

ANAIS DO I SIMPÓSIO INTERNACIONAL

FORMA MUSICAL: TEORIA, ANÁLISE E PERFORMANCE

Organizadores:
Mário Videira
Ísis Biazioli de Oliveira



ANAIS DO I SIMPÓSIO INTERNACIONAL

FORMA MUSICAL: TEORIA, ANÁLISE E PERFORMANCE

Organizadores:
Mário Videira
Ísis Biazioli de Oliveira



É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612 Simpósio Internacional Forma Musical: teoria, análise e performance (1. : 2025 : São Paulo, SP)
Anais do I Simpósio Internacional Forma Musical: teoria, análise e performance [recurso eletrônico] / organizadores Mário Videira, Ísis Biazoli de Oliveira. – São Paulo : ECA/USP, 2026.
PDF (210 p.) : il. color.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 29 a 31 de outubro de 2025, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em São Paulo, SP.
ISBN 978-85-7205-327-3

1. Música - Brasil - Congressos. 2. Forma musical - Brasil - Congressos. 3. Teoria musical - Brasil - Congressos. 4. Interpretação musical - Brasil - Congressos.
I. Oliveira, Ísis Biazoli de. II. Título.

CDD 23. ed. – 781.8

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
A “FORMA MUSICAL” NOS TRATADOS ANTIGOS	10
FORMA SONATA: TRÊS EXEMPLOS DE REINTERPRETAÇÃO DA FORMA NA MÚSICA DO ROMANTISMO BRASILEIRO	13
SOBRE O LUGAR DE REPERTÓRIOS NÃO-CANÔNICOS NA TEORIA E ANÁLISE DA FORMA MUSICAL ..	16
A POÉTICA DA DIVISÃO: RETÓRICA E FORMA NA DIVISION-MUSICK DO SÉCULO XVII	20
A COMBINAÇÃO DE TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO EM PALESTRINA: ANCORAMENTO DE DUOS EM IMITAÇÃO ESTRITA EM EXÓRDIOS DE SEUS MOTETOS E MISSAS	24
O QUE ESTABELECE A LÓGICA EM MÚSICA? CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL NO CÍRCULO DE F. CHOPIN	29
FORMA COMO PROCESSO E NARRATIVA: O PROGRAMA DE A. B. MARX PARA O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA EROICA	34
O ENIGMA FORMAL DA FANTASIA OP. 49, DE F. CHOPIN	41
COMPARAÇÃO ENTRE AS VERSÕES DE TASSO: LAMENTO E TRIONFO, DE FRANZ LISZT: INTERPRETAÇÃO FORMAL A PARTIR DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA ABERTURA ROMÂNTICA	45
A FORMA LIED NA CANÇÃO BRASILEIRA EM MEADOS DO SÉCULO XIX	49
FORMA SONATA SOB O OLHAR DE LEOPOLDO MIGUÉZ	55
FORMA NO CHORO: SIMETRIAS E DEFORMAÇÕES	61
O PONTO DE COINCIDÊNCIA MÉTRICA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL NA AMÉRICA LATINA EM DIÁLOGO COM O MUNDO	64
O PAPEL DA VARIAÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO HARMÔNICO NA PASSAGEM DO SÉCULO XVI PARA O XVII	69
A FORMA POÉTICA E A FORMA MUSICAL NO MADRIGALISMO ENTRESSÉCULOS: UMA ABORDAGEM HISTORICAMENTE ORIENTADA A PARTIR DO ATO DE TRANSCREVER	73
FORMAS MUSICAIS NA GUITARRA OITOCENTISTA: UM ESTUDO SOBRE O MANUSCRITO SUCINTAS NOCIONES DE ARMONÍA Y COMPOSICIÓN APLICADAS A LA GUITARRA DE FÉLIX PONZOA	78
ENTRE A CANTATA E O PRELÚDIO-CORAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME	82
A NOÇÃO DE FORMA MUSICAL NOS ESCRITOS CRÍTICOS DE ROBERT SCHUMANN	88

IMPROVISANDO COM FORMAS: REFLEXÕES SOBRE MODELOS FORMAIS NA IMPROVISAÇÃO HISTÓRICA A PARTIR DOS CONCEITOS DE PERFORMANCE E JOGO.....	95
REDESCOBRINDO SOPHIA CORRI DUSSEK: ANÁLISE DA SONATA III EM DÓ MENOR, OP. 2, E REFLEXÕES SOBRE O CÂNONE DE GÊNERO NA MÚSICA DE CONCERTO	100
MOTIVO E FORMA NA SONATA OP. 81A DE LUDWIG VAN BEETHOVEN	105
A ESTRUTURA TEMÁTICA DE PERÍODO-CHORO E SUAS VARIANTES EM MÚSICA POPULAR	110
A FORMA MUSICAL NO SAMBA-ENREDO: DA ESTRUTURA AO VIVIDO	116
EMULAÇÃO, SIMETRIA E INCONCLUSÃO NA VALSA DE BELÉM Nº1, DE ALTINO PIMENTA.....	119
ANÁLISE ESTRUTURAL ENQUANTO FERRAMENTA PARA A ABORDAGEM DE RELAÇÕES EXPRESSIVAS ENTRE TEXTO E MÚSICA NA CANÇÃO DE CÂMARA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DE CORAÇÃO TRISTE, DE ALBERTO NEPOMUCENO	122
CITAÇÃO DE ESQUEMAS FORMAIS NA SINFONIA Nº. 8, DE HEITOR VILLA-LOBOS	129
O DILEMA FORMAL NA SONATA PARA VIOLINO E PIANO (1952), DE GALINA USTVOLSKAYA	138
ARTICULAÇÃO FORMAL TRIPARTITE EM CONTRASTE COM A APARENTE FRAGMENTAÇÃO TEXTURAL EM SYMPHONIES D'INSTRUMENTS À VENT, DE IGOR STRAVINSKY	144
PERMUTAÇÃO, CONTINUIDADE E TEMPO: HARMONIA E FORMA EM MÉMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE...ORIGINEL) (1985), DE PIERRE BOULEZ.....	153
ARTICULAÇÃO DA FORMA COM VALORES CULTURAIS NAS TRÊS DANÇAS ARGENTINAS DE ALBERTO GINASTERA.....	160
DINORÁ EM FOCO: TRADIÇÃO E TONALISMO EXPANDIDO NA VALSINHA PARA ORQUESTRA	166
O PAPEL DA MEMÓRIA NA FORMA MUSICAL: ANÁLISE DE MATIZ XII (2021), DE RODRIGO LIMA	174
RECITAIS: ALFREDO ZAINÉ, HELEN GALLO E EDELTON GLOEDEN.....	180

APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Os Anais do *I Simpósio Internacional Forma Musical: Teoria, Análise e Performance* reúnem os trabalhos apresentados no evento realizado entre 29 e 31 de dezembro de 2025, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, consolidando um espaço voltado à reflexão crítica sobre a forma musical em suas múltiplas dimensões estéticas, teóricas, analíticas e de performance.

Nas últimas décadas, observou-se um ressurgimento do interesse pela análise da forma musical, impulsionado por contribuições fundamentais como as de William Caplin (1998) e de James A. Hepokoski & Warren Darcy (2006), que sistematizaram funções estruturais, normatividades estilísticas e convenções formais associadas ao classicismo vienense. Esse movimento marcou uma inflexão em relação ao ceticismo diante de abordagens taxonômicas da forma, presente em parte da bibliografia das últimas décadas do século XX, e esteve associado a um número crescente de estudos que passaram a compreender as convenções musicais como construções histórica e socialmente situadas. Paralelamente, trabalhos de Janet Schmalfeldt (2010) e Steven Vande Moortele (2017) ampliaram esse panorama ao problematizar continuidades, transformações e ambiguidades formais no repertório do início do século XIX. Com efeito, a chamada *New Formenlehre* articulou-se a campos afins, como a nova retórica musical, a teoria das tópicas, os estudos sobre narratividade em música e os *Gender Studies*.

Diante desses desdobramentos, o *I Simpósio Internacional Forma Musical: Teoria, Análise e Performance* foi concebido como um ambiente de diálogo interdisciplinar, voltado à ampliação do escopo das abordagens sistematizadas por Caplin, Hepokoski e Darcy, estendendo a reflexão sobre forma musical a outros períodos históricos, repertórios, contextos geográficos e estéticos, em consonância com propostas recentes da bibliografia especializada. Nesse sentido, os trabalhos reunidos neste volume não visam estabelecer uma definição unívoca e normativa de forma musical. Antes, evidenciam a diversidade de abordagens analíticas que estruturam o debate acadêmico sobre o tema, apontando para a compreensão da forma musical como uma categoria histórica em constante revisão.

O encontro foi estruturado em três eixos principais: (1) o estudo musicológico do pensamento sobre organização musical a partir de tratados históricos; (2) a ampliação da *Formenlehre* na compreensão do repertório do romantismo europeu e brasileiro; e (3) a adaptação de modelos formais clássicos à análise de repertórios não canônicos, com especial atenção à música brasileira e latino-americana. As sessões de comunicações científicas, além de dialogarem com esses eixos, contribuíram para a diversificação do escopo original do simpósio, incorporando discussões sobre a forma musical nos repertórios dos séculos XX e XXI, o que evidencia a relevância da pesquisa sobre música pós-tonal no contexto da pós-graduação brasileira.

Mário Videira
Ísis Biazoli de Oliveira
(Organizadores)

PALESTRAS



A “FORMA MUSICAL” NOS TRATADOS ANTIGOS

Carlos C. Iafelice¹
Università di Pavia (UNIPV)
carlos.iafelice@unipv.it

RESUMO

Segundo Dahlhaus, a *Formenlehre* delineada a partir do final do século XVIII consiste, no sentido habitual do termo, na “representação sistemática dos tipos de estruturas musicais, do agrupamento de partes temáticas e não temáticas e da disposição das tonalidades”, em que elementos fraseológicos, melódicos e métricos são considerados sob a perspectiva da unidade (Dahlhaus, 1976, p. 394). Essa posição sintetiza notadamente um dos principais fundamentos riemannianos relacionados ao assunto, pois “a unidade” - afirma Riemann - “como condição primária de toda a forma, também o é da forma musical”. Mas na interpretação do teórico, o conceito é de fato completo se considerado a partir do contraste de seus elementos; assim, “[a forma] só atinge a plenitude de seu valor estético quando se baseia em oposições, contrastes, contradições ou conflitos” (Riemann, 1899, p. 250). Talvez não seja coincidência que a “unidade na diversidade”, tanto prezada por Riemann, se assemelhe ao célebre “*Harmonia est discordia concors*” (‘Harmonia é discórdia concordante’), presente no frontispício da *Angelicum ac divinum opus musicae* (1508) de Franchino Gaffurio, que por sua vez, faz alusão direta a uma longa tradição da filosofia latina em que a ‘*discordia concors*’ constitui fator essencial para o funcionamento do universo, como por exemplo, afirma Sêneca em *Naturales quaestiones*: “*tita haec mundi concordia ex discordibus constat*” (‘toda a harmonia do universo é formado de elementos discordantes’) (Sêneca, 1972, p. 284).²

¹ Carlos C. Iafelice é *Postdoctoral Researcher Fellow* no *Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali* da *Università di Pavia*, em Cremona. No âmbito do projeto *ERC Advanced Grant “European ArsNova”*, dedicou-se às edições críticas de textos musicais do repertório do final do século XIV e início do XV, publicadas pela SISMEL - *Edizioni del Galluzzo*, de Florença. Foi premiado com o *Otto Mayer-Serra Prize for Music Research*, edição 2024, oferecido pelo *Center for Iberian and Latin American Music* (*University of California, Riverside*). Entre suas últimas publicações destacam-se duas biografias inéditas no *Grove Music Online* e um artigo sobre a organização do espaço sonoro nos madrigais de Gherardello da Firenze, publicado pela revista francesa *Musurgia*.

² O *dictum* ‘*discordia concors*’, de acordo com Blackburn, seria proveniente da conceitualização de Manilius expressa em *Astronomica* (I, 137-144), e se faz presente também em Horácio (*Epístolas*, 1.12.19), Ovídio (*Metamorfoses*, I. 430-433), entre outros autores (Blackburn, 2001, p. 143-144).

O exercício reflexivo proposto pela presente palestra não institui como premissa refutar a conquista teórica, e sobretudo pedagógica, em torno a teoria das formas de origem germânica, mas sim investigar o desenvolvimento argumentativo sobre o assunto na tratadística anterior aquela da *Formenlehre*.

Contudo, é inevitável constatar um paradoxo já a nível basilar do estudo, uma vez que a delimitação conceitual daquilo que entendemos hoje como “forma musical” é, em grande parte, derivada justamente dos atributos da *Formenlehre*. Desse modo, o âmbito da presente ponderação consiste, mais precisamente, em indagar sobre quais seriam as dimensões conceituais a respeito da “forma musical” precedentes a essa consolidação teórica. A reflexão possui o intuito de não somente esclarecer certos aspectos teóricos e historiográficos que antecederam os tratados dedicados à ‘teoria das formas’ propriamente dita, mas também potencialmente corroborar à discussão das transformações e ressignificações em torno ao assunto ao longo do século XX até os nossos dias.

A exposição é centrada em uma série de citações provenientes da tratadística antiga, traduzidas, comentadas e classificadas sob três dimensões relacionadas à forma musical: (1) a forma como ‘espécie’ ou ‘gênero’, descrita tanto pelos atributos musicais quanto poético-musicais; (2) a forma como ‘estrutura narrativa’; e (3) a forma como elemento intrínseco a um determinado ‘estilo’ ou ‘caráter’. As citações visam proporcionar uma ocasião para avaliar como tais conceitos são construídos e expressos de acordo com o escopo e propósito de cada um dos tratados examinados, além de analisar as nuances terminológicas utilizadas por seus autores.

PALAVRAS-CHAVE

Musicologia Histórica; História da Teoria Musical; História da Forma Musical; Fontes Primárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKBURN, Bonnie J. Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music. In: HAGG, Barbara (ed.). *Essays on music and culture in honor of Herbert Kellman*. Paris: Brepols, 2001, p. 128-149.
- DAHLHAUS, C. *Forme*. In: HONNEGGER, Marc (org.). *Science de la musique*. Paris: Bordos, 1976, p. 394-397.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*. Trad. Georges Humbert. Paris: Perrin et Cie, 1899.

SENECA. *Natural Questions*: Books 4-7. Trad. Thomas H. Corcoran. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

FORMA SONATA: TRÊS EXEMPLOS DE REINTERPRETAÇÃO DA FORMA NA MÚSICA DO ROMANTISMO BRASILEIRO³

Norton Dudeque⁴
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
norton.dudeque@ufpr.br

RESUMO

Neste texto apresento três reinterpretações da forma sonata em obras do romantismo brasileiro: em *Parisina* Op. 15 de Leopoldo Miguéz, na *Sonata Fantasia* op. 44 de Henrique Oswald e no *Scherzo* da *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno. As análises são precedidas por uma contextualização histórica sobre a tradição do ensino da forma musical (*Formenlehre*) estabelecida em meados do século XIX, e que produziu uma série de tratados que tinham como objetivo principal a instrução da forma no ensino da composição musical. Entre os muitos tratados desta época, estão os seguintes: de Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–47); de Ludwig Bussler, *Musikalische Formenlehre* (1878); e de Hugo Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre* (1889). O objetivo principal destes tratados era o de ilustrar como a forma musical é organizada na música da época levando em consideração aspectos fraseológicos, formais e tonais. A maior parte da música considerada e comentada é referente àquela dos compositores clássicos vienenses.

Em 1890, no Rio de Janeiro, foi criado o Instituto Nacional de Música, e juntamente com a criação da nova instituição ocorre a consolidação da sua biblioteca. Leopoldo Miguéz (1850–1902), o primeiro diretor do INM, colaborou fortemente com a nova biblioteca doando inúmeras partituras, manuscritos e livros para o acervo. Entre os tratados doados por Miguéz, entre os anos de 1891–4, estão: *Musikalische Formenlehre* de Ludwig Bussler (1838–1900); *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (4 volumes) de Adolf Bernhard Marx (1795–1866).

³ Pesquisa financiada pelo CNPq com bolsa produtividade em pesquisa PQ2.

⁴ Possui mestrado em Performance musical - *University Of Western Ontario* (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - *University of Reading* (2002). Realizou estágio pós-doutoral no *Kings College* em Londres (2012). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria e análise musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, musicologia, teoria musical, música brasileira dos séculos XIX e XX.

Ilustramos brevemente conceitos básicos de forma musical em meados do século XIX com os escritos de A. B. Marx, Ludwig Bussler até as ideias de Arnold Schoenberg sobre forma musical. Importante é a ideia de organicidade no entendimento da forma musical, ideia defendida por Marx e Schoenberg. Além disso, Schoenberg também antecede a ideia de função formal (1991, p. 27), que é refinada e desenvolvida pelo autor canadense William Caplin em seu livro *Classical Form, A Theory of Formal Functions* (1998).

Na sua formulação da sua teoria das funções formais, baseando-se nas ideias de Arnold Schoenberg e de Erwin Ratz, Caplin provê uma ferramenta analítico-descritiva dos pequenos elementos da estrutura musical contribuindo com uma detalhada classificação. Mas também nos dá uma importante abordagem acerca das formas musicais médias e grandes. No início do século XXI James Hepokoski e Warren Darcy (2006) formulam sua teoria da sonata que contempla a forma sonata tradicional e normativa e as possíveis modificações na sua aplicação.

No geral, a ideia de Hepokoski e Darcy é de que a forma musical é dialógica, ou seja, depende da percepção da forma por parte do ouvinte, ou analista, assim como do compositor. Além disso, o entendimento de uma forma musical é essencialmente uma tarefa de reconstruir um diálogo processual entre qualquer obra individualmente (ou seção desta) e uma rede de normas, diretrizes, práticas composicionais-estilísticas, e expectativas correspondentes a um determinado gênero musical (Hepokoski, 2009, p. 71). Portanto, é uma ideia abrangente na sua aplicação e pode ser útil na análise de um repertório que extrapola o classicismo europeu. Por fim, é essencial uma breve discussão sobre as deformações da forma sonata. Estas originam diferentes releituras que caracterizam modificações da forma normativa. Neste sentido, as proposições de Vande Moortele acerca da sonata bidimensional são importantes. Ele define que “a combinação dos movimentos de um ciclo sonata e das seções de uma forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição de movimento único. Inclui todas as seções essenciais da forma sonata e todos os movimentos do ciclo sonata, mas estes podem interagir de várias maneiras” (Vande Moortele, 2009, p. 23).

Nos comentários analíticos sobre as três obras dos compositores brasileiros leva-se em consideração estes aspectos teóricos e analíticos. As obras escolhidas para ilustrar deformações da forma sonata se tornam exemplares no sentido de serem de autores de fora do cânone europeu, mas que mostram como os compositores do Romantismo brasileiro

apresentam uma linguagem diferenciada, mas não imune à influência da música europeia da época.

PALAVRAS-CHAVE

Forma sonata; Deformação; Romantismo Brasileiro; Análise Musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSSLER, Ludwig. *Musikalische Compositionslehre in Aufgaben*. Berlin: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1894.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, William E. What Are Formal Functions? In: BERGÉ, Pieter (ed.). *Musical Form, Forms Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 21-45.
- HEPOKOSKI, James. "Sonata Theory and Dialogic Form." In: BERGÉ, Pieter (ed.). *Musical Form, Forms Formenlehre – Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 71-89.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MARX, Adolf Bernhard. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Trad. Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MARX, Adolf Bernhard. *Die Lehre von Der Musikalischen Komposition, Praktisch Theoretisch*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1845.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.
- VANDE MOORTELE, Steven. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

SOBRE O LUGAR DE REPERTÓRIOS NÃO-CANÔNICOS NA TEORIA E ANÁLISE DA FORMA MUSICAL

Gabriel Navia⁵

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)
gabriel.navia@unila.edu.br

Gabriel Venegas-Carro⁶

Universidad de Costa Rica (UCR)
gabriel.venegascarro@ucr.ac.cr

RESUMO

A cultura europeia do século XIX, em geral — e sua produção musical e aspirações estéticas em particular —, exerceu e continua exercendo uma forte influência sobre as elites intelectuais latino-americanas e a institucionalidade musical criada e sustentada por estas. Primordial, neste cenário, é o posicionamento do cânone centro-europeu em um lugar de prestígio cultural e epistemológico. Não é casual, por exemplo, que o repertório das principais orquestras estatais e o currículo de cursos de graduação e pós-graduação na maior parte da América Latina costumem privilegiar, de modo geral e em detrimento de outras músicas, a performatividade musical e intelectual associada aos hábitos de escuta cristalizados pelo cânone musical europeu. Na América Latina, a prática da teoria e análise musical torna-se, com facilidade, um mecanismo de disciplinamento e um instrumento de alienação: se aquilo

⁵ Gabriel Navia é Doutor em Teoria e Análise Musical pela *University of Arizona*. Desde 2014, é professor efetivo na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e, desde 2020, editor-chefe da revista *Musica Theorica*. Dedicar-se, atualmente, ao estudo analítico de repertórios tonais diversos dos séculos XIX–XXI, nos âmbitos da música clássica e popular, bem como à revisão teórica de conceitos e ferramentas desenvolvidas para estes repertórios. Suas mais recentes publicações apareceram em *Musica Theorica*, *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture*, *The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy*, *Sonatinas Latino-Americanas para Piano* e *Teorias estrangeiras no Brasil*. Em 2024, recebeu o Prêmio TeMA “Jovem Pesquisador” pelo conjunto de sua produção na área.

⁶ Gabriel Venegas possui doutorado (PhD, 2017) e mestrado (MM, 2013) em Teoria Musical pela *University of Arizona*, e bacharelado e especialização em Performance em Piano pela *Universidad de Costa Rica* (2006 e 2009). Tem apresentado suas pesquisas em congressos nos Estados Unidos, América do Sul, Caribe e Europa. Professor efetivo e pesquisador da Universidade da Costa Rica, Gabriel também é membro do conselho editorial das revistas acadêmicas *Indiana Theory Review* (Estados Unidos) e *Musica Theorica* (Brasil), membro do conselho consultivo da revista *Súmula* (Espanha), co-editor do *New Anton Bruckner Complete Edition* (publicado sob os auspícios da Biblioteca Nacional Austríaca e *Vienna Philharmonic Orchestra*), fundador do coletivo latino-americano *Saberes Armónicos* e tecladista da bandas de rock centro-americano *Flor de Doppler y el Cuarteto Villegas*.

que nos é apresentado como próprio de ser pensado, analisado e sistematizado se circunscreve ao horizonte de expectativas estéticas da prática canônica, o exercício teórico e analítico incluiria, no melhor dos casos, unicamente uma parte de nossa identidade multicultural (que incorpora a herança europeia e reinterpretações desta), mas, em última instância, excluiria expressões musicais que ultrapassam este limite, estabelecendo, portanto, uma diferença de ordem colonial entre objetos de estudo relevantes e aqueles que não transcendem o anedótico (Navia; Venegas, 2024, p. 7). Neste contexto, nos perguntamos sobre rotas potenciais para dar um lugar a repertórios não-canônicos na área da Teoria e Análise Musical. Considerando que o presente Simpósio se dedica à reflexão sobre a forma musical, nesta palestra, examinamos três estratégias ou rotas metodológicas para este fim no âmbito do estudo teórico e analítico da forma.

Em primeiro lugar, avaliamos as possibilidades e limitações de se incluir passagens ou obras completas tomadas de repertórios latino-americanos para a exemplificação de técnicas e conceitos característicos da literatura especializada que toma o cânone como marco referencial (e.g., tratados, livros didáticos e manuais de forma musical). Nesta prática, é comum que os exemplos selecionados sejam examinados a partir de ferramentas analíticas e conceitos desenvolvidos para a compreensão de estruturas formais típicas do repertório canônico.

A segunda propõe o estudo particularizado de gêneros e repertórios não-canônicos específicos. Nesta rota, dedica-se especial atenção à identificação das normas e convenções de repertórios particulares, o que frequentemente conduz o pesquisador à proposição de novos conceitos que possibilitem uma compreensão mais adequada das características dos repertórios selecionados.

A terceira estratégia visa à reavaliação das ferramentas analíticas e dos conceitos teóricos tradicionais à luz das características de um conjunto amplo e diverso de práticas musicais. Esta estratégia exige um distanciamento das convenções de gêneros específicos com o objetivo de privilegiar a construção de um aparato teórico sensível às particularidades de práticas musicais diversas.

Ao lançar luz sobre as respectivas qualidades e limitações de cada uma destas estratégias metodológicas, pretendemos propor possíveis caminhos para um futuro mais heterogêneo e menos hierarquizado que busque reverter a atual marginalidade conferida a repertórios não-canônicos no âmbito dos estudos da forma musical. Em última instância, esta

palestra visa contribuir com a árdua e necessária tarefa de se promover a provincialização de hábitos de escuta canônicos em nossas práticas musicais analíticas, teóricas e pedagógicas da atualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Repertórios não-canônicos; Colonialidade musical; Forma musical; Tipos temáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NAVIA, Gabriel; VENEGAS-CARRO, Gabriel. Teorizando para além do cânone: tonalidade, função harmônica e prolongamento. *Musica Theorica*, Salvador, v. 9, n. 1, p. 3–38. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.52930/mt.v9i1.309> . Acesso em: 29 out. 2025.

MESA TEMÁTICA 1
FORMA NA MÚSICA ANTIGA:
ANÁLISE DE REPERTÓRIO E ESTUDO
DOS TRATADOS HISTÓRICOS



A POÉTICA DA DIVISÃO: RETÓRICA E FORMA NA *DIVISION-MUSICK* DO SÉCULO XVII⁷

Marcus Held⁸
Universidade de São Paulo (USP)
mvheld@usp.br

RESUMO

O estudo da forma – compreendida como “o elemento construtivo ou organizador em música” (Whittall, 2001) – no repertório europeu anterior a 1800 requer não apenas uma abordagem analítica dos procedimentos motivicos, temáticos e harmônicos das composições, mas também um esforço de contextualização histórico-retórica. Entre os séculos XVI e XVII, a prática inglesa da chamada *division-musick* – conceito que designa a técnica de ornamentar melodias por meio de variações sucessivas – ocupou posição central no repertório destinado aos instrumentos de cordas, em particular o violino e a viola da gamba. Essa prática, documentada em tratados como *The Division-Violist: or An Introduction to the Playing Upon a Ground* (1659), de Christopher Simpson (c.1602/6–1669), e *Musick’s Monument; or a Remembrancer of the Best Practical Musick, both Divine, and Civil, that has ever been known, to have been in the World* (1676), de Thomas Mace (c.1612–c.1706); e em coleções como *The Division-Violin: Containing a Choice Collection of Divisions to a Ground for the Treble-Violin* (1684), de John Playford (1621/3–1686/7), sugere uma concepção musical em que os processos composicionais se articulam a princípios de invenção retórica.

Nesse sentido, a variação – usualmente associada ao âmbito da elocução (*elocutio*), enquanto ornamento (*ornatus*) e amplificação (*amplificatio*) do discurso – adquire também valor de invenção (*inventio*), pois não se limita a adornar uma estrutura prévia, mas constitui a

⁷ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/05157-0.

⁸ Doutor e mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde também realizou seu primeiro pós-doutorado. Violinista, violista e pesquisador, atua como recitalista, camerista, *spalla* convidado, diretor musical e palestrante em todo o país. Dedica-se ao estudo da música dos séculos XVII e XVIII, com ênfase na obra de Francesco Geminiani – de quem traduziu integralmente os tratados pela primeira vez para a língua portuguesa – e na música inglesa do período. Atualmente, realiza pós-doutorado pela FAPESP na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Como divulgador científico, apresenta a coluna *Papo de Concerto* na Rádio USP Ribeirão e é idealizador e fundador do projeto *Música Pretérita*.

própria matéria da composição, definindo o percurso da peça e orientando sua lógica formal. A *division-musick* envolve igualmente a dimensão da disposição (*dispositio*), uma vez que a sequência das divisões pressupõe uma ordenação discursiva. Além disso, sua prática convoca a memória (*memoria*), tanto no domínio técnico – pela exigência de retenção e manipulação de padrões melódicos e harmônicos – quanto no domínio retórico, como preservação de fórmulas e gestos musicais. Por fim, a execução mesma das divisões remete à pronúncia (*pronuntiatio*), entendida como a entrega do discurso. A análise aqui empreendida baseia-se na leitura comparada de tratados ingleses do século XVII, situados em seu devido contexto histórico-retórico, bem como na consideração de exemplos extraídos do repertório publicado por Playford. O objetivo é compreender de que modo princípios discursivos moldam a estrutura e a execução musicais. Assim, o presente trabalho propõe examinar a *division-musick* como prática poética, na qual a noção de “divisão” se inscreve tanto como categoria analítica quanto como princípio de organização do discurso retórico-musical na Inglaterra da segunda metade do século XVII.

A acepção de “poética” empregada nesta pesquisa deriva do grego *poiētiké* (ποιητική), termo relacionado a *poíesis* (ποίησις), que significa “fazer” ou “produzir”. Para Aristóteles, poética designa uma forma de conhecimento voltada não para a contemplação teórica (*θεωρία*)⁹, nem para a ação moral (*πρᾶξις*)¹⁰, mas para a produção (*poíesis*). Trata-se, portanto, da arte ou ciência que se ocupa dos princípios que norteiam a elaboração de obras. Nessa perspectiva, compreendo “poética” como um saber normativo no qual se articulam invenção (*εὑρεσις*¹¹/*inventio*), técnica (*τέχνη*¹²/*ars*) e estilo (*λέξις*¹³/*stilus*).

Na *division-musick*, o compositor e o instrumentista (funções frequentemente reunidas em uma mesma pessoa) exercitam a invenção sobre uma base fixa, elaborando passagens sucessivas a partir de uma melodia sustentada por um baixo *ostinato*. Isso implica compreender a “divisão” não apenas como ornamentação, mas também como composição:

⁹ Theōria.

¹⁰ Prâxis.

¹¹ Heúresis.

¹² Téchnē.

¹³ Léxis.

um processo de multiplicação de possibilidades sobre um mesmo núcleo melódico-harmônico, que constitui o próprio ato poético-musical.

Embora *division* designe, de fato, a técnica de improvisar variações sobre uma melodia ou um padrão harmônico, o termo tem origem na retórica. No século XVI, Richard Sherry (1550, p. 62) define o vocábulo latino *Particio* como “repartição, também denominada divisão e distribuição retórica”, que “ocorre quando algo que, de modo geral, poderia ser dito de forma sumária, é exposto mais amplamente e dividido em partes”. O termo também carrega acepções retóricas associadas à distribuição de ideias ou argumentos (Baret, 1574) e à divisão textual em seções (Thomas, 1587; Rider, 1589). Nesse contexto, quando aplicado a textos de instrução musical como o de Simpson, *division* passa a designar a formulação dos princípios que fundamentam o ato de compor e de executar, estendendo-se igualmente à dimensão prática do ensino de ambas as atividades.

Simpson orienta seu leitor a iniciar o estudo de uma *Division to a Ground* tocando primeiramente o próprio *ground*, a fim de apreender-lhe o contorno rítmico e melódico. Em seguida, recomenda que o músico passe a subdividir (*break*) o tema em valores menores (como semínimas e colcheias), elaborando variações progressivamente mais rápidas (como em semicolcheias) e engenhosas, valendo-se dos recursos técnicos à disposição do instrumentista. Essa prática, segundo o autor, deve alternar momentos de maior e menor complexidade, explorando contrastes de dinâmica e de caráter, a fim de “expressar humor e atrair a atenção” do ouvinte (Simpson, 1659, v. 2, p. 47). Simpson enfatiza, ainda, que a variedade é o que mais agrada à escuta. Por isso, as divisões devem ser organizadas conforme “a habilidade e a invenção presente lhe sugerirem naquele momento”, de modo a alternar tipos de movimento e de textura e, assim, evitar a monotonia (Simpson, 1659, v. 2, p. 21).

Portanto, compreender a *division-musick* a partir dessa perspectiva significa reconhecê-la como uma prática poética, isto é, como um modo de *poésis* em que dividir e ornamentar equivalem a inventar. Essa leitura permite, ainda, repensar o próprio conceito de forma nas práticas musicais inglesas do século XVII, nas quais a organização desse tipo de discurso não se restringe a um desdobramento melódico, mas se constitui como um processo retoricamente guiado, em que a invenção atua como princípio estruturador da forma. Em última instância, a poética da divisão aponta para a concepção de um gênero musical entendido como saber prático-discursivo. Prático, porque se realiza no ato mesmo da execução. Discursivo, porque se estrutura segundo os princípios da invenção, da disposição,

da elocução, da memória e da pronúncia retóricas. Assim, a *division-musick* configura-se como um modelo poético-retórico, cujo processo de execução se realiza como síntese entre composição e forma.

PALAVRAS-CHAVE

Division-musick; Retórica Musical; Poética Musical; Christopher Simpson; John Playford; Música inglesa do século XVII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARET, John. *An Alvearie or Triple Dictionarie, in Englishe, Latin and French*. London: H. Denham, 1574.
- MACE, Thomas. *Musick's Monument; or a Remembrancer of the Best Practical Musick, both Divine, and Civil, that has ever been known, to have been in the World*. London: T. Ratcliffe e N. Thompson, 1676.
- RIDER, John. *Biblioteca Scholastica*. Oxford: J. Barnes, 1589.
- PLAYFORD, John. *The Division-Violin: Containing a Choice Collection of Divisions to a Ground for the Treble-Violin*. London: J. Playford, 1684.
- SHERRY, Richard. *A Treatise of Schemes & Tropes*. London: J. Day, 1550.
- SIMPSON, Christopher. *The Division-Violist: or an Introduction to the Playing upon a Ground*. London: W. Godbid, 1659. 2 v.
- THOMAS, Thomas. *Dictionarium linguæ latinæ et anglicanæ*. London: R. Boyle, 1587.
- WHITTALL, Arnold. Form. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09981>. Acesso em: 11 out. 2025.

A COMBINAÇÃO DE TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO EM PALESTRINA: ANCORAMENTO DE DUOS EM IMITAÇÃO ESTRITA EM EXÓRDIOS DE SEUS MOTETOS E MISSAS

Fernando Luiz Cardoso Pereira¹⁴
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
fcperera@gmail.com

RESUMO

Os arranjos para missa de Palestrina estão entre os componentes mais importantes de sua produção e apresentam uma variedade de técnicas composicionais. Entre suas 107 missas, 49 são paródias, sendo 27 destas baseadas em obras de outros compositores e outras 22 baseadas em obras de sua própria autoria. Para o restante de suas missas, são utilizadas técnicas livres ou de paráfrase. Entre 1554 e 1601, doze livros de missas de Palestrina foram publicados, uma parte após sua morte em 1594.

Peter Phillips (2020, p. 12) argumenta que Palestrina preferia escrever missas-paródia baseadas em obras de outros mestres, tendo publicado dezesseis delas durante sua vida, em comparação com apenas cinco baseadas em sua própria autoria: as missas a 4 “*Lauda Sion*” (1582) e “*Dies sanctificatus*” (1594) e as missas a 5 “*O magnum mysterium*” (1582), “*Sicut lilium inter spinas*” (1590) e “*Tu es pastor ovium*”. Outras missas-paródia baseadas em seus próprios motetos foram publicadas após sua morte — o que inclui as missas a 4 “*O rex gloriae*” (1599) e “*Veni sponsa Christi*” (1601) — ou sobrevivem apenas em forma manuscrita. A relutância de Palestrina em publicar missas-paródia inspiradas em suas próprias composições (quatro, de um total de 24 missas paródia incluindo aquelas baseadas em outros compositores) pode indicar, segundo Phillips, que elas eram obras de treinamento, especialmente aquelas baseadas em seus motetos a 4.

¹⁴ Fernando Cardoso Pereira é doutor em Musicologia pela UNESP e membro do Grupo de pesquisa “Teorias da Música”, onde desenvolve metodologias para a análise de gêneros polifônicos. Realizou pós-doutorados na Boston University (2018 a 2019) e na Universidade de São Paulo (2020 a 2022). Foi professor substituto na UNESP entre 2022 e 2024 e atua no Centro Universitário UniSantanna desde 2023. Em 2025, Fernando se dedica a homenagear os 500 anos do nascimento de Palestrina, por meio de entrevistas, palestras, cursos acadêmicos e participações em comunicações científicas em congressos no Brasil e no exterior (MedRen 2025, Newcastle; Palestrina Conference, Palestrina, Itália).

Em uma recente contribuição (PEREIRA, 2025), demonstrei que quatro dos trinta e seis motetos do *Primo Libro de Motetti a quattro voci*¹⁵ de 1564 (“Dies sanctificatus”, “Hodie beat Virgo”, “O quantus luctus” e “Veni sponsa Christi”) apresentam em seus exórdios um par de duos em imitação estrita, cada duo formado por um *dux* (voz inicial) e um *comes* (voz que a imita) com uma dada distância *intraduo* (diferença temporal de 1 ou 2 semibreves entre suas entradas), transposição do *comes* por intervalo perfeito e período de imitação; os duos se imitam a uma dada distância *interduo* (diferença temporal de pelo menos 7 semibreves entre os *dux*) exibindo um período de imitação do contraponto inicial, também em dada extensão e em transposição de oitava justa (PEREIRA, 2024). Além disso, os duos podem estar conjugados por ancoramentos silábicos (elisão entre a última e a primeira sílaba de um texto em vozes distintas) e/ou cadenciais, geralmente na quarta entrada de voz (Tabela 1).

Moteto	Relações intraduo			Relações interduo		
	distância intraduo	transposição do comes	período de imitação (dux)	distância interduo	período de imitação (contraponto)	ancoramento (4ª entrada)
1. Dies sanctificatus	2	subdiapente	15	15	14	siláb. / cad.
6. Hodie beata Virgo	2	diapente	8	12	10	silábico
24. O quantus luctus	1	subdiapente	5	7	8	siláb. / cad.
35. Veni sponsa Christi	2	subdiapente	7	10	11	siláb. / cad.

Tabela 1: Relações intraduo e interduo para quatro motetos de Palestrina com pares de duos em imitação estrita (*Motecta festorum*, 1564). *Subdiapente/diapente* – quinta justa abaixo/acima. Siláb. – silábico; cad. – cadencial.

Uma análise do exórdio do moteto “Dies sanctificatus” é demonstrada na Figura 1, seguida de análise similar para o início do “Kyrie I” da missa-paródia baseada no mesmo moteto (Figura 2).

¹⁵ Também intitulado como “*Motecta festorum totius anni*”.

In Festo Nativitatis Domini.

Figura 1: Análise do exórdio de “Dies Sanctificatus” de Palestrina (*Motecta Festorum*, 1564). Linha horizontal azul: extensão da imitação no duo; linha diagonal azul: distância intraduo (2 semibreves); retângulo dourado: contraponto imitativo; seta curva: ancoramento silábico; setas vermelhas: cadência. Distância interduo: 15 semibreves.

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts are arranged in four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The piano accompaniment is shown in two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The lyrics are "Kyrie eleison" repeated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A yellow box highlights the first system of the vocal parts, and a blue box highlights the second system. Red arrows point from the lyrics "son," in the Cantus and Altus parts to the corresponding notes in the piano accompaniment.

Figura 2: Análise do exórdio do “Kyrie I” da Missa “Dies Sanctificatus” de Palestrina (*Missarum liber VI*, 1594). Linha horizontal azul: extensão da imitação no duo; linha diagonal azul: distância intraduo (2 semibreves); retângulo dourado: contraponto imitativo; seta curva: ancoramento silábico; setas vermelhas: cadência. Distância interduo: 12 semibreves.

Dos quatro motetos em questão, com estruturas mais estritas que as dos demais, dois servem de modelo para Palestrina em suas missas 'auto-paródia' a quatro vozes¹⁶ (Tabela 2). Uma hipótese para tal correlação seria a maior clareza na apresentação do contraponto no primeiro duo, prolongado até que se ancore ao segundo duo, o que evidenciará o contraponto imitativo entre os duos. Nas missas auto-paródia a 4 de Palestrina tal contraponto imitativo geralmente é preservado.

Missa	Relações intraduo			Relações interduo		
unidade de medida: semibreve	distância intraduo	transposição do <i>comes</i>	período de imitação (<i>dux</i>)	distância interduo	período de imitação (contraponto)	ancoramento (4ª entrada)
Missarum lib. 1 (1554):						
“Ecce Sacerdos Magnus”:						
- Hosanna	1½	subdiapente	5	7½	5	siláb./cad.
Missarum lib. 3 (1570):						
“Spem in alium”:						
- Et in terra pax	1	subdiapente	8	10	7	siláb./cad.
“Primi toni”:						
- Kyrie I	1	subdiapente	3	8	7	siláb. / cad.
- Kyrie II	1	diapente*	5	7	6	siláb. / cad.
- Et in terra pax	1	subdiapente	4	9	11	siláb./cad.
Missarum lib. 5 (1590):						
“Iste confessor”						
- Kyrie I	1	diatessaron	4	7	7	siláb. / cad.
- Christe	1	diapente	4	5	4	cad. incompl.
Missarum lib. 6 (1594):						
“Dies sanctificatus”						
- Kyrie I	2	subdiapente	9	12	11	silábico
- Hosanna	1	diapente	3	6	7	siláb./cad.
“Quam pulchra es”						
- Qui tollis	1	subdiapente	5	7	8	siláb. / cad.
Missarum lib. 7 (1594):						
“Emendemus”						
- Christe	1	diapente	4	8	7	E3, siláb./cad.
Missarum lib. 9 (1599):						
“Veni sponsa Christi”						
- Kyrie I	2	subdiapente	7	10	12	siláb. / cad.

Tabela 2: Relações intraduo e interduo para missas de Palestrina com pares de duos em imitação estrita.

* - ajuste tonal na primeira nota. E3 – ancoramento na terceira entrada de voz. *Subdiapente/diapente* – quinta justa abaixo/acima. *Diatessaron* – quarta justa acima. Siláb. – silábico; cad. – cadencial. Incompl. – incompleta.

A cronologia de publicações de missas de Palestrina indica que tal técnica combinada – que concilia imitação estrita no duo, contraponto imitativo, proporção interduo/intraduo de ao menos 5:1, e ancoramento silábico e/ou cadencial na construção de pares de duos –

¹⁶ Os motetos "O Rex gloriae" e "Lauda Sion", apesar de também servirem de modelo para missas 'auto-paródia', não foram incluído neste grupo por apresentarem ou uma entrada de voz avulsa interposta aos dois duos imitativos, ou pelo fato do duo ser não imitativo, respectivamente. Além disso, a missa "O Rex gloriae" não parodia adequadamente o par de duos imitativos, negligenciando a imitação contrapontística ao ignorar a última voz de imitação, enquanto que em "Lauda Sion" o ancoramento não é silábico, ocorrendo de forma incipiente junto a uma cadência incompleta.

poderia ser um propósito almejado pelo compositor, visando maior clareza na edificação polifônica. Um primeiro indício de tal técnica se dá no *Missarum liber primus* de 1554, no “Hosanna” da Missa “Ecce Sacerdos Magnus”, com duos em proporção 5:1 com ancoramento silábico/cadencial, porém sob mensuração ternária, distinguindo-a do observado em suas missas auto-paródia a 4; de outro modo, na maior parte dos exórdios presentes tanto no *Missarum liber primus* como no *liber secundus* (publicado em 1567, três anos após o *Motecta festorum*), as técnicas mencionadas ocorrem de forma avulsa ou não plenamente combinadas. Já no *Missarum liber tertius* de 1570 estas técnicas já se apresentam combinadas com mais frequência, em paralelo a técnicas menos combinadas ou com variações, aplicadas a outras seções de missa como o “Kyrie II” da “Missa de feria” (cuja imitação no segundo duo dispõe o contraponto invertido, e sem ancoramento silábico). Com exceção do *Missarum liber quartus* (1582), é possível encontrar a técnica combinada em todos os *Missarum* até sua morte; adicionalmente, o *Missarum liber nonus* (1599) apresenta a Missa “Veni sponsa Christi”, comentada previamente (Tabela 2).

Podemos afirmar, com base na Tabela 2, que a maior recorrência desta técnica combinada se dá no *Missarum liber tertius* de 1570, possivelmente em sintonia com avanços no *Motecta festorum* de 1564. Por outro lado, a variedade estrutural de exórdios em missas de Palestrina sugere que seria inviável o uso preferencial de uma técnica como esta, o que poderia estereotipar sua produção.

PALAVRAS-CHAVE

Ancoramento; Imitação Estrita; Moteto; Missa; Palestrina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PEREIRA, F. Avaliação de padrões de ancoramento silábico e estruturas textuais e polifônicas em motetos seiscentistas "Magnum haereditatis mysterium" a quatro vozes. Trabalho apresentado no XV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII. São Paulo, USP, 2024.
- PEREIRA, F. “And now, what to publish”? Textual and polyphonic structures as a means to evaluate Pierluigi's editorial selection among four-voice parody masses based on his own motets. Trabalho apresentado no “Convegno Internazionale Palestrina 500 anni”. Palestrina: No prelo, 2025.
- PHILLIPS, P. Palestrina's protean progress. *The Musical Times*, v. 161, p. 3-72, 2020.

O QUE ESTABELECE A LÓGICA EM MÚSICA? CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL NO CÍRCULO DE F. CHOPIN¹⁷

Roberto Cornacchioni Alegre¹⁸
Universidade de São Paulo (USP)
roberto.alegre@usp.br

RESUMO

O que estabelece a *Lógica* em música? Essa pergunta foi feita por Eugène Delacroix a Frédéric Chopin durante um passeio pelas ruas de Paris. A resposta do compositor é relatada no diário do pintor, o qual comenta que Chopin o teria feito compreender “o que são harmonia e contraponto”, e que:

A fuga é como a lógica pura em música, e que ser versado na fuga é o mesmo que conhecer o elemento de toda razão [causa] e de toda consequência em música. [...] A verdadeira ciência não é o que normalmente se entende por essa palavra, ou seja, uma parte do conhecimento diferente da arte; não! A ciência, vista dessa forma, demonstrada por um homem como Chopin, é ela mesma arte, e, por outro lado, a arte não é, portanto, o que o leigo acredita que ela seja, isso é, uma espécie de inspiração que vem não sei de onde, que caminha ao acaso e apresenta apenas o exterior pitoresco das coisas. É a própria razão, adornada pelo gênio, mas seguindo uma direção necessária contida por leis superiores. Isso me leva de volta à diferença entre Mozart e Beethoven. "Ali", ele me disse, "onde este último é obscuro e parece carecer de unidade, não é uma suposta originalidade um tanto selvagem – pela qual o valorizam – que é a causa; isso ocorre porque ele vira as costas aos princípios eternos; Mozart, jamais. Cada uma das partes tem seu próprio caminho, que, ao estarem todas em acordo umas com as outras, forma-se um canto que se segue perfeitamente; isso é o contraponto, *punto contrapunto*. Ele me disse que havia o costume de aprender os acordes antes do contraponto, ou seja, a sucessão das notas que leva aos acordes... Berlioz bate [plaque] acordes, preenchendo como pode os intervalos (Delacroix, 1893, p.364-366, tradução nossa).

¹⁷ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

¹⁸ Roberto Cornacchioni Alegre é doutorando no PPGMUS da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/USP e pequena experiência na construção e restauração de instrumentos de teclado. Possui mestrado em Música pela ECA/USP, tendo desenvolvido pesquisa sobre a didática musical napolitana do século XVIII e XIX com ênfase na tradição de Partimento. Atualmente pesquisa o ensino da improvisação e composição no círculo de Frédéric Chopin a partir de fontes primárias polonesas e francesas.

O tom informal e fragmentário, característico dos escritos pessoais de Delacroix, faz com que a resposta de Chopin seja facilmente interpretada de maneira superficial ou anacrônica: apenas com uma clara consciência histórica de aspectos filosófico-estéticos e pedagógico-musicais que se pode chegar a uma interpretação bem informada. Assim, essa apresentação colaborará para evidenciar alguns desses aspectos, por meio da discussão de fontes primárias ligadas ao ensino da composição no “círculo”¹⁹ de Frédéric Chopin. Para delimitá-lo, foi utilizada a metáfora contada por Liszt de que Chopin teria desejado ser sepultado ao lado de “Vincenzo Bellini e Luigi Cherubini” (Liszt, 2010 [1850], p. 191).

Partindo da descrição de Michele Ruta (1876, p. 2; 1877, p. 145) sobre a prática da composição de *solfeggi* a duas vozes em aulas de contraponto prático, bem como da afirmação de Saverio Mattei ao final do século XVIII de que não havia em Nápoles textos voltados ao ensino da “Retórica e Poética da música”, mas “apenas da gramática” (RUTA, 1877, pp. 144-145), discutiremos Bellini enquanto *estudante* de composição no então *Real Collegio di Musica* em Nápoles. Para isso, serão analisadas fontes primárias ligadas à escola de Nicola Zingarelli (18--) e Giacomo Tritto (1816), prováveis professores do compositor, e será explicitada a maneira pela qual a composição de *solfeggi* propiciava um aprendizado *implícito* de questões ligadas à lógica e construção musical retórica, assim como que a coesão da fuga era vista como metáfora do discurso de um orador.

Já em relação à Cherubini, o foco será em sua atividade enquanto *professor*. Por essa razão, seu *Cours de Contrepoint e fugue* (1832) é inevitavelmente relevante à discussão, já que Chopin o estudou em seus últimos anos de sua vida (Chopin, 2017). Fora isso, os cadernos de Aimé Leborne (F-Pn Ms. 7664), aluno do Conservatório de Paris na segunda década do século XIX, revelam como ocorria “na prática” a ordenação de exercícios de contraponto e lições de composição de *fugas* e *cantatas* na classe de Cherubini. Assim, será explicada a razão de o estudo do contraponto e fuga ser entendido naquele contexto como suficiente para formar o

¹⁹ Utilizo a ideia de “círculo” para Chopin de maneira análoga ao que Derek Remeš fez para Bach em *Thoroughbass, Choral and Fugue: Teaching the Craft of composition in the circle of J. S. Bach* (2020). Dessa forma, Bellini, Cherubini e Chopin tornam-se “polos de atração” que permitem expandir – mas ao mesmo tempo criar um recorte coerente – e analisar diversas personalidades e fontes primárias.

gosto e capacitar os estudantes a desenvolver ideais musicais, sem necessitar teorias de “forma temática”²⁰.

Finalmente, será discutido o caso de Chopin tanto enquanto *estudante* de Józef Elsner no curso “Composição, sua gramática e retórica”²¹ em Varsóvia, quanto como *professor* de composição de Carl Filtsch em Paris. No primeiro caso será abordado o manuscrito *Rozprawa o Melodyi i Śpiewie* [Discurso sobre Melodia e Canto] de Elsner (PL-MSK 2276 II), no qual é explicitada uma teoria de “forma pontuada”²² derivada do pensamento setecentista de autores como Forkel e Kirnberger. Já no segundo caso, será abordado o exercício de “composição por analogia” proposto por Chopin a seu aluno Filtsch, o qual foi descrito por seu irmão mais velho em carta e preservado em manuscrito musical na forma de um *Impromptu* (Andrews, c. 1923).

Espera-se evidenciar como o pensamento de Elsner é decisivo para a compreensão de Chopin da música enquanto *linguagem* (Chopin, 2010), assim como sua relação à *Lógica*. Se em Nápoles os elementos retórico-musicais capazes de articular uma gramática de “colocações de contraponto”²³ eram ensinados apenas pela emulação de modelos, para Elsner tal articulação necessitava também de uma coerência sintática (gramatical), passível de ser sistematizada por preceitos de padrões melódico-contrapontísticos e, conseqüentemente, harmônicos. Essa teoria de pontuação não excluía a necessidade de tratamento motivico-temático para garantir que ideias (*pomysł*) articuladas formassem pensamentos (*myśl*). Entretanto, tais elementos eram considerados parte da retórica e, portanto, acreditava-se que seu aprendizado seria mais eficiente pela emulação de modelos clássicos, ou seja, pelo exercício da “composição por analogia”. Ainda: era precisamente no

²⁰ Como destacado por Diergarten (2010) é possível diferenciar dois tipos de teorias de forma no século XIX: teorias de forma pontuada (“*punctuated forms*”) e teorias de forma temáticas (“*thematic forms*”), sendo que a obra teórica de Anton Reicha é um exemplo da convivência dialética de ambas as abordagens no começo do século XIX, ora tendendo para um lado, ora para o outro. Vale ainda destacar que as teorias de tradição setecentista tendem à forma pontuada, enquanto a *Formenlehre* do final do século XIX desenvolveu-se principalmente como teoria de forma temática.

²¹ A disciplina de Elsner é descrita no *Allgemeine musikalische Zeitung* como “*Vorlesungen über die Setzkunst, ihren grammatischen, wie rhetorischen Theil*” (Nachrichten, 1821, p. 570)

²² Ver nota de rodapé nº 20.

²³ Sobre o conceito de *colocações de contraponto*, cf. Gjerdingen (2020, cap. 10); ou Alegre (2022, p. 214-215).

estudo da fuga que Lógica musical encontrava seu ápice por conciliar elementos próprios de teorias de forma *pontuada* e *temáticas, conformacionais e geracionais, externas e internas*.



Figura 1: Desenho de Delacroix, que retrata Chopin como o poeta Dante Alighieri. Feito em 1849, logo após a morte do compositor, está hoje preservado no *Département des Arts Graphiques* do Museu do Louvre.

PALAVRAS-CHAVE

Lógica Musical; Formenlehre; Forma Musical; Chopin; Elsner; Análise Musical.

32

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRE, Roberto Cornacchioni. *Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750-1837)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- ANDREWS, Irene. *About one whom Chopin Loved*. New York: A autora, c. 1923.
- CHERUBINI, Luigi. *Cours de contrepoint et de fugue*. Paris: Maurice Schlesinger, 1832.
- CHOPIN, Frédéric. *Esquisses pour une Méthode de Piano*. Ed. Jean-Jacques Eigeldinger. Lonrai: Flammarion, 2010.
- CHOPIN, Frédéric. *Trois Fugues de Luigi Cherubini*. Ed. Jean-Jacques Eigeldinger. Paris: Société Française de Musicologie, 2017.
- DELACROIX, Eugène. *Journal de Eugène Delacroix*. Vol. 1. Paris: Plon-Nourrit, 1893.
- DIERGARTEN, Felix. Time Out of Joint – Time Set Right: Principles of Form in Haydn's Symphony No. 39. *Studia Musicologica*, Budapest, v. 51, n. 1/2, p. 109-126, 2010.
- ELSNER, Józef. *Rozprawa o Melodyi i Śpiewie, w której umieysza się pierwszy oddział drugiey rozprawy o Rytmiczności i Metryczności polskiego języka*. Manuscrito, Varsóvia, ca. 1830, Biblioteca do Museu Nacional da Cracóvia (PL-MSK 2276 II)

- GJERDINGEN, Robert. *Child Composers in the Old Conservatoires*. How orphans became elite musicians. New York: Oxford University Press, 2020.
- LEBORNE, Aimé. *Cours de Composition*, suivi par Aimé Leborne dans la Classe de Mr. Cherubini. Manuscrito, 7 volumes, Paris, 1813-1820. Biblioteca Nacional da França (F-Pn Ms. 7664)
- NACHRICHTEN. *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 15 Ago, n. 33, 1821, p. 570.
- REMEŠ, Derek. *Thoroughbass, Choral and Fugue: Teaching the Craft of composition in the circle of J. S. Bach*. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau, Freiburg i. B., 2020.
- RUTA, Michele. Pedagogia musicale: lo studio dell'armonia in Italia. *La Musica: Giornale di Estetica, Critica e Pedagogia Musicale*, Napoli, v.3, p. 2-3, 1876.
- RUTA, Michele. *Storia Critica delle condizioni della Musica in Italia e del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*. Napoli: Libreria Detken & Roscholl, 1877.
- TRITTO, Giacomo. *Scuola di Contrappunto ossia teorica musicale*. Milano: Artaria, ca. 1816.
- ZINGARELLI, Nicola. *Solfeggi per Soprano con accompagnamento di basso*. Milano: Ricordi, [18--].

FORMA COMO PROCESSO E NARRATIVA: O PROGRAMA DE A. B. MARX PARA O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA EROICA²⁴

Guilherme Magalhães Oliveira²⁵
Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS)
guimoliveira@gmail.com

Mário Videira²⁶
Universidade de São Paulo (USP)
mario.videira@usp.br

RESUMO

Adolf Bernhard Marx (1795–1866) foi um dos mais influentes teóricos, críticos musicais e pedagogos do século XIX, exercendo papel decisivo tanto na consolidação de uma teoria formal da música instrumental quanto na recepção da obra de Ludwig van Beethoven. Professor da Universidade de Berlim a partir de 1830, seus escritos abrangem temas centrais do pensamento musical do século XIX, sendo particularmente lembrado como o teórico que sistematizou a chamada “forma sonata” [*Sonatenform*], como reconhece a historiografia recente (cf. Schmalfeldt, 2011, p. 25). Em 1837, publica *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* [A doutrina da composição musical, prática e teórica], obra na qual formula uma concepção orgânica da forma musical como processo, inseparável de sua leitura da obra de Beethoven como fundadora de uma nova era histórica.

Para Marx, a *Terceira Sinfonia* de Beethoven inaugura a época da chamada “música ideal”, entendida não em sentido platônico, mas como a capacidade da obra musical de corporificar uma Ideia [*Idee*], promovendo a união entre música e espírito. Essa concepção

²⁴ O presente trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa de doutorado intitulada “O Sublime e o Trágico na *Sinfonia Eroica* de Beethoven”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Mário Videira.

²⁵ Doutor em Musicologia pela ECA-USP, Mestre em Filosofia pela PUC-SP (bolsista CNPq) e Bacharel em Música pela Uni FIAM-FAAM Centro Universitário. Ministrou cursos e palestras sobre História da Música, Estética Musical e Apreciação Musical em diversas instituições. Atualmente, é professor de História da Música, Percepção Musical e Rítmica na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS).

²⁶ Professor Livre-Docente em Estética Musical (2019) pela ECA/USP. Possui graduação em Música (2001) e em Filosofia (2008) pela Universidade de São Paulo, mestrado em Musicologia (2004) pela Universidade Estadual Paulista-UNESP, doutorado em Filosofia (2009) pela Universidade de São Paulo-USP e pós-doutorado em Musicologia pela Universidad de Oviedo (2025). Atualmente, é Vice-Diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP.

está diretamente ligada à noção de processo e, nesse sentido, pode-se compreender a *Idee* da Terceira Sinfonia como a representação externa de uma batalha ideal e, simultaneamente, como a representação espiritual de um processo heroico. Esse ponto de vista já se encontra formulado desde os artigos publicados na *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1824, nos quais se afirma explicitamente que não é sequer necessária a observação presente no título da obra para reconhecer que nela se celebra um herói:

Já o primeiro movimento, com sua audaciosa ideia principal [*Hauptgedanke*], tão acessível aos poderosos instrumentos de metal e que se comunica a todas as vozes, irrompe desde o início de modo vitorioso contra o conflito selvagem de toda a orquestra [...]: todo esse movimento nos apresenta a bem-sucedida imagem de uma vida heroica [*Heldenleben*]. ([Marx], 1824, p. 175).

Dessa forma, o programa que Marx apresenta para a *Sinfonia Eroica* adota uma abordagem sintética, voltada à apreensão do todo, isto é, da *Idee* subjacente ao discurso musical, em contraste com uma análise formalista que fragmentaria a obra em partes isoladas. É a partir dessa perspectiva que o presente trabalho analisa a interpretação da *Sinfonia Eroica*, articulando a concepção de forma musical como processo. Argumenta-se que a interpretação de Marx não se reduz a um programa descritivo, mas configura uma leitura estética e formal de grande coerência, na qual a *Idee* é ao mesmo tempo essência espiritual, unidade da obra e processo temporal coeso.

O programa criado por Marx para a *Sinfonia Eroica* encontra-se exposto em um trecho de sua biografia de Beethoven, publicada em 1859, intitulado “A consagração do herói” [*Heldenweihe*]. Ao afirmar que Beethoven não descreve uma batalha específica, mas a imagem de uma batalha, Marx concebe o programa extramusical de modo substancialmente distinto daquele formulado por Liszt. Para Marx, a literatura e o pensamento filosófico relacionam-se com a música de forma dialógica, como mediações para a corporificação de uma *Idee*, e não como modelos destinados à criação de estruturas musicais de caráter meramente descritivo. É nesse horizonte que o programa da *Eroica* deve ser interpretado: não como tentativa de impor um conteúdo extramusical à obra, mas como esforço de explicitar a lógica processual que governa sua articulação formal.

À luz dessas considerações, a análise do programa elaborado por Marx para o primeiro movimento da *Sinfonia Eroica* permite observar de modo concreto como sua concepção de forma, processo e *Idee* se articula no interior do discurso musical. Para Marx, o herói da Terceira Sinfonia é Napoleão Bonaparte, e sua leitura da obra organiza-se, desde o início, em torno de dois planos complementares: externamente, como a representação de uma imagem

ideal de batalha; internamente, como a imagem do caráter heroico de Napoleão, isto é, como um processo heroico.

Marx refere-se à primeira parte da sinfonia como o “primeiro ato” dessa batalha ideal, recorrendo explicitamente a uma analogia teatral que evidencia o caráter dramático com que concebe a *Eroica*. O início da sinfonia é incisivo e rompe abruptamente o silêncio inicial. Ao comentar os dois primeiros acordes de mi bemol maior que abrem a obra (compassos 1-2), Marx escreve enfaticamente “Ouça! Ouça!” [*Hört! Hört!*], evocando a figura de um orador que pede a atenção do público para o início da ação dramática (Sipe, 1992, p. 256). Também Solomon (2012, p. 315) interpreta esses acordes como um verdadeiro “levantar das cortinas” [*curtain-raising*], marcando o início da ação dramática. Após esses acordes iniciais, executados por toda a orquestra, surge nos violoncelos (comp. 3) a chamada “ideia heroica” [*Heldengedanke*], dando início ao que Marx descreve como a “imagem espiritual do processo heroico” [*das Geistesbild des Heldengangs*].

Allegro con brio

Flauti

Oboi

Clarineti in B

Fagotti

Corni I, II in Es

Corno III in Es

Trombe in Es

Timpani in Es-B

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Figura 01: Beethoven: Sinfonia Nº 3, *Eroica*, op. 55, movimento I, comp. 1-12. Fonte: Beethoven (2015).

É importante lembrarmos que o herói não é apresentado como figura plenamente constituída, mas como sujeito em formação. O próprio Marx insiste que se trata de um *processo heroico*, no qual o herói se transforma gradativamente ao longo do movimento. Essa concepção encontra forte ressonância na leitura de Carl Dahlhaus (1993), para quem, em determinadas obras de Beethoven, a forma musical deve ser entendida como processo formal. De modo análogo, Marx constrói seu programa para a *Eroica* como um processo heroico. Nesse contexto, a descida cromática para a nota dó# (comp. 7) e a instabilidade harmônica associada ao acorde de sol menor, presentes logo no início do movimento, não representam hesitação ou fraqueza do herói. Segundo Burnham (1995, p. 5), esses elementos figuram forças externas que se opõem ao avanço do herói napoleônico, obrigando-o a confrontar as contradições do mundo externo, o que nos remete à ideia de conflito trágico.

Para que esse “caráter processual” (Dahlhaus, 1993) possa ser plenamente compreendido, é necessário conceber a forma musical não apenas em seu aspecto arquitetural, mas também em sua dimensão linear e temporal. Nessa perspectiva, a substância temática participa ativamente da forma, tornando possível falar em um verdadeiro “processo temático”. Por volta de 1802, Beethoven passa a projetar formas que produzem a impressão de processualidade, sendo simultaneamente *temáticas* (na medida em que pressupõem um material identificável) e *não temáticas* (pois evitam a apresentação imediata de um tema fixo e claramente delimitado, de modo que o material musical deixa de se afirmar, propriamente, como tema).

A *Sinfonia Eroica* constitui um exemplo paradigmático desse procedimento. Segundo Dahlhaus (1993, p. 173), identificar a ideia heroica inicialmente apresentada nos violoncelos como “o tema principal” do movimento seria uma simplificação excessiva. Nos compassos 3-6, quando a ideia heroica surge pela primeira vez, ainda não se está no que tradicionalmente se entende como exposição; por sua vez, nos compassos 15-22, quando o motivo reaparece, já não nos encontramos mais na exposição. Ou seja, o material motivico já foi desenvolvido ao invés de ter sido afirmado como tema. Como se vê, a partir do momento em que Beethoven evita apresentar o tema de forma estável e começa imediatamente a tratar o material musical com um caráter de desenvolvimento, estamos ouvindo um *processo musical*.

É por essa razão que Dahlhaus (1993, p. 174) prefere chamar o material temático não de “tema” ou “motivo”, mas de uma “configuração temática” que passa por uma série de

transformações no decorrer da obra. Burnham (1990) observa que, nesse movimento, Beethoven utiliza a técnica de desenvolvimento temático logo na exposição do tema, e disso resulta o caráter formal polissêmico que se apresenta, simultaneamente, como introdução, exposição e desenvolvimento.

Nesse ponto de seu programa, Marx interrompe a análise musical mais detalhada e realiza uma digressão de caráter geral sobre a *Sinfonia Eroica*. Ele define a obra como um poema musical [*Tongedicht*] e observa que, embora ainda se inscreva no horizonte da forma sonata, suas dimensões ultrapassam tudo o que havia sido concebido até então. A extensão extraordinária do primeiro movimento, com seus 691 compassos, não decorre de uma suposta prolixidade, mas da necessidade de dar conta de um conteúdo expressivo e formal sem precedentes. Para Marx, a grandiosidade da *Eroica* reflete a precisão do olhar de Beethoven [*Bestimmtheit in Beethovens Schauen*] e sua energia formadora [*Energie seines Gestaltens*] (Marx, 1901, p. 257).

Nesse sentido, a leitura da *Sinfonia Eroica* proposta por Adolf Bernhard Marx antecipa, de modo notável, concepções que hoje ocupam posição central na chamada *New Formenlehre*, segundo as quais a forma não deve ser entendida como um esquema fixo. Essa perspectiva converge com a noção de que “a função formal inicialmente sugerida por uma ideia musical, frase ou seção abre-se a uma reinterpretação retrospectiva no contexto formal mais amplo” (Schmalfeldt, 2011, p. 9). Ao interpretar a *Eroica* como um processo formal marcado por tensão, conflito e resolução, Marx antecipa uma compreensão da forma musical como processo, na qual unidade e totalidade são resultados de um percurso que se constrói no tempo, à maneira de uma ação dramática.

PALAVRAS-CHAVE

Forma sonata; Processualidade formal, Adolf Bernhard Marx; Ludwig van Beethoven.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURNHAM, S. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- BURNHAM, S. Criticism, Faith, and the Idee: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven. *Nineteenth-Century Music*, v. 13, n. 3, p. 183-92, 1990.
- DAHLHAUS, C. *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- [MARX, A. B.]. Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin, n. 20, p. 173-176, 19 maio 1824.
- MARX, A. B. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. 5. ed. Berlin: Otto Janke, 1901.
- MARX, A. B. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- OLIVEIRA, Guilherme Magalhães. *O sublime e o trágico na Sinfonia Eroica de Beethoven*. 2022. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- SCHMALFELDT, J. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SIPE, T. *Beethoven: Eroica Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SIPE, T. O. *Interpreting Beethoven: History, Aesthetics and Critical Reception*. 1992. Tese (Doutorado em Música) – University of Pennsylvania, Philadelphia, 1992.
- SOLOMON, M. *Beethoven*. 2. ed. New York: Schirmer Books, 2012.

Partituras:

- BEETHOVEN, L. v. *Symphonie Nr. 3, Es-dur, Opus 55, Sinfonia Eroica*. Herausgegeben von Bathia Churgin. München: G. Henle Verlag, 2015.

MESA TEMÁTICA 2

FORMA MUSICAL NO SÉCULO XIX



O ENIGMA FORMAL DA FANTASIA OP. 49, DE F. CHOPIN

Yara Borges Caznok²⁷
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
yara.caznok@unesp.br

RESUMO

Como compreender a *Fantasia Op. 49* de Chopin, escrita em 1841, considerando-a como uma continuidade das Fantasias que caracterizaram o *Stylus Phantasticus* dos séculos XVII e XVIII, cuja peculiaridade era seu caráter de imprevisibilidade harmônica e de improvisação virtuosística?

Objeto de análise de importantes teóricos, esta Fantasia já foi considerada em seus aspectos formais – Carl Schachter (1988) propõe que sua estrutura se aproxime de uma Forma-Sonata – e, em um nível semântico, Julie Walker, (2014) apresenta-a como narrativa que se desenvolve por meio das tópicas, para citar apenas duas das possibilidades interpretativo-analíticas. De fato, suas múltiplas seções (característica das Fantasias) comportam ambas as visões que se superpõem sem conflito. O presente estudo busca discutir o elemento que mais propriamente justifica seu título e sua pertinência à tradição das Fantasias, ou seja, as passagens harmônicas que evitam a previsibilidade, nas seções em que as figurações melódico-rítmicas se desenvolvem a partir de um lugar-comum da prática da improvisação, os arpejos.

Athanasius Kircher, em *Musurgia Universalis* (1650), define que o estilo fantástico é adequado à música instrumental e que, por não estar vinculado a um texto ou a um *cantus firmus*, ele é próprio ao exercício da liberdade. Esta, revela-se por meio da engenhosidade do compositor, com especial destaque ao discurso harmônico (Kircher, 2017 [1650], VII, p. 90).

Corroborando a importância da harmonia como responsável pela feição de improvisação de uma Fantasia, J. Mattheson e C. P. E. Bach escrevem:

²⁷ Licenciada em Letras Franco-Portuguesas, Bacharel em Música, Mestre em Psicologia da Educação (PUC/SP, 1992) e Doutora em Psicologia Social (USP, 2001). Professora do IA/UNESP desde 1994, atua hoje como Professora Senior na Pós-Graduação, nas áreas de Análise e Educação Musical. Consultora *ad hoc* de diversos programas socioeducativos de ensino musical, desde 2018 é Coordenadora dos Programas Educativos da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Além dos livros *Música: entre o audível e o visível* (Edunesp, 2003, 1ª ed.), Edunesp/FUNARTE, 2008, 2ª ed.) e *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*, em coautoria com Alfredo Naffah (Musa, 2000), tem artigos publicados em revistas e periódicos acadêmicos. Em 2019, realizou a série de 23 Vídeos intitulada “Formas Musicais” com a OSESP.

Porque nesse estilo, a maneira de compor, de cantar e de executar é a mais livre, a mais descompromissada que se possa conceber, para que ora se desenvolva uma ideia e em seguida uma outra, pois não está vinculado nem pelo texto nem pela melodia, mas sim pela harmonia [...]. Todos os tipos de progressões incomuns, de ornamentos escondidos, de engenhosos volteios e de embelezamentos são criados sem, de fato, observar o compasso ou a tonalidade não vistos no papel, mas que aparecem [...] (Mattheson, 1999 [1739], I, p.10, § 93).

Nas fantasias em que há tempo suficiente para fazer-se ouvir, pode-se modular para tonalidades mais distantes. Aqui não se exigem sempre cadências formais; estas ocorrem no final e, em todo caso, uma vez no meio. [...] É um requinte da fantasia quando se finge que se vai modular para outra tonalidade através de uma cadência formal final e, então, toma-se uma outra direção. Este e outros artifícios inteligentes é que fazem com que uma fantasia seja boa. (C. P. E. Bach, 2009 [1753-1762], cap. 41, p. 442, § 8).

No esquema abaixo, identificamos tanto o *design* de Forma-Sonata proposto por Schachter (Exposição: c. 1 a 154; Desenvolvimento: c. 155 a 234; Recapitulação: c. 235 a 332) quanto as tópicas listadas por Walker (2014).

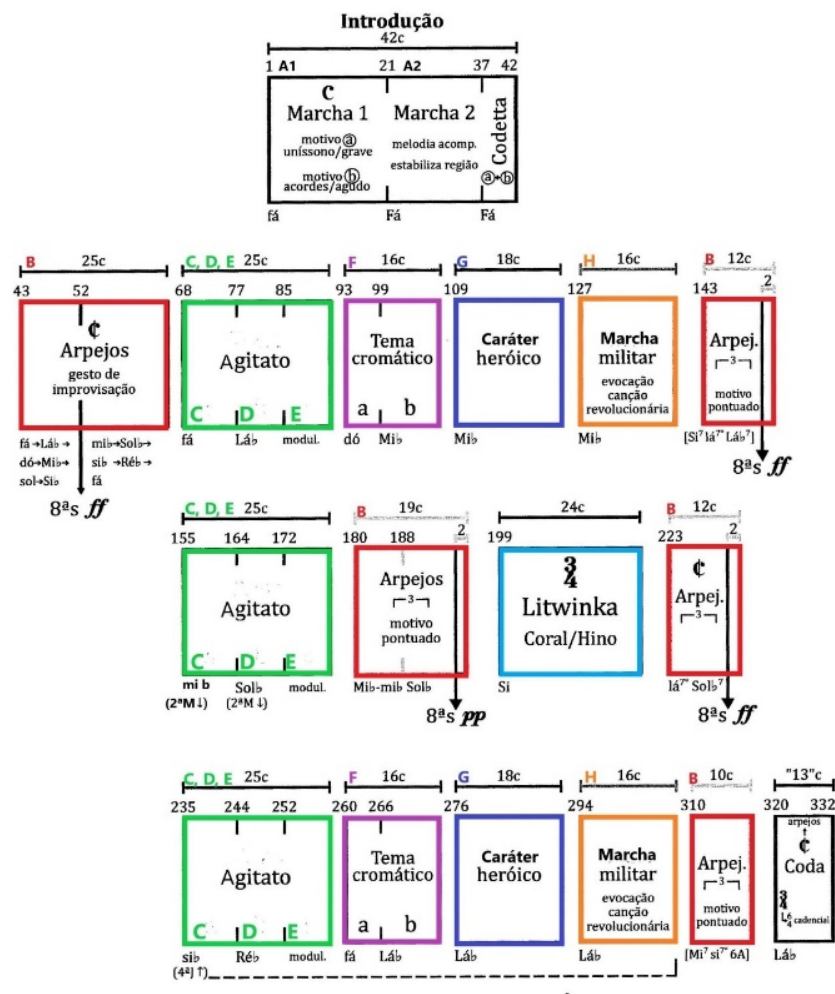


Figura 1: Seções temáticas *Fantasia Op. 49* de Chopin.

Partindo de critérios entrelaçados, classificamos as seções temáticas em diferentes grupos, conforme seu/sua:

- 1) grau de identidade/figuratividade e pregnância;
- 2) diatonismo ou cromatismo melódico e/ou harmônico, estabilidade e direcionalidade teleológica;
- 3) autossuficiência na estrutura formal.

O conjunto formado pelas Marchas (Introdução, mais as Militares) e *Litwinka* (canção patriótica usada na luta da Polônia e da Lituânia contra o Império Russo), é o mais estável: diatonismo e autonomia formal são seus atributos. Em seguida, vêm as seções denominadas Agitato, Tema cromático e Caráter heroico que, unidas em seu percurso harmônico de terças ascendentes, culminam na figuratividade das Marchas (Mib e Láb). No menor grau de estabilidade harmônica e formal, vêm as seções de arpejos que, segundo esta análise, são os momentos que revelam o *Stylus Phantasticus* da Fantasia.

Ocorrendo cinco vezes e identificados como B1, B2, B3, B4 e B5, seus perfis são gestos de tamanhos diferentes e seu caminho harmônico é incerto, com cadências suspensivas e cromatismos entre os centros tonais antecedentes e consequentes.

Em B1 (c. 43 e 67), são dois segmentos de arpejos que, partindo de e voltando a fá menor, perfazem um ciclo de terças menores e maiores. As relações entre os centros tonais de, praticamente, toda a Fantasia estão aqui sintetizadas: fá-Láb-dó-Mib-sol-Sib / mib-Solb-sib-Réb-fá.

B2 (c. 143-154), vindo de uma semicadência, percorre graus conjuntos e finaliza, também com uma semicadência individual, distanciando-se tanto de seu início quanto de seu prosseguimento: Si7-lá7º-Láb7. A relação de terça está presente entre o 1º e o último arpejos.

A seção mais estável, harmonicamente, é B3 (c. 189-198). Vinda da tonalidade anterior, Mib, vai para a homônima e atinge Solb que, enarmonizado, torna-se função Dominante da tonalidade de *Litwinka*, Si.

Em B4 (c. 223-234), uma pequena movimentação harmônica – Fá# (último acorde de *Litwinka*) e lá7º – pontua mais um relacionamento de terça, que cromatiza 2 acordes, a partir da enarmonização da nota fá#: Lá-dó-mib-solb/fá#-lá#-dó#-mi.

B5 (c.310-319) desvia a resolução em Láb – tonalidade da Coda – pela cromatização dos acordes de Mib-Mi7. O desdobramento deste, por intervalos de terça, resulta no acorde de

si7° e a chegada de uma 6ª germânica enarmônica (fáb-láb-si-ré) finaliza em um acorde 6/4 cadencial.

Pelo percurso harmônico que se dá, “subterraneamente”, por encadeamentos cromáticos e/ou diatônicos de terça, e que vêm à superfície e se explicitam nas seções arpejadas, Chopin confirma, no século XIX, a autoridade da harmonia no gênero Fantasia.

PALAVRAS-CHAVE

Chopin; Fantasia; Estilo fantástico; Harmonia; Análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Neusatz des Textes und der Noten. Kassel: Bärenreiter, 1999.

KENNEDY, Nicholas. A Fantasy about Sonata Form: Re-Examining Chopin’s Fantasy, Op. 49. *Chopin Review*, v. 3, p. 88–111, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.56693/cr.122>. Acesso em: 5 out. 2025.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis*. 1650. Fac-símile digital, 2017. Disponível em: https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuermusikwissenschaft/forschung/musurgiauniversalis/volltextseite/content_710005/D_A07.pdf. Acesso em: 5 out. 2025.

SCHACHTER, Carl. Chopin’s Fantasy, op. 49: the two-key scheme. In: SAMSON, Jim (ed.) *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

WALKER, Julie. Different narrative structures in Chopin’s last style: a new methodology for the narrative and thymic analysis. In: *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir*. Paris, 2014. Disponível em: <https://hal.science/hal-01087541v1>. Acesso em: 5 out. 2025.

COMPARAÇÃO ENTRE AS VERSÕES DE TASSO: LAMENTO E TRIONFO, DE FRANZ LISZT: INTERPRETAÇÃO FORMAL A PARTIR DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA ABERTURA ROMÂNTICA²⁸

Isis Biazoli de Oliveira²⁹
Universidade de São Paulo (USP)
isis.biazoli@gmail.com

RESUMO

Na última década, intensificou-se o debate sobre a pertinência e abrangência possível das pesquisas de Caplin (1998) e Hepokoski & Darcy (2006) para a compreensão da forma musical de obras do romantismo europeu. Se a influência inegável do círculo vienense do final do século XVIII serviu de ponto de partida para a abordagem dialógica de Hepokoski & Darcy (2006) na explicação de aspectos das obras da segunda metade do século XIX, autores como Steven Vande Moortele (2013) e Julian Horton (2017) defenderam a necessidade de um mapeamento específico das redes dialógicas do próprio período.

Assumindo-se que normativas formais estão intrinsecamente relacionadas com o gênero das obras musicais, como sugeriu Carl Dahlhaus³⁰, a reconstrução de uma rede que explicita e sistematiza os *horizontes de expectativas* do conjunto de Poemas Sinfônicos de

²⁸ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

²⁹ Isis Biazoli de Oliveira é doutora pela ECA/USP, onde obteve seu título de mestrado e sua licenciatura em música. Recebeu bolsas FAPESP para as pesquisas de Iniciação científica (analisando Op. 30 de Webern), de mestrado (sobre o Requiem de Ligeti) e de doutorado (com abordagem estético-analítica sobre a Sinfonia Fausto de Liszt). Sua pesquisa de iniciação científica, orientada pelo Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles recebeu menção honrosa no Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (2011). Atualmente recebe bolsa CAPES para realizar pesquisa de pós-doutorado sob supervisão do Prof. Dr. Mário Videira. Já apresentou trabalhos no Uruguai, Bolívia, Escócia, Portugal e Espanha. Como pianista, faz parte do *Duo Chaminade*, ao lado pianista Denise Perez Manzo, desde 2015. Nos recitais solo, destaca-se sua turnê pelo México (2017).

³⁰ “For Dahlhaus, an abstract theory of form that transcends the differences between musical genres was ‘a fiction.’” (Moortele, 2017, p. 1). Ainda que os trabalhos de Caplin (1998) e Hepokoski & Darcy (2006) tratem de convenções formais em mais de um gênero (sinfonias, sonatas para piano, quartetos de cordas, etc), quando Hepokoski utiliza da forma sonata como lente interpretativa para análise de aberturas de Mozart e Beethoven em *Musical Form, Forms and Formenlehre* (2009), ele ressalta mais uma vez o impacto do gênero como parte dos horizontes de expectativas de uma obra musical.

Franz Liszt, gênero orquestral criado pelo compositor a partir da segunda metade do século XIX, é ainda mais relevante.

No caso do conjunto de Poemas Sinfônicos de Franz Liszt, a investigação desses horizontes de expectativa passa pela musicologia sistemática e a ultrapassa. Por um lado, o estudo de escritos críticos do compositor e seus contemporâneos, da lista de obras interpretadas e regidas por Liszt em Weimar e das cartas que o compositor trocou podem ajudar a construir o panorama do lugar deste novo gênero no contexto da música orquestral. Por outro, análises musicais a partir das ferramentas da *New Formenlehre*³¹ e dos programas que acompanharam as edições das peças poderão descrever a abordagem do compositor na organização do material musical.

Pelo viés da musicologia sistemática, a análise genética será um importante meio de compreender as expectativas que circundavam a criação e a recepção deste novo gênero. Concebidos inicialmente como aberturas, boa parte dos poemas sinfônicos de Liszt passaram pela reelaboração que os levou a configurarem um novo gênero musical.

Este trabalho é, portanto, o primeiro passo de um estudo maior. A partir da análise dos manuscritos de *Tasso* até sua estreia como abertura em 1849, veremos como as diferentes versões escritas da peça dialogaram com as tendências estilísticas das aberturas da primeira metade do século XIX, apontadas por Moortele (2017). Serão analisadas em comparação:

- a prova impressa de 1840 do primeiro movimento, *Lento*, do ciclo para piano³²;
- Manuscrito de Liszt com primeiras indicações de orquestração³³;

³¹ O termo híbrido pretende explicitar a história dos estudos sobre forma, desde sua origem germânica com A. B. Marx até sua retomada a partir do final dos anos de 1990 com William Caplin. O termo é usado pela primeira vez no título do artigo de Mathew Riley, “Hermeneutics and the New Formenlehre” de 2010.

³² Este ciclo a ter provas tipográficas preparadas para publicação em 1840; no entanto, o projeto não se concretizou naquele momento. Uma dessas provas, contendo o primeiro movimento (*Lento*), encontra-se atualmente no *Goethe- und Schiller-Archiv* (MS I19a) e está disponível em formato digital no sítio da instituição: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2_ID:192155. Acesso em: 19 maio 2025. Esse material viria a ser recuperado por Ferruccio Busoni e publicado apenas após a morte de Liszt, no âmbito da *Franz Liszt Stiftung Edition*, disponível em: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/4a/IMSLP177127-PMLP11065-Liszt_NLA_Serie_I_Band_07_03_Venezia_e_Napoli_S.159_scan.pdf. Acesso em: 22 set. 2025. Posteriormente, em 1861, Liszt revisou as últimas peças do ciclo para piano e as publicou pela editora Schott sob o título *Venezia e Napoli: supplément aux Années de pèlerinage, deuxième volume* (Müller, 1986a, p. 284).

³³ O manuscrito (GSA, N5), conservado no *Goethe- und Schiller-Archiv* (Weimar), encontra-se disponível em formato digital no sítio da instituição: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2_ID:198864. Acesso em: 20 maio 2025.

- Primeira cópia de Conradi a partir do manuscrito anterior³⁴;
- Segunda cópia de Conradi com as correções de Liszt (manuscrito utilizado na estreia da obra, como abertura do drama de Goethe)³⁵.

Assim, veremos como a primeira modificação realizada por Liszt para transformar uma peça para piano em uma abertura orquestral (incluir uma extensa e multi-tempo introdução), dialoga com a tendência de “emancipação” das introduções lentas nas aberturas orquestrais europeias da primeira metade do século XIX (Moortele, 2017, p. 109-110)³⁶. Esta interpretação contesta a delimitação formal proposta tanto por Moortele (2009, p. 63-71), quanto por Kaplan (1984, p. 149), mas é apoiada pela compreensão da história da obra, como a análise dos manuscritos nos permite conhecer. Por outro lado, mostraremos como outras transformações, especialmente a última delas, modificaram a forma geral da obra, afastando-a de uma variação contínua e aproximando-a de um diálogo com a tradição da forma sonata clássica.

PALAVRAS-CHAVE

Franz Liszt; Poemas Sinfônicos; *New Formenlehre*; Horizontes de expectativas; *Sonata Theory*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CORMAC, Joanne. *Liszt as Kapellmeister: the development of the symphonic poems on the Weimar stage*. Tese (Doutorado em Música) — University of Birmingham, Birmingham, 2013. Disponível em: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3966/1/Cormac13PhD.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2025.

CORMAC, Joanne. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge University Press, 2017.

³⁴ O manuscrito (GSA, 60/B22) encontra-se conservado no *Goethe- und Schiller-Archiv*, em Weimar, e está disponível em formato digital no sítio da instituição: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2_ID:190874. Acesso em: 20 maio 2025.

³⁵ O manuscrito (Hs 107016) encontra-se conservado no *Germanisches Nationalmuseum*, em Nurembergue, e está disponível em formato digital no sítio da instituição: <https://dlib.gnm.de/item/Hs107016>. Acesso em: 21 mar. 2025.

³⁶ “Like the overture genre itself, slow introductions to romantic overtures tend towards emancipation from their functional roots. This emancipation manifests itself in three ways. First, a slow introduction is a more standard componente of romantic overtures than of overtures from the preceding decades. [...] Second, slow introductions in romantic overtures tend to be more substantial than in classical ones. [...] Finally, and as a consequence of their increased dimensions, slow introductions in romantic overtures often have a full-fledged and tendentially closed musical form. At least theoretically, that is, they are able to function as structurally satisfactory movements in their own right” (Moortele, 2017, p. 109-110).

- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MOORTELE, Steven Vande. *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- MOORTELE, Steven Vande. In search of romantic form. *Music Analysis*, Oxford, v. 32, n. 3, p. 403–431, 2013.
- MOORTELE, Steven Vande. *Two-dimensional sonata form: form and cycle in single movement: Instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Belgium: Leuven University Press, 2009.
- MOORTELE, Steven Vande. Beyond sonata deformation: Liszt's symphonic poem *Tasso* and the concept of two-dimensional sonata form. *Current Musicology*, New York, n. 86, p. 41–62, 2008.
- MUELLER, Rena. *Liszt's Tasso sketchbooks: studies in sources and revisions*. 1986. Tese (Doutorado em Música) – New York University, New York, 1986a.
- MUELLER, Rena. Liszt's *Tasso* sketchbooks: studies in sources and chronology. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, v. 28, n. 1/4, 1986b.

A FORMA *LIED* NA CANÇÃO BRASILEIRA EM MEADOS DO SÉCULO XIX

Rodolfo Coelho de Souza³⁷
Universidade de São Paulo (USP)
rcoelho@usp.br

RESUMO

As formas musicais praticadas pelos compositores do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, em grande parte foram herdadas das tradições consolidadas nos séculos anteriores, mas passaram por transformações devido às novas condições de produção e recepção da época. O músico do século XVIII tinha, basicamente, três opções de atuação profissional: nas cortes, nas igrejas e, eventualmente, em teatros de ópera. Após a Revolução Francesa essa perspectiva se alterou. As cortes desapareceram ou perderam poder econômico, e a igreja, embora continuasse a dar abrigo aos músicos, passou a fazê-lo em volume menor. Por outro lado, ópera, recitais e concertos, passaram a ser um mercado em expansão. Esse é o lado da recepção. Pelo lado da produção houve uma importante mudança na formação do músico. A transmissão de conhecimentos, que se fazia anteriormente de modo individual, no ateliê do mestre – o qual dependia do emprego na corte ou na igreja – deu lugar ao ensino coletivo em conservatórios, e eventualmente ao autodidata e ao amador. Nesse contexto, as grandes formas do classicismo vienense perderam sua eficácia frente ao gosto mais superficial do novo público leigo burguês que preferia o virtuosismo, as peças características, os gêneros simples e os repertórios que pudessem ser replicados

³⁷ Professor titular aposentado do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia Ciência de Letras de Ribeirão Preto. Atua como Professor Sênior na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP como orientador de mestrado e doutorado. Foi Professor do Departamento de Artes da UFPR (2000-2005). Graduiu-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na *University of Texas at Austin* (2000). Realizou pós-doutorado na *University of Texas at Austin* (2009). Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus - Laboratório de Computação Musical da UFPR e a do Lateam - Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. Foi presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (2019-2022) e editor do periódico *Musica Theorica* da TeMA (2016-2019). Entre suas composições musicais destacam-se: "O Livro dos Sons" (2010) para orquestra e sons eletrônicos, "Concerto para Computador e Orquestra" (2000) e "Tristes Trópicos" (1991) para orquestra. É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

domesticamente ao piano, um instrumento que se tornara acessível com a revolução industrial.

Nesse cenário, a canção de câmara, ou seja, o *Lied* para canto e piano, passou a ter importância central no cotidiano musical. As complexidades formais desse gênero, também cresceram, e em paralelo ao canto operístico, porém em direções diferentes das que haviam sido determinantes para as grandes formas instrumentais do classicismo, como a sonata e o rondó. Contata-se, inclusive, uma inversão de influências, pois o modelo do *Lied* passou a moldar outros gêneros e formas, bastando lembrar que as sinfonias de Mahler já foram analisadas como *Lieder* estendidos.

No Brasil, a historiografia tem repetido o mantra de que a canção de câmara foi introduzida entre nós por Alberto Nepomuceno. Sem que isso signifique diminuir a importância da obra de Nepomuceno, pesquisas recentes do Grupo Caravela de Lisboa, lideradas por Alberto Pacheco, mudou essa perspectiva ao redescobrir um ciclo de *Lieder* chamado “Álbum de Armia: gemidos sobre um túmulo de uma brasileira” (vide Figura 1), publicado em 1855, que contém canções de câmara compostas por compositores brasileiros daquele período, sob a liderança de Raphael Coelho Machado (1814-1887) que foi diretor do Conservatório Nacional de Música no Rio de Janeiro.



Figura 1: Página de rosto do “Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira” que contém dez canções de compositores brasileiros de meados do século XIX sobre poemas de José Albano Cordeiro.

Informa Maria Alice Volpe que esse volume contém “dez canções elegíacas, todas com poesia de José Albano Cordeiro, cada uma musicada por um compositor diferente, dentre brasileiros e estrangeiros radicados no Rio de Janeiro, alguns já conhecidos da historiografia musical – Francisco Manoel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Raphael Coelho Machado, José Maurício Nunes Garcia Júnior, Adolfo Maersch, Demétrio Rivero, Eduardo Medina Ribas e Gioacchino Giannini – e outros desconhecidos até então – Desidério Dorison e Emílio Mège” (Pacheco; Costa, 2022, p. 7)

Retornando às questões formais, é inviável catalogar as novidades que aparecem nos *Lieder* do século XIX porque elas ocorrem de modo diferente em cada canção e não em categorias codificadas, como ocorria nas formas clássicas. Por exemplo, o papel da modulação, que nas chamadas formas fixas obedece a padrões recorrentes, certamente também exerce uma função de relevo nas canções de câmara, mas com duas facetas diferentes. A primeira permanece sendo a de demarcar as seções, por exemplo, contrastando tonalmente a seção central de um esquema ternário, mas a segunda resulta da relação texto-música, e por isso é variável, e tem prioritariamente uma função expressiva, que, não obstante, pode produzir uma curva tonal que pode ser mais significativa formalmente do que o esquema ternário superficial.

Lembremos também que os compositores românticos recuperam valores estéticos e formais do barroco, por isso existem canções importantes que não seguem nenhuma forma fixa, tal como ocorria com os prelúdios barrocos. Nessas canções, ditas *Durchkomponiert* ou *Through-composed* as eventuais etapas modulatórias que reagem ao sentido do poema, produzem uma estrutura tonal que é particular àquela canção. Em resumo, a análise da forma de um *Lied* como sendo contínua, binária, ternária, rondó de cinco partes, ou qualquer outro padrão, precisa ser completada com um detalhamento exaustivo do desenho harmônico (e eventualmente polifônico) da obra em análise. Somando-se a isso outras preocupações analíticas, como problemas de significações tópicas, prosódia, recorrência de motivos e análise do fraseado, podemos concluir que a análise formal das canções de câmara pode produzir resultados mais complexos do que se poderia supor a partir de sua aparente singeleza.

Esta pesquisa aborda como estudo de caso uma canção de Raphael Coelho Machado, mas ganhou uma dimensão imprevista quando cruzei com o “Breve Tratado d’Harmonia” do mesmo Machado, publicado em Lisboa em 1852 (1ª. edição). Apesar do título do volume

menção apenas o estudo da harmonia, seu conteúdo é mais abrangente, pois aborda questões de fraseologia, prosódia, gêneros e forma, além, obviamente da questão da modulação harmônica (além de incluir uma seção sobre a regra de oitava dos partimentos, que àquela altura era uma prática pedagógica quase obsoleta). Aliás, Machado é também frequentemente mencionado por uma publicação anterior, o “Dicionário Musical”, de 1842 (1ª ed). Naquele volume aparecem referências aos escritos de seu famoso contemporâneo belga François-Joseph Fétis (1784-1871), o que revela que Machado estava sintonizado com as produções teóricas mais avançadas de sua época.

Finalmente, esta pesquisa procura demonstrar seus pressupostos analisando a canção chamada “Último Gemido” para canto e piano, de Raphael Coelho Machado, a última do “Álbum de Armia” (vide Figura 2).



álbum
de armia

Último gemido
Romance

José Albano Cordeiro

Raphael Coelho Machado

Andante bene marcato



sumário

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

75

Figura 2: Página de rosto de “Último Gemido” de Raphael Coelho Machado, última canção do “Álbum de Armia”.

Nota-se, de imediato, que esta canção utiliza a forma ternária, modulando na parte central a uma tonalidade que é considerada distante, o que constitui um índice para demonstrar sua sintonia com a atualidade estética da música romântica. A escolha do ternário também contrasta com o uso de binários, mais comum no cancioneiro das modinhas coetâneas. Esperamos assim, sob a ótica das concepções formais desta canção do álbum de Machado, fazer retroceder a assimilação do modelo romântico do *Lied* no Brasil a algumas décadas antes do que a historiografia propõe, segundo postulavam os defensores do modernismo nacionalista.

PALAVRAS-CHAVE:

Forma do *Lied*; Canção Romântica Brasileira; Raphael Coelho Machado; *Álbum de Armia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- MACHADO, Raphael Coelho. *Breve Tratado d'Harmonia*. 1. ed. Lisboa, 1852; 4. edição. Rio de Janeiro: Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, s/d.
- MACHADO, Raphael Coelho. *Dicionário Musical*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Brito e Braga, 1855. (1ª ed, 1842).
- MACHADO, Raphael Coelho. Último Gemido, romance para canto e piano em Fá maior. In: PACHECO, A. J. V.; COSTA, R. B. Q. *Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 75-81.
- PACHECO, Alberto José Vieira; COSTA, Rodrigo Barcelos Q. da Costa. *Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. 81 páginas. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/49979456/album_armia_2022.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

MESA TEMÁTICA 3
A QUESTÃO DA FORMA NA MÚSICA
BRASILEIRA



FORMA SONATA SOB O OLHAR DE LEOPOLDO MIGUÉZ

Desirée J. M. Mayr³⁸
Universidade Estadual da Bahia (UNEB)
djmayr@gmail.com

RESUMO

Leopoldo Miguéz (1850–1902), uma figura de destaque na tradição da música absoluta romântica, foi um pioneiro e forte defensor do projeto do novo governo republicano, recentemente instaurado no Brasil, de promover progresso para o país. A transição do Império para República levou a uma mudança na estética musical, afastando-se da ópera italiana, associada à antiga ordem e se aproximando da música instrumental, ligada à *Zukunftsmusik*, de acordo com os ideais positivistas do novo regime (Andrade, 2013). Miguéz compôs a primeira sinfonia, o primeiro poema sinfônico e a primeira sonata para violino da música brasileira, mas sua obra foi deixada de lado pela geração seguinte, de nacionalistas, devido à ausência de elementos idiomáticos “brasileiros” (Volpe, 2001).

55

Como Miguéz foi provavelmente o primeiro compositor brasileiro a utilizar a forma sonata, este estudo examina dois movimentos de suas obras com essa estrutura, usando os fundamentos da *Sonata Theory* (Hepokoski; Darcy, 2006) como principal marco teórico, a saber: a peça para piano *Allegro Appassionato* Op. 11 (1883) e o primeiro movimento da sonata para violino Op. 14 (1884). Pretendo aqui examinar nessas obras aspectos relacionados a forma, harmonia e construção temático-motívica. Minha análise descreve relações estruturais cooperativas de alto nível em dois formatos complementares: a “análise em camadas formais-harmônicas”, em gráficos FHL (Almada, 2016) e esquemas gráficos adaptados do método de diagramas de rede (originalmente, *network diagrams*) de David Kopp (2002). A Figura 1 ilustra o primeiro método, organizado em níveis hierárquicos, conectando eventos formais em múltiplas camadas e informações harmônicas básicas (tonalidades e cadências estruturais). A

³⁸ Desirée Mayr é professora de Licenciatura em Música na Universidade Estadual da Bahia e violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Ela fez doutorado, com um período sanduíche com bolsa da CAPES na Universidade de Durham na Inglaterra, e pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Desirée frequentemente participa de congressos regionais e internacionais onde apresenta os resultados de sua pesquisa, publica artigos científicos como para o *Music Theory and Analysis* e capítulos de livro como o Análise Neo-riemanniana na música de Leopoldo Miguéz em *Transformational analysis in practice*, editado pela Vernon Press. Ela é vice-presidente da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise) e responsável pelo grupo de Interculturalismo Global e Periferias Musicais da *Society for Music Theory*.

coluna central (em amarelo) exibe os números dos compassos. As colunas à direita representam os dados harmônicos de alto nível (tonalidades e cadências estruturais), e as à esquerda descrevem os eventos formais - uma organização hierárquica do fundo à superfície (da esquerda para o centro).

FORM						m.	HARMONY		OBSERVATIONS		
1	2	3	4	5	6		regions	cadences			
EXPOSITION	P	p ¹ (compound period-sentence)	antecedent	presentation	statement	1	A	cadences			
					response	5					
					model	10					
				continuation	sequence	12	f#				
					varied sequence = model	14					
					sequence	15					
			consequent	presentation	conclusion	16	A			HC	
						18					*
					response	22					
				continuation	model	26					
					extended sequence = model	27					
					extended sequence/conclusion	30					
			p ² (extended sentence)	presentation	statement		34			f#	PAC
						response	38				
						block 1	39.5				
					continuation	model	40			c#	
						repetition	41.5				
						contracted repeat.	43.5				
		connection		44.5							
		repetition		45.5							
		repetition		47.5							
				model		49.5	f#	A			
					expanded sequence = model	50.5					
						51					
				repetition = model		52	A				
					sequence	53.5					
					reduced repetition	55.5					
			conclusion		57.5		PAC				
					58.5						
					64			*			
etc.											

* elision

Figura 1: FHL do bloco P (c. 1–64) da Op. 14/I de Miguéz.

O segundo método (denominado *diagrama de rede*) é exemplificado na Figura 2. Ele foca em relações tonais em múltiplos níveis associados à segmentação formal básica. Os nós representam as tonalidades e os quadrados representam as principais subseções formais. As setas contínuas indicam operações neorriemannianas, enquanto as setas tracejadas representam transições por contextos harmônicos instáveis e as linhas pontilhadas indicam relações de identidade tonal. Os círculos sombreados mostram modulações inesperadas (as disposições espaciais dos nós obedecem apenas a critérios de conveniência e clareza).

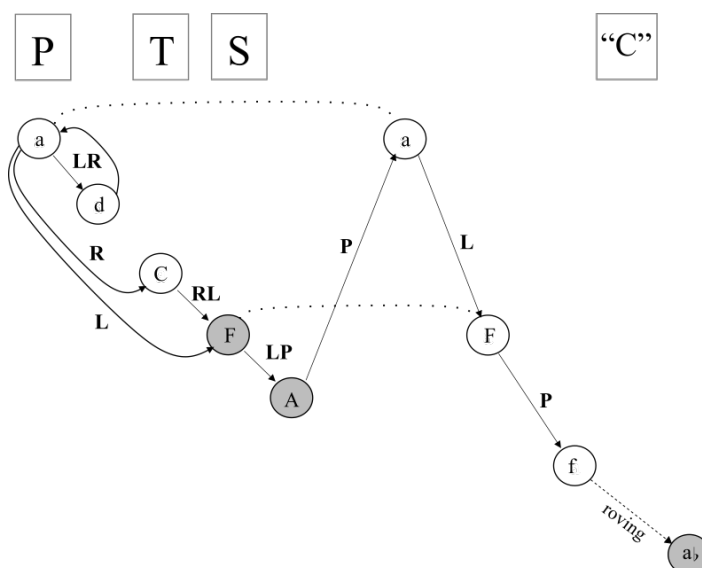


Figura 2: Diagrama de rede das relações tonais na exposição do *Allegro Appassionato* (c. 1-65).

Meu estudo identifica quatro características principais como marcas do estilo composicional de Miguéz: (1) a prática de preceder a entrada do tema principal por uma versão incompleta, embrionária desse tema (versão esta denominada *prototema*).³⁹ A Figura 3 apresenta o prototema P1 do Op. 14/I (subdividido em cinco motivos básicos, a-e) sendo continuamente trabalhado, e apenas “tornando-se” o verdadeiro tema principal no compasso 34, após o primeiro PAC,⁴⁰ quando P2 (o tema principal, estruturado como uma frase extensa) é iniciado; (2) o uso de passagens de *roving harmonies* (Schoenberg, 1969), caracterizadas por acordes errantes e sem um claro sentido de referência tonal. Em ambos os movimentos, Miguéz insere progressões em *roving* em territórios elaborativos (Figura 4) e/ou no final de passagens transitórias; (3) o uso de tonalidades não convencionais para o grupo secundário: Fá maior no Op. 11 (tônica: Lá menor) e Dó maior no Op. 14 (tônica: Lá maior); e (4) um amplo espectro de tonalidades (especialmente nas seções de desenvolvimento). A Figura 5 dispõe em uma linha contínua de quintas justas, as tonalidades empregadas (destacadas em preto) em ambas as obras aqui analisadas (14 no *Allegro Appassionato*). Convenciona-se que letras maiúsculas se referem às tonalidades em modo maior, e minúsculas às do modo menor. Círculos destacam as tônicas principais das peças.

³⁹ É possível associar a noção de prototema ao conceito de “*Becoming*”, de Janet Schmalfeldt (2011).

⁴⁰ Acrônimo para *Perfect Authentic Cadence*, a partir da denominação consagrada por Caplin (1998).

P¹

a b c d app. etc.

P¹ (transposed a P4 higher) app.

A: I vi⁷ vii^{♯7} I IV ii V₅⁶

(abbreviated version) (sequence) b

a b a b

(mm. 15-24 repeat mm. 1-8)

A: vii₅^{♯6} f_♯: ii₅^{♯6} V₅⁶ i V₃⁴ i iv (etc.)

25 b c d (and sequences mm. 27-32) c app. **P²** (sentence) (presentation / basic idea) a c

etc.

A: V₅⁶ ii pedal V₆⁸ 7 5 4 3 I V₂⁴ I₃⁶ ct^{°7}

PAC

36 e (presentation / repetition) app. app. (to the continuation...)

etc.

A: V₄⁶ I V₃⁴/vi vi vii[°]/V c_♯: ii₄^{°6} V₆⁷ 5 4 3

Figura 3: Sonata para violino de Miguéz, Op. 14/I, redução (c. 1–41). Tema principal (P²) prenunciado pelo prototema (P¹)

rhythmically normalized

verticalized arpeggios

etc.

roving harmony: $E_7^{(9)}$ A_7^{M7} $B_7^{(9)}$ Dm B_7 G_7 Bm G_7 E_7

a: V_7

Figura 4: Sonata para violino de Miguéz, Op. 14/I, redução (c. 225-234). Exemplo de *roving harmonies*.

Allegro Appassionato Op.11

... F_b C_b G_b D_b A_b E_b B_b F C G D A E B F^\sharp C^\sharp ...

d_b a_b e_b b_b f c g d **a** e b f^\sharp c^\sharp g^\sharp d^\sharp a^\sharp

violin sonata Op.14/1

... F_b C_b G_b D_b A_b E_b B_b F C G D **A** E B F^\sharp C^\sharp ...

d_b a_b e_b b_b f c g d a e b f^\sharp c^\sharp g^\sharp d^\sharp a^\sharp

Figura 5: Tonalidades empregadas no *Allegro Appassionato* (acima) e Sonata para violino, Op. 14/I (abaixo).

PALAVRAS-CHAVE

Forma Sonata; Leopoldo Miguéz; Romantismo; Estrutura Musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Carlos. *Nas fronteiras da tonalidade*. Curitiba: Prisma, 2016.
- ANDRADE, Clarissa L. B. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- MIGUÉZ, Leopoldo. *Allegro Appassionato*, op. 11. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão, [19--]. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP29008-PMLP64399-Miguez_Allegro_appassionato,_Op.11.pdf. Acesso em: 5 jan. 2021.
- MIGUÉZ, Leopoldo. *Sonate en La majeur pour violon et piano*, op. 14. Leipzig: Rieter-Biedermann, [18--]. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP250142-PMLP405298-Sonata_Miguez_violino_e_piano.pdf. Acesso em: 5 jan. 2021.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton & Company, 1969.
- VOLPE, Maria A. *Indianism and Landscape in Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Michigan: UMI-Research Press, 2001.

FORMA NO CHORO: SIMETRIAS E DEFORMAÇÕES

Cibele Palopoli⁴¹

Universidade de Católica de Santos (UNISANTOS)

cibele.palopoli@gmail.com

RESUMO

Registrado em 29/02/2024 enquanto Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Choro pode ser entendido enquanto uma manifestação cultural fortemente estabelecida e dotada de características próprias, sendo a roda de Choro seu principal polo agregador. Sua prática musical inclui gêneros musicais como a polca, a *schottisch*, a valsa, o tango brasileiro, o maxixe e o próprio homônimo, choro.

Diferenciando-se entre si sobretudo por questões rítmicas, todos estes gêneros musicais compartilham de características timbrísticas, melódicas, harmônicas e também da mesma estrutura formal, designada por pesquisadores da área por “forma rondó”⁴². Esta estrutura apresenta três seções que se repetem, às quais se atribui usualmente as letras do alfabeto A, B e C. A primeira destas seções, seção A, é tida como uma espécie de refrão da música, uma vez que ela se intercala às seções B e C sendo, portanto, repetida por mais vezes que as demais. Convencionou-se a seguinte disposição das três seções: AA BB A CC A, podendo esta organização ser precedida por uma Introdução e/ou seguida por uma Coda. Tematicamente, as seções costumam ser independentes umas das outras, sendo a coesão mantida pelas relações harmônicas entre cada parte, que remontam ao rondó Clássico. Assim,

⁴¹ Flautista com atuação eclética, apresentou-se em diversos estados do Brasil e no exterior (Argentina, Moçambique, Inglaterra, Alemanha, Portugal, Estados Unidos, Uruguai, Malta e Itália). Doutora em Música pela Universidade de São Paulo (USP, 2018), onde também obteve seus diplomas de Mestre (2013) e de Bacharel (flauta transversal, 2010). Foi bolsista FAPESP e do Grupo Santander, tendo realizado parte do mestrado no *King's College London*. É professora na Universidade Católica de Santos (UNISANTOS) desde 2016, tendo sido, em 2020, coordenadora do Curso de Licenciatura em Música. Com intensa atividade acadêmica, já apresentou comunicações em diversos congressos nacionais e internacionais (Escócia, Irlanda, Lituânia, Portugal, Espanha e Reino Unido). Desde 2024 integra a diretoria do Clube do Choro de Santos, auxiliando na reestruturação da Escola de Choro e Cidadania Luizinho 7 Cordas. Filiada à ANPPOM (fazendo parte da diretoria enquanto 1ª secretária na gestão 2026-2027), tem colaborado com a coordenação da subárea de Música Popular desde 2022, além de promover simpósios temáticos dedicados ao Choro.

⁴² Baptista Siqueira (1967 e 1970), Henrique Cazes, (2005 [1998]), Mário Sève (1999 e 2015); Alexandre Zamith Almeida (1999), André Diniz (2003), Carlos Almada (2006, 2012 e 2013), Cacá Machado (2007), Magda Clímaco (2008), Jairo Severiano (2008), Virgínia Bessa (2010), Paula Veneziano Valente (2014), Sheila Zagury (2014), dentre outros.

a seção A é concebida na tonalidade principal da música, enquanto a seção B costuma contrastar em modo (onde era maior fica menor e vice-versa) e a seção C apresenta nova armadura de clave em região próxima à tônica. Outras combinações são possíveis. Cada uma destas seções em geral apresenta 16 compassos, organizados simetricamente em períodos ou, mais raramente, em sentenças. Em obras de andamento lento e melodia mais esparsas, assim como em gêneros musicais de compasso ternário e também quando o compositor deseja ampliar o seu discurso melódico, observamos uma estrutura de 32 compassos igualmente organizados simetricamente em períodos ou em sentenças.

A partir de uma ampla investigação analítica no repertório de Choro e tomando como referencial teórico Hepokoski e Darcy (2006), apropriamo-nos do conceito de deformação, descobrindo obras em que a simetria acima exposta não é respeitada. Assim, denominamos por procedimentos de deformação formal os recursos composicionais responsáveis por promover mudanças no equilíbrio e na simetria da estrutura fraseológica das seções, classificando em quatro grandes grupos com ramificações: 1) por ampliação: a. Prolongamento cadencial; b. Breque: prolongamento de acorde de dominante; c. Interpolação episódica; d. Interpolação motívica; e. Prolongamento por descontinuidade melódica; 2) por abreviação: a. elisão; b. compressão métrica; c. ruptura intencional; d. antecipação rítmico-cadencial; 3) por imparidade métrica; e 4) por uso de métrica mista.

PALAVRAS-CHAVE

Métrica e ritmo musical; Forma rondó; Choro; Choro contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- ALMADA, Carlos. O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 61–78, jan./jun. 2012.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 199. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

- CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília – anos 1960 – tempo presente*. 2008. 394 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SÈVE, Mário. *O vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. 250 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1967.
- SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita – Callado – Anacleto*. Rio de Janeiro: Editora D. Araújo, 1970.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ZAGURY, Sheila. *Os grupos de choro nos anos 90 no Rio de Janeiro: suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 2014. 293 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

O PONTO DE COINCIDÊNCIA MÉTRICA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL NA AMÉRICA LATINA EM DIÁLOGO COM O MUNDO

Gabriel Ferrão Moreira⁴³
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)
gfmoreira88@gmail.com

RESUMO

O ensino de disciplinas teóricas nos cursos de graduação em música no contexto brasileiro e latino-americano apresenta desafios que transformam enunciados-padrão do ofício discente em condições sine qua non para o exercício ético e relevante da cátedra de teoria musical na Universidade. Apesar desse quadro, a área ainda parece bastante reticente – em termos de produção acadêmica e abordagem – em elaborar a revisão e atualização de sua literatura e, ao que parece, também das práticas docentes. Essas questões não são apenas presentes no contexto latino-americano – atualizações importantes à própria discussão da *Formenlehre* são relativamente recentes no contexto internacional (Caplin, 1998; Galand, 1999; Schmalfeldt, 2011). Entretanto, o espaço de subalternidade ao qual a área parece ter sido relegada no contexto internacional parece estar obstruindo a visão de muitos de nós para a percepção do momento oportuno em que a área se encontra e a possibilidade de nossas contribuições particulares trazerem soluções para problemas complexos da área em nível local e internacional - numa perspectiva Glocal (Lourenço, 2014), que busca lidar com problemáticas que todos – cada qual em seu lugar – lidamos ao redor de um mundo amplamente conectado.

Os principais problemas foram, ao meu ver, transformando-se em axiomas do pensamento da teoria e análise musical nos países latinoamericanos. Situações de inadequação até então inevitáveis no processo de ensino e aprendizagem de teoria musical na

⁴³ Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Gabriel Ferrão Moreira é Professor de Teoria e Análise Musical na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Sua pesquisa se concentra nos processos harmônicos e formais na música de concerto latino-americana dos séculos XX e XXI, com notável dedicação à obra de Heitor Villa-Lobos. Moreira tem investigado a aplicação de teorias analíticas a repertórios populares e folclóricos, como o choro, buscando expandir as fronteiras da análise musical. Seus trabalhos exploram a interação entre musicologia e teoria para desenvolver novas compreensões sobre repertórios híbridos, contribuindo com perspectivas inovadoras para a teoria musical contemporânea.

América Latina – a histórica escassez de bibliografia escrita localmente, poucas traduções de qualidade, problemas da formação prévia de nossos estudantes, entre outros – se enrijeceram e influenciaram profundamente a forma de se investigar aspectos teóricos e analíticos. Não falo apenas da escolha dos repertórios para análise – ainda que, quantitativamente, tenhamos boa parte do repertório regional fora do radar das discussões da área – mas também na nossa relativa timidez na proposição de novas abordagens para o repertório e assuntos de relevância internacional.

Fato é que os problemas com os quais sempre lidamos enquanto professores de teoria latino-americanos já não são apenas uma realidade local. Temáticas transversais como o multiculturalismo, repertórios de fronteira (erudito-popular), novas modalidades do fazer musical – impulsionados pela aceleração dos intercâmbios informacionais e culturais – e a revisão das práticas pedagógicas que resulta dessas questões são assuntos na pauta da atualidade em todo o mundo. Questões que não eram feitas – ou não feitas de forma tão direta – ao longo do século passado tem se tornado incontornáveis, sob pena de uma alienação das nossas disciplinas que não poderia ser atribuída apenas - como geralmente é feito – à sua complexidade natural, mas a uma opção deliberada por ignorar a exortação de Joseph Kerman há quatro décadas (ao admitir o “arlequinismo”, o “monismo”, o “babelismo”, entre outros) (Kerman, 1985).

Essa tendência por atualizações vem dos próprios centros tradicionais de produção de teoria musical. O pragmatismo técnico e teórico da *Formenlehre* de William Caplin, por exemplo, dispensa-nos da ousadia de propormos novas categorias classificatórias e de cometer possíveis “sacrilégios” ao lidar com a produção de Schoenberg ao aprofundar suas observações de forma precisa, técnica e generalizável para grande parte dos repertórios que lidamos no contexto latinoamericano (quer sejam da música popular ou de concerto). A discussão teórica de Janet Schmalfeldt problematiza aspectos da forma musical levando em consideração reflexões filosóficas profundas, revisitando um repertório que parecia exausto para mais discussões dessa natureza. Essas novas perspectivas devem, mais do que se tornarem novos totens, nos motivar a produzir teoria de maneira responsável, conectadas com nossas perspectivas locais e problemas globais compartilhados. Tenho tido a experiência de aplicar abordagens como essas em minhas disciplinas de harmonia e análise e sei que não sou o primeiro a fazê-lo. Mas entre minhas singelas contribuições particulares está a de discutir alguns gêneros da música latinoamericana a partir de certos axiomas da teoria das

funções formais elaborada por Caplin. Minha preocupação principal é de compartilhar com os estudantes os fundamentos gerais da teoria (no repertório utilizado por Caplin em seus livros) e de passar à generalização responsável dos conceitos para repertórios onde eles permanecem relevantes, instigando os próprios estudantes a refletirem sobre o exercício analítico e a responsabilidade do analista. Busco fundamentar essa prática com profundidade, conectando a teoria de Caplin, vinculada a um repertório específico, a outros gêneros que de alguma forma compartilham aspectos semelhantes em termos de linguagem tonal e que, portanto, beneficiam em diferente medida dos seus postulados teóricos.

Em minha comunicação nesta mesa, procurarei aprofundar os problemas teóricos aqui descritos e compartilhar algumas das práticas que desenvolvo em pesquisa e em sala de aula, com o propósito de, a partir dessas reflexões, indicar possíveis direções a serem seguidas.

PALAVRAS-CHAVE:

Glocalização; Análise musical; Música de concerto; Música popular; Música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPLIN, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- GALAND, Joel. "Formenlehre" revived: [review article of] *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, de William Caplin. *Intégral*, v. 13, p. 143–200, 1999.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- LOURENÇO, Nelson. Globalização e glocalização: o difícil diálogo entre o global e o local. *Mulemba*, v. 4, n. 8, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mulemba/203>. Acesso em: 07 set. 2025.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the process of becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth-century music*. New York: Oxford University Press, 2011.

COMUNICAÇÕES



SESSÃO DE COMUNICAÇÕES I



O PAPEL DA VARIAÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO HARMÔNICO NA PASSAGEM DO SÉCULO XVI PARA O XVII⁴⁴

Joabe Guilherme Oliveira⁴⁵
Universidade de São Paulo (USP)
joabe.guilherme@usp.br

RESUMO

A passagem do século XVI para o XVII constitui um período de intensa transformação no pensamento musical, que não passou despercebido para figuras como Giovanni Maria Artusi — crítico das inovações musicais da época. Marcado pela transição gradual de uma perspectiva baseada no contraponto para outra que privilegia uma concepção mais harmônica. Esse pensamento foi impulsionado sobretudo pela consolidação do baixo contínuo e pelo desenvolvimento das práticas instrumentais, que redefiniram os modos de compor, executar e compreender a música. Nesse contexto, os instrumentos de cordas dedilhadas — como o alaúde, a vihuela, a guitarra barroca e a teorba — assumiram papel de destaque, desempenhando uma função essencial na difusão de concepções musicais que moldariam os séculos XVII e XVIII. Entre as principais contribuições desses instrumentos no processo de transição, destacam-se alguns pontos fundamentais. Como: a criação e a sistematização de sistemas de notação característicos, como cifras e tablaturas, que facilitaram a circulação de repertórios e reafirmava essa visão mais vertical; a releitura de repertórios essencialmente contrapontísticos, os quais passaram a ser reinterpretados sob uma outra ótica, com uso de cifras, ornamentos etc; a invenção e a difusão de ornamentos idiomáticos, indispensáveis para a retórica musical do século XVII e XVIII; o impulso dado à

⁴⁴ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁴⁵ Doutorando em Musicologia pela Universidade de São Paulo sob orientação de Monica Lucas. Joabe é mestre em Cognição Musical pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), bacharel em Composição pela mesma universidade e licenciado em História pelo Instituto Sumaré de Ensino Superior. Na EMESP, um dos principais conservatórios de música do país, teve contato com renomados professores, como: Everton Gloeden, Thiago Abdalla, Chrystian Dozza, Rodrigo Lima e outros. Começou os estudos musicais no ano de 2011, no programa Guri Santa Marcelina, em que teve aulas com o professor Alexandre Ribeiro. Como compositor, recebeu encomendas para a Camerata de Violões do Guri, apresentou composições na Bach Society Houston pelo Duo Scordatura Antiqua, além de muitos outros trabalhos e gravações.

música de dança, cujos ritmos e formas, amplamente explorados em repertórios de cordas dedilhadas, consolidaram padrões estilísticos que serão utilizados extensivamente no período, que historiografia musical convencionou, Barroco. Por fim, deve-se sublinhar a consolidação da variação como recurso estrutural e retórico: forma que não apenas se afirmou nos repertórios do século XVII, mas permaneceu central ao longo dos séculos XVIII e XIX. O presente trabalho pretende investigar esse processo por meio de três autores fundamentais: Luys de Narváez, Juan Carlos Amat e Johann Hieronymus Kapsberger. Cada um deles, em contextos distintos, exemplifica de maneira clara a função inovadora das cordas dedilhadas no trânsito entre Renascimento e Barroco.

Em *Los seys libros del Delphín* (1538), Narváez apresenta alguns dos primeiros exemplos impressos de música baseada em variações. Suas peças *Veintidós diferencias de Conde Claros*, *Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas* (Ver Figura 1) e *Otras tres diferencias* revelam uma mudança embrionária na maneira de estruturar o discurso musical, indicando a passagem de uma mentalidade mais horizontal para uma lógica mais vertical.

Transc.

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8. The chords indicated above the notes are III, VII, i, and V. The bass line includes fingerings (0, 1, 2, 3) and a final measure with a double bar line.

Figura 1: Primeira *diferencia* de *Guárdame las vacas*, elaborado pelo autor.

Já Amat, em seu livro *Guitarra Española* (c. 1586), amplia as possibilidades desse procedimento, explorando o célebre tema *Guárdame las vacas* em diversas transposições (Ver Figura 2) e confirmando essa visão mais vertical.

Vacas.

1	12	10	9	1	12	10	9	10
2	1	11	10	2	1	11	10	11
3	2	12	11	3	2	12	11	12
4	3	1	12	4	3	1	12	1
5	4	2	1	5	4	2	1	2
6	5	3	2	6	5	3	2	3
7	6	4	3	7	6	4	3	4
8	7	5	4	8	7	5	4	5
9	8	6	5	9	8	6	5	6
10	9	7	6	10	9	7	6	7
11	10	8	7	11	10	8	7	8
12	11	9	8	12	11	9	8	9

Figura 2: Tabela de Amat de transposições de *Guárdame las vacas*. Os números representam acordes; a primeira linha apresenta a sequência 1, 12, 10, 9, 1, 12, 10, 9, 10, correspondendo, respectivamente, aos acordes E, B, C#m, G#, E, B, C#m, G#, C#m.

Finalmente, Kapsberger, em seus três livros para teorba (1604, 1626 e 1640), oferece exemplos paradigmáticos do uso da variação como veículo de virtuosismo e de liberdade criativa no *stylus phantasticus*. Considerado um dos representantes do chamado “Novo Estilo”, Kapsberger explorou de maneira sistemática o princípio da variação, reafirmando sua relevância no início da música barroca. Assim, a análise comparativa desses autores e obras evidencia como os instrumentos de cordas dedilhadas não apenas acompanharam, mas também estimularam transformações decisivas no pensamento musical. Por meio da prática instrumental, da invenção de novas técnicas e da difusão de modelos compositivos inovadores, eles desempenharam um papel essencial na transição do Renascimento ao Barroco, contribuindo para esse momento de profundas mudanças que marcou também as ciências e as artes, na época de Galileu, Descartes, Monteverdi e Caravaggio.

PALAVRAS-CHAVE

Cordas dedilhadas; Variação; Harmonia; Kapsberger.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAT, Juan Carlos. *Guitarra española de cinco órdenes*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1626. Disponível em: <https://purl.pt/30424/1/index.html#/1/html>. Acesso em: 3 set. 2023.
- KAPSBERGER, Giovanni Girolamo. *Libro primo d'intavolatura di chitarone*. Veneza: G. A. Pfender, 1604; facs. ed., Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1982.
- KAPSBERGER, Giovanni Girolamo. *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*. Roma: M. Priuli, 1626.
- KAPSBERGER, Giovanni Girolamo. *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*. Roma: G. Pozzobonelli, 1640; ed., Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1982.
- NARVÁEZ, Luys de. *Los seys libros del Delphín*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1538. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585&page=1>. Acesso em: 5 jan. 2020.
- OLIVEIRA, Alexandre Ribeiro de; OLIVEIRA, Joabe Guilherme. A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. *Revista 4'33''*, Buenos Aires, n. 22, p. 152–173, jul. 2022.

A FORMA POÉTICA E A FORMA MUSICAL NO MADRIGALISMO ENTRESSÉCULOS: UMA ABORDAGEM HISTORICAMENTE ORIENTADA A PARTIR DO ATO DE TRANSCREVER

Tomas Callas Mistrorigo⁴⁶
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
tomas.mistrorigo@unesp.br

Pedro Augusto Diniz⁴⁷
Staatliche Hochschule für Musik Trossingen (HfM Trossingen)
musicamanuscrita@gmail.com

RESUMO

O termo madrigal passou por uma série de ressignificações, que variaram de acordo com o tempo e espaço, desde sua origem no *Trecento* italiano. No campo da poesia, onde o termo nasce, sua origem está associada à língua mãe (Einstein, 1971, p. 4). Madrigais eram formas poéticas menores, escritas na língua materna do poeta. Cerca de duzentos anos mais tarde, no século de ouro da polifonia renascentista, o madrigal é ressignificado enquanto gênero musical, definindo obras vocais a duas ou mais vozes compostas a partir dos mais variados gêneros poéticos (Fabbri, 2005, p. 30). Considerando a indissociabilidade entre linguagem verbal e linguagem musical na tradição madrigalesca dos séculos XVI e XVII (Haran, 1969, p 27), o presente trabalho pretende analisar a relação formal entre madrigais

⁴⁶ Formado em composição pela UNESP, integrou entre os anos de 2018 e 2022 o grupo de extensão PET-Música UNESP, onde fundou, ao lado de outros membros, o GRUPPEMM (Grupo de Pesquisa e Performance em Música Medieval) sob orientação do mestre Pedro Augusto Diniz. A partir de 2022, se desvinculou do PET-Música UNESP e seguiu atuando com o GRUPPEMM de forma independente, passando por diversos palcos e centros de difusão cultural e educacional do estado de São Paulo. Ainda durante a graduação, desenvolveu sua Iniciação Científica analisando peças do Primeiro Livro de Madrigais de Barbara Strozzi, sob orientação do Prof. Dr. Mauricio de Bonis, que também orientou seu TCC no mesmo tema. Atualmente está no programa de mestrado em performance na Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Kuhl, onde segue trabalhando novas abordagens a partir da mesma fonte.

⁴⁷ Mestre pela *Staatliche Hochschule für Musik* em Trossingen, Alemanha, nos cursos: *Historische Tasten* (2015) na classe de Marieke Spaans e Diego de Ares, e em *Musik des Mittelalters und Renaissance* (2015) na classe de Kees Boeke e Claudia Caffagni. Bacharel em cravo sob a orientação de Helena Jank pela Universidade de Campinas (2012). Formou-se também em cravo pela Escola Municipal de São Paulo sob a supervisão de Terezinha Saghaard (2012). Estudou cravo com Alessandro Santoro na Escola de Música do Estado de São Paulo (2013). Integra o Núcleo de Música Antiga da USP desde 2004 sob supervisão de Mônica Lucas. Participou de diversos festivais de música antiga durante seu período estudantil, dentre eles Festival de Urbino Musica Antica (FIMA, 2014), II Semana de Música Antiga da UFMG “Os sentidos da *meraviglia*” (2009) e a 31ª Oficina de Música Antiga de Curitiba (2013).

selecionados e seus respectivos poemas de base. Para tal, peças de duas edições de época diferentes serão transcritas e terão a sua relação formal entre texto e música analisada. A primeira edição abordada, representante da já amadurecida escrita contrapontística da escola franco-flamenga do século XVI, é intitulada *Primo secondo et terzo libro del capriccio di lachetto Berchen* (1561) e foi composta por Jacquet de Berchem (1505-1567) a partir da obra *Orlando Furioso* (1516) de Ludovico Ariosto (1474-1533).

A segunda edição abordada, representante do efervescente caldeirão cultural da Sereníssima República de Veneza do século XVII, é intitulada *Il primo libro di madrigali di Barbara Strozzi* (1644) e foi composta por Barbara Strozzi (1619-1677) a partir de vinte e cinco poemas escritos ao estilo marinista por seu pai, Giulio Strozzi (1583-1652). As duas edições são exemplares que ilustram bem a situação do gênero madrigal em cada um dos períodos: a primeira no miolo do século XVI, auge da influência da escola franco-flamenga sobre a escrita polifônica da Europa ocidental e consagração dos padrões contrapontísticos nela presentes (Einstein, 1971, p. 116); e a segunda na primeira metade século XVII, na conturbada Veneza seiscentista (Perocco, 2024, p. 35), onde o apogeu do gênero madrigal já era passado e a ópera e a cantata ganhavam cada vez mais espaço, influenciada pelas transformações radicais trazidas por Claudio Monteverdi e o advento do baixo contínuo no começo do século (Stenheuer, 2024, p. 135).

Por se tratar de um contexto, em ambos os exemplos, anterior à consolidação do tonalismo e das formas estritamente musicais que o acompanharam (Wienpahl, 1971, p. 407), a produção madrigalesca do século XVI e da primeira metade do século XVII tem, em muitos casos, na sua forma musical um espelho da forma poética dos textos usados pelos compositores como base para suas obras (Stenheuer, 2024, p. 145).

Ainda assim, ficam evidentes as transformações que oitenta anos de prática musical dentro destes dois diferentes ambientes culturais causaram neste gênero central para a escrita polifônica. Além da análise entre a relação das formas poéticas e musicais e da comparação entre as obras de um mesmo gênero escritas em séculos diferentes, pretende-se também abordar de que maneira esta compreensão da forma e, em um escopo mais reduzido, da gramática modal (Bent, 1998, p. 22), podem ser levadas para a performance musical, considerando as escolhas feitas no momento da transcrição das edições de época para notação moderna (Smith, 2011, p. 4).

Quarta Stanza

L'Argaglia reimprovera a Ferrav il mancar della promessa fede.

*Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
di retro all'altr'arme tu mi promettesti
giurar fra pochi di l'ebbo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti dèi,
turbati che di fe mancato sei.*

Jacquet de Berchem (1505 - 1567)

10 - cor - da - ti pa - gan quan - d'uc - ci - des - ti D'an -
4 pe - li - ca'll fra - tel che son quell' i - o Dier' all' al - tr' ar - me tu me
5 pro - met - tes - ti Fra po - chi di gi - tar l'el - mo nel ri - o
7 hor se for - tu - na quel che non vo - les - ti Hor se for -
9 tu - na quel che non vo - les - ti Far tu po - ne' ad ef - fet - to' il vo - ler mi - o non ti tur - bar e
11 se tur - bar ti de - i Tur - ba - ti che di fe man - ca - to se - i Tur - ba -
13 ti che di fe man - ca - to se - i.

Quarta Stanza

L'Argaglia reimprovera a Ferrav il mancar della promessa fede.

*Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
di retro all'altr'arme tu mi promettesti
giurar fra pochi di l'ebbo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti dèi,
turbati che di fe mancato sei.*

Jacquet de Berchem (1505 - 1567)

10 - cor - da - ti pa - gan quan - d'uc - ci - des - ti D'an -
4 D'an - ge - li - ca'll fra - tel che son quell' i - o Dier'
5 Dier' ar - me tu me pro - met - tes - ti Fra po - chi di gi - tar l'el - mo nel
7 ri - o gi - tar l'el - mo nel ri - o hor se for -
9 tu - na quel che non vo - les - ti Far tu po - ne' ad ef - fet - to' il vo - ler mi - o
11 Non ti tur - bar e se tur - bar ti de - i tur - bar ti de - i Tur - bar ti
13 che di fe man - ca - to se - i Tur - ba -
15 ti che di fe man - ca - to se - i che di fe man - ca - to se - i.

Quarta Stanza

L'Argaglia reimprovera a Ferrav il mancar della promessa fede.

*Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
di retro all'altr'arme tu mi promettesti
giurar fra pochi di l'ebbo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti dèi,
turbati che di fe mancato sei.*

Jacquet de Berchem (1505 - 1567)

10 - cor - da - ti pa - gan ri - cor - da - ti pa - gan quan - d'uc - ci - des - ti D'an - ge - li - ca'll fra -
4 tel che son quell' i - o che son quell' i - o Dier' all'
6 al - tr' ar - me tu me pro - met - tes - ti Fra po - chi di gi - tar l'el - mo nel
8 ri - o Fra po - chi di gi - tar l'el - mo nel ri - o
10 hor se for - tu - na quel que non vo - les - ti Far tu po - ne' ad ef - fet - to' il vo - ler mi - o
12 o Non ti tur - bar Non ti tur - bar Non ti tur - bar e se tur - bar ti de - i Tur - bar ti
14 ti che di fe man - ca - to se - i.

Quarta Stanza

L'Argaglia reimprovera a Ferrav il mancar della promessa fede.

*Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
di retro all'altr'arme tu mi promettesti
giurar fra pochi di l'ebbo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti dèi,
turbati che di fe mancato sei.*

Jacquet de Berchem (1505 - 1567)

10 - cor - da - ti pa - gan quan - d'uc - ci - des - ti D'an - ge - li -
4 ca'll fra - tel lo che son quell' i - o
6 o Dier' all' al - tr' ar - me tu me pro - met - tes - ti
8 ti Fra po - chi di gi - tar l'el - mo nel ri - o di gi - tar l'el - mo nel ri - o hor
10 che for - tu - na quel che non vo - les - ti Far tu po - ne' ad ef - fet - to' il vo - ler mi - o Non
12 ti tur - bar Non ti tur - bar e se tur - bar ti de - i Tur - bar ti
14 che di fe man - ca - to se - i che di fe man - ca - to se - i
16 ti che di fe man - ca - to se - i che di fe man - ca - to se - i.

Figura 1: Modelo de transcrição proposto no artigo, com quatro vozes transcritas em partes separadas preservando os elementos fundamentais da gramática modal

Por se tratar de obras compostas em um período em que a escrita musical estava fundamentada no contraponto modal, a linha vocal disposta horizontalmente no tempo é a pedra angular para toda a construção da trama polifônica (Smith, 2011, p. 102). Isso se dá de maneira mais explícita em Berchem, mas a mesma lógica também está presente na escrita de Strozzi. A rica harmonia que pode ser ouvida neste repertório nada mais é do que a resultante do artesanal controle intervalar feito na escrita de cada uma das melodias, autônomas, mas ressignificadas dentro textura polifônica. Por este motivo, fazer a performance destas obras sem agredir sua gramática musical exige certos cuidados por parte do intérprete moderno (Smith, 2011, p. 131), cuidados esses que começam no ato da transcrição.

Considerando a horizontalidade da gramática presente na polifonia modal, o presente trabalho busca propor um método de transcrição fundamentado na percepção de forma trazida pela análise, que una os signos da notação musical moderna com os elementos fundamentais da gramática modal presentes na notação das edições de época, gerando assim uma edição prática embasada por um método crítico (Figueiredo, 2014, p. 45). Quando transcritas em partes separadas, sem a imposição métrica trazida pela disposição em grade, e abrindo mão das barras de compasso, mantém-se viva a curva expressiva da linha atrelada apenas à prosódia do texto nela presente, e consequentemente às figuras rítmicas que a carregam (Vela, 2015, p. 114). Os intérpretes terão contato visual apenas com a sua parte, relacionando-se assim somente a partir da escuta com as demais linhas dentro da polifonia. A forma do poema, impressa musicalmente em cada uma das linhas individuais (Stenheuer, 2024, p. 141), têm assim maior liberdade para se projetar em forma musical, sem a verticalização que a disposição em grade com uma métrica pré-estipulada, próprias da gramática tonal, impõe nas transcrições e interpretações deste repertório que não são feitas com este cuidado.

PALAVRAS-CHAVE

Madrigal; Análise; Forma; Polifonia; Transcrição; Edição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENT, Margaret. The grammar of early music: preconditions for analysis. In: JUDD, Cristle (org.). *Tonal structures in early music*. Oxford: Routledge, 1999, p. 16–59. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3700469>. Acesso em: 09 out. 2025.

- BERCHEM, Iachetto. *Primo, secondo et terzo libro del capriccio di Iachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso*: novamente stampati & dati in luce. Veneza: Antonio Gardano, 1561. Partitura. 93 p. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Capriccio,_Libri_1-3_\(Berchem,_Jacquet_de\)](https://imslp.org/wiki/Capriccio,_Libri_1-3_(Berchem,_Jacquet_de)). Acesso em: 09 out. 2025.
- EINSTEIN, Alfred; KRAPPE, Alexander; SESSION, Roger; STRUNK, Oliver. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- FABBRI, Paolo. Accoppiamenti giudiziosi di musica e poesia: il caso del madrigale. *Il Saggiatore Musicale*, Napoli, v. 12, n. 1, p. 29–33, 2005. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/43029801>. Acesso em: 09 out. 2025.
- FIGUEIREDO, C. A. Tipos de edição. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 7, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 9 out. 2025.
- HARAN, D. Verse types in the early madrigal. *Journal of the American Musicological Society*, Califórnia, v. 22, n. 1, p. 27–53, 1969. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/830811>. Acesso em: 10 out. 2025.
- MEINE, Sabine; PEROCCO, Daria. *Barbara Strozzi (1619–1677): Musik und Diskurs im Venedig des Seicento*. Busto Arsizio: Nomos, 2024.
- SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press, 2011.
- STROZZI, Barbara. *Il primo libro di madrigali di Barbara Strozzi, a due, tre, quattro e cinque voci, consacrati alla Serenissima Gran Duchessa di Toscana D. Vittoria della Rovere, op. 1*. Veneza: Alessandro Vicenti, 1644. Partitura. 44 p. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Madrigali%2C_Op.1_\(Strozzi%2C_Barbara\)](https://imslp.org/wiki/Madrigali%2C_Op.1_(Strozzi%2C_Barbara)). Acesso em: 09 out. 2025.
- STEINHEUER, Joachim. Barbara Strozzi's Il primo Libro de' madrigali und Nicolò Fonteis Bizzarrie Poetiche: Musik zu den ausgefallenen Gedichten von Giulio Strozzi. In: MEINE, Sabine; PEROCCO, Daria. *Barbara Strozzi (1619-1677): Musik und Diskurs im Venedig des Seicento*. Busto Arsizio: Nomos, 2024, p. 99-180.
- VELA, Maria Caraci. *Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches*. Lucca: Edizioni ETS, 2015.
- WIENPAHL, Robert. Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries. *Music & Letters*, Oxford, v. 52, n. 4, p. 407–417, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/734715>. Acesso em: 09 out. 2025.

FORMAS MUSICAIS NA GUITARRA OITOCENTISTA: UM ESTUDO SOBRE O MANUSCRITO *SUCINTAS NOCIONES DE ARMONÍA Y COMPOSICIÓN APLICADAS A LA GUITARRA* DE FÉLIX PONZOA⁴⁸

Leandro da Conceição Gonçalves⁴⁹
Universidade de São Paulo (USP)
goncalvesleandro@usp.br

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o manuscrito *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra* de Félix Ponzoa y Cebrián (1799-s.d.). Existem duas versões desta obra com conteúdo semelhante e pequenas variações (Collado, 2022, p. 362), localizadas e disponibilizadas em ambiente online: uma pela *Biblioteca Nacional de España*, datada de 1854, e outra, provavelmente posterior, pela *Biblioteca del Orfeó Català*, sem data. Neste estudo, propomos apresentar analiticamente a versão preservada pela *Biblioteca Nacional*, expor seus objetivos e estrutura, e realizar uma tradução dos capítulos relacionados às formas musicais. A relevância desta investigação se dá pela análise de um tratado que constitui quase um caso *sui generis* na literatura destinada à guitarra clássico-romântica no contexto espanhol oitocentista, por ser uma das poucas que discorrem sobre os aspectos formais e composicionais da música e os relaciona a este instrumento.

Observamos que o autor fundamenta sua teoria em características basilares da música barroca ao, entre outras abordagens, assimilar os conceitos de harmonia e contraponto como sinônimos – entendendo, porém, a singularidade dos termos – e considerar a música como subserviente às leis da retórica, capaz de excitar os afetos. Relacionamos isto a fatores biográficos do autor, tido em sua época como um “erudito antiquário” (Lozano; Jiménez, 2006, p. 592). Essa visão antiquária também se verifica na estrutura do prefácio, uma vez que

⁴⁸ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/06302-3.

⁴⁹ É doutorando em música pela Universidade de São Paulo (USP), orientado pelo Professor Livre-docente Mário Videira na pesquisa intitulada “Perspectivas estéticas na música dos séculos XVIII e XIX: os gêneros musicais do repertório das guitarras barroca e clássico-romântica”. Mestre em Performance musical pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), sob orientação da Profa. Dra. Gisela Nogueira. Como instrumentista, dedica-se atualmente ao estudo do violão e das cordas dedilhadas antigas, com os professores Paulo Porto Alegre (EMESP), Prof. Dr. Edelson Gloeden (USP), e Profa. Dra. Silvana Scarinci (EMESP).

se inicia com uma tentativa de história da guitarra, em um compilado de possíveis origens, transformações organológicas e intérpretes célebres.

Identificamos que o objetivo da obra seria instruir os compositores da música para guitarra, tidos pelo autor como muito limitados, razão pela qual os guitarristas não possuiriam música para tocar em “gênero e gosto moderno” (Ponzoa, 1854, p. 11). Tal problema seria solucionado a partir do ensinamento da “ciência do contraponto”. Ressaltamos que naquele período já havia ocorrido o falecimento de grandes compositores referenciados no manuscrito, como Fernando Sor (1778-1839) e Dionisio Aguado (1784-1843), esse, notável, entre tantos motivos, por um uso relevante do contraponto. Enfatizamos a citada equiparação dos termos contraponto e harmonia pelo autor, pois provavelmente estaria se referindo conjuntamente à “ciência da harmonia”, por dedicar grande parte do tratado à exposição dos acordes, relações entre notas e seus acompanhamentos, e, principalmente, modulações harmônicas.

Quanto às formas musicais, discorre sobre o prelúdio, a valsa, o *largo*, o *andante*, o *adagio*, o minueto, as variações, a fantasia, a abertura e a sinfonia. Ao fim de cada descrição, é apresentada uma peça musical correspondente, excetuando-se apenas uma para as variações; algumas destas são para as guitarras de até oito ordens.

Em suma, o prelúdio é descrito como forma livre e sem métrica, dedicada sobretudo ao estabelecimento da tonalidade, correspondendo exatamente aos prelúdios presentes no *Nuevo método* de Aguado (1843, p. 117-119); sobre a valsa, descreve sua métrica ternária e como devem ser inseridos os temas em relação à forma.

Sobre o *largo*, caracteriza-o como o andamento mais pacífico da composição e adverte que este não causa tanto efeito musicalmente por si só como quando é contrastado a outro andamento; o autor opta por expor conjuntamente o *andante* e o *adagio*, tratando o *andante* como de caráter mais severo, e o *adagio* como mais terno e agradável. Ambos, diferentemente do *largo*, poderiam causar um efeito musical por si só, e seriam capazes de realizar um discurso “bem anunciado, desenvolvido e conclusivo” (Ponzoa, 1854, p. 89).

Sobre o minueto, assume que este não estava mais em voga, porém considera conveniente conhecê-lo, provavelmente por ter sido parte integral da Sinfonia (gênero mais estimado pelo autor). É descrita sua métrica em três partes, sua forma binária e aspectos formais esperados.

O tema com variações é denominado apenas “variações”. Destaca-se a disposição de uma ordem preestabelecida: 1.º tema; 2.º a primeira variação, cantada pela mesma parte que propõe o tema; 3.º segunda variação nos agudos; 4.º terceira variação em modo menor, cantada no andamento de adágio pela parte que propõe o tema; 5.º quarta variação, executada pelo baixo em modo maior e com o primeiro tempo (andamento); 6.º quinta variação, por todas as partes harmônicas em um andamento vivo, sendo que nesta pode-se variar a métrica do compasso e 7.º a repetição do tema a fim de conclusão.

O autor afirma que a moda das variações passou e deu lugar à fantasia, comenta sobre a liberdade que o compositor possui neste gênero, os procedimentos formais, e ressalta a possibilidade de se compor peças cujos temas fossem provenientes de grandes obras, como óperas célebres. O número de composições deste tipo é particularmente expressivo a partir da segunda metade do século XIX na Espanha.

Sobre a abertura ou sinfonia, o autor revela que ambos os gêneros são termos tratados como sinônimos e relacionados às sonatas que precedem os grandes concertos, entretanto, que as formas da abertura seriam menos rigorosas que as da sinfonia, descrevendo sua estrutura em termos que remetem ao que Hepokoski e Darcy (2006, p. 344) denominaram sonata tipo 1, sonata sem desenvolvimento (ou forma de “exposição-recapitulação”). Há uma exaltação à sinfonia, tratada como o gênero “mais árduo a que se pode aspirar um compositor” (Ponzoa, 1854, p. 112), sendo descrita como uma obra em três ou quatro movimentos, geralmente um *Presto*, um *Andante*, um *Scherzo* e, o movimento principal, um *rondó* em *Allegro Moderato* que se desenvolveria de forma semelhante à abertura, com a adição de um *più mosso* próximo ao fim da obra, para uma conclusão tão animada quanto o possível.

Na parte final do tratado, há uma série de informações biográficas sobre treze guitarristas, alguns pouco conhecidos nos tempos atuais. Com relevantes apontamentos estéticos, constituem por si só uma fonte primária de grande valor, e consideramos que foge ao escopo deste trabalho, cuja investigação pormenorizada se dará em trabalhos futuros.

O manuscrito de Ponzoa é singular, almejava novas atitudes composicionais no repertório da guitarra, e hoje pode contribuir de forma relevante sobretudo para a compreensão formal da música espanhola oitocentista, a racionalização moderna das teorias harmônicas nesse repertório e o entendimento da abordagem que integra o contraponto à harmonia.

PALAVRAS-CHAVE

Forma Musical; Guitarra (métodos); Violão (métodos); Tratados históricos; Música do Século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Dionisio. *Nuevo método para guitarra*. Madrid: Guitarrerías de Gonzalez y de Campo. 1843. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078098&page=1>. Acesso em 22 jul. 2025.
- COLLADO VILLOLDO, Purificación. *Los métodos de guitarra españoles (1790-ca. 1900)*. Valladolid, 2022. 583 f. Tese (Doutorado em Musicologia) — Programa de Doctorado en Musicología, Universidad de Valladolid, Valladolid. 2022.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006. 661 p.
- LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; JIMÉNEZ ARNÁIZ, Miguel Ángel. Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra por Félix Ponzoa y Cebrián. *Revista de Musicología, Madrid*, v. 29, n. 2, p. 587-616, dez. 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20798200>. Acesso em 22 jul. 2025.
- PONZOA Y CEBRIAN, Félix. *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra*. Manuscrito. 1854. Acervo da Biblioteca Nacional de España, Madrid. 131 p. Disponível em: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138891&page=1>. Acesso em: 22 jul. 2025.

ENTRE A CANTATA E O PRELÚDIO-CORAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE *WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME*

Felipe Antônio Bernardo⁵⁰
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
felipe.bernardo@unesp.br

Yara Borges Caznok⁵¹
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
yara.caznok@unesp.br

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre o quarto Movimento da Cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, composta por Johann Sebastian Bach, em Leipzig, em 1731, e o Prelúdio-coral para órgão de mesmo título, BWV 645, que abre a coletânea dos *Schübler-Choräle*. Buscamos compreender em que medida a transcrição organística reelabora o material vocal-orquestral, preservando sua essência teológico-musical, mas, ao mesmo tempo, reelaborando-o para um novo meio de expressão: o órgão solo.

Os resultados revelam que Bach não se limitou a transpor as linhas, mas realizou uma

⁵⁰ Natural de Botucatu, é Bacharel em Piano pela FASM e Mestre em Performance Musical Órgão pela UNESP. De 2008 a 2026 foi Mestre de Capela e Organista Titular no Pateo do Collegio. Dentre formações complementares destacam-se piano popular no CLAM Zimbo Trio e Especialização em Canto Gregoriano no Centro Franciscano Studi di Canto Gregoriano em Assis, na Itália. À frente da Schola Cantorum do Pateo grupo de música sacra e litúrgica voltado à performance artística, gravou um disco que foi premiado pela pesquisa e execução da obra do regente do Coro da Arquidiocese de Roma, Marco Frisina. Desenvolve intensa atividade como solista e camerista, tendo se apresentado com importantes solistas brasileiros e estrangeiros. Se apresentou como solista e colaborador em diversos países, destacando Estados Unidos, Portugal, Alemanha, Itália, Israel e Turquia. Colabora como organista e continuísta com importantes coros e orquestras, destacando o Coro da OSESP e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Coral Paulistano do Theatro Municipal e a Orquestra Sinfônica Municipal, Coro Luther King e Camerata Sé. É Organista Associado no Mosteiro de São Bento desde 2012. Desde 2021 é Pianista Correpetidor e Professor de Piano e Órgão na Escola Municipal de Música e Regente Associado do Coro Luther King.

⁵¹ Licenciada em Letras Franco-Portuguesas, Bacharel em Música, Mestre em Psicologia da Educação (PUC/SP, 1992) e Doutora em Psicologia Social (USP, 2001). Professora do IA/UNESP desde 1994, atua hoje como Professora Senior na Pós-Graduação, nas áreas de Análise e Educação Musical. Consultora *ad hoc* de diversos programas socioeducativos de ensino musical, desde 2018 é Coordenadora dos Programas Educativos da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Além dos livros *Música: entre o audível e o visível* (Edunesp, 2003, 1ª ed.), Edunesp/FUNARTE, 2008, 2ª ed.) e *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*, em coautoria com Alfredo Naffah (Musa, 2000), tem artigos publicados em revistas e periódicos acadêmicos. Em 2019, realizou a série de 23 Vídeos intitulada “Formas Musicais” com a OSESP.

recriação idiomática: condensou a textura do quarto Movimento da Cantata, destinando o material do *Ritornello* – exposto em uníssono nas cordas – para a mão direita, o *cantus firmus* (CF) para um segundo teclado (mão esquerda), e o baixo contínuo para o pedal. Esse arranjo confere à peça organística uma autonomia musical, estética e devocional, possibilitando sua circulação para além do âmbito litúrgico da Cantata.

Dentre os diversos procedimentos composicionais, destaca-se a recorrência do reaproveitamento de materiais pré-existentes, prática que transcende o que poderia ser chamado de mera economia criativa. Criado por Martinho Lutero, o gênero “Coral luterano” foi um dos cerne do protestantismo – uma música criada para a comunidade cantar, sendo uma forma genuína de expressar a adoração a Deus e, principalmente, em sua própria língua, com cadências indicadas por fermatas, como pontos de respiração e/ou repouso. Além de Lutero, inúmeros teólogos e poetas não apenas escreveram hinos inéditos, mas também reaproveitaram algumas melodias gregorianas ou cantos populares, de forma a intensificar a familiaridade dos fiéis com esse “novo” repertório.

O Coral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Acordai, a voz nos chama), escrito originalmente por Philipp Nicolai em 1599, traz o tema bíblico da vigília cristã em relação à vinda de Cristo, metáfora representada pelas virgens prudentes da parábola de Mateus, 25. Está estruturado na forma *Bar* (A, A, B) – a mais usual para esse gênero musical e muito frequente no cancionário tradicional alemão. A forma *Bar* (AAB), herdada do *Minnesang* medieval e consagrada no coral luterano, organiza a melodia em duas seções semelhantes, (*Stollen*), seguidas por uma parte conclusiva (*Abgesang*).

Bach preserva esse *design* tanto na Cantata quanto no Prelúdio-Coral, delimitando as seções por *ritornellos* que equilibram repetição e contraste, demonstrando que a forma *Bar* transcende o âmbito melódico e passa a reger a estrutura global da obra. A Cantata BWV 140, destinada ao vigésimo sétimo Domingo após a Trindade, na tonalidade de Mi bemol maior, tem sete Movimentos que se estruturam simetricamente em torno de um eixo (Movimento IV) que, simbolicamente, representa a cruz. Bach estabelece uma proximidade entre a Cantata e o Prelúdio Coral por meio da ressignificação da melodia-coral. Ao incorporá-la como cerne da Cantata, a melodia-coral aparece nos Movimentos I (Estrofe 1), IV (Estrofe 2) e VII (Estrofe 3). No movimento inicial, ela sofre um processo de aumento de valores e é cantada pelo naipe de sopranos; no quarto Movimento, pelo naipe de tenores, com um destaque para a

presença das cordas e, no coral final, pelo coro a 4 vozes, com os instrumentos da orquestra em *colla voce*.

A versão organística, na mesma tonalidade, condensa as três camadas melódico-rítmico-harmônicas do quarto Movimento, em escrita idiomática para teclado. Embora não haja uma textura propriamente acórdica, o fluxo harmônico é mantido pelas vozes. A melodia-coral é preservada, assim como os valores rítmicos das seções destinadas às cordas, do baixo contínuo, no pedal, e do *cantus firmus*. Nas duas peças, os versos da melodia-coral são segmentados, conjugando sua austeridade com o caráter vivo e variado das cordas. Esta combinação de permanência (CF) e dinamismo simboliza, de maneira musical, a relação teológica entre a voz da Igreja (a noiva vigilante) e a ansiedade da espera pela vinda do noivo celeste. Ao lado de pesquisa bibliográfica, o trabalho baseia-se nos princípios desenvolvidos pela Teoria da Forma (*Formenlehre*) e pela retórica musical barroca, focalizando três eixos: estrutura formal e seu diálogo com a forma *Bar*; aspectos idiomáticos – comparação entre tratamento vocal-orquestral e tecladístico; e identificação e cotejamento de procedimentos retóricos presentes.

A estrutura geral é a seguinte Introdução (c. 1-12), que se constitui como um Ritornello instrumental (R1); seção A1 (c. 13 – 21), na qual aparecem os versos 1 a 3 do CF, simultaneamente ao R2. O R3, que na Cantata se localiza entre os c. 22 – 33 e no Prelúdio-coral entre os c. 22 – 28, introduz a seção A2. Esta seção A2, que na Cantata apresenta os versos 4 a 6 (c. 34 – 42) é, no Prelúdio-coral, substituída por uma barra de repetição, que retoma os c. 2 – 21; um interlúdio, constituído pela segunda parte do Ritornello (R4), no Prelúdio-coral se localiza entre os c. 43-50, na Cantata entre os c. 22 – 29. O R4 tem a função de introduzir a seção B que, no Prelúdio-coral se localiza entre os c. 30-36 e na Cantata entre os c. 51-57, e traz os versos de 7 – 12.

Finalizando, temos o R5 que compreende os c. 58 – 63 na Cantata e 37 – 41 no Prelúdio-coral e uma peroração, R6, que na Cantata está entre os c. 64 – 75 e no Prelúdio-coral entre os c. 42 – 54. Os resultados revelam que o BWV 645 assume uma função de ponte entre a música litúrgica e o repertório instrumental. Mesmo sendo de grande complexidade para o organista, seja do ponto de vista da coordenação motora, seja no âmbito das articulações – visando emular as cordas da orquestra – o Prelúdio-coral está longe de ser exercício mecânico de transcrição. Ele revela o projeto bachiano de reelaboração e de

difusão de sua própria obra, mostrando que a mensagem teológica contida na melodia-coral pode ser amplificada para ao âmbito instrumental.

PALAVRAS-CHAVE

Bach; Cantata; Prelúdio-coral; Órgão; Transcrição; Forma *Bar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH, Johann Sebastian. *Neue Bach-Ausgabe: Johann Sebastian Bachs Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1954–2007. 121 v.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BUTT, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CLEMENT, Albert. *On The Inner Correlation Of The Six Chorales BWV 645–650 And Its Significance*. Cambridge (Mass.): Riemenschneider Bach Institute, 2003.
- CURRIE, Randolph N. *Cyclic Unity in Bach's "Sechs Chorale": A New Look at the "Schüblers". Part I*. Cambridge (Mass.): Riemenschneider Bach Institute, 1973.
- DUNBAR, Paul Edward. *The Six Schübler Chorales: a Performing Edition. A Comparative Study Of The Cantatas From Which They Were Transcribed*. 1972. Tese (Doutorado em Música) – Louisiana State University, Baton Rouge, 1972. Disponível em: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2343. Acesso em: 1 set. 2025.
- DÜRR, Alfred. *As Cantatas de Bach*. São Paulo: EDUSC, 2014.
- EMERY, Walter. *Bach's Ornaments*. New York: Music Sales America, 2004.
- THEOBALD, Christoph; CHARRU, Philippe. *La teologia di Bach*. Bologna: EDB, 2013.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1991.
- STAUFFER, George B. *The Organ Chorales of J. S. Bach*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- WOLFF, Christoph. *Bach: Essays on his Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- WOLFF, Christoph. *Cyclic Unity in Bach's "Sechs Chorale": a New Look at the "Schüblers". Part II*. Cambridge (Mass.): Riemenschneider Bach Institute, 1973.
- WOLFF, Christoph. *Bach's Musical Universe: the Composer and his Work*. New York: Norton & Company, 2020.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*. New York: Norton & Company, 2001.

WOLFF, Christoph. *The New Bach Reader: a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

WOLFF, Christoph; ZEPF, Marcus. *The Organs of J. S. Bach: a Handbook*. Leipzig: Edition Bach-Archiv Leipzig, 2006.

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES II



A NOÇÃO DE FORMA MUSICAL NOS ESCRITOS CRÍTICOS DE ROBERT SCHUMANN⁵²

Beatriz Terreri Stervid⁵³
Universidade de São Paulo (USP)
beatriz.stervid@usp.br

RESUMO

O final do século XVIII e o início do XIX foram marcados por transformações decisivas no modo de compreender música e, conseqüentemente, a forma musical. A originalidade e a afirmação da individualidade tornaram-se, progressivamente, valores centrais, em contraste com a adesão a esquemas herdados. A forma musical passou a ser entendida não apenas como aplicação de modelos fixos, mas sim como espaço de criação mais livre. Além disso, o legado de Beethoven consolidou-se como paradigma estético incontornável, impondo aos compositores posteriores o desafio de lidar com as inovações formais de suas obras. É nesse contexto que se insere a atividade criativa e crítica de Robert Schumann, que por meio de sua crítica musical buscava orientar a nova geração de compositores em direção a uma renovação estética em diálogo com a tradição. Assim, em muitas de suas resenhas, vemos que a forma musical se coloca como importante aspecto de análise e reflexão.

Se a teoria contemporânea da forma busca mapear esquemas e processos composicionais, é relevante também investigar como a própria forma musical foi concebida e discutida em seu contexto histórico. Nesse sentido, os escritos críticos de Robert Schumann oferecem uma fonte relevante para o entendimento da escuta e a interpretação da forma no século XIX. Assim, coloca-se a questão de como Schumann analisa e interpreta a forma em suas resenhas e de que modo a compreensão de sua visão sobre a forma pode colaborar no debate atual acerca desse assunto.

A presente comunicação tem como objetivo, portanto, examinar como Schumann compreende e analisa a forma musical em seus escritos críticos. Metodologicamente, a

⁵² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁵³ Mestra em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (2020) e doutoranda em Musicologia na mesma instituição. Seus interesses de pesquisa incluem as relações entre música e literatura no Romantismo alemão, bem como o pensamento estético na crítica musical romântica. No doutorado, investiga a crítica musical de Robert Schumann e sua relação com a estética romântica.

investigação se apoia em uma análise textual de suas resenhas e ensaios publicados no periódico *Neue Zeitschrift für Musik* no início de sua carreira como crítico (entre 1834 e 1836) e, posteriormente, selecionados por ele próprio para publicação na coletânea de 1854, já ao final de sua vida. Estes escritos são analisados à luz de conceitos de filosofia da arte do início do século XIX, tendo como base a fortuna crítica acerca dos escritos musicais de Schumann (Plantinga, 1967; Brown, 1968; Daverio, 1997; Tadday, 2006; Chernaik, 2011), bem como do contexto musical do início do século XIX (Goehr, 1992; Bonds, 1996). Buscamos, assim, realizar um primeiro levantamento sobre a noção de forma na crítica de Schumann, a partir do qual se poderá, em outro momento, estabelecer um diálogo entre essa perspectiva histórica e os debates atuais sobre forma musical.

Embora não empregue categorias analíticas sistemáticas como as que hoje conhecemos, Schumann mobiliza uma rede de conceitos e metáforas que revelam sua visão estética da forma musical. Três eixos principais norteiam esta investigação: a organicidade da forma, a questão da originalidade e a forma em sua dimensão poético-expressiva.

Em primeiro lugar, investigamos a noção de forma como organismo. Em sintonia com a tradição filosófica romântica e com a noção de desenvolvimento orgânico presente em Goethe e Schelling, encontramos em muitos textos de Schumann a ideia de unidade orgânica e a valorização de obras musicais que parecem nascer de uma única ideia fundamental e se desenvolver de modo coeso.

Em seguida, analisamos como Schumann lida em suas resenhas com a questão da originalidade, em oposição à tradição musical consolidada. Nota-se que, se por um lado ele valoriza a liberdade criativa e defende uma postura livre em relação à forma, por outro ele faz uso de modelos consagrados do passado como ponto de comparação. A originalidade na construção formal é valorizada, em muitas resenhas, como resultado de escolhas criteriosas que levam em consideração a tradição e as expectativas do ouvinte. Portanto, vemos que o “imperativo de originalidade”, nos termos de Bonds (1996), característico da geração posterior a Beethoven, não significava uma renúncia das formas tradicionais, mas sim a busca pela expressão da individualidade a partir do diálogo com o passado.

Por fim, um aspecto de grande importância para se compreender a crítica musical de Schumann reside no uso de metáforas literárias e da narrativa na análise de obras musicais. Nesse sentido, a forma musical parece ser entendida a partir de uma dimensão poético-expressiva. Personagens como Florestan e Eusebius encarnam modos distintos de escuta e de

experiência da forma, ora impetuosa e dramática, ora contemplativa e lírica. Essa estratégia aproxima sua crítica da literatura e revela uma concepção da forma como processo expressivo, não apenas estrutural.

A relevância deste estudo está em ampliar a compreensão sobre como a forma musical era percebida e debatida no século XIX, oferecendo subsídios para uma história da teoria da forma que considere não apenas análises estruturais, mas também reflexões críticas e estéticas. Assim, a pesquisa dialoga diretamente com os objetivos do simpósio, ao trazer para a discussão um ponto de vista histórico que ilumina as relações entre análise, estética e crítica musical.

PALAVRAS-CHAVE

Robert Schumann; Forma Musical; Crítica Musical; Estética Musical; Romantismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDS, Mark Evan. *After Beethoven: The Imperative of Originality in the Symphony*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- BROWN, Thomas Alan. *The Aesthetics of Robert Schumann*. Westport: Greenwood Press, 1968.
- CHERNAIK, Judith. Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, v. 152, n. 1917, p. 45-55, 2011.
- DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herold of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press, 1997.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- PLANTINGA, Leon. *Schumann as critic*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 4 v. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1854.
- TADDAY, Ulrich. Zur Musikästhetik Robert Schumanns. In: TADDAY, Ulrich (ed.). *Schumann Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler/ Bärenreiter, 2006, p. 127-138.

ENTRE A BREVIDADE E A DENSIDADE: A FORMA CONDENSADA ENTRE A MÚSICA E A LITERATURA

Tania Lanfer⁵⁴

University of California San Diego (UC San Diego)

taniaalanfer@gmail.com

RESUMO

Este estudo examina a distinção conceitual e estética entre forma breve e forma condensada na música e na literatura. Embora a brevidade tenha sido tradicionalmente associada à poesia (Pound, 1934) e aos gêneros musicais em miniatura, a brevidade por si só não explica a densidade de significado frequentemente gerada pelas formas condensadas. A condensação nesta pesquisa se refere não apenas à redução da extensão, mas a uma estratégia composicional intensificada, caracterizada pela fragmentação, sobreposição e ressonância intertextual. Ao se concentrar sobre exemplos retirados da obra de Robert Schumann em estreita relação com a literatura, este estudo situa a condensação como um princípio estético com relevância interdisciplinar.

A pesquisa tem como objetivos esclarecer a diferença entre formas breves e formas condensadas na prática artística e demonstrar, por meio de estudos de caso, como a condensação amplia o significado e expande a percepção temporal, apesar da brevidade material. Ao comentar as curtíssimas *Bagatelas Op. 9* de Webern, Arnold Schoenberg coloca que apesar da brevidade ser ela própria um argumento em defesa destas obras, por outro lado a brevidade em si também precisa ser defendida. “Você pode desdobrar cada olhar em um poema, cada suspiro em um romance. Mas expressar um romance em um só gesto, uma alegria em um respiro — tal concentração só pode estar presente em proporção à ausência de autopiedade.” (Schoenberg, 1975, p. 483).

A investigação baseia-se na leitura de textos poéticos (Dickinson, Pound, Cummings, de Campos) e na análise de composições de Robert Schumann (*Papillons Op. 2* e

⁵⁴ Compositora e pianista nascida em São Paulo, possui Graduação em Piano pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e concluiu o Mestrado e o Doutorado em Composição pelo Departamento de Música da *University of California San Diego*, onde lecionou em Estágio Docência e também como Professora Assistente (temporária). Frequentou seminários no *Elektronische Studio* da *Technische Universität Berlin* e na *Stanford University* e assistiu a cursos livres de Mark Applebaum, Brian Ferneyhough, Flo Mezenes e outros. Estudou composição com Erik Ulman, Roger Reynolds e Willy Corrêa de Oliveira e piano com Eduardo Monteiro e Marisa Lacorte.

Kinderszenen Op. 15). Recorrendo à teoria literária, encontramos a exploração da condensação na linguagem, especialmente em relação à polissemia semântica e à fragmentação. Por sua vez, a análise musical evidencia a condensação estrutural por meio de intensidade de contrastes, autorreferência, compressão harmônica e alusão intertextual, entre outros recursos. A metodologia é, portanto, hermenêutica e analítica, enfatizando processos estéticos que atravessam diferentes domínios artísticos.

Formas breves se definem pela curta duração, enquanto formas condensadas alcançam densidade ao comprimir múltiplas camadas semânticas em espaço reduzido. Uma valsa ao piano pode ser breve, mas a condensação sugere fragmentação, simultaneidade e expressão intensificada, o que nem toda peça breve possui. Essa distinção se assemelha à relação entre prosa e poesia: a prosa se desdobra discursivamente, enquanto a poesia potencializa significados por meio da economia estrutural. A concisão, embora valiosa, não garante condensação; em seu extremo, pode se reduzir a mera mensagem telegráfica.

O dictum de Ezra Pound, “*Dichten = condensare*” (Pound, 1934, p. 36), sintetiza a poesia como expressão concentrada por excelência. Exemplos da poesia moderna e da Poesia Concreta ilustram esse princípio. E. E. Cummings condensa identidade, temporalidade e imaginação onírica em poucos vocábulos, como no poema iniciado por “now is a ship” (1991, p.825). Augusto de Campos, em *Cicatristeza*, radicaliza a condensação ao iniciar com uma única letra, ampliando e estreitando progressivamente o campo interpretativo até que uma coerência retroativa se forme (Campos, 1979, p. 147-156). Em ambos, a condensação opera por fragmentação, simultaneidade e transformação gestáltica.

Robert Schumann explora a condensação ao fundir sensibilidades literárias à forma musical. Sua dupla identidade como poeta e compositor, os alter egos Eusebius e Florestan e a admiração por Jean Paul Richter evidenciam essa orientação interdisciplinar (Jensen, 1998; Chernaik, 2012). Em *Papillons* Op. 2, Schumann abandona a rigidez clássica em favor de estruturas fragmentadas inspiradas em *Flegeljahre* de Jean Paul, comprimindo atmosferas diversas em uma sequência de miniaturas. As variações condensam ideias rítmicas e melódicas em espaços brevíssimos, com elementos que retornam como dispositivos mnemônicos, ao mesmo tempo que subvertem expectativas. Em *Kinderszenen* Op. 15, a peça final *Der Dichter spricht* integra texturas corais luteranas, figurações românticas e gestos de recitativo em um breve espaço, comprimindo séculos de referência estilística. Esses exemplos revelam a condensação como estratégia que transforma formas em miniatura em experiências

estéticas expansivas. “Uma peça breve é fruto da exiguidade do material musical e da ausência de desenvolvimento, enquanto o que se dá na condensação é a densidade alta de uma ideia extremamente desenvolvida, sintetizada no mais mínimo espaço de tempo possível” (Oliveira, 2019, p. 28).

Os aforismos de Schumann reforçam essa posição ao afirmar que obras curtas podem expressar em minutos o que outras requerem horas para comunicar (Schumann, 1969, p.73). Assim, obras condensadas ampliam o significado pela redução material e dilatam a percepção temporal, criando ressonância desproporcional à sua escala.

A condensação deve ser distinguida da brevidade: formas breves são delimitadas temporalmente, ao passo que formas condensadas alcançam densidade ao mobilizar fragmentação, simultaneidade, intertextualidade e transformação gestáltica. Em poetas como Cummings e de Campos, materiais mínimos geram extrapolações semânticas imprevistas; em Schumann, citações musicais e referências literárias animam formas miniaturizadas. Em ambos os campos, a condensação opera como princípio de expressão intensificada, convidando à reconstrução da totalidade a partir de fragmentos. Longe de significar simplicidade, a condensação alcança complexidade por meio da economia de meios. “*If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can warm me, I know that is poetry.*” (Dickinson, 1986, p. 291).

PALAVRAS-CHAVE

Forma condensada; Robert Schumann; Ezra Pound; Poesia Concreta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUCOURECHLIEV, André. *Robert Schumann*. New York: Harper & Row, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- CHERNAIK, Judith. Schumann’s *Papillons*, op. 2: a case study. *The Musical Times*, v. 153, n. 1920, p. 67–86, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41703530>. Acesso em: 13 out. 2024.
- CUMMINGS, E. E. *Complete Poems 1904-1962*. Ed. George J. Firmage. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- DICKINSON, Emily. *Selected Letters*. Cambridge, MA: Belknap Press, 1986.

- JENSEN, Eric Frederick. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's program for *Papillons*, op. 2. *19th-Century Music*, v. 22, n. 2, p. 127-143, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/746854>. Acesso em: 12 out. 2024.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Caderno de Biografia*. São Paulo: EDUSP, 2019 (Cadernos, 2).
- OXFORD DICTIONARY ONLINE. Concise. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/american_english/concise. Acesso em: 14 out. 2024.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New York: New Directions, 1934.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- SCHUMANN, Robert. *On Music and Musicians*. New York: W. W. Norton & Company, 1969.
- SCHUMANN, Robert. Carta de 17 de Abril de 1832. In: SCHUMANN, Clara (org.). *Robert Schumann: Jugendbriefe*. Leipzig: [s. n.], 1885, p. 166-167.
- SCHUMANN, Robert. Carta a Simonin de Sire, 15 de Março de 1839. In: JANSEN, F. Gustav (org.). *Briefe: neue Folge*. Leipzig: [s. n.], 1904, p. 149.

IMPROVISANDO COM FORMAS: REFLEXÕES SOBRE MODELOS FORMAIS NA IMPROVISACÃO HISTÓRICA A PARTIR DOS CONCEITOS DE PERFORMANCE E JOGO⁵⁵

Vinicius de Mello Jordão⁵⁶
Universidade de São Paulo (USP)
vinicius.jordao@usp.br

RESUMO

Nas últimas décadas, houve um crescente interesse pelo estudo acadêmico de práticas de improvisação musical histórica a partir de diversas perspectivas (Berkowitz, 2010; Dolan, 2005; Guido, 2017). Reconhecendo esse movimento, Thomas Christensen (2017) afirmou que a musicologia viveria um “momento da improvisação”, onde a pesquisa, prática e perspectiva da improvisação histórica traria diversas implicações, dentre elas a exploração de novas formas de pensar e ensinar a teoria musical. Em acordo com Christensen, entendo que uma perspectiva que enfoca a performance improvisada pode oferecer modos interessantes de se abordar e ensinar a teoria e forma musical de modo que nesse texto proponho uma reflexão sobre algumas implicações do uso de modelos formais no contexto da improvisação histórica e a partir dos conceitos de performance e jogo como entendidos por alguns autores dos campos dos Estudos de Performance e dos Estudos de Ludicidade. Enquanto meu enfoque é na improvisação em estilos históricos ocidentais (especialmente do século XVIII), entendo que essa reflexão pode ser estendida e adaptada também para outros estilos e tipos de improvisação.

Primeiro, destaco como a ideia de forma musical pode se manifestar de forma particular na atividade da improvisação, especialmente quando modelos formais predefinidos determinam a priori uma estrutura sobre a qual se improvisa, como acontece na criação

⁵⁵O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

⁵⁶Vinicius de Mello Jordão é pianista e pesquisador doutorando na Universidade de São Paulo. Sua experiência como performer abrange diversos contextos (piano solo e colaborativo) bem como diferentes estilos musicais. Como pesquisador, se interessa pelo estudo de diferentes temas e perspectivas relacionados à performance musical. Em seu mestrado, estudou a abordagem de educação somática Eutonia e sua pertinência para a performance e saúde do músico e, mais recentemente, pesquisa a improvisação em estilos históricos (principalmente a partir da abordagem dos partimentos) a partir da perspectiva da ludicidade.

improvisada de minuetos, sonatas ou fugas. Nesse contexto, a forma musical não constitui uma interpretação da organização de um conteúdo já definido, mas sim uma estrutura conceitual que exerce uma função reguladora da performance definindo certos aspectos que devem ser cumpridos pelo improvisador. Mais ainda, por se constituir como uma estrutura conceitual que é executada, a forma musical e seus modelos são eles mesmos performados e, portanto, podem ser pensados como performance.

Como discutido por Richard Schechner (2013, p. 1), “performances são ações” e “tratar um objeto, obra ou produto ‘como’ performance [...] significa investigar o que o objeto faz” (Schechner, 2013, p. 30). Essa perspectiva é valiosa, pois pensar os modelos formais como performance enfocando aquilo que fazem ou permitem fazer na improvisação nos leva a perceber certas implicações e potencialidades, dentre as quais destaco duas: primeiro, modelos formais predefinidos têm o efeito de estruturar a performance improvisada em função de metas e demandas definidas pelas convenções da forma. Por exemplo, minuetos galantes frequentemente apresentam tipos particulares de cadências (como semi-cadências ou cadências para a dominante) nos finais de sua primeira seção (Eckert, 2005) e realizar de forma coerente uma das cadências apropriadas no momento correto constitui uma meta particular que o improvisador deve atingir para ser bem-sucedido na improvisação. Esse tipo de meta possui um potencial pedagógico na medida em que testa os conhecimentos e habilidades do improvisador, permitindo um direcionamento de seu estudo em função de suas dificuldades e estimulando uma compreensão mais aprofundada das nuances e convenções formais (Binks, 2018; Karpicke; Blunt, 2011).

Segundo, as demandas criadas por essas metas formais alteram a relação que o improvisador estabelece com os materiais musicais de seu vocabulário no sentido de enfatizar sua utilidade e sentido funcional — as affordances desses materiais (Krueger, 2011; López-Cano, 2006) — em relação ao objetivo de cumprir com as exigências da forma. No exemplo anterior da improvisação de um minuetto, a cadência para a dominante deixa de ser apenas um padrão contrapontístico e se torna um recurso que permite (*afford*) ao improvisador encerrar uma seção com coerência. Novamente, aqui há um potencial pedagógico do elemento formal na improvisação, pois ele estimula o improvisador a organizar seu vocabulário também em função das affordances de cada material musical em diferentes contextos.

Modelos formais, então, regulam a atividade da improvisação estabelecendo convenções e metas que devem ser cumpridas. Pensada dessa maneira, a ideia de forma musical também se aproxima do conceito de jogo quando consideramos que a improvisação musical é uma atividade lúdica e que jogos podem ser entendidos como atividades lúdicas estruturadas por regras, metas e condições de vitória ou derrota (como, por exemplo, conseguir ou não improvisar coerentemente de acordo com o modelo formal) (Grillo, 2018; Salen; Zimmerman, 2004; Upton, 2015). Pensar a improvisação regulada pela forma como jogo também pode levar a insights e implicações interessantes, especialmente no sentido de estimular novas possibilidades de pesquisa musicológica. Ao reconhecer a improvisação como jogo podemos analisá-la a partir das teorias de ludicidade para melhor compreender as experiências que proporciona bem como compará-la com outros tipos de jogos e atividades lúdicas (desde o teatro até jogos de tabuleiro ou videogames) e buscar inspiração nessas outras manifestações lúdicas e suas estruturas formais para explorar diferentes propostas de performance improvisada.

Como discutido por Lindsay Grace (2020), uma característica fundamental dos jogos é sua capacidade de oferecer experiências de diversão, motivação e engajamento. Pensar a improvisação como jogo, portanto, enfatiza seu aspecto engajante e nos estimula a investigar se e por que certas modalidades de improvisação seriam mais engajantes que outras bem como qual seria a influência das estruturas formais nessa experiência de engajamento. Ainda, jogos são frequentemente reconhecidos como recursos educativos valiosos, pois criam problemas que o jogador deve resolver através do estudo ou prática ao mesmo tempo em que apresentam esses problemas em um ambiente engajante. Assim, a análise de jogos educacionais pode servir de inspiração para a criação de propostas pedagógicas de improvisação que combinem experiências de aprendizado e engajamento.

Por fim, o modo como as regras e estruturas dos jogos são concebidas em função das ações e interações dos jogadores (suas performances) nos convida a pensar que também a ideia de forma musical pode ser concebida como algo que visa estruturar mais as ações e interações dos improvisadores do que um conteúdo musical propriamente dito. Nessa perspectiva poderíamos então falar em formas ludomusicais: estruturas destinadas a organizar e sistematizar tipos de ação e interação musical (como, por exemplo, a ideia de uma roda de improviso ou de um duelo de improvisação) bem como em análise formal ludomusical

onde o estudo da estrutura de interações musicais e atividades lúdicas pode informar e oferecer modelos para diferentes tipos de performance.

PALAVRAS-CHAVE

Improvisação Histórica; Forma Musical; Performance; Ludicidade; Jogo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERKOWITZ, Aaron. *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- BINKS, Sally. Testing enhances learning: a review of the literature. *Journal of Professional Nursing*, v. 34, n. 3, p. 205–210, 2018.
- CHRISTENSEN, Thomas. The Improvisatory Moment. In: GUIDO, Massimiliano (org.). *Studies in historical improvisation from Cantare super librum to partimenti*. New York: Routledge, 2017.
- DOLAN, David. Back to the future: Towards the revival of extemporisation in classical music performance. In: ODAM, George; BANNAN, Nicholas (Eds.). *The reflective conservatoire: Studies in music education*. [S.l.]: Guildhall School of Music & Drama, 2005. p. 97–131.
- ECKERT, Stefan. “So, you want to write a Minuet?” Historical Perspectives in Teaching Theory. *Music Theory Online*, v. 11, n. 2, 1. 2005. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html>. Acesso em: 14 out. 2025.
- GRACE, Lindsay D. *Doing things with games: social impact through play*. Boca Raton: CRC Press/Taylor & Francis Group, 2020.
- GRILLO, Rogério de Mello. *Mediação semiótica e jogo na perspectiva histórico-cultural em educação física escolar*. 2018. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- GUIDO, Massimiliano (org.). *Studies in historical improvisation from Cantare super librum to partimenti*. New York: Routledge, 2017.
- KARPICKE, Jeffrey D.; BLUNT, Janell R. Retrieval practice produces more learning than elaborative studying with concept mapping. *Science*, v. 331, n. 6018, p. 772–775, 11 fev. 2011.
- KRUEGER, Joel W. Doing things with music. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 10, n. 1, p. 1–22. 2011.
- LÓPEZ-CANO, Rúben. What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach. In: *L’ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche*. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale. *Anais*. Bologna, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318278696_What_kind_of_affordances_are_musical_affordances_A_semiotic_approach. Acesso em: 14 out. 2025.

SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge (MA): MIT Press, 2004.

UPTON, Brian. *The Aesthetic of Play*. Cambridge (MA): MIT Press, 2015.

REDESCOBRINDO SOPHIA CORRI DUSSEK: ANÁLISE DA SONATA III EM DÓ MENOR, OP. 2, E REFLEXÕES SOBRE O CÂNONE DE GÊNERO NA MÚSICA DE CONCERTO

Maria Rosa Argandoña Ponce Tanganelli⁵⁷
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
maria.tanganelli@icloud.com

RESUMO

A Sonata III em dó menor, Op. 2, de Sophia Corri Dussek (c.1775–c.1847), publicada cerca de 1790, é considerada uma das sonatas mais populares para harpa e faz parte das peças fundamentais nos cursos de formação até os dias de hoje. Essa peça basilar foi investigada a partir de uma análise tradicional do primeiro movimento, com base nos aportes teóricos dos autores William Caplin, James Hepokoski e Warren Darcy, Charles Rosen, Arnold Schoenberg e Ivanka Stoianova, sendo considerada nos aspectos harmônicos, estruturais, fraseológicos e formais. A peça também apresenta um fato sintomático de uma sociedade parcial na questão de gênero, pois foi originalmente publicada em Londres, por volta da década de 1790, pela editora familiar Corri-Dussek sob o nome “Madame Dussek”, mas posteriormente foi reeditada pela editora Pleyel em Paris apenas com o sobrenome “Dussek”, segundo o *"The Norton Grove Dictionary of Women Composers"* de Julie Anne Sadie e Rhian Samuel. A supressão do prenome da compositora, aparentemente, foi motivada por razões comerciais ligadas à maior notoriedade de seu marido, Jan Ladislav Dussek (1760-1812), o que levou por décadas à atribuição incorreta da obra a ele. Dessa forma, para além de uma análise tradicional e da contextualização da peça, inicia-se a discussão sobre o cânone seletivo de gênero, pois grande parte das peças que constituem o princípio da tradição da música de concerto é composta quase exclusivamente por obras de homens e as compositoras ainda ocupam uma posição marginal, segundo Marcia Citron, autora do livro *"Gender and the Musical Canon"* (1993).

⁵⁷ Pedagoga formada, atualmente finalizando a graduação em Composição Musical (UNESP) e se especializando na interseção entre música e tecnologia. Cofundadora do grupo de extensão da UNESP MUDA! – Música da Atualidade, desenvolve pesquisas em composição, análise musical, tecnologia aplicada à música e estudos de gênero. Como harpista, tem se dedicado à interpretação de repertório moderno e à estreia de obras contemporâneas, contribuindo para a divulgação de novas composições. Mais informações: www.mariatanganelli.com.

O livro possui um capítulo voltado para a discussão sobre as instituições de formação, que pontua que o cânone organiza o conteúdo presente nas disciplinas e espelha como esse material é sistematizado, não sendo apenas uma organização das “obras importantes”, mas também como são apresentadas e hierarquizadas, definindo o objeto de estudo e como ele será estudado, pois os métodos de pesquisa foram criados a partir de referências de obras de compositores homens que têm sido privilegiados em publicações e conferências. Portanto, retoma-se a discussão para a premissa inicial: a análise, pois acredita-se que esta peça é um notável caso de estruturação da forma clássica tradicional, podendo ser utilizada como um exemplo pedagógico, haja vista que a história da música ocidental destacou a produção dos homens compositores com frequência e mascarou muitas vezes peças de compositoras, atribuindo-as aos seus irmãos ou maridos, sendo muitas vezes obras que oferecem clareza estrutural suficiente para figurar como exemplos didáticos, que é por exemplo o caso da *Sonata III* de Dussek, pois constitui um exemplo arquetípico da forma-sonata clássica com todas as seções claramente definidas. Para isso, segue o trecho inicial da análise da *Sonata III*, Op. 2, de Sophia Dussek na figura 1:

12

SONATA III

Exposição =

All^o Moderato

1^o grupo temático

Sentença

ideia básica

var. ideia básica

continuação

Período

Antecedente

ideia básica

ideia

ideia cadencial

cap

Figura 1: Início da análise da Sonata III, Op. 2, de Sophia Dussek.⁵⁸

⁵⁸ A análise completa deste primeiro movimento pode ser consultada em: [https://www.icloud.com/icloudrive/02drDVGZVnfekPXVIHPLD6-GQ#editada-IMSLP163653-PMLP292974-Dussek,_Sophia_-_3_Harp_Sonatas_Op3_IArch_\(1\)](https://www.icloud.com/icloudrive/02drDVGZVnfekPXVIHPLD6-GQ#editada-IMSLP163653-PMLP292974-Dussek,_Sophia_-_3_Harp_Sonatas_Op3_IArch_(1)). Acesso em: 15 out. 2025.

Na exposição, observa-se a presença de dois grupos temáticos em Cm. Sendo o primeiro grupo temático constituído por dois temas: um no modelo de Sentença e outro do tipo Período. Após a transição e a seção de encerramento, inicia-se o segundo grupo temático em Eb, composto por um Período com uma extensão cadencial finalizando em uma cadência imperfeita (CAI) em Eb, conforme a figura 2 abaixo:

The musical score for Figure 2 shows a piano piece in C minor. The first group of themes ends with a lead-in (green box) and a cadence imperfecta (CAI) in Eb (blue box). The second group of themes begins in Eb, marked by a '2º grupo temático' (yellow circle). It consists of a 'Período' (pink box) with an 'Antecedente' (pink box) and an 'ideia básica' (pink box), followed by an 'ideia contrastante' (pink box) and an 'Ext. cadencial' (pink box). The score includes various Roman numerals (I, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Figura 2: Fim do primeiro grupo temático e início do segundo grupo em Eb. A figura evidencia a transição e o início do segundo grupo temático, caracterizado por novo material melódico e contraste de textura e dinâmica em relação ao grupo inicial.

O desenvolvimento inicia-se com um pedal de dominante, no qual se destacam o pré-núcleo — que explora e fragmenta os temas apresentados na exposição — e o núcleo, criando tensão harmônica e preparando a retransição para levar à recapitulação, conforme a figura 3.

The musical score for Figure 3 shows the development section of the piano piece. It begins with a 'Pré-núcleo' (blue box) and a 'Núcleo' (blue box). The section is marked 'Cm' (blue box) and 'ped V' (blue box). The score includes various Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and dynamic markings like 'f' and 'p'. The section concludes with a 'desenvolvimento' (pink box) and a 'CAI' (blue box).

Figura 3: O seguinte trecho mostra a conclusão do segundo grupo temático, seguido do início da seção de desenvolvimento.

Uma breve ponte finaliza o desenvolvimento e conduz à recapitulação, na qual os dois grupos são reafirmados, mas com a supressão da seção de encerramento e uma passagem (lead-in) integralmente na tonalidade de Cm.

Conclui-se que a *Sonata III* constitui um exemplo notável da forma-sonata clássica, apresentando com clareza a organização temática, a articulação harmônica e o equilíbrio formal característicos do estilo. A precisão estrutural da obra, aliada à coerência do desenvolvimento evidencia o domínio técnico e estético da compositora sobre o modelo formal vigente. Nesse sentido, a sonata de Dussek revela-se plenamente adequada para fins didáticos, podendo ser empregada em paralelo aos exemplos tradicionalmente escolhidos — como os de Haydn, Mozart e Beethoven —, contribuindo para diversificar o corpus analítico e ampliar as referências pedagógicas na abordagem da forma-sonata, pois elaborar um material acadêmico que evidencie obras de compositoras e recupere histórias marginalizadas constituem um passo fundamental para questionar e desestabilizar a noção do “grande compositor”. Tal noção, conforme aponta Citron (1993), ancora-se no paradigma do “grande homem” do século XIX — concebido como sujeito excepcional, dotado de inspiração quase divina — e permanece, em muitos aspectos, presente ainda hoje, como pode-se observar em um dos livros mais comumente usados de história da música ocidental, o *"A History of Western Music"*, de Donald Grout e Claude Palisca, que dedicou capítulos inteiros exclusivamente a determinados compositores — como Beethoven, Haydn e Mozart — e que até a 7ª edição (2006) carecia de informações sobre compositoras. Dessa forma, o reconhecimento desta obra não apenas explica um equívoco editorial proposital, mas também reposiciona a contribuição de Sophia Dussek no repertório do instrumento e na história da música ocidental, contribuindo não apenas para a ampliação do repertório analítico e pedagógico, mas também evidencia uma lacuna histórica, cuja reafirmação de seu espaço exige a restituição a estas e outras compositoras do que lhes foi negado ao longo do processo de constituição da tradição histórica e acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE

Sophia Dussek; Harpa; Análise musical; Sonata clássica; Mulheres compositoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPLIN, William E.; HEPOKOSKI, James; WEBSTER, James. *Musical Form, Forms, Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press. 2009.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- DUSSEK, Sophia. *Three Sonatas for the Harp*. London: Corri Dussek & Co., [s.d.] Disponível em: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP163653-PMLP292974-Dussek,_Sophia_-_3_Harp_Sonatas_Op3_IArch.pdf. Acesso em: 15 out. 2025.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: norms, types and deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- RENSCH, Roslyn. *Harps and harpists*. Revised edition. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1988.
- SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian (Eds.). *The Norton-Grove Dictionary of Women Composers*. New York: W. W. Norton, 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale: les formes classiques simples et complexes*. Paris: Minerve, 1996.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale: variations, sonates, formes cycliques*. Paris: Minerve, 2000.

MOTIVO E FORMA NA SONATA OP. 81a DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ednelma Leida Soares da Cunha⁵⁹
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
ednelma@hotmail.com

Yara Borges Caznok⁶⁰
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
yara.caznok@unesp.br

RESUMO

A motivação conhecida para a composição da *Sonata para piano Op. 81a* em Mi bemol maior (1809-10) “*Les Adieux*”, de Ludwig Van Beethoven (1770-1827) foi a partida inesperada de um querido amigo e pupilo, o Arquiduque Rudolf, diante da ameaça de invasão de Viena pelas tropas de Napoleão (Cooper, 2017). O título da Sonata e seus três movimentos estão relacionados às emoções desse evento: *Das Lebewohl* (A Despedida), *Abwesenheit* (Ausência) e *Das Wiedersehen* (O Retorno). Este estudo aborda o primeiro movimento da sonata. A análise se concentra nos chamados desvios formais apontados por interpretações bem conhecidas tais como Tovey (1976), Rosen (2002), Caplin (1998), Hepokoski e Darcy (2006), Meyer (1978) e Damschroder (2016). As discussões levantadas por esses autores giram em torno principalmente da identificação dos inícios do tema principal e do tema subordinado, e até mesmo sobre a existência deste último. Outras questões também são levantadas como o tamanho da coda (98 compassos) em relação à exposição (50 compassos), e a ênfase harmônica sobre o vi (submediante menor). Este estudo aborda esta característica notável da

⁵⁹ Ednelma Cunha é doutoranda em Música no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação de Yara Caznok. Graduiu-se em Música pela Universidade de Brasília e é Mestre em Música pela UNICAMP. Atualmente desenvolve pesquisa sobre o contraste musical na obra de J. S. Bach.

⁶⁰ Licenciada em Letras Franco-Portuguesas, Bacharel em Música, Mestre em Psicologia da Educação (PUC/SP, 1992) e Doutora em Psicologia Social (USP, 2001). Professora do IA/UNESP desde 1994, atua hoje como Professora Senior na Pós-Graduação, nas áreas de Análise e Educação Musical. Consultora *ad hoc* de diversos programas socioeducativos de ensino musical, desde 2018 é Coordenadora dos Programas Educativos da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Além dos livros *Música: entre o audível e o visível* (Edunesp, 2003, 1ª ed.), Edunesp/FUNARTE, 2008, 2ª ed.) e *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*, em coautoria com Alfredo Naffah (Musa, 2000), tem artigos publicados em revistas e periódicos acadêmicos. Em 2019, realizou a série de 23 Vídeos intitulada “Formas Musicais” com a OSESP.

sonata, qual seja, a demarcação das fronteiras entre seus segmentos, ou, melhor dizendo, a ausência de articulações formais claras.

O texto revisita as implicações das diversas articulações propostas por esses autores para os segmentos da sonata, reconhecendo que, neste movimento, a trajetória do motivo *Lebewohl* em sua jornada para a resolução tonal tem uma repercussão imprescindível para a compreensão das unidades formais como se pode ver na Figura 1.

The diagram illustrates the formal structure of a sonata movement and the trajectory of the 'Lebewohl' motif. It is divided into five main sections: **Intro**, **Área Temática Principal**, **Transição**, **Área Temática Secundária**, and **Seção Conclusiva**. The 'Lebewohl' motif is highlighted in red across these sections. The score includes dynamic markings such as *p espressivo*, *pp*, *f*, and *espressivo*, and tempo markings like *Allegro* and *allacca subito l' Allegro*. The diagram also shows 'Início' and 'Final' points for the motif's appearance.

Figura 1: Atuação do motivo *Lebewohl* nas unidades formais

A relação entre conteúdo e forma só pode ser compreendida nos termos dessa trajetória. Este trabalho não pretende uma análise motívica completa, que revele conexões entre formas-motivo não óbvias, antes tem como objetivo mostrar como uma determinada estrutura interage com a forma.

O motivo *Lebewohl* é apresentado em sua forma original como uma chamada de trompa descendente nos dois primeiros compassos. Sua ambiguidade se reflete no inesperado movimento deceptivo para a submediante, e ainda pelo caráter languido com que é pronunciado. Propõe ao mesmo tempo um conflito que se expressa em pelo menos dois aspectos: primeiramente, o tonal, pela necessidade de satisfazer a resolução da tônica do compasso 2; em segundo pela explicitação do real sentido pelo qual um movimento cadencial é colocado no início da frase, ou seja, sua função formal. Este trabalho busca responder como as expectativas formais e o conteúdo musical podem ser reconciliados por meio da interpretação do comportamento do motivo. Este motivo atua como material principal controlando todas as partes da sonata e tem suscitado as mais diversas interpretações expressivas pelos analistas (Tovey, 1976; Meyer, 1978; Rosen, 2002). A relevância expressiva de *Lebewohl* na sonata é amplamente reconhecida; resta esclarecer como esse caráter se realiza processualmente. Por quais meios ele gera a expressividade que incide sobre a organização

formal da obra? A análise vai mostrar que a localização do *Lebewohl* e sua harmonia são os elementos pelos quais a ambiguidade da significação do motivo é expressa. Uma estrutura harmônica e melódica é usada para configurar uma categoria de expectativa, que se traduz como o inesperado, que delineará os segmentos formais. Meyer (1978) afirma que desde que o motivo é enunciado, em um movimento deceptivo, sua resolução acontecerá em algum ponto depois. Todas as tentativas de resolução, as quais são: duas na introdução lenta, no tema principal e no tema subordinado são, na realidade, a verdadeira jornada desta estrutura expressiva.

Para Hepokoski (2002) a forma é essencialmente um diálogo com alguns pressupostos, entretanto, é um diálogo em direção ao desconhecido. Isto porque, embora exista um repertório de expectativas do ouvinte, este não sabe realmente o que o compositor tem a dizer até que elas (as expectativas) se descortinem no tempo. Assim, mesmo quando todos os requerimentos esperados estão presentes, haverá sempre formas adicionais para dialogar com o ouvinte. O diálogo com a *Sonata Op. 81a* funda-se essencialmente no inesperado e no amalgama dos segmentos. Deste ponto de vista, se aproxima mais com a ideia processual apresentada por Schmalfeldt (2011).

Concluindo, vemos que a ideia do inesperado, expressa por meio do movimento deceptivo da introdução lenta, da fusão da introdução com a apresentação do tema principal, da transição com o início do tema subordinado, e da chegada da seção conclusiva constitui a moldura expressiva que dialoga com as expectativas formais e tonais na sonata.

PALAVRAS-CHAVE

Forma Sonata; Beethoven; *Les Adieux*; *Lebewohl*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COOPER, Barry. *The Creation of Beethoven's 32 Piano Sonatas*. New York: Routledge, 2017.
- DAMSCHORODER, David. *Harmony in Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- HEPOKOSKI, James. Beyond the Sonata Principle. *Journal of the American Musicological Society*, v. 55 n. 1, p. 91-154, 2002.

- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- MEYER, Leonard. *Explaining Music: essays and explorations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- ROSEN, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: a Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth-century music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- TOVEY, Donald. *A companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*. New York: AMS Press, 1976.

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES III



A ESTRUTURA TEMÁTICA DE PERÍODO-CHORO E SUAS VARIANTES EM MÚSICA POPULAR⁶¹

Carlos de Lemos Almada⁶²
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
carlosalmada@musica.ufrj.br

RESUMO

Este trabalho foca um modelo específico de construção temática em uso na música popular, englobando diferentes estilos, gêneros e estéticas. Dá continuidade a uma abordagem abrangente sobre questões formais em contextos musicais populares (Almada, 2024), que envolve o seccionamento em alto nível (macroforma) e as maneiras com que suas estruturas internas são organizadas (microforma), ramificação à qual o presente estudo se vincula. O modelo temático que é aqui considerado foi identificado em choros de Pixinguinha por Carlos Almada (2006), apresentando-se como uma opção normativa. Por essa razão, recebeu, posteriormente, a denominação período-choro (PC), tendo em vista que, em linhas gerais, corresponde a uma variante da forma-padrão de período (Figura 1, esquerda), conceito cunhado por Arnold Schoenberg (1967) e revisitado por William Caplin (1998).

Ainda que os estudos de Schoenberg e Caplin (que se tornaram basilares para a corrente teórica da *Neue Formenlehre*) sejam aplicados na descrição de estruturas temáticas de obras dos períodos Clássico e Romântico, a extensão e a adaptação de seus princípios para o exame de repertórios musicais populares tem-se mostrado como uma promissora via de pesquisa (Covach, 2005; Everett, 2009; Moreira e Navia, 2019; Sève, 2021; Almada, 2023, 2024), cobrindo uma importante lacuna sobre as questões formais nesses contextos.

⁶¹ Este trabalho conta com financiamento de Bolsa de Produtividade Pq-2 concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁶². Professor Associado da Escola de Música da UFRJ e pesquisador em estudos sistemáticos em música popular. É autor dos livros *Arranjo* (2001), *A estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto em música popular* (2013), *Nas fronteiras da tonalidade* (2016), *A harmonia de Jobim* (2022), *A melodia de Jobim* (2023), *Musical Variation: Toward a Transformational Perspective* (2023) e *Funcionalidade harmônica em música popular: uma proposta teórica* (no prelo), tendo também publicado inúmeros artigos em periódicos e anais de congressos nacionais e internacionais. Bolsista de Produtividade Pq-2 (CNPq), é membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, líder do grupo de pesquisa MusMat e coordenador do Projeto MPB (www.projetompb.com.br).

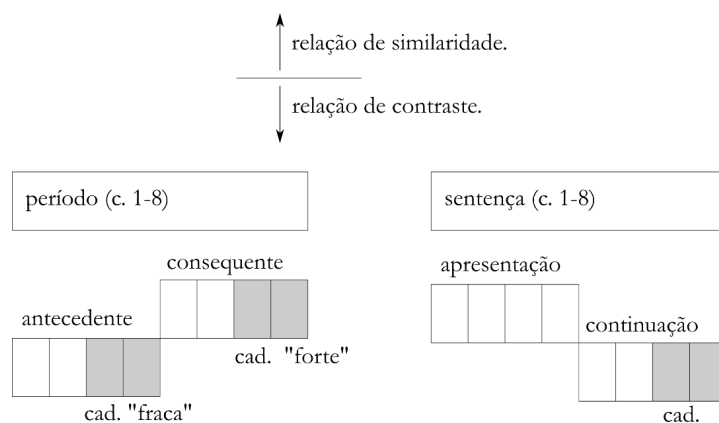


Figura 1: Formas-padrão de período e sentença (a partir de Schoenberg, 1967).

Essencialmente, um PC corresponde a uma expansão da forma-padrão de período, não apenas em relação à extensão (o dobro do número de compassos regulamentares), mas, principalmente, ao aspecto da complexidade. Os quatro blocos construtivos do modelo original (cada qual com dois compassos) tomam no PC a dimensão de frases, com segmentações e funções formais bem definidas: (1) apresentação da ideia básica da seção do choro (c. 1-4); (2) contraste melódico-harmônico (c. 5-8), com fechamento “fraco” em semicadência; (3) retomada da ideia básica (c. 9-12), ou seja, da frase 1, porém com um redirecionamento ao final, visando à frase conclusiva (4), que tem dupla função, a saber, apresentação do clímax da seção (quase sempre associado à função subdominante estrutural) e fechamento “forte”, em cadência autêntica perfeita (Figura 2).

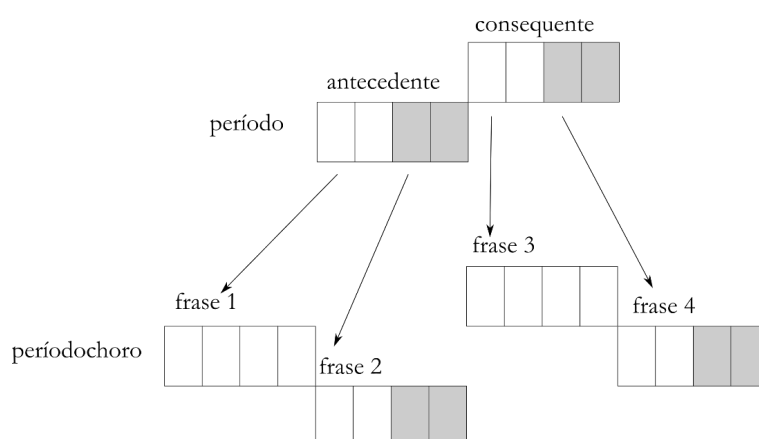


Figura 2: Derivação do período-choro.

Tal estrutura formal-funcional admite ser também vista sob um prisma que a decompõe em dois níveis hierárquicos (Figura 3), numa configuração de microformas aninhadas (Almada, 2024). O nível mais básico compreende um perfil de período com 16 compassos, segmentado em duas metades (“antecedente” e “consequente”, na terminologia schoenberguiana), articuladas por cadências em padrão “fraco-forte”. No nível superior, cada um desses segmentos se apresenta em uma construção semelhante àquela definida por Schoenberg como a forma-padrão de sentença (Figura 1, direita), segmentada em duas metades, denominadas “apresentação” e “continuação”. De acordo com Schoenberg, no primeiro segmento da sentença-padrão, a ideia básica (c. 1-2) é retomada (em geral, adaptada a outro contexto acordal) no bloco seguinte (c. 3-4), que, ao contrário do que acontece na forma-padrão de período, não apresenta fechamento cadencial. A continuação da sentença fornece o necessário contraste à primeira metade (c. 5-6), seguindo-se então a (única) cadência (c. 7-8).

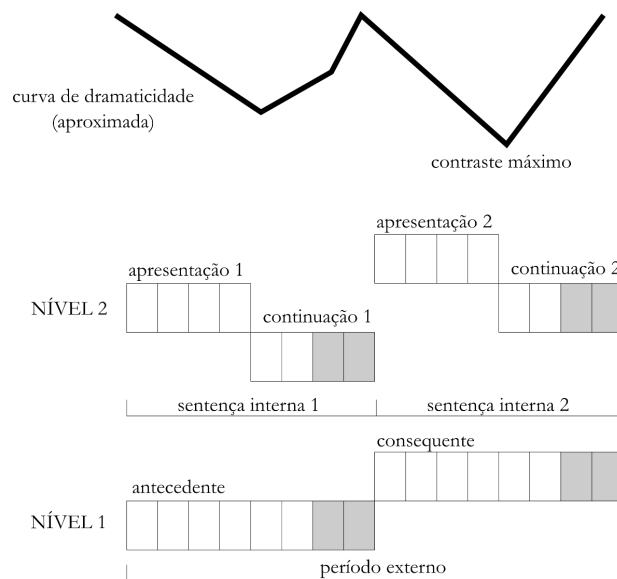


Figura 3: PC apresentado como duas sentenças internas (N2) aninhadas a um período externo (N1).
Acima: curva de dramaticidade da estrutura global.

É importante acrescentar que no PC as sentenças internas não devem ser vistas como compartimentos isolados e equivalentes. Na verdade, há entre elas uma relação de complementaridade, que se revela na comparação entre seus segmentos contrastantes (ou seja, suas “continuações”): o contraste que integra o consequente do período do nível básico é, necessariamente, mais acentuado do que aquele do antecedente, gerando uma espécie de curva de dramaticidade (Figura 3, acima).

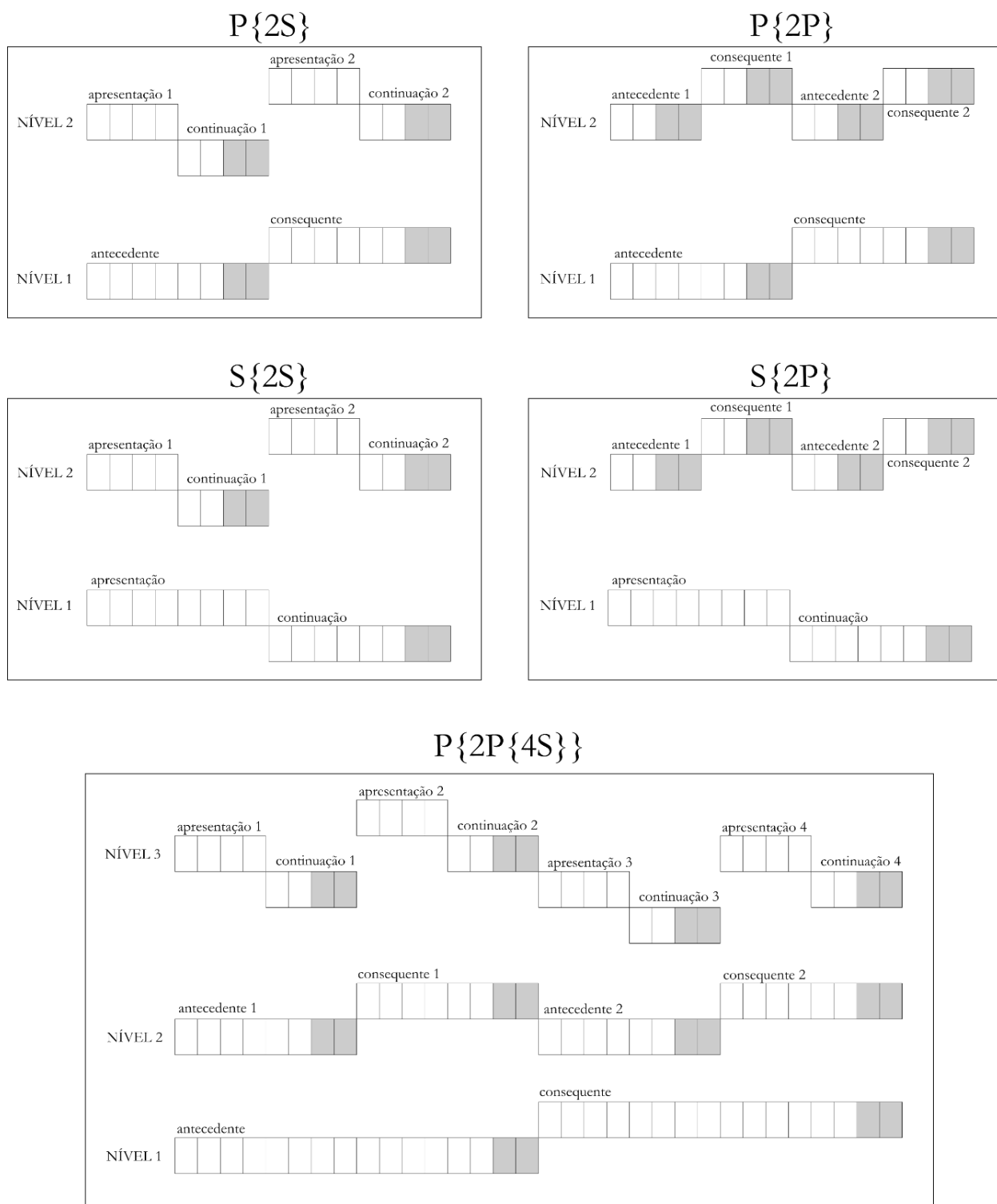


Figura 4: Algumas possíveis variantes de microformas aninhadas, em dois (acima) e três níveis (abaixo) de organização.

Enquanto em choros tal organização fraseológica é quase normativa e consideravelmente esquemática, em outros gêneros e contextos estéticos-estilísticos da

música popular o modelo se manifesta de maneira bem mais flexível, ainda que preservando suas características essenciais e definidoras. Dada essa margem de variação, em casos mais fluidos, a precisa identificação da estrutura formal depende sensivelmente do reconhecimento auditivo das relações de similaridade e contraste em ação, um aspecto de grande relevância para a efetivação da análise microformal.

Isso posto, faz-se necessário estabelecer uma designação específica para essas variantes, de tal maneira que possa denotar sua relativa “independência” conceitual em relação ao modelo PC e que, ao mesmo tempo, crie condições para nomear situações distintas, porém análogas. O rótulo $P\{2S\}$ busca dar conta dessa tarefa: o uso de um par de chaves informa sucintamente que a estrutura em questão possui dois níveis formais, organizados, nesse caso específico, como um período “externo” (a letra P inicial) que contém, em cada uma de suas metades, uma sentença “interna” (2S). A principal virtude do uso de tal simbologia é de cobrir um amplo espectro de possibilidades combinatórias (várias delas presentes na literatura musical), incluindo casos de aninhamento mais complexos (alguns deles mostrados na Figura 4).

Deve ficar claro que as arquiteturas PC e sua correlata $P\{2S\}$ não são exclusivas de temas de música popular. Na tipologia detalhada proposta por Caplin (1998), o modelo é classificado como uma forma composta, que aninha duas sentenças em um período. Assim, em linhas gerais e a partir de um certo grau de abstração, é perfeitamente possível detectar semelhanças estruturais entre temas bem discrepantes em estilo, época e estética. Cumpre ainda acrescentar que – em ambos os contextos – é frequente a presença de “deformações” (no sentido proposto por Hepokoski e Darcy, 2006) que se efetivam como extensões, interpolações, reiteraões enfáticas etc., muitas vezes nublando as fronteiras formais.

O que é, de fato, um elemento decisivo na diferenciação desses contextos tão díspares é o peso relativo dos respectivos elementos musicais em ação no estabelecimento da dualidade similaridade/contraste. De uma maneira bem genérica, é possível considerar que, enquanto em temas da música clássica-romântica os aspectos melódicos (contorno e ritmo) exercem um papel mais relevante do que a harmonia (que, comumente, se concentra no trio de acordes I-IV-V) no estabelecimento (e — tão importante quanto — para o reconhecimento) dessas relações, em temas de música popular observa-se um fenômeno aproximadamente inverso. É bem comum nesse tipo de música um maior conservadorismo motivico – tornando quase indistinguíveis ideias melódicas supostamente contrastantes –, o

que é contrabalançado por relações harmônicas mais diversificadas e excêntricas, que suportam muitas vezes sozinhas a tarefa de prover o necessário distanciamento e contraste entre segmentos formais. As análises buscarão ilustrar essa linha de argumentação.

PALAVRAS-CHAVE

Forma em música popular; Formas-padrão de período e sentença; Período-choro e variantes; Microformas aninhadas; Relações de similaridade e contraste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Carlos. Apontamentos para uma teoria da forma em música popular. *Orfeu*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 1-33, 2024.
- ALMADA, Carlos. *A melodia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COVACH, John. Form in Rock Music: A Primer. In: STEIN, Deborah (ed.) *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 65–76.
- EVERETT, Walter. *The Foundations of Rock: From Blue Suede Shoes to Suite Judy Blue Eyes*. New York: Oxford University Press, 2009.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MOREIRA, Gabriel; NAVIA, Gabriel. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. *Musica Theorica*, Foz do Iguaçu, v. 4, n. 2, p. 159-181, 2019.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1967.
- SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de ocorrência*. São Paulo: Vitale, 2021.

A FORMA MUSICAL NO SAMBA-ENREDO: DA ESTRUTURA AO VIVIDO

Yuri Prado⁶³
Universidade de São Paulo (USP)
yuripradobs@gmail.com

RESUMO

Em meu livro *Estruturas musicais do samba-enredo* (Prado, 2024), pude demonstrar como, ao longo do século XX, a música das escolas de samba sofreu transformações significativas em seu aspecto formal. Na década de 1930, os sambas eram caracterizados por uma forma binária composta por um refrão fixo e uma segunda parte que, nos primeiros anos de desfile, chegava mesmo a ser improvisada. Na década de 1950, a exigência de enredos que exaltassem a história oficial do Brasil fez com que os sambas-enredo se tornassem mais longos e se expandissem em múltiplas seções, dando origem ao chamado samba-lençol. Já nos anos 1970, foi possível observar como a progressiva transformação do samba-enredo em vetor de animação do desfile fez com que os refrões passassem a ganhar maior destaque, a ponto de serem apresentados de forma consecutiva. Por fim, podemos notar a prevalência, a partir da década de 1990, de um padrão formal cuja estrutura poética é organizada em dois refrões alternados com duas estrofes, cada uma das quais composta por um número variado de seções musicais (Figura 1).

116

FORMA POÉTICA:	A (1ª parte)	B (refrão central)	C (segunda parte)	D (refrão principal)
FORMA MUSICAL:	A, B (...)	C	D, E (...)	F

Figura 1: Relação entre as formas poética e musical no samba-enredo

⁶³ Yuri Prado é pós-doutorando em Antropologia Social na FFLCH-USP, tendo realizado estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Formado em Música (Composição) pela ECA-USP, possui Doutorado Direto pela mesma instituição, com estágio de pesquisa em etnomusicologia na Université Paris VIII. Como compositor e arranjador, teve obras executadas por formações como a Orquestra Brasil Jazz Sinfônica e a Orquestra de Câmara da USP (OCAM). Como documentarista, produziu os filmes *Um passo para vencer* (2020), *Dois Irmãos* (2021), *Open Gasy* (2023) e *Djazz* (2024). Sua tese de doutorado *Estruturas musicais do samba-enredo* foi uma das vencedoras da chamada de originais (2022) da Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Eduerj), com lançamento a ser realizado no segundo semestre de 2025.

Embora a abordagem estrutural-sintática, como a empregada no livro, seja de grande valor para a identificação de padrões formais em uma prática musical, diversos autores notam que a forma não pode ser reduzida somente a modelos abstratos, devendo também ser compreendida como experiência (Cook, 1987; Newcomb, 1983; Schmalfeldt, 2011). Além disso, como nota Berger (2019, p. 214), a experiência musical sempre se dá em relação a outras pessoas e a aspectos mais amplos da vida social. No caso específico do estudo do samba-enredo, isso implica considerar as vivências de diferentes atores que contribuem para sua constituição como gênero: os compositores, que enfrentam o desafio de articular a narrativa do enredo com a intensidade expressiva necessária para estimular o engajamento coletivo; os ritmistas da bateria, que sentem o impacto direto da forma musical na resistência física durante o desfile; o público e os componentes da escola, para quem certas partes da forma musical funcionam como dispositivos de afirmação identitária; os julgadores, que avaliam a performance do samba-enredo a partir de critérios supostamente técnicos, entre outros.

Em minha apresentação, pretendo discutir a forma do samba-enredo como prática vivida, corporificada e socialmente ancorada, cujo estudo exige não somente uma análise multivalente (Webster, 2009), que abarque parâmetros comumente associados ao fenômeno musical, mas também uma análise multimodal (Jewitt, 2009), aberta a diferentes formatos de registro (vídeos, entrevistas, impressões de aficionados, formulários de avaliação etc.). Do mesmo modo, procuro destacar a importância de a experiência da forma ser considerada não somente no nível da obra e da performance particulares, mas também a partir de cruzamentos com tendências gerais encontradas em um repertório mais amplo – algo que o trabalho estrutural-sintático é capaz de informar.

PALAVRAS-CHAVE

Samba-enredo; Forma musical; Fenomenologia; Multimodalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, Harris. Phenomenology and Phenomenological Ethnomusicology: Approaches to the Lived Experience of Music. In: BERGER, Harris; STONE, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*. New York: Routledge, 2019. p. 204-218.
- COOK, Nicholas. Musical Form and the Listener. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 46, n. 1, p. 23-29, 1987.

- JEWITT, Carey (ed.). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 2009.
- NEWCOMB, Anthony. Those Images That Yet Fresh Images Beget. *The Journal of Musicology*, v. 2, n. 3, p. 227-245, 1983.
- PRADO, Yuri. *Estruturas musicais do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2024.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- WEBSTER, James. Formenlehre in Theory and Practice. In: BERGÉ, Pieter (ed.). *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, 2009. p. 123-139.

EMULAÇÃO, SIMETRIA E INCONCLUSÃO NA VALSA DE BELÉM Nº1, DE ALTINO PIMENTA

Lucas Gabriel Souza Cecim da Silva⁶⁴
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
lucas.cecim@unesp.br

Yara Borges Caznok⁶⁵
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
yara.caznok@unesp.br

RESUMO:

A elaboração deste trabalho expõe os procedimentos de emulação, simetria e inconclusão como princípios composicionais em uma peça para piano do compositor Altino Pimenta, intitulada Valsa de Belém nº 1, e descreve como esta obra evoca referências musicais acumuladas pelo compositor em sua carreira.

O compositor paraense Altino Pimenta nasceu na década de 1920 em Belém, Pará, onde logo cedo despertou interesse e habilidades para música. Após o período infanto-juvenil de estudos, o compositor mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde não somente teve contato com figuras musicais como Villa-Lobos, mas também adquiriu conhecimentos musicais avançados em performance e composição, além de intensas experiências com a

⁶⁴ Licenciado em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), e Técnico em Música com habilitação em Fagote pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) de Belém - PA. É também especialista em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pelo Centro de Educação Aberta e à Distância (CEAD) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), e está atuando como pianista no Curso Técnico em Música com Habilitação em Piano pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG). Atua profissionalmente como Professor de Música e está envolvido em múltiplas áreas da Educação Musical, também atuando como professor particular de Piano, Arranjador e compositor, tendo a estreia de suas obras de trilha sonora de audiovisuais, música sacra e uma peça para recital de formatura. Foi participante da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP), Orquestra Sinfônica Jovem SESC PA (OSJSESCPA), Orquestra Paraense de Cinema (OPC) e Orquestra Sinfônica Carlos Gomes (OSCG); assim também como da Banda Sinfônica Carlos Gomes (BSCG) e Banda Sinfônica do FIMUPA.

⁶⁵ Licenciada em Letras Franco-Portuguesas, Bacharel em Música, Mestre em Psicologia da Educação (PUC/SP, 1992) e Doutora em Psicologia Social (USP, 2001). Professora do IA/UNESP desde 1994, atua hoje como Professora Senior na Pós-Graduação, nas áreas de Análise e Educação Musical. Consultora *ad hoc* de diversos programas socioeducativos de ensino musical, desde 2018 é Coordenadora dos Programas Educativos da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Além dos livros *Música: entre o audível e o visível* (Edunesp, 2003, 1ª ed.), Edunesp/FUNARTE, 2008, 2ª ed.) e *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*, em coautoria com Alfredo Naffah (Musa, 2000), tem artigos publicados em revistas e periódicos acadêmicos. Em 2019, realizou a série de 23 Vídeos intitulada “Formas Musicais” com a OSESP.

música das mais importantes Rádios da época, tais como Jornal do Brasil, Nacional, Roquete Pinto e Globo.

O objetivo desta pesquisa é desvelar a forma eclética assumida pelo autor para a composição da Valsa de Belém nº 1, observando suas particularidades estruturais e harmônicas, vinculado à hipótese de como o autor uniu uma estrutura simétrica a recursos miméticos.

Para isso, baseamo-nos na Teoria da Forma (*Formenlehre*), além de conceitos de emulação e mimesis advindos da prática barroca de composição. Nossa principal referência bibliográfica é o livro *Fundamentos da Composição Musical* (1967), de Arnold Schoenberg, com complementações discutidas a partir de *Analyzing Classical Form* (1998), de William Caplin. O recurso da emulação é visto nesta valsa como parte da ideia de mimesis musical, na qual o autor emula gestos característicos do gênero Choro, em especial a sua formação instrumental mais comum “Flauta, Violão e Cavaquinho” (Tinhorão, 1998).

A peça apresenta, como principal material, duas ideias melódicas que dialogam emulando o “canto e contracanto” popular, e possui a forma ABA, estrutura comumente encontrada no Choro. Cada uma das partes, A e B, possuem três frases, nas quais suas segundas frases são derivações diretas das primeiras, consistindo em desdobramentos de uma textura, majoritariamente, polifônica. As terceiras frases de cada parte são coincidentes entre si, com movimentos expressivos na mão esquerda – o baixo, ou contracanto – que conversa com mão direita – o canto.

O contracanto desenvolve-se de maneira autônoma e em constante movimento de colcheias, com forte emulação ao costume da baixaria do Choro que, de acordo com Luiz Braga, é parte integrante da prática popular dos violonistas deste gênero musical (Braga, 2004, p. 7). Os motivos e suas variações harmônico-melódicas se agrupam de dois em dois compassos, de modo que cada frase de cada parte tenha a extensão de oito compassos. As frases de cada parte também possuem semelhanças motivicas que expõem uma simetria de perfis do discurso musical.

O recurso que une o canto e o contracanto é o acompanhamento de acordes na camada intermediária, nos tempos dois e três, característicos da Valsa. A parte harmônica tem como característica principal a sonoridade dos acordes de Dominante, seguida de acordes de sexta aumentada, e expostas, especialmente, na parte A. Esta sequência de acordes, partindo para a dominante e não retornando à tônica gera uma ideia de inconclusão do caminho

harmônico, que nos faz ouvir um discurso musical que parece evitar a chegada da tônica. Para visualizar e organizar a hipótese de simetria e inconclusão na Valsa, os autores apresentam gráficos comparativos e uma categorização da estrutura formal e motivica.

Parte B (Piú mosso)

Frase *c*

c. 25	c. 26	c. 27	c. 28	c. 29	c. 30	c. 31	c. 32
Dó	Sol	mi (escala ascendente mi harmônico)				lá – Lá ^b 6	Lá ⁷
I	V	iii				v i – 6Ager (ped. Ré)	V ⁷ /ii (ped. Ré)

Frase *c'*

c. 33	c. 34	c. 35	c. 36	c. 37	c. 38	c. 39	c. 40
ré	Lá	ré (escala ascendente ré harmônico) –				ré ^o	Sol
ii	V/ii	Sib ⁷ ii – vi ⁷ /ii				ii ^o 7	V ⁷

Tabela 1: Tabelas comparativas de funções harmônicas e proporções de compassos das frases *c* e *c'*.

PALAVRAS-CHAVE

Altino Pimenta; Análise Musical; Emulação; Valsa, Choro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. Irmãos Vitale, 2004.
- CAPLIN, William E. *Analyzing Classical Form: an Approach for the Classroom*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANÁLISE ESTRUTURAL ENQUANTO FERRAMENTA PARA A ABORDAGEM DE RELAÇÕES EXPRESSIVAS ENTRE TEXTO E MÚSICA NA CANÇÃO DE CÂMARA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DE *CORAÇÃO TRISTE*, DE ALBERTO NEPOMUCENO

Francisco Koetz Wildt⁶⁶
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
francisco.wildt@unespar.edu.br

RESUMO

O *Lied*, gênero musical germânico de inspiração folclórica, entre cujos maiores expoentes figuram compositores como Schubert, Schumann e Brahms, mais do que um gênero circunscrito a uma época e nacionalidade específicos, representa também um paradigma, uma certa concepção poética em termos de música de câmara vocal. Trata-se da abordagem de um texto na qual a música deve “amplificar e revelar o sentido latente do poema”, conforme as palavras de Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 36). Esse paradigma unifica, sob um prisma organicista em que “o todo resulta maior do que a soma entre as partes” (Souza, 2010, p. 36), componentes tais como a relação entre música e texto, a simbiose entre canto e piano e o emprego de diferentes categorias de expressividade musical. Podemos dizer que o *Lied* é um gênero musical privilegiado no que diz respeito ao seu potencial para leituras interpretativas quanto à expressividade simbólica da música, devido à presença do texto poético.

Nesta comunicação, apresento uma análise da canção *Coração triste* de Alberto Nepomuceno, uma peça na qual acredito ser possível identificar a presença do paradigma do *Lied*⁶⁷ romântico, em seu tratamento expressivo do texto e concepção artística da relação entre canto e piano. Através do exame desta canção, pretendo trazer uma reflexão acerca da análise musical enquanto uma prática e um processo no qual, à parte de se apresentar uma explicação racional da estruturação musical, se possa alcançar um grau maior de familiaridade com a obra. Neste sentido, creio na possibilidade de colaboração entre

⁶⁶ Professor da UNESPAR – Campus Curitiba II, onde leciona piano e disciplinas teóricas. Tem mestrado em piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado em musicologia pela Universidade Federal do Paraná.

⁶⁷ Sobre a orientação cosmopolita da obra de Nepomuceno e a relação de sua obra vocal camerística com o modelo do *Lied*, cf. Souza (2010) e Koetz Wildt (2019).

diferentes abordagens analíticas, no sentido de aprofundar esse processo de aproximação em relação à obra. Neste caso, optei por uma abordagem integrando análise formal e análise estrutural linear schenkeriana.

Coração triste Op. 18 nº 1 (1899) põe em música um texto de Machado de Assis, baseado numa tradução francesa de Judith Gautier do poema “Coração triste falando ao sol”, (atribuído ao poeta chinês Su Tchou). O poema caracteriza-se pelo estabelecimento de uma relação íntima entre a persona poética e a natureza, que se mostra ora como confidente (primeira estrofe), ora como reflexo da sua interioridade (segunda estrofe) e como esperança de auxílio (terceira estrofe).

ESTROFES	SEÇÃO	TONALIDADE
No arvoredo sussurra o vendaval do outono, Deita as folhas à terra, onde não há florir, E eu contemplo sem pena esse triste abandono; Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.	A (c. 1-19)	Ré menor
Como a escura montanha, esguia e pavorosa Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer, Esta montanha da alma, a tristeza amorosa, Também de ignota sombra enche todo o meu ser.	B (c. 20-38)	Fá# menor (Dó# menor)
Transforma o frio inverno a água em pedra dura, Mas torna a pedra em água um raio de verão; Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura, Vê se podes fundir meu triste coração.	A' (c. 39-58)	Ré menor

Quadro 1: As estrofes do texto de *Coração triste* e sua correspondência com a divisão formal e as tonalidades da canção.

A canção apresenta uma forma A – B – A' em que a volta de A é modificada pela substituição da repetição do tema de oito compassos por uma transição para o final da peça. A seção A constitui-se de uma estrutura análoga à da sentença clássica, tal como compreendida por Schoenberg e Caplin, isto é, uma estrutura compreendendo uma apresentação de quatro compassos seguida por sua continuação, também de quatro

compassos. Esse modelo (Caplin, 2013) tem início com a frase de *apresentação*, contendo a afirmação repetida de uma ideia básica (2+2 compassos), muitas vezes em uma polarização entre tônica e dominante. A essa frase se segue uma *continuação*, caracterizada pela intensificação do discurso e direcionamento à cadência. Em *Coração triste*, a ideia básica pode ser identificada na repetição de um padrão rítmico de dois compassos, o que traz a sensação de rima entre os pares de compassos. Do ponto de vista harmônico, ao invés de uma oposição entre tônica e dominante, há uma alternância com o IV grau, o que realiza uma prolongação da tônica, mas também traz um colorido modal à sonoridade da frase. Num gesto que pode ser considerado um traço a mais de modalidade, a cadência melódica da linha do canto, no final da primeira frase, não passa pelo segundo grau, mas salta do terceiro grau para a tônica (fá – ré).

The image displays a musical score for the piece 'Coração triste'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'ap.' (apresentação) and 'i.b.' (ideia básica). It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are 'No/avo-re - do sus - sur - ra o ven-da - val do/ou - to - no'. The second system is marked 'cont.' (continuação) and continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'dei - ta/as fo - lhas à ter - ra on - de não há flo - rir'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Figura 1: Estruturação temática na seção A de *Coração triste*.

A frase seguinte comporta elementos próprios da continuação de uma sentença, tais como a fragmentação melódica (repetição sequencial do fragmento contendo um salto de terça e graus conjuntos descendentes) e a aceleração do ritmo harmônico, com a sequência que se dirige a uma semicadência. Sequências são, conforme Caplin (2013, p. 53), uma forma “particularmente efetiva de desestabilizar a harmonia”; além disso, a chegada à dominante na

semicadência é um elemento de abertura, que neste caso dá espaço para o início da seção B (numa região tonal afastada, fá sustenido menor). Nepomuceno reforça a separação formal entre as estrofes e confere, assim, mais significado à passagem da primeira estrofe – que apresenta a ambiência geral do poema – para a segunda, na qual a tristeza, comparada à sombra de uma montanha, tem sua causa revelada. A análise linear de nível intermediário da seção A mostra as duas chegadas à dominante (correspondendo às duas iterações da “sentença” de oito compassos), sendo que na segunda vez o acorde do V grau é uma tríade, a qual será objeto de uma pivotização para a tonalidade de fá sustenido menor.

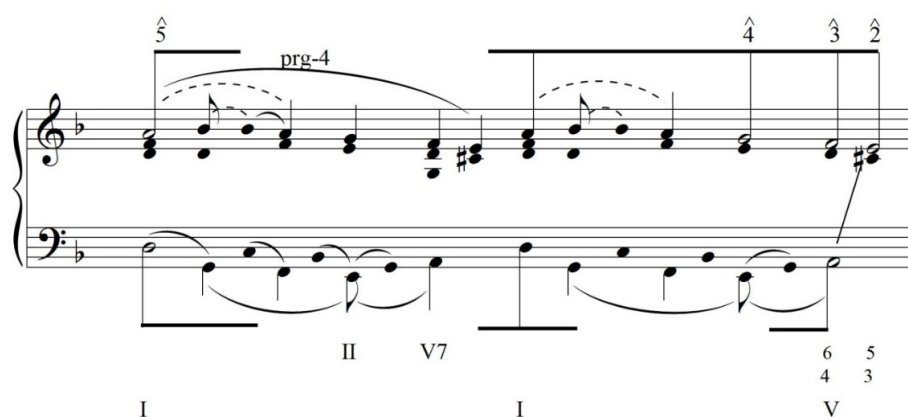


Figura 2: Nível intermediário da seção A.

A resolução final dessa estrutura, identificada pela análise schenkeriana como uma *interrupção* (Pankhurst, 2008; Salzer e Schachter 1989), só virá com a seção A', em que a repetição da estrutura sentencial é substituída por uma transição para o final. A progressão harmônica e “contrapontística” – em sentido schenkeriano – do trecho final resolve uma interrupção na dominante em meio à qual se interpola uma seção intermediária em tonalidades menores afastadas (fá sustenido menor e dó sustenido menor). A seção final da canção atribui um ponto culminante à terceira estrofe poética, onde o poeta clama para que o sol aqueça o seu coração e dissipe sua tristeza. Detalhes de superfície particularmente expressivos dessa seção são a repetição do ré agudo na voz e piano e as apojeturas do piano sobre as palavras *triste coração*, nos compassos finais. Por outro lado, a análise da estrutura linear identifica um desencontro interessante entre a finalização da linha superior e a harmonia e linha do baixo, que estruturalmente pede o acréscimo do trecho final para sua consecução.

47

S

vem, _____ ó sol, vem,

Pno.

cresc. e string.

V I6 IV (6+)

S

as - su-me/o tro - no teu na/al - tu - ra,

Pno.

I6₄ (6+)

53

com tristeza
p

S

vê se po - des fun - dir o meu

Pno.

I6₄ IV I6₄

S

tris - te co - ra - ção.

Pno.

V9₇ I

Figura 3: Seção final de *Coração triste*.

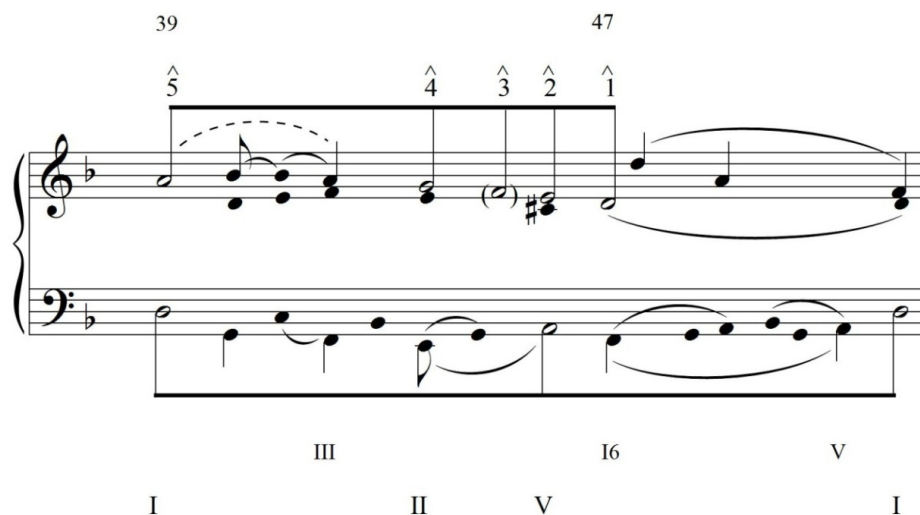


Figura 4: Gráfico de nível intermediário da seção final, em que se pode ver a defasagem entre a resolução da linha superior e o baixo.

A realização desta análise mostrou-se para mim como um processo, o qual me propiciou uma apreensão unificadora, orgânica, da estruturação musical de *Coração triste* e sua relação com o texto. Através desse processo, creio ter sido possível alcançar uma intelecção da obra musical em nível diferente de uma leitura superficial. Ao invés disso, foi possível construir uma relação de familiaridade, de propriedade em relação à obra, bem como atribuir-lhe significado. Algo que pode ser considerado relevante em peças vocais de câmara e particularmente importante em peças onde o paradigma organicista do *Lied* romântico se faz presente, um paradigma onde cada elemento que compõe a obra tem sua função no todo. Neste sentido, creio ainda que a publicação uma análise musical em sua forma escrita ou em uma comunicação oral, mais do que a mera apresentação de seus resultados e constatações, deve ser o convite para uma participação nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE

Análise Musical; Expressividade Musical; Canção de Câmara; Alberto Nepomuceno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPLIN, William E. On the relation of musical *topoi* to formal function. *Eighteenth-Century Music*, Cambridge, v. 2, n. 1, p. 113-124, 2005.

- CAPLIN, William E. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press, 2013.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em Perspectiva*, v. 3, n. 1, p. 33–53, 2010.
- KOETZ WILDT, Francisco. *O paradigma do Lied romântico nas canções em português de Alberto Nepomuceno*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- NEPOMUCENO, Alberto. *Canções para voz e piano*. Ed. por Dante Pignatari. São Paulo: EDUSP, 2004.
- PANKHURST, Thomas. *A Schenker Guide. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. London: Routledge, 2008.
- SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill, 1989.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

CITAÇÃO DE ESQUEMAS FORMAIS NA SINFONIA Nº. 8, DE HEITOR VILLA-LOBOS

Adailton Sergio Pupia⁶⁸

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

adailton.pupia@pucpr.br

RESUMO

A *Sinfonia nº. 8*, composta em 1950, ocupa lugar singular dentro da produção sinfônica de Heitor Villa-Lobos por conjugar maturidade estilística e rigor estrutural a uma linguagem harmônica e textural de grande liberdade. Este trabalho propõe uma leitura analítica da obra sob a perspectiva da citação de esquemas formais, conceito formulado por Corrado (1992) como o emprego de arquétipos estruturais consagrados na tradição musical sem recorrer à citação literal de passagens musicais. A hipótese que orienta a investigação é a de que Villa-Lobos, frequentemente caracterizado por uma escrita livre ou intuitiva, faz uso consciente de modelos formais históricos – sonata, ternário, scherzo e forma seccional – que, embora transformados, estruturam de modo coerente o discurso sinfônico. Assim, a *Sinfonia nº. 8* pode ser compreendida não como expressão da espontaneidade absoluta, mas como resultado de um diálogo entre tradição e invenção, no qual o compositor reelabora formas clássicas à luz de sua linguagem moderna e pessoal.

A fundamentação teórica articula contribuições de Corrado (1992) sobre o conceito de citação formal, de Caplin (1998) e Hepokoski & Darcy (2006) sobre teoria das formas clássicas, e de autores que abordaram a produção sinfônica de Villa-Lobos sob o ponto de vista técnico, como Enyart (1984), Tarasti (1995), Salles (2018), Zanon (2017) e Pupia (2021). O estudo também se apoia em Wennerstrom (1975) e Adler (2002), que fornecem bases para a análise da organização formal e orquestral, respectivamente. A partir dessas referências, entende-se

⁶⁸ Doutor e mestre em Musicologia, especialista em Educação Musical e Produção Fonográfica e bacharel em Música. Sua atuação abrange os campos da criação, teoria e análise musical, música e tecnologia, práticas interpretativas e regência. Participa de grupos de pesquisa voltados a aspectos musicológicos, teórico-analíticos e tecnológicos da música. Lecionou em importantes universidades do Paraná, em cursos de graduação e pós-graduação, e atualmente é professor do curso de Produção Musical da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Esteve envolvido em diversos projetos artísticos, destacando-se como diretor artístico e maestro da Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa, regente da Orquestra e Coro da cidade de Braga (Portugal), além de atuar como instrumentista, compositor, arranjador e regente.

que a obra de Villa-Lobos, longe de se afastar dos modelos ocidentais, propõe uma releitura das estruturas canônicas por meio de um discurso temático, harmônico e tímbrico singular.

A metodologia empregada combina análise estrutural, observação de procedimentos motivicos e texturais, bem como exame comparativo com arquétipos formais consolidados. Cada movimento foi analisado quanto à distribuição das seções, relação temática, função harmônica e características de orquestração, a partir do levantamento de compassos, temas e transformações motivicas. Essa abordagem foi complementada pela identificação de intertextos e intratextos, tanto com a própria obra villalobiana quanto com repertórios europeus dos séculos XVIII ao XX. O resultado é uma leitura que evidencia a intencionalidade composicional de Villa-Lobos e sua familiaridade com modelos clássicos, mesmo quando estes são subvertidos.

No plano orquestral, a *Sinfonia n.º 8* apresenta uma instrumentação de caráter mais tradicional que a de sua antecessora, a *Sinfonia n.º 7* (1945), demonstrando uma tendência de depuração e equilíbrio.

2 Flautins	Tímpanos
2 Flautas Transversais	Pratos
2 Oboés	Tam-Tam
1 Corne Inglês	Xilofone
2 Clarinetes em Si Bemol	Celesta
1 Clarinete Baixo em Si Bemol (Clarone)	2 Harpas
2 Fagotes	1 Piano
1 Contrafagote	Primeiros Violinos
4 Trompas em Fá	Segundos Violinos
4 Trompetes em Si Bemol	Violas
4 Trombones	Violoncelos
1 Tuba	Contrabaixos

Figura 1: Instrumentação da *Sinfonia n.º 8*, de Heitor Villa-Lobos.

Essa opção orquestral reforça o caráter universalista que permeia a obra e distancia o compositor de um exotismo nacionalista, privilegiando uma escrita refinada e clara, em

diálogo com tradições europeias. Zanon (2013) observa que Villa-Lobos, mesmo influenciado por autores franceses e russos, revela um domínio técnico que resulta em um som orquestral singular, dotado de força expressiva e identidade própria. A análise formal dos quatro movimentos confirma a presença de arquétipos estruturais reconhecíveis, reinterpretados por meio de procedimentos modernos. O primeiro movimento (*Andante*) é construído em forma seccional, com quatro grandes blocos conectados por processos de transformação temática. Inspirado no modelo do poema sinfônico, esse movimento privilegia contrastes de textura, dinâmica e caráter, articulados por variações do tema inicial. O material temático é constantemente retrabalhado, evocando o princípio de variação por desenvolvimento identificado por Tarasti (1995) e retomado por Salles (2018). A organização formal é sintetizada na figura 2, que evidencia a alternância entre seções contrastantes e a função unificadora do tema principal. As alusões a Schubert, Debussy, Wagner e Stravinsky, observadas na instrumentação e na construção temática, reforçam o caráter intertextual do movimento.

Compasso	Seção	Descrição
1-38	A <i>Andante</i>	1-2: introdução 3-6: tema principal (iniciado em Mi) 7-12: tema principal (iniciado em Lá#) 13-18: tema principal (iniciado em Lá) 19-38: fechamento
39-104	B <i>Allegro</i>	39-46: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação 47-54: tema principal (iniciado em Si), 1ª transformação 55-60: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação 61-104: fechamento
105-144	C <i>Piu Mosso</i>	105-127: tema principal (iniciado em Ré), 2ª transformação 128-136: transição 137-140: tema principal (iniciado em Ré), 2ª transformação 141-144: fechamento
145-191	D <i>Tempo 1º</i>	145-152: tema principal (iniciado em Lá), 3ª transformação 153-159: tema principal (iniciado em Mi), 1ª transformação tema principal (iniciado em Sol), 3ª transformação 160-191: fechamento

Figura 2: Estrutura formal compacta do primeiro movimento *Andante* da *Sinfonia n.º. 8* de Heitor Villa-Lobos.

O segundo movimento (*Lento Assai*) adota a forma do grande ternário (ABA'), em conformidade com a tradição dos movimentos lentos do classicismo. Villa-Lobos recorre a gestos melódicos de natureza wagneriana, em especial alusões a Tristão e Isolda, mesclados a texturas de inspiração pianística e a referências à modinha brasileira. O contraste entre a seção inicial de lirismo expressivo e o *Piu Mosso* central, de caráter mais leve e sequencial, reafirma o domínio do compositor sobre a macroestrutura e sobre os processos de variação.

Compasso	Seção	Descrição
1-18	A <i>Lento (Assai)</i>	1-2: introdução
		3-9: tema principal (iniciado na nota Lá)
		10-18: tema principal (iniciado na nota Lá)
19-34	B <i>Piu Mosso</i>	19-22: segundo tema (iniciado na nota Ré)
		23-26: tema de transição (iniciado na nota Fá#)
		27-29: segundo tema com variações (iniciado na nota Mi Bemol)
		30-31: segundo tema ornamentado (iniciado na nota Si Bemol)
		32-34: transição
35-62	A' <i>A Tempo 1º</i>	35-41: tema principal (iniciado na nota Lá)
		42-48: transição
		49-59: transição
		60-62: coda (introdução)

Figura 3: Estrutura formal compacta do segundo movimento *Lento (Assai)* da *Sinfonia nº. 8* de Heitor Villa-Lobos.

O fechamento do movimento, com a retomada do tema inicial e coda transposta, confirma o equilíbrio entre simetria formal e liberdade harmônica.

O terceiro movimento (*Allegretto Scherzando*) cumpre a função tradicional do *scherzo* (ABA' + coda), reinterpretado com vigor rítmico e inventividade tímbrica. As ideias curtas, frequentemente apresentadas em modelo e sequência, sucedem-se de modo fragmentário, criando um fluxo de energia que se dissolve em gestos conclusivos abruptos.

Compasso	Seção	Descrição
1-32	A <i>Allegretto</i> <i>Scherzando</i>	1-4: tema principal (iniciado na nota Sol)
		5-8: tema principal (iniciado na nota Fá)
		9-13: transição / gesto de encerramento
		14-16: tema principal (iniciado na nota Dó)
		17-20: tema principal (iniciado na nota Fá)
		21-22: tema principal (iniciado na nota Si Bemol)
		23-28: transição
		29-32: tema de transição
33-120	B <i>A Tempo</i>	33-56: transição estendida
		57-70: segundo tema (iniciado na nota Lá)
		71-76: transição
		77-88: transição (elementos de textura do tema principal)
		89-102: segundo tema (iniciado na nota Sol)
		103-120: transição
121-133	A' <i>A Tempo 1º</i>	121-124: tema principal (iniciado na nota Si)
		125-128: tema principal (iniciado na nota Lá)
		129-133: transição
134-142	Coda <i>Piu Mosso</i>	134-136: tema principal (iniciado na nota Mi)
		137-138: tema principal (iniciado na nota Lá)
		139-142: fechamento

Figura 4: Estrutura formal compacta do terceiro movimento *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia nº. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Nesse contexto, a alternância de acordes quartais e *ostinatos* rítmicos aproxima o discurso de certas sonoridades de Stravinsky, enquanto o emprego de texturas reflexivas e a presença da representação indígena remetem à linguagem típica de Villa-Lobos. A fusão de elementos ameríndios estilizados e procedimentos sinfônicos universais sintetiza o caráter híbrido do compositor.

O quarto movimento (*Allegro Justo*) apresenta uma forma sonata monotemática, em que a exposição, o desenvolvimento e a recapitulação se articulam em torno de um único tema, constantemente transformado. O deslocamento do eixo tonal na recapitulação - em que o tema retorna na dominante, e não na tônica - e a ausência de um segundo tema contrastante configuram uma “desleitura” das convenções clássicas, em diálogo com as

análises de Salles (2018) sobre os quartetos de cordas e a influência do pensamento formal de d'Indy e Haydn. A orquestração, equilibrada e transparente, evidencia a busca por clareza e coesão, culminando em um final triunfal que reafirma a unidade temática da obra.

Compasso	Seção	Descrição
1-74	Exposição <i>Allegro (Justo)</i>	1-6: introdução: exposição de fragmentos do tema 7-12: tema principal iniciado em Dó seguido por modelo e sequência 13-18: transição (construída com elementos do tema principal) 19-20: reexposição do tema principal iniciado em Dó 21-36: transição 37-47: transição (nova textura e ideia temática) 48-66: transição (elementos fragmentados) 67-74: nova ideia temática (tema de finalização)
75-138	Desenvolvimento <i>Piu Mosso</i>	75-78: transição 79-82: transição (elementos motivicos já apresentados) 83-90: resquício do tema principal 91-94: fragmento temático transitório 95-102: tema de finalização da exposição (transitório) 103-114: transição 115-130: novo tema (<i>Petrushka</i>) 131-138: fechamento
139-170	Recapitulação <i>Allegro (Justo)</i>	139-144: tema principal iniciado em Sol (dominante) seguido por modelo e sequência 145-150: transição (construída com elementos do tema principal) 151-152: reexposição do tema principal iniciado em Sol 153-168: transição (similar e exposição) 169-170: transição (fragmento similar a exposição)
171-211	Coda <i>Allegro Molto</i> <i>Animato</i>	171-175: fugato 176-186: transição estendida 187-204: tema principal iniciado em Fá 205-211: fechamento

Figura 5: Estrutura formal compacta do quarto movimento *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n.º. 8* de Heitor Villa-Lobos.

A síntese das análises revela que cada movimento da *Sinfonia n.º. 8* se apoia em um modelo formal reconhecível, mas nenhum deles é reproduzido literalmente. Villa-Lobos cita, transforma e reinterpreta esses esquemas de modo a criar novas relações estruturais e

expressivas. A constatação de simetrias, variações e processos de desenvolvimento confirma o domínio técnico e a consciência formal do compositor, que constrói um discurso coerente mesmo dentro da aparente liberdade da linguagem modernista. O estudo também evidencia que o diálogo com as formas canônicas oferece um eixo de inteligibilidade ao ouvinte, servindo como referência perceptiva em meio à complexidade harmônica, rítmica e textural da obra.

A	B	C	D	A	B	A	A	B	A'	Coda	Exp.	Des.	Recap.	Coda
1	39	105	145	1	19	35	1	33	121	134	1	75	139	171
I				II			III				IV			
Seccional				Grande Ternário			Scherzo				Sonata Monotemática			

Figura 6: Macroestrutura dos movimentos da *Sinfonia n.º. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Como resultado, a pesquisa reposiciona a *Sinfonia n.º. 8* no contexto da crítica villalobiana, propondo que ela seja compreendida como síntese de universalidade e identidade. A obra reflete uma estética em que a tradição ocidental é reelaborada a partir de uma perspectiva brasileira e modernista, na qual o rigor estrutural não exclui a inventividade, mas a potencializa. Ao reconhecer a presença de arquétipos formais reinterpretados, reafirma-se a imagem de Villa-Lobos como um criador consciente de seu ofício, capaz de integrar modelos históricos em uma linguagem própria e inconfundível.

PALAVRAS-CHAVE

Heitor Villa-Lobos; *Sinfonia n.º. 8*; Estruturas formais; Análise musical; Intertextualidade musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3. ed. New York: W. W. Norton, 2002.
- CAPLIN, William Earl. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

- CORRADO, Omar. *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical: migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones, 1992.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. v. 2, n. 1. Paris: Durand & Cie., 1909.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. v. 2, n. 2. Paris: Durand & Cie., 1933.
- ENYART, John William. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. 1984. 367 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Cincinnati, Cincinnati, 1984.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- PUPIA, Adailton Sergio. *Intertextualidade na Sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*. 2021. 357 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: EDUSP, 2018.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887–1959*. Jefferson: McFarland & Company, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 8*. Partitura manuscrita. Rio de Janeiro: s.n., 1950.
- WENNERSTROM, Mary. Form in the Twentieth-Century Music. In: WITTLICH, Gary E. (ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. p. 1–65.
- ZANON, Fabio. Heitor Villa-Lobos: Sinfonia n. 8, n. 9 e n. 11. In: Isaac Karabtchevsky (regência), *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*. Alemanha: Naxos, 2017. Livreto de CD.

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES IV



O DILEMA FORMAL NA SONATA PARA VIOLINO E PIANO (1952), DE GALINA USTVOLSKAYA

Nathália Gidali⁶⁹

Universidade de São Paulo (USP)

ngidali@usp.br

Adriana Lopes Moreira⁷⁰

Universidade de São Paulo (USP)

adrianalopes@usp.br

RESUMO

O presente trabalho versa sobre os processos composicionais empregados para a construção formal da *Sonata para violino e piano* (1952) da compositora russa Galina Ustvol'skaya (1919-2006), explorando a incidência de contrastes sonoros como agentes discursivos em uma escrita marcada pela radicalidade estética (Whittall *apud* Jeremiah-Foulds, 2015, p. 43).

O principal foco da investigação consiste em compreender a articulação e conciliação de dois recursos composicionais considerados antagônicos, quais sejam, uma forma tradicional como a sonata e um conteúdo musical moderno, que recorre à atonalidade livre, à condução do discurso por inflexões na textura e à profusa repetição de conjuntos com poucas variações. Nesse sentido, a obra flerta tanto com a vertente Minimalista quanto com a

⁶⁹ Nathália Gidali é violinista e mestrandia em Música pela Universidade de São Paulo (USP), com especialização em Musicologia e pesquisa na área de Teoria e Análise Musical, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira. É bacharel em Instrumentos de Cordas com ênfase em Violino pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), onde também realizou Iniciação Científica (2020-2021) sob orientação da Profa. Dra. Eliane Tokeshi, com bolsa do Programa Unificado de Bolsas da USP. Iniciou seus estudos aos dez anos no Instituto Fukuda, com Márcia Fukuda, e estudou posteriormente com Juan Rossi e Eliane Tokeshi. Atualmente integra a Orquestra Jovem do Estado e o Quarteto Braúna, dedicando-se também à difusão de compositoras mulheres.

⁷⁰ A musicóloga brasileira Dr. Adriana Lopes Moreira é Professora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo (USP), onde leciona desde 2004. É vice-presidente da Comissão de Relações Internacionais (CRIInt) da ECA-USP e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (2015-). Foi editora-chefe da OPUS (2011-2015) e integra os Conselhos Editoriais de periódicos como *Súmula: Revista de Teoría y Análisis Musical* (SATMUS, 2022-), *Vórtex* (UNESPAR, 2024-), *OPUS* (ANPPOM, 2015-), *ORFEU* (UDESC, 2015-) e *Revista Música* (USP, 2015-). Tem coordenado a área de Teoria e Análise no congresso anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM, 2010-).

Maximalista (Nalimova, 2012, p. 113), produzindo um espaço estético que permite uma expansão de possibilidades para ambas. Por conseguinte, essa obra não se limita a abrigar um conteúdo divergente, mas incita explorações de noções ambivalentes – como a conformacional e a generativa (Bonds *apud* Schmalfeldt, 2012, p. 25-26) – que incidem sobre as transformações da forma sonata ao longo do tempo, assim como estimula reflexões acerca dos limites da forma sonata. Essa ampliação conceitual levou a *Sonata para Violino e Piano* de Ustvolskaya a ser adotada como representante do modernismo soviético (Tischchenko *apud* Jeremiah-Foulds, 2015, p. 22).

A argumentação parte da alternância estruturante entre dois grandes blocos recorrentes: uma seção de caráter militar e um “tema de lamento”. Essas seções não apenas exploram contrastes em termos de textura, articulação e material intervalar formativo de conjuntos, mas também configuram instâncias discursivas antagônicas, que adotam o contraste como princípio organizador. Nesse contexto, a repetição e justaposição obsessivas estabelecem uma lógica formal não narrativa, fundamentada em uma estética da tensão persistente e na recusa da síntese.

Figura 1: Conjunto do bloco militar. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, marcações de ensaio 1 e 2. Fonte: Ustvolskaya (2001, p.1), com destaques elaborados pelas autoras.

A seção militar caracteriza-se pela exploração dos conjuntos do aqui denominado Grupo A (Figura 1), especialmente o *ostinato* de quarta justa (ic5) representado pelo conjunto C1. Esse *ostinato* confere a esta seção conduzida pelo piano um caráter incisivo e militar, sustentado por uma pulsação constante, uma textura composta densa, e articulações em staccato que intensificam a rigidez rítmica e contribuem para uma sonoridade percussiva e agressiva.

Mais do que um recurso rítmico ou intervalar, a repetição obstinada de C1 parece reiterar incessantemente o tempo presente, instaurando uma temporalidade circular quase ritualística, que impõe à escuta um senso de clausura expressiva. Tal como ocorre em outras obras de Ustvolskaya, como no Duetto para violino e piano, o *ostinato* funciona como um gesto aprisionante, que não permite escapatória, apenas insistência (Foulds, 2016, p. 96), um espaço estético de não-evolução, que alcança “a máxima expressão usando o mínimo de recursos” (Tishchenko, 1990, p. 21). É nesse paradoxo, em que a economia material se revela inseparável da densidade existencial, que se inscreve a radicalidade de Ustvolskaya (Jeremiah-Foulds, 2016, p. 96).

The image displays musical notation for a section of Ustvolskaya's Sonata for Violin and Piano. At the top, four individual staves are shown, each representing a specific musical set: C7 (012346), C8 (01235), C9 (012356), and C7.1 (0124). Below these, a larger system of staves covers measures 27 to 29. The top staff in this system is for the violin, and the bottom staves are for the piano. Blue boxes are drawn around specific musical phrases: one box encompasses measures 27-28 in the violin staff, another box encompasses measures 28-29 in the violin staff, and a third box encompasses measures 27-28 in the piano staff. The piano staff also has a box around measures 28-29. The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The piano part features a dense, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes.

Figura 2: Conjuntos do bloco de lamento. Ustvolskaya, Sonata para violino e piano, marcações de ensaio 27 e 28. Fonte: Ustvolskaya (2001, p.4), com destaques elaborados pelas autoras.

Em contrapartida, o “tema de lamento” (Figura 2) estabelece uma quebra abrupta nesse discurso. De caráter lento e introspectivo, esta seção explora intervalos de terça menor (ic3), o que ajuda a intensificar a sensação de melancolia e contemplação protagonizada melodicamente pelo violino. A textura torna-se homofônica, inicialmente aproximando-se da ideia de melodia acompanhada que posteriormente encontra o acompanhamento coral.

	Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4	Seção 5	Seção 6	Seção 7	Seção 8	Seção 9	Seção 10
Minutagem	0:00 - 2:41	2:41 - 4:55	4:55 - 6:45	6:45 - 7:59	7:59 - 10:40	10:40 - 13:53	13:53 - 16:29	16:29 - 18:40	18:40 - 21:20	21:20 - 22:35
Marcação	Início - 26.5	26.5 - 44.2	44.2 - 61.8	61.8 - 68	68 - 94.4	94.4 - 108	108 - 156	156 - 176.3	176.3 - 193	193 - fim
Caráter	Militar	Lamento	Militar	Lamento	Militar	Lamento	Militar	Misto	Lamento	Militar
Tema	Primário	Secundário	Primário	Secundário	Primário	Secundário	Primário	Primário/Secundário	Secundário	Primário
Conjuntos utilizados	C1 a C6	C7 a C19	C1 a C6	C7 a C19	C1 a C6; C13; C20 a C22	C7 a C19	C1 a C6; C13; C20 a C22	C7 a C19	C1 a C19	C1 a C6
Texturas	Heterofônica 3 a 4 camadas	Homofônica	Heterofônica 3 a 4 camadas	Homofônica	Heterofônica. Homofônica	Homofônica	Heterofônica	Heterofônica. Homofônica	Homofônica	Heterofônica
Densidade textural (níveis de 1 a 10)	4	2	4	2	6	7	9	7	4	1
Dinâmica prevalente	Piano e mezzoforte	mezzoforte	mezzoforte e forte	Piano	Pianíssimo a forte	Pianíssimo	Fortíssimo	Forte, mezzoforte	forte a pianíssimo	pianíssimo
Articulações (instrumentos)	<i>Martelé e staccato</i>	<i>Legato e détaché</i>	<i>Martelé e staccato</i>	<i>Legato e détaché</i>	<i>Col legno, Martelé, staccato</i>	<i>Legato e détaché</i>	<i>Martellato</i>	<i>Spiccato e staccato</i>	<i>Legato e détaché</i>	<i>staccato</i>
Gestos Cadenciais	encerramento da ideia por rarefação	Conectivo, violino nota láb	encerramento da ideia por rarefação	Conectivo C1 (0,5); cesura	Conectivo, brusco, não há uma ponte	Brusco, sem conectivo, súbito	Conectivo e suspensão	inserção de grupo B2 e rarefação	Rarefação	Encerramento por rarefação

Quadro 1: divisão de seções e suas respectivas características na Sonata para violino e piano de Ustvolskaya. Fonte: as autoras

Dez seções podem ser identificadas ao longo da obra (Quadro 1) e tal divisão se justifica pela ocorrência de interrupções e gestos cadenciais que delimitam os temas e cada retomada destes. Nesse ínterim, o contraste radical entre as instâncias militar e de lamento – tanto no que se refere ao material temático quanto aos modos de articulação, textura e protagonismo instrumental – permite propor uma analogia com a forma sonata, especialmente no que tange aos valores que permeiam o estabelecimento dos temas militar primário (P) e de lamento secundário (S). Essa hipótese se justifica não apenas pela diferenciação na exposição temática (com um tema vigoroso e ritmicamente obstinado seguido de outro melodioso e homorrítmico), mas também pela organização da narrativa sonora a partir da oposição entre estados expressivos claramente delineados. Ademais, a formação de um arco energético ao longo da obra, através de um crescimento contínuo da

densidade textural, tensão sonora e carga expressiva encontra um ápice na seção 7 (Figura 3) e permite uma possível correlação com uma seção de desenvolvimento. A partir dessa seção, o discurso musical se reorganiza por meio de rarefação e da retomada reconfigurada dos blocos principais, assemelhando-se a uma recapitulação.

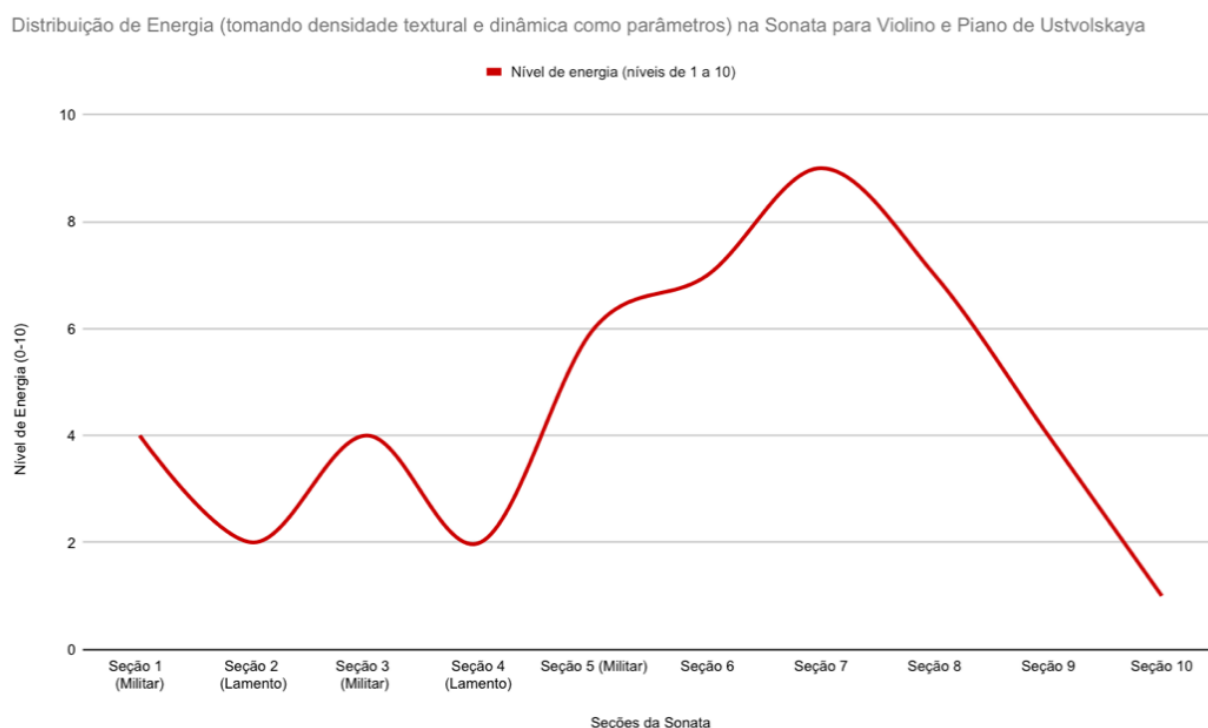


Figura 3: Gráfico de distribuição de energia na Sonata para violino e piano de Ustvolskaya. Fonte: as autoras

A proposição de Hepokoski e Darcy (2006) acerca da noção de rotatividade formal ordenativa sugere abordagens da forma sonata apoiadas no diálogo ativo entre convenção e transgressão. Seus enfoques sobre a *Formenlehre* a mais tornam mais responsiva e menos normativa, deslocando a ênfase analítica da funcionalidade harmônica para as funções temáticas, abrindo espaço para análises de obras pós-tonais.

Diferentemente da forma sonata clássica, em que o contraste temático funciona como motor para a transformação e a síntese formal, na obra de Ustvolskaya a alternância incessante entre a seção militar e o “tema de lamento” não visa uma resolução ou integração dialética. Ao contrário, o discurso parece se construir como um embate interminável entre

impulsos contraditórios, sem que nenhum deles consiga suplantar o outro de forma definitiva. Assim, o contraste assume uma função que não conduz a uma unidade superior, mas afirma-se como princípio estrutural autônomo, responsável por manter viva a tensão, uma estética da irresolução, em que o próprio impasse se converte em estratégia composicional.

Reflexões sobre essa forma fundamentada no impasse e na coexistência irresoluta de forças divergentes serão exploradas como possibilidades de expansão e ruptura dos parâmetros da forma sonata no século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Análise musical pós-tonal; Formenlehre; Forma sonata; *Sonata Theory*; Galina Ustvolskaya; Sonata para violino e piano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

JEREMIAH-FOULDS, Rachel C. *Forging the “Lady’s Hammer”: A Profile of Influence in the Life and Music of Galina Ustvolskaya*. Tese (Doutorado em Música) – Goldsmith College, London, 2015. Disponível em: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/16110>. Acesso em: 07 set. 2025.

LOFTHOUSE, Charity. Dialogues and Dialects: Rotation and Sonata Form in Shostakovich’s Symphonies. *Theory and Practice*, New York, v. 41, p. 113-139, 2016. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/66/. Acesso em: 07 set. 2025.

NALIMOVA, Elena. *Demystifying Galina Ustvolskaya: Critical Examination and Performance Interpretation*. Tese (Doutorado em Música) – Goldsmith College, London, 2012. Disponível em: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/8013>. Acesso em: 07 set. 2025.

SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

TISHCHENKO, Boris. On Galina Ustvolskaya. *Soviet Music Review*, Leningrado, v. 2, n. 1, p. 21-23, 1990.

ARTICULAÇÃO FORMAL TRIPARTITE EM CONTRASTE COM A APARENTE FRAGMENTAÇÃO TEXTURAL EM *SYMPHONIES D'INSTRUMENTS À VENT*, DE IGOR STRAVINSKY

Matheus Carraturi Eigenheer⁷¹
Universidade de São Paulo (USP)
matheuseigenheer@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira⁷²
Universidade de São Paulo (USP)
adrianalopes@usp.br

RESUMO

Composta em um único movimento por Igor Stravinsky (1882-1971) em homenagem a Debussy por ocasião de sua morte, a obra *Symphonies d'Instruments à vent* (1920) foi estreada quando o compositor russo já havia se mudado para a França, em 1921, e posteriormente revisada, em 1947 (Carr, 2014). A produção de Stravinsky costuma ser organizada em três períodos: russo (1882-1920), neoclássico (1920-1951) e proto-serial (1951-1971), sendo esta a última peça do período russo do compositor (Araújo, 2017, p. 277), marcado por influência de melodias e rítmicas folclóricas e harmonias densas e octatônicas.

Essa dedicatória pode indicar sua transição estilística, caracterizada pela recontextualização de elementos bachianos, manutenção de formas clássicas, predominância de rítmicas regulares, texturas compostas e exploração de harmonias identificadas com o

⁷¹ Matheus Carraturi Eigenheer cursa composição no Departamento de Música da ECA-USP (2023-) e flauta transversal na EMESP Tom Jobim (2019-), sob a orientação de Joana Gorenstein. Em 2024-2025, sob a orientação da musicóloga Adriana Lopes Moreira, desenvolveu o projeto de Iniciação Científica intitulado "Stravinsky e Villa-Lobos: um paralelo analítico entre dois grandes compositores do século XX", cujos resultados parciais foram apresentados e publicados nas atas do XXXV Congresso da ANPPOM (2025), sob o título "Organização de alturas na obra *Symphonies d'Instruments à vent*, de Igor Stravinsky".

⁷² A musicóloga brasileira Dra. Adriana Lopes Moreira é Professora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo (USP), onde leciona desde 2004. É vice-presidente da Comissão de Relações Internacionais (CRInt) da ECA-USP e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (2015-). Foi editora-chefe da OPUS (2011-2015) e integra os Conselhos Editoriais de periódicos como *Súmula: Revista de Teoría y Análisis Musical* (SATMUS, 2022-), *Vórtex* (UNESPAR, 2024-), *OPUS* (ANPPOM, 2015-), *ORFEU* (UDESC, 2015-) e *Revista Música* (USP, 2015-). Tem coordenado a área de Teoria e Análise no congresso anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM, 2010-).

Modernismo (Simms, 1996, p. 237). Embora traga em seu título o termo “sinfonias”, não remete às grandes obras sinfônicas do período anterior, mas sim a seu significado mais antigo, associado a sons harmônicos. Nas palavras de Stravinsky (*apud* Somfai, 1972, p. 355), refere-se a “um ritual austero que se desdobra em termos de curtas ladainhas entre diferentes grupos de instrumentos homogêneos”, ou seja, a segmentos curtos, orquestrados com timbres de sopros de madeiras e metais em interlocução. No que tange a Stravinsky, a forma musical sempre se apresenta como um desafio analítico. A fragmentação, descrita por Taruskin com a palavra *drobnost* - uma colagem de fragmentos (Andriessen; Cross, 2003, p. 250), origina-se da textura estratificada em profusão e pode remeter auditivamente a uma aglomeração que se desenvolve de maneira aleatória. Entretanto, essa impressão não poderia ser mais distante da realidade, uma vez que possui estruturas formais relativamente evidentes, com seções bem definidas, organizadas a partir de elementos nitidamente manifestos, como motivos melódicos aparentes, agrupamentos instrumentais, elementos temporais vinculados à forma e estruturas bi-quintais subjacentes (cf. Straus, 2014; Araújo, 2017). A proposta sugerida neste trabalho é a de divisão tripartite, precedida por uma introdução (Figura 1).

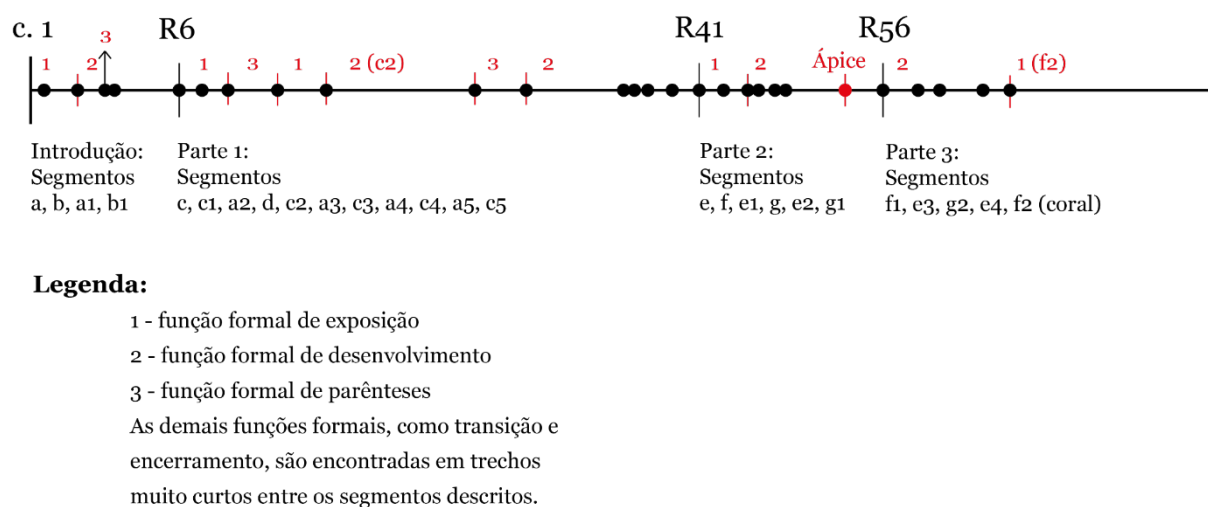


Figura 1 – Cronologia com elementos formais da obra *Symphonies d'Instruments à vent*. Fonte: o autor.

Nas três seções, é importante destacar reutilizações frequentes – tanto textural, pela alternância de homofonia e polifonia, como do material de alturas, que transita principalmente entre as coleções diatônica e octatônica, e das estruturas bi-quintais justapostas de maneira similar.

Seções	Segmentos	Instrumentação	Modelo bi- quintal	Material de alturas	Textura	Andamento
Intro.	Compassos 1-7	Madeiras e metais	Modelo 3	Octatônico	Predominantem ente homofônica à maneira coral	Tempo I
	R1		Modelo 2			
	R2		Modelo 3			
	R3	Madeiras		Diatônico		
	R4 + 2 c. de R5	Madeiras e metais		Octatônico		
S. 1	2 c. de R5 + R6 e R7	Madeiras	Modelo 2	Diatônico	Polifônica	Tempo II
	R8		Modelo 3			
	R9 e R10	Madeiras e metais			Octatônico	Homofônica
	R11 e R12 + 1 c. de R13	Madeiras e metais	Modelo 2	Diatônico	Polifônica	Tempo II
	2° c. de R13 até R25	Madeiras				
	R26 e R27	Madeiras e metais	Modelo 3	Octatônico	Homofônica	Tempo I
	2 primeiros c. de R28	Metais		Cromático		
	2 últimos de R28	Madeiras	Modelo 2	Diatônico	Polifônica	Tempo II
	R29 a R32		Modelo 3			
	3 últimos c. de R37	Madeiras e metais		Octatônico	Homofônica	Tempo I
	R38	Madeiras e Tuba	Modelo 5	Diatônico	Polifônica	Tempo II
	R39	Madeiras e metais	Modelo 3	Octatônico	Homofônica	Tempo I
	R40	Madeiras	Modelo 2	Diatônico	Polifônica	Tempo II
S. 2	R41	Madeiras e metais	Modelo 5	Diatônico	Homofônica	Tempo II
	R42	Metais	Modelo 2	Octatônico		Tempo I
	R43	Madeiras e Metais		Cromático		Tempo II
	R44	Metais	Modelo 4	Diatônico		Tempo III
	R45	Madeiras	Modelo 2	Octatônico		Tempo II
	R46	Madeiras e Metais	Modelo 3			Tempo III
	Último c. do R46 e 2 c. de R47	Madeiras	Modelo 2	Cromático		

	3 últimos c. de R47	Metais	Modelo 1	Diatônico		
	3 primeiros c. de R48	Madeiras				
	3 últimos c. de R48		Modelo 2	Cromático		
	R49		Modelo 1	Diatônico		
	R50		Modelo 2	Cromático		
	R51 a R53	Madeiras e Metais	Modelo 1	Diatônico		
	R54 e R55, clímax		Modelo 4	Octatônico		
S. 3	R56	Metais	Modelo 2	Octatônico	Homofônica	Tempo I
	R57	Madeiras	Modelo 5	Diatônico		
	R58 e R59	Madeiras e Trompete	Modelo 2			Polifônica
	R60	Madeiras			Octatônico	
	R61 a R63		Modelo 1	Diatônico		
	R64		Modelo 5			
	R65 a 2 primeiros c. de R67 de ensaio	Metais e Contra-Fagote	Modelo 2	Octatônico	Homofônica	Tempo II
	4 últimos c. de R67	Metais	Modelo 5			
	R68	Madeiras				
	R69 e R70	Metais e Contra-Fagote	Modelo 2			
	R71	Madeiras e Metais	Modelo 3	Diatônico		
	R72 a R75		Modelo 2/3			

Tabela 1: Relação dos segmentos presentes na obra e divisão em seções. Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*. Fonte: o autor.

A Tabela 1 elenca inter-relações entre esses elementos e evidencia padrões essenciais para o entendimento formal, como uma surpreendente relação entre modelos bi-quintais, que indicam a distância intervalar entre as duas quintas estruturais, organizados em grupos de três, com o último deles sendo, por vezes, também o primeiro do próximo tríptico, havendo apenas duas exceções. Os andamentos são também organizados em grupos de três, com

exceção da Seção 3. Essa concepção harmônica tripartida está muito presente na música de Debussy, segundo aponta Forte (1991, p. 135). No entanto, enquanto Debussy aplica essa estratégia em grupos de três compassos, Stravinsky o estende por vários segmentos. A primeira seção é marcada por um elevado grau de contraste entre segmentos musicais díspares, friccionando-os contínua e consistentemente. Frequentemente, há alternância entre tutti baseados em coleções octatônicas, escritos em intensidade forte e textura homofônica com acompanhamento coral, que antecipam alguns recursos do final da peça, e segmentos polifônicos, formados a partir de coleções diatônicas, com instrumentação esparsa protagonizada pelo grupo das madeiras (Figura 2).

18 **39**
Meno mosso (Tempo I) $\text{♩} = 72$

Fl. I. ff

Ob. ff

C. ingl. ff

Clar. II. ff

Bsn. ff

Tbn. ff

Tr. ni. I. II. ff

Solo espressivo

sempre sf

con sord.

sempre

III. senza sord.

II. senza sord.

Figura 2: Contraste entre segmentos díspares na última aparição do motivo inicial, na primeira seção. Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, R49 (rehearsal, casa de ensaio 49). Fonte: Stravinsky (1952, p. 18).

A segunda seção (Figura 3) é construída de maneira bastante distinta. Na Tabela 1 é possível perceber que seu traço mais marcante é a predominância da textura homofônica com acompanhamento coral, provocando uma forte sensação de mudança no domínio auditivo em relação à seção anterior. Há movimento mais dinâmico nas estruturas bi-quintais, bem como o terceiro andamento da obra, com função formal desenvolvimentista. Embora os segmentos sejam variados, a unidade e a coerência são mantidas, sobretudo pela estabilidade da textura relativamente constante, enquanto o material de alturas transita por territórios mais dissonantes, com um uso mais intenso das coleções octatônica e cromática, contribuindo para a condução ao clímax da obra (Figura 4).

22 **46**
Più mosso (Tempo III°) $\text{♩} = 144 (\text{♩} = 72)$

Ob.
C. ingl.
Fag.
III.
I. II.
Tbe.
Tr. ni I. II.

Figura 3: Predominância da textura homofônica com acompanhamento coral. Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, R46. Fonte: Stravinsky (1952, p. 22).



Figura 4: Redução do clímax da peça. Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, R54. Fonte: o autor, com base em Stravinsky (1952, p. 26).

Curiosamente, o primeiro trecho escrito pelo compositor foi o coral (Figura 5) apresentado na terceira seção, finalizando a peça:

A composição desta página, no entanto, fez-me sentir obrigado a dar livre curso ao desenvolvimento de uma nova fase do pensamento musical, concebida sob a influência da própria obra e da solenidade das circunstâncias que a motivaram. Comecei pelo fim e escrevi uma peça coral que, posteriormente, tornou-se a seção final das minhas *Symphonies pour* (sic) *Instruments à Vent*, dedicada à memória de Claude Achille Debussy. Esta, entreguei à *Revue Musicale* em uma versão adaptada para piano (Stravinsky *apud* Carr, 2014, p. 182-183).

Esse coral possui uma sonoridade menos densa e disruptiva do que era esperado de Stravinsky na época – tanto que, durante esse período neoclássico do compositor russo, muitos compositores de vanguarda, como Pierre Boulez, protestaram contra sua nova versão (Carr, 2014, p. 29), considerando-a um retrocesso. Contudo, essa nova orientação exerceu forte influência sobre músicos franceses mais jovens, como atestado por Simms:

O pioneiro do neoclassicismo na França no período entreguerras foi o russo emigrado Igor Stravinsky. A força e originalidade de sua música neste novo idioma musical arrastou consigo a geração mais jovem de compositores franceses, assim como o estilo experimental de *A Sagração da Primavera* havia cativado compositores europeus e americanos antes da Primeira Guerra Mundial (Simms, 1996, p. 237).

Na terceira seção, os temas anteriores são retomados e desaguam no coral que, enfim, é tocado integralmente. A concatenação dos andamentos é um dos elementos que contribuem para esse processo, ao realizar um movimento ondular e palindrômico de Tempo

I, II, III, II, I. Essa concatenação simétrica favorece a reiteração de diversos motivos da obra, como os momentos polifônicos e até mesmo o clímax, os quais inevitavelmente se diluem à entrada do coral final.

151

7 66 L B. & H. 17144

Figura 5: Coral que finaliza a peça. Stravinsky, Symphonies of Wind Instruments, R74 e R75. Fonte: Stravinsky (1952, p. 35).

Nesta obra, o sentido mais antigo do termo sinfonia é materializado enquanto processo de ressignificação do material tonal no contexto pós-tonal. A noção renascentista de circularidade por quintas melódicas na linha do baixo, outrora propulsora do movimento histórico em direção ao estabelecimento do sentido de progressão harmônica tonal, é aqui expandida para um conceito em que a continuidade do todo emerge da desconexão entre seus elementos formativos.

PALAVRAS-CHAVE

Symphonies d'Instruments à vent; Igor Stravinsky; Análise formal; Análise textural; Forma tripartite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIESSEN, Louis; CROSS, Jonathan. Composing with Stravinsky. In: CROSS, Jonathan (ed.). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ARAUJO, A. G. Viegas de. *Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CARR, M. A. *After the Rite: Stravinsky's path to neoclassicism (1914-1925)*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FORTE, A. Debussy and the Octatonic. *Music Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 125-169, 1991.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer, 1996.
- SOMFAI, L. Symphonies of wind instruments (1920). Observations on Stravinsky's organic construction. *Studia Musicologica*, v. 14, n. 1/4, p. 355-383, 1972.
- STRAUS, J. N. Harmony and voice leading in the music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, p. 1-33, 2014.

PERMUTAÇÃO, CONTINUIDADE E TEMPO: HARMONIA E FORMA EM *MÉMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE...ORIGINEL)* (1985), DE PIERRE BOULEZ

Wellington J. Gonçalves⁷³
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
w295738@dac.unicamp.br

RESUMO

O ano de 2025 assinala, entre outros, o centenário de Pierre Boulez (1925–2016), uma das figuras centrais da música contemporânea do pós-guerra. Com o objetivo de prestar-lhe uma singela homenagem, esta pesquisa concentra-se em *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985), para flauta solo e ensemble (2hn; 3vn; 2va; 1vc).

Composta em memória de Lawrence Beauregard (†1985), *Mémoriale* deriva seu material musical de *...explosante-fixe...* (1972/1974) — originalmente concebida como homenagem a Stravinsky (falecido em 1971). A harmonia da peça organiza-se em torno do conjunto Ré–Sol–Mi–Lá \flat –Si \flat –Lá–Mi \flat (Figura 1), ao qual Boulez confere o papel de matriz harmônica e deriva todo o arcabouço harmônico de *Mémoriale*.



Figura 1: Matriz harmônica de *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: edição do autor.

Como observa Lima (2009, p. 3), matrizes harmônicas originam-se no serialismo — em que a série dodecafônica funciona como matriz inicial — e constituem estruturas geradoras que se inserem na trama vertical da obra, dinamizando novas configurações ao longo do discurso musical. Portanto, uma das questões levantadas nesta pesquisa é: como Boulez organizou o arcabouço harmônico de *Mémoriale*?

⁷³ Doutorando na Universidade Estadual de Campinas, na área de Linguagem e Sonologia. Mestre em Processos Criativos e Sonologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Bacharel em Composição pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), foi membro do Studio PANaroma- (UNESP). Graduando em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Áreas de interesse: Criação Musical; Tecnologia Musical, Música Eletroacústica; Estética Musical; Musicologia; Filosofia.

Além do complexo harmônico, outra preocupação dos compositores, após a dissolução do sistema tonal, foi a organização da forma musical. Nesse contexto, propuseram-se diversas soluções, entre elas a serialização da forma musical — como em obras: *Le marteau sans maître* (1953–55), *Domaines* (1968/69), *Cummings ist der Dichter* (1970) e *Rituel: In Memoriam Bruno Maderna* (1974–75), todas de Boulez. No entanto, na escuta de *Mémoriale* percebe-se a repetição de um número restrito de objetos sonoros (termo schaeferiano), cuja reiteração confere à obra uma continuidade temporal e uma direcionalidade distintas das peças supracitadas. Dessa observação emergem questões centrais para esta pesquisa: como Boulez organizou a forma de *Mémoriale*; quantos objetos sonoros a constituem; e de que modo esses objetos se dispõem ao longo do contínuo musical?

Nossa hipótese é que Boulez se valeu do princípio da permutação para organizar a forma musical. Segundo Ferraz (1997), na produção musical dos séculos XX e XXI a permutação figura entre os procedimentos mais empregados pelas mais diversas escolas composicionais; contudo, em cada prática ela assume uma aparência e uma função específica. “A permutação permite ao compositor gerar tanto um complexo funcionalmente estruturado quanto atingir o limiar das tramas caóticas” (Ferraz, 1997, p. 34). Assim, supomos que Boulez ordena e reordena objetos sonoros que, a cada aparição, sofrem transformações decorrentes de distintas técnicas composicionais ao longo do contínuo musical.

OBJETIVO

Investigar como Pierre Boulez organiza o arcabouço harmônico e a forma em *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985), identificando os acordes resultantes da matriz harmônica—(Ré–Sol–Mi–Lá ♭ –Si ♭ –Lá–Mi ♭), identificar os objetos sonoros que constituem a obra e analisar a sua sequência em função da compreensão da estrutura musical de *Mémoriale*.

METODOLOGIA

Nossa metodologia iniciou-se com o estudo imanente da partitura de 1985, concentrando-se em dois aspectos: âmbito harmônico e a forma da peça. Para estruturar nossa análise, definimos os eixos centrais: Mapear as notas do conjunto harmônico (aspectos harmônicos) e Mapear e Catalogar os objetos sonoros (aspectos formais).

1. Extração da Matriz Hexacordal

- Mapeamento das notas do conjunto harmônico (Ré–Sol–Mi–Lá \flat –Si \flat –Lá–Mi \flat) em uma grade de índices intervalares e observação dos resultados possíveis para fundamentar a formação do “campo harmônico” da peça.

2. Mapeamos e catalogamos os objetos sonoros- (Figura 2, 3, 4 e 5)

- Para cada objeto: atribuição de letras (p. ex. A, B...), descrição de suas propriedades (timbre, tessitura, célula melódica, configuração rítmica, dinâmica, articulação) e associação ao material harmônico (quando aplicável).
- **Mapeamento visual em Excel- (Figura 9)**
 - Construção de uma planilha cronológica com linhas correspondendo a camadas instrumentais e Flauta solo, correspondendo cada coluna a um compasso.
 - Representação de cada ocorrência por célula colorida (cor distinta por tipo de objeto) para leitura imediata da sequência, ou seja, a cada objeto sonoro atribuiu-se uma cor para sua melhor visualização na estrutura formal da peça.

CONCLUSÃO

Concluimos que, no plano harmônico, Boulez parte do conjunto Ré–Sol–Mi–Lá \flat –Si \flat –Lá–Mi \flat para gerar uma matriz de sete intervalos que, por meio de mecanismos de derivação intervalar, origina sete heptacordes distintos. Esses heptacordes sofrem inflexões cromáticas e a utilização de notas de passagem — como retardos e antecipações — confere a cada acorde um caráter móvel, ampliando assim o âmbito harmônico. Ao mapear e catalogar os objetos sonoros, verificamos que a obra se estrutura a partir de quatro objetos principais — A, B, C e D — (Figura 2, 3, 4 e 5), todos executados pela flauta solo e cada um acompanhado por texturas específicas (Figura 6 e 7).



Figura 2: Objeto A é constituído por notas ligadas há uma nota longa – *Mémoriale* (...explosante-fixe... *Originel*) (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.



Figura 3: Objeto B é constituído por notas em semicolcheias articulação com staccato e ligadas há uma nota longa em frulato – *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.



Figura 4: Objeto C é constituído por notas longas com trinado e tremolos – *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.



Figura 5: Objeto D é constituído por notas em quiálteras articuladas em staccatos e ligadas há uma nota longa com trinado – *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.

Figura 6: Objeto A (azul escuro) com seu acompanhamento em harmônicos (azul claro) e objeto B (verde claro) com seu acompanhamento em pizz. (verde anil) – *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.



Figura 7: Objeto C (vermelho) com seu acompanhamento em notas longas ligadas a outras notas (rosa) e objeto D (amarelo) com seu acompanhamento em tremolos (laranja) – *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985) de Pierre Boulez, Fonte: Ed Universal.

Observa-se o uso sistemático do princípio da permutação em vários níveis: (i) permuta da ordem de aparecimento dos objetos; (ii) transferência de constituintes entre objetos — por exemplo, um elemento do objeto A reaparece no objeto D (Figura 8); (iii) permuta dos acompanhamentos — o acompanhamento do objeto A pode passar a acompanhar o objeto B; e (iv) transferência e reordenação de constituintes entre acompanhamentos — por exemplo, um elemento do acompanhamento C pode surgir reordenado no acompanhamento do objeto D (Figura 8).

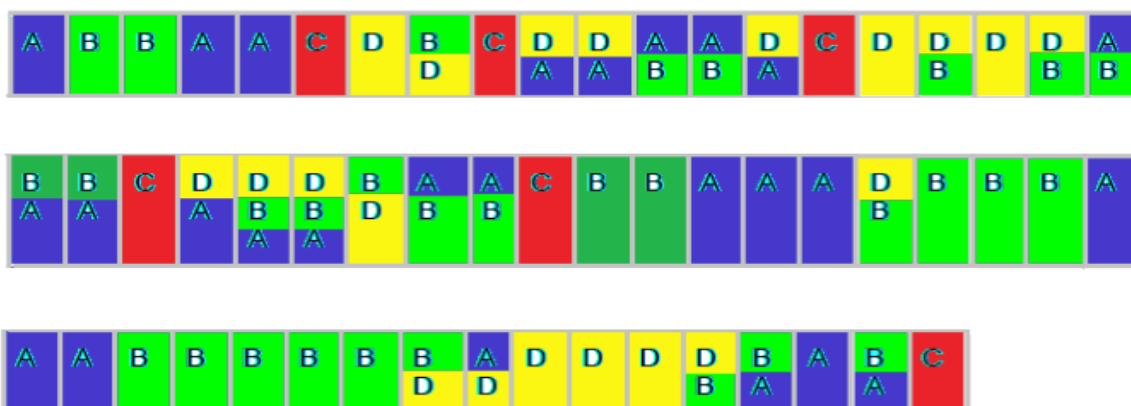


Figura 8: Ordem dos aparecimentos dos objetos (A, B, C e D) da Flauta Solo.



Figura 9: Planilha cronológica com linhas correspondendo a camadas instrumentais e Flauta solo, colunas corresponde aos compassos. Representamos cada ocorrência por: Célula colorida (cor distinta por tipo de objeto e acompanhamento) para melhor leitura da sequência, visualização da estrutura formal da peça

Concluímos, portanto, que a forma musical de *Mémoriale* organiza-se a partir do princípio da permutação: ao empregar esses processos, Boulez articula continuidade e direcionalidade ao longo do contínuo musical, oferecendo uma leitura formal em que reiteração e transformação coabitam.

PALAVRAS-CHAVE

Pierre Boulez; *Mémoriale* (...*explosante-fixe... Originel); Análise Musical; Permutação; Tempo; Matriz Harmônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULEZ, Pierre. Encontro com Boulez. *Revista Música*, São Paulo, v. 7, n. 1/2, p. 199–218, maio/nov. 1996.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. 3. ed. Trad. Reginaldo de Carvalho; Mary Amazonas Leite Barros. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Mourinho; Caio Pagano; Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOULEZ, Pierre. *Mémoriale* (...explosante-fixe... Originel) — informação editorial, dedicação e estreia. Disponível em: https://pierreboulez.org/Default/doc/SYRACUSE/48/memoriale-explosante-fixe-originel-pour-flute-solo-et-huit-instruments?_lg=en-US. Acesso em: 4 set. 2025.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na composição do séc. XX*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1997.

LIMA, Rodrigo. *Da nota ao som: explorando territórios harmônicos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/470739> Acesso em: 2 out. 2025

GOLDMAN, Jonathan. Charting *Mémoriale*: paradigmatic analysis and harmonic schemata in Boulez's ... Explosante-Fixe. In: BLACKWELL PUBLISHING LTD. Journal compilation. Oxford; Malden (MA): Blackwell Publishing, 2009.

ARTICULAÇÃO DA FORMA COM VALORES CULTURAIS NAS TRÊS DANÇAS ARGENTINAS DE ALBERTO GINASTERA

Javier Mora Clavijo⁷⁴
Universidade de São Paulo (USP)
jamorac27@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira⁷⁵
Universidade de São Paulo (USP)
adrianalopes@usp.br

RESUMO

A obra *Danzas Argentinas*, de Alberto Ginastera (1916-1983) é formada pelas peças *Danza del viejo boyero*, *Danza de la moza donosa* e *Danza del gaucho matrero* e integra a primeira fase do compositor, denominada nacionalista objetiva (1937-1947). Esta fase caracteriza-se pelo uso direto de materiais folclóricos conciliado com tendências composicionais do século XX – identificadas, sobretudo, com obras do impressionismo francês. Em especial, amalgama recursos harmônicos, modais e formais propostos por Debussy com elementos musicais identificados ao vigente processo político-literário de construção da argentinidade.

A estética impressionista, em particular a influência de Debussy, está presente na maneira como Ginastera explora cores harmônicas, texturas compostas por camadas, modos

⁷⁴ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo, é graduado em Música com ênfase em piano. Foi professor de piano e pianista acompanhante na Universidade Sergio Arboleda entre 2012 e 2024 e na Universidade de Los Andes entre os anos 2015 e 2018. Iniciou seus estudos musicais em 2001 no Conservatório Departamental de Música de Huíla, com aulas de piano, gramática musical e coro. Em 2003, mudou-se para Bogotá e estudou no Instituto Cultural León Tolstoy com o professor David Burbano. Em 2004, passou a ter aulas com a Maestra cubana Maridiollenne Horta no Centro de Orientação Musical Cristancho, atual Escola de Artes e Música da Universidade Sergio Arboleda. Em 2011, formou-se Maestro em Música com ênfase em piano e iniciou mestrado em pedagogia do piano na Universidade Nacional da Colômbia, orientado por Mac McClure.

⁷⁵ A musicóloga brasileira Dra. Adriana Lopes Moreira é Professora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo (USP), onde leciona desde 2004. É vice-presidente da Comissão de Relações Internacionais (CRIInt) da ECA-USP e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (2015-). Foi editora-chefe da OPUS (2011-2015) e integra os Conselhos Editoriais de periódicos como *Súmula: Revista de Teoría y Análisis Musical* (SATMUS, 2022-), *Vórtex* (UNESPAR, 2024-), *OPUS* (ANPPOM, 2015-), *ORFEU* (UDESC, 2015-) e *Revista Música* (USP, 2015-). Tem coordenado a área de Teoria e Análise no congresso anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM, 2010-).

e escalas não tradicionais, criando uma sonoridade evocativa e sensorial (Morgan, 1994, p. 62). Um elemento recorrente nas danças constitui o uso de cadências não conclusivas entre as diferentes seções, o que contribui para uma sensação de fluidez formal, reforçando a ideia de uma narrativa musical mais livre e orgânica (Plesch, 2002, p. 29). Dentre os aspectos de argentinidade, destaca-se um uso simbólico da figura do gaucho e de padrões rítmicos de danças como o malambo e a zamba. Um material musical recorrente em cerca de 30 obras é o acorde com cordas soltas do violão utilizado tanto como elemento ornamental como estrutural (Schwartz-Kates, 2010, p. 25, 31, 267; Chase, 1957, p. 454; Urtubey, 1972, p. 32).

Desde as obras da primeira fase, estabelece-se, portanto, um diálogo entre o musical e o extramusical, no qual a forma não responde apenas a parâmetros estéticos ou técnicos da arte musical acadêmica, mas também se articula com valores culturais enraizados na realidade social argentina.

Na primeira peça, é possível observar como diferentes elementos tonais, modais e pós-tonais se amalgamam. Sua construção rítmica simula o rasgueado do violão, o zapateo do gaucho, ponteios ao violão e um padrão rítmico do malambo sureño, com seu caráter mais percussivo do que propriamente harmônico, gerando um contraponto bastante característico. A bimodalidade, recurso bastante característica da música tradicional argentina (Aretz, 2008, p. 30), apresenta-se nitidamente desde o início da peça (Figura 1). Na *Danza del viejo boyero*, a camada pentatônica inferior é organizada a partir do modo de Mib dórico, enquanto a camada escrita no pentagrama superior é organizada com base no modo de Mi frígio. Temos, portanto, duas centralidades, Mib e Mi natural.

A estrutura formal da *Danza del viejo boyero* tem gerado diferentes interpretações na literatura musicológica, variando entre considerá-la um rondó ou um tema com variações (Urtubey, 1976, p. 33; Plesch, 2002, p. 27). Assumimos a organização sob a forma de tema com variações, com um tema anacrúsico exposto enquanto período paralelo (comp. 1-8, Figura 1), seguido por um conectivo com função formal transicional (comp. 9-10). A variação 1 (comp. 11-26.1) é finalizada por um conectivo com função de *levare*, que conduz à variação 2 (comp. 27-34). Esta, por sua vez, é continuada por um conectivo com função transicional (comp. 34.2-36.1) e finalizada por um segmento com função de encerramento (comp. 36.2-40.1). Após a repetição do tema (comp. 41-48), a variação 3 é apresentada (comp. 53-61) e seguida pela última reiteração do tema (comp. 62-70), que é estendido (comp. 70.2-76) e finalizado por uma frase cadencial (comp. 77-81).



Figura 1: Tema anacrúsico construído como período seguido de um conectivo com função formal de transição. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 1-10. Fonte: Ginastera (1939, p. 1).

A segunda peça apresenta uma estrutura formal tripartida clara (A-B-A'). Essa opção por uma forma mais tradicional e simétrica é também simbólica. Diferentemente da condução mais rítmica e percussiva da *Danza del viejo boyero*, ou mais agressiva da *Danza del gaucho matrero*, esta dança evoca delicadeza, lirismo e intimidade, associando-se à figura da *moza donosa*, a jovem graciosa e recatada do campo. Para traduzir essa ideia de feminilidade idealizada, Ginastera escolhe uma forma previsível, padronizada e conservadora (Tabela 1).

Introdução	Seção A	Seção B	Seção A'	Encerramento
comp. 1-3	comp. 4-24	comp. 25-60	comp. 62-78 (os comp. 61 e 79 são conectivos)	comp. 80-81
Lá menor	Lá menor	Dó maior	Lá menor	Lá menor

Tabela 1: Forma. *Danzas argentinas: n. 2, Danza de la moza donosa*. Fonte: Elaboração própria.

A rítmica da segunda dança faz referência à zamba (Figura 3), que possui tempo lento, essencialmente instrumental, embora em alguns casos seja cantada. É comum que a linha melódica da textura homofônica seja tocada com violino, o que poderia explicar o lirismo do tema principal. Apresentado sob a forma de período com frases paralelas e regulares, esse

tema é precedido por uma tradicional introdução pelo acompanhamento de figurações pianísticas, que desenharam os caminhos da obra de Ginastera. Na concepção original, o acompanhamento da zamba costuma ser realizado por um bombo e um violão (Aretz, 2008, p. 185).

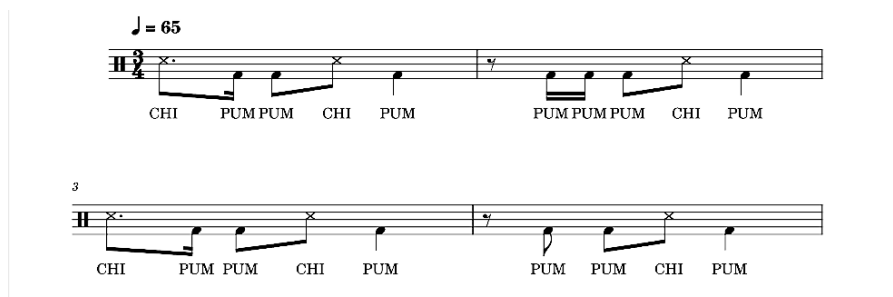


Figura 3: Padrões rítmicos da zamba. Fonte: Federico S. Reschini (2022)

A terceira peça apresenta uma estrutura formal com cinco seções (Tabela 2), que se alternam sem que exista uma ordenação academicamente pré-estabelecida (Kostka; Santa, 2018).

Seções	Compasso s	Centralidade
A	1-16	Réb
Transição	17-20	
B	21-32	Réb
A'	33-49	
Transição	50-58	
C	59-70	Dó e Solb
D	71-85	Bimodal: Mi frígio e Réb jônio
Transição/levar	86-104	
E	105-155	Dó e Láb
A'	156-172	Réb
Transição/levar	173-182	
C'	183-194	Dó
D'	195-210	Bimodal: Mi frígio e Réb jônio
Coda	211-232	Dó

Tabela 2: Forma. Danzas argentinas: n. 3, Danza del gaucho matrero. Fonte: Elaboração própria.

Essa liberdade formal está ligada ao discurso simbólico e estético que sustenta a figura do gaúcho matrero – rebelde, solitário e indomável, alguém que vive à margem da sociedade, em confronto com a ordem estabelecida. A identidade transgressora e instintiva do matrero é refletida nas rupturas seccionais, no uso de *ostinatos* (Figura 4), nos contrastes abruptos de dinâmica, registro e textura, e nos padrões ritmos frenéticos e sincopados.



Figura 4: Ostinato. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 3, Danza del gaúcho matrero*, comp. 1-2. Fonte: Ginastera (1939, p. 7).

Embora cada peça desenvolva seus próprios elementos musicais e construa sua forma de maneira particular, existe uma continuidade sonora que provém do uso compartilhado de recursos harmônicos, melódicos e rítmicos, como o emprego frequente de segundas maiores e menores, acordes baseados em quartas e quintas, escalas modais e octatônicas, assim como a bimodalidade. Além disso, Ginastera incorpora a essas peças passagens com escalas pentatônicas, um recurso que remete tanto à música folclórica argentina quanto à influência da música impressionista francesa e ao período neoclássico. Para os compositores latino-americanos o ritmo constitui um fator identitário que remete à terra, ao corpo e à dança. Em nível métrico, há uma utilização de deslocamentos por acentuação ou por defasagem que dinamiza o fluxo do discurso musical, gerando uma sensação de instabilidade e movimento constante, produzindo uma atmosfera na qual o pulso é percebido como flexível e em constante transformação. Por meio de características expressivas e estruturais musicais, as três *Danzas Argentinas* refletem concepções dos conceitos masculino e feminino conforme eram compreendidos e representados na primeira metade do século XX. Nesse sentido, essas imagens comumente impressas em obras plásticas e literárias encontram também no espaço sonoro um veículo de registro histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Piano; Análise por parâmetros; Análise formal; Alberto Ginastera; *Danzas Argentinas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Melos, 2008.

CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: argentine composer. *The Musical Quarterly*, v. 43, n. 4, p. 439-460, 1957.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Mathew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5 ed. NY: Routledge, 2018.

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

PLESCH, Melanie. De mozas donosas y gauchos matreiros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas*, n. 2, p. 24-31, 2002. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1273>. Acesso em: 21 out. 2024.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. *Alberto Ginastera: a research and information guide*. New York: Routledge, 2010.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Alberto Ginastera, argentine cultural construction, and the gauchesco tradition. *The Musical Quarterly*, v. 86, n. 2, p. 248-281, 2002.

URTUBEY, Pola Suárez. *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Lerú, 1972.

DINORÁ EM FOCO: TRADIÇÃO E TONALISMO EXPANDIDO NA VALSINHA PARA ORQUESTRA⁷⁶

Marina Figueira⁷⁷

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

marina.figueira@unesp.br

Wellington J. Gonçalves⁷⁸

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

w295738@dac.unicamp.br

RESUMO

É notório que as mudanças e os debates decorrentes de reflexões decoloniais e dos estudos de gênero influenciaram diversas transformações sociais e também afetaram as artes — entre elas, a retomada e a reavaliação do cânone musical brasileiro. Nesse sentido, o resgate de obras e de compositoras e compositores brasileiros não constitui apenas um esforço para recontar nossa história por meio da arte e do som, mas também uma forma de vislumbrar um presente e um futuro em que nosso fazer criativo se apresenta como potência concreta e atual. É com esse espírito que o presente artigo se dedica à revalorização do nome da compositora brasileira Dinorá de Carvalho (1895-1980) e à análise de sua obra *Valsinha*. O manuscrito de *Valsinha* (sem data), dedicado a Tania Guarnieri (Figura 1), foi encontrado no

⁷⁶ Parte da pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, na figura da bolsista de doutorado Marina Figueira.

⁷⁷ Marina Figueira é doutoranda em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. Concluiu o mestrado na mesma instituição com uma pesquisa inédita sobre a obra pianística de Dinorá de Carvalho, desenvolvida com apoio de bolsa CAPES. Graduiu-se em piano pelo Instituto de Artes da UNESP (2017). Atualmente é professora na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Também atua como pianista, compositora e pesquisadora.

⁷⁸ Doutorando na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na área de Linguagem e Sonologia. Mestre em Processos Criativos e Sonologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Bacharel em Composição pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), foi membro do Studio PANaroma- (UNESP). Graduando em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Áreas de interesse: Criação Musical; Tecnologia Musical, Música Eletroacústica; Estética Musical; Musicologia; Epistemologia; Filosofia.

acervo do CDMC/CIDDIC⁷⁹. Trata-se de peça orquestral (fl; ob; cl; fg; 2 hn; timp; tri; vnl; vnll; va; vc; cb), e como indica o título, *Valsinha*, preserva traços da dança tradicional — compasso ternário (3/4), acompanhamento característico — e forma binária. Entretanto, ao adentrarmos na análise fraseológica e harmônica da peça, verificamos que — apesar de seu arcabouço estar fundamentado em sobreposições de terça — ela incorpora numerosas extensões, dissonâncias, cromatismo e ambiguidades funcionais que produzem uma tonalidade flutuante. Esse comportamento harmônico caracteriza-se, portanto, como um tonalismo expandido, em que a sensação de centro tonal se desloca e se dilui sem abandonar por completo referências tonais. Essa leitura converge com o que aponta Rinaldi: “muitos compositores expandem a prática tonal pela valorização de elementos cromáticos, frequentemente combinados com progressões harmônicas que não afirmam explicitamente uma tonalidade” (2023, p.259).

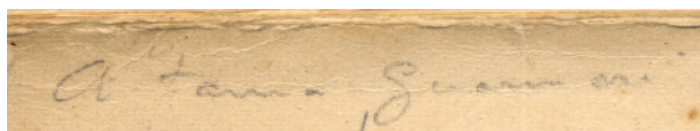


Figura 1: Dedicatória a Tania Guarnieri — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. Fonte: CDMC/CIDDIC-Unicamp

A partir disso, perguntamos: como Dinorá articulou a estrutura tradicional da valsa com um tonalismo expandido? Esta obra é, de fato, uma valsa? Para responder a essas questões — e também para fomentar o importante nome de Dinorá — apresentaremos, neste ensaio, uma análise completa, porém concisa, da *Valsinha*.

METODOLOGIA

Nossa metodologia de pesquisa consiste na análise estrutural da *Valsinha* em três segmentos: (i) forma; (ii) harmonia; (iii) textura. Utilizaremos como bibliografia principal os

⁷⁹ CDMC — Centro de Documentação em Música Contemporânea (Unicamp). Criado em 1992, dedica-se à preservação, organização e difusão de acervos de música contemporânea — sobretudo da produção brasileira — reunindo partituras, gravações, manuscritos, correspondências e programas de concerto, e servindo como espaço de pesquisa para estudiosos da música dos séculos XX e XXI. CIDDIC — Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (Unicamp). Órgão criado em 1983, do qual o CDMC integra, com a função de articular, documentar e divulgar atividades culturais e artísticas da universidade; abriga núcleos como o CDMC.

termos e as ferramentas de William E. Caplin, expostos em *Classical Form* (1998) e, como bibliografia de suporte, empregaremos *Harmonia* (2023), de Artur Rinaldi.

ANÁLISE

A obra apresenta-se em forma binária (A B II A' B' Coda). A primeira parte contém Tema A (c.1–14) e Tema B (c.14–24); a segunda parte abrange Tema A' (c.25–34), Tema B' (c.34–45) e Coda (c.45–51). A harmonia da peça caracteriza-se por um tonalismo expandido: presença constante de dissonâncias e sobreposições de acordes por retardos e antecipações, gerando ambiguidade quanto à tonalidade de cada tema. As modulações para acordes fora dos campos harmônicos preestabelecidos ocorrem principalmente por dois procedimentos: (1) nota-pivô — nota comum mantida entre acordes ou realocada em outro instrumento via preparação por grau conjunto ou cromatismo; (2) movimento melódico do baixo (contrabaixo/violoncelo) por grau conjunto ou cromatismo. Exemplos notáveis desses processos aparecem nos c.13–14 e c.20–21 (Figura 2).

Figura 2: Exemplo de (1) nota-pivô — nota comum mantida entre acordes ou realocada em outro instrumento via preparação por grau conjunto ou cromatismo; (2) movimento melódico do baixo por grau conjunto ou cromatismo (c.20–21). — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. Fonte: CDMC/CIDDIC-Unicamp

A peça começa com o habitual acompanhamento de valsa, nas cordas e na trompa, com a sequência harmônica C7+, Am7/C, A°7(9), Am7 (Figura 3).



Figura 3: Acompanhamento típico da valsa em compasso ternário 3/4 — *Valsinha* (sem data) (MS) de Dinorá de Carvalho. Fonte: CDMC/CIDDIC-Unicamp.

O Tema A surge na flauta (c.5) e é dobrado pelo oboé (c.8). Fraseologicamente, a melodia é estruturada como uma sentença, construída sem acidentes e evitando as notas sensíveis de Lá Menor e Dó Maior, o que reforça a ambiguidade entre as tonalidades. No c.13 ocorre a sequência C7, B \flat (9)/C, C7, um movimento cadencial que tenderia a resolver em F/F \sharp ; contudo o tema termina com Fá na melodia sobre B°7/D, reintroduzindo ambiguidade. Entre os c.14–16 há uma transição para o Tema B sobre um pedal harmônico de B°7. Texturalmente, a seção preserva a textura de melodia acompanhada (Figura 4 e 5).

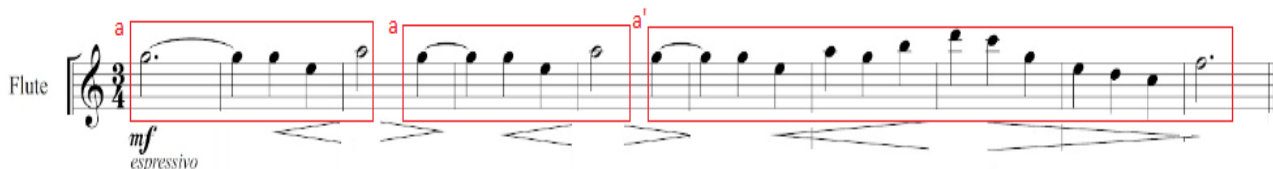


Figura 4: Tema A (c.5–14) — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. Melodia estruturada como uma sentença, construída sem acidentes e evitando as notas sensíveis de Lá menor e Dó maior; a melodia está sobre sequência harmônica C7+, Am7/C, A°7(9), Am7. Fonte: Edição dos autores.

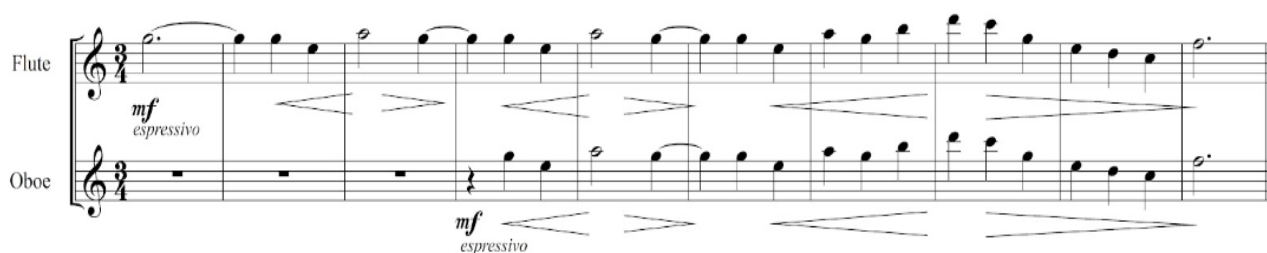


Figura 5 : Tema A (c.5–14) — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. O Tema A surge na flauta (c.5) e é dobrado pelo oboé (c.8). Fonte: Edição dos autores.

Tema B surge no clarinete (c.17) e é dobrado pelos sopros — trompa (c.17), oboé (c.20) e flauta (c.21). A melodia desenvolve-se por arpejos de A7(9) e B°7, em predominância de semínimas; entretanto, a harmonia segue a progressão B°7 (c.17), A7 (c.18), Dm7 (c.19) e B7 (c.20), sugerindo breve resolução em Em, mas retornando a Bdim7/9 (c.21). Em c.22–23 ocorre uma progressão em E♭/A♭ e E♭, com alternância mi/mi♭, culminando no c.24 com a sobreposição de C, C♯ e A° — um cluster de função dominante para o retorno do Tema A'. Texturalmente, preserva-se a textura de melodia acompanhada, com acompanhamento em valsa; contudo, nota-se um adensamento textural pelo emprego de todos os sopros (Figura 6).



Figura 6: Tema B (14–24) — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. A melodia desenvolve-se por arpejos de A7(9) e B°7, em predominância de semínimas; entretanto, a harmonia permanece em B°7 (c.14–17). A progressão segue para A7 (c.18), Dm7 (c.19) e B7 (c.20). Fonte: Edição dos autores.

Não há diferença temática entre A/A' e B/B'; mudam, porém, a harmonia e as texturas: a primeira seção é de melodia acompanhada, enquanto A' e B' são polifônicos. O tema A' é tocado pelos violinos I e II e violas; as demais cordas, as trompas e o tímpano sustentam a harmonia, e as madeiras fazem articulações cromáticas em semicolcheias — e inclui triângulo. A primeira sequência com predominância em tríades é C, Am7, F/C, Am7; em c.33 surge C7 Dm C/E, que poderia conduzir a F/Fm, mas a harmonia passa a B°7 e depois a G7/D (sugerindo C/Cm) (Figura 7).

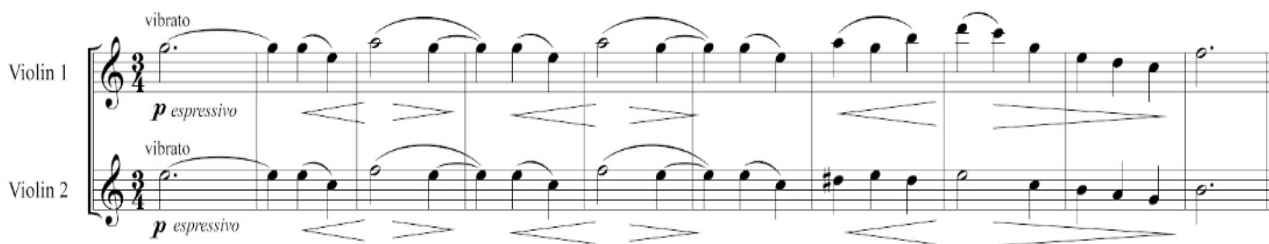


Figura 7: Tema A' (c.25–34) — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. O tema A' é tocado pelos violinos I e II; a melodia está sobre sequência harmônica C, Am7, F/C, Am7. Fonte: Edição dos autores.

Em c.35 o tema B' começa com G7(9), sendo harmonicamente mais denso, com maior variedade de acordes (por ex.: G7(9), B°7, Em7, B°7, A7/C#). O tema é tocado pela flauta, violinos I e violas; clarinete, oboé, violinos II introduzem contracantos e, junto a violoncelos, contrabaixos e trompas, sustentam a harmonia (Figura 8).

Figura 8: Tema B (14–24) — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. A melodia surge no clarinete e é dobrada pelos sopros — trompa (c.17), oboé (c.20) e flauta (c.21). Fonte: Edição dos autores.

A coda inicia em c.45 com a sequência C7(9,13) (tons inteiros); nos c.47–48 seguem-se Fm, D°7, o que conduz à cadência sobre C nos c.48–51.

Seção A		Seção A'	
Compasso	Harmonia	Compasso	Harmonia
1 (Intro)	C7+ Am7/C	25	C
2 (Intro)	A°7(9) Am7	26	Am7
3 (Intro)	C7+ Am7/C	27	F/C C
4 (Intro)	A°7(9) Am7	28	Am7
5	C7+ Am7/C	29	F/C C
6	A°7(9) Am7	30	Am7
7	C7+ Am7/C	31	A°/C C B9/C
8	A°7(9) Am7	32	Em 7(6) C6 C/G
9	C7+ Am7/C	33	C7 Dm C/E
10	A°7(9) Am7	34 (Elisão)	B°7 G7/D
11	A°7/C G11/C		
12	C7(9) Ab7/Bb		
13	C7 Bb9/C C7		
14 (Elisão)	B°7/D		

Tabela 1: Tabelas com os acordes do Tema A e A' para comparação — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. Fonte: Edição dos autores.

Seção B		Seção B'	
Compasso	Harmonia	Compasso	Harmonia
14	B°7//D (Elisão)	34	B°7 G7/D (Elisão)
15	Bø B°7	35	G7(9)
16	B°7//D	36	Fau
17	Bø B°7	37	B°7 Em7 B°7
18	A7 D#7(11) A7	38	A7/C#
19	Dm7 E Dm	39	F au B°7/F Dm
20	B7 Em?B	40	G9 C7/G G7
21	B°7(9)	41	Fau
22	Eb7/D A°11/D	42	Cø
23	Eb7 Cm7 A°	43	Ebm7 B°7
24	Cluster	44	E7/D Cau7/D E7/D
		Coda	
		45	C7(9)(13) (tons inteiros)
		46	B7(9) Am
		47	Fm
		48	D°7
		49	C
		50	C
		51	C

Tabela 2: Tabelas com os acordes do Tema B e B' para comparação — *Valsinha* (sem data) de Dinorá de Carvalho. Fonte: Edição dos autores.

CONCLUSÃO

Dinorá incorporou a lógica antropofágica acrescentando, como observado em nossa análise, elementos harmônicos e texturais que correspondem à busca da linguagem musical de sua época, embora mantendo a estrutura formal da valsa. O entrecruzamento entre a tradição da música europeia, os procedimentos de experimentação harmônica e o projeto nacionalista revela a especificidade de sua contribuição ao cânone musical brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Dinorá de Carvalho; Valsinha; Análise Musical; Tonalismo Expandido; Peça Orquestral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPLIN, W. E. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CARVALHO, D. *Valsinha para orquestra*. Manuscrito. São Paulo, sem data. 1 partitura. (CDMC/CIDDIC).
- CARVALHO, D. *Catálogo de obras de Dinorá de Carvalho*. (Coleção Compositores brasileiros). Brasília; São Paulo: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica; Universidade de São Paulo, 1977.
- CARVALHO, F. C. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.
- FIGUEIRA, M. *Sonata nº. 1 de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da performance*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2022.
- RINALDI, A. *Harmonia: um tratado sobre a prática tonal, suas expansões e suas adaptações*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2023.
- TAFFARELLO, T. M.; PASCOAL, M. L.; CARVALHO, F. C. Coleção Dinorá de Carvalho do acervo CDMC: histórico e constituição. In: *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – Campinas, 2017.

O PAPEL DA MEMÓRIA NA FORMA MUSICAL: ANÁLISE DE *MATIZ XII* (2021), DE RODRIGO LIMA

Ricardo Tanganelli da Silva⁸⁰
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
ricardo.silva8@ufmt.br

RESUMO

Em *Memory in musical form: from Bach to Ives*, Hertz (2011) afirma que a memória desempenha um papel central na organização da estrutura musical, sendo ativada por elementos como imitações, sequências, motivos, melodias e outras “correspondências diretas” (Hertz, 2011, p. 359). Esses elementos permitiram que compositores criassem obras com lógica e coerência, atuando sobre as diferentes formas de memória dos ouvintes — de curto, médio e longo prazo (Snyder, 2001). Durante o período da Prática Comum – época que se estende de, aproximadamente, entre o século XVII e o início do século XX –, os compositores buscavam um equilíbrio entre repetição e variação, o que, de acordo com o autor, facilitava a escuta e a compreensão musical. Hertz destaca que o reconhecimento dessas repetições e variações é fundamental para a cognição musical, pois exige do ouvinte a capacidade de relacionar eventos sonoros novos com os anteriores. Nesse contexto, foi realizada uma análise a fim de investigar o papel da memória em uma composição contemporânea de concerto, destacando procedimentos técnicos que dialogam com a ideia de uma estrutura musical organizada a partir dos dados mnemônicos. A obra escolhida, *Matiz XII*, de 2021, concebida para corne inglês solo, foi definida pelo compositor Rodrigo Lima como um “canto de passagem” em memória às vítimas da Covid-19, conforme descrita na capa da partitura da referida obra.

A peça é caracterizada por uma grande fluidez fraseológica e uso do silêncio concebido como uma espécie de respiração entre cada segmento, configurando diversos

⁸⁰ Ricardo Tanganelli da Silva é Professor Assistente de Regência na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor (2024) e mestre (2019) em Música pela Unesp, sua pesquisa engloba memória, percepção musical e estrutura sonora nos séculos XX e XXI com foco em *cue abstraction* e cognição musical. Foi bolsista CAPES e docente na Unesp (2020–2024), lecionando harmonia, análise e percepção. Integra os grupos Cogmus e Muda!. Como regente, atua em repertórios modernos, contemporâneos e barrocos historicamente informados, com estreias, gravações e participação em festivais no Brasil e no exterior. Sua produção inclui artigos, capítulos e apresentações nacionais e internacionais em cognição musical, teoria e análise.

“momentos” no tecido composicional. Há trechos que lembram vagamente composições tradicionais do repertório centro-europeu, embora não haja de fato nenhuma citação literal. Dentre as referências ao repertório histórico do instrumento, há de se destacar, no entanto, o famoso solo no Prelúdio do 3º ato da ópera *Tristão e Isolde* (1859), de Richard Wagner (1813-1883) (figura 1):

Erste Scene. 273

Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur andren eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Oeffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaf und bewachsen.

Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt TRISTAN unter dem Schatten einer grossen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt KURWENAL, in Schmerz über ihn hingebeugt, und sorgsam seinem Atem lauschend. Von der Aussenseite hört man einen Hirtenreigen geblasen.

Englisch Horn (auf dem Theater).

HIRT. (Der Hirt erscheint mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung, und blickt teilnehmend herein.)
Kurwenal! He!

Figura 1: Solo de corne inglês de *Tristão e Isolde*, de Richard Wagner.

É de fato perceptível algumas semelhanças entre as obras, dentre as quais pode-se citar o uso dos intervallos de 5ªJ e 3ªs, especialmente para a caracterização dos motivos; as frases iniciadas por notas longas, progressivamente se desdobrando em figuras de menor duração; a direcionalidade melódica e o acúmulo de tensão trazidos pela reiteração das tercinas; as flutuações de intensidade e, por fim, o caráter cantabile e ritmicamente variável de ambas as composições, conforme figura 2 abaixo:

a Vicente Moronta
MATIZ XII for solo english horn

"CANTO DE PASSAGEM" In memoriam Rodrigo LIMA
(2021)

Calmo, contemplativo (c.a. 51)

Figura 2: Início de *Matiz XII*, de Rodrigo Lima..

Observando a partitura de Lima, a ausência de barras de compasso convida o intérprete a explorar a maleabilidade das frases, proporcionando novas nuances a cada abordagem. A peça se desenvolve a partir de elementos melódicos que, sempre retornando ao esboço da ideia inicial, sofre pequenas e progressivas transmutações conforme a figura 3, a seguir.

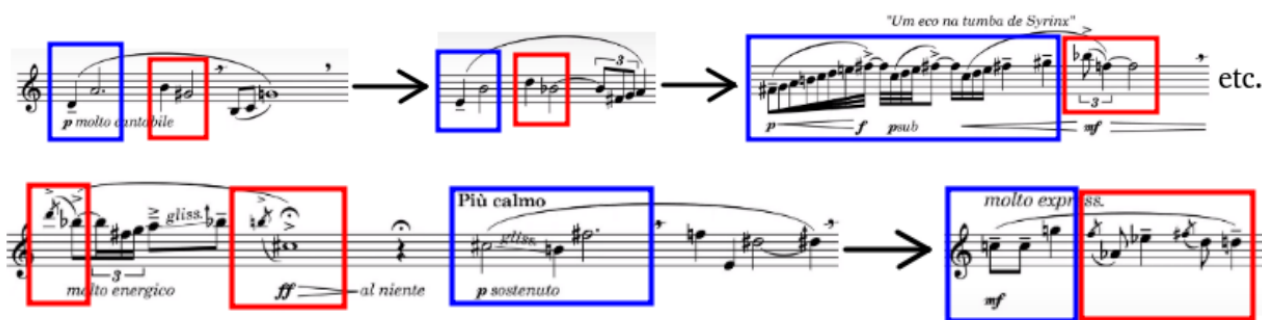


Figura 3: Transmutações dos elementos iniciais em diversas configurações.

Sobre o aspecto da macroestrutura, devido a percepção de fenômenos diferenciáveis e relação de semelhança (Snyder, 2001), a disposição das seções pode ser resumida da seguinte forma:

1ª parte: início até 2'10"

A primeira parte da composição é marcada pelo desenvolvimento dos elementos apresentados logo no início da obra, em que a cada aparição são expandidos e apresentam novas direções. O término da seção é definido pelo decrescendo na nota longa Dó# com fermata, segmentando a metade da peça;

2ª parte: 2'15" até 4'32"

A segunda parte pode ser assim segmentada devido ao retorno da ideia inicial da composição que, por semelhança, são identificadas como análogas. As notas longas que caracterizam o início de ambas as seções são elementos que as aproximam e podem ser vistas como um relevo na textura, configurada por notas de menor duração e gestos mais rápidos. Além disso, a maior presença de microtons caracteriza esta seção e podem ser tomados como potenciais saliências em uma escuta, podendo ser rememorados por conta do contraste com o material tonal da primeira seção (figura 4).



Figura 4: Microtons utilizados como caracterização da segunda seção da obra.

Além disso, ambas as seções são finalizadas de forma muito semelhante (figura 5):



Figura 5: Comparação do final das seções.

Nesta análise, foi averiguada a utilização de “pistas” perceptivas segundo a acepção de Deliège (1987, 1989, 2001, 2007) para a organização da estrutura formal pela memória, como: perfis característicos (considerando seus intervalos e durações); pausas de maior ou menor duração; contrastes no material sonoro; uso de elementos fora do sistema das doze alturas e uso dos registros do instrumento. Tendo-se avaliado a obra segundo esse referencial, com base no que foi constatado, considera-se que os principais parâmetros utilizados como “pistas” para a organização da estrutura foram: perfis característicos (considerando seus intervalos e durações específicas); pausas de maior duração articuladas por contrastes no material prévio e posterior; uso de elementos fora do sistema das doze alturas; registro extremo agudo percebido como saliente para a percepção do ponto culminante da composição; e retomada do perfil inicial indicando final da composição. Por fim, pode-se dizer que a evocação por parte da memória desses elementos pode promover um senso de coesão

formal para a peça ao mesmo tempo que a desafia a cada nova escuta, haja vista a variedade dos desdobramentos que dão origem a elementos novos.

PALAVRAS-CHAVE

Memória musical; Estrutura formal; Pistas perceptivas; Música de concerto contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELIÈGE, I. Grouping conditions in listening to music: an approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules. *Music Perception*, v. 4, n. 4, p. 325–359, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/40285378>. Acesso em: 28 out. 2025.
- DELIÈGE, I. A perceptual approach to contemporary musical forms. *Contemporary Music Review*, v. 4, p. 213–230, 1989.
- DELIÈGE, I. Similarity Perception ↔ Categorization ↔ Cue Abstraction. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 18, n. 3, p. 233–243, 2001.
- DELIÈGE, I. Similarity relations in listening to music: how do they come into play? *Musicae Scientiae*, v. 11, n. 1 (suppl.), p. 9–37, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1029864907011001021>. Acesso em: 28 out. 2025.
- DELIÈGE, I.; MÉLEN, M. Cue abstraction in the representation of musical form. In: DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds.). *Perception and cognition of music*. East Sussex: Psychology Press Ltd., 1997, p. 387–412.
- HERTZ, D. Memory in musical form: from Bach to Ives. *Music Analysis*, v. 30, n. 3, p. 357–387, 2011.
- SNYDER, B. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

RECITAIS



RECITAL COM ALFREDO ZAINÉ

29 DE OUTUBRO DE 2025 – 16H30

Auditório Lupe Cotrim (Prédio central da ECA)

PROGRAMA

Este programa consiste em uma seleção de obras originais e transcrições para flauta doce solo, que exploram as diversas possibilidades técnicas e expressivas do instrumento. Historicamente, o repertório solo para flauta doce ganhou força através de publicações, especialmente na Inglaterra, destinadas a um público músico da ascendente burguesia europeia, que buscava emular os hábitos musicais da nobreza em seus encontros de câmara.

Charles Babel

Prelúdio n. 1 – 49 prelúdios... (c. 1700)

Desconhecido

Division by Mr. Hills – The Division Flute (1706)

Georg Philipp Telemann

3 Fantasias (c. 1733): n. 1, (TWV 40:2); n. 7 (TWV 40:8) e n. 10 (TWV 40:11)

Jacob van Eyck (do livro *Der Fluyten Lust-hof*, c. 1648):

4 peças: Preludium of Voorspel

Fantasia & Echo

Batali

Variações sobre *Come, Again* de John Dowland





ALFREDO ZAINE

Doutor em música pela Universidade Estadual Paulista Unesp e mestre em música pela Escola Superior de Música e Artes de Stuttgart, na Alemanha, onde recebeu o Prêmio DAAD como aluno internacional de destaque. Durante seu tempo na instituição, integrou o Ensemble Studio Alte Musik e atuou como tutor do Ensemble de Flautas Doces.

Participou de montagens de óperas e séries de concertos, incluindo Academia de Música Antiga de Baden-Württemberg e a série Bach Vokal. Realizou concertos na Itália, Holanda, França, China, Namíbia e Vietnã. Dentre as gravações em que participou, destacam-se os álbuns "Der Arme Konrad 1514"; e "Reformation in Württemberg, Lieder und Stimmen der Reformation", ambos realizados a convite do Arquivo Estadual de Baden-Württemberg, além de uma gravação das cantatas BWV 18 e 71 de Johann Sebastian Bach para a rádio SWR2, de Stuttgart. Ainda jovem, foi premiado no Concurso de Flauta Doce da Fundação Magda Tagliaferro em São Paulo, além de ter sido selecionado como um dos músicos paulistas para o Programa Furnas Geração Musical. Hoje é docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp.



RECITAL COM HELEN GALLO

30 DE OUTUBRO DE 2025 – 16H30

Auditório Olivier Toni (Prédio CMU)

PROGRAMA

José Antônio de Almeida Prado (1943-2010)

Poesilúdio nº 5

Claude Debussy (1862-1918)

Prelúdio X, “... A catedral submersa” (Prelúdios, 1º livro)

Franz Liszt (1811-1896)

Sposalizio, S. 161 (Anos de peregrinação, 2º ano, Itália)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 17, op. 31 nº 2, em ré menor, “A Tempestade”

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto





HELEN GALLO

Formada pela UNESP, especializada em música contemporânea e em coaching vocal (cursos de verão com Sylvia Sass, França, 2009-2011). Com Gilson Antunes, pesquisa repertório inédito para violão e piano. Autora de *Música de Duas Dimensões: correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico* (Cultura Acadêmica da UNESP, 2015); autora e revisora de *Berio: legado e atualidade* (Editora da UNESP); *Música de escritura: o maximalismo musical na obra de Flo Menezes* (Flopan, 2022); e contribuiu com os volumes *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity* (2021) e *Perspectives on Contemporary Musical Practices: from Research to Creation* (2022), todos pela Editora Cambridge. Foi Diretora de Formação (2016-17) e Assessora Artística (2014 e 2016) da Fundação Theatro Municipal de São Paulo. É editora e palestrante da programação da Sociedade de Cultura Artística e dos Cursos Clássicos da Revista Concerto (2018-2021). Parecerista dos principais periódicos brasileiros, é docente de piano na UNESP, na Escola Municipal de Música de São Paulo, e do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR. É membro-diretora da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME). É também avaliadora de projetos culturais (Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo), e diretora geral da Pacová – Música e Cultura.



RECITAL COM EDELTON GLOEDEN

31 DE OUTUBRO DE 2025 – 17H00

Auditório Olivier Toni (Prédio CMU)

PROGRAMA

César Guerra-Peixe (1914-1993)

Peixinhos da Guiné (1984)

Prelúdios

I. Lua cheia (1968)

V. Ponteados nordestino (1966)

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)

Ponteio (1944)

Valsa-chôro nº. 1 (1954)

Cláudio Santoro (1919-1989)

Fantasia Sul América (1983)

Estudo nº 1 (1982)

Oswaldo Lacerda (1927-2011)

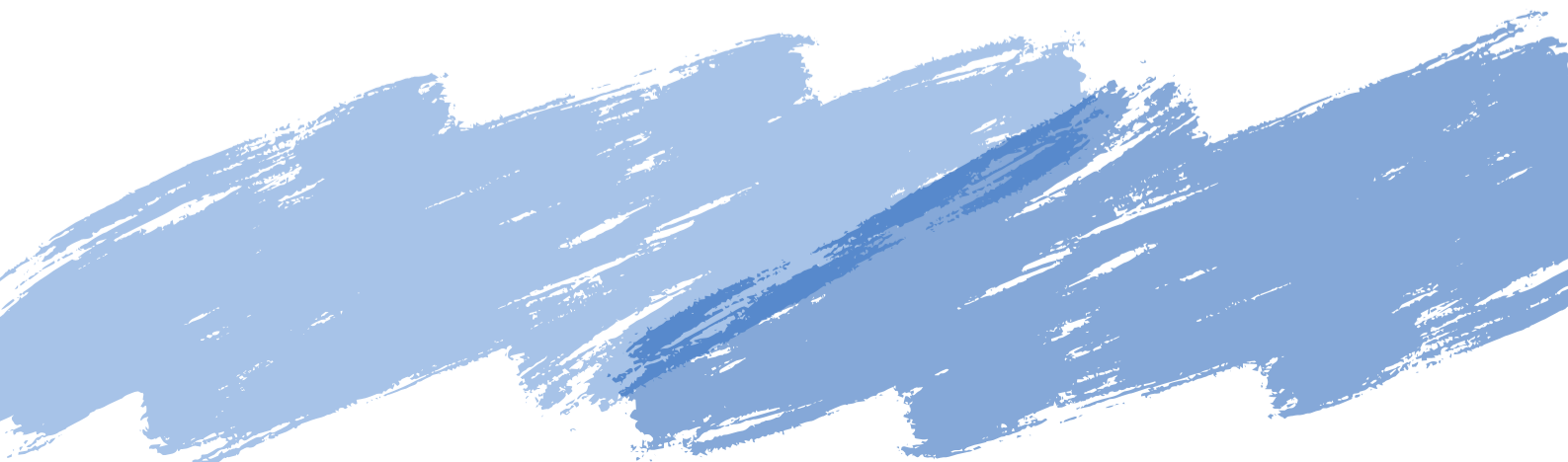
Moda Paulista (1961)

Valsa (1961)

Edino Krieger (1928-2022)

Romanceiro (1984)

Ritmata (1974)





EDELTON GLOEDEN

É um dos mais destacados violonistas brasileiros da atualidade e teve entre seus mestres Henrique Pinto, Eduardo Fernández, Guido Santórsola e Abel Carlevaro. Vem dedicando-se intensamente ao repertório brasileiro, realizando inúmeras primeiras audições e gravações em Cd e plataformas de streaming. Mais recentemente, gravou os CDs *Puertas* com o soprano Adelia Issa, *Integrais*, com primeiras gravações de obras completas de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Edino Krieger e Osvaldo Lacerda ambos pelo selo SESC e, de Francisco Mignone, *12 Valsas Brasileiras em forma de Estudos* (Editais PROAC).

Edelton Gloeden é professor Livre-docente pela Universidade de São Paulo, onde é docente na ECA. Seus trabalhos estão publicados pela Editora Jacarandá. Prêmio Concerto 2024 do júri na categoria CD/DVD/Libro.



Universidade de São Paulo

Reitor

Aluísio Augusto Cotrim Segurado

Vice-Reitora

Liedi Légi Bariani Bernucci

Escola de Comunicações e Artes

Diretora

Clotilde Perez

Vice-Diretor

Mário Videira

Departamento de Música - ECA/USP

Chefe

Alexandre Ficarelli

Vice-Chefe

Flávia Albano de Lima

Comissão organizadora

Mário Videira (USP)

Ísis Biazioli de Oliveira (USP)

Coordenação da comissão científica e Direção Artística

Ísis Biazioli de Oliveira (USP)

Comissão Científica

Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)

Alexandre Lunsqui (UNESP)

Bruno Ruviaro (USP)

Cibele Palopoli (UNISANTOS)

Ciro Visconti (UNICAMP)

Daniel Paes de Barros (UFLA)

Desirée Johanna Mesquita Mayr (UNEB)

Helen Gallo (UNESP)

Luciano Moraes (UNESP)

Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

Maria Lucia Pascoal (UNICAMP)

Mário Videira (USP)

Mauricio de Bonis (UNESP)

Monica Lucas (USP)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Rodrigo Felicíssimo (USP)

Rogério Costa (USP)

Yara Caznok (UNESP)

Yuri Prado (USP)

Os Anais do I Simpósio Internacional "Forma Musical: Teoria, Análise e Performance" reúnem os trabalhos apresentados no evento realizado entre 29 e 31 de dezembro de 2025, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, consolidando um espaço voltado à reflexão crítica sobre a forma musical em suas múltiplas dimensões estéticas, teóricas, analíticas e de performance.