

ISSN 1981-7126

música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

volume 4 • número 1 • março de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

Maria Tarcisa Silva Bega

Chefe do Departamento de Artes

Maurício Soares Dottori

Coordenador do Curso de Música

Hugo de Souza Mello

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música

Silvana Scarinci

Editores chefes

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Norton Dudeque (UFPR)

Conselho Editorial

Roseane Yampolschi (UFPR)

Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)

Conselho Consultivo

Acácio Piedade (UDESC)

Adriana Lopes Moreira (USP)

Ana Rita Addessi (Università di Bologna, Itália)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Carole Gubernikof (UNIRIO)

Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Fausto Borém (UFMG)

Ilza Nogueira (UFPB)

John Rink (University of London, Inglaterra)

Jusamara Souza (UFRGS)

Luis Guilherme Duro Goldberg (UFPEL)

Marcos Holler (UDESC)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Mariano Etkin (Universidad de La Plata, Argentina)

Paulo Castagna (UNESP)

Rafael dos Santos (UNICAMP)

Sergio Figueiredo (UDESC)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Capa: Geraldo Leão (sem título)

Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 4, n. 1 (mar. 2011) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2011.

Semestral

ISSN 1981-7126

1. Música: Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. II. Título

CDD 780.5

Solicita-se permuta: ppgmusica@ufpr.br -Tiragem: 250 exemplares As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

5 Editorial

Artigos

- 7 Entre Sciarrino e Berio, entre modo e maneira

Manner and mode in Sciarrino and Berio

Leonardo Aldrovandi

- 15 Pluralidade de abordagens analíticas da primeira das *Três Peças para Piano* op. 11, de Arnold Schoenberg

Plurality of analytical approaches: the first of the Three Piano Pieces op. 11, by Arnold Schoenberg

Carlos Almada

- 46 Uma Trama para Schnittke: Considerações Narrativas para o Concerto Grosso n. 1

A plot for Schnittke: narrative considerations for the Concerto Grosso n. 1

Bruno Milheira Angelo

- 63 A prática da improvisação em ambientes híbridos e multiculturais: propostas para a formação do músico

The practice of improvisation in hybrid and multicultural environments: proposals for music formation

Ana Luisa Fridman

- 78 Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos

In search of lost meanings: 17th century Venetian opera conventions

Silvana Scarinci e Laura Rónai

- 97 Escolhas de livros de música para o espaço da escola: análise de alunos de um Curso de licenciatura em Música

Selection of Music books for the environment of the school: analysis of students of a graduation course

Maria Cecília Rodrigues Torres

108 Análise estrutural de *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky
(1882-1971)

Structural Analysis of Ragtime for eleven instruments, by Igor Stravinsky (1882-1971)
Alexy Viegas

144 Sobre os autores
About the authors

146 Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Editorial

Apresentamos o v. 4 n.1 de março de 2011 de *Música em Perspectiva*. A publicação traz sete artigos numa perspectiva multitemática, que reflete a pluralidade de abordagens possíveis na relação com as linhas de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal do Paraná. Dentro deste volume são encontrados textos sobre educação musical, análise musical, composição, musicologia histórica e performance.

“Entre Sciarrino e Berio: entre modo e maneira” é o primeiro texto deste volume, escrito por Leonardo Aldrovandi. O foco do autor é uma reflexão sobre características estéticas de dois compositores italianos - Luciano Berio e Salvatore Sciarrino. Por meio da utilização de um método comparativo, o autor procura fazer uma diferenciação entre o naturalismo de Sciarrino e o maneirismo de Berio. Seguindo com o foco sobre compositores do séc. XX, o segundo artigo, de Carlos Almada, traz uma revisão de seis análises realizadas sobre a primeira das *Três Peças para Piano op.11*, de Arnold Schoenberg, procurando evidenciar os pontos convergentes e divergentes desses estudos.

Bruno Milheira Angelo, propõe um ensaio sobre música e processos narrativos. O autor desenvolve seu texto, inicialmente, abordando o conceito de narratividade musical, por meio da revisão desse conceito dentro da literatura acadêmica. Na sequência, ele apresenta uma análise sob o ponto de vista da concepção narrativa, com base na semiologia tripartite de J.J. Nattiez, tendo como objeto de estudo o Concerto Grosso n.1 (1977) de Alfred Schintke.

Ana Luisa Fridman, por sua vez, propõe em seu artigo o tema da improvisação musical como uma prática para cursos de graduação em música que contemple materiais expressivos de música não ocidental. A autora aborda a influência desses materiais na música ocidental do séc. XX e por fim descreve alguns exercícios de improvisação musical trabalhados com alunos de graduação em música da Universidade de São Paulo. Os exercícios descritos trazem como particularidade a utilização da vivência corporal e a abordagem multicultural.

O quinto artigo deste volume, de Silvana Scarinci e Laura Ronái, é vinculado à musicologia histórica. As autoras trazem um ensaio sobre construções

poético-musicais e convenções da música vocal operística veneziana, da primeira metade do séc. XVII. Por meio da abordagem do contexto musical seiscentista em Veneza, as autoras evidenciam o surgimento de convenções ou cenas-padrão que favoreceram o desenvolvimento do gênero dramático-musical.

Com foco no estudo de materiais didáticos para o ensino da música na educação básica, Maria Cecília Rodrigues Torres descreve em seu texto um trabalho realizado com licenciandos, que teve como escopo a análise de livros didáticos utilizados com frequência no ambiente escolar. Torres apresenta os resultados da análise, destacando as impressões dos participantes especialmente sob um ponto de vista qualitativo.

Por fim, o artigo de Viegas, sobre análise musical, encerra este volume referente ao primeiro semestre de 2011 da Revista Música em Perspectiva. O foco do texto de Viegas é a análise estrutural da peça *Ragtime para onze instrumentos* - de Igor Stravinsky - e a verificação da presença de elementos do ragtime popular como material composicional.

Rosane Cardoso de Araújo

Norton Dudeque

Entre Sciarrino e Berio, entre modo e maneira

Leonardo Aldrovandi

(Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Este trabalho se vale de alguns conceitos da história da arte para refletir sobre uma diferença geral e de ordem estética entre dois dos compositores italianos mais expressivos das últimas décadas, Luciano Berio e Salvatore Sciarrino. Ainda que a distinção entre o maneirismo da estética de Berio e o naturalismo de Sciarrino seja aqui apenas metodológica, há entre ambos um sentido bem diferenciado da experiência musical sobre o qual esta distinção fornece pistas. O método por comparação global esboçado, inclusive ao remeter anacronicamente a Giotto, Leonardo, Michelangelo, dentre outros, é um instrumento de diferenciação reflexiva, entre muitos possíveis.

Palavras-chave: estética, naturalismo, maneirismo, composição, Itália.

MANNER AND MODE IN SCIARRINO AND BERIO

Abstract: This paper discusses a broader aesthetical difference in the work of two of the most prominent Italian composers of the last few decades, using a comparative method based on some concepts drawn from the history of Italian art, such as, mannerism, naturalism, transcendence, immanence, among others. Such method by comparison, evoking as well known figures from the arts such as Giotto, Leonardo and Michelangelo, is a tool that may offer some clues to the comprehension of aesthetic differentiation in music.

Keywords: Aesthetics, naturalism, mannerism, composition, Italy.

Naturalismo e maneirismo

Em meio a seu arsenal teórico tão questionado, o artista e historiador Vasari fez uma distinção bastante clara e conhecida entre maneirismo e naturalismo no século XVI. Maneirismo, para ele, é simplesmente a arte de imitar a arte e não a natureza. Seguindo tal distinção, o historiador Giulio Carlo Argan¹, também bastante questionado, argumenta que Michelangelo, Rafael ou Bramante, por exemplo, teriam tornado suas atividades independentes da tentativa de expressar a realidade objetiva, ao visar exprimir uma ideia que o artista teria em mente. Elas formariam, assim, uma arte mais voltada para o sujeito, para a religiosidade, para a transcendência, do que para o objeto, para o olhar objetivo ou para a natureza.

Neste contexto teórico generalizante, uma das grandes premissas de um maneirista seria a de buscar perturbar uma matéria ou um material com o objetivo de liberar o desenho, o traçado, o contorno, o gesto. As mãos, não os modelos, são operatórias. Ora, esta consideração pode ganhar, como tantas outras da discussão sobre a pintura, aplicação ao nosso terreno da música. No terreno musical de hoje, toda discussão um tanto acinzentada sobre a relação entre gesto, figura e textura, deveria considerar o que, na pintura, já é discutido há séculos com mais cores de pensamento. Por mais que categorias como naturalismo e maneirismo sejam generalizações muitas vezes questionáveis, elas nos ajudam a ter um olhar panorâmico mais claro sobre a estética de diferentes compositores.

Luciano Berio, por exemplo, talvez não quisesse, de uma forma totalmente programada, “perturbar” o material musical ou sonoro. No entanto, certamente podemos sentir sua busca pela liberação do desenho musical ao longo da forma das peças. Ao falar em desenho, podemos dizer que é do contorno e da

¹ Temos consciência do anacronismo das comparações deste texto e sobre autores envolvidos. Mas muitas vezes é preciso considerar este que é o maior dos pecados para os historiadores de outra forma. Evidentemente, não estamos preocupados com esta fidelidade contextual, detalhista ou histórica, sendo o método por comparação apenas um instrumento para pensar uma diferença artística genérica e sensível na escuta e na experiência global das obras. Podemos dizer, com Olivier Dumoulin, que este mesmo pecado original também pode ser fonte do conhecimento (Dumoulin, 1986).

tensão das linhas e das estruturas expressas dentro de uma condução formal mais global que estamos tratando. Como em Michelangelo, o trabalho sobre as tensões e ímpetos dos gestos tornam forças dramáticas constantemente tangíveis, sensíveis. E é a forma como o gesto é liberado por um desenho figural ou por um contexto textural o que o torna o principal instrumento da expressão. Gesto que nunca é um jogo, mas parte de um.

Em Berio, como em Michelangelo, não existe o dilema entre cheio e vazio e as formas são mais desenhadas do que modeladas. A sensação de movimento está mais na transcendência dos corpos e das linhas (sonoros, humanos, visuais, não importa). Como Michelangelo, Berio pinta a cultura, o homem. Mas o homem que se esforça ou encena sua saída das pedras e faz desta gestualidade, heroica ou não, dramática, mas não tão trágica, a cena da sua própria expressão. Não é à toa que todo seu referencial antropológico e literário, mesmo que dominante naquelas décadas, sempre esteve mais próximo de ideias em torno da cultura, da estrutura e da linguagem, do que de modelos naturais de observação.

Se nos for permitido aproximar, grosseiramente, Berio a Michelangelo, podemos então dar continuidade a nosso exercício anacrônico ao aproximar Sciarrino de outros artistas. Argan argumenta algo próximo ao seguinte: em Leonardo, é a experiência da natureza que o faz expressar uma batalha por meio de ciclones, vórtices de fumaça, ventos, em suma, um furor igual para homens, cavalos, plantas e tormentas. Ao contrário de uma batalha pintada por Michelangelo, o homem, ali, é apenas mais um dentro de uma amplidão natural. Ora, isto se aproxima da estética de Sciarrino. Assim como em grande parte de sua obra mais tardia, a sensação de movimento está mais na imanência dos traços e dos corpos dentro de uma globalidade descomunal, praticamente impensável como totalidade, uma espécie de abertura espacial ilimitada. A realidade é esta imensidão e só podemos colhê-la através de fenômenos particulares. Estes fenômenos, pequeninos perto da globalidade inalcançável, ganham força na sua própria compacidade. Aqui sim, a dialética do cheio e do vazio ganha peso ontológico e espiritual. “O silêncio é um muro com fissuras”, diz seu madrigal. Podemos senti-lo desta forma em muitas de suas composições. Mas é importante distinguir seu silêncio do silêncio transcendental de um John Cage, por exemplo. O

silêncio de Sciarrino é fabricado a partir do comportamento e da característica da materialidade sonora, sentido através da sua efemeridade, localidade, compacidade repetitiva, envolta de pausas precisas, em geral meticulosamente calculadas. Ou seja, ele é edificado. Ele não está baseado na abertura do sentido a um acontecimento mais puro ou assim idealizado. Daí encontrarmos nele uma relação maior com a pintura naturalista do que com o próprio meio ambiente. Mais ainda com a pintura do século XVI para trás, especialmente a partir de Giotto, se quisermos, já que estéticas naturalistas como as do romantismo não se aproximam disto por uma série de motivos. Sem entrar muito no mérito, podemos dar apenas um exemplo de argumento: não existe uma linguagem oculta da natureza para Sciarrino como existe para grande parte dos românticos. O naturalismo tem outra característica. O significado transcendente deste espaço ilimitado é totalmente audível, presente. E, como em Giotto, podemos sentir a gravidade transcendental de um espaço que nunca será ultrapassado, nem mesmo pelo gesto mais divino de um São Francisco.

Considerando um pouco de tudo isto, vale colocarmos mais uma tese de Argan que nos servirá de instrumento: para Leonardo, a arte é a pesquisa do valor da experiência que se faz do fenômeno, e este vale quando, no particular, manifesta a globalidade do real. Se em Sciarrino, a realidade não é uma questão, o modelo natural intransponível certamente o é. O naturalismo tende sempre ao observado, ao objeto como foco mimético e ao modelo: o vôo de um passarinho, o pio de uma coruja, mas também, a forma de agrupamento dos elementos de um fenômeno, formação, deformação etc. No caso de Sciarrino, procurar ser realista não é, evidentemente, a grande questão mimética. Antes, é dotar de verdade a atividade artística com procedimentos de organização que, por mais abstratos ou humanos que sejam, sempre serão encontrados no comportamento de naturezas particulares. Quando Sciarrino diz que somos naturalistas mesmo quando não queremos, um pouco disto é o que está em jogo. Algo de inquestionável ou de inevitável a respeito da relação com as naturezas. É assim que ele busca demonstrar como, numa obra tão mental e supostamente maneirista como *Kontrapunkte*, de Stockhausen, podemos encontrar modelos naturais em seu fundamento.

Usos da figuração

Tomando o naturalismo como base de ação da arte, podemos notar que seu uso, em Sciarrino, é comparável ao que ocorre na oscilação quase inescapável, como no século XVI, dos fundamentos miméticos em modelos naturais: este movimento pendular de um modelo como realidade incontornável, quase como uma verdade de fundamento, e um procedimento abstrato, mental, aceito, recusado ou interpretado. Pois se, por um lado, Sciarrino fala de uma inevitabilidade do naturalismo, por outro, mostra que seus procedimentos figurais são abstrações sensíveis ou texturais conceituadas (*little big-bang*, multiplicação, acumulação etc), os quais podem ou não ser tomados como realidade na música. Estas são as figuras para ele, ou seja, os próprios procedimentos que espelham uma sensação emergente das diferentes formas de agrupar os sons.

Podemos sentir como a comparação com os pintores tem o seu limite. Mas muitas analogias são válidas. Neste Sciarrino de que falamos, como na pintura de um Lorenzetti ou mesmo de um Carpaccio, todo pequeno elemento é valorizado no processo de formação de cada espaço compositivo ou figura global. Qualquer suposto cenário (*scance-frons*) tem o mesmo peso de sensação que figuras maiores, mais frontais ou mais impactantes. Há uma sensibilidade para a pintura do espaço compositivo que dá valor a cada pequena forma por suas cores, caracteres, formas e tamanhos bem diferenciados.

Já em Berio, como em Michelangelo ou Simone Martini, a expressão das figuras e seus choques geralmente acabam se tornando mais importantes que este campo de forças estável do espaço compositivo. Aqui existe uma diferença de sensação ainda mais básica que convém esboçar: aquela entre sentir o ser de um evento num mundo e o ser que busca transcender seu mundo. Estas são duas filosofias diferentes em relação ao uso das figuras. Uma caracteriza a textura por procedimentos típicos (no caso de Sciarrino, multiplicação, acumulação, transformação genética, *little big-bang* etc), e a outra a desenvolve por operações de variação, projeção, extratificação dimensional de gestos e linhas caracterizados (por exemplo, anamorfismo em Sciarrino, ampliação das figuras circulares em Berio). Vemos aí como nossas aproximações são relativas. Sciarrino é mais

maneirista quando se vale de técnicas anamórficas. Mas nas suas várias figuras tipológicas, seu naturalismo é bem evidente e a imanência dos gestos estabiliza a caracterização da textura pela figura. No outro caso, tendência em Berio, é a mutabilidade do gesto, a variabilidade de suas figurações e desfigurações, a representação de sua transcendência mesma, o que dimensiona a textura e a própria forma.

É claro que o escoamento formal existe em ambos os casos, embora suas estratégias variem em função destas filosofias diferentes (modelagem e desenvolvimento). Dizendo ainda de outra maneira, num caso, a figura caracteriza a textura por tipos conceituados de agrupamento de elementos baseados em modelos de comportamento, e no outro, as operações figurais desenvolvem e transformam a textura e os gestos (sobreposição variável de planos temporais, projeções por desenhos de circularidade variáveis, jogos no âmbito de alturas, filtragem, séries defectivas, desviantes, derivações, processos de bricolagem etc).

Daí a experiência da repetição em Berio ser geralmente mais camuflada pela variação mais frequente de elementos sobrepostos que se interpenetram. Em Sciarrino, muitas vezes há uma dimensão quase banal da repetição. No entanto, ela está ligada a uma projeção formal e qualitativa (tímbrica) bastante cuidadosa disto que chamamos de espaço compositivo. Ela opera como agente de sensação de um mundo dado e não feito para ser ultrapassado. Tanto a forma como as qualidades sensíveis dos objetos compostos são pensados de modo a fazer da repetição banal uma força de expressão e estabilização deste espaço, não uma previsibilidade estanque. Muitos dos que criticam a simplificação de suas texturas geralmente não atentam para o grande arco formal e espiritual que ordena suas peças em função da sensação de um espaço (e não gesto) transcidente. Podemos até especular um pouco mais: talvez, mais do que falar em animismo, este tipo de experiência de escuta pode nos levar mais ao conceito hoje celebrado de multi-naturalismo. Numa visão multi-naturalista, podemos dizer que tudo é cultura, ou seja, espírito, mesmo aquilo que tratamos como natureza. Já a natureza não é única, é plural em seus corpos tão variados². Pensem na textura mais típica de

² Ver Viveiros de Castro, Eduardo (2002)

Sciarrino. Uma natureza plural de corpos particulares, localizados e diferentes, e um “espírito” global comum a todos, aqui representado por este espaço ilimitado, delineado pelo silêncio como fio ou elo de escuta da forma. Em suma, agradando ou não aos ouvintes, é importante destacar um lado mais incomum para este tipo de escuta. Daí um cuidado necessário de não tratar a ausência de uma trama mais dramática sobre os sons, ou a ausência de alguma busca transcendental dos gestos ou do homem, como uma ausência de expressão, dada uma tendência mais ocidental em identificar um fio dramático com a realidade de uma expressão.

Anacronicamente viável

Sabemos que o uso de materiais antigos ou catalogados é comum a ambos autores, como é o caso aliás de muitos artistas italianos. Isto não é resultado, simplesmente, do gosto pessoal dos compositores, pois, no caso da Itália, há um traço importante: a cultura italiana nasceu positivamente anacrônica³. Ao observar a história da arte italiana e da sua literatura, esta ideia de resgate de materiais tornou-se uma constante ao longo dos séculos. Só que as formas de sentir, pensar e utilizar estes materiais do passado são, evidentemente, bem distintas em cada autor e em cada obra.

Em Berio, o uso de materiais culturalmente estabelecidos costuma visar também uma espécie de culturalismo. Sua ligação quase imediata a uma ideia de gesto se deve em grande parte a uma tentativa vaga e global do compositor de apropriação de um conceito brechtiano. Pois, como bem demonstra Osmond-Smith, nem todo gesto na música de Berio equivale ao *Gestus* brechtiano, já que este nem sempre é físico e sempre depende de uma característica culturalmente estabelecida que é expressa em função de uma estrutura dramatúrgica⁴. Mas por que falamos em culturalismo? O uso de materiais estilizados não é somente um jogo composicional com significados culturais convencionais diversos, mas uma operação que busca demonstrar, ironicamente ou não, alguma condição de

³ Ver Sterzi (2008)

⁴ Osmond-Smith (2007), pp. 6-7.

transcendência para eles, dando-lhes um novo uso ou lugar, por estratégias de bricolagem, contextualização e transformação das sonoridades.

Em Sciarrino, a tradição ou o anacronismo é mais uma fonte de ideias e procedimentos do que uma espécie de conteúdo arlequinal. O material ou procedimento do passado se torna mais um modelo de organização de elementos ou método formal do que material estilístico significativo para um grande retraço ou desenho. Vale notar a importância da mão neste último caso, em relação ao tipo de mimese: a maneira, em contraposição ao modo, a manobra, em contraposição ao modelo.

É evidente que este tipo de discussão não tem fim. Vale lembrar que estas argumentações se referem ao que é dominante na obra destes autores e não constante. Há casos, por exemplo, onde um espaço compositivo se estabiliza em Berio, outros onde ele dá lugar a um fluxo mais dramático em Sciarrino. Estas comparações sempre vão carregar o limite teórico que as define.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Florença: Sansoni, 2002.
- BERIO, Luciano. Poesia e musica – un'esperienza, *Incontri Musicali*, 3: 98-111, 1959.
- _____. *Du geste et de Piazza Carità*. Paris: Contrechamps, 1, 1983.
- DUMOULIN, Olivier. Anachronisme. *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 34.
- OSMOND-SMITH, David. Introduction. *Berio's Sequenzas*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, pp. 6-7.
- SCIARRINO, Salvatore. *Dí una musica d'oggi*. Firenze: Olschki, 1979.
- _____. L'immagine del suono. *Grafici 1966-1985*. ?: Latina, 1985
- _____. *La figura della musica, da Beethoven a oggi*. Milão: Rircordi, 1998.
- _____. *Carte da Suono*. Roma: Cidim-Novecento, 2001.
- STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante?* Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- VIVEIROS de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Pluralidade de abordagens analíticas da primeira das *Três Peças para Piano* op. 11, de Arnold Schoenberg

Carlos Almada

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: O foco do presente artigo é a multiplicidade de perspectivas levadas em conta em uma análise musical, a partir de um caso especialmente selecionado: a primeira das *Três Peças para Piano* op. 11, de Arnold Schoenberg. A razão dessa escolha se apóia na existência de um rico painel de abordagens analíticas em relação à referida peça, não apenas em número, mas também considerando enfoques, estratégias e resultados. A metodologia deste estudo consiste na descrição de seis dessas análises, realizadas por autores de reconhecido gabarito, compreendendo um período de quatro décadas (Perle, 1962; Wittlich, 1974; Oggdon, 1981; Haimo, 1996 e Lerdahl, 2001), e a apresentação de seus principais pontos de contato e divergências, a partir do estabelecimento de alguns parâmetros comparativos.

Palavras-chave – Schoenberg; *Três Peças para Piano* op.11/1; análise musical.

PLURARITY OF ANALYTICAL APPROACHES: THE FIRST OF THE *THREE PIANO PIECES* OP.11, BY ARNOLD SCHOENBERG

Abstract: The focus of the present article is the multiplicity of perspectives taken into account for musical analysis, which was here applied to a special case: the first of the *Three Piano Pieces* op.11, by Arnold Schoenberg. The choice of this particular example was based on the existence of a rich panel of analytical approaches of this piece, not only in number, but also regarding focus, strategy and results. The methodology of this study consists on the description of six of those approaches, elaborated by well-known authors over a period of four decades (Perle, 1962; Wittlich, 1974; Oggdon, 1981; Haimo, 1996 e Lerdahl, 2001), and in the presentation of their main mutual convergences and divergences, under the light of some established comparative parameters.

Keywords – Schoenberg; *Three Piano Pieces* op.11/1, musical analysis.

Introdução

A primeira das *Três Peças para Piano* op.11 (a partir deste ponto, identificada como op.11/1), composta por Arnold Schoenberg em 1909, é por muitos considerada uma das obras musicais mais importantes já escritas. Sua relevância deve-se, antes de tudo, ao fato de o ciclo do qual faz parte ser reputado como a primeira experiência de composição integralmente desvinculada de um centro tonal de referência. Apesar de sua relativa brevidade e de uma escrita idiomática não exatamente virtuosística (considerando peças similares contemporâneas), o op.11/1 atrai atenção não apenas por sua primazia histórica, mas também pela condição especial que apresenta: uma linguagem harmônica inteiramente nova sobre uma estrutura formal-temática consideravelmente tradicional. É provável que essa conjunção de atributos seja a principal razão pela qual tantos analistas tenham se dedicado a estudar a referida peça. Porém, o que torna o exame dessas análises especialmente marcante não é apenas sua quantidade, mas sim, principalmente, a diversidade (e mesmo discrepância) de enfoques e de resultados.

Este estudo pretende apresentar e confrontar alguns desses trabalhos analíticos, buscando não só destacar seus pontos em comum e divergências, como propor uma reflexão a respeito das potencialidades de uma análise musical, principalmente, em relação à existência, para uma mesma situação-problema, de soluções distintas – e até mesmo antagônicas – e ainda assim plausíveis, em seus próprios termos.

Descrição da metodologia

Todo o estudo está baseado na descrição sucinta de seis análises selecionadas, realizadas pelos seguintes autores: George Perle (1962), Gary Wittlich (1974), Allen Forte (1981), Will Ogdon (1981), Ethan Haimo (1996) e Fred Lerdhal (2001).

De modo a estabelecer parâmetros comparativos entre as análises, em cada uma delas serão destacados principalmente os seguintes pontos: (1) enfoque analítico adotado em relação à estrutura formal e à organização melódico-harmônica; (2) métodos e terminologia empregados. Além disso, julgo também importante comparar as maneiras particulares com que cada analista age a partir de seu conjunto referencial. Para isso, na evidente impossibilidade de comentar as seis análises em sua integridade, foram escolhidos dois trechos específicos da peça (c.1-3 e c.12-13), que se tornam assim uma espécie de variáveis de controle. A escolha foi pautada pela importância estrutural de ambos os trechos (reconhecida pelos seis analistas), o que os torna representativos e, portanto, de grande utilidade para a comparação das diferentes abordagens.

As eventuais semelhanças e desacordos entre as linhas analíticas serão destacadas à medida que forem surgindo (as descrições e comentários das análises seguem a ordem cronológica de suas publicações).

Apresentação das análises selecionadas

Perle (1962)

A análise do op.11/1 de George Perle encontra-se em seu bem conhecido livro *Serial composition and atonality* (Perle, 1962), um dos primeiros a abordar de uma maneira sistemática a análise da música não-tonal. Abrangendo um grande número de peças de diversos compositores (principalmente Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky e Milton Babbitt, além de outros), o texto é dividido em duas partes essenciais: atonalismo e serialismo (não apenas o dodecafônico, embora este tenha o maior destaque).

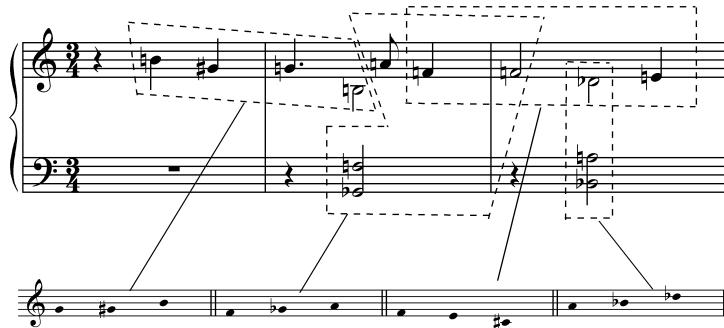
O exame do op.11/1 ocupa uma breve extensão do texto (p. 10-16) e privilegia o tratamento melódico-harmônico, dedicando apenas alguns comentários indiretos (e um tanto elípticos) sobre a forma do op.11/1, como por exemplo é o caso da identificação daquele que é pelo autor denominado tema B (c. 4-8).¹ Menções lacônicas sobre a existência de uma seção de desenvolvimento

¹ O que leva à dedução de que o trecho entre os c. 1 e 3 corresponderia a um tema A.

(iniciada no c. 25)² e de uma reexposição (c. 53)³ sugerem (mais do que confirmam) a interpretação de Perle para a estrutura da peça, como ajustada aos moldes de um movimento em forma-sonata.

Em relação ao material melódico-harmônico empregado, Perle destaca como elemento gerador principal uma célula básica [*basic cell*] formada por três classes de alturas que se inter-relacionam por intervalos de segunda menor, terça menor e terça maior.⁴ Tal célula surge no trecho inicial (c. 1-3), e a partir dela são extraídos – como aponta o autor – todos os elementos que compõem o enunciado do tema principal: tanto a linha melódica quanto seu acompanhamento harmônico (ver ex. 1).

Exemplo 1 – emprego da célula básica nos c. 1-3 do op.11/1, segundo Perle



Deixando de lado as diversas manipulações e permutações da célula básica mencionadas por Perle em sua análise do op.11/1, o segundo trecho de exame (c.12-13) representa para o analista a entrada de “um outro elemento temático” (Perle, 1962, p. 12), que é ladeado por manifestações da célula básica (ver ex. 2a). O conjunto que assim se forma é retomado nas mesmas alturas, desta vez verticalizado, como o acorde final da peça (ex. 2b).

² Perle (1962, p. 15).

³ Perle (1962, p. 15).

⁴ Perle não adota nenhuma das duas terminologias que são atualmente empregadas para identificar conjuntos dentro da Teoria dos Conjuntos [*Pitch-Set Theory*], preferindo indicar em seus exemplos as alturas que as formam. Para uma descrição detalhada dos dois métodos acima citados de identificação das formas primárias [*prime forms*] dos conjuntos, ver Straus (1990, p. 41-3).

Exemplo 2 – introdução de nova célula (c. 12-13 / 64), segundo Perle

(a)

c.12

(cél. básica) (nova célula) (cél. básica) (cél. básica)

(b)

c. 64

Wittlich (1974)

A análise deste autor, publicada como artigo do periódico *Perspectives of New Music*, é bem mais detalhada quanto à organização melódico-harmônica. Em sua introdução, Wittlich comenta a ausência de abordagens mais aprofundadas em relação ao op.11/1, ao mesmo tempo em que critica as interpretações que se apoiam numa estruturação unicamente tricordal para a peça (como é o caso da análise de Perle). Segundo o analista, o principal propósito de seu estudo é demonstrar “o papel organizador exercido por conjuntos de várias extensões, principalmente, hexacordes” (Wittlich, 1974, p. 41).

Formalmente, o autor divide o op.11/1 em cinco seções, que são estreitamente associadas à estrutura melódico-harmônica. São as seguintes: seção I (c. 1-11); seção II (c. 12-18); seção III (c. 19-33); seção IV (c. 34-52) e seção V (c. 53-64). Ainda que não afirme abertamente ser a peça estruturada como forma-sonata, Wittlich, comentando seu seccionamento, parece adotar de maneira implícita tal interpretação (pelo menos, num nível mais básico): o analista considera o conjunto das seções I e II a exposição do op.11/1, as seções III e IV formando o desenvolvimento e a seção V a reexposição.

É na estrutura dos conjuntos de alturas envolvidos que se encontra o cerne do estudo de Wittlich. Ele as subdivide de acordo com o número de

componentes (tricordes, tetracordes e hexacordes), dedicando aos grupos por ele denominados “tetracordes e hexacordes primários” [*primary tetrachords and hexacordes*] uma identificação especial, em ordem alfabética. O quadro 1 reproduz o esquema proposto pelo analista dos *sets* mais proeminentes do op. 11/1 (Wittlich, 1974, p. 43).

Quadro 1 – conjuntos mais proeminentes do op.11/1, segundo Wittlich

Nº de componentes	Comp. da primeira aparição importante	Conjunto	Identificação alfabética	Vetor intervalar ⁵
3	1-2	(0 1 4)		101100
	2	(0 1 6)		100011
	2-3	(0 1 5)		100110
	4	(0 2 6)		010101
	5	(0 1 2)		210000
	20	(0 4 8)		000300
4	1-2	(0 1 2 4)	E	221100
	2	(0 1 2 6)	F	210111
	3	(0 1 4 8)	G	101310
	12	(0 1 6 7)		200022
	33	(0 1 2 5)		211110
	35	(0 1 2 3)		321000
	42-43	(0 1 5 6)		200121
6	1-3	(0 1 3 4 5 7)	A	333321
	4-5	(0 2 3 4 5 8)	Az ⁶	
	2-3	(0 1 4 5 6 8)	B	322431
	9-11	(0 2 3 4 6 8)	C	242412
	10-11	(0 1 2 3 4 7)	D	433221
	17-18	(0 1 2 3 5 6)	Dz	

Um segundo esquema (Wittlich, 1974, p. 44) determina as inclusões presentes nas conjuntos nomeados de A a G, permitindo conhecer seus graus de mútua semelhança e distinção O quadro 2 reproduz o esquema citado.

⁵ O vetor intervalar apresenta a quantidade de entradas de cada uma das seis classes de intervalos existentes em um determinad conjunto.

⁶ A letra “Z” indica conjuntos que compartilham o mesmo vetor intervalar, sem serem membros da mesma *set class* (i.e., não são mutuamente relacionados através das operações de transposição ou inversão).

Quadro 2 – inclusões dos tetracordes e hexacordes primários do op.11/1, segundo Wittlich

Conjunto	Inclusões
E	(0 1 2 4)
F	(0 1 2 6)
G	(0 1 4 8)
A	(0 1 3 4 5 7)
Az	(0 2 3 4 5 8) E, F, G, (0 1 2 3)
B	(0 1 4 5 6 8)
C	(0 2 3 4 6 8) E, F, G, (0 1 2 5)
D	(0 1 2 3 4 7) (0 1 2 3), (0 1 2 5)
Dz	(0 1 2 3 5 6) (0 1 2 3), (0 1 2 5), (0 1 5 6)

Antes de iniciar o estudo de cada uma das cinco seções, Wittlich, a título de introdução de seu artigo, examina as relações melódico-harmônicas primordiais da peça que, segundo ele, apresentam-se nos seus três compassos iniciais, justificando assim a rede hierárquica de conjuntos apresentada no quadro 1. Wittlich reconhece, como Perle, a relevância construtiva do tricorde (0 1 4),⁷ presente como inclusão em quase todos os conjuntos primários (apenas F não o possui), porém sua consideração mais interessante para o trecho de abertura da peça diz respeito à organização hexacordal. Como mostra o ex. 3, o conjunto A é empregado na linha melódica principal, enquanto o conjunto B, simetricamente subdividido nos tricordes (0 1 6) e (0 1 4),⁸ é destinada ao acompanhamento harmônico.

Os hexacordes A e B representam, portanto, segundo Wittlich, os mais importantes conjuntos presentes no op.11/1. O autor destaca o fato de ambos serem “*supersets* de praticamente todas os conjuntos de menor cardinalidade da peça” (Wittlich, 1974, p.44).⁹

⁷ Ou seja, a célula básica de Perle, de acordo com sua própria terminologia. Essencialmente, a notação (014) indica a forma primária [*prime form*] de um tricorde construído a partir de uma altura de referência (o número 0), seguida por duas alturas dela distanciadas, respectivamente, por segunda menor (classe intervalar 1) e terça maior (4).

⁸ Para os demais seccionamentos tricordais e tetracordais existentes nos hexacordes A e B ver Wittlich (1974, p. 41-2).

⁹ *Supersets* são conjuntos que contém outros menores. Alternativamente, *subsets* estão contidos em conjuntos maiores.

Exemplo 3 – organização hexacordal do enunciado do op.11/1 (c. 1-3), segundo Wittlich

The musical score shows two hexachords, A and B, outlined by dashed boxes. Hexachord A consists of notes B, C, D, E, G, and A. Hexachord B consists of notes B, C, D, E, F, and G. The melody (top staff) starts with hexachord A and moves to hexachord B. The bass line (bottom staff) starts with hexachord B and moves to hexachord A.

No prosseguimento de seu artigo, Wittlich passa a examinar sistematicamente as cinco seções, destacando trechos que considera de maior importância estrutural, que são geralmente analisados sob as três perspectivas de segmentação: tri, tetra e hexacordal.

Dentro da análise da seção I, é pertinente destacar o trecho dos c. 9-11, que retoma o tema principal dentro de outro contexto melódico-harmônico (ver ex. 4). A comparação com o ex. 3 revela, de acordo com Wittlich, uma concepção simétrica por parte de Schoenberg no tratamento do tema principal, empregando nas versões original e recapitulada, respectivamente, os hexacordes A e C para a linha melódica e B e D para a harmonia.

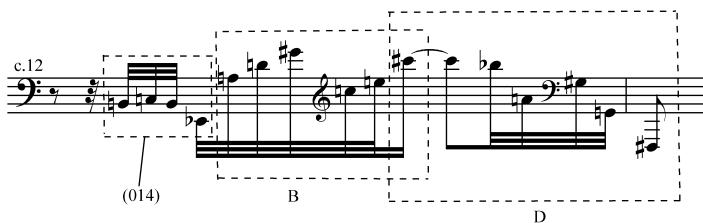
Exemplo 4 – organização hexacordal da retomada do tema principal (c. 9-11), segundo Wittlich

The musical score shows two hexachords, C and D, outlined by dashed boxes. Hexachord C consists of notes B, C, D, E, G, and A. Hexachord D consists of notes B, C, D, E, F, and G. The melody (top staff) starts with hexachord C and moves to hexachord D. The bass line (bottom staff) starts with hexachord D and moves to hexachord C.

Imediatamente após essa recapitulação, dando início à seção II, surge o segundo trecho de exame comparativo (c. 12-13). A respeito dele, Wittlich apresenta, de início, uma informação bastante interessante: a altura *mi*, (no segundo tempo do c.12 – ver ex. 5) surge na peça pela primeira vez, completando assim o total cromático. Isso, por si só, concede ao trecho do qual faz parte tal

nota um posto de relevância construtiva, revelando um destaque planejado pelo compositor. A análise de Wittlich do trecho expõe, além dos tricordes também detectados por Perle, uma organização hexacordal, apoiada na justaposição dos conjuntos B e D (ex. 5), que “apresentam juntas versões lineares de dois sets de acompanhamento [ver ex. 3 e 4] da seção I” (Wittlich, 1974, p. 46).¹⁰

Exemplo 5 – organização hexacordal dos c. 12-13, segundo Wittlich



Um outro ponto distintivo do trabalho de Wittlich em relação aos demais analistas é o estabelecimento de relações entre transposições dos hexacordes A e B como fator de articulação formal, num esquema análogo ao das relações entre seções formais e regiões harmônicas presentes na música tonal (mais especificamente, aquelas que governam o arquétipo da forma-sonata). O quadro 3 reproduz o esquema proposto pelo analista (Wittlich, 1974, p. 52).

Talvez os fatos mais notáveis revelados neste esquema sejam sua simetria quase especular e a evidente intenção de Schoenberg de buscar um substituto para as relações entre regiões tonais nessa nova linguagem que se inaugurava.¹¹

¹⁰ Wittlich critica a ênfase dada por Perle à introdução da nova célula no c.12 (formada pelas alturas mi, lá, ré e sol♯), como uma espécie de momento de grande renovação dentro da peça. Segundo ele, “é claro que os materiais não são novos (exceto pelo mi♯), embora o seja a maneira de apresentação” (Wittlich, 1974, p. 46).

¹¹ É bastante interessante saber que o compositor tenha mantido essa preocupação mesmo em suas obras seriáis, com a utilização de “áreas” e “modulações”. Para uma discussão mais aprofundada a respeito desses procedimentos na música dodecafônica de Schoenberg, ver Straus (1990, p. 158-60).

Quadro 3 – relações de alturas das principais manifestações dos hexacordes A e B no op. 11/1

Seção	I	II	IV		
Hexacordes ¹²	A ₀	B _{3,8}	A _{6,5}	B _{8,3}	
Compasso	1	12-13	34	50-51	53, 62

Forte (1981)¹³

O autor inicia seu estudo com uma cronologia da composição do op.11/1 e uma breve revisão da literatura sobre suas análises, “muitas delas buscando de alguma maneira posicionar a peça dentro de uma moldura tonal” (Forte, 1981, p. 129).¹⁴ Em seguida, comenta as análises de Perle e de Wittlich, cujas perspectivas, em maior ou menor medida, assemelham-se à sua própria.

A análise de Forte é razoavelmente extensa (41 páginas) e embora – como as anteriores – seja focada na organização das dimensões melódica e harmônica, dedica alguns comentários específicos à estrutura formal. O autor afirma que “o contorno geral do movimento é tripartite e assemelha-se ao de uma curta forma-sonata” (Forte, 1981, p. 130), sendo, portanto, o primeiro dos analistas aqui selecionados a adotar explicitamente essa interpretação (embora ela, até este ponto, se sustentasse de uma forma tácita). Como mostra o quadro 4,¹⁵ a segmentação ternária adotada pelo analista é replicada em vários níveis,

¹² Os números associados às letras indicam transposições dos *sets* básicos apresentados originalmente nos c. 1-3 (ou seja, A₀ e B₀). Duplas de números separados por vírgulas significam duas transposições que são empregadas sucessivamente no trecho em questão.

¹³ Análise publicada no *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* (nov./1981), juntamente com a de Will Ogdon (ver a próxima seção deste estudo), ambas agrupadas sob o título: “*Op.11, no.1: Two points of view*”. No texto introdutório a esses artigos, Leonard Stein, editor do periódico, comenta a oposição radical de pontos de vista de seus autores, que seria resultante, entre outros fatores, das “ambigüidades inerentes nessa composição [o op.11/1]”.

¹⁴ São as seguintes as referências dos textos citados por Forte: Réti, Rudolph. *Formale Erläuterungen zu Arnold Schoenbergs Klavierstücke. Der Merkur* II, 1910. Leichtentritt, Hugo. *Musical Form*. Cambridge, 1951. Brinkmann, Reinhold. *Arnold Schoenberg: Drei Klavierstücke Op.11: Studien zur frühen Atonalität bei Schoenberg*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1969. Samson, Jim. *Music in transition: A study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*. Nova York, 1977.

¹⁵ Adaptação do ex.1 de Forte (Forte, 1981, p. 131)

sendo sempre representada pelas letras A e B (com minúsculas indicando subseções e colchetes significando subdivisões derivadas das principais), o que resulta numa certa confusão terminológica. Forte afirma que as “decisões analíticas representadas (...) [no esquema formal] são baseadas não apenas nas configurações externas (motivos), mas também levam em conta os componentes harmônicos” (Forte, 1981, p. 130).

Quadro 4 – esquema formal do op.11/1, segundo Forte

1º nível	2º nível	3º nível	compasso
A. Exposição	A	a	1-3
		b	4-8
		a'	9-11
	B	Episódio (“material novo”)	12-14
		Transição	15-16
	A	Retorno de a'	17-18
		Retorno de b	19-24
	[A]	Episódio canônico, lembrando b, com variante de a	25-27
	[B]	Episódio canônico relacionado aos c. 12-16	28-30
	[A]	Apresentação final de a	31-33
B. Desenvolvimento	[A]		34-38
	[B]		39-41
	[A]		42-45
			46-49
			50-52
A. Recapitulação	A	a	53-55
		b	56-58
		a'	59-64

Em relação à organização das alturas, o analista apresenta, de início, aquilo que denomina “vocabulário harmônico” do op.11/1: o grupo de conjuntos mais importantes que são utilizadas na composição. Assim como Wittlich, Forte relaciona três tipos de *sets*, porém, substitui os tricordes por pentacordes. Além disso, agrupa os conjuntos selecionados lado a lado com seus complementos. O quadro 5 apresenta os *sets* de Forte acrescentando, a título de comparação, suas correspondências com a classificação proposta por Wittlich.

Como se observa, o “vocabulário” de Forte tem a seguinte composição:
 (a) seis hexacordos principais, sendo quatro deles (6-Z3, 6-Z10, 6-Z13 e 6-Z19) associados a seus complementos (respectivamente 6-Z36, 6-Z39, 6-Z42 e 6-Z44),

e dois auto-complementares (6-16 e 6-21);¹⁶ (b) seis pentacordes, mais seus complementos (seus respectivos heptacordes, com idênticos números de ordem, não mostrados no quadro 5) e (c) dois tetracordes, com seus respectivos octacordes complementares.(também aqui omitidos).

Quadro 5 – conjuntos principais do op.11/1, segundo Forte

Cardinalidade	Identificação do conjunto ¹⁷	Vetor intervalar	Correspondência com a análise de Wittlich (ver quadro 1)
6	6-Z3	433221	Dz
	6-Z36		D
	6-Z10		A
	6-Z39		Az
	6-Z13	324222	-
	6-Z42		-
	6-16	322421	B
	6-Z19	313431	-
	6-Z44		-
	6-21	242412	C
5	5-Z13	221311	-
	5-Z17	212320	-
	5-Z37		-
	5-Z18	212221	-
	5-Z38		-
4	5-21	202420	-
	4-7	201210	-
	4-19	101310	G

O que chama a atenção, na comparação com o esquema de Wittlich são as diferentes quantidades de seus grupos dos hexacordes (nada menos do que quatro novos *sets* foram detectados por Forte, além daqueles anteriormente listados) e dos tetracordes (Forte não relaciona os proeminentes conjuntos E e F de Wittlich, acrescentando um novo, 4-7).

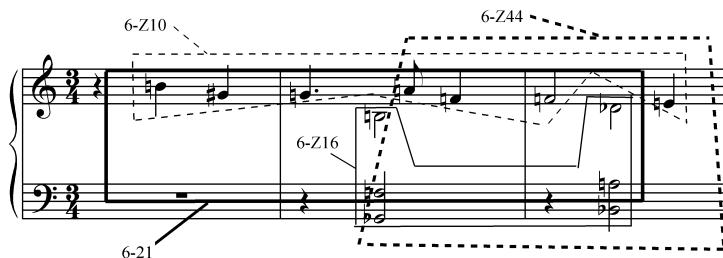
¹⁶ Isto é, hexacordes especiais cujos complementos são conseguidos através de determinadas transposições de seus próprios conteúdos.

¹⁷ A terminologia de Forte para os conjuntos é baseada numa relação de todas as possibilidades de combinação de classes de alturas. A identificação consiste na cardinalidade do conjunto (3 para tricorde, 4 para tetracorde etc.), seguida de hífen e um número de ordem. O complemento de um conjunto consiste nos elementos que lhe faltam para a totalização cromática (por exemplo, 8-19 é o complemento de 4-19, e vice-versa). No caso dos hexacordes há duas possibilidades: aqueles auto-complementares (nos quais o complemento é uma versão transposta ou invertida) e duplas de hexacordes em relação Z (ver nota de rodapé nº 8), mutuamente complementares, como os que se apresentam na análise de Forte. Para maiores informações sobre o grupo de relações entre *sets* mais empregadas na Teoria dos Conjuntos, ver Straus (1990, p. 59-73).

Em relação aos tricordes, *sets* de decisiva importância nas análises de Perle e de Wittlich, Forte, justificando o fato de não incluí-los – ao menos oficialmente – em seu “vocabulário”, afirma que eles “são ubíquos na música atonal e exercem um papel análogo ao dos motivos em diádes na música tonal, enquanto os componentes básicos estruturais são conjuntos maiores – no caso do op.11/1, hexacordes” (Forte, 1981, p.136). Para enfatizar a onipresença dos tetracordes, cita o conjunto inicial da peça (formado pelas alturas sol#, sol e si, ver ex.1), identificado como – dependendo da terminologia adotada – 3-3 ou (0 1 4). “que é encontrado pelo menos uma vez em cada um dos hexacordes do op.11/1” (Forte, 1981, p. 136).

Forte passa então para uma análise profundamente minuciosa e quase exaustiva da peça,¹⁸ da qual destaco, para a comparação com os demais estudos, os dois trechos de exame aqui considerados. O ex. 6 reproduz parcialmente e adapta o ex. 5 de Forte (Forte, 1981, p. 139-140), levando em conta apenas os conjuntos principais, segundo o analista.

Exemplo 6 – organização hexacordal do enunciado do op.11/1 (c. 1-3), segundo Forte



Como se observa, além de manter a disposição previamente estabelecida por Wittlich, com os *sets* A e B (6-Z10 e 6-Z16 para Forte), responsáveis, respectivamente, por melodia e acompanhamento, Forte propõe mais duas novas segmentações hexacordais (6-21 e 6-Z44) que, além de menos simétricas e lógicas

¹⁸ Essa seção da análise, que ocupa a maior parte do artigo de Forte, abrange quase a totalidade territorial do op.11/1 (apenas os compassos 18, 37, 40, 42-44, 47-49 e 56-57 não são examinados). Em cada um dos 16 trechos selecionados, Forte elabora intrincados esquemas gráficos – dois ou três, sendo o primeiro deles sempre dedicado à organização principal – nos quais as diversos conjuntos atuantes são apresentados.

do que as anteriores, apresentam várias alturas sobrepostas.¹⁹ O trecho dos c.12-13 é mostrado no ex. 7.²⁰

Exemplo 7 – organização hexacordal dos c. 12-13, segundo Forte

Como se pode observar, há também aqui múltiplas disposições possíveis,²¹ em diferentes superposições.²² No entanto, a mais importante delas consiste no biseccionalmento do c.12 envolvendo dois hexacordes contíguos 6-Z13 e 6-Z42 (nenhum dos dois se encontra entre os mapeados por Wittlich – ver quadro 5). Forte chama especialmente a atenção para o fato de serem ambos mutuamente complementares (Forte, 1981, p.145).

Em nova concordância com Wittlich, Forte ressalta importância da nota grave *mí*, como a décima segunda altura a ser apresentada na peça e como o baixo do acorde final. No entanto, atribui a primazia da informação a Webern (Forte, 1981, p. 145).²³

¹⁹ Para não estender demasiadamente o texto deste estudo, nem desviar o foco de suas questões centrais, foram omitidas as demais organizações de *sets* (pentacordos, tetracordos e mesmo tricordos) apresentadas por Forte neste e no próximo trecho.

²⁰ Adaptação do ex.7 de Forte (Forte, 1981, p. 144).

²¹ Nada menos do que cinco dos seis hexacordes do “vocabulário” estão presentes. Forte critica a interpretação de outros analistas (Perle, entre eles) sobre o fato de o trecho em questão representar harmonicamente uma “mudança radical” dentro da peça. Assim como Wittlich, Forte demonstra (ainda mais consistentemente, aliás) que “em termos do conteúdo hexacordal a passagem é uma referência de todos segmentos mais destacados que a precederam” (Forte, 1981, p. 145).

²² A combinação de 6-16 e 6-Z36 corresponde à organização hexacordal proposta por Wittlich (comparar com o ex. 5).

²³ C. f. Webern, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. 1^a edição. (Carlos Kater, trad.). São Paulo: Novas Metas, 1984, p. 132.

Ogdon (1981)

Adotando um enfoque inteiramente distinto da linha percorrida por Perle, Wittlich e Forte, Will Ogdon busca demonstrar que o op.11/1 possui uma base essencialmente tonal. Por mais bizarra que possa, de início, parecer (em relação ao senso comum, que considera o op.11 schoenbergiano uma obra inteiramente desvinculada de referências tonais), a abordagem de Ogdon possui lógica e consistência, revelando no mínimo uma interessante perspectiva. O analista se apoia principalmente nas notórias intenções de Schoenberg de encontrar um substituto à altura para as forças de organização da tonalidade, questão que tanto o preocupava na época (final da primeira década do séc. XX). Ogdon está convencido que “a tonalidade não apenas existe, mas também funciona estruturalmente no op.11. De fato, existem evidências de que a tonalidade funciona no op.23/1 [do ciclo schoenbergiano intitulado *Cinco Peças para Piano*], cerca de uma dúzia de anos mais tarde” (Ogdon, 1981, p. 169).²⁴

Como principal referência teórica para sua abordagem analítica, Ogdon utiliza os escritos de Schoenberg sobre harmonia,²⁵ especificamente os trechos que tratam de procedimentos de maior complexidade, como tonalidade flutuante [*scwabend Tonalität*.²⁶ O analista também se apoia na visão schoenbergiana de uma tonalidade expandida, na qual as mais remotas digressões podem ser explicadas à luz de um centro tonal.²⁷

Em relação à estrutura formal básica da peça, Ogdon faz poucos comentários, embora, como o que acontece no caso de Perle e de Wittlich, deixe implícita a interpretação de forma-sonata. Num nível mais detalhado, no entanto, o analista introduz uma nova interpretação. Novamente baseado nas próprias

²⁴ Ogdon analisa sumariamente sob o ponto de vista tonal a peça mencionada do op.23 dentro do mesmo artigo (Ogdon, 1981, p.178-81).

²⁵ Schoenberg (2001) e Schoenberg (2004).

²⁶ Segundo Norton Dudeque, em trechos onde há a presença tonalidade flutuante existe a “ideia de ambiguidade tonal, isto é, a oscilação entre duas ou mais tonalidades, sem apresentar o sentido de troca de centro tonal, de modulação, mas sim apresentando a possibilidade de relacionamento simultâneo a centros tonais distintos” (Dudeque, 1997, p.134).

²⁷ Quanto a tal aspecto ver, por exemplo, o conceito schoenbergiano de monotonalidade (Schoenberg, 2004, p. 37) ou as interessantes considerações de Herschkowitz (1974) sobre a existência de uma “tonalidade dodecafônica” na música de Schoenberg.

formulações teóricas de Schoenberg (desta vez relacionadas à forma), Ogdon percebe o tema principal com uma estrutura de período, compreendendo no total 18 compassos. O quadro 6 procura sintetizar as considerações do analista:

Quadro 6 – estrutura do tema principal do op.11/1 como período, segundo Ogdon

	antecedente		consequente	episódio	(cont. do consequ.)
	1º segmento	2º segmento	1º segmento		2º segmento
compassos	1-3	4-8	9-11	12-17	18-24

Observa-se uma inusitada interpolação de um episódio entre os dois segmentos que compõem o consequente do tema. Os 24 compassos dessa estrutura completa (período + episódio) formam a seção de exposição da peça, que é seguida pelo desenvolvimento (c.25-52) e pela reexposição (c. 53-64).

Comentando a exposição do op.11/1 sob o ponto de vista da organização harmônica mais básica, Ogdon afirma que

O antecedente completo estabelece a região tônica em Sol [forma tônica]. O consequente repete o modelo, porém na forma dominante. O episódio estabelece a tonalidade competitora de Mi, mas em modo menor (...). A retomada do consequente começa em Sol, mas sua frase contrastante [c. 20-22] resolve na região rival [Mi], desta vez maior." (Ogdon, 1981, p.170)

Levando isso em conta, é possível, portanto, resumir a estrutura harmônica da peça como uma alternância (e, em alguns trechos, superposição) de dois pólos tonais: Sol (o principal) e Mi, um típico caso de tonalidade flutuante.

A análise harmônica de Ogdon é realizada a partir dessa visão geral. Para isso, o analista estabelece como premissa um tipo de organização hierarquizada das doze alturas em sete categorias (portanto, num diatonicismo centrado em sol), como mostra o quadro 7:²⁸

Quadro 7 – classificação das alturas do op.11/1, segundo Ogdon

G#	Ab	A	A#	Bb	B	C	C#	D _b	D	D#	E _b	E	F	F#	b
#1	b2	2	#2	3	+3	4	#4	b5	5	#5	6	+6	7	#7	1

²⁸ Adaptação do esquema apresentado por Ogdon (1981, p. 170).

A análise do enunciado do tema (c.1-3), de acordo com os procedimentos metodológicos de Ogdon é a seguinte (ex. 8):²⁹

Exemplo 8 – análise harmônica do início do antecedente do tema principal do op.11/1 (c.1-3), segundo Ogdon

Sol Maior I H (V/V)

(as setas indicam as fundamentais dos acordes)

Como se observa, o analista transcreve enarmonicamente algumas notas (p.ex., o lá, do c.1 ou o dó# do c.3), de modo a tornar mais evidentes as tendências melódico-harmônicas e as relações tonais.

O segundo trecho de exame (c.12-13), que corresponde ao início do episódio, exige do analista um outro tipo de abordagem, em virtude da ausência de acompanhamento com acordes (ex. 9).³⁰

Exemplo 9 – análise harmônica do início do episódio do op.11/1 (c.12-13), segundo Ogdon

Afirmando que uma progressão harmônica I-III em Mi♭ menor pode ser inferida (Ogdon, 1981, p. 173), o analista destaca as notas que formam o arpejo

²⁹ O ex.8 reproduz parcialmente o ex.1 do artigo de Ogdon (Ogdon, 1981, p.171).

³⁰ O ex.9 reproduz parcialmente o ex.6 do artigo de Ogdon (Ogdon, 1981, p.173).

da tríade tônica dessa nova região como pontos estruturais importantes da linha, interligados por notas “estranhas”.³¹

Haimo (1996)

O ensaio de Haimo pode ser dividido em duas partes: na primeira delas, que se inicia com uma discussão a respeito da assim chamada “falácia intencional” [*intentional fallacy*],³² adaptada para a esfera da análise musical, o autor critica com uma certa contundência os métodos desenvolvidos por Allen Forte, principalmente quando empregados no exame da obra atonal de Schoenberg. Haimo divide as análises em dois tipos: (1º) as que levam em conta as intenções do compositor e (2º) as que se baseiam apenas nos eventos presentes na partitura e nas interpretações do analista, desconsiderando (ou considerando irrelevantes) o que dita a opinião do compositor. A isso acrescenta um fato bem conhecido da pesquisa musicológica, que é a inexistência de quaisquer referências por parte de Schoenberg – ou de seus alunos mais famosos, Berg e Webern – sobre uma organização melódico-harmônica baseada em conjuntos de classes de alturas (sejam eles provenientes de esquetes, rascunhos, cartas ou mesmo textos teóricos) para sua música do período atonal, em contraste com o que acontece em relação à técnica dodecafônica, cuja documentação sobre formulações teóricas, cálculos e anotações em geral existe em grande quantidade na obra composicional e/ou textual de próprio punho desses compositores. Segundo a crítica de Haimo, o método de Forte (principalmente representado pela análise do op.11/1), além de muitas vezes arbitrário e tendencioso na questão da segmentação dos *sets*, que considera o aspecto mais problemático de suas análises,³³ falha pela incoerência,

³¹ O autor não procura explicar tais notas sob a perspectiva do novo centro tonal nem justifica a escolha dos pontos estruturais (principalmente o *sib*), o que parece ser um ponto falho de sua tese.

³² De um artigo de mesmo título, proveniente do campo da crítica literária, publicado originalmente em 1946 por William Winsatt e Monroe Beardsley (*apud* Haimo, 1996, p. 176).

³³ Referindo-se especialmente à análise do op.11/1 (Forte, 1981), Haimo cita, entre outros, o caso das várias segmentações hexacordais possíveis para o trecho dos c. 1-3 (ver o ex.6). Afirma ainda que, de acordo com os critérios de Forte, “poder-se-ia, na verdade, propor literalmente dúzias de possíveis segmentações apenas para a primeira frase” (Haimo, 1996, p. 184), o que estende, a seguir, a toda a peça. Em outro momento, comentando abordagens divergentes em trechos do op.11/1 que apresentam semelhanças motivicas e

pois, embora na maior parte do tempo considere as intenções do compositor irrelevantes para sua análise (o que a classificaria, de acordo com Haimo, como pertencente ao 2º tipo), em diversos momentos procura convenientemente fundamentar suas escolhas em depoimentos e procedimentos schoenbergianos presumidamente recorrentes (como acontece em análises do 1º tipo).³⁴

A despeito disso, Haimo não considera a Teoria dos Conjuntos de todo inadequada para análise da música atonal schoenbergiana, desde que sempre “possa satisfazer o critério da testibilidade [*criterion of testibility*]” (Haimo, 1996, p. 190). Segundo sua concepção, o principal problema do método é que quando aplicado rigorosamente não deixa perceber a fronteira entre o essencial e o trivial. Seguindo seu raciocínio, mesmo a escolha unicamente pautada numa segmentação primária (p.ex., aquela proposta por Wittlich para os c. 1-3 e 9-11 – ver exs. 3 e 4), se aplicada a toda extensão da peça, resultaria numa “distribuição dos *sets* próxima do aleatório” (Haimo, 1996, p.191).

A segunda parte do texto de Haimo se destina à sua própria proposta de análise do op.11/1. Seu enfoque analítico é direcionado unicamente às transformações de maior alcance sofridas por três motivos básicos que surgem nos compassos iniciais da peça, deixando de lado, ao contrário dos analistas anteriores, quaisquer considerações a respeito da estrutura formal e da organização harmônica. Em outros termos, sua análise fundamenta-se no conjunto de processos construtivos denominado variação progressiva [*developing variation*], técnica notoriamente reconhecida como de uso intenso por parte de Schoenberg em todas as suas fases compostoriais. Haimo argumenta que é justamente no exame do gradual desenrolar e no inter-relacionamento de tais ideias motívicas essenciais que se encontra a chave das escolhas de Schoenberg dentro do op.11/1. Haimo deixa claro que suas conjecturas, embora também não corroboradas

texturais entre si, conclui que, da análise de Forte se depreende que “o ritmo é irrelevante como critério de segmentação em análises de conjuntos de classes de altura, já que segmentações completamente diferentes são feitas em passagens de idêntico ritmo” (Haimo, 1996, p. 187).

³⁴ Haimo (1996, p. 188-190).

diretamente por anotações nos esquetes e rascunhos do op.11,³⁵ apoiam-se na própria prática geral do compositor – em seu conhecido *modus operandis*. Diz o analista: “ainda que minha análise aconteça nos termos do 2º tipo (...), as premissas fundamentais que a motivaram são baseadas em assunções do 1º tipo – que Schoenberg, de fato, compôs nos termos da variação progressiva” (Haimo, 1996, p. 198).

Os três motivos de Haimo, cada qual formado por um conjunto de três notas (e dois intervalos contíguos), são identificados pelas letras *a*, *b* e *c*, com suas respectivas variantes, numeradas com algarismos arábicos. O ex. 10³⁶ apresenta as primeiras versões desses motivos, resultantes de sucessivas mutações de suas abstrações (indicadas abaixo da partitura em notas sem hastes).

Exemplo 10 – motivos *a*, *b* e *c* e variantes no enunciado do op.11/1 (c.1-5), segundo Haimo

abstrações dos motivos:

De acordo com Haimo,

no op.11/1 um número limitado de motivos fundamentais provê a fonte de material para o movimento completo. Esses motivos básicos são transformados num notável e variado arsenal de eventos musicais através de um processo flexível de variação progressiva. As variações que os motivos

³⁵ Como demonstra o facsímile do *Erste Niederschrift* [primeiro manuscrito] do op.11/1, de posse do Instituto Arnold Schoenberg de Viena (*apud* Haimo, 1996, p. 170), não há qualquer marcação analítica na música ou em suas margens.

³⁶ Adaptação do ex. 5 do ensaio de Haimo (1996, p. 194).

originais produzem carregam em si mais do que significância local, e sim, (...) criam novas ideias que, por sua vez, estão sujeitas a transformações adicionais, num processo contínuo de movimento progressivo (Haimo, 1996, p. 197)

O analista relaciona dois algoritmos principais de transformação atuando na peça: o primeiro deles, que dá origem às variantes apresentadas no ex.10, é o da expansão intervalar.³⁷

O segundo processo destacado por Haimo é o do deslocamento de registro, cuja primeira manifestação relevante acontece na retomada da linha temática inicial, no trecho dos c. 9-11 (ex. 11).

Exemplo 11 – organização motívica na retomada do tema principal do op.11/1 (c. 9-11), segundo Haimo

Ressaltando que “o deslocamento dramático em registro [do sol \sharp para o lá, no c. 10] relembra as disposições abertas dos tricordes do acompanhamento nos c. 2, 3 e 4 (a3, a4 e a5) [c.f. ex. 10]” (Haimo, 1996, p. 197), Haimo propõe, a partir disso, uma interessante conexão entre essa retomada temática e o trecho que imediatamente se lhe segue (c. 12-13). Ou seja, a mudança de registro provocada pela variante *c2* (que, por sua vez, deriva das disposições dos acordes de iniciais) abre um importante precedente (como muitas vezes, aliás, acontece na variação progressiva schoenbergiana) para os eventos presentes naquele trecho que é denominado episódio por alguns dos analistas aqui estudados (ver c. 12).³⁸

³⁷ Haimo ressalta em seu texto que a expansão intervalar, em vários dos casos, é associada a outras transformações, como transposição e/ou inversão, por exemplo. Além disso, trata-se de um processo dinâmico que, não raras vezes, retorna ao “ponto de partida” (como é o caso de *a5*, que retoma as três alturas originais de *a*, porém dispostas simultaneamente).

³⁸ É relevante comentar que Haimo é o único dos seis analistas a perceber esse tipo de ligação derivativa entre os dois trechos, o que de fato somente se revela sob o viés da variação progressiva.

É especialmente digna de menção a cadeia de nonas menores que conclui o fragmento, que pode ser relacionada a três novas variações superpostas do motivo *c* – *c4*, *c5* e *c6* –, através de uma combinação de inversão intervalar e deslocamento de registro.³⁹

Exemplo 12 – transformações provocadas pela variante *c2* no trecho dos c. 12-13, segundo Haimo



Lerdahl (2001)

A análise do op.11/1 de Lerdahl encontra-se no capítulo final de seu livro *Tonal pitch space*.⁴⁰ Seu enfoque é inteiramente diverso dos demais analistas, voltado essencialmente para a redução prolongacional [*prolongational reduction*] da peça.⁴¹

Talvez uma das maiores contribuições trazidas por *Tonal pitch space* tenha sido a possibilidade de estender o exame de estruturas prolongacionais do universo tonal, contexto no qual foi originalmente criado, a outros tipos de organização harmônica, como o que acontece na música atonal. Para isso, Lerdahl elaborou diversas adaptações dos princípios e regras originais, buscando criar um sistema análogo ao empregado em situações correspondentes ao espaço diatônico [*diatonic space*].⁴²

³⁹ Embora estas variantes não sejam assim numeradas por Haimo, podem ser facilmente deduzidas, a partir de seu entendimento.

⁴⁰ *Tonal pitch space* dá continuidade ao bem conhecido *A generative theory of tonal music* (Lerdahl & Jackendoff, 1983), aprofundando algumas de suas questões e introduzindo novos conceitos derivados ou correlatos, como *pitch space* [espaço das alturas], *tonal tension and attraction* [tensão e atração tonais], *prolongational functions* [funções prolongacionais], entre outros.

⁴¹ De um modo geral, a redução prolongacional de uma determinada estrutura musical “associa às alturas uma hierarquia que expressa nos aspectos melódico e harmônico tensão e relaxamento, continuidade e progressão” (Lerdahl & Jackendoff (1983, p. 8-9).

⁴² Ver em detalhes Lerdahl (2001, p. 344-51).

Segundo o autor, ao contrário da organização estratificada em cinco camadas que existe no espaço de alturas da música diatônica (ou seja, do mais ao menos importante: tônica, relação tônica-dominante, arpejo do I grau, escala diatônica e escala cromática), o espaço atonal é, por definição, desprovido de hierarquias, cabendo-lhe, portanto, a denominação de espaço plano [*flat space*]. Este é um fator de grande importância na adaptação de Lerdahl, pois a falta de uma hierarquia nesse tipo de espaço (que permita, entre outras coisas, a existência de inflexões melódicas, cadências etc) torna a percepção das relações de tensão e relaxamento e de progressão e continuidade em estruturas atonais consideravelmente mais tênues e intuitivamente mais frágeis do que acontece nas estruturas tonais.

No entanto, Lerdahl sustenta que, ainda assim, a abordagem prolongacional é aquela que fornece a melhor explicação para as escolhas feitas na composição de peças como o op.11/1. Em relação a este caso específico, numa crítica às abordagens analíticas de Perle, Wittlich, Forte, Ogdon e Haimo, Lerdahl pergunta:

Assumindo que uma segmentação de *sets* ou uma análise motivica são, ambas, viáveis, o que faz este particular conjunto ou aquele particular motivo surgir onde se encontra, naquele nível de altura [*pitch level*] específico? A resposta está na abordagem prolongacional, que posiciona as sucessões de *sets* ou as variações motivicas num contexto mais amplo de partida e retorno [*departure and return*],⁴³ conexão linear e função” (Lerdahl, 2001, p. 372-3)

Ou seja, sem de todo questionar a validade intrínseca das outras linhas analíticas, Lerdahl argumenta que a sua própria é a única a fornecer uma perspectiva geral, funcional e reveladora da topografia tensão-distensão que atua na peça.

O principal ponto de apoio de sua tese é a sonoridade referencial [*referential sonority*], identificada pela sigla RS. Ela tem um papel análogo ao dos

⁴³ Referem-se a termos funcionais da teoria de Lerdahl.

eventos (melódicos ou harmônicos) estruturais na música tonal, que sempre estão sujeitos às relações de continuidade (prolongação) e de progressão.

Nesse tipo de análise a segmentação em agrupamentos formais [*grouping segmentation*] exerce, conjuntamente com a estrutura métrica [*metrical structure*], um papel decisivo.⁴⁴

Embora apresente diversos níveis de organização, a segmentação mais básica dos agrupamentos de Lerdahl corresponde à análise estrutural que neste estudo representa um dos parâmetros comparativos.⁴⁵ O ex. 13 apresenta os dois níveis que formam a estrutura básica de agrupamentos associados à análise prolongacional global da peça.⁴⁶

Considerando que as ligaduras em linhas cheias representam progressões, enquanto que as tracejadas significam prolongações, é fácil perceber que as principais sonoridades de referência (RS) do op.11/1, segundo Lerdahl, são as alturas sol (na linha melódica) e o baixo sol#, que são prolongados por quase toda a extensão da peça (reparar principalmente como isso se associa à estrutura formal). O esquema permite, além disso, perceber a condição estrutural de contraste do trecho iniciado no c. 12, antecedendo o retorno da RS, no c. 24.⁴⁷ Nota-se também, nessa análise global, a ausência do trecho dos três compassos

⁴⁴ A partir da interação desses dois elementos é possível elaborar uma redução temporal-duracional [*time-span reduction*], que serve de base para a redução prolongacional. Por óbvias razões, torna-se inviável ir além dos resumidos comentários aqui apresentados. Aprofundar um assunto tão extenso e complexo, como é o caso do método das reduções e, em especial, suas várias adaptações ao idioma atonal não só exigiria um espaço considerável, como desviaria o próprio estudo de seus propósitos fundamentais. Sendo assim, passo diretamente para os resultados do analista, omitindo os detalhes do processo (para maiores informações, consultar os textos acima citados).

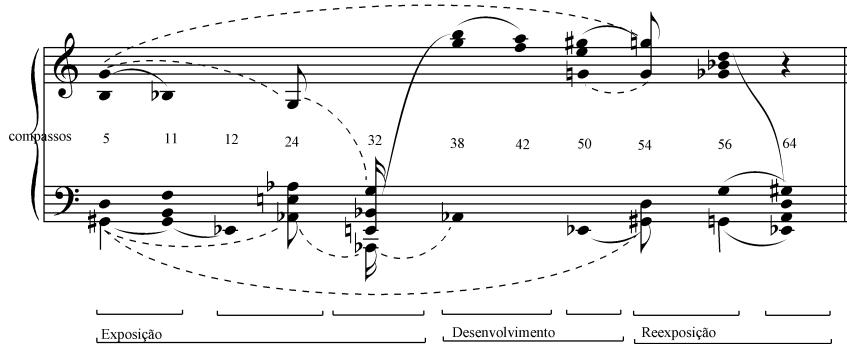
⁴⁵ Em um nível de agrupamentos mais próximo da superfície musical, o analista reconhece que o bloco principal, correspondente à seção de exposição da peça (c. 1-24), organiza-se como um longo período. Assim como Ogdon, Lerdahl considera um antecedente (c. 1-8) e um consequente com início no c. 9, com a interpolação de um contraste (episódio, para Ogdon), no c.12. No entanto, começam aí as divergências: enquanto Ogdon afirma que a continuação do consequente tem lugar no c. 18, Lerdahl a antecipa para o c. 15, sendo o trecho dos c. 20-24 correspondente ao segmento do antecedente originalmente apresentado nos c. 4-8.

⁴⁶ O ex. 13 transcreve a figura 8.13 de Lerdahl (2001, p. 367), omitindo a notação em “árvore” [*tree notation*] complementar, tendo como objetivo informar apenas o essencial para o estudo aqui desenvolvido.

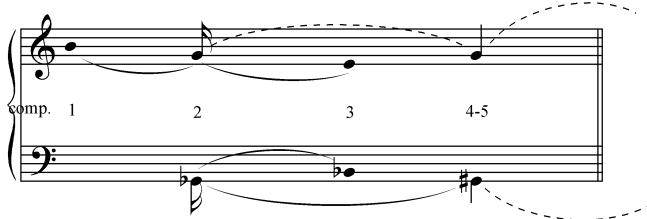
⁴⁷ Lerdahl reconhece que o mi¹ do baixo do acorde final da peça é uma reminiscência do c. 12, numa interpretação semelhante a de Perle (ver o ex. 2).

iniciais, considerados pelos demais analistas como essencial em suas abordagens. Embora tal trecho não seja, de modo algum, menosprezado por Lerdahl, este o analisa como uma espécie de preparação para o surgimento da sonoridade referencial do c. 5. Ou seja, este último evento é, na perspectiva global, estruturalmente mais importante do que os eventos que abrem o movimento, que possuem um caráter relativamente local. Numa tentativa de melhor ilustrar essa situação específica, o ex. 14 apresenta a análise prolongacional correspondente aos c. 1-4.⁴⁸

Exemplo 13 – análise prolongacional global do op.11/1, segundo Lerdahl



Exemplo 14 – análise prolongacional dos c. 1-3, segundo Lerdahl



⁴⁸ Transcrição resumida e parcial da figura 8-7 (Lerdahl, 2001, 359), considerando apenas o nível mais básico e apenas os eventos principais que antecedem a RS do c.5.

Conclusões

O quadro 8 compara resumidamente as várias tendências e resultados apresentados pelos seis analistas, de acordo com os parâmetros aqui estabelecidos.

Quadro 8 – comparação entre as seis análises

Analistas	Parâmetros		Enfoque			Estrutura formal		
	Idioma harmônico considerado	Método analítico principal adotado	formasonata	Identificação do trecho dos c. 1-3	Identificação do trecho iniciado no c. 12			
Perle	atonal	Teoria dos Conjuntos	Sim*	Tema a		“outro elemento temático”		
Wittlich	atonal	Teoria dos Conjuntos	Sim*	Início da seção I		Contraste (início da seção II)		
Forte	atonal	Teoria dos Conjuntos	Sim	a		Episódio		
Ogdon	tonal expandido	Análise harmônica schoenberguiana	Sim*	Antecedente do tema principal		Episódio		
Haimo	atonal*	Análise de variação progressiva	-	Primeira frase do tema principal		-		
Lerdahl	atonal	Redução prolongacional	Sim	Antecedente do tema principal		Contraste		

* implícito

Diversas questões se apresentam a partir da confrontação desses dados. Em primeiro lugar, parece ser adequado tecer alguns comentários em relação às análises que mostram - pelo menos em seus fundamentos metodológicos - maiores afinidades entre si: as de Perle, Wittlich e Forte. Deixando de lado o aspecto formal (que parece, aliás, ser aproximadamente consensual, considerando todos os estudos comentados) e nos atendo ao exame das relações melódico-harmônicas - sem dúvida o centro de atenção nos trabalhos desses três analistas - é possível perceber que, mesmo compartilhando de uma perspectiva básica focada na organização da peça em conjuntos de alturas, seus resultados, vieses particulares e procedimentos adotados são consideravelmente diferentes. Sem dúvida, o ponto nevrágico dessa questão se apoia na problemática determinação

da segmentação dos conjuntos: em Perle percebe-se uma preocupação em definir uma célula básica essencialmente tricordal, à qual todo o material restante se subordinaria (por derivação ou contraste), o que obliquamente poderia ser associado aos conceitos schoenbergianos de *Grundgestalt* [algo como “ideia primordial”] e da variação progressiva.⁴⁹ É interessante constatar que tal perspectiva revela a existência de vínculos entre as essências de sua análise e a de Haimo (cujo motivo *a1* corresponde justamente à célula básica primordial de Perle). A segmentação da peça em conjuntos realizada por Perle é razoavelmente clara e lógica (ainda que um pouco superficial, se comparada às de Forte e de Wittlich), sendo orientada pelas diversas menções do tricorde básico e das demais células a ele subordinadas, em estreita correlação com os eventos temáticos-formais.

Forte percebe o op.11/1 organizado em três níveis de segmentação sobrepostos - tetracordal, pentacordal e hexacordal -, revelando uma rede hierárquica extremamente intrincada, cujas fronteiras, em vários pontos da peça - e neste ponto tendo a concordar com a opinião crítica de Ethan Haimo (ver nota 33) - parecem um tanto arbitrárias. Julgo que isso se deva a uma maior preocupação, por parte do analista, em comprovar a presença de certos conjuntos (em especial, hexacordes) de uso recorrente da música schoenbergiana,⁵⁰ em detrimento de uma busca mais consistente por coerências entre segmentos motívico-temáticos e conjuntos. Neste aspecto, Wittlich parece ter sido mais bem sucedido, pois a definição de seus hexacordes principais (empregados assumidamente como orientadores da segmentação) está mais firmemente ancorada às estruturas das ideias temáticas básicas, resultando numa análise não só mais elegante e concisa do que a de Forte (e um pouco mais aprofundada do que a de Perle), como mais sintonizada aos próprios procedimentos

⁴⁹ Para maiores comentários sobre esses tópicos, ver, entre outros estudos, Dahlhaus (1990, p. 128-33) e Dudeque (2005, p. 132-72).

⁵⁰ Para outros estudos de Forte sobre peças de Schoenberg com abordagens semelhantes, ver, por exemplo, Forte (1972) e Forte (1978).

composicionais de Schoenberg, reconhecidamente associados ao trabalho motívico.⁵¹

Um outro aspecto importante a se destacar é a oposição existente entre essas três análises, vistas em bloco, e a de Ogdon, que considera uma estruturação tonal para a peça.⁵² O que aparenta ser uma leitura um tanto extravagante em relação às demais,⁵³ possui contudo uma certa base de plausibilidade, considerando o contexto no qual foi composta a obra, num período de enormes e decisivas mudanças no pensamento composicional schoenberguiano. Tal período se caracteriza por uma busca por novas formas de organização harmônica, a partir de um processo radical de expansão dos recursos da tonalidade.⁵⁴ Nesses termos, é perfeitamente possível, como faz Ogdon a partir da exploração do conceito de tonalidade flutuante, considerar o op.11 como mais um passo nessa tentativa de conciliar as forças da tradição e da inovação - uma verdadeira obsessão que perpassa toda a carreira do compositor (Almada, 2010).

Com tudo isso, como seria então possível aceitar posturas analíticas tão díspares, senão antagônicas - tonal ou atonal - para uma mesma peça? A esse respeito, são interessantes alguns comentários de Thomas Christensen sobre a

⁵¹ Dahlhaus, por exemplo, sustenta que "Schoenberg nunca abandonou os modos de pensamento temático-motívico que herdou dos séculos XVIII e XIX". (Dahlhaus, 1990, p. 163).

⁵² É também instigante perceber que Lerdahl, com seu método analítico revolucionário derivado das concepções schenkerianas, de certa maneira também defende uma perspectiva tonal para o op.11/1, no sentido de uma estrutura referencial prolongada: neste aspecto, é interessante considerar que o principal elemento dessa sonoridade de referência - a altura *sol* - corresponde justamente a um dos dois centros tonais (o principal deles, aliás) estabelecidos por Ogdon.

⁵³ Relembrando, contudo, que a interpretação de Ogdon não é um caso tão isolado como parece, haja visto a existência de várias outras análises que consideram o op. 11/1 como peça tonal, citadas por Allen Forte (ver, nota de rodapé nº 14). Torna-se também pertinente conhecer a opinião do teórico Joseph Straus sobre este assunto específico. Em entrevista à pesquisadora Cynthia Albrecht, ele afirma que, tendo sido a obra composta em 1908, "a idéia sobre ser tonal de algum modo é perfeitamente lógica historicamente. O problema passa a ser analítico, uma vez que nem mesmo duas pessoas conseguem concordar sobre em que tonalidade a obra está." (Albrecht, 2006, p. 174).

⁵⁴ Ver, por exemplo, a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 (1906), o *Segundo Quarteto de Cordas* op.10 (1907-8) e o ciclo de canções *Das Büch der hängenden Garten* op.15 (1909). Todas essas obras, em maior ou menor medida, alternam trechos tonais - alguns deles extraordinariamente expandidos - e atonais (ou, dependendo do caso, não-tonais). Para análises dessas obras sob tal perspectiva, ver Frisch (1993, p. 258-72) [para o op.10], Larson (1987) [op.15/2] e Almada (2010) [op.9].

“disputa” entre os artigos de Ogdon e Forte e o fato de terem sido publicados num mesmo volume, como espécies de retratos contrastantes de um mesmo objeto. Sendo ele próprio autor de uma breve porém bastante curiosa análise do op.11/1 (conectando-a ao prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Wagner), afirma que

ambos os autores defendem seus casos com grande convicção e, dadas suas respectivas premissas, de forma bastante persuasiva. Se eu não subscrevo nenhum dos dois argumentos – ou, dito de maneira mais positiva, se eu me simpatizo com ambos os argumentos – não é porque eu deseje evadir-me com ajuda de uma filosofia relativista ou de um tímido pluralismo liberal; melhor do que isso, eu não percebo as análises de Forte e Ogdon como polaridades epistemológicas (Christensen, 1987, p. 38-9).

Embora não adote uma posição tão equidistante dos “extremos” (a partir de minha experiência como analista da obra schoenbergiana, percebo a peça como nitidamente atonal, ainda que julgue a interpretação de Ogdon plausível, interessante e mesmo intelectualmente estimulante), penso que as considerações de Christensen são dignas de reflexão, podendo mesmo ser expandidas e abranger as demais oposições analíticas aqui apresentadas. A despeito das defesas mais acaloradas de seus próprios trabalhos e dos comentários críticos em relação aos trabalhos alheios, não restam dúvidas sobre as virtudes de cada linha desenvolvida individualmente, que são, em seus próprios termos, bastante consistentes e, em muitos aspectos, mutuamente complementares, ainda que persistam, evidentemente, áreas conflitantes. Além disso, como pretendi demonstrar nestes comentários conclusivos, o quadro se mostra com menos arestas do que aparenta, considerando também os vários pontos de contato que existem entre os estudos, ainda que alguns deles se revelem apenas de maneira sutil, como é o caso, por exemplo, das afinidades entre as análises de Perle e Haimo ou as de Ogdon e Lerdahl.

Referências

ALBRECHT, Cynthia Macedo. Uma conversa com Joseph Straus. *Opus*, Goiânia, vol. 12, no. 1, p. 169-79, 2006.

ALMADA, Carlos de L. "Nas fronteiras da tonalidade": *Tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CHRISTENSEN, Thomas. Schoenberg's op.11, no. 1: A parody of pitch cells from *Tristan*. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. X, no. 1, p. 38-43, 1987.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music* (Derrik Puffett & Alfred Clayton, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DUDEQUE, Norton. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.

FORTE, Allen. Sets e nonsets in Schoenberg's atonal music. *Perspectives of New Music*, vol. 11, no.1, p.43-64, 1972.

_____. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

_____. Schoenberg's creative evolution: The path to atonality. *The Musical Quaterly*, vol. LXIV, no.2, p.133-75, 1978.

_____. The magical kaleidoscope: Schoenberg's first atonal masterwork, op.11, number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. V, no. 2, p. 127-68, 1981.

FRISCH, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

HAIMO, Ethan. Atonality, analysis and the Intencional Fallacy. *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 2, p. 167-199, 1996.

HERSKOWITZ, Fillip. La fonti tonali della dodecafonia di Schoenberg. *Nuova rivista musicale italiana*, ano VIII, nº4, 10/12, p. 540-578, 1974.

LARSON, Steve. A tonal model of an "atonal" piece: Schoenberg's Op. 15, number 2. *Perspectives of New Music*, vol. 25, nº 1/2, p. 418-433, 1987.

LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. Nova York: Oxford University Press. 2001.

OGDON, Will. How tonality functions in Schoenberg's opus 11, nº 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. V, no. 2, p. 169-82, 1981.

PERLE, George. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londres: Faber & Faber, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. (Gerald Strang, ed.) Londres: Faber & Faber, 1990.

_____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: Via Lettera, 2004.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1990.

WITTLICH, Gary. Interval set structure in Schoenberg's op. 11, nº 1. *Perspectives of New Music*, vol. 13, nº. 1, p. 41-55, 1974.

Uma Trama para Schnittke: Considerações Narrativas para o Concerto Grosso n.1

Bruno Milheira Angelo
(UFRGS)

Resumo: O presente trabalho é um ensaio sobre a narratividade musical dividido em duas partes: a primeira constitui uma revisão crítica da literatura acadêmica relacionada ao assunto, donde são extraídos fatores de relevância da narrativa para a musicologia analítica; já na segunda parte proponho uma concepção narrativa para o Concerto Grosso n.1 (1977) de Alfred Schnittke, através de uma análise que tome em consideração as constatações da primeira parte. As problemáticas aqui abordadas partem de questionamentos sobre as potenciais contribuições da narratividade na compreensão musical, bem como o âmbito em que esta ocorre na perspectiva semiológica tripartite de J. J. Nattiez.

Palavras-chave: Narratividade Musical; Análise Musical; Semiologia Musical Tripartite; Alfred Schnittke.

A PLOT FOR SCHNITTKE: NARRATIVE CONSIDERATIONS FOR THE CONCERTO GROSSO N.1

Abstract: The present work is an essay on musical narrativity divided in two sections: the first provides a critic revision of academic literature on the issue, from which are extracted some relevant factors of narrative in musical analysis; the second section proposes a narrative approach to the Concerto Grosso n.1 (Alfred Schnittke, 1977) by means of an analysis that considers the points made in the first section. The considerations made here question potential contributions of narrativity to musical comprehension, as well as where it stands regarding the tripartite semiological perspective of J. J. Nattiez.

Keywords: Musical Narrativity; Musical Analysis; Tripartite Musical Semiology; Alfred Schnittke

Narratividade em Música

O estudo das relações entre música e processos narrativos tem sido objeto de atenção crescente entre musicólogos desde o fim dos anos 1980, principalmente no tocante à análise musical de obras do século XIX. Esse tipo de abordagem busca justificar-se, no caso específico da música tonal, através de uma premissa histórica que coloca a narratividade como intrínseca aos processos poiéticos e/ou estésicos que envolvem determinadas obras musicais¹. Por outro lado, tais estudos da narrativa musical - apesar de geralmente estarem envolvidos com um repertório restrito - não lhe impõem limites históricos ou estilísticos, buscando antes chegar a reflexões abrangentes e renovadoras do pensamento musicológico, tendência que pode ser percebida na diversidade e quantidade de pesquisadores e perspectivas analíticas voltados ao assunto. Segundo Jean-Jacques Nattiez:

(...) Até alguns anos atrás, considerei a noção de conto ou narração musical como sendo simplesmente outra metáfora pela qual a linguagem humana, com seus meios escassos, tentava definir a especificidade do desenrolar musical no tempo. Mas assim que alguns excelentes autores no campo da análise e crítica musical tomam essa metáfora a sério, até mesmo a pessoa mais resistente a aproximações semânticas deve convir que onde há fumaça, há fogo. (Nattiez, 1990a, p. 241)

A associação entre música e processos narrativos por parte de ouvintes ou compositores não é recente, mas remonta pelo menos ao século XIX (Abbate, 1991, p. 24). As investigações atuais, entretanto, tomam por base teorias semióticas e literárias do século XX na tentativa de atribuir um conteúdo semântico ao texto musical, propondo-se questões como: (1) porque

¹ Como exemplo dum posicionamento estésico cite-se Eero Tarasti: "Chopin (...) viveu numa época que percebia o conteúdo narrativo de obras musicais como o nível essencial de sua significação." (Tarasti, 1994, p. 138). No tocante às estratégias poiéticas, Mártá Grabócz assim define a "forma evolutiva" em Franz Liszt: "Essas estruturas, concebidas de maneira original, não obedecem nenhuma estrutura ou forma musical histórica, mas esboçam um conteúdo narrativo específico através de seus elementos significantes. Mesmo as transformações em nível de tonalidade estão concebidas de acordo com os estados da narração." (Grabócz, 1986, p. 106)

determinadas músicas incitam processos narrativos? (Álmen 2008, Hatten, 1991); (2) Se existe uma narratividade em música, em que âmbito do fenômeno musical ela ocorre? (Nattiez 1990a e 1990b, Abbate, 1991); e (3) Qual a contribuição da narratividade musical aos processos analíticos já existentes? (Kramer 1991, Karl 1997, Mickznik 2001, Klein 2004). Em todo o caso, como primeiro passo para avançar-se sobre essas perguntas impõe-se uma questão anterior, a saber, a própria definição da narratividade. Ao partirem de concepções distintas de narrativa – que são, como veremos, ênfases em diferentes especificidades do conceito – os autores acabam condicionando seu raciocínio a caminhos nem sempre relacionados entre si, às vezes completamente opostos.

Uma primeira distinção a ser feita no conceito de narrativa, enfatizada por Carolyn Abbate em seu livro *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (1991), é a própria presença do narrador, o qual necessariamente transcende os fatos narrados e os relata em tempo pretérito. Essa condição traz consigo restrições consideráveis na aplicação do conceito em música, já que esta, segundo Abbate, possui uma característica “fundamental e terrível; ela não é basicamente diegética, mas mimética. (...) Ela prende o ouvinte no presente da experiência e no pulso passante do tempo, de onde ele não pode escapar” (Abbate, 1991, p. 53). Sendo assim, a existência de uma narrativa intrinsecamente musical é rara, restrita a casos em que a música assume outra voz – a do narrador – através de certos gestos historicamente estabelecidos na ópera, com algumas ressonâncias na música instrumental do século XIX (Abbate, 1991, p. 19). A análise, feita pela autora, de *O Aprendiz de Feiticeiro* (P. Dukas)² é emblemática nesse sentido, pois considera apenas os últimos compassos da peça como sendo de fato uma narrativa, apesar de tratar de uma obra amplamente programática.

Outra precaução contra o potencial narrativo da música é considerada por Nattiez, que chama atenção para a indefinição da semântica musical em relação à literária – que é a origem do conceito de narrativa³. Mais

² *What the Sorcerer Said*, in *Unsung Voices* (Abbate, 1991).

³ Tal posição é corroborada por Byron Álmen: “existe um risco de se super-interpretar obras musicais para torná-las eventos mais literários, como por exemplo, atribuindo-lhes um grau elevado de especificidade referencial” (Almén, 2008, p. 13).

especificamente, sob a perspectiva de sua semiologia tripartite, há somente sujeitos na música, jamais predicados. Sendo assim, não se estabeleceria em sua imanência uma equivalência para a narrativa literária. O autor ainda exemplifica:

Quando escuto uma marcha na segunda sinfonia de Mahler, imagino que tem a ver com algum grupo de pessoas, mas não sei quais pessoas. A marcha pode aproximar-se ou afastar-se; duas procissões podem se cruzar (como em *Three Places in New England*, de Ives), mas eu não sei de onde eles vêm ou para onde estão indo. (Nattiez, 1990b, p. 128)

Portanto, a existência de uma narrativa seria produto do ouvinte, o qual atribui à obra musical informações que lhes são externas a fim de compreender ou dar continuidade à sucessão de eventos sonoros⁴. Por outro lado, tal argumento abre um viés de comparação explícita com a linguagem verbal, pelo qual se deve considerar uma contraposição de Raymond Monelle, contemporânea ao artigo de Nattiez:

O tema musical ocupa um lugar especial, uma espécie de sintagma semântico, exclusivo em cada obra musical. Não há nada semelhante na linguagem ou narrativa [literária], aparentemente por que a relação entre semântica e sintática está diferentemente situada na música. Por esta razão, o som musical – o nível fonológico de manifestação – é inseparável do nível semântico. (Monelle, 1991, p. 87)

É nesse terreno pouco delimitado entre o musical e o extra musical que, a meu ver, se situam outros estudos sobre a narratividade musical, abrindo espaço para abordagens mais amplas desse conceito. Por exemplo, a atribuição de agentes ao discurso sonoro, em forma de personagens ou estados psicológicos de uma entidade abstrata, é explorada de maneiras distintas em análises de, entre outros, Hatten (1991), Maus (1991), Tarasti (1994), Karl (1997) e Almén (2008). Na identificação de agentes ou atores musicais está implicado o inevitável conflito entre eles, que por sua vez está ligado diretamente com a forma musical. Tarasti (1994, p. 154-180), em sua análise da Balada n. 1 de Chopin, evidencia esse

⁴ Ainda Nattiez: “Nunca se poderá sobre-enfatizar a diferença entre música, e música como objeto de meta-linguagens por ela geradas” (1990b, p. 128).

conflito logo em suas primeiras “conclusões gerais”: “[a peça] envolve uma luta entre dois atores temáticos, o motivo da valsa e o motivo *quasiparlando*, o qual em seguida ameaça com tornar-se preponderante” (Tarasti, 1994, p. 155). Essa descrição sucinta, já em si narrativa, é uma síntese formal da Balada, na qual o autor deixa implícita também a síntese do que para ele é o ponto nevrálgico no conteúdo da peça: a trama de um conflito⁵. A esse respeito, e um pouco mais ambicioso, Gregory Karl afirma que:

Considerar que uma obra musical é organizada por uma trama significa: (1) que alguns de seus elementos podem ser entendidos como representantes de agentes quase-sencientes e suas ações, e (2) que a totalidade dessas ações forma uma unidade completa e coerente, co-extensiva e inclusiva da totalidade do desenrolar musical. (Karl, 1997, p. 16)

Se eliminarmos da afirmação acima o item (1), chego ao que considero como aproximações mais gerais da narrativa musical, ou seja, que abstraem do conceito unicamente sua implicação de causa e efeito para com ela criar histórias sobre o texto musical. Esse tipo de abordagem, em sua ampla generalização, beira a transcendência da narratividade, ao ponto de podermos dizer, junto com Michael Klein, que “quase todos os textos musicológicos fazem uso de metáforas para contar histórias sobre estruturas” (Klein, 2004, p. 144). Para esse autor, preocupado com as relações intertextuais na música e sua rede potencialmente infinita de significações, a narrativa é um meio efetivo de ligar essas relações em uma “unidade aparente” (2004, p. 108-136). Além disso, em sua análise da sinfonia n.4 de Lutoslawski, o autor concebe uma narrativa trágica com base nas próprias referências intertextuais e na teoria semiológica de tópicos (cf. Agawu, 1991), ou seja, uma narrativa feita de outras narrativas, com referência particular à Balada nº4 de Chopin⁶.

⁵ “A Atorialidade (Actoriality) conforma um dos níveis mais pertinentes e mais claramente explícitos da obra”. (Tarasti, 1994, p. 161)

⁶ Além de Chopin, o autor busca referências em Prokofiev, Mahler e Beethoven, ou em outras obras do próprio Lutoslawski, como *Musique Funèbre*, o Concerto para Piano e *Chain 1* (Klein, 2004, p. 134).

Sobre o Potencial da Narratividade Musical

É possível ressaltar, dentre os estudos mencionados, uma característica comum à grande parte dos musicólogos voltados ao assunto: o desejo de conceder à música uma compreensão sintetizadora de seus elementos que, através do princípio de causalidade, busque ainda atribuir-lhe um conteúdo semântico desde uma perspectiva geral. Esse desejo é assim expressado por Byron Álmen:

Eu vejo a narrativa como articuladora das dinâmicas e possíveis resultantes de conflitos e interações entre elementos, gerando significado para a sucessão temporal de eventos, e coordenando esses eventos num todo interpretativo. (Almén, 2008, p. 13)

Nesse sentido, a narrativa é uma ferramenta complementar e nem sempre relevante em sua aplicação, ou seja, sua efetividade depende da música a que pretende somar-se. Em todo o caso, seguindo Abbate e Nattiez, não vejo motivo para se buscar uma narrativa na imanência musical; mas apesar da aparente desesperança do último em relação ao assunto, creio que sua posição é um ponto de partida fundamental para um avanço coerente sobre a questão:

Se, ao escutar música, sou tentado pelo ‘impulso narrativo’, isso acontece porque, no nível estritamente musical do discurso, eu reconheço retornos, expectativas e resoluções, mas do quê eu não sei. Logo tenho o desejo de completar com palavras o que a música não diz porque não é de sua natureza semiológica dizer-lo. (Nattiez, 1990a, p. 245)

A narrativa musical, portanto – e usando os termos da semiologia tripartite de Nattiez –, pode ocorrer desde os níveis poiético ou estésico, neste último caso carregando consigo a subjetividade do ouvinte/intérprete/analista. Seu potencial associativo de significações é pressentido inclusive por Nattiez:

Já que a música possui certa capacidade de evocação imitativa, é possível que ela imite a aparência de uma narração sem que nunca saibamos o conteúdo de seu discurso, e essa influência dos modos narrativos pode contribuir para a transformação da forma musical. (Nattiez, 1990a, p. 257)

Sem embarcarmos em desvarios hermenêuticos, podemos afirmar que o interesse da narratividade musical depende de três fatores:

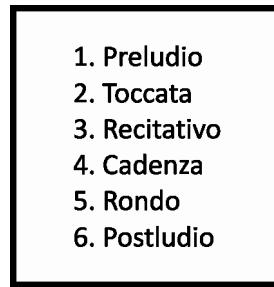
1. O grau de fundamentação da narrativa na música⁷: basicamente, toma-se por premissa que os elementos relevantes de uma devem encontrar equivalências igualmente importantes em outra; neste ponto percebe-se mais claramente a interdependência entre a concepção narrativa e as ferramentas analítico-musicais existentes.
2. A relevância do conteúdo atribuído à música através da narrativa, evitando o desgaste de lançar mão de um conceito polêmico, como visto, para produzir afirmações factíveis dentro de uma perspectiva musicológica convencional. Este ponto mantém vivo um questionamento feito, entre outros, por Vera Micznik (2001, p. 198), e que, graças às divergências quanto ao emprego do conceito de narratividade em música, ainda não foi esclarecido de forma definitiva. A meu ver, a eficiência de uma metodologia analítica baseada na analogia entre música e narrativa deve ser medida de acordo com as particularidades de cada estudo específico.
3. O grau de interesse intrínseco à própria estrutura narrativa. Trata-se aqui das decisões sobre quais especificidades da narratividade serão consideradas no discurso analítico, desde a presença marcante de narrador e/ou atores antropomórficos e psicológicos até a utilização de um vocabulário literariamente mais neutro, ou seja, que se utilize de termos comuns à teoria musical. Uma vez que a narratividade se encontra fora da música – e embora seu interesse dependa de sua fundamentação na análise musical –, não há necessidade

⁷ Considero aqui a música em suas representações na performance/gravação e na partitura, bem como nas relações intertextuais apontadas por Michael Klein (2004).

de restringir-se sua extensão ou estilo, ou mesmo suas possíveis versões de uma mesma narrativa.

Uma Trama para o Concerto Grosso n.1 (1977), de Alfred Schnittke

Figura 1 – Concerto Grosso n.1 de Alfred Schnittke. Estrutura de Movimentos.



O ponto de partida na concepção narrativa para o Concerto Grosso n.1 será a identificação do conflito estabelecido entre materiais musicais no decorrer de toda a obra. As duas aparições do piano preparado, uma ao começo e outra ao final do Concerto, emolduram tal conflito de maneira a afetar, mesmo na ausência desse instrumento, a interpretação dos demais eventos musicais. Daí resulta a associação entre o percurso formal da música e a narrativa aqui proposta, cuja efetividade será considerada em relação aos três fatores de relevância estipulados acima. Os fatores *a* e *b* serão abordados conjuntamente no decorrer da análise, onde o estabelecimento do vínculo música/narrativa (fator *a*) é seguido por uma interpretação semântica para os eventos sonoros (fator *b*); já o fator *c* será observado nos tipos de designações verbais concebidos especificamente para este trabalho, que neste caso vale-se dos termos *entidade musical* e *processos de intensificação*.

O *Preludio* apresenta o conflito narrativo de maneira fragmentada, permanecendo assim como uma sombra sobre restante do Concerto: seus elementos musicais não servem apenas como referência na identificação de repetições ou transformações posteriores, mas de fato fundamentam a interpretação narrativa aqui proposta. Por esse motivo, passo a apresentar esses

elementos por ordem de aparição dentro do *Preludio*, para em seguida relacioná-los com a narratividade no Concerto como um todo.

(1) A abertura (Ex. 1) se dá com o piano preparado desacompanhado, o qual expõe uma estrutura musical constituída de duas frases simétricas num movimento harmônico tonal repetido de tônica-dominante-tônica:

Exemplo 1 – Preludio, compassos 1-11.

A nota pedal na tônica de dó menor, no registro grave do instrumento, é rearticulada irregularmente e desloca a estrutura métrica da passagem, donde resulta sua perda de direcionalidade e consequente impressão de suspensão. Em sua ligação quase exclusiva com o piano, esta breve abertura está em contraste notável com o restante do Concerto Grosso n.1. Apesar de ser retomada com variações em outros instrumentos, sua repetição literal novamente no piano ao final do *Rondo* (número de ensaio [26]) torna esse instrumento um agente emblemático para o desfecho narrativo do concerto, como proponho mais adiante.

(2) Por ora, sigamos o curso linear do *Preludio*, no qual surge a apresentação do *concertino* (número de ensaio [1]), formado por dois violinos que perfazem, nesse movimento, um crescendo até o final de [6]. Note-se que tal crescendo dá-se não somente em termos de intensidade (*pp-mf*), mas traz consigo a ampliação da tessitura em direção ao grave e ao agudo, bem como uma expansão harmônica desde o diatonicismo introduzido pelo piano até o cromatismo acentuado em [6] (Ex. 2):

Exemplo 2 – Preludio [6]. *concertino*.

The musical score shows two violin parts (VI.1º solo and VI.2º solo) in common time. The key signature is one sharp. The dynamic is fortissimo (ff). The notation consists of eighth and sixteenth note patterns. Measure 6 is indicated above the staff.

(3) O *ripieno* (orquestra de cordas) acompanha o crescendo do *concertino*. Entra com um violoncelo em *solo* movendo-se entre tônica e dominante com harmônicos naturais (*pp*, [1]) e conclui o *Preludio* em *tutti* com acordes formados por superposições de 9^{as} menores (*f*, [7]). De certa maneira, a atuação do *ripieno* funciona também como pontuação estrutural para os dois ápices do *concertino* ([2] e [6], respectivamente), onde em seguida o *ripieno* realiza um movimento decrescente de atividade rítmica e de intensidade (cf. [3] e [7-8]).

(4) Por fim, observe-se o surgimento do cravo ao final de [3], executando um material composto por intervalos de 9^a menor nos registros agudo e grave (Ex. 3), e que, assim como a abertura do piano, será recorrente no concerto (v. g. *concertino* no *Preludio* [8], *Recitativo* [8], e primeiros compassos da *Cadenza*):

Dada a definição musical objetiva dos itens (1) e (4) na lista acima, considero-os como *entidades musicais*, no sentido em que sua aparição em determinados momentos do Concerto nos remete diretamente ao *Preludio*: sua aproximação conceitual, neste caso, sugere uma conjunção piano/cravo (executados pelo mesmo instrumentista) em um personagem bi-facetado na obra, distinto em relação ao *concertino* e ao *ripieno*. Sendo assim, o cravo passa a ser a faceta mais híbrida desse personagem, acompanhando os demais instrumentos no *Preludio*, *Toccata* e *Rondó*, e procurando eventualmente inserir o material apresentado pelo piano (item/entidade (1)) de forma mais orgânica nesses movimentos (v. g. *Preludio* [6], *Toccata* [12], *Rondó* [11]).

Por outro lado, os itens (2) e (3) – concernentes a *concertino* e *ripieno* – retratam antes percursos do que materiais musicais definidos, isto é, referem-se a processos de intensificação rítmica e harmônica (essa última entre os pólos diatônico e cromático), bem como crescendos em intensidade. Com a exceção do

Postludio, que será considerada mais adiante, esses processos atuam em todos os movimentos do Concerto, fato que lhes proporciona um perfil de crescendo entre praticamente cada articulação formal interna; além disso, essa tendência se faz igualmente presente na macro-estrutura de cada movimento.

Exemplo 3 – Preludio, [3], entrada do cravo (em destaque).

Do contraste entre as aparições do piano (*hirto, como entidade musical*) com os *processos de intensificação* (de *concertino* e *ripieno*) nasce o conflito em que se baseia a concepção narrativa deste trabalho, a qual permeia a interpretação dos demais movimentos da obra.

Tecnicamente, o emprego de cânones micro-defasados, geralmente com mais de dez vozes e à distância de uma colcheia por entrada (v. Ex. 4), atua em prol dos processos de intensificação de *concertino* e *ripieno* (v. g. *Toccata* [1], [8] e [10]; *Recitativo* c. 1-12 e [5-9]; *Rondo* [5], [10] e [18] e [24]). Esse tipo de procedimento é também a principal ferramenta utilizada por Schnittke para “diluir” as referências estilísticas que irrompem ocasionalmente à superfície do Concerto, como no caso dos compassos iniciais da *Toccata* (Ex. 4):

Exemplo 4 – Toccata, [1], ripieno, a referência ao estilo barroco desfaz-se gradualmente através do cânone micro-defasado.

O cravo, espécie de contrapeso numa dupla personalidade do pianista, chega a integrar-se com as cordas na *Toccata* (2º mov.) e no *Rondo* (5º mov.). Mas ao interromper repetidamente o *Rondo* entre [6-7], tocando os intervalos de 9ªm do item (4), nos remete novamente ao *Preludio* e à introversão característica do piano:

Exemplo 5 – Rondo, [6], interrupção do movimento musical pelo cravo, que executa o material do item (4).

De um modo geral, e apesar dessa intervenção, o conflito narrativo encontra-se provisoriamente reprimido na *Toccata* e no *Rondo*, os quais constituem movimentos quase autônomos dentro do Concerto; por outro lado, a direcionalidade do percurso dramático da obra se mantém intercaladamente através do *Recitativo*, da *Cadenza* e do *Postludio*. Sendo, portanto, duas peças aparentemente alheias ao conflito narrativo que permeia a obra, é na *Tocata* e no *Rondo* que surgem explicitamente referências a outras realidades musicais, principalmente ao período barroco (v. g. *Tocata* [1] e [6-8]; *Rondo* [1-4]). Através dessas referências, esses dois movimentos são momentos em que a obra olha para fora de si mesma, arejando suas próprias perturbações: o tango executado no meio do *Rondo* (cf. [13-15]) é, sob essa perspectiva, particularmente significativo por sua duração longa e distância estilística acentuada em relação aos demais materiais da peça:

Exemplo 6 – *Rondo* [13], tango executado por cravo e *concertino*.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Vi. 1º solo' and shows a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff is labeled 'Vi. 2º solo' and shows a harmonic line with eighth-note chords. The bottom staff is labeled 'Cemb.' and shows a harmonic line with eighth-note chords. The score is in 2/4 time, B-flat major, and includes dynamic markings like *mp*, *mf*, and *p*. Measure 14 is indicated by a box.

Entretanto, dado o contexto em que estão inseridos, esses olhares externos possuem uma particularidade dramática: os cânones da orquestra continuam sempre presentes, e sua ressonância cumulativa gera clusters estendidos no tempo que, inclusive no tango (cf. [15-17]), desfazem as referências e as reconduzem à peça. Sendo assim, tais referências externas podem ser consideradas também como desvarios psicológicos, transtornados e obcecados pela repressão de um conflito virtualmente onipresente, o qual pode ressurgir a qualquer momento, como no caso da supracitada interrupção do cravo (Ex. 5).

Além disso, há que se considerar que a *Toccata* e o *Rondo* estão separados no tempo pelo *Recitativo* e pela *Cadenza*, os quais desenvolvem os processos de intensificação de *concertino* e *ripieno*. No *Recitativo*, o *ripieno*

recomeça o movimento do *Preludio*, interrompido pela *Tocata*, expandindo-o juntamente com o *concertino*. Embora essa expansão não seja constante e linear, havendo nela alguns momentos internos de recolhimento textural e de intensidade (v. g. [2]), ela atinge seu apogeu justamente no final do *Recitativo* ([11]), com a aceleração rítmica, o aumento de *divisi* e o direcionamento para o registro extremo-agudo através de *glissandi*. O resultado dessa condução é a *Cadenza*, onde *concertino*, desacompanhado, detém-se nas notas duplas de ataques marcados, à maneira do *Preludio*. A estaticidade harmônica e a fragmentação da música - através de silêncios entre as intervenções violinísticas - conferem à *Cadenza* um caráter de suspensão que contrasta com o movimento musical constante no resto do Concerto, aproximando-a nesse sentido da abertura da obra, realizada pelo piano: em ambos os casos, o material musical é restrito e parece ignorar qualquer realidade alheia à sua própria identidade; a *Cadenza* é, assim, o momento de maior vigor do *concertino* na obra, numa suspensão do tempo capaz de simultaneamente referenciar e contrapor-se à coesão da entidade piano. É essa força que permite ao concerto uma derradeira renovação no extrovertido e veloz *Rondo*, introduzido pelos solistas numa cadência operística com acorde napolitano:

Exemplo 7 – Cadenza [5], transição ao *Rondo* através de cadência com acorde napolitano.

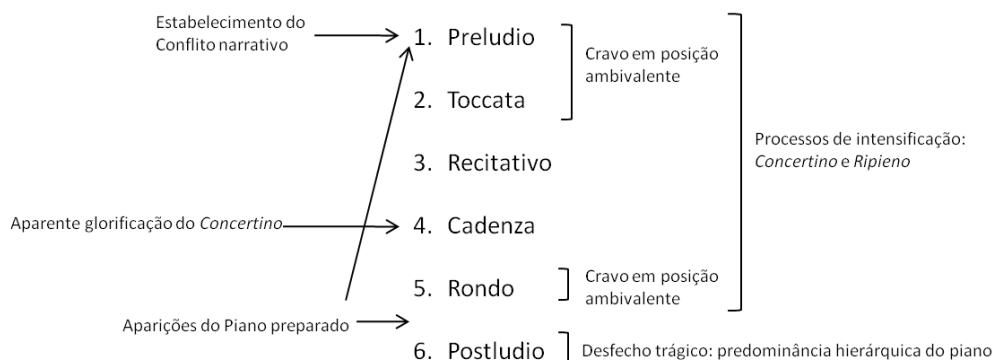
Não obstante a isso, o desenlace trágico do Concerto revelar-se-á enfim na conclusão do *Rondo*, marcado pela reaparição do piano em [26], numa repetição literal da estrutura musical com a qual abriu a obra (Ex. 1). Sua re-entrada dá-se num momento crucial, quando os demais instrumentos repetem o fim da *cadenza* (Ex. 7) numa versão orquestrada em *tutti*, com o *concertino* tocando oitava acima e sob dinâmica *fff*. A expectativa, nessa conclusão do *Rondo*, é a de realização plena do movimento, onde os processos de intensificação das cordas parecem

chegar ao momento em que atingirão seu objetivo, impondo sua predominância sobre o conflito narrativo da obra⁸.

O piano, portanto, surge como invasor e destruidor, transformando drasticamente o destino da peça, e submetendo os demais instrumentos imediatamente a um plano secundário. Assim, a orquestra se dirige em *decrescendo* ao registro agudo, posição que manterá durante todo o *Postludio*, com sonoridades menos marcantes em harmônicos e *sul ponticello* – embora ainda assim com um impulso pontual de recomeço da *Toccata* (*Postludio* [1], c. 6-8), o qual é prontamente abafado pelo piano ([2]), que estabelece definitivamente sua posição hierárquica dominante, na qual o Concerto é finalizado.

A narrativa proposta neste trabalho pode ser sintetizada graficamente da seguinte maneira:

Figura 2 – Esquema narrativo para o Concerto Grosso n.1.



⁸ Embora não haja sido feita aqui uma aproximação teórica, considero que a designação “trágico” coincide, neste caso específico, com sua definição nos Arquétipos Narrativos propostos por Almén (2003 p. 11-20, e 2008 p. 64-67), ou seja: a reaparição definitiva do piano marca para o concertino sua descida desde a fortuna em direção à catástrofe. Esta idéia, com origem na Poética de Aristóteles, foi adaptada para a análise musical por Almén a partir de teorias literárias de Northrop Frye (cf. Almén 2003, p. 14-15).

Considerações Finais

Ao atribuir ao Concerto Grosso n.1 de Schnittke uma trama narrativa, este trabalho apresentou uma possível leitura da obra, ou seja, não se propôs a uma análise explicativa que esgote o fenômeno musical; por outro lado, acredito que uma parcela significativa do conteúdo do Concerto está reproduzida na trama apresentada, que ao atribuir causalidade aos eventos sonoros, busca dar sentido semântico ao seu desenrolar temporal, bem como a elementos pontuais; esse último, por exemplo, é o caso do distúrbio de personalidade piano/cravo, onde o último assume uma posição de meio termo no conflito narrativo. Há que se considerar, em todo o caso, que essa trama concebe para a obra um plano atemporal e abstrato - embora esteja fundamentada nas relações referenciais com materiais musicais e apropriações estilísticas -, podendo ser narrada verbalmente de maneiras ilimitadas em quantidade e extensão. Certamente, o Concerto em sua performance transcende essa realidade e potencializa outras associações que são alheias ao plano proposto; mas a trama, não sendo a música, pode também adaptar-se e abranger ou mesmo criar outras associações: sua narrativa também transcende a música.

Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, New Haven, vol. 47 no. 1, p. 1-39, 2003.
- _____. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- GRABÓCZ, Márta. Stratégies narratives des “epopées philosophiques” de l’ère romantique dans l’œuvre pianistique de F. Liszt. *Studia Musicologica Scientiarium Hungaricae*, Akadémiai Kiadó, T. 28, Fasc. 1/4, p. 99-115, 1986.

- HATTEN, Robert. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, Bloomington, vol. 12, p. 76-98, 1991.
- KARL, Gregory. Structuralism and Musical Plot. *Music Theory Spectrum*, University of California Press, vol. 19 no. 1, p. 13-34, spring 1997.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KRAMER, Lawrence. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review*, Bloomington, vol. 12, p. 142-162, 1991.
- MAUS, Fred E. Music as Narrative. *Indiana Theory Review*, Bloomington, vol. 12, p. 142-162, 1991.
- MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2 (2001), pp. 193-249
- MONELLE, Raymond. Structural Semantics and Instrumental Music. *Music Analysis*, vol. 10 No. 1/2, p. 73-88, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of The Royal Musical Association*, vol. 115 No. 2, p. 240-257, 1990a.
- _____. *Music And Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990b.
- _____. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.
- SCHNITKKE, Alfred. *Concerto Grosso*. Viena: Universal Editions, 1977.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

A prática da improvisação em ambientes híbridos e multiculturais: propostas para a formação do músico

Ana Luisa Fridman
(ECA/USP)

Resumo: O artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo tema central consiste no estudo e elaboração de propostas de improvisação que se utilizam de materiais expressivos e procedimentos musicais encontrados na música não ocidental. No artigo aqui apresentado, vamos inicialmente observar a contribuição de tais materiais a partir de sua influência na composição e na performance no ocidente desde o início do século XX. A seguir, vamos propor sua utilização para o estudo da improvisação direcionada para a formação de músicos, com algumas sugestões de exercícios.

Palavras-chave: improvisação, música não ocidental, formação do músico.

THE PRACTICE OF IMPROVISATION IN HYBRID AND MULTICULTURAL ENVIRONMENTS: PROPOSALS FOR MUSIC FORMATION

Abstract: This article is an excerpt from an ongoing doctoral research, whose central subject is a proposal for the study and practice of music improvisation that uses expressive materials and music procedures found in non-Western music. In the article presented here, we initially observe the contribution of such materials starting from their influence on the composition and performance in the West since the early twentieth century. Next, we propose its use for the study of music improvisation directed to the training of musicians, with some suggestions for exercises.

Keywords: improvisation, non-Western music, music training

O músico e a prática da improvisação

Nos idiomas musicais aonde ocorrem as práticas de improvisação (no jazz, no flamenco, na música hindu, na improvisação livre, etc.) são utilizados diferentes procedimentos e materiais expressivos. Estes materiais são tanto as constantes características de cada idioma – configurações escalares, estruturas rítmicas, formais etc. – quanto as variáveis que se manifestam no decorrer de uma performance, que incluem toda uma série de componentes instáveis ligados às interações sonoras e expressivas.

No jazz tradicional, como exemplo desta prática, os músicos improvisam baseados em formas definidas e padrões melódico/harmônicos pré-determinados, sendo que o improvisador em geral é um músico solista no momento da improvisação¹. Na música não ocidental, à exemplo das práticas mais tradicionais encontradas na Índia e em algumas regiões da África, como Gana e Tanzânia, a prática da improvisação é muitas vezes tratada de maneira ritualística, sendo que há muitos materiais – como configurações escalares fora do sistema tonal, procedimentos rítmicos como o uso da polirritmia e de compassos assimétricos, e a integração corpo/música – que podem ser expandidos na prática da improvisação em contextos multiculturais.

O objetivo primordial na formação do músico deve ser encontrar o equilíbrio entre a “nossa música” e “a música dos outros”, entre o velho e o novo, entre o que é notado e o que não é, entre a tradição e seu potencial para a mudança. Improvisação dentro de um contexto de formação musical, seja aprendendo para improvisar ou improvisando para aprender, deve ser o foco central para a construção de um músico de expressão². (Campbel in: Solis; Nettl, 2009, p. 140)

¹ Ressaltando que, mesmo havendo um solista, em certa medida todos os jazzistas improvisam, mesmo quando estão acompanhando o solista. Há também no jazz tradicional (Dixieland, New Orleans) momentos em que há improvisação coletiva.

² “The ultimate aim of a musical education may be to give balance to “our music” and “their music”, to the old and the new music, to what’s notated and what is not, to traditions and their potential to change. Improvisation within a musical education, whether it is learning to improvise or improvise to learn, may be central to making an expressive musician.”

Corroborando com as ideias da musicóloga americana Patricia Campbell, consideramos a improvisação como uma prática enriquecedora na formação do músico, principalmente quando tratada sob um panorama multicultural. Citando ainda a mesma autora, Campbell observa que, como em nenhuma outra experiência, a improvisação proporciona aos estudantes uma experiência musical integral, aonde a criação, a teoria musical, a percepção e a performance se encontram em uma única prática (Campbel in: Sollis; Nettl, 2009, p. 133). Reforçando ainda mais esta ideia, citamos a observação do guitarrista inglês Derek Bailey a respeito do mesmo tema:

Considerando que a improvisação está presente em algum grau em quase todas as atividades musicais, parece-nos que a capacidade para improvisar deveria ser um requisito básico de formação para todo músico³. (Bailey, 1993, p. 66)

Observando que tal prática está presente em períodos e contextos diversos da música, vamos propor que haja um olhar sobre a improvisação como elemento de estudo para a formação do músico a partir de sua graduação. Mesmo considerando que esta prática está mais associada a cursos de performance musical, gostaríamos de ressaltar que nos referimos a todo e qualquer curso de graduação em música, independente de sua área de estudo, seja esta mais focada na música erudita, popular, cursos com ênfase na performance, composição e afins. Estamos então sugerindo a prática e o estudo da improvisação para todo e qualquer músico que ingressa no ensino formal, sendo que, neste artigo mais especificamente, nosso foco é a utilização de estruturas da música não ocidental para o estudo e a realização desta prática.

Abordando ainda a improvisação como elemento de estudo para a formação do músico, podemos inclusive questionar se o músico que ingressa em um curso de graduação sabe *o que é improvisar* e de que formas o músico pode desenvolver esse processo criativo.

³ “As improvisation is present in some degree in almost all music activities it would seem that the ability to improvise might be a basic part of every player’s musicianship.”

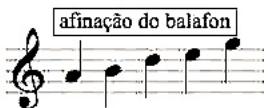
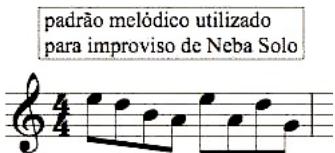
Em nosso artigo vamos propor que a improvisação – inserida como disciplina do curso de graduação em música – seja trabalhada de forma ampla e abrangente, incorporando procedimentos inicialmente utilizados na música não ocidental para sua abordagem. No estudo da improvisação vamos propor exercícios em contextos híbridos a partir de estruturas que vamos estender para fora de seu contexto de origem. Nossa objetivo será o de contribuir para que o músico em formação possa aumentar suas possibilidades em relação à utilização da improvisação em seu caminho musical.

A improvisação na música não ocidental

A prática da improvisação é bastante encontrada em contextos da música não ocidental, sendo este um território amplo e de possibilidades diversas. Na Índia, por exemplo, aonde a música pode ser encontrada em formatos mais tradicionais no norte (música Hindustani) e mais inovadores no sul (música Carnática), a improvisação é um elemento vital nas duas regiões. Sua estrutura principal é a *raga* e esta está baseada em um ciclo rítmico chamado de *tala*. As configurações melódicas da música indiana variam bastante, sendo que há escalas com até 22 notas, definidas por um intervalo mínimo chamado de *sruti*. As estruturas da música indiana podem sofrer variações, sendo que sua natureza é maleável e a improvisação para os músicos indianos é um fato, um elemento primordial em sua música.

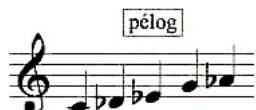
Em algumas regiões da África aonde a improvisação faz parte da prática musical, esta é muitas vezes baseada em ostinatos rítmicos que servem de base para que a improvisação aconteça. Abaixo, um exemplo de uma estrutura baseada em um ostinato, utilizada em Mali por Souleymane Traoré (conhecido por Neba Solo), instrumentista de *balafon*:⁴

⁴ Utilizado no oeste da África, o *balafon* é uma espécie de xilofone que possui formato curvo, amarrações em couro e cordas, utilizando cabaças como ressonadores. É tocado com duas baquetas.

Figura 1 – afinação do balafon**Figura 2 – ostinato para improvisação**

Fonte (Figuras 1 e 2): Monson, Ingrid in: Solis; Nettl, 2009, p.28

Na Indonésia, na música javanesa tocada na formação instrumental denominada *gamelão*⁵, a estrutura é um pouco mais restrita que na música indiana e africana, mas, mesmo mantendo a mesma configuração escalar original (chamadas de *sléndro* e *pélog*, ver Figuras 3 e 4, observando que o exemplo é uma aproximação da escala original, por não se tratar de um sistema temperado de afinação) e alguns padrões rítmicos, os músicos costumam fazer pequenas variações interpretativas quando tocam.

Figura 3 – escala pélog**Figura 4 – escala sléndro**

Fonte (Figuras 3 e 4): Titon, 2005, p.234

É interessante observar também que nessas culturas existe uma forte *corporalidade* do músico, sendo que muitas vezes a música e a dança acontecem de forma integrada na performance. Tal fato despertou a atenção de educadores

⁵ Orquestra de instrumentos de percussão típica das ilhas da Indonésia, composta por uma variedade de metalofones, xilofones tambores e gongos.

como o franco-suíço Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950), que no início do século XX criou uma metodologia que propôs a inclusão da improvisação e da integração música/corpo como procedimentos primordiais para o estudo da música.

Foi Emile-Jacques Dalcroze quem primeiro percebeu que o ritmo musical depende absolutamente de sua consciência motora para sua expressão mais plena. Suas pesquisas levaram-no à elaboração de um sistema de integração entre movimento e ritmo projetado para desenvolver o domínio do ritmo musical. Este sistema de educação musical usa o corpo como intérprete do ritmo musical e é conhecido em todo o mundo como *Euritmia*⁶. (Findlay, 1999, p. 2)

Considerando o aspecto da *corporalidade* sob a perspectiva da educação musical, verificamos que educadores do início do século XX criaram novas metodologias de ensino musical que envolveram a prática corporal como ferramenta de ensino.

Além de Dalcroze, podemos citar também Edgar Willems (1890 - 1978), Carl Orff (1895-1982) e Murray Schafer (1933-), entre outros. Estes educadores defenderam a ideia da utilização do corpo para sensibilizar o aluno que estuda música, sendo que seus trabalhos enfatizaram a proximidade entre a prática corporal e o desenvolvimento de estruturas cognitivas. Estes educadores valorizaram a ação corporal, destacando que o verdadeiro ritmo está presente em ações cotidianas do ser humano, tais como: andar, respirar, o pulsar do sistema circulatório e movimentos sutis causados pela emoção ou por pensamentos. Estes educadores defendem que os movimentos intuitivos que nos são inerentes podem ser utilizados para despertar a vivência interior do ritmo, como exemplificado abaixo na citação sobre a metodologia criada por Carl Orff:

Na metodologia Orff, o movimento é uma ajuda indispensável para o desenvolvimento de habilidades musicais e a formação de conceitos. Ele ajuda o aluno a assimilar vários aspectos rítmicos como o pulso, modelos ou padrões, medidas e tempos. A direção melódica e qualidades como

⁶ “It was Emile-Jacques Dalcroze who first realized that musical rhythm depends absolutely on motor consciousness for its fuller expression. His researches led him to evolve a system of rhythm movement designed to develop mastery of musical rhythm. This system of music education uses the body as the interpreter of musical rhythm and is known the world over by *eurhythmics*”

dinâmicas e cores podem ser expressas em movimento e este pode ilustrar texturas, formas e situações dramáticas de modo em concreto. (Lima; Ruger, 2007, p. 105)

Pensando nas diversas abordagens citadas referentes à utilização do corpo no aprendizado musical e em sua importância, destacamos também que tal abordagem é hoje bastante explorada na educação infantil, mas pouco utilizada nos cursos de graduação em música, assim como a prática da improvisação. Considerando ainda a impossibilidade de abordar toda a amplitude do tema da *corporalidade*, nosso recorte neste artigo será o de abordar apenas a conexão corpo/música mais voltada para o aspecto rítmico. Neste aspecto, observamos que essa mesma conexão é encontrada na música não ocidental, como na música africana e na india, aonde há uma profunda relação entre dança e música sob o aspecto rítmico em geral.

Além das conexões entre corpo e música encontrada nas culturas não ocidentais e também em propostas que envolvem novas metodologias na educação musical, podemos ainda observar o crescimento de iniciativas multidisciplinares no cenário da performance⁷.

Em nosso trabalho, as integrações entre música e dança que encontramos na cultura não ocidental, e que foi mais tarde incorporada na metodologia de alguns educadores, também é parte relevante para elaboração dos exercícios que amostraremos ao final deste artigo.

A contribuição da música não ocidental para a criação de ambientes multiculturais

“Se houvesse uma nova versão da música, esta não viria do ocidente, mas sim do oriente⁸” (Griffiths, 1994, p. 116)

⁷ No Brasil podemos citar como exemplo desta integração os trabalhos de Antônio Nóbrega, Ivaldo Bertazzo e do grupo Barbatuques, entre outros

⁸ “If there were to be a new release in music, it would come not from the west but from the east”

A partir do início do século XX, especialmente na França, houve o contato de compositores com a cultura não ocidental, vindo tanto por compositores que migraram da Europa oriental para o ocidente (como Béla Bartók [1881-1945], da Hungria e Igor Stravinsky [1882-1971], da Rússia) quanto pelo contato com culturas ancestrais, como as da Índia, África e Indonésia. Neste período, novos elementos estruturais – como configurações escalares provindas da música não ocidental e estruturas polirítmicas encontradas em regiões da África – passaram a fazer parte dos recursos utilizados por compositores como Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Olivier Messiaen (1908-1992), Henry Cowell (1897-1965) e Steve Reich (1936-), entre outros.

No que diz respeito à influência da música não ocidental nos ambientes de improvisação no Ocidente, podemos afirmar que ela forneceu novos materiais expressivos e elementos estruturais, como configurações escalares fora do padrão maior/menor e estruturas rítmicas elaboradas, como a polirritmia africana e a tala indiana, promovendo ambientes multiculturais que hoje podemos encontrar na performance em contextos diversos. A música não ocidental trouxe também várias contribuições conceituais à prática da improvisação, relacionando esta atividade a um processo interativo e de escuta atenta, muitas vezes parte de um ritual. Entre estas contribuições podemos também citar as questões relativas ao tempo não linear da improvisação, à circularidade e à improvisação não discursiva.

Tomando por referência o percurso musical em seu aspecto histórico, podemos dizer que o contato com a cultura não ocidental foi uma importante expansão para além das fronteiras da música europeia ocidental. Nesse contexto, desde o início do século XX, músicos saíram em busca de materiais e procedimentos que pudessem enriquecer seus processos criativos, sendo que muitas de suas obras ilustram claramente a influência da música não ocidental. Os músicos que receberam esta influência trabalharam cada qual a seu modo, recriando e expandindo materiais musicais encontrados na cultura não ocidental em seus trabalhos.

Surge então a questão de como, em geral, este conhecimento da música não-ocidental pode influenciar o compositor. A influência menos interessante, a meu ver, é imitar o *som* de algumas das manifestações da música não-

ocidental. [...] Alternativamente, pode-se criar uma música de sonoridade própria, construída à luz do conhecimento que o compositor possui sobre *estruturas* da música não-occidental.⁹ (Reich apud Hillier, 2002, p. 70)

Nossa ideia aqui não é apenas incorporar e imitar a sonoridade da música não occidental – como menciona Steve Reich – mas propor a interação e o diálogo com estruturas da música não occidental da mesma forma que compositores e músicos de gêneros e épocas distintas o fizeram. Assim como a música não occidental ampliou o leque de procedimentos e materiais utilizados por esses músicos, queremos aqui estender essa mesma ideia de diálogo e interação com a música não occidental para a educação formal do músico.

Se a MÚSICA consiste em uma variedade de culturas musicais, então a MÚSICA é inherentemente multicultural. E se a MÚSICA é inherentemente multicultural, então a educação musical deveria ser multicultural em sua essência.¹⁰ (Elliot, 1995, p.207)

Expandindo a ideia de multiculturalidade citada por Elliot, podemos dizer que vivemos uma realidade bastante propícia para tal abordagem. A acessibilidade dos meios de comunicação, as iniciativas multiculturais que encontramos nos ambientes de performance musical e os trabalhos que propõem interações multimidiáticas entre as artes podem ser expandidos para a formação do músico. Pensando também sob a ótica de Steve Reich, observamos que é possível expandir os materiais que hoje encontramos nos cursos de formação de músicos sob esse mesmo viés multicultural, propondo o diálogo com materiais musicais diversos. Desta forma, podemos trazer materiais e procedimentos musicais de outras culturas – aqui especificamente citando alguns procedimentos

⁹ “The question then arises as to how, if at all, this knowledge of non-Western music influences a composer. The least interesting form of influence, to my mind, is that of imitating *sound* of some non-Western music. [...] Alternatively, one can create a music with own’s sound that is constructed in the light of one’s knowledge of non-Western *structures*.”

¹⁰ “If MUSIC consists in a variety of music cultures, then MUSIC is inherently multicultural. And if MUSIC is inherently multicultural, then music education ought to be multicultural in essence.”

da música não ocidental e a prática da improvisação – promovendo práticas que não tem sido muito abordadas nos cursos de graduação em música.

Defendendo portanto a ideia de que a formação do músico pode ser enriquecida se tratada também em contextos multiculturais, vamos fazer uma pequena amostragem de propostas para a preparação e a prática da improvisação do músico a partir de sua graduação.

Propostas de improvisação para alunos da graduação em música

A amostragem a seguir faz parte de uma pesquisa de doutorado que consiste no estudo e elaboração de propostas de improvisação que se utilizam de materiais expressivos e procedimentos encontrados na música não ocidental. Ao final da pesquisa mencionada, propõe-se que, da mesma forma que os compositores do século XX dialogaram com materiais da música não ocidental, tal diálogo possa se estender à prática e ao estudo da improvisação. Na amostragem que vamos apresentar, partimos de exercícios que envolvem o movimento e a coordenação motora para desenvolver a acuidade rítmica e a capacidade de coordenar a improvisação com o movimento. Em seguida vamos propor que a improvisação seja realizada no instrumento, utilizando compassos assimétricos e configurações modais como padrões de ostinato para esta prática.

Os exercícios aqui descritos foram propostos aos alunos da graduação em música da USP, durante disciplina de improvisação ministrada pelo prof. Rogério Luiz Moraes Costa e em workshop ministrado pelo autor durante o congresso PERFORMANCE, realizado em maio de 2011 em Aveiro, Portugal. Os exercícios e a pesquisa em questão foram em parte elaborados a partir de cursos e workshops realizados na Guildhall School of Music and Drama¹¹, Londres.

A base metodológica de nossa proposta consiste em tratar o processo de improvisação primeiramente por uma vivência corporal, para depois aplicá-lo à

¹¹ Cursos realizados na Guildhall School: *Transcultural Module* e *CPD Course* em 2002 e 2008.

performance no instrumento, considerando a interação corpo/música inicialmente proposta por Jacques Dalcroze. Além desta premissa, utilizamos materiais da música não ocidental para ampliar esta prática e tratá-la a partir de um enfoque multicultural. Com este enfoque, utilizamos parâmetros como a noção de tempo circular – que é mais encontrada dentro de contextos da música não ocidental e em contextos modais – e as medidas de tempo assimétricas, exploradas por compositores do início do século XX, sob a influência de estruturas rítmicas encontradas na música não ocidental.

Considerando que a proposta é direcionada para alunos de graduação em música, os pré-requisitos exigidos para participar dos exercícios que propomos são os mesmos exigidos para o ingresso nos cursos de graduação: domínio da linguagem musical, domínio da leitura, acuidade auditiva, noções teóricas sobre formação de escalas e modos, noções básicas de harmonia e domínio de um instrumento musical.

A proposta foi elaborada pelo autor a partir de vivência profissional e acadêmica nas áreas de música e dança e de experiências didáticas prévias envolvendo todo tipo de integração entre música e movimento. A ordem escolhida para os exercícios propostos a seguir tem sua linha condutora baseada primeiramente na vivência e internalização de estruturas rítmicas pelo movimento corporal, passando pela experimentação da improvisação pelas vias do movimento e, por fim, a prática da improvisação no instrumento, utilizando materiais expressivos como configurações escalares fora do sistema tonal e compassos assimétricos.

Exercício 1

No primeiro exercício, com o propósito de preparar o músico para a prática da improvisação, vamos trabalhar a concentração e a acuidade rítmica pela conexão entre ritmo e movimento. Vamos propor a realização de alguns padrões rítmicos em um contexto onde um pulso é subtraído a cada dois compassos, começando pelo compasso de 5/4 até chegar em 2/4.

Os participantes vão andar para frente e para trás, usando a pulsação de cada compasso (por exemplo: se o compasso for de 5/4, os participantes darão 5 passos para frente e 5 para trás). Os padrões rítmicos descritos abaixo serão realizados com palmas. Dependendo da resposta do grupo, este mesmo exercício pode ser proposto em formato de cânone, podendo ser realizado por dois grupos ou mais, com diferentes medidas de defasagem.

Figura 5 – exercício preparatório para prática da improvisação

figuras rítmicas/realizadas com palmas

Fonte: exercício criado pelo autor

Exercício 2

No segundo exercício vamos propor uma improvisação vocal em grupo a partir de um ostinato com um padrão rítmico realizado no compasso de 7/4 (construído em 3/4 e 4/4). Esse ostinato será realizado como percussão corporal, como descrito na figura 6, sendo que os participantes vão caminhar pelo espaço livremente, realizando o ostinato e a improvisação vocal ao mesmo tempo. Em um primeiro momento sugerimos que os participantes realizem apenas o ostinato até se sentirem confortáveis para que, aos poucos, tentem realizar a improvisação vocal, coordenando o movimento com suas vozes. Neste exercício a improvisação vocal é livre, podendo ser conduzida por estímulos vocais mais percussivos ou mais melódicos, sempre dependendo do grupo com o qual estamos trabalhando. Referente ao material melódico que propomos aqui, sugerimos algumas

configurações escalares modais e pentatônicas, já pensando na improvisação que será sugerida no instrumento, no próximo exercício.

Figura 6 – Exercício para coordenar movimento e improvisação vocal



Fonte: exercício criado pelo autor

Exercício 3

Aqui vamos trabalhar a improvisação com instrumentos musicais, propondo que a improvisação seja realizada a partir de ostinatos baseados em configurações escalares fora do padrão tonal propostos em compassos assimétricos, dando continuidade ao trabalho de preparação descrito nos primeiros exercícios. Neste exercício podemos utilizar configurações escalares diversas – como escalas hexafônicas, escalas pentatônicas extraídas da música javanesa, configurações modais – e assim por diante. A improvisação pode ser realizada individualmente e em grupo. Quando proposta individualmente, o grupo toca o ostinato e cada músico improvisa de acordo com uma ordem previamente estabelecida. Na improvisação em grupo, todo o grupo toca o ostinato em um determinado número de compassos e improvisa no mesmo intervalo de tempo, utilizando as notas da configuração escalar sugerida.

Nessa improvisação podemos sugerir que os participantes explorem aspectos referentes ao timbre, aspectos fraseológicos e, principalmente, a interação com o grupo, mesmo quando a improvisação é proposta individualmente. Nos exemplos abaixo, temos dois ostinatos propostos nos modos Dórico e Lídio. Cadências harmônicas podem também ser sugeridas para complementar a base de acompanhamento para a improvisação:

Figura 7 – ostinato em modo Dórico

Fonte: exercício criado pelo autor

Figura 8 – ostinato em modo Lídio

Fonte: exercício criado pelo autor

Considerações finais

Os exercícios aqui relatados foram aplicados tanto na USP quanto no congresso PERFORMANCE para estudantes de graduação em música e músicos interessados em desenvolver a prática da improvisação sob os parâmetros aqui mencionados. Tendo por base as primeiras experiências ao aplicar alguns dos exercícios amostrados, pudemos constatar que a abordagem sugerida pode contribuir para desenvolver aspectos como: concentração, acuidade rítmica, coordenação motora, interação em grupo e desenvolvimento de materiais expressivos para a prática da improvisação em ambientes e contextos diversos.

É importante ressaltar também que a proposta de iniciar a prática de improvisação a partir da *corporalidade* fez com que os instrumentistas já estivessem com os materiais musicais propostos bastante internalizados ao fim do processo. Tal constatação nos conduz a aprimorar nossa proposta no sentido de dar continuidade ao processo de pesquisa, com o intuito de construir territórios híbridos para o estudo e a prática da improvisação na formação do músico.

Ressaltando a defesa de uma abordagem multicultural no ensino da música em geral, a ideia principal do artigo foi amostrar algumas possibilidades para o estudo da improvisação, enfatizando a importância desta prática em todo e qualquer curso de formação de músicos, incluindo sua graduação e demais

formações. Pensando também no estudo da improvisação como um todo, podemos dizer que nossa proposta pode enriquecer os materiais já abordados nesta prática, como a sólida escola de improvisação direcionada aos estudos jazzísticos e os estudos sobre a improvisação livre, entre outros.

Concluindo nossas considerações, defendemos a ideia de que a combinação de elementos estruturais, conceituais e expressivos de diferentes formas de improvisação podem trazer uma contribuição relevante na formação do músico do nosso século. Com tal abordagem pretendemos aumentar o espectro deste músico para suas futuras escolhas, considerando os materiais e procedimentos musicais que ele poderá utilizar futuramente em sua vida profissional.

Referências

- BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England: Da Capo Press, 1993.
- ELLIOT, David J. *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.
- FINDLAY, Elsa. *Rhythm and Movement: applications of Dalcroze eurhythmics*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1999.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music: a concise history*. New York: Thames and Hudson Inc., 1994.
- HILLIER, Paul (Org.). *Steve Reich: Writings on Music* (1965-2000). New York: Oxford University Press, 2002.
- LIMA, Sonia A.; RUGER, Alexandre C. L. O trabalho corporal nos processos de sensibilização musical. *Opus 13*, Goiânia, n.1, p. 97-118, 2007.
- SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Org.). *Musical Improvisation: art, education and society*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- TITON, Jeff Todd. *Worlds of Music: an introduction to the music of the world's peoples*. Boston: Thomson Schirmer, 2005.

Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos

Silvana Scarinci e Laura Rónai
(UFPR-UNIRIO)

Resumo: Este ensaio pretende expor as principais convenções da música vocal operística da primeira metade do século XVII e algumas das construções poético-musicais que as sustentam. Para o cantor (ou intérprete de baixo-contínuo) interessado na execução deste repertório, a reflexão sobre estas questões proporcionará performance mais culta e historicamente informada, resgatando um conhecimento comum ao homem letrado da época, perdido para a maior parte dos músicos modernos.

Palavras-chave: convenções da ópera; música veneziana do século XVII; interpretação historicamente orientada.

IN SEARCH OF LOST MEANINGS: 17TH CENTURY VENETIAN OPERA CONVENTIONS

Abstract: This essay seeks to explain the main conventions of vocal operatic music from the first half of the seventeenth century and some of the poetic and musical structures that support them. For the singer (or the figured bass interpreter) interested in the execution of this repertoire, reflection on these issues will provide for a subtler, more historically informed performance, rescuing a knowledge that was common to the educated man of the time, but has since been lost to most modern players.

Keywords: Opera Conventions; 17th Century Venetian Music; Historically Informed Performance.

Apesar de não ter nascido em Veneza, a ópera encontrou na República Sereníssima solo fecundo para seu florescimento e para a fixação de diversas convenções que perduraram na história do gênero. Com a abertura dos teatros públicos de ópera na cidade, o jovem espetáculo ganhava uma audiência regular, que uma vez acostumada com as extravagâncias do carnaval, passava a sustentar as novidades e experimentações do novo gênero híbrido. De 1637 a 1678, os venezianos assistiram a mais de 150 óperas em nada menos do que nove teatros diferentes. A proliferação do gênero exigiu que a produção fosse contínua e plena de novidades. Desta maneira, criaram-se convenções, ou cenas-padrão que podiam ser compostas com certa velocidade, tornando-se parte da expectativa do novo público pagante. Nasceu assim a cena de loucura, o dueto de amor, a cena de lamento – em geral feminino – e a cena de encantamento mágico.

Estas convenções se estabelecem pouco a pouco com o desenvolvimento do gênero dramático-musical recém criado à medida que novas obras são produzidas nos teatros de ópera venezianos e certos experimentos são acolhidos – ou rejeitados – pelo novo público pagante, estabelecendo assim padrões ou modelos para compositores subsequentes. Para que possamos compreender tais convenções, devemos por um lado nos debruçar sobre a história da literatura e do teatro italianos, e por outro, sobre os estudos específicos dos libretos e das publicações que proliferavam na época, possibilitando o acesso a um *corpus* de parafernália teórica que revela significados históricos há muito tempo esquecidos por intérpretes mais modernos. Toda a discussão teórica produzida em Veneza no século XVII foi reproduzida nos libretos publicados como uma espécie de “lembança” das óperas após suas apresentações; além dos libretos, surgia na época uma forma de proto-propaganda dos espetáculos, panfletos divulgados antes da temporada de uma determinada ópera, conhecidos como *Scenario*. Estes folhetos – em geral contendo de 20 a 30 páginas – apresentavam uma sinopse do drama, assim como a transcrição de seu libreto completo. De grande interesse para os estudiosos de ópera e intérpretes modernos são os prefácios destes *Scenari* que documentam profusamente as preocupações estéticas e as ansiedades em

relação a um gênero que ainda lutava para se estabelecer. Um destes panfletos, datado de 1641, de autoria do conhecido poeta Giulio Strozzi, permite-nos entrever um momento marcante na história da recepção musical: o surgimento das primeiras cantoras virtuosas – as *prima donne* – que aos poucos estabeleceram uma relação até então inaudita entre intérpretes e público, em que o cantor ganhava primazia nas hierarquias do espetáculo, tornando as obras e seus autores secundários aos olhos de um público ávido por virtuosismo vocal:

Supera a pobreza de minhas idéias o tesouro da Música do *Sig.* Francesco Sacrati Parmigiano, o qual, maravilhosamente soube com suas harmonias adornar os meus versos e com a mesma maravilha pode ainda conjugar um nobilíssimo coro com tantos sofisticadíssimos Císnas da Itália; e do Tibre da mais rigorosa e terrível estação, trouxe ao Adriático uma suavíssima Sereia que docemente sequestra as almas e deleita os olhos e os ouvidos dos espectadores. Pela diligência, do *Sig.* Sacrati, deve reconhecer a Cidade de Veneza os favores da virtuosíssima *Signora ANNA*.¹

Anna Renzi criou um modelo de cantora que não perduraria por muito tempo. Se as primeiras cantoras de ópera sobreponham sua profissão com a das atrizes, a maioria delas advindas das trupes de *Commedia dell'Arte*, com Anna Renzi se dá a separação das águas, apesar de a cantora manter a reputação de excelente atriz.

Até meados dos anos 1640, imperava o *recitativo* como recurso musical mais expressivo e eficaz para imitar a fala em música, o *parlare cantando*. Os versos apropriados para o recitativo eram os *versi sciolti*, de sete e onze sílabas (*settenari* e *endecassilabi* respectivamente), livres de rimas, e propícios à imitação da fala em função da irregularidade de seus acentos internos. Com a “descoberta” do recitativo, nasce concomitantemente o baixo-contínuo apropriado para sustentar e enfatizar o caráter livre e mais prosaico de tais versos. Deste modo, o

¹ ... Supplisce alla povertà de' miei concetti il tesoro della Musica del *Sig.* Francesco Sacrati Parmigiano, il quale maravigliosamente hà saputo com le sue armonie adornar i miei versi e con la stessa meraviglia hà potuto ancora metter insieme un nobilíssimo Choro di tanti esquisitissimi Cigni d'Italia; e sin dal Tebro nel maggior rigor d'un' horrida stagione hà condotta sù l'Adria una suavíssima Sirena, che dolcemente rapisce gli animi, & allegra gli occhi, e l'orecchie degli ascoltanti. Dalla diligenza del *Sig.* Sacrati deve riconoscere la Città di Venetia il favore della virtuosíssima *Signora ANNA*. Argomento, e scenario della Finta Pazza. (Apud Rosand, 1991, p.94)

nascimento da ópera se vincula visceralmente ao gênero dramático, expresso e mantido pela onipresença da palavra, da qual luta por não se separar, já que poria em risco os princípios de verossimilhança tão caros aos teóricos, compositores e poetas seiscentistas, criadores do *drama per musica*. Anna Renzi, portanto, afiliava-se ao estilo florentino, sendo cantora hábil na elocução retórica da palavra cantada, qualidade que pouco a pouco perderia espaço com a ascensão da ária em detrimento cada vez maior da força expressiva do recitativo. Testemunho do gosto que imperava no início do século XVII, as palavras de um autor anônimo do tratado *Il corago* (1630) nos expõe mais claramente as relações íntimas entre o teatro falado e o cantado, o ator e o cantor, as relações de verossimilhança da fala – recitativo – para personagens “de carne e osso” e do canto – ária – para personagens mitológicas:

Sobretudo, para ser um bom orador cantando é necessário ser também um bom orador falando, quando vimos que algumas pessoas que tinham graça particular ao recitar, fizeram maravilhas quando ao mesmo tempo sabiam também cantar. Em relação a isto, alguns questionaram se devemos preferir um músico não ruim que seja um orador perfeito ou um músico excelente, mas com pouco ou nenhum talento para recitar, pelo que se pode perceber, que sim, da mesma forma como para poucos conhecedores de música agradaram mais os excelentes cantores embora frios no recitar, enquanto que, para o público comum do teatro, este obteve maior satisfação com os atores perfeitos com voz e perícia musical medíocres. Devendo, portanto o músico distribuir os papéis de maneira adequada, e se servir de todos à perfeição, tentando na medida do possível, imitar os excelentes cantores, mas atribuindo, àqueles exangues e mais velhos, partes que não exigam muita atuação e colocando muitos elementos [cênicos] a seu redor, pondo-os em nuvens e outras máquinas aéreas, onde não se requer tanto movimento, nem expressão de atitudes histriônica.

[...]

Para começar com os personagens ou interlocutores para quem a representação musical parece mais apropriadamente convir, são muito adequados para as ações profanas, as divindades antigas como Apolo, Teti, Netuno e outros deuses estimados, como também os semideuses e heróis vetustos, entre os quais se pode elencar principalmente os rios, lagos, e em especial os mais célebres entre as musas, como Peneu, o Tibre, o Trasimeno e sobretudo, aqueles personagens que consideramos terem sido músicos perfeitos, como Orfeu, Anfion e similares. A razão de tudo isto é que todos

os ouvintes sabem perfeitamente que, ao menos nas partes mais conhecidas da terra, pessoas ordinárias não falam cantando, mas simplesmente falam; é mais facilmente aceito o conceito do falar cantando para personagens sobre-humanos do que esta manifestação nos homens comuns, pois sendo o discursar harmônico mais elevado, mais magistral, mais doce e nobre do que o falar ordinário, por uma tendência inata considera-se que estes personagens possuem dose maior do sublime e do divino.²

Este último parágrafo é especialmente instigante, pois ao olharmos para trás, no que tange música e teatro, imaginamos que a plateia de antigamente era feita de pessoas extremamente diferentes de nossas plateias de hoje. Uma das razões mais frequentemente citadas pelos músicos que se recusam a incorporar às suas execuções os hábitos específicos característicos de outra época é a de que o público mudou, e, portanto as plateias de hoje simplesmente não poderiam compreender as convenções do passado. Por isso mesmo, é muito interessante perceber que as questões que nos preocupam hoje encontravam eco há 400 anos; e que a famosa “suspension of disbelief”, que se requer hoje de qualquer ouvinte de ópera ou musical, de qualquer espectador de teatro dramático ou cinema já

² Sopra tutto per essere buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando, onde aviamo veduto che alcuni che hanno avuto particolar grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare. Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sai perfetto recitante o pure un musico eccelente ma di poco o nessum talento di recitare, nel che si è toccato con mano che si come ad alcuni pochi molto intendentì di musica sono più piaciuti l'ecceletti cantori quantunque freddi nel recitamento, così al co[um]ne del teatro sodisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale. Pertanto dovendo il musico distribuire a proposito le parti e servisi di tutti a perfezione, procurerà per quanto si mostrerà possibile di imitar le eccelenti cantori ma [mettendo quelli] esangui et in età nel recitare in parti che non siano molto attuosi e che abbino molti ornamenti a torno come in nuvole et altre machine per aria dove non si richiede tanto moto né espressione di atteggiamenti istrionici.

Per cominciare da personaggi o interloquitori che la rappresentazione armonica pare che più convinevolmente abbracci, sembrano molto a proposito per le azioni profane le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, con anche i semidei et eroi vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, laghi, massime i più celebri appresso le muse come Peneo, il Tebro, il Trasimeno e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pienamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che com il concetto e manifesta notizia dell'i uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino.... Anonimo: Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. (apud. Rosand, 1991, p. 244)

preocupava nossos antepassados. “Pessoas não falam cantando”! Assim, o que é necessário para que uma convenção se torne aceita, é que ela funcione em termos cênicos. E quando ela funciona, é apenas a constância de seu uso que a transformará em convenção.

Portanto, resgatar essas convenções do passado (e transformá-las em convenções do presente, pelo menos enquanto ligadas à interpretação da música antiga) é tão importante para a execução do repertório dos séculos idos quanto resgatar a própria música da época. Sabe-se hoje que na música orquestral do barroco eram frequentes as evocações de tempestade, em que folhas de flandres eram sacudidas vigorosamente para imitar o tonitruar dos trovões, e outros recursos semelhantes criavam a ilusão de vento e de chuva. No *Inverno*, das “4 Estações”, por exemplo, com o uso da madeira do arco atingindo diretamente as cordas, Vivaldi imita os dentes do protagonista, que batem uns nos outros em reação ao frio extremo, e usa passagens escalares rapidíssimas nas cordas para criar o efeito do vento – especificamente do Sirocco, vento quente, desagradável e violento, comum no norte da Itália. Escorregar no gelo também é reproduzido por meio de música, assim como as gotas de chuva tamborilando na janela.

O fato é que a plateia já ia para o concerto com uma expectativa em relação a este fenômeno: “vejamos como o Senhor Fulano irá lidar com a tempestade, desta vez”. Ignorar essas convenções, olhar com desdém o uso de recursos extramusicais, como a folha de flandres, nos nossos dias frequentemente considerada apenas barulhenta e de mau-gosto, é não se dar conta do quanto tais recursos colaboravam para o resultado final da sonoridade pretendida, e o quanto eram fatores necessários para o total envolvimento da plateia na “viagem” proposta pelo compositor. Em relação à ópera, o mesmo era verdade. A plateia ia à apresentação com expectativas grandes em relação a momentos-padrão, para verificar, por exemplo, de que maneira a habilidade e a arte do autor e de seus intérpretes se refletiriam no tradicional dueto de amor. Em “O retorno de Ulisses à Pátria”, por exemplo, parte da agudeza de Monteverdi reside justamente em adiar este momento tão esperado até o ultimíssimo segundo, e terminar a ópera imediatamente após, não no auge da exuberância, mas no auge da doçura. Depois

de Monteverdi, o próprio conceito de tal “final feliz” passou a permear a história da ópera, e por sua influência direta, da opereta e do musical.

Muitas das convenções operísticas do século XIX nasceram bem antes, nos palcos da Itália seiscentista. Assim como na ópera posterior ao século XIX a “cena da morte”³ se torna quase que obrigatória, e é sempre um dos pontos altos da representação⁴, sendo um dos principais meios de que dispõem os ouvintes (e críticos) para julgarem a qualidade da execução e da composição, nos dois séculos anteriores é que se firmaram convenções como o travestimento, as cenas de loucura, o lamento pelo amor perdido, que irão sobreviver mesmo em obras bastante recentes.

Não há alma, por mais empedernida que seja, que consiga deixar de se enternecer ao presenciar a cena final da *Traviata*, de Verdi, que reúne, num só golpe de mestre, momentos de lamento expressivo⁵, loucura⁶ e finalmente, a ária de morte da heroína, talvez o cair de cortinas mais fulminante de toda a história da música. Mas poucos se dão conta da herança inegável que Verdi recebeu de seus antecessores.

Aliás, é curioso observar o desenvolvimento da cena de morte na ópera ocidental. Se no período barroco a morte aparece apenas relatada, ou anunciada, e são os efeitos da morte sobre os personagens principais que nos movem, aos poucos ela toma a cena e se desenrola diante de nossos olhos. Na ópera *Euridice*, de Peri e Rinuccini, encenada em 1600, em Florença, umas das passagens de maior impacto é o relato da morte de Eurídice, feito por Dafne. Segundo Richard Taruskin:

³ Em seu site, a Universidade de Princeton oferece mais de 40 fotografias de cenas de morte em ópera que se tornaram famosas! (<http://www.cs.princeton.edu/~san/death.html>, acessado em 3/6/11)

⁴ All of us know that in any Opera worth its salt the heroine at least has to die at the end and it is not uncommon if the hero and perhaps his rival die too. Knowing this irrefutable operistic trait, composers and their librettist have done a tremendous job providing their operas with some really great dead scenes. (Ventura, David em <http://hubpages.com/hub/bizarre-deaths-in-the-opera>, acessado em 3/6/11)

⁵ Violetta protesta contra o destino, que a faz morrer tão jovem, com tanta vida e amor pela frente.

⁶ Já em seu leito de morte, a cortesã encontra forças para pedir à sua querida Annina que lhe dê o casaco, para irem à igreja, denotando claramente um estado delirante de percepção da realidade.

A primeira coisa a notar é o rigor com que o compositor repele qualquer tentação de sucumbir às imagens do texto, embora esteja recheado de oportunidades para a pintura de palavras -- o fluir da água, o murmúrio da água, luz, escuridão, cantando, dançando, para não falar sobre a picada da serpente. Nenhuma dessas imagens é pintada em tons. Não sobra uma gota de espírito, nada que possa suscitar um sorriso de reconhecimento. Em vez disso, o contraste afetivo brutal é transmitido através dos análogos musicais do discurso e do gestual retóricos. Quando, por exemplo, Dafne descreve o suor frio que salpicava o rosto de Eurídice e emaranhava seus cabelos durante a agonia da morte, a música se preocupa, não com o objeto descrito, mas sim com a emoção daquele que descreve, transmitida pela chocante falsa relação entre a voz e o baixo. O momento da morte de Eurídice é descrito com um horror ainda maior, mais frio: as palavras *I bei Sembianti* ("suas belas feições") são enfatizadas com ironia terrível, utilizando as harmonias mais feias que o compositor poderia conceber: uma tríade aumentada, seguida por uma flagrante contradição harmônica entre a voz (em Si bemol) e o acompanhamento (uma tríade de Mi maior), "resolvida" por um salto "proibido" de quinta diminuta descendente⁷. (Taruskin, 2010, p. 829-830)

No *Orfeo* posterior, de Monteverdi (de 1607), a Mensageira, quebrando a benigna paz pastoral do mundo do protagonista e de seus amigos, traz as terríveis notícias da morte de Eurídice com dissonâncias de gelar o sangue. Mas em nenhum dos dois casos, nós presenciamos o momento exato da morte de Eurídice. Em Monteverdi, é a exposição das emoções cruas em tempo real que é explorada

⁷ The first thing to notice is the rigor with which the composer has spurned every temptation of the text's imagery, jam-packed though it is with opportunities for word painting— flowing water, murmuring water, light, dark, singing, dancing, to say nothing the serpent's bite. Not one of these images is painted in tones. There is nothing left of wit, nothing to bring a smile of recognition. Instead, the brutal affective contrast is transmitted through the musical analogues of rhetorical delivery and gesticulation. When, for example, Daphne describes the cold sweat that bespattered Eurydice's face and matted her hair during the death throes, the music is concerned not with the object described but rather with the emotion of the describer, conveyed in shocking false relation between the voice and the bass. The moment of Eurydice's death is described with even greater, colder horror: the words *I bei sembianti* ("her beautiful features") are set with hideous irony, using the ugliest harmonies the composer could devise—an augmented triad followed by a blatant harmonic contradiction between voice (on B-flat) and accompaniment (an E-major triad), "resolved" through a descent by a "forbidden" diminished fifth. (Taruskin, Richard. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. The Oxford History of Western Music). Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 829-830)

ao máximo. Em seu desenvolvimento, a ópera do século XIX irá procurar não mais apenas a crueza das emoções, mas também, ou até principalmente, a crueza dos fatos: a própria morte, representada em cena com requintes de sofisticação. A representação do instante em que se esvai a vida, e a riqueza e originalidade de métodos causadores de morte se tornam um autêntico desafio. As plateias irão testemunhar mortes por emparedamento, apunhalamento, enforcamento, tuberculose, armas de fogo, flechadas, envenenamentos variados (numa das mortes mais estranhas, Adriana Lecouvreur, a heroína da ópera de Cilea, falece após cheirar violetas envenenadas!), até mesmo por derretimento⁸!

Mas a ópera não vive apenas da morte. Outras convenções comuns no gênero se estabeleceram nos seus primórdios: cenas de evocação e operações de magia, as aparições, os oráculos, as preces (*preghieri*)⁹, vingança, loucura, erro de identidade, lamentos, irão se refletir e desenvolver na ópera ocidental de nacionalidades diversas. Se na sua manifestação cômica predominam as situações de travestimento e erros de identidade (não há como não pensar nas *Bodas de Fígaro*, de Mozart, que leva ao paroxismo tais possibilidades), nas óperas dramáticas predominam as cenas de ciúme, vingança e desespero, e os *Lamentos* que refletem a dor da perda do amor ou de uma vida sem preocupações. Não é de se surpreender que, numa ópera inteiramente em tom maior (ainda as *Bodas de Fígaro*), a única ária em tom menor seja o sentido e belo lamento de Barbarina pela perda do broche (uma litania pela perda da inocência, talvez?)

Em sua gênese aristocrática, no ambiente florentino e mantovano surge, com a pungência própria dos solilóquios trágicos, o *Lamento*. Cena apropriada para momentos de ápice emocional e oportunidade de acesso à subjetividade da heroína (os heróis se lamentavam com menor frequência), os lamentos de cunho trágico eram ocasião apropriada para provocar reações catárticas no espectador e jamais seriam excluídos dos palcos de ópera, como vimos acima.

Como marco inicial da criação do subgênero literário-musical, conservou-se até hoje o *Lamento d'Arianna*, único trecho que restou da ópera homônima de

⁸ Em *Snegourochka*, de Rimsky Korsakov, a heroína é feita de neve, e derrete aos raios do sol.

⁹ Fabbri, 2003, p. 89.

Claudio Monteverdi (1567-1643) e Otavio Rinuccini, estreada em 1608 na corte de Mântua. No frontispício do libreto que sobreviveu em sua íntegra, lê-se: *L'Arianna: Tragedia Rappresentata in Musica*. Podemos compreender, a partir do título, a intenção do poeta em afiliar sua obra ao gênero alto e nobre da tragédia. Se as primeiras investidas na criação da ópera alinharam-na à tradição pastoril da tragicomédia, buscando em Guarini e Tasso fonte de inspiração poética, com *L'Arianna*, Rinuccini e Monteverdi tentaram contrapor ao ambiente baixo, povoado por pescadores e soldados da ilha de Naxos, o ambiente sublime da corte de Teseu e Ariadne. As linguagens de cada personagem traduzem a origem de sua linhagem, grave e altiva dentre os nobres, graças a sua natureza pública principesca, ou leve e frívola, ambientada no trabalho e nas recreações populares.¹⁰ Vejamos a entrada do coro de Soldados em que louvam Teseu por sair invicto do labirinto onde acabara de matar o Minotauro:

CORO¹¹

Se d'Ismeno in su la riva, A
per ornar d'Alcide i vanti, B
fa sentir celesti canti B
nobil suon di cetra argiva, A

Non fia già che muta Atene C
del buon Re taccia gli allori: D
canteran cigni canori, D
canteran ninfe e sirene. C

E diran ch'invitto e forte E
lasciò spento il mostro fero, F
e che fuor del rio sentiero F
per uscir trovò le porte. E

[...]

CORO

Se de Ismeno sobre a margem,
Para ornar de Alcide as glórias,
Faz ouvir celestes cantos
Nobre som de cítara argiva,

Não será já que muda Atenas
Do bom Rei cala os louros:
Cantarão cisnes canoros,
Cantarão ninfas e sereias.

E dirão que invicto e forte
Deixou extinto o monstro fero,
E que fora da cruel vereda
Para sair encontrou as portas.¹²

Dada a perda irreparável da música de *Arianna*, só nos resta imaginar que tipo de composição Monteverdi teria utilizado para tais versos. Como muitos outros experimentos da época, o ambiente da Arcádia silvestre da tragicomédia é aqui transferido para cenário litorâneo, com seus personagens e mitos típicos. Os

¹⁰ Estas classificações soam para o leitor contemporâneo como classistas e preconceituosas. Mas devemos exercitar um pouco o olhar do antropólogo para não impormos preconceitos anacrônicos a categorias já estabelecidas por Aristóteles em sua *Poética*, com quem, desde então, a história da literatura ocidental entrou em incansável debate.

¹¹ As letras se referem às rimas.

¹² Tradução elaborada em conjunto com Ariadne Melchioretto, no Grupo de Pesquisa em Música Antiga (UFPR/CNPq).

soldados e pescadores que dividem a cena com os nobres príncipes de Naxos correspondem, na ópera perdida de Monteverdi, aos personagens pastoris representados em *Orfeo* e nas principais obras dramático-musicais da época. Típicos da poesia mélica do poeta seiscentista Gabriello Chiabrera (1552-1638), os versos *ottonari* (oito sílabas) em estrofes rimadas foram muito utilizados para momentos corais encantadores ou em prazerosas árias de pastores, como nas famosas canções de Striggio/Monteverdi em *Orfeo*: *Vi ricorda, o Boschi ombrosi* ou *Ecco pur ch'a voi ritorno*. Podemos imaginar que a ária dos Soldados poderia ter sonoridade bastante semelhante.

A este canto alegre e laudatório, percebemos de imediato o contraste com o tom intensamente patético do lamento de Ariadne. Seu discurso sublime reproduz uma série de *topoi* da retórica da mulher em situação de desamparo e abandono. Como no mito de Eurídice e na estória de Dido, Ariadne também não poderá consumar os votos de matrimônio com seu cobiçado amante Teseu, e como a temível Medéia, será responsável pela morte do irmão e consequente negação e expulsão da casa paterna. Sem lar, sem reino e sem a redenção de um desejado casamento, o lamento de Ariadne de Rinuccini/Monterverdi desvela o momento de maior intimidade da personagem. Este é um ponto de suspensão da ação, e através da descomposta narrativa lírica se revela o destino trágico da heroína: ao despertar sozinha à beira da praia, percebe que sua cega entrega ao amor de Teseu fora em vão – não lhe resta outra escolha que o consolo da morte. Grita Ariadne: “Deixai-me morrer, deixai-me morrer,”¹³ e logo a seguir suplica, enterneida, a volta de seu amado: “Retorna, Teseu meu, retorna, Teseu, ó Deus!”¹⁴ Logo, é tomada por perturbada fúria e condena Teseu à pior das mortes: “Ai, ainda assim não responde! ai, mais que uma serpente, é surdo a meus lamentos! / Ó nuvens, ó redemoinhos, ó ventos, / afogai-o sob aquelas ondas! correi, monstros e baleias, e seus membros imundos espalhai no abismo profundo!”¹⁵ Para a representação do discurso patético e desorientado e a

¹³ Lasciatemi morire!

¹⁴ Volgiti, Teseu mio, volgiti, Teseu, O Dio!

¹⁵ Ahi, che non pur rispondi! ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti! O nembri, O turbi, O venti, sommergetelo voi dentr'a quell'onde! correte, orche e balene, e delle membra immonde empiete le voragini profonde!

expressão de sentimentos tão intensos e contraditórios, Monteverdi utilizaria o mais apropriado recurso de composição, recentemente inventado, o recitativo. A escrita de Monteverdi, aguda e precisa na imitação retórica do discurso patético de Rinuccini faz com que cada insinuação sutil de emoções contraditórias seja perfeitamente delineada pelas figurações rítmicas e melódicas criadas pelo compositor. Nenhum detalhe dos estados psíquicos extremos da personagem escapa ao “divino Monteverdi,” e o resultado é um retrato minucioso da alma feminina em momento de profunda dor e comoção. A seguir (vide Ex. 1) podemos observar a escrita meticolosa de Monteverdi para representar um dos momentos da mais extrema perturbação psíquica de Ariadne:¹⁶

Exemplo 1 – Monteverdi, Claudio. Trecho do Lamento de *Arianna*. Transcrição da versão em facsímile de 1623, sem número de compasso.

Ai, ainda assim não responde! / Ai, mais que uma serpente, é surdo a meus lamentos! / Ó nuvens, ó redemoinhos, ó ventos, / Afogai-nos sob aquelas ondas! / Correi, orcas e baleias,
E dos membros imundos / Enchei os abismos profundos.

Para discursos com tal conteúdo catártico, em que a importância da fala se sobrepuja à do canto, uma atriz de grande poder dramático seria contratada para o papel: a personagem foi interpretada por uma famosa atriz de *commedia*

¹⁶ Trecho retirado do link: <http://www.wwnorton.com/college/music/hill/Scores/W01%20Claudio%20Monteverdi,Lamento%20d%27Arianna.pdf>; acessado em 11/06/2011.

del arte, Virginia Andreini, que segundo relatos da época, levou às lágrimas todas as mulheres da numerosíssima plateia.

L'Arianna, antes de se perder no passado, seria reapresentada em Veneza no Teatro S. Moisè, em 1640, já em contexto completamente diverso de seu nascimento em ambiente nobre da corte de Mântua. Trinta e dois anos depois de sua estréia, *L'Arianna* conviveria com uma audiência muito diferente da que presenciara a atuação da jovem e engenhosa atriz de 1608.

Monteverdi, então morando em Veneza, influenciaria diretamente os autores do *dramma per musica*, como Francesco Cavalli (1602-1676), seu aluno e herdeiro da refinada capacidade de interpretar musicalmente as nuances da poesia dramática e de representar as profundezas psíquicas dos personagens. Autor de mais de 40 óperas, Cavalli obteria pleno reconhecimento com *Giasone*, obra que atingiu popularidade extraordinária na época. Baseado em libreto de Andrea Cicognini, o texto se destaca dos libretos contemporâneos pela variedade e sofisticação poética, assim como pela mistura de personagens sérios e cômicos em seu enredo.

Dentre as cenas que se tornaram mais famosas está a de Medea, e a tenebrosa invocação dos espíritos do mundo subterrâneo (vide Ex. 2). Esta cena é um verdadeiro *tour de force* poético graças à escolha de diferentes metros, com intenções dramáticas agudíssimas, fornecendo a Cavalli ocasião para criar uma orquestração eletrizante, prenunciando a música mais eficaz para cenas de terror do cinema moderno. Medea, personagem de origens trágicas, nos revela toda sua fúria contra Jasão, o herói traidor, explodindo em versos *sdrucciollì* (proparoxítonas): *Dell'antro magico, /stridenti cardini, /il varco apritemi [...] Sull'ara orribile /del lago stigio / i fochi splendino [...]* (Do antro mágico /estridentes aldravas, /abram-me passagem. [...] Sobre o horrível altar /do lago infernal / resplandecam as chamas [...]).

A ópera se encerra com uma delicada e sensual cena de amor; Cavalli inclui mais dois personagens no formato já estabelecido do dueto de amor, numa antecipação quase clarividente dos finais mozartianos (Ex. 3).

Exemplo 2 – Cavalli, Francesco. *Giasone*. Ato I, cena 11. In: Rosand, compasso 170, p. 47, s/ data. Cena de invocação dos espíritos de Medea.

Del-l'an - tro ma - gi - co Stri-den - ti car - di-ni, Il var - co apri - te-mi

Exemplo 3 – Cavalli, Francesco. *Giasone*. Ato III, cena 21. In: Rosand, compasso 170, p. 302, s/ data. Cena final.

bom-bin ques-te val - le al suon _____ dei _____ ba - ci.
suon, _____ al suon, al suon dei ba - - ci.
val - li al suon _____ al suon, al suon dei ba - - ci.
Rim - bom - bin ques - te val - li al suon, al suon dei ba - - ci.

Considerada um exemplo perfeito de escrita musical virtuosística, a cena das *Bodas de Figaro* ("Riconosci in questo amplesso") em que o conde, Figaro, Susanna, Marcellina, D. Bartolo, D. Curzio cantam ao mesmo tempo emoções distintas, sem perderem sua própria personalidade ou diluírem o sentimento proposto, mantém ainda assim uma coerência que permite ao ouvinte identificar cada voz individualmente enquanto ouve a peça como um todo. Depois de Mozart, o recurso continuou a ser utilizado amplamente na música vocal

operística: Verdi no famoso quarteto do *Rigoletto* (1851), Strauss em *Die Fledermaus* (1874), o sexteto vocal “Chi mi frena in tal momento” de Donizetti, na já mencionada *Lucia de Lammermoor* (1839), o quinteto de Wagner em *Die Meistersinger* (1868), o quarteto de Puccini em *La Bohème* (1896), exemplos não faltam. Reunir várias vozes transmitindo sentimentos semelhantes, diferentes ou até mesmo conflitantes não é ideia nova, mas é nos palcos venezianos do Seiscentos que se insinua pela primeira vez em ópera e acabará se cristalizando como hábito.

A dúvida da ópera com os séculos que antecederam sua cristalização é bem evidente, se nos debruçamos sobre obras bem distintas. A grande ária de loucura (*Il dolce suono*) de *Lucia di Lammermoor*, personagem da ópera homônima de Donizetti, que acaba por cometer assassinato ainda vestida de noiva, encontra raízes cênicas óbvias em mestres do passado. Não bastasse o texto eloquente, as variações de andamento que denotam a fuga do racional, os melismas desabridos, há ainda o recurso curioso (e bem calcado nos efeitos teatrais tão populares no barroco) a uma harmônica de vidro, com seu som fantasmagórico e inconsútil. Esse efeito, que teria sido recebido com entusiasmo irrefreado nos séculos anteriores, acaba por se perder nos séculos posteriores. Durante a quase totalidade das apresentações desta ópera no século XX, a harmônica de vidro, com sua sonoridade tão peculiar, acabou sendo substituída pela flauta, que tem um timbre que pode ser considerado mais “bonito”, mas certamente menos apropriado para o clima espectral e delirante da orquestração original. Não à toa, foi nos últimos anos, em que se busca resgatar a interpretação histórica da música, que a harmônica de vidro voltou à cena (conferir a bela interpretação de Natalie Dessay como Lucia, na versão do Metropolitan Opera de 2007).¹⁷

Para qualquer um que conheça bem a música do Barroco, ao ouvir a tresloucada Lucia, é difícil não pensar numa das mais poderosas obras de Purcell, considerada por vários musicólogos como a melhor das suas canções para teatro: *From Rosy Bowers*, composta durante o período de sua doença fatal. Para esta

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=NYm7oJXVeks>, acessado em 03/06/2011

charada musical (uma ária de loucura cantada por uma mulher que não é louca!). Purcell consegue criar uma engenhosa “cantata de desequilíbrio”, em que um fluxo ensandecido de emoções é vividamente retratado em suas cinco seções, admiravelmente conectadas. O mais curioso é que a intenção da música (se a consideramos inserida em seu contexto) não é séria como parece. Retrata uma loucura apenas fingida pela protagonista, a fútil Altisidora, numa tentativa de seduzir Don Quixote e afastá-lo de sua Dulcinéia. A loucura fingida, tão bem explorada por Purcell, tem suas origens justamente na Itália do Seicentos.

La finta pazza, de Francesco Sacrazi, o primeiro grande *hit* operístico, abriu as portas do *Teatro Novissimo* no carnaval de 1641, pondo em cena a soprano Anna Renzi, “jovem donzela tão talentosa como atriz quanto excelente na música [...].” Esta ópera reinventa, na maneira livre e iconoclasta dos libretistas venezianos, o mito de Aquiles e Deidamia, e nesta obra praticamente ignorada¹⁸ pelas platéias de hoje, conhecemos a primeira cena de loucura em ópera. Por ser *finta* (fingida), a loucura de Deidamia tem caráter cômico, revelando o parentesco muito próximo entre os primórdios da ópera e a *commedia dell'arte*. Deidamia se faz de louca para dissuadir o amado de partir para a guerra. Como outros personagens que representam a loucura em ópera, eles tomam emprestado da *commedia* “falas despropositais, alucinações, palavreado excessivo, e exuberância nas canções”.¹⁹ As convenções herdadas diretamente da *commedia* se revelam também nas confusões criadas pelas trocas de gêneros altos e baixos; ou seja, personagens altos (princesas, como no caso de Deidamia) tomam emprestada a linguagem baixa pouco apropriada à sua estirpe. A falsa louca Deidamia atropela o espectador com seu discurso excessivo, sua alucinação fingida, seu jogo de troca de gênero, súbitas quebras de desenvolvimento lógico e desvio de raciocínio. No ato II, cena 9 (vide Ex. 4), Deidamia tenta se fazer passar por comandante e ordena que seus (falsos) guerreiros tomem as armas. A música de Sacrazi

¹⁸ Neste caso, a ignorância não pode ser imputada às plateias e nem aos músicos. O musicólogo italiano, Lorenzo Bianconi, tem acesso à obra, mas segundo informação recebida informalmente por E. Rosand, a família a qual pertence a partitura proíbe a disponibilização da mesma.

¹⁹ Fabbri, 2003, p.109.

acompanha a representação da representação, e se utiliza da convenção teorizada e fixada por Monteverdi para a imitação da ira, o *stile concitato*:

Exemplo 4 – Sacrati, Francesco. *La finta pazza*, Ato II, Cena 9 (sem número de compasso, in Rosand, 1991, p. 597).



Guerreiros, às armas; / às armas, vos digo, às armas. / Para onde, tolos, fugis?

La finta pazza brinca o tempo todo com o jogo da representação, da dita *suspension of disbelief*, provocando o espectador com a questão crucial que angustiou os criadores da ópera e até hoje fundamenta os argumentos dos detratores do gênero. Seria possível “imitar” – no sentido aristotélico do termo – ações de personagens que não falam, mas cantam? Deidamia diverte e até zomba do espectador com um vaivém exuberante de ilusões. O público sabe que Deidamia finge, a própria Deidamia sabe que sua loucura é fingida, mas os personagens em cena acreditam que a louca princesa delira e os chama para uma guerra inexistente. Dela fogem, e Deidamia, num falso tom de decepção, após o trompetear em sol maior, suspende a frase (pausa de semínima) e conclui, em lá menor, com uma queixa pela fuga de seus soldados. Podemos facilmente imaginar soluções dramáticas para a pequena cena, na qual os “soldados” de Deidamia fogem correndo para todos os lados, e deixam-na com expressão de espanto e decepção, sozinha no palco, fingindo sua surpresa. Neste momento, o jogo de ilusões se multiplica intensificando o caráter cômico da cena, pois naquele exato momento, a personagem poderia romper a farsa, já que o público sabe que a loucura é falsa. Continuando, sozinha, a fingir, Deidamia convida o público a jogar com ela e perder-se no labirinto das ilusões, do *make-belief*, um dos ingredientes primordiais de qualquer espetáculo, e principalmente, da joveníssima ópera. O texto e música de *La finta pazza* nos permitem adivinhar as excelentes qualidades de Anna Renzi como cantora e atriz, que mais adiante levará seu virtuosismo a um ápice, ao recusar-se a cantar (ou falar?!), optando, já que nela ninguém acredita,

pelo mutismo, e passando a representar (ou fingir?!) sem fala nem canto, mas com gestos:

A stride, quiete, dunque,
ad intendersi a cenni,
alla muta, alla muta,
pronta man, occhio presto,
quel che diria la lingua, esprima il gesto.

Fiquemos quietos, então,
e entendamo-nos através de sinais
como mudos, como mudos,
prontas mãos, olhos rápidos,
o que diria a língua, que diga o gesto.²⁰

La finta pazza pode ser vista como emblema de uma das questões mais caras e dolorosas do barroco, ou seja, a percepção do mundo como teatro, ou como diria Calderón, da fugacidade da vida, que não passa de um sonho, e das aparências, sempre enganadoras. Todas as experimentações na ópera de Strozzi e Sacrati assim como na de tantos outros autores do período revelam as ansiedades e instabilidade de uma época em que a profusão do gesto exterior representa a perplexidade do homem diante de um vazio interior. Típico do teatro barroco é a perda dos limites entre realidade e aparência, dissimulação e equívoco, máscara e revelação. Um dos poetas mais influentes do período, Giambatista Marino (1569-1625), em seu vasto poema mitológico, *L'Adone* explora com o gesto excessivo, tipicamente barroco, surpreendentes imagens e inumeráveis representações metafóricas do mundo como teatro: *tanto tesor, tanto splendor disserra, / che sembra appunto il ciel calato in terra*²¹ (que tesouro, que esplendor descerra, / que parece justamente o céu descido à terra).

Revisitar as convenções vocais do Seiscentos italiano, assim como as complexidades estéticas e filosóficas em que estavam inseridas, não somente nos esclarece a respeito de gestos musicais que se tornaram praticamente obrigatórios nos períodos subsequentes, como nos permite, enquanto músicos, interpretar este repertório com uma percepção mais límpida de sua complexidade, trazendo à tona uma miríade de significados dos quais podemos ousar nos apossear.

²⁰ Tradução elaborada em conjunto com Viviane Kubo, no Grupo de Pesquisa em Música Antiga (UFPR/CNPq).

²¹ Trecho retirado de http://www.litteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t330.pdf; acesso em 12/06/2011.

Referências

- ANGELINI, Franca. *Il teatro barroco*. Roma: Editori Laterza, 1982. Terceira edição.
- AUSTIN, William. *New looks at Italian Opera: essays in honor of Donald J. Grout*. Santa Barbara: Greenwood Press, 1976.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni editore, 2003. Segunda edição.
- HENDERSON, William James. *Some Forerunners of Italian Opera*, 1911 Toronto: Robarts, University of Toronto, Project Gutemberg.
- LA VIA, Stefano. *Poesia per musica e musica per poesia*. Milão: Editora Carocci, 2006.
- ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. Terceira edição.
- ROTONDI, Joseph Emilio. *Literary and musical aspects of Roman opera, 1600-1650*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1959.
- SNOWMAN, Daniel. *The gilded stage - A social history of opera*, Londres: Atlantic Books, 2009.
- STERNFELD, Frederick William, *The Birth of Opera*. Clarendon Press, 1995.
- TARUSKIN, Richard. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (The Oxford History of Western Music). Oxford: Oxford University Press, 2010.

Escolhas de livros de música para o espaço da escola: análise de alunos de um Curso de licenciatura em Música¹

Maria Cecília Rodrigues Torres

(Centro Universitário Metodista – IPA)

Resumo: Este artigo apresenta e analisa questões que nortearam o trabalho realizado na disciplina de Didática do Ensino da Música com duas turmas de alunos do 3º. Semestre do Curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista – IPA, em Porto Alegre –RS, ao longo dos semestres de 2009 II e 2010 I. Esta proposta está centrada na perspectiva de fazer interlocuções com outros trabalhos desenvolvidos com análise de materiais didáticos e que envolve pesquisas que estão sendo desenvolvidas por docentes e discentes dos cursos de Licenciatura em Música de três Instituições no Brasil. Este texto apresenta alguns aspectos musicais que constituíram o *corpus* de análise, qual seja o conjunto de livros de música que estes alunos selecionaram com o objetivo de poderem dialogar e trabalhar com estes materiais em sala de aula como educadores musicais da escola de educação básica.

Palavras-chave: Análise de livros, didática da música, aula de música, escola de educação básica.

SELECTION OF MUSIC BOOKS FOR THE ENVIRONMENT OF THE SCHOOL: ANALYSIS OF STUDENTS OF A GRADUATION MUSIC COURSE

Abstract: This article presents and analyzes questions that guided the activities performed on the subject of Didactics of Music Education with students from the 3rd semester of the Music Teaching Course, at the Centro Universitário Metodista – IPA, in Porto Alegre - RS, throughout the second semester of 2009 and the first semester of 2010. The proposition is centered upon the perspective to dialogue with other works developed through the analysis of didactic materials with research involving teachers and students from Music Teaching Courses in three institutions. It presents a few musical aspects that formed this analysis *corpus*, that is, the collection of music books that these students have selected with the purpose of dialoguing and working with these materials in the fundamental school classroom as music teachers at the fundamental school.

Keywords: Books analysis, music didactics, music class, fundamental school.

¹ Parte deste artigo foi apresentado no XIV Encontro da ABEM Sul em Maringá, em maio de 2011.

Introdução e apresentação do tema

A temática da análise de materiais e livros de música para o espaço da escola de educação básica tem sido fonte de pesquisa por parte de educadores musicais em diversas Instituições e cursos superiores. Destaco entre os trabalhos na perspectiva da análise de manuais e métodos para ensino de música e de instrumentos as investigações realizadas por Souza et al. (1997), Gonçalves e Costa (2002), Dametto (2004), Torres (2004 e 2009), Oliveira (2005), Souza, Torres, Gonçalves e Oliveira (2009), Garbosa (2009), Reys e Garbosa (2010), dentre outros. Desta forma ressalto ao longo deste artigo alguns dos objetivos e procedimentos metodológicos que embasaram a opção de desenvolver esta proposta de atividade com alunos de um Curso de Licenciatura em Música enquanto cursavam a disciplina de Didática do Ensino da Música.

Chamo a atenção para o fato de que desde 2004 venho desenvolvendo estudos sobre a temática análise de livros e manuais para ensino de instrumento, com uma primeira investigação a partir de cinco métodos para ensino de violino, feita na minha perspectiva como aluna que conviveu com muitos destes materiais por mais duas décadas. Neste estudo selecionei quatro métodos com os quais convivi como estudante de violino em aulas particulares entre as décadas de 60 e 80 e um quinto material que conheci em outra oportunidade, como professora estagiária durante um período em uma Escola de Música na região da Toscana (Itália), na década de 90. Chamo a atenção ainda para o fato que

Durante a análise desses manuais foram observados também aspectos relativos à cronologia das composições e períodos musicais, breve história dos instrumentos, fotos com pessoas segurando os instrumentos e executando posições e dedilhados musicais, além de gravuras ilustrando algumas melodias (Torres, 2004, p.44).

Uma outra proposta de análise de materiais foi delineando-se no decorrer das disciplinas de Metodologia e Prática do Ensino da Música I e II, do Curso de Licenciatura em Música da FUNDARTE-UERGS, como uma possibilidade de conhecer e socializar os métodos e manuais para ensino de instrumentos que os

alunos do quarto semestre do Curso selecionavam e, que provavelmente usariam nas suas práticas musicais em sala de aula. Este exercício com os alunos gerou reflexões e instigou uma análise minuciosa destes materiais, muitas vezes já manuseados e utilizados pelo grupo e o que, certamente, despertou estranhamentos e descobertas.

Houve também uma atividade de análise de manuais para ensino de flauta doce que foi realizada na disciplina de *Flauta doce no Contexto escolar*, disciplina esta que é ofertada durante o segundo semestre do Curso de licenciatura em Música do IPA, com o objetivo dos alunos conhecerem e selecionarem métodos e manuais para trabalharem com flauta doce no espaço da escola regular e com possibilidades de desenvolverem atividades musicais com grupos de mais de 20 alunos em sala de aula.

Sobre a proposta de analisar métodos ou manuais e a conceituação destes termos, trago um trecho do trabalho de Reys e Garbosa (2010) no qual as autoras enfatizam que o artigo propõe “uma reflexão acerca do termo ‘método’ utilizada tradicionalmente no campo do ensino instrumental como referência ao livro didático destinado ao aluno iniciante”. Elas finalizam a argumentação e pontuam que “a reflexão se faz necessária tendo em vista a multiplicidade de significados que o termo adquire nas áreas de Educação e Música” (2010, p.48).

Ainda na perspectiva de apresentar e discutir sobre métodos para ensino de música, trago este excerto de Penna (2011) no sentido de desencadear uma reflexão sobre o termo método e seus usos e significados. A autora enfatiza que

No cotidiano da área da música, o termo *método* muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios – assim, por exemplo, fala-se do “método x de flauta doce”, “tal método de violão popular” etc. Voltados para o aprendizado de instrumentos, métodos desse tempo são constituídos por uma sequenciação progressiva exercícios e/ou de repertório que seus autores têm usado com seus alunos e que tem dado certo, tem “funcionado” para o domínio técnico de um fazer musical (Penna, 2011, p.14-15).

Desta forma ressalto que o foco deste artigo é sobre a análise de livros de música para serem trabalhados no espaço das aulas de música na escola como materiais pedagógico musicais.

Análise de livros na aula de Didática da Música

A partir desta breve apresentação sobre as articulações entre este tema e a minha trajetória, elenco algumas questões para pensarmos sobre este Projeto que escolhi para ser desenvolvido ao longo desta disciplina, durante o terceiro semestre do Curso de Licenciatura em Música do IPA. Pensei ainda que por ser o semestre que antecede ao início das práticas musicais em sala de aula com o estágio supervisionado I, esta pesquisa poderia auxiliar na elaboração das condutas com as estratégias metodológicas e os planejamentos das aulas de música.

O que uma proposição de atividade a partir da seleção de livros de música que cada um dos alunos usaria no espaço da escola regular durante uma aula de música tem em comum com as reflexões geradas no espaço desta disciplina? Como organizar e selecionar questões pertinentes que auxiliem na ficha de análise dos livros e que sejam comuns a todos os alunos? Quais aspectos didáticos e musicais priorizar nestes itens para a confecção dos tópicos de análise? Quais são as relações entre esta proposta de escolher livros e fazer a análise dos mesmos levando em conta um mesmo roteiro distribuído pela professora e as discussões no campo da Didática da Música?

Ao listar estas perguntas e, com o propósito de que muitos outros questionamentos fossem surgindo por parte dos alunos e também de minha parte, iniciei a organização desta ficha de avaliação a partir de resultados e análise de pesquisas desenvolvidas por Souza, Torres, Oliveira e Gonçalves (2009) e por Torres (2009). O objetivo foi de que os alunos pudessem ter um mesmo roteiro de perguntas como norteador das análises. Destaco que esta organização foi fundamental tanto para eu pensar os rumos das análises dos livros quanto para os alunos desempenharem a tarefa.

A seguir apresento algumas das perguntas que constituíram as fichas de análise e que tiveram como primeira demanda a questão com uma justificativa pela escolha de um determinado livro, assim como a explicitação se haviam trabalhado com ele como alunos ou com professores de música, por considerar este tópico essencial para conhecer e desvelar aspectos pedagógicos musicais que mereceram destaque em cada uma das análises, assim como as concepções de música e aula de música que permeavam as narrativas dos textos.

De que maneira os acervos de livros ou manuais didáticos abordam conteúdos de música? Como desvelam contextos institucionais e pedagógico-musicais que estariam constituindo a disciplina música? Quais conteúdos musicais (assuntos em geral, repertório, procedimentos de ensino) circulavam nos livros encontrados nos referidos acervos? (Souza, Torres, Gonçalves e Oliveira, 2009, p.38).

A partir destas questões organizei uma ficha com onze questões que foram selecionadas a partir dos dados da pesquisa de Souza et. al (2009) e complementei com os dados de identificação do livro. Cada aluno recebeu o material no início da atividade e trouxe o livro que havia escolhido para realizar a análise.

Análise de livros para ensino de música na escola

Título do livro:

Autores:

Editora: Ano

Número de páginas: Número de capítulos:

1. Justifique os motivos de sua escolha por este livro e explice se já trabalhou com ele como alunos ou como professor de música?
2. Qual é a faixa etária de alunos para trabalhar com este material?
3. De que maneira este livro aborda conteúdos de música?
4. Como desvela contextos institucionais e pedagógicos-musicais que estariam constituindo a disciplina música?
5. Quais conteúdos musicais (assuntos em geral, repertório, procedimentos de ensino) circulam neste livro?
6. De que forma os conteúdos são selecionados, seqüenciados e organizados?
7. Quais são as concepções de música e de ensino de música implícitas e/ou explícitas no seu conteúdo?
8. Quais as características das ilustrações no material encontrado?
9. Que práticas de ensino de música podem ser desveladas na apropriação desse material? Que atividades musicais proposta ou apresentadas neste livro você escolheria para trabalhar em sala de aula?
10. Quais estratégias de adequação deste livro às políticas educacionais federais e estaduais da época de sua publicação?
11. Que outros comentários faria a respeito do livro que selecionou?

Procedimentos: escolher um livro

Como já ressaltei anteriormente, esta proposta foi desenvolvida com duas turmas de alunos que cursavam a disciplina de Didática de Ensino da Música, num total de 60 alunos, sendo 35 alunos da turma da noite e 25 da turma da tarde. A primeira etapa do trabalho foi de cada um selecionar e trazer para a próxima aula um livro de música que utilizaria em uma aula de música na escola. No dia combinado para o início da tarefa nem todos os alunos haviam trazido os livros, mas a grande maioria tinha selecionado algum e eu levei alguns exemplares para aqueles que estavam com o material pedido. Ressalto que em uma das turmas uma colega levou uns cinco livros para emprestar para os colegas, pois ela já atua como professora de música na escola e tem livros com os quais trabalha na aula de música. Desta maneira todos os alunos tiveram livros para análise e começamos assim a atividade em sala de aula, com a leitura e discussão da ficha de análise e o esclarecimento de dúvidas a respeito de cada tópico.

Embora meu objetivo fosse de que cada aluno escolhesse o seu livro, optei por levar alguns livros para empréstimo e realização da análise, posto que ao longo da disciplina apresentei algumas sugestões bibliográficas para se trabalhar com música na escola de educação básica e havia levado alguns títulos para mostrar para as turmas.

O corpus de análise

Títulos dos livros	Autores
1. <i>Descobrindo o universo da música: ideias para a sala de aula</i>	Elizabeth Krieger
2. <i>Explorando o universo da música</i>	Nicole Jeandot
3. <i>Música na educação infantil</i>	Teca Alencar de Brito
4. <i>Práticas de ensinar música</i>	Teresa Mateiro e Jusamara Souza (Org.)
5. <i>Elementos da linguagem musical</i>	Bruno Kiefer
6. <i>Flauta doce: método de ensino para crianças</i>	Nereide Schilaro Santa Rosa
7. <i>A educação artística da criança (Plástica e Música): fundamentos e atividades</i>	Arlete de Oliveira Lima e Heloisa Lopes
8. <i>Lenga La Lenga</i>	Viviane Beineke e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
9. <i>Instrumentos da Orquestra: cadernos da</i>	Roy Bennet

Universidade de Cambridge

10. *A orquestra Tintim por tintim* Liane Hentschke et al. (Org.).
11. *Guia para Educação e prática musical em escolas* Márcia Visconti e Maria Biagioli
12. *Turma da música* Cecília Cavalieri França
13. *Ensinandos música musicalmente* Keith Swanwick
14. *Música na Educação Básica – 1º, vol. ABEM* Luciane W. F. Garbosa (Editora)
15. *Como ouvir (e entender) música* Aaron Coplan
16. *Estudos de Psicopedagogia musical* Violeta Hemsy de Gainza
17. *Iniciação musical, brincando e criando* Josette Silveira Feres
18. *Palavras que cantam* Jusamara Souza et al. (Org.)
19. *Brincando e musicalizando (com os sons)* Marlei da Silva Novais
20. *Alegria, Alegria* Carlos Felipe e Giselle Vargas
21. *Elementos Básicos da música* Roy Bennet
22. *Para fazer música* Cecília Cavalieri França
23. *Brincando com a música: flauta doce e teclado* Carla Magnan e Gabriella Solari (Org.)
24. *O som e o sentido: uma outra história da música* José Miguel Wisnik
25. *Nossa bandinha* Elvira Drummond
26. *Exercícios de teoria musical* Marisa Rosa de Lima e Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo
27. *O mundo dos sons* Carla Magnan e Gabriella Solari (Org.)
28. *Curso completo de Teoria e Solfejo* Belmira Cardoso e Mário Mascarenhas
29. *A semínima solitária* Patrícia Mauro e Sérgio Conforti
30. *Aprendendo e brincando com a música* Chizuko Yogi
31. *Brincando com música: a descoberta das notas* Carla Magnan e Gabriella Solari (Org.)
32. *Teoria da Música* Bohumil Med
33. *Brincadeiras no teclado* Maria Thereza Ferreira
34. *Como usar a música em sala de aula* Martins Ferreira
35. *Vêm amigo, vêm cantar* Isolde Mohr Frank
36. *Brincadeiras cantadas* Rose Marie Reis Garcia e Lílian Argentina Marques
37. *Brincando com música: como nasce a música* Carla Magnan e Gabriella Solari (Org.)
38. *Aprender a compor* John Howard
39. *Música em diálogo - Ações Interdisciplinares na Educação Infantil* Caroline Cao Ponso
40. *Arranjos de músicas folclóricas* Jusamara Souza et al. (Org.)
41. *Música para professores* Jusamara Souza, Liane Hentschke e Cristina Rolim Wolffebüttel (org.).
42. *Princípios básicos da música para a juventude* Maria Luisa Priolli
43. *Música, cotidiano e educação* Jusamara Souza (Org.)
44. *Koellreutter Educador* Teca Alencar de Brito
45. *Hip Hop: da rua para a escola* Jusamara Souza, Vania Fialho e Juciane Araldi
46. *O mundo encantado da música Vol.I* Nilsa Zimmermann
47. *La iniciación ao piano* Violeta Hemsy de Gainza

Chamo a atenção para o fato de que mantive os nomes dos livros e os autores conforme as informações dos alunos nas fichas de análise, sem correções ou modificações e que são estes que constam na listagem dos livros selecionados.

Entre justificativas e práticas musicais

Juntei os tópicos das justificativas com os das atividades musicais que escolheriam para trabalhar em sala de aula e faço uma síntese de algumas das respostas apresentadas. A seguir apresento quatro excertos dos alunos e destaco que os nomes são fictícios e escolhidos por mim, no sentido de manter o anonimato dos mesmos no trabalho.

Eu não dispunha de nenhum livro didático, apenas métodos de instrumentos musicais e similares, então pedi auxílio de uma colega que emprestou-me pois buscava um livro com bases didáticas que pudessem dar-me suporte para elaborar uma aula futuramente (Cássio, Descobrindo a Música).

O livro apresenta de forma bastante clara e lúdica exercícios relacionados aos conteúdos trabalhados no ensino fundamental, inserindo a música como interface ao aprendizado destes conteúdos, ao mesmo tempo que trabalha as aptidões musicais dos alunos (Arthur, Aprendendo e brincando com Música – vol.1).

Dentre as obras que posso em casa esta é a mais didática e destinada à prática docente (Rafael, Princípios básicos da música para a juventude).

Este livro baseia-se em experiências realizadas em sala de aula, fundamenta-se nos métodos de Kodály e Dalcroze. Um livro para ser trabalhado com as séries iniciais do ensino fundamental, o qual busca aproximar a realidade de nossas crianças com a música. Já trabalhei como professora de música com crianças de seis á dez anos, utilizando como “base” este livro e obtive bons resultados (Clara, O mundo Encantado da Música Vol. I – Dó, Ré, Mi).

Dentre as justificativas selecionadas encontramos respostas diversas que mesclam as escolhas pelos livros já conhecidos e trabalhados em sala de aula aos

livros emprestados e sugeridos pelos colegas com foco nas questões didáticas e musicais.

No tópico referente às práticas de ensino de música analisadas e destacadas pelos alunos, ressalto os seguintes comentários:

Todas são propostas muito ricas em termos de conteúdos musicais e, com certeza, é um livro indispensável para qualquer professor que visa trabalhar especificamente na área da educação básica, tanto em escolas particulares, estaduais ou até mesmo em projetos sociais (José, Música na Educação Básica, vol.1).

O livro não propõe atividades mas mostra o rap como um possível tema a ser abordado na sala de aula. A partir das características particulares do rap podemos desenvolver atividades para a sala de aula como, por exemplo, compor um rap com os alunos e apresentá-lo para a escola [...] (Carlos, Hip-Hop - da rua para a escola).

Como o livro aborda músicas diversificadas, ou seja, de várias localidades proporia um trabalho relacionado com esta diversidade, como exemplo, “o dia dos estados brasileiros”, ensinando canções respectivas (Caroline, Vêm amigos, vêm cantar: coletânea de canções para escola e grupos em geral).

Destaquei estes excertos para apresentar nos limites deste artigo, mas emergiu uma riqueza de comentários ligados aos modos de ler e analisar cada um destes livros, na perspectiva da singularidade dos leitores e de suas leituras e que subsidiaram a minha avaliação e a reorganização desta atividade no contexto de uma disciplina de um curso de Licenciatura em Música.

Finalizo estas reflexões sobre este tema que tem me acompanhado ao longo dos últimos anos, tanto nas práticas pedagógicas em sala de aula quanto nos momentos de orientação dos estágios supervisionados em Música nas escolas de educação básica. Ora estou atuando como professora de Didática ou Prática Pedagógica IV para os alunos, ora estou nas reuniões de orientação dos estágios com as leituras, planejamentos e observação das docências nas aulas de músicas e envolvida com esta temática dos livros e materiais que cada um seleciona para trabalhar com seus alunos.

O retorno positivo dos alunos através da avaliação desta proposta de selecionar e analisar livros tem acontecido ao final de cada semestre letivo e certamente tem sido um dado fundamental para eu rever a validade de continuar a trabalhar com esta atividade e modificar ou acrescentar outras questões. Desta forma posso conhecer concepções musicais dos alunos com suas análises e também propiciar um espaço de socialização e análise dos materiais que muitos já utilizam em suas práticas pedagógico musicais, assim como oportunizar o conhecimento de outros títulos da bibliografia específica da área da Educação Musical no sentido de subsidiar reflexões e proposições pedagógico musicais para as aulas de música na escola de Educação Básica.

Referências

- DAMETTO, Verônica. Análise crítica e comparativa dos métodos pedagógicos de piano de Antonio leal, de Sá Pereira e de José Alberto Kaplan, sob o aspecto metodológico da técnica pianística. In: GOBBI, Valéria (Org.). *Questões em Música*. Passo Fundo: editora da UPF, 2004, p.165-176.
- GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Contribuições teórico-metodológicas da história da leitura para o campo da educação musical: a perspectiva de Roger Chartier. *Revista da ABEM*, n. 22, Porto Alegre, p.19-29, 2009.
- GONÇALVES, Lilia Neves; COSTA, Maria Cristina Lemes S. O projeto Conteúdos de música em livros didáticos: resultados parciais. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 11., 2002, Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2002.
- OLIVEIRA, Fernanda de Assis. Materiais didáticos nas aulas de música: um survey com professores da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado no PPGE Música- Mestrado-Doutorado UFRGS, 2005.
- PENNA, Maura. Introdução. MATEIRO, Teresa, ILARI, Beatriz. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora IBPEX, 2011, p.13-24
- REYS, Maria Cristiane, GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Cello mit Spass und Hugo: O método de Gerhard Mantel, análise e leituras. In: XX Congresso da ANPPOM, *Anais...* Florianópolis, 2010.
- SOUZA, Jusamara, TORRES, Maria Cecília A. R, GONÇALVES, Lilia Neves, OLIVEIRA, Fernanda. A construção da música como uma disciplina escolar: um estudo a partir dos livros didáticos In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 18. 2002, Londrina. *Anais...* Londrina: ABEM, 2009.

TORRES, Maria Cecília A. R. Entre livros e métodos musicais para ensino de instrumentos: diferenças e semelhanças. In: GOBBI, Valéria (Org.). Questões em Música. Passo Fundo: editora da UPF, 2004, p.42-56.

TORRES, Maria Cecília A. R. Olhares de alunos de um Curso de Licenciatura em Música: entre métodos e manuais para ensino de instrumento. Revista da FUNDARTE, Montenegro: Editora da FUNDARTE, ano 9, n.17, janeiro- junho 2009, p.25-29.

Análise estrutural de *Ragtime para onze* *instrumentos*, de Igor Stravinsky (1882 – 1971)

Alexy Viegas
(CMPB de Curitiba)

Resumo: Neste artigo busca-se investigar indícios na peça de Igor Stravinsky intitulada *Ragtime para onze instrumentos* da existência do elemento popular no material composicional e levantar questões relacionadas à sua análise estrutural, tendo como base a teoria de Allen Forte (1973).

Palavras-Chave: Stravinsky, *Ragtime para onze instrumentos*, análise musical, teoria dos conjuntos.

STRUCTURAL ANALYSIS OF *RAGTIME FOR ELEVEN INSTRUMENTS*, BY IGOR STRAVINSKY (1881-1971)

Abstract: This essay aims to search for evidences of popular elements in the composition in Igor Stravinsky's *Ragtime for eleven instruments*, and raises the discussion related to the structural analysis of *Ragtime for eleven instruments*, based on the theory of Allen Forte (1973).

Keywords: Stravinsky, *Ragtime for eleven instruments*, musical analysis, set theory.

Introdução

A peça do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) intitulada *Ragtime para onze instrumentos*¹ foi estreada em versão para piano no dia 8 de novembro de 1919 em Lausanne, na Suíça, e em versão para conjunto no dia 27 de abril de 1920 em Londres, na Inglaterra (Walsh, 2002, p. 546). Através da ajuda do poeta suíço Blaise Cendrars, a peça foi publicada pela editora *Editions de La Sirène* em 1920, sendo posteriormente negociada com a editora Chester, tornando-se comum entre pianistas e grupos música de câmara². De acordo com Richard Taruskin (1996, p. 1307) a peça foi concluída na manhã do dia 10 de novembro de 1918, data da rendição alemã na Primeira Guerra Mundial, tornando-se significativa à obra de Stravinsky no sentido da busca por elementos musicais do *ragtime* norte-americano e reelaboração deste material em uma obra estilizada.

Para Stravinsky, a música popular norte-americana estava indissociável de seu aspecto rítmico. Em suas palestras formatadas nos artigos do livro *Poética Musical em seis lições* (1996) o compositor refere-se aos gêneros populares americanos para exemplificar o seu conceito de ritmo, métrica, simetria e regularidade:

(...) a *métrica* resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso, enquanto o *ritmo* resolve a questão de como essas partes iguais serão agrupadas dentro de um determinado compasso. (...) Vemos portanto que a *métrica* – já que intrinsecamente oferece apenas elementos de *simetria*, sendo inevitavelmente composta de quantidades iguais – é necessariamente utilizada pelo *ritmo*, cuja função é estabelecer a ordem no movimento dividindo as quantidades fornecidas pelo compasso.

Quantos de nós, ouvindo *jazz*, não terão sentido uma curiosa sensação, próxima da vertigem, quando um dançarino ou músico solista, tentando

¹ Em inglês, Ragtime for eleven instruments; em francês, Ragtime pour onze instruments.

² Walsh, Stephen. *Igor Stravinsky*. Disponível em: <http://www.chesternovel.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1530> Acesso em 10/03/2010.

insistentemente enfatizar acentos irregulares, não consegue desviar o nosso ouvido da pulsação regular da métrica produzida pela percussão?

(...) O que chama mais atenção nesse conflito entre ritmo e métrica? É a obsessão com a *regularidade*. Os tempos isócronos, nesse caso, são apenas um modo de pôr em relevo a invenção rítmica do solista. É isso que traz surpresa e produz o inesperado. Refletindo sobre isso, percebemos que sem a presença real ou implícita das marcações de tempo não poderíamos descobrir o sentido dessa invenção. Estamos aqui apreciando uma forma de relação. (Stravinsky, 1996, p. 35-36)

Em *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky trabalha seus motivos e temas com técnicas de desenvolvimento de variação rítmica e intervalar. A métrica da peça não corresponde aos *ragtimes* clássicos dos compositores americanos, contudo não apresenta mudanças de andamento ou de fórmula de compasso. Algo que aproxima a peça aqui abordada dos *ragtimes* clássicos, como os de Scott Joplin, é a utilização de seções, ainda que estas sejam desenvolvidas de maneiras distintas pelos compositores.

A peça está fundamentada nos motivos básicos apresentados nos primeiros compassos da música, que são aproveitados e variados ao longo dos temas, seções e materiais contrastantes. Estes materiais contrastantes fazem a ligação entre outros materiais, criando as seções principais. Por sua vez, as seções contrastam entre si em termos de caráter e movimento rítmico. A simetria dos *ragtimes* clássicos é dissolvida por Stravinsky, entretanto observa-se que o compositor não abandona a quadratura tradicional do gênero popular em alguns momentos (por exemplo, na introdução).

1 Motivos

Ragtime para onze instrumentos apresenta quatro motivos³ que possuem significado estrutural e são utilizados largamente até o último compasso da

³ Para Schoenberg (1996, p. 35), “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos (...). Visto que quase todas as figuras de uma peça

música. Estes motivos são encontrados nos temas e materiais contrastantes e estão caracterizados pelas classes intervalares [1, 2, 3 e 4]⁴. A primeira aparição desses motivos ocorre na introdução da peça (compassos 1-3). A Figura 1 ilustra estes motivos nos três primeiros compassos da peça.

Figura 1 – Motivos na introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999



Percebe-se que os motivos *a* e *c* apresentam ritmos encontrados no repertório tradicional de *ragtime*, com a ocorrência das classes intervalares [2, 3 e 4], enquanto os motivos *b* e *d* contrastam rítmica dos motivos *a* e *c*, e apresentam classes intervalares mais fechadas [1 e 2].

A tabela 2 contrasta os padrões rítmicos e intervalares dos motivos da introdução. Identifica-se uma predominância de movimentos ascendentes nos motivos *a*, *b* e *d* em detrimento do movimento descendente identificado no motivo *c*.

Tabela 1 – Contraste entre as características dos motivos

Motivo	Rítmica	Estrutura de Classe Intervalar	Movimento
		[3-2]	Ascendente
		[1]	Ascendente
		[4-2-3-3-2-3]	Descendente

revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da ideia(...).”

⁴ A terminologia utilizada nesta análise segue o padrão proposto em: Forte (1973); reforçado por Rahn (1987, c1980). Esta análise considera as seguintes relações de inversão intervalar: [0] = [0]; [1] = [11]; [2] = [10]; [3] = [9]; [4] = [8]; [5] = [7]; [6] = [6]. Vide: Forte (1973, p. 14). A terminologia para conjuntos de classes de altura segue o padrão de Forte (1973), como por exemplo o conjunto 3-1 [0,1,2], enquanto que a terminologia do perfil de classes intervalares segue o padrão de Rahn (1980), como por exemplo [1-1-1]. Utiliza-se a forma ordenada dos conjuntos de classe de altura para facilitar a compreensão analítica.



[1-2-1]

Ascendente

1.1 Motivo a

Berlin afirma que a mudança mais notável no *ragtime* da década de 1910 é o aumento do uso de ritmos pontuados (1980, p. 147). O primeiro motivo de *Ragtime para onze instrumentos* apresenta valor rítmico pontuado, típico da última fase de *ragtime*, e localiza-se na anacruse, atuando como impulso inicial da peça e da introdução.

As classes intervalares [2 e 3] encontradas no motivo a são frequentemente identificadas ao longo da peça, em situações harmônicas (verticais) e melódicas (horizontais). Em suas diversas aparições, o motivo a desempenha papéis diferentes: serve como impulso inicial da introdução (compasso 1), como impulso inicial do tema 1 (compasso 5), como contraponto melódico na voz intermediária (compassos 24-28) e como material contrastante (compasso 36). A Figura 2 exemplifica algumas das ocorrências do motivo a.

1.2 Motivo b

Berlin (1980, p.154) atenta que “é natural que o *ragtime* e o *blues*, emergindo do mesmo ambiente, sejam relacionados”. Ainda conforme o autor, “na maioria dos casos, a influência do *blues* nas peças de *ragtime* era pequena até a segunda década do século XX”, e “com a revelação do *blues* em partituras a partir de 1912, esta influência aumentou significativamente”.

O perfil rítmico do motivo b contrasta com os demais motivos, “estabilizando” a rítmica dos motivos a e c e sugerindo a sonoridade da *blue note*. O aparecimento de duas semínimas em movimento de classe intervalar [1] e posição métrica forte “quebra” com a rítmica agitada dos motivos a e c e enfatiza a idéia da *blue-note* no contexto da introdução⁵.

⁵ Vale observar que a classe intervalar [1] identificada no motivo b é predominante do discurso musical de *Ragtime para onze instrumentos*.

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *b* em diversos trechos da peça, como por exemplo, na voz inferior dos compassos 30-34⁶, no tema 3 no compasso 49 e no material contrastante do compasso 67 (vide Figura 3).

Figura 2: Exemplos de exposições do motivo *a*
Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 3: Exemplo de exposições do motivo
Fonte: O autor, 2010



⁶ Neste caso, vale ressaltar a utilização da escala cromática, que é a repetição contínua do motivo.

1.3 Motivo c

Ainda segundo Berlin (1980, p. 83), “nos primeiros *ragtimes*, dois tipos de síncope surgem como as mais importantes, que servirão como base para a maioria das variantes: síncopes sem ligadura, que se restringem a separar a metade dos compassos, e síncopes com ligadura, que conectam as metades do compasso”.

Identifica-se no motivo *c* o perfil rítmico da síncope sem ligadura (que não cruza os tempos do compasso), típica dos primeiros *ragtimes* para piano. Ao longo de variações no decorrer da peça, o motivo *c* sofre variação por alteração de seu padrão de classe intervalar original [4-2-3-3-2-3], preservando, contudo, seu perfil rítmico.

Pode-se reconhecer a identidade do motivo *c* em diversos trechos, como, por exemplo, no tema 1 no compasso 6, no material contrastante do compasso 38 e na variação da introdução no compasso 82:

Figura 4 – Exemplo de exposições do motivo *c*

Fonte: Stravinsky, 1999



1.4 Motivo d

O motivo *d* do compasso 3 apresenta perfil rítmico de quiáltera repousando em uma semínima. Seu contorno, caracterizado pelas classes intervalares fechadas [1 e 2], é reconhecido em diversos momentos da peça, como por exemplo no tema 1 (compassos 5-9) e no primeiro material contrastante

(compasso 12). Em suas ocorrências ao longo da música, sofre diversas alterações como transposição, permutação e deslocamento de oitava de elemento(s) do conjunto do momento.

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *d* em diversos trechos da peça, como por exemplo, no primeiro material contrastante da peça (compasso 12), na operação de transposição do primeiro material contrastante (compasso 23) e na operação de transposição e permutação do primeiro material contrastante (compasso 29).

Figura 5 – Exemplo de exposições do motivo *d*

Fonte: Stravinsky, 1999



2 Temas

Ragtime para onze instrumentos apresenta temas⁷ que se alternam ao longo do texto musical, sendo que todos são formados a partir dos quatro motivos encontrados na introdução. Os temas 1 e 2 são mais ocorrentes ao longo da peça, enquanto que os temas 3 e 4 surgem em momentos pontuais. Estes temas são trabalhados de várias maneiras: através de operação de transposição⁸, variação rítmica⁹, ampliação intervalar, união de dois temas, variação de consequentes

⁷ O conceito de tema empregado neste artigo está de acordo com a definição de Caplin (1998, p. 257) para *themelike unit*: “uma unidade que se parece com um tema em sua organização formal, mas é usualmente mais desprendida e não conclui necessariamente com uma cadência”.

⁸ Vide Forte (1973, p. 29-38).

⁹ Vide Schoenberg (1996, p. 35-42).

melódicos, entre outras. Em determinados trechos da partitura, alguns temas são seguidos por transições curtas, que conectam seções ou os temas entre si.

2.1 Tema 1

O tema 1 baseia-se nos motivos *a*, *b* e *c*. A primeira vez que este aparece (voz intermediária dos compassos 5-9), o motivo *a* atua ritmicamente como “antecedente”, enquanto que o motivo *c* possui função rítmica “consequente” (vide Caplin, 1998, p. 49-55), sendo que a predominância da classe intervalar [1] é derivada do motivo *b*. Seu perfil melódico é caracterizado pelas classes intervalares intervalos [1 e 2], com predominância da classe intervalar [1]. É o tema mais longo da peça, abrangendo cinco compassos.

Nos compassos 5-9, o tema 1 é caracterizado pelo conjunto 5-1 [0,1,2,3,4] na voz intermediária. Os conjuntos 3-1 [5,6,7] na voz superior e 4-23 [0,2,5,7] no baixo completam a textura polifônica do trecho. Percebe-se que a sua união dos conjuntos 3-1 [5,6,7] e 5-1 [0,1,2,3,4] caracteriza o conjunto 8-1 [0,1,2,3,4,5,6,7]. Como os conjuntos 3-1 e 5-1 (e consequentemente o conjunto união 8-1) apresentam o mesmo padrão de classe intervalar [1], identifica-se na predominância da ocorrência deste intervalo no tema 1 a primeira afirmação de uma classe intervalar estrutural.

Figura 6 – Tema 1

Fonte: O autor, 2010

(COMPASSOS 5-9)

Soprano: 3-1 [5,6,7]	Contralto Tema 1: 5-1 [0,1,2,3,4]	Baixo: 4-23 [10,0,3,5]
-------------------------	--------------------------------------	---------------------------

Observam-se as seguintes ocorrências do tema 1 ao longo da peça:

- Tema 1: c. 5-9
- Tema 1 em operação $t=1$ ascendente: c. 16-21
- Variação do tema 1: c. 94-102
- Tema 1: c. 131-135
- Variação do tema 1: c. 119-125
- Sobreposição de ideia do tema 1 com o tema 4: c. 126-130

2.2 Tema 2

É uma mistura do motivo *b* com motivo *d*, formado a partir de variação destes temas. O motivo *b* é identificado pela presença da classe intervalar [1] (que sugere a sonoridade da *blue-note*). A variação do motivo *b* se dá pela inclusão de notas repetidas e pela redução rítmica do movimento de classe intervalar [1], onde as semínimas do motivo original tornam-se colcheias no tema 2.

O motivo *d* é variado ritmicamente e modificado pela inclusão de síncope na última nota. Seu perfil melódico também é alterado em relação ao original – o padrão intervalar [1-2-1] torna-se [1-1-5]. A classe intervalar [5] trabalha como elemento de contrastante durante a peça, estando presente em diversos trechos na linha do baixo.

Assim como no tema 1, observa-se o conceito de antecedente e consequente entre os dois motivos geradores do tema 2:

Figura 7 – Tema 2

Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 2 ao longo da peça:

- Tema 2: c. 25-28
- Variação do tema 2: c. 90-93
- Variação do tema 2: c. 116-118
- Tema 2: c. 151-154

2.3 Tema 3

O tema 3 está relacionado ao motivo *b*. Percebe-se a mesma classe intervalar [1] e posição métrica forte com variação rítmica por aumentação¹⁰ (as

¹⁰ Vide Schoenberg (1996, p. 37).

semínimas da introdução tornam-se mínimas). Sua aparição contrasta com o caráter rítmico e sincopado dos temas 1 e 2.

O tema 3 é formado pelo conjunto 3-1, que possui forma normal [0,1,2], o mesmo conjunto do tema 1. Entre os compassos 49 e 78, o tema 3 aparece diversas vezes. Ocorrem, ao longo destas aparições, operações de transposição das classes de altura que caracterizam o tema. Estas aparições do tema 3, que na maioria das vezes dura apenas um compasso, são intercaladas com materiais contrastantes.

Figura 8 – Ocorrências do tema 3

Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 3 ao longo da peça:

compassos 49, 51-52, 55, 57, 60, 65, 68, 85, 87-88, 111 e 113-114.

2.4 Tema 4

O tema 4 é formado pelo deslocamento das síncopes e variação do motivo c (aumentação rítmica), e pelo motivo d (o desenho linear dos consequentes nos compassos 75-76 e 130-131 é semelhante ao contorno melódico do motivo d no compasso 3) . O antecedente é o mesmo nas duas aparições do tema 4, enquanto que o consequente é variado. Na aparição do tema 4 no compasso 73 (trompete), o consequente é gerado a partir do motivo a, ao passo que na aparição do compasso 127 (flauta) o consequente está construído sob a rítmica do motivo b. Entretanto, o padrão intervalar destes consequentes é o mesmo: movimento por classe intervalar [2], que está presente na forma básica do motivo a. Ocorre uma operação t=3 descendente entre o conjunto 4-21

[10,0,2,4] do primeiro consequente (compassos 76-77) e o conjunto 4-21 [7,9,11,1] do segundo consequente (compassos 130-131).

O antecedente possui estrutura de classe intervalar [3-2-2-2-4].

Figura 9 – Tema 4

Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 4 ao longo da peça:

- Tema 4: 73-77
- Sobreposição de idéia do tema 1 com o tema 4: 126-130

3 Introdução

Nos primeiros compassos da peça, observa-se uma oposição entre os dois primeiros motivos (*a* e *b*), contrastando com o motivo seguinte (*c*). Os motivos *a* e *b* caracterizam o conjunto 5-32 [8,9,0,3,5] e o motivo *c* caracteriza o conjunto 5-34 [0,2,4,6,9], sendo que a união destes conjuntos resulta em 8-12 [0,2,3,4,5,6,8,9].

A principal função estrutural da introdução é apresentar motivos (rítmicos e/ou melódicos) que serão trabalhados ao longo da peça. Observa-se nas ocorrências da introdução (Figura 10) uma estrutura de classe intervalar que é pouco alterada ritmicamente ao longo do discurso musical. O padrão rítmico é variado em pequenos detalhes, como, por exemplo, na inclusão de elementos de menor valor na variação do compasso 83.

Stravinsky trabalha também com algumas variações de classes intervalares e apresenta ocorrências da introdução em alguma transposição em relação à sua primeira aparição (exceções são o compasso 140, repetição literal do compasso 13, e o trecho da última aparição no compasso 175, que mantém os mesmos grupos de classes do motivo *c* da primeira ocorrência) (Figura 11).

Figura 10 – Introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

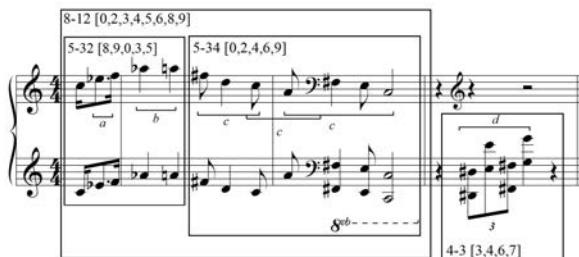


Figura 11 – Ocorrências da introdução
Fonte: Stravinsky, 1999



4 Materiais contrastantes

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* evidencia materiais contrastantes que na maioria das vezes são intercalados entre as aparições dos temas. São materiais de curta duração que dialogam com os temas e entre si.

Sofrem variações ao longo do discurso musical, como operações de transposição, permutação, deslocamento de oitava de elemento(s) do conjunto do momento, entre outras.

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* aponta sete materiais contrastantes. Dentre estes materiais, destaca-se o primeiro material contrastante caracterizado pelo motivo *d*, utilizado como separação ou conexão de materiais (similares ou diferentes). Ocorre em sua forma original no compasso 12, com variações por operação de transposição, permutação e deslocamento de oitava nos compassos 22, 23, 29, 30, 33, 41, 42, 44, 61, 72, 86, 89, 109-110, 112, 115, 138, 148-149, 155, 156-157, 159-160 e 167-168. Sua primeira aparição atua como pontuação e separação de materiais, onde desagrega o tema 1 (compassos 5-9) de uma repetição variada da introdução (compassos 14-15).

Figura 12 – Material contrastante 1 e suas variações

Fonte: O autor, 2010

MATERIAL CONTRASTANTE:



VARIAÇÕES:

12	22	29	30	33	41
Original	Transposição	Transposição e Permutação	Transposição e Permutação	Transposição e Permutação	Transposição

44	72	86	89	109	111
Transposição, Permutação e Deslocamento de Oitava	Transposição	Transposição	Transposição	Transposição	Transposição

Outros materiais contrastantes são identificados:

- Material contrastante 2: ritmos pontuados (compassos 36-40, 43, 45, 70-71, 103-104, 107-108, 171 e 173-174);
- Material contrastante 3: síncope aumentada (compassos 46, 67, 69);
- Material contrastante 4: movimento oblíquo pelo intervalo [1]. (compassos 53, 56 e 58-59);
- Material contrastante 5: variação da rítmica típica do *cakewalk*. (compasso 54);
- Material contrastante 6: tríades em movimento paralelo através das classes intervalares [1 e 2] (compassos 61-63 e 78-80);
- Material contrastante 7: gesto rítmico (compassos 64 e 66).

Figura 13 – Demais materiais contrastantes
Fonte: Stravinsky, 1999



5 Esquema Formal

A peça pode ser interpretada como A-B-A, onde a parte A possui função de exposição e reexposição e compreende as seções 1 e 3, enquanto a parte B possui função de desenvolvimento e compreende a seção 2 (que, por sua vez, é subdividida em duas partes).

A descrição dos compassos da peça aponta que a música é mais densa nas seções intermediárias (2 e 3), onde ocorrem os desenvolvimentos temáticos e maior aparição de materiais contrastantes:

SEÇÃO 1: compassos 1 – 48:

(Apresentação – Exposição)

- Introdução: 1-4
- Tema 1: 5-9
- Dissolução do tema 1: 10-11
- Material contrastante 1: 12
- Variação da introdução: 13-15
- Tema 1 variado: 16-21
- Material Contrastante 1: 22-23
- Dissolução do tema 1: 24
- Tema 2: 25-28
- Variação do material contrastante 1: 29-34

-
- Secondary Ragtime: 35
 - Material contrastante 2: 36-40
 - Material contrastante 1: 41-42
 - Material contrastante 2: 43
 - Material contrastante 1: 44
 - Material contrastante 2: 45
 - Material contrastante 3: 46
 - Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 47
 - Gesto Cadencial: 48

SEÇÃO 2: Primeira parte - compassos 49 - 106

(Oposição de materiais – seção contrastante)

- Tema 3: 49
- Variação do Secondary Ragtime: 50
- Tema 3: 51-52
- Material contrastante 4: 53
- Material contrastante 5: 54
- Tema 3: 55
- Material contrastante 4: 56
- Tema 3: 57
- Material contrastante 4: 58-59
- Tema 3: 60
- Material contrastante 6 (variação do tema 1): 61-63
- Material contrastante 7 (rítmico): 64
- Tema 3: 65
- Material contrastante 7: 66
- Material contrastante 3 (síncope aumentada): 67
- Tema 3: 68
- Material contrastante 3: 69
- Variação do material contrastante 2: 70-71
- Material contrastante 1: 72
- Tema 4: 73-77
- Variação do material contrastante 6: 78-80
- Variação da introdução: 81-84
- Tema 3: 85
- Material contrastante 1: 86
- Tema 3: 87-88
- Material contrastante 1: 89
- Variação do tema 2: 90-93
- Variação do tema 1: 94-102
- Material contrastante 2: 103-104
- Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 105
- Gesto Cadencial: 106

SEÇÃO 2 : Segunda Parte - compassos 107 – 137

(Diálogo entre a 1ª primeira seção e a primeira parte da 2ª Seção)

- Material contrastante 2: 107-108
- Material contrastante 1: 109-110
- Tema 3: 111
- Material contrastante 1: 112
- Tema 3: 113-114
- Material contrastante 1: 115
- Variação do tema 2: 116-118
- Variação do tema 1: 119-125
- Sobreposição de idéia do tema 1 com o tema 4: 126-130
- Tema 1: 131-135
- Dissolução do tema: 136-137

SEÇÃO 3: compassos 138 – 178

(Reexposição – Conclusão)

(Compassos 138-170 correspondem a 12-44)

- Material contrastante 2: 171
- Variação da introdução: 172
- Material contrastante 2: 173-174
- Segunda variação da introdução: 175-176
- Gestos Cadenciais: 177-178

Vejamos de que forma os materiais abordados até o momento são relacionados ao longo do discurso de *Ragtime para onze instrumentos*.

6 Questões Estruturais

As classes intervalares [1 e 2] possuem significado estrutural em *Ragtime para onze instrumentos*. Praticamente em todos os momentos da peça pode-se ouvir essas classes, que atuam como um “fio condutor” e são uma restrição que o compositor possivelmente delimitou para guiar o processo composicional. Em poucos momentos Stravinsky abandona tal padrão intervalar em detrimento de outra sonoridade. Quando isto ocorre, estas outras classes intervalares de função contrastante atuam em subordinação às classes intervalares [1 e 2].

Devido a esta predominância, pode-se apontar claramente os trechos onde o compositor utiliza outro padrão intervalar. Em praticamente todos estes trechos, as classes intervalares [1 e 2] permanecem em algum plano sonoro, dialogando contrapontisticamente com classes intervalares de contraste. A tabela 3 desconsidera alguns trechos em que a linha do baixo possui uma função mais

rítmica do que linear, como por exemplo, a passagem do compasso 50 que apresenta a classe intervalar [5], e gestos cadenciais, como o do compasso 4.

Tabela 2 – Classes intervalares contrastantes

Compassos	Classe intervalar incluída	Sem classes intervalares [1 e 2]?	Descrição do trecho
1-2	[3 e 4]	Não	Introdução
14-15	[3, 4 e 5]	Não	Variação da introdução
70-71	[3, 4 e 5]	Não	Material Contrastante
73-77	[3 e 4]	Não	Tema 4
83-84	[3, 4 e 5]	Não	Segunda variação da introdução
126-129	[3 e 4]	Não	Tema 4
140-141	[3, 4 e 5]	Não	Repetição literal de 14-15
172-173	[3 e 4]	Não	Coda - Variação da introdução
174-175	[3, 4, e 5]	Não	Coda - Variação da introdução

6.1 Primeira Seção

Stravinsky inicia a peça sem explicitar na introdução a relevância que as classes intervalares [1 e 2] terão na unidade estrutural de *Ragtime para onze instrumentos*. A introdução (compassos 1-4) compreende três fragmentos musicais distintos. O primeiro fragmento está localizado nos compassos 1 e 2, onde uma frase articulada em rítmica típica de *ragtime* organiza-se no conjunto [0,2,3,4,5,6,8,9]. Após uma rápida ascensão de duração de dois tempos, a frase toma movimento contrário, repousando na classe de altura [0], sob operação $t=24$ em relação à primeira classe de altura da peça. O segundo fragmento é identificado no compasso 3, onde o compositor emprega um efeito de rápido glissando através do conjunto 4-3 [3,4,6,7]. Esta é a primeira ocorrência de um trecho organizado através das classes intervalares [1 e 2], que serão utilizadas até ao final da peça como delimitação do material composicional. O terceiro fragmento (compasso 4) compreende as classes de altura [7,0], uma clara citação às cadências V – I dos finais de seções do repertório tradicional de *ragtime*.

Vale observar também que, em um nível mais profundo, pode se identificar uma descida estrutural entre as classes de altura [0] (anacruse do compasso 1), [11] (compasso 4) e [10] (compasso 5), mais uma evidência do material intervalar que o compositor emprega como elemento organizacional da peça.

Figura 14 – Conjuntos da introdução

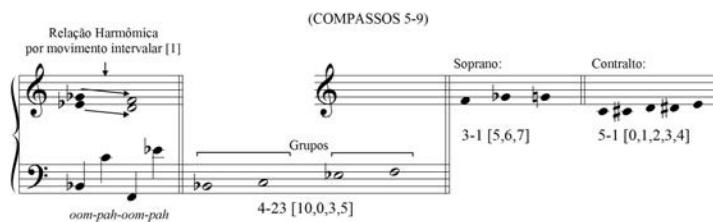
Fonte: O autor, 2010



O trecho a seguir (compassos 5-9) é caracterizado pela primeira relação vertical através da classe intervalar [1], onde o conjunto [3,6] sofre t=1 descendente resultando em [2,5]. Nesta passagem, o registro do soprano movimenta-se pelo conjunto 3-1 [5,6,7] enquanto o contralto apresenta o conjunto 5-1 [3,2,0,1,4]. A linha do baixo respeita o acompanhamento tipo do *ragtime*, chamado informalmente por músicos do gênero como *oom-pah-oom-pah*, e caracteriza o conjunto 4-23 [10,0,3,5], que apresenta duas ocorrências da classe intervalar [2].

Figura 15 – Conjuntos do Tema 1

Fonte: O autor, 2010



No trecho do compasso 10-11 percebe-se uma dissolução do trecho anterior, especialmente pelo abandono da linha de baixo em ostinato e pela figura rítmica de colcheia pontuada–semitocheia no contralto. Entretanto o padrão de movimento através da classe intervalar [2] é mantido. Destaca-se neste trecho o perfil melódico do baixo, onde a frase descendente articulada em tempo forte é respondida no tenor nos contratemplos, sob $t=2$.

Figura 16 – Linha do baixo, compassos 10-11

Fonte: O autor, 2010

(COMPASSOS 10-11)

6-9 [5,7,9,10,11,0]

Operação $t=2$

Vc.

Cb.

[1] [2] [3]

No compasso 12 observa-se a aparição de um material contrastante em *tutti* que aproveita a última classe de altura da melodia principal do compasso 11 (classe de altura [9]) e a utiliza como classe de altura inicial da melodia principal do compasso 12, apresentando perfil sincopado e movimentando-se através das classes intervalares [1 e 2]. Neste trecho identifica-se a primeira utilização da classe intervalar [1] em uma situação vertical: o compositor utiliza uma escrita de dobramento de oitavas, sendo que a oitava mais grave apresenta duas notas abaixadas em $t=1$ em relação à mesma melodia na voz de cima. Este trecho é derivado das três últimas classes do quarto motivo da introdução 3-2 [4,6,7] sob $t=3$ ascendente, e caracteriza o conjunto 6-2 [4,6,7,8,9,10].

Figura 17 – Primeiro material contrastante e motivo *d*

Fonte: o autor, 2010

(COMPASSOS 12-13 e 03)

12 *Tutti* operação $t=3$

6-2 [4,6,7,8,9,10]

Cim.

VI. I

VI. II

Vio

Cb

3-2 [4,6,7]

Na passagem que comprehende os compassos 13-14, é identificada a primeira variação dos primeiros motivos da introdução. Aqui Stravinsky utiliza uma classe intervalar diferente daquelas encontradas na primeira aparição dos motivos: o compositor emprega a classe intervalar [5], formando o conjunto [4-11].

O próximo material (compassos 16-21) surge como desenvolvimento do trecho apresentado nos compassos 5-9. Observa-se, assim como na introdução, uma relação estrutural no plano de fundo através de movimento de classe intervalar [1]; se o trecho dos compassos 5-9 apresentou ostinato no baixo tendo a classe de altura [10] como eixo, no trecho entre os compassos 16-23 a classe de altura e eixo do ostinato sobe para [11]. O ostinato desta micro-seção irá trabalhar apenas com um grupo de duas classes de alturas [11-1], mantendo a classe intervalar estrutural [2]. Nesta passagem o compositor emprega basicamente os mesmos movimentos de classe intervalar dos compassos 5-9, porém aplica variação pela técnica de transferência de registro por deslocamento de oitava (vide Salzer, 1962, p. 127). Ao contrário do trecho de onde é derivada (5-9), esta passagem apresenta variação do material contrastante do compasso 12 sobre a linha de ostinato do baixo. Na segunda aparição do material contrastante derivado do terceiro motivo introdução (compassos 22-23), Stravinsky adota mais uma vez a operação $t=1$ no dobramento da voz inferior.

Figura 18 – Tema 1 e material contrastante

Fonte: O autor, 2010

(COMPASSOS 16-21)
Soprano: 3-1 [6,7,8]
Contralto: 4-1 [1,2,3,4]

VI. I
Vio. Cb.

(COMPASSOS 22-23)
6-2 [8,10,11,0,1,2]

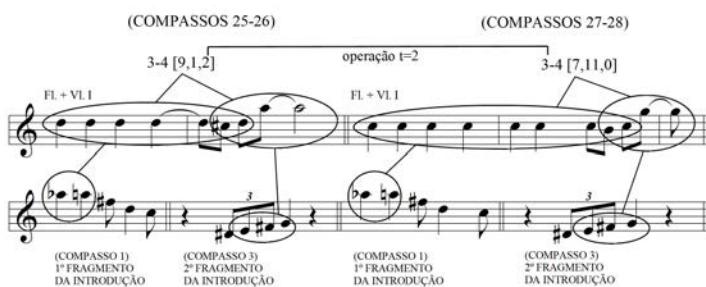
Cim.
VI. I
VI. II
[11]
Vio. Cb.

Os próximos quatro compassos (25-28) são caracterizados por dois motivos ou micro-temas derivados dos gestos da introdução. Pode-se observar dois pequenos conjuntos em interseção entre os compassos 25-26. O primeiro conjunto abriga as classes de altura [1,2] e é variação do micro-conjunto [8,9] do

primeiro compasso da peça (motivo *b*), ao passo que o segundo grupo comprehende o conjunto 3-4 [9,1,2] caracterizando-se como uma variação por ampliação intervalar do compasso 3 (motivo *c*). O mesmo perfil de classe intervalar é mantido pelo compositor nos compassos 27-28, onde ocorre a operação $t=2$ do material exposto nos compassos 25-26, com uma pequena variação métrica onde a primeira classe de altura do grupo é articulada por mais duas vezes, ocasionando deslocamento rítmico. Outro detalhe a se observar nesta passagem é o aparecimento das doze classes de altura [0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] considerando-se todos os planos sonoros (linha do baixo, acompanhamento das vozes intermediárias e contracanto).

Figura 19 – Conjuntos do Tema 2

Fonte: O autor



Durante os próximos compassos (29-35, Fig. 20), Stravinsky abandona o ostinato da linha do baixo e opta por uma escrita rítmica irregular. Apesar de manter o compasso em 4/4, o compositor adota grupos rítmicos de 6, 4 e 2 tempos (compassos 29-32) criando assim um ambiente sonoro de instabilidade tendo em vista a regularidade rítmica típica do gênero *ragtime*. A sonoridade da classe intervalar [1] continua predominante, especialmente no movimento da linha do baixo, até ser interrompida no compasso 35 quando caracteriza-se o *secondary ragtime*, um dos principais recursos estilísticos do gênero.

O próximo trecho (compassos 36-48, Fig. 21) apresenta uma mescla de elementos, como uma coletânea de materiais utilizados até o momento. Na passagem dos compassos 36-37, observa-se que o segundo material contrastante (originado da rítmica do motivo *a*) caracteriza o conjunto 8-27 [1,2,4,5,7,8,9,11]

e rompe com o cromatismo ascendente da linha do baixo do trecho antecedente (compasso 29-34). Neste momento o baixo retorna a se articular em métrica regular.

Figura 20 – Primeiro material contrastante e *secondary ragtime*

Fonte: O autor, 2010

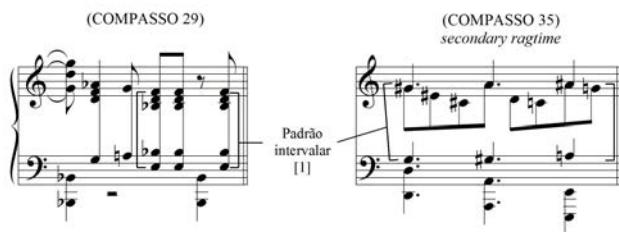


Figura 21 – Padrão de classe intervalar no segundo material contrastante

Fonte: O autor, 2010

Entre os compassos 38-39, Stravinsky utiliza-se mais uma vez do recurso estilístico *ragtime secondary* (compasso 38) e dos ritmos pontuados em movimento através da classe intervalar [2]. O compositor emprega aqui o movimento de classe intervalar [3] na linha do baixo entre as classes de altura [7,4], preparando ouvinte para a sonoridade intervalar contrastante que marcará o ostinato da segunda seção na linha do baixo. A classe intervalar [3] é repetida entre os compassos 40-41 e 42-43 (aparece como [11,2]) na linha de baixo sob operação $t=4$.

Durante os compassos 41-43, observa-se operações de transposição de materiais contrastantes já apresentados - o primeiro material contrastante aparece sob $t=5$ (em relação ao material original do compasso 12) nos compassos 41-42, mais uma vez utilizando a textura intervalar com a operação $t=1$ em bloco; e o

segundo material contrastante é reexposto sob t=5 (em relação ao material original do compasso 36) no compasso 43.

Nos cinco últimos compassos da primeira seção (compassos 44-48) identifica-se pelo menos três elementos musicais já conhecidos até este ponto da análise: o primeiro material contrastante (textura intervalar derivada do motivo a – compasso 44); o segundo material contrastante (motivo pontuado – compasso 45); e o movimento melódico através das classes intervalares [1,2] no compasso 47 que caracteriza o conjunto 3-1 [1,2,3] e [4,5,6], o mesmo conjunto da voz superior do tema 1. Para dialogar com estes elementos, o compositor emprega movimento regular na linha do baixo através da classe intervalar [5] nos compassos 45-46 e apresenta um gesto de pontuação derivado do gesto cadencial da introdução, desta vez com o perfil de tríades menores em movimento contrário (Ré menor com baixo em Lá que se move para Mi menor com baixo em Sol), de intenção conclusiva.

Figura 22 – Materiais contrastantes

Fonte: O autor, 2010

Primeiro material contrastante:

12 41

Secondo material contrastante:

36 43

Observa-se que a partir do compasso 36 Stravinsky utiliza a mistura de diversos elementos como forma de criar um efeito de dissolução da seção, que culmina no gesto cadencial do compasso 48, dando indícios de classes intervalares que usará como contraste na seção seguinte.

6.2 Segunda Seção

O primeiro material exposto na segunda seção (compasso 49) é o tema 2 - motivo melódico articulado em mínimas que move-se horizontalmente através da classe intervalar [1] sob o perfil diádico e a operação $t=1$ em bloco. Sua aparição contribui para uma desaceleração rítmica da segunda seção (em termos de movimento) e ainda propõe uma sonoridade mais sombria e contrastante. Em apenas um momento o tema 2 é repetido no compasso seguinte (compassos 51-52, onde sofre operação $t=1$ descendente); as demais ocorrências deste motivo estão sempre separadas por materiais contrastantes, que por sua vez também estão regidos de alguma forma pelas classes intervalares [1 e 2]: variação do perfil *secondary ragtime* (compasso 50); quarto material contrastante (figura rítmica em movimento oblíquo de classe intervalar [1] - compassos 53, 56, 58-59); quinto material contrastante (díades em bloco sob movimento de classe intervalar [1], articulada através do perfil rítmico típico do *cakewalk* - compasso 54); e o sexto material contrastante (tríades em movimento de classe intervalar [1 e 2] - compassos 61-63).

Figura 23 – Tema 3 e materiais contrastantes

Fonte: Stravinsky, 1999

Em *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky utiliza-se do recurso esporádico do ostinato no baixo para estabilizar e simplificar ritmicamente o início da nova seção, fortalecendo a idéia de contraste. De acordo com Laure Schnapper:

“a importância estrutural de um ostinato varia se sua presença é contínua (como na chacona e na passacaglia), parcial (como na seção A da forma ABA, ex. o “Carillon” da *L’Arlésienne Suite no.1* de Bizet) ou apenas esporádica (como em muitas obras de Stravinsky)”¹¹ (The New Grove, 2001, verbete ‘Ostinato’, v.18, p. 783)

O ostinato esporádico é identificado no primeiro compasso da nova seção (compasso 49), onde observa-se um motivo descendente no conjunto [8,5] articulado nos tempos fortes que sofre operação $t=1$ descendente [7,4] logo após o compasso 51, repetido até o compasso 63. A repetição deste padrão atrai a atenção do ouvinte para os outros planos sonoros, onde acontecem movimentações melódicas e materiais contrastantes.

Ocorre nesta passagem (compassos 49-60) movimento pelas classes intervalares [1 e 2] no plano estrutural com transferência de registro por deslocamentos de oitava. A presença desta técnica (compassos 49-50 e 51-52) intensifica o caráter sombrio proposto na nova seção, onde o movimento de classes intervalares [1 e 2] aparece em oitavas diferentes. Em determinados pontos Stravinsky inclui a classe intervalar [2], que age como elemento subordinado à predominância da classe intervalar [1]. É o caso da passagem dos compassos 54-55, onde a classe de altura [11] do compasso 54 desloca-se para [9] no compasso seguinte. Outras ocorrências da classe intervalar [1] são identificadas nos compassos 61 a 64 (tríades em bloco) e 66 a 67 (inflexão do padrão rítmico típico de *cakewalk*). A Figura 24 exemplifica esta questão.

¹¹ “The structural importance of an ostinato varies according to whether the support it provides is continuous (as in the chaconne and passacaglia), partial (as in the A section of an ABA structure, e.g. the ‘Carillon’ from Bizet’s *L’Arlésienne Suite no.1*) or only sporadic (as in many of Stravinsky’s works).” Tradução nossa.

Figura 24 – Transferência de registro por deslocamento de oitava
Fonte: O autor, 2010

Predominância da classe intervalar [1]:

Na passagem formada pelos compassos 70-71, observa-se a dissolução do material utilizado entre 49-69 através do aparecimento de classes intervalares contrastantes, como [3], [4], [5] e [6]. Este trecho é preparação para o tema 4 que acontecerá nos próximos compassos, que terá a predominância de intervalos contrastantes. No compasso 72 ocorre a primeira aparição do primeiro material contrastante na segunda seção, que como vimos é derivado do motivo *c* da introdução. Neste trecho, o material aparece como o conjunto [2,4,5], sob operação $t=5$ em relação ao conjunto original [7,9,10].

Figura 25 – Materiais contrastantes

Fonte: O autor, 2010

(COMPASSOS 71-72)

Percebe-se uma relação de prolongamento através da classe de altura [10] presente no compasso 69 (voz superior) e 77 (voz intermediária), onde diversos materiais são apresentados no espaço existente entre as duas aparições desta classe. É o caso da variação do segundo material contrastante no compasso 70-71, do primeiro material contrastante que reaparece transposto no compasso 72 e do tema 4 que ocorre entre 73-77. A última classe de altura da melodia - [10] no segundo tempo do compasso 77 - reforça a ideia de um polo temporário.

Entre os compassos 78-93 ocorrem variações de diversos materiais já apresentados: os compassos 78-79 estão relacionados ao sexto material

contrastante dos compassos 61-63, onde tríades maiores e menores apresentam movimento através das classes intervalares [1 e 2] sob figura rítmica sincopada; o material do compasso 80 é uma variação rítmica por aumentoção do motivo a do tema 1 apresentado no compasso 5; o material do compasso 81, aparentemente original, é na realidade uma permutação de parte do conjunto apresentado nos dois primeiros tempos do compasso 78; a segunda variação da introdução nos compassos 82-83 está em operação $t=5$ em relação à primeira variação (compassos 14-15); os compassos 85 e 87-89 são derivados do tema 3 (compasso 49); os compassos 86 e 89 configuraram operação por transposição do primeiro material contrastante (compasso 12); e por fim os compassos 90-93 são variações do tema 2 (compassos 25-28).

O trecho a seguir (compassos 94-102) desenvolve a primeira variação do tema 1 exposta em 16-21. Esta passagem é marcada pela transposição do pólo temporário da classe de altura [11] do compasso 16 para [8] no compasso 94 e por ampliação rítmica do material musical, tornando-se a ocorrência mais longa do trecho na peça. Após uma variação da passagem original por operação $t=3$ (compassos 16-18 correspondentes a 94-96), identifica-se variação do material original do compasso 19 entre os compassos 97 e 98, através da eliminação de elementos rítmicos repetidos (motivo pontuado na anacruse do compasso 19) e da ampliação dos valores rítmicos (inclusão de ligaduras com valor de um tempo). Assim, o trecho original de um compasso é ampliado para dois compassos na segunda seção. Ocorre também variação timbrística.

Figura 26 – Permutação do conjunto 3-1

Fonte: O autor, 2010

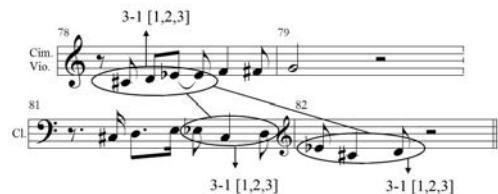
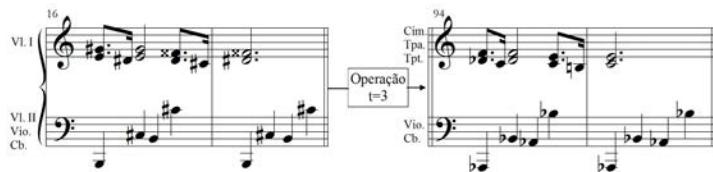


Figura 27 – Tema 1 em operação de transposição

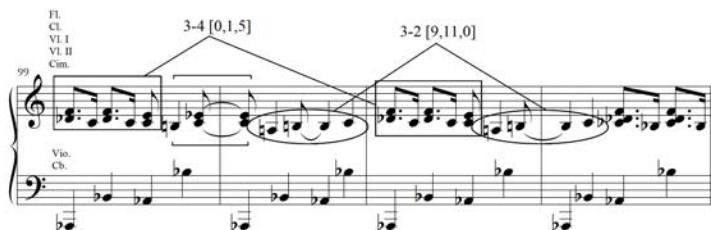
Fonte: O autor, 2010



A passagem entre os compassos 99 e 102 evidencia o sentido de prolongação proposto pelo compositor. Neste trecho, o material dos compassos 99-100 é repetido nos compassos 101-102 com variação no consequente. Stravinsky elimina dois tempos da estrutura original (início do compasso 100) na variação (compasso 102), o que torna mais breve o material trabalhado no compasso 102 em relação ao seu correspondente.

Figura 28 – Conjuntos 3-4 e 3-2

Fonte: O autor, 2010



Desta forma abre-se o espaço de dois tempos (terceiro e quarto tempos do compasso 102), que são preenchidos por motivos pontuados (segundo material contrastante). A anacruse do compasso 103 é uma antecipação oitava abaixo do material triádico em movimento paralelo que culmina no gesto cadencial-pontual do compasso 106. Este trecho entre os compassos 103-105 está relacionado aos compassos 45-47 da primeira seção. Percebe-se nesta passagem algumas diferenças em relação à primeira aparição, como um novo perfil da linha de baixo e variação intervalar no plano melódico principal, onde algumas classes intervalares são ampliadas ou diminuídas em $t=1$, ainda que apresentem a mesma direção melódica.

Figura 29 – Conjunto 4-Z29

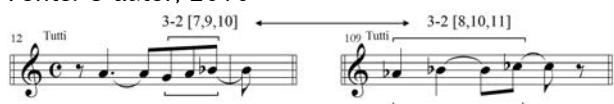
Fonte: O autor, 2010



O trecho apóis o gesto cadencial (compassos 107-118) utiliza diversos elementos já apresentados, como o segundo material contrastante e figuras rítmica do motivo *c* (compassos 107-108), o primeiro material contrastante sob ampliação rítmica e transposição (compasso 109 subordinado ao compasso 12) e repetição parcialmente literal do trecho do compasso 85-92 sob operação $t=3$ descendente (compassos 111-118, onde Stravinsky apresenta discretas variações rítmicas nos planos sonoros secundários).

Figura 30 – Transposição do conjunto 3-2

Fonte: O autor, 2010



No compasso 119 Stravinsky inicia variação do tema 1 exposto entre os compassos 5-9 e 16-24. O compositor emprega o mesmo padrão de classe intervalar [2] no ostinato do baixo utilizado entre os compassos 16-24, porém sob operação $t=5$ – o conjunto [11,1] torna-se [4,11]. Destaca-se neste trecho o breve cânone em sobreposição iniciado no compasso 122 utilizado para desenvolver o material cromático. O conjunto de classes [4,5,6,7] iniciado no compasso 122 é respondido por [11,0,1,2,3,4,5,6,7], e enquanto acontece a resposta, um novo grupo de pergunta e resposta é iniciado, com as classes de altura [5,6,7,8,9,10,11,1,0,1,2] do compasso 123 e [2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] do compasso 125. Observa-se que os conjuntos identificados no contraponto entre os compassos 122-130 apresentam o mesmo padrão de classe intervalar [1] dos conjuntos do tema 1 (voz superior e intermediária) nos compassos 5-9 e 16-24.

Figura 31 – Conjuntos cromáticos em contraponto

Fonte: O autor, 2010



Enquanto ocorre a segunda resposta, o tema 4 do compasso 73 ressurge como repetição parcialmente literal da primeira aparição (compassos 126-130). A variação aqui ocorre tanto no baixo, que apresenta o perfil estático do micro-conjunto [2,9], quanto no material temático, que altera o seu sufixo original [10,0,2,4] do compasso 76 por operação $t=3$ para [7,9,11,1] no compasso 130. A alteração no sufixo também apresenta variação rítmica, onde os ritmos pontuados e valores curtos originais tornam-se notas longas.

Figura 32 – Conjunto 4-21 no consequente do Tema 4

Fonte: O autor, 2010

Nos próximos compassos (131-135), observa-se o retorno do perfil do tema 1 (voz intermediária) dos compassos 5-9 com a predominância de classe intervalar [1] entre o conjunto 5-1 [0,1,2,3,4]. O grupo de classes de altura do baixo no compasso 132 caracteriza-se pela operação $t=1$ ascendente, onde o conjunto [9,2] transforma-se em [10,3], que por sua vez faz interseção com o conjunto 4-23 [10,0,3,5] do compasso 133. O trecho correspondente ao compasso 136-137 é uma repetição parcialmente literal dos compassos 10-11 – a diferença se dá pela substituição na linha do baixo da classe de altura [9] do compasso 10 por [0] no compasso 136 (operação $t=3$ descendente). Desta forma

o compositor encerra a seção intermediária e dá início à reexposição da primeira seção, onde os compassos 12-50 são repetidos entre 138-170.

Figura 33 – Ocorrências do Tema 1

Fonte: O autor, 2010

(COMPASSOS 5-9 E 130-135)
CONJUNTO 5-1 [0,1,2,3,4]

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Cimbolim' and the bottom staff is labeled 'Flauta'. Both staves begin at measure 5. The Cimbolim staff has measures 5 through 8. The Flauta staff begins at measure 130 and continues to measure 133. The notation includes various note heads (solid black, open, etc.) and rests, with some notes having horizontal stems extending to the right. Measure numbers 5, 8, 130, and 133 are printed above the staves.

6.3 Coda

Os oito compassos finais (171-178) sintetizam algumas idéias apresentadas ao longo da peça. Percebe-se, neste trecho, um diálogo entre a classe intervalar [1] e outros elementos musicais, onde o padrão intervalar [1] é identificado no segundo material contrastante (motivo pontuado dos compassos 171 e 173). Este motivo pontuado, derivado do prefixo da introdução, dialoga com variações da introdução dos compassos 172 e 175, onde a primeira variação ocorre na substituição do perfil de classe intervalar original [3-2-3-1-3-4-2] por [2-3-3-1-3-2-3] e a segunda variação trabalha com movimento contrário na linha do baixo. Observa-se uma preservação parcial do perfil original da introdução na reaparição dos compassos 175-176 - a variação ocorre pela inclusão do conjunto 4-27 [3,6,9,11] em movimento contrário na linha do baixo e pela eliminação das classes de altura [0 e 8] da introdução (compasso 1 e anacruse) no compasso 174. A linha de baixo da cadência final faz referência a dois pólos utilizados durante a peça: classes de altura [0], na introdução, e [11], na primeira seção (compassos 16-23 e repetição em 142-149).

Figura 34 – Coda

Fonte: Stravinsky, 1999

Conclusão

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* aponta a presença das classes intervalares [1 e 2] como elementos estruturais, especialmente a classe intervalar [1]. Esta classe unifica diversos trechos e está presente em toda a peça. Mesmo nos momentos que o compositor propõe algum intervalo contrastante, o perfil de classes intervalares [1 e 2] se mantém em algum plano sonoro. O diálogo com classes intervalares contrastantes se dá muitas vezes como resultado de variação, onde a música incita uma nova sonoridade, mas logo retorna à sonoridade predominante das classes [1 e 2].

A linha do baixo em *Ragtime para onze instrumentos* é utilizada em diversos trechos como um suporte rítmico para os planos sonoros principais. Apresenta conjuntos de classe de altura com alguma nota-referência enfatizada nos tempos fortes em diversas passagens – classe [10] entre os compassos 5-9 e [11] entre os compassos 16-23, por exemplo - organizados sob perfil de ostinato com predominância do movimento através da classe intervalar [2]. Estas notas-referência reforçam o sentido de polaridade identificado em alguns trechos (como nos compassos 5-9 e 16-26), abandonados pelo compositor após alguns compassos a fim de evitar uma possível “monotonia” no movimento horizontal ou uma referência tonal que possa entrar em conflito com a sonoridade dissonante proposta pelas classes intervalares [1 e 2].

Outra característica da peça é constante bricolagem dos materiais musicais realizada pelo compositor. Stravinsky aproveita diversos materiais contrastantes curtos e os cola de forma irregular em pontos inesperados, distorcendo desta

forma a regularidade métrica do *ragtime*. Isto traz à peça um sentido de improvisação, que ajuda a promover a idéia de estilização. Este tema é debatido pelo próprio Stravinsky. Referindo-se aos seus “*ragtimes*” pós *História do Soldado*, o compositor afirma:

Se os meus ensaios subsequentes em jazz tiveram mais êxito, a explicação é que eles demonstram a consciência da idéia de improvisação, que por volta de 1919 eu havia ouvido em conjuntos musicais e descoberto que a performance de jazz é mais interessante do que a composição de jazz. (Stravinsky, 1982, p.54)¹²

Suas palavras justificam a opção pela sonoridade “improvisada” decorrente dos processos compostionais caracterizados pela sequência de pequenos gestos musicais distintos que se sucedem. Assim, seu interesse pelo gênero popular norte-americano justifica-se mais pelo aspecto rítmico-linear do que pelas relações entre classes de altura, haja vista que Stravinsky elimina praticamente qualquer indício de relações tonais do gênero popular em *Ragtime para onze instrumentos*.

A utilização da teoria dos conjuntos como parte da metodologia analítica (Forte, 1973, e Rahn, 1980)¹³ serviu para explicitar as repetições de conjuntos e as relações entre si. Constatou-se que diversos conjuntos estão relacionados por operação de transposição (como os compassos 14-15 em operação $t=7$ ascendente em relação aos compassos 83-84) e permutação (como o conjunto 3-1 na melodia da voz superior nos compassos 12 e 33-34). Observa-se também, através desta metodologia, relações entre conjuntos que se complementam devido a algum traço de similaridade: é o caso do conjunto 3-1 [5,6,7], da voz superior do tema 1, e do conjunto 5-1 [0,1,2,3,4], da voz intermediária do tema 1

¹² “If my subsequent essays in jazz portraiture were more successful, that is because they showed awareness of the idea of improvisation, for by 1919 I had heard live bands and discovered that jazz performance is more interesting than jazz composition.” Tradução nossa.

¹³ Metodologia utilizada em diversos trabalhos de análise da obra de Stravinsky. Nessa linha de pesquisa, destaca-se as seguintes publicações: Joseph, Charles. Structural Coherence in Stravinsky's "Piano-Rag-Music". *Music Theory Spectrum*, vol. 4, p. 76-91, 1982; e Van Den Toorn, Pieter. *The music of Igor Stravinsky*. London: Yale University Press, 1983.

(compassos 5-9), que relacionam-se pelo perfil de classe intervalar [1] identificado em ambos. A identificação dos conjuntos contribui, ainda, para a compreensão sequencial de trechos curtos e distintos que Stravinsky emprega no discurso musical de *Ragtime para onze instrumentos* – desta forma pode-se entender que o parecer “improvisado” da peça na realidade está estruturado na sucessão de diversos materiais contrastantes que ocorrem em momentos inesperados, variados ou repetidos literalmente.

Entre as técnicas de desenvolvimento utilizadas pelo compositor, vale destacar a identificação da permutação (como nos compassos 5-6 e 80), antecipação e deslocamentos (como nos compassos 97-98), variação por alteração de valores rítmicos (como no compasso 109), operações de transposição de materiais musicais (como no compasso 23) e contraste proposto entre repetição e variação (utilizado largamente em diversos trechos). Estas técnicas reforçam o sentido de variação e apresentação de materiais contrastantes presentes na idéia de improvisação e direcionam o discurso musical a momentos súbitos e repentinos.

Desta forma Stravinsky se distancia de clichês harmônicos e formais do *ragtime*, apoiando-se aos elementos rítmicos e motívicos que dão suporte a sua abordagem estilizada e caricata do gênero. A manipulação da rítmica tradicional de *ragtime* se dá especialmente através da sonoridade dissonante, afastando assim possíveis relações harmônicas do *ragtime* tradicional da percepção do ouvinte, mantendo, entretanto, outros aspectos estilísticos marcantes, como o baixo em ostinato e gestos pontuais.

Referências

- BERLIN, Edward. *Ragtime: A musical and cultural History*. Lincoln: University of California, 1980.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

-
- JOSEPH, Charles. Structural Coherence in Stravinsky's "Piano-Rag-Music". *Music Theory Spectrum*, vol. 4, p. 76-91, 1982.
- RAHN, John. *Basic atonal theory*. New York; London: Schirmer: C. Macmillan, 1987.
- SALZER, Felix. *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, 1962.
- SCHNAPPER, Laure. Verbete 'Ostinato'. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2 ed, v. 18. London: Macmillan, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- _____. *Ragtime: The composer's Piano Reduction of Ragtime (for eleven instruments)*. [S.l.]: Music Sales America, 1999. Partitura. Piano.
- _____; CRAFT, Robert. *Dialogues*. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Two volume set. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- VAN DEN TOORN, Pieter. *The music of Igor Stravinsky*. London: Yale University Press, 1983.
- WALSH, Stephen. *Stravinsky: A creative spring: Russia and France 1882 – 1934*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

Sobre os autores

Leonardo Aldrovandi – Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Pós-doutorado pela Unicamp em música (2009). Atualmente é professor da Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, educação musical, escuta e filosofia.

Carlos Almada – Flautista, arranjador e compositor. Autor de livros sobre música popular. Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2007) e doutor em Música pela mesma instituição (2010). Professor de Harmonia e Análise da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bruno M. Angelo (Pelotas, 1985), é formado em composição musical da UFRGS, orientado pelo prof. dr. Celso Loureiro Chaves. Atualmente realiza estudos de doutorado na mesma instituição, desenvolvendo pesquisa nas áreas de composição e narratividade musical. Nos anos 2004-2007 foi bolsista IC-CNPq em análise de música contemporânea brasileira para órgão de tubos, orientado pela prof.^a dra. Any Raquel Carvalho. Como participante do grupo de compositores Avante!, foi selecionado em 2007 pelo edital LIC-Petrobras para gravação de CD e realização de concertos nos principais centros musicais do Rio Grande do Sul. Em 2008, durante intercâmbio acadêmico com a Universidad Nacional de La Plata, foi selecionado como aluno participante da Academia Internacional de Composición con Nuevas Tecnologias (Buenos Aires), onde recebeu aulas de música computacional com Mikhail Malt e Olivier Pasquet (IRCAM-Paris), e de composição com o compositor Yan Maresz (França). Em 2011, concebeu e dirigiu o Festival Música em Facetas, dedicado à música contemporânea e financiado pelo Fumproarte (Prefeitura de Porto Alegre), tendo suas composições apresentadas constantemente em diferentes cidades do Brasil. Entre suas premiações como músico, destacam-se o “Prêmio XVII Bienal de Música Contemporânea” (2007) e “Prêmio Funarte de Música Clássica” (2010).

Ana Luisa Fridman – Pianista de formação erudita e popular, graduada em Música e Dança pela Unicamp, com Mestrado em Composição e Performance no California Institute of the e cursos de extensão na Guildhall School de Londres. Trabalha há cerca de 20 anos com integrações entre música e dança na área didática e em trabalhos ligados à performance. Tem três álbuns lançados e premiações em editais nacionais de composição. Atualmente cursa o doutorado em Música na USP, com pesquisa sobre estruturas da música não ocidental aplicadas à prática e o estudo da improvisação, sob a orientação do prof. Rogério Luiz Moraes Costa.

Silvana Scarinci estuda a música do século XVII, principalmente a música vocal italiana, sob perspectivas interdisciplinares, com ênfase em literatura, gênero e a tradição clássica. Recebeu bolsa da FAPESP e FAPEMIG do mestrado ao pós-doutorado (UNICAMP e UFMG), com estágio, sob a orientação de Stefano La Via, da Scuola di Paleografia e Filologia Musicale da Università di Pavia, Cremona, Itália. Publicou o livro e CD *Safó*

Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677) (EDUSP e ALGOL editoras, 2008). Paralelamente às atividades teóricas de musicologia, é uma ativa alaudista, dedicando-se principalmente aos repertórios dos séculos XVI e XVII inglês, italiano e francês. É coordenadora do Laboratório de Música Antiga da UFPR, responsável pela produção de pesquisa e performance na área; o projeto, entre várias atividades de pesquisa, inclui a publicação e interpretação de obras raras

Laura Rónai – Possui diploma de graduação em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Licenciatura em Música - 1977), graduação em flauta pela State University of New York (SUNY Purchase, Bachelor of Arts - 1982), mestrado flauta pela City University of New York (CUNY, Master of Arts - 1984) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO - 2003). Atualmente é crítica da revista norte-americana Fanfare e professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música de câmara, flauta, música barroca, música contemporânea, apreciação e crítica musical.

Maria Cecilia de Araujo Rodrigues Torres – Mestre em Educação pela PUC-RS e doutora em Educação pelo PPGEDU/UFRGS. Atuou como professora de música em escolas do ensino fundamental por mais de vinte anos. Foi professora e coordenadora de Ensino dos Cursos de Graduação em Música, Teatro, Artes Visuais, e Dança da FUNDARTE-UERGS. Desde 2008 é professora do Curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista- IPA e em fevereiro de 2011 assumiu a coordenação do curso. Pesquisadora do Grupo “Educação Musical e cotidiano” (CNPq- PPG Música UFRGS) sob a coordenação da Profa. Dra. Jusamara Souza, desde 1996. Editora da Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical, gestão 2009/2011).

Alexy Viegas – arranjador, compositor, produtor musical e pianista. Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, Bacharel em Música Popular pela Faculdade de Artes do Paraná e formado em Arranjo pelo Conservatório de MPB de Curitiba. Como pesquisador, recriou 34 partituras das gravações originais do sambista mangueirense Geraldo Pereira e desenvolveu dissertação sobre o elemento popular na peça "Ragtime Para Onze Instrumentos", de Igor Stravinsky. Tem experiência na docência de nível superior através de estágio na UFPR, onde lecionou as disciplinas de Editoração Musical, Piano e Arranjos Instrumentais. Atualmente é professor de Harmonia do Conservatório de MPB de Curitiba.

Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Música em perspectiva é um periódico semestral, que tem por objetivo estimular a produção e a disseminação de artigos e outros trabalhos de caráter científico na área de música, tendo em vista aprofundar e ampliar o horizonte de conhecimentos neste âmbito do saber. Sua finalidade última é trazer a música para o centro de discussões a partir de temáticas que, por sua atualidade, intenção e abrangência, disciplinar e transdisciplinar, venham a gerar uma cadeia produtiva de perguntas e respostas ao longo do tempo. O periódico aceita artigos, ensaios, traduções, entrevistas – desde que inseridas em contexto mais abrangente de reflexão – e resenhas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, e inglês.

A formatação dos artigos segue as normas atualizadas da ABNT, com observância das seguintes especificações e critérios de informação:

– Arquivo .doc ou .docx (preferencialmente Microsoft Word), com fonte Times New Roman, tamanho 12. Espaçamento 1,5 entre linhas. Alinhamento à esquerda. Citações em bloco com recuo de 4cm à esquerda e espaço simples. Configuração de página: A4.

– O trabalho a ser submetido não deve ter mais de 10.000 palavras, e as informações nele contidas são, nesta ordem: a página inicial – contendo apenas o título, resumo (na língua original, de no máximo 200 palavras) e três (3) a cinco (5) palavras-chave; o título em inglês, *abstract* e *keywords*; o texto propriamente dito; referências; figuras/tabelas.

– Nas resenhas, considerar como relevante o comentário e a avaliação crítica das referências escolhidas. Estas deverão ser recentes, do ponto de vista de sua publicação. As resenhas devem ter no máximo 1.500 palavras.

– As referências citadas no texto devem incluir o sobrenome do autor, em caixa baixa, o ano de publicação e número de página(s). Utilizar as normas atuais da ABNT.

– As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

– Figuras, tabelas e exemplos devem ser usados apenas quando forem essenciais à compreensão do texto. Usar resolução de 600 dpi ou superior e em preto e branco.

– *Música em Perspectiva* recebe e encomenda artigos durante todo o ano. Sua publicação será feita em sequência à sua aprovação pelo Conselho Editorial ou pareceristas externos.

– Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados via correio eletrônico. Um dos arquivos deverá conter o texto, propriamente dito, mas sem incluir elementos que permitam identificar a sua autoria. Já o segundo arquivo deverá conter os seguintes itens: o nome do autor, título do artigo,

résumé (de no máximo 80 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail.

– Os artigos enviados deverão ser inéditos e não poderão estar ao mesmo tempo submetidos a outras publicações. Para a publicação posterior do texto em outros periódicos, o autor deverá solicitar o consentimento de *Música em Perspectiva*.

– Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.

– Os trabalhos não aceitos para publicação não serão devolvidos.

Endereço para envio de trabalhos e telefone para contato:

E-mail: musicaemperspectiva@ufpr.br

Tel/Fax: (41) 3322 8506 – PPGMúsica

Música em Perspectiva is a biannual peer-reviewed journal of music and interdisciplinary music studies. Submission of articles, essays, and reviews related to the foremost interest of the journal are welcome. The main language of the journal is Portuguese, however, texts in English, and Spanish are acceptable. In addition to the main text, submissions must comprise title of the work, abstract and keywords (approximately 3 to 5) in the author's main language.

Further information about the author, including email address, institutional affiliation and a short bibliographical note should be included in a separate file. Submissions should be sent directly to the General Editors, Rosane C. de Araújo and Norton Dudeque, by email (musicaemperspectiva@ufpr.br).