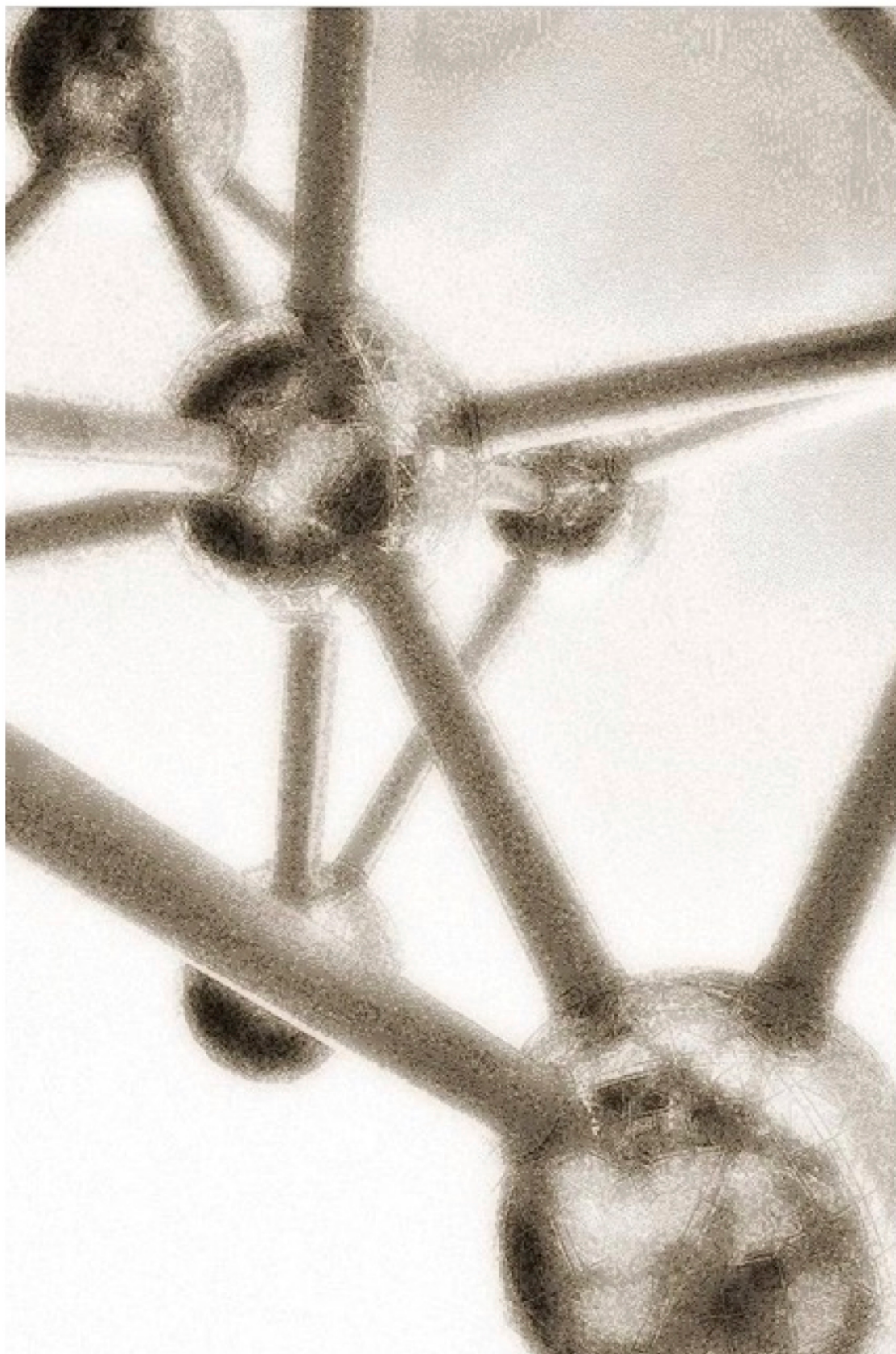


Musica Theorica

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA
Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 8 · número 1 · janeiro a julho de 2023



Musica Theorica ISSN 2525-5541

ISSN 2525–5541

MUSICA THEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria
e Análise Musical – TeMA



Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 8 · número 1 · janeiro a julho de 2023

Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS) – Presidente
Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC) – Vice-presidente
André de Cillo Rodrigues (UFRGS) – Secretário
Fernando Rauber Gonçalves (UFRGS) – Tesoureiro
Gabriel Henrique Bianco Navia (UNILA) – Editor-chefe

REVISTA MUSICA THEORICA

Gabriel Navia (UNILA)
Norton Dudeque (UFPR)
Hernesto Hartmann (UFRJ/UFPR)
Gabriel Venegas Carro (UCR)

CONSELHO EDITORIAL

Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)
Janet Schmalfeldt (Tufts University)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)
Lawrence Kramer (Fordham University)
Maria Alice Volpe (UFRJ)
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)
Michael Klein (Temple University)
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)
Paulo de Tarso Salles (USP)
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

i

Editorial

Artigos

1

Modelagem gestáltica do *Ponteio N° 28* de Camargo Guarnieri
Gestalt modeling of Ponteio No. 28 by Camargo Guarnieri
Helder Alves de Oliveira, Liduino Pitombeira e Raphael Sousa Santos

34

Piano na Mangueira: uma história brasileira sobre música e essencialismo
Piano at Mangueira: a Brazilian story about music and essencialism
Marta Castello Branco

55

Sinfonia N° 2 (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx
Symphony No. 2 Brasiliana by Walter Burle Marx
Marcio Spartaco Nigri Landi

82

La construcción motívica en el *Concierto Elegíaco* de Leo Brouwer
The Motivic Construction in Leo Brouwer’s Concerto Elegíaco
Rodrigo Lara Alonso

106

Implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer
Implications of indeterminacy in Leo Brouwer’s solo guitar work
Raquel Turra Loner e Alisson Alípio

130

O ritmo de ideias básicas de samba: uma abordagem sistemática
The rhythm of samba’s basic ideas: a systematic approach
Carlos de Lemos Almada e Pedro Emmanuel Zisels

- 167 O efeito da análise auditiva no ditado melódico
The Effect of Aural Analysis on Melodic Dictation
Caroline Caregnato e Pablo da Silva Gusmão
- 190 O comentário composicional enquanto meio de desvelar
funcionalidades harmônicas latentes:
exposição do método e comentário sobre o Op. 19/6 de
Schoenberg
*Compositional commentary as a means of revealing latent harmonic
functionalities:
exposition of the method and commentary on Schoenberg's Op. 19/6*
Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira e Max Packer
- 237 Sobre os Autores
About the Authors

Editorial

Este número da revista *Musica Theorica* apresenta ao leitor oito artigos que abordam, por óticas diversas, temáticas variadas dentro da área de Teoria e Análise Musical, dentre elas, a interação entre composição e análise, a análise rítmica, o essencialismo e o nacionalismo na música brasileira, a obra para violão de Leo Brouwer, a percepção musical e a funcionalidade harmônica de obras pós-tonais.

Os quatro artigos que abrem este número são derivados da chamada colaborativa entre as revistas *Musica Theorica* e *Indiana Theory Review*. Com o tema “Teoria Musical, Análise e América Latina” e com a proposta de uma publicação bilíngue (inglês–português/espanhol) envolvendo ambas as revistas, a chamada teve como objetivo contribuir para a difusão de estudos teórico-analíticos relacionados ao contexto latino-americano e desenvolvidos por pesquisadores atuantes nesta região. Aproveito a oportunidade para agradecer aos editores do *Indiana Theory Review*, Miguel Arango e Mítia Ganade D’acol, que desde o início acreditaram no projeto e trabalharam intensamente para o seu sucesso.

Os artigos oriundos da colaboração retratam a diversidade estilística que caracteriza o fazer teórico-analítico na América Latina. No artigo de abertura, **Helder Alves de Oliveira, Liduino Pitombeira e Raphael Sousa Santos** aproximam análise e composição musical por meio da modelagem gestáltica do *Ponteio N^o 28* de Camargo Guarnieri. A partir da análise deste *Ponteio*, os autores desenvolvem um sistema hipotético gerador que é, então, utilizado para o planejamento de uma nova composição musical para piano solo, intitulada *Aboio*. Ao mesmo tempo que as obras mantêm notória similaridade em nível profundo, apresentam diferenças significativas, resultantes da liberdade criativa proporcionada pelo sistema.

Em “*Piano na Mangueira: uma história brasileira sobre música e essencialismo*”, **Marta Castello Branco** investiga, a partir de uma concepção ampla de teoria musical, os “encontros e desencontros” entre expressões



culturais distintas em duas manifestações musicais intimamente ligadas: o samba-enredo da Mangueira que homenageia Tom Jobim, de 1992, e a canção *Piano na Mangueira* de Jobim e Chico Buarque, lançada em 1994.

O artigo seguinte traz uma excelente introdução à *Sinfonia n.º 2* de Walter Burle Marx, obra de 1950. **Marcio Spartaco Nigri Landi** discute o contexto político e cultural que envolve a formação estético-musical de Burle Marx, apresenta um panorama de seu estilo sinfônico e, por último, investiga os procedimentos composicionais que caracterizam a *Sinfonia n.º2*.

Os dois artigos seguintes têm como objeto de estudo obras para violão do compositor cubano Leo Brouwer. **Rodrigo Lara Alonso** examina o processo de construção motivica no *Concierto Elegíaco*, demonstrando como sua célula motivica básica, o intervalo de segunda menor, é desenvolvida a partir de relações melódico-harmônicas típicas da música afro-cubana, da técnica de citação e de transformações características do minimalismo.

No artigo seguinte, **Raquel Turra Loner** e **Alisson Alípio** investigam as implicações da indeterminação em três obras da fase vanguardista de Leo Brouwer, a saber, *La Espiral Eterna* (1973), *Parabola* (1973) e *Tarantos* (1974). A partir de uma discussão sobre a relação ambígua entre determinação e indeterminação, os autores apresentam uma reflexão sobre o papel do intérprete na construção de significado na performance das obras de Leo Brouwer.

No sexto artigo deste número, **Carlos de Lemos Almada** e **Pedro Emmanuel Zisels** examinam as características rítmicas de ideias básicas do gênero *samba* em um estudo de *corpus* realizado com o auxílio de ferramentas computacionais. A análise é conduzida a partir de um aparato teórico-analítico inédito que permite a consideração sistemática de diferentes níveis da organização rítmica.

Caroline Caregnato e **Pablo da Silva Gusmão** examinam os efeitos da análise musical na atividade de ditado melódico e notam que o ato analítico só passa a exercer um impacto positivo na atividade quando praticado sistematicamente em disciplinas de percepção musical.

Objetivando o reconhecimento de relações funcionais latentes (locais e de larga escala) em obras tidas como pós-tonais, **Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira** e **Max Packer** expõem, no artigo que fecha o número, um procedimento analítico baseado na prática beriana do comentário composicional e ilustram as

potencialidades do procedimento exposto por meio da análise do Op. 19, nº 6 de Schoenberg.

Desejamos uma boa leitura a todos!

Gabriel Navia
Foz do Iguaçu, 2 de agosto de 2023

Modelagem gestáltica do *Ponteio N^o 28* de Camargo Guarnieri

Gestalt modeling of Ponteio No. 28 by Camargo Guarnieri

Helder Alves de Oliveira

Liduíno Pitombeira

Raphael Sousa Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Neste trabalho, foi utilizada a metodologia analítico-composicional denominada Modelagem Gestáltica (doravante MG) para a análise do *Ponteio N^o 28*, de Camargo Guarnieri, sob a perspectiva de três leis de organização perceptual segundo a Psicologia da Gestalt. O objetivo da análise foi dispor algumas definições do sistema hipotético gerador dessa obra musical de Guarnieri e, por fim, planejar uma composição musical para piano solo intitulada *Aboio*. Esse planejamento será descrito em detalhes neste artigo. A MG é oriunda da convergência entre dois campos do conhecimento, a Teoria da Gestalt e a Modelagem Sistemática, cujas definições serão introduzidas neste trabalho. A partir das disposições estruturais de um intertexto (uma obra musical pré-existente), segundo determinadas leis gestálticas de organização perceptual, é possível criar novas obras com base nessas estruturas. A MG consiste basicamente em duas fases: 1) análise sob a ótica da Teoria da Gestalt; e 2) generalização relacional, que consiste em considerar unicamente as relações entre os objetos detectados na fase analítica, desprezando seus valores particulares (Oliveira 2020). O resultado dessa metodologia é um sistema composicional hipotético gerador dessa obra que foi utilizado no planejamento da nova obra *Aboio*. Percebe-se similaridades estéticas em nível profundo entre essa obra e o intertexto e diferenças significativas relacionadas a aspectos não incluídos no sistema composicional e também relacionadas ao preenchimento das estruturas relacionais constantes no sistema. Como resultados finais, a MG se apresenta como: 1) um recurso útil e diferenciado para a análise de obras musicais e também para fins composicionais, por apresentar coerentemente novas maneiras de organização dos elementos musicais; e 2) possível metodologia para a pedagogia composicional por fornecer subsídios para uma prática consciente e o desenvolvimento da própria linguagem composicional do aluno.

Palavras-chave: Modelagem Gestáltica. Modelagem Sistemática. Gestalt e Música. Guarnieri.



Abstract: In this work, the analytical-compositional methodology called Gestalt Modeling (hereinafter GM) was used for the analysis of *Ponteio No. 28*, by Camargo Guarnieri, from the perspective of three laws of perceptual organization according to Gestalt Psychology. The objective of the analysis was to provide some definitions of the hypothetical system that generated this musical work by Guarnieri and, finally, to plan a musical composition for solo piano entitled *Aboio*. This planning will be described in detail in this paper. GM comes from the convergence between two fields of knowledge, Gestalt Theory and Systemic Modeling, whose definitions will be introduced in this work. From the structural dispositions of an intertext (a pre-existing musical work), according to certain gestalt laws of perceptual organization, it is possible to create new works based on these structures. GM basically consists of two phases: 1) analysis from the perspective of Gestalt Theory; and 2) relational generalization, which consists of considering only the relationships between objects detected in the analytical phase, disregarding their particular values (Oliveira, 2020). The result of this methodology is a hypothetical compositional system that generates this work that was used in the planning of the new work *Aboio*. There are aesthetic similarities at a deep level between this work and the intertext and significant differences related to aspects not included in the compositional system and also related to the filling of relational structures contained in the system. As final results, MG presents itself as: 1) a useful and differentiated resource for the analysis of musical works and also for compositional purposes, for coherently presenting new ways of organizing musical elements; and 2) possible methodology for compositional pedagogy as it provides subsidies for a conscious practice and the development of the student's own compositional language.

Keywords: Gestalt Modeling. Systemic Modeling. Gestalt and Music. Guarneri.

* * *

1. Introdução

Este trabalho visa identificar e descrever no *Ponteio N° 28*, de Guarnieri, as sugestões musicais das leis gestálticas de proximidade e similaridade — segundo aplicações musicais originais e principalmente as considerações de Tenney e Polansky (1980) — e a lei de segregação segundo a análise musical de Leonard Meyer (1956). A partir dessa análise, foi definido um sistema composicional que serviu de base para o planejamento de *Aboio*. A análise e a definição do sistema composicional são as duas fases da MG, cujos fundamentos teóricos serão abordados na próxima seção.

2. Modelagem Gestáltica

Pode-se definir a MG como uma metodologia analítico-composicional cujo ponto inicial são as disposições estruturais do intertexto segundo a Teoria

da Gestalt para a criação de novas obras. A MG é oriunda da síntese da metodologia da Modelagem Sistêmica¹ com a Teoria da Gestalt, em sua vertente analítica. Nesta seção, abordaremos os princípios fundamentais de ambos os referenciais teóricos.

2.1 Modelagem Sistêmica

A Modelagem Sistêmica “tem como objetivo a proposição de um sistema composicional hipotético, ou modelo sistêmico, que descreva o funcionamento estrutural de uma determinada obra musical.” (Pitombeira 2017a, p. 2). Essa metodologia vem da convergência da Teoria da Intertextualidade (Kristeva 2005) com a Teoria dos Sistemas Composicionais (Pitombeira 2020). Segundo Flávio Lima (2011, p. 31):

[...] podemos definir Intertextualidade [...] como uma construção híbrida, um mosaico de citações, um procedimento de empréstimos textuais em diversos tipos de abstração, com a finalidade de fazer surgir um outro texto, e onde a existência desses empréstimos, sendo ou não evidentes ou obscuros, constituem apenas simples ingredientes no processo de elaboração.

Gabriel Mesquita (2018) formula uma taxonomia para os diversos procedimentos intertextuais no campo musical, e nela está inserida a modelagem sistêmica como um tipo de intertextualidade abstrata que tem como foco as relações musicais profundas entre os elementos de uma obra específica. Sobre sistema composicional, Pitombeira (2020, p. 47, tradução nossa) afirma que é “[..] um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros musicais e materiais, com o propósito de produzir obras musicais.”² Esse sistema fornece uma perspectiva parcial sobre a operação de determinados parâmetros musicais — sejam eles de superfície ou abstratas — ou de materiais em estado bruto. Esse sistema composicional pode ser criado do zero ou modelado após análise de um intertexto, seja ela musical ou não. No caso do sistema modelado, nosso foco de estudo neste artigo, a

¹ Diversos artigos sobre essa metodologia produzidos entre 2010 e 2021 podem ser acessados gratuitamente no repositório Academia de Liduino Pitombeira. O link é <https://ufrj.academia.edu/LiduinoPitombeira>.

² Original: “a set of guidelines, forming a coherent whole, which coordinates the use and interconnection of musical parameters and materials, with the purpose of producing musical works.” Esse conceito faz acréscimo ao original proposto por Lima (2011).

intenção não é recriar a obra pré-existente, e sim criar novas obras. O sistema composicional é o produto final da modelagem sistêmica e é apresentado de diversas maneiras, como um conjunto de diretrizes, tabelas, grafos, expressões formais ou como um algoritmo computacional.

Quando se aplica a metodologia da Modelagem Sistêmica no ramo da música, há um conjunto de hipóteses relacionadas aos princípios estruturais concernentes aos parâmetros musicais de uma obra (Pitombeira 2018). Esse conjunto de hipóteses pode resultar em um sistema que fornece, de forma geral, definições sobre o funcionamento dos parâmetros musicais na obra analisada e suas relações. Com base nesse sistema, temos a ideia de como o compositor pode ter planejado sua obra, e isso também nos fornece um ponto de partida lógico e sistemático para a elaboração de planejamentos composicionais de novas obras.

A metodologia da modelagem sistêmica consiste basicamente em três fases:

- 1) Seleção paramétrica: são identificados os parâmetros do intertexto que melhor se adequam ao trabalho que se quer realizar, mediante análise prospectiva.
- 2) Análise: é coletada uma grande quantidade de informação sobre a peça de acordo com os parâmetros escolhidos.
- 3) Generalização paramétrica: os valores dos objetos musicais são descartados, e as relações entre esses objetos são mantidas, produzindo como resultado um modelo, isto é, um sistema composicional hipotético para o intertexto.

No diagrama do Ex. 1, exemplifica-se de forma simples e breve o ciclo de trabalho da modelagem sistêmica, no qual um fragmento da melodia principal do *Ponteio N° 28*, de Camargo Guarnieri, é modelado na perspectiva dos movimentos melódicos fundamentais: grau conjunto (C), salto (S) e repetição (R). Denomina-se essa metodologia analítica de SCR.³

Na primeira fase, o parâmetro altura é selecionado, o que acarreta a desconsideração dos demais parâmetros (ritmo, métrica, articulação, dinâmica, timbre e andamento). Na segunda fase, o parâmetro altura é analisado na perspectiva das relações SCR. Na terceira fase, os objetos, ou seja, as alturas são desconsideradas e apenas as relações permanecem. Essas relações, especificadas

³ Para um maior aprofundamento nessa metodologia, ver Pitombeira (2018).

como uma expressão formal, constituem o modelo sistêmico do fragmento de Guarneri. A formulação completa do sistema composicional hipotético, conforme se observa no Ex. 1, inclui um objeto genérico (x_0), o qual aplicado à relação r (modelo sistêmico) hipoteticamente produz a melodia original de Guarneri.

OBRA ORIGINAL	<p>Calmo e sentido (♩ = 52)</p>	
MODELAGEM SISTÊMICA	SELEÇÃO PARAMÉTRICA	
	ANÁLISE	
	GENERALIZAÇÃO PARAMÉTRICA	
MODELO SISTÊMICO	$S = (x_0, r), \text{ sendo } x_0 \text{ é altura genérica}$ $r = (SC)^3(CS)^2C^3SRSC^5SC^4$	

Exemplo 1: Exemplo de fluxo metodológico da modelagem sistêmica aplicada a um fragmento da melodia principal do *Ponteio N° 28*, de Camargo Guarneri

Partindo desse sistema composicional, pode-se planejar uma nova obra. O planejamento composicional é uma metodologia também efetivada em três fases. Na primeira fase, particularização, os valores associados aos objetos genéricos presentes no sistema composicional recebem valores particulares. Na segunda fase, aplicação, esses valores são aplicados na superfície musical (essa

fase é somente necessária quando os parâmetros são abstratos, como, por exemplo, formas primas, eixos de inversão, partições texturais, contornos etc.). Na terceira fase, complementação, são agregados os parâmetros não declarados no sistema.

Partindo do sistema composicional mostrado na parte inferior do Ex. 1, propõe-se o planejamento de uma obra para instrumento solista. Na primeira fase, particularização, se inicia com a escolha de uma altura inicial (Mi_3)⁴ à qual se aplicam as relações SCR modeladas. Na Tabela 1, acima de cada operação encontra-se a altura resultante. Assim, um salto (S) partindo do primeiro Mi_3 resulta na altura $Lá_3$; um grau conjunto (C) partindo de $Lá_3$ resulta em $Sol\#_3$; e assim por diante. Visto que os resultados das relações do sistema já produzem parâmetros de superfície (alturas), a segunda fase do planejamento composicional (aplicação) é aqui desnecessária. Na terceira fase, parâmetros não declarados no sistema (ritmo, dinâmicas, articulações, andamento, timbre e agógica) foram inseridos produzindo o fragmento mostrado no Ex. 2.

Mi_3	$Lá_3$	$Sol\#_3$	Si_3	Si_b3	Sol_3	Sol_b3	$Fá_3$	Mi_b4	$Ré_4$	$Dó\#_3$	$Dó_3$	Si_b2	$Lá_2$
	S	C	S	C	S	C	C	S	C	S	C	C	C
$Sol\#_3$	$Sol\#_3$	Mi_3	Mi_b3	$Ré_3$	$Ré_b3$	$Dó_3$	Si_2	Si_b3	$Lá_3$	$Lá_b3$	Sol_3	Sol_b3	
S	R	S	C	C	C	C	C	S	C	C	C	C	

Tabela 1: Particularização das alturas partindo do sistema composicional modelado do *Ponteio N° 28*, de Guarnieri

$\text{♩} = 72$
 Fagote
p cresc.
f pp cresc. mf p

Exemplo 2: Fragmento produzido a partir do planejamento composicional, tomando como ponto de partida um sistema composicional resultante da modelagem sistêmica de um fragmento da melodia principal do *Ponteio N° 28*, de Camargo Guarnieri.

⁴ Neste trabalho, o $Dó_4$ corresponde ao $Dó$ central.

Neste trabalho, o *Ponteio N^o 28*, de Camargo Guarnieri, será modelado em sua integralidade utilizando a análise gestáltica como ferramenta analítica. Essa metodologia será abordada a seguir. Outras experimentações e resultados com essa abordagem foram feitas por Oliveira (2020).

2.2 Análise gestáltica

A análise musical gestáltica utilizada neste trabalho tem como base categorias analíticas originais concebidas pelos seus autores e as pesquisas de Tenney e Polansky (1980) e Meyer (1956). Todos esses estudos partem da Teoria Psicológica da Gestalt, que tem como uma das premissas-chave a hipótese de que há um arranjo ordenado de objetos “[...] quando cada objeto está em um lugar determinado por sua relação com todos os outros.” (Koffka, 1936, p. 15, tradução nossa). Determinados fatores (também denominados leis ou princípios) governam essa ordenação e definem junções e separações dos objetos (unidades) de uma totalidade. Esses fatores serão definidos a seguir. A percepção tem a tendência de organizar os objetos em agrupamentos denominados *gestalten* (Köhler, 1992, p. 160). A palavra germânica *gestalt* tem dois significados: “[...] além da conotação de molde ou forma como um atributo de coisas, tem o significado de uma entidade concreta *per se*, que tem, ou pode ter, um molde como uma de suas características.”⁵ (Köhler, 1992, p. 177–178, grifo do autor, tradução nossa).

As leis gestálticas de organização perceptual foram definidas primeiramente por Wertheimer (1997, p. 71–88). Para a MG do *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri, foram selecionadas deliberadamente três leis: 1) *proximidade*: objetos que estão próximos entre si tendem a ser agrupados; 2) *similaridade*: partes semelhantes tendem a se unir; e 3) *segregação*: em um campo homogêneo, um objeto só será percebido se houver diferenciação de estímulos.⁶ A Fig. 1 apresenta um exemplo visual para a lei de proximidade. Nessa figura, há dois grupos de círculos por causa da pequena distância entre os círculos 1 e 2 e entre os círculos

⁵ A palavra *shape* pode ser traduzida como molde, contorno, esboço, configuração, figura, aspecto ou forma. Neste trabalho, optou-se pelo primeiro termo.

⁶ As outras leis citadas por Wertheimer são: destino uniforme, grupo objetivo, direção, fechamento, e experiência passada, também chamada de hábito.

3 e 4, e simultaneamente por causa da grande distância entre os círculos 2 e 3. A Fig. 2, por sua vez, apresenta um exemplo visual para a lei de similaridade. Nessa figura, dois agrupamentos são estabelecidos por conta da semelhança de cor entre os círculos 1 e 2 e entre os círculos 3 e 4, e por conta da diferença de cor dos círculos 1 e 2 em relação aos círculos 3 e 4. Por fim, a Fig. 3 apresenta um exemplo visual para a lei de segregação, que influencia na percepção da forma de um círculo de forma mais precisa em (a) do que em (c) por causa do grande contraste de cor.



Figura 1: Exemplo visual da lei de proximidade⁷

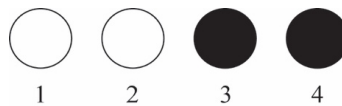


Figura 2: Exemplo visual da lei de similaridade

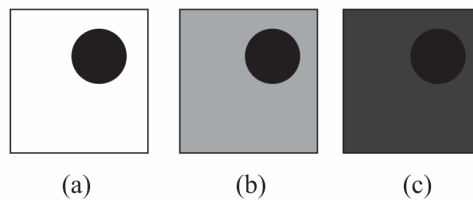


Figura 3: Exemplo visual da lei de segregação (Gomes Filho 2004, p. 27)

2.2.1 Leis de proximidade e similaridade no campo musical

As leis gestálticas de organização perceptual foram aplicadas no campo musical por diversos autores. Tenney e Polansky (1980), por exemplo, trabalharam com as leis de proximidade e similaridade concomitantemente para a determinação automatizada dos limites perceptuais das unidades gestálticas temporais (*temporal gestalt-units*), doravante UGTs, termo criado por eles. Esses dois autores formularam um procedimento analítico para a segmentação da superfície musical (melodia) que foi utilizado na MG do *Ponteio N° 28*. Esses

⁷ As figuras sem indicação de fonte foram elaboradas pelos autores do presente trabalho.

autores apresentam distintas UGTs que são classificadas nos seguintes níveis hierárquicos: 1) *elemento*, unidade que faz parte do primeiro nível, sendo a menor de todas e podendo ter componentes simultâneos indivisíveis; 2) *clang*⁸, unidade do próximo nível superior, é composta por dois ou mais elementos distribuídos temporalmente; e 3) *sequência*, unidade do terceiro nível hierárquico superior, composta por dois ou mais *clangs*. As próximas unidades de níveis hierárquicos superiores são: *segmento*, *seção* e a *peça* em si. Pode-se ainda considerar hipoteticamente níveis hierárquicos acima da *peça*: uma série de *peças* em um determinado concerto ou mesmo o conjunto de todas as obras de um determinado compositor.

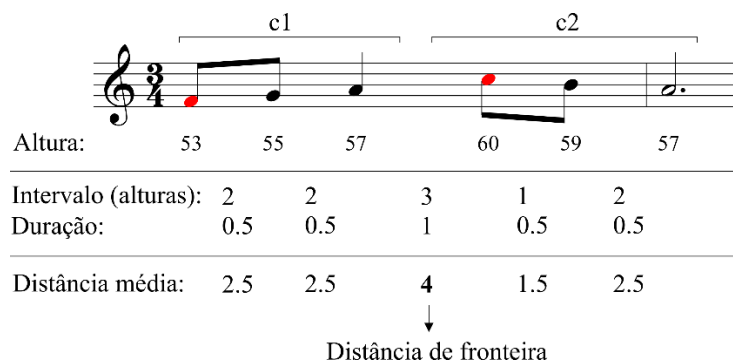
A segmentação de melodias baseia-se no cálculo de *disjunções*, que são os valores perceptivos finais de segregação no algoritmo (Polansky 1978, p. 803). A regra é: haverá separação de UGTs no próximo nível no momento em que uma disjunção for maior que as disjunções adjacentes. Disjunção é a soma da *distância média* com as *distâncias de fronteira* entre todos os níveis hierárquicos inferiores. A distância média se refere à soma dos intervalos dos parâmetros utilizados no determinado nível, e a distância de fronteira é a distância do momento da separação em UGTs para o próximo nível. Vale salientar que um *intervalo* na teoria de Tenney e Polansky (1980, p. 211) é qualquer diferença, seja ela entre tempos iniciais, alturas, intensidades, ou qualquer outro atributo do som. O Ex. 3 apresenta um pequeno trecho musical para exemplificar esses dois tipos de distâncias, envolvendo dois tipos de intervalos entre elementos: intervalo entre as alturas e intervalo entre os pontos de ataque. O processo de segmentação desse trecho segue os princípios analíticos de Tenney e Polansky e é a base do aplicativo *CAGE* — *Computer-Assisted Gestalt Environment* —, criado pelo programador e compositor Raphael Santos, que tanto produz linhas melódicas segmentadas gestalticamente como analisa melodias de obras musicais em UGTs.⁹ Neste trabalho, usaremos esse aplicativo na MG do *Ponteio* N^o 28.

Os parâmetros altura e duração são utilizados no Ex. 3 e no aplicativo *CAGE* para o cálculo das disjunções. No que diz respeito ao primeiro parâmetro,

⁸ Termo original de James Tenney (1988, p. 23–24) derivado da palavra alemã *Klang*, que significa som ou nota.

⁹ O *CAGE* encontra-se disponível em: <https://raphaelss.com/app/cage.html>. O código-fonte do programa encontra-se disponível em: <https://gitlab.com/sonologico/cage>.

o valor das alturas (p) segue a fórmula $p = \text{MIDI} - 12$. Assim, para a altura $Dó_4$, temos: $p = 60 - 12 = 48$. O intervalo entre duas alturas é o módulo da diferença entre elas. No Ex. 3, por exemplo, os valores das duas primeiras alturas são 53 ($65 - 12$) e 55 ($67 - 12$), o intervalo entre elas é $|53 - 55| = |-2| = 2$. No que se refere ao parâmetro duração, o intervalo entre duas durações é o tempo que leva a partir do início de uma UGT até o início de outra UGT, tendo como referência a semínima (ou sua pausa) de valor 1. No Ex. 3, por exemplo, o intervalo entre os inícios dos dois primeiros elementos (notas) é de uma colcheia de duração (0.5), e esse valor é somado ao intervalo entre as alturas desses elementos, resultando na distância média de valor 2.5.¹⁰ Como não há nível hierárquico inferior ao nível elemento, as disjunções (distância média somada à distância de fronteira) são as próprias distâncias médias. Dentre os valores de distância média (soma do intervalo entre alturas e a duração entre pontos iniciais das UGTs), um deles é maior que o valor subsequente e também maior que o valor antecedente. No momento que ocorre essa distância, há uma separação entre UGTs, e, por haver separação, essa distância é chamada de distância de fronteira.



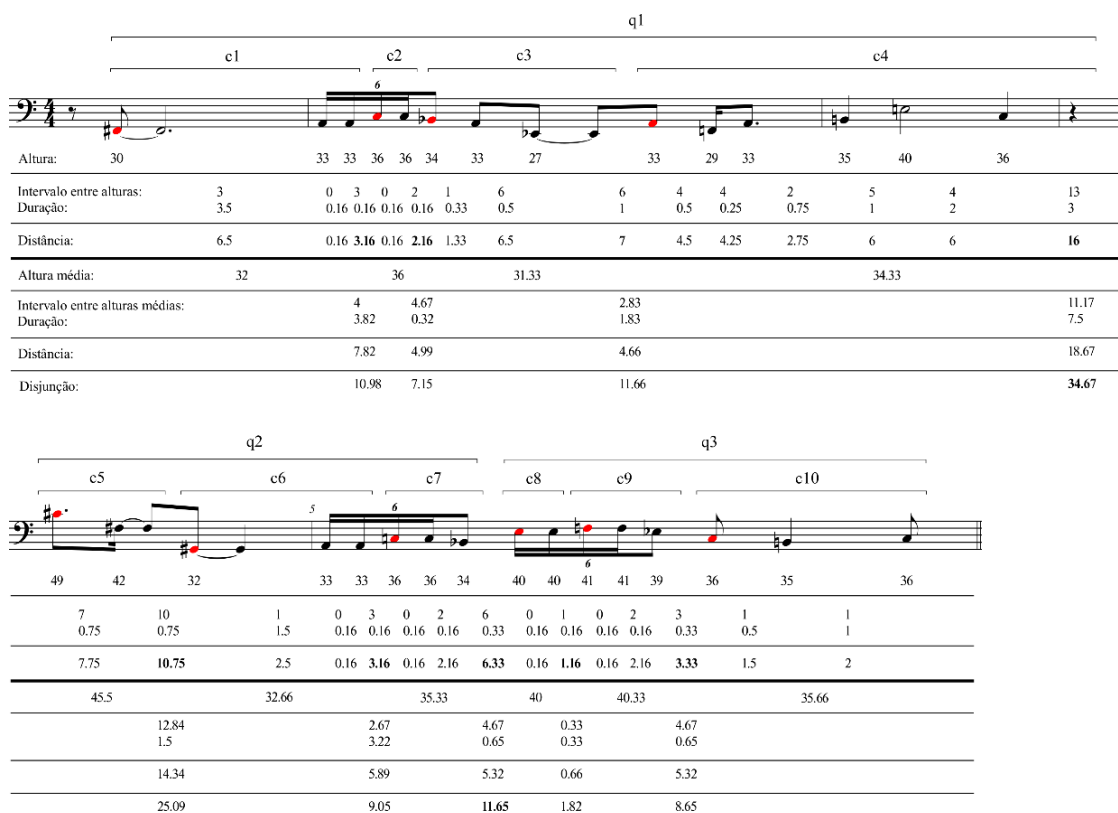
Exemplo 3: Distância média e distância de fronteira na segmentação de um exemplo musical em dois *clangs* (c), cujos primeiros elementos são destacados pelas notas com cabeças vermelhas¹¹

O Ex. 4 apresenta a segmentação do trecho inicial de *Kenosis*, de Helder Oliveira. No nível de elemento, foram atribuídos primeiramente os valores de alturas, a quantidade de semitons entre elas e a duração entre as entradas de cada

¹⁰ Neste exemplo, a notação decimal americana é utilizada para demonstrar o formato empregado pelo aplicativo *CAGE*.

¹¹ A escolha dessa representação colorida foi inspirada nos resultados gráficos gerados automaticamente pelo aplicativo *CAGE*, como se poderá observar no Ex. 12.

UGT. Logo após, os intervalos nesses dois parâmetros foram somados para fornecerem informações sobre a distância média entre os elementos. Nesse nível elementar, como não há nível hierárquico inferior, as disjunções são as próprias distâncias médias entre os elementos. As distâncias entre os elementos cujos valores são maiores que os valores das distâncias adjacentes estão em **negrito** e marcam a segmentação do trecho em *clangs* (c), cujos primeiros elementos são destacados pelas notas com cabeças vermelhas. A fim de agrupar os *clangs* em sequências, a altura média de cada *clang* foi calculada. Assim, o módulo da diferença entre as alturas médias foi considerado como intervalo de alturas. Em seguida, a duração entre as entradas de cada *clang* foi calculada, e os valores dos parâmetros altura (intervalo) e duração foram somados para resultar na distância média no nível de *clang*. Por fim, os valores das distâncias médias desse nível e das distâncias de fronteira do nível inferior foram somados para informar a disjunção em nível de *clang*. As disjunções entre os *clangs* cujos valores são maiores que os valores adjacentes estão em **negrito** e marcam a segmentação do trecho em sequências (q). O nível mais elevado possível (segmento) corresponde ao trecho inteiro.



Exemplo 4: Segmentação em *clangs* (c) e sequências (q) do trecho inicial de *Kenosis*, de Helder Oliveira, c. 1–5, uma oitava abaixo

Por fim, a seguinte sugestão musical de nossa autoria será considerada na MG do *Ponteio N° 28* para a aplicação musical da lei de similaridade: em uma determinada janela de observação, comparando-se o conteúdo das classes de alturas entre camadas arbitrariamente selecionadas, quanto maior a quantidade de classes de altura em comum, maior a similaridade entre as camadas. Essa sugestão será mais esclarecida posteriormente. O processo de comparação entre camadas com o objetivo de identificar classes de alturas comuns é a primeira etapa para o cálculo do parâmetro abstrato intitulado grau de endogenia harmônica (*dhe* — *degree of harmonic endogeny*) (Pitombeira 2017b, p. 4). Determinadas duas estruturas texturais em comparação, rotuladas como A e B, o *dhe* de A em relação a B corresponde à razão entre a quantidade de classes de alturas comuns entre as duas estruturas texturais e a quantidade total de classes de alturas da camada A, ou seja, $dhe_B^A = \frac{n(A \cap B)}{n(A)}$. Esse parâmetro abstrato varia de 0 (nenhuma classe de altura em comum) a 1 (todas as classes de alturas de uma camada estão presentes na outra). Na MG, apenas a quantidade de classes de altura comuns (que corresponde ao numerador da equação supracitada) será utilizada.

2.2.2 Lei de segregação no campo musical

Meyer apresenta três características musicais nas quais não há divisão de grupos sonoros ou segregação (contraste) entre objeto e fundo (melodia e acompanhamento), isto é, nas quais a lei de segregação para a percepção de formas é quebrada, havendo unificação. Em um trecho uniforme, não há momentos de atividade e repouso, não há percepção do objetivo final ou onde o trecho acabará, mas somente seu modo de continuação. As características são:

- 1) Equidistância horizontal, através do uso da escala cromática ou de tons inteiros, sem o uso de saltos, e as alturas não sendo diferenciadas por nenhum outro tipo de organização musical. O Ex. 5 apresenta um trecho de *Gênesis*, de Helder Oliveira, no qual há uso de escala cromática sem saltos, além do uso da mesma duração para cada altura para reforçar a uniformidade. Nenhum padrão melódico claramente perceptível foi inserido para não haver destaque e percepção de agrupamentos (Meyer 1956, p. 164).

Flauta 1

14 ^{8^{va}} *p* *mp* *p*

18 ^{8^{va}} *f* *mp* *mf* *p*

Exemplo 5: Trecho de *Gênese*, de Helder Oliveira, c. 14–21

2) Uniformidade harmônica

- Equidistância vertical: os intervalos dentro da própria organização harmônica vertical são iguais. Exemplos: sequência de acordes diminutos, aumentados, quartais etc. Na maioria das vezes, pode haver uma fundamental implícita ou alguma forma de controle. Mark DeVoto (2005, p. 465–466) apresenta vários exemplos musicais nos quais acordes paralelos são utilizados em conjunto à linha melódica cromática. O Ex. 6 apresenta um desses exemplos (compassos 24–25), no qual há uso de sequência de acordes diminutos e reforço da unificação pela uniformidade rítmica (notas com mesma duração).

Exemplo 6: Trecho final do *Prelúdio VI em Ré menor, CBT 1*, de J. S. Bach (1685–1750),
c. 23–26

- Construção semelhante: embora não haja organização vertical por intervalos iguais, pode haver semelhança na construção dos acordes de uma sequência. Nos compassos 17–24 do Ex. 7, há uma sequência

ascendente de acordes de sétima da dominante (C7 – D \flat 7 – D7 – E \flat 7 – E7 – F7 – F \sharp 7 – G7), cada acorde correspondendo a um compasso.

Exemplo 7: Trecho do *Impromptu N° 2 em Fá menor, Op. 31*, de Gabriel Fauré (1845–1924), c. 17–26

- Processo sequencial contínuo: grupos equivalentes de acordes em seqüência. Exemplos: ciclo de quintas (com semelhança de intervalos nas vozes) e outros padrões descendentes e ascendentes, incluindo passagens harmonicamente não funcionais. O Ex. 8 apresenta um trecho musical que contém uma seqüência harmônica na qual uma terça descendente alterna com uma segunda ascendente.

B \flat : IV⁷ ii iii⁷ I ii⁷ vii[°] I

Exemplo 8: Trecho da *Invenção a Duas Vozes em B \flat* , de Bach (Tymoczko 2011, p. 240), c. 9–10

- Acréscimo de pequenas diferenças: senso de progressão mínima através de mínimo grau de mudança harmônica (movimento em grau conjunto de apenas uma nota entre dois acordes). Isso faz referência ao trabalho

harmônico de György Ligeti (1923–2006) na década de 1960, no qual não há sucessão direta de harmonias. No Ex. 9, compassos 24–29, pauta 2, ocorre transformação cromática de unidades triádicas através de movimento ascendente em semitons. Esse procedimento corresponde a um dos tipos de *teias estruturais*¹², técnica de composição harmônica de Ligeti de algumas de suas obras, tais como *Ramifications* (1968/1969).

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 contains chords with figured bass notation: [9][10] at measure 24, [8][11] at measure 25, [8] at measure 27, [7] at measure 31, and [6] at measure 32. Staff 2 contains a complex texture of notes and chords with figured bass notation: [1] at measure 24, [1] at measure 25, [1] at measure 26, [1] at measure 27, [1] at measure 28, [1] at measure 29, [1] at measure 30, [1] at measure 31, [1] at measure 32, [1] at measure 33, [1] at measure 34, [1] at measure 35, [1] at measure 36, [1] at measure 37, and [1] at measure 38. An arrow points from the end of staff 2 back to the beginning of staff 1.

Exemplo 9: Trecho reduzido de *Ramifications* (c. 24–38), de Ligeti
(Roig-Francolí 1995, p. 258)

- 3) Diferentes disposições texturais¹³, tais como:
 - a) Monofonia: uma simples figura (melodia), sem nenhum fundo (acompanhamento);
 - b) Polifonia, “[...] na qual as partes estão claramente segregadas e igualmente, ou quase igualmente, bem formadas”¹⁴ (Meyer 1956, p. 186): várias figuras sem nenhum fundo;
 - c) Introdução de uma obra musical: um fundo apenas;

¹² Há quatro tipos de teias estruturais (ou estruturas em rede): 1) flutuação cromática de microestruturas melódicas, na qual um pequeno intervalo melódico se repete em expansão gradual até um âmbito de no máximo seis semitons, cada instrumento por vez. Essa repetição pode conter acréscimo de alturas (extensão), constituindo conjuntos de mais de dois intervalos. O intervalo melódico de uma altura a outra não pode passar de quatro semitons. Movimentos ascendente e descendente dos intervalos devem ser utilizados; 2) transformação cromática de células através de constantes expansões e contrações intervalares, uma nota e uma voz por vez. Uma díade passa a ser um tricíorde (em arpejo); 3) transformação cromática de unidades triádicas através de movimento ascendente em semitons (Ex. 9); e 4) a textura estática em altura sofre processos de mudança progressiva em outros parâmetros, tais como dinâmica (mudança sobre uma camada constante), timbre (saída de linhas) ou ritmo (aceleração até uniformidade) (Roig-Francolí 1995, p. 246).

¹³ A textura homofônica típica dos séculos XVIII e XIX demonstra casos de segregação entre uma ou duas melodias (figuras) acompanhadas por um fundo (acompanhamento).

¹⁴ “[...] in which the several parts are clearly segregated and are equally, or almost equally, well shaped.”

- d) Heterofonia: várias figuras relativamente independentes sem nenhum fundo;
- e) Organização ambígua, através da relação não compreensível entre texturas sucessivas ou da organização imprecisa do próprio campo. Esse último fator ocorre quando “[...] o número, diversidade e posicionamento das várias partes da textura obscurecem a definição e articulação das partes individuais da textura.”¹⁵ (Meyer 1956, p. 192). O Ex. 10 apresenta um exemplo musical no qual cada parte não é percebida como figura bem definida porque muitos violinos estão soando simultaneamente e há cruzamento de vozes.¹⁶ Nesse exemplo, não há diversidade de timbre, e isso, na minha compreensão, corrobora para a ambiguidade do campo, não havendo destaque para instrumentos específicos, tais como oboé e trompete. A organização imprecisa do campo também ocorre quando o enfraquecimento progressivo das figuras obscurece uma organização prévia bem definida. Esse enfraquecimento acontece quando as figuras perdem sua definição ou quando o fundo se torna mais articulado, ou ambos. O Ex. 11 contém os 18 primeiros compassos da *Sinfonia N° 9*, de Ludwig van Beethoven (1770–1827). A partir do compasso 13, a figura (motivos) se torna progressivamente mais fraca, mais semelhante ao fundo, por causa da aceleração psicológica do tempo (redução do silêncio entre as notas), aumento de intensidade — fazendo perder a articulação rítmica — e mudança de intervalo de 4ª e 5ª justas para intervalo de oitava. A organização textural fica incerta no compasso 16.

¹⁵ “[...] the number, diversity, and placement of the several parts of the texture obscure the definition and articulation of the individual constituents of the texture.”

¹⁶ Paul Thom (2007, p. 32–34) apresenta as *Variations* de Igor Stravinsky (1882–1971) como exemplo de tipo de variação serial e, a partir da análise dessa obra, mostra que o violino 3 no trecho do Ex. 10 contém o tema dodecafônico da obra na forma retrógrada. Mesmo cada variação manifestando o tema variado com o mesmo ritmo, é difícil a sua percepção porque ele é obscurecido pelas outras inúmeras partes.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ – 88.

Violino I. *pp sotto voce*

Violino II. *pp* *sempre pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp* *sempre pp*

Basso. *pp*

10 *cresc.*

Exemplo 11: Trecho inicial da *Sinfonia N° 9*, de Beethoven (naípe das cordas), c. 1–18

3. Modelagem gestáltica do *Ponteio N° 28*

A primeira parte do processo analítico, que consiste no uso dos conceitos das leis de proximidade e similaridade para segmentação melódica, é feito pela utilização do aplicativo *CAGE* através da inserção dos dados musicais (relativos à altura e à duração) da melodia do *Ponteio N° 28* em uma sintaxe específica¹⁷, inspirada no *software* Lilypond.¹⁸

¹⁷ Um dos progressos futuros do programa será a inserção de arquivo MIDI no aplicativo *CAGE*.

¹⁸ Lilypond é um editor de música em formato texto e de código livre que produz arquivos MIDI, PDF e MusicXML, dentre outros.

A melodia segmentada do *Ponteio N^o 28* encontra-se no Ex. 12, na qual *c* = *clang*, *q* = sequência, *g* = segmento, e *s* = seção. Para facilitar a visualização, as cabeças de nota do primeiro elemento de cada *clang* estão indicadas em cor vermelha. Essa representação é gerada automaticamente pelo próprio aplicativo. A Tabela 2 contém as UGTs em cada nível hierárquico, e observa-se que há apenas uma seção, formada por três segmentos. Deve-se observar que os dados de altura e duração são considerados simultaneamente pelo aplicativo. A segmentação seria, portanto, diferente das que serão aqui implementadas, caso se considerasse apenas um dos parâmetros. Por exemplo, o intervalo ascendente Ré–Fá no início do trecho integra o *clang* 1 (da sequência 1, segmento 1 e seção 1); já as notas que compõem o intervalo descendente Fá–Ré no final do segundo compasso integram *clangs* diferentes, por conta da inclusão do parâmetro duração no cálculo de segmentação.

Exemplo 12: Segmentação da melodia do *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri, usando o CAGE. Os níveis encontrados são *clangs* (*c*), sequências (*q*) e segmentos (*g*) e seção (*s*)

Seção	Segmento	Sequência	Clang
s1	g1	q1	c1–c5
		q2	c6–c9
		q3	c10–c11
	g2	q4	c12–c15
		q5	c16–c17
		q6	c18–c20
		q7	c21–c22
	g3	q8	c23–c26
		q9	c27–c28

Tabela 2: UGTs do *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri

A sugestão de similaridade de trechos musicais de acordo com o uso de mesmas classes de alturas entre determinadas camadas será utilizada comparando-se conjuntamente as camadas 2 (melodia) e 1 (acompanhamento de acordes arpejados acima da melodia) com a camada 3 (acompanhamento sob a melodia, na maioria das vezes contendo ressonâncias das primeiras notas de cada compasso). A camada 3 é, dessa forma, uma camada composta: a) na parte inferior tem-se notas articuladas em saltos; b) na parte superior observam-se notas longas que, na quase totalidade do *Ponteio*, cumprem apenas uma função de ressonância das primeiras notas da parte inferior de cada compasso. Em outras palavras, essas notas de ressonância (mínimas com hastes para cima) que poderiam suscitar a delimitação de uma camada adicional independente, serão consideradas, nesta análise, como componentes subsidiários da camada 3. O Ex. 13 contém os gestos iniciais do *Ponteio N° 28* e a posição das suas camadas texturais.

á Sebastião Benda

PONTEIO N° 28

CALMO E SENTIDO (♩ = 52).

The musical score is presented in three layers, labeled [1], [2], and [3]. Layer [1] is the melody in treble clef. Layer [2] consists of arpeggiated chords above the melody. Layer [3] is the accompaniment below the melody, featuring articulated notes in the lower register and long notes in the upper register that function as resonances. The tempo is marked 'CALMO E SENTIDO' with a quarter note equal to 52 (♩ = 52). The score is in 4/4 time and begins with a piano (p) dynamic.

Exemplo 13: Gestos iniciais do *Ponteio N° 28*, de Guarnieri, c. 1-5

Com janela de observação de um compasso, buscamos identificar as classes de alturas da camada 3 que não estão presentes nas camadas 1 e 2, chamadas de *classes de alturas diferenciadas* (doravante CADs). As Tabelas 3 e 4 apresentam a quantidade de CADs para cada compasso e especificam quais são elas. Isso fornece dados sobre como o grau de similaridade entre as duas pautas se desenrola no decorrer do percurso musical. Observa-se também que a quantidade de CADs varia de zero a três. A Tabela 5 mostra a quantidade de compassos, tal como o percentual aproximado para cada um dos valores correspondentes às quantidades de CADs. Em sua maioria, portanto, há maior presença de dissimilaridade por apenas uma classe de altura entre as camadas 1 e 2 em relação à camada 3.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
CADs	B _b	B _b	B _b	G _b , A _b	–	G, C, F	E _b , C, F	–	E, G _b	–	B, F	D _b , E _b , C _b	B _b	B, G	B _b	B _b	B _b
Quantidade de CADs	1	1	1	2	0	3	3	0	2	0	2	3	1	2	1	1	1

Tabela 3: Classes de alturas diferenciadas (CADs) por compasso no *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri

Compasso	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
CADs	G _b , A _b	A _b	E	A _b , G _b , D	D _b , E _b , E _♯	C _b , D	A, F, E	–	B _b	B _b
Quantidade de CADs	2	1	3	3	3	2	3	0	1	1

Tabela 4: Classes de alturas diferenciadas (CADs) por compasso no *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri (cont.)

Quantidade de CADs	Quantidade de compassos	%
0	4	15
1	10	37
2	6	22
3	7	26

Tabela 5: Quantidade de compassos para cada quantidade de CADs no *Ponteio N^o 28*, de Guarnieri

Em relação à lei de segregação, das três características musicais de unificação segundo Meyer — diferentes disposições texturais, equidistância horizontal, e uniformidade harmônica —, apenas essa última foi identificada no *Ponteio N^o 28*, e dentre os quatro tipos de uniformidade harmônica — processo

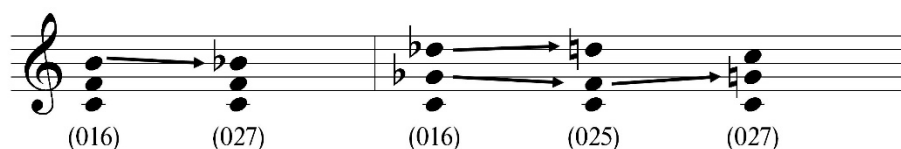
sequencial contínuo, acréscimo de pequenas diferenças, equidistância vertical e construção semelhante —, apenas esses dois últimos foram identificados e observados nessa obra de Guarnieri. As camadas 1 e 2 do *Ponteio N° 28* contêm, em ritmo motor, acordes arpejados dispostos predominantemente em empilhamento de quartas. As notas mais longas da melodia são predominantemente compartilhadas com as notas mais graves de cada acorde dessa região textural (ver Ex. 13). As notas de curta duração da melodia geralmente não são notas estruturais dos acordes dessa camada de acompanhamento superior. O Ex. 14 apresenta a redução harmônica do *Ponteio N° 28*. Há quatro tipos de sonoridades harmônicas: 1) acordes quartais incompletos (inc.) que utilizam dobramentos em oitava da nota mais grave; 2) acordes baseados na classe de conjuntos (016), marcados com asteriscos; 3) um acorde baseado na classe de conjuntos (025); e 4) acordes de quartas justas sobrepostas, ou seja, baseados na classe de conjuntos (027), sem marcações na figura, já que constituem a maioria. O compasso 27 consiste na prolongação do acorde do compasso 26 com o acréscimo de uma altura. Além disso, percebe-se que há quatro partes no decorrer da obra que contêm continuidade do padrão de acordes (027), marcados no Ex. 14 com colchetes abaixo da pauta.

Exemplo 14: Redução harmônica das camadas 1 e 2 do *Ponteio N° 28*, de Guarnieri

A Tabela 6 contém os quatro tipos de sonoridades harmônicas do *Ponteio N° 28* e sua frequência em inteiros e valores percentuais aproximados, considerando-se suas repetições. Há um total de 58 acordes, a maioria sendo baseada na classe de conjuntos (027). É importante observar que essa classe se relaciona à classe de conjuntos (016) por um mínimo deslocamento de condução das vozes entre eles, ou seja, deslocamento por classe intervalar 1. Os acordes baseados na classe (016) são os segundos mais numerosos na obra. As classes (027) e (016) se relacionam com a classe (025) pelo deslocamento de duas classes intervalares. O Ex. 15 contém exemplos para essas conexões entre os tricordes.

Classes	Quantidade de acordes	%
(027)	43	72
(016)	12	21
Quartal incompleto	3	5
(025)	1	2

Tabela 6: Sonoridades harmônicas das camadas 1 e 2 do *Ponteio N° 28*, de Guarnieri



Exemplo 15: Deslocamento entre os tricordes das camadas 1 e 2 do *Ponteio N° 28*, de Guarnieri

Com base nos dados da análise gestáltica do *Ponteio N° 28*, propomos um sistema composicional (denominado Sistema P28) que hipoteticamente teria dado origem à essa obra musical. Esse sistema (Tabela 7) consiste em uma série de definições que se restringem às aplicações das leis de proximidade, similaridade e segregação.

Sistema P28																													
1	A peça contém três camadas texturais: 1) melodia; 2) acompanhamento de acordes arpejados predominantemente em ritmo motor, cujas notas extremas (mais agudas ou mais graves) coincidem às mesmas alturas das notas longas da melodia. As notas de curta duração da melodia geralmente não são notas estruturais dos acordes dessa camada; 3) acompanhamento especificado na Definição 5.																												
2	A melodia segue a seguinte segmentação de UGTs: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th>Seção</th> <th>Segmento</th> <th>Sequência</th> <th>Clang</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td rowspan="3">s1</td> <td rowspan="3">g1</td> <td>q1</td> <td>c1–c5</td> </tr> <tr> <td>q2</td> <td>c6–c9</td> </tr> <tr> <td>q3</td> <td>c10–c11</td> </tr> <tr> <td rowspan="4"></td> <td rowspan="4">g2</td> <td>q4</td> <td>c12–c15</td> </tr> <tr> <td>q5</td> <td>c16–c17</td> </tr> <tr> <td>q6</td> <td>c18–c20</td> </tr> <tr> <td>q7</td> <td>c21–c22</td> </tr> <tr> <td rowspan="2"></td> <td rowspan="2">g3</td> <td>q8</td> <td>c23–c26</td> </tr> <tr> <td>q9</td> <td>c27–c28</td> </tr> </tbody> </table>	Seção	Segmento	Sequência	Clang	s1	g1	q1	c1–c5	q2	c6–c9	q3	c10–c11		g2	q4	c12–c15	q5	c16–c17	q6	c18–c20	q7	c21–c22		g3	q8	c23–c26	q9	c27–c28
Seção	Segmento	Sequência	Clang																										
s1	g1	q1	c1–c5																										
		q2	c6–c9																										
		q3	c10–c11																										
	g2	q4	c12–c15																										
		q5	c16–c17																										
		q6	c18–c20																										
		q7	c21–c22																										
	g3	q8	c23–c26																										
		q9	c27–c28																										
3	Os acordes arpejados da camada 2 são geralmente baseados no empilhamento de apenas segundas, ou terças, ou quartas etc. Há quatro tipos de sonoridades harmônicas segundo o quadro abaixo: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th>Tipo</th> <th>Características</th> <th>%</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>A</td> <td>Equidistância vertical</td> <td>72</td> </tr> <tr> <td>B</td> <td>Deslocamento de um semitom de um dos componentes em relação ao acorde do tipo A</td> <td>21</td> </tr> <tr> <td>C</td> <td>Díade (intervalo de A acrescida da repetição de uma das alturas em oitava)</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>D</td> <td>Deslocamento de dois semitons em um dos componentes ou um semitom em dois componentes partindo de um acorde do tipo A ou em relação ao acorde do tipo B</td> <td>2</td> </tr> </tbody> </table>	Tipo	Características	%	A	Equidistância vertical	72	B	Deslocamento de um semitom de um dos componentes em relação ao acorde do tipo A	21	C	Díade (intervalo de A acrescida da repetição de uma das alturas em oitava)	5	D	Deslocamento de dois semitons em um dos componentes ou um semitom em dois componentes partindo de um acorde do tipo A ou em relação ao acorde do tipo B	2													
Tipo	Características	%																											
A	Equidistância vertical	72																											
B	Deslocamento de um semitom de um dos componentes em relação ao acorde do tipo A	21																											
C	Díade (intervalo de A acrescida da repetição de uma das alturas em oitava)	5																											
D	Deslocamento de dois semitons em um dos componentes ou um semitom em dois componentes partindo de um acorde do tipo A ou em relação ao acorde do tipo B	2																											
4	Há quatro partes no decorrer da obra que contém continuidade do padrão de acordes do tipo A da Definição 3, ou seja, formadas por no mínimo três acordes em sequência																												
5	As quantidades de classes de alturas diferenciadas (CADs) da camada 3 em relação às camadas 1 e 2 variam de 0 a 3, distribuídas entre os compassos a partir da seguinte diretriz: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th>Quantidade de CADs</th> <th>Quantidade de compassos (%)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>0</td> <td>A</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>B</td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>C</td> </tr> <tr> <td>3</td> <td>D</td> </tr> </tbody> </table> <p style="text-align: right;">No qual B>D>C>A</p>	Quantidade de CADs	Quantidade de compassos (%)	0	A	1	B	2	C	3	D																		
Quantidade de CADs	Quantidade de compassos (%)																												
0	A																												
1	B																												
2	C																												
3	D																												

Tabela 7: Definições do Sistema P28

4. Planejamento Composicional de *Aboio*

Com base no Sistema P28, apresentamos o planejamento composicional de *Aboio*, terceiro movimento da obra musical *Suíte Gestáltica*, de Helder Oliveira. Visto que a base primária para a construção desse movimento reside na elaboração da melodia, houve associação do título da obra a um gênero que também contém a melodia como base principal. *Aboio* é um tipo de canção

monofônica de andamento lento e amétrica cuja melodia é entoada pelo boiadeiro nordestino ao tomar conta do gado. As sugestões musicais para a lei de proximidade, similaridade e segregação segundo as definições do Sistema P28 foram aplicadas no planejamento composicional de *Aboio*.

A peça contém três camadas texturais segundo a primeira definição do sistema: 1) camada melódica, 2) camada de acordes arpejados formados predominantemente pela mesma figura rítmica, 3) outra camada de acompanhamento. Para a elaboração da melodia, seguiu-se as diretrizes da Definição 2, que define a quantidade de todas as UGTs da obra. Uma melodia atonal foi criada aos poucos, preocupando-se intuitivamente com a segmentação pré-estabelecida.¹⁹ Para o cálculo da segmentação melódica, foram atribuídos os seguintes valores: números inteiros para as alturas, sendo o número 0 correspondendo ao Dó Central (Dó₄); para o intervalo de alturas, um semitom corresponde ao número 1; e para o intervalo temporal, a colcheia é a base, com valor 1.

Inicialmente, a primeira sequência foi elaborada, observando-se intuitivamente as separações entre os *clangs*, ou seja, saltos e longos intervalos de tempo foram colocados entre os *clangs* de forma intuitiva para que coincidissem com as disjunções. O processo se repetiu para as outras sequências; e para a separação em nível de sequência, saltos maiores e grandes intervalos temporais foram atribuídos em relação aos valores de separação a nível de *clang*. O mesmo procedimento foi utilizado para a segregação a nível de segmento. O resultado encontra-se nos Ex. 16 e 17, que incluem a melodia criada, os valores paramétricos e os valores das distâncias e disjunções, além da segmentação da melodia em *clangs* (c), sequências (q), e segmentos (s).²⁰ Para a construção da camada 2, foi preciso definir os tipos de sonoridades harmônicas segundo a Definição 3. O acorde do tipo A deve ter equidistância vertical, e a sonoridade escolhida foi a classe de conjuntos (048). O acorde escolhido para o do tipo B está baseado na classe de conjuntos (037), que deriva da classe de conjuntos (048) por transformação de um semitom. Para a sonoridade do tipo C, foi escolhido um

¹⁹ A intenção futura é colaborar com o desenvolvimento do programa *CAGE* para que haja a opção de geração melódica baseada nas quantidades de UGTs como *input*.

²⁰ Uma versão dessas figuras com alta resolução e no tamanho A3, está disponível no link: https://www.dropbox.com/s/zh8cuaejc10hakb/Aboio_planejamentogest%C3%A1tico.pdf?dl=0

bicorde com acréscimo de uma de suas alturas em dobramento, tal como requerido na Definição 3, e a sonoridade do tipo D escolhida foi a classe de conjuntos (026).

A fim de proporcionar a divisão dos acordes da nova obra de acordo com a porcentagem apresentada na Definição 3, foi preciso estipular a quantidade absoluta de acordes da obra. Isso só foi possível graças ao esboço da camada 2 construído segundo as diretrizes da Definição 1 em relação a essa camada (utilização de arpejos de acordes cujas alturas extremas coincidem com as notas longas da melodia). O esboço encontra-se no Ex. 18, já incluindo um contorno provisório.

g1																							
q1																							
c1			c2			c3			c4			c5											
Altura:	7	5	2	4	5	7	6	4	10	13	12	17	17	2	4	5	3	6	2				
Int. de alturas:	2	3	2	1	2	2	1	2	6	3	1	5	0	15	2	1	2	3	4	5			
Int. de tempo:	1.5	2	1	0.5	1.5	0.5	0.5	1.5	0.5	0.5	2.5	0.5	3.5	1	2	1	0.5	0.5	2.5				
Distância:	3.5	5	3	1.5	3.5	1.5	2.5	2.5	3.5	1.5	2.5	0.5	18.5	3	3	3	3.5	4.5	7.5				
Altura média:	6			3.6			5.6		6		11.6		17			3.6			1.7				
Int. de alturas:		2.4						6		5.4						13.4			3.5				
Int. de tempo:		3.5					3		2.5		3.5					3.5			7.5				
Distância:		5.9					5		8.5		8.9					16.9			9.2				
Disjunção:		10.9					8.5		16		16.4					35.4			16.7				
Altura média:									8.38														
Int. de alturas:																1.74							
Int. de tempo:																16							
Distância:																17.74							
Disjunção:																53.14							
g2													g3			g4							
q2													q3			q4							
c7			c8			c9			c10			c11			c12			c13					
Altura:	7	5	4	9	7	5	14	20	4	2	8	9	12	18	17	1	2	8	9	12	6	11	12
Int. de alturas:	2	1	1	5	2	2	9	6	16	2	6	1	3	6	4.5	1	6	1	3	6	5	1	2
Int. de tempo:	1	1	3	0.5	0.5	1.5	2	1	1.5	1	0.5	0.5	0.5	1.5	1.5	0.5	0.5	0.5	0.5	1.5	1.5	0.5	0.5
Distância:	3	2	8	2.5	2.5	10.5	8	17	3.5	7	1.5	3.5	6.5	21.5	2	6.5	1.5	3.5	6.5	6.5	1.5	2.5	
Altura média:	5.3			7			10		17		3		8.75		11.75			10.25		1.5			9.71
Int. de alturas:		1.7						14		3			8.75		11.75			10.25		1.5			9.71
Int. de tempo:		3					2.5		3		2.5		2.5		6			6		1.5			9.71
Distância:		4.7					12.5		17		11.25		11.25		16.25			16.25		9.71			9.71
Disjunção:		12.7					23		34		18.25		18.25		37.25			37.25		16.21			9.71
Altura média:	6.64												8.33							0.95			7.38
Int. de alturas:																				8.5			
Int. de tempo:																				9.45			
Distância:																				56.65			

Exemplo 16: Melodia e segmentação em UGTs de *Aboio*, de Helder Oliveira, c. 1–24. A melodia divide-se em *clangs* (c), sequências (q) e segmentos (g)

A tentativa foi construir arpejos na medida do possível. Vale salientar que algumas pausas da melodia originalmente apresentada nos Ex. 16 e 17 foram transformadas em sons de prolongação das notas anteriores no Ex. 18. Enfim, há 61 acordes distribuídos em toda a peça. A quantidade de acordes para cada tipo

de sonoridade harmônica é calculada de acordo com as porcentagens da Definição 3. A Tabela 8 apresenta as sonoridades e suas quantidades. A distribuição dos tipos de sonoridades no decorrer da obra seguiu uma diretriz fora do Sistema P28 de não usar o mesmo tipo para dois *clangs* sequenciais. Inicialmente, a ideia era alternar o máximo possível os tipos A e B — os de maior frequência —, tal como apresentado na Tabela 9. Porém em c7 houve uma inserção central da sonoridade do tipo C para que o tipo B não tivesse três ocorrências e, assim, caracterizar a continuidade de um padrão. Foi decidido, portanto, deixar a continuidade do padrão de tipo de sonoridade somente para o tipo A, tal como requerido na Definição 4. O tipo A não foi utilizado em c12 para aproveitamento da quantidade de três acordes em c13 a fim de aplicar a segunda continuidade de padrão de sonoridade (a primeira encontra-se em c6).

The image displays a musical score for 'Aboio' with segmentation into clangs (c), sequences (q), and segments (g). The score is divided into two systems. The first system (measures 25-30) is labeled 'g2' and contains clangs c14-c20. The second system (measures 31-36) is labeled 'g3' and contains clangs c21-c28. Each clang is annotated with a sequence of numbers representing notes and their durations. Below the notation are several rows of numerical data representing statistical analysis of the sonorities.

Exemplo 17: Melodia e segmentação em UGTs de *Aboio*, de Helder Oliveira (cont.), c. 25–49. A melodia divide-se em *clangs* (c), seqüências (q) e segmentos (g)

The musical score is presented in ten staves, each containing a sequence of numbered measures. The measures are numbered 1 through 61, with some staves starting at a higher measure number (6, 11, 16, 21, 26, 31, 35, 40, 45). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The score is written in 2/4 time.

Exemplo 18: Esboço da camada 2 de *Aboio*, de Helder Oliveira

Tipo	Classe	%	Quantidade de acordes
A	(048)	72	44
B	(037)	21	13
C	Tipo A incompleto	5	3
D	(026)	2	1

Tabela 8: Sonoridades harmônicas das camadas 1 e 2 de *Aboio*, de Helder Oliveira

Clang	Acordes
c1	B, B
c2	A, A
c3	B, B
c4	A, A
c5	B
c6	A, A, A, A, A
c7	B, C, B
c8	A, A
c9	B, B
c10	A, A
c11	B, B
c12	C
c13	A, A, A
c14	B, B
c15	C, C
c16–c20	A (13 vezes)
c21 (1.º acorde)	D
c21 (2.º acorde) – c28	A (14 vezes)

Tabela 9: Distribuição dos tipos de sonoridades harmônicas das camadas 1 e 2 de *Aboio*, de Helder Oliveira

Segundo a quarta definição do Sistema P28, quatro momentos da obra devem apresentar continuidade de padrão do tipo A de sonoridade harmônica. Além de c6 e c13, foram escolhidos os *clangs* c16–c20 e c21 (a partir do segundo). As sonoridades do tipo C e D foram inseridas em determinados *clangs* para que essa diretriz entrasse em vigor.

Para que a Definição 5 fosse cumprida, foram calculadas a quantidade absoluta dos compassos para cada uma das quantidades de CADs da camada 3 em relação às camadas 1 e 2. O mesmo percentual do *Ponteio N° 28* foi utilizado no planejamento da nova obra. O resultado encontra-se na Tabela 10. A distribuição das quantidades de CADs para cada compasso teve como princípio não usar a mesma quantidade de CADs para duas sequências contíguas. A

Tabela 11 mostra a quantidade de CADs escolhida para cada sequência de *Aboio*, a quantidade de compassos para cada quantidade de CADs²¹ e seus posicionamentos na partitura em compassos.

Quantidade de CADs	Quantidade de compassos	%
0	7	15
1	18	37
2	11	22
3	13	26

Tabela 10: Quantidade de compassos para cada quantidade de classes de altura diferenciadas (CADs) em *Aboio*, de Helder Oliveira

Sequência	Quantidade de CADs	Quantidade de compassos	Compassos
q1	1	8	1–8
q2	3	9	9–17
q3	2	4	18–21
q4	1	6	22–27
q5	0	2	28–29
q6	2	7	30–36
q7	3	4	37–40
q8	0	5	41–45
q9	1	4	46–49

Tabela 11: Distribuição das classes de altura diferenciadas (CADs) em *Aboio*, de Helder Oliveira

5. Comparações estéticas e conclusão

A nova obra *Aboio* e o *Ponteio N° 28*, de Guarnieri, têm em comum certas características estruturais, como forma, ritmo motor, textura, uso predominante de harmonias com equidistância vertical e tratamento sistemático da endogenia entre camadas determinadas. Os elementos desses componentes estruturais são o que diferenciam essas obras musicais, como por exemplo o ritmo motor escolhido, o intervalo para a equidistância vertical, a quantidade de compassos e o posicionamento das diferentes quantidades de CADs entre as camadas

²¹ O número de compassos para cada quantidade de CADs corresponde à extensão aproximada da respectiva sequência a qual essa quantidade de CADs está atribuída.

determinadas. As decisões em relação a outros parâmetros não incluídos no modelo sistêmico fazem a diferenciação também, como por exemplo a escolha da teoria de organização das alturas.

A produção de uma obra original a partir da MG é viável por conferir pontos de partida consistentes para o planejamento composicional e liberdade na inserção de elementos paramétricos nas estruturas dos modelos e também fora deles. Além disso, essa metodologia se mostra eficaz para a compreensão da linguagem composicional das obras analisadas e para a criação de repositórios composicionais coerentes, ampliando-se o repertório de técnicas composicionais.

Vimos neste trabalho que os elementos essenciais que constituem a MG se expressam em suas duas fases metodológicas: 1) análise gestáltica, e 2) generalização relacional. O cerne da MG é a definição de um sistema composicional hipotético sob a perspectiva das leis gestálticas. A partir desse sistema composicional, que guarda o arquétipo de uma determinada obra original sob a ótica gestáltica, pode-se planejar uma nova obra que apresenta um parentesco em nível profundo com a obra original.

Observou-se também como a MG depende completamente das sugestões de aplicações de determinadas leis gestálticas no campo musical. Essas sugestões, como foram definidas pelos teóricos que dão sustentação à análise gestáltica, envolvem parâmetros musicais a elas intrínsecos. Portanto, diferentemente da Modelagem Sistêmica, que tem uma fase inicial em que se selecionam os parâmetros e as ferramentas analíticas mais adequadas à obtenção de um modelo satisfatório, na MG essa escolha é transparente e inerente às próprias sugestões musicais das leis gestálticas. Por isso, a fase de seleção paramétrica própria da Modelagem Sistêmica não existe na MG.

Acrescenta-se ainda que a fase analítica da MG, apoiada metodologicamente na Teoria da Gestalt, pode ser bastante útil na compreensão de uma obra musical, sob a perspectiva gestáltica. Logo, essa fase analítica pode se configurar como um objetivo em si mesmo.

Por fim, há o interesse de desenvolver o aplicativo *CAGE* para a geração de uma melodia a partir da inserção de dados referentes às quantidades de UGTs desejadas em todos os níveis hierárquicos. Nesta pesquisa, o *CAGE* apresentou todas as UGTs da melodia do *Ponteio N° 28* segundo os princípios da análise gestáltica de Tenney. A quantidade dessas UGTs foi o pilar para a composição de uma nova melodia regida pelas regras de segmentação segundo Tenney. Essa

composição foi manual, sendo um trabalho árduo, longo e de forma intuitiva para que a segmentação fosse a mesma presente na melodia do *Ponteio N° 28*. Ao incluir essa função no aplicativo computacional, uma melodia com segmentação pré-determinada pode ser gerada rapidamente e com mínimas chances de erro.

Referências

1. DeVoto, Mark. 2005. Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. In: Bempéchat, Paul-André (Ed.). *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, p. 459–485. Serie 19. Pendragon Press.
2. Gomes Filho, João. 2004. *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. 6. ed. São Paulo: Escrituras.
3. Koffka, Kurt. 1936. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.; New York: Harcourt, Brace & Co.
4. Köhler, Wolfgang. 1992. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1992.
5. Kristeva, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
6. Lima, F. F. 2011. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
7. Mesquita, Gabriel. 2018. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
8. Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
9. Oliveira, Helder. 2020. *Modelagem Gestáltica: modelos sistêmicos a partir de princípios da Teoria da Gestalt*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
10. Pitombeira, Liduino. 2017a. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 27., Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM.
11. _____. 2017b. Formal Design, Textural Profile, and Degree of Harmonic Endogeneity as modeling factors. In: Congresso da Associação Brasileira de

- Teoria e Análise Musical, 2, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC. p. 42–51.
12. _____. 2018. A Systemic Model for Debussy's Prelude n. 1. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 2, n. 2, p. 37–56.
 13. _____. 2020. Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*. v. 4, n. 1, p. 39–62.
 14. Polansky, Larry. 1978. A hierarchical analysis of Ruggles' *Portals*. *Proceedings of the 1978 International Computer Music Conference, ICMC 1978, Evanston, Illinois, USA*, v. 1978. San Francisco: The Computer Music Association, p. 790–852
 15. Roig-Francoli, A. M. 1995. Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2, p. 242–267.
 16. Thom, Paul. 2007. *The Musician as Interpreter*. University Park: Pennsylvania State University Press.
 17. Tenney, James. *Meta+Hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to Study of Form and META Meta+Hodos*. 1988. Editor: Larry Polansky. 2. ed. Oakland: Frog Peak Music.
 18. Tenney, James; Polansky, Larry. 1980. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*, v. 24, n. 2, p. 205–242.
 19. Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
 20. Wertheimer, Max. 1997. Laws of organization in perceptual forms. In: Ellis, Willis D. (Ed.). *A Source Book of Gestalt Psychologie*, p. 71–88. Highland: The Gestalt Journal Press.

Piano na Mangueira: uma história brasileira sobre música e essencialismo

Piano at Mangueira: a Brazilian story about music and essencialism

Marta Castello Branco

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Em 1992, a escola de samba Mangueira homenageia Tom Jobim em seu desfile de carnaval. Duas diferentes expressões musicais surgem daí: o samba-enredo da escola e a canção *Piano na Mangueira* de Jobim e Chico Buarque. Ainda que ambos representem encontros musicais e homenagens mútuas, seu caráter é diretamente afetado por sistemas sonoros e materiais que reconhecemos como “teorias musicais”, em um sentido amplo. O desafio de se representar um piano na escola de samba, assim como os encontros e desencontros deste contexto, conduzem a uma investigação histórica, social e analítico-musical que vai além de imagens da música e busca aspectos sonoros da interação. Depara-se assim com o papel do essencialismo na música brasileira, que não só a determina, mas também se constitui como obstáculo ao que poderiam ser interfaces entre sistemas musicais, como apresentamos em nossa conclusão.

Palavras-chave: Música brasileira. Teorias musicais. Escola de samba. Bossa nova. Tom Jobim.

Abstract: In 1992, the samba school Mangueira honors Tom Jobim in its carnival parade. Two different musical expressions emerge from there: a samba-enredo by the school and the song *Piano at Mangueira* by Jobim and Chico Buarque. Although both represent musical encounters and mutual homage, their character is directly affected by sound and material systems that we recognize as “musical theories”, in a broad sense. The challenge of representing a piano in the samba school, as well as the encounters and disagreements in this context, lead to a historical, social and musical-analytic investigation that goes beyond images of music and seeks musical aspects of interaction. Thus, we are faced with the role of essentialism in Brazilian music, which not only determines it, but also constitutes an obstacle to what interfaces between musical systems could be, as we present in our conclusion.

Keywords: Brazilian music. Musical theories. Samba school. Bossa nova. Tom Jobim.



1. Prólogo

Casos de interação entre expressões musicais distintas se nos parecem oportunidades precisas para a investigação de seus sistemas teórico-musicais, assim como todo o arcabouço social, contextual e humano que as cerca e igualmente as constitui. A interação evidencia e frequentemente coloca em xeque as condições e potencialidades de sistemas estéticos, como veremos no caso de um piano na escola de samba carioca, Mangueira¹.

Se processos de transferência cultural e hibridismo (Bhabha 1994) são amplamente investigados na área de estudos culturais, Christensen ressalta como relações dialógicas de intermediação e negociação estéticas são objetos diretos também da teoria musical (2018, p. 17). Dörte Schmidt descreve a teoria musical como dependente de seu contexto e aponta para a relação imediata entre “teorias musicais” e seus contextos culturais (2005), incluindo o estabelecimento de hegemonias, e as supostas independências em relação a um idioma e “a seu local de ‘origem’ cultural” (Schmidt 2008, p. 1). Assim se delineiam os riscos e possíveis danos de se tratarem categorias musicais como fixas e imutáveis, o que sintetizamos aqui através do conceito de “essencialismo”. A suposição de que obras musicais, gêneros estéticos ou práticas de performance teriam essências integralmente definidas significaria sua incapacidade de transformação, mas a correlação direta entre contexto e expressão musical põe por terra este suposto “essencialismo”. O balanço entre limitações, condições e perspectivas contextuais faz com que “o processo de transferência cultural raramente [seja] um processo unidimensional de simples importação e exportação” (Christensen 2018, p. 17)², como observamos em nossa análise do contexto brasileiro, que metodologicamente parte do levantamento de dados históricos e sociais de um caso de interação entre expressões musicais, para contextualizar seu aspecto analítico-musical. Ressaltam-se neste estudo processos de negociação estética,

¹ Agradeço à Revista Musica Theorica e à Indiana Theory Review, especialmente a Gabriel Navia, Bruno Alcalde, Miguel Arango Calle e Mítia D’Acol pelos valiosos comentários e sugestões. Agradeço à Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Matthias Pasdzierny, Dr. Susanne Heiter, Sandra Kebabig, Dorothea Hilzinger e ao Seminário da UdK-Berlin “Junge Musikwissenschaft stellt sich vor” (2020), onde fragmentos deste trabalho foram discutidos pela primeira vez.

² “The process of cultural transfer is rarely a unidirectional one of simple import and export” (Christensen 2018, p. 17). Todas as traduções são da autora do presente trabalho, exceto quando se indicar diferentemente.

que frequentemente fazem referência a um universo musical erudito europeu, principalmente de forma imagética, ao mesmo tempo em que flexibilizam e adaptam seus conceitos e formas visuais às necessidades dos próprios contextos de interação e performance. Assim, a confrontação com modelos, formas e sistemas musicais coloca expressões frente ao desafio essencialista, que tende a assumi-las como prontas e fixas, como se houvessem essências imutáveis do samba, ou da bossa nova, por exemplo. No entanto, este paralelo entre expressões musicais e supostos modelos ou referências estéticas tende a apagar as diferenças que as constituem, além de aliená-las de seu contexto:

Basicamente, com esses paralelos, compara-se o que não é comparável, tanto intencionalmente, quanto em relação ao que em última análise se torna visível. Só se podem ver as diferenças essenciais com mais precisão quando não se deixa que as condições históricas de ação desapareçam por trás de uma arte aparentemente absoluta, mas conscientemente se olha novamente para tais condições (Köster; Schmidt 2005, p. 13)³.

Ao tematizar a música brasileira, seus fluxos culturais e a pluralidade de suas formas de interação, não deixamos de caminhar na perigosa fronteira essencialista e neste sentido reiteramos que: “Não há algo como a simples e ‘pura’ recepção da teoria musical europeia em parte alguma do mundo. Por isso, faríamos bem em lembrar que não existe algo como um objeto estável e puro, que poderia ser chamado de ‘teoria musical europeia’” (Christensen 2018, p. 19)⁴. Igualmente relatamos a história de um samba-enredo e de uma canção de bossa nova que, com sorte, não se podem designar “puros” e estáveis, como veremos a seguir.

³ “Im Grunde wird mit solchen Parallelisierungen ebenso absichtsvoll wie letztlich durchsichtig nicht Vergleichbares miteinander verglichen. Die essenziellen Unterschiede sieht man genauer nur, wenn man die historischen Handlungsbedingungen eben nicht hinter einer scheinbar absoluten Kunst verschwinden lässt, sondern bewusst wieder in den Blick nimmt” (Köster; Schmidt 2005, p. 13).

⁴ “There is no such thing as a simple or ‘pure’ reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call ‘European music theory’” (Christensen 2018, p. 19).

2. Mangueira e o Samba-enredo *Se todos fossem iguais a você*

A Mangueira escolheu Tom Jobim como tema central de seu samba-enredo de 1992, intitulado *Se todos fossem iguais a você* [*Somebody to light up my life*], uma recordação ao título de sua primeira canção com Vinicius de Moraes, composta na Década de 1950. Após ter sido classificada em décimo primeiro lugar no carnaval do ano anterior, e quase ter sido rebaixada do grupo especial, a escola optou por um tema que pudesse reerguer sua reputação e, potencialmente, propiciar um desfile notável. Após elaborações internas que incluíram a possibilidade de se indicar a atriz Marília Pera como homenageada daquele ano, concordou-se com a escolha do nome de Tom Jobim. Jorge Ramos relata que tanto a comissão de carnaval, quanto a Dona Neuma, que é filha de Saturnino Gonçalves, um dos fundadores da escola, preferiam a indicação do músico. Como Dona Neuma é “a primeira dama da escola, maior força política da Mangueira” (Ramos 2019, p. 60), Tom Jobim foi escolhido.

Para se fazer o convite oficial, diretores e membros históricos da Mangueira foram à casa de Tom: a própria Dona Neuma, Dona Zica⁵, José Maria Monteiro, Percival Pires, entre outros. A irmã de Tom, Helena Jobim, relata que ele teria respondido que aceitar o convite significava uma grande honra, que conhecia sambas antigos e que sempre foi fã da escola. O encontro se tornou uma grande celebração (Jobim 2011). Helena Jobim afirma ainda que aquele sentimento de honra pelo convite parece ter sido o único assunto de suas conversas diárias por algum tempo (Jobim 2011)⁶.

No sambódromo, no dia do desfile⁷, a emoção de Tom Jobim parece ter se confirmado “com o tímido Jobim no alto de um carro alegórico, quatro metros acima do chão, com medo de cair lá de cima e recebendo uma ovação constante da multidão nas arquibancadas” (Castro 2012, p. 344)⁸. Aplaudido por mais de 100 mil espectadores, em meio a três mil dançarinos e no alto do carro alegórico principal, “Tom não pôde conter as lágrimas” (Jobim 2011).

⁵ Dona Zica é a viúva de Cartola e representa a Mangueira de forma simbólica e bastante icônica.

⁶ “For a while that honor appeared to be the only subject of his daily conversations” (Jobim 2011).

⁷ Gravação do desfile de 1992, ao vivo, pela *Rede Globo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

⁸ “[...] with the shy Jobim himself perched on top of a float, four meters above the ground, terrified of falling and receiving a standing ovation from the crowd in the stands” (Castro 2012, p. 344).

A organização do desfile contou com carros alegóricos nomeados a partir de músicas do compositor, além das fantasias temáticas e do próprio samba-enredo. “As crianças viriam vestidas de ‘O Boto’, as baianas de ‘Chovendo na roseira’” (Ramos 2019, p. 63). Vinte e quatro candidatos entraram na disputa para a escolha do samba-enredo, que viria a ser o tema musical do desfile, mas para a final ficaram apenas três. “O samba vencedor, de Hélio Turco, Alvinho e Jurandir (que puxou o samba-enredo na disputa) recebeu cinco votos, enquanto a composição de Otacílio e Carlos Sena teve dois votos e a de Verinha, Bira do Ponto e Fernando de Lima, apenas um” (Ramos 2019, p. 64). Alvinho se consolidava como renomado compositor da escola, sendo então vencedor pelo terceiro ano consecutivo. No dia do desfile, ele foi cantado por Jamelão, o tradicional músico da escola.

Além da referência clara à canção que dá título ao samba-enredo, nele são apresentados trechos de canções de Jobim, como: “Que maravilha seria viver”, da própria *Se todos fossem iguais a você*, e “é promessa de vida no meu coração” de *Águas de Março*. É mencionada a “Garota de Ipanema”, “os poemas de Jobim” e “a Mangueira em Tom maior”, em um jogo de linguagem com o nome do compositor. “Ilvamar Magalhães, o reconhecido carnavalesco da Mangueira, dividiu o enredo em três partes: a primeira, da ligação do compositor com a cidade do Rio de Janeiro; a segunda, a bossa nova e, a última, canções de Tom que falam da natureza” (Ramos 2019, p. 62). A relação com a natureza foi tema também da caracterização do carro alegórico principal, onde desfilou Tom Jobim. No alto do carro, ao lado de um piano branco e cercado de representações de árvores e plantas, Tom acenava ao público, com seu chapéu Panamá. No texto do samba-enredo, uma interseção entre a natureza (representada pelo amanhecer) e a música do homenageado é descrita como “a mais linda sinfonia”.

Ainda que Ilvamar Magalhães tenha dividido o enredo tematicamente em três partes, observamos a prevalência de estruturas binárias na fraseologia musical. A macro-forma da música é constituída por duas estrofes longas, ambas finalizadas por duas repetições de um estribilho [*chorus*], entremeadas por mais um trecho curto, também repetido duas vezes em estribilho. A própria organização das frases também é bipartite, sendo sempre dividida em duas partes, que buscamos representar através dos travessões que as separam, na citação integral do samba, logo abaixo. O estabelecimento de jogos de pergunta e resposta, que contribui para a continuidade e para o caráter cíclico da expressão

é bastante comum aos sambas-enredo de maneira geral, assim como à condução intercalada entre estrofes e estribilhos. Enquanto na primeira parte são frequentemente inseridos novos materiais melódicos em sua maioria e não pré-existentes, na segunda ouvem-se repetições tanto melódicas quanto textuais sobre materiais já previamente apresentados. Na melodia, há uma pausa entre cada um dos grupos de duas frases, também onde se encontram os travessões. Ela atua na finalização do primeiro gesto de forma breve e como clara articulação textual que condiz à marcação do tempo, sem que a frase pareça terminar antes do período esperado. A repetição de duas frases subseqüentes [*chorus*] acontece ao final de cada estrofe e no curto estribilho “é carnaval”. A forma musical e suas repetições se torna ainda mais clara com a continuidade do samba-enredo em seu típico *looping* no momento do desfile. Segue-se o texto integral, de Hélio Turco, Alvinho e Jurandir (1992):

Manguieira vai deixar saudade / Quando o carnaval chegar ao fim
Quero me perder na fantasia / Que invade os poemas de Jobim
Amanheceu... O Rio canta de alegria / Aconteceu... A mais linda sinfonia
O sol já despontou na serra / Doirando o seu corpo sedutor
O mar beija a garota de Ipanema / A musa de um sonhador
O mar beija a garota de Ipanema / A musa de um sonhador

É carnaval / É a doce ilusão é promessa de vida no meu coração
É carnaval / É a doce ilusão é promessa de vida no meu coração

Vem... vem amar a liberdade / Vem cantar e sorrir, ver um mundo melhor
Vem meu coração está em festa / Eu sou a manguieira em tom maior
Salve o samba de terreiro / Salve o Rio de Janeiro, seus recantos naturais
Se todos fossem iguais a você / Que maravilha seria viver
Se todos fossem iguais a você / Que maravilha seria viver (Turco et. al. 1992)⁹.

A textura musical é baseada em uma melodia acompanhada por instrumentos de percussão, em sua maioria, como é comum ao formato samba-enredo e à formação da bateria da escola, que naquele ano voltava a ser coordenada pelo músico, Xangô da Mangueira. A bateria é usualmente formada

⁹ O samba-enredo pode ser ouvido em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

pelo surdo, repique, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, chocalho e prato, podendo sofrer variações entre as escolas e a cada ano de desfile. Como os instrumentos de percussão são tocados em grande número, a centralidade de uma marcação clara, de ciclos rítmicos e agógicos repetidos para que todos os músicos toquem juntos é indispensável.

A melodia tipicamente vocal é cantada com diversas inflexões próximas à fala, ressaltando o caráter básico de sua performance, que é o desfile. A melodia deve ser cantada enquanto se caminha, se dança e se toca pela Marquês de Sapucaí. Assim, grandes saltos melódicos ou mesmo complexas inflexões não condizem ao contexto da performance. A melodia é ornamentada por graus conjuntos, bordaduras e alguns saltos que ressaltam trechos específicos do texto, desde seu início. Ela é composta por frases curtas que devem ser repetidas diversas vezes, para que sejam decoradas pelos músicos, dançarinos e mesmo pela plateia, que apoia o ritual do desfile ao cantar junto. É usual a presença de pequenos estribilhos repetidos, que permanecem sendo cantados pelos fãs da escola, mesmo após o fim do carnaval, como é o caso das frases que finalizam cada sessão. Há também a frequente repetição de trechos melódicos, literalmente e em pequenas variações, como em: “Amanheceu... O Rio canta de alegria / Aconteceu... A mais linda sinfonia”, onde a variação musical é subordinada ao texto e ao número de sílabas das palavras. Na estrutura macro-formal, ouve-se a construção progressiva de uma sessão aguda, passo-a-passo, a partir de trechos mais graves. Primeiro é inserida uma única palavra mais aguda: “Vem”, para nas frases subsequentes chegar-se ao trecho que mantém o agudo: “salve o samba de terreiro”, que por sua vez conduz à frase de Tom: “Se todos fossem iguais a você, que maravilha seria viver”, sendo esta destacada pela condução do agudo do trecho musical anterior. A frase é repetida e volta-se ao início do samba-enredo, que somado ao *looping* da performance no sambódromo estabelece a estrutura de duas estrofes entremeadas por um curto estribilho.

A intensidade sonora é mais um aspecto central ao sucesso do desfile. A amplificação sonora é bastante intensa, mas a capacidade de uma escola em tocar e cantar ainda mais forte é reconhecida com animação e apoio do público, o que, mais uma vez, corrobora com a construção melódica próxima às inflexões da fala, com extenso uso de graus conjuntos, sem grandes saltos e sem grandes variações internas de dinâmica, com exceção dos estribilhos repetidos, que são frequentemente cantados mais forte. Rimas em frases subsequentes ou em

sequências alternadas atuam como fator mnemônico e, por fim, o tema do desfile também deve auxiliar na lembrança do samba-enredo. A harmonia é diretamente impactada pelo caráter melódico do desfile, não apresentando grandes desenvolvimentos. Como é usual a este repertório, os gestos melódicos inevitavelmente interagem com padrões harmônicos e o imenso corpo instrumental percussivo mostra os efeitos de sua intensidade (predominantemente *forte*, ou *fortissimo*) sobre a melodia.

A performance em movimento, durante o desfile, é um elemento fundamental ao caráter musical do samba-enredo, que inclui o fator mnemônico, o transporte dos instrumentos, e a relação com o público, que por sua vez inclui a grande intensidade sonora. Glaura Lucas sugere que procedimentos musicais distintos são realizados em eventos privados e públicos, o que se relaciona diretamente aos instrumentos empregados em cada situação. No contexto de um gênero musical bastante distinto, o Candombe Mineiro, por exemplo, que é considerado o pai do Congado, três pesados tambores frequentemente produzidos a partir de troncos maciços são usados em cerimônias íntimas, enquanto os tambores de mão são transportados para eventos públicos e podem ser carregados em cortejos do Congado (2016, p. 175). A possibilidade de movimentação de toda a bateria da escola de samba, associada à multidão que a acompanha, nos parece determinar de forma direta a expressão musical que aqui descrevemos. Assim, todo um arcabouço teórico-musical, contextualmente localizado, corrobora para a factibilidade daquela expressão, e uma possível “teoria musical” da escola de samba, ainda que se possa inteiramente prescindir de tal designação, claramente se relaciona ao contexto da expressão musical, aos instrumentos de mão para caminhar, à dança, às fantasias, à coordenação do conjunto humano e às conformações melódicas, textuais e rítmicas condizentes à Sapucaí. Ainda no contexto das escolas de samba, o sentido da palavra “harmonia”, já parece bastante revelador desta música-móvel, na medida em que se refere à sincronicidade entre música, dança e a evolução do desfile pela avenida. Em consonância com a teoria de “*third space*” de Homi Bhabha (2004), observamos aqui a unicidade de um contexto híbrido, que estabelece um espaço que inclui igualmente condições materiais e imateriais. A harmonia não é aquela “do piano”, mas uma diferente, essencialmente sincronizada e corporificada [*embodied*].

3. Tom Jobim, a bossa nova e o *Piano na Mangueira*

A imagem de um piano associado ao desfile de uma escola de samba talvez já represente, por si só, o impacto do encontro entre Tom Jobim e a Estação Primeira de Mangueira. Dois ícones visuais de expressões musicais distintas, ultrapassam largamente o estereótipo que se poderia fazer de cada um deles, ainda assim, a manutenção de uma segura “zona de conforto” se aplica também aos dois casos. Se o samba-enredo soa como tal, com o piano não é diferente, afinal, “piano é o meu negócio” – como afirmou Tom Jobim, de acordo com a descrição de Jorge Renato Ramos (2019, p. 62)¹⁰. Helena Jobim também associa a peça composta por Tom Jobim e Chico Buarque ao lugar seguro (e quase mítico) de uma “tradição antiga de carnaval” (Jobim 2011)¹¹, sem que, no entanto, se tematize de forma concreta qualquer possível relação histórica entre o piano e o carnaval. Aliás, não sem razão, se o primeiro é um instrumento de salão, o segundo é uma festa de rua¹². Ruy Castro também não foge da descrição de um “encontro último”, agora entre os gêneros musicais: samba tradicional e bossa nova (Castro 2012)¹³. Mais uma vez coloca-se o questionamento sobre, em termos musicais precisos, que tradições seriam estas: samba e bossa, e o que as caracterizaria. Em consonância com Paul Gilroy, ressaltamos o papel de rótulos como “tradição” e “origem”, que atuam na criação de mitos capazes de apagar aspectos da modernidade que precisam ser questionados, sob o custo da tradição passar a se configurar como um “gesto retórico” (2001, p. 354).

Fato é que dois anos após o desfile, Tom Jobim lança seu último álbum, *Antonio Brasileiro* (1994), do qual faz parte a peça, *Piano na Mangueira*. Mas absolutamente não se trata do samba que foi tocado no carnaval, Jobim e Buarque compuseram uma nova obra, quer dizer: a partir deste encontro, repetidamente reafirmado e aclamado, a Mangueira compôs um samba e Jobim, uma canção.

¹⁰ “Além disso, acabei fazendo um samba junto com o Chico Buarque. E o samba está ficando bom... Chama-se 'Piano na Mangueira'. Piano é o meu negócio” (Jobim in Ramos 2019, p. 62).

¹¹ “Tom e Chico compuseram uma peça própria que revisitava a tradição antiga de carnaval da escola (*Piano at Mangueira*)” (Jobim 2011).

¹² E se aqui se consideram fenômenos musicais históricos como a obra de Chiquinha Gonzaga, ainda assim é necessário ressaltar quais são exatamente os termos musicais de cada forma específica de “interação”.

¹³ “One of his last compositions was ‘Piano na Mangueira’ (Mangueira Piano), the final rendezvous between traditional samba and bossa nova” (Castro 2012).

Talvez se tratem de homenagens mútuas, mas nem tão mútuo é o suposto encontro entre expressões musicais aqui representado.

Homenagens à escola de samba advindas do contexto da música popular brasileira como um todo são diversas, algumas bastante célebres, como *Folhas Secas*, o samba de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, a partir do qual Rennó afirma que Tom e Chico teriam reproduzido um procedimento musical em *Piano na Mangueira*. Trata-se da melodia ascendente na frase “mandei subir o piano pra Mangueira”, até chegar ao nome da escola em seu ponto máximo (Rennó 2016). Ainda segundo o autor, agora sobre *Folhas Secas*: “Também ali, como percebeu o crítico J. Jota de Moraes, ocorre uma ascendência melódica sobre o verso ‘E nos poetas da minha estação Primeira’, que culmina na menção do nome da escola na nota mais elevada” (Rennó 2016). Outras homenagens a Mangueira são *Estação Derradeira* (1987), de Chico Buarque e *Chão de esmeraldas*, de Chico e Hermínio Bello de Carvalho. Jorge Benjor também compôs a canção *Bumbo da Mangueira*, Paulinho da Viola compôs *Sei lá, Mangueira* e se o primeiro é salgueirense, ressalta Rennó (2016), o segundo é portelense. O que o autor faz questão de ressaltar, no sentido de defender uma preferência pela Mangueira até mesmo dentre adeptos de outras escolas.

A relação próxima entre músicos e artistas brasileiros com a Mangueira é bastante difundida. Rennó apresenta o nome de alguns mangueirenses: “Alcione, Beth Carvalho, Clementina de Jesus, Leci Brandão, Rosemary e Mussum” (Rennó 2016), vários deles presentes nos desfiles anuais. Da mesma forma, homenagens a músicos se tornaram também uma tradição da escola, tanto antes, quanto depois do desfile de 1992, com Tom Jobim. Fabato (2019) ressalta alguns homenageados, aos quais adicionamos cronologicamente os anos dos desfiles: Villa-Lobos (1966), Braguinha (1984), Chiquinha Gonzaga (1985), Dorival Caymmi (1986), Tom Jobim (1992), Doces Bárbaros (1994), Chico Buarque (1998), Nelson Cavaquinho (2011) e Maria Bethânia (2016). Neste contexto, e independente das afiliações às diversas escolas, Fabato afirma que: “A Mangueira é a escola mais cantada do Brasil. Até por compositores que jamais pisaram lá” (2019).

O caso de Tom e Chico não parece muito diferente. “Tom telefonou para Chico Buarque que, preocupado com o prazo muito apertado, telefonou para Hermínio Bello de Carvalho pedindo algumas dicas sobre a Mangueira para entrar no samba. Uma das dicas, pelo menos, a alusão ao Pindura Saia [entrou

no samba]” (Cabral 2016, p. 282). Se a escola, os desfiles ou o barracão fossem cotidianos aos músicos, as dicas seriam naturalmente dispensáveis, mas, muito pelo contrário, Helena Jobim descreve o irmão debruçado sobre a melodia ao piano (Jobim 2011), que em seguida é entregue a Chico para que a letra fosse feita, aliás, um procedimento bastante comum ao repertório da bossa nova. “Eu fiz a letra, em cima da música, em casa. Exatamente em cima da ideia dele. A partir da minha letra, ele mudou a música que tinha feito. Eu disse: ‘Tom, eu fiz a letra por causa dessa música’. A letra conduziu o Tom a fazer a modificação na música” (Cezimbra et al. 1995, p. 92). Assim, em um jogo típico da forma canção, em que ajustes do texto e da música (predominantemente rítmicos e melódicos) propiciam um resultado coeso, ambos os elementos: sonoro e poético, são plenamente audíveis e centrais à expressão, mas não sem que o processo de criação garanta a “segurança” de um espaço criativo individual, cada um na sua casa, como relata Chico Buarque. Lê-se a seguir as duas primeiras estrofes do texto:

Mangueira
Estou aqui na plataforma
Da estação primeira
O morro veio me chamar
De terno branco
E chapéu de palha
Vou me apresentar
À minha nova parceira
Mandei subir o piano

Prá Mangueira
A minha música não é
De levantar poeira
Mas pode entrar no barracão
Onde a cabrocha pendura
A saia no amanhecer
Da quarta-feira, Mangueira
Estação primeira
(Jobim; Buarque 1991, p. 417).

Se na interação entre os gêneros musicais seus caracteres originais foram mantidos, como afirmamos aqui, a poética de *Piano na Mangueira* traduz com

bastante precisão os lugares próprios de cada expressão musical. Ao contrário da bibliografia sobre a obra, que incita a ideia de um amálgama musical caleidoscópico e sincrético, o texto coloca claramente as fronteiras e limites do que se entende usualmente pelo termo “encontro”. Um Tom Jobim que representa a si mesmo, “de terno branco e chapéu de palha”, no centro de seu próprio contexto de expressão, cercado e apreciado pela elite carioca, reconhece: “a minha música não é de levantar poeira”, mas após receber aquele honroso convite também ela “pode entrar no barracão”. Este “encontro” se torna possível porque “o morro veio me chamar” e correspondendo ao chamado, Tom avisa: “estou na plataforma da estação”. Quer dizer: há uma clara hierarquia, já que “eles” nos chamaram. A estação de trem Mangueira era a primeira na linha que saía da estação Central do Brasil, no centro da cidade do Rio, para então entrar no subúrbio. A imagem de se esperar na plataforma, especialmente desta estação, mostra abertura e aceite ao convite, ao mesmo tempo em que significa chegar ao fim do caminho conhecido, ao “fim da cidade”, início da surpresa.

Poeticamente, o trecho que traduz de forma mais enfática a imagem do piano na escola de samba, central ao nosso estudo, é a frase: “mandei subir o piano pra Mangueira”. Tendo sido lançada dois anos após o desfile, esta frase da canção evoca aquela imagem de Tom Jobim, a quatro metros de altura, no carro alegórico principal do desfile, ao lado do piano. Ao mesmo tempo, “mandar subir” um piano em um carro alegórico é também um símbolo claro do esforço. Como coloca-se um piano ali? Com muito trabalho, pra se dizer o mínimo. Simbolicamente, este esforço de trazer o piano para avenida representa também o desejo em se fazer soar a música daquele encontro fundamentalmente sonoro: do samba-enredo com a bossa nova. Mas o piano da Sapucaí não foi tocado em momento algum.

O piano que ouvimos foi o de *Antonio Brasileiro*¹⁴, cujo primeiríssimo acorde, seguido do breve trecho de introdução deixa evidente o seu idioma: bossa nova. A harmonia dissonante e o encaminhamento de acordes mergulha de cabeça nas cores da bossa. No arranjo de Paulo Jobim, a obra começa em um G⁷(9), que encaminha um A7(b9) (Jobim; Buarque 1991, p. 417). A canção está em Si_b Maior e seu desenvolvimento modula para Ré Maior. A primeira frase

¹⁴ *Piano na Mangueira* no álbum *Antonio Brasileiro*
<https://www.youtube.com/watch?v=Rjif6HxzWec>

melódica tocada pelo piano, que termina no acorde de A7(b9), contribui decisivamente para a percepção da dissonância e para a associação ao estilo da bossa nova, pois ela é uma escala octatônica diminuta de Sib (Si \flat –Dó \sharp –Fá \sharp –Mi–Dó \sharp –Lá–Dó \flat), com o Dó \flat soando sobre o A7(b9)¹⁵. A seguir, a entrada do trombone de Raul de Souza, junto à voz com a melodia principal, toma a cena em uma improvisação solo que poderia remeter imediatamente ao *jazz*, mas que pelo intenso uso histórico daquela linguagem pela bossa nova, complementa a concepção harmônica dissonante do gênero brasileiro e mais uma vez, lembra as canções de Tom Jobim. Neste mesmo ponto, logo na entrada do nome, Mangueira, já se ouve um trítono. A entrada da voz suave, baixa e até um pouco rouca de Tom confirma este cenário musical característico da canção de bossa nova. A continuidade da peça apresenta acordes dos metais, marcando a harmonia, aqui eles soam bem jazzísticos, ou como uma espécie de *Brazilian jazz*, ao olhar estrangeiro. Também entram as vozes femininas, formando um pequeno coro, frequente nos últimos arranjos de Tom Jobim e de sua “Banda Nova” formada por seus amigos, filhos e filhos de amigos. O “aspecto samba” pode estar representado pelo ritmo da percussão, de forma bastante geral, e se deixa notar pela marcação do surdo no segundo tempo, a partir da metade da canção, o que não é usual ao repertório da bossa nova. O timbre dos instrumentos de percussão utilizados, onde se destaca a cuíca e as chamadas do tamborim ao final da faixa, também repete como em um chamado, o nome: “Mangueira, Mangueira...”, cantado ao final pelas vozes femininas. Digno de nota é o retorno do trombone neste trecho final da canção, na medida em que este contribui decisivamente para a construção de um gesto concomitante de características usualmente atribuídas ao samba e à bossa, de maneira geral. Mas uma correlação musical específica com o samba-enredo da Mangueira de 1992 não pode ser afirmada¹⁶.

¹⁵ Devo ao parecer de Bruno Alcalde a discussão da harmonia aqui apresentada e a distinção de seus elementos. Agradeço pela riqueza e pertinência das sugestões e complementos inseridos neste parágrafo.

¹⁶ Músicos que tocam *Piano na Mangueira* no disco *Antonio Brasileiro*: Antonio Carlos Jobim (piano e voz) / Paulo Jobim (violão e voz) / Sebastião Neto (baixo) / Paulo Braga (bateria e percussão) / Jaques Morelenbaum (cello) / Danilo Caymmi (flauta e voz) / Ana Jobim (vocaís) / Elizabeth Jobim (vocaís) / Maúcha Adnet (vocaís) / Paula Morelenbaum (vocaís) / Simone Caymmi (vocaís)

4. Samba pra quem é de samba, bossa pra quem é de bossa

Todo um sistema teórico-musical e material (incluindo a escolha e o uso dos instrumentos, além da linguagem musical típica da bossa nova), poderia se constituir como uma teoria musical própria ao gênero. Embora, novamente, também a bossa prescindida de tal designação, este “sistema” constrói uma expressão musical onde se ouve o piano, as vozes, a poesia do texto, os encadeamentos harmônicos, as dissonâncias, a delicada instrumentação, o arranjo e variações sutis na dinâmica musical. Nenhum desses elementos parece audível, factível ou mesmo coerente ao contexto dos desfiles no sambódromo do Rio. Talvez por isso o piano não tenha sido tocado na Sapucaí. Mas, se esta hipótese estiver correta, duas questões ainda permanecem: 1) Por que insistir na imagem do piano sem que ele venha a soar de veras? 2) Um “encontro” efetivamente musical significa a construção de interfaces entre estes sistemas ou arcabouços que chamamos de “teoria musical”, em sentido amplo. Por que substituí-los por um discurso sobre música, por imagens ou espectros, em detrimento de interações que constituam expressões sonoras¹⁷? Considere-se aqui o fato de que as homenagens de escolas de samba, de forma geral, servem de pano de fundo para o enredo, que depende de símbolos diretos e objetivos para acontecer, não de uma interação musical. Sendo o homenageado um músico, não necessariamente pretende-se prescindir do formato simbólico da homenagem, nem se indica a disposição de se considerar sua música no desfile.

A insistência em imagens musicais supostamente “universais” ultrapassa o piano como símbolo e atinge em cheio o alvo da “música erudita europeia” como referência cultural – que poderia também ser alvo da homenagem feita pela escola. Novamente se recorre à relação entre “origem” e tradição como forma de apagamento de aspectos do presente, dos quais não se deve prescindir, como relata Gilroy (2001, p. 354) acerca da escravidão. Neste caso, apaga-se a diversidade de idiomas musicais e sua capacidade de interação, que é substituída

/ Duduka da Fonseca (percussão) / Marcio Montarroyos (trompete) / Edeneck Svab (trompa) / Raul de Souza (trombone e solo).

¹⁷ Um breve gosto do que pode significar uma interação musical pode ser ouvida no *Piano na Mangueira* cantado por Jamelão, com seus melismas e rubatos característicos. Nesta versão, a introdução claramente estabelece um senso de tonalidade. Jamelão é o histórico cantor da Mangueira que puxou o samba-enredo de 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwQhvRVgcoQ> – Pseudo Video, BMG Brasil, 1997.

por imagens estereotipadas, não necessariamente musicais. Estas imagens tomam o lugar da interação e fabricam o estereótipo de um “encontro” que não encontra lugar fora das próprias imagens. Em grande medida, o desenvolvimento de uma teoria musical que exemplifique, descreva e represente o fenômeno sonoro como linguagem escrita contribuiu para a amplitude de sua disseminação e para seu conseqüente reconhecimento em contextos bastante diversos – viabilizando fluxos culturais, mas também fabricando jargões tão disseminados quão deletérios como aquela “linguagem universal da música”, de caráter essencialmente hegemônico. Acerca de uma possível escrita musical, cabe aqui lembrar a subordinação de tradições musicais orais às escritas, no contexto brasileiro, sendo às primeiras atribuído um caráter de inferioridade por sua ocorrência predominante dentre as expressões herdadas dos escravos. Mas, “é importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte” (Gilroy 2001, p. 160). Como se poderia então almejar ao desenvolvimento escrito de sua música?

Homi Bhabha relata a presença de “forças desiguais de representação cultural” na condição pós-colonial (Bhabha 2004, p. 245)¹⁸. Estas “forças” naturalmente ganham voz através da expressão musical, que passa a expressar aspectos de uma hierarquia social e histórica. De forma simbólica, uma “linguagem” da teoria musical europeia tem sido colocada como oposta às culturas orais por séculos e, desta forma, não é de se espantar que uma escola de samba não se aproprie do idioma da bossa nova. Aliás, isto seria esperado. Neste ponto, cabe olhar com atenção para o nexo entre hibridismo e igualdade social, assim como investigado por Shalini Puri (2004). O entendimento superficial de expressões pós-coloniais como “híbridas” pode atuar como silenciamento da desigualdade, na medida em que aceita a dominância simbólica de uma cultura hegemônica como inerente à expressão. Ele pode ainda ser associado à falsa conclusão de que a condição pós-colonial é ingênua ao lidar com culturas hegemônicas. Em nosso exemplo, observa-se uma escolha da escola de samba. Há um aspecto subversivo no uso de símbolos universalistas. Ele se deixa elucidar pela teoria de “third space” de Bhabha (2004), que ao reconhecer expressões como híbridas, enuncia a unicidade de cada contexto. No entanto, ao falarmos sobre “escolha”, atingimos em cheio o essencialismo que impera em

¹⁸ “[...] unequal and uneven forces of cultural representation” (Bhabha 2004, p. 245).

nosso exemplo musical. Ele é o fundamento comercial e capitalista do fenômeno: a música universal vende.

Não só o piano simboliza esta comunhão com o fenômeno musical tido como “universal”, mas se confirma nas fantasias ornamentadas com a clave de sol, com pequenos trechos de partitura, desenhos de teclados e mesmo no samba-enredo, onde a relação entre a música de Tom Jobim e a natureza é descrita como “a mais linda sinfonia”. Sinfonias claramente se referem a um contexto musical díspar daquele onde o desfile ganha lugar, mas sua presença não é de forma alguma insignificante, na medida em que legitima a celebração carnavalesca ao associá-la à “música universal” – europeia. Em um trabalho anterior, tratamos de investigar a insistência brasileira na manutenção de uma música supostamente universal (Castello Branco, 2023), em nosso atual exemplo cabe, no entanto, notar que não apenas um arcabouço europeu atua como referência que enforma a expressão musical, mas que o próprio samba-enredo deixa também bastante claras as suas regras, a começar com um piano que não se toca. Sobre a canção de Tom, não se parece tratar de um sistema musical menos específico. Suas condições materiais de produção e difusão são próprias o bastante para não entrarem no barracão, agora em um sentido prático. Ao mesmo tempo em que a escola sabe do valor potencial de seu desfile como um “encontro” com a bossa nova, ela não o formula como tal. Em resumo, a Mangueira não toca bossa nova e Tom Jobim não toca samba-enredo. Ainda assim se insiste em defender a ideia de um encontro musical, mesmo que apenas através de imagens, histórias ou inspirações.

Tanto as homenagens da Mangueira a diversos músicos e compositores, quanto o fato de que vários deles “nunca pisaram lá”, como citado anteriormente, representam um formato musical tão específico, um procedimento tão fechado, que os homenageados em si parecem não fazer muita diferença estética, basta mudar o nome e seguir na avenida, ano após ano, com todo um sistema musical e performático já pré-estabelecido. Do lado da bossa nova não parece ser diferente, a manutenção de um distanciamento próprio à elite delimita fronteiras bastante evidentes, também de forma estética. Jorge Renato Ramos descreve uma entrevista de Tom Jobim ao Jornal *O Globo*, em que o entrevistador pergunta: “Você deu dinheiro à escola para ajudar no desfile?” E a resposta de Tom Jobim: “US\$33.333, o que recebi pela filmagem que a Globo fez na quadra. Foi uma doação, doa a quem doer” (2019, p. 61–62). A afirmação

do papel social de provedor traça limites precisos à natureza de qualquer interação, inclusive musical. Mais um repórter da *Globo* que auxiliou a narração de Fernando Vanucci durante o desfile de 1992, demonstra clara decepção ao final da transmissão ao vivo do carnaval, por não conseguir falar com Tom Jobim na Praça da Apoteose, em sua saída do sambódromo. O repórter fala: “A sinfonia do Rio de Janeiro terminou do lado de fora com todo esse empurra-empurra”. Em seguida: “No momento ele está entrando numa kombi que vai tirar ele daqui pra um pouco de paz, talvez num bar em Ipanema”¹⁹. Em sua biografia do irmão, Helena Jobim confirma que Tom ia praticamente todos os dias à *Churrascaria Plataforma*, que não fica em Ipanema, mas no Leblon (Jobim 2011), ainda assim, vê-se que mesmo “do lado de fora” o repórter de rua conhece perfeitamente os papéis sociais em jogo, e seus respectivos lugares. Também estas condições sociais, econômicas e políticas contribuem para o fechamento de expressões musicais nelas mesmas. Elas se somam às regras próprias de sistemas sonoros e delimitam suas fronteiras a partir do estabelecimento de condições: para que seja um samba-enredo, ou uma canção de bossa nova, a expressão deve se enquadrar nos perfis descritos anteriormente “sem tirar nem pôr”, como se diz no Brasil.

Este limite estético sobre o que é permitido e o que é proibido a cada expressão, faz referência a um sistema funcional interno, a um arcabouço teórico-musical. Mas, uma vez desenhadas as fronteiras, o engajamento em sua manutenção se mostra como um intento essencialista, de forma declarada ou ingênua. Acredita-se que exista algo como a “essência” do samba, e “luta-se” por ela. Mas esta luta é fundamentalmente essencialista e se associa especialmente a um emprego capitalista, imperialista e colonizador do essencialismo. Lembre-se aqui da perigosa fronteira entre expressões culturais próprias, nacionalismos e a aniquilação da diferença. Não sem razão, o citado repórter da transmissão ao vivo do desfile menciona “a sinfonia do Rio de Janeiro”, quer dizer: uma escola de samba com um piano é mais que um desfile, é uma verdadeira sinfonia. E esta é até mais que uma sinfonia da Mangueira, ela imediatamente passa a representar toda a cidade. Curiosamente, não tarda para que as consequências

¹⁹ As falas aparecem ao final da transmissão ao vivo do carnaval pela *Rede Globo*, com narração de Fernando Vanucci. Respectivamente nos minutos 49:30 e 49:41. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

do essencialismo se apresentem, pois o repórter termina a frase dizendo que aquela sinfonia “terminou do lado de fora com todo esse empurra-empurra.”

Também esteticamente se manifestam diversas consequências diretas do essencialismo: mesmo que encontros potencialmente ricos aconteçam entre expressões distintas, elas se mantêm como sempre foram: samba pra quem é de samba, bossa pra quem é de bossa.

5. Considerações finais

É típico dos brasileiros se definirem (ou se esconderem) através de uma suposta “mistura” cultural. No entanto, quando misturas concretas podem acontecer: como no caso de interação entre bossa nova e samba-enredo, cada um cria seu próprio produto – e a palavra “produto” aparece aqui no quadro de um paradigma essencialista, já que identidades e produtos estão especialmente próximos uns dos outros. Especialmente no Brasil, o intenso movimento de fluxos culturais poderia desempenhar um papel contra o essencialismo. Poderiam-se desafiar identidades, ou a ideia de que expressões tenham essências prontas e fixas. No entanto, ainda se desempenham papéis universalistas que representam hegemonias culturais e financeiras, o que resulta em rigidez humana e estética, além de fomentar ideologicamente um “essencialismo musical”. Lembrando Stuart Hall, deve-se ressaltar que identidades não são fatos consumados, são produções que nunca se completam e são sempre constituídas internamente, não externamente à representação (1996, p. 68–75). Não se pode almejar a busca por um “samba original”, ou a redescoberta (quase arqueológica) de algum passado, mas a produção presente de identidades. E neste sentido, urge “atribuir igual importância a raízes e rotas” (Gilroy 2001, p. 357).

Nosso estudo revela a preferência pela palavra “inspiração”, no cenário brasileiro, ao se referir à interação entre expressões musicais: Tom Jobim se inspirou na Mangueira e vice e versa. Talvez seja esta a forma mais vaga e imprecisa de se tematizarem gêneros musicais e, seguramente, a “inspiração” está aquém da relação entre sistemas musicais, além de desmontar qualquer discurso sobre supostas ampliações de arcabouços teórico-musicais. Ao mesmo tempo, ela provê, mesmo que temporariamente, algum fundamento sobre o qual a interface entre expressões pode ser construída. Nossa análise mostra ainda que parte preponderante da “interação” musical se expressa através de imagens:

sejam elas potentes, como um piano no alto de um carro alegórico, ou irrelevantes, como as claves de sol nas fantasias – mas não deixe de se notar aqui que ambos os símbolos buscam legitimar um desfile de carnaval através da referência universalista à música erudita europeia. Em segundo lugar, o aspecto poético também representa a “interação”, sobretudo na canção de Tom Jobim, que novamente se vale de imagens significativas e consistentes, mas não de possíveis diálogos entre sistemas musicais. Tanto as imagens, quanto a poesia são fortemente sustentadas pela propaganda e pelo discurso desinformado da mídia em geral.

Em resumo: um conflito de classes, que pode ser vivenciado cotidianamente no Brasil, estabelece hegemonias financeiras e culturais que são repetidamente exercidas simbolicamente. A música desempenha um grande papel aqui. Enquanto estas relações simbólicas, estéticas e sociais não se tornarem reconhecidas e visíveis, a música continuará sendo moldada por ideologias hegemônicas, comerciais e essencialistas. A Mangueira sobrevive ao “ser vendida”. A bossa nova também. Tom Jobim torna o Samba-enredo da Mangueira atrativo e vendável para os ricos. A Mangueira torna a canção de bossa nova “exótica”, ou talvez se deva dizer universal, em tempos de *world music* – e isso também vende bem. No entanto, ao se revestirem de imagens e símbolos, nenhum desses artifícios se constitui em desenvolvimentos da linguagem musical brasileira, ou em alguma nova forma de leitura ou ampliação de seus sistemas sonoros.

6. Epílogo

Eu tinha então dez anos de idade quando vi na televisão aquele famoso senhor tocando piano e cantando bem no alto de um carro alegórico. Este tinha sido o desfile de carnaval mais bonito que eu já tinha visto, especialmente por causa da música. A doce melodia cantada e a delicadeza do piano eram acompanhados por um mar de tamborins ao fundo. Doce ilusão. Exatos trinta anos mais tarde, ao colecionar informações para este trabalho, encontrei imagens do piano de isopor, no alto do carro alegórico, todo decorado com purpurina. Tom Jobim nunca o tocou, porque ele era só uma caixa branca e se ele tiver cantado algo, ninguém ouviu. Ainda assim, ao poder do encontro que se representa em um piano na Mangueira, dedico este singelo trabalho.

Referências

1. Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
2. Castello Branco, Marta. 2023. Universalism, or the fabrication of concert music: a Brazilian history of cultural appropriation, political propaganda, and inequality. *Revista Música Hodie*, v. 23, p. 1–50.
3. Cabral, Sérgio. 2016. *Antonio Carlos Jobim*. Uma biografia. São Paulo: Editora Lazuli.
4. Castro, Ruy. 2012. *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Chicago: Chicago Review Press.
5. Cezimbra, Márcia; Callado, Tessy; Souza, Tárík de. 1995. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
6. Christensen, Thomas. 2018. Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 15, n. 2, p. 15–21.
7. Fabato, Fábio. 2019. *As matriarcas da avenida: Quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Novaterra.
8. Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34.
9. Hall, Stuart. 1996. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, p. 68–75.
10. Jobim, Helena. 2011. *Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man*. Wisconsin: Hal Leonard.
11. Jobim, Antonio Carlos; Buarque, Chico. 1991. *Piano na Mangueira*. Arranjo de Paulo Jobim. In: *Cancioneiro Jobim*. Jobim Music e Marola Edições Musicais, p. 417–419.
12. Köster, Maren; Schmidt, Dörte. 2005. *Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort*. Remigration und Musikkultur. München: Edition Text + Kritik.
13. Lucas, Glaura. 2016. Drums in the experience of black catholicism in Minas Gerais, Brazil. In (Ed.) Dueck; Jonathan; Reily, Suzel Ana. *The Oxford Handbook of Music and World Cristianities*, , p. 163–186. New York: Oxford University Press
14. Puri, Shalini. 2004. *The Caribbean Postcolonial*. New York: Palgrave Macmillan.
15. Ramos, Jorge Renato. 2019. *Apoteótico: os maiores carnavais de todos os tempos - 1992*. Joinville: Clube dos autores.
16. Rennó, Carlos. 2016. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash Editora.

17. Schmidt, Dörte. 2008. *Kulturelle Räume und Universalität: Musik und Musiker im Exil*. Exilforschung 26. München: Edition Text + Kritik.
18. _____. 2005. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*. Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus.
19. Turco, Hélio; Alvinho; Jurandir. 1992. *Se todos fossem iguais a você*. Samba-enredo da Mangueira. Rio de Janeiro: Mangueira.

Sinfonia Nº 2 (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx

Symphony No. 2 Brasiliana by Walter Burle Marx

Marcio Spartaco Nigri Landi
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: Este artigo sobre o compositor brasileiro Walter Burle Marx (nascido em São Paulo, 1902; falecido em Akron, Ohio, 1990) faz parte de um projeto que visa publicar uma edição crítica das suas quatro sinfonias. A *Sinfonia nº 2 (“Brasiliana”)*, escrita em 1950, reflete as influências nacionais e cosmopolitas de Burle Marx. O início do século XX no Brasil foi um período efervescente em que o nacionalismo era a palavra de ordem. Esse clima causou certa hesitação na hora de aceitar Burle Marx no cenário musical brasileiro não só como compositor, mas também como regente. A formação musical deste compositor forjou um vínculo inegável entre a tradição musical e o nacionalismo artístico, imperativo para os compositores da época. No entanto, para o movimento modernista brasileiro na década de 1920, a formação alemã de Burle Marx acabou tornando-se um anátema. Este artigo investiga dois aspectos, um, o ambiente cultural e político do Brasil entre 1922 e 1945, período crítico que teve grande impacto no desenvolvimento em sua carreira; outro, os processos composicionais mais característicos que tornam esta obra marcante na produção sinfônica de Walter Burle Marx.

Palavras-chave: Sinfonia Brasiliana. Modernismo. Burle Marx.

Abstract: This article on the Brazilian composer Walter Burle Marx (*b* São Paulo, 1902; *d* Akron, Ohio, 1990) is part of an ambitious project, which aims at publishing a performing edition of all four of Burle Marx’s symphonies. His *Symphony No. 2 (“Brasiliana”)*, written in 1950, reflects Burle Marx’s national and cosmopolitan influences. The early twentieth century in Brazil was an effervescent period when nationalism was the watchword. This climate caused some hesitation when it came to accepting Burle Marx into the Brazilian musical scene not only as a composer but also as a conductor. Burle Marx’s musical background forged an undeniable bond between music tradition and artistic nationalism, which was imperative to the composers of the time. Nonetheless, for the Brazilian modernist movement in the 1920s, Burle Marx’s German training in the 1920s turned out to be an anathema. This article investigates two aspects of Brazil’s cultural and political environment between 1922 and 1945, a critical period which had a great impact on the development of Burle Marx’s career, as well as conclude presenting the most characteristic and distinctive



compositional processes that make this work noteworthy in Walter Burle Marx’s symphonic output.

Keywords: Sinfonia Brasileira. Modernismo. Burle Marx.

* * *

1. Nacionalismo e Cidadania

A primeira tentativa de reunir informações biográficas sobre Walter Burle Marx foi realizada pela filha do compositor, Leonora Cohen, em 2008. Vale ressaltar que tudo o que sabemos sobre a formação musical de Burle Marx vem desse ensaio não publicado intitulado “Walter Burle Marx: pianista brasileiro, maestro, promotor e compositor”, que continua sendo a principal fonte disponível de dados biográficos. Neste ensaio de 93 páginas se consolida a primeira iniciativa de se criar um catálogo cronológico das composições de Burle Marx além de uma lista de suas mais importantes atividades como regente¹. De fato, a inexistência de outra fonte documental substancial sobre a formação musical e carreira do compositor brasileiro não deixa outra alternativa senão recorrermos diretamente à filha do compositor.

Os dados biográficos coletados por Leonora Cohen nos dizem muito sobre a sólida formação artística de Walter Burle Marx. O desejo de completar uma educação na Europa era uma aspiração comum a todos os artistas proeminentes desde o Império – e.g. Carlos Gomes (1836–1896), Alberto Nepomuceno (1864–1920) e Henrique Oswald (1852–1931), todos eles receberam bolsas do imperador Dom Pedro II. No entanto, parece que Burle Marx pôde ter comprometido sua carreira ao se ausentar do Brasil no período de 1921 a 1930. Para o movimento modernista brasileiro na década de 1920, sua condição pessoal de músico formado em conservatório europeu possa ter lhe auferido a condição de anátema.

Após retornar ao Brasil em 1930, Burle Marx enfrentou uma nova situação político-cultural, o período entre 1922 e 1945 foi um período crítico que teve grande impacto no desenvolvimento de sua carreira. Esse período abrange dois

¹ Em 2011, parte dessa obra foi publicada em *Latin American Music Review*, v. 3, n. 1, p. 108–134, como “Rediscovering Walter Burle Marx: Brazilian Musician of ‘Pure Gold’”. Este artigo, no entanto, não inclui o catálogo cronológico de suas obras ou uma lista de suas atividades como maestro e promotor musical.

grandes momentos da história cultural e política do Brasil, a “Semana de Arte Moderna”, que foi um divisor de águas no desenvolvimento de uma nova orientação estética para os artistas brasileiros, e o fim do Era Vargas, o período de 1930 a 1945, quando o Brasil estava sob a ditadura de Getúlio Vargas. A música de Walter Burle Marx não se encaixava na estética modernista dos idos dos anos 20 e muito provavelmente, como descendente de judeus educado musicalmente na Alemanha, não lograra lidar com a política durante os vinte e cinco anos de governo Vargas. O ulterior ideal romântico de um nacionalismo cultural, ou nacionalismo étnico, fora transformado em um nacionalismo anticolonialista firmemente enraizado em questões políticas. Esse foi o cenário político que Walter Burle Marx enfrentou quando voltou da Europa.

O primeiro aspecto a ser investigado encerra-se no primeiro período do Modernismo brasileiro, movimento imerso na atmosfera efervescente do início do século XX em resposta à herança pós-colonial. Burle Marx não é o primeiro exemplo de um compositor que caiu no esquecimento por causa da época e do lugar em que viveu. Outrossim, haveria pouco sentido em discutir aqui os valores estéticos de sua música, ou o estado da arte de seu legado, com o puro intuito de especular sobre quais as razões da negligência por parte dos críticos brasileiros e mesmo dos ouvintes nativos eruditos. É ainda mais notável atentar que algumas de suas estratégias pessoais, antes que lhe assegurassem uma carreira sólida, comprometeram, por fim, sua reputação e aceitação nos meios musicais brasileiros.

O nacionalismo romântico brasileiro no início do século XX deve muito à definição europeia de *Volksgeist* (a ideia de Herder de “espírito do povo”). Durante o Segundo Império (1832–1889) a elite brasileira forjou dois grandes símbolos na construção de uma identidade nacional brasileira, o Indianismo e a Paisagem (Volpe 2001, p. 143). O Indianismo foi um movimento artístico com fortes conotações patrióticas e nacionalistas em que a fauna, a flora e os índios brasileiros eram conceitos-chave para forjar e glorificar uma identidade nacional. Segundo Volpe, esses símbolos permaneceram como expressões legítimas da identidade nacional mesmo durante a Primeira República (1890–1930) por dois motivos. Primeiro, pela falta de novos símbolos convincentes e, segundo, pela celebração do legado de Carlos Gomes, que estabeleceu o paradigma de uma associação literária e pictórica à música nacional. Nessa tradição de longa data, o Indianismo em conjunto com a Paisagem tornou-se uma fórmula fomentada em

várias óperas e poemas sinfônicos após *Il Guarany* (1870, estreado no *La Scala*) de Carlos Gomes. Uma mudança de paradigma começou a partir de 1917, embora os balés *Uirapuru* e *Amazonas* de Villa-Lobos, seguidos por *Imbapara* (1928) de Lorenzo Fernandez e *Iara* (1942) de Francisco Mignone ainda fossem baseados em lendas amazônicas. Tendo delineado a produção musical brasileira ao longo de cinco décadas, Sarah Tyrrell afirma que, durante as duas décadas do século XX, ativistas reformistas, inspirados pelo centenário da independência que se aproximava, buscaram uma “renovação cultural para corresponder à dinâmica de uma rápida sociedade em evolução” e concebeu uma “ideologia multifacetada como base fundamental do Modernismo brasileiro” (Tyrrell 2005, p 34).

O efervescente meio cultural e político se desenrolou em um acontecimento inédito na história brasileira, a “Semana de Arte Moderna”, de 1922, marcando o início do Modernismo brasileiro. No campo político, a fase heroica do Modernismo brasileiro é marcada por ideologias conflitantes entre a classe dominante, formada pelos nostálgicos latifundiários conservadores em estagnação e avessos a qualquer tipo de mudança social, e os burgueses de classe média, esta uma classe urbana dinâmica e naturalmente inclinada à reforma e à revolução. Intelectuais do Modernismo, muito estimulados pelo contato com os grandes centros europeus, compartilhavam do mesmo desejo de mudanças. As novas ideias dos futuristas italianos, dos surrealistas e dadaístas franceses e dos expressionistas alemães foram bem difundidas entre os intelectuais dos dois maiores centros urbanos do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro. De fato, a ambiguidade ideológica no discurso do Modernismo brasileiro é um ponto discutível porque, apesar da luta para desenvolver uma língua nova e não europeia, ela ainda se apoiava amplamente em modelos culturais da Europa (López 2021, p. 26).

Para o antropólogo brasileiro Sérgio Bellei, o desenvolvimento europeu nas artes e nas ciências se transmutaram em uma atitude estética mais radical nos primeiros anos da década de 1920. O primeiro momento do Modernismo foi claramente marcado por uma certa ênfase estratégica no “irracionalismo e no primitivismo como forças desconstrutivas que conduziriam à mudança estética proporcional às mudanças políticas e sociais da modernidade” (Bellei 1998, p. 88). O irracionalismo redefiniu o significado de ser moderno e tornou-se uma característica marcante para todos os artistas modernistas, como fica evidente na

poesia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ambos líderes do movimento modernista. Outrossim, ocorreu uma cisão gradual entre os modernistas e surgiram três movimentos diferentes.

Primeiro, em 1924, o Movimento Pau-Brasil surgiu por meio do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no qual Mário de Andrade e Oswald de Andrade exaltavam o ideal de uma arte nacional pronta para ser exportada (poesia exportação) em claro contraste com o nacionalismo romântico (importado) anteriormente em voga. Segundo, em 1928, o Movimento Antropofágico começou com o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade. Nesse manifesto, ele apresentou a ideia do canibalismo cultural radical como uma metáfora para a criação de uma cultura moderna e cosmopolita, embora ainda autenticamente nacional (Bary 2021, p. 43). A antropofagia nesse sentido veio à tona como uma metáfora aliada à “necessidade de se tornar moderno em termos estéticos, políticos e de reforma social” (Bellei 1998, p. 92). Terceiro, em 1929, surgiu a ala mais radical do movimento, o Movimento Verde-Amarelo, sob a liderança de Plínio Salgado. Mais tarde, tornou-se líder do Integralismo Brasileiro, partido político de extrema-direita inspirado no movimento fascista italiano, a exemplo do que acontecera na Itália com Filippo Marinetti.

Ainda que a estética do Modernismo tenha significado uma reação contra o nacionalismo colonialista em meados da década de 1920, López reconhece que o crescente interesse pela cultura indígena era de origem europeia, incluindo “a tendência vanguardista do primitivismo francês, o crescente interesse pelos estudos de antropologia e folclore, e o trabalho de etnógrafos europeus específicos, como Theodor Koch-Grünber” (López 2021, p. 36). De fato, Koch-Grünber (1872–1924), durante uma de suas viagens etnográficas entre as tribos brasileiras da região amazônica, compilou *Vom Roraima zum Orinoco* (1917), uma coleção de contos indígenas que serviu de modelo para a obra mais famoso romance rapsódico *Macunaíma: o herói sem caráter* (1928). Divisor de águas na literatura brasileira, *Macunaíma* surgiu como símbolo de resistência ao ideal positivista de “ordem e progresso” e ao sistema econômico, que não atendia à necessidade brasileira. De fato, o empréstimo de material temático indígena foi tão extenso que Mário de Andrade foi acusado de plágio. A ideia de criar o “herói do nosso povo” (*Macunaíma*), em grande parte baseada em narrativas orais compiladas por um etnógrafo alemão, pretendia retratar a própria nação. Essa

era a intenção original de Mário de Andrade, ao constatar a ausência de identidade do Brasil: “O brasileiro não tem caráter porque não tem civilização própria nem consciência tradicional” (López 2021, p. 28).

Essa discussão remete ao Manifesto do Pau-Brasil de 1924 e ao Manifesto Antropofágico de 1928, os documentos mais significativos do movimento produzidos pelo importante antropofágico Oswald de Andrade. À primeira vista, ambos os manifestos podem ser interpretados como exemplos adicionais de imitação de modelos europeus. Apesar de Francis Picabia ter publicado seu *Manifeste Cannibale Dada* em 1920 em Paris – tendo também fundado com Tristan Tzara a revista *Cannibale*, a Antropofagia de Oswald não deve ser considerada uma imitação. Mais do que um mero caso de curiosidade antropológica, os canibais brasileiros eram uma realidade histórica e foram novamente usados como uma metáfora para o “processo transformador de apropriação” (Hulme 1928, p. 27). Isso novamente levanta a questão de quem come e quem é comido. A prática antropofágica de “devorar e digerir discursos estrangeiros como passo prévio para a produção da arte nacional” desempenhou um papel importante no projeto nacional de modernização social, cultural e econômica dos anos 1930. Mário de Andrade e Oswald de Andrade sintetizaram melhor o radicalismo do Movimento Antropofágico ao parafrasear a expressão mais conhecida: “Tupi ou não Tupi, eis a questão”.

A presente discussão sobre as questões culturais brasileiras durante a década de 1920 lança luz sobre o que acontecia na cena cultural brasileira enquanto Burle Marx estava na Europa. O perigo existe na má aplicação dos termos canibalismo e antropofagia fora de seus contextos originais.² Pode-se afirmar, porém, que o movimento modernista brasileiro foi um marco que poderia ter servido de trampolim para a carreira de Burle Marx como regente e compositor. A não adesão ao movimento pode explicar muito sobre sua condição profissional em meio aos demais artistas brasileiros. No entanto, este não foi o principal determinante de suas limitadas realizações profissionais no início dos anos 1930, o cenário político teve um efeito muito mais negativo e profundo.

Não é difícil perceber como o cenário político impactou a carreira de Walter e sua permanência no país. Em 1934, Getúlio Vargas foi eleito presidente,

² As implicações do movimento artístico foram múltiplas e também podem ser entendidas como uma reação contra as tendências nacionalistas que criaram barreiras às influências estrangeiras (Tooge 2009, p. 53).

mesmo ano em que Walter se mudou para os Estados Unidos pela primeira vez. A ditadura de Vargas se materializou em 1937 e consolidou o Estado Novo de 1937 a 1945. Após a Segunda Guerra Mundial, Burle Marx voltou ao Brasil para assumir a direção artística no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mais uma vez, Burle Marx foi obrigado a lidar com a política, e novamente sua posição terminou com uma mudança de partidos políticos em 1949. Heitor Villa-Lobos afirmou em 1950: “Walter Burle Marx, depois de tentar em vão fazer algo sobre a organização da música no Rio, foi obrigado a voltar para os Estados Unidos sem realizar o sonho de ter uma grande orquestra nossa, capaz de interpretar boa música.” (Cohen 2008) Na época em que Getúlio Vargas foi eleito presidente pela segunda vez (Segunda Presidência, 1951–54), Walter Burle Marx estabeleceu-se definitivamente nos Estados Unidos.

Ainda que os aspectos culturais e políticos aqui discutidos possam inspirar novas discussões sobre como forças externas impactaram a carreira de Burle Marx, não é minha intenção traçar conexões diretas entre essas forças históricas e todas as possíveis contingências que cercaram a vida de Burle Marx. Na busca de explicar as razões pelas quais as contribuições de Burle Marx (como regente e promotor) se perderam no mundo musical brasileiro, Leonora argumenta que: “críticas implacáveis por causa de sua formação europeia em vez de brasileira, e o racismo expresso em relação aos de ascendência judaica levaram à animosidade contra Burle Marx” (Cohen 2011, p. 117). A música de Burle Marx jamais poderia ser vista como uma autêntica expressão brasileira entre seus contemporâneos. A música de Burle Marx não conseguiu se tornar canônica porque ainda não foi totalmente reconhecida, como um verdadeiro participante da tradição da música séria brasileira e sua personalidade distinta ainda não foi descrita e apreciada. Ambos esses elementos são requisitos para obras-primas que almejam atender valores duradouros.³

2. Visão geral das sinfonias de Burle Marx

As primeiras composições de Walter Burle Marx datam de 1926 com uma série de “Problemas Contrapontísticos”. A transcrição orquestral da *Chaconne* de

³ Para relatos dos processos de criação de obras musicais de valor duradouro no início do século XX, consulte J. Peter Burkholder, “Brahms and Twentieth-Century Classical Music,” *Nineteenth-Century Music*, v. 8, n.1, p. 75–83.

Bach (1932) foi sua primeira aventura na música puramente orquestral. Sua primeira tentativa de compor música orquestral original ocorreu em 1936, com *Episódio Fantástico*, uma fuga inventiva impregnada de sabores brasileiros. A primeira apresentação pública da obra ocorreu sob sua batuta, a 4 de maio de 1939, por ocasião do primeiro concerto brasileiro na Feira Mundial de Nova York. A 12 de maio de 1940, com Burle Marx regendo a Filarmônica de Nova York, no Carnegie Hall, o *Episódio Fantástico* foi novamente apresentado junto com a estreia de sua transcrição orquestral da *Chaconne*. A estreia de *Tema, Variação e Passacaglia* foi realizada a 13 de novembro de 1941, com Burle Marx regendo a Orquestra Sinfônica de Detroit. Essas primeiras obras orquestrais abriram caminho para a primeira de suas quatro sinfonias.

Cada uma das quatro sinfonias apresenta características específicas. Era intenção de Burle Marx dotar cada sinfonia de forte individualidade e estilo distinto. A *Sinfonia n° 1* (“Poema Sinfônico em Homenagem a Bach”) revive um antigo estilo contrapontístico calculado. A *Sinfonia n° 2* (“Brasileana”) emula uma coleção rapsódica de danças, uma homenagem apaixonada a algumas das expressões mais vivas da cultura popular brasileira. A *Sinfonia n° 3* é um díptico em que cada parte se assemelha aos dois painéis externos de um retábulo afro-brasileiro. A *Sinfonia n° 4* é uma obra de câmara desprovida das pomposas e heroicas virtudes do gênero.

A música conhecida como a primeira sinfonia de Burle Marx tem como subtítulo “Um Poema Sinfônico em Homenagem a Bach”. Iniciada em 1926 e concluída em 1945, esta peça nunca foi executada e reflete inequivocamente a influência europeia dos seus primeiros estudos com James Kwast e Emil von Reznicek. Como um exemplo típico de um gênero de poema sinfônico, revela a predileção de Burle Marx pela forma de um movimento, gestos dramáticos e uma estrutura episódica solta. No entanto, o compositor não forneceu nenhum conteúdo programático para sua obra, como seria de esperar de um gênero que se molda pela expressividade lírica de seu poema. O traço mais característico da obra é o dilema inerente a qualquer gênero instrumental: a oscilação entre uma expressão musical autorreferencial e uma expressão de pensamentos poéticos específicos. Mas em seu poema sinfônico Burle Marx não tenta narrar nenhuma história. Ele se preocupa principalmente em criar retratos musicais de seu personagem principal, Johann Sebastian Bach. Apesar do título e de seu gênero antiquado implícito, a obra revela a hábil escrita contrapontística e orquestral de

Burle Marx. Outrossim, Burle Marx logrou forjar inter-relações musicais e não musicais ao conceber seu poema sinfônico dentro do espírito do “jogo do poema sinfônico”, expressão cunhada por James Hepokoski. De acordo com as regras do “jogo”, que existe apenas dentro do receptor, o ouvinte concorda em jogar o jogo abstratamente proposto pelo compositor, desde que o ouvinte não questione a adequação ou inadequação das imagens musicais evocadas. Hepokoski aponta que “há certas questões de música absoluta que não podem ser feitas ao poema sinfônico, pois no momento em que são feitas, as condições das possibilidades do poema sinfônico como gênero são liquidadas” (Hepokoski 1992, p. 132).

A *Sinfonia nº 2* (“Brasileana”) foi composta em 1950 e é dedicada a Heitor Villa-Lobos. A obra foi estreada sob a batuta de Burle Marx no Rio de Janeiro a 19 de dezembro de 1950. Neste trabalho, ele se preocupa em forjar uma sonoridade característica brasileira através de um uso extensivo de instrumentos de percussão e uma série de danças populares. Villa-Lobos comentou sobre Burle Marx, destacando a importância da *Segunda Sinfonia*.

Burle Marx descobriu o caminho que outros não encontraram. Sentimos a música do Brasil na estrutura de sua obra, num sincretismo universal. Esta é a sua grande originalidade. Não me parece que nenhum outro compositor brasileiro tenha tido essa concepção de obra. Burle Marx conhece bem sua técnica. Em sua obra há elementos, muito bem aproveitados na partitura. Nesta sinfonia nada foi esquecido, nem elementos rítmicos, melódicos, nem contrapontísticos, e aproveitando sabores típicos, populares, bem brasileiros. (Cohen 2011, p. 127)

A *Sinfonia nº 3* (*Geistbeschwörung* ou “Impressões da Macumba”) foi concluída em 1956 e dedicada ao irmão de Walter, Roberto Burle Marx, renomado paisagista brasileiro. O compositor regeu sua estreia a 30 de junho de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também realizada nos anos de 1967 e 1975. A primeira apresentação nos Estados Unidos foi realizada a 23 de janeiro de 1993, com a Akron Symphony Orchestra. *Impressões da Macumba* está firmemente enraizada em uma prática religiosa, dura aproximadamente 33 minutos e é dividida em duas partes tocadas sem interrupção, conforme descrito por Burle Marx.

A sinfonia é dividida em duas partes, Magia Preta [“Black Magic”] e Magia Branca [“White Magic”]. A primeira parte, que está em forma de sonata ampliada, contém, como uma inserção no início da recapitulação, um segundo movimento separado, “Waltz of the Spirits”. Neste segundo movimento as harmonias estão sempre atrás ou à frente da melodia. A

segunda parte, Magia Branca, que começa em forma de rondo, termina em quase passacaglia onde os vestígios da Magia Preta aparecem transformados em contraponto aos materiais temáticos da Magia Branca. Esta sinfonia tem uma espécie de leitmotiv construído sobre uma linha tonal de nove notas das quais a tônica e a quinta diminuta se repetem, por vezes duas vezes. Sua primeira aparição ocorre no nono compasso do desenvolvimento da primeira parte e percorre toda a obra. (Cohen 2011, p. 1)

A *Sinfonia nº 4*, para orquestra de câmara, foi concluída em 1972, teve sua estreia a 30 de março de 1975 pela *Orchestra Society of Philadelphia*. A *Quarta Sinfonia* tem cerca de 50 minutos de duração. Consiste em quatro movimentos: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo* e *Finale*. O último movimento também abrange três seções de conexão: Fuga, Avventura e Passacaglia. Burle Marx conta por que escreveu a peça.

Tomei conhecimento dessa rodada primorosa, “Non nobis, Domine, non nobis, sed nomine tuo ad gloriam”, logo após o assassinato de Martin Luther King. Eu me senti imediatamente compelido a usá-lo. Como remonta a sete ou oito séculos, motivou-me a recorrer a modos mais antigos. Queria fugir das virtudes pomposas e heroicas dos últimos dois séculos, daí o meu desejo de me comunicar por um idioma mais puro. (Burle Marx 1972, score)

A Coleção Bierce da Biblioteca da Universidade de Akron e a Coleção Fleisher da Biblioteca Livre da Filadélfia são os principais repositórios da coleção de manuscritos originais de Burle Marx, incluindo as sinfonias.

3. A linguagem musical da *Segunda Sinfonia* de Burle Marx

A identificação da progressão harmônica e condução melódica em direção aos pontos de fechamento cadencial tem sido usada como uma ferramenta primária para se segmentar e agrupar estruturas de frases. De fato, identificar cadências é o procedimento básico para segmentar e agrupar música tonal em qualquer forma. Mas outros processos importantes que governam a hierarquia e o peso das cadências e modulações que ocorrem são também necessários para definir a forma musical. Esses parâmetros adicionais ajudam a determinar o que é chamado de desenho tonal. O desenho tonal destaca a trajetória do movimento tonal que se conforma a ordem, ao tipo e peso relativo ou grau de ênfase das cadências e modulações (Mathes 2006, p. 12). Por um lado, a análise do desenho tonal fornece uma plataforma inicial sólida para discutir a forma musical na *Segunda Sinfonia* de Burle Marx. Por outro lado, como fica evidente na análise do

primeiro movimento, uma hierarquia ambígua de áreas tonais caracteriza o desenho tonal típico de Burt Bacharach. Isso é particularmente verdadeiro para o primeiro movimento, mas também pode ser aplicado à série de danças.

Por exemplo, no primeiro movimento da forma sonata-*allegro*, cada uma das três seções – exposição, desenvolvimento e recapitulação – se apresentam potencialmente indistintas para o ouvinte por causa da falta de oposições e contrastes dramáticos entre tonalidades, temas, texturas e funções. Essa escassez de seções bem definidas é resultado da grande homogeneidade de motivos assim como das tonalidades empregadas na exposição, algo que tem um efeito prejudicial no discernimento das frases de desenvolvimento. Mas há outro processo composicional que obscurece os objetivos e as formas de se atingir um desenho tonal bem definido, a saber, o uso de linhas contrapontísticas diatonicamente independentes.

Voltando ao tema de encerramento do segundo grupo temático (Ex. 1), a curva melódica que compõe a extensão tonal dentro destes dois compassos é construída em torno de B \flat , G e D. Esta é uma melodia claramente diatônica centrada em uma escala diatônica que tem G como tônica. Chamadas de tons direcionais, essas notas orientam todo o movimento das notas da melodia e funcionam como intervalos de maior sugestão harmônica. Normalmente, esses intervalos são a quinta justa, a quarta justa e a terça maior; intervalos que são suportados na parte inferior da série harmônica. Por exemplo, o movimento linear de uma quinta justa representa a nota inferior como fundamental e a superior como quinta de um acorde (Ulhela 1996, p. 306). Da mesma forma, o valor de sugestão harmônica atribuído à terça menor não é tão forte quanto o intervalo de terça maior, enquanto o este último sugere inequivocamente um acorde de qualidade maior ou dominante, o primeiro poderia representar o terceiro e quinto membros de uma tríade maior ou até mesmo membros de uma tríade diminuta. Voltando ao exemplo após esta breve digressão, o contorno desta melodia é feito de tons ascendentes e descendentes que até certo ponto existem como membros de uma tríade de Sol menor. A prática tonal comum comumente atribui a tal contorno melódico uma tônica conhecida que é alcançada por meio de movimento linear. Isso se baseia no fato de que o movimento linear implica raízes lineares e, conseqüentemente, tons direcionais por sua vez são ancorados nos membros da tríade de tônica. No entanto, ao

mesmo tempo em que insinua isto, Burle Marx parece ter torcido esse princípio tão simples.

38

p espress.

41

$E_b: I^{\frac{8}{5}} \quad \flat_6^{\frac{8}{5}} \quad \frac{7}{5} \quad \flat_7^{\frac{7}{5}} \quad p.4?$
 $[Bb: ii \quad V^{13} \quad iv \quad \flat_{ii} \quad V/vi \quad V^{\frac{4}{3}}/IV \quad I^{\frac{8}{5}} \quad \flat_6^{\frac{8}{5}} \quad \flat_7^{\frac{9}{5}} \quad \flat_7^{\frac{9}{5}} \quad p.4? \quad Cm:V^{\frac{4}{3}}$
 $[G: iii \quad i \quad V]$

$i^{\flat 6} \quad V^7/V$
 $[G:V^7 \quad iii \quad \flat_{vi} \quad vii^{\circ}/vi \quad D:V^7 \quad I \quad V \quad I \quad ii^{\frac{4}{3}} \quad vi$
 $[A:ii^{\circ} \quad V^9 \quad I]$

Exemplo 1: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliãna”) de Walter Burle Marx. Tônicas lineares e tons direcionais ancorados em progressões de tônicas não diatônicas, c. 38–42. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

No Ex. 1, a terça menor descendente de abertura sugere o terceiro e o quinto membros de uma tríade de E_b maior, que é de fato suportada no acorde do baixo. No entanto, a quarta justa em direção ao Ré no segundo compasso refere-se à nota inferior como uma quinta tendo Sol como fundamental. Tendo harmonizado as notas da tríade de Sol menor como membros superiores de um acorde de tônica E_b maj7, o C_b no violoncelo superior é melhor explicado como uma nota vizinha superior cromática emprestado da escala de E_b maior harmônica. Uma nota de passagem A_b seria esperada no baixo, mas o que ocorre é um A_b com um D_b adicionado no contralto, que muda a qualidade do acorde E_b tônico em um acorde dominante $E_b7\#11$, uma nova coleção E_b é derivada do quarto modo da escala melódica de B_b menor. De fato, a área tonal de Sib maior/menor é sugerida no segundo compasso: uma MC no segundo tempo funciona como o primeiro ponto de chegada harmônica. O segundo compasso é alcançado por uma nota de passagem Ré no baixo, que parece formar uma sonoridade quartal incompleta como aconteceu no compasso três. Esta estrutura quartal se conecta ao Cm supertônico, após o qual o movimento harmônico faz uma pausa em um acorde dominante $F7(13)$. Uma tentativa de aprofundar essa análise com base em progressões do baixo fundamental é fornecida, mas acaba

sendo uma questão de realização intelectual. De fato, algumas análises levam a um conflito com as formas pelas quais a investigação teórica busca traduzir a experiência acústica. Nesses casos, os algarismos romanos podem ser mais satisfatórios para os olhos do que para os ouvidos.

Neste exemplo muito simples, a análise de fundamentais lineares e tons direcionais revela quão independentemente os membros da tríade de Sol menor funcionam dentro da estrutura harmônica estabelecida nas outras vozes. Este trecho é um exemplo característico de como o compositor tende a criar sonoridades verticais triádicas por meio de progressões não funcionais de baixos fundamentais. Essa liberdade harmônica evolui como uma consequência natural do estilo contrapontístico de Burle Marx. Pode-se ouvir um cromatismo denso e difícil, mas as linhas contrapontísticas ainda estão enraizadas em princípios elementares de condução de voz tonal. Os exemplos musicais a seguir mostrarão como uma grande flutuação de dissonâncias e estranhos intervalos verticais são formados a partir de uma combinação de linhas contrapontísticas que não são controladas diatonicamente. De fato, linhas contrapontísticas não controladas diatonicamente é a principal característica do esquema harmônico do compositor.

A técnica contrapontística contemporânea de Burle Marx é a principal responsável por criar uma linguagem harmônica característica no qual o diatonismo em um plano médio mescla-se ao cromatismo local para obscurecer um sentido tradicional de progressão funcional. Não se trata de uma prática musical alheia aos anos 1950, mas que merece ser encarada de frente para o entendimento de todas as questões que dizem respeito aos processos composicionais encontrados na *Segunda Sinfonia* de Burle Marx. Estes são divididos em dois grupos: processos texturais e processos harmônicos. Os processos texturais abrangem: (a) paralelismo e (b) a subida ou descida sistemática do movimento linear.

3.1 Paralelismo

Esta técnica é adequada para distinguir o paralelismo cromático da contraparte diatônica. No primeiro caso todas as sonoridades verticais permanecem inalteradas enquanto se movem, em contraste com o segundo caso em que a qualidade das sonoridades verticais é determinada pelo diatonismo

local. O uso sistemático de ambas as técnicas pode criar uma ambiguidade tonal substancial em um curto espaço de tempo. O paralelismo aparece extensivamente na sinfonia, incluindo os trechos discutidos mais adiante nesta seção, empregando a subida ou descida sistemática de movimento linear e vozes. O Ex. 2 mostra um caso típico de textura em camadas em que as duas linhas inferiores exploram a subida e descida sistemática do movimento linear das vozes planando cromaticamente. O fragmento pentatônico na voz superior permanece fora da estrutura harmônica, pois era intenção do compositor criar uma clara separação de ideias melódicas, timbres e extensão. Sonoridades verticais dissonantes são criadas em clara oposição ao tema pentatônico.

[Cm Pentatônico]

229

p *poco cresc.*

p *poco cresc.* *mf*

(Cm) G7 Paralelismo cromático: 3M em movimento contrário

232

pp sub ³ *p* *p cresc.*

p sub. *cresc.*

Exemplo 2: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica fora da estrutura harmônica, c. 229–233. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

O trecho anterior leva a uma MC em um acorde D7, mostrado no Ex. 3. Uma nova técnica é aplicada no terceiro tempo (c. 235), o primeiro dos processos harmônicos mencionados acima: o poliacorde.

sequência cromática de motivo pentatônico

G7 [Escala diminuta 1/2-T] Eb7 ^{b9} #11
ESbV (A/Eb)

D7

Exemplo 3: *Sinfonia n.º 2* (“Brasileiana”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica fora da estrutura harmônica, c. 234–236. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

Os processos harmônicos consistem em uma gama variada de técnicas, incluindo o uso de: (a) poliacordes, (b) escalas sintéticas, (c) inflexões duplas, (d) modos diatônicos, (e) escalas pentatônicas e (f) pandiatonismo local. As técnicas agrupadas nesta categoria ajudam a esclarecer por que muitas das características da escala diatônica, embora em muitos casos apoiadas teoricamente por uma abordagem funcional, são de importância analítica limitada. As progressões não funcionais resultam do diatonismo local e de vários dispositivos texturais – combinados com o interesse renovado de Burle Marx nos modos diatônicos, escalas pentatônicas e escalas sintéticas – e são melhor descritos com cifras em vez de numerais romanos. Muitos desses símbolos de acorde envolvem uma relação claramente diatônica com um determinado centro tonal local e não precisam de maiores explicações. Em outros casos, os símbolos são fornecidos com a escala segundo a qual os acordes matrizes são derivados (indicados entre parênteses). Esse modo de pensar os acordes é particularmente útil para abordar as técnicas de harmonização de Burle Marx sem deixar de lado o traço mais característico de sua linguagem, a saber, a configuração contrapontística de linhas não diatônicas. Como indicam as cifras, Burle Marx combina ambos os

processos texturais (Ex. 3) com uma nova instância de processo harmônico, a saber, o uso de poliacordes (terceiro tempo do c. 235).

3.2 Poliacordes

Por definição, em estruturas policordais, as fundamentais de duas tríades soam simultaneamente e são mais reconhecíveis se exibidas em duas tessituras contrapostas. Os poliacordes podem ser construídos a partir de uma variedade de duas tríades sobrepostas, criando assim várias sonoridades triádicas estendidas ou acordes de estrutura superior (ES). Em algumas estruturas bicordais, um acorde no grave pode colidir com um acorde no agudo com tônicas diferentes, aumentando assim a qualidade dissonante resultante. Em outros, o acorde agudo pode adicionar uma variedade suave de tons cromáticos que substituem os membros do acorde esperado. A tríade de Dó maior agudo no primeiro compasso, que carrega o tema da *passacaglia*, se opõe a uma tríade de G \flat maior (Ex. 4), disposta um trítano à parte. O som resultante é um quadro harmônico oscilante de C maior versus G \flat maior. Uma cadeia de dominantes secundárias leva à dominante substituta do G dominante, que não encontra descanso no C dominante (c. 764).

O Ex. 5 mostra uma textura de três camadas em que a melodia da voz superior é harmonizada com acordes dominantes construídos em tríades de estruturas superiores. Burle Marx também transpassa por progressões não diatônicas derivadas de escalas sintéticas com acordes diatônicos locais (c. 796) vindos dos modos maior e menor.

759 XX

tr

mf

C/G \flat B \flat 7 E \flat 7 \sharp 13 A \flat 7 \sharp 11

Lídio Dominante [B \flat m melódica escala] Lídio Dominante [E \flat m melódica escala]

762 *tr*

f

Db7 #11 G7 C7

Lidio Dominante
[Eb melódica escala]

Exemplo 4: *Sinfonia n.º 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Poliacordes: sonoridades estendidas, c. 760–763. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

XXVIII

792 *ff*

ES I-

ES bII-

F7 Alt Gb7 G7sus b9

Superlório Lidio Dominante Mixolidio

[F#m melódica escala] [C#m melódica escala] [C maior harmônico]

XXIX

796 [Cm escala]

C7 Alt

[Escala Diminuta 1/2-1]

dupla inflexão da 5a

Gb6 Fb6 Eb7 b9 Db7 b9 C7 b9 #11Eb7 b9 D7 b9 Db7 b9 C7 b9

[Ab melódico] [Escala Diminuta]

Exemplo 5: *Sinfonia n.º 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Poliacordes: sonoridades estendidas, c. 792–800. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.3 Escalas sintéticas

O segundo dispositivo harmônico significativo consiste em escalas sintéticas. A escala de tons inteiros, a escala simétrica diminuta, a escala alterada (superlórico ou sétimo modo da escala menor melódica) e a escala lídio dominante (quarto modo da escala menor melódica) fornecem novas extensões ou notas de cor aos acordes dominantes. O intenso movimento de tons no Ex. 6 tipifica a escrita contrapontística especial de Burle Marx, na qual uma melodia diatônica é colocada contra camadas sobrepostas de linhas não diatônicas dentro de uma progressão fundamental não funcional.

XXII

B7 \flat 9 [Escala Diminuta 1-1/2]

[B \flat m]

E \flat ^o E \flat m F7 \flat 9 E \flat m

[Escala Diminuta 1-1/2]

770

crom. app. dupla inflexão da 5a 8va

[Cm melódica escala] [Cm harmônica escala]

Cm6 Cm B \flat 7 A7 \flat 9 F \sharp m C \sharp maj7 \sharp 5 E maj7 G7 \sharp 5 A m (\flat 5)

[Cm melódica escala] [Gm harmônica escala] [Superlórico] [Abm melódica escala]

[Dim. escala 1/2-1]

Exemplo 6: *Sinfonia n^o 2* (“Brasiliiana”) de Walter Burle Marx. Escamas sintéticas, c. 768–772. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

A escala de tons inteiros não é tão utilizada quanto a escala menor melódica, mas alguns exemplos de sonoridades dominantes construídas sobre escalas de tons inteiros podem ser encontrados nas obras de Burle Marx. As harmonias com terças estendidas (Ex. 7) derivam de ambas as escalas. Normalmente, o sétimo modo (Superlórico) da escala menor melódica produz

um V7(♭9,♯9,♭5,♭13), dominante alterada, ou abreviado V7alt; o sexto (Lócrio #2), o quarto (Lídio dominante) e o segundo (Dórico ♭9) modos produzem os acordes dominantes V7(♯2) V7(♯11) e V7sus♭9, respectivamente. O trecho conclui no c. 564 com I: CAP em Si menor (Si Dórico é o centro predominante para toda a dança).

550

G♭maj7#5 Lidio aumentado [E♭m melódica escala]

F♭maj7#5 Lidio aumentado [C#m melódica escala]

ES:VI [B♭m/D7] [B♭ Pentatônico]

(Bm): D7#9♭13 Superlório [E♭m melódica escala]

Dm maj7,9 [Dm melódica escala]

B♭°7#2 Lócrio #2 [C#m melódica escala]

553

A♭m maj7

Dmaj7#5 Lidio aumentado [E♭m melódica escala]

[G♭ Pentatonic] M: G

B♭7sus♭9 Dórico ♭2 [A♭m melódica escala]

F#7#5 [Tons inteiros escala]

F#°7 [Diminuta escala 1-1/2]

556

Paralelismo cromático: tríades maiores

E F# G A (Am) C (Cm) E♭ G F#7

Exemplo 8: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx. Harmonias terças estendidas, c. 550–559. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.4 Dupla inflexão

No exemplo anterior, $D\flat$ e $B\sharp$ permanecem fora do acorde/escala (c. 554). Em alguns casos, parece mais fácil relacionar a origem desses tons não harmônicos à escala cromática. No entanto, seu tratamento consistente sugere uma técnica diferente, a dupla inflexão. Inflexões duplas em acordes ocorrem como resultado de passagens bicordais, politonalidade, movimento melódico que entra em conflito com a resolução normal de acordes ricos em extensões, ou simplesmente o desejo do compositor de substituir uma tonalidade predominante. Um exemplo de dupla flexão da quinta ocorre na harmonização do tema do *Jongo* (Ex. 8). O estranho $G\flat$ (em vez de $G\sharp$) no baixo parece demorar antes que sua conexão com o próximo acorde seja ouvida. De qualquer forma, a nota estranha $G\flat$ adiciona cor, humor e expressão idiomática ao gênero.

Dupla inflexão da 5a

[Cm Pentatônico]

Cm : [Dim. escala 1/2-1] $C7/G\flat$ $D\flat7 \#11$ $Dm7 \flat9$ $F7 \flat9$ $E\flat7 \flat9$ $D\flat7 \flat9 \#11$ $D7alt$ $F7$ $G\flat sus9$ $A\flat7$ $Am7(\flat5)$

[Lídio Dominante] $[A\flat m$ melódica escala]

[Diminuta escala] $[ES \flat V]$

428

$B\flat7 \#11$ $D\flat7 \#11$ $C7 \flat9$

Lídio dominante $[Fm$ melódica escala] Lidio dominante $[A\flat m$ melódica escala] [Diminuta escala 1/2-1] Fm

Exemplo 8: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Dupla inflexão da quinta, c. 425–429. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.5 Escalas pentatônicas e diatonismo local

A escala pentatônica fornece a base para todo o material temático do primeiro movimento. A influência onipresente da escala pentatônica é evidente em toda a sinfonia. As formas como Burle Marx explora a escala pentatônica usando técnicas texturais variadas e processos harmônicos revelam muito sobre seu artesanato. O Ex. 9 inclui, além do pentatonicismo, várias técnicas discutidas anteriormente, como substituição de tritono, progressões funcionais e não funcionais da fundamental e paralelismo cromático.

[Cm Pentatônico]

156

Substituição de tritono

f *fp* *ff* *f* *sempre marcato* *crom. app.* *f* *crom. app.* *ff*

(Cm): D7 $\flat 9$ $\flat 13$ A \flat 7 $\flat 9$ $\sharp 11$ G7 D \flat 7,9 Cm7 A \flat m6 E \flat $\sharp 5$ A \flat 7 E \flat Fm7 B \flat 7,13

ES \flat V TS

[Diminuta escala 1/2-1]

160

ff *sub.* *f* *crom. app.*

M \flat 3 _____ D \flat 7 B \flat 7 (E \flat): B \flat 7,13 A7,13 A \flat m7 E \flat E \flat m(\flat 5) Fm7 E \flat

[A \flat m melódica escala]

Exemplo 9: *Sinfonia n.º 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Uso variado da escala pentatônica, c. 156–163. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscritos.

O Ex. 10 ilustra uma instância de diatonismo local combinado com escalas pentatônicas e escalas sintéticas. Os dois pares de tríades maiores C \flat /F e G \flat /C no c. 172 pertencem a duas coleções diferentes de escalas octatônicas e são usadas apenas para fins colorísticos. As progressões fundamentais costumam ser de

segundas e terças, exceto para a frase em $G\flat$ (c. 175–176), na qual prevalece o diatonismo local.

171

$C\flat$ F $G\flat$ C
[Dim. escala 1/2-1]

C : 4ths Am D7 C maj7 $C7\flat9$ E7
Superlórico [Dim. escala 1/2-1]
[$E\flat$ m melódica escala]

174

$A\flat$ m F $B\flat$ m A°

A(omit3) B(omit3) $G\flat$: C : $G\flat7$ $C\flat$ $A\flat$ m

177

C m: $A\flat$ m F m6 $A\flat7\flat9\sharp11$ $C7/G$ $G\flat7\sharp11$ $B\flat/F$
Dórico $\flat9$ [Dim. escala 1/2-1] Lidio dominante
[$E\flat$ m melódica escala] [$D\flat$ m melódica escala]

Exemplo 10: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica e diatonismo local, c. 171–180. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscritos.

3.6 Pandiatonismo

O termo cunhado por Slonimsky é usado para se referir a um “emprego livre e não funcional de modos diatônicos como ‘coleções’ de tons neutros, em vez de escalas com uma hierarquia de graus”. Uma passagem pandiatônica é identificada pela ausência de acidentes, entre outras características. De qualquer forma, ambos os conceitos de pandiatonismo, quando aplicados a trechos curtos de música, fornecem outra ferramenta analítica importante. No Ex. 11 tríades maiores e menores planando paralela e diatonicamente no registro grave (c. 678) apresenta o uso livre de todos os sete tons associados à tonalidade de Lá menor. Não existe nenhum sentido de funcionalidade local, o que é corroborado pela mudança harmônica em direção à tríade de E \flat maior no compasso seguinte. O mesmo emprego de coleções de notas neutras dentro dos modos diatônicos reaparece no c. 681.

[A \flat m Pentatônico] [F \sharp m Pentatônico] [D \flat Pentatônico]

677

681

Cm: A \flat m Am G \sharp m F \sharp m Am E F \sharp m E \flat E B [C \sharp m]

[Am melódica escala] _____

C \sharp m G \sharp A C7sus

Exemplo 11: *Sinfonia n^o 2* (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx. Pandiatonismo local, c. 677–682. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

Pretendeu-se aqui apontar alguns processos texturais e harmônicos específicos que contribuíram consistentemente para a linguagem harmônica de

Burle Marx ao longo de sua obra. O traço mais característico de seu estilo reside na maneira como ele lida com linhas contrapontísticas diatonicamente independentes e nas maneiras pelas quais essas linhas contrapontísticas são contrabalançadas por um diatonismo local.

Pouca pesquisa acadêmica foi dedicada às sinfonias de Burle Marx e informações limitadas sobre sua música estão disponíveis. Ainda há muito trabalho a ser feito. Por exemplo, análises posteriores devem ser dedicadas às três sinfonias remanescentes e outras obras sinfônicas independentes. A música de câmara de Burle Marx é de tamanha qualidade que também merece destaque. Este estudo situa a produção sinfônica de Walter Burle Marx, particularmente sua *Segunda Sinfonia*, ao lado de outras obras influentes do Brasil. Uma edição crítica da *Sinfonia nº 2* de Walter Burle Marx poderá superar uma questão importante da musicologia brasileira, a saber, preservar os manuscritos autógrafos do início do século XX e resgatar compositores periféricos, injustamente condenados ao esquecimento, de lapsos históricos de julgamento.

Referências

1. Bary, Leslie. 1991. Oswald de Andrade’s “Cannibalist Manifesto”. *Latin American Literary Review*, v. 19, n. 38, p. 38–47.
2. Béhague, Gerard. 2006. Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 27, no. 1, p. 28–37.
3. _____. Brazil. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado Março 1, 2022).
4. Bent, Margaret. 1986. Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship. *Musical Times*, v. 127, n. 1716, p. 85–89.
5. Bellei, Sérgio Luiz. 1998. Brazilian Anthropology Revisited. In *Cannibalism and the Colonial World*, edit by Francis Baker, Peter Hulme, and Margaret Iversen, v. 5, p. 87–110.
6. Burkholder, J. Peter. 1984. Brahms and Twentieth-Century Classical Music. *Nineteenth-Century Music*, v. 8, n.1, p. 75–83.

7. Chasteen, John Charles. 1996. The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840–1917. *Journal of Latin American Studies*, v. 28, n. 1, p. 29–47.
8. Cohen, Leonora M. 2003. The Role of Friendship in Creative Lives: Heitor Villa-Lobos and Walter Burle Marx. In *50th National Association for Gifted Children Convention*, Creativity Division. Indianapolis. Também apresentado na Universidade Federal of Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Música, Sala Cecília Meireles.
9. _____. 2008a. Linear and Network Trajectories in Creative Lives: A Case Study of Walter and Roberto Burle Marx. Artigo apresentado no Sítio Burle Marx, Guaratiba, Brasil.
10. _____. 2008b. Walter Burle Marx: Brazilian pianist, conductor, promoter, and composer. Manuscrito não publicado.
11. _____. 2011. Rediscovering Walter Burle Marx: Brazilian Musician of “Pure Gold”. *Latin American Music Review*, v. 32, p. 108–134.
12. D’Anunção, Luiz. 2006. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos: Les Instruments Typiques Brésiliens dans L’oeuvre de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
13. Eduardo, Chaio and Frank Kumor. 2001. *Drum Circle: A Guide to World Percussion*. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing.
14. Frungillo, Mário D. 2003. *Dicionário de Percussão*. 1a. ed. São Paulo, SP.: Imprensa Oficial.
15. Ganesella, Eduardo Flores. 2009. *Percussão orquestral brasileira: Problemas editoriais e interpretativos*. Dissertação (Doutorado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
16. Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Hamilton-Tyrrell, Sarah. 2005. Mário de Andrade, Mentor: Modernism and Musical Aesthetics in Brazil, 1920–1945. *Musical Quarterly*, v. 88, n. 1, p. 7–34.
18. _____. 2008. M. Camargo Guarnieri and the Influence of Mário de Andrade’s Modernism. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 29, n. 1, p. 43–63.
19. Heitor, Luiz. 1950. Burle Marx e a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro (1931–1933). *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, p. 351–365.

20. Hepokoski, James. 1992. Strauss’s Don Juan Reinvestigated. In *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work*. Edited by Bryan Gilliam. Durham, NC: Duke University Press.
21. López, Kimberle S. 1998. Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário de Andrade’s Macunaíma. *Luso-Brazilian Review* v. 35, n. 1, p. 25–38.
22. Mariz, Vasco. 1949. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.
23. _____. 1981. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
24. Marx, Walter Burle. 1939. Brazilian Portrait-Villa-Lobos. *Modern Music*, v. 17, n. 1, p. 10–17.
25. Mathes, James. 2006. *The Analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
26. Medaglia, Júlio. 2003. *Música Impopular*. Global Editora, 2ª d. São Paulo: SP.
27. Moehn, Frederick. 2007. Music, Citizenship, and Violence in Postdictatorship Brazil. *Latin American Music Review*, v. 28, n. 2, p. 181–219.
28. Ratner, Leonard G. 1908. *Classical Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
29. Silva, Flávio. (Ed.) 2001. *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte.
30. Schechter, John M. Cuíca. *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado Março 7, 2022).
31. Tarasti, Eero. 1990. Heitor Villa-Lobos and the problem of national neoclassicism. *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia* (Trasmissione e Recezione delle Forme di Cultura Musicale), Edizioni di Torino, v. 3, p. 381–391.
32. Taylor, Gerard. 2005. *Capoeira: The Jogo De Angola from Luanda to Cyberspace*. Berkeley, Calif: North Atlantic Books.
33. Tooge, Marly D’Amaro Blasques. 2009. Post-Colonial Translation, Visibility and Exoticism: The Brazilian Case. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, Anhanguera Educacional, São Paulo, v. 19, p. 47–60.
34. Turino, Thomas. 2003. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 24, n. 2, p. 169–209.

35. Volpe Maria, Alice. 2001. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Dissertação (Doutorado), University of Texas at Austin.
36. _____. 2002. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: 'Il Guarany'. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 23, n. 2, p. 179–194.

Partituras

37. Burle Marx, Walter. 1949. *A Symphonic Tone-Poem in Homage to Bach*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
38. _____. 1950. *Symphony No. 2 "Brasíliana", Posthumous Homage to Heitor Villa-Lobos*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
39. _____. 1956. *Third Symphony "Impressions of Macumba" (Geisterbeschwörung)*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
40. _____. 1973. *Symphony no. 4*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.

La construcción motivica en el *Concierto Elegíaco* de Leo Brouwer

The Motivic Construction in Leo Brouwer's Concerto Elegiaco

Rodrigo Lara Alonso
Cleveland Institute of Music

Resumen: El objetivo central de este artículo es examinar el uso que el compositor cubano Leo Brouwer hace de la *construcción motivica* en su *Concierto Elegíaco*. En primer lugar, se analizan los conceptos de motivo y célula a partir de las definiciones propuestas por algunos teóricos musicales del siglo XX. Se muestra que una célula —entendida como un material musical mínimo— puede ser también un motivo y se propone el término de *construcción motivica* para referirse al proceso con el que se acumula con motivos una obra musical. Posteriormente, se analiza el empleo que Leo Brouwer hace de la *construcción motivica* con algunas composiciones tempranas. A partir del análisis del *Concierto Elegíaco* se muestra que el tratamiento de su *célula motivica* (un intervalo de segunda) a) se nutre de elementos musicales afrocubanos, materia prima de la estética brouweriana; b) se sirve de la *autocita*, recurso con el que Brouwer usa fragmentos de composiciones anteriores para la creación de nuevas obras; c) forma parte de una etapa compositiva autodenominada por Leo Brouwer como *nueva simplicidad* —contemporánea del posminimalismo.

Palabras clave: Leo Brouwer. Motivo. Célula. Construcción Motivica. Nueva simplicidad. Afrocubanismo.

Abstract: This article examines Cuban composer Leo Brouwer's use of the motivic construction in his *Concierto Elegíaco*. Firstly, the concepts of motif and cell are analyzed based on the definitions proposed by some musical theorists of the 20th century. It is shown that a cell —understood as a minimal musical material— can also be a motif. The term *motivic construction* is proposed to refer to the process by which a musical work is accumulated with motifs. Subsequently, Leo Brouwer's use of the motivic construction with some early compositions is analyzed. From the analysis of the *Concierto Elegíaco*, it is shown that the treatment of its motivic cell (an interval of a second) a) is nourished by Afro-Cuban musical elements, raw material of the Brouwerian aesthetic; b) uses self-citation, a resource with



which Brouwer uses fragments of previous compositions to create new works; c) it is part of a compositional stage self-described by Leo Brouwer as *new simplicity* – contemporary of post-minimalism.

Keywords: Leo Brouwer. Motif. Cell. Motivic Construction. New Simplicity. AfroCubanism.

* * *

1. Contexto

Leo Brouwer (Cuba, 1939) habita, involuntariamente, en el pináculo de la guitarra clásica contemporánea. Su pingüe catálogo para la guitarra es concomitante a la calidad de sus obras. Una clasificación por etapas de la obra de Leo Brouwer podría resultar objetable, sin embargo, puede ser útil, si se evita abordar cada etapa como si fuese un compartimento estanco.¹ Juan (2006) propone una división de la obra brouweriana en tres etapas: nacionalista, vanguardista y posmodernista. La tercera etapa puede dividirse, a su vez, en dos periodos: el primero, en el que Brouwer se identificó propiamente con el posmodernismo;² el segundo, en el que Brouwer comenzó a usar el término *nueva simplicidad* para referirse a las composiciones con estructuras temporales mínimas como núcleos generadores de una obra. Las obras compuestas a partir de 1980, incluyendo el *Concierto Elegíaco*, muestran un cambio evidente hacia el periodo de la *nueva simplicidad*.

El objetivo de este artículo es indagar la manera en que Leo Brouwer emplea la *construcción motívica* en su *Concierto Elegíaco* para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión, sea a partir de ciertos elementos musicales afrocubanos, la *autocita* o el empleo de estructuras temporales mínimas. Para abordar la *construcción motívica* es menester disertar primero sobre los conceptos de *motivo* y *célula*.

¹ La aparición de una nueva etapa no significa una negación de la anterior; tampoco supone que una nueva etapa implique la ausencia de elementos de una etapa precedente.

² En su conferencia “Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo”, Leo Brouwer define el posmodernismo como la “convivencia de mundos o cosas aparentemente contradictorias”, el cual busca “apoyo en anteriores tradiciones, pero trascendiéndolas y, sobre todo, integrándolas, simultáneamente, en un mismo tiempo” (2004, p. 45–56).

2. Sobre los conceptos de *motivo* y *célula*

Un proceso elemental para la composición musical es la *construcción motivica*. Un acercamiento a este concepto lleva a precisar, en primer lugar, el término motivo. William Drabkin señala que un motivo es “una breve idea musical, sea melódica, armónica, rítmica o cualquier combinación entre las tres” (2001). La definición de Drabkin, a pesar de ser correcta en su generalidad, es incompleta, pues el elemento esencial de un motivo musical es su reincidencia.³ Como considera Arnold Schoenberg, el motivo es un “fenómeno sonoro-rítmico que, por sus repeticiones en el curso de una pieza musical, es capaz de crear la impresión de que es un material *quintaesencial*” (1994, p. 29). En similar guisa, Pieter van den Toorn refiere que los motivos son “inextricables patrones de repetición” (1996, p. 372).

Más adelante se abundará sobre la cualidad reiterativa de los motivos. Por ahora conviene examinar la cualidad morfológica con respecto a la extensión del motivo. Rudolph Reti considera que un motivo puede consistir en “una frase o fragmento” (1951, p. 12), mientras que Walter Piston define al motivo como “una unidad temática corta” (1987, p. 98), aunque posteriormente añade que los motivos pueden tener “más de siete u ocho notas” (*ibid.*, p. 99). Drabkin refiere que “un motivo puede ser de cualquier tamaño y se suele considerar como la subdivisión más corta de un tema o frase que mantiene su identidad como idea” (*ídem*). A su vez, el Diccionario Harvard de Música indica que un motivo “puede consistir en solamente dos notas o puede ser lo suficientemente largo como para que, a su vez, pueda dividirse en elementos más pequeños, denominados [también] como motivos o, quizás, células” (2003).

La distinción entre motivo y célula no es baladí y tampoco abunda en las fuentes. En su *Dictionnaire de Musique*, Riemann define a los motivos como “los más pequeños elementos característicos de una obra de arte” (1931, p. 880). Analizando a Riemann, se atisba su particular entendimiento del motivo cuando puntualiza que “el análisis del motivo puede llevarse aún más adelante, llegando a subdivisiones cada vez más pequeñas, sobre todo a medida que la figuración se desarrolla y fracciona las partes del compás en valores cada vez más breves” (1936,

³ La incompletud de esta definición también estriba en la cualidad de dicha idea musical pues, además del trinomio aludido por Drabkin, la idea musical también puede ser, por ejemplo, tímbrica.

p. 135). Subdivisiones a las que Riemann llama —con esa manera peculiar de definir los conceptos musicales— motivo de compás, submotivo de primer grado, submotivo de segundo grado y submotivo de tercer grado. Es decir, motivos cada vez más pequeños hasta llegar a un material indivisible, pero que nunca define como célula.

La revisión de literatura que hace Keller sobre el motivo también muestra que este término puede llegar a frisarse, en ocasiones, con el de célula. Keller dice que:

Hugo Riemann comprende por motivo “una parte de la melodía que constituye una *unidad* dotada de significación expresiva”. Ernst Kurth lo denomina como “el *más pequeño* pico dinámico en sí terminado”, para Hermann Grabner son “las partes independientes *más pequeñas* de la melodía” y para Theodor Wihmayer significan “las partes integrantes orgánicas *más pequeñas* del lenguaje sonoro”. Digna de mención es también una observación de Johann Mattheson quien, en su *Neu-eröffneten Orchestre* (1713), dice que “los motivos *más pequeños*, igual que los adverbios del lenguaje, tienen a menudo la mayor fuerza” (1964, p. 75–76).

Si bien estas referencias pueden resultar lejanas en el tiempo, no deja de ser interesante su coincidencia acerca del uso de la locución superlativa “más pequeño”, aunque nunca se decanten literalmente por el término célula. Cabe mencionar que el propio Schoenberg tampoco se pronuncia por el uso de célula; sólo dice que “un motivo es una *unidad*” (2016, p. 384) y, en otro momento, refiere que el motivo es “cada parte minúscula que está activa en una pieza musical (1994, p. 29). En cambio, Vincent d’Indy sí se refiere a la célula como “la unidad *más pequeña* de materia viviente” (1909, p. 234), a la que también denomina *mónada* —una sustancia simple, desprovista de partes, de acuerdo con el sistema filosófico de Gottfried Wilhelm von Leibniz.

D’Indy esgrime que, en la música, “tantas cosas han sido impropriamente definidas como los motivos, que a menudo somos llevados a tomar el contenedor por el contenido” (*ibid.*). No se comparte esa aseveración, pues podría ser la cualidad difícilmente asible del motivo la que dificulte su definición, pues no se puede tratar apenas como si fuese una entrada léxica. En ese sentido, Reti desestima la posibilidad, e incluso, la conveniencia de imponer definiciones musicales estrictas, pues “los fenómenos musicales cobran existencia en la constante fluidez y movimiento de la creación compositiva” (*ibid.*, p. 12).

Para concluir este apartado, la distinción entre célula y motivo no excluye la posibilidad de que una célula pueda ser un motivo, o viceversa, considerando que pueden interpretarse de diversas formas. El siguiente ejemplo de la *Fuga BWV 847* del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach podría dividirse, motivicamente, de la siguiente manera:



Ejemplo 1a: *Fuga BWV 847* (c. 1-2)

Sin embargo, esta podría ser otra posibilidad:



Ejemplo 1b: *Fuga BWV 847* (c. 1-2)

Lo que se presenta en el ejemplo anterior como un *motivo*, bien podría ser una célula motivica:



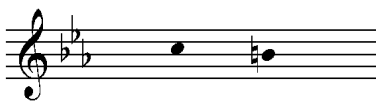
Ejemplo 2: *Fuga BWV 847* (célula motivica)

Esta alternativa parece justificarse cuando Bach presenta en un momento posterior el siguiente material:



Ejemplo 3: *Fuga BWV 847* (c. 19)

Finalmente, el bordado descendente, tan característico en la música de Bach, para Riemann podría considerarse un submotivo de tercer grado que, para otros —irónicamente— sería demasiado pequeño como para ser una célula motivica en dicho prelude:



Ejemplo 4: Submotivo de tercer grado, según Riemann.

3. La construcción motívica

Las definiciones de motivo y célula anteriormente expuestas provienen del ámbito musical. Empero, otro acercamiento, el etimológico, podría allanar el camino hacia el concepto de *construcción motívica*. La palabra motivo proviene del latín *motivus* que significa mover. Este significado, aunque no abunda en la teoría musical, sí está presente. Por ejemplo, Schoenberg indica que un motivo “es algo que da lugar a un movimiento. Por ello, se puede comparar el motivo musical con una fuerza impulsora que requerirá un objeto sobre el cual actuar [...], comparable a una esfera en un plano inclinado o a una *semilla* fertilizada (1994, p. 27).⁴ D’Indy era consciente de la definición etimológica del motivo al decir que este término “está tomado en su sentido exacto, implicando la idea de movimiento, de impulso primario, de vida” (*idem*). Por otro lado, la palabra *construir* proviene del latín *construere* (*cum, con; struere, acumular*). A partir de lo anterior, se propone la definición de *construcción motívica* como *un procedimiento técnico-compositivo con el que se acumula con motivos una obra musical*.

Una vez definida la *construcción motívica*, ha de volverse al asunto sobre la cualidad reiterativa del motivo, elemento toral de su ontología. Existen varias maneras de repetir un motivo, ya sea exacta (imitación) o de forma modificada (variación y transformación). Reti apunta que:

La imitación (junto con la variación) representa el principal agente estructural en el período anterior a los clásicos. Los compositores “contrapuntísticos”, sin importar si imitaban o variaban un tema, pretendían que la imitación o variación fuera reconocible como tal. No querían crear un tema nuevo, sino repetir el original, literalmente, o con ligeros cambios. En cambio, la transformación (junto con la imitación y la variación) es el principal factor estructural en la era de los clásicos. Los compositores clásicos, usaban la transformación con la intención de producir un tema que

⁴ Metafóricamente, Schoenberg podría referirse a la célula cuando alude a la semilla.

fuera completamente nuevo en apariencia y carácter, aunque derivado de la misma esencia y núcleo (*ibid.*, p. 61).

De esta idea se infiere que la *construcción motivica* en Bach es muy diferente a la utilizada por Ludwig van Beethoven —dos referencias insoslayables de los periodos barroco y clásico. Es decir, si se analiza la obra contrapuntística de Bach se podrán encontrar diferentes procesos de imitación y variación de materiales motivicos como la repetición, aumentación, disminución e inversión. En cambio, si se analiza la obra de Beethoven se encontrará, además de estos procesos de variación, otro mucho más complejo como la transformación, vital para el desarrollo de la forma sonata decimonónica. La *construcción motivica* es un procedimiento esencial para la composición musical que se puede tratar de diversas formas, como sucede en algunas composiciones de Leo Brouwer.

4. Algunos ejemplos de *construcción motivica* en la obra brouweriana

Se ha mostrado que, en ocasiones, las definiciones de los términos célula y motivo se trasiegan en la literatura y, en el caso de la obra de Leo Brouwer, no es la excepción. Radamés Giro dice, sobre las *Tres danzas concertantes* de Brouwer, que “al revisarse la partitura de esta obra se descubren células repartidas, con las que se puede hacer un crucigrama coloreado” (*ibid.*, p. 85). Isabelle Hernández no solamente se pronuncia por uno u otro término, sino que los emplea indistintamente al decir que: “con *Canticum*, (Brouwer) sistematizó su método de composición a través de células [...]. *Canticum* parte de un motivo de sólo tres notas” (*ibid.*, p. 113). Hernández agrega que “casi todas las ideas y desarrollos temáticos presentes en algunas obras de Brouwer se derivan de un único motivo o célula germinar (*sic*), lo cual responde a un tipo de composición celular” (*ibid.*, p. 354).⁵ El mismo Brouwer no hace una distinción estricta entre motivo y célula, aunque sí se pronuncia por el segundo término, cuando dice que “como *célula temática* identifica a cualquier material esencial de una obra mayor” (*ibid.*, p. 85).⁶

⁵ Un símil de la composición celular al que alude Hernández podría ser el de *construcción motivica*.

⁶ La definición de *célula temática* dada por Brouwer se interrelaciona con el concepto de *construcción motivica* que se ha propuesto.

El empleo de la *construcción motivica* en la obra de Brouwer puede encontrarse desde sus primeras composiciones. Por ejemplo, *Preludio* (1956) está construido con el siguiente material motivico:



Ejemplo 5: *Preludio* (c. 1-2)

En esta pieza — compuesta cuando Brouwer contaba con diecisiete años — ya se advierten varias maneras de *construcción motivica*. En primer lugar, la repetición del material melódico con ligeras variaciones en la base armónica:



Ejemplo 6: *Preludio* (c. 1-4)

Conviene apuntar que la contracción y la ampliación, entendidas como procedimientos de variación que modifican las unidades rítmicas temporales (por ejemplo, a partir de la disminución o aumentación de cierta figura rítmica) son infrecuentes en la obra de Brouwer. En cambio, formas más recurrentes de variación-transformación brouweriana son la eliminación y adición del material motivico. En el *Preludio* aludido, la liquidación o eliminación del motivo inicial está presente de la siguiente manera:



Ejemplo 7: *Preludio* (c. 46)

El siguiente ejemplo ilustra la adición o expansión del material motivico a partir de cinco elementos añadidos a la idea primaria del Ej. 6:



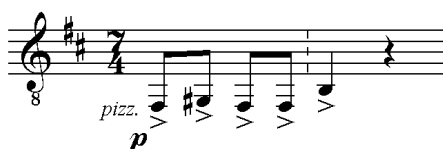
Ejemplo 8: *Preludio* (c. 3-5)

Pieza sin título 1 (1956) muestra otra forma de variación del material motivico en la obra de Brouwer, la inversión interválica. El motivo que rige toda la pieza se muestra con el siguiente ejemplo:



Ejemplo 9: *Pieza sin título 1* (c. 1)

La inversión interválica, entendida como reflejo o transposición de una sucesión de notas a partir de una nota base, se halla en el último compás de dicha pieza:



Ejemplo 10: *Pieza sin título 1* (c. 32)

Hasta ahora, se han señalado algunos procedimientos técnico-compositivos con los cuales Brouwer suele construir obras a partir de estructuras temporales mínimas como el motivo y la célula. Empero, este proceso creativo es concomitante con un posicionamiento estético, como se mostrará a continuación.

5. La construcción motivica en el *Concierto Elegíaco*

El *Concierto Elegíaco*⁷ pertenece a la etapa autodenominada por Brouwer como *nueva simplicidad*.⁸ El siguiente análisis muestra que la *construcción motivica* del *Concierto Elegíaco* a) usa elementos musicales afrocubanos; b) recurre a

⁷ El *Concierto Elegíaco* para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión (1986) fue comisionado por la British Broadcasting Corporation (BBC) y estrenado por Julian Bream, con la *Langham Chamber Orchestra*, bajo la dirección de Brouwer.

⁸ Algunas obras de la *nueva simplicidad* que preceden al *Concierto Elegíaco* son *La región más transparente* (1982), *Paisaje cubano con lluvia* (1984), *Paisaje cubano con rumba* (1985) y *Paisaje cubano con campanas* (1986).

fragmentos de composiciones anteriores; c) se orienta con los principios de la *nueva simplicidad*, etapa compositiva contemporánea del posminimalismo.

5.1. *Tranquillo* – La poliarmonía y la tradición afrocubana

El primer movimiento del *Concierto Elegíaco* está elaborado a partir de dos ideas contrastantes. La segunda idea, de carácter dramático, consiste en un intervalo de segunda menor, con el cual se construye prácticamente toda la obra:

The musical score shows the first movement of the *Concierto Elegíaco*, titled *Tranquillo*, measures 12-20. It is written for a string quartet (Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) in 4/4 time. The first staff (Violin II) is marked 'Intense' and 'G. P.' (Grave). The music consists of a series of chords and intervals, primarily based on the minor second interval, creating a dramatic and somber atmosphere.

Ejemplo 11: Concierto Elegíaco – *Tranquillo* (c. 12–20)

No debe sorprender que Brouwer construya una obra de gran formato con una estructura temporal mínima de dos notas, pues, como apunta van den Toorn, “el más simple de los rasgos motivicos es el intervalo de segunda” (*ibid.*, p. 384). En una línea similar, Vincent Persichetti dice que “un germen melódico de dos sonidos puede formar el núcleo con el cual se produzca un trabajo entero” (1995, p. 279). Es dable que Persichetti haya nutrido la filosofía compositiva de Brouwer durante sus cortos estudios en Estados Unidos a principios de los años sesenta. Lo que es evidente es que Brouwer, por un proceso meramente autodidacta, ya utilizaba formas de *construcción motivica* a partir de estructuras temporales mínimas desde sus primeros años como compositor.

El intervalo de segunda menor se llamará, de aquí en adelante, *célula motivica*.⁹ A partir de la siguiente intervención de las cuerdas, aparece un recurso sobre el cual se fundamenta todo el concierto: la poliarmonía. Persichetti apunta que la poliarmonía “puede atribuirse a los dobles y triples pedales, donde hay insinuaciones de bitonalidad causadas en armonías de paso por las relaciones de éstas con el acorde pedal” (*ibid.*, p. 137).

Empero, poliarmonía y politonalidad no son términos intercambiables. El mismo Persichetti subraya que “la poliarmonía es raramente politonal. La politonalidad está presente solamente cuando las unidades acordales que conforman la estructura se adhieren a centros tonales separados (*ibid.*, p. 138); [...] la politonalidad implica, generalmente, el uso de más de un plano tonal al mismo tiempo” (p. 257). En el pasaje que se muestra enseguida se ilustra el uso de la poliarmonía a partir de un pedal simple con la nota Mi:

Ejemplo 12a: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 31–34)

Los acordes que se desprenden del fragmento anterior se pueden observar en el siguiente gráfico:

Ejemplo 12b: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 31–34)

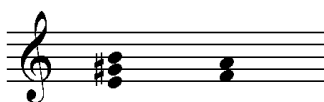
La relación interválica que existe entre cada par de acordes del Ejemplo 12b no es contingente. Desde el punto de vista estructurador de la obra, la

⁹ Puesto que un intervalo puede ser una célula, pero la función que cumple en todo el concierto es la de motivo.

concatenación de acordes permite reforzar la tesis de que el concierto se construye motivicamente a partir de un intervalo de segunda en tanto que estructura temporal mínima. Sin embargo, conviene inquirir sobre lo que podría ser un factible posicionamiento estético de Brouwer, inherente a su proceso compositivo. El musicólogo Alejo Carpentier cita algunas precisiones, aportadas por Gilberto Valdés, en cuanto a la batería afrocubana:

Aunque parezca increíble, los tambores *batás* [yoruba] se afinan por la nota La, como cualquier otro instrumento musical. Esta nota, o sea, el La de la cuarta octava del piano, la lleva el gran tambor *Iyá* a su membrana más pequeña. Después, el parche grave del *Iyá* se afina hasta lograr el Fa segundo del piano. Afinado el tambor *Iyá*, se procede a entonar el *Itótele*, o sea, el tambor mediano, el cual afinará sus parches medio tono más alto que los del *Iyá*. El parche grave del *Itótele* quedará en la octava tercera, a una séptima sobre el Fa del grande *Iyá*, y el parche agudo dará Sol# en la misma octava, formando, así, una tercera mayor entre la una y la otra nota y, por lo tanto, a una novena disminuida (*sic*) del parche superior del *Iyá*. Después, basándose en el ya afinado *Itótele*, sigue la afinación del *Okónkolo*, al que corresponde una misma nota en sus dos partes, o sea, el Si de la tercera octava y, ésta, a una quinta superior del parche grave del *Itótele*. El *Okónkolo* y el *Itótele* forman entre sí un acorde perfecto de Mi mayor y existe una bitonalidad constante en los tambores *batás* (1972, p. 296).

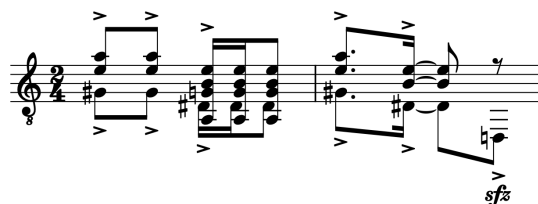
De la referencia literal que hace Carpentier sobre las ideas de Valdés se colige el siguiente par de acordes que son, justamente, los dos primeros acordes empatados en el *Concierto Elegíaco*:



Ejemplo 13: Relación interválica de la batería afrocubana, según Gilberto Valdés

Esta relación no es casual. Brouwer es consciente de los recursos de la música afrocubana y, específicamente, de las relaciones interválicas de la batería afrocubana que tanto asombró a Carpentier, cuando señala: “empecé a componer en 1955, periodo en el que tuve un contacto muy fuerte con la cultura popular con raíces en rituales africanos con una tradición de casi 500 años en Cuba [...]. El afrocubanismo es el pilar de los materiales temáticos de mi música” (Betancourt 1998, p. 1). Una obra temprana que presenta elementos de la música

afrocubana es *Danza característica* (1956). En el siguiente ejemplo se observa la paráfrasis que Brouwer hace de la célula rítmica de la conga:¹⁰



Ejemplo 14: *Danza característica* (c. 19–20)

En el siguiente ejemplo se observa cómo Brouwer recupera un canto yoruba para la elaboración del tercer movimiento (*Rondo alla rustica*) de su *Concierto de Lieja* (1980):



Ejemplo 15: Canto yoruba

El uso intencional de elementos afrocubanos en la estética musical brouweriana se extiende a otros territorios. Por ejemplo, el arte pictórico es materia prima para Brouwer, a partir de la influencia de los pintores afrocubanos René Portocarrero y Wifredo Lam. La nota introductoria de Brouwer a *Dos bocetos para piano* (1961) evidencian dicha influencia:

El motivo por el que escribí los *Bocetos* ha sido la profunda impresión que ha causado en mí la pintura cubana y, más exactamente, las tintas y abstracciones de Raúl Milián y las catedrales, diablitos y figuras de René Portocarrero, a quienes están dedicados. En la pintura de Milián hay “timbres”, masas sonoras contrastando con “fondos” (acompañamientos) de extrema suavidad. En Portocarrero siento que hay una trepidación rítmica esencialmente cubana, una armonía de color siempre equilibrada por el contraste o por la analogía de combinaciones [...]. En términos musicales, quiere decir formas periódicas, elementos rítmicos criollos, planos sonoros opuestos, elaboración de un mismo diseño (melódico o rítmico, etc.). En fin, la afinidad entre la pintura y música es tan apretada que los términos han llegado a fusionarse, de ahí que me haya expresado sobre la pintura de Portocarrero en términos musicales.

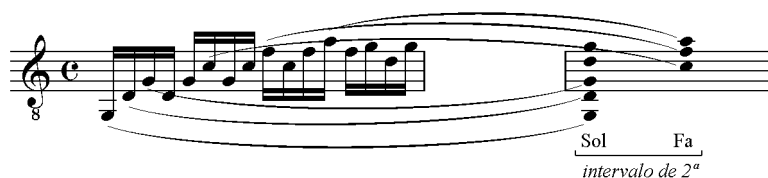
¹⁰ La conga es un género que surgió como parte de las festividades que efectuaban los negros esclavizados en Cuba durante la época colonial.

La adición y liquidación –formas de variación-transformación más común en la morfología brouweriana– de la estructura temporal mínima está presente a lo largo del primer movimiento del *Concierto Elegíaco*:



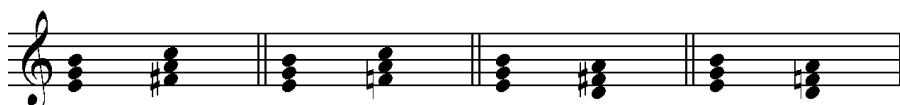
Ejemplo 16: Concierto Elegíaco – Tranquillo (adición y liquidación de la célula motívica)

En un momento posterior, la guitarra presenta los acordes mayores de Sol y Fa, entrelazados con valores rítmicos de semicorcheas. La relación entrambos acordes es el intervalo de segunda, *célula motívica* del concierto:



Ejemplo 17: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 80)

Como corolario del primer movimiento, de los acordes rasgueados por la guitarra se colige la poliarmonía que insinúa la batería afrocubana, a partir de una combinación simultánea de triadas presentadas en parejas, con una relación interválica de segundas (M/m), ascendentes y descendentes:



Ejemplo 18: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 154–157)

5.2. *Interlude* – La *autocita* como recurso transformador de la célula motívica

Un interludio musical es, en términos generales, una composición breve que sirve como entremés de dos secciones de mayor duración. El segundo movimiento del *Concierto Elegíaco* cumple una función interlúdica y es, además,

una *cadenza*. Brouwer fusiona el primero y segundo movimientos con la estructura temporal mínima que da cohesión a todo el concierto: el intervalo de segunda menor Fa–Mi (*célula motivica*) que ejecutan la viola, el violonchelo y el contrabajo, en unísono:

The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Violonchelo (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 4/4 time and consists of five measures. The first three measures are marked with a forte dynamic (*ff*) and a decrescendo (*dim.*). The last two measures are marked with a pianissimo dynamic (*pp*). The piece ends with the instruction '(attacca)'. The notes are: Measure 1: G2, F2; Measure 2: E2, D2; Measure 3: C2, B1; Measure 4: A1, G1; Measure 5: F1, E1.

Ejemplo 19: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 187–191)

Uno de los recursos más empleados por Brouwer es el uso de fragmentos de composiciones anteriores para la creación de nuevas obras. Este recurso — que denomino como *autocita* — está presente desde la primera etapa compositiva de Brouwer cuando, en *Tres danzas concertantes* (1958), utiliza materiales de *Música para guitarra, cuerdas y tímpani* (1955). Precisamente, *Tres danzas concertantes* resulta un parteaguas de la *autocita*, recurso que alcanzará su madurez en algunas obras de los años ochenta, como el *Concierto de Lieja* y el *Concierto de Toronto* (1987). En la *Sonata* (1990) se encuentra el siguiente fragmento del tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes*:

The image shows a musical score for a single instrument. The tempo is marked 'Più mosso'. The dynamics are marked 'f marcato'. The score consists of five measures. The first measure has a forte dynamic and a marcato marking. The notes are: Measure 1: G4, F4; Measure 2: E4, D4; Measure 3: C4, B3; Measure 4: A3, G3; Measure 5: F3, E3.

Ejemplo 20: *Tres danzas concertantes* (c. 10, 3er. movimiento)

En cuanto a la cita de fragmentos de otros compositores en la obra de Brouwer, el empleo es escaso. La coda del primer movimiento (*Fandangos y Boleros*) de la *Sonata* para guitarra cita los dos primeros compases de la *Sinfonía No. 6 'Pastoral'* de Ludwig van Beethoven:



Ejemplo 21: Sonata (c. 113–114)

Hernández indica que esta “visión introspectiva y retrospectiva de selección gradual de algunos materiales elaborados en el pasado es parte de su estética y de sus planteamientos conceptuales” (*ibid.*, p. 37).¹¹ Para el *Interlude*, Brouwer se sirvió del *Estudio 18* (para los ornamentos) de la cuarta serie de sus *Estudios sencillos* (1981). La estructura temporal mínima que se utiliza a lo largo de toda la *cadenza* consiste en el intervalo de segunda mayor Mi–Fa#:



Ejemplo 22: Estudio 18 (c. 1)

No puede obviarse que el uso de motivos interválicos de segundas (m/M) en algunos compositores del siglo XX supone una postura bien diferenciada entre ambos recursos. Como apunta van der Toorn:

los motivos están inextricablemente ligados a contextos individuales y son bastante anodinos por sí mismos. Sin embargo, sus realizaciones (los caminos que trazan) son muy (*sic*) individuales [...]. La concepción puede variar de un contexto a otro, como se desprende de los análisis de Schoenberg (*ibid.*, p. 383–384).¹²

El empleo de un intervalo de segunda mayor, Mi–Fa#, como *célula motívica* del segundo movimiento —y no el primigenio intervalo de Mi–Fa— supone una forma de transformación de la estructura temporal mínima con el que se construye el *Concierto Elegíaco*. Desde un punto de vista estético, la *autocita* del

¹¹ Las cursivas son mías.

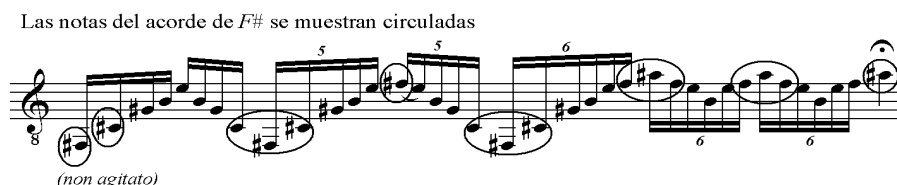
¹² Y como deviene también de los análisis de Béla Bartók o Claude Debussy, por mencionar a dos referencias de la música del siglo XX.

Estudio 18 permite crear un contraste entre el *Interlude* (expresivo y lírico) y sus movimientos extremos (dramáticos y élegos):



Ejemplo 23: *Estudio 18* (c. 18–20)

En el *Interlude* también se presenta la poliarmonía, recurso que se encuentra en la obra brouweriana de principios de la década de 1960:



Ejemplo 24: *Concierto Elegíaco – Interlude* (c. 12)

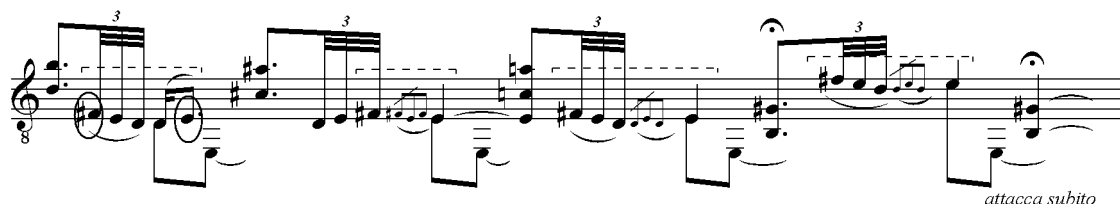
La última exposición solista de la guitarra presenta, de manera persistente, el intervalo de Mi–Fa#. El pasaje con la indicación *affrettando* (en italiano, acelerando) generará la *célula motivica* del tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*:¹³



Ejemplo 25: *Célula motivica* de los movimientos 2.º y 3.º del *Concierto Elegíaco*

¹³ El análisis de la relación interválica de una obra musical no deja de ser subjetivo, en tanto que postura hermenéutica del autor y su acumulado bagaje teórico. En ese sentido, este trabajo prescinde del análisis de potenciales relaciones interválicas de segundas (m/M) y cuartas (J/A) en el *Concierto Elegíaco*, por no considerarse sustantivas a la *construcción motivica* de esta obra, como sí lo es la estructura temporal mínima del intervalo de segunda (m/M).

Finalmente, la guitarra culmina con una reiteración de la *célula motivica* (Fa#–Mi), acompañada con notas-apoyatura y enlazando el *Interlude* con un acorde de Mi mayor, dominante de La menor, que será la tonalidad principal de la *Toccata*:



Ejemplo 26: Concierto Elegíaco – Interlude (c. 19)

5.3. Finale (Toccata) – ¿Minimalismo o nueva simplicidad?

La *toccata* es, a grandes rasgos, una forma instrumental surgida en Italia a fines del siglo XVI, ejecutada generalmente en instrumentos de tecla, con un estilo libre y de carácter brillante. Es este último elemento el que caracteriza al tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*. En el catálogo de Leo Brouwer encontramos algunas *toccati* de gran despliegue técnico, como el tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes*, la *Toccata I y II* del *Concierto para violín y orquesta* (1976), la última de las *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt* (1984) y la *Toccata de Pasquini* de la *Sonata* para guitarra (1990).

El tercer movimiento del *Concierto Elegíaco* está construido, básicamente, con la *célula motivica*, que parafrasea a la correspondiente del primer movimiento. Ambos motivos están formados a partir de la combinación de dos intervalos de segunda:



Ejemplo 27: Células motivicas de los movimientos 1.º y 3.º del *Concierto Elegíaco*

El uso de estructuras temporales mínimas en la estética brouweriana sugiere cierto tratamiento minimalista, empero, de una manera tangencial y, sobre todo, consciente para Leo Brouwer. Es decir, Brouwer estaba informado del minimalismo estadounidense, tanto de su técnica, de los posicionamientos

estéticos y estilísticos de sus exponentes paradigmáticos y, además, del poder persuasivo de la narrativa dominante, cuando señala:

El término minimalismo fue acuñado con las tesis de Steve Reich y Philip Glass. Sin embargo, el minimalismo comienza treinta años antes, con la música de Colin McPhee. Tomé el minimalismo como un elemento compositivo porque es inherente a mis raíces culturales “tercermundistas”. África y Asia se manifiestan de forma minimalista. Estos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano descubrieron ese hecho, quizás, de forma tardía (Betancourt, *op. cit.*, p. 1).

La cita anterior es contundente para desmontar la idea de que Brouwer deba ser catalogado como un compositor minimalista. La alusión de Brouwer al compositor canadiense Colin McPhee puede ser interpretada como una demora de los “maravillosos” creadores del minimalismo estadounidense, no sólo con respecto a las remotas manifestaciones “minimalistas” de Asia y África, sino con respecto a las contemporáneas del propio McPhee.¹⁴

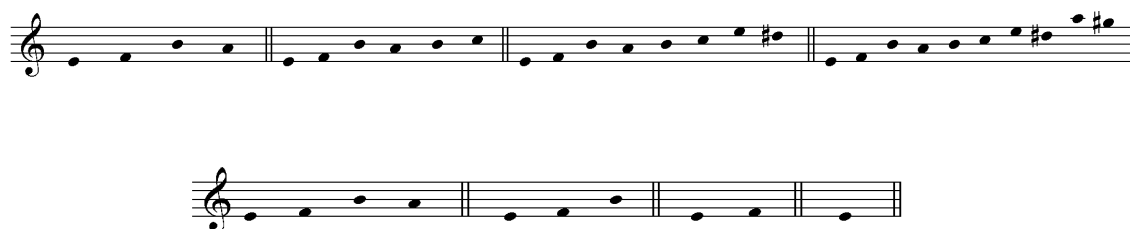
Johnson identifica cinco características principales de la *técnica* minimalista: estructura formal continua, textura rítmica uniforme con un tono brillante, paleta armónica simple, carencia de líneas melódicas extendidas y patrones rítmicos repetitivos. Para Johnson, “tiene que haber algo más que la apariencia de cualquiera de estos aspectos para indicar que la técnica minimalista está en uso, ya que muchas piezas que no están influenciadas por el minimalismo contienen una de estas características de forma aislada” (1994, p. 751).¹⁵ Por otro lado, Warburton también identifica cinco técnicas que se pueden encontrar en obras seminales del minimalismo estadounidense: desfase, proceso aditivo en bloque, patrón superpuesto, proceso aditivo textural y proceso aditivo (o sustractivo) linear.¹⁶ Debe subrayarse que, en el caso de la obra de Brouwer, la

¹⁴ Huelga decir que la referencia de Brouwer al “tercer mundo” es, evidentemente, irónica.

¹⁵ De acuerdo con Johnson, el *estilo* minimalista permite reconocer un modo de expresión común, principalmente a partir de las obras de compositores del paradigma minimalista como Reich y Glass. (1994). En cambio, la *estética* minimalista representa una forma distinta de escuchar la música, a través de piezas que parecen estar suspendidas en el tiempo, al revelar, gradualmente, un proceso que se desarrolla lentamente o que se enfoca, minuciosamente, en un detalle musical (*ídem*).

¹⁶ El *desfase* ocurre cuando dos patrones idénticos que comienzan que juntos, se desfasan debido a figuraciones rítmicas distintas pero que, en un momento posterior, se vuelven a sincronizar. El *proceso aditivo en bloque* consiste en introducir notas, gradualmente, dentro de un espacio temporal predeterminado e invariable (por ejemplo, un compás). El *patrón superpuesto* consiste en sobreponer diferentes patrones rítmicos y melódicos, generalmente de diferente duración, sobre

presencia de estas características técnicas es exigua, más no carente. Sólo una técnica está presente con más frecuencia en la obra de Brouwer y, en particular, en el tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*: el proceso aditivo linear — entendido como una adición o liquidación (gradual o irregular) de eventos melódicos:



Ejemplo 28: *Concierto Elegíaco – Finale* (adición y liquidación de la *célula motívica*)

Las palabras del propio Brouwer orientan la discusión acerca de reminiscencias minimalistas en su obra:

Con el tiempo me saturé del lenguaje de la llamada vieja vanguardia. Lo que sucedió fue que este lenguaje atomizado, crispado y “tensional” sufrió —y aún sufre— de un defecto relacionado con la esencia del equilibrio compositivo: movimiento-tensión y su consecuente reposo-relajación [...]. A la vanguardia le faltaba relajación de todas las tensiones. Esta fue una de las cosas que descubrí en mi autodidactismo. De esta forma, realicé una especie de regresión hacia la simplificación de los materiales compositivos. Esto es lo que considero como mi último período al que llamo *nueva simplicidad*, que engloba los elementos esenciales de la música popular, la música clásica y la propia vanguardia (Betancourt, *op. cit.*, p. 1).

El advenimiento de la *nueva simplicidad* de Brouwer coincide con el desarrollo inicial del posminimalismo. Para Gann, algunos compositores posminimalistas tienden a componer obras más cortas que sus colegas.¹⁷ Además, según Gann, el posminimalismo:

usa procesos aditivos y superposición de ciclos rítmicos. A veces es melódico, en la preferencia por melodías lineales, de bordes duros que se centran en unos pocos tonos durante largos pasajes de tiempo. A veces, armónico, en el uso de una tonalidad uniforme limpia de asociaciones

un pulso uniforme. El *proceso aditivo textural* consiste en agregar una voz gradualmente hasta que completar una textura (Warburton 1988).

¹⁷ Algunos de los compositores citados por Gann (1998) son William Duckworth, Janice Giteck, Peter Gena, Elodie Lauten, Daniel Lentz, Ingram Marshall y Jonathan Kramer.

europeas. A veces, rítmico, en la tendencia de crear ilusiones geométricas a partir de pulsos constantes. A veces, textural, en la orquestación de conjuntos mixtos para crear un sonido fusionado, no solista, a menudo tocando al unísono rítmico (*ídem*).

El siguiente ejemplo muestra una superposición de la *célula motivica* entre los violines primeros y segundos:

Ejemplo 29: Concierto Elegíaco – Finale (c. 41–42)

En el último ejemplo, la textura de las cuerdas suele presentar unísonos rítmicos, creando un sonido fusionado a partir de la *célula motivica*, el intervalo de segunda (M/m):

Ejemplo 30: Concierto Elegíaco – Finale (c. 63–64)

En suma, si bien pueden identificarse ciertas técnicas posminimalistas como parte de la *construcción motivica* del *Concierto Elegíaco*, no es dable colegir que Brouwer sea un compositor posminimalista, puesto que la narrativa brouweriana va allende de los supuestos teóricos, estilísticos y estéticos, tanto del posminimalismo como del minimalismo.

6. Conclusiones

En primer lugar, se ha señalado que, si bien los términos de célula y motivo han sido definidos en la literatura, un análisis de sus tangencialidades es escaso. En el caso del término célula, no está definido explícitamente en la

literatura, salvo el caso de Vincent D'Indy, quien propone el símil de *mónada*. Se ha mostrado, además, que los términos de célula y motivo no son mutuamente excluyentes. La célula, en sentido estricto, se define como el más pequeño elemento musical analizable, pero un motivo puede ser lo suficientemente corto como para que pueda funcionar como una célula.

En la obra de Leo Brouwer, la utilización de un motivo como generador de estructuras mayores tiene una importancia total. Si bien Brouwer sugiere el término de “elaboración a base de células temáticas”, en este artículo se ha propuesto el concepto de *construcción motivica* para referirse al procedimiento técnico-compositivo con el que se acumula una obra musical con motivos. En el análisis del *Concierto Elegíaco* se ha constatado que una célula —un intervalo de segunda— funge, además, como un motivo. Se ha mostrado también que la *construcción motivica* se sirve de recursos comunes en la estética brouweriana como la poliarmonía (derivada del afrocubanismo musical) y la *autocita*.

Por otro lado, el uso de estructuras temporales mínimas en la obra de Brouwer permite encontrar similitudes con algunas técnicas del minimalismo y el posminimalismo. Futuros trabajos podrían ahondar acerca de la frecuencia de ciertos procedimientos compositivos en la obra brouweriana a partir de estructuras temporales mínimas, particularmente, el proceso aditivo y sustractivo lineal, que suele ser un rasgo constante del estilo compositivo de Leo Brouwer. Sin embargo, la narrativa dominante y sus referenciales teóricos estadounidenses pueden llevar al equívoco de considerar a Brouwer como un compositor minimalista o posminimalista.

El término de *nueva simplicidad* propuesto por Brouwer, además de aglutinar elementos de la música de concierto de diversos periodos estéticos, utiliza de manera central elementos de la cultura popular, entre ellos, el afrocubanismo. Futuros trabajos podrían explorar la relación del afrocubanismo, no solamente con la música y la pintura, sino con otras áreas. Un ejemplo de ello podría ser la influencia del antropólogo social Fernando Ortiz en obras brouwerianas de claro cuño afrocubano, como *Los negros brujos se divierten* (1985).

Finalmente, la antítesis de Brouwer hacia el minimalismo —fruto del experimentalismo estadounidense— puede entenderse también a partir de una postura crítica, implícita en su concepción de *nueva simplicidad*. Un acercamiento desde la teoría crítica podría ahondar en la comprensión de dicho concepto.

Referencias

1. Brouwer, Leo. 1964. *Bocetos*. La Habana: Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí".
2. _____. 2004. *Gajes del oficio*. La Habana: Letras Cubanas.
3. Carpentier, Alejo. 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. D'Indy, Vincent. 1909. *Cours de composition musicale, Deuxième livre – Première partie*. París: A. Durand et Fils.
5. Drabkin, William. 2001. Motivo. *Grove Music Online*. Disponible en: <<https://doi-org.lynx.lib.usm.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.19221>>. Acceso el 21 de diciembre de 2022.
6. Gann, Kyle. 1998. *A forest from the seeds of minimalismo: An essay on postminimal and totalist music*. Written for the program of a 1998 Minimalism Festival of the Berliner Gesellschaft fur Neue Musik. Disponible en: <<https://www.kylegann.com/postminimalism.html>>.
7. Giro, Radamés. 1986. *Leo Brouwer y la Guitarra en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
8. Hernández, Isabelle. 2000. *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
9. Johnson, Timothy A. 1994. Minimalism: aesthetic, style, or technique? *The Musical Quarterly*, v. 78, n. 4, p. 742–773.
10. Juan Carvajal, Mara L. 2006. *Leo Brouwer. Modernidad y Vanguardia*. México: Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio.
11. Keller, Hermann. 1964. *Fraseo y Articulación. Contribución a una Lingüística Musical*. Buenos Aires: Eudeba.
12. Betancourt, Rodolfo. 1998. A close encounter with Leo Brouwer. *Guitar Review*, n. 112.
13. Persichetti, Vincent. 1995. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
14. Piston, Walter. 1987. *Harmony*. 5ª ed. Nueva York: W. W. Norton.
15. Randel, Don M. (Ed.). 2003. Motive, motif. *The Harvard Dictionary of Music*. Disponible en <https://lynx.lib.usm.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/harvdicmusic/motive_motif/0?institutionId=3440>. Acceso el 18 de enero de 2023.

16. Reti, Rudolph. 1951. *The Thematic Process in Music*. Nueva York: The Macmillan Company.
17. Riemann, Hugo. 1931. *Dictionnaire de Musique*. 3^a ed. París: Payot.
18. _____. 1936. *Fraseo Musical*. 2^a ed. Barcelona: Labor.
19. Root, Gordon. (Ed.). 2016. *Schoenberg's Models for Beginners in Composition*. Oxford: Oxford University Press.
20. Schoenberg, Arnold; Severine, Neff. 1994. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in form*. Lincoln: University of Nebraska Press.
21. Van den Toorn, Pieter C. 1996. What's in a motive? Schoenberg and Schenker reconsidered. *The Journal of Musicology*, v. 14, n. 3, p. 370–399.
22. Warburton, Dan. 1988. A working terminology for minimal music. *Intégral*, v. 2, p. 135–159.

Implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer

Implications of indeterminacy in Leo Brouwer's solo guitar work

Raquel Turra Loner

Universidade Estadual do Paraná

Alisson Alípio

Universidade Estadual do Paraná

Resumo: O presente artigo objetiva investigar as implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer, contribuindo, assim, para enriquecer o discurso musical dos intérpretes ao apresentar novas perspectivas analíticas sobre a obra do compositor. As obras analisadas neste artigo — *La Espiral Eterna* (1973), *Parabola* (1973) e *Tarantos* (1974) — apresentam características que Jonathan Kramer associa à música pós-moderna, dentre as quais se destaca a indeterminação. O conceito de indeterminação em relação à *performance*, formulado por John Cage, orientou a análise das composições, através da qual foram identificados elementos cuja determinação é propositadamente delegada ao intérprete, assim como elementos cuja indeterminação decorre das limitações da notação musical. A análise das obras demonstrou que a indeterminação dos seus elementos é parcial e que cada obra apresenta diferentes graus de indeterminação. A investigação acerca do significado destas indeterminações na obra de Leo Brouwer fundamentou-se, também, nas formulações de Jonathan Kramer acerca da escuta pós-moderna — que propõe que o significado de uma composição é construído a partir da interação entre o texto musical, o intérprete e o ouvinte — e da percepção do tempo na música — compreendida como a principal forma através da qual o ouvinte constrói o significado musical. Conclui-se que os diferentes tipos de indeterminação permitem ao intérprete inscrever o seu próprio significado na obra, participando ativamente na construção do significado por parte do ouvinte.

Palavras-chave: Leo Brouwer. Indeterminação. Pós-modernismo. Interpretação Musical. Violão.

Abstract: The present article aims to investigate the implications of indeterminacy in Leo Brouwer's solo guitar works, thus contributing to enrich the performer's musical discourse by presenting new analytical perspectives on the composer's work. The works analyzed in



this article — *La Espiral Eterna* (1973), *Parabola* (1973) and *Tarantos* (1974) — present characteristics that Jonathan Kramer associates with post-modern music, among which indeterminacy stands out. The concept of indeterminacy in respect to performance, formulated by John Cage, guided the analysis of the compositions, through which elements were identified whose determination is purposely delegated to the performer, as well as elements whose indeterminacy stems from the limitations of musical notation. The analysis of the works showed that the indeterminacy of their elements is partial and that each work presents different degrees of indeterminacy. The investigation about the meaning of these indeterminacies in Leo Brouwer's work was also based on Jonathan Kramer's formulations about post-modern listening — which proposes that the meaning of a composition is constructed from the interaction between the musical text, the performer and the listener — and about the perception of time in music — understood as the main form through which the listener constructs musical meaning. It is concluded that the different types of indeterminacy allow the performer to inscribe his own meaning in the work, actively participating in the listener's construction of meaning.

Keywords: Leo Brouwer. Indeterminacy. Postmodernism. Musical Interpretation. Classical Guitar.

* * *

1. Introdução

Em palestra proferida em Darmstadt no ano de 1958¹, John Cage aborda o tema da indeterminação na música. O autor discorre especificamente acerca de composições indeterminadas em relação à *performance*, contrapondo-as àquelas que utilizam a indeterminação unicamente como parte do processo composicional como, por exemplo, *Music of Changes* (1951), do próprio John Cage. Nesta obra, as características da composição foram definidas com o auxílio de *operações do acaso*², ou seja, trata-se de uma obra indeterminada em relação à composição. Esta indeterminação, no entanto, não se estende à sua *performance*, uma vez que as operações utilizadas durante o processo composicional não estão disponíveis para o intérprete.

Que *Music of Changes* tenha sido composta utilizando *operações do acaso* identifica o compositor com não importa qual eventualidade. Mas o fato da notação ser determinada em todos os aspectos não permite ao intérprete

¹ Publicada no livro *Silence: lectures and writings of John Cage* (1973).

² *Chance operations* é uma expressão utilizada por John Cage para designar técnicas que possibilitam determinar elementos de uma composição de forma aleatória como, por exemplo, sortear a sequência de notas que farão parte de uma composição. Optamos por utilizar o itálico toda vez em que a expressão é utilizada com esta conotação.

qualquer identificação deste tipo [...]. Ele não pode, portanto, atuar a partir de seu próprio centro, mas deve identificar-se, na medida do possível, com o trabalho conforme foi escrito. *Music of Changes* é um objeto mais inumano do que humano, uma vez que foi originado por *operações do acaso*. O fato de que os elementos que o constituem, embora apenas sons, tenham se juntado para controlar um ser humano, o intérprete, confere à obra o aspecto alarmante de um Frankenstein. Esta situação é, naturalmente, característica da música ocidental [...] que, quando preocupada com a comunicação humana, apenas passa de Frankenstein para Ditador (Cage 1973, p. 36 – grifo nosso)³.

Como é possível observar, Cage relaciona a indeterminação na *performance* a um posicionamento ético: a determinação de todos os aspectos de uma composição, por meio de sua notação na partitura, exigiria do intérprete uma forçosa fidelidade ao texto musical, comprometendo a sua autonomia. No exemplo em questão, essa relação — que o autor identifica como característica da música ocidental — adquire um caráter inumano devido ao recurso às *operações do acaso*: o intérprete não estaria, portanto, respondendo a um desejo expresso por um ser humano — o compositor — mas a elementos definidos de forma aleatória. O termo “inumano” não possui, aqui, uma conotação necessariamente pejorativa: ao permitir que o acaso opere em sua obra, o compositor renuncia à sua autoridade, ao menos parcialmente. Por esta razão, o caráter “ditatorial” da determinação total em uma obra musical relaciona-se ao desejo de comunicação humana, não ao recurso às *operações do acaso*.

É possível argumentar que essa inclinação ditatorial que Cage associa à tradição da música ocidental não pode ser concretizada, uma vez que é impossível determinar todos os elementos de uma composição, devido à imprecisão da notação musical. Kramer (1988, p. 2) observa, por exemplo, que a notação dos elementos rítmicos e métricos de uma obra é muito menos precisa do que a notação de alturas. Elementos como ritmo, dinâmica, articulação e

³ That the *Music of Changes* was composed by means of chance operations identifies the composer with no matter what eventuality. But that its notation is in all respects determinate does not permit the performer any such identification [...]. He is therefore not able to perform from his own center but must identify himself insofar as possible with the center of the work as written. The *Music of Changes* is an object more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster. This situation is of course characteristic of Western music [...] which when concerned with humane communication only move over from Frankenstein monster to Dictator. (Cage 1973, p. 36). Todas as traduções neste artigo são nossas.

timbre podem ser sugeridos em uma partitura, mas não impostos ao intérprete. Este pode, ainda, optar por desconsiderar as orientações presentes na partitura, sem sofrer quaisquer consequências em decorrência disso. Cage (1973, p. 36) reconhece a impossibilidade de um controle total quando afirma que não existem duas interpretações idênticas de uma mesma obra. No caso de composições determinadas, no entanto, as interpretações serão necessariamente semelhantes, ao passo que “a interpretação de uma composição indeterminada quanto à sua *performance* é necessariamente única” (Cage 1973, p. 39)⁴.

Cage (1973) sugere que, para que uma composição seja considerada indeterminada em relação à *performance*, é suficiente que um dos seguintes aspectos não esteja determinado na partitura: estrutura, método, forma ou materiais utilizados⁵. Uma obra como *A Arte da Fuga*, de Johann Sebastian Bach, torna-se indeterminada ao não especificar a instrumentação: a indeterminação do timbre, neste caso, é suficiente para que a *performance* desta obra seja indeterminada, a despeito da determinação dos demais elementos que a constituem.

Ao abordar a indeterminação em relação à *performance*, Cage (1973) se refere a composições que possuem características cuja determinação é propositadamente delegada ao intérprete, o que confere à sua *performance* um caráter de ineditismo. Esta definição possibilita discernir obras em que a indeterminação é prevista durante o processo composicional, adquirindo um caráter estrutural e não, por assim dizer, incidental. Ao analisar a obra de Leo Brouwer, no entanto, adotaremos o termo em sua acepção mais ampla, por considerarmos que a indeterminação que decorre da insuficiência da notação musical tem implicações para o intérprete e, conseqüentemente, para o ouvinte. Ao se referir à obra *Intersections 3* (1953), de Morton Feldman, Cage (1973) observa que:

Com exceção do método, que é totalmente indeterminado, os meios composicionais são caracterizados por serem em certos aspectos determinados, em outros indeterminados, e obtém-se uma interpenetração

⁴ A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. (Cage 1973, p. 39).

⁵ Por estrutura, o autor compreende a divisão do todo em partes; por método, o procedimento utilizado na composição; por forma, “o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade” (Cage 1973, p. 35); e por materiais, os sons (caracterizados por frequência, duração, amplitude e timbre) e silêncios que constituem a obra.

desses opostos que é mais característica do que qualquer um deles. A situação é, portanto, essencialmente não dualista; uma multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e interpenetração (Cage 1973, p. 36)⁶.

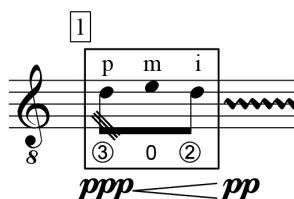
Cage associa este não dualismo a uma obra em particular. O que propomos, aqui, é que a abordagem não dualista — que pressupõe a interpenetração de opostos — é passível de ser aplicada a qualquer repertório. Com base no exposto anteriormente, é possível dizer que não existem composições inteiramente determinadas ou indeterminadas, mas, sim, que cada obra apresenta diferentes graus de determinação.

2. Indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer

Em uma obra como *La Espiral Eterna* (1973), de Leo Brouwer, podemos observar como operam os diferentes graus de determinação em uma composição. A estrutura desta obra é determinada, uma vez que ela possui seções claramente delimitadas. Na primeira seção, algumas características do material são determinadas, especialmente a altura e, de forma mais problemática, a amplitude. A partitura desta obra é profícua em indicações de dinâmica, mas, conforme apontado anteriormente, esta pode ser apenas sugerida pela notação musical. É o intérprete quem, em última instância, determina a real amplitude do som: as indicações de dinâmica estabelecem relações entre amplitudes, mas cabe ao intérprete estabelecer os parâmetros de comparação.

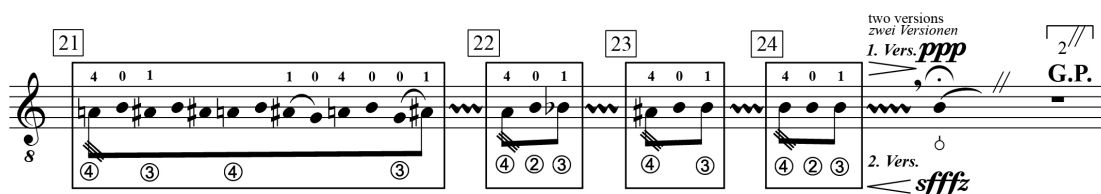
A primeira indicação de dinâmica da partitura (Ex. 1), por exemplo, sugere um *crescendo* de *ppp* para *pp*. Esta indicação demonstra a intenção do compositor de determinar a variação de amplitude do som, mas é o intérprete, no momento da *performance*, quem vai definir a intensidade sonora inicial e final, assim como as gradações de amplitude que levarão de uma à outra.

⁶ With the exception of method, which is wholly indeterminate, the compositional means are characterized by being in certain respects determinate, in others indeterminate, and an interpenetration of these opposites obtains which is more characteristic than either. The situation is therefore essentially non-dualistic; a multiplicity of centers in a state of non-obstruction and interpenetration (Cage 1973, p. 36).



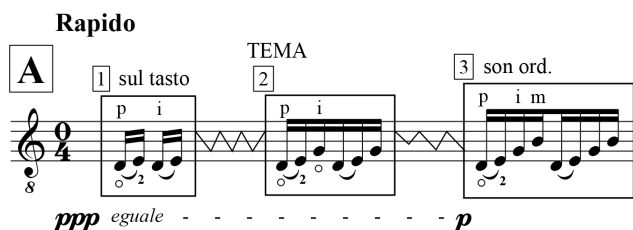
Exemplo 1: Indicação de dinâmica em *La Espiral Eterna*

Um grau maior de indeterminação em relação à dinâmica é evidenciado no final da primeira seção de *La Espiral Eterna* (Ex. 2). Duas versões estão grafadas na partitura, conferindo ao intérprete a autonomia para escolher entre caminhos opostos. Na primeira, a seção termina em *pianíssimo* (*ppp*) e, na segunda, em *sforzando* (*sffz*).



Exemplo 2: Indeterminação quanto à dinâmica em *La Espiral Eterna*

Da mesma forma, o timbre em *La Espiral Eterna* é parcialmente indeterminado. De acordo com o proposto por Cage (1973), podemos dizer que ele é determinado, uma vez que a instrumentação é claramente definida: trata-se de uma obra para violão solo. O violão possui, no entanto, uma variedade de timbres. Tomando como exemplo apenas a ação de tanger as cordas do instrumento — dentre os diversos elementos que participam da produção do timbre no violão — observamos que, se a mão direita do violonista estiver próxima ao cavalete (*sul ponticello*), o resultado será um timbre metálico; do contrário, se estiver próxima ao braço do instrumento (*sul tasto*), o timbre será doce. Entre os extremos, existe uma variedade de timbres passíveis de serem exploradas pelo violonista. Nos exemplos acima (Exs. 1 e 2), o timbre será, portanto, parcialmente determinado pelo intérprete.



Exemplo 3: Indicações de timbre no *Estudo XX*

O *Estudo XX*, de Leo Brouwer, possui um grau maior de determinação em relação ao timbre do que o observado em *La Espiral Eterna*. No exemplo acima (Ex. 3), a indicação de *sul tasto* sugere um timbre doce e a seguinte, *son ord.*, um timbre “ordinário”. É possível argumentar que a tradição do violão estabeleceu o que caracterizaria este som ordinário, ou seja, um timbre nem excessivamente doce, nem excessivamente metálico. Esta tradição, no entanto, não apaga o caráter subjetivo da indicação, uma vez que cada violonista terá uma noção própria do que é o som natural do violão, decorrente de um grande número de variáveis: posicionamento e tipo de toque da mão direita, formato da unha, escolhas de digitação de mão esquerda, entre outros. Neste sentido, o maior grau de determinação observado no *Estudo XX* não impede que o intérprete tenha agência sobre a escolha do timbre nesta obra.

Em *La Espiral Eterna*, a altura das notas é majoritariamente determinada. Observamos, no entanto, um grau maior de indeterminação no final da segunda seção da obra, onde há a indicação para ascender e descender irregularmente sobre a primeira corda (Ex. 4). Esta indicação, assim como a notação utilizada (uma linha contínua traçada sobre a pauta, que ascende e descende de forma irregular), parecem sugerir, aqui, uma total indeterminação em relação às alturas. Apesar do alto grau de liberdade que essa notação confere ao intérprete, não podemos afirmar que se trata de uma indeterminação total, pois a indicação de que a movimentação deve ocorrer na primeira corda limita as alturas disponíveis para o intérprete.

Exemplo 4: Indeterminação quanto à altura em *La Espiral Eterna*

Não é o mesmo que ocorre no início da quarta seção da obra (Ex. 5), uma vez que, aqui, a indicação para improvisar sobre as notas e figuras grafadas na partitura não implica a indeterminação das alturas. Na passagem em questão, o

intérprete deve intercalar os grupos de figuras⁷ de acordo com seus próprios critérios, sem alterar a altura ou duração das notas. O caráter improvisatório decorre, portanto, da indeterminação em relação à sequência desses grupos, não às notas propriamente ditas.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of two parts. The first part is a 4-measure phrase in G major, marked with a box and the duration '10" - 15"'. It includes the instruction 'pos. fija' (fixed position) and 'in d. Lage bleiben' (stay in the same position). The second part is a longer phrase marked with a box and the duration '40" - 45"'. It includes the instruction 'improvisar sobre las notas y las figuraciones' (improvise on notes and figures) and 'intercambiar las fig. - interchange the figures - die Figuren austauschen'. The tempo is marked 'mp' and the rhythm is '♩ = 60-72'.

Exemplo 5: Improvisação sobre notas e figuras em *La Espiral Eterna*

É interessante observar como o compositor se preocupou em explicitar quais aspectos dessa passagem são determinados e quais são proposadamente deixados a cargo do intérprete, utilizando-se de três indicações distintas: “improvisar sobre notas e figuras”, “não mudar as notas” e “intercalar as figuras”. Se nos pautássemos apenas pela primeira indicação — “improvisar sobre notas e figuras” — poderíamos compreender que a passagem em questão é indeterminada em relação à altura e à duração das notas. No entanto, as demais indicações delimitam o grau de liberdade do intérprete.

Este tipo de indeterminação em relação à sequência dos elementos pode ser observado de forma ainda mais acentuada em outra obra do compositor, *Tarantos* (1974) (Ex. 6). Esta obra é composta por oito *enunciados* (I, II, III, IV, V, VI e VII e Final) e seis *falsetas* (A, B, C, D, E e F) (Ex. 7) que devem ser intercaladas a critério do intérprete. Não se trata de uma indeterminação total, no entanto, pois o intérprete deve obedecer a algumas diretrizes: a composição se inicia com um dos enunciados; cada enunciado deve ser seguido por uma falseta; cada segmento (enunciado ou falseta) não deve ser repetido; o final da obra é determinado. Além disso, a indeterminação se refere ao encadeamento dos segmentos, mas a sequência das notas dentro de cada segmento é determinada.

⁷ Um “grupo de figuras” é compreendido, aqui, como o conjunto de notas cujas bandeirolas são unidas por meio de uma linha de união.

I.

[*p - f*] (*dejar vibrar todo*) *irregular*

Exemplo 6: Enunciado I em *Tarantos*

FALSETAS

A **Tranquilamente**

p *tejano - lontano* *poco* *legato*

Lento
8^{va}
arm

Exemplo 7: Falseta A em *Tarantos*

3. Formas de abordar a indeterminação

De acordo com Cage (1973), o intérprete pode abordar a indeterminação de uma composição de forma organizada e, portanto, suscetível à análise, ou, então, de forma não conscientemente organizada e, logo, não suscetível à análise. A escolha da dinâmica em uma passagem musical, por exemplo, pode responder a uma análise prévia da obra, configurando, assim, uma abordagem organizada de um aspecto indeterminado. Por outro lado, essa análise prévia não é obrigatória, ou mesmo essencialmente necessária, para que o intérprete defina a dinâmica de uma passagem. Neste caso, o intérprete pode proceder:

[...] seja arbitrariamente, sentindo o seu caminho, seguindo os ditames de seu ego, ou mais ou menos inconscientemente, indo para dentro com referência à estrutura de sua mente até um ponto nos sonhos, seguindo, como na escrita automática, os ditames de sua mente subconsciente; ou até um ponto no inconsciente coletivo da psicanálise junguiana, seguindo as inclinações da espécie e fazendo algo de interesse mais ou menos universal para os seres humanos; ou para o "sono profundo" da prática mental indiana [...]. Ou ele

pode desempenhar sua função [...] arbitrariamente, indo para fora com referência à estrutura de sua mente até o ponto de percepção dos sentidos, seguindo seu gosto (Cage 1973, p. 35)⁸.

La Espiral Eterna (Ex. 8), por exemplo, apresenta um elemento de indeterminação — comum a outras obras do compositor — passível de ser abordado de forma organizada ou não conscientemente organizada: a duração dos segmentos. A primeira seção desta obra é escrita em forma de módulos: sequências de notas circunscritas por retângulos que, de acordo com a bula, podem ser repetidas.

Lo mas rapido possible
As fast as possible
So schnell wie möglich

A

ppp ← pp ← p ← pp

Exemplo 8: Sequência de módulos em *La Espiral Eterna*

Como dito anteriormente, o intérprete pode abordar esta indeterminação de forma organizada, ou seja, ele pode definir conscientemente a duração de cada módulo, obedecendo a critérios previamente estabelecidos como, por exemplo, determinar que cada módulo será repetido o mesmo número de vezes; ou ele pode adotar uma abordagem não conscientemente organizada, determinando o número de repetições de forma instintiva.

A indicação para se tocar o mais rápido possível, assim como a determinação da duração total da seção, possuem implicações na duração dos módulos propriamente ditos. O intérprete está livre para realizar o número de repetições que desejar, porém a indicação da duração total e do andamento

⁸ [...] either arbitrarily, feeling his way, following the dictates of his ego, or more or less unknowingly, by going inwards with reference to the structure of his mind to a point in dreams, following, as in automatic writing, the dictates of his subconscious mind; or to a point in the collective unconscious of Jungian psychoanalysis, following the inclinations of the species and doing something of more or less universal interest to human beings; or to the "deep sleep" of Indian mental practice [...]. Or he may perform his function [...] arbitrarily, by going outwards with reference to the structure of his mind to the point of sense perception, following his taste (Cage 1973, P. 35).

impõem limites à sua atuação. Esta limitação é o que faz com que esse aspecto da composição seja parcialmente indeterminado.

Nesta seção, cada módulo contém uma figura rítmica denominada, na bula, “grupo muito rápido”. Esta indicação, assim como a indicação do andamento, possui um caráter subjetivo, uma vez que ela se relaciona não apenas com a habilidade técnica do intérprete, mas, também, com a sua percepção das durações: o que é considerado rápido para uma pessoa não o é, necessariamente, para outra. A duração total da seção, por sua vez, é objetiva e estabelece um limite mais rigoroso para a atuação do intérprete.

Em outra obra para violão solo de Leo Brouwer, *Parabola* (1973), é possível observar um grau maior de determinação em relação à duração dos segmentos. Brouwer utiliza módulos na quinta seção desta composição, ainda que de forma não exclusiva. Aqui, no entanto, o compositor determina a duração aproximada de cada módulo, ou seja, cabe ao intérprete determinar o número de repetições, desde que não ultrapasse a duração total estabelecida. Diferentemente do que ocorre em *La Espiral Eterna*, a indicação de andamento “rápido” é mais flexível.

E 1 10" Yámbú

Rápido - quasi eguale - Legato

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse

Exemplo 9: Determinação da duração do módulo em *Parabola*

A indicação de que os quatro segmentos que compõem o módulo podem ser repetidos ou intercambiados (Ex. 9) acrescenta uma nova camada de indeterminação, cujo caráter opcional confere um grau ainda maior de liberdade ao intérprete. Aqui — assim como na passagem anteriormente discutida de *La Espiral Eterna* (Ex. 5) — não foram estabelecidos critérios para a intercalação dos segmentos. Além disso, a ausência de figuras rítmicas e de fórmula de compasso confere ao intérprete autonomia para determinar a duração das notas, dentro dos limites impostos pelo andamento e pela duração total do segmento.

Conforme dito anteriormente, a determinação de uma duração exata — seja da seção, no caso de *La Espiral Eterna*, seja dos segmentos, em *Parabola* — é

objetiva e impõe limites inequívocos à atuação do intérprete, mesmo que este possua um grau relativamente alto de liberdade para atuar dentro destas limitações. O significado desta determinação para a obra, no entanto, não é objetivo. Isto porque, segundo a perspectiva pós-moderna, o significado de uma obra não é implícito, não está contido na obra propriamente dita, mas é construído pelo ouvinte. Como veremos adiante, mesmo que a notação do tempo seja objetiva, a sua percepção não o é.

4. A perspectiva pós-moderna

Segundo Jonathan Kramer, uma das formas de se entender o pós-modernismo musical é que ele “inclui fragmentações, incongruências, descontinuidades e indeterminações” (Kramer 2016, p. 9)⁹. Para continuar nossa análise na obra de Brouwer, propomos aqui ampliar a perspectiva analítica e abraçar outros aspectos que dialogam com o indeterminismo de Cage. Passaremos a investigar o conceito de pós-modernidade como apresentado por Jonathan Kramer.

A perspectiva pós-moderna, que “localiza o significado e até estrutura em ouvintes mais do que em partituras, performances ou compositores” (Kramer 2016, p.9)¹⁰, é adequada no contexto da análise aqui proposta uma vez que o próprio Leo Brouwer se identifica com o pós-modernismo como um “conceito recentemente reformado que nos permite lidar com este momento, um momento repleto de liberdade absoluta que gera pluralismo em termos de cultura artística” (Brouwer *apud* Huston 2006, p. 20)¹¹. De fato, podemos observar várias das características que Kramer (2016) associa à música pós-moderna na obra de Leo Brouwer. Para não fugir ao escopo deste artigo, apontaremos apenas a presença de fragmentações, descontinuidades, indeterminações e de múltiplos sentidos e

⁹ [...] includes fragmentations, incongruities, discontinuities, and indeterminacy (Kramer 2016, p. 9).

¹⁰ Locates meaning and even structure in listeners more than in scores, performances, or composers (Kramer 2016, p. 9).

¹¹ As a recently refurbished concept that allows us to deal with this moment, a moment brimming with the absolute freedom that generates pluralism in terms of artistic culture (Brouwer *apud* Huston, 2006, p. 20).

temporalidades, ainda que a obra de Brouwer apresente características ainda mais marcadamente pós-modernas¹².

Mais do que a identificação do compositor com a atitude pós-moderna, no entanto, o que autoriza classificar a sua obra como pertencente a um pós-modernismo musical é, justamente, que este não reside nas composições propriamente ditas, mas na percepção dos ouvintes. Uma obra pós-moderna é, então, aquela que “é entendida de forma pós-moderna, ou que suscita estratégias de escuta pós-moderna, ou que proporciona experiências de escuta pós-moderna, ou que exhibe práticas compositivas pós-modernas” (Kramer 2016, p. 9)¹³.

Kramer (2016) relaciona esta mudança de foco do compositor para o ouvinte à “morte do autor” postulada por Roland Barthes. Anteriormente a essa mudança de perspectiva, os leitores (ou ouvintes) eram encorajados a identificar a intenção do autor, cuja autoridade sobre o significado da obra não deveria ser questionada.

A tirania de impor significados — presumivelmente do autor — sobre os leitores vem de estudiosos e críticos que tentam canalizar e moldar as ideias de um consumidor de textos. Em seu uso da frase “a morte do autor”, Barthes invocou a hipérbole para apontar a necessidade de questionar esta meta-narrativa. Ao minar uma meta-narrativa aceita, Barthes procurou tirar o controle do significado textual dos críticos e professores que operam em nome do autor e estender esse controle ao leitor (Kramer 2016, p. 118)¹⁴.

Tomando como exemplo a obra *Parabola*, podemos observar como pode operar a construção de sentido pelo ouvinte. Nesta obra, as seções e subseções são claramente delimitadas; são numerosas as orientações quanto ao timbre, à dinâmica e às articulações; as durações dos silêncios são determinadas de forma

¹² Huston (2006) e du Plessis (2015), por exemplo, identificam a fusão da música de raiz afro-cubana com elementos da música de vanguarda como uma das características mais ostensivamente pós-modernas da obra de Brouwer.

¹³ I mean music that is understood in a postmodern manner, or that calls forth postmodern listening strategies, or that provides postmodern listening experiences, or that exhibits postmodern compositional practices (Kramer 2016, p. 9).

¹⁴ The tyranny of imposing meanings — presumably of the author — on perceivers comes from scholars and critics who try to channel and shape the ideas of a consumer of texts. In his use of the phrase “the death of the author,” Barthes invoked hyperbole to point to the necessity of questioning this meta-narrative. By undermining an accepted meta-narrative, Barthes sought to take control of textual meaning away from critics and teachers operating in the name of the author and to extend that control to the reader (Kramer 2016, p. 118).

exata, havendo, inclusive, uma orientação ao final da obra para que o intérprete permaneça imóvel por cinco segundos. Trata-se, portanto, de uma composição cujos elementos são majoritariamente determinados. O principal aspecto de indeterminação, nesta obra, decorre da utilização de módulos e da indicação para se tocar determinadas figuras de forma irregular (*iregolare*) (Ex. 10).

A Prologo

f *mp - mf* *iregolare* *f* *sul pont.*

8

3 4 2 0 0 1

(4) (3)

(d.v.)

i m a i

1 1 2 3 4 0 0

(4) a m i

(d.v.)

Exemplo 10: Irregularidade em *Parabola*

O alto grau de determinação desta obra tem implicações para o intérprete, mas esta determinação não é necessariamente percebida pelo ouvinte. Ao contrário, as restrições impostas ao intérprete podem muito facilmente adquirir, para o ouvinte, a aparência de uma improvisação sobre enunciados pré-definidos. O caráter fragmentário desta obra corrobora essa leitura. A quinta seção, abordada anteriormente, é um exemplo desta fragmentação. Os vinte e um enunciados que a compõem podem ser divididos em quatro grupos: os módulos, que possuem um grau maior de indeterminação e adquirem, assim, um aspecto improvisatório; um grupo denominado “calmo ou lento”, cujas notas devem ser acentuadas (*marcato*); um grupo denominado “rápido” cujas notas são arpejadas; e, por fim, um acorde executado ao se percutir as cordas do violão com a mão direita (*tambora*).

Como podemos observar no exemplo acima (Ex. 11), a notação dos enunciados é bastante precisa e objetiva determinar aspectos relativos à sua *performance*. Para o ouvinte, no entanto, o caráter fragmentário desta seção pode sugerir uma improvisação sobre enunciados diversos, encadeados de forma aleatória pelo intérprete. Consideremos, a título de exemplo, que uma pessoa está ouvindo esta obra pela primeira vez, sem qualquer orientação acerca da sua estrutura. Caso este ouvinte tenha a impressão de estar ouvindo a uma composição majoritariamente indeterminada, ele estaria errado? Sabemos que o intérprete não está improvisando, a não ser, talvez, dentro de um âmbito muito restrito. A *performance* desta obra pode, no entanto, transmitir uma aura de liberdade que não está necessariamente inscrita na partitura. O ouvinte pode até

estar equivocado acerca do *procedimento* empregado, mas, se é ele quem, em última instância, confere sentido à obra, não há razões para supor que ele teria se equivocado acerca do seu *caráter*.

E 10'' Yámbú

Rápido - quasi eguale - Legato

a p i a p m p i p i a p m i

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse
(*p* - *pp*)

2 pesante
5''-6''
4''
f marcato (s.p. ad lib.)

3 8''
simile a 1
(*p* - *pp*)

4 6''-7''
f

5 5''
arm. XII
simile a 1
pp

6 3''
t.
mf (d.v.)

7
simile a 1
(*p* - *pp*)

8
f

s.o. arm.
(5) (3)
mp

pizz. arm.
pp

9 s.p.
f

10 s.o.
simile a 1
(d.v.)

11 t.
(d.v.)

12 s.o.
simile a 1
ma più mosso

13 s.p.
f

Exemplo 11: Enunciados em *Parabola*

De acordo com Kramer (2016, p. 115), quanto mais fragmentada a obra, maior o papel do ouvinte na determinação de sua unidade estrutural. Ao analisarmos, ainda que de forma incipiente, a quinta seção de *Parabola*, propomos que ela é composta por quatro grupos de enunciados. Esta divisão é estabelecida a partir da identificação de semelhanças e disparidades entre eles. Esta não é, no entanto, a única análise viável: identificar outras características e agrupar os enunciados de maneira distinta — ou mesmo não sentir necessidade de agrupá-los — são, também, possibilidades.

Usando técnicas quase objetivas de análise musical, podemos abordar (mas nunca alcançar completamente) uma compreensão do texto — no pleno conhecimento de que tal compreensão deve ser pessoal, subjetiva e

individual e que tal texto se torna subjetivo uma vez que é percebido como música (Kramer 2016, p. 120)¹⁵.

Kramer (2016) não está, aqui, negando a relevância da análise para a compreensão de um texto musical, mas apontando a sua subjetividade. A análise de uma composição não tem um caráter totalizante, uma vez que existem tantas leituras possíveis quanto existem ouvintes. Uma mesma pessoa pode, inclusive, traçar relações diferentes a cada audição de uma obra, percebendo novos elementos ou reinterpretando aqueles anteriormente percebidos. Em todo caso, a identificação de similitudes e contrastes tem um papel determinante na percepção da estrutura de uma composição, ainda que esta identificação possua um caráter provisório.

Perceber tais semelhanças é um prelúdio para construir mentalmente o texto unificado. Devido ao grande número de eventos na maioria das peças, existem muitas relações potenciais para que qualquer pessoa possa considerá-las todas. As semelhanças auditivas são um ato seletivo, e cada ouvinte pode apresentar um conjunto diferente de relações de similaridade e com diferentes tipos e graus de similaridade. Além disso, nem todo ouvinte valorizará as relações de similaridade tanto quanto os analistas musicais gostariam, e por esta razão pode não privilegiar a similaridade sobre a diferença na construção mental de um texto musical (Kramer 2016, p. 120)¹⁶.

Uma das formas pela qual o ouvinte constrói o significado musical, portanto, é através da identificação de semelhanças e contrastes entre os elementos que constituem a obra. A experiência musical, no entanto, “não é criada pelo ouvinte no vácuo: ela vem de uma interação entre a peça, a sua *performance*, possivelmente análises e críticas que o ouvinte conhece, e a mente

¹⁵ Using quasi-objective techniques of music analysis, we can approach (but never fully reach) an understanding of the text-out-there — in the full knowledge that such understanding must be personal, subjective, and individual and that such a text becomes subjective once it is perceived as music (Kramer 2016, p. 120).

¹⁶ Noticing such similarities is a prelude to mentally constructing the unified text. Because of the large number of events in most any piece, there are too many potential relationships for anyone to consider them all. Hearing similarities is a selective act, and each listener may come up with a different set of similarity relationships and with different kinds and degrees of similarity. Furthermore, not every listener will value similarity relationships as much as music analysts would like them to, and for that reason may not privilege similarity over difference in constructing a musical text mentally (Kramer 2016, p. 120).

do ouvinte” (Kramer 2016, p. 121)¹⁷. Desta forma, o intérprete pode contribuir para a formação deste significado pelo ouvinte. O intérprete não apenas reproduz mecanicamente aquilo que está notado na partitura: se assim fosse, a comunicação pretendida seria estabelecida entre o compositor e o ouvinte através de um meio imperfeito, o intérprete, cujas limitações atuariam como um ruído no processo de comunicação.

Os diferentes graus de indeterminação em uma composição conferem ao intérprete uma relativa autonomia para inscrever os seus próprios significados na obra, os quais irão, em maior ou menor grau, influenciar a percepção do ouvinte. Por exemplo: ao optar por usar o mesmo timbre em eventos musicais contrastantes, o intérprete pode sugerir ao ouvinte uma nova associação entre estes eventos; ou, ao contrário, a opção por timbres distintos em eventos musicais análogos pode resultar em um contraste não previsto na partitura. O mesmo ocorre com a determinação da dinâmica: um *crescendo* pode, por exemplo, sugerir um sentido de direcionalidade não necessariamente inscrito no texto musical. Todos estes exemplos se referem à indeterminação que decorre das limitações inerentes à escrita musical. No caso da indeterminação prevista durante o processo composicional, a autonomia do intérprete é ainda maior, uma vez que parte da construção do significado musical lhe foi intencionalmente atribuída pelo compositor.

4.1 O tempo na música

A identificação de semelhanças e contrastes é, de acordo com Kramer (2016), um prelúdio para a construção do significado de uma obra. Outros elementos contribuem para essa construção, como a percepção do tempo musical. Esta é, possivelmente, a principal forma através da qual o ouvinte constrói o significado musical, se aceitarmos o postulado de Kramer (1988) de que “o tempo é tanto o componente essencial dos significados musicais quanto o

¹⁷ The musical experience is not created by each listener in a vacuum: it comes from an interaction between the piece-out-there, its performance, possibly analyses and criticisms the listener knows, and the listener’s mind (Kramer 2016, p. 121).

veículo pelo qual a música faz o seu contato mais profundo com o espírito humano” (Kramer 1988, p. 2)¹⁸.

Em seu livro *The Time of Music* (1988), Kramer propõe que a música é capaz de evocar um tempo próprio, distinto daquele vivenciado no dia a dia. Esta ideia encontra respaldo na noção de que o tempo não é algo externo ao ser humano, não possui uma existência independente, mas é uma relação entre pessoas, objetos e eventos.

Não somos espectadores do tempo: não sentamos nos “bancos” do tempo e o observamos fluir por nós. As palavras “passado”, “presente” e “futuro” expressam as relações entre objetos, ou eventos, e pessoas. Estas palavras existem e têm significado porque as pessoas estão no mundo. É a experiência de objetos, eventos e outras pessoas que está em constante fluxo: certos eventos foram experienciados, outros estão sendo experienciados, ainda outros serão experienciados. Todas estas são experiências distintas, mas relacionadas ao tempo. O tempo não tem controle sobre os eventos. São os eventos, como vividos pelas pessoas, que definem o tempo (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5)¹⁹.

Se o tempo é uma relação entre pessoas e o mundo que as cerca, o tempo musical é uma relação entre pessoas e a música. Desta forma, é possível não apenas conceber um tempo que existe unicamente na música, mas que a música tem poder para “criar, alterar, distorcer ou mesmo destruir o próprio tempo, não simplesmente nossa experiência dele” (Kramer 1988, p. 5 – grifos do autor)²⁰.

Conforme exposto anteriormente, as durações nas composições de Brouwer são, em certos aspectos, determinadas de forma exata. Em *La Espiral Eterna* (Ex. 12), por exemplo, a primeira e segunda seções possuem, cada uma, uma duração total de dois minutos; na terceira e quarta seções a duração total não é estabelecida, mas, sim, a duração de cada enunciado musical, assim como

¹⁸ Time is both the essential component of musical meanings and the vehicle by which music makes its deepest contact with the human spirit (Kramer 1988, p. 2).

¹⁹ We are not spectators of time: we do not stand on time's "banks" and observe it flowing by. The words "past," "present," and "future" express relationships between objects or events, and people. These words exist and have meaning because people are in the world. It is the experience of objects, events, and other people which is in constant flux: certain events were experienced then, others are being experienced, still others will be experienced. These are all distinct but related experiences of time. Time has no grip on events. It is events, as lived through by people, which define time (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5).

²⁰ If we believe in the time that exists uniquely in music, then we begin to glimpse the power of music to *create, alter, distort, or even destroy time itself, not simply our experience of it* (Kramer 1988, p. 5).

as pausas ao final de cada seção; a duração total da obra é de aproximadamente sete minutos. O que significa, então, esta duração para a compreensão do tempo nesta obra?

C Rapido - Fast - Schnell
Irregolare - irregular - ungleichmäßig
45"

m. der. right hand rechte Hand
i a m i a m i

m. izq. left hand linke Hand
8

Exemplo 12: Determinação da duração do enunciado na terceira seção de *La Espiral Eterna*

Esta notação precisa da duração se relaciona ao que Kramer (2016) denomina *tempo absoluto* — conceito adotado pelo autor para se referir ao tempo conforme vivenciado no cotidiano. Sobre o tempo absoluto, Clifton pondera:

O tempo objetivo (ou tempo real, ou absoluto) é uma contradição em termos. Ela pressupõe a existência de um tempo que existe independentemente de nós, e de um “sentido de tempo” através qual uma pessoa percebe esse tempo. [...] É inútil medir o sentido do tempo contra um relógio que supostamente mantém um tempo real. Um relógio pode ser muito útil na organização de compromissos, mas não pode nos dizer nada sobre o tempo em si. Um estúdio de gravação pode querer saber o tempo que certa composição leva, mas sua duração, em termos de minutos e segundos, não nos dirá nada sobre o sentido do tempo na composição (Clifton *apud* Kramer 1988, p. 5)²¹.

Apesar da contradição apontada por Clifton, a adoção do termo *tempo absoluto* é útil, pois possibilita contrapor-lo ao tempo que existe unicamente na música. Podemos identificar o tempo absoluto como aquele no qual a música transcorre — no caso de *La Espiral Eterna*, aproximadamente sete minutos — enquanto que o tempo musical se refere ao tempo que a música evoca. De acordo com o proposto por Clifton, as durações estabelecidas na partitura de *La Espiral*

²¹ Objective time (or real, or absolute time) is a contradiction in terms. It presupposes the existence of a time which exists independently of us, and of a "time sense" whereby a person perceives this time. [...] It is useless to measure the sense of time against a clock which is alleged to keep real time. A clock may be very useful in arranging appointments, but it can tell us nothing about time itself. A recording studio may wish to know the time a certain composition takes, but its timing, in terms of minutes and seconds, will tell us nothing about time as meant by the composition (Clifton *apud* Kramer 2016, p. 5).

Eterna não teriam nenhuma implicação no sentido do tempo nesta composição, atuando tão somente como uma baliza para o intérprete.

Kramer (1988), no entanto, propõe que, ao ouvirmos uma música, percebemos simultaneamente o tempo absoluto e o tempo musical. A música existe no tempo, assim como o tempo existe na música. Segundo Kramer (1988), a percepção simultânea de duas espécies distintas de tempo é possibilitada por uma característica do próprio tempo: a sua não obediência à lei da contradição, segundo a qual uma proposição e a sua negação não podem ser simultaneamente verdadeiras.

De acordo com o autor, a não suspensão do tempo absoluto durante a audição de uma obra — ou seja, a nossa capacidade de saber, mesmo que aproximadamente, quanto tempo decorreu — é responsável pela compreensão das suas proporções. Se o ouvinte vivencia o tempo absoluto e o tempo musical simultaneamente, a notação do tempo absoluto em *La Espiral Eterna* deve influenciar, ainda que de forma não exclusiva, a sua percepção do tempo, ao menos no que tange à compreensão de proporções. Isto não significa, no entanto, que o caráter rígido da determinação das durações, nesta obra, será percebido pelo ouvinte.

Kramer identifica um tipo de composição cuja audição atenta parece suspender o próprio tempo:

Em um tipo de música, no entanto, não há proporções, porque o tempo parece estar suspenso. Esta espécie mais radical de tempo musical é o tempo vertical [...]: a eternidade estática, imutável e congelada de certa música contemporânea. Ouvir esta música é realmente uma experiência atemporal? Certamente o tempo dos processos corporais continua (mesmo que abrandado pela indução de um estado mental semelhante ao da meditação transcendental); certamente nossos relógios indicam que algum tipo de tempo já passou durante a apresentação. Mas há uma espécie de tempo musical, não mensurável por relógios ou processos corporais, que é suspensa pela escuta intensa das composições verticais (Kramer 1988, p. 7)²².

²² In one kind of music, however, there are no proportions, because time does seem to be suspended. This most radical species of musical time is vertical time [...]: the static, unchanging, frozen eternity of certain contemporary music. Is listening to this music really a timeless experience? Certainly the time of bodily processes marches on (even if slowed down by the inducement of a mental state akin to that of transcendental meditation); certainly our watches indicate that some kind of time has elapsed during the performance. But there is a kind of musical time, not measurable by clocks or bodily processes, that is suspended by intense listening to vertical compositions (Kramer 1988, p. 7).

Este não é propriamente o caso de *La Espiral Eterna*. A divisão em seções distintas e a presença de enunciados contrastantes auxiliam na percepção das proporções desta obra. Estes elementos lhe conferem um sentido de direcionalidade que não corresponde à experiência auditiva do tempo vertical. Du Plessis (2015), no entanto, pondera que, apesar de possuir desvios estruturalmente importantes, *La Espiral Eterna* possui características suficientes para ser considerada “uma forma vertical impura” (Du Plessis 2015, p. 41).

O tempo vertical é um tipo de tempo não-linear. De acordo com Kramer, a linearidade pode ser definida como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos anteriores da peça” (Kramer 1988, p. 20)²³, estando, portanto, intrinsecamente ligada a um princípio de causalidade. Na música tonal, por exemplo, o afastamento da tônica e o seu retorno são compreendidos em relação ao estabelecimento da tonalidade no início da peça, logo, a música tonal é essencialmente linear. A não linearidade, ao contrário, não é processual, podendo ser compreendida como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem dos princípios ou tendências que regem uma peça ou seção inteira” (Kramer 1988, p. 20)²⁴.

Em *La Espiral Eterna*, um mesmo princípio rege toda a primeira seção. Esta seção possui um caráter minimalista, devido à repetição dos módulos e à forma gradativa como novas notas são inseridas. Ela não é, portanto, definida por uma estase, mas por um processo. Neste sentido, é possível argumentar que o caráter minimalista desta seção é essencialmente linear, uma vez que é processual. Kramer (1988), no entanto, pondera que ouvir a este tipo de composição não é uma experiência linear:

Pode-se pensar em tais obras como puramente lineares, mas ouvi-las não é uma experiência linear, apesar de seu movimento interno. Porque em tais peças o movimento é incessante e seu ritmo é gradual e constante, e porque não há hierarquia de estrutura de frases, a temporalidade é mais vertical do que linear. O movimento é tão consistente que perdemos qualquer ponto de referência, qualquer contato com um movimento mais rápido ou mais lento

²³ [...] the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece (Kramer 1988, p. 20).

²⁴ [...] the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section (Kramer 1988, p. 20).

que possa nos manter cientes da direcionalidade da música. A experiência é estática apesar do movimento constante na música (Kramer 1988, p. 57)²⁵.

5. Considerações finais

Se o tempo absoluto é determinado em *La Espiral Eterna*, o tempo musical é essencialmente indeterminado. Em primeiro lugar, pois o tempo musical existe conforme percebido pelo ouvinte, logo, a sua determinação foge ao controle do compositor. A atuação do intérprete não é, no entanto, sem consequência para a construção do tempo musical pelo ouvinte. Como veremos a seguir, a indeterminação presente na obra de Leo Brouwer confere ao intérprete uma maior agência sobre este processo de construção.

O tempo absoluto da primeira seção, por exemplo, é determinado, mas a duração dos módulos, não. Os módulos possuem um tempo interno, cuja percepção decorre de uma interação mais direta entre o intérprete e o ouvinte. A indeterminação quanto ao número de repetições possibilita ao intérprete contribuir para a percepção do tempo musical a partir do seu próprio centro. Se, por exemplo, o intérprete optar por um número igual de repetições para cada módulo, ele estará acrescentando uma camada de estabilidade à obra. Neste caso, o texto musical, conforme escrito, ainda possuirá um caráter processual, uma vez que a sequência dos módulos, assim como das notas que os compõem, são determinadas. A atuação do intérprete, no entanto, pode contribuir para uma percepção mais estática do tempo. Se, por outro lado, ele optar por aumentar proporcionalmente o número de repetições ao longo da seção, ele poderá sublinhar o caráter processual da obra. Obviamente, não se trata de uma equação cujos resultados podem ser previstos com exatidão: pode ser que, para um ouvinte atento, a opção por um número igual de repetições acabe por ressaltar o caráter processual, pois a estabilidade proveniente dessa abordagem pode tornar evidente a inserção ou subtração de notas entre um módulo e outro; da mesma forma, pode ser que o aumento gradual no número de repetições contribua para

²⁵ One might think of such works as purely linear, but listening to them is not a linear experience, despite their internal motion. Because in such pieces the motion is unceasing and its rate gradual and constant, and because there is no hierarchy of phrase structure, the temporality is more vertical than linear. The motion is so consistent that we lose any point of reference, any contact with faster or slower motion that might keep us aware of the music's directionality. The experience is static despite the constant motion in the music (Kramer 1988, p. 57).

uma percepção mais estática do tempo, pois as alterações ocorreriam em intervalos de tempo progressivamente maiores. Com isso, não queremos dizer que as escolhas interpretativas sejam indiferentes, apenas ressaltar que o sentido de uma obra musical é construído a partir da relação entre texto, intérprete e ouvinte.

Em ambos os casos, estamos diante de uma abordagem organizada de um elemento indeterminado, o que confere uma certa previsibilidade à execução. O intérprete pode, no entanto, optar por uma abordagem não conscientemente organizada. Acreditamos que a imprevisibilidade que resulta da abordagem não organizada acrescenta uma camada de humanidade a um tempo que é, em grande medida, inumano.

Na primeira seção de *La Espiral Eterna*, a ausência de frases delimitadas, o movimento incessante e o andamento proposto, por exemplo, não remetem ao tempo da fala, da movimentação ou dos processos corporais de um ser humano. Como o próprio título da obra sugere, ela reflete muito mais uma organização cósmica do que humana²⁶. A presença de indeterminações previstas durante o processo composicional, no entanto, possibilita ao intérprete inscrever o seu próprio tempo na obra, conferindo-lhe uma aura de humanidade.

Referências

1. Brouwer, Leo. 1985. *Estudios Sencillos*. Havana: Editora Musical de Cuba. Partitura. 18 páginas. Violão.
2. _____. 1973. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott. Partitura. 9 páginas. Violão.
3. _____. 2012. Parábola. In: Zigante, Frédéric (sel.). *Leo Brouwer em dix-neuf morceaux pour guitare*, p. 27–31. Paris: Max Eschig.
4. _____. 2012. Tarantos. In: Zigante, Frédéric (sel.). *Leo Brouwer em dix-neuf morceaux pour guitare*, p. 32–34. Paris: Max Eschig.
5. Cage, John. 1973. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press.

²⁶ Em entrevista concedida a Wistuba-Alvarez (1989), Brouwer conta como se inspirou na proporção áurea e no uso livre da série de Fibonacci para compor esta obra. Du Plessis (2015, p. 83), por sua vez, comenta que *La Espiral Eterna* foi inspirada no livro de G. J. Withrow, em que o astrofísico descreve a correlação entre as estruturas espirais encontradas no universo e as leis da física que regem o nosso mundo.

6. Du Plessis, Harm. 2015. *Lyotard's Sublime: Its Manifestation in the Musical Aesthetic of Toru Takemitsu and Leo Brouwer*. Dissertação (Mestrado, Música). Cape Town: University of Cape Town.
7. Huston, John Bryan. 2006. *The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer*. Tese (Doutorado, Música). Athens: University of Georgia.
8. Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York: Schimer Books.
9. _____. 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Academy.
10. Wistuba-Alvarez, Vladimir. 1989. Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer). *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 10, No. 1, p. 135–147.

O ritmo de ideias básicas de samba: uma abordagem sistemática

The rhythm of samba's basic ideas: a systematic approach

Carlos de Lemos Almada¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pedro Emmanuel Zisels

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Integrando uma pesquisa detalhada sobre aspectos estruturais do gênero samba, o presente artigo propõe um recorte no qual é enfocada apenas as configurações rítmicas das *ideias básicas* (Caplin 1998) de 500 sambas selecionados. A partir de um modelo teórico original e ferramentas computacionais especialmente desenvolvidas, o estudo analisa a construção rítmica das canções selecionadas, considerando diversos níveis de organização e suas combinações. Gráficos e quadros comparativos fornecem um inédito e sistemático painel sobre o ritmo do samba, elencando ainda algumas hipóteses que alimentarão estudos futuros.

Palavras-chave: Samba. Ritmo. Ideia básica. r-letra. r-sílaba. r-palavra.

Abstract: Integrating detailed research on structural aspects of the samba, this article proposes a related approach in which only the rhythmic configurations of the *basic ideas* (Caplin 1998) of 500 selected sambas are focused. Based on an original theoretical model and a group of computational tools specially developed for the analytical tasks, the study examines the rhythmic construction of the selected passages, considering different levels of organization, as well as their combinations. Graphs and comparative charts provide a new, systematic view on the samba rhythm, also listing some hypotheses that will feed future studies.

Keywords: Samba. Rhythm. Basic Idea. r-letter. r-syllable. r-word.

¹ Este artigo se insere no projeto “Um mapeamento sistemático da estruturação melódico-harmônica na música popular brasileira no período entre 1950 e 1990”, que conta com Bolsa PQ-2, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



1. Introdução

Este artigo se integra a uma ampla pesquisa voltada para o mapeamento sistemático de diversos aspectos estruturais do samba, ao longo de mais de 100 anos de existência como gênero musical popular urbano². Nesse estudo, tomamos como eixo principal de investigação o *samba carioca* – ou seja, produzido na cidade do Rio de Janeiro (mas não necessariamente por compositores nascidos na cidade³) ou sob sua influência estética, abrangendo diversas manifestações e subgêneros⁴. O trabalho consiste, basicamente, em um estudo de *corpus* – campo de pesquisa que tem ganhado bastante impulso recentemente, em especial, devido aos avanços computacionais e da formação de bases de dados maciças de arquivos musicais⁵. A análise, ainda em processo, conta com aparato teórico-metodológico original, tendo como foco o mapeamento de quatro áreas estruturais de um *corpus* de 1.000 sambas⁶, a saber: forma, harmonia, configurações de alturas e rítmica (cada qual, por sua vez, englobando diversos aspectos específicos).

O presente artigo explora uma possível ramificação do trabalho referencial, efetuando uma investigação detalhada sobre as configurações rítmicas das *ideias básicas* (Caplin 1998) de 500 melodias de samba.

O estudo é suportado por modelos teóricos e ferramentas computacionais desenvolvidos no âmbito da pesquisa referencial, cujos principais elementos e procedimentos serão descritos nas próximas seções. Pretendemos demonstrar que, a despeito da extraordinária diversidade que caracteriza a construção das ideias básicas dos temas selecionados, a presença e recorrência de padrões (em

² O trabalho é desenvolvido por Pedro Zisels Ramos como projeto de doutorado em andamento, sob a orientação de Carlos Almada, sendo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

³ Como, por exemplo, Martinho da Vila, Gilberto Gil ou Ary Barroso, que são naturais, respectivamente da cidade de Duas Barras (RJ), Salvador (BA) e Ubá (MG).

⁴ O que exclui, portanto, do foco do estudo subgêneros não urbanos e/ou outros fora do arco de abrangência descrito, como, por exemplo, o samba-de-roda tradicional baiano, o samba-reggae e o pagode paulista.

⁵ Para alguns exemplos de estudos de *corpus*, envolvendo repertórios, objetivos, fundamentações teóricas e metodologias distintas, ver Temperley; De Clercq (2013), Serrà *et al* (2015), Mauch *et al* (2015), Moss *et al* (2019; 2020).

⁶ Ainda em formação, abrangendo diferentes épocas, autores e subgêneros.

diversos níveis de organização), evidenciados no processo analítico, sugerem a possibilidade de uma tipologia de estratégias composicionais, associadas tanto a elementos estilísticos de alto nível, compartilhados pelos praticantes do gênero, quanto específicos, que aparentemente são vinculados a certas preferências construtivas pessoais e/ou a subgêneros do samba, sugerindo um promissor caminho para o mapeamento de estilos composicionais.

2. Definições

Antes de abordarmos o objeto central deste estudo, é necessário que alguns conceitos sejam apropriadamente definidos, como se segue:

1. **Ideia básica** (originalmente, *basic idea*) – desenvolvido por William Caplin (1998), em sua Teoria das Funções Formais, a partir de formulações de Arnold Schoenberg (1991) sobre a padronização de estruturas temáticas (períodos e sentenças), o conceito de “ideia básica” corresponde, sucintamente, ao fragmento inicial de um tema (com cerca de dois compassos, em sua forma-padrão)⁷, relativamente autônomo e que porta seu material motivico principal, a ser subsequentemente elaborado. Podemos também considerar a ideia básica como o enunciado do tema, fonte de sua “personalidade”. No contexto deste artigo, os sambas analisados serão representados pelas configurações rítmicas de suas respectivas ideias básicas, como exemplifica a Fig. 1.
2. **Intervalos entre ataques** (originalmente, *inter-onset intervals*) – mais conhecido pelo acrônimo IOI, este conceito corresponde a uma abstração de uma configuração rítmica, de tal maneira que apenas os intervalos entre os pontos de ataque sejam considerados (ou seja, as durações do ritmo são irrelevantes)⁸. Os IOIs podem ser vistos, portanto, como *classes de ritmo* que agregam diferentes membros especificamente distintos, porém equivalentes

⁷ No caso dos sambas analisados, embora haja uma certa convergência ao “princípio dos dois compassos”, as extensões podem, contudo, variar consideravelmente, dada a diversidade do repertório e, principalmente, das respectivas estruturas textuais.

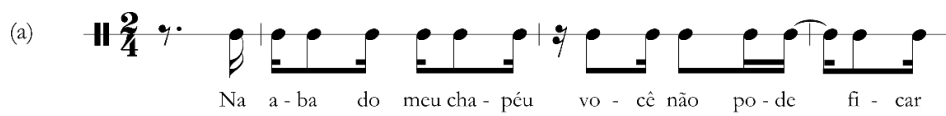
⁸ David Temperley (2001, p. 45) deixa a entender que o conceito foi criado pelos musicólogos holandeses Peter Desain e Henkjan Honing em *Music, Mind, and Machine*, livro publicado em 1992.

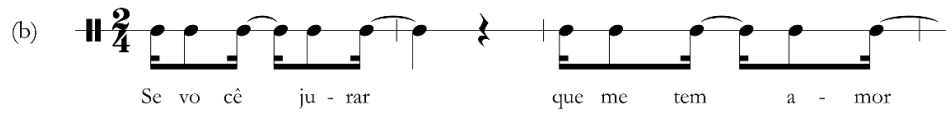
em relação a tal aspecto. A Fig. 2 ilustra essa propriedade com um exemplo bastante simples. Ainda que todas as alternativas apresentadas (entre várias outras possíveis) sejam equivalentes, por convenção, consideraremos a mais compacta (ou seja, a que emprega o menor número de símbolos) como a representante (ou a “forma prima”) da classe. No caso do exemplo, a forma prima seria justamente a primeira representação do ritmo.

3. **Grade micrométrica** – corresponde a uma subdivisão do tempo (semínima) em unidades regulares, de modo a capturar a diversidade de ritmos de um determinado repertório musical. Como se depreende dessa definição, a escolha do divisor ótimo de uma grade micrométrica (ou, simplesmente, grade) é altamente dependente do contexto musical. Esse divisor é definido como o mínimo múltiplo comum dos valores rítmicos coprimos (ou seja, primos entre si) presentes no repertório em questão que sejam menores do que um tempo. Como ilustração, considere os casos hipotéticos apresentados na Fig. 3.
4. **Alfabeto-r** – congrega, em suma, todas as IOIs possíveis dentro de um repertório, formatadas na grade previamente definida. Tais combinações são denominadas *r-letras*⁹. Tomemos, por exemplo, o sistema (A) da Fig. 3. Ele permite apenas quatro IOIs: nenhum ataque (pausa de semínima), ataque na primeira posição, ataque na segunda posição e ataque nas duas posições da grade. Nesse caso, portanto, o Alfabeto-r conteria quatro r-letras, que seriam nomeadas com letras minúsculas do alfabeto latino (a, b, c, d). No contexto da pesquisa sobre o samba, no entanto, a grade adotada é a (D), com 12 subdivisões, pois permite a descrição de IOIs construídas com combinações de colcheias e semicolcheias (as fórmulas rítmicas principais), mas também quiálteras de colcheias, também presentes no repertório, embora em menor número. Através de processos combinatórios, é possível obter 22 r-letras que, quando mapeadas ao alfabeto latino, são associadas à sequência a-v. A Fig. 4

⁹ É importante ressaltar que as r-letras podem ser vistas como IOIs *metricamente enquadradas* no nível da grade (o que podemos definir como uma *contextualização micrométrica*), mas não em níveis superiores (métrico e hipermétricos). Assim, por exemplo, a teoria define que a r-letra *b* representa um ataque na cabeça de *um* tempo, mas é míope para determinar *qual* seria esse tempo (ou seja, se o primeiro ou o segundo tempo em um compasso 2/4). Esse grau de abstração permite que o levantamento aqui proposto seja sistematicamente levado adiante. A questão dos outros enquadramentos métricos é pensada para estudos futuros.

apresenta o Alfabeto-r adotado na pesquisa, com representações micrométricas (na grade) e musicais de suas 22 r-letas (em suas formas primas). Observe-se que: (1) nem todas as posições da grade são ocupadas; (2) as quatro últimas r-letas (w-z), que completam o mapeamento com o alfabeto latino, são deixadas “em aberto”, de modo a permitir a eventual (mas improvável) inclusão de uma IOI que se utilize de quiálteras de semicolcheias.

(a) 

(b) 

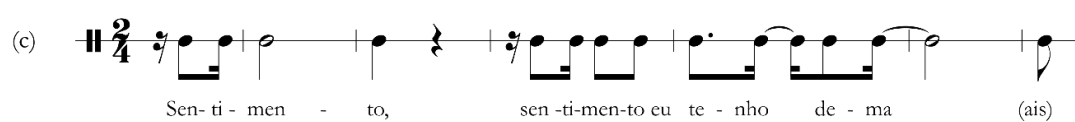
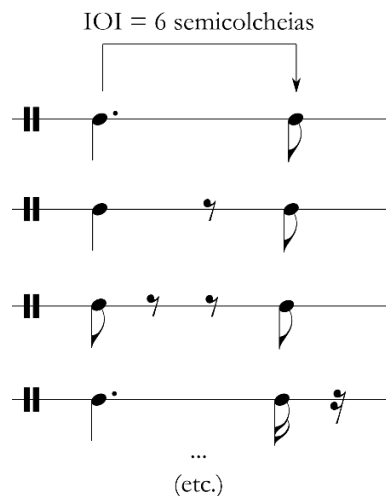
(c) 

Figura 1: Ideias básicas dos sambas: (a) *Na aba* (Paulo Roberto Correa, Ney Silva e Mestre Trambique); (b) *Se você jurar* (Ismael Silva e Nilton Bastos); (c) *Sentimentos* (Paulinho da Viola)

IOI = 6 semicolcheias



...

(etc.)

Figura 2: Exemplo de ritmos equivalentes por IOI

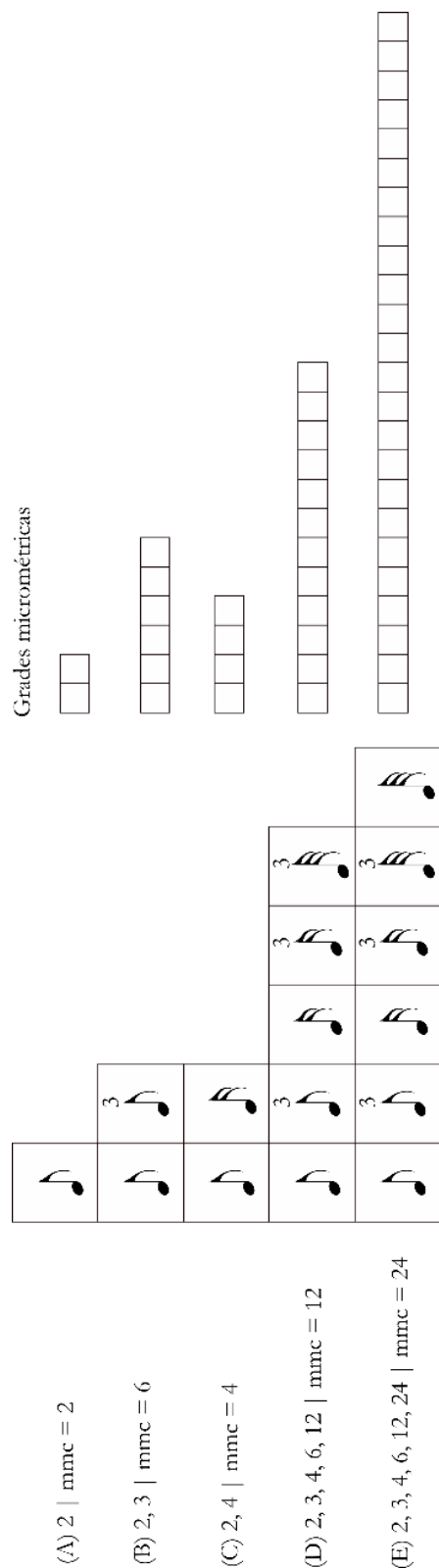


Figura 3: exemplos de cinco contextos rítmicos hipotéticos (estabelecidos pelos valores rítmicos menores do que um tempo que conteriam), com seus respectivos divisores (mmc) e grades micrométricas.

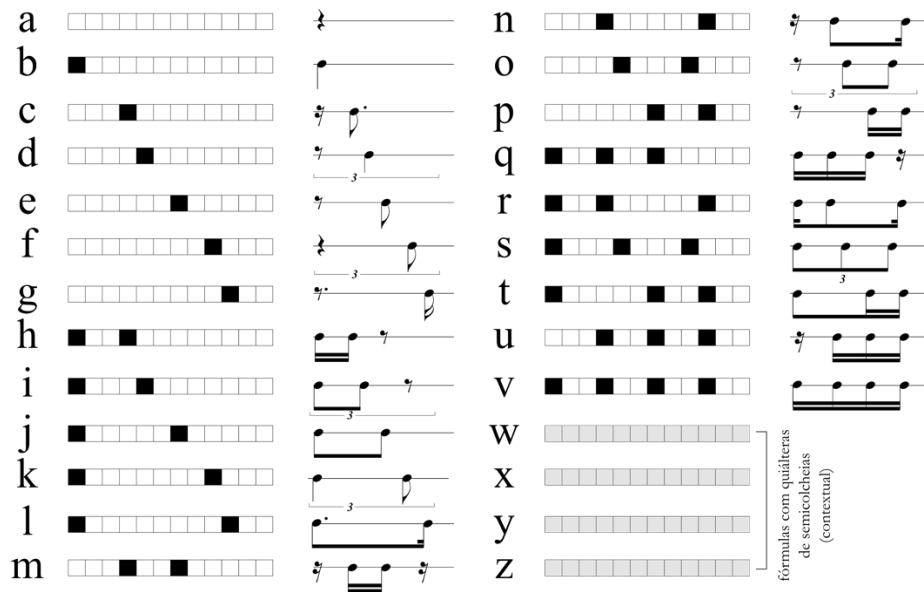


Figura 4: Alfabeto-r empregado para a descrição rítmica de sambas

As r-letras podem ser classificadas de diferentes maneiras, especialmente quanto à *cardinalidade* (número de ataques, 0 a 4), à *base* (o divisor primo empregado, 2 ou 3) e ao seu ataque inicial (tético ou acéfalo)¹⁰.

5. **r-sílabas** – são combinações de duas ou mais r-letras, gerando estruturas de mais alto nível. Com tal conceito, começamos a observar o surgimento de propriedades “semânticas”, por assim dizer, pois as r-sílabas se associam a motivos rítmicos (alguns deles bastante recorrentes e característicos, como veremos). Ao longo da pesquisa, percebemos que as janelas ótimas de delimitação para as r-palavras são aquelas que abrangem duas e três r-letras, sendo denominadas, respectivamente, *r-dissílabos* e *r-trissílabos*¹¹. Tais unidades terão uma importância destacada no presente estudo.

¹⁰ Observe que a r-letra “a” difere das demais pelo fato de ser, na verdade, uma *ausência* de ataques. Sua principal finalidade é separar temporalmente r-letras ou unidades mais complexas (ver adiante).

¹¹ Sílabas com extensões maiores do que três r-letras são genericamente denominadas r-polissílabos.

r-letra	cardinalidade	base	início
a	0	-	-
b	1	2 e 3	tético
c	1	2	acéfalo
d	1	3	acéfalo
e	1	2	acéfalo
f	1	3	acéfalo
g	1	2	acéfalo
h	2	2	tético
i	2	3	tético
j	2	2	tético
k	2	3	tético
l	2	2	tético
m	2	2	acéfalo
n	2	2	acéfalo
o	2	3	acéfalo
p	2	2	acéfalo
q	3	2	tético
r	3	2	tético
s	3	3	tético
t	3	2	tético
u	3	2	acéfalo
v	4	2	tético

Quadro 1: Classificações das 22 r-letas iniciais do Alfabeto-r do samba

6. **r-palavras** – acima do nível das r-sílabas se encontra o das *r-palavras*. Correspondem a segmentos rítmicos relativamente autônomos e claramente definidos (com um fechamento evidente), podendo ser aproximadamente comparados ao conceito de frase musical (embora não haja necessariamente uma correspondência exata entre ambos os conceitos, dependendo da situação). Neste artigo, consideraremos que todas as ideias básicas dos sambas coletados como formados por uma ou mais r-palavras¹². Apenas para ilustração, as r-palavras que codificam as ideias básicas exemplificadas da Fig. 1 são: <grr\ntn> (*Na aba*); <rnaa\rn> (*Se você jurar*); <nbaba\njln> (*Sentimentos*). Os três casos, as ideias básicas são formadas por duplas de r-palavras, separadas nos vetores pelo sinal de pontuação “\”.
7. **Coefficiente de contrametricidade** (ic) – é um número real, entre 0 e 1, que mede a *contrametricidade*¹³ de uma determinada configuração rítmica.

¹² Há ainda, na pesquisa principal à qual este estudo se vincula, um nível superior ao de r-palavra, justamente *r-sentença*, que comporta a totalidade da estrutura rítmica de uma peça analisada, congregando suas r-palavras. Pelas características do escopo deste artigo, r-sentenças não serão utilizadas.

¹³ Adotando aqui o conceito proposto por Carlos Sandroni (2001). Basicamente, um ritmo contramétrico (em oposição a um ritmo cométrico), que poderia, um tanto imprecisamente, ser

O algoritmo para o cálculo do índice de contrametricidade (*ic*) pode ser concisamente descrito em quatro etapas: (1) finalização: se a última r-letra é “b”, adiciona-se uma “penalização” de 3 pontos; (2) início: adiciona-se uma “penalização” de 1 ponto caso a configuração rítmica comece com “b”; (3) interior: para cada r-letra cométrica encontrada (que não seja *b*, inicial ou final), o algoritmo adiciona uma “penalidade” de 0,5 ponto; (4) o total de “penalidades” é dividido pelo número de r-letras presente e o resultado obtido é subtraído de 1.

Em suma, quanto mais próximo de 1 for o *ic*, mais contramétrico será a unidade examinada. Sucintamente, *ic* é calculado como a razão normalizada entre o número de ataques *fora* da posição 1 da grade (a “cabeça” do tempo) e o total de ataques da unidade. Assim, por exemplo, um ritmo formado por uma sequência de três r-letras “b” (três semínimas, por simplicidade) terá $ic = 0,0$ (valor mínimo), enquanto o ritmo <nnn> obtém valor máximo (1,00) para *ic*, pois todos os seus ataques são contramétricos. O cálculo do índice pode ser aplicado aos níveis das r-sílabas, r-palavras, r-sentenças e mesmo a um *corpus* completo (neste caso, em média)¹⁴.

3. O processo analítico

A etapa inicial do estudo consistiu na seleção dos 500 sambas a serem analisados¹⁵. Por decisão metodológica, optamos por não adotar critérios específicos de seleção. O processo seletivo ocorreu, portanto, de maneira livre, baseada, em uma fase inicial, na busca por obras mais consagradas do vasto repertório sambístico e por discos dos compositores mais renomados do gênero. Após essa primeira coleta (que envolveu cerca de dois terços do total idealizado), partimos pela procura de outras composições, relativamente menos conhecidas, de modo a abranger um espectro amplo de estilos e compositores.

associado a um ritmo sincopado, contém uma ou mais articulações que desafiam a métrica notada, o que pode se apresentar em diferentes gradações, atribuindo ao conceito um caráter antes de tudo qualitativo. O que propomos aqui com o índice é, justamente, uma quantificação da contrametricidade (para detalhes, ver Almada 2023a).

¹⁴ Como ilustração, os valores do índice para as ideias básicas exemplificadas na Fig. 1 são: 0,783 (*Na aba*), 0,850 (*Se você jurar*) e 0,788 (*Sentimentos*).

¹⁵ A listagem dos títulos e compositores é apresentada como anexo a este artigo.

Antecipando uma possível crítica à informalidade do processo seletivo que, conseqüentemente, poderia fragilizar os resultados obtidos na análise, argumentamos que faz parte do conjunto de hipóteses da pesquisa a conjectura de que quaisquer seleções de sambas que abranja uma quantidade de peças com magnitude semelhante àquela aqui efetivada (mesmo se feita aleatoriamente) produziria resultados similares. A hipótese é fundamentada não apenas na observação da evolução da computação e do levantamento dos dados, mas também em uma constatação analítica do quão estilisticamente consistente é o gênero samba (a despeito das particularidades dos inúmeros subgêneros e estilos pessoais dos vários compositores)¹⁶. É possível também apoiar essa argumentação na seguinte consideração de David Huron sobre critérios de seleção de *corpora* para análise:

Ao contrário do que se intui, [...] deve-se resistir à montagem de amostras “representativas” no contexto da descoberta. Estudos exploratórios, eu sugeriria, são mais bem feitos com dados idiossincráticos do que dados representativos. Isso é feito não para melhorar a qualidade do trabalho exploratório, mas para garantir melhor a qualidade dos testes subsequentes. Quando os dados são finitos, os métodos empregados no contexto da descoberta devem, de fato, ser diferentes dos métodos empregados no contexto da verificação [do estudo]. Como ilustração adicional desse ponto, suponha que um demógrafo tivesse acesso a um conjunto de dados completo para todos os 1,3 bilhão de cidadãos chineses. Qual é o objetivo de dividir aleatoriamente os dados pela metade, realizar pesquisas exploratórias em uma metade e, em seguida, testar os resultados na metade reservada? É muito provável que uma amostra de 650 milhões de pessoas seja totalmente representativa. É melhor dividir os dados de forma não representativa – digamos, entre velhos e jovens, ou entre urbano e rural – se o objetivo é provocar a refutação de um teste de alguma conjectura que se pretende relacionar a todos os chineses. (Huron 2013, p. 6–7).

A partir desse suporte teórico, consideramos que o grau de consistência do trabalho será suficientemente demonstrado nos diversos aspectos enfocados pela análise, como será visto e discutido ao longo do artigo. Mais ainda,

¹⁶ Esclarecemos que constatações semelhantes têm sido feitas sistematicamente ao longo das análises levadas a cabo no projeto a que se vincula o presente trabalho, envolvendo *corpora* de vários compositores da MPB (até este momento, já foram analisados repertórios de Tom Jobim, Ivan Lins, Edu Lobo e Chico Buarque).

planejamos como passo futuro um teste de validação dos dados obtidos (voltaremos a esse ponto na seção conclusiva).

De volta à descrição da metodologia, as gravações em áudio dos 500 sambas selecionados foram obtidas na plataforma de *streaming* Spotify®. A partir destas, as ideias básicas dos sambas foram delimitadas e transcritas manualmente. Um programa computacional (implementado em linguagem Python) foi especialmente desenvolvido para catalogar os respectivos títulos, autores e, eventualmente, subgêneros (dados inseridos como metadados) e r-palavras, armazenando as informações em uma planilha em formato xls. Um segundo programa (também em Python) lê essa planilha e compila os dados armazenados de diferentes maneiras, produzindo gráficos e tabelas, cujos principais resultados serão a seguir apresentados e discutidos.

4. Nível 1: r-letras e r-sílabas

O gráfico de barras da Fig. 5 mostra a distribuição das r-letras no *corpus*. Destaca-se a grande proeminência de *n* (com mais de ¼ das ocorrências)¹⁷. A “letra-pausa” (*a*) vem em segundo lugar (com cerca de 17%). A relativa alta ocorrência dessa r-letra se explica facilmente pela necessidade expressiva de separação entre grupos de ataques, muitas vezes envolvendo sons prolongados por dois ou mais tempos (por exemplo, <naaaaab>). Quase empatadas, vêm em seguida as r-letras *b* (ataque único tético) e *r*¹⁸. No bloco seguinte, formado por *g*, *j*, *l*, *t*, *u*, *v*, encontram-se r-letras que poderiam ser vistas como espécies de “temperos”, ou seja, células relativamente secundárias, porém importantes na caracterização de certos estilos composicionais. Menos recorrentes ainda são as r-letras *e*, *p* (potencialmente anacrústicas) e *s*, *o* (divisões ternárias do tempo), que funcionam como eventuais elementos de contraste rítmico no contexto das ideias básicas. Por último, surgem as bem mais raras *q*, *h*, *m*, cuja presença é virtualmente desprezível no repertório (a soma de suas porcentagens não chega à unidade). As r-letras *d*, *f*, *i*, *k* (variantes de quiálteras) não ocorrem no *corpus*. Com isso, podemos propor um alfabeto rítmico específico para o samba, que se

¹⁷ Foram computadas no total 3739 r-letras, o que resulta em uma média de 7,5 por música.

¹⁸ A r-letra *r* corresponde à figura rítmica comumente classificada como a “síncope característica” da música brasileira, a partir da denominação introduzida em 1928 por Mario de Andrade em sua obra referencial *Ensaíos sobre a música brasileira*.

apresentaria como um subconjunto do Alfabeto-r, contendo 18 r-letras. Formalmente,

$$\text{Alfabeto-r}_{\text{samba}} = \{a, b, c, e, g, h, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v\}$$

Tomando os dados da Fig. 5 como referência, elaboramos o que pode ser denominado um alfabeto de samba *ordenado* (denotado pelo símbolo “*” e pelas delimitações “< >”), no qual seus elementos (no caso, cinco subconjuntos) obedecem a uma ordem associada às relativas frequências de ocorrência das r-letras:

$$*\text{Alfabeto-r}_{\text{samba}} = \langle \{n, a\}, \{b, r, g\}, \{c, j, l, t, u, v\}, \{e, o, p, q, s\}, \{h, m\} \rangle$$

Em suma, essa estrutura traz um refinamento das informações coletadas, organizando as r-letras disponíveis de acordo com – *grosso modo* – suas probabilidades de ocorrência no repertório¹⁹.

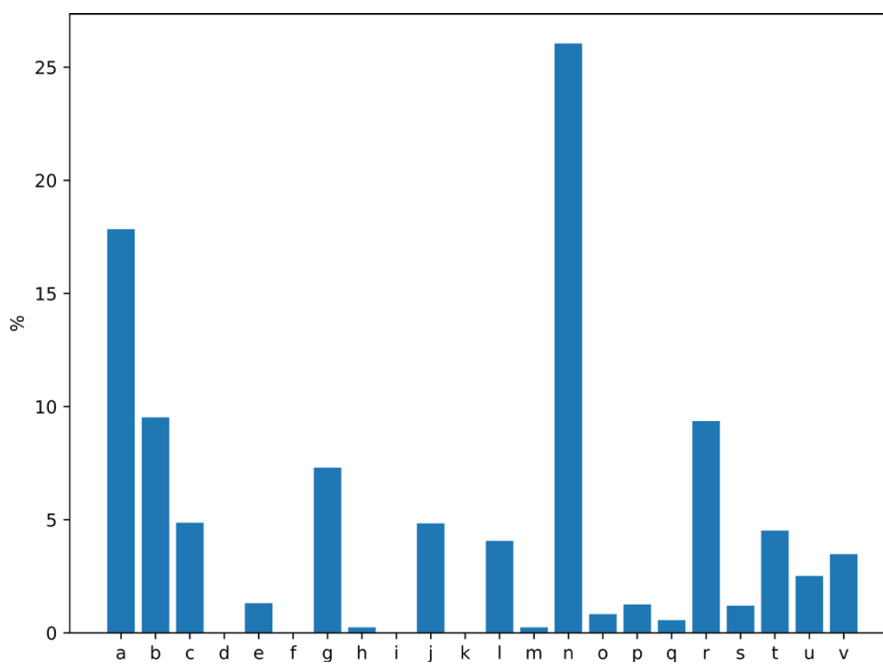


Figura 5: Distribuição das r-letras no *corpus* samba

Por sua vez, o gráfico da Fig. 6 busca identificar as r-letras em suas ocorrências nos 500 sambas, vistos isoladamente. Ou seja, o levantamento computa, a cada ideia básica coletada, as r-letras nela empregadas, registrando

¹⁹ Evidentemente, essas proposições precisarão ser referendadas por estudos futuros que confirmem os dados, como está previsto na pesquisa.

um exemplar de cada ocorrência (repetições não são, portanto, consideradas). O gráfico revela o impressionante dado de que *n* está presente em mais do que 80% das músicas, o que sugere fortemente ser essa r-letra uma espécie de célula básica essencial do gênero.

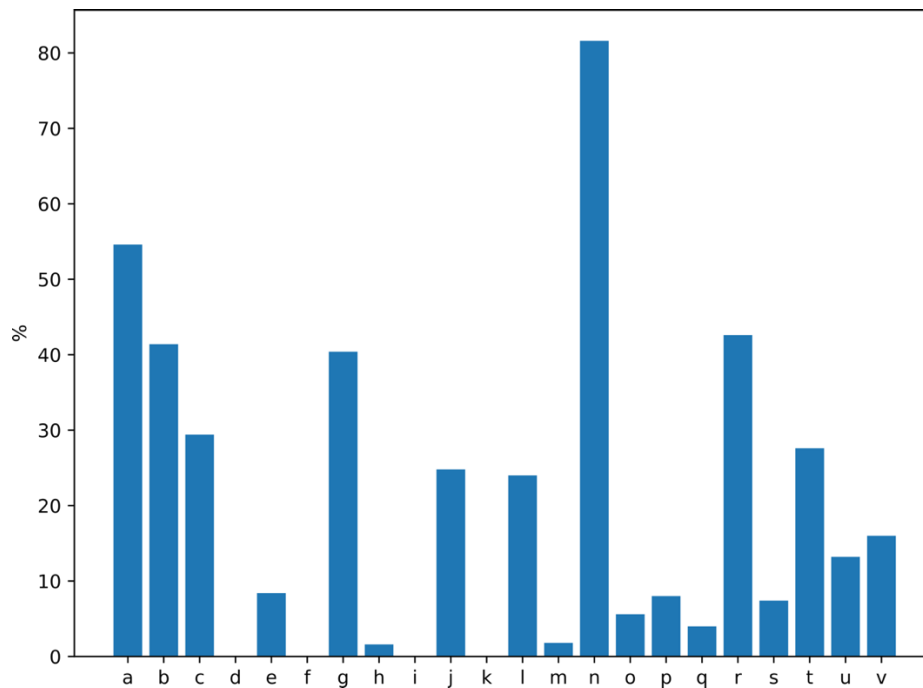


Figura 6: Presença das r-letras em sambas do *corpus*

Como já mencionado, ocupando o nível estrutural imediatamente superior ao das r-letras, os r-dissílabos se apresentam como pequenos blocos rítmicos, com um caráter quase semântico, por assim dizer, formando motivos característicos. Se desconsiderarmos as combinações que se iniciam com a r-letra *a*²⁰, há 2572 r-dissílabos no *corpus*. A Fig. 7 lista os 10 mais recorrentes, acompanhados de possíveis representações em notação musical.

De modo semelhante, a Fig. 8 lista os 10 mais comuns r-trissílabos do repertório analisado, evidenciando como certas preferências dos níveis mais baixos (r-letras e r-dissílabos) parecem se consolidar²¹.

²⁰ Dado o que anteriormente foi discutido sobre a “miopia” do sistema analítico em relação à contextualização métrica das r-sílabas e r-palavras, não faria sentido considerar unidades iniciadas em *a* (pausa), o que só faria deslocar a unidade em um tempo, sem acréscimo de informações relevantes. Por outro lado, torna-se importante o registro analítico da r-letra em outras posições, seja ao final do bloco, seja intermediando r-letras articuladoras.

²¹ Novamente, descartando as combinações iniciadas com a r-letra *a*, foi computado um total de 2121 r-trissílabos.

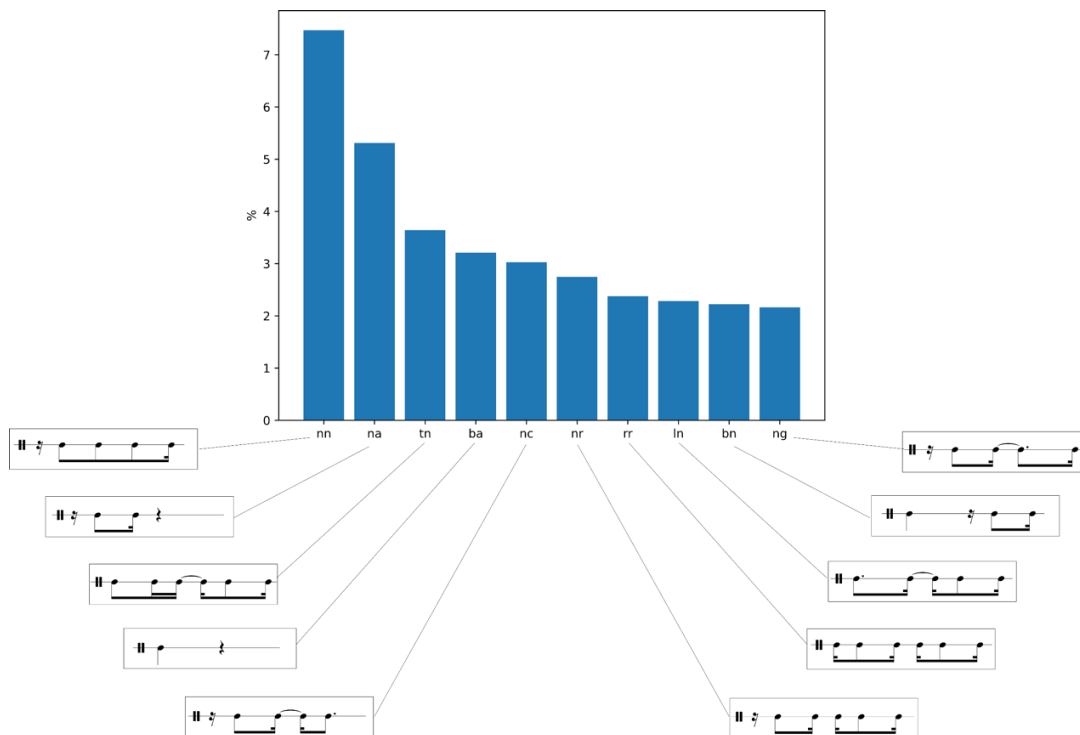


Figura 7: Os 10 mais recorrentes r-dissílabos (e possíveis representações como IOIs) no *corpus*

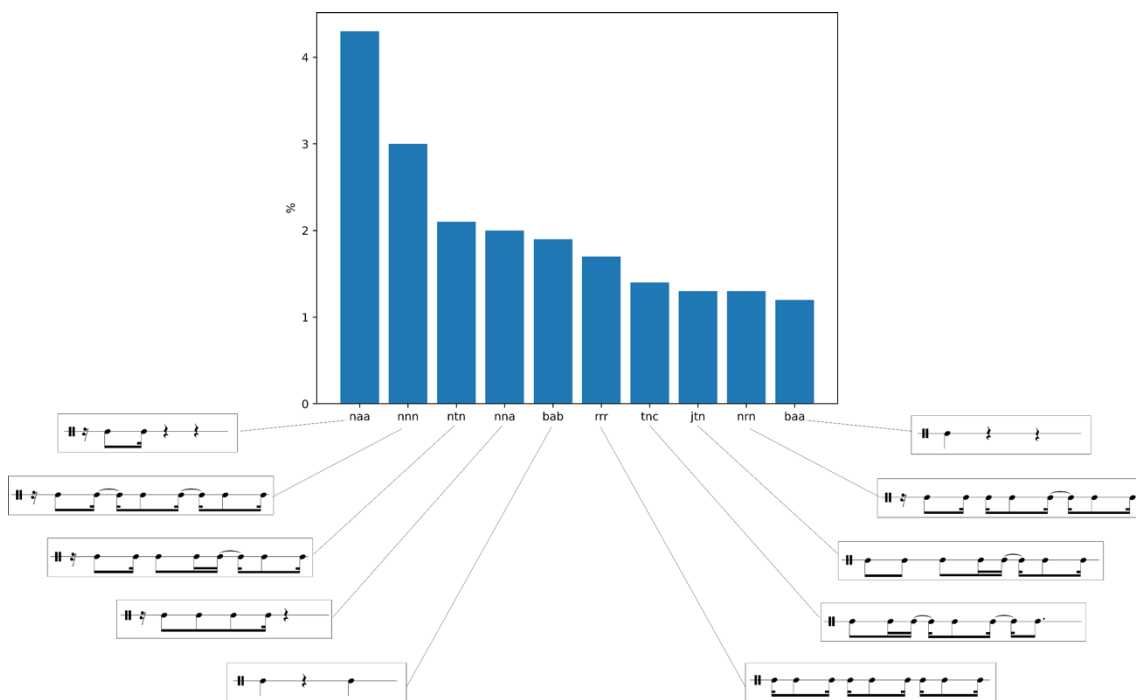


Figura 8: Os 10 mais recorrentes r-trissílabos (e possíveis representações como IOIs) no *corpus*

Cabe aqui tecer algumas observações sobre os resultados obtidos:

1. Como se pode observar nas Figs. 5, 7 e 8, os agrupamentos de duas e três r-letras na formação de sílabas faz surgir um número grande de combinações, o que se reflete diretamente na diminuição das frequências percentuais²². No entanto, essa pulverização é relativizada diante do número de alternativas que podem ser produzidas combinatoriamente: a análise detectou 194 r-dissílabos distintos, cerca de 60% do total possível (cujo cálculo é feito elevando-se ao quadrado o número de r-letras do Alfabeto- r_{samba} , ou seja, $18^2 = 324$); no caso dos r-trissílabos, há 644 fórmulas distintas, o que corresponde a apenas 11% do total possível ($18^3 = 5832$). A discrepância tende a aumentar exponencialmente com r-polissílabos de maior extensão, sugerindo que existam “forças estilísticas” que regem a morfologia de motivos em samba, restringida a relativamente poucas combinações preferenciais²³.
2. O r-trissílabo mais comum <naa> ocorre 66 vezes no *corpus*, sendo 26 no início de sambas²⁴, o que denota uma possível estratégia composicional (como será discutido mais à frente). Nas demais 40 ocorrências, <naa> está associado a finalizações de frases (com o duplo *a* funcionando como separador temporal).
3. A sílaba <nnn>, por sua vez, corresponde a um motivo muito comum em sambas, que tem como principal propriedade um alto grau de sincopação: todos seus seis ataques são articulados deslocados em relação ao pulso, o que lhe dá um índice máximo de contrametricidade (1,00). Treze sambas começam com esse bloco²⁵, num total de 46 ocorrências no *corpus*.
4. Por outro lado, embora apresentem baixos valores de *ic* e *tenham*, à primeira vista, um perfil pouco “sambístico”, os dois r-trissílabos baseados em *b* listados na Fig. 8 (<bab> e <baa>), se tratados como correlatos, são

²² Isso fica claro na comparação dos elementos mais frequentes das r-letras, r-dissílabos e r-trissílabos, respectivamente: *n* (26,6%), <nn> (7,5%) e <naa> (4,4%).

²³ Algo similar acontece na morfologia de palavras textuais. Um dicionário, em qualquer idioma, apresenta apenas uma ínfima porção das permutações possíveis das letras do alfabeto.

²⁴ Por exemplo, em: *Feijoada completa* (Chico Buarque), *Lamentação* (Paulinho da Viola), *Sonho de um sonho* (Martinho da Vila, Graúna e Rodolfo), *Preta porter de tafetá* (João Bosco e Aldir Blanc) etc.

²⁵ Alguns exemplos: *Alguém me avisou* (Dona Ivone Lara), *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), *Vai vadiar* (Alcino Corrêa e Monarco), *Pintura sem arte* (Candeia) etc.

relativamente comuns, especialmente nos inícios de sambas (40 ocorrências no total), também sugerindo uma estratégia composicional recorrente²⁶.

5. Nesse mesmo sentido, é relevante destacar como certos motivos podem ser agrupados em espécies de “famílias”, a partir do compartilhamento de r-letras e, especialmente, da cardinalidade. Considere, por exemplo, o conjunto formado pelas sílabas {<nrn>, <ntn>, <jtn>}, todas com sete ataques e finalizando com *n*. Os membros de um conjunto como esse podem ser vistos como variantes de uma mesma ideia rítmica básica. Frequentemente, essas variantes são intercambiadas ao longo de uma composição (em repetições, por exemplo), dando variedade, enquanto preservam um forte grau de coerência. A Fig. 9 demonstra como sutis deslocamentos de ataques ao longo da grade podem transformar r-letras (e, conseqüentemente, r-sílabas) em outras²⁷.

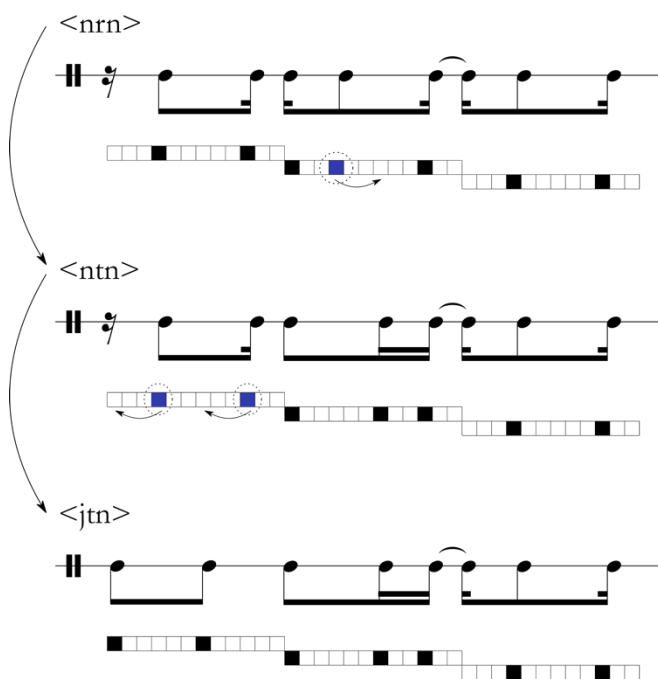


Fig. 9: Os 10 mais recorrentes r-trissílabos (e possíveis representações como IOIs) no *corpus*

²⁶ Ver, entre outros casos, *Agoniza, mas não morre* (Nelson Sargento), *Apoteose ao samba* (Mano Décio e Silas de Oliveira), *Meditação* (Tom Jobim e Newton Mendonça), *O sol nascerá* (Cartola e Elton Medeiros) etc.

²⁷ Isso abre uma interessante perspectiva voltada para os estudos de transformações derivativas a partir da aplicação de operações algébricas, o que é abordado em maior profundidade em Almada (2023b).

6. Alguns r-trissílabos são associados mais intimamente a certos subgêneros. É o caso de <rrr>, de forte presença em sambas de roda e sambas amaxixados. Já configurações que apresentam o par de colcheias (r-letra j) temperando construções mais contramétricas – como o que acontece na r-sílaba <jtn> – são comuns em partidos altos.

5. Nível 2: r-palavras e ideias básicas

Podemos iniciar a abordagem em alto nível considerando as flutuações de contrametricidade observadas na análise das ideias básicas do *corpus*. A Fig. 10 dispõe os valores obtidos. Vinte e cinco sambas (5% do total) apresentam ic máximo (1,000), devido ao seu alto grau de sincopação²⁸. Por outro lado, o pagode *Eta povo pra lutar* (de Bada, Fernando Magaça e Gilson Bernine), gravado por Zeca Pagodinho, tem o ic mais baixo do *corpus* (0,378). Além desse caso extremo, apenas seis outros não atingem pelo menos a metade da escala. Na média, o índice de contrametricidade é relativamente alto, 0,814²⁹, sendo que, aproximadamente, 57% de ideias básicas apresentam valores maiores do que 0,900.

Um fato que chama bastante atenção é que, dentre as 500 ideias básicas, há apenas 11 repetições (2,2%), o que denota claramente a grande diversidade criativa do gênero, a despeito dos fortes atributos de coerência e recorrência que parecem reger a construção rítmica, como visto nos níveis mais baixos das r-letras e r-sílabas. O Quadro 2 lista os títulos e compositores das ideias básicas rítmicas integralmente recorrentes³⁰.

²⁸ Por exemplo: *A flor e o espinho* (Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito), *Homenagem ao malandro* (Chico Buarque), *Não tenho lágrimas* (Max Bulhões e Milton de Carvalho), *Flor de lis* (Djavan) etc.

²⁹ Tomando como parâmetro de comparação o cálculo de ic médio em outros *corpora*, a partir de análises estruturais em andamento, considerando não apenas ideias básicas, mas composições completas (50 em cada repertório): choro (0,538), jazz (0,561), Tom Jobim (0,657), Ivan Lins (0,630), Chico Buarque (0,687) e o próprio samba (0,746).

³⁰ É, no entanto, importante lembrar que, a despeito de compartilharem a mesma sequência de r-letras, tais unidades podem diferir em vários outros aspectos, não apenas os mais óbvios, como em notas específicas e harmonia, mas também outros menos evidentes, como contorno melódico e andamento. Mesmo no campo do ritmo pode haver diferenças, considerando a contextualização métrica (início anacrústico em um caso, acéfalo em outro) ou na distinção entre

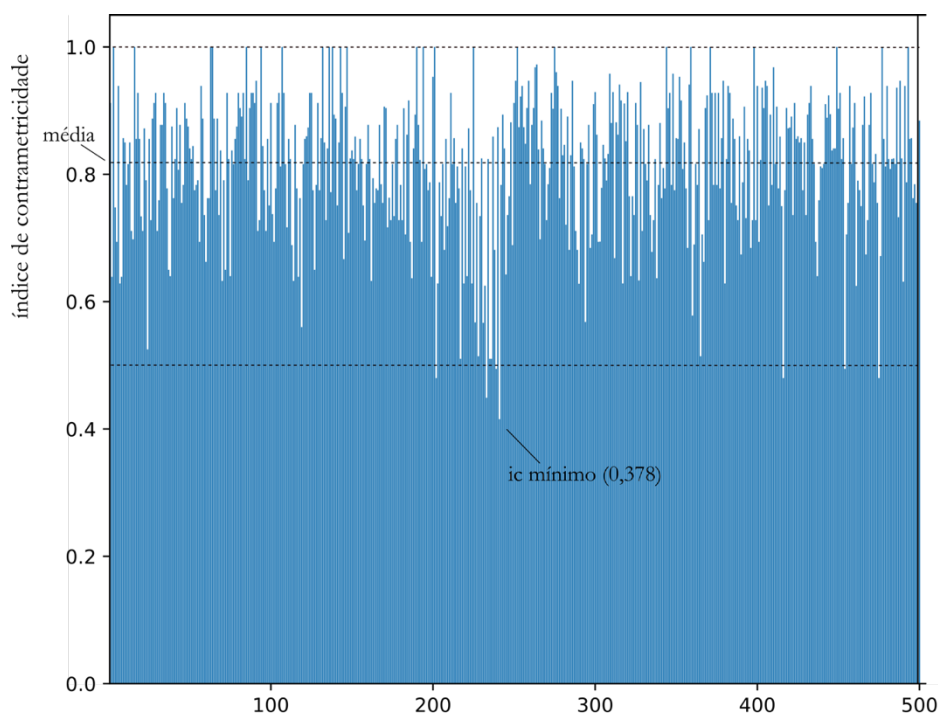


Figura 10: Flutuação do índice de contrametricidade no corpus

r-palavra	samba	compositor(es)
<ntnc>	<i>Com açúcar e com afeto</i>	Chico Buarque
	<i>Januária</i>	Chico Buarque
	<i>Quem te viu, quem te vê</i>	Chico Buarque
<babn>	<i>Desalento</i>	Chico Buarque e Vinicius de Moraes
	<i>Recomeçar</i>	Elton Medeiros e Paulinho da Viola
	<i>Não quebre meu tamborim</i>	Aníbal Alves de Almeida
<babnaab>	<i>O mundo melhor de Pixinguinha</i>	Evaldo Gouveia e Jair Amorim
	<i>Avenida fechada</i>	Elton Medeiros, Cristóvão Bastos e Antônio Valente
<bapn>	<i>Insensatez</i>	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
	<i>Sofreguidão</i>	Cartola e Elton Medeiros
<pnajln>	<i>Palpite infeliz</i>	Noel Rosa
	<i>Abre a janela</i>	Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti
<ngntn>	<i>No pagode do Vavá</i>	Paulinho da Viola
	<i>Amor à natureza</i>	Paulinho da Viola
<rnaarn>	<i>Se você jurar</i>	Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
	<i>Ando na orgia</i>	Bide e Marçal

Quadro 2: Lista das ideias básicas recorrentes no corpus

um som prolongado e um silêncio correspondente (aspecto não capturado pelo sistema analítico, como já discutido).

Duas ideias apresentam três ocorrências no *corpus*: <ntnc> que, de maneira bastante interessante, é compartilhada por sambas de um mesmo compositor, Chico Buarque e <babn>. As demais repetições envolvem apenas duplicações: <babnaab>, <bapn>, <pnajln>, <ngntn> e <rnaarn>.

Se, por outro lado, ajustarmos a janela de observação não às ideias completas, mas a um número limitado de r-letras, a quantidade de repetições aumenta exponencialmente, à medida que a janela de observação é reduzida (Fig. 11).

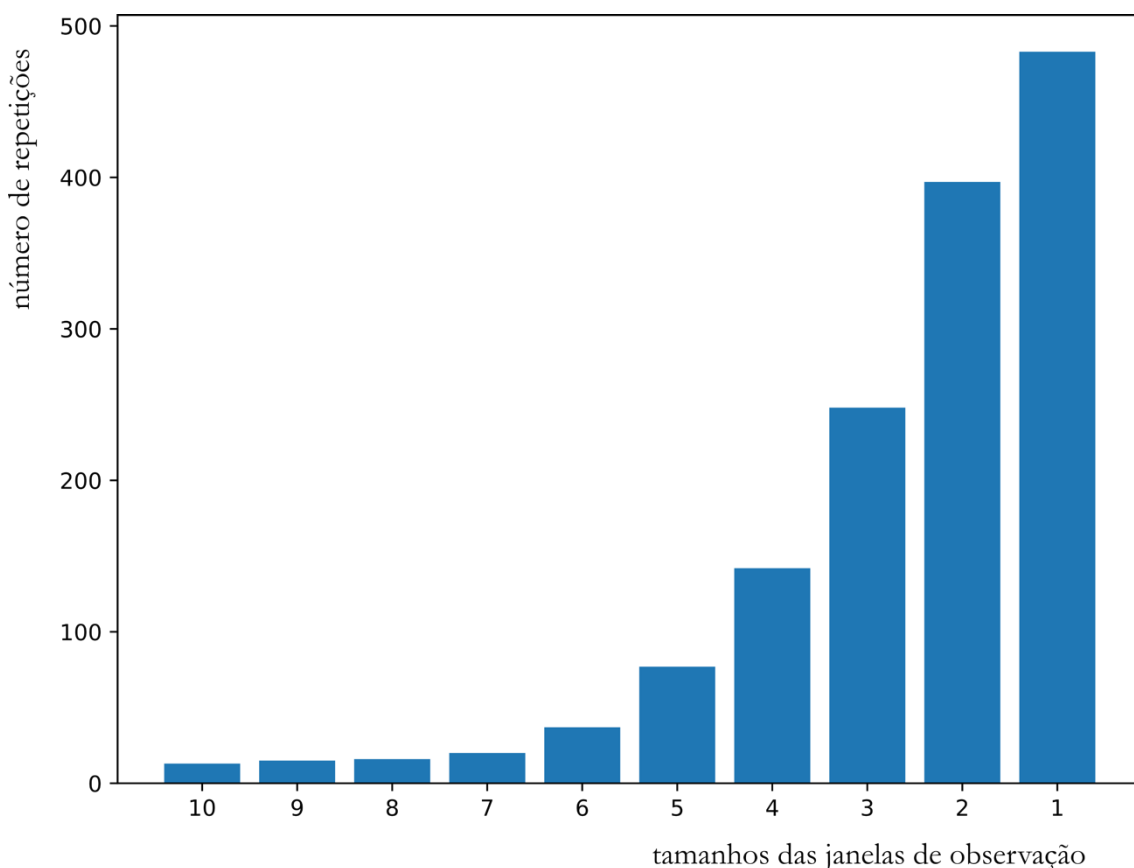


Figura 11: Número de repetições de ideias rítmicas com extensões ajustadas ao tamanho das janelas de observação, em números de r-letras.

O Quadro 3 inverte a ordem das sequências e detalha seus dados, informando as quatro unidades rítmicas mais repetidas a cada janela. Observe-se que os vetores passam a ser escritos no formato “<...|”, denotando que não necessariamente correspondem a ideias básicas completas, já que as janelas eventualmente cortam ideias básicas maiores do que as extensões consideradas, enquanto em outros casos as janelas podem excedê-las em tamanho.

janela	repetições	r-palavras mais repetidas			
		1	2	3	4
1	483	(159) <n	(86) <b	(67) <g	(46) <r
2	397	(59) <ba	(50) <nn	(37) <na	(29) <nr
3	248	(29) <bab	(26) <naa	(18) <nna	(13) <ntn
4	142	(11) <naaa	(10) <babn	(9) <naab	(9) <babg
5	77	(6) <naaaa	(6) <babna	(6) <babga	(5) <naaba
6	37	(5) <babnaa	(5) <babgaa	(3) <ntnc	(3) <nnannn
7	20	(3) <ntnc	(3) <babn	(3) <babnaab	(2) <rnaarn
8	16	(3) <ntnc	(3) <babn	(2) <rnaarn	(2) <ngntn
9	15	(3) <ntnc	(3) <babn	(2) <rnaarn	(2) <pnajln
10	13	(3) <ntnc	(3) <babn	(2) <rnaarn	(2) <pnajln

Quadro 3: Repetições de unidades rítmicas de acordo com o ajuste das extensões de janelas (em número máximo de r-letras).

Essa organização permite que consideremos espécies de “linhagens” de unidades rítmicas que poderiam talvez ser associadas a estratégias composicionais para criação de sambas, dadas suas proeminências no repertório. Nesse sentido, duas dessas linhagens se destacam: (1) o “início contramétrico”, tendo a r-letra *n* como primeiro elemento, a partir da qual três continuações se apresentam como mais recorrentes, a saber, <nn|, <na| e <nr|. Novas “gerações” se seguem, à medida que a janela se expande; (2) “início cométrico”, que se manifesta de maneira mais clara pela r-letra *b*, à qual se segue preferencialmente uma ausência de articulação (<ba|) e, imediatamente após, o retorno à inicial (<bab|), ramificando-se em seguida para algumas alternativas nas “gerações” superiores que, quase invariavelmente, introduzem por fim elementos contramétricos à ideia, como uma espécie de compensação ou contraste.

A Fig. 12 formata ambas as “linhagens” como “árvores genealógicas”, considerando apenas quatro “gerações” (correspondendo às janelas 1 a 4)³¹. Exemplos de inícios de sambas são incluídos ao lado das representações em IOIs.

³¹ A partir desse ponto, torna-se bem difícil manter o esquema, devido ao aumento exponencial de ramos/alternativas.

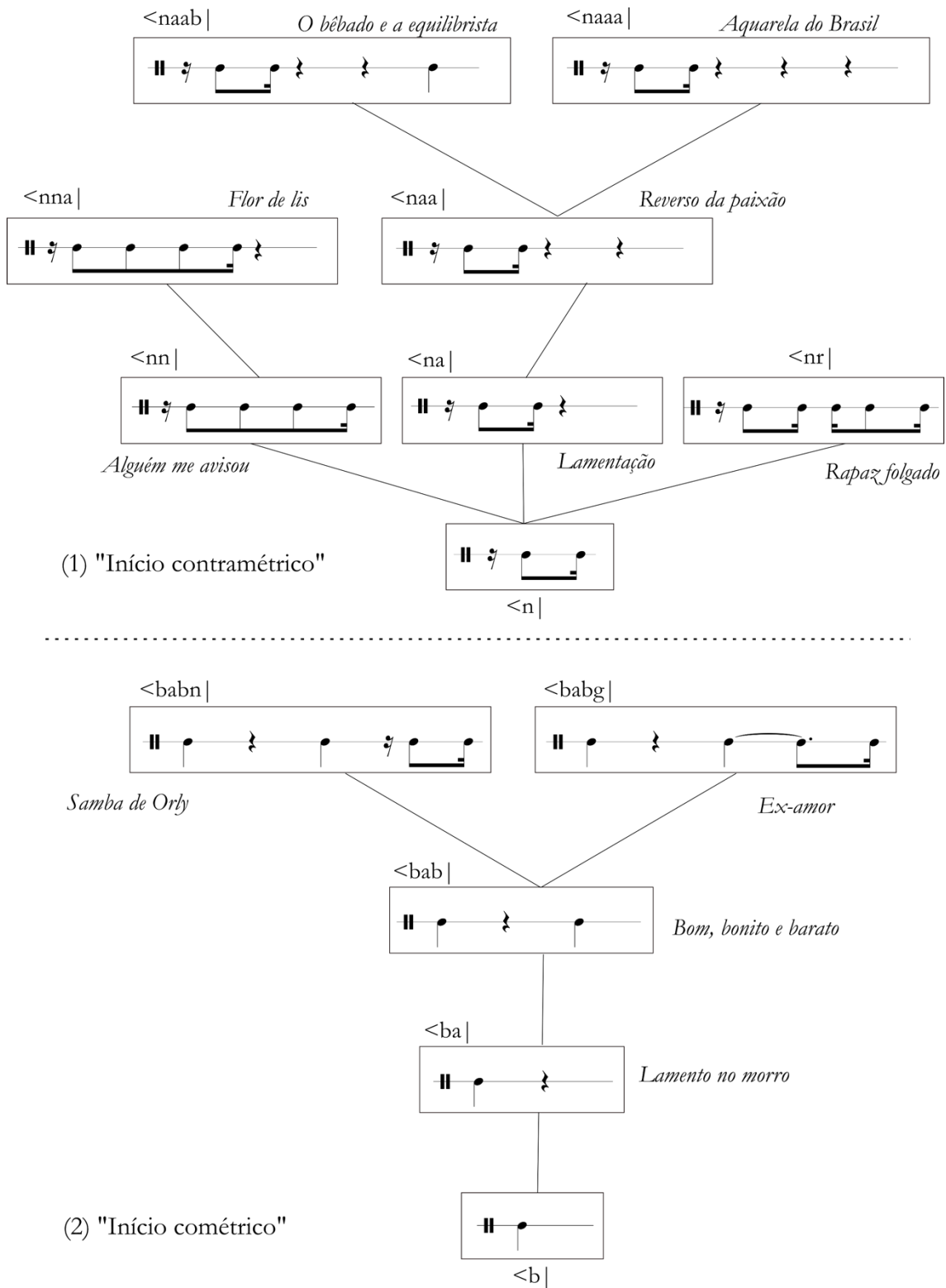


Figura 12: as duas "linhagens" de possíveis estratégias composicionais, acompanhadas por exemplos.

Ainda que possam ser vistas como opostas, as duas estratégias se conciliam na expressão de uma característica típica de inícios de sambas, que denominamos “apelo vocativo”, o que é consolidado por uma r-palavra curta (com um a quatro ataques) e separada da próxima r-palavra por uma ou mais r-letras *a*. Seja um início cométrico ou contramétrico, observamos no processo analítico uma forte proeminência desse recurso, que, obviamente, depende da própria configuração poética do texto associado³². Além daqueles apresentados na Fig. 12, o Quadro 4 traz outros exemplos.

Título	Compositores	Texto	Ataques	r-palavra
<i>Tendência</i>	Dona Ivone Lara & Jorge Aragão	“Não, ...”	1	<ba>
<i>Insensato destino</i>	Chiquinho, Maurício Lins & Alcyr Marques	“Ah, ...”	1	<ba>
<i>Agoniza, mas não morre</i>	Nelson Sargento	“Sam-ba...”	2	<babaaaa>
<i>Apoteose ao samba</i>	Silas de Oliveira & Mano Décio da Viola	“Sam-ba...”	2	<babaaa>
<i>Louco</i>	Wilson Batista & Henrique de Almeida	“Lou-co...”	2	<bbaaa>
<i>Feijoada completa</i>	Chico Buarque	“Um-lher...”	2	<naaa>
<i>Jurar com lágrimas</i>	Paulinho da Viola	“Ju-rar...”	2	<naaa>
<i>Vou partir</i>	Nelson Cavaquinho & Jair do Cavaco	“Vou par-tir”	3	<babgaa>
<i>Solano, poeta negro</i>	Zé Luiz, Nei Lopes & Luiz Carlos da Vila	“Qui-lom-bo vem...”	4	<nnaaa>
<i>Aconteceu</i>	Cartola	“A-con-te-ceu...”	4	<bblaaaa>
<i>Kizomba, festa da raça</i>	Rodolpho, Jonas & Luiz Carlos da Vila	“Va-leu, Zumbi!...”	4	<nnaaaa>

Quadro 4: Exemplos de inícios de sambas em “apelo vocativo”

³² Subjacentemente, essa questão abre uma instigante possibilidade futura de investigação interdisciplinar, integrando a dimensão rítmica e a estrutura textual.

6. Considerações finais

Este artigo, inserido no campo dos estudos de *corpus* e associado a um projeto de pesquisa abrangente e detalhado sobre aspectos estruturais da música popular brasileira, propôs uma abordagem original voltada para o exame das configurações rítmicas presentes em ideias básicas de sambas.

A partir dos parâmetros, princípios e conceitos estabelecidos por um modelo teórico construído para análise rítmica sistemática, o estudo apresentou e discutiu os resultados de um levantamento estatístico-analítico, considerando diferentes níveis de organização (r-letras, r-sílabas, r-palavras e as próprias ideias básicas dos sambas selecionados). Entre os dados obtidos mais significativos e promissores para futuras explorações, mencionamos: (1) a alta proeminência da r-letra *n*, que se apresenta como, possivelmente, a célula rítmica mais característica do gênero (a depender de novos estudos para sua confirmação)³³; (2) a convergência de certos r-dissílabos e r-trissílabos, que mostram-se como potenciais motivos básicos na definição de subgêneros sambísticos, funcionando assim como unidades “semânticas”; (3) a alta diversidade de ideias básicas completas, a despeito dos elevados graus de coerência e unidade evidenciados nos níveis mais básicos de organização; (4) os altos valores do índice de contrametricidade encontrados no *corpus*, refletindo uma preferência geral por construções sincopadas, em acordo com o senso comum sobre o samba; (5) a consolidação de estratégias composicionais (e suas diversas variantes), como se sugere ao final do artigo.

Ainda que o artigo tenha examinado apenas as ideias básicas dos sambas, consideramos que os dados obtidos e as discussões e especulações que deles foram derivados podem ser razoavelmente estendidos para o próprio gênero “samba carioca” no intuito de estabelecer possíveis características estilísticas (ao menos, em um nível básico de estruturação). Apoiamos essa conjectura no fato de que as ideias básicas – que, por definição, trazem em seu enunciado o “material genético” essencial das composições, seus motivos geradores, enfim³⁴

³³ Esse dado confirmado em recente análise de um *corpus* formado por 50 sambas completos, em um estudo que integra a pesquisa global anteriormente mencionada. A r-letra *n* correspondeu a 29% do total dos casos (valor bastante próximo ao obtido na avaliação das ideias básicas – ver Fig. 5).

³⁴ Nesse sentido, o conceito pode ser associado à conhecida noção schoenberguiana de *Grundgestalt*.

– podem ser vistas como representantes concisos das respectivas melodias. Mais ainda, pensamos que a própria “personalidade rítmica” de uma canção (o que geralmente reflete, e de maneira direta, o subgênero a ela associado) é quase sempre capturada pela ideia básica, o que nos parece reforçar a ideia de que uma generalização seja possível³⁵. Evidentemente, apenas com a finalização da pesquisa completa poderemos, com certeza, verificar a consistência dessa hipótese, o que está, claro, nos planos de trabalho.

Diversas possibilidades de estudo se abrem diante do que foi aqui obtido. Talvez a mais importante e necessária de todas seja a realização de uma análise semelhante para validação dos resultados, de acordo com a metodologia estatística. Como expressamos ao início do artigo, é nossa hipótese de que dados bem próximos aos aqui computados sejam encontrados na análise de uma seleção de outros sambas. Pensamos, inclusive, que talvez nem mesmo seja necessário abranger um *corpus* de mesma magnitude, o que decorre de nossa observação de como os dados do presente estudo começaram a atingir a estabilidade definitiva com cerca de 100 músicas analisadas³⁶.

Outra atraente via de exploração seria comparar resultados de *corpora* específicos (e estes com o quadro geral), tarefa que será facilitada pelo fato de que o mesmo aparato computacional aqui empregado é habilitado para selecionar sambas de apenas um compositor (por exemplo, Paulinho da Viola ou Candeia) ou um determinado subgênero (partido alto, samba-enredo etc.), já que os metadados de todas as músicas foram registrados.

Por fim, é necessário, para um entendimento mais amplo da estrutura desse rico gênero musical, que outros domínios também sejam contemplados e devidamente correlacionados, o que, como dito na introdução deste artigo, está atualmente em processo na pesquisa referencial.

Referências

1. Almada, Carlos. 2023a. *A melodia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp.
2. _____. 2023b. *Musical Variation: Toward a Transformational Perspective*. Cham: Springer.

³⁵ A informação apresentada na nota de rodapé 33 pode ser vista como um claro exemplo.

³⁶ A esse respeito, lembramos as considerações de David Huron, que suportam essa conjectura.

3. Andrade, Mário de. 1962/1928. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Editora Martins.
4. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
5. Huron, David. 2013. On the Virtuous and the Vexatious in an Age of Big Data. *Music Perception*, v. 31, n. 1, p. 4–9. Disponível em: <<https://doi.org/10.1525/mp.2013.31.1.4>>.
6. Mauch, Mathias *et al.* 2015. The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010. *Royal Society Open Science*, 2: 150081. Disponível em: <<dx.doi.org/10.1098/rsos.150081>>.
7. Moss, Fabian; Neuwirth, Markus; Harasim, Daniel; Rohrmeier, Martin. 2019. Statistical characteristics of tonal harmony: A corpus study of Beethoven's string quartets. *PLOS ONE*, v. 14, n. 6: e0217242. Disponível em: <<doi.org/10.1371/journal.pone.0217242>>.
8. Moss, Fabian; Fernandes, Williams; Rohrmeier, Martin. Harmony and form in Brazilian Choro: A corpus-driven approach to musical style. 2020. *Journal of New Music Research*, v. 49, n. 5, p. 416–437. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09298215.2020.1797109>>.
9. Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.
10. Schoenberg, Arnold. 1991. *Fundamentos da composição musical*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: EDUSP.
11. Serrà, Joan *et al.* 2012. Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music. *Sci Rep*, v. 2, 521. Disponível em: <<doi.org/10.1038/srep00521>>.
12. Temperley, David; De Clercq, Trevor. 2013. Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music. *Journal of New Music Research*, v. 42, n. 3, p. 187–204.
13. Temperley, David. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press.

Anexo – Listagem do corpus de análise

TÍTULO	COMPOSITORES
A Rita	Chico Buarque
A Rosa	Chico Buarque
A amizade	Bicudo, Cleber Augusto, Djalma Falcão
A batucada dos nossos dias	Sereno, Adilson Gavião, Robson Guimarães
A chuva cai	Argemiro, Casquinha
A flor e o espinho	Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Alcides Caminha
A flor da esperança	Luiz Carlos da Vila
A gente merece ser feliz	Ivan Lins, Paulo César Pinheiro
A luz do vencedor	Luiz Carlos da Vila
A luz do vencedor	Candeia, Luiz Carlos da Vila
A nível de	João Bosco, Aldir Blanc
A primeira vez	Bide, Marçal
A voz do morro	Zé Keti
Abigail caiu do céu	João Bosco, Aldir Blanc
Abre a janela	Arlindo Marques Jr., Roberto Roberti
Aconteceu	Cartola
Acorda amor	Chico Buarque, Leonel Paiva
Acreditar	Dona Ivone Lara, Delcio Carvalho
Agoniza mas não morre	Nelson Sargento
Agora é cinza	Bide, Marçal
Água de beber	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Água da minha sede	Dudu Nobre, Roque Ferreira
Agulha e dedal	Luiz Carlos da Vila, Magno, Maurílio
Ai que saudades da Amélia	Ataulfo Alves, Mário Lago
Alegria	Cartola
Alguém me avisou	Dona Ivone Lara
Alto lá	Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Sombrinha
Alvorada	Cartola, Carlos Cachaca, Hermínio Bello de Carvalho
Alô Madureira	João Nogueira
Alô, alô	Mário Reis, André Filho
Ame	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Amigo é pra essas coisas	Silvio da Silva Jr., Aldir Blanc
Amizade	Djalma Falcão, Bicudo, Cléber Augusto
Amor à natureza	Paulinho da Viola
Amor é assim	Paulinho da Viola
Amor proibido	Cartola
Amor e desencontro	Synval Silva, Marilena Amaral
Amor de carnaval	Zé Keti
Ando na orgia	Bide, Marçal

Anjo da Velha Guarda	Moacyr Luz, Aldir Blanc
Antes ele do que eu	Paulinho Soares
Ao voltar do samba	Synval Silva
Apesar de você	Chico Buarque
Apoteose ao samba	Mano Décio, Silas de Oliveira
Aquarela brasileira	Silas de Oliveira
Aquarela do Brasil	Ary Barroso
Aquela felicidade	Paulinho da Viola
Aquele um	Djavan, Aldir Blanc
Aquele abraço	Gilberto Gil
Aqui é o país do futebol	Milton Nascimento, Fernando Brant
Argumento	Paulinho da Viola
Arranjei um fraseado	Noel Rosa
As flores e os espinhos	Carlos Cachça
As forças da natureza	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
As rosas não falam	Cartola
Assim não Zambi	Martinho da Vila
Atravessou	Paulinho da Viola
Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu	David Correia, Paulinho Carvalho, Carlos Senna, Bira do Ponto
Ave rara	Edu Lobo, Aldir Blanc
Avenida fechada	Elton Medeiros, Cristóvão Bastos, Antônio Valente
Baby	Caetano Veloso
Bagaço da laranja	Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz
Bahia de todos os deuses	Manoel, Bala
Bandeira da fé	Martinho da Vila, Zé Katimba
Bar da Neguinha	Flavinho Silva, Adilson Ribeiro
Bares da cidade	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Batendo a porta	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Batuque na cozinha	João da Bahiana
Bêbadosamba	Paulinho da Viola
Bebete vãobora	Jorge Benjor
Beija-me	Mário Rossi, Roberto Martins
Beiral	Djavan
Bem feito	Cartola
Benza, Deus	Luiz Carlos da Vila, Moacyr Luz
Biscate	Chico Buarque
Bobagem	Almeidinha
Boca de sapo	João Bosco, Aldir Blanc
Bolinha de papel	Geraldo Pereira
Bom, bonito e barato	Robertinho Devagar, Jorge Ferreira, Edinho Capeta
Boteco do Arlindo	Maria do Zeca, Nei Lopes
Brasil pandeiro	Assis Valente

Braços de lã	Luiz Carlos da Vila
Brigas nunca mais	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Bum bum praticundum prucurundum	Aluisio Machado, Beto Sem Braço
Cabrocha	Carlos Cachapa
Caciqueando	Noca da Portela
Cadê coragem	Luiz Carlos da Vila, Adilson Victor
Cadê Tereza	Jorge Benjor
Camarão que dorme a onda pega	Arlindo Cruz, Beto Sem Braço, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho
Camisa amarela	Ary Barroso
Canta, canta, minha gente	Martinho da Vila
Canta canta, minha gente	Martinho da Vila
Cantei só pra distrair	Hélio dos Santos
Canção do sal	Milton Nascimento
Carolina	Chico Buarque
Casa de bamba	Martinho da Vila
Casa de marimbondo	João Bosco, Aldir Blanc
Celeuma	Djavan
Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?	Alvinho, Hélio Turco, Jurandir
Chega de saudade	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Chico não vai na corimba	Zeca Pagodinho, Dudu Nobre
Chue Chá, as águas vão rolar	Toco, Jorginho Medeiros, Tiãozinho da Mocidade
Cisma	Paulinho da Viola
Clube do samba	João Nogueira
Cobra criada	João Bosco, Paulo Emílio
Coisa de pele	Jorge Aragão
Coisa da antiga	Nei Lopes, Wilson Moreira
Coisas do mundo minha nega	Paulinho da Viola
Coisa feita	João Bosco, Aldir Blanc, Paulo Emílio
Coisinha do pai	Jorge Aragão, Almir Guineto, Luiz Carlos
Com açúcar e com afeto	Chico Buarque
Com a perna no mundo	Gonzaguinha
Com mulher não quero mais	Noel Rosa, Silvio Pinto
Com que roupa?	Noel Rosa
Conselho	Almir Guineto
Construção	Chico Buarque
Conversa de botequim	Noel Rosa, Vadico
Coração imprudente	Paulinho da Viola, Capinam
Coração leviano	Paulinho da Viola, Ed Saci
Coração oprimido	Walter Alfaiate, Zorba Devagar
Coração em desalinho	Monarco, Alcino Correia
Coração vulgar	Paulinho da Viola
Corra e olha o céu	Cartola, Dalmo Castello

Cotidiano	Chico Buarque
Crioulo sambista	Synval Silva, Nelson Trigueiro
Cruel ciúme	Bide, Marçal
Crueldade	Carlos Cachapa
Dama da noite	João Nogueira, Maurício Tapajós
Das maravilhas do mar	Pelé da Beija-Flor, Cláudio Inspiração, Tonho Magrinho, P. Roberto
Das origens	Luiz Carlos da Vila
De babado	Noel Rosa, João Mina
De boteco em boteco	Nelson Sargento
De frente pro crime	João Bosco, Aldir Blanc
De olhos fechados	Arroz, Paaulo Brandão
De volta ao samba	Chico Buarque
Defunto grampeado	Evandro do Galo, Pedro Butina
Deixa rolar	Sidney Miller
Deixa a vida me levar	Serginho Meriti, Eri do Cais
Deixe a menina	Chico Buarque
Delírio dos mortais	Djavan
Depois de tanto amor	Paulinho da Viola
Depois não sei	Martinho da Vila
Desafinado	Tom Jobim, Newton Mendonça
Desalento	Chico Buarque, Vinicius de Moraes
Desde que o samba é samba	Caetano Veloso
Desesperar, jamais	Ivan Lins, Vitor Martins
Desfigurado	Cartola
Despejo na favela	Adoniran Barbosa
Desta vez eu vou	Cartola
Devagar, devagarinho	Eraldo Divagar
Dias de Santos e Silvas	Gonzaguinha
Discussão	Tom Jobim, Newton Mendonça
Disfarça e chora	Cartola, Dalmo Castello
Dispensa vazia	Luizinho, Serginho Meriti
Disrritmia	Martinho da Vila
Do jeito que o rei mandou	João Nogueira, Zé Katimba
Do lado direito da rua Direita	Luiz Carlos, Chiquinho
Doce refúgio	Luiz Carlos Baptista
Documento	Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro
Dois de fevereiro	/ Dorival Caymmi
Domingo	Ione do Nascimento, Waldir da Vala
Dona Santinha e seu Antenor	Paulinho da Viola
Dou-te um adeus	Bide, Marçal
Durmo sonhando	Bide, Marçal
Duro na queda	João Bosco, Aldir Blanc
É luxo só	Ary Barroso, Luiz Peixoto

E que Deus ajude	Djavan
E vamos à luta	Gonzaguinha
Ela desatinou	Chico Buarque
Ela é carioca	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Enquanto Deus consentir	Cartola
Enredo do meu samba	Jorge Aragão, Done Ivone Lara
Ensaboa	Cartola
Escadas da Penha	João Bosco, Aldir Blanc
Escurinha	Geraldo Pereira, Arnaldo Passos
Espelho	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Eta povo pra lutar	Fernando Magaça, Gilson Bernini
Eterna paz	Candeia, Martinho da Vila
Eu canto samba	Paulinho da Viola
Eu não falo gringo	João Nogueira, Nei Lopes
Eu vim da Bahia	Gilberto Gil
Evite meu amor	Cartola
Ex-amor	Martinho da Vila
Exaltação à Mangueira	Enéas Brittes da Silva, Aluizio Augusto da Costa
Faceira	Ary Barroso
Faixa amarela	Zeca Pagodinho, Jessé Pai, Luiz Carlos, Beto Gago
Falsa baiana	Geraldo Pereira
Fato consumado	Djavan
Feijoada completa	Chico Buarque
Feitio de oração	Noel Rosa, Vadico
Feitiço da Vila	Noel Rosa, Vadico
Feminina	Joyce Moreno
Festa da vida	Cartola, Nuno Veloso
Festa profana	J. Brito, Bujão
Filosofia do samba	Candeia
Fim de estrada	Cartola
Fio Maravilha	Jorge Benjor
Fita amarela	Noel Rosa
Fita meus olhos	Cartola, Osvaldo Vasquez
Flor esquecida	Paulinho da Viola
Flor de liz	Djavan
Fogo de palha	Luiz Carlos da Vila
Foi demais	Paulinho da Viola
Foi um rio que passou em minha vida	Paulinho da Viola
Fora de ocasião	Arlindo Cruz, Jorge Carioca
Fotos e fatos	Elton Medeiros, Otávio de Moraes
Garota de Ipanema	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Gema	Caetano Veloso

Gostoso veneno	Nei Lopes, Wilson Moreira
Gosto que me enrosco	Colombo, Gelson, Noca da Portela
Guardei minha viola	Paulinho da Viola
Hoje tem marmelada	David Correia, Norival Reis, Jorge Macedo
Homenagem ao malandro	Chico Buarque
Hora H	Elton Medeiros, Antônio Valente
Ilu Ayê, terra da vida	Cabana, Norival Reis
Incompatibilidade de gênios	João Bosco, Aldir Blanc
Inquietação	Ary Barroso
Insensatez	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Insensato destino	Chiquinho, Maurício Lins, Acyr Marques
Isaura	Herivelto Martins
Januária	Chico Buarque
Jogo de cintura	Moacyr Luz, Douglas Lemos
Judia de mim	Zeca Pagodinho, Wilson Moreira
Jurar com lágrimas	Paulinho da Viola
Juízo final	Nelson Cavaquinho, Élcio Soares
Kid cavaquinho	João Bosco, Aldir Blanc
Kizomba, festa da raça	Rodolpho, Jonas, Luiz Carlos da Vila
Ladeira do chapelão	Paulinho da Viola
Lamento no morro	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Lamentação	Paulinho da Viola
Lamento negro	Humberto Porto, Constantino Silva
Lendas e mistérios do Amazonas	Catoni, Jabolô, Valtenir
Lendas do Abaeté	Jajá, Preto Rico, Manoel
Liberdade, liberdade! Abre as alas sobre nós	Jurandir, Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho
Linguagem do morro	Padeirinho, Ferreira dos Santos
Linha de passe	João Bosco, Aldir Blanc, Paulo Emílio
Louco	Wilson Batista, Henrique de Almeida
Luar e batucada	Tom Jobim, Newton Mendonça
Macunaíma	David Correia, Norival Reis
Madalena	Ivan Lins, Ronaldo Monteiro
Maioria sem nenhum	Elton Medeiros, Mauro Duarte
Mais feliz	Toninho Geraes, Paulinho Resende
Malandragem, dá um tempo	Popular P, Adelsonilton, Moacir Bombeiro
Malandro	Jorge Aragão, Jotabê
Maloca o flagrante	Cláudio, Totonho
Maneco telecoteco	Marques, Roberto Lopes
Maracangalha	Dorival Caymmi
Maria Rita	Luiz Grande
Marina	Dorival Caymmi
Mas quem disse que eu te esqueço	Dona Ivone Lara, Hermínio Bello de Carvalho
Mas, que nada!	Jorge Benjor

Mascarada	Zé Ketí, Elton Medeiros
Maçã	Djavan
Mão no remo	Noel Rosa, Ary Barroso
Me deixa em paz	Airton Amorim
Meditação	Tom Jobim, Newton Mendonça
Menina moça	Martinho da Vila
Menininha do Gantois	Dorival Caymmi
Meu bom juiz	Beto Sem Braço, Serginho Meriti
Meu canto	Luiz Carlos da Vila
Meu drama	Silas Oliveira, J. Ilarindo
Meu mundo é hoje	Wilson Moreira
Meu nome é favela	Rafael Delgado
Meu sofrimento	Argemiro, Francisco Santana
Meu tempero é sal	Moacyr Luz, Aldir Blanc
Milagre	Dorival Caymmi
Mineira	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Minha vez de sorrir	Nelson Sargento, Batista
Minha missão	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Miudinho	Bucy, Raul Marques, Monarco
Moemá morenou	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Momento de fraqueza	Paulinho da Viola
Monsieur Binot	Joyce Moreno
Mora na filosofia	Arnaldo Passos, Monsueto
Morro molhado	Luiz Carlos da Vila
Mudei de opinião	Paulinho da Viola, Bubu
Muito obrigado	Djavan
Mulher brasileira	Benito Di Paula
Mulheres	Toninho Geraes
Na Baixa do Sapateiro	Ary Barroso
Na aba	Nei Silva, Paulinho Correia, Trambique
Na boca do mato	Luiz Grande
Na cara da sociedade	Serginho Meriti, Claudemir
Nação	João Bosco, Aldir Blanc, Paulo Emílio
Nada de novo	Paulinho da Viola
Nada se perdeu	Paulinho da Viola
Nas veias do Brasil	Luiz Carlos da Vila
Não deixe o samba morrer	Borges Edison, Aloisio
Não faz, amor	Noel Rosa, Cartola
Não me deixaste ir ao samba	Carlos Cachça
Não posso negar	Paulinho da Viola
Não posso viver sem ela	Cartola
Não quero vingança	Paulinho da Viola
Não quebre meu tamborim	José Caldas, J. R. de Oliveira
Não quero mais amar a ninguém	Chico Roque, Sérgio Caetano

Não sou mais disso	Zeca Pagodinho, Jorge Aragão
Não tenho lágrimas	Max Bulhões, Milton de Carvalho
Não tem tradução	Noel Rosa
Não é assim	Paulinho da Viola
Não é um sonho a mais	Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz
Nascente da paz	Adilson Victor, Sombrinha
Nega maluca	Evaldo Ruy, Fernando Lobo
Nego artilheiro	Synval Silva, Herivelto Martins
No carnaval da paixão	Paulinho da Viola
Nó na madeira	João Nogueira, Eugênio Monteiro
No pagode do Vavá	Paulinho da Viola
No tabuleiro da baiana	Ary Barroso
Nós dois	Cartola
Notável amiga	Luiz Carlos da Vila
Nova alegria	Elton Medeiros, Paulinho da Viola
Nunca mais	Bide, Marçal
Nuvens brancas de paz	Arlindo Cruz, Marcelinho Moreira, Zeca Pagodinho
O acaso não tem pressa	Elton Medeiros, Paulinho da Viola
O amanhã	João Sérgio
O amor em paz	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
O bêbado e a equilibrista	João Bosco, Aldir Blanc
O carro do ovo	Marcos Diniz, Rosânia Alves
O dengo que a nega tem	Dorival Caymmi
O feijão de Dona Neném	Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz
O homem falou	Gonzaguinha
O homem dos 40	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
O invocado	Candeia
O mar serenou	Candeia
O mestre sala dos mares	João Bosco, Aldir Blanc
O meu nome já caiu no esquecimento	Paulo da Portela
O meu pecado	Zé Keti, Nelson Cavaquinho
O meu amor tem preço	Dona Ivone Lara
O mundo melhor de Pixinguinha	Jaiir Amorim, Evaldo Gouveia, Velha
O passado da Portela	Monarco
O penetra	Zé Roberto
O pequeno burguês	Martinho da Vila
O que é, o que é?	Gonzaguinha
O que é que a baiana tem	Dorival Caymmi
O ronco da cuíca	João Bosco, Aldir Blanc
O samba da minha terra	Dorival Caymmi
O samba não pode parar	Dilce Coutinho, Fabrício do Império, Paulo George
O show tem que continuar	Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz, Sombrinha

O sol nascerá	Cartola, Elton Medeiros
O sonho não acabou	Luiz Carlos Baptista
O surdo	Totonho, Paulinho Resende
O tempo não apagou	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
O ti-ti-ti do sapoti	Darcy do Nascimento, Djalma Branco, Dominguinhos do Estácio
Obrigada, pelas flores	Manacéa, Monarco
Oi compadre	Martinho da Vila
Olha o samba, sinhá	Candeia
Olho por olho	Zé do Maranhão, Daniel Santos
Olho por olho	Zé do Maranhão, Daniel Santos
Onde a dor não tem razão	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Onde a dor não tem razão	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Onde está a honestidade?	Noel Rosa
Ordenes e farei	Cartola, Aloisio Dias
Os alquimistas estão chegando	Jorge Benjor
Os direitos do otário	Miltinho , Jorge Garcia
Palpite infeliz	Noel Rosa, Vadico
Para não contrariar você	Paulinho da Viola
Para ver as meninas	Paulinho da Viola
Parsifal	Guinga, Nei Lopes
Partidão	Marcelinho da Lua, Moacyr Luz
Partido mora no meu coração	Arlindo Cruz, Sombrinha, Acyr Marques
Passei por ela	Paulinho da Viola
Patrão, prenda seu gado	Pixiguinha, Donga, João Bahiana
País tropical	Jorge Benjor
Pedi ao céu	Almir Guineto, Luverci Ernesto
Pedro pedreiro	Chico Buarque
Pedro Brasil	Djavan
Pela hora	Carlos Caetano, Adriano Ribeiro, Saulinho
Peladeiros	Moacyr Luz, Rogério Caetano
Pelas tabelas	Chico Buarque
Pelo telefone	Donga
Pelos vinte	Paulinho da Viola, Sérgio Natureza
Perder e ganhar	Paulinho da Viola
Peregrinação	Monarco, Mauro Diniz
Perfeito amor	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Pimenta no vatapá	João Nogueira, Cláudio Jorge
Pintou um bode	Paulinho da Viola
Pintura sem arte	Candeia
Pisa como eu pisei	Beto Sem Braço, Aluisio Machado, Zeca Pagodinho
Pisando forte	Luiz Carlos da Vila, Tião Grande, Tião Graúna
Pode guardar as painelas	Paulinho da Viola

Poder da criação	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Põe a roupa no penhor	Bide, Valfrido Silva
Porta aberta	Luiz Ayrão
Pra fugir da saudade	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Pra jogar no oceano	Paulinho da Viola
Pra que dinheiro?	Martinho da Vila
Pra que pedir perdão?	Moacyr Luz, Aldir Blanc
Pranto de poeta	Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito
Prazer da Serrinha	Hélio dos Santos, Rubens da Silva
Preá comeu	Dona Ivone Lara
Preciso me encontrar	Candeia
Pressentimento	Elton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho
Preta porter de tafetá	Joião Bosco, Aldir Blanc
Quando bate uma saudade	Paulinho da Viola
Quando o samba chama	Paulinho da Viola
Quando eu contar Iaiá	Beto Sem Braço, Serginho Meriti
Quando eu penso na Bahia	Ary Barroso, José Peixoto
Quantas lágrimas	Manacéa
Quatorze anos	Paulinho da Viola, Elton Medeiros
Que trabalho é esse?	Que trabalho é esse?
Que é feito de você	Cartola
Quem te viu, quem te vê	Chico Buarque
Quem sabe	Paulinho da Viola
Quem é do mar não enjoa	Martinho da Viola
Quem casa quer casa	Rafael Delgado, Ronaldo Barcello
Quem é ela	Zeca Pagodinho, Dudu Nobre
Quem me vê sorrindo	Cartola, Carlos Cachça
Rapaz folgado	Noel Rosa
Recado	Gonzaguinha
Recado ao poeta	Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro
Recomeçar	Elton Medeiros, Paulinho da Viola
Regra três	Toquinho, Vinicius de Moraes
Rei dos carnavais	Martinho da Vila
Reis e rainhas do maracatu	Milton Nascimento, Fran, Nelson Ângelo, Novelli
Renascer das cinzas	Martinho da Vila
Reverso da paixão	Paulinho da Viola
Roda viva	Chico Buarque
Rosa morena	Dorival Caymmi
Rumo dos ventos	Paulinho da Viola
Saco de feijão	Francisco Santana
Salve a Mocidade	Luiz Reis
Samba de uma nota só	Tom Jobim, Newton Mendonça
Samba do avião	Tom Jobim

Samba de Orly	Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Toquinho
Samba e amor	Chico Buarque
Samba do grande amor	Chico Buarque
Samba original	Paulinho da Viola
Samba dobrado	Djavan
Samba menor	Carlinhos Vergueiro, João Nogueira, Novelli
Samba pro Geraldo	Moacyr Luz, Aldir Blanc
Samba de Obá	Moacyr Luz, Jorge Aragão
Samba que nem Rita adora	Luiz Carlos da Vila, Jane Pereira
Samba em paz	Caetano Veloso
Sandália dourada	Elton Medeiros, Austeclínio
São Salvador	Dorival Caymmi
Saudade da Bahia	Dorival Caymmi
Saudades da Guanabara	Moacyr Luz, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro
Saudosa maloca	Adoniran Barbosa
Se acaso você chegasse	Lupicínio Rodrigues, Felisberto Martins
Se o caminho é meu	Paulinho Mocidade, Jurandir Brinjeja
Se você jurar	Ismael Silva
Sebastiana	Elton Medeiros, Ciro de Souza
Sei chorar	Cartola
Sem fantasia	Chico Buarque
Sentimentos	Mijinha
Serrado	Djavan
Sexta-feira	Roberto Lobes, Marquinhos FM, Levy Vianna, Alamir Kintal
Sim	Cartola, Osvaldo Martins
Siri recheado e o cacete	João Bosco, Aldir Blanc
Só danço samba	Tom Jobim, Vinicius de Moraes
Só tinha de ser com você	Tom Jobim, Aluisio de Oliveira
Sofreguidão	Cartola, Elton Medeiros
Solano, poeta negro	Luiz Carlos da Vila, Nei Lopes, Zé Luiz
Solidão e gás	Luiz Carlos da Vila, Adilson Victor
Solução de vida	Paulinho da Viola, Ferreira Gullar
Sonho meu	Dona Ivone Lara, Delcio Carvalho
Sonho de um sonho	Martinho da Vila, Graúna, Rodolpho
Sonho de carnaval	Chico Buarque
Sorriso aberto	Guará
Sorrir	Bide, Marçal
Sorriso negro	Adilson Barbado, Jair, Jorge Portela
Sou mais o samba	Candeia
Spc	Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz
Sua cabeça não passa na porta	Barbeirinho do Jacarezinho
Sufoco	Chico Silva, Antônio José
Tá ruim, mas tá bom	Alamir, Clemar, Zé Carlos

Take it easy my brother Charles	Jorge Benjor
Tempos idos	Cartola, Carlos Cachapa
Tendência	Dona Ivone Lara, Jorge Aragão
Timoneiro	Paulinho da Viola, Herminio Bello de Carvalho
Tive sim	Cartola
Toda a hora	Moacyr Luz, Toninho Geraes
Triste	Tom Jobim
Tristeza	Haroldo Lobo, Niltinho Tristeza
Tudo se transformou	Paulinho da Viola
Tudo está em seu lugar	Benito Di Paula
Uma história diferente	Paulinho da Viola
Vacilão	Zé Roberto
Vai dizer a ela	Nelson Sargento
Vai saudade	Heitor dos Prazeres
Vai trabalhar vagabundo	Chico Buarque
Vai vadiar	Monarco, Alcino Correia
Verdade	Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho
Verde que te rosa	Cartola, Dalmo Castello
Vestido de bolero	Dorival Caymmi
Vida da minha vida	Sereno, Moacyr Luz
Vila Isabel anos 30	Martinho da Vila, Luiz Carlos da Vila
Vira, virou	Jorginho Medeiros, Tiãozinho da Mocidade, Toco
Vivo sonhando	Tom Jobim
Vivo isolado do mundo	Candeia, Alcides Dias Lopes, Manacéa
Você vai ver	Tom Jobim
Você está sumindo	Geraldo Pereira, Jorge de Castro
Você não é boa atriz	Luiz Carlos da Vila
Você não jurou	Bide, Marçal
Você quer voltar	Pedrinho da Flor, Gelcy do Cavaco
Volta por cima	Paulo Vanzolini
Vou festejar	Deci, Jorge Aragão, Neoci Dias
Vou partir	Nelson Cavaquinho, Jair Costa
Wave	Tom Jobim
Zumbido	Paulinho da Viola

The Effect of Aural Analysis on Melodic Dictation¹

O efeito da análise auditiva no ditado melódico

Caroline Caregnato

Universidade do Estado do Amazonas

Pablo da Silva Gusmão

Universidade Federal de Santa Maria

Abstract: This study approaches melodic dictation in relation to aural analysis, by investigating the effect of an aural analysis, accomplished before dictation taking, on its results. 98 music undergraduates participated in the study by performing a melodic dictation task. The participants were divided into a control group and an experimental group. Subjects in the experimental situation were asked to answer a few questions about the melody regarding structure, motifs and harmonic tension prior to notating it. The participants in the control group performed significantly better. Moreover, no association between the precision of analysis and performance in the dictation task was found. It is possible that the difference in performance is due to an attention overload, provoked by the dual task accomplished by the experimental group, which may happen when aural analysis is not a well-practiced strategy. The analytical task could have impacted either the memory encoding phase or it could have interfered with the recent memory. Further research is needed, therefore, in order to explore the impact of trained versus untrained analytical tasks during melodic dictation.

Keywords: aural skills. Melodic dictation. Ear training. Aural analysis. Musical attention.

Resumo: Este estudo aborda o ditado melódico em relação à análise auditiva, investigando o efeito de uma análise auditiva, efetuada antes da realização de um ditado, nos resultados deste. Participaram do estudo 98 graduandos em música que realizaram um ditado melódico. Os participantes foram divididos em um grupo de controle e em um grupo experimental. Os sujeitos da situação experimental foram convidados a responder a algumas perguntas sobre a melodia relacionadas a estrutura, motivos e tensão harmônica, antes de

¹ Esse trabalho foi executado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



notá-la. Os participantes do grupo de controle tiveram um desempenho significativamente melhor. Além disso, não foi encontrada associação entre a precisão da análise e o desempenho na tarefa de ditado. É possível que a diferença de desempenho se deva a uma sobrecarga da atenção, provocada pela dupla tarefa realizada pelo grupo experimental, o que pode acontecer quando a análise auditiva não é uma estratégia bem praticada. A tarefa analítica pode ter afetado a fase de codificação da memória ou pode ter interferido na memória recente. Pesquisas futuras são, portanto, necessárias para determinar o impacto de atividades analíticas treinadas versus não-treinadas no desempenho em ditado melódico.

Palavras-chave: habilidades auditivas. Ditado melódico. Percepção musical. Análise auditiva. Atenção musical.

* * *

1. Introduction

Melodic dictations usually figure as one of the most practiced activities in Ear Training classes and they usually are employed aiming to develop students' capacity to listen and to comprehend music (Klonoski 2006), or to develop their ability to hear music with understanding and as meaningful patterns (Rogers 2004). All these purposes may be synthesized around the concept of aural analysis, as defined by Telesco (1991, p. 179): "to hear music is to analyze it and to analyze music is to understand it more fully". In other words, aural analysis is being understood here as listening to music in order to comprehend it and to identify its elements and their relationship to the overall structure. Thereby, it seems possible to say that one of the aims of dictation taking is to improve students' capacity to aurally analyze the music they hear. So, it is plausible to suppose that students' development in dictation could be improved if analytical activities were consciously practiced along with musical writing. Examples of analytical activities in this context could include the aural identification of implied harmonies, phrasing, cadences, melodic and/or rhythmic motifs, repetition versus contrast, structural versus ornamental notes. This study approaches melodic dictation in relation to aural analysis.

1.1 Aural Analysis and Instructors' and Students' Practices

Strategies involving aural analysis are usually related to dictation at Ear Training classes. According to a survey conducted by Paney and Buonviri (2017) with 270 college music instructors from the United States, 44% of them advise students, on a first hearing of the music, to direct their attention to broader

aspects (e.g., mode, meter, length, phrases, cadences, repetition, motives, contour, scalar or triadic patterns, etc.) and not solely to rhythmic or melodic questions. Additionally, 82% of those instructors declared to recommend listening before writing dictations. A survey conducted by Buonviri and Paney (2015) with 398 American Advanced Placement Music Theory teachers also observed that 58% of them advised students to listen before writing. We believe that the instructors adopt these strategies to impel students to analyze the music they hear before writing and because it may improve their performance on dictation, due to an improvement in their musical understanding.

Nevertheless, these recommendations are not completely followed by all students. Blix (2013) investigated the strategies employed by 10 students of a music conservatory, while transcribing an excerpt of a piano piece. She observed that they engaged themselves in very few cognitive strategies such as analyzing chords, musical form, rhythmic structure, and scale degrees, applying more frequently compensatory strategies, as “guessing” pitches and rhythms, among other “easy ways to solve the tasks” (Blix 2013, p. 112), as fingering on his or her instrument. Observing groups of 15 and 5 subjects transcribing two-voice excerpts, in two different experiments, Killam et al. (2003) also noticed an absence of harmonic analysis among their participants. They solved the dictation task observing one voice at a time, but they analyzed scale degrees and phrase resolutions. A similar conclusion was achieved by Potter (1990) who observed, among 25 music students, only a few subjects reacting to implied harmonies in the melodic dictations they took.

The subjects of these studies could potentially benefit from employing more analytical strategies and observing broader musical aspects while listening and writing music. At least it is what is done by individuals with a successful performance in dictations and transcriptions. A great part of the 6 undergraduates successful dictation takers observed by Buonviri (2014), for example, directed their attention to broader aspects of the melody, such as phrase repetitions, scale, pitch range, and meter. They also analyzed the excerpts to be written, comparing them with their theoretical knowledge to fix errors or fill the dictation. The professional musician, which was the participant with the best performance among the 9 observed by Caregnato (2016) transcribing a three-voices excerpt, also analyzed vertical aspects of the music to deduce and write the inner and less evident voice of the music. Karpinski (2000) also interviewed

a successful dictation taker after a dictation task, who reported having extracted information from it, such as references to tonic and dominant chords, arpeggiation, scale degree functions as well as parallel phrase structure and motivic sequences. Vargas et al. (2007) also observed 3 music students transcribing melodies and noticed that the one with the best results on the task observed a great number of musical elements, while analyzing the melodies, and employed a great number of visual and kinesthetic strategies. On the other hand, Vargas and Lopes (2008) observed, among their 14 students transcribing melodies, that the subjects with the best performance accomplished more internal or abstract reasoning, not recurring to explicit actions. Menezes (2010) confirmed these findings observing 50 music undergraduates taking dictation. She noticed that the subjects with the best results employed more tonal strategies (related to scale degree identification), and that they exploited better the non-tonal strategies (related to intervals identification). One of us and a colleague (Caregnato; Rauski 2022) also surveyed 236 music students, professional and amateur musicians, investigating their strategies for melodic dictation taking and its results. The participants with the best auto-declared performance on melodic dictations reported they used to observe broader aspects of the music, such as conjunct and disjunct motion, nonharmonic tones, implied harmony, and arpeggiated chords. In sum, successful students seem to analyze various aspects of the music they are intended to write during dictation taking, not solely paying attention to the rhythms and the pitches as isolated unites.

1.2 Strategies Aiming to Improve Students' Performance on Dictation

A series of studies, which may be related to aural analysis, have been conducted exploring strategies for dictation taking. These strategies, usually adopted by students or suggested by instructors, were tested in order to observe their effectiveness. One of these strategies was to write while listening to dictation. Instructors usually do not recommend students to do it, advising listening before writing because it may prevent them from distractions and from not analyzing the music. Buonviri (2017) investigated this strategy and observed if it could compromise individuals' performance. He conducted an experimental study with 54 music undergraduates, who took melodic dictations under three conditions: listening before writing; writing while listening; and without specific

instructions. His results showed no significant difference between these conditions. He even investigated subjects' preferred strategy, comparing individuals' performance on it and on the other strategy. Again, no significant difference was observed.

A different result, however, was found by Pembroke (1986) on an experimental study with 136 music undergraduates, who took melodic dictations writing while listening, writing after listening, or singing the melody of the dictation before writing. Significant better results were found among the participants who wrote while listening, being the worst results observed among those who sang before writing, because they committed mistakes on melody memorization. He also observed that the strategy adopted spontaneously by the majority of the subjects was to write while listening, which may justify the results, since participants performed better under the condition that they were more experienced in and which probably did not compromise their concentration and analysis, due to the practice acquired doing it.

One reason these studies observed disparate results may be found in the features of the melodies that were dictated to the participants. In Buonviri (2017) the length of the melodies were two measures long. All melodies were tonal, starting and ending on degrees that were part of the tonic chord. They consisted of many scalar movements, while the leaps mostly represented arpeggiation of tonic or dominant chords (see Ex. 1). The melodies used in Pembroke (1986), on the other hand, contained 6, 10 or 16 notes, but did not consist of many typical patterns. Half of the melodies used by Pembroke (1986) were atonal, but even the tonal ones started and ended in degrees which did not necessarily express a tonic-dominant relationship. Likewise, they lacked patterns such as triad arpeggiations (see Ex. 2). Therefore, Pembroke's (1986) melodies imposed a higher demand on participant's analysis, because they did not display musical information that was easy to be encoded on traditional patterns. It may explain why the subjects who did not have time to analyze (that is, the ones who wrote while listening) had better results: their notations were not disturbed by a disadvantaged analysis. In summary, these results seem not to definitively overthrow the hypothesis that the analysis contributes to melodic dictation taking.



Example 1: Examples of melodic dictation employed by Buonviri (2017)



Example 2: Examples of melodic dictation employed by Pembroke (1986)

Results similar to Pembroke's (1986) were found by Buonviri (2021), this time approaching rhythmic dictation in an experimental study with 54 music undergraduates. They took dictation employing approaches previously learned: writing while listening; listening before writing; and with no specific instruction. The performance of Buonviri's (2021) participants was significantly better when writing while listening. Like in the previous discussion, regarding Pembroke's (1986) melodies, the excerpts used in Buonviri (2021) might have created a high demand on analysis, since besides lacking any kind of tonal context which could assist in the encoding process, the examples did not show any sort of motivic

patterns or repetition. Each beat carried a different rhythmic pattern which did not hold any obvious relationship to previous or following patterns (see Ex. 3). This time, however, most of the participants reported that they tended to listen before writing when approaching dictation without specific instructions. This finding induces us to question the hypothesis that the participants perform best on the condition they are more familiar with or that they prefer the most, because it was not observed this turn. Therefore, considering Buonviri's (2017; 2021) and Pembroke's (1986) studies, we may observe that besides not existing a consensus regarding the commitment that writing while listening could add to subjects' analytical capacity and dictation performance, there is no agreement about the explanation for those researches which found benefits related to writing while listening (Buonviri 2021; Pembroke, 1986). There might be a relationship between the results achieved by subjects on dictation and how successful were their analyzes, but more research is needed to clarify this question.



Example 3: Examples of rhythmic dictation employed by Buonviri (2021)

Another group of studies investigated the strategy of singing related to dictation. Since subjects need to pay attention to sing a melody, we believe that singing may lead individuals to analyze, at least in a certain way, what they hear. Thus, it seems plausible to suppose that singing may improve subjects' performance on dictation. It was indeed observed by one of us and colleagues (Caregnato *et al.* 2023), in an experimental study conducted with 54 music undergraduates. The experimental group, who performed a sight-singing prior to a melodic dictation, had better scores than the control group, who just took

the dictation without any specific instruction. It seems that the sight-singing induced the participants to recognize, on the melody dictated, the melodic patterns that they just sang. Positive results related to singing before writing a dictation, however, were not found on another research. On an experimental study, conducted by Buonviri (2015) with 49 music undergraduates, some participants sang a preparatory pattern before dictation, remained silent before a dictation (as a preparation), or took a dictation without previous time or singing. Participants had a worse performance when singing before the dictation.

Singing a dictated melody, before writing, also harmed the subjects' performance. Buonviri (2019) observed it conducting an experimental study with 44 music undergraduates, who took melodic dictations singing the dictated melody before writing, making audible sounds that could help to accomplish the exercise, and in silence. He observed no significant difference between keeping silent and making voluntary sounds but singing the melody before writing worsened subjects' performance when compared to all the other conditions. Likewise, through an experimental study, Lima, Caregnato and Silva (2021) investigated 68 music undergraduates taking a collective dictation silently or singing spontaneously while writing. Those who sang achieved a considerably lower performance. Similar results were also observed by Pembroke (1987) on an experimental study with 153 music undergraduates, who accomplished exercises of same/different melodies discrimination singing the first melody before listening to the second, or remaining silent before the second melody, or being presented immediately to the second melody. The participants who sang had the worst performance, again, and no difference was found between remaining silent and listening immediately to the repetition of the melody.

According to the last-mentioned studies (Lima; Caregnato; Silva 2021; Buonviri 2015; 2019; Pembroke 1987), it is better to instruct nothing than to instruct students to sing. In synthesis, singing seems to distract subjects, possibly causing a commitment on the analysis accomplished with the vocalization. However, the accuracy of the melody sung also needs to be considered, because inaccurate singing may lead to an imprecise analysis and, consequently, to an incorrect writing. Lima, Caregnato and Silva (2021), Buonviri (2019) and Pembroke (1987) reported inaccurate singing among their participants. Buonviri (2015) did not evaluate their participants singing proficiency. Thus, the poor performance on dictation, observed by the mentioned studies, may be explained

by an imprecise singing and not, necessarily, to the absence of contributions related to the vocalization. This observation may also be endorsed by the positive results found by Caregnato *et al.* (2023). We conducted a collective sight-singing prior to the dictation, in which more skilled participants supported their classmates to reach a correct version of the melody, while singing it. Consequently, with an accurate singing, participants of the experimental group built well-formed mental references, thus being more able to analyze and to write what they heard than their peers of the control group. In summary, singing seems to contribute to dictation taking if it offers correct references for the analysis.

1.3 Inducing Students to Pay Attention to What They Hear

The studies mentioned previously brought unexpected results, but they were not approaching aural analysis, specifically. This matter was somehow investigated by Beckett (1997) and Paney (2016), who induced groups of students to pay attention to some musical aspects while taking dictations. Beckett (1997) studied 60 Ear Training students taking two-part dictations under these conditions: paying attention to the rhythm and writing it first; paying attention and writing first the pitches; and writing pitches and rhythms in the order they preferred. She was interested in knowing if paying attention to or, in other words, analyzing rhythm or pitch could lead participants to have better results in these aspects. Her results, however, showed that individuals' performance was lower when attending to the pitches, but paying attention to the rhythm increased their achievements in rhythmic writing. One possible explanation is related to their preferred private nondirected strategies, since most of the participants (63.3%) preferred to listen to one line at a time, and only 21.6% used to adopt approaches like those directed-attention strategies used in the study. Additionally, Beckett (1997) asked the subjects what they believed to be an efficient approach to take two-part dictations. They said it was better to pay attention or to analyze broader aspects of the melody, such as harmonic progressions, motivic entries, and imitations, but the efficiency of this strategy remained to be explored by future studies.

Paney (2016), in turn, found similar results on an experimental study with 64 music undergraduates. His participants were divided into two groups: a

control one, who took melodic dictation without specific instructions, and a treatment one, who received instructions before listening to the music about which aspects they should observe. These subjects were oriented to count beats per measure on a first hearing, to find the tonic and if the key was major or minor on a second hearing, to sing the first pitches of the melody after a third hearing, and to sing the last pitches on a final hearing. The control group achieved better results because, according to the author, the procedures adopted with the treatment group should be practiced in advance to be effective, or an easier way of replying to the questions should be offered. Furthermore, the instructions to the treatment group were recorded with a short time for writing, interrupting participants' responses. Paney (2016) also does not say if the subjects in the treatment condition replied correctly to the questions, so future studies could explore this and the other questions that remained from this research.

1.4 Purpose of the Present Study

Considering the relevance of integrating analysis to Ear Training and to the dictation (Klonoski 2006; Rogers 2004; Telesco 1991), this paper investigates the effect of aural analysis over melodic dictation. More specifically, we addressed the question: what is the effect of an aural analysis, accomplished before dictation taking, on its results?

Previous studies showed that aural analysis may not bring benefits to subjects' performance on dictation. However, we hypothesized that contributions could be found by adopting procedures different than those employed previously. That is, by conducting the participants to analyze broader aspects of the melody, such as harmonic progressions, motivic entries, and imitations (as suggested by Beckett 1997); by offering an easier way of replying to the analytical questions (as suggested by Paney 2016), by giving more time for writing, and by simulating an Ear Training class. Adopting these procedures, we tried to promote conditions for subjects to achieve success on analysis, since we believe that failures on dictation taking, observed by previous studies (Beckett 1997; Paney 2016), could be related to failures on analysis. In other words, we investigated the hypothesis that students' achievements on dictation are related to their achievements on analyzing what they hear.

2. Method

2.1 Participants

This research counted on the participation of 98 music undergraduates, from two universities situated in Brazil – University 1 (U1) (72.45%) and University 2 (U2) (27.55%). During the research, the subjects were enrolled in Ear Training classes conducted by the authors of this paper. Among the participants, 51% were bachelor students in music performance or composition and 49% belonged to music education certification degree. Their age was 25 years old on average, with ages ranging from 17 to 57. Their time of study in music was 8 years on average and it ranged from half a year to 30 years. They were studying or playing guitar (22.5%), singing (9.2%), violin (9.2%), piano (8.2%), flute (7.1%), electric guitar (7.1%), trumpet (7.1%), percussion (5.1%), battery (4.1%), clarinet (3.1%), double bass (3.1%), saxophone (2 %), keyboard (2 %), trombone (2 %), horn (2 %), bass guitar (1%), recorder (1%), tuba (1%), viola (1%), cello (1%) and conducting (1%). All subjects enrolled in the research were informed about the study to be accomplished and signed a consent. They received no financial advantage or benefits for their participation.

2.2 Procedures

We accomplished an experimental study with a between-group design. The participants were randomized into two groups, being 48 (n = 34 U1; n = 14 U2) of them allocated into the control group and 50 (n = 37 U1; n = 13 U2) into the experimental one. Groups with unequal quantities were obtained because the randomization was accomplished inside the classes attended by the participants at their universities, and in those with an odd number of subjects, the biggest group was defined by raffle. The participants had no access to the activities accomplished by the group which they did not belong to, and data were collected collectively on experimental and control groups, trying to keep the research ambient as close as possible to a conventional Ear Training class.

Participants in the control group started the experiment by receiving an answer sheet containing an area for personal information and another for taking a melodic dictation. This should be written on a staff divided into eight blank measures, containing a treble clef, D major key signature, 4/4 time signature, and

an F \sharp 4 quarter note at the beginning of the first measure. The melody employed (Ex. 4) consisted of an excerpt of Ludwig van Beethoven's Violin Concerto in D major op. 61, first movement, and it was extracted from Kraft's (1967) manual for Ear Training. Seeking ecological validity, the dictation was played live on the piano, in a tempo judged as comfortable by the instructors of the participants, ranging from 80 to 85 bpm (the performances were not preceded or accompanied by a metronome. The tempos were measured during analysis). Since differences in tempo were minimal, and happened on the control and experimental groups, we believe they did not impact the results.



Example 4: Melodic dictation employed during the study

The control group was informed that they were going to take a dictation written in D major. After this, they listened to a D major scale and an arpeggiation of the tonic triad. These were played on the piano and simultaneously sang by the participants. The melody in Ex. 4 was played twice, with silence between each performance lasting a time equivalent to that of the melody. After the second hearing, participants had 6 minutes to write the melody in silence. We offered this interval trying to provide sufficient time specially for the experimental group, which had also to analyze the melody during this period. The professors of the participants usually granted them 3 minutes for writing dictations during tests. Given the extra task the experimental group was going to receive, we decided to double this amount. Ending the dictation, the melody was played a third time and the participants had 2 extra minutes to finish the dictation. In total, the participants had 8 minutes only for writing the melody.

The experimental group received an answer sheet like that of the control group, but with a questionnaire added to it that aimed at conducting subjects to analyze the melody of the dictation. We requested their responses in textual form, trying to simplify participants' replies (as suggested in Paney, 2016), and

the questions approached broader aspects of the music (as proposed in Beckett, 1997):

- 1) How many phrases do you hear in the melody? (open-ended response)
- 2) What is the length of each phrase? (open-ended response)
- 3) Are there motives or small musical ideas that are repeated within the melody? (answer options: “yes” and “no”) If yes, where are the repetitions? (open-ended response)
- 4) Have you identified points of tension and harmonic relaxation? (answer options: “yes” and “no”) If yes, where are the harmonic tensions? (open-ended response) And the relaxations? (open-ended response)

The participants of the experimental group were instructed to reply to these questions before starting to write the melody. After receiving the orientations, the subjects followed the same procedures adopted by the control group. That is, experimental and control groups listened and sang the scale and the arpeggiation of D major, and heard the dictation three times, observing the same time between each repetition.

Following the method employed by Paney (2016), the dictations were scored granting one point for each pitch (up to a maximum of 25) and each rhythm (up to 25) written accordingly. Besides, to consider partially correct answers, we followed a method employed by us previously (Lima, Caregnato, Silva, 2021; Caregnato et al., 2023): we granted one point for each note written with the correct pitch even when on a wrong beat (up to 25 points), one point for each pair of consecutive notes which formed conjunct motions (up to 16 points) or disjunct motions (up to 9 points) accordingly, and one point for each pair of notes written on the expected direction (up to 25 points), even if the interval was not correct. We also granted one point for each interval written correctly, even when transposed (e.g., major and minor thirds were considered as equivalent) (up to 25 points). The maximum score possible to be obtained was 150 points.

As the questionnaire answered by the experimental group had as its aims to promote the analysis of phraseological aspects of the music dictated and to stimulate the recognition of repetitions and implied harmony, we corrected their responses verifying if they had understood these three questions. Thus, the replies for questions 1 and 2 were considered together to define if participants

had recognized the existence of phrases. Answers pointing that the excerpt had 4 phrases with 2 measures, or 2 phrases with 4 measures were considered right. We considered as an absence of recognition answers totally or partially in blank, vague, mentioning the existence of 3 or 8 phrases, or resulting in a number of measures larger than the melody. Answers to question 3 were used to define if participants had recognized the motivic repetition in the music. We considered as an absence of recognition answers that were in blank, incomplete, vague, or not recognizing the repetition of measures 1 and 2 in measures 5 and 6. Answers to question 4 were used to observe the recognition of implied harmony. We considered as an absence of recognition answers that were in blank, incomplete, vague, or that did not fit into any of the traditional harmonization possibilities for the excerpt.

The dictations were also scored a second way, employing categories similar to those used during the evaluation of the answers to the questionnaire. We verified subjects' recognition of the repetition of measures 1 and 2 in measures 5 and 6, considering as correct dictations containing pitches that were present in the same way at the beginning of the two phrases of the melody (even if written incorrectly. We observed only the repetition of a pattern). Finally, we analyzed a possible recognition of the implied harmony, observing if the dictations included pitches compatible with a dominant chord on the fourth measure (i.e., if the participants had recognized the existence of an implied half cadence at the end of the first phrase), and also if they incorporated pitches compatible with dominant and tonic chords at the end of the second phrase (suggesting a perfect cadence, as observed in Beethoven's concerto, at the end of the first appearance of the theme used in this research). The dictations were organized into three categories regarding the recognition of these harmonic questions: integral (when pitches were written accordingly at the end of both phrases), partial (when pitches were written accordingly at the end of only one phrase), and null.

3. Results

Participants of the control group obtained scores on the dictation ranging from 15 to 150, a mean of 101.13 points ($SD = 39.42$), and median of 109.5, with a 95% CI [89.68; 112.57]. The participants of the experimental group had a worse

performance, with scores ranging from 6 to 150, a mean of 80.18 points ($SD = 41,01$), and median of 81.5, with 95% CI [68.53; 91.83]. The great variation in scores of both groups may be explained by the different amount of previous study in music that the participants had (as exposed earlier, it ranged from half a year to 30 years). Since the data showed an asymmetric distribution, we applied the Mann-Whitney test that pointed to the existence of a significant difference between the performance of both groups, $U(z = -2.68, n = 98) = 823.50, p = 0.007$.

Regarding the answers to the questionnaire, filled by the experimental group ($n = 50$) and presenting the results of subjects' aural analysis of the dictation, 76% of the participants demonstrated to recognize the existence of phrases. Also, 50% recognized melodic repetition. Finally, 23.7% demonstrated integral recognition of implied harmony, 21% partially recognized it, and 55.3% demonstrated null recognition.

As previously explained, in addition to being scored, dictations of the experimental group were also categorized according to a second method of analysis. The results of this analysis revealed that 60% of the participants wrote a melodic repetition at the beginning of the second phrase. Regarding the recognition of implied harmony at the end of both phrases, 60% of the participants demonstrated null perception, 22% a partial recognition, and only 18% recognized it completely.

We compared the results of the experimental group obtained on the dictation with those similar observations obtained on the questionnaire. Tables 1 and 2 present these relations. Regarding the relation between subjects' capacity to recognize repetitions during analysis and to write them, despite the differences observed on Table 1, a Pearson's chi-squared test pointed to a non-significant association, $X^2(1, N = 50) = 0.33, p = 0.56$. In other words, it seems that the capacity to identify repetitions during analysis is not necessarily associated to the success on this matter, during dictation taking. A Fisher's exact test was used to observe the relation, presented on Table 2, between recognition of implied harmony on the questionnaire and the presence of this aspect on the dictation. Again, no significant association was observed, $p = 0,18$. Therefore, it seems that to not identify implied harmony during the analysis (which was the most observed response) is an action that is not associated with the performance in the dictation.

Repetition/ Dictation	Repetition/Analysis		
	No	Yes	Total
No	11 55% 44%	9 45% 36%	20 100% 40%
Yes	14 46.7% 56%	16 53.3% 64%	30 100% 60%
Total	25 50% 100%	25 50% 100%	50 100% 100%

Table 1: Relation between recognition of repetitions during analysis and during dictation

Implied harmony/ Dictation	Implied harmony/ Analysis		
	No	Yes	Total
Null	17 81% 54.8%	4 19% 57.1%	21 100% 55.3%
Partial	7 87.5% 22.5%	1 12.5% 14.3%	8 100% 21%
Integral	7 77.8% 22.5%	2 22.2% 28.6%	9 100% 23.7%
Total	31 81.6% 100%	7 18.4% 100%	38 100% 100%

Table 2: Relation between recognition of implied harmony during analysis and during dictation

4. Discussion

The question investigated here was: what is the effect of an aural analysis, accomplished before dictation taking, on its results? We tried to answer this by modifying procedures employed by previous studies (Beckett 1997; Paney 2016), which did not find positive effects of analysis related to dictation. Thus, we conducted the following strategies aiming to promote subjects' analysis: we invited participants to observe broader aspects of the melody, offered an easier way of replying to the analytical questions, provided more time for writing, and presented the dictation in conditions similar to those of participants' Ear Training classes, seeking ecological validity. Despite that, our statistics led us to the same conclusions of other authors: the experimental group, which aurally analyzed the dictation, had a significantly lower performance than the control group, which took dictation without previous preparation.

Initially, we hypothesized that students' achievements on dictation were directly related to their achievements on analyzing what they hear. That is, we hypothesized that the participants' poor results on dictation taking could be explained by a deficient analysis. Our statistics, however, found no significant association between subjects' results on analysis and dictation, leading us to reject our initial hypothesis of explanation. For example, less than half of our subjects recognized the implied harmony during analysis (23.7% demonstrated integral recognition and 21% partially recognized it). Also, less than half of them wrote a melody compatible with any implied harmony (18% showed complete recognition and 22% showed a partial recognition). Despite the similarity of the results achieved by the participants on the analysis and on the dictation, the statistical tests employed did not allow us to say that the dictation and the analysis are related or, in other words, that the inferior performance on dictation taking may be explained by a poor musical analysis.

It is important to notice, however, that we reached these conclusions by counting with a small sample, composed of 50 participants, pertaining to the experimental group. This small number led us to employ less sensitive statistical tests (the Pearson's chi-squared test and the Fisher's exact test). Different results could be found with a bigger sample. Thus, the initial hypothesis (that students' achievements in the dictation are related to their achievements on the analysis) cannot be completely discarded and could be better explored on future studies, with more participants.

Another possibility to explain the inferior performance of the experimental group is that they did not have enough time to analyze and to write the dictation. But we think that this explanation should be discarded, since we offered 8 minutes for silent writing, and that this time was bigger than that employed on other studies with comparable results. Paney's (2016) participants, for example, received only 30 seconds for silent writing, after each one of the four repetitions of an 8 measures excerpts, and Pembroke's (1986) subjects received no more than 2 minutes for writing 6 measures melodies, played once. Buonviri's studies (2015; 2019) were accomplished with only one presentation of each melody to be written and a time of 45 seconds for writing each of them. Since a greater number of repetitions may improve participants' performance (Cornelius; Brown 2020; Pembroke 1986), our subjects heard the dictation 3 times. Karpinski (2000) has also proposed a formula that would estimate the optimal number of times students should listen to the melody in a dictation task: $P=(Ch/L)+1$, where P is the number of repetitions, Ch is the amount of chunks in the melody, and L is the working memory limit in chunks. However, this formula has little practical application since both Ch and L are difficult to evaluate and are case-dependent. Karpinski (2007) himself recommends that the melodies in his "Manual for Ear Training and Sight Singing" should be played three times, with one to two minutes between each exposure. The time between listenings in our study was significantly larger. Thus, we believe that more time for writing by itself would not lead the participants to a better performance. Paney's (2010) findings also seem to support our argumentation, since his participants with worse results on a melodic dictation spent more time on writing, leading him to defend that "allowing unlimited time may not be helpful in increasing success" (Paney 2010, p. 28). Anyway, future research could examine the influence of time for writing and also of the number of repetitions on aural analysis, aiming to observe if there is an optimal combination of these factors in which the performance of subjects is better.

Nevertheless, we believe that other possible explanations could be found, but this time observing subjects' cognition. We believe that their attention may have been overloaded and that their memory may have been impaired while analyzing, because participants were not used to practice analysis in the way proposed here. The participants enrolled in this research were used to discussing musical aspects such as phrases repetitions, harmonic tensions and relaxations,

while dictation taking at their Ear Training classes. But these discussions were always accomplished with the entire class, orally and guided by the professor. That is, they were not used to answering to an individual written questionnaire before writing their dictations. When a new skill is being learnt, Styles (2006, p. 209) defends that “attention needs to be directed to the component processes of the task, but as the skill becomes proceduralised, less and less attention should not be needed for the step-by-step execution of the task”. It is possible that if the subjects had extensively practiced individual written analysis before notation and had internalized the procedures (or rules) of such task, they could achieve better performance, for “in the novice, the rules are held in the working memory, but in the expert these rules have become more proceduralised, or automatic, and therefore make little demand on attention or working memory” (Styles 2006, p. 209).

Thus, it may be the case that the participants of our study have not had enough of written analyzes integrated with dictation tasks during their Ear Training classes. Therefore, even though it is logical to conceive a relationship between analytical task and melodic understanding, it is possible that employing an unpracticed strategy may have harmed the initial stages of the process of hearing the melody, by interfering in the student’s attention. In other words, the analytical task may be overloading the attentional capacity of the students in the experimental group, depriving them of a full attention that the students in the control group enjoyed, which could ensure a more robust memory encoding. It is, thus, reasonable to assume that it was not the aural analysis itself that caused the worse performance of the experimental group, but the fact that it was a new or unpracticed task.

Our findings suggest, in other words, that it is not sufficient to simply change data collection procedures trying to improve subjects’ analyses. Translating it into pedagogical terms, it is not enough to change our evaluation procedures. It seems necessary to promote pedagogical changes, related to Ear Training teaching, to increase students’ involvement with individual and written analysis, performed during dictation taking. Future research could explore the effects that training this kind of analysis, in advance and during several classes, could have on participants’ dictation.

Lastly, on the questionnaire presented to the experimental group, some questions may have overloaded the participant’s attention more intensely. That

is the case, for example, of question number 4, regarding harmonic tensions and relaxations. On the fourth measure of the melody we may observe harmonic tension, due to an implied dominant. This information, however, conflates with both the less rhythmic activity and the descending melodic contour, found on this measure, since they suggest a relaxation. To find the harmonic tension on this point means to pay attention only to the harmonic information and to disregard the information offered by the rhythm and the melodic contour. It means that the participants of our study may have had their attention challenged more intensely by some questions. In other words, this observation suggests that different analytical questions could raise different levels of attention overload. Thus, future studies could test the influence of different kinds of analytical questions (e.g., more or less ambiguous questions, open-ended versus closed-ended questions) on the subject's attentional overload.

In synthesis, this paper explored methodological questions suggested for future research by Beckett (1997) and Paney (2016) achieving, however, similar results: to analyze musical aspects while dictation taking is an action that damages individuals' performance. We observed that it does not happen due to mistakes committed during the analysis and we suggest that it is also not due to a lack of time for writing. We advocate, on the other hand, that unpracticed actions, such as the one employed by the participants of this research, may have overloaded individuals' attention, damaging their memorization and, consequently, their performance on a melodic dictation. This final hypothesis remains to be better explored by future studies. It does not mean, however, that the aural analysis should be admonished or excluded from Ear Training classes. On the contrary, it should be practiced more frequently, not only verbally, but in written form. Thus, the analysis could become a usual activity, one that does not lead to cognitive overload, and the analytical exercises could help Ear Training classes to achieve its purpose of expanding students' ability to understand music.

References

1. Beckett, C. A. 1997. Directing student attention during two-part dictation. *Journal of Research in Music Education*, v. 45, n. 4, p. 613–625. <<https://doi.org/10.2307/3345426>>.

2. Blix, H. S. 2013. Learning strategies in ear training. In Reitan, I. E.; Bergby, A. K.; Jakhelln, V. C.; Shetelig, G.; Øye, I. F. (Eds.). *Aural perspectives on musical learning and practice in higher music education*, p. 97–115. Oslo: NMH-publikasjoner. Available at https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/227769/Aural_Perspectives_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
3. Buonviri, N. O. 2014. An exploration of undergraduate music majors' melodic dictation strategies. *Update: Applications of Research in Music Education*, v. 33, n. 1, p. 21–30. <<http://doi:10.1177/8755123314521036>>.
4. _____. 2015. Effects of a preparatory singing pattern on melodic dictation success. *Journal of Research in Music Education*, v. 63, n. 1, p. 102–113. <<https://doi.org/10.1177/0022429415570754>>.
5. _____. 2017. Effects of two listening strategies for melodic dictation. *Journal of Research in Music Education*, v. 65, n. 3, p. 347–359. <<https://doi.org/10.1177/0022429417728925>>.
6. _____. 2019. Effects of silence, sound, and singing on melodic dictation accuracy. *Journal of Research in Music Education*, v. 66, n. 4, p. 365–374. <<https://doi.org/10.1177/0022429418801333>>.
7. _____. 2021. Effects of two approaches to rhythmic dictation. *Journal of Research in Music Education*, v. 68, n. 4, p. 469–481. <<https://doi.org/10.1177/0022429420946308>>.
8. Buonviri, N. O.; Paney, A. S. 2015. Melodic dictation instruction: A survey of advanced placement music theory teachers. *Journal of Research in Music Education*, v. 63, n. 2, p. 224–237. <https://doi.org/10.1177/0022429415584141>.
9. Caregnato, C. 2016. *O desenvolvimento da competência de notar músicas ouvidas: Um estudo fundamentado na teoria de Piaget visando à construção de contribuições à atividade docente* [The development of the competence to notate heard music: A study grounded in Piaget's theory aiming contributions to pedagogical activity] (Doctoral dissertation). UNICAMP. Available at <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304769>>.
10. Caregnato, C.; Rauski, R. 2022. A realização de ditados melódicos em Percepção Musical: um levantamento de estratégias usadas no Brasil. *Música Hodie*, v. 22, p. 1–34. Available at <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/70051>>.
11. Caregnato, C.; Silva, R., Otutumi, C. H. V.; Rocha, L. J. S. 2023. The effect of collective sight-singing before melodic dictation: A pilot study. *International*

- Journal of Music Education*, online first. <<https://doi.org/10.1177/02557614231152306>>.
12. Cornelius, N.; Brown, J. L. 2020. The interaction of repetition and difficulty for working memory in melodic dictation tasks. *Research Studies in Music Education*, v. 42, n. 3, p. 293-309. <<http://doi:10.1177/1321103X18821194>>.
 13. Karpinski, G. S. 2000. *Aural skills acquisition: The development of listening, reading, and performing skills in college-level musicians*. Oxford: Oxford University Press.
 14. _____. 2007. *Instructor's Dictation Manual to Accompany the Manual for Ear Training and Sight-Singing*. New York: W. W. Norton.
 15. Killam, R. N.; Baczewski, P. C.; Hayslip Jr, B. 2003. A model of performing musicians' melodic perception through transcription of two-voice contrapuntal music. *Musicae Scientiae*, v. 7, n. 2, p. 263-291. <<https://doi.org/10.1177/102986490300700204>>.
 16. Klonoski, E. 2006. Improving dictation as an aural-skills instructional tool. *Music Educators Journal*, v. 93, p. 54-59. <<https://doi.org/10.1177/002743210609300124>>.
 17. Kraft, L. 1967. *A new approach to ear training*. New York: W. W. Norton & Company.
 18. Lima, F. G. B., Caregnato, C., & Silva, R. da. 2021. The singing effect during melodic dictation. *International Journal of Music Education*, v. 39, n. 4, p. 438-449. <<https://doi.org/10.1177/0255761421989114>>.
 19. Menezes, R. C. 2010. *Les stratégies cognitives utilisées lors de la transcription musicale et des facteurs cognitifs pouvant influencer leur résultat* [Cognitive strategies used during musical transcription and cognitive factors that can influence their outcome] (Master thesis). Université Laval. Available at <<https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/22124>>.
 20. Paney, A. 2010. Dictation strategies of first-year university of music students. *Missouri Journal of Research in Music Education*, v. 47, n. 1, p. 23-30. <[https://www.researchgate.net/publication/299438333 Dictation Strategies of First-Year University of Music Students](https://www.researchgate.net/publication/299438333_Dictation_Strategies_of_First-Year_University_of_Music_Students)>.
 21. _____. 2016. The effect of directing attention on melodic dictation testing. *Psychology of Music*, v. 44, n. 1, p. 15-24. <<http://doi:10.1177/0305735614547409>>.

22. Paney, A. S.; Buonviri, N. O. 2017. Developing melodic dictation pedagogy: A survey of college theory instructors. *Update: Applications of Research in Music Education*, v. 36, n. 1, p. 51–58. <<https://doi.org/10.1177/8755123316686815>>.
23. Pembroke, R. G. 1986. Interference of the transcription process and other selected variables on perception and memory during melodic dictation. *Journal of Research in Music Education*, v. 34, n. 4, p. 238–261. <<http://doi:10.2307/3345259>>.
24. _____. 1987. The effect of vocalization on melodic memory conservation. *Journal of Research in Music Education*, v. 35, n. 3, p. 155–169. <<https://doi.org/10.2307/3344958>>.
25. Potter, G. 1990. Identifying successful dictation strategies. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 4, n. 1, p. 63–71. <<https://digitalcollections.lipscomb.edu/jmtp/vol4/iss1/3/>>.
26. Rogers, M. R. 2004. *Teaching approaches in music theory: An overview of pedagogical philosophies*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
27. Styles, E. A. 2006. *The Psychology of Attention*. London: Psychology Press.
28. Telesco, P. 1991. Contextual ear training. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 5, p. 179–190. Available at <https://drive.google.com/file/d/1osQaCtEZoyl7avfK_ZUmyvZ_c438lwo/view>.
29. Vargas, G.; López, I. 2008. Las acciones explícitas que acompañan el proceso de transcripción de melodías [The explicit actions that accompany the process of melodies transcription] [Paper presentation]. *VII Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música: Objetividad - Subjetividad y Música*, Rosario. SACCUM. Available at <http://www.saccom.org.ar/2008_reunion7/actas/37.Vargas_Lopez.pdf>.
30. Vargas, G.; López, I.; Shifres, F. 2007. Modalidades en las estrategias de la transcripción melódica [Modalities in melodic transcription strategies] [Paper presentation]. *VI Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música: Música y Bienestar Humano, Entre Ríos*. SACCUM. Available at <http://www.saccom.org.ar/2007_reunion6/actas/08VargasLopezShifres.pdf>.

**O comentário composicional enquanto meio de desvelar
funcionalidades harmônicas latentes:
exposição do método e comentário sobre o Op. 19/6 de
Schoenberg**

*Compositional commentary as a means of revealing latent harmonic
functionalities:
exposition of the method and commentary on Schoenberg's Op. 19/6*

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Max Packer
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: Desde o abandono da tonalidade funcional entre 1908 e 1909, por parte de Schoenberg, Scriabin, Ives e outros, a questão sobre se a tonalidade não continuaria a participar subjacentemente de suas obras tem sido colocada por diversos autores. Frente a essa antiga discussão, o presente artigo objetiva apresentar um procedimento analítico que entendemos ser particularmente adequado ao reconhecimento e à evidenciação, em obras tidas como pós-tonais, de relações funcionais locais e de larga escala que se deem *a posteriori*. Metodologicamente fundado (1) sobre um experimento do *Harmonielehre* de Schoenberg (1922) e (2) sobre a prática beriana do *comentário composicional* (Berio 2006), tal procedimento consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada (de resto intacta) uma linha instrumental que opere, em cada formação harmônica dissonante, preparações e resoluções que demonstrem como tal formação poderia ter acontecido ainda no seio de uma tonalidade pré-1908. Para além de que (1) relações funcionais se possam estabelecer *a posteriori*, assumimos ainda por pressupostos teóricos: (2) que funcionalidades *a posteriori* tendam a ser *difusas* (Oliveira 2018); e (3) que a *emancipação da dissonância* se trate de um processo histórico ocorrido sobretudo no seio da tonalidade funcional, motivo pelo qual preparações e resoluções de formações dissonantes (i. e., a *reversão* de um processo emancipatório) seriam eficazes em remetê-las a estágios anteriores da tonalidade. Após expormos o funcionamento de nosso procedimento nos compassos iniciais do Op. 11/1 (1909) de Schoenberg, realizamos uma análise minuciosa do Op. 19/6 (1911), por meio da



qual demonstramos como a obra comporta, virtual e *difusamente*, um plano tonal surpreendentemente convencional.

Palavras-chave: Tonalidade funcional. Arnold Schoenberg. Comentário composicional. Emancipação da dissonância.

Abstract: Since the abandonment of functional tonality by Schoenberg, Scriabin, Ives and others between the years of 1908 and 1909, several authors have enquired whether there would be an underlying participation of tonality in the works by such composers. In view of this old discussion, this paper aims at presenting an analytical procedure which we understand to be particularly adequate in recognizing and disclosing *a posteriori* functional relations (both local and large-scale ones) in the so called post-tonal music. This procedure is methodologically based (1) on an experiment by Schoenberg in his *Harmonielehre* (1922) and (2) on Luciano Berio's practice of *compositional commentary* (Berio 2006) and it consists, basically, in adding to the analyzed work (which rests otherwise intact) an instrumental line that performs, in each dissonant harmonic formation, preparations and resolutions intended to demonstrate how such formation could have happened within a pre-1908 tonality. Besides considering (1) that functional relations can be established *a posteriori*, we also assume as theoretical assumptions: (2) that *a posteriori* functionalities tend to be *fuzzy* (Oliveira 2018); and (3) that the *emancipation of the dissonance* would be a historical process occurred mainly within functional tonality itself – which is why preparations and resolutions of dissonant formations (i. e., the *reversal* of their emancipatory processes) would be effective in reporting them to previous stages of tonality. After explaining, within the opening bars of Schoenberg's Op. 11/1 (1909), how our procedure effectively works, we present a thorough analysis of his Op. 19/6 (1911), through which we demonstrate how the work comprises, virtually and in a *fuzzy* way, a surprisingly conventional tonal scheme.

Keywords: Functional tonality. Arnold Schoenberg. Compositional commentary. Emancipation of the dissonance.

* * *

1. Introdução: da querela em torno de abordagens de orientação tonal à obra de Schoenberg

Quem se debruce sobre os escritos de Schoenberg há de neles encontrar fragmentos que, a respeito de sua obra de 1908 em diante, ora corroborem uma perspectiva de ruptura desta com relação à tonalidade funcional, ora a pretendam situar em uma espécie de nova fase da própria tonalidade.

Assim, se em carta a Busoni datada de 24 de agosto de 1909 – momento em que os Op. 11 e 16 estavam já integralmente escritos –, o compositor afirma que sua “harmonia já não conhece acordes ou melodias que se reportem à tonalidade” (Schoenberg 1995, p. 43) e se, conforme citado por Simms (2000, p. 64), Schoenberg teria anotado em seu exemplar de *Moderne Harmonik* (1932), de

Edwin von der Nüll, que “nada poderia ser mais irrelevante do que o argumento artificial de que o ostensivamente atonal seja ainda tonal”; por outro lado, no capítulo final de *Funções estruturais da harmonia*, originalmente de 1948, o autor não apenas reconhece que sua escola (incluindo-se aí Berg e Webern) não teria excluído totalmente o estabelecimento de uma tonalidade¹ (Schoenberg 2004, p. 216), como vislumbra a possibilidade de que, um dia, “a análise estrutural destas sonoridades [de suas obras desde 1908] estará novamente ancorada em suas potencialidades funcionais” (*ibid.*, p. 217), ideia já presente, aliás, em 1911, no próprio *Harmonielehre*². E se, em sua conhecida palestra de 26 de março de 1941 sobre composição dodecafônica, Schoenberg coloca que, em sua música no “novo estilo” de 1908³, “mesmo uma ínfima reminiscência da antiga harmonia tonal” deveria ser evitada (Schoenberg 1950, p. 108), alguns anos antes, em *Probleme der Harmonie* (1976[1934]), o autor não apenas retomava um argumento seu de 1921 (cf. Schoenberg 2001, p. 558–560 n.) de objeção ao termo “atonal” (e, de fato, aqui a questão é basicamente terminológica), como afirmava, indo conceitualmente um tanto além, não haver “nenhuma outra diferença que não seja gradual entre a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje [i.e., a dita ‘atonalidade’]” (Schoenberg 1976, p. 231). (Tornaremos, na seção 2.2, ao que Schoenberg provavelmente se refere por essa diferença de grau.)

As duas perspectivas presentes em Schoenberg, assim como seu inerente conflito, refletem-se na literatura analítica acerca de sua obra. Sobretudo com relação às peças dos primeiros anos após 1908, há numerosos exemplos tanto de análises amparadas em fundamentos teóricos desvinculados da tonalidade funcional (predominantemente a *pitch class set theory*, de Allen Forte [1973]),

¹ Posição compartilhada por Webern em 1933, ao assumir que, mesmo nas obras de seu grupo (i. e., de Schoenberg e seus discípulos), “haveria ainda uma tônica presente”, embora tal tônica oculta não mais os interessasse (Webern 1960[1933], p. 41).

² “Creio que em nossa atual harmonia se terminará, finalmente, por reconhecer as mesmas leis da harmonia antiga. Apenas que, evidentemente, mais ampliadas e generalizadas” (Schoenberg 2001, p. 122). O original em alemão está na p. 86 da edição de 1922.

³ A expressão “novo estilo [de 1908]” é usada pelo próprio Schoenberg (1950, p. 105), na mesma palestra de 1941. Por sua brevidade e clareza – e pela patente inadequação do termo “atonal livre” com relação às posições por nós assumidas –, será a expressão pela qual o repertório em questão será referido ao longo deste artigo.

como de abordagens de orientação tonal. A estas abordagens, duas principais objeções costumam ser colocadas.

Uma primeira objeção é a de que, diante da profunda e patente ambiguidade harmônica do objeto de análise, as interpretações desses analistas seriam um tanto arbitrárias. Como exemplo, Joseph Straus, em sua *Introduction to Post-Tonal Theory* (2005[1990]), argumenta que três diferentes análises do Op. 11/1 de Schoenberg acabaram por concluir que tal peça estaria, respectivamente, em três diferentes tonalidades [*Tonarten*⁴], a saber: em Sol maior, em Mi maior/menor e em um Fá# dominante prolongado⁵ (*op. cit.*, p. 131). Devemos contudo lembrar que ambiguidades funcionais e controvérsias entre analistas não são de modo algum exclusividades do repertório pós-tonal. Para tomarmos como exemplo o Acorde Tristão, conhecido objeto de disputa entre analistas, Martin (2008), p. ex., após organizar em cinco grupos (dentro de alguns dos quais há também dissensos) as interpretações conhecidamente defendidas sobre tal acorde (*op. cit.*, p. 7–15), acrescenta ainda uma sexta, a qual ele clama ser historicamente mais correta (*ibid.*, p. 15–24).

Se considerarmos ademais a percepção do próprio Schoenberg – que prefere, com relação à sua obra, a aplicação dos termos “*politonal*” ou “*pantonal*” (Schoenberg 2001, p. 559, n.) –, a questão principal em torno de sua ambiguidade harmônica não residiria em optar, na análise de orientação tonal, por uma dada *Tonart* em detrimento de outras, mas sim em desenvolver meios de se abarcar uma ambiguidade que é constitutiva. Há, na literatura, precedentes, vocabulário e ferramentas conceituais para tanto: Guido Adler, por exemplo, analisou ainda em 1904 (antes, portanto, do paradigma schoenberguiano) o prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857–9) como estando não em

⁴ A fim de diferenciarmos a tonalidade funcional, em seu sentido amplo, das tonalidades específicas (p. ex., Dó maior, Dó menor etc.), recorreremos, onde houver alguma margem de ambiguidade, aos termos em alemão usados pelo próprio Schoenberg: “*Tonalität*”, para a tonalidade em sentido amplo; “*Tonart*” (plural: “*Tonarten*”), para uma tonalidade específica.

⁵ Conforme sua bibliografia para o capítulo em questão, Straus tem aqui em mente, respectivamente, os trabalhos de Ogdon (1981), Brinkmann (2000[1969]) e Benjamin (1984) (cf. Straus 2005, p. 166). Precedendo Ogdon, contudo, também Leichtentritt (1951) interpretara a peça em Sol maior e; precedendo Brinkmann, também Nüll (1932) a interpretara em Mi – é contra esta análise de Nüll, aliás, que Schoenberg teria protestado de maneira tão veemente, conforme já citado.

uma única tônica, mas em Lá menor e Dó maior/menor⁶ (Adler 1904, p. 274); Bailey, inspirado em boa medida pela leitura de Adler (e acrescentando-lhe a tonalidade de Lá maior), cunhou o conceito de *complexo de dupla tônica* (Bailey 1985, p. 121) – de onde facilmente se deriva, conforme a necessidade, a ideia de um complexo de tripla tônica, por exemplo –; Schoenberg discorreu no *Harmonielehre* sobre o que chamou de *tonalidade flutuante* [*schwebende Tonalität*] e sobre o que chamou de *tonalidade suspensa* [*aufgehobene Tonalität*] (Schoenberg 2001, p. 527–529⁷) e, em *Funções estruturais da harmonia*, sobre a *harmonia errante* [*roving harmony*] (Schoenberg 2004, p. 187–188; cf. *ibid.*, p. 19), que em boa medida sintetiza os dois conceitos anteriores.

Na proposta analítica que expomos ao longo deste artigo, trabalharemos com a ideia de tonalidade *difusa*, desenvolvida em Oliveira (2018, p. 122–127). Em termos de suas implicações analíticas com relação ao repertório de Schoenberg ora em discussão, tal chave conceitual permite reconhecer: (1) que cada trecho de uma dada peça pode ser, de fato, interpretado como reportando-se a diferentes *Tonarten*, mas (1.1) não a qualquer *Tonart* e (1.2) dificilmente com a mesma intensidade; e (2) que a relativa proeminência dos diferentes centros tonais concorrentes ao longo de uma obra é dinâmica e altamente contextual.

Uma segunda objeção comum a abordagens de orientação tonal à obra pós-1908 de Schoenberg pode ser encontrada na mesma passagem de Straus já referida: que, embora vestígios de uma determinada *Tonart* defendida pelo analista de fato costumem ser encontrados aqui e ali, sua interpretação dificilmente se sustenta ao longo da obra como um todo e a *Tonart* em questão

⁶ Fétis, a quem normalmente se atribui o conceito de *tonalidade* [*tonalité moderne*], tal como o costumamos empregar, descreveu em seu tratado de 1844 não só o que chamou de “*ordre transitonique*” – definindo assim a tonalidade convencional por sua potência modulatória (Fétis 1867[1844], p. 165–176) –; como também o que designou “*ordre pluritonique*”, referindo-se a uma progressiva fusão, desde Mozart, entre os modos *maior* e *menor* (*ibid.*, p. 177–183) – o que, para ele, tratar-se-iam de duas *Tonarten* distintas –; e o que chamou de “*ordre omnitonique*”, que abarcaria as profundas ambiguidades harmônicas e as relações mais distantes oriundas de uma intensificação do cromatismo e da enarmonia ainda na primeira metade do séc. XIX (*ibid.*, p. 183–200). Muito embora a *ordre pluritonique* não tenha a mesma acepção que a *politonalidade* parece ter para Schoenberg; nem a *ordre omnitonique* tenha a mesma acepção que parece ter a *pantonalidade*, não deixa de ser notável que, já na formulação do conceito de *tonalidade*, se admitisse a possibilidade de coexistência – pela fusão ou pela ambiguidade – de *Tonarten* distintas.

⁷ Para o original em alemão, ver Schoenberg 1922, p. 459–460. Vale observar que também Schoenberg dá, como um de seus exemplos de tonalidade flutuante, o prelúdio de *Tristão*.

difícilmente “molda sua estrutura de qualquer maneira profunda ou confiável” (Straus 2005, p. 131).

Para nos atermos, juntamente a Straus, a abordagem ao Op. 11/1, tal objeção certamente se aplicaria com relação a Leichtentritt, por exemplo, que, em sua análise isola a melodia superior dos demais estratos polifônicos, frequentemente descartando aquilo que destoe de sua interpretação simplesmente como “acordes falsos” (Leichtentritt 1951, p. 427) ou como “notas falsas” (*ibid.*, p. 434); e que, chegando a concluir que, ao longo da peça, “Sol maior, Sol menor, Lá menor, Ré menor prevalecem, sendo [tonalidades] secundárias Lá maior, Si_b menor, Dó menor, Dó_# menor e o modo Frígio” (*ibid.*, p. 435), não reflete em momento algum sobre as relações entre tais tonalidades, nem em abstrato, nem na diacronia da peça. Com relação ao trabalho de Ogdon (1981), contudo, a objeção de Straus é simplesmente injusta. Embora possamos discordar de algumas de suas interpretações – mas, até aí, deve-se reconhecer que tampouco coincidem plenamente as análises do Op. 11/1 por Forte (1972, p. 45–46) e por Perle (1981[1962], p. 10–15), ambas por conjuntos de alturas (“*intervalic cells*”, como se refere Perle, ou “*pitch class sets*” em Forte) –, Ogdon (1) atravessa a obra por inteiro, abordando de maneira detalhada os 24 compassos iniciais (os quais corresponderiam, em sua leitura, à *exposição* da peça) e apoiando-se, no restante da obra, em pontos importantes de articulação formal; (2) propõe um plano tonal sucinto, flutuante [*schwebende*] entre apenas duas tonalidades principais⁸, ora em alternância, ora em ambivalência, e com distanciamentos desse complexo de dupla-tônica nos momentos apropriados de desenvolvimento; e, sobretudo na passagem mais minuciosamente analisada, (3) relaciona de maneira bastante consistente o plano tonal interpretado à estrutura de frases, aos contrastes texturais e a seus eventos salientes.

Em que poderia residir a eficácia de uma abordagem de orientação tonal a uma obra cujo autor diz evitar qualquer “reminiscência da antiga harmonia tonal”? Para Ogdon, sendo o Op. 11/1 (concluída em fevereiro de 1909) uma das primeiras peças escritas no novo estilo de 1908 e tendo sido escrito apenas

⁸ A saber, Sol maior e Mi_b maior/menor. É interessante observar que, tendo Brinkmann interpretado a peça em Mi (maior/menor), como já se colocou, também ele enxergou aí um caso de *schwebende Tonalität*, entre Mi e, tal como Ogdon, Mi_b (cf. Brinkmann 2000[1969], p. 60–95). Esta correspondência, contudo, Straus omite.

dois anos antes da primeira publicação do *Harmonielehre*, não seria surpreendente que a obra expressasse “conexões estreitas com práticas tonais tradicionais” (Ogdon 1981, p. 178). “Surpreendente”, para ele, “é perceber que a análise tonal permanece relevante no Op. 23/1” (*ibid.*, p. 179), escrita já em julho de 1920 e que Ogdon aborda brevemente nas páginas finais de seu artigo. Para Ogdon, “tais práticas intimamente associadas àquelas de uma linguagem [tonal] mais sistemática”, se não fossem conscientes e deliberadas por parte de Schoenberg, decorreriam de a linguagem tonal estar “profundamente arraigada em seu subconsciente” (*ibid.*, p. 181). Sob a perspectiva que adotamos, contudo, os níveis de intencionalidade e de consciência de Schoenberg sobre tais relações harmônicas de cunho funcional, embora permaneçam como uma questão interessante, não constituem o que entendemos como principal fator para a pertinência de uma abordagem de orientação tonal à sua obra.

A relativa eficácia, com relação à obra de Schoenberg de 1908 a 1923, de análises via *pitch class set theory*, por exemplo, resulta por um lado da exaustiva elaboração motivica notoriamente cultivada pelo compositor⁹ e, por outro, de um proceder harmônico que, ainda antes da concepção do dodecafonismo, buscava localmente por complementaridade, por saturação cromática¹⁰. Os *pitch class sets*, contudo, não foram e nem poderiam ter sido – uma vez que foram concebidos décadas mais tarde – uma ferramenta composicional nas mãos de Schoenberg, de modo que não poderiam operar nem consciente nem subconscientemente em sua obra¹¹. Semelhantemente, não há notícias de um rascunho de Beethoven em que se partisse de uma *Ursatz* para então elaborá-la

⁹ O quanto a elaboração motivica ocupava Schoenberg pode ser vislumbrado tanto na parte V já referida palestra de 1941 (Schoenberg 1950, p. 107–114), como na parte XV de “Brahms the Progressive” (Schoenberg 1950[1933/1947], p. 87–101), em que Schoenberg tece comentários analíticos acerca do *Andante* do *Quarteto* Op. 51/2 (1873) de Brahms, bem como da canção “O Tod, O Tod, wie bitter bist du!”, Op. 121/3 (1896).

¹⁰ Tal busca é explicitamente expressa na seguinte anotação de Schoenberg, no *Harmonielehre*, a respeito do novo estilo: que “a sucessão de acordes parece ser regulada pela tendência em produzir no segundo acorde os sons que faltavam no primeiro, os quais, na maior parte das vezes, encontram-se um semitom acima ou abaixo” (Schoenberg 2001, p. 577).

¹¹ Haimo (1996, p. 168–176), aliás, examina rascunhos e escritos de Schoenberg para concluir que, ao menos em sua obra de 1908 a 1913, “não há evidência de qualquer tipo nos manuscritos ou escritos de Schoenberg ou de seus estudantes que sustentem a afirmação de que composição com *pitch class sets* fosse um ato consciente e intencional por parte de Schoenberg” (*op. cit.*, p. 176).

e, ainda assim, não se questiona a eficácia de procedimentos schenkerianos para analisar sua obra¹². Com relação a abordagens de orientação tonal à obra de Schoenberg, por sua vez, entendemos – como há de ficar claro pouco adiante, no subcapítulo 2.2 deste artigo – que se trate do processo histórico de *emancipação da dissonância*¹³ o principal motivo para que, ainda que o compositor tenha deliberadamente evitado quaisquer resquícios de tonalidade que se lhe afigurassem, possamos reconhecer *a posteriori*, em obras suas do período em questão, relações funcionais tanto locais como em larga escala.

Buscando investigar, em repertório dito “atonal” ou “pós-tonal”, relações funcionais que, ainda que estabelecidas *a posteriori*, pudessem ser formalmente significativas, desenvolvemos um procedimento analítico que acreditamos, para além de sua eficácia, superar as objeções acima elencadas, normalmente colocadas com relação a abordagens de orientação tonal ao repertório em questão. Tal procedimento consiste, em resumo, em uma modalidade de *comentário composicional* (Berio 2006; ver seção 2.3, adiante) em que, por meio do acréscimo de uma linha instrumental à obra analisada – a qual permanece de resto intacta –, nós operamos, em cada formação harmônica dissonante¹⁴, preparações e/ou resoluções que de algum modo demonstrem como tal formação poderia ter acontecido ainda no seio de uma tonalidade pré-1908 – ou, em outras palavras, que revertam o histórico processo de *emancipação* de cada uma dessas formações.

Em nossos correntes projetos de pesquisa, temos nos debruçado sobre tal procedimento analítico, buscando agora verificar mais amplamente suas potências, possibilidades e limites. Visando publicizar tal projeto, possibilitar a interlocução com pesquisadores com quem ainda não tenhamos contato e

¹² Nattiez formula a questão em termos mais gerais: “compreende-se, então, que, por um lado, a análise dos processos *poïétiques* e dos processos estéticos [...] não coincidem necessariamente e que, por outro, as estruturas que o musicólogo ressalta na obra têm uma realidade distinta dessas duas famílias de processos. Elas resultam dos primeiros e estão na origem dos segundos, mas como são elas próprias *construídas* pela análise, não poderiam ser confundidas com a descrição dos processos como tais” (Nattiez 1990, p. 55).

¹³ Em resumo, o processo pelo qual formações harmônicas dissonantes passam a dispensar preparação ou resolução. Tornaremos a este conceito no subcapítulo 2.2.

¹⁴ Por “formações harmônicas”, “formações dissonantes” ou simplesmente “formações”, referiremo-nos ao longo do trabalho tanto a acordes como a pequenas passagens, bases escalares etc. que, da perspectiva da análise, possam expressar uma determinada centralidade harmônica, funcionalidade ou mesmo progressão.

resumir em uma única fonte, tão sucinta quanto possível, as bases para que melhor se possam compreender as análises que pretendemos ulteriormente publicar, o presente artigo tem por objetivo expor amplamente nossa abordagem analítica, com seus pressupostos teóricos e seus pilares metodológicos (seções 2.1 a 2.3, abaixo). Exemplificando-a com uma análise do Op. 19/6 (1911) de Schoenberg (seção 3), conseguimos expor, ademais, seu efetivo procedimento, bem como seu alcance na evidenciação de um percurso tonal de larga escala que estivesse latente na obra analisada. Por fim, em nossas considerações finais, após recapitularmos e relacionarmos os diversos pontos do artigo, anotamos os horizontes da pesquisa que ora se apresenta.

2. Pressupostos teóricos e bases metodológicas

2.1. Tonalidade *difusa e a posteriori*

Como colocado acima, em nossa introdução, um primeiro pressuposto por nós assumido é o de que, nas obras ditas “atonais” de Schoenberg – não só nele, aliás, mas também em Webern, Berg, Scriabin etc. –, as relações harmônicas funcionais reconhecidas pelo analista possam se dar *a posteriori*, ou seja: que mesmo passagens inteiras originalmente concebidas por procedimentos alheios às funções da tonalidade possam, ulteriormente, expressar relações funcionais. Como nesses casos, contudo, dificilmente haverá um contexto tonalmente estável e dificilmente as morfologias, as progressões e os encadeamentos corresponderão àqueles de uma tonalidade convencional, assumimos, igualmente, que funcionalidades *a posteriori* tendam a ser profundamente ambíguas – e, mais especificamente, que tendam a ser *difusas* (ver introdução, pouco acima).

Que relações funcionais *difusas* se possam estabelecer *a posteriori* não é uma novidade do novo estilo de 1908 de Schoenberg, havendo precedentes em repertório mais amplamente aceito como inserido na tradição tonal. Um exemplo célebre e elucidativo encontra-se nos já mencionados compassos iniciais do prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857–1859), mais especificamente em seu c. 10 (Ex. 1). Enquanto os acordes dos c. 2 e 6 dão ainda indícios (pela grafia, pela disposição, pelas correspondentes fundamentais dos acordes que respectivamente os seguem) de terem sido concebidos enquanto dominantes

francesas¹⁵, alteradas pela cromatização de suas sétimas, no acorde do c. 10, desprovido dos mesmos indícios, o cromatismo linear (que o une em todas as vozes ao Si dominante subsequente) parece assumir primazia em sua formação, de modo que, se tal acorde vem a assumir alguma funcionalidade harmônica, isto provavelmente se dá de forma ulterior à sua concepção.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristão e Isolda*, Prelude, measures 1-17. The score is a reduction, showing various instruments including Flute (Fl. Ob. Clar.), Clarinet (Clar. o. Via.), Violin II (Cor. Viol. II), Viola (Via.), Bassoon (Fag.), and Horn (Harm.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *sf*, and *cresc.*, and a circled letter 'A' above a specific measure.

Exemplo 1: Wagner: *Tristão e Isolda*, prelúdio, c. 1–17 (redução)

De fato, tal acorde comporta não uma, mas ao menos três interpretações funcionais. Kurth (1920, p. 49), por exemplo, compreendeu-o, na *Tonart* de Lá menor, como um Mi dominante (com retardos de sexta e nona), o qual progrediria, em uma cadência deceptiva, para sua própria dominante individual; para Schoenberg (2004, p. 100), por sua vez, tal acorde consistiria em um II grau alterado (uma espécie de napolitana menor) de Mi, desenhando junto ao acorde seguinte uma meia-cadência, de tipo II–V. Seguindo-se o modelo dos compassos 2 a 3 e 6 a 7, em que as dominantes que finalizam cada frase são precedidas por suas próprias dominantes individuais, a estas interpretações pode-se ainda somar a de que tal acorde funcionasse como um

¹⁵ Refiro-me assim a acordes de sexta francesa lidos sob a perspectiva de sua fundamental (ao invés da perspectiva linear, mais próxima do contexto em que o acorde historicamente se origina). No caso do c. 2 do prelúdio de *Tristão*, tratar-se-ia, sob tal perspectiva, de um Si dominante, com quinta rebaixada (no baixo) e cuja sétima é introduzida por uma aproximação cromática (Sol#–Lá).

Dó aumentado (com nona e retardo de quarta), uma espécie de dominante por substituição de trítono do Si dominante que se segue.

Ora, precisamente por assumirmos que tal acorde seja fruto de cromatismo linear e que sua funcionalidade se dê apenas *a posteriori*, podemos entender que as diferentes interpretações que lhe sejam plausíveis não apenas não se excluem – porque, não tendo sido o acorde concebido nem de uma, nem de outra maneira, não haverá verdade positiva à qual apelar –, como se complementam para construir uma funcionalidade *difusa*, cuja própria ambiguidade é específica e dinâmica. Os fatos, por exemplo, de o acorde em questão ser enarmonicamente correspondente a um Fá menor com sexta e de ele ser precedido por uma meia-cadência que apontaria para Dó (c. 6–7), associados à sua considerável duração (o equivalente a uma mínima em andamento lento), talvez pronunciem nele, em um primeiro momento, uma qualidade de subdominante menor com sexta de Dó – interpretação coincidente com a de Schoenberg, uma vez que o mesmo Fá menor seria o II grau alterado de Mi, por ele enxergado –; sua progressão rumo a Si dominante, por outro lado, o movimento do baixo e a formação que ele vem a adquirir na última colcheia antes da progressão (Dó–Mi–Sol \sharp), associados ao modelo das duas meias-cadências anteriores, talvez lhe confirmem, alguns instantes mais tarde, algo da qualidade de uma dominante por substituição de trítono deste Si subsequente; e, no contexto geral de uma tonalidade principal de Lá menor prevalente (ainda que apenas aludida) neste início¹⁶, quem acompanhar a linha de contralto (violoncelos) – a qual protagoniza toda a passagem e que, aqui, resolve melodicamente a sensível Sol \sharp em um Lá – provavelmente reconhecerá com alguma intensidade a interpretação de Kurth.

2.2. Emancipação da dissonância e seu reverso

O exemplo acima examinado de Wagner não é isolado em repertório precedente a 1908. Casos análogos serão encontrados em Chopin, Liszt, Satie e R. Strauss (temos em mente o reiterado acorde grave do recitativo final de *Salome*, de 1905), entre outros. Em todos estes casos, contudo (mesmo em R. Strauss, embora em uma janela temporal alargada), os frutos de procedimentos

¹⁶ As demais tonalidades defendidas por Adler e Bailey, mencionados em nossa introdução, prevalecerão em outros momentos da obra.

que a princípio independessem da tonalidade estão circundados por acordes e passagens mais diretamente passíveis de se remeter a uma tonalidade convencional, o que contribui em muito – como facilmente se nota em nosso breve exame do acorde de Wagner, acima – para a construção de interpretações suas em termos funcionais.

(faintly) Salomé (matt) sehr gedehnt m. ♩ = 58.
Ah! Ich ha-be dei-nen Mund ge-küsst. Jo - cha - - na-an.
Ah! I have kissed thy mouth, Jo - ka - - na-an.

Exemplo 2: R. Strauss: *Salome*, número 355 de ensaio, c. 7–9 (redução)

Nada disso ocorre em Schoenberg: aqui, com raras exceções, cada pequeno excerto cuja funcionalidade só se pudesse dar *a posteriori* se encadeia a outro e a outro de mesma natureza; e cada fragmento que, de uma perspectiva tonal, seja dissonante, progride a outro e a outro fragmento dissonante, de modo que uma interpretação sua em termos funcionais se dê em terreno muito mais instável (e morfológicamente incomum) do que os casos de Chopin, Liszt etc. No motivo para tal característica, definidora do novo estilo de 1908, reside também parte importante da solução para o desafio analítico por ela colocado.

Conforme colocado pelo próprio Schoenberg, o que fundaria esse novo estilo – em que Webern e Berg, seus alunos, imediatamente o acompanharam – seria a realização em obras de sua tese da *emancipação da dissonância* (cf. Schoenberg 2004, p. 216; *id.* 1950, p. 105), i. e., da ideia de que, em um momento em que já “não mais se esperavam preparações das dissonâncias de Wagner ou resoluções dos acordes dissonantes de Strauss” (Schoenberg 1950, p. 104), qualquer formação dissonante¹⁷ poderia vir a ser finalmente tratada “como consonância” (*ibid.*, p. 105), no sentido de que passasse a dispensar preparação

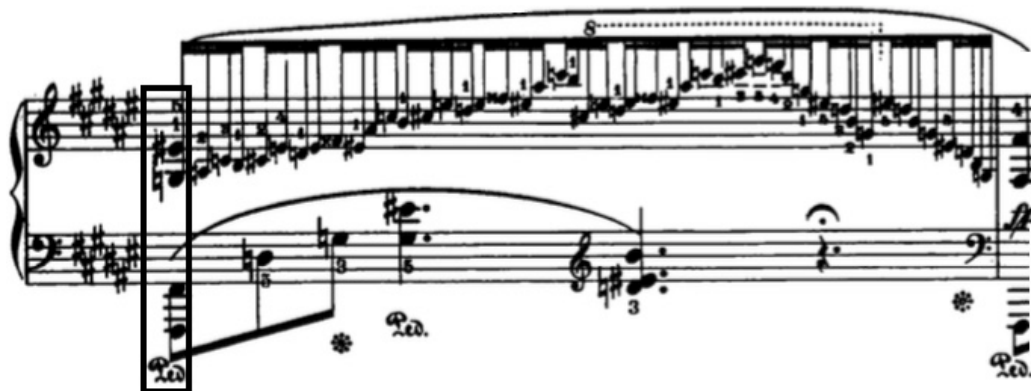
¹⁷ Ver nota 14, mais acima.

ou resolução. A *emancipação da dissonância*, contudo, não se reduz a este momento, em 1908, em que toda necessidade de preparação ou resolução é abandonada, mas trata-se de um longo processo histórico, o qual precede a *tonalité moderne* – Schoenberg remonta-o ao momento em que, por volta do séc. XIII, as terças passam a ser deliberadamente admitidas como consonâncias (Schoenberg 2001, p. 453; cf. Tenney 1988, p. 109) – e vem a atravessá-la, aliás, desde sua própria origem, conforme compreendida por Fétis (1867, p. 165–176), quando, em Monteverdi e Gabrieli, a sétima que até então se formava de passagem passa a ser incorporada nos acordes que hoje chamamos “dominantes” (cf. Schoenberg 2001, p. 136–138; *ibid.*, p. 92–96).

Nesse processo histórico de *emancipação da dissonância*, formações dissonantes não só passam gradualmente a prescindir de preparação e resolução, mas, ao se estabelecerem, por isso mesmo, como independentes de seus contextos de origem, como formações acordais por si mesmas, passam também a suportar dissonâncias suplementares. É assim, por exemplo, que um acorde de dominante, já com sua sétima incorporada, passa eventualmente a suportar também a adição de sua nona rebaixada e a omissão de sua fundamental; que a téttrade diminuta daí decorrente passa a poder ocorrer sobre um determinado baixo-pedal; que sua quinta passa igualmente a poder ser rebaixada etc. – até que, pelo acúmulo destas dissonâncias, chegamos a encontrar, ainda em 1846, este acorde de Chopin...

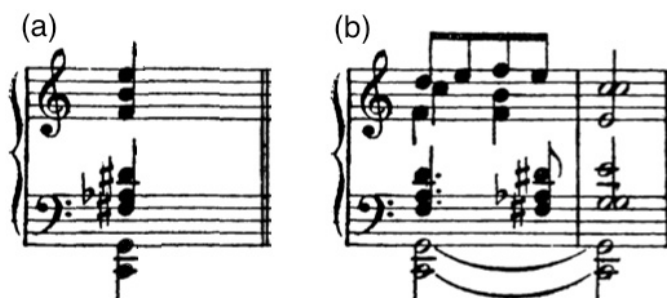
Exemplo 3a: Chopin: *Barcarolle*, c. 48–49

... do qual este outro – ainda mais dissonante, porquanto destilado em seu cromatismo – compassos mais tarde decorrerá:



Exemplo 3b: Chopin: *Barcarolle*, c. 110

Para Schoenberg, então, a emancipação generalizada de 1908 não decorre apenas do fato de que acordes tão intensamente dissonantes como aquele de *Salome* (Ex. 2, mais acima) já não precisassem ser preparados ou resolvidos, mas de que, no ponto em que a tonalidade chega a comportar um tal acorde, virtualmente *qualquer* formação acordal seria possível de em seu seio se engendrar por meio de algum específico acúmulo de procedimentos de dissonância. (Nesse sentido é que podemos entender aquela diferença de grau a que ele se refere – reduzida, em seus termos, a uma questão de “compreensibilidade” – entre “a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje”. O processo histórico de *emancipação da dissonância* opera em dois principais vetores: um de complexificação morfológica e um de uma progressivamente menor exigência por preparação e resolução. Sob tal perspectiva, o passo dado por Schoenberg em 1908 consistiria, basicamente, em extremá-los ambos.) Exemplificando tal tese, Schoenberg demonstra, ainda no *Harmonielehre*, como um determinado acorde cromático de oito notas (Ex. 4a) “quase” poderia ter ocorrido em Bach (Ex. 4b):



Exemplo 4: Adaptado de Schoenberg 2001, p. 511

Pode-se questionar, é claro, se Schoenberg não teria forjado tal acorde em função de sua demonstração, mas o acorde, por si mesmo, é aqui o menos importante. Bastará, para corroborar seu argumento, verificar que os acordes assinalados no excerto abaixo, do Op. 11/1...

Exemplo 5: Schoenberg: Op. 11/1 (1909), c. 1–13

... ou “quase” aconteceram ou aconteceram de fato (feitas as devidas transposições e ocasionais mudanças de registro) em Chopin, Schumann, Wagner e Mahler, respectivamente (Ex. 6a–d).

Mais importante, portanto, do que o objeto daquela demonstração do *Harmonielehre* é o procedimento de *reversão*, ainda que hipotética, do processo de *emancipação* que o poderia ter engendrado. Ele constitui o cerne procedimental da abordagem analítica que neste artigo expomos: na ausência de uma resolução, na obra analisada, que balize a interpretação de uma determinada formação dissonante, podemos conjecturar – e operar *in loco*, como veremos na seção seguinte – preparações e/ou resoluções que a remetessem a estágios anteriores da tonalidade, a formações mais convencionais.

The image displays four musical examples labeled (a) through (d).
(a) Chopin: *Polonaise-Fantaisie* (1846), c. 144–147. It shows a piano passage with a boxed section of the right hand and a chord in the left hand marked with a circled '2' and an asterisk. The text '2. *' appears below the chord.
(b) Schumann: *Am leuchtenden Sommermorgen* (1840), c. 16, parte de piano. It shows a piano passage with a boxed section of the right hand. The dynamic marking 'pp' is present.
(c) Wagner: *Tristão e Isolda* (1857–1859), *Prelúdio*, c. 16 (redução). It shows a piano passage with a boxed section of the right hand. The dynamic marking 'più f' is present.
(d) Mahler: *Sinfonia nº 9* (1908–1909), Mov. I, c. 142. It shows an orchestral score with parts for L. Harfe., 1. Vl., 2. Vl., Vla., Vlc. (get.), and Kb. The tempo/mood marking 'Noch etwas zögernd' is written above the strings. The dynamic marking 'pp' is present in several parts.

Exemplo 6: (a) Chopin: *Polonaise-Fantaisie* (1846), c. 144–147 (comparar com Ex. 3a e 3b, acima); (b) Schumann: *Am leuchtenden Sommermorgen* (1840), c. 16, parte de piano; (c) Wagner: *Tristão e Isolda* (1857–1859), *Prelúdio*, c. 16 (redução); (d) Mahler: *Sinfonia nº 9* (1908–1909), Mov. I, c. 142

Tomemos como exemplo o acorde dos c. 4–5 do Op. 11/1. Uma das maneiras como ele poderia ter ocorrido antes de Schoenberg seria enquanto uma tríade de Sol maior cujo baixo, de algum modo – fosse por meio de uma suspensão ou um baixo-pedal, fosse por meio de uma bordadura etc. – passasse por um Lá_b, equivalente enarmônico do Sol_# escrito. Esta maneira corresponde à interpretação de Ogdon (1981, p. 173). Para que esta interpretação fosse pronunciada, bastaria tratar o Sol_#/Lá_b do baixo como uma dissonância, preparando-a e/ou resolvendo-a (Ex. 7a, abaixo; cf. Ex. 8, adiante, c. 7–9). A função, propriamente, será assumida conforme o contexto tonal em que esse Sol maior se insira – como Ogdon interpreta toda a passagem inicial em Sol maior, para ele esse acorde teria uma função tônica.

(a) (b)

G: I_{np}.....(I?) F#: i_v^{6b}.....(5?)

Exemplo 7: Possíveis interpretações dos c. 4–5 de Schoenberg, Op. 11/1: (a) em Sol maior, conforme Ogdon (1981, p. 173); (b) em Fá# menor

Outra maneira como o acorde dos c. 4–5 poderia ter ocorrido, contudo, seria enquanto um Si menor com sexta, em que, por algum motivo – por exemplo, se o Si menor fosse introduzido por um Fá# dominante com nona rebaixada, ficando o Sol₄ suspenso –, as duas sextas estivessem presentes. Dependendo do contexto, talvez desejássemos pronunciar esta interpretação, o que faríamos tratando o Sol₄ como dissonância (mais do que o Sol₄, que, enquanto sexta maior, poderia ser parte integrante de um acorde com ares de subdominante), preparando-o e/ou resolvendo-o sobre um Fá# (Ex. 7b, acima; cf. Ex. 8, adiante, c. 4–5).

Note-se, por meio deste exemplo, que cada formação ambígua tende a poder, por conta precisamente de sua ambiguidade, ser remetida a mais de um contexto do qual ela se pudesse ter emancipado. Note-se, igualmente, que a relação entre notas consonantes e dissonantes muda conforme se adote uma ou outra interpretação (em um caso, o Sol₄ era a fundamental do acorde interpretado, enquanto que, no outro, essa mesma nota constituía a principal dissonância). E note-se, finalmente, que, resolvendo esta ou aquela nota desta ou daquela maneira, podemos remeter a formação dissonante a um ou outro tipo de estrutura mais convencional e, assim, pronunciar nela este ou aquele aspecto de sua difusa funcionalidade. É, portanto, na margem deixada pela ambiguidade do acorde, que podemos eleger e ressaltar, em cada formação, aqueles aspectos de sua funcionalidade que a insiram, no contexto da peça analisada, em um plano mais amplo e significativo de relações funcionais.

2.3. O comentário composicional

No supracitado experimento de Schoenberg (Ex. 4), bem como nas correspondências que assinalamos entre fragmentos do Op. 11/1 e passagens de repertório precedente, as formações dissonantes abordadas não só não eram idênticas a seus correlatos (sendo, no mínimo, modificadas ritmicamente), como foram completamente deslocadas de contexto – ou para um contexto artificial, na demonstração do *Harmonielehre*; ou para a diacronia de uma *outra* obra. O que pretendemos, contudo, não é analisar acordes isolados ou reconhecer vestígios fragmentários de tonalidade funcional, mas construir interpretações funcionais de cada obra em sua globalidade. Para tanto, se o procedimento de preparação e resolução das dissonâncias interpretadas é útil, ele precisa, ademais, ocorrer *in loco*, na diacronia e na integralidade da obra analisada. Em função dessa necessidade, recorreremos, como um pilar metodológico de nossa abordagem, à noção de *comentário composicional*, tal como surge na poética de Luciano Berio.

Em linhas gerais, aquilo a que Berio se refere por “comentário” consiste em uma prática de reescritura em que a obra reescrita permaneça explícita na nova obra; e em que, sobretudo, se adote uma conduta analítica com relação à obra comentada, buscando-se, no ato da reescrita, “trazer à superfície, transcrever e amplificar” aspectos que estivessem latentes, “escondidos e implicados” na obra comentada (Berio 2006[1993/1994], p. 41)¹⁸. Na obra de Berio, os exemplos mais emblemáticos de *comentário* são, possivelmente, seus *Chemins*, série de obras em que o compositor parte de alguma peça sua para instrumento solista previamente escrita (suas *Sequenze*, compostas a partir 1958 e até o fim de sua vida) e em que, mantendo a peça solista ademais intacta, acrescenta-lhe um efetivo instrumental que a faça ressoar, que prolifere suas figurações, que amplifique seus gestos, que desdobre os processos composicionais que a engendraram etc.¹⁹

¹⁸ Em outra passagem do mesmo texto, Berio refere-se ao *comentário* como uma espécie de transcrição “levada ao próprio centro do processo formativo [da obra transcrita/comentada], tomando parte e inteira responsabilidade pela definição estrutural da obra” – uma transcrição em que, em resumo, não seria “o som a ser transcrito, mas a ideia” (Berio 2006[1993/1994], p. 45).

¹⁹ Para análises minuciosas dos *Chemins*, em suas relações com as *Sequenze*, ver Packer 2018, p. 143–164; *id.* 2013, p. 55–87.

Em nossa abordagem, tendo sido o *comentário* beriano assumido como modelo, duas peculiaridades devem ser pontuadas. A primeira é que, em decorrência de nossos objetivos, nosso comentário é deliberadamente orientado à elaboração das relações funcionais (tanto locais como globais) latentes nas obras abordadas, de modo que nos temos ocupado apenas secundariamente de outros aspectos que seriam passíveis de desdobramento²⁰. A segunda é que, diferentemente dos *Chemins*, em que conjuntos instrumentais são acrescentados a obras para instrumentos solistas (frequentemente monofônicos, embora nem sempre), em nossa abordagem temos limitado nossa intervenção ao acréscimo de uma única linha instrumental, geralmente para clarineta²¹. Uma só linha basta para operar as resoluções e preparações que corroborem nossa análise da obra e, em especial, tal limitação nos obriga continuamente a conectar o tratamento dado a uma determinada formação dissonante àquele conferido às formações que lhe sejam contíguas, o que acreditamos contribuir para uma análise menos fragmentária e mais sensível ao contexto.

No Ex. 8, abaixo, nosso procedimento pode ser visto com nitidez. Temos aqui uma linha de clarineta acrescentada aos compassos iniciais do Op. 11/1, os quais permanecem de resto intactos (com algumas notas enarmonizadas em conformidade com nossa interpretação). De partida, ao estabelecer o Fá# como pedal para o primeiro compasso de Schoenberg, a clarineta prepara o Fá# do acorde do c. 2, o qual, se lido também como um baixo-pedal, aproxima tal acorde daqueles da *Barcarolle* e da *Polonaise-Fantaisie* de Chopin (cf. Ex. 3b e Ex. 6a, acima) e pronuncia, na passagem, uma centralidade em Fá# menor. A fim de sustentar esta centralidade, nos c. 4–5 optamos por pronunciar aquela interpretação do acorde do c. 4 enquanto um Si menor com sexta, subdominante de Fá#, o que realizamos tanto ao resolver o Sol# em um Fá# (cf. Ex. 7b, acima), como ao desenharmos um Dó# dominante no segundo tempo do

²⁰ Muito embora nas análises do Op. 63/1 de Scriabin (já concluída) e do Op. 11/1 de Schoenberg (em andamento) nós busquemos contemplar, nos respectivos comentários, também a dimensão de elaboração motívica de cada obra. Isso pode ser vislumbrado no fragmento da análise do Op. 11/1 que consta no Ex. 8, pouco abaixo.

²¹ Ressaltamos que as duas peculiaridades ora pontuadas dizem respeito especificamente a este projeto. Temos praticado o comentário composicional em diferentes âmbitos de nossa atuação (incluindo-se aí projetos cujo interesse primeiro é de cunho artístico/composicional e atividades didáticas de diferentes disciplinas por nós ministradas) e, correspondentemente, em uma ampla diversidade de modalidades.

c. 5. Uma vez que tal acorde se aproxime de um Si menor, aliás, a célula Mi–Dó–Lá \sharp do segundo tempo do c. 4 passa, retrospectivamente – e sem a necessidade de nenhuma outra intervenção –, a funcionar mais intensamente como um Fá \sharp dominante, com quinta rebaixada e fundamental omitida (semelhantemente a uma dominante italiana ou germânica, embora em outra disposição). Uma vez que tal acorde se repete nos compassos 6 e 8 e que a frase que se inicia no c. 9 se aproxima muito, morfologicamente, de um Ré dominante (cf. Ex. 5, acima), no c. 8 nós optamos por já aproximar tal acorde de um Sol maior, para o que bastou que a clarineta resolvesse o Lá \flat em um Sol (cf. Ex. 7a, acima), o qual, em paralelo com o que fizéramos no início da primeira frase, estabelece um pedal para a frase que se inicia em seguida.

The musical score for Op. 11/1 by Schoenberg, measures 1-8, is presented in three systems. The first system, labeled 'Mäßige', shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a ritardando (*rit.*) and a piano-piano (*pp*) dynamic. The third system features a piano-piano-piano (*ppp*) dynamic and a tempo change to 'viel schneller' (much faster). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and articulation marks like 'H' and 'N'.

Exemplo 8: Comentário sobre os compassos iniciais do Op. 11/1 de Schoenberg

Poder-se-ia objetar, quanto ao cunho analítico do comentário composicional, que os aspectos da obra original que este se propõe a desvelar dissessem mais respeito à nova composição (i.e., ao comentário) do que propriamente à obra comentada – e que, neste excerto do Op. 11/1, p. ex., as relações funcionais por nós apontadas seriam pertinentes à nossa intervenção composicional, mas dificilmente ao original de Schoenberg. Esclarecemos, contudo, que a dimensão analítica do comentário composicional não é de modo algum uma idiosincrasia poética de Berio, encontrando correspondência em observações de diversos musicólogos sobre obras que reescrevessem obras anteriores²²; e amparo epistemológico nos trabalhos de Lévi-Strauss e, em especial, Gilles Deleuze²³. Em resumo, assume-se aqui, com base em Deleuze (2006[1968] e 1996[1995]): (1) que todo objeto seja constituído por sua face virtual tanto quanto por sua atualidade (Deleuze 1996, p. 49–50); (2) que o virtual não se oponha ao real, mas possua “plena realidade como virtual” (Deleuze 2006, p. 294); e (3) que o virtual tampouco seja indeterminado (Deleuze 2006, p. 295), muito embora seja múltiplo (Deleuze 1996, p. 49).

Lendo-se a exemplificação acima de nosso procedimento sob a lente de tais fundamentos epistemológicos, há de ficar claro em que sentido a abordagem proposta neste artigo (caso específico da categoria mais geral de comentário composicional) é, para além de sua dimensão criativa, efetivamente

²² Alguns dos quais chegam mesmo a reconhecer que a obra reescrita é, por vezes, capaz de trazer à tona dimensões estruturais latentes que poderiam passar despercebidas a análises puramente teóricas. Ver a esse respeito, por exemplo: os escritos de Szendy sobre as transcrições de Liszt (Szendy 2008, p. 47–59; *id.* 2001, p. 15); Dahlhaus sobre a “instrumentação analítica do *Ricercar* a seis vozes de Bach” criada por Webern (Dahlhaus 1987, p. 181–191); ou ainda Chafe, sobre a expansão madrigalesca por Monteverdi de seu originalmente monódico *Lamento de Arianna* (Chafe 1992, p. 164–185). O próprio Berio, aliás, deixa claro – e de modo bastante enfático quanto a seu valor analítico – que a noção de comentário não se limita de modo algum a sua própria obra, ao afirmar que “[a] melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. (...) O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera” (Berio 1992).

²³ Mais uma vez, remetemos o leitor a Packer (2018). Nesta tese, tomando-se como ponto de partida o procedimento beriano dos *Chemins*, o autor evidencia e analisa processos de comentário composicional em obras de compositores de diversos períodos históricos – de Monteverdi e Bach, a Kurtág e Sciarrino, entre muitos outros –, propondo, a partir disso, um desdobramento conceitual da prática do comentário à luz de noções encontradas no pensamento de Lévi-Strauss e Deleuze, entre outros.

analítica com relação às obras abordadas: por meio da linha instrumental acrescentada – neste caso, ao Op. 11/1 –, o que fazemos é atualizar determinadas virtualidades *da obra original* ([1] as preparações e resoluções plausíveis, em seu contexto diacrônico, para cada formação harmônica ocorrida e, com isso; [2] as relações funcionais latentes entre tais formações), revelando-as, assim, retrospectivamente. Colocado de outro modo, ao atualizar tais virtualidades, explicitamos que estas estivessem latentes na obra original – e que, enquanto latências, a constituíamos.

Assumindo-se além disso que, da perspectiva de nosso quadro teórico, a *estrutura* é entendida como “a realidade do virtual” (Deleuze 2006, p. 294), cabe esclarecer que, com relação aos procedimentos analíticos mais convencionais e estabelecidos na literatura (como a análise schenkeriana, ou por *pitch class sets*), o comentário composicional – bem como, aliás, abordagens de cunho performativo (ver, p. ex., Rink 2002, p. 35–58) – se diferencia sobretudo por uma inversão da ênfase do vetor analítico. Também nós buscamos na atualidade da obra aspectos de sua estrutura – e isso embasa nossas decisões quanto a quais preparações e resoluções atualizar –, mas concentramo-nos, sobretudo, em acessar a estrutura da obra (não é precisamente nisto que consiste a análise?) por seu vetor de reatualização. Em outras palavras, a ênfase aqui é em um percurso da virtualidade à atualidade, mais do que da atualidade à virtualidade – mas, nos dois casos, tangem-se aspectos estruturais da obra analisada.

Feitos tais esclarecimentos, pontuamos que, ao recorrermos ao *comentário composicional*, temos a dupla oportunidade (1) de realizar uma análise *em música* – de modo que pretendemos que a própria partitura e sua execução tenham valor analítico com relação às peças comentadas –; e que, ademais, (2) preserve intactos o contexto e a diacronia da obra original, por se dar – nas palavras de Packer quanto ao *comentário* beriano – “*in loco*, na presença e ao longo de seu objeto” (2018, p. 101).

Sobre o Op. 11/1, propriamente, nosso *comentário* está ainda em andamento, mas pretendemos abordá-lo integralmente em um próximo artigo. De todo modo, para esta exposição inicial de nossa proposta analítica, parecemos mais adequado o Op. 19/6 (1911), o qual é significativamente menos extenso e texturalmente mais simples.

3. Um comentário ao Op. 19/6

Em *Análise Musical na Teoria e na Prática*, originalmente publicado em 1988, Jonathan Dunsby e Arnold Whittall experimentam reportar algumas das formações harmônicas do Op. 19/6 não exatamente a *acordes* que fossem mais convencionais – como o fizemos com relação ao Op. 11/1 –, mas a bases diatônicas que pudessem apontar para esta ou aquela *Tonart* (Dunsby; Whittall 2011, p. 102–103). A ideia é bastante pertinente a uma abordagem de orientação tonal, uma vez que o procedimento de se aludir ou estabelecer uma dada *Tonart* por meio exclusivamente de sua base diatônica – dispensando-se, portanto, a cadência sobre a tônica –, ainda que incomum, não seria novidade em Schoenberg, havendo exemplos disso em compositores tão diversos quanto Corelli e Chopin²⁴.

Para Dunsby e Whittall, o hexacorde formado no c. 1 do Op. 19/6, por exemplo, poderia ser reportado a Sol maior, uma vez que, excetuando-se o Fá \sharp , suas demais notas pertenceriam à base diatônica dessa *Tonart* e que o Sol \sharp se coloca consistentemente como baixo dessa formação (a qual se repete, com alguns acréscimos adiante examinados, nos compassos 3, 5 e 9). A fim de, de algum modo, contemplar em sua interpretação o Fá \sharp – não o dispensando, à maneira de Leichtentritt, como se fosse simplesmente uma “nota falsa” –, os autores colocam que aí estaria sugerida “uma região tonal *expandida* de Sol maior” (Dunsby; Whittall 2011, p. 102, grifo nosso).



Exemplo 9: Schoenberg: Op. 19/6, c. 1–2

²⁴ Em Corelli, por exemplo, a harmonização diatônica dos passos descendentes da escala, embora “menos conclusiva do que o ciclo de quintas”, constituiria, conforme apontado por Bukofzer, um meio típico para que se cumprisse com tal função de “circunscrever a tonalidade [key]” (Bukofzer 1975[1948], p. 220–221). Em Chopin, por sua vez, há nos compassos 35 a 39 da *Barcarolle* uma passagem especialmente interessante, no sentido de que, nela, uma modulação de Fá \sharp maior para Lá maior se dá exclusivamente pela enunciação da base diatônica da segunda *Tonart*, sem que haja qualquer cadência sobre Lá ou sequer alusão à sua dominante.

Também da perspectiva que ora propomos, não há dificuldade em remeter tal formação a uma base diatônica de Sol: para isso, bastaria que o Fá \flat , dissonante com relação a tal estrutura, pudesse ser resolvido em alguma nota dessa base diatônica – provavelmente um Mi \natural (ver Ex. 10a, abaixo) –, ou que, enarmonizado enquanto Mi \sharp , se resolvesse sobre um Fá \sharp (Ex. 10b). Apenas observamos que, com uma resolução do Fá \flat sobre um Mi \natural , também nos aproximaríamos de uma base de Mi menor (Ex. 10c); e que, semelhantemente, bastaria que, ao invés do Fá \flat , resolvêssemos o Fá \sharp (provavelmente sobre um Sol), para que aproximássemos tal formação de uma base diatônica de Dó maior ou de Dó menor (Ex. 10d e 10e); de modo que, se tal hexacorde comporta a interpretação de Dunsby e Whittall, entendemos que ela não possa ser tomada como unívoca, mas que seja constitutiva de uma centralidade *difusa*.

The image shows five musical examples, labeled (a) through (e), arranged in two rows. Each example is a single staff of music in treble clef, containing a sequence of notes. Example (a) shows a resolution of F \flat to G. Example (b) shows a resolution of F \sharp to G. Example (c) shows a resolution of F \flat to E. Example (d) shows a resolution of F \sharp to G. Example (e) shows a resolution of F \flat to G.

Exemplo 10: Hexacorde dos compassos 1–2 do Op. 19/6 respectivamente reportado às bases diatônicas: (a) de Sol Maior (por meio de resolução de Fá \flat sobre Mi); (b) de Sol Maior (por meio de resolução de Mi \sharp sobre Fá \sharp); (c) de Mi menor; (d) de Dó maior; (e) de Dó menor

Como já colocado, contudo, *difuso* não significa simplesmente ambíguo, mas ambivalente entre termos especificáveis (no caso, as centralidades de, ao menos, Sol maior, Mi menor e Dó maior/menor) e que possam participar em diferentes intensidades relativas da ambiguidade do objeto. No caso deste hexacorde, tendo reconhecido que sua centralidade seja *difusa*, concordamos com a interpretação de Dunsby e Whittall de que a *Tonart* que nele mais se pronuncia seja a de Sol maior. Para isto, a posição do Sol \natural enquanto baixo certamente contribui, mas acrescentamos aí outro motivo: que as outras tonalidades às quais tal formação pode ser remetida são todas muito próximas de Sol maior – respectivamente, sua relativa menor, sua subdominante e sua subdominante menor –, enquanto que, especialmente entre Mi menor e Dó

menor, suas relações são mais distantes²⁵. Assim, entre todas as tonalidades às quais tal formação possa aludir, consideramos que haja alguma convergência em torno de Sol.

Em nosso *comentário* sobre a peça, propriamente, buscamos explorar tanto a margem de ambiguidade desse hexacorde, como sua convergência sobre Sol. Assim, em suas ocorrências nos compassos 5 e 9 – último da peça –, aproximamos essa formação de uma interpretação em Sol maior, o que realizamos ao tratar o Fá \flat como um Mi \sharp para que este se resolvesse sobre um Fá \sharp (Ex. 11a, abaixo, e Ex. 19, adiante). Neste caso, o Mi \sharp serviu para mitigar, no c. 5, um senso de Mi menor que pudesse concorrer com a *Tonart* de Sol maior que pretendemos pronunciar.



Exemplo 11a: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 4–5: hexacorde tratado em Sol maior, conforme Ex. 10b, mais acima

No c. 3, ao contrário, como já no original de Schoenberg um Ré \sharp e um Mi \flat se sobrepunham ao hexacorde em questão, apontando antes para Mi menor do que para Sol, nós optamos por reforçar esse senso de Mi menor resolvendo o Fá \flat sobre um Mi \flat e conectando nossa linha acrescentada à entrada do Ré \sharp no piano (Ex. 11b). Aqui, o Fá \flat acaba por assumir um senso de napolitana do Mi menor.

²⁵ Valemo-nos, neste raciocínio, das ideias de *monotonalidade* e de *regiões tonais*, desenvolvidas por Schoenberg em *Funções estruturais da harmonia* (2001, p. 37–41, 49–53 e 73–98).



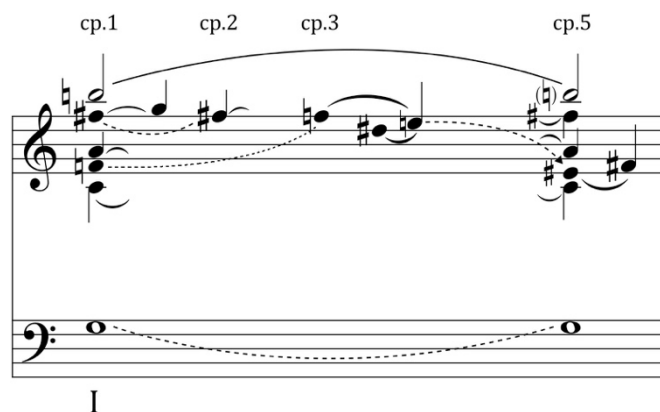
Exemplo 11b: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 2–3: hexacorde tratado em Mi menor, conforme Ex. 10c, mais acima.

Finalmente, no que diz respeito a esses primeiros compassos da obra, como o Mi menor pronunciado nos compassos 3 e 4 e o Sol maior pronunciado no c. 5 são igualmente próximos, um do outro; e como, por nossa interpretação global da peça, pretendíamos reforçar o senso de Sol maior como uma *Haupttonart* (tonalidade principal); no c. 1 nós optamos por pronunciar, nesse hexacorde, a tonalidade que, dentre as possíveis, fosse a mais distante de Mi menor, ou seja: Dó menor (a qual, lembremos, funcionaria em larga escala como subdominante menor de Sol). Para isso, bastou tratar o Fá# como dissonante (ao invés do Fá), resolvendo-o sobre Sol; e completar com um Ré e um Mi, no movimento melódico da clarineta acrescentada, a base diatônica de Dó menor (Ex. 11c).

Exemplo 11c: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 1–2: hexacorde tratado em Dó menor, conforme Ex. 10e, mais acima

Esse procedimento de se enfatizar uma dada *Haupttonart* não por sua presença, mas pela alusão a uma região tonal que, sendo-lhe próxima, ao mesmo tempo afasta alguma tonalidade concorrente, é comum em repertório tonal no mínimo desde os tempos de Bach. No *Prelúdio em Dó maior* (BWV 846, 1722), por exemplo, após uma incursão na região de Sol maior nos compassos 5–11, Bach não restabelece a tonalidade principal diretamente por meio de uma cadência sobre Dó, em que tal acorde teria ainda ares de subdominante de um Sol tonicizado, mas, de maneira provavelmente mais eficaz, o retorno à tônica é antecedido por uma cadência sobre sua subdominante relativa, Ré menor, a qual tem uma função mais clara e próxima em Dó maior do que teria em Sol maior. Na *Sonata a Waldstein* (Op. 53, 1804), por sua vez, Beethoven chega a estabelecer a *Haupttonart* de Dó maior sem que haja, em todo o primeiro grupo temático, sequer uma cadência propriamente sobre Dó maior. As duas cadências com que se inicia o primeiro movimento – respectivamente sobre Sol maior (c. 1–4) e sobre Fá maior (c. 5–7) – apresentam de partida duas regiões tonais próximas à *Haupttonart*, o que contribui para delineá-la; mas relativamente distantes entre si, de modo que cada uma afasta o senso de centralidade que a outra pudesse assumir.

Também um exame por uma perspectiva schenkeriana destes compassos iniciais de nosso comentário sobre o Op. 19/6 pode ser elucidativo de como nossa linha de clarineta, tendo se aproximado primeiro da região de Dó menor (c. 1-2) e em seguida daquela de Mi menor (c. 2–4), contribui para que se estabeleça um senso geral de Sol maior até o início do c. 5, quando esta tonalidade principal é finalmente pronunciada em si mesma. Conforme anotado no Ex. 12, abaixo, poderíamos entender que o baixo em Sol, prolongado por todo o trecho, suporte, como consonância, a base diatônica de Sol maior; que a passagem que alude a Dó menor permite que o Fá \flat dissonante se sustente até sua rearticulação no c. 3, quando, juntamente ao Ré \sharp do piano original, será finalmente resolvido sobre o VI grau, Mi \flat ; e que, no c. 5, já não haveria propriamente um Fá \flat , mas uma transformação do Mi em Mi \sharp , o qual passa a funcionar como uma aproximação cromática a Fá \sharp .



Exemplo 12: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 1–5, representação em notação schenkeriana

Nos compassos 5 a 7, ao mesmo tempo em que se intensifica o movimento harmônico do piano original, nossa intervenção pôde ser mínima. Tendo um senso de Sol maior assumido suficiente proeminência no primeiro tempo do c. 5, o tricorde Dó–Fá–Si_b (terceiro tempo) mais facilmente se incorpora ao contexto de um centro em Sol, qualificando-o como menor. Certamente contribui para essa interpretação o fato de Si_b ter ocupado até então a voz superior e de o Si_b, embora oitava abaixo, manter essa posição. De nossa parte, buscamos aprofundar o senso de uma incursão em Sol menor por meio de uma descida escalar típica de seu I para seu V grau (Sol–Fá_b–Mi_b–Ré; ver Ex. 13, pouco adiante), mas, de resto, diferentemente do tratamento conferido aos compassos anteriores, não foi necessária aqui qualquer preparação ou resolução, propriamente. (É aliás interessante notar como a dissonância que julgamos mais relevante nos compassos iniciais e que foi neles mais intensamente trabalhada – a saber, o Fá_b – pode ocorrer agora, já estruturalmente resolvida, de maneira tão fluida, tão melodicamente integrada.)

No último tempo do c. 5, por sob o tricorde Dó–Fá–Si_b, Schoenberg escreve uma formação incomumente convencional: uma espécie de Mi dominante (Mi–Ré–Sol_#) em posição fundamental e, ademais, acentuado²⁶.

²⁶ Citando Mitchell (1985, p. 526), McKee (2005, p. 133) aponta que Mi maior seria “a tonalidade visionária, celeste, para Mahler” – o que faz sentido, se lembrarmos da seção final de *Das himmlische Leben*, com que se encerra a *Sinfonia nº 4* (1900), ou da entrada do coro no “*accende lumen sensibus*”, da primeira parte da *Sinfonia nº 8* (1906) – e que, tendo sido o Op. 19/6 composto sob as impressões causadas pela morte e pelo funeral de Mahler, o Mi agudo do c. 3 e o Mi maior do c. 5 teriam aqui uma conotação mística (cf. McKee 2005, p. 133–135, 138 e 141). A

Mesmo considerado em simultaneidade com o Dó–Fá–Si₃, sustentado na mão direita, ele pode ser facilmente remetido a repertório do séc. XIX: o Si₃ representaria uma quinta rebaixada; enquanto que a nona e a décima terceira, respectivamente representadas pelo Fá e pelo Dó, são encontradas, p. ex., em Brahms (Op. 117/2, c. 8–9), ou – se aceitarmos a interpretação de Kurth – naquele mesmo acorde do c. 10 do prelúdio de *Tristão*, em nosso Ex. 1, mais acima.

Para interpretar esse Mi dominante do c. 5, olhemos antes para o c. 7: também aqui, a linha escrita por Schoenberg pode ser reportada a uma dominante – neste caso, um Ré, dominante da tonalidade que entendemos ser a mais pronunciada na peça. Ao acrescentarmos a linha de clarineta a esta passagem, buscamos acentuar o aspecto de Ré dominante deste c. 7 de duas maneiras. Primeiramente, cuidamos de antecipar e sustentar, na clarineta, o Ré₄ agudo (que no piano ocorrerá no segundo tempo do c. 7), de modo que o Dó₃ que ocorre no médio-grave soasse dissonante e mais sensivelmente se assemelhasse a uma aproximação cromática ao Ré₄. Além disso, nós completamos com um Lá₃, suportado pelo Fá₃ da linha grave, o acorde convencional ao qual a passagem remeteria: tendo sido o Dó₃ tratado como um ornamento, ficamos com Ré (fundamental), Fá₃, o Lá acrescentado pela clarineta e um Mi₃, nona bemol a qual dispensa explicações em um acorde de dominante. A sétima, Dó, virá no início da próxima frase, sendo por nós tratada, no denso acorde do c. 8 (como veremos pouco adiante), como uma suspensão, o que vem a fortalecer o senso de seu vínculo com a formação do c. 7.

dimensão simbólica da obra explicaria, assim, a presença tão explícita, para os padrões de Schoenberg à época, de uma morfologia tão convencional.

The image shows a musical score for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score covers measures 5, 6, and 7. Measure 5 features a piano (pp) dynamic. Measure 6 has a pianissimo (ppp) dynamic. Measure 7 has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Performance instructions include 'mit sehr zartem Ausdruck' at the bottom of measure 7.

Exemplo 13: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 5–7

Uma vez que se tenha reportado a formação do c. 7 a um Ré dominante, o Mi dominante que fora mais explicitamente desenhado nos compassos 5 e 6 parece assumir um duplo papel. Por um lado, em termos melódicos, desenha-se entre essas duas formações uma espécie de movimento sequencial: não seria, afinal, apenas a fundamental atribuída a cada uma delas que desceria aí um grau, de Mi para Ré, mas também na região de tenor se repete um gesto da terça para a nona de cada uma dessas dominantes aludidas (Ex. 14, pouco abaixo). Além da coesão dada pelo registro, ambos os gestos são sincopados e, em ambos, Schoenberg anota um *decrescendo* da primeira para a segunda nota.

Também em termos harmônicos esse Mi dominante marcaria o início de um movimento em direção ao Ré do c. 7. Primeiramente, porque o Lá, que completaria um movimento por quintas em sua direção, está implícito já no Mi dominante – e sua elisão não deve ser surpreendente em uma obra escrita mais de 50 anos após o já referido prelúdio de *Tristão e Isolda*²⁷ (cf. Ex. 1, mais acima). Em segundo lugar, porque o Mi dominante não apenas se aproxima de Ré, mas, ao operar uma transformação do Sol \flat em Sol \sharp , se afasta da centralidade de Sol que fora estabelecida nos primeiros 4 compassos. Também aqui uma representação de nosso *comentário* em notação schenkeriana pode ser elucidativa:

²⁷ Mais de 50 anos após *Tristão e Isolda* e quase 280 anos após uma certa passagem de Monteverdi, semelhante tanto em termos de progressão como em relevância estrutural: os compassos 142 a 145 de *Zefiro torna, e di soavi accenti*, SV 251 (1632).

Exemplo 14: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 5–7, representação em notação schenkeriana.

Ao menos pela perspectiva de nossa abordagem, a densa formação do c. 8 é, em si mesma, especialmente ambígua. Para percebê-lo, basta que o leitor tente decidir quais dentre as nove notas que a constituem demandariam resolução e quais não, em função de remeter tal formação a estruturas que pudessem ter ocorrido em estágios anteriores da tonalidade funcional.

Exemplo 15: Op. 19/6, formação do c. 7

Uma vez, contudo, que nossa interpretação do restante da peça está, a essa altura, bem estabelecida, temos onde nos balizar, tanto local como globalmente, para eleger nessa passagem os aspectos de sua *difusa* funcionalidade a serem pronunciados. Recapitulando, tivemos, basicamente: o estabelecimento, até o c. 5, de Sol maior enquanto *Haupttonart*; um movimento, entre os compassos 5 e 7, rumo à sua dominante (ou seja, Ré); e, no c. 9, como melhor veremos pouco adiante, tornaremos a pronunciar uma centralidade em

Sol (maior/menor). Assim, essa formação do c. 8 se insere no ponto da obra em que seria tradicionalmente esperado um *Durchführung*²⁸ (*desenvolvimento*), ou seja, a sessão que, em termos harmônicos, estaria encarregada de postergar um retorno estrutural à tônica, de intensificar a dissonância estrutural decorrente de seu afastamento (com o que a densidade harmônica da formação em questão é certamente condizente) e de, ainda assim, acabar por transicionar de volta à tonalidade principal (cf. Rosen 1980, p. 229, 262–263 e 275).

Com tudo isso em vista, interpretamos o c. 8 da seguinte maneira:

- Primeiramente, o Dó# no baixo e as duas últimas notas a serem articuladas, Mi_b e o Sol_b, podem delinear uma dominante do Ré dominante, seja propriamente um Lá dominante com quinta rebaixada, seja um Mi_b, o qual seria dominante de Ré por substituição de trítone.
- A maneira como o hexacorde principal da peça é sempre apresentado, com os tricordes superior e inferior atacados em defasagem, permite que o Lá–Fá#–Si do início do c. 9 seja tratado como representante de um Ré dominante com décima terceira, sobre o qual, portanto, a formação do c. 8 resolveria.
- O grupo das 7 notas que primeiro são atacadas no c. 8 contém em seu registro médio as 4 notas equivalentes a um Mi dominante, o qual funcionaria como dominante do Lá dominante, ou como dominante por substituição de trítone do Mi_b dominante. Com relação a esse Mi dominante, o Fá# seria entendido enquanto uma nona. Duas outras notas, contudo, demandariam maiores explicações:
 - se o Fá#, enquanto nona, estaria em um registro incomum, o Dó# no baixo, se pensado enquanto décima terceira, não seria apenas excêntrico, mas talvez chegasse a descaracterizar o Mi dominante. Ele tampouco pode operar aí como um retardo de sexta, pois que, não se resolvendo sobre um Si no piano original, também a clarineta acrescentada não teria, por conta de sua extensão, condições de assim

²⁸ Também em termos motivicos, aliás, esse oitavo compasso pode ser compreendido como uma espécie de *Durchführung*, por combinar de maneira extremamente concisa uma série de elementos do restante da obra: o tricorde da mão esquerda (Dó#–Fá#–Si) tem mesma formação intervalar, quartal, da parte inferior daquele hexacorde principal (Sol–Dó–Fá_b), mas com a mesma nota superior (Si_b) do hexacorde como um todo; o tetracorde da mão direita recupera o Mi dominante do c. 5 e, acrescido do Dó_b, restitui-lhe o caráter quase hexatônico que tinha então; e os movimentos de semitom em ambas as mãos remetem, respectivamente, à melodia superior dos compassos 3–4 (quase com as mesmas notas, aliás: Mi–Mi_b agora, em lugar de Ré#–Mi–Ré#) e ao gesto melódico na região de tenor reiterado nos compassos 6 e 7.

o resolver. Como a principal função da formação como um todo, contudo, seria a de dominante de Ré e, para isso, Dó# é uma nota crucial, podemos entender que o Mi dominante se forme menos como um acorde por si mesmo do que como uma apojatura para o Lá ou Mi_b dominante que se virá a desenhar. Nesse sentido, não seria o Dó# que demandaria resolução melódica, mas o Mi dominante como um todo.

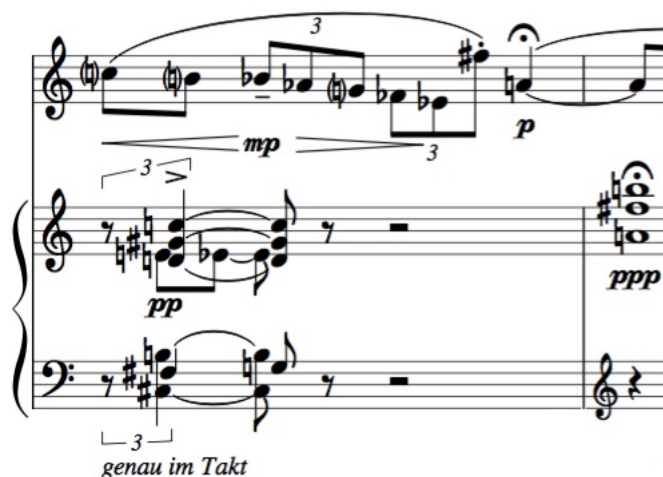
- o Sobre o Dó# na ponta, finalmente, ele poderia ser tratado como uma suspensão, vindo do Ré dominante que se desenhara no c. 7 e resolvendo-se sobre um Si.

Para melhor visualização de todos esses aspectos de nossa interpretação, eis como tal formação (em relação, ademais, com aquelas dos compassos adjacentes) “quase poderia ter ocorrido” em Wolf, Mahler ou R. Strauss:

Exemplo 16: Maneira hipotética como a formação do c. 8 do Op. 19/6 poderia ter ocorrido ainda antes de 1908

Ao acrescentarmos nossa linha de clarineta à passagem, cuidamos, primeiramente, de que o Dó# fosse articulado ainda antes de o heptacorde ser atacado, a fim de que tal nota se associasse ainda ao Ré dominante desenhado no c. 7; e, tratando esse Dó# enquanto suspensão, imediatamente o resolvemos sobre um Si, nota constituinte do Mi dominante que pretendíamos pronunciar no primeiro momento da formação. Ao conduzirmos a linha de clarineta, em seguida, a um Si_b, conseguimos colaborar com o piano original – no qual o Fá# e o Mi_b progrediam já, respectivamente, para Sol_b e Mi_b – para que se formasse no segundo tempo do compasso uma espécie de Mi_b dominante (dominante de Ré por substituição de trítone); bem como dar consequência ao Si_b que ocorria já

na região de tenor do piano. Seguindo a linha em descida escalar, o Lá_b da clarineta vem a enharmonizar o Sol_# (que fora atacado pelo piano no mesmo registro), para resolvê-lo em um Sol_b. Completando a descida, o Fá_b–Mi_b tanto ecoa uma das resoluções que o próprio piano havia já operado, como encontra no Mi_b uma nota pivô para que, junto a um Lá e um Fá_# – antecipados com relação ao tricorde que abrirá o c. 9 –, se desenhe o Ré dominante em que a esse *Durchführung* condensado caberia desembocar.



Exemplo 17: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 8

Sobre o Ré_b, atacado entre as primeiras sete notas da formação e não resolvido nem pelo piano nem pela clarineta acrescentada, este funciona aqui como um pedal, contribuindo para um senso de prolongamento do Ré dominante desenhado no c. 7 rumo ao Ré dominante aludido entre o final do c. 8 e o início do c. 9. Nesse sentido, aliás, a passagem não seria muito diferente dos instantes finais do *Durchführung* do primeiro movimento da *Sinfonia n° 40* (1788) de Mozart.



Exemplo 18: Mozart: *Sinfonia n° 40*, c. 164–166 (redução)

No último compasso, Schoenberg retorna ao hexacorde inicial e, a exemplo do que fizéramos no início do c. 5, tornamos aqui a pronunciar uma

centralidade em Sol maior por meio da enarmonização do Fá \sharp enquanto Mi \sharp e seu correspondente tratamento enquanto aproximação cromática ao Fá \sharp . Também como no c. 5, entendemos aqui que o Si \flat (agora no registro grave) funcione como uma transformação do Si \sharp , conduzindo-nos a Sol menor nos instantes finais da peça. Quanto ao Lá \flat grave, este parece aprofundar uma incursão nas regiões mais bemóis de Sol, como se rapidamente rumássemos de Sol maior a Sol menor até aludirmos, finalmente, à sua variante frígia²⁹, com o característico II grau rebaixado. Para não perdermos aliás, com esse movimento, o senso de uma centralidade em Sol, sincronizamos ao Lá \flat um Fá \sharp na clarineta, encerrando a peça em suspenso, em uma espécie de dominante italiana de Sol.

Exemplo 19: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 9

Eis na próxima página, por inteiro, nosso comentário sobre o Op. 19/6 (Ex. 20):

²⁹ Ao apontar o frígio como o único modo a sobreviver, no séc. XVII, ao sistema de tonalidades maior e menor, Bukofzer pontua como os acordes de napolitana e aqueles de sexta aumentada constituiriam legados seus na tonalidade dos séculos seguintes (Bukofzer 1975 p. 386).

Sehr langsam

p
pp
pppp
p
pp
pppp
mp
p
pp
ppp
pppp

mit sehr zartem Ausdruck
genau im Takt
wie ein Hauch
pppp

Exemplo 20: Comentário sobre o Op. 19/6

... e, abaixo, uma representação em notação schenkeriana do comentário em sua globalidade:

Exemplo 21: Comentário sobre o Op. 19/6, representação em notação schenkeriana

Como se vê, nós não chegamos apenas em um plano tonal que abarcasse a obra como um todo – em oposição aos “resquícios fantasmagóricos de tonalidade tradicional” aos quais J. Straus clama limitarem-se abordagens de orientação tonal à música dita “atonal” ou “pós-tonal” (Straus 2005, p. 131) –, mas em um plano surpreendentemente convencional, com estabelecimento de uma *Haupttonart*, transição rumo à dominante, *Durchführung* e retorno à *Haupttonart*. Se, em nossa interpretação, essa *Haupttonart* foi estabelecida antes por alusões a regiões que lhe fossem próximas e que convergissem sobre si, também na *Waldstein*, mais de cem anos antes, isso acontece; se há passagens em que as regiões tonais são aludidas apenas por suas bases diatônicas, temos precedente disso já em Chopin, se não antes; e se a pré-dominante seria aqui apenas sugerida por sua própria dominante individual, sem de fato vir a ocorrer, o procedimento tem forte sabor wagneriano.

O aspecto mais incomum de todo o plano a que nossa interpretação chegou encontra-se nos últimos instantes da obra, com esse movimento final de uma tonalidade principal maior em direção, respectivamente, às suas variantes menor e frígia. Talvez, contudo, melhor façamos em interpretar esse traço de uma perspectiva expressiva, simbólica, do que construtiva, funcional. Sabe-se que essa sexta peça do Op. 19, datada de 17 de junho de 1911, foi escrita sob as impressões deixadas em Schoenberg pelo funeral de Mahler (Wellesz 1921, p.

39; Newlin³⁰ 1954, p. 247), ocorrido cerca de um mês antes e retratado por Schoenberg também em um quadro, pintado nos dias seguintes ao evento (Fig. 1). Sem que nos delonguemos em torno da dimensão semântica da peça e sua relação com a morte e o funeral de Mahler – não é, afinal, o escopo deste trabalho e, ademais, há um minucioso artigo de McKee (2005, p. 121–151) a esse respeito, o qual recomendamos ao leitor interessado –, limitamo-nos a nos indagar: quer o gesto derradeiro da peça represente “a morte física de Mahler”, seu “último suspiro” (McKee 2005, p. 135–136, 139 e 141), ou já (como tão bem captado pelo Schoenberg pintor) o abismo da cova, em sua materialidade inexorável, não estaria essa incursão no mundo dos bemóis a colaborar com a descida de registro, com a densidade tímbrica desse Lá₂ ao piano e com o emudecimento dinâmico, para a construção de uma impressão de profundidade e escuridão em meio à delicada luminosidade dos sinos quartais? – em meio ao raio de sol que romperá no instante mesmo do sepultamento?

³⁰ Newlin, que fora aluna de Schoenberg na UCLA a partir de 1938, ouviu provavelmente do próprio compositor o relato que merece ser aqui transcrito: “Mas quando chegou o momento de o caixão [de Mahler] ser baixado à cova, um raio de sol rompeu por entre as nuvens. Tudo isso foi, em uma das composições mais conhecidas de Schoenberg, apresentado em poucos compassos, com excepcional sensibilidade e empatia. Trata-se das *Seis pequenas peças para piano*, Op. 19, de 1911. Na última peça ouvem-se soar os sinos, suaves e irrealis como uma lembrança, uma folha murcha de um passado triste, uma contraparte musical do nostálgico livro *Das Grab in Wien* [O túmulo em Viena], de Paul Stefan” (Newlin 1954, p. 247).



Figura 1: Schoenberg: *Begräbnis von Gustav Mahler*, 1911

4. Considerações finais

Apresentamos, neste artigo, um procedimento analítico voltado a obras geralmente tidas como pós-tonais e desenhado para que nelas pudéssemos não apenas reconhecer, mas também evidenciar relações harmônicas funcionais tanto locais como de larga escala. Conforme exposto, nosso procedimento consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada uma linha instrumental que opere, em cada formação harmônica, preparações e resoluções que

demonstrem como tal formação poderia – ou “quase poderia” – ter acontecido ainda antes de 1908, em um estágio anterior, portanto, da tonalidade funcional. Em outras palavras, por meio de nossa linha acrescentada, percorremos em sentido inverso os processos *emancipatórios*, efetivos ou hipotéticos, que pudessem ter levado, no seio e nos termos de uma tonalidade pré-1908, a cada formação harmônica da obra analisada. Valendo-nos, ademais, das específicas ambiguidades de cada formação, i. e., da margem que cada uma deixa para ser funcionalmente interpretada desta ou daquela maneira, podemos, a cada momento, eleger e ressaltar aqueles aspectos de sua *difusa* funcionalidade que a insiram, no contexto da peça analisada, em um plano mais amplo e significativo de relações funcionais. Exemplificamos, finalmente, nosso procedimento com uma análise do Op. 19/6 de Schoenberg.

Tendo em vista a antiga discussão acerca de abordagens de orientação tonal-funcional ao repertório em questão, pontuamos aqui alguns aspectos de nossa análise que cremos responder às principais objeções a abordagens desse tipo. Primeiramente, ao contrário do que Straus (2005) objetava, nossa análise não apenas não se limitou a reconhecer “resquícios fantasmagóricos de tonalidade tradicional”, como, ao contrário, construiu (com base em virtualidades objetivas do original) uma interpretação funcional para a obra em sua globalidade, chegando, aliás, a um plano harmônico surpreendentemente convencional, envolvendo o estabelecimento de uma *Haupttonart*, uma transição rumo à sua dominante, uma passagem com as características harmônicas de um *Durchführung* e um retorno à *Haupttonart*.

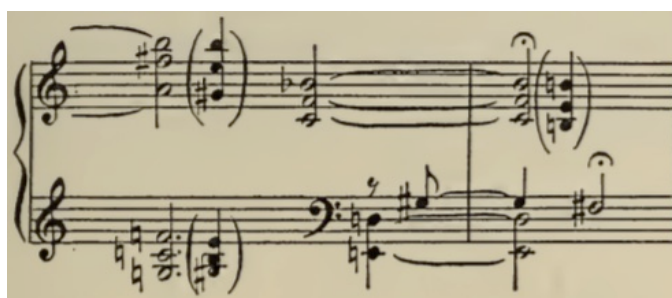
Também ao contrário do que observáramos na análise de Leichtentritt (1951) do Op. 11/1 – em que diversos acordes e notas eram simplesmente desconsiderados, sendo rotulados como “falsos” –, nossa análise levou em conta *cada nota* da obra analisada, inclusive conferindo relevância a traços harmônicos que poderiam passar facilmente despercebidos em termos de suas implicações funcionais. Note-se, por exemplo, como as pequenas diferenças entre os compassos 1, 3 e 9 tiveram papel crucial para que remetêssemos cada um desses três compassos, tão semelhantes entre si, a centralidades locais diferentes, contribuindo, assim, para o desenho em larga escala a que chegou nossa interpretação da obra. Há aí, aliás, um terceiro aspecto de nossa análise a se ressaltar: que, em nossa abordagem, as ambiguidades não fossem tomadas por contradição – como o faz Straus (2005) com relação às análises que

encontraram no Op. 11/1 diferentes *Haupttonarten* –, mas que fossem, ao contrário, assumidas como constitutivas da obra e contempladas, na medida do possível, ao longo do processo analítico. Note-se, nesse sentido, como nas diferentes ocorrências do hexacorde principal da peça, ao invés de insistirmos em uma afirmação de Sol maior, nós optamos por valorizar seu caráter *difuso*, nele pronunciando ora Sol maior, ora Dó menor ou Mi menor – e note-se, ademais, o fato de que tal procedimento não foi de modo algum disruptivo do plano tonal a que chegamos.

Especificamente com relação a nossa abordagem, poder-se-ia objetar que o Op. 19/6 não tem uma linha de clarineta e continuará, em si mesmo, não tendo. O que nossa análise faz, contudo, é (1) estabelecer um estágio intermediário entre a obra abordada e uma linguagem harmônica mais amplamente aceita como tonal e, pela interposição desse estágio intermediário, (2) ressaltar aquela “diferença gradual” entre a tonalidade de Schoenberg e as tonalidades de Wolf, Mahler ou R. Strauss. Nesse sentido, com relação a esta *outra* obra em que resultou nossa análise – uma nova obra, para piano e clarineta, escrita mais de cem anos após o original –, a obra original pode ser retrospectivamente ouvida como uma versão *emancipada*, a qual, tendo tido os passos de sua *emancipação* reconstituídos (ainda que em um plano especulativo), tende a se tornar mais *compreensível* – para usarmos o termo de Schoenberg – nos termos da tonalidade. Ademais, pontuamos que, não tendo em si mesma uma parte de clarineta, a peça analisada ainda assim *comporta*, nos termos de uma tonalidade relativamente convencional (e cuidamos de mostrar precedentes em repertório para cada passo de nossa análise), não apenas a linha por nós acrescentada, mas também o plano funcional em larga escala nela implicado, de modo que tal linha *atualiza* e dá assim consistência a um plano tonal constituinte da obra, em sua face virtual. Dito de outro modo, a atualização de tal plano é uma demonstração, *a posteriori*, de sua realidade enquanto um virtual da obra.

Isso não significa que, em nosso entendimento, o Op. 19/6 tão simplesmente *esteja* em Sol maior: não clamamos, afinal, que nossa linha e o plano tonal nela implicado sejam os únicos que a obra admita. *Leichtentritt*, por exemplo, parece enxergar com muita convicção que a mesma peça esteja em Mi maior (*Leichtentritt* 1951, p. 444–445) e, de fato, nos parece possível (trata-se de um experimento futuro a realizarmos) elaborar uma linha de clarineta que

busque evidenciar, na mesma obra, um plano tonal em torno dessa *Haupttonart*. Conforme se vê no Ex. 22, contudo, a interpretação de Leichtentritt parece demandar maior intervenção composicional para pronunciar-se do que aquela que neste artigo apresentamos. Assumindo-se que a obra comporte, como virtualidade, também um plano em Mi maior, entendemos que um tal plano coexistiria *difusamente* com o plano em Sol maior por nós apontado e, em especial, que, se o plano em Mi maior de fato demandar maior intervenção do que o plano em Sol maior e/ou for menos coeso do que este, então, nessa coexistência *difusa*, o plano em Sol maior será, de nossa perspectiva, um constituinte mais intenso da tonalidade latente na obra do que aquele em Mi maior. *Difuso*, como já colocado, não significa indeterminadamente ambíguo, mas ambivalente entre termos especificáveis, com diferentes intensidades relativas e diacronicamente dinâmicos. (Para colocar as questões nos termos de Deleuze, lembremos que a multiplicidade do virtual não se confunde de modo algum com indeterminação [Deleuze 2006, p. 295; 1996, p. 49; cf. p. 18, acima]. É precisamente tal propriedade do virtual, aliás, que torna uma obra como esta de Schoenberg tão convidativa ao jogo composicional: há aí uma abertura objetiva, uma lacuna carregada de sentidos os quais, enquanto virtualidades que lhe são próprias, poderão tornar-se ponto de partida para novas intromissões criativas, vindo a ser atualizados diferentemente por cada compositor que revise a obra.)



Exemplo 22: Op. 19/6, c. 5–6, com resoluções em Mi maior entre parênteses, conforme Leichtentritt (1951, p. 445).

Se não clamamos que nossa linha acrescentada e nossa interpretação da obra sejam as únicas possíveis, esclarecemos que tampouco buscamos, com nosso procedimento, sobrepujar quaisquer outros métodos analíticos. Nesse sentido, há de se notar, por exemplo, como nós ocasionalmente esclarecemos nossa análise por meio de uma abordagem schenkeriana, ou como viemos a

complementá-la com a abordagem de McKee (2005), de cunho paradigmático. O que reivindicamos é, mais simplesmente, que nossa abordagem seja especialmente adequada ao objetivo de se reconhecer e evidenciar relações funcionais locais e de larga escala latentes em obras ditas “pós-tonais”. Atribuímos tal adequação ao caráter histórico da *emancipação da dissonância*, a qual, tratando-se de um processo – e não se limitando a um evento sumário ocorrido em 1908 –, pode ser percorrida, tal como o temos feito, em sentido inverso.

Por fim, lembrando que o presente artigo decorre de um projeto de pesquisa em andamento, o qual visa explorar o alcance e os limites do procedimento analítico ora apresentado, colocamos aqui algumas hipóteses e questões, as quais correspondem a nosso horizonte de pesquisa. Primeiramente, temos por hipótese que o método seja tão mais desafiado e tensionado quanto maior a densidade e ritmo harmônicos da obra analisada e quanto menos linear sua textura – o que pretendemos investigar justamente realizando *comentários* sobre obras progressivamente mais densas e texturalmente complexas. Nesse sentido, o Op. 11/1, por exemplo (sobre o qual estamos correntemente escrevendo um *comentário*), é certamente mais desafiador do que o Op. 19/6.

Em segundo lugar, considerando-se que nós temos já escrito um *comentário* sobre o Op. 63/1 de Scriabin (a ser ainda publicizado) e que Scriabin tem uma linguagem distinta daquela de Schoenberg, perguntamo-nos se haveria, com relação a nosso método, algum limite concernente à linguagem da obra analisada – para além, evidentemente, de que ela esteja circunscrita em uma afinação temperada. Será que nosso método se aplica igualmente às obras dodecafônicas de Schoenberg e Webern, por exemplo? Ou ainda a compositores que por outros caminhos abandonaram a tonalidade, como Bartók ou Villa-Lobos (cujo *O passarinho de panno* pretendemos ainda analisar)?

Finalmente, como já colocado, pretendemos explorar a possibilidade de se escrever linhas diferentes sobre uma mesma obra, as quais impliquem planos tonais igualmente distintos. Residiria aí, por um lado, um aprofundamento sobre a dimensão *difusa* das *funcionalidades latentes* que entendemos operar no repertório abordado. Por outro lado, a possibilidade de intromissões diversas sobre uma mesma obra – inclusive, potencialmente, por compositores e analistas distintos – junta-se ao próprio caráter composicional de nossa

abordagem analítica para situá-lo em todo um outro ramo de pesquisa (o qual foi, em alguns momentos deste artigo, já tangenciado): o de uma reflexão em torno do próprio potencial analítico da composição – ou, mais amplamente, de uma compreensão da composição enquanto forma de construção de conhecimento.

Referências

1. Adler, Guido. 1904. *Richard Wagner: Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
2. Bailey, Robert. 1985. *An Analytical Study of the Sketches and Drafts*. In: Bailey, Robert (Ed.). 1985. *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, p. 113–146. New York: W. W. Norton & Company.
3. Berio, Luciano. 1992. *Chemins V* (author's note). Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/chemins-v-authors-note?626404300=1>> (último acesso: 24/06/2023).
4. _____. 2006[1993/1994]. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
5. Brinkmann, Reinhold. 2000[1969]. *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
6. Bukofzer, Manfred F. 1975[1948]. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Chafe, Eric. 1992. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books.
8. Dahlhaus, Carl. 1978. *Emanzipation der Dissonanz*. In: Dahlhaus, Carl. 1978. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, p. 146–153. Mainz: Schott.
9. _____. 1987. *Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. In: Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and the New Music*, p. 181–191. New York: Cambridge University Press.
10. Deleuze, Gilles. 1996[1995]. *O atual e o virtual*. In: Alliez, Éric. 1996. *Deleuze filosofia virtual*, p. 47–57. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34.
11. _____. 2006[1968]. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.

12. Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold. 2011. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR.
13. Fétis, François-Joseph. 1867[1844]. *Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie*. Paris: Brandus et Dufour.
14. Forte, Allen. 1972. *Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music*. *Perspectives of New Music*, v. 11, n. 1, p. 43–64.
15. _____. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
16. Haimo, Ethan. 1996. *Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy*. *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 167–199.
17. Kurth, Ernst. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin: Max Hesses Verlag.
18. Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press.
19. Martin, Nathan. 2008. The Tristan Chord Resolved. *Intersections*, v. 28, n. 2, p. 6–30.
20. McKee, Eric. 2005. On the Death of Mahler: Schoenberg's Op. 19, No. 6. *Theory and Practice*, v. 30, p. 121–151.
21. Mitchell, Donald. 1985. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*. Berkeley: University of California Press.
22. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução de Régis Duprat. *Opus*, v. 2, n. 2, p. 50–58.
23. Newlin, Dika. 1954. *Bruckner Mahler Schönberg*. Wien: Bergland Verlag.
24. Nüll, Edwin von der. 1932. *Moderne Harmonik*. Leipzig: Kistner und Siegel.
25. Ogdon, Will. 1981. How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 5, n. 2, p. 169–181. Los Angeles: University of Southern California.
26. Oliveira, Francisco Z. 2018. *Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
27. Packer, Max. 2013. *Latência, ressonância, abertura: um estudo sobre o pensamento composicional de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp.

28. _____. 2018. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
29. Perle, George. 1981[1962]. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 5th ed. Berkeley: University of California Press.
30. Rink, John. 2002. Analysis and (or?) performance. In: Rink, John (Ed.). 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*, p. 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Rosen, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
32. Schoenberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition.
33. _____. 1950[1933/1947]. Brahms the Progressive. In: Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*, p. 52–101. New York: Philosophical Library.
34. _____. 1950[1941]. Composition with Twelve Tones. In: Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*, p. 102–143. New York: Philosophical Library.
35. _____. 1976[1934]. Probleme der Harmonie. In: Schoenberg, Arnold. 1976. *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, p. 219–234. Frankfurt: S. Fischer.
36. _____. 1995. *Schoenberg – Busoni Schoenberg – Kandinsky: Correspondances, textes*. Traduções de D. Haefliger, A. Courvoisier, E. Politi, P. Albèra, C. Russi, O. Mannoni e V. Barras. Genève: Éditions Contrechamps.
37. _____. 2001. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
38. _____. 2004[1948]. *Funções estruturais da harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera.
39. Simms, Bryan R. 2000. *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*. New York: Oxford University Press.
40. Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice Hall.
41. Szendy, Peter (org.). 2001. *Arrangements – Dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan.
42. _____. 2008. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press.
43. Tenney, James. 1988. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Co.

44. Webern, Anton. 1960[1933]. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition.
45. Wellesz, Egon. 1921. *Arnold Schönberg*. Leipzig: E. P. Tal & Co. Verlag.

Sobre os autores

Helder Alves de Oliveira (heldcomposer@gmail.com) é doutor em Poéticas da Criação Musical pela UFRJ, com doutorado sanduíche pela Comissão Fulbright na *Louisiana State University*, EUA. Helder tem recebido prêmios de composição no Brasil, EUA, Alemanha, Portugal, Canadá, Irlanda e Dinamarca, como por exemplo dois Prêmios Funarte de Composição Clássica (2012 e 2016), 1.º lugar no V Concurso de Composição da Academia de Flauta de Verão, 1.º lugar no *A Hymn for Mercy Competition* 2019, o *Internationalen Eisenacher Bach Kompositionspreis* 2020, 2021 *Dolphy Prize*, e 1.º lugar no 2023 *Northwest Horn Symposium Composition Contest*. Suas obras foram tocadas por diversos grupos, tais como Mivos Quartet (EUA), Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach (Alemanha), Quarteto Camargo Guarnieri, OSUSP, OSUFRJ e OSTNCS. Helder tem obras publicadas pela Edition Svitzer, Scherzo Editions, Alea Publishing & Recording, T.U.X. People's Music e Viola da Gamba Society of America. Tem artigos sobre procedimentos composicionais publicados em revistas nacionais e internacionais e em anais de congressos nacionais. É membro do grupo de pesquisa MusMat da UFRJ.

Liduíno Pitombeira (Brasil, 1962) (pitombeira@musica.ufrj.br) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, *Louisiana Sinfonietta*, *Red Stick Saxophone Quartet*, *New York University New Music Trio*, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, *Poznan Philharmonic Orchestra* (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, *The Chicago Philharmonic* e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos. Pitombeira recebeu seu PhD em composição pela *Louisiana State University* (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OESP), Connors, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni,



Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis. Pitombeira foi premiado em 2019 com a Medalha Villa-Lobos, concedida pela Academia Brasileira de Música, e homenageado pela vida e obra no VII Festival de Música Contemporânea Brasileira. É membro da Academia Brasileira de Música, cadeira Nº 28.

Raphael Sousa Santos (contact@raphaelss.com) é um compositor, artista visual e programador brasileiro baseado na Holanda. Ele experimenta com o desenvolvimento de programas, linguagens de programação e com o uso de processos aleatórios e técnicas espectrais para a criação e performance de música e artes visuais. Seu interesse na pesquisa engloba análise e síntese de áudio, teoria musical e composição assistida por computador com um foco no papel da abstração, da manipulação sintática e no uso da linguagem durante o processo composicional e analítico. Membro do coletivo *Netherlands Coding Live* (NL_CL) e bacharel em composição pela Universidade Federal de Campina Grande. Além de músico e artista, Raphael trabalha como engenheiro de software senior e contribui para projetos de software livre.

Marta Castello Branco (martacastellobranco@yahoo.com.br) é musicóloga e flautista. Atua como professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da UFJF e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. cursou o doutorado na *Universität der Künste Berlin* (UdK), na Alemanha, sobre a relação entre a filosofia das novas mídias de Vilém Flusser e a música contemporânea (2014). Entre suas publicações, estão os livros: *Reflexões sobre Música e Técnica* (Editora UFBA, 2012), *O Instrumento Musical como Aparato* (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro *Na Música*, de Vilém Flusser (Editora Annablume, 2017). Em 2018, realizou pós-doutorado no *Instituto Aryamarga*, Índia e em 2022 na *Universität der Künste Berlin* (UdK). Temas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, universalismo musical, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão sonora.

Marcio Landi (marcio.landi@uece.br) concluiu o Pós-Doutorado junto ao Centro de Pesquisa de Sociologia e Estética Musical – CESEM da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA/FCSH - 2022), foi agraciado com a bolsa *Fulbright* do governo norte-americano, tendo alcançado o título de *Doctor of Musical Arts in Orchestral Conducting* pela *University of Missouri-Kansas City* (CAPES/FULBRIGHT, 2009-

2013), possui mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, e graduação em Bacharelado em Música com Habilitação em Composição e Regência pela mesma instituição. Atuou como Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (1998-2009), atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Ceará, diretor do Laboratório Banda Sinfônica – LBS, coordenador do grupo de pesquisa Investigação em Regência e Interpretação Musical – IRIM, editor na Coleção IRIM, presidente do Simpósio de Regência e Interpretação Musical – SIRIM, e Coordenador e Regente Titular da Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

Rodrigo Lara Alonso (info@rodrigolaraalonso.com) é graduado (licenciatura em Música e Estudos latino-americanos) pela *Universidad Nacional Autónoma de México*, Mestre em Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e *Performer Diploma Solo Performance* pela *Indiana University*. Rodrigo é fundador do conjunto de violões *Sicarú*, com o qual já ganhou prêmios de música de câmara no Brasil, Croácia, Estados Unidos, Hungria, Itália, Rússia, México e Uruguai. Seus interesses acadêmicos incluem a pedagogia crítica, a sociologia da educação e a filosofia da educação musical latino-americana. Rodrigo é candidato a PhD em Educação Musical na *University of Southern Mississippi* e trabalha no *Cleveland Institute of Music* e na *Cleveland Classical Guitar Society*.

Raquel Turra Loner (r.turra.loner@gmail.com) é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Estadual do Paraná (*Música e Processos Criativos*) e integrante do Grupo de Estudos em Performance Musical. É bolsista Capes e sua pesquisa aborda a técnica violonística, especificamente o planejamento da ação de mão esquerda ao violão como fator determinante para a obtenção de fluência mecânica e sonora em uma execução musical.

Alisson Alípio (alissonalipio@gmail.com) é Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná – Campus I (Embap), orientador no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição e um dos líderes do Grupo de Estudos em Performance Musical, no qual dedica-se à pesquisa das teorias e processos de digitação e dedilhado ao violão.

Carlos Almada (carlosalmada@musica.ufrj.br) é professor associado da Escola de Música da UFRJ e, desde 2011, membro permanente do Programa de

Pós-Graduação em Música da mesma instituição. É mestre e doutor em Música pela UNIRIO, com pesquisa teórico-analítica referente à *Primeira Sinfonia de Câmara, Op.9* de Schoenberg. Pesquisador com participação em dezenas de congressos nacionais, internacionais e artigos publicados em periódicos científicos, tendo seus principais interesses gerais de pesquisa vinculados aos campos da Teoria e Análise e Estudos Sistemáticos em Música Popular. Autor dos livros *Arranjo* (2001), *A Estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto em música popular* (2013), *Nas fronteiras da tonalidade* (2016), *A harmonia de Jobim* (2022) e *Musical Variation* (2023). Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise TeMA. Editor-chefe do periódico *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics* e líder do grupo de pesquisa MusMat.

Pedro Emmanuel Zisels (pedrozramos@gmail.com) é pesquisador de música popular do Brasil, com foco nos gêneros urbanos do choro e samba carioca. Desenvolve estudos sobre padrões de recorrência de elementos musicais em domínios estruturais, tais como harmonia, ritmo, melodia e forma. Atualmente, cursa o doutorado na linha *Poéticas da Criação Musical* na UFRJ, explorando modelos teóricos elaborados especificamente para a descrição e análise de melodias de samba carioca. Contribui no aprofundamento de perspectivas sistemáticas para esse gênero, considerando-se sua distribuição temporal de mais de 100 anos. Cursou Mestrado em Música (Composição) pela UFRJ, quando investigou padrões composicionais em contracantos de Pixinguinha, sendo orientado pelo prof. Dr. Carlos Almada.

Caroline Caregnato (ccaregnato@uea.edu.br) é doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e graduada em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). É professora da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde atua no Curso de Graduação em Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Tem publicado trabalhos de pesquisa e materiais didáticos no campo do ensino e da aprendizagem de Percepção Musical, além de atuar como professora dessa área nos Cursos Livres de Extensão em Música da UEA, junto a crianças e adolescentes. É líder do grupo de pesquisa *Cognição, Educação e Práticas Interpretativas em Música*, junto ao qual coordena e desenvolve investigações nas áreas de Cognição e de Educação Musical, como o projeto de pesquisa que deu origem a este artigo, chamado “Verificando a efetividade de estratégias

usadas por professores e estudantes para a construção da escrita musical”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Pablo da Silva Gusmão (pablo.gusmao@ufsm.br) é doutor em Música pela *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG), Bacharel e Mestre em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde ministra as disciplinas de Teoria e Percepção Musical, assim como Tópico de Psicologia e Cognição da Música, nos cursos de graduação em música. Tem desenvolvido e publicado pesquisas na área de Autorregulação da Aprendizagem em Música, particularmente com foco nas questões relacionadas à autoeficácia, motivação e estratégias de aprendizagem da Percepção Musical.

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (zmekhol@unicamp.br) é, desde 2022, professor adjunto da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde leciona Composição, Análise Musical e Percepção. Tendo se graduado em Composição Musical pela UNICAMP em 2011, obteve seu mestrado em Processos Criativos em Música pela UNICAMP (2013) e seu doutorado em Processos de Criação Musical pela USP (2018), tendo sido orientado em ambas as pesquisas por Prof. Dr. Silvio Ferraz. Tanto como compositor, como enquanto pesquisador, seu principal interesse reside nas interações entre tonalidade funcional e abordagens pós-tonais à composição musical. Foi professor da Universidade Federal de Rondônia entre 2014 e 2022. Realizou estágio de pesquisa em 2015 na Fundação *Paul Sacher* (Basel, Suíça) sobre os rascunhos de Brian Ferneyhough.

Max Packer (mxpacker@gmail.com) é, desde 2019, professor adjunto da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da UFMS, onde ministra as disciplinas de Harmonia, Análise e Clarineta. Doutor em Artes (Processos de Criação Musical) pela Universidade de São Paulo (2018), Mestre em Música (Processos Criativos) pela Universidade Estadual de Campinas (2013) e Bacharel em Composição Musical pela Faculdade Santa Marcelina (2011). Suas pesquisas de Iniciação Científica (2009–11), Mestrado (2012–13) e Doutorado (2014–18) foram realizadas sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, com bolsa FAPESP. Realizou estágios de pesquisa na Fundação *Paul Sacher Stiftung* (Basel, Suíça) em

2015 e na *Monash University* em Melbourne, Austrália, entre 2016 e 2017, sob supervisão do compositor Thomas Reiner, com bolsa FAPESP.

Sumário

i Editorial

Artigos

- 1 Modelagem gestáltica do Ponteio Nº 28 de Camargo Guarnieri
Gestalt modeling of Ponteio No. 28 by Camargo Guarnieri
Helder Alves de Oliveira, Liduino Pitombeira e Raphael Sousa Santos
- 34 Piano na Mangueira: uma história brasileira sobre música e essencialismo
Piano at Mangueira: a Brazilian story about music and essentialism
Marta Castello Branco
- 55 Sinfonia Nº 2 (“Brasileira”) de Walter Burle Marx
Symphony No. 2 Brasileira by Walter Burle Marx
Marcio Spartaco Nigri Landi
- 82 La construcción motivica en el Concierto Elegiaco de Leo Brouwer
The Motivic Construction in Leo Brouwer’s Concerto Elegiaco
Rodrigo Lara Alonso
- 106 Implicações da indeterminação na obra para violão solo de Leo Brouwer
Implications of indeterminacy in Leo Brouwer’s solo guitar work
Raquel Turra Loner e Alisson Alípio
- 130 O ritmo de ideias básicas de samba: uma abordagem sistemática
The rhythm of samba’s basic ideas: a systematic approach
Carlos de Lemos Almada e Pedro Emmanuel Zisels
- 167 O efeito da análise auditiva no ditado melódico
The Effect of Aural Analysis on Melodic Dictation
Caroline Caregnato e Pablo da Silva Gusmão
- 190 O comentário composicional enquanto meio de desvelar funcionalidades harmônicas latentes: exposição do método e comentário sobre o Op. 19/6 de Schoenberg
Compositional commentary as a means of revealing latent harmonic functionalities: exposition of the method and commentary on Schoenberg’s Op. 19/6
Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira e Max Packer
- 237 **Sobre os Autores**
About the Authors