

VI Encontro da TeMA

IV Jornadas Interamericanas de Teoría y Análisis Musical

Rodadas de pesquisa do PPGMUS

Anais dos Congressos da TeMA



Produção de conhecimento em Música:
*Relevância da Teoria e Análise Musical e de suas
intersecções com a prática*

UDESC – Ceart
Florianópolis – SC



ISSN 2527-1334

18 a 21 de agosto de 2025

VI Encontro da TeMA

IV Jornadas Interamericanas de Teoría y Análisis Musical

Rodadas de pesquisa do PPGMUS

Este livro é uma publicação da

TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

Diretoria executiva

Presidente

Guilherme Sauerbronn de Barros

Vice-Presidente

Desirée Mayr

Secretário

André de Cillo Rodrigues

Tesoureiro

Fernando Rauber Gonçalves

Editor

Gabriel Henrique Bianco Navia

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 für 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)

Ficha técnica

Comissão organizadora

André de Cillo Rodrigues

Desirée Mayr

Fernando Rauber Gonçalves

Gabriel Henrique Bianco Navia

Guilherme Sauerbronn de Barros

Presidente da comissão científica

Adriana Lopes Moreira

Editor

Gabriel Henrique Bianco Navia

Copyright@2025 by TeMA

Salvador
TeMA
2025

Índice

Introdução	i
Programação	1
Resumos expandidos	7

Introdução

O VI Encontro da TeMA se realizará, em modalidade híbrida, entre os dias 18 e 21 de agosto de 2025 na UDESC, em Florianópolis, Santa Catarina. A temática do evento, “Produção de conhecimento em Música: relevância da Teoria e Análise Musical e de suas intersecções com a Prática”, visa a fomentar discussões de cunho epistemológico e reflete a expectativa de que os conhecimentos produzidos pelos pesquisadores em Teoria e Análise Musical alcancem o almejado impacto e relevância para a área, gerando inovações pedagógicas, técnicas e artísticas.



Programação

18/08 – Segunda-feira

13h Credenciamento [HALL BC]

14h30 Abertura [AUDITÓRIO BC]

15h–17h Oficina 1 [AUDITÓRIO BC]

Título: *Composição e Análise de Música Eletroacústica*

Responsáveis: Daniel Quaranta e Flora Holderbaum

**15h–17h Sessão de Comunicações A
[SALA PPGMUS]**

17h30 Coffee Break [HALL BC]

18h Apresentação Musical

Duo Nüske-Deltregia

[AUDITÓRIO DMU]

19/08 – Terça-feira

8h30–10h30 Oficina 2 [AUDITÓRIO DMU]

Título: *Continuidades e descontinuidades em música: reflexões sobre a performance a partir de um olhar analítico*

Responsável: Gabriel Navia

8h30–10h30 Sessão de Comunicações B [SALA PPGMUS]

10h30–11h Coffee Break [HALL BC]

11h–13h Mesa 1 [AUDITÓRIO BC]

Manifestações de gêneros musicais populares latino-americanos na música de concerto

Convidados: Norton Dudeque, Paulo de Tarso Salles, Alejandro Barbot e Alonso Torres

Mediação: Desirée Mayr

14h30–16h30 Oficina 1 [AUDITÓRIO BC]

Título: *Composição e Análise de Música Eletroacústica*

Responsáveis: Daniel Quaranta e Flora Holderbaum

14h30–16h30 Sessão de Comunicações C [SALA PPGMUS]

16h30–17h Coffee Break [HALL BC]

17h–18h30 Palestra de Steven Rings [AUDITÓRIO DMU]

What Did You Hear, My Blue-Eyed Son?: On the Musical Sources for "Hard Rain"

20/08 – Quarta-feira

8h30–10h30 Oficina 2 [AUDITÓRIO DMU]

Título: *Continuidades e descontinuidades em música: reflexões sobre a performance a partir de um olhar analítico*

Responsável: Gabriel Navia

8h30–10h30 Sessão de Comunicações D [SALA PPGMUS]

10h30–11h Coffee Break [HALL BC]

11h–13h Sessão de Comunicações E (Jornadas Interamericanas de Teoría y Análisis Musical) [AUDITÓRIO BC]

14h–16h Oficina 1

[ESTÚDIO DMU/LabPPGMUS]

Título: *Composição e Análise de Música Eletroacústica*

Responsáveis: Daniel Quaranta e Flora Holderbaum

15h Assembléia da TeMA [AUDITÓRIO BC]

17h–17h30 Coffee Break [HALL BC]

18h30 Apresentação Musical 2 [AUDITÓRIO DMU]

(Programação com conteúdo trabalhado nas Oficinas)

21/08 – Quinta-feira

9h30–10h30 Mesa 2 [AUDITÓRIO BC]

Lançamento de livros e divulgação de publicações da TeMA e do PPGMUS

10h30–11h Coffee Break [HALL BC]

**14h–18h Rodadas de Pesquisa do PPGMUS
[SALA DE REUNIÕES]**

Rodadas de Pesquisa do PPGMUS

14h–14h45 - Miradas ao jazz manouche brasileiro: Cartografia das influências de Django Reinhardt no Brasil

Fernando Caramori (mestrado)
Luiz Mantovani (orientador)
Leitor: Eduardo Vidilli (UDESC)

14h45–15h30 - Harmônio, o órgão expressivo

André Felipe Carpes (mestrado)
Luiz Mantovani (orientador)
Leitor: Luiz Henrique Fiaminghi

15h30–16h15 - Rock Progressivo e Estética Hippie: 10 Estudos para Guitarra Elétrica e Violão Clássico

Thomas Albuquerque (doutorado)
Guilherme Sauerbronn (orientador)
Leitor: Gabriel Bianco Navia (UNILA)

16h15–17h - Mediação e Produção Musical: relação entre concepção estética e procedimentos técnicos, de arranjo e estilo adotados pelo produtor musical no estúdio de gravação

Alexandre Siqueira (mestrado)
Guilherme Sauerbronn (orientador)
Leitor: Fernando Rauber (UFRGS) / Flora Holderbaum

17h–17h45 - Musicalidade africana: Performances corporais, rítmicas e poéticas do grupo Kamatembas da Humpata

Estevão Javela Lussequê (mestrado)
Luiz Henrique Fiaminghi (orientador)
Leitor: Gustavo Elias



Resumos das Comunicações

Sessão A

Ontologias e Epistemologias

**O tempo sonoro no âmbito da Teoria do Domínio Sonoro:
continuidade e descontinuidade**

André Codeço dos Santos

**Autotextualidade e Intratextualidade: Considerações acerca de uma
revisão bibliográfica dos termos**

Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho e Edmar Dionizio

Hermeneutics Versus Semiotics: Topic Theory's False Dichotomy
Dylan Principi

**A versão de estréia de *Tasso* de Franz Liszt e a tradição de aberturas
na Alemenha do início do século XIX**

Isis Biazioli de Oliveira e Mario Videira

**O processo harmônico das *net-structures* explicado por meio da
composição de números inteiros positivos**

Tálio Vítor de Lima Lourenço

O TEMPO SONORO NO ÂMBITO DO DOMÍNIO SONORO: CONTINUIDADE E DESCONTINUIDADE

André Codeço dos Santos

andre.codeco@ufop.edu.br

Universidade Federal de Ouro Preto

O presente artigo visa discutir a continuidade e a descontinuidade do tempo sonoro a partir da perspectiva estruturada na Teoria do Domínio Sonoro (doravante, TDS). A TDS foi proposta durante o doutoramento do presente autor e é constituída de ferramentas analíticas e composicionais a partir de um viés específico acerca do tempo e do espaço musicais. De maneira resumida¹, a TDS é desenvolvida a partir de três perspectivas:

- a) A abordagem de Smolin (2013) sobre o tempo;
- b) Do pensamento Sincrético proposto do Halac (2013), e;
- c) Da aplicação dos conceitos fora do tempo/dentro do tempo propostos por Xenakis (1990).

Segundo Codeço (2019, p.103), a “teoria manifesta-se um espaço finito tridimensional onde desenvolvimento e análise de materiais musicais se constituem no topo ou na superfície desse espaço”. Desta maneira, segundo o autor, esta “superfície ou ambiente (subjetivo) possui potenciais composicionais e analíticos que são desenvolvidos a partir da criação de ferramentas específicas” (Op. Cit., p.103).

Em outras palavras, a TDS é um sistema tanto analítico quanto composicional formado por um conjunto de ferramentas que operam por características distintas e que agem num espaço próprio. Estas ferramentas são

¹ A TDS abarca um considerável número de modelos matemáticos aplicáveis em análise musical e, também, modelos de apreensão e desenvolvimento do material musical que são aplicados em composição musical. Não obstante, tais modelos têm sua origem na perspectiva emergente do tempo em música. Para mais informações, ver Codeço (2019).

ativadas por modelagem matemática, por adequações algébricas e por fundamentações filosóficas².

Um dos conceitos fundamentais para a proposta é o conceito de tempo sonoro que, por sua vez, advém dos conceitos de tempo emergente e espaço não emergente propostos por Smolin (2013).

De maneira resumida, na concepção de Smolin (2013), o problema da apreensão do tempo por modelagem matemática se dá por considerar o espaço como sendo emergente do tempo. Assim, há uma série de barreiras filosóficas e matemáticas que torna impossível o encapsulamento do tempo, em sua essência, por modelos complexos ou não. Smolin, então, propõe o inverso. Isto é, que o tempo que existe seja concebido como emergente do espaço e, a partir daí, encapsulável. Estes serão, portanto, recortes do tempo real, e apenas esses recortes são acessíveis à percepção humana e tangível em seus fazeres, dentre eles, o fazer musical.

Atravessando a margem de aplicações relativas aos campos da Física e da Cosmologia, e empregando esses conceitos à música, as práticas musicais também convocam para si recortes do tempo real em seus distintos fazeres. Na perspectiva da TDS, a performance, a escuta e a criação musical são entendidos como espaços sonoros e não emergentes dos quais o tempo sonoro é emergente. Obviamente, tanto os espaços sonoros quanto o tempo que emerge de cada um deles têm características distintas e intrínsecas, porém, são essencialmente não emergentes ou emergentes.

Uma característica do tempo emergente é que seu encapsulamento se dá em um intervalo de tempo que jamais se repetirá. Se os agentes musicais não podem se replicar no tempo, a experiência musical individual se dará sempre em recortes de tempo. Smolin (2013) aponta que a totalidade da natureza se constitui e evolui no tempo não emergente, porém sendo apenas captável à experiência humana a partir de momentos (ou recortes) de tempo, e por isso o tempo de percepção do tempo é o que emerge de um certo espaçamento. Assim também ocorre na experiência musical. Por ser parte da natureza, toda experiência musical acontece e evolui no tempo não emergente, como apontado por Smolin, apresentando-se em um momento de tempo, revelado por uma sucessão de momentos, e captado tanto pela performance quanto pela escuta e criação, num recorte de momento, isto é, num recorte de tempo. Desta forma, o tempo da

² Para um aprofundamento, ver Codeço (2019, p. 41–54).

O tempo sonoro no âmbito da Teoria do Domínio Sonoro: continuidade e descontinuidade

execução musical (performance), da escuta³, e da criação musical (e de qualquer grafismo musical), escoados em nossa capacidade perceptiva, estão ligados ao encapsulamento do tempo que emerge do espaço. Nosso argumento é de que em música, a escuta, a performance, mas, principalmente a criação (organização criativa dos eventos) se dá num tempo que emerge do espaço. Queremos dizer que os espaços da consciência, da inconsciência, da particularidade, da subjetividade, das convenções sociais, da coletividade, os espaços físicos e os espaços dos grafismos não emergem de alguma temporalidade, mas de si fazem emergir o tempo musical. Ou seja, tratamos de um tempo musical emergente e de um espaço musical não emergente.

Assim, definimos o conceito de tempo musical emergente, isto é, o tempo sonoro, como o tempo que emerge do espaço, apresentado num momento recortado de uma sucessão de momentos e passível de descrição abstrata matemática. E através dessa definição, toda análise ou modelo descritivo que se valha do tempo sonoro, na verdade, compila dados a fim de fazer emergir uma estrutura formada de espaço ativo e tempo passivo.

Espaço ativo (espaço sonoro) e tempo passivo (tempo sonoro), por sua vez, dizem respeito ao resultado estrutural do estabelecimento do tempo musical emergente. Em outras palavras, o espaço musical é limitador para a quantidade de tempo utilizado na atuação livre dos eventos musicais.

Desta forma, no presente artigo, proporemos os conceitos de continuidade e descontinuidade do tempo passivo na performance musical, na escuta musical e, sobretudo, na criação musical. Para tal, dialogaremos com Smolin (2013), Guyau (2010), Kramer (1988), Messiaen (1994), Prigogine (1999) e Reichenbach (1958).

Referências

Andrade Neto, Antonio Vieira de. Brevíssimos comentários sobre o tempo. In: *Sitientibus*. n.17, p.15-26, jul/dez, 1997.

Bergson, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

³ Aqui, tratamos da experiência da escuta musical pura, ou seja, o ato de perceber e significar o produto musical através de processos cognitivos.

Boulez, Pierre. *A música hoje 2: Pierre Boulez*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

Carnap, Rudolf. *An Introduction to the Philosophy of Science*. New York: Dover Publications, 1995.305

Ferraz, Sílvio. Kairos-ponto de ruptura. In: *Ouvirouver*, v. 11, n. 1, p. 34-52, 2015.

Grisey, Gerard. Tempus ex Machina: a Composers Reflection on Musical Time. In: *Contemporary Music Review*. v.2, p. 239–275, 1987.

Guyau, Jean. *A Gênese da Idéia de Tempo e outros Escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Halac, Jose. *Pensamiento sincrético*. Disponível em: <http://www.josehalac.com.ar/research.html>. (2013) Acesso em: 14/12/14.

Kramer, Jhonathan. Postmodern Concepts of Musical Time. In: *Indiana Theory Review*. Vol. 17/12, p. 21-62. 1996.

_____. Studies of Time and Music: A Bibliography. In: *Music Theory Spectrum*. v. 7, p. 72- 106, 1985.

_____. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books, 1988.

Messiaen, Olivier. Temps et éternité. In: *Traité d'ornitologie, temps et couleur-tome II*. Paris: Leduc, 1994.

Morgan, Robert. Musical Time/Musical Space. In: *Critical Inquiry*, 6. p. 527-38, 1980.

Prigogine, Ilya. *O Fim das Certezas: Tempo, Caos e as Leis da Natureza*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

_____. *O nascimento do Tempo*. Lisboa: Ed. 70, 1988.

Reichenbach, Hans. *The Direction of Time*. Berkley: University of California Press, 1999.

_____. *The Philosophy of Space and Time*. New York: Dover Publications, 1958.

Schöpke, Regina. *Matéria em movimento - A ilusão do tempo e o eterno retorno*. 1. ed. São Paulo: Martins/Martins Fontes, 2009.

Smolin, Lee. *Time Reborn*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2013.

Toussaint, Godfried. *The Geometry of Musical Rhythm*. Boca Raton. Taylor e Francis Group, 2013.

Xenakis, Iannis. *Formalized Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.

AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS TERMOS

Ernesto Hartmann

ernestohartmann@musica.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Paraná

Edmar Dionizio

edmar.dionizio@ifsc.edu.br

Instituto Federal de Santa Catarina

Universidade Federal do Paraná

O termo intertextualidade foi proposto originalmente por Julia Kristeva ao estudar e examinar a obra de Bakhtin. Esse conceito, assim como sua terminologia/vocabulário correspondente, já é amplamente empregado nos trabalhos acadêmicos na área de teoria da música.

No entanto, com o passar dos anos, alguns pesquisadores sentiram a necessidade de ampliar o significado do termo ou até mesmo de ressignificá-lo. É o caso de Gerárd Genette (1992), que ressignifica a intertextualidade como uma categoria de algo maior que ele chamava de transtextualidade. É importante ressaltar que no caso de Genette o termo intertextualidade se reduz a algo mais específico, podendo se manifestar em forma de citação, plágio ou alusão. Assim, em outras palavras, o que Kristeva entendia como intertextualidade, para Genette é transtextualidade, a qual pode ocorrer de cinco maneiras distintas: intertextualidade, paratextualidade, architextualidade, metatextualidade e hipotextualidade. Uma descrição sintética das características de cada termo pode ser observada na Fig. 1.

Outros dois termos originários da intertextualidade - ou do que seria transtextualidade para Genette - são: intratextualidade e autotextualidade. Esses conceitos serão o foco desta comunicação.

No que se refere ao termo intratextualidade, existe uma variedade de significações. Uma delas é proposta por Sharrok (2018), onde o termo é visto como fenômeno e como campo de investigação que examina as inter-relações entre os elementos constituintes de um texto. Esse conceito abrange estruturas como a organização cíclica, a continuidade narrativa, a justaposição de elementos descontínuos, a construção de arcos narrativos e a recorrência de linguagens, imagens ou ideias. Inclui ainda a análise das lacunas interpretativas presentes no círculo hermenêutico, bem como a manifestação de presenças ausentes e de trajetórias narrativas que foram abandonadas. Para Sharrok, o foco da intratextualidade reside na maneira como autores e leitores articulam os textos como unidades coesas — ou, por vezes, como discontinuidades criativas — que podem ser subdivididas com vistas à facilitação da leitura ou a outros fins específicos.

Outra importante significação para o termo intratextualidade é descrita Pupia (2017a) ao citar Sant’Anna (2003). Pupia informa que para Sant’anna, a intratextualidade é a apropriação do poeta por si mesmo, ou seja, quando ele se reescreve. Esse processo de autoparáfrase é bastante frequente em diversos compositores ocidentais, porém não deve ser confundido com estilo pessoal ou de uma época ou localidade. No acaso da apropriação, elementos como estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, são reaproveitadas, sem alterar o sentido original, o que difere do estilo, quando essas reapropriações são mais genéricas.

Outra autora, Cecília Marcela Ugartemendía (2017), em sua dissertação de mestrado sobre a epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio, também discorre sobre o termo. Para Ugartemendía, o termo intratextualidade deriva do conceito de intertextualidade, existindo dois níveis de intratextualidade na obra de um autor: o primeiro, trata das relações entre peças do mesmo *corpus* de um autor; e o segundo, trata das relações entre obras distintas do mesmo autor. Visando distinguir entre as situações descritas, a autora, em seu trabalho emprega dois termos propostos por Vasconcellos (2001): “intratextualidade” para o primeiro nível e “autotextualidade” para o segundo. Destarte, para Vasconcellos, a autotextualidade consiste na evocação ou autocitação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor.

Portanto, no presente trabalho, visamos examinar esses conceitos, buscando estabelecer uma revisão bibliográfica acerca dos termos, para posteriormente empregá-los conjuntamente a alguma técnica analítica, no intuito

Autotextualidade e Intratextualidade:
Considerações acerca de uma revisão bibliográfica dos termos

de verificar se os mesmos conceitos contemplam as situações que emergem na música, posto que em sua maioria, estes conceitos nascem e se articulam com a literatura.

Deste modo, essa comunicação tem como objetivo central identificar os principais autores e descrever os conceitos por eles formulados acerca da intratextualidade e autotextualidade, comparando-os e buscando compreender se há uma sistematização ou superposição de ideias e processos, almejando criar as fundamentações teóricas necessárias para o posterior emprego de uma ferramenta analítica.

Por sua natureza, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, cujos resultados apontam para uma confusa superposição de conceituações, que necessitam ser sistematizadas antes da aplicação de algum modelo analítico em obras selecionadas, visando observar se estes mesmos conceitos contemplam os processos encontrados nas análises musicais.

Materiais suplementares

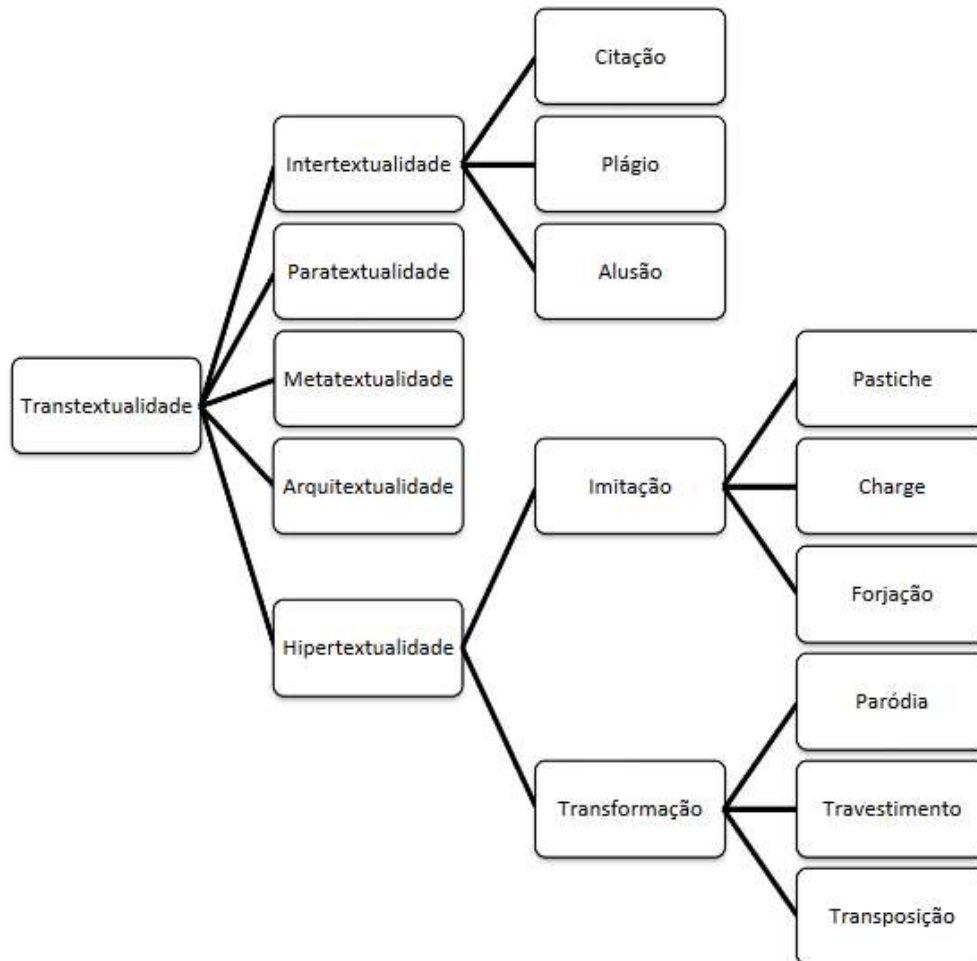


Figura 1: Organograma da Transtextualidade de Genette
Fonte: Nobre (2014, p. 54)

Referências

1. Araújo, Renata Lopes. 2020. *Breve discussão sobre a intertextualidade*. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 21(2).
2. Beard, David; Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge.
3. Corrado, Omar. 1992. *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*. In: Corrado, Omar; Kreichman, Ruth; Malachevsky, Judith (org.). *Migraciones de*

sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual, p. 33–51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.

4. Dudeque, Norton. 2017. *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 1*. *Musica Theorica*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 19–51.

5. Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

6. Genette, Gérard. 1992. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

7. Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.

8. Kristeva, Julia. 1969. *Semiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

9. Kristeva, Julia. 1974. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.

10. Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

11. López-Cano, R. 2007. *Música e intertextualidad*. *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, p. 30–36.

12. Nobre, Kennedy Cabral. 2014. *Critérios classificatórios para processos intertextuais*. Tese de Doutorado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

13. Pupia, Adailton Sergio. 2017a. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº 2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

14. Pupia, Adailton Sergio. 2017b. *Intertextualidade na Sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

15. Pupia, Adailton Sergio. 2017c. *Intertextualidade no Lento (Assai) da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos*. *Revista Orfeu*, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 2, n. 1.

16. Sharrok, Alisson. 2018. *How do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn*. In: *Intratextuality and Latin Literature*. Berlin/Boston: De Gruyter.

17. Ugartemendía, C. M. 2017. *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
18. Vasconcellos, P. S. 2001. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas.

HERMENEUTICS VERSUS SEMIOTICS: TOPIC THEORY'S FALSE DICHOTOMY

Dylan Principi

dprincipi@fsu.edu

Florida State University

This paper argues that the history of Anglophone topic theory has presented music theorists with a false dichotomy between semiotics and hermeneutics. Though the introduction to *The Oxford Handbook* hailed topic theory as “the foremost branch of music semiotics” (Mirka 2014), this was not always the case. Until semiotics took hold of research on “music and meaning” in the 1990s with the work of Kofi Agawu, Robert Hatten, Naomi Cumming, and Raymond Monelle, musical topics were treated as part of the rhetorical structure of Enlightenment repertoire (Allanbrook 1983; Sisman 1993). Despite attempts to interpret topics through the lens of intertextuality rather than semiotics (Klein 2005), theorists have increasingly used topics to “verify” supposed correlations between musical signifiers and extramusical meanings. As a result, semiotics has postured as a self-standing activity that grounds hermeneutics in the “responsible” reconstruction of historical listening competencies (cf. Sánchez-Kisielewska 2023).

Semiotics and hermeneutics come from different academic disciplines, and mixing them together for the sake of interpreting music was always asking for trouble. Whereas semiotics encompasses a linguistic theory of signification, hermeneutics comprises philosophy’s theory of interpretation. Together, they represent two separate approaches to questions about epistemology and meaning, informed by two different intellectual traditions. But music theorists recognize semiotics and hermeneutics simply as two strategies for relating music analysis to musical meaning. In its ascent to popularity, semiotics has set itself up as the primary theory of how music conveys meaning, in opposition to hermeneutics as the complementary activity of interpreting whatever analytical details semiotics leaves uninterpreted. But as it turns out, the questions raised by

the semiotic analysis of musical topics are fundamentally hermeneutic questions; that is, they have to do with *who* interprets music and *what* counts as knowledge.

It is possible to view musical semiotics' presumption to reconstruction through a rubric of traditionally hermeneutic crises. The first crisis concerns the dichotomy between presentism and historicism. According to Thomas Christensen (1993), "Music theory is avowedly presentist when it interprets music from the past using contemporary analytical tools and modes of classification." For example, this is the charge that Daniel Harrison (1992) brought against Kofi Agawu's (1991) *Playing with Signs*, when he wrote that "'the primary epistemological appeal of a topical analysis' . . . is to us as twentieth-century analysts, not to a reconstruction of a fictive, eighteenth-century audience." On the other hand, the historicist fights presentism, Christensen tells us, by insisting that "the past is too multifarious and complex" and demands to be studied according to the "norms of the time, not the present." Musical semiotics thus pledges its allegiance to reconstruction in order to mediate the presentist-historicist dichotomy by matching analytical observations to historically informed meanings.

However, Christensen warns that both attitudes stand dangerously close to positivism. Whereas presentism is positivistic in assuming that music can be analyzed rationally regardless of its historical contexts, historicism veers into similar objectivist territory when it privileges historically rooted interpretations and regards all others as "unavoidable declines in meaning." This worldview is not only dangerous, it is also misconceived. As Klein (2005) explains in *Intertextuality in Western Art Music*, when interpretation is understood as the reconstruction of a bygone reader's stylistic competency, that reader becomes just "a mask for the interpreting critic: the competent reader is exactly that person within a culture who attended to this text in just the way that I have attended to it." In other words, the fiction of the ideally competent listener becomes a coverup for the interpreter's own subjectivity, undermining the historicity of historical reconstruction.

This conundrum conforms to a second hermeneutic crisis. In his chapter in *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Lawrence Kramer (2020) describes a dichotomy between two kinds of hermeneutics. The first kind, which Kramer calls "closed" hermeneutics, is mistakenly thought to encompass hermeneutics as a whole. Since its genesis in Protestant theology, closed hermeneutics understands interpretation as the discovery of hidden meaning,

the correct decoding of hermetic texts according to intention, tradition, and context. When musical semiotics equates hermeneutics with reconstruction, it is clear that semiotics has only this kind of “closed” hermeneutics in mind. Because closed hermeneutics forecloses the possibilities of interpretation, this one kind of hermeneutics has been roundly rejected by philosophers Roland Barthes and Michel Foucault, and musicologists Gary Tomlinson, Carolyn Abbate, and Richard Taruskin—even though they mistakenly claimed to reject hermeneutics in general.

In contrast to closed hermeneutics, Kramer argues that the work of Friedrich Nietzsche and Jacques Derrida highlight the existence of an “open” hermeneutics. Such an attitude is not concerned with limiting interpretation for the sake of historical authority, systematicity, or verification. It is unafraid of the arbitrariness and infinite semiosis that are ineluctable aspects of signification. Instead, open hermeneutics concerns itself with interpretation in a non-moral sense, to borrow a turn of phrase from Nietzsche. Applied to topical analysis, open hermeneutics frees interpretation from the burden of verification and the weight of responsibility.

The reason semiotics and hermeneutics have had issues playing together in the musical sandbox, so to speak, is that both lay claim to language in advancing theories of meaning. When brought together over the question of music, semiotics and hermeneutics end up in a power struggle, each vying to subsume the other in its “universal claim” (Grondin 1994). Yet if we recall that these two hail from separate fields of inquiry, we realize that they were never concocted with compatibility in mind; they merely offer two different perspectives on the riddles of musical meaning. And since semiotics has had the upper hand in music analysis, it is perhaps time to see what hermeneutics has to say on the matter.

References

1. Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
2. Agawu, V. Kofi. 2008. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
3. Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.

4. Christensen, Thomas. 1993. "Music Theory and Its Histories." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by Christopher Hatch and David Bernstein, 9–39. Chicago: University of Chicago Press.
5. Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Advances in Semiotics. Bloomington, IN: Indiana University Press.
6. Grondin, Jean. 1994. *Introduction to Philosophical Hermeneutics*. Translated by Joel Weinsheimer. Yale Studies in Hermeneutics. New Haven, CT: Yale University Press.
7. Harrison, Daniel. 1992. "Review-Article of *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* by V. Kofi Agawu." *Intégral* 6: 136–50.
8. Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Advances in Semiotics. Bloomington, IN: Indiana University Press.
9. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Musical Meaning and Interpretation. Bloomington, IN: Indiana University Press.
10. Klein, Michael Leslie. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Musical Meaning and Interpretation. Bloomington, IN: Indiana University Press.
11. Klein, Michael Leslie. 2015. *Music and the Crises of the Modern Subject*. Musical Meaning and Interpretation. Bloomington, IN: Indiana University Press.
12. Kramer, Lawrence. 2020. "Hermeneutics." In *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, edited by Tomás McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson, and Ariana Phillips-Hutton, 384–402. New York: Oxford University Press.
13. Mirka, Danuta, ed. 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
14. Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
15. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Musical Meaning and Interpretation. Bloomington, IN: Indiana University Press.
16. Sánchez-Kisielewska, Olga. 2023. "On Figaro's Alleged Minuet and Some Challenges and Opportunities of Topic Theory." *Music Theory Spectrum* 45 (1): 89–99.
17. Sisman, Elaine. 1993. *Mozart: The "Jupiter" Symphony, No. 41 in C Major K. 551*. Cambridge Music Handbooks. New York: Cambridge University Press.

A VERSÃO DE ESTREIA DE *TASSO* DE LISZT E A TRADIÇÃO DE ABERTURAS NA ALEMANHA DO INÍCIO DO SÉCULO XIX¹

Isis Biazioli de Oliveira

isis.biazioli@gmail.com

Escola de Comunicações e Arte (USP)

Mário Videira

mario.videira@usp.br

Escola de Comunicações e Arte (USP)

A obra *Tasso: Lamento e Trionfo*, de Franz Liszt, teve sua primeira versão apresentada em 1849 como uma abertura, sendo publicada apenas em 1856 sob a forma de poema sinfônico. Mais do que uma mudança de gênero, a nova versão incorporou uma seção central, o *Quasi menuetto*, que modificou substancialmente sua estrutura formal. Essa transformação também acompanha o processo de esvaziamento do prestígio do gênero abertura na Europa da segunda metade do século XIX (Moortele 2017, p. 9)².

Essa não foi a primeira modificação significativa pela qual a obra passou. Inicialmente concebida para abrir um conjunto de obras para piano, a primeira versão de *Tasso* fazia referência a um poema de Lord Byron (1788–1824) sobre o escritor italiano Torquato Tasso (1544–1595) e utilizava, como material composicional, um *Chant du Gondolier* que Liszt ouvira durante uma de suas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² “On the tail end of the time period, Wagner’s abandonment of the overture in his operas after 1849 was an indication of a broader change in the status of the genre around 1850. After the completion of *Le Carnaval Romain* and *Le Corsaire* in 1844, Berlioz would not write any new overtures until the 1862 *Béatrice et Bénédict*; Mendelssohn died in 1847, Donizetti in 1848; Schumann wrote his final large-scale works in 1853. It is almost symbolic that Liszt in 1856 published several of the overtures he had written in the preceding years under the new generic designation ‘symphonic poem’.”

viagens. Essa melodia seria mantida, com poucas alterações, na versão orquestral publicada em 1856. O ciclo chegou a ter uma prova impressa em 1840 (Müller 1986a, p. 283), mas não foi publicado na ocasião³. O primeiro movimento do ciclo para piano de 1840, intitulado “Lento”, foi posteriormente alterado e orquestrado por Liszt, passando a integrar as celebrações do centenário de nascimento de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Com o título *Lamento e Trionfo: Overtüre*, a peça foi então apresentada como abertura para a encenação do drama *Torquato Tasso*, de Goethe.

Esta foi a primeira incursão de Liszt no gênero “abertura” desde *Don Sanche*, ópera composta aos 16 anos (Cormac 2012, p. 110). Segundo Cormac (2012, p. 111), Liszt, recém-estabelecido em Weimar e já consagrado como compositor para piano, buscava afirmar-se também no campo orquestral. Nesse contexto, sentiu a necessidade de adaptar a antiga peça pianística às “expectativas tradicionais da forma abertura”. Para a autora, as modificações realizadas não visavam adequar o material temático a um novo programa, “de um poema de Byron ao drama de Goethe” mas sim adequar sua forma “ao gênero abertura” (Cormac 2012, p. 146).

A partir das considerações musicológicas de Cormac, e no contexto da *New Formenlehre*⁴, propomos uma análise das diferentes versões de *Tasso* enquanto abertura. A partir das considerações musicológicas de Cormac e situando a investigação no campo da *New Formenlehre*, esta pesquisa propõe uma análise das distintas versões de *Tasso* como abertura. Serão examinados os manuscritos disponíveis nos acervos digitais do *Goethe- und Schiller-Archiv* (GSA), em Weimar, e do *Germanisches Nationalmuseum* (Hs), em Nurembergue, a saber: (1) o primeiro manuscrito de Liszt com indicações de orquestração (GSA N5); (2) a primeira versão orquestrada, realizada pelo copista Conradi (GSA 60/B22); e (3) a segunda versão de Conradi, utilizada na estreia, com correções de Liszt (Hs 107016). A análise será complementada por comparações com a

³ Em 1861, Liszt revisou a terceira e a quarta peças do ciclo para piano composto em 1840 e as publicou pela editora Schott sob o título *Venezia e Napoli: supplément aux Années de pèlerinage, deuxième volume* (Müller 1986a, p. 284).

⁴ O termo que mescla o inglês com o alemão pretende explicitar a história dos estudos sobre forma, desde sua origem germânica até sua retomada a partir do final dos anos de 1990 nos EUA. O termo é usado no título do trabalho de Mathew Riley, “Hermeneutics and the New Formenlehre” de 2010 e em trabalhos de Moortele (2013; 2017).

A versão de estreia de *Tasso* de Liszt e a tradição de aberturas na Alemanha do início do século XIX

versão para piano de 1840, a partir da prova impressa não publicada (GSA I19a), e com a versão definitiva do poema sinfônico, publicado em 1856.

Para fundamentar a compreensão dos manuscritos, recorreremos aos trabalhos musicológicos de Müller (1986a; 1986b), Torkewitz (1995) e Cormac (2012; 2017), bem como às contribuições analíticas da *Neue Formenlehre*. O conceito de “funções formais” (Caplin 1998), a “teoria de sonata” (Hepokoski; Darcy 2006) e a abordagem de Moortele (2017) sobre o gênero abertura serão ferramentas teóricas importantes para esclarecer como Liszt lidou com as expectativas formais da época e até que ponto sua escrita reflete a influência dos modelos beethovenianos.

Com isso, será possível discutir como a valorização do gênero abertura se relaciona à produção de Liszt em seus primeiros anos em Weimar. Abre-se também a possibilidade de, em estudos futuros, aprofundar a investigação sobre o papel da tradição da abertura na criação do poema sinfônico, bem como formular hipóteses sobre as razões pelas quais o gênero abertura se revelou inadequado às ambições sinfônicas de Liszt a partir de 1854, ano em que cinco de suas aberturas foram reescritas e reclassificadas como poemas sinfônicos: *Les Préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Festklänge* e *Hamlet* (Moortele 2009, p. 60).

Materiais suplementares

Links para os manuscritos que servirão de base para a análise desenvolvida no artigo:

1. **MS I19a** - Prova impressa não publicada do ciclo para piano de 1840: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::::P2_ID:192155
2. **GSA, N5** - Esboços de Liszt com indicações de orquestração: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::::P2_ID:198864
3. **GSA 60/B 22** - Primeira versão orquestrada pelo copista Conradi, com base nas indicações do manuscrito anterior: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::::P2_ID:190874
4. **Hs 107016** - Segunda versão de Conradi, utilizada na estreia e revisada por Liszt: <https://dlib.gnm.de/item/Hs107016>

Referências

1. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
2. Cormac, Joanne. 2013. *Liszt as Kappelmeister: the development of the symphonic poems on the Weimar stage*. Tese (Doutorado em Música). University of Birmingham.
3. Cormac, Joanne. 2017. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Hepokoski, James. 2001. Beethoven Reception: The Symphonic Tradition. In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, p. 424–459.
5. _____. 2002. Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation. *19th Century Music*, 25, p. 127–154.
6. _____. Warren, Darcy. 2006. *Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York; Oxford: Oxford University.
7. Moortele, Steven Vande. 2017. *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. _____. 2013. In search of romantic form. *Music Analysis*, v. 32, n. 3, p. 403–431.
9. _____. 2009. *Two-dimensional sonata form: form and cycle in single movement Instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Belgium: Leuven University Press.
10. _____. 2008. Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form. *Current Musicology*, n. 86. New York: Columbia University Press, p. 41–62.
11. Mueller, Rena. 1986a. *Liszt's Tasso Sketchbooks: Studies in Sources and Revisions*. Tese (Doutorado em Música). New York University.
12. Mueller, Rena. 1986b. Liszt's Tasso Sketchbooks: Studies in Sources and Chronology. *Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae*. v. 28, n. 1/4.
13. Torkewitz, Dieter. 1995. Liszt's Tasso. In: *Torquato Tasso in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, ed. Achim Aurnhammer, (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte der germanischen Völkern, ed. Ernst Osterkamp and Werner Röcke, 3), Berlin – New York: de Gruyter, p. 321–347.

O PROCESSO HARMÔNICO DAS NET-STRUCTURES DE TIPO 1 EXPLICADO POR MEIO DA COMPOSIÇÃO DE NÚMEROS INTEIROS POSITIVOS

Tálio Vítor de Lima Lourenço

taliolourenco50@gmail.com

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Com base em Roig-Francolí (1995) uma net-structure é definida como uma teia contínua de linhas finamente entrelaçadas ou padrões repetidos em um processo constante e interativo de transformação de um ou mais parâmetros musicais, altura, duração (ritmo), textura, dinâmica ou timbre. O autor estabelece uma distinção entre as net-structures e as composições canônicas ou contrapontísticas anteriores de Ligeti, como *Lux aeterna* e *Lontano*. Enquanto nestas últimas as sonoridades são transformadas pelo movimento linear das partes individuais, na net-structure a transformação harmônica resulta de processos sistemáticos de flutuação cromática ou expansão e contração intervalar.

O uso de imagens de teia e rede por Ligeti está relacionado a um sonho de infância, onde ele se via preso em uma teia densa e confusa que se transformava irreversivelmente a cada movimento de insetos presos nela. Eis a descrição do sonho por Ligeti:

Na minha infância eu sonhei uma vez que eu não poderia encontrar um caminho para o meu pequeno leito (que foi fornecido com treliças e fez um santuário perfeito), porque a sala inteira foi preenchida por uma teia finamente rosqueada mas densa e extremamente complicada, como a secreção de bichos-da-seda, que giram a seda em torno de si mesmos como pupas para cobrir todo o interior da caixa em que são cultivadas. (Griffiths 1983, p. 33)¹

¹ "In my early childhood I dreamed once that I could not find a way through to my little bed (which was provided with trellises and made a perfect sanctuary), because the whole room was filled up by a fine-threaded but dense and extremely complicated web, like the secretion of

O autor aponta 4 tipos de net-structure, sendo o primeiro caracterizado pelo processo harmônico produzido pela flutuação cromática de microestruturas melódicas, as quais são construídas com padrões melódicos curtos que se movem dentro de um intervalo não maior que 6 semitons, onde os intervalos adjacentes geralmente não são maiores que 4 semitons. A flutuação cromática é alcançada por alterações de semitom, uma nota por vez, uma voz por vez.

No segundo tipo, a transformação harmônica resulta da transformação cromática de células harmônicas por meio de expansão ou contração intervalar. Isso é descrito como uma "metamorfose progressiva de constelações interválicas". A contração e expansão são efetuadas por semitons, uma voz por vez (Roig-Francolí 1995).

O terceiro tipo de net-structure é gerado pela transformação cromática de unidades triádicas. Isso é alcançado por alterações de semitom, uma voz por vez. Por fim, o quarto tipo se baseia em texturas cujo conteúdo de altura é mais simples ou mesmo estático. Nesse processo, a textura passa por processos de mudança progressiva em outros parâmetros, como dinâmica, timbre ou ritmo.

O objetivo do presente estudo é explicar o processo harmônico das net-structures encontradas em *Ramifications* (1968-9) por meio da composição de números inteiros positivos, um ramo da combinatória que estuda a soma ordenada de números inteiros positivos, denominados partes, que resultam n . O ponto de partida para esse estudo são as análises que Roig-Francolí (1995) apresenta de excerto dessas peças, sendo então o presente estudo uma nova abordagem sobre os dados já coletados pelo autor.

Segundo Heubach (2004, p. 1), uma composição pode ser definida da seguinte maneira:

Uma composição de um número inteiro positivo n é qualquer sequência $\sigma = \sigma_1 \sigma_2 \dots \sigma_m$ de inteiros positivos tal que $\sum_{i=1}^m \sigma_i = n$. O σ_i é chamado de parte, e $par(\sigma) = m$ denota o número de partes da composição, respectivamente. Referimo-nos a n como a ordem da composição, denotada por $ord(\sigma)$. (Heubach, 2004, p.1)

Esse trabalho aborda estruturas intervalares dos padrões melódicos das net-structures por meio de composições de números inteiros. Espera-se que isso apresente um novo caminho para análise e principalmente para a composição. O foco na estrutura intervalar emancipa o compositor da escolha das notas, de

silkworms, which spin silk around themselves as pupae to cover the whole inside of the box in which they are cultivated."

O processo harmônico das Net-structures de tipo 1 explicado por meio da composição de números inteiros positivos

modo que elas sejam apenas consequência dos intervalos escolhidos. Além disso, o foco na escolha dos intervalos dá ao compositor uma noção das classes de conjunto que podem emergir nas estruturas. Para isso, basta consultar os vetores intervalares das classes.

O resultado desse trabalho foi uma continuação de construção das net-structures apresentadas por Roig- Francolí (1995). Isso foi possível graças as composições dos números inteiros correspondentes aos intervalos. Consequentemente, o trecho criado foi regido pelos mesmos padrões vistos na análise do autor citado, porém usou outras composições dos intervalos e ampliou as de construção de estruturas semelhantes às de Ligeti.

Materiais suplementares

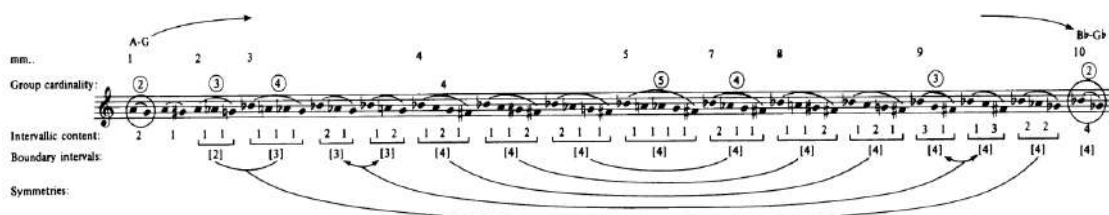


Figura 1: Análise de Roig-Francolí (1995, p. 247) dos 10 primeiros compassos de *Ramifications*



Figura 2: Composições de ordem 3 e 4 que geram a net-structure tipo 1 da Fig. 3



Figura 3: Net-structure resultante de composições de ordem 3 e 4

Referências

1. Griffiths, Paul. 2001. Ligeti, György (Sándor). In: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan.
2. Heubach, Silvia; Mansour, Toufik. 2010. *Combinatorics of Compositions and Words*. Boca Raton: CRC Press, Taylor & Francis Group.
3. Roig-Francolí, Miguel. 1995. Harmonic and Formal Process in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2, p. 242–267.

Sessão B

Intersecções entre análise musical e processos composicionais

Metodologia de desenvolvimento de sistemas composicionais envolvendo o hibridismo por herança

Ana Maria Galvão Miccolis e Liduino José Pitombeira de Oliveira

A utilização da constelação de Áries como fonte de extração de contornos para elaboração do planejamento composicional da peça Áries para grupo de percussão

Diego Michel Coelho da Rocha

Planejamento composicional a partir da análise particional de texturas

Gabriel Simões de Sousa Arnaud e Liduino José Pitombeira de Oliveira

Processo? Criativo?: problematizando a pesquisa em processos criativos a partir de uma base de dados

Guilherme Bertissolo

Harmonia de quartos de tom de Ivan Wyschnegradsky aplicada à produção de peça musical para quarteto de saxofones acompanhado de gravação digital

Angelo Ceccatto Cruz Santana

METODOLOGIA DE DESENVOLVIMENTO DE SISTEMAS COMPOSICIONAIS ENVOLVENDO O HIBRIDISMO POR HERANÇA

Ana Miccolis

anamiccolis@gmail.com.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Liduino Pitombeira

pitombeira@musica.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este trabalho apresenta alguns resultados da pesquisa sobre o desenvolvimento de sistemas composicionais (Pitombeira 2020), abrangendo uma das tipologias de hibridismo, caracterizada por um mecanismo de herança (Miccolis 2024). Um sistema é um conjunto de objetos e relações (Klir 1991). Segundo Bertalanffy (2008, p. 84), “um sistema é um complexo de elementos em interação”. Aplicando esse conceito de Bertalanffy (2008, p. 53) à música, na perspectiva dos sistemas simbólicos, podemos compreender os sistemas musicais mencionados por Winham como “conjuntos bem definidos de operações realizadas em configurações musicais” (Winham 1970, p. 43). Assim, na etapa de especificação de um sistema contendo o hibridismo por herança, deve haver a inclusão de alguma estrutura básica, que já seja ontologicamente híbrida a priori. Um exemplo disso pode ser obtido quando desenvolvemos um sistema semiaberto contendo uma configuração (setup) que tenha sido originada por um processo de modelagem sistêmica (Pitombeira 2017a) envolvendo simultaneamente duas obras distintas. Quando isso ocorre, o processo de modelagem gera estruturas virtuais, as quais apresentam algumas características em comum com as estruturas de ambas as obras pré-existentes. No hibridismo por herança, é impossível identificar os elementos originais que produziram o componente híbrido. A Fig. 1 ilustra a formação de um modelo sistêmico híbrido no qual se consideram unicamente as estruturas e1 e e2 que representam, por

exemplo, duas obras musicais. As estruturas, e1 e e2, contêm os dados relativos a um determinado parâmetro musical (classes de alturas, harmonia, contornos etc.), conforme mostrados nas listas do Quadro 1, contendo apenas o parâmetro altura codificado em alturas MIDI. Uma modelagem híbrida poderia produzir uma nova lista (e12) em que os elementos das listas de cada estrutura são embaralhados e, muitas vezes repetidos, de tal forma que não se pode mais distinguir uma predominância de um ou de outro. Os modelos resultantes desse processo de homogeneização de duas ou mais estruturas são sempre híbridos. Assim, qualquer sistema especificado a partir desses modelos herdam essa característica da fonte e são, por isso, classificados como sistemas híbridos por herança. Com essa estratégia, elaboramos uma obra denominada Dorotéia SH3, cujo planejamento foi realizado a partir do processamento do sistema híbrido Dorotéia, especificado através do uso de modelagem sistêmica contendo como fonte duas obras de Tom Jobim: *Pluft, o fantasminha* (1961) e *Outra Vez* (1954). A fase analítica da modelagem das obras foi realizada com o cálculo do *Grau de Endogenia Harmônica* (Pitombeira 2017b) com o objetivo de identificar relações entre a melodia e a harmonia das composições. Na última fase da modelagem sistêmica, denominada generalização paramétrica, os objetos originais das obras modeladas foram generalizados, produzindo o modelo sistêmico híbrido denominado *Pluft_H_A*. Ele foi acoplado a dois sistemas não híbridos, construídos a partir da modelagem das peças isoladamente. Com isso, obtivemos um sistema maior denominado Dorotéia-H composto de três sistemas: *Pluft-H*, *Pluft-H-A* e *Outra-vez-H* (Fig. 2).

Essa estratégia permitiu a criação de um sistema híbrido apesar de nem todos os três componentes serem híbridos, apenas *Pluft-H-A*. Nessa configuração, o Sistema Dorotéia-H era híbrido por conter nele, pelo menos um sistema híbrido por herança. A saída do sistema *Dorotéia-H* era constituída de três sequências de graus de endogenia, duas delas com características das peças de forma isolada e uma terceira abrangendo a mesclagem das duas. O modelo *Pluft-H* continha como origem o material de *Pluft, o fantasminha* e o modelo *Outra-Vez-H* apenas o material de *Outra Vez*. Contudo, o modelo híbrido *Pluft-H-A* abrangia as duas peças. Na especificação do sistema, optamos pelo uso da estocástica markoviana aplicada a parâmetros musicais (Miccolis 2021), implementada através de três matrizes de transição que foram definidas para armazenar a sintaxe formada pelo léxico constituído dos graus de endogenia harmônica resultantes da análise das obras (Fig. 3). Como esses sistemas não

produziam parâmetros de superfície, um segundo sistema híbrido, *Dorotéia-A* (Fig. 4), foi especificado para gerar uma sequência de alturas que pudessem ser aplicadas aos graus de endogenia obtidos do processamento de *Dorotéia-H*. O sistema *Dorotéia-A* foi especificado utilizando um modelo sistêmico híbrido, que mesclava as melodias de duas obras, *Anos Dourados* de Jobim (1985)¹ e o *Prelúdio Op. 12 N. 7 em Dó Maior* de Prokofiev.

Na etapa de particularização, realizada com o processamento dos sistemas composicionais construídos em *Dorotéia* (Fig. 5), escolhemos a quantidade de graus de endogenia e o sistema forneceu ainda uma lista de 100 alturas. Como o sistema composicional não especificava a forma, esse atributo composicional foi escolhido a priori: A B C B' A' (Fig. 6) e para sua implementação, optamos por executar o processamento, solicitando 24 graus de endogenia de cada modelo contido em *Dorotéia-H* (Tab. 1).

Os primeiros 24 graus de endogenia foram utilizadas para as partes A e A'. Os próximos 24 graus de endogenia foram utilizados para as partes B e B', enquanto a parte C recebeu os 24 últimos graus de endogenia produzidos pelo sistema (Quadro 2). A parte C se distinguiu das demais, por utilizar um modelo sistêmico para geração dos graus de endogenia, cuja origem não continha nenhum material da obra *Pluft, o fantasminha*, e sim de *Outra Vez*. Com esse recurso o compositor conseguiu dispor de opções de alternância entre modelos com ou sem hibridismo no processo de planejamento composicional. Como resultado, tivemos um contraste definido pela combinação de sistemas com características diferentes que se complementavam: um sistêmico com estruturas híbridas herdadas da mistura de elementos distintos e outros considerando apenas as obras de forma isolada.

¹ As partituras das obras *Anos Dourados*, *Outra Vez* e *Pluft, o fantasminha* podem ser encontradas no acervo digital de Tom Jobim, disponível no site do compositor através do link <https://www.jobim.org>

Materiais Suplementares

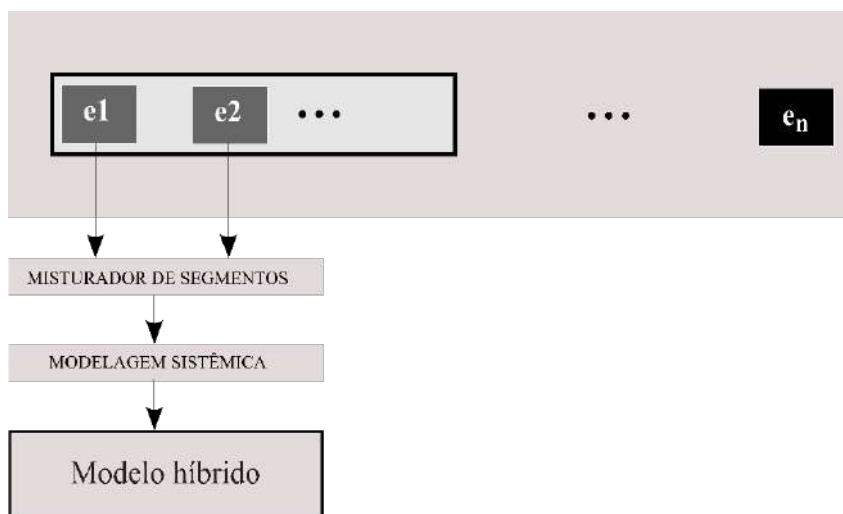


Figura 1: Formação de um modelo híbrido a partir da modelagem sistêmica de duas estruturas e1 e e2 (Miccolis 2024, p. 26)

$e1 = [[60,62], [52,58,71], [64,66,69,76], \dots]$
 $e2 = [[78, 75], [59,66,72,69], [74,76,66], \dots]$
 $e12 = [[60,62], [78,75], [52,58,71], \dots]$

Quadro 1: Estruturas e1, e2 e e12 representando listas de alturas MIDI (Miccolis 2024, p. 26)

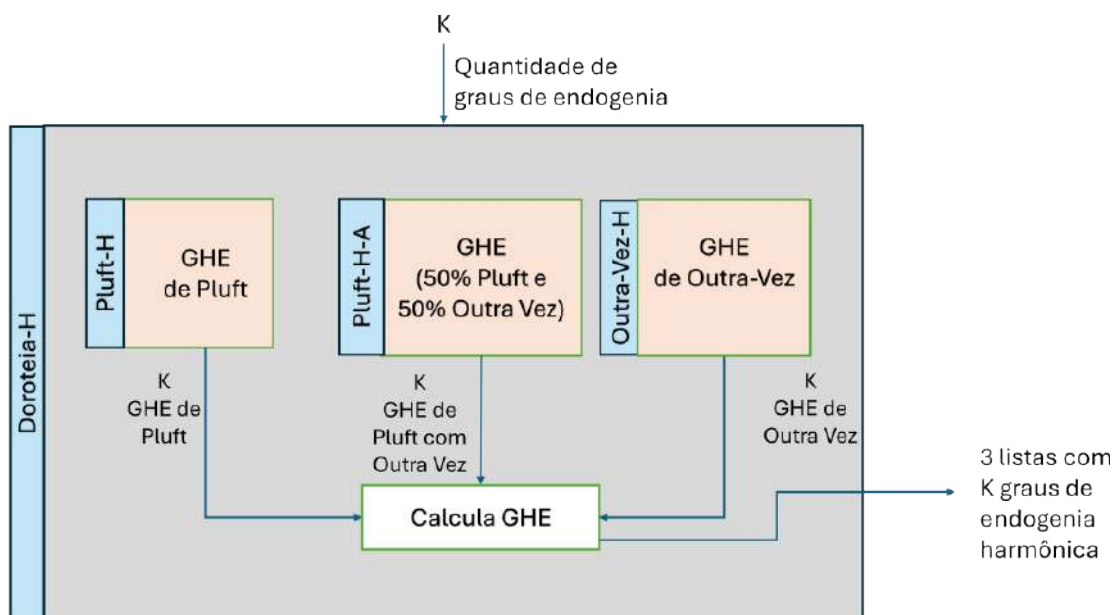


Figura 2: Especificação dos sistemas composicionais que constituem o sistema *Dorotéia*

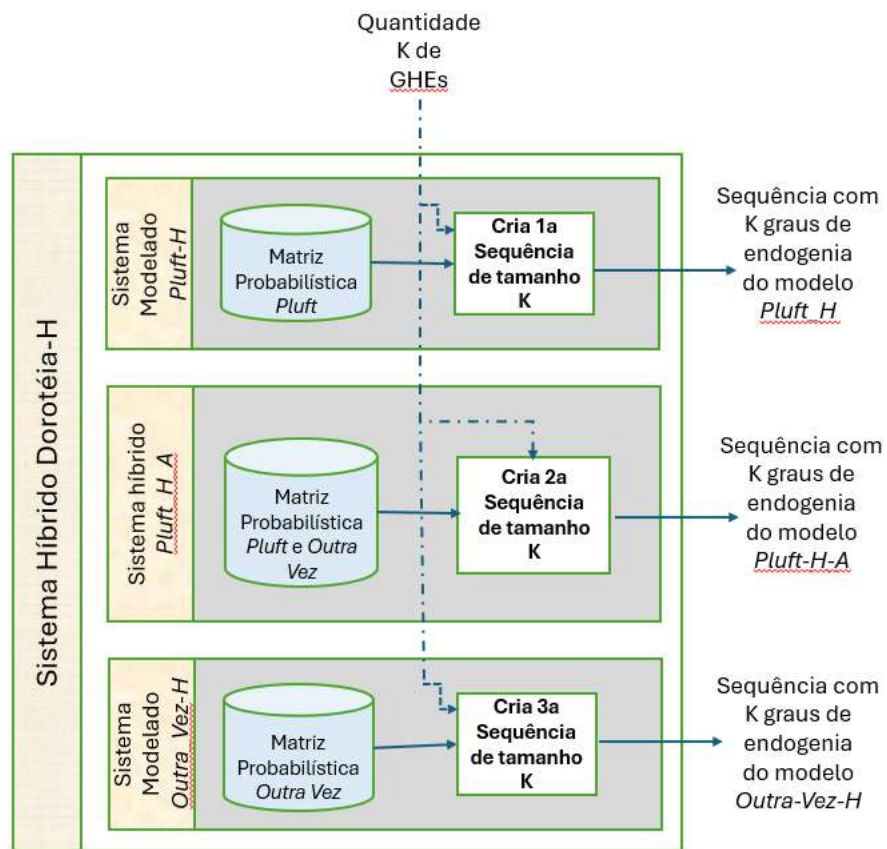


Figura 3: Especificação das matrizes de transição probabilística do sistema híbrido Dorotéia-H

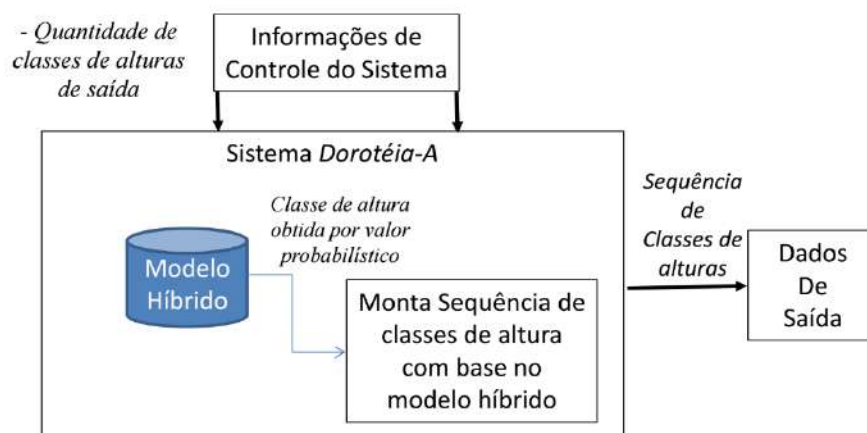


Figura 4: Especificação do Sistema Dorotéia-A com hibridismo por herança aplicado a parâmetros de superfície

Metodologia de desenvolvimento de sistemas composicionais envolvendo o hibridismo por herança

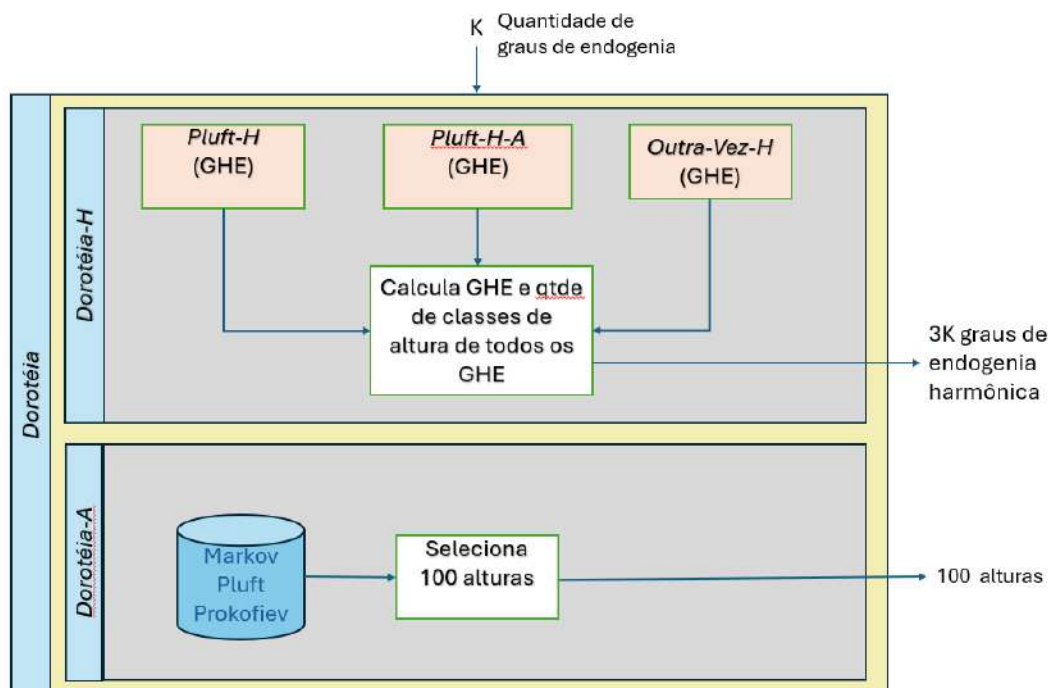


Figura 5: Especificação do Sistema Híbrido *Dorotéia* contendo dois tipos de saídas

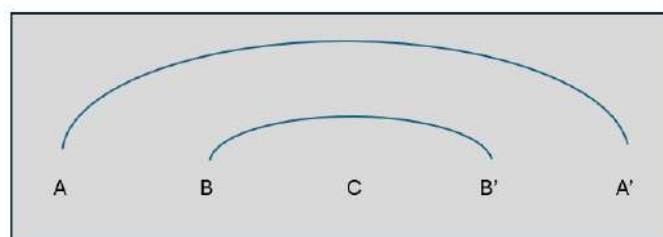


Figura 6: Especificação da forma da composição para distribuição dos elementos de saída do Sistema

A	B	C	B'	A'
Modelos sistêmicos originados de <i>Pluft</i> , o <i>fantasminha</i> (100% e 50%)		Modelo sistêmico originado de <i>Outra Vez</i> (100%)	Modelos sistêmicos originados de <i>Pluft</i> , o <i>fantasminha</i> (100% e 50%)	
Graus de endogenia produzidos de acordo com o modelo <i>Pluft-H</i>	Graus de endogenia produzidos de acordo com o modelo de <i>Pluft-H-A</i>	Graus de endogenia produzidos de acordo com o modelo <i>Outra-Vez-H</i>	Graus de endogenia produzidos de acordo com o modelo de <i>Pluft-H-A</i>	Graus de endogenia produzidos de acordo com o modelo <i>Pluft-H</i>

Quadro 2: Planejamento do uso do sistema na forma da composição

Parte	Modelo Sistêmico	Sequência de graus de endogenia harmônica
A e A'	<i>Pluft-H</i>	['2/7', '2/5', '2/7', '2/5', '2/7', '2/5', '2/7', '1/1', '0/1', '1/1', '2/3', '1/1', '0/1', '1/1', '0/1', '0/1', '1/1', '0/2', '0/2', '0/2', '0/2', '0/2', '0/2', '0/1', '1/1']
B e B'	<i>Pluft-H-A</i>	['2/7', '2/5', '2/7', '1/1', '0/2', '1/2', '0/2', '1/4', '1/2', '0/2', '0/2', '0/1', '0/1', '1/1', '2/4', '0/1', '0/1', '0/1', '0/1', '0/1', '0/1', '0/1', '2/3']
C	<i>Outra-Vez-H</i>	['2/3', '1/1', '1/1', '1/3', '1/1', '2/3', '1/1', '1/1', '1/1', '1/1', '2/4', '0/1', '2/2', '1/2', '1/3', '1/2', '1/3', '1/2', '0/2', '2/3', '1/1', '0/0', '1/1']

Tabela 1: Graus de endogenia obtidos para cada parte com uso do sistema Dorotéia-H

Referências

1. Bertalanffy, Ludwig von. 2008. *Teoria Geral dos Sistemas*. Tradução: Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes.
2. Jobim, A. C. 1954. *Outra Vez* – Partitura do arranjo de Paulo Jobim para piano da composição. Rio de Janeiro. Disponível em www.jobim.org/jobim/handle/2010/4893.
3. _____. 1961. *Pluft, o fantasma* – Partitura da parte de harpa do tema da Canção do Cavaca. Disponível em www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/3939/Pluft%20cavaca%2002-2.jpg?sequence=81.
4. _____. 1985. *Anos Dourados* – Partitura do arranjo de Paulo Jobim para piano da composição. Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4885/anos%20dourados.pdf?sequence=2>.
5. Klir, George. 1991. *Facets of Systems Science*. New York: Plenum.
6. Miccolis, Ana et Al. 2021. Composição algorítmica de progressões harmônicas ao estilo de Antonio Carlos Jobim através de processos markovianos. *Musica Theorica*, v. 6, n. 1, p. 218–238.
7. _____. 2024. Tipologias de hibridismo no desenvolvimento de sistemas composicionais. *Musica Theorica*, v. 9, n. 2, p. 1–42.

8. Pitombeira, Liduino. 2017a. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: UNICAMP, p.1–10.
9. _____. 2017b. Formal Design, Textural Profile, and Degree of Harmonic Endogeny as modeling factors. *Anais do Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 2. Florianópolis: UDESC, p. 42–51.
10. _____. 2020. Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 4, n. 1, p. 39–62.
11. Winham, Godfrey. 1970. Composition with Arrays. *Perspectives of New Music*, v. 9, n. 1, p. 43–67.

A UTILIZAÇÃO DA CONSTELAÇÃO DE ÁRIES COMO FONTE DE EXTRAÇÃO DE CONTORNOS PARA ELABORAÇÃO DO PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL DA PEÇA ÁRIES PARA GRUPO DE PERCUSSÃO

Diego Michel Coelho da Rocha¹

gonzobass84@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba

Inspirado nas obras *Sinfonia do Espaço* de Henry Dehlinger, composta em 2023, baseada em imagens cedidas pela Nasa e a suíte orquestral *The Planets* de Gustav Holst, composta em 1916, inspirada nos planetas do sistema solar, decidi compor uma suíte para grupo de percussão com o título de *Zodíacos*. Para isso, decidi fazer uso da Teoria dos Contornos para sistematizar os procedimentos composicionais utilizados. “Essa teoria fornece conceitos e operações que conferem precisão ao estudo dos contornos musicais” (Sampaio 2017, p. 123).

Resolvi extrair os contornos de cada constelação pertencente ao Zodíaco: sendo elas: Áries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário e Peixes. Este procedimento de extração foi baseado nos trabalhos de Pereira (2024), Pereira e Sampaio (2023) e Silva, Santos e Oliveira (2014), que abordam a obtenção de contornos musicais a partir de fotografias. Pereira e Sampaio (2023) afirma que: “a visão de uma paisagem natural e o pensamento sobre os contornos de um determinado lugar é algo passível de se tornar material musical” (Pereira; Sampaio 2023, p.03).

Exemplos como *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky (1873), a *Sinfonia nº 6* de Villa-Lobos (1944), *Le Merle Noir* de Messiaen (1952), *Santos Football Music* de Gilberto Mendes (1973), dentre vários outros, são uma pequena amostra da

¹ Aluno bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil).

A utilização da constelação de Áries como fonte de extração de contornos para elaboração do planejamento composicional

existência de músicas bem sucedidas que foram compostas com base em elementos extramusicais.

Fundamentado nos trabalhos anteriormente citados, irei utilizar aqui uma imagem da constelação de Áries, para extrair o seu contorno no intuito de gerar material para elaboração do planejamento composicional da peça Áries, a primeira peça da suíte Zodíacos para grupo de percussão.

Metodologia para a obtenção dos contornos musicais

Com base no trabalho de Morris (1987), podemos afirmar que um conjunto de pontos de contorno (CP) organizados no tempo é um contorno musical, podendo ser atribuído a esse contorno várias dimensões organizacionais em uma música, como alturas, ritmos, andamento, formula de compasso, dinâmica, articulação, entre outros, de maneira unidimensional, quando se atribui a apenas uma dimensão e/ou multidimensional. Aqui, será utilizado os CPs para organizar as alturas, formula de compasso, andamento e intensidade.

Na Fig. 1, disponível no material complementar, poderemos conferir a extração do contorno a partir da imagem da constelação de Áries. Para a obtenção dos CPs, foram traçadas linhas horizontais no intuito de obter pontos verticais, obtendo assim, um total de cinco pontos de contorno (CP), estando o ponto <0> encontrado mais a baixo na perspectiva vertical, e os demais recebendo as numerações de acordo com suas respectivas alturas, sendo eles organizados de forma temporal da esquerda para a direita, resultando no contorno A <1 3 2 1 0 >. A Fig. 2 demonstra o desenho do contorno obtido. Para o planejamento composicional, iremos utilizar as operações de inversão, retrogradação e rotação, além de segmento de contorno.

Sampaio afirma que: “[...] a retrogradação de um contorno é semelhante à retrogradação de um conjunto de notas” (Sampaio 2012, p. 32). Então, ao retrogradar nosso contorno A <1 3 2 1 0 >, iremos obter o resultado R(A) <0 1 2 3 1 >. Sampaio (2012) destaca que assim como a retrogradação, a inversão “também é semelhante à que ocorre com conjunto de notas” (Sampaio 2012, p. 32).

Para chegar ao resultado da operação de inversão (Sampaio 2012, p. 32), apliquei a equação $(I = q - 1 - CP)$, onde a letra (I) representa a operação de inversão, (q) representa a quantidade de pontos de contorno distintos envolvidos

na equação, retirados qualquer ponto que se repita, seja ele adjacente ou não, representa um ponto de contorno específico. Em nosso exemplo (q) será representado pelo número (4) que é a quantidade de CPs pertencentes ao contorno sem repetição, excluindo um dos CP <2> que se repete, então, ao invertemos nosso contorno original, iremos obter o resultado $I(A) < 2\ 0\ 1\ 2\ 3>$. Na tabela 01, disponível no material complementar, poderemos visualizar a equação aplicada em todos os CPs.

Também foi utilizada a operação de rotação (Sampaio, 2012, p.34), obtendo os contornos $Rot1(A) < 0\ 1\ 3\ 2\ 1>$, $Rot2(A) < 1\ 0\ 1\ 3\ 2>$, $Rot3(A) < 2\ 1\ 0\ 1\ 3>$ e $Rot4(A) < 3\ 2\ 1\ 0\ 1>$, além das combinações de rotação + inversão: $Rot1I(A) < 3\ 2\ 0\ 1\ 2>$, $Rot2I(A) < 2\ 3\ 2\ 0\ 1>$, $Rot3I(A) < 1\ 2\ 3\ 2\ 0>$, $Rot4I(A) < 0\ 1\ 2\ 3\ 2>$, rotação + retrogradação: $Rot1R(A) < 1\ 2\ 3\ 1\ 0>$, $Rot2R(A) < 2\ 3\ 1\ 0\ 1>$, $Rot3R(A) < 3\ 1\ 0\ 1\ 2>$ e $Rot4R(A) < 1\ 0\ 1\ 2\ 3>$.

Concluo que todos esses contornos irão dar subsídios suficientes para organizar o planejamento composicional, de forma que evidencie a coerência e a coesão na macro estrutura da obra.

Materiais suplementares

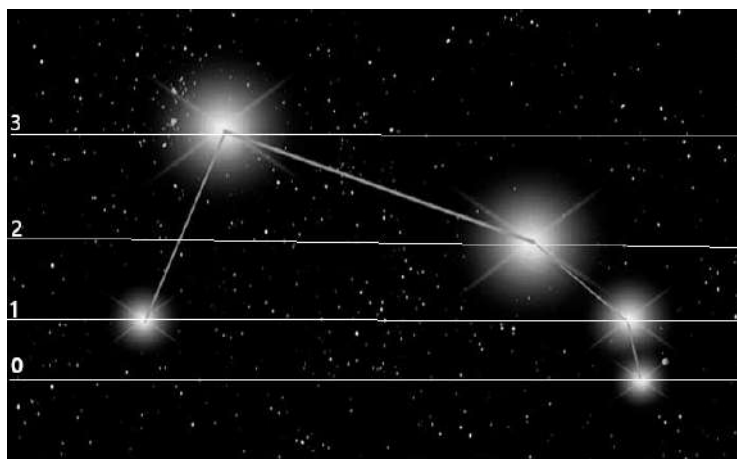


Figura 1: Os CPs extraídos a partir da constelação de Áries

A utilização da constelação de Áries como fonte de extração de contornos para elaboração do planejamento composicional



Figura 2: resultante gráfica do contorno A <1 3 2 1 0>

CP	Formula	Resultado
CP1	$I=4-1-1$	2
CP3	$I=4-1-3$	0
CP2	$I=4-1-2$	1
CP1	$I=4-1-1$	2
CP 0	$I=4-1-0$	3
		$I(A) <2 0 1 2 3>$

Tabela 1: resultados da equação de inversão ($I = q - 1 - CP$) aplicada ao contorno A <1 3 2 1 0>

Operações	Contornos	Formula de compasso	Andamentos
Original	A <1 3 2 1 0>	$RI(A) <3 2 1 0 2>$ 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 3/4.	$Rot1R(A) <1 2 3 1 0>$ ♩ = 74 ♩ = 90 ♩ = 120 ♩ = 74 ♩ = 60
Retrogradação	$R(A) <0 1 2 3 1>$	$RI(A) <3 2 1 0 2>$	
Inversão	$I(A) <2 0 1 2 3>$	$IR(A) <3 2 1 0 2>$	
Rotação 1	$Rot1(A) <0 1 3 2 1>$	$Rot1I(A) <3 2 0 1 2>$	$Rot1R(A) <1 2 3 1 0>$
Rotação 2	$Rot2(A) <1 0 1 3 2>$	$Rot2I(A) <2 3 2 0 1>$	$Rot2R(A) <2 3 1 0 1>$
Rotação 3	$Rot3(A) <2 1 0 1 3>$ >	$Rot3I(A) <1 2 3 2 0>$	$Rot3R(A) <3 1 0 1 2>$
Rotação 4	$Rot4(A) <3 2 1 0 1>$	$Rot4I(A) <0 1 2 3 2>$	$Rot4R(A) <1 0 1 2 3>$

Tabela 2: todos os contornos utilizados no planejamento composicional de Áries

Figura 3: compassos iniciais da música Áries

Referências

1. Morris, Robert D. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A theory of compositional desing*. London: Yale University Press.
2. Pereira, George Cristian Vilela; Sampaio, Marcos de Silva. 2023. A comprovação a partir de contornos fotográficos na polimicrotonalidade da peça Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris, para orquestra de violões. In: XXXIII Congresso da ANPPOM, São João Del-Rei. Disponível em: <https://anppomcongressos.org.br/index.php/xxxiicongresso/33congr/paper/viewFile/1873/978>. Acesso em: 02 fev 2025.
3. Pereira, George Cristian Vilela. 2024. Perspectivas comprovisativas sobre a indeterminação a partir da teoria dos contornos. In: XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Salvador. Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2563/public/2563-10352-1-PB.PDF. Acesso em 10 mar 2025.
4. Sampaio, Marcos da Silva. 2017. A Teoria de Relações de Contornos no Brasil. In: *Teoria e Análise em Perspectiva Didática*. Ilza Nogueira (Org.). Salvador: TEMA, p. 123–138. Disponível em: <https://tema.mus.br/novo/storage/pubs/series/a9fe766d047acf9c788424a7a6284cd4.pdf>. Acesso em: 10 abril 2025.
5. Silva, Halley Chaves da; Santos, Raphael Sousa; Oliveira, Liduino José Pitombeira de. 2014. Utilização de contorno fotográfico no planejamento composicional de *Açude velho* para quinteto de metais. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São

A utilização da constelação de Áries como fonte de extração de contornos para elaboração do planejamento composicional

Paulo. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2627/public/2627-9777-1-PB.pdf. Acesso em 05 jan 2025.

PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL A PARTIR DA ANÁLISE PARTICIONAL DE TEXTURAS

Gabriel Simões de Sousa Arnaud

gssarnaud@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Liduino José Pitombeira de Oliveira

pitombeira@musica.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Este trabalho teve como objetivo descrever o planejamento composicional (Pitombeira 2024) de um fragmento musical, a partir da Modelagem Sistêmica (Pitombeira 2017) de uma obra de Villa-Lobos. A modelagem se utilizou da Análise Particional (Gentil Nunes 2009) para compreender a textura da obra original, de modo a replicá-la no planejamento de uma nova obra, para quarteto de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono). “A teoria das partições é uma área da teoria aditiva dos números, que trata da representação de números inteiros como somas de outros números inteiros” (Andrews 1984). A partir dessa teoria, é possível pensar que cada evento em uma obra musical pode ser analisado por seu grau de dispersão e aglomeração, com base nas relações de interdependência rítmica das vozes que compõem sua trama textural. Dessa forma, as simultaneidades e concorrências que determinam as configurações texturais, podem ser expressas em partições, ou seja, no agrupamento das vozes que estão em relação de homorritmia, contrarritmia e heterorritmia.

A partição representa uma densidade-número (Berry 1987) que leva em consideração dois fatores: ponto de ataque (*onset*) e duração. Uma aglomeração, ou concordância rítmica se estabelece, se esses dois fatores são idênticos para uma determinada janela de observação. Caso contrário, ocorre uma dispersão, ou discordância rítmica. A janela de observação adotada neste trabalho será a entrada de cada evento.

A Fig. 1 apresenta um exemplo de textura coral a quatro vozes, na qual a voz mais aguda (soprano) pode ser representada nos momentos iniciais pela partição 1, uma vez que atua sozinha no discurso por uma duração de colcheia até a entrada do contralto em um ponto de ataque diferente, o que produz a partição 1^2 (ou seja, $1+1$). Na segunda semínima do trecho, entram o tenor e o baixo, com a mesma configuração rítmica, ou seja, com o mesmo ponto de ataque e duração entre si, formando uma partição rítmica 2^2 . Combinadas ao conjunto das outras vozes, teremos então uma partição 2.1^2 .

As partições texturais se relacionam entre si através dos operadores (ou operações) particionais (Gentil-Nunes 2009). As operações fundamentais da análise particional são três. A primeira, denominada redimensionamento, consiste em ampliar o grau de aglomeração ou de concordância rítmica. Uma consequência dessa operação é o aumento da densidade-número tendendo a uma textura massiva. O trecho da Fig. 2 exemplifica operações de redimensionamento, em que as vozes de um trecho coral entram uma a uma a cada compasso.

A revariância, por sua vez, implica em um aumento densidade-número em termos de dispersão, implicando em um aumento da polifonia entre as vozes. A Fig. 3, mostra um trecho para quarteto de cordas em que, partindo do primeiro violino, as vozes entram gradativamente a cada compasso, com uma configuração rítmica diferenciada.

A transferência é uma operação particional, na qual não há alteração na densidade-número, a textura se move em direção a uma aglomeração ou a uma dispersão, ou seja, de uma homorritmia para uma polifonia e vice-versa. Na Fig. 4, um trecho para quarteto de cordas é alterado gradualmente de uma completa homorritmia (concordância rítmica máxima entre as vozes) para uma completa polifonia.

A partir dessa teoria analítica é possível, dessa forma, identificar se a textura está se movendo para um nível maior de aglomeração (homorritmia) ou dispersão (polifonia). Como toda ferramenta analítica, a Análise Particional também pode se converter em uma ferramenta composicional, como no planejamento composicional realizado neste trabalho.

Para essa composição, o planejamento se iniciou com a identificação das partições do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n.1*, de Heitor Villa-Lobos e das operações particionais existentes entre elas (Fig. 5). Partindo dessa análise, foi composto um trecho de aproximadamente um minuto, seguindo a mesma

sequência de partições do modelo analisado mostrado na Fig. 6 (quando mais partições se tornaram necessárias, se retomou à inicial).

Um segundo trecho foi composto seguindo as mesmas operações entre as partições da peça de Villa-Lobos, mas iniciando em outra partição válida (2.1) (Fig. 7). Nesse trecho, a primeira operação da peça de Villa-Lobos foi desconsiderada para que não se ultrapassasse a quantidade de vozes imposta pela formação instrumental escolhida. Os dois trechos foram concatenados e adições micro e/ou macroestruturais – notas ornamentais, introdução, coda etc. – foram incorporadas.

Materiais suplementares



Figura 1: Exemplo de Análise Particional



Figura 2: Redimensionamento: ampliação da densidade-número a partir de adições homorrítmicas

Figure 3 shows a musical score for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The score is divided into four measures, each labeled with a texture number: 1, 1^2 , 1^3 , and 1^4 . The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) throughout. The texture numbers indicate an increasing density of polyphonic additions.

Figura 3: Revariância: ampliação da densidade-número a partir de adições polifônicas

Figure 4 shows a musical score for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The score is divided into five measures, each labeled with a texture number: 4, 1.3, 2.2, 2.1^2 , and 1^4 . The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the first three measures and *pp* (pianissimo) for the last two, with a *dim.* (diminuendo) marking between the third and fourth measures. The texture numbers indicate a change in the degree of dispersion and agglomeration.

Figura 4: Transferência: alteração no grau de dispersão e aglomeração. O trecho acima se move de uma completa homorritmia (4) para uma completa polifonia (1^4)

3. Canto Lirico

Moderato

The score for '3. Canto Lirico' is in 3/4 time, marked Moderato. It features four string parts: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is annotated with red text indicating rhythmic patterns and articulation. The patterns are as follows:

- Violin I: 1, 1,1,1, 1,2, 1,1,2, 2,2, 1,1,2, 2,2, 1,1,2, 2,2
- Violin II: +2v, -t, +v, -t, +t, -t, +t
- Viola: 1,1,2, 2,2, 1,1,2, 2,2, 1,1,2, 2,2, 1,1,1,1
- Violoncello: -t, +t, -t, +t, -t, +2t
- Violoncello (bottom): 1,1,2, 2,2, 1,1,2, 1,1,1,1, 1,1,1
- Violoncello (bottom): -t, +t, -t, +2t, -2v, -v

Figura 5: Análise das partições texturais e das operações particionais no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos.

♩ = 70

The score for the beginning of the third movement of 'Quarteto de Cordas n.1' is in 3/4 time, marked with a tempo of 70 beats per minute. It features four saxophone parts: Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes dynamic markings like *mp*, *p*, *f*, and *pp*. The patterns are as follows:

- Soprano Saxophone: 1, 1,1,1, 1,2, 2,2, 1,1,2, 2,2
- Alto Saxophone: *mp*, *f*, *mp*
- Tenor Saxophone: *n*, *p*, *pp*
- Baritone Saxophone: *n*, *p*, *mp*

Figura 6: Início do trecho composto a partir da modelagem das partições no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos.

*desconsiderando +2v da análise

20 início b) 2,1 -t +v -t +t -t

Figura 7: Início do trecho composto a partir da modelagem das operações no terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos.

Referências

1. Andrews, George. 1984. *The Theory of Partitions*. Cambridge: Cambridge University.
2. Berry, Wallace. 1987. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
3. Gentil-Nunes, Pauxy. 2009. *Análise particional: uma mediação entre análise textural e a teoria das partições*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
4. Pitombeira, Liduino. 2017. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. In: *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*, p. 1–8. Campinas: ANPPOM.
5. Pitombeira, Liduino. 2024. Planejamento Composicional a partir de paradigmas arquetípicos. *Musica Theorica*, v. 9, n. 2, p. 1–56.

PROCESSO? CRIATIVO?: PROBLEMATIZANDO A PESQUISA EM PROCESSOS CRIATIVOS A PARTIR DE UMA BASE DE DADOS

Guilherme Bertissolo

guilhermebertissolo@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Este trabalho apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em andamento, realizada na Escola de Música da UFBA, que enfoca a composicionalidade, a criatividade cognitiva e distribuída e a imbricação entre composição e cultura nos processos criativos colaborativos, a partir de uma base de dados construída em uma etapa prévia da pesquisa. Em um artigo anterior (Bertissolo et al 2022), apresentamos os resultados de um levantamento dos artigos publicados no Brasil entre 2015 e 2020 que abordam os temas relacionados ao nosso campo de estudo: 1) colaboração entre compositor e performer; 2) pesquisa artística/performativa e composicionalidade; e 3) performatividade nos processos criativos.

A metodologia consistiu na consulta às bases de dados de periódicos e eventos, levantamento dos artigos em cada tema e a análise do material encontrado. As bases de dados foram os periódicos brasileiros de estratos A e B¹ e os principais eventos das associações da área². Os termos de pesquisa em cada um dos temas foram flexíveis, buscando uma diversidade de temáticas afins.

¹ Foram pesquisadas: OPUS (ANPPOM), Per Musi (UFMG), Orfeu (UDESC), Música Hódie (UFG), Vórtex (EMBAP), Musica Theorica (TeMA), ABEM (ABEM), FUNDARTE (FUNDARTE), ART Research Journal, MusMat (Música e Matemática), Revista Brasileira de Música (UFRJ), Revista Música (USP), Percepta (ABCM) e Debates (Unirio).

² Foram pesquisados os eventos da ANPPOM, TeMA, ABRAPEM, SIMCAM, ENCAM e MUSMAT, e quando fosse o caso, concentrando nas subáreas de composição, teoria e análise musical, performance e simpósios temáticos relacionados a estas subáreas.

Processo? Criativo?: problematizando a pesquisa em processos criativos a partir de uma base de dados

O escopo de trabalhos pesquisados foi de um total de 1905 trabalhos em periódicos e 1181 artigos/comunicações em eventos da área. A partir do escrutínio do material encontrado, propusemos três categorias de análise para os artigos: 1) relatos sobre os processos criativos; 2) esforços de teoria e articulação teoria/prática no processo colaborativo; 3) implicações pedagógicas.

Nesta nova etapa da pesquisa, conforme propusemos no artigo (Bertissolo *et al* 2022, p. 236), problematizamos a produção encontrada com vistas a um aprofundamento da análise, para uma visão mais qualitativa da produção, a partir de questões norteadoras. Buscamos aqui uma discussão teórica em torno das questões apontadas, para aprofundamento futuro.

Em que medida a produção leva em conta os esforços de teorização do campo e que trabalhos têm sido citados? Uma das questões levantadas no artigo anterior era a grande concentração nos relatos de experiência, em detrimento de uma contribuição que articusse teorias e práticas dos processos criativos. Um dos esforços consistentes no país tem sido realizado em torno da composicionalidade (Lima 2012; Bertissolo 2021). Em que medida podemos discutir processos criativos sem um entendimento do processo?

Em que medida a produção pesquisada debate a noção de criatividade? Embora as contribuições no campo da criatividade e do estudo da imaginação tenham avançado ao longo das últimas décadas (Bogunovic 2019), parece haver ainda pouco debate no Brasil sobre este campo. Como é possível discutir processos criativos sem um aprofundamento da própria noção de criatividade?

Na esteira da noção de criatividade distribuída – que considera as dimensões individuais, sociais e culturais dos processos criativos e as possíveis tensões entre as perspectivas individuais/coletivas e de domínios gerais/específicos (Schiavio; Benedek 2020) –, caberia perguntar sobre a possível imbricação entre composição e cultura no campo dos estudos nesta área. Em que medida a produção reflete essa preocupação?

A metodologia dessa nova etapa consistiu na pesquisa de termos chave flexíveis ligados a) aos esforços de teorização da composição e dos processos criativos; b) a uma discussão sobre a criatividade e suas interfaces com a cognição em uma perspectiva mais distribuída; c) a imbricação entre composição e cultura.

Realizamos uma catalogação dos artigos com os termos-chave encontrados em cada uma das temáticas de interesse. Em seguida, selecionamos os artigos que apresentavam citações em dois e em três dos termo-chave³.

Esta metodologia nos permitiu selecionar 13 artigos para aprofundamento do campo teórico que citaram os 3 termos-chave⁴. Paulo Costa Lima (2020) discute as perspectivas culturais em música contemporânea a partir do caso do Movimento de Composição na Bahia, na esteira da sua noção de composicionalidade. Liduíno Pitombeira (2020) propõe um interessante desdobramento sobre a composicionalidade e *Compositionality as Creative Identity Building*.

Nicolas Donin e Laurent Feneyrou (2015) também problematizam pesquisa musicológica sobre os processos de criação musical, propondo alternativas para um programa de pesquisa na área. Donin (2015) questiona a teorização no campo da composição, propondo a auto-análise como alternativa. Esta, para ele, seria um “esboço de teoria”, no sentido de que evitaria a autolegitimação e as tentativas abstratas de generalização. O autor argumenta pela “singularidade artística que emergiu da obra” que “prima sobre toda ambição universal ou coletiva” (Donin 2015, p. 192). Em um texto recente, Bertissolo (2021) endereçou esta questão pelo viés da noção de *affordance* cultural, bem como a imbricação cultural e a dimensão inconsciente presente no campo de escolhas da composição. Neste sentido, é importante mencionar a abordagem da composicionalidade (Lima 2012), que propõe uma indissociabilidade entre teoria e prática no compor. Não se trata de uma teoria abstrata, mas de um circuito constante entre teorias e práticas, que, através da criticidade, inventa mundos a partir de um campo de escolhas em um ambiente de reciprocidade entre compositor/a e obra.

³ A catalogação dos artigos com 3 termos-chave encontrados está disponível em <https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vSc3Mz9c19kA2e5gOIxWKpB5tGQnO4tXWFJaQfCaB-im-1sLcRbeKggLpmW8Hx068scOPci5OAduYrB/pubhtml>. Os artigos com 2 termos-chave encontrados estão disponíveis em https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vRP16z4HDNA5TL3p-R9OzUSYxUkiftMyMHdWBaswvXrQu1XIikIP_KDV46k7F8kftiXPjD7xr2Y-Vfb/pubhtml. Os termos encontrados foram listados considerando a incidência de cada um deles.

⁴ Os artigos selecionados estão disponíveis na primeira aba da catalogação. Para a breve incursão sobre a produção encontrada, desconsideramos os artigos que foram propostos pelo autor deste trabalho, seja como autor principal ou como coautor, resultando em 7 artigos no total.

Processo? Criativo?: problematizando a pesquisa em processos criativos a partir de uma base de dados

Ricardo Bigio propõe uma interessante discussão sobre o Performer – Compositor no século XXI e sua relação com a Música Experimental do século XX. O autor explora aspectos como novas notações, improvisação (liberdade do performer como fenômeno estrutural das peças), indeterminação e elementos da música eletrônica mista.

Assim como ocorreu na etapa anterior da pesquisa, a maioria os trabalhos demonstrou uma maior preocupação com a descrição das escolhas e de como o produto final foi realizado, do que com a reflexão sobre o processo e/ou as razões (estéticas, técnicas, poéticas, pessoais, políticas) que levaram às escolhas, ou mesmo, sobre escolhas equivocadas ou trajetos do processo que não estão necessariamente refletidos no produto final. Destacamos a necessidade de articular as experiências individuais no contexto de escolhas compartilhadas, em uma perspectiva distribuída da criatividade (Glăveanu 2014; Clarke; Doffman 2017; Cardassi; Bertissolo 2020).

Materiais suplementares

A catalogação dos artigos com 3 termos-chave encontrados:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vSc3Mz9c19kA2e5gOIxWKpB5tGQnO4tXWFJaQfCaB-im-1sLcRbeKgqLpmW8Hx068scOPci5OAduYrB/pubhtml>.

A catalogação dos artigos com 2 termos-chave encontrados:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vRP16z4HDNA5TL3p-R9OzUSYxUkiftMyMHdWBaswvXrQu1XIikIP_KDV46k7F8kftiXPjD7xr2Y-Vfb/pubhtml.

Dados da produção pesquisada:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vQOR-TP278vUpU5q_mB6yLiL-LMBX1GHvgwDzLoycP_5jOZd1qV41NIB4DCaEZ0tUb1j81wxLwiJDq/pubhtml.

Catalogação geral dos artigos:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vT74-6p8znboHhDiVlg9pJcPnMLdro4ea1L27Quaggc9yAUD1Eq6z8DbDIP_wAsRLxVHxmjeZXbILZN/pubhtml.

Referências

1. Bertissolo, Guilherme. 2021. Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. *Revista OPUS*, v. 27, n. 2, p. 1–24.
2. Bertissolo, Guilherme; Pitta, Paulo; Mascarenhas, Lisa; Marques, Alex. 2022. A pesquisa em processo de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios. *Musica Theorica*, v. 7, n. 1, p. 214–241.
3. Bigio, Ricardo. 2018. O Performer – Compositor no século XXI e sua relação com a Música Experimental do século XX. In *Anais do VI Congresso da ABRAPEM*. Natal: ABRAPEM.
4. Bogunović, Blanka. 2019. Creative cognition in composing music. *New Sound*, v. 53, n. 1, p. 89–117.
5. Cardassi, Luciane; Bertissolo, Guilherme. 2020. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 1, p. 1–19.
6. Clarke, Eric; Doffman, Mark. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford: Oxford University Press.
7. Donin, Nicolas. 2015. A autoanálise, uma alternativa à teorização? *Revista OPUS*, v. 21, n. 2. Traduzido por Michelle Agnes Magalhães.
8. Donin, Nicolas; Feneyrou, Laurent. 2015. Introdução: Analisar a criação musical. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Revista OPUS*, v. 21, n. 2, p. 9–16.
9. Glăveanu, Vlad Petre. 2014. *Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative individual*. New York: Springer.
10. Lima, Paulo. 2012. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.
11. Lima, Paulo. 2020. Cultural perspectives in music composition: the case of the composition movement in Bahia-Brazil. *Revista Orfeu*, v. 5, n. 1, p. 366–406.
12. Pitombeira, Liduíno. 2019. Compositionality as Creative Identity Building. *Musica Theorica*, vol. 4, n. 2, p. 113–133.
13. Schiavio, Andrea; Benedek, Mathias. 2020. Dimensions of Musical Creativity. *Frontiers in neuroscience*, v. 14.

HARMONIA DE QUARTOS DE TOM DE IVAN WYSCHNEGRADSKY APLICADA À PRODUÇÃO DE PEÇA MUSICAL PARA QUARTETO DE SAXOFONES ACOMPANHADO DE GRAVAÇÃO DIGITAL

Angelo Ceccatto Cruz Santana

angeloceccatto@gmail.com

Universidade Federal do Ceará

No início do século XX, diversos compositores desenvolveram a música microtonal de forma independente, entre eles: Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Jörg Mager, entre outros (Ader 2020). O repertório em afinação de quartos de tom deste período consiste, principalmente, em peças compostas para instrumentações de câmara limitadas, tais como: a) dois pianos afinados com uma diferença de um quarto de tom, como em *Three Quarter Tone Pieces* (1925), de Charles Ives, b) pianos especialmente construídos para afinação em quartos de tom, como exemplificado na *Sonata para Piano de Quarto de Tom* (1947), de Alois Hába, ou c) formações com instrumentos de cordas friccionadas, exemplificado no *Quarteto de Cordas Nº 1* (1924), de Ivan Wyschnegradsky.

Em 1932, Ivan Wyschnegradsky (1893) publica o *Manuel d'harmonie à quarts de ton*, no qual introduziu a utilização de 24 subdivisões da oitava, divididas em intervalos de quartos de tom tanto em contextos tonais quanto atonais. No trabalho citado, sugeriu estruturas como: acordes neutros, quartas e quintas maiores e menores, modulações para tons além da escala de semitons (chamado pelo autor de *l'échelle des demi-tons*), e escalas artificiais de quartos de tom regulares, semirregulares e irregulares. Também apresentou possibilidades timbrais de caráter atonal, como paralelismos de segunda “menor que menor” (*seconde moins que mineure*), sétima “maior que maior” (*plus que majeures*), além de *clusters* de quarto de tom, politonalismo e bi-atonalismo (utilização de dois

planos atonais separados por um quarto de tom) (Wyschnegradsky 1932). O objetivo deste trabalho é compreender os recursos musicais apresentados no *Manuel*, acima citado, no contexto de uma composição original para quarteto de saxofones (SATBar) acompanhada por uma gravação digital, para fundamentar uma reflexão sobre processos de composição microtonal utilizando quartos de tom no século XXI.

A metodologia consistiu em um apanhado dos recursos propostos por Wyschnegradsky: modulações, dobras, condução de vozes etc. seguido pela transcrição de exemplos do texto para software de partitura digital (Fig. 1). Posteriormente foi feita a escolha de uma instrumentação capaz de executar quartos de tom, priorizando formações já consolidadas na prática musical contemporânea. Escolhemos a formação SATBar devido à variedade de dedilhados alternativos que possibilitam a execução com qualidade satisfatória de uma parcela significativa da escala cromática em quartos de tom (Londeix, 1989). A opção pelo acompanhamento digital foi tomada em função do controle preciso de afinação e timbre oferecido por sintetizadores digitais. Neste trabalho foram utilizados os recursos de sintetizador *Wavetable* e diversos “samples” de bateria eletrônica do software Ableton *Live* 12.1, assim como as ferramentas de execução de áudio do software de partitura *Musescore* 4. Para notação, foram utilizados os sinais de quarto de tom de Wyschnegradsky (Fig. 2).

A estrutura formal da peça, intitulada *Veementes*, foi guiada pela organização do texto e dividida em três números, com a primeira parte do texto representada no primeiro número, e a segunda parte do texto nos segundo e terceiro números. O planejamento do primeiro número contém materiais pertencentes à “escala velha” (definição dada pelo autor à escala cromática) com ornamentos em quarto de tom, acordes alterados, com subsequente modulação para as novas escalas. O planejamento do segundo número da composição faz uso de escalas de quarto de tom “artificiais”, como uma octatônica construída a partir de um pentacorde seguido de um tetracorde, caracterizando uma escala “irregular” no âmbito do texto (Fig. 3); e o terceiro planejamento faz uso atonal da escala cromática de quartos de tom, utilizando as possibilidades timbrais de cluster e bi-atonalidade apresentadas por Wyschnegradsky.

Como proposta do trabalho, foi produzido um trecho de 1 minuto de duração (Fig. 4) representativo de parte do primeiro número da peça, que completa, terá 7 minutos. O ponto de partida se deu através da composição de uma melodia com ornamentos de quartos de tom (apresentados por

Harmonia de quartos de tom de Ivan Wyschnegradsky aplicada à produção de peça musical

Wyschnegradsky na primeira parte do texto), cujo material, após transcrição para o software de partitura *Muscore* 4, foi arranjado para SATBar. Posteriormente, o áudio do *Muscore* foi exportado, e importado para a estação de trabalho de áudio digital Ableton *Live* 12, onde foi elaborada uma introdução para a peça, composta alternando diferentes qualidades de acordes em volta de D, e foram utilizados o instrumento virtual *Wavetable*, e baterias eletrônicas. Em decorrência deste processo, surgiu a possibilidade de sobreposição timbral em uníssono entre a sonoridade eletrônica e o grupo de saxofones. Foi exportado o arquivo MIDI da linha de *Wavetable*, que foi aberto no *Muscore*. As vozes da linha MIDI foram distribuídas para as vozes do grupo de saxofones, que então teve o áudio exportado e importado novamente para o *Live*. Neste, foram construídas partes adicionais de acompanhamento utilizando sintetizador, que posteriormente foram descartadas. Concluiu-se que, para a formação citada, o uso da harmonia proposta por Wyschnegradsky foi complementada pelo processo de alternância entre softwares, onde ideias foram alimentadas de forma cruzada, com as idiossincrasias de cada ambiente nutrindo a tomada de decisão sobre a utilização de determinados recursos musicais.

Materiais suplementares

Ornamentações:

Apogiatura



Bordadura



Modulações:



Atonalismo: Sétimas "maiores do que maior" paralelas



Figura 1: Transcrição de exemplos do texto








$\frac{3}{4}$ de tom ↓	$\frac{1}{2}$ ↓	$\frac{1}{4}$ ↓		$\frac{1}{4}$ ↑	$\frac{1}{2}$ ↑	$\frac{3}{4}$ ↑
						

Figura 2: Notação de quartos de tom proposta por Wyschnegradsky

Harmonia de quartos de tom de Ivan Wyschnegradsky aplicada à produção de peça musical

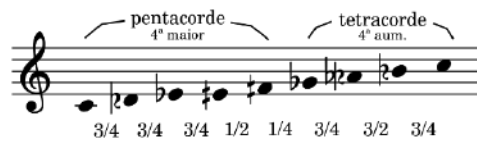


Figura 3: Escala artificial constituída de um pentacorde seguido de um tetracorde

Parte de quarteto

Veementes

Quarteto de Saxofones e Gravação

Angelo Ceccatto

$\text{♩} = 110$

Saxofone Soprano

Saxofone Alto

Saxofone Tenor

Saxofone Barítono

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp*

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp*

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp*

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp*

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Figura 4: Primeira página da parte de saxofones do trecho produzido

Referências

1. Ader, Lidia *et al.* 2020. *Introduction to Microtonal Music. Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
2. Wyschnegradsky, Ivan. 1932. *Manuel d'harmonie à quarts de ton*. Paris: La Sierène Musical.
3. Londeix, Jean-Marie. 1989. *Hello Mr. Sax*. Paris: Alphonse Leduc.

Sessão C

Enfoques analíticos

Forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia Op. 43* (1910) de Henrique Oswald
Norton Dudeque

Técnicas composicionais de Francisco Mignone em suas Quatro Sonatinas para Piano
Desirée Johanna Mesquita Mayr

Organização serial, forma processo e tempo em *Messagesquisse* (1976) de Pierre Boulez
Wellington José Gonçalves

Uma abordagem analítica do *Quarteto de cordas n. 2* de Krzysztof Penderecki (1968) a partir das sonoridades e da articulação da forma
Marcelo Rodrigo Gomes da Silva

Análise espectro-morfológica e performática de “Interferências” para violoncelo e sons eletrônicos
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza
Thiago Abdalla

FORMA SONATA NO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA OP. 43 (1910) DE HENRIQUE OSWALD

Norton Dudeque

norton.dudeque@ufpr.br

Universidade Federal do Paraná

A Sinfonia Op. 43 de Henrique Oswald representa um dos momentos mais significativos dentro da produção sinfônica no romantismo brasileiro. A obra composta em 1910 apresenta particularidades em seu primeiro movimento que podem ser incluídas nas categorias de modificações da forma sonata tradicional, descritas como deformidades por Hepokoski (1993 e 2021). Estas modificações podem ser divididas em duas categorias: as deformidades estruturais e as que são originadas por ambiguidade da função formal. Neste texto discute-se o primeiro movimento da obra na perspectiva de forma sonata e suas possíveis particularidades, também são comentados aspectos motivico-temáticos e harmônicos. Para esclarecer a análise da forma aplica-se a teoria da sonata de Hepokoski e Darcy (2006) e a das funções formais de William Caplin (1998 e 2009). Para o aspecto motivico e temático aplica-se as noções de *Grundgestalt* e variação progressiva de Schoenberg (Dudeque 2005).

Característico no primeiro movimento da obra é a apresentação do Tema Principal (TP) que apresenta o material básico que recorre em boa parte da obra. Também sua coerência motivica interna, sua tonalidade bem definida e forma de apresentação. Como organização motivica os dois primeiros compassos do TP já apresentam a ideia motivica básica sobreposta à sua inversão, esta é seguida no c. 2 com uma pequena modificação igualmente sobreposta à sua inversão. O TP é apresentado na forma de uma sentença com a apresentação da ideia básica e sua repetição, aqui duas repetições. Segue a frase de continuação e sua terminação cadencial. A tonalidade de Dó maior é assegurada pelo prolongamento da tônica por meio de nota pedal no baixo nos c. 1–6. No c. 7 uma linha cromática descendente conecta com a harmonia de dominante com sua fundamental no baixo. Esta prepara a frase cadencial nos c. 9–12 que encerra o

TP na tônica. Em particular, a ideia motívica é predominante em boa parte do movimento e é o principal material temático da obra que, portanto, caracteriza a *Grundgestalt* do movimento. (Ex. 1)

A transição (TR) cumpre os requisitos elencados por Caplin, isto é, modulante, e remete ao TP mas também antecipa elementos do tema secundário (TS). Esta TR é subdividida em duas seções: a primeira inicia com uma tonicalização de Ré mas que é abandonada logo em seguida. O motivo da ideia básica predomina nesta seção e é brevemente elaborado (Ex. 2a). A segunda seção já introduz o tema secundário mas este é rapidamente substituído por mais uma apresentação do motivo básico. (Ex. 2b)

O TS por sua vez é apresentado como uma sentença em Ré e apresenta no seu início um ambiente modal dórico, porém logo desfeito pela introdução das notas características da tonalidade diatônica. O TS2 cumpre função dupla, por um lado, é relacionado ao TS1, por outro já é parte funcional do prolongamento de dominante principal (Sol maior) que conclui a exposição. (Ex. 3)

Por fim, na exposição, a seção conclusiva (SC) prolonga a tonalidade de Sol maior através de vários momentos cadenciais, e também com um pedal de dominante. Pela sua extensão pode-se até associar esta seção com o início do desenvolvimento, no entanto, o prolongamento de Sol maior deixa claro que é somente a seção de encerramento da exposição. (Ex. 4)

O final da exposição é marcado por uma cesura que também define o início do desenvolvimento. Esta seção pode ser subdividida em nove episódios, cada qual enfatizando material temático da exposição (Ex. 5).

A recapitulação reapresenta o TP na tônica. A TR é condensada, mas mesmo assim apresenta a relação com o TP e com o TS2. Já a função de TS se resume a uma reapresentação em Dó maior do TS2, que também cumpre a função de SC (Ex. 6). Porém sua tonalidade não é estável em Dó maior, mas sim enfatiza, por vezes, Lá menor. A peça se encerra com uma Coda curta que enfatiza a subdominante menor seguida da tônica.

Como deformidades mais significativas nesta forma sonata nota-se primeiramente a exclusão da repetição da exposição. Também, nota-se a falta de ênfase nas cesuras medial (CM) e estrutural (CE), o que ocasiona interessantes ambiguidades de função formal específica. Por exemplo, o TP é brevemente apresentado na exposição, mas adquire importância fundamental ao longo do movimento pela sua repetição e reapresentações, a falta da CM mascara a delimitação entre TP e TS. Também ilustrativo é a ambiguidade do TS2 que

desempenha a função de segundo tema secundário, e também de tema na SC. Portanto, o primeiro movimento da Sinfonia Op. 43 de Henrique Oswald apresenta uma forma sonata com particularidades que atestam sua singularidade.

Materiais suplementares

The musical score for the main theme (TP) is presented in two systems. The first system (measures 1-6) is labeled 'TP' and includes annotations for 'apresentação ideia básica' (measures 1-2), 'repetição i. b.' (measures 3-4), and '2a repetição i. b.' (measures 5-6). It shows a treble and bass staff with various musical notations, including 'a inv.' and 'a1 inv.' in the treble staff. The second system (measures 7-12) is labeled 'continuação + cadencial' and 'TR' (trill). It includes a measure number '8' at the start of the treble staff and a 'sobreposição V sobre I' annotation. The bass staff shows a sequence of chords labeled V, I, and I.

Exemplo 1: Tema principal (c. 1-12)

Forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia op. 43* (1910)
de Henrique Oswald

a)

TR1 (ainda TP?) → Variação motivo básico

20

b)

TR2 introduz elementos do TS

33

Dó: do TP

Fá⁵⁺

para TS

Mi: vii^o

40

TS

fã: i⁷

Sol: vii^o

Ré: V

I

(c. 47-49)

Exemplo 2: transição (a. c. 20–25; b. c. 33–47)

VI Encontro da TeMA

50 Cesura Medial?

Rê=Dó#

TS apresentação

56

ideia básica

rep. id. bas.

Rê dórico

continuação

notas características de Ré menor

60

Si^b

liquidação (sem cadencial)

(Dó#)

Exemplo 3: Cesura Medial e tema secundário (c. 50–64)

Forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia op. 43* (1910)
de Henrique Oswald

SC ou TS2?

80

fragm. TR

Motivo básico

fragm. TR

Sol: I

I

V

I

Exemplo 4: excerto da seção conclusiva (a. c. 80–88)

VI Encontro da TeMA

Desenvolvimento

Epis. 1

137

fragm. TR

5+

fragm. TP

Epis. 3

159

motivo básico

Epis. 5

171

da TR

fragm. TR

Epis. 6

177

motivo básico

Exemplo 5: excertos na seção de desenvolvimento

Forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia op. 43* (1910)
de Henrique Oswald

TS recap.

270

fragm. TR e TS

mot. bas.

Exemplo 6: excerto do tema secundário na recapitulação (c. 270–278)

REFERÊNCIAS

1. Caplin, William E. 1998. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
2. _____. 2009. What Are Formal Functions? In *Musical Form, Forms Formenlehre – Three Methodological Reflections*, ed. Pieter Bergé, p. 21–45. Leuven: Leuven University Press.
3. Dudeque, Norton. 2005. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT: Ashgate.
4. Hepokoski, James. 1993. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. _____. 2009. Sonata Theory and Dialogic Form. In *Musical Form, Forms, Formenlehre*, ed. Pieter Bergé, p. 71–89. Leuven: Leuven University Press.
6. _____. 2021. *A Sonata Theory Handbook*. Oxford: Oxford University Press.
7. _____. 2006. *Elements of Sonata Theory – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.

TÉCNICAS COMPOSICIONAIS DE FRANCISCO MIGNONE EM SUAS QUATRO SONATINAS PARA PIANO

Desirée Johanna Mesquita Mayr

djmayr@yahoo.com

Universidade Estadual da Bahia (UNEB)

Francisco Mignone (1897–1986) foi um compositor brasileiro que transitou livremente entre a estética clássica-nacionalista e a música popular, combinando muitas influências (Martins 1990, p. 109). Este estudo apresenta, através de exemplos, algumas das técnicas composicionais identificadas na análise das suas quatro sonatinas para piano (1949), nas quais elementos rítmicos típicos brasileiros dialogam com coleções modais e simétricas, resultando em sonoridades harmônicas complexas e distintas.

Entre essas técnicas temos figurações melódico-rítmicas características da música urbana brasileira, principalmente as que apresentam a chamada célula do *tresillo*, característica de danças brasileiras tais como o baião, o xaxado, o coco, o maxixe, a congada etc (sendo também encontrado em gênero populares estrangeiros, como na habanera, salsa e tango). Um caso exemplar dessa prática pode ser encontrado no início do segundo movimento da Sonatina I (Ex. 1): o ritmo do cateretê na mão direita é acompanhado por acordes articulados no ritmo do *tresillo*. De fato, o *tresillo* está presente em todas as quatro sonatinas, em diversas manifestações. A terceira sonatina inicia com um motivo sincopado que se desenvolve em intercâmbio modal, um recurso característico da música urbana brasileira (Ex. 2). O caráter rítmico percussivo intensificado pelo uso de acordes dissonantes é outra técnica presente nas sonatinas de Mignone. O procedimento é demonstrado em quatro trechos (Ex. 3): (a) três acordes acentuados por compasso enquanto um pedal em oitava é mantido no baixo (Sonatina I/I); (b) clusters contra um pedal, ambas as linhas no registro extremo agudo (Sonatina II/II); (c) acordes formados por quartas em ritmo sincopado (Sonatina III/I); (d) acordes com sonoridade stravinskiana, selvagem em fortíssimo. Outra técnica consiste no uso de polirritmia, com sobreposição de

planos metricamente conflitantes. O Ex. 4 apresenta o uso dessa técnica em dois momentos da primeira sonatina e em um trecho da quarta. O Ex. 4 a) mostra que enquanto a mão direita toca uma melodia flutuante em Lá eólio, a mão esquerda parece não ter uma função harmônica claramente definida. Outra preferência de Mignone é a harmonização de melodias diatônicas (muitas vezes modais) com acordes cromáticos (Ex. 5 (a)), frequentemente explorando a oposição de teclas brancas e pretas (Ex. 5 (b)), gerando ambientes bitonais. Isso pode ser observado no Ex. 5 (c), extraído da Sonatina III/I, tricordes formados pela sobreposição de trítono e quarta justa harmonizam uma linha melódica formada pela alternância de quartas e quintas justas na mão esquerda, em um contexto polimodal. O Ex. 6 ilustra a combinação de mais de uma técnica, com a alternância de acordes com as teclas pretas (na mão direita) e brancas (mão esquerda) do piano em figuração rítmica percussiva. Por fim, o uso de acordes em movimento paralelo cromático, que pode ser encontrado em vários trechos das quatro sonatinas é apresentado no Ex. 7.

O presente trabalho demonstra que Mignone mescla figurações melódico-rítmicas características da música urbana brasileira a tratamentos de organizações de alturas comumente encontrados na música de concerto, explorando o caráter percussivo do piano, intensificado através do uso de dissonâncias, bem como criando diálogos entre métricas binária/quarternária e ternária, quase sempre através do uso do *tresillo*. Seja em sua forma compacta ou expandida, o *tresillo* permeia as quatro sonatinas caracteristicamente contrapondo-se a configurações rítmicas baseadas em divisões binárias, tornando-se um importante elemento da paleta criativa de Mignone.

Material Suplementar



Exemplo 1: Sonata I/II, 2º mov., c. 64-67



Exemplo 2: Sonata III/I, 1º mov., c. 1-8



Exemplo 3: a) c. 27–29 da Sonatina I/I; b) c. 62–63 da Sonatina II/II; c) c. 19 da Sonatina III/I; e d) acordes no c. 58 da Sonatina III/I



Exemplo 4: a) Início da Sonatina I/I, c. 1–2: dualidade entre o compasso quaternário e o inciso de três notas, e o ritmo deslocado da mão direita; b) Sonatina I/I, c. 37–38; c) Sonatina IV/I, polirritmia nos c. 54–55

(a) Allegretto (♩ = 116)

mp
monotono e persistente
pp e secco

(b)

(c)

p dolce e espressivo

Exemplo 5: a) Sonatina III/II, c. 1-6; b) Sonatina I/I, c. 98-100; c) Sonatina III/I, c. 17-20

(a)

p

(b) 1º Tempo (♩ = 126)

f sesto

Exemplo 7: a) Sonatina I/I, c. 17-19 (os acordes vão de c. 17-33, terminando no c. 34 com acorde expandido); e b) Sonatina I/I, c. 37-39



Exemplo 6: Sonatina III/I, c. 42–43

Referências

1. Barros, José. 2013. Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista. *Revista Música e Linguagem*, v. 1, n. 3, p. 38–56.
2. Cohn, Richard. 2016. A Platonic Model of Funky Rhythms. *Music Theory Online* 22, no. 2. <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.cohn.php>.
3. Guerra, Stephen Paul. 2019. Toward a Theory of Structuring Rhythm in Improvisation in Timeline-Based Musics. *Journal MusMat*, v. III, n. 2. <https://musmat.org/wp-content/uploads/2019/12/07-Guerra.pdf>
4. Lewin, David. [1987] 2007. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New York: Oxford University Press.
5. Martins, José Eduardo. 1990. A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música*, v. 2, p. 89–113. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55005/58649>
6. Mathias, Carlos; Almada, Carlos. 2021. Prime Decomposition Encoding: An Analytical Tool by the Use of Arithmetic Mapping of Drum-Set Timelines. *Journal MusMat*, v. V, n. 2. https://musmat.org/wp-content/uploads/2021/12/01-Mathias-Almada-V5N2_2021.pdf
7. Guerra, Stephen Paul. 2019. Hemiolic Metric Space in Afro-Diasporic Popular Musics. *Journal of Music Theory*, v. 63, p. 231–260.
8. Guerra, Stephen Paul. 2019. Toward a Theory of Structuring Rhythm in Improvisation in Timeline-Based Musics. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 3:, p. 44–60.
9. Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.
10. Toussaint, Gottfried. 2013. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?* Boca Raton: CRC Press.

ORGANIZAÇÃO SERIAL, FORMA PROCESSO E TEMPO EM *MESSAGESQUISSE* (1976) DE PIERRE BOULEZ

Wellington Jose Gonçalves

w295738@dac.unicamp.br

Universidade Estadual de Campinas

Introdução

No centenário de nascimento de Pierre Boulez (1925–2016), esta pesquisa volta-se para *Messagesquisse* (1976), obra de formação instrumental inusitada — para um violoncelo solista ladeado por seis violoncelos secundários. Comissionada por Rostropovich em homenagem ao aniversário de Paul Sacher, a peça utiliza o sobrenome SACHER como criptograma musical, atribuindo-se às suas letras as notas: S=Mib–A=Lá–C=Dó–H=Si–E=Mi–R=Ré (Ex. 1).

Boulez adota o Hexacorde Sacher como princípio harmônico matricial na estrutura de *Messagesquisse*, segundo Lima, “as matrizes harmônicas são estruturas geradoras que se inserem na trama vertical da obra e dinamizam novas configurações ao longo do discurso musical (Lima, 2009, p. 3)”. Originada no serialismo — em que a série dodecafônica atua como matriz inicial — essa concepção evoluiu ao longo do século XX. Em *Farben*, por exemplo, Schoenberg emprega um único acorde onipresente para reger todas as relações harmônicas. Allan Forte (1973) ressalta que os mecanismos baseados em matrizes, que envolvem leitura numérica, favorecem a geração de famílias de notas e intervalos a partir de uma matriz primária.

Em *Messagesquisse*, Boulez adota o Hexacorde Sacher como ponto de partida, funcionando como uma matriz harmônica cujas características intervalares específicas servem de modelo sonoro para toda a obra. Diante disso, questiona-se: qual é o mecanismo de geração harmônica utilizado por Boulez na constituição de *Messagesquisse*? Como o processamento numérico do Hexacorde Sacher se manifesta na progressão dos blocos harmônicos?

Outra questão que emerge a partir da experiência de escuta de *Messagesquisse* é a presença de novos elementos temporais – especialmente na primeira seção – ligados à direcionalidade da articulação, da dinâmica e da densidade. Diferentemente de obras que a antecederam, como *Domaines* (1968/69), *Cummings ist der Dichter* (1970), *Rituel: In Memoriam Bruno Maderna* (1974–75) e a influente *Le marteau sans maître* (1953–55), esses aspectos temporais sugerem uma distinção na concepção estrutural da peça e levantam questões fundamentais sobre seu desenvolvimento e escopo formal. Portanto, em *Messagesquisse*, acreditamos que Boulez retoma procedimentos composicionais característicos de seu período maduro, como a organização serial aplicada ao desenvolvimento harmônico a partir do hexacorde Sacher, e com base na experiência auditiva da obra, e posteriormente na investigação detalhada descrita em nossa metodologia, acreditamos que Boulez introduz, pela primeira vez em sua trajetória composicional, a forma-processo como princípio estruturador. Dessa forma, a peça articula técnicas de transformação sonora com os fundamentos da organização de origem serial.

Objetivo

Esta pesquisa investiga *Messagesquisse* (1976), de Pierre Boulez, com o objetivo de compreender como a obra articula procedimentos seriais e princípios da forma-processo. Busca-se demonstrar de que modo essa convergência estabelece um diálogo entre as práticas composicionais do pós-guerra e os processos de transformação sonora presentes na peça.

Metodologia

Nossa metodologia iniciou-se com o estudo imanente da partitura de 1976, concentrando-se na primeira seção da obra (c. 1–14). Para estruturar nossa análise, definimos quatro eixos centrais—aspectos harmônicos, rítmicos, direcionais/temporais e articulações/tímbricos— e, com base neles, identificamos cinco subdivisões investigativas: Construção harmônica (a partir da matriz do hexacorde Sacher); Análise rítmica (o que nos levou a hipótese da técnica de adição) e mapeamento de permutações; Curvas de direcionalidade (análise dos elementos de articulação, dinâmica e andamento); Processos de transformação sonora (transformação gradual ao longo do tempo de elementos— timbre A em

direção a um timbre B) Cada uma dessas subdivisões orientou a discussão detalhada das técnicas composicionais empregadas por Boulez.

Procedimentos

1. Extração da Matriz Hexacordal

- Mapeamos as notas Hexacorde Sacher em uma grade de índices intervalares e observação dos resultados possíveis para fundamentar a formação do “campo harmônico” da peça.

2. Análise Rítmica de Adição

- Quantificamos os valores inseridos em cada um das apogiaturas utilizados no violoncelo solo.

3. Mapeamento de Permutações

- Comparamos a ordem das notas atribuídas as apogiaturas extraídas de compassos prévios e reconstruídas nos subsequentes.

4. Curvas de Direcionalidade

- Traçamos a sucessão e continuidade das articulações, dinâmicas e andamentos, correlacionando-os aos eventos hexacordais e rítmicos no violoncelo solista.

5. Análise de Processos Sonoros

- Segmentação das etapas de transformação sonora nos violoncelos secundários; descrever transições tímbricas e de altura.

Conclusão

Concluimos que, no âmbito harmônico, Boulez partiu do Hexacorde Sacher para gerar uma matriz de seis intervalos que, ao serem rotacionados em torno de Mib, produzem seis hexacordes distintos, aplicados de forma sequencial na primeira seção (Ex. 2).

No domínio rítmico, combina o procedimento de adição e permutação, o que assegura o constante “renascimento” do material: a cada compasso da linha do violoncelo solo, adicionam-se progressivamente apogiaturas (de 1 a 4), cujas notas extraídas de compassos anteriores são, em seguida, reordenadas (c. 8–12)(Ex. 3). A direcionalidade da peça emerge de transformações graduais em três parâmetros — articulação (arco↔pizzicato), dinâmica ($p \rightarrow mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow ff$) e andamento ($\text{♩}=38$ a 96 em cinco estágios) — que atuam como vetores de

movimento, delineando a forma metamórfica do discurso musical (c. 8–12) (Ex. 3).

Por fim, o processo de transformação sonora fundamenta-se em transições contínuas e irreversíveis entre estados tímbricos e harmônicos. Em *Messagesquisse*, isso se inicia com a espacialização do hexacorde do solista entre os violoncelos secundários; concluído esse ciclo, o material sofre metamorfose sonora, evidenciada por tremolos, ritmos em col legno e variações de altura até o Mib³. Assim, a forma da seção não é imposta de fora, mas emerge organicamente da lógica interna de transformação sonora a partir de sua matriz harmônica. Nesse cenário, a transformação sonora dilata o tempo perceptivo — conferindo relevância a cada mínimo acontecimento da microestrutura do som — enquanto, sob o ângulo dos próprios materiais, o tempo se contrai. Em contraste, o serialismo integral, ao justapor e sobrepor séries numéricas, tende a isolar os sons e a gerar arbitrariedade, comprometendo a coesão, a forma musical e a compreensão do ouvinte; ao privilegiar a razão matemática sobre impulsos fenomenológicos e tratar isomorficamente parâmetros como altura, duração, intensidade e timbre, ele suspende o tempo, elimina a forma e distorce a escuta linear tradicional, anulando a referencialidade temporal dos eventos sonoros. Em *Messagesquisse*, portanto, Boulez retoma a preocupação com o tempo, mas mantém integralmente o princípio de organização fundamentado no serialismo integral (Ex.4 e 5).

Materiais Suplementares



Exemplo 1: Hexacorde Sacher, criptograma musical utilizado em *Messagesquise* (1976)

S A C H E R



Técnica Harmônica
"Rotação Intervalar"

Exemplo 2: As seis matrizes geradas a partir do criptograma musical Sacher

1 seção: Violoncelo (Solista)

The image displays a handwritten musical score for a solo Cello part, divided into four measures. Each measure is annotated with tempo, dynamics, and articulation instructions. A legend at the bottom explains the color-coded markings used throughout the score.

Measure 1: *Ensemble très lent* (pizz.) *Espace très égal* (unmoderé sur la résonance du pizz.) *Un peu moins lent* *Un peu moins égal* (pizz.) *Un peu plus court*

Measure 2: *Encore un peu moins lent* *un peu plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.)

Measure 3: *Encore moins lent* *encore plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.) *Encore plus irrégulier* (pizz.)

Measure 4: *Pas trop lent* *tendu, assez irrégulier* (pizz.) *Pas trop lent* *tendu, assez irrégulier* (pizz.) *Pas trop lent* *tendu, assez irrégulier* (pizz.)

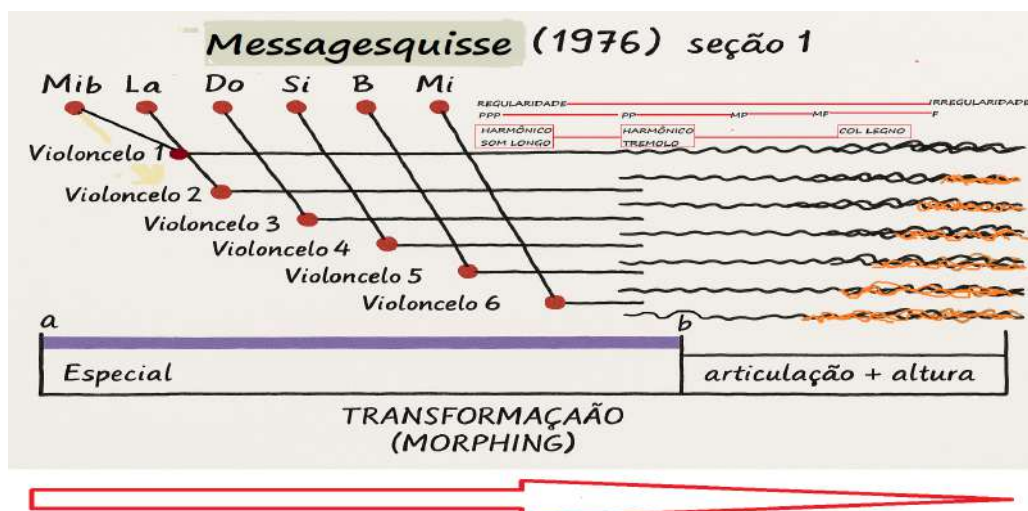
Legend:

- Appoggiatura/procedimento de adição: aumento graduativo (1 à 4)
- Andamento: aumento gradativo (J=38 à 96 em cinco estágios)
- Dinâmica: aumento gradativo (p→mp→mf→f→ff)
- Nota pivo: o Mib tal como nos hexacordes resultantes do mecanismo de rotação intervalar se mantêm como nota pivo no início de cada de compasso

Exemplo 3: Parte do violoncelo solista com as legendas de procedimento de adição e permutação, andamento, dinâmica e articulação (c. 8–12)

Pierre Boulez
1925

Exemplo 4: Primeira seção de *Messagesquisse* (1976) (c. 1-14)



Exemplo 5: Processo de transformação sonora: espacial, tímbrico, trémolos, rítmico e altura (c. 1-14)

Referências

1. Boulez, Pierre. 2007. *A Música Hoje*. Versão em português de Reginaldo de Carvalho, Mary Amazonas Leite Barros. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva.
2. _____. 1996. Encontro com Boulez. *Revista Música*, v. 7, n. ½, p. 199–218.
3. _____. 2008. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução Stella Mourinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva.
4. Bonnet, Antoine. 1988. Escrita e percepção: sobre Messagesquise de Pierre Boulez. *Harmoniques*, n. 3.
5. Forte, Allan. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
6. _____. 1995. Serialism and Its Contradictions. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 26, n. 1, p. 77–95
7. Lima, Rodrigo. 2009. *Da nota ao Som. Explorando territórios harmônicos*. Mestrado em Música. universidade Estadual de Campinas.
8. Maconie, Robin. 2021. Boulez. *The Musical Times*, v. 162, n. 1955, p. 97–119.

UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DO QUARTETO DE CORDAS N. 2 DE KRZYSZTOF PENDERECKI (1968) A PARTIR DAS SONORIDADES E DA ARTICULAÇÃO DA FORMA

Marcelo Rodrigo Gomes da Silva

marceloliamrg@gmail.com

Universidade Estadual de Campinas

Introdução

Krzysztof Penderecki (1933–2020) é um compositor polonês, considerado o principal expoente da música “sonorística”, um fenômeno que, segundo Mirka (1997), ocorreu em especial na Polônia na década de 60. Ela é caracterizada pela busca por “sonoridades” através de variações de densidades, de articulações e técnicas estendidas aplicadas, em especial, à instrumentos de orquestra. As principais peças do Penderecki deste período são *Anaklasis* (1959–60), o *Quarteto de Cordas n. 1* (1960) e *Threnos den Opfern von Hiroshima* (1961), com esta última considerada uma das mais prestigiadas peças dele. O objeto de estudo deste trabalho é o quarteto de cordas n. 2 de 1968.

Essa obra, tal como as obras anteriores, apresenta dificuldades de análise usando teorias tradicionais por conta do alto emprego de partituras gráficas e de recursos que vão além das alturas estáveis, claramente audíveis (notas musicais). A presente proposta visa a entender as estratégias composicionais empregadas e sugere maneiras de ouvir a peça em suas dimensões formais. Para isso, desenvolve uma abordagem baseada em representações dos elementos (simbólicos) da partitura e das suas interpretações analíticas.

Metodologia

Na sua tese, *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki* (Mirka 1997), Danuta Mirka propõe diversas estratégias de análise para abordar os recursos composicionais empregados pelo Penderecki na década de 60. Com um escopo mais geral, o *Spectromorphology* do Denis Smalley (1997), em especial as noções de “gesto”, “textura” e “energia” nele desenvolvidas, também trazem recursos importantes à análise já que, no quarteto de Penderecki, mesmo quando há alturas, eles não possuem fraseologias tradicionais e tão pouco intenções harmônicas, mas sim, densidades de gestos guiados por articulações dos instrumentos e efeitos de técnicas estendidas. Entretanto, recursos da tradição tonal, em especial de estudos da forma, também dão suporte em partes das análises, como *Classic Form* (Caplin 1998) e *Guidelines For Style Analysis* (LaRue 1970).

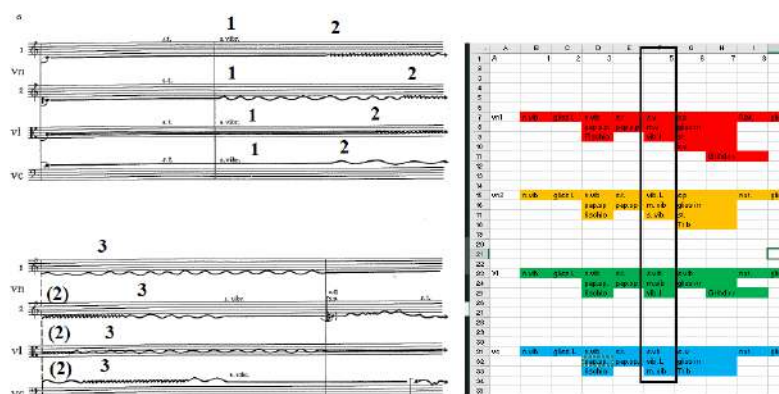
Num primeiro passo, a presente análise se concentra na partitura, selecionando os gestos, ataques, articulações, frases com alturas (quando ocorrem). Em paralelo, ela recebe o auxílio de visualizações via descritores extraídos de gravações da peça. Os passos seguintes se concentram na tradução desses dados para um gráfico elaborado no *excel*, sistematizando os parâmetros desejados, em especial das combinações e densidade de articulações como guia inicial. Nas representações gráficas desenvolvidas, cada voz do quarteto é representada por uma cor diferente. Cada célula no *excel*, no sentido horizontal, corresponde a um compasso da partitura. As articulações juntas como as dinâmicas são então contabilizadas pelo seu aparecimento no compasso, primeiramente na partitura, e depois transcritas no *excel*, formando uma visão geral da peça. Além disso, as densidades das articulações por compasso, em escala de cinza, são analisadas dentro do *continuum*. Por fim, os parâmetros de *heterogeneidade* e *homogeneidade* das combinações de articulações são trazidos, chegando à síntese geral da forma da obra.

Resultados

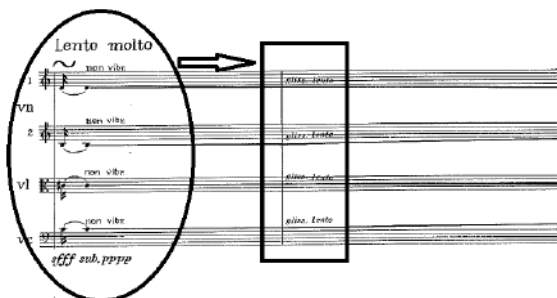
As análises trouxeram um entendimento das estruturas do *Segundo Quarteto de Cordas* de Penderecki que não são necessariamente perceptíveis em uma audição superficial da obra. Elas apontam a presença de dois “hemisférios” diferentes - definidos em termos de heterogeneidade vs. homogeneidade de

articulações e de dinâmicas. A partir dessas observações, após a comparação entre os hemisférios, foi concluído uma possível interpretação da obra, delineando uma forma em ABA'.

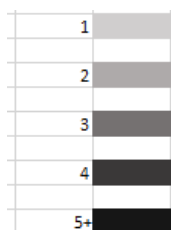
Materiais suplementares



Exemplo 1: Identificação das articulações e transcrição para o descritor no *excel*



Exemplo 2: Análise de articulações

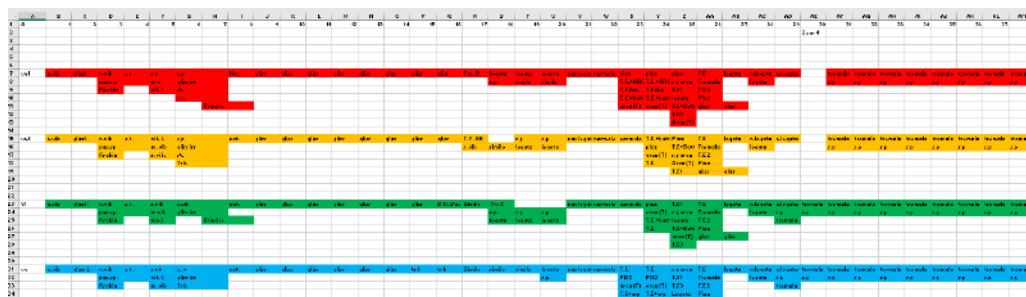


Exemplo 3: Parâmetro de densidade de articulações por tons de cinza.

Uma abordagem analítica do *Quarteto de Cordas n. 2* de Krzysztof Penderecki (1968) a partir das sonoridades e da articulação da forma



Exemplo 4: Descritor de densidade de articulações nas vozes do quarteto.



Exemplo 5: Descritor das articulações nas vozes do quarteto.

Referências

1. Bruhn, Siglind. 2018. Sorrow and Serenity in Visions of Impermanence: Penderecki's "Eighth Symphony". *Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje*, v. 13, p. 25–46.
2. Caplin, Willian E. 1998. *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
3. LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company.
4. Kozak, Mariusz. 2017. Experiencing Structure in Penderecki's Threnody: Analysis, Ear-Training, and Musical Understanding. *Music Theory Spectrum*, v. 38, n. 2, p. 200–217.
5. Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. PhD diss., University of Helsinki.
6. Oliveira, Liduino José. Feitosa, Marco Antonio. 2019. Ferramentas Auxiliares para o planejamento composicional em uma perspectiva pós-tonal. *XXIX Congresso da Associação de Pesquisa Pós-Graduação em Música*.
7. Penderecki, Krzysztof. 1966. *De natura sonoris no. 1*. Shott Music. Partitura, 40 páginas.
8. Penderecki, Krzysztof. 1968. *Quartetto per archi no. 2*. Schott Music. Partitura, 21 páginas.

9. Penderecki, Krzysztof. 1961. *Threnos den Opfern von Hiroshima*. Deshon music inc. Partitura, 20 páginas.
10. Smalley, Denis. 1997. Spectromorphology. *Journal of Organized Sound*, v. 2, n. 2, p. 107–126.

ANÁLISE ESPECTRO-MORFOLÓGICA E PERFORMÁTICA DE *INTERFERÊNCIAS* PARA VIOLONCELO E SONS ELETRÔNICOS

Rodolfo Coelho de Souza

rcoelho@usp.br

Universidade de São Paulo

Thiago Vasconcelos Abdalla

tabdalla@usp.br

Universidade de São Paulo

A execução de obras mistas para instrumentos e sons eletrônicos envolve dificuldades técnicas inerentes ao gênero, tais como o controle da sincronização entre sons gerados ao vivo e sons produzidos em tempo diferido, além do equilíbrio de intensidades entre eles, questões que podem eventualmente ser resolvidas com artifícios computacionais. Por outro lado, há outros problemas que requerem uma colaboração ativa entre compositor e intérprete. Esta pesquisa procurou mostrar como abordamos a solução destes problemas na execução da peça mencionada.

A análise espectral de *Interferências* (ver Fig. 1) revela um forte contraste espectro-morfológico entre os sons produzidos pelo violoncelo e os sons eletrônicos que são projetados pelos alto-falantes nos momentos determinados na partitura. O disparo dos sons pré-gravados foi projetado para ser feito automaticamente com a ajuda de um seguidor de partitura, mas pode ser feito também pelo próprio instrumentista através de um pedal de controle. A escolha entre as duas técnicas pode ser relevante para o resultado final da performance, porque o equilíbrio entre as figuras, os gestos e as texturas (Smalley, 1986; Ferneyhough, 1987) é influenciado pela articulação dessas categorias fraseológicas. Verificamos que quanto maior for o controle do executante sobre mudanças de andamentos e articulações, melhor será o resultado expressivo, seja

através de treinamento da sincronização automática, seja através do controle humano. No caso da gravação usada para esta análise, a melhor solução foi obtida com o controle foi feito pelo violoncelista com o uso de um pedal que disparava os arquivos sequenciados em um programa do software PureData.

A análise espectro-morfológica da peça seguiu os fundamentos teóricos clássicos, propostos para a música eletroacústica por Emmerson e Smalley (1986), revisitados e ampliados por Cook (2006), Kendall (2006) e Simoni (2006) (ver Fig. 2).

A análise da parte instrumental, a partir da partitura, mostra que a peça é baseada em três motivos inter-relacionados (ver Fig. 3) que exploram técnicas instrumentais estendidas, entre elas, batimentos entre notas geradas por cordas duplas, *glissandos*, auras espectrais produzidas por arco *sul ponticello* ou *sul tasto*, cordas pinçadas, além de uma variedade de articulações dinâmicas e rítmicas.

Por outro lado, a percepção das sonoridades que puderam ser ouvidas através da gravação da estreia da peça, revelou que as estratégias de fusão entre os materiais acústicos e os materiais eletrônicos usaram os pontos de convergência entre os timbres das técnicas estendidas e as características espectrais dos materiais gravados/transformados que compõe o discurso eletrônico. Essa busca de semelhanças espectro-morfológicas entre os sons instrumentais e os sons eletrônicos criou uma linguagem híbrida em que há um equilíbrio dinâmico de fusão e diferenciação entre as fontes sonoras.

No conjunto, o discurso da peça pode ser comparado a um recitativo acompanhado, devido à insistência do violoncelo em manter uma linha regular (ver Fig. 4). Este plano pode ser interpretado como uma camada figural (e eventualmente textural) que comanda a narrativa. O papel dos sons eletrônicos pré-gravados, em oposição à parte instrumental, menos do que acompanhar harmoniosamente a linha discursiva, foi perturbar a estabilidade dessa textura relativamente regular, fazendo interferências pouco previsíveis, que, aliás, sugerem o nome da peça. O problema que a análise tenta desvendar é como essas duas camadas, a despeito dos fortes contrastantes entre elas, conseguem ter suficientes pontos de contato e semelhanças espectro-morfológicas que permitem ao discurso construir uma lógica musical com fraseologia inteligível e forma perceptível. De fato, não é difícil discernir que a forma da peça segue a receita clássica das pequenas formas A-B-A', a despeito da aparente complexidade das frases geradas por uma sonoridade híbrida.

Apesar do contexto sonoro expandido que caracteriza o gênero misto de peças como esta, é possível encontrar através da análise princípios motivicos e fraseológicos clássicos, que participaram da estruturação da peça (ver Fig. 5). Nesse sentido, o problema desta análise também foi demonstrar como esses conceitos tradicionais coexistem organicamente com categorias analíticas novas, propostas pelas escolas de análise da música eletroacústica, desde as propostas iniciais de Schaeffer, até as posteriores de Smalley e Emerson, como é, por exemplo, a categoria de oposição entre textura e gesto (vide Fig. 6).

O sucesso dessa empreitada analítica comprovou que as bases teóricas que fundamentam as composições deste gênero híbrido são suficientes para justificar a coerência de sua linguagem musical para além de uma composição episódica, ou meramente experimental (vide Fig. 7).

Materiais suplementares



Figura 1: Tela inicial da análise espectral de *Interferências*

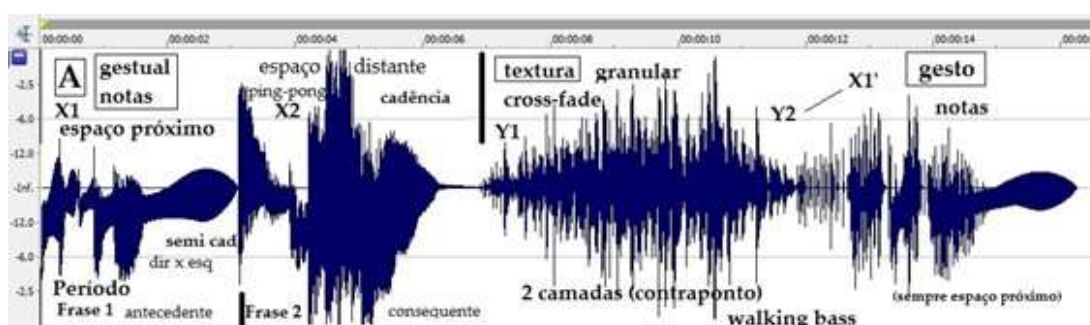


Figura 2: Tela inicial da análise espectro-morfológica de figuras, gestos e texturas



Figura 3: Três motivos principais da parte de violoncelo

Análise Espectro-morfomológica e Performática de *Interferências* para violoncelo e sons eletrônicos

The image displays a musical score for Viola (Vc.) and Electronics (Eletr.). It consists of five systems of notation, each representing a different section of the piece. The Viola part is written in bass clef, and the Electronics part is represented by a series of horizontal lines with various markings and file names. The sections are labeled as follows:

- System 1 (Measures 23-28):** Labeled "Sul Pont." at the beginning. The Viola part features a melodic line with dynamic markings: *mf*, *mp*, *f*, *sf*, *mf*, *mp*, and *ff*. The Electronics part is labeled "FILE 6 (18\"
- System 2 (Measures 29-32):** Labeled "Ord." at the beginning and "Sul Tasto" at the end. The Viola part has dynamic markings: *mf*, *f*, *mp*, *mf*, *mp*, and *p*. The Electronics part is labeled "FILE 7 (10\"
- System 3 (Measures 33-40):** The Viola part features a more complex, rhythmic melodic line with dynamic markings: *sf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *mp*, *sf*, *mp*, *sf*, *f*, *mp*, *mf*, and *sf*. The Electronics part is labeled "FILE 8 (15\"
- System 4 (Measures 36-40):** Labeled "Sul Pont." at the beginning and "Ord." at the end. The Viola part has dynamic markings: *mp*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *mp*, *f*, and *mf*. The Electronics part is labeled "FILE 8 (15\"
- System 5 (Measures 41-44):** Labeled "Sul Pont." at the beginning. The Viola part features a melodic line with dynamic markings: *mf*, *gliss.*, *gliss.*, *gliss.*, and *gliss.*. The Electronics part is labeled "FILE 9 (24\"

Figura 4: Trecho da partitura que ilustra a prevalência da tópica de recitativo na parte instrumental e o papel das interferências eletroacústicas

A	a1	00:17	Palíndromo
	b1	00:14	
	a2	00:15	
	b2	00:17	
	a3	00:10	
	b/coda-(e)letrônico	00:20	
B	b3	00:30	
	c1	00:13	
	(e)letrônico	00:14	
	c2	00:11	
A'	b(e)letrônico	00:19	
	ab1	00:23	
	ba(e)letrônico	00:19	
	ab2	00:12	
	b3.2	00:11	
	b(e)letrônico	00:12	
	a(e)letrônico	00:15	

Figura 5: Análise da forma ternária e da fraseologia da parte de violoncelo

Sons ásperos	A	rugosidade em direção ascendente	Maior complexidade
Filtragens		rugosidade descendente + rotação leve	
Sons definidos		rug. adensamento, mola	
Filtragens		textura intermitente grave, porta (banda grave)	
Sons definidos		pontilismo reverso (gravação acelerada?) reverb	
Sons ásperos (Complexidades)		pontilismo harmônicos	
	B	granulação harmônicos (banda completa)	
		cama (bit reduction)	
		estática com filtragens (bit reduction)	
		estática monstruosa, porta, reverb (banda cheia)	
	A'	pontilismo reverso-desacelerado, harmônico reverb	
		pontilismo baixa rotação e filtragem	
		5 + 10 (espiral, citação?)	
		4 + 8 (espiral 2, citação?)	

Figura 6: Análise das técnicas, materiais e fraseologia dos sons eletrônicos

Análise Espectro-morfomológica e Performática de *Interferências* para violoncelo e sons eletrônicos

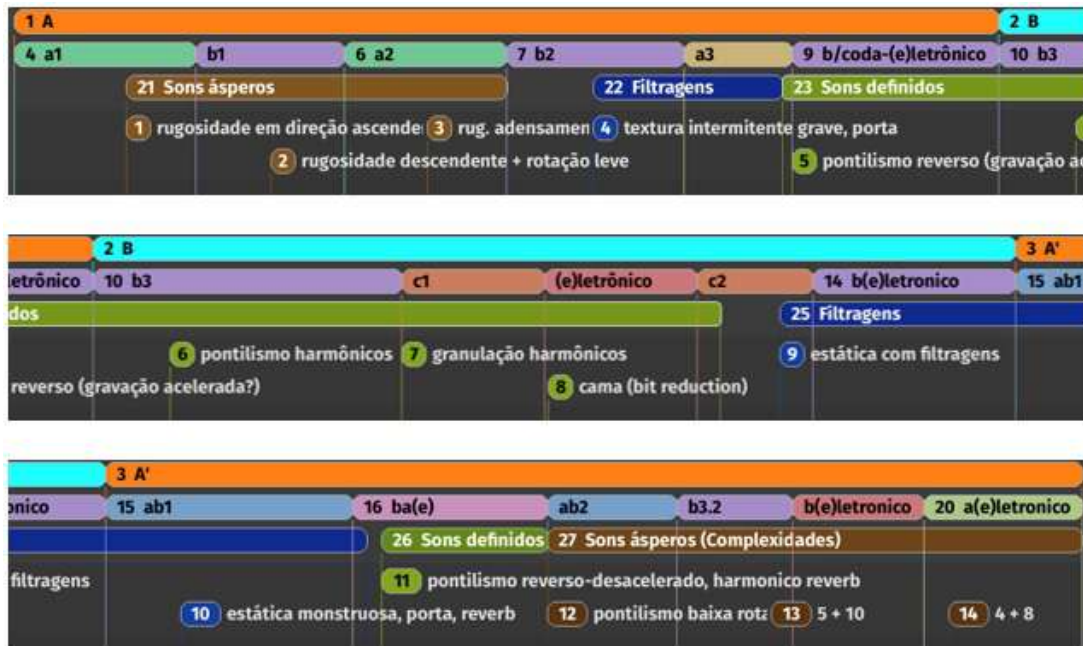


Figura 7: Análise da forma e da articulação das seções instrumentais e eletrônicas

Referências

1. Cook, Nicholas. 2006. Uncanny Moments: Juxtaposition and Collage Principle in Music. In: Almén, Byron e Pearsall Edward (ed.). *Approaches to Musical Meaning*. Bloomington: Indiana University Press.
2. Emmerson, Simon. 1986. *The Language of Electroacoustic Music*. New York: Harwood.
3. Ferneyhough, Brian. Le Temps de la Figure. In: *Entretiens* N° 3. Paris: J. C. Lattès. 1987.
4. Kendall, Gary. 2006. Juxtaposition and Non-motion: Varese bridges early modernism to electroacoustic music. *Organised Sound*, v. 11, n. 2, p. 159–171. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Simoni, Mary. 2006. *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge.
6. Smalley, Denis. 1986. "Spectro-morphology and structuring processes." In: S. Emmerson (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*, p. 61–93. New York: Harwood Academic.

Sessão D

Ensino de teoria e análise musical / Músicas populares

Vincent D'Indy e a Teoria Musical no currículo dos cursos da Schola Cantorum

Tálio Vitor de Lima Lourenço

Convergências e divergências entre a Teoria Pós-Tonal, a Teoria dos Contornos e o Sistema Schillinger de Composição Musical: perspectivas para o ensino de composição

Victor Victoriano Dantas

Expandindo a harmonia no frevo: uma proposta de experimentação composicional baseada no modo mixolídio

João Nogueira Medeiros Neto

“One Finger Piano”: a linguagem pianística de Tom Jobim em sua performance no álbum Getz/Gilberto (1964)

Max Kuhn Barcellos da Rocha e João Nogueira Medeiros Neto

Stylistic and structural principles of Abolhasan Saba's Chapkuk Radif for Violin

Soroush Shoja Talab Kouchesfahani

VINCENT D'INDY E A TEORIA MUSICAL NO CURRÍCULO DOS CURSOS DA SCHOLA CANTORUM

Tálio Vitor de Lima Lourenço

taliolourenco50@gmail.com

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Paul Marie Théodore Vincent d'Indy, nascido em 27 de março de 1851 e falecido em 2 de dezembro de 1931, foi um renomado compositor, professor e maestro francês muito influente em sua época, tanto por sua obra e perspectiva de ensino de música, quanto por seu posicionamento político controverso.

Diante do legado pedagógico-musical do compositor, o presente trabalho propõe-se a descrever como Vincent D'Indy concebia o ensino de música e de composição musical, bem como suas concepções influenciaram o currículo da Schola Cantorum. Para isso, foram consultados os quatros volumes do Cours de composition musicale e o discurso de D'Indy na inauguração da École de chant liturgique et de musique religieuse et classique, o que evidencia o caráter documental e qualitativo desta pesquisa.

No dia 2 de novembro de 1900, é inaugurada a nova sede da École de Chant liturgique et de Musique religieuse et classique, que por sua vez é uma ampliação da École de la rue Stanislas, fundada por Charles Bordes em 1886. Nessa ocasião, Vincent D'Indy realiza o discurso de inauguração intitulado Une école de musique repondant aux besoins modernes, em que apresenta, além da filosofia de ensino da escola, o currículo dos cursos de canto, instrumento e composição.

Sinteticamente, o discurso delineia a visão educacional e artística da Schola Cantorum e evidencia que na instituição o ensino vai além da técnica, focando também na elevação espiritual, no estudo histórico da arte e na criação de artistas com uma fé profunda em sua missão, em contraste com a busca por sucesso superficial ou tendências vazias.

Para alcançar esse ideal, a escola se estrutura em ensino de primeiro grau, focado no domínio técnico do ofício, e ensino de segundo grau, focado na

formação do espírito, inteligência e coração do aluno, para que a técnica adquirida seja usada de forma “sã” e “elevada”, o que faz com que o ensino artístico e espiritual passe a ser mais importante que o técnico (D’Indy, 1900).

O discurso também evoca o que D’Indy chama de Teoria do Microcosmo (*Théorie du Microcosme*), que consiste em uma visão de que a Arte, em sua evolução histórica, pode ser comparada a um microcosmo. Assim como o mundo, os povos, as civilizações e o próprio ser humano, a Arte atravessa períodos sucessivos de juventude, maturidade e velhice. No entanto, a Arte nunca morre e se renova perpetuamente, pois ela não é como um círculo fechado, mas como uma espiral que sempre ascende e sempre progride (D’Indy 1900).

O *Cours de composition musicale* é a obra literária mais importante de Vincent d’Indy e domina toda a sua produção escrita (Saint-Arroman, 2024). A publicação completa se estendeu por um longo período, de 1902 a 1950, totalizando quase 1500 páginas de texto e exemplos musicais, sendo praticamente a *summa* ambiciosa que expõe a concepção de d’Indy sobre a arte musical, incluindo suas origens, objetivo expressivo e educativo, leis arquiteturais e evolução progressiva. É um documento indispensável de sua época e da formação e estética do autor.

O *Cours* se baseia no ensino que D’Indy ministrou na *Schola Cantorum* de Paris de 1897 até sua morte em 1931. Ele começou a escrever o curso para publicação em 1899 com a assistência de Auguste Sérieyx, um de seus alunos que também ensinou harmonia na *Schola*. Após a morte de d’Indy, Sérieyx e Guy de Lioncourt, sucessor de d’Indy na classe de composição, completaram a publicação dos volumes finais.

A estrutura do currículo proposto na publicação é governada pela visão cíclica de D’Indy sobre a história da arte, dividindo a música ocidental em três “eras”: rítmico-monódica, polifônica e métrica, que reflete a Teoria do Microcosmos comentada anteriormente. Além disso, o compositor propões uma dicotomia fundamental entre música sinfônica e música dramática (Saint-Arroman, 2024). Essa dupla divisão determina a estrutura em cinco “anos” de ensino, que poderiam levar mais tempo na prática, organizados em três livros e quatro volumes, sendo o segundo livro dividido em dois.

O curso é destinado primeiramente a músicos aprendizes, tanto intérpretes quanto compositores, pois autor acreditava que o conhecimento da história da arte é essencial para o “progresso necessário” dos criadores e a “interpretação fiel” dos intérpretes. Os primeiros volumes foram recebidos como

uma espécie de manifesto e gerou controvérsias, incluindo uma resposta de Camille Saint-Saëns em seu panfleto *Les Idées de M. Vincent d'Indy* (1919), publicada vários anos após os primeiros volumes (Soret 2022).

Thomsom (2001) afirma que o sistema de ensino, de Vincent D'Indy, embora às vezes considerado dogmático, era operado com flexibilidade, focando nas necessidades individuais dos alunos. Ele concebeu a Schola como uma comunidade dedicada a fomentar uma arte social moderna, baseada em sua filosofia católica. Princípios antiburocráticos incluíam a abolição de prêmios, uma ampla mistura social de alunos e a admissão total de mulheres em todos os cursos. Seus cursos de composição foram editados como *Cours de composition musicale*, tornando-se muito influentes fora da Schola.

Portanto, o objetivo didático principal apresentado no Cours e na discurso de inauguração da École não era apenas ensinar a compor ou executar tecnicamente, mas sim formar músicos com uma profunda compreensão histórica, estética e formal da arte musical, capacitando compositores a inovar a partir da tradição e intérpretes a realizar execuções conscientes e fiéis às intenções dos autores, tudo isso fundamentado na visão cíclica de d'Indy sobre a história da arte e na análise detalhada das obras. Apesar de poder parecer datado ou arbitrário em alguns aspectos, incluindo alusões político-ideológicas, como antisemitismo, e ser criticado na época como wagneriano ou germanista – termos conotados negativamente, pois a França, que saíra prejudicada pelos conflitos com a Prússia na década de 1870, experimentava o que ficou conhecido como antigermanismo francês –, o Cours influenciou profundamente a educação de gerações de músicos, como Messiaen e Villa-Lobos, e pode ser visto atualmente não como um modelo de currículo a ser replicado, mas como um documento fundamental para entender o desenvolvimento do ensino de composição.

Referências

1. D'Indy, Vincent. 1900. *Une école de musique répondant aux besoins modernes*. Paris: Librairie Fischbacher.
2. _____. 1903. *Cours de composition musicale: Première partie – Notions préliminaires. De la mélodie. De l'harmonie*. Paris: A. Durand & Fils.
3. _____. 1909. *Cours de composition musicale: Deuxième partie: Du rythme. De la forme. Du contrepoint*. Paris: A. Durand & Fils.

4. _____. 1950. Cours de composition musicale: Troisième partie: De l'orchestration. De l'exécution. Paris: Durand.
5. Grundy, Shirley. 1987. *Curriculum: Product or Praxis?* 1. ed. London: The Falmer Press.
6. Sacristán, José Gimeno. 2000. *O currículo: uma reflexão sobre a prática*. Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. 3. ed. Porto Alegre: ArtMed.
7. Saint-Arroman, Gilles. Vincent d'Indy, Cours de composition musicale (1902–50). In: Reibel, E. (ed.), *Dictionary of Composers' Writings* [online], [S.l.: s.n.].
8. Saint-Saëns, Camille. 1919. *Les Idées de M. Vincent d'Indy*. Paris: Pierre Lafitte. Disponível em: <<https://archive.org>>.
9. Soret, Marie-Gabrielle. 1919. Saint-Saëns, Camille: Les Idées de M. Vincent d'Indy (1919). In *Dictionnaire des écrits de compositeurs*, Dictéco, 28 jan. 2022. Disponível em: <<https://dicteco.huma-num.fr/book/2288>>.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE A TEORIA PÓS-TONAL, A TEORIA DOS CONTORNOS E O SISTEMA SCHILLINGER DE COMPOSIÇÃO MUSICAL: PERSPECTIVAS PARA O ENSINO DE COMPOSIÇÃO

Victor Vitoriano Dantas

victorvitorianodantas@gmail.com

Universidade Federal da Paraíba¹

Este resumo é um recorte da pesquisa de doutorado em andamento, que investiga o ensino da composição musical por meio da articulação entre três teorias frequentemente empregadas nesse contexto, tanto no Brasil quanto internacionalmente: a Teoria Pós-Tonal (Straus 2004), a Teoria dos Contornos (Morris 1987; Sampaio, 2013) e o Sistema Schillinger de Composição Musical (Schillinger 2004). O objetivo deste trabalho é comparar alguns aspectos relevantes das três teorias, destacando suas potencialidades e limites no contexto pedagógico da composição musical. A seleção dessas teorias fundamenta-se no ensino de seus conceitos e procedimentos nos cursos de graduação de diversas universidades brasileiras, como a UFRJ, a UFRN, a UFPB e a UFBA, bem como na consolidação dessas abordagens no país ao longo das últimas décadas, conforme mapeado por estudos que identificam o percurso histórico, institucional e cultural de teorias estrangeiras aplicadas à música no Brasil, abrangendo desde sua introdução, adaptação e desenvolvimento até sua inserção em práticas pedagógicas e grupos de pesquisa nacionais (Nogueira 2023, p. vii).

Apesar de representarem formas distintas de organizar e manipular o material musical, essas três teorias compartilham pontos de convergência que

¹ Bolsa da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ), por meio do Termo nº 173/2025.

permitem uma análise comparativa produtiva e revelam grande potencial pedagógico.

O vínculo entre essas abordagens e os objetivos da presente pesquisa está na sua utilização como ferramentas no ensino da composição. Autores como Straus (2004), Morris (1987), Sampaio (2013) e Schillinger (2004) apresentaram modelos teóricos que, mesmo com diferentes graus de formalização, podem ser incorporados como estratégias composicionais pedagógicas. No caso de Straus, a Teoria Pós-Tonal organiza relações entre alturas, fornecendo bases para análise e criação. A Teoria dos Contornos, prioriza a estrutura relacional entre eventos sonoros, focando nas direções e variações entre alturas sem recorrer a valores absolutos. Já o Sistema Schillinger parte de princípios matemáticos aplicados à criação musical, com foco na geração de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos a partir de funções algébricas e procedimentos combinatórios.

A metodologia deste estudo se fundamenta na comparação direta entre procedimentos composicionais propostos por cada teoria, especialmente no que se refere ao tratamento do parâmetro altura. Essa escolha se dá devido à diversidade de estratégias com que esse parâmetro é tratado nas três teorias. A análise inicial concentra-se em três procedimentos específicos. 1 – Organização estrutural com a comparação dos procedimentos: classe notas (Straus 2004), pontos de contornos (Morris 1987), escala de alturas (Schillinger 2004); 2 – Geração de agrupamento, comparando os procedimentos: conjuntos de classes de notas (Straus 2004) e grupos de escala de alturas (Schillinger 2004); 3 – Rotação de agrupamentos pesquisada nas três teorias: forma normal (Straus 2013), rotação de contornos (Morris 1987), permutação circular (Schillinger 2004).

Um dos aspectos centrais discutidos diz respeito ao grau de indeterminação presente em cada teoria. Nesse sentido, a Teoria dos Contornos se destaca por sua flexibilidade e generalidade. Por não depender de valores absolutos, essa teoria permite uma aplicação ampla em diferentes contextos sonoros, podendo ser utilizada não apenas para alturas, mas também para dinâmicas, densidade, duração e outros parâmetros. Em contraste, tanto o Sistema Schillinger quanto a Teoria Pós-Tonal apresentam maior determinação algorítmica e dependência de dados objetivos, ainda que com distintos graus de liberdade. A seguir descreveremos uma breve comparação dos procedimentos citados das três teorias.

Convergências e divergências entre a Teoria Pós-Tonal, a Teoria dos contornos e o Sistema Schillinger de Composição Musical

Os conceitos de classes de notas (Straus 2004), espaço do contorno (Morris, 1987) e escalas de alturas (Schillinger 2004) apresentam pontos de convergências. Em Straus (2005) e Schillinger (2004), funcionam como ferramentas para a seleção de alturas e, em Morris (1987), funciona como uma abstração à qual, posteriormente, serão adicionadas as alturas. Na Teoria Pós-Tonal e no sistema de Schillinger, essas estruturas servem como vetores para organizar as alturas determinadas, enquanto, no espaço do contorno, os pontos do contorno podem ser traduzidos em diferentes parâmetros, além das alturas específicas. Os três procedimentos estão relacionados de forma direta ou indireta com o parâmetro altura, Fig. 1.

Os procedimentos de grupo de escala de alturas (Schillinger 2004) e conjunto de classes de notas (Straus 2004) apresentam semelhanças. Os conjuntos de classes de notas são fundamentais para promover unidade e organizar as classes de notas. Da mesma forma, o grupo de escala de alturas, tem como objetivo agrupar e estruturar as alturas. Ambos os procedimentos podem ser empregados em operações matemáticas no contexto de suas respectivas teorias, possibilitando variações e ampliando os recursos disponíveis para a criação musical.

Outro procedimento em comum é a geração de variáveis por meio de rotação dos elementos. Em Schillinger é chamada de permutação circular (Schillinger 2004, p. 116), que neste caso trata-se de rotacionar quaisquer parâmetros do som (altura, duração, intensidade, timbre), bem como rotacionar os intervalos. Neste último caso, a semelhança é ainda maior com a rotação proposta na teoria dos contornos (Friedmann 1985), que consiste em rotacionar os pontos do contorno para gerar um novo contorno. Na Teoria Pós-Tonal, a rotação pode ser encontrada no procedimento para se obter a forma normal de um determinado conjunto. Embora Straus (2004, p. 32) afirme que o procedimento para se obter a forma normal por meio da rotação seja simplesmente analítico, as resultantes podem ser aproveitadas para apresentar disposições diferentes das classes de notas de um único do conjunto, influenciando no resultado musical.

Os resultados parciais indicam semelhanças operacionais relevantes entre as três teorias analisadas, sobretudo na possibilidade de combinar seus procedimentos na composição e no ensino. A análise comparativa contribui para uma reflexão crítica sobre as próprias teorias e pode incentivar o professor a adaptar recursos teóricos às demandas de seus alunos em diferentes contextos.

Entendemos, até aqui, que a aplicação combinada das três teorias enriquece o ensino da composição musical, tanto pela diversidade de procedimentos disponíveis quanto pela flexibilidade metodológica diante de diferentes perfis criativos.

Palavras-chave – Pedagogia da composição. Sistema Schillinger de composição musical. Teoria Pós-Tonal. Teoria dos Contornos.

Materiais suplementares



Figura 1: Espaço de contorno do trecho acima na cor vermelha e demarco com os símbolos de $\langle \rangle$. Conjunto de classe de notas e escala de alturas abaixo e em cor preta.

Fonte: criada pelo autor

Referências

1. Morris, R. D. 1987. *Composition with pitch-classes: A theory of compositional design*. Yale University Press.
2. Nogueira, I.; Navia, G. H. B. 2024. *Teorias estrangeiras no Brasil: migração, enculturação e aculturação*. Salvador: TeMA.
3. Sampaio, M. da S. 2013. *A teoria de relações de contornos musicais: Inconsistências, soluções e ferramentas*. Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia.
4. Schillinger, J. 2004. *The Schillinger system of musical composition*. Clock & Rose.
5. Straus, J. N. 2004. *Introduction to post-tonal theory*. 3ª ed. London: Pearson/Prentice Hall.

EXPANDINDO A HARMONIA NO FREVO: UMA PROPOSTA DE EXPERIMENTAÇÃO COMPOSICIONAL BASEADA NO MODO MIXOLÍDIO

João Nogueira Medeiros Neto

joaonmedeiros@me.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O frevo, gênero musical originado em Pernambuco há quase 120 anos¹, consolidou-se como uma das expressões mais representativas da cultura brasileira, enraizada no povo (Santos 2023, p. 3–4). Marcado por uma identidade rítmica dinâmica, sua harmonia é tradicionalmente baseada nos modos maior e menor. Embora a música nordestina por vezes incorpore elementos modais em suas melodias, a harmonia que as sustenta permanece, em grande parte, ancorada na tradição do sistema tonal (Ex. 1). Nesse contexto, a presente proposta parte da constatação de que o modo mixolídio — apesar de recorrente na prática melódica da música nordestina (Ex. 2) — não é explorado como base para a construção harmônica do frevo instrumental², o que representa uma lacuna expressiva e teórica a ser investigada.

Esta pesquisa tem como objetivo investigar as potencialidades do modo mixolídio como alternativa harmônica no contexto do frevo instrumental, propondo uma experimentação composicional que reorganiza as funções harmônicas a partir do modo utilizado. Para tanto, foi desenvolvida uma peça original que adota uma abordagem harmônica baseada no modo mixolídio. A proposta busca compreender de que forma essa reorganização modal pode ampliar as possibilidades de criação no frevo.

¹ A palavra “frevo” foi registrada pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1907, no *Jornal Pequeno*, data que passou a celebrar o Dia do Frevo.

² Há o frevo de rua, instrumental e associado ao passo; o frevo canção, com letra e andamento mais lento; e o frevo de bloco, marcado por vozes femininas e orquestra de pau e corda (vide Santos 2023, p. 5–7).

O estudo tem como metodologia um planejamento composicional estruturado em três abordagens principais: Memórias Afetivas, Ergonomia do Saxofone e Verticalidade. A primeira abordagem diz respeito à vivência musical do autor com o repertório tradicional de frevo, cuja memória serve de base para a criação melódica. A segunda considera as especificidades técnicas do saxofone alto — instrumento transpositor em Mi bemol —, cujas características de articulação e tessitura influenciam diretamente a construção ágil das frases musicais. Já a terceira abordagem, orienta a elaboração da melodia a partir de uma progressão harmônica previamente definida.

A fundamentação teórica do estudo apoia-se em Vincent Persichetti (1961), cuja obra apresenta um conceito essencial sobre os modos, que são as notas características³ (Ex. 3). A análise formal da peça baseia-se nos princípios expostos por Leon Stein (1962), especialmente no que diz respeito à estruturação da forma canção e à organização de semifrases, frases e cadências. Para a relação entre melodia, harmonia e instrumentação, recorre-se às obras de Carlos Almada (2000, 2012), que fornece importantes reflexões sobre funções harmônicas, construção idiomática e técnicas de criação musical.

Para Persichetti (1961, p. 32–33), cada modo apresenta acordes primários e secundários. Embora ele considere primários a tônica e os acordes que contêm a nota característica, neste experimento optou-se por classificar como primárias as tríades de terças maiores e como secundárias as de terças menores (Ex. 4). A tríade diminuta não será abordada neste estudo. As funções harmônicas — tônica (T), subdominante (S) e dominante (D) — foram reorganizadas entre as tríades primárias do modo mixolídio, em razão da nota característica desse modo. Assim, no mixolídio, a tônica permanece no I grau. Já a dominante, que no modo maior ocupa o V grau, desloca-se para o VII grau por conter a nota característica. A terceira tríade maior restante, do IV grau, mantém a função de subdominante em ambos os modos (Ex. 5).

A peça composta para o experimento foi desenvolvida inteiramente no saxofone alto, na tonalidade de Ré mixolídio (equivalente a Fá mixolídio na notação real). Ao acrescentar sétimas às tríades da progressão, formaram-se tétrades que intensificaram a sonoridade harmônica, sobretudo no caso da tônica

³ Persichetti utiliza o termo *characteristic flavor*, mas optamos por traduzi-lo como “nota característica”, por ser aquela de sabor único, que diferencia um modo do outro, termo encontrado também em Medeiros Neto (2024, p. 165).

Expandindo a harmonia no frevo: uma proposta de experimentação composicional baseada no modo mixolídio

com sétima menor (D7) e da dominante com sétima maior (C7M). A descrição harmônica da peça, realizada em duas versões — uma em Ré mixolídio (Ex. 6 e 8) e outra em Sol maior (Ex. 7 e 9) —, demonstrou que, embora a leitura em Sol maior seja teoricamente possível, ela não corresponde à experiência auditiva intencionada. A experimentação demonstrou, assim, a viabilidade de um diálogo entre a conservação de elementos da tradição e a introdução de inovações composicionais no frevo, um gênero brasileiro centenário em constante reinvenção.

Materiais suplementares

♩ = 124 Intro

1 6 12

Exemplo 1: Análise da introdução de *Asa Branca* (c. 1–17), com harmonia em modo maior e melodia em modo mixolídio, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Gonzaga 2000, p. 19)

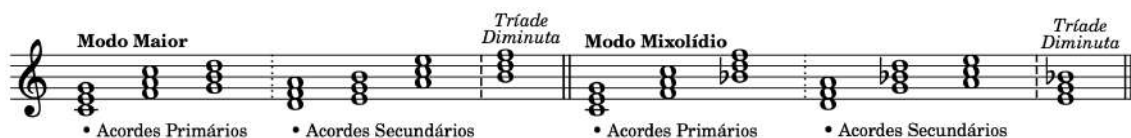
a1.1 a1.2

Exemplo 2: Modo mixolídio na primeira frase (a1) do frevo *Esquenta Mulher*, composição de Nelson Ferreira (c. 1–8)

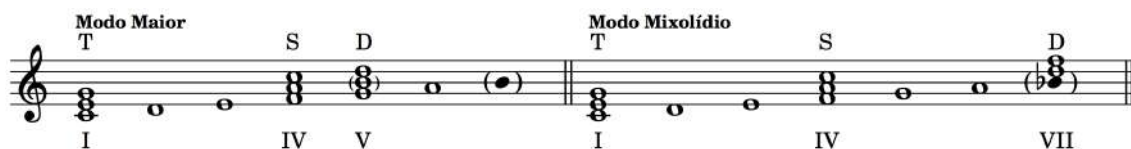
Modo Maior Modos Mixolídio

Nota Característica Nota Característica

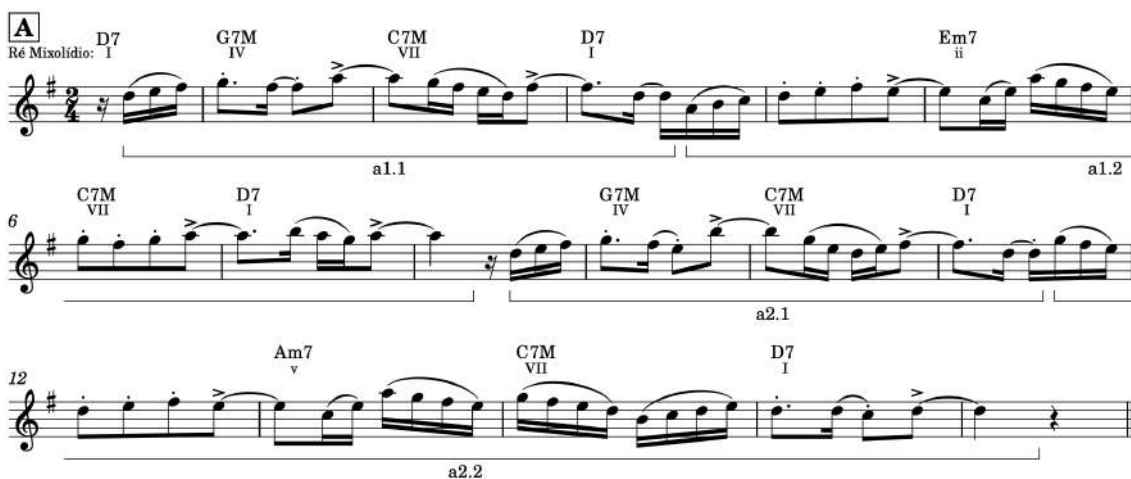
Exemplo 3: Notas características dos modos maior e mixolídio



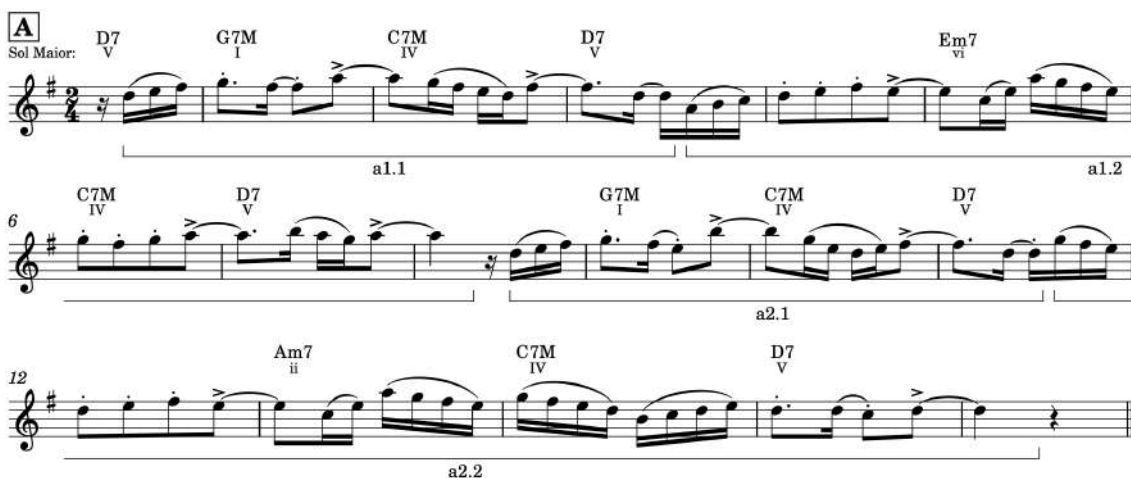
Exemplo 4: Acordes primários e secundários, agrupados conforme a natureza da terça (maior ou menor)



Exemplo 5: Funções harmônicas no modo maior, reorganizadas no modo mixolídio para este experimento



Exemplo 6: Descrição harmônica da seção A (Ré mixolídio)



Exemplo 7: Descrição harmônica da seção A (Sol maior)

Expandindo a harmonia no frevo: uma proposta de experimentação composicional baseada no modo mixolídio

B
Ré Mixolídio: I

17 24 31

b1.1 b1.2 b2.1 b2.2

Exemplo 8: Descrição harmônica da seção B (Ré mixolídio)

B
Sol Maior: V

17 24 31

b1.1 b1.2 b2.1 b2.2

Exemplo 9: Descrição harmônica da seção B (Sol maior)

Referências

1. Almada, Carlos. 2000. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp.
2. Almada, Carlos. 2012. *Harmonia Funcional*. 2nd ed. Campinas: Editora da Unicamp.
3. Gonzaga, Luiz. 2000. *O Melhor de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Irmãos Vitale.
4. Medeiros Neto, João Nogueira. 2024. *Improvisação em Mauro Senise*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.
5. Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton & Company.

6. Santos, Marília. 2023. Macunaíma fervendo no Buraco do Mar: o frevo e a concepção de música brasileira. *Diálogos Sonoros*, v. 2, n. 1, p. 1-28.
7. Stein, Leon. 1962. *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Evanston, Ill.: Summy-Birchard Co.

“ONE FINGER PIANO”: A LINGUAGEM PIANÍSTICA DE TOM JOBIM EM SUA PERFORMANCE NO ÁLBUM *GETZ/GILBERTO* (1964)

Max Kühn e João

maxkuhn@ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nogueira Medeiros

joaonmedeiros@me.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente trabalho propõe uma análise da performance do compositor Antonio Carlos Jobim (1927–1994) como pianista no álbum *Getz/Gilberto*, lançado em 1964. O objetivo é investigar o estilo pianístico de Jobim — conhecido também como “one finger piano” — e examinar os elementos que o caracterizam, tendo como base a análise de dois solos executados pelo compositor ao piano. Por meio da metodologia empregada por João Nogueira Medeiros Neto (2024) em trabalho recente, foi possível compreender quais materiais e estratégias foram utilizados por Jobim em seus dois solos gravados no álbum — *Corcovado* (Tom Jobim) e *O Grande Amor* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes). A metodologia adotada consiste em: (1) escuta criteriosa das gravações; (2) transcrição detalhada dos solos, com apoio de material previamente transcrito por Arana (2012); (3) identificação dos materiais melódicos empregados, desconsiderando a análise rítmica; (4) análise quantitativa dos materiais utilizados, com base na contagem do número de semicolcheias (considerando pausas) associadas a cada material. Para o cálculo da frequência dos materiais, seus valores foram divididos pelo número total de semicolcheias possíveis por compasso, aplicando-se, por fim, uma regra de três simples, tendo como referência o número total de compassos do solo.

A análise do solo improvisado de Jobim em *Corcovado* revelou o uso de sete materiais distintos, com predominância da Escala Pentatônica (33,09%) (Ex.

1). O solo inicia-se com variação do tema da canção, seguindo um pensamento melódico horizontal, e incorpora ainda elementos como a *blue note*. A partir do compasso 105, observa-se uma transição para uma abordagem vertical. Entre os materiais analisados, destacam-se também a Citação Temática (21,32%) e a Nota-Alvo (16,18%), representando, respectivamente, as categorias escalar, pré-preparada e acordal. Materiais menos frequentes, como o Arpejo (3,68%), a Escala do Modo Lócrio (6,62%) e o Clichê (7,35%), contribuem para a diversidade e sofisticação do improviso. O solo apresenta um equilíbrio entre horizontalidade (58,82%) e verticalidade (41,18%), revelando uma construção melódica consciente.

O improviso de Jobim na faixa *O Grande Amor* inicia-se após uma Ponte nos compassos 99–102 (Ex. 2), na qual o pianista retoma, com variações, um motivo melódico anteriormente tocado por Stan Getz no saxofone. O solo começa com o uso de um *pattern* criado por Jobim, denominado *Móbile* (Ex. 3) — um motivo recorrente que aparece em diferentes momentos com variações (Medeiros Neto 2024, p. 161). No compasso 108, Jobim emprega um clichê melódico já utilizado no solo de *Corcovado* (Ex. 4). A partir do compasso 111, o compositor realiza uma citação direta do tema principal da canção, retomando elementos previamente apresentados por Getz (Ex. 5). Além disso, Jobim desenvolve criativamente um *pattern* baseado na escala de tons inteiros (c. 115–116), que havia sido introduzido por Getz nos compassos 13 e 14, demonstrando uma escuta atenta bem como uma reelaboração do material previamente apresentado (Ex. 5). Ocorrem mais duas citações ao longo do solo (Ex. 6). Na análise do improviso em *O Grande Amor*, observou-se um predomínio da orientação horizontal (76,95%), em contraste com 23,05% de verticalidade. O material mais utilizado foi a Citação Temática (25%), seguido pelas Notas-Alvo (21,88%). Por outro lado, o uso do Arpejo (1,17%) e da Escala Pentatônica (4,30%) foi surpreendentemente baixo, especialmente em comparação com o solo de *Corcovado*.

A análise da performance de Jobim como improvisador no álbum *Getz/Gilberto* revelou que o compositor construiu seus solos a partir da manipulação consciente e refinada dos elementos estruturais das próprias obras. Em vez de se apoiar em passagens tecnicamente virtuosísticas ou baseadas no exibicionismo instrumental, sua abordagem valoriza a integração entre o solo improvisado e a composição, de modo que os solos surgem como desdobramentos naturais da arquitetura musical previamente estabelecida.

“One Finger Piano”: A linguagem pianística de Tom Jobim em sua performance no álbum *Getz/Gilberto* (1964)

Jobim não improvisa à margem da composição; ao contrário, ele se mantém fiel ao universo sonoro que construiu como compositor. Suas escolhas melódicas demonstram um domínio detalhado de seu próprio vocabulário harmônico-melódico — um vocabulário improvisatório internalizado que se manifesta com naturalidade e precisão. Além disso, sua economia de recursos, aliada ao uso deliberadamente “contido” do piano — marcado por seu estilo minimalista conhecido como “one finger piano” —, revela uma estética de improviso intimista e refinada. Nesse estilo, Jobim opta predominantemente pela monodia e pela expressividade dos materiais, em vez da densidade harmônica ou da velocidade técnica. Ao tratar o improviso como uma extensão orgânica da composição, Jobim reafirma sua identidade artística, borrando as fronteiras entre o que é previamente escrito e o que é criado no momento da performance.

Materiais suplementares

The image displays two staves of musical notation from Tom Jobim's solo in "Corcovado". The first staff, starting at measure 95, is labeled "Citação" and "Tempo: 2:56". It features a melodic line with chords: Am6, D♭7(b10), Gm7/C, C(9), F7M, and F6. The second staff, starting at measure 103, is labeled "Exemplo 1" and shows a more complex improvisation with chords: Fm(13), B♭(9), Em7, A7(b13), D(9), Dm(9), Dm7(b5)/G, and Am6. The notation includes various musical symbols like triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 1: Análise do solo improvisado de Jobim em *Corcovado*, de Tom Jobim, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964) (c. 95–111)

• Stan Getz •
E♭7(9) D7(9) Dm7 Am7

33

• Tom Jobim •
D7(9) Dm7 Am7 E7
Tempo: 3:04

99

Exemplo 2: Ponte tocada por Getz (c. 33–36) e Jobim (c. 99–102) em *O Grande Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964)

103 Am7 G#°7(b13) Gm(13) ... 119 Am7 G#°7(b13) Gm(13) C7(9)

Exemplo 3: Móbile criado por Jobim no solo em *O Grande Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964) (c. 103–105), reapresentado com variação (c. 119–123)

Móbile Am7 G#°7(b13) Gm(13) C7(9) Nota Alvo B7/F# Clichê (Ambigüidade: Nota Alvo) F°7 Nota Alvo Am7 Arpejo • Am BN

103

Exemplo 4: Análise do solo improvisado de Jobim em *O Grande Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964) (c. 103–110)

• Stan Getz •
Dm7 G7(13) C7(9) Escala • Tons Inteiros B♭7(9) Dm7/B E7(b9)

9

• Tom Jobim •
Citação Dm7 G(13) Material Especial C7(9) Escala • Tons Inteiros B♭7(9) Clichê Dm7/B E7(b9)

111

Exemplo 5: Citação do tema principal no solo improvisado de Jobim (c. 111–118) a partir da execução de Getz (c. 9–16) em *O Grande Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964)

“One Finger Piano”: A linguagem pianística de Tom Jobim em sua performance
no álbum *Getz/Gilberto* (1964)

The image displays a musical score for an improvisation by Tom Jobim. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff. The treble staff begins at measure 119 and the bass staff at measure 127. The score is annotated with various musical concepts and chords. Above the treble staff, annotations include 'Citação (Ambiguidade: Nota Alvo)' pointing to an Am7 chord, 'Móvil' pointing to a G#°7(b13) chord, 'Nota Alvo' pointing to a B7/F# chord, and 'Escala • Dm Natural' pointing to an A7(b9) chord. Above the bass staff, annotations include 'Escala • Dm Natural' pointing to a Dm7 chord, 'Nota Alvo' pointing to a D#°7 chord, 'Citação' pointing to an F7 chord, and another 'Escala • Dm Natural' pointing to an E7(b9) chord. Chords are written above the notes: Am7, G#°7(b13), Gm(13), C7(9), B7/F#, F°7, A7(b9), Dm7, D#°7, Am7/E, F7, Bb7M, E7(b9), and Am7. Some notes are highlighted in green, blue, or red. A box labeled 'BN' is present in both staves.

Exemplo 6: Análise do solo improvisado de Jobim em *O Grande Amor*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada no álbum *Getz/Gilberto* (1964) (c. 119–134)

Referências

1. Arana, Carlos. 2012. *Getz/Gilberto Transcribed Score*. Milwaukee: Hal Leonard.
2. Andrade Getz/Gilberto. 1964. Produção CD: Creed Taylor. Intérpretes: Stan Getz, João Gilberto. [S. l.]: Verve.
3. Medeiros Neto, João Nogueira. 2024. *Improvisação em Mauro Senise*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.

Sessão E

Ensino de teoria e análise musical no século XXI: reflexões sobre o uso de repertórios não canônicos

**El gualambao como forma emergente: análisis formal desde una
perspectiva decolonial**

Sebastian Martin Pereyra

Hacia una teoría de funciones formales en la salsa

Faez Abdallah

**La Big Band como una plataforma experimental para tradiciones
musicales diversas**

Agustín Pardo

La Teoría Tonal Neodualista en perspectiva didáctica

Gabriel Navia e Gabriel Venegas-Carro

Pensar a análise musical na formação de currículos escolares

Daniel Quaranta

GUALAMBAO, MBOYERÉ CULTURAL: UNA RENOVADA PROPUESTA PARA LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE MISIONES

Sebastián Pereyra

seperey@gmail.com

Universidad Nacional de Misiones

El presente trabajo constituye un recorte de una investigación mayor, desarrollada como tesis de maestría, que se inscribe en un enfoque interdisciplinar orientado al análisis de músicas populares desde perspectivas formales, estéticas y culturales. En esta oportunidad, se presenta un estudio centrado en el análisis formal del gualambao, género musical creado por el artista misionero Ramón Ayala en la provincia de Misiones, Argentina.

La investigación se propone indagar en la configuración formal de este género a partir de una combinación de herramientas analíticas provenientes tanto del repertorio académico occidental como de adaptaciones recientes al análisis de músicas populares argentinas. El objeto de estudio se focaliza en la estructura formal del gualambao como fenómeno singular dentro del campo de la música popular del noreste argentino. A diferencia de otros géneros regionales como la galopa o el chamamé —que tienden a una organización binaria, simétrica y repetitiva— el gualambao presenta una serie de características que desestabilizan los patrones formales esperados. Esta ruptura no sólo se manifiesta a nivel estructural, sino que también sugiere una propuesta estética con implicancias políticas y culturales, que pueden leerse desde una perspectiva decolonial.

Para abordar el análisis formal de este género, se emplearon fuentes fonográficas y partituras editadas de obras de Ramón Ayala. La metodología combinó herramientas del análisis formal desarrollado por William Caplin, basadas en los principios de la tradición clásica europea de los siglos XVIII y XIX, con los aportes de Alejandro Martínez, quien ha resignificado dichos modelos para su aplicación en músicas populares argentinas, particularmente en su estudio de la zamba.

La elección de estas herramientas respondió a la necesidad de describir la configuración interna de las obras y detectar la forma en que se articulan sus secciones temáticas. Sin embargo, uno de los hallazgos centrales de esta investigación ha sido que dichas herramientas, si bien útiles para detectar ciertos elementos estructurales, resultan insuficientes para dar cuenta cabal de la lógica compositiva del gualambao. En efecto, su configuración formal desafía las categorías prototípicas como “período” u “oración”, incluso en sus versiones más flexibles o adaptadas al repertorio popular. Esta limitación metodológica se vuelve productiva al permitir visibilizar las especificidades del género y poner en cuestión la aplicabilidad universal de las formas analíticas tradicionales.

El objetivo general del trabajo es mostrar cómo el gualambao constituye una forma innovadora dentro de la música popular regional, no solo por sus características rítmicas y métricas —ya que emplea un compás ternario no usual en los géneros del litoral argentino— sino, sobre todo, por los procedimientos compositivos que Ayala pone en juego para organizar el discurso musical.

En los tres gualambaos analizados — *Bailando el Gualambao*, *Corochiré* y *La Voz del Monte* — se identifican elementos comunes que contribuyen a la singularidad formal del género. Entre ellos, destacan: la asimetría en la cantidad de compases por frase o sección, lo que introduce un desequilibrio estructural deliberado; la expansión de funciones temáticas mediante el uso de subestructuras como las semicadencias, que enriquecen el discurso sin recurrir a simetrías previsibles; el uso de intercambio modal y procesos de tonalización, que desestabilizan las jerarquías armónicas tradicionales y aportan una sensación de inestabilidad tonal; la omisión de la idea básica contrastante, lo que impide la aparición de esquemas simétricos y refuerza la fluidez del desarrollo formal; el predominio de la función de continuación, incluso en momentos donde el oyente espera una cadencia conclusiva; y el uso de enlaces ambiguos entre bloques formales, que generan transiciones borrosas y abiertas. Estos recursos no solo revelan un dominio técnico por parte del compositor, sino que también reflejan una toma de posición estética.

En este sentido, la obra de Ramón Ayala puede leerse a la luz del pensamiento de Enrique Dussel, quien plantea que solo desde una ruptura con la cotidianidad —con lo dado— puede surgir un pensamiento verdaderamente crítico. En sintonía con esta idea, Walter Dignolo sostiene que la descolonización del saber también requiere una liberación de la *aísthesis*, es decir, de las formas de sentir y valorar impuestas por la estética moderna. Siguiendo esta línea, el

Gualambao, mboyeré cultural: una renovada propuesta para la producción musical de misiones

gualambao aparece como una forma musical que encarna esa ruptura: cuestiona las normas establecidas, propone una nueva sensibilidad y habilita la emergencia de una subjetividad sonora diferente, situada en el contexto histórico y cultural del noreste argentino.

Por lo tanto, uno de los aportes principales de este estudio radica en mostrar cómo una forma musical como el gualambao no solo puede ser analizada desde una perspectiva técnico-formal, sino que también puede entenderse como una expresión estética con implicancias filosóficas y políticas. El análisis formal se convierte así en una herramienta para acceder a dimensiones más profundas del fenómeno musical, siempre y cuando se asuma críticamente la parcialidad de los modelos empleados. Como resultado parcial de esta investigación, se propone que el gualambao puede ser entendido como un laboratorio de formas emergentes dentro de la música popular argentina, cuya arquitectura formal no responde a moldes heredados, sino que constituye una búsqueda propia, con raíces en el paisaje, la lengua y la historia de la región misionera.

Referências

1. Ayala, Ramón. 2006. *Cancionero*. Buenos Aires: EPSA Publishing S.A..
2. _____. 2015. *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Posadas: EDUNAM, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
3. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
4. _____. 2013. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
5. Decoud, Héctor Francisco. 1930. *El campamento de Laurelty*. Montevideo: Edición El Siglo Ilustrado.
6. Dussel, Enrique. 1996. *Filosofía de la Liberación*. Bogotá: Nueva América.
7. Ezquenazi, Lena; Lopez, Marcos. 2013. *Ramón Ayala, la película*. Misiones: Producción de Lena Ezquenazi; Dirección de Marcos López. Video (63 min.).
8. Hassan, A. 2009. *Encuentro en el estudio con Ramón Ayala*. Producción: Rita Medina; Conducción: Lalo Mir. Canal Encuentro. Video (90 min.). Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=wwiz0HwtQR4&t=533s>>. Acceso: 10 abr. 2019.

9. Martínez, Alejandro. 2016. Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 17, p. 83–112.
10. Meliá, Bartomeu. 1981. El “modo de ser” en la primera documentación jesuítica (1594-1639). *Revista Antropológica*, n. 24.
11. Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

HACIA UNA TEORÍA DE FUNCIONES FORMALES EN LA SALSA

Faez Abdalla

faez.abdallaabarca@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Las últimas décadas han visto un surgimiento de la Salsa como objeto de estudio en la academia musicológica Latinoamericana. La mayoría de los estudios académicos sobre este género musical han abordado sus complejos orígenes históricos, así como su instrumentación particular o sus ritmos musicales característicos (véase, por ejemplo, Rondón 2017; Saraiva 2010; o Pagano 2018). Muchas personas también aprecian la Salsa por su gran versatilidad como géneroailable, o por cómo esta música ha contribuido en el desarrollo de una identidad común latinoamericana (Lopez Cano 2009), a pesar de la diversidad de sus distintas manifestaciones regionales. Sin embargo, la Salsa no es como otros géneros musicales, ya que su forma (o “estructura”) musical es única entre las músicas populares latinoamericanas. El presente estudio utiliza el concepto de *funciones formales* (Caplin 2009, elaborado en música popular por Nobile 2020.) para proponer que las canciones en género Salsa (o “Salsas”), no sólo presentan las características musicales de las canciones populares tradicionales, sino que también presentan otras funciones formales más afines a la naturaleza flexible y performática de este género.

En ese sentido, es posible escuchar (o entender) a la Salsa como una trayectoria dramática entre dos dimensiones musicales independientes. La primera—la *dimensión cancionística*—expresa las características tradicionales de las formas musicales populares, operando bajo los principios y expectativas de las funciones formales populares—como el estribillo (coro) y la estrofa (verso). Las Salsas, por lo tanto, inician consolidándose firmemente bajo los principios formales reguladores de las canciones populares tradicionales, expresándose primero como un bucle de estrofas-estribillos o como formas estróficas. Sin embargo, las Salsas inevitablemente alcanzan un “punto sin retorno”, abandonando los principios reguladores de la dimensión cancionística para

conducir a otra dimensión independiente, la *performática*. Esta transición interdimensional (o “portal”, como se codifica en este trabajo), se convierte entonces una característica esencial de la Salsa, ya que le permite primero presentar las funciones formales tradicionales de las canciones populares, para luego “convertirlas” (siguiendo a Schmalfeldt 2017) en otras funciones formales características de las músicas afrocaribeñas latinoamericanas.

La Salsa, por lo tanto, presenta primero las funciones formales propias de las canciones (el estribillo y la estrofa) para luego se reemplazarlas por funciones formales propias de las músicas “tropicales”, como el pregón y el mambo. A diferencia de la dimensión cancionística—la cual opera bajo los principios reguladores de las funciones formales populares—la dimensión performática se basa estas otras funciones formales, las cuales están fuertemente permeadas por elementos puramente “performáticos”, como la improvisación vocal-instrumental y la espontaneidad de las características bailables del género.

Referências

1. Caplin, William. 2009. What Are Formal Functions? Em *Musical Form, Forms & Formenlehre*, ed. Pieter Bergé, 21–40. Leuven: Leuven University Press.
2. López Cano, Rubén. 2009. La salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. *Etno-folk: Revista de etnomusicología* 14-15, 522–541.
3. Nobile, Drew. 2020. *Form as Harmony in Rock Music*. New York: Oxford University Press.
4. Pagano, César. 2018. *El imperio de la Salsa: historia, entrevistas y semblanza de salseros famosos*. Bogotá: Icono.
5. Rondón, César Miguel. 2017. *El libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Turner Noema.
6. Saraiva, Lourdes. 2010. “A Salsa como Ferramenta Pedagógica para o Estudo do Ritmo no Contexto da Percepção Musical.” *Revista NUPEART*, v. 8, n. 1, p. 95–108.
7. Schmalfeldt, Janet. 2017. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.

LA BIG BAND COMO UNA PLATAFORMA EXPERIMENTAL PARA TRADICIONES MUSICALES DIVERSAS

Agustín Pardo Motz

apardomotz@gmail.com

Universidad Tecnológica del Uruguay/Universidad de la República

La big band, como formación consolidada en el siglo XX, se ha convertido en uno de los ensambles más flexibles y versátiles de la música contemporánea. Nacida en el contexto del swing y posteriormente desarrollada en el bebop y el jazz moderno, su instrumentación se estandarizó en secciones de saxofones, trombones, trompetas y una base rítmica de guitarra, piano, contrabajo y batería. Esta configuración, aparentemente rígida, ha demostrado ser un espacio fértil para la exploración de nuevas sonoridades, técnicas compositivas y, en particular, la incorporación de tradiciones musicales de diferentes regiones del mundo.

El punto de partida para entender la big band como plataforma experimental es reconocer tanto sus posibilidades como sus limitaciones. Entre las primeras, cabe destacar la amplitud tímbrica derivada del doblaje entre secciones: los saxofones pueden asumir funciones armónicas, melódicas o rítmicas, mientras que los metales aportan desde un brillo incisivo hasta densas texturas homofónicas.

En las últimas décadas, distintos proyectos han llevado la big band más allá de su repertorio tradicional. Ejemplos recientes incluyen *Infinite Connections* (Jihye Lee Orchestra, 2024), disco que experimenta con la música coreana; *Unión* (BigBand Regional, 2023), que articula repertorio latinoamericano desde una perspectiva contemporánea; *Det rekonponerte nye* (David Hveem & Det Nye Norske Storband, 2023), que se inserta en el marco de la música escandinava; *Flow* (Kinan Azmeh & NDR Bigband, 2021), que trabaja sobre elementos de la música siria; o *21 Spices* (Trilok Gurtu, Simon Phillips & NDR Bigband, 2011), donde confluyen ritmos y escalas provenientes de la India. Estos proyectos

evidencian cómo el ensamble funciona como un laboratorio en el que se negocian identidades musicales múltiples.

Este proceso plantea varios desafíos técnicos. Uno de ellos es la traducción de lenguajes musicales regionales a la sistemática tradición de escritura que poseé este tipo de ensamble. El uso de cifrados y de la teoría del *chord scale*, muy útil para contextos jazzísticos, puede resultar insuficiente o incluso reductivo frente a prácticas que no se organizan según los parámetros de la tonalidad funcional. A esto se suma la consideración de la disposición de los acordes (*voicings*): la búsqueda de una sonoridad homogénea, en caso de desearlo, requiere tanto de una analogía con el espectro armónico como de la contención de intervalos disonantes, siendo un caso frecuente la contención del intervalo de segunda menor. A partir de estos criterios de contención interválica, un mismo acorde puede percibirse como inestable o estable dependiendo de su disposición, lo que abre posibilidades expresivas singulares.

La gestión de los registros graves constituye un desafío particular en la escritura para big band. El fenómeno conocido como *Low Interval Limits* (L.I.L.) señala que, a medida que los sonidos descienden en altura, los intervalos deben espaciarse con mayor amplitud para evitar una saturación armónica que derive en un timbre opaco o poco definido. En este sentido, la escritura eficaz en el registro grave no consiste solamente en “evitar” intervalos cerrados, sino en comprender cómo la percepción auditiva procesa las relaciones espectrales en esa zona. Esta restricción, lejos de ser una limitación, puede convertirse en un recurso creativo: obliga al compositor a distribuir las voces con mayor consciencia, reservando la densidad interválica para registros medios y altos, mientras los graves se utilizan como cimientos claros y resonantes que sostienen el entramado armónico.

Algunas técnicas de armonización, como los *clusters*, los acordes por cuartas y las estructuras superiores (*Upper Structure Triads*, *UST*), amplían el repertorio tímbrico de la big band y permiten explorar zonas intermedias entre lo tonal y lo modal, lo consonante y lo disonante. Estas estrategias, que han sido ampliamente utilizadas en el jazz contemporáneo, adquieren un nuevo sentido cuando se las vincula con músicas regionales: la tensión armónica del cluster puede evocar la densidad percusiva de un candombe; la organización cuartal puede acercarse a ciertas prácticas melódicas indígenas; las *UST* permiten superponer lógicas tonales diversas en un mismo plano sonoro.

En mi práctica compositiva me he centrado en explorar la integración de músicas rioplatenses en la plantilla de big band y otros ensambles de gran tamaño. Géneros como el candombe, el tango, la chacarera, la zamba, la milonga o la marcha camión presentan universos rítmicos, tímbricos y formales propios que, al ser trasladados a este formato, exigen un trabajo de traducción estilística. Este proceso implica no sólo un profundo estudio de las lógicas internas de cada género, sus acentos, sus modos de fraseo, sus dinámicas de interacción instrumental; sino también una reflexión crítica sobre las problemáticas que surgen al insertarlos en la dinámica de escritura, ensayo y performance de un ensamble de gran tamaño. Así, cada composición o cada arreglo se convierte en un laboratorio en el que se negocian tensiones entre tradición y experimentación, fidelidad estilística y adaptación a un medio sonoro radicalmente distinto.

En contraste con otras formaciones, como la orquesta sinfónica, la big band aún no se encuentra fuertemente atada a un repertorio canonizado, lo que le permite mantener un vínculo vivo con tradiciones diversas y constituirse como una herramienta pedagógica y artística particularmente valiosa en el siglo XXI.

La big band, en este sentido, debería pensarse no como un género musical, sino como una plataforma de experimentación. Su tradición proporciona un marco estructural sólido en términos de disposición seccional, escritura idiomática y expectativas performativas, pero al mismo tiempo, ese marco es lo suficientemente flexible como para albergar prácticas musicales que provienen de otras tradiciones. La experimentación en este campo no consiste únicamente en fusionar géneros, sino en poner en diálogo sistemas y tradiciones musicales que operan con lógicas diferentes, con distintos modos de organizar el tiempo, el timbre, la armonía y la forma.

Referencias

1. Azmeh, K., & NDR Bigband. 2021. *Flow* [grabación]. NDR Bigband.
2. Gurtu, T., Phillips, S., & NDR Bigband. 2011. *21 Spices* [grabación]. NDR Bigband.
3. Hveem, D., & Det Nye Norske Storband. 2023. *Det rekonponerte nye* [grabación]. Det Nye Norske Storband.
4. Lee, J. 2024. *Infinite Connections* [grabación]. Jihye Lee Orchestra.

5. Pardo Motz, A. 2024. *Wimmelbilder aus Montevideo* [grabación con NDR Bigband]. NDR Bigband.
6. Pease, T., & Pullig, K. 2001. *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Berklee Press.
7. Pullig, K., & Lowell, D. 2001. *Arranging for Large Jazz Ensemble* (Berklee Methods). Berklee Press.
8. Lindsay, G. 2004. *Jazz Arranging Techniques: From Quartet to Big Band*. Staff Art Publishing.

LA TEORÍA TONAL NEODUALISTA EN PERSPECTIVA DIDÁCTICA

Gabriel Navia

gabriel.navia@unila.edu.br

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Gabriel Venegas-Carro

gabriel.venegascarro@ucr.ac.cr

Universidade de Costa Rica

La cultura europea decimonónica en general, y su producción musical y aspiraciones estéticas en particular, ejerció y sigue ejerciendo una enorme influencia en las élites intelectuales de latinoamérica y la institucionalidad musical creada y sostenida por estas. Por ejemplo, el currículo de fundamentos, teoría y análisis musical que se ofrece en la mayoría de universidades y conservatorios latinoamericanos a nivel de grado sublima, en general y a expensas de otras músicas y formas de pensar, la performatividad musical e intelectual asociada a los hábitos de escucha reificados por el canon musical europeo.

Dentro de este contexto, utilizar los modelos actuales de enseñanza desarrollados en estos centros de influencia ha resultado muy atractivo en muchos países latinoamericanos. Tomemos como ejemplo el caso de la cultura norteamericana del textbook: dinámica de enseñanza-aprendizaje muy popular hoy en los cursos de teoría y que tiene como característica principal la utilización de un combo de materiales didácticos conformado por un tratado o libro de texto, muchas veces acompañado por listas de ejercicios y una antología de ejemplos, que en su conjunto tiene como objetivo presentarle al estudiantado de pregrado una versión digerida y graduada de la conceptualización y sistematización que profesionales de la teoría de la música han hecho del hábito de escucha canónico, es decir, tiene como objetivo disciplinar la escucha del estudiantado dentro de un régimen de escucha específico, el europeo.

Así las cosas, cabe preguntarse: ¿Cómo nos sentimos, las personas docentes latinoamericanas, sosteniendo este modelo? ¿Cómo se sienten los y las estudiantes aprendiendo con este modelo? ¿Resuena el contenido de estos textos con los intereses de los y las estudiantes, o las razones, por ejemplo, por las que decidieron estudiar música? ¿Lo que aprenden con estos materiales didácticos les permite desarrollarse y desempeñarse satisfactoriamente dentro su ámbito profesional? En resumen ¿qué lugar tenemos las personas latinoamericanas, nuestra realidad y performatividad musical dentro de la cultura musical que transmiten y refuerzan estos textos y modelos teórico-analíticos?

Las preguntas y respuestas que colectivamente podamos formular en esta dirección son tan importantes como variadas. A nosotros nos interesa en particular las que tienen que ver con los repertorios que se estudian y el lugar que le otorgan dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje las herramientas teórico-analíticas que utilizamos.

Si tomamos como ejemplo los cursos que de común tenemos a cargo como docentes del área de Teoría y Análisis Musical, el repertorio de referencia es típicamente, y con contadas excepciones, el canon clásico de los siglos XVIII y XIX. Que este sea el principal repertorio sobre el que giran estos cursos genera una evidente desconexión entre los contenidos de estos y el contexto musical latinoamericano, que, si bien incorpora dentro de su identidad multicultural la herencia europea, también desborda ese límite, reinterpretando esa herencia e incorporando expresiones musicales propias (pensemos, por ejemplo, en el Choro y la MPB brasileños, el rock latinoamericano, las músicas afrocaribeñas).

En esta ponencia, compartimos algunos ejemplos de cómo es posible generar fracturas en el sistema de relaciones de poder asociadas a la disciplina académica de la Teoría y el Análisis Musical. Los ejemplos que traemos se circunscriben al ámbito de la Teoría Tonal Neodualista que presentamos en el último Encuentro de TeMA, en Curitiba en 2023, y más específicamente, a acciones que esta corriente de pensamiento habilita con un impacto significativo en la enseñanza y aprendizaje de la teoría tonal: 1) ampliar el ámbito operativo del concepto de prolongamiento, 2) ampliar la taxonomía de cadencias, 3) ampliar el ámbito de acción de la dimensión paradigmática de la función armónica y 4) ampliar las posibilidades de construcción de armonías terciarias.

Referências

1. Aldwell, Edward; Schachter, Carl; Cadwallader, Allen. 2019. *Harmony & Voice Leading*. 5th Ed. Boston: Cengage
2. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
3. Castro, Santiago. 2007. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In S. Castro y R. Grosfoguel (ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
4. Ewell, Philip. 2023. *On Music Theory: And Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Harbor: University of Michigan.
5. Gauldin, Robert. 2004. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton & Company.
6. Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hauptmann, Moritz. 1888 [1853]. *The Nature of Harmony and Meter*. Traduzido e editado por William Edward Heathcote. London: Swan Sonnenschein.
8. Holguín, Pilar. 2017. La música desde el punto zero: la colonialidad de la teoría y el análisis musical em la universidad. *Revista internacional de educación musical*, n. 5, p. 149–156.
9. Holguín, Pilar; Schifres, Favio. 2015. Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Revista Calle 14*, v. 10, n. 15, p. 40–53.
10. Holm-Hudson, Kevin. 2017. *Music Theory Remixed: A Blended Approach for the Practicing Musician*. New York: Oxford University Press.
11. Hyer, Bryan. 2011. What is a Function? Em *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Editado por Edward Gollin e Alexander Rehding, p. 92–139. New York: Oxford University Press.
12. Kostka, Stefan; Payne, Dorothy; Almén, Byron. 2018. *Tonal Harmony: With an Introduction to Post-Tonal Music*. 8th Ed. New York: McGraw-Hill Education.
13. Laitz, Steven. 2016. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening*. New York: Oxford University Press.

14. Martínez, Federic. 2001. *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos.
15. Navia, Gabriel; Venegas-Carro, Gabriel. Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento. *Musica Theorica*, v. 9, n. 1, p. 3–38.
16. _____. 2023. “E onde não queres nada, nada falta”: *quo vadis, Harmonielehre?* (...o que queremos, o que nos falta?). Palestra proferida no V Encontro da TeMA, realizada no dia 20 de outubro de 2023, Curitiba, Universidade Federal do Paraná. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3LCOKHAYUsw>>.
17. Quijano, Aníbal. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina. Em *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, p. 201–246. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.
18. Quintero, Pablo. 2010. Notas sobre la teoría de colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina. *Papeles de trabajo* 19, p. 1–15.
19. Riemann, Hugo. 1929. *Handbuch der Harmonielehre*. 10th ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
20. _____. 1895 [1893]. *Harmony Simplified: or, the Theory of Tonal Functions*. London: Augener.
21. Rosabal-Coto, Guillermo. 2016. *Music Learning in Costa Rica: A Postcolonial Institutional Ethnography*. Helsinki: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
22. Weber, William. The History of Musical Canon. In Cook, Nicholas; Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*, p. 336–355. New York: Oxford University Press.

PENSAR A ANÁLISE MUSICAL NA FORMAÇÃO DE CURRÍCULOS ESCOLARES

Daniel Quaranta

danielquaranta@gmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os modos de abordagem da análise musical nos currículos escolares, considerando teorias e práticas que, embora não necessariamente recentes, oferecem caminhos alternativos para repensar o campo analítico e seus vínculos com os discursos canônicos da musicologia e da educação musical.

Historicamente, a análise musical foi amplamente conduzida por modelos formais e estruturais que, apesar de sua relevância, priorizam repertórios específicos (sobretudo eurocêntricos) e modos de escuta centrados na partitura. Com isso, aspectos essenciais da experiência musical — como o gesto, o corpo, a escuta situada e os contextos performativos — acabam sendo relegados a um segundo plano. Diante desse quadro, o presente trabalho busca articular contribuições de abordagens capazes de expandir o campo da análise para além da forma, da harmonia e do estilo.

Uma dessas abordagens é a das Unidades Semióticas Temporais (UST), desenvolvidas a partir da década de 1990 por um grupo multidisciplinar vinculado ao Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), com importantes contribuições de François Delalande. As USTs permitem pensar a música como um fluxo perceptivo e uma segmentação interpretativa mais próxima da escuta do que da notação tradicional — concebendo-a como um conjunto de gestos musicais característicos, capazes de transmitir sensações cinéticas arquetípicas, tanto em fragmentos isolados quanto no contexto de obras completas. Essa perspectiva tem grande potencial pedagógico, pois parte da percepção temporal e da experiência concreta do som.

Outra abordagem fundamental é a teoria do gesto musical, que considera o som como produto e extensão de ações corporais significativas. Autores como

Robert Hatten, Marc Leman e Rolf Inge Godøy (entre outros) propõem modelos em que o gesto é elemento constitutivo da musicalidade, oferecendo uma via potente para articular percepção, expressão e movimento no ensino da análise.

Além disso, o trabalho propõe refletir sobre as relações metafóricas entre som e imagem, especialmente em contextos audiovisuais, multimídia e performáticos. O som pode evocar imagens, afetos e narrativas de forma não literal, e essa articulação simbólica pode enriquecer as práticas analíticas — sobretudo quando trabalhadas com estudantes em ambientes transversais, como o cinema, a vídeoarte ou as instalações sonoras.

Essas abordagens, além de ampliarem o escopo da análise musical, oferecem ferramentas críticas para problematizar os discursos hegemônicos e promover formas mais diversas, inclusivas e situadas de escuta e interpretação. Assim, esta apresentação propõe abrir uma discussão sobre como esses modelos podem contribuir para a formação crítica e sensível dos estudantes de música, e como podem ser incorporados aos currículos escolares como parte de uma pedagogia mais aberta à diversidade sonora e às novas práticas culturais.

