

XX anos do PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP

II VOLUME

SONIA R. ALBANO DE LIMA
NAHIM MARUN
EDUARDO F. GIANESELLA
ORGANIZADORES



TESSERACTUM

XX ANOS DO PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP

II VOLUME

Sonia R. Albano de Lima

Nahim Marun

Eduardo F. Giancesella

(org)



TESSERACTUM

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

XX anos do PPG em música do IA-UNESP [livro eletrônico] : I volume / Sonia R. Albano de Lima , Nahim Marun, Eduardo F. Ganesella (org.). -- São Paulo, SP : Tesseractum Editorial, 2023.
ePub
Vários autores.
ISBN 978-65-89867-70-8
1. Educação musical 2. Música - Estudo e ensino
3. Música - Teoria I. Lima, Sonia R. Albano de.
II. Marun, Nahim. III. Ganesella, Eduardo F.
23-179447 CDD-780.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Estudo e ensino 780.7
Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Coordenação Editorial: Equipe Tesseractum Editorial
Diagramação: Equipe Tesseractum Editorial
Revisão: Organizadores e equipe Tesseractum Editorial
Arte da capa: Aline Cardoso

Primeira Edição, São Paulo, fevereiro de 2024 © Tesseractum Editorial
Site da Editora: www.tesseractumeditorial.com.br

Nenhuma parte dessa publicação, incluindo o desenho de capa, pode ser reproduzida, armazenada, transmitida ou difundida, de maneira alguma nem por nenhum meio sem a prévia autorização do autor. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal), com pena de prisão e multa, busca e apreensão e indenizações diversas (art. 101 a 110 da Lei 9.610 de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais)

Os XX anos de implantação do PPG em Música do IA-UNESP é contemplado com esse novo volume da edição comemorativa contendo parte da produção intelectual de discentes, egressos e docentes do Programa, de 2019 a 2023. Integraram essa edição docentes e discentes do programa com produção destacada.

Sumário

Apresentação	5
Segmentação e temporalidades musicais	7
<i>Ph. Dr. Marcos Mesquita</i>	
Estreia, repercussão e questões interpretativas relacionadas a três títulos da literatura pianística francesa apresentados nos salões da <i>Société Nationale de Musique-SNM</i> e da <i>Société Musicale Indépendante-SMI</i>	21
<i>Prof. Dr. Danieli Verônica Longo Benedetti</i>	
<i>Ms. Ana Carolina Gouveia</i>	
<i>Prof. Dr. Lorraine Gregório de Oliveira</i>	
<i>Prof. Ms. Liz Helena Minadeo</i>	
Considerações comparativas entre as versões pianística e orquestral da <i>Rapsódia Húngara nº14</i> de Franz Liszt.....	36
<i>Prof. Ms. Raphael de Lima Puccini</i>	
<i>Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis</i>	
A escrita musical de Liduino Pitombeira em duas obras contrastantes: <i>Suíte Russana op. 11</i> e <i>Sertão Central op. 84</i>	76
<i>Prof. Ms. Felipe Aparecido de Mello</i>	
<i>Prof. Dr. Nahim Marun Filho</i>	
Recorrências temáticas e processos direcionais na organização formal de <i>Rebonds b</i>, de Iannis Xenakis	94
<i>Prof. Ms. Rubén Ricardo Zúñiga Roja</i>	
<i>Prof. Dr. Arthur Rinaldi</i>	
Websites interativos na prática docente do educador musical	108
<i>Prof. Ms. Adriano Felício da Costa</i>	
<i>Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima</i>	

APRESENTAÇÃO

O II volume da coletânea do Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP, comemorando os XX anos de implantação do Programa, além de trazer textos de discentes contempla artigos produzidos pelos próprios docentes do Programa.

Acompanhando os critérios adotados no Iº volume da coletânea, inicialmente foram transcritos os artigos produzidos pelos docentes, seguidos de textos de discentes que contaram com a colaboração de seus orientadores para a feitura dos artigos, o que tem sido bem valorizado tanto pela CAPES como pelos órgãos de fomento.

Conforme consta no release curricular dos autores, foram privilegiadas as três linhas de pesquisa do programa, a saber: a- *Música, Epistemologia e Cultura*; b- *Composição, Cognição e Estruturação Musical*; c- *Performance*.

Todos os textos aqui relatados são inéditos e podem ser considerados como produção destacada tanto dos docentes como dos discentes. Temos a consciência que não haveria momento mais oportuno para a realização dessa edição comemorativa, pois o trabalho aqui exposto evidencia de forma clara e objetiva a trajetória do nosso trabalho realizado no quadriênio que se encerra em 2024.

Muito nos honra o texto produzido pelo Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita articulando questões significativas da cognição musical, na linha de pesquisa *Composição, Cognição e Estruturação musical*. Sua incessante atuação nesse campo (e as inúmeras premiações recebidas nesta área) impacta sobremaneira o nosso programa, já que contempla uma modalidade de investigação que integra diversos campos de conhecimento sob uma ótica inter e transdisciplinar, o que tem promovido avanços consideráveis em nossa área.

O texto da Prof. Dr. Danieli Verônica Longo Benedetti que atua em duas linhas de pesquisa do PPG, a primeira - *Musica, Epistemologia e Cultura*, na especialidade Estética e Musicologia Histórica; a segunda - *Performance*, na especialidade Práticas Instrumentais, traz um texto produzido no ano de 2023, resultado da sua atuação na disciplina “*Sociedades Musicais Francesas do início do séc. XX: um laboratório para as práticas interpretativas e a pesquisa musicológica*”. O texto contou com a participação de três discentes que cursaram sua disciplina: a mestranda Ana Carolina Gouveia, a pós-graduada Lorraine G. de Oliveira e a doutoranda Liz Helena Minadeo. Trabalhos desta natureza têm se intensificado em nosso programa, seja na elaboração de textos científicos, ou realizando práticas artísticas e técnicas nos cursos de graduação e em trabalhos de extensão. Há que se observar a competência performática desta docente, considerando sua especialização no ensino de piano em sua passagem pela École Normale de Musique de Paris e Conservatoire National de Strasbourg na França.

O texto do orientador Prof. Dr. Maurício De Bonis com o discente Raphael de Lima Puccini, na linha de pesquisa *Composição, Cognição e Estruturação Musical*, traz uma análise profunda da obra Rapsódia Húngara n. 14 de Franz Liszt, para piano e sua versão para orquestra, considerando-se que não se trata de uma simples transposição da obra original para piano, mas o resultado de um projeto composicional distinto. Neste texto observa-se o cuidado dos autores no sentido de pensar questões que envolvem o ensino da composição musical e o quanto a análise musical pode apontar soluções possíveis para o melhor entendimento do contexto musical deste repertório. Há que se mencionar a atuação

multifacetada do Prof. Dr. Maurício de Bonis que atua não só na composição, como na docência e na performance e sua dedicação ao programa, enquanto membro oficial da Comissão de Reavaliação e Remodelação do Processo Seletivo do PPG em Música.

A pesquisa do doutorando e mestre Felipe A. Mello, ligado à linha de pesquisa *Performance*, orientado pelo Prof. Dr. Nahim Marun em coorientação com o Prof. Dr. Arthur Rinaldi, está voltada para escrita musical e o repertório para piano do compositor brasileiro Liduino Pitombeira, fomentando elementos que orbitam entre o universo da análise musical do compositor e sua obra, estimulando pressupostos que ecoam nas práticas interpretativas. Seu trabalho tem um impacto cultural e histórico relevante, considerando-se que o discente investiga a produção musical de um compositor brasileiro importante em nosso cenário.

O texto de Rubén Ricardo Zúñiga Rojas — instrumentista, diretor artístico, entre outros atributos —, em conjunto com o Prof. Dr. Arthur Rinaldi, vem mais uma vez demonstrar o quanto o PPG de Música do IA-UNESP tem privilegiado a produção de textos de mestrands e doutorandos nas disciplinas que são ministradas pelos docentes. Mesmo sendo orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Giancesella na linha de pesquisa ligada à *Performance*, a realização conjunta deste artigo com um docente da linha de pesquisa *Composição, Cognição Musical e Estruturação Musical*, retrata a importância que o discente atribui à análise de uma obra do repertório contemporâneo, capaz de influenciar em muito a interpretação desse material composicional, considerando-se o fato de que o Prof. Dr. Arthur Rinaldi atua como pesquisador do repertório musical dos séculos XX e XXI e realiza um estudo crítico das diferentes abordagens de análise musical e suas relações com o discurso musical e a linguagem verbal, com diversas publicações voltadas para essas questões.

O texto do doutorando Adriano Felício da Costa, orientando da Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima, está ligado à linha de pesquisa *Música, Epistemologia e Cultura*, na especialidade educação musical. O artigo retrata de que forma as tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs) podem complementar de forma benéfica as ações de um educador musical em contexto escolar, principalmente, na educação básica. O discente traz exemplos de aplicação desse material tecnológico empregado em suas aulas e como sua atuação enquanto Coordenador do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Sorocaba e Professor de Música no Conservatório de Tatuí e no Conservatório de Salto-SP auxiliou-o na propagação desse material.

Apesar de se tratar de uma edição comemorativa, os textos aqui produzidos revelam a diversidade dos trabalhos realizados tanto pelos docentes como pelos discentes de nosso programa e a devida adequação às linhas de pesquisa e missão instituídas. Desejamos a todos uma ótima leitura.

Prof. Dr. Sonia R. Albano de Lima &
Prof. Dr. Nahim Marun
Prof. Dr. Eduardo F. Giancesella
setembro de 2023

SEGMENTAÇÃO E TEMPORALIDADES MUSICAIS

Ph. Dr. Marcos Mesquita
IA-UNESP

Como, decerto, mostra-se em reflexão mais precisa, que as transformações que uma situação parece sofrer no decorrer do tempo não são transformações da coisa em si, mas apenas o desenvolvimento de meu ponto de vista sobre ela [...] (KAFKA, 1922/2000, p. 472)¹.

Considerações prévias

Partindo de uma discussão sobre os conceitos de segmentação (teoria musical) e de temporalidade (psicologia e sociologia), o texto aborda as implicações e ramificações destes conceitos para a cognição musical, propondo, também, uma taxonomia de estratégias de projeção do material sonoro no tempo que possa ser aplicada a reflexões analíticas e interpretativas.

Segmentação e temporalidade: duas palavras com uma multiplicidade de usos e sentidos. Sem dúvida, muito recorrentes em pesquisas sobre cognição musical. Obviamente, este texto não pretende e nem poderia esgotar os assuntos relacionados a elas. Meu objetivo é apresentar um recorte relacionado a minhas reflexões e pesquisas.

Minhas pesquisas começaram de maneira absolutamente prática, tanto na composição como na interpretação musical; depois, no decorrer de meu amadurecimento pessoal e profissional, propus-me pesquisas e reflexões nas áreas de teorias musicais, filosofia, estética e cognição.

Compositores e intérpretes têm um interesse particular em tempo e sua percepção, pois, seja lá quais forem seus estilos composicional e interpretativo, eles sempre pensam temporalmente sua prática artística. Nas palavras do compositor Roger Sessions, “música é movimento controlado do som no tempo” (SESSIONS, 1971, p. 42). Meu interesse pela segmentação veio como consequência de meu envolvimento com o tempo, pois a música apresenta, em muitos estilos, uma justaposição de eventos sonoros, algo que, como veremos, é praticado e estudado pela música há muitos séculos.

A segmentação apresenta um vasto campo de pesquisa em teoria e cognição musical. Talvez porque nosso cérebro apresente, entre muitas outras, três características biogenéticas que o induzem à segmentação e que devem ser destacadas aqui. A primeira diz que nós percebemos o mundo em “fatias” de durações: “[...] o limite da formação subjetiva de

¹ Todas as traduções foram feitas pelo autor do texto.

agrupamentos para a maioria dos seres humanos se situa entre 2 e 3 segundos” (PÖPPEL, 2000, p. 64). Esta constatação não deve fazer supor que experienciemos o mundo em fragmentos de 2-3 segundos. Além desta espécie de tique-taque cerebral, temos a segunda característica que, devido ao assunto tratado aqui, vou relacionar à memória auditiva. Ela:

[...] cumpre ambas as importantes funções de integrar, no tempo, a informação acústica que chega e deixá-la disponível por alguns segundos. Informação acústica só pode ser transmitida no decorrer do tempo, por isso, é necessária a integração temporal para se reconhecer elementos conexos na informação contínua do fluxo acústico (KOELSCH; SCHRÖGER, 2008, p. 395).

Ou seja, aqueles fragmentos de 2-3 segundos são integrados em um contínuo perceptivo — é deste contínuo que temos consciência na maior parte de nossas vivências em vigília. A terceira e última característica se refere à hierarquia de nossa vivência temporal que é marcada pelos seguintes fenômenos elementares: “Vivência da simultaneidade em oposição à não-simultaneidade, vivência da sucessão ou da ordenação temporal, vivência do presente ou do agora e a vivência da duração” (PÖPPEL, 2000, p. 20). Todos estes fenômenos elementares estão relacionados, como se percebe, à segunda característica que diz respeito à integração de eventos sucessivos.

Estas constatações da neurociência nos mostram que há uma interação entre nossa biogenética perceptiva e nossa maneira tradicional de compor e escutar música. Mas atenção: não quero dizer com isso que somente a maneira tradicional ocidental de compor música seja cognitivamente correta! Os milhares de tradições musicais ao redor do planeta, bem como transformações estilístico-musicais em um determinado contexto cultural, mostram-nos que a (con)vivência cultural também desempenha um papel imprescindível na dinâmica da cognição musical, fazendo com que nós transformemos e expandamos nossa escuta musical no decorrer da vida. Geralmente este processo de aprendizado e vivência cultural é chamado de *enculturação* em antropologia, sociologia, psicologia e cognição musical. O conceito de enculturação, embora fascinante, não será aprofundado aqui, mas será o pano de fundo dos assuntos tratados. Cito uma definição sucinta do termo: “Enculturação musical é o processo pelo qual indivíduos adquirem conhecimento cultural específico sobre a estrutura da música à qual eles são expostos nas experiências do dia-a-dia, como escuta de rádio, canto e dança” (HANNON; TRAINOR, 2007, p. 466). Resumindo: ao escutar música, estabelecemos inter-relações multiestratificadas entre aspectos endógenos — por exemplo, a nossa anatomia perceptiva, nossos processos cognitivo-cerebrais e nossa vivência musical pessoal — e aspectos exógenos — entre outros, o meio ambiente cultural em que vivemos e as características sistemáticas dos tipos de música aos quais estamos habituados. Afinal, a integração ou segregação de elementos sonoros “será o resultado da interação de um número de fatores, possivelmente concorrentes, e das sensibilidades particulares do ouvinte individual” (STAINSBY; CROSS, 2016, p. 73). Nestas perspectivas, quero considerar a segmentação e temporalidades musicais².

² Vou me restringir a exemplos da assim chamada música de concerto ocidental. Estou convicto, entretanto, que as observações que se seguem podem ser transpostas a outros estilos musicais.

Segmentação em música

Eu poderia retornar à Idade Média para começar a discutir a questão da segmentação a partir da notação neumática — o neuma era um símbolo gráfico que representava um pequeno conjunto de tons a serem cantados (JEFFERY, 2017). Menciono isso para dar uma pequena noção da longa tradição teórico-prática a respeito da segmentação em música. Vou me contentar, entretanto, a retornar ao *recente* ano de 1806 para citar a classificação de seccionamento do compositor e teórico Jérôme-Joseph de Momigny. Ele escreveu:

A Proposição harmônica é composta por dois acordes; o Hemistíquio é composto por dois, três ou quatro Proposições musicais (este número não é compulsório); dois Hemistíquios compõem um Verso; dois Versos, ou três e, às vezes, um número maior, compõem um Período. Vários Períodos compõem uma peça (MOMIGNY, 1806, p. 145-146; itálicos e maiúsculas no original).

Abstraindo o vocabulário específico usado por Momigny, quero enfatizar que ele parte do menor elemento (proposição), agrupando-o em conjuntos cada vez maiores, até chegar à peça inteira. Tal procedimento se origina, certamente, em outras áreas de estudo, a gramática e a sintaxe. Seja como for, esta foi — e, de certa maneira, ainda é — a estratégia mais adotada em análise musical para tratar a segmentação (MESQUITA, 2016): partir de elementos discretos e agrupá-los em configurações mais e mais extensas. Entre muitos outros autores do século XIX que fizeram abordagens semelhantes à de Momigny, podemos citar Adolph Bernhard Marx (1837) e Johann Christian Lobe (1844).

Já na segunda metade do século XX, o semiólogo Nicholas Ruwet e os criadores da teoria gerativa da música tonal³, Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, “descobriram” estratégias analíticas semelhantes àquela de Momigny para fundamentar suas argumentações.

Para ilustrar rapidamente seus métodos, vou comentar dois esquemas analíticos. O primeiro (Ex. 1), de Ruwet (1966, p. 77), apresenta a *Geisslerlied*⁴ (Canção do flagelador) horizontalmente, da esquerda para a direita, e relaciona os trechos semelhantes verticalmente, ou seja, é um esquema tabelar. Percebemos que a canção inteira é constituída por uma sucessão de trechos curtos que são repetidos em uma determinada ordem. Tais trechos são designados por letras minúsculas e agrupados em seções designadas por letras maiúsculas⁵:

³ Em inglês, GTTM, generative theory of tonal music.

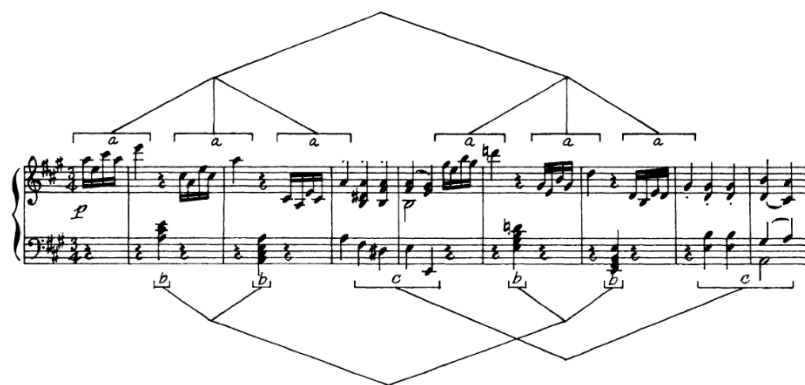
⁴ Para escutar: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wb6FkRNxjnk>

⁵ A ordem de apresentação das seções é: A-B-A'-B.



Exemplo 1: Análise de *Geisslerlied* segundo Ruwet (1966, p. 77).

O segundo esquema (Ex. 2), de Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 16), apresenta a primeira parte do *Scherzo* da *Sonata*, op. 2, nº 2, de Ludwig van Beethoven⁶. Os motivos da melodia e do acompanhamento também são designados por letras minúsculas, mas os autores os relacionam em uma árvore sintática (*parse tree* ou *syntactic tree*), recurso gráfico usado tanto na gramática gerativa como na linguística computacional:



Exemplo 2: Análise da primeira seção do *Scherzo* da *Sonata* para piano, op. 2, nº 2, de Beethoven, segundo Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 16).

Tais análises foram baseadas em procedimentos estruturalistas, ou seja, não tiveram uma base experimental com participantes humanos. Mas devo enfatizar que elas têm sua validade e, mais importante que isso, influenciaram as pesquisas sobre segmentação em cognição musical, especialmente a publicação de Lerdahl e Jackendoff, os quais, usando critérios da teoria da Gestalt (DELIÈGE, 1987), deram um verniz psicocientífico ao estudo da segmentação em música. Em tais procedimentos estruturalistas, pequenos grupos de notas

⁶ Para escutar: <<https://www.youtube.com/watch?v=EullVulRt3Q>>.

são relacionados entre si, seja por algum grau de semelhança em um parâmetro, por exemplo, contorno melódico, estrutura rítmica ou sucessão intervalar, seja por algum grau de diferença ou contraste em qualquer um destes parâmetros.

É este conceito de parâmetro que vou aprofundar para discutirmos, na seção 3, a questão das temporalidades musicais. Vou considerar o termo parâmetro em sua acepção mais geral: “elemento variável (característica ou dado) que entra na elaboração de um conjunto, o qual constitui um todo” (HOUAISS et al., 2001). Considerando-se uma melodia isoladamente, podemos dizer que ela é constituída por diferentes parâmetros. Por razões de concisão, vou mencionar somente o parâmetro rítmico — as durações das notas — e o parâmetro intervalar — as distâncias de altura entre as notas. Frequentemente, há, em música, a ocorrência *simultânea* de estabilidade em um parâmetro e mudança em outro. O compositor Arnold Schoenberg chamou a atenção sobre esta característica da música, quando definiu variação como “mudança de um número de características de uma unidade, enquanto preservação de outras” (SCHOENBERG, 1948/2010, p. 287). Vou chamar tal característica de *aspecto multiparamétrico da música*. Para exemplificar isso, vou retornar à melodia do exemplo 2. Os analistas enumeraram seis ocorrências do motivo “a”. Todas elas apresentam a mesma estrutura rítmica, quatro semicolcheias e uma semínima. Mas, enquanto este aspecto rítmico é recorrente, podemos assinalar variações no parâmetro intervalar. Considerando a primeira ocorrência como modelo (início na nota Lá 5)⁷ temos, nas próximas ocorrências.

- 2ª) início em Dó#⁵, conseqüentemente, outra estrutura intervalar;
- 3ª) início em Dó#⁴, o mesmo motivo da 2ª ocorrência, mas uma oitava abaixo;
- 4ª) início em Sol#⁵, conseqüentemente, outra estrutura intervalar;
- 5ª) início em Sol#⁴, o mesmo motivo da 4ª ocorrência, mas uma oitava abaixo;
- 6ª) início em Ré⁴, conseqüentemente, outra estrutura intervalar.

Deve-se mencionar que as mudanças na estrutura intervalar do motivo não são decididas arbitrariamente pelo compositor, mas estão relacionadas a fundamentos do sistema musical europeu: a tonalidade (Lá maior), a escala (escala de Lá maior) e a harmonização da melodia com acordes, ou funções harmônicas, do campo tonal de Lá maior. Tais elementos de fundo, conhecidos por todos aqueles que são enculturados em música tonal tradicional, garantem a estabilidade, a continuidade e a compreensibilidade da percepção melódica — qualidades sempre condicionadas por um determinado contexto cultural e, mais especificamente, por um determinado estilo musical.

O aspecto multiparamétrico da música traz dificuldades para as pesquisas experimentais em cognição musical e é neste contexto que devemos entender a declaração de Diana Deutsch:

[...] a evidência mostra que decisões de agrupamento não são tomadas por um sistema único, internamente coerente, mas, antes, por um número de diferentes

⁷ Lá4 = 440Hz.

subsistemas que, em algum estágio, atuam independentemente uns dos outros e podem chegar a conclusões inconsistentes (DEUTSCH, 2013, p. 184).

Podemos mencionar três teorias sobre a atuação destes “diferentes subsistemas” no processo perceptivo. A teoria modular argumenta que as informações captadas separadamente são integradas em um estágio posterior do processamento perceptivo; outra teoria sugere que propriedades de um padrão podem reforçar a percepção em outro: “ouvintes são mais hábeis em detectar desvios em altura quando o padrão rítmico realçou a posição temporal da nota alterada” (PRINCE; PFORDRESHER, 2012, p. 185); uma terceira teoria alega que as relações entre os parâmetros não são fixas, mas flexíveis, e podem mudar conforme a característica do estímulo, propondo o termo *saliência dimensional*: “uma dimensão [parâmetro] com mais alta *saliência* contribui mais intensamente para a representação mental do estímulo, proporcionando uma estrutura (i.e., esquema) no qual se decodifica informação de dimensões adicionais” (PRINCE; PFORDRESHER, 2012, p. 185). Na melodia de Beethoven (Ex. 2), o parâmetro saliente seria, sem dúvida, a estrutura rítmica do motivo “a”, pois, devido a sua recorrência, ela conduz a percepção da melodia e, simultaneamente, amortece o impacto das variações ocorridas no parâmetro intervalar.

Temporalidades musicais

Para abordar as temporalidades musicais, devemos discutir sucintamente questões de antropologia cultural e sociologia (MESQUITA, 2017). O tempo cronométrico, tal como o conhecemos hoje, não é somente uma invenção da cultura europeia, mas a consequência de uma construção conceitual que se desenvolveu no decorrer de séculos, influenciou todas as vivências temporais do Ocidente e determina, atualmente, a vida de quase toda a humanidade: trata-se do tempo linear.

Em consequência de observações e interpretações de fenômenos naturais, por exemplo, a repetição dia/noite, as fases da Lua ou as estações do ano, a humanidade criou o conceito de um sistema cosmogônico que espelhava a mesma ordenação temporal destes fenômenos. O aspecto temporal deste sistema se chama tempo cíclico.

Para rastrearmos as origens do conceito de tempo linear, na opinião de Gerald James Whitrow, devemos retornar à primeira escatologia religiosa conhecida. Ela foi propagada por Zaratustra (Zoroastro) no século VI a.C. e influenciou posteriormente o judaísmo, o cristianismo e o islamismo:

[...] na hora da morte, Deus julga o homem e isso decide seu destino quando o mundo finalmente voltasse ao mesmo estado de perfeição de quando ele deixou as mãos do Criador. No final, a glória imortal seria a recompensa daquele que fosse devotado à Verdade, enquanto que os seguidores da Mentira seriam condenados a “uma longa era de escuridão, comida podre e gritos de aflição” (WHITROW, 1988, p. 34; maiúsculas no original).

Esta concepção teleológica do tempo influenciou definitivamente o desenvolvimento da mentalidade euro-ocidental e, devido a longos processos de colonização, de vastas parcelas da população em outros continentes. Mais ou menos a partir daquele ponto no tempo, século VI a.C., os judeus viam a história como a revelação gradual do propósito divino. Mais tarde, como os cristãos atribuíam uma dimensão universal a sua crença, eles viam, na crucificação de Cristo, um acontecimento irrepetível. Isso levou à conclusão de que o “tempo deve ser linear e não cíclico. Esta visão de tempo essencialmente histórica, com sua ênfase particular na não-repetibilidade de eventos, é a essência mesma da Cristandade” (WHITROW, 1988, p. 57).

Temos que levar em consideração, entretanto, que o conceito de tempo linear não suplantou, ou substituiu, aquele do tempo cíclico. Hoje, decerto, nossas vivências temporais são uma mistura de ambos os conceitos, talvez com predomínio de vivências lineares⁸. A vivência temporal do ser humano revela-se, além disso, uma inter-relação, nem sempre pacífica, entre características humanas inerentes — recordem-se, neste contexto, os fenômenos elementares da vivência temporal mencionados na seção 1, especialmente a *vivência da sucessão ou da ordenação temporal* — e conceitos aprendidos na cultura de origem do indivíduo:

[...] o ser humano isolado decerto não inventa o conceito de tempo por seu próprio esforço. Aprende-se, desde a infância, tanto o conceito como, inseparável dele, a instituição social do tempo [...] Cada criança conhece [...] logo cedo o “tempo” como símbolo para uma instituição social cuja coação externa [*Fremdzwang*] a criança logo começa a sofrer (ELIAS, 1988, p. xviii).

Complementando estas constatações de Elias, podemos dizer que a:

Atuação social está sempre ligada a tempo e estruturas temporais: é causada por eventos precedentes e tem, como condição prévia, a presentificação do futuro. Cada interação pressupõe uma sincronização de tempo e consciência temporal dos parceiros de atuação. Por isso, os limites do tempo não são superfícies espaciais, mas limites da capacidade de atuação (BERNART, 2003, p. 442; *itálicos no original*).

Como Elias e Bernart nos advertem, os conceitos de tempo de uma dada sociedade permeiam as práticas individuais e coletivas de seus membros. Tenho a convicção que tais conceitos também estão infiltrados nas práticas musicais, práticas estas com suas inúmeras nuances derivadas de interações culturais e ramificações estilísticas diversificadas.

⁸ Muitos autores mencionam, além dos conceitos de tempo cíclico e linear, o conceito de presente perpétuo (ACHTNER et al., 1998; FILICE, 2009), mas penso que este conceito está mais próximo da teologia, do misticismo e da metafísica do que do assunto tratado neste capítulo. Lembrando que, em outro contexto, a expressão “presente perpétuo” foi apropriada por alguns teóricos do Pós-Modernismo (ELIAS, 2016).

Por um lado, o conceito de tempo cíclico apresenta, simboliza, a noção de repetição derivada, como mencionado acima, de observações e interpretações de fenômenos naturais — não uma repetição mecânica, idêntica, mas variada em maior ou menor grau. Cada ciclo dia/noite tem sempre 24 horas, mas apresenta diferenças ou variações em inúmeros parâmetros: luminosidade, temperatura, pressão atmosférica etc. Por outro lado, o conceito de tempo linear apresenta, simboliza, a noção de não-repetibilidade. Analogamente, podemos constatar estas duas noções em música.

Repetição literal em música e, até certo ponto, repetição variada podem ser associadas ao conceito de tempo cíclico, pois elas criam elos com algo que foi escutado no passado — recente ou distante⁹. Escrevi “até certo ponto” porque, se a variação apresentada for muito diferente do modelo original, o ouvinte dificilmente será capaz de reconhecer a variação como recorrência do modelo original. A capacidade mnemônica do ouvinte de perceber, com maior ou menor competência, estes elos em músicas de seu contexto cultural, induz-no a “fechar um ciclo” em um processo cognitivo, estabelecendo uma relação entre o que está escutando agora e o que ele se lembra de ter escutado anteriormente.

Contrastes de diversos graus podem ser associados ao conceito de tempo linear, pois eles cortam — não completamente, enfatizo — a conexão com os eventos sonoros que estavam sendo ouvidos até a ocorrência do evento contrastante e, por assim dizer, trazem o ouvinte para o presente ou fazem-no imaginar o que ocorrerá no futuro próximo em consequência do contraste apresentado.

Obviamente, as fronteiras entre repetição e contraste não são tão fáceis de serem medidas em música, pois, como vimos acima, por ser uma arte multiparamétrica, a música pode apresentar, simultaneamente, repetição em um parâmetro e contraste em outro. Ao fruir música, portanto, o ouvinte verdadeiramente atento está vivenciando, paradoxalmente, o mesmo e o diferente ao mesmo tempo. No plano duracional-cognitivo, está:

- 1) vivenciando o fluxo sonoro do/no presente com diferentes graus de repetição e contraste;
- 2) estabelecendo relações entre o que escuta no presente e os eventos sonoros do passado recente ou distante, dos quais ele consegue se recordar;
- 3) criando, em certa medida, expectativas em relação aos eventos sonoros que poderão ocorrer no futuro próximo ou distante (MEYER, 1956; HURON, 2006).

As inúmeras possibilidades neste contexto criam vivências cognitivas ambíguas ou multifacetadas que são tremendamente difíceis de serem constatadas e medidas em simples testes psicométricos que, muitas vezes, são concebidos para direcionar a percepção para somente um parâmetro.

O que discuti até agora nesta seção foi, preponderantemente, o aspecto microtemporal da música, ou seja, as relações entre pequenos trechos que se encadeiam sucessivamente. Para complementar esta discussão, quero mencionar quatro estratégias de projeção do material sonoro no tempo (MESQUITA, 2010). Tais estratégias moldam aquilo que é chamado tradicionalmente de forma musical e influenciam a vivência da música no decorrer

⁹ A noções de passado ou futuro recente e distante em música devem ser pensadas sempre em relação a contextos específicos: as *Seis bagatelas*, op. 9, de Anton Webern, duram cerca de quatro minutos e meio, enquanto que a *Sinfonia* nº 3, de Gustav Mahler, dura cerca de uma hora e quarenta minutos

de uma duração mais extensa, geralmente determinada pelo compositor¹⁰. Ênfase que a maioria das obras musicais apresenta todas estas estratégias em maior ou menor grau, mas, por razões de clareza de exposição, selecionei trechos e peças que representam exemplarmente cada uma delas.

A primeira estratégia, provavelmente a mais difundida, é a *justaposição*: cada frase ou seção musical chega a alguma espécie de “pontuação”, seguindo-se, então, outra frase ou seção. Com certa frequência, estes trechos são separados por uma pequena cesura. Existem vários recursos composicionais para “camuflar” a justaposição (MESQUITA, 2016). Um bom caso de justaposição é mostrado no exemplo 3¹¹. Os finais dos trechos são assinalados por linhas verticais nos compassos 12 e 22. Repare-se que:

- 1) o estilo de apresentação do material temático é predominantemente homofônico, ou seja, melodia principal com acompanhamento;
- 2) cada trecho é separado por cesuras, especificamente, pausas de semínima;
- 3) cada trecho é finalizado com uma pontuação, chamada, no estudo de harmonia musical, de cadência conclusiva perfeita.



Exemplo 3: Wolfgang Amadeus Mozart. *Sonata* para piano, KV 332, 1º movimento, compassos 1-24

A segunda estratégia é a *sobreposição*. Claro, qualquer música composta por mais do que uma melodia sem qualquer acompanhamento apresenta algum tipo de sobreposição. Mas, como o exemplo 3 demonstra, a homofonia, caracterizada pela melodia com acompanhamento, direciona a atenção do ouvinte para a primeira. Início, desdobramento e final da melodia apresentam uma estrutura duracional unívoca e o acompanhamento geralmente confirma tal estruturação. A sobreposição à qual me refiro é, por exemplo, aquela que ocorre na música polifônica, na qual uma ou diferentes melodias são apresentadas

¹⁰ “Geralmente” porque há peças musicais cujo andamento não é especificado pelo compositor. No século XX, há tendências composicionais que deixam a duração de trechos ou mesmo da peça inteira a critério do(s) intérprete(s).

¹¹ Para escutar: <<https://www.youtube.com/watch?v=lozekFVaTgg>

defasadamente, ou seja, apresentam inícios e finais em momentos distintos do tempo. No exemplo 4, assinalei as quatro ocorrências do tema no início de uma fuga de Johann Sebastian Bach¹². Repare-se que, após a apresentação do tema, cada voz prossegue seu fluxo melódico, fazendo com que, a partir do compasso 6, tenhamos quatro melodias sobrepostas:



Exemplo 4: Johann Sebastian Bach. *Fuga nº 5*, BWV 874b,
Cravo bem temperado, vol. 2, compassos 1-8.

A terceira estratégia é o *contínuo*. Obviamente, toda música apresenta algum grau de continuidade em um ou vários parâmetros, lembrando que um estilo musical é caracterizado por inúmeros procedimentos composicionais que estabelecem padrões específicos de continuidade. Na fuga de Bach (Ex. 4), a repetição do tema em diferentes vozes estabelece um padrão de continuidade. O trecho de Mozart (Ex. 3), apesar de ser mais diversificado tematicamente, apresenta várias recorrências motivicas e harmônicas que estabelecem outro tipo de padrão de continuidade. Em alguns estilos musicais, entretanto, a continuidade é levada ao extremo. Várias obras do Minimalismo musical, uma tendência que surgiu nos anos 1960 com os compositores Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, apresentam procedimentos de variação tão graduais, que podem passar despercebidos do ouvinte leigo ou menos habituado a este estilo. Steve Reich estava atento a isso, quando declarou:

Eu estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero ser apto a escutar o processo acontecendo durante toda a música apresentada. Para facilitar a escuta detalhada atenta, *um processo musical deveria acontecer gradualmente ao extremo* (REICH, 1969/2002, p. 34; itálico do autor).¹³

A quarta estratégia é a *distribuição pontilhista*. A expressão “música pontilhista” foi cunhada por Herbert Eimert no começo dos anos 1950 “e foi empregada primeiramente para o estudo de piano *Mode de valeurs et d'intensités* [1949] de Olivier Messiaen” (DIBELIUS, 1984, p. 94). Esta peça, bem como a redescoberta da e a abordagem estruturalista à obra de Anton Webern, estimularam muitos compositores europeus nos anos 1950 à busca de uma

¹² Para escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=oBE_F3NPqZM>.

¹³ Por razões de direito autoral, não vou mostrar nenhuma partitura dos compositores minimalistas citados. Como exemplo desta estratégia de projeção, recomendo a audição de *Variations*, de Steve Reich: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sgjwiadze1w>>.

música liberada da expressão intensificada do Romantismo tardio ou do Expressionismo de Arnold Schoenberg e Alban Berg. A resposta foi a instituição do tom isolado — o *ponto* — como único elemento que poderia estabelecer novas relações estruturais, relações que seriam válidas por si sós e que não despertariam nenhuma associação extramusical, fossem elas de natureza descritiva ou evocativa¹⁴. A principal característica desta estratégia é a apresentação de motivos muito curtos, geralmente separados por pausas, procedimento este que pode prejudicar a percepção de uma continuidade sonora, tal como a conhecemos em estilos tonais tradicionais¹⁵ⁱ.

Obviamente, o ouvinte eclético que está habituado a escutar músicas que apresentam as quatro estratégias de projeção do material sonoro no tempo sugeridas aqui não terá dificuldade em *ajustar* sua percepção para cada uma destas estratégias. O principal a ser relevado aqui é exatamente esta questão do ajuste, pois, mesmo que não estejamos totalmente conscientes dele, ele ocorre em consequência:

- 1) de nossas características cognitivas biogenéticas;
- 2) de nossos hábitos auditivos;
- 3) do processo de enculturação vivenciado por cada um de nós, incluindo, obviamente, eventuais treinamentos musicais (in)formais;
- 4) de características intrínsecas e extrínsecas de cada obra musical que escutamos.

Para concluir esta seção, eu gostaria de sugerir uma definição de temporalidade musical: “enquanto a música institui seu próprio tempo, temporalidade é a vivência cognitivo-duracional, para o ouvinte atento, dos eventos sonoros estabelecidos pela música” (MESQUITA, 2020). Ou seja:

1) a música, em minha opinião, não ocorre no decorrer do tempo, mas institui eventos sonoros (MESQUITA, 2013) que são moldados, entre outros, pelos procedimentos composicionais discutidos nas seções 2 e 3 deste capítulo;

2) estou considerando a temporalidade como um aspecto experiencial, por parte de um ouvinte atento, de eventos sonoros que estabelecem durações discretas e inter-relações musicais multiparamétricas entre si;

3) como somos bilhões de seres humanos, com nossas respectivas histórias culturais, psicológicas, familiares etc., existem tantas temporalidades como seres humanos, levando-se em consideração, obviamente, que existem interseções mais ou menos amplas entre indivíduos que compartilham horizontes culturais similares.

¹⁴ A dessemantização em música é um tema controverso e foi discutido por mim em outros textos (MESQUITA 2010 e 2017).

¹⁵ Novamente, por razões de direito autoral, não vou mostrar nenhum trecho de partitura. Como exemplo desta estratégia de projeção, recomendo a audição do *Quarteto*, op. 22, de Anton Webern: <<https://www.youtube.com/watch?v=oF-dk5ieDDg>>.

Considerações finais

Vários aspectos da segmentação, praticados pela composição musical e discutidos pelas teorias musicais há vários séculos, foram testados e comprovados experimentalmente por pesquisas em cognição musical — a partir da década de 1990, também com o auxílio de várias tecnologias de imageamento cerebral. Um problema com o qual ainda nos defrontamos, é que a maioria destas pesquisas ainda se baseia em peças ou padrões da música tonal tradicional europeia (HENRICH et al., 2010). Com isso, quero dizer que há grandes lacunas para serem devidamente exploradas por pesquisadores com interesses mais diversificados.

O conceito de parâmetro abre perspectivas importantes para a pesquisa em cognição, pois mostra que os eventos sonoros podem ser analisados, medidos, sob diferentes ângulos e que os graus de repetição ou contraste destes eventos podem ser relativizados. Tal relativização é extremamente benéfica para a pesquisa: o desenho de qualquer experimento em música só tem a ganhar com o devido conhecimento dos parâmetros que estão em ação em um dado teste e, caso necessário, deve-se tentar desativar, o quanto for possível, um determinado parâmetro, para se chegar a resultados mais coerentes com o objetivo que se quer alcançar.

As estratégias de projeção do material sonoro no tempo são elementos indispensáveis para pesquisas que envolvam trechos musicais/sonoros mais extensos, pois diferentes estratégias causam diferentes reações cognitivas — sempre lembrando que tais reações estão indissoluvelmente relacionadas ao processo de enculturação de cada indivíduo.

Um dos aspectos mais fascinantes da música é sua vivência cognitivo-duracional por parte do ouvinte, o que eu chamei de temporalidade. Como todo ouvinte é um ser dinâmico, em constante transformação, arrisco afirmar que um dos maiores prazeres em escutar música reside em usufruir, a cada audição, de novas nuances devidas à percepção diferenciada de algum ou alguns dos vários parâmetros que constituem seus inúmeros eventos sonoros. Esta percepção diferenciada nos mostra que transformamos nosso ponto de vista sobre a música e, quem sabe, sobre nós mesmos.

Referências

- ACHTNER, W. et al. **Dimensionen der Zeit**. Die Zeitstrukturen Gottes, der Welt und des Menschen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- BERNART, Y. Zeit. In: SCHÄFERS, B. et al. **Grundbegriffe der Soziologie**. 8ª ed. expandida. Opladen: Leske + Budrich, 2003. p. 442-445.
- DELIÈGE, I. Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl & Jackendoff's Grouping Preference Rules. **Music Perception**, vol. 4, nº 4, p. 325-360, jul. 1987.
- DEUTSCH, D. Grouping mechanisms in music. In: _____ (ed.). **The Psychology of Music**. 3ª ed. Amsterdam: Academic Press, 2013. p. 183-248.
- DIBELIUS, U. **Moderne Musik I, 1945-1965**. 2ª ed. Munique: Piper Verlag, 1984.
- ELIAS, A. J. Past / Future. In: BURGESS, J; ELIAS, A. J. (eds.). **Time: A Vocabulary of the Present**. Nova Iorque: New York University Press, 2016, p. 35-50.

- ELIAS, N. **Über die Zeit**. Ed. por Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- FILICE, C. Now, Eternal. In: BIRX, H. J. (ed.). **Encyclopedia of Time**. Los Angeles: Sage Publications, Inc., 2009. v. 2, p. 936-938.
- HENRICH, J. et al. The weirdest people in the world? **Behavioral and Brain Sciences**, 33:2/3, p. 61-83, jun. 2010.
- JEFFERY, P. Musical Legacies from the Ancient World. In: EVERIST, M.; KELLY, T. F. (eds.). **The Cambridge History of Medieval Music**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2017. p. 15-68.
- HANNON, E. E.; TRAINOR, L. J. Music Acquisition: Effects of Enculturation and Formal Training on Development. **Trends in Cognitive Sciences**, vol. 11, nº 11, p. 466-471, nov. 2007.
- HURON, D. **Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation**. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- KAFKA, F. Ein Hungerkünstler – Vier Geschichten. In: _____. **Werke**, vol. II. Dreieich: Komet, 2000. p. 463-499. (Publicado originalmente em 1922.)
- KOELSCH, S.; SCHRÖGER, E. Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung. In: BRUHN, H. et al. (eds.). **Musikpsychologie: Das neue Handbuch**. 2ª ed. Reinbeck: rororo, 2008, p. 393-412.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A generative theory of tonal music**. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- LOBE, J. C. **Compositions-Lehre**. Weimar: Druck und Verlag von Bernhard Friedrich Voigt, 1844.
- MARX, A. B. **Die Lehre der musikalischen Komposition**, vol 1. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1837.
- MESQUITA, M. **Klangprojektion in die Zeit: Ein Weg zum Orchesterwerk Staub** von Helmut Lachenmann. Hoffheim: Wolke Verlag, 2010.
- _____. (2013). Sound material as moulding of musical time. In: **Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**, 3., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013, p. 260-269.
- _____. Segmentation and Juxtaposition: A Brief Critical Survey. **Percepta**, 3(2), p. 69-80, jan./jun. 2016.
- _____. Concepts of time and music. In: **Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**, 13., 2017, Curitiba. Anais... Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais et al., 2017, p. 53-59.
- _____. On Account of Musical Parameters and Temporalities. In: Nogueira, M. V.; Bertissolo, G. (eds.). **Composition, Cognition, and Pedagogy**. Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2020, p. 71-99.
- MEYER, L. B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MOMIGNY, J.-J. de. **Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique**, vol. 1. Paris: Chez l'Auteur, en son magasin de Musique, 1806.
- PARÂMETRO. In: HOUAISS, A. et al. (eds.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

PÖPPEL, E. **Grenzen des Bewußtseins**. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000.

PRINCE, J. B.; PFORDRESHER, P. Q. The Role of Pitch and Temporal Diversity in the Perception and Production of Musical Sequences. *Acta Psychologica*, 141, p. 184-198, jul. 2012.

REICH, S. Music as a Gradual Process. In: _____. **Writings on Music 1965-2000**. Ed. por Paul Hillier. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 34-36. (Texto publicado originalmente em 1969.)

RUWET, N. Méthodes d'analyse en musicologie. *Revue Belge de Musicologie*, vol. 20, nº 1/4, p. 65-90, 1966.

SCHOENBERG, A. Connection of musical ideas. In: STEIN, L. (ed.). **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**. Com traduções de Leo Black. Oakland: University of California Press, 2010, p. 287-288. (Texto publicado originalmente em 1948.)

SESSIONS, R. **Questions About Music**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

STANSBY, T.; CROSS, I. The Perception of Pitch. In: HALLAM, S. et al. (eds.). **The Oxford Handbook of Music Psychology**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 63-79.

WHITROW, G. J. **Time in History**. The evolution of our general awareness of time and temporal perspective. Oxford: Oxford University Press, 1988.

**ESTREIA, REPERCUSSÃO E QUESTÕES INTERPRETATIVAS RELACIONADAS A TRÊS TÍTULOS
DA LITERATURA PIANÍSTICA FRANCESA APRESENTADOS NOS SALÕES DA *SOCIÉTÉ
NATIONALE DE MUSIQUE-SNM* E DA *SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE-SMI***

Prof. Dr. Danieli Verônica Longo Benedetti
Discente do Mestrado Ana Carolina Gouveia
Prof. Dr. Lorraine Gregório de Oliveira
Prof. Ms. Liz Helena Minadeo
 IA-UNESP

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre três títulos da literatura pianística francesa apresentados nos salões da *Société Nationale de Musique-SNM* e da *Société Musicale Indépendante-SMI*. Somam-se assim, às questões relacionadas a estreia e a sua repercussão, questões interpretativas levantadas para as peças *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (1875-1937), a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie (1866-1925) e o Estudo n.1 - “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” de Claude Debussy (1862-1918).

As Sociedades Musicais Francesas criadas entre o final do séc. XIX e início do séc. XX constituíram um importante instrumento agregador e de luta pela criação da música contemporânea francesa. Esses agrupamentos foram responsáveis pela estreia de obras referencias de compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Arnold Schoenberg, Heitor Villa-Lobos e tantos outros. A criação dessas associações representou uma real oportunidade para uma geração de jovens compositores tornarem-se visíveis, tendo suas composições executadas, uma vez que as associações musicais existentes divulgavam apenas “os nomes de Beethoven, Mozart, Haydn e Mendelssohn” (Saint-Saëns, 1880), oferecendo ainda um espaço sem precedente aos vários intérpretes, responsáveis por uma quantidade incalculável de execuções e estreias. A certeza de terem suas obras executadas significou para esses músicos uma motivação concreta de trabalho e, possivelmente, muitas das obras apresentadas por essas associações não existiriam se estas não tivessem sido criadas.

O presente artigo é resultado de reflexões trazidas durante a realização da disciplina “Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: um laboratório para as práticas interpretativas e a pesquisa musicológica”, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, na área da performance, sob a responsabilidade da Profa. Dra. Danieli Longo Benedetti no primeiro semestre de 2023. O artigo traz assim questões relacionadas a três composições apresentadas em duas dessas associações musicais, que pretendemos discutir aqui. São elas: a conservadora *Société Nationale de Musique-SNM* (1871-1998), cujo objetivo principal foi o de apoiar os compositores franceses e encorajar o despertar de um pensamento musical liberto de todo tipo de influência vinda da tradição germânica; e a *Société Musicale Indépendante-SMI* (1910-1935), criada por membros dissidentes da SNM, entre os quais, Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt, descontentes do modo de funcionamento desta, e na qual o principal objetivo foi o de divulgar a música contemporânea sem distinção de escola e nacionalidade. As três composições aqui trazidas fazem parte da literatura pianística francesa. Em ordem cronológica de estreia, são elas: *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (1875-1937), a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie (1866-1925) e o Estudo n.1 - “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” de Claude Debussy (1862-1918). Todas as traduções do idioma francês contidas neste artigo são das autoras.

Jeux d'eau (1901) para piano solo, composta por Maurice Ravel, foi dedicada ao compositor e mestre Gabriel Fauré (1845-1924). Teve sua primeira audição pública em concerto organizado pela *Société Nationale de Musique-SNM*, na Sala Pleyel em Paris, em 5 de abril de 1902, pelo pianista espanhol Ricardo Viñes (1875-1943)¹⁶.

A peça foi parcialmente inspirada em *Jeux d'eau à la Villa d'Este* de Franz Liszt (1811-1886) e traz impresso à partitura a epígrafe *Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*¹⁷, do poeta simbolista francês Henri de Régnier (1864-1936).

Segundo Cristina Buga, existem algumas similaridades entre as duas obras que vão além da temática em Liszt e Ravel: “Uma atrativa virtuosidade e um sedoso brilho do som; a linha melódica integrada com figurações e o polegar no comando dos elementos quase melódicos; a mesma importância de envolvimento do nível das mãos; o uso do pedal como elemento ativo da performance” (BUGA, 2011: p.53).

Suas considerações baseiam-se nas conversas entre o pianista polonês Vlado Perlemuter (1904-2002), considerado um dos maiores intérpretes de Ravel, e Hélène Jourdan-Morhange (1888-1961), violinista responsável por muitas das estreias de obras de Ravel e pertencente ao seu círculo de amizades — ambos, autores do livro *Ravel according Ravel* (PERLEMUTER, MORHANGE, 1988).

O musicólogo Arbie Orenstein declara que *Jeux d'eau* está “firmemente estabelecida como um marco importante na literatura do piano” e “com sua mescla única de virtuosismo lisztiniano, bitonalidade, pentatonicismo e impressionismo, marca uma eminente conquista cuja importância é de longo alcance” (ORENSTEIN, 1991: p.154).

Em seu esboço autobiográfico, Maurice Ravel expressa sua intenção ao compor o *Jeux d'eau*:

Os *Jeux d'eau*, publicado em 1901, está na origem de todas as novidades para piano que as pessoas queriam ver na minha obra. Esta peça, inspirada no som da água e nos sons musicais produzidos por jatos de água, cascatas e rios, baseia-se em dois motivos como a primeira parte de uma sonata, sem, no entanto, estar sujeita ao nível tonal clássico. (ORENSTEIN, 1993, p.44)

Renato Calza, menciona Casini, crítico musical e historiador, sobre “o virtuosismo exigido do pianista [na obra em questão] que confere um valor libertador” e “a nitidez das figurações, predominantemente composta de arpejos e cadências, incluindo a admirável que termina com o *glissando* em Lá na extremidade inferior do teclado, exigem uma sonoridade forte e uma pronúncia muito rápida silábica, típica dos cravistas (CALZA, 1999: p. 3 e 16). Traz ainda a seguinte declaração do pianista Ricardo Viñes, responsável pela estreia da peça:

Os *Jeux D'eau* são o triunfo dos timbres médio-agudos do teclado, de sonoridades precisas — por vezes quase cravistas — que, no entanto, geram iridescência harmônica graças ao uso do pedal abafador nas passagens no registro agudo,

¹⁶ Programa completo do concerto <https://dezede.org/evenements/id/68523/>

In: JARDIN, Étienne. *Société nationale de musique (1871-1939)*. *Dezède* [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/467/

¹⁷ Deus dos rios rindo da água que lhe faz cócegas.

visando não dar a clareza das notas, mas as impressões fluidas da vibração no ar (CALZA, 1999: p.3).

Calza também faz referência à necessidade de se tocar com comandos rápidos dos dedos a fim de obter uma resposta clara do som.

A nitidez das figurações, predominantemente composta de arpejos e cadências, incluindo a admirável que termina com o *glissando* em Lá na extremidade inferior do teclado, exigem uma sonoridade forte e uma pronúncia muito rápida silábica, típica dos cravistas (CALZA, In: CASINI, 1989, p. 16).

Segundo testemunho de Vlado Perlemuter, Ravel pretendia que o tema inicial fosse executado com um toque fluido, não muito articulado, “*souple et lié* ¹⁸”, que o pianista, já aluno de Ravel, sugere tentando manter a mão “leve, mas com os dedos próximos das teclas”. (PERLEMUTER, MOHRANGE, 1970, p. 11).

Jeux D’eau é uma obra completa e inovadora. Nela Ravel nos fornece todos os elementos para a execução e a interpretação e oferece ao pianista todas as possibilidades de desenvolvimento técnico. A composição explora toda a extensão do teclado, usando duas ou mais oitavas em sequência, acordes, arpejos, notas duplas, sequência de escalas, movimentos ascendentes e descendentes, *glissando*; com andamento rápido (para produzir os efeitos sonoros da água). Composta em um único movimento e poucos momentos de descanso. Apenas a fermata com acordes em clusters alternados entre as mãos (cp.48) permite-nos essa sensação. As indicações de dinâmica se estendem do **pp** ao **fff**. O intérprete deve buscar a necessária leveza do toque, a fim de despertar a imaginação e a escuta do movimento das águas em todas as suas formas.

O uso do polegar nas melodias e em mudanças ou resoluções harmônicas é solicitado no decorrer de toda a peça. Assim, o pianista deve estar atento ao resultado almejado. Todos os elementos usados por Ravel estão claramente inseridos na partitura e são indicadores para o intérprete no sentido de uma maior percepção e assimilação da proposta do compositor.

A técnica de *Jeux d’eau* está diretamente vinculada à Liszt, mas possui intercorrências diversas e exige do pianista um preparo muito diferente do utilizado para resolver os problemas da música do período romântico. O pianista francês Henri Gil-Marchex (1894-1970) fala sobre a admirável clareza da composição de Ravel, em que cada sinal tem sua exata e própria importância; por outro lado, a interpretação poética é extremamente sutil: “Esta música deve ser tocada com o coração através de uma clareza intelectual; esse último, controlando uma possível indisciplina do primeiro” (GIL-MARCHEX, 1926: p.1090). E acrescenta:

Jeux d’eau foi um marco criador do início do século XX e fomentou a estética musical do impressionismo. Esse trabalho comprovou ser o início de uma nova abordagem pianística, que estava destinada a restaurar para a virtuosidade todo o brilho perdido e para reviver muitas combinações engenhosas que se tornaram exclusivamente monótonas. (GIL-MARCHEX, 1926, p. 1087)

¹⁸ Flexível e ligado.

à mon cher Maître Gabriel Fauré

3

Jeux d'Eau

*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille,
Heurt de réguler*

Edited and revised by
Rafael Joseffy

Maurice Ravel

Allegretto (♩ = 144)

Piano

*mp dolcissimo
una corda*

Exemplo 1 — Maurice Ravel, *Jeux d'eau*, cp. 1-4. New York: Schirmer, 1907.

Segundo a crítica especializada, o sexto concerto organizado pela Sociedade Musical Independente-SMI¹⁹, realizado na Salle Gaveau em Paris em 16 de janeiro de 1911, foi “uma das solenidades musicais mais notáveis da temporada, pela originalidade do programa com peças de vanguarda” (MUSIQUE, 1911: p. 7). No programa, repertório majoritariamente composto para instrumentos de teclado solo (piano e órgão) e camerístico. Dentre as contribuições de nomes importantes da música francesa, uma em especial teve grande atenção da crítica, porém de maneira ambígua e polarizada: a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie.

O compositor, que nesse período já era reconhecido, trouxe ao público através da interpretação de Maurice Ravel, três de suas composições para piano solo: *Le fils des étoiles* - Prelúdio (1891), *Trois Sarabandes* — nº 02 (1887), e *Trois Gymnopédies* — nº 03 (1888). Todas as peças do programa já eram conhecidas da crítica e do público, motivo pelo qual se tornou o cerne dos comentários e impressões que surgiram naquela noite. Para alguns as peças trazidas por Satie não contribuíam com a busca por novas sonoridades:

[...] as peças para piano de Erik Satie, esse “brilhante precursor”, parafraseando o programa biográfico, não aliviam meu cansaço auditivo... M. Ravel interpretou, com uma convicção que respeito sem entender, as obras do Sr. Satie; só descobri sucessões harmônicas e procedimentos conhecidos [...]. (LA MUSIQUE, 1911: p. 3)

¹⁹ https://dezede.org/evenements/?oeuvre=|525|&dates_0=1911&dates_1=1911

In: CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. *Dezède* [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/466/

Outros, no entanto, puderam apreciar as contribuições do compositor como pedras essenciais no caminho da vanguarda que se organizava, uma vez que Satie não apenas foi um dos primeiros a usar as texturas e ideias que viriam a serem exploradas e desenvolvidas anos depois por outros compositores, mas também por influenciar na formação do estilo de nomes representativos da música francesa, contemporâneos e posteriores a ele (GROUT e PALISCA, 2007: p. 688):

[...] Mas é da temporada de 1911 que devo tratar hoje, e não da temporada de 1910 a atração mais rara: refiro-me às três peças para piano de Erik Satie (Segunda sarabanda, prelúdio de filho das estrelas, terceira *gymnopedie*). [...] Satie é o mais significativo e o mais direto dos precursores de Debussy, de Ravel, de toda a pequena plêiade, triunfante apesar de todos os ataques, de nossos mais ousados compositores. [...] escreveu uma série de obras, muito imperfeitas sem dúvida no desenvolvimento e na estrutura, mas que não só revelam grande engenho para inventar voltas melódicas e harmônicas, idênticos aos que constituem o idioma musical de hoje, mas também e, sobretudo, uma extraordinária sensibilidade de ouvido, graças à qual um perfeito sentimento artístico não deixa de presidir à elaboração das mais estranhas raridades sonoras [...] (CALVOCORESSI, 1911: p. 305-306).

Não se sabe ao certo qual a verdadeira origem do termo “*gymnopédie*”, adotado pelo compositor para intitular o conjunto de três peças, mas especula-se que haja alguma relação com o antigo festival grego *Gymnopadia*, dedicado ao Deus Apolo, no qual jovens nus dançavam ao som da flauta e da lira (CARNEIRO, 2021). O que podemos perceber ao certo é que de modo geral, o ciclo possui um caráter estático e meditativo, no qual a estrutura musical se divide em três camadas: um baixo que marca a entrada de cada compasso e se sustenta por toda sua unidade, um bloco harmônico que surge precisamente no segundo tempo de cada compasso, e uma sugestiva melodia com início no quinto compasso de cada uma das peças, conforme destaca o exemplo 2:



Exemplo 2- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 1-5. Paris: Ed. Baudoux, 1896.

Cada uma dessas camadas exige um tratamento timbrístico especial no que diz respeito à pesquisa do toque ao piano, de maneira que elas possam coexistir como unidade mantendo suas singularidades devidamente respeitadas e balanceadas. O baixo solicita ser tocado em profundidade e abandonado sem o movimento de alavanca, o que seria natural se

levamos em consideração o deslocamento da mão para o próximo evento em um curto espaço de tempo. Paralelo a isso, o bloco harmônico deve pousar em uma forma consistente, que faça soar todas as notas ao mesmo tempo com precisão e serenidade, utilizando o toque a partir da tecla, conforme ilustra o exemplo 3:



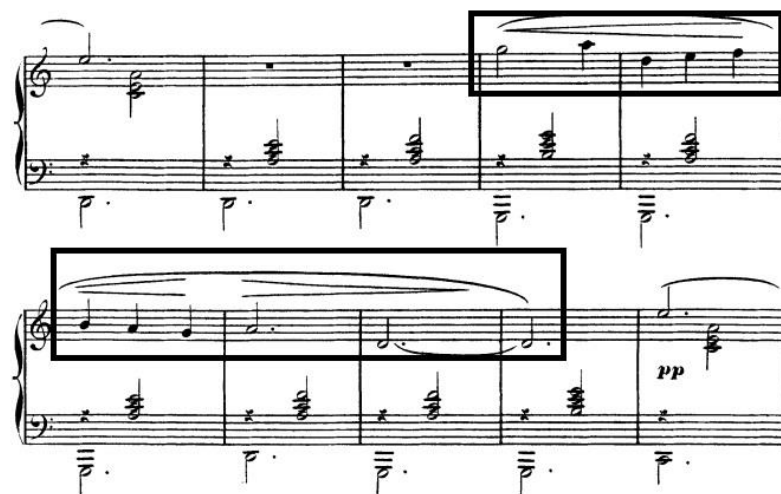
Exemplo 3 - Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 6-10. Paris: Ed. Baudoux, 1896.

A melodia, por sua vez, exige que seu caráter lírico seja exprimido e paire livremente sobre as outras camadas que a sustentam, o que torna necessário um toque de falange inteira que possa tecer o discurso através de um legato expressivo, como demonstrado pelo exemplo 4:

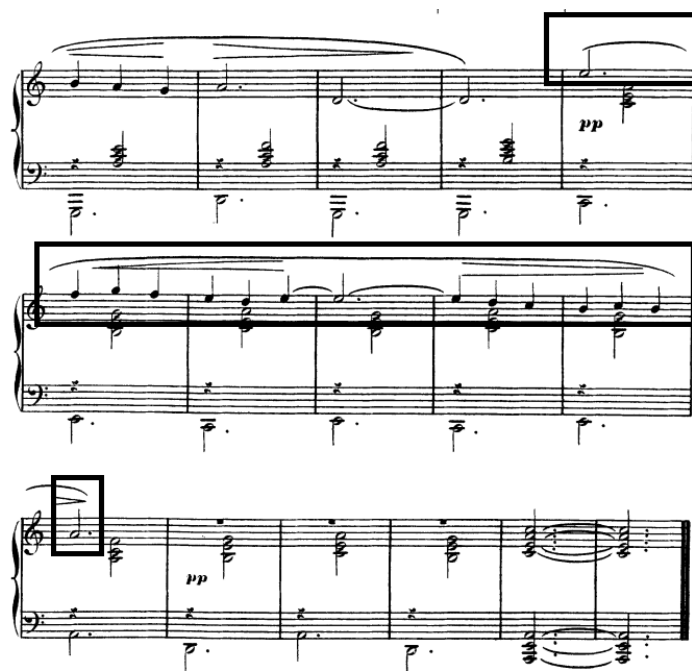


Exemplo 4 - Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 6-10. Paris: Ed. Baudoux, 1896.

Mesmo com todas essas especificidades, a pesquisa ao instrumento ainda trata apenas de aspectos técnicos da performance que vão proporcionar as ferramentas para construir uma interpretação artística coerente. Porém a imprevisibilidade das frases, que se apresentam sem padrão de tamanho, bem como o andamento arrastado, abre margem para uma proposta de liberdade rítmica, e uma apreensão sobre o que virá a seguir, como mostram os exemplos 5 e 6:

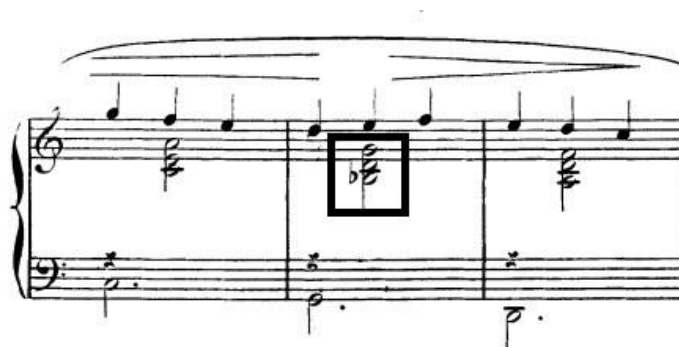


Exemplo 5 - Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 40-48. Paris: Ed. Baudoux, 1896.



Exemplo 6- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 49-55. Paris: Ed. Baudoux, 1896.

Todas essas especificidades inspiram um caráter meditativo, citado anteriormente, que se caracterizam por um estado de presença onde o ouvinte está aberto ao sensorial, sem expectativa do que virá, e sem a real noção do tempo. Cabe assim ao intérprete criar essa atmosfera. Além disso, o uso de dissonâncias como aspecto timbrístico é mais um grande ponto da obra a ser explorado, elas não devem aparecer em destaque como uma resolução de tensão ou direcionamento melódico, mas sim, integrar a peça como parte da textura que está sendo construída, conforme ilustra o exemplo 7:



Exemplo 7- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 6-8. Paris: Ed. Baudoux, 1896.

O primeiro contato com a obra de Erik Satie, em particular a *Gymnopédie n.3*, pode ser superficialmente subestimado pela aparente simplicidade do material proposto, no que diz respeito ao texto musical, desafios técnicos ou por sua estrutura. Nesse sentido, os aspectos levantados têm como objetivo sugerir ao intérprete um olhar para as perspectivas aqui apontadas.

A última composição aqui trazida à discussão é o primeiro dos *Douze Études* (1915) de Claude Debussy, “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*”, apresentado em concerto da Sociedade Musical Independente-SMI, realizado na *Salle des Agriculteurs*, no dia 28 de outubro de 1926, em programa inteiramente dedicado ao compositor²⁰.

A coleção de estudos de Debussy figura como uma das obras mais emblemáticas do repertório pianístico e representa uma importante contribuição para o gênero estudo. Compostos durante um período conturbado da vida do compositor, em meio à Grande Guerra e ao diagnóstico de sua doença terminal. O conjunto dos doze estudos foi dedicado ao compositor franco-polonês Frédéric Chopin (1810-1849), uma notável referência para Debussy. Assim como a coleção de 24 estudos de seu predecessor, Debussy escolhe algumas questões técnicas para o instrumento a serem trabalhadas e resolvidas a partir de cada estudo específico, como arpejos, saltos de acordes, terças, entre outros.

Particularmente comum aos estudos do século XIX, visando resolver dificuldades técnicas, como escalas e arpejos, muitos compositores estimulavam um estudo abstraido e repetitivo, algo que ficou conhecido como “escola do mecanismo” ou “escola do dedo”. Alguns compositores, como Kalkbrenner (SERRÃO, 2019: p. 155), entendiam e postulavam a necessidade de desenvolvimento mecânico dos instrumentistas com o objetivo de adquirir velocidade e força em todos os dedos. No entanto, na visão de Chopin, essa abordagem apresentava limitações, especialmente pelo fato desta concepção não englobar a sonoridade nas obras como algo essencial a ser praticado e estudado pelos pianistas.

Segundo Mikuli (apud EINGELDINGER, 1993: p. 55), Chopin sempre dizia que o verdadeiro exercício não estava na “abstração da dificuldade”, ou seja, na

²⁰ Programa completo do concerto em: <https://dezede.org/evenements/id/72156/>

In: CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. Dezède [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/466/

realização de um desafio mecânico por numerosas repetições impensadas, mas, sim, no exercício da concentração voltado à escuta e à compreensão da obra (ibidem, p.156).

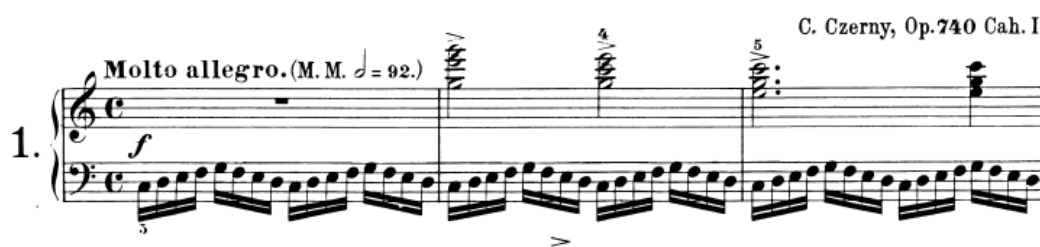
Debussy, assim como Chopin, também acreditava que a sonoridade não deveria ser deixada de lado em função de uma suposta mecanicidade no estudo do instrumento e, portanto, criticou essa tecnicidade tanto a partir de suas cartas quanto a partir de suas composições (SERRÃO e GARCIA, 2019: p. 87-88).

Assim, o contexto histórico, que remonta também à história do ensino e à prática pianística, possibilita uma compreensão sobre o pensamento composicional e a postura de Debussy nessa conjuntura, bem como viabiliza considerarmos relações entre elementos da própria obra e questões que nortearam sua elaboração a fim de definirmos escolhas interpretativas coerentes. O estudo aqui analisado será investigado de acordo com essas relações históricas, bem como a partir dos elementos musicais encontrados, com o objetivo de pontuar as possíveis escolhas interpretativas que surgem desta averiguação.

“*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” traz uma referência ao compositor Carl Czerny (1891-1857) cuja opinião era de que “primeiro se deveria desenvolver a técnica de forma independente da música, em seguida, fazendo esta técnica eventualmente servir para a realização de objetivos artísticos” (KOCHEVITSKY, 1967: p. 6). Novamente, compreendendo o posicionamento de Debussy em relação à técnica pianística do mecanicismo, é plausível entender a referência como algo que se aproxima mais de uma ironia do que de uma homenagem ao compositor austríaco. Investigando os primeiros compassos da obra podemos observar a proximidade desta com inúmeras composições de Czerny, que se baseiam em um mesmo gesto: as cinco primeiras notas da escala de Dó maior tocadas em direção ascendente e, em sequência, descendente, em figuras de semicolcheias, como indicam os exemplos 8 e 9 abaixo:



Exemplo 8: Claude Debussy - Estudo nº 1, cp. 5-6. Paris: Ed. Durand, 1916.



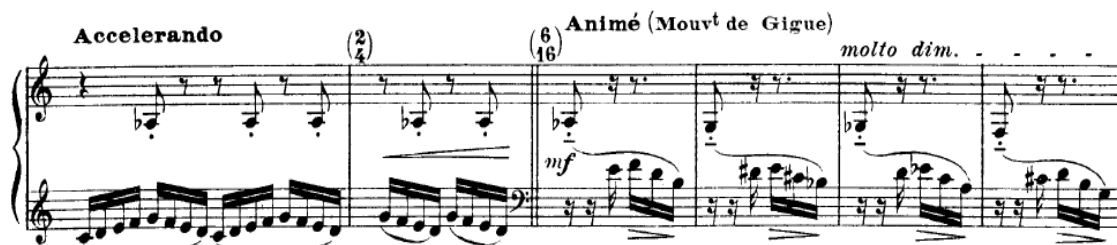
Exemplo 9: Carl Czerny - Estudo op. 740 nº 1, cp. 1-3. German: Peters, 1888.

Essa referência de Debussy à Czerny não se resume aos dois compassos apresentados. O início da obra também demonstra a relação com a figura tocada pelos cinco dedos, no entanto, de maneira aumentada, isto é, em colcheias ao invés de semicolcheias. São nestes 4 primeiros compassos iniciais (Exemplo 9) que podemos perceber ainda mais claramente as críticas de Debussy ao analisarmos as diferenças entre suas indicações e as de Czerny. Ver no exemplo que segue:



Exemplo 10: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 1-4. Paris: Ed. Durand, 1916.

Debussy inicia o trecho com a indicação *Sagement* para que o intérprete mantenha o ritmo das colcheias, sem se apressar, com a articulação *legato* e dinâmica *piano*, o que posteriormente é interrompido pelo Lá bemol em *staccato*, mais grave do que as alturas tocadas pelas cinco notas. O Lá bemol atua como interrupção do diatonismo das notas da escala e as segue interrompendo, impacientemente, sendo encurtado pelas pausas e pelo *accelerando*, até culminar em um movimento mais animado (Exemplo 11), não mais *sagement*, formando acordes diminutos.



Exemplo 11: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 5-10. Paris: Durand, 1916.

Já em Czerny (ver Exemplo 9) temos uma preocupação com a velocidade e também com o uso dos 5 dedos de maneira uniforme, exemplificada pela dinâmica *forte*, pela repetição da figura e pelo andamento *Molto allegro*, categoricamente demarcado: 92 batidas por mínima. Em Debussy temos, compreensivelmente, uma preocupação maior com a sonoridade dos trechos e especialmente pelo contraste gerado entre as variações de dinâmica e andamento apontadas.

Outras passagens incorporam escalas ou fragmentos de escalas onde ambas as mãos tocam juntas. No entanto, as variações de dinâmica, saltos intervalares e figuras rítmicas em Debussy estabelecem um contraste ainda mais significativo se comparado com a constância apresentada por Czerny (Exemplos 12 e 13):



Exemplo 12: Carl Czerny op. 740 n° 1, cp. 46-48. German: Peters, 1888.



Exemplo 13: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 44-47. Fonte: Durand, 1916

Além do estudo op. 740 n° 1, é possível que Debussy tenha referenciado também outros estudos de Czerny, dada a variedade que sua obra detém. Podemos considerar certos compassos como modificações do motivo inicial, dentre elas transposições, fragmentações, inversões, entre outras, bem como excertos de outros estudos, em que Czerny também incorpora o mesmo gesto das cinco notas. Serrão e Garcia (2019, p. 91) identificam uma semelhança do motivo inicial de Debussy com o evidenciado no caderno *Les cinq doigts* op. 777, de Czerny, que também apresenta o movimento ascendente de 5 notas a partir de Dó, enfatizando o trabalho mecânico dos cinco dedos de ambas as mãos, indicado abaixo no exemplo 14:



Exemplo 14: Carl Czerny op. 777 n° 1, cp. 1-8. German: Peters, 1896.

Ademais, a análise das referências à Czerny no estudo de Debussy potencializa decisões interpretativas que de outro modo estariam à critério de uma concepção que levaria em conta apenas aspectos harmônicos e da própria forma da peça. Uma vez que a obra

contém tanta diversidade de andamentos, ritmos, dinâmicas e motivos que se alternam rapidamente, poderia ser preparada como uma colagem destes que prezasse por exemplo, por uma ligação e conciliação dos contrastes. No entanto, compreendendo a distinção entre a estabilidade que os exemplos de Carl Czerny apresentam e assimilando as direções específicas de Debussy em cada compasso, podemos sugerir o destaque dos momentos em que o contraste se apresenta. Desse modo, é possível evidenciar a crítica de Debussy à “escola do dedo” e seu empenho em apontar para um estudo e desenvolvimento pianístico que trouxesse como prioridade a sonoridade dos elementos, para além do aspecto técnico que estes possuem. A compreensão da forma da peça, a partir de seus diversos elementos heterogêneos (dentre dinâmicas, marcações de expressão, andamento, alturas, etc) e da constante retomada do motivo inicial, variado e transformado, algo inexistente no compositor austríaco, representa em Debussy as infinitas possibilidades que um mesmo motivo pode encerrar. Esse motivo é tratado, portanto, em uma perspectiva de priorizar a sonoridade ao invés da técnica abstraída.

Os Exemplos 15 e 16 indicam compassos onde esses elementos contrastantes podem ser observados:



Exemplo 15: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 11-15. Paris: Durand, 1916.

Exemplo 16: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp.75-81. Paris: Durand, 1916.

Assim, a valorização das diferenças entre eles acentua-se a partir de uma decisão interpretativa consciente, contribui para uma escuta em que a diferenciação entre a concepção de Debussy e de Czerny se torna ainda mais aparente.

Referências

Anúncio “Musique”. Paris: **Excelsior Journal Illustre Quotidien**, n. 10, p. 7, 16 de janeiro de 1911. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/excelsior/16-janvier-1911/353/2772577/7> Acesso em: 21 jul. 2023.

BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. 320 p.

BENEDETTI LONGO, Danieli. **As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: Ideologias e Consequências**. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2020.

BUGA, Cristina. Lisztian Highlights of Jeux d'Eau by M. Ravel. **Bulletin of the Transilvania University of Brasov**. Romênia, Series VIII, v. 4, n. 2, p. 23-30, 2011. Disponível em: http://webbut2.unitbv.ro/bu2011/Series%20VIII/BULETIN%20VIII/03_Buga_Cristina-%20muzica.pdf Acesso em: 04 jul. 2023.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri. **Aux concerts. Société Indépendante: M. Erik Satie. Auteurs divers. Société Nationale. M. Liadov. Concert divers**. Paris: **Jornal Comoedia illustre**, n. 10, p. 305-306, 15 de fevereiro de 1911. Disponível em: <https://dezede.org/sources/id/78995/> Acesso em: 22 jul. 2023.

CALZA, Renato. “**Toute la fête d'eau, de cristal et de joie - Jeux D'Eau di Maurice Ravel**”. **Diastema**. Itália: DIASTEMA, n. 12, 1901/I. Disponível em: https://www.academia.edu/3989599/Toute_la_fete_d_eau_de_cristal_et_de_Joie_Jeux_d_eau_di_Maurice_Ravel Acesso em: 21 jul. 2023.

CARNEIRO, Gyovana. **Papo musical, Erik Satie: um compositor excêntrico**. Goiás: **Jornal UFG**, 2021. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/141088-papo-musical#:~:text=O%20t%C3%ADtulo%20Gymnop%C3%A9die%20%C3%A9%20tido,dos%20compositores%20e%20cr%C3%ADticos%20musicais> Acesso em: 26 jun. 2023.

CASINI, Claudio. **Maurice Ravel**. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1989. 232 p.

CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. **Société musicale indépendante (1910-1935)**. **Dezède** [em ligne]. Disponível em: <https://dezede.org/dossiers/smi-1910-1935/> Acesso em: 03 set. 2023.

CZERNY, Carl. **Die Kunst der Fingerfertigkeit**: n° 1, estudo, Dó maior, op. 740; piano solo. Leipzig: Peters, 1888. Partitura. 4 f. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Finger_Dexterity%2C_Op.740_\(Czerny%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Finger_Dexterity%2C_Op.740_(Czerny%2C_Carl)) Acesso em: 18 jun. 2023.

CZERNY, Carl. **24 Uebungsstücke: Les cinq doigts** - 24 exercises n° 1, estudo, Dó maior, op. 777; piano solo. Leipzig: Peters, 1896. Partitura. 1 f. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Les_cinq_doigts%2C_Op.777_\(Czerny%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Les_cinq_doigts%2C_Op.777_(Czerny%2C_Carl)) Acesso em: 18 jun. 2023.

DEBUSSY, Claude. **Pour les cinq doigts, d'après monsieur Czerny**, estudo, Dó maior; piano solo. Paris: Durand & Cie., 1916. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Etudes_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Etudes_(Debussy%2C_Claude)) Acesso em: 24 mai. 2023.

DITTRICH FILHO, Wilson. **Jeux d'eau**: O belo, a poética e a mimesis no simbolismo pianístico de Ravel. Curitiba, 2013. 68 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, 2013.

Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32583/R%20-%20D%20-20WILSON%20DITTRICH%20FILHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 03 jul. 2023.

DUCHESNEAU, Michel. **L'avant garde musicale à Paris de 1871 à 1939**. Hayen: 1997.

DUMONT, Auguste (dir.). **Musique Concert de la S.M.I.** Paris: Jornal Gil Blas, n. 15, p. 3, 18 de janeiro de 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7538454v/f3.item#> Acesso em: 21 jul. 2023.

GIL-MARCHEX, Henri. Ravel's Pianoforte Technique. **The Musical Times**, v. 67, n. 1006, p. 1087-1090, 1926. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/912607> Acesso em: 04 jul. 2023.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007. 760 p.

JARDIN, Étienne. **Société nationale de musique (1871-1939): Jeux d'eau**. Dezède. Disponível em: <https://dezede.org/dossiers/societe-nationale-de-musique/> Acesso em: 03 set. 2023.

KOCHEVITSKY, George. **A arte de tocar piano: uma abordagem científica**. Tradução: Paulo Novais de Almeida. Salvador: PPGPROM - UFBA, 2016, p.102. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/21387/4/A%20Arte%20de%20Tocar%20Piano%20-%20Kochevitsky.pdf> Acesso em: 28 jun. 2023.

ORENSTEIN, Arbie. **Ravel: man and musician**. New York: Dover Publication, 1991, p. 292.

PERLEMUTER, Vlado; JOURDAN-MORHANGE, Hélène. **Ravel according to Ravel**. Londres: Kahn & Averill, 1988. 104 p.

RAVEL, Maurice. **Jeux d'eau**, Mi maior; piano. New York: G. Schirmer, 1907. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Jeux_d%27eau_\(Ravel,_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Jeux_d%27eau_(Ravel,_Maurice)) Acesso em: 17 jul. 2023.

ROGERS, Jillian. Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France. **Transposition: Musique et sciences sociales**, n. 4, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transposition/739?lang=en> Acesso em: 03 jul. 2023.

SAINT-SAENS, Camille. **La Société Nationale de Musique**. Paris: *Le Voltaire*, 1880.

SATIE, Erik. **Trois Gymnopédies**, peças curtas; piano solo. Paris: Eric Satie, 1888. Partitura. 10p. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/3_Gymnop%C3%A9dies_\(Satie%2C_Erik\)](https://imslp.org/wiki/3_Gymnop%C3%A9dies_(Satie%2C_Erik)) Acesso em: 23 mai. 2023.

SERRÃO, Ricardo Henrique. **O som nos estudos para piano de Chopin: premissas à música do século XX**. Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio, n. 23, p.

155-176, 2020. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9716> Acesso em: 18 jun. 2023.

SERRÃO, Ricardo Henrique; GARCIA, Denise Hortência Lopes Garcia. Douze Études para piano de Claude Debussy: territórios de performance e experimentação composicional. **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**, v. 3, n. 2, p. 86-83, 2019. Disponível em: <http://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/83> Acesso em: 18 jun. 2

CONSIDERAÇÕES COMPARATIVAS ENTRE AS VERSÕES PIANÍSTICA E ORQUESTRAL DA RAPSÓDIA HÚNGARA Nº14 DE FRANZ LISZT

Prof. Ms. Raphael de Lima Puccini

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

IA-UNESP

Introdução

O texto que se segue traz a análise da Rapsódia Húngara nº 14, de Franz Liszt, levando em consideração o contexto em que foi produzida, as tendências composicionais do compositor e de sua época. Foi possível observar uma significativa diferenciação entre a versão para piano e a orquestral, evidenciando o fato de que a elaboração orquestral, realizada posteriormente, não é uma transposição da obra original para piano, mas o resultado de um distinto projeto composicional.

Um pianista prodigioso, considerado um dos mais importantes compositores para o instrumento em toda a história da música, Franz Liszt foi um dos responsáveis por sintetizar diversas inovações musicais de seu tempo para além do próprio repertório pianístico, incorporando e transcendendo as contribuições de seus contemporâneos em suas composições. Olivier Alain exemplifica a amplitude desta síntese, que abarca:

o “chant au piano” de Thalberg; os novos efeitos revelados pela acrobacia violinística de Paganini; o retorno cíclico dos temas, esboçado pelos primeiros românticos; o esplendor do relevo orquestral descoberto por Berlioz; a densidade harmônica de Schumann; a sedução da sonoridade própria a Chopin²¹ (ALAIN et al, 1967, p.238, tradução nossa).

Olivier Alain refere-se ainda a uma aproximação do piano em relação à orquestra, ou de uma “orquestração pianística”. Características como o uso particular da tessitura do piano possibilitado por sua expansão para os dois extremos, o uso consciente dos registros sonoros como recursos colorísticos, recursos de escrita em oitavas que possibilitam uma sonoridade possante, dentre outros aperfeiçoamentos técnicos exigidos ao pianista são exemplos destas inovações (ALAIN et al, 1967, p. 239-245). Em termos harmônicos, observa-se o uso de todo o ciclo de tonalidades e dos graus fortes e fracos do interior destas, e a partir deste uso, a possibilidade de incorporar uma coloração modal à harmonia. Na mesma lógica desta ampliação, observa-se também maior frequência e distância tonal das modulações, assim como o uso recorrente de diferentes materiais escalares (cromáticos, modais, e até mesmo de escalas pouco usuais na música erudita ocidental, como pentatônicas, hexatônicas e modos estruturados a partir de divisões simétricas da oitava) (ALAIN et al, 1967, p. 248-251). As combinações intervalares também anunciam recursos musicais presentes em movimentos musicais posteriores, como o uso de quartas e quintas arpejadas, ou configurações simultâneas por terças ou quintas; recursos comuns à música impressionista,

²¹ No original: “le «chant au piano» d’un Thalberg; les effets nouveaux révélés par l’acrobatie violonistique de Paganini; le retour cyclique des thèmes, esquissé par les premiers romantiques; la splendeur du relief orchestral découvert par Berlioz; la densité harmonique de Schumann; la séduction de la sonorité propre à Chopin”.

antecipados em sua obra, para não mencionar o frequente uso expressivo de dissonâncias (ALAIN et al, 1967, p. 252-253).

Não é possível abordar a música de Liszt — e menos ainda a obra em particular que aqui nos concerne — sem pontuar, dentre as motivações que concernem à sua atuação, aquelas relacionadas à sua origem húngara. A certa altura de sua vida, já como grande pianista e compositor em ascensão, quando, em dezembro de 1839, na cidade de Viena, levantava fundos para a construção de um monumento em homenagem a Beethoven, recebe, de uma delegação vinda de Pest com este fim, um convite para retornar à sua terra natal, após dezesseis anos de distanciamento. Em meio a controvérsias implicadas nesta visita, este retorno o colocou em um renovado contato com os ciganos — cultura que, em sua infância, lhe causava grande admiração — e com sua música (WALKER, 1983, p. 448-465). Em visita a um acampamento cigano, Liszt deixa uma descrição gráfica do que presencia, como transcrito a seguir:

Após examinar alguns cavalos que foram recentemente dados a eles, os homens puseram um celestial sorriso em seus rostos, exibindo seus dentes, que eram tão brancos quanto a neve. Depois eles começaram a imitar castanholas estalando as juntas de seus dedos, que eram sempre longos e carregados com eletricidade. Eles começaram a jogar seus chapéus ao alto, desfilando em seguida como pavões. Então eles examinaram os animais novamente. De repente, como se inspirados por uma gratidão que eles estiveram o tempo todo tentando expressar, e a verdadeira manifestação da qual apenas havia lhes ocorrido, eles recorrem a um meio mais nobre. Voando em direção a seus violinos e pratos, eles dão início a um real furor de excitação. A *friska* não demorou em se elevar a um frenesi de exultação, e então quase ao delírio. Em seu estágio final ela podia apenas ser comparada àquele vertiginoso e convulsivo movimento de contorção que é o ponto culminante no êxtase dervixe²² (LISZT apud WALKER, 1983, p. 466, tradução nossa).

Seu especial interesse pelos ciganos levou-o a produzir, em 1840, um conjunto de obras chamado *Magyar Dallok*, a partir de um apanhado de melodias nacionais húngaras baseadas nos materiais musicais ouvidos em contato com este povo. Futuramente, esta obra foi revisada e deu origem ao que seria conhecido como as *Rapsódias Húngaras*, escritas entre 1851 e 1853. A concepção de Liszt acerca destas obras, que se inspira nas bandas ciganas, bem como no caráter improvisatório de sua música, é resultado da busca por um “épico nacional”. O termo rapsódia, então, se adequaria a estas peças, advindo do sentido do canto épico dos feitos e da história de seu povo, que seriam, então, cantados pela pena e pelo piano de Liszt. O resultado de seu contato com a multitude de materiais aos quais teve acesso, não seria a criação de peças individuais, mas de uma

²² Texto em inglês advindo da fonte consultada: “After examining some horses which had recently been given them, the men put on a heavenly smile, showing off to advantage their teeth, which were as white as snow. After that they started imitating castanets by cracking the joints of their fingers, which are always long and charged with electricity. They began throwing their caps into the air, following this by strutting about like peacocks. Then they examined the animals again. Suddenly, as if inspired by a gratitude which they had all the while been trying to express, and the true manifestation of which had only just occurred to them, they had recourse to a nobler medium. Flying to their violins and cymbals, they began a real fury of excitement. The *friska* was not long in rising to a frenzy of exultation, and then almost to delirium. In its final stage it could only be compared to that vertiginous and convulsive writhing motion which is the culmination point in the Dervish ecstasy.”

única obra épica, cujo espírito só poderia ser alcançado face à compreensão do conjunto, do qual cada rapsódia seria uma faceta (WALKER, 1983, p. 466-469).

Como veremos a seguir, as sonoridades e recursos que serviriam a Liszt como inspiração, em contato com a música das bandas ciganas, são ouvidos nesta parcela do ciclo intitulada *Rapsódia Húngara nº 14*, na qual se apresentam na forma de elementos improvisatórios que incluem a alternância de tempo entre lento e rápido — conhecidos, em húngaro, como *lassan e friska*, respectivamente —, ou a alusão a efeitos advindos da superfície sonora das bandas ciganas, como o som do *cimbalom* — espécie de cítara de martelos — e de tambores, bem como a citação de melodias originárias (WALKER, 1983, p. 466-468). Alguma controvérsia surge a respeito destas melodias, sobretudo no interior de uma discussão de caráter etnomusicológico acerca dos métodos de registro deste material. Esta discussão coloca em dúvida a sua autenticidade como música verdadeiramente cigana, controvérsia esta reforçada pela publicação do livro de Liszt dedicado a esta música, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. No entanto, falha-se em notar, como já dito por Béla Bartók, o anacronismo deste pensamento, que cobra do compositor, dedicado integralmente à criação e à performance, uma postura que seria possível apenas em uma abordagem científica não existente ainda em sua época (BARTOK, 1977, p. 229-236). Não se pode deixar falhar, no entanto, a compreensão do sentido que esta música assumia em relação à sua obra musical, que em nada tinha a ver com o empenho de preservação e divulgação de uma cultura em declínio por meio do seu registro, o que teria seu sentido no século XX, quando a música originária e tradicional das diferentes culturas passa a ser entendida como uma música outrora viva e que é aos poucos substituída por uma cultura popular feita e (cada vez mais amplamente) distribuída para as massas, que toma o seu lugar. De maneira distinta, como fica claro pelo próprio relato e contexto em que a obra se originou, o intuito era o de exaltar um povo a partir da música que, a partir de seu próprio testemunho, Liszt pôde conhecer desde o interior dos próprios acampamentos ciganos.

Além deste ponto, outro aspecto deste impasse também foi fonte de controvérsia, ainda à época de Liszt: a relação direta feita pelo compositor entre as melodias identificadas como ciganas e o fato delas serem originárias, na realidade, da cultura popular do povo húngaro, e não especificamente dos ciganos. Estes, povos nômades que eram, comumente se apropriavam de elementos musicais existentes nas localidades por onde viviam, e, desta forma, imprimiam a estas melodias o seu caráter próprio e a sua maneira de tocar e improvisar a partir delas (WALKER, 1989, p. 577). Este espírito é o que subsiste no caráter das rapsódias, como procuraremos evidenciar pontualmente no decorrer da nossa análise, que abarcará, além disso, a própria novidade do discurso musical de Liszt em si.

Análise da *Rapsódia Húngara nº 14* — Considerações gerais

Em um primeiro momento, levantaremos eventos estruturais e materiais relevantes que permeiam a obra — considerando a versão para piano como sendo a principal de nosso estudo e indicando devidamente as menções à versão orquestral quando necessário²³, o que será útil para a compreensão da organização de cada um dos dois projetos composicionais.

²³ Dado o fato de que a versão orquestral tem uma numeração de compassos ligeiramente distinta da versão original, serão reservadas as identificações dos trechos com a numeração de compassos apenas para a versão para piano, dado que o ouvinte poderá encontrar com relativa facilidade as correspondências de cada trecho da obra, por comparação, na parte orquestral, seguindo as descrições contidas no texto e as indicações de andamento que abrangem cada

Um destes materiais faz evidente referência — como apontado por Walker (1983, p. 467) — à canção popular húngara *Magasan repül a darú, szépen szól*, tocada pelos próprios ciganos a Liszt. Esta melodia se encontra como tema principal e central para a estrutura da obra, e, com ela, já se tem contato desde os compassos iniciais. Em sua constituição própria, este tema tem como característica a apresentação de duas frases iniciais; em cada uma delas, um mesmo segmento melódico: a primeira vez na região da tônica, e a segunda, transposto, na região da dominante.



Figura 1: Frases iniciais de *Magasan repül a darú, szépen szól*

Como se sabe, a harmonia no período romântico pôde extrapolar as relações inequívocas próprias do tonalismo, que visam a clara afirmação da tonalidade como pré-requisito para a compreensão do discurso. Aqui, a harmonia é expandida, ou seja, considera-se como parte do “tom” toda a sorte de relações possíveis para além das regiões vizinhas da tonalidade entendida como principal. É característica da *Rapsódia Húngara nº 14* um navegar por regiões mais ou menos distantes do tom principal, em diversas ocasiões a partir de relações cromáticas ou de submediantes e mediantes advindas de um amplo escopo, que inclui ambos os modos (maior e menor). Outra característica da obra é o recurso da justaposição de materiais, desde a própria montagem de alguns dos temas até a sequenciação dos diferentes materiais ao longo da obra. É comum, ao longo da peça, a separação de segmentos por fermatas e silêncios, algumas vezes dispensando transições graduais de uma região harmônica a outra, de um material a outro. Cria-se a partir da elaboração de quadros sonoros que se sucedem, e que, embora muitas vezes distintos entre si, unem-se dentro do espírito e da própria estrutura do plano da obra que os associa.

1- Início: preparação ao tema principal (c. 1 a 24)

O início da peça é ouvido, a princípio, em modo menor, surgido a partir do inicialmente solitário ruído grave na mão esquerda — os tambores ciganos abafados, como diz Walker (1983, p. 467). Estes são intermeados por um movimento anacrústico ascendente que evidencia o intervalo de segunda aumentada, dentro de um segmento escalar típico da escala cigana (equivalente a um modo eólio com quarta aumentada e sétima maior). O conjunto, uma quase marcha fúnebre, solene e obscura. A primeira e a segunda frases, na tônica e na dominante, são reescritas uma após a outra logo na abertura da obra — embora em modo menor —, a partir de uma transposição literal de todas as notas, uma em fá menor, a outra em dó menor. O mesmo ocorrerá, por exemplo, na aparição principal do tema, já em modo maior, no compasso 25, no andamento *Allegro eroico*.

segmento analisado. Eventualmente, quando aplicável, recorreremos também às letras de ensaio para identificar passagens da versão orquestral.

No final da primeira e de cada uma destas duas frases iniciais — nos compassos 6 e 10 —, ocorre como se dos pesados tambores nascessem os ressonantes tilintares do *cimbalom*, que varre a tessitura de baixo ao alto.

Lento quasi marcia funebre

mf marcato

Figuração de acompanhamento: "como tambores ciganos".

pesante

Primeira frase na região de Fá menor.

Os "tambores" transformando-se em "sons cintilantes do cimbalom".

trem. cresc.

Segunda frase na região de Dó menor.

trem. cresc.

Figura 2: Versão para piano. Frases iniciais da introdução e sonoridades particulares das figurações pianísticas (c. 1-10) (LISZT, 1913-17, p. 144-145).

Neste relato acerca da peça, como já comentado, recorreremos a outra versão desta mesma obra, para orquestra, orquestrada por Franz Doppler sob supervisão de Liszt²⁴, para, a partir da comparação de alguns momentos-chave entre ambas, elucidar características fundamentais da escrita de Liszt, e de como foi pensado cada um dos dois projetos composicionais, dentro de suas especificidades. Percebe-se, então, que este mesmo trecho inicial, na versão orquestral, apresenta

²⁴ "Rapsódias Húngaras para grande orquestra, orquestradas por F. Doppler – revisada por F. Liszt. (...) O nome Doppler não deve ser omitido da página de título, pois ele realizou o trabalho maravilhosamente" (WALKER, 1989, p. 856, tradução nossa), deixa Liszt como anotação em seu testamento. Na fonte original consultada: "Hungarian Rhapsodies for large orchestra, orchestrated by F. Doppler—revised by F. Liszt. N.B.: The name Doppler must not be omitted from the title page, for he has done the work marvellously."

algumas diferenças: o murmúrio grave ao piano, que é composto a partir de um *tremolo* escrito entre a 5ª Justa Fá-Do e a oitava Fá, aparece na versão orquestral como um rufo de tímpano, sobre a nota Fá, apenas dobrado por uma trompa solo em uníssono. O arpejo ascendente da versão para piano é omitido na versão orquestral, e é substituído pela adição, ao *tremolo* do tímpano, de um *tremolo* de arco nas cordas mais graves (exceto violinos) formando um acorde de fá menor, dobrado pelos metais, fagote e clarinete, em um acorde sustentado. Algo semelhante ocorre na segunda frase, sobre dó menor. Uma clara diferenciação acerca da expressão de ideias para meios distintos, que, como tais, se expressam de maneiras distintas.

Figura 3: Versão orquestral, primeira frase da introdução. Acorde de Fá menor, dobrado pelos metais, fagote e clarinete, em um acorde sustentado, em diferenciação ao arpejo ascendente da versão para piano (LISZT, 1875, p. 4).

Até então viemos apontando as características presentes nas duas primeiras frases do tema, da maneira como surgem na introdução. O compositor as expõe logo de início e com um notável cuidado em relação à elaboração particular das figurações sonoras neste trecho, o que coloca este momento de abertura em evidência. No entanto, nesta primeira exposição — a qual entendemos aqui como introdutória —, estão contidas outras duas frases — dos compassos 11 a 15, e 15 a 19 — que também se assemelham ao tema principal ao qual se faz referência, e que soará apenas mais à

frente. Esta semelhança é reconhecível sobretudo pelo perfil melódico, embora não pela harmonia e tonalidade em que se encontram.

A textura muda consideravelmente em relação ao que se ouvia antes, agora mais comedida em uma sequência de acordes atravessada por notas pedal de dominante, oitavadas (desde o baixo e em vozes superiores). A tonalidade em cada uma delas se alterna por uma relação de mediantes: a primeira, na região da mediantes menor da tonalidade de Fá menor (Lá bemol menor, portanto,) e a segunda, de volta à tônica menor (Fá menor). Os ritmos pontuados colcheia pontuada / semicolcheia e semínima pontuada / colcheia conduzem a sequência de acordes, também extraídos do tema.

Os compassos seguintes desta parte introdutória, de 19 a 22, retomam um gesto pianístico que permeia toda a peça, ou seja, da harmonia expressa por meio de arpejos, antes apresentada nos compassos 6 e 10, pela figuração que, como dissemos, remetia ao som do *cimbalom*, embora aqui de maneira menos impetuosa.

a capriccio

Fá m (t): I V I v VI V I V I VI
Ré b M (SM): I
Dó M (D): bII

Fá m (t): III
Ré b M (SM): V
Dó M (D): bVI

Fá m (t): II
Ré b M (SM): I^{6A}
Dó M (D): V

bII VI V
IV I
bV bII I

rinforz.

Figura 4: Versão para piano. Arpejos temáticos e harmonia do final da introdução (LISZT, 1913-17, p. 145).

Na versão orquestral observa-se que os dois últimos compassos são diversos em relação à versão para piano. Ali se retoma o motivo inicial anacrústico — evidenciando o intervalo de trítono (também presente na escala cigana) ao invés da segunda aumentada — que, dos compassos de 1 a 10, preparou o “rufar de tambores” graves na mão esquerda²⁵. É uma variante daquele material inicial e a harmonia aqui é adequada a esta variante, desviando-se daquela que aparece na versão para piano. Enfatiza-se a 6ª Aumentada, que prossegue à tônica menor e depois maior na segunda inversão, até a entrada, afinal, do tema principal com o andamento *Allegro eroico*.

The image displays two pages of a musical score for orchestra, specifically the final of the Introduction by Franz Liszt from 1875, pages 7 and 8. The score is written in 2/4 time and features a complex arrangement of instruments including strings, woodwinds, and brass. The left page (p. 7) shows a 'SOLO.' section with a piano (p) dynamic. The right page (p. 8) shows a 'poco accelerando' section leading to a 'C' (Coda) section. Red and blue boxes highlight specific musical motifs and intervals, with labels like '2°m', '5°d', '2°m 3°M 2°m', and '5°d'. The score includes various performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'cresc.', and 'poco accelerando'.

Figura 5: Versão para orquestra: final da Introdução (LISZT, 1875, p. 7-8).

²⁵ Anteriormente mostrada na Figura 2.

2. Allegro eroico — o tema principal (c. 25 a 76)

Em ambas as versões, aqui se apresenta a citação da canção *Magasan repül a darú, szépen szól*, em Fá maior, *fortíssimo*. Na versão para piano, o contraste em relação ao modo, o caráter luminoso, de sonoridade encorpada, na sequência de blocos de acordes assertivos e densos que sublinha a melodia — e que na versão orquestral é adequadamente expressa por um *tutti*, com correspondentes diferenciações de densidade ao longo da exposição das frases do tema —, deixa à memória a sensação de novidade, como se o tema realmente aparecesse pela primeira vez.

Allegro eroico

The musical score is written for piano and grand staves. It begins with the tempo marking 'Allegro eroico'. The key signature is one flat (F major). The time signature is 2/4. The score is marked 'ff' (fortissimo) throughout. The first system includes a 'simile' instruction. The second system includes a 'ff sempre' marking. The music is characterized by dense, assertive chords and a strong melodic line.

Figura 6: Versão para piano: tema principal, c. 25-50 (LISZT, 1913-17, p. 146).

Allegro eroico. *ten.*

2 primeiras frases do tema em *tutti* orquestral

3ª frase de sentido suspensivo em comparação com as anteriores, com menor densidade (sem o conjunto completo dos metais e o *piccolo*) e diminuição da dinâmica, ao final.

Figura 7: Versão para orquestra: tema principal, marca de ensaio C (LISZT, 1875, p. 8-10).

Então, repete-se o tema novamente e o que se trabalha nesta repetição, uma vez ouvida a melodia, é sua variação em que o próprio piano passa a ser a evidência, como em um momento de êxtase conduzido pelo próprio rapsodo, que põe o seu virtuosismo a serviço do discurso musical em uma constante alternância de sonoridades que exploram toda a extensão de alturas do instrumento. No que diz respeito à construção desta variação evidencia-se uma grande diferenciação em relação aos dois projetos composicionais. Na versão para piano (compassos 51 a 58), as primeiras duas frases, que correspondem as mesmas que se sobressaem na abertura da peça (antes expostas em modo menor), fazem referência a diferentes materiais presentes nos compassos

de 1 a 24: nos segmentos escalares compostos de três graus ascendentes, em notas graves oitavadas, que se aproximam do tempo forte em cada compasso; e no movimento ascendente com que se sequenciam os blocos de acordes percorrendo as oitavas do piano, até seu extremo agudo. Ao mesmo tempo, mantém-se a referência à célula rítmica principal do tema (semínima pontuada, colcheia, colcheia, semínima pontuada), agora parcialmente desmembrada em colcheias.

Allegro eroico, c. 51-58.

Figuração rítmica: como variante de: (idem) Figuração rítmica: como variante de: (tema) ou de: (introdução)

Lento quasi marcia funebre (Introdução), c. 3-6.

Legenda:

1. Segmentos escalares ascendentes em oitavas como anacruse para o tempo forte.

2. Desenhos harmônicos (respectivamente em blocos de acordes e figuração arpejada ascendentes) que percorrem toda a extensão do piano,

Figura 8: Versão para piano: início da variação do tema, c. 51-58, e comparação com os materiais da introdução (LISZT, 1913-17, p. 144, 146-147).

Na versão orquestral, a variação mantém tanto estas notas graves oitavadas que se aproximam dos tempos fortes (tocado pelas cordas) como o sentido ascendente de cada segmento da figuração harmônica, mas, sobretudo, esta última característica assume uma proporção e sonoridade bastante distinta daquilo que ocorre com o piano. Esta movimentação na tessitura assume a forma de figurações arpejadas nos sopros — com notas mais curtas e menos espaçadas — em resposta ao gesto inicial das cordas, as quais respondem novamente aos sopros por movimento contrário ao final de cada segmento das frases, dentro de um padrão que se mantém ao longo dos equivalentes 8 compassos. Os arpejos, então, tomam forma na polifonia como dois elementos distintos separados pelo timbre próprio de cada naipe²⁶: nos sopros, com sentido ascendente, e nas cordas, com sentido descendente. O padrão rítmico do material temático principal ainda se percebe claramente.

Blocos de acordes nos fagotes, metais e harpa (dobramento da melodia no trompete solo).

Figuração grave em oitavas, graus conjuntos ascendentes: anacruse para os tempos fortes.

Mesma figuração, variada por aumentação.

Figura 9: Versão para orquestra: início da variação do tema, letra de ensaio D (LISZT, 1875, p. 11-12).

²⁶ Em contraposição, por sua vez, à pronunciada diferenciação de timbre no trecho equivalente, ao piano, pelos diferentes registros de alturas do instrumento.

Retomando a versão para piano, é preciso ressaltar a diversidade e contraste de sonoridade que se segue na próxima frase (*meno f*), dos compassos 59 a 62, onde ocorre uma abrupta filtragem em relação à extensão de alturas da constituição polifônica advinda da frase anterior. Restringe-se, por dois compassos, à região médio-aguda; em blocos de acordes, a mão esquerda reiterando o segmento melódico do tema, enquanto a mão direita retoma a sonoridade — ao extremo agudo — que alude ao *cimbalom*, colocando em evidência as quartas, quintas e oitavas reiteradas na forma de amplas ondulações de alturas fixas na mesma região; como uma alusão a uma mistura entre os materiais ruidosos desenvolvidos entre os compassos 1 e 10 da peça (o “rufar dos tambores”, e os arpejos ascendentes dos compassos 6 e 10). Esta camada arpejada se liberta entre os compassos 61 e 62, e circunda os acordes finais (pontos de apoio métrico, eventualmente reduzidos a uma única nota), que portam a melodia principal, ao centro da tessitura; cresce, então, a amplitude do movimento em ondas do grave ao agudo, progressivamente estendido até o final do compasso 62.

Filtragem: região médio-aguda

Figuração estática: alusão ao cimbalom e às sonoridades da introdução.

Segmento melódico do tema em blocos de acordes.

Figura 10: Versão para piano: filtragem e nova formulação polifônica, c. 59-62 (LISZT, 1913-17, p. 147).

O que ocorre na versão orquestral é, de maneira análoga, também uma filtragem de alturas — com uma grande redução na dinâmica (para *mf* e *p*) —, mas aqui fica mais evidente a melodia exposta com uma sequência de acordes em blocos nas trompas e fagote dobrando a harpa, enquanto os arpejos transitam entre os sopros (que tocam *solo* neste trecho) e as cordas, envolvendo o entorno da tessitura da camada principal, do agudo ao grave, ao longo da frase toda; no fragmento final da frase, também ocorre uma ampliação da tessitura dos arpejos. A diferença principal é que os movimentos em ondas de que são compostos os arpejos tendem a se acelerar na versão orquestral, enquanto se tornam mais lentos e amplos na versão para piano.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The left system features woodwind and string staves, with annotations including "(ossia a 2.) SOLO.", "mf", and "un poco espressivo". The right system includes brass and string staves, with annotations like "SOLO.", "pizz.", and "mf". Red arrows and brackets are used to highlight specific melodic and harmonic elements across the staves.

Legenda:

[] = Blocos de acordes e melodia principal (fagote, trompas, harpa e, ao final, cordas e oboé.

↗ = Arpejos que circundam a melodia; perfil melódico em forma de ondas.

Figura 11: Versão para orquestra: filtragem e nova formulação polifônica, de 9 a 12 c. depois de D (LISZT, 1875, p. 14-15).

A mesma textura, na parte para piano identificada pelos compassos 51 a 58 (e trecho correspondente na parte orquestral)²⁷, é repetida na frase seguinte, de 5 compassos, entre os compassos 63 e 67. Na versão para piano, entre os compassos 68 e 69, retoma-se a textura dos compassos 59 e 60, embora agora a camada aguda não se trata mais de uma ampliação de um arpejo ao agudo, em alusão aos arpejos dos primeiros compassos da obra. Agora, trata-se de um trinado expandido e oitavado, entre as notas Dó e Ré, num âmbito de duas oitavas, que desembocará em uma espécie de *cadenza* (nos compassos 70 e 71) de amplo movimento escalar cromático descendente, desde o extremo agudo até a região mais grave do instrumento — tudo isso ainda fazendo alusão ao tema principal em correspondências identificáveis compasso a

²⁷ Ver figuras nº 8 e 9.

compasso²⁸, neste caso, como variação da sua 5ª frase (originalmente exposta nos compassos 42-45).

The image displays three staves of a piano score. The first staff, marked 'meno f' and 'marcato', features a rapid trill in the right hand with fingerings 4, 5, 1, 4, 5, 4, 1, 5, 4. The second staff shows a descending chromatic scale in the right hand. The third staff, marked 'rinforz.', shows a rapid chromatic scale in both hands. Annotations on the right side describe these as a 'Trinado expandido' and a 'Cadenza'.

"Trinado expandido"

Blocos de acordes que portam a melodia principal.

Cadenza, com notas rápidas e cromáticas na mão direita (e depois em ambas as mãos), mantendo-se a harmonia correspondente à 5ª frase do tema principal.

Figura 12: Versão para piano: trinado expandido e *cadenza* (variação da 5ª frase do tema), c. 68-71 (LISZT, 1913-17, p. 147-148).

Na parte orquestral, com poucas alterações harmônicas em relação à frase correspondente do tema, aquilo que na versão para piano é realizado como trinados e como uma *cadenza*, as flautas aqui assumem a voz principal, primeiro *a 2*, e depois *solo* — o que traz aos trinados e aos movimentos escalares outro peso textural, com acompanhamento realizado por poucas cordas mais graves, pela harpa, clarinete, fagote e trompa (todos os sopros tocam *solo*). A melodia da flauta sugere (com uma alteração de passagem para a nota Dó bequadro) a escala cigana de Sol²⁹, e finaliza com um segmento cromático ascendente.

²⁸ Neste caso, no tema principal, observa-se que a harmonia que acompanha a melodia tem também um caráter cromático semelhante, que aqui se expande na forma de uma escala cromática propriamente dita, acompanhada pela mesma harmonia anterior, presente na camada de acordes.

²⁹ Cujas notas componentes são Sol – Lá – Si bemol – Dó sustenido – Ré – Mi bemol – Fá sustenido – Sol.

The image displays a musical score for orchestra, specifically rehearsal mark E. The top section is a close-up of the flute part, labeled 'flautas' and 'SOLO.'. It features a melody with trills, chromaticism, and a Gypsy scale. The score is written for multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. The flute part is highlighted with a red box. The score is in G major and 2/4 time. The rehearsal mark E is indicated at the beginning of the flute part. The score includes various musical notations such as trills, chromaticism, and a Gypsy scale. The flute part is written in treble clef. The score is for a full orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The flute part is the primary focus of the image.

Figura 13: Versão para orquestra: Marca de ensaio E, melodia na flauta (trinados, cromatismos e escala cigana de Sol sugerida) (LISZT, 1875, p. 17-18).

Por fim, a última frase, na versão para piano (c. 72 a 76), retoma com quase completa exatidão — textural e harmonicamente, inclusive — a frase dos compassos 62 a 67, trazendo um sentido de conclusão. Na versão orquestral, algo semelhante ocorre em relação aos mesmos trechos correspondentes, embora, aqui, desenha-se um *tutti* de maior densidade do que na frase correspondente anterior. Em suma, neste trecho, a alternância entre texturas é uma característica mantida nas duas versões, mas a correspondência entre o caráter de cada alternância é expresso de maneira bastante distinta de acordo com cada um dos meios instrumentais em questão.

3. *Poco Allegretto (a capriccio)* — *Allegro*, em alternância (c. 77 a 120)

No início do presente escrito, comentamos sobre a alternância entre tempos comum à música cigana, lento (*lassan*) e rápido (*friska*). Esta alternância é originária do gênero das *csárdás*, que emerge nos anos 1840, tocado por toda a parte por bandas ciganas, e, da mesma maneira, reconhecido pelos húngaros como símbolo de sua cultura nacional. Este gênero musical é derivado das danças de recrutamento chamadas *verbunkos*, advindas das guerras do império no século XVIII, com uma introdução lenta e um final que poderia chegar a tempos muito rápidos (WALKER, 1989, p. 578). Outra característica comum das *csárdás* e *verbunkos* era a associação entre os tempos lentos, *lassan*, e métricas quaternárias — pesadas — e que sugerem dignidade, orgulho e, às vezes, luto, e os tempos rápidos, *friska*, e métricas binárias, por vezes dançadas com despreocupação (CSÁRDÁS, 2022). Como vimos desde o início desta análise, essa tendência é observada na atual rapsódia, sobretudo no que diz respeito ao início lento, pesado, e, da mesma forma, o caráter de luto, expresso pela indicação *Lento quasi marcia funebre*. Também coincide o fato de que a métrica, até o ponto que alcançamos na presente análise, permaneceu quaternária. A partir do trecho indicado com o andamento *Poco Allegretto (a capriccio)*, há uma mudança métrica para o compasso binário de 2 por 4, e, desta marca em diante, as possibilidades de maleabilidade agógica serão expandidas; algo que se vê presente nas próprias indicações da partitura, e também a partir da maneira de se interpretar, realizada pelo músico consciente a respeito deste traço fundamental da obra.

Na versão orquestral, o início desta seção é marcada por um breve trecho preparatório — na marca de ensaio F —, a anunciar a entrada do novo motivo, e a evidenciar — por uma transformação cromática do motivo melódico oitavado nas cordas — a passagem para uma região harmônica distante (o que, na versão para piano não ocorre).

The image shows a musical score for orchestra, specifically the preparation for the *Poco Allegretto* section. The score includes staves for Harfe, strings, and woodwinds. Key markings include 'F' for rehearsal mark, 'un poco accelerando', 'dimin.', 'scherzando', 'pizz.', and 'Tempo capriccioso, Poco Allegretto.' A red box highlights a chromatic transformation of the melodic motif in the strings, and a blue arrow points to the 'Métrica binária' (Binary meter) change.

Figura 14: Versão para orquestra: preparação para o tema *Poco Allegretto*, marca de ensaio F. Detalhe para a indicação “scherzando”, que indica o caráter rápido da passagem (LISZT, 1875, p 20).

Há, no caso da versão para piano, uma ainda mais brusca mudança de região harmônica, como não houvera até então, a qual se alcança por justaposição. Chega-se a Ré maior — ou seja, a região da submediante alterada de Fá maior, uma tonalidade consideravelmente distante —, e nota-se aqui o uso de formas-motivo também mais distantes daquelas advindas do tema principal, com exceção de duas breves alusões ao tema principal, nos compassos 85 e 86, e 112 e 113. O ritmo harmônico é razoavelmente lento, e a melodia principal é bastante simples em resumo, basicamente constituída da repetição de notas em colcheias, com arabescos cromáticos que circundam estas notas principais (Lá — Dó bequadro³⁰ — Si), do compasso 77 a 84. Em 85, com a indicação de tempo *ritenuto*, a breve retomada do tema principal sublinha a subdominante e tônica de Ré Maior, e desemboca em um trinado e breve *cadenza* melódica na região aguda³¹. Em seguida, a breve mudança para o *Allegro*, do compasso 88 ao compasso 91, traz um material melódico bastante distinto de todos os que já foram ouvidos até então, e marca a confirmação cadencial sobre Ré Maior.

A versão orquestral realiza este trecho a partir das cordas e da harpa, o que talvez aluda a um instrumental cigano — o violino, o *cimbalom* (como ilustra a Figura 14). Alterna este instrumental na *cadenza*, que é realizada pelos sopros, como a retomar o tema principal em tempo mais lento e que marca uma diferença de caráter ainda mais evidente do que ocorre na versão para piano. Esta *cadenza*, novamente feita pela flauta, é uma reprodução exata das mesmas notas tocadas no piano. As indicações *Ritenuto* e “o trinado bem longo” (*den Triller ziemlich lang*) corroboram com a alternância de tempo e caráter próprio da proposta agógica aqui implicada. Posteriormente, há o retorno ao andamento *Vivace assai*, que permanece até a repetição do tema na marca de ensaio G (*a tempo, sempre scherzando*).

Figura 15: Versão para orquestra: *cadenza* e retomada do tema principal em tempo lento nos sopros, e retorno ao andamento rápido; de 7 a 4 compassos antes de G (LISZT, 1875, p. 21).

Assim, considerando as duas versões, em um e outro caso retoma-se o material de *Poco Allegretto sempre a capriccio*, mas com maior densidade da polifonia. Na parte para piano, uma ocupação mais ampla da tessitura do instrumento, em acordes mais cheios, rebatidos a uma

³⁰ Aqui aparece como a 7ª do V do IV, nos compassos 79 e 80.

³¹ *Cadenza* construída a partir de contornos cromáticos, como vemos presentes particularmente na elaboração do atual material em *Poco Allegretto*.

distância maior desde o baixo e com a melodia transposta uma oitava acima. A mudança de registro é um recurso bastante usado nesta peça, como variação de um material repetido para o piano. O material anteriormente exposto em andamento *Poco Allegretto*, agora retoma após um *accelerando*, em andamento *Allegro*. O material final do tema, que o conclui após a *cadenza* (ou seja, nos compassos 114-120) é prolongado, com uma repetição a mais de sua frase fragmentária, onde se conclui o tema na nova tonalidade, cadenciando-se em Mi maior.

Poco Allegretto sempre a capriccio

Repetição do material de *Poco Allegretto*, em Ré maior, com maior densidade e uma oitava acima da sua primeira aparição.

accel.

string.

ff

Prolongamento de 4 compassos: V grau de Mi que prepara a modulação para a nova região, 1 tom acima de Ré.

Allegro

f

riten.

espr. p

delicato

Allegro

Retomada e conclusão do tema de *Poco Allegretto* na região da S/TSM (supertônica da submediante maior) em relação à tonalidade principal, ou seja, em Mi maior, e com andamento mais rápido (*Allegro*). Material final conclusivo (c. 114-120) é brevemente prolongado.

Figura 16: Versão para piano: breve retomada do material do tema de *Poco Allegretto*, com aceleração do andamento e prolongamento modulatório de 4 compassos em direção a Mi maior, e nova repetição completa do referido tema nesta tonalidade e em tempo mais rápido (*Allegro*); c. 92-120 (LISZT, 1913-17, p. 149).

Na parte orquestral, uma escala descendente ao violino antes da dominante de Mi e o uso dos sopros em conjunto com as cordas diferencia esta parte, que chega à região de Mi maior na marca de compasso H. Se no piano, os 4 compassos de transição assumem certos trejeitos cromáticos em tercinas, a parte orquestral as abole do material rítmico, mantendo os referidos cromatismos. A inclusão dos sopros e trompas a partir dos 4 compassos de transição torna ainda mais evidente o contraste da nova retomada do material de *Poco Allegretto*, tendo como outra

diferença o timbre da *cadenza*, que agora é feita pelo clarinete, e, também aqui, com uma aceleração do andamento que chega na reexposição deste material no andamento *Allegro vivace*. Fecha-se com uma repetição do material de conclusão, que, em relação à versão para piano, estende-se ainda mais em termos do número de repetições de sua breve e fragmentária frase de 2 compassos, com aumento de valores na última repetição que leva à entrada do segmento seguinte. Basicamente, portanto, em ambas as versões e com algumas características próprias, o tema central é repetido duas vezes, com alguns prolongamentos de materiais na segunda repetição e uma modulação de Ré maior para Mi maior.

The image displays a musical score for orchestra, divided into three main sections. The first section is marked **Allegro vivace. (Andamento mais rápido)**. It features a piano introduction with the annotation "Entrada dos sopros e das trompas: sonoridade de maior corpo." and a violin part with the annotation "Escala descendente nos violinos". The second section is marked **Ritenuato (Andante). (Ritenuato e andamento mais lento)**. It includes a *SOLO* section for the clarinet with the annotation "Cadenza no clarinete" and a *SOLO* section for the violin with the annotation "Prolongamento do motivo final; ralentando escrito nos violinos." The third section is marked **Vivace assai. (Andamento rápido)**. It includes a *SOLO* section for the violin with the annotation "Prolongamento do motivo final; ralentando escrito nos violinos." and a *SOLO* section for the clarinet with the annotation "Cadenza no clarinete". The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion.

Figura 17: Versão para orquestra: mudanças de tempo e detalhes na composição, letra de ensaio H (LISZT, 1875, p. 23-25)

4. *Allegretto a la Zingarese* — *Allegro vivace*, em alternância (c. 121 a 208)

O segmento anterior, enfim, conduz ao momento da *friska*, propriamente dito, cuja indicação metronômica deixa explícita a referência ao modo de tocar dos ciganos — *A la Zingarese* (ao estilo cigano).

Allegretto a la Zingarese

dolce con grazia

Ré# e Sol# Ré natural

sempre stacc.

(8c.)

Maior densidade (oitavas); melodia uma oitava acima

(8c.)

Figura 18: Versão para piano: *Allegretto la Zingarese*, c. 121-136. Nos círculos: notas características da escala cigana de Lá (repetem-se da mesma forma nos 8 compassos seguintes). Nos quadrados, notas que fogem à escala cigana (Ré natural), mostrando o caráter cromático e móvel das aparições dessa escala (LISZT, 1913-17, p. 150).

Percebe-se, na versão orquestral, uma tendência a manter o material principal deste trecho — que faz referência direta à música cigana — tocado pelas cordas, com a melodia principal nos violinos, levemente acompanhado pelos sopros nos primeiros 8 compassos (com sonoridades de acompanhamento em *staccato pp*) e com mais proeminência na repetição destes (o detalhe do triângulo, marcando os tempos fracos dos compassos, traz uma cor ressonante em meio ao timbre orquestral), adicionando-se dobramentos e complementações de vozes e figurações ouvidas nas cordas.

A sonoridade no piano, no entanto, é bastante diversa, com o tilintar saltitante da polifonia na região aguda, que se densifica em oitavas na segunda repetição de 8 compassos — com a melodia uma oitava acima, recurso que viemos observando em outros momentos da peça. Da mesma forma, em trecho análogo da parte orquestral há uma densificação com a entrada de outros instrumentos de sopro, bem como o *piccolo*, dobrando a melodia dos violinos; o que corresponde às variações orquestrais — de timbre, de densidade, de registro — ocorridas na segunda repetição da estrutura de 8 compassos supramencionada na versão para piano. No piano, a ressonância particular, com notas repetidas e uma presença constante de apojaturas e floreios, neste tipo de figuração melódica específica, não deixa de remeter, novamente, ao som do *cimbalom* cigano. O acompanhamento, ainda na parte para piano, consiste em arpejos de notas pontuadas, neste sentido distintivos do acompanhamento do trecho anterior, predominantemente em blocos de acordes.

A harmonia, por sua vez, retoma, tanto no piano como na orquestra, a escala cigana de Lá, o que imprime uma sonoridade modal particular a este segmento. Neste trecho, como um todo, que tem como uma das principais características uma frequente passagem dos materiais por regiões tonais distintas — o que imprime o caráter improvisatório, característica presente na música cigana a que se faz referência —, a escala cigana se faz presente, acompanhando estas modulações, em geral cuidadosamente sugerida dentre os volteios cromáticos da melodia e do acompanhamento³². É um importante marcador para a identificação da mudança de região harmônica, o que se verifica nos momentos em que se nota a sua aparição transposta, mantendo suas características intervalares — a partir da presença da quarta aumentada e sétima maior, que tendem a ser expostas na forma de semitons cromáticos neste segmento da obra. Também variações em relação à sexta — que seria menor na escala cigana — são frequentemente observadas, soando tanto como 6ª menor quanto como 6ª maior, de acordo com o momento. Em alguns casos, a própria relação de proximidade entre notas alteradas da escala cigana e sua versão sem alteração contribuem para a coloração particular da harmonia neste momento. Outro recurso comum é a alteração cromática das notas alteradas em movimentos escalares que dissimula o intervalo de segunda aumentada, como na melodia da mão direita no compasso 124 ou 132, o que, na realidade, ocorre com frequência neste segmento da obra (cf. a Figura 18 acima).

Dos compassos 137 a 152, ocorre uma nova mudança abrupta de região harmônica para Fá maior, com indicação metronômica *Allegro vivace* — o momento de maior aceleração do andamento deste tema³³ —, em um momento de textura, da mesma forma, contrastante: um retorno a sequências de acordes enfáticos, alternados por movimentos melódicos rápidos, em semicolcheias, formando terças nas vozes agudas. Estas terças rápidas delineiam também aproximações cromáticas de notas centrais dos encadeamentos, que afirmam explicitamente um retorno à região de Fá maior, em sequências de acordes I V⁷ I. Estes graus se alternam em movimentações descendentes em semicolcheias que, ao final das frases, delineiam intervalos de

³² As notas da escala cigana de Lá são: Lá – Si – Dó – Ré sustenido – Mi – Fá – Sol sustenido – Lá.

³³ E a interpretação de Scherchen da versão para orquestra deixa isso expresso com muita clareza.

oitavas (dentro da escala cigana de Ré, no caso, a qual faz sua aparição discreta em meio à tonalidade principal). É uma estrutura de 8 compassos, segmentada em 4 + 4 (com anacruse), que se repete duas vezes, e que finaliza no VI grau menor, Ré menor, de acordo com a harmonia esboçada pela escala cigana de Ré. Neste segmento final em que entra o VI grau, a harmonia se modifica, transportando as sequências I V⁷ para a região individual de Ré menor.

Ao final deste segmento, no compasso 152, retoma-se o *Tempo primo* (ou seja, *Allegretto alla Zingarese*), e a mesma estrutura anterior (idêntica, nos 8 primeiros compassos) em Lá menor, com a presença da escala cigana de Lá. Na versão orquestral, essa volta conta com alguns compassos de transição que conduzem a uma redução gradual de densidade, ou ainda, uma filtragem, marcada por um fragmento melódico cromático ascendente em semicolcheias, levando ao retorno do tema anterior.

Transição e filtragem (cromático; movimento contrário) que retoma o tema

Figura 19: Versão para orquestra: transição com filtragem; retomada do tema por movimento ascendente contrário, cromático; a partir de 5 compassos antes de K (LISZT, 1875, p. 29).

A segunda aparição deste tema de *Allegretto alla Zingarese* conta com uma repetição da primeira frase de 8 compassos e uma variação de sua segunda frase: uma oitava acima em relação à primeira frase, na parte para piano, o compositor realiza uma diminuição dos valores de notas, expandindo os arabescos na mão direita a duas camadas distintas da polifonia, que, na prática, funcionam como um *accelerando* escrito — por um aumento de densidade de notas.

Tempo I

dolce con grazia

staccato

sempre p e ben articolato

simile

quasi zimbalo
pp

Figura 20: Versão para piano: *accelerando* escrito a partir da segunda frase do tema *Allegretto a la Zingarese*; c. 161-167 e seguintes (LISZT, 1913-17, p. 151).

Na partitura orquestral, este *accelerando* escrito não é evidente; o que ocorre é uma variação colorística com a melodia tocada pela flauta e pelo *piccolo*, com arpejos ascendentes na harpa (adequadamente audíveis, com a dinâmica piano e a densidade sob medida do grupo como um todo), com uma escrita contrapontística de notas longas nas cordas e fagotes, cravejada de trinados, *apojaturas* e um retorno, na própria variação da melodia tocada pelas flautas, da célula rítmica pontuada da melodia (semicolcheia pontuada e fusa), que também aparece aqui e ali, nas cordas; também se nota a sonoridade do triângulo, tocando nos tempos fracos.

Figura 21: Versão para orquestra: composição polifônica da segunda frase do tema *Allegretto moderato, alla Zingarese*, uma variante com recursos colorísticos que se distingue consideravelmente da versão pianística; a partir de 9 compassos depois de K (LISZT, 1875, p. 30-32).

Um sentido de aumento de densidade relacionável ao que ocorre na versão para piano ocorrerá na polifonia orquestral no segmento seguinte, que desembocará no *Allegro maestoso*, no 5º compasso a partir de N.

Uma barra dupla é posta, e a tonalidade agora é Ré bemol maior, ou seja, a submediante de Fá menor, onde, inesperadamente, escuta-se — fortíssimo — novamente o tema principal da peça, composto a partir da melodia húngara *Magasan repül a darú, szépen szól*. Ao final de cada frase, retoma-se o recurso de expansão de blocos de acordes para o extremo agudo, como ocorreu, na versão para piano, nos compassos 51 a 58, 63 a 67, e 72 a 76: uma breve rememoração neste momento, como uma síntese, do momento principal da peça, tanto em relação ao material melódico e harmônico como à exploração da tessitura e à técnica pianística empregada naquele momento anterior. Segue uma versão da terceira frase do tema, mas da forma como aparecera na seção introdutória da peça, semelhante aos compassos de 15 a 19: retorna-se à região de Fá menor, por justaposição; a polifonia é composta, da mesma forma, por um pedal de dominante no baixo e em uma das vozes internas.

Então procede-se a uma figuração de arpejos, assim como ocorrido nos compassos de 19 a 22, da introdução; mas, desta vez, como uma nova *cadenza*, notas agudíssimas e rápidas formando

ondas, seguidas por um longo trinado sobre Ré bemol harmonizado pelo acorde de 6ª Aumentada em relação a Fá (retomando o seu V grau, que estará em evidência no segmento seguinte); conclui-se a *cadenza* com uma cascata de terças consecutivas (em um padrão constante de 3ª maior descendente seguida de 3ª menor ascendente), descendo cromaticamente até a nota Dó do compasso 209, em *Vivace assai*.

Na versão para orquestra, esta retomada do tema principal em Ré bemol maior é o ápice da densidade a que se conduz no crescendo entre as letras de ensaio M e N, como mencionado anteriormente. Diferentemente da versão para piano, na orquestra ocorre efetivamente uma mudança na indicação de andamento para *Allegro maestoso (non troppo moderato)* e uma mudança métrica também, para 4 por 4³⁴. Ao longo de todo este trecho modulatório, a melodia principal é conduzida entre combinações de instrumentos, consecutivamente, com uma escrita que inclui um contracanto para a melodia principal. A partir de 4 compassos antes de N, os instrumentos entram em *stretto* carregando o material do tema; o que começa a ocorrer no compasso seguinte à entrada dos violoncelos, contrabaixos e fagotes (3 compassos antes de N), com a entrada, deste modo, das flautas, oboés e *piccolo*. O crescimento da cinética sonora que vinha sendo preparada desde a letra de ensaio L, e que também depende em grande medida da maneira como é tratada a melodia no conjunto orquestral, soma-se a um trêmulo cada vez mais denso em notas longas nas cordas que ocupa a região aguda das cordas: primeiro apenas os violinos em *divisi*, depois as violas, até o compasso anterior a N em que há uma aceleração rítmica na textura de trêmulos, bem como um aumento no número de acontecimentos musicais, de dobramentos em oitavas e de ataques de notas e acordes nos instrumentos que compõem a polifonia. Todo este processo que se prolonga desde a marca de ensaio L até N culmina em um crescimento abrupto em dinâmica e densidade que então desemboca no esperado *Allegro maestoso*.

³⁴ Na parte para piano, o tema é reexposto em 2 por 4, como vinha ocorrendo antes, em valores rítmicos diminuídos pela metade, em relação à parte orquestral.

The image displays a musical score for orchestra, specifically focusing on the final development of the 'Allegretto moderato, alla Zingarese' theme. The score is presented in two systems. The first system, on the left, shows the theme in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The second system, on the right, shows the theme in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). This system also includes musical notations and dynamic markings, and it features a tempo change to 'Allegro maestoso (non troppo moderato.)'. The score is written for multiple instruments, including strings, woodwinds, and brass.

Figura 22: Versão para orquestra: ponto culminante ao final do desenvolvimento do tema Allegretto moderato, alla Zingarese, de 3 compassos antes de N até a marcação de andamento Allegro maestoso (LISZT, 1875, p. 36-37).

Alcança-se, aqui, um desfecho épico, com a melodia e harmonia do tema expostas principalmente pelo naipe dos metais, em dinâmica fortíssimo. Do frenesi do tremular nas cordas, chega-se, neste momento, a um gestual impetuoso de movimentos escalares ascendentes (ou descendentes ao final das frases), com notas rápidas em uníssono e oitavas, que atravessa pela maior parte da tessitura dos instrumentos até ao agudo. As características deste gesto já estiveram presentes em outros momentos da peça, geralmente como arpejos. É um recurso temático que, neste caso, figura como um objeto sonoro secundário em relação ao tema principal. Os movimentos escalares estão sublinhando a nova tonalidade, de Ré bemol maior e no compasso que articula as duas primeiras frases do tema, as cordas as conectam com uma menção à escala cigana de Ré bemol.

Melodia do tema principal harmonizada em blocos de acordes nos sopros e metais.

Ampla movimento escalar ascendente nas cordas

Fragmento da escala cigana de Ré $\flat$

Figura 23: Versão para orquestra: figuração nas cordas que articula as duas frases do tema principal a partir da escala cigana de Ré bemol; ampla figuração escalar ascendente nas cordas; melodia do tema principal harmonizada nos sopros e metais (LISZT, 1875, p. 39).

A terceira frase, iniciada na marca de ensaio O, assim como na parte para piano, também retoma a frase semelhante da introdução, referente aos compassos de 4 depois de A até B, mas com uma diferente combinação de instrumentos. A harmonia também muda a partir da *cadenza*, que, ao final desta frase, é realizada pela harpa. Diferentemente da partitura para piano, há um corte brusco que segmenta a *cadenza* em duas partes. Este segmento antecipa o gesto das cordas que será desenvolvido na parte seguinte do discurso. Da mesma forma que a versão para piano, o final da *cadenza* polariza a nota Dó que faz parte da continuidade do momento seguinte do discurso.

Fá menor (t): v^7 VI V V^7 I V^7

Lá♭ Maior (M): III^7 VI V^7

Fá menor (t): I V^7 I

Fá menor (t): VI IV^7

Lá♭ Maior (M): IV^7 V^7

Do Maior (D): V^7 V^7

Figura 24: Versão para orquestra: terceira frase da retomada do tema principal, chegada à *cadenza*, letra de ensaio O (LISZT, 1875, p. 40-41).

5. *Vivace assai* (c. 209 a 338)

Retomemos, aqui, a versão para piano. A nota Dó polarizada não é, neste momento, a tônica da nova região harmônica, dado que há um retorno à região da tônica maior (Fá). Portanto, trata-se do V grau, mantido como nota pedal no baixo pelos primeiros 16 compassos. O material melódico rememora vagamente outro momento da peça, do andamento *Allegro Vivace* dos compassos 137 a 152; mais precisamente o motivo da mão direita em terças, que aparece nos compassos 139 e 147: semicolcheias repetidas que contornam a nota Lá com uma aproximação cromática pelo Sol sustenido inferior, mas sem a formação de terças harmônicas.

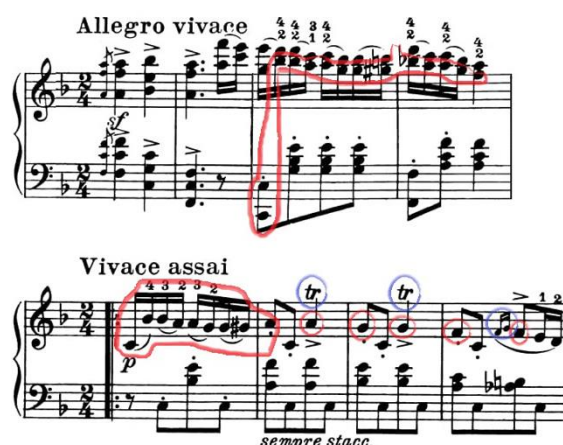


Figura 25: Versão para piano: comparação entre os motivos dos compassos 139 e 209, grifado; resquícios da *cadenza* anterior, nos trinados (LISZT, 1913-17, p. 150 e 154).

O tema também traz o resquício da *cadenza* recém-ocorrida, no compasso 208, com a proliferação de trinados, além de apojeturas já presentes desde os materiais iniciais, mas também na referida *cadenza*. Em seguida, uma variação deste material ocorre também duas vezes, mas com justaposição da harmonia para a região da submediante da tonalidade maior (ou seja, Ré menor), como já ocorrera anteriormente, também no âmbito do tema de *Allegretto a la Zingarese*. A variação da melodia baseia-se na sequência de semicolcheias dos primeiros 16 compassos, mantendo o perfil melódico ondulado; além disso, também é somada a ela uma sequência de notas pontuadas (colcheia pontuada e semicolcheia) que é, ao mesmo tempo, variante das colcheias (cf. compassos 210-211) e referência ao tema de *Allegretto a la Zingarese*. Como acompanhamento, uma nova textura, sem um baixo pedal, e com arpejos ascendentes, em torno da tônica (maior e menor, em alternância) e dominante. Da mesma forma, a segunda frase de 8 compassos se repete na oitava superior, neste caso, transposta junto ao acompanhamento. Toda essa estrutura é repetida, sendo que a primeira repetição finaliza com uma nova *cadenza* — do extremo agudo, em sentido descendente em fragmentos escalares dentro da escala cigana de Ré.

Na versão orquestral, o tema de *Vivace assai* é, ainda, precedido da passagem cromática descendente nas cordas antes anunciada em meio à *cadenza* da harpa (2 compassos antes de P); este material escalar em semicolcheias cromáticas já fora ouvido como material de conexão em *Allegretto alla Zingarese*, como articulação para a retomada do tema principal (como se observa na Figura 19); ou seja, assim como já visto em relação à versão para piano, esta semelhança indica outro aspecto que implica certa proximidade entre os dois temas.



Figura 26: Versão para orquestra: *Presto*, letra de ensaio P, onde retoma-se o material cromático de conexão já ouvido na antes da repetição do tema em *Allegretto alla Zingarese* (letra de ensaio K) (LISZT, 1875, p. 42).

Chegado o tema em Fá maior, indicação de andamento *Vivace assai*, observa-se que a estrutura principal é feita pelas cordas, com os sopros e metais realizando pontuações cadenciais entre o 4º e 5º de cada estrutura de 8 compassos (clarinetes e fagotes) ou mantendo, como som contínuo, o pedal de V grau (no caso da trompa e oboé), até a mudança de região para Ré menor. No momento em que esta mudança ocorre, já na letra de ensaio Q, observa-se um claro crescimento de densidade a cada 8 compassos, a partir do dobramento, nos sopros e metais, cada vez em maior número, das vozes tocadas pelas cordas; com o detalhe da entrada do triângulo e da permanência de trinados sobre a nota Lá (o V grau em relação à região de Ré), nos oito compassos finais; este longo trinado é bastante perceptível em meio ao timbre orquestral, realizado em dobramento por oitavas entre *piccolo*, flauta 2 e oboé 1. A partir da letra de ensaio R, há uma drástica filtragem da orquestra e apenas o trinado resta como objeto sonoro, conectando-se à nova aparição da figuração escalar descendente em semicolcheias nos sopros (não cromático desta vez, mas a partir da escala cigana de Ré), fazendo a vez da *cadenza* na versão para piano. Esta figuração realiza aqui a transição entre os instrumentos de sopro até as cordas, para a retomada do tema — com algumas variações na orquestração, como a entrada da harpa, na parte em Ré menor.

Fl.

8

R

Triangol.

Crescimento gradual da densidade, a cada 8 compassos.

Trinados em oitavas, que, após drástica filtragem orquestral, conduzem à figuração escalar descendente de conexão para o momento anterior à repetição do tema.

1. u. 2. II.

dimin.

dimin.

pizz.

Figura 27: Versão para orquestra: aumento de densidade a cada 8 compassos após a mudança de região para Ré menor; trinados oitavados no piccolo, flauta e oboé que se conectam à figuração escalar descendente, retomando o tema; marcas de ensaio de Q ao 13º compasso de R (LISZT, 1875, p. 44-46).

Em ambas as versões, o tema é repetido duas vezes, e, então, é seguido por outro material de características bastante particulares. Convém descrevê-lo, inicialmente, a partir da partitura para piano, onde ele ocorre após a barra de repetição, trecho que se segue à última *cadenza* aqui descrita, a qual finaliza o segmento entre os compassos 209 e 242: o material seguinte, em sua

formulação particular, possibilita que se traga à tona uma problemática acerca da questão da memória.

O referido material é apresentado entre os compassos 243 e 274, e, diferentemente de tudo o que já foi escutado até então, é desprovido de uma elaboração melódica particularmente cantável: trata-se de uma espécie de *tremolo* de acordes. Na mão direita, uma alternância de notas em oitavas ou outros intervalos componentes das tríades pelas quais a harmonia é conduzida, com breves segmentos escalares descendentes em oitavas, que levam de um acorde a outro no 9º e 13º compassos, de uma estrutura total de 16. A métrica, mantém-se ainda em 2 por 4, e, na mão esquerda, entre os compassos 243 e 258, uma textura de baixo grave com acordes rebatidos, repetida, a cada compasso, conduzindo o ritmo harmônico. A respeito da harmonia, é composta uma sequência fixa de acordes maiores que não se enquadram em nenhuma tonalidade em particular: Lá maior (com baixo na 5ª), Ré maior, Si maior, e Lá maior novamente. O mesmo tipo de material prossegue dos compassos 259 a 274, após um fragmento rápido de escala cigana de Ré ascendente, articulatorio, demarcando a segmentação do discurso, e que conduz a textura da mão direita a uma oitava superior, ocupando uma região agudíssima novamente. Quando ocorre esta mudança, a mão esquerda passa a realizar arpejos extensos e ressonantes, que substituem os acordes rebatidos. Acompanhando esta mudança em textura, a dinâmica também passa a ser *piano*, sendo esta responsável também por uma grande mudança de caráter na textura, posto que os primeiros 16 compassos eram realizados com dinâmica fortíssimo (*sfogato con bravura*).

Organizando estes dois materiais, temos que, na versão para piano, o 1º material (modo como nos referiremos, neste subitem, ao tema melódico do *Vivace assai*), e o 2º material (a sequência de acordes), são alternados entre si. Na orquestra, estas alternâncias de textura — já descritas para o piano — ocorrem com a mudança entre trechos em *tutti* e outras combinações de instrumentos, que funcionam também como filtragens instrumentais acompanhadas de mudanças colorísticas mais evidentes, de acordo com as características de cada momento do discurso orquestral. Assim, a partir da marca de ensaio T, por 16 compassos, onde se inicia o 2º material, há um trecho denso em *tutti* (que chega a incluir golpes de prato), que coincide com a indicação fortíssimo no piano.

Nos 16 compassos seguintes, na marca de ensaio U, há uma combinação de instrumentos de sopro e cordas, em região média até a agudíssima, com a melodia em um violino solo, a harpa realizando uma sequência de acordes, junto às cordas mais agudas que tocam *tremolos* em *pianíssimo* (usando a técnica do *sul ponticello*); enquanto os sopros completam a polifonia com dinâmica piano.

Fl. I. *a 2.* *p*

Fl. II. *p*

Oboe. *a 2.* *p*

Bassoon. *a 2.* *p*

Clarinet. *a 2.* *p*

Horn. *3. Horn wechselt in E.* *p*

Trumpet. *SOLO.* *p*

Trombone. *p*

Tuba. *p*

Snare Drum. *p*

Cymbal. *p*

Triangle. *p*

Harfe. *p*

I. Violine Solo. *p*

Die übrigen I. Violinen. *ppp* *sul ponticello*

II. Violine. *pp* *sul ponticello*

III. Violine. *pp* *sul ponticello*

IV. Violine. *pp* *sul ponticello*

V. Violine. *pp* *sul ponticello*

VI. Violine. *pp* *sul ponticello*

VII. Violine. *pp* *sul ponticello*

VIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

IX. Violine. *pp* *sul ponticello*

X. Violine. *pp* *sul ponticello*

XI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XIV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XVI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XVII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XVIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XIX. Violine. *pp* *sul ponticello*

XX. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXIV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXVI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXVII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXVIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXIX. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXX. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXIV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXV. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXVI. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXVII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXVIII. Violine. *pp* *sul ponticello*

XXXIX. Violine. *pp* *sul ponticello*

XL. Violine. *pp* *sul ponticello*

XL. *p pizz.*

Figura 28: Versão para orquestra: recorte da textura na marca de ensaio U (LISZT, 1875, p. 52).

The image shows a musical score for orchestra, specifically a transition for the return of the *Vivace assai* theme. The score is divided into three systems. The first system includes staves for strings, woodwinds, and brass, with a 'V' marking above the first staff. The second system includes staves for strings, woodwinds, and brass, with 'sempre pp' and 'rinforzando' markings. The third system includes staves for strings, woodwinds, and brass, with 'V' marking above the first staff and 'marc.' markings below the staves.

Figura 29: Versão para orquestra: transição para a volta do tema melódico de *Vivace assai* a partir da marca de ensaio V (LISZT, 1875, p.54).

Em V, há uma transição cromática (em semicolcheias oitavadas, de características afins com a transição ilustrada na Figura 26), que conduz à volta do 1º material, retornando a uma região mais grave da orquestra. Utiliza-se novamente o recurso da filtragem, a partir do que se manipula e restringe a amplitude de frequências. Escuta-se, ao final, novamente apenas o timbre das cordas, que realiza os primeiros 8 compassos do tema melódico, com acréscimo de sopros e harpa na segunda porção de 8 compassos. Em W, a terceira repetição já é realizada em fortíssimo, com acréscimo de metais e dos tímpanos, ou seja, em *tutti* orquestral. Percebe-se, portanto, que na versão orquestral abole-se a última repetição do 2º e do 1º materiais que ocorre na versão para piano, partindo-se diretamente ao trecho que se segue, para chegar à conclusão da obra.

6. *Più Allegro* — *Presto assai* — *Allegro brioso* (c. 339 ao final)

Retomando a versão para piano, o final deste longo segmento de alternância de materiais e variações de texturas, densidades e timbres ao longo do *Vivace assai*, conduz-se para o trecho final da obra, a partir da indicação *Più Allegro*, no compasso 339. O tema anterior finaliza-se sobre o Fá maior, que dá início a este novo segmento e se estende do compasso 339 ao 354. Este consiste em um gesto particular: um acorde acentuado na cabeça do compasso (com indicação de expressão *sf*), seguido de dois compassos em que ocorre um *tremolo* entre as duas mãos do pianista. Na versão orquestral, esta retomada do material de *Vivace assai* não está presente após a entrada do material de *Più Allegro*, ao passo que este é mais breve na versão orquestral do que na versão para piano. Assim, a parte referente a esta indicação de andamento surge na marca de ensaio X, e, aqui, a alternância entre os acordes acentuados e os *tremolos* seguintes também ocorre. São construídos a partir do uso da oposição entre *tutti* (para os acordes acentuados) e grupos menores de instrumentos que realizam *tremolos*; nesta versão, utiliza-se de figurações distintas com que se constroem os *tremolos* no piano. Predomina o uso de trinado ou de *tremolos* melódicos entre notas vizinhas³⁵ —, compondo os acordes intermediários entre cada *tutti*. Na versão orquestral, portanto, o objeto sonoro que se obtém deste gesto é muito mais obscuro do que aquele que é realizado pela versão para piano. O conjunto de notas tocadas pela orquestra soa ainda mais como um efeito ruidoso, e cria uma sonoridade tímbrica e harmônica pouco usual. Isso faz parte da elaboração deste momento do projeto orquestral, o que faz entender a razão pela qual, na parte orquestral, não se repete a mesma sequência de acordes tocados no piano, mas apenas alterna-se o Fá maior com o Ré bemol maior (acompanhados das notas de suas respectivas dominantes). Esta alternância ocorre 4 vezes, ao longo de 8 compassos, e, a partir daí, salta-se direto ao *Presto assai*, em vias de conclusão da obra.

³⁵ O que, vale lembrar, na realização para piano, ocorre distintamente, com uma separação na abertura das notas tocadas por cada mão, e, portanto, de cada um dos dois acordes sobrepostos, havendo uma adequação própria linguagem de cada meio instrumental.

The image displays a musical score for orchestra, divided into two systems. The left system is marked 'X Più Allegro.' and the right system is marked 'Y Presto assai.' Below the staves, a blue bracket indicates four measures: Fá Maior, Ré♭ Maior, Fá Maior, and Ré♭ Maior. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fz'.

Figura 30: Versão para orquestra: Più Allegro; excerto reduzido em relação à versão para piano, apenas com 4 apresentações do gesto formado pelo acorde acentuado (em tutti) e os *tremolos* subsequentes, sem o desenvolvimento final; marca de ensaio X (LISZT, 1875, p. 57-58).

O Fá maior chega, em *Presto assai*, no compasso 371 da versão para piano, em uma estrutura de frases organizada de 5 em 5 compassos (com elisões, formando estruturas de 9 compassos, repetidas 3 vezes, seguidas por mais uma de 5), em uma progressão de dominantes individuais que direcionam reiteradamente ao I grau, e, em decorrência da harmonia, com movimentos cromáticos de vozes obtidos também pelo uso de notas dissonantes, como 7^as e 9^{as}, nas duas primeiras frases particularmente. A melodia principal também segue um padrão repetitivo e os cromatismos ascendentes evidenciam-se na voz mais aguda a partir do compasso 378 (da 3^a frase em diante), direcionando-se reiteradamente, nesta voz, à nota Fá ao final de cada uma das 3 frases finais de 5 compassos.

Na versão para orquestra, uma parte análoga a este trecho se prolonga por 16 compassos apenas, os primeiros 9 realizando o movimento ascendente à nota Fá, e os 9 seguintes (com elisão)

realizando uma variação na melodia — que assume um caráter melódico mais contínuo e com um perfil ondulado, diferentemente da versão para piano. Esta melodia, apesar de distinta, acompanha os mesmos acordes ocorridos no trecho equivalente da versão para piano, embora a disposição e a construção polifônica na orquestra seja bastante diversa. A última frase que ocorre na versão para piano (compassos 387 a 390) é omitida na versão para orquestra. Já em *Allegro brioso*, tanto na versão para piano como na versão para orquestra, com grande intensidade e densidade, irrompe a estrondosa *coda*, afirmando enfaticamente o Fá maior.

The image displays musical notation for the piece 'Allegro brioso'. The top section shows a piano (p) version with two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. It features a series of chords and melodic lines, with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The bottom section shows the orchestra version, marked 'Z' for 'marca de ensaio' (rehearsal mark). This section is more complex, involving multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The tempo is marked 'Allegro brioso'.

Figura 31: Versão para piano (compassos 391 a 413) e versão para orquestra (marca de ensaio Z): *Allegro brioso*, o momento final da obra (LISZT, 1913-17, p.160); (LISZT, 1875, p. 60-62).

Considerações finais

A reincidente reformulação dos materiais musicais na estrutura da *Rapsódia Húngara nº14*, em sua configuração rapsódica, expressa a atmosfera própria daquela manifestação musical que lhe serve de inspiração — que inclui a alternância de andamentos lentos e rápidos próprios da música cigana e também a utilização de material harmônico e escalar advindo da escala cigana, dentro do contexto do modalismo característico da música do século XIX. A versão da obra para piano explora ao máximo, a partir de recursos pianísticos, as sonoridades que se buscou aludir, como a dos tambores e do *cimbalom*, retrabalhados em diferentes contextos como articuladores da memória no discurso, ao lado de uma intensa exploração dos limites das possibilidades sonoras do instrumento.

O confronto da obra para piano com outra versão aqui observada, a dizer, a versão orquestral, cuja autoria é compartilhada com Franz Doppler, desnuda soluções diversas em diferentes momentos, de modo a se adequar ao novo meio, ou seja, a escrita para orquestra. Esta diversificação inclui a reescrita e realocação de materiais específicos, que se assemelham a formulações similares presentes na versão pianística para momentos distintos na parte orquestral; o redimensionamento de determinados trechos da obra — encurtadas ou alongadas, de acordo com a necessidade —; a exclusão ou inclusão de determinadas passagens, bem como a exploração de diferentes recursos sonoros compostos na orquestra, fazendo-se, de acordo com a maneira específica inerente ao projeto orquestral, referências à realidade da música cigana original, como o uso dos violinos e das cordas como acentuação de melodias e do andamento *Allegretto a la Zingarese*, este diretamente associado com a origem cigana do modelo que serviu de inspiração para o compositor. Esta obra, portanto, constituinte do ciclo mais amplo das *Rapsódias Húngaras* e ao qual é interligada sobretudo pelo ímpeto, caráter e espírito que levou à ideia criativa inicial, advinda do ciclo anterior *Magyar Dalok*, mostra o trabalho composicional de Liszt na aplicação dos recursos virtuosísticos como meio de elaboração do próprio material e da polifonia e dos quais estas habilidades técnicas seriam inseparáveis — não sendo, portanto, um recurso gratuito de exibicionismo presente em outras manifestações artísticas comuns ao repertório do século XIX. A versão para orquestra, como demonstrado a partir da nossa análise, não se apresenta como uma mera transposição da versão para piano, mas é resultado de um novo projeto de composição.

Referências

ALAIN, O. et al. **Liszt**: Collection Génies et Réalités. Paris: Hachette, 1967.

BARTÓK, B. **Scritti sulla musica popolare**: a cura de Diego Carpitella. Torino: Bollati Boringhieri editore s. r. l., 1977.

CSÁRDÁS. In: **GROVE MUSIC ONLINE**. Oxford University Press, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06918>>. Acesso em 16/12/2022.

LISZT, F. **Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen von Franz Liszt**. Piano. Leipzig: Edition Peters, 1913-17. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP160407-PMLP12465-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_2_14_Ungarische_Rhapsodie_No_14_filter.pdf>. Acesso em 16/01/2023.

LISZT, F. **Ungarische Rhapsodie (Nº 1 in F)**. Orquestra. Orquestração: Franz Liszt e Franz Doppler. Leipzig: Schubert & Co., 1875 (ca.). Disponível em: <

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt - Hungarian Rhapsody No 1 for orchestra \(Liszt-Doppler\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt_-_Hungarian_Rhapsody_No_1_for_orchestra_(Liszt-Doppler).pdf) >. Acesso em 16/01/2023.

OLIVEIRA, W. C. **Cadernos**. São Paulo: Edusp, 2019.

SCHOENBERG, A. **Structural functions of harmony**. London: Faber and Faber, 1983.

SEARLE, H. **The music of Liszt**. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

WALKER, A. **Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847**. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

WALKER, A. **Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861**. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

A ESCRITA MUSICAL DE LIDUINO PITOMBEIRA EM DUAS OBRAS CONTRASTANTES: SUÍTE RUSSANA OP. 11 E SERTÃO CENTRAL OP. 84

Prof. Ms. Felipe Aparecido de Mello

Prof. Dr. Nahim Marun Filho

IA-UNESP

1- Suíte Russana Op.11 (1992) — “Pedras”, “Ingá”, “Bonhu” e “Timbaúba”

O presente texto tem como objetivo investigar as peculiaridades contidas na escrita musical do compositor brasileiro Liduino José Pitombeira de Oliveira (Liduino Pitombeira), mediante a análise das estruturas composicionais de duas obras compostas para piano solo, a saber: *Suíte Russana Op. 11 (1992)* e *Sertão Central Op. 84 (2004)*. Para tal fim, foram utilizadas diversas abordagens de análise musical para extrair informações que pudessem embasar tais particularidades, compreendendo duas frentes metodológicas principais: (1) análise motivica (RÉTI — 1951) e (2) análise semiológica (NATTIEZ — 1990), a fim de tipificar indícios capazes de pontuar as possíveis transformações de sua escrita ao longo do tempo, além de fomentar subsídios teóricos que poderiam ser aplicados como ferramentas para as práticas interpretativas.

No título “*Pedras*” da Suíte Russana op.11, podemos observar um forte caráter sincopado nas frases que, por sinal, representam, de modo geral, uma característica específica do repertório musical brasileiro. Acerca da sincopa e seu formato característico no repertório brasileiro, o autor Cacá Machado explicita que:

[...] mesmo dois anos antes do *Ensaio* [...], em 1926, Mário de Andrade já vinha definindo o seu uso sistemático na cultura musical brasileira como uma *entidade rítmica absoluta* [...] a sincopa europeia transformara-se, de um simples *contratempo matemático* — um recurso de exceção —, em uma entidade com *personalidade* aqui nas Américas, traduzindo-se, desse modo, em norma escrita (MACHADO, 2007, p. 111).

Quanto às nuances melódicas, ainda que empregada no acompanhamento, Cacá Machado reporta-se a Mário de Andrade quando afirmou que a singularidade da sincopa brasileira estaria no encontro das prosódias portuguesa, ameríndia e africana (IBID, p. 111).

Em continuação, Cacá Machado, na p. 114, afirma que a mescla da escrita tradicional ocidental europeia com o amplo uso da *sincopa característica* é descrita também por Sandroni como a convivência de um modelo rítmico que se faz por adição de tempos (suposta tradição africana) com outro que se realiza pela divisão dos tempos (tradição europeia). Este autor discorre e demonstra, por meio da ótica de Kolinsky, que: “na música centro-africana a estrutura rítmica é pensada com base em um fundo métrico único que permite, pelo processo de adição, a sobreposição de tempos ímpares e pares, cujo resultado é a criação de ciclos rítmicos com diferentes tamanhos” (SANDRONI; KOLINSKY *apud* MACHADO, 2007, p. 114).

fomentando funções harmônicas que advêm por meio da fluência e união de cada linha melódica. Este tipo de escrita se desenvolveu com muita naturalidade na arte do contraponto imitativo desde o período do barroco europeu. Por outro lado, na Seção B, o contraponto manifesta-se de modo mais singelo no antecedente, sucedendo maior densidade entre as vozes no consequente (cordal e/ou homofônico). Ao mesmo tempo, nesta seção, uma relação de equivalência firma-se entre as frases (antecedente e consequente) no que se refere à paridade entre suas respectivas progressões harmônicas.

O segundo título da *Suíte Russana*, “*Ingá*”, é composto por frases de quatro compassos que dialogam entre si. As duas vozes, em formato de cânone, movimentam-se com articulações específicas (realçadas por *staccato* e com saltos intervalares por terças), formando pequenos motivos sequenciais de quatro notas (diatônicas ou cromáticas) que constituem toda a essência da obra. No que tange ao emprego de elementos nacionalistas, notabiliza-se o amplo uso da escala maior com a 7ª menor (modal nordestina — mixolídio). Este título valoriza, em especial, o uso das articulações, sendo o principal elemento notacional que enfatiza, de modo geral, o *colorido sonoro* entre o diálogo de suas singelas estruturas melódicas. Atenta-se ainda para o final acentuado e abrupto, muito recorrente em suas peças de caráter mais movido.

Considerando-se também a regularidade rítmica desta obra, apesar de sua brevidade, poderíamos aferir que foi pensada nos moldes de uma *tocata*. No *Dicionário Grove de Música*, uma das justificativas para o formato do estilo da *tocata moderna* reside no movimento amplamente contínuo em semicolcheias (GROVE, 1994, p. 951). Este título se distingue ainda por duas especificidades principais: *staccato* e contraponto imitativo. Sendo esta obra de andamento mais vívido, poderíamos, com efeito, equipará-la ao formato de uma *tocata*, devido às características inerentes a este formato composicional³⁹. Ambas as seções estão na mesma tonalidade e empregam uma linha melódica modal (proeminentemente em lídio, mixolídio e jônio), sendo que as principais diferenças residem nos aspectos concernentes à frase (A — com maior proeminência de graus disjuntos, e B — maior constância de graus conjuntos), além de visíveis diferenças no emprego das articulações para a sua concepção. Segue ilustração desta interpolação modal.

39 De acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1994), a *tocata* para teclado é “geralmente livre na forma, concebida basicamente para se *tocar* o teclado, isto é, exhibir destreza [...]. A maioria é em estilo homofônico, com passagens brilhantes em escala [...], a justificativa para o título é o movimento amplamente contínuo em semicolcheias, um aspecto da *tocata moderna*” (GROVE, 1994, p. 950-951).

Seção A 2. Ingá

♩ = 100

f mixolídio lídio

p Seção B mixolídio

f jônio dim. mixolídio

Fig. 2: *Suíte Russana Op.11* (1992) — “Ingá”: formato de *tocata* com interpolação modal entre as frases nas Seções A e B.

No título “Bonhu” podemos perceber que o primeiro motivo rítmico sincopado (primeira aparição nos c. 3 e 4) tem forte proeminência, cerzindo quase todas as linhas melódicas da obra em uma constante relação de pergunta e resposta entre as duas vozes. Não obstante o andamento menos movido, este motivo sugere uma inter-relação com o primeiro título/movimento desta suíte, devido ao seu formato sincopado e contrapontístico. Vale salientar que nesta peça este motivo se apresenta com função de aglutinar as frases e ideias musicais maiores, bem como gerar duas pequenas variações no final da obra.

3. Bonhu

♩ = 50

p célula motivica principal mf

Fig. 3: *Suíte Russana Op.11* (1992) — “Bonhu” c. 1-8: aparição do primeiro motivo.

Destaca-se, ainda, o fator melodicamente livre da Seção B (modulada na tonalidade de Dó# menor, ou seja, grau IV/V⁴⁰ — sexto grau da dominante Mi maior — tonalidade inicial em Lá menor), que apresenta uma linha melódica aparentemente livre em comparação com os materiais expostos anteriormente (devido às quíalteras e aos cromatismos), porém com uma condução precisa na voz do baixo para a resolução harmônica com o retorno para a tonalidade inicial. O título em questão contém um caráter mais introspectivo e contemplativo. Ao que tudo indica, o início sucede-se por meio do diálogo entre duas vozes principais, com uma voz central que irrompe com alguns dos elementos motivicos empregados nos escopos melódicos. O uso do modo menor em sua plenitude (melódico, harmônico e natural), denota um forte caráter modal eólico ao delineamento fraseológico, enriquecendo a diversidade nas cadências e progressões harmônicas envolvidas.

A Seção B é formada por uma frase de natureza inteiriça (desprovida de antecedente e consequente), que pode ser considerada ainda como uma ponte para a Seção A'. Salvo questões no que concerne a aspectos de proporção e modulação, este trecho da obra se inclina mais a ser uma seção completa do que a mera ponte, mesmo porque o próprio compositor demarca com duplos traços o início e o término deste trecho. A conclusão desta seção é demarcada também com a indicação *poco ritardando*. Neste caso, para reforçar tal agógica, a realização de uma breve *fermata* no final desta frase pode fornecer uma conclusão mais afirmativa, do que a falta de uma cadência explícita poderia conceber.

No quarto e último título da *Suíte Russana Op. 11*, “Timbaúba”, as frases iniciais da introdução condicionam uma função motivica e, ao mesmo tempo, rítmica sobre como a pulsação deve proceder por toda a obra. Na seção B, em maior contraste com esse recorrente *ostinato*, pequenas frases sincopadas e ligadas oferecem uma nova métrica em adição ao acompanhamento, seguida, em concomitância, de uma breve modulação. Atenta-se para as interpolações dos modos lídio e mixolídio que se fazem presentes por toda a peça, bem como o final acentuado, forte e abrupto, típico de sua escrita em obras de caráter mais movido.

4. Timbaúba



Fig. 4: *Suíte Russana Op.11* (1992) — “Timbaúba” c. 1-6: compassos iniciais (pulsações contrastantes e concorrentes)

40- Grafia essencialmente utilizada no livro *Harmonia* de Arnold Schoenberg (2001).

Esta obra, de todos os quatro títulos, na sua composição é a que mais utiliza elementos puramente motivicos. Logo de início, o tema dispõe de um elemento motivico em formato de *ostinato* na linha do acompanhamento, que permeia toda a obra. Tal elemento, formado por notas que preenchem todas as pulsações curtas empregadas na linha melódica principal, corrobora a concepção dos valores *métricos* e *contramétricos* que se desenrolam nos temas das três seções principais. No senso modal, o acompanhamento é caracterizado pelo modo lídio, enquanto o motivo da linha melódica superior apresenta um caráter mixolídio⁴¹.

Na primeira etapa de exposição da *Suíte Russana, op.11* é possível constatar, mesmo que de modo abrangente, as principais ideias musicais que permeiam o *corpus* de sua estrutura básica. Neste caso, faz-se importante a menção acerca dos critérios para o destaque dos motivos e suas variantes, valendo-se sempre pela ordenação de suas características rítmicas, melódicas, intervalares ou por suas funcionalidades. Tais particularidades constituem parte relevante de todo o arcabouço metodológico utilizado por Rudolph Réti (1951), na descrição do funcionamento dos processos motivicos que envolvem, por consequência, suas potenciais hierarquizações no desenvolvimento temático geral em obras notadamente reconhecidas do repertório ocidental tradicional. Dessa forma, observa-se a importância acerca dos valores que a análise motivica pode transferir para o desenvolvimento deste ensaio, corroborando questionamentos de cunho qualitativo sobre os levantamentos quantitativos.

2. Sertão Central Op. 84 (2004) — “Alvorada”, “Meio-dia” e “Entardecer”

Sertão Central é uma região quente e ensolarada do Ceará (estado brasileiro do compositor). Esta curta peça em três movimentos retrata, na visão do compositor, três aspectos deste lugar com o passar do dia. O primeiro título, “*Alvorada*”, tem início com o emprego de dois pequenos motivos, representados por um pequeno padrão melódico que sustenta toda a estrutura da peça. Segue ilustração de excerto da partitura com o destaque sobre estes motivos em questão.]

41- No que concerne a este aspecto específico, ou seja, a utilização de dois modos diferentes associados, caracteriza-se como *intercâmbio modal* (PERSICHETTI, 1961).

Para Duda
Sertão Central
1. Alvorada

Liduíno Pitombeira
Opus 84, 2004

♩ = 90 *Energeticamente* Seção A (introdução) ♩ = 72 *loco* Seção A (antecedente)

Piano

Fig. 5: *Sertão Central* Op.84 (2004) — “Alvorada”, c. 1-20: Seção A (introdução, antecedente e consequente permeado pelas principais células motivicas).

As possíveis variações que podem ocorrer dos motivos em destaque compreendem inversões, reduções e expansões melódicas, transposições, modulações e até mesmo espelhamentos (RÉTI, 1951). As relações de motivo, frase e tema têm especial importância na análise musical de um modo geral, e permeiam toda a fundamentação abordada por Réti.

Ressalta-se o fator modal que contorna todo o perfil melódico e harmônico deste título, bem como o cromatismo sempre presente. Acerca das estruturas notacionais e suas simbologias para a construção de algo abstrato, neste caso o de um alvorecer, faz-se a menção da introdução. Os dois pequenos motivos alternados sem um tempo exato entre ambos — devido as fermatas — denotam uma atmosfera de suspense ou até mesmo a incerteza do que estaria por vir, como uma alusão à luminosidade ou aos reflexos solares que aos poucos preenchem os espaços de um ambiente em uma alvorada. Na sequência, aos poucos a obra ganha corpo e movimento com o aumento de sua textura e com o surgimento de acordes e frases maiores, sempre permeados pelos dois motivos principais expostos na introdução. Se

considerarmos ainda uma perspectiva ancorada na retórica musical (predominante na escrita de Pitombeira), poderíamos supor que estes dois motivos estão interconectados por uma relação dialógica de pergunta e resposta que, via de regra, percorrem toda a concepção fraseológica dos temas expostos tanto na Seção A quanto na seção B. No motivo 2, podemos perceber que seu molde foi pensado sobre duas escalas *octatônicas interpoladas*.

Acerca das características fraseológicas de A, seu antecedente termina de modo súbito e em pequena frase com a prevalência de tríades menores (modo eólio), mantendo-se uma *atmosfera soturna e instável* que segue também no consequente. Este, por sua vez, irrompe de breve frase em continuação das tríades, advindo, ainda, de um pedal sustentado sobre a nota Lá-0 (Ré menor com a 5ª no baixo). Faz-se oportuno mencionar que Pitombeira se utiliza deste recurso em larga variedade de obras (utilização da primeira nota Lá-0 do piano). Neste caso, este efeito sonoro tem uma função clara: criar uma atmosfera de *obscuridade* em algum modo ou tonalidade (no caso o modo eólio). Este efeito se institui como umas das marcas registradas de sua escrita pianística.

A breve Seção B é composta por cinco compassos que se desenvolvem por meio de frases que provêm, possivelmente, como variante do primeiro motivo. Neste sentido, por sua disposição estrutural, o motivo 1 constitui as bases para as variantes melódicas sucedidas em B, sendo que a partir de ambos os motivos e suas transposições (com inversões e espelhamentos), a peça é moldada em toda sua plenitude e complexidade. No próximo exemplo, na Seção B, segue a fraseologia proveniente de possíveis variantes melódicas do primeiro motivo.

Seção B

The image shows a musical score for 'Alvorada' from Sertão Central Op. 84 (2004), measures 20-23. The score is in 2/4 time and features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. Red circles highlight specific melodic phrases in the right hand, which are variations of Motif 1. The left hand provides a steady accompaniment with octaves and chords. The score includes markings for 'loco', 'cresc.', and 'mf'.

Fig. 6: *Sertão Central Op. 84* (2004) — “Alvorada”, c. 20-23: Seção B (frases variantes advindas do motivo 1)

Por fim, a obra encerra na Seção A’ adicionada de uma *codetta* (c. 25-30) onde, entre os motivos principais, irrompem novas melodias seguidas de acordes com extrema dissonância, permeados por uma dinâmica súbita e sincronicamente oposta (em *ff* e *pp*). A seguir, a ilustração com os realces desta seção conclusiva em *Sertão Central Op. 84* (2004) — *Alvorada*:

Seção A'

Fig. 7: *Sertão Central Op. 84* (2004) — “Alvorada”, c. 25-30: Seção A' + *codetta* (compassos finais).

Devido à prevalência motivica evidente no *corpus* desta obra, considerar-se-á, de modo sintético, a análise semiológica. Sendo assim, disponibilizaremos um mapa/quadro sobre as potenciais características fraseológicas ocorridas em cada seção:

Seção A

1

4

8

11

15

18

20

Modo Lídio/Eólico - I
(Intercâmbio Modal)

Atmosfera Eólica
(tríades menores por cromatismos)

Prevalência eólica na voz superior
(Intercâmbio Modal)

Modo Lídio/Eólico - II
(transposto no baixo)

Modo Lídio/Eólico - II
(transposto no baixo)

Ré menor (5ª no baixo)

Pedal Eólico

Sib menor
(enarmonizado)

Fig. 8: Análise paradigmática de *Sertão Central Op. 84* (*Alvorada*) de Liduino Pitombeira.

Seção B - elisão (c. 20)

TRANSIÇÃO - III
B - caráter transicional
 com o uso da rítmica base
 do motivo 1, expandindo
 melodicamente (variante)

Seção A'

Modo Lídio/Eólico - I

Fig. 9: Análise paradigmática de *Sertão Central Op. 84* (continuação de *Alvorada*) de Liduino Pitombeira.

Elencou-se, de modo geral, três paradigmas básicos: MODO LÍDIO/EÓLICO — I, MODO LÍDIO/EÓLICO — II e TRANSIÇÃO — III. No primeiro, identificou-se uma forte prevalência das sonoridades advindas dos modos lídio e eólico, mesmo que por vezes ele se desenvolva de modo enarmônico. Poderíamos inferir ainda que apesar de a obra não definir de fato uma tonalidade, a prevalência cromática e o uso de determinados modos intercalados geram, por vezes, uma sensação de centro tonal. Acerca dos motivos, considerou-se para sua classificação, o fator rítmico, mais do que sua recorrência. Do contrário, poderíamos considerar os agrupamentos de acordes compostos por três notas (maiores e menores) e as oitavas, que despontam por toda a obra, sem um composto rítmico sistematicamente definido. Neste caso, os acordes e oitavas na linha do baixo condicionam a base e o preenchimento harmônico para as linhas motívicas. Ainda assim, ambos apresentam uma importante função no que concerne às texturas e às dinâmicas empreendidas ao longo de toda a obra.

Na Seção B, considerou-se, por sua breve extensão, como uma Transição. Neste caso, este trecho advém em elisão do *cluster* final de A, empreendendo sonoridades contidas no modo eólico com a expansão melódica do motivo 1 na geração de sua variante ou derivação (um motivo derivado é aquele que guarda alguma particularidade do originário, porém se trata de um fragmento interdependente). Ainda nesta seção, emprega-se também a rítmica do motivo 2 apenas no final da última frase, antes dos pontos de respiração. Em *A'* temos novamente a interpolação dos modos iniciais (lídio e eólico) no formato original, com

elementos harmônicos reutilizados gerando maior *dissonância policordal*. Desse modo, o compositor logra uma interessante característica típica das seções finais e *codas*, que compreende o retorno para a sonoridade (ou tonalidade) original, ao mesmo tempo em que se realiza reminiscências de elementos importantes que foram empregados no desenrolar da obra. Estes fatores demonstram a circunspecção para com os aspectos tradicionais utilizados por Pitombeira, mesmo em uma obra com evidente liberdade formal e estrutural.

Ao levarmos em conta, no segundo movimento de *Sertão Central Op. 84*, “Meio-dia”, o caráter pictórico proposto por Pitombeira sobre “o trabalho árduo dos habitantes desta região”, podemos considerar algumas pressuposições. A obra inicializa com o movimento contínuo de um arpejo condicionado por uma escala intervalar específica. O padrão melódico intervalar principal é composto por uma sobreposição de quartas aumentadas ou, neste caso, por dois trítomos sobrepostos cromaticamente (na figura abaixo o realce sobre estes padrões). Na sequência, outro padrão regular, porém de caráter mais rítmico, faz-se amiúde evidente até o ponto final da obra. Sendo assim, pela ordenação das proporções motivicas/fraseológicas e suas funcionalidades, podemos deduzir que os três padrões iniciais têm uma clara função de introdução e a partir do quarto padrão motivico (c. 6) podemos considerar de fato o início da obra (seção A). Contudo, na introdução expõe-se todo o composto (ou estrato) intervalar pelo qual este movimento se constrói. Abaixo, segue ilustração dos principais motivos empregados.

Motivo 1 (formado por dois trítomos sobrepostos com posterior transposições)

Sertão Central

♩ = 120 *Intensamente* 1º 2. Meio-dia

Piano *mf*

3 *similar*

5 *trítomos* 3º

6 *trítomos* 4º

7 *trítomos* 2º

estrato composto pela união de dois motivos (condicionado pela formação em trítomos)

Fig. 10: *Sertão Central Op.84* (2004) — “Meio-dia”, c. 1-7: introdução e início de A (motivos principais).

Por se tratar de uma obra desprovida de centro tonal e com amplo emprego do cromatismo, os principais elementos motivicos encontram-se no aspecto intervalar e rítmico empregado por padrões arpejados e acordais, distribuídos ao longo dos 33 compassos. Estes acordes conectam os outros elementos e diversas ideias musicais apresentadas entre as seções, além de condicionar a ambiência sonora sobre os aspectos pictóricos em que a obra fora originalmente concebida. Embora estes padrões rítmicos e motivicos se assemelhem a pequenos *clusters* em um primeiro momento, é razoável supor que o desenvolvimento de potenciais funcionalidades se deve pela escolha das notas e também por sua distribuição em diferentes alturas do teclado, conduzindo a possíveis harmonias renunciadas no decorrer de todo o movimento. Adiante, devido ao evidente caráter rítmico desta obra, apresentaremos um quadro paradigmático abrangendo os motivos principais, seguido das outras ideias melódicas recorrentes na hierarquia de sua estrutura fraseológica principal.

Motivos principais (1º e 4º): moldam toda a obra

1

2

3

4

5

6

7

variantes

variantes

1º

4º

1

2

3

6

32

33

5

20

21

22

6

8

10

14

15

24

26

29

mf

p

f

mp

pp

Fig. 11: Quadro paradigmático sobre a rítmica em *Sertão Central Op. 84 (Meio-dia)*: motivos, frases e possíveis variantes.

A utilização por Pitombeira de dois motivos principais para o alicerce de uma obra reflete-se também em suas obras sinfônicas. Como exemplo, este procedimento pode ser constatado no primeiro movimento de seu concerto para orquestra *A Máquina do Mundo* (2014), em que dois motivos principais permeiam todo o *corpus fraseológico* das ideias melódicas empreendidas no desenvolvimento do primeiro movimento.

No terceiro e último título desta obra, denominado “*Entardecer*”, é possível observarmos o caráter melancólico condicionado aos motivos e temas. A obra inicia *melancolicamente* e com as estruturas de suas frases iniciais apresentando um amplo cromatismo que, na prática, culmina em uma harmonização composta de segundas menores.

Assim como o sol se despede lentamente e o sertão se prepara para o anoitecer, neste título nos deparamos com elementos da escrita musical que sugerem a finalização da obra em sincronia de sua ideia tropológica principal: o entardecer no Sertão Central de Russas-CE.

3. Entardecer

♩ = 72 Melancolicamente

Piano

p cresc. mf mp p

harmonia e melodia composta por 2ªs menores

acordes constituídos por sonoridade menor (eólica)

sensível de Lá menor

pedal eólico conduzindo de um possível Lá menor para Sib menor

Fig. 12: *Sertão Central Op. 84* — “*Entardecer*”, c. 1-16: prevalência de 2ªs menores entre as vozes e sonoridade eólica entre os acordes.

Neste movimento temos outro interessante exemplar de como o compositor manipula as vozes no intuito de conceber, ou idealizar uma sonoridade que nos remeta para a condução de sua narrativa metafórica principal.

Não obstante a constante alternância entre as fórmulas de compasso — que poderia ainda induzir a instabilidade na relação de luz e sombras em um entardecer —, se nos atermos ao seu formato global, podemos perceber três divisões gerais advindas por meio da textura empreendida. Nesta acepção, a primeira divisão poderia sugerir o início do decaimento da luz do dia (por meio de uma textura com características singelas), irrompendo linhas melódicas

que se compõem por segundas menores e notas delongadas, além do acompanhamento em um leve *ostinato* composto por acordes menores. A partir do c. 16 (pedal eólico de Lá menor para Sib menor) a textura torna-se mais densa, com a linha do baixo quase sempre oitavada e as vozes superiores mais blocadas, além do amplo uso do pedal de sustentação. Por fim, na terceira divisão (c. 36), ocorre o decaimento desta densidade para algo similar ao início da obra. Este último aspecto dinâmico/textural poderia ainda, em um paralelo tropológico, sugerir o final do entardecer em sincronia com a obscuridade inicial de um anoitecer.

Piano $\text{♩} = 72$ *Melancolicamente* 3. Entardecer

1º 2º 3º 4º

Fig. 13: Quadro acerca dos motivos principais contidos em *Sertão Central Op. 84* — “Entardecer”.

A obra toda encontra-se alicerçada sobre os motivos acima em destaque, ocorrendo transposições, variantes, derivações e espelhamentos. Abaixo, segue breve quadro paradigmático sobre estas possibilidades em potencial.

1º

1 **Transposição** 5 **variantes téticas** 13 **variantes téticas em defasagem** 36 **original** 39 **Transpostos** 42 **téticos** 43

2º

3 **original** 22 **espelhamentos** 38 **transposto**

3º

4 **Derivações** 16 20 **transposição** 28 **variantes rítmicas e transpostas** 32 39 **original**

4º

7 **original** **transposições (caráter eólico)**

Possíveis Reminiscências

c. 30-32 de *Entardecer*

30 **reminiscências de variantes do 1º motivo de Alvorada culminando em cluster característico**

19 **notas nos c. 19-20 de Alvorada** 20 **cluster culminante**

notas advindas de frases/acordes de *Alvorada*

46 **final de Entardecer: frase culminando em acorde dissonante (possível cluster)**

Fig. 14: Quadro paradigmático dos motivos principais (com suas variantes, transposições e derivações), bem como possíveis reminiscências em *Sertão Central Op. 84* — “*Entardecer*”.

Faz-se necessário mencionar que nesta obra os motivos não têm uma força motriz tão evidente. Para tal situação a ênfase rítmica é de crucial importância e, em uma obra com andamento lento e dinâmicas singelas, as diferenças tornam-se muito mais sutis. Neste caso,

para o molde analítico de sua forma e estrutura, os realces motivicos e suas derivações nas texturas envolvidas auxiliam — em uma obra sem tonalidade definida — no gerenciamento seccional das devidas proporções fraseológicas (gerais e específicas).

No que tange às questões interpretativas, faz-se mister frisar a importância dos processos de memorização. Em geral, a memorização do repertório moderno envolve uma ampla combinação de elementos, sendo a estrutura da música uma importante aliada para os processos cognitivos envolvidos. Nesse sentido, a comunhão entre a quantidade do material desenvolvido e sua aplicabilidade racional podem fornecer, *a priori*, outro patamar de consciência interpretativa ao performer, além de fomentar subsídios que, via de regra, reduziriam o tempo necessário para a memorização de determinada obra ou trecho com criteriosa qualidade.

Ao rememorarmos questões acerca do modo eólico, é importante ressaltar o uso do pedal na nota Lá-0 do piano, condicionando a atmosfera sonora no que concerne ao timbre no entorno desta tipificação (*soturno e/ou obscuro*), seja no piano solo, seja no piano e orquestra. Em outras palavras, o uso da nota Lá-0 indica uma imagética sonora potencial pensada no modo eólico, no intuito de conceber uma ambiência tímbrica para as próximas ideias musicais que orbitam, na maior parte dos casos, em uma linha de tensão harmônica e dinâmico/sonora.

3. Considerações finais

Por meio dos processos de análise, esta investigação buscou aferir tipificações que possam, deliberadamente, fornecer categorizações acerca das peculiaridades potenciais que permeiam parte da produção de Liduino Pitombeira. Deste modo, pretendeu-se fomentar subsídios que se coadunam com as práticas interpretativas. Não obstante a notória habilidade de Pitombeira em combinar diferentes estilos musicais, seu gerenciamento composicional aponta-nos para um estilo próprio e distinto, inspirado na literatura, na arte e na mitologia brasileira, incorporando, outrossim, elementos de nossa cultura como ritmos nordestinos — frevo, maracatu, baião e samba, bem como peças inspiradas em literatura, arte e mitologia (estrangeira e brasileira). Apesar do estilo musical de Pitombeira ser caracterizado pela combinação de elementos da música clássica, *jazz* e música popular brasileira, suas obras ainda apresentam uma interessante prevalência modal, com especial destaque para o modo eólico. Por meio das análises, foi possível preconizar uma forte recorrência acerca de nuances que envolvem, além do *tom de mistério*, uma *atmosfera puramente soturna/obscura*, advinda notadamente desta sonoridade eólica. Diante disso, este estudo evidenciou questões que englobam a relação entre compositor, sua escrita e possíveis abordagens interpretativas, por meio de uma proposta analítica que pode futuramente condicionar a um potencial modelo de *prospecto interpretativo*.

Referências

- BERRY, Wallace. **Form in Music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1986. 439f.
- BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, 1987. 447f.
- CAPLIN, Willian E. **Classical Form**. New York: Oxford University Press, 1998. 307f.
- GROVE. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001. 1048f.
- MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2007. 264f.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 272f.
- PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice**. W. W. Norton & Company. New York, 1961. 287f.
- PITOMBEIRA, Liduino. **Suíte Russana para piano (Pedras, Ingá, Bonhu e Timbaúba) Op. 11**, Rio de Janeiro-RJ, & 1992 Liduino Pitombeira. 6f.
- PITOMBEIRA, Liduino. **Sertão Central para piano (Alvorada, Meio-dia e Entardecer) Op. 84**, Rio de Janeiro-RJ, & 2004 Liduino Pitombeira. 6f.
- RÉTI, Rudolph. **The Thematic process in music. Reprinted on the ed. published by Macmillan Publishing Co., New York, 1951. 362f.**
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 579f.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. Ed. Tradução Eduardo Seicman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 272f.

RECORRÊNCIAS TEMÁTICAS E PROCESSOS DIRECIONAIS NA ORGANIZAÇÃO FORMAL DE *REBONDS B*, DE IANNIS XENAKIS

Prof. Ms Rubén Ricardo Zúñiga Roja
IA-UNESP

Prof. Dr. Arthur Rinaldi
UFSM e IA- UNESP

Introdução

Este texto apresenta uma análise da estrutura temático-textural de *Rebonds b*, para percussão múltipla, do compositor Iannis Xenakis. A metodologia adotada mescla conceitos de análise motivica (RÉTI, 1978), de análise formal (STOÏANOVA, 1996, 2000), além de conceitos oriundos de Berry (1987). Observou-se que a peça se estrutura em torno da alternância de dois materiais principais, os quais são submetidos a grandes processos direcionais graduais, embora não-lineares, e complementares de transformação de suas durações e níveis de complexidade, levando à inversão de seus papéis ao final da obra. Esse resultado se alinha a resultados anteriores apontados por Rinaldi e Zampronha (2005), que apontaram o uso de processos direcionais como um elemento característico do pensamento composicional de Xenakis para a organização formal de suas obras.

A consolidação dos instrumentos de percussão como um naipe autônomo é algo relativamente recente na história da música ocidental. Foi somente a partir do século XX, sobretudo com o impulso da música vanguardista, que a percussão passou a ocupar um lugar de maior destaque. Nesse processo, observa-se um especial desenvolvimento do repertório para percussão múltipla, campo propício para a “busca por uma riqueza de timbres a partir da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição” (MORAIS; STASI, 2010, p. 62). Marcos da percussão múltipla incluem *Ionisation* (1931), composição de Edgard Varèse para 13 percussionistas, considerada a primeira obra para grupo de percussão a alcançar grande impacto no meio musical, e *27 minutes 10.554 seconds* (1956), de John Cage, primeira obra para percussão múltipla solo⁴². Iannis Xenakis figura como um expoente neste cenário, considerando que suas composições rapidamente passaram a ocupar o cânone das obras importantes no repertório da percussãoerudita — seja no nível solo, camerístico ou orquestral.

O repertório de percussão múltipla exige do percussionista conhecimentos e domínios distintos, seja em função da instrumentação, seja por questões interpretativas. No caso da instrumentação, o percussionista não apenas deve possuir domínio técnico de uma ampla gama de instrumentos, como também precisa conceber esses diferentes como uma unidade poli-instrumental singular (SCHICK, 2006, p. 16), conforme o *set* ou *set-up* de cada obra específica. Em relação às questões interpretativas, o repertório para percussão engloba muitas obras que se

⁴² Para uma breve contextualização histórica da percussão múltipla, ver Moraes e Stasi (2010).

afastam drasticamente da concepção tradicional de música herdada do século XIX, a qual serve de base para as grades curriculares de conservatórios e cursos superiores de música ainda hoje. Solomos (2020, p. 3-4) interpreta essa mudança de paradigma, ocorrida sobretudo nos últimos 120 anos, como a emergência do som na música. Segundo o autor, essa mudança é expressa pelo trabalho extensivo de diversos compositores dos séculos XX e XXI com o timbre e pela busca por inovações sonoras, seja por meio do desenvolvimento e uso de técnicas estendidas, no caso de instrumentos tradicionais da música de concerto de tradição europeia, seja pela exploração de novos instrumentos e de suas combinações, caminho que abarca grande parte das obras para percussão múltipla.

A análise musical é um caminho para que o percussionista possa lidar com essas múltiplas questões, de modo a embasar suas decisões interpretativas em relação à obra. Dentre os trabalhos dedicados à análise das obras para percussão solo e camerística de Xenakis em língua portuguesa, há uma tendência de enfoque nas questões que miram a *performance* em si, ou elementos diretamente relacionados a ela, como as dissertações de Lucio Silva Pereira (2014) e de Sergio Francisco Braga Aluotto (2011). Consideramos que uma compreensão analítica focada sobre a organização musical de uma obra também é uma importante ferramenta para o processo de construção da *performance*. Assim, visando preencher essa lacuna na bibliografia consultada, apresentamos a análise de uma obra composta por Xenakis entre 1987 e 1989, para percussão múltipla (ou multipercussão) solo e dividida em dois movimentos autônomos, denominados respectivamente “a” e “b”. Deteremo-nos exclusivamente sobre *Rebonds b* e o foco analítico recairá sobre sua estrutura temático-textural, considerando-a como parte essencial do processo de organização musical. Serão adotados procedimentos oriundos de duas abordagens analíticas, análise motivica (RÉTI, 1978) e análise formal (STOÏANOVA, 1996, 2000), complementadas por conceitos sobre textura musical derivados de BERRY (1987). Os resultados nos permitem compreender a obra a partir das interações entre padrões rítmicos e texturas, que juntos atuam para a constituição de temas intrínsecos, que por sua vez estruturam as relações de contraste e variação entre os diversos segmentos musicais que fazem parte de *Rebonds b*. Em conjunto, essas informações embasam o desenvolvimento de uma visão geral da obra.

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis (1922-2001) foi um compositor grego, naturalizado francês, figura histórica da música vanguardista do século XX. Foi responsável por introduzir novas técnicas composicionais e musicais, bem como por ampliar a experiência sensorial e expandir as possibilidades técnicas e conceituais da música. Tom Service o descreve como:

[...] um intelectual cuja compreensão física e matemática da forma como as partículas individuais interagem entre si e criam uma massa maior - átomos, aves,

peças e notas musicais — produziria uma das explorações estéticas mais férteis e proféticas da história da música. (SERVICE, 2013, tradução nossa).

O vínculo que Xenakis estabeleceu entre a música e as ciências exatas é uma característica proeminente de seu processo composicional e um elemento frequentemente estudado por pesquisadores dedicados à análise e compreensão de sua obra. Ele foi pioneiro no uso de modelos matemáticos aplicados à música, como a teoria dos conjuntos, cálculos probabilísticos e teoria dos jogos, tema abordado pelo autor em suas principais publicações (XENAKIS, 1976, 1992). Também foi uma figura proeminente na exploração de parâmetros complexos como elementos organizadores em suas composições. Suas obras frequentemente exploram um discurso constituído por massas sonoras, as quais são governadas por novos parâmetros musicais, como densidade, grau de organização e taxa de modificação (XENAKIS, 1992, p. 182).

Um exemplo que sintetiza a produção criativa de Xenakis é a correlação entre o design arquitetônico do célebre Pavilhão Philips da Feira Mundial de 1958 em Bruxelas. O Pavilhão foi marcante à época por sua forma inovadora — superfícies derivadas de uma mesma linha parabólica —, baseada em princípios matemáticos que foram utilizados anteriormente na composição de *Metastaseis*, peça escrita para orquestra em 1953-54. Comentando sobre a obra, Xenakis diz:

Se os *glissandi* são longos e suficientemente interlaçados, nós obtemos espaços sônicos de evolução contínua. É possível produzir superfícies mensuradas ao se desenhar os *glissandi* como linhas retas. Eu realizei este experimento em *Metastasis* [...]. Muitos anos depois, quando o arquiteto Le Corbusier, de quem eu era colaborador, me solicitou a sugerir um design para a arquitetura do Pavilhão Philips em Bruxelas, minha inspiração se voltou para o experimento com *Metastasis*. (XENAKIS, 1992, p. 10, tradução nossa⁴³).

Xenakis passou a maior parte de sua vida atuando como compositor, professor e pesquisador, contribuindo categoricamente para o campo musical por meio do uso e desenvolvimento de novas tecnologias e processos composicionais, além de desenvolver um catálogo com mais de 150 obras publicadas para diferentes formações, como solos, música de câmara, orquestra e obras vocais.

⁴³ *If glissandi are long and sufficiently interlaced, we obtain sonic spaces of continuous evolution. It is possible to produce ruled surfaces by drawing the glissandi as straight lines. I performed this experiment with Metastasis (this work had its premiere in 1955 at Donaueschingen). Several years later, when the architect Le Corbusier, whose collaborator I was, asked me to suggest a design for the architecture of the Philips Pavilion in Brussels, my inspiration was pin-pointed by the experiment with Metastasis.*

Rebonds

Rebonds (1987-1989) é uma peça para multipercussão solo, dedicada ao percussionista francês Sylvio Gualda. É uma das duas únicas composições para percussão solo do compositor, juntamente com *Psappha* (1975), sendo a obra para percussão solo mais frequentemente executada mundialmente (DUINKER, 2021). *Rebonds* está dividida em dois movimentos autônomos, chamados respectivamente de “a” e “b”. Como epígrafe da partitura, o crítico musical francês Jacques Lonchampt descreve a obra como “um imenso ritual abstrato, um conjunto de movimentos e de golpes sem qualquer 'contaminação' folclórica, pura música cheia de ritmos maravilhosamente eflorescentes, indo além do drama e da tempestade” (XENAKIS, 1991, grifo do autor, tradução nossa⁴⁴). A instrumentação de *Rebonds b* consiste em cinco *woodblocks*, dois bongos, uma conga, um tom e um bombo (Figura 1), sendo que a afinação das peles e dos *woodblocks* deve se estender por uma gama muito ampla, conforme instruções dadas na partitura.



Fig. 1: Montagem instrumental de *Rebonds b*, conforme indicação do fabricante Kolberg ⁴⁵

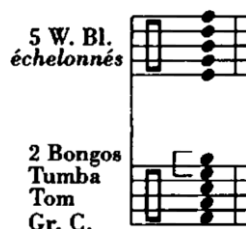
Visto que os instrumentos não possuem altura definida, o compositor explora as possibilidades de expressão e sonoridade da multipercussão, com o uso de diferentes combinações de acentos, ornamentações — mais especificamente as características apojeturas de *Rebonds b* —, contrastes dinâmicos súbitos, além de expansões, contrações e deslocamentos métricos de células rítmico-tímbricas. Embora os instrumentos não possuam alturas definidas, os instrumentos agrupam-se em dois grupos tímbricos, peles e madeiras, cada um contendo cinco instrumentos. Como cada instrumento possui altura e registro distinto, o deslocamento das células rítmicas entre os instrumentos de um mesmo grupo

⁴⁴ *An immense abstract ritual, a suite of movements and of hammerings without any folkloristic "contamination", pure music full of marvelously efflorescent rhythms, going beyond drama and tempest. A new masterpiece.*

⁴⁵ Disponível em: <https://kolberg.com/en/Rack-Rebonds-B-Power/RACKREBB01>. Acesso em: jan. 2022.

resulta na clara sensação de contornos melódicos, advinda da movimentação através da extensão dos graves aos agudos.

A notação é feita em duas pautas, sendo as linhas da pauta superior referentes às cinco alturas dos *woodblocks* — do grave ao agudo — e nos espaços da pauta inferior os cinco instrumentos de pele (Exemplo 1). A peça apresenta um alto nível de dificuldade técnica, sendo descrita por Harley (2004, p. 173) como um estudo de regularidade e irregularidade, de pulso, padrão e forma.



Ex. 1: Pautas de *Rebonds b* (XENAKIS, 1991).

Análise

Embora não haja referências bibliográficas que tragam uma análise mais detalhada da obra, há algumas considerações gerais importantes. Para Schick (2006, p. 205), ambos movimentos de *Rebonds* começam com a exposição de materiais e seguem com um processo de transformação em que os materiais aparecem cada vez mais fraturados e distanciados de sua forma original. Duinker (2021) destaca o material principal da obra, descrevendo como um diálogo polifônico entre o bongo agudo pulsante e o padrão cíclico dos quatro tambores graves.

A presente análise de *Rebonds b* baseia-se em sua estrutura temático-textural, considerando-a como parte essencial do processo de composição musical. Conforme afirma Rudolph Réti, uma das principais referências da análise motivica:

O atual processo criativo na composição musical é centrado em conceitos temáticos, em sua formação e construção. Uma vez que tenhamos êxito em compreender música no seu mecanismo temático mais intrínseco, seu conteúdo estrutural e estético-dramático torna-se incomparavelmente mais transparente. (RÉTI, 1978, p. 3).

Além da identificação e caracterização da estrutura temática, utilizaremos também dois conceitos advindos da análise formal e ligados à classificação das funções formais no repertório tonal tradicional (STOÏANOVA, 1996, 2000): *exposição* e *contraste*. O conceito de *exposição* refere-se à estabilidade temática e estrutural do material sonoro inicial de uma obra, imposta por um tema preponderante e de relevância central para a obra (STOÏANOVA, 1996, p. 16). *Contraste* refere-se às mudanças temáticas súbitas ou mudanças de funções formais ocorridas ao longo de uma obra (STOÏANOVA, 1996, p. 42).

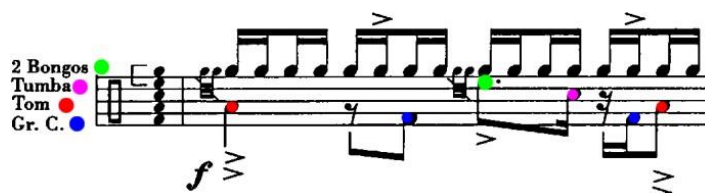
Outros dois conceitos importantes para a análise que segue são *textura* e *camadas*. *Textura* refere-se aos componentes sonoros de uma obra que soam em simultaneidade ou concorrentes, cujas interações e interrelações definem a qualidade de uma determinada textura (BERRY, 1987, p. 184). *Camadas* são entendidas como subtexturas dentro de uma textura complexa, cujos componentes sonoros se diferenciam claramente dos componentes de outras camadas (BERRY, 1987, p. 225).

Em *Rebonds b* existe um conjunto de sons, apresentados no início da obra, que será aqui considerado como o *tema principal*. Este tema é caracterizado por sua textura polifônica, sendo possível observar a presença de três camadas interagindo contrapontisticamente (Exemplo 2).



Ex. 2: Compassos 1-2, tema principal com as três camadas (XENAKIS, 1991 - adaptado).

No tema principal, a primeira camada é formada pelos instrumentos bumbo, tom, conga e bongo grave. Esses instrumentos mantêm um padrão estável, em uma ordem específica: tom, bumbo, bongo grave, conga e bumbo, para logo retornar ao tom (Exemplo 3). O acento duplo escrito representa um ponto de elisão, o final de um ciclo e, ao mesmo tempo, o começo do próximo.



Ex. 3: Destaque para a primeira camada do tema principal, compasso 1 (XENAKIS, 1991 - adaptado).

A segunda camada do tema principal é expressa pelo bongo agudo através de um pulso constante de semicolcheias, mas marcada pela ocorrência irregular de acentos (Exemplo 4).

Ao longo da primeira parte da obra, pode-se mapear que, do total de 115 semicolcheias, a ocorrência dos acentos corresponde, respectivamente a 5 — 8 — 8 — 15 — 16 — 8 — 8 — 8 — 8 — 6 — 9 — 16 semicolcheias.



Ex. 4: Início da segunda camada do tema principal, compassos 1-2 (XENAKIS, 1991 - adaptado).

A terceira camada do tema principal é caracterizada pelas *appoggiaturas* duplas do bongo agudo (Exemplo 5). O comportamento dessa camada é bastante estável nos primeiros cinco compassos da obra, a cada oito semicolcheias, respectivamente. Embora a segunda e a terceira camadas materializem-se no bongo agudo, interpretamos que elas se diferenciam por conta de suas configurações rítmicas contrastantes: pulso contínuo de semicolcheias contra figuras mais curtas e não metrificadas — ou seja, sem duração precisa e proporcional em relação à semicolcheia. Como resultado, essa camada insere um segundo nível de acentuação na obra, contraposto aos acentos da camada 2.



Ex. 5: Destaque para a terceira camada do tema principal, compasso 1 (XENAKIS, 1991 - adaptado).

Do início da peça até o compasso 30, o motivo principal aparece 36 vezes, apresentando variações no ritmo (camada 1) e nos acentos (camada 2). Em dois momentos, nos compassos 8-9 (Exemplo 6) e 16-18, o tema principal é interrompido por outro material, que será chamado de *material contrastante*. Esse material é caracterizado por sua textura monofônica, gerada pela eliminação do bongo agudo, elemento marcante do tema principal, e pela variação da camada 1, que agora conta com repetições irregulares de notas, sempre em semicolcheias. Como resultado, o pulso constante da camada 2 é transferido para o grupo instrumental da camada 1.



Ex. 6: Compasso 8-9, primeira ocorrência do material contrastante (XENAKIS, 1991 - adaptado).

Percebe-se que os primeiros compassos sintetizam o material principal e que do início até o compasso 30 temos também o estabelecimento de sua contraposição com o material contrastante e do processo de transformação do tema principal. Considerando esses elementos, interpretamos que esses compassos correspondem à primeira parte da obra — Parte A —, a qual possui a função formal de exposição.

A entrada dos wodblocks, no compasso 31, marca o início da Parte B. Aqui ocorre a interrupção súbita da sonoridade predominante até o momento, ou seja, o som dos instrumentos de peles. Além do contraste tímbrico, a Parte B também se caracteriza pela transformação dos materiais iniciais. A partir do compasso 35, o comportamento do tema principal segue uma ordem distinta à estabelecida anteriormente. Há uma tendência de seu desaparecimento gradual, ocorrendo um desmembramento paulatino do mesmo, até ser totalmente desintegrado, temporariamente, no compasso 54 (Exemplo 7).



Ex. 7: Final da desintegração do tema principal, compassos 54-57 (XENAKIS, 1991).

Esse desmembramento do tema principal torna-se mais saliente após este ponto. Desde o compasso 6, os acentos da camada 3 começam a ser deslocados. Esse processo se complexifica até que, a partir do compasso 61, as *appoggiaturas* aparecem nos demais instrumentos de pele, atingindo todos os instrumentos nos compassos 64-65 (Exemplo 8).



Ex. 8: *Appoggiaturas* distribuídas por todas as vozes, compassos 64-65 (XENAKIS, 1991).

O material contrastante também passa por transformações nesta nova seção. Ao longo da obra, contam-se 7 ocorrências desse material (Tabela 1). Na parte A, ele possui características próximas do tema principal. Contudo, na Parte B, observa-se uma expansão gradual desse material contrastante, que passa a adquirir cada vez mais importância dentro da obra, tornando-se tão ativo que se mistura completamente com as camadas do tema principal no final da obra.

Nº de compasso	Ocorrências do material contrastante
8-9	1ª
16-18	2ª
31-35	3ª
44-47	4ª
54-58	5ª
65-74	6ª
77-84	7ª

Tab. 1: Ocorrências do material contrastante.

Essa expansão já pode ser observada na terceira ocorrência do material contrastante, nos compassos 31-35. Neste ponto, ele já está significativamente modificado, apresentando um pulso constante de fusas distribuído nas cinco alturas diferentes nos *woodblocks*.



Ex. 9: Terceira ocorrência do material contrastante, compassos 31-35 (XENAKIS, 1991).

Observa-se um padrão quase constante (bongos 2 — 1 — 3 — 1 — 5 — 4)⁴⁶, cujo contorno melódico é consideravelmente similar às primeiras ocorrências do material contrastante (2 — 1 — 4 — 3 — 1). Este padrão é rompido apenas nas duas últimas repetições. No total, contam-se 12 ciclos, cujas durações oscilam irregularmente (Tabela 2). O último ciclo

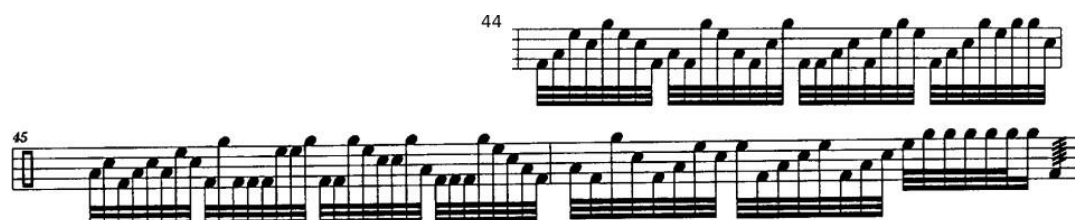
⁴⁶ Nesta ordenação, 1 corresponde ao bongo mais grave e 5 ao bongo mais agudo.

introduz ainda um novo elemento ao seu final, o rulo⁴⁷, que assumirá papel de extrema relevância mais adiante.

Ciclos do novo padrão	Duração em fusas
1º	8
2º	7
3º	8
4º	7
5º	9
6º	8
7º	11
8º	10
9º	8
10º	10
11º	6
12º	8

Tab. 2: Ciclos da terceira ocorrência do material contrastante e suas respectivas durações.

Da anacruse do compasso 44 ao compasso 47 temos a quarta ocorrência do material contrastante, agora nas peles (Exemplo 11). Aqui, já há uma variação mais significativa do contorno melódico, não havendo repetições significativas que permitam a identificação de ciclos simples como nas ocorrências anteriores. Mais uma vez, a passagem finaliza com um longo rulo.



Ex. 10: Quarta ocorrência do material contrastante, compassos 44-46 (XENAKIS, 1991).

⁴⁷ O rulo é um dos rudimentos da técnica percussiva e consiste na sucessão rápida e contínua de batidas.

A quinta ocorrência do material contrastante (c. 54-58) chama a atenção por dois motivos. Primeiro, ela incorpora o rulo em sua configuração, aumentando o contraste em relação às ocorrências anteriores. Segundo, ela se divide em dois momentos (Exemplo 11), o primeiro mais próximo do início da obra (pulso de semicolcheia) e o segundo similar à quarta ocorrência.



Ex. 11: Quinta ocorrência do material contrastante, compassos 54-57 (XENAKIS, 1991).

A sexta ocorrência do material contrastante (c. 65-74) é marcada pelo início da fusão de elementos precedentes, incluindo até mesmo as *appoggiaturas*. É o primeiro e único momento, em que há o uso de *crescendo* e *diminuendo*. Também é a única ocorrência do material contrastante que não apresenta uma textura monofônica, uma vez que traz fragmentos do tema principal — e, conseqüentemente, de sua textura polifônica. Aqui fica mais perceptível o aumento da duração das ocorrências do material contrastante.

Entre a sexta e sétima ocorrências do material contrastante há a última aparição do tema principal (compassos 74-77). Ele surge drasticamente modificado, com uma diluição das características individuais de suas três camadas, ocasionada especialmente pela incorporação dos bongos em contraponto às peles. O tema principal também está significativamente encurtado.

Segue a sétima e última ocorrência do material contrastante. Ela começa na metade do compasso 77 até o início do compasso 84. Preserva-se aqui a ideia de mescla de elementos, como na ocorrência anterior.

Por fim, a partir do segundo tempo do compasso 84, inicia-se o que pode ser considerado uma *coda* (Exemplo 12), já que a seção explora todos os elementos apresentados anteriormente. Como resultado, este se caracteriza como o momento mais completo, tecnicamente, para o intérprete. Também é nesta seção que ocorre o primeiro uníssono rítmico entre os *woodblocks* e os tambores de pele, marcando um ponto de confluência entre os dois grupos de timbres. Por outro lado, os contornos melódicos desses grupos ora se alinham (paralelismos), ora divergem (movimentos contrários), mantendo certo nível de separação entre os grupos.



Ex. 12: Seção final de *Rebonds b*, compassos 83-87 (XENAKIS, 1991).

Considerações finais

Apresentamos neste texto uma análise de *Rebonds b* focada em sua estrutura temático-textural, considerada como parte essencial do processo de organização musical da obra. Observou-se alguns padrões constituintes de sua estrutura. Primeiro, mapeamos a contraposição entre dois materiais, que denominamos tema principal e material contrastante. Esses dois materiais são intercalados ao longo de toda a peça, começando com o tema principal e terminando com o material contrastante. A utilização desses materiais desenvolve-se de maneira gradual, embora não-linear, sendo nítido o processo direcional de modificação de suas durações e a consequente inversão de seus papéis. Assim, no início da obra, o tema principal é o material predominante, mas sua duração diminui gradualmente, dando espaço para a expansão do material contrastante, que se torna cada vez mais extenso e assume papel predominante ao final da obra. Paralelamente, observa-se que o tema principal passa por significativas transformações ao longo da obra, tornando-se mais complexo à medida em que a distinção entre suas três camadas polifônicas iniciais se torna mais difusa. Em contrapartida, o material contrastante surge como uma mera derivação monofônica de uma das camadas do tema principal, mas, gradualmente, passa a incorporar elemento de outras camadas (como as *appogiaturas*), assim como novos elementos sonoros, como os rulos, o pulso constante de fusas e o novo timbre dos *woodblocks*, os quais em conjunto justificam a interpretação da função de contraste deste material em relação ao tema principal.

A partir dessas constatações podemos notar que há uma estrutura muito bem delineada na obra. Embora haja alta complexidade rítmica e técnica, sua forma pode ser resumida em dois grandes processos direcionais, construídos em torno dos dois materiais temáticos, e que se relacionam de modo contínuo e complementar. Rinaldi e Zampronha

(2005) já haviam apontado anteriormente como Xenakis utiliza processos direcionais na organização formal de suas obras. A estratégia adotada em *Rebonds b* se assemelha à estratégia observada pelos autores na primeira seção (ou parte) das obras analisadas por eles analisadas: “apresentação dos principais materiais da obra, enfocando o contraste entre dois materiais; predominância de transições contínuas rápidas ou médias, incluindo transições súbitas (articulações) nas conexões de camadas com diferentes materiais; clara presença de direcionalidade” (RINALDI; ZAMPRONHA, 2005, p. 340).

Assim, para além da dificuldade rítmica, interpretativa e técnica, desvela-se uma superfície musical mais complexa, relativa ao seccionamento da peça em múltiplas seções e no mapeamento dos diversos elementos sonoros que compõem as texturas da obra. Por outro lado, observa-se um plano formal mais simples, referente à sobreposição dos processos direcionais explicitados neste artigo. É justamente este último elemento formal que guia o entendimento geral da obra, tanto do ponto de vista do espectador quanto do intérprete. Assim, pode-se depreender que o intérprete, ao identificar essas relações formais, poderá construir a sua *performance* buscando evidenciar o diálogo entre as camadas do tema principal, as diferenças deste em relação ao material contraste, assim como as respectivas transformações desses materiais ao longo da obra. Seu desafio, como intérprete, é traduzir essas estruturas em um discurso musical coerente e interessante, que ultrapasse a percepção imediata das dificuldades técnicas e musicais.

Referências

ALUOTTO, Sérgio F. B. Possibilidades Interpretativas em Psappha de Iannis Xenakis. 2011. Belo Horizonte, 2011. 119f. **Dissertação (Mestrado em Música)**. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987.

DUINKER, Ben. **Rebonds: Structural Affordances, Negotiation, and Creation**. *Music Theory Online*, v. 27, n. 4, 2021. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html>. Acesso em: dez. 2021.

HARLEY, James. **Xenakis: His Life in Music**. New York: Routledge, 2004.

PEREIRA, Lúcio S. Particularidades da percussão múltipla na música solo e de câmara mista de Iannis Xenakis. 2014. 55 f. **Dissertação (Mestrado em Música)**. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **OPUS**, v. 16, n. 2, p. 61–79, 2010.

RÉTI, Rudolph. **The Thematic Process in Music**. Reimpressão. Connecticut: Greenwood Press, 1978.

RINALDI, Arthur; ZAMPRONHA, Edson. A organização formal na obra de Iannis Xenakis. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 335-343. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao7/arthurraldi_edsonzampronha.pdf. Acesso em nov. 2021.

SCHICK, Steven. **The percussionist's art: same bed, different dreams**. Nova York: University of Rochester Press, 2006.

SERVICE, T. **A guide to Iannis Xenakis's music**. The Guardian, Londres, 23 de abr. de 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/apr/23/contemporary-music-guide-xenakis>. Acesso em 05 de jan. de 2022.

SOLOMOS, Makis. **From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music**. London: Routledge, 2020.

STOÏANOVA, Ivanka. **Manuale d'Analyse Musicale: Les formes classiques simples et complexes**. Paris: Minerve, 1996.

STOÏANOVA, Ivanka. **Manuale d'Analyse Musicale: Variations, sonate, formes cycliques**. Paris: Minerve, 2000.

XENAKIS, Iannis. **Musique, Architecture**. Tournai: Casterman, 1976.

XENAKIS, Iannis. **Rebonds pour percussion solo**. Paris: Editions Salabert, 1991. Partitura.

XENAKIS, Iannis. **Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition**. Revised Edition ed. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.

WEBSITES INTERATIVOS NA PRÁTICA DOCENTE DO EDUCADOR MUSICAL

Prof. Ms. Adriano Felício da Costa
 Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima
 IA-UNESP

As tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs), entre outros destinos, podem complementar de forma benéfica as ações de um educador musical em contexto escolar. Nesse sentido, é necessário que esses docentes saibam como usar essas tecnologias em sala de aula e fora dela.

Silva (2020, p. 146) relata que as TDICs correspondem a um conjunto de recursos digitais, que objetivam tratar, organizar e disseminar as informações sob variadas formas, flexibilizando a maneira como essa comunicação pode ocorrer, seja na comunicação homem-homem, seja na comunicação homem-máquina. Essa comunicação é realizada por meio de *hardwares* (*iphones, tablets, computadores*) e *softwares* (programas, *websites* ⁴⁸, plataformas⁴⁹ e aplicativos⁵⁰).

Alves e Aristides (2019), Gohn (2002, 2010, 2012), Iazzetta (2021), Silva (2020) e Zuben (2004) são alguns dos autores que fundamentam esse texto, pelo fato de trabalharem com esta temática. Também foram consultados alguns portais brasileiros de publicações científicas com acesso aberto, contemplando as palavras-chaves: educação musical e tecnologia digital; educação e plataformas online; sites sobre ensino da música, entre outros termos correlatos. A filtragem dos *websites* foi feita valorizando os seguintes tópicos:

- a) Procedência — pesquisa sobre o seu histórico; quais programas a empresa já desenvolveu;
- b) Conteúdos musicais — análise das informações e conceitos estabelecidos no site;
- c) Desenvolvimento de conteúdo — verificar se é possível alimentar e salvar atividades pedagógico-musicais;
- d) Aplicabilidade — se o site contribui como uma ferramenta tecnológica interativa, tendo em vista o âmbito escolar.

⁴⁸ *Website* é a justaposição das palavras *web* (rede) e *site* (sítio, lugar), ou seja, um *Website* é um lugar na rede. Refere-se a uma página ou um agrupamento de páginas relacionadas entre si, podem conter textos, imagens, vídeos ou animação digital. São acessados pela internet por meio de um endereço eletrônico.

⁴⁹ Plataforma digital é uma infraestrutura online baseada em software para promover interações e transações entre seus usuários. As plataformas digitais podem atuar como agregadores de dados que ajudam usuários a navegar em grandes quantidades de informações, como é o caso dos mecanismos de busca; dos *websites* e dos aplicativos que promovem transações entre usuários cujas demandas e ofertas podem ser compatíveis, como é o caso dos marketplaces digitais; ou das ferramentas colaborativas de suporte ao desenvolvimento de conteúdo, como é o caso das comunidades virtuais.

(Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Plataforma_digital_\(infraestrutura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Plataforma_digital_(infraestrutura)). Acesso: 05/08/2023).

⁵⁰ Aplicativos (app) são programas de *software* de computador que desempenham funcionalidades conforme a necessidade do usuário, tais como, mensageiros online, *streaming*, gerenciadores, editores de fotos e vídeos etc; sendo necessário a utilização de um dispositivo (celulares Android, iPhone- iOS e até *smart TVs*) para a sua execução.

- e) Acesso — foram selecionados os sites que podem ser acessados gratuitamente, mesmo que o acesso seja de uma parte do material oferecido no site.

Nesse sentido, nosso objetivo na elaboração desta narrativa, concentrou-se em propor aos educadores musicais algumas ações proativas e autônomas no que diz respeito à utilização de alguns softwares que contribuem de alguma maneira nas atividades pedagógicas em sala de aula, tendo em vista, o ensino de música voltado para o âmbito escolar, especificamente o ensino fundamental (anos iniciais e anos finais).

Primeiramente, foi feita uma filtragem de sites, em meio aos incontáveis materiais disponíveis na internet, sendo considerado os mais adequados aqueles de fácil utilização e organização, para que haja uma possibilidade concreta de sua utilização por parte dos professores que não estão familiarizados com tais recursos tecnológicos.

Com a predominância da cultura digital do século XXI, existe grande número de sites e programas computacionais que podem ser utilizados pelos educadores musicais, contudo, tais recursos podem gerar mais dúvidas do que soluções no exercício docente, principalmente para os “imigrantes digitais”. Prensky (2001) emprega este termo para definir os indivíduos que na fase de formação, tanto formal como informal, não tiveram disponibilizada uma tecnologia acessível como a da atualidade, contudo, aos poucos foram aderindo às novas tecnologias.

Silva esclarece que a maior parte desses programas está voltada para a indústria, o comércio e as vendas virtuais. Eles não foram desenvolvidos para serem empregados na educação. A utilização desses recursos nas escolas requer o conhecimento de suas possibilidades, para que haja melhor aproveitamento de suas potencialidades, de forma a contribuir no desempenho dos docentes:

[...] a apropriação de seus recursos para as práticas de ensino e aprendizagem não acompanha o nível das apropriações propostas por outros segmentos sociais e econômicos, como comércio, logística e lazer que, entre outras possibilidades, acabam por ditar as concepções de uso desses equipamentos e serviços (SILVA, 2020, p. 144).

Portanto, é fundamental a compreensão das finalidades do *website* durante a seleção, para que a escolha cumpra um propósito educacional, pois como afirma Silva: “Com uma característica conservadora, a escola demorou a identificar que seria inevitável lidar com a existência das TDICs em seu cotidiano, apoiando-se sempre em discursos de resistência” (IBID, p.144)

Tal problemática gera um descompasso no cotidiano dos estudantes que têm acesso às tecnologias digitais desde a sua infância, em relação à escola, quando essa temática não é abordada em sua inteireza. Esses estudantes são conhecidos como Nativos digitais, termo utilizado pelo educador estadunidense Marc Prensky, designado às gerações que tiveram contato com as tecnologias digitais desde a sua infância.

Caso houvesse um alinhamento entre escola e alunos, o uso da tecnologia poderia contribuir, de maneira significativa, para aumentar o conhecimento dos estudantes e promover reflexões bastante necessárias, direcionadas para a educação como um todo.

Para Gohn (2010), ignorar e afastar esta realidade diminui as alternativas de trabalho do professor, mas é importante ressaltar que no âmbito escolar brasileiro persistem grandes desafios em relação à temática a respeito dos TDICS, pois segundo a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), no final de 2022, 9,5 mil (6,8% das escolas do país) não dispunham de acesso à Internet e 46,1 mil (33,2%) não possuíam laboratórios de informática⁵¹. Sendo dados preocupantes pelo fato de tais materiais e recursos serem cada vez mais essenciais na formação básica dos estudantes. Além disso, cristaliza modelos tradicionais de ensino, fomentando atitudes não condizentes a nossa realidade.

Ressaltamos ainda, que historicamente a tecnologia sempre esteve presente no cotidiano humano, no sentido de suprir suas necessidades básicas. Como exemplo, temos a criação de instrumentos e ferramentas rudimentares construídas desde a pré-história que, de alguma forma, auxiliaram o indivíduo a superar suas limitações. Na música, a tecnologia sempre esteve presente nos sistemas de gravação e manipulação sonora e nos programas de edição de partituras, entre outros. Contudo, apesar da importância desses recursos, eles não podem ser vistos como o centro das soluções. A utilização dessa tecnologia deve ser empregada de forma criteriosa para que seu uso contribua como ferramenta e suporte básico na prática docente e na sua interatividade. Silva assim se expressa quanto a essa questão:

[...] ter acesso à informação, como acontece com a maior parte das pessoas, atualmente, não garante mais habilidade e saber necessários para convertê-los em conhecimento. Ao contrário, é possível pensar que até, talvez, iniba porque é conhecido que a tecnologia e o acesso à web têm servido ao consumo de tempo em “redes de procrastinação”, comprometendo o desempenho de profissionais e estudantes (SILVA, 2020, p.144).

Levando em conta esse entendimento, é nosso propósito, neste texto, *expor quatro websites* que podem ser empregados na prática docente e no cotidiano escolar, auxiliando o desenvolvimento musical dos alunos de forma criteriosa e produtora. Para tanto, foram considerados *websites* que possam ser utilizados gratuitamente, seja de forma total ou parcial. Alguns deles possuem o código aberto (*open-source*), isso significa que qualquer programador pode ter acesso ao código-fonte dos experimentos, estudá-los, modificá-los, testá-los e inserir novos experimentos — tudo de forma gratuita e colaborativa. Foram selecionados os seguintes *websites*: *Chrome Music lab*, *Musicca*, *Kahoot!* e *Scratch*.

Desses quatro, o *Chrome Music lab* e o *Musicca* foram desenvolvidos especificamente para a área musical, possuindo todas as suas atividades interativas prontas, ou seja, o usuário não consegue criar novas atividades por meio de programação. Já o *Kahoot!* e *Scratch* são voltados para a educação em um contexto mais amplo, sendo possível criar atividades voltadas à educação musical.

Ressalta-se que tais ferramentas tecnológicas foram utilizadas pelo autor Adriano Felício da Costa em diferentes instituições, destacando o setor de educação musical do Conservatório de Tatuí, com crianças de 6 e 7 anos de idade, e também nas disciplinas de teoria musical do Conservatório de Salto-SP, com as mais diversas idades. Destaca-se também

⁵¹ Fonte: <https://www.gov.br/anatel/pt-br/assuntos/noticias/em-2022-brasil-registrou-9-5-mil-escolas-sem-acesso-a-internet>. Acesso 05/09/2023

a utilização desses *websites* com os discentes do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Sorocaba, onde ele atua como Coordenador e Professor do Curso de Licenciatura em Música, tendo em vista a sua utilização na educação básica pelos futuros docentes.

As plataformas digitais, na sua utilização didática, devem abordar temáticas que perpassam os limites do que seria possível ter em uma escola ou mesmo naquilo que é comum para os estudantes, ou seja, conhecer instrumentos musicais das diversas culturas quando não há acesso, conhecer suas sonoridades, interagir e manipular sons eletrônicos, registrar sons por meio de notação musical não convencional. Enfim, a utilização desses recursos amplia em muito as possibilidades didáticas destinadas tanto para a educação básica como para qualquer outra modalidade de ensino musical.

Dito isso, será realizada uma breve explanação de cada *website* selecionado, tendo como direcionamento uma exposição mais panorâmica que contribua para os primeiros contatos do educador musical com tais ferramentas tecnológicas.

Websites utilizados no ensino de música no ambiente escolar

O **Chrome Music lab**⁵² é um *website* de código aberto (*open – source*), que faz parte do *Chrome Experiment*. Possui diversos tipos de experimentos tecnológicos musicais mantidos pelo *Google*. De acesso livre, o usuário não necessita se inscrever ou fazer login⁵³, podendo navegar pelo computador, tablets, celulares, laptops.

O usuário poderá explorar a plataforma simplesmente entrando no website que pode ser aberto pelo QR-code abaixo:

Quadro 1 — QR-code Chrome Music lab



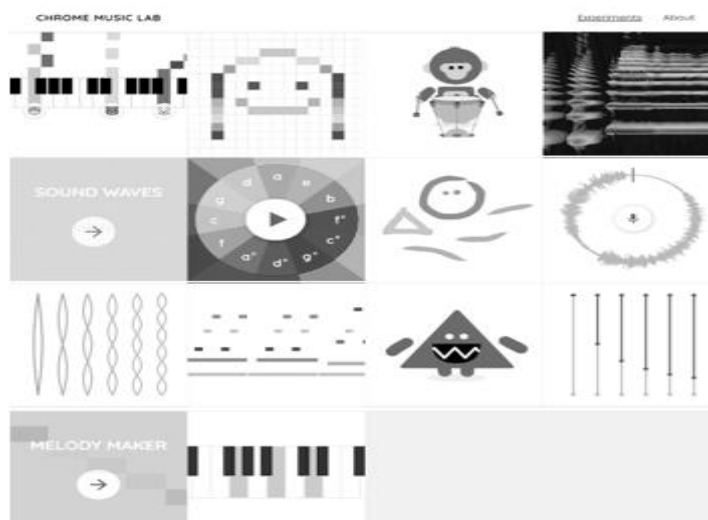
Fonte: <https://musiclab.chromeexperiments.com/> . acesso: 05/09/2023

A plataforma, na sua página principal (quadro 2), possui quatorze ícones exploratórios chamados de *Experiments*, com imagens características sobre o assunto musical que a plataforma poderá abordar.

⁵² Chrome Music lab - Acesso: <https://musiclab.chromeexperiments.com/>

⁵³ Login (de “logging in” ou “conectar”) é um conjunto de credenciais e procedimentos usados para identificar um usuário em um app, site, rede social, e-mail e afins. O método serve para permitir o acesso a uma plataforma ou fornecer os meios para que a pessoa assuma o controle de uma função, tarefa ou sistema. (Fonte: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-login/> acesso: 05/08/2023)

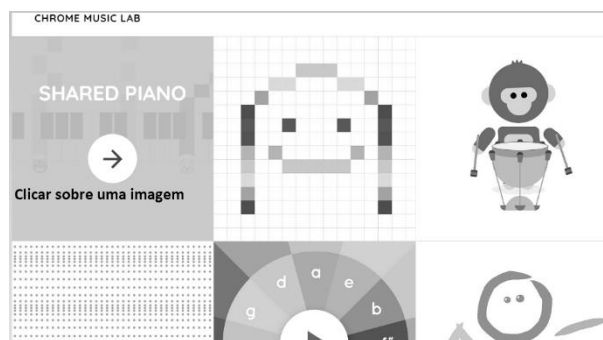
Quadro 2: Página inicial do Chrome Music lab



Fonte: <https://musiclab.chromeexperiments.com/Experiments>

Para acessar um experimento, o usuário deverá clicar sobre uma das quatorze imagens presentes na plataforma, como demonstra o quadro 3. Neste exemplo foi selecionado o “Shared piano”.

Quadro 3: Página inicial do Chrome Music lab



Fonte: <https://musiclab.chromeexperiments.com/Experiments>

Cada experimento que o educador musical acessar possui uma temática sobre a exploração sonora já desenvolvida, ou seja, não há necessidade de criar ou desenvolver atividades na plataforma. Todos os *experiments* são apresentados de forma lúdica e interativa, como pode ser observado acessando os links expostos no quadro abaixo:

Quadro 4: breve descrição dos experiments do Chrome Music lab

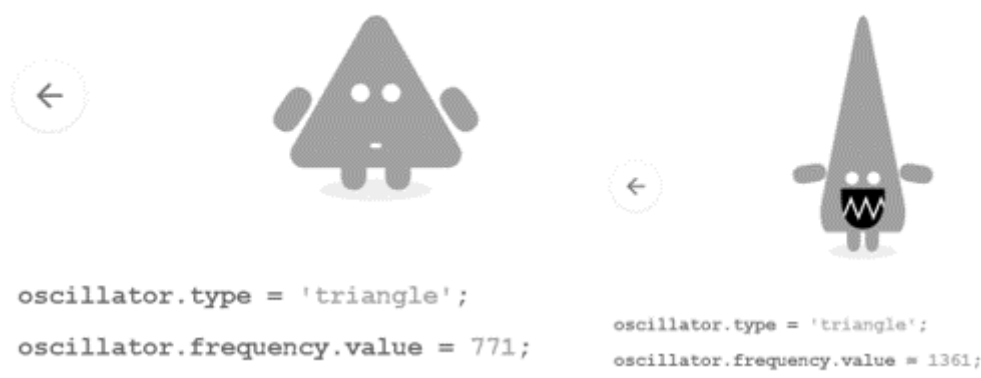
Nome do Experiments do Musiclab	Breve definição	Link de acesso
<i>Shared Piano</i>	Piano (online) que pode ser tocado por até dez pessoas de forma síncrona pela web.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Shared-Piano/
<i>Song Maker</i>	O educador musical (ou estudantes) pode criar melodias clicando na grade, podendo compartilhar com colegas por meio de um link.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Song-Maker/
<i>Rhythm</i>	Nesse Experimento, podem ser criados ritmos, clicando na grade, para serem executados em loops.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Rhythm/
<i>Espectrogram</i>	Com o espectrograma, o educador musical poderá mostrar as diferentes “imagens” dos diversos sons e sua mudança ao longo do tempo.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Spectrogram/
<i>Sound waves</i>	Trata-se das ondas sonoras; ao clicar sobre as notas do piano, um painel representa o movimento das moléculas de ar e também o movimento das ondas sonoras em vermelho (lupa).	https://musiclab.chromeexperiments.com/Sound-Waves/
<i>Arpeggios</i>	Esse experimento explora a execução de acordes (maiores e menores) em forma de arpejo.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Arpeggios/
<i>Kandinsky</i>	De forma lúdica, transforma tudo que é desenhado em som, seja rabisco, círculo, quadrado e etc.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Kandinsky/
<i>Voice Spinner</i>	Nesse experimento é possível gravar sons e alterar a rotação, girando um disco para ouvir o resultado sonoro em diferentes rotações.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Voice-Spinner/
<i>Harmonics</i>	O educador Musical, com esse experimento, poderá mostrar e visualizar com seus alunos as vibrações das séries harmônicas. Que muitas vezes	https://musiclab.chromeexperiments.com/Harmonics/

	é teorizada sem uma experimentação ou observação de cada harmônica.	
<i>Piano Roll</i>	Aqui, o experimento explora uma notação musical não tradicional, como um plano cartesiano y e X, onde y corresponde à altura das notas e x à sua duração.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Piano-Roll/
<i>Oscillators</i>	Nesse experimento são explorados os diversos tipos de ondas sonoras, sendo possível manipular suas frequências.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Oscillators/
<i>Strings</i>	No strings é possível visualizar a divisão matemática de uma corda e a relação sonora (intervalar) entre as suas divisões.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Strings/
<i>Melody Maker</i>	Esse experimento possui uma grade para inserir notas musicais por meio de uma notação não convencional, onde os sons graves estão embaixo e os agudos na parte superior da grade.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Melody-Maker/
<i>Chords</i>	No chords, o piano digital executa a tríade Maior e menor, a partir de uma nota (fundamental) selecionada e tocada.	https://musiclab.chromeexperiments.com/Chords/

Fonte: Elaboração própria

Ao conhecer e explorar o Chrome Music lab, o educador musical poderá selecionar entre os diversos *experiments* aquele que melhor se adequar à temática que será desenvolvida em sua aula, sempre tendo em vista que tais recursos não devem substituir aquilo que se possa mostrar na prática. Como exemplo, em uma aula de Sonorização de Jogos Digitais, no curso de Jogos Digitais da Universidade de Sorocaba, pude demonstrar e explorar a sonorização das diversas ondas sonoras (quadrada, triangular, dentes de serra e senoidal), no Experimento *Oscillators*. Nesse caso, os estudantes tiveram uma interação com a imagem das ondas sonoras, podendo “esticar” ou “diminuir”, por meio do *touchscreen* ou pelo *mouse*, alterando a sua frequência, como pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 5: *Oscillators* - frequências diferentes com as ondas triangulares



Fonte: <https://musiclab.chromeexperiments.com/Oscillators/>

Desta forma, os estudantes puderam notar a diferença sonora entre os tipos de ondas, além de manipular os valores das frequências, deixando o som mais grave ou mais agudo, contribuindo na exemplificação sonora dos conceitos teóricos. Alguns alunos até compararam os sons do *Oscillators* com a sonoridade de jogos dos primeiros games, que utilizavam ondas quadradas como efeito sonoro.

Musicca⁵⁴

Fundado em 2019 pelo musicólogo Lasse Grubbe, *Musicca* é uma plataforma que tem como objetivo tornar a educação musical acessível a todos. Possui diversas ferramentas musicais interativas, tais como instrumentos musicais, equipamentos como metrônomo, afinador, e também exercícios musicais prontos para serem aplicados, tais como identificação de intervalos, notas musicais, reconhecimento de gêneros musicais, entre outros. Segundo o site, *Musicca* é utilizado em mais de 150 países, estando entre as plataformas de aprendizagem musical mais populares do mundo. De acesso livre, o usuário não necessita se inscrever ou fazer login, podendo navegar pelo computador, tablets, celulares, laptops.

A plataforma possui ferramentas, que podem ser acessadas pelo QR-code abaixo:

Quadro 6 — QR-code Musicca



Fonte: <https://www.musicca.com/pt/ferramentas>. Acesso 05/09/2023

⁵⁴ Acesso: <https://www.musicca.com/pt>

Das diversas ferramentas possíveis, destacam-se os instrumentos musicais, tais como o piano, guitarra, baixo e bateria que, mesmo sendo instrumentos comuns ao público, contribuem ilustrando a sua sonoridade e toques. Como exemplo, a bateria que, apesar de ser bastante conhecida e difundida, não é de fácil acesso no âmbito escolar. Na plataforma é possível ter uma noção a seu respeito, conhecendo a nomenclatura e a sonoridade de cada peça que a compõe, pois na bateria virtual da plataforma *Musicca*, é possível emitir o som de cada parte da bateria simplesmente clicando sobre ela, possuindo uma sonoridade bastante fiel ao som real, como pode ser observado pelo QR- code abaixo:

Quadro 7 — QR-code Musicca/bateria



Fonte: <https://www.musicca.com/pt/bateria>. Acesso 25/09/2023

Como exposto, trata-se de uma plataforma voltada exclusivamente para a música, com exercícios já estabelecidos, não havendo a possibilidade de criar jogos ou atividades. Já as próximas duas plataformas (*Scratch* e o Kahoot!) não são exclusivas para a educação musical, mas possuem ferramentas para criar atividades das diversas áreas do conhecimento, inclusive na educação musical. Desta forma, será fornecida uma breve descrição de cada um desses *websites* e um exemplo de sua utilização no âmbito da educação musical.

Scratch ⁵⁵

O *Scratch* é um *website* de programação gratuito, um projeto do grupo *Lifelong Kindergarten* no MIT Media Lab, desenvolvido e moderado pela Fundação Scratch, uma organização sem fins lucrativos. Disponível para mais de 70 idiomas, incluindo o português, o *website* possui uma interface visual simples na qual é possível criar histórias, jogos e animações digitais de forma simples e criativa. Segundo o site, “O Scratch promove o pensamento computacional e habilidades de resolução de problemas; ensino e aprendizagem criativos; autoexpressão e colaboração; e equidade em computação” (<https://scratch.mit.edu/about>, acesso: 10/07/2023).

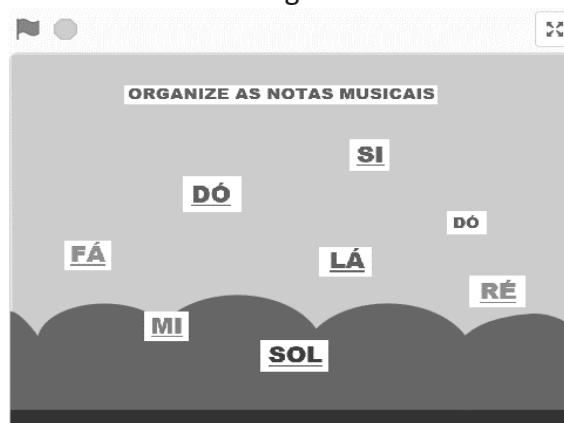
As criações desenvolvidas podem ser compartilhadas por celular ou mesmo computador, sendo possível o acesso de forma *online* ou *offline*, baixando o *software* no computador ou tablet. Apesar dessa plataforma não estar voltada à educação musical, é possível desenvolver atividades musicais pelo fato de ser possível importar, além de textos, sons e imagens durante a criação das atividades.

⁵⁵ Acesso: <https://scratch.mit.edu/>

Como forma de explorar a plataforma, o autor Adriano Felício da Costa desenvolveu uma atividade voltada para crianças de seis anos de idade, no curso de Educação Musical do Conservatório de Tatuí. A temática da aula esteve voltada às notas musicais, partindo da nota Dó.

A atividade desenvolvida no *Scratch* é aplicada como forma de jogo, onde as notas musicais estão espalhadas na paisagem (Quadro 8), e ao clicar em cada uma delas, as notas vão se organizando em forma de escada, ao mesmo tempo que emite o som da nota correspondente.

Quadro 8: Atividade “Organize as notas musicais”



Fonte: <https://scratch.mit.edu/projects/875299481/fullscreen/>

Ressalta-se que a atividade no *Scratch* foi realizada como parte do processo de aprendizagem das notas musicais, envolvendo as atividades de: a- **imitação**, quando o professor, de forma expressiva e teatral, diz o nome das notas e as crianças repetem na mesma proporção expressiva; b- **corporal** — na brincadeira “adoleta” quando, em círculo, cada criança relata a nota musical correspondente, ou mesmo no passar de uma bola. É possível, ainda, a criança subir e descer as mãos conforme a altura das notas; c- **histórias** — contação de história envolvendo as notas musicais; d- **grafia** — envolvendo a escrita das notas musicais. Desta maneira, a atividade interativa do *Scratch* vem como exercício lúdico, para que se tenha a percepção se os alunos são capazes de compreender a ordem das notas conforme predisposta nas escalas, ao mesmo tempo em que ouvem o som, cada vez que clicarem as notas.

Na sua aplicação, foi projetada a atividade na parede da sala de aula por meio de um *Datashow*. Os alunos, por meio do mouse, vão ordenando as notas e, gradualmente, vão diferenciando os sons mais graves, dos mais agudos, ao mesmo tempo que observam a distribuição das notas em uma escala, que é projetada na parede, o que estabelece a concretude do som e da imagem concomitantemente.

Quadro 9: Atividade “Organize as notas musicais”



Fonte: <https://scratch.mit.edu/projects/875299481/fullscreen/>

As atividades desenvolvidas no *Scratch* também podem ser compartilhadas. Os alunos poderão jogar também em outros momentos, tanto no computador como no celular. Para ilustrar, segue abaixo o link e o QR — code da atividade “Organize as notas musicais”:

Quadro 10: acesso a atividade “Organize as notas musicais”



Fonte: <https://scratch.mit.edu/projects/875299481/fullscreen/>

Kahoot!⁵⁶

O *Kahoot!* é uma plataforma digital de proprietário, ou seja, possui uma licença comercial, sendo necessário pagar para usar o sistema. Contudo ela possui uma versão básica gratuita, em que é possível desenvolver diversos jogos de aprendizagem. Para ter acesso ao conteúdo da plataforma, o usuário⁵⁷ deverá se inscrever no seu *website*, e, por meio de um *login*⁵⁸, organizar e salvar jogos. Por se tratar de uma plataforma educacional, o professor

⁵⁶ Acesso: <https://create.kahoot.it/>

⁵⁷ Na informática, o termo usuário ou user se aplica: “(1) Aquele que utiliza um serviço de computação ou de telecomunicações. (V-137); (2) Qualquer pessoa ou entidade que utiliza os serviços de um sistema de processamento de dados. Nos sistemas de processamento em tempo compartilhado (ISO), qualquer pessoa ou entidade que dispõe de uma entrada em conjunto de dados de usuário, ou qualquer pessoa que está autorizada a entrar em comunicação com o sistema”. (V-116) (SAWAYA, 1999, p.491).

⁵⁸ Login significa conectar onde o usuário, após preencher alguns dados cadastrais, terá uma credencial que permite o acesso à plataforma, aplicativo, site, rede social, e-mail e outros.

consegue organizar jogos interativos, com “Quiz”⁵⁹ ou “Verdadeiro ou Falso”, havendo outras possibilidades de jogos, disponíveis na versão paga.

A interatividade com os jogos torna-se possível, a partir do uso de um computador por parte do docente e o uso de celulares por parte dos alunos, mas também é possível a utilização somente de um computador, projetando o jogo pelo Datashow.

O *Kahoot!* não está voltado especificamente à música, mas é possível construir atividades interativas, inserindo imagens e vídeos voltadas para as atividades musicais.

Para exemplificar, será exposta a construção de um *Quiz* na plataforma *Kahoot!* com a temática musical relativa à identificação de instrumentos musicais das diversas culturas e períodos. Foram envolvidos instrumentos musicais que não são tradicionais na cultura ocidental, consequentemente, de difícil acesso para serem mostrados presencialmente no âmbito escolar.

A aula ministrada por Adriano Felício para os alunos da Licenciatura em Música da Universidade de Sorocaba teve como objetivo demonstrar: em que medida as tecnologias podem contribuir na formação de um conhecimento musical que não é capaz de ser ministrado presencialmente nos organismos de ensino, qual seja; desenvolver uma escuta musical de produções artísticas de culturas diversas; trabalhar timbres de instrumentos musicais que não fazem parte do acervo instrumental das escolas; elaborar um trabalho de percepção sonora a partir da escuta de vídeos, áudios e atividades nas plataformas educativas.

Nas aulas ministradas, foram selecionados os seguintes instrumentos:

- **Aulos** (aerofones) — Instrumento de sopro da antiga Grécia. Possui dois tubos simples que são tocados ao mesmo tempo. Conforme relatado por Fonterrada (2008, p. 29), é um instrumento símbolo da emoção subjetiva.
- **Djembê** (Membranofones) — É um tambor feito de madeira oca vasiforme com abertura em ambas as partes. Em uma de suas extremidades, a mais larga, há uma pele esticada por cordas que são fixadas ao redor de seu casco de madeira. É um instrumento de percussão tradicional do Senegal, Guiné e Gana.
- **Sarod** (cordofones) — Trata-se de um instrumento tradicional do Norte da Índia, que possui uma caixa de ressonância revestida por pele de cabra e um braço sem trastes feito de aço, que pode ser niquelado, cromado ou polido. O instrumento possui 18 ou 25 cordas e é tocado com um plectro triangular (java), uma espécie de palheta.
- **Berimbau de Boca** (lamelofone) — Esse instrumento pode ser encontrado na literatura por diversos nomes: harpa de boca, trompa de boca, berimbau de boca, entre outros nomes. Instrumento antigo de origem asiática, constituído por uma pequena lingueta flexível de metal ou bambu presa em uma das extremidades por uma armação. Para tocar, o

⁵⁹ *Quiz* é um jogo de questionários com alternativas que pode ser feito tanto individualmente como em equipes. Tem como objetivo produzir uma avaliação dos conhecimentos sobre determinado tema.

executante deixa o instrumento preso na boca e a lingueta é friccionada com os dedos para produzir sons.

Nas aulas ministradas para os alunos da licenciatura, foram apresentados vídeos e áudios dos instrumentos comentados, além do documentário “Explorando o mundo da Música — timbre A cor da música”⁶⁰. Posteriormente, foi utilizado o *Kahoot!*, com o *Quiz* a respeito da identificação dos instrumentos musicais, sendo alguns organizados pela identificação do seu som (11a) e outros pela sua imagem (11b).

Quadro 11a: Identificação do som

Quadro 11b: Identificação da imagem



Fonte: <https://kahoot.it/> Acesso: 07/09/2023.

Na exemplificação citada, escolhemos o modo “guiados pelos alunos” e o jogo selecionado neste exemplo foi a “arte para relaxar” — um trabalho de equipe, em que as respostas corretas dos estudantes vão somando pontos para pintar a tela. O “Quiz” encontra-se do lado direito da tela e o quebra-cabeça ao lado esquerdo (Quadro 12). É praticamente um jogo de quebra cabeça com tempo determinado para concluir o Quadro. Antes da partida, o professor poderá escolher um dos quadros disponíveis que será montado e ao final da montagem aparece o nome tanto do quadro como do artista.

Quadro 12: Quiz e o quebra-cabeça

⁶⁰ Link do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=GO_EtswQtDo



Fonte: Kahoot! Disponível em: <https://create.kahoot.it/creator>. Acesso: 07/09/2023.

O jogo é simples e fácil de se construir, sendo uma boa estratégia para explorar atividades e exercícios de uma forma interativa e divertida, podendo criar diversos tipos de exercícios musicais diferentes, conforme a criatividade do professor. Todos os jogos têm a dinâmica de acumular pontos para cumprir a tarefa escolhida previamente pelo professor. Exemplos: montar um quebra-cabeça, construir a torre mais alta, colocar tesouro em um baú, fugir de um tubarão, entre outros.

Considerações Finais

Novas competências e habilidades são temas recorrentes para o docente, seja durante sua formação acadêmica ou mesmo na sua atuação em sala de aula. Com o advento das novas Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs), a aprendizagem vem adquirindo novos contornos, moldando novos desafios e cumprindo as exigências pedagógicas atribuídas ao ensino básico, inclusive com relação ao ensino musical. Na atualidade, a cultura digital faz parte do cotidiano das pessoas, facilitando o acesso aos meios de comunicação e informação, mesmo que de forma superficial. Desta maneira, ressaltamos, mais uma vez, a importância da utilização dessas ferramentas tecnológicas de forma responsável e consciente.

É importante mencionar que em grande parte das escolas de educação básica, não existe uma infraestrutura tecnológica adequada para que essas ferramentas possam ser veiculadas, mesmo assim, é necessário que os alunos dos Cursos de Licenciatura em Artes e Música conheçam esse material e saibam utilizá-los em sala de aula, tendo em vista, que cada vez mais a tecnologia se faz presente na Educação e nas demais áreas de conhecimento.

Em se tratando do ensino da música, nota-se que há uma diversidade de TDICs que podem ser utilizadas e que exigem do docente um direcionamento e conhecimento efetivo desses meios, o que trará para a educação musical novas possibilidades de aprendizagem e produção musical.

Em nosso texto, a exposição e a análise dos quatro *websites* (*Chrome Music lab*, *Musicca*, *Kahoot!* e *Scratch*) teve como proposta, trazer para o ensino musical e o educador musical, ações proativas, dentre as diversas ferramentas tecnológicas digitais que podem ser empregadas, considerando-se suas potencialidades, limitações, interações com as demais ferramentas tecnológicas que estão à disposição na internet. Essas ferramentas poderão auxiliar sensivelmente o professor de música que atua na educação básica.

Referências

ALVES, Sara Sousa Alves e ARISTIDES, Marcos. A produção de material didático digital e interativo para a educação musical: uma experiência de iniciação à programação no ambiente *scratch* destinada à docentes. **IV Conferência Internacional de Educação Musical de Sobral - Educação musical e juventudes na contemporaneidade**, p 18-25, 2019.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GOHN, Daniel Marcondes. Auto-Aprendizagem Musical: Alternativas TecnológicaS. 2002. **Dissertação** (Mestrado em Comunicações e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Introdução à Tecnologias Musical**. São Paulo. EdUFSCAR.2012. (Coleção UAB-UFScar).

_____. **Tecnologias digitais para Educação Musical**. São Paulo. EdUFSCAR.2010. (Coleção UAB-UFScar).

IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo. Editora Perspectiva (2021).

PRENSKY, Marc. **Digital Natives, Digital Immigrants**. On the Horizon, Bradford, v. 9, n. 5, p. 2-6, out. 2001.

SILVA, Leo Victorino da. Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação na Educação: três perspectivas possíveis. **REU**, Sorocaba, SP, v. 46, n. 1, p. 143-159, jun. 2020.

ZUBEN, Paulo. **Música e Tecnologia - o Som e Seus Novos Instrumentos**. São Paulo. Irmãos Vitale, 2004.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Sonia Regina Albano de Lima — Doutora em Comunicação e Semiótica (Artes) pela PUC-SP; Pós-doutorado em Música pelo IA-UNESP; Bacharelado em Direito pela USP; Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. É docente do PPG em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui inúmeras publicações de livros e artigos científicos na área de educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de 2015 a 2019. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas científicas nacionais e internacionais de música.

Nahim Marun — Mestre pelo *The Mannes College of Music* de Nova York e Pós-Doutorado pela *Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)*, estudou piano com Isabel Mourão e Grant Johannesen, além de Musicologia com Koellreutter, Schachter e Pistone. Marun é professor de piano do Instituto de Artes da UNESP desde 1998 e é o atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música deste Instituto. Foi solista de várias orquestras Latino-Americanas e se apresentou diversas vezes nos EUA, França, Itália, Espanha, Colômbia e Uruguai, que lhe renderam prêmios como Associação Paulista de Críticos de Arte APCA, Prêmio Carlos Gomes e Prêmio Revista Concerto. Suas gravações no Brasil e Itália receberam críticas em quatro continentes, bem como o Diapason d'Or, Prêmio Bravo!, Melhores do Ano pela Iberian and Latin Music Society de Londres e o Selo Critic's Choice da Revista OperaNews do Metropolitan Opera de Nova York, em 2020.

Eduardo F. Giancesella — Professor de percussão no Instituto de Artes da UNESP desde 1993, onde dirige o Grupo PIAP de Percussão. Vice Coordenador do PPG de Música do IA-UNESP. Tem Doutorado em Musicologia pela ECA/USP, em 2009. Concluiu o Mestrado em Música (performance em Percussão) na Eastman School of Music - University of Rochester em 1990, como bolsista do CNPq. Obteve o Bacharelado em Música (Percussão) pelo Instituto de Artes da UNESP, em 1987. É formado em percussão pelo Conservatório de Tatuí, em 1982. Além de ter integrado diversas orquestras, foi percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo de 1994 até 2022 e tem participado como professor de percussão dos principais cursos e Festivais de Música do país como o FEMUSC e o Festival de Inverno de Campos do Jordão, entre outros. Ministrou cursos e masterclasses em vários países e tem realizado inúmeras estreias e gravações de música contemporânea, além de várias turnês internacionais com os vários grupos em que atua.

SOBRE OS AUTORES

Adriano Felício da Costa — Doutorando no PPG em Música da Unesp, sob a orientação da Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima, mestre em Educação pela Universidade de Sorocaba-SP (2011) e graduado em Música pela Universidade de Santa Maria – RS (2006). Durante a graduação, estudou harmonia e composição com Amaro Borges e Dimitri Cervo. Na UNICAMP, cursou, na pós-graduação, a disciplina Tópicos Especiais em Música e Tecnologia - Práticas e experimentos de artes sonoras computacionais, ministrada pelo Prof. Dr. José Eduardo Fornari

Novo Junior (2020), além de participar do curso Música e Tecnologia — Trilha para Games ministrado por Gabriel Oliveira que ocorreu na 38ª Oficina de Música de Curitiba (2020). É Coordenador e Professor do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Sorocaba e responsável pela disciplina *Sonorização de Jogos Digitais do curso de Jogos digitais*. É professor de música no Conservatório de Tatuí e no Conservatório de Salto-SP. Das produções artísticas realizadas destacam-se: Trilha Sonora (sons eletrônicos): corpometáfora (grupo: Goletivo O12), realizado no Sesc Pompéia- SP 2009 e a Trilha Sonora — Quando se Despreendem as Partes (Grupo: Coletivo O12) — espetáculo contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna-2008). Vem ministrando diversas oficinas, destacando-se as mais atuais: a) 28º Fatesp — Festival Estudantil de Teatro do Estado de São Paulo (Mostra Estudantil de Artes Cênicas) Oficina — Sons em cena: Teorias e Práticas (23/07/2023). b) Summit (2022) Universidade de Sorocaba — Oficina de Aprendizagem aos docentes: “O Protagonismo dos Estudantes do Curso de Licenciatura em Música na Produção de Matérias Pedagógicas Musicais”. c) Encantos de Minas — Oficina — Musicalização para Educadores, em Caxambú -MG (21 e 22 de janeiro de 2023).

Ana Carolina Gouveia — Graduada em Educação Musical pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (2018); formada em Ballet Classico pela Escuela Nacional de Ballet de Cuba (2014). Atualmente é mestranda em música pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Atua como pianista especialista em dança na Fundação Theatro Municipal de São Paulo, tem gravações de álbuns especializados em ballet clássico e é palestrante em congressos e fóruns em São Paulo.

Arthur Rinaldi — Professor adjunto do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e professor permanente junto ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. É Bacharel, Mestre e Doutor em Música pela UNESP. Atua como compositor, com obras premiadas (primeiro lugar no "I Concurso Nacional de Composição para Instrumentos de Percussão Brasileiros — Hildegard Soboll Martins — UFPR" em 2008, e Prêmio FUNARTE de Música Clássica em 2010) e apresentadas em eventos importantes do cenário musical, tais como o Festival de Inverno de Campos do Jordão, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE e o Festival Música Nova. Possui duas décadas de experiência como pesquisador e professor, tendo ministrado um amplo rol de disciplinas em cursos técnicos e superiores do Brasil. Como pesquisador, dedica-se ao estudo do repertório musical dos séculos XX e XXI, ao estudo crítico das diferentes abordagens de análise musical e às relações entre discurso musical e linguagem verbal, com diversas publicações na área. É coordenador do laboratório de Arte Sonora da UFSM.

Danieli Verônica Longo Benedetti — Pós-Doutorado, Doutorado e Mestrado pela ECA/USP/FAPESP e UNESP/CAPES. Especialista no ensino do piano pela École Normale de Musique de Paris - ENMP e em interpretação pianística pelo Conservatoire National de Strasbourg - CNRS, França. Bacharel em música — piano, pela UNESP. É professora efetiva de Piano do Instituto de Artes da UNESP.

Felipe Mello — Realizou seus estudos musicais no Conservatório de Tatuí-SP. Possui bacharelado em piano/performance e mestrado em Musicologia pelo Instituto de Artes da UNESP. Atualmente realiza doutorado na mesma instituição em performance/práticas instrumentais, sob orientação do professor Dr. Nahim Marun Filho e coorientação do professor Arthur Rinaldi Ferreira. Atua também como docente de piano no Conservatório Municipal de Socorro-SP. Participou de importantes congressos na área da música constando, entre os principais, o EITAM 5 (V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical) ocorrido

na UNICAMP, e o VI SIMPOM (VI Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música) ocorrido na UNIRIO. Publicou artigos em importantes revistas e jornais com amplitude internacional, figurando, entre os principais, o “Brazilian Journal of Development”. Suas pesquisas enfocam especialmente o repertório musical brasileiro e, no geral, conciliam análise musical, performance e historiografia. Sua atual pesquisa se desenvolve sobre a escrita musical e o repertório para piano do compositor brasileiro Liduino Pitombeira, fomentando elementos que orbitam entre o universo da análise musical e do compositor e sua obra, estimulando pressupostos que repercutam sobretudo sobre as práticas interpretativas.

Liz Helena Minadeo — Mestrado (2019) e Doutorado em práticas interpretativas no IA-Unesp. Bacharel em Piano na Unesp. Participações: Festivais Pró-Arte, Performa Clavis, Anppom, Eipianopira. Recitais solo e música de câmara: MuBE, Mackenzie, TJSP, Rádio e Teatro UnB em Brasília, UniRio, RJ.

Lorraine Gregório de Oliveira — Tem Bacharelado em Piano Clássico pela UNESP (2018), foi bolsista do Projeto de Extensão Universitária Rede Colaborativa UnesPiano (2021-2022). Atualmente é pós-graduanda pela UNESP/CAPES, na linha de pesquisa Criação Musical: Composição e Performance.

Marcos Mesquita — Compositor, pesquisador, arranjador e flautista. Estudos no Brasil, Áustria e Alemanha. PhD pela Universidade de Karlsruhe. Recebeu bolsas do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), da Fundação Vitæ, FAPESP, RioArte e Fundação Paul Sacher. Coordenador do grupo de pesquisa Cogmus — processos analíticos, criativos e cognição musical. Publicações no Brasil, nos Estados Unidos, na França, Itália, Inglaterra e Alemanha. Recebeu onze primeiros prêmios em concursos no Brasil e na Itália. Dedicar-se a pesquisas na interseção entre neurociências e músicas.

Maurício De Bonis — Compositor e pianista, professor associado no Instituto de Artes da UNESP. É graduado em Composição pela ECA-USP, sob a orientação de Willy Corrêa de Oliveira. Concluiu seu Doutorado em 2012, na mesma instituição, incluindo pesquisa na Fundação Paul Sacher, na Basileia (Suíça). Participou do 40º Ferienkurse für Neue Musik em Darmstadt (Alemanha) e dos principais festivais de música contemporânea do Brasil. Suas obras também foram apresentadas na Alemanha, Chile, México, Panamá, Itália, Colômbia, EUA e no ISCM World Music Days 2017, no Canadá. Em 2023, recebeu o prêmio Ibermúsicas de composição e estreia de obra, e desde 2022, integra o comitê organizador do Festival Polifernália de Música Contemporânea. Em 2021 teve a obra *Os Circunvagantes* encomendada pela Fundação Clóvis Salgado para a temporada de ópera do Palácio das Artes de Belo Horizonte e em 2022 seu drama lírico Primavera comissionado para a série Ópera Fora da Caixa, do Theatro Municipal de São Paulo. Colaborou com conjuntos como Land's End Ensemble (Canadá), Icarus Ensemble (Itália) e os grupos brasileiros Abstrai Ensemble, Camerata Aberta, Percorso Ensemble, Duo Materiales e Núcleo Réplica. Como pianista, atua há vinte anos em duo com a soprano Caroline De Comi, para quem escreveu uma série de composições vocais camerísticas e orquestrais.

Raphael de Lima Puccini — Bacharel em Música com Habilitação em Composição Musical e ênfase em Composição Eletroacústica (2013), Licenciado em Música (2023) e Mestre em Música (2019) pelo Instituto de Artes da UNESP. Atualmente realiza o Doutorado em Música no PPG em Música do IA-UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis, na linha de pesquisa *Composição, Cognição e Estruturação Musical*, tendo como dado

fundamental a ausência de linguagem comum na música erudita, fato que se desenvolveu a partir do advento do capitalismo.

Rubén Ricardo Zúñiga Rojas — Nasceu em Santiago do Chile. É Doutorando do Instituto de Artes da UNESP, tendo como orientador o Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella. É membro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP, do Percorso Ensemble, diretor artístico do Martelo Percussion Group e diretor artístico e arranjador do Escualo Ensemble. Estudou Percussão na Universidade do Chile, na Hochschule für Musik und Theater München, Alemanha e se aperfeiçoou também nos Estados Unidos na Temple University e na Cleveland State University. Tem se apresentado nas principais salas de concertos, como Carnegie Hall, Concertgebouw, Berliner Philharmonie, Royal Albert Hall, Salle Pleyel-Paris, Grosses Festspielhaus Salzburg, Beijing Concert Hall e participado de festivais como BBC Proms, Festival Internacional de Inverno Campos de Jordão, Luzern Festival, Dvorak Prague Festival, Rheingau Musik Festival, Audi Open Konzert, Musica Viva München, Hong Kong Arts Festival, entre outros. Rubén é artista internacional Zildjian, Black Swamp Percussion, Vic Firth e ministra regularmente clínicas e masterclasses em Latinoamérica, Estados Unidos e Europa (www.rubenzuniga.com.br)
