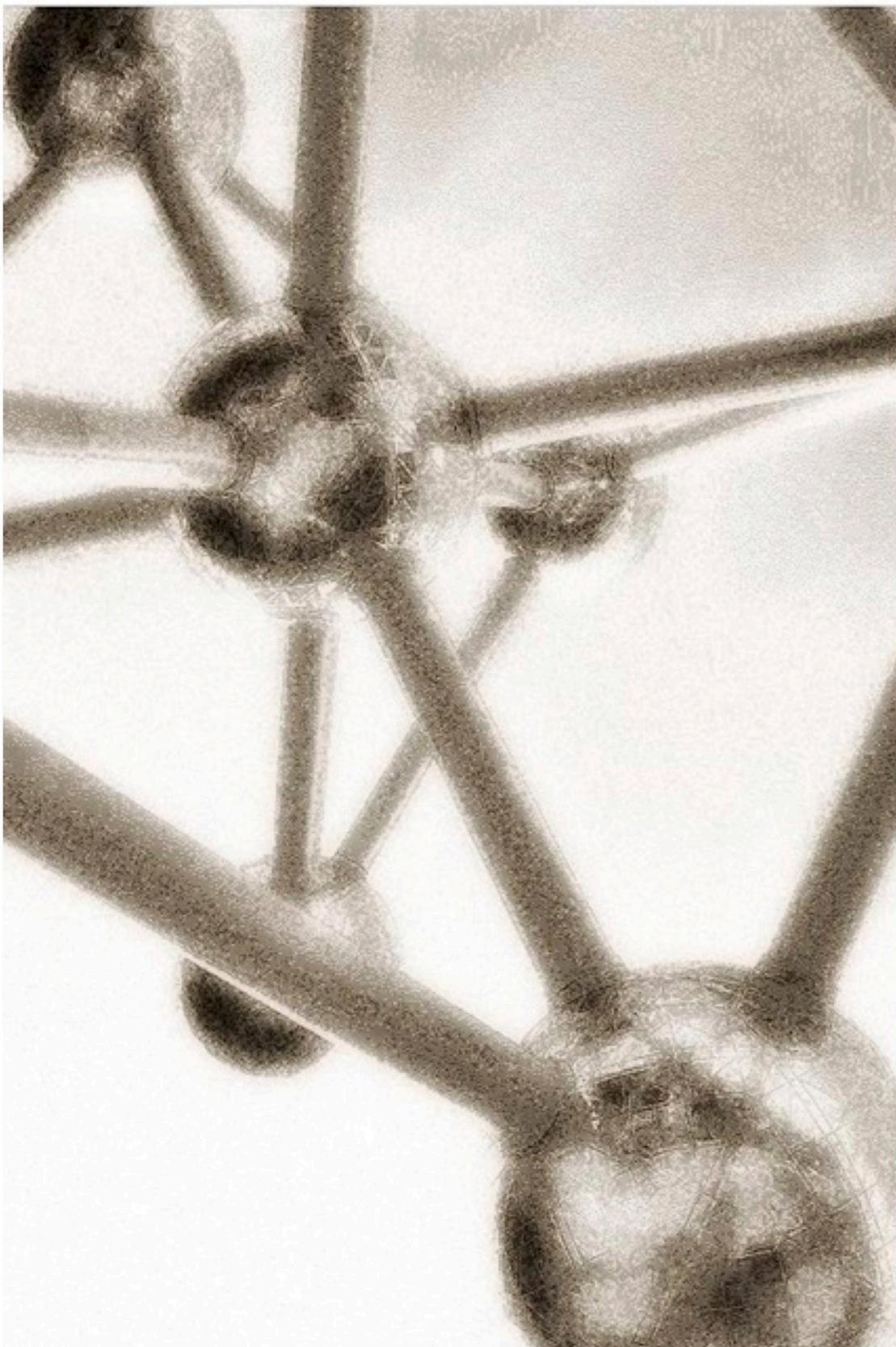


# Musica Theorica

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

Volume 8 · número 2 · agosto a dezembro de 2023



Musica Theorica ISSN 2525-5541



ISSN 2525–5541

MUSICA  
THEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria  
e Análise Musical – TeMA



*Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*

Volume 8 · número 2 · agosto a dezembro de 2023

## **Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA**

---

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

## **REVISTA MUSICA THEORICA**

---

Gabriel Navia (UNILA)  
Norton Dudeque (UFPR)  
Hernesto Hartmann (UFRJ/UFPR)  
Gabriel Venegas Carro (UCR)  
Carole Gubernikoff (UNIRIO – editora convidada)

## **CONSELHO EDITORIAL**

---

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

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

# Sumário

i

Editorial

## Artigos

1

Metáforas de jornada e exposições clássicas

*Journey Metaphors and Classical Expositions*

L. Poundie Burstein (traduzido por Guilherme Sauerbronn de Barros)

20

O processo criativo em música: ideação e discursividade

*The Creative Process in Music: Idea and Discourse*

Ilza Nogueira

43

Criatividade musical cotidiana

*Everyday Musical Creativity*

Damián Keller, Ivan Simurra e Marcello Messina

64

Hexadimensionalidade conceitual: Música ritual

bororo/Música de concerto

*Conceptive Hexadimensionality: Bororo ritual music/Concert music*

Roberto Victorio

76

Teoria das tópicas: um balanço pessoal

*Topic theory: A Personal Assessment*

Acácio Piedade

87

El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas

*Music Analysis in Popular Music: Context and some Ideas*

Diego Madoery

97

Op. 11, no. 3 de Schoenberg: compondo com notas do motivo

*Schoenberg's Op. 11, No. 3: Composing with Tones of the Motive*

Edgardo José Rodríguez e Alejandro Martínez

122

A questão da não-linearidade no âmbito da composição para jogos digitais

*The issue of non-linearity in the context of digital games composition*

Antenor Ferreira Correa e Mathews Justiniano Silva

- 146 Da Análise à Performance: o Prelúdio Pitoresco Nº1  
(Crepúsculo) de Isaías Sávio e seus caminhos interpretativos  
*From Analysis to Performance: Prelúdio Pitoresco No. 1 (Crepúsculo)*  
*by Isaías Sávio and its Interpretive Pathways*  
Caio Cezar Braga Bressan e Flávio Apro
- 177 Edino Krieger: à guisa de complemento de uma biografia  
desatualizada  
*Edino Krieger as a complement to an outdated biography*  
Ermelinda Paz
- 225 Sobre os autores

## Editorial

Nossa publicação do segundo semestre de 2023 faz uma merecida homenagem ao compositor Edino Krieger, falecido em dezembro de 2022. Sua carreira de compositor se iniciou sob orientação de Hans Joachin Koellreuter em 1945 e progrediu com bolsas de estudo nos Estados Unidos, e na convivência com compositores como Aaron Copland e Darius Milhaud. De volta ao Brasil em 1949, suas atividades se ramificaram de forma extraordinária para além da composição, passando a incluir os ofícios de produtor de eventos, administrador cultural, presidente da Funarte e diretor de seu departamento de música, além de sua atuação regular como crítico musical.

**Ermelinda Paz** é pesquisadora da música brasileira, com livros publicados sobre diversos temas, e autora de uma publicação em dois volumes sobre a biografia e as obras de Edino Krieger, que data de 2012. Convidada a escrever um artigo em homenagem a Edino Krieger, a autora retomou sua pesquisa, elencando e avaliando cada obra composta após o período que seu livro abarcou. Para tanto, recorreu aos intérpretes das obras, que avaliaram e comentaram cada uma.

Este número da *Musica Theorica* faz, assim, uma justa homenagem a Edino Krieger, uma das figuras mais importantes da história da música brasileira, em um artigo escrito por uma pesquisadora de grande proximidade com sua obra.

Completam o presente número, dois grupos de artigos que se distinguem pelo formato e pela motivação dos trabalhos que os compõem. O primeiro grupo é derivado das participações de pesquisadores convidados no *IV Congresso da TeMA*, realizado em novembro de 2021 de forma remota. O artigo que abre o número apresenta uma versão da conferência de **L. Poundie Burstein** no evento. Neste texto, traduzido para o português por **Guilherme Sauerbronn de Barros**, o autor explora as discrepâncias entre perspectivas atuais e históricas sobre a forma sonata, demonstrando as implicações da opção por uma ou outra na compreensão formal e narrativa de uma obra.



Os três artigos seguintes colocam a área da Teoria e Análise Musical em diálogo com a Composição, como área de investigação, prática artística e atividade cotidiana. O artigo de **Ilza Nogueira** deriva de sua conferência no evento, intitulada *O processo criativo em música: ideação e discursividade*. Concebido em forma de ensaio, este trabalho demonstra como a composição pode ser compreendida como uma manifestação – em última instância, de natureza cíclica – das relações entre sociedade, academia e cultura.

No terceiro artigo do número, **Dámian Keller**, **Ivan Simurra** e **Marcello Messina** estudam a questão da criatividade musical no cotidiano de pessoas sem treinamento musical especializado. Além de profunda discussão teórica e metodológica, o artigo apresenta um estudo de caso que, apesar de apontar para a necessidade de algum aprimoramento técnico (conforme observado pelos próprios autores), demonstra um notável engajamento dos participantes.

No artigo seguinte, **Roberto Victorio** toma como ponto de partida o modelo tripartite “sociedade-academia-cultura” proposto por Ilza Nogueira em sua conferência no congresso. Após elaborá-lo a partir da teoria hexadimensional de Ouspensky e do modelo trifásico de Greimas, o autor se debruça sobre os fenômenos musicais que compõem o complexo ritual Bororo. Damián Keller e Roberto Victorio integraram a Mesa Temática 1 do *IV Congresso da TeMA*. Intitulada “A Criação musical no Brasil: heranças e perspectivas”, esta mesa foi idealizada, organizada e mediada pela Profa. Dra. Ilza Nogueira, e proporcionou, portanto, a troca de ideias entre os três autores, que se manifesta nos trabalhos aqui apresentados.

Os dois artigos seguintes derivam da participação de seus autores em outras duas mesas temáticas do congresso (“Tópicas, narratividade e intertextualidade na música latino-americana” e “Desafios e perspectivas no ensino da teoria e análise musical na América Latina: referenciais teóricos e repertórios”) e lidam, desde óticas diferentes, com a área da Música Popular. Em *Teoria das tópicas: um balanço pessoal*, **Acácio Piedade** apresenta uma proposta de aplicação da teoria das tópicas à música brasileira que busca unir a perspectiva musicológica à antropológica por meio da avaliação de limitações da própria teoria. Por sua vez, **Diego Madoery** reflete sobre a situação atual da análise musical na área da Música Popular. Após apresentar uma revisão crítica da influência negativa exercida pela IASPM sobre estudos de perfil analítico na área da música popular, o autor propõe a importação e adaptação de ferramentas

analíticas – desenvolvidas para o Rock e o Pop anglo-saxão bem como para a música de tradição clássica – para a análise de gêneros da música popular Argentina e latino-americana, de forma geral.

Compondo o segundo grupo, os três artigos seguintes não são versões de falas em um evento acadêmico, mas foram, desde o início, concebidos como artigos teórico-analíticos que têm como intuito a apresentação de pesquisas particulares. **Edgardo Rodríguez** e **Alejandro Martínez** se debruçam sobre a terceira das três peças para piano que integram o Op. 11 de Schoenberg para argumentar que, ao contrário da visão prevalente na literatura, a obra mantém uma forte coerência orgânica. No próximo artigo, **Matthews Vinícius da Silva** e **Antenor Correa** abordam as particularidades da não-linearidade no contexto da composição para jogos digitais. Os autores apresentam algumas técnicas composicionais tipicamente encontradas em músicas não-lineares e, por fim, discutem os significados e as aplicações que a não-linearidade adquire tanto no âmbito dos *games* quanto da música clássica. O terceiro artigo deste grupo põe em diálogo as áreas da Análise e da Performance, lançando mão de conceitos da hermenêutica e de ferramentas de representação analítica desenvolvidas especialmente para colaborar com a performance de obras. **Caio Cezar Braga Bressan** e **Flávio Apro** propõem uma interpretação para a obra *Crepúsculo* – o primeiro dos *Prelúdios Pitorescos* para violão de Isaiás Sávio – a partir de uma análise detalhada de seus aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos bem como daqueles aspectos relacionados à sonoridade.

Como de costume, este número da *Musica Theorica* reflete a grande diversidade de assuntos e abordagens que caracteriza a pesquisa na área de Teoria e Análise Musical no Brasil.

Desejamos uma boa leitura a todos!

Gabriel Navia (editor-chefe) e  
Carole Gubernikoff (editora convidada)

## Metáforas de jornada e exposições clássicas

### *Journey Metaphors and Classical Expositions*

**L. Poundie Burstein**

*Hunter College and the Graduate Center, CUNY*

**Tradução de**

**Guilherme Sauerbronn de Barros**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Resumo:** Ao analisar a forma musical, teóricos atuais tendem a perguntar, “em que seção estamos?” Em contraste, teóricos do século XVIII costumavam perguntar, “em direção a que objetivo podemos estar nos movendo?” A diferença entre essas duas orientações metafóricas tem implicações profundas para a compreensão da forma e da expressão narrativa dos movimentos em forma sonata do século XVIII, especialmente aqueles associados ao estilo Galante.

**Palavras-chave:** Forma sonata. Música Galante. Koch. Haydn. Mozart. Walpurgis. Nunes Garcia.

**Abstract:** When analyzing musical form, modern music theorists tend to ask, “what section are we *in*?” In great contrast, music theorists from the eighteenth century tended to ask, “*toward* what goal might we be moving?” This different metaphorical orientation has deep implications for understanding the form and narrative expression of eighteenth-century sonata form movements, especially those associated with the Galant style.

**Keywords:** Sonata form. Galant music. Koch. Haydn. Mozart. Walpurgis. Nunes Garcia.



## 1. Introdução

Na discussão a seguir, exploro uma nova maneira de se pensar sobre a forma das exposições na Sonata Clássica. Ou, melhor dizendo, vou discutir uma *antiga* maneira de pensar sobre elas, a qual foi em grande parte deixada de lado e há muito tempo esquecida. Mais especificamente, ao examinar a forma de exposições em forma sonata adotarei atitudes e metáforas outrora comuns entre teóricos musicais do século XVIII. Devo enfatizar que a razão pela qual invoco as ideias desses teóricos do século XVIII não advém de um interesse pela fidelidade histórica. Resgato seus conceitos por entender que oferecem às audiências contemporâneas uma maneira renovada e empolgante de pensar, analisar e executar a música composta no período clássico.

## 2. Conceitos modernos da forma sonata: zonas temáticas

Primeiramente, consideremos a maneira como a teoria moderna analisa a exposição na forma sonata. Segundo conceitos analíticos modernos, exposições são tipicamente divididas em grupos temáticos distintos ou “zonas temáticas”. É como se cada uma das seções da exposição fosse colocada separadamente em sua própria caixa imaginária (Fig. 1). De acordo com este modelo estandardizado, uma exposição inicia com uma primeira zona temática estável, na tonalidade principal. A seguir, vem uma zona de transição, cujo final é geralmente demarcado por uma interrupção retórica abrupta – isto é, uma *cesura medial* ou *intermediária*. O que vem a seguir é a segunda zona temática e uma seção de fechamento na tonalidade secundária. Este modelo básico para a exposição da forma sonata vem sendo ensinado desde o século XIX e continua popular entre teóricos musicais, dentre os quais podemos citar os influentes textos de William Caplin e James Hepokoski & Warren Darcy<sup>1</sup>.

Há razões de sobra para a popularidade deste modelo. Afinal, ele ajuda a representar a forma e o drama de muitas exposições de maneira clara e atraente. Mas o modelo representado na Fig. 1 nem sempre funciona tão bem. Na verdade, para muitas exposições clássicas – especialmente aquelas compostas durante o período Galante – este modelo-padrão pode criar complicações e distrações

---

<sup>1</sup> Cf. Caplin 1998 e Hepokoski; Darcy 2006.

desnecessárias. Mesmo em exposições para as quais este modelo se mostra apropriado, eu argumento que, ainda assim, pode ser vantajoso *iniciar* o processo analítico adotando atitudes teóricas do século XVIII.

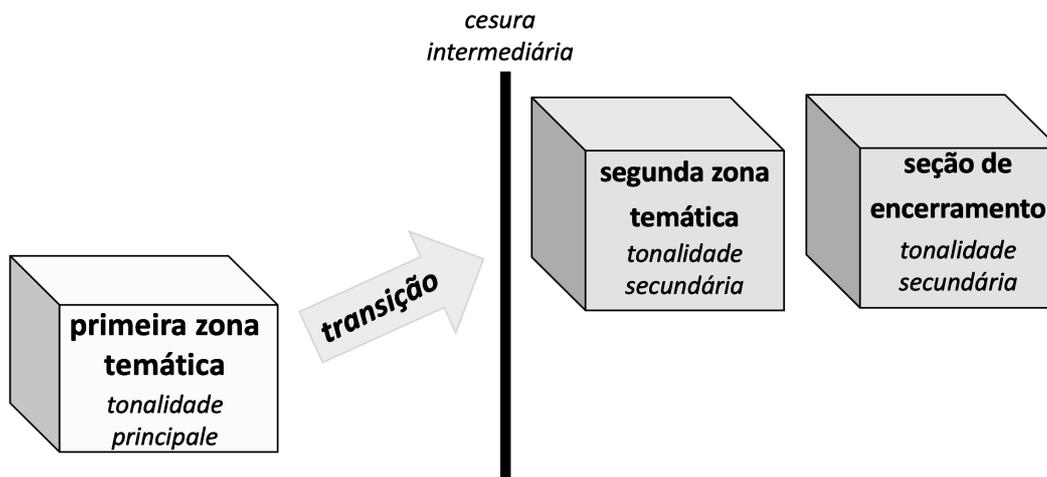


Figura 1: Representação da abordagem moderna padrão para analisar uma exposição de forma sonata

### 3. Conceitos setecentistas: deslocamentos em direção a pontos de repouso

Para o público contemporâneo, o estudo da música do período clássico geralmente limita-se a um repertório relativamente estático. Assim, muitas das obras clássicas que atualmente analisamos são peças que tocamos e ouvimos reiteradas vezes. Quando exploramos um tipo de música com o qual estamos completamente familiarizados, é compreensivelmente tentador apelar para um modelo arquitetônico tal como o que é apresentado na Fig. 1.

Músicos do século XVIII, por outro lado, na maior parte das vezes travavam contato com este repertório através da leitura à primeira vista ou de uma primeira audição. Sua relação com o repertório se dava, portanto, quase sempre em tempo real. Isto os ajudava a situar-se no devir musical de forma muito mais intensa do que normalmente ocorre atualmente.

De acordo com esta noção, ao invés de invocar a metáfora da caixa para ajudar a descrever a forma musical, músicos do século XVIII tendiam a invocar a metáfora da forma musical como uma “VIAGEM ATRAVÉS DE UMA PAISAGEM”. Dito de outro modo, eles tendiam a pensar a forma musical como metáfora de uma viagem através de um caminho em direção a um objetivo específico com

vários “pontos de repouso” ao longo do trajeto. Quando teóricos da atualidade discutem forma musical, tendem a perguntar: “*em qual seção estamos?*” Em contrapartida, teóricos musicais do século XVIII tendiam a perguntar “*em direção a qual meta nos dirigimos?*”

Consideremos a concepção padrão do século XVIII relativamente ao esquema de uma típica exposição de forma sonata, como representado na Fig. 2. De acordo com esta concepção padrão setecentista, aquilo que hoje designamos exposição inicia com uma frase que apresenta um tema principal de forma relativamente estável. Este, é seguido por uma série de frases que se tornam cada vez mais instáveis e enérgicas à medida que se aproximam de uma grande “cadência formal” na tonalidade secundária<sup>2</sup>.



**Figura 2:** Representação da concepção de uma exposição de forma sonata no século XVIII

A parte da exposição que se estende até a cadência formal é denominada “*Hauptperiode*” – ou seja, uma grande seção principal. Em muitas exposições o *Hauptperiode* é seguido de um apêndice, o qual geralmente reitera e, portanto, confirma a cadência ouvida no final do *Hauptperiode*. Em muitas situações o apêndice é bem curto, formando uma pequena *codetta*. Todavia, um apêndice pode ser bem longo, formando o que chamamos de “*Nebenperiode*” – ou seja, uma grande seção suplementar.

#### 4. Sucessão padrão de pontos de repouso em uma exposição

Teóricos do século XVIII observaram que uma jornada em direção à primeira cadência formal de um movimento é demarcada por uma série de *Hauptruhepunkte* padrão, ou “pontos de repouso principais”. Infelizmente, não

<sup>2</sup> Uma “cadência formal” é uma grande cadência autêntica perfeita no final de uma seção – ou seja, uma “CAP” (cadência autêntica perfeita); geralmente equivale ao que Hepokoski & Darcy (2006) chamam de “EEE” (encerramento expositivo essencial).

há uma palavra moderna para designar com precisão a definição do conceito setecentista de ponto de repouso. Na maior parte dos casos, um ponto de repouso equivale àquilo que a moderna terminologia chama de cadência. De fato, nos exemplos discutidos neste ensaio, a maior parte dos “pontos de repouso” poderia ser designada simplesmente como cadências. Todavia, em algumas situações um “ponto de repouso” poderia equivaler ao que hoje reconhecemos como terminação de um membro de frase. Reiterando: um ponto de repouso geralmente equivale ao que hoje em dia chamamos de cadência, mas em algumas situações pode equivaler ao que chamamos de terminação de um membro de frase.

No primeiro *Hauptperiode* de um movimento, as frases se tornam mais e mais enérgicas, conferindo um senso de atividade crescente à medida que o *Hauptperiode* segue sua jornada. Além disso, cada ponto de repouso é sustentado por uma harmonia diferente, e a harmonia que suporta cada um dos sucessivos pontos de repouso se move em direção à cadência formal na tonalidade secundária. Por exemplo, conforme sugerido por Heinrich Christoph Koch (1793), numa típica exposição em modo maior, os principais pontos de repouso podem ser sustentados por acordes no I, V e V/V, terminando com uma frase expansiva que conduz à cadência formal com uma CAP no V. A Fig. 3 representa este esquema em forma de gráfico; a Tabela 1 apresenta a tradução da terminologia usada por Koch para identificar frases, finais de frase e conceitos correlatos.

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V

- Este *Hauptperiode* pode ser sucedido por um apêndice.
- Um longo apêndice é denominado *Nebenperiode*.

**Figura 3:** Sucessão padrão de pontos de repouso numa exposição galante até o final do *Hauptperiode*, usando terminologia de H. C. Koch

Significativamente, na sucessão padrão de pontos de repouso descrita por Koch a harmonia que acompanha cada um dos pontos de repouso se torna cada vez mais instável à medida que se aproxima mais e mais da CAP no V. Assim, por exemplo, no esquema representado na Fig. 3, o primeiro ponto de repouso é suportado por uma tríade de tônica, que é estável. O segundo ponto de repouso,

no V, é mais instável, e o ponto de repouso seguinte é suportado pelo V/V, o qual é ainda mais instável e próximo da cadência na tonalidade secundária. Finalmente, prepara-se o caminho para a ulterior cadência autêntica perfeita (CAP) na tonalidade secundária de V, que funciona como cadência formal e marca o fim do *Hauptperiode*.

<b>German term</b>	<b>translation</b>
<i>Periode</i>	Grande seção multi-frasal que conclui com uma cadência autêntica perfeita (CAP).
<i>Hauptperiode</i>	Um <i>Periode</i> principal.
<i>Nebenperiode</i>	<i>Periode</i> que funciona como apêndice de um <i>Hauptperiode</i> .
<i>Ruhepunct</i>	“Ponto de repouso” que marca o final da frase; geralmente (porém nem sempre) apresenta-se em forma de cadência.
<i>Hauptruhepunct</i>	Ponto de repouso principal.
<i>Satz</i>	Frase com ao menos quatro compassos de extensão e que envolve pelo menos duas ideias contrastantes.
<i>Absatz</i>	<i>Satz</i> que conclui no meio de um <i>Periode</i> ; o termo “ <i>Absatz</i> ” refere-se tanto à própria frase como ao ponto de repouso ao qual ela conduz.
<i>Grundabsatz</i>	<i>Absatz</i> que conclui com uma tríade de tônica.
<i>Quintabsatz</i>	<i>Absatz</i> que conclui com uma tríade de dominante.
<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Absatz</i> que conclui no V/V.
<i>Schlußsatz</i>	<i>Satz</i> que conclui com uma cadência formal (i.e., uma grande cadência autêntica perfeita) e que aparece no final de um <i>Periode</i> .

**Tabela 1:** Definições dos termos utilizados por Heinrich Christoph Koch para descrever pontos de repouso e passagens que conduzem a pontos de repouso

Eventualmente, qualquer um destes pontos de repouso em direção à CAP na nova tonalidade poderia ser omitido e, em certas situações, o deslocamento em direção a um ponto de repouso poderia ser repetido. Assim, por exemplo, os pontos de repouso no âmbito do primeiro *Hauptperiode* também poderiam ser estruturados conforme na Fig. 4, ou com outros esquemas similares. Novamente, percebe-se que com todas essas possíveis configurações, cada sucessivo ponto de repouso se distancia mais e mais da estabilidade da tonalidade principal em direção à CAP na tonalidade secundária. Isso cria um sentido de movimento que impele a música em direção à cadência formal na tonalidade secundária.

De vez em quando, as passagens que conduzem aos pontos de repouso parecem combinar-se para formar grupos. Além disso, os grupos resultantes frequentemente parecem formar zonas temáticas que podem ser apropriadamente identificadas usando-se a moderna terminologia da forma sonata, como mostraremos a seguir. O fato dos teóricos do século XVIII não

utilizarem termos para designar grupos temáticos não é impedimento para que apliquemos tais termos à música composta durante o período Clássico – quando apropriado. Problemas podem surgir, todavia, se assumirmos de antemão que tais grupos temáticos *devem* obrigatoriamente aparecer numa exposição. Assumir tal premissa pode significar forçar a presença de grupos temáticos na análise das exposições, gerando, em certos casos, interpretações analíticas restritas ou distorcidas. Por esta razão, eu argumento que existem vantagens em se iniciar o processo analítico por uma busca pelos pontos de repouso e, somente após, verificar se os termos da moderna forma sonata podem ser satisfatoriamente aplicados. Geralmente os termos modernos adequam-se bem – mas nem sempre!

(a)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Schlußsatz</i>
—————→ I	—————→ V	—————→ CAP no V

(b)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
—————→ I	—————→ V/V	—————→ CAP no V

(c)

<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
—————→ V	—————→ V/V	—————→ CAP no V

(d)

<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> enérgica	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> lírica	<i>Schlußsatz</i>
—————→ I	—————→ V	—————→ V/V	—————→ CAP no V	—————→ CAP no V

Figura 4: Alguns outros esquemas padrão de *Satz* para exposições descritos por Koch (cf. Fig. 3)

## 5. Exposições galantes que resistem à segmentação em zonas temáticas separadas

Como um exemplo no qual os rótulos da moderna forma sonata não funcionam tão bem, consideremos a exposição de um Arioso do compositor G. S. Löhlein citada no Ex. 1a. De maneira característica, a primeira frase da exposição apresenta um tema principal estável (c. 1–4). Este é seguido por passagens que se tornam mais e mais enérgicas, conduzindo à cadência formal no final do *Hauptperiode* (c. 20). Também caracteristicamente, o caminho em direção à cadência formal é articulado pelos pontos de repouso padrão, no I, V, V/V e, finalmente, uma CAP no V é seguida por um breve apêndice.

(a) Citação

The musical score is presented in four systems of staves. The first system (measures 1-4) is labeled "Grundabsatz" and ends with a fermata and the Roman numeral "I". The second system (measures 5-8) is labeled "Quintabsatz" and ends with a fermata and "V". The third system (measures 9-12) is labeled "Quintabsatz in der Tonart der Quinte" and ends with a fermata and "V/V". The fourth system (measures 13-19) is labeled "Schlußsatz" and ends with a fermata and "CAP no V". A final system (measures 20-23) is labeled "(apêndice)" and ends with a fermata and "tr".

(b) Gráfico representando o esquema de *Satz*

c. 1-4	5-8	9-12	13- 20	20-23
<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart de Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>	
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V	(apêndice)

Exemplo 1: G.S. Löhlein (1773 [1765]), Exposição do Arioso em C, c. 1–23

Enfatizando: o percurso desta exposição era extremamente normal em sua época. De fato, num tratado popular que publicou em 1763, Löhlein apresentou esta exposição como parte de uma explicação sobre forma musical<sup>3</sup>. No seu tratado, Löhlein analisou a forma desta exposição discutindo a sucessão de pontos de repouso. A análise apresentada no Ex. 1b foi elaborada a partir da própria análise de Löhlein.

É significativo, no entanto, que Löhlein *não* tenha tentado encontrar grupos temáticos em sua exposição, o que tampouco teria sido fácil fazer. De fato, não há qualquer evidência de que os músicos daquela época reconhecessem a presença de elementos tais como transições ou seções temáticas secundárias naquilo que hoje chamamos de exposição da forma sonata. Por outro lado, os pontos de repouso padrão que Löhlein menciona eram reconhecidos por muitos outros músicos do período, e são muito fáceis de ouvir.

Em muitas outras exposições clássicas, diferentemente da exposição de Löhlein, várias frases parecem combinar-se para formar grupos de frases distintos. Mas, mesmo nesses casos, os grupos de frases resultantes podem ainda assim resistir à segmentação em zonas temáticas separadas.

Por exemplo, considere a exposição de Joseph Haydn apresentada no Ex. 2a. Assim como o excerto da peça de Löhlein no Ex. 1, este também envolve quatro frases, seguidas por um curto apêndice (não exibido). Também como na exposição de Löhlein, as quatro frases conduzem, respectivamente, a pontos de repouso no I, V, V/V e então à CAP no V (Ex. 2b). Porém, mais ainda do que na exposição de Löhlein, as frases aqui parecem agrupar-se em duas grandes seções. Ou seja, as primeiras duas frases (c. 1–5 e 6–10) são muito semelhantes entre si, e ambas começam e terminam na tonalidade principal. Além disso, a segunda frase é seguida por uma marcante cesura na melodia. Desta forma, essas duas frases parecem combinar-se entre si para formar um grupo de frases claramente demarcado nos c. 1–10. Por outro lado, as próximas duas frases (c. 11–15 e 15–20) começam e terminam na tonalidade do V. Além disso, o final da frase nos c. 11–15 elide com o início da próxima frase, de tal modo que estas duas frases passam a formar um grande grupo “antecedente+continuação” nos c. 11–20.

---

<sup>3</sup> Cf. Löhlein, 1773 (1765), p. 183–188.

## (a) Citação

*Grundabsatz*

*Quintabsatz*

*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*

*Schlußsatz*

**CAP no V**

(b) Gráfico representando o esquema de *Satz*

c. 1-5	6-10	11-15	15-20
<i>Grundabsatz</i>	<i>Quintabsatz</i>	<i>Quintabsatz in der Tonart de Quinte</i>	<i>Schlußsatz</i>
tema principal (tabela)	repete o tema principal, agora finalizando no V e sendo sucedido por uma cesura	passagem enérgica e instável que inicia na tonalidade do V e finaliza com uma elisão com o início da <i>Schlußsatz</i>	passagem cadencial que conduz à cadência formal, sucedida por um apêndice (não exibido)
→ I	→ V	→ V/V	→ CAP no V

- N.B.: cc. 20-22 (não exibido) = apêndice.

(c) Gráfico que nomeia as zonas temáticas usando a terminologia moderna

c. 1-5	6-10	11-20
<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b> conduz a uma cadência suspensiva (meia cadência) na tonalidade principal: cesura medial ou intermediária	<b>segunda seção temática</b> antecedente+continuação na tonalidade de V

(d) Classificação alternativa das zonas temáticas usando terminologia moderna

c. 1-10	11-20
<b>primeira seção temática</b>	<b>transição + segunda seção temática mescladas</b>

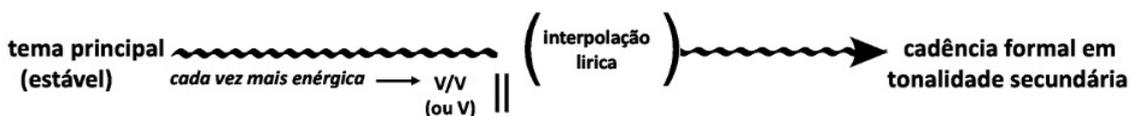
**Exemplo 2:** Joseph Haydn (1732–1809), Exposição do Trio para Barítono (Baryton)<sup>4</sup> em D, Hob. XI: 27/I, c. 1–20.

Por causa dos grupos de frases, alguém poderia sentir-se tentado a utilizar a moderna terminologia de forma sonata para nomear as seções resultantes. O gráfico do Ex. 2c propõe uma possível segmentação desta exposição. Embora a análise do Ex. 2c não esteja errada, todavia não é completamente convincente. Em particular, o que está identificado no Ex. 2c como “transição” dificilmente soa mais transicional do que o que está nomeado como tema principal. A seção que soa mais transicional efetivamente tem início no c. 11. Desse modo, é possível analisar esta exposição da maneira apresentada no Ex. 2d, no qual os c. 11–20 são identificados como “transição + segundo tema” mesclados. Em última análise, porém, sinto que é possível dar conta do esquema desta exposição de Haydn mais fidedignamente evitando-se totalmente os rótulos da moderna forma sonata. Ao invés, pode-se simplesmente apelar para conceitos formais do século XVIII, nos quais frases cada vez mais enérgicas conduzem a uma cadência formal, articuladas neste trajeto por pontos de repouso padrão, conforme a representação no Ex. 2b.

<sup>4</sup> Instrumento musical de arco que esteve relativamente em voga no século XVIII. <https://www.britannica.com/art/baryton> <acesso em 28/07/2022>.

## 6. Exposições galantes que convidam à segmentação em zonas temáticas separadas

À medida que o século XVIII avançava, tornava-se cada vez mais comum a divisão de um *Hauptperiode* por uma única grande cesura medial que demarca uma cadência suspensiva (ou meia cadência). Além disso, esta única cesura era geralmente seguida por uma passagem lírica ou melodiosa, antes de retomar o movimento enérgico em direção à cadência formal. Diante do esquema resultante, poder-se-ia considerar que o impulso em direção à cadência na tonalidade secundária que caracteriza a exposição fora interrompido no meio do caminho por uma brusca cesura, a qual é então seguida de um interlúdio lírico e digressivo. Tal esquema é representado na Fig. 5.



**Figura 5:** Representação de exposição de forma sonata na qual uma cesura, sucedida por uma interpolação lírica, momentaneamente interrompe o movimento em direção à cadência formal.

O teórico do final do século XVIII Francesco Galeazzi (1796) rotulou a passagem lírica neste tipo de situação como “*Passo di Mezzo*”, ou seja, “passagem intermediária” (Fig. 6). Galeazzi referiu-se à passagem enérgica que segue o *Passo di Mezzo* como “*Periodo di cadenza*”. Diferentemente das exposições que discutimos acima, a forma resultante poderia muito bem ser analisada utilizando-se a moderna terminologia da forma sonata, conforme sugerido na parte inferior da Fig. 6: para este cenário, os rótulos modernos funcionam perfeitamente.

Percebam que o que a teoria moderna chama de “segunda seção temática” ou “segunda zona temática”, Galeazzi compreendia como sendo composta por dois segmentos distintos: (1) um segmento lírico e (2) um segmento enérgico que conduz diretamente à cadência formal. E certamente Galeazzi não era o único a compreender este esquema desta maneira. Conforme exibido na Tabela 2, aquilo que hoje reconhecemos simplesmente como segunda seção temática, teóricos

anteriores a 1850 tinham o cuidado de rotular como sendo dois segmentos distintos<sup>5</sup>.

<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo + Uscita a' Toni piu analoghi</i>	<i>Passo di mezzo (ou passo carateristico)</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
estável	conduz a uma nova tonalidade, conclui com uma meia cadência bem demarcada	passagem lírica	enérgica, conduz à cadência (CAP)
<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b>	<b>segunda seção temática</b>	

**Figura 6:** Nomenclatura utilizada por Galeazzi, comparada à moderna terminologia da forma sonata

terminologia moderna	primeira seção temática	transição	segunda seção temática	
Neubauer (c. 1783)	<i>Thema</i>	<i>Transition</i>	<i>Haupt Gedanke</i>	<i>Beschluß</i>
Koch (1793)	<i>Thema</i>	<i>rauschend Satz</i>	<i>Cantabile Satz</i>	<i>Schlußsatz</i>
Galeazzi (1797)	<i>Motivo</i>	<i>Secondo Motivo</i>	<i>Passo di mezzo</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
Reicha (1826)	<i>Motif</i>	<i>Pont</i>	<i>Seconde idée mère</i>	<i>(idées accessoires)</i>
Czerny (c. 1839/1848)	<i>principal subject</i> (tema principal)	<i>continuation</i> (continuação)	<i>middle subject</i> (tema intermediário)	<i>new continuation</i> (nova continuação)
Marx (c. 1850)	<i>Satz</i>	<i>Gang-like Satz</i>	<i>Seitensatz</i>	<i>Gang</i>
Lobe (1860)	<i>Themagruppe</i>	<i>Uebergangsgruppe</i>	<i>Gesangsgruppe</i>	<i>Schlußgruppe</i>

**Tabela 2:** Gráfico comparativo da terminologia de segmentação de exposições da forma sonata utilizada por teóricos anteriores a 1850

Por exemplo, aquilo a que Galeazzi se refere como *Passo di Mezzo* e *Periodo di cadenza*, Czerny identifica como “sujeito intermediário” seguido da “nova continuação”, respectivamente. De fato, muitos outros músicos da época usaram o termo “sujeito intermediário”, “ideia intermediária” ou algum outro termo similar para caracterizar o que hoje chamamos simplesmente de primeira parte da segunda seção temática.

Vocês podem estar se perguntando: o que é este *Passo di Mezzo* localizado “no meio de”? Não deveria ele ser compreendido como um início – ou seja, não deveria esta passagem lírica ser interpretada como o início da segunda zona temática? Todavia, a noção de que esta passagem deve ser compreendida como

<sup>5</sup> Cf. também a discussão em Burstein 2022, p. 5–6.

o início de uma zona temática apoia-se demasiadamente em conceitos formais modernos e anacrônicos. Por outro lado, se pensarmos neste esquema usando a metáfora da FORMA COMO JORNADA, à maneira dos teóricos anteriores a 1850, a noção de que esta passagem funciona como um *Passo di Mezzo* – ou seja, como um “tema intermediário” – passa a fazer muito sentido.

De acordo com esta forma de pensar, o impulso em direção à cadência formal é finalmente sucedido por um impulso ainda mais forte em direção a esta cadência – para Czerny, a continuação (*continuation*) é seguida de uma nova continuação (*new continuation*). Porém, no meio deste amplo movimento, uma passagem lírica é inserida, como uma interpolação. Esta passagem lírica interpolada – como um “sujeito intermediário” – ao aparecer no meio do deslocamento mais amplo quebra, portanto, o movimento que em sua ausência seria ininterrupto em direção à cadência.

Considerem este modo de pensar sobre a forma tendo como objeto a exposição de Giovanni Battista Ferrandini, citada no Ex. 3. A primeira frase desta exposição apresenta um primeiro tema estável que conduz a um ponto de repouso no grau I (c. 1–8). A passagem seguinte (c. 9–16) é uma frase enérgica que conduz primeiramente a um ponto de repouso no V (c. 9–12) e, em seguida, a um ponto de repouso no V/V (c. 13–16), seguido de uma breve cesura. Esta frase final do *Hauptperiode* (c. 17–28) que se encaminha para uma CAP na região do V inicia com uma melodia lírica (c. 17–24), seguida de um impulso em direção à cadência (c. 25–28). Como exibido no gráfico do Ex. 3b, o esquema resultante pode ser descrito utilizando-se não apenas os rótulos sugeridos por Koch e Galeazzi, como também empregando-se a moderna nomenclatura, que aponta a presença de uma primeira seção temática, transição e segunda seção temática. Assim como em muitas outras exposições galantes, estas zonas ou seções temáticas poderiam ser satisfatoriamente compreendidas como *efeito colateral* dos encaminhamentos em direção aos vários pontos de repouso.

Na verdade, seria útil pensar na passagem lírica interpolada nesta exposição – e em muitas outras, especialmente aquelas compostas durante o Período Galante – funcionando como um tipo de recurso dramático, da mesma forma como numa peça ou num filme a ação é brevemente interrompida enquanto o personagem se dirige diretamente ao público. Ainda que estranhas à lógica do enredo, as revelações pessoais apresentadas em tal quebra da ação podem, todavia, expressar algumas das mais importantes facetas da mensagem

subjacente ao filme ou à peça, estabelecendo uma oposição vital entre a vida pública e os pensamentos privados dos personagens.

(a) Citação

**Grundabsatz (Motivo/primeira zona temática)**

**Quintabsatz in V (secondo Motivo/zona de transição)** (cesura medial)

**Schlußsatz (Passo di mezzo/abertura de segunda seção temática)**

**(Periodo di Cadenza/fim da segunda seção temática)**

PAC no V

(b) Gráfico. Legenda do gráfico: (i) número dos compassos; (ii) esquema de *Satz*; (iii) descrições; (iv) nomenclatura de Galeazzi; (v) moderna nomenclatura de forma-sonata.

(i)	c. 1-8 (1-4, 5-8)	9-16 (9-12, 13-16)	17-24	25-28
(ii)	<i>Grundabsatz</i> → I	<i>Quintabsatz</i> → V	<i>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</i> → V/V	<i>Schlußsatz</i> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à outro cadência
(iv)	<i>Motivo</i>	<i>secondo Motivo + Uscita</i>	<i>Passo di mezzo</i>	<i>Periodo di cadenza</i>
(v)	primeira seção temática	transição	segunda seção temática	

- N.B.: c. 29–32 (não exibidos) ecoam os c. 25–28.

**Exemplo 3:** G. B. Ferrandini (1710–1791), Exposição da Abertura I para *Cantone in Utica/i* (1753), c. 1–28

Poderíamos pensar na abertura de uma típica segunda seção temática de forma similar? Isto é, em sua forma típica, uma exposição abre com um vigoroso tema principal, seguido de um impulso dinâmico em direção à cadência na tonalidade secundária. No meio deste processo, a música cessa, para expressar sentimentos mais íntimos e pessoais – travestidos de tema lírico – antes de continuar sua busca pela cadência formal. Os sentimentos privados expressos pelo *Passo di Mezzo* geralmente servem como um importante contrapeso aos sentimentos mais públicos expressos por um tema de abertura claramente afirmativo. Interpretar esta passagem lírica desta forma pode inspirar soluções interessantes para se interpretar e executar uma quantidade de exposições do Período Galante.

A Fig. 7 apresenta gráficos de três outras exposições galantes que envolvem um *Passo di Mezzo*. Assim como nas exposições analisadas no Ex. 3, seria igualmente razoável analisar estas exposições em grupos temáticos, utilizando a moderna terminologia da forma sonata, conforme exposto na parte de baixo de cada um dos gráficos. No entanto, também aqui pode ser mais interessante considerar os grupos temáticos nestas exposições como um *subproduto* da configuração da jornada em direção à cadência formal.

(a) W. A. Mozart, Sonata para Piano em G, K. 283/I (1775), c. 1–43

(i)	c. 1–16	17–22	23–43 (23–26/27–30	31–43)
(ii)	<b>Grundabsatz</b> → I	<b>Quintabsatz</b> → V	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> → V/V	<b>Schlußsatz</b> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à cadência
(iv)	<b>Motivo</b>	<b>secondo Motivo+ Uscita</b>	<b>Passo di mezzo</b>	<b>Periodo di Cadenza</b>
(v)	<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b>	<b>segunda seção temática</b>	

- N.B. cc. 43–53 = apêndice.

(b) W. A. Mozart, Sonata para Piano em C, K. 309/I (1777), c. 1–54

(i)	c. 1–21	21–27	27–32	33–54 (33–4, 35–8, 39–42	43–54)
(ii)	<b>Grundabsatz</b> → I	<b>Quintabsatz</b> → V	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> → V/V	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> → V/V	<b>Schlußsatz</b> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica		(interpolação lírica)	enérgica, conduz à cadência
(iv)	<b>Motivo</b>	<b>secondo Motivo + Uscita</b>		<b>Passo di mezzo</b>	<b>Periodo di Cadenza</b>
(v)	<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b>		<b>segunda seção temática</b>	

- N.B. cc. 54–58 = apêndice.

(c) Maria Antonia Walpurgis, Abertura I para *Talestri/i* (1765), c. 1–35

(i)	c. 1–14	5–14	15–35 (15–22/25                      26–35)
(ii)	<b>Grundabsatz</b> → I	<b>Quintabsatz</b> → V	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> → V/V <b>Schlußsatz</b> → CAP no V
(iii)	estável	enérgica	(interpolação lírica)      enérgica, conduz à cadência
(iv)	<b>Motivo</b>	<b>secondo Motivo+ Uscita</b>	<b>Passo di mezzo</b> <b>Periodo di Cadenza</b>
(v)	<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b>	<b>segunda seção temática</b>

Figura 7: Planos formais de exposições selecionadas: (i) número dos compassos; (ii) esquema de *Satz*; (iii) descrições; (iv) nomenclatura de Galeazzi; (v) moderna nomenclatura de forma sonata

Como exemplo final, consideremos a abertura de José Mauricio Nunes Garcia analisada na Fig. 8. Embora composta no século XIX, o esquema formal da exposição deste movimento apresenta muitos elementos em comum com obras galantes. Nesta peça, porém, tanto o *Passo di Mezzo* como o *Periodo di cadenza* aparecem dentro do *Nebenperiode*. Além disso, o *Hauptperiode* desta exposição tem apenas duas frases; percebam que os pontos de repouso no V e no V/V foram omitidos (como mencionado antes, qualquer um dos pontos de repouso no caminho da cadência formal pode ser omitido). Poder-se-ia pensar nesta exposição como sendo uma na qual a interpolação lírica não aparece antes da cadência formal ao final do *Hauptperiode*, mas, ao invés disso, *após* a mesma.<sup>6</sup>

c. 20–26/32	32–41	42–52	52–59
<b>HAUPTPERIODE</b>		<b>NEBENPERIODE</b>	
<b>Grundabsatz</b> → I	<b>Schlußsatz</b> → CAP no V	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> → V/V	<b>Schlußsatz</b> → CAP no V
estável	enérgica, conduz à cadência	(interpolação lírica)	enérgica, conduz à outra cadência
<b>Motivo</b>	<b>secondo Motivo+ Uscita</b>	<b>Passo di mezzo</b>	<b>Periodo di Cadenza</b>
<b>primeira seção temática</b>	<b>transição</b>	<b>segunda seção temática</b>	

• N. B. c. 1–19 = introdução.

Figura 8: José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), plano formal da exposição da Abertura em Ré, M232 (<1811), c. 20–59.

<sup>6</sup> O esquema resultante corresponde àquilo que Hepokoski; Darcy, 2006, p. 27–29 se referem como sendo uma exposição que inclui uma “cesura intermediária padrão de terceiro nível”; Cf. também Burstein 2010; 2020, p. 204–8. Para outras análises de obras de Nunes Garcia, Cf. Hartmann 2018a; 2018b.

## 7. Conclusão

Para finalizar: quando discutiam forma musical, teóricos que medravam por volta do Período Clássico, ao invés de perguntar “em que seção estamos?”, perguntavam “em direção a qual meta nos dirigimos?” Assim, uma exposição de sonata era entendida como o registro de uma jornada em direção a um grande ponto cadencial, seguida de um apêndice opcional, com pontos de repouso intermediários ao longo do caminho que auxiliam na passagem do tom principal à cadência na tonalidade secundária. Um ou mais dos pontos de repouso podem ser demarcados por uma pausa retórica que os sucede, e o impulso enérgico em direção à cadência pode ser ainda mais intensamente perturbado por uma interpolação lírica. Em muitos casos, a presença de um claro grupo temático pode ser um *subproduto* da configuração destes pontos de repouso – mas tais grupos nem sempre estão presentes e tampouco devemos nos surpreender se não os encontrarmos.

## Referências

1. Birnbach, Heinrich Joseph. 1827. “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung,” *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* v. 4, p. 269–272, 277–281, 285–287, 293–295, 361–363, and 369–373.
2. Burstein, L. Poundie. 2010. “Mid-Section Cadences in Haydn’s Sonata-Form Movements.” *Studia Musicologica*, v. 51, n. 1–2, p. 91–107.
3. Burstein, L. Poundie. 2020. *Journeys through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.
4. Burstein, L. Poundie and Quynh Nguyen. 2017. “Parenthetic Aside in a 1789 Analysis of Mozart’s K. 284,” *SMT-V* v. 3, n. 1 (<https://vimeo.com/societymusictheory/videocast3-1burstein>)
5. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
6. Czerny, Carl. 1839. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*, Op. 500, v. 1. Vienna: Diabelli.
7. Czerny, Carl. 1848. *School of Practical Composition*, Op. 600, v. 1, traduzido por John Bishop. London: Augener; reimpressão Dover, 1979.

8. Galeazzi, Francesco. 1796. *Elementi teorico-pratici di musica*, v. 2. Rome: Puccinelli.
9. Hartmann, Ernesto. 2018a. “O conceito de Schemata musical e seu emprego na construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia.” *Opus v*, 24, n. 3, p. 216–44.
10. Hartmann, Ernesto. 2018b. “A Sinfonia Fúnebre (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830): análise com o conceito de Schema Musical de Robert Gjerdingen.” *Mirabilia* v. 27, n. 2.
11. Hepokoski, James & Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
12. Koch, Heinrich Christoph. 1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, v. 3. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
13. Lobe, Johann Christian. 1860. *Katechismus der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.
14. Löhlein, Georg Simon. 1773 (1765). *Klavier-Schule*, I. Leipzig: Waisenhaus- und Frommanische Buchhandlung.
15. Marx, Adolphe Bernhard. 1837. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Leipzig: Breitkopf and Härtel.
16. Momigny, Jérôme-Joseph de. 1806. *Cours complet d’harmonie et de composition*. Paris: Momigny.
17. Neubauer, Franz Christoph. c. 1783. *Eine Erleichterung zu der musikalischen Composition: Die Erfindung, die Ausführung, und Verbündung der Tön*. Manuscrito inédito, Stiftsbibliothek at Einsiedeln (ML 92).
18. Reicha, Anton. 1826. *Traité de haute composition musicale*, v. 1; Traduzido do alemão por Carl Czerny. Vienna: Diabelli.

## O processo criativo em música: ideação e discursividade

*The Creative Process in Music: Idea and Discourse*

**Ilza Nogueira**

*Universidade Federal da Paraíba*

**Resumo:** Tecendo interconexões entre a concepção da ideia e do discurso musical, este ensaio apresenta reflexões sobre a composição enquanto produto da interseção entre sociedade, academia e cultura e como ofício que requer conhecimentos técnicos diversos para a concepção do discurso, para a transmissibilidade via documentação e para a performance. Esta concepção descreve a natureza cíclica da música enquanto emergente de estímulos sócio-culturais, produção crítica e singular que finalmente retorna aos contextos contingentes de sua produção como novo estímulo e influência. Após teorizar sobre o assunto, a autora apresenta a versão filosófica sobre a criação musical do compositor baiano Fernando Cerqueira (Ilhéus, 1941).

**Palavras-chave:** Poiesis musical. Ideia e discurso musical. Memória e invenção na criação musical. Fernando Cerqueira.

**Abstract:** Weaving interconnections between the conception of idea and discourse in music, this essay reflects upon composing as a product from the intersection among society, academia, and culture. As a craft, it requires building technical knowledge for conceiving a discourse, for its transmission via documentation, and for its performance. The essay describes the cyclic nature of music, which emerges from socio-cultural stimuli, turns it into a singular product of the critical subject, and, finally, returns to the contingent contexts of its production as a new stimulus and influence. Finally, the paper presents a philosophical conception on music making by Bahian composer Fernando Cerqueira.

**Keywords:** Musical poiesis. Idea and discourse in music. Memory and invention in music making. Fernando Cerqueira.



Este ensaio apresenta algumas reflexões sobre o processo criativo em arte, tecendo interconexões entre a concepção da ideia e do discurso artístico, considerando, em especial, o caso da música. Para organizar as ideias, concebi um modelo gráfico que pretende simular a “oficina do compositor”: um ambiente imaginário onde ideologias absorvidas e utopias produzidas se interfertilizam para moldar a ideia e o discurso composicional.

Idealizei esse ambiente a partir dos campos de conhecimentos que um compositor de formação acadêmica acessa no processo de ideação e discursividade, a dupla face da criação musical. O compositor de formação e/ou atuação acadêmica é, portanto, o foco de interesse.

## 1. A “oficina” do compositor: proposição de um modelo representativo

O modelo representativo desta oficina imaginária foi idealizado na forma de um hexágono (v. Fig. 1), cujas seis subdivisões regulares representam campos de vivências (na metade superior) e de conhecimentos específicos (na metade inferior).

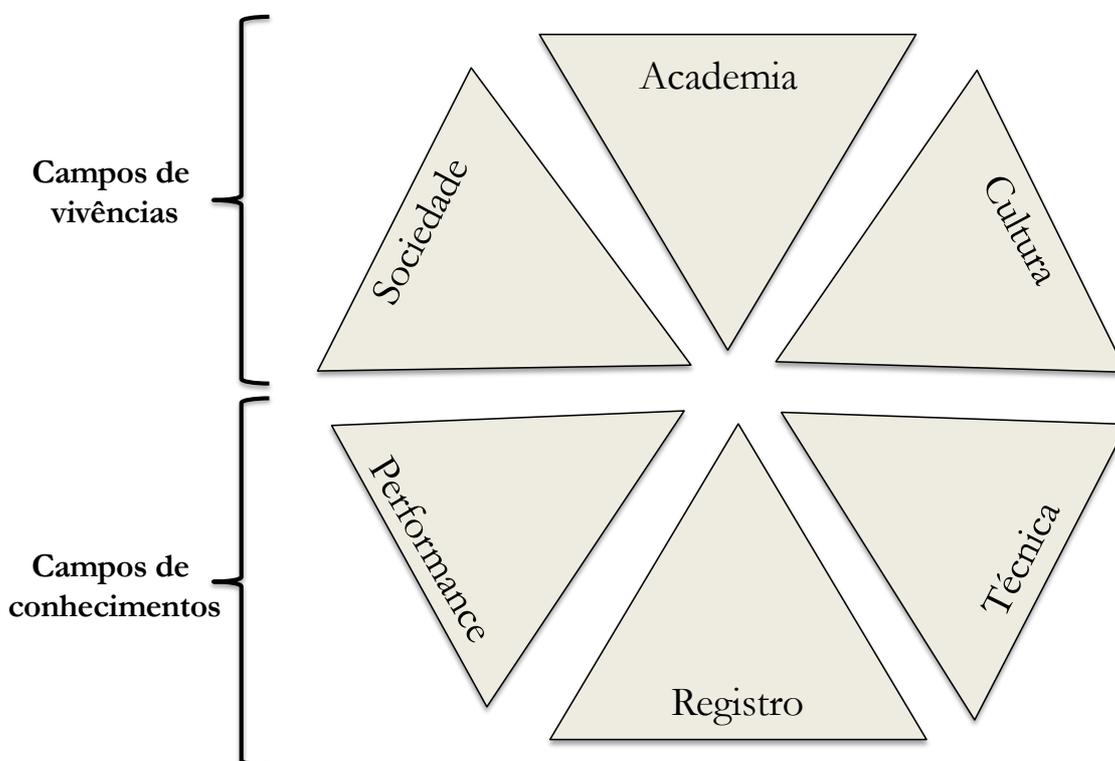
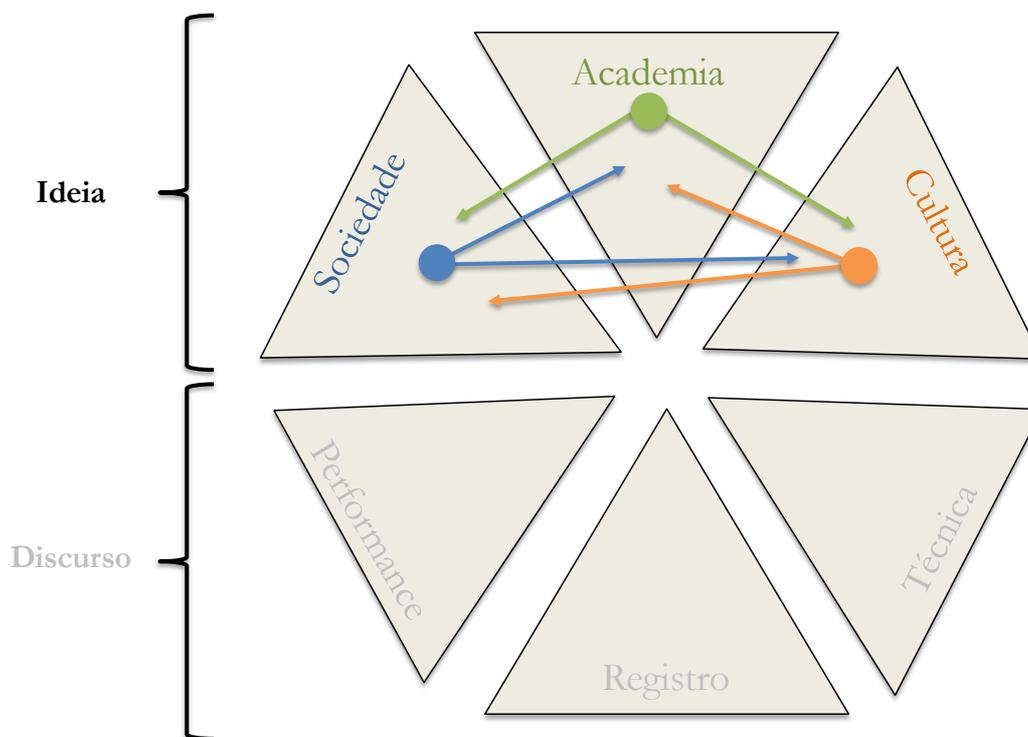


Figura 1: A oficina do compositor: campos de vivências e conhecimentos

Os meios social, acadêmico e cultural são ambientes interativos que nutrem as ideias e condicionam conhecimentos que, por sua vez, nutrem os discursos. Esses conhecimentos são: a elaboração técnica da ideia, sua materialização em meios de registro e a elocução da performance (v. Fig. 2).



**Figura 2:** A oficina do compositor: campos relativos à ideia e ao discurso

Entende-se discurso como a organização lógica do fluxo evolutivo de uma ideia em determinado meio expressivo, objetivando a transmissibilidade. Nesse sentido, discurso é a corporificação da ideia: produto do trabalho colaborativo da racionalidade e da emotividade, resultando em possíveis significados. Na música, a ideia é o impulso energético da expressão discursiva, seja até mesmo uma manifestação do silêncio, como é o caso de 4'33" de John Cage. Pode-se dizer que a ideia é potência enquanto o discurso é ato.

Nos meios acadêmicos da música, é impossível não lembrar de Schoenberg quando se discute a ideia musical, tendo sido ele um compositor praticamente obcecado em conceituar ideia na arte de um ponto de vista específico (um produto dirigido pela "inspiração", embora intelectualmente elaborado) e distinto da ideia na ciência (produto do intelecto, mesmo que inspirado pela imaginação). Para ele, a ideia musical é a força interior que dá vida ao corpo sonoro que a apresenta, realiza, concretiza (corpo este que ele

concebeu como íntegro, de controle centralizado, orgânico portanto). Equalizando ideia a inspiração e integridade, ele atenta para sua preexistência à composição, como concepção de um projeto, visão artística de uma totalidade unitária, abstração fundada na interrelação de forças opostas que ele expressou da seguinte forma, em 4.6.1934: “Uma ideia é o estabelecimento de relações entre coisas ou partes entre as quais nenhuma relação existia antes desse estabelecimento”<sup>1</sup>. E o que definiu como “estabelecimento de relações” surge especificado em outro manuscrito coetâneo (9.6.1934) como a dinâmica do todo:

Através da conexão de sons de diferentes alturas, durações e tensões [...] surge uma excitação: um estado de repouso é questionado por um contraste. Dessa excitação procede um movimento, o qual, após a chegada a um clímax, conduzirá novamente ao estado de repouso ou a uma nova consolidação que seja equivalente ao estado de repouso<sup>2</sup>. (Schoenberg 2006, p. 96)

Outro trecho escrito alguns dias após (26.6.1934) leva-nos a estabelecer uma conexão dessa descrição de movimento dinâmico com o que Schoenberg considera como uma das “contingências” da apresentação da ideia (ou seja, do discurso musical): “as leis da lógica, da coerência e da compreensibilidade”<sup>3</sup>. A concepção de ideia como um todo dinâmico e os requisitos de sua apresentação relativos à ideologia organicista definem Schoenberg entre inovador (no que se afasta da concepção novecentista de ideia como tema) e tradicionalista (no que persevera na concepção orgânica do discurso).

---

<sup>1</sup> A concepção schoenberguiana da ideia musical aqui apresentada deriva-se de sua obra máxima sobre a ideia musical e sua apresentação, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*, uma coletânea de manuscritos datados do período entre 1923 e 1936 publicada nos Estados Unidos com o título *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation* (Columbia University Press, 1995 / Indiana University Press, 2006). A citação se encontra no início do breve manuscrito intitulado “The Musical Idea”, datado de 4 de junho de 1934 (Schoenberg 2006, p. 304): “An idea is the establishment of relations between things or parts between which no relation existed before that establishment”.

<sup>2</sup> “Through the connection of tones of different pitch, duration, and stress (intensity???), an unrest comes into being: a state of rest is placed in question through a contrast. From this unrest a motion proceeds, which after the attainment of a climax will again lead to a state of rest or to a new (new kind of) consolidation that is equivalent to a state of rest.” (Schoenberg 2006, p. 96).

<sup>3</sup> “The presentation of the musical idea is contingent upon: 1) the laws of logic, of coherence, and of comprehensibility. (V. Schoenberg, 2006, p. 96: “The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation”).

Em 1937, ele descreveu desta forma sua experiência relativa à ideia musical:

Eu vejo a obra como um todo primeiramente. Então eu componho os detalhes. Elaborando-os, eu sempre perco alguma coisa. Isso não se pode evitar. Há sempre alguma perda quando se materializa, mas há um ganho compensatório em vitalidade. Todos temos dificuldades técnicas, que não surgem da inabilidade de trabalhar o material, mas de alguma qualidade inerente à ideia. E é a ideia, esse pensamento inicial, que deve ditar a estrutura e a textura da obra<sup>4</sup>. (ibid., p. 6)

Em 1946<sup>5</sup>, ele volta a assegurar a noção de ideia como “a totalidade da peça” e “o mais importante na obra de arte”, tornando a mencionar a dinâmica do todo como o estado de “agitação” (*unrest*), de desequilíbrio (*unballance*), que cresce através da maior parte da peça no relacionamento de alturas, fortalecido por funções similares do ritmo. Quando ele conclui que “o método pelo qual o equilíbrio é restaurado parece-lhe a verdadeira *ideia* da composição”<sup>6</sup> (Schoenberg 1984, p. 123), observa-se um comprometimento entre as noções de ideia e discurso; e se “as leis da lógica, da coerência e da compreensibilidade” são as que ele ainda persegue em seu discurso musical, pode-se deduzir que a ideologia, de certa forma, parece dominar a utopia na obra de Schoenberg.

Fechando este parêntesis sobre o pensamento de Schoenberg, volto às nossas próprias reflexões, observando que um compositor pode reviver uma ideia em vários discursos, criando uma rede de relações interdiscursivas, como é o caso da série de *Choros* ou das *Bachianas* de Villa-Lobos, cujas ideias centralizantes parecem ser, respectivamente: forjar o espírito do vernaculismo musical urbano brasileiro (no caso dos *Choros*, em que a vivência cultural dita a ideia); ou insinuar afinidades interestilísticas em estéticas histórica e culturalmente paradoxais (no caso das *Bachianas*, em que a vivência acadêmica dirige a ideia).

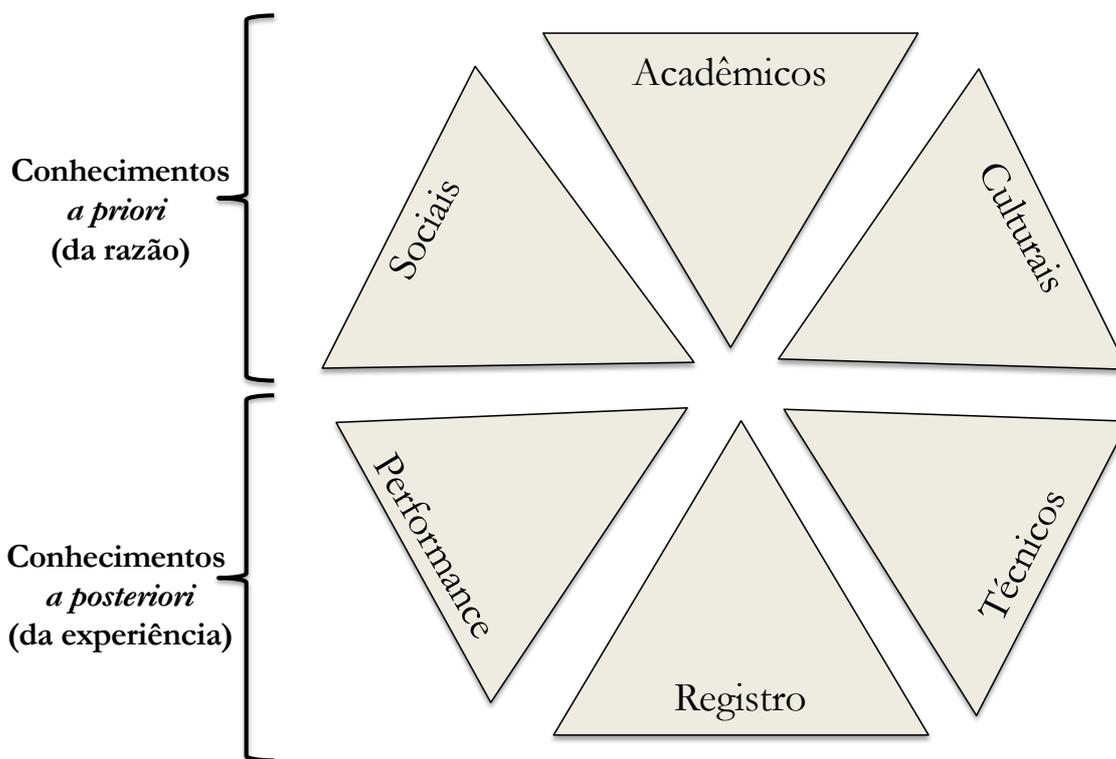
---

<sup>4</sup> “I see the work as a whole first. Then I compose the details. In working them out, I always lose something. This cannot be avoided. There is always some loss when we materialize. But there is a compensating gain in vitality. We all have technical difficulties, which arise not from inability to handle the material, but from some inherent quality in the idea. And it is the idea, this first thought, that must dictate the structure and the texture of the work.” (Schoenberg 2006, p. 6)

<sup>5</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”. (Schoenberg 1984, p. 113–124).

<sup>6</sup> “The method by which balance is restored seems to me the real *idea* of the composition” (Schoenberg 1984, p. 123).

Voltando a observar o hexágono (v. Fig. 3), podemos também diferenciar as duas metades longitudinais pelos tipos de conhecimento que encerram. Lembrando Kant em sua “Crítica da Razão Pura” – em simples analogia, sem pretender resgatar a complexa integralidade de suas conceituações – poderíamos considerar na metade superior conhecimentos “a priori” do ser “obra”, adquiridos pela “razão” sem necessariamente exigirem a “experiência” (a prática do compor); na metade inferior, conhecimentos “a posteriori”, que provêm da experiência composicional, da “mão na massa”.



**Figura 3:** A oficina do compositor: campos de conhecimentos provenientes da razão e da experiência

Imagino que se estranhe, no modelo hexagonal, a distinção entre os ambientes social e cultural. Como dizia Charles Seeger em relação à “sociedade” e “cultura”<sup>7</sup>, “todos entendemos esses dois conceitos diferentemente, e o que

<sup>7</sup> As considerações de Seeger sobre sociedade e cultura às quais me refiro se encontram numa correspondência particular da musicóloga Malena Kuss (datada de 21.10.1977), a cuja transcrição (digitalizada) tive acesso recentemente, com permissão para citá-la. Na carta, Seeger se refere a tópicos que abordará numa palestra aos estudantes da Dr. Kuss (University of North Texas, College of Music, Denton, Texas): “I’ll be delighted to address the group of students especially on the subject you propose, but for your preparation, I give you ahead of time the following

reconhecemos é que vivemos num continuum contextual a ambos”: um “continuum sociocultural”, nos termos de Seeger. Ele considerou que o enredamento interativo dos dois conceitos no continuum sociocultural dificulta a compreensão de ambos isoladamente. Quanto a “sociedade”, ele a conceitua como a infraestrutura do continuum, sendo “cultura” a superestrutura. Sociedade, diz Seeger, “é primária e predominantemente uma formação biológica, e nosso conceito dela deve ser entendido assim. Cultura, por sua vez, como superestrutura construída sobre ela, é uma criação do homem pelo reconhecimento da singularidade do indivíduo. A singularidade é hierárquica: alguns indivíduos são mais singulares que outros. Quanto mais singular é o indivíduo, maior fabricante de cultura é ele.” Sociedade, explica Seeger, é “exterior” ao ser humano, enquanto a cultura é “interior”. Isso é o que nos permite distinguir os “valores factuais” da sociedade (“alimentação, abrigo, território e segurança”) dos importantes “valores espirituais” da cultura – ainda não verificáveis como fatos ou não fatos – (“tais como: beleza, amor, e o sentido de plenitude daquilo que, alternativamente, denomina-se Deus, Allah, Brahma, Tao, nirvana, samadhi etc.”)<sup>8</sup>. Este entendimento acerca de “sociedade” e

---

comments ...”. Sobre o tema (ausente na carta), a Dra. Kuss identifica (em sua transcrição) como: “On Music, Speech about Music, Society and Culture.”

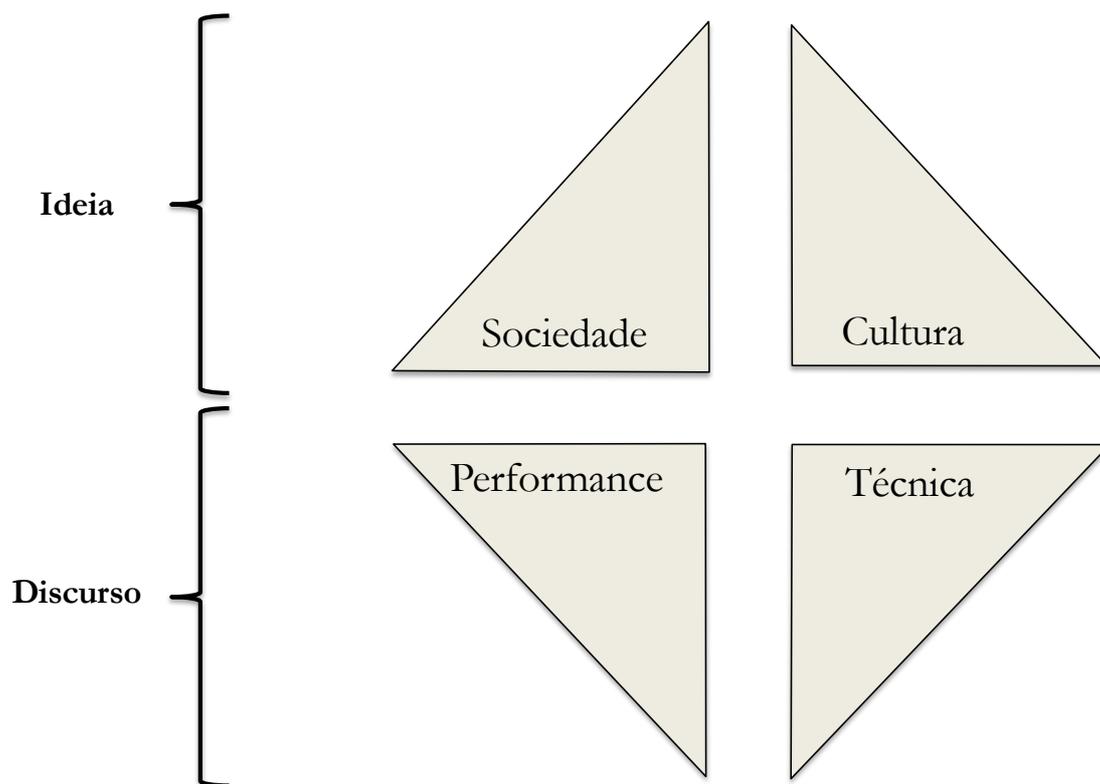
<sup>8</sup> “[...] we know neither society nor culture until we define them. And everyone understands the two concepts differently. What we do know is that we live in a continuum contextual to the two concepts [and the perceptual “reality” afforded by our senses of tactility, vision and audition]. I refer to it as the sociocultural continuum”. [...] “this is what we can say with assurance we know firsthand through our senses, second hand through our reasoning about it. It is definable. People disagree about the roles of the concepts society and culture in it. Klaus Wachsmann and I both feel that Blacking allots to society factors that we feel are cultural; John Blacking and I agree that Wachsmann allots to culture factors that we feel are social. Thus you see that I stand in the middle between the two.” “[...] The two terms are so deeply enmeshed and interacting in the overall sociocultural continuum that it is, I admit, difficult to comprehend them separately. “My definition of society is that it is the infrastructure of the sociocultural continuum and that culture is the superstructure of that continuum. [I adduce the theory of evolution (in) a contemporary biology to show that society is an acknowledged characteristic of biological species from certain termites, bees, etc., or even “lower” species, right up through the mammals and higher apes to man.] Society is primarily and predominantly a biological formation and our concept of it should be so understood. Culture, on the other hand, as a superstructure built upon it, is a creation of man through the recognition of the singularity of the individual. [...] Singularity is a hierarchy: some individuals are more singular than others. The more singular, the more a maker of culture. [...] “Society being external to us and [...] culture being internal to us [...] seems to make more sense than giving way to our feelings and bias in favor of one or the other” [...] This enables one to distinguish and relate the factual values of biological society (food, shelter, territory, security

“cultura” foi definitivo para que eu considere ambos os conceitos como ambientes discretos no modelo hexagonal.

Quanto ao ambiente “Academia”, obviamente não podemos considerá-lo independente da cultura, mas como parte dela. Sendo sua função precípua a geração de conhecimento específico, seja de natureza especulativa ou prática, define-se como um campo da cultura, concernente à produção de singularidades intelectuais de indivíduos. O conhecimento musical acadêmico (sejam as ideologias teórico-metodológicas sobre a gramática e a escrita específicas ou as técnicas e retóricas das práticas interpretativas) não é essencial à fruição musical, a alguma competência executiva vocal ou instrumental, a algum tipo de construção sintática de natureza musical, considerando-se que o conhecimento empírico pode chegar a algum resultado que se possa reconhecer como música. No entanto, reconhecemos também que a academia é nuclear aos processos de ideação e discursividade no tipo de criação musical que considero aqui: a do compositor que, imbuído das ideologias culturais do seu campo de conhecimentos (principalmente as de natureza estética e teórica), mobiliza sua criatividade a partir e através delas. Por isso, um modelo quadrilateral (v. Fig. 4), que para a Etnomusicologia deverá fazer mais sentido, não satisfaz as expectativas de reflexões concernentes ao campo da Teoria da Música (referência ideológica da música de origem acadêmica).

---

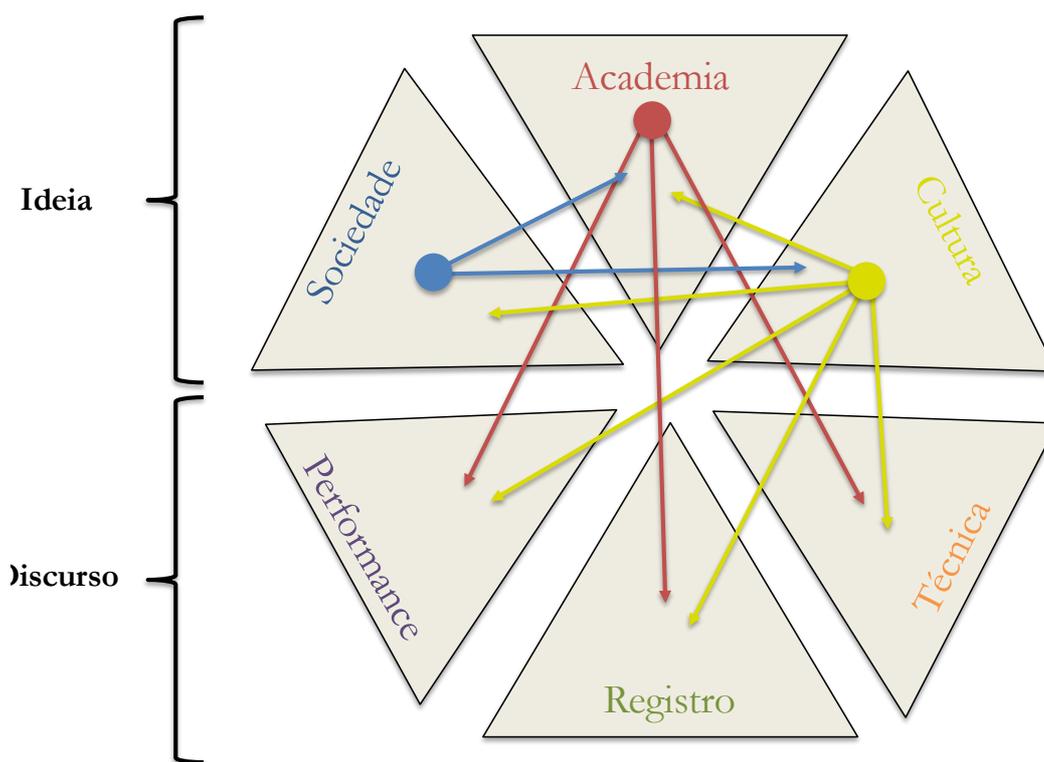
--- the main concerns of politics, economics and the pecking order of material ambition) and the “spiritual” values of human culture which we cannot, at least have not yet been, proved verifiable as facts or falsifiable as not facts but are very important to us, such [as] beauty, love, the sense of the wholeness of things that people call variably God, Allah, Brahman, Tao, nirvana, samadhi etc.”



**Figura 4:** A oficina do compositor: modelo quadrilateral

No modelo hexagonal (v. Figs. 1, 2 e 3), a localização do ambiente acadêmico, fora do campo da cultura geral e ocupando o zênite da figura, tanto implica em hierarquia quanto no reconhecimento de que sociedade e cultura conformam (nutrem) o ambiente acadêmico, e que este só é funcional se igualmente observar e cuidar (isto é, retroalimentar) os ambientes social e cultural. Por hierarquia entende-se a primazia da Academia como campo de experiências e conhecimentos que servem à prática discursiva do compositor ou intérprete em formação ou atuação acadêmica. A academia é o campo do intelecto, do controle racional de ideias emergentes de vivências ou experiências sociais, culturais e mesmo acadêmicas; a experiência acadêmica capacita a racionalização das ideias e a adequação do seu tratamento técnico e metodológico no fluxo composicional, isto é, a formatação do discurso.

Na produção do discurso musical, os distintos tipos de conhecimento que condicionam a técnica, o registro e a performance provêm diretamente da academia e da cultura, enquanto vinculam-se indiretamente à ordem social, já que esta condiciona os meios cultural e acadêmico (v. Fig. 5).



**Figura 5:** A oficina do compositor: interação de conhecimentos e sua influência no discurso

Conhecimentos relativos às gramáticas da música – teorias da forma, da estruturação elementar, dos sistemas de organização sintática, da retórica – servem à técnica composicional, isto é, à concepção da ideia em estrutura organizada no sentido de expressar-se. Na realização técnica, arte e artesanato são conceitos intercomunicáveis, interdependentes.

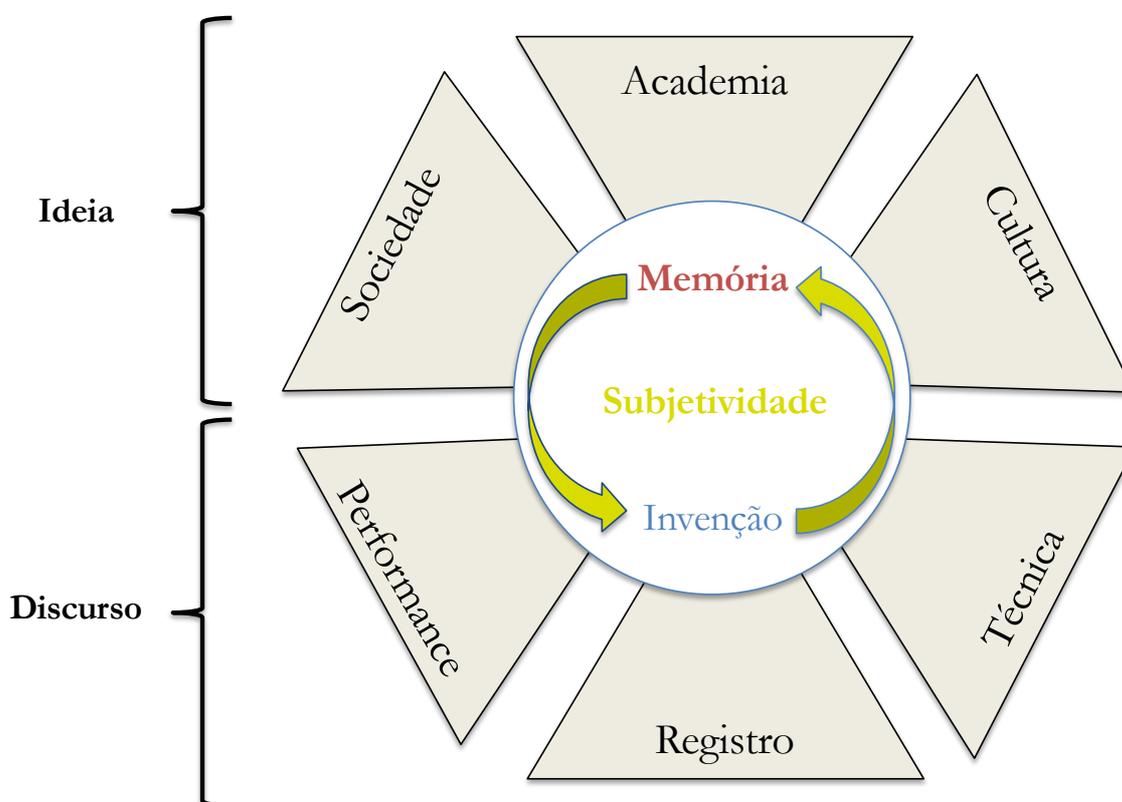
Conhecimentos de ordem sígnica possibilitam o registro documental da estrutura discursiva, possibilitando a transmissão do projeto musical. Através da escritura, a obra musical sai da dimensão imaginária para conter-se numa dimensão espacial, cuja função é mediadora de um significado enigmatizado, dependente de decodificação e tradução. Reconhece-se na escritura o primeiro passo da autonomia da obra em relação ao seu autor, um desprendimento que corresponde a um necessário desapego. O projeto musical passa de uma realidade imaginária, poética, subjetiva e “espiritual” a uma realidade concreta, corporificada, objetivada, mítica, cognoscível ao iniciado e carente de semiose.

Conhecimentos de natureza hermenêutica propiciam a concretização da obra, via performance. Da dimensão espacial do registro, a obra passa, então, a assumir sua dimensão ontológica: a temporalidade, seu meio de existência plena.

Da gramática composicional, passa-se à retórica expressiva de sentimentos, emoções. É então que a obra adquire valência estética.

O discurso musical de formação acadêmica, portanto, refere-se à ideia estruturada, registrada e finalmente soante, projetando-se como uma produção em que sujeito(s), cultura(s) e sociedade(s) deixam suas marcas indelévels, de procedências, muitas vezes, indistinguíveis. Se esse discurso, de alguma forma, projeta o sujeito (compositor), podemos considerar as etapas de sua elaboração (a ideação; a elaboração discursiva técnica e seu registro; e a expressão performática) como sendo concernentes às três qualidades do indivíduo: vontade (a ideação), inteligência (a elaboração técnica e notacional) e afetividade (a performance).

Ao centro do hexágono corresponde o espaço do sujeito, núcleo de subjetividade, onde as memórias das circunstâncias e experiências de ordem social, acadêmica e cultural, processadas em subjetivações (isto é, lembranças), projetam-se em práticas discursivas, de documentação e transmissão (v. Fig. 6).



**Figura 6:** A oficina do compositor: Núcleo de subjetividade (interação entre memória em invenção)

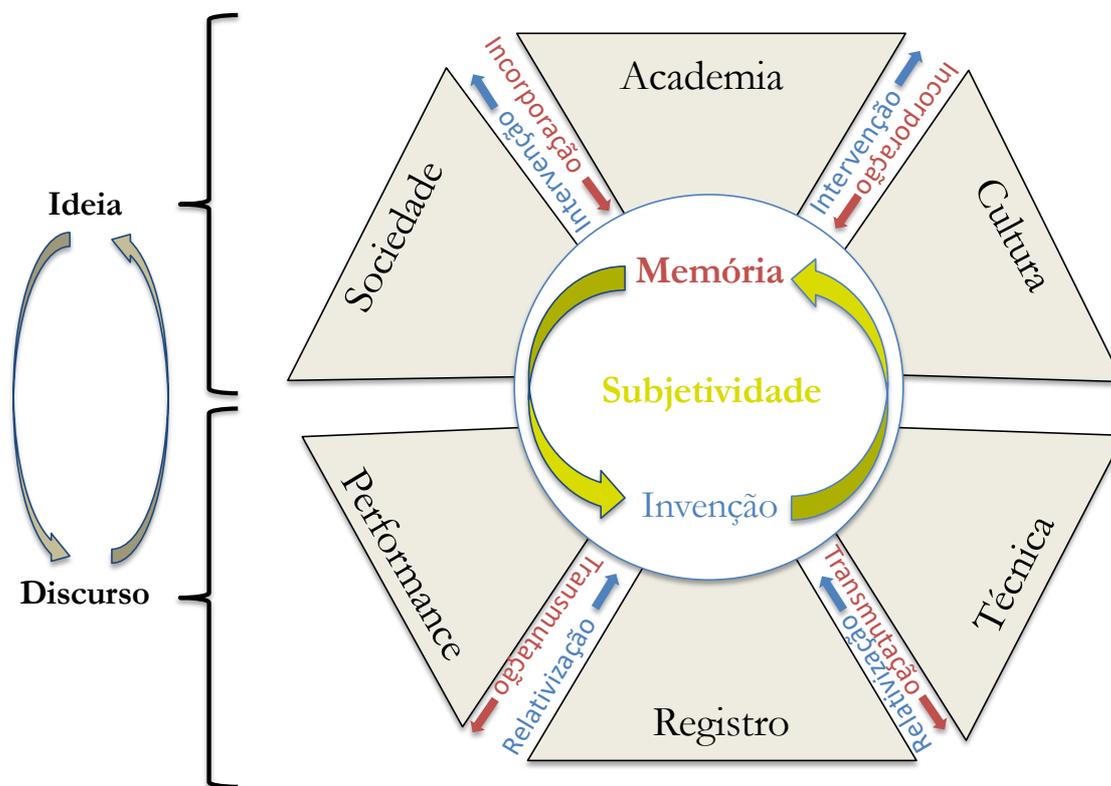
As memórias, de essência inconsciente e implicando afetos, manifestam-se na consciência do sujeito que as recorda como lembranças, potencialmente emotivas. O que aprendemos e permanece como memória, impulsionada pela carga afetiva, torna-se lembrança na consciência do momento. Como efeito da consciência, a lembrança está sempre sujeita a alterações ou acréscimos; é sempre variável e nunca é igual ao que foi aprendido como memória, cujo conceito se confunde com o de aprendizagem; no cérebro, trata-se da mesma coisa. Lembrança, portanto, como disse o poeta russo Osip Mandelstam<sup>9</sup> (1994), “... anda de mãos dadas com a invenção na poesia. Quem lembra inventa; lembrar também significa inventar, e aquele que lembra também é um inventor”. A lembrança, portanto, resultaria da interação entre memória e invenção, transitando do afeto à emoção. Pergunto se seria concebível invenção sem memória? E que futuro teria memória sem invenção? Estas são questões que estimulam mais reflexões do que este ensaio pretende desenvolver; no entanto, poderíamos resumi-las concluindo que a invenção se alimenta da memória (saberes coletivos) e que a memória se perpetua pela invenção (saberes decorrentes da experiência individual); que memória + invenção, no final da linha, resulta em história (conhecimento advindo do acúmulo de lembranças coordenadas na temporalidade da existência); que tanto arte quanto ciência provêm da história e, ao mesmo tempo, nutrem-na. A criação artística depende da história, mesmo quando o propósito do criador é apagá-la (um esforço que deve ser reconhecido como resposta à história). A identidade histórica (inserção do sujeito em um tempo social e cultural) é a primeira instância produtora de sentido na obra artística; a segunda é a identidade subjetiva (esta, impossível sem a identidade histórica). O reconhecimento das marcas identitárias sociais, culturais e individuais é o que possibilita uma audição hermenêutica da música; sua compreensão enquanto expressão de algo que carrega um sentido, que significa. Sem o apoio da história (memória + invenção), a música é ouvida, mas não se decodifica. O compositor, como sujeito social e cultural, expressa o tempo histórico em que vive, processando a memória social, cultural e acadêmica (ideologias) pela inventividade (utopia). Penso que ideologia e utopia estão para a obra como corpo e espírito estão para o homem; o que se reconhece (como

---

<sup>9</sup> Osip Emilyevich Mandelstam (Varsóvia, 1891 - [Vladivostoque](#), 1938). A citação provém de uma epígrafe em artigo de David Bethea e Clare Cavanag: “Remembrance and Invention: Poetry and Memory in Modern Russia” (*Russian Review*, v. 53, n. 1, 1994, p. 1-8).

memória) e o que se fará conhecer pela vivência (o invento musical, broto de um futuro ramo da memória).

No hexágono, as duas diagonais que obliquamente atravessam os espaços da ideia e do discurso representam: o fluxo de experiências incorporadas na memória, transmutadas no discurso pela intervenção da inventividade; e o refluxo de um discurso relativizado em função das escolhas técnicas, dos recursos de registro e das contingências da performance, para finalmente intervir nas ordens social, cultural e acadêmica.



**Figura 7:** A oficina do compositor: fluxo e refluxo entre memória (conhecimentos aprendidos) e invenção (conhecimentos modelados pela subjetividade)

O eixo horizontal entre os planos da ideia e o do discurso corresponde ao senso crítico do sujeito (v. Fig. 8); a sua percepção hermenêutica de mundo, histórica, relacional, criativa e produtiva. É o domínio da análise, da racionalização sobre as ideologias, da formação de convicções que moldam o que se entende genericamente por *visão de mundo*, configurada na obra através da técnica discursiva. A crítica pode ser entendida como a primeira instância da poiesis, quando o sujeito reflete sobre a validade da ideia e seus limites, para conduzi-la ao discurso.

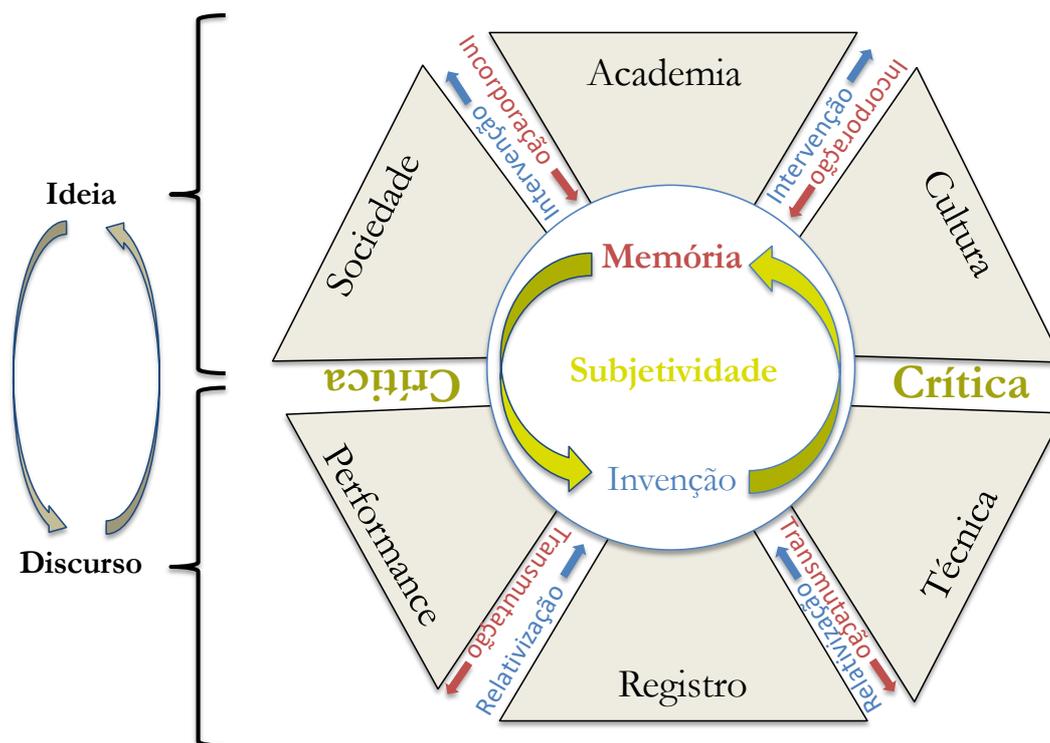


Figura 8: A oficina do compositor: intermediação da crítica entre ideia e discurso

Partíssemos do discurso em direção à ideia, encontraríamos a intermediação da crítica estética, pela qual o discurso, prenhe de significados, é recebido nos ambientes das ideologias como uma nova ideia, com poder de modificá-las. Assim a obra adquire significado na história do conhecimento social, cultural e acadêmico: quando retorna da sua autonomia discursiva ao universo das ideias, como reverberação que irá proporcionar o realinhamento estético-musical, apresentando-se como provocação e resposta à mentalidade da época (*Zeitgeist*).

## 2. A “oficina” do compositor: apresentação de caso

Saindo do plano da representação, vou apresentar um caso concreto: reflexões de um compositor a respeito da criação musical enquanto ideia e discurso. Este compositor é Fernando Cerqueira.

As reflexões de Cerqueira que selecionei para comentar derivam de nossa recente troca de mensagens a respeito do modelo hexagonal e, também, de alguns textos publicados no seu livro “Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos” (Cerqueira 2007), coletânea de ensaios

independentes, cronologicamente organizados, que acompanham o percurso do seu pensamento composicional entre 1972 e 2006.

### 2.1. A obra como silogismo

O dualismo fundamental do modelo hexagonal (ideia e discurso) sugeriu a Cerqueira a ideia da oposição entre tese e antítese, que se encontra neste trecho de nosso debate eletrônico (Cerqueira 2021): “No campo do discurso, a obra de arte se mostra como um silogismo suspenso (tese x antítese) ou truncado onde, se não falta a terceira sentença (síntese), sobra uma quarta que nunca saberemos para que serve. Não precisa servir.” Posso compreender a metáfora do silogismo da forma em que tese corresponde ao conhecimento “a priori” (as ideologias advindas da sociedade, da academia e da cultura) e antítese, ao conhecimento “a posteriori”, empírico, utópico, onde se encontra a razão do compor. Em relação à síntese (o conhecimento promovido pelo senso crítico), eu arrisco a hipótese de que a reflexão de Cerqueira a considera em duas perspectivas, e eu as conduziria mais uma vez a conceitos kantianos, desta vez, aos dois tipos de juízo (ou raciocínio crítico): o “juízo analítico”, voltado aos conceitos que já possuímos, que explicita o já implicitamente sabido, sem criar novos conhecimentos; e o juízo sintético, que corresponde a conhecimentos hauridos na experiência, particulares, contingentes e autênticos. Este corresponderia à ideia da “quarta sentença” do silogismo, que se não sabemos para que serve (de tão novo), não precisa “servir”: basta existir, como entidade singular e enigmática.

### 2.2. A obra como redução fenomenológica

A continuidade das reflexões de Cerqueira trazem a noção da obra como um “universo”, ou como ele explica, “aquela resultante que fenomenologicamente arrasta as dimensões sensoriais e cognitivas do sujeito e do coletivo, não apenas as sonoras, para o funil do ouvido, escutando os demais fenômenos do mundo como se tudo fosse feito de som, apenas som”. Ora, o universo da obra ao qual o compositor se refere compõe-se de dimensões sensoriais (registros corporais) e cognitivas (registros mentais), que tanto dizem respeito ao indivíduo em si, seu psiquismo, quanto ao ente coletivo do qual ele é parte como ser social. Cerqueira considera, portanto, uma memória ampla que

inclui a memória corporal (a dimensão sensorial, que nos ensina a pensar) e a memória intelectual (a dimensão cognitiva). Valorizando a sensorialidade ao lado da cognição, ele nos lembra que o corpo é testemunha de todas as circunstâncias vividas pelo sujeito; que o corpo não esquece, mantém a memória do acontecimento. Memória que pode restituir experiências vividas. Foi Kant quem disse: “Todo o nosso conhecimento começa pelos sentidos, daí passa para o entendimento e termina na razão, [...]” (2001, p. 289). É justamente esta a ordem das dimensões subjetivas que Cerqueira considera no ato de compor: a sensorialidade e a cognição (ou entendimento).

Trazendo à cena do compor a realidade corporal da sensorialidade, nossa experiência inaugural, precedente e fundante da cognição e da linguagem, Cerqueira também me faz recordar Freud, quando este pondera que o Ego deriva, em última instância, das sensações corporais, e o considera como a projeção mental da superfície do corpo (1976, p. 40). Nesse sentido, a psicanalista Ivanise Fontes reflete com pertinência: “não podemos dizer que há despertar do sujeito enquanto uma significância das percepções e das sensações não tiver lugar. [...]. Quando a linguagem ignora de quem ela é herdeira, sua origem sensorial, surgem discursos vazios” (1999, p. 69).

O verbo “arrastar”, tal qual empregado por Cerqueira em sua reflexão, parece implicar o reconhecimento da incapacidade do sujeito desconsiderar a percepção sensorial na “fenomenologia” da ideação artística. A obra, portanto, concretiza uma redução fenomenológica, isto é, um processo de mutação de tudo que é informado pelos sentidos (sejam percepções auditivas, visuais, tácteis, e – quem sabe – até mesmo olfativas ou gustativas) numa experiência perceptiva que se apresenta como imagem sonora.

### 2.3. A obra como “vontade e representação”<sup>10</sup>

A noção de redução fenomenológica retorna quando, adiante em sua reflexão, Cerqueira considera a obra como “remotivação” e “ressignificação” de imagens, sons, linguagens e ações; isto é, como produção que apreende o sujeito em sua memória global, a qual, impulsionada (ou motivada) pela capacidade inventiva, adquire o status de “significante” pela via discursiva. Significante este

---

<sup>10</sup> Óbvvia alusão à obra de Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819).

que corresponde à lembrança ressignificada de memórias para exprimir uma “explicação” do mundo, da vida, da história. “Explicação” esta que, reconhecida como imanente da própria da obra, já não representa a mente criadora, sendo percebida como alteridade arrogante de livre arbítrio, necessariamente expulsa do ventre-mente para apresentar-se como “vontade e representação”.

#### 2.4. A obra como discurso crítico

Cerqueira também diz que a obra, “enquanto produto artístico plenamente realizado, é redefinidora de pensamentos, emoções e atitudes”. Devemos entender aí que ele se refere ao refluxo do discurso relativizado pela submissão à técnica, ao registro e à hermenêutica da performance, para intervir poderosamente nas ordens social, cultural e acadêmica. E devemos também compreender que esse poder de intervenção “redefinidora de pensamentos, emoções e atitudes” provém da essência crítica que comanda o discurso.

Todas essas reflexões de Cerqueira se encontram em umas poucas mensagens eletrônicas que trocamos recentemente a respeito do modelo hexagonal. Elas me levaram a folhear “Artimanhas do Compor e do Pensar”, onde encontrei reflexões que, de certa forma, reificam, e de outra forma, ressignificam suas recentes considerações a respeito da relação obra - compositor motivadas pela apresentação do modelo hexagonal.

#### 2.5. A obra como “morte e transfiguração”<sup>11</sup>

Num dos textos<sup>12</sup>, encontrei esta reflexão:

O ato de criar materialmente a obra implica na necessidade de separar-se dela enquanto substância enformada numa nova corporeidade, diferenciada e expulsa da mente que a concebeu e do corpo que a gerou. A consequência imediata desta separação é ampliar o monólogo em diálogo: o autor, pelo próprio esgotamento deste seu papel, anula-se e morre na obra para desfrutar o privilégio de ser o seu primeiro receptor. Identificando-se na obra, pedaço e fruto de si mesmo, ou espelho a refletir sua imagem, o artista, conscientemente ou não, transportou para a dimensão desse seu pequeno mundo recém-criado a totalidade circunstancial que o envolve como ente, ou

---

<sup>11</sup> Óbvia alusão ao poema sinfônico de Richard Strauss *Tod und Verklärung* (1888–1989).

<sup>12</sup> “Arte: um ruído na comunicação” (1992).

ser situado no tempo-espço, obrigando a obra a configurar-se como um simulacro do real. (Cerqueira 2007, p. 160)

Neste trecho, a concepção de Cerqueira sobre a relação compositor-obra conduz meu pensamento imediatamente à teoria psicanalítica, especificamente às noções de “imaginário” e “simbólico” de Lacan aqui aplicadas à formação do “Ego composicional”, isto é, à conscientização do sujeito enquanto Eu-autor – o sujeito simbólico – pela expressão discursiva da ideia musical. Quando Cerqueira compara a obra a um “espelho a refletir a imagem do compositor”, é como se estivesse considerando o surgimento do sujeito compositor de uma forma paralela ao surgimento do Ego no conhecido “estádio do espelho” da teoria psicanalítica<sup>13</sup>.

Quando Cerqueira admite a separação necessária entre o compositor e a obra “materializada em nova corporeidade” (ou seja, no registro), diferenciada, portanto, “da mente que a concebeu e do corpo que a gerou” (ou seja, da obra em estágio de ideia, conhecimento “a priori”, anterior ao discurso), pode se entender aí uma alusão à cisão insuperável constituída no estágio do espelho entre aquele que percebe (*percipiens*) e o objeto que é percebido (*perceptum*).

A implicação dessa cisão reflete-se na subjetividade artística entre o sujeito da ideação (da imaginação) e da discursividade (da expressão simbólica), tal como, ao seu modo, disse Schoenberg: “Eu *vejo* a obra como um todo primeiramente. Então eu *componho* os detalhes. Há sempre alguma *perda* quando se materializa, mas há um *ganho* compensatório em *vitalidade*”. Por “vitalidade”, entende-se a transformação de uma *imagem* auditiva inicial, de teor fenomênico, total e estática (a ideia), numa temporalidade detalhada que é a “materialização” da ideia em obra, a composição propriamente dita, que Schoenberg define como movimento: “Através da conexão de [...] alturas, durações e *tensões* [...] surge uma excitação: dessa excitação procede um movimento”.

A relação entre imaginário e simbólico, enquanto percepção e linguagem, são bem definidas pelo psicanalista John Shannon Hendrix, em seu texto “O

---

<sup>13</sup> O que se conhece como “estádio do espelho” é o que ocorre com uma criança de aproximadamente 18 meses (concomitante à aquisição inicial da linguagem), quando sua imagem refletida no espelho traz a consciência de que ela é um ser – Eu – separado do seu entorno – a alteridade, incluindo objetos e outros corpos que passam a ser vistos em relação ao corpo do nascituro “sujeito”. Forma-se, então, o Ego, iniciando o processo dialético entre o eu e o outro.

imaginário e o simbólico de Jacques Lacan” (*The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan*), do qual cito um pequeno trecho:

O imaginário e o simbólico, percepção e linguagem, estão sempre entrelaçados; mas enquanto estão sempre entrelaçados, a experiência do estágio do espelho também constitui uma separação fundamental entre os dois, que jamais poderá ser superada e causa uma disjunção ou diferença dentro do sujeito, constituído pela imagem e pela palavra<sup>14</sup>. (Hendrix 2019, p. 1)

Paralelamente ao que percebe Schoenberg como consequência da inserção do sujeito compositor no plano do discurso – a transição de uma imagem auditiva, estática, para uma temporalidade sonora dinâmica (discursiva) –, Cerqueira observa o mesmo efeito como passagem do monólogo (estático *per se*) ao diálogo (essencialmente dinâmico): “A consequência imediata desta separação é ampliar o monólogo em diálogo; o autor, pelo próprio esgotamento deste seu papel, anula-se e morre na obra para desfrutar o privilégio de ser o seu primeiro receptor” (2007, p. 160). Este é o momento da formação do Ego composicional, quando o autor *percebedor* de uma visão de mundo – “a totalidade circunstancial que o envolve” – se torna, no “espelho” do seu discurso, o próprio objeto de sua percepção, um “ser situado no tempo-espço”. Comparativamente ao que teoriza a psicanálise como “estádio do espelho” (quando o filho se percebe como ser independente da mãe), diríamos que a relação autor-obra equivaleria aqui a: autor = filho, obra = mãe. Aquele que teve uma relação de total dependência da obra durante o processo criativo, vivendo com sua criação uma sensação de unidade indivisível, percebe então a obra enquanto discurso – um significante interpretável e, portanto, ressignificável enquanto ideia, produto com vida independente da sua mente. Percepção esta que o liberta de uma forma irrevogável da criatura obra, sua fantasia. Liberdade esta que lhe concede a disposição de dialogar com essa mãe-obra, no sentido da compreensibilidade da sua subjetividade artística.

No texto seguinte em “Artimanhas do compor e do pensar”<sup>15</sup>, Cerqueira se refere mais explicitamente a essa divisão do sujeito compositor, quando reflete

---

<sup>14</sup> The imaginary and the symbolic, perception and language, are always interwoven, but while they are always interwoven, the experience of the mirror stage also constitutes a fundamental disjunction between the two, which can never be overcome, and which causes a disjunction or gap within the subject, as it is constituted by the image and the word. (Hendrix 2019, p. 1).

<sup>15</sup> “A experiência estética do compositor” (1994). In: Cerqueira 2007, p. 165–173.

sobre a “aparente identidade” entre os conceitos “estético” e “artístico”, motivo de confusões e equívocos<sup>16</sup>. Ele recorre a Pareyson (*Os problemas da estética*, 1966) como auxiliar na empreitada de colocar pontos nos “is”, definindo as distinções entre o conhecimento do fazer e do exprimir uma experiência estética (domínio do “artístico”, de uma “realidade espiritual”)<sup>17</sup> e a reflexão especulativa sobre a experiência artística (domínio do estético, da interpretação, das teorizações da técnica)<sup>18</sup>.

Essa “negociação” interconceitual pode ser percebida paralelamente ao que ocorre entre as ordens do imaginário e do simbólico na teoria psicanalítica, entrelaçadas mas disjuntas na formação do sujeito perceptivo e discursivo. Poderíamos, comparativamente, considerar “artisticidade” e “esteticidade” como duas dimensões do artista criador, quando este, a partir de um suposto estádio do “espelho-obra”, passa da experiência artística – a da feitura criativa – à experiência estética – a da fruição da sua criação, da sua escuta enquanto expressão e representação.

## 2.6. A obra como “sistema artístico”

Gostaria ainda de me referir a um outro texto de Cerqueira do ano 1991, “Técnicas composicionais e atualização” (Cerqueira 2007, p. 149–157), onde ele se refere à obra musical enquanto sistema artístico. Definindo inicialmente a “razão primeira de qualquer sistema” como “organizar os elementos, subordinando-os a princípios ou mecanismos operacionais que os façam trabalhar como partes “naturais” de um todo”, Cerqueira passa a definir “sistema artístico” em relação a sistema em ciência, considerando o primeiro como aquele isento de utilidade prática imediata, historicamente mais resistente. No entanto, paradoxalmente, Cerqueira reflete:

---

<sup>16</sup> “A aparente identidade entre *estético* e *artístico* é motivo suficiente de confusões e equívocos (Cerqueira 2007, p. 166).

<sup>17</sup> [...] a força cognoscitiva da arte, de algum modo presente em toda obra, como a expressiva e a executiva, tende a interpretar a artisticidade como conhecimento, visão, contemplação de uma sensível metafísica ou espiritual *realidade*. (Pareyson apud Cerqueira 2007, p. 167–168).

<sup>18</sup> [...] a estética é filosofia, por isso mesmo ela é *reflexão sobre a experiência*, isto é, tem um caráter *especulativo e concreto* a um só tempo. (Pareyson apud Cerqueira 2007, p. 167).

[...] no instante em que uma obra é criada, um novo sistema de certo modo nasce – o sistema obra –, incorporando e re-funcionalizando em seu eixo outros micro e macro sistemas. Assim, todo material e suas leis (“naturais” ou não) são relativizados e subordinados à autoridade da obra. Esta, tomando o lugar do autor, termina por criar o seu próprio mundo, um mundo fechado e exclusivista, por mais aberta ou desagregadora que seja a sua forma, e que compete ao “leitor” (com as vistas ou os ouvidos) recriar ou fazer girar. (Cerqueira 2007, p. 149–150)

Nessa reflexão, coincidentemente, pode-se encontrar, em forma verbalizada, a concepção essencial do modelo hexagonal que motivou esta palestra e ainda motivará a mesa temática subsequente. Por exemplo: 1) Cerqueira considera a obra como “incorporação e refuncionalização de outros micro e macro sistemas em seu eixo”; ora, vemos no hexágono os sistemas social, cultural e acadêmico convergindo para o eixo composicional, num processo de incorporação e transmutação (ou “refuncionalização”) de memórias que deles procedem. 2) Cerqueira considera que os materiais e leis se relativizam quando subordinados à autoridade da obra; no hexágono, a relativização, propiciada pela invenção, encontra-se identificada no campo do discurso, conceito que implica em autoria, “autoridade”, portanto. 3) Cerqueira considera a obra como “mundo fechado, exclusivista, que compete ao leitor (com vistas ou ouvidos) fazer girar”; o hexágono implica um universo de conhecimentos exclusivizados pela subjetividade do compositor (representada no eixo central), cuja recriação (relativização) circula (gira) intervindo nos ambientes (ou “sistemas”) de onde provieram, seja via performance (audível) ou em teorizações sobre um exclusivo discurso musical (legíveis).

Poder-se-ia até mesmo pensar que o modelo hexagonal decorreu do texto de Cerqueira ou vice-versa. No entanto, o que comparo aqui são dois pensamentos historicamente distantes que se encontram e se encaixam: um discursivamente elaborado, outro simbolicamente representado. Coincidência? Ou “artimanha” do pensar sobre o compor?

### 3. Últimas (e primeiras) palavras

Minhas últimas palavras – que, aliás, não são minhas – têm um caráter epigráfico, e, assim, poderiam ter sido introdutoras. São do filósofo francês Mikel Dufrenne (1910–1995), e eu as encontrei muito bem colocadas nas “Artimanhas”

de Cerqueira<sup>19</sup>. Em três pequenas frases, Dufrenne sintetiza a substância do modelo hexagonal, que eu desdobrei num redemoinho de pensamentos recorrendo a teorias da música, da filosofia e da psicanálise: “Criar é produzir um objeto que não vem evidentemente do nada, mas que, apesar de tudo, é novo” (apud Cerqueira 2007, p. 170).

Esse pensamento encerra a dialética persistente entre memória e invenção, articulação entre o sujeito “simbólico” e o “imaginário”, da qual a obra de arte surge enquanto fantasia, locus do desejo do compositor: significar o símbolo musical, ou defini-lo enquanto significante. Desejo este que se configura como vã tentativa de inscrever o inscriável (o Real de Lacan, a terceira ordem do seu estatuto do sujeito junto ao imaginário e o simbólico, aquela que determina a mais profunda subjetividade, para a qual o significante é insuficiente). O simbólico nunca consegue captar completamente o imaginário. Esse furo da linguagem, em torno do qual o sujeito compositor constrói seu artifício – a obra, sua fantasia, seu saber-fazer que exclui o sentido –, encontra-se representado por Fernando Cerqueira como “anseio e recusa do sentido”, subtítulo de sua dissertação de mestrado “Musicalidade e a Poesia”<sup>20</sup>. O subtítulo de Cerqueira flui para a frustração expressa por Schoenberg em *A ideia musical*: “há sempre alguma perda quando se materializa a ideia” (2006, p. 6). A perda da subjetividade essencial, desse Real portanto. No entanto, sua frase sequente se propõe como consolo: “mas há um ganho compensatório em vitalidade”. Vitalidade ou pulsão composicional, força motriz da utopia artística, do sonho que todos queremos continuar sonhando: a obra musical.

## Referências

1. Cerqueira, Fernando. 2021. “RE: Agradeço por sua opinião”. E-mails a Ilza Nogueira, 4–6.9.2021.
2. Cerqueira, Fernando. 2006. *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa do sentido*. Série Fundação Gregório de Mattos, vol. 4. Salvador: Quarteto.

---

<sup>19</sup> Dufrenne, M (*A estética e as ciências da arte*. Amadora: Bertand, 1982, p. 15). Apud Cerqueira 2007, p. 170.

<sup>20</sup> Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura (UFBA, 1994), publicada em: Cerqueira 2006.

3. Cerqueira, Fernando. 2007. *Artimanhas do compor: percurso criativo através de textos*. Série Fundação Gregório de Mattos, volume especial 5. Salvador: Quarteto.
4. Fontes, Ivanise. 1999. "Psicanálise do sensível. A dimensão corporal da transferência". *Revista Lationamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 2 n. 1, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47141999001005>. Acesso em 19.10.2021.
5. Freud, Sigmund. 1976. *O ego e o id* (1923). E.S.B., vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
6. Hendrix, John S. 2019. The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan. Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications, 45. In *The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan* by John S. Hendrix (rwu.edu). Acesso em 10.11.2021.
7. Lacan, Jacques. 1998. O estádio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*, p. 96 a 103. Rio de Janeiro: Zahar.
8. Kant, Immanuel. 2001. *A crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 5ª edição.
9. Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
10. \_\_\_\_\_. 2006. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Edição e tradução com comentário de Patrícia Carpenter e Severine Neff. Bloomington: Indiana University Press.
11. Seeger, Charles. On Music, Speech about Music, Society and Culture. Letter from Charles Seeger to Malena Kuss, 21 October 1977". Documento não publicado, acervo pessoal de Malena Kuss cedido a Ilza Nogueira.

## Criatividade musical cotidiana

### *Everyday Musical Creativity*

**Damián Keller**

**Ivan Simurra**

**Marcello Messina**

*Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)*

*Grupo de Música Ubíqua*

**Resumo:** O artigo explora a criatividade musical no contexto cotidiano, fora de ambientes musicais especializados. O estudo foca a participação de pessoas leigas em música utilizando tecnologias e processos criativos no seu dia a dia. Com base na música ubíqua (ubimus) e visando a inclusão de leigos em atividades criativas, o artigo discute a criatividade musical cotidiana, suas bases teóricas e metodológicas, com aplicações práticas, incluindo um estudo de caso com o protótipo SoundSphere. Os resultados destacam a variabilidade nas avaliações dos participantes em relação à originalidade e à relevância dos produtos criativos. O estudo conclui enfatizando a necessidade de ajustes metodológicos para compreender melhor a criatividade musical cotidiana indicando direções para pesquisas futuras nesse campo emergente.

**Palavras-chave:** Música Ubíqua. Criatividade Musical Cotidiana. Inclusão de Leigos/as. SoundSphere.

**Abstract:** The article explores musical creativity in everyday contexts, moving away from specialized musical settings. It focuses on laypeople's involvement in music through the use of creative technologies and processes in their daily lives. Based on ubiquitous music (ubimus) and aiming at the inclusion of laypeople in creative activities, the paper discusses everyday musical creativity, its theoretical and methodological foundations, along with practical applications, including a case study with the SoundSphere prototype. The findings highlight variability in participant evaluations of originality and relevance of creative products. The study concludes by emphasizing the need for methodological adjustments to better understand everyday musical creativity, pointing to future research directions in this emerging field.

**Keywords:** Ubiquitous Music. Everyday Creativity. Layperson Inclusion. SoundSphere.



## 1. Introdução

A inclusão de leigos em atividades criativas e a expansão dos espaços físicos disponíveis para as atividades musicais impulsionam o desenvolvimento de estratégias de suporte dentro do campo da música ubíqua (*ubimus*). Por um lado, é necessário implementar ou reaproveitar tecnologias e métodos de avaliação, condizentes com os âmbitos não laboratoriais. Por outro lado, as experiências artísticas cotidianas precisam de teorias e conceitos que não excluam os fenômenos vinculados à criatividade pequena. Isso demanda inovação técnica e conceitual abrangendo pesquisa básica e aplicada, voltada para contextos diversos de uso.

Essas demandas estão no cerne do que hoje denominamos primeiro ciclo *ubimus*. Entre 2007 e 2014, diversos grupos de pesquisa sediados no Brasil, localizados em regiões com alto contraste cultural e social focam-se nas oportunidades e problemas emergentes da convergência de tecnologias não especializadas e de baixo custo com potencial de aplicação criativa. Em um período relativamente curto, o enfoque *ubimus* é incorporado por grupos sediados na Europa, Austrália e Norte-América configurando uma comunidade multifacetada, conhecida como Grupo de Música Ubíqua.

O Grupo de Música Ubíqua atualmente abrange pesquisadoras, pesquisadores e artistas de mais de 20 países e envolve projetos permanentes com aplicações em áreas afins à música, com forte diálogo interdisciplinar, com destaque para o campo das humanidades digitais. A discussão das vertentes que surgem no segundo ciclo *ubimus*, iniciado em 2015, foge do escopo do presente capítulo. Fornecemos, porém, uma descrição sucinta dos tópicos abordados por publicações recentes que servem de indicadores da flexibilidade e do potencial de impacto dessas perspectivas.

A relação entre *ubimus* e as técnicas de sonificação é documentada em um volume do *Computer Music Journal* editado por Lazzarini e Keller em 2021. As propostas envolvem usos criativos de sonificação em locais de difícil acesso (gêiseres), com dimensões microscópicas (bactéria), no ambiente doméstico (cozinha), e em atividades lúdicas com crianças (construção de bolas multicores para fins musicais).

A aplicação dos conceitos de ecologia e ecossistemas vinculados à vertente 4E das ciências da cognição tem um amplo percurso em *ubimus*. No livro editado por Lazzarini, Keller, Otero e Turchet (2020), *Ubiquitous Musical Ecologies*, são

exploradas as suas aplicações artísticas e educacionais, incluindo capítulos dedicados a propostas emergentes em engenharia e computação, como é o caso do uso da computação analógica vinculada ao processamento digital e às técnicas da Internet das Coisas Musicais. Esses tópicos não são consensuais e são alvo de tratamentos diversificados em *ubimus* (Messina *et al.* 2022).

Vemos, portanto, que *ubimus* é um campo de pesquisa em expansão norteado pelo objetivo de democratizar o acesso ao fazer criativo sem abrir mão da exploração de formas de fazer música que fogem da visão acústico-instrumental que permeia quase toda a produção acadêmica voltada para a interação musical. Essa junção do viés exploratório com a inclusão de participantes avulsos apresenta problemas sutis e altamente desafiadores para a pesquisa musical empírica. Neste capítulo abordamos as problemáticas vinculadas à criatividade musical cotidiana, um conceito surgido no cerne das experiências *ubimus*. Em particular, apresentamos um estudo de caso envolvendo sujeitos sem treinamento musical realizando atividades com uma metáfora para a ação criativa desenvolvida pela equipe do NAP, a Metáfora da Esfera Sonora (Bessa *et al.* 2020).

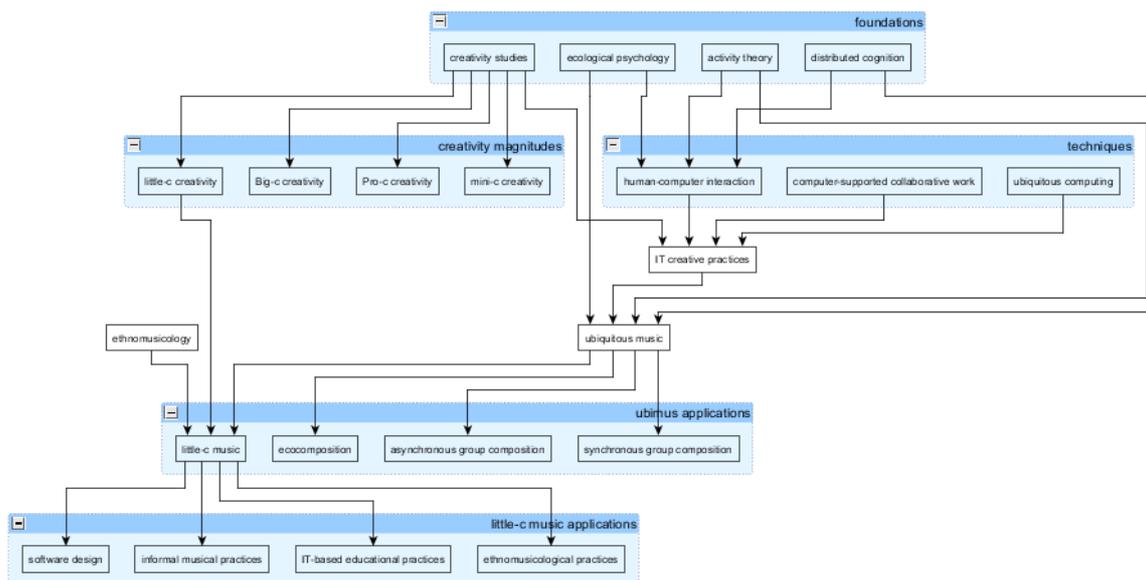
## 2. Definição da criatividade musical cotidiana

A criatividade musical cotidiana é definida como os processos e os produtos criativos sonoros que ocorrem no dia-a-dia de músicos e leigos fora dos ambientes específicos projetados para o fazer musical (Keller 2020, Keller; Lima 2016). A criatividade musical cotidiana é uma forma específica de criatividade cotidiana (*little-c creativity* – Richards 2007) relacionada a: (1) processos cognitivos que não produzem necessariamente um resultado criativo, mas que têm relevância no âmbito do bem-estar pessoal (regulação do estado de ânimo, autoestima ou autoeficácia) – Beghetto e Kaufman (2007) sugerem que esses processos configuram um tipo específico de manifestação da criatividade cotidiana e propõem o conceito de criatividade mini (ou *mini-c*); (2) fenômenos criativos cotidianos que não estão vinculados a atividades profissionais (*pro-c* – Kaufman; Beghetto 2009) ou que não são socialmente reconhecidos como manifestações da criatividade eminente (também chamada de *Big-c* – por exemplo, obras de arte, teorias e métodos científicos – Weisberg 1993).

Dentro do tipo (2) de fenômenos criativos cotidianos, podemos citar os produtos sonoros criativos resultantes de atividades cujo objetivo não é especificamente musical. Esse tipo de material foi introduzido pela pesquisa em paisagem sonora (ou *Soundscape Composition*) da década de 1970 por R. M. Schafer (1977) e Barry Truax (2002), e mais recentemente na pesquisa em práticas criativas cognitivo-ecológicas (Keller 2000). O foco tem sido o uso (*soundscape*) ou a modelagem (ecocomposição) do material e não necessariamente o estudo das atividades ou das condições que propiciam os resultados criativos cotidianos. A pesquisa *ubimus* foca as atividades e as condições que dão suporte a manifestações sonoras criativas nos contextos cotidianos.

### 3. Subsídios da criatividade musical cotidiana

Os subsídios para a criatividade musical cotidiana vêm de três áreas: estudos da criatividade (nível 1 ou fundamentos), computação (nível 2 ou técnicas) e prática artística (nível 3 ou aplicações) (Fig. 1). No nível 1, a criatividade pode ser pensada como um fenômeno emergente da atividade humana. Ainda não existe uma definição consensual de criatividade. No entanto, dois requisitos parecem ser comuns a todas as manifestações criativas: a originalidade e a relevância (Amabile 1996, Gabora, Kaufman 2010, Weisberg 1993). Abrangendo as propostas discutidas na seção anterior, Kozbelt e coautores (2010) sugerem que a magnitude da criatividade pode ser separada em quatro categorias: criatividade mini, criatividade pequena, criatividade profissional e criatividade eminente. Os fenômenos mais estudados são os da criatividade eminente (ou *Big-c*). As manifestações dessa magnitude envolvem um nível alto de consenso social quanto à relevância do produto ou processo criativo. Nessa categoria estão as obras de arte e os resultados científicos publicados. A criatividade profissional (*pro-c*) abrange os produtos e os processos decorrentes das atividades de sujeitos experientes, sem o nível de reconhecimento necessário para tornar-se resultados de referência dentro do seu domínio de conhecimento. A criatividade pequena (*little-c*) se manifesta em atividades e produtos cotidianos que não têm projeção social, porém que são relevantes no âmbito pessoal. A criatividade mini (*mini-c*) é constituída por processos internos que não têm necessariamente uma contrapartida material em produtos criativos.



**Figura 1:** Relações conceituais da criatividade musical cotidiana com outras áreas do conhecimento e os seus campos de aplicação. O foco desta pesquisa está na interseção entre as práticas criativas com suporte tecnológico, a música ubíqua e as atividades cotidianas.

Os conceitos discutidos na pesquisa em criatividade têm aplicação direta nas práticas artísticas (nível 3). A relação entre criatividade mini e a criatividade pequena pode trazer subsídios para o estudo da criatividade musical. Estudos recentes em etnomusicologia apontam para a importância da música no estado emocional das pessoas no dia-a-dia (DeNora 2000; Juslin *et al.* 2010). É possível que essa linha de pesquisa eventualmente identifique interseções entre as manifestações da criatividade mini e os estudos etnomusicológicos. Ao focalizar o consumo de produtos musicais, talvez seja possível identificar interações entre perfil social e padrões de uso do material sonoro. No entanto, segundo Åkesson<sup>1</sup>, ao tratar exclusivamente dos padrões de consumo de música feita por artistas profissionais, os trabalhos existentes omitem as atividades criativas de leigos e de músicos em contextos informais (Åkesson 2011). Lamentavelmente, a maioria dos trabalhos focam somente aspectos do impacto do consumo de produtos sonoros sem considerar as implicações da participação ativa em atividades

<sup>1</sup> Tia DeNora (2000), Alf Gabrielsson (2008) “[...] often seem to concentrate on the use of others’ music and omit the actual music-making by the persons they write about. Thereby they also overlook the possible everyday creativity that is to be found among ‘non-professionals.’” (Åkesson 2011, p. 523).

criativas. É necessário um volume maior de ferramentas metodológicas para poder vincular essa pesquisa com os estudos da criatividade musical cotidiana.

#### 4. Métodos

O campo de estudo desta pesquisa são as atividades do dia-a-dia ou atividades cotidianas (*Activities of Daily Life – ADLs*) (Owsley *et al.* 2001, Wiener *et al.* 1990) que apresentam bom potencial para incentivar a criatividade sonora. A escolha das ADLs é motivada por duas considerações metodológicas: (1) as ADLs estão bem caracterizadas pela pesquisa existente em infraestrutura de suporte para a terceira idade (Owsley *et al.* 2001); (2) as ADLs não exigem um perfil específico ou treinamento dos sujeitos ou infraestrutura que não esteja já presente nos ambientes de convivência dos sujeitos.

Produtos ou processos musicais podem ser originais – como no caso de leigos realizando atividades musicais criativas – e não preencher o requisito da relevância, ou seja, esses produtos ou processos não são socialmente úteis em todos os casos. Por outro lado, alguns resultados musicais podem ser considerados altamente relevantes – como no caso da interpretação tecnicamente correta de uma partitura – porém não acrescentar nada ao material já existente no campo da criatividade musical. Para ser classificada como criativa, a atividade musical precisa fornecer resultados originais e relevantes ou demonstrar a aplicação de processos previamente inexistentes e musicalmente úteis. Portanto, neste projeto somente serão focalizadas atividades cotidianas com as seguintes características: 1. a atividade tem como resultado algum produto sonoro; 2. o produto é avaliado como sendo original e relevante pelo(s) sujeito(s) participantes; 3. a atividade acontece fora de ambientes planejados para fins artísticos.

Entre as aplicações em contextos informais temos: (a) intervenções com o objetivo de avaliar o nível de criatividade vinculado a diversos tipos de atividade; (b) intervenções com o objetivo de avaliar o impacto do contexto nos produtos criativos. O primeiro tipo de intervenções aplica métodos de coleta de dados objetivos – recursos e produtos materiais, e perfil dos sujeitos participantes na atividade – e de dados subjetivos – avaliações das atividades feitas pelos próprios sujeitos – visando elucidar aspectos dos processos criativos. O segundo tipo de intervenção focaliza a relação entre as variáveis vinculadas à

atividade e os produtos criativos. Ao estabelecer relações entre processos e produtos, esperamos afunilar a metodologia para as demandas específicas do estudo da criatividade musical cotidiana.

Em relação às aplicações em design de software, primeiramente serão feitos estudos de padrões de atividades e de demandas de suporte em relação à paisagem sonora doméstica e à paisagem sonora em ambientes de passagem e em ambientes de lazer. A hipótese de trabalho é que o tipo de demanda está correlacionado ao tipo de atividade, e que esta última está condicionada ao espaço onde ela acontece. A partir dos resultados preliminares desses estudos, serão delineados experimentos utilizando as ferramentas já existentes no nosso grupo de pesquisa (Keller *et al.* 2011, Radanovitsck *et al.* 2011, Yi; Lazzarini 2012).

## 5. Aplicações da criatividade musical cotidiana

Duas áreas de aplicação da criatividade musical cotidiana são: (1) as aplicações da criatividade musical em contextos informais, (2) as aplicações em design de software para síntese sonora e interação com dados musicais. Definimos contextos informais como sendo os espaços que não foram projetados para fins artísticos mas onde podem ser realizadas atividades com resultados sonoros. Esses espaços abrangem ambientes abertos de passagem (ruas, estradas), ambientes de lazer (parques, clubes), e ambientes fechados (espaço doméstico) onde são realizadas atividades cotidianas. Excluímos os ambientes de trabalho por dois motivos. Primeiro, esses locais geralmente não permitem que os sujeitos focalizem a atenção em atividades lúdicas. Como uma das nossas hipóteses de trabalho é que existe uma relação entre engajamento e diversão e a produção de resultados sonoros criativos (Miletto *et al.* 2011, Pinheiro da Silva *et al.* 2012), a exclusão de atividades lúdicas não permitiria explorar essa possibilidade. Segundo, as demandas de produtividade vinculadas aos espaços de trabalho podem interferir nos resultados experimentais. Por um lado, os sujeitos podem sentir-se pressionados a obter resultados rápidos e relevantes, deixando em segundo plano o quesito originalidade do produto sonoro. Por outro lado, o aproveitamento do tempo e do espaço de trabalho para atividades que fogem a objetivos utilitaristas imediatos geralmente não é bem visto pela hierarquia corporativa. Reservamos esse contexto mais árido para pesquisas futuras.

## 6. Estudo de caso

O projeto SoundSphere inicia-se em 2015 no Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP), e centra-se na tecnologia aplicada à música fora dos contextos tradicionais do fazer musical (Bessa *et al.* 2015). A ecologia SoundSphere objetiva proporcionar um ambiente de suporte assíncrono e parcialmente conectado, direcionado a atividades criativas sonoras. A metáfora que fundamenta seu desenvolvimento técnico sugere o posicionamento da pessoa que realiza a atividade criativa no meio de uma esfera, sendo que os eventos sonoros projetam-se na superfície da própria esfera (Keller *et al.* 2019, p. 7). A tela do dispositivo representa o painel de mixagem, cuja organização temporal associa-se à latitude da esfera e, portanto, situa-se no eixo horizontal. Ortogonalmente, o eixo vertical corresponde às manipulações e ao processamento das amostras sonoras. Deslocar a visualização do eixo vertical para cima ou para baixo, permite o acesso a eventos que serão renderizados simultaneamente. Movimentos ao longo da linha do tempo em direção à esquerda revelam eventos passados enquanto que movimentos à direita dão acesso às projeções futuras de conteúdo sonoro (Keller; Bessa 2018, p. 1).

A ferramenta foi estruturada de acordo com protocolos baseados em técnicas e funcionalidades da API Web Áudio, sendo compatível com a maioria dos navegadores de internet (Freitas *et al.* 2019). A Fig. 2 ilustra parte da interface do protótipo SoundSphere, na versão estável 1.4.12. SoundSphere pode ser descrito como um sequenciador de dados sonoros em grande escala (*massive sound-data sequencer*). A proposta foca a acessibilidade visando atingir a curva zero de aprendizagem. No presente estudo utilizamos o protótipo SoundSphere como estratégia de apoio a atividades de exploração e de criação sonora no contexto educacional. Na seção seguinte, apresentamos os materiais utilizados nas tarefas realizadas pelos participantes, o método de observação e a dinâmica dos procedimentos para a coleta de dados.

### 6.1. Materiais

Nas sessões experimentais utilizaram-se 32 Computadores Dell Inspiron 3277-A10 (Intel Core i3 4GB 1TB), com monitor LED 21,5", sistema operacional Windows 10, com acesso à internet. Esse modelo dispõe de alto-falantes embutidos. A interação entre os participantes e o ambiente de criação artística

sonora foi realizada com a ferramenta SoundSphere versão 1.4.10, acessada utilizando o navegador Chrome.75.0.37770.100. Para coletar os dados dos participantes, utilizou-se o Questionário de Desempenho CSI-NAP v. 0,7 e o questionário de Identificação e Perfil Sócio-Econômico ISE-NAP v. 0,5.

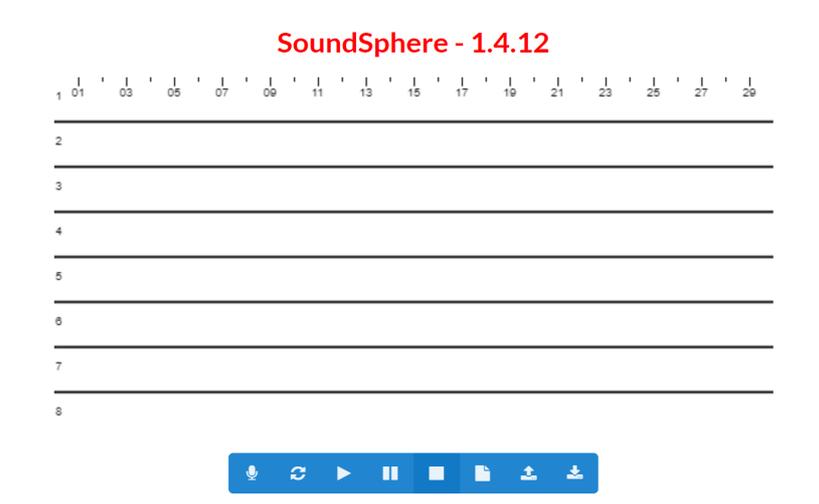


Figura 2: Interface do ambiente Soundsphere versão 1.4.12

## 6.2. Aferição do Desempenho Criativo

O CSI-NAP é um instrumento que permite coletar dados objetivos a partir de questões subjetivas acerca do desempenho dos participantes durante as atividades criativas (Keller *et al.* 2011). O CSI-NAP abrange diversos aspectos da experiência individual e dos produtos utilizados (Freitas *et al.* 2019). Os dados são utilizados para avaliar o impacto dos recursos disponíveis na atividade (Freitas *et al.* 2019, p. 10). As categorias propostas para o presente estudo são resultado das seguintes perguntas: “O resultado foi bom?”, “O resultado foi original?”, “A atividade foi fácil?”, “Você ficou atento?”, “A atividade foi divertida?”, “A atividade foi produtiva?”, “Foi fácil colaborar?”. A Tab. 1 ilustra a descrição semântica dos valores utilizados na aferição das categorias.

Descrição	Valor
Discordo Totalmente	-2
Discordo Parcialmente	-1
Não sei	0
Concordo Parcialmente	1
Concordo Totalmente	2

Tabela 1: CSI-NAP v. 0,7 – Descritores semânticos associados a cada valor

### 6.3. Local das sessões

O Instituto Federal do Acre disponibiliza 2 laboratórios com 40 computadores para as atividades práticas dos alunos do curso Técnico em Informática para Internet. Com carga horária total de 3.150 horas, o curso é frequentado por alunos do ensino médio. As sessões foram realizadas no Laboratório de Informática Básica III. O espaço tem 8 x 12 metros e está equipado com mesas com capacidade de alocar até 5 computadores. São disponibilizadas cadeiras, modelo secretária em tecido. A sala está equipada com um projetor multimídia com suporte para reprodução de áudio e uma lousa interativa.

### 6.4. Amostras

Para o experimento utilizaram-se 76 amostras sonoras, abrangendo sons processados digitalmente (amostras de gravações de sons de instrumentos musicais acústicos processados no aplicativo Audacity) e sons do cotidiano. Os sons foram organizados em dois grupos de 40 amostras para a atividade de exploração e 36 amostras para a atividade de criação. As durações ficaram entre 3 segundos e 13 segundos.

*Amostras da atividade de exploração.* Nas atividades de exploração sonora foram utilizadas 40 amostras distribuídas em dois grupos: sons sintetizados e sons do cotidiano com as características descritas na Tab. 2.

*Amostras da atividade de criação.* Nas atividades de criação sonora foram utilizadas 36 amostras distribuídas em dois grupos de sons: sintetizados e sons do cotidiano. A Tab. 3 sintetiza os dados relativos às amostras sonoras da atividade de criação.

Tipos de amostras	Quantidade	Duração	Descrição
Sons processados	24	3 a 13 segundos	Amostras obtidas em banheiro, sons de carro, síntese por modelagem física (simulação de corda dedilhada)
Sons cotidianos	16	3 a 13 segundos	Sons do dia a dia: amostras obtidas em banheiro e cozinha

**Tabela 2:** Dados relativos às amostras sonoras na Atividade de Exploração

Tipos de amostras	Quantidade	Duração	Descrição
Sons processados	18	6 a 11 segundos	Amostras obtidas em banheiro, sons de carro, síntese por modelagem física (simulação de corda dedilhada)
Sons cotidianos	18	6 a 11 segundos	Sons do dia a dia: amostras obtidas em banheiro e cozinha

**Tabela 3:** Dados relativos às amostras sonoras na Atividade de Criação

### 6.5. Perfil dos sujeitos

Participaram do experimento um total de 32 alunos com faixa etária entre 18 e 22 anos ( $19,53 \pm 0,80$ ), sendo 16 mulheres e 16 homens. Para o experimento contamos com a colaboração voluntária de alunos no curso técnico em informática do Instituto Federal do Acre.

O primeiro aspecto considerado foi o perfil dos participantes. A média de idade dos participantes é de 19,53 anos com um desvio padrão de 0,8 anos. A maioria dos participantes tem ampla experiência no uso de celulares e computadores ( $6,97 \pm 3,25$  anos). São poucos os que estudaram música formalmente ( $1,74 \pm 0,43$  anos), sendo que quase todos podem ser classificados como leigos.

### 6.6. Procedimentos

A primeira etapa do experimento - preparação - focou a escolha do perfil dos participantes, o local de realização e a organização da coleta dos dados. Estabelecemos contato com professores e profissionais do Instituto Federal do Acre (IFAC) que se dispuseram a colaborar cedendo parte do horário de aula.

As sessões experimentais foram realizadas por alunos do terceiro período matutino do curso Técnico em Informática para Internet. O experimento foi organizado em 3 módulos distintos e sequenciais. O experimento iniciou-se com a preparação dos computadores, utilizados na interação Participante-SoundSphere, adicionando as amostras de áudio organizadas em dois arquivos digitais intitulados *Exploração* e *Criação*. Em seguida, os participantes foram

recepcionados e convidados a ocuparem os computadores. Após a introdução iniciamos as atividades dos Módulos descritos a seguir. Ao término do experimento, coletamos os dados dos participantes e os armazenamos em um dispositivo de memória portátil.

*Fase 1.* Apresentação do experimento aos participantes, introduzindo sucintamente aspectos relativos à tecnologia musical e o ambiente SoundSphere. Os experimentadores forneceram instruções sobre as atividades e sobre o preenchimento do questionário Perfil Sócio-Econômico (ISE-NAP v. 0.5). Em linha com o protocolo proposto para aplicar o experimento, iniciamos o Módulo 01 discutindo sucintamente questões introdutórias relativas à tecnologia musical, além de destacar os recursos tecnológicos que utilizamos no nosso cotidiano. Discutimos ainda sobre como produzir materiais sonoros, em especial, gravações de fontes sonoras do cotidiano que estão ao alcance de todos os participantes por intermédio do uso de ferramentas portáteis de manipulação sonora, como mixDroid (Radanovitsck *et al.*, 2011). Com auxílio da central multimídia e da lousa eletrônica, acessamos o navegador Chrome versão 75.0.37770.100 e acessamos o ISE-NAP para ilustrar os procedimentos de preenchimento do questionário.

*Fase 2.* SoundSphere foi utilizado na tarefa denominada atividade de exploração. A atividade visa a exploração das possibilidades técnicas e artísticas do protótipo. Nesse módulo, participantes entram em contato com os recursos de carregamento de amostras de áudio, importar as amostras no painel de interação e mixagem, além de aplicar algumas técnicas de processamento digital dos materiais sonoros. Seguidamente, os participantes respondem ao Questionário de Desempenho (CSI-NAP v. 0.7). Acessamos o questionário CSI-NAP para demonstrar o seu preenchimento. Posteriormente, acessamos novamente o protótipo SoundSphere para realizar a atividade de criação.

*Fase 3.* Utilização do SoundSphere na tarefa denominada atividade de criação. A tarefa objetiva a utilização da SoundSphere para a realizar e desenvolver um produto criativo sonoro de própria autoria. Neste Módulo, participantes interagem livremente com os materiais, sem restrição conceitual ou artística. Ao concluir a atividade, eles respondem novamente o Questionário de Desempenho (CSI-NAP v. 0.7).

### 6.7. Duração das sessões

A duração do experimento foi de 45 minutos, sendo 13 minutos para a introdução, explicação e instrução do experimento; 5 minutos para o preenchimento do questionário ISE-NAP; 1 minuto para a Atividade de Exploração; 5 min para o preenchimento do questionário CSI-NAP relativo ao Módulo 02; 1 minuto para desenvolver a Atividade de Criação e; 5 minutos para a última etapa do Módulo 03, o preenchimento do questionário CSI-NAP.

O experimento iniciou-se no período da manhã. Os 32 participantes responderam ao questionário ISE-NAP, versão 0,5. No Módulo 02, Atividade de Exploração, todos os 32 participantes desenvolveram a atividade e 29 responderam ao questionário. Para o Módulo 03, 5 participantes não preencheram o questionário CSI-NAP apesar de terem realizado as atividades do Módulo 03.

## 7. Resultados

*Exploração.* Ao analisarmos os resultados da atividade de exploração, observamos que a menor média de avaliação foi relativa ao critério de relevância do produto ( $0,12 \pm 1,51$ ), seguida pela produtividade da atividade ( $0,83 \pm 1,37$ ) e pela originalidade do produto ( $1 \pm 1,02$ ). Outrossim, a categoria facilidade (inversamente correlacionada ao esforço cognitivo) teve baixo consenso ( $1,16 \pm 1,09$ ). Em contrapartida, a maior média de avaliação nesta atividade foi relativa à categoria atenção ( $1,45 \pm 0,65$ ), seguida pelo suporte à colaboração ( $1,33 \pm 0,81$ ) e por último diversão ( $1,29 \pm 1,03$ ) (Tab. 4, N = 23).

*Criação.* Nos resultados da atividade de criação observamos que, diferentemente da atividade de exploração, as maiores médias referem-se à colaboração na atividade ( $1,26 \pm 0,65$ ) e à diversão ( $1,26 \pm 0,80$ ) durante a execução da atividade, seguidas pelo fator atenção ( $1,15 \pm 1,01$ ) e produtividade ( $1,00 \pm 1,00$ ). Em contrapartida, a menor média da atividade refere-se à relevância do produto criativo ( $0,52 \pm 1,13$ ), seguida pela originalidade ( $0,89 \pm 0,99$ ). O item correspondente ao inverso do esforço cognitivo (facilidade) também apresentou escores altamente variáveis ( $0,94 \pm 1,07$ ). A Tab. 4 inclui o cálculo da média e do desvio padrão para cada uma das categorias avaliadas por um total de 23 (exploração) e 18 sujeitos (criação).

	Relevância	Originalidade	Facilidade	Atenção	Diversão	Produtividade	Colaboração
Exploração	0,12 ± 1,51	1,00 ± 1,02	1,16 ± 1,09	1,45 ± 0,65	1,29 ± 1,03	0,83 ± 1,37	1,33 ± 0,81
Criação	0,52 ± 1,13	0,89 ± 0,99	0,94 ± 1,07	1,15 ± 1,01	1,26 ± 0,80	1,00 ± 1,00	1,26 ± 0,65

**Tabela 4:** Resultados dos fatores criativos (média ± desvio padrão), para os dois tipos de atividades realizadas: exploração (N = 23) e criação (N = 18).

## 8. Discussão dos resultados

A principal característica dos resultados obtidos é a alta variabilidade dos escores. Isso se aplica à maioria dos fatores avaliados, colocando alguns itens dentro de uma faixa de respostas completamente aleatórias (como é o caso da aferição da relevância dos produtos criativos). Em contrapartida, parte dos fatores mostram tendências positivas: o nível de atenção e o suporte à colaboração na atividade de exploração; e a diversão e novamente o nível de suporte à colaboração na atividade de criação. Em conjunto, esses três fatores (atenção, diversão e colaboração) indicam que houve engajamento efetivo dos participantes durante as atividades. Porém apesar de uma leve tendência positiva no fator facilidade, não é possível concluir que o nível de esforço cognitivo foi baixo para todos os participantes. Cabe tecer algumas considerações em relação à variabilidade no tipo de engajamento nas atividades e à falta de critérios uniformes na aferição dos resultados criativos próprios, por parte dos sujeitos.

Estudos anteriores tinham apontado dificuldades diversas, vinculadas à aferição dos resultados musicais por parte de leigos em música. Vemos por um lado que a participação em atividades grupais, com músicos profissionais, é uma modalidade altamente visada pelos amadores. Possivelmente esse tipo de colaboração atende as expectativas do que é fazer música construídas a partir da exposição à mídia comercial. Nessa esteira, é esperado que as aferições dos resultados criativos utilizando sons não instrumentais e envolvendo processos de escolha com os quais os participantes não estão familiarizados gerem escores baixos ou aleatórios. O preconceito do que é e do que não é música pode ser um dos fatores mais fortes no julgamento dos resultados sonoros próprios e alheios nas atividades criativas. Como enfrentar esse empecilho é um dos questionamentos levantados pelo presente estudo.

A falta de alinhamento entre os fatores vinculados ao engajamento (em ordem descendente: atenção, colaboração e diversão) e os fatores voltados para os recursos da atividade (facilidade e produtividade) sugerem que os participantes acharam a atividade instigante, porém não conseguiram atingir seus objetivos criativos. Mais uma vez, ideias preconcebidas do que constitui o fazer musical podem explicar esse descompasso. No entanto, também é possível que alguns procedimentos tenham tido impacto negativo na performance dos sujeitos. Por exemplo, observamos que o grau de atenção dos participantes diminuiu ao longo do experimento. Essa observação é corroborada pela diferença no número de respostas efetivas obtidas na primeira atividade (exploração, N = 23) e na segunda (criação, N = 18). Essa queda de mais de 20% na conclusão da atividade proposta poderia ter diversas causas.

- A primeira é a duração dos procedimentos. Se analisamos a diferença entre a duração total das atividades (45 minutos) e o tempo dedicado ao uso do SoundSphere (2 minutos) vemos que a maior parte do tempo foi investida nas instruções, na espera entre as atividades e no preenchimento dos formulários. Sem dúvida, um grupo de adolescentes reagirá negativamente a essa demanda. É necessário estabelecer um protocolo mais rígido que garanta um tempo amplo para a atividade criativa, que seja no mínimo equivalente ao tempo dedicado às outras fases experimentais.
- A segunda é o objetivo da atividade. Na atividade de exploração não existe uma exigência de obter resultados criativos. Os sujeitos podem simplesmente explorar diversas opções e concluir sem ter gerado um produto. Já a atividade de criação só se considera satisfatória se o participante fornece um resultado sonoro. Tendo em vista esse quesito, caberia esperar um aumento no nível de esforço cognitivo, representado neste caso em escores mais baixos no fator facilidade e mais altos no fator atenção. O resultado foi o oposto. O único fator que mudou de patamar entre as duas atividades foi a atenção. Mas em lugar de aumentar, teve uma queda drástica de 1,46 para 1,16, e com maior variabilidade entre os sujeitos. Por que os colaboradores perderam interesse ao ter que fazer uma segunda atividade?

- Um aspecto observado em estudos anteriores é o material sonoro fornecido. No presente estudo houve o cuidado de corrigir dois erros identificados nas experiências ubimus anteriores: a falta de quantidade de material sonoro para permitir escolhas significativas sem exceder a capacidade dos sujeitos de familiarização com os recursos dentro do tempo fornecido; e a repetição dos materiais sonoros em atividades diversas, impactando negativamente no nível de interesse dos agentes. Porém, cabe estender essa pergunta ao tipo de materiais sonoros. Será que mesmo tendo amostras diferentes, a repetição das classes sonoras é percebida como pouco instigante pelos sujeitos? Esses questionamentos poderiam ser abordados solicitando respostas abertas dentro da avaliação dos fatores criativos. Por exemplo, podem ser solicitados três aspectos negativos e três aspectos positivos que não constam como fatores no formulário. Os comentários dos sujeitos podem complementar as respostas quantitativas obtidas via escala Likert.

Resumindo, os resultados do presente estudo apontam para a necessidade de ajustes nos procedimentos de coleta de dados atentando para as particularidades da criatividade musical cotidiana. Entendemos que há necessidade de lidar com as preconcepções dos leigos quanto ao que constitui processos e produtos musicalmente relevantes. Esses aspectos podem ser estudados em maior profundidade através de observações do impacto da quantidade, qualidade e características do uso de materiais sonoros em relação às aferições das atividades realizadas. A incorporação de técnicas automatizadas de coleta de dados pode ajudar nesse quesito. Também é importante atingir um equilíbrio entre as atividades necessárias para a obtenção de resultados (incluindo treinamento, instruções e fornecimento de informações) e as atividades-alvo da proposta específica, visando a manutenção do interesse dos participantes sem reduzir a capacidade analítica dos procedimentos aplicados. Os próximos passos do projeto *SoundSphere* apontam nessa direção.

## Referências

1. Åkesson, Ingrid. 2011. Participation, Orality and Multidirectional Music-Making in a Mediatized and Professionalized World. In *Current Issues in European Cultural Studies*. Norrköping: Linköping University Electronic Press.

2. Amabile, Teresa M. 1996. *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*. Boulder: Westview Press. (ISBN: 9780813330341.)
3. Bardram, Jakob E. 2005. Activity-based computing: support for mobility and collaboration in ubiquitous computing. *Personal and Ubiquitous Computing* 9, p. 312–322. (Doi: 10.1007/s00779-004-0335-2.)
4. Basanta, Adam. 2010. Syntax as Sign: The use of ecological models within a semiotic approach to electroacoustic composition. *Organised Sound* v. 15, n. 02, p. 125–132. (Doi: 10.1017/S1355771810000117.)
5. Beghetto, Ronald A.; Kaufman, James C. 2007. Toward a broader conception of creativity: A case for “mini-c” creativity. *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* v. 1, n. 2, p. 73–79. (Doi: 10.1037/1931-3896.1.2.73.)
6. Beineke, Viviane. 2012. Aprendizagem criativa e educação musical: trajetórias de pesquisa e perspectivas educacionais. *Educação* v. 37, n. 1, p. 45–60.
7. Bessa, William Ramon. B.; Keller, Damián; Farias, Flávio M.; Ferreira, Edmilson; Pinheiro da Silva, Floriano; Pereira, Vanessa S. 2015. SoundSphere v.1.0: Documentação e análise dos primeiros testes. In F. Z. Oliveira, D. Keller, J. T. de Souza Mendes da Silva & G. F. Benetti (eds.), *Anais do Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2015)*. Porto Velho: UNIR. <https://soundsphere.com.br/beta>
8. Bessa, William Ramon B.; Keller, Damián; Freitas, Brendah; Costa, David F. 2020. A Metáfora da Esfera Sonora desde a Perspectiva WYDIWYHE. *International Journal of Digital Media & Interaction*, v. 3, n. 5, p. 60–88.
9. Bevan, Nigel. 1995. Measuring Usability as Quality of Use. *Software Quality Journal* v. 4, p. 115–130.
10. Bødker, Susanne. 2006. When second wave HCI meets third wave challenges. In *Proceedings of the 4th Nordic Conference on Human-Computer Interaction: Changing Roles* (pp. 1-8). Oslo: ACM. (ISBN: 1-59593-325-5.)
11. Bødker, Susanne; Klokmoose, Clemens N. 2011. The Human-Artifact Model: An Activity Theoretical Approach to Artifact Ecologies. *Human-Computer Interaction* v. 26, n. 4, p. 315–371. (Doi: 10.1080/07370024.2011.626709.)
12. Burnard, Pamela. 2007. Reframing creativity and technology: promoting pedagogic change in music education. *Journal of Music Technology and Education* v. 1, n. 1, p. 37–55. (Doi: 10.1386/jmte.1.1.37/1.)

13. Burtner, Matthew. 2011. EcoSono: Adventures in interactive ecoacoustics in the world. *Organised Sound* v. 16, n. 03, p. 234–244. (Doi: 10.1017/S1355771811000240.)
14. DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. (ISBN: 9780521627320.)
15. Edmonds, Ernest A.; Weakley, Alastair; Candy, Linda; Fell, Mark; Knott, Roger; Pauletto, Sandra. 2005. The studio as laboratory: Combining creative practice and digital technology research. *International Journal of Human-Computer Studies* v. 63, n. 4–5, p. 452–481. (Doi: 10.1016/j.ijhcs.2005.04.012.)
16. Flores, Luciano; Miletto, Evandro; Pimenta, Marcelo; Miranda, Eduardo; Keller, Damián. 2010a. Musical interaction patterns: communicating computer music knowledge in a multidisciplinary project. In *Proceedings of the 28th ACM International Conference on Design of Communication* (p. 199–206). São Paulo: ACM. (ISBN: 978-1-4503-0403-0.)
17. Flores, Luciano V.; Pimenta, Marcelo S.; Miranda, Evandro R.; Radanovitsck, Eduardo A. A.; Keller, Damián. 2010b. Patterns for the design of musical interaction with everyday mobile devices. In *Proceedings of the IX Brazilian Symposium on Human Factors in Computing Systems (IHC)* (p. 121–128). Belo Horizonte: Brazilian Computer Society (SBC).
18. Freitas, Brendah; Bessa, William Ramon B.; Costa, David F.; de Nazaré, Paulo W. M. M.; Keller, Damián. 2019. A ecologia SoundSphere desde um viés culinário: Atividades criativas em um restaurante universitário. *Anais do Simpósio Internacional de Música na Amazônia*, v. 7, n. 7.
19. Gabora, Liane; Kaufman, Scott B. 2010. Evolutionary approaches to creativity. In R. J. Sternberg; J. C. Kaufman (Eds.). *The Cambridge handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Hornbaek, Kasper. 2006. Current practice in measuring usability: Challenges to usability studies and research. *International Journal of Human-Computer Studies* v. 64, n. 2, p. 79–102. (Doi: 10.1016/j.ijhcs.2005.06.002.)
21. Juslin, Patrik. N.; Liljeström, Simon; Västfjäll, Daniel; Barradas, Gonçalo; Silva, Ana. 2008. An experience sampling study of emotional reactions to music: Listener, music, and situation. *Emotion* v. 8, n. 5, p. 668–683. (Doi: 10.1037/a0013505.)
22. Kaufman, James C.; Beghetto, Ronald A. 2009. Beyond big and little: The four c model of creativity. *Review of General Psychology* v. 13, n. 1, p. 1–12. (Doi: 10.1037/a0013688.)

23. Keller, Damián. 2011 Creativity in Ubiquitous Music: First Impressions (Criatividade em Música Ubíqua: Primeiras Impressões). In D. Keller & J. Fornari (Eds.), *Proceedings of the Workshop on Ubiquitous Music (II UbiMus - Anais do Workshop em Música Ubíqua)*. Vitória: Ubiquitous Music Group.
24. \_\_\_\_\_. 2000. Compositional Processes from an Ecological Perspective. *Leonardo Music Journal* v. 10, p. 55–60. (Doi: 10.1162/096112100570459.)
25. \_\_\_\_\_. 2020. Everyday musical creativity. In: *Ubiquitous Music Ecologies* (p. 23–51). Oxfordshire: Routledge.
26. Keller, Damián; Barreiro, Daniel L.; Queiroz, Marcelo; Pimenta, Marcelo. 2010. Anchoring in Ubiquitous Musical Activities. In *Proceedings of the 2010 International Computer Music Conference* (p. 319–326). New York: ICMA.
27. Keller, Damián; Barros, Ana. E. B.; Farias, Flávio M.; Nascimento, Rafael. V.; Pimenta, Marcelo S.; Flores, Luciano. V.; Miletto, Evandro. M.; Radanovitsck, Eduardo A. A., Serafini, Rafael O.; Barraza, José. F. 2009. Ubiquitous Music: Concept and Motivation (Música Ubíqua: Conceito e Motivação). In *Proceedings of the National Association of Research and Post-Graduation in Music (ANPPOM)* (p. 539–542). Curitiba: ANPPOM.
28. Keller, Damián; Flores, Luciano V.; Pimenta, Marcelo S.; Capasso, Ariadna; Tinajero, Patricia. 2011a. Convergent Trends Toward Ubiquitous Music. *Journal of New Music Research* v. 40, n. 3, p. 265–276. (Doi: 10.1080/09298215.2011.594514.)
29. Keller, Damián. and Lima, Maria H. 2016. Supporting everyday creativity in ubiquitous music making. In *Trends in music information seeking, behavior, and retrieval for creativity* (p. 78–99). Hershey: IGI Global.
30. Keller, Damián; Pinheiro da Silva, Floriano; Giorni, Bruno; Flores, Luciano V.; Pimenta, Marcelo S.; Queiroz, Marcelo. 2011b. Spatial Tagging: Exploratory Study (Marcação Espacial: Estudo Exploratório). In L. Costalonga, M. S. Pimenta, M. Queiroz, M. Gimenes, D. Keller & R. A. R. Faria (Eds.), *Proceedings of the 13th Brazilian Symposium on Computer Music*. Vitória: Brazilian Society of Computer Science (SBC).
31. Keller, Damián; Gomes, Cláudio; Aliel, Luzilei. 2019. The Handy Metaphor: Bimanual, touchless interaction for the internet of musical things. *Journal of New Music Research*, v. 48, n. 4.
32. Kozbelt, Aaron; Beghetto, Ronald A; Runco, Mark A. 2010. Theories of Creativity. In J. Kaufman & R. Sternberg (ed.), *The Cambridge Handbook of Creativity* (p. 20). Cambridge: Cambridge University Press. (ISBN: 9780521730259.)

33. Leont'ev, Alekseï N. 1978. *Activity, Consciousness and Personality*. New Jersey: Prentice Hall.
34. Lima, Maria H.; Keller, Damián; Pimenta, Marcelo S.; Lazzarini, Victor; Miletto, Evandro M. 2012. Creativity-Centered Design for Ubiquitous Musical Activities: Two Case Studies. *Journal of Music Technology and Education*.
35. Marcello Messina, Damián Keller, Leandro Costalonga, Felipe Ribeiro. 2022. In *Proceedings of the Ubiquitous Music Symposium*. Curitiba: UBIMUS.
36. Miletto, Evandro M.; Pimenta, Marcelo S.; Bouchet, François; Sansonnet, Jean-Paul; Keller, Damián. 2011. Principles for Music Creation by Novices in Networked Music Environments. *Journal of New Music Research*, v. 40, n. 3, p. 205–216. (Doi: 10.1080/09298215.2011.603832.)
37. Mitchell, William. J.; Inouye, Alan S.; Blumenthal, Marjory S. (Eds.) 2003. *Beyond Productivity: Information Technology, Innovation, and Creativity*. Washington: The National Academies Press.
38. Nance, Richard W. 2007. *Compositional explorations of plastic sound*. Unpublished Doctoral Thesis, De Montfort University.
39. Owsley, Cynthia; McGwin, Gerald J.; Sloane, Michael E.; Stalvey, Beth T.; Wells, Jennifer. 2001. Timed Instrumental Activities of Daily Living Tasks: Relationship to Visual Function in Older Adults. *Optometry & Vision Science*, v. 78, n. 5, p. 350–359.
40. Pereira, Vanessa S.; Silva, S.L.; Bessa, Willian R.B.; Alcântara-Silva, Tereza .R. and Keller, Damián. 2018. SoundSphere: Participatory design as a strategy to develop sustainable technologies in ubiquitous music (SoundSphere: O design participativo como estratégia para o desenvolvimento de tecnologias sustentáveis em música ubíqua). *Sonic Ideas*, v. 10, n. 19, p.7–44.
41. Pimenta, Marcelo S.; Flores, Luciano V.; Capasso, Ariadna; Tinajero, Patricia; Keller, Damián. 2009. Ubiquitous Music: Concepts and Metaphors. In R. R. A. Faria, M. S. Pimenta, D. Keller, M. Queiroz, G. Ramalho & G. Cabral (Eds.), *Proceedings of the 12th Brazilian Symposium on Computer Music*. Recife: Brazilian Society of Computer Science (SBC).
42. Pimenta, Marcelo. S.; Miletto, Evandro. M.; Keller, Damián; Flores, Luciano V.; Testa, Guilherme G. 2012. Technological Support for Online Communities Focusing on Music Creation: Adopting Collaboration, Flexibility and Multiculturality from Brazilian Creativity Styles. In N. A. Azab (Ed.), *Cases on Web 2.0 in Developing Countries*. Hershey: IGI-Global Press.

43. Pinheiro da Silva, Floriano; Pimenta, Marcelo S.; Lazzarini, Victor; Keller, Damián. 2012. A Marcação Temporal No Seu Nicho: Engajamento, Explorabilidade e Atenção Criativa. *Cadernos de Informática* (1519-132X).
44. Radanovitsck, Eduardo A. A.; Keller, Damián; Flores, Luciano V.; Pimenta, Marcelo S.; Queiroz, Marcelo. 2011. mixDroid: Time Tagging for Creative Activities (mixDroid: Marcação Temporal para Atividades Criativas). In L. Costalonga, M. S. Pimenta, M. Queiroz, M. Gimenes, D. Keller & R. A. R. Faria (Eds.), *Proceedings of the 13th Brazilian Symposium on Computer Music*. Vitória: Brazilian Society of Computer Science (SBC).
45. Richards, Ruth. 2007. Everyday Creativity and the Arts. *World Futures*, v. 63, n. 7, p. 500–525. (Doi: 10.1080/02604020701572707.)
46. Schafer, R. Murray. 1977. *The tuning of the world*. New York: Knopf. (ISBN: 9780394409665.)
47. Tripathi, Priyamvada; Burleson, Winslow. 2012. Predicting creativity in the wild: experience sample and sociometric modeling of teams. In *Proceedings of the ACM 2012 conference on Computer Supported Cooperative Work* (p. 1203–1212). New York: ACM. (ISBN: 978-1-4503-1086-4.)
48. Truax, Barry. 2002. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, v. 7, n. 1, p. 5–14. (Doi: 10.1017/S1355771802001024.)
49. Wakkary, Ron; Tanenbaum, Karen. 2009. A sustainable identity: the creativity of an everyday designer. In *Proceedings of the 27th international conference on Human factors in computing systems* (p. 365–374). New York: ACM. (ISBN: 978-1-60558-246-7.)
50. Weisberg, Robert. 1993. *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. New York: W. H. Freeman. (ISBN: 9780716723677.)
51. Weiser, Mark. 1991. The Computer for the Twenty-First Century. *Scientific American*, v. 265, n. 3, p. 94–110.
52. Wiener, Joshua M.; Hanley, Raymond J.; Clark, Robert; Nostrand, Joan F. V. 1990. Measuring the Activities of Daily Living: Comparisons Across National Surveys. *Journal of Gerontology: SOCIAL SCIENCES*, v. 45, n. 6, p. 229–237.
53. Yi, Steven; Lazzarini, Victor. 2012. Csound for Android. In *Linux Audio Conference 2012*. <http://lac.linuxaudio.org/2012/papers/20.pdf>.

## Hexadimensionalidade conceitual: Música ritual bororo/Música de concerto

*Conceptive Hexadimensionality: Bororo ritual music/Concert music*

**Roberto Victorio**

*Universidade Federal de Mato Grosso*

**Resumo:** O artigo parte do modelo exposto no Congresso TeMA 2021, pela Prof<sup>a</sup> Ilza Nogueira, como modelo conceitual para obras de concerto, e expande esse conceito genético tendo por base a teoria hexadimensional do filósofo e matemático russo Pietr Ouspensky e o modelo trifásico de Algirdas Greimas, para explicar a complexidade do ritual Bororo e a resultante final deste processo genético-sonoro-ritual como um modelo hiper expansivo onde ocorre uma simbiose entre os patamares estabelecidos no modelo conceitual que estruturam a mecânica ritual Bororo e a música de concerto.

**Palavras chave:** Ouspensky. Greimas. Ritual Bororo. Hexadimensionalidade.

**Abstract:** The article is grounded on the model previously shown at the TeMA 2021 Congress, by Prof. Ilza Nogueira, as a conceptual model for concert works, and, thus, broadens this initial concept based on the six-dimensional theory of Russian philosopher and mathematician Pietr Ouspensky and the three-phase model of Algirdas Greimas, to explain the complexity of the Bororo ritual and the final result of this genetic-sound-ritual process as a hyper-expansive model in which occurs a symbiosis between the established threshold in the conceptual model that structures Bororo ritual approach and concert music.

**Keywords:** Ouspensky. Greimas. Bororo Ritual. Hexadimensionality.



## 1. Modelo hexagonal

Partindo do modelo exposto no Congresso TeMA – 2021, pela Profa. Ilza Nogueira, como modelo conceutivo para obras de concerto e como diretriz das discussões em torno do processo criativo/musical, percebe-se um claro mapeamento entre duas instâncias limítrofes: o processo de criação e a obra em si, apresentada em modelo bidimensional/visual e posteriormente, quando processo sonoro, em uma atualidade que transcende a percepção tridimensional, enquanto música que se projeta no ambiente e se desfaz, ou retorna à virtualidade.

Nesta trama conceitual do modelo hexagonal apresentado (Fig. 1) fica clara a intenção de apresentação de um modelo triádico, que se repete em inúmeros outros modelos conceituais, seja artístico, seja religioso, seja em ambientes iniciáticos.



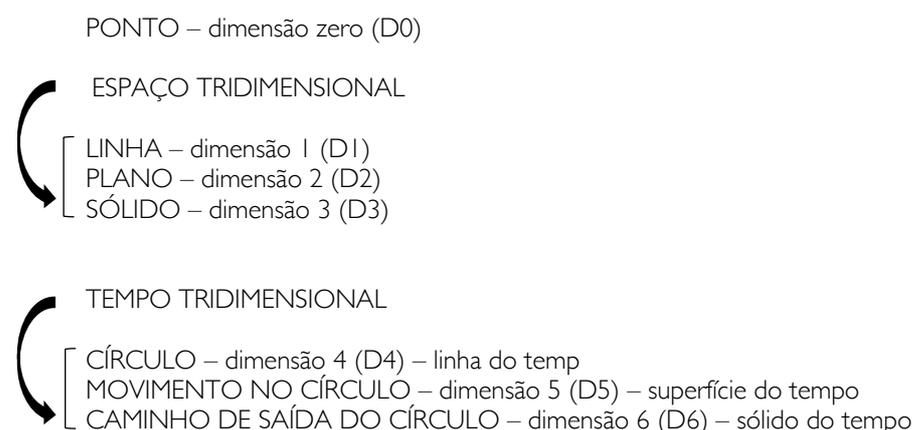
Figura 1: Modelo hexagonal

Porém, a partir deste mapeamento em que a *Crítica* surge como delimitador entre a *Ideia* e o *Discurso*, ocorre uma disrupção do fluxo entre a intenção criativa, ou a mecânica de construção de ideias e a ação final, que é o próprio discurso, que se projeta em inúmeras instâncias apresentativas, enquanto outra dimensão triádica, que parte – em se falando de música escrita – do registro da própria ideia e a transposição/aprisionamento da mesma em um ambiente bidimensional, da tela ou da partitura, passando pela tentativa de leitura desse ambiente bidimensional, através da performance e inundado pela técnica, que é outro patamar diferenciador nesse processo de releitura dos códigos sonoros. Na verdade, uma tentativa de aproximação dessa entidade múltipla e hiperdimensional que chamamos de música.

Logo, entendemos que deve haver uma troca ou recomposição de conceitos no escopo do hexágono, onde a “crítica”, como parte triádica do corpo discursivo e intimamente ligada à performance – e como uma das inúmeras possibilidades voláteis de leitura da resultante sonora – se desloca do patamar fronteiro entre “Ideia” e “Discurso” e assume a posição central entre a Técnica (possibilidades de manipulação dos materiais estabelecidos no processo criativo); e a Performance (infindáveis leituras dos materiais criados). O “Registro” então, como referencial visual mutável, passa para a instância interdimensional entre o próprio processo de criação, assumindo definitivamente o Tenet palindrômico, enquanto fronteira delimitadora neste processo genético.

## 2. Modelo hexadimensional

Como via comparativa, e tentando estabelecer conexões com o arcabouço genético proposto, trazemos um outro modelo bi triádico, ou hexadimensional, idealizado por P. Ouspensky<sup>1</sup> em seus importantes trabalhos sobre tempo e espaço. Ouspensky define os dois ambientes dimensionais como dois pilares triádicos que se expandem *ad infinitum* e que podem ser explicados até sua instância em 6D, como segue abaixo (Fig. 2):



**Figura 2:** Modelo bi triádico ou hexadimensional idealizado por Ouspensky

<sup>1</sup> Pietr Ouspensky, filósofo e matemático russo, e uma das mais brilhantes mentes do século XX, foi um dos pensadores que mais se aproximou da compreensão desses dois conceitos enigmáticos que, ainda hoje, se mostram como dois grandes mistérios insondáveis: o espaço e o tempo.

Partindo desta disposição, apresentada por Ouspensky na formação de um espaço-tempo hexadimensional, criamos um esquema que facilita a percepção das duplas vias tridimensionalidades (que se fundem) a partir da reapresentação dos modelos espaciais na realidade, agora, imantada pelo tempo; ou seja, a linha, a superfície e o sólido em movimento de expansão sobre um referencial temporal, que não se projeta mais no espaço tridimensional Euclidiano, e sim, em um novo espaço-tempo absolutamente curvo, ou infinitamente “encurvado”, a partir da gravidade, como o terceiro patamar da relativização, que é estabelecido com a formação dos sólidos (ou terceira materialização tridimensional, juntamente com o espaço e o tempo), criando uma mútua atração entre os corpos e, conseqüentemente, encurvando o espaço entre eles (Fig. 3) e projetando estas ocupações tridimensionais em um espaço não mais planimétrico e estático, e sim regido pelo tempo, ou pelo *continuum*, proporcionado pela virtualidade espaço-temporal.

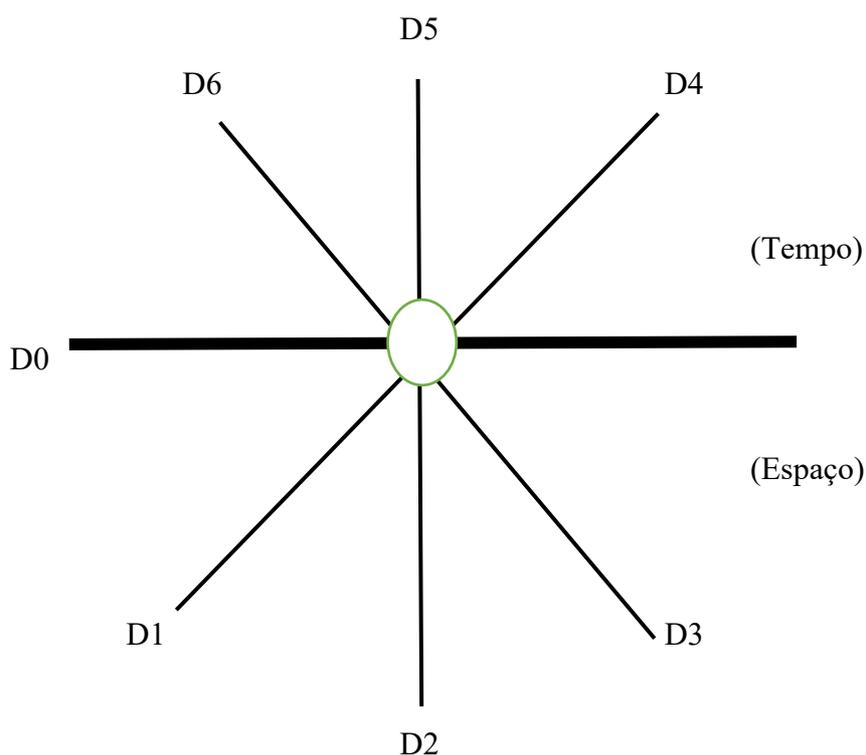


Figura 3: Modelo hexadimensional

Este esquema mostra os prolongamentos entre as duplas tridimensionalidades, como extensões dos referenciais espaciais (Euclidianos)

que se projetam na tridimensionalidade temporal, onde, por exemplo, D1 (linha) como um corpo unidimensional estaticamente posicionado no espaço tridimensional, projeta-se em D4 como um sólido em expansão temporal (em linha curva) em direção ao futuro e ao passado, simultaneamente. Uma via que se projeta em ambas as direções, de espaço e tempo, tendo como ponto unificador, e paradoxalmente delimitador, o Tenet (D0), assim como ocorre no mapeamento do Hexágono proposto do Encontro, onde o *Registro*, com sua alta volatilidade de impressão no mundo bidimensional da partitura e a leitura do mesmo, quando se torna signo sonoro, pela performance, permite infinitas possibilidades de pré-materialização do material final, audível, quando se transforma em música.

Essa noção de tempo como quarta dimensão do espaço e que estabelece uma “linha temporal” que une – ou que possibilita a leitura – o passado e o futuro a partir do presente, que se estende, é apresentado por Ouspensky e posteriormente reeditado por Merleau Ponty que traça o tempo “não como uma linha, mas como uma rede de intencionalidades”. Uma rede (ou um sólido em movimento) que une passado e futuro através de múltiplas retenções dos deslocamentos, como um alargamento do espectro perceptivo – que se manifesta intersticialmente – na formação desta mesma rede de acontecimentos.

Fica claro que, a “linha”, como rede de intencionalidades de Merleau Ponty, e a “linha de tempos” que expande o sólido tridimensional em um *continuum* espaço tempo quadridimensional de Ouspensky, e que vai formar toda a estrutura da física relativística – posteriormente estendidas ao mundo quântico – são as mesmas linhas, imantadas pelo tempo e com a mesma função de expansão, rumo ao infinito. O Tenet, ou D0, que une os dois patamares dimensionais a partir de um único influxo expansivo, em ambas as direções, para o passado e para o futuro. A obra musical em si, que se distende pelas projeções através de Tenet (*Registro*): na direção do criador, que transita em um *continuum* inesgotável enquanto campo de ideias; e nas possibilidades infinitas da performance, como expansões desses sólidos sonoros.

O esquema dimensional antecipado por Ouspensky, no início do século XX, e que aos poucos foi sendo assimilado pela nova física – ou que foi sendo gradativamente confirmado pelas descobertas da física a partir da teoria da relatividade – pode ser transplantado para o universo da música em diferentes

estágios que correspondem às diferentes dimensões que surgem com as ocupações espaciais e temporais, como segue:

- 
- D0- vácuo conceutivo
  - D1- concepção da obra
  - D2- registro bidimensional (notação)
  - D3- percepção planimétrica da obra (individual)
  - D4- obra imantada pelo tempo (continuum)
  - D5- variantes temporais (na obra) possibilidades de outro(s) continuum(s)
  - D6- todas as obras / todos os tempos

Temos então, no esquema proposto, a onipresença de D0 enquanto campo intersticial entre os patamares do processo criativo e das possibilidades inexautas de gênese sonora, a partir das informações que surgem na trama entre a volatilidade conceitual da obra e os desdobramentos que eclodem, e se simbiotizam, com os infindáveis voos da performance. A D0, ou vácuo primordial pleno de ideias, na concepção de Ouspensky, em estreita comunhão com o “Registro” do Hexágono. Ambos os patamares surgindo como um campo de presença delimitador que proporciona a expansão triádica do processo criativo.

A dificuldade em traduzir tridimensionalmente esse trânsito genético hexadimensional – que resulta para nós como sonoridades e surge a partir de simbioses triádicas de tempo e espaço, principalmente quando falamos de um constructo musical cheio de redes de intencionalidade – ocorre por nossa incapacidade de transpor os limites impostos à nossa percepção, por uma entidade que tem sua origem em um ambiente multidimensional e chega até nós através das sonoridades, ou seja, os sons, e a leitura dos mesmos, se transformando em nossa única possibilidade de traduzir essa entidade complexa que chamamos de música, que passa por nós sem deixar vestígios físicos, apesar das inúmeras tentativas de aprisionamento: pela memória (ainda não físico e extremamente precário) e pela gravação (enquanto um registro estático de um objeto volátil e irretornável).

Ouspensky define essa incapacidade perceptiva temporal, quando diz que “essa sensação incompleta do tempo (da quarta dimensão) – a que obtemos através dos sentidos tridimensionais – nos dá a impressão do movimento, isto é,

cria a ilusão de um movimento que não existe de fato, mas em cujo lugar só existe verdadeiramente a expansão numa direção inconcebível para nós”.

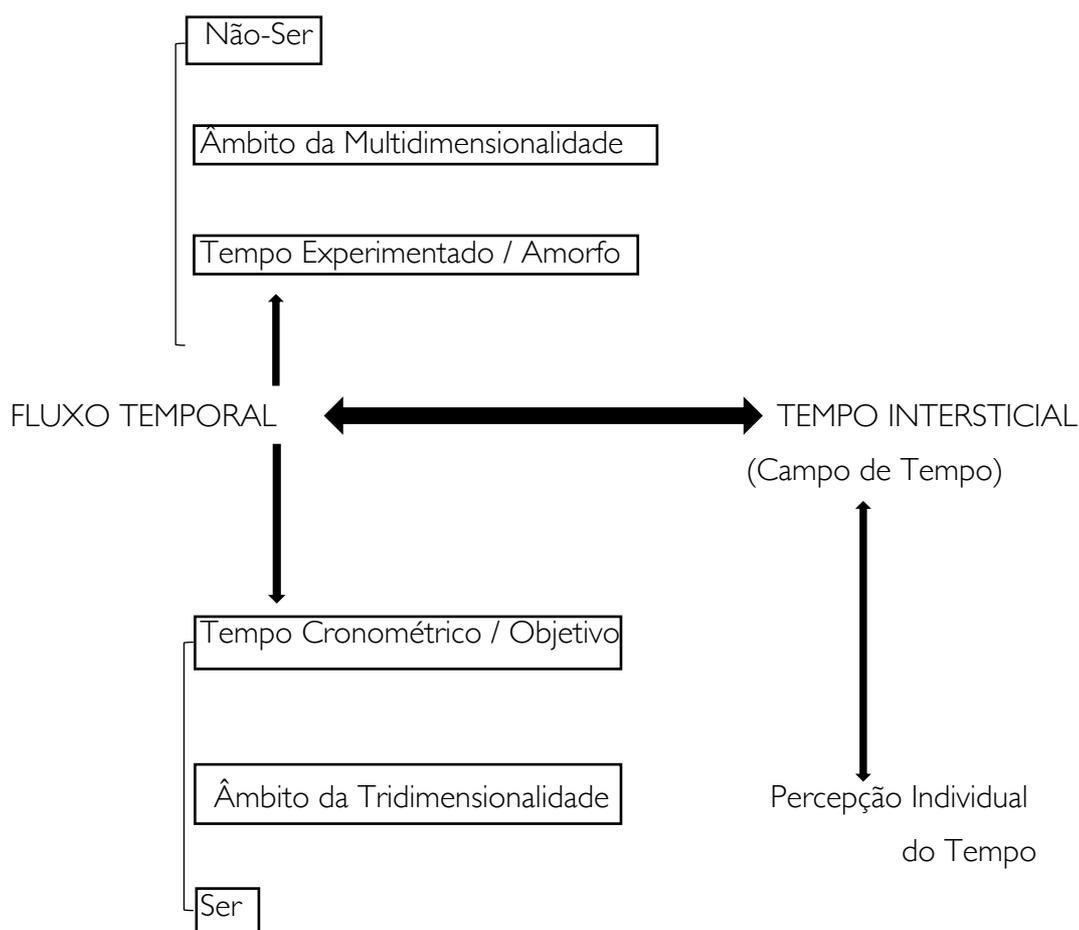
### 3. Modelo hexagonal/ritual bororo

Fechando esse padrão comparativo a partir dos modelos expostos, concluímos que espaço e tempo, como fluxos intercambiantes, são indissociáveis na Teoria da Relatividade, onde a gravidade<sup>2</sup> funciona como um elemento tripartite no contexto relativizador, pois é o significativo que une a estrutura espaço-temporal no processo inimaginável da curvatura da luz; ou seja, o tempo (e igualmente o espaço) intersticial, como uma dimensão perceptiva intermediária, acrescida do terceiro vórtice gravitacional que forma com isso uma pós-leitura do incognoscível, a partir de nosso posicionamento tridimensional (Fig. 4). Esta relação triádica: *espaço / tempo / gravidade*, da mesma forma que descortina novos horizontes, novos paradigmas – revelando outras possibilidades de leitura de códigos, levando-se em conta o acaso, a instabilidade, o vácuo (como o *vácuo primordial alquímico*) e o próprio silêncio, não como vazio, mas como metalinguagem sonora que permite a manutenção do fluxo e paradoximultaneamente seu *corte*, como elemento fundamental na sustentação do devir – obriga o receptor a galgar outros níveis perceptivos que possibilitem a decodificação destas novas realidades; ou pelo menos, incitem outras buscas por afluentes que ainda se posicionam em outra esfera dimensional, além dos cinco sentidos. Um salto que pode e deve ser dado no processo de organização do material musical, desde a primeira instância introjetiva, que busca a simbiose entre o continuum e a mecânica arquitetural compositiva, até a instância final da percepção da resultante sonora, que perpassa por várias leituras individuais (campos de presença) e se pré-materializa enquanto obra construída, desde o referencial bidimensional da partitura até a obra em si.

---

<sup>2</sup> Conceito utilizado por Einstein para equacionar, e conseqüentemente explicar, a simbiose espaço-temporal mas muito contestada por seus pares desde o seu lançamento; inclusive pelo próprio Ouspensky, que se comunicava com ele para explicar seu conceito de hexadimensionalidade e questionar essa síntese, que para ele era totalmente absurda e inviável. Nikola Tesla igualmente endossava essa contestação e colocava que era: “uma saída elegante para explicar o inexplicável”.

A partir do momento em que percebemos as sonoridades não mais como polos isolados e desvinculados do todo orgânico da obra musical, e sim, como forças pulsantes dentro de uma engrenagem intencionalmente conectada e atuante – dentro de um espaço arquiprojeto e que vai sendo moldado gradativamente – temos que admitir a influência do tempo e das resultantes temporais que circundam o corpo sonoro como uma entidade organizada e planejada para além da tridimensionalidade.



**Figura 4:** Dimensão perceptiva interdimensional

Traçamos então com esse viés genético uma distinção entre o *devoir*, como formador do arcabouço musical e intimamente atado às inúmeras possibilidades conectivas da rede de tempo, e por isso mesmo mais próximo da temporalidade (ou tempo real); e o *continuum*, como um fluxo amplo que é gerado a partir das ocorrências musicais estabelecidas pelo *devoir*, criando com isso diversos afluentes perceptivos ou intersticiais, causados pelo distanciamento dos

referenciais temporais, e pelo já convívio com o tempo virtual, como obra concebida.

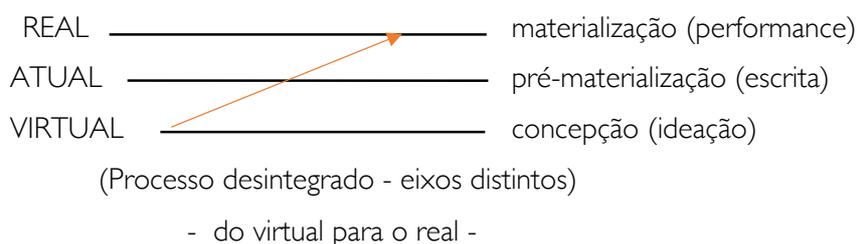
Pensando agora no tempo ritual Bororo, que é verdadeiramente o espaço-tempo (virtual) que passa a existir durante o ciclo funerário, e que se expressa sob a forma de um contínuo estado de incorporação e contato com os antepassados – por todos os participantes e principalmente pelo xamã – como um elo entre os seres imemoriais e os integrantes da aldeia e do rito em si, e o *aroe maiwu*, como representante do morto dentro da cerimônia. O devir musical, ligado ao fluxo imagético do ritual, conduzindo os participantes, e por consequência a música, em um processo de materialização que se confirma com a ação ritualística e as leituras individuais das ocorrências, enquanto tempo perceptivo. O corpo ritualístico – do morto e da egrégora formada em torno da cerimônia – imantados pelos cantos, formam a estrutura de contato interdimensional que vaza os limites da tridimensionalidade. O Tenet aí, materializado sob a forma dos cantos rituais, e atualizado enquanto fronteira entre o mundo aldeístico (material) e o mundo da aldeia dos mortos (imaterial).

Esta relação de fronteira, que é estabelecida entre o criador e a obra em um processo genético sonoro, em se tratando de música de concerto e no próprio eixo do Hexágono conceitual, pode ser transplantada ao universo Bororo a partir do eixo xamânico de tempo – que é o tempo (ou o espaço-tempo) instaurado com as ações rituais – estabelecido ao início de cada canto pelo(s) chefe(s) de canto ou pelo próprio *aroe et awara are* (xamã das almas) em cada performance, onde o fluxo de condução do ritual é regido pelo próprio corpo do morto, em estado de decomposição. O adensamento da composição sonora do ritual, sob a forma da condensação dos cantos durante a cerimônia e enquanto força imagética do mesmo, obedece ao processo de definhamento do corpo do morto. A decomposição que rege a composição.

Nas performances realizadas durante o ciclo funerário Bororo, nós, como forasteiros, percebemos o imenso leque desperceptivo temporal, através de informações sonoras que nos remetem à outras paragens similares, pelas atmosferas criadas durante o percurso musical/ritual – em seis, sete ou oito planos distintos – e com um referencial visual – a partir das representações planimétricas – que muito se assemelham às notações de obras deste século.

A partir do modelo Greimasiano trifásico conceitual, que propõe uma circularidade entre os três patamares genéticos, ou seja, ainda circulando na

esfera triádica que ordena o Hexágono conceutivo e o modelo Hexadimensional de Ouspensky, colocamos a importância do signo nessa trama enquanto estágios perceptivos ligados à gênese sonoro-ritual e entendemos o processo de desenvolvimento da ideia musical sob o eixo da virtualidade, atualidade e realidade, que associa cada um dos eixos ao patamar espectral, enquanto ramificações do devir, que se expandem de forma a criar um leque de possibilidades perceptivas, e mutáveis, segundo Greimas, como segue (Fig. 5):

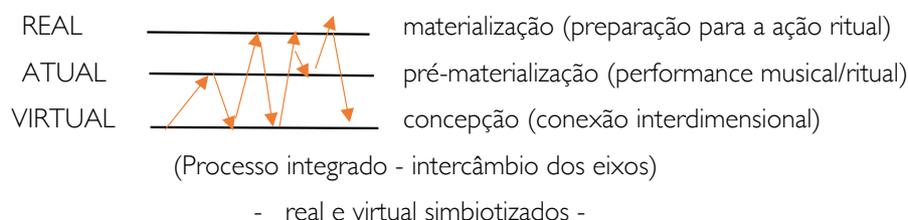


**Figura 5:** Modelo genético Greimasiano

Percebemos neste trilhar conceutivo, que é o modelo estabelecido nas obras de concerto, um processo desintegrado e claramente delimitado por fronteiras pois cada eixo funciona como uma etapa distinta e desvinculada uma das outras. A concepção, que é o estágio inicial e iniciático do processo, e onde ocorre a simbiose entre a ideação e o continuum em uma verdadeira ponte virtual, que une, ou busca estabelecer a união que trará ao mundo físico, bidimensional, uma possibilidade de leitura deste estágio absolutamente imaterial. Uma tentativa de aprisionamento das ideias no mundo do *Registro* (eixo do Hexágono) que se concretiza com a pré-materialização, que é a instância delimitadora e a própria notação ou escrita da obra concebida, e mesmo assim totalmente volátil enquanto informação que necessita do terceiro estágio; a performance, igualmente passível de infinitas leituras desse material que tenta se sonorizar, se fazer presente no mundo audível, ou se transformar em música.

O tempo que rege cada eixo, e que tem tempos internos individuais, atua como seccionador e delimitador de fronteiras, causando uma cesura a cada estágio, instaurando um patamar de ideação que se transforma na atualidade da notação e se pré-materializa na performance. Três tempos distintos e inconciliáveis. Três tempos ampliados e ramificados em muitos tempos, porém, imantados pelo mesmo *continuum*.

Transplantando este modelo trifásico ao universo Bororo, temos o seguinte esquema que se funde em um só organismo multidimensional e sem fronteiras (Fig. 6):



**Figura 6:** Modelo genético bororo

Fica claro nesta representação, a interpolação dos eixos em um único fluxo, que é instaurado com o início do ciclo funerário, onde as ações (ou o modelo trifásico) ocorrem simultaneamente, com períodos de maior concentração em um dos patamares, de acordo com as ocorrências rituais que mantém a organicidade da aldeia, mas sempre atuando em conjunto e em função do espaço-tempo que é gerado com as atuações em cada plano. A preparação para o ritual, imantada pelas performances, contiguamente, estabelecendo a conexão entre a aldeia dos vivos e a aldeia dos mortos, ininterruptamente.

O fio que conduz o desenrolar musical/ritual do eixo virtual/conceptivo para o atual/perfomático, pré-materializa a ação final ritual, sem que haja um desvinculo do processo conceptivo em todas as fases.

O que ocorre nesta trama trifásica conceptiva, e que a difere da anterior, é um contato contínuo e intercambiante entre os três eixos, sem que um deixe de existir – enquanto força propulsora no contexto ritual – ou atuar, quando ocorre a mudança no eixo conceptivo.

A ação ritual, que é a meta objetiva ou que proporciona a materialização da intenção ritual, é ainda impregnada do poder criativo imprimido no primeiro eixo. Neste sentido, podemos afirmar que – pela conexão dos três eixos em um processo integrado, que parte das ações humanas e chega na mais sutil manifestação do tempo mítico Bororo (pelo canal xamânico) – a música Bororo, é não somente a música do tempo que transita na esfera trifásica conceptiva, ou do tempo que se (des)materializa em devir musical, mas do tempo que (pré) existe na memória perdida dos homens.

## Referências

1. Einstein, Albert. 1999. *A teoria da relatividade especial e geral*. Rio de Janeiro: Contraponto.
2. Fabian, Stephen Michael. 1992. *Space-Time of the Bororo of Brazil*. Gainesville: University Press of Florida.
3. Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
4. Lavelle, Louis. 2012. *A presença total*. São Paulo: É Realizações Editora.
5. Ochoa, Gonçalo. 2001. *O processo evolutivo da pessoa Bororo*. Missão Salesiana de Mato Grosso. Campo Grande: UCDB.
6. Ouspensky, Pietr. 1983. *Tertium Organum*. New York: Oxford University Press.
7. \_\_\_\_\_. 1987. *O Quarto Caminho*. São Paulo: Pensamento.
8. Ponty, Merleau. 1999. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
9. \_\_\_\_\_. 2012. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
10. Victorio, Roberto. 2003. Timbre e espaço tempo musical. *Territórios e fronteiras*, v. 4, n. 1.
11. \_\_\_\_\_. 2006. Tríade conceitual e imaterialidade. *Arte e Cultura IV – Unesp estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume.
12. \_\_\_\_\_. 2016. *Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro*. Cuiabá: EdUFMT.
13. \_\_\_\_\_. Livro, CD *Trilogia Bororo* e DVD com documentário “Aroe Jari”.

## Teoria das tópicas: um balanço pessoal

*Topic Theory: a personal assessment*

**Acácio T. C. Piedade**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Resumo:** Neste breve artigo discuto uma proposta de aplicação da teoria das tópicas no caso da música brasileira conforme desenvolvi em publicações do final dos anos 1990. Pretendo mostrar como se desenvolveu essa perspectiva, que une o olhar antropológico ao musicológico, através do exame de alguns pontos críticos e limitações da teoria das tópicas. Partindo da investigação do jazz brasileiro, comento aspectos da retórica e do nacionalismo e, finalmente, trato da teoria das tópicas. O artigo termina destacando os desafios para o estudo da significação musical na atualidade.

**Palavras-chave:** Teoria das Tópicas. Música Brasileira. Significação Musical.

**Abstract:** In this brief article I discuss my proposal for application of Topic Theory in the case of Brazilian music as developed in publications from the late 1990s. I intend to show how this perspective was developed, which combines the anthropological and musicological perspectives, through the examination of some critical points and limitations of this theory. Starting with the investigation of Brazilian jazz, I comment on aspects of Rhetoric and Nationalism and, finally, I deal with Topic Theory. The article ends by highlighting the challenges for the study of music signification today.

**Keywords:** Topic Theory. Brazilian Music. Music Signification.



Este artigo segue um percurso pessoal e expressa uma visão bastante pessoal sobre a teoria das tópicas. De início comento a forma como me aproximei da teoria e a relação entre tópica e outros conceitos que vinha trabalhando no final dos anos 1990<sup>1</sup>. Espero que este balanço pessoal possa ser interessante no sentido de iluminar uma perspectiva específica de abordagem da teoria das tópicas. Pretendo mostrar o desenrolar dessa perspectiva e, ao final, examinar algumas limitações e pontos críticos da teoria das tópicas. O itinerário inicial vai do jazz ao classicismo e dali à música brasileira.

No interstício de investigações antropológicas sobre música em rituais indígenas<sup>2</sup> realizei um estudo etnográfico sobre a chamada “música instrumental”, ou “jazz brasileiro”, o que me levou ao conceito de fricção de musicalidades<sup>3</sup>. Neste estudo (Piedade 2003; 2005) comento que, apesar dos músicos deste gênero afirmarem que produzem uma mistura do jazz com música brasileira, as análises mostraram uma relação tensa na concatenação de momentos que remetiam claramente ora à musicalidade brasileira, ora a outras seções que eram fortemente marcadas pelos estilos do jazz norte-americano. A análise de improvisações tornou isso especialmente claro: por vezes o solista se entregava francamente ao estilo *bebop* (conforme os próprios músicos o chamavam) e, em outros momentos, explicitava ritmos e estruturas melódicas de gêneros brasileiros. A meu ver, ao enunciar o *bebop*, o solista parecia estar buscando o peso da tradição jazzística para legitimar sua prática e, mostrando domínio dos gestos musicais específicos do gênero, almejava o status simbólico de improvisador global, pois se revela fluente nesta espécie de “língua franca” internacional. Mas isso não poderia parar por ali, pois aquilo não era jazz e sim “música instrumental brasileira”. Assim, o solista buscava reagir contra este

---

<sup>1</sup> Já peço desculpas ao leitor por me citar diversas vezes. A proposta deste artigo, que vem de uma conversação em mesa redonda no IV Congresso da TeMA, envolve uma revisão de ideias nesta temática.

<sup>2</sup> Estas pesquisas sobre rituais musicais indígenas geraram minha dissertação de mestrado sobre a música no noroeste amazônico (Piedade 1997) e minha tese de doutorado sobre o ritual de flautas sagradas entre os Wauja do alto Xingu (Piedade 2004), além de vários artigos e capítulos de livro. Mais recentemente, retomei o assunto conectando-o à área da composição musical (Piedade 2021).

<sup>3</sup> Este estudo partiu de um enorme estranhamento causado pela experiência em uma tribo amazônica na ocasião de meu retorno à cidade. Fui convidado a realizar performances de jazz com colegas músicos e acabei fazendo uma etnografia (Piedade 1999).

mesmo padrão através da articulação de gestos considerados tipicamente brasileiros, especialmente pela remissão a gêneros como baião, choro, samba, entre outros. Através da análise musical e do discurso nativo, constatei que esta dualidade concedia ao jazz brasileiro uma “autenticidade” local e, ao mesmo tempo, oferecia resistência à hegemonia cultural norte-americana. Portanto, um dos fundamentos desse jazz brasileiro era justamente esta fricção de musicalidades que nunca se misturam. Aquilo que os músicos descreviam como sendo “música brasileira” e que se apresentava como um amálgama de musicalidades regionais advindas da música nordestina, do choro, do samba, de ritmos afro-baianos, entre outros, todo esse arsenal de brasilidade, era colocado em confronto com uma estilização da musicalidade jazzística norte-americana. Desta forma, se revelou neste gênero musical uma dinâmica de tensão e síntese, de aproximação e distanciamento, e a fricção de musicalidades é o cerne nesta concatenação de mundos musicais que se arranham, mas nunca se misturam.

Importa aqui a pergunta: por que era algo tão simples e consensual para os músicos definir com clareza essas referências tanto ao estilo *bebop* e as diversas remissões à música brasileira? Me intrigou a grande aderência discursiva que havia a este respeito, tanto da parte dos músicos quanto dos ouvintes aficionados. Certas estruturas musicais eram identificadas e classificadas sem hesitação, sendo categorizadas em conjuntos de gestos similares. Essas categorias do discurso, naturalizadas, remetiam a aspectos mais amplos do que o meramente musical: tradições nacionais, culturas locais, danças, construções literárias, entre outros. O que interessa reter aqui, assim, é que os músicos e ouvintes identificavam estruturas musicais que se encaixavam em agrupamentos mais amplos de gestos musicais, afetos, elementos de culturais locais, fatores históricos e contextuais, de forma a constituir categorias nativas. Neste ponto é que verifiquei que estes gestos musicais e agrupamentos pareciam corresponder àquilo que alguns musicólogos vinham chamando de tópicas.

Essas tópicas me perseguem desde que comecei a ler a respeito, em meio às minhas pesquisas na antropologia da música. O autor que mais me impactou inicialmente foi Agawu (1991), que traz um método analítico capaz de desvendar “agendas secretas” na música do período clássico. Considerando esse repertório musical compartilhado como uma “língua falada” por Haydn, Mozart e seus contemporâneos, o autor oferece um modelo de compreensão da sintaxe, do discurso e da natureza da comunicação neste repertório musical. Ler este livro

fez a significação musical parecer, a um compositor estudante de antropologia, algo que tornava o universo musical do classicismo aquilo que, na antropologia da música, se chamava de sistema musical-cultural. Na interação entre o nível estrutural e o nível da expressão da língua falada desse sistema se articulavam então essas peças mágicas: as tópicas.

Meu interesse inicial pelas tópicas entrou pela via da antropologia, que originalmente está distante da abordagem tanto de Agawu e quanto da maioria dos autores que abriram essa frente de investigação da significação musical, como Ratner (1980), Monelle (2006), entre muitos outros (ver Mirka 2004). A ideia de “lugar comum”, inerente ao conceito de tópica, me levou a aprofundar meus conhecimentos na área da retórica, onde os *topoi* funcionam, no discurso, como ponto de repouso, de encontro, de consenso, lugares da e na linguagem. O conceito aristotélico de *topos* e *topoi*, lugares comuns do discurso dos oradores, remete a classes gerais nas quais podem ser dispostos os argumentos ou desenvolvimentos cujo conhecimento conseqüentemente forma uma espécie de repertório comum, “facilitando” a invenção. Para mim foi impactante conhecer os trabalhos de um conjunto de pesquisadores da Bélgica do final dos anos 1960, o chamado Grupo  $\mu$  (letra grega, “mu”), que desenvolveu uma nova retórica geral. Nela, a ideia de figura surge de um distanciamento (*écart*) em relação ao chamado grau zero, de forma que assim se destaca da camada redundante e esperada do conteúdo em comunicação (isotopia), e constitui uma surpresa, chamando a atenção do interlocutor/ouvinte/leitor (alotopia) (Dubois *et alii* 1970). Essa trilha pela retórica concentrou minha atenção mais na *poiesis*, no aspecto intencional presente na criação musical, o compositor aparecendo como uma espécie de construtor de efeitos possíveis na percepção dos ouvintes. Deste ponto para a intertextualidade, com as referências a estilos e obras, e para a narratividade, com a elaboração formal de roteiros expressivos, foi um pequeno passo. Mas tenho a impressão de que nunca abandonei um olhar originalmente antropológico, o que me trouxe alguns obstáculos, mas também ganhos. Mesmo tendo atualmente deixado um pouco de lado a pesquisa sobre estes temas, as tópicas sempre retornam, me instigando a repensá-las.

Entretanto, a convergência entre a teoria das tópicas do período clássico e as classes de gestos do discurso dos músicos que pesquisei trouxe um problema: uma condição para uma aplicação ortodoxa da teoria das tópicas parece ser a existência de um contexto sócio-histórico bem estabelecido e estável, como é o

caso da música no período clássico. Neste universo musical nada muda, suas fronteiras músico-culturais estão salvaguardadas por séculos posteriores de construção histórica. Porém, ao abordar temas de uma música brasileira, ou norte-americana, enfim, uma música nacional atual, os problemas começam por não se tratar de um período histórico restrito e conhecido e pela falta de clareza sobre o que significa “nacional”.

A nação, parte do conceito geopolítico de Estado-nação, é considerada por muitos cientistas sociais como algo arbitrário e até mesmo imaginário<sup>4</sup>. Entretanto, embora seja meramente convencional, a nação é muitas vezes concebida como uma coisa objetiva no mundo e essa essencialização muitas vezes acaba levando a paradoxos teóricos. Mas apesar de ser uma construção social, a nação é algo real na vida das pessoas. Na verdade, uma nação X é um consenso tácito, certamente para os habitantes de X, e é também uma convicção muito importante e operativa em suas vidas e identidades. Considerando esta dimensão pragmática do conceito de nação e a pertinência da ideia de comunidades histórica e geograficamente localizadas que compartilham mundos musicais, é possível admitir repertórios musicais considerados originários do Estado-nação Brasil como sendo “música brasileira”, o que permite a construção de um contexto de pesquisa que não se estabelece em um período histórico restrito, mas sim em uma comunidade contemporânea que habita seu território, bem como em conjuntos de musicalidades regionais que ali circulam. Essa “adaptação” permitiu empregar a teoria das tópicas na música brasileira e abriu uma perspectiva para a descoberta e categorização das tópicas. Alguns grupos que se destacaram no discurso nativo foram as tópicas nordestina, época-de-ouro, brejeiro, indígena e caipira (Piedade 2011; 2013).

Essas tópicas parecem transcender as fronteiras entre o popular e o erudito. A música de Villa-Lobos e o chamado “nacionalismo musical” me pareceu um campo fértil onde reverberam estas tópicas brasileiras (Piedade 2009; 2017). E mesmo em repertórios que tentam se afastar ao máximo de sonoridades e identidades brasileiras, notadamente na música experimental ou contemporânea, muitas vezes a referencialidade das tópicas ainda se apresenta inadvertidamente, só que remetendo a outros *topoi*, como certas estruturações da música tradicional tibetana, japonesa, indígena, africana, euro-medieval etc.

---

<sup>4</sup> Dentre tantos, pode-se mencionar aqui Anderson (1983), Hobsbawm; Ranger (1983).

Seria inevitável essa impregnação do significado e das culturas do mundo nas linguagens e no pensamento musical? Mais adiante comentarei a respeito disso.

As tópicas se encontram, portanto, nesse lugar de consenso da linguagem que, por sua vez, constrói uma percepção e acaba retroalimentando sua autoprodução. Pode-se dizer que uma tópica, além de ser um tipo especial de signo, é também um intertexto, ou melhor, é um intertexto especial. Isto porque uma tópica não “cita” outra tópica, não se baseia em outra estrutura da mesma categoria, assim como um poema alude a outro, fenômenos da mesma ordem que são. A tópica é um signo de ordem especial na medida em que não substitui na linguagem um objeto do mundo, um referente, mas sim presentifica uma família de coisas e de construtos do discurso. Pode-se afirmar que uma tópica é um signo e um intertexto de tipo especial na medida em que ela remete a um conteúdo que lhe é anterior, que lhe é externo e prévio, que de antemão teria que existir para que a tópica pudesse fazer efeito. Esse conteúdo, entretanto, é de outra ordem, não é ele mesmo outra tópica, mas sim um aglomerado de remissões a formas de vida, percepções e interpretações que são instauradas em outros domínios para além do musical. Essa colagem entre uma estrutura musical que é a tópica e aquilo a que ela remete, construída de forma convencional pelo peso histórico de muitos discursos – culturais, científicos, literários e vários outros tipos –, sempre através da linguagem, faz com que ela possa ser consensual nos limites de uma dada comunidade, a despeito do fato de que constitui fenômenos conectados a diferentes aspectos, já que cada pessoa vai sentir essa nuance de forma diferente. Cada pessoa vai reconstruir, ao seu modo, o fio de significação que conduz sua escuta, esta reconstrução modelando uma espécie de roteiro condutor, um “discurso tópico” (Hatten 2018).

Portanto, quando se fala em tópica *nordestina*, por exemplo, chega-se muitas vezes à concordância por parte de diferentes indivíduos de que estão diante de uma tópica desta classe, o fato pode ser consensual, todavia pode revelar fragilidade diante da simples pergunta a diferentes indivíduos que participam desse consenso: o que é o “nordeste” para você? Os indivíduos podem concordar que aqueles sons remetem ao que chamam de “nordeste”, mas a definição desse atributo depende de muitos fatores de formação pessoal, de experiência, presencial ou não, íntima, subjetiva, sendo, no fundo, sempre diferente. Um consenso, portanto, baseia-se em um abandono de fatores divergentes. Sua fragilidade repousa sobre o esquecimento de certos matizes.

Sua força se constrói por uma espécie de projeção: a ideia de que aquele outro indivíduo está tendo essa mesma percepção. Essa projeção, que apaga nuances de ordem pessoal, é o mecanismo que coloca os indivíduos em comunidade e, portanto, em identidade. Saliento que esse apagamento automático de diferenças individuais em prol de uma identidade cultural é algo congênito à socialidade: o esquecimento é tão importante quanto a memória para a criação e manutenção não somente da tradição, mas também da própria sociedade<sup>5</sup>.

Enfim, se uma tópica resulta de uma projeção, de certo modo se trata de uma ficção do discurso: as tópicas “não existem”, assim como diversas outras conceitualizações analíticas. O que sabemos que existe é a música, sendo tocada e ouvida: não duvidamos que é real a existência concreta de pessoas ouvindo música e que são levadas a um estado de apreciação, de devaneio, e que vão ter, na sua imaginação interna, recriações únicas e pessoais daquilo que escutam. Se há consensos interpretativos, pode-se apenas postular que certos momentos musicais possam ser compreendidos comunitariamente de forma unívoca, mas isto nunca poderia ser efetivamente comprovado sem o uso da linguagem, sendo, portanto, somente uma hipótese. Trata-se de uma hipótese que somente passa a existir depois que o discurso já mergulhou na música, já “contaminou” (ou já “iluminou”) a apreciação através de palavras que conectam as coisas, revelando marcas e definições daquelas estruturas sonoras. É aqui que um trecho musical é entendido como alegre ou triste, onde há concordância coletivas sobre determinadas interpretações.

Quando ouvimos música, nossa função imaginativa está bastante ativa. Pode-se propor uma tentativa de ouvir música sem um aporte da linguagem, ouvir tal como crianças a ouvem, ou como marcianos, ou como animais na floresta: ouvir sons que tem sua beleza intrínseca, que atraem, conduzem, ganham a atenção e conduzem a imaginação. Esta espécie de escuta reduzida é, de fato, não apenas possível como é frequentemente empregada. Aqui não se ouvem tópicas. Nesse quadro, uma tópica é um conceito dependente da linguagem: é através da estrutura da linguagem que o conceito de tópica passa a existir e, mesmo ali, se mostra como algo extremamente efêmero porque não há como atestar sua existência universal fora da linguagem, no sentido de atestar a relação entre estrutura musical e significado, som e cultura, levando a resultados

---

<sup>5</sup> Ver Ricoeur (2000).

unívocos em um grupo grande de pessoas: a tópica é uma ficção comunitária que se confirma a cada vez que alguém conversa com outro, quando alguém toca um instrumento e diz “isto é uma coisa”, e “isto é outra coisa”. Um outro músico diz: “Sim, concordo! Também acho!”. Através da denotação, se constrói concordância, consenso. É essa marcabilidade que se pode confirmar com a análise musical amparada pela análise do discurso. Mas o consenso se dá no nível da linguagem e não no da música. No entanto, as pessoas, neste ponto, já saíram da floresta da imaginação e estão na clareira da linguagem, e ali encontram essas marcas, guias, lugares comuns, as tópicas, que continuam a ser reproduzidas e operacionalizadas porque, afinal, a música mesmo nos impele a esquecer-las, já que a música nos leva forçosamente a um estado não-linguágico e estas marcas são fenômenos da linguagem e não da música. Nisto as tópicas não estão sozinhas: musemas, signos, narrativas, conjuntos de alturas, contornos, redes, todas essas ferramentas teóricas são ficções do discurso, existem somente na linguagem que cria estes nós de consenso que a história vai desgastando e desatando (Piedade 2014).

Entretanto, a teoria das tópicas, principalmente algumas vertentes desenvolvidas na América Latina, tem recebido algumas críticas de musicólogos e analistas que denunciam ali pouco lastro teórico com as teorias canônicas, metodologia sem robustez e até mesmo hipertrofia. Levanta-se que há falta de clareza científica na delimitação deste objeto analítico que é uma tópica: quem o determina? Qual é sua validade teórica? Quais são suas fronteiras contextuais? Estas questões são legítimas e o debate a este respeito é muito importante, mas estou convencido de que a desconfiança específica com relação às tópicas não é justa. Qualquer perspectiva teórico-analítica, por mais fundamentada em cânones anglo-saxônicos que seja, tem suas inconsistências e contradições. Além disso, estamos no campo da música e não em um laboratório de ciências duras, onde certezas científicas são construídas e desconstruídas. Para além dos fantasmas de uma teoria e análise musical antiquada, que ambiciona rigor científico no seu olhar sobre a música, o discurso analítico é inevitavelmente subjetivo: restringe-se a problemas de linguagem e não a questões exclusivamente musicais. Na sua base, o discurso analítico é, como afirmou Marion Guck, uma ficção (1994). Ainda assim, a tópica incomoda.

A antropologia já abandonou seu “sonho científico” há muitas décadas e, sob influência da hermenêutica e da semiótica, assume que não pode haver

neutralidade no ser humano que analisa o ser humano. No fundo, a beleza está no impulso de autocompreensão da natureza humana através da observação e análise do Outro, o que remete, em primeiro lugar, a uma psicologia<sup>6</sup>. Minha visão mescla um olhar de compositor com uma base relativista e antropológica e o musicólogo analista: além da estrutura musical ela mesma, me instiga o que as pessoas de uma comunidade pensam, como falam da música, como a analisam em seu discurso. O musicólogo solitário, em sua mesa de trabalho, pode certamente postular tópicas a partir do material que está sendo analisado, e muitas vezes podem surgir insights brilhantes neste trabalho. De qualquer modo, o sucesso de suas ideias vai depender de sua ressonância na musicalidade coletiva. Nas comunidades há formas de ver e ouvir que acabam destacando certos elementos discursivos os quais, muitas vezes, podem configurar categorias antropológicas. Estas são reconhecidas musicalmente e, por sua vez, transitam pelos discursos exibindo suas contradições, gerando fricções e fusões. Com o passar do tempo há, de um lado, o abandono de algumas categorias e, de outro, a persistência e o fortalecimento de outras, as quais tendem a se consolidar como lugares comuns do discurso nativo sobre música. Eu tentei pensar a teoria das tópicas a partir desse fundamento: seu material pode ser encontrado tanto no ouvido musical quanto em pontos destacados do discurso de músicos e apreciadores de música no âmbito de uma grande comunidade bastante diversa que chamam de Brasil.

É um grande desafio estudar o fenômeno da significação musical quando se trata de uma cultura viva em seu presente histórico, cada vez mais transformativa e volátil. Como enraizar essa forma de falar da música nos modos específicos de ouvir, que se encontram completa inevitavelmente imersos nos filtros culturais? Tópicas musicais eventualmente detectadas e, com sorte, confirmadas pelo discurso nativo em algum universo específico poderiam ter alguma validade conceitual transcultural, para além daquele âmbito cultural? Como tratar destas eventuais homologias sem cair numa distorção crítica?

Ainda mais que, com a intensificação e super-adensamento de conteúdo do mundo atual, o surgimento de novas tópicas historicamente persistentes é, a meu ver, pouco provável. Observa-se falta de consenso mesmo entre gerações, pois as paletas de tópicas são diferentes e efêmeras. Para um estudo das tópicas

---

<sup>6</sup> Como já afirmou Lévi-Strauss (Descola 2009).

na musicologia latino-americana há que se reconhecer que excesso de subjetividade é o menor dos problemas: a natureza subjetiva e qualitativa da pesquisa com tópicos não é aspecto negativo, faz parte do seu sucesso. O que aparece como complicador é a grande diversidade cultural entre as nações latino-americanas: suas histórias, suas etnias, suas ficções, suas literaturas, suas tradições musicais, seus dilemas, seus anseios. Uma via interessante de trabalho seria uma pesquisa nas regiões fronteiriças, estudos etnográficos envolvendo sujeitos músicos e não-músicos. Um outro lastro importante é um aprofundamento conceitual no estudo dos gêneros literários: a literatura tem muito a dizer sobre as tópicos!

## Referências

1. Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
2. Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
3. Dubois, J. et ali. 1970. *Rhétorique Générale*. Paris: Librairie Larousse.
4. Descola, Phillipe. 2009. Claude Lévi-Strauss: uma apresentação. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 67.
5. Guck, Marion. 1994. Analytical Fictions. *Music Theory Spectrum*, v. 16, n. 2, p. 217–30.
6. Hatten, Robert S. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge U. P.
8. Mirka, Danuta (ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford U. P.
9. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana U. P.
10. Piedade, Acácio T. C. 1997. *Música Yepa-Masa: por uma antropologia da música no alto rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

11. \_\_\_\_\_. 1999. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. *Revista Arte-Online* (descontinuada), UDESC. (Disponível online no website do autor em academia.edu)
12. \_\_\_\_\_. 2003. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In E. Taylor Atkins (ed.), *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, p.41-58.
13. \_\_\_\_\_. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
14. \_\_\_\_\_. 2005. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades, *Revista Opus*, v. 11, p. 197–207.
15. \_\_\_\_\_. 2009. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso puro e bruto. *Anais do Simpósio Internacional Villa Lobos*, p. 127–147. São Paulo: USP.
16. \_\_\_\_\_. 2011. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, v. 23, p. 103–112.
17. \_\_\_\_\_. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1 p. 1–23.
18. \_\_\_\_\_. 2007. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical, *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11.
19. \_\_\_\_\_. 2021. Reflexões preliminares sobre Composição Transcultural, In: Holler, Marcos e Piedade, Acácio T. C. (orgs.), *MusiCS: Estudos Musicais em História, Composição e Performance*, p. 133–153. Curitiba: CRV.
20. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
21. Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

## El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas

*Music Analysis in Popular Music: context and some ideas*

**Diego Madoery**

*Universidad Nacional de La Plata*

**Resumen:** El presente trabajo reflexiona sobre la situación del análisis musical en la música popular. De este modo, revisa la mirada respecto al análisis a partir de la institucionalización de los estudios de música popular, el crecimiento de las carreras de música popular en el nivel terciario/universitario de la Argentina y la necesidad de estudios específicamente musicales y propone algunas líneas desarrolladas por académicos estadounidenses para el mundo rock/pop y que pueden ser útiles a otros géneros en Latinoamérica. Finalmente menciona algunos ejemplos de análisis estadístico de los datos obtenidos en los análisis musicales como un método valioso en la descripción musical de géneros y estilos.

**Palabras clave:** Análisis. Música Popular. Argentina. Géneros/estilos. Estadística.

**Abstract:** This work reflects about the situation of musical analysis in popular music. In this way, it reviews the view of analysis since the institutionalization of popular music studies, the growth of popular music careers at the tertiary/university level in Argentina and the need for specific musical studies, and proposes some lines developed by American academics for the rock/pop world that can be useful for other genres in Latin America. Finally, he mentions some examples of statistical analysis of the data obtained in musical analysis as a valuable method in the musical description of genres and styles.

**Keywords:** Analysis. Popular Music. Argentina. Genres/styles. Statistics.



En este ensayo voy a desarrollar sucintamente tres ítems: el primero se refiere a IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) y su probable influencia en la musicología en música popular, luego me referiré brevemente al contexto de la institucionalización de la música popular en la enseñanza terciaria-universitaria en Argentina y finalizaré con algunos referentes teóricos que han sido de utilidad en mis investigaciones. Tres temas en apariencia inconexos pero que se vinculan en la tarea del investigador.

## 1. El problema IASPM

¿Por qué propongo a IASPM como un problema? Los académicos ingleses dedicados al estudio de la música popular, pioneros en la constitución del campo, fueron artífices de su institucionalización como objeto de estudio mediante la creación de la IASPM en el año 1981<sup>1</sup>, sociedad científica que desde sus comienzos se proclamó interprofesional e interdisciplinaria. En ella dos ideas vincularon a diferentes investigadores: por un lado, la necesidad de abordar la música popular desde diferentes disciplinas lo que produjo una gradual disolución de los contenidos propiamente musicales en esos estudios y por el otro, el reclamo de métodos específicos para su análisis diferentes de los de la musicología académica tradicional que la había excluido de las instituciones de enseñanza e investigación. Estas ideas pusieron en duda la necesidad del análisis estructural en la música popular, vacilación que se fundó principalmente en el error de unificar el análisis musical con el análisis de la partitura (la música como la partitura), y en una visión unívoca y demonizante de la musicología histórica centroeuropea<sup>2</sup>.

Este conjunto de académicos, reunidos en torno a IASPM e influenciados en diferentes grados por los estudios culturales británicos (Griffiths, 1999), desarrolló su actividad junto a la creciente producción de música rock, ya hegemónica en el mundo. Gradualmente, las investigaciones de las nuevas asociaciones regionales, como la IASPM Latinoamericana, adoptaron los marcos

---

<sup>1</sup> Ese mismo año surgió de la Editorial de la Universidad de Cambridge una publicación central para los estudios: *Popular Music*.

<sup>2</sup> Para completar esta idea ver el artículo de Diego García Peinazo (2019): "El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias", *Revista Internacional de Educación Musical* N° 7.

teóricos de los académicos ingleses sin reflexiones críticas importantes. De hecho, el mismo Phillip Tagg ha reclamado a IASPM por la pérdida de lo musical en sus investigaciones y creó NIMiNS (*Network for the Inclusion of Music in Music Studies*) asociación que reivindica la inclusión de la música en los estudios de música popular.

Evidentemente uno de los temas críticos es qué entendemos por música (cuestión que no voy a profundizar aquí) pero si proponer que hago referencia a lo que suena, a lo sonoro sin dejar de comprender que esto que suena se despliega en múltiples sentidos y convoca identidades sociales que hacen que la música popular sea un objeto de estudio con posibles abordajes desde diferentes disciplinas.

### **¿Por qué comenzar por IASPM?**

Parecería que la tendencia de buena parte de la comunidad académica reunida en torno a IASPM-AL (disculpen la generalización) se dirige a un lugar en el que el análisis queda casi sin espacio. Esto no debería ser un problema dado que cada colectivo de investigadores tiene la libertad de tomar y profundizar los temas que les parezcan de su interés. El punto aquí es que también sabemos que las asociaciones que reúnen investigadores conforman un espacio de legitimación sobre los saberes que producen y debaten. En este sentido, las críticas connotadas y a en algunos casos denotadas al análisis musical producen una imagen acerca de cómo asumir el estudio de la música popular que sin lugar a dudas condiciona a la perspectiva propiamente musicológica. Quiero decir, que sociólogos, comunicadores, historiadores resten importancia a los rasgos musicales no parece ser problemático, ahora, si dentro de quienes se acercan al estudio de la música popular y provienen de los diversos modos de acceso que presenta esta amplitud que llamamos musicología dudan de la importancia de lo sonoro-musical, si, es un problema.

## **2. Las carreras de música popular: docentes y fundamentos teóricos**

La primera carrera de formación de músicos en música popular en Argentina se creó en la década de los 80 en la ciudad de Avellaneda, en el marco

de la educación terciaria de la Provincia de Buenos Aires. Fue producto de lo que se ha llamado la “primavera democrática” en la Argentina y del encuentro entre docentes de carreras con formación en música académica y músicos populares con alguna formación en lecto-escritura musical y de reconocida trayectoria en géneros como el tango, el folklore y el jazz.

A partir de esta experiencia comenzaron a gestarse una buena y diversa cantidad de carreras tanto en el nivel terciario como en el universitario siendo la carrera de Composición en Música Popular de la Universidad de Villa María la primera en este último nivel.

Actualmente se encuentra en varias universidades con diferentes propuestas de abordaje y al menos en la Facultad de la ciudad de La Plata (en la que enseño hace más de 30 años) esta carrera es una de las que más alumnos convoca.

¿Quiénes enseñan en estos cursos? No tengo un estudio detallado en este sentido y tampoco sé si existe alguno aún. Si puedo dar cuenta de las instituciones en las que trabajo o he tenido algún contacto. Por lo general las primeras camadas de profesores han sido egresados de carreras tradicionales que tienen algún vínculo activo con la música popular. En otros casos ingresan como docentes músicos con cierta relevancia en algún género. En estas situaciones se produce el encuentro entre docentes que traen sus conocimientos en música académica e intentan sistematizar de algún modo la transferencia a la música popular y aquellos músicos devenidos docentes que tratan de sistematizar su propia experiencia en la música para ser transferida a sus alumnos.

Los vacíos en teoría y sistematización son realmente vastos sobre todo si nos referimos a los géneros musicales más comunes en la Argentina. Probablemente el tango sea el género con mayor cantidad de estudios sobre sus rasgos musicales y que por su propia forma de proceder (utilizando en algunos casos partituras) no parece tener mayores conflictos con el problema IASPM sobre este medio de registro.

Estas carreras precisan de fundamentos teóricos y descripciones de los rasgos musicales de los géneros y sus hibridaciones que superen la valiosa pero limitada experiencia particular de cada docente.

En mi investigación sobre Charly García (músico de rock de amplia trayectoria en Argentina) tomé contacto con un conjunto de investigadores estadounidenses (en su mayoría) que algunos años después del comienzo de

IASPM comenzaron a estudiar el rock anglo reformulando en lo que hiciera falta los métodos de análisis utilizados en el análisis estructural (Neal 2005).

### 3. El análisis. Géneros y estilos. Estadística

El análisis musical es una de las formas de conocimiento de la música. García Peinazo (2019) afirma que “el análisis musical constituye una herramienta metodológica de primer orden para el estudio de las músicas populares urbanas” (p. 46). Por cierto, que, ligado a ciertas ideas modernistas en cuanto a la estética como la innovación y la originalidad, mucha investigación entiende al análisis como la forma de descubrir estos valores en las obras, es decir su particularidad. Esto también impregnó cierta mirada del análisis de la música popular orientando las búsquedas sobre aquellas músicas “diferentes”, es decir, que podían brindar cierto provecho analítico y establecer analogías con los valores de la modernidad o de cierto vanguardismo. Con el avance de mis investigaciones advertí el vacío en la descripción de estilos y géneros (al menos en mi país) y en este sentido tome conciencia que el análisis era la herramienta para comprender e interpretar los rasgos musicales de géneros y estilos, no solo comprendiendo las diferencias sino también las regularidades. Estas, en muchos casos, consideradas como obvias, han sido omitidas de cualquier consideración. Un ejemplo de esto es la armonía. En mis estudios de grado se daba por hecho que la armonía (de la práctica común) podía dar cuenta de cualquier género-estilo de la música popular. Por esta razón no eran considerados ni ejemplos de música popular ni la posibilidad de estudios particulares.

El conjunto de investigadores estadounidenses que mencioné anteriormente ha avanzado sobre el estudio de la armonía y la forma en el rock con diversas herramientas utilizadas para la música académica estableciendo sus particularidades. Me refiero a David Temperly, Trevor De Clerq, Nicole Biamonte, Drew Nobile, Mark Spicer, Christopher Endrinal, Peter M. Kaminsky y Christopher Doll, entre otros. Muchos de ellos no solo han abordado cuestiones vinculadas a la armonía.

Dos artículos de Temperley y De Clerq (2011; 2013), *A corpus analysis of rock harmony* y *Statistical analysis of harmony and melody in rock music*, me introdujeron en la importancia de la estadística en la comprensión de atributos de géneros y

estilos<sup>3</sup>. Debo aclarar enfáticamente que no considero a la estadística como la única forma de comprender las regularidades de los géneros-estilos. Entiendo que los métodos que hacen uso de piezas arquetípicas también pueden ser útiles y sin lugar a dudas (en algunas oportunidades) son menos laboriosos.

Finalmente voy mencionar algunos aspectos teóricos formulados por estos investigadores que han sido útiles en mis investigaciones no solo sobre rock sino también sobre el folclore en Argentina.

En relación con la armonía, Dai Griffiths (2012), luego de analizar los libros de Allan Moore, Philip Tagg y Walter Everett<sup>4</sup>, concluyó:

En virtud de su variada presentación en estos tres libros, la armonía surge como una cuestión clave para el estudio de la música popular, y sobre la cuestión de la felizmente recóndita armonía modal subyace la pregunta de si la música popular necesita su propio idioma analítico o si puede ser incorporada al punto de vista de la música tonal en general (p. 394)<sup>5</sup>.

En tal sentido, la perspectiva utilizada por Tempeley y De Clercq en su estudio de la armonía en el rock mostró ciertas diferencias respecto a la armonía de la práctica común como la polaridad entre la tónica y la subdominante, y entre la tónica y el VII descendido (entre otras) en lugar de la tónica y la dominante. Esta línea parece útil para no subsumir los rasgos armónicos de cualquier género dentro de contextos tales como tonal o simplemente modal. De hecho, la diferencia entre estos dos “formas/tipos” de comprender la organización armónica implica sonoridades diferentes claramente perceptibles. Una parte de mi estudio sobre Charly García se fundó en los diferentes usos entre estos dos tipos de armonía.

En el mismo sentido, el estudio que realizamos sobre el género folclórico argentino chacarera y los mencionados en el rock muestran como la armonía en

---

<sup>3</sup> La ponencia presentada en este congreso (*IV Congresso da TeMA*, 2021) por Carlos Almada y Hugo Carvalho: “O espaço de probabilidades harmônicas na música de Jobim” es un muy buen ejemplo de esta línea de trabajo.

<sup>4</sup> Los libros a los que se refiere Griffiths son: Allan Moore, *Song means: analysing and interpreting recorded popular song* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012); Philip Tagg, *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear* (New York & Montréal: Mass Media Scholars' Press, 2009) y Walter Everett, *Foundations of Rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'* (New York: Oxford University Press, Inc., 2009).

<sup>5</sup> La traducción es propia.

el folclore argentino se funda en una clara direccionalidad tonal privilegiando la polaridad V-I antes que IV-I.

Otra de las particularidades armónicas ya estudiadas en el rock es la que Allan Moore denominó *open-ended repetitive pattern* (2001) o simplemente *loop* (2012): segmento cuya funcionalidad armónica queda parcialmente diluida como consecuencia de la repetición de dos, tres o cuatro acordes. En este sentido denominé a este procedimiento como “circularidad armónica” en contraste con la direccionalidad característica de la armonía de la práctica común.

Este procedimiento es imprescindible para distinguir algunos comportamientos del rock en contraste con el tango o el folclore argentino, por ejemplo. Además dio lugar al riff, también característico del rock, antecesor, tal vez de los *loops* de la música electrónica de baile y el rapp.

Otro aspecto característico del rock detectado por Allan Moore y que he adoptado es el ‘divorcio’ entre melodía y armonía (1995), es decir la relativa independencia de las escalas de la melodía y la armonía (por ejemplo, lo que sucede en el blues y luego en algunos tipos de rock, donde es posible encontrar melodías en modo menor superpuestas con una armonía en modo mayor).

Por su parte, Temperley, en su artículo “The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock” (2007), propuso otra perspectiva para este divorcio: estudió las notas no estructurales del acorde que no resuelven por grado conjunto, es decir, que no cumplen con las reglas de conducción de las voces de la armonía de la ‘práctica común’. Si bien esto puede resultar innecesario para las músicas cuyas melodías se desenvuelven junto al uso de acordes con estructuras más allá de la tríada, entiendo que este tipo de notas configura sonoridades diferenciales y perceptivas útiles para la caracterización estilística.

En relación con el ritmo la noción de disonancia rítmica-métrica propuesta por Nicole Biamonte en “Formal functions of metric dissonance in rock music” (2014) permite un estudio en estos parámetros en cualquier género. De hecho el desvío rítmico/métrico puede considerarse tanto respecto las reglas de la Teoría Generativa de la Música Tonal desarrollada por Lerdahl y Jackendoff (1983) como respecto a los atributos regulares del propio género. Biamonte distingue entre disonancias a nivel del ritmo (intra-compás), métricas e hipermétricas.

En ciertos casos se observa un sobreuso de los términos *verse-chorus* (estrofa-estribillo) por lo que en mis trabajos he evitado estas categorías para analizar la forma. El caso de la chacarera argentina es un ejemplo interesante:

cada parte finaliza con la reiteración de un mismo segmento de 8 o 12 compases. Por lo general este último grupo de 8 o 12 cc es llamado estribillo (y funciona textualmente así) pero en una gran cantidad de chacareras es musicalmente igual a los anteriores. En este caso, distinguir estrofas de estribillo nos puede llevar a pensar que este último segmento es diferente musicalmente a los anteriores y sin embargo no sucede así. Está claro que en algunos casos estas categorías (estrofa y estribillo) son operativas, sobre todo cuando cumplen las funciones musicales descritas por De Clercq (2012) y Nobile (2020) entre otros.

Finalmente, y en alusión al análisis formal funcional son muy valiosos los aportes de mis colegas Alejandro Martínez (2012; 2016) y junto a Edgardo Rodríguez (2012) en la aplicación de las formas período y oración propuestas por Caplin (1998) en diversos géneros de la música popular de nuestro país.

#### **4. Para finalizar**

He expuesto resumidamente algunos de los referentes teóricos estadounidenses y el británico Moore que siguen proponiendo marcos teóricos con capacidad de no solo comprender el rock/pop anglo sino también otros géneros regionales y locales.

Mi interés en la investigación en la música popular está centrado en el análisis como herramienta necesaria para describir e interpretar géneros y estilos. En este contexto, la interpretación puede provenir de estudios estadísticos que permitan comprender diferentes grados de recurrencia de los rasgos musicales descriptos. Esta comprensión de géneros/estilos es de gran importancia para construir fundamentos en la formación institucionalizada de la música popular que superen la propia experiencia de los músicos populares. De este modo, es posible desarrollar propuestas que dejen de lado tradiciones esencialistas en la descripción de los géneros/estilos.

Uno de los debates actuales es justamente este: ¿es posible describir géneros/estilos, es decir establecer un estado propositivo frente al meramente crítico, sin ser sometido a la sospecha de “esencialista”? La estadística y la comprensión de la historia de los procedimientos musicales pueden ser alguna de las herramientas para evitar esta sospecha.

Como dice Moore en “What Story Should a History of Popular Music Tell?” (2006):

Las historias de la música popular no toman como tema la música, sino los músicos, cantantes, escritores, productores e ingenieros, ejecutivos de discográficas, las discográficas mismas y otras instituciones sociales, las cifras de ventas, las culturas y, en ocasiones, incluso los oyentes. Son, por tanto, las historias de agentes cuyo medio de expresión pública o de consumo es la música (p. 330). Las que se denominan historias de la música popular son más bien historias de los músicos populares y sus entornos. [...] Los analistas de la música y los historiadores podrían colaborar para contar la historia del comportamiento de los sonidos, sin los cuales no habría música popular sobre la que escribir (p. 338).<sup>6</sup>

## Referencias

1. Biamonte, Nicole. 2014. Formal functions of metric dissonance in rock music. *Music Theory Online*, v. 20, n. 2. <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.php>>
2. Caplin, William E. 1998. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
3. De Clercq, Trevor. 2012. *Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in rock music*. Tese de Doutorado (Ph.D.). New York: University of Rochester.
4. De Clercq, Trevor y Temperley, David. 2011. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music*, v. 30, n. 1, p. 47–70.
5. \_\_\_\_\_. 2013. Statistical analysis of harmony and melody in rock music. *Journal of de New Music Research*, v. 42, n. 3, p. 187–204.
6. García Peinazo, Diego. 2019. El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias, *Revista Internacional de Educación Musical*, n. 7, p. 45–54.
7. Griffiths, Dai. 1999. The high analysis of low music. *Music Analysis*, v.. 18, n. 3, p. 389–435.
8. \_\_\_\_\_. 2012. After relativism: Recent directions in the high analysis of low music. *Music Analysis*, v. 31, n. 3, p. 381–413.
9. Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. [1983] 2003. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Ediciones Akal.

---

<sup>6</sup> La traducción pertenece a Iván Iglesias.

10. Madoery, Diego. 2017. *Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del período 1972-1996*. (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
11. \_\_\_\_\_. 2021. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
12. Martínez, Alejandro. 2012. El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos. Buenos Aires. In *9nas Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, Universidad Católica Argentina*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
13. \_\_\_\_\_. 2016. Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 17. <<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/27/22>>
14. Martínez, Alejandro y Rodríguez, Edgardo. 2012. Contribuciones al análisis formal del tango. In *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica. Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (Rama Latinoamericana) IASMP-AL*, realizado entre el 18 y el 22 de abril de 2012 en la Ciudad de Córdoba, Argentina. Disponible en: <[https://www.academia.edu/8301969/Contribuciones\\_al\\_an%C3%A1lisis\\_formal\\_del\\_tango](https://www.academia.edu/8301969/Contribuciones_al_an%C3%A1lisis_formal_del_tango)>
15. Neal, Jocelyn. 2005. Popular Music Analysis in American Music Theory. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2-3
16. Nobile, Drew. 2020. *Form as Harmony in Rock Music*. Oxford University Press.
17. Moore, Allan. [1993] 2001. *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Buckingham: Ashgate Press.
18. \_\_\_\_\_. 1995. The so-called 'flattened seventh' in rock. *Popular Music*, v. 14, n. 2, p. 185–201.
19. \_\_\_\_\_. 2006. What story should a history of popular music tell? *Popular Music History*, v. 1, n. 3, p. 329–338.
20. \_\_\_\_\_. 2012. *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
21. Temperley, David. 2007. The melodic-harmonic divorce in rock. *Popular Music*, v. 26, n. 6, p. 323–342.

## Schoenberg's Op. 11, No. 3: Composing with Tones of the Motive

*Op. 11, no. 3 de Schoenberg: Compondo com notas do motivo*

**Edgardo José Rodríguez**

*Universidad Nacional de La Plata*

**Alejandro Martínez**

*Universidad Nacional de La Plata*

**Abstract:** The third piece of Schoenberg's Op. 11 has been associated with his brief period of "radical athenaticism." In our study, we provide strong analytical evidence against this claim. The piece is the result of developing variation applied to an initial *Grundgestalt*. In other words, the organic conception of form that characterized his entire body of work also structures this composition.

**Keywords:** Schoenberg. Radical athenaticism. Developing variation.

**Resumo:** A terceira peça do Op. 11 de Schoenberg tem sido associada com seu breve período de "atematismo radical." Em nosso estudo, fornecemos fortes evidências analíticas contra essa afirmação. A peça é o resultado do desenvolvimento da variação progressiva aplicada a uma *Grundgestalt* inicial. Em outras palavras, a concepção orgânica da forma que caracterizou todo o seu corpo de trabalho também estrutura essa composição.

**Palavras-chave:** Schoenberg. Atematismo radical. Variação progressiva.



In my workshop language, when I talked to myself, I called this procedure “working with tones of the motif”.

—Schoenberg 1975, p. 248

## 1. Introduction

Op. 11 No. 3, completed in 1909, marked the beginning of Schoenberg's short period of “radical athematicism.”<sup>1</sup> This period, along with the specific piece, has been regarded as a profound rejection of the traditional thematic conception of musical form, as we shall see below.

In our paper, we will first provide a brief description of this historical conception, citing viewpoints expressed by notable scholars. Subsequently, we will thoroughly analyze the entire work to present our own insights, which differ significantly from previous ones in several respects.

Over the past two decades or so, this piece has been the focal point of a fascinating debate concerning its position in Schoenberg's oeuvre. Regarded as an extreme example of athematism within his compositions, Op. 11 No. 3 has prompted opinions such as that of Simms, who wrote (2000, p. 66<sup>2</sup>):

its coherence stems from principles of organization and expression that are strikingly different from those in music that Schoenberg composed only a few months before. [...] Developing variations upon distinctive motives and phrases, heretofore basic to Schoenberg's conception of music as coherent discourse, are almost entirely absent [in Op. 11 No. 3], and the composer has also dispensed with the traditional large-scale formal architecture that closely linked his early atonal works with classical practices.

In the same vein: Piece No. 3 is very different, since traditional thematic development and recapitulation does not occur. ... There is no development of motives or developing variation per se, in the sense that Schoenberg used the term *motive* for “a memorable shape or contour.” (op. cit., p. 67)

Simms also pointed out the contradiction with many of Schoenberg's previous and subsequent statements. For him, this approach represented a departure from the classical ideal of form that he had adhered to in his earlier music and emphasized in his later writings:

The chief requirements in the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*,” he wrote in the *Fundamentals of Musical Composition*. “The

<sup>1</sup> Haimo, 2010, p. 14.

<sup>2</sup> The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908–1923. Oxford University Press.

presentation, development, and interconnexion of ideas must be based on [their] relationship. (ibid., p. 70)

Likewise, Haimo (2006<sup>3</sup>; 2010<sup>4</sup>) contended that in a matter of days, Schoenberg's compositional language underwent:

a radical transformation, perhaps the most dramatic, abrupt, and far-reaching transformation of his entire career... Schoenberg went from writing intensely motivic music to writing music in which there were no repeated themes, no recurrent motives, and a complete avoidance of learned devices (2006, p. 318). [...] Simply put, there is no motivic basis for relating the various sections of the work to another. (Haimo 2006, p. 334)

For Haimo, what characterizes Op. 11, No. 3 is:

its lack of any return to prior material. Instead of placing a limit on the expository section, Schoenberg continues on to more phrases or groups of phrases that introduce still more new ideas. The opening ideas do not give way temporarily to other ideas; they give way permanently to those ideas, which – in turn – have their own fleeting moment on center stage only to disappear forever. (ibid., p. 337)

In Schoenberg's output, motivic return had been

a *sine qua non* of musical structure. Although organicism was not present from the beginning of his career, Schoenberg had never done anything remotely like what he does in Op. 11, No. 3 or in the compositions that were to follow over the course of the next few years. By any measure, his sudden abandonment of the principle of motivic return is as surprising as it is unprecedented. (ibid., p. 337)

In the piece, traditional compositional devices and techniques “vanish, utterly and completely, not only between phrases (as would necessarily be the case given the lack of thematic/motivic return) but even within phrases.” (Ibid., p. 338)

For Haimo, all of these abrupt changes, which were intensely described, might have been motivated by a deaf struggle with Webern regarding who was leading the musical avant-garde of the time (Ibid., p. 338 and ss.).

As we have observed, both Simms and Haimo agree on the absence of motivic recurrences, meaning there are no salient configurations of pitches and rhythms. However, as we will clarify below, what we have discovered, on the

---

<sup>3</sup> *Schoenberg's Transformation of Musical Language* (New York: Cambridge University Press).

<sup>4</sup> The rise and fall of radical athematicism. In *The Cambridge Companion to Schoenberg*, pp. 94–107. Edited by Jennifer Shaw and Joseph Auner. Cambridge University Press

contrary, is the nearly constant repetition and recurrence of a pitch motive or fragments of it throughout the entire piece.

Jack Boss has suggested instead that the piece, despite its problematic nature, remains connected through two motivic processes presented in the first piece of the opus - an "expanding" one and an "explanatory" one (Boss 2015, p. 25 and ss.). According to him, these processes make the whole work function as a cycle: Even though the third piece's musical form is more fragmented than either of the first two, the second can also be understood as more fragmented than the first, creating an incremental dissolution of large formal units (2019, p. 42).

In his description set classes are involved, along with their inherent high level of abstraction. The nature of the processes' description reveals this fact:

The three main processes that we will trace through [the three pieces of the opus, are]: (1) the incremental interval expansion of the first piece's opening motive,  $\langle -3, -1 \rangle$ ; (2) the abstraction of the first process to an incremental expansion of the ordered pitch-class intervals in prime forms of set classes, which typically features the set classes 3-2, 3-3, 3-4, 3-8, and 3-5 (usually in that order); and (3) processes by which foreign interval successions belonging to set classes 4-19, 3-5, and others are "explained" by following them immediately with renditions of the same set class that are clearly derivable from  $\langle -3, -1 \rangle$ . (2019, p. 42)

Although the process of set-class expansion and its description are standard, we have quoted the paragraph extensively to facilitate comparison. We agree that the piece was organically conceived and worked out. However, our focus for the description and explanation will concentrate on pitch structures.

Essentially, we propose that what is at stake in the piece is developing variation in its most abstract form, that of the abstraction of rhythm from the motivic development. It embodies what Schoenberg himself imagined when he stated, "music could renounce motivic features and remain coherent and comprehensible nevertheless" (Schoenberg, 1975, p. 88).

Another abstraction process at work in the piece involves freeing the musical material from traditional formal constraints. In other words, the musical material is treated as musical prose: a direct and straightforward presentation of ideas without any patchwork, mere padding, or empty repetitions. Schoenberg referred to it as a "freedom of construction comparable to that of a language" (Schoenberg, op. cit., p. 429). It is controlled by developing variation only,

ensuring logical development through the concatenation of musical ideas derived from one another. In this piece, musical prose and developing variation are related because, as Frisch (1990, p. 8) stated, “Developing variation – the principle according to which ideas are continuously varied – provides the grammar by which the musical prose is created.”<sup>5</sup>

## 2. Analysis

As we proceed to demonstrate, almost the entire piece is derived from the first motive, considered as a pitch reservoir devoid of rhythmic contents. This suggests that developing variation was employed while preserving pitch content, which can be understood as “composing with the tones of the motive.” The derivations occur in two main ways: diastematic fragmentation and recombinations of those fragments. Dyads, the smallest fragments, are always adjacent, whereas bigger ones were considered when pitch content was preserved, even though they were not adjacent beyond the dyads. Few non-adjacent segments were taken into account, mainly due to registral proximity, aiming to signal non-local links for formal integration. When these criteria were insufficient to explain the musical surface, abstract intervallic sets, also derived from the motive, were considered (this can only be thought of as happening in section x, see below).

In the following discussion, each note will be marked in red with the order number in which it appears in the piece’s first bars’ main motive, its *Grundgestalt*. Derived intervallic sets will appear in green.

Before we delve further, given the fragmentary nature of the work, we will outline the general structure of the piece to facilitate understanding of the content in each of the sections:

Sections i (mm. 1–5), ii (mm. 5–7), iii (mm. 8–9), iv (mm. 10–16), v mm. 16–18, vi (mm. 18–20), vii (m. 21), viii (mm. 22–24), ix (mm. 27–29), x (mm. 30–31) and xi (mm. 32–35).

1) Section I (mm. 1–5, Ex. 1) introduces the main motive in octaves, found in the lowest part of the polyphonic texture. Almost every other element of the piece is derived from this motive (we numbered the notes from 1 to 21). This

---

<sup>5</sup> Brahms and the Principle of Developing Variation. University of California Press.

*Grundgestalt* follows the structure of a varied sentence, which was Schoenberg's preferred formal type for developing variation: motive *a* is transformed into *a*<sub>1</sub>, *a*<sub>2</sub>, and *a*<sub>3</sub> (in the cadence).

Example 1: mm. 1-3

The motive contains all pitch classes except for F and F#. It follows a clear derivative path, both in intervallic content and pitch. On the one hand, the intervallic content appears highly recurrent (as seen in Ex. 2a). The fragment can be explained as a succession, and at times overlapping, of sets such as (016) in red, (015) in green, and (012) in violet.

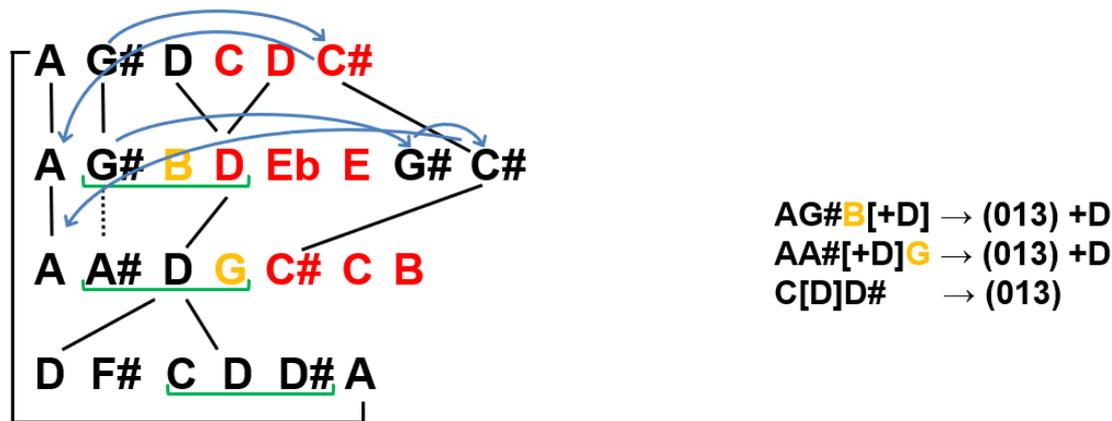
Example 2a: mm. 1-3 set analysis

Larger sets also play a significant role (Ex. 2b) like (0126) and (0237). Furthermore, there exists a systematic variation by increasing the size of an interval in the initial sets of the fragment: (0126), followed by (0136), (0146), and (0156) in black.

Example 2b: mm. 1-3 set analysis, cont.

On the other hand, if the recurrence of the note A divides the entire group of pitches into three subgroups (as shown in Ex. 3), the first one introduces G# and then a (012) set (in red in the example, ending in C#). The second group starts the same way, introducing a new pitch B, followed by another transposed (012) set (with D constant), and finally the fourth note, G#-C# (marked with arrows). In the last group, A# appears instead of G# (i.e., an inversion), from which a (037) set begins (a varied transposition of the (036) one, both underlined in green), starting at the same place as the previous subgroup (with D constant again). Finally, another (012) set appears (including C# as the last note of the former subdivision). Also, note that the first two C# notes are followed by A, which is the first pitch of the varied restatement of the subgroups.

The notes B and G (in yellow in the example) are yet to be explained. Both are a whole tone apart from A, and together with G# and A# (the second notes in each A recurrence), they complete the chromatic progression within the G–B gap, establishing, at the same time, the lower limit of the motive collection (keeping in mind that F and F# are missing: G-G#-A-Bb-B-C-C#-D-E-Eb). Each of these notes is part of a (013) set with D interleaved: A-G#-B[+D] and A-A#[+D]G.



Example 3: mm. 1–3 pitch analysis

At the same time, the top pitches in the highest staff (Ex. 4) configure closely related arpeggios: two (037) consisting of the notes E-A-C (12-13-14-15 from the motive), and an augmented one (048) consisting of C-E-Ab on one hand, and C-E-Ab on the other, considering the beginnings and endings of the groups (marked as y and y+ respectively). The G# in the middle of both groups functions as a symmetrical axis between them.

The melody in the middle register presents an ascending collection of C#-D#-F#-G# (marked as x). This collection could be considered as the first six notes of C# minor/major, depending on whether E or F is considered in the upper arpeggio. Additionally, whenever F occurs, we tend to associate it with A in the upper voice and E $\flat$  as a derivation of x. This pattern appears on many occasions.

y: arpeggio, G# symmetry axis  
y+: augmented arpeggio  
x: mm. 8-9

Example 4: m. 1 highest staff analysis

Fragments of the motive (Ex. 5) are also prominently featured in the right hand. For instance, the first six attacks (of both hands) serve as an anticipatory exposition of the motive's pitch content in m. 1 (from number 10 to number 15, underlined in red in the example): E-G# (12-13), E $\flat$ -D $\flat$  (11-14), D (10), and A (15), along with C (4) at the beginning of the measure (itself connected with A-G#-D, 1-2-3). This connection is structurally linked to the conclusion of the right-hand melody (m. 3, Ex. 6) just before the cadence: its last seven notes are notes 20-21 (C-B), 9-8 (B-G#), 13-16-15-14-17 (G#-B $\flat$ -A-C#-D), which contains 7-6-5 (A-C#-D). Additionally, the last chord of the measure (the first of the cadence) completes the fragment with 8-9-10 (A $\flat$ -B-D) in the upper notes.

On the other hand, not only the arpeggios but also the chords are part of the motive. For instance, the highest chord in m. 1 consists of a 17-18-19-20 fragment plus a 12-14-16 in the middle staff.

Example 5: fragments of the motive in m. 1

Example 6: m. 3, end of the right-hand melody

The rest of the upper system of mm. 2–3 is constructed with the same materials, fragments of the motive and horizontal and vertical arpeggios (Ex. 7)

Example 7: mm. 2–3 upper system

The section concludes with the introduction of a new note, F# (which tends to appear associated with the interval class 6), into the motive (see Ex. 8). The first two sets, (016) and (026) (A-G#-D and G#-D-C respectively), are retrograded and

transposed to (026) (D-F#-C) and (016) (D-D#-A). Other notable connections to the *Grundgestalt* are the (013) group formed by C-D-D# (C-D are order numbers 4-5 and D-E $\flat$  10-11 respectively) and the fact that the first note of the piece, A, is also the last note of the section which contributes to the sense of completion of the fragment.

Example 8: mm. 3-5, end of section

That A, order numbers 7-15, is also connected with the C#, order numbers 6-14, the first note of the following section and, as mentioned earlier, a very important note in our segmentation of the *Grundgestalt*. These two notes, along with D# (m. 4), constitute the notes of the middle staff melody of m. 2.

Section ii (mm. 5-7) initiates with the fragmentation of the motive, utilizing the piece's main variation technique (Ex. 9). In effect, nearly every configuration is a fragment of the motive or a transposition of such a fragment, as stated in the analysis. In cases where the succession of ordered notes is not obvious, it is marked with an arrow. Otherwise, the relation is implicit in the numbers associated with each note.

Example 9: mm. 5-7

One of the most interesting variation techniques we found is based on the fact that many notes are repeated in the motive. In this way, Schoenberg produced a compressed exposition of fragments containing the repeated notes. This is evident in the case of the left-hand D in measure 6 (Ex. 9), as it simultaneously appears in three different segments of the motive: 2-3, 5-6, and 17-18-19. To a lesser extent, this also occurs with the notes G# and C#. Their recurrence and the numerous connections they establish play a key role in integrating the piece, which is formally quite discontinuous. In fact, in the *Grundgestalt*, D is connected to G#-C-C#-B-Eb-Bb and G (preceding or succeeding them), while remaining one of the most prominent pitches in the piece.

Structurally, this establishes a type of hyperintegration by connecting non-adjacent segments of the motive, thus unifying the musical space. What was originally presented successively and at different moments is now clustered around one common event.

Lastly, it is important to notice that when fragments are not directly related to the motive in terms of pitch class recurrence, they still conform to sets of the motive, anyway.

3] Section iii (mm. 7–9), a slow and pianissimo one, incorporates *x*, which is the middle melody from the beginning of the piece (Ex. 10). This melody is cited almost identically in the bass, specifically in mm. 8–9, concluding with the movement Ab-A (2-1). This kind of cadence will appear multiple times throughout the piece. The progression Eb-F, which appeared in m. 7, now appears in the two ascending melodies played by both hands. Along with the note A will resound frequently in the piece (i.e., Eb-F in the cadence of section ii and A as the first note of the new section a (026) set). It is worth noting that A is part of *x*, but it sometimes appears to take on an independent sonority. Furthermore, the order of the first segment numbers 12 to 10 (E-D#-D) in the right hand is later included in a 1-12 sequence played by both hands.

Example 10: mm. 7–10

4] Section iv (mm. 10–16) is related to the previous one (Ex. 11) through the ordered pairs 15 (A, last note of the former) – 16 (B $\flat$ , first note of the latter) in the left hand and 1 (same note as before) – 2 (G $\sharp$ , first note of the melody in the right hand).

We divided Section iv into three subsections based on pitch and intervallic consistencies. Two of these subsections begin with G $\sharp$ -B in mm. 10 and 11–12 respectively (Ex. 12), while the third one varies it to A $\flat$ -A in m. 14 (Ex. 13). Furthermore, all subsections end and begin with (012) (A-B $\flat$ -G $\sharp$  in mm. 9–10, G-G $\flat$ -G $\sharp$  in m. 11, B $\flat$ -A-A $\flat$  in mm. 13–14), finally leading to C-D-C $\sharp$  in m. 16 where Section v starts (Ex. 13).

Example 11: mm. 9–11

Example 12: mm. 11–14

The score shows two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is annotated with green pitch class labels (012, 016, 015) and red interval labels (e.g., 1-7-15, 2-8-13, 17-10-5-3, 6-14, 15-7-1, 13-8-2). Below the staves, red underlined labels indicate specific intervals: 5-6-7-8-9-10-11, 11-12-13-14-15-16-17, and 13-14-15-16-17. A small treble clef symbol is at the bottom right.

Example 12: mm. 11–14

Example 13a: mm. 14–16

The score shows two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is annotated with red interval labels (e.g., 1-15, 2-13, 3-17, 12, 13, 18, 19, 20-4, 3-5-10, 11, 12, 1, 18, 17, 19, 21-9, 8-2, 6, 7-1, 11, 2, 11). Below the staves, red underlined labels indicate specific intervals: 11-12-13, 17-18-19-20, 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11, and 16-17-18-19-20-21. A large black 'V' symbol is at the top right.

Example 13a: mm. 14–16

Example 13b: mm. 14–16, rhythmic constancies

The score shows two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music is annotated with green pitch class labels (016, 012, 027) and blue labels (y+, x). Above the staves, red underlined labels indicate rhythmic constancies: G#DG, G#FE, C#GC, and DF→C#. A large black 'V' symbol is at the top right.

Example 13b: mm. 14–16, rhythmic constancies

There are rhythmic constancies too: the short-long pattern is ubiquitous. It appears in m. 10, first between hands and then conspicuously in the right hand. It continues in the melody of iv1 (also in the accompaniment) and iv2. From the last part of m. 14 and subsequently until de cadence, the first part of the pattern is subdivided (into short-short-long) and then repeated four times (Ex. 13b).

Particularly worth of mention are the groups, full of incredibly complex relations, established in mm. 12–13 (Ex. 12) and in m. 16 (Ex. 13a). In the first group, a significant part of the motive appears reordered (order numbers from 5 to 17), divided into two parts due to the absence of E (order number 12). Later, it is partially repeated in mm. 13–14, serving as a link between the subsections. In the second group, a fragment from 1 to 11 connects the end of the subsection with the beginning of the new section.

5] Section v (another slow and pianissimo one) begins with appoggiaturas in both hands, containing the two notes not present in the motive, F and F#, together with C# and D (Ex. 14). Within this pedal chord, a melody and an A♭ augmented triad (another version of y+) are exposed.

The image shows a musical score for three staves (treble, middle, and bass clefs) with various annotations. A large 'V' is at the top left. Red annotations include: '6-14-19' at the top; '3-5-10-17' on the treble staff; '1-7-15' and '(016)' above the treble staff; '19 (C#)' with an arrow pointing to a note; '11' and '(016)' above the treble staff; '4 1 4' and '13-2' below the treble staff; '18' below the treble staff; '17-18-19' at the bottom right; '1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15' at the bottom center; '17 (D)' below the bass staff; '6-14' and '2-8-13' below the bass staff; '12' and '4' below the bass staff; and 'y+' in blue above the bass staff. A blue arrow points from 'y+' to a note in the bass staff.

Example 14: mm. 16–18

In the fragment, almost every note conforms to the big unordered group 1-15, except F, F# (both in the pedals), and G (m. 17). Many different parts of the motive interact with C# and D pedal notes (themselves a 5-6 dyad), and two of the most frequent pitches (as we have already stated): they appear in order numbers 6-14-19 and 3-5-10-17, respectively. For example, the augmented chord contains the pair 12-13 (EAb), the right-hand chord is an 11-12 (D#-E) dyad, and

the last part of the melody is a 1-4-2 (A-C-G#). Finally, D and C#, now as ordered numbers 17 and 19, respectively, complete the fragment with G (18), the last tone of the section. Relations also occur independently of the pedal chord; for example, 9-7 (B-A) in the melody and 11-12 (D#-E) in the right-hand chord are related to the A $\flat$  in the augmented chord (left hand) considered as 8 and 13, respectively.

Lastly, another (016) is established between the two most salient notes of the pedal, C#-D (19- 17, respectively), and G (18), the last pitch of the melody.

6] For motivic reasons, Section vi was divided into two smaller subgroups: vi up to m. 20 (Ex. 15a) and vi1 from m. 21 (Ex. 17). At the beginning of vi, the pitches A (the highest note of the right-hand chord) and EbDb (the first two notes of the left-hand descending line) form a reordered version of the small non-adjacent motive from the middle staff of m. 2, namely Eb-D $\flat$ -A (12-15-16). Simultaneously, all the pitches in this part, together with the last note of section v (G), complete the motivic segment 13-18 (A $\flat$ -D $\flat$ -A-B $\flat$ -D-G). Additionally, the group 13-15 (A $\flat$ -C#, the last notes of the bottom and middle staff in m. 18, and A, the top staff beginning of m. 19), links the three registers.

Measure 19 is structured around an important segment of the motive 5 to 16 (D-C#-A-A $\flat$ -B-D-D#-E-A $\flat$ -C#-A $\flat$ -B). In the example, inner voices' pitches (5 and 10, both D) are in brackets because they don't have the salience of the others.

Example 15a: mm. 18–21

Example 15b: mm. 18–21, set analysis

The way m. 20 is integrated is striking; almost every note is part of the motive. Even the left-hand last segment is linked through  $A^b$  (13 and 8), both to the previous one in the same hand (its last note is E, 12) and to the upper melody's final note B, 9. The latter, 11-10-9 ( $D^\sharp$ -D-B), continues with 8-6-7 ( $A^b$ -D $^\flat$ -A), and the former with 12-13-14-15 (E- $A^b$ -D $^\flat$ -A), two fragments involving the same pitches. Finally, the last note G, seemingly disconnected, serves as the nexus with vi1 as part of the long fragment that pervades the lower line in measure 21: 18-17-19(14)-16-15 (G-D-C $^\sharp$ -B $^\flat$ -A, Ex. 17).

Complementing the main thematic content, there are many instances of (016), two of  $y^+$  and three of  $x$  (Ex. 15b). Of the latter, two are important: on the one side, the high FA dyad in the right hand together with  $E^b$  (the lowest note in the same chord at the beginning of m. 19), and on the other, the conspicuous octave melody in m. 20 (D-E-G-D-A-E).

There is also a long-range connection, one of the most interesting facts about the fragment (Ex. 16). In effect, the upper notes of the high  $y^+$  chord (F-A) in m. 19 function as a sort of structural resolution (delayed by section v) of the big "dominant" section iv, built on the same register dyads E-G $^\sharp$  (12-13) from m. 15. This establishes an unexpected but significant telos between sections, enhanced not only by the presence of the first trichord of the motive (A-G $^\sharp$ -D, indicated in red, green, and yellow, respectively) but also because the highest notes form a 12-13-14-15 ordered fragment.

Example 16: mm. 14–19

Subsection vi1 (m. 21, Ex. 17) presents a variation of the first part of vi. Both vi and vi1 consist of a two-octave ascending augmented arpeggio  $y+$ . Main distinctions lie in vi1 being transposed a half step down (from A-C#-F to G#-C-E), and expanded rhythmically.

Furthermore, in vi1 (Ex. 18) the most prominent first five notes are G#-D-C#-A-C (2-3(5)-6-1-4), which are essentially the same five notes found at the beginning of the piece. These notes are embedded in a 1-10 group

Additionally, the most prominent pitches of the last three attacks of the cadence, a (026) set (G#-B $\flat$ -D), show a variation from those present in the cadence of the first section, in mm. 3–4 (D-F#-C), which is also a (026) with D constant (Ex. 18).

Finally, the dyad 1-2 (A-G#, the last thirty-second chord), along with the highest and last note of the subsection (D, number 3), and the first note of the following section, (C number 4), once again form the four pitches found at the beginning of the motive (Ex. 17).

7] Section vii (mm. 22–24) presents another slow and pianissimo passage (Ex. 19). It reintroduces the first notes of the motive from 1 to 8, which constitutes a partial repetition of those previously described in subsection vi1. Similarly, the section concludes with a restatement of the first four notes of the motive, followed by an embedded 12-13 (high E and low A $\flat$ ) and a recurrence of the left hand's octave transposed E-F# pattern from m. 22 (both in a (025) set). Additionally, there is a distinct connection with the subsequent section: the left hand's lowest notes in m. 23 (A-E-B in the chord and B $\flat$ -A $\flat$ ) and the D in the right hand's final attack of the measure (while the other notes are repetitions) form a

7-8-9-10-12-13 fragment of the motive. The missing number 11 (D#) is the first note of the main melody in m. 24, marking the beginning of section viii.

Example 17: mm. 20-22. This musical score shows two voice parts, vi1 (top) and vii (bottom). The score is annotated with various tone sets and intervals. Red boxes labeled 'lev. m. 1: AG#D' are placed above and below the staves. Blue lines connect the notes of the motive (7-8-9-10-12-13) to their occurrences in the score. Green lines connect specific tone sets (026) across the staves. Red lines indicate intervals such as 13-2, 3-17, 16, 13-8, 14-6, 15-7, 18, 3-5-10-17, 6-14-19, 16, 15, 10-3, 16, 7-15, 6-14, 15-1, 16, 1-2-3-4, and 13-14-15-16-17. At the bottom, three tone sets are listed: 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10, 1-2-3-4, and 13-14-15-16-17.

Example 17: mm. 20-22

Example 18: mm. 3-4 and 21. This musical score shows two voice parts. The top part is annotated with a tone set (026) and the number 4. The bottom part is annotated with a tone set (026). The score shows the constancy of the tone set (026) across these measures.

Example 18: mm. 3-4 and 21 set constancy

Example 19: mm. 22–24

8] In section viii (mm. 24–26), almost every note once again belongs to the motive (Ex. 20a). The melodic pitch content combines fragments of *y*, *y+*, and *x* (Ex. 20a and 20b).

However, local motivic constancy prevents the subdivision of the group in the silence of m. 26. Firstly, the connection is ensured by the succession of *y*-*y+* (the ascent *EG#* is a clear transposition of the one in m. 18 at the beginning of section vi, which is also a *y+* arpeggio). Additionally, there's a constant chord (016) (*C-C#-G*, measures 18-19-20) in both sections. Secondly, the descending pattern *B#-E-Eb-F* (distributed in both hands at the beginning of m. 24) is subsequently elaborated and presented in the same measure as *G-D-C#-C* and, in m. 26, as *D-Eb-D-C*.

Particularly interesting is the configuration in m. 26: the high *G#* (2, sounding with 1, *A*), the left hand's *D* (the sixteenth note), *C-Db* from the adjacent chord, and *B-D* in the left hand form a 1-10 group. The *B-D* dyad along with the previous one *G#-E* (13-12, in the same measure) are in octaves just like the main motive, where they are expressed in the same register. Simultaneously, the (016) chord and the two notes after it, the last three attacks in m. 26, constitute a 17-21 fragment. The final notes of the main motive are positioned at the end of this section (they are also embedded in the previous measure's larger group).

Finally, it's worth noting that *y+* is directly linked to the one in m. 15 (Ex. 16). This relationship is not only structural but also functional. Whereas the



Example 21: mm. 27–29

One aspect we found particularly interesting was the tracking of another non obviously perceptible motivic structure that also helps to integrate the section (Ex 22). The basic material, in m. 27 (which is a variation of the  $-2-5^6$  left hand descending line in m. 18), consists of descents:  $-6-4$ ,  $-1-4-3$ ,  $-5-4$ . Then, in m. 28 the varied scheme is presented rhythmically diminished. In m. 29 motivic compression occurs in the left-hand line (around de low  $B\flat$ ) and filtering in the right one. The latter transformed the ascending  $F\sharp-G$  in m. 27 into  $F\sharp-G\sharp$  in m. 29 (for quoting it literally right after, in mm. 29–30) over a long A-B trill. Finally in m. 30, section x, it appears transformed into A-B, the same notes of the trill.

Example 22: mm. 27–30

10] Due to the connections with section ix, m. 30 (Ex. 23) could have been merely an extension of it if it were not for the minimal presence of the motive. Nevertheless, the connections are intriguing enough to warrant description.

<sup>6</sup> Long dash stands for ordered intervals, therefore  $-2-5$  means downward major second and perfect fourth.

Firstly, the ascending motive F#-G is retained (as previously noted). Secondly, the (025) set between the trill and F# (stemming from the aforementioned ascending motive) is constant in pitch when considering the last F# and the highest A and B in m. 30. Lastly, the ascending movement in the upper notes A-B also represents a variation of F#-G.

Section x (mm. 30–31) is, by far, the least integrated section of the piece (Ex. 23). The fact that the hyperconnected note D is almost absent (it only appears in the right hand second 16th note of m. 31) is highly significant, as we will demonstrate. Motive dyads are scattered, and there is only one large segment of it, 15-20, at the end of the section (the note A, 15, serves as a link with section xi). Nevertheless, and as always, the section is permeated by the motive sets (not only locally but also globally, such as the (027) set that links the highest notes of mm. 30–31), and it features numerous structural y+ instances. Additionally, between the two rapid 32nd note groups there is still an echo of the previous section's ascending motive, signaling, despite what has been said, its unavoidable tendency for integration.

The image shows a musical score for two staves, labeled 'X' and 'xi'. The score is heavily annotated with green lines and text. At the top, '(025) BAF#' is written in green. Below this, 'D is absent' and 'A is absent D is almost absent' are written in red. A blue arrow labeled 'y+' points to a specific interval. Red arrows point to various notes and intervals. At the bottom, three red boxes highlight segments: '16-17-18', '6-7-8-9', and '15-16-17-18-19-20'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Example 23: mm. 29–32

11] The main characteristic of section xi (mm. 32–35) is its ostinato pattern (Ex. 24a), which is unique in the entire piece. These repetitions appear to have been necessary to suggest the approaching end. Most likely, it serves as a compensation for the piece's high level of fragmentation.

As usual, it is connected to the preceding section by sharing both motivic sets and ordered segments (Ex. 23).

The final cadence primarily comprises ordered dyads, with a significant fragment 14-19 (mm. 33–34) and a smaller one 9-11 that participates in the

cadence. Motive sets are widespread, and there are also numerous indirect intervallic connections to the main motive (Ex. 24b): the first six and seven notes of the piece share a similar intervallic content with the last seven notes, with a constant interval pattern (0123). Additionally, the notes of the cadence, along with Bb, share the interval pattern (012) with the first five notes of the piece.

The cadence also highlights the highly connected nature of the note D, which was almost absent in section x, as it is linked with every other note. D-F#, the connection that is less clear, constitutes the first part of the main motive cadence in mm. 3–4.

**xi**

Example 24a: mm. 32–35

Piece six first notes → G#ABCC#D (012356)

Piece seven first notes → G#ABCC#DEb (0123467)

Piece last seven notes → ABbBC#DEbE (0123567)

**xi**

Example 24b: mm. 32–35, connections to the main motive

### 3. Final comments

In this summary presentation of our analysis, we have described how the main motive of the piece, referred to as its *Grundgestalt*, arises from a derivative conception and how this thematic unit shapes the entire work.

In this work, Schoenberg notably achieved a kind of formal hyperintegration that aimed to unify the musical space by connecting non-adjacent segments of the motive, which were initially exposed successively and at different moments but eventually clustered around one common event.

The note D (and to a lesser extent A, G#, and C#) holds a significant hyperconnected status that unifies the musical space through hyperintegration. We considered the possibility of this being a consequence not of our thematic analysis but of the statistical distribution of pitches. However, according to Hugo Carvalho, the mathematician with whom we collaborated on this issue, it appears that this is not the case, as the probability of the observed data being merely "by chance" is very low<sup>7</sup>. Therefore, we concluded that the established connections

---

<sup>7</sup> Here is his contribution: Let  $N_a$  be the number of transitions of main interest, that is  $x-D$  or  $D-x$ , where  $x \in X$  and being  $X$  a particular set of pitch-classes of interest. Let also  $N_b$  be the number of "complementary" transitions, that is, the transitions that are not of main interest, described by  $y-D$  or  $D-y$ , where  $y \in X$ . If there is no preference in the notes preceding and succeeding D (that is, they are chosen uniformly, from a statistical viewpoint), the probability of any note precede or succeed D is equal to  $1/11$ . Therefore, the probability of any note on set  $X$  precede or succeed D is equal to  $|X|/11$ . Notice that the quantity  $N_a / (N_a + N_b)$  is the observed frequency of notes in  $X$  preceding or succeeding D. Under the hypothesis that there is no preference of notes, this observed value  $N_a / (N_a + N_b)$  should be similar to  $|X|/11$ . In our scenario, D is connected in the main motive with seven other notes, that is,  $X = \{G\#, C, C\#, B, E\flat, A\#, G\}$ , therefore,  $|X|/11 = 0,58$  and  $N_a / (N_a + N_b) = 0,7733$ . This last number comes from the collected data from the score, which consists of  $N_a + N_b = 75$  occurrences of the note D,  $N_a = 58$  of them are connections with one of the 7 notes of the theme. To verify that these values are statistically distinct, we perform a Binomial Hypothesis Testing (De Groot; Schervish, 2011), where we compare the null ("conservative") hypothesis of no preference of note succeeding or preceding D, which leads to the probability of 0,58, with the alternative ("innovative") hypothesis of a particular preference to the set  $X$ , which leads to the probability of 0,7733. Under the null hypothesis, the p-value of the test (which means the probability of observing data more discrepant, under the null hypothesis, than the observed ones) is equal to 0,04403%. Therefore, assuming the null hypothesis, the chance that the observed data was merely "by chance" is very low, which indicates that the null hypothesis does not hold on the observed scenario. Notice that to apply this test an independence and homogeneity hypothesis is also necessary, meaning that the appearance of one transition of the type  $x-D$  or  $D-x$  does not influence any other, being each one purely random by itself but with constant probability of occurring.

and relationships are stylistically and statistically relevant, derived from the subjective control of form.

This analysis together with the studies we conducted recently on the first and fifth pieces of the Six little pieces for piano Op. 19<sup>8</sup> (both traditionally considered athematic) where we found the same general conception and similar procedures, provide compelling evidence against the ‘radical athematicism’ traditional hypothesis, at least in relation to pitch structures. Schoenberg’s organic conception of form permeates even his most fragmentary pieces.

## References

1. Boss, Jack F. 2015. “Away with Motivic Working?” Not So Fast: Motivic Processes in Schoenberg’s op. 11, no. 3. *Music Theory Online*, v. 21, n. 3. <<https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.boss.html>>
2. Boss, Jack F. 2019. *Schoenberg’s Atonal Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. DeGroot, Morris H.; Schervish, Mark J. 2011. *Probability and Statistics*. Boston: Pearson Education, Inc.
4. Frisch, Walter 1990. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
5. Haimo, Ethan 2006. *Schoenberg’s Transformation of Musical Language*. New York: Cambridge University Press.
6. Haimo, Ethan 2010. The rise and fall of radical athematicism. In: J. Shaw y J. Auner (Eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Rodríguez, Edgardo; Martínez, Alejandro 2022. *Viena y alrededores*. <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/vienaAlrededores.html>>
8. Schoenberg, Arnold 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Schoenberg*. London: Faber & Faber.
9. Simms, Brian R. 2000. *The atonal music of Schoenberg, 1908-1923*. Nueva York, Oxford University Press.

---

<sup>8</sup> Rodríguez; Martínez 2022, p. 57 y ss.

## A questão da não-linearidade no âmbito da composição para jogos digitais

*The issue of non-linearity in the context of digital games composition*

**Mathews Vinicius da Silva<sup>1</sup>**  
*Universidade de Brasília*

**Antenor Ferreira Correa<sup>2</sup>**  
*Universidade de Brasília*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir a respeito das peculiaridades criativas que a não-linearidade impõe aos compositores de músicas para jogos digitais. Essas demandas, apesar de haverem surgido pela característica interativa dos jogos, podem certamente fornecer material técnico e conceitual no orbe da composição convencional. De modo a embasar tais ponderações, são considerados alguns procedimentos típicos da música adaptativa, tais como *loop*, re-sequenciamento horizontal e sobreposição vertical.

**Palavras-chave:** música para jogos digitais. Composição musical para jogos. Música não-linear. Técnicas composicionais.

**Abstract:** The objective of this article is to reflect upon the creative peculiarities that non-linearity imposes on music composers for videogames. These demands, despite having arisen due to the interactive characteristics of videogames, can certainly provide technical and conceptual material in the scope of conventional composition. In order to ground these considerations, some typical adaptive music procedures are considered, such as looping, horizontal resequencing and vertical overlap.

**Keywords:** game music. Music composition for games. Nonlinear music. Compositional techniques for games.

---

<sup>1</sup> Pesquisador foi apoiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF).

<sup>2</sup> Bolsista em Produtividade PQ2 do CNPq.



## 1. Introdução

A composição musical para jogos digitais<sup>3</sup> possui, dentre as suas especificidades, uma característica que fornece material para interessante reflexão no âmbito da composição convencional. Essa característica é a não-linearidade (Rouse 2005; Collins 2008; Sweet 2015) e considerar tal aspecto ajuda não apenas a compreender o ofício do compositor nos meandros da criação para jogos digitais, mas também possibilita elencar as demandas técnicas compositivas para atingi-la.

Primeiramente, é preciso observar que a não-linearidade surge na composição para jogos digitais em resposta à interatividade<sup>4</sup>. Foi justamente pelo aumento das possibilidades interativas que os jogos digitais incorporaram diversas vertentes narrativas e, conseqüentemente, um maior número de escolhas por parte do jogador no âmbito desse enredo. Esse leque de opções cada vez mais incrementado conduziu a distintas formas de o jogador agir e experimentar percursos diferentes em um mesmo jogo. Ao tentar superar uma fase específica de um jogo, o jogador pode retornar e optar por caminhos, condições ou situações diferentes daquelas intentadas na primeira vez. Essas possibilidades de atuação demandaram a adaptação da música e do áudio às escolhas do jogador. Em outras palavras, a música não poderia ser estática, já que precisaria adequar-se às novas situações do jogo. Isso ocorre, pois, uma frase ou seção musical fixa pode não se acomodar rítmica ou emocionalmente a uma situação diferente no jogo. Essa exigência conduziu a formas não-lineares de concepção musical. Há autores que denominam esse tipo de composição como “áudio dinâmico” (Collins 2007; Meneguette 2011) ou “música adaptativa” (Marks 2009; Pederzini 2017; Kaae 2008). O compositor e professor da *Berklee*

---

<sup>3</sup> Ao longo deste artigo as denominações jogos digitais, jogo eletrônico, games ou videogame são usadas como sinônimos, independentemente da mídia ou do equipamento, isto é, o fato de o jogo acontecer em computadores, celulares ou em consoles ligados à aparelho de TV.

<sup>4</sup> Utilizaremos no tratamento dos jogos a definição de interatividade similar à que temos adotado para a Arte Interativa, compreendendo-a como o procedimento criativo no qual a participação do expectador (ou neste caso, do jogador) é fundamental para a fruição e completude da obra. Nas formas artísticas interativas (dentre as quais estão os jogos), portanto, a obra só completa o seu sentido, ou melhor, o expectador (ou interator) só tem acesso à totalidade da obra, quando há a interação entre ambos.

College Michael Sweet, agraciado com mais de uma centena de prêmios por sua atuação no mercado de games resume a situação dessa maneira:

[a expressão] música interativa é utilizada mais frequentemente quando o jogador tem controle direto sobre a música, como em jogos musicais como *Guitar Hero* (2005). Música adaptativa é usada quando o jogador tem controle indireto sobre a música.<sup>5</sup> (Sweet 2015, p. 77)

Um jogo digital, normalmente, conta com músicas lineares e não-lineares (Shultz 2008; Marks 2009). As músicas lineares são utilizadas, sobretudo, nos momentos em que o jogador não está controlando o avatar. Esse aspecto pode ser percebido durante a exposição da tela de início dos jogos, na apresentação dos créditos, ao acessar menus e durante *cutscenes*<sup>6</sup> e passagens cinemáticas<sup>7</sup>, ou seja, momentos em que o jogador, no máximo, escolhe alguma opção (de personagem, armas, acessórios, etc.), mas sem que essa escolha interfira no percurso do jogo.

Músicas lineares tendem a seguir padrões e estruturas convencionais e valerem-se de técnicas conhecidas pelos compositores. Pode ocorrer que a criação de músicas lineares não se dê de forma linear, mas sim por meio de procedimentos aleatórios, como por exemplo, o famoso *Jogo Musical com Dados* de Mozart (*Musikalisches Würfelspiel*, 1987, veja adiante). Entretanto, na maioria das vezes, os pontos de sincronia da música no design do jogo já estão definidos pelas imagens e o compositor se adapta e trabalha em função do material visual ou tendo por base apenas descrições de cenários e percursos possíveis ao longo do jogo. Portanto, esse tipo de música nos jogos, será executada como seria tradicionalmente: do início ao fim, sem se preocupar com desvios e mudanças introduzidas pelo jogador ou por qualquer fator externo, pois a sincronização nas várias etapas do processo está prevista pelo compositor.

Um exemplo de composição linear é mostrado no Ex. 1. A melodia apresentada foi retirada do jogo (gênero RPG) *Final Fantasy VI*, lançado pela

---

<sup>5</sup> No original: "Interactive music" is used more often when a player has direct control over the music, as in musical games like *Guitar Hero* (2005). "Adaptive music" is used when the player has indirect control over the music.

<sup>6</sup> São cenas de diálogo, ação, desenvolvimento narrativos que, entre outros propósitos, suspendem a ação do jogador para mostrar possíveis escolhas e ou explicar algum ponto do enredo.

<sup>7</sup> Cenas pré-renderizadas, ou seja, finalizadas anteriormente, em que o jogador simplesmente assiste, permanecendo, assim, como um espectador passivo.

Nintendo em 1994. A autoria da trilha sonora é do premiado compositor japonês Nobuo Uematsu. O discurso harmônico implícito na melodia mostrada no Ex. 1 tem direcionalidade bastante evidente, saindo da tônica menor, passando pela anti-relativa e relativa maior e retornando à tônica inicial. A falta de nota sensível atribui um certo caráter modal a essa melodia. A passagem pela região da relativa maior demanda o retorno à tônica menor inicial para que o fechamento da frase seja percebido. E essa necessidade de conclusão, atingida com o retorno à tonalidade inicial, é que estrutura a linearidade da frase musical, estabelecendo relações causais. Todavia, se o compositor o desejasse, ele poderia ficar repetindo muitas vezes os dois primeiros compassos (*looping*) e, assim, o senso de estaticidade tornar-se-ia presente. Esse *loop* também funcionaria se fossem repetidos os quatro compassos iniciais; entretanto, substituindo-se as notas Si $\flat$  e Dó, que são anacruses do compasso 5, por Sol e Lá, como no início. Se as notas Si $\flat$  e Dó do compasso 4 forem tocadas, o senso estático é perdido e a necessidade de continuidade, e conseqüente desfecho, é impingida à frase musical. Note-se, contudo, que o uso desse *looping* sugerido logo cansaria o jogador e geraria a fadiga sonora (vide adiante).

## Final Fantasy VI

### Terra's Theme

$\text{♩} = 80$

Gm Dm Gm Dm

5 Bb F Eb Cm Gm

| i - v - i - v - III - VII - VI iv - i |

#### Exemplo 1: transcrição da melodia principal do jogo *Final Fantasy VI*

As músicas não-lineares, por sua vez, acompanham a maior parte da experiência do jogador. É o tipo de música que é transformada de modo a se adaptar às diversas situações propostas tanto pelo jogo quanto pelo usuário, bem como às mudanças de cenário e interações com o ambiente. Nesse aspecto é que

os jogos digitais apresentam as inovações e desafios mais significativos para o compositor e para o designer de áudio, pois demandam, além dos conhecimentos de técnicas e procedimentos composicionais, o repensar das noções mais arraigadas de forma, direcionalidade, articulação e, sobretudo, unidade.

Partindo dessa condição, o objetivo deste artigo é analisar as peculiaridades criativas que a não-linearidade impõe aos compositores. Essas demandas, apesar de haverem surgido pela característica dos jogos digitais, podem certamente fornecer material técnico e conceitual no orbe da composição tradicional<sup>8</sup>, pois como notou Aaron Marks a respeito da função do compositor para jogos na atualidade: “não será o bastante compor boa música. Você precisará saber como certificar a compatibilidade entre as diversas peças musicais que poderiam tocar a qualquer momento” (Marks 2009, p. 234)<sup>9</sup>.

## 2. Interatividade e imprevisibilidade

Do ponto de vista musical, a interatividade nos jogos cria uma série de incertezas para o compositor durante o processo de criação, posto que ele não é capaz de prever a ordem em que o jogo irá se desenrolar para cada jogador. Mais do que isso, através da interação com o mundo dos jogos e seus personagens, o jogador transforma constantemente as situações, impondo mudanças à música. Por exemplo, imagine-se que o jogador caminhe de uma floresta para um deserto. Isto demandará uma adaptação da música para acompanhar a mudança de ambiente, alteração esta que o compositor deverá antecipar. Ou, então, o jogador pode se deslocar na direção de onde veio, ou seja, andar para trás na estrutura do jogo, e isso pode ativar um diálogo com alguma personagem, demandando a adaptação da música para essa nova situação.

Esses aspectos mencionados impõem à criação musical para jogos não apenas o planejamento e a composição de peças musicais, mas demandam,

---

<sup>8</sup> Ao longo do texto, o adjetivo “tradicional” será usado para diferenciar da composição específica para jogos, que é notadamente funcional. Neste sentido, composição tradicional se refere à música antiga ou contemporânea com função estética, criada para ser apresentada em concerto, recitais e shows. Trata-se, pois de uma opção instrumental para facilitar a compreensão do leitor e evitar discussões a respeito da qualidade artística dos jogos. Obviamente, a música tradicional pode ser funcional (como as criadas para dança) e a música para games é também artística.

<sup>9</sup> No original: “*It won't be enough just to know how to compose good music. You will need to know how to ensure compatibility between the many musical pieces which could play at any time*”.

também, atenção quanto às transições entre as músicas, uma vez que rupturas bruscas e desarticuladas entre as distintas passagens irão conduzir “a uma experiência de jogo desconjuntada e o jogo pode perder um pouco de sua qualidade imersiva” (Collins 2008, p. 145)<sup>10</sup>.

No que se refere à separação entre o fim de uma música e início de outra, o silêncio pode bastar como neutralizador do ambiente sonoro inicial. Por exemplo, a transição entre uma música pensada para o cenário de floresta, composta com caráter pastoril (para flauta e oboé, acompanhada por cordas em *pizzicato*, com tempo moderado) que chega ao fim e segue caminho para uma música composta para uma tenebrosa caverna (com curtos desenhos melódicos nas cordas, acompanhada harmonicamente por metais em notas longas em adagio) pode ser articulada de modo efetivo com alguns poucos segundos de silêncio. No entanto, dado às múltiplas possibilidades interativas, o jogador pode decidir a qualquer momento sair da floresta para a caverna mencionada acima, mesmo antes de a primeira música ter terminado.

Consideremos uma situação simples: esses dois cenários ilustrados possuem uma música cada, ambas com métrica quaternária simples e dezesseis compassos de duração. Nessas condições, o jogador pode ir da floresta para a caverna em qualquer um dos 64 tempos da música<sup>11</sup>, implicando, assim, 64 momentos de transições. Porém, também há a possibilidade do caminho inverso (da caverna para a floresta) somando-se mais 64 transições.

É certo que a composição musical, por vezes, tem passagens semelhantes (por exemplo, o quarto tempo dos compassos 1 e 3 e o primeiro tempo dos compassos 2 e 4 do Ex. 1) e, desse modo, a quantidade de transições se reduz um pouco. O número de transições também poderia ser diminuído se o jogo estivesse programado para permitir mudanças somente no primeiro tempo de cada compasso. Nessa situação, o compositor deveria compor 32 transições para os dois cenários hipotéticos.

Adicionalmente, não se pode esquecer que a diversidade é um fator fundamental para a efetividade da trilha musical de um jogo, sendo necessário,

---

<sup>10</sup> No original: “a disjointed score generally leads to a disjointed playing experience, and the game may lose some of its immersive quality”.

<sup>11</sup> Nesta situação hipotética, as passagens entre os dois cenários do jogo estariam programadas para ocorrerem somente nos tempos e não nos contratempos dos compassos.

assim, que mais músicas (ou variações da trilha principal) sejam criadas para cada distinto cenário, demandando, exponencialmente, mais transições. Esse panorama se expande quando lembramos que o exemplo aqui em discussão refere-se a dois cenários. Entretanto, os jogos, costumeiramente, possuem mais do que dois ambientes e, no âmbito de cada um destes, a depender do gênero do jogo, pode haver uma música para uma situação de exploração e outra para a de combate.

É importante notar que não se trata da simples junção de duas músicas ou de dois temas contrastantes em um momento determinado (assemelhando-se à transição entre temas em uma forma sonata, por exemplo). Trata-se da necessidade de se transitar de uma música à outra em qualquer momento dessa música. Sabe-se, contudo, que quão mais contrastante for a diferença entre os temas ou seções da música, maior o cuidado e o tempo necessários para que a transição seja convincente. Porém, a decisão do jogador ocorre em segundos e a música precisa estar apta a lidar com essa transformação. Logo, as transições não podem durar o tempo que seja necessário para se efetivarem sem soarem abruptas, pois o cenário irá mudar, o jogador assumirá outra postura e novos eventos irão ocorrer no distinto ambiente. Uma situação concreta e frequente em vários jogos, a título de exemplificação, ocorre quando o jogador explora um ambiente e decide entrar em combate. Nesse contexto, a música não pode permanecer a mesma, isto é, amplificando a experiência de exploração do jogador, mas deve rapidamente mudar para um clima de batalha. Obviamente, o compositor tem que estar atento a essas possibilidades<sup>12</sup>.

Além da quantidade de criação musical supracitada, as decisões do jogador em mudar de ambiente ou de atitude trazem implícitas modificações nas nuances musicais, tais como a mudança de instrumentação, orquestração, andamento, harmonia e melodias satisfatórias às novas situações de jogo. Todos esses aspectos demandam do compositor certa habilidade e estratégia para que o jogo atenda às necessidades e expectativas do jogador sem que a composição

---

<sup>12</sup> Historicamente, de modo a resolver os problemas trazidos com a interatividade dos games, Michael Land e Peter McConnell criaram o sistema iMUSE (*Interactive Music Streaming Engine*), sistema usado para sincronizar música com ações na tela e alternar suavemente de uma peça para outra. Informações sobre o iMUSE em:

<https://web.archive.org/web/20130124035050/http://www.1up.com/features/imuse-secret-organic-music>

musical se torne algo que extrapole o prazo estabelecido para a criação do jogo ou o orçamento despendido. Todos os pontos levantados até aqui, provavelmente, sequer se aproximam da totalidade das possíveis situações em um jogo; entretanto, já indicam a vasta possibilidade de elaborações sobre a interatividade, a não-linearidade e as relações entre ambas. Adicionalmente às questões envolvendo a não-linearidade e a transição, apresenta-se o problema da sincronização (cuja discussão extrapola o escopo deste artigo).

Portanto, é possível concluir que a composição musical para Jogos Digitais possui especificidades que demandam dos compositores não apenas o conhecimento técnico “tradicional” (ou seja, harmonia, contraponto, orquestração, forma, entre outros), mas também exigem o domínio de técnicas específicas para esse meio, técnicas estas consideradas a seguir.

### 3. Música não-linear

Jonathan Kramer fornece uma definição de linearidade que também ajuda a compreender como alguns parâmetros teórico/práticos participam desse processo: “linearidade é o processo no qual um contínuo temporal é criado por uma sucessão de eventos nos quais os anteriores implicam os eventos posteriores, que por sua vez são consequências dos eventos precedentes” (1988, p. 20). Compreendemos, com Kramer, que a relação de causalidade é necessária para a percepção de linearidade. Fenômenos estruturais como cadências na música tonal e a própria teoria da harmonia funcional são usados para essa verificação. Uma improvisação no jazz, por exemplo, é um exemplo de linearidade, uma vez que o tema deve surgir antes do improviso e não como resultado deste. O mesmo vale para a forma sonata, pois a seção de desenvolvimento é consequência da seção com função expositiva e a seção conclusiva é posterior à seção re-expositiva.

Como o próprio prefixo já indica, a música não-linear dispensa as relações implicativas da linearidade. Desse modo, não há um contínuo temporal ou “linha-do-tempo” que possa ser deduzida dos eventos sonoros. Similarmente, as sonoridades nos jogos também prescindem de uma cronologia fixada *a priori*.

A não-linearidade não é novidade no âmbito da composição convencional. Diversos compositores, como Brian Eno, Steve Reich, Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Earle Brown e Morton Feldman, entre outros, já criaram

músicas não-lineares. Entretanto, a maioria dessas obras, apesar de permitirem ser compreendidas como não-lineares se consideradas pelos seus respectivos procedimentos composicionais, não são interativas e não poderiam ser usadas para criar sensações de imersão ou de ambientes específicos.

*In C* (Ex. 2), embora não-linear, não é de fato música interativa *stricto sensu*, pois o ouvinte não tem função no desenrolar da obra. Como o número de intérpretes é livre, assim como os instrumentos a serem utilizados, a peça possui alto grau de indeterminação. Os músicos são livres para executarem quaisquer dos fragmentos numerados pelo compositor em qualquer ordem e quantas vezes desejarem. Como os fragmentos não são causa ou consequência deles mesmos, além de não obedecerem a uma cronologia estipulada previamente, pode-se admitir que a composição é não-linear. Entretanto, esse tipo de não-linearidade não é suficiente para a composição de música para jogos, pois a música tem que se adequar às situações e ambientes do jogo. Se a obra de Terry Riley fosse usada em um jogo, a atmosfera geral permaneceria inalterada independente dos fragmentos usados. Desse modo, a música poderia não se adaptar à situação de combate ou perseguição, por exemplo.

in C.

The image displays the musical score for Terry Riley's 'In C'. It consists of 53 numbered fragments of music, arranged in a grid-like fashion across several staves. Each fragment is a short, self-contained piece of music, typically consisting of a few measures. The fragments are numbered 1 through 53, and they are arranged in a way that allows for non-linear performance. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The fragments are arranged in a grid-like fashion across several staves. The fragments are numbered 1 through 53, and they are arranged in a way that allows for non-linear performance. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

© 1964  
Terry Riley  
© 1989  
Celestial Harmonies

Exemplo 2: Terry Riley, *In C*

#### 4. Técnicas composicionais em músicas não-lineares

Diferente dos filmes, em que muito da produção de áudio e da música para a cena começa efetivamente a partir de um corte avançado (senão do corte final), os compositores de música para jogos raramente têm um material finalizado sobre o qual trabalham. Compõe-se, para a finalidade demandada, com base em descrições ou mesmo gravações, mas é quase impossível precisar o tempo que os jogadores permanecerão em determinado trecho do jogo. Deste ponto eclode uma preocupação recorrente no contexto da composição musical para jogos: a repetição. Tal preocupação é muito abordada na literatura da área (Collins 2008; Bendt, Daschselt E Groh 2012; Cabral, França E Silva 2014) e vários desses autores visam a oferecer possíveis soluções para lidar com essa especificidade. Por essa razão, o cuidado com a repetição é compreendido como um aspecto imposto aos compositores a partir da não-linearidade intrínseca ao jogo. O problema da repetição de fragmentos musicais precisa ser considerado, pois justamente o recurso do *loop* é um dos procedimentos muito utilizados no âmbito das composições não-lineares.

##### 4.1. Loop

O *loop* foi apresentado nos primórdios do áudio para jogos como uma solução incipiente à não-linearidade. A estrutura repetitiva do *loop* é uma forma simples de lidar com a variação de tempo que cada jogador gasta durante o jogo para vencer obstáculos e realizar as tarefas propostas nas distintas fases. Dessa forma, simplesmente repetir o mesmo trecho musical (*looping*) indeterminadamente preenche o tempo com música; porém, acaba fazendo com que o jogador, após algumas audições, não preste mais atenção à trilha sonora. Somado a isso, ocorre também a chamada fadiga auditiva. Assim, se por um lado o *loop* facilita e, ao menos em parte, resolve a criação de música não-linear, por outro lado, a utilização massiva desse recurso pode acarretar a ruptura com o efeito emocional exigido pela cena. Isso ocorre porque o cérebro tende a se desligar de informações sonoras repetidas e, por essa razão, após algum tempo ouvindo um fragmento musical em *loop*, a experiência musical no contexto audiovisual do jogo acaba sendo esvaziada. O premiado compositor norte-americano Chance Thomas resume essa situação da seguinte maneira:

muito provavelmente, quando a terceira ou quarta repetições começarem dentro de um curto espaço de tempo, irão desencadear uma sequência de

respostas no ouvinte – reconhecimento, tolerância, leve aborrecimento, irritação e, finalmente, intolerância. O jogador, provavelmente, irá desligar a música neste momento. Game Over!<sup>13</sup> (Thomas 2006, p. 48)

O *loop* pode funcionar, entretanto, como base para a construção de outras duas técnicas composicionais que serão comentadas neste texto: sobreposição vertical e re-sequenciamento horizontal. O *loop* pode ocorrer de modo sincronizado e não-sincronizado. O primeiro caso é referente às músicas que são executadas simultaneamente, de maneira que eventualmente uma ou outra será ativada ou desativada, para que aquele momento ganhe mais uma camada sonora ou a perca; neste caso, o *loop* sincronizado é a base para a sobreposição vertical. No segundo caso, a música é executada sozinha, de maneira que será sucedida por ela mesma ou por outro *loop*; assim, esta forma de *looping* é o fundamento sobre o qual se constrói o re-sequenciamento horizontal.

No meio digital, o *loop* demanda cuidado quanto à finalização do arquivo de áudio, de forma que na sua repetição os sons não sejam abruptamente cortados ou iniciados. Para tanto, há que se fazer um procedimento técnico considerando a reverberação dos instrumentos que estão tocando ao fim do *loop* e, na implementação, permitir que essa sobra de reverberação soe durante a nova repetição. Trata-se de um aspecto mais técnico e menos composicional, no entanto, acaba sendo pertinente aos compositores pois estes precisam cuidar das conexões entre as distintas partes de suas criações e focarem nos aspectos perceptuais envolvidos.

O problema da fadiga auditiva causado pelo uso intenso do *loop* pode ser amenizado fazendo-se uso das técnicas do desenvolvimento contínuo (*perpetual development*, cf: Phillips 2014) e da sucessão de variações (Sweet 2015; Phillips 2014; Berndt *et al.* 2012; Marks 2005). De saída, é preciso entender que, entre os compositores, no contexto dos jogos digitais desenvolvimento não tem a mesma acepção que na composição tradicional. James Webster, autor do verbete “development” do *Grove Dictionary*, define o termo como o “procedimento, particularmente na forma Sonata, pelo qual alguns ou todo o material temático da primeira seção (exposição) é reformatado motivicamente, harmonicamente ou contrapontisticamente, ou em quaisquer combinações destas técnicas” (Webster

---

<sup>13</sup> No original: Very likely by the time the third or fourth repetition begins within a short time frame, it will trigger an unfolding sequence of responses in the listener—recognition, tolerance, mild annoyance, aggravation and finally intolerance. The player will probably turn off the music at this point. Game over.

2001).<sup>14</sup> Em contrapartida, nota-se que os compositores de música para jogos tendem a desenvolver as trilhas baseados na melodia, e não em temas (como na forma sonata ou no jazz). Assim, a técnica de desenvolvimento implica não tanto em transformações, mas em expansões graduais da melodia original (ver Ex. 4).

A sucessão de variações, por sua vez, difere do desenvolvimento contínuo pelo aspecto da transformação mais radical da melodia. Não há, assim, a necessidade de a melodia ser transformada gradualmente, pois as variações se dão de modo mais súbito. Os compositores, neste sentido, podem variar a atmosfera geral para adaptar a um novo ambiente do jogo, preservando aspectos da melodia, mas que podem, por exemplo, variar rítmica, métrica, harmônica ou timbristicamente sem qualquer transição ou tentativa de disfarçar a modificação impingida na melodia original. Por exemplo, se o jogo sai de um ambiente externo e entra para um castelo onde pessoas estão dançando, a melodia pode sair diretamente de uma métrica binária para a ternária e mudar radicalmente de instrumentação para estabelecer o clima palaciano no qual uma valsa é a música dançada pelas personagens. Não há nas variações, portanto, uma necessidade de preservar a identidade da melodia original, como acontece no desenvolvimento. A variação é súbita, enquanto o desenvolvimento ocorre gradual e suavemente. Phillips distingue os dois procedimentos dessa maneira:

O desenvolvimento é separado do conceito de variação, no qual tal conteúdo é apresentado em uma única forma alternativa que pode ser deliberadamente separada de sua versão original. Embora uma variação muitas vezes afirme a sua identidade distinta de uma forma definitiva, uma melodia em desenvolvimento pode surgir naturalmente da fonte original (Phillips 2014, p. 207)<sup>15</sup>.

Vale enfatizar que ambos os procedimentos, desenvolvimento e variação, podem ser usados com outros objetivos e não apenas na tentativa de amenizar a monotonia causada pelo *loop*. Os autores advertem que no contexto do *loop*, a técnica de sucessão de variações é mais efetiva em *loops* de maior duração, acima

---

<sup>14</sup> No original: “The procedure, particularly in a Sonata form movement, by which some or all of the thematic material from the first section (the exposition) is reshaped motivically, harmonically or contrapuntally, or in any combination of those ways”.

<sup>15</sup> No original: “development is separated from the concept of variation, in which such content is presented in a single alternative form that may be deliberately set apart from its original version. While a variation often asserts its distinct identity in a definitive way, a melody in development may rise naturally from the original source”.

de cinco minutos. Isso é devido ao fato de diversas variações em um curto período de duração sobrecarregar a atenção do ouvinte e acabar por misturar as seções e torná-las difíceis de serem reconhecidas (ver Phillips, 2014, p. 213).

Portanto, em um senso perceptual, é melhor que o *loop* comece e termine de maneira semelhante justamente com a intenção de se disfarçar a repetição. Neste sentido, o emprego de ornamentações, por exemplo, é uma solução de certa forma fácil e eficaz. Neste procedimento, os compositores criam uma ornamentação que, além de dar um sentido de movimento à estaticidade do *loop*, disfarça o retorno do material inicial onde a sequência é repetida. No Ex. 3 oferecemos um exemplo básico desse procedimento. O momento de retorno ao início do *loop* é chamado de ponto de *loop*. No exemplo, após algumas repetições dos dois primeiros compassos (A) caminha-se para os compassos seguintes (B) nos quais a mesma harmonia é ornamentada com a adição das frases melódicas na região aguda antes de retornar-se a (A).



Exemplo 3: exemplo de ponto de *loop* ornamentado

A partir desse apanhado<sup>16</sup> sobre a criação e utilização do *loop*, passamos a considerar dois procedimentos que podem valer-se desse artifício no sentido de driblar a linearidade.

#### 4.2. Re-sequenciamento horizontal

Re-sequenciamento horizontal é, talvez, uma das técnicas mais utilizadas na música dinâmica, devido à eficácia e à agilidade de adaptação desse procedimento às situações de jogo. Embora o uso do re-sequenciamento seja bem conhecido no contexto dos jogos digitais, trata-se de um procedimento

<sup>16</sup> Outro procedimento utilizado para minimizar a fadiga auditiva é a “difusão estrutural” (Bernedt *et al.* 2012, p. 63). Neste, os compositores objetivam ocultar ou disfarçar as repetições obscurecendo os fenômenos estruturais mais relevantes, como pontos cadenciais, finais de frase, etc., tornando, assim, menos perceptível a recorrência dessas estruturas.

relativamente antigo. Phillips (2014) identifica o princípio já no século XVIII nas composições que faziam uso dos lances de dados para criar uma peça. São famosas as obras baseadas nesse método atribuídas, por exemplo, à Johann Kirnberger (*Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaisencomponist*, 1757), Carl P. E. Bach (*Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen*, 1758), Joseph Haydn (*Gioco filarmonico o sia maniera facile per comporre un infinito numero de minuetti e trio anche senza sapere il contrappunto*) e W. A. Mozart (*Musikalische Würfelspiele*, 1792)<sup>17</sup>. Modernamente, *Clapping Music* (1972) de Steve Reich é também um exemplo de re-sequenciamento, pois a sequência rítmica prévia de um compasso de música escrito por Reich (para palmas) vai sendo reapresentada, mas de modo transformado. Essas transformações devem-se à técnica de defasagem (*phasing*) usada pelo compositor. Assim, uma ideia em *looping* introduzida em uma voz (o único compasso escrito) é re-sequenciada nas demais vozes à medida que essas vão executando as defasagens previstas nas instruções fornecidas pelo compositor. Sweet (2015, p. 177) cita *In C* de Terry Reily como outro exemplo de re-sequenciamento horizontal (ver Ex. 2).

É preciso notar a diferença de nomenclaturas utilizadas pelos autores: *horizontal resequencing* (Sweet 2015) e *horizontal re-sequencing* (Phillips 2014). Esses termos implicam que há uma sequência prévia que será novamente sequenciada, ou seja, re-sequenciada. Portanto, compreende-se que resequenciar é impingir nova sequência a um material constituído previamente. Como em português o neologismo é amplamente utilizado em genética e escrito como re-sequenciamento, aqui também adotamos essa grafia, embora os autores brasileiros optem por escrever sequenciamento horizontal (Cf: Mello, 2018; Roveran 2017; Meneguette 2011). A peça *In C* (Ex. 2) ilustra bem o conceito de re-sequenciamento horizontal. Terry Reily compôs uma série de fragmentos, assim como Mozart também o fez no seu jogo musical com dados. Assim, em ambas as obras há uma sequência de pedaços de música criados previamente. A diferença

---

<sup>17</sup> Informações retiradas de: Nierhaus, Gerhard. *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. Wien / New York: Springer, 2009, p. 36–38. Ver também o interessante artigo Hideo Noguchi “Mozart – Musical Game in C K. 516f”, detalhando o procedimento da peça atribuída à Mozart, incluindo informações históricas e as razões pelas quais a obra teria mesmo sido criada por Mozart. Disponível em: <https://www.asahi-net.or.jp/~rb5h-ngc/e/k516f.htm>. Para quem quiser brincar de compor minuetos, o jogo musical com dados de Mozart também virou um jogo de aplicativo, disponível em: <https://apptopia.com/ios/app/946580946/about>

entre Reily e Mozart reside no fato de, na obra de Mozart, os dados lançados (pela pessoa que quer compor um minueto) determinarem a ordem que os fragmentos devem ser re-sequenciados, enquanto na peça de Reily, as escolhas das novas ordenações dos excertos estão à cargo dos próprios executantes. *Grosso modo*, poderíamos pensar que a peça criada com os dados é aleatória (já que o aspecto randômico está no plano composicional), enquanto o resultado conseguindo em *In C* é indeterminado, uma vez que é o plano da arbitrariedade presente na interpretação que determina o resultado sonoro final.

No contexto dos jogos, o re-sequenciamento horizontal ajuda a evitar a fadiga auditiva causada pela reiteração de um *loop* de curta duração, pois impinge certa renovação sonora a partir de interpolações do material básico original e, também, permite o uso de material totalmente novo, caso a intenção do compositor seja a de produzir contraste. Desse modo, entendemos como apropriada a definição desse procedimento fornecida por Winifred Phillips:

A ideia fundamental por trás do re-sequenciamento horizontal é que, quando composta cuidadosamente e de acordo com certas regras, a sequência de uma composição musical pode ser reorganizada. Este processo ocorre enquanto a música continua a avançar no eixo horizontal do tempo, permitindo uma transformação contínua e fluida do conteúdo musical. (Phillips 2014, p. 242)<sup>18</sup>.

Nos Exs. 4, 5, 6 e 7, fornecemos um exemplo básico de como o re-sequenciamento horizontal poderia ser concebido, justamente, pensando em amenizar a monotonia do *loop* e também na possibilidade de adaptação para uma outra ambiência em uma nova situação de jogo. Vale observar que a sequência melódica tocada pelo saxofone possui ligeiras modificações, ilustrando, assim, o procedimento de desenvolvimento comentado anteriormente. As letras entre parêntesis indicam os modos nos quais a sequência inicial (A), (B), (C), (D) é re-sequenciada (por interpolações) para (B), (C), (A), (D) no Ex. 5; (C), (B), (D), (A) no Ex. 6 e (D), (B), (C), (A) no Ex. 7. Embora os acordes sejam modificados, a ordenação da apresentação dos mesmos, e conseqüente re-sequenciamento, não interfere na percepção de unidade e continuidade, uma vez que esse excerto musical foi pensando tendo por base a ideia da não-linearidade. Assim, a ordem

---

<sup>18</sup> No original: “The fundamental idea behind horizontal re-sequencing is that when composed carefully and according to certain rules, the sequence of a musical composition can be rearranged. This process occurs while the music continues to move forward on the horizontal axis of time, allowing a continuous free-flowing transformation of musical content.”

da sequência ou do re-sequenciamento não modificam a atmosfera geral (caráter de ação) concebida para essa passagem.

Example 4: Re-sequenciamento horizontal. Sequência inicial (A), (B), (C), (D)

Example 5: Continuação do re-sequenciamento: interpolação para (B), (C), (A), (D)

The musical score for Example 6 is presented in five staves. The top staff is a vocal line in G major, featuring eighth notes with accents and slurs. The second staff is a piano accompaniment, showing chords and eighth-note patterns, with some notes marked with '8va' and a bracket. The third staff is a bass line, also in G major, with eighth notes and slurs. The fourth staff is a drum line, consisting of a consistent eighth-note pattern. The fifth staff is a piano accompaniment, showing chords and eighth-note patterns, with some notes marked with '8va' and a bracket. The segments are labeled (C), (B), (D), and (A) from left to right.

**Exemplo 6:** Continuação do re-sequenciamento: interpolação para (C), (B), (D), (A)

O re-sequenciamento horizontal, portanto, pode ser compreendido no âmbito da técnica denominada de *loops* não-sincronizados, isto é, diversos *loops* de curta duração que permitem serem seguidos por quaisquer destes. Essa técnica permite aos compositores uma estratégia eficaz para a música não-linear, uma vez que os diversos excertos que constituem essa música podem ser re-sequenciados em acordo com as decisões do jogador, reagindo, assim, em tempo real às mudanças de instância de jogo. Por exemplo: um jogo pode alternar frequentemente e, imprevisivelmente, entre exploração e combate. Tal imprevisibilidade pode ser um problema para o uso do *loop* básico, pelas razões já comentadas. Portanto, no uso do re-sequenciamento horizontal, o compositor pode criar uma *playlist* com esses segmentos musicais (similares ou contrastantes) a serem intercambiados dinamicamente durante o jogo. Se a nova instância do jogo escolhida pelo jogador for muito diferente do que estava acontecendo, então o segmento de música disparado a partir dessa *playlist* será contrastante, de modo a adaptar a música à essa nova condição de jogo. Entretanto, o procedimento de re-sequenciamento é similar. No Ex. 7, se houvesse a necessidade dessa adaptação, ou mudar, por exemplo, de ação para mistério, isso seria implementado facilmente retirando alguns instrumentos e mantendo outros, procedimento este denominado de sobreposição vertical, comentado adiante.

Quanto à criação do material musical, cada segmento pode ter sua própria estrutura rítmica e harmônica, permitindo aos compositores mudar radicalmente os segmentos baseados nos eventos musicais que possam ocorrer. Os compositores têm à sua disposição diversos parâmetros que podem ser objetos de transformação, por exemplo, alturas (escalas e modos), duração (padrões rítmicos, métrica, andamento) além de instrumentação e texturas.

A flexibilidade dessa técnica, contudo, pode ser um fator de complicação caso as mudanças impingidas a cada trecho sejam tão bruscas que, a cada transição, o jogador tenha a sensação de forte contraste, como se alguém houvesse trocado o rádio de estação. E é exatamente com o intuito de evitar esse tipo de problema que a literatura anglo-saxônica da área (Sweet 2015; Phillips 2014; Thomas 2006) vale-se da metáfora da ramificação (*branching*). Com essa imagem, os compositores vislumbram o crescimento orgânico e suave dos ramos a partir de um tronco. Da mesma maneira, os diversos fragmentos musicais que estarão disponíveis para serem postos em *looping* devem dar a sensação de fluírem organicamente uns dos outros, independente da ordem em que aparecerem durante o jogo (o que ocorre na parte de saxofone dos exemplos fornecidos: Exs. 4, 5, 6 e 7). Além do re-sequenciamento horizontal, outra maneira eficaz da música dinâmica no âmbito do conceito da não-linearidade é a sobreposição vertical, abordada a seguir.

### 4.3. Sobreposição vertical

Se o re-sequenciamento horizontal trabalha com a reordenação de fragmentos musicais ao longo do eixo temporal, a técnica de sobreposição vertical pode ser pensada como a organização de excertos no eixo espacial. Uma analogia possível seria um plano cartesiano, no qual a sobreposição vertical refere-se ao eixo das ordenadas e o (re)sequenciamento ao eixo das abscissas. A sobreposição vertical constitui, assim, estratos musicais que podem ser ampliados ou diminuídos de modo a se adaptarem às diversas situações de jogo. Tais camadas são criadas, conseqüentemente, já planejadas para os estados emocionais distintos (conhecidos previamente pelo compositor e da equipe de desenvolvimento) que podem ocorrer no contexto do jogo.

Para ilustrar, considere-se o Ex. 7, onde se veem quatro compassos arranjados para cinco instrumentos. Cada um desses estratos, por sua vez,

apresenta diferentes estruturas rítmicas que, quando executadas isoladamente, podem levar à percepção de tempos diferentes. Se filtrarmos as demais vozes e deixarmos somente teclado e violinos, ou violinos e contrabaixo, a sensação temporal será transformada, dando a impressão de que o andamento diminuiu. Essa modificação seria adequada para adaptar uma cena de suspense ou exploração, por exemplo. Se a mesma seção tivesse sido iniciada com teclado e violinos, e o restante do efetivo instrumental fosse adicionado, a sensação seria o inverso, a música daria impressão de estar mais rápida. Essa adição adaptaria a música para um momento de ação, por exemplo. Paralelamente ao uso permutável de sequências e sobreposições, orquestração e instrumentação cumprem uma função relevante. Como já notara há mais de cem anos Rimsky-Korsakov em seu manual “Princípios da Orquestração” (1913), a resolução de candências em naipes distintos provoca uma sensação de desfecho, porém associada à surpresa. Similarmente, na música para jogos, esse procedimento é eficaz não somente na resolução de progressões harmônicas, mas também para fins de adaptação à novas situações geográficas do jogo. Nos exemplos oferecidos (Exs. 4 a 7) é evidente a interpolação dos *loops* de quatro compassos; no entanto, no Ex. 7, é também sugerida uma alternância da instrumentação. Essa modificação tem o objetivo de, justamente, causar a sensação de mudança de ambiente (procedimento também considerado no âmbito das variações). Assim, um jogador explorando um cenário imaginário qualquer, ao optar por um outro caminho que disparasse a trilha do Ex. 7, perceberia que chegou à Índia, devido aos mesmos excertos receberem instrumentação característica dessa cultura.

Uma vantagem significativa dessa técnica reside no aspecto de sua de simples implementação, ou seja, do ponto de vista da programação é um procedimento de fácil execução. Um aspecto frágil, todavia, é o uso de processamento. Partindo do fato de que o motor do jogo terá que armazenar todas as camadas de música já prontas para serem executadas a qualquer instante, o uso de memória, velocidade de processamento e outros componentes tecnológicos acabam por limitar a quantidade de músicas disponíveis para serem acionadas durante o jogo, que também divide espaço de armazenamento com os Objetos de Efeitos Sonoros e Objetos Sonoros de Discurso.

Um outro cuidado que os compositores devem ter é justamente com a linearidade das estruturas internas da música. Os Exs. 4, 5, 6 e 7 oferecem exemplos de segmentos de quatro compassos. Porém, cada compasso,

individualmente, pode ser posto em *loop*, tendo a duração de dois segundos cada. Se o jogador decidir por mudar de percurso no meio de um desses compasso, a adaptação da nova trilha terá que aguardar no mínimo um segundo. No entanto, se o compositor criar um ciclo mais longo, com número maior de compassos ou devido a um andamento mais lento, o tempo de espera para a próxima fase será mais longo e a música perde um pouco de seu aspecto não-linear, já que há que se terminar ao menos um compasso antes de adaptar a faixa à nova situação de jogo. Guardando essa atenção, a técnica de sobreposição vertical é realmente de grande valia aos compositores no âmbito da música não-linear.

The musical score is presented in five staves. The top staff is for Shehnai and Bansuri, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for Sarangi, featuring sustained chords with a tremolo effect. The third staff is for Citara ou harmo, showing a sequence of chords labeled (D), (B), (C), and (A). The fourth staff is for Tabla, providing a complex rhythmic accompaniment with various patterns and rests. The score is in G major and 4/4 time.

**Exemplo 7:** sobreposição vertical: a retirada da bateria, do sax e do baixo causam a variação de ação para mistério. Ainda, a sugestão de mudança de instrumentação para uma nova ambientação.

## 5. À guisa de considerações finais

No início desse texto afirmamos que a não-linearidade musical foi incorporada aos jogos digitais com intuito de lidar com o aspecto da interatividade intrínseco a esse meio. Compreendida nessa situação está o fato de os compositores entenderem que a música não-linear é a que melhor responde às demandas da interatividade. Nesse sentido, a questão inicial que se apresentara aos compositores foi “como reconciliar a liberdade dos jogadores em ativar eventos em momentos indeterminados com as formas musicais baseadas no tempo diacrônico?” (Stevens 2008, p. 74). A não-linearidade no contexto dos games, entretanto, não implica nos mesmos pressupostos que o conceito tem no

âmbito da composição tradicional. Considerando-se, por exemplo, as experiências iniciais da música não-linear nas vanguardas do pós-guerra, perceberemos um aspecto que não pode ser negligenciado na música para jogo: a imersão do jogador em cenários específicos. As composições consideradas pioneiras no uso do conceito da não-linearidade ilustram a questão.

Os trabalhos *Intermission 6* (1953) de Morton Feldman, *Twenty-five Pages* (1953) de Earle Brown e *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen, além de terem sido compostas para piano(s), têm em comum o fato de fazerem uso da chamada estrutura em móbile. Dessa forma, a execução (ordenação) da série de fragmentos de música pré-escritos, ou a série de páginas no caso de Feldman, são deixados a cargo do(s) intérprete(s). No caso da obra de Feldman ainda há um elemento imprevisível adicional, pois, as páginas não têm claves; assim, o intérprete pode escolher a orientação vertical da página possibilitando a inversão de registros grave-agudo dos pentagramas. Apesar da originalidade desse procedimento adotado por esses compositores, que estatisticamente torna muito difícil a ocorrência de duas interpretações idênticas das obras, resulta que a experiência de escuta dessas obras não é tão variada se considerarmos as atmosferas resultantes. Dito de outro modo, se essas obras fossem usadas para ambientar cenários em um jogo, serviriam para situações muito similares e não se adaptariam, por exemplo, a cenas de exploração e combate.

Assim, as obras citadas de Stockhausen, Feldman, Brown e Reily constituem formas de se compor de modo a permitir que o intérprete realize a obra de uma maneira não-linear e, por isso, foram também denominadas de indeterminadas, pois as decisões estão à cargo de quem irá executá-las. Em vista dessa particularidade, Jesper Kaae propôs classificar tais obras como multi-lineares compreendendo, assim,

as formas organizadas de um modo em que os elementos ou as sequências de elementos podem variar de tempo em tempo [...]. Multi-linearidade tem a ver com a estrutura da música, enquanto a não-linearidade tem a ver com a experiência do tempo e movimento na música.<sup>19</sup> (Kaae 2008, p. 78)

A mencionada experiência do tempo e movimento é central para a imersão não somente nos jogos, mas também se adequa à música para cena em

---

<sup>19</sup> No original: "courses which are organized in a way that the elements or sequences of elements can vary from time to time (...) Multi-linearity has to do with the structure of music, whereas nonlinearity has to do with the experience of time and motion in music."

geral. Uma música agitada e frenética não se adequará a uma cena de exploração e uma música calma não trará o impacto desejado para que o jogador se sinta imerso em uma situação de combate ou de corrida. Essas composições mencionadas, justamente pela vasta possibilidade de caminhos delegados ao intérprete, podem prosseguir para qualquer lugar, ou seja, não existe opção melhor ou pior. E, perceptualmente, quando tudo pode acontecer, não há previsibilidade e não havendo previsibilidade não há, conseqüentemente, expectativa. Paradoxalmente, nas obras citadas, como o resultado sonoro dos distintos percursos é muito similar, a música soa estática e não dinâmica. É exatamente nesse aspecto que pensamos que a ideia da não-linearidade como compreendida no contexto dos jogos pode oferecer um subsídio interessante para se refletir sobre este conceito no orbe da composição tradicional. Reincorporando-se ou readmitindo-se a expectativa na escuta musical, no âmbito da não-linearidade, a imprevisibilidade trazida com a interatividade estará presente sem, no entanto, causar a monotonia produzida pela total falta de objetivos ou desfechos sonoros.

Esse equilíbrio entre imprevisibilidade e expectativa é buscado pelos compositores para jogos. Como bem notou a compositora Winifried Phillips, “uma experiência linear (ou não-interativa) busca levar o jogador a uma conclusão inevitável. Uma experiência não-linear (ou interativa) apresenta ao jogador uma miscelânea de escolhas” (Phillips 2014, p. 203). Essas múltiplas de escolhas são a base da interatividade e não podem ser desconsideradas, obviamente. Contudo, se o desfecho é totalmente esperado, não há informação. Outrossim, se a música for absolutamente não-linear, não há expectativa de chegada a algum objetivo (já que o tempo é descontínuo e a música aponta para qualquer direção) e a monotonia se instaura. Portanto, a multi-linearidade, para ser efetiva, deve ser de alguma forma direcionada. E esse é um dos desafios com os quais se deparam os compositores de música dinâmica para jogos, isto é, equilibrar a liberdade criativa composicional com os eventos estabelecidos no jogo.

Anteriormente, mencionamos que na música não-linear os eventos não são causa dos eventos posteriores, tampouco consequência dos anteriores. Por conta disso, “o momento torna-se a essência de uma obra musical” (Kramer, *apud* Kaae 2008, p. 81), não havendo descontinuidade, justamente pela ausência das relações causais. Na música experienciada de momento a momento não há início

ou fim, “a música não termina; ela simplesmente para” (*ibid.*). Justamente pela ausência de objetivos e falta de expectativas, Kramer percebe que nas músicas estruturadas de momento a momento, ou seja, sem uma teleologia perceptível, o ouvinte tem duas opções, ou abrir mão dessas expectativas ou ficar entediado. E “a maioria das pessoas fará o último, de acordo com Kramer” (Kaae 2008, p. 81). Obviamente, essa não é a experiência imersiva desejada no contexto dos jogos.

As observações aqui realizadas não são feitas com intuito de crítica à determinada estética ou linguagem musical, mas objetivam chamar atenção para aspectos particulares de outras áreas de atuação do compositor que podem contribuir para ampliar não somente o arcabouço de técnicas composicionais, mas também aprofundar o escopo da discussão sobre estética, percepção e recepção das obras contemporâneas. A questão da não-linearidade não está de todo resolvida, e não possuímos ou pretendemos apresentar respostas. Entretanto, compreendemos que o equilíbrio entre interatividade e expectativa é um caminho frutífero no rol das diversas possibilidades para lidar com essa demanda musical.

## Referências

1. Berndt, Axel; Dachselt, Raimund; Groh, Rainer. 2012. A survey of variation techniques for repetitive games music. In: *Proceedings of the 7th Audio Mostly Conference: A Conference on Interaction with Sound*, p. 61–67.
2. Cabral, G. R. E.; França, F. M. G.; Silva, M. C. 2014. Construindo trilhas sonoras dinâmicas em jogos utilizando sistemas fuzzy. *XIII Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital-SBGames*.
3. Collins, Karen. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
4. Collins, Karen. 2007. An introduction to the participatory and non-linear aspects of video games audio. In Richardson, John & Hawkins, Stan (Ed.). *Essays on sound and vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
5. Kaae, Jesper. 2008. Theoretical approaches to composing dynamic music for video games. In Collins, Karen (Ed.). *From Pac-man to pop music: interactive audio in games and new media*. Hampshire: Ashgate Publishing, p. 75–92.
6. Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.

7. Marks, Aaron. 2009. *The Complete Guide to Game Audio: For Composers, Musicians, Sound Designers, and Game Developers*. Burlington: Focal Press.
8. Mello, Marcos de Lima e. 2018. *Trilha sonora em jogos digitais: uma análise histórica, funcional e suas relações com a música no cinema*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
9. Meneguette, Lucas. 2011. Áudio dinâmico para games: conceitos fundamentais e procedimentos de composição adaptativa. Anais do X SBGAMES, p. 1–10. Disponível em: <https://www.sbgames.org/sbgames2011/proceedings/sbgames/papers/art/fu11/92207.pdf>
10. Nierhaus, Gerhard. 2009. *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. New York: Springer.
11. Pederzini, Irene Cavazzoni. 2017. *Game Triggered: La musica adattiva nei video games*. Tese de laurea apresentada no Conservatorio di Musica “G. B. Martini” Bologna.
12. Phillips, Winifred. 2014. *A composer’s guide to game music*. London: MIT Press.
13. Rouse, Richard. *Game Design Theory and Practice*. Plano, Texas: Wordware, 2005.
14. Roveran, Luiz Fernando V. 2017. *Música e adaptabilidade no videogame: procedimentos composicionais de música dinâmica para a trilha musical de jogos digitais*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330666>. Acesso em: 23 Jul. 2023.
15. Shultz, Peter. 2008. Music theory in music games. In: Collins, Karen (Ed.). *From Pac-man to pop music: interactive audio in games and new media*, p. 177–188. Hampshire: Ashgate Publishing.
16. Sweet, Michael. 2015. *Writing interactive music for video games: a composer’s guide*. Upper Saddle River: Pearson Education.
17. Thomas, Chance. 2006. *Composing Music for Games: the art, technology and business of vídeo game scoring*. Taylor & Francis Group.
18. Webster, James. 2001. “Development”. In: *Grovemusic* online.

## Da análise à performance: o *Prelúdio Pitoresco N<sup>o</sup> 1* (*Crepúsculo*) de Isaías Sávio e seus caminhos interpretativos

*From Analysis to Performance: Prelúdio Pitoresco No. 1 (Crepúsculo) by  
Isaías Sávio and its Interpretive Pathways*

**Caio Cezar Braga Bressan**  
*Universidade Estadual de Maringá*

**Flávio Apro**  
*Universidade Estadual de Maringá*

**Resumo:** O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado *Os Prelúdios Pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance* (2022). O texto busca oferecer, por meio do olhar analítico, uma preparação para a performance da obra *Crepúsculo*, que faz parte do ciclo de *Prelúdios Pitorescos* (1931–1936) de Isaías Sávio (1900–1977). A análise interpretativa tem como base os conceitos hermenêuticos apresentados por Umberto Eco e Paul Ricoeur. As possibilidades de leitura dos parâmetros performáticos são inspiradas nos moldes expostos por John White em seu livro *The Analysis of Music* (1976), e de John Rink no livro *Musical Performance: A guide to Understand* (2002). Espera-se que tal contribuição fortaleça o processo da performance como área de conhecimento e motive futuros pesquisadores, além de auxiliar instrumentistas que possuam interesse em executar o ciclo de prelúdios.

**Palavras-chave:** Isaías Sávio. Prelúdios Pitorescos. Crepúsculo. Hermenêutica. Interpretação Musical.

**Abstract:** This article derives from a segment of a master's thesis entitled *Os Prelúdios Pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance*. The paper aims to conceptualize, through an analytical perspective, a preparation for the performance of *Crepúsculo*, which is part of Isaías Sávio's cycle of *Prelúdios Pitorescos* (1900–1977). The interpretive analysis is grounded on the hermeneutical concepts that were presented in the works of Umberto Eco and Paul Ricoeur. The possibilities for interpreting the performance parameters draw inspiration from the frameworks outlined by John White in his book *The*



*Analysis of Music* (1976), and John Rink in the book *Musical Performance: A Guide to Understanding* (2002). It is expected that this contribution will strengthen the field of performance as an area of knowledge, inspire future scholars, and assist performers interested in playing the prelude cycle.

**Keywords:** Isaías Sávio. Prelúdios Pitorescos. Crepúsculo. Hermeneutics. Musical interpretation.

\* \* \*

## 1. Introdução

Isaías Sávio exerceu um papel significativo para o violão brasileiro, por meio de sua atuação como violonista, professor e compositor. Seu legado abarca o ensino de promissores violonistas e uma longa produção de obras autorais e transcrições. No contexto de suas composições, os *Prelúdios Pitorescos* (1931–1936) emergem com uma estética distinta, caracterizada pela singularidade e pelo refinamento.

Partindo do pressuposto em favor da análise musical como embasamento à *performance* da obra, questionamos: como analisar o prelúdio *Crepúsculo* de uma forma pertinente a fim de trazer benefícios ao intérprete?

O objetivo deste artigo é oferecer uma modalidade de análise que possa contribuir com soluções interpretativas ao *performer* buscando uma visão ampla dos materiais musicais presentes em *Crepúsculo*, a primeira do ciclo *Prelúdios Pitorescos* de Isaías Sávio. A peça pode ser enquadrada em uma estética impressionista por suas características únicas, algo que Sávio ainda não havia explorado em outras composições. Esse caráter de novidade faz com que o prelúdio mereça um lugar de destaque, detalhando suas particularidades e reforçando a sua importância dentro do repertório violonístico.

O processo de investigação pelo viés analítico e pela reflexão acerca das propostas interpretativas auxiliam na construção de uma *performance* onde se compreendem os caminhos interpretativos de uma obra, mesmo que os resultados obtidos sejam diferentes quando executados por outros músicos.

Iniciaremos a discussão com considerações acerca da metodologia utilizada, sempre embasando as escolhas interpretativas no texto musical e todas as nuances que ele possibilita.

A análise descritiva que se segue às considerações está construída em camadas, de acordo com o modelo proposto por White (1976): microanálise,

análise intermediária e macroanálise, todas elas divididas em melodia, harmonia, ritmo e som. A macroanálise é complementada com gráficos baseados na proposta de Rink (2002), demonstrando as variações e flutuações decorrentes dos materiais musicais presentes na obra, facilitando assim a visão da peça como um todo.

Após a análise, a proposta interpretativa detalha os materiais encontrados na partitura e oferece uma sugestão de como “manipulá-los”. Essas informações são destinadas ao intérprete interessado em executar a peça.

Espera-se que este caminho faça com que o leitor obtenha uma compreensão total da obra e possa encontrar, dentro das propostas aqui apresentadas, uma nova visão para assim trilhar a sua própria interpretação.

## 2. Considerações metodológicas

Ao abordar a obra de um compositor que não está vivo, torna-se inviável a tarefa de buscar informações acerca de seu pensamento musical. O mesmo ocorre quando não temos acesso ao manuscrito ou algo de semelhante natureza para utilizar como respaldo. Mesmo quando o autor pode acompanhar os processos interpretativos, sua visão geralmente não deve diminuir a abertura dos processos interpretativos.

Caso há, todavia, em que o autor ainda está vivo, os críticos deram suas interpretações do texto, e pode ser interessante indagar do autor quanto e até que ponto ele como pessoa empírica estava ciente das múltiplas interpretações que seu texto permitia. Nesse ponto, a resposta do autor não deve ser usada para convalidar as interpretações do seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto. (Eco 2004, p. 87)

Logo, aquilo que pode documentar uma interpretação está nas informações contidas no próprio texto musical, e a forma de abordagem pode trazer um paradoxo dentro do processo, o qual pode resultar no excesso de liberdade, fugindo das intenções do texto, ou na intervenção com total fidelidade, omitindo a voz do intérprete.

A partir deste pressuposto, e levando-se em consideração que o posicionamento mais seguro para o intérprete está em indagar as intenções da obra, enxerga-se na hermenêutica um caminho que auxilia no respaldo de uma interpretação que incide na compreensão total do texto:

[...] o problema hermenêutico se colocou primeiro que tudo nos limites da exegese, isto é, no quadro duma disciplina que se propõe compreender um texto, de o compreender a partir da sua intenção, sobre o fundamento daquilo que ele quer dizer. (Ricoeur 1978, p. 5)

Uma obra publicada foge do controle de seu autor e passa a pertencer ao mundo. Os processos de interpretação não podem ser tratados como unidade ao pensar em uma sociedade plural, onde as vivências e costumes de cada povo fazem com que suas concepções sejam diferentes. Ao raciocinar dessa forma, é possível buscar as intenções do texto para um processo interpretativo eficiente.

Segundo Ricoeur (2019, p. 47), “(...) com o discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir”. A partir desta fala, enxerga-se que a importância do caráter interpretativo se dá nas informações contidas no próprio texto, pois, é através dele que se apresenta um resultado de significado para a emissão da mensagem.

Ainda sobre as informações contidas no texto, o que nele é entregue muitas vezes carrega mais significado do que realmente foi intencional por parte de quem escreveu. Eco (2004, p. 81) alega que “frequentemente os textos dizem mais do que seus autores pretendiam dizer, mas menos do que muitos leitores incontinentes gostariam que eles dissessem.” Assim se cria o sentido das análises descritivas: processo que detalha as ideias presentes na partitura e ajuda assim a formar o que Umberto Eco chama de “leitor modelo”. Um intérprete pronto para compreender e gerar significados ao texto musical, contribuindo à modelagem sonora.

Apesar de não se tratar diretamente da intenção do leitor, ela está implícita dentro da intenção da obra:

Defender um princípio de interpretância, e sua dependência da *intentio operis*, não significa, por certo, excluir a colaboração do destinatário. O fato mesmo de que se tenha colocado a construção do objeto textual sob o signo da conjectura por parte do intérprete mostra como intenção da obra e intenção do leitor estão estreitamente ligadas. (Eco 2004, p. 18)

As intenções do leitor são geradas a partir de sua relação de significado com as intenções da obra. Todas essas perspectivas são moldadas a partir do processo de interpretação pessoal, sendo este um “leitor modelo” ou, para o tipo de obra analisada, um “leitor em construção”.

O ofício de intérprete em música nem sempre foi estabelecido como uma função científica e racional. Em um dos tratados mais famosos da antiguidade

romana, Anício Mânlio Torquato Severino Boécio, conhecido pelo seu último nome, refere-se a interpretação musical com um procedimento inferior, que não necessita de um esforço intelectual para ser realizada.

A classe que se dedica aos instrumentos e que consome todos os seus esforços nessa prática – como os executantes de cítara e aqueles que apresentam suas habilidades no órgão e em outros instrumentos musicais – está separada da inteligência da ciência musical, e, como já foi dito, não faz uso da razão e é totalmente desprovida de reflexão. (Boécio *apud* Tomás 2002, p. 14)

Cabe aqui discutir o problema principal da fala do autor: interpretar não faz uso da razão e não necessita de reflexão?

Toda escolha a ser tomada parte de um pressuposto reflexivo. A interpretação de um texto musical é um conjunto de escolhas que servem para significar ou resignificar a obra, trazendo-a para a realidade e contexto do executante.<sup>1</sup> Não há interpretação neutra, tendo em vista que ela parte de um ser que existe. O Ser que existe em uma sociedade, existe em um ambiente e carrega todas suas vivências para a sua interpretação de mundo. Por que na interpretação musical há de ser diferente?

Interpretar música vai além de transformar símbolos em sons. A mensagem que é obscura e inalcançável sem uma mediação do executante deve passar a ser inteligível dentro do processo de emissão.

### 3. Diretrizes da análise descritiva

A análise possui como principal diretriz os materiais musicais que se encontram na partitura da edição original. Os exemplos utilizados foram reescritos para uma visualização mais clara dos elementos abordados, e toda alteração será indicada em relação à partitura e justificada. A função dessas investigações é corroborar as propostas interpretativas apresentadas

---

<sup>1</sup> Lima *et al* (2006, p. 20) define que “a performance pensada como a arte de interpretar exige um pesquisador mais afeto às questões da interpretação propriamente dita, com todos seus questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais”, e delimita que “sob uma perspectiva eminentemente sensorial, se levarmos em conta a estreita relação da execução artística com a sensibilidade do executante, poderemos pensar a *performance* como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte.” (Lima; Apro; Carvalho 2006, p. 14)

posteriormente, e que sugere diversas opções para o músico que busque ampliar a sua visão acerca deste repertório, aumentando as possibilidades interpretativas e explicitando informações que estejam contidas nas entrelinhas do texto musical, ou subentendidas. A proposta não deve ser tratada como um método, mas sim, um guia para uma das inúmeras decisões que podem ser tomadas ao tocar a peça.

A análise pode ser justificada sob diferentes perspectivas dentro das correntes teóricas da Hermenêutica, e essa escolha dependerá do autor escolhido. Ao vincular essa proposta com a hermenêutica clássica ou antiga, dentro das típicas orientações que sugerem a) o exprimir, b) o explicar e c) o traduzir, a última orientação condiz com o modelo analítico escolhido neste trabalho:

[...] a interpretação explicativa torna-nos conscientes de que a explicação é contextual, é <<horizontal>> (horizontal). Deve processar-se dentro de um horizonte de significados e intenções já aceites [sic]. Em hermenêutica, esta área de uma compreensão pressuposta é designada por pré-compreensão. Podemos frutiferamente perguntar que pré compreensão é necessária para podermos conhecer o texto (dado). (Palmer 2018, p. 43)

Seguindo essa diretriz de Palmer, um dos caminhos adequados para a pré-compreensão numa análise musical, e mais especificamente em *Crepúsculo*, poderia ser o da análise descritiva. Conceituar os aspectos formais e interpretativos dentro dessa proposta possibilita encontrar um início da compreensão da obra. “Para que o intérprete faça uma *performance* do texto tem que compreender; tem que previamente compreender o assunto e a situação antes de entrar no horizonte de seu significado” (Palmer 2018, p. 44).

Por meio dessa mesma linha teórica, o círculo hermenêutico, dentro de um processo dialético das concepções abordadas por cada autor, pode informar as funções da análise. Nesse aspecto, há uma convergência nos pensamentos dos teóricos Friedrich Schlegel e Wilhelm Dilthey, pois, para ambos, a compreensão da totalidade da obra requer que esta seja vista também em suas partes, e para analisá-las, é necessário reconhecer a obra como um todo. Desse modo, fecha-se o mencionado círculo hermenêutico.

Para iniciar esse processo de reconhecimento, uma análise descritiva revela os aspectos necessários para um mergulho na obra, tanto por partes, quanto em sua integralidade. A proposta de análise desenvolvida por John White

(1976) no capítulo denominado *The analytical method*,<sup>2</sup> demonstra um processo de leitura em três níveis: a) a microanálise, b) a análise intermediária e c) a macroanálise.

Ainda de acordo com as rubricas interpretativas anotadas pelo compositor na partitura do prelúdio, a análise também possui a função de reforçar tais indicações e demonstrar por meio de gráficos as possibilidades musicais que respaldem a proposta de *performance* nas respectivas aplicações de dinâmicas, tempos, fraseados e condução de motivos melódicos. Tal proposta pretende ir além dos signos contidos na partitura, auxiliando a conscientização de informações que poderiam passar despercebidas na leitura da obra.

Os gráficos estão baseados na proposta de John Rink (2002) no capítulo *Analysis and (or) performance*, presente no livro *Musical Performance: A Guide to Understand*. Rink delimita dois tipos de análise: a) prescritiva, feita anteriormente, servindo de base para uma provável performance particular, e b) descritiva, que tem como base uma interpretação já finalizada. Os gráficos aqui apresentados são os prescritivos e ocupam a macroanálise, servindo como aporte para aqueles interessados numa leitura minuciosa das peças.

As divisões, de acordo com Rink, estão discriminadas na seguinte ordem:

- (1) a identificação de planos tonais básicos e divisões formais;
- (2) gráficos de tempo;
- (3) gráficos de dinâmica;
- (4) análise do contorno melódico e dos motivos/ideias que o constituem;
- (5) preparação de redução rítmica;
- (6) “renotação” da música.

O objetivo não é limitar a interpretação, mas trazer recursos que possam indicar uma direção geral sob a qual serão sobrepostas diferentes possibilidades decorrentes da análise estrutural. A partir dessa proposta, os materiais musicais presentes na obra podem ser analisados para que o intérprete possa utilizá-los na abordagem da peça dentro de sua própria perspectiva interpretativa.

---

<sup>2</sup> White, John. 1976. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall. p. 13–25.

## 4. Crepúsculo

*Crepúsculo* é a peça que inicia o ciclo de prelúdios. Apesar de possuir armadura de clave de Lá Maior, o centro tonal pode ser considerado como Mi Maior, mesmo possuindo dissonâncias não resolvidas no seu decorrer. O acorde final de Mi Maior com 9ª confirma a relação, demonstrando a mesma tonalidade do prelúdio posterior. Com 28 compassos, e fórmula de compasso 3/4, a indicação de expressão e andamento *Andante. Calmo e molto espressivo* sugere que seja interpretado de forma lenta e tranquila, sendo relevante o uso de rubatos e atenção com as fermatas indicadas na edição.

### 4.1. Ritmo

#### *Microanálise: Ritmo*

A informação inicial de andamento e expressão de *Crepúsculo* é dada pela indicação *Andante, Calmo e Molto Espressivo*. Nos sete primeiros compassos, é predominante o uso de um gesto melódico que compõe a ideia motívica que marca o início da obra, composto por uma mínima pontuada acrescida de um movimento descendente com figuras de menor valor (colcheias ou semicolcheias).

*Andante, Calmo e molto espressivo*



The image shows a musical score for the first five measures of 'Crepúsculo'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo and expression markings are 'Andante, Calmo e molto espressivo'. The first measure starts with a piano (p) dynamic. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a dotted quarter note. The accompaniment features a series of chords, with a triplet of eighth notes in the third measure. The notation includes various accidentals and articulation marks.

**Exemplo 1:** Motivos iniciais de *Crepúsculo*, c. 1–5

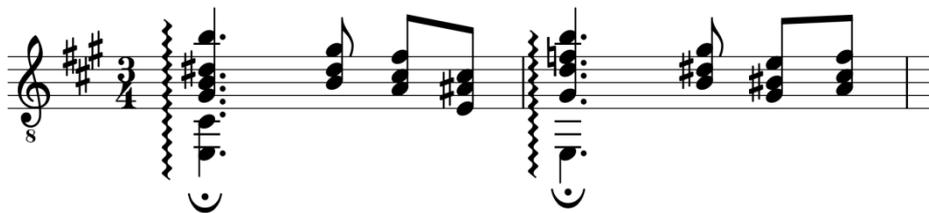
O compasso 8 apresenta uma sequência em blocos de seis colcheias, e, a partir deste ponto, ocorre uma padronização de frases melódicas em anacruse, que culminam em acordes. Esses blocos só apresentam valor de colcheia no compasso oito, sendo que no restante da peça sempre têm a duração de mínimas e semínimas, enquanto os gestos melódicos complementares são formados por colcheias, como pode ser visualizado no exemplo abaixo:



**Exemplo 2:** Blocos e gestos melódicos em *Crepúsculo*, c. 11–12

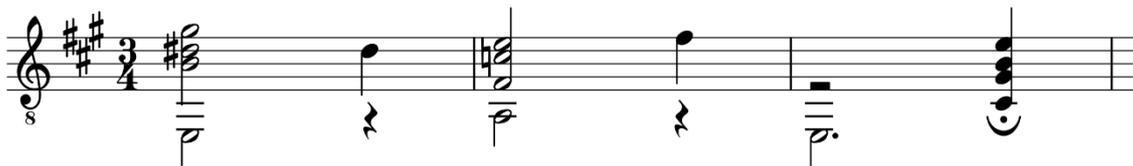
O acorde inicial do compasso 11 é a finalização do motivo<sup>3</sup> formado pela figuração de colcheias e encerrado por acorde (2º tempo do compasso 9 ao 1º tempo do compasso 11). Note-se, na imagem acima, que o gesto melódico inicia no segundo tempo e finaliza no bloco de acorde localizado no próximo compasso. Esse gesto é estabelecido entre os compassos 9 e 14, consolidando o perfil rítmico predominante da obra.

Os compassos 15 e 16 imitam o padrão rítmico dos dois primeiros compassos, com a diferença de que não possuem a mesma relação intervalar melódica, e desta vez a melodia está harmonizada por tríades paralelas.



**Exemplo 3:** Imitação do padrão rítmico inicial em *Crepúsculo*, c. 15–16

Há um movimento ascendente em colcheias nos compassos 17 e 18, que conduz a um breve trecho de repouso. Neste, observa-se um acorde que se repete por dois compassos e culmina num acorde conclusivo:



**Exemplo 4:** Cadência e acorde conclusivo de *Crepúsculo*, c. 19–21

<sup>3</sup> Para Schoenberg (1996, p. 35), os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.

O padrão em colcheias de dois compassos é retomado a partir do c. 22, com o já conhecido repouso em acorde no c. 24. Os compassos 25 e 26 contam com o mesmo padrão rítmico, mas agora de forma melódica descendente, conduzindo para o final da obra, que apresenta um baixo em colcheia pontuada no primeiro tempo, complementado por seu acorde em semínima no terceiro tempo no c. 27, e um bloco em mínima pontuada no 28, que é indicado na partitura em forma arpejada reversa (do agudo para o grave).

*Análise Intermediária: Ritmo*

Considera-se que *Crepúsculo* apresenta, em seu decorrer, dois motivos rítmicos principais: o motivo básico<sup>4</sup> ocorre nos compassos um, dois, quatro, sete, quinze e dezesseis (Ex. 5).



**Exemplo 5:** Motivo básico de *Crepúsculo* (c. 1, 2, 4, 7, 15 e 16)

Na primeira variante do motivo básico (compasso 3), há um acréscimo de quiáltera (tercina) no terceiro tempo e, na segunda (compassos 5–6), semicolcheias no mesmo lugar, resultando em:

I)



**Exemplo 6:** Motivo rítmico 1 – Primeira variante do motivo básico (compasso 3, *Crepúsculo*)

II)



**Exemplo 7:** Motivo rítmico 1 – Segunda variante do motivo básico (compassos 5–6, *Crepúsculo*)

<sup>4</sup> Para Schoenberg (1996, p. 36), “qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diferença muito grande de elementos.

O segundo motivo, iniciado em tempo forte e formado pela figuração de 6 colcheias (c. 8), inicia um novo padrão rítmico. Este é ilustrado no Ex. 8 a seguir:



**Exemplo 8:** Motivo rítmico 2 – Desenvolvimento de *Crepúsculo*

Uma das variações do motivo rítmico 2 é apresentada nos compassos 9–11. Este motivo, que se inicia em anacruse e encontra-se subdividido em colcheias, é finalizado no tempo forte com semínima



**Exemplo 9:** Variação do motivo rítmico 2 de *Crepúsculo*

O exemplo acima apresenta uma pausa no primeiro tempo, porém, neste está alocada a conclusão (sempre em semínimas) do motivo rítmico 2 (Ex. 8). Ele é executado em sua forma original três vezes, com variações melódicas, iniciando nos compassos 9, 11 e 13.

Posteriormente, o motivo rítmico também sofre variações, mas mantendo o padrão iniciado agora no tempo forte, alternando sua conclusão entre mínima no compasso 19, e mínimas pontuadas nos compassos 24 e 27, como confere no E. 10:



**Exemplo 10:** Motivo rítmico 2 – variação em *Crepúsculo*

Quando visualizado a partir das variações, verifica-se que os motivos não são isolados, mas sim, um desenvolvimento que ocorre desde o começo da peça, onde “na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo.”

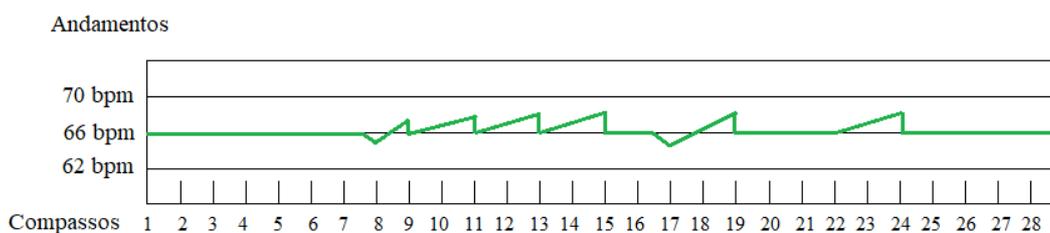
(Schoenberg 2008, p. 36). A apresentação de três colcheias no final dos primeiros compassos, que passa a ser um grupo de seis no desenvolvimento, dez no segundo motivo, e por último, doze em sua variação. Os motivos não apresentam um padrão de começo e fim, mas sim, uma forma que se desenvolve a partir de suas variantes, onde é retomado o motivo inicial no compasso 15, e retorna a se desenvolver no 17, por exemplo.

Os padrões apresentados acima são capazes de resumir toda a estrutura rítmica do prelúdio. Apesar da simplicidade rítmica, o jogo interpretativo ocorre dentro das variações de dinâmicas, timbres, harmonias e padrões melódicos.

#### Macroanálise: Ritmo

Apesar deste prelúdio apresentar poucas variações agógicas, é importante ressaltar que, mesmo sutilmente, as notações de *poco accelerando* presentes em diversos trechos fazem com que ocorram oscilações de andamento. As indicações de *poco rit.* e *rit. molto* atuam no mesmo sentido.

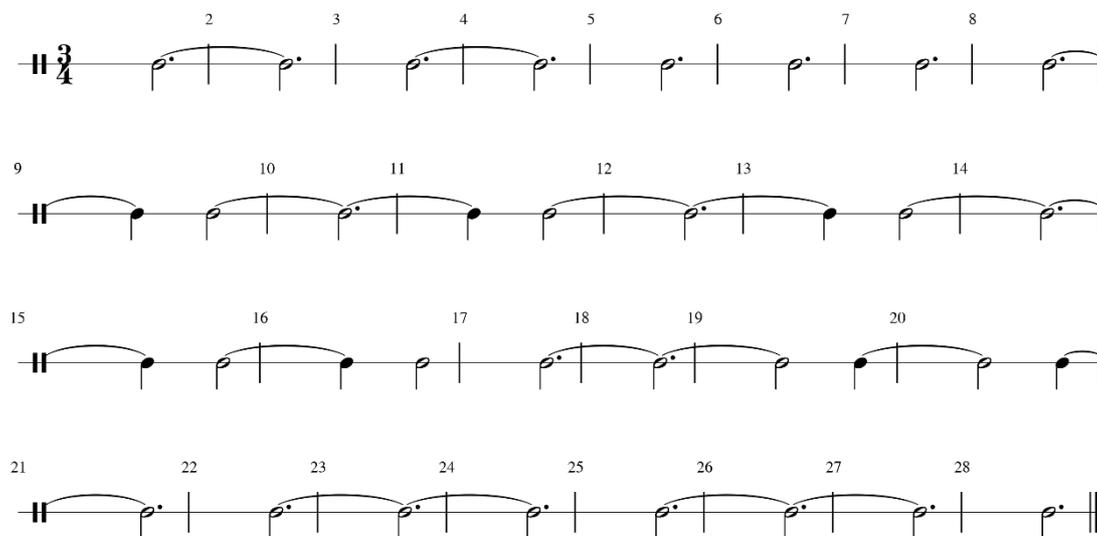
A tradicional gama de andamentos disposta nos metrônomos costuma parametrizar a velocidade *Andante* entre 76 e 108 *bpm*, o que não se encaixaria com o perfil desta peça. Assim, é possível delimitar, mesmo que sem exatidão, uma média de 66 *bpm* como guia para o prelúdio. O gráfico abaixo exemplifica as variações que a escrita musical da obra abrange:



**Figura 1:** *Crepúsculo* – gráfico de tempos, de acordo com as rubricas de agógica indicadas na partitura

O gráfico, embora não seja um guia absoluto, ajuda a ressaltar os trechos onde o músico pode tomar os devidos cuidados para obter os movimentos indicados na partitura.

Uma redução rítmica construída a partir dos inícios e finais de frases e utilizando ligaduras entre os compassos para indicar suas extensões ajuda a evitar interrupções das ideias musicais e revela que as frases possuem tamanhos semelhantes.



**Figura 2:** *Crepúsculo* – Redução rítmica

Com esta redução, é possível notar que as frases se encerram nos tempos fortes, como no compasso 9. No mesmo compasso, a frase seguinte se inicia no segundo tempo e mantém o padrão de finalização.

A partir do modelo anterior, a próxima figura acrescenta novas instruções, de acordo com a peça, para uma nova notação. Com os parâmetros descritos junto com a redução rítmica, obtém-se uma clara visualização dos elementos musicais encontrados na obra (Fig. 3).

Mesmo que os compassos 15 e 16 apresentem os motivos rítmicos iniciais da peça, a alteração na escrita dos valores das figuras foi feita para melhor exemplificar as fermatas.

A visão reduzida da peça, somada aos elementos expressivos descritos na partitura, faz com que o intérprete observe certas nuances que podem passar despercebidas na partitura. Como exemplo, ao analisar as rubricas expressivas que acompanham os acordes de conclusão dos arpejos ascendentes dos compassos 9, 11 e 13, além das dinâmicas decrescentes, os pontos de apoio são apresentados com notação de fermata, demonstrando uma finalização de frase, seguida de uma nova ideia.

The musical score for 'Crepúsculo' consists of 28 measures. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure (measure 2) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes several dynamics: mf (measures 2, 11, 25), f (measures 9, 16), p (measures 13, 28), and pp (measure 24). Performance instructions include 'poco rit.' (measures 7-8), 'poco accel.' (measures 10, 12, 14, 18, 22, 23), 'Tranquillo' (measures 19-20), and 'rit. molto' (measure 17). The score is divided into four systems of seven measures each.

Figura 3: *Crepúsculo* – Redução com parâmetros

## 4.2. Melodia

### Microanálise: melodia

Nos gestos melódicos de *Crepúsculo*, prevalecem os intervalos de terça e graus conjuntos, apresentando também intervalos de quarta, porém com menor frequência.

Os sete primeiros compassos utilizam perfil descendente enquanto o restante da obra emprega o sentido oposto, sendo construído com arpejos ascendentes, sempre alcançando a nota mais aguda sustentada por um acorde. Há uma exceção nos compassos 25 e 26, que encaminham a finalização da obra do agudo para o grave perfazendo melodicamente um acorde de A6 no compasso 25, Am6 no compasso 26, até atingir os acordes finais de E9.

Example 11 shows the concluding phrase of 'Crepúsculo' from measures 25 to 28. It is written in treble clef with a 3/4 time signature. The melody begins in measure 25 with a mezzo-forte (mf) dynamic and descends through several notes. In measure 26, the melody reaches a low note, and the accompaniment features a chord. The piece concludes in measure 28 with a piano (p) dynamic.

Exemplo 11: Frase descendente conclusiva em *Crepúsculo*, c. 25–28

A tessitura utilizada é ampla: a seção introdutória (c. 1–7) não ultrapassa a extensão de duas oitavas na voz aguda. Porém, os gestos melódicos que ocorrem a partir do compasso nove têm, como ponto de partida, as cordas graves do instrumento, partindo da sexta corda solta (Mi), e alcançando a mesma nota três oitavas acima.

Devido ao fato de que as seções de *Crepúsculo* apresentam semelhanças entre si, serão apontadas como possibilidade interpretativa as características principais de cada parte, definidas através do timbre ou da dinâmica.

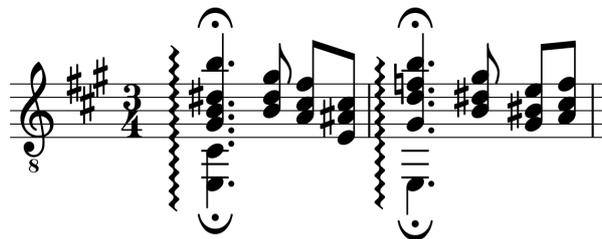
*Análise intermediária: Melodia*

As estruturas dos gestos melódicos do prelúdio se desenvolvem gradualmente, assim como os motivos rítmicos. Considerando que as frases iniciais possuem a duração de dois compassos, ou seja, dois motivos rítmicos agrupados, os quatro primeiros compassos destacam-se por haver uma intenção de expor a frase e reafirmá-la, apresentando o motivo básico e suas variantes, reforçando as características melódicas como um jogo de perguntas e respostas.



**Exemplo 12:** Frases iniciais de *Crepúsculo*, c. 1–4

Nos sete primeiros compassos, é predominante um perfil com notas descendentes associados aos motivos rítmicos. Nos compassos 15 e 16, o motivo se apresenta com as mesmas características, porém, sustentado por blocos harmônicos (fig. 16). Essa alteração de densidade no motivo demonstra, sob certo aspecto, uma espécie de variação melódica, encaminhando para um pequeno trecho de repouso, que seguirá para o segundo motivo novamente.

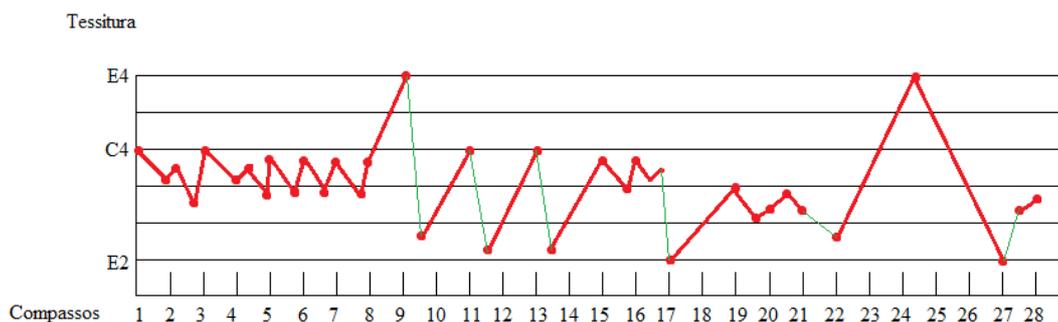


**Exemplo 13:** Motivo inicial em blocos. *Crepúsculo*, c. 15–16

Uma mudança de direção melódica ocorre nos compassos 25 e 26, onde um perfil melódico descendente alcança os acordes finais da obra.

*Macroanálise: Melodia*

Os traços do movimento melódico que serão apresentados na Fig. 4 ajudam a visualizar as variações que serão demonstradas nos gráficos de dinâmicas. Para auxiliar na percepção do movimento, foram delimitados quatro pontos como referência: a nota inicial, a final, a mais aguda e a mais grave que percorrem toda a melodia da peça.



**Figura 4:** *Crepúsculo* – Gráfico melódico

As linhas vermelhas evidenciam o perfil melódico da peça, mesmo que sem a exatidão da altura de todas as notas presentes no contorno. As linhas verdes demonstram os cortes de linha melódica, também decorrentes das finalizações de frases. É de se observar que esses cortes sempre ocorrem nas tessituras agudas e os gestos melódicos retomados nas tessituras graves, recuperando o movimento ascendente até pontos próximos de onde a melodia havia sido interrompida.

Ao observar o gráfico, o intérprete pode mensurar a extensão de altura das linhas, que em alguns casos atravessam até duas oitavas dentro de apenas dois compassos. Verifica-se também a repetição de padrões que, mesmo em pontos diferentes, consolidam uma tendência geral em proveito da direção ascendente.

Os principais pontos de apoio melódico podem ser observados no exemplo abaixo:

**Exemplo 14:** *Crepúsculo* – Redução melódica

O Ex. 14 auxilia na visualização do movimento melódico descendente que caracteriza o motivo inicial e sua reafirmação (c. 1–4), as iterações da nota Sol antes do desenvolvimento, e principalmente, na linha descendente em graus conjuntos que ocorre nos compassos 9, 11, 13 e 15, onde se inicia uma nova ideia. A partir do compasso 19, note-se também as repetições das notas estruturais para o acorde de E, sendo sua tônica e terça até a finalização da peça.

### 4.3. Harmonia

#### *Microanálise: Harmonia*

A obra possui harmonia com caráter suspensivo e com acordes complexos. Os quatro compassos iniciais dispõem de duas camadas harmônicas ocorrendo simultaneamente, sendo a primeira delas vertical proveniente da própria progressão harmônica e a segunda, pela linha melódica, quase de forma independente:

**Exemplo 15:** c. 1–4 com indicações harmônicas de *Crepúsculo*

Todos os acordes posicionados em blocos possuem um trítono sem resolução. No entanto, fica claro que o acorde do primeiro compasso é reafirmado no terceiro, após uma passagem pelo F#7/E. O que ocorre na

reafirmção é uma variação do acorde inicial. Enquanto o primeiro compasso apresenta o acorde de B<sup>o</sup>9, no terceiro ocorre um G<sup>#o</sup>(#11), acorde que possui o mesmo trítone em sua composição. Este também é encaminhado para um F<sup>#</sup>7, agora com acréscimo da 13<sup>a</sup>.

Os gestos melódicos descendentes que se repetem demonstram, de forma subentendida, uma harmonia que apresenta os acordes de Em e Am, com algumas alterações. Mesmo que não exista necessariamente uma relação funcional entre esses dois acordes, as diferentes vozes auxiliam no equilíbrio da sensação de tensão *versus* relaxamento.

Entre os compassos 5 e 7, ainda dentro do modelo de camadas harmônicas, a progressão inicia com um acorde de F<sup>o</sup>.9, seguindo para E<sup>o</sup> e G7.13, enquanto a voz superior tece fragmentos melódicos que circundam os acordes B<sup>b</sup>, B<sup>o</sup> e B<sup>b</sup>m. Enquanto a linha inferior modaliza os acordes, a superior apresenta uma sequência de dominantes.

5

F<sup>o</sup>9 E<sup>o</sup> G7.13

B<sup>b</sup> B<sup>o</sup> B<sup>b</sup>m

*poco ret.*

**Exemplo 16:** Indicações harmônicas de *Crepúsculo* (c. 5–7)

O compasso oito apresenta uma melodia em sentido ascendente (cada um deles, porém, perfazendo uma *apogiatura* melódica descendente). Aqui, o autor utiliza dois tipos de acordes, se repetindo simetricamente do grave para o agudo. Esse tipo de estrutura constante também é encontrado no *Prelúdio 3* de Heitor Villa-Lobos, como pode ser observado no exemplo abaixo:

8

**Exemplo 17:** fragmento dos compassos 28 e 29, *Prelúdio 3*, Heitor Villa-Lobos

Os padrões harmônicos apresentados a partir do compasso 8, são caracterizados como: Maior com Sexta e Maior Aumentado, e apresentados com um tom de distância descendente, fazendo com que a linha mais aguda demonstre um movimento de terças diminutas, seguido de um salto ascendente de quarta para o próximo clichê harmônico. Os acordes são em síntese A+ e E+, finalizando em um E+ no ponto mais agudo.

**Exemplo 18:** Padrão ascendente de acordes em *Crepúsculo*, c. 8

A partir do compasso nove, começa a se confirmar a tonalidade principal da obra. Após a exposição do acorde de E+, o primeiro arpejo enuncia o acorde de E9.13, tendo as notas principais nas primeiras colcheias.

**Exemplo 19:** Indicação das notas principais em *Crepúsculo*, c. 9

Os blocos posicionados posteriormente apresentam acordes de D4.6 e A#°, enquanto os arpejos conduzem em tons inteiros para o E7M.6 sendo eles: G#°13 e G#° nos compassos 11 e 12 e F#° nos compassos 13 e 14.

**Exemplo 20:** Modelo em blocos de *Crepúsculo*, c. 11–15

Os compassos 19, 20 e 21 apresentam o clichê harmônico T/Sd6/T (tônica/subdominante menor com sexta/tônica), que, de certa forma, já vinha sendo sugerido nos arpejos anteriores. Esse padrão apresentado por dois compassos, é concluído em um E6, apresentado em bloco,

Após o repouso no E6 (compasso 24), a peça prepara o encerramento com os arpejos de A6 e Am13 em frases descendentes (compassos 25-28), desencadeando em um acorde de E6 e seguindo para um E9 arpejado, com a dinâmica *piano*. Verifica-se uma finalização em cadência plagal<sup>5</sup> de IV grau menor.

#### *Análise intermediária: Harmonia*

Apesar do perfil melódico inicial (da camada superior, acima identificada) indicar um direcionamento descendente das frases, seu caminho harmônico se constrói por tríades menores, produzindo um efeito sonoro que alivia a tensão desencadeada pelos acordes dissonantes, como confere no Ex. 15.

A mesma estratégia harmônica é repetida mais adiante, no segundo motivo (a partir do compasso 9), onde as frases de cinco tempos são dispostas em acordes de forma arpejada, geralmente perfazendo duas oitavas e direcionando-se aos acordes seguintes, em constante alternância entre tensão e relaxamento.

Os blocos de apojeturas do compasso 8 direcionam para um acorde aumentado no compasso 9, que nos compassos seguintes busca lentamente uma resolução no segundo motivo rítmico até o compasso 15, com um acorde de E7M.13, direcionando a harmonia para o acorde de E7M no compasso 19.

Embora este prelúdio apresente um perfil harmônico geral suspensivo, ele vai paulatinamente encaminhando-se para um centro tonal de Mi maior, o que se confirma pela sua conclusão no acorde de E9.

#### *Macroanálise: Harmonia*

O roteiro abaixo (Tab. 1) apresenta os acordes que compõem a progressão harmônica da obra, sejam eles dispostos de forma arpejada ou em blocos. Essa progressão está indicada em três linhas que informam: a) superior: a numeração dos compassos, b) mediana: os acordes estruturais (aqueles dispostos em blocos)

---

<sup>5</sup> Finalização nos graus II IV I, podendo o quarto grau ser alterado para o modo menor.

e c) inferior: os acordes que são dispostos em forma de arpejo (também diferenciados pelo uso de cifragem em itálico):

1 B°9 <i>Em</i>	2 F#7 <i>Em9</i>	3 G#°(#11) <i>Em</i>	4 F#7.13 <i>Am</i>	5 F°9 <i>Bb</i>	6 E°7 <i>B°</i>	7 G7.13 <i>Bbm</i>
8 F#6.E+ D6.C+ Bb6.A+	9 E+ <i>E9</i>	10 <i>E9</i>	11 D4.6 <i>G#°.13</i>	12 <i>G#°</i>	13 A#° <i>F#°</i>	14 <i>F#°</i>
15 E7M.6 <i>G#m/F#m/ F7</i>	16 D° <i>G#m/E7M/ F#m</i>	17 <i>Am6</i>	18 <i>Am6</i>	19 E7M	20 Am6	21 E6
22 <i>E9</i>	23 <i>Am6</i>	24 E6	25 <i>A6</i>	26 <i>Am13</i>	27 E6	28 E9

**Tabela 1:** *Crepúsculo* – Tabela harmônica geral.

As primeiras ideias não se apoiam em nenhum acorde estrutural, tendo assim até o compasso 9 uma espécie de seção com “tonalidade suspensa”.

Mesmo sem conter cadências perfeitas, percebe-se que a obra se encaminha em direção à tonalidade de Mi maior a partir do compasso 9, por meio do emprego de algumas sugestões de cadências tonais, sobretudo as plagais com o quarto grau menor (IV–I), conforme verifica-se nos compassos 13–15 e 25–27. A primeira ocorrência desse tipo de cadência ocorre entre os compassos 16, 17, 18 e 19, e logo adiante, uma progressão I9 – V6 – I6 entrega a tonalidade, seguido da mesma cadência plagal finalizando a peça.

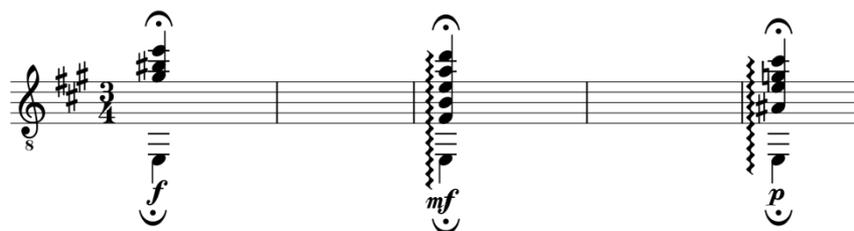
#### 4.4. Som

##### *Microanálise: Som*

A dinâmica *mezzoforte* é indicada logo no início da peça, não havendo alterações rubricadas pelo autor até o compasso 7. Como já citado anteriormente, as indicações de expressão e andamento são “*Andante. Calmo e Molto Espressivo*”, o que pode sugerir a adoção de um plano geral dinâmico e timbrístico que tendam mais para uma sonoridade doce e sutil.

No compasso 8, aparece uma notação de *crescendo*, afirmando a importância do ponto citado em termos de intensificação sonora e atribuindo maior destaque na interpretação. A frase ascendente culmina em um acorde de E+, resultando na primeira ocorrência da nota de tessitura mais alta da peça, que conta com uma fermata e com a indicação de dinâmica *forte*.

A partir do compasso 9, todas as linhas melódicas apresentam arpejos como caminhos que desembocam em acordes bloqueados, reforçados timbricamente pela notação de *pizzicato* e *poco accelerando*, conforme pode-se verificar no Ex. 19. Os blocos de apoios harmônicos apresentam intensidades diferentes a cada finalização de frase, delineando o retorno para uma região mais grave do instrumento, reforçado pelas dinâmicas que também decrescem. Esses blocos de acordes são pontuados por fermatas, sustentando-os por um tempo maior que o escrito.



**Exemplo 21:** *Crepúsculo* (c. 9–13) – Demonstração de dinâmicas dos acordes nos tempos fortes

Ao apresentar o acorde de E7M.13, o perfil rítmico dos compassos 15 e 16 é retomado utilizando a já conhecida notação rítmica dos quatro compassos iniciais da peça, com a especificidade de que o padrão é modificado, passando à condução melódica sustentada por blocos harmônicos. Este trecho volta à dinâmica *forte*, decrescendo para um *mezzo forte*. Todos os acordes alocados no segundo e no terceiro tempo contam com acentos e, no compasso 15, há uma redução de velocidade proveniente da rubrica do autor, *ritenuto molto*.

O arpejo seguinte, sustentando a harmonia de Am6 por seis tempos, com frase ascendente de colcheias, também conta com o uso de *pizzicatos*, *poco accelerando* e um *crescendo* no compasso 18, repousando posteriormente no acorde de E7M, com a notação expressiva de *Tranquillo*.

A frase dos compassos 22 e 23 delineia um acorde de E6 que será reafirmado no acorde do compasso 24, tendo nele o único *pp* da obra. O próximo trecho (c. 25–27), indicado pela dinâmica *mf*, tem um direcionamento melódico

alterado (descendente) e sem os *pizzicati*. Este finda no mesmo acorde de E6, com uma fermata, concluindo a obra em um E9 com a dinâmica *p*.

As variações de timbre usualmente ficam a cargo do intérprete, tendo em vista a sua relação pessoal frente às concepções musicais que a obra possa lhe despertar. Ao enquadrá-la dentro da estética impressionista, como será feito no tópico seguinte dedicado às sugestões interpretativas, pode-se sugerir mais de uma padronização de ideias, o que determinará a escolha do timbre inicial a ser aplicado a este prelúdio.

#### *Análise intermediária: Som*

A obra apresenta poucas variações de textura sonora, com a predominância de um perfil melódico com finalização em blocos harmônicos.

O contraste das sonoridades pode ser aplicado desde o início, onde há uma reafirmação motívica (c. 1–7), seguindo para as frases que se encerram com blocos harmônicos, onde a indicação de dinâmicas já encaminha para uma possível variação de timbres e cores, que ficam a cargo do intérprete.

Pensando numa finalização que prepare a sua ligação com o próximo prelúdio, *Retrato*, sugere-se que o intérprete privilegie o timbre *dolce*, somado à própria rubrica do autor pela indicação de dinâmica *piano* encontrada na partitura.

#### *Macroanálise: Som*

No que se refere ao planejamento interpretativo das dinâmicas, será realizada uma comparação entre as indicações escritas na peça e aquelas subentendidas pelo direcionamento das vozes, no intuito de enriquecer os planos geral de intensidades com uma maior gama de detalhes. O gráfico de dinâmicas abaixo reproduz o que a partitura informa no âmbito dinâmico:

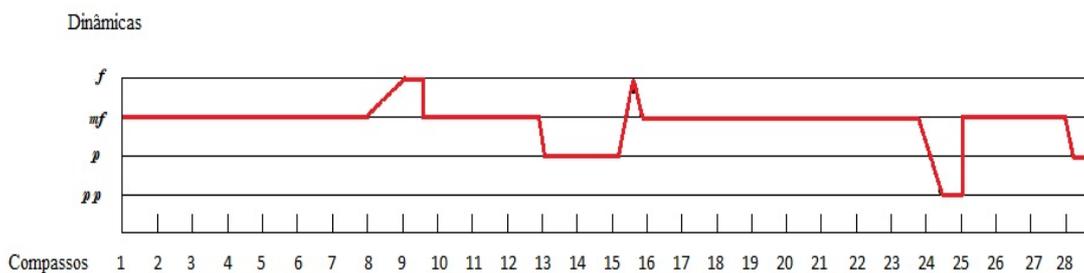


Figura 5: *Crepúsculo* – Gráfico de dinâmicas, conforme partitura.

Observa-se que o resultado obtido pelas notações destacadas na edição está representado por uma linha vermelha que perpassa todos os compassos da peça. Com isto, percebe-se em quais pontos ocorrem os ápices de dinâmicas e se elas acontecem de forma súbita ou crescente. Sabendo que o resultado acústico proveniente da orientação sugerida pela linha dependerá da interpretação que o *performer* adotar em relação à dinâmica inicial *mf*, obtém-se, dessa forma, um panorama de como serão abordadas as possíveis variações futuras.

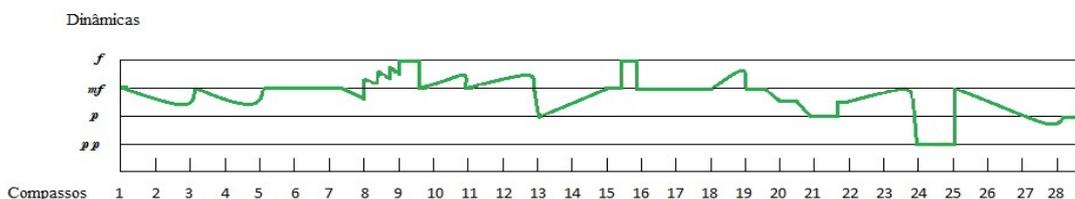


Figura 6: *Crepúsculo*. Gráfico de variação de dinâmicas, conforme harmonia

Neste segundo gráfico (Fig. 6), estão dispostas as variações encontradas a partir da análise estrutural harmônico-melódica. As linhas descendentes trazem um pequeno decrescendo de dois em dois compassos no início. Nas colcheias, do compasso oito, as dinâmicas levam a interpretar o acorde do primeiro tempo mais forte que o do segundo, logo, o crescendo para o forte não ocorre em linha simétrica. As mudanças que ocorrem bruscamente são preparadas por pequenas variações que circundam o já mencionado motivo melódico (compasso 9) predominante.

Agora, analisando a mesma peça a partir de uma sobreposição dos gráficos, a linha vermelha apresenta as dinâmicas propostas pela edição enquanto a linha verde busca uma interpretação mais minuciosa, revelando de forma mais evidente as direções harmônicas e melódicas presentes na obra:



**Figura 7:** *Crepúsculo* – Sobreposição dos gráficos

Os traços do movimento melódico ajudam a justificar as variações encontradas no primeiro gráfico (Fig. 5).

Após a observação e o entendimento de todos os gráficos, é possível ampliar a visão interpretativa da peça, assim como da inter-relação entre diferentes aspectos com potencial de favorecer a modelagem sonora pelo *performer*. O exame de cada aspecto analítico revela enfoques musicais que se tornam relevantes para uma leitura atenta e corroboram à construção de uma interpretação musical que se coadune e engrandeça a proposta geral desse primeiro prelúdio de Sávio.

## 5. Proposta interpretativa

As seguintes sugestões interpretativas à performance não devem ser consideradas como únicas, pois isso dependerá da vivência e compreensão da obra de cada músico. As referências ao título da obra e à estética as quais serão apresentadas pretendem oferecer uma possibilidade interpretativa. Nesse ponto, serão utilizadas perspectivas oriundas da estética impressionista. As leituras hermenêuticas complementares são fundamentais para despertar a percepção do trajeto interpretativo e da abertura dos conceitos, resultando numa forma que não limite o violonista, mas sim, o introduza a um leque de opções para uma *performance* que faça sentido à obra, em consonância com sua visão de mundo.

Mantendo a coerência com as análises anteriores, a proposta a seguir está redigida dentro dos seguintes critérios: melodia, harmonia e som, excluindo-se o aspecto rítmico, pois este, de acordo com os níveis motivicos apresentados nas descrições, não se fez necessário para as propostas interpretativas a seguir.

### 5.1. Som

O título *Crepúsculo*, além de sugerir uma narração descritiva para o prelúdio, pode ser também atrelado à estética impressionista, imprimindo, dessa forma, uma direção interpretativa já logo no início da peça. Tomando por base dois quadros do pintor francês Claude Monet, cada uma dessas concepções poderá modificar o direcionamento das dinâmicas e articulações, gerando, portanto, uma possibilidade interpretativa.

A primeira obra, denominada *Impressão: Nascer do Sol* (1872), remete ao sentido de crepúsculo dentro da definição de claridade observada no período que antecede o nascer do dia.



**Figura 8:** Monet, *Impressão: Nascer do Sol* (1872) (Fonte: retirado da internet<sup>6</sup>, 2022).

Como o próprio título define, o nascer do sol pode diferenciar a escolha do intérprete em relação ao timbre inicial da peça. Normalmente, utilizamos termos subjetivos para definir timbres, tais como “som claro” ou “som escuro”,<sup>7</sup> que se tornarão referenciais nesta discussão. Levando-se em consideração o quadro acima, é interessante iniciar com um timbre mais *dolce* e escuro, “abrindo” o timbre no decorrer da peça, ou seja, tornando o som gradativamente

---

<sup>6</sup> <https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/impresao-nascer-do-sol-1873>

<sup>7</sup> Em síntese, podemos atribuir as diretrizes sonoras “claro / escuro” à região do instrumento onde as cordas são tangidas (mais perto do cavalete ou mais próximo ao braço), ou também ao tipo de ângulo de ataque desferido na corda pelas unhas da mão direita (mais frontal ou mais lateral), permitindo, dessa forma, controlar a emissão dos timbres com mais harmônicos superiores (“claro”), ou com menos harmônicos (“escuro”).

mais claro (metálico) até o ponto de desenvolvimento, que ocorre no compasso 9.

Por sua vez, a leitura visual do quadro denominado *Crepúsculo em Veneza* (1908) sugere uma segunda definição: claridade multicolorida que perdura algum tempo depois do pôr do sol.



**Figura 10:** Monet, *Crepúsculo em Veneza* (1908) (Fonte: retirado da internet<sup>8</sup>, 2022).

A partir dessas diferenças, a escolha de timbre que sugere essa segunda referência remete a um anoitecer, reiterado pelas linhas melódicas descendentes da parte inicial da peça. Essas linhas são intuitivas para o fraseado, fazendo com que se toque em decrescendo para que, no ponto de tensão, o intérprete retorne à dinâmica inicial, tendo na anacruse dos compassos 1 e 2 um movimento de meio tom das notas Mi/Fá, que se repete nos compassos 3 e 4.

Apesar das referências visuais delimitadas acima influenciarem o modo de início da obra, tais decisões afetarão toda a sua extensão. Considerando uma *performance* integral do ciclo, a segunda opção parece mais pertinente. Além disso, considerando o fato de que o *Prelúdio Pitoresco 5* possui o subtítulo *Amanhecendo*, a sugestão é manter *Crepúsculo* no clima noturno, ou seja, considerando um timbre mais *dolce* e escuro, permitindo assim uma macro interpretação do ciclo. Inversamente, ao apresentá-lo em dupla com *Paisagem*, que é uma espécie de continuidade do primeiro prelúdio, a escolha do intérprete é mais livre, não havendo necessidade de interligá-lo às peças seguintes. As soluções hermenêuticas apresentadas – de acordo com os elementos musicais

---

<sup>8</sup>[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude\\_Monet\\_-\\_Twilight,\\_Venice\\_-\\_Bridgestone\\_Museum\\_of\\_Art\\_Tokyo.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Monet_-_Twilight,_Venice_-_Bridgestone_Museum_of_Art_Tokyo.jpg)

combinados com o diálogo travado entre o subtítulo e as artes visuais – oferecem ao intérprete duas possibilidades interpretativas, dentre várias, que o Prelúdio Pitoresco *Crepúsculo* pode oferecer.

Dentro da proposta delimitada pelas informações contidas na partitura, sejam elas musicais ou extramusicais, as relações das escolhas interpretativas podem ser consideradas por meio da definição do termo em combinação com as possibilidades de timbres que o instrumento oferece, observando também as possíveis ligações com as artes visuais e com a estética musical da obra. A partir dessa proposta, a *performance* da peça poderá demonstrar uma comunicação positiva entre o intérprete e o ouvinte, transmitindo assim as informações contidas no texto musical àqueles que pretendem contemplá-lo.

## 5.2 Melodia

Iniciando a obra com um timbre mais claro, as linhas melódicas decrescem a cada dois compassos (c. 1–2, c. 3–4), voltando à sonoridade e dinâmica iniciais durante a reafirmação do motivo no compasso 3.

O compasso 5 também retorna ao gesto melódico inicial da obra, porém agora com um *crescendo* até o compasso 7. A partir do compasso 8 sugere-se uma mudança abrupta para uma dinâmica em piano, demonstrando a intenção quanto à realização de um *crescendo* até o compasso 9.

A partir do compasso 9, o perfil melódico ascendente é mantido. Vale ressaltar que todas as frases de arpejos diluídos possuem a indicação *poco accel.* e as dinâmicas decrescem no início de cada frase.

Sempre ao final dos motivos melódicos (compassos 11, 13 e 15) é importante não interromper a frase para o bloco harmônico, que finaliza a frase musical ou gesto melódico. Com base neste conhecimento estrutural, pode-se adotar uma condução melódica da frase por meio do *legato* conforme sugerido pela articulação oferecida na Fig. 31. ideia. Pode-se observar, por exemplo, entre os compassos 10 e 11, que a intenção do fraseado permite não interromper o início do outro motivo, mas sim, manter a linha melódica em *legato*.

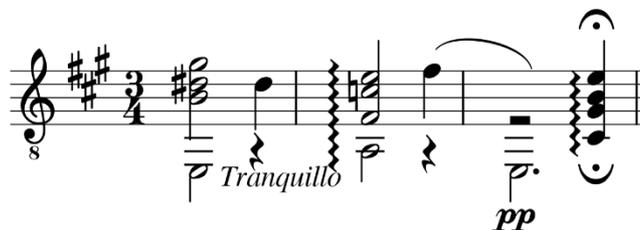
Aqui é mostrada de maneira breve como o conhecimento advindo da análise da estrutura pode colaborar à seleção de uma estratégia interpretativa, especificamente, relacionada ao agrupamento de eventos, um dos desafios da *performance musical*.



**Exemplo 22:** *Crepúsculo* (c. 10–11) – Fraseado

Em todas as repetições desse padrão, é possível manter o parâmetro sonoro, deixando a linha melódica sem cortes para o acorde inicial do próximo motivo. Isso ocorre nos compassos 12 – 13, 14 – 15 e 18 – 19. Há uma exceção no compasso 16, onde a marcação *rit molto* interrompe o perfil, sugerindo que o intérprete faça uma breve pausa antes de reiniciar os motivos principais.

Nos compassos 18 e 19, propõe-se tocar a nota do terceiro tempo em *pp*, enfatizando os acordes, e com atenção à indicação de expressão *Tranquillo*. Ligar a nota Fá# (final do c. 19) ao acorde do compasso seguinte, resulta em um bom efeito para este trecho.



**Exemplo 23:** *Crepúsculo* (c. 19–21) – Sustentação e dinâmica

A partir do compasso 22, onde a tonalidade se estabelece para a finalização da obra, retorna-se ao padrão dos motivos em colcheia (c. 11, 12, etc.), porém o acorde de repouso possui o baixo antecipado e conta com a dinâmica *pp*. A frase dos compassos 25 e 26 inicia em *mf*, o qual sugere-se iniciar com um timbre mais aberto (metálico), a fim de suavizar a chegada aos acordes finais em *piano dolce*.

### 5.3 Harmonia

Os padrões harmônicos iniciais do prelúdio podem ser observados de duas formas: a dupla camada independente e uma linha de relação entre elas. De forma independente, enxerga-se duas harmonias acontecendo simultaneamente, enquanto, quando se estabelece uma relação entre elas (mesmo que os graus não estabeleçam uma hierarquia tradicional harmônica), se observa uma relação de tensão *versus* relaxamento em todos os motivos completos. Tais recursos podem ser analisados criteriosamente pelo intérprete, e utilizados de acordo com a sua proposta da obra.

No restante da extensão do prelúdio, as harmonias ocorrem em arpejos seguidos de blocos. Cabe ao músico relacionar o direcionamento das linhas para as nuances que podem ser exploradas de acordo com o movimento da obra. Os arpejos, predominantemente ascendentes, podem ser relacionados com o bloco posterior, integrando a micro com a macroanálise e construindo uma interpretação consolidada da peça em sua totalidade, mantendo o sentido de suas partes.

## 6. Considerações finais

A análise elaborada neste artigo investigou detalhes da obra que propiciam uma interpretação baseada no texto musical. Com uma descrição detalhada sobre aspectos fundamentais dos contextos de melodia, harmonia, ritmo e som, não se espera que o leitor empregue este detalhamento como uma tabela de normas, mas que compreenda as diretrizes colocadas e possa utilizá-las para criar seu próprio processo interpretativo. A obra sempre estará aberta a novas perspectivas e olhares que encontrem níveis diferentes de relações para a *performance* e traga novidades para seu processo de (re)construção.

A proposta de interpretação é ainda menos fechada, pois nela se encontra uma possibilidade de inúmeras que a obra pode sugerir. Entende-se que, neste processo, a visão de limitar a obra musical a apenas uma forma correta de ser interpretada está fadada ao erro. Replicar discursos musicais sem refletir sobre eles entregaria uma releitura e apagaria a voz do artista que expressa seu mundo por intermédio dos sons.

Cabe também ressaltar que a estética contida neste prelúdio auxiliou na construção de uma linha analítica onde os recursos musicais utilizados pelo

autor não sejam vistos apenas em suas estruturas, mas que façam sentido para uma interpretação onde não só se toquem as notas corretas no tempo correto, mas que se abra uma relação intrínseca do sujeito com a obra, criando assim novos sentidos e significados musicais.

## Referências

1. Bressan, Caio C. B. 2022. *Os prelúdios pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance*. Dissertação de Mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá (PMU).
2. Eco, Umberto. 1995. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
3. Lima, Sonia A.; Apro, Flávio; Carvalho, Márcio. 2006. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: Lima, Sonia A. [org]. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*, p. 9–23. São Paulo: Musa.
4. Palmer, Richard E. 2018. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70.
5. Ricoeur, Paul. 2004. *O Conflito das Interpretações: ensaios de hermenêutica*. Lisboa: RÉ.S.
6. \_\_\_\_\_. 2019. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.
7. Rink, John. 2002. *Musical Performance: A guide to understand*. Nova York: Cambridge University Press.
8. Sávio, Isaías. 1956. *4 Prelúdios Pitorescos*. São Paulo: RICORDI.
9. Schoenberg, Arnold. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
10. Tomás, Lia. 2002. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP.
11. Villa-lobos, Heitor. 2006. *Cinq Préludes: nouvelle édition revue et corrige*. Paris: Max Eschig..
12. White, John David. 1976. *The Analysis of Music*. Michigan: Prentice Hall.

## Edino Krieger: à guisa de complemento de uma biografia desatualizada

*Edino Krieger: as a complement to an outdated biography*

**Ermelinda A. Paz**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo atualizar a biografia de Edino Krieger – crítico, compositor e produtor musical – publicada em dois volumes em 2012, pelo selo SESC Nacional. Em 2014, o compositor Ronaldo Miranda, em sua resenha crítica sobre a citada obra para a Revista da Academia Brasileira de Música a considerou como: “Uma biografia singular para um compositor plural”. A partir de então, nos propusemos a alterar o seu status de biografia desatualizada para biografia atualizada, mas reconhecendo que o potencial do conjunto de realizações do compositor, aliado à grandeza e à projeção natural de seus feitos motivariam o surgimento de novos fatos, revisões e inserções. O artigo pretende atualizar a biografia, em especial, não só no que tange às novas obras, mas também levantar as respostas da comunidade acadêmica através de novas gravações, artigos, dissertações e, ainda, teses. No Vol. II da biografia, nas páginas 58–59 há uma menção ao Projeto Bem-me-quer Paquetá. Por fim, é intenção do artigo trazer à baila através da análise minuciosa desse projeto, o Edino Krieger, Educador Musical, cuja importância nos pareceu relegada pelo próprio compositor a um plano menor.

**Palavras-chave:** Edino Krieger. Compositor. Produção acadêmica. Títulos. Edino Krieger – Educador Musical.

**Abstract:** This article aims to update the biography Edino Krieger: crítico, compositor e produtor musical (Edino Krieger: Critic, Composer, and Music Producer), published in two volumes in 2012 by SESC Nacional. In 2014, the composer Ronaldo Miranda defined it as "a singular biography for a plural composer", in his critical review written for the Revista Brasileira de Música (Brazilian Music Magazine). A decision to update the referred biography was made, however, it was clear that the potential of the composer's set of achievements, combined with the greatness and natural projection of his activities, would always motivate the emergence of new facts, revisions, and insertions. The present article updates Edino Krieger's biography, especially regarding his new works, as well as listing the responses of the academic community through new recordings, articles, dissertations,



and theses. There is a mention of the Bem-me-quer Paquetá Project on pp. 58–59 of the biography (volume II), although it is not extensive. The present article finally approaches the project more consistently, in order to bring up the "Edino Krieger-Music Educator," whose importance seemed relegated to a minor plan by the composer himself.

**Keywords:** Edino Krieger. Composer. Academic Production. Titles. Edino Krieger - Music Educator.

\* \* \*

## 1. Edino Krieger – à guisa de complemento de uma biografia desatualizada

O envelhecimento ativo não foi apenas privilégio de Edino Krieger (17/3/1928–6/12/2022). Em artigo publicado na revista *Época*, intitulado *Idosos de notória capacidade intelectual*, a articulista Cristiane Segatto fala sobre alguns de nossos grandes nomes que prestaram relevantes serviços ao país, e outros que continuam trazendo um frescor diário às nossas vidas, através de suas contribuições. Citamos apenas alguns deles com o intuito de informar, entretanto, sem necessidade de abordar seus feitos, pois suas realizações tão sobejamente conhecidas falam por eles como: o escritor e cartunista Ziraldo (24/10/1932), escritor Zuenir Ventura (1/6/1931), médico Adib Jatene (4/6/1929–14/11/2014), atriz Beatriz Segall (25/7/1926–5/9/2018), professora e poetisa Cleonice Berardinelli (28/8/1916–31/1/2023) e arquiteto Oscar Niemeyer (15/12/1907–5/12/2012). No supracitado artigo encontramos ainda a força da expressão da vitalidade de seus retratados. “Tenho a vocação da alegria. Se soubesse que era tão bom, teria chegado aos 80 antes” – Zuenir Ventura.

Viorst, em *Perdas necessárias* (p. 291), diz que a velhice traz muitas perdas e que muitos são contra. Entretanto, ele mostra que há outra opinião mais animadora que nos diz: “Se as perdas são realmente lamentadas, esse lamento nos liberta e pode nos conduzir a liberdades criativas, desenvolvimento, prazer e aptidão para abraçar a vida”. Mais adiante, ele cita exemplos de pessoas que cultuaram o envelhecimento ativo, como Catão, que começou a aprender grego aos oitenta; Sófocles, que escreveu seu *Édipo*; Simonides, que logrou obter um prêmio de poesia; e, por último, Goethe, que trabalhou até o fim de sua existência e que concluiu *Fausto* quando passava dos oitenta anos (p. 300).

No precioso presente que nos fora dado pelo compositor, acadêmico e professor Ronaldo Miranda através de uma resenha sobre uma biografia de nossa autoria, e publicada na *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 2014, sob o título *Uma biografia singular para um compositor plural*, ele assim se expressa sobre aquilo que considerou uma das maiores virtudes do livro – o *Catálogo Temático das obras*: “Felizmente, o catálogo já está ultrapassado, pois Edino – octogenário – continuou compondo, após o término da pesquisa da autora” (p. 161).

Edino não só continuou compondo, bem como vem participando ativamente da vida social e acadêmica brasileira. É disso que nos ocuparemos doravante.

Entre 18 e 21 de março de 2015, Edino participou, com o ânimo e a disposição de um menino, do *II Festival de Música Contemporânea Brasileira*, realizado no auditório do Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas, SP), que contou com *Workshop* dos compositores homenageados – Edino Krieger e Gilberto Mendes –, comunicações orais, mesas-redondas, palestras, recitais comentados pelos compositores homenageados e apresentações artísticas. Organizado pela professora Dra. Thaís Nicolau, o evento evidenciou de forma incontestável a vitalidade de ambos os compositores. Tivemos a oportunidade de realizar uma palestra, em que oferecemos ao jovem público presente um pouco das contribuições que nos foram legadas pelo Edino Krieger crítico, produtor musical e compositor. A grande receptividade da plateia, em especial evidenciada nos debates, revelou como foi feliz a escolha dos dois homenageados. Ninguém queria parar de perguntar, e tampouco eles queriam deixar de responder, estourando o tempo reservado a essa atividade.

A biografia não está desatualizada apenas no que tange à criatividade do compositor e a sua obra composicional. Ela também não comporta a inserção do compositor como um palestrante requisitado nos meios acadêmicos e artísticos, bem como o reconhecimento de sua contribuição e méritos, os mais diversos em diferentes esferas, além de estreias e novas versões de suas composições e, ainda, suas recentes contribuições como crítico musical, novos intérpretes e gravações. Até 2012, três títulos de Doutor *Honoris Causa* e eis que, em 5 de março de 2015, Edino recebe da Universidade Estadual do Ceará (UECE) seu quarto e merecido título. Seu último título data de 2018, quando recebeu a Comenda do Rio Branco, no grau de Oficial.

As homenagens se descortinaram com a roda de choro Arruma o Coreto, na Praça São Salvador (Laranjeiras, RJ, em 22/7/2012), onde recebeu da Fundação José Ricardo o Diploma Ademilde Fonseca de Mérito no Choro, passando por um depoimento para o Museu da Imagem e do Som (SP, em 21/11/2012) e por homenagens no 51º Festival Villa-Lobos no Espaço Tom Jobim (RJ, em 17/11/2013), juntamente com o compositor Almeida Prado, e no Centro Municipal de Referência da Música Carioca (RJ, em 7/12/2013), concluindo com o descerramento de uma placa na reinauguração da Sala Cecília Meireles (RJ, em 12/12/2014). Compositor homenageado em 2017, no XV Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia – MG. Em 2018, a XV Mostra de Violão Fred Schneider (evento tradicional no cenário violonístico da América Latina), homenageou os 90 anos de Edino Krieger e de Nicanor Teixeira. Na ocasião, foi ouvida toda a obra para violão de Edino (*Passacalha para Fred Schneider, Formosa, Romanceiro, Prelúdio e Ritmata*) por um de seus mais habituais intérpretes, o violonista Marco Lima. A Sala Cecília Meireles acolheu o evento no Espaço Sala Guiomar Novaes, em 8 de outubro de 2018, e contando com a presença ilustre de Edino Krieger.

Em 2023 vários eventos ocorreram em homenagem ao compositor. Ressaltamos:

- 13 a 15 de abril, no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no contexto do VII Encontro Internacional de Piano Contemporâneo, quando apresentamos a conferência “Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor”, nos antecipando na atualização da biografia.
- 24 de junho na Casa D’Esquina, o recital comentado do violonista Luis Carlos Barbieri sobre Fred Schneider, Sergio Abreu e Edino Krieger: contribuições para o violão brasileiro. Esse mesmo recital comentado ocorrerá no Centro da Música Carioca Arthur da Távola, no dia 11 de novembro de 2023.
- De 20 a 22 de julho na XIX Mostra de violão Fred Schneider (em homenagem ao Edino), na Sala Guiomar Novaes, onde foram apresentadas as obras de violão solo de Edino: *Cancioneiro* por Maria Haro, *Alternâncias*, por Cyro Delvizio, *Passacalha* por Luis Carlos Barbieri e *Ritmata* por Walmor Boza.
- Em outubro no Sarau da Av – Rio um recital comentado sobre as contribuições para o violão brasileiro de Sérgio Abreu, Fred Schneider e Edino Krieger

Palestras também fazem parte da trajetória do compositor, que costuma lotar os espaços acadêmicos e culturais por onde passa, do Conservatório Pernambucano de Música (Recife, PE, em 5/9/2012), durante a Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO), passando pela abertura do ano letivo na Sala da Congregação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (em 23/5/2013) até a aula inaugural do Conservatório Brasileiro de Música (RJ, em 21/2/2014), onde sua história bem sucedida sempre serve como incentivo às novas gerações de estudantes e músicos.

Por oportuno, há que chamar a atenção dos leitores para a abrangente participação de Edino no Projeto Sonora Brasil, sob a responsabilidade do SESC Nacional, abarcando os anos de 2013 e 2014. O compositor deu uma entrevista coletiva em Florianópolis (SC, em 29/5/2013) falando sobre o projeto; no ano seguinte, teve início a mostra no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ, em 3/4/2014), seguindo-se a gravação de uma audioconferência no SESC Jacarepaguá (RJ, em 10/6/2014), que contou em seu debate com a participação dos coordenadores de todas as unidades do SESC espalhadas pelo Brasil. O projeto em pauta previu uma palestra de Edino no Teatro SESC Senac Pelourinho em Salvador (BA, em 29/7/2014).

Entretanto, esse ensaio objetiva:

- Atualizar o catálogo temático da obra de Edino Krieger, de modo a que ele saia da categoria “desatualizado” para “atualizado”.
- Levantar os trabalhos de pesquisa produzidos em diferentes centros acadêmicos sob a forma de artigos, dissertações e teses.
- Recompilar os cenários de novos intérpretes e registros sonoros.
- Abordar as contribuições do Edino crítico musical e ensaísta.
- Situar Edino Krieger no cenário musical brasileiro e internacional, através de seus feitos em prol da música e do músico brasileiro, evidenciando todas as suas conquistas nesses bem vividos 94 anos de uma vida produtiva de realizações e glórias.
- E por último, mas não menos importante, colocar pela primeira vez um foco de luz no Edino Krieger – Educador Musical, cuja importância vem sendo relegada, algumas vezes até por ele mesmo.

A missão a que nos propusemos alcançar somente logrou obter êxito graças a uma rede de contatos amigos – jornalista e pesquisador Fernando Krieger, professor e pianista Fernando Vago Santana, violonista e professor Luis

Carlos Barbieri, professora e pianista Josiane Kevorkian e professora e Diretora Executiva da Academia Brasileira de Música (ABM) Valéria Peixoto –, que unidos pela suprema admiração e respeito à memória de nosso grande ícone Edino Krieger, nos apoiaram na busca de pedaços da história que gostaríamos de registrar.

## 2. O compositor

A maioria dos temas dessa seção nos foram repassados por Fernando Krieger. Alguns outros foram obtidos através de consultas ao Banco de Obras da Academia Brasileira de Música (ABM), através de sua Diretora Executiva professora Valéria Peixoto e, ainda, através de alguns intérpretes responsáveis por primeiras audições: acordeonista Marcelo Caldi, pianista Fábio Martino, violonista Mário da Silva e violoncelista Ricardo Santoro.

Apontamos de início para algumas obras do compositor que foram revisitadas e mereceram outras versões, a saber:

- *Choro Manhoso* – versão feita por Gilson Peranzetta para saxofone tenor, violoncelo e piano.
- *Estudo Seresteiro* – versão de Gilson Peranzetta para a mesma formação instrumental.
- *Nina* – versão do pianista Flávio Augusto para o Trio Aquarius.
- *Choro Manhoso* – versão do pianista Flávio Augusto para o Trio Aquarius.
- *Brasiliiana* – versão para sax e piano do saxofonista Erik Heimann para o duo Heimann-Braga.
- *Toada* – para Orquestra de cordas – versão do regente André Cardoso.
- *Valsa Formosa* – por Edino Krieger para 2 violões.
- *Cantares da Inconfidência* – versão para canto e violão feita pelo autor.
- *Modinha* – além das versões acima citadas, Edino em momento proficuamente criativo, realizou a transcrição de tema encontrado no terceiro movimento (*O encontro*) da suíte *Terra Brasilis* para dois violões, feita por sugestão do próprio Duo Assad.

Abordaremos, agora, as mais recentes contribuições do compositor na área da criação musical. Com o intuito de valorizar a nossa homenagem ao maestro e compositor Edino Krieger, optamos por inserir depoimentos de alguns

intérpretes amigos e responsáveis pelas primeiras audições de algumas das obras abaixo relacionadas.

## 2.1. Música para acordeon

*Passacalha para a Linda Maya* (Rio, ago 2021) (Tema de Edino Krieger; variações de Marcelo Caldi) – Para Maya (neta de Edino e afilhada de Marcelo Caldi). 1ª aud informal: Residência de Edino e Nenem Krieger (Rio), 04/09/2021 (na presença da homenageada). Marcelo Caldi. 1ª aud oficial: Casa Museu Eva Klabin (Rio), 12/10/2022. Marcelo Caldi e As Sanfoneiras (Lulu Antunes, Joana Araújo, Norma Nogueira e Lúcia Barrenechea) [2'45'']

The musical score is presented in four systems. The first system shows the bass line starting with a tempo marking of quarter note = 86 and a registration instruction 'Registro: grave sem piccollo'. The second system shows the treble line with a registration instruction 'registro: fagote' and chords Dm, D7, and Gm. The third system shows the treble line with chords C7, Fmaj7, F7, and Bb. The fourth system shows the treble line with chords Em7(b5), A7, and Dm.

Exemplo 1: *Passacalha para a Linda Maya*

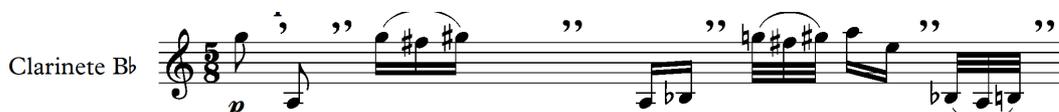
O acordeonista Marcelo Caldi em sua comunicação pessoal datada de 16/9/2023, nos dá seu testemunho sobre o processo de criação dessa obra.

*Passacalha para a Linda Maya* é uma peça escrita em parceria com Edino Krieger. O maestro veio com a ideia melódica principal a ser desenvolvida, ou seja, o tema. Devido a sua visão já comprometida pela avançada idade, coube a mim criar a estrutura, dar forma, desenvolver contrapontos e harmonia para a música a ser executada para sanfona solo, instrumento que

toco. A sugestão de ser sanfona solo veio do próprio maestro. Assim, tentei explorar as possibilidades de múltiplas vozes, virtuosismo e timbres característicos dos registros do meu instrumento. Posteriormente a música ganhou versão para a Orquestra Sanfônica do Rio de Janeiro. Na Passacalha, o tema é apresentado sempre na mesma tonalidade, em alturas diferentes e, a cada apresentação do tema, as ambientações vão mudando e dando novo colorido ao tema do maestro. Ficam registradas nesta parceria minha alegria como músico, a união de nossas famílias (uma vez que Maya é sua neta e minha afilhada) e minha eterna saudade de sua leve convivência.

## 2.2. Música para clarinete

*Diálogo* (Praia Formosa, Cabedelo, PB, 2/2/2016) – Para Cristiano Alves [4']



Exemplo 2: *Diálogo*

O clarinetista Cristiano Alves, em comunicação pessoal, datada de 28/9/2023, nos deu seu depoimento sobre sua relação com o compositor, sua esposa e a obra.

Desde muito jovem, mantenho contato com a produção de Edino Krieger, seja como executante ou ouvinte de suas obras.

Admirador de sua verve composicional, me fiz ainda mais atento à sua arte a partir do instante em que, aproximando-me mais do mestre e de sua esposa, Neném Krieger, encantei-me também por sua personalidade.

Sempre muito doce, amável e de fino trato, estar em sua companhia era especial. Conhecer melhor seu universo artístico fez-me perceber a dimensão de sua fascinante história.

O papel exercido por Edino frente à missão de valorização e difusão de nossa música, se manifestava também em sua militância artística, referencial aos músicos brasileiros de várias gerações.

Particularmente, orientei-me, desde sempre, pelo propósito de explorar a música brasileira na busca por executar e promover registros plurais de nosso repertório. Neste contexto, dezenas de obras foram a mim dedicadas e, como compromisso pessoal, difundidas.

Por algum tempo, estimei Edino a compor algo para que eu pudesse tocar e gravar. A perspectiva de enriquecer o repertório para clarinete com uma obra do mestre Edino nunca me abandonou.

A visão era algo que o incomodava em dado momento, e Edino relatava que o processo de composição era impactado, de alguma forma, por tal restrição.

Em 29 de fevereiro de 2016, recebo uma mensagem de Neném Krieger contando a excelente novidade! Edino escrevera, dedicando a mim, “uma peça para clarineta solo bem curtinha, feita com muito carinho”.

No dia 08 de março de 2016, recebo, por e-mail, a partitura de “Diálogo”. Neném diz que “Edino se inspirou olhando o mar e aquela brisa boa do litoral nordestino”.

Edino evocou uma conversa entre uma personagem feminina e outra, masculina. Em dado momento, constitui-se um clima de altercação para, por fim, haver convergência. A partitura veio acompanhada de um ilustrativo e importante texto, orientando a execução.

Difícil descrever em palavras a dimensão de minha alegria naquele momento. Senti-me, antes de tudo, extremamente honrado. Ao preparar a peça e perceber a linguagem de Edino contornando uma obra para clarineta – a qual caberia a mim a incumbência de estrear, gravar e difundir – entendi melhor a força da história sendo escrita.

Pouco tempo após receber a partitura, realizei uma gravação caseira para a avaliação de Edino. Fiquei muito feliz com a aprovação à interpretação que construí.

Estreei “Diálogos” em 20 de outubro de 2016, na Fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro), com a ilustre presença do compositor.

Executei a obra em diversas ocasiões e registrei-a em estúdio. “Diálogo” faz parte do álbum “Homenagens”, lançado em 2023.

O título do álbum remete ao propósito que norteou o projeto, qual seja o de homenagear os compositores que me dedicaram, amorosamente, obras incríveis, como Edino Krieger, um dos grandes compositores brasileiros em todos os tempos.

### 2.3. Música para piano

*Estudos Intervalares para piano* – Constavam da biografia os três primeiros estudos (I, II e III: Rio, 15/8/2001). Foram criados os *Estudos Intervalares para piano* IV – Das quintas (Rio, 15/6/2012), V – Das sextas (Rio, 15/6/2012), VI – Das sétimas

(Rio, 15/6/2012), VII – Das oitavas<sup>1</sup> (Rio, 15/6/2012) e VIII – Das nonas<sup>2</sup> (Rio, 21/9/2015) [Total: 16'] [OBS: O número entre colchetes indica a minutagem aproximada.]

O pianista Flávio Augusto (Dr. em Música pela Escola de Música da UFRJ), através de seu depoimento datado de 26/8/2023, enriquece o tema “estudos”, inserindo-o no contexto de outros trabalhos composicionais da mesma envergadura.

Os três primeiros “Estudos Intervalares” (“Das Segundas”, “Das Terças” e “Das Quartas”) foram compostos no ano de 2001 – comissionados pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro para o projeto “3 Séculos de Piano” do Conservatório Brasileiro de Música – com estreia mundial realizada pelo pianista Luiz Carlos de Moura Castro, na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro, no dia 23 de setembro de 2001. Quase 11 anos depois, em meados de 2012, foram compostos outros quatro Estudos (“Das Quintas”, “Das Sextas”, “Das Sétimas” e “Das Oitavas”) – comissionados pela Funarte para a “XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea” – com estreia mundial realizada, por mim, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, no dia 1º de outubro de 2013. Tive o privilégio de ter esses quatro estudos dedicados a mim. No final do ano de 2017, recebi das mãos do compositor um novo Estudo (“Das Nonas”) dedicado a Salomea Gandelman. No dia 8 de março de 2018, fiz a primeira audição da integral dos “8 Estudos Intervalares” na Casa Museu Eva Klabin – em um concerto em homenagem aos 90 anos do compositor – apresentação esta que também contou com a participação do Trio Aquarius (Flávio Augusto, piano, Ricardo Amado, violino e Ricardo Santoro, violoncelo)

Sabemos que o gênero “estudo” sempre foi uma preocupação dos grandes compositores (desde o período clássico) para poder exercitar as habilidades técnicas dos alunos/performers. O compositor austríaco Carl Czerny (1791–1857) teve grande parte da sua produção dedicada a essa iniciativa didática concebida para abranger as dificuldades técnicas, desde o início da formação do pianista até as necessidades dos mais avançados virtuosos. Com o passar do tempo, outros grandes compositores passaram a elaborar importantes métodos de estudos e, inclusive, transformando o gênero em “música de concerto”. Assim, surgem os “Estudos Transcendentais” e os “Estudos de Concerto” de Franz Liszt (1811–1886), os

---

<sup>1</sup> Estudos IV a VII: Para Flávio Augusto. Comissionados pela Funarte para a XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea. 1ª aud: Salão Leopoldo Miguez, Escola de Música da UFRJ, 1º/10/2013. Flávio Augusto.

<sup>2</sup> Estudo VIII: Para Salomea Gandelman. Este último estudo foi composto a pedido da professora Salomea Gandelman para uma pesquisa acadêmica que está desenvolvendo na UNIRIO e que tem como material de investigação estudos baseados em intervalos.

“12 Estudos, Op. 10” e os “12 Estudos, Op. 25” de Frederic Chopin (1810–1849), os “12 Estudos” de Claude Debussy (1862–1918), os “12 Estudos, Op. 8” e os “8 Estudos, Op. 42” de Alexander Scriabin (1872–1915) Lembro-me apenas do Estudo Op. 65 nº 1, dentre tantos outros.

Todos os compositores acima citados, inclusive Carl Czerny, em algum momento, pensaram em “intervalos” para elaborarem muitos de seus estudos, principalmente, os intervalos de “terças”, “sextas” e “oitavas”. Estudos com intervalos “de nonas” são mais raros de ser encontrados; creio eu, por não ser um intervalo comumente empregado em grandes obras do repertório pianístico – digo, encontrado “em sequência” e utilizado por muito tempo. Existe também o fato de que, intervalos acima dos de “oitavas” são, na verdade, os mesmos intervalos de “segundas” (nonas), “terças” (décima), “quartas” (décima primeira) etc. Outro agente complicador é o fato de que não é qualquer performer que tem abertura e tamanho de mão (e dedos) grandes o bastante para tocar intervalos “de nonas” (ou acima disso) de forma contínua e por um longo período.

Porém, creio que foi apenas com o compositor francês Claude Debussy que a ideia de “intervalos” se tornou o objetivo principal, quando o compositor elaborou seus “12 Estudos para Piano”. Da mesma forma como havia pensado Debussy, o maestro Edino Krieger escreve, então, seus “8 Estudos Intervalares”. Dos quatro estudos que me foram dedicados, posso dizer que os estudos “Das Quintas” e “Das Sextas” são, na verdade, belas cadências de linguagem livre, de momentos de caráter virtuosístico e, quase sempre, com a presença de ritmos brasileiros e/ou afro-brasileiro. O estudo “Das Sextas” traz também outra curiosidade: as citações das “memórias afetivas” do compositor. Seu recitativo inicial traz a atmosfera de longínquas e saudosas lembranças; e, pouco antes da coda, o compositor faz uma alusão à Valsa nº 7 Op. 64 nº 2 (originalmente em Dó sustenido menor, mas nessa citação o maestro Edino Krieger opta por Mi menor) de Frederic Chopin, obra que, segundo me foi dito pelo próprio compositor (em uma de nossas conversas), era frequentemente executada por sua irmã caçula Dinorah. O estudo “Das Sétimas” se inicia de forma solene, fazendo grande usos de dinâmicas (crescendo) e pedalizações, para em seguida expor um ritmo de baião que, frequentemente, é interrompido por grandes cadências. Finalmente, o estudo “Das Oitavas” – um “tour de force”, uma espécie de “toccata”, que exige do intérprete grande habilidade, força e resistência muscular.

Não tenho dúvidas em afirmar que os “8 Estudos intervalares” – escritos por nosso grande Mestre e Maestro Edino Krieger – é uma das obras mais importantes do repertório brasileiro escrito para piano no século XXI. Uma obra de alto valor técnico e pedagógico. Cada um desses estudos, dedicado a uma situação pianística específica – e que exige do performer grande agilidade, reflexo, clareza digital e pedalização precisa – fatores que vão muito além do simples virtuosismo/exibicionismo.

$\text{♩} = 108$

Piano

Exemplo 3: Das quintas, *Estudos Intervalares*

Piano

Exemplo 4: Das sextas, *Estudos Intervalares*

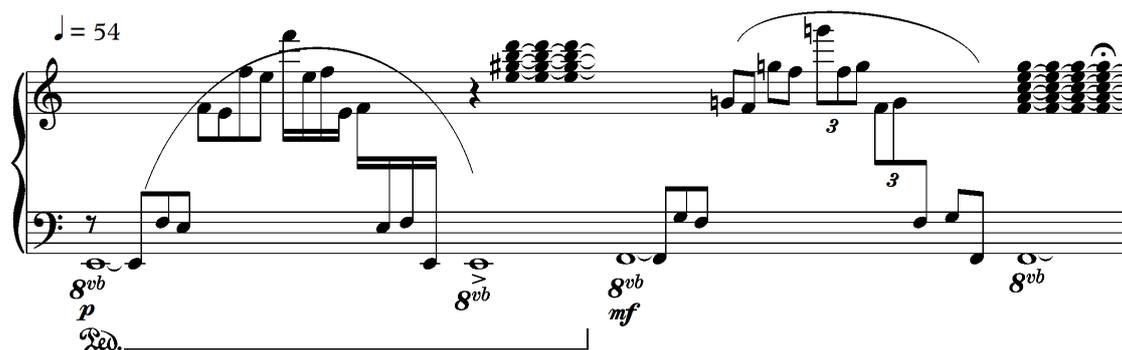
Piano

Exemplo 5: Das sétimas, *Estudos Intervalares*

$\text{♩} = 94$

Piano

Exemplo 6: Das oitavas, *Estudos Intervalares*



Exemplo 7: Das nonas, *Estudos Intervalares*

*Passacalha para Nazareth* (Rio, 11/11/2014) – Para Alexandre Dias. 1ª audição: Espaço BNDES (Rio, 22/07/2015). Alexandre Dias [3']



Exemplo 8: *Passacalha para Nazareth*



Exemplo 9: *Formosa – Valsa*

O pianista Alexandre Dias, diretor do Instituto Piano Brasileiro, em sua comunicação pessoal datada de 01/10/2023, nos dá o seguinte depoimento:

A “Passacalha para Nazareth” surgiu como parte de uma série de encomendas que fiz a diferentes compositores com a proposta de homenagear Ernesto Nazareth, com peças para piano solo. Eu entrei em contato com Edino, por meio de sua esposa Neném, em 2014, e, para minha alegria, ele aceitou a encomenda. Nesse mesmo ano, nasceu esta belíssima obra, que utiliza os primeiros seis compassos da valsa *Confidências* como o baixo ostinato da passacalha. Tive a honra de estreá-la, com a presença do compositor na plateia, no Auditório do BNDES em 22/7/2015. A peça imediatamente despertou o interesse de outros pianistas, e, alguns anos depois, graças ao pianista Durval Cesetti, ela passou por uma nova revisão, e algumas correções foram incorporadas à partitura, confirmadas pelo

próprio compositor. Trata-se de uma das últimas peças que Edino escreveu para piano solo, e que deixou sua marca no repertório do piano brasileiro.

*Chacona ao Luar* (Mondschein Chaconne) (Praia Formosa, Cabedelo, PB, fevereiro/2017) – Para Susanne Kessel. Composta para o projeto “250 pianos pieces for Beethoven (Bonn 2013–2020)”, em homenagem aos 250 anos de Beethoven (1770–1827).

1ª aud: Haus der Luft-und Raumfahrt, Bonn, Alemanha, 22/5/2017.  
Susanne Kessel [4']<sup>3</sup>.

**Adagio** ♩=60

**Exemplo 10:** *Chacona ao Luar*

*Mariah, a Pequena Pianista* (Praia Formosa, Cabedelo, PB, fevereiro/2017)  
– Para Mariah (neta de Edna Maria Cunha Dias [prima de Nenem Krieger]) [3'].

**Exemplo 11:** *Mariah, A pequena Pianista*

<sup>3</sup> O compositor faz uma citação da *Sonata para piano n.º 2, Opus 27* “Sonata ao Luar”.

*Toccata Arrabiata* (Praia Formosa, Cabedelo, PB, 11/1/2018) – Para Fabio Martino. 1ª aud: Casa Museu Eva Klabin (Rio), 9/5/2019. Fabio Martino<sup>4</sup> [3’].

The musical score for 'Toccata Arrabiata' is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 120. The right hand starts with a series of chords, followed by a melodic line with accents. The left hand plays a steady accompaniment of chords. The first system is marked *ff marcato* and *mf cresc.*. The second system continues with a *cresc.* marking. The third system is marked *ff*.

Exemplo 12: *Toccata Arrabiata*

#### 2.4. Música para violão

*Formosa*, valsa (Praia Formosa, Cabedelo, PB, 16/2/2016) – Para Edna e Neco (Edna Maria Cunha Dias – prima de Nenem Krieger –, casada com Severino Dias de Sousa Filho, o Neco, donos da casa na Praia Formosa onde foi composta a valsa. Existe transcrição para piano feita pelo autor no mesmo local, datada de 23/2/2016) [5’]

<sup>4</sup> A peça não constava do programa e foi executada no “bis” como surpresa do pianista para o compositor, presente à audição.

**Exemplo 13:** *Formosa*

*A Bela Luna*, valsa (Praia Formosa, Cabedelo, PB, 28/2/2019) – Para a neta Luna. Transcrição feita a partir do original para piano, composto pelo autor no mesmo local e datado de 25/2/2019. 1ª aud: Sala Cecília Meireles/Espaço Guiomar Novaes (Rio), XVIII. Mostra de Violão Fred Schneiter, 1º/9/2022. Mário da Silva [3']

Mário da Silva – responsável pela 1ª audição da obra – em seu depoimento datado de 18/9/2023 – revela que:

*A Bela Luna* é uma peça despreziosa musicalmente, mas com pretensão pessoal do autor que dedica à sua neta Luna. É uma valsa inspirada nos modelos de Ernesto Nazareth e João Pernambuco, dentre muitos outros. A primeira parte está em Ré maior com semi-frases de quatro compassos cada, sendo a primeira pergunta e a segunda uma resposta. Tal qual os modelos de valsas instrumentais. Da mesma forma, a harmonia da 1ª parte circula por funções harmônicas comuns com polarizações entre tônica, subdominante e dominante. Porém, na segunda parte, em Sol Menor, o compositor inclui sua assinatura de compositor da contemporaneidade. Os passeios harmônicos dentro do campo de Sol Menor são mais desafiantes e alguns contornos de ordem cromática nos dão bons temperos de improvisação e criatividade, muito comuns naqueles compositores aos quais a obra remete. Edino, gentilmente, me entregou a obra, que na sua versão original, estava escrita para piano. Com generosidade, o compositor acatou algumas pequenas sugestões que fiz, pouca coisa para ajustar ao idiomatismo violonístico. Alguns contracantos e baixos de acompanhamentos ajustados e sugeridos oitavo abaixo. Vale salientar que Edino Krieger no momento da composição (fevereiro de 2019), tinha dificuldades de visão e trabalhava numa partitura com pentagrama de dimensões muito grandes para que ele pudesse conceber a escrita de forma satisfatória. Foi uma honra ter incluído uma gravação no documentário que produzi chamado *Desvendando o Violão Expandido* (2021), no episódio dedicado a Edino Krieger e, também, tocar a primeira audição de *A Bela Luna* ao vivo na Mostra Fred Schneiter em 1 de setembro de 2022, no Espaço Guiomar Novaes, Sala Cecília Meireles, RJ.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff is labeled '6ª corda=D' and contains a melodic line with fingerings (2, 3, 4, 1, 4, 1, 3, 2) and a circled '4' below the first measure. The second staff is labeled '5' and contains a melodic line with fingerings (1, 0, 4, 3, 2, 2, 2, 2) and a circled '4' below the first measure. The third staff contains a melodic line with fingerings (4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 4, 4, 3) and chord labels C7<sup>a</sup>, C1<sup>a</sup>, C6<sup>a</sup>, and C3<sup>a</sup> above the staff. The fourth staff contains a melodic line with fingerings (3, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 2) and a circled '3' below the first measure. The fifth and sixth staves continue the melodic line with fingerings (4, 3, 1, 2) and a circled '3' below the first measure.

Exemplo 14: *A Bela Luna*

## 2.5. Música para violoncelo

*Cadência, para 2 violoncelos* (Rio, 11/7/2016) – Para o Duo Santoro, pelo transcurso dos 20 anos de suas atividades. Encomenda da Funarte para a XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. 1ª aud: Sala Cecília Meireles (Rio), XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, 25/10/2017. Duo Santoro (Ricardo Santoro e Paulo Santoro) [5']

Ricardo Santoro em sua comunicação pessoal datada de 18/9/2023, nos dá seu testemunho sobre a obra.

*Cadência, para dois violoncelos*, de Edino Krieger, foi escrita e dedicada ao Duo Santoro em 2016 e estreada na XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles, em 2017. Como o próprio nome sugere, é uma verdadeira cadência para dois instrumentos, de forma livre, com improvisações e até mesmo com a presença de um pequeno baião, explorando vários recursos da técnica violoncelística. Um verdadeiro presente para o Duo Santoro, dado por um dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos.

**Movido, a piacere**

Violoncelo I

Violoncelo II

*f*

*f*

*dim.*

*dim.*

*p*

*p*

Exemplo 15: Cadência, para dois violoncelos

## 2.6. Música de câmara

*Entrada Harmônica e Frevo Canônico, para flauta, oboé, clarinete e fagote* (Rio, 2014) – Para Guerra-Peixe, *in memoriam*, no ano do seu centenário. 1ª audição: Sala Cecília Meireles (Rio, 13/10/2015), Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Membros do Quinteto Villa-Lobos [8']

### Entrada Harmônica

Exemplo 16: *Entrada Harmônica*

### Frevo Canônico



Exemplo 17: *Frevo Canônico*

## 2.7. Orquestra sinfônica

*Fantasia Cromática e Fuga* (Rio, 13/4/2013). 1ª audição: Salão Leopoldo Miguez, Escola de Música da UFRJ, 27/10/2013. Orquestra de Câmara de Karlsruhe. Regente: Nahum Erlich [10']

### Fantasia Cromática (Andante ♩ = 88)



Exemplo 18: *Fantasia cromática*

### Fuga (Tempo de Marha-rancho) ♩ = 94



Exemplo 19: *Fuga*

*Fantasia Concertante*, para piano e orquestra (Rio, 8/7/2016). 1ª aud: Sala São Paulo, 21/9/2017. Leonardo Hilsdorf e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Regente: Valentina Peleggi [6'30'']

**Allegro molto**

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauta (1 and 2), Oboé (1 and 2), Trompa em Fá, Fagote (1 and 2), and Piano. The second system includes parts for Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score features dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano) with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The woodwind and string parts have simpler, more rhythmic lines.

1 Flauta  
2  
*ff*

1 Oboé  
2  
*ff*

Trompa em Fá  
*ff*

1 Fagote  
2  
*ff*

Piano  
*ff* *p* *cresc.* *ff*

**Allegro molto**

Violino 1  
*ff*

Violino 2  
*ff*

Viola  
*ff*

Violoncelo  
*ff*

Contrabaixo  
*ff*

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, page 197. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 and 2 (Flute 1 and 2)
- Ob. 1 and 2 (Oboe 1 and 2)
- Tr. (Trumpet)
- Fg. 1 and 2 (Fagot 1 and 2)
- Pno. (Piano) - This part includes two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *p* and *mf*.
- Vno. 1 (Violin 1)
- Vno. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabaixo)

The score shows two measures of music. The first measure is marked with a '3' above the Flute staff, indicating a triplet. The piano part features a complex rhythmic pattern with many accidentals. The dynamic markings *p* and *mf* are clearly visible in the piano part.

5

1 Fl. 2

1 Ob. 2

Tr.

1 Fg. 2

Pno.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score for a concertante fantasia. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Trumpet (Tr.), Fagot 1 and 2 (Fg. 1, 2), Piano (Pno.), Violin 1 and 2 (Vno. 1, 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score begins with a measure number '5' above the first staff. The flute and oboe parts have a melodic line with some grace notes. The piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century Romantic concertante music.

Exemplo 20: *Fantasia concertante*

## 2.8. Canto e piano

*Cantares da Inconfidência* (Rio, 2014/2015) – Texto de Cecília Meireles (Versão para canto e piano das músicas da peça *Romanceiro da Inconfidência*, compostas por Edino Krieger em 1968 sobre texto de Cecília Meireles). 1 – Por aqui passava um homem (Rio, 2014); 2 – Mil bateias vão rodando (Rio, 2015); 3 – Já plangem todos os sinos (Rio, 2015); 4 – Veio uma carta de longe (Rio, 2015); 5 – Toda a cidade já sabe (Rio, 2015); 6 – Modinha (Rio, 2014). 1ª audição: Sala Cecília Meireles (Rio, 11/12/2014) (*Cantares 1 e 6*). Homero Velho (6 – Modinha), Luísa Francesconi (1 – Por aqui passava um homem) e Priscila Bonfim (piano)<sup>5</sup>.

Recitativo

Por a - qui pas sa - va um ho - mem. E com - mo o po - vo se ri - a.

The musical score for 'Por aqui passava um homem' is in a recitativo style. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some triplets. The lyrics are: 'Por a - qui pas sa - va um ho - mem. E com - mo o po - vo se ri - a.'

Exemplo 21: 1. *Por aqui passava um homem*

*p*

Voz

Mil ba - té - as vão ro - dan - do so - bre cór - re - gos es -

Violão

cu - ros, a ter - ra vai sen - do a - ber - ta por in - ter - mi - ná - veis sul - cos;

3

The musical score for 'Mil bateias vão voando' is in a piano style. It features a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a treble clef staff. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The guitar accompaniment consists of chords and single notes, with some triplets. The lyrics are: 'Mil ba - té - as vão ro - dan - do so - bre cór - re - gos es - cu - ros, a ter - ra vai sen - do a - ber - ta por in - ter - mi - ná - veis sul - cos;'. The piece ends with a double bar line.

Exemplo 22: 2. *Mil bateias vão voando*

<sup>5</sup> Há versão para canto e violão feita pelo autor em 2015 [20'].

$\text{♩} = 60$

Voz

Já plan-gem to-dos os si nos. — Já re-per-cu-tem os mor ros. —

Violão

Exemplo 23: 3. Já plangem todos os sinos

Voz

*mf*

Vei-o u-ma car-ta de lon - ge não se sa - be de que mão. —

Violão

Exemplo 24: 4. Veio uma carta de longe

Voz

*p*

To-da a ci-da-de já sa-be que o Al-fe res an-da fu - gi-do no so-tão de que so-

Violão

*cresc.*

bra do em que fa-zen da em que sí — tio?

Exemplo 25: 5. Toda a cidade já sabe

Foi tra-ba-lhar pa-ra to- dos... e ve-de\_o que lhe\_a-con - te - ce!

Exemplo 26: 6. *Modinha*

### 3. A produção literária e acadêmica

Na biografia de Edino datada de 2012, abordamos os primeiros trabalhos sobre a obra do compositor e suas contribuições, focalizando a pesquisa da professora Salomea Gandelman em 1997, com um capítulo dedicado à Edino, através da obra *36 compositores brasileiros: obras para piano*, pela Funarte e Editora Relume Dumará. A autora retoma o tema em 1999, juntamente com a professora e pianista Ingrid Barancovski e registram o produto de suas pesquisas, através da *Revista Debates nº 3*, o artigo *Edino Krieger: obras para piano*. Nesse mesmo veículo, uma outra contribuição do professor e compositor Ricardo Tacuchian o artigo *Uma Trilogia Sinfônica*, em que o articulista promove um estudo comparativo das obras *Ludus Symphonicus*, *Canticum Naturale* e *Estro Armonico*. Citamos também, umas poucas contribuições dos programas de Pós-Graduação. (Consultar PAZ II vol. p. 18 – 20, 2012)

Até então, o musicólogo Vasco Mariz havia apresentado o estudo biográfico mais completo, dedicando-lhe um capítulo na 5ª edição de sua *História da Música no Brasil*, no ano de 2000.

Outros críticos – Antonio Hernandez, Ilmar Carvalho, Luiz Paulo Horta, Ronaldo Miranda e Zito Baptista Filho – e o musicólogo José Maria Neves apontaram Edino com um dos grandes da segunda geração “Música Viva”.

Há que salientar que no interregno desses 11 anos, novas contribuições surgiram, em especial, no meio universitário. Citamos a seguir alguns trabalhos acadêmicos desenvolvidos em diferentes centros universitários pós-biografia.

1. Berbert, Bruna Caroline de Souza. *A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da

- Universidade Estadual de Campinas – SP, 2020. Orientador – professor Dr. Emerson Luiz De Biaggi<sup>6</sup>.
2. Furtado, Fernanda Lúcia Acioli. *O Pequeno Concerto para violino e cordas de Edino Krieger: estudo do estilo e autoetnografia da performance com ênfase na expressividade musical*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PB, 2022. Orientadora – Professora Dra. Paula Farias Bujes.
  3. Kreutz, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Dissertação apresentada na Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia – GO, 2014. Orientador – Professor Dr. Eduardo Meirinhos.
  4. Lima, Marco Antonio Corrêa Correia Lima. *Estudo comparativo das interpretações de Alternâncias de Edino Krieger, para violão solo*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro – RJ, 2010. Orientador – Professor Dr. Nicolas de Souza Barros.
  5. Maciel, Michel Barbosa. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre os processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte – MG, 2010. Orientador – professor Dr. Flávio Terrigno Barbeitas.
  6. Oliveira, Rodolfo Cardoso de. *Entre a poiesis e a aesthesis: análise semiológica da obra Variações carnavalescas para marimba solo de Edino Krieger*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro – RJ, 2013. Orientador – Professor Dr. Luiz Paulo Sampaio<sup>7</sup>.
  7. Peyerl, Keisy. *Sonata nº 1 para piano de Edino Krieger: construção de uma performance analiticamente informada*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis – SC, 2017. Orientador – Professor Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros.

---

<sup>6</sup> Integramos a comissão avaliadora

<sup>7</sup> Obra dedicada ao autor da tese, que foi também responsável pela 1ª audição em janeiro de 2005, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB).

8. Ramos, Helenice Eleutério de Paula. *Quatro canções de Edino Krieger: um estudo analítico*. Dissertação de mestrado apresentada no programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes de Universidade Federal de Uberlândia – MG, 2018. Orientador – Professor Dr. Celso Luiz de Araújo Cintra.
9. Santos, José Welington dos. *A escrita para piano de Edino Krieger: uma abordagem estrutural e interpretativa a partir das 3 miniaturas, Sonata nº 2 e Estudos intervalares*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro – RJ, 2013. Orientadora – Professora Dra. Lúcia Barrenechea<sup>8</sup>.

E, por último, três artigos recentes:

10. Aguera, Fernando; Scarduelli, Fábio. *Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica*. Revista Opus, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 9–52, dez. 2015.
11. Berbert, Bruna Caroline de Souza; Biaggi, Emerson Luiz. *Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de Sonâncias II (1981)*. OPUS [s.l.], v. 25, nº 3, p. 53–559, 2019.
12. Piermartiri, Leonardo; Gerling, Daphne Capparelli. *Karen Tuttle's Coordination Applied to the performance and interpretation of Edino Krieger's Brasiliana*. Revista Vórtex, Vol, 9, n. 1, p. 1–18. Curitiba, PR, 2021.

#### 4. Edino e os registros discográficos

É nossa intenção além de aduzir dados novos, reparar algum equívoco da biografia, como por exemplo a música *Passacalha para Fred Schneider* (Vol. II, p. 152), pois inserimos como intérprete Jó Nunes (o luthier que construiu o violão do intérprete) em lugar de Marcus Llerena.

É interessante apontar para dois eventos artísticos que foram fundamentais para o crescimento de novos intérpretes violonistas e, ainda, da discografia sobre a obra do compositor. Foram eles:

- 1º Concurso Nacional de Violão, promovido pelo Teatro Municipal de Niterói e a Associação de Violão do Rio (AV – Rio) em 2002. Eles solicitaram a Edino que escrevesse a peça de confronto que ele a denominou *Passacalha para Fred Schneider*.

---

<sup>8</sup> Integramos a comissão avaliadora.

- Final da Seleção de Jovens Talentos da AV – Rio em 2008. A obra *Alternâncias* do compositor também serviu como confronto. Cabe ressaltar que dos 7 finalistas do certame, apenas um deles – Bernardo Ramos Pinto – não fazia parte dos intérpretes por nós listados na biografia. (Conferir PAZ, II Vol, p. 245–246)

Os citados concursos abriram espaço para o surgimento de novos valores, bem como colocaram em evidência as citadas obras, que passaram a integrar o repertório de muitos violonistas da atualidade.

A seguir inserimos as novas gravações.

#### 4.1. Piano

- *Estudos intervalares*. Obra completa. Pianista Flávio Augusto. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixas 6–13.
- *Estudos intervalares*. Pianista Fabio Martino. CD *Brahms – Krieger – Schumann – Höller*. Faixas 5–7<sup>9</sup>.
- *Sonatina*. Yuka Shimizu. Independente (Jasrac – R – 1740027). *Yuka Shimizu – Piano Brasil – Embalada pela brisa do Rio*, 2017. Faixas 13 e 14.
- *Sonatina*. Daniel Sanches. Independente (DFLS2016). CD *Carioca*, 2016. Faixas 7 e 8.

#### 4.2. Violão

- Passacalha para Fred Schneiter. Luis Carlos Barbieri. Sinal dos tempos, selo RYBB, 2006. Faixa 7.
- Passacalha para Fred Schneiter. Luis Carlos Barbieri. AV – RIO. Violões da AV – RIO, Vol. 3, 2010. Faixa 12.
- Passacalha para Fred Schneiter. Mario da Silva. CD independente distribuído pela Tratore. Violão Expandido, 2018. Faixa 5<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Sem especificação de quais.

<sup>10</sup> A gravação desse CD ensejou o autor a preparar um documentário Desvendando o violão expandido apresentado e gravado por ele, sob a direção de Anaí Bagnolin Colloço Produções. Produzido em 2021, contemplado na Lei Aldir Blanc, com recursos da Lei de Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba e lançado em 2022. O documentário foi produzido em 4 episódios de 25 minutos cada, cabendo a Edino Krieger o segundo.

- Passacalha para Fred Schneider. Andrei Uller. Gravadora Fonomidia. Violão Catarinense volume 1, 2012. Faixa 4<sup>11</sup>.
- Alternâncias. Andrei Uller. Gravadora Fonomidia. Violão Catarinense volume 1, 2012. Faixa 5.
- Alternâncias. Cyro Delvizio. TEMPUS. Reminiscências do Brasil, 2013. Faixa 20.
- Romanceiro. Andrei Uller. Gravadora Fonomidia. Violão Catarinense volume 1, 2012. 2012. Faixa 1.
- Tocata (Ritmata). Andrei Uller. Gravadora Fonomidia. Violão Catarinense volume 1, 2012. Faixa 2.
- Prelúdio. Andrei Uller. Gravadora Fonomidia. Violão Catarinense volume 1, 2012. Faixa 3.
- Ritmata. Cyro Delvizio. TEMPUS. Reminiscências do Brasil, 2013. Faixa 19.
- Ritmata. Francisco Luz. Independente. CD Na solidão em busca de companhia, 2017. Faixa 3.

#### 4.3. Violino

- Sonata para violino solo, Op 1. Violinista Ricardo Amado. Discmídia. Edino Krieger entre amigos, 2020. Faixa 14.

#### 4.4. Violoncelo

- Cadência para dois violoncelos. Duo Santoro. Discmídia. Edino Krieger entre amigos, 2020. Faixa 15.

#### 4.5. Música de câmara

- *Choro Manhoso*. Trio Aquarius. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixa 1.
- *Sonatina* (Moderato). Trio Aquarius. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixa 2.
- *Sonatina* (Allegro). Trio Aquarius. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixa 3.

---

<sup>11</sup> CD editado através de incentivo cultural pela Fundação Cultural de Blumenau.

- *Nina*. Trio Aquarius. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixa 4.
- *Trio Tocata*. Trio Aquarius. Discmídia. *Edino Krieger entre amigos*, 2020. Faixa 5.
- *Sonâncias II*. Duo Laurent Albrecht Breuninger (violino) e Ana Flávia Frazão (piano). Independente, *CD Sonâncias*, 2016. Faixa 4.
- *Brasiliana*. Duo Heimann-Braga. (BGHP Produções Musicais – AA001200
- *Miniaturas, serestas e outras imagens do Brasil*, 2016. Faixa 6<sup>12</sup>.
- *Brasiliana para cordas*. Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Apolônia Produções Culturais (ETV176). *Retratos brasileiros*. Edino Krieger obras para cordas, 2012 e 2019. Faixa 5<sup>13</sup>.
- *Pequeno Concerto para violino e cordas*. Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. *Música brasileira, Vol. 5*. Regente André Cardoso. Solista – Daniel Guedes, 2019. Faixas 5–7.
- *Suíte para orquestra de cordas*. Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Apolônia Produções Culturais (ETV176). *Retratos brasileiros*. Edino Krieger obras para cordas, 2012 e 2019. Faixa 6 a 9<sup>14</sup>.
- *Andante*. Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Apolônia Produções Culturais (ETV176). *Retratos brasileiros*. Edino Krieger obras para cordas, 2012 e 2019. Faixa 4<sup>15</sup>.
- *Divertimento para cordas*. Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Apolônia Produções Culturais (ETV176). *Retratos brasileiros*. Edino Krieger obras para cordas, 2012 e 2019. Faixas 1 a 3<sup>16</sup>.
- *Música para cordas 1952*. Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Apolônia Produções Culturais (ETV176). *Retratos brasileiros*. Edino Krieger obras para cordas, 2012 e 2019. Faixa 10<sup>17</sup>.
- *Serenata a cinco*. Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ (Milher Moraes, flauta; Juliana Bravin, oboé; Diogo Lozza, clarinete; Carlos Bertão, fagote;

---

<sup>12</sup> Transcrição para sax e piano por Erik Heimann.

<sup>13</sup> Na época da pandemia disponibilizaram também no YouTube.

<sup>14</sup> Na época da pandemia disponibilizaram também no YouTube.

<sup>15</sup> Na época da pandemia disponibilizaram também no YouTube.

<sup>16</sup> Na época da pandemia disponibilizaram também no YouTube.

<sup>17</sup> Na época da pandemia disponibilizaram também no YouTube.

Alessandro Jeremias, trompa. EM - UFRJ. CD *“Música brasileira, vol. 3, Faixa 4.*

#### 4.6. Orquestra sinfônica

- *Terra Brasilis*. Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense. (OSN UFF). Universidade Federal Fluminense (UFF). *OSN UFF interpreta Edino Krieger*. 2019. Faixas 1, 2 e 3<sup>18</sup>.
  - *I – A natureza e os povos da floresta*.
  - *II – A viagem*.
  - *III – O encontro*.
- *Passacalha para o novo milênio*. Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense. (OSN UFF). Universidade Federal Fluminense (UFF). *OSN UFF interpreta Edino Krieger*. 2019. Faixa 4<sup>19</sup>.
- *Canticum Naturale*. Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense. (OSN UFF). Universidade Federal Fluminense (UFF). *OSN UFF interpreta Edino Krieger*. 2019. Faixas 5–6<sup>20</sup>.
  - *Diálogo dos pássaros*.
  - *Monólogo das águas*<sup>21</sup>.
- *Fantasia cromática e fuga*. Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense. (OSN UFF). Universidade Federal Fluminense (UFF). *OSN UFF interpreta Edino Krieger*, 2019. Faixa 7<sup>22</sup>.

Por oportuno, cabe ressaltar o processo de obsolescência e o quase desuso de CD/DVD na atualidade em decorrência da evolução das tecnologias de armazenamento ocorrida nos últimos anos, tendo em vista ainda, o surgimento de armazenamentos digitais mais eficientes e econômicos. Com base nesses argumentos, apenas à guisa de exemplos citamos alguns trabalhos relevantes sobre a obra de Edino Krieger e que ocuparam os espaços que outrora eram de

---

<sup>18</sup> Em comemoração aos 90 anos do compositor. Regente: Tobias Volkmann.

<sup>19</sup> Em comemoração aos 90 anos do compositor.

<sup>20</sup> Em comemoração aos 90 anos do compositor.

<sup>21</sup> Solista Veruschka Mainhard.

<sup>22</sup> Em comemoração aos 90 anos do compositor.

domínio de CDs. A tendência atual é gravar e disponibilizar nas plataformas de streaming. YouTube oferece uma grande diversidade de performances, de diferentes estilos, épocas e países. Há outras ainda como Spotify, Deezer, Google play, Apple music, Shazam, mas com algum tipo de custo adicionado.

- Edino Krieger – *Obras para violão solo* por Thiago Kreutz. FMCB 2. <https://youtu.be/9pxMGsK27rU>.
- Edino Krieger *Romanceiro*. por Andrei Uller. <https://youtu.be/PBYYZxyQ-wg>.
- *Passacalha para Fred Schneider* por Mário da Silva. [https://youtu.be/ad-0\\_AjG3pk](https://youtu.be/ad-0_AjG3pk). Orquestra Sinfônica da UFRJ e Coro Infantil da UFRJ – Série Orquestras. <https://www.youtu.be.com/live/kplCBxiixG4?feature=share>.
- *Rondas Infantis* Edino Krieger Projeto Um Novo Olhar. <https://youtu.be/kjWThUMxv80>.
- *Estudo seresteiro*. Pianista Juliana Costa. ConVIDA, Sesc Cultura, 2020. <https://youtu.be/MSWHNUAcVD0>.
- *Sonatina*. Pianista Daniel Sanches. 2016. <https://youtu.be/drB66KvfYDE>.
- OSB Apresenta – *Passacalha para o novo Milênio*. [https://youtu.be/\\_iSziSMb1vI](https://youtu.be/_iSziSMb1vI).
- OSNUFF – *Abertura brasileira*. <https://youtu.be/132jBciz2T0>.

## 5. Crítico musical

O lançamento da obra *Textos & Contextos*, editado por Andrea Jakobsson Estúdio em 2020, com a colaboração da Academia Brasileira de Música, trouxe em suas 612 páginas marcantes contribuições sob a forma de artigos na íntegra de diferentes revistas, outros derivados de participação em programas radiofônicos e conselhos, além de postagens no *Facebook*, reunindo dessa forma todos os escritos de Edino. Dentre eles apontamos:

- Texto integral dos artigos escritos para a *Tribuna da Imprensa*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*<sup>23</sup>.
- *Marco* nº 2, fevereiro de 1953; nº 4 de 1954; e nº 5, de 1955.
- *Revista da Semana*, de 31 de agosto de 1957; e de 26 de outubro de 1957.
- *O Nacional*, 1957; e *O Nacional* nº 7, de 1957.
- *Revista Esso*, ano XXVIII nº 2, 1965.
- *A catacumba* ano I nº 5, maio de 1985.

---

<sup>23</sup> Na biografia de 2012, a maioria deles foi apresentada sob a forma de sínteses.

- *Revista Piracema* ano 2 nº 2, 1994.
- *Rio Artes* ano 4 nº 19, 1995.
- *O Conselho* (órgão de divulgação do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro) ano 2 nº 8, agosto de 1996; ano 4 nº 32 e novembro de 1998; ano 5 nº 35, abril de 1999.
- *Veredas* (Centro Cultural Banco do Brasil), ano 4 nº 39, março de 1999.
- *O Prelo* (revista de cultura da Imprensa Oficial e órgão do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro), ano 3 nº 8, setembro/novembro de 2005 e ano 4 nº 10, março/abril/maio de 2006.
- *Educação em Linha* (Revista da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro), ano III nº 9, julho/setembro de 2009.
- *O Amigo Ouvinte* (Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC), ano XVIII nº 51, outubro de 2013.
- *Página de Edino Krieger no Facebook* em: agosto de 2015; 2 de setembro de 2015; 26 de janeiro de 2016; 13 de maio de 2016; 25 de outubro de 2016; 16 de dezembro de 2016; 24 de fevereiro de 2017; 25 de maio de 2017; 16 de junho de 2017; 27 de junho de 2017; 23 de julho de 2017; 4 de novembro de 2017; 19 de novembro de 2017 e 25 de dezembro de 2017.
- *Transcrições de originais datiloscritos*. Redação de programas musicais – 1953; Circa 1971; 30 de março de 1971; Circa 1972 e, ainda, sem indicação de data, [19--].

Comentaremos a seguir os artigos que evidenciam os primeiros indícios e preocupações do compositor com a formação de professores e alunos, através de uma Educação Musical comprometida com a qualidade.

Em diferentes momentos ele chama a atenção para aspectos que revelam essa legítima preocupação. Evidencia como os Diretores e Professores dos estabelecimentos oficiais e particulares de ensino, responsáveis pela educação geral de nossos jovens, podem contribuir para o desenvolvimento da atividade artística entre a nossa juventude, incentivando-a a criar sua música, seu teatro, sua dança e suas obras de artes plásticas. (Cf. artigo “A música na educação escolar” em *Textos e Contextos*, 2020, p. 55).

No que se refira à música, Edino sugere: a criação de círculos de ouvintes, com audições semanais de obras importantes acompanhadas de palestras elucidativas; a organização de pequenos conjuntos vocais e instrumentais,

utilizando-se, nesses últimos, instrumentos conhecidos de um ou outro estudante, como também outros de fácil aprendizado, tais como pequenas flautas pastoris e os instrumentos de percussão em geral; ou ainda, a realização de audições internas dos estudantes que tenham alcançado um certo grau de desenvolvimento como instrumentistas ou vocalistas. Aponta para os conjuntos porventura organizados; a criação de concursos escolares e interescolares de música e artes em geral; e, principalmente, a concessão de meios especiais para que uma atividade possa ser mantida, tanto em termos de tempo, como espaço, com horas e locais apropriados. Enfatiza que se cada colégio dispusesse de uma sala de artes ou de um pequeno auditório, além de melhor compreenderem os estudantes, mostrariam a importância que a atividade artística encerra para o desenvolvimento de uma juventude espiritualmente sadia e humanamente bem constituída.

Mais adiante ele discorre sobre “O guia prático de Villa-Lobos” (Op. Cit. p. 71). Edino chama a atenção para a importância da obra e aponta para o processo de nascimento do compositor folclorista em suas três etapas essenciais: 1 – a descoberta dos elementos musicais folclóricos em suas fontes originais (o povo); 2 – a compilação do material e sua transposição para a escrita musical; e 3 – a sua elaboração artística, desde a simples adaptação para instrumentos ou vozes à exploração de seus recursos expressivos e de seus elementos rítmicos, melódicos e formais em conexão com os impulsos criadores individuais do compositor.

Em outro momento, o articulista, em “Um ensaio mensal para os estudantes” ressalta o quão difícil é o contato do jovem compositor brasileiro com suas próprias obras, alegando tratar-se de um problema bastante sério. Na busca de uma solução, aponta para uma iniciativa de grande importância para a formação dos jovens compositores brasileiros que seria a instituição de um ensaio mensal da Orquestra Sinfônica Brasileira dedicado, inteiramente, à leitura de obras sinfônicas de estudantes de composição. Uma comissão de compositores seria designada para selecionar, entre o material submetido, as partituras que merecessem uma audição de estudo. (Op. Cit. p. 140). Por oportuno, há que ressaltar que as Bienais de Música Brasileira – que chegará em 2023 à sua 25ª edição – vêm contribuindo para dirimir os problemas concernentes à execução de obras de jovens autores.

E por último, o artigo – “Brückner-Rüggeberg, regente de hoje da OSB. Händel no dedo, Beethoven nas estantes e as crianças no coração” que aborda a visita do maestro Brückner-Rüggeberg (regente principal da Ópera de Hamburgo e professor da escola de música da cidade) ao Brasil para reger o *Réquiem alemão* de Brahms e que trouxe algumas importantes reflexões. Edino ressalta a juventude física e espiritual do maestro e a atribui provavelmente ao seu importante trabalho junto aos jovens, pois foi o criador dos concertos didáticos para os jovens em Hamburgo.

Transcrevo trechos desse artigo em que traz a fala altamente significativa do maestro Brückner-Rüggeberg, como um prenúncio a obra que Edino escreveu – *Histórias da Ilha*.

O futuro da música está nas crianças, por isso acho que é para elas que nossa atenção deve se voltar com todo o interesse e toda a seriedade. Sinto-me feliz não só pelos resultados que esse programa sistemático de educação musical dos jovens tem alcançado, mas também porque muitos dos meus alunos de regência têm mostrado o mesmo entusiasmo pelo assunto e continuam o trabalho que eu comecei. [...] Levar a criança a se sentir à vontade, participar ativamente da experiência musical é um trabalho que requer argúcia e seriedade. Para começar, é preciso dar sempre o melhor aos jovens, e com a melhor qualidade. A renovação do repertório específico para crianças e jovens também nos preocupa: há poucas obras como Pedro e o lobo de Prokofiev ou o Guia dos jovens para a orquestra, de Britten, e por isso sempre solicitamos aos compositores novos que escrevam para os jovens. É uma sugestão que deixo também aos compositores brasileiros – sobretudo aqui, onde encontro uma musicalidade espontânea que precisa ser aproveitada e desenvolvida.

## 6. O educador musical

Consideramos a obra *20 Rondas infantis* como o primeiro trabalho didático de excelência de Edino e costumamos denominá-las “pérolas da iniciação coral polifônica infantil”. Mas, eis que em 2010 o compositor se supera e acolhe a ideia de Brückner-Rüggeberg e se debruça em compor *Histórias da Ilha*, permitindo assim que crianças e jovens pudessem participar ativamente de experiências musicais. E não faltou a Edino argúcia e seriedade, mas sobrou inspiração, talento e competência.

Focalizaremos agora o Projeto Bem-me-quer Paquetá, cujo início data de 1999 (<https://casadeartespauqueta.org.br/bem-me-querpaqueta/>). A consulta ao seu site

trouxe-nos seus objetivos: “Bem Me Quer Paquetá é um projeto de capacitação artística e cultural por música sinfônica, artes integradas e cidadania, para crianças e jovens da Ilha de Paquetá”. O projeto busca desenvolver temas que tenham vínculo com a história local, buscando preservar a identidade cultural do local, bem como sua história, costumes, valores e tradições.

Retiramos da biografia que está servindo de base ao artigo, (Paz 2012. Vol. II, p. 58–59) o texto abaixo.

O projeto Bem-me-quer Paquetá, apresentado ao público em julho de 2007, com o musical *A Moreninha* – baseado no romance de Joaquim Manuel de Macedo – de autoria do compositor Tim Rescala, seguido do musical *Um Rei em Paquetá* – sobre a vinda da Família Real ao Brasil e, em especial, sobre a sua visita a Paquetá – do compositor João Guilherme Ripper, produziu em 2010 – nos dias 3, 4 e 5 de junho, no Paquetá Iate Clube – a primeira audição mundial do musical *Histórias da Ilha*. Convidados que fomos a assistir ao citado musical, sobre texto de Conceição Campos e música de Edino Krieger, presenciamos algo marcante e com jeito de final de capítulo, quem sabe uma coda, daquelas beethovenianas! O espetáculo – que poderia bem ser considerado uma opereta infantil – trouxe ao público uma nova forma de expressão musical e contou com uma equipe afinadíssima, a saber: José Lavrador Kevorkian, concepção e coordenação; Josiane Kevorkian, direção artística; Bruno Jardim, direção musical e regência; Fábio Enriquez e Ruth Staerke, direção cênica; Clarisse Montteiro, assistência de direção; e Noeli Mello, preparação vocal. O musical mostrou o universo cultural da ilha – suas histórias contadas e não contadas nos livros, um universo cultural ímpar, que se transformou, nos seus mais de 450 anos de existência, em um patrimônio cultural, material e imaterial. O público que lotou e aplaudiu de pé o espetáculo – nos três dias de apresentação – abrigou três gerações de moradores e visitantes da ilha. Uma realização da Casa de Artes Paquetá, com crianças dos núcleos de capacitação de música e artes cênicas, o espetáculo contou com uma orquestra infanto-juvenil composta por: flautas doces (soprano, contralto, tenor e baixo), violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta transversa, clarineta, piano, percussão, violão e coro, além dos atores mirins e adultos.

Texto e música pareciam ser fruto de uma única mente e mão criadora. A música que promoveu a interação das demais artes era composta de treze partes em que o compositor mesclava no uso de sua temática a substância ou a essência dos sons do Brasil e do mundo. [...] A cena da Revolta da Armada foi densa, com uso expressivo de percussão, clarineta e contrabaixo produzindo um som arranhado nas cordas. O tema – O melhor lugar do mundo – uma ode a Paquetá, uma toada que remetia à sonoridade seresteira, encerrou o espetáculo do último dia num congraçamento entre atores, músicos e público, que juntos cantaram:

Abrindo um parêntesis, em 2012, foi a vez do compositor Edmundo Villani-Côrtes emprestar o seu talento ao projeto, para abordar as Lendas de Paquetá surgindo assim, outra contribuição artística para fomentar a história cultural da ilha. Fechando o parêntesis.

*Histórias da Ilha 2010* – com textos e roteiro de Conceição Campos e música de Edino Krieger, colocou um foco no nascimento e sedimentação do Edino Educador Musical, que acolheu com distinção e maestria a provocação de Brückner-Rüggeberg.

Tivemos como suporte de nossa pesquisa todo o texto e roteiro de sua autora Conceição Campos, além das partituras das partes e grades, gentilmente cedidas pela professora e pianista Josiane Kevorkian, que atuou também como consultora e revisora de conteúdo dessa seção.

O musical didático – termo escolhido pelo compositor e considerado por ele como uma realização incomum – segundo depoimento da professora e pianista Josiane Kevorkian em abril de 2023, narrou a história da Ilha de Paquetá. Descoberta em dezembro de 1555, por Villegaignon – primeiro colonizador que passou pela ilha, com o objetivo de ali fundar a França Antártica. Ele e André Thevet – o cosmógrafo que colocou Paquetá no mapa, sonhavam em fazer do Rio de Janeiro e da sua Baía de Guanabara uma bela colônia francesa.

Atuaram no musical crianças (divididas em turma da ponte, do campo e mascote) na qualidade de estudantes em busca de cumprir as tarefas de pesquisa escolares, que visavam reconstituir a história da ilha. Suas discussões sobre a pesquisa foram surpreendidas de tempos em tempos pela visita de importantes personagens portadores de história e elucidadores de questões como:

- Villegaignon, Maria Domingas (nobre de Angola, vendida como escrava no Rio de Janeiro, sendo Mucama na Fazenda São Roque), Augusto Nordeste (autêntico representante da ilha. Hóspede vitalício no Solar de Modesto Leal), e Chico Abóbora (testemunha ocular da Revolta da Armada).
- Outras personalidades como Vivaldo Coaracy [1882–1967] (jornalista, historiador e escritor) e Pedro Bruno [1878–1949] (guardião da Ilha de Paquetá, paisagista e pintor, presente na paisagem da ilha, através de suas obras de arte), que apareciam e mediavam as discussões dos meninos.

- E a Orquestra e coro de crianças e jovens, com idades que variavam entre 8 e 16 anos, tendo apenas um integrante maior de idade. O jovem Spalla Luca Kevorkian tinha apenas 10 anos na época e a dedicação e desempenho de todos coroaram de êxito a apresentação do Musical Didático.

Josiane Kevorkian – em depoimento datado de 10/8/2023 para o nosso artigo – assim se expressou:

Falar de um projeto onde somente a ideia de construção dele foi transformadora desde o início lá em 1999 é muito gratificante. Sobretudo quando no início tínhamos poucas crianças bem novas, seus poucos amigos e uma vontade enorme de que o estudo da música pudesse entrar na vida dessas crianças através da musicalização infantil com toda a ludicidade e coletividade que a área exige.

Desafiador foi conseguir imprimir nas pessoas e na vida comunitária da Ilha de Paquetá que essa série de vivências musicais regulares e de excelência poderiam transformar culturalmente um lugar e socialmente a vida de crianças e suas famílias.

Para essa Missão, que já dura por 24 anos, tivemos dois grandes apoios. O primeiro chegou logo no início com a parceria da educadora musical Tina Pereira (in memoriam) que trouxe toda a sua bagagem de musicalização focada na prática instrumental (muito de Orff) através da flauta doce aplicada à música folclórica e à música popular brasileira. Foi lindo ver o impulso que essa parceria tomou. Depois foi a parceria, alguns anos mais tarde, com a Carla Rincón, violinista venezuelana recém-chegada no Brasil que trouxe toda a sua experiência da prática musical (também coletiva) oriunda do importante e transformador projeto sociocultural da Venezuela, o El Sistema. Com ele chegamos a um patamar mais alto de busca de excelência e também passamos a incluir a música de concerto dentro das nossas práticas coletivas, permitindo que a criança e jovem aos poucos fossem substituindo a flauta doce pelo instrumento de orquestra que mais lhe agradava.

Então tínhamos assim, excelentes professores e uma excelente pedagogia que ia sendo aos pouquinhos construída dentro de sala de aula. Junto a isso, decidimos trabalhar musicalmente um tema que seria comum para todas as crianças e jovens de Paquetá: a própria ilha, suas histórias e suas lendas.

Faltava então unir tudo isso com obras de compositores brasileiros que ajudassem a contar essa História e a empoderar cada um desses pequenos músicos. E esses compositores chegaram contribuindo não apenas para compor obras que fossem do nível técnico daquelas crianças, mas também para compor um repertório que pudesse ser tocado por aprendizes, crianças ou não, estabelecendo assim um elo abrangente, perfeito para o sucesso da empreitada. A parti daí vimos despontar outras iniciativas com relação à produção de repertório para níveis iniciais e intermediários para a prática coletiva. Já temos hoje todo um Programa sendo montado dentro da Funarte, chamado SINOS, que se preocupa em comissionar compositores a escreverem repertório para os vários níveis da iniciação musical para a prática orquestral. Sentimos a sementinha do Projeto Bem Me Quer Paquetá aí também semeada.

Foram inúmeros os espetáculos cênico-musicais que esse formato produziu e continua produzindo uma vez que ele vem sendo reproduzido em outros projetos no Rio de Janeiro e vem sendo difundido também entre muitos professores de música da rede pública de ensino através de cursos e palestras.

O Projeto Bem Me Quer Paquetá (e com ele outros tantos que se preocupam com a formação de crianças e jovens) possui um papel transformador na sociedade e luta pra seguir eternamente na busca de novas gerações mais solidárias, mais inclusivas, menos preconceituosas e menos egoístas! É transformador também porque realiza com maestria esse trabalho de formiguinha plantando sementes de esperança e de um novo mundo para crianças e adolescentes do Brasil!

A importância desse tipo de trabalho no fomento e formação de músicos foi fundamental, pois muitos se transformaram em músicos profissionais e outros, ainda, em processo de formação. Para aqueles que optaram por não trilhar o caminho da música com certeza levam em sua bagagem a importância e a dimensão do que o projeto lhes proporcionou. O extrato social dos integrantes do musical didático foi composto por filhos de: caseiros, charreteiros (na época ainda havia em Paquetá), cozinheiros, donos de pequenos estabelecimentos locais, donas de casa, empregados domésticos, garis, músicos amadores, pedreiros, pescadores, pintores, professores, serventes, taxistas, todos unidos pela reconstrução da história local através da arte, em especial, da música. A participação nesse musical didático trouxe para as crianças e jovens envolvidos, conhecimento político e histórico-cultural de suas raízes, além de contribuir em muito para a autoestima.

Tal prática nos remontou a Brückner-Rüggeberg e a Heitor Villa-Lobos em seu projeto de educação social através da música. Villa-Lobos buscava, através da música, dar uma nova dimensão à vida de todas as crianças e jovens, independente de se tornarem ou não músicos.

O resumo histórico da pesquisa apontou para temas como: a França Antártica, Sesmarias, fazendas e chácaras, ruas e lampiões, estabelecimentos importantes (Chácara dos Coqueiros, Capela São Roque, Grande fazenda São Roque, Casa Grande onde é hoje a Escola Pedro Bruno), além da formação étnica da ilha.

#### *Pequena sinopse da Histórias da Ilha*

Villegaignon e seus homens se aliaram aos índios Tamoios e construíram o seu forte em uma das ilhas da região. Já os portugueses se aliaram aos Termiminós. Na Batalha das Canoas as duas tribos guerrearam dentro d'água. Portugal mandou Estácio de Sá para expulsar os franceses e povoar as terras do Rio, que foi fundado em 1565, no mesmo ano em que a ilha foi doada por Estácio

de Sá para dois de seus melhores capitães: Fernão Valdez ficou com o lado da Ponte e Inácio Bulhões com o terreno do Campo.

Nada escapou ao aguçado desejo dos autores de reconstruir *ipsis litteris* a história da ilha, que apontou diversos episódios de grande relevância como: o exílio do Patriarca José Bonifácio de Andrade e Silva em sua própria casa; o primeiro romance brasileiro que teve a Ilha como cenário – *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo; além da passagem de Dom João pela ilha que juntamente com *A Moreninha* mudaram a vida e a imagem da ilha. O musical didático infantil apontou ainda para a Revolta da Armada em 1893, que acolheu e transformou-se no quartel-general dos rebeldes, durante os seis meses do movimento.

Com o começo do transporte regular em 1838, a frequência aumentou muitíssimo. No começo do século XX, a Ilha passou a ser vista como bairro-modelo e importante polo turístico da cidade, com luz elétrica e água encanada. Paquetá também acolheu o movimento seresteiro, transformando-se em lugar de grandes encontros musicais que incluía sambistas, seresteiros e chorões. Por ali passaram os grandes nomes da pungente Rádio Nacional como: Orestes Barbosa, Lamartine Babo, João de Barro conhecido como Braguinha, Anacleto de Medeiros e tantos outros nomes expressivos desse período.

A equipe que esteve à frente do projeto por ocasião da encenação de *Histórias da Ilha* era composta pelos seguintes profissionais:

- Direção Musical e preparação das cordas (baseada na pedagogia do *El Sistema*): Carla Rincón;
- Direção Artística: Josiane Kevorkian;
- Direção Cênica: Fábio Enriquez;
- Preparação Vocal: Noeli Mello e Ruth Staerke;
- Regência: Bruno Jardim.

O citado projeto contou ainda com uma equipe de professores altamente qualificada como: Ariane Petri (fagote), Carla Rincón (violino e viola), Hugo Pilger (violoncelo), Josiane Kevorkian (piano e musicalização infantil), Lourenço de Vasconcellos (percussão), Lúcia Morelenbaum (clarineta), Rodrigo Favaro (contrabaixo) e Rubem Schuenck (flauta transversa), dando suporte técnico e artístico aos alunos da orquestra.



Figura 1: Bem me quer Paquetá

*A Alvorada na Ilha dos Tamoios*

Paz (2012, Vol. II, p. 58) discorre sobre essa abertura: “ouviam-se uma atmosfera bucólica com sons sugestivos de uma alvorada com clusters por semitons nas cordas em pianíssimo e cantos de pássaros que se mesclaram a um sugestivo canto indígena”. Antecedendo o tema abaixo, o coro cantou em estilo recitativo um pequeno trecho em terça menor, com as sílabas ho ho ho ho ho ê ho ê ho ho ho ho ho ho ho.

The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line starting with a fermata, followed by a melody with lyrics: *f* A - ra - ru - ê ka - ma - ra - ça. The second staff continues the melody with lyrics: *f* A - ra - ru - ê ka - ma - ra - ça. A - ra - ru - ê ka - ma - ra -. The third staff shows a change in time signature to 3/4 and includes lyrics: A - ra - ru - ê ka - ma - ra - ça. O ê - ça. Ê. The fourth staff continues the melody with lyrics: ça. A - ra - ru - ê ka - ma - ra - ça.

Exemplo 27: A Alvorada na Ilha dos Tamoios

*Os Franceses*

A música fez sentir a presença dos franceses na Guanabara, onde o autor utilizou-se da canção *Malbrough s'en va-t-en guerre*, também eternizada pelo compositor Fernando Sor em *Introduction et Variations*, Op. 28. A mesma melodia é utilizada com interferência de ruídos, quando a encenação dava conta da batalha entre portugueses e franceses pela conquista da terra.

**Exemplo 28:** *Os Franceses**A Batalha*

A música reportou-se, ainda, às sonoridades das canções populares portuguesas. Percebe-se o uso da segunda parte da tradicional canção Tiro Liro Liro – “sentaram-se os dois na esquina”, gravada por Amália Rodrigues, evidenciando a sensibilidade e, ainda, a veia cômica de Edino.

Musical notation for 'A Batalha' in 4/4 time. The first staff shows a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. The second staff shows a quarter note, and a quarter note. The lyrics are: jun - ta - ram - se os dois na es - qui - na, to - ca - ram con - cer - ti - na, dan - ça - ram sol e dó.

**Exemplo 29:** *A Batalha*

*Nasce uma cidade*

A sonoridade modinheira toma conta do canto.

19

A his-tó-ria da ci - da-de\_\_\_ nas-ce jun-to com seu

23

po - vo\_\_\_ que co - me-ça a ter von - ta - de de in-ven-tar fe - li - ci -

26

da - de des - co - brin - do um can - to no - vo\_\_\_

1.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The first staff starts at measure 19 and ends at measure 22. The second staff starts at measure 23 and ends at measure 25. The third staff starts at measure 26 and ends at measure 28. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. A first ending bracket is shown above the final measure of the third staff.

Exemplo 30: Nasce uma cidade

*Maria Domingas*

Ainda Paz (ibid. Vol. II, p. 58-59). Os escravos foram referenciados através de um tema de candomblé no modo jônio – tema este usado também na obra Terra Brasilis – precedido por uma rítmica marcadamente africana, com utilização de atabaques (Rum Rumpi e Lê), triângulo, caxixi e agogô. A personagem realiza passos de dança típicos de Candomblé, motivando as crianças a imitá-la.

10

(só na repetição)

Iê, a - lo-dê-i - a a-lo-dê-i - ê a - lo-dê-i -

14

a ô ê ê a-lo-dê-i - a ô ê ê a-lo-dê-i - a.

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of two staves. The first staff starts at measure 10 and ends at measure 13. The second staff starts at measure 14 and ends at measure 17. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first measure of the first staff is marked as '(só na repetição)'. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 31: Maria Domingas

*Augusto Nordeste*

Paz (ibid., p. 59) A formação cultural da ilha é fruto de grande miscigenação e Edino mostra a presença nordestina, através de um canto modal

com utilização da sétima abaixada e da quarta elevada. O personagem – com um puxado sotaque nordestino – canta tocando triângulo, utilizando o conhecido toque “Estilo Ferrinho”, com base na abordagem didática do percussionista Luiz D’Anunciação. Um menino ao violão, toca um ritmo bem típico em forma de pedal, reforçando a base modal da música. O personagem aborda várias questões como: a diversidade da formação étnica da ilha e os acendedores de lampiões.

Canto solo/Viola

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. This is followed by a half note G4, a quarter note E4, and a half note D4. The second staff continues the melody with eighth notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The third staff features a whole rest for the first measure, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, and a whole note D4. The fourth staff continues with eighth notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and a whole note D4. The fifth staff concludes the piece with eighth notes: C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, and a whole note D3.

Garotos/Violão  
**Recitativo**

**Exemplo 32:** *Augusto Nordeste*

*Chico Abóbora*

Seu canto é uma ode à Paquetá. O poema composto de 6 estrofes, com 8 versos cada é entremeado com um estribilho que nos convida a enaltecer Paquetá, em um verdadeiro espírito seresteiro. Para o personagem – testemunha ocular da Revolta da Armada – Paquetá é seu porto e sua raiz: “O melhor lugar do mundo fica onde a alma está. Minha alma, que é do mundo, se ilumina em Paquetá. O melhor lugar do mundo, onde a paz me fez refém. A canção sai lá do fundo e São Roque diz amém” (ibid., p, 59).





Pa - que - tá é um céu pro - fun - do que co - me - ça nes - te mun - do e não

sa - be on - de a - ca - bar. Pa - que - tá.

### Exemplo 35: *Final*

Encerramos essa seção retomando o subtítulo do artigo de Brückner-Rüggeberg, afirmando que Edino, ao criar as músicas para o musical didático *Histórias da Ilha* permitiu que as crianças e jovens participantes tivessem “Edino nas estantes e ele Edino, as crianças no coração”. Salve Edino também Educador Musical.

## Referências

1. Campos, Conceição. 2010. *Histórias da Ilha*. Paquetá: Textos e letras.
2. Krieger, Edino. 2010. *Histórias da Ilha*. Rio de Janeiro: Grades e partes cavadas.
3. Krieger, Edino. 2020. *Textos & Contextos*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio.
4. Miranda, Ronaldo. 2014. Uma biografia singular para um compositor plural. In *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Outubro – Novembro – Dezembro. Ano III, Nº 81, p. 155–162.
5. Paz, Ermelinda A. 2012. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC Nacional. Vol. I e II.
6. Segatto, Cristiane. 2005. Idosos de notória capacidade intelectual. In: *Revista Época*.
7. Viorst, Judith. 2005. *Perdas necessárias*. São Paulo: Editora Melhoramentos.

## Sobre os autores

**L. Poundie Burstein** ([poundieburstein@gmail.com](mailto:poundieburstein@gmail.com)) é professor de teoria e análise musical na *City University of New York (CUNY)*. Suas principais áreas de interesse incluem a análise schenkeriana, análise da música do século XVIII, pedagogia da teoria musical e estudos sobre a forma musical. Além de seu trabalho acadêmico, Poundie Burstein se apresentou extensivamente como pianista de grupos de improvisação de comédia na área de Nova York. Ele já lecionou no *Mannes College, Columbia University, Queens College*, e ocupou uma cátedra na *University of Alabama* em 2010. Em 1995, recebeu o *Distinguished Teaching Award* da *New School University*, e, em 2008, o *Outstanding Publication Award* da *Society for Music Theory (SMT)*. Poundie foi presidente da *Society for Music Theory* e é autor do livro *Journeys Through Galant Expositions*, publicado em 2020 pela *Oxford University Press*.

**Ilza Nogueira** ([nogueira.ilza@gmail.com](mailto:nogueira.ilza@gmail.com)) é compositora e musicóloga, com especialidade no campo da teoria e análise musical. Professora Aposentada da Universidade Federal da Paraíba, desde abril de 2003 é Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música (Cadeira 27). Pesquisadora bolsista do CNPq, desenvolve atualmente estudos teórico-analíticos centrados no tema da narratividade musical, focalizando especialmente o repertório brasileiro. Como coordenadora do projeto “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” (2000–2015), desenvolveu pesquisas de cunho histórico e crítico-analítico sobre o Grupo de Compositores da Bahia e sua descendência acadêmica, divulgadas em livro (Ernst Widmer, *Perfil Estilístico*, 1997), catálogos de obras (Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Agnaldo Ribeiro e Jamily Oliveira), capítulos e artigos publicados em periódicos brasileiros e estrangeiros. Como conferencista, expositora ou debatedora, apresenta-se regularmente em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior (Portugal, Alemanha, França, Itália, Suíça, Austrália, Argentina, Chile e Cuba). Membro fundador da ANPPOM e sua primeira Presidente (5.1988 - 4.1990), também fundou e foi a primeira Presidente da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA (11.2014 – 10.2018).



**Damián Keller** ([musicoyargentino@gmail.com](mailto:musicoyargentino@gmail.com)) é professor associado de tecnologia musical na Universidade Federal do Acre e na Universidade Federal da Paraíba. É fundador e membro do Centro Amazônico de Pesquisa Musical (NAP). Ele também é cofundador da rede de pesquisa Grupo de Música Ubíqua. As suas propostas artísticas e teóricas visam o desenvolvimento de ferramentas computacionais para tornar experiências musicais criativas acessíveis a todos, em qualquer lugar.

**Ivan Simurra** ([ieysimurra@gmail.com](mailto:ieysimurra@gmail.com)) é compositor, pesquisador e realiza manipulações eletrônicas em Música Pop (DJ). É Doutor pelo Instituto de Artes - IA/UNICAMP com ênfase em Processos Criativos, sob a orientação de Jônatas Manzolli, com o financiamento da FAPESP e CAPES-FAPESP, Mestre em Processos Criativos no Instituto de Artes-IA/UNICAMP, sob orientação de Silvio Ferraz, com o financiamento CAPES-FAPESP, e Bacharel em Composição Musical. Professor de Tecnologia, Orquestração e Criação Musical, têm direcionado seus trabalhos em ciência, tecnologia, análise musical e composição de música instrumental acústica, mista com eletrônica e puramente eletrônica, com auxílio do computador centrada no timbre e a interação colaborativa mediada pela tecnologia, juntamente com modalidades cruzadas de percepção. A arte computacional generativa tem sido empregada como uma ferramenta para conduzir estudos e experimentos que exploram aspectos como a iconicidade, correlatos e mecanismos subjacentes à criação e análise musical, com ênfase na percepção sonora/visual e na dimensão simbólica da música. Participou de diversos festivais, masterclasses e workshops. Desenvolveu sua pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Computação do Instituto de Matemática e Estatística-IME/USP sob a supervisão do Prof. Dr. Marcelo Gomes de Queiroz. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Centro de Engenharia, Modelagem e Ciências Sociais Aplicadas-CECS em parceria com o Centro de Matemática, Computação e Cognição-CMCC, ambos da UFABC, sob a supervisão dos Profs. Drs. João Ricardo Sato e Patrícia Vanzella. Obteve prêmios por suas composições durante a Bienal de Música Brasileira Contemporânea-FUNARTE e no III Concurso Internacional de Composição Musical, em Tomsk/Rússia. Ademais, suas obras são executadas no Brasil, Argentina, Chile, Estados Unidos, Israel e Rússia. Atualmente é Professor Adjunto do Centro de Educação, Letras e Artes da Universidade Federal do Acre (CELA/UFAC), onde atua no curso de Licenciatura em Música.

**Marcello Messina** possui graduação em *Lingue e Culture Europee* (Línguas e Culturas Europeias) - *Università degli Studi di Catania* (2006), mestrado em *Lingue e Letterature Moderne* (Línguas e Literaturas Modernas) - *Università degli Studi di Torino* (2009), mestrado em *Composition* (Composição Musical) - *University of Leeds* (2009) e doutorado em *Composition* (Composição Musical) - *University of Leeds* (2013). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Letras.

**Roberto Victorio** ([sextantemt@gmail.com](mailto:sextantemt@gmail.com)) é Bacharel em violão e regência, Mestre em composição e Doutor em etnomusicologia. Como pesquisador, tem o trabalho voltado para a música ritual da etnia Bororo de Mato Grosso. Como compositor, tem em seu catálogo mais de três centenas de obras gravadas e executadas nos principais eventos no Brasil e no exterior, recebendo inúmeros prêmios, dentre eles: Latino Americano para orquestra (Uruguai); *Contrechamps* (Suíça); Festival Internacional de Composição (Hungria); Sociedade Internacional de Música Contemporânea (Romênia); Tribuna Internacional da Unesco/Paris(1995/97/99); *Oldenburg Festival* (Alemanha); *BAM Dialogue* (Holanda) e diversos deles no Brasil, como o Projeto Rio Arte Contemporânea, Bahia Ensemble, 500 Anos das Américas, Instituto Brasil-EUA, Funarte e Fundação Vitae.

Como regente atuou com a Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso - com um repertório exclusivamente voltado para a produção contemporânea - , com o Grupo Música Nova da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com os grupos de câmara formados nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea do RJ, e com a Camerata Aberta de SP no Festival Internacional de Campos do Jordão.

É regente, diretor musical e instrumentista do SEXTANTE, grupo de câmara que fundou em 1986 no Rio de Janeiro e que até hoje, em Mato Grosso, trabalha exclusivamente com a produção musical brasileira contemporânea, tendo realizado mais de duas centenas de primeiras audições de obras brasileiras de concerto, muitas delas escritas originalmente para o grupo, que teve em 1999 o CD "Grutas Permitidas" - gravado ao vivo no Rio de Janeiro e na Chapada dos Guimarães - como representante do Brasil na Tribuna Internacional da Unesco, em Paris.

É professor Titular de Composição, Etnomusicologia e Estética da Música na Universidade Federal de Mato Grosso e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.

**Acácio Piedade** ([acaciopiedade@gmail.com](mailto:acaciopiedade@gmail.com)) possui graduação em música pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004). Realizou pós-doutorado em musicologia na *Université de Paris Sorbonne*, França (2011), e pós-doutorado em música transcultural/composição na *Hochschule für Musik Franz Liszt - Weimar*, Alemanha (2019). Como compositor, possui prêmios e obras selecionadas e encomendadas para concertos, gravações e festivais nacionais e internacionais. É professor titular aposentado do Departamento de Música e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música no Universidade do Estado de Santa Catarina. Como pesquisador, atua nas áreas da composição, análise e etnomusicologia, envolvendo temáticas como criação e significação musical, tópicas, intertextualidade e transculturalidade.

**Diego Madoery** ([diegomadoery@gmail.com](mailto:diegomadoery@gmail.com)) é professor titular da cátedra “Folclore Musical Argentino”, pertencente à Faculdade de Letras da Universidade Nacional de La Plata e da cátedra “História da Música Popular” do Instituto Superior de Música da Universidade Nacional do Litoral. Formou-se na referida Faculdade com os títulos de Professor de Composição e Direção Orquestral. É Doutor pela Universidade de Buenos Aires, área de História e Teoria das Artes. Sua tese intitula-se “Charly García e a máquina de fazer música. O estilo musical nas canções do período 1972–1996”. Publicou o livro *Charly e a máquina de fazer música. Uma viagem pelo estilo musical de Charly García (1972-1996)* em 2021 pela editora Gourmet Musical. Atua desde 1996 como pesquisador em projetos relacionados à Música Popular.

**Edgardo J. Rodríguez** ([ejrodri440@gmail.com](mailto:ejrodri440@gmail.com)) é pesquisador e docente da *Facultad de Artes da Universidad Nacional de La Plata* e da *Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires*.

**Alejandro Martinez** ([martinezalejandro42@gmail.com](mailto:martinezalejandro42@gmail.com)) tem graduação em Composição Musical e é professor de Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical na *Facultad de Artes da Universidad Nacional de La Plata*. É docente e pesquisador nesta instituição e na *Universidad de Buenos Aires*. Alejandro é membro da *Asociación Argentina de Musicología*. Tem publicado trabalhos nas principais revistas musicológicas da Argentina.

**Antenor Ferreira Corrêa** ([antenorferreira@yahoo.com.br](mailto:antenorferreira@yahoo.com.br)) é compositor, percussionista e Professor Associado da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela Universidade de Granada (Espanha) e pela Universidade da Califórnia, Riverside (Estados Unidos). É coordenador do MidiaLab-UnB – Laboratório de Pesquisas em Arte Computacional. Possui seis livros publicados, entre estes *Análise Musical como Princípio Composicional* (EdUnB, 2014), além de diversos artigos em periódicos científicos, além de CDs e DVD. Possui bolsa produtividade nível PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

**Mathews Justiniano Silva** ([mvincius.portifolio@gmail.com](mailto:mvincius.portifolio@gmail.com)) é graduado em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB). Já cursou violão popular no Clube do Choro de Brasília, Violão Popular Nível Técnico na Escola de Música de Brasília (EMB) e cursa, atualmente, Arranjo na EMB, sob orientação de Joel Barbosa. Ademais, é mestre em pelo Programa de Pós-Graduação em Música pela Universidade de Brasília (UnB).

**Caio Cezar Braga Bressan** ([redentorms@gmail.com](mailto:redentorms@gmail.com)) é Mestre em música na linha de pesquisa de práticas interpretativas pela Universidade Estadual de Maringá e Graduado em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Leciona a disciplina Arte no ensino regular da prefeitura municipal de Campo Grande e é professor de violão. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa intitulado “Os Problemas da Interpretação” da Universidade Estadual de Maringá.

**Flávio Apro** ([fapro@uem.br](mailto:fapro@uem.br)) é professor visitante na Universidade de Szeged (Hungria), Pós-Doutor pela *California State University* (EUA), concertista internacional e professor efetivo da Universidade Estadual de Maringá. Atua nas seguintes linhas de pesquisa: História, Estrutura e Estilo na Música; Fenomenologia; Hermenêutica.

**Ermelinda A. Paz** ([ermepaz@hotmail.com](mailto:ermepaz@hotmail.com)) possui Doutorado por Livre-Docência – UNIRIO. É Professora Titular (EM/UFRJ), Adjunto IV (IVL/UNIRIO), aposentada. É Pesquisadora do CNPq e líder do grupo de pesquisa Música e Educação Brasileira/UFRJ. É membro titular da Academia Nacional de Música. Recebeu prêmios em concursos de pesquisa monográfica, a saber: Sílvio Romero, 1983. INM da FUNARTE; Villa-Lobos e a música popular brasileira, 1988. MVL / MinC; Villa-Lobos, sua vida e obra, 1988. OEA e Governo Brasileiro; Concurso

Grandes Educadores Brasileiros, 1988. INEP/MEC; Concurso Lúcio Rangel, 1989. FUNARTE; e Prêmio Carioca de Pesquisa Monográfica, 1995. Secretaria Municipal de Cultura do RJ. É autora de: *As Pastorinhas de Realengo* 2.ed., *500 Canções Brasileiras* 3.ed., *Villa-Lobos, o educador*, *Jacob do Bandolim* 2.ed., *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX* 2.ed., *O Modalismo na Música Brasileira*, *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira* 2.ed.; e *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Produtora musical: *CD Cantando e Brincando com Vovó Linda – Vol. 1*, 2018; *CD Cantando e Brincando com Vovó Linda – Vol. 2 – Músicas da Tradição Oral Brasileira*, 2018; e *Cantando e brincando com Vovó Linda - Vol. 3 – Acalantos do Brasil e do mundo*, 2020.

## Sumário

i Editorial

### Artigos

- 1 Metáforas de jornada e exposições clássicas  
*Journey Metaphors and Classical Expositions*  
L. Poundie Burstein (traduzido por Guilherme Sauerbronn de Barros)
- 20 O processo criativo em música: ideação e discursividade  
*The Creative Process in Music: Idea and Discourse*  
Ilza Nogueira
- 43 Criatividade musical cotidiana  
*Everyday Musical Creativity*  
Damián Keller, Ivan Simurra e Marcello Messina
- 64 Hexadimensionalidade conceitual: Música ritual bororo/Música de concerto  
*Conceptive Hexadimensionality: Bororo ritual music/Concert music*  
Roberto Victorio
- 76 Teoria das tópicas: um balanço pessoal  
*Topic theory: A Personal Assessment*  
Acácio Piedade
- 87 El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas  
*Music Analysis in Popular Music: Context and some Ideas*  
Diego Madoery
- 97 Op. 11, no. 3 de Schoenberg: compondo com notas do motivo  
*Schoenberg's Op. 11, No. 3: Composing with Tones of the Motive*  
Edgardo José Rodríguez e Alejandro Martínez
- 122 A questão da não-linearidade no âmbito da composição para jogos digitais  
*The issue of non-linearity in the context of digital games composition*  
Antenor Ferreira Correa e Mathews Justiniano Silva
- 146 Da Análise à Performance: o Prelúdio Pitoresco N<sup>o</sup>1 (Crepúsculo) de Isaías Sávio e seus caminhos interpretativos  
*From Analysis to Performance: Prelúdio Pitoresco No. 1 (Crepúsculo) by Isaías Sávio and its Interpretive Pathways*  
Caio Cezar Braga Bressan e Flávio Apro
- 177 Edino Krieger: à guisa de complemento de uma biografia desatualizada  
*Edino Krieger as a complement to an outdated biography*  
Ermelinda Paz
- 225 **Sobre os Autores**  
*About the Authors*