

# Musica Theorica

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

Volume 7 · número 1 · janeiro a julho de 2022



Musica Theorica ISSN 2525-5541



ISSN 2525–5541

MUSICA  
TEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria  
e Análise Musical – TeMA



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

Volume 7 · número 1 · janeiro a julho de 2022

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

---

Rodolfo Coelho de Souza (USP) – Presidente  
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – Vice-Presidente  
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) – Secretário  
Cássia Carrascoza Bomfim (USP) – Tesoureiro  
Gabriel Navia (UNILA) – Editor chefe

### **REVISTA MUSICA THEORICA**

---

Norton Dudeque (UFPR)  
Edson Hansen Sant'Ana (IFMT/UNESP)  
Gabriel Navia (UNILA)

### **CONSELHO EDITORIAL**

---

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

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

# Sumário

i

Editorial

## Artigos

1

Música e subjetivação: sugestão de uma análise musical psicanaliticamente orientada

*Music and subjectivation: suggestion for a psychoanalytically oriented musical analysis*

Victor de Oliveira e Silva Bueno e Antenor Ferreira Correa

28

Tom lexical e melodia no Tailandês: Uma análise comparativa das transições melódico-tonais em trilhas sonoras de y-series

*Lexical Tone and Melody in the Thai Language: A Comparative analysis of Melodic-Tonal Transitions in Y-Series Soundtracks*

Paulo Meira Lima e Tatiana Catanzaro

45

Notas curtas em tempos fortes: estudos de caso sobre a métrica africana e afro-diaspórica

*Short Notes on Strong Beats: Case Studies in African and Afro-Diasporic Meter*

Lina S. Tabak

68

Entropia, o Espaço Harmônico Probabilístico e a harmonia de Antonio Carlos Jobim

*Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim*

Carlos de Lemos Almada e Hugo Carvalho

112

Algunas consideraciones formales y armónicas en la zamba argentina

*Some Formal and Harmonic considerations on the Argentinian Zamba*

Alejandro Martínez e Edgardo Rodríguez

135

“Entediado com o minimalismo”: A primeira tentativa do John Adams em complicar a simplicidade

*“Bored with Minimalism”: John Adams’s First Attempt at Convoluting Simplicity*

Adriana Twitchell

- 147 Teleologia das disciplinas de contraponto e harmonia  
*Teleology of the Disciplines of Counterpoint and Harmony*  
Marcio Spartaco Landi
- 184 Narratividade e intertextualidade nas paráfrases operísticas de Franz Liszt (1811–1886) sobre as óperas de Vincenzo Bellini (1801–1835)  
*Narrativity and Intertextuality in Franz Liszt's Operatic Paraphrases on Vincenzo Bellini's Operas*  
Thiago Praça Teixeira
- 214 A pesquisa em processos de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios  
*Research in Collaborative Creative Processes and Compositional Creativity in Brazil: Scenario and Challenges*  
Guilherme Bertissolo, Paulo Pitta, Lisa Mascarenhas e Alex Marques
- 242 Procedimentos de estilização do folclore na Suíte n° 2 (Nordestina) de César Guerra-Peixe  
*Folklore Stylization Procedures in Suite n° 2 (Nordestina) by César Guerra-Peixe*  
Ísis Cardoso
- 267 Resenha do livro *Mapping Musical Signification* de Joan Grimalt  
*Review of Joan Grimalt's Mapping Musical Signification*  
Cristina González Rojo
- 274 Sobre os autores

## Editorial

Contendo dez artigos e uma resenha de livro, este número da revista *Musica Theorica* apresenta ao leitor desde novos modelos teóricos até estudos analíticos de repertórios específicos, incluindo também revisões exaustivas da literatura e uma nova proposta pedagógica. O número é marcado pela presença de oito artigos derivados de comunicações apresentadas no *IV Congresso da TeMA*. O evento, que teve como temática a “Teoria Musical na América Latina: Heranças e Perspectivas”, ocorreu virtualmente em novembro de 2021 e reuniu pesquisadores de dez países, que puderam refletir sobre o fazer analítico e teórico na nossa região e também sobre outros assuntos de interesse geral na área. Outro aspecto de destaque deste número é o constante diálogo entre Teoria e Análise Musical e áreas afins, tais como Composição, Performance, Matemática, Psicanálise, Fonética e Cognição.

No artigo que abre o número, **Vitor de Oliveira e Silva Bueno** e **Antenor Ferreira Corrêa** exploram relações entre conceitos psicanalíticos e a análise musical, propondo uma forma de compreensão do discurso musical que parte das próprias capacidades psico-cognitivas do sujeito.

Na sequência, vemos a interação entre teoria musical, composição e fonética. **Paulo Meira Lima Mattos** e **Tatiana Oliveiri Cantazaro** investigam o grau de convergência entre direcionamento melódico e a pronúncia de tons lexicais no tailandês padrão em canções do gênero televisivo *Y Series*. A pesquisa demonstra que, de fato, há uma predominância da coincidência entre as duas variáveis, mas que a taxa de não coincidência é relativamente alta e deve ser investigada em estudos futuros.

Os três artigos que se seguem lidam de formas e em níveis distintos com o repertório popular e folclórico latino-americano. **Lina Tabak** apresenta um estudo sobre a métrica em repertórios africanos e afro-diaspóricos. A autora argumenta que, neste repertório, figuras rítmicas curtas são tão efetivas quanto figuras longas para atuarem como tempos acentuados. Para ilustrar sua proposição teórica, que contradiz uma das regras de preferência métrica de



Jackendoff e Lerdahl, Lina examina canções populares africanas e afro-latinas (da Colômbia e do Peru).

**Carlos Almada** e **Hugo Carvalho** lidam com a questão de estilo em contextos tonais a partir da definição das normas que estabelecem as expectativas do ouvinte com respeito aos tipos acordais e às relações entre acordes adjacentes em um determinado *corpus*. Utilizando a música de Tom Jobim como um estudo de caso, os autores propõem um arcabouço teórico edificado sobre conceitos da Teoria da Informação que permite a identificação de um estilo harmônico com base nas relações entre probabilidade, expectativa e entropia.

Encerrando o grupo de artigos que tratam direta ou indiretamente da música latino-americana, **Alejandro Martínez** e **Edgardo Rodríguez** discutem a questão da forma musical na zamba argentina, buscando apresentar suas convenções estilísticas a partir de uma abordagem que combina conceitos da *Teoria das Funções Formais* de William Caplin e da abordagem dialógica proposta por James Hepokoski e Warren Darcy.

Na sequência, **Adriana Jarvis Twichell** investiga o estilo pós-minimalista de John Adams. Com base na análise do primeiro opus do compositor, a autora argumenta que John Adams extrapola a simplicidade aparente comumente associada ao minimalismo, inserindo imprevisibilidade por meio de processos de variação.

No artigo que se segue, **Marcio Spartaco Nigri Landi** examina questões pedagógicas fundamentais ao ensino da teoria musical e propõe, a partir de teorias cognitivas, uma aproximação para as disciplinas de harmonia e contraponto baseada no modelo antologia-texto-exercícios que prioriza a estreita relação entre conteúdo e estrutura cognitiva do estudante por meio da atribuição de significado ao conteúdo.

Visando principalmente a performance das paráfrases de Liszt sobre temas de ópera, **Thiago Praça Teixeira** propõe um modelo analítico que possibilita relacionar diretamente as estruturas formal e narrativa neste repertório. Para isso, o autor adapta e reorganiza conceitos das teorias da intertextualidade e narratividade na música, bem como de estudos específicos sobre a construção temática em Liszt.

**Guilherme Bertissolo, Paulo Pitta, Lisa Mascarenhas e Alex Marques** apresentam os dados coletados em pesquisa sobre colaboração e criatividade composicional no âmbito brasileiro entre 2015 a 2020 e discutem brevemente o

estado atual da pesquisa na área, constatando a escassez de estudos sobre o assunto e a ênfase em abordagens descritivas em detrimento de perspectivas críticas e reflexivas.

No décimo artigo do número, **Ísis Natali Cardoso** investiga a estilização na *Suíte nº 2* de Guerra-Peixe, analisando as transformações de estruturas melódicas, rítmicas, harmônicas, texturais e formais.

O texto que conclui este número inaugura uma nova seção na revista *Musica Theorica*, a de resenhas de textos acadêmicos. Com esta seção pretendemos, por meio de leituras críticas que contribuam para o avanço do conhecimento na área, estimular o diálogo entre pesquisadores e dar destaque a publicações recentes e estudos passados relevantes que, por algum motivo, não tenham permeado a área. Neste número, **Cristina González Rojo** apresenta sua resenha do livro *Mapping Musical Signification* (2020) de Joan Grimalt.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Gabriel Navia  
Foz do Iguaçu, 01 de dezembro de 2022



## Música e subjetivação: sugestão para uma análise musical psicanaliticamente orientada

*Music and subjectivation: suggestion for a psychoanalytically oriented musical analysis*

Victor de Oliveira e Silva Bueno  
Antenor Ferreira Corrêa<sup>1</sup>  
Universidade de Brasília

**Resumo:** O objetivo deste texto é demonstrar possíveis conexões entre alguns conceitos psicanalíticos e a análise musical. Neste sentido, são apresentadas as noções de subjetivação (Lacan 1995), estágio do espelho (*ibid.*), envelope sonoro (Schwarz 1993) e espelho acústico (Silverman 1988). A seguir, esses conceitos são utilizados na análise de três obras musicais, em destaque *Proverb* (1995), de Steve Reich. Compreendemos que as articulações entre música e psicanálise podem contribuir para ampliar modos de entendimento sobre como se formula a significação em música. Ainda, possibilita a convergência entre as estruturas observadas no discurso musical e as capacidades psico-cognitivas do sujeito da escuta.

**Palavras-chave:** Subjetivação. Espelho acústico. Envelope sonoro. *Proverb*.

**Abstract:** The aim of this text is to demonstrate possible connections between some psychoanalytic concepts and musical analysis. In this sense, we present the notions of subjectivation (Lacan 1995), mirror stage (*ibid.*), sonorous envelope (Schwarz 1993) and acoustic mirror (Silverman 1988). Following, these concepts are used in the analysis of three musical works, in particular Steve Reich's *Proverb* (1995). We comprehend that the articulations between music and psychoanalysis can contribute to broaden ways of understanding how meaning in music is formulated. Furthermore, it allows for the

---

<sup>1</sup> Pesquisador apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.



convergence between the structures observed in the musical discourse and the psychocognitive capacities of the listening subject.

**Keywords:** Subjectivation. Acoustic mirror. Sonorous envelop. *Proverb*.

\* \* \*

## 1. Introdução

A problematização sobre significação em música é extensa e sensível, acarretando diversas compreensões nos campos semântico e semiológico (ver, por exemplo, Meyer 1956; Bud 2003; Corrêa 2014). Todavia, a intenção aqui é determo-nos em questão anterior: significação para quem? Se considerarmos a música como uma linguagem<sup>2</sup> artística desvinculada da palavra e do significado unívoco do dicionário e da dimensão concordada da linguagem (ainda que esta não seja sempre a situação, mas um caso de objeto musical ideal), partimos do pressuposto de que ela oferece, potencialmente, uma gama de significações para aquele que a empresta realidade pela via da experiência da escuta. Se a música é repleta de possíveis sentidos capazes de induzir algo, isso se dá não somente por uma característica circunscrita ao fato musical, mas porque *alguém* a escuta.

Considerada desde essa perspectiva do sujeito, a articulação entre música e psicanálise vem se mostrando um fecundo campo de compreensão para os processos psíquicos envolvidos na escuta musical e seus meios possíveis de significação. O interesse da psicanálise pela arte é amplo e a acompanha desde a letra freudiana, mas as aproximações com a música são mais raras e só recentemente passaram a ser investigadas mais profundamente. Todavia, as comunicações entre os dois campos foram suficientes para que a música pudesse voltar seu olhar para a psicanálise. Dentre essas perspectivas comunicativas, desenvolvimentos teóricos podem ser encontrados em autores que se detém na questão do objeto musical, como é o caso de David Schwarz e Kenneth Smith.

---

<sup>2</sup> A compreensão da música como linguagem é também muito debatida (ver Clark 1982 sobre quatro formas sob as quais a música tem sido estudada baseada em parâmetros similares aos da linguagem verbal). Entretanto, para as finalidades deste texto, adotaremos a perspectiva da neurologia (Limb *et al.* 2014). Experimentos envolvendo mapeamento cerebral com músicos de jazz realizados pela equipe de Charles Limb, na John Hopkins University, mostraram que as mesmas estruturas cerebrais concorrem tanto para o processamento da linguagem verbal quanto para a improvisação musical.

Smith (2008), em sua tese *Desejo e as pulsões: uma nova abordagem analítica para a linguagem harmônica de Scriabin*, correlacionará a pulsão, conceito basilar da psicanálise, ao discurso musical, classificando diferentes acordes de função Dominante em relação ao seu nível de empuxo para resolução, aproximando o cessar da instabilidade harmônica (função da Tônica) à noção de *objeto a*, tratando o discurso musical como uma representação da tentativa de reconstrução deste objeto, próprio da psicanálise lacaniana. Considerado um objeto perdido a partir do corte operado pelo significante da linguagem, este garantiria maior correspondência à satisfação pulsional, e mesmo “perdido” permanece na experiência enquanto ausência, dando as coordenadas e o sentido do desejo humano. Smith propõe então, a partir de um paralelo entre as pulsões e as relações de objeto com a experiência musical, uma análise musical pulsional.

Neste ponto, é necessário fazer a diferenciação entre o objeto sonoro *schaefferiano* e a noção de objeto como compreendida na psicanálise. Na psicanálise, a noção de objeto se refere, inicialmente, à representação mental que os objetos externos assumem. Os representantes, porém, não equivalem ao objeto real, verificável, e assumem lugares particulares em diferentes subjetividades, porque ainda que calçado num empirismo, ele é, simultaneamente, psíquico. Neste sentido, não se poderia pensar a subjetividade sem que se a referencie à história das relações e identificações objetais (Coelho Jr. 2001). A identificação objetual poderia percorrer diversos caminhos, mas recairia sempre na dupla possibilidade de introjeção ou expulsão. “Embora exista a referência a um objeto externo (seio da mãe, o pai, etc.), não há qualquer garantia de que o objeto visado pelo desejo e incorporado psicologicamente seja o objeto externo real. Incorpora-se, em última instância, uma relação, que passa a produzir efeitos na cadeia de fantasias inconscientes” (Coelho Jr. 2001, p. 42).

Interessado na música enquanto texto e em sua relação com os processos psíquicos envolvidos em sua percepção, dos quais aquela seria dependente, Schwarz (1993) propõe uma aproximação da compreensão psicanalítica da constituição do sujeito para abordar justamente o fenômeno da escuta musical. Dialogando com a proposta de constituição do Eu proposta por Jacques Lacan em sua formulação do *Estádio do Espelho*, Schwarz se debruça sobre as composições *Nixon in China* e *Come out*, de John Adams e Steve Reich, respectivamente, analisando-as de maneira articulada a conceitos e recursos psicanalíticos, para propor uma teoria de subjetivação na música como efeito

possível da escuta. Enquanto fenômeno, este processo de subjetivação contaria com a situação da anterioridade particular do sujeito que, naquele momento, escuta a obra. Essa condição anterior, todavia, se encontra articulada aos elementos ofertados pela composição, elementos estes percebidos durante a escuta e que viabilizam o contexto necessário para a subjetivação (vide adiante). Assim compreendidos, esse processo encontrar-se-ia na intersecção das dimensões poéticas e estéticas<sup>3</sup> (Nattiez 1984, p. 258), pois as estruturas generativas da obra postas em jogo pelo compositor passam pelo filtro do sujeito fruidor, pois a organização dos fenômenos sonoros e suas atribuições de ordem ficam a cargo dos mecanismos estruturadores da percepção.

A interação entre a escuta musical e as teorias e conceitos da psicanálise mostra-se assim um campo fértil para a análise musical bem como para a postulação de teorias perceptivas. Uma possível demonstração de como se daria essa interação é o objetivo deste texto. No entanto, antes de adentrarmos ao plano da análise e da teorização, são necessários alguns esclarecimentos, mesmo que sumarizados, de modo a distinguir as compreensões de *eu* e *sujeito*, assim como abordar resumidamente o deslizamento desses conceitos no interior da teoria psicanalítica.

## 2. Sobre a constituição do Eu e subjetivação em Psicanálise

A primeira noção de Eu nos é apresentada na metapsicologia freudiana, num momento inicial de seus textos e ainda não identificada como aquilo que seria, posteriormente, entendido enquanto psicanálise. Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud apresenta um modelo de aparelho psíquico baseado em duas ideias fundamentais. A primeira é que este aparelho seria constituído por organizações neuronais, cujo trabalho se dá de forma associada em três diferentes sistemas (*phi*, *psi* e *ômega* -  $\varphi$ ,  $\psi$  e  $\omega$ ). De saída já se faz necessário dizer que estes sistemas não consistem em localizações físicas, ou seja,

---

<sup>3</sup> Tomando a semiologia musical como o estudo de suas formas simbólicas, Nattiez (1984, p. 258) compreende a possibilidade de observarmos na forma simbólica uma constituição tripartite: a dimensão *poiética*, ou as estratégias de criação da obra; a *estésica*, relacionada ao processo de significação realizado pelo receptor; e o nível *neutro*, referente ao vestígio material da forma simbólica. Tratando-se do contexto da análise musical, Nattiez propõe que o nível neutro pretenderia descrever a correspondência às determinações de uma teoria. Vale lembrar que a terminologia *poiético*, *estésico* e *neutro* é de autoria de Jean Molino (Cf. Molino [s.d.], p. 111-164).

não há nenhum sentido denotativo anatômico, ou alguma correspondência concreta à histologia. A segunda ideia que orienta o *Projeto* é a de Quantidade (Qn), vinculada à excitação neuronal e suas possibilidades de fluxo. “Assim, existem neurônios permeáveis (que não oferecem resistência e nada retém), destinados à percepção, e impermeáveis (dotados de resistência e retentores de Qn), que são portadores de memória e, com isso, provavelmente também dos processos psíquicos em geral” (Freud 1895, p. 352). O primeiro grupo se refere aos neurônios  $\varphi$ , permeáveis e que não oferecem resistência ao escoamento de energia; o segundo aos  $\psi$ , impermeáveis, retentores, associados à memória. Estas relações dos sistemas neuronais com a quantidade de energia são pensadas a partir da noção de inércia, que descreve certa condição neuronal a partir de suas tendências à descarga ou retenção. A comunicação entre estes sistemas neuronais advindas da excitação e a reiteração de determinados percursos entre sistemas formariam *facilitações* (*Bahnungen*).

É nestes termos que inicialmente são pensadas as ideias de desprazer e prazer. O excesso de Q resultaria em dor ou desprazer, e a descarga corresponderia, portanto, à experiência de satisfação. Neste contexto surge a primeira noção de ego trazida por Freud. Entre os estados de desprazer e a marca mnêmica deixada pelas primeiras experiências de satisfação, far-se-ia uma *facilitação* entre os dois polos, podendo assim incorrer em experiências alucinatórias. Esta “verificação” de realidade seria função do sistema  $\omega$ . O excesso de Q, que resulta no desprazer, faria a memória recorrer à imagem do objeto capaz de cessar tal incômodo (a relação entre fome-alimento, por exemplo).

O problema está no fato de o recém-nascido não ter condição de distinguir o objeto real do objeto alucinado, ocorrendo então uma frustração, já que ele reage ao objeto alucinado como se este fosse real. É para impedir o desprazer decorrente dessa confusão que uma formação do sistema  $\psi$  se diferencia e passa a desempenhar a função de inibição do desejo quando se trata de um objeto alucinado. Essa formação é chamada por Freud de ego [...]. Seu objetivo fundamental é dificultar as passagens de Q que originalmente foram acompanhadas de satisfação ou dor (Garcia-Roza 1984, p. 56).

As ideias presentes no *Projeto* utilizam termos que posteriormente foram revisitados e modificados. A compreensão dos sistemas neuronais tais como descritos acima não foi referência direta para o desenvolvimento teórico posterior da psicanálise, mas também não chegou a ser negada ou refutada.

Naquele que seria considerado o texto pontapé da psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*, Freud 1900/2019), as proposições relacionadas às Qns e os neurônios não foram retomadas; porém, surgem respectivamente como resquício nas noções de *desejo* e *investimento*. A tônica, portanto, muda da catexia<sup>4</sup> de sistemas neuronais para a decifração de um sentido, sentido que, no sonho, se apresenta articulado à realização de um desejo. “O núcleo essencial do texto permanece sendo, porém, o que ficou conhecido como constituindo a primeira tópica freudiana, isto é, a concepção do aparelho psíquico formado por instâncias ou sistemas” (Garcia-Roza 1984, p. 77). Em *A interpretação dos sonhos* Freud retomará a questão da constituição do aparelho psíquico trazendo as concepções dos sistemas *Ics*, *Pcs*, e *Cs* (inconsciente, pré-consciente e consciente).

O consciente (sistema *Cs*), o Ego e o Eu, vale comentar, não se tratam da mesma coisa. No artigo de 1914, *Introdução ao narcisismo*, o Eu será mais centralmente retomado. Aqui, as noções de energia e investimento se concentram na ideia de libido, que não se refere somente ao desejo sexual e genital adulto, mas influencia toda a gama de desejos humanos, sendo compreendida então como *investimento* possível no *Eu* e/ou no mundo *objetal*. Esta oposição, todavia, não se dá logo de saída. “Originalmente, não existe uma unidade comparável ao Eu; este só se desenvolve muito progressivamente. O primeiro modo de satisfação da libido seria o autoerotismo, isto é, o prazer que um órgão retira de si mesmo” (Nasio 1988, p. 48). Neste contexto, o corpo é compreendido enquanto prazeroso no sentido do estímulo sensorial e, mantendo-se a noção anterior, quantitativa e qualitativa, a história dos investimentos libidinais justificaria uma compreensão em fases de desenvolvimento. Mantendo-se a noção anterior, quantitativa, a história dos investimentos libidinais justificaria uma compreensão em fases de desenvolvimento. Se nos *Três ensaios sobre a sexualidade* Freud já havia se debruçado sobre diferentes tipos de escolha objetal, zonas erógenas, inibições e funções reguladoras, aqui nos são apresentadas as ideias de narcisismo primário e secundário.

A alusão ao mito de Narciso coloca em questão o apaixonamento metafórico pela própria imagem, e encontra na psicanálise referência a esses dois

---

<sup>4</sup> Sumariamente, catexia é uma força ou a energia psíquica que se direciona a um determinado objeto por meio de uma representação. Neste período, como herança de seus estudos sobre as afasias, Freud trabalhava com as noções de representação-objeto (e suas imagens tátil, visual, acústica e olfativa) e representação-palavra (imagens acústica, motora, de escrita e de leitura).

momentos distintos do desenvolvimento libidinal: o narcisismo primário, no qual os objetos investidos são as próprias zonas corporais; e o secundário, que corresponde ao investimento do Eu propriamente dito, perpassado por estes objetos. “A criança sai [do narcisismo primário] quando se vê confrontada com um ideal com o qual tem de se comparar, ideal este que se formou fora dela” (Nasio 1988, p. 51). Desta maneira, a criança abandona a posição do narcisismo primário, auto-erótico, passando a fazer investimentos objetais que deslizam e recaem posteriormente no próprio Eu como objeto, o narcisismo secundário. “O Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autocráticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo” (Freud 2010, p. 19), algo que justifique que o Eu seja investido enquanto objeto.

É na esteira do narcisismo e desta nova ação psíquica que Lacan (1995) propõe o *Estádio do espelho* como recurso para abordar este momento inaugural do Eu em que, por meio da percepção e assunção de sua própria imagem, o *infans* (como geralmente é referida a criança neste momento, anterior à sua entrada no simbólico e ainda aquém do estatuto de sujeito) se dá conta de sua totalidade e unidade corporal. Isso porque a experiência humana é compreendida pela psicanálise como, primeiramente, marcada por uma indiferenciação de si e o mundo, ou como é frequentemente referenciado, um corpo *espedaçado* (Jorge 2008, p. 45). Neste ponto, é de extrema importância que façamos uma distinção entre isso que geralmente identificamos como o Eu auto-reflexivo, referido por Lacan enquanto *moi*, e o Eu como sujeito do inconsciente, o *Je*. O primeiro está circunscrito enquanto possibilidades de expressão do segundo, numa constante tentativa de acordo com os mecanismos de recalque e repressão.

“A função do estágio do espelho revela-se para nós, [...], como um caso particular da função da imagem, que é estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade ou, como se costuma dizer, do Innenwelt com o Umwelt” (Lacan 1995, p. 100). A diferenciação entre um mundo interior (*Innenwelt*) e exterior (*Umwelt*) seria então esta função intrínseca à percepção, que modifica gradativamente a experiência esparramada do *infans* e marca a constituição do Eu (*moi*) enquanto unidade imaginária. A percepção da *diferença* – e sua assunção a partir da representação na linguagem (no significante) – seria então primordial para a constituição do sujeito.

Este momento de identificação da imagem no espelho é uma metáfora para aquilo que seria, na verdade, um processo gradual: uma fase que consiste na identificação da criança com o próprio corpo e a posterior diferenciação desta e o mundo objetal. Neste processo, o próprio Eu torna-se um objeto de investimento psíquico a partir dessa imagem que gradativamente se forma: uma correspondência e anteparo ao narcisismo secundário freudiano. Imagem esta que não é necessariamente relacionada ao campo visual, como sugerem os termos recorrentemente empregados. Se as imagens são parte considerável e preponderante deste processo, seu cerne é o retorno que a experiência com o outro dá à criança, acabando por reiterar sua distinção, num processo gradativo em que há a captação especular de sua própria imagem a partir de seu reflexo e retorno a partir do convívio com o outro.

No que há de metafórico no Estádio do Espelho, o *outro* surge como suporte para este reflexo, que propiciará a formação da imagem do Eu nesta demarcação das bordas, do contorno do corpo, da assunção de identificações, “numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte que constituída” (Lacan 1995, p. 98). O Eu, portanto, não é um dado biológico, mas se apresenta como produto de uma relação dual que, num determinado tempo do processo, passa a requerer o reconhecimento do *outro*. Este processo, que é mediado pela fala e pelos significantes da linguagem, terá como efeito posterior a emersão do sujeito lacaniano. Há, portanto, uma diferença entre aquilo que se compreende como Eu (efeito desta relação imaginária e dual) e o sujeito (tributário do funcionamento simbólico a partir da linguagem).

Se para Lacan um significante é o que representa o sujeito para outro significante, isso se dá na medida em que *um* significante não apresenta, isoladamente, poder de representação do sujeito e requer, continuamente, a remissão a *outro* significante. Para Lacan, o significante é, de saída, binário, par, parelha, e o sujeito emerge enquanto *intervalar*, lugar de escansão entre dois significantes (Jorge 2008, p. 105).

Na citação de Jorge, portanto, compreende-se de modo claro que o sujeito não é inato: ele se constitui.

Os conceitos de Eu, subjetivação e estádio do espelho serão utilizados, a seguir, como possíveis pivôs entre a psicanálise e a análise musical formando espécie de simbiose entre esses domínios aqui inter-relacionados. A emergência do Eu inconsciente, ou seja, a subjetivação, em especial a proposta de uma leitura

da subjetivação em música, será fundamentada no texto de Schwarz (1993) complementado com outros autores descritos a seguir.

### 3. Subjetividade de escuta em David Schwarz

Se o *Estádio do Espelho* é, portanto, geralmente abordado de maneira associada à ideia da imagem ou ao apelo visual da experiência, estímulos aurais também concorrem nesse processo, ou seja, as sonoridades também marcam essa ação construtiva da auto-percepção e de identificação. “Para Lacan, o *infans* experimenta estruturas imaginárias após o nascimento e antes da aquisição da linguagem. Estas estruturas imaginárias começam com a falta de diferenciação entre o *Eu* (ainda não percebido como tal) e o mundo, e se movem através de diferenciações acústicas e visuais” (Schwarz 1993, p. 26). Neste movimento de diferenciação, que caracteriza uma dialética entre alienação e separação desta imagem, entre tomar para si esta determinação que vem na imagem refletida pelo outro e o estranhamento que resulta no distanciamento dessa imagem, começa a formular-se, como que num ponto ideal, isto que vem a compreender-se como o *Eu*.

Mas como isso poderia nos dizer da relação do sujeito com a música? Traçar a relação histórica do corpo com as sonoridades seria primordial, e nesta direção gostaríamos de lembrar que a audição é o primeiro sentido a atingir maturação no desenvolvimento do feto e, portanto, poderíamos inferir que as sonoridades têm íntima relação com esses momentos inaugurais da realidade psíquica. Os desenvolvimentos recentes da teoria psicanalítica propõem que, logo após o nascimento, um dos objetos que constituem a primeira experiência do *infans* seria a *voz materna* (sendo compreendida aqui como a voz de quem cumpre função cuidadora, provedora, vista a condição de insuficiência e dependência do recém-nascido). Schwarz aponta que a percepção da voz materna configuraria uma experiência primária do *infans* com o mundo, uma das primeiras maneiras de integração de sua experiência com a realidade; o estado inicial deste processo, porém, seria percebido como uma união, faria parte do *sentimento oceânico* de indivisão eu/outro.

Associada à presença e ao suprimento de suas necessidades mais básicas, a voz recobriria então o corpo do *infans* nisto que Kaja Silverman (1988) denominou “envelope sonoro”. Segundo Silverman, o envelope sonoro seria

ligado às experiências satisfatórias do *infans* com a musicalidade da linguagem e, de certa maneira, com o caráter prazeroso próprio ao estímulo sonoro (e às experiências/contato com o outro e o mundo que possuem referenciais sonoros). Esse entorno aural criaria um referente acústico ligado à memória dessas experiências satisfatórias, antes que esta opere a castração simbólica.

A musicalidade da fala, anterior à emergência das significações que ela posteriormente comporta, traria consigo um traço que acompanha a escuta do objeto sonoro-musical: este seria uma possibilidade de recobrar e vivenciar eventos pré-simbólicos, anteriores à instituição do *Je*. “Para nós, ouvir música como uma tentativa, na interioridade da ordem simbólica, de ouvir ecos deste som-ainda-sem-significado, é construir uma fantasia de subjetividade musical” (Schwarz 1993, p. 25). Como nos adverte o autor em seu texto, o envelope sonoro é uma reconstituição simbólica, a partir da linguagem, de eventos que seriam pré-simbólicos, anterior à entrada do sujeito na linguagem; nas proposições da psicanálise lacaniana, seriam, portanto, anteriores ao próprio sujeito. Uma das faces do processo de subjetivação para Lacan, ou a emergência do *Je*, sujeito do inconsciente (pressuposto para o *moi*, associado à consciência), está relacionada à entrada num modo de funcionamento simbólico e às impossibilidades de representação do registro da linguagem (assim como a censura a determinadas formações ideativas e outros mecanismos que não serão explorados nesta oportunidade).

Interessado em constituir uma teoria de subjetivação para a música, Schwarz fará então uma transposição desses eventos, recuperando as noções de envelope sonoro e espelho acústico, relacionando-os aos fenômenos musicais. “A questão neste estudo de Adams e Reich é mostrar que a música pode refletir os eventos psicológicos do envelope sonoro e do espelho acústico como momentos em que nos constituímos como sujeitos ouvintes” (Schwarz 1992, p. 27). Os fenômenos sonoros poderiam, de certa forma, evocar esta anterioridade de eventos da vida psíquica, isto é, aqueles que precedem a subjetivação – entrada no simbólico que advém com a assunção da linguagem.

Uma possibilidade de compreender ou relacionar a subjetivação é fornecida por Schwarz em sua análise da obra *Nixon in China* (primeira ópera composta por John Adams em 1987 com libreto da poetisa norte-americana Alice Goodman). Schwarz propõe que a ausência de relações dialéticas entre os elementos sonoros que constituem o tecido musical dos primeiros compassos da

obra resultaria numa saturação da repetida escala de Lá menor (Ex. 1), criando, portanto, uma “ilusão de puro material básico, despido de significação estrutural” (Schwarz 1992, p. 30), remetendo à experiência do envelope sonoro pré-simbólico. Esse ambiente sonoro nesse momento introdutório da ópera, ainda não articulado pela percepção de um sentido discursivo, remeteria ao senso de reunião com a musicalidade da voz materna, antes que esta voz seja impingida pelo significado.

**NIXON IN CHINA**

PIANO-VOCAL SCORE JOHN ADAMS  
libretto ALICE GOODMAN

**ACT I, SCENE 1**

SCENE 2: PAGE 52 / SCENE 3: PAGE 131

①

⑥

**Exemplo 1:** John Adams, *Nixon in China*, redução para piano dos compassos 1-10

A repetição desse fragmento (uma única escala) reiteraria, após alguns compassos, a previsibilidade de padrão que permite, no processo de escuta, certa identificação e alienação *no* material sonoro. Neste sentido, a escala tomaria o contorno de uma totalidade e não de uma condição momentânea dentro da harmonia tradicional cujo desdobramento revelaria uma função cadencial. Essa ausência inicial de oposições e relações dialéticas internas ao discurso musical,

assim como a proximidade de uma totalidade que essas ausências evocam, resultaria num simulacro do envelope sonoro, recolocando em cena a experiência primária e pré-simbólica com a voz que representa o sentimento de indiferenciação entre o *infans* e o mundo objetal muitas vezes referenciado como *sentimento oceânico*.

“Cada separação do *eu* e o mundo traz a criança para mais perto da linguagem, da socialização, e a distancia cada vez mais da totalidade que o *envelope sonoro* representa” (Schwarz 1992, p. 30). No caso de *Nixon in China*, estes eventos de separação se dariam no momento em que somos arremessados para fora da previsibilidade da repetição inicial. Ao sermos surpreendidos por uma citação wagneriana (ainda que não se a reconheça, nomeadamente, enquanto citação), o ouvinte, que por um momento se acreditava produzindo aquilo que ouve, é então marcado por uma *diferença* entre aquilo que antecipava e o discurso musical realizado (aqui tomado como o discurso do outro). Esta separação entre Eu e objeto sonoro, efeito da marca causada pela diferença deixada pela convenção, fornece à escuta a ilusão de criação de um elemento estrutural. Desse modo, há a saída de um nível pré-simbólico que percebe simplesmente um material básico e caminha ao simbólico no qual as articulações estruturais se fazem presentes.

É neste movimento de separação entre Eu e objeto (da psicanálise) que o objeto (da música), anteriormente material básico, é alçado à própria categoria de estrutura generativa. Podemos aventar a possibilidade de que, identificado então um primeiro objeto, um primeiro *significante* musical, a partir de então se possa colocá-lo *em relação* e só então podemos dizer da possibilidade de um sentido. A instituição de uma binariedade, ou de uma relação dialética entre diferentes significantes, forneceria a possibilidade de instauração de estruturas imaginárias, tais quais no Estádio do Espelho. Adiante, é neste entre-significantes que estaria a subjetividade.

O que realmente marca este momento de ruptura como um espelho acústico é a forma indireta em que Adams cita através de textura, orquestração e harmonia. Se sua música envolvesse citações reais, claramente articuladas, então a oposição binária entre o texto como obra monumental e o ouvinte permaneceria intacta. A citação teria funcionado como clara referência cruzada entre uma obra e outra. A música de Adams reencena um evento sonoro na estrutura de nossa subjetividade através de suas estilísticas pseudo-citações emergindo da própria música – mostrando a convenção social saindo diretamente do envelope sonoro (Schwarz 1993, p. 34).

Esta reencenação do *espelho acústico* seria um efeito de determinadas estruturas e representações musicais, mas como nos lembra Schwarz, “não todas e nem sempre”. O que é importante frisar aqui é que, a partir de recursos composicionais, que se fundamentam nos modos de reconhecimento e nomeação (repetição, pergunta-resposta, etc.), pode-se moldar uma experiência que ressoa o processo de subjetivação tal qual compreendida pela psicanálise, e propõe que tal efeito também se dá, em determinados momentos, como resultado da escuta musical, delineando uma teoria da subjetividade de escuta para a música. O sujeito, para a psicanálise lacaniana, é efeito de uma operação simbólica da qual a linguagem é tributária.

É claro que precisamos levar em consideração também os marcadores culturais que podem incidir na música. Estes, quando for o caso, agirão como balizadores na experiência egóica, reemitindo-os para a instância da linguagem, do posicionamento do Eu diante de um objeto e suas conseqüentes considerações e racionalizações. A escuta de uma peça de inspirações armoriais, por exemplo, pode agir em diferentes indivíduos como uma remissão que marca uma diferença com aquele que ouve, ou o exato oposto: o reforço na identificação com a *emissão* da mensagem. O desconhecimento de tal característica, porém, não impediria a requisição de significação que é feita pela escuta. Ainda assim haveria *algum* sentido a ser experienciado pelo ouvinte.

A proposta de Schwarz, portanto, não ignora a incidência dos traços culturais na música, nem do fato de que esta é repleta de (senão constituída exclusivamente por) nossos constructos simbólicos, que nos permitem organizar o conhecimento musical teórico ou representativo, mas leva em consideração que ouvir música é incorporar uma diversidade de processos de escuta, e somente assim poder-se-ia pensar seus efeitos de subjetivação. Esta pode, ou não, fazer remissões extrínsecas ao fato musical, com ou sem o reconhecimento daquele que a ouve: ainda assim seriam processos que emulam uma estruturação psíquica anterior, vista aqui como um *processo* de subjetivação. “Subjetividade, na música, assim como em qualquer outro lugar, é intermitente e audível somente por um momento, enquanto certos limiares são atravessados e enunciados” (Schwarz 1993, p. 26).

Tomando como exemplo a obra *Come Out* (1966), de Steve Reich, podemos perceber o processo de subjetivação com o sentido inverso, ou seja, partindo da significação verbal para atingir o som primal pré-simbólico não mediado pela

fala. Escutando o trabalho de *phasing* (procedimento de dessincronização ou defasagem) em *Come Out* acompanhamos o deslizamento da palavra, em toda sua inserção no campo simbólico e cultural, até o esfacelamento do significado pela reiteração dos elementos musicais que passam a se organizar e se impor à escuta.

O mote dessa composição deu-se no contexto de duas revoltas ocorridas em Nova Iorque em 1964 e 1965<sup>5</sup>, revoltas estas motivadas pelo racismo explícito e brutalidade dos policiais do Harlem (Beta 2016, s.d.). A peça tem início com a frase “*I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*” enunciada por Daniel Hamm e gravada por Truman Nelson (ativista dos direitos humanos que, posteriormente, daria essas fitas a Reich). A frase de Hamm tentava contar a punição física que recebera da polícia na tentativa de fazê-lo confessar ter assassinado uma refugiada húngara no bairro nova-iorquino Harlem (Beta 2016). A citação é repetida duas vezes e, a seguir, apenas a frase “*come out to show them*” é editada, por Reich, em *looping*. Todavia, além dos aspectos político-sociais envolvidos na composição da peça, é interessante notar o procedimento de criação usado por Reich. Não se trata de um *looping* simples, mas de um processo de saturação semântica engendrado por um percurso que vai do uníssono à completa destruição do significado literal da frase verbalizada. Essa desconstrução passa pelo eco, imitação, sobreposição de duas, três, oito “vozes” até atingir uma espécie de cluster sonoro no qual a percepção literal da frase não é mais possível. Esse caminho é basicamente viabilizado pela edição estereofônica feita por Reich que, como subproduto, gera ainda um efeito percussivo imprevisto percebido, justamente, pela defasagem dos áudios nos dois canais estéreos. Ao final da obra, que tem duração de cerca de 13 minutos construída a partir de um fragmento de quatro segundos (Ex. 2), não resta mais a inteligibilidade das palavras, mas uma música engendrada por inflexões sonoras e ritmo.

---

<sup>5</sup> A respeito do contexto histórico-social da revolta *The Little Fruit Riot* (1964) e o subsequente processo *The Harlem Six* consultar o livro de Truman Nelson intitulado *The Torture of Mothers*, publicado pela Beacon Press em 1968. As respectivas entradas (em inglês) na *Wikipedia* fornecem boa síntese sobre esses movimentos. Daniel Hamm, com outros cinco jovens negros, foi injustamente condenado e cumpriu pena até 1974, quando foi solto após aceitar um acordo com a promotoria admitindo homicídio culposo (Beta 2016).

Por meio da reiteração, a frase “*Come out to show them*” (deixar sair [o sangue] para mostrar a eles), pouco a pouco, perde seu referencial no campo semântico. Distanciando-se da esfera do significado, gradativamente se torna pura materialidade sonoro-musical. Se o *phasing* em *Come Out* desse a “volta completa” e reencontrasse a diacronia rítmica da palavra falada, seria reinserido no campo semântico. Sairíamos da condição de sujeitos da escuta e retornaríamos à de sujeito da linguagem.

Paralelamente, a obra permite uma interpretação metafórica, ou seja, compreender a superposição do mesmo fragmento sonoro como o sangue que jorra das feridas de Daniel Hamm, iniciando com algumas gotas (frase em uníssono) até atingir uma hemorragia descontrolada (cluster sonoro). Obviamente, essa interpretação só seria possível para um ouvinte conhecedor do contexto inspirador da obra. No entanto, metáforas à parte, a análise da peça ao encontro da saturação semântica saindo do domínio do significado e atingindo a fase pré-simbólica é uma análise de efeitos-ideais. *Come Out*, entretanto, é uma peça de difícil audição completa e ininterrupta para uma plateia leiga. O efeito de defasagem sobre a fala gravada é por vezes incômodo, reconvocando as defesas do Eu auto-reflexivo e impedindo que este se reconheça e se aliene no objeto sonoro.



**Exemplo 2:** Steve Reich, *Come Out* (1966) – transcrição rítmico/melódica aproximada da frase posta em *looping* durante a composição

As considerações sobre essas duas obras (*Come Out* e *Nixon in China*) apontam para sentidos distintos de um mesmo processo de subjetivação. Em *Nixon in China*, parte-se do nível pré-simbólico em direção à significação promovida com a mediação da linguagem verbal. Em *Come Out*, o sentido é invertido, pois o referencial linguístico é desconstruído pela saturação semântica e, assim, atinge-se o nível pré-simbólico. Desse modo, seja em uma música estritamente instrumental ou em uma peça que possua alguma referência na linguagem, a chave interpretativa é que surjam elementos sonoros passíveis de serem impregnados de sentido. Se não há oposição, estamos no polo oceânico do *envelope sonoro*. Inversamente, existindo oposição, haverá um vetor de significado

entre dois significantes, e cá estamos no campo do sujeito. Esta identificação prescinde de conhecimentos técnicos ou treinamento, mas certamente a familiaridade com diversas musicalidades facilitaria o processo de entrada nisto que seria um modo de subjetivação propiciada pela escuta.

Em *Minimalismo e Psicanálise*, Azevedo (2007) considera, por exemplo, que nesta forte corrente estilística de meio de século o caráter repetitivo, “hipnótico”, causaria um esfacelamento da instância do Eu. A maneira como o minimalismo tece seu discurso e a ausência de elementos de grande contraste causaria um reforço na percepção do ouvinte enquanto sujeito produtor de discurso, encontrando satisfação na própria reiteração discursiva. Percebemos, também, que a forma como o minimalismo trabalha elementos novos, que surgem internamente ao próprio tecido musical, criando um sentido interno frequentemente unívoco, agregativo, e não de oposição, deixaria de convocar o *moi* (sujeito da consciência) a apresentar-se. Este desinvestimento na instância do eu *moi*, refrearia, ou ao menos restringiria, o engendramento de considerações individuais a respeito da obra e das relações do sujeito e do objeto da escuta com o meio sócio-cultural, alterando o *lugar* do qual se escuta. Esse impedimento ocorreria dada a posição de centralização da experiência e auto-reflexão (racionalização e intelectualização) ocupada pelo *moi*. Todavia, a possibilidade de racionalização e juízo ficaria mantida como um *a posteriori* desta experiência de descentralização: seria possível recobrar e tentar elaborar a experiência pelas vias da linguagem.

Valendo-se dos conceitos da psicanálise apresentados anteriormente e tendo por base a proposição de Schwarz da junção destes ao plano da escuta da música, a seguir consideraremos outra obra de Steve Reich com o intuito de melhor ilustrar essa articulação.

#### 4. *Proverb*

A partir das considerações anteriores, prosseguiremos com a análise de *Proverb* (1995), de Steve Reich. *Proverb* foi composta para três sopranos, dois tenores, dois vibrafones e dois órgãos eletrônicos. A peça estrutura-se a partir da frase “*How small a thought it takes to fill a whole life*” (quão pequena precisa ser uma ideia para preencher uma vida toda). A citação é retirada da antologia de escritos de Ludwig Wittgenstein intitulada *Culture and Value* (Reich 1995, p. 3). Percebe-se na obra o uso de procedimentos imitativos e longas notas pedais. Esses





**Exemplo 4:** Steve Reich, *Proverb*, c. 12–19 – “Defasagem” conseguida pelo deslocamento métrico entre as vozes em procedimento imitativo

Acentuando-se o caráter melódico, o texto passa a se desligar de seus referentes linguísticos. Mantendo uma relação tênue entre a previsibilidade da repetição canônica da escala e a imprevisibilidade dos tempos e permanências das dissonâncias resultantes, Reich nos mantém naquele limiar pré-simbólico do *envelope sonoro* (este caráter será reforçado adiante, mas retomaremos este ponto) variando entre o esfacelamento do significado literal do texto em sonoridades mais ou menos ásperas e o retorno ao sujeito com a compreensão textual.

Essa recursividade advinda do manejo do material inicial permite-nos vivenciar mais demoradamente as diversas relações harmônicas entre elementos que já foram apresentados, as diversas maneiras pelas quais uma mesma sequência pode, a partir de seus próprios elementos constituintes, interferir-se e modificar-se até que a tensão seja novamente resolvida no intervalo de quinta justa. A adição da terceira voz soprano intensifica tal efeito. O texto, assim, de certa maneira perde sua força enquanto eixo de sustentação; à medida em que o tecido musical se complexifica e nos convoca ao empenho da atenção em seus elementos, a dimensão simbólico-textual dá lugar a um maior investimento das sonoridades que nos são oferecidos à percepção.

Estaríamos então, a partir das proposições de Schwarz, no polo pré-simbólico da experiência com os sons. A partir de um único elemento estruturante, Reich nos atravessa com as diversas relações possíveis numa lógica ainda interna ao discurso. Mesmo que estas relações se tornem mais complexas, a simplicidade do material inicial e a forma com que é trabalhada permite que a escuta se mantenha associada ao objeto escutado, alçando pouco a pouco o ouvinte à condição de escuta-emissora, dando assim entrada no *espelho acústico*.

No compasso 58, porém, a súbita apresentação de duas vozes tenores (Ex. 5) rompe este ciclo: tanto o da previsibilidade musical como de identificação do

sujeito ouvinte e sua alienação ao objeto. O processo de subjetivação ainda em curso é interrompido pela interferência do tratamento “gregoriano” dado a Reich para este novo elemento B, que nos remete imediatamente aos sentidos que nos informa a cultura; emerge do tecido musical a marca do referente simbólico que re-convoca à cena o Eu (*moi*).



**Exemplo 5:** Steve Reich, *Proverb*, c. 58–62 – tratamento em terças e quintas como ponto de apoio, remetendo à sonoridade da escola de Perotin

Repentinamente estamos ambientados num plano religioso, numa referência externa ao universo musical que vinha sendo proposto até então, re-amarrando o próprio sentido da nomeação da peça: o provérbio. Este rompimento da relação escuta-emissão a partir de um referencial extrínseco, culturalmente localizável, nos reintegra à centralização do *moi*, à capacidade de denominar uma possível referência de que “há um outro”, este que surge no tecido musical a partir da marca da convenção, causando uma cisão na experiência a partir da percepção de uma *diferença*.

Reich, porém, opera aqui uma verdadeira vetorização de sentido a partir de signos musicais e linguísticos: se o provérbio e o canto gregoriano estão associados, em nossa vivência e memória (nosso ouvido histórico) às formas sacras de expressão musical, estes na verdade são lembrados e trazidos à tona para depois serem destituídos de seus atuais lugares na cultura. A frase inicial retorna com os trabalhos de aumentação e sobreposição cada vez mais complexos, impulsionados pelo trabalho rítmico que a adição dos vibrafones trazem ao timbre e à textura musical.

Se somos reposicionados, temporariamente, como indivíduos da cultura na escuta dos referentes trazidos pelos tenores, logo somos remetidos, novamente, à busca por sentido articulada pelo retorno de A, nas dissonâncias e consonâncias das sopranos: imprevisíveis, porém ainda estranhamente familiares.

A mesma frase inicialmente trazida pelos tenores, aquela que nos remetera ao ambiente eclesiástico, é repetida a partir do compasso 161 pelos vibrafones. Ao mesmo tempo que recorre à familiaridade do material temático, a escolha incomum de timbre para essa re-exposição de (B) arremessa a frase para fora daquela primeira ambientação, nos lembrando que não é, necessária e somente, a organização de alturas e ritmos que configuram o “gregoriano” enquanto signo: é a associação do timbre das vozes masculinas a estes caracteres que nos permitem distingui-lo enquanto um índice cultural e como marca representativa. Ao repetir o mesmo material num instrumento percussivo, ainda que de alturas definidas, Reich acaba por despir o tema de sua batina e institui, dentro do próprio discurso musical, um novo sentido. O caráter não deixa, porém, de ser dogmático de alguma maneira, no sentido de que propõe sustentar, na sua relação com o texto, uma verdade.

Resumindo o que ocorre até então, temos um início no qual somos convidados a produzir o discurso musical *conjuntamente* à escuta, a partir da simplicidade e reiteração do material. Na sequência, a estranheza das sobreposições, até então, não é limítrofe, ou seja, não faz com que deixemos de nos identificar com o material sonoro. Temos, em seguida, a marca da convenção trazida pela referência à tradição “litúrgica”, que depois somos convidados a ressignificar no momento seguinte com o tratamento em bloco do texto inicial. Neste jogo de referentes intrínsecos e extrínsecos, somos convidados pelo discurso musical a produzir uma subjetividade outra, um deslocamento possível. Uma subjetividade de escuta, ou um *sujeito-ouvinte*, como nos propõe Schwarz, como efeito da articulação num sistema simbólico que está, gradativamente, sendo proposto e informado a quem o escuta. Reiteramos que isso tudo se dá a nível de *possibilidade*.

Adiante, presenciamos o retorno, como que uma certa insistência, de (B), que gradativamente se dilui na textura de A e cria, com esta, inter-conexões que acabam por modificar seu sentido. A obra não é um todo contido em si, mas usa exatamente a referência extrínseca para que possamos integrá-la a um (outro) sistema simbólico, tal qual está sendo proposto pela peça em sua totalidade. Pouco a pouco, B se desvanece em sua imposição diferencial, sofrendo gradativamente modificações rítmicas e cedendo às proposições “éticas” sugeridas por A, sendo, conseqüentemente, integrado à experiência do sujeito-ouvinte não mais como uma referência externa, que o re-convoque à posição de

Eu (*moi*), mas como resultado já incorporado, interno ao discurso ouvido, na proposição de criação desta subjetividade outra.

É importante, neste ponto, salientar que esta subjetividade outra se dará dentro das possibilidades do *Je*, como forma de articulação possível do indivíduo àquilo que, nele, não encontra possibilidade de simbolização a partir dos referentes da linguagem verbal. Em última instância, consideramos que este processo será sempre uma articulação entre um discurso outro (uma alteridade proposta musicalmente) e certas precondições dadas pelo modo como está estruturado o *Je*, sujeito do inconsciente do ouvinte. Cada análise interpretativa deste fenômeno seria, então, genérica, no sentido de que os resultados deste processo seriam, no limite, experiências pessoalíssimas e, precisamente por sua natureza, intraduzíveis noutro sistema de simbolização (a linguagem, enquanto descritiva e referenciada por sua própria rede de significantes, se circunscreveria a esta impossibilidade de expressão representativa).

Aproximando-se do fim da obra, porém, Reich nos relembra ainda que, no encontro destes dois materiais “primordiais” com os quais trabalha, mesmo que um tenha prevalência, ambos acabam por se afetar: antes do fim, reencontramos A com organizações que ecoam B. Tanto por uma semelhança rítmica, que sugere uma métrica ternária, quanto pela organização em terças que, se em B eram sobrepostas, neste momento surgem como elemento sequencial-harmônico, resultando no intervalo Fá#–Lá#, que finalmente encontra função cadencial e se resolve na quinta justa Si–Fá#.

Isso, por fim, caracteriza a possibilidade de instauração de um *sistema*, no sentido de que são necessários mais de um elemento posto em relação a outro, para que haja formulação de algum sentido possível. Internamente, o jogo de afetações internas entre A e B acaba por ser um protótipo daquilo que acontece também entre discurso musical e ouvinte: afinal a relação obra-ouvinte somente poderia se dar num espaço intersubjetivo.

## 5. Considerações Finais

Todo evento sonoro-musical suportaria, de certa maneira, a *possibilidade* de leitura enquanto fenômeno. Ainda que extremamente ancorado no decorrer sócio-histórico (que viabiliza o desenvolvimento, estabelecimento e posterior reconhecimento de uma determinada linguagem musical; ou as associações

possíveis de certas características instrumentais/tímbricas que, após estabelecidas pelo senso comum, adquirem significados extra musicais, como, por exemplo, a marcialidade dos metais, o romantismo das cordas, etc.), o enganchamento da escuta, dado a partir de precondições de musicalidade individual (que seguem, porém, características gerais), seria então este convite a vivenciar questões que, em última instância, se referem o sujeito da escuta e sua anterioridade. Esta posição, ou situação subjetiva anterior, seria atualizada num sistema simbólico outro, possibilitado exatamente pelo caráter de apresentatividade<sup>6</sup> dos elementos musicais, tendo como resultado uma possibilidade de alteração momentânea de posição subjetiva.

As proposições de Schwarz talvez pareçam por demais representativas ao tentar associar tão diretamente estruturas sonoras a eventos psíquicos primários, mas lançam luz nos intrincados mecanismos psíquicos da compreensão de um objeto sonoro. Se as mecânicas fisiológicas envolvidas no processo são, por um lado, já conhecidas, talvez esteja neste salto para o (re)conhecimento objetal (e, a partir dele, o vínculo que possivelmente o ouvinte cria com o objeto a partir do investimento libidinal) uma interessante abordagem para os processos de surgimento de sentido como um efeito *da* subjetivação a partir de um objeto sonoro. Se o sentido é sempre efeito de um sujeito, seria necessário pensar tanto neste sujeito quanto na intrincada relação entre os significantes musicais aos quais este é submetido pela experiência de escuta.

Dizer que o ouvinte, ao escutar uma peça repetitiva (ou que simplesmente cumpra bem este papel de “fisgar” a atenção) se encontra no *envelope sonoro* é uma abstração teórica, uma hipótese a partir de certa semelhança formal entre a fruição musical e este momento anterior do psiquismo, que se relaciona às sonoridades do mundo e sua dimensão de satisfação e prazer corporal, anterior ao seu enlace simbólico. Como efeito, essa aparência de similaridade traria uma diminuição de investimento na instância egóica, reguladora da experiência e atrelada à linguagem verbal. Afinal, nessa experiência de escuta-ideal, levamos em consideração que há um hiper-investimento de uma função perceptiva que também está associada a outros mecanismos, como alerta e defesa. As

---

<sup>6</sup> A opção pelo termo é em referência ao pensamento de Susanne Langer, que percebe no símbolo musical um caráter de *apresentação*, em oposição à *representação* da linguagem, o que garantiria ao significante musical uma característica de possibilidade/potência de significação: se ofereceria enquanto materialidade para suportar um sentido.

sonoridades são parte da imagem e da localização ambiental, cujos diferentes estímulos convocam diferentes reações e reflexos, e todo som que exceda um certo limiar dispara uma série de reações corporais.

Mas, e quando durante a fruição da obra ocorre exatamente um rebaixamento da intensidade de todos os outros estímulos redimensionando, assim, a escuta? De certa maneira, essa situação já é um recorte na experiência corporal nesta dimensão da resposta ao estímulo, uma arregimentação do corpo como resultado sócio-histórico-cultural. Se há a possibilidade, devida às circunstâncias (seja um concerto, uma escuta caseira, um show, um rito), do rebaixamento desse estado de alerta que o estímulo gera no corpo, o material sonoro poderia ser vivido como que central na experiência. Há, de certa maneira e como possibilidade, um rebaixamento de investimento nas camadas que respondem ao funcionamento da consciência, e um conseqüente aumento nas perceptivas e pré-conscientes. Freud, em *A Negativa*, nos adverte que as faculdades perceptivas não são meramente passivas, como que acontecendo em automático. “O ego envia periodicamente pequenas quantidades de catexia para o sistema percentual, mediante as quais classifica os estímulos externos e então, depois de cada um desses avanços experimentais, se recolhe novamente” (Freud 1995, p. 270).

No contexto da reflexão acerca do juízo e da ação intelectual, a síntese dos estímulos externos situa o indivíduo e o conduz ao agir motor. “Julgar é uma continuação, por toda a extensão das linhas da conveniência, do processo original através do qual o ego integra as coisas a si ou as expõe de si, de acordo com o princípio do prazer” (Freud 1995, p. 270). Este “sim” que o ouvinte diz ao objeto sonoro revoca, sob certa ótica, o envelope sonoro do qual se utiliza Schwarz e a *afirmação* do objeto como substituto da união e indiferenciação arcaicas do psiquismo. Neste caso de uma subjetividade de escuta, talvez poderíamos dizer de uma emulação de re-união.

Se anteriormente nos referimos a este estado como um rebaixamento da consciência, é porque ela não deixa integralmente de constar: este material ao qual a escuta se volta fornece elementos suficientes para que ainda assim haja uma organização de expectativa. Talvez pareça redundante dizer, mas há *alguém* que vivencia esta expectativa, portanto a realidade não é transportada para aquilo que se vive à deriva perceptiva, pura e somente; mas sim levemente alterada, direcionada pelas relações entre elementos musicais (e sob a ótica aqui

apresentada, musicantes), influenciada por uma estrutura que está sendo escutada enquanto também tecida. Ainda há a articulação daquilo que é experienciado numa compreensão discursiva.

Estar consciente, é, em primeiro lugar, um termo puramente descritivo, que repousa na percepção do caráter mais imediato e certo. A experiência demonstra que um elemento psíquico (uma ideia, por exemplo), não é, via de regra, consciente por um período prolongado. Pelo contrário, um estado de consciência é, caracteristicamente, muito transitório (Freud 1995, p. 27).

Retomando ainda a ideia desta tecelagem sincrônica do discurso vivido, outro ponto interessante da proposta de Schwarz é pensar que, como resultado dos efeitos de *envelopamento*, ocorre uma espécie de “confusão”, no receptor, no que diz respeito às dimensões poiética e estésica. Por vezes e em determinadas circunstâncias, a experiência de escuta se daria em ambos os níveis, numa ilusão de *poiésis*, a partir de uma identificação exacerbada do receptor com um objeto sonoro. Determinadas sequências harmônicas, já muito acostumadas ao ouvido (o que quer dizer também: com um repertório interno de representações, soluções cadenciais possíveis, enfim, todo um apanhado mnêmico de vivências musicais), cumpririam exemplarmente bem este papel; assim como, por exemplo, a repetição exacerbada de determinados gêneros da música eletrônica, na qual se encontram excelentes exemplos da manutenção desta “captura” egóica a partir de uma reiteração satisfatória, por um lado, e a sustentação e prolongamento da expectativa do outro.

Há um tempo circula na Internet o vídeo de um concerto da *North State Symphony* em que, na brusca transição entre segundo e terceiro movimentos do *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, uma senhora grita. Stravinsky nos deixa em suspenso, na última e doce frase da *Princesa Khovorod*, tocada pelo clarinete, e entra na *Dança infernal do Rei Kastchei*, com um súbito ataque fortíssimo da orquestra. O excesso de estímulo (que, na verdade, é assim recebido, mas deve ser visto também como consequência de uma construção formal, pois se há preparação, não é vivido enquanto excesso, mas sim como desdobramento esperado) exigiu uma resposta que, naquele caso, foi incontrolável e causou um reflexo no corpo, encontrando descarga na emissão de som. Neste confundir-se com a emissão daquilo que é escutado e na subsequente quebra absoluta da expectativa, Stravinsky relembra (e reivindica) à plateia a autoria da obra.

As possíveis associações entre a análise musical e os conceitos de subjetivação, estádio do espelho e envelope sonoro aqui apresentados têm, também, a intenção de trazer à discussão novas formas de compreensão para a música. Uma escala, como as aqui consideradas nos exemplos de Reich e Adams, com a abertura ao campo da psicanálise e articulação com os conceitos provenientes desse domínio, adquire outra significação para além de alguma terminologia convencional dependendo da taxonomia usada pelo analista. Dessa maneira, no lugar de simplesmente ser classificada como escala X ou modo Y, essas formações sonoras serão compreendidas a partir dos efeitos que impingem àqueles que as percebem.

É possível observar na leitura de artigos e livros que compõe a literatura acadêmica da área de música que alguns autores já propõem pensar a análise e teoria da música em suas possíveis relações com as teorias sociais (Shepherd 1991, 2003; McLaren 2000; Morgan 2003; Hannien 2004) e da psicologia (Wintle 2003). Nessa abordagem, o foco nos detalhes da obra ou da escritura composicional se dá em associação com uma compreensão mais ampla do contexto social e histórico que engendram o comportamento musical. Subscrevendo esse enfoque, neste artigo, ao propormos uma aproximação com os conceitos da psicanálise, tentamos abrir a possibilidade para a convergência entre as estruturas observadas no discurso musical e as capacidades psicocognitivas do sujeito que escuta e, por conseguinte, dá sentido àquilo que escuta. Entendemos que nossa aproximação é ainda inicial; há uma diversidade de relações ainda a serem exploradas entre a estrutura musical (a dizer, a intrincada trama que se revela na tétrade harmonia, melodia, ritmo e timbre) e a subjetividade. Entretanto, compreendemos que articulações entre esses campos de estudo podem contribuir para ampliar modos de entendimento sobre como se formula a significação em música.

## Referências

1. Azevedo, Renata Mattos. 2007. Minimalismo e psicanálise. *ICTUS*, v. 8, n. 2, p. 203–222.
2. Beta, Andy. 2016. Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece. *Pithcfork*. Disponível em:

- <<https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/>>. Acesso Nov/2021.
3. Bud, Malcolm. 2003. *Music and the Emotions: The philosophical Theories*. Oxfordshire: Taylor & Francis.
  4. Clark, Ann. 1982. Is Music a Language? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n. 2, [Wiley, American Society for Aesthetics], p. 195–204, <<https://doi.org/10.2307/430269>>.
  5. Coelho Jr., Nelson Ernesto. 2001. A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora*, vol. 4, n. 2, p. 37–49.
  6. Corrêa, Antenor Ferreira. 2014. Notas Sobre Significação Musical. *Percepta Revista de Cognição Musical*, v. 2, p. 37–59.
  7. Freud, Sigmund. 2019. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. Coleção *Obras completas de Freud*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras.
  8. \_\_\_\_\_. 1996. *Obras Completas*, volume I, Projeto para uma psicologia científica (1895). Rio de Janeiro: Imago.
  9. \_\_\_\_\_. 2010. *Obras completas*, volume XII, Introdução ao narcisismo (1914). São Paulo: Companhia das letras.
  10. \_\_\_\_\_. 1996. *Obras completas*, volume XIX, O Ego e o Id (1923). Rio de Janeiro: Imago.
  11. \_\_\_\_\_. 1996. *Obras completas*, volume XIX, A Negativa (1925). Rio de Janeiro: Imago.
  12. Gracia-Roza, Luiz Alfredo. 1984. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
  13. Hanninen, Dora A. 2004. Associative Sets, Categories, and Music Analysis. *Journal of Music Theory*, v. 48, n. 2, p. 147–218. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27639382>>.
  14. Jorge, Marco Antonio Coutinho. 2005. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. Volume I: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Zahar.
  15. Lacan, Jacques. 1995. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
  16. Limb, Charles; Donnay, Gabriel F.; Rankin, Summer K.; Lopez-Gonzalez, Monica; Jiradejvong, Patpong. 2014. *The Musical Brain: Novel Study of Jazz Players Shows Common Brain Circuitry Processes Both Music and Language*. Divulgação do estudo disponível em: <[https://www.hopkinsmedicine.org/news/media/releases/the\\_musical\\_brain\\_novel\\_study\\_of\\_jazz\\_players\\_shows\\_common\\_brain\\_circuitry\\_processes\\_both\\_music\\_and\\_language](https://www.hopkinsmedicine.org/news/media/releases/the_musical_brain_novel_study_of_jazz_players_shows_common_brain_circuitry_processes_both_music_and_language)>. [Acesso 11/2021].

17. McLaren, Susan. 2000. *Conventional Wisdom*. Berkeley: University of California Press.
18. Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
19. Molino, Jean. (s.d.). O Fato Musical. In: Seixo, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*, p. 111–164. Lisboa: Vega Ed.,(s.d.). Primeira publicação em francês 1975.
20. Morgan, Robert P. 2003. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, v. 22, n. 1/2, p. 7–50. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3700417>>. [Acesso 12/2021].
21. Nasio, Juan David. 1997. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
22. Nattiez, J. Jacques. 1984. Harmonia. In: *Enciclopédia Einaudi*, p. 245–271. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Volume 3.
23. Reich, Steve. 1995. *Proverb – Note by the composer*. Boosey & Hawkes. Disponível em: <<https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=33169>>.
24. Schwarz, David. 1993. Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the music of John Adams and Steve Reich. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 2, p. 24–56.
25. Shepherd, John. 2003. Music and Social Categories. In: Clayton, M., T. Herbert; R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of music: a critical introduction*, p. 69–79. New York: Routledge.
26. \_\_\_\_\_. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
27. Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
28. Smith, Kenneth. 2008. *Desire and the drives: a new analytical approach to the harmonic language of Alexander Skryabin*. Durham theses, Durham University. Disponível em <<http://etheses.dur.ac.uk/2548/>>. Acessado em novembro de 2021.
29. Wintle, Christopher. 2003. From Psychology to Music: Keller via Freud. *The Musical Times*, v. 144, n. 1884, p. 7–13.

## Tom lexical e melodia no tailandês: Uma análise comparativa das transições melódico-tonais em trilhas sonoras de *Y Series*

*Lexical Tone and Melody in the Thai Language:  
A Comparative analysis of Melodic-Tonal Transitions in Y-Series  
Soundtracks*

**Paulo Meira Lima Mattos**  
**Tatiana Olivieri Catanzaro**  
*Universidade de Brasília*

**Resumo:** O presente artigo visa contribuir nas existentes discussões sobre a correlação entre as transições tonais e melódicas em línguas tonais e o processo composicional destas línguas. Considerando a importância do mercado LGBTQIA+, foram analisadas transições melódico-tonais de doze diferentes músicas populares tailandesas utilizadas como trilha sonora original de dez séries Y (um gênero de série baseado em relações aquileanas). Tendo como base análises estatísticas propostas por Ketkaew e Pittayaporn em 2014, as transições melódico-tonais foram categorizadas como correspondentes, opositoras ou não opositoras. O artigo demonstra maior correspondência entre transições tonais e melódicas do que a não correspondência e investiga se os tons lexicais se apresentam como fatores determinantes para o processo composicional. Mais estudos são necessários para investigar as transições opositoras e as partes do discurso em que são encontradas.

**Palavras-chave:** Trilha sonora. Tailandês. Canções. Transições tonais. Línguas tonais. Séries Y.

**Abstract:** The present article seeks to contribute to the existing discussions about the correlation between tonal and melodic transitions in tone languages and the compositional process in those languages. Considering the importance of Y-economy, were analyzed tonal and melodic transitions of twelve different thai pop songs used as the original soundtrack (OST) of ten Y series (a drama genre based on achillean same-sex relationships). Based on statistical analyzes proposed by Ketkaew and Pittayaporn in 2014, melodic-tonal transitions were categorized as corresponding, opposing or non-opposing. The article demonstrates greater



correspondence between tonal and melodic transitions than no correspondence and investigates if lexical tones are a determinant factor for the compositional process. Further studies are necessary to investigate the opposing transitions and the parts of speech where they are found.

**Keywords:** Original Soundtrack. Thai language. Thai songs. Tonal transition. Tone languages. Y series.

\* \* \*

## 1. Introdução

Desde a década de 1960, um amplo grupo de pesquisadores tem se devotado à pesquisa que busca averiguar as correlações entre os tons lexicais de línguas tonais e a melodia de suas respectivas canções. Nas últimas duas décadas, o número de pesquisadores cresceu significativamente. Enquanto os pesquisadores do século XX buscavam encontrar relações absolutas entre o f0 e a nota cantada (Chao 1956; Yung 1983), a pesquisa desenvolvida a partir do século XXI tem se dedicado às transições tonais, isto é, o que acontece entre a pronúncia de um tom lexical e o próximo tom com relação às transições de notas musicais, a mudança de uma nota para a outra ao longo da canção.

A literatura mostra que, na maior parte das línguas tonais, a transição tonal corresponde à transição musical numa taxa bastante expressiva. Por outro lado, a taxa de não correspondência não é insignificante, o que sugere que “a música está disposta a acomodar a linguagem contanto que esta não interfira na música” (Schellenberg 2012)<sup>1</sup>.

Nas pesquisas desenvolvidas, até então, observam a relação entre língua e música nas mais diversas línguas tonais<sup>2</sup>, sendo estas indígenas, americanas, africanas<sup>3</sup> e asiáticas<sup>4</sup>. Além das linguagens instrumentais, como por exemplo *Gan gan* e *Dodo* e as que se utilizam de assovios como por exemplo, *El Silvo* e

---

<sup>1</sup> A partir daqui, todas as traduções são nossas: “Music is willing to accommodate language as long as this does not interfere with the music” (Schellenberg 2012).

<sup>2</sup> Bright 1963; Wong; Diehl 2002; Schellenberg 2012; Ladd 2013.

<sup>3</sup> Ward 1932; Agawu 1984; Ekweme 2003.

<sup>4</sup> List 1961; Mark; Li 1966; Lau 2010; Schellenberg 2009; 2013; Kaetkaew; Pittayaporn 2014; 2015; Kirby; Ladd 2016; Lu 2017; Repetto; Zhang; Serra 2017; Wee 2019.

Pirahã. Entretanto, poucas pesquisas investigaram as relações entre as transições tonais e as transições melódicas do tailandês padrão<sup>5</sup>.

A busca por uma maior quantidade de dados provenientes de línguas tonais pode fornecer maiores recursos para a compreensão da íntima relação entre uma canção e sua língua, trazendo à luz línguas cujas pesquisas ainda sejam insipientes e possuam alto grau de musicalidade, isto é, promovam reflexões e inspirem o processo composicional.

Nas canções populares da região central da Tailândia, é observada uma frequente inserção de eventos sonoros antes da estabilização de uma nota. Essa inserção fundamenta-se não somente na manutenção dos tons lexicais dos fonemas a serem cantados, mas também na tradição estilística e estética de cada gênero musical. Por este motivo, este artigo visa estabelecer a porcentagem de correspondência entre o tom e a melodia sem levar em consideração tais eventos, apontar alguns equívocos com relação ao tom lexical de fonemas em detrimento da melodia, apresentar pares fonêmicos para palavras cujas transições precedentes ou “sucedentes” não respeitem estritamente a transição tonal esperada e demonstrar que o contexto se coloca como fator fundamental para a desambiguação de diferentes termos.

Um gênero de séries televisivas crescente nos últimos anos é chamado *Boys' Love*. Tipicamente asiáticos, os *Bls* ou *Y series* – como também são chamados – movimentam milhões de *baht* (moeda local) por ano (Bunyavejchewin 2018). Tratam-se de dramas televisivos chamados de *Lakhon* (ละคร /เล-หิ-กั-ว:น/) com temática homoafetiva aquileana e com representatividade LGBTQIA+ (Baudinette 2019).

O confinamento de 2020 viu as *Y series* chegarem a um novo patamar com o último episódio de *2gether. Time Out* descreveu as 13 semanas de lançamento como “um inesperado fenômeno global”: “a hashtag #2gethertheSeries ficou no topo das *trends* globais no *Twitter* – a rede social favorita dos fãs de *Boys' Love* – e disparou milhões de conversas virtuais sobre a série em várias línguas, do tailandês ao chinês e até ao inglês. A série era tão popular que

---

<sup>5</sup> Chama-se de tailandês padrão a língua falada majoritariamente na região central da Tailândia, uma região que compreende 91.798,64 quilômetros quadrados e abriga mais de 20 milhões de habitantes (*National Statistical Office, NSO, 2000*).

levou os atores a arrecadarem mais de um milhão de seguidores no *instagram* de todas as partes do mundo em apenas poucas semanas (Linetev 2020, p. 5)<sup>6</sup>.

Neste artigo serão comparados os tons dos fonemas isolados das letras de diferentes canções *pop* de trilha sonora (*Original Soundtrack – OST*) de séries *Boys' Love* tailandesas compostas entre os anos de 2019 e 2021 com as suas melodias, apontando em porcentagem o número de transições tonais que se correlacionam com a transição melódica. As correlações entre as transições dos tons lexicais e as transições das notas da melodia serão classificadas como correspondente, opositora ou não opositora, seguindo a metodologia de análise apresentada por Ketkaew e Pittayaporn (2014). O capítulo que se segue mostra abreviadamente os tons da língua tailandesa, seu alfa-silabário e o método de cálculo do tom de cada fonema isolado. A seguir demonstra-se a metodologia utilizada fornecendo exemplos de amostras de uma das canções, processo que levou à extração dos dados das demais canções. O artigo, por fim, investiga as taxas de correspondência entre o tom lexical e a melodia a fim de identificar se essa correlação é ou não é um fator determinante para a composição musical de canções *pop* tailandesas utilizadas como trilha sonora de *Y series*.

## 2. Tailandês

O tailandês – ภาษาไทย, /p<sup>h</sup>eɪ saːɰ t<sup>h</sup>aːj/ ou phasa thai – é uma língua da família Kra-dai do sudeste asiático falada na Tailândia e regiões próximas, mutuamente compreendida pelos falantes de laociano. Trata-se de uma língua tonal, isto é, “o tom nessas línguas é fonêmico, de modo em que, ao se alterar o

---

<sup>6</sup> “The 2020 confinement has seen Y Series reaching a new level with the latest episode of 2gether. *Time Out* described the 13 weeks of airing as ‘a global phenomenon no one expected’: ‘the #2gethertheSeries hashtag topped global trends on Twitter—the preferred social media of Boys Love fans—and triggered millions of virtual conversations about the series in various languages, from Thai to Chinese to English. The series were so popular that it’s lead actors garnered more than a million Instagram followers from all over the world in just a few weeks’” (Linetev 2020, p. 5).

*pitch*<sup>7</sup> (ou contorno de *pitch*) de uma palavra, pode-se alterar drasticamente o significado da palavra” (Schellenberg 2013)<sup>8</sup>.

Especificamente no tailandês, podemos afirmar que os tons não são lineares. Toda a literatura é unânime ao afirmar que os tons tailandeses se traduzem como verdadeiros contornos melódicos ao longo do tempo (Abramson 1975; Gandour 1979). O tailandês possui 5 tons os quais chamaremos aqui de descendente ↘, alto ↗, médio ↔, baixo ↘ e ascendente ↗<sup>9</sup>, conforme o gráfico abaixo:

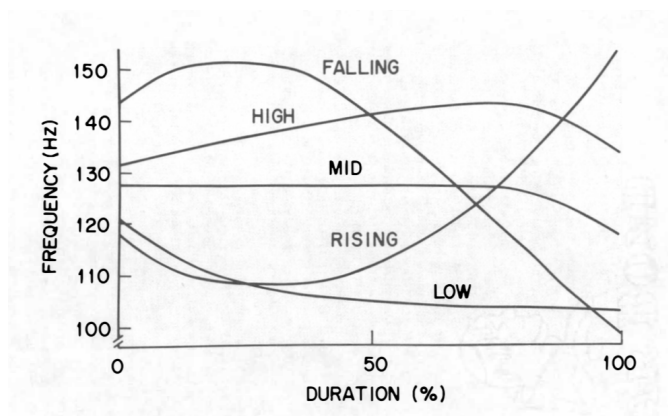


Figura 1: Contornos tonais (Gandour, 1979)

Neste artigo, utilizaremos o Sistema Geral Real de Transcrição do Tailandês (*Royal Thai General System of Transcription – RGTS*), o Alfabeto Fonético Internacional (*International Phonetic Alphabet – IPA*) para as transcrições e as letras tonais propostas pelo linguista sino-americano Chao (1892–1982) para a indicação tonal. As consoantes presentes no tailandês padrão se apresentam no IPA conforme a tabela abaixo:

CONSOANTES	Bilabial	Labio-dental	Alveolar	Pós-alveolar	Palatal	Velar	Glotal
Plosivas	p p <sup>h</sup> b		t t <sup>h</sup> d			g k k <sup>h</sup>	ʔ
Fricativas		f	s	ʃ			h
Nasais	m			n		ŋ	
Laterais			l				
Vibrantes			r				
Semi-vogais	w				j		

Tabela 1: Consoantes no IPA

<sup>7</sup> A altura de determinado som, na fonologia, é denominada *pitch*. Optamos por manter a nomenclatura comum adotada na literatura.

<sup>8</sup> “Tone in these languages is phonemic, so that changing the pitch (or pitch contour) of a word can drastically change the meaning of the word” (Schellenberg 2013).

<sup>9</sup> Respectivamente: *Falling, High, Mid, Low e Rising*.

O tailandês é escrito em alfa-silabário homônimo, possui 44 consoantes divididas em 3 classes, 28 vogais<sup>10</sup>, 4 acentos gráficos indicativos de tom, e outros sinais que indicam repetição de palavras, consoante silente, vogal curta quando a finalização não permita, etc. Na Tab. 2 demonstraremos 42 consoantes e as principais vogais<sup>11</sup>:

CONSOANTES	Início da Silaba	Final da Silaba	
ณ, น	n	n	Consoantes Não-Obstrutivas
ร	r		
ล, ฬ	l		
ว	w		
ง	ŋ		
ม	m		
ญ, ย	j		
ก	g	k'	Consoantes Obstrutivas
ข, ฃ, ค, ฅ, ฆ	kh		
จ	dʒ		
ฉ, ฌ, ฌ	ʃ		
ซ, ฌร, ทร, ฌ, ฌร, ษ, ฌ, ฌร	s		
ฎ, ฏ, ฑ	d		
ฏ, ฑ	t		
ฐ, ฑ, ฒ, ฌ, ฑ, ฌ	th		
บ	b		
ป	p		
ผ, ฝ, ภ	ph		
ฝ, ฝ	f		
vogais curtas	**	?	
า	?	*	

\* indicativo de vogal

\*\* vogais curtas após qualquer consoante

VOGAIS	Curta	Longa	ALGUNS DITONGOS	
a	ก*, กะ, กัก	กา	ia	เกีย
e	เกะ, เก็ก	เก	ua	กัว
ɛ	แคะ, แค็ก	แคะ	wa	เกือ
i	กี้	กึ	aj	ไก, ไก
o	โกะ, กอ**	โก	aw	เกา
ɔ	เกาะ, กอ**	ก*, กอ		
u	กู	กู		
w	กึ	กึ		
ɾ	เกอะ	เก็ก, เกอ		
am	ก้า	ก้า		

n substitui qualquer consoante

\* Consoantes sozinhas sem indicativo de vogal podem conter /a/ ou /ɔ/

\*\* Entre duas consoantes sem indicativo de vogal, pode aparecer /a/ ou /ɔ/

**Tabela 2:** Consoantes e principais vogais

Para se identificar o tom de uma sílaba isolada, é necessário detectar a que classe pertence a consoante inicial (baixa, média ou alta). Se houver consoante no final do fonema, identificar se ela é obstrutiva (final morto) ou não (final vivo). E se a vogal presente na sílaba é curta ou longa, como pode ser observado nas Tabs. 3 e 4:

<sup>10</sup> As vezes descritas como 32 vogais a depender do autor.

<sup>11</sup> As consoantes ฃ e ฅ foram retiradas por serem consideradas obsoletas. Bem como as ligaduras (consoante e vogal) ฌ, ฌ, ฌ e ฌ, das quais apenas ฌ é usada hoje em dia podendo conter o som de /ri/, /ru/ ou /rɿ/ a depender da palavra.

Classe Alta	Classe Média	Classe Baixa
ข, ฉ, ฐ, ถ, ผ, ฝ, ศ, ษ, ส, ห	ก, จ, ฎ, ฏ, ด, ต, บ, ป, อ	ค, ฅ, ง, ช, ฌ, ฉ, ฆ, ญ, ฑ, ฒ, ณ, ท, ฒ, น, พ, ฬ, ว, ล, ฬ, ย, ม, ฬ, ฟ, ฮ

Tabela 3: Classes de consoantes

Final da sílaba	Classe Alta	Classe Média	Classe Baixa
Final Vivo	Ascendente	Médio	Médio
Final Morto Vogal Longa	Baixo	Baixo	Descendente
Final Morto Vogal Curta	Baixo	Baixo	Alto

Tabela 4: Tons das sílabas

Se houver acento indicativo de tom, o cálculo anterior é ignorado e o tom é estabelecido com base somente na classe da consoante inicial da sílaba. Vale ressaltar que, em caso de *cluster* consonantal, o acento é marcado sobre a última consoante, mas o cálculo é feito a partir da primeira, conforme a Tab. 5:

Acento gráfico	Classe Alta	Classe Média	Classe Baixa
อ๋	Baixo	Baixo	Descendente
อ๊	Descendente	Descendente	Alto
อึ		Alto	
อ๋		Ascendente	

Tabela 5: Acentos gráficos

Apesar de não haver evidências da ocorrência de sândi tonal – isto é, a troca de um tom por outro em decorrência dos fonemas vizinhos –, as evidências mostram que os contornos tonais sofrem alterações significativas, a depender do fonema que o precedeu (Gandour; Potisuk 1991; Morén; Zsiga 2006)

### 3. Metodologia de análise

As evidências indicam que fazer uma análise comparativa, entre o f0 de sílabas isoladas com as notas melódicas de uma canção, não gera resultados fiéis ao que se espera. Outrossim, a análise deve pautar-se na transição tonal, isto é, no que acontece entre o tom de um fonema e outro, bem como na transição melódica (Schellenberg 2013). Assim poderemos obter resultados mais fidedignos em comparação ao que um ouvinte nativo percebe. “A percepção do tom lida com a maneira que o ouvinte transforma, organiza e estrutura a informação de *pitch* advinda do sinal de fala” (Gandour 1979)<sup>12</sup>.

Baseados em análises estatísticas<sup>13</sup>, os linguistas tailandeses Ketkaew e Pittayaporn (2014) propuseram um mapeamento das transições tonais entre dois fonemas como ascendentes, descendentes ou lineares conforme apresentado na Tab. 6:

Transições tonais ascendentes	Transições tonais descendentes	Transições tonais lineares
MÉDIO → ALTO	MÉDIO → BAIXO	MÉDIO → MÉDIO
MÉDIO → ASCENDENTE	DESCENDENTE → BAIXO	BAIXO → BAIXO
MÉDIO → DESCENDENTE	DESCENDENTE → MÉDIO	DESCENDENTE → DESCENDENTE
BAIXO → MÉDIO	DESCENDENTE → DESCENDENTE	DESCENDENTE → ASCENDENTE
BAIXO → DESCENDENTE	ALTO → MÉDIO	ALTO → DESCENDENTE
BAIXO → ALTO	ALTO → BAIXO	ALTO → ALTO
BAIXO → ASCENDENTE	ASCENDENTE → BAIXO	ALTO → ASCENDENTE
	ASCENDENTE → MÉDIO	ASCENDENTE → DESCENDENTE
		ASCENDENTE → ASCENDENTE
		ASCENDENTE → ALTO

**Tabela 6:** Transições tonais

Então mapearam as transições melódicas como ascendentes, descendentes ou lineares e traçaram um paralelo entre estas e as transições tonais. Desse cruzamento de dados, a transição melódica face à transição tonal, pode apresentar-se como correspondente, opositora ou não opositora como descrito na Tab. 7:

<sup>12</sup> “The perception of tone deals with how a listener transforms, organises and structures the pitch information arising from the speech signal” (Gandour 1979).

<sup>13</sup> Análises feitas a partir dos testes estatísticos não-paramétricos de Friedman e Wilcoxon.

Transição tonal	Transição melódica		
	Ascendente	Descendente	Linear
Ascendente	Correspondente	Opositora	Não opositora
Descendente	Opositora	Correspondente	Não opositora
Linear	Não opositora	Não opositora	Correspondente

**Tabela 7:** Classificação de transições melódico-tonais

A partir da metodologia apresentada por Ketkaew e Pittayaporn, analisaremos doze canções<sup>14</sup> *pop* utilizadas como trilha sonora de séries *Boys' Love* tailandesas estreadas entre os anos de 2019 e 2021: Encontramo-nos para nos separarmos, amemo-nos até o adeus (Sompob 2019), Não se traduz (Atom 2020), Impedido (Prasarnrajkit; Rongthong 2020), Amor não tem definição (Chotiwong 2021), Seja meu (Chuangcharoen 2021), O Conto das Mil Estrelas (Dulyapaiboon 2021), Lado a lado (Dulyapaiboon 2021), Que tipo de pessoa? (Dulyapaiboon 2021), Meu Oxigênio (Dulyapaiboon 2021), Por que, destino? (Get the rube 2021), Sem querer ou querendo? (Lertudomthana; Liptapanlop 2021), Você pode me ouvir? (Panyajai 2021). Extraídas das seguintes séries<sup>15</sup>: *Until We Meet Again* (2019), *I Told Sunset About You* (2020), *Gen Y* (2021), *Bite Me* (2021), *1000 Stars* (2021), *Fish Upon the Sky* (2021), *My Oxygen* (2021), *Y-Destiny* (2021), *Close Friends* (2021) e *Golden Blood* (2021).

Desta análise, excluiu-se transições melódicas realizadas sobre uma mesma sílaba, palavras de origem estrangeira e sílabas de ligação como descreve o linguista inglês, Peter Bee (1975), a não ser quando a sílaba de ligação figure em uma nota que tenha duração similar às demais, fazendo com que tenha relevância como sílaba independente. Por se tratar da análise da transição de um fonema para o outro; transições separadas por pausa também são ignoradas, bem como as transições realizadas entre o final de uma frase e o começo da outra quando a melodia não for notoriamente continuada. Fonemas realizados sob mais de uma transição melódica serão analisados a partir da nota de chegada, quando em relação ao fonema precedente, e da nota de partida, quando em relação ao

<sup>14</sup> Optamos pela utilização do nome traduzido para o português a fim de facilitar a leitura.

<sup>15</sup> Optamos pela utilização do título em língua inglesa a fim de facilitar a leitura.

fonema sucedente. Repetições que imitem texto e melodia em sua literalidade, também serão retiradas dos cálculos para evitar redundâncias.

ทำ - ไม คุณ อย่าง ฉัน ต้อง เป็น ห่วง เธอ เส - มอ แต่ไม่  
 tʰam mai kʰon- ja:ŋ- jaŋ- tɔŋ- pen- huan- tʰɔ: se- mo- tʰai- mai

Exemplo 1: Amostra número 1

Na amostra acima – extraída da música *Plae mai ok*<sup>16</sup> (แปลไม่ออก /ple:t maj-ɔ:kʰ/) (Atom 2020) – das 8 transições analisadas, apenas uma foi classificada como não opositora, sendo todas as demais consideradas correspondentes. Já na amostra abaixo, das 12 transições identificadas, 3 foram classificadas como correspondentes e 2 como opositoras, sendo as demais não opositoras.

อยู่ กับ ใคร ที่ ไม่ ใช่ ฉัน ไม่ เคย รู้ ไม่ เคย ถาม ไม่ แน -  
 ju:ŋgap- kʰrai- tʰi: maj- jaŋ- maj- kʰɔj- ru: maj- kʰɔj- tʰa:m-

Exemplo 2: Amostra número 2

Na segunda amostra, as 2 transições classificadas como opositoras dão-se na palavra *mai* (ไม่ /maj/) que é um advérbio de negação. É interessante notar que no tailandês, a depender do tom, o fonema /maj/ pode ter diversos significados. Entretanto, na construção *mai khoei* (ไม่เคย /maj- kʰɔj/) cujo significado pode ser traduzido como “nunca”, não há par fonêmico, retirando qualquer dúvida com relação ao significado. Esta evidência é fundamental para a compreensão do contexto como fator de desambiguação, pois “[...] tons incorretos não criam situações ininteligíveis [...], o ouvinte nativo de línguas tonais é sempre capaz de compreender, exceto num pequeno número de casos” (Ward 1932)<sup>17</sup>. Conforme a Tab. 8, podem ser encontrados diversos pares fonêmicos para a palavra *mai*:

<sup>16</sup> แปลไม่ออก pode ter uma tradução aproximada como “Não se traduz”.

<sup>17</sup> “Normally, of course, incorrect tones do not render words unintelligible, except to a stupid man; an ordinary intelligent hearer can always understand, except in a fairly small number of cases in which difference of tone does involve difference of meaning” (Ward 1932, p. 710).

Palavra	Tom	Tradução
ไม่ /maj <sup>1</sup> 1/	Descendente	não
ไหม้ /maj <sup>1</sup> 1/	Descendente	queimar
ไม้ /maj <sup>1</sup> 1/	Alto	madeira
ไหม /maj <sup>1</sup> 1/	Ascendente	<i>partícula indicadora de pergunta</i>
ใหม่ /maj <sup>1</sup> 1/	Baixo	novo

Tabela 8: Pares fonêmicos de *mai*

O número de pares mínimos da mesma parte do discurso é ainda menor. Isso não significa dizer que eles não podem ser encontrados [...], mas sua proporção de uso em letras de canções onde incompreensões possam acontecer não é provável que seja alta e, conseqüentemente, seu potencial papel no controle da melodia da música é, na melhor das hipóteses, mínimo. O fato de o tom ser fonêmico não implica que mudar o tom *irá* mudar o significado da palavra; simplesmente implica que mudar o tom tem o *potencial* de mudar seu significado (Schellenberg 2012)<sup>18</sup>.

Um outro par fonêmico interessante de ser mencionado é o composto por *klai*<sup>19</sup> (ไกล /glaj<sup>1</sup>/) cuja tradução é “longe, distante” e *klai* (ใกล้ /glaj<sup>1</sup>/) cuja tradução é “perto, próximo”. À primeira vista, pode-se supor que uma transição não correspondente neste fonema poderia prejudicar a compreensão do texto levando a um entendimento completamente oposto. Entretanto, o contexto é suficiente para dirimir qualquer dúvida com relação ao significado, vejamos o exemplo do refrão da música *Kit kan*<sup>20</sup> (กีดกัน /gi:t<sup>1</sup> gan<sup>1</sup>/) também conhecida como *Skyline* (Prasarnrajkit; Rongthong 2020):

<sup>18</sup> “The number of minimal pairs of the same part of speech is smaller still. This is not to say that they cannot be found (...), but their proportion of usage in song lyric situations where misunderstanding could occur is not likely to be high, and, consequently, their potential role in controlling song melody is, at best, minimal. The fact that tone is phonemic does not imply that changing the tone *will* change the meaning of the word; it merely implies that changing the tone has the *potential* to change the meaning” (Schellenberg 2012).

<sup>19</sup> De acordo com o Sistema Geral Real de Transcrição do Tailandês, a consoante *n* é transcrita como *k*, entretanto, de acordo com o Alfabeto Fonético Internacional, a transcrição é /g/.

<sup>20</sup> กีดกัน pode ter uma tradução aproximada como “Impedido”.



Exemplo 3: Amostra número 3

Neste exemplo, a palavra *klai* (ไกล /glaj/) – distante – é precedida por *mae* (แม่ /mæ˥˥/), numa transição melódica linear e sucedida por *chan* (ฉั้น /san/) numa transição melódica descendente. Note que, a primeira transição é não opositora, enquanto a segunda é opositora. Caso a palavra fosse *klai* (ใกล้ /glaj/) – próximo –, a primeira transição seria correspondente e a segunda, não opositora. Desta maneira, seria razoável supor que o significado desta palavra seria mal compreendido. Entretanto, o contexto que se apresenta não permite outra interpretação senão *klai* (ไกล /glaj/) – distante:

“Impedido pelo horizonte, ainda que *distante*, estou disposto a atravessá-lo<sup>21</sup>”.

Note que se substituíssemos a palavra “distante” por “próximo”, a frase não faria sentido em português, pois o horizonte enquanto linha imaginária que divide a terra e o céu, sempre está distante do observador. Também vale citar que neste caso “horizonte” está servindo como hipérbole, afinal, para o eu lírico, não importa o que tente o impedir, ele estará disposto a atravessar, como se observa nas linhas seguintes do refrão:

“Impedido pelo horizonte, ainda que distante, estou disposto a atravessá-lo,  
 Impedido por uma montanha mais íngreme do que minha vista possa alcançar, não vou me abalar,  
 Impedido pelo tempo, estou disposto a esperar,  
 Mas impedido pelo destino, terei que desistir,  
 Não é?  
 Não é?” (Prasarnrajkit; Rongthong 2020)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> “กิดกั้นด้วยแผ่นฟ้าแม่ไกลฉั้นยืนดีจะฝ่าไป”.

<sup>22</sup> “กิดกั้นด้วยแผ่นฟ้าแม่ไกลฉั้นยืนดีจะฝ่าไป กิดกั้นด้วยภูเขาสูงชันลับตาฉันไม่หวั่นไหว กิดกั้นด้วยเวลาฉั้นยืนดีรอ แต่กิดกั้นด้วยชะตาฉันคงต้องยอมพ่ายแพ้ ไซ้ใหม่ ไซ้ใหม่”.

## 4. Resultados

A partir da metodologia apresentada nos excertos das duas peças acima, foram analisadas as doze canções *pop* das trilhas sonoras de dez séries *Boys' Love* tailandesas, das quais foram identificadas 1.799 transições melódico-tonais que são extraídos os dados abaixo:

Transição Tonal	Transição Melódica		
	Ascendente	Descendente	Linear
Ascendente	394 21,9% Correspondente	119 6,61% Opositora	45 2,5% Não opositora
Descendente	154 8,56% Opositora	426 23,67% Correspondente	107 5,94% Não opositora
Linear	215 11,95% Não opositora	207 11,50% Não opositora	132 7,33% Correspondente

**Tabela 7:** Resultados

Ao comparar nossos resultados com os resultados obtidos por Ketkaew e Pittayaporn, a diferença percentual entre transições correspondentes foi de -3,01 pontos percentuais; entre transições não opositoras foi de 2,87; entre transições opositoras foi de 0,14. É possível inferir a partir da comparação dos resultados que as canções utilizadas como trilha sonora de séries *Boys' Love* não diferem tanto – pelo menos quanto às correlações entre transições melódico-tonais – das outras canções *pop* tailandesas, apesar da pequena diferença nas transições correspondentes e não opositoras. Evidentemente, a coletânea selecionada é pequena, mas possui grande variedade estilística o que contribui para diminuir os desvios.

Também é interessante observar que, nas canções selecionadas para esta pesquisa, as transições melódicas lineares, isto é, a manutenção de uma mesma nota musical por mais de um fonema, são pouco comuns (15,78%) quando comparadas às transições melódicas ascendentes (42,41%) ou descendentes (41,80%).

Nesta pesquisa também identificamos um certo padrão quando das classes gramaticais que ocorrem as transições opositoras. Mais estudos são necessários para identificar a relação entre a classe gramatical ou parte do discurso com a classificação da respectiva transição melódico-tonal.

## 5. Conclusão

Os resultados apontam uma tendência natural do uso de transições correspondentes (52,91%), apesar de evidenciarem que transições não correspondentes (47,08%) não são evitadas. Entretanto, ao analisar as transições não correspondentes, verificamos uma discrepância nos dados relativos ao uso de transições opositoras (15,17%), sendo estas utilizadas em muito menor escala que as outras duas. “[Os resultados] sugerem que a composição de canções *pop* tailandesas dá mais importância a evitar transições opositoras do que estabelecer transições correspondentes” (Kaetkaew; Pittayaporn 2014)<sup>23</sup>.

Estas evidências também sugerem que quer por processo linguístico inconsciente, quer por vontade do compositor, a interdependência do tom lexical com a melodia no discurso de uma canção mostra-se uma prática comum, embora esta não seja uma regra estrita, confirmando diversos autores. Como citado anteriormente, afirma Schellenberg (2012): “a música está disposta a acomodar a linguagem contanto que esta não interfira na música”.

De todo modo, mais estudos são necessários para explicitar o processo composicional de canções em línguas tonais, bem como as relações entre as partes do discurso e as transições melódico-tonais. Sugere-se, também, que sejam feitos estudos comparando diferentes gêneros musicais tailandeses para observar se os resultados obtidos neste artigo podem ser encontrados nos demais casos.

## Referências

1. Abramson, A. S. 1975a. The Tones of Central Thai: Some Perceptual Experiments. In: Harris, J.G.; Chamberlain, J.R. (eds, p. 1-16. *Studies in Thai*

---

<sup>23</sup> Tradução nossa: “(...) suggest that the composition of Thai pop songs places more importance on avoidance of opposing transitions than achieving parallel transitions” (Kaetkaew; Pittayaporn 2014).

- Linguistics: In honor of William J. Deddney*, p. 1–16. Bangkok: Central institute of English Language.
2. \_\_\_\_\_. 1976. Thai tones as a reference system. In: Gething, T. W.; Harris, J. G.; Kullavanijaya, P. (eds.). *Thai linguistics in honor of Fang-Kuei Li*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
  3. \_\_\_\_\_. 1979. The coarticulation of tones: An acoustic study of Thai. In: Thongkum, T. L.; Kullavanijaya, P.; Panupong, V.; Tingsabadh, K. (eds.). *Studies in Tai and Mon-Khmer phonetics and phonology in honour of Eugenie J. A. Henderson*, p. 1–9. Bangkok: Indigenous Languages of Thailand Research Project.
  4. Agawu, V. K. 1984. The Impact of Language on Musical Composition in Ghana: An introduction to the Musical Style of Ephraim Amu. *Ethnomusicology*, v. 28, n. 1, p. 37–73.
  5. Baudinette, T. 2019. Lovesick, The Series: adapting Japanese ‘Boys Love’ to Thailand and the creation of a new genre of queer media. *South East Asia Research*, v. 27, n. 2, p. 115–132.
  6. Bee, P. 1975. Restricted Phonology in Certain Thai Linker-Syllables. In: Harris, J.G.; Chamberlain, J.R. (eds.). *Studies in Thai Linguistics: In honor of William J. Deddney*, p. 17–32. Bangkok: Central institute of English Language
  7. Bright, W. 1963. Language and Music: Areas for Cooperation. *Ethnomusicology*, v. 7, n. 1, p. 26–32.
  8. Bunyavejchewin, P. 2018. The Wai (Y[aoi]) Genre: Local BL Media in Thailand. In: *Boys Love Media on the Move II: Southeast Asia*. Bangkok: Mechademia Conference on Asian Popular Cultures.
  9. Chao, Y. R. 1956. Tone, intonation, singsong, chanting, recitative, tonal composition and atonal composition in Chinese. In: Halle, Morris (ed.). *For Roman Jakobson*, p. 52–59. The Hague: Mouton.
  10. Ekweme, L. E. N. 2003. Linguistic Determinants of Some Igbo Music Properties. *Journal of African Studies*, v. 1, n. 3, p. 335.
  11. Gandour, J. T. 1979. Perceptual Dimensions of Tone: Thai. In: Nguyễn, Đ.L (ed.). *Southeast Asian linguistic studies*, vol. 3, p. 277–300. Canberra: Pacific Linguistics, The Australian National University.
  12. Gandour, J. T.; et al. 1991. Inter- and Intraspeaker Variability in Fundamental Frequency of Thai Tones. In: *Speech Communication*, vol. 10, p. 355–372.

13. Kaetkaew, C.; Pittayaporn, P. 2014. Mapping between Lexical Tones and Musical Notes in Thai Pop Songs. In: *28<sup>th</sup> Pacific Asia Conference on Language, Information and computation*, p. 160–168. Pukhet: PACLIC 28.
14. Kaetkaew, C.; Pittayaporn, P. 2015. Do Note Values Affect Parallelism Between Lexical Tones and Musical Notes in Thai Pop Songs? In: *18<sup>th</sup> International Congress of Phonetic Sciencis*. Glasgow: ICPhS
15. Kirby, J.; Ladd, D. R. 2016. Tone-melody correspondence in Vietnamese popular song. In: *5<sup>Th</sup> International Symposium on Tonal Aspects of Languages*, p. 45–51. Buffalo: TAL.
16. Ladd, D. R. 2013. Singing in tone languages: Phonetic and structural effects. Talk at the *27<sup>th</sup> annual meeting of the Phonetic Society of Japan*. Kanazawa.
17. Lau, E. 2010. Tone-Melody Relationship in Cantonese. *Working Papers in Linguistics*, v. 41, n. 3, p. 1–12.
18. Line TV. 2021. Y-Economy Study: A major opportunity to reach consumers' minds and hearts in 2020. Tailândia. Disponível em: <[https://lineforbusiness.com/files/Y-Economy%20Study\\_white%20paper\\_A4\\_resize\\_\\_\\_1.pdf](https://lineforbusiness.com/files/Y-Economy%20Study_white%20paper_A4_resize___1.pdf)> Acesso em: 20 out. 2021.
19. List, G. 1961. Speech Melody and Song Melody in Central Thailand. *Ethnomusicology*, v. 5, n. 1, p. 16–32.
20. Lu, L. 2017. Analysis of Tone-Melody Relationship Problems in Huju. *Proceedings of the 29<sup>th</sup> North American Conference on Chinese Linguistics*, v. 1, p. 125–140.
21. Mark, L. L.; Li, F. K. 1966. Speech Tone and Melody in Wu-Ming Folk Songs. In *Artibus Asiae, Supplementum*, v. 23, p. 167–186.
22. Morén, B.; Zsiga, E. 2006. The Lexical and Post-Lexical Phonology of Thai Tones. *Natural Language & Linguistic Theory*, v. 24, n. 1, p. 113–178.
23. NSO. 2000. Population and Housing Census. Disponível em: <<http://www.nso.go.th/sites/2014en/Pages/Census/Population%20and%20Housing%20Census/the-2000-population-and-housing-census.aspx>>
24. Repetto, R. C.; Zhang, S.; Serra, X. 2017. Quantitative analysis of the relationship between linguistic tones and melody in jingju using music scores. *Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Workshop*, p. 41–44.
25. Schellenberg, M. 2009. Singing in a Tone Language: Shona. In: Ojo, Akinloye; Moshi, Lioba (ed.). *Selected Proceedings of the 39<sup>th</sup> Annual Conference on African Linguistics*, p. 137–144. Somerville: Cascadilla Proceedings Project.

26. Schellenberg, M. 2012. Does language determine music in tone languages? *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, p. 266–278.
27. Schellenberg, M. 2013. *The Realization of Tone in Singing in Cantonese and Mandarin*. Vancouver: The University of British Columbia.
28. Ward, W. E. 1932. Music of the Gold Coast. *The Musical Times*, v. 73, n. 1074, p. 707–710.
29. Wee, L. H. 2007. Unravelling the Relation between Mandarin Tones and Musical Melody. *Journal of Chinese Linguistics*, v. 35, n. 1, p. 128–144.
30. Wong, P. M.; Diehl, R. L. 2002. How can the lyrics of a song in a tone language be understood? *Psychology of Music*, v. 30, p. 202–209.
31. Yung, B. 1983. Creative process in Cantonese Opera I: The role of linguistic tones. *Ethnomusicology*, v. 27, n. 1, p. 29–47.

## Short Notes on Strong Beats: Case Studies in African and Afro-Diasporic Meter

*Notas curtas em tempos fortes: estudos de caso sobre a métrica africana e afro-diaspórica*

**Lina Tabak**

*The Graduate Center, CUNY*

**Abstract:** Many scholars of Sub-Saharan repertoires often cite the ostensible metrical malleability of the music they study, without acknowledging that enculturated listeners usually only understand one metrical orientation to be correct. For instance, in several examples from *Studies in African Music*, A. M. Jones' placements of contrasting barlines appear to be entirely dependent on where long notes fall in each staff: all relatively long durations are notated as falling on strong metrical placements. In this paper, I observe that short note values in certain Sub-Saharan and Afro-Diasporic repertoires seem just as likely to lie on a beat onset as their longer counterparts. This may be a source of metrical confusion to some, as Lerdahl and Jackendoff (1983) claim that listeners tend to hear long durations as carrying metrical strength in what they term "Metrical Preference Rule 5a" (MPR5a). Through a limited corpus study and close analysis of five pieces, in this paper I study the explanatory scope of Lerdahl and Jackendoff's metrical preference rules—and of MPR5a specifically—when applied to Sub-Saharan and Afro-Diasporic vernacular music. Some listeners bring metrical "baggage" in the form of MPRs, which I argue often do not work for establishing the culturally correct metrical structures. Thus, this paper suggests that thinking critically about one's own metrical inclinations allows for a deeper understanding of the conditions under which entrainment to (perhaps unexpected) metrical structures occurs.

**Keywords:** Meter. Metrical Preference Rules. African Diaspora. African Music.



## 1. Introduction

British missionary and musicologist Arthur Morris Jones's polymetric transcription of the Nsenga Tribe's "Zani muwone" —reproduced in Ex. 1—is suggestive of Jones's metrical inclinations. It seems that although the sung portion of this Zambian tune is notated in an unchanging 4/4 meter, Jones' placement of barlines in the accompanying step part is entirely dependent on where long note values lie.<sup>1</sup> It is apparent that to Jones, longer quarter notes in the step part of this example must always fall on strong beats, placed directly after the barlines, while eighth notes tend to fall on weaker parts of the measure—even when this contradicts the barlines of the vocal part. If he had not changed the meter in the step part, then many shorter eighth notes would not have fallen weak beats, but rather, on strong ones, while each quarter note would have fallen on a weaker metrical position. The resulting weak metrical placement of the longer quarter-notes would have contradicted a common metrical bias: indeed, to many Western listeners who are used to long notes falling on strong beats, long note values often carry metrical strength.<sup>2</sup> Jones has been heavily criticized for his changing and polymetric interpretations of songs that are understood to be in regular, single meters by many present-day scholars of African music.<sup>3</sup> However, it may be beneficial to ponder why a listener or scholar might be inclined to hear a piece of music in a particular metrical orientation. In doing so, we may learn to be more critical of our own—often subconscious—metrical interpretations.

Indeed, Jones is not alone in hearing metrical multiplicity in African and Afro-Diasporic vernacular genres. Many scholars of these repertoires often cite the ostensible malleability of the music they study, without acknowledging that performers and enculturated listeners usually only understand one particular metrical orientation to be correct. For instance, Martin Scherzinger (2010) claims that the "simplest" mbira tunes from Zimbabwe are "maximally ambiguous"

---

<sup>1</sup> The steps themselves presumably do not have duration, but rather, the "inter-onset intervals" (London 2012) are long here.

<sup>2</sup> Although in this paper I will be discussing Lerdahl and Jackendoff's model in particular, other leading scholarship on meter—such as Hasty (1999) and London, Himberg, and Cross (2009)—suggests that to Western listeners, long note values indicate metrical strength.

<sup>3</sup> Agawu, Nzewi, Temperley, Locke, and Burns are among those who have criticized these transcriptions.

because Lerdahl and Jackendoff's metrical preference rules seem to equally encourage hearing several contrasting meters. Also strategically disregarding cultural background, Justin London suggests that the West African "Standard Pattern" timeline engenders entrainment to a non-isochronous meter, rather than the isochronous 12/8 that enculturated listeners and practitioners tend to understand (London 2012, pp. 155–7). Similarly, David Locke, while using 12/8 for all his examples, nevertheless colorfully argues that the Ewe dance Agbadza thrives on "uncertainty, ambiguity, [and] unreconcilable antimony" (Locke 2019, p. 145). Many scholars have criticized these narratives of complexity, insisting that cultural insiders almost always entrain to Sub-Saharan and Afro-Diasporic vernacular music with a single, unchanging, isochronous meter, which in turn enables and facilitates social dancing (Agawu 2006; Burns 2010; Nzewi 1997).

FIG. 4.  $\text{♩} = 150$   
INTRODUCTION  
*Zani muwone* *Mako Mataliyana. Nsenga Tribe. Dec. 1947*

Step

Song

Za - ni mu-wo-ne a-nya - ma - ta mchi-fi-la, Za - ni

Za - ni

Example 1: Zambian song "Zani Muwone," transcription reproduced from Jones 1959a, p. 265

Thus, rather than arguing for a malleable or ambiguous interpretation of meter in African and Afro-Diasporic repertoires, I argue that assuming a single correct meter—based on dance steps, claps, presence of a timekeeper, or schematic knowledge of the genre—is beneficial for observing perceptual conditions that must be in place for enculturated listeners to understand the meter in one uniform way. In other words, I ask, what musical elements are knowledgeable listeners and dancers entraining to, if any? Are there metrical signals that seem to be irrelevant, that unenculturated listeners may entrain to?

## 2. Metrical Preference Rules

*A Generative Theory of Tonal Music* (Lerdahl and Jackendoff 1983) is one of the most influential books which lists metrical signals that listeners of tonal music may understand to be metrically strong. Lerdahl and Jackendoff refer to these signals as “metrical preference rules,” or “MPRs” for short. A list of relevant MPRs can be found in Table 1. Significantly, MPR5a states: “prefer a metrical structure in which a relatively strong beat occurs at the inception of a relatively long pitch-event” (Lerdahl and Jackendoff 1983, p. 84). More simply put, the rule states that in tonal music, long notes tend to fall on strong beats. According to this rule, listeners of tonal music (and, according to Lerdahl and Jackendoff, listeners of all music), will tend to hear long notes as metrically strong. The question of perceptual universality aside, it might be said that since listeners of tonal music are accustomed to hearing long notes on strong beats, these listeners subconsciously understand MPR5a to be very useful for entraining to a metrical structure.

In this paper, I expand on David Temperley’s work (Temperley 2000), where he began studying the explanatory scope of Lerdahl and Jackendoff’s model when applied to Sub-Saharan and Afro-Diasporic repertoires, concluding that MPR2, colloquially referred to as “strong beat early,” was not a particularly useful rule. Specifically, I argue that when listening to Sub-Saharan and Afro-Diasporic vernacular music, MPR5a often does not work for establishing the culturally correct metrical structure. In other words, short note values in Sub-Saharan and Afro-Diasporic repertoires seem just as likely to lie on an educated listener’s perceived strong beat as their longer counterparts.<sup>4</sup> While this may be a source of metrical confusion to some, it seems that for listeners entrained to the culturally correct conception of the meter, MPR5a must be *weighted* less heavily than others. Indeed, a strong “weighting” of MPR5a may have caused Jones to hear the long inter-onset intervals in “Zani muwone’s” step part as signaling metrical strength, even when that conflicted with the more metrically regular parts in the texture.

---

<sup>4</sup> My argument is dependent on postulating listeners familiar and not familiar with the musical idioms at hand. Thus, I will often refer to “knowledgable” and “naïve” listeners. However, this binary is imperfect: no two listeners hear meter in exactly the same way.

The idea of weighting metrical preference rules is not new, as Lerdahl and Jackendoff themselves introduce some metrical preference rules as “weak” or “strong.” In assuming a most stable and culturally consistent interpretation of the meter—as Lerdahl and Jackendoff also do—some metrical preference rules will naturally contradict this correct meter at a lower level. Therefore, although to Scherzinger, the conflict of metrical preference rules automatically signals metrical ambiguity, this is not always necessarily the case, as some are weighted more heavily than others. This nuanced, weighted application of MPRs to a selection of Sub-Saharan and Afro-Diasporic music may help us understand that there is less metrical ambiguity than has previously been suggested.

MPR #	(...) Prefer a metrical structure in which...
2	...the strongest beat in a group appears relatively early in the group.
3	...beats of level $L_i$ that coincide with the inception of pitch-events are strong beats of $L_i$ .
5a	...a relatively strong beat occurs at the inception of (...) a relatively long pitch-event.
5d	...a relatively strong beat occurs at the inception of (...) a relatively long pattern of articulation.
5e	...a relatively strong beat occurs at the inception of (...) a relatively long duration of a pitch in the relevant levels of the time-span reduction.
5f	...a relatively strong beat occurs at the inception of (...) a relatively long duration of a harmony in the relevant levels of the time-span reduction (harmonic rhythm).

**Table 1:** Select Metrical Preference Rules (Lerdahl and Jackendoff 1983, pp. 74–84)

A tension I would like to address is that of top-down versus bottom-up meter. Using Lerdahl and Jackendoff’s model implies a bottom-up interpretation of meter, where listeners pick out metrical signals such as long notes, harmonic changes, or bass notes from the musical surface and decipher them, in order to entrain to a metrical structure. However, this is certainly not the only way to entrain to a certain meter. Indeed, more commonly, “template matching” occurs (London 2012, pp. 67–70), in which a listener brings particular metrical expectations and applies them to the musical surface. In other words, “template matching” is when a listener is aware of the common metrical placement of a particular schema and entrains to the meter the schema implies almost immediately, even without having picked out metrical signals, or even if metrical

signals actually conflict with that interpretation.<sup>5</sup> Danuta Mirka posits that these are the two primary ways to entrain to meter, and claims that top-down template-matching is far more common than bottom-up “finding meter.” However, she states that “listeners switch to projection, from template-matching, when in *unfamiliar territory*.” (2021, p. 51, emphasis mine).<sup>6</sup> As in this paper, I am largely focused on metrical baggage that somewhat unknowledgeable listeners of African and Afro-Diasporic vernacular genres may bring to their listening, I often imply that meter is a bottom-up phenomenon, especially in my annotated examples that take after Lerdahl and Jackendoff’s bottom-up model. However, more familiar listeners may not need metrical signals in the form of MPRs to entrain to the culturally correct conception of the meter: more likely, they know what metrical structures specific schemas fall into from prior exposure to similar music.

In this paper, I first discuss the results of a limited corpus study, where I observe whether MPR5a applies to the repertoire. In other words, I study whether long notes fall on beats or on weaker parts of the metrical structure. Then, I analyze five case studies from disparate African and Afro-diasporic vernacular traditions, to get a detailed look at MPR applicability more generally, and in a wide variety of repertoire. In the examples, the visuals assume a bottom-up approach to meter perception, as they are based on metrical signals in the music, since those MPRs are the focus of this paper. However, in the prose, I also suggest top-down approaches to meter, and the concept of “template matching” is threaded throughout. In the bottom-up, MPR approach, I often offer alternate possibilities for entrainment that an unknowledgeable listener may entrain to, suggesting why some listeners may be tempted to hear things a certain way. However, I always use these networks of hypothetical metrical structures to understand the conditions in which the single, culturally consistent meter can be entrained to.

---

<sup>5</sup> For instance, upon hearing clapping at a rock concert, a knowledgeable listener will likely not hear those claps as falling on beats 1 and 3, but rather, on 2 and 4. Thus, even though there are onsets (claps) on particular beats and no metrical signals (no claps) on others, the schematic knowledge that claps fall on 2 and 4 overrules the metrical signals, which would suggest the claps fall on 1 and 3.

<sup>6</sup> “Projection” here refers to Hasty’s theory, introduced in *Meter and Rhythm*, 1999. However, it is analogous to Lerdahl and Jackendoff’s model in that it is a bottom-up approach to meter.

### 3. Corpus Study

As a first step to explore how strongly MPR5a applies to the corpus, I analyzed several transcriptions notated by other scholars to determine whether MPR5a was at play at the beat-level. I studied several xylophone pieces from Simha Arom's *African Polyphony and Polyrhythm* (1991, pp. 510–80), as well as A.M. Jones' transcriptions of Ewe fishing songs (Jones 1959b, pp. 8–10) and of "Neo-Folk" music (1959a, pp. 260–73). I chose these pieces because their thin textures simplified the analysis of MPRs. Because of their polymetric nature, some of Jones's transcriptions posed a challenge for determining what the one metrical structure was, and studying Arom's transcriptions also led to somewhat similar issues.

In the examples Jones transcribes, I took the voice parts—which are the focus of his transcriptions—as the basis for application of MPRs. Although Jones' transcriptions of the "Neo-Folk" music are largely in a single meter with all parts aligned, his transcriptions of most of the Ewe fishing songs are polymetric. For instance, the voice part in the "Sprat-Catching" song (1959b, p. 8) alternates frequently between 3/8, 2/4, and 5/8. However, Jones claims that this and the other Ewe fishing songs have a "time background," shown by the imagined standard pattern or similar recurring pattern notated above his transcriptions of the sung parts. It seems that this "time background" implies a regular metrical structure. Agawu (2006) explains that although the standard pattern might be found in different rotations and metrical orientations in different areas of Sub-Saharan Africa, the Ewe people most often use it in 12/8. Therefore, because of the reference to the standard pattern, I assumed that the vocal melodies notated in changing meter are actually in 12/8.

Simha Arom is a French ethnomusicologist who has done extensive field research in the Central African Republic. Although in his transcriptions, he does not notate bars or time signatures as he does not believe the Western notion of metrical accent is applicable to the repertoire he studies, Arom does indicate "pulsations," or beats, with strokes between the staves. As in my corpus study, I was concerned with analyzing MPR5a at the beat-level rather than any higher or lower levels of meter, the "pulsations" he provides were sufficient metrical information to gather results.

Thus, in the examples by Jones, I often took the dotted quarter note as the beat—understood implicitly from his allusion to the standard pattern—while

Arom helpfully provides the culturally correct conception of the beat in his transcriptions. For each of these pieces, after assuming a single beat value, I noted whether MPR5a is at play, sometimes at play, or not at play at those beat levels.

In total, I found that of the 15 pieces in the limited corpus, MPR5a did not work for establishing the beats in 53% of them. Meanwhile, MPR5a clearly worked for unambiguously establishing the correct beats in only two pieces, or 13% of the selected repertoire. The rule sometimes—or irregularly—worked for determining the metrical structure in the 33% remaining. Thus, the results of this corpus study show that short notes fell on strong beats in over half of the repertoire. To look more closely at MPR applicability and weighting in specific pieces, I analyze a few African and Afro-Diasporic vernacular case studies in more depth.

MPR5a:	% of pieces
At play	13%
Sometimes at play	33%
Not at play	53%

**Table 2:** Results of Corpus Study

#### 4. *Yāfēmálè*

The Central African Republic's *ngbàkè* repertoire features a Sabanga xylophone, the primary functions of which are to provide support for a sung part and to accompany dancing (Arom 1991, p. 527). Arom explains that the Sabanga xylophone is played by one performer holding two mallets. Its keys are not organized from low to high like a piano, but rather, its octave-related pitches are placed directly next to each other. From left to right, the pitches on a Sabanga xylophone are C4, C5, A5, A4, G5, G4, F5, F4, D5, and D4. *Yāfēmálè*—meaning “initiated woman”—is a *ngbàkè* piece that Arom transcribes in his book (excerpted in Ex. 2). Since the xylophone's function is to provide stable support for singing and dancing, the part is cyclic, featuring a six-beat pentatonic pattern that repeats with very slight ornamentation throughout the duration of the song. In addition to showing a simplified score of a cycle from *Yāfēmálè* xylophone part,

Ex. 2 also shows my analysis of MPRs applicable at several metrical levels, taking after notation used by Lerdahl and Jackendoff (1983).<sup>7</sup>

Cycle 2

♪ level

•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
5e		5a		5e		5a		5e		5a		5e		5a		5e	5e		5a	

♪ level

•		•		•		•		•		•		•		•		•		•		•
2																				
5e		5a		5e		5a		5e		5a		5e		5a		5e	5e		5a	

♪ level

•		•		•		•		•		•		•		•		•		•		•
2																				
		5e				5e				5e				5e						

♪ level

•																				
2																				
										5e										

∙ level

•																				

**Example 2:** MPR applicability in a cycle from *Yāfēmálè*, renoted from Arom (1991, p. 528). Applicability of MPR5a is shown in red—it is not at play at the quarter note beat-level or slower levels of the metrical structure.

In this analysis, the most strongly weighted MPRs are shown at the quarter-note, beat level or at deeper, slower levels found lower in the analysis. At the faster, and visually higher 16<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup>-note levels, MPR5a (highlighted in red) applies to the second 8<sup>th</sup>-note of each beat, since those are the longest note values. Because those 8<sup>th</sup>-notes are found on weak parts of the beat, if one were to weight MPR5a in this example, that would result in a completely incorrect interpretation of the metrical structure, since all relatively long notes fall on offbeats. At the slightly deeper quarter-note level, MPR5a is no longer at play. Instead, at these deeper levels, other MPRs are weighted more heavily. For instance, MPR2, “strong beat early,” is at play for the downbeat at the quarter and dotted-half note levels, while MPR5e, where the inception of a prolonged pitch coincides with a strong beat, is at play at the half-measure—this refers to

<sup>7</sup> Using Lerdahl and Jackendoff’s notation conceals the active process of entrainment, as the examples present the analyzed music and its metrical signals as if they were frozen in time. Relatedly, in their analyses of fast metrical levels, they visually imply that listeners pick out all metrical signals without a reference to a prior meter. For critiques of Lerdahl and Jackendoff’s notation, see London 2012, p. 79 and Mirka 2009, p. 16.

the A<sub>4</sub> on beat four that is prolonged for longer than other pitches in this cycle.<sup>8</sup> Thus, in *Yāfēmálè*, because MPR2 and MPR5e are at play on the downbeat and the half-measure respectively, these may be weighted strongly to knowledgeable listeners. On the other hand, MPR5a—the length MPR—is very weak, as it cannot establish even the quarter-note beat-level.

This relatively simple example shows that even though the 16<sup>th</sup>-note level has different MPR applicability on almost every pulse, a polymetric interpretation is not necessary nor called for. Just because there are technically contrasting metrical signals—as would be the case with nearly any piece in any repertoire—that does not necessarily mean there are multiple meters that are entrained to simultaneously. Thus, in my analysis, MPRs found at deeper levels with larger note values are weighted more than others in this repertoire, for the simple reason that they are at play in the deeper levels of the presupposed metrical structure that Arom implies in his transcription.

## 5. *¿Lo Que Suena Qué Será?*

*Currulao* is the most popular folk genre from the southern Pacific Region of Colombia.<sup>9</sup> Although originally a religious music melding African traditions with the Catholicism imposed upon black Colombians, *currulao* performance today is just as often secular, often about topics of love, the performer's homeland, or nature. Performances take place in a wide variety of cultural spaces including celebrations, funerals known as *chigualos*, and jam sessions. Since 1997,

---

<sup>8</sup> It is difficult to say whether pitch prolongation is possible in *nghàkè* repertoire, where the underlying pitch structure is not in the same tonal system as the Western common practice that Lerdahl and Jackendoff were theorizing. However, Lerdahl and Jackendoff do list MPR5e as one of the universal MPRs (1983, p. 345). So, for the sake of argument, I assume MPR5e applies to all repertoires. However, more research needs to be done to determine whether prolongation in the sense Lerdahl and Jackendoff mean is possible in music that does not use the common-practice tonal system. Thus far, this has been explored in relation to post-tonal repertoires (Straus 1987), but not as much research has been published regarding non-Western music. Jonathan Stock's 1993 article, "The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities," is concerned with similar questions, but his focus on hierarchical structures does not include an in-depth discussion regarding the question of prolongation outside of classical tonality.

<sup>9</sup> My knowledge of *currulao* comes largely from personal correspondence and private lessons with my *currulao* instructor, Samir Aldana. However, for a more in-depth survey of the genre both as a musical practice and as a social phenomenon, see Birembaum Quintero (2018).

it has been performed in the yearly Festival Petronio Alvarez, a competition featuring a wide variety of Pacific Colombian genres.

The primary melodic and harmonic instrument in the genre is the *marimba de chonta*. The marimba's bars are made of *chonta* palm, with resonators built from a bamboo called *guadua*. This diatonic instrument is generally played by two performers. One performer stands on the left side of the *marimba de chonta* and plays a two-measure long, low register ostinato called a *bordón*, which alternates between tonic and dominant harmonies every measure. The other performer stands on the right side of the marimba, playing the upper register. This performer is said to be playing the *marimba requinta* part, which is the primary non-vocal melodic line. Whoever plays the *marimba requinta* part in a *currulao* ensemble is often a virtuoso and is the leader of the group. Other instruments in a *currulao* ensemble include two *cununo* drums, two *bombo* bass drums, and a type of rain-stick called a *guasá*. Normally, when there are two of the same type of drum, there is a "male" and "female" role assigned to each. The "male" or "*macho*" of whichever unpitched instrument plays a standard repeating pattern, while the respective "female" or "*hembra*" instrument improvises over that pattern. The vocalists often include one soloist and a chorus of women called *cantadoras*, who sing in a responsorial manner.

Ex. 3 shows a possible metrical interpretation for a *currulao* by Grupo Naidy, titled *¿Lo Que Suena Qué Será?* from the album *Arriba Suena Marimba!* (2006), in which the lead singer and *cantadoras* sing to a little girl, teaching her what the instruments of a *currulao* are. The focus of my analysis will be on the instrumental introduction. The opening begins with the upper register marimba, the *marimba requinta*. In the metrical interpretation shown in Ex. 3, a listener assumes the first note is a downbeat, that the grouping change between the E5 and the G5 would correspond to another beat or downbeat, and that the short notes appropriately fall on the weak second and fifth eighth notes of each 6/8 measure: MPR5a is at play for the *marimba requinta* in this interpretation.

However, when the *cununo macho* enters with his repeating pattern,<sup>10</sup> a listener may have the sense that the meter understood at the beginning no longer works. This might be partially because the *marimba bordón's* lower part entered

---

<sup>10</sup> Most percussion instruments in *currulao* are traditionally played by men. However, women *cantadoras* do often play the *guasá* while they sing.

on a weak part of the beat, because the harmonies change on offbeats, and because MPR5a informs us that the longer durations in the *cununo macho* part should be on strong beats, rather than weak ones.

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Marimba Requinta and Marimba Bordón, both in 6/8 time. The Marimba Requinta part features a melodic line with eighth-note patterns, while the Marimba Bordón part is mostly silent. The bottom staff is for the Cununo, starting at measure 5, and shows a rhythmic pattern of eighth notes. Brackets above the Marimba Requinta staff indicate groupings of notes.

**Example 3:** A possible metrical interpretation of Colombian *currulao*, *¿Lo que suena qué será?* by Grupo Naidy (transcription by the author)

A listener may decide in measure 5 to shift their placement forward by an eighth note from the orientation shown in Ex. 3. This listener would be correct—at least from measure 5 onwards—according to a schematically correct interpretation of this genre. A culturally correct conception of the introduction is shown in Ex. 4. Here, the short sixteenth notes of the opening *marimba requinta* fall on strong beats. Because of their metrical placement, listeners less familiar with *currulao* will have to consciously weight MPR5a less if they want to hear it the same way as musically competent Colombians tend to. Meanwhile, other MPRs may seem to be weighted more in this repertoire: looking at slower rhythmic values in the analysis and the MPRs at play there, it seems that the useful MPRs for this example are MPR5e, where metrical strength is signaled by beginnings of pitch prolongations, and MPR5f, where harmonic changes are metricaly strong.

To note, the rhythmic pattern from measure 2 to the downbeat of measure 4 is one of the most common improvisatory rhythms for the *marimba requinta* in *currulao*. Indeed, Ochoa, Convers, and Hernández's comprehensive book on *currulao* (2014) shows common patterns for every instrument in the genre, with the intention of teaching musicians familiar with Western notation how to play

the music. In the section on the *marimba requinta*, every time two 16th notes lie next to each other, surrounded by 8th notes, the first 16th note is on a strong-beat onset. Because of this, I argue that as soon as an educated listener hears these short notes, they would know that *that* was actually a strong beat, not an off-beat. Thus, a listener who initially knows how to entrain to the meter must know not to consider short notes to be metrically weak: if anything, since this is such a common pattern in *currulao*, the short notes may signal metrical strength to knowledgeable listeners, through template-matching.

The image displays a musical score in 6/8 time, followed by four levels of MPR (Metrical Pattern Recognition) analysis. Each level consists of a rhythmic pattern of dots and corresponding labels. The labels include '2', '3', '5a', '5d', '5e', and '5f', which represent different metrical patterns and their weights. The analysis shows how these patterns are applied to the notes in the score, with some patterns being more strongly weighted than others.

**Example 4:** MPR applicability in *marimba requinta* introduction to Colombian *currulao*, *¿Lo que suena qué será?* by Grupo Naidy (transcription by the author)

## 6. Wigue

*Wigue* is an Afro-pop song from the album *Djekpa La You* (2010), by Dobet Gnahoré, whose introduction is transcribed and annotated in Ex. 5. All the MPRs applicable to the introduction at various levels of the presupposed metrical structure are shown in this example. As in the previous examples, the MPRs present at slower note-values are the more strongly weighted MPRs, while the

MPRs which are at play at very fast levels in *Wigue*, but not at slower ones, are only weakly weighted. The analysis shows that MPR5a is not at play on the notated downbeats. Were MPR5a weighted strongly, the sixteenth note “wi” syllable would be interpreted as metrically weaker than the following eighth-note “gue” syllable. Therefore, another MPR might be at play on the downbeats and weighted more heavily than MPR5a. Indeed, the pitch C#4 begins on the first downbeat and is prolonged for five sixteenth notes, so MPR5e is at play at the dotted-quarter beat-level, like in *Yāfēmálè*. Later in the song, singers harmonize with a melody parallel to the one in the introduction. They change their harmonies on my notated downbeats, so MPR5f is weighted heavily at those parallel moments as well.

Se se we we wi-guele i e-i e-i we we wi-guele e se se we we wi-gue le i e-i e

♪ level

♪ level

↓ level

↓ level

**Example 5:** MPR applicability in introduction to Afro-pop song, *Wigue*, by Dobet Gnahoré (transcription by the author)<sup>11</sup>

## 7. *Toro Mata*

*Landó* is an Afro-Peruvian couples dance potentially derived from the Angolan *Lundú*. Although *landó* was no longer popular by the 20<sup>th</sup> century, in recent decades it has been elevated by Afro-Peruvian musicians to the point of being considered the source of all other Afro-Peruvian genres (Feldman 2006).

<sup>11</sup> This transcription was done by ear without familiarity with the language of the song. Although Dobet Gnahoré often sings in several different languages, the album notes state that this song is onomatopoeic, and does not clarify the underlying language. Thus, all errors in spelling are entirely my own.

While various scholars I have cited argue that meter is usually “mono-metric” in African vernacular genres, the question of metrical malleability and polymeter is slightly different in the African diaspora. As has been argued regarding Afro-Bahian jazz (Díaz 2021), the trope of African rhythmic and metric complexity has been embraced by performers in parts of the African diaspora, where metric complexity is often celebrated as a means for connecting with their heritage.

Similarly, scholars and performers of *landó* often embrace the various options for beat placement inherent in the 12-eighth-note cycles common for the genre. 12/8, 3/2, and 6/4 are all valid options for metrical structure in different *landós*, corresponding to different beat interpretations. In *Black Rhythms of Peru*, whenever Heidi Feldman provides transcriptions of *landós*, she provides multiple possible time signatures. The music itself may indeed be malleable, and Peruvian musicians may agree that it is possible to hear *landós* in different meters. Does this complicate my mono-metric interpretation of music so far? I do not believe it does. Music psychologists argue that at any given time, an individual listener can only entrain to one metrical structure, even if several are possible (London 2012, p. 67). This raises the question, is there one metrical structure that is more correct for a particular song and a particular ensemble?

*Toro Mata* is a standard Afro-Peruvian *landó* recorded by many performers over the years. The particular recording that I transcribe in Ex. 7 is from the album *Sangre de un Don* (2000), by Perú Negro. A choreography to this song accompanied by Perú Negro shows the dancers stepping to every dotted quarter note, or to the beats of 12/8.<sup>12</sup> Phillips-Silver and Trainor (2008) have run several perceptual studies which concluded that moving to a certain beat will bias a person to entrain to that beat. Other psychologists such as Knoblich and Sebanz (2008) have also noted that seeing someone dance or just tap their foot will affect the watcher’s own entrainment. Because of this, Perú Negro’s dancers and people watching them—including the musicians who work together with those dancers—were probably entrained to the four beats of 12/8. Therefore, even though the music itself may be metrically malleable, I analyzed this particular

---

<sup>12</sup> At the time of publication, a video of this performance was available at the following link: [https://www.youtube.com/watch?v=ctLolNKMJmU&ab\\_channel=LimaPeru.TV](https://www.youtube.com/watch?v=ctLolNKMJmU&ab_channel=LimaPeru.TV). The dancing begins at 1:28.



before the guitar changes its pattern in measure 6. In other words, one specific way of hearing the introductory guitar riff, aided by the fact that listeners may have also seen dancers move to that meter, becomes the reference meter that a listener and dancer must maintain entrainment to, even when that reference drops out and other metrical signals begin to contrast with it more strongly.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Guitar, the middle for Voice, and the bottom for Cajón. The tempo is marked as quarter note = 84. The time signature is 12/8. The guitar part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The cajón part has a similar rhythmic pattern. The voice part has lyrics: 'To-ro ma-ta y to-ro ma - ta to-ro'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-8.

**Example 7:** The first 8 measures of Peru Negro’s *Toro Mata* cover (transcription by the author)

## 8. *Kuraya-Kuraya*

Ex. 8 shows the beginning of *Kuraya-Kuraya*, a Dagomba children’s song from northern Ghana. For this song, I dig deeper into the interpretive possibilities for a listener unfamiliar with the musical idiom, and then contrast this with the singular meter that a more knowledgeable listener might entrain to. So, although in Ex. 8 I provide more than one metrical possibility for the beat-level, my time signature shows that there is one that seems more culturally consistent.

Short Notes on Strong Beats:  
Case Studies with African and Afro-Diasporic Meter

♩ = 137 A

Call: Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Sar

Response: Wei-ah Wei-ah Wei-ah Wei-ah Wei-ah Wei-ah Wei-ah

Timekeeper: 6/8

	♩ level	• • • • • • • • • • etc.
		2                      2                      2
		3 3 3 3                      3 3 3 3
		5a                      5a 5a                      5a 5a                      5a
		5e
Both plausible	♩ level	• • • • • • • • etc.
		2                      2                      2
		3 3                      3 3 3 3
	5a                      5a 5a 5a	
	♩ level	•                      •                      •                      •                      • etc.
		3                      3                      2                      3
		5a
	♩ level	•                      •                      • etc.
		3                      2                      3
		3                      5a

**Example 8:** First 19 measures of the Dagomba song, *Kuraya-Kuraya*, with various interpretive possibilities for the beat-level (transcription by the author)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> As in my transcription of *Wigue*, all spelling errors in the transcriptions of *Kuraya-Kuraya* are entirely my own.

The fastest pulse stream, which I transcribe as an eighth-note level, groups into cycles of twelve from the beginning. This is evidenced by parallelism, following either the lead singer's call or the chorus's recurring response. However, from purely observing MPR applicability, no hierarchical levels between the eighth note and the twelve eighth-note cycle are clear in the first twelve measures. In measure 12, the timekeeper becomes audible and establishes a six eighth-note cycle, marking my notated downbeats and clarifying that the hierarchical level faster than the cycle is the dotted half note. These downbeat onsets also clarify that the short eighth notes on odd-numbered measures are indeed metrically strong. Therefore, MPR5a is strongly not at play, as the absolute shortest eighth notes, sung by the lead singer, fall on every odd-numbered downbeat.

Although the hierarchical level below the dotted whole note has been clarified as a dotted half note, the metrical level between the eighth note and the dotted half note might still feel ambiguous to an unfamiliar listener—there could either be three quarter notes or two dotted quarter notes per measure. There is some evidence for both interpretations, though neither seems particularly strong at this point. A first-time listener may entrain to one or the other, but any strong new metrical signal will likely spin entrainment in one direction or another.

It is not until the "B" section that the musical surface clarifies the beat-level to an unenculturated listener. Shown in Ex. 9, lyric parallelism in the words of the title, *Kuraya-Kuraya* encourages an interpretation of the dotted quarter note as the beat, rather than the quarter note. The syllable "ya" falls on what is already known to be a downbeat, so when the syllable is restated three eighth notes later, parallelism tells us that *that* onset should also be metrically strong. Now, the response measures seem more like a hemiola against the newly clarified metrical structure.

Thus, although the smallest and the largest metrical levels are clearly established in the introduction to this song, the measure-level is only established when the timekeeper enters, and the entire metrical grid is clarified only once this B section begins. Perhaps knowledgeable listeners were already cognizant of the entire metrical grid from the very beginning, which would allow listeners to dance along without disruption or confusion. These listeners may weight certain metrical preference rules differently from the very beginning in order to entrain to the correct meter, or, more likely, would just know the song or a similar song

and initially entrain to its correct metrical structure through template matching. Thus, in *Kuraya-Kuraya*, the lack of clarity at the beginning, for an unknowledgeable listener, does not imply that there is no correct metrical structure—all it means is that a listener unfamiliar with the musical idiom does not know how to weight the contrasting metrical signals, until the musical surface helps clarify the correct metrical grid.

The image shows a musical score for the 'B' section of *Kuraya-Kuraya*. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "ma-ra-ba Sar-ma-ra-ba Kur-a-ya ku-ra-ya kur-a-ya ku-ra-ya ku-ra". The middle staff is the piano accompaniment with lyrics: "Wei-ah Wei-ah ku-ra den-de ku-ra den-de". The bottom staff shows a rhythmic notation labeled "Disambiguated" and "Both plausible", consisting of a series of dots and vertical lines representing the beat structure.

**Example 9:** “B” section of *Kuraya-Kuraya* clarifies the beat-level for unknowledgeable listeners (transcription by the author)

## 9. Conclusion

In the five examples I have analyzed, short notes fell on strong beats. Therefore, MPR5a does not work for establishing the beats and must be a weakly-weighted metrical signal in the pieces. I have also posited, taking after London and Mirka, that enculturated listeners may template-match in a top-down approach to entrainment, while the bottom-up approach of using metrical signals might not be necessary for listeners who are familiar with stylistic conventions of the genres at hand. That said, are there any metrical signals that do seem to work for providing the culturally correct conception of the meter in many or all of the examples?

In the tonal examples I studied — *¿Lo Que Suena Qué Será?*, *Wigue*, and *Toro Mata*—applicability of MPRs 5e and 5f consistently aligned with the correct metrical structures. This suggests several things. First, that Lerdahl and Jackendoff may have been correct to claim that MPR5f, the harmonic rhythm rule, is the strongest preference rule of the MPR5s (Lerdahl and Jackendoff 1983, p. 84). Second, it suggests that tonality and the metrical strength associated with it has indeed “colonized” a large part of the world’s music, dominating how meter is perceived far outside of Europe (Agawu 2020). *Yāṣēmálè* was not tonal in

the same sense, as it did not use functional harmony, though I claim that MPR5e applied to its fourth beat. Further research must be done to study whether pitch prolongation and modal shifts (as opposed to traditionally tonal harmonic shifts) can trigger application of MPR5e and 5f in repertoires that are not functionally tonal.

To close, many listeners, when presented with unfamiliar music, will latch onto any metrical signals they can, which sometimes may or may not work for establishing the correct meter. In the latter case, where it does not work, the listener may find that the meter is dizzying, ambiguous, or changing. I hope to have shown several things in this paper: first, that in the particular Sub-Saharan and Latin American examples I studied, listeners who bring the baggage of MPR5a will likely not entrain easily to the culturally correct conception of the meter, since short notes so often fall on strong beats. Second, I have argued that just because contrasting metrical signals are at play at lower levels of meter, that does not automatically make a piece of music maximally ambiguous. In listening and in entrainment, some metrical signals carry more weight than others depending on the stylistic conventions of the genre at hand. Sometimes, no MPRs may help at all, and only prior familiarity and “template matching” inform a listener’s entrainment. In analyzing meter in pieces of music, assuming a culturally correct conception of the meter allows us to study the conditions under which entrainment occurs and encourages us to be critical of our own metrical inclinations.

## References

1. Agawu, Kofi. 2006. Structural or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, pp. 1–46.
2. \_\_\_\_\_. 2020. Tonality as a Colonizing Force in Africa. In *Audible Empire*, ed. Ronald Michael Radano, Tejumola Olaniyan, pp. 334–56. New York: Duke University Press.
3. Arom, Simha. 1991. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. United Kingdom: Cambridge University Press.

4. Birembaum Quintero, Michael. 2018. *Rites, Rights, and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. New York: Oxford University Press.
5. Burns, James. 2010. "Rhythmic Archetypes in Instrumental Music from Africa and the Diaspora." *Music Theory Online*, v. 16, n. 4.
6. Díaz, Juan Diego. 2021. *Africanness in Action: Essentialism and Musical Imaginations of Africa in Brazil*. New York: Oxford University Press.
7. Feldman, Heidi Carolyn. 2006. *Black Rhythms of Peru*. Middletown: Wesleyan University Press.
8. Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
9. Jones, A.M. 1959a. *Studies in African Music: Volume I*. London: Oxford University Press.
10. \_\_\_\_\_. 1959b. *Studies in African Music: Volume II*. London: Oxford University Press.
11. Knoblich, Guenther; Sebans, Natalie. 2008. Evolving Intentions for Social Interaction: From Entrainment to Joint Action. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* v. 363, pp. 2021–31.
12. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
13. Locke, David. 2019. An Approach to Musical Rhythm in Agbadza. In *Thought and Play in Musical Rhythm*, ed. Richard K. Wolf, Stephen Blum, Christopher Hasty, pp. 100–45. New York: Oxford University Press.
14. London, Justin. 2012. *Hearing in Time*, 2<sup>nd</sup> edition. New York: Oxford University Press.
15. \_\_\_\_; Himberg, Tommi; Cross, Ian. 2009. The Effect of Structural and Performance Factors in the Perception of Anacruses. *Music Perception*, v. 27, n. 2, pp. 103–20.
16. Mirka, Danuta. 2009. *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787-1791*. Oxford: Oxford University Press.
17. \_\_\_\_\_. 2021. *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787-1791*. Oxford: Oxford University Press.
18. Nzewi, Meki. 1997. *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture-Exponent's Definitions*. Institut für Didaktik populärer Musik.

19. Ochoa, Juan Sebastián, Leonor Convers, and Óscar Hernández. 2014. *Arrullos y Currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Tomos I-II. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
20. Phillips-Silver, Jessica; Trainor, Laurel J. 2008. Vestibular Influence on Auditory Metrical Interpretation. *Brain and Cognition*, v. 67, n. 1, pp. 94–102.
21. Scherzinger, Martin. 2010. Temporal Geometries of an African Music: A Preliminary Sketch. *Music Theory Online*, v. 16, n. 4.
22. Straus, Joseph. 1987. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, pp. 1–21.
23. Stock, Jonathan. 1993. The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities. *Music Analysis*, v. 12, n. 2, pp. 215–40.
24. Temperley, David. 2000. Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory. *Ethnomusicology*, v. 44, n. 1, pp. 65–96.

## Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim

*Entropia, o espaço harmônico probabilístico e a harmonia de Antonio  
Carlos Jobim*

**Carlos de Lemos Almada**  
**Hugo Carvalho**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Abstract:** This paper introduces a theoretical framework derived from a deep and detailed harmonic analysis of songs composed by Antonio Carlos Jobim, focusing on two components, namely, “semantic” (related to the idea of *chord type*) and “syntactic” (involving *binary relations* between contiguous chords). The research is mainly focused on investigating the correlations between compositional style (here related to the harmonic construction) and the concepts of probability, expectance, and, especially *entropy*, being the latter defined as a measure of uncertainty or “surprise” of events along time. After a bibliographical review of these topics and their applications to music, a section exposes Markov Chains, a mathematical tool used to formalize the “semantic-syntactic” harmonic relations statistically inferred in the analyzed *corpus* of Jobim’s works. Then it follows the formalization of a *probabilistic harmonic space* and the concept of *probabilistic index*, directly associated with the entropy of the observed binary relations. This approach opens a new analytical perspective, also allowing the generalization of the presented theoretical and methodological technology for the examination of other repertoires and posterior comparison, presenting then as a new mean of investigation on the nature of style.

**Keywords:** Jobim. “Semantic-syntactic” harmonic relations. Entropy and probability. Markov chains. Probabilistic Harmonic Space.

**Resumo:** Este artigo introduz um arcabouço teórico derivado de uma profunda e detalhada análise harmônica da integral de canções de Antonio Carlos Jobim, considerando aspectos “semânticos” (relacionado à ideia de tipos acordais) e “sintáticos” (envolvendo relações binárias entre acordes contíguos). O foco do estudo concentra-se na investigação das correlações existentes entre estilo composicional (no caso, relacionado à construção harmônica) e os conceitos de probabilidade, expectativa e, especialmente, entropia, definida como a medida da incerteza de eventos decorrentes no tempo. Após uma revisão



bibliográfica sobre tais tópicos e de suas aplicações em música, uma seção dedicada a Cadeias de Markov prepara o exame central do objeto de estudo, a saber, as relações harmônicas “semântico-sintáticas” levantadas estatisticamente no repertório analisado das canções jobinianas. A formalização de um *espaço harmônico probabilístico* e do conceito de *índice probabilístico*, diretamente associados à entropia medida referente ao comportamento dos acordes das canções abrem uma perspectiva analítica original, permitindo ainda a generalização do aparato teórico-metodológico para o exame de outros repertórios e posterior comparação, apresentando-se, portanto, como um novo meio de investigação sobre a natureza do estilo.

**Palavras-chave:** Jobim. Relações harmônicas “semânticas-sintáticas”. Entropia e probabilidade. Cadeias de Markov. Espaço Harmônico Probabilístico.

\* \* \*

## 1. Background on Information Theory

In 1948, American mathematician and electrical engineer Claude Elwood Shannon (1916–2001) published a seminal paper entitled “A Mathematical Theory of Communication”, which settled the very basis for what would be later known as Information Theory.<sup>1</sup> Shannon was especially interested in what he considered a “fundamental problem of communication [namely,] that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point” (Shannon 1948, p. 1). As he stresses in the introduction of his work, the notion of a meaning associated with a given message is not particularly relevant in his approach, and his goal should be an exclusively engineering problem. Despite the theory there developed being sufficiently general to allow for more general scenarios, a first approach proposed by Shannon was to consider messages produced by a discrete source, to model devices like the telegraph. Since messages of interest usually are not unstructured sequences of random symbols, a more sophisticated mathematical model for the informal term “message” was necessary. Therefore, Shannon’s theory is strongly centered on a specific kind of stochastic process, the so-called *Markovian process*. In short, this

---

<sup>1</sup> In 1949 this paper was published as a book with the slightly different title “The Mathematical Theory of Communication”. It seems a minor modification, but it indicates the promptly noticed generality and importance of the work. Indeed, in 2020 Google Scholar indicates that Shannon (1948) is the most cited paper in Mathematics and correlated areas. In Cover 2006, a modern and comprehensive introduction to Information Theory is presented.

mathematical object is specifically tailored to model and quantify the chance of observing a certain symbol after the observation of the preceding ones. More will be developed on Markov process further ahead (see Section 2), and for the moment let us continue following Shannon's argumentation.

Firstly, Shannon introduces the notion of *n-gram*, which could be defined as a sequence of informational unities with a generic number  $n$  of elements. He then proposes to the reader to imagine a hypothetic generator of typological signs which could produce sequences of different sizes over a fixed alphabet, that for simplicity, we will assume as the English alphabet composed of 26 letters, not making distinction between upper and lower cases: *monograms* (A, Z, E, O, ...), *digrams* (BC, AK, NW, ...), *trigrams* (VIQ, ZMP, ...), and so on. Note that the set of  $n$ -grams increases exponentially, each containing  $26^n$  symbols.

For the sake of illustration, assume that the production of a given symbol by his "machine" (say "J") does not give any cue for the next one. Put another way, the probability of observing any symbol after "J", including its repetition, does not depend on the previous symbol being a "J". Without an underlying language, it is reasonable to assume that all 26 alternatives are equally probable, and equal to  $\frac{1}{26} \approx 0.04$ , for all letters. This can also be extended to larger-size grams, which would imply, of course, in dramatic diminution of the magnitude of the probabilities. Taken for example trigram "GJQ": the probability of it to be followed by, say, "TTX" would be  $\frac{1}{26^3} \approx 0.00006$ .

On the other hand, if these structures are contextualized, for example in a natural language as English, things change considerably, since symbols are not uniformly distributed, and, moreover, succession now is strongly conditioned by semantic and syntactic forces. Shannon proposes then the possibility of stochastic production of "words" of different sizes in his "machine", considering distinct *orders of approximation*: zero-order<sup>2</sup> (which means that the probability of occurrence of a given symbol depends only on its relative frequency within the context, being *not* dependent on the surrounding symbols), and  $k$ -order, for  $k \geq 1$  (meaning that the probability of observing a given symbol depends on the  $k$  previously observed symbols).

---

<sup>2</sup> Also denoted as *zeroth-order* expectation by modern authors, like David Huron (2006). The same applies to the remaining approximation types of Shannon (i.e., one-order/first-order, etc.).

Shannon then demonstrates how his “machine” functions, firstly based only on relative frequency of monograms in an English *corpus* of texts. This analysis confirms the two aforementioned aspects, namely: now the letters have distinct probabilities of occurrence (for example, usually “E” is many times more frequent than “X”), and the context informs about the occurrence of a particular symbol (observing a “Q” strongly conditions “U” as the next symbol). After this, Shannon shows that the increasing of order of approximation turns the production of hypothetical sentences gradually close to normal textual constructions. This amazing formulation (in an epoch where computers were almost an idealized conception) became one of the very foundations for algorithmic creation and machine-learning processes.

Maybe the most far-reaching aspect of Shannon’s theory is the concept of *entropy of a random variable*. The term, borrowed from the field of Thermodynamics (in which is associated with the degree of disorder of a closed system), receives in his work a distinct, rather co-related meaning, adapted to the context of the Information Theory. For Shannon, the entropy (traditionally denoted by  $\mathcal{H}$ ) of a given random variable represents the degree of *uncertainty* with respect to the context it is inserted to. In his words,

Suppose we have a set of  $m$  possible events whose probabilities of occurrence are  $p_1, p_2, \dots, p_m$ . These probabilities are known, but that is all we know concerning which event will occur. Can we find a measure of how much “choice” is involved in the selection of the event, or of how uncertain we are of the outcome? If there is such a measure, say  $\mathcal{H}(p_1, \dots, p_m)$ , it is reasonable to require of it the following properties:

1.  $\mathcal{H}$  should be continuous on each  $p_i$ .
2. If all the  $p_i$  are equal,  $p_i = \frac{1}{m}$ , then  $\mathcal{H}$  should be a monotonic increasing function of  $m$ . With equally likely events there is more choice, or uncertainty, when there are more possible events.
3. If a choice be broken down into two successive choices, the original  $\mathcal{H}$  should be the weighted sum of the individual values of  $\mathcal{H}$  (Shannon, 1948, p. 10).

Shannon proves that there is only one function that satisfies these three axioms, up to a positive multiplicative constant:

$$\mathcal{H} = - \sum_{i=1}^m p_i \cdot \log_2(p_i). \quad (1)$$

Regardless of the basis, the quantity  $-\log(p_i)$  can be interpreted to measure the *surprise* of observing an event of probability  $p_i$ . Indeed, observing an event of probability one should give no surprise, and on the other hand, the occurrence of an impossible event brings an infinite amount of surprise. Moreover, this value decreases from infinity to zero as  $p_i$  increases from 0 to 1.<sup>3</sup> Note that this same interpretation also holds if one substitutes the term “surprise” by *information*. Therefore, the entropy of a random variable can be interpreted as the *average surprise* or *average information* that it carries.

The logarithmic base chosen (i.e., 2), among other possible (as Shannon discusses), has the important advantage to provide a quantification of entropy in terms of *binary digits* (or bits).<sup>4</sup> This choice becomes especially important if we interpret the entropy as the *average number of bits per symbol* necessary to encode a message written following the probability distribution  $p_1, \dots, p_m$ . This interpretation is not so clear at the first sight, but it is an important theorem within Information Theory (Cover; Thomas 2006, p. 62).

Another interpretation of entropy is the average minimal number of binary questions that are necessary to identify a particular value observed from the probability distribution  $p_1, \dots, p_m$ . Consider, for example, a game that consists of trying to guess a number between 1 and 6 before rolling an honest dice by means of binary questions, like “is the value contained in set  $S$ ?”, and so on. The probability of observing any value on the dice is equal to  $\frac{1}{6}$ . If we enter these probabilities in Eq. (1) we obtain an entropy of  $\mathcal{H} = 2.585$ . Now, suppose that the dice is somehow modified, in such way that some faces become more likely than others, according to the following distinct probabilities:  $p_1 = 0.05$ ;  $p_2 = 0.10$ ;  $p_3 = 0.35$ ;  $p_4 = 0.02$ ;  $p_5 = 0.20$ ;  $p_6 = 0.28$ . In this case we have  $\mathcal{H} = 2.1699$ , a lower value than that obtained when rolling the honest dice. This means that the second experiment is *less uncertain* than the first one, and therefore, requires, in average, less binary questions to guess the observed value.

---

<sup>3</sup> There are infinitely many continuous decreasing functions from the interval (0,1] to the set of real numbers, but in the same spirit of Shannon, it can be proven that the logarithm is the only reasonable function that captures the intuition behind the concept of *surprise*, up to a multiplicative constant (Ross 2010, p. 425).

<sup>4</sup> Shannon credits the creation of the nowadays popular abbreviation “bit” to J.W. Turkey.



The value on the  $i$ -th row and  $j$ -th column is the probability of jumping to the pitch class  $j$  given that the current pitch class is  $i$ , for  $i, j \in \Lambda$ . Therefore, this Markov Chain can be abstractly described by the triple  $(\Lambda, \lambda, \mathbf{M})$ . Notice that if the set  $\Lambda$  is also abstracted from the musical intuition and being allowed to be any generic set with 12 elements, the same mathematical framework holds in several distinct scenarios. Endowed with this intuition, we now formulate the Markov Chains with more mathematical details.

Denote by  $\Lambda = \{x_1, \dots, x_N\}$  a finite set of objects of interest, which will be called the *state-space* and its elements will be called *states*. Let also  $X_1, X_2, X_3, \dots$  be a sequence of variables, assuming values on the set  $\Lambda$  but which specific value depends on random factors.<sup>5</sup> The sequence  $X_1, X_2, X_3, \dots$  is called a *Markov Chain* if the probability of the variable  $X_n$  assuming any particular value on the set  $\Lambda$  depends only on the value observed of the variable  $X_{n-1}$ , for all  $n = 2, 3, 4, \dots$ . In mathematical terms, we can write that

$$P(X_n = x_j | X_{n-1} = x_i, \dots, X_1 = x_k) = P(X_n = x_j | X_{n-1} = x_i), \quad (2)$$

where the symbol  $|$  denotes a *conditional probability*, meaning that the event on its left side is considered in the light of the occurrence of the event on the right side. At the beginning of the process, there is no “past” to condition on, so the probability distribution of the first-time instant  $X_1$  is distinctively denoted by a vector of probabilities  $\lambda = [p_1, \dots, p_n]$ , composed by positive real numbers that sum up to 1.

Of all these concepts, the most abstract when regarding musical applications are the states, because of its genericness. However, it is exactly this aspect that makes the Markov Chains theory widely applicable, not only to musical scenarios but also in other areas of Science and Engineering as well. The researcher can choose whatever it is desirable to use as a set of states, and particular instances will be discussed later in this section. For the moment, we focus instead on mathematical aspects of the theory.

The set of probabilities  $P(X_n = x_j | X_{n-1} = x_i)$ , for all  $x_i, x_j \in \Lambda$ , are called the *transition probabilities* and abbreviated by  $p_{ij}$ , for  $i, j = 1, \dots, N$ . In this work it is assumed that these probabilities are constant along time, and this collection can be assembled in the *transition probabilities matrix*, denoted by  $\mathbf{M}$ , where the

---

<sup>5</sup> This object is called a *random variable* in the statistical literature.

element on the  $i$ -th row and  $j$ -th column precisely contains the value of  $p_{ij}$ . Notice that the sum of each row of this matrix is equal to 1, since it is given by

$$\sum_{j=1}^N p_{ij} = \sum_{j=1}^N P(X_n = x_j | X_{n-1} = x_i), \quad (3)$$

that is, a quantity that describes the situation: “conditioned on departing from the state  $x_i$ , the probability of arriving at any one of the  $n$  possible states”.

The probabilities contained in matrix  $\mathbf{M}$  also allow us to answer the following question: “if departing from the state  $x_i$ , what is the probability of arriving in state  $x_j$  in exactly  $k$  steps?”. For  $k = 2$ , it is easily interpreted that this answer is given by:

$$\begin{aligned} p_{ij}^{(2)} &= P(X_n = x_j | X_{n-2} = x_i) \\ &= \sum_{k=1}^N P(X_n = x_j | X_{n-1} = x_k) P(X_{n-1} = x_k | X_{n-2} = x_i), \end{aligned} \quad (4)$$

since the right hand-side of this equation encodes exactly the sentence “the probability of transitioning from  $x_i$  to  $x_k$  in one step and then transitioning from  $x_k$  and  $x_j$  also in one step but considered among all the possible values of  $x_k$ , for  $k = 1, \dots, N$ . From the theory of Linear Algebra, the quantity  $p_{ij}^{(2)}$  defined above is exactly the entry in the  $i$ -th row and  $j$ -th column of the matrix  $\mathbf{M}^2$ . It is also possible to prove that an analogous result also holds for larger steps, namely the *Chapman-Kolmogorov equations*: “the entry in the  $i$ -th row and  $j$ -th column of the matrix  $\mathbf{M}^k$ , denoted by  $p_{ij}^{(k)}$ , is exactly the probability of arriving in  $k$  steps in state  $x_j$  if departing from state  $x_i$ ”.

Finally, another important aspect of the Markov Chain theory, especially in musical applications, is the *order* of the chain. The example and formalization here presented are for the case of a *first-order* chain, that is, when the transition probability is given only by the previous and current step. In musical applications, it is sometimes reasonable to have a dependence on a more distant past to some chord passages, for example, and these phenomena are not captured by a first-order chain. A possible solution to this issue is to increase the order of the chain, by considering probabilities of transition of the following type:

$$p_{ijk} = P(X_n = x_k | X_{n-1} = x_j, X_{n-2} = x_i), \quad (5)$$

which gives rise to a *second-order* Markov Chain. Clearly this procedure can be generalized to any order of interest, but unfortunately it is not the most interesting solution, mainly because of the increase in the number of parameters to work with, since the size of the probability transition matrix will severely increase. A more parsimonious solution and the one adopted in this work is to maintain a first-order Markov Chain but with a special focus on modelling the state-space with more sophisticated objects than simply chords in such a way that the modelling becomes more realistic.

The first applications of Markov Chains to Music were not endowed with this sophistication on wisely modeling the state-space, but no less important, mainly because of the pioneering and the promising results obtained. In the beginning of the decade of 1950, Harry Olson and Hebert Belar analyzed a *corpus* of 11 melodies by Stephen Foster, properly transposed to the same tonality, and estimated transition probabilities of order 0,<sup>6</sup> 1, and 2 between pitches; the rhythmic patterns were analyzed only on its relative frequency of occurrence. With this information, they developed the first prototype of a “synthesizer”, that generated random music according to these probabilities.

Previously to the publication of Olson’s and Belar’s work, which occurred in the beginning of the decade of 1960, Iannis Xenakis pioneered a theoretical study on the limits of generality when modelling the state-space. Indeed, in his book *Formalized Music* he proposes to consider Markov Chains on the set of *screens*, an object that described the frequency occurring at any particular time instant on a sonic manifestation. Nowadays the screens can be interpreted in the light of the Short-Time Fourier Transform, a powerful tool to perform time-frequency analysis of audio signals; Xenakis was aware of the existence of this concept, through the work of Gabor, but the computational power to make this approach practical was not available at the time. So Xenakis circumvented this issue by manually creating a set of screens and a probability transition matrix among them and used a slight modification of a realization of this chain to generate a sequence of screens, which then he transported to usual music notation. The result of this experiment are the pieces *Analogique A* and *Analogique B*. For more detail on the creation of these pieces see Carvalho (2019).

---

<sup>6</sup> A Markov Chain of order 0 is described only by the relative frequency of observation of its states.

The first experiment using Markov Chains to model harmony dates back from 1957, by Lejaren Hiller and Leonard Isaacson. Instead of directly estimating the transition probabilities from a *corpus* of interest they proposed one by giving more weight for consonant and smaller intervals. Using this material, they composed the *Illiad Suite*, later renamed to *String Quartet No. 4*, which is considered the first musical score generated by a computer.

The history of Markov models in music is very extensive and is still under development, not only in Music Theory but also in Signal Processing, since Hidden Markov Models are widely employed to perform automatic chord recognition, among other tasks (Müller 2015). For a more extensive bibliographical review on the beginning of this story, see Ames 1989.

### 3. Information Theory and Markov Chains in Music

Due to the attractive potentials of Shannon-Weaver's theory to be extended to other fields besides Electrical Engineering, it is not surprising that just a few years after its publication Leonard Meyer wrote an article entitled *Meaning in Music and Information Theory* (1957). In his study, Meyer intends, in fact, not only to evidence the, in his own words, "striking" parallelism and equivalences between the music experience and Information Theory, but mainly to investigate a closely related topic, *meaning*, an aspect, as aforementioned, not covered by Shannon. Meyer begins resuming one of his most famous theses,<sup>7</sup> which expresses that meaning in music results from "the arousal and subsequent inhibition of expectant tendencies in the shaping of musical experience," connecting it with a general definition of meaning, proposed by the logician Morris Cohen: "anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection" (Meyer 1957, p. 412). Since music can essentially be understood as information transmitted across time, probability has an enormous importance in the cognitive process of meaning and style (in fact, the very kernel of Meyer's interest), which orients the subsequent discussion in his work.

He firstly proposes a subdivision of musical meaning between two complementary but interacting categories: designative (or connotative, external

---

<sup>7</sup> Introduced in his seminal book *Emotion and Meaning in Music* (1956).

to musical events of a piece), and embodied (referring to events present in the musical context in question). Although arguing that designative meaning (associated with musical character) also influences the determination of style, Meyer prefers to address specifically the latter category in his paper. In this context, he defines style as “the universe of discourse within which musical meanings arise,” adding that, apart from particularities of epoch, geographic, composers, musical systems and idioms, and so on,

what remains constant from style to style [... is] in fact the psychology of human mental processes – the ways in which the mind, operating within the context of culturally established norms, selects and organizes the stimuli that are presented to it (Meyer 1957, p. 413).

By adding then that style “is a complex system of probabilities” that arises naturally “expectation” (ibid., p. 414), Meyer manages to properly connect his study with Information Theory.

On the other hand, expectation<sup>8</sup> can also be classified as *latent* or *active*. While the former concerns basically “the probability relations embodied in a particular musical style” (for example, the strong tendency of the leading tone toward the tonic in tonal music), expectation is activated when normality is in some way disturbed. As Meyer interestingly emphasizes, “meaning arises when an individual becomes aware, either affectively or intellectually, of the implications of a stimulus in a particular context” (ibid., p. 415). This leads the author to suggest that “musical meaning arises when an antecedent situation, requiring an estimate as to the probable modes of pattern continuation, produces uncertainty as to the temporal tonal nature of the expected consequent” (ibid., p. 416). Just after this, Meyer inserts the notion of entropy in his argumentation, relating properly meaning and information as dependent on uncertainty:

Information is measured by the randomness of the choices possible in a given situation. If a situation is highly organized and the possible consequents in the pattern process have a high degree of probability, then information (or entropy) is low. If, however, the situation is characterized by a high degree of shuffledness so that the consequents are more or less equi-probable, then information (or entropy) is said to be high (ibid., p. 416).

---

<sup>8</sup> This notion of “musical expectation” can be related to the probabilistic concepts of conditional expectation and forecasting, but we will not draw this parallel here. For more details, see Temperley 2007.

Another central concept of Information Theory that is perfectly applicable to the understanding of musical processing is *redundancy*. Like expectation, redundancy is governed by statistical conditions and, in a sense, can be seen as much more intense in musical situations.<sup>9</sup> As affirmed by Meyer,

Just as letters can be left out of a written statement or words omitted from a message without affecting our ability to understand and reconstruct the word or message, so tones can be omitted from a musical passage without affecting our ability to grasp its meaning (ibid., p. 418).

This means that, due to redundancy, one is capable of reconstructing musical omitted information given its context (properly associated with stylistic norms). Fig. 1 provides a simple illustration of this aspect, depicting an archetypical cadential formula<sup>10</sup> of a hypothetical piece. Despite lacking the necessary elements for an unequivocal analytical labelling of the harmonic functions involved (more specifically, pitch classes C in the first chord, B in the second, and E and G in the third), anyone minimally familiarized with the common-practice conventions would have no difficulties to hear functionally the passage as it is expressed in the Roman numerals written below the score.



**Figure 1:** Example of a perfect authentic cadence with omitted notes

Redundancy is a common resource of the compositional palette (normally associated with manipulation of textures and densities), and it is in general easily decoded by listeners (like exemplified above). However, this shared property is frequently explored by composers to promote ambiguity, a very useful spice in musical construction. Consider, for example, an alternative version of the

<sup>9</sup> See for example David Huron's commentaries about the larger amount of redundancy in music in comparison with that associated with language, which is almost negligible (Huron 2006, p. 244).

<sup>10</sup> In more technical terms, a perfect authentic cadence, or PAC.

cadence of Fig. 1, in which the high expectancy of tonic resolution provoked by the dominant preparation is abruptly frustrated, as shown in Fig. 2. The arrows attempt to reconstruct the cognition of the detour: initially, the very surprising arrival of the second-inversion B-major triad arouses some confusion. In the immediate continuation, the listener recognizes the resumption of the same cadential formula, but transposed a semitone downwards; finally, the so-presumed dominant rooted in G is retroactively reinterpreted as a German-sixth chord of the new key of B major, which also implies a functional reinterpretation of its constituents: the root G becomes the flatted fifth related to an omitted root C#; the previously fifth D is functionally associated with a flatted ninth. The chord is completed by two “physically” absent (but inferred) pitch classes, B and F,<sup>11</sup> that have their functions inverted, as seventh and third (in this case, as the enharmonically equivalent E#). Using Meyer’s conceptualization, the striking break of expectations in this situation arises a new possible meaning for the harmonic formula to the surprised hypothetical listener, so far habituated only to the default resolution.

The figure consists of two parts: a musical score and a harmonic analysis diagram. The musical score shows three measures in a grand staff. The first measure has a treble clef with a dotted quarter note G4 and a bass clef with a quarter note G2. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note B2, and a quarter note D3. The third measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a quarter note G2. The score is marked with a forte 'f' dynamic. Below the score is a harmonic analysis diagram. It shows two keys: C major and B major. In C major, the first measure is labeled I<sub>4</sub><sup>6</sup> and the second is V. A circled '!?' is placed above the second measure, with a dashed arrow pointing to the B major section. In B major, the first measure is labeled Ger<sub>6</sub> (circled), and the second and third measures are labeled I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, and I, respectively, all enclosed in a bracket. A dashed arrow points from the Ger<sub>6</sub> label back to the circled '!?' in the C major section.

**Figure 2:** Example of ambiguous harmonic situation. Arrows are intended to reconstruct the listener’s interpretation.

<sup>11</sup> Which were, at the first impression, “mistakenly” labeled as third and seventh.

Consider now that the same listener, amazed by the new experience, becomes interested in knowing other pieces of that composer or style. We can conceive that now the listener's expectancy related to this specific cadence has somehow changed. The *uncertainty* of the formula for him/her was definitively increased. Mathematically, we can think that the cadences employed by the hypothetical composer are the output of some unknown random variable. As the listener hears only the excerpt in Fig. 1, he infers that this is the only possible cadence, implying that this random variable has zero entropy.<sup>12</sup> But, after being aware of the cadence in Fig. 2, he may associate a positive probability to it. However, this value should be not as high as that of the first cadence: since in this second case the musical content brings more surprise to the listener, its probability of occurrence should be quite low. Finally, since now there is some uncertainty associated with the observed cadence, the respective random variable has more entropy than in the first case.

This simple example allows us to see musical styles as very complex and dynamic systems, formatted by sets of specific norms, but also by the breaking of these rules, in distinct degrees of probabilities. As pointed out by Meyer, statistical analysis becomes a powerful tool for depicting particularities of a style. However, as he says "the mere collection and counting of phenomena do not lead to significant concepts. Behind any statistical investigation must be hypotheses that determine which facts shall be collected and counted" (Meyer 1957, p. 421). In other words, the understanding of the *conditions* that characterize the processes to be studied is a primordial factor for initiating the analysis.

Several empirical studies followed closely the pioneering explorations of Meyer in the confluence between music and Information Theory. In 1958, Joseph Youngblood, in an article entitled "Style as Information", proposed "to explore the usefulness of Information Theory as a method of identifying musical style" (p. 24). The main goal of his study is to "attempt to determine the extent of the restrictions under which certain composers worked; [however] it will not attempt to explain why certain combinations were favored and others eschewed" (p. 25). Youngblood examines a *corpus* of 20 pieces (whose melodic lines were previously analyzed) composed by Schubert (eight songs), Mendelssohn (six arias), and

---

<sup>12</sup> Recall that sure events do not bring any information and no surprise. Mathematically,  $\mathcal{H}(1) = -1 \cdot \log_2(1) = 0$ .

Schumann (six songs),<sup>13</sup> mainly with respect to first-order probabilities (i.e., involving bi-grams, that is, blocks of two contiguous notes), through the construction of probability transition matrices. With the zeroth- and first-order probabilities associated with each composer, the author calculated then their entropies. Additionally, he also calculated the relative entropy ( $\mathcal{H}_r$ ) for any case, which, as already defined, corresponds in this specific case to the ratio between the nominal entropy and the entropy which would result if all chromatic notes were equally distributed (i.e.,  $p(C) = p(C\#) = p(D) = \dots = p(B) = 1/12$ ), which equals 3.58 bits. Finally, he proposes to quantify redundancy ( $R$ ) as the difference between the maximum probability 1.00 and  $\mathcal{H}_r$ . Table 1 summarizes the data obtained by Youngblood.

	zeroth-order			first-order (average)		
	$\mathcal{H}$	$\mathcal{H}_r$	$R$	$\mathcal{H}$	$\mathcal{H}_r$	$R$
Schubert	3.13	0.87	0.13	5.37	0.75	0.25
Mendelssohn	3.04	0.85	0.15	5.54	0.74	0.26
Schumann	3.05	0.85	0.15	5.52	0.77	0.23

**Table 1:** Entropy ( $\mathcal{H}$ ), relative entropy ( $\mathcal{H}_r$ ), and redundancy ( $R$ ) in a *corpus* of works by Schubert, Mendelssohn, and Chopin (adapted from Youngblood 1958, p. 32)

In the article “Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions”, published in 1966, Lejaren Hiller and Calvert Bean, motivated by the argument that “most music not only has an average information level somewhere between chaos and total order, but also usually has increases and decreases of information during its time duration” (p. 102), propose a statistical analysis of the expository sections of the initial movements of four piano sonatas (Mozart’s K. 545, Beethoven’s Op. 90, Berg’s Op. 1,<sup>14</sup> and Hindemith’s second sonata), in order to investigate if pitch distribution can be in some way associated with structural expectations, as preconized by Meyer. Differently from Youngblood, the authors take for their universe, rather than 12, 21 pitch classes (that is, disregarding

<sup>13</sup> He also applies the method in a statistical analysis of selected pieces of Gregorian chant, aiming at a comparison with the first *corpus*.

<sup>14</sup> In this case, the unique movement.

enharmonic equivalence), in order to capture with more efficiency certain tendencies of notes depending on contextual conditions.<sup>15</sup>

In the next year (1967), another article written by Hiller, this time co-authored by Ramon Fuller, extends the informational analytical approach to serial music, by examining Webern's Symphony Op.21. The alphabet considered (that is, the set of symbols under investigation) is formed now by melodic intervals, rather than pitch classes. At the end of the study, the authors detect two practical limitations of the analytical method, concerning the sizes of the sample and of the alphabet. As recognized by them, "if the analyst works with large samples and small alphabets, he obtains reliable but generalized results; if he works with smaller samples and/or larger alphabets, he obtains more specific but less reliable results" (pp. 110–1). Despite this dilemma, they conclude that analysis from an Information-Theory viewpoint is a potential valuable tool in the investigation of style, given that it can "provide a valuable summary of the effect of the number of symbols used, their relative frequency, and their combinatorial arrangements upon the structural complexity of a musical composition" (p. 101).

The problem of the sample length is also a major concern in a paper written in 1983 by Leon Knopoff and William Hutchinson. Taking as reference Youngblood's study, the authors argue about the relative size of samples in statistical analysis addressing musical styles. The authors pose several questions in order to orient their approach, which expands considerably the Youngblood's repertoire. Limiting the study to zeroth-order probabilities of isolated notes, they obtain some discrepant results for entropy considering a same composer (Mozart, for example) and different *corpora*, which allows them for questioning the efficacy of the calculation of entropy as a tool for determining style.

In the work "On the Entropy of Music: An Experiment with Bach Chorale Melodies" (1992), Leonard Manzara proposes an experiment to test the capacity of listeners for predicting the continuation of a melodic event given an already familiarized context. Manzara assumes that "the information content, or 'entropy', of a piece of music cannot be determined in the abstract, but depends on the listener's familiarity with, and knowledge of, the genre to which it belongs" (p. 81). For the experiment, Manzara selects Bach's collection of 371

---

<sup>15</sup> That is, the authors differ in this approach flats from sharps, according to the tonal context. For example, normally pitch class B $\flat$  in F major has a diametrically distinct behavior from its enharmonic equivalent A $\sharp$  in B major.

chorales as *corpus* of study and elaborates a computational game, named “Chorale Casino”,<sup>16</sup> in which a user is asked to guess the proper continuation for a given note of the soprano melody of a random chosen chorale. As in a slot machine of a real casino, bets (associated with imaginary money in this case) are made according to the individual plausibility that a user has with respect to a continuation of the probed event. More specifically, this ingenious experiment explores entropy of the distribution of pitches<sup>17</sup> (or the information conveyed by these) considering the familiarization of listeners with a musical idiom and their latent expectation (in Meyer’s terms). Manzara organized then a tournament in which fifteen contestants (grouped in three levels of musical experience) competed using the program. Two pieces were selected for the tournament, the chorales 61 (in E $\flat$  major) and 151 (in G major). Afterwards, Manzara calculated the pitch entropy for both melodies: 1.529 (chorale 61) and 1.974 (chorale 151), relatively low values that indicate a considerable (average) predictability in both cases. He also elaborated *instantaneous entropy profiles* for the two pieces, aiming at a “detailed note-by-note of the melody for each chorale” (p. 86). These profiles, plotted graphically, reveal that the lowest values for entropy coincide with the fermatas of the scores, which represent cadential repose matching the end of textual verses. More specifically, authentic cadences have, in average, still lower entropy than half cadences.

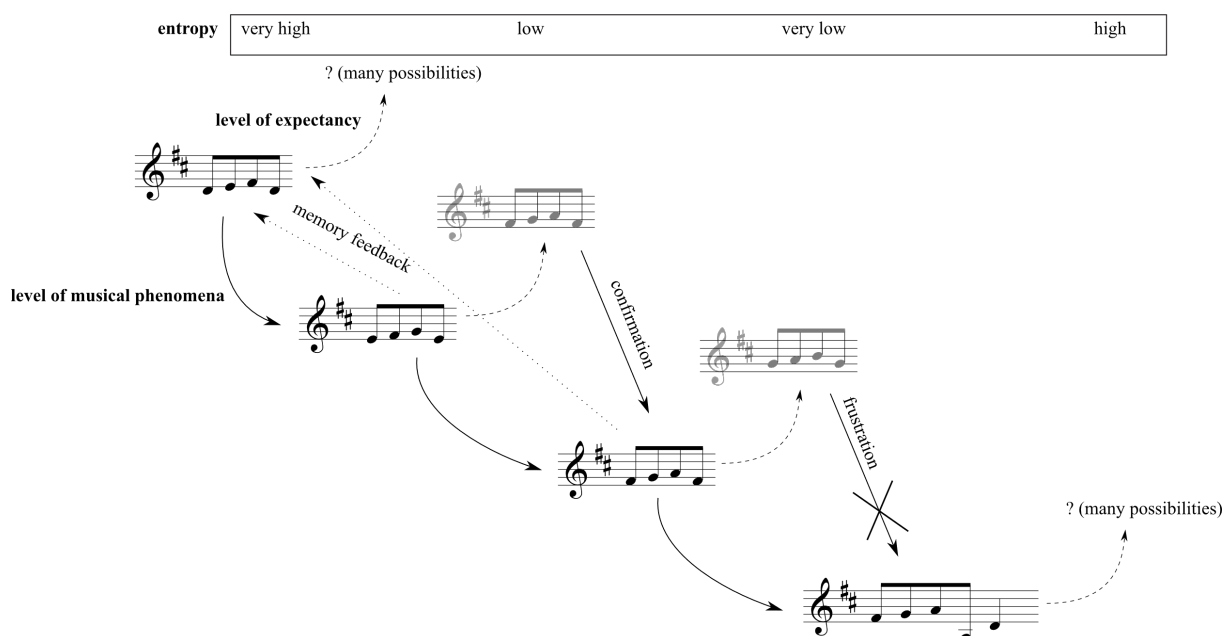
Among a multitude of relations between music and mathematics studied in the first volume of *Musimathics*, written in 2006 by Gareth Loy, there is a short section dedicated to Information Theory, focusing especially on the concepts of entropy and redundancy (pp. 343–9). After a review of Shannon’s theory, Loy illustrates the relation between entropy and music expectancy with an interesting example, addressing motivic construction in a hypothetical piece. Fig. 4 aims to reconstruct Loy’s basic idea by including a graphical representation of the involved relations and elements. Consider that a listener is exposed to a simple eight-note motive, contextualized in the key of D major. For simplicity, this motive is assumed as occurring at the very beginning of the piece (that is, no

---

<sup>16</sup> Based on a similar experiment organized by T. Cover and R. King, addressing entropy in English printed texts.

<sup>17</sup> Since Bach’s chorales are essentially homorhythmic (that is, quarter note is largely the most recurrent durational figure in the pieces), Mancara manages to isolate pitch from other dimensions, decreasing the number of variables of his empirical study.

*intraopus* information was yet stored in the listener’s memory). Consequently, the expectancy of the next “move” (represented in the figure by the level above that of the real music events) is virtually null, which means that any possible musical situation can, theoretically, follow the motive. In terms of information, entropy at this initial moment is relatively high.<sup>18</sup> Consider now that a diatonic sequence transposed a second higher is played. This new event triggers a series of cognitive processes in the listener’s mind: firstly, he/she recognizes retroactively, with the help of the short-term memory, that this new melodic fragment is the second unity of a model-sequence scheme, and immediately projects the logic continuation of the pattern, which will start with F#, the third scalar degree. This leads entropy to drop radically. The subsequent matching with listener’s expectancy turns entropy even lower since the projection of a new sequence (beginning with G) becomes almost a certainty in his/her mind. However, the melodic chain is suddenly broken, replaced by an apparently cadential closure. The amount of information conveyed by the new fragment is raised to the initial level. Memory is not anymore capable of providing support for expectancy of the immediate continuation.



**Figure 3:** Example of entropy in the manipulation of a melodic sequence (adapted from Loy (2006, pp. 348–9))

<sup>18</sup> For the purposes of this illustration, it is enough the qualification of the entropy, rather than its precise quantification.

In the introduction of *Sweet Anticipation* (2006), David Huron affirms his intention of revisiting Meyer's pioneer studies, and to "recast the discussion in light of contemporary findings. [Huron's principal purpose] is to fill in the details and to describe a comprehensive theory of expectation" (Huron 2016, p. 3). The central aspect of Huron's comprehensive and deep study lays the notion of statistical learning, as "the origin of auditory expectations" (viii), a topic supported by many discussions involving original ideas, concepts, premises, and experiments, which ultimately associate musical experience with realms like evolutionary survival strategies, psychological and cognitive mechanisms, as well as cultural conventions.

The concept of entropy is firstly addressed in the section entitled "Subjective probability and uncertainty" (p. 53). After summarizing the basic aspects of Shannon's ideas, Huron presents an interesting experiment made with two groups, formed by Balinese and American musicians. An unfamiliar Balinese melody played by a *peng ugal* (a typical instrument with a range of only ten possible pitches) is presented, note to note, to both groups. Any subject is asked to guess which would be the best continuation at each point. Since there are only ten alternatives for each note, maximum entropy (calculated by using Eq. 1 with  $p_i = \frac{1}{10}$ , for  $i = 1, \dots, 10$ ) equals 3.22 bits, corresponding to total uncertainty at a given point with respect to the next event. This was almost the value estimated considering American listeners (3.2 bits) after hearing the first note of the melody. In contrast, the estimate of the entropy related to the expectations of Balinese listeners after the first note was considerably lower: 2.8 bits, which indicates that learning from data is a process with a strong cultural component. As calculated by Huron, 2.8 bits corresponds to approximately seven equiprobable states for the second note. Continuing the experiment, the estimated entropy decreases as the melody is played for Balinese subjects, reaching 2.35 bits at the fifth note (roughly, five possible continuations uniformly chosen), while for American musicians it is kept in higher values. After this, uncertainty starts to increase for Balinese musicians, and at about the tenth note the estimated entropy in both groups became almost equal (rounding 3 bits), but near the end of the melody they differ again, with a relatively lower entropy experimented by the Balinese.

In Chapter 13, entitled "Creating predictability", Huron returns to entropy:

Using information theory, we might say that what distinguishes one work from another are those elements that have a higher entropy than other works, but a low entropy in the context of the work itself. Said another way, we would look for passages or features that are (1) not commonly found in other works, but (2) occur frequently in the work under consideration. Formally, we can define a “distinctive feature” to be those passages or figures that exhibit a high ratio of external-to-internal entropy. Such measures of “distinctiveness” have long been used in quantitative stylistics, such as research used to determine the authorship of some text (p. 262).

The author then comments that after the enormous enthusiasm arisen from Meyer’s pioneer study about the potential connections between music and the Information Theory, the interest gradually declined over the subsequent decades, due to technological limitations, regarding not only computational capacity but also the lack of sufficiently large and comprehensive databases involving distinct musical repertoires. Arguing that both obstacles were plainly straightforward to overcome in more recent times, Huron advocates the idea of statistical learning as one of the most efficient ways for studying and explaining musical style and expectations with the necessary deepness.

Entropy also plays an essential role in David Temperley’s book *Music and Probability* (2007). As stated by the author in the preface, the study was motivated by an interest about the cognitive mechanisms involved in the parsing of syntactic structures, a well-studied linguistic problem that has been more recently also directed to music. For addressing the question, Temperley adopts a probabilistic approach, especially associated with Bayesian theory<sup>19</sup>, which provides the necessary elements for the elaboration of several computer-based models, both with analytical and compositional purposes, considering metrical, rhythmic, harmonic, tonal, and pitch organizations. A general aspect considered by Temperley along the book is how some structure of a given musical situation (e.g., meter or key) can be perceived (or deduced) by a listener given superficial elements, and vice-versa, a task which involves the notion of conditional probability, the first also relying on the Bayesian interpretation of probability. In the last chapter of the book, the author defines his concept of *communicative pressure* as a decisive way for understanding musical style from the interaction of

---

<sup>19</sup> Bayesian Statistics is a branch of the main discipline on which Bayes’ Theorem plays a central role, by allowing the probabilistic incorporation of prior knowledge of the researcher and its further update as the stream of data arrives and is processed. For more details, see Jaynes 2003.

listeners' and composers' perspectives in function of probability, bringing some refinement to Meyer's original proposal. With the help of this "powerful tool for explaining differences between styles" (p. 184), Temperley addresses perceptual discrimination of syncopated and rubato rhythms, especially when both categories are combined in a musical context.

In a further work, Temperley (2009) investigates harmony in common-practice period, interested on the principles that govern the transition between contiguous chords. Motivated by a scarcity of empirical studies on this specific subject (in contrast with the more common statistical analysis on frequency of chords in different repertoires), the author adopts as database a *corpus* formed by harmonic progressions extracted from 46 excerpts of several common practice works (by varied composers, as Bach, Haydn, Beethoven, Grieg, etc.).<sup>20</sup> After encoding and performing the harmonic analysis, Temperley produced a number of aggregate statistics, including a counting matrix, whose structure is reproduced in Fig. 4.<sup>21</sup>

Roman numerals refer to chord roots regardless the associated chordal qualities, such that, as exemplified by Temperley himself, ii and V/V are treated as the same entity. On the other hand, this strategy allows for normalizing transitions occurring in different keys and modes. The rows are occupied by the antecedent chords of a transition, while the consequent chords are disposed along the columns. A cell represents the number of occurrences of a transition formed by the corresponding pair of row and column. For example, I (first row) is followed by IV (sixth column) in 45 instances in the *corpus*. The last column (named  $\Sigma$ ) contains the sum of the values on each line and represent the total number of "departures" from that chord root. After dividing each line by the sum of its values we obtain an *estimated probability transition matrix*, containing the estimated transition probabilities between pairs of chord roots within the K-P *corpus*. This matrix is displayed in Fig. 5.

---

<sup>20</sup> These progressions come from the workbook that accompanies Stefan Kostka and Dorothy Payne's book *Tonal Harmony* by McGraw-Hill (1995). Temperley names it the Kotska-Payne *corpus* (K-P *corpus* for short).

<sup>21</sup> For a detailed description of the processes and conventions adopted, as well as the of several explorations of the statistical data, see Temperley (2009).

	I	♭II	II	III	♭III	IV	♯IV	V	♭VI	VI	♭VII	VII	Σ
I	0	7	31	1	4	45	2	116	11	17	3	19	256
♭II	3	0	8	0	0	0	1	2	0	0	0	1	15
II	22	3	0	1	4	1	7	45	2	8	0	6	99
III	1	1	0	0	0	0	0	4	4	0	0	0	10
♭III	1	0	2	0	0	7	0	1	0	7	0	1	19
IV	32	2	10	0	4	0	3	11	0	1	1	4	68
♯IV	7	0	0	0	0	0	0	9	0	0	0	0	16
V	167	0	8	1	2	4	0	0	7	6	0	2	197
♭VI	5	2	8	0	1	3	0	2	0	3	2	0	26
VI	4	2	28	0	1	4	2	1	0	0	0	1	43
♭VII	0	0	0	5	0	0	0	1	0	0	0	0	6
VII	27	0	0	0	3	0	1	1	1	0	0	0	33
													788

Figure 4: Counting matrix related to K-P corpus, adapted from the data produced by Temperley (2015)

	I	♭II	II	III	♭III	IV	♯IV	V	♭VI	VI	♭VII	VII
I	0	0,027	0,121	0,004	0,016	0,176	0,008	0,453	0,043	0,066	0,012	0,074
♭II	0,200	0	0,533	0	0	0	0,067	0,133	0	0	0	0,067
II	0,222	0,030	0	0,010	0,040	0,010	0,071	0,454	0,020	0,081	0	0,061
III	0,100	0,100	0	0	0	0	0	0,400	0,400	0	0	0
♭III	0,053	0	0,105	0	0	0,369	0	0,053	0	0,368	0	0,053
IV	0,471	0,029	0,147	0	0,059	0	0,044	0,162	0	0,015	0,015	0,059
♯IV	0,437	0	0	0	0	0	0	0,563	0	0	0	0
V	0,848	0	0,041	0,005	0,010	0,020	0	0	0,030	0,030	0	0,010
♭VI	0,192	0,077	0,308	0	0,038	0,115	0	0,077	0	0,115	0,077	0
VI	0,093	0,046	0,651	0	0,023	0,093	0,046	0,023	0	0	0	0,023
♭VII	0	0	0	0,833	0	0	0	0,167	0	0	0	0
VII	0,818	0	0	0	0,091	0	0,030	0,030	0,030	0	0	0

Figure 5: Transition matrix related to K-P corpus, produced from the matrix of Fig. 4

Interesting possible usages for the transition matrix, not explored by Temperley in this work, is to provide a calculation of entropy associated with the

chords in the repertoire. Consider, for example, the eighth row of the matrix, which corresponds to the possible continuations for chord V, as shown in Fig. 6. This means that in the analyzed *corpus*, out of 197 transitions initiated by V, this chord is followed by I in 167 instances, in no case by  $\flat$ II, in eight by II, and so on.

	I	$\flat$ II	II	III	$\flat$ III	IV	$\sharp$ IV	V	$\flat$ VI	VI	$\flat$ VII	VII	$\Sigma$
V	167	0	8	1	2	4	0	0	7	6	0	2	197

**Figure 6:** Eighth row of the matrix of Fig. 4

The calculating the entropy of V is preceded by the following instructions:

(1) Form a vector disregarding the zeroed continuations:

$$v = \langle 167, 8, 1, 2, 4, 7, 6, 2 \rangle;$$

(2) By dividing each element of vector  $v$  by the total of continuations, 197 in this case, transform its values into probabilities. Thus,

$$v = \langle 0.8477, 0.0406, 0.0051, 0.0102, 0.0203, 0.0355, 0.0305, 0.0102 \rangle.$$

(3) Input  $v$  in Eq. (1), which returns entropy  $\mathcal{H} = 1.0015$  bits.

The value obtained matches the quite low uncertainty associated with this particular chord, that in almost 85% of the cases is followed by the first degree in the *corpus*. On the other hand, if we apply the same algorithm to another chord with a more even distribution among continuations, say the  $\flat$ VI, the entropy is considerably higher, in the case  $\mathcal{H} = 2.7343$  bits.

For Temperley, the harmony rules support his findings, since the most recurrent root motions in his analysis are V-I, I-V, ii-V, and I-IV, which match to the general knowledge about these progressions in tonal music. Indeed, this is a quite consistent finding of the statistical analysis, related to transitions between primary triads and functions, however, the lack of a clear-cut distinction of the chords with respect to their qualities (as well as by the presence or absence of extensions, like sixths, sevenths, ninths, and so on) represents a considerable limitation of his study, preventing it from exploring more high levels of chordal relations. Apart from this, Temperley's analytical method is an important reference for the present work, as it will be evidenced in Section 5.

Recently, a study conducted by Mathieu Barthet and collaborators (2014) use modern mining techniques for exploring big database, focusing on harmonic progressions of six musical styles (classical, jazz, blues, rock, folk, and reggae). In contrast with previous statistical studies on musical aspects, this one works with

large-scale *corpora* (involving about 200,000 progressions) and relies on Music Information Retrieval rather than symbolic representation. Although the authors are not especially interested in expectancy and entropy issues, some of their general goals are quite close of the present study, as to “uncover similarities and discrepancies between sets of musical pieces [... and] exemplar or idiomatic chord progressions directly from empirical data analyses”, as we as to extract necessary “information to find the commonalities and specificities of musical styles and composers”.

Unlike in Temperley’s analysis, Barthelet *et al* discriminated the computed chords according to sixteen qualities (comprising also some inversions), which resulted into a dictionary of 192 entries ( $16 \times 12$  chromatic roots),<sup>22</sup> and harmonic functions. The analysis identified progressions of different lengths, from two to sixteen chords (2- and 16-gram sequences), in each one of the six musical genres selected. Considering, for example, the case of the 4-gram unities, jazz music has the largest number of distinct sequences (19,820).

#### **4. Probabilistic Description of Harmonic Aspects of Antonio Carlos Jobim’s Music**

The Brazilian composer Antonio Carlos Jobim (1927–1994) was one of the greatest exponents of Brazilian music, being specially known for his musical contributions to the Bossa Nova style. The strong appeal of Jobim’s music among both the general and specialized public (i.e., listeners, performers, and music theoreticians) is certainly related to its harmony, which can be briefly described as a large set of very complex and denser sonorities connected by mainly unexpected, idiosyncratic relations. Surprisingly, this rich harmonic universe lacks a proper in-depth prospection in strictly structural terms, which motivated the pursuing of this research. In a first step, a recently concluded analysis addressed the harmonic preferences of Jobim’s music, through an analysis

---

<sup>22</sup> Despite of this expansion, 16 qualities seem a very modest number, if we consider the size of the *corpora* in question (especially if inversions are also counted among them). As it will be presented, Jobim’s *corpus* (composed by 146 songs) encompasses 88 distinct chordal qualities.

covering a *corpus* of 145 of his songs,<sup>23</sup> from which the present work is a continuation.

The analysis of Jobim's harmony focused on two basic aspects: (1) the structure of the individual chords, which can be seen as a "semantic" component,<sup>24</sup> and (2) the possible types of relations involving two contiguous chords, or *binary relations*, which corresponds to a "syntactic" component of the investigation (Almada 2022), being this latter aspect the focus of the present work. Essentially, a binary relation refers not to specific chords, but rather on their possible *interactions*, which involves both their chordal qualities and the intervals that separate their roots.

A secondary, although very meaningful, aspect associated with this syntactic analysis addresses the measurement of expectancy for the binary relation's second element, given the first one. This aspect is intimately related to how stylistic preferences are formed (recalling Meyer's pioneering study), which, in turn, is strongly dependent on statistical concepts, especially the entropy and Markov chains. We now discuss this point in more detail.

#### 4.1 Binary harmonic relations and the augmented transition matrix

Formally, a binary harmonic relation (BHR) is expressed as the triple

$$\langle a(ib) \rangle, \quad (6)$$

here variables  $a$  and  $b$  denote the *antecedent* and *consequent* chord types,<sup>25</sup> respectively, and  $i$  represents the melodic interval between the roots of  $a$  and  $b$ , measured in semitones, that is,  $0 \leq i \leq 11$ . Therefore, the relation  $\langle a(ib) \rangle$  codify the following information: go from chord type  $a$  to  $b$ , being their roots an interval of  $i$  semitones apart.

---

<sup>23</sup> The research team is formed by Carlos Almada (coordinator), Ana Miccolis, Claudia Usai, Eduardo Cabral, Igor Chagas, João Penchel, Max Kühn, and Vinicius Braga. For a description of goals, theoretical framework, and methodological strategies involved, see Almada *et al* (2019).

<sup>24</sup> This approach involves the concept of chordal quality *chord type* (CT). A CT shall be seen as an abstraction of a specific chord, considering not the real component notes and root, but only its internal intervallic structure.

<sup>25</sup> In this research there exist two possible symbolic notations for expressing concrete manifestations of antecedent or consequent chord types: (1) by conventional, alphanumeric chord labeling used in popular harmony ("C7", "Em7.9", etc.); and (2) by *CT genealogic notation* (to be introduced ahead). For simplicity, this article will use preferentially the former notation.

The analysis of a musical *corpus* allows us to estimate an *augmented transition matrix*<sup>26</sup> regarding the binary harmonic relations, which we will denote by  $M$ . More specifically, the rows of  $M$  refer to the antecedent element of the binary relation, while the columns are related to the consequent element. Therefore, the element in row  $j$  and column  $k$  of  $M$  is relative frequency of occurrence of the binary relation  $\langle a_j(ib)_k \rangle$  within the considered *corpus*, being this value denoted by  $p_{jk}$ . This structure is summarized in Fig. 7.

Note that since the elements related to the rows and columns of  $M$  are distinct, we do not expect this matrix to be square. Indeed, the matrix estimated with the data from Jobim-*corpus*' analysis has 88 rows and 547 columns, which gives a total of 48,163 cells or possible binary relations. Therefore, it cannot be formally associated with a Markov chain.

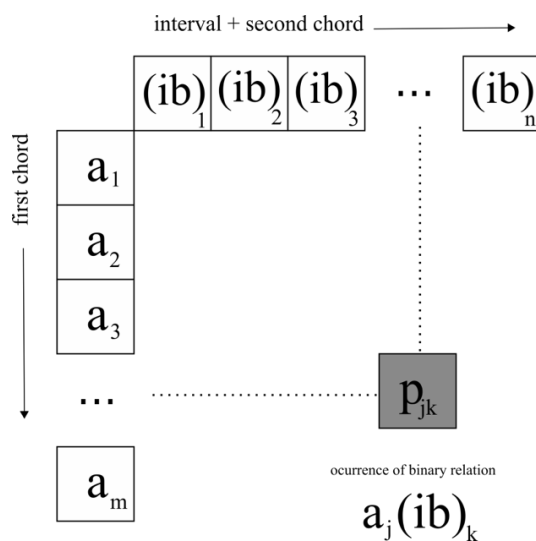


Figure 7: Generic structure of matrix M

#### 4.2 Genera of chord types

Recall that our main object of interest is the harmonic relation between successive pairs of chords, so that the key of the music is of lesser importance. For example, the cadence  $\langle VII \rightarrow V^7 \rightarrow I \rangle$  has the same feeling independently on

<sup>26</sup> The matrix is integrated only by situations that really occur in the *corpus*. The adoption of this format prevents the matrix from being extremely large and, especially, reduces computational cost. A detailed description of the data in question and the structure of the transition matrix is addressed in Miccolis *et al* (2021).

which key it is being played. Therefore, a process called *normalization* was employed, which also possess the advantage of reducing the size of matrix  $M$ . It is described as follows, when regarding a window of analysis consisting of two consecutive chords (see Fig. 8):

- 1) Transpose chord  $a$  such that its root becomes C (pitch class 0), which corresponds to the chord's *prime form*, according to the adopted terminology;
- 2) Transpose chord  $b$  by same interval used in step (1);
- 3) Compute interval  $i$  between  $a$  and  $b$ .
- 4) Compose the formula  $a(ib)$ , which represents the occurrence of that particular binary relation, converting it into the previously defined intervallic ambit ( $0 \leq i \leq 11$ ), if necessary;
- 5) Re-write the formula using codes for the specific chord types of  $a$  and  $b$ , returning the formal notation of the binary relation.<sup>27</sup>

Regarding the latter step, the need for concision and compactness of data for the computational process led to the elaboration of an encoding system for the chord types. The importance of this strategy can be easily perceived when one becomes aware of the total of qualities employed by Jobim in the *corpus*, not more than 88 distinct types. This number becomes still more striking if compared with the universe of possibilities in usage in popular music, namely 184 chord types.<sup>28</sup>

The encoding system consists of the conversion of an ordinary chord label (considering its prime-form version, that is, with root "C") into a string that combines a letter and an order number. According with the Chord-Type Genera Theory, there are ten basic CTs (named *proto-chords*, anyone heading a *genus*), from which derived types are obtained through recursive transformations by application of three sorts of operations (substitution, addition, and alteration). For avoiding confusions with the alphabetic convention for naming roots, the *genera* are identified with the alphabet backwards, adopting uppercase for

<sup>27</sup> The encoding process is described ahead.

<sup>28</sup> A detailed discussion about this and other related aspects of this theoretical model, entitled Chord-Type Genera Theory, is presented in a book about Jobim's harmony, written by the Carlos Almada, currently in editorial preparation.

naming major-third qualities (Z, Y, X, W, and V), and lowercase for the minor ones (z, y, x, w, and v).

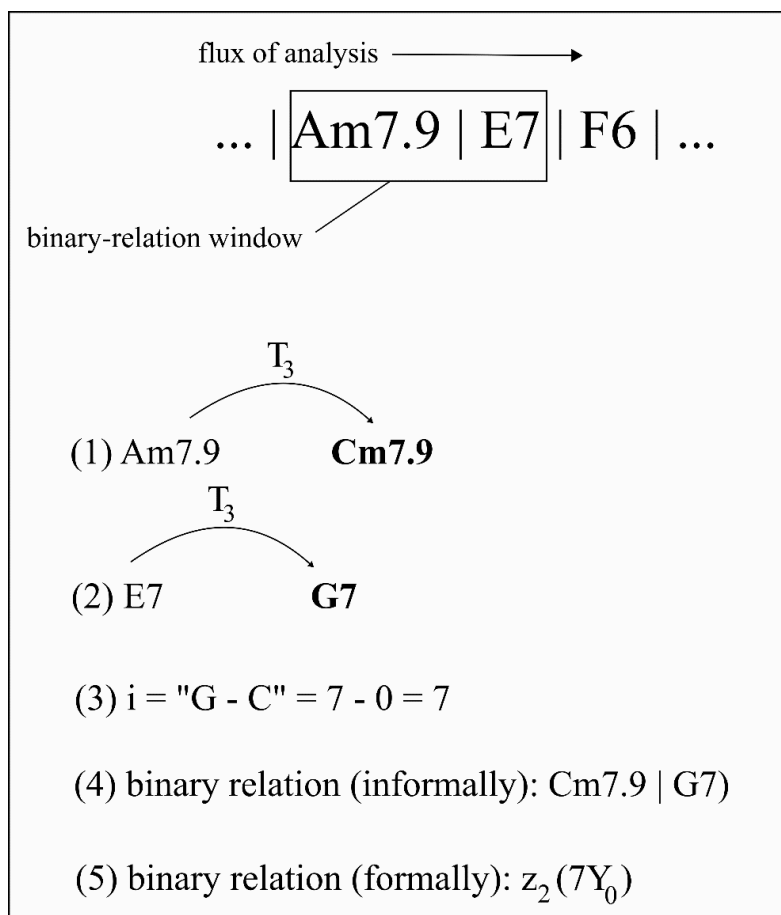


Figure 8: Algorithm for encoding binary relations

The basic information related to the encoding system for the chord types is summarized in Table 2. Observe that “zero” subscripts added to the letters denote them as proto-chords, which shall be seen as both representative of the respective CT genera, and potential *generators* of chord-type variants. Put another way, CM7, encoded as  $Z_0$ , is the *proto-chord* that represents genus Z, containing all chord types of “major-with-major-seventh” quality, and can be taken as basis for the production of variants, such as C6 ( $Z_1$ ), CM7.9 ( $Z_2$ ), CM7.9(#11) ( $Z_{2.2}$ ), and so on, by the action of transformational operators.

From the results obtained in the analysis, several derived approaches were initiated or just idealized, basically subdivided into analytical and compositional

applications.<sup>29</sup> Among these, a very special point of interest in the research concerns a stylistic investigation about Jobim's preferences concerning harmonic construction. The next section describes how the notions of entropy and chordal expectations can be related to the findings of the analysis.

Chord label (prime form) <sup>30</sup>	Pitch-class content	Code
CM7	{0,4,7,11}	Z <sub>0</sub>
C7	{0,4,7,10}	Y <sub>0</sub>
C(b5)7	{0,4,6,10}	X <sub>0</sub>
C(#5)7	{0,4,8,10}	W <sub>0</sub>
C	{0,4,7}	V <sub>0</sub>
Cm7	{0,3,7,10}	z <sub>0</sub>
C <sup>o</sup>	{0,3,6,10}	y <sub>0</sub>
C <sup>o</sup> 7	{0,3,6,9}	x <sub>0</sub>
Cm(M7)	{0,3,7,11}	w <sub>0</sub>
Cm	{0,3,7}	v <sub>0</sub>

**Table 2:** List of the ten proto-chords, considering prime-form label (root C), pitch-class content (4 refers to major third, 3 to minor), and their respective genealogical codes adopted in the system

## 5. Entropy and Expectation in Jobim's Harmony

As depicted in Fig. 7, any cell of the matrix  $M$  informs the estimated probability of occurrence of the respective binary relation in the *corpus*. Consider, for example, the seventh row of  $M$  (referred to chord type "C6" or Z<sub>1</sub>),<sup>31</sup> as shown in Fig. 9. Note how some cells depict zero occurrences (actually, zeroed cells represent most of the cases, regardless of the chosen row), meaning that such alternatives are entirely absent in the repertoire.<sup>32</sup> It shall be recalled that we are

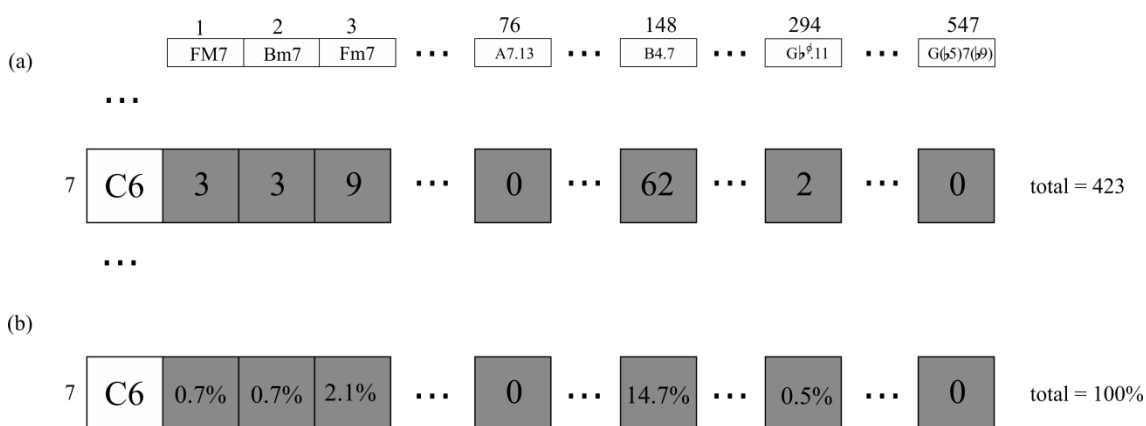
<sup>29</sup> For a study on composition of original harmonic sequences based on statistical modeling of Jobim's practice, see Miccolis *et al* (2021).

<sup>30</sup> The conventions for labelling chords adopted in this system are described in the book mentioned in footnote 28.

<sup>31</sup> As it can be observed in Fig. 9, the rows and columns of  $M$  are *not* ordered.

<sup>32</sup> It is a quite relevant fact for the understanding of Jobim's harmonic preferences that only 2,695 cells of  $M$  have non-zero values (4.8% of the total of possible relations considering the 88 chord types).

dealing here with prime forms, rather than concrete chord labels. Take, for example, the binary relation #76, “C6→A7.13” (or, in the formal notation of the binary relations,  $Z_1(9Y_4)$ ). This means that not only this special progression, but also all twelve transpositions of it<sup>33</sup> (i.e., “C#6→A#7.13”, “D6→B7.13”, ..., “B6→G#7.13”) are absent in the *corpus*.



**Figure 9:** Occurrences expressed in  $M$  of binary relations initiated by chord type  $Z_1$  (“C6”) considering the Jobim’s *corpus*: (a) counting of transitions; (b) relative frequency

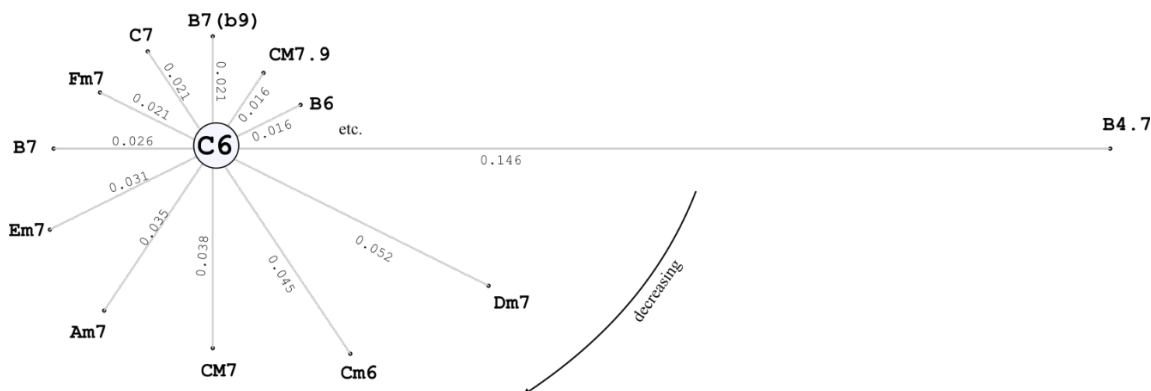
Similarly to what was experimented with the transition matrix of the K-P *corpus* in Temperley’s study,  $M$  can be seen as a source of data for the calculation of the entropy associated with each one of the 88 chord types detected in the analysis (and listed in  $M$ ’s rows). As discussed in the first section of this article, the entropy (or, equivalent to say, the measure of uncertainty) of a given event depends on the number of possible immediate continuations for it, as well as on the distribution and magnitude of the probabilities of these continuations.

Consider once again “C6” as an illustration of this process. By plugging the values on the row of  $M$  corresponding to “C6” into Eq. (1), we obtain an estimated entropy of  $\mathcal{H} = 5.913$ . By considering that only 117 entries of this line are non-null, the maximum value attained by the entropy would be 6.870, if the distribution were uniform over these values.<sup>34</sup> Therefore, the estimated entropy indicates a quite high uncertainty associated with chord type “C6” in Jobim’s *corpus*.

<sup>33</sup> Considering enharmonic equivalence for roots.

<sup>34</sup> Since the other 430 transitions were not observed on the analyzed *corpus*, it is not reasonable to include them even in hypothetical scenarios to compare the estimated entropy.

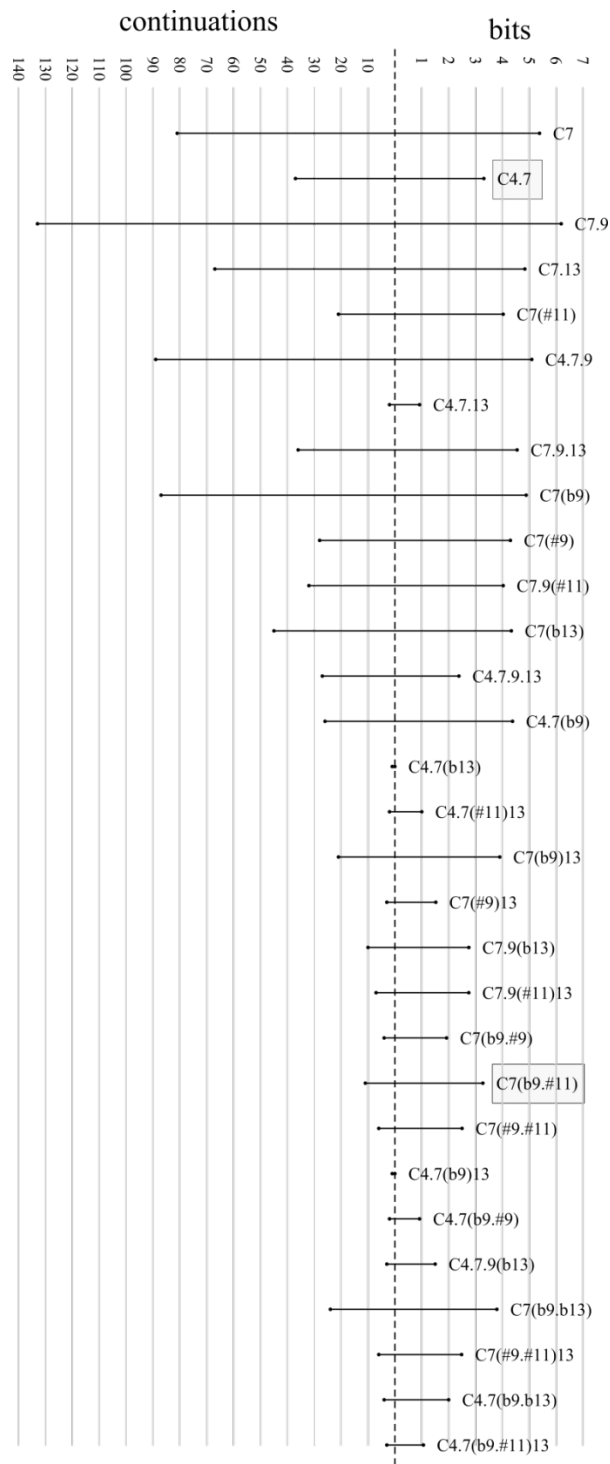
The estimated transition probabilities also provide a visual identification of the possible continuations for a selected chord type. This kind of representation is exemplified in Fig. 10, by selecting chord type “C6” again for exam. Aiming at a faster visual understanding, the edges connecting the central chord type to its possible continuations are proportionally adjusted to the respective estimated transition probabilities, being disposed in a spiral-like trajectory (for clarity, only the twelve more frequent transitions are depicted). The procedure can evidently be replicated for any chord type of the *corpus*.



**Figure 10:** The twelve most probable continuations for chord type “C6” considering the Jobim’s *corpus*

The scheme reveals, for example, that in this particular case (considering, of course, the repertoire analyzed), the most recurrent continuation (“B4.7”) is almost three times more probable than the second alternative (“Dm7”).

Fig. 11 compares the entropy and the number of possible continuations of the most populous genus (thirty members) Y, the class of dominant-seventh chord types. The central axis (dashed line) separates the number of possible continuations (left) and the entropy (measured in bits, right) of the respective member of genus Y (along the lines). Observe that, although there seems to be a positive correlation between these two quantities (that is, the greater the number of continuations, the greater tends to be the entropy), this is not always true. Indeed, entropy tends to increase when the diversity of continuations also increases, but the distribution of the probabilities also plays an important role. This becomes very clear if we compare, for example, types “C4.7” and “C7(b9. #11)”, framed in Fig. 11. Despite the discrepant numbers of possible continuations (respectively, 133 and 11), their entropies are considerably similar, 3.311 and 3.279 bits, respectively.



**Figure 11:** Entropy (measured in bits) and number of possible continuations of chord types member of quality class Y (“dominant seventh”), considering the Jobim’s *corpus*

This apparently controversial situation is easily explained through the exam of the probability vectors of the two chord types, as shown in Table 3. For a better visualization, the entries of the two vectors were ordered from the largest to the smallest value. If we focus on both probability distributions, it is possible to perceive a much more intense asymmetry in the case of “C4.7”, since the first continuation (C7) concentrates almost half of the total probability mass. On the other hand, the probabilities of the eleven continuations of “C7(♭9.#11)” are more evenly distributed, which contributes to elevate the uncertainty of this chord type, in spite of the relatively low number of alternatives for connection it has, in the comparison with the previous case. Indeed, the maximum entropy on this second case is 3.459, where the probability distribution is uniform over the eleven transition possibilities, close to the estimated value of 3.279.<sup>35</sup>

continuations	C4.7		C7(♭9.#11)	
	chord-type	<i>p</i>	chord-type	<i>p</i>
1 <sup>st</sup>	C7	0.4340	Dm7	0.1906
2 <sup>nd</sup>	F	0.1319	F4.7.9	0.1429
3 <sup>rd</sup>	C7(♭9)	0.0833	C4.7	0.1429
4 <sup>th</sup>	F4.7.9.13	0.0660	C7.9	0.0952
5 <sup>th</sup>	FM7	0.0347	C	0.0952
6 <sup>th</sup>	FM7.9	0.0208	Em(M7)	0.0952
7 <sup>th</sup>	C(#5)7	0.0208	FM7	0.0476
8 <sup>th</sup>	F6	0.0174	Gm7	0.0476
9 <sup>th</sup>	B♭M7	0.0174	C7	0.0476
10 <sup>th</sup>	E♭M7.9	0.0174	Cm7.9	0.0476
11 <sup>th</sup>	<i>(plus 123 alternatives)</i>		F#6	0.0476
		1.0000		1.000

**Table 3:** Comparison between chord types “C4.7” and “C7(♭9.#11)” concerning the probabilities of their possible continuations, considering the Jobim’s *corpus*

<sup>35</sup> Notice that the approach here presented does not consider functional relations between consecutive chords. However, functionality is slightly embedded in the assembling of the Jobim *corpus* since some instances of chords needed to be reinterpreted regarding their functional context.

## 6. A Probabilistic Harmonic Space

Motivated by Meyer's reflections about the formation of the style of a composer, as resulting from choices facing a set of possible alternatives within a determined cultural context, we propose to use the notions of entropy and probability in an analytical model destined to evidence how idiosyncrasies (in different degrees of intensity) of harmonic paths can in some way be linked to stylistic characterization.

Firstly, we define a structure called the *probabilistic harmonic space* as a conceptual construct that congregates the repertoire of all harmonic choices made by a given composer in respect to a representative *corpus* of his/her works, considering both material (chord types) and relations (the manner which the material elements are connected to each other), forming a particular subset of the universe of harmonic possibilities. Mathematically, a probabilistic harmonic space can be described by the pair  $(\mathcal{S}, \mathcal{P})$ , where  $\mathcal{S}$  is a set of elements used to describe the harmonic objects employed by the composer, and  $\mathcal{P}$  is a stochastic process on the set  $\mathcal{S}$ . This is a very general definition, and in this particular context, the data conveyed by matrix  $\mathbf{M}$  together with the set of all observed binary relations is a possible description to Jobim's probabilistic harmonic space (evidently, concerning the *corpus* analyzed). This section aims to present this space in a more formal approach, adopting some of graph-theory tools.

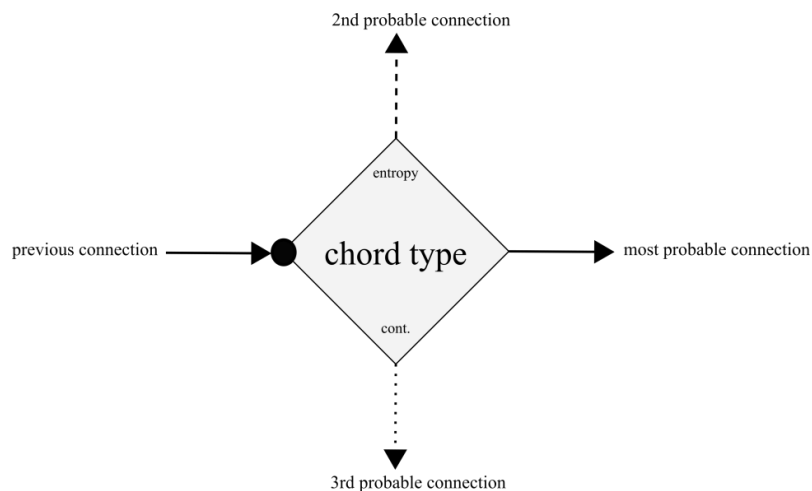
Fig. 12 introduces the most basic element that integrates this space, corresponding to a generic chord type, in a neuron-like representation (it can also be alternatively referred as *unit* or *node*). A unit is visually identified by three complementary information: label (at the center),<sup>36</sup> entropy (in bits, at the top), and number of possible continuations (bottom). The diamond geometry of a node is especially designed to facilitate the understanding of the relations between the chord types. The leftmost vertex (marked by a black circle) is reserved as input slot, used for connection with the previous unit. The remaining vertices are used to connect the node with three of its continuations,<sup>37</sup> selected according to the

---

<sup>36</sup> Although only traditional chord labels are in the examples of this article, alternatively genealogical symbols ( $Z_2$ ,  $w_{3.1}$ , etc.) can also be employed.

<sup>37</sup> The number "three" was chosen as the optimal alternative since, normally, the three first continuations of a given chord type concentrate more than half of the total probability. The increase of the number of connections would provoke exponential growth of the network (see ahead), which would turn unfeasible any analysis.

magnitude of the probabilities. For convention, the order of preference for the linkages is indicated by the type of line of the respective arrows: filled (for the highest probability), dashed (for the second place), and dotted (for the third).<sup>38</sup>



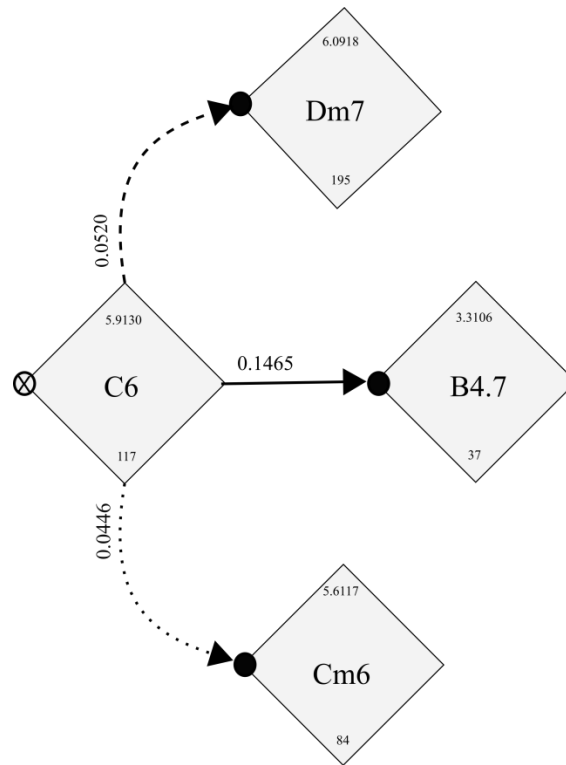
**Figure 12:** Generic model of a node inhabitant of a probabilistic space

We define a *unit-seed* as the chord type that launches a harmonic sequence (or path) mapped in the space, graphically denoted by a black circle in the input slot with a “X” inside (symbolizing a closed entry). Evidently, a harmonic path can be constructed with different lengths, from two to an undefined number of units. In the terms of the Information Theory (see the introduction), this means that sequences can be formed as digrams, trigrams, and so on. Nodes will be then connected to each other forming *probabilistic harmonic networks* (or PHN, for short), visually representing a very tiny portion of the whole space.

Let us start with the simplest instance of PHN, a digram, selecting, for example, chord type “C6” as unit-seed (Fig. 13). We can read this graph as a kind of map that offers three possible routes departing from a starting point (“C6”), in order of preference, established by the magnitude of probabilities (or weights),<sup>39</sup> leading to: (1) a suspended-fourth-dominant chord type one minor second lower; (2) a minor-with-seventh chord type a major second higher; and (3) a minor-with-sixth chord type with same root.

<sup>38</sup> Eventually, the dotted-line arrow can also refer to options beyond the third.

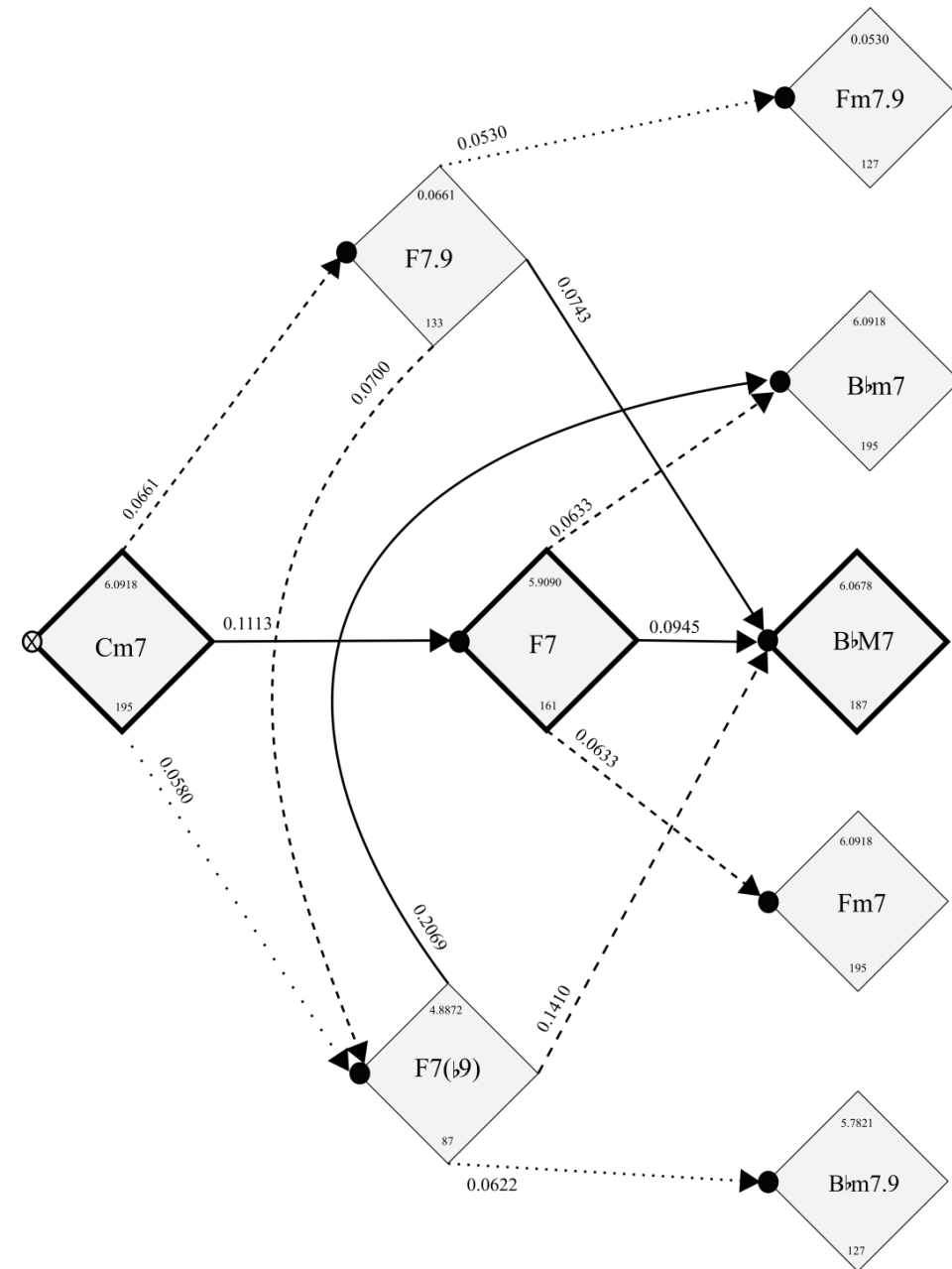
<sup>39</sup> Unlike customary paths in graph theory, here the highest weight corresponds to the simplest (and, therefore the best) path.



**Figure 13:** Three most probable paths of chord type “C6” considering the Jobim’s *corpus*

Complexity highly increases with the inclusion of just one layer to a digram PHN (and, therefore, forming a trigram), since the three probable continuations of anyone of the three first branches are also added to the network. Fig. 14 illustrates this situation by electing another chord type, “Cm7”, for unit-seed. As it can be observed, there exist nine ( $3 \times 3$ ) possible harmonic paths in this very simple PHN.<sup>40</sup> For the sake of clarity, the path formed by the first-default choices in each layer is indicated by the “activation” of the corresponding nodes (which is represented by the thicker frames).

<sup>40</sup> Generically, the number of harmonic paths ( $h$ ) in a  $n$ -gram PHN is obtained by the formula  $h = 3^{n-1}$ . Given this, a sequence of eight elements (8-gram), for example, would be represented by a probabilistic network with not less than 2,907,152 possible paths.



**Figure 14:** Possible 3-gram paths departing from seed “Cm7” (considering the Jobim’s corpus)

With the purpose for elaborating a strategy for quantification of the paths within probabilistic terms, we propose the creation of a *probabilistic index*, which is calculated by the following formula

$$q = -\log_2 \prod_{k=1}^K p_k, \tag{7}$$

where  $q$  is the probabilistic index of a given path,  $K$  is the path's length (i.e., the number of relations in question, or of edges travelled along the path), and  $p_k$  is the probability of the binary relations considered. Likewise in the calculation of the entropy, the adoption of the logarithmic function is a necessity, considering the extremely low results obtained in multiplications of probabilities. Notice that it is only reasonable to compare probabilistic indexes for paths of the same length. A possible way to circumvent this issue is to define  $q$  as an average, by dividing Eq. (7) by  $K$ , but since in this work only paths of the same length are being compared, this definition was not adopted, for simplicity.

Another measure aiming systematization of the analytical process concerns a precise and simple method for identification of the paths. They will be expressed as vectors formed by the sequence of the numbers that represent the order of choice at each layer ("0" indicates the unit-seed).<sup>41</sup> Table 4 lists the information conveyed by the PHD of Fig. 14, including the new elements, path notation and index  $q$ . It reveals that the simplest path (i.e., which has the highest value for  $q$ ) does not correspond to the first-default path 0.1.1 ("Cm7-F7-B $\flat$ M7"), as it would be expected, but rather to path 0.3.1 ("Cm7-F7( $\flat$ 9)-B $\flat$ m7"), which is due to the highest probability in the network (0.2069) that occurs with the last linkage.

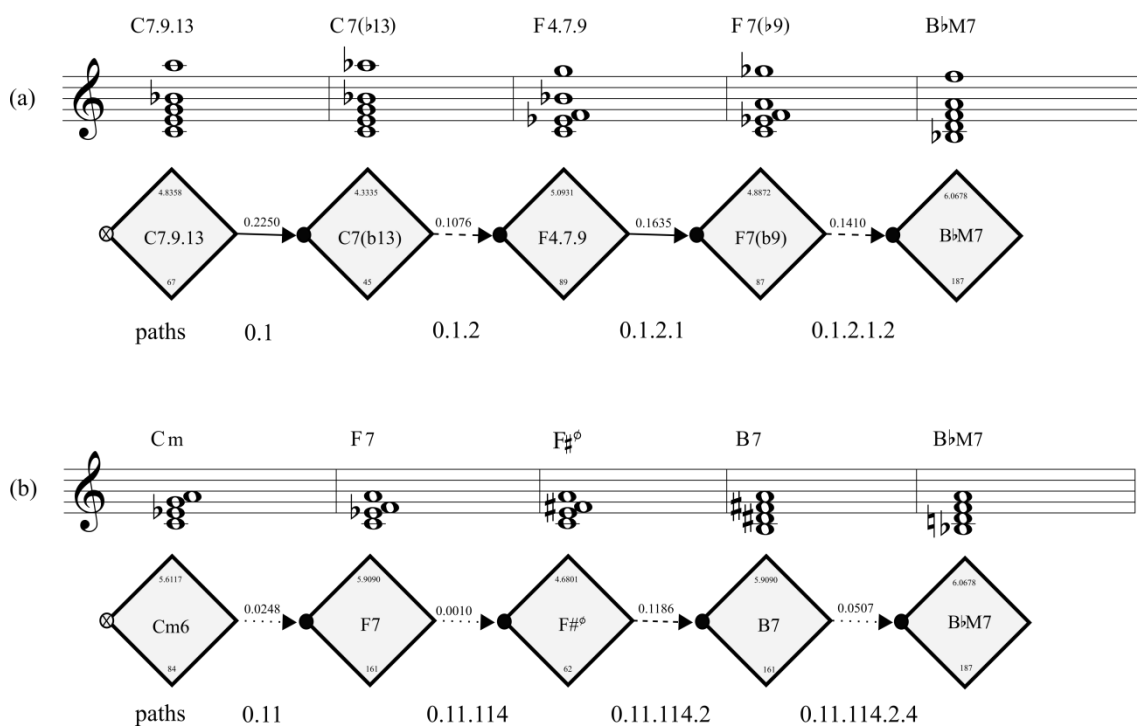
seed	$p_1$	path	Layer 1	$p_2$	path	Layer 2	$q$
Cm7	<b>0.1113</b>	0.1	F7	0.0945	0.1.1	B $\flat$ M7	6.571
				0.0630	0.1.2	B $\flat$ m7	7.156
				0.0630	0.1.3	Fm7	7.156
	0.0661	0.2	F7.9	0.0743	0.2.1	B $\flat$ M7	7.783
				0.0700	0.2.2	F7( $\flat$ 9)	7.869
				0.0530	0.2.3	Fm7.9	8.271
	0.0580	0.3	F7( $\flat$ 9)	<b>0.2069</b>	0.3.1	B $\flat$ m7	<b>6.381</b>
				0.1410	0.3.2	B $\flat$ M7	6.934
				0.062	0.3.3	B $\flat$ m7.9	8.119

**Table 4:** Calculation of index  $q$  for paths depicted in Fig. 14

Let us take it a step further and consider a lengthier sequence, under a different standpoint. This time, instead of exploring possibilities of connections from a selected seed in the probabilistic harmonic space, we will use the structure

<sup>41</sup> For avoiding eventual confusions (when paths involve numbers greater than 9), the entries of the vector are always separated by dots.

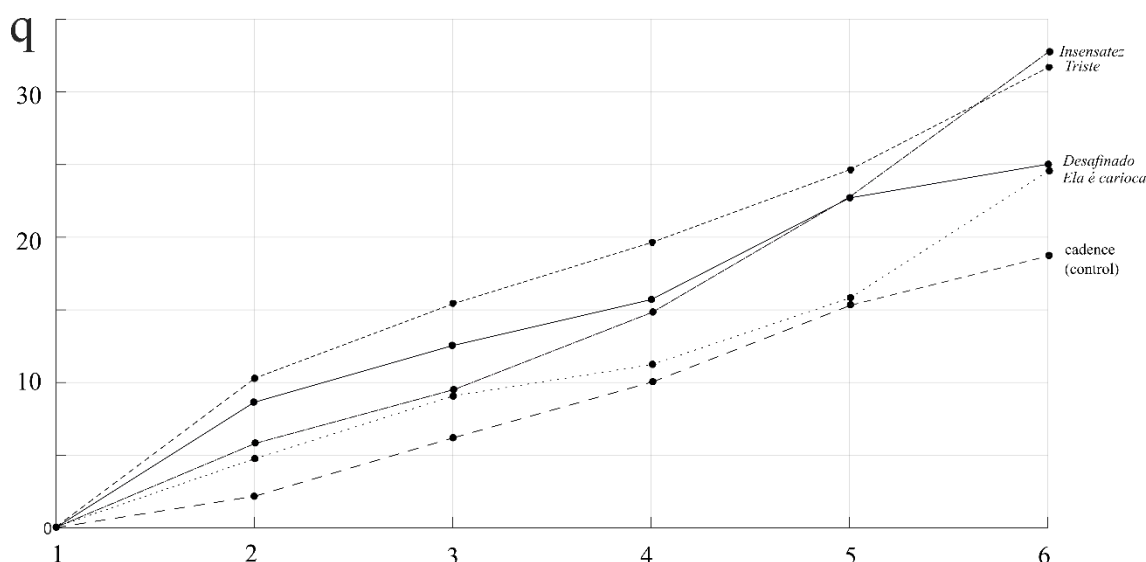
of the model for comparing functionally equivalent harmonic progressions by their respective probabilistic properties. Fig. 15 depicts two 5-grams that, despite describing quite different trajectories, have the same general syntactic goal, namely, to prepare the arrival of  $B\flat M7$ , supposedly a stable harmonic point in a hypothetical piece. For clarity, the networks were summarized only by the chosen alternatives. While the probabilistic path in (a) is constructed by the first- and second-default choices at each station, the sequence (b) adopts in all but one case very low-rated options. Consequently, the probabilistic indices of the two cases diverge by a factor of two:  $q_a = 10.807$  and  $q_b = 22.677$ .



**Figure 15:** Two alternative 5-gram paths arriving at chord “ $B\flat M7$ ” (considering the Jobim’s *corpus*)

Another attractive possibility is to evaluate graphically how the *corpus* “behaves” with respect to selected harmonic formulas. This model plots the sequential elements (on the horizontal axis) according to accumulated value of  $q$  (vertical axis). Therefore, the greater the slope of the edge that departs from a given chord (evidenced by the formed angle), the lower will be the probability of the following chord (or, alternatively, the more surprising it will be in face of other possible continuations).

This technology can therefore be applied for the exam of specific progressions in the repertoire, leading to a more profound investigation on stylistic issues. Fig. 16 compares *hexagrams* (i.e., harmonic progressions formed by six chords), referred to four well-known of Jobim’s songs: *Desafinado*, *Ela é carioca*, *Insensatez*, and *Triste*.<sup>42</sup> All progressions correspond to the first six chords of each song. Functioning as a control for the comparison, the graph also includes a six-chord enriched cadence, a relatively common formula shared by composers of same context. The sequences are depicted in Table 5.



**Figure 16:** Comparison of hexagrams of the starting measures of four Jobim’s songs: *Ela é carioca*, *Desafinado*, *Triste*, and *Insensatez*. An idiomatic cadence plays the role of control

	1	2	3	4	5	6
<i>Ela é carioca</i>	CM7.9	Am7	D7.13	D7(♭13)	Dm7	B♭m6
<i>Desafinado</i>	CM7	D7(#11)	Dm7	G7	E <sup>o</sup>	A7(♭9)
<i>Triste</i>	CM7	A♭M7(#11)	CM7	C6	Em7	A7(♭13)
<i>Insensatez</i>	Cm7	B <sup>o</sup> 7	B♭m6	E♭7	F7	A♭6
Control	C7.13	C7(♭13)	F7.9	F7(♭9)	B♭7	E♭M7

**Table 5:** The hexagrams considered in Fig. 16; all initial chords were transposed to C

<sup>42</sup> *Insensatez* and *Ela é carioca* are co-authored by Vinicius de Moraes. *Desafinado* is co-authored by Newton Mendonça.

Maybe the most interesting aspect in this view concerns the fluctuations of probabilities in the change of chords, depicted graphically by the slopes of the respective edges. If we compare, for example, the initial transitions of the five trajectories, we observe that *Triste* has the most unexpected beginning (a mediatic chromatic relation  $Z_0(8Z_3)$ ), while in the control-cadence it corresponds to a very common internal flattening of the tension 13 in a dominant chord ( $Y_4(0Y_{4.1})$ ). By contrast, in the transition between chords 3 and 4, the control solution ( $F7.9 \mid F7(\flat 9)$ ), again an internal voice-leading adjustment in a dominant chord, is comparatively *more* expected than the two-five formula  $Dm7 \mid G7$  that occurs at the same point in *Desafinado*. In sum, entropy fluctuates in different rates in any case, but the final values for  $q$  at the matching point (the sixth chord, in this example) establish an average ranking that allows us to make comparisons. Thus, we can say, for example, that *Insensatez* – among this restricted group of songs – has *in average* and considering the sequence of the initial six chords the highest entropy. We could even venture to say that this song is more idiosyncratic than its exemplified counterparts (again, considering only the six fix chords), which suggest that the  $q$  scale could be roughly seen as a possible measure for style. Higher  $q$  values (when compared with compatible ones) may indicate that a song (or a selected passage) has a more *personal* harmonic construction, or near of a “dialectal” usage, using a linguistic analogy. Conversely, low values for  $q$  could be associated with a shared practice (as the cadential formula of our example), having a more “idiomatic” nature.

## 7. Concluding remarks and future work

This article explored a new and very promising field of investigation on the realm of popular-music harmony.<sup>43</sup> Based on the studies of Shannon, Meyer, Huron, Temperley, among others, the strong correlations between probability, expectancy, and entropy formed a solid framework from which the ideas of the Probabilistic Harmonic Space and the probabilistic index emerged. The application of these concepts on the data obtained from the statistical analysis of

---

<sup>43</sup> Evidently, we are considering the context inhabited by Jobim and his counterparts. Basically, this universe is characterized by the use of complex, dense chords (normally enriched with one to three tensions) connected by expanded or diluted functional relations, frequently involving remote tonal regions.

Jobim's *corpus*, mediated by the augmented transition matrix (whose mathematical formalization will be the subject of a future article), provided the necessary means for qualifying and quantifying harmonic progressions through an entirely original bias, namely, as paths on an infinite space of possibilities.

Although Jobim was chosen as the starting point for the present investigation (and we think that we could not find a better name for this!), the model is plainly generalizable and can be easily applied to other repertoires, since the methodological apparatus needs only to be fed by harmonic sequences (in midi format) to produce the related data (including a transition matrix). The possibility of comparison of distinct *corpora* with respect to the distribution of chord-type entropy is maybe the most obvious continuation for the research, as well as a very exciting perspective.

Finally, and especially, the present study reinforces one of the most important of Huron's and Meyer's formulations, that compositional styles are strongly dependent on statistical learning. In this sense, to compose could be seen not only as the art of making (good consequential) choices among uncountable options, but especially choices that have also a past sedimented in a terrain of other and other good choices. We believe, in sum, that the style of a composer (like Jobim) is slowly formed in this way, carving deeply the paths that will build his/her personal and unique probabilistic space.

## References

1. Almada, Carlos. 2022. *A harmonia de Jobim*. Campinas: Editora da Unicamp.
2. Almada, Carlos; Cabral, Eduardo; Miccolis, Ana; Braga, Vinicius; Kühn, Max; Usai, Claudia; Chagas, Igor; Penchel, João. 2019. A Software for Computer-Assisted Analysis of Antônio Carlos Jobim's Songs. In *Symposium of the Brazilian Society of Computer Music, 17., Proceedings....* São João del Rei: UFSJ.
3. Ames, Charles. 1989. The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial. *Leonardo*, v. 22, n. 2, pp. 175–87.
4. Carvalho, Hugo. 2019. An Introduction to Markov Chains in Music Composition and Analysis. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v.3, n. 2, pp.18–43.
5. Cover, Thomas; Thomas, Joy. 2006. *Elements of Information Theory*. 2<sup>nd</sup> Edition. Hoboken: Wiley-Interscience.

6. Degroot, Morris; Schervish, Mark. 2012. *Probability and Statistics*. 4<sup>th</sup> Edition. Boston: Addison-Wesley.
7. Barthet, Mathieu; Plumbley, Mark. D.; Kachkaev, Alexander.; Dykes, Jason; Wolff, Daniel.; Weyde, Tillman. 2014. Big Chord Data Extraction and Mining, In *International Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM). Proceedings....*
8. Hiller, Lejaren; Fuller, Ramon. 1967. Structure and Information in Webern's Symphonie, Op. 21. *Journal of Music Theory*, v. 11, n. 1, pp. 60–115.
9. Hiller, Lejaren; Bean, Calvert. 1966. Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions. *Journal of Music Theory*, v. 10, n. 1, pp. 96–137.
10. Hilmar, Rosemary. 1984. Alban Berg's studies with Schoenberg. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 8, n. 1, pp. 7–29.
11. Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
12. Jaynes, Edwin. 2003. *Probability Theory: The Logic of Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
13. Knopoff, Leon; Hutchinson, William. 1983. Entropy as a Measure of Style: The Influence of Sample Length. *Journal of Music Theory*, v. 27, n. 1, pp. 75–97.
14. Loy, Gareth. 2006. *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music* (vol. I). Cambridge: The MIT Press.
15. Maia, Lucas. 2016. *Formalismos da Composição Algorítmica: Um Experimento com Canções Folclóricas Brasileiras* (M.Sc. Eng. Elétrica). Rio de Janeiro: UFRJ.
16. Maia, Adolfo; Maia, Igor. 2019. An Information Theory Based Analysis of Ligeti's *Musica Ricercata: Movements I and II*. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 3, n. 2, pp. 72–88.
17. Manzara, Leonard; Witten, Ian; James, Mark. 1992. On the Entropy of Music: An Experiment with Bach Chorale Melodies. *Leonardo Music Journal*, v. 2, n. 1, pp. 81–8.
18. Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
19. \_\_\_\_\_. 1957. Meaning in Music and Information Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.15, n. 4, pp. 412–24.
20. Miccolis, Ana; Usai, Claudia; Cabral, Eduardo; Penchel, João; Chagas, Igor; Kühn, Max; Braga, Vinicius; Almada, Carlos. 2021. Composição algorítmica

de progressões harmônicas ao estilo de Antonio Carlos Jobim através de processos markovianos. *Musica Theorica*, v. 6, n. 1, pp. 218–38.

21. Müller, Meinard. 2015. *Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. New York: Springer.
22. Shanon, Claude. 1948. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, v. 27, pp. 379–423.
23. Ross, Sheldon. 2010. *A First Course in Probability*. 8<sup>th</sup> Edition. Upper Saddle River: Prentice Hall.
24. Temperley, David. 2007. *Music and Probability*. Cambridge: The MIT Press.
25. \_\_\_\_\_. 2009. A Statistical Analysis of Tonal Harmony. Available at: <http://davidtemperley.com/kp-stats/>
26. Youngblood, Joseph. 1958. Style as Information. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, pp. 24–35.

## Algunas consideraciones formales y armónicas en la zamba argentina<sup>1</sup>

*Some Formal and Harmonic Considerations on the Argentinian Zamba*

**Alejandro Martínez**

**Edgardo Rodríguez**

*Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata*

**Resumen:** La zamba es una danza y un género musical muy popular del folklore argentino. Considerada desde el punto de vista musical, la zamba posee una forma específica. Este trabajo intenta concebir la forma en este género desde un enfoque formal funcional, en la tradición de Schoenberg-Ratz-Caplin. Otra influencia es la concepción dialógica de la forma, tal como la plantean Hepokoski y Darcy, que nos permite establecer los aspectos normativos y convencionales del género. Presentamos los fundamentos de este enfoque, junto a varios ejemplos musicales y nos concentramos en algunos aspectos armónicos específicos del primer módulo de la estrofa, en especial el patrón armónico denominado *alejamiento-retorno*.

**Palabras clave:** Zamba. Función formal. Concepción dialógica. Prototipos armónicos.

**Abstract:** The zamba is a dance and a musical genre, one of the most popular Argentinian folk-music genres. Considered from a musical point of view, the zamba has a specific form. This paper attempts to conceive the form in this genre from a formal-functional approach, in the tradition of Schoenberg-Ratz-Caplin. Another influence is the dialogic conception of form, as proposed by Hepokoski and Darcy, which allows us to establish the normative and conventional aspects of the genre. We present the fundamentals of this approach, together with several musical examples, and concentrate on some specific harmonic aspects of the first module of the *estrofa*, especially the harmonic pattern known as *departure-return*.

**Keywords:** Zamba. Formal function. Dialogic form. Harmonic prototypes.

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue presentado en el *IV Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical* en noviembre de 2021. Agradecemos las lúcidas observaciones y sugerencias del revisor anónimo.



## 1. Introducción

La zamba es una danza y un género musical, típico de las provincias del Noroeste de la República Argentina, aunque su presencia se extiende más allá de esa región y su composición ha sido practicada por autores argentinos de música folklórica de todas las épocas y regiones.

Pero también, la zamba es una forma. En líneas generales, la estructura formal de una zamba “estándar” es bien conocida: comienza con una introducción (generalmente de 8 compases, aunque puede llegar a 10, omitirse o acortarse en ciertos casos); le sigue una primera unidad formal (la estrofa) de 12 compases que se repite y finaliza con una unidad formal diferente (el estribillo) de 12 compases. Estos 44 compases componen una “vuelta”. En su forma total una zamba consta de dos vueltas. Si bien la literatura coincide en esta descripción a grandes rasgos de los aspectos formales, existen varias diferencias terminológicas. Para ilustrar esta cuestión recurriremos a dos conocidos textos que han abordado este punto: *Folklore para armar* (Aguilar 1991), un libro de carácter pedagógico que incluye también referencias y ejemplos de otros géneros folklóricos argentinos; y *Cajita de música*, (Falú 2011), un conjunto de materiales multimediales sobre géneros folklóricos argentinos, que puede accederse en Internet.

Para Falú (2011), la forma de la zamba es:

Introducción – A – A – B – Introducción – A – A – B

A designa a la estrofa y B al estribillo. Ambos son caracterizados como *períodos*, compuestos de tres frases de 4 compases (totalizando los 12 que componen cada unidad formal) identificadas como *pregunta – respuesta – respuesta* (o antecedente/consecuente/consecuente):

A y B representan los períodos musicales. Un período viene a ser como el párrafo de un discurso, que tiene una estructura parcial en relación al discurso total, pero completa en sí misma y con sentido en su trama interior. Estos períodos están compuestos por frases musicales que se complementan a modo de pregunta y respuesta, también llamadas frases antecedente y consecuente (Falú 2011, p. 12 y ss.).

Aguilar, por su parte, coincide en la caracterización general formal de la zamba (las dos vueltas, la sucesión Introducción-Estrofa-Estrofa-Estribillo en cada vuelta), pero afirma que “tanto las Estrofas como el Estribillo desarrollan una oración de 12 compases, armada en tres frases” (Aguilar 1991, p. 131), donde

oración es definida como un “enunciado con sentido completo” y frase como “una unidad de sentido que, por lo general, requiere de otra u otras para completar el desarrollo de una idea musical” (Aguilar 1991, p. 21).

Como se aprecia, existen diferencias terminológicas entre ambos autores, que van desde la denominación de *período* u *oración* para referirse a la estrofa y al estribillo como unidades formales completas, hasta el uso equívoco de *frase*, *antecedente*, *consecuente*, *pregunta* o *respuesta* para caracterizar a los componentes formales internos. Un problema adicional es la completa ausencia de términos específicos que caractericen las unidades más pequeñas (aquellas que suelen ser menores a los 4 compases).

Una de las motivaciones de este trabajo es fundar sobre bases más sólidas el estudio de la organización formal en la zamba y determinar con mayor precisión el vocabulario analítico utilizado. En este sentido, continuamos aquí la propuesta presentada en un trabajo anterior<sup>2</sup> que abordaba la organización formal de la zamba desde un enfoque formal-funcional, inspirado en la tradición de Schoenberg-Ratz-Caplin.<sup>3</sup> Desde esta propuesta, no se trata sólo de esclarecer la organización musical sino, también, de resaltar el rol de la *temporalidad* musical, bajo el supuesto de que todo pasaje en una pieza posee la capacidad de expresar su propia ubicación temporal en el discurso musical y ese aspecto es esencial para la experiencia de la forma, que adquiere, de este modo, un carácter procesual diferente y más rico que la simple identificación de unidades musicales. Desde el punto de vista del análisis, navegar la temporalidad musical a través de una interpretación funcional, resaltando la experiencia perceptual de los diferentes pasajes que integran una zamba, implica una interpretación formal más profunda y detallada.

Otra influencia importante es la *concepción dialógica* de la forma, tal como plantean Hepokoski y Darcy (2006). Todo acto de composición de una zamba supone la presencia implícita de un trasfondo de procedimientos técnicos, hábitos compositivos o *clichés* formales, algunos de los cuales son normativos mientras que otros son opcionales o variables. Este contexto “virtual”, implícito, aporta significado a las decisiones que el compositor despliega temporalmente. En todo momento, éste se confronta con múltiples elecciones, algunas

---

<sup>2</sup> Martínez 2016.

<sup>3</sup> Véase Schoenberg 1943; 1967; Ratz 1951; Caplin 1994; 1998.

“preferidas”, convencionales o “predeterminadas” por el género y otras opcionales, más arriesgadas o novedosas, en un proceso flexible y dialógico de toma de decisiones, las cuales no necesariamente son conscientes o verbalizables explícitamente. Más bien, se trata del *conocimiento procedimental* que poseen los compositores, adquirido por su propia experiencia con el género. Aún en los casos en que el compositor decida romper con todas las convenciones, es la presencia implícita de éstas el parámetro que determina la novedad de sus logros.

El gráfico siguiente (Fig. 1) muestra los tres objetivos que el presente trabajo intentará abordar en las páginas que siguen: refinamiento de las categorías analíticas desde una concepción formal-funcional; vinculación del análisis musical con la temporalidad y la orientación dialógica en el abordaje de las cuestiones del género zamba.

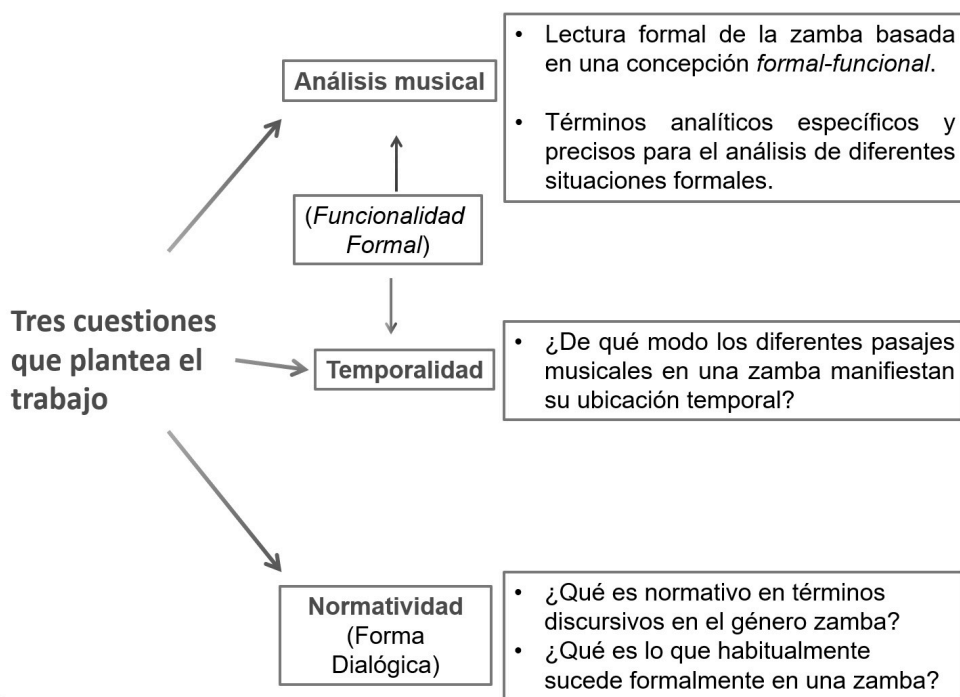


Figura 1: Objetivos del presente trabajo

## 2. Función formal y temporalidad en la zamba

En la interpretación funcional de la zamba que proponemos, las dos secciones, la *estrofa* y el *estribillo*, constituyen unidades temáticas completas. Cada

una de ellas presenta una organización formal con tres unidades menores de 4 compases denominadas *módulos*. Éstos poseen una caracterización funcional y organización interna que distingue a cada uno de ellos y expresa la experiencia temporal de *inicio*, *estar-en-el-medio* y *conclusión*, planteando de este modo una clara teleología formal. Cada módulo proyecta su temporalidad por medio de diferentes recursos compositivos. Llamamos *rol funcional* a la tarea formal que cada uno de éstos debe realizar para precisar su ubicación temporal. Desde una concepción dialógica, el rol funcional de un módulo expresa ese aspecto normativo, convencional de la organización formal que -junto a la funcionalidad intra-modular-, permite a los oyentes saber “por dónde vamos”<sup>4</sup> en relación con el contenido musical.

La tarea del módulo que inicia la estrofa es presentar el material temático principal, generalmente aquél que hace reconocible una zamba. Desde el punto de vista armónico se presenta un contexto de relativa estabilidad, generalmente prolongando la tónica.

El segundo módulo es responsable de presentar una *diferencia*, un apartamiento de la relativa estabilidad del módulo inicial ya sea en términos armónicos, melódico/rítmicos o de agrupamiento. Si la diferencia con respecto al módulo inicial no fuera suficiente (acercándose a una repetición o ligera variación de aquél), ello conlleva consecuencias que apuntan y se resolverán en el tercer módulo. Es interesante que, en muchas ocasiones – sobre todo en zambas más tradicionales –, este segundo módulo, que debería expresar una función *medial*, completa la trayectoria tonal y funcional iniciada en el módulo 1, proyectando, de este modo, también una función de cierre. En estos casos, podemos decir que hay un cierto conflicto entre la *funcionalidad local* (el módulo exhibe claramente un cierre armónico/funcional) y la *funcionalidad global* (que depende de la ubicación contextual del módulo en relación con el anterior y el siguiente y debería plantear una funcionalidad medial).<sup>5</sup> En estas situaciones, el rol del módulo 3 desempeña – desde el punto de vista estructural – una función

---

<sup>4</sup> Según la expresión de Aguilar (2015, p. 23).

<sup>5</sup> La oposición funcionalidad local/funcionalidad global es equivalente a la oposición entre funcionalidad *intrínseca/extrínseca* planteada en los textos de Caplin y otros autores (véase Vallières *et al.*, 2009). Recordemos que también interviene en la zamba la *competencia genérica*, que establece que la estrofa no puede terminar en el módulo 2.

retórica (no así desde el aspecto coreográfico de la danza y -en ocasiones-, tampoco desde la cuestión textual).

El tercer módulo de la estrofa cumple la función de *conclusión* de esta primera unidad temática. Como hemos visto más arriba, en muchos casos se trata de una repetición del módulo anterior: Para diferenciarlo y acentuar su rol conclusivo se suelen introducir algunas diferencias armónicas/rítmicas/melódicas. En algunas zambas, este módulo final exhibe materiales muy diferentes a los anteriores y ello puede estar derivado del deseo de los compositores de incrementar el espacio del contenido musical: con tres módulos distintos se amplían las posibilidades compositivas y textuales. Armónicamente, la estrofa concluye siempre en una armonía de tónica. En el caso de zambas en modo menor es frecuente una afirmación de la tónica del relativo mayor.<sup>6</sup>

Por su parte, el módulo inicial del estribillo inicia un proceso de *contraste* armónico y/o motivico.<sup>7</sup> Es habitual que el contenido de este módulo exhiba una clara desestabilización del contexto armónico/tonal de la estrofa precedente. Si el contraste se produce en la dimensión melódica, ello se manifiesta en la aparición de formas motivicas nuevas, no vinculadas a las presentes en la estrofa. Cuando ambos factores tienen lugar, el comienzo del estribillo es marcado notoriamente.

El contraste armónico generalmente finaliza con un *retorno* a la tónica en algún punto entre el final del módulo inicial y el segundo módulo (aunque, en ciertas situaciones –como veremos más adelante –, los compositores postergan este retorno hasta el módulo 3).

Finalmente, el tercer módulo del estribillo concluye la vuelta en la zamba con una cadencia auténtica sobre la tónica. Es frecuente la reutilización de los módulos 2 y/o 3 de la estrofa en la misma posición que se encuentran en el estribillo, recapitulación que acentúa la sensación de retorno y finalización.

---

<sup>6</sup> En el caso del modo menor, algunas zambas parecen evidenciar lo que suele llamarse “complejo de doble tónica”, es decir la intercambiabilidad entre I y III como expresión de la estabilidad de tónica. Ello permite que el III concluya satisfactoriamente como reposo este módulo tanto como el I, sin implicar una modulación. A consecuencia de este planteo tonal, “cada tonalidad participante [I y III] representa una encarnación diferente de una tonalidad única y más abstracta que las engloba a ambas” (Nobile 2020, p. 207).

<sup>7</sup> A excepción de las llamadas zambas “monotemáticas”, en las que la estrofa y el estribillo comparten el mismo contenido musical.

### 3. Organización formal intra-modular

En el nivel intra-modular, las opciones de la organización formal-funcional pueden representarse del modo siguiente (Fig. 2):

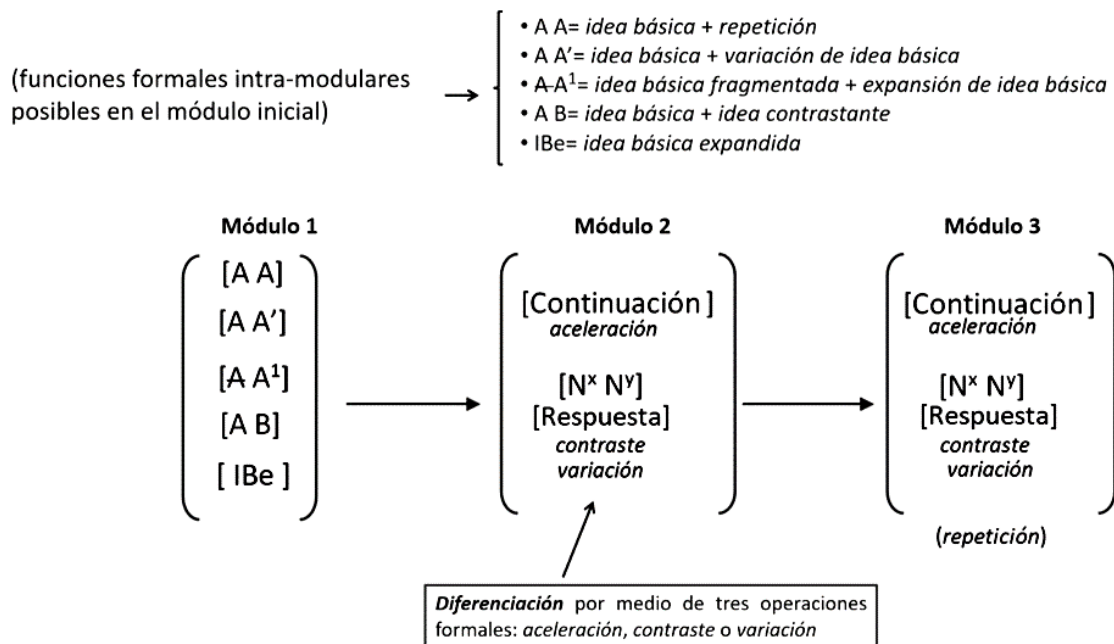


Figura 2: Cuadro de funciones formales intra-modulares<sup>8</sup>

En otro trabajo hemos desarrollado (Martínez 2016) los detalles de las opciones formales intra-modulares. Es suficiente aquí saber que el segundo módulo y –en ciertos casos– también el tercero, se diferencian del módulo inicial recurriendo a tres operaciones formales: aceleración, contraste o variación.

Veamos dos análisis musicales para ejemplificar algunas posibilidades que resultan de la aplicación de este modelo formal:

En la primera estrofa de *Grito santiagueño* de Raúl Carnota (Ej. 1), el módulo inicial comienza exponiendo una Idea básica compuesta y finaliza en el III grado, una opción frecuente para zambas en modo menor (véase la nota al pie 6). Armónicamente este módulo exhibe un patrón *alejamiento-retorno* (a desarrollar en la siguiente sección).

<sup>8</sup> El par idea básica + idea contrastante puede constituir dos funciones formales: *Antecedente* o *Idea básica compuesta*. En general, reservamos la designación de Antecedente a aquellas funciones que finalizan en semicadencia, dada su saliencia sintáctica. Cuando la armonía final es de tónica el módulo es considerado una Idea básica compuesta.

El módulo 2 expresa rápidamente una función de Continuación por medio de la armonía (el comienzo con la progresión de dos dominantes sucesivas  $E\flat 7 \rightarrow C7$  es armónicamente inestable), la fragmentación melódica (aunque ésta ya se exhibe al comienzo del módulo 1 con los motivos  $x$  y  $x'$ ) y cierto incremento en la actividad rítmica. Finaliza retornando a la tónica, Sol menor.

El módulo final repite el anterior (tanto el texto como la música). Como ya mencionamos, se trata de uno de esos casos en que este módulo cumple una función retórica ya que no aporta nuevo contenido musical (aunque su presencia es necesaria – como hemos dicho – en función de las normas del género y la coreografía de la danza).

**Idea básica compuesta**

idea básica (x) (x')

idea contrastante

Gm7 Dm7 Cm7 F7 B $\flat$

En los ran - chos na - ci - me lla - man el ban - de - fio.

(Comienzo estable. Se establecen las ideas motivicas. Paradigma armónico "alejamiento→retorno")

**Continuación (media)**

frag. frag.

E $\flat 9$  C7 B $\flat$  D7 Gm7

Al - gún mis - tol su - po - g - cu - nar - me de chan - gui - to en mis sue - ños.

(Desestabilización armónica. La fragmentación de la idea básica, junto a la actividad rítmica más constante expresa una función de Continuación)

**Continuación (final)**

E $\flat 9$  C7 B $\flat$  D7 Gm7

Al - gún mis - tol su - po - g - cu - nar - me de chan - gui - to en mis sue - ños

(Repetición del módulo 2 como conclusión)

**Ejemplo 1: Grito santiaguero (Raúl Carnota), análisis de la primera estrofa<sup>9</sup>**

En el caso del estribillo de *Zamba de mancha y papel* de Carlos Aguirre (Ej. 2), el módulo inicial desestabiliza, como es habitual, el contexto armónico y motivico que exhibía la estrofa (que finalizaba en la tónica, Re Mayor). Ahora, el

<sup>9</sup> Puede accederse a los audios de los ejemplos musicales de este trabajo desde el siguiente link. Los audios son sólo ilustrativos; las partituras **no** son transcripciones exactas. Por ello, puede haber algunas diferencias rítmicas, melódicas y armónicas: <https://tinyurl.com/Ejemplos-trabajo-zamba>.

comienzo presenta un acorde de  $\flat VIMaj7$  y, a pesar de cierta inflexión hacia el  $\flat III$  (F) al final del módulo, éste acorde es desestabilizado por la presencia de la 7ma. menor, expresando una semicadencia en  $Si\flat$  Mayor. Asimismo, el contenido motivico del pasaje presenta formas nuevas. El segundo módulo continúa la desestabilización y la diferenciación con una Continuación secuencial: la primera idea sugiere  $Dm$ , el III grado de  $Si\flat$  Mayor, (que también es la tónica paralela de Re Mayor); la segunda apunta hacia la dominante de Re ( $A7$ ), planteando una semicadencia al final. Tanto por la ausencia de fragmentación melódica, como por el retorno de los motivos de la idea básica de la estrofa (ver en Ej. 2), cierta sensación de Presentación también puede percibirse en el pasaje, manifestando una suerte de “disonancia formal” (recordemos que la Presentación es una función formal de inicio; aquí aparece en un contexto medial). La desestabilización y la ambigüedad formal se resuelven finalmente en el tercer módulo, que retorna a la tónica (representada por el acorde  $F\sharp m7$ , el III7 como sustituto diatónico del I) con una frase de Continuación/Cadencia (que es la misma que concluyó la estrofa, por lo que se refuerza la experiencia del cierre formal).

#### 4. Zamba y armonía. Paradigmas armónicos.

Después de presentar los fundamentos del enfoque formal abordaremos ahora algunos modos en que la armonía contribuye a la orientación temporal, concentrándonos en el módulo inicial de la estrofa. Además de los cifrados y representaciones habituales, una manera que consideramos útil para representar relaciones armónicas son los gráficos prolongacionales ideados por Lerdahl/Jackendoff (1983, Lerdahl [2001]). En los gráficos con forma de ramas conectadas es posible describir patrones de tensión/relajación con cierto grado de abstracción (no se representan acordes individuales sino su rol prolongacional contextual), asumiendo una organización jerárquica. Las siguientes son las situaciones básicas, ejemplificadas con los acordes de  $CM7$  y  $G7$ , asumiendo un contexto tonal de Do Mayor (Fig. 3).

**Estrofa finalizó en RE Mayor**

*Antecedente*

*idea básica* *idea contrastante*

B♭M9 Gm11 C7sus4 C7 F7sus4 F7

Es-tre-lla de los pa-pe-les no en-vi-dias el sol da e-ne-ro

(Contraste motivico. Comienzo inestable [bVI de la tónica]) SC

(Comparar con la idea básica de la estrofa)

*idea básica*

D7M9 A7sus4 D7M9

*Continuación (secuencial)*

*modelo* *secuencia*

Em7 A7 Dm9 E7(b9) A7sus4 A7

Él tie-ne su ho-ja ce-les-te tú ha-bi-tas un blan-co lo

(Hay una cierta "disonancia formal". El pasaje expresa una Continuación pero exhibe algunos rasgos de Presentación)

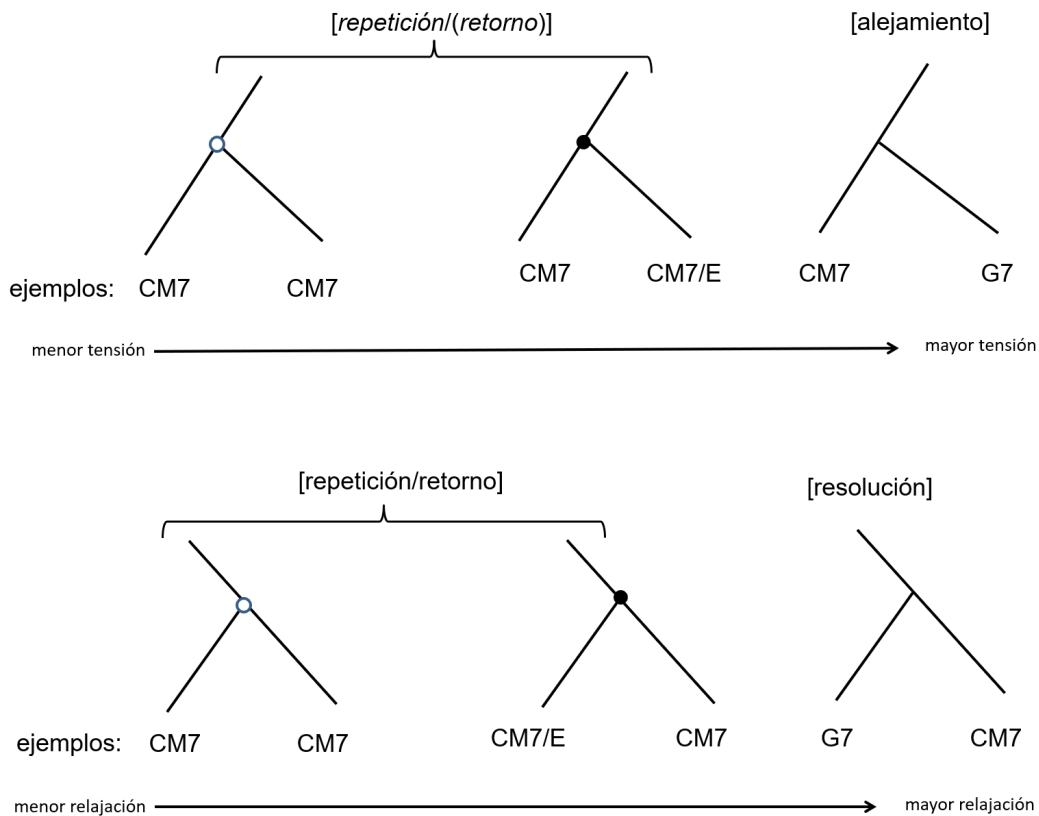
(Continuación [la misma de la estrofa] que resuelve el conflicto formal planteado en el módulo 2)

*Continuación* *(Cadencia)*

G A/G F♯m7 Bm7 Em7 A7sus4 DM9

Él tie-se su ho-ja ce-les-te, tú ha-bi-tas un blan-co cie-lo

Ejemplo 2: Zamba de mancha y papel (Carlos Aguirre), estribillo



**Figura 3:** Representación de patrones armónicos de tensión/distensión, según Ler Dahl y Jackendoff (1983)

En la zamba existen tres paradigmas o esquemas prolongacionales recurrentes en el módulo inicial de la estrofa que exhiben trayectorias armónicas diferentes. Los presentaremos en su forma básica; con frecuencia, ésta es elaborada por armonías subordinadas.

#### 4.1 "alejamiento-retorno"

El paradigma "alejamiento-retorno" (Fig. 4) plantea una trayectoria armónica que parte de la estabilidad (normalmente el I), progresa hacia una armonía menos estable (*tensión como alejamiento*), continúa con otra armonía inestable que anticipa el regreso (*tensión como promesa de retorno*) para concluir el ciclo nuevamente en estabilidad y completar, de este modo, la prolongación de la tónica.

El comienzo de la zamba *La resentida* (Ej. 3) muestra un caso muy sencillo de este paradigma: una armonía de V6 que funciona como alejamiento al final de la primera idea básica y se prolonga hasta el retorno al I en el final del módulo.

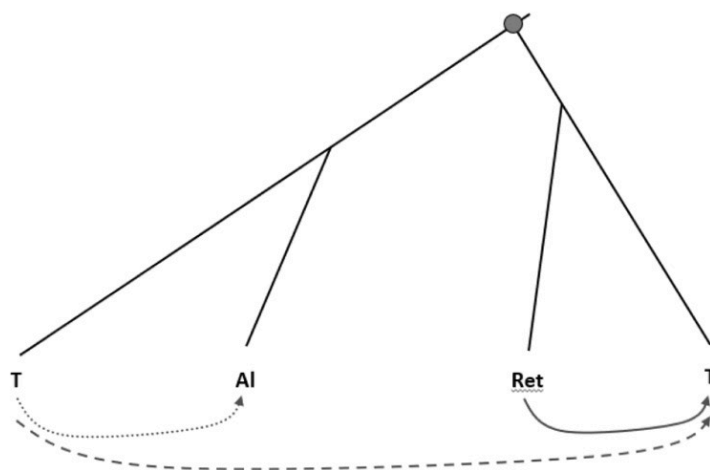


Figura 4: Paradigma armónico “alejamiento-retorno”<sup>10</sup>

Ejemplo 3: Paradigma armónico “alejamiento retorno” en el módulo inicial de la primera estrofa de *La resentida* (Julia Ferro)

<sup>10</sup> En las Figuras 4, 5 y 6, **T** significa Tónica, **Al**: Alejamiento, **Ret**: Retorno, **P**: Armonía de paso, **N**: Armonía como bordadura, **PD**: Pre-dominante, **D**: Dominante. Véase Lerdahl (2001) para una explicación detallada de estas funciones armónicas. En los gráficos, las flechas con trazo continuo representan una resolución; las formadas por puntos representan el alejamiento; y las formadas por guiones, la prolongación de la tónica.

#### 4.2 “alternancia”

El segundo paradigma puede denominarse “alternancia”. En éste se comienza con una armonía no estable que descarga en la tónica en el compás 2. Este proceso se repite (tal vez con otras armonías no estables) entre los cc. 3 y 4 (Fig. 5):

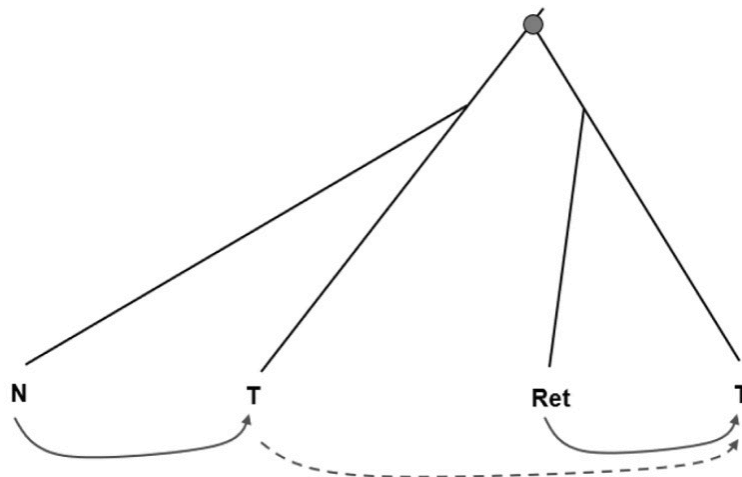


Figura 5: Paradigma armónico “alternancia”

Este ejemplo muestra el paradigma armónico "alternancia" aplicado a un fragmento de música. En la parte superior, un punto verde indica la tónica. Se extienden líneas hacia abajo a cuatro puntos etiquetados como N, T, Ret y T. Debajo de esto, se muestra una línea de música con la siguiente estructura:

**Presentación (desarrollante)**

La música está dividida en dos secciones:

- idea básica (fragmentada)**: abarca los primeros dos compases, con armonías B7 y E.
- idea básica (expansión de idea anterior)**: abarca los siguientes dos compases, con armonías A y E.

Las armonías B7, E, A y E están etiquetadas debajo de la música. El texto de la canción se encuentra debajo de la línea de música:

De nue-vo\_es-toy de vuel-ta des-pués de tan-ta\_au-sen-cia i-gual que la ca-lan-dria que\_a-so-ta\_el ven-da-val

Una línea curva con una flecha verde indica una transición de N a T. Una línea punteada con una flecha verde indica una transición de T a Ret. Otra línea curva con una flecha verde indica una transición de Ret a T. Una línea punteada con una flecha verde indica una transición de T a T.

Ejemplo 4: Paradigma armónico “alternancia” en el módulo inicial de la primera estrofa de *Mi luna cautiva* (José Ignacio Rodríguez)

Un ejemplo de este paradigma lo encontramos en el comienzo de la zamba *Mi luna cautiva* (Ej. 4). Desde el punto de vista funcional, este módulo muestra una Presentación desarrollante: la idea básica inicial es fragmentada en dos segmentos motivicamente paralelos y la segunda idea básica exhibe una suerte de expansión/elaboración de esos motivos en un único agrupamiento. Todo el módulo se organiza entonces como una “mini-oración”. Si bien Caplin llamaría a esta función formal “idea básica compuesta”, creemos que la idea de Presentación desarrollante captura mejor el aspecto elaborativo y dependiente que muestra la segunda idea básica.

### 4.3 “progresión”

El tercer paradigma se caracteriza por un comienzo en tónica que progresa hacia otra armonía en el compás 4 (a veces preparada en el c. 3). Es el único que cierra el módulo inicial con una armonía que tensa y concluye suspensivamente, postergando el retorno a la tónica hasta un módulo posterior (Fig. 6):

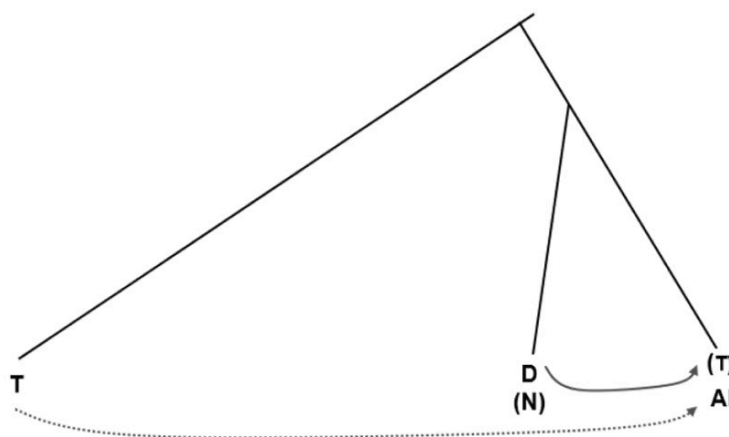


Figura 6: Paradigma armónico “progresión”<sup>11</sup>

En el comienzo de la zamba *El otro camino* (Ej. 5) puede apreciarse este paradigma armónico. En este caso, la Presentación desarrollante progresa al final del módulo hacia una armonía de IV, acentuada por su propia dominante

<sup>11</sup> En este caso, la armonía inestable (que expresa el alejamiento de la tónica) puede ser acentuada por su propia dominante auxiliar o por una armonía como bordadura, funcionando localmente como tónica. Por eso hay dos niveles en el análisis armónico.

auxiliar. Obsérvese que la idea básica inicial presenta también un patrón de alejamiento en un nivel jerárquico inferior.

El diagrama muestra una estructura jerárquica de un paradigma armónico. En la parte superior, una línea diagonal descendente se ramifica en dos líneas que convergen en un punto central. Desde este punto central, se ramifican cinco líneas que apuntan a los nodos T, AI, PD, D y T (AI) distribuidos horizontalmente. Debajo de esta estructura, se indica 'Presentación (desarrollante)'. Se muestran dos líneas horizontales que agrupan los nodos: la primera línea cubre los nodos T, AI y PD, etiquetada como 'idea básica (fragmentada)'; la segunda línea cubre los nodos AI, PD, D y T (AI), etiquetada como 'idea básica (expansión de la idea anterior)'. Debajo de estas líneas, se muestra una línea musical con acordes: Bbm7, Bmb6, Fsus, F7, Fm7(b5)/Ab, Bb7, Ebm7. Las letras de la canción 'Soy, só-lo soy, u-na som-bra un pe-que-ño sue-ño.' están escritas debajo de la línea musical. Flechas curvas indican relaciones entre los acordes y las palabras de la canción.

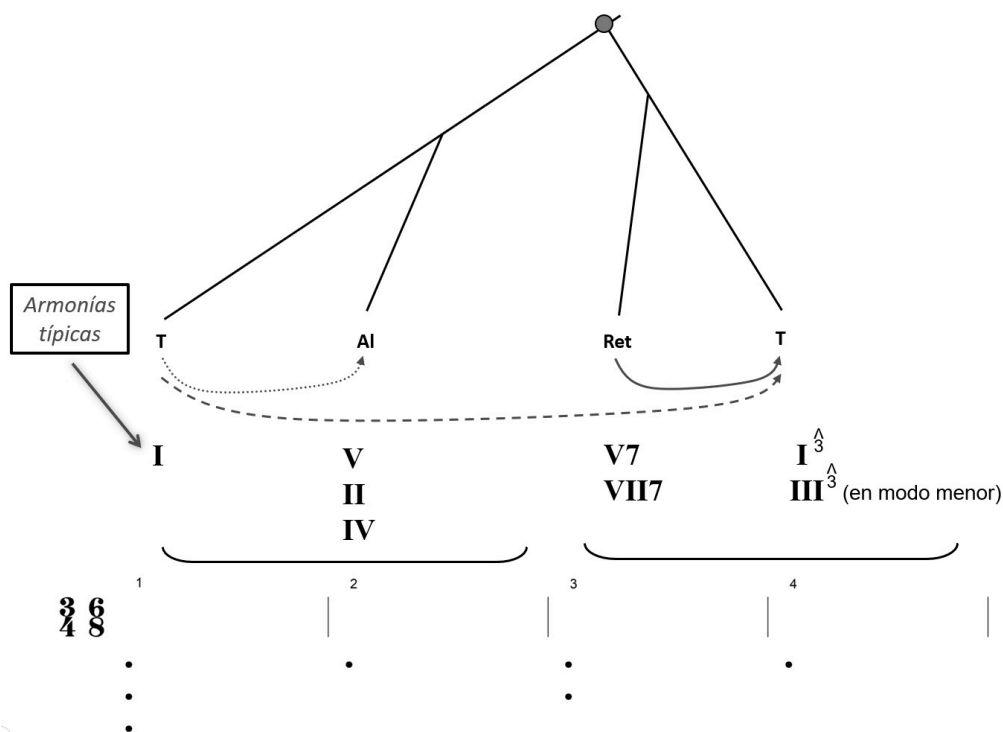
**Ejemplo 5:** Paradigma armónico “progresión” en el módulo inicial de la primera estrofa de *El otro camino* (Raúl Carnota)

El paradigma progresión es habitual en aquellos comienzos que expresan una función formal de Antecedente (idea básica + idea contrastante) y finalizan en semicadencia. Recordemos -como hemos sostenido más arriba (ver nota al pie 6)- que un final en III para zambas en modo menor no implica progresión sino un *retorno*. Se trata, más bien, de una de las formas de la sonoridad tónica (que abarca tanto al I como al III).

## 5. El paradigma alejamiento-retorno en acción

Vamos a detenernos ahora con más detalle en el paradigma “alejamiento-retorno”, posiblemente el más utilizado en el módulo inicial. Este esquema es

equivalente (en una de sus posibles formulaciones) a la “forma prolongacional básica” de Lerdahl. Una de las razones de su popularidad se deba probablemente a la narrativa tonal que presenta: una trayectoria “eficiente” de la estabilidad hacia la tensión (primero como alejamiento, luego como anuncio del retorno) y su posterior resolución y conclusión (Fig. 7):



**Figura 7:** Forma básica del paradigma armónico “alejamiento-retorno” junto a representación hipermétrica y armonías típicas

El gráfico muestra la forma básica del paradigma alejamiento-retorno, junto a algunas de las armonías más frecuentes. Se muestra, también, la organización hipermétrica del módulo.<sup>12</sup> La figura permite apreciar que el alejamiento siempre se ubica en el compás 2 y la o las armonías que anuncian el retorno se ubican en el compás 3. Los compases 1 y 4 poseen armonías estables

<sup>12</sup> Además del rol funcional de los módulos como principal determinante de la temporalidad formal en la zamba, el hipermetro también contribuye a la orientación temporal. Puesto que cada módulo ocupa una unidad hipermétrica, un “hipercompás” de 4 compases, (donde cada “pulso” se ubica en el comienzo de cada compás del módulo), cada tiempo fuerte hipermétrico señala inequívocamente el comienzo de un nuevo módulo. A excepción de algunas zambas en las que la estrofa o el estribillo poseen un número impar de compases, la regularidad del hipermetro de 4 compases — relacionada indudablemente a su carácter de música bailable —, es un rasgo saliente de la zamba. De este modo, tanto la estrofa como el estribillo contienen 3 unidades hipermétricas.

(de I o III en modo menor). En el comienzo de la estrofa de la zamba *Me voy quedando* (Ej. 6), el alejamiento se produce hacia una armonía pre-dominante (el II), una de las opciones más frecuentes.

**T**                      **AI**                      **Ret**                      **T**

**Idea básica compuesta**

idea básica                      idea contrastante

GM7                      Am7                      D9                      GM7

Me es - toy que-dan - do cie-go...                      la luz ti - ti - la en mis hue-sos...

**Ejemplo 6:** Paradigma armónico “alejamiento-retorno” en el módulo inicial de la estrofa de *Me voy quedando* (Gustavo Leguizamón)

La trayectoria armónica de este paradigma suele elaborarse con la utilización de armonías subordinadas, tal como ilustran los dos casos siguientes (Ejs. 7 y 8).

Aunque la organización armónica del paradigma alejamiento-retorno sea frecuente y adecuada para la expresión de una función de inicio formal -tal como han mostrado los ejemplos anteriores-, en algunas zambas, sin embargo, los compositores presentan situaciones interesantes y que involucran cierto grado de “disonancia formal” o conflicto entre la funcionalidad local y la ubicación contextual de un módulo. Veamos, a modo de ilustración, los siguientes casos (Ejs. 9 y 10).

The diagram illustrates the harmonic structure of the initial module of *Zamba de Argamonte*. At the top is a root node (grey circle). A line descends from the root to a node labeled 'T'. From this 'T' node, three lines descend to nodes labeled '(P)', 'AI', and 'Ret'. From the 'Ret' node, two lines descend to nodes labeled 'T' and 'T'. Below this tree is the word 'Presentación'. A bracket spans the first three notes of the musical score, labeled 'idea básica', with chords Gmaj7/B, Bdim7, and Am7. A second bracket spans the next three notes, labeled 'idea básica (variada)', with chords D7 and G6. The musical score is in 3/4 time and G major. The lyrics are: 'La no - che que an - de Ar - ga - mon - te tie - ne que ser no - che ne - gra'. Dashed arrows indicate the relationship between the 'idea básica' and 'idea básica (variada)' sections.

**Ejemplo 7:** Elaboración del paradigma armónico “alejamiento retorno” en el módulo inicial de *Zamba de Argamonte* (Manuel Castilla/Gustavo Leguizamón)

The diagram illustrates the harmonic structure of the initial module of *Zamba del laurel*. At the top is a root node (grey circle). A line descends from the root to a node labeled 'T'. From this 'T' node, three lines descend to nodes labeled 'PD', 'D', and 'T (AI)'. From the 'T (AI)' node, a line descends to a node labeled 'Ret'. From the 'Ret' node, two lines descend to nodes labeled 'Ret' and 'T'. Below this tree is the word 'Presentación'. A bracket spans the first three notes of the musical score, labeled 'idea básica', with chords CMaj7, Em7(b5) A7, and Dm7. A second bracket spans the next three notes, labeled 'idea básica', with chords G7 and CMaj7. The musical score is in 6/8 time and G major. The lyrics are: 'Si lo ver - de tu - vie - ra - o - tro nom - bre De - be - rí - a lla - mar - se ro - cí - o'. Dashed arrows indicate the relationship between the two 'idea básica' sections.

**Ejemplo 8:** Elaboración del paradigma armónico “alejamiento retorno” en el módulo inicial de *Zamba del laurel* (Manuel Castilla/Gustavo Leguizamón)

**Presentación** ==> (*idea básica expandida*)

El módulo 2 presenta un patrón "alejamiento→retorno similar al módulo 1

La organización melódica del módulo 2 es similar al inicial. (Cumple débilmente con la necesidad de diferenciación)

La Continuación del módulo final es la conclusión de los dos módulos anteriores (reinterpretados como ideas básicas expandidas)

**Presentación** ==> (*idea básica expandida*)

**Continuación** (*Cadencia*)

Ejemplo 9a: Primera estrofa de *Cuando llegue el alba* (Abel Figueroa/Waldo Belloso)

Módulo 1      Módulo 2      Módulo 3

Ejemplo 9b: Similitudes melódicas en los tres módulos de la estrofa de *Cuando llegue el alba* (Abel Figueroa/Waldo Belloso)

En la estrofa de *Cuando llegue el alba* (Ej. 9a), el módulo inicial exhibe una versión básica del patrón alejamiento-retorno, solamente con las armonías de I y IV. El segundo módulo presenta también el mismo patrón (como Presentación, si bien los acordes concretos son diferentes, ésta es marcada por la aparición por primera vez del V7). La organización rítmico/melódica es muy similar al primero (véase en el Ej. 9b el análisis melódico de ambos módulos). Esta similitud dificulta la expresión de su función formal medial, debilitando la diferenciación necesaria entre ambos módulos. De este modo, la semejanza en los agrupamientos, el contenido melódico y los patrones armónicos suscitan una *reinterpretación*

funcional (representada por el símbolo =>). Ambos módulos se comprenden *retrospectivamente* como ideas básicas expandidas que forman una Presentación de 8 compases, motivando la presencia de una función de Continuación/Cadencia claramente conclusiva que resuelve esta ambigüedad formal en el módulo final. Es interesante la saliencia dramática del Fa#4 al comienzo de éste (resaltado por la armonía de V7/VI y el arribo al Fa#5, el punto melódico más alto de la estrofa antes del descenso a la tónica [Ej. 9b]).

El segundo caso (Ej. 10) es el que presenta el mayor grado de desvío en el uso de este patrón armónico. Se trata de la estrofa de *Zamba soltera*: el primer módulo, contrariamente a las convenciones del género, exhibe una organización altamente inestable, con un comportamiento secuencial descendente de acordes semidisminuidos que finalizan en V7. El pasaje suena notoriamente extraño en su posición de inicio de la estrofa. Tal vez pueda asimilarse a una introducción (expresando una función formal *antes-del-comienzo*); también posee características típicas de la *sección contrastante* de una forma ternaria (manifestada por la organización secuencial, la conclusión en semicadencia), sugiriendo una función *medial*. Cualquiera de estas interpretaciones es posible y el resultado es una fuerte expresión de conflicto entre la funcionalidad local y la global. Es en el siguiente módulo donde se presenta el paradigma alejamiento-retorno con una organización melódica típica de la función Antecedente; este módulo parece expresar entonces la función de inicio formal que fuera negada en el primero, como si el comienzo formal se hubiera desplazado al módulo 2. La estrofa concluye con una función Respuesta<sup>13</sup>, típica opción formal luego de un Antecedente.

---

<sup>13</sup> La función Respuesta exhibe dos ideas musicales diferentes. Se encuentra siempre en una posición no inicial. Difiere de la tradicional función Consecuente en que no comienza con un retorno de la idea básica inicial (del Antecedente, Presentación, Presentación desarrollante o Idea básica expandida). Habitualmente finaliza en una armonía de tónica.

**Introducción?**

modelo      secuencia      secuencia + cadencia

C#m7(b5)      Bm7(b5)      Am7(b5)

Con el co-ra-zón a-ma-ne - ci - do so-bre el tiem-po de-rrum - ba-do de su a-ño-sa so - le -

El Módulo inicial es formal y armónicamente inestable. Suena más a una introducción.

**Idea básica compuesta**

idea básica      idea contrastante

B7      EM7      G#m7      F#m7      B7      Co      B7      EM7

dad. (Lai-ra) Po-bre - ci - ta la I-ne - si - ta, tien-de an-cho y duer-me so-li - ta.

SC

El módulo 2 presenta un contexto formal y armónico estable. Comienza y finaliza en tónica. (paradigma "alejamiento-retorno")

**Respuesta**

idea básica 2      idea cadencial

C      D7      A      G      B7      EM7

Sus ma - nos - van al go - be - li - no bor - da - do.

Ejemplo 10: Primera estrofa de *Zamba soltera* (Gustavo Leguizamón) en la versión del Dúo Salteño

## 6. Conclusiones

En esta breve exposición hemos presentado e ilustrado con ejemplos musicales un modelo de análisis de la organización formal de la zamba argentina fundado en una concepción formal-funcional. Podemos resumir los puntos principales de esta propuesta del modo siguiente:

- 1) El modelo propuesto ofrece un vocabulario de términos analíticos que pueden dar cuenta de la mayoría de las situaciones formales que presentan las zambas. El objetivo es “establecer categorías formales estrictas, pero aplicarlas flexiblemente” en el análisis, tal como plantea William Caplin (1998, p. 4).
- 2) La concepción formal-funcional resalta y enfatiza el rol de la temporalidad en la organización formal, enriqueciendo, de este modo, la experiencia perceptual que suscita el análisis musical.
- 3) Desde una interpretación dialógica es posible comprender qué aspectos son normativos, convencionales o previsibles en el género. Este marco permite interpretar y abordar analíticamente aquellos casos en que la organización formal se aparta o contradice las convenciones.
- 4) La postulación y el estudio de los prototipos armónicos presentes en varias zambas también contribuye a la comprensión dialógica del modo en que la armonía opera en la funcionalidad formal.

## Bibliografía

1. Aguilar, María del Carmen. 1991. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Edición de la autora.
2. Caplin, William E. 1994. Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types. *Beethoven Forum*, v. 3, p. 151–165.
3. \_\_\_\_\_. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
4. Falú, Juan. 2011. *Cajita de Música* (libro digital). Accesible en <<http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=113729>> [Última consulta: 20-07-2022].

5. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
6. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press.
7. Lerdahl, Fred. 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
8. Martínez, Alejandro. 2016. Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 17, p. 83–112.
9. Nobile, Drew. 2020. Double-Tonic Complexes in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 42, n. 2, p. 207–226.
10. Ratz, Erwin. 1951. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena: Österreichischer Bundesverlag.
11. Schoenberg, Arnold. 1942. *Models for beginners in Composition*. New York: Schirmer.
12. \_\_\_\_\_. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. New York: Norton.
13. Vallières, Michel; Tan, Daphne; Caplin, William; McAdams, Stephen. 2009. Perception of Intrinsic Formal Functionality: An Empirical Investigation of Mozart's Materials. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, v. 3, n. 1–2, p. 17–43.

## “Bored with Minimalism”: John Adams’s First Attempt at Convoluting Simplicity

*“Entediado com o minimalismo”:  
A primeira tentativa de John Adams de complicar a simplicidade*

**Adriana Jarvis Twichell**

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

**Abstract:** John Adams’s “post-minimalist” style was first explored in his self-designated opus one, *China Gates* for solo piano. An analysis is here conducted of the piece revealing elements of this style including simplicity, repetition and symmetry mixed with variation, tension and resolution, and a measure of unpredictability. Adams’s description of the piece is that of an “almost perfect palindrome,” and this article shows how palindromes are manifest both on the large and small scale, as well as showing their post-minimalist, purposeful imperfection.

**Keywords:** John Adams. China Gates. Post-minimalism. Palindromes.

**Resumo:** O estilo “pós-minimalista” de John Adams foi explorado pela primeira vez em seu primeiro opus, *China Gates* para piano solo. Faz-se aqui uma análise da peça revelando elementos deste estilo, incluindo a simplicidade, repetição e simetria misturadas com variação, tensão e resolução, e uma medida de imprevisibilidade. A descrição de Adams da peça é a de um “palíndromo quase perfeito”, e este artigo mostra como os palíndromos se manifestam tanto em grande quanto em pequena escala, além de mostrar sua imperfeição pós-minimalista e proposital.

**Palavras-chave:** John Adams. China Gates. Pós-minimalismo. Palíndromos.



## 1. Introduction: John Adams’s special brand of minimalism

Minimalist music of the 1960s and 70s had much in common with minimalist visual art of the same decade. The four American “pioneers” of musical minimalism, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, and Phillip Glass, prioritized musically what minimalist art explored visually: an emotionally “cool” simplicity in texture and structure, a “metaphor-free...reduction of artistic materials to their essentials,” as well as a “regularity of formal design” (Potter 2013). Where Young explored simplicity and reduction through sustained harmonies and static dynamics, using “improvisatory and...repetitive techniques” based on “tiny ...musical ideas or “modules” (Taruskin 2009, p. 443), Riley, Reich and Glass adopted elements which came to typify what Taruskin calls “classical minimalism,” including a “strongly articulated subtactile pulse” (ibid., p. 454), and, in the case of Reich and Glass, a structure governed by an unfolding process. Reich explained that he sought through such composition to enact a “particular liberating and impersonal kind of ritual,” in which the subject, the “I” of the egoic, romantic composer-hero, is transcended, “shift[ing] attention away from *he* and *she* and *you* and *me* outward toward it” (Reich apud Taruskin, ibid., p. 457).

Composer John Adams (b. 1947) has been described as a “minimalist bored with minimalism” (Adams 2016, para. 3), having been born a decade after Steve Reich and Phillip Glass. Yet he chose minimalism as a solution to what he saw as the ideological dead-ends presented by both post-Schoenbergian systematization and John Cage’s compositional methods. Although not entirely satisfied with the “inherent simplicities” of minimalism, Adams was attracted by the “tonality, pulsation and large architectonic structures” it employs (ibid., para. 2). He admits, however, that together with his choice to adopt the style came a desire to find ways to “convolute and enrich” the simplicity of it (ibid., para. 3).

Adams designates his 1977 piece for solo piano, *China Gates*, together with its companion piece *Phrygian Gates*, as his opus one, though he wrote several works previous to these. The two pieces occupy the position of first opus because they are what he considers his “first coherent statements in a new language” (ibid., para 1)—a language which has been referred to as post-minimalism (“John Adams,” *Open NYS*, para. 4). Adams explains that his aim within this “new language” is not for minimalist processes to reign supreme, but for minimalist elements to form building blocks for somewhat neo-romantic structures.

Repetition, simplicity, and symmetry intertwine with romantic elements such as climax and directionalism. Adams explains:

...rather than set up small engines of motivic materials and let them run free in a kind of random play of counterpoint, I used the fabric of continually repeating cells to forge large architectonic shapes, creating a web of activity that, even within the course of a single movement, was more detailed, more varied, and knew both light and dark, serenity and turbulence. (Adams 2010, para. 3).

Although *China Gates* does not explore neo-romantic expressiveness to the same extent some of the composer's later works do, it does demonstrate, as 'opus one,' the composer's first attempts at amalgamation of the elements listed above. As will be demonstrated in the following analysis, symmetry plays a prominent part on various levels of the piece, and minimalist motives serve a larger architectonic structure leading to climax and resolution, creating what Adams called an "almost perfect palindrome" ("John Adams, *China Gates*" 2019).

## 2. Almost perfect palindromes in Sections 1 and 3 of *China Gates*

The "almost" of Adams's description of his piece alerts us to the fact that there will be asymmetries and at least a measure of unpredictable irregularity in *China Gates*, though the majority fits within a symmetrical pattern. Palindromes are woven throughout the music on multiple levels. On the large scale, the overall formal proportions act in palindrome. The word "gates" in *China Gates* refers to electronic gates, or "moments when the modes abruptly and without warning shift. There is 'mode' in this music," Adams explains, "but there is no 'modulation'" (Adams 2016, para. 3). The following figure shows an image provided by the composer at the beginning of the score to serve as a rough visual mapping of the gating in *China Gates*.

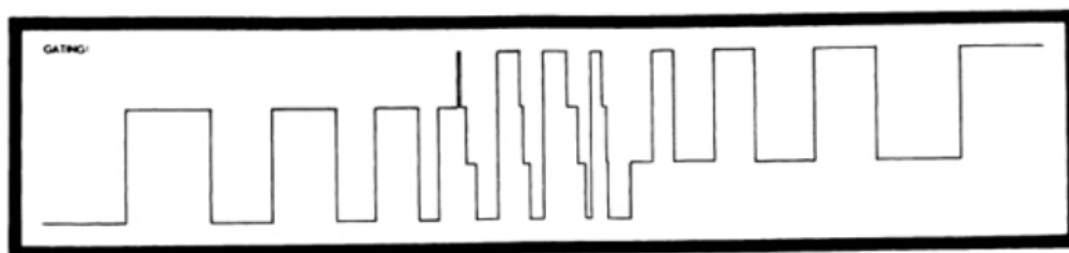
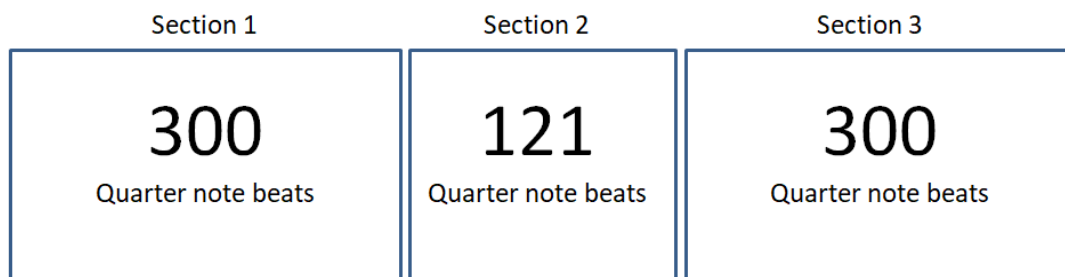


Figure 1: Adams's image of gating in *China Gates* (Adams 1983)

As shown in the visual gating portrayal, the gates form three basic sections, the third section mirroring the first. The score reveals the first section to consist of eight gates, all beginning with a low  $A\flat/G\sharp$  in the bass followed by higher-register minimalist patterns in the right and left hands. The gates in Section 1 alternate between  $A\flat$ -Mixolydian mode and  $G\sharp$ -minor mode, and the section as a whole lasts for a total of 300 quarter-note beats.<sup>1</sup> The third section, nearly reflecting the first, consists of eight gates which begin this time with a low bass F, followed by the higher register minimalist patterns as in Section 1, but alternates now between F-Lydian and F-Locrian mode. This section likewise lasts for 300 quarter note beats. The middle section, being distinct from its surrounding two, dispenses with the low bass initial notes marking each gate change and contains only the higher-register minimalist patterns in right and left hands. It alternates systematically between all four modes ( $A\flat$  Mixolydian,  $G\sharp$  minor, F Locrian and F Lydian) and contains 121 quarter note beats. Thus, the durations of the sections function as a perfect palindrome (see Fig. 2), and even the middle section with its 121 beats is itself a numeric palindrome.



**Figure 2:** Palindromic proportions in the form of *China Gates*

Dynamically the piece also creates a near palindrome shape, beginning Section 1 at *piano*, which grows *un poco piu forte* in the last third of the section. Section 2, as the center of the palindrome and climax section, stays at a consistent *mezzo forte* throughout. Section 3 begins its decline back to *piano* after the first third has passed, and spends its last third in *pianissimo*. Though not absolutely symmetrical, the dynamic scheme gives the piece a nearly perfect arc form and central climax, beginning and ending at a whisper.

<sup>1</sup> In the absence of a time signature, rather than counting measures which are sometimes irregular in length, it is more pertinent to count quarter notes as the basic measurement unit of the piece.

Palindromes are at work as well inside Sections 1 and 3 which *almost* perfectly typify each other, except for the fact that a different pair of modes is explored in each section, and the minimalist upper-register patterns in each section do not strictly relate to those of the companion section. The eight gates which comprise respectively Sections 1 and 3 are grouped in proportional palindromic pairs. The duration of each pair of gates in Section 1 is related in multiples of 15, beginning larger and growing smaller, as shown in Table 1:

Gate number	Gate duration (in quarter notes)
1	60
2	60
3	45
4	45
5	30
6	30
7	15
8	15

**Table 1:** Gate size in Section 1

Likewise, Section 3 contains eight gates which palindromically mirror the size and proportions of the gates in Section 1, beginning smaller and growing larger, once again in multiples of fifteen, as shown in Table 2.

Gate number	Gate duration (in quarter notes)
26	15
27	15
28	30
29	30
30	45
31	45
32	60
33	60

**Table 2:** Gate size in section 3

In addition to these proportional palindromes, the left hand material in each pair of gates acts in intervallic palindrome, even though the pitches and modes do not. This is most easily examined by looking at Gates 7 and 8 (see Exs. 1 and 2), since they are small enough to each fit on one line, but examination of the score will show the same processes at work in all paired gates of Sections 1 and 3.

As shown in Ex. 1, the left hand material begins Gate 7 with a low  $A\flat$  and then plays four repeated quarter notes in a higher register, followed by an ascending minor third repeated three times. Thereafter the melody works down a fourth, up a fourth, down a minor third, and down a whole step.



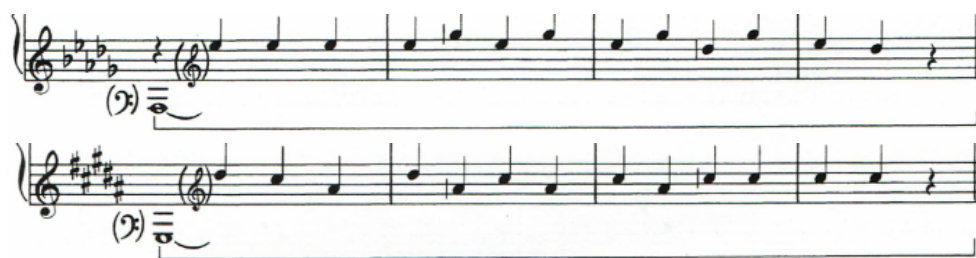
Example 1: Gate number 7

The left hand in Gate 8, responding directly to Gate 7, plays not the same pitches but the same intervals in retrograde inversion. The left hand begins with a low  $G\sharp$  once again as in gate 7 ( $A\flat$  enharmonic), then jumps to treble clef, and begins to work its way backwards through the material from section 7, inverting the intervals in succession. To read the left-hand intervals backwards in Gate 7 literally, one begins by ascending a whole step, then ascending a minor third, then descending a fourth, then ascending a fourth, and so on. Gate 8 inverts these backwards intervals, beginning by descending a whole step, descending a minor third, ascending a fourth, descending a fourth and so on, to end with the four repeated quarter notes with which Gate 7 began.



Example 2: Gate number 8

The retrograde-inversion interval relationship between the gates is easier to see when the left hand lines are placed side by side, as in the following example.



**Example 3:** Left hand lines in Gates 7 and 8, illustrating intervallic retrograde inversion

In addition to intervallic retrograde, there is also a rhythmic retrograde at work in all the paired gates from Sections 1 and 3. Gates 7 and 8 just shown are composed only of quarter notes, so the rhythmic retrograde is not as remarkable here, but in examining Gates 5 and 6 the rhythmic relationship becomes pronounced. Gate 5's treble-clef left-hand patterns begin with an eighth note followed by what amounts to a quarter note, repeated three times, followed by an eighth tied to a quarter, then five quarter notes, and then a succession of thirty-four eighth notes (see Ex. 4).

**Example 4:** Gate 5

Gate 6 plays these rhythms in strict retrograde, as if the pianist were simply reading the rhythms backwards. The left hand begins with the thirty-four eights notes that ended Gate 5, followed by five quarters, then a *quarter note tied to an eighth* (note that in Gate 5 we had instead an *eighth note tied to a quarter*; here in Gate 6 the order is reversed), then a thrice repeated sequence of a quarter note

followed by an eighth note (where in Gate 5 we had three times an eighth note followed by a quarter).

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Both systems are in G major (one sharp). The first system consists of two staves. The right-hand staff features a melody of eighth notes, while the left-hand staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system follows a similar pattern but includes a change in the left-hand accompaniment rhythm and a key signature change to F major (two flats) at the end of the system.

Example 5: Gate 6

In addition to the rhythmic retrograde, please note the presence also of left-hand intervallic retrograde inversion in Gates 5 and 6, just as was previously demonstrated in Gates 7 and 8. These processes remain true throughout sections 1 and 3. The predictability and symmetry is not complete, as mentioned previously, since the right hand motives, differing from the left, do not have any direct recognizable pairing between gates or, on a larger scale, between the sections, but palindromes are nevertheless woven into the proportions, dynamics, rhythms and intervals of the outside sections.

### 3. Almost perfect palindromes in Section 2

There are prominent palindromes at work in Section 2 as well, though they do not pass being “almost perfect.” Section 2 runs exactly four times through all four modes used in Sections 1 and 3 in the following systematic order: F Lydian, G# minor, F Locrian, and A $\flat$  Mixolydian. These processions through the mentioned modes can be thought of as cycles, as they form a series which is regularly repeated in the same order. Time spent in each individual mode varies, but the total sum time of each of the four-mode cycles is a consistent thirty quarter note beats. The “almost” perfection in Section 2 shows up in the third mode cycle which lasts not thirty, but thirty-one quarter note beats. This cycle has an extra “almost” central gate, Gate 21, of one single quarter note: the only

gate in the entire piece of this tiny size (it is “almost” central because it is not quite in the middle of the work’s 33 gates). As such, it acts perhaps as the fulcrum upon which the piece pivots, giving the central section 121 beats and its numeric palindrome. The four cycles through the modes in this section all contain four gates respectively, except this third cycle which contains five due to Gate 21, the extra one-beat gate. Whereas in all the other cycles the mode changes clearly coincide with each gate change, in this third cycle there is a bit of blurring between the mode changes around the “fulcrum” gate 121, so as to fit the four modes into five gates instead of four. The third cycle begins predictably in F-Lydian mode in Gate 17, changes to G# minor in Gate 18, F Locrian in Gate 19, but Gate 20 is ambiguous and does not clearly shift away from F Locrian into A $\flat$  Mixolydian; it could be either one. Gate 21 steps more firmly into A $\flat$  Mixolydian because of a prominent A $\flat$  appearing in the right hand (see Ex. 6). The importance of this blurring or overlap between modes in Gates 19–21 will be returned to in a moment, to show its contribution to the fulcrum function of Gate 21.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system contains Gate 17, labeled 'F lydian'. The second system contains Gates 18, 19, 20, and 21. Gate 18 is labeled 'G# minor', Gate 19 is 'F locrian', Gate 20 is 'F locrian or A flat mixolydian?', and Gate 21 is 'A flat mixolydian'. The notation consists of treble and bass staves with various notes and accidentals, and brackets below the staves indicating the duration of each gate.

Example 6: Gate changes and mode changes in cycle three, Section 2

There are interesting durational symmetries within the individual cycles that are found by counting the number of quarter note beats spent in each mode. Cycle one spends two beats in F Lydian, four beats in G# minor, eight beats in F Locrian, and sixteen beats in A $\flat$  Mixolydian. Cycle three inverts this sequence by spending sixteen beats in F Lydian, eight beats in G# minor, four beats in F Locrian, and two beats in the ambiguous mode (F Locrian or A $\flat$  Mixolydian). The extra gate in cycle three stands outside this symmetry, adding an additional beat onto the end of this numeric sequence.

Similarly, cycle two follows a numeric sequence which is inverted in cycle four. Cycle two begins with 15 beats in F Lydian, two beats in G<sup>#</sup> minor, four beats in F Locrian, and 9 beats in A<sup>b</sup> Mixolydian. Cycle four “almost” perfectly inverts this sequence by starting with eight beats in F Lydian, then four beats in G<sup>#</sup> minor, two beats in F Locrian, and fifteen beats in A<sup>b</sup> major. The asymmetry of the eight beats which start cycle four could be rounded out to the symmetrical nine beats of its mirror cycle (Cycle 2) if we adopt the “extra” one-beat of Gate 21 which immediately precedes it, into the sum. This symmetry is only “almost” perfect, however, because the modes do not agree between the Gate 21 (A<sup>b</sup> Mixolydian) and Gate 22 (F Lydian).

Interestingly, the extra one-beat, the fulcrum Gate 21, thus acts as a bridge between what comes before and what comes after. It bridges with what comes before it by having a possible modal overlap with Gate 20, where we had an ambiguous mode (F Locrian or A<sup>b</sup> Mixolydian), which then overlaps with the A<sup>b</sup> Mixolydian of Gate 21 (see Ex. 6). It bridges with what comes after it by completing the numeric symmetry (8+1) needed for cycle four to mirror cycle two. The durational symmetries and the numeric bridge function of the extra one-beat measure, connecting cycle three to cycle four, are outlined in Fig. 3 below.

The bridging function of Gate 21 gives it the character of the key stone in the arch of the nearly palindromic form of *China Gates*. Though this gate, when heard away from the score, does not call attention to itself as the single climactic moment of the piece, it does reside within the clearly climactic middle section. It is evident from dynamic, modal and mathematical analysis, such as that done here, that formal planning of palindromic structures is an essential organizing element behind Adams’s compositional technique in *China Gates*.

Cycle 1			Cycle 3		
Gate	Mode	Number of quarter note beats	Gate	Mode	Number of quarter note beats
9	F <u>lydian</u>	2	17	F <u>lydian</u>	16
10	G sharp minor	4	18	G sharp minor	8
11	F <u>locrian</u>	8	19	F <u>locrian</u>	4
12	A flat <u>mixolydian</u>	16	20	Ambiguous: A flat <u>mixolydian</u> or F <u>locrian</u> ?	2

Cycle 2			Cycle 4		
Gate	Mode	Number of quarter note beats	Gate	Mode	Number of quarter note beats
13	F <u>lydian</u>	15	22	F <u>lydian</u>	8 (+1 from the "extra," bridge gate)
14	G sharp minor	2	23	G sharp minor	4
15	F <u>locrian</u>	4	24	F <u>locrian</u>	2
16	A flat <u>mixolydian</u>	9	25	A flat <u>mixolydian</u>	15

Figure 3: Palindromic duration of modes in Cycles 1–4, Section 2

#### 4. Conclusion

Adams’s special brand of minimalism, expressed for the first time here in his self-designated opus 1, does employ minimalist processes, like the palindromic pairing in Sections 1 and 3 which lasts for increasing or decreasing multiples of 15 quarter notes, yet he finds ways to “convolute and enrich” these simple processes with a grain of unpredictability and variability. His methods for doing this include the following: the right hand acts free and untethered to the left hand rhythmic and intervallic palindromes at work in Sections 1 and 3; the left-hand pitches in the paired palindromic sections differ, though the intervals are mirrored; the modes and minimalist motives utilized in Section 1 are different from those used in the parallel section, Section 3, even though the palindromic pairing processes of other aspects are visible in both sections; slight asymmetries exist in the arc form, such as the dynamic scheme not being a perfect, but a slightly lop-sided arc, the placement of the “keystone” gate being not exactly in the mathematical center of the form, and so on. In addition to adding these elements of variability, Adams adds a dash of neo-romanticism by couching the simplicity and semi-symmetry of the music within a form which expresses development and resolution through its arc, its energy accumulation and dissipation. Thus where Reich’s minimalism surrendered to a “liberating and impersonal... ritual” of strict process, Adams here reintroduces the personal through purposeful asymmetry, variation and directional development, thereby showing his intention to “subvert earlier notions of minimalism” with the reintroduction of referentiality and metaphor (Potter, 2013). Adams’s goal to employ minimalistic language yet explore more detail, variety, serenity and turbulence is thus first here attempted. It is a simple tour of rise and fall, using

symmetries and minimalist (and a sprinkling of non-minimalist) vocabulary to construct a “gated” journey uphill and down again, exploring on the way, as Adams reflects, “details of dark, light and the shadows that exist between” (Adams 2016, para. 5).

## References

1. Adams, John. 1983. *China Gates*. New York: Associated Music Publishers, Inc. Music Score.
2. Adams, John. 2016. China Gates and Phrygian Gates. In *John Adams*. Retrieved from <<https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/>>. Accessed Nov. 29, 2019.
3. Adams, John. 2010. Harmonium. In *John Adams*. Retrieved from <<https://web.archive.org/web/20130117202009/http://www.earbox.com/W-harmonium.html>>. Accessed Nov. 29, 2019.
4. Adams, John. *Open NYS*. Lumen Learning. Retrieved from <<https://courses.lumenlearning.com/suny-musicapp-medieval-modern/chapter/john-adams/>>. Accessed Nov. 29, 2019.
5. Adams, John. 2019. China Gates. *Music Sales Classical*. Music Sales Group. Retrieved from <<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/23701>>. Accessed Nov. 29, 2019.
6. Potter, Keith. 2013. Minimalism. *Grove Music Online*. Retrieved from <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>>. Accessed 23 Jun. 2022.
7. Taruskin, Richard. 2009. A Harmonious Avant-Garde? In *Music in the Late Twentieth Century*, pp. 434–505. New York: Oxford University Press. Retrieved from <<https://br1lib.org/book/2873751/506020>>. Accessed 23 Jun. 2022.

## Teleologia das disciplinas de contraponto e harmonia

### *Teleology of the Disciplines of Counterpoint and Harmony*

**Marcio Spartaco Nigri Landi**  
*Universidade Estadual do Ceará*

**Resumo:** Não obstante a quase ausência, entre os discentes, de conhecimentos prévios sobre os quais se possa ancorar e subsumir os preceitos da polifonia, reconhece-se nela as potencialidades para agregar e despertar valores relacionados à composição musical, à percepção e à compreensão das estruturas. Com efeito, esse parece ser o grau máximo de abrangência e de envergadura epistêmica que se pode esperar da disciplina de contraponto nos cursos de graduação. Para a integração das disciplinas harmonia e contraponto as questões de natureza epistemológica, e didática propriamente dita, esclarecem quais sejam os critérios para a sustentação científica de determinada disciplina e a forma como os conhecimentos fundamentais são privilegiados e organizados em métodos de aprendizagem apresentados na forma de manuais. Se o fim último é reintegrar essas disciplinas no currículo e religar seus conteúdos com a experiência dos nossos novos aprendizes será benéfico que isto seja intermediado pelo escrutínio das teorias cognitivas em resposta às questões que envolvem os processos de assimilação e retenção de conhecimentos. Este artigo vale-se das teorias cognitivas de Gérard Vergnaud (Teoria dos Campos Conceituais), Bob Gowin (Vê Epistemológico) e David Ausubel (Teoria da Aprendizagem Significativa).

**Palavras-chave:** Contraponto. Harmonia. Teleologia. Teoria dos Campos Conceituais. Teorias Cognitivas. Vê Epistemológico.

**Abstract:** Despite the near absence, among students, of prior knowledge on which to anchor and subsume the precepts of polyphony, it is recognized that it has the potential to add and awaken values related to musical composition, perception and the understanding of structures. Indeed, this seems to be the maximum degree of span and epistemic stature that can be expected from the discipline of counterpoint in undergraduate courses. For the integration of the disciplines harmony and counterpoint, the epistemological and didactic nature issues clarify what the criteria are for the scientific support of a certain discipline and the way in which fundamental knowledge is privileged and organized in learning methods presented in the form of manuals. If the ultimate aim is to reintegrate these disciplines into the curriculum and reconnect their content with the experience of our new learners, it will be beneficial if this is mediated by the scrutiny of cognitive theories in response to questions



involving the processes of assimilation and retention of knowledge. This article draws on the cognitive theories of Gérard Vergnaud (Theory of Conceptual Fields), Bob Gowin (Epistemological Vee) and David Ausubel (Theory of Meaningful Learning).

**Keywords:** Counterpoint. Harmony. Teleology. Theory of Conceptual Fields. Cognitive Theories. Vee Epistemological.

\* \* \*

## 1. Introdução

Este artigo traz um recorte de minha pesquisa de estágio pós-doutoral durante o qual vi-me obrigado a curvar-me diante de um universo insuspeitado que então se revelava diante de mim. E como isso fora acontecer? Por quê? Como a didática do ensino de contraponto e da harmonia, disciplinas que sempre estiveram presentes durante toda minha trajetória pedagógica, puderam me surpreender e me paralisar de tal forma a esta altura? Não, estas não são perguntas retóricas, e, sim, traduzem com fidelidade o sentimento que aqui compartilho. Foi preciso humildade para reconhecer a verdadeira razão: eu estava erguido sobre um conhecimento cristalizado nele mesmo, adquirido por meio dos cânones da teoria musical ainda durante os idos de minha carreira, e investido das conclusões de minhas próprias experiências pedagógicas e artísticas. E o que parecia de início uma tarefa árdua, mas exequível, repensar o ensino de contraponto e da harmonia de forma integrada em resposta a uma nova demanda curricular dos cursos superiores em música, revelou-se o diagnóstico mais perfeito da maneira como aqueles conhecimentos estavam flagrantemente calcados em pressupostos propedêuticos antigos. Por si só, pressupostos antigos não são necessariamente sinônimos de pressupostos ultrapassados, a não ser pelo fato que as disciplinas teóricas, atualmente, não se permitem mais compartimentarem-se em subáreas estanques das ciências naturais, como aquelas que herdamos dos teóricos do século 19. Esta difícil investigação só pôde ser empreendida percorrendo as três seguintes etapas. A primeira, investigar a origem epistemológica das disciplinas teóricas e enquadrá-las historicamente. A segunda, buscar nas teorias cognitivas as respostas para as questões relativas aos processos de assimilação e retenção de conhecimentos. A terceira, reintegrar essas disciplinas no currículo e religar seus conteúdos com a

experiência dos nossos novos aprendizes com base nos avanços do moderno campo da cognição musical. Neste artigo trago um recorte da segunda delas.

Existindo em mim claramente o desejo de buscar nas fontes primárias as bases documentais de minhas investigações teóricas, por essa razão, reuni um número considerável de fontes primárias de pesquisa. Em cada uma das etapas busquei respostas para os mesmos problemas norteadores desta investigação, e que seguramente ecoam entre a maioria dos professores destas disciplinas. Reduzir a uma única proposição a infinidade de problemas que um professor da minha geração, formada na década de 1990, enfrenta atualmente, já é, em si, um fortíssimo exercício de anamnese e sincretismo. Mas, se eu houvesse de colocar o problema em uma sentença apenas, essa seria a seguinte: a que se destinam estas disciplinas, historicamente orientadas para a composição musical, em uma época em que são remotamente conectadas tanto com as práticas composicionais da música moderna quanto com as práticas performativas da maioria de nossos aprendizes? Esta questão leva a outra dentre tantas questões subsequentes possíveis: por exemplo, como elas devem ser ensinadas? Mas ir a fundo nos conceitos puramente teóricos e dali moldar os conteúdos curriculares dessas disciplinas não se mostrou uma metodologia suficientemente autorregulada pois facilmente incorremos no risco de estarmos, novamente, fazendo o papel de reprodutores destes ou daqueles conteúdos que se nos apresentam mais oportunos. É fato que o estudo da epistemologia dessas disciplinas nos reveste de robustez teórica, isso é inquestionável, e assim foi feito durante essa investigação. Contudo, isoladamente, apenas o domínio desses conteúdos não é suficiente para promover novas inter-relações entre o domínio teórico-conceitual e o domínio metodológico. Neste ponto percebi que precisava me servir de outra ferramenta metodológica, na qual eu pudesse inserir, juntamente no domínio conteudístico das disciplinas, aquelas teorias cognitivas que viessem ao encontro das minhas especulações.

## **2. Pressupostos teleológicos**

Na busca pelos pressupostos teleológicos das disciplinas harmonia e contraponto, fiz-me valer de uma importante teoria cognitiva que até o momento não me consta ter sido aplicada no desenvolvimento de práticas pedagógicas na área da teoria musical. Trata-se da Teoria dos Campos Conceituais (TCC), de

Gérard Vergnaud, que descreve o domínio de um campo conceitual como um longo processo de conceitualizações desenvolvidos durante o processo de aquisição/interação para o qual concorrem um conjunto informal e heterogêneo de problemas, situações, conceitos, relações, estruturas, conteúdos e operações de pensamento.

A Teoria dos Campos Conceituais (TCC) de Gérard Vergnaud é uma teoria cognitivista, com gênese na Teoria Piagetiana, que tem como foco analisar a complexidade progressiva, a longo e médio prazo, das competências matemáticas que os alunos desenvolvem, e estabelecer melhores ligações com as expressões linguísticas e simbólicas desse conhecimento (Vergnaud 2009). Mesmo que a TCC encontre seu meio mais natural de aplicação nas ciências matemáticas, de onde ela se originou, interessante, durante a última década, novas linhas de investigação vêm sendo empreendidas para o uso da TCC no ensino de ciências naturais. Não apenas comprovam o estudo de revisão bibliográfica sistemática empreendida pelas autoras Cunha e Ferreira como também o próprio Vergnaud que reconhece a aplicação de sua teoria no campo da moral e da história (cf. Cunha; Ferreira 2020; Vergnaud 1996). Outras publicações recentes destinadas ao estudo da formação continuada de professores valeram-se parcialmente dos preceitos da TCC (cf. Acioly-Régnier; Monin 2009; Santana; Alves; Nunes 2015). Ainda que não faltassem argumentos que justificassem a indissociabilidade histórica entre a ciência da música e a ciência da matemática, a TCC foi inserida nesta investigação não apenas porque apresentasse pontos de contato evidentes com a Teoria da Aprendizagem Significativa e a Teoria dos Mapas Conceituais, mas também porque o conceito de esquema e situação são duas contrapartes inextricáveis do desenvolvimento das formas operacionais e predicativas do conhecimento. Conhecendo a complexidade progressiva do campo conceitual e a epistemologia da disciplina permite-se ao professor organizar situações e intervenções didáticas mediadoras. A atividade em situações é essencial para a TCC e a escolha de situações em algum campo conceitual consiste no primeiro ato de mediação dos professores, seguido de outros atos como mediar novos conhecimentos e seus sistemas simbólicos de representação (Vergnaud 2013).

As competências complexas, acima referidas, são construídas à medida que o aluno ou aluna torna-se capaz de conceitualizar situações ou problemas os quais, servindo-se de teoremas de diferentes níveis, permitem que sejam

extraídos de um contexto em que o conhecimento empírico e o teórico estejam estreitamente relacionados na construção dos conceitos pelo sujeito. Isto equivale dizer que a TCC é uma teoria psicológica da conceitualização do real que “permite situar e estudar as filiações e rupturas entre conhecimentos do ponto de vista de seu conteúdo conceitual” (Cedran; Kiouranis 2019). Para a Teoria dos Campos Conceituais é importante compreendermos a definição do que vêm a ser: (1) campos conceituais; (2) conceitos; (3) situações; (4) esquemas; (5) invariantes operatórios; e (6) representações. Vamos analisar cada um deste preceitos.

Se pinçássemos ao acaso um conceito como o de textura seria impossível, e inadequado, explicá-la por meio de uma definição contida em si mesma sem fazer uso de outros conceitos. Descrevê-la como densidade e relação entre as linhas é insatisfatório e exigiria que outros conceitos correlatos – como os de monodia, polifonia, homofonia, heterofonia e homorritmia, por exemplo –, fossem empregados. Da mesma forma se tomássemos o conceito de desenho formal (cf. Mathes 2007) aplicado a uma composição em grande escala é impreterível para a identificação de cada uma das passagens seccionadas e independentes a conceitualização dos vários graus de encerramento, assim como do material temático, da tonalidade, do ritmo e da textura. Portanto, um conceito nunca está isolado, o que nos leva a admitir que o termo «campos conceituais» se mostra mais apropriado quando nos referimos a fundamentos. Em Vergnaud (2009, p. 86) campos conceituais são, ao mesmo tempo, “um conjunto de situações e um conjunto de conceitos interligados”. Significa dizer que vários conceitos formam um sistema no qual um conceito não vem de uma situação apenas, e nem, tampouco, de uma situação possamos abstrair um conceito sozinho. Vale dizer que a apropriação de um conceito em todos os aspectos de uma situação envolve um longo processo de instrução que se estende ao longo de vários anos, e, não raro, por meio de analogias e mal-entendidos entre situações (Moreira 2002). Se a teoria do conhecimento gira, pois, em torno dos processos de adaptação do sujeito, Vergnaud deixa claro que “o que se adapta são as formas de organização da atividade, os esquemas, e eles se adaptam às situações”. Para a TCC os esquemas e as situações são as raízes do desenvolvimento cognitivo, de onde se deduz a necessidade de confrontar o aprendiz com situações contrastantes. Veremos que para Vergnaud (2009, p. 85), o desenvolvimento de um campo conceitual envolve atividades, esquemas e situações, razão pela qual

“o par esquema/situação é conceitualmente mais interessante e mais poderoso do que o par resposta/estímulo, e também é mais viável para descrever e analisar o comportamento e representação usando o par esquema/situação do que o par sujeito/objeto”. É neste ponto em que Vergnaud mais se distancia de Piaget. Ele desloca o objeto central de análise do sujeito epistêmico, como o faz Piaget, para o do sujeito-em-situação. Como bem salientam Carvalho Júnior e Aguiar Júnior (2008, p. 212), ao contrário de Piaget, Vergnaud não procura construir uma teoria geral para o desenvolvimento e, sim, busca “relacionar o desenvolvimento do sujeito com as tarefas que este é levado a resolver”.

O segundo preceito define o «conceito» como um triplete constituído pelo conjunto de situações (S), de invariantes operacionais (I) e de representações linguísticas (L). O conjunto de situações é reconhecido como o referente do conceito e a partir dele imprime-se sentido ao conceito. O conjunto de invariantes operacionais representa o significado do conceito e é com ele que o sujeito é capaz de reconhecer e dominar as situações do primeiro conjunto. Finalmente, o conjunto das representações linguísticas (ou simbólicas) é identificado como o significante pelo qual representa-se o segundo conjunto e, a partir deste, possa ser usado pelo sujeito-em-ação para dominar o conjunto de situações. Pelo tríplice conjunto  $C = (S, I, L)$  compreendemos que as “situações e não os conceitos constituem a principal entrada de um campo conceitual” (cf. Moreira 2002). Um campo conceitual, portanto, é um conjunto de situações cujo domínio progressivo exige uma variedade de conceitos, esquemas e representações simbólicas intimamente conectados em que todos os conceitos contribuem para o domínio dessas situações (Vergnaud 2013, p. 142).

O terceiro preceito certifica que os processos cognitivos e as respostas do sujeito são função das «situações» com as quais ele, o sujeito, é confrontado. Como bem resume Moreira (2002), todo campo conceitual existe em função de uma variedade de situações das quais os alunos moldam e dominam progressivamente seus conhecimentos. Particularmente interessante para os estudiosos da cognição e do desenvolvimento é compreender como “esquemas e concepções nascem em situações muito particulares, migram e mudam para enfrentar e compreender novas situações, algumas vezes muito afastadas das situações inicialmente dominadas” (Vergnaud 1996, p. 117). Uma vez que as situações imprimem sentido aos processos cognitivos é necessário a distinção de dois tipos de situações. O primeiro tipo são as *situações de variedade* que

contemplam várias situações de um campo conceitual vivenciadas pelo sujeito. Elas vêm do meio de forma aleatória e contemplam os acontecimentos que constituem um conceito. O segundo tipo são as *situações de história* que engloba todas aquelas situações já vivenciadas pelo sujeito e que se tornaram funcionais e significativas. As situações de história são precisamente importantes pois auxiliam na delimitação de rupturas ou na ampliação e filiação de novos conhecimentos com outros anteriores. Para Vergnaud (1993, p. 18) é fato que o “sentido é uma relação do sujeito com as situações e os significantes”. Por esta razão, concorrem para o desenvolvimento de um campo conceitual o confronto de situações de variedade e de história, o que nos leva a outra ideia complementar do conceito de situação que são os esquemas.

O quarto preceito esclarece a forma como se constituem o sentido de uma situação e seu significante para o indivíduo. O «esquema» é definido como uma “organização invariante da atividade para uma determinada classe de situações” (Vergnaud 2009, p. 88, *passim*). O pensamento do sujeito organiza-se por meio de esquemas os quais, naquelas situações já dominadas, têm a função de estabelecer maneiras comuns de procedimento, justamente por apresentarem regras prontas ao mesmo tempo em que são capazes de se adaptarem a novas situações. Distinguem-se quatro aspectos que passaram pelo escrutínio de Vergnaud e que, necessariamente, compõem todo e qualquer esquema. Primeiro, o aspecto intencional dos esquemas na medida em que estabelecem objetivos, submetas e antecipações. Segundo, o aspecto generativo dos esquemas por envolverem regras para gerar atividades, sequências de ações, coleta de informações e controles. Terceiro, o aspecto epistêmico dos esquemas por envolverem invariantes operacionais, a saber, conceitos-em-ação e teoremas-em-ação. Quarto, o aspecto computacional dos esquemas por envolverem possibilidades de inferência. Justamente este último aspecto, o da possibilidade de inferência, emancipa o esquema do papel presumivelmente de um mero estereótipo ultrapassado.

O quinto preceito abrange as duas classes de conhecimentos contidos nos esquemas e denominados pela expressão mais abrangente «invariantes operatórios» na medida em que conceitos e teoremas envolvidos na organização da atividade muitas vezes permanecem implícitos e até inconscientes. Os componentes epistêmicos mereceram especial atenção de Vergnaud. Eles são construídos no decorrer do tempo, daí a noção de que uma variável que compõe

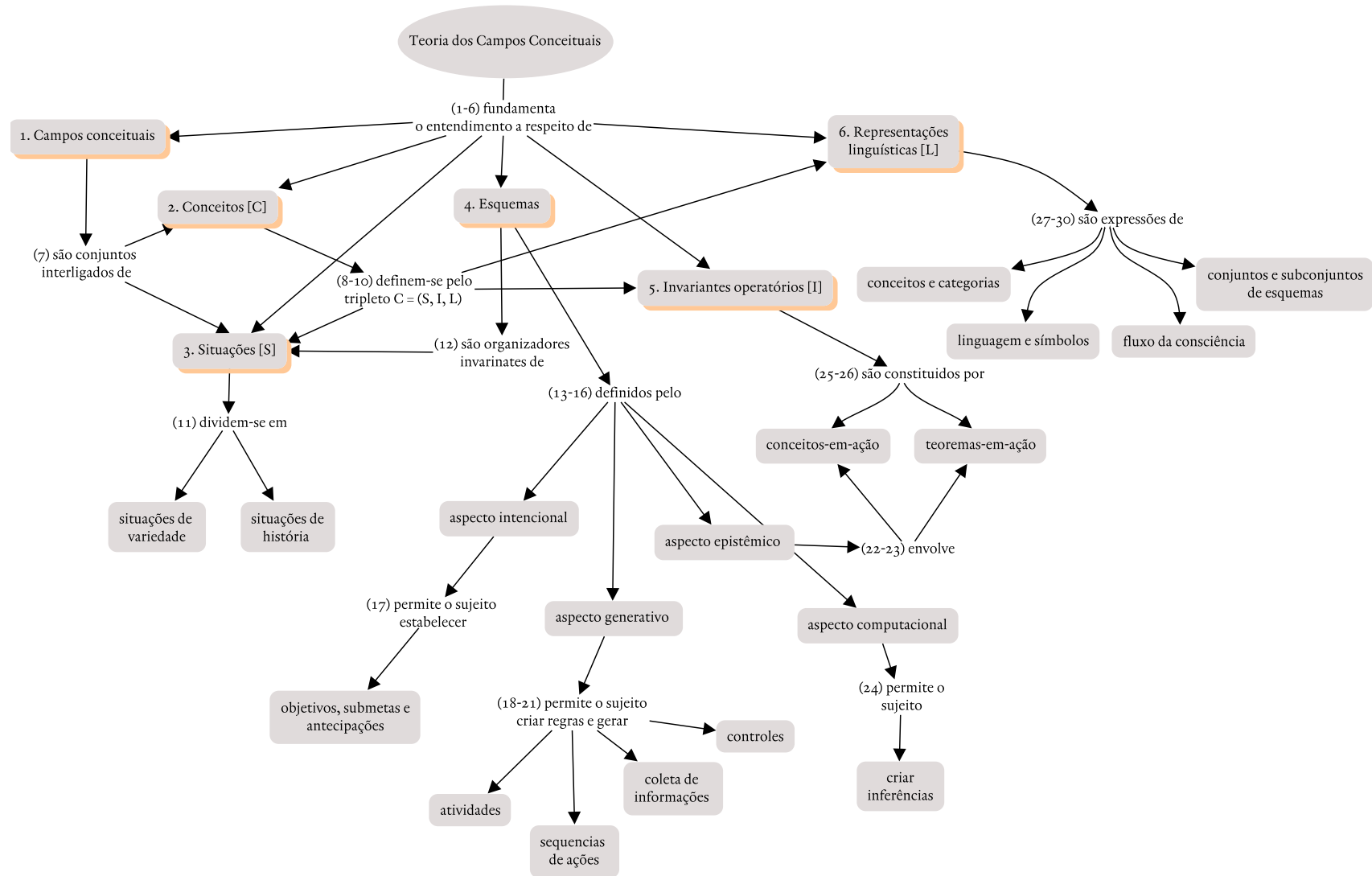
um esquema possa, à medida que desenvolve aquele esquema, tornar-se um conceito invariante. Isto é fundamental pois é nos invariantes que repousam as bases conceituais da cognição. Somente com a integração dos invariantes o sujeito é capaz de gerar ações, capturar e controlar informações e, assim, suprir a função de conceitualização. Neste ponto Vergnaud faz uma distinção entre conceitos e teoremas: os teoremas são proposições verdadeiras ou falsas, os conceitos (objetos ou predicados) não são verdadeiros nem falsos, mas apenas relevantes ou não relevantes (Vergnaud 2013, p. 47). Dai a necessidade de Vergnaud em dividir esses conhecimentos em duas classes: conceitos-em-ação e teoremas-em-ação. Enquanto os conceitos-em-ação não são questionáveis, os teoremas-em-ação são proposições sobre o real, permitem derivações, inferências e computações, e podem se converter em teoremas científicos se forem conceitualizados. A relação conceitos-em-ação e teoremas-em-ação é dialética e indissociável e são componentes essenciais dos esquemas. E como não há representação sem proposições isso nos leva ao próximo conceito.

O sexto e último preceito descreve os processos representacionais e seus componentes. Para Vergnaud (2009, p. 92, *passim*) o conjunto das «representações» é um sistema dinâmico e pessoal de significantes e significados composto por quatro componentes distintos em sua natureza, porém, interdependentes: (1) fluxo da consciência; (2) linguagem e símbolos; (3) conceitos e categorias; e (4) conjuntos e subconjuntos de esquemas. Primeiramente, a representação do “fluxo da consciência” é uma experiência permanente e espontânea vivenciada por meio do fluxo da imaginação e do fluxo das percepções (ideias, imagens, palavras e gestos). Equiparar em um mesmo grau de importância os fenômenos inconscientes e os fenômenos conscientes não é algo contraditório, e, sim, uma maneira de reconhecer que “existem momentos privilegiados de percepção repentina, não redutíveis ao fluxo comum da consciência”. Em segundo lugar, a representação é um sistema de “linguagem e símbolos” sem o qual a experiência não pode ser comunicada. O pensamento é acompanhado e impulsionado por processos linguísticos e simbólicos, que são as formas predicativas do conhecimento, e estes engendram processos de conceituação e raciocínio. Ainda que palavras e símbolos não sejam conceitos em si, o pensamento matemático só é possível com ele, e, por analogia à música lembra-nos Vergnaud que “a notação musical também não é música, mas as sinfonias não seriam possíveis sem ela”. (Com a ressalva de que se aplicado ao

gênero sinfônico, evidentemente). Em terceiro lugar, a representação é um sistema de “conceitos e categorias” formalizado pelos invariantes operatórios que são, como já vimos, os componentes epistêmicos dos esquemas. Aqui é imprescindível a distinção entre conceituar e simbolizar, na medida em que a “compreensão de palavras e frases por diferentes pessoas, em particular alunos e professores, não seja simplesmente uma relação binária significante/significado, mas ternária pela interpretação privilegiada dos invariantes operatórios”. Por último, a representação é um sistema de «conjuntos e subconjuntos de esquemas» que, contrário à imagem de um dicionário ou de uma biblioteca, faz da representação um recurso operacional que regula e organiza a atividade e a percepção, ao mesmo tempo que é reciprocamente um produto destas. Na verdade, a consciência acompanha parcialmente a atividade porque a consciência se relaciona apenas a uma pequena parte do funcionamento psíquico em uma certa situação. Por esta razão, ainda que cômico das propriedades dos objetos, o sujeito permanece ignorante sobre a forma como a atividade é gerada e como se promove a hierarquia entre os subesquemas que são ativados pelos superesquemas. É neste hiato organizacional que se abre espaço para a improvisação e a contingência, de onde extraímos sua função adaptativa. O Quadro 1 traz o mapa conceitual da Teoria dos Campos Conceituais de Vergnaud.

### 3. Problematização

Em um ensino superior voltado às questões práticas, o nível abstrato próprio dos exercícios de contraponto e harmonia torna o ensino tradicional destas disciplinas especialmente vulnerável às críticas e, em especial, por promoverem uma visão estilística estreita focando sobre a música canônica do ocidente europeu. Para Burstein (2007), no entanto, estas plausíveis reivindicações baseiam-se sobre o falso pressuposto quanto à natureza e função próprias desses exercícios, cujas metas e regras não são e nem devem ser as mesmas daquelas da música real. Ainda que os exercícios de harmonia e contraponto busquem refletir o que acontece na música real, nem por isso



Quadro 1: Mapa conceitual da Teoria dos Campos Conceituais de Gérard Vergnaud (Fonte: Elaborado pelo autor)

devemos pretender alçá-los ao posto de música real para cuja realização concorrem outros componentes expressivos e criativos, que naturalmente conflitam com o grau de abstração desejado para tais exercícios tradicionais. A natureza artificial deles, apropriada para focar em conceitos essenciais, pode ser comparada com o tipo de condição laboratorial análogo ao estudo técnico de escalas que deliberadamente deixam de lado elementos expressivos essenciais da performance e favorecem, propositalmente, um nível neutro de execução como forma de majorar o nível de concentração em elementos técnicos específicos, por exemplo, afinação ou articulação. De fato, a outra opção seria trabalhar desde o início com composições modeladas que emulassem um determinado estilo ou compositor. Outrossim, entrariam em cena novos componentes além do contraponto e da harmonia, como ritmo, forma, textura e instrumentação, que infligem novos desafios às composições modeladas e requerem do aprendiz novas habilidades. Nessas condições seria possível vencer as dificuldades desde que o aprendiz já trouxesse consigo significativa experiência prática com performance, composição e improvisação (cf. Berentsen 2014). Burstein preocupa-se em mostrar que não é demérito algum reconhecer que o contraponto das espécies pode relacionar-se apenas indiretamente com as composições musicais. Nem tampouco a discrepância evidente entre os pressupostos do *stile antico*, nutridos pelas espécies *fluxianas*, e as realizações composicionais em estilos mais em voga de épocas posteriores seja motivo para taxar a prática pedagógica de inconsistente. No cômputo geral, as ambiguidades e divergências estilísticas surgem das considerações sobre o que deve ser empregado como sonoridades consonantes e, quando não, como tratá-las. Destarte, os conceitos inerentes do estudo das espécies admitem ser empregados em uma considerável gama de estilos, fato que dispensaria atitudes apologéticas em sua defesa na medida em que esses estilos se afastam da doutrina apenas num nível frontal ou superficial, razão pela qual podemos vê-la aplicada a quase totalidade da música instrumental e dramática produzida nos séculos 18 e 19, assim como o jazz e a música popular produzida no século 20.

A pedra de toque do ensino da harmonia é a escrita em vozes ou partes, modeladas na escrita coral de J. S. Bach. É fato, porém, que na música instrumental a movimentação das vozes entre os acordes ocorre, muitas vezes, de forma sugerida ou implícita. Mas isso não deve invalidar o propósito da escrita a quatro partes que busca promover no aprendiz a consciência do sentido

de movimento entre as harmonias e a condução independente de cada uma das vozes. A utilidade dos exercícios de harmonia não está em aproximar-se da música verdadeira, e, sim, em conhecer os princípios das vozes condutoras. A harmonização de melodias é também um exercício obrigatório para o qual a escolha de progressões básicas de acordes contextualiza formas mais elaboradas e excepcionais que surgem, exatamente, em função de especificidades estilísticas. Autores como Burstein preocupam-se em demonstrar como os conceitos transmitidos pelo ensino tradicional do contraponto e da harmonia, por meio de exercícios neutros, são capazes de se relacionarem com os procedimentos da música real.

Existem estudos que versam especificamente sobre a problematização do ensino do contraponto ou do ensino da harmonia nos cursos de graduação de nossas IES (cf. Carvalho 1994; Cury 2011). Um exemplo recente é o estudo quantitativo sobre o impacto do ensino do contraponto na vida musical dos estudantes no qual os autores, Ribeiro e Borges (2014), revelam-nos dados contraditórios e frágeis, ao menos do ponto de vista teleológico. Se por um lado a pesquisa confirma entre os discentes a quase absoluta ausência de conhecimentos prévios de música sacra, sem os quais não se pode ancorar e subsumir os preceitos da polifonia renascentista, por outro lado, o resultado da pesquisa com aqueles alunos permite elevar a disciplina a um patamar de importância expressivo, pelo fato desses mesmos alunos reconhecerem nela as potencialidades para agregar e despertar valores relacionados à composição musical, à percepção e à compreensão das estruturas. Com efeito, esse parece ser o grau máximo de abrangência e de envergadura epistêmica que se pode esperar da disciplina de contraponto nos cursos de graduação nos dias de hoje.

Investigações das questões de natureza epistemológica, e didática propriamente dita, esclarecem os critérios para a sustentação científica de determinada disciplina e a forma como os conhecimentos fundamentais são privilegiados e organizados em métodos de aprendizagem apresentados na forma de manuais. Este é um ponto instigante para a avaliação da produção intelectual na área a qual, sem o escrutínio de natureza epistemológica, torna o autor propenso a reproduzir conteúdos e a não ambicionar ir além de conteúdos propedêuticos cristalizados na disciplina. Podemos nos socorrer aqui do exemplo de Diether de la Motte. Lá se vão três décadas desde a publicação de *Harmonielehre* (1989), obra que alcançou a marca incomum de uma dezena de

edições e de traduções nas décadas seguintes, dentre elas a versão em inglês que traz em seu título, de forma mais precisa, o objeto de estudo do autor: *The Study of Harmony: An Historical Perspective* (1991). Motte procurou com seu trabalho produzir material didático que fosse circunscrito a preceitos estilísticos, historicamente embasados e de modo a valorizar o aspecto individual da invenção harmônica, e não simplesmente a princípios normativos transmitidos segundo os pressupostos da composição estrita desde os remotos tempos dos conservatórios de música. Arrisco a afirmar que, no entanto, este nunca foi um livro popular nos cursos de graduação das universidades brasileiras. Atribuo isto a três razões: (1) porque nunca pôde resistir às facilidades de outros manuais exclusivamente voltados para preencher a função curricular do livro didático, como o *textbook* acompanhado por um *workbook* juntamente com o gabarito dos exercícios e a gravação em CDs (*companion website* nos dias de hoje); (2) por andar em zonas conceituais mais abstratas nas quais sua função instrumental fragiliza-se exatamente por não convir com as condições normativas de um livro didático regular, como aquelas zonas palmilhadas pelo autor ao tratar dos materiais harmônicos em Wagner e Debussy empregados não-funcionalmente; e (3) porque a reconstituição composicional de estilos e seus correspondentes gêneros musicais em exercícios de harmonia vão muito além das expectativas medianas da disciplina, cujos objetivos restringem-se à realização de exercícios curtos de condução de vozes e que desconsideram qualidades que dizem respeito à forma, ao gênero e à rítmica.

Colocando em um dos extremos os conteúdos propedêuticos típicos da disciplina fundada em Rameau, e no outro extremo a abordagem historicista de Motte pela qual se propõe desvencilhar o aprendiz destes conteúdos, Koentopp, transitando por este caminho do meio, traçou um interessante estudo comparativo entre três dos principais livros didáticos mencionados (não arriscaria dizer utilizados) nos cursos de graduação. Confrontando os livros de Schoenberg (*Harmonielehre*, 1911), Piston (*Harmony*, 1941) e o de Kostka e Payne (*Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music*, 1984), o autor traçou as discrepâncias e as convergências conceituais desses autores ao tratarem de uma seleção de vinte e dois tópicos comuns e mandatórios para quaisquer livros de harmonia, tópicos estes que incluem desde as discussões tradicionais acerca do dobramento da terça à formação dos acordes alterados (Koentopp 2010). A seleção dessas duas dezenas de tópicos obrigatórios para um livro

didático de harmonia atende a um critério de conveniência, e não a critérios epistemológicos. Conveniente porque cada um destes tópicos é facilmente detectável com uma consulta rápida no sumário desses livros, soma-se a essa lista o livro de Aldwell e Schachter (*Harmony and Voice Leading*, 1988), que são dedicados maciçamente à *common practice* com brevíssimas incursões à música composta *after the common practice*, de onde podemos observar o quão similares esses livros são em sua abrangência e na distribuição de seus conteúdos. Pela ordem cronológica, percebemos que Schoenberg foi o menos interessado pela propedêutica da disciplina e, sim, pelos aspectos, diríamos, ontológicos e, por conseguinte, atendo-se ao exercício de encadeamentos esquemáticos. Mais do que em Piston, Kostka e Payne priorizaram harmonizações e a análise com algumas tímidas incursões no jazz e na teoria pós-tonal, como uma espécie de bônus. Conveniente, ainda, porque tantos outros tópicos foram deixados de fora como aqueles encontrados em outro livro, este da década de 1960, de Ludmila Ulehla (*Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*, 1966) no qual encontramos os primeiros esforços de se fazerem representar, por meio de numerais romanos e arábicos, a complexidade dos acordes estendidos em todas as suas inversões possíveis, presumivelmente em conformidade e compatíveis com a tradição do baixo cifrado.

Não faltariam exemplos, à guisa de introdução, os quais poderiam ser usados nesta brevíssima seção dedicada à análise do livro didático. A função instrumental ganha especial atenção entre os pesquisadores de livros didáticos, que vêm desenvolvendo métodos de análises linguísticas, em especial a análise lexicométrica para discutir as operações e a “reorganização formal das sequências textuais e das análises estatísticas aliadas à análise de conteúdo” para auxiliar no estudo do “vocabulário de um corpus de textos” (Damasceno 2007). Outrossim, se o livro didático despertava o interesse apenas dos bibliógrafos e bibliotecários, recentemente ele ascendeu ao status de livro propriamente dito, e vem originando pesquisas especificamente orientadas para a análise do seu conteúdo, de sua produção e de sua recepção. Em Choppin (2004) entendemos o livro didático como um produto cultural complexo que expõe a interseção entre a cultura, a pedagogia, a produção editorial e a sociedade. Percebemos que a produção de livros didáticos coincide total ou parcialmente com as atividades de uma editora, inclusive. Ao lado destas questões pousam interessantes indagações acerca do papel do livro didático na formação do professor, sua utilização na

educação não formal e o perfil sociológico dos autores. Um ponto central da discussão trazida por Choppin, e de repercussão direta sobre nós brasileiros, diz respeito à dimensão transnacional do livro didático. A utilização de livros exógenos traduzidos para o vernáculo testemunha a circulação de conteúdos de ensino e métodos pedagógicos que foram tomados de empréstimo. Alguns destes livros tornaram-se *best-sellers* (cf. Burkholder; Palisca 2010; Kostka; Payne 2008; Palisca; Grout 1994) e exercem enorme influência na formação e na avaliação de nossos graduandos, sem contudo terem sido adaptados à cultura local, ou, em alguns casos, sem nem sequer terem recebido uma tradução legalizada.

Em maior ou menor grau, os livros didáticos são presença constante em sala de aula dos cursos de graduação, razão pela qual é necessário estudos avaliativos não apenas da eficácia deles, mas também de seu uso por professores e alunos. Comunidades internacionais promovem pesquisas permanentes acerca da eficiência e eficácia dos livros didáticos e das mídias educacionais, como, por exemplo, a *Association for Research on Textbooks and Educational Media*. Coletando dados percebemos que são poucos os livros de caráter didático, destinados aos alunos dos cursos de graduação em música, que foram produzidos no Brasil nas últimas duas décadas (cf. Almada 2013; Carvalho 2000; 2011; 2014; Rauta 2020). Igualmente escassos são os estudos sobre o assunto. Contudo, há uma literatura bastante expressiva produzida pelos acadêmicos brasileiros que avaliam a produção dos materiais didáticos do Programa Nacional do Livro Didático (PNDL), ensejando interessantes reflexões sobre a formação do professor unidocente da Educação Infantil (EI) e dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental (AIEF), em conformidade com os critérios dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) (cf. Barbosa 2013; Bellochio 1999; 2014; 2015).

Sendo árdua a tarefa de fugir ao malogro de se repetir conteúdos teóricos, no mais das vezes, esclerosados, vi-me encurralado pouco após iniciar minha pesquisa coletando eventos, não apenas porque estava diante de uma imensa quantidade de fontes documentais primárias, mas porque em determinado momento pareceu-me mais razoável retroceder e procurar ver o problema sob outra perspectiva. A alternativa de desenvolver uma matriz a partir da qual fosse possível, com o auxílio de algumas teorias cognitivas, desdobrá-la numa eventual cadeia de outras matrizes ao longo da realização desta investigação, pareceu-me a decisão mais certa a ser tomada. Afinal de contas, para Gowin (2005, p.126, *passim*) a consulta de fontes primárias e a revisão de literatura não

constituem pesquisa em si, “trata-se de mais coleta de informações ou aprendizado e execução de habilidades de referência”. Por conseguinte, fez-se necessário mudar a estratégia tal como numa pesquisa-ação em que a cada momento em que um novo problema fosse identificado, isso gerasse uma nova busca de dados e, forçosamente, refletisse em nova tomada de decisões de ensino e aprendizagem. Uma teoria mais abrangente era necessária para que fosse possível englobar os quatro lugares-comuns da educação: ensino, aprendizagem, currículo e governança. Fui buscar no Diagrama V de Gowin a estratégia inicial para desempacotar e organizar os conhecimentos na área.

#### 4. Vê Epistemológico

O «Diagrama V» foi desenvolvido por Bob Gowin no final da década de 1970. Amplamente difundido na década de 80, e utilizado mais recentemente pelos nossos pesquisadores (cf. Bueno Lucas et al. 2017; Ferracioli 2005; Pacheco; Damasio 2009; Santos 2005; Trabach; Ferracioli 2020), nenhum da área da música, note-se porém, revela-se uma importante ferramenta de ensino para aprendizagem, avaliação ou organização de procedimentos experimentais. Para todos os casos, o Diagrama V foi criado para atender a tripla finalidade de planejar um projeto de pesquisa, analisar um artigo ou documento de pesquisa e atuar como uma ferramenta de ensino/aprendizagem (Gowin; Alvarez 2005, p. 35, *passim*). A sua forma de Vê foi a maneira esquemática com que Gowin representou os níveis envolvidos no processo de desempacotamento do conhecimento condensado numa área determinada (cf. Novak; Gowin 1996, p. 71), ao mesmo tempo em que serve ao duplo propósito de representar e reconhecer os diferentes níveis de complexidade (e de simplicidade básica) do processo de construção do conhecimento. Justamente por ser usado para auxiliar a resolver um problema e a entender os procedimentos nele implicados, o Diagrama V ou «Vê Epistemológico» de Gowin é um instrumento heurístico que auxilia o aprendiz a identificar os aspectos imanentes do domínio conceitual (o pensar) e sua articulação contínua com o domínio metodológico (o fazer) na produção de conhecimento.

O que fez Gowin (1996, p. 45) foi elaborar uma forma de representação na qual a “natureza cognitiva e emotiva do V combinasse conhecimento, valor e aprendizagem para promover o significado”. Sua aplicação é imediata no

planejamento de pesquisas, no domínio de ferramentas instrucionais e na análise de trabalhos. Aqui Gowin (1996, p. 106) estabeleceu ainda cinco questões-chave a serem aplicadas a qualquer exposição ou documento, quais sejam: 1) Qual é a questão determinante do estudo? 2) Quais são os conceitos-chave envolvidos no estudo? 3) Quais são os métodos de investigação (modos de proceder) que se utilizam? 4) Quais são os juízos cognitivos (ou resultados) obtidos? 5) Quais são os juízos de valor agregados ao estudo? Gowin chama o modelo de auto inquirição Q-5 de decifrador de códigos, aplicável em qualquer tipo de conhecimento. Claro esta para Novak e Gowin (1996, p. 72) que os estudantes não recorrem deliberadamente aos conceitos, nem aos princípios ou teorias relevantes para compreenderem o porquê ou de que forma devem observar determinados acontecimentos e objetos. Em outras palavras, não existe uma interação ativa entre o lado esquerdo e o lado direito do Vê, daí a necessidade de se aprender o modo como se produz o próprio conhecimento, ou, ao que os autores denominaram de metaconhecimento. Nestes casos é frequente o professor ter de percorrer o Vê começando pelo lado direito, e a partir dos juízos cognitivos do aprendiz o professor deve interpretar as afirmações que o aluno faz para construir inferências sobre os conceitos, princípios e teorias dele. (Novak; Gowin 1996, p. 159)

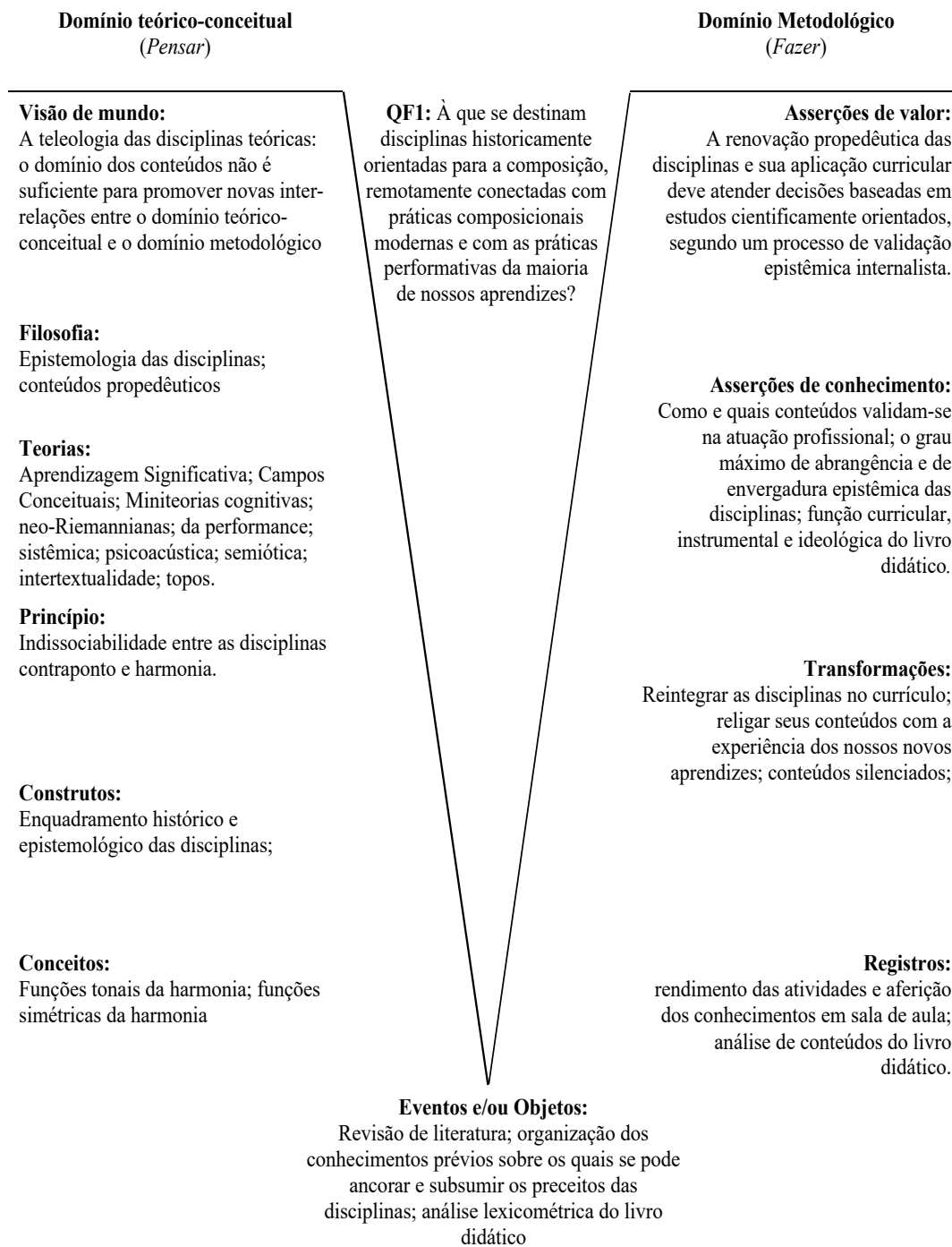
Estando a «questão focal» na região central a mediar os dois lados do Diagrama V, iniciamos percorrendo o lado esquerdo, o do domínio teórico-conceitual, tendo como ponto de partida a «visão de mundo» onde pousam as crenças do sujeito, fruto de sua maturidade, as quais, por sua natureza, trazem mais conclusões do que convites para perguntas. Em seguida deparamo-nos com o nível da «filosofia» que “perturba e nos faz sentir menos seguros (mas talvez mais entusiasmados) com as novas opções que o pensamento propõe” (2005, p. 52, *passim*). Em seguida o nível da «teoria» que, sendo ela boa, é capaz de simplificar a complexidade e estimular a imaginação e junto com ela novas possibilidade. A seguir o nível dos «princípios» que são guias conceituais para as ações que especificam regularidades nos eventos. Seguem-se o nível dos «construtos» que são “criações conceituais que conectam conjuntos de conceitos” e, por fim, o nível dos «conceitos» que estão “um passo acima da experiência percebida”. Na base do “Vê” estão os «eventos» onde se reúnem todas as coisas que acontecem e que são reais e que nos conduzem ao outro lado do Vê. Pelo lado direito do Vê, o do domínio metodológico, percorre-se o nível dos

«registros» que são instrumentos que servem para monitorar o que está acontecendo nos eventos em estudo. Em seguida encontramos o nível das «transformações» em que são analisados os dados coletados e o sujeito passa a entender o que aconteceu. Dali somos conduzidos para as «asserções de conhecimento» que são as respostas a cada uma das questões-foco que estão no meio do V e que, eventualmente, podem levar a novas questões para fundamentar as interpretações do sujeito e assim criar uma sequência de Vês em cadeia. Por fim, encontra-se o nível das «asserções de valor» que derivam da intenção inicial e da avaliação final da investigação. As asserções de valor consideram cinco tipos de questões: 1) Questão de valor instrumental, e.g. X é bom para Y? 2) Questão de valor intrínseco, e.g. X é bom em si mesmo? 3) Questão de valor comparativo, e.g. X é melhor do que Y? 4) Questão do valor de decisão, e.g. X está certo? Devemos escolher o X? e, 5) Questão do valor ideal, e.g. X é tão bom quanto pode ser, ou pode ser feito muito melhor idealmente (2005, p. 109)?

Em face a tantas questões-foco possíveis de serem elencadas, busquei aquela que fosse capaz de resultar numa teoria mais abrangente para o momento inicial da investigação. Embora seja possível estabelecermos um elo de diagramas “Vê” em resposta a diferentes questões focais, ainda que interessante e recompensador, todavia optei por limitar-me somente ao diagrama que se segue (vide Quadro 1).

## 5. Epistemologia da teoria musical

Para falar sobre as origens da epistemologia da teoria da música, faz-se necessário encabeçar um levantamento o mais abrangente possível sobre a bibliografia disponível. À guisa de introdução, neste espaço, refletiremos a cerca de algumas vertentes da teoria musical e sua repercussão na produção dos livros didáticos. Pedagogia, pesquisa e a construção de sistemas são, pois, as principais vertentes da teoria musical. Sem esta última, afinal, não seria possível atribuir valor à música sem a qual sejamos capazes de garantir-lhe resistência ao escrutínio do tempo, dos músicos, teóricos e críticos (Kerman 1986 *apud* Priore 2013).



**Quadro 1:** Diagrama heurístico matriz, mostrando os elementos epistemológicos desta investigação

Da “Era da Prática Comum” ao início da “Teoria Tonal Moderna” no século XIX, e daí à emancipação do teórico profissional no século XX até que fosse restituída à disciplina teórica o *status* de disciplina independente, foi uma longa jornada. Antecipo-me aqui com uma visão panorâmica acerca do desenvolvimento recente da musicologia que bem ilustra os caminhos e descaminhos mais recentes relativos à teoria da música. Na tradicional concepção germânica de *Musikwissenschaft*, a teoria da música fora subsumida na história e a ela servia como um sistema taxonômico. Fenômeno diferente desenhou-se nos Estados Unidos a partir da década de 1930, notadamente após a criação da *American Musicological Society* (1934), período durante o qual havia uma tensão dicotômica entre o historiador e o teórico analista. E se a disciplina de teoria havia se tornado um fardo a ser eminentemente lecionada por compositores, na concepção de Priore (2013) havia aqueles que passaram a se identificar como profissionais de teoria da música e não mais simplesmente como professores de teoria. Foi na década de 1950 que nasceu o que entendemos hoje por teoria contemporânea e teve como principal expoente Allen Forte, que, em 1977, fundou a *Society for Music Theory* ao lado de Wallace Berry consubstanciando, então, a cisão entre a musicologia e a teoria. E se os musicólogos eram acusados de se afastarem da música, os teóricos muniam-se cada vez mais de todos os tipos de ferramentas científico-analíticas a serviço da decifração das partituras. Na década de 1990, Kofi Agawu deu substância a um movimento reconciliatório conhecido por *The New Musicology*. Dele vimos se emanciparem diversos subcampos que incluem teorias neo-Riemannianas, teorias da performance, teoria sistêmica, teoria da psicoacústica, teoria da semiótica, teoria da intertextualidade, teoria dos topos e tantas outras. Mas então, como os professores das disciplinas de contraponto e harmonia se posicionaram?

### 5.1 Teorias cognitivas e miniteorias

A questão lançada acima enseja reflexões sobre como as teorias cognitivas podem auxiliar na busca por alternativas relativas aos processos de assimilação e retenção de conhecimentos. A distância entre “saber fazer” e “saber transmitir conhecimentos musicais” é um tema recorrente entre os educadores e pesquisadores contemporâneos. Uma breve abordagem do problema nos traz a percepção aparentemente consensual de que tocar e lecionar mobilizam,

necessariamente, habilidades distintas e imiscíveis em virtude das quais fundamentou-se a subdivisão das habilitações profissionais nos cursos superiores de música em Bacharelado e Licenciatura, explicando, outrossim, porque fomos condicionados a dar uma solução para lá de pragmática ao problema: de um lado aos jovens bacharéis é permitido continuar a ensinar da forma como aprenderam e, do outro lado, aos jovens licenciados, escusados de um desempenho instrumental de alto nível, é exigido o bom desempenho pedagógico voltado para a sensibilização musical de crianças e jovens das escolas de educação básica. Esta solução é infundada em suas premissas. Primeiro, porque este tipo de enfrentamento do problema é tipicamente caudatário de ideias de mercado parcialmente verdadeiras apenas em sua superfície mais imediata, na medida em que desconsidera que mesmo aqueles que se dedicam à performance, e porque não dizer, grande parte deles, a atividade pedagógica surge em suas vidas profissionais com a oportunidade ou, mesmo, com a necessidade (cf. Bollos 2009).

Segundo, e mais importante para nossa atual discussão, porque não combate o problema histórico segundo o qual as práticas de ensino da música, enraizadas ainda durante a Primeira República, se cristalizaram em nossas instituições e, em muitos casos, ainda hoje permanecem imunes aos novos saberes advindos da psicologia e das ciências do conhecimento, com evidentes desdobramentos no ensino em função de sua não readequação aos novos componentes educativos e metodológicos (Jardim 2009). A desejada renovação pedagógica que confronta e desafia as atuais expectativas dos docentes e das novas gerações discentes deve apontar para soluções capazes de implementar um ensino musical mais criativo, apto a desenvolver as habilidades criativas do aprendiz e propiciar uma aprendizagem musical real, como preferem dizer aqueles educadores e educandos empiristas, ou, em outros termos, uma aprendizagem musical mais significativa, como defendem os aprioristas, mormente afeitos ao cientificismo do conhecimento para os quais a origem do conhecimento centra-se no próprio sujeito e em sua estrutura cognitiva. A educação bancária pela qual o educando atua como um repositório de informações a serem arquivadas e memorizadas (Freire 1987, p. 66) é tipicamente o que se espera em uma educação tradicionalista fundada sobre hipóteses certas e que desvaloriza assuntos divergentes ou problemas que não tenham resposta única. Se por um lado, positivamente, é capaz de organizar e abreviar o tempo

de ensino por meio de sua sistematização pedagógica eficiente, por outro, negativamente, confere um ambiente formalista e austero à estrutura de ensino, estagna a criatividade do aprendiz, prioriza a memorização e assevera a passividade do aprendiz entre outras desqualificações (Mizukami 1986). Com efeito, o modelo cognitivista piagetiano trouxe enorme desenvolvimento ao ensino prescrevendo em sua Teoria Epistemológica os fundamentos do construtivismo. Por este novo paradigma privilegiou-se estabelecer a fusão natural entre os conhecimentos inerentes do sujeito e aqueles detidos por meio da observação do meio circundante. Os novos saberes são nesta perspectiva construídos em fluxo contínuo através da interação sujeito-meio na estrutura cognitiva do aprendiz, favorecendo um processo permanente de assimilação e acomodação de ideias novas, processo pelo qual se exige do aprendiz uma permanente adaptação ao meio. Essa discussão lança aqui, neste momento, as bases do objeto desta pesquisa e delinea o rumo que foi dado à atual investigação. O paradoxo fora lançado, um ensino musical tradicional não pode ser sinônimo de bom e nem tampouco de não-criativo, assim como um ensino criativo não será, necessariamente, eficiente. Os questionamentos e respostas que vim buscar se inserem dentro do modelo cognitivista, e, mais precisamente, a corrente construtivista que vem despertando o maior interesse meu e de alguns outros pedagogos musicais é a Teoria da Aprendizagem Significativa, que foi tomada como ponto de partida desta investigação, mas que, por escassez de espaço, não pôde ser trazida em detalhes para este artigo. Outrossim, abordaremos em nossa presente discussão a Teoria do Fluxo como uma teoria complementar que vem despertando igualmente o interesse de nossos pesquisadores.

Grosso modo, os princípios da teoria da cognição musical com bases piagetianas e o modelo construtivista da Teoria da Aprendizagem Significativa, de David Ausubel, vêm sendo aplicados especialmente no ensino do instrumento, no primeiro caso, e nas práticas improvisatórias, no segundo. A teoria da aprendizagem significativa encontra, aparentemente, uma aplicação mais imediata ou mais claramente voltada para a prática instrumental improvisatória, presumivelmente porque ela é uma habilidade que exige um tipo de pensamento lateral, rápido e inusitado, para cujo êxito concorrem conhecimentos prévios assimilados de forma significativa. Encontramos pesquisas nessa área voltadas tanto para a improvisação livre musical, que

trabalha com a dissolução ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais (Costa 2003), como para a importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete de uma forma mais geral (Albino; Lima 2008; Campos 2006). Todas as pesquisas atuais produzidas em nossas academias que se valem da teoria ausubeliana fazem largo uso dos ensaios de Marco Antônio Moreira, professor de física da UFRGS e colaborador direto de Joseph Novak, pesquisador sênior no *Institute for Human & Machine Cognition* (IHMC), discípulo mundialmente conhecido por ter redirecionado o foco cognitivista ausubeliano ao desenvolver novas estratégias instrucionais que incluíssem os aspectos psicomotores e afetivos da aprendizagem, deixados de lado por Ausubel, e, no que tange o escopo de minha investigação, por ter criado o mapeamento conceitual.

A eficiência de formas autorreguladoras de aprendizagem é capaz de promover o êxito de um indivíduo na busca de suas metas educacionais. Trata-se de um processo estruturalmente interrelacionado e ciclicamente concebido o qual encontramos descrito em Zimmerman (2000) na forma de um modelo parcimonioso trifásico: PLEA, acróstico para planejamento (*forethought*), execução (ou controle volitivo, *performance or volitional control*) e avaliação (ou autorreflexão, *self-reflexion*). Cíclico porque a cada autorreflexão de um desempenho anterior possibilita-se um aprimoramento contínuo proativo, elevando as metas e desafios das performances atuais (Polydoro; Azzi 2008). As atividades autorreguladas são essenciais para a aquisição de autonomia no processo de aprendizagem e já vêm sendo estudadas formas para sua aplicação nas diretrizes curriculares dos cursos de graduação em performance musical (Alves, 2013; Araújo 2016; Calzavara; Alliprandini 2021). Foi com este intuito que Soares (2018) buscou estabelecer uma relação dialógica entre a Teoria da Autorregulação com outras teorias relacionadas à aquisição de *expertise*. A *expertise* musical parece ter seu habitat natural no campo da performance musical, ainda que de sua definição pudéssemos extrair argumentos favoráveis para sua aplicação em outras áreas da formação musical. A *expertise* pode ser definida como a capacidade adquirida pela prática para desempenhar qualitativamente bem uma tarefa (Frensch; Sternberg 1989 *apud* Soares 2018), conquanto falar de aquisição de *expertise* em teoria musical parece não ir ao encontro das aspirações comuns do aprendiz e nem, tampouco, atender ao cumprimento das competências exigidas para um curso de graduação.

A Teoria da Autorregulação, ou, teoria da aprendizagem autorregulada, alicerça-se sobre três aspectos essenciais comuns a todos os aprendizes autorregulados e ativamente autossuficientes. Um deles é o aspecto metacognitivo que se refere à capacidade que o aprendiz possui em organizar e monitorar o seu processo de aprendizagem. Os outros dois, o aspecto motivacional e o aspecto comportamental, são aspectos fundamentais para que o aprendiz se perceba como um indivíduo competente e capaz de criar ambientes favoráveis a sua própria aprendizagem. A autorregulação da aprendizagem refere-se, portanto, ao grau no qual o aprendiz se encontra metagontiva, motivacional e comportamentalmente ativos e envolvidos na sua aprendizagem (Rosário; Trigo; Guimarães 2003) Apropriando-me do pensamento de Soares, proponho aqui estender a reflexão por ele empreendida sobre como a autorregulação e a *expertise* musical podem se inter-relacionar com quatro outras teorias e projetá-la em um possível cenário no campo da teoria musical. Vejamos o cenário apontado por Soares (2008). A primeira delas é a «teoria da prática deliberada» que, diferenciando-se da experiência normal de trabalho, constitui um “conjunto de atividades altamente estruturadas e planejadas” ligadas à preparação para a performance. A segunda delas é a «teoria da metacognição» que exprime a forma como o sistema cognitivo do aprendiz é capaz de se automonitorar e autorregular, de modo a potencializar seu próprio funcionamento. Por ela entendemos, por exemplo, que a avaliação externa do professor não é determinante para o monitoramento e autorregulação do aprendiz. A terceira é a «teoria da autoeficácia», cerne da Teoria Social Cognitiva de Albert Bandura (cf. Bandura 1977; 2001). Ela é determinante para o processo de autogestão pois impacta os padrões das ações autorreguladoras diretamente relacionadas com as crenças de eficácia pessoal, cujos reflexos se deixam sentir no esforço investido para o cumprimento das atividades desejadas, no grau de resiliência e de perseverança do indivíduo, assim como no grau de vulnerabilidade diante do estresse e depressão, por exemplo. A quarta é a «teoria da motivação» que analisa a forma como um motivo pode ou não desencadear uma ação. É necessário um bom propósito capaz de transmitir força e energia e, assim, impulsionar o indivíduo para aprender eficazmente. Quatro forças operam nesse sentido: (1) aquelas provindas da necessidade e sua relação com o bem-estar do indivíduo; (2) as cognitivas que engatilham expectativas e crenças; (3) as emocionais em resposta a determinada condição ambiental; e (4) aquelas

forças advindas de eventos externos as quais direcionam positivamente, ou negativamente, o comportamento do indivíduo.

Claro está que os sinais de motivação se manifestam tanto no comportamento, como no engajamento, nos estados cerebrais e psicofisiológicos, mas também é fato que o fenômeno motivacional pode ser analisado sob diferentes perspectivas e ensejar diferentes teorias, ou, miniteorias. Com propriedade, Reeve (2006, p. 21) preferiu deixar de lado ao que chamou de época das grandes teorias generalistas em favor das miniteorias motivacionais, quais sejam: (1) Teoria motivacional de realização (Atkinson 1964); (2) Teoria atribucional da motivação de realização (Weiner 1972); (3) Teoria da dissonância cognitiva (Festinger 1957); (4) Motivação dos efeitos (White 1959; Harter 1978); (5) Teoria da expectativa vs. valor (Vroom 1964); (6) Teoria do fluxo (Csikszentmihalyi 1975); (7) Motivação intrínseca (Deci 1975); (8) Teoria do estabelecimento de metas (Locke 1968); (9) Teoria do desamparo aprendido (Seligman 1975); (10) Teoria da reatância (Brehm 1966); (11) Teoria da autoeficácia (Bandura 1977); e (12) Auto-esquemas (Markus 1977). Dentre as miniteorias citadas por Reeve, a Teoria da Autoeficácia (de Bandura) e a Teoria do Fluxo (de Csikszentmihalyi) são as que mais vêm despertando o interesse de nossos pesquisadores e professores de música, com publicações sistemáticas sobre o tema motivação e música no Brasil (cf. Araújo; Andrade 2011; Araújo; Cavalcanti; Figueiredo 2014; Araújo; Pickler 2008; Araújo 2012; Cavalcanti 2009; Cereser 2011; Cereser; Hentschke 2009; Figueiredo 2010; Gonçalves 2013; Silva 2012; Stocchero 2012).

Todos esses estudos vertem sobre a questão da prática musical que, como dito antes, parece ser o habitat natural das teorias aplicadas à *expertise* musical. Um maior ponto de contato com a teoria musical, no entanto, pode ser vislumbrado com a Teoria do Fluxo. A experiência do fluxo se revela ao sujeito que, sentindo-se motivado e capaz de superar os desafios que se apresentam em um grau condizente com suas próprias habilidades, portanto, nem demasiado complexos a ponto de causar ansiedade ou frustração, nem demasiado simples para resultar em apatia e desinteresse, é capaz de realizar uma tarefa de tal forma concentrado que, perdendo a noção do tempo, sente alegria, satisfação e sensação de bem-estar. Em Araújo (2013, p. 61) lemos resumidamente que o estado de fluxo é possível apenas quando três componentes estão presentes. O primeiro componente são as metas claras estabelecidas para o gerenciamento da

aprendizagem, que potencializem a energia psíquica do indivíduo, que se relacionam diretamente com sua autoestima e expectativa de sucesso. O segundo são as emoções que são consideradas estados interiores de consciência “na qual o sujeito não precisa de atenção para refletir sobre si mesmo”. O terceiro são as operações mentais cognitivas que ordenam a atenção do aprendiz em função do grau motivacional e de sua atenção. Organizar metas e dosar dificuldades está, pois, diretamente relacionado com a experiência de fluxo. Estudos sobre estratégias motivacionais aplicadas na aula de música estão distribuídos em cinco categorias, como constata Madeira e Mateira (2013) após revisão da literatura. Aqueles que focam no processo motivacional do aluno ou do professor, no professor motivador e no aluno motivador, e aqueles que focam no estudo das teorias psicológicas, mais comumente a Teoria da Autodeterminação, Teoria da Expectativa-Valor, Teoria do Fluxo e Teoria da Autoeficácia e Autorregulação.

O aporte teórico aqui expresso pelas teorias da prática deliberada, metacognição, autoeficácia e motivação, quando aplicado para o desenvolvimento da aprendizagem autorregulada de base sociocognitiva, contempla permanentemente a relação teoria e prática. (Polydoro; Azzi 2008, p. 88) Não há dúvida que estes pressupostos abrem nova frente de pesquisa e que, servindo-se das miniteorias acima mencionadas, podem ser empregadas no estudo das disciplinas teóricas, em especial, as disciplinas de contraponto e harmonia.

## 5.2 Teoria cognitivista da Aprendizagem Significativa

Na teoria da aprendizagem significativa, aprender de forma significativa ocorre quando os novos conteúdos assimilados interagem com aquilo que o sujeito já sabe, conhecimentos estes adquiridos previamente por meio de suas experiências com o meio. David Ausubel chama este conceito prévio – proposição, imagem ou modelo mental –, de subsunçor ou ideia-âncora; de fato, os subsunçores estão disponíveis na estrutura cognitiva do aluno e funcionam, desta forma, como pontos de ancoragem para os novos conhecimentos. Todo conhecimento é dinâmico, e, como tal, pode evoluir ou involuir, inclusive, na medida que a estabilidade cognitiva e a abrangência de um subsunçor variam ao longo do tempo. Este conjunto dinâmico de subsunçores que estão em nossa

cabeça e integrados a um certo campo de conhecimento pode ser chamado de estrutura cognitiva de um indivíduo nesse campo. Tentativas de coisificar ou materializar exclusivamente um subsunçor ausubeliano em um conceito desconsiderariam o fato que um conhecimento pode ser de natureza não apenas conceitual, mas procedimental ou atitudinal. O subsunçor é melhor entendido, portanto, como um construto, uma construção puramente mental para qual não há necessariamente um referente concreto.

Ocorre, porém, um processo normal e inevitável de obliteração e perda de discriminação entre significados quando um subsunçor não é utilizado com frequência. Fato este experimentado por todos nós, por exemplo, quando um professor passa muito tempo sem lecionar certa matéria ou quando um aluno concludente necessita de um conteúdo aprendido no início de sua graduação. A aprendizagem significativa não está imune ao esquecimento, é claro.

A assimilação obliteradora é uma continuidade natural de toda aprendizagem, porém, se o esquecimento for total, e não apenas uma perda da capacidade de discriminação de significados de certo conteúdo, será porque sua aprendizagem foi provavelmente mecânica, não significativa. Caso tenha sido significativa será provavelmente mais fácil resgatar ou reativar o subsunçor integrado àquele campo de conhecimento. A teoria da aprendizagem significativa foi desenvolvida por David Ausubel, em 1963, em sua monografia intitulada *The Psychology of Meaningful Verbal Learning*. Estudar as variáveis de desenvolvimento que influenciam as condições e processos da aprendizagem por recepção significativa e de sua retenção na estrutura cognitiva, assim como a relação entre a aquisição de conhecimentos, de um lado, e a retenção, transferência e o esquecimento, por outro, constitui o ponto central da Teoria da Assimilação desenvolvida pelo autor em *The Acquisition and Retention of Knowledge: A Cognitive View* (Ausubel 2003).

O objetivo de Ausubel é, pois, formular uma teoria polivalente da forma como apreendemos e como retemos as informações transmitidas em sala de aula. Seu âmbito limita-se a um tipo de modelo de aprendizagem por recepção, em que se emprega o método da exposição verbal didática, pelo qual se apresenta ao aprendiz o conteúdo, e, ao invés de se esperar que ele o descubra por si mesmo, exige-se ao aprendiz apenas que demonstre que compreendeu o material de modo significativo e que foi capaz de incorporá-lo, tornando este conteúdo funcionalmente disponível e reproduzível para utilização. Outros tipos de

aprendizagem permanecem fora do âmbito da teoria ausubeliana, tais como aprendizagem pela descoberta, aprendizagem por memorização, resolução de problemas e formação de conceitos. Em sua teoria tampouco encontramos uma discussão detalhada dos fatores emocionais e de motivação interpessoal, ainda que estes elementos sejam concomitantes e capazes de interagirem mutuamente e de múltiplas formas, ordinariamente essas questões são tratadas pela psicologia da aprendizagem e do desenvolvimento. O que assume o posto de máxima relevância em sua teoria é, pois, a forma como a questão do abstrato *versus* concreto se apresenta no exercício de aprendizagem e como estes elementos dicotômicos influenciam a estrutura cognitiva do aprendiz. Como, por um lado, ideias gerais e explicativas e, por outro, o material factual e específico são incorporados na estrutura cognitiva do aprendiz? Segundo o pressuposto ausubeliano caso as ideias gerais e explicativas sejam postas em primeiro lugar, antes das factuais, elas também ficariam disponíveis para subsumir e, desta forma, facilitariam a aprendizagem subsequente do material factual. Entre os psicólogos educacionais, não obstante, há divergências, a apresentação descendente é favorecida, sobretudo, por aqueles de orientação construtivistas, já os de orientação neobehaviorista favorecem, ao contrário, a apresentação ascendente. Posto de outra forma, Ausubel acredita que, em oposição ao raciocínio concreto, o raciocínio abstrato representa este sim um nível de cognição comparativamente mais elevado no homem, e com a vantajosa capacidade de favorecer a resolução de problemas e de estabelecer interações entre representações gerais de variáveis relevantes. Ou seja, partindo-se do nível de generalização e inclusão mais elevado as ideias menos abstratas assimilam-se de forma muito mais eficaz.

A fragmentação das investigações acerca da aprendizagem em sala de aula Ausubel atribui a dois fatores: ou porque estes estudos são conduzidos por professores e investigadores que cometem erros conceituais graves por não serem da área, ou porque são encabeçados por psicólogos que não estão ligados à atividade educacional. Ausubel vai além, e salienta ainda que a investigação dos estudos laboratoriais de situações de aprendizagem simplificada extrapola as condições de um ambiente de aprendizagem da sala de aula, evidentemente muito mais complexo, e reflete, outrossim, o fascínio que estes investigadores sentem pelas ciências básicas em detrimento das ciências aplicadas. É fato que o progresso das ciências aplicadas reside no avanço das ciências básicas, tal como

o progresso da engenharia estivesse atrelado ao da física e química, o progresso da educação apoia-se nos avanços na psicologia, estatística, sociologia e filosofia. Mas é verdade também que uma abordagem centrada unicamente nas ciências básicas traz consigo grandes desvantagens na medida que sua relevância é por vezes remota e indireta, visto que ela não se predispõe a buscar um sentido utilitário como fim em si.

## 6. Considerações finais

Manifesta-se uma tendência atual entre docentes, psicólogos e especialistas curriculares de se buscar amplificar não apenas o conteúdo do currículo, mas sua qualidade intelectual. São constantes os movimentos de reforma curricular que de certa forma espelham, entre outras considerações, a preocupação com a unificação das disciplinas e a profundidade de cobertura das mesmas. Um ponto de vista extremo relacionado à responsabilidade de organização do currículo e de seleção de matérias dá ênfase a uma espécie de motivação endógena centrada no aprendiz, partindo-se do pressuposto que este sabe, de forma inata talvez, o que é melhor para ele em termos de tipo de instrução e de conteúdo intelectual. Não é crível, porém, que esta orientação de teóricos predeterministas seja capaz de substituir integralmente os conhecimentos especializados, na medida que estes interesses, ainda que expressos espontaneamente, não refletem todas as necessidades e capacidades importantes do mesmo aprendiz. A este respeito pesam ainda outras duas proposições que surgem a partir das premissas do movimento “aprender fazendo”, a de se querer subjugar a informação factual ao contexto funcional da vida real – e não por meio de exercícios inventados de forma artificial –, e a premissa de se avaliar o aluno não pelo seu progresso, mas por suas próprias potencialidades. Mas não são estas as únicas formas pelas quais os educadores vêm fugindo à responsabilidade de programação de conteúdo. A transmissão de matéria, a função mais essencial da escola, foi obliterada com a difusão da ideia de que a função da escola é ensinar *como* pensar e não *o que* pensar, obviamente um equívoco conceitual na medida em que não há nenhuma dicotomia real entre as duas funções e nem, em quaisquer circunstâncias, pode haver evidências de que ambas sejam mutuamente exclusivas.

Claro está que certos modelos, como aquele oferecido por Owen (1992), não apenas estabelecem novas prioridades ao reelaborar os conteúdos propedêuticos mandatórios da disciplina como também avança na forma de apresentação dos mesmos. Na aprendizagem por memorização as tarefas de aprendizagem são vulneráveis à interferência de conteúdos semelhantes, e essas interferências são a razão pela qual muitos estudantes universitários esquecem tão rapidamente conteúdos anteriores assim que expostos a novas aulas. A fórmula de se combinar a antologia com o livro texto e exercícios em unidades curtas favorece com que o material se relacione com a estrutura cognitiva do aprendiz de forma não arbitrária (de forma plausível, sensível e não aleatória) e que ele seja expresso de forma não literal (imbuído de significado lógico onde a relação não se altera se símbolos diferentes, mas equivalentes, forem usados). O aprendiz, assim, detém em sua estrutura cognitiva ideias ancoradas relevantes pelas quais ele ou ela irá se relacionar com o novo material. A abrangência histórica de propostas como esta é uma atitude realista e condizente com as aspirações do jovem graduando e licenciando atual. Por natureza, o tipo de ensino expositivo ideal aplicado na aprendizagem por recepção significativa ativa deve integrar-se à dinâmica da estrutura cognitiva segundo os princípios da diferenciação progressiva e reconciliação integradora. Pelo primeiro, da forma como as unidades se sucedem em ordem cronológica no modelo «antologia-texto-exercícios», novos significados são atribuídos a um mesmo subsunçor que progressivamente se torna mais rico e refinado, permitindo-o se diferenciar cada vez mais dos outros subsunçores e tornando-o capaz de servir de ancoradouro para novas aprendizagens significativas. Pela reconciliação integradora, a visão totalizante do estudante o favorece na difícil tarefa de eliminar diferenças aparentes, resolver inconsistências, integrar significados e fazer superordenações. É mister não supervalorizar nem a autodescoberta nem tampouco a aprendizagem para e através da resolução de problemas. Este modelo, bem verdade, vai de encontro às referências metodológicas de minha própria formação no início de minha carreira. Exige-me um certo esforço para reconhecer que aquelas orientações propedêuticas de especialistas, refiro-me mesmo aos autores modernos que ainda buscam níveis insuspeitados de especialização estilística (cf. Daniel 2002), não mais se adequam às expectativas de nossos formandos e necessidades de nossos egressos. Reconheço neste modelo a maneira mais lúcida e realista de se garantir ao aprendiz: (1) ancoragem seletiva

do material de aprendizagem às ideias relevantes existentes na estrutura cognitiva dele; (2) interação entre as ideias novas e as ideias relevantes ancoradas; e, por fim, (3) ligação e retenção dos novos significados com as ideias ancoradas correspondentes.

Acrescenta-se ao modelo «antologia-texto-exercícios» o fornecimento de organizadores avançados, por meio de mapas conceituais e outros suportes de mídia, amplificando a capacidade de oferecer ideias ancoradas a um nível mais elevado de abstração, generalidade e inclusão do que os novos materiais a serem apreendidos. Resumos e visões gerais cumprem bem este papel, assim como organizadores comparativos são capazes de clarificar semelhanças e diferenças entre dois conjuntos de ideias. Todos estes recursos devem estar alinhados com as outras teorias e miniteorias cognitivas discutidas.

## Referências

1. Acioly-Régnier, N. M.; Monin, N. 2009. Da teoria dos campos conceituais à didática profissional para a formação de professores: contribuição da psicologia e da sociologia para a análise de práticas pedagógicas. *Educação Unisinos*, v. 13, n. 1, p. 5–16.
2. Albino, C.; Lima, S. A. de. 2008. A aplicação da teoria da aprendizagem significativa de Ausubel na prática improvisatória. *OPUS*, v. 14, n. 2, p. 115–133.
3. Aldwell, E.; Schachter, C. 1988. *Harmony and Voice Leading*. New York: Schirmer.
4. Almada, C. de L. 2013. *Contraponto em Música Popular: fundamentação teórica e aplicações composicionais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
5. Alves, A. C. 2013. *Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de “alto nível”*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.
6. Araújo, R. C. de. 2012. Motivação e prática musical: um exemplo de pesquisa sobre a Flow Theory. *Anais Do XXII Congresso Da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música*, p. 2478–2485.
7. \_\_\_\_\_. 2013. Crenças de autoeficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical. *Percepta-Revista de Cognição Musical*, v. 1, n. 1, p. 55.

8. Araújo, R. C. de; Andrade, M. A. de. 2011. Experiência de fluxo e prática instrumental: dois estudos de caso. *DAPesquisa*, v. 6, n. 8, p. 553–563.
9. Araújo, R. C. de; Cavalcanti, C. R. P.; Figueiredo, E. 2014. Motivação para prática musical no ensino superior: três possibilidades de abordagens discursivas. *Revista Da ABEM*, v. 18, n. 24.
10. Araújo, R. C. de; Pickler, L. 2008. *Um estudo sobre a motivação e o estado de fluxo na execução musical*. São Paulo: Paulistana.
11. Araújo, M. V. 2016. *Comportamentos autorreguladores e experiências de fluxo na prática musical: um inquérito com performers de nível avançado*. Tese de Doutorado em Música. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.
12. Ausubel, D. P. 2003. *Aquisição e retenção de conhecimentos: uma perspectiva cognitiva*. Lisboa: Plátano, 1.
13. Bandura, A. 1977. Self-efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioral Change. *Psychological Review*, v. 84, n. 2, p. 191.
14. \_\_\_\_\_. 2001. Social cognitive theory: An agentic perspective. *Annual Review of Psychology*, v. 52, n. 1, p. 1–26.
15. Barbosa, V. D. 2013. *Análise de livros didáticos de música para o Ensino Fundamental I*. Curitiba: UFPR.
16. Bellochio, C. R. 1999. O curso de pedagogia e a formação inicial de professores: reflexões e experiências no ensino de música. *VIII Encontro Anual da Associação Nacional de Educação Musical*, 4.
17. \_\_\_\_\_. 2014. Escola–Licenciatura em Música–Pedagogia: compartilhando espaços e saberes na formação inicial de professores. *Revista Da ABEM*, v. 10, n. 7.
18. \_\_\_\_\_. 2015. Educação musical e Pedagogia: mapeamento em Anais da ABEM (2001–2011). *XXII Congresso Nacional Da Associação Brasileira de Educação Musical*.
19. Berentsen, N. 2014. From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint. *Journal of the Alamire Foundation*, v. 6, n. 2, p. 221–242.
20. Bollos, L. H. 2009. Performance na música popular: uma questão interdisciplinar. In: Albano de Lima, Sônia Regina (Org.). *Ensino, Música & Interdisciplinaridade*, p. 107–124. Goiânia: Vieira/Irokun Brasil.

21. Bueno Lucas, L.; Luccas, S.; Martins do Espírito Santo, F.; Shizue Abe, R. 2017. A utilização do vê epistemológico de Gowin no ensino de ciências como um instrumento não tradicional de avaliação da aprendizagem. *X Congresso internacional sobre investigación en Didáctica de las Ciencias*, p. 5267–5274.
22. Burkholder, J. P.; Palisca, C. V. 2010. Norton Anthology of Western Music. In: *The Twentieth Century and After*. New York: Yale University Press.
23. Burstein, L. P. 2007. Realidade e fantasia na classe de teoria musical tradicional. In: Nogueira, Ilza; Barros, Guilherme Sauerbronn de (eds.). *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*, p. 47–72. Salvador: TeMA.
24. Calzavara, A. A. K.; Alliprandini, P. M. Z. 2021. Perfil de autorregulação de estudantes de piano na construção da performance. *Revista da ABEM*, v. 29.
25. Campos, N. P. 2006. O ensino de música e a teoria da aprendizagem significativa: uma análise em contraponto. *Série-Estudos-Periódico Do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB*, n. 21, p.145–153.
26. Carvalho, A. R. 1994. *O ensino de contraponto nas universidades brasileiras*. Porto Alegre: UFRGS.
27. \_\_\_\_\_. 2000. *Contraponto modal: manual prático*. Porto Alegre: Sagra Luzzato.
28. \_\_\_\_\_. 2011. *Contraponto tonal e fuga*. Porto Alegre: Evangraf.
29. \_\_\_\_\_. 2014. *Contraponto modal*. Porto Alegre: Evangraf.
30. Carvalho Júnior, G. D. de; Aguiar Junior, O. G. de. 2008. Os campos conceituais de Vergnaud como ferramenta para o planejamento didático. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 25, n. 2, p. 207–227.
31. Cavalcanti, C. R. P. 2009. *Auto-regulação e prática instrumental: um estudo sobre as crenças de auto-eficácia de músicos e instrumentistas*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
32. Cedran, D. P.; Kiouranis, N. M. M. 2019. Teoria dos campos conceituais: visitando seus principais fundamentos e perspectivas para o ensino de ciências. *ACTIO*, v. 4, n. 1, p. 63–86.
33. Cereser, C. M. I. 2011. *As crenças de autoeficácia dos professores de música*. Tese de Doutorado em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
34. Cereser, C. M. I.; Hentschke, L. 2009. A escala de crenças de autoeficácia dos professores de música para atuar no contexto escolar. *Anais Do XVIII Congresso Nacional Da Associação Brasileira de Educação Musical*, p. 127–136.

35. Costa, R. L. M. 2003. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese (Doutorado em Música), Programa de Estudos Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.
36. Cunha, K. M. A.; Ferreira, L. N. de A. 2020. A Teoria dos Campos Conceituais e o Ensino de Ciências: Uma Revisão. *Revista Brasileira de Pesquisa Em Educação Em Ciências*, p. 523–552.
37. Cury, V. H. M. 2011. *Contraponto: o ensino e o aprendizado no curso superior de música*. São Paulo: Unesp.
38. Damasceno, E. A. 2007. A dinâmica da análise lexicométrica e de conteúdo: perspectiva e aplicações ao ensino de língua materna. *Estudos Lingüísticos de São Paulo-GEL*, v. 2, p. 42–51.
39. Daniel, T. 2002. *Kontrapunkt: eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*. Koln: Verlag Dohr.
40. Ferracioli, L. 2005. O "V" Epistemológico como instrumento metodológico para o processo de investigação. *Revista Didática Sistemica*, v. 1, p. 106–125.
41. Figueiredo, E. 2010. *Um estudo sobre a teoria da autodeterminação no contexto do ensino do violão*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
42. Freire, P. 1987. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
43. Frensch, P. A.; Sternberg, R. J. 1989. Expertise and intelligent thinking: When is it worse to know better? *Advances in the Psychology of Human Intelligence*, v. 5, p. 157–188.
44. Gonçalves, L. S. 2013. Um estudo sobre crenças de autoeficácia de alunos de percepção musical. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, p. 137–154.
45. Gowin, D. B.; Alvarez, M. C. 2005. *The art of educating with V diagrams*. New York: Cambridge University Press.
46. Jardim, V. L. G. 2009. O músico professor: percurso histórico da formação em Música. In: Albano de Lima, Sônia Regina (Org.). *Ensino, Música & Interdisciplinaridade*, p. 11–57. Goiânia: Vieira/Irokun Brasil.
47. Kerman, J. 1986. *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
48. Koentopp, M. A. 2010. *Métodos de ensino de harmonia nos cursos de graduação musical*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

49. Kostka, S.; Payne, D. 1984. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill Education.
50. Madeira, A. E. C.; Mateiro, T. 2013. Motivação na aula de música: Reflexões de uma professora. *PERCEPTA-Revista de Cognição Musical*, v. 1, n. 1, p. 67.
51. Mathes, J. 2007. *The analysis of musical form*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
52. Mizukami, M. da G. N. 1986. *Ensino: as abordagens do processo*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.
53. Moreira, M. A. 2002. Vergnaud's conceptual fields theory, science education, and research in this area. *Investigação em Ensino de Ciência*. Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 7–29.
54. Motte, D. de la. 1989. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter.
55. \_\_\_\_\_. 1991. *The Study of Harmony An Historical Perspective*. Tradução de Jeffrey L. Prater. New York: McGraw-Hill Education.
56. Novak, J. D.; Gowin, D. B. 1996. *Aprender a aprender*. Lisboa: Plátano Edições.
57. Owen, H. 1992. *Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. Farmington Hills: Schirmer Books.
58. Pacheco, S. M. V.; Damasio, F. 2009. Mapas conceituais e diagramas V: ferramentas para o ensino, a aprendizagem e a avaliação no ensino técnico. *Ciências & Cognição*, v. 14, n. 2, p. 166–193.
59. Palisca, C. V.; Grout, D. J. 1994. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva.
60. Piston, W. 1941. *Harmony*. London: Victor Gollancz.
61. Polydoro, S. A. J.; Azzi, R. G. 2008. Autorregulação: aspectos introdutórios. *Teoria Social Cognitiva: Conceitos Básicos*. Porto Alegre: Artmed, p. 149–164.
62. Priore, I. 2013. O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflitos e novos caminhos. *OPUS*, v. 19, n. 1, p. 9–26.
63. Rauta, M. 2020. *Contraponto Modal e Tonal: orientações práticas a duas vozes*. São Paulo: Clube de Autores.
64. Reeve, J. 2006. *Motivação e Emoção*. Rio de Janeiro: Grupo Gen-LTC.
65. Ribeiro, W. A. F.; Borges, M. R. 2014. Contraponto: impactos de seu estudo na vida musical dos estudantes de música da Universidade Federal de Sergipe Introdução. *VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música*, p. 1–11.

66. Rosário, P.; Trigo, J.; Guimarães, C. 2003. Estórias para estudar, histórias sobre o estudar: narrativas auto-regulatórias na sala de aula. *Revista Portuguesa de Educação*, v. 6, n. 2, p. 117–133.
67. Santana, E.; Alves, A. A.; Nunes, C. B. 2015. A teoria dos campos conceituais num processo de formação continuada de professores. *Bolema: Boletim de Educação Matemática*, v. 29, p. 1162–1180.
68. Santos, J. R. dos. 2005. O uso do diagrama epistemológico “Vê de Gowin” no processo de investigação em geografia. *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências*, v. 5, n. 3, p. 52–60.
69. Schoenberg, A. 1911. *Harmonielehre*. London: Universal Edition.
70. Silva, T. D. da. Motivação e Licenciatura em Música: Um estudo dos processos motivacionais. *XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, p. 104–11.
71. Soares, L. T. 2018. Relações dialógicas e transversais entre aprendizagem autorregulada e teorias da aquisição de expertise. *PERCEPTA-Revista de Cognição Musical*, v. 5, n. 2, p. 93.
72. Stocchero, M. A. 2012. *Experiências de fluxo na educação musical: Um estudo sobre motivação*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
73. Trabach, A. R. S.; Ferracioli, L. 2020. A Utilização do Diagrama V como estruturador de atividades experimentais com Vídeo-Análise em Sala de Aula de Física no Ensino Médio. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, v. 4, n. 2, p. 18–40.
74. Ulehla, L. 1966. *Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*. New York: Advance Music.
75. Vergnaud, G. 1993. Teoria dos campos conceituais. *Anais do 1º Seminário Internacional de Educação Matemática do Rio de Janeiro*, p. 1–26.
76. \_\_\_\_\_. 1996. Education, the best portion of Piaget’s heritage. *Swiss Journal of Psychology*, v. 55, n. 2–3, p. 112–118.
77. \_\_\_\_\_. 2009. The theory of conceptual fields. *Human Development*, v. 52, n. 2, p. 83–94.
78. \_\_\_\_\_. 2013. Pourquoi la théorie des champs conceptuels? *Infancia y Aprendizaje*, v. 36, n. 2, p. 131–161.

79. Zimmerman, B. J. 2000. Attaining self-regulation: A social cognitive perspective. In: Boekaerts, M. Z. M.; Pintrich, P. R. *Handbook of self-regulation*, p. 13–39. San Diego: Academic Press.

## Narratividade e intertextualidade nas paráfrases operísticas de Franz Liszt (1811–1886) sobre as óperas de Vincenzo Bellini (1801–1835)

*Narrativity and Intertextuality in Franz Liszt's Operatic Paraphrases on Vincenzo Bellini's Operas*

**Thiago Praça Teixeira**

*Universidade Estadual do Paraná*

**Resumo:** O presente artigo trata da relação de Liszt com a Ópera Italiana do século XIX e propõe um modelo analítico para uma abordagem de suas paráfrases operísticas para piano. Toma-se como parâmetros teóricos: (1) as categorias de intertextualidade musical identificadas em diferentes musicólogos; (2) as tipologias temáticas identificadas por Grabócz nas obras pianísticas de Liszt; e (3) o conceito de narratividade em sua relação com a estruturação da forma musical. Aplicando-se tais premissas a um estudo de caso específico, a fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini, procurou-se mostrar a utilidade de tal abordagem dentro do processo de entendimento da obra para fins de performance.

**Palavras-chave:** Análise musical. Narratividade. Paráfrases. Ópera. Liszt.

**Abstract:** This article aims to analyze Liszt's relationship with the Italian Opera of the 19th century and proposes an analytical model for an approach to his operatic paraphrases for piano. The theoretical parameters are: (1) the categories of musical intertextuality identified by different musicologists; (2) the thematic typologies identified by Grabócz in Liszt's piano works; and (3) the concept of narrativity in its relation to the structuring of musical form. Applying these premises to a specific case study, Liszt's fantasy about Bellini's *La Sonnambula*, we tried to show the usefulness of such an approach in the process of understanding the work for performance purposes.

**Keywords:** Musical analysis. Narrativity. Paraphrases. Opera. Liszt.



## 1. Liszt e a Ópera Italiana

No que tange à formação de sua própria linguagem musical, pode-se dizer que Franz Liszt (1811–1886) é devedor das três grandes tradições musicais europeias: germânica, francesa e italiana. Tendo contato desde sua juventude com uma vasta gama de compositores e estilos musicais diversos, Liszt pôde receber desde cedo boa formação na música de Bach, nos clássicos vienenses e na pedagogia pianística de Czerny (1791–1857), além da influência decisiva de Beethoven e Schubert. Da França, por sua vez, lhe virá a influência de Reicha (1770–1836), dos amigos Berlioz (1803–1869) e Chopin (1810–1849), além do virtuosismo instrumental de Paganini (1782–1840). E da Itália, enfim, chega-lhe, sem dúvida, a grande tradição do *bel canto*.<sup>1</sup>

O *bel canto* (canto belo) é um conceito que, *analiticamente*, denota certas qualidades estéticas no canto. A título de síntese, pode-se considerar que tais qualidades são, primeiramente, o canto *íntegro* e *perfeito* quanto à coordenação dos diferentes mecanismos técnicos de respiração, emissão, amplificação e articulação. Em segundo lugar, trata-se de um canto *harmonioso*, no sentido de uma emissão vocal de frases musicais proporcionais, homogêneas e auditivamente deleitosas. E em terceiro lugar, enfim, trata-se de um canto *brilhante* e *esplendoroso*, o que denota tanto a clareza em si dos timbres vocais, das articulações e da dicção, como a própria capacidade expressiva vocal, aquela qualidade de reter a atenção do ouvinte e de agir diretamente sobre sua afetividade.<sup>2</sup>

Por outro lado, *historicamente*, sabe-se que o conceito de *bel canto*, cuja origem alguns atribuem a Caccini (1551–1618), só recebeu uma maior determinação conceitual no final do século XIX. A partir de então, passou a designar, em sentido *lato*, o estilo vocal italiano dos séculos XVIII e XIX; e, em sentido *estrito*, o estilo vocal operístico específico da primeira metade do século

---

<sup>1</sup> Cf. Watson 1994, p. 151.

<sup>2</sup> Seguimos em síntese a clássica definição escolástica de belo: *id cuius apprehensio placet* (aquilo cuja apreensão agrada); e as três notas objetivas da coisa bela: *integritas sive perfectio* (integridade ou perfeição), *debita proportio sive consonantia* (devida proporção ou harmonia) e *claritas* (esplendor). Cf. Teixeira 2018; Bergonso; Teixeira 2022. O Prof<sup>o</sup> Herbert-Caesari (1884–1969) aponta que o *bel canto* significa “produzir som vocal tão próximo da perfeição em forma e cor como seja individualmente possível em uma suave e fluida linha ‘legato’. Em outras palavras, é o som vocal refinado” (Herbert-Caesari 1963, p. 85, tradução nossa).

XIX. De qualquer forma, o conceito passou a estar associado a uma oposição entre a arte vocal tradicional italiana e um outro estilo vocal que se desenvolve na ópera germânica de Richard Wagner (1813–1883). De um lado estava a antiga arte do perfeito *legato* expressivo, do brilho dos sons agudos, da homogeneidade dos registros vocais e do domínio dos elementos virtuosísticos. E do outro lado emergia e se consolidava na segunda metade do século XIX um tipo de voz mais pesada, enérgica e mais atrelada à expressão própria da fala. (Cf. Bergonso e Teixeira 2022)

O grande desenvolvimento da tradição vocal italiana encontrará seu apogeu no final do século XVIII e no início do século XIX, resultando na produção operística de principalmente três grandes compositores que ficarão posteriormente indelevelmente associados ao próprio conceito de *bel canto*: Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835) e Gaetano Donizetti (1797–1848). Será a esta tradição “belcantista” que Liszt também se associará, seja como ouvinte e admirador, seja como virtuose e compositor, trazendo para sua linguagem musical estritamente pianística uma série de referências diretas e indiretas à ópera romântica italiana.

Essa influência italiana que Liszt absorve se expressa sobretudo em três âmbitos distintos, ainda que entrelaçados. Em primeiro lugar, há a *referência extra-musical explícita*, pela qual a arte e a cultura italianas, não necessariamente musicais, são empregadas como temas ou mesmo programas para composições específicas. Exemplo evidente é seu segundo álbum da série *Années de Pèlerinage*, com obras pianísticas inspiradas diretamente na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265–1321), nos sonetos de Francesco Petrarca (1304–1374) e em pinturas e esculturas de Rafael (1483–1520) e Michelangelo (1475–1564).

Em segundo lugar, há as *paráfrases pianísticas* de Liszt compostas diretamente sobre temas de óperas italianas célebres em sua época, trazendo para o repertório estritamente instrumental o caráter narrativo e a linguagem musical afetivo-dramática própria do melodrama. Tais são principalmente suas transcrições ou fantasias sobre óperas de Rossini (Ex.: *Guillaume Tell*), Bellini (Ex.: *La Sonnambula*, *Norma* e *I Puritani*), Donizetti (Ex.: *Lucia di Lammermoor* e *Lucrezia Borgia*) e Verdi (Ex.: *Rigoletto* e *Il Trovatore*). E em terceiro lugar, enfim, há ainda uma influência mais profunda, que certos analistas musicais já identificaram, que é a de determinadas *categorias melódicas marcadamente líricas e ornamentadas*, encontradas ao longo da vasta obra de Liszt e que, ainda que alheias a uma

temática extra-musical diretamente italiana, deixam evidente a sua raiz estilística. (Cf. Watson 1994)

No presente artigo nos restringimos ao segundo âmbito, isto é, o das paráfrases para piano sobre óperas italianas, especificamente aquelas compostas sobre as de Vincenzo Bellini. Procuramos identificar e aplicar possíveis procedimentos analíticos especialmente adequados a este repertório específico de Liszt e que sejam diretamente proveitosos às práticas interpretativas.

## 2. Intertextualidade

Considerando-se que esse repertório das paráfrases operísticas compostas por Liszt carrega sempre em si uma referência direta a uma obra exterior (as óperas originais) e também um conteúdo narrativo (a história, o drama das obras originais), pareceu-nos pertinente aplicar dois referenciais teóricos já consolidados na Musicologia, visando-se, assim, propor um modelo analítico: (1) a intertextualidade e (2) a narratividade.

O termo *intertextualidade* abrange todo o âmbito de possíveis relações de semelhança entre textos distintos, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos. Denota, portanto, uma abordagem de um dado texto não enquanto entidade independente, mas sim como resposta a outros textos preexistentes. Esta visão, dirigida originalmente a obras literárias, foi transposta para o campo da música por volta dos anos 80 do século XX e autores diversos procuraram propor diferentes categorias de intertextualidade estritamente musical. Utilizamos como referência principalmente quatro desses autores: Straus, Barrenechea, Corrado e López Cano.

Em *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, J. N. Straus (1990) faz uma abordagem da música do século XX considerando-a enquanto obras estilisticamente progressistas mas permeadas por sonoridades, formas e gestos musicais tradicionais. Apresenta, então, uma lista de oito estratégias que teriam sido utilizadas pelos compositores do século XX para a releitura do passado: (1) motivação, (2) generalização, (3) marginalização, (4) centralização, (5) compressão, (6) fragmentação, (7) neutralização e (8) simetrização.

No artigo *A intertextualidade musical como fenômeno*, Barbosa e Barrenechea (2003) discutem qual seria o processo analítico adequado para se estudar a

influência musical e demonstrar a intertextualidade em música. Propõem, então, sete categorias de intertextualidade musical: (1) entidades orgânicas elementares, (2) extrato, (3) idiomática, (4) paráfrase, (5) estilo, (6) paródia e (7) reinvenção.

Em *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*, O. Corrado (1992) identifica três grandes categorias de intertextualidade musical: (1) citação de materiais geradores ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*); (2) citação estilística, falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.); e (3) citação textual: incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente. Nesse último caso, haveria: (i) a auto-citação (aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas), (ii) a transcrição criativa (elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente), (iii) o empréstimo temático (utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de caráter original) e (iv) a citação com intenção referencial (utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura, com fins autobiográfico ou de homenagem a outros compositores, a um passado sancionado ou citação de hinos nacionais ou religiosos) (Corrado 1992, p. 34–40).

Em *Música e intertextualidad*, López Cano (2007) identifica cinco categorias de intertextualidade: (1) a referência, em um dado momento de uma obra musical, a uma outra obra concreta do próprio compositor ou de outro; (2) a paródia, entendida como o uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica, mas apenas como ponto de partida para uma nova composição; (3) a transformação de um original, entendida como a revisão, o arranjo ou uma versão que um compositor faz de uma obra alheia; (4) as tópicas, isto é, a referência feita em uma obra a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, mas não a uma obra específica; e (5) a alusão, referência vaga a um estilo geral de um compositor ou a um tipo de música específico (López Cano 2007, p. 31–36).

Apesar de não haver ainda um consenso quanto à nomenclatura e mesmo quanto à amplitude dessas distintas classes de relação intertextual, de nossa parte pareceu-nos oportuno revisitar esses quatro autores e propor uma sistematização

das categorias por eles propostas tendo por linha diretriz os diferentes níveis estruturais a que se aplicam dentro da forma musical: o nível do simples motivo (nível *micro*), o das frases e temas musicais (nível *médio*) e o das grandes seções ou movimentos (nível *macro*) (Tab. 1).

	<b>MICRO ESCALA</b> <i>Motivos, semifrases e frases</i>	<b>MÉDIA ESCALA</b> <i>Períodos, sentenças e seções</i>	<b>MACRO ESCALA</b> <i>Obra completa ou movimentos individuais</i>
Straus	- Motivização - Generalização	-	-
Barrenechea	- Entidades orgânicas elementares - Extrato - Paráfrase	- Extrato - Paráfrase	- Paródia - Reinvenção
Corrado	- Citação com intenção referencial - Citação de materiais geradores	- Auto-citação - Empréstimo temático - Citação com intenção referencial	- Citação de esquemas formais - Transcrição criativa
López Cano	- Citação - Paródia	- Citação - Paródia	- Transformação de um original

**Tabela 1:** categorias de intertextualidade musical nos três níveis formais

Sob o ponto de vista da performance musical, esse tipo de abordagem intertextual auxilia no processo de compreensão das obras quanto à identidade dos diferentes temas musicais encontrados ao longo das paráfrases de Liszt, respondendo-se a questões como: são temas musicais próprios de Bellini? Ocorrem como citações literais ou como livres recriações por parte de Liszt? Mantém o caráter, a tonalidade, a estrutura rítmica e formal dos temas, tais como encontrados nas óperas originais?

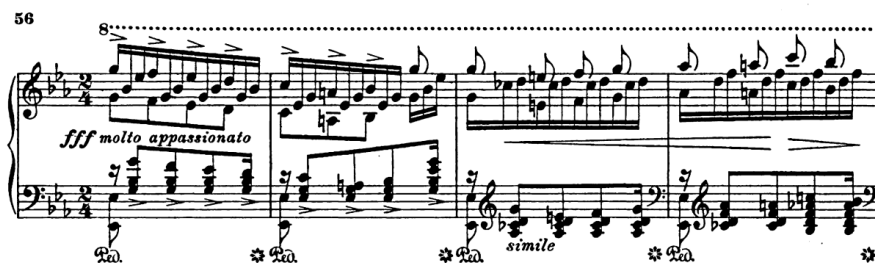
### 3. Os tipos de tema em Liszt

Por um lado, portanto, a intertextualidade fornece uma ferramenta analítica útil para o estabelecimento da relação entre as obras pianísticas de Liszt e as óperas originais de Bellini – ou demais compositores – que lhe emprestaram os temas. Por outro lado há ainda a questão da *narratividade*, pela qual o texto musical é abordado não tanto sob o ponto de vista da identidade temática de suas

diferentes partes, mas sim quanto ao sentido semântico geral atribuído à concatenação linear dessas partes.

Para esse tipo de abordagem na obra pianística de Liszt uma referência fundamental continua sendo, sem dúvida, a obra *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, de Marta Grabócz (1986). A autora identifica doze tipos diferentes de temas empregados por Liszt em suas obras pianísticas, sendo cada um deles associado a um determinado conteúdo semântico.

O primeiro tipo de tema identificado por Grabócz é o *appassionato* (1986, p. 32–34), já presente em Beethoven, mas que em Liszt estará diretamente relacionado aos avanços mecânicos na fabricação dos pianos, abrindo a possibilidade de um novo virtuosismo técnico. O elemento mais característico desse tipo de tema será a textura musical em até quatro camadas, distintas em termos de registro, movimento, ritmo e densidade, além da melodia distribuída em acordes amplos, tal como ocorre, por exemplo, em *Wilde Jagd* (Ex. 1).



Exemplo 1: Estudo Transcendental nº 8, *Wilde Jagd* (Liszt 1911a)

O segundo tipo de tema é o *scherzo* (1986, p. 35–38), caracterizado pelo caráter jocoso e *leggiero*, geralmente por meio de melodias diatônicas em forma de danças ou por meio de ágeis figurações de acompanhamento (escalas cromáticas, trilos etc.) como em *Feux follets* (Ex. 2). O terceiro tipo é o tradicional da *Marcha*, com seu característico caráter militar em tempo quaternário e melodias bem marcadas ritmicamente, tal como se encontra, por exemplo, no *Großes Konzert-Solo* com a típica figuração no baixo representando o rufar de tambores (Ex. 3).

A quarta tipologia de tema corresponde a uma das tópicas musicais mais frequentes na música ocidental, a *pastoral*. Segundo Monelle (2006, p. 185), trata-se de um dos mais antigos gêneros literários e culturais, já encontrado na poesia de Hesíodo (século VIII a.C.) até a de Verlaine (1844–1896). No caso específico da

música, tem-se o tema pastoril desde as *pastourelles* dos trovadores medievais até canções de Debussy, passando-se pelos madrigais e óperas antigas, além do movimento arcadiano e romântico de culto à natureza. O mesmo autor aponta, entre os procedimentos concretos utilizados pelos compositores ao longo de diferentes épocas três significantes pastorais: (1) os instrumentos característicos, (2) o ritmo da siciliana e (3) a simplicidade rural.



Exemplo 2: Estudo Transcendental nº 5, *Feux follets* (Liszt 1911a)



Exemplo 3: *Großes Konzert-Solo* (Liszt 1924)

Na linguagem pianística de Liszt o caráter pastoril é representado, segundo Grabócz (1986, p. 39–41, por elementos como perfis melódicos em ritmo calmo e na forma de um amplo arco, pulsação rítmica regular, modo maior e acompanhamento de impressão flutuante e contínua. Sobre *Au lac de Wallenstadt* (Fig. 4), por exemplo, há um registro de Marie d’Agoult (1805–1876), que viveu com Liszt entre 1835–39, explicitando o caráter pastoril da peça: “As margens do lago de Wallenstadt retiveram-nos por longo tempo. Franz compôs para mim uma harmonia melancólica, imitando o suspiro das ondas e a cadência dos remadores, que nunca consigo ouvir sem chorar” (Ex. 4).

Exemplo 4: *Au lac de Wallenstadt* (Liszt 1916a)

O quinto tipo de tema é o *religioso* (Grabócz 1986, p. 41–43), musicalmente caracterizado por elementos como a melodia cantante, diatônica, em modo maior e com estilo harmônico coral. Muitas vezes esse tipo de tema também fica claramente associado a uma temática espiritual pelo título ou pelo programa da música como em *St. François d'Assise* (Ex. 5). O sexto tipo é o de *temática folclórica*, que é sobretudo a citação de motivos ou cantos e ritmos característicos de determinadas nações, tais como músicas pastorais ou canções napolitanas (*ibid.* p. 43). Exemplo desse tipo de tema pode ser encontrado em *Pastorale* (Ex. 6), com sua figuração do baixo e desenhos melódicos remetendo a tópicos da música tradicional europeia.

Exemplo 5: *St François d'Assise: la prédication aux oiseaux* (Liszt 1927)

Exemplo 6: *Pastorale* (Liszt 1916a)

O sétimo tipo de tema identificado por Grabócz (1986, p. 44–46) em Liszt é o chamado *heróico*, que consiste basicamente em fórmulas musicais tais como um *cantus firmus* ritmizado para exprimir um gesto ou um motivo inicial que assinala o início de um movimento, servindo ambos como ponto de partida para variações seguintes. Alguns autores apontam também determinados caracteres específicos de tais tipos de melodias, tais como o *combativo*, o *patético* e também uma associação com *gestos*. É o caso do tema inicial de *La Chapelle de Guillaume Tell* (Ex. 7).



Exemplo 7: *La Chapelle de Guillaume Tell* (Liszt 1916a)

O oitavo, o nono e o décimo tipos temáticos de Grabócz (1986, p. 46–54) são interligados, tais como três espécies de um mesmo gênero. Trata-se do '*bel canto*' *cantante* (oitavo tipo), do '*bel canto*' *parlante* (nono tipo) e do *lamentoso* (décimo tipo). A primeira dessas três categorias designa um tipo de construção formal regular que remete à construção estrófica padrão com quatro versos, típica das árias de óperas italianas no século XIX. No tema principal de *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Ex. 8), por exemplo, identifica-se essa forma tradicional de uma unidade temática construída a partir de quatro frases (4+4+4+6), construção análoga às estrofes poéticas de quatro versos.

A segunda categoria, por sua vez, remete às linhas melódicas mais irregulares e livres, assim como a um tipo de perfil melódico mais próximo de gestos declamatórios típicos da tradição operística ítalo-francesa romântica, tal como na introdução do *Sonetto 104 del Petrarca* (Ex. 9). A terceira dessas categorias, enfim, designa um tipo de melodia também característica da tradição operística do *bel canto*: o lamento. Ordinariamente, é representado musicalmente por meio de progressões melódicas de perfil descendente, em grau conjunto e explorando cromatismos e dissonâncias, tal como ocorre no estudo *Il Lamento* (Ex. 10).



Exemplo 8: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Grabócz 1986, p. 47)

Exemplo 9: *Sonetto 104 del Petrarca* (Liszt 1916b)

Exemplo 10: *Il lamento* (Grabócz 1986, p. 54)

O décimo primeiro tipo de tema é o *retórico*, em que Liszt, seguindo modelos oriundos tanto da ópera como de obras instrumentais de Beethoven, transpõe para a linguagem pianística um tipo de construção musical claramente *parlante* (Grabócz 1986, p. 54–56), muitas vezes em típico formato de recitativo e,

em alguns casos, associando expressamente um determinado texto ao perfil melódico, tal como em *Lyon* (Fig. 11) ou em algumas obras pianísticas de caráter religioso, nas quais Liszt indica a melodia religiosa original que é citada. (Ex. 11).

O décimo segundo e último tipo de tema, enfim, é um grupo amplo que abrange as fórmulas musicais por meio das quais Liszt oferecia uma *imagem musical* de um objeto indicado no próprio título da obra ou por meio de associações visuais e miméticas, tais como sinos, tempestade, fontes d'água etc. (Grabócz 1986, p. 32). Em *Les cloches de Genève* (Ex. 12), por exemplo, há a referência à sonoridade típica dos sinos nos arpejos iniciais que depois se tornam a figuração do acompanhamento à melodia principal.



Exemplo 11: *Lyon* (Grabócz 1986, p. 55)



Exemplo 12: *Les cloches de Genève* (Liszt 1916a)

Na Tab. 2 apresentamos uma síntese dos doze tipos temáticos apontados por Grabócz.

No estudo de Grabócz há ainda uma série de desenvolvimentos teóricos e analíticos acerca da relação entre categorias semânticas e elementos de forma musical. A autora aborda o repertório de Liszt exclusivamente original e pianístico (*Années de Pélerinage, Sonata, Baladas etc.*), e não suas transcrições ou paráfrases, ainda que várias obras por ela analisadas apresentem certas associações extra-musicais mais ou menos explícitas em razão sobretudo dos títulos. Assim sendo, nesse repertório não-vocal e não-programático a relação

entre forma e narratividade é investigada dentro da própria estrutura musical. Em nossa pesquisa, contudo, o foco são as transcrições operísticas, nas quais a narratividade e mesmo o eventual significado de determinados temas musicais que Liszt emprega já são previamente conhecidos em razão da associação com as óperas originais.

TIPO	CARACTERÍSTICAS GERAIS
1. <i>Appassionato</i>	Acordes, vários registros e camadas, ritmo marcado
2. <i>Scherzo</i>	<i>Giocoso, leggero</i> , melodia diatônica dançante
3. Marcha	Ritmo bem marcado, notas pontuadas, associação a instrumentos de caráter militar
4. Pastoral	Modo maior, pulso regular, acompanhamento 'flutuante', ritmo calmo, arco amplo
5. Religioso	Melodia cantante, diatônica, modo maior, harmonia coral
6. Folclórico	Citações de música regional
7. Heróico	<i>Grandioso, eroico e maestoso</i>
8. <i>Bel canto</i> cantante	Melodia das óperas italianas românticas: Estilo de ária vocal em 4 linhas de construção estrófica fechada
9. <i>Bel canto</i> parlante	Melodia das grandes óperas ítalo-francesas românticas: Estilo de ária declamatória e gestual com acompanhamento instrumental expressivo
10. Lamentoso	Caráter lagrimoso, perfis melódicos descendentes e cromáticos
11. Retórico	Recitativo instrumental, referência a um texto musicado
12. Imagem musical	Elementos associativo-simbólicos

**Tabela 2:** tipologias de temas musicais em Liszt (Cf. Grabócz 1986, p. 32–57)

A partir disso pareceu-nos mais oportuno, também em razão do viés analítico dirigido à performance, assimilar de Grabócz as doze categorias temáticas, mas considerar para a concatenação geral dos temas e para o fio condutor da narratividade um modelo mais simples do que a abordagem apresentada pela autora, que traz para o âmbito da análise formal uma série de elementos da semântica, tais como as categorias de *sema*, *classema* e *isotopia*.

#### 4. Proposta de um modelo analítico

Tendo-se sistematizado as diferentes categorias de *intertextualidade musical* segundo três níveis formais (Tab. 1) e os *doze tipos de temas musicais* em Liszt identificados por Grabócz (Tab. 2), restou ainda a necessidade de uma estrutura geral que permitisse associar os elementos formais das obras musicais com as

etapas da narração original das óperas. E tal pareceu-nos ser as *três fases* pelas quais toda narrativa passa:

Claude Brémont sugere que toda narrativa passa por três fases: (1) a virtualidade, definida como a situação que cria a possibilidade de um evento ou de uma ação; (2) a passagem à ação ou à não ação; (3) a finalização da ação, ou seja, seu sucesso ou seu fracasso. Essas fases correspondem igualmente a três momentos do desenvolvimento de uma forma musical, como identificados pelo musicólogo russo Boris Asafiev: *initium*, *motus* e *terminus* (Tarasti 2013, p. 54–55).

No artigo *A música como arte narrativa*, Tarasti reconhece a narração como “a transformação de um objeto ou de um estado em outro, produzida num certo espaço de tempo” (2013, p. 49) e daí, portanto, a narratividade ser algo intrínseco à música. Com efeito, sendo uma arte que se desenvolve no tempo, uma obra musical revela sempre ao ouvinte a impressão de que algo está acontecendo. No caso específico da música programática de Liszt, tais como seus poemas sinfônicos, Tarasti aponta que a narrativa ocorre independentemente do texto verbal e realiza-se por meio das *funções atribuídas aos temas musicais*. Em suma, haveria uma identificação na música de Liszt dos temas individuais com um *herói mítico* e as variações ou transformações dos temas ao longo das obras (modulações, diferentes cores orquestrais etc.) refletiriam os diferentes *eventos e vicissitudes na vida ou na jornada do herói* (*ibid.*, p. 50–56).

Concepção semelhante, associando o desenvolvimento narrativo em uma obra musical com as transformações melódicas harmônicas etc., encontra-se também em Robinson e Hatten (2012). Tais autores propõe a ideia de *persona*, que seria um agente fictício ou virtual, cujas emoções estariam sendo expressas ao longo dos diversos eventos musicais: temas, pausas, modulações, transições etc. Do ponto de vista do ouvinte, haveria uma certa associação mental entre os eventos estritamente musicais ouvidos e realidades humanas em nível emocional. De fato, na medida em que, por exemplo, uma melodia ou uma harmonia pode *envolver outra, interrompê-la, neutralizá-la, subvertê-la, retirar-se dela* etc., tudo isso poderia ser facilmente associado em nossa imaginação a possíveis ações vividas por um protagonista fictício. (Cf. Robinson; Hatten 2012, p. 83–85)

Também Rosen em *The Romantic Generation* aborda uma das grandes paráfrases operísticas de Liszt, *Réminiscences de Don Juan* (sobre a Ópera *Don Giovanni* de Mozart), sob o viés da narratividade. Diz o autor que nas grandes fantasias de Liszt são justapostas diferentes partes das óperas originais de tal

forma que trazem um novo significado, “enquanto o senso dramático original dos números individuais e seus lugares dentro da ópera nunca são perdidos de vista.” (1995, p. 528, tradução nossa) A partir disso, Rosen propõe uma leitura da referida fantasia de Liszt sob o ponto de vista não apenas da identificação dos temas originais, mas também de como a justaposição deles, a ordem em que são apresentados e as diferentes transformações pelas quais passam, apontam para um significado simbólico-narrativo que é mais fruto original de Liszt do que simples apropriação da obra de Mozart.

A partir dessas diferentes premissas teóricas, chegamos à proposição de um quadro analítico que nos pareceu ser um instrumento útil para uma melhor compreensão da estrutura formal das grandes fantasias de Liszt sobre temas de ópera e, assim, também favorecer o trabalho interpretativo, uma vez que fornece importantes informações acerca dos temas originais e da linha narrativa inerente às obras. Esse modelo analítico consiste em analisar as paráfrases de Liszt segundo seis critérios:

(1) *Divisão formal*. Trata-se basicamente da análise musical tradicional, procurando-se reconhecer motivos, frases, temas etc. segundo categorizações melódico-harmônicas e, assim, identificar as grandes seções que compõem a obra.

(2) *Tipo temático*. Trata-se de reconhecer nos temas da obra em questão de Liszt a tipologia específica a que pertencem em nível semântico, considerando-se para tanto as doze categorias propostas por Grabócz. A partir de tal abordagem, passa-se do nível meramente formal para o âmbito da narratividade, em que os temas musicais são vistos enquanto expressões ou representações de uma determinada jornada de um personagem mítico.

(3) *Obra original*. Trata-se de comparar o conteúdo musical das obras de Liszt com as óperas originais que lhe serviram de ponto de partida e, assim, reconhecer quais temas são de fato empregados.

(4) *Tipo de intertexto*. Trata-se de identificar qual o grau de literalidade com que Liszt utiliza o material original das óperas: citação literal, paródia, transcrição criativa, empréstimo temático etc. Assim, procura-se compreender em que nível se dá a apropriação por parte de Liszt do conteúdo original das óperas e, ao mesmo tempo, também reconhecer o grau de inventividade com que se realiza a transposição à linguagem pianística de um tipo de música eminentemente vocal e orquestral.

(5) *Núcleo dramático*. Trata-se de estabelecer o nexos entre a estrutura formal identificada na obra de Liszt e o acontecimento narrativo-dramático que corresponde aos temas originais correspondentes na ópera em questão. Dessa forma, a obra de Liszt é vista como uma transposição pianística de eventos e emoções cujos sentidos são explicitamente identificados dentro do contexto das óperas originais.

(6) *Fase narrativa*. Como última etapa, trata-se de sistematizar a análise formal, intertextual e temática dentro de um discurso narrativo mais amplo em que necessariamente estão presentes as três fases de (1) virtualidade, (2) passagem à ação (ou à não ação) e (3) finalização da ação (sucesso ou fracasso).

E assim procuramos chegar a um primeiro modelo analítico (Tab. 3) que fosse adequado a esse tipo de repertório e que resultasse em informações úteis à performance, tais como: distinção entre seções temáticas e de transição, caráter emotivo dos diferentes temas e a estrutura formal em conexão com a narrativa original e com o núcleo dramático original das óperas.

<i>Paráfrase em si</i>		<i>Relação com Ópera original</i>			<i>Narratividade</i>
1	2	3	4	5	6
DIVISÃO FORMAL	TIPO TEMÁTICO	TIPO DE INTERTEXTO	OBRA ORIGINAL	NÚCLEO DRAMÁTICO	FASE NARRATIVA
<i>Identificação das seções que estruturam a paráfrase</i>	<i>Identificação da tipologia dos temas e seus contextos semânticos</i>	<i>Identificação do grau de literalidade na apropriação dos temas</i>	<i>Identificação dos temas musicais na ópera original</i>	<i>Identificação dos eventos na ópera original correspondentes aos temas</i>	<i>Estruturação dos temas segundo: (1) virtualidade (2) ação (3) finalização</i>

**Tabela 3:** parâmetros para análise das paráfrases

## 5. Estudo de caso: *La Sonnambula*

A ópera *La Sonnambula*, composta pelo italiano Vincenzo Bellini (1801–1835), foi estreada em 6 de março de 1831 no Teatro Carcano em Milão, tendo como cantores dos papéis principais a soprano Giuditta Pasta (1797–1865) e o tenor Giovanni Battista Rubini (1794–1854), célebres na época. Trata-se de uma ópera que foi recebida pelo público com enorme entusiasmo e que se manteve

desde então sempre presente na programação das grandes casas de ópera, mesmo nos períodos em que decaía o interesse pelo *bel canto* italiano.<sup>3</sup>

O libreto de *La Sonnambula*, como também de outras óperas de sucesso compostas por Bellini, ficou a cargo de Felice Romani (1788–1865), na época um dos mais qualificados e renomados libretistas italianos. O enredo foi tirado de um balé de Eugène Scribe (1791–1861) chamado *L'arrivèe d'un Nouveau Seigneur*, apresentado no Ópera de Paris em 1827.

A ação da Ópera se passa em uma vila suíça no início do século XIX. Amina (soprano), filha adotiva de Teresa (*mezzo-soprano*), dona do moinho da vila, comemora seu noivado com Elvino (tenor), um jovem e rico fazendeiro da região. Durante os festejos, chega ao povoado um misterioso estrangeiro, que é, na verdade, o Conde Rodolfo (baixo), retornando à terra de sua infância depois de muitos anos. O Conde hospeda-se naquela noite na hospedaria do local de propriedade de Lisa (soprano), interessada em casar-se com Elvino. Amina é sonâmbula e justamente naquela noite perambula na vila chegando até o quarto em que o Conde está hospedado. Vendo a moça em sonambulismo, o Conde discretamente se retira, mas a presença dela no quarto é descoberta por Lisa e revelada a Elvino. Amina acorda, não consegue explicar sua presença no quarto do Conde e Elvino rompe o noivado com ela, imaginando ter sido traído. O Conde posteriormente procura explicar o que ocorreu, mas os habitantes da vila ignoram o que é sonambulismo e não acreditam nele. Amina surge, então, novamente andando sonâmbula sobre uma velha ponte do moinho e a verdade se torna evidente a todos. Amina desperta, reconcilia-se com Elvino e a Ópera termina com nova festa no vilarejo pelo casamento dos dois.

Baseada mais em um simples mal-entendido do que propriamente em argumentos de cunho dramático, como ocorriam em muitos libretos da época (assassinatos, traições, rixas familiares e políticas, falsas identidades etc.), *La Sonnambula* sempre fascinou o público sobretudo pela pura beleza de suas linhas melódicas, pelo tom pastoril que a permeia e pelo esplendor vocal exigido dos cantores solistas. Tal é o caso especialmente do papel principal de Amina, que historicamente foi interpretado por grandes sopranos como Luisa Tetrazzini

---

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui ao final do século XIX e às primeiras décadas do século XX, quando o interesse estético dos compositores de ópera e do público em geral distanciava-se da antiga tradição “belcantista” e alinhava-se ao estilo mais dramático das últimas óperas de Verdi, ao Verismo italiano em geral ou à ópera alemã de Wagner.

(1871–1940), Amelita Galli-Curci (1882–1963), Toti dal Monte (1893–1975), Lily Pons (1898–1976), Renata Scottò (1934), Maria Callas (1923–1977), Anna Moffo (1932–2006) ou Joan Sutherland (1926–2010).

O sucesso de *La Sonnambula* no século XIX também se manifesta no repertório para piano na época, por meio de várias transcrições ou fantasias virtuosísticas que exploram temas famosos da ópera. A título de exemplo, pode-se citar as fantasias ou variações compostas por grandes nomes da técnica pianística como Sigismund Thalberg (1812–1871), Henri Herz (1803–1888), Jozef Wieniawski (1837–1912) e o próprio Franz Liszt.

A fantasia de Liszt sobre temas de *La Sonnambula* data de 1839, tendo sido dedicada à Princesa Augusta da Prússia, e posteriormente editada ainda três vezes durante a vida do compositor, em 1842, 1853 e 1874. Foi composta dentro do período entre 1839 e 1847 da vida de Liszt conhecido como *Glanzperiode* ou ainda *Lisztomania*, tempo em que ele se dedicou à carreira de virtuose ao piano, apresentando-se por toda a Europa e tornando-se amplamente admirado por suas habilidades técnicas. Entre 1840 e 42 aproximadamente, Liszt compõe algumas de suas mais importantes fantasias sobre temas de ópera, entre as quais *Norma*, *I Puritani*, *La Sonnambula*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Parisina* e *Don Giovanni*, obras que ordinariamente integravam o próprio repertório que Liszt apresentava em seus recitais da época.<sup>4</sup>

Essa fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula*, intitulada oficialmente de *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra Somnambula de Bellini*, é dividida claramente em três seções ou movimentos: (1) *Allegro moderato*, (2) *Andante con molto sentimento* e (3) *Tempo giusto*, com uma coda *Più animato*.<sup>5</sup> Da ópera de Bellini são empregados cinco temas distintos:

1) Coro “*Osservate l'uscio è aperto*”, Ato 1. Momento em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo, que ali está passando a noite, e descobrem ali a presença de Amina (Ex. 13).

---

<sup>4</sup> Cf. Watson 1994, p. 163–183.

<sup>5</sup> Para maiores detalhes analíticos dessa fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* cf. Chung 2014.

(reprimendo le risa)  
È biz-zarra l'av-ven-tu-ra, è biz-zarra, è biz-zarra. U-na  
*con brío*  
È biz-zarra l'av-ven-tu-ra, è biz-zarra, è biz-zarra. U-na  
30  
*con brío*

Exemplo 13: Coro *Osservate l'uscio è aperto*, Ato 1 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

2) Ária de Elvino, “*Tutto è sciolto ...*”, Ato 2. Momento em que Elvino expressa sua tristeza pelo fim do noivado com Amina em razão da suposta infidelidade dela (Ex. 14).

ELVINO  
- cor. Tut-to è sciol-to: pid per me, per me non v'ha con-for-to. Il mio  
*p*

Exemplo 14a: Ária *Tutto è sciolto* (parte 1), Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

*legato sempre*  
(amaramente)  
19 Pa-sci il guarlo e appa-ga l'al-ma dell'ec-ces-so, del- l'ec-ces-so de' miei  
*pp*

Exemplo 14b: Ária *Tutto è sciolto* (parte 2), Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

3) Cabaleta<sup>6</sup> de Elvino, “*Ah! Perchè non posso odiarti*”, Ato 2. Momento em que Elvino diz que não consegue esquecer Amina (Ex. 15).

<sup>6</sup> Cabaleta é o nome dado à segunda seção, tradicionalmente em andamento rápido, nas árias de óperas clássicas e românticas italianas. Na primeira metade do século XIX estabelece-se com

ELV. (si presenta ad Amina vivamente commosso)  
Ah! perchè non pos.so o -  
-diar - ti, in.fedel, com'io vor - re - il! Ah! del tutto an.cor non se - i can - cel.

Exemplo 15: Ária *Ah! Perchè non posso odiarti*, Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

4) Cabaleta de Amina, “*Ah! non giunge uman pensiero*”, Ato 2 (cena final da Ópera). Momento em que Amina e Elvino se reconciliam e em que ela expressa sua grande alegria (Ex. 16).

5) Melodia principal (“*Voglio il cielo che il duol ch’io sento ...*”) do Quinteto “*D’un pensiero e d’un accento*”, Ato 1 (cena final). Momento em que Elvino vê Amina despertando no quarto do Conde e rompe o noivado com ela (Ex. 17).

A apropriação que Liszt faz do Coro “*Osservate l’uscio è aperto*” na primeira seção de sua fantasia é, em termos de intertextualidade musical, uma *citação com intenção referencial*, ou seja, ele insere o tema original de Bellini de forma íntegra e claramente reconhecível, mantendo a estrutura rítmica e melódica características, ainda que com transposição harmônica (de Ré maior no original para Ré $\flat$  maior). Liszt realiza um procedimento mais próximo da pura transcrição, ao manter inclusive o efeito do *staccato* de violas, violoncelos e contrabaixos (mão esquerda no piano); e a melodia principal nos violinos (mão direita no piano). Quanto à tipologia temática, trata-se aqui claramente da

---

Rossini um formato padrão para as cenas de ópera italiana: recitativo (monólogo ou diálogos entre personagens), ária lenta (expressão lírica de algum sentimento), *tempo di mezzo* (trecho de transição com novos diálogos, eventos ou participação de coro) e cabaleta (expressão de alguma resolução da trama por meio de música vibrante e intensa que encerrava a cena de forma brilhante).

*marcha*, com seu ritmo quaternário bem marcado pelos baixos e as notas pontuadas características (Ex. 18).

AMINA

Ah! non giun - ge u - man pen - sie - ro..... al con - ten - to ond'io son

*p* *legerissimo*

A

pie - na: a'miei sen - si io credo appe - na;..... tu m'af - fi - da,o..... mio te -

Exemplo 16: Ária *Ah! non giunge uman pensiero*, Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

cor.

Vogliail cie - lo, voglia il ciel che il mio tor - men - to tu pro - var,..... tu provar non deb - ba ma - il

Exemplo 17: Quinteto *D'un pensiero e d'un accento*, Ato 1 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

*p* *sempre*

Exemplo 18: Coro *Osservate l'uscio è aperto* na *Fantasia* de Liszt (1982)

Em termos narrativos, tem-se aqui a fase da *virtualidade*, isto é, da situação inicial que cria a possibilidade de uma ação. Liszt inicia sua fantasia justamente com o tema musical que, na ópera original de Bellini, corresponde ao momento

em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo. Lá descobrem Amina dormindo e Elvino pensa ter sido traído por ela. Ainda que na obra original a situação se apresente como levemente cômica, trata-se sem dúvida do momento que, dentro do arco dramático geral, configura o evento fundamental que gera a separação do casal protagonista.

Na segunda seção de sua fantasia, Liszt emprega inicialmente o tema de “*Tutto è sciolto*”, primeira parte da ária do personagem Elvino, praticamente transcrevendo o material original de Bellini, ainda que com nova transposição harmônica (de Lá menor no original para Si $\flat$  menor). Há novamente, portanto, uma *citação com intenção referencial*. Nesse primeiro momento o tipo temático é claramente o do ‘*bel canto*’ *cantante*, em que se utiliza a divisão métrica em quatro versos, característica do libreto e da música de árias italianas, e o estilo melódico caracteristicamente expressivo, *legato* e em graus conjuntos. Também identificamos o estilo *appassionato*, pela expansão da textura pianística por meio sobretudo da melodia em oitavas (Ex. 19).

Em seguida, Liszt utiliza o segundo tema da ária de Elvino, “*Pasci il guardo*”, tratado agora de forma mais livre, que classificamos como um *empréstimo temático* ou como uma *paródia*, com acompanhamentos e modulações que dão ao tema um caráter mais expressivo e lírico, distinto do acompanhamento orquestral marcado e do aspecto mais incisivo do original belliniano. Em termos de tipologia temática, Liszt mantém o ‘*bel canto*’ *cantante* e o *appassionato*, principalmente pelo emprego do famoso efeito de três mãos: (1) um baixo na mão esquerda, (2) uma melodia no registro médio do piano, geralmente alternada entre os polegares das duas mãos e (3) figuras ornamentais (arpejos, escalas, trilos etc.) no registro agudo do instrumento com a mão direita. (Exs. 20 e 21).

Quanto ao aspecto narrativo, essa segunda seção da fantasia de Liszt apropria-se dos temas da ária do personagem Elvino, momento este em que ele lamenta a suposta infidelidade de sua noiva, Amina. Inicialmente sozinho e, em seguida, dirigindo-se a ela mesma e expressando sua indignação. É a fase da *passagem à ação*, no caso ao rompimento formal do noivado recém celebrado na história original. O grande desenvolvimento que Liszt dá ao segundo tema, *Pasci il guardo*, aponta para a importância central que tem esse momento dramático da ópera de Bellini na estruturação geral da fantasia pianística em questão.

**Andante con molto sentimento**  
*il Canto f ed espress. assai*

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo marking 'Andante con molto sentimento' and the performance instruction 'il Canto f ed espress. assai'. The second system features a 'rallent.' marking. The third system is marked 'con passione'. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Exemplo 19: Ária *Tutto è sciolto* na *Fantasia* de Liszt (1982)

**ritenuto il tempo**  
*con intimissimo sentimento*

*dolciss.*

*una corda*

*sempre legato*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo marking 'ritenuto il tempo' and the performance instruction 'con intimissimo sentimento'. The second system features a 'dolciss.' marking. The third system is marked 'una corda'. The fourth system is marked 'sempre legato'. The score is written in a key signature of two sharps and a common time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Exemplo 20: Ária *Pasci il guardo* na *Fantasia* de Liszt, 1ª vez (Liszt 1982)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes the instruction 'ten.' above the treble staff and 'il Canto espressivo ed appassionato assai' below the bass staff. The second system also includes 'ten.' above the treble staff and 'l'accompagnamento in tempo e semplice' below the bass staff. Both systems feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings like 'ff' and 'marcatiss.'.

Exemplo 21: Ária *Pasci il guardo* na *Fantasia* de Liszt, 2ª vez, efeito de três mãos (Liszt 1982)

A terceira parte da fantasia de Liszt apresenta uma nova *citação com intenção referencial* tanto da famosa cabaleta de Amina, *Ah! non giunge* (Ex. 22), como também da cabaleta de Elvino, *Ah! perché non posso odiarti*. Também há trechos que podem ser considerados como uma *transcrição criativa*, sobretudo pela sobreposição simultânea que, em dois trechos distintos, Liszt realiza com os dois temas (Ex. 23). A tonalidade original de  $Sib$  maior é aqui transposta, para os dois temas, para  $Mib$  maior.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'Tempo giusto' and the dynamics include 'ff con anima' and 'marcatiss.'. The score contains complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with various dynamic markings and articulation symbols.

Exemplo 22: Cabaleta *Ah! non giunge* na *Fantasia* de Liszt (1982)

**Exemplo 23:** Sobreposição simultânea dos temas das duas cabaletas na *Fantasia* de Liszt (1982)

Esse tipo de alteração de tonalidade é comum nas paráfrases pianísticas, pois muitas vezes o brilhantismo sonoro almejado ou a exploração de diferentes efeitos de textura ao piano conduziam os pianistas-compositores a adaptações acerca das tonalidades originais dos temas de ópera. Além disso, as grandes fantasias de Liszt apontam também para um certo *percurso tonal* bastante lógico diretamente ligado ao teor narrativo das obras. No caso presente da fantasia sobre a *Sonnambula*, Liszt coloca a primeira seção em Ré $\flat$  maior (fase inicial, *virtualidade*); na segunda seção (fase intermediária, *passagem à ação*, estado lamentoso do personagem) passa para a relativa menor, Si $\flat$  menor, com modulações para Lá maior/Ré menor; e, enfim, na terceira e última seção (fase da *finalização*, sucesso, reconciliação do casal protagonista), chega a Mi $\flat$  maior.

A coda final, *Più animato* (Ex. 24), irá ainda apresentar o tema *Voglia in cielo*, que pertence na verdade ao Quinteto no final do Ato 1, mas que, sendo uma melodia conduzida principalmente pelo personagem Elvino, parece ser aqui usada por Liszt sob um duplo aspecto: (1) em termos estritamente musicais, trata-se de um tema com grande riqueza harmônica, intensidade dramática e tonalidade maior; (2) em termos narrativos, parece indicar a centralidade da jornada de Elvino para a estruturação da obra.

Em termos de tipologia temática, a terceira seção da fantasia de Liszt apresenta claramente o estilo *marcha* na configuração melódica e rítmica típica das duas cabaletas utilizadas; e o *appassionato*, tanto no desenvolvimento que é dado a esses temas, como sobretudo no trecho da *coda* final, em que o tema de

*Voglia il cielo* é apresentado duas vezes com ampla exploração dos diferentes registros do piano.

Exemplo 24: Coda com tema de *Voglia il cielo* na *Fantasia* de Liszt (1982)

Na Tab. 4 apresentamos uma síntese da análise proposta para a fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini. Em termos narrativos se observa que a jornada virtual se centra em torno do personagem Elvino (tenor): (1) *virtualidade* em torno do coro correspondente à cena central em que o personagem se vê traído; (2) *passagem à ação* pelo rompimento do noivado e estado de tristeza; e (3) *finalização* pela restauração da união com a noiva e celebração do matrimônio. Em termos musicais, a conexão com a ópera original e as tipologias temáticas apontam para o caráter de cada uma das três seções: *marcha* e tema coral na primeira seção; estilo *bel canto* e *appassionato* na segunda seção; e *marcha/appassionato* na terceira seção e *coda*. Em termos puramente técnicos e interpretativos, essa leitura da obra aponta para cinco diretrizes ligadas diretamente à performance da obra:

1. Atenção que deve ser dada à precisão rítmica, às articulações (*legato*, *non legato* e *staccato*) e às dinâmicas *piano* da primeira seção;
2. Emprego do *rubato*, do *legato* e necessidade de qualidade *cantabile* nas melodias principais da segunda seção;
3. Caráter brilhante, incisivo e festivo nos dois temas da terceira seção, com a atenção a ser dada à distinção deles nos trechos em que são simultaneamente sobrepostos;

4. Identificação dos cinco temas principais e das três grandes seções, levando-se à compreensão de quais são os trechos de *transição*, a serem executados como tais, isto é, como preparações para mudanças de dinâmica, andamento, tonalidades e caráter;
5. *Coda* final com caráter de finalização *positiva*, simbolizando o *sucesso* em uma hipotética jornada, apontando para dinâmicas *forte* e grande vigor rítmico.

DIVISÃO FORMAL	TIPO TEMÁTICO	OBRA ORIGINAL	TIPO DE INTERTEXTO	NÚCLEO DRAMÁTICO	FASE NARRATIVA
Parte 1 <i>Allegro moderato</i> c. 1–120	Marcha	Coro “Osservate l’uscio è aperto”, Ato 1	Citação com intenção referencial	Momento em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo, que ali está passando a noite. Descobrem que Amina, sonâmbula, está lá dormindo. Elvino, seu noivo, pensa ter sido traído por ela.	<i>Virtualidade</i> , situação que cria a possibilidade de um evento ou de uma ação
Parte 2, <i>Andante con molto sentimento</i> c. 121–185	<i>Bel canto</i> cantante	Ária (parte 1) de Elvino: “Tutto è sciolto”, Ato 2	Citação com intenção referencial	Momento em que Elvino lamenta a suposta infidelidade de sua noiva, Amina. Inicialmente sozinho e, em seguida, dirigindo-se a ela mesma e expressando sua indignação.	<i>Passagem à ação ou à não ação</i>
	<i>Bel canto</i> Cantante	Ária (parte 2) de Elvino: “Pasci il guardo”, Ato 2	Empréstimo temático		
Parte 3, <i>Tempo giusto</i> c. 186–296	<i>Appassionato</i>	Ária de Amina: “Ah! non giunge”, Ato 2	Citação com intenção referencial	Momento em que Amina desperta do sonambulismo, reconcilia-se com Elvino e expressa seu renovado júbilo	<i>Finalização da ação: sucesso ou fracasso</i>
	Marcha	Ária de Elvino: “Ah! perchè non posso odiarti”, Ato 2	Transcrição criativa	Momento em que Elvino expressa sua indignação diante de Amina, mas reconhece que ainda continua amando-a	
Coda, <i>Più animato</i> c. 297–333	<i>Appassionato</i>	“Voglia il cielo”, do Quinteto final do Ato 1	Citação com intenção referencial  Transcrição criativa	Momento em que Elvino chega à hospedaria e depara-se com Amina despertando do sono no quarto em que estava hospedado o Conde Rodolfo. Elvino pensa ter sido traído por ela.	

**Tabela 4:** considerações analíticas a partir da fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini

## 6. Conclusões

A partir das diferentes categorias de intertextualidade musical, das doze tipologias de temas nas obras pianísticas de Liszt segundo Grabócz e das três fases fundamentais da narrativa, procuramos estabelecer um primeiro modelo analítico que servisse à melhor compreensão da estruturação formal e narrativa das grandes paráfrases de Liszt sobre temas de ópera. Aplicando-se tais parâmetros teóricos ao caso específico da fantasia sobre *La Sonnambula* de Bellini, apresentou-se um primeiro estudo de caso que mostrasse as possíveis conclusões em termos da relação forma musical/narratividade. Por conseguinte, chegou-se a determinados apontamentos que servissem sobretudo como ferramenta aos intérpretes no sentido de exercerem sua criatividade artística sobre bases mais sólidas no que se refere ao entendimento de como Liszt se apropriava dos temas originais das óperas.

De nossa parte, parece-nos ser um modelo aplicável facilmente às grandes fantasias de Liszt, tais como *Norma*, *I Puritani* e *Don Giovanni*, podendo ser útil a uma avaliação musicológica que valorize os procedimentos compositivos originais de Liszt e afaste-se da postura típica do início do século XX em que as paráfrases pianísticas eram simplesmente consideradas como um repertório secundário ou irrelevante. Trata-se, pelo contrário, no caso específico das obras de Liszt, de um dos grandes exemplares de como a narratividade e a intertextualidade encontram-se como fios condutores da forma musical em uma obra pianística, expressando muitas vezes uma estreita analogia com o que será característico no caráter programático dos grandes poemas sinfônicos de Liszt.

## Referências

1. Barbosa, Lucas de Paula; Barrenechea, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 8, p. 125–136, jul/dez. 2003.
2. Bergonso, Melissa; Teixeira, Thiago Praça. *O 'bel canto' de Bellini: guia para cantores e correpetidores*. Curitiba: Instituto de Música Claritas Pulchri, 2022.
3. Chung, Migeun. 2014. *Form and pianistic texture in the operatic fantasies based on 'la Sonnambula' and 'Der Freischütz' of Franz Liszt and Julian Fontana: a*

- comparison of compositional approach. 130 f. Tese (Doutorado em Música) – University of North Texas, Denton.
4. Corrado, Omar. 1992. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: Corrado, O; Kreichman, R.; Malachevsky, J. (Ed.). *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, p. 33–51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
  5. Grabócz, Márta. 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA.
  6. Larue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.
  7. López-Cano, Ruben. 2007. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. México, n. 104, p. 30–36.
  8. Monelle, Raymond. 2006. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
  9. Robinson, Jenefer; Hatten, Robert S. 2012. Emotions in Music. *Music Theory Spectrum*, v. 34, n. 2, p. 71–106.
  10. Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
  11. Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
  12. Teixeira, Thiago Praça. 2019. *A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864–1920): estilo e intertextualidade*. 445 f. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
  13. Teixeira, Thiago Praça. 2018. *Estética musical em Santo Tomás de Aquino*. Curitiba: Appris.
  14. Tarasti, Eero. 2013. A música como arte narrativa. In: Chueke, Zelia (Org. e trad.). *Leitura, escuta e interpretação*, p. 49–79. Curitiba: Ed. UFPR.
  15. Watson, Derek. 1994. *Liszt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
  16. White, John D. 1994. *Comprehensive Musical Analysis*. London: Scarecrow Press, Inc.

### Partituras

17. Bellini, Vincenzo. S.d. [1831]. *La Sonnambula*. Milan: G. Ricordi.
18. Liszt, Franz. 1916a [1858]. *Années de pèlerinage: Première année (Suisse)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
19. \_\_\_\_\_. 1916b [1858]. *Années de pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
20. \_\_\_\_\_. 1911a [1852]. *Études d'exécution transcendante*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
21. \_\_\_\_\_. 1924 [1851]. *Großes Konzert-Solo*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
22. \_\_\_\_\_. 1982. *Piano Transcriptions from French and Italian Operas*. New York: Dover.
23. \_\_\_\_\_. 1927 [1865]. *St François d'Assise: la prédication aux oiseaux*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
24. \_\_\_\_\_. 1911b [1849]. *Trois grandes études de concert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

## A pesquisa em processos de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios

*Research in Collaborative Creative Processes and Compositional Creativity in Brazil: Scenario and Challenges*

**Guilherme Bertissolo**

**Paulo Pitta**

**Lisa Mascarenhas**

**Alex Marques**

*Universidade Federal da Bahia*

**Resumo:** Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa sobre colaboração e a criatividade composicional nos trabalhos publicados no Brasil entre 2015 a 2020, a partir de temas relacionados ao nosso campo de estudo: 1) colaboração entre compositor e performer; 2) composicionalidade e pesquisa artística/performativa; e 3) performatividade nos processos criativos. Se por um lado, buscamos entender o campo da pesquisa em colaboração, também ensejamos uma revisão do campo da pesquisa artística, das teorias do compor e da performatividade na criatividade composicional. A metodologia consistiu na consulta às bases de dados dos periódicos e eventos, levantamento dos artigos em cada tema e a análise do material encontrado. A partir do escrutínio do material encontrado, propusemos três categorias de análise para os artigos: 1) relatos sobre os processos criativos; 2) esforços de teoria e articulação teoria/prática no processo colaborativo; 3) implicações pedagógicas. Apresentamos os dados da produção e realizamos uma breve discussão à luz dos estudos contemporâneos dos atos composicionais e da criatividade cognitiva.

**Palavras-chave:** Processos criativos. Colaboração. Atos composicionais. Criatividade cognitiva.

**Abstract:** This paper presents the results of a research about collaboration and compositional creativity in the papers published in Brazil between 2015 and 2020, based on subjects related to our field: 1) collaboration between composer and performer; 2) compositionality and artistic/performative research; 3) performativity in creative processes. On the one hand, we aim to understand the research field of collaboration, on the other, we aim to propose a review about artistic research, theories of composition, and performativity of compositional creativity. The methodology consisted in a research on databases of journals and events, selection of papers, and analysis of the findings. Based on the analysis of the selected papers,



we proposed three categories: 1) reports of creative processes; 2) theory efforts; 3) pedagogical implications. Finally, we present the data and propose a discussion based on contemporary studies of compositional acts and creative cognition.

**Keywords:** creative processes. Collaboration. Compositional acts. Creative cognition.

\* \* \*

## 1. Introdução: o contexto da pesquisa em criação musical e colaboração

Em 1985, John Sloboda alertou que “existe um vasto corpo de literatura sobre composições musicais”, mas que “a maioria delas lida com o produto da composição e não o processo”, comumente “preocupada mais com as relações musicais evidentes no produto acabado do que na história psicológica momento-a-momento da gênese de um tema ou passagem” (Sloboda 1985, p. 102)<sup>1</sup>.

Desde então, o cenário da pesquisa em música se transformou, por um lado, pelo crescente interesse no estudo da criatividade por uma ampla gama de áreas do saber, e por outro, pelo vertiginoso avanço das pesquisas em cognição musical que se valeram das contribuições das neurociências. Entretanto, a tendência apontada por Sloboda permaneceu predominante nos trabalhos em processos criativos, sem mudanças significativas por pelo menos 20 anos (Bogunovic 2019, p. 106).

Mais recentemente, entretanto, os problemas nas abordagens tradicionais em processos criativos foram delineados a partir de uma confluência interdisciplinar, que se valeu sobretudo dos avanços dos estudos da criatividade e da cognição musical. Em 2006, o volume *Criatividade Musical*, organizado por Irène Deliège e Geraint A. Wiggins, trouxe à tona o estado da arte nesta discussão, a partir das contribuições de uma plêiade de autores/as, incluindo uma instigante conversa entre Deliège e Jonathan Harvey. É no prelúdio deste livro que Deliège e Richelle (2006, p. 3 – grifo nosso) alertaram que “é preferível falar de comportamento criativo ou *atos*, ao invés de criatividade”.

O crescente interesse nos atos composicionais, buscando compreender os comportamentos envolvidos no processo criativo, responde a esta problematização. Em 2012, o volume *O Ato da Composição Musical*, organizado

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são nossas.

por Dave Collins, apresenta novas contribuições para o campo de estudo, mais uma vez a partir de múltiplos agentes, desta vez focado no campo da composição musical. Collins alerta que o estudo sobre os atos e pensamentos no processo criativo representam uma flagrante escassez na literatura musical. Ele assevera que “pouca atenção tem sido dada a essa forma particular de criatividade musical, de forma diversa do que diretamente através de narrativas e anedotas biográficas e autobiográficas, ou indiretamente através de abordagens analíticas e teóricas” (Collins 2012, p. xix).

Collins chama a atenção para duas problemáticas na pesquisa atual em processos criativos em composição. Por um lado, há uma concentração nos relatos de experiência de compositores e de compositores/*performers*, no caso dos processos colaborativos. Mas como nos alertara Deliège e Richelle (2006, p. 2), “nós sabemos os limites da introspecção, e que os relatos subjetivos não nos contam toda a história”. Como sabemos, a própria dimensão da consciência impõe limites ao discernimento das dimensões envolvidas nos processos criativos (Bertissolo 2020; Nagy 2017; Nogueira 2016a; Wiggins 2012; Sloboda 1985).

Por outro lado, ao invés de pensarmos modelos residentes para o entendimento da nossa experiência com a música<sup>2</sup>, nossos esforços de teoria têm buscado importar abordagens analíticas e/ou teóricas de outras áreas. Bertissolo (2010) abordou essa questão ao analisar os trabalhos apresentados e publicados nos Congressos da ANPPOM de 2007 a 2009, considerando a profusão de textos de análise musical na área de composição e a necessidade de reconhecimento da composição como campo de estudo. Tendo este estudo como ponto de partida, Gras (2020) aprofundou esse debate no período de 2015 a 2019, salientando a mesma problemática apresentada à época do artigo original:

De acordo com a revisão feita aos textos dos anais da ANPPOM dos últimos anos, e de acordo com as inquietações apontadas, destaca-se que, na grande maioria, os textos se compõem quase exclusivamente de uma descrição de procedimentos técnicos versando, principalmente, sobre o gerenciamento das alturas via algum tipo de abstração matemática. Em alguns textos, estes

---

<sup>2</sup> Marcos Nogueira ressalta que apenas “na virada dos anos 1980 para os 1990 que a musicologia passou a enfrentar, sistematicamente, o desafio de desenvolver modelos teóricos ‘residentes’”, aqueles que revelam e se apoiam “em experiências específicas e mesmo exclusivas da nossa interação com a música” (Nogueira 2016b, p. 92). Entretanto, ainda avançamos pouco neste sentido, como problematizam Schiavio e Benedek (2020) e Brandt (2021).

mesmos procedimentos são estendidos para o tratamento das durações e raramente se fala de algum outro parâmetro. Em qualquer um dos casos, não há menção alguma em relação à problemática das preferências, ou de qualquer caráter poético, o que poderia levar a uma discussão sobre as decisões estéticas ou ideológicas (Gras 2020, p. 6).

Algumas das possíveis respostas têm sido oferecidas pelas contribuições da criatividade cognitiva nos processos de criação (Bogunovic 2019). Como sabemos há algum tempo, grande parte dos nossos mecanismos de memória são implícitos (Snyder 2000), e como o próprio Sloboda (1985) já alertara, os processos criativos possuem uma dimensão inconsciente (Wiggins 2012; Bertissolo 2020). As dimensões individuais dos processos são também articuladas com as dimensões sociais e culturais (Brown; Dillon 2012).

Neste sentido, a criatividade nos processos de composição envolve diversas dimensões que mobilizam conhecimentos implícitos, tácitos, e que são culturalmente compartilhados, levando-se em conta uma concepção estendida da mente e sua indissociabilidade com o corpo e o ambiente (Schyff et al 2018). Portanto, é preciso considerar a superação do paradigma da criatividade como um fenômeno individual, dicotomizado entre aquela criatividade cotidiana e uma suposta genialidade em seres extraordinariamente criativos, e entre os universos individuais, sociais/culturais, culturalmente compartilhados. A convergência entre teorias cognitivas e culturais possibilitou uma noção distribuída da criatividade (Glăveanu 2014)<sup>3</sup>. Em música, esta concepção é potencializada nos processos criativos colaborativos (Clarke; Doffman 2017), considerando também as possíveis tensões entre as perspectivas individuais/coletivas e de domínios gerais/específicos (Schiavio; Benedek 2020). Brandt (2021) argumenta que uma possível definição de criatividade no contexto das artes é fortemente específica, problematizando questões como novidade, julgamento e utilidade.

Diante destas provocações, buscamos realizar um estudo de revisão nos trabalhos publicados no Brasil na área de música de 2015 a 2020, ensejando entender como se configura a área atualmente. Qual o tamanho da área de processos criativos em composição e colaboração, considerando a sua dimensão distribuída? A tendência apontada por Collins e delineada pelo campo da

---

<sup>3</sup> Esta concepção distribuída já apresentava sinais nas abordagens mais tradicionais e influentes no campo do estudo da criatividade, tais como Gardner (1988) e Csikszentmihalyi (1996).

pesquisa em criatividade se confirmaria nesta produção? Estaríamos ainda no campo das anedotas biográficas e autobiográficas dos processos criativos ou avançamos para sínteses? Podemos encontrar esforços de teoria? Quais as implicações pedagógicas?

Esta pesquisa ocorre no âmbito do projeto “Composição, cognição e cultura: performatividade e colaboração nos processos criativos em música”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia<sup>4</sup>. Enfocamos nesta pesquisa a colaboração (John-Steiner 2000; Hayden; Windsor 2007; Cardassi; Bertissolo 2020; Cardassi 2020) nos processos criativos em composição musical a partir da imbricação entre composição, cognição e cultura (Bertissolo 2020, 2021a, 2021b). Buscamos reverberar as questões apontadas pela cognição criativa, em uma perspectiva distribuída da criatividade composicional.

Neste sentido, nossa revisão de trabalhos enfocou os temas relacionados ao nosso campo de estudo: 1) colaboração entre compositor e performer; 2) composicionalidade e pesquisa artística/performativa; e 3) performatividade nos processos criativos. Se por um lado, buscamos entender o campo da pesquisa em colaboração, também ensinamos uma revisão do campo da pesquisa artística e teorias do compor e da performatividade na criatividade composicional, ressoando a premissa de Nagy (2017) sobre a interpenetração entre a plasticidade da modalidade cognitiva e a fisicalidade da modalidade performativa da criatividade composicional.

Além desta introdução, este artigo se divide em mais três partes e considerações finais. Na próxima seção, discutiremos a metodologia e as temáticas de pesquisa do nosso estudo de revisão. A seguir, apresentamos os resultados encontrados a partir dos critérios de seleção dos trabalhos, bem como as categorias de análise ensejadas pelo escrutínio da produção encontrada. Na seção 4, apresentamos uma breve discussão sobre os dados em relação à literatura apresentada.

---

<sup>4</sup> Em sua terceira e última etapa, conta com apoio CNPq, FAPESB e UFBA, através dos seus programas de iniciação científica.

## 2. Sobre o campo de pesquisa: metodologia e contextualização

Nosso estudo de revisão dos trabalhos publicados sobre processos criativos e colaboração no Brasil se concentrou nos anos de 2015 a 2020, ensejando entender como se configura a área atualmente. Como mencionamos anteriormente, nossas questões norteadoras se relacionavam com a tendência apontada por Collins (2012): será que os relatos ou anedotas biográficas/autobiográficas seriam a tendência na área? Quais as possíveis categorias de análise para os trabalhos publicados? Haveriam esforços de indissociabilidade entre teorias e práticas, buscando sínteses?

A metodologia consistiu na consulta às bases de dados dos periódicos brasileiros de estratos A e B da CAPES, e eventos das associações de pesquisa da área de música. É importante salientar que evitamos buscas automáticas em motores e/ou portais de periódicos. Acessamos cada volume de cada periódico ou evento no período, buscando termos-chave para cada tema de pesquisa, inclusive levantando possíveis novos conceitos que porventura pudessem se relacionar com o campo de estudo. Ou seja, os termos de pesquisa foram flexíveis, buscando uma diversidade de temáticas afins. Discutimos coletivamente a seleção dos artigos de modo a dirimir possíveis inconsistências nos dados.

O escopo de trabalhos pesquisados foi de um total de 1905 trabalhos em periódicos e 1181 artigos/comunicações em eventos da área<sup>5</sup>. A seguir, realizaremos uma contextualização de cada uma das temáticas pesquisadas, bem como a apresentação dos dados dos artigos selecionados em cada uma delas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Os dados da produção pesquisada, contendo os periódicos e eventos que compuseram a base de dados, suas edições, anos e número total de artigos, estão disponíveis em <https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vS5tjMHUc0qTehFASlhBBidcyeuDRPv6J-cQr4B2cnmRO2umHo1jEqUbmTLTfkZyjOkzo00qAgDnWiu/pubhtml>.

<sup>6</sup> Os artigos selecionados em cada temática, incluindo sua categoria de análise, estão disponíveis em [https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vSmtNEnGTpV4sIKNUM7zEgESgqgucPrkluBILaQsu3\\_mrx4WbJwqZs4SBacjRj\\_U8ZCQi1gWm1EkMn2/pubhtml](https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vSmtNEnGTpV4sIKNUM7zEgESgqgucPrkluBILaQsu3_mrx4WbJwqZs4SBacjRj_U8ZCQi1gWm1EkMn2/pubhtml).

## 2.1 Processos Colaborativos

O plano de trabalho “Composição, cognição e cultura: análise de dados e composição colaborativa”<sup>7</sup> teve como objetivo realizar uma pesquisa bibliográfica para levantamento de dados relacionados a processos colaborativos. Buscamos proporcionar um melhor entendimento e disseminação da relação compositor/*performer*, de modo a aprimorar os processos de composição colaborativa.

Para fins de definição, partimos da proposta de Hayden e Windsor (2007, p. 33), que classificam os processos realizados entre compositores/as e *performers* como diretivos, interativos ou colaborativos. Cardassi e Bertissolo ofereceram uma síntese desta proposta:

1) diretivas: onde o compositor coloca as informações na partitura e não há contato com os músicos; 2) interativa: quando existe relativa interação, onde compositor e *performer* se encontram para discutir trechos que podem ser melhorados, seja em interpretação quanto em notação, e 3) colaborativa; onde os participantes do processo estão abertos a relativizar seus papéis criativos, mostrando-se menos fechados em suas áreas específicas (sem ignorá-las), mas promovendo um processo mais participativo (Cardassi; Bertissolo 2019, p. 4).

Os autores acreditam que “chegar em um nível interativo é muito mais comum e corriqueiro nas artes, já alcançar um nível mais profundo de colaboração é mais raro, requer mais tempo e uma troca mais corajosa entre os participantes” (Cardassi; Bertissolo 2019, p. 4). Em um outro texto mais recente, eles chamam a atenção para o paradoxo da colaboração (Cardassi; Bertissolo 2020, p. 6), conceito proposto por Vera John-Steiner.

Existe um profundo paradoxo na colaboração produtiva. As capacidades de cada indivíduo são aprofundadas enquanto descobrem os benefícios da reciprocidade... para isto é preciso tempo e esforço. Envolve a criação de uma linguagem compartilhada, os prazeres e riscos de um diálogo honesto e a busca por um terreno comum. Em atividades colaborativas nós aprendemos uns com os outros, nós nos envolvemos em apropriação mútua, nós nos vemos através dos olhos dos outros e, com seu apoio, podemos explorar novas partes de nós mesmos. Quando nos juntamos a outros aceitamos seu gesto de confiança e, através de interdependência, alcançamos competência e conexão (John-Steiner 2000, p. 204).

---

<sup>7</sup> Este plano de trabalho foi desenvolvido por Paulo Roberto Pitta da Fonseca Filho, com bolsa CNPq\_IC.

A pianista, compositora e pesquisadora Catarina Domenici (2016), ao considerar que “It takes two to a Tango”, estreita a discussão trazendo à tona três importantes eixos para uma possível definição para a colaboração:

três pontos relevantes para uma definição de colaboração: 1 – performers tem poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2 – a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3 – a oposição epistemológica entre compositor e *performer* é base para a prática colaborativa (Domenici 2016, p. 10).

Diante destas definições, partimos para pesquisa nas bases de dados sobre colaboração, a partir dos seguintes termos-chave: “colaboração”, “processos criativos colaborativos”, “composição colaborativa” e “interação compositor/performer”. Dentro do nosso escopo de artigos selecionados, apenas 73 trabalhos de um total de 3086 abordam os processos criativos colaborativos (Fig. 1).

Colaboração Entre Compositor e Performer

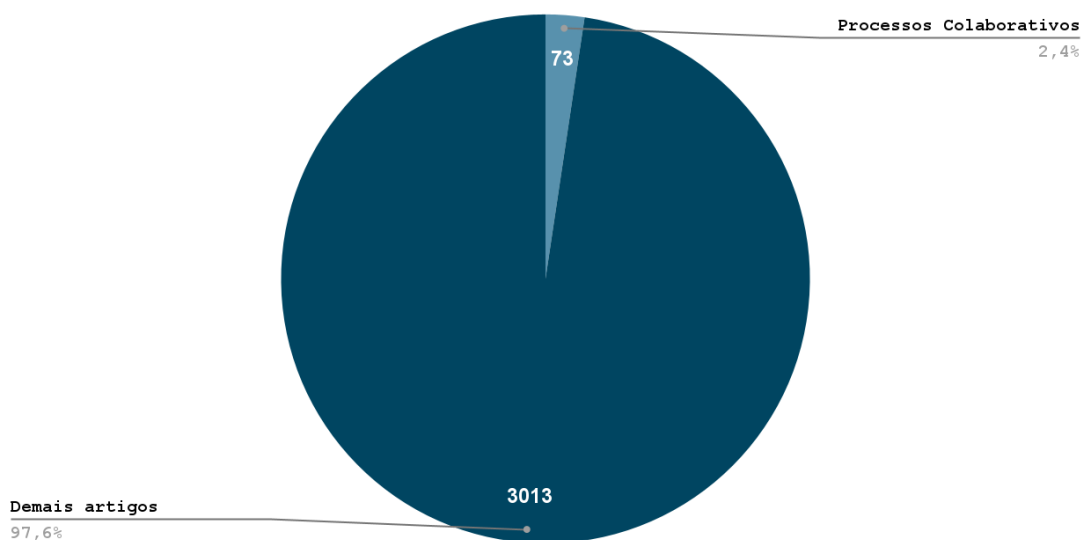


Figura 1: total de artigos selecionados sobre processos colaborativos

## 2.2 Composicionalidade e pesquisa artística/performativa

O plano de trabalho “Composição, cognição e cultura: análise de dados, composicionalidade e pesquisa performativa”<sup>8</sup> ensejou a realização de uma

<sup>8</sup> Este plano de trabalho foi desenvolvido por Lisa Mascarenhas Gusmão, com bolsa FAPESB\_IC.

pesquisa bibliográfica para levantamento de dados relacionados à composicionalidade, teorias do compor, bem como pesquisa artística/performativa. Buscamos aqui proporcionar uma visão das abordagens que consideram a indissociabilidade entre teorias e práticas no campo da composição, oferecendo ao mesmo tempo um panorama da pesquisa artística/performativa e seus desdobramentos nos processos criativos musicais.

A composicionalidade é uma abordagem para o compor, proposta por Paulo Costa Lima (2012, 2014, 2016a, 2019), a partir de cinco vetores: invenção de mundos, criticidade, indissociabilidade de prática e teoria, reciprocidade e campo de escolhas. Em um texto recente, o autor propõe uma síntese pertinente da composicionalidade e seus vetores:

i) quando o compor cria uma obra, um mundo em que essa obra existe, ou talvez, melhor, um mundo tornado possível justamente pela existência dessa obra é também criado (invenção de mundos); ii) relações são assim estabelecidas: entre a obra e o mundo em que existe, e também entre a obra e todos os outros mundos existentes; o ato compositivo é um ato crítico e interpretativo (criticidade); iii) ora, isso não pode ser entendido apropriadamente a partir de categorias autônomas, na verdade, os atos composicionais emergem de um *continuum* não dissociativo de práticas e teorias (indissociabilidade de prática e teoria) — um processo contínuo que conecta escolhas e princípios, decisões e razões para tomá-las, atos e valores; iv) essa fluidez de bordas que caracteriza a atividade e faculdade de invenção (e a imaginação em geral) conduz a uma interpenetração ativa de *designer* e *design*, uma espécie de reciprocidade; v) através dela, o campo de escolhas ativado pelo processo do compor, o jogo entre ideias e atos compositivos, torna-se parte de um contexto mais amplo, o jogo de identidades (Lima 2019, p. 37 – grifos originais).

A composicionalidade reverberou em diversas outras abordagens no Brasil (Lima *et al* 2016; Bertissolo 2021a). Sua formulação responde a uma longa tradição de esforços de teoria realizados na Bahia (Lima 1999; 2019), com contribuições tais como as de Ernst Widmer, Jamily Oliveira, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Ilza Nogueira, entre outros/as.

Buscamos neste plano de trabalho, além das contribuições da composicionalidade, outras abordagens teóricas sobre o “ato composicional” (Collins 2012). É preciso também salientar a importância das discussões epistemológicas e metodológicas que têm sido levadas a cabo no campo das artes nas duas últimas décadas. Não se tratam de abordagens específicas do compor, tampouco da música, mas que representam uma mudança de perspectiva para a

pesquisa, considerando seus métodos e possíveis resultados. Aqui, consideramos duas dessas abordagens influentes que se estabeleceram como horizontes metodológicos de impacto e partiram de manifestos específicos.

O “Manifesto da Pesquisa Performativa” (Haseman 2006; 2015)<sup>9</sup> se relaciona com a composicionalidade, considerando a indissociabilidade entre teorias e práticas:

A “prática” em “pesquisa conduzida-pela-prática” é essencial – não é um extra opcional; é a precondição necessária de envolvimento na pesquisa performativa. É importante notar que, ao usar o termo performativa para definir esse campo de pesquisa, estou buscando ir além da maneira com que “performativa” está sendo usada atualmente na literatura de pesquisa (Haseman 2015, p. 48).

Haseman propõe a abordagem performativa como alternativa para os recortes tradicionais de pesquisa quantitativa e qualitativa, considerando a criação artística como pesquisa, de modo que seus resultados não são necessariamente discursivos, e devem ser assim considerados pelas instituições educacionais e de fomento. López Cano (2015, p. 71) define este processo como homologação.

No Brasil a abordagem performativa encontra maior reverberação no campo das artes cênicas (Fernandes 2018). Em música, Sfoggia, Bertissolo e Cardassi (2020) abordaram as questões da pesquisa performativa e da colaboração, discutindo inclusive um contexto de processo criativo.

A pesquisa artística, por sua vez, é uma denominação genérica para diversas práticas de pesquisa em artes. Entretanto, manifesto *A Virada Artística* (Coessens; Crispin; Douglas 2009) permanece como uma das abordagens mais influentes<sup>10</sup>. O manifesto reverbera diversas das questões que são discutidas neste trabalho, mas cremos que seja necessário salientar a relação com a provocação de Collins, sobre a importação de abordagens analíticas e teóricas:

Para maior eficácia, a pesquisa artística precisa ser articulada em seus próprios termos, e não mediada através dos paradigmas mais dominantes

---

<sup>9</sup> A pesquisa performativa é uma abordagem australiana, onde Haseman atua, que tem exercido bastante influência desde a sua publicação. Apenas a título ilustrativo, este artigo possui [134 citações no Crossref](#), cerca de [1000 citações no Google Scholar](#).

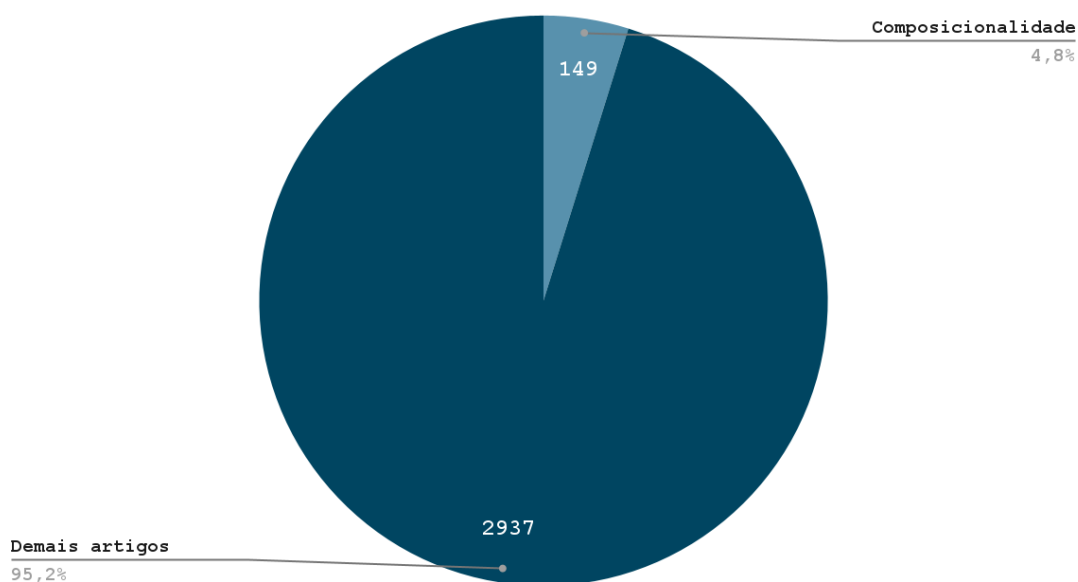
<sup>10</sup> Esta abordagem para a pesquisa artística é de origem belga, também influente sobretudo na Europa. No Brasil, Coessens (2014) integrou o influente *Dossiê Pesquisa Artística* da *Art Research Journal*, publicado em 2014.

da ciência – embora, como vimos, pode-se aprender com estes – e, especialmente, a partir das lições mais recentes que a própria ciência está aprendendo (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 70)<sup>11</sup>.

A pesquisa artística “é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática”. Esta abordagem “propõe caminhos de trabalho distintos para o desenvolvimento e a transformação crítica de um campo profissional específico: a arte” (López Cano 2015, p. 71–72). A abordagem performativa e a pesquisa artística possuem diversas correlações, mas surgem em locais diferentes, estabelecendo diferentes tradições. Não pretendemos aqui um esforço de definição ou de escrutínio das suas similaridades e diferenças, mas buscar a influência destas abordagens na pesquisa em processos criativos no Brasil.

A partir destas ideias, buscamos termos-chave nas bases de dados que se relacionassem com os temas do plano de trabalho: “composicionalidade”, “teorias do compor”, “pesquisa performativa”, “pesquisa artística”, “prática como pesquisa”. O total de artigos selecionados a partir destes termos de busca foi 149, sendo que 75 (50.33%) em periódicos e 74 (49.66%) em eventos (Fig. 2).

#### Composicionalidade, pesquisa artística/performativa



**Figura 2:** Total de artigos selecionados sobre composicionalidade e pesquisa artística/performativa

<sup>11</sup> Esta tradução foi proposta por Coessens (2014, p. 2).

### 2.3 Performatividade nos processos criativos

O plano de trabalho “Composição, cognição e cultura: uma abordagem performativa”<sup>12</sup> teve como foco o viés performativo nos processos criativos, seja pelo ponto de vista do performer nos atos composicionais, seja pelo prisma do compositor que é *performer*, ou ainda nos possíveis desdobramentos da performatividade no contexto da criação musical. Ensejamos analisar de que forma a performatividade, os gestos musicais, o ponto de vista do performer, influenciam no compor, contribuindo um melhor entendimento da relação compositor/*performer*, com uma observação mais ampla sobre o processo colaborativo e para o desenvolvimento dos atos de composição pelo viés distribuído.

Como ponto de partida para esta pesquisa, consideramos a premissa expressa por Nagy (2017, p. 5), que concebe a criatividade musical pela “plasticidade da modalidade cognitiva” e pela “fiscalidade da modalidade performativa”. O autor apresenta uma interessante incursão pelo domínio da criatividade composicional pelo viés da cognição incorporada.

Quando colocada no contexto da criatividade composicional, entretanto, o modelo de cognição criativa implica um tipo particular de intercâmbio entre a conceitualização e a contextualização dos processos criativos, incorporando um senso de conexão entre o ato generativo do som musical imaginado, por exemplo, o ato explanatório da fiscalidade que produz o som (Nagy 2017, p. 17).

Podemos relacionar esta questão da performatividade com a abordagem performativa (Haseman 2006), que foi descrita na seção 2.2, enquanto *ação* no contexto da criação musical. Mas também é preciso acrescentar que a fiscalidade da modalidade performativa encontra eco em uma literatura consistente nas últimas décadas, que se refere à noção de gesto em música (Gritten; King 2006, 2011).

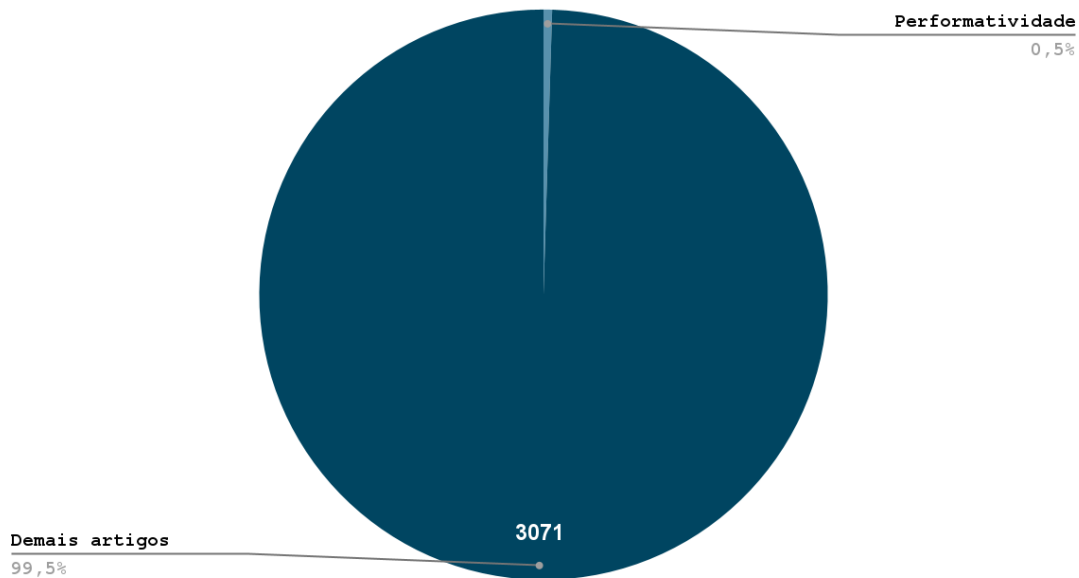
Esta temática de pesquisa nas bases de dados envolveu as dimensões performativas dos processos criativos, mobilizando questões como a importância do gesto musical em suas variadas perspectivas (Bertissolo 2021b), do idiomatismo instrumental e seu impacto na tomada de decisão, a influência da performance no compor, a perspectiva do performer nos atos composicionais. Partindo desse pressuposto, a pesquisa nas bases de dados buscou identificar

---

<sup>12</sup> Este plano de trabalho foi desenvolvido por Alex Cerqueira Marques, com bolsa CNPq\_IC.

temáticas como “performatividade”, “gestos na composição”, “influência da performance no compor”, e/ou “o ponto de vista/perspectiva do performer”. Foram selecionados apenas 15 artigos que abordaram tais temáticas, em um total de 3086 (Fig. 3).

#### Performatividade nos processos criativos



**Figura 3:** total de artigos selecionados sobre performatividade nos processos criativos

### 3. Abordagens Emergentes: as categorias de análise em cada temática pesquisada

A partir da catalogação dos artigos selecionados, partimos para discussão sobre o material encontrado. Inicialmente, organizamos o conteúdo em listas e buscamos correlacionar os tópicos apresentados em cada trabalho. Selecionamos alguns dos artigos para que pudéssemos realizar leituras e discussões coletivas, de modo a aprofundar o entendimento das questões centrais.

Buscamos, desta forma, estabelecer categorias de análise que pudessem traduzir as tendências do campo de estudo, de acordo com as provocações de Collins (2012) delineadas na seção 1, em uma perspectiva distribuída da criatividade, bem como reverberando as ideias da composicionalidade. A partir do escrutínio do material encontrado, propusemos três categorias de análise para

os artigos: 1) relatos sobre os processos criativos; 2) esforços de teoria e articulação teoria/prática; 3) implicações pedagógicas.

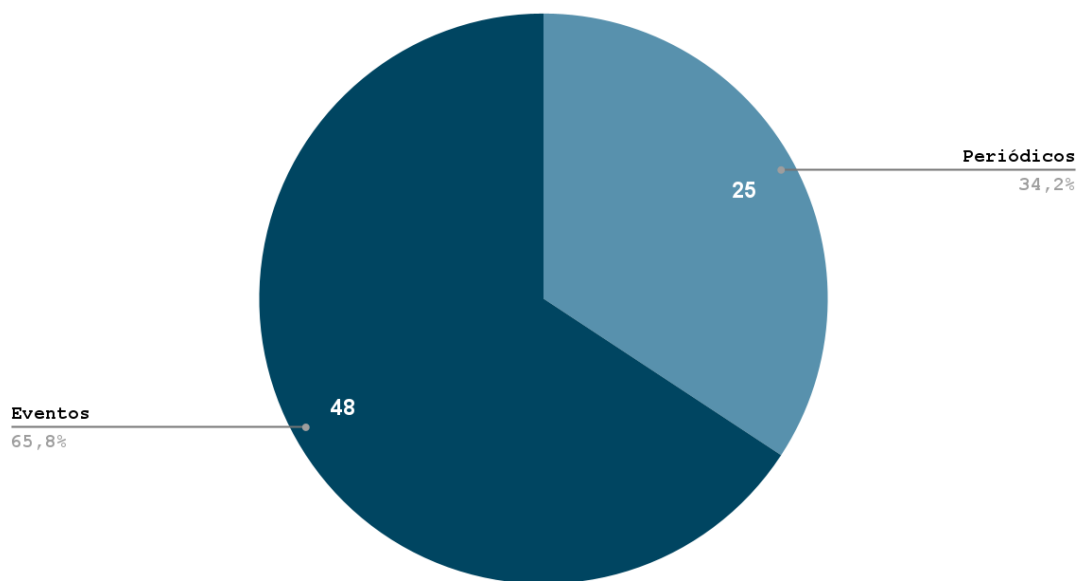
Nos relatos enquadrados os trabalhos que descreviam processos criativos de obras específicas, que buscavam de alguma forma explicar/articular um pensamento em relação a um produto, tendo como base e foco a obra. Os esforços de teoria são aqueles que de alguma forma avançaram para o campo específico da composição, na tentativa de salientar a indissociabilidade entre teorias e práticas, ressoando as premissas da pesquisa artística/performativa. Por fim, buscamos nos trabalhos aqueles que descrevessem ou articulassem implicações pedagógicas, considerando a importâncias dos contextos de ensino.

### 3.1 Categorias: processos colaborativos

Dentro da temática de processos colaborativos, a distribuição dos artigos em eventos e periódicos foi de 25 trabalhos em periódicos (32%) e 48 em eventos (65%), configurando uma predominância dos trabalhos desta natureza em eventos (Fig. 4). Podemos destacar que contribuiu para este resultado a realização dos Simpósios Temáticos “Composição e Performance” e “Composição e Performance: O Fazer Musical em Conjunto”, em duas edições do Congresso da ANPPOM (2018 e 2019). Contribuiu também para o aumento no número de artigos selecionados nesta temática, o volume 33/número 2 da *Revista Brasileira de Música*, de julho a dezembro de 2020, que teve como foco a publicação de um dossiê denominado “Processos Criativos em Performance Musical Colaborativa – Dinâmicas e Perspectivas”.

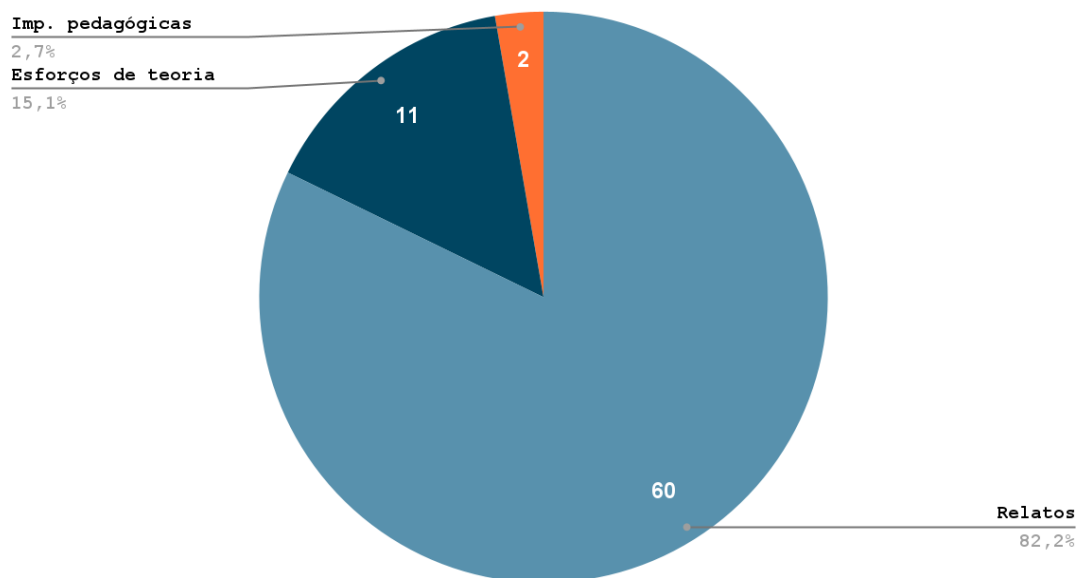
Ao buscar a categorização dos artigos selecionados na temática de colaboração nos processos criativos, encontramos números que confirmam a hipótese de predominância das questões apontadas por Collins (2012). Ao todo, 60 trabalhos (82%) correspondem à categoria 1 (relatos sobre processos criativos), 11 (15%) à categoria 2 (esforços de teoria) e apenas 2 trabalhos (cerca de 3%) à categoria 3 (implicações pedagógicas) (Fig. 5).

### Colaboração em periódicos e eventos



**Figura 4:** Artigos selecionados sobre colaboração em eventos e periódicos

### Colaboração - categorias



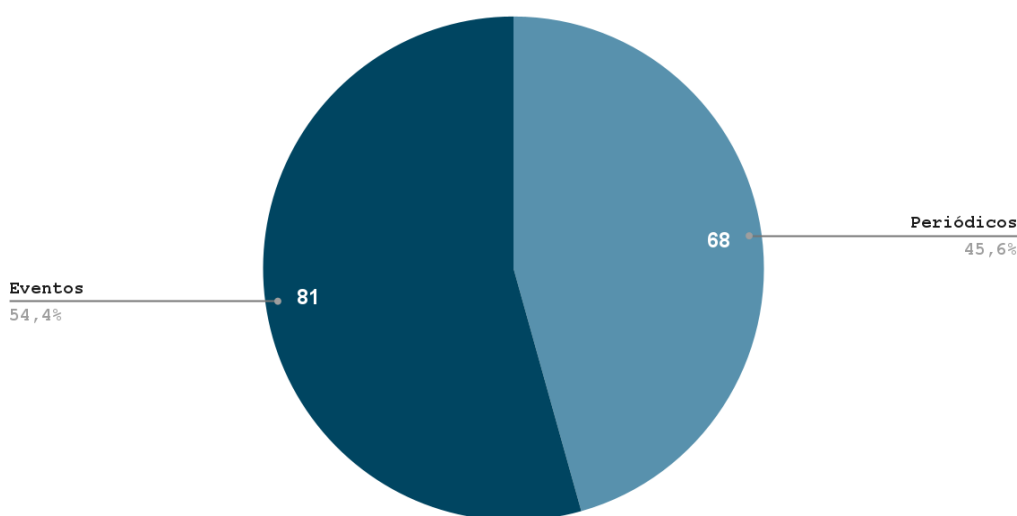
**Figura 5:** categorização dos artigos selecionados sobre colaboração

### 3.2 Categorias: composicionalidade e pesquisa artística/performativa

Em relação à composicionalidade e pesquisa artística/performativa, não houve tendência de concentração em eventos ou periódicos, sendo que 75 trabalhos em periódicos (50.33%) e 74 em eventos (49.66%) (Fig. 6). É importante mencionar o papel desempenhado no Brasil pelo *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, periódico das associações de pesquisa das subáreas artísticas, que aprofundou o debate sobre a pesquisa em artes a partir de 2014, com seus volumes dedicados ao debate contemporâneo do tema. Entretanto, como não se trata de um periódico específico de música, uma vez que também aceita trabalhos de dança, teatro, artes cênicas e artes plásticas, a maior concentração de artigos nesta temática selecionados no escopo de trabalho foi percebida na *Revista Vórtex*, no contexto dos periódicos, e no Congresso da ANPPOM, nos eventos.

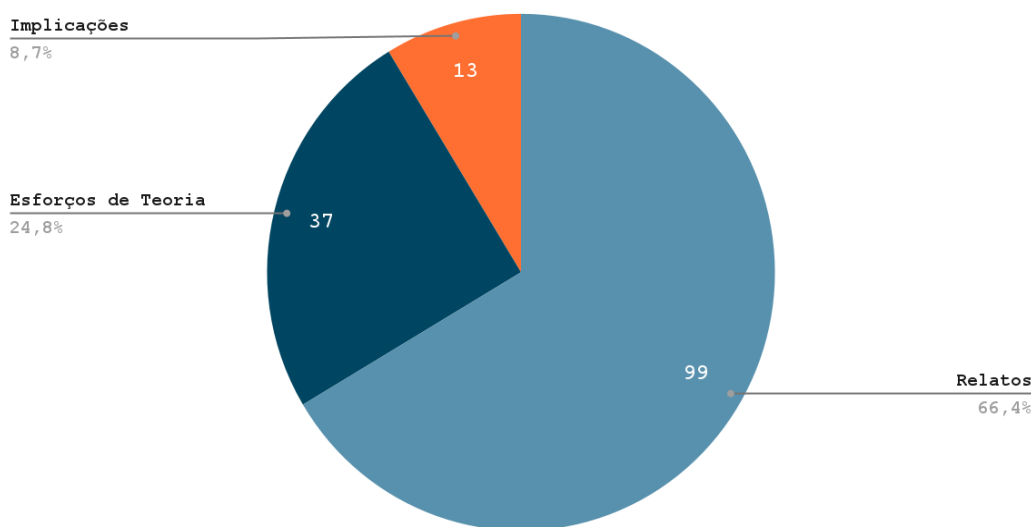
Quanto às categorias de análise em que enquadramos os artigos selecionados, 96 trabalhos são de relatos de processos de criação (64.42%), enquanto 41 representam esforços de teoria (27.51%) e apenas 12 trabalhos possuem implicações pedagógicas (8.05%) (Fig. 7).

Composicionalidade e pesquisa artística/performativa - periódicos e eventos



**Figura 6:** artigos selecionados sobre composicionalidade e pesquisa artística/performativa em eventos e periódicos

### Composicionalidade e Pesquisa artística/performativa - categorias



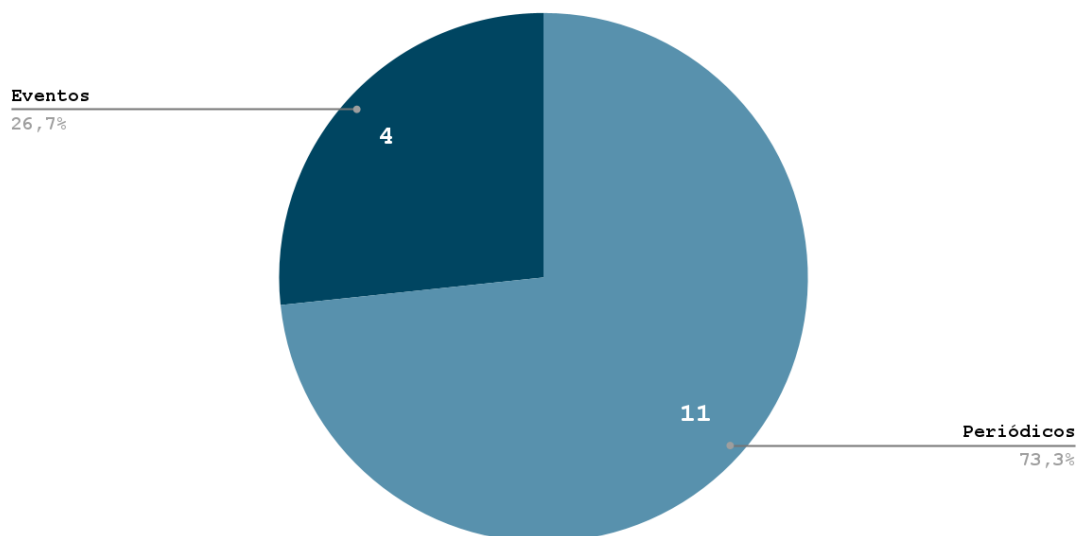
**Figura 7:** categorização dos artigos selecionados sobre composicionalidade e pesquisa artística/performativa

### 3.3 Categorias: performatividade nos processos criativos

Em relação à temática performatividade nos processos criativos, a distribuição em relação aos 15 artigos encontrados em toda a pesquisa foi: 11 trabalhos em periódicos (73,3%) e 4 em eventos (26,6%), configurando uma tendência contrária à colaboração, com uma concentração em periódicos em detrimento dos eventos (Fig. 8). Desses 15 trabalhos, destaca-se a *Revista Vortéx*, que teve uma concentração maior de contribuições – 5 dos 15 artigos selecionados.

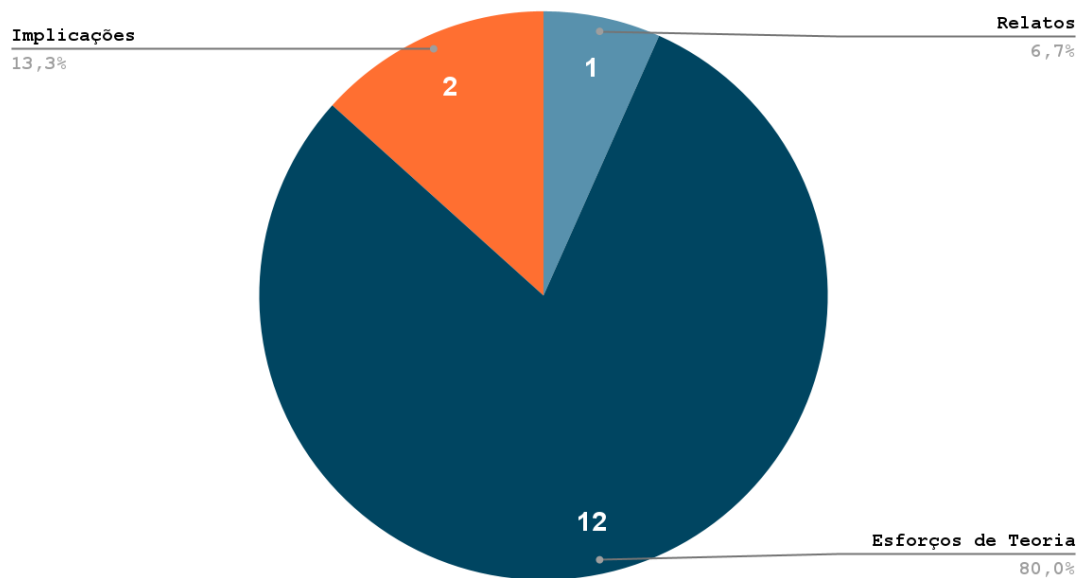
Em relação às categorias de análise (Fig. 9), a distribuição ocorreu da seguinte maneira: 1 trabalho (6,7%) corresponde à categoria 1 (relatos); 12 trabalhos (80%), à categoria 2 (esforços de teoria); e 2 trabalhos na categoria 3 (implicações pedagógicas) (13,3%).

### Performatividade nos processos criativos – periódicos e eventos



**Figura 8:** artigos selecionados sobre composicionalidade e pesquisa artística/performativa em eventos e periódicos

### Performatividade – categorias



**Figura 9:** categorização dos artigos selecionados sobre composicionalidade e pesquisa artística/performativa

#### 4. Discussão

Na análise da produção da área, é possível afirmar que o número de artigos selecionados nas três temáticas corroboram a hipótese de escassez de abordagens nos processos criativos, considerando os percentuais de trabalhos selecionados em relação ao escopo. Trata-se de uma área não hegemônica na pesquisa em música no contexto da nossa base de dados.

A temática “composicionalidade e a pesquisa artística/performativa” teve a maior quantidade de artigos selecionados, 149, ainda assim representando menos de 5% do escopo de trabalhos pesquisados. Em média, foram cerca de 15 trabalhos em periódicos e eventos por ano, o que não representa sequer 1 artigo por edição.

A “performatividade nos processos criativos” teve apenas 15 artigos selecionados. Cremos que as razões para este número tão baixo repousam no fato de estarmos ainda presos a um paradigma antigo de pesquisa de produção de conhecimento em artes, que reforça hierarquias em relação aos papéis de compositores e *performers*, por um lado, e por outro, reforça a primazia da abstração/racionalização em relação à ação. É pouco comum na nossa literatura na área de composição e processos criativos que se enfoque a dimensão performativa, a dimensão da ação.

O paradigma da criatividade cognitiva supera essa tensão entre ação e percepção, principalmente considerando a dimensão incorporada da cognição (Schiavio et al 2020). Nos nossos mecanismos de imaginação e previsão, estas instâncias estão imbricadas (Koelsch; Vuust; Friston 2019). O modelo de Nagy (2017) para a criatividade composicional incorporada busca a superação desta dicotomia, chamando a atenção para a multidimensionalidade da nossa experiência musical nos atos composicionais.

Foi possível notar também uma grande concentração de artigos no campo dos relatos de experiência sobre processos criativos de obras específicas. Aqui é importante salientar que a provocação de Collins, sobre a tendência das narrativas biográficas e/ou autobiográficas nos processos, reverberada pela pesquisa artística/performativa, ainda é predominante. O alerta de Sloboda, sobre o foco no produto, em detrimento da atenção ao campo de escolhas no processo criativo, permanece uma questão a ser superada na área no Brasil. Ou seja, há nos trabalhos analisados uma maior preocupação com a *descrição* das escolhas e de como o *produto final* foi realizado, do que com a reflexão e/ou as

razões (estéticas, técnicas, poéticas, pessoais, políticas) que levaram às escolhas, ou mesmo, sobre escolhas equivocadas ou trajetórias do processo que não estão necessariamente refletidos no produto final. Além disso, é necessário considerar que grande parte das escolhas nos processos criativos levam em conta conhecimentos implícitos, tácitos, inconscientes (Bertissolo 2020; Nagy 2017; Nogueira 2016a; Wiggins 2012; Sloboda 1985), portanto, não são tão facilmente discerníveis e afeitas ao discurso linguístico.

Embora os relatos de experiência de processos colaborativos sejam muito importantes, Deliège e Richelle (2006, p. 2) nos alertaram que eles contam apenas uma parte da história. Entretanto, cremos que seja preciso articular as experiências individuais no contexto de escolhas compartilhadas, em uma perspectiva distribuída da criatividade (Glăveanu 2014; Clarke; Doffman 2017). É necessário superarmos a visão que confina a criatividade composicional na “caixa preta” da individualidade, considerando possíveis sínteses em contextos sociais e culturais dinâmicos entre os diversos agentes envolvidos na experiência musical (Schiavio e Benedek 2020).

Essa mudança de paradigma em relação à criatividade composicional representa uma mudança gradual de foco nos trabalhos recentes, como nas abordagens de Schiavio et al (2020), Nogueira e Bertissolo (2020), Schyff et al (2018), Clarke e Doffman (2017), Nagy (2017), Roels (2016), Impett (2016), Collins (2012) e Brown e Dillon (2012). Estes trabalhos representam uma mudança de perspectiva sobre os atos composicionais, focando nos processos ao invés dos produtos, de modo a conceber a criatividade composicional como um fenômeno distribuído, compartilhado, buscando soluções interdisciplinares para um entendimento mais aprofundado do fenômeno da criatividade cognitiva na composição musical (Bogunovic 2019).

Na composicionalidade (Lima 2012, 2014, 2016a, 2019) esta questão está reverberada na formulação dos circuitos entre teorias e práticas. Esta indissociabilidade manifesta uma possível ontologia das razões para as escolhas. O campo de escolhas engendra a invenção de mundos, orientado pela reciprocidade entre compositor/a e obra, pelo viés interpretativo da criticidade. Rios (2015, p. 17) avança na ideia de uma “reciprocidade radical”, onde estão também envolvidos o ambiente/espço do/a compositor/a e ouvintes, incluindo possíveis *feedbacks* ao longo de linhas. Bertissolo (2021a), ao propor o conceito de *affordance* cultural no contexto das teorias e práticas do compor, pondera que a

reciprocidade seja considerada em uma perspectiva estendida, entendendo que este circuito envolve compositor/a, obra, ambiente, audiência e outros/as compositores/as. Quando compomos, há uma imbricação entre escuta e os atos criativos, de modo que nossas escolhas são contextualizadas pela nossa experiência de escuta, análise de obras e/ou *feedback* de outros/as compositores/as.

Esta visão sobre a dimensão distribuída da criatividade no campo dos processos criativos está relacionada com a busca por uma nova ecologia musical, como formularam Cardassi e Bertissolo:

podemos inferir que o interesse por processos colaborativos baseados em relações humanas, refletem nosso interesse – de compositores e *performers* – em fazer parte de uma nova ecologia musical – onde as relações são horizontais, mais inclusivas e menos elitistas (Cardassi; Bertissolo 2019, p. 4).

Os esforços de teoria, por sua vez, foram mais recorrentes nas temáticas 2 e 3, embora tenham sido predominantes apenas na temática da “performatividade nos processos criativos”. Esta tendência reflete a hipótese da primazia da abstração/racionalização sobre a ação, previamente discutida.

É importante também ressaltar que outra tendência apontada por Collins (2012) ainda predomina no campo, uma vez que muitas questões são discutidas indiretamente através de abordagens analíticas e teóricas importadas de outras áreas. Bertissolo (2010) e Gras (2020) apontaram a tendência de trabalhos analíticos e de predominância das questões técnicas nos textos da área de composição. Como vimos, Coessens, Crispin e Douglas (2009, p. 70) alertaram para essa questão no âmbito da pesquisa artística.

Essa problemática manifesta uma certa tensão entre os modos criar e pesquisar (Lima 2016b), e em última análise entre criatividade e conhecimento. Weisberg (2004) discute esta questão e considera que esta tensão se manifesta na relação entre passado e futuro, entre literatura musical e novidade. Uma visão tradicional – negativa – desta tensão considera que a novidade ocorre quando o/a criador/a se desvencilha do passado. O autor propõe uma visão positiva para a relação entre criatividade e conhecimento: “não pode haver criatividade se o produto não é fortemente enraizado no passado” (Weisberg 2004, p. 244). Ele argumenta que “a relação entre criatividade e conhecimento é muito mais direta do que as teorias da criatividade tipicamente assumem”, já que “alguém só poderá entender o pensamento criativo determinando o conhecimento que o/a

criador/a traz para a situação que ele ou ela está enfrentando” (Weisberg 2004, p. 248). Brandt (2021) problematiza questões como novidade, julgamento e utilidade no contexto das artes, incluindo esta questão da relação entre conhecimento, criação e novidade.

Donin (2015) problematiza a questão da teorização no campo da composição, propondo a auto-análise como alternativa. Esta, para ele, seria um “esboço de teoria”, no sentido de que evitaria a autolegitimação e as tentativas abstratas de generalização. O autor argumenta pela “singularidade artística que emergiu da obra” que “prima sobre toda ambição universal ou coletiva” (Donin 2015, p. 192). Na sua contribuição no *The Act of Musical Composition*, Donin (2012) propõe uma interessante “fertilização cruzada” entre diversos campos da musicologia para tratar da complexidade da tarefa de entender os processos criativos em composição. Após delinear o problema, em grande parte reverberando as considerações de Collins, Donin (2012) descreve algumas incursões que apresentam soluções metodológicas a partir de abordagens interdisciplinares.

Se considerarmos a composicionalidade e seu vetor de indissociabilidade entre teorias e práticas, em perspectiva com a noção de *affordance* cultural (Bertissolo 2021a), bem como a imbricação entre composição, cognição e cultura, e a dimensão inconsciente presente no campo de escolhas da composição, podemos afirmar que não se trata de tentativa abstrata de generalização, mas de razão para escolhas, de busca pela empatia e pela dimensão social e cultural dos atos criativos.

Sob o ponto de vista da colaboração, é preciso mencionar a hipótese de que estejamos diante de uma área relativamente nova no campo dos processos criativos em música. É possível perceber um crescente interesse, que pode ser notado ao nos depararmos com mobilizações de pesquisadores e agentes em torno da temática, nos Simpósios Temáticos da ANPPOM e no Dossiê recente da *Revista Brasileira de Música*, por exemplo, citados na seção 3.2.

Uma outra razão é a nossa tradição de predomínio dos relatos e análises como horizonte metodológico nos nossos programas de pós-graduação e em nossas áreas ligadas aos processos criativos. Cremos que uma nova ecologia cultural e um ambiente cada vez mais colaborativo permitirá uma outra perspectiva do entendimento dos processos criativos. Esta mudança de paradigma em relação à criatividade e aos atos composicionais permitirá a

superação desta problemática, a partir de uma perspectiva interdisciplinar (Bogunovic 2019).

Finalmente, é preciso salientar que as implicações pedagógicas também desempenharam um papel secundário nos textos da área, mostrando que há necessidade de uma maior articulação entre composição e ensino de composição. Ernst Widmer costumava afirmar que compor e ensinar são a mesma coisa (Lima 1999). O contexto da composição e dos processos colaborativos está fortemente ligado às instituições superiores de ensino, de modo que as implicações pedagógicas dos processos criativos devem ser refletidas nos contextos de ensino e aprendizagem, de modo a não desperdiçar experiências. Cardassi e Bertissolo (2020) discutiram o ensino de colaboração entre compositores/as e performers no contexto da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

## 5. Considerações Finais

Neste estudo de revisão, apresentamos um panorama da pesquisa em colaboração e criatividade composicional no Brasil a partir das publicações nos periódicos de estratos A e B e dos eventos das associações de pesquisa da área de música. Os resultados encontrados corroboraram a hipótese de escassez das abordagens no Brasil.

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

Os próximos passos da pesquisa envolverão um mergulho na produção aqui descrita, com vistas a uma análise mais qualitativa, buscando desenvolver as perspectivas 1) dos atos composicionais, 2) culturais e 3) da criatividade cognitiva incorporada, buscando desenvolver a composicionalidade em consonância com uma crescente produção que representa uma mudança paradigmática no campo de estudo – que esperamos ter aqui apresentado.

## Referências

1. Bertissolo, Guilherme. 2013. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.
2. \_\_\_\_\_. 2017. Transversalidade: música e movimento. In: Amorim, Felipe; Zille, José. (org.). *Música, transversalidade – Série Diálogos com o Som*, p. 17–43. Belo Horizonte: EdUEMG.
3. \_\_\_\_\_. 2020. Composition, culture and embodied cognition: consciousness and reciprocity in the field of choices. In: Nogueira, Marcos; Bertissolo, Guilherme. *Composition, cognition, and pedagogy*, p. 231–265. Curitiba: ABCM.
4. \_\_\_\_\_. 2021a. Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. *Revista OPUS*, v. 27, n. 2, p. 1–24.
5. \_\_\_\_\_. 2021b. Forças musicais: composição, cognição e cultura compondo entendimentos. In: Germano; Nayana G.; Rinaldi, Arthur (Org.). *Música, Mente e Cognição: A Pesquisa em Cognição Musical no Brasil*, p. 73–110. Curitiba: ABCM. Disponível em <https://www.abcmus.com/2021/12/05/topicos-em-cognicao-musical-musica-mente-e-cognicao/>.
6. Brandt, Anthony. 2021. Defining Creativity: A View from the Arts. *Creativity Research Journal*, v. 33, n. 2, p. 81–95.
7. Brown, Andrew; Dillon, Steve. 2012. Meaningful engagement with music. In: Collins, Dave (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*, p. 79–109. Hampshire/Burlington: Hashgate.
8. Bogunović, Blanka. 2019. Creative cognition in composing music. *New Sound*, v. 53, n. 1, p. 89–117.
9. Cardassi, Luciane. 2020. Embracing Music Collaboration as Intersubjective, Empathic, Multimodal Creative Experiences. In: Nogueira, Marcos; Bertissolo, Guilherme. *Composition, cognition, and pedagogy*, p. 285–304. Curitiba: ABCM.
10. Cardassi, Luciane; Bertissolo, Guilherme. 2019. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. *Anais da XXIX ANPPOM*, p. 1–9. Pelotas: UFPEL.
11. \_\_\_\_\_. 2020. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 1, p. 1–19.

12. Clarke, Eric; Doffman, Mark. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford: Oxford University Press.
13. Coessens, Kathleen. 2014. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1–20, 11.
14. Coessens, Kathleen; Crispin, Darla; Douglas, Anne. 2009. *The artistic turn: a manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series, 1. Leuven: Leuven University Press
15. Collins, Dave (ed.). 2012. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Hampshire/ Burlington: Hashgate.
16. Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins Publishers.
17. Deliège, Irène; Richelle, Marc. 2006. Prelude: The spectrum of Musical Creativity. In: Deliège, Irène; Wiggins, Geraint (Eds.). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, p. 1–6. New York: Psychology Press.
18. Domenici, Catarina Leite. 2013. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas.
19. Donin, Nicolas. 2012. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation. In: Collins, Dave (ed.). 2012. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, p. 1–26. Hampshire/ Burlington: Hashgate.
20. \_\_\_\_\_. 2015. A autoanálise, uma alternativa à teorização? Traduzido por Michelle Agnes Magalhães. *Revista OPUS*, v. 21, n. 2.
21. Fernandes, Ciane. 2018. *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: EDUFBA.
22. Gardner, Howard. 1988. Creativity: An interdisciplinary perspective, *Creativity Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 8–26.
23. Glăveanu, Vlad Petre. 2014. *Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative individual*. New York: Springer.
24. Gras, Germán. 2020. Problemáticas da pesquisa em composição na ANPPOM de 2015 a 2019: abordagens em processos criativos. In: *Anais do Congresso da ANPPOM*. Manaus: UFAM.

25. Gritten, Anthony; King, Elaine. 2006. *Music and Gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate.
26. \_\_\_\_\_. 2011. *New Perspectives of Music and Gestures*. Hampshire/Burlington: Hashgate.
27. Hayden, Sam; Windsor, Luke. 2007. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge, v. 61, n. 240, p. 28–39.
28. Haseman, Brad. 2006. A manifesto for performative research. *International Australia Incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research", v. 118, p. 98–106.
29. \_\_\_\_\_. 2015. Manifesto para a pesquisa performativa. Tradução de Marcello Amalfi. In: Silva, Charles; Felix, Daina; Silveira, Danilo; Sueyoshi, Humberto; Amalfi, Marcello; Boito, Sofia; Cerasoli Jr, Umberto; Seixas, Victor (Ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC/ECA-USP.
30. Impett, Jonathan. 2016. Making a mark: the psychology of composition. In: Hallam, Susan; Cross, Ian; Thaut, Michael (eds.). *The Oxford Handbook of Music Psychology* (2 ed). Oxford: Oxford University Press.
31. John-Steiner, Vera. 2000. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.
32. Koelsch, Stefan; Vuust, Peter; Friston, Karl. 2019. Predictive Processes and the Peculiar Case of Music. *Trends Cogn Sci*, v. 23, n. 1, p. 63–77.
33. Lima, Paulo. 1999. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE Cultura e Arte Especial.
34. \_\_\_\_\_. 2012. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.
35. \_\_\_\_\_. 2014. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.
36. \_\_\_\_\_. 2016a. *Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória*. Salvador: EDUFBA.
37. \_\_\_\_\_. 2016b. Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites". In: Lima, Paulo (org.) *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: EDUFBA.

38. Lima, Paulo; Bertissolo, Guilherme; Rios Filho, Paulo; Amorim Filho, Pedro. 2016. *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: EDUFBA.
39. Lima, Paulo Costa. 2019. "Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia, In: Nogueira, Ilza; Costa, Valério F. *A experiência musical: perspectivas teóricas*, p. 36–59. Salvador: UFBA.
40. López Cano, Rubén. 2015. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 2, n. 1, p. 69–94.
41. Nagy, Zvonimir. 2017. *Embodiment of Musical Creativity: the Cognitive and Performative Causality of Musical Composition*. New York: Routledge.
42. Nogueira, Marcos. 2016a. A invenção de mundos musicais e a invenção musical de mundos. In: Lima, Paulo (Org.). *Paralaxe: Pesquisa pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*, p. 24–52. Salvador: EDUFBA.
43. \_\_\_\_\_. 2016b. Resposta de orientação musical: uma hipótese para o dispositivo de origem do sentido. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 54–70.
44. Nogueira, Marcos; Bertissolo, Guilherme. 2020. *Composition, cognition, and pedagogy*. Curitiba: ABCM.
45. Roels, Hans. 2016. Comparing the main compositional activities in a study of eight composers. *Musicae Scientiae*, v. 20, n. 3.
46. Schiavio, Andrea; Moran, Nikki; Schyff, Dylan Van Der; Biasutti, Michele; Parncutt, Richard. 2020. Processes and Experiences of Creative Cognition in Seven Western Classical Composers. *Musicae Scientiae*.
47. Schiavio, Andrea, Benedek, Mathias. 2020. Dimensions of Musical Creativity. *Frontiers in neuroscience*, v. 14.
48. Schyff, Dylan van der; Schiavio Andrea; Walton, Ashley; Velardo, Valerio; Chemero, Anthony. 2018. Musical creativity and the embodied mind: Exploring the possibilities of 4E cognition and dynamical systems theory. *Music & Science*, v. 1.
49. Sfoggia, Lia; Bertissolo, Guilherme; Cardassi, Luciane. 2020. Estado de prontidão: pesquisa performativa e colaboração nos processos de criação interartística em "Converse". *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 7, n. 2, p. 1–29.

50. Sloboda, John. A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford.
51. Weisberg, Robert W. 2004. Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories. In: Sternberg, Robert (Ed.). *Handbook of Creativity*, p. 226–250. Cambridge: Cambridge University Press.

## Procedimentos de estilização do folclore na *Suíte n° 2* (Nordestina) de César Guerra-Peixe

*Folklore Stylization Procedures in Suite n° 2 (Nordestina) by César Guerra-Peixe*

Ísis Natali Cardoso

Universidade Estadual de Campinas

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é demonstrar os procedimentos de estilização<sup>1</sup> utilizados por César Guerra-Peixe (1914–1993) na *Suíte n° 2* (1954) para piano. Para isso, consultamos o material de tradição folclórica e popular coletado e publicado por Guerra-Peixe, os procedimentos de estilização utilizados pelo compositor estabelecidos por Randolf Miguel (2006) e textos complementares para a análise e contextualização da obra, como *Maracatus de Recife* (1955), *Melos e Harmonia Acústica*<sup>2</sup> (1988) e *Revista do Folclore* (1966)<sup>3</sup>. Assim, faremos uma análise musical comparativa entre a obra e suas possíveis fontes primárias inspiradoras, identificando as estilizações realizadas pelo compositor.

**Palavras-chave:** Guerra-Peixe. Modernismo Brasileiro. Análise de repertório nacionalista.

**Abstract:** This paper aims at demonstrating the stylization procedures used by César Guerra-Peixe (1914–1993) in *Suíte n° 2* (1954) for piano. For this, we consulted the folkloric and popular tradition material collected and published by Guerra-Peixe, the stylization procedures used by the composer established by Randolf Miguel (2006) and complementary papers for the analysis and contextualization of the work, such as *Maracatus de Recife* (1955), *Melos e Harmonia Acústica* (1988) and *Revista do Folclore* (1966). Thus, we will make a comparative musical analysis between the work and its possible primary sources of inspiration, identifying the stylizations used by the composer.

**Keywords:** Guerra-Peixe. Brazilian Modernism. Nationalist repertoire analysis.

---

<sup>1</sup> O termo “estilização” foi utilizado por Guerra-Peixe em diversos momentos para se referir aos processos utilizados para trabalhar o elemento rítmico e melódico folclórico na sua composição (Miguel 2006, p. 48).

<sup>2</sup> O *Melos e Harmonia Acústica*, publicado por Guerra-Peixe em 1988, é uma compilação das atividades didáticas deste compositor organizado em forma de apostila.

<sup>3</sup> Revista na qual Guerra-Peixe publicou importantes textos sobre música de tradição folclórica.



## 1. Guerra-Peixe no contexto do século XX

O século XX foi extremamente prolífico para a criação artística e musical do Brasil. Neves (2008, p. 46) aponta que o Modernismo brasileiro é resultado de uma associação de diversos fatores, sendo retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, o lançamento da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret, e a presença de Mário de Andrade os de maior destaque. De acordo com o mesmo autor, a influência desse movimento sobre a produção musical brasileira seria mais evidente na geração posterior ao compositor Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

As duas primeiras décadas desse século representam a preparação do movimento Modernista, movimento estético que envolveu diversos setores das artes, dentre eles a música (Botelho 2013, p. 31). A Semana de Arte Moderna de 1922<sup>4</sup> marca o início do movimento modernista no Brasil, primeiramente agitando a atividade musical de São Paulo, depois do país todo. Uma das propostas do evento era de que a música fosse construída a partir de valores nacionais, principalmente utilizando o folclore como fonte inspiradora da música brasileira. A partir desse movimento surge o que seria uma importante estética no século XX no Brasil: o Nacionalismo musical.

De acordo com Neves (2008, p. 15) a construção do nacionalismo já havia sido iniciada no final do século XIX. O autor conecta o nacionalismo musical com os eventos ocorridos nas décadas finais do século XIX destacando que este processo não teria acontecido de forma lógica e linear, mas a partir de forças impulsionadoras pela “tradição e a inovação” em diversos momentos históricos.

A contradição nos aspectos de “tradição e inovação” mencionados por Neves (2008) confere ao nacionalismo brasileiro um caráter dialético: modelo a ser seguido por todos os compositores da época, mas também a ser também contestado e renovado, a partir do momento que se torna a regra (Botelho 2013 p. 31 *apud* Neves 2008). De acordo com Botelho (2013, p. 32) dois exemplos desse

---

<sup>4</sup> “Marco oficial do Modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo (SP) e reuniu artistas das mais diversas áreas no Theatro Municipal de São Paulo ao longo dos dias 13 e 18 de fevereiro de 1922. Apresentações musicais e conferências intercalavam-se às exposições de escultura, pintura e arquitetura, com o intuito de introduzir ao cenário brasileiro as mais novas tendências da arte”. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/semana-arte-moderna-1922.htm>>.

embate entre “tradição e inovação” são: o surgimento do Grupo Música Viva<sup>5</sup> e o embate entre nacionalistas e os formadores desse grupo.

Mário de Andrade (1893–1945) teve papel fundamental na formulação do modernismo musical, sendo o principal teórico do movimento. Em seu destacado livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário de Andrade propunha que os músicos estudassem profundamente o folclore brasileiro, utilizando-o de base para a composição, como documentação e inspiração. A proposta de Mário de Andrade era que os compositores fossem além do conhecimento superficial do folclore, prática que este teórico identificava como problemática na produção de alguns compositores que se declaravam nacionalistas. De acordo com suas ideias era preciso captar o processo de criação da música de tradição folclórica e popular e transpô-lo para a criação culta<sup>6</sup>. As publicações e ideias de Mário de Andrade deste período foram de capital importância no movimento modernista, servindo de inspiração para várias personalidades musicais da época, incluindo César Guerra-Peixe, o compositor central deste artigo.

O *Ensaio sobre a música brasileira* propõe maneiras de utilizar a tradição popular, apontando os elementos musicais a serem estudados: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. De acordo com Egg (2006, p. 19), Mário de Andrade reconhece e elogia os compositores que já estavam trabalhando nessa busca: Villa-Lobos (1887–1959), Luciano Gallet (1893–1931) e Lorenzo Fernandes (1897–1948).

Mário de Andrade combate a falta de pesquisadores e a superficialidade com que o trabalho de pesquisa e coleta vinha sendo feito. O procedimento comum entre os compositores, que ele condena, é o uso aparente de elementos populares, a utilização de melodias populares numa sinfonia ou sonata, o abuso de ritmos sincopados (Egg 2006, p. 19).

Após a frustrar-se com algumas das suas atuações em cargos públicos, Mário de Andrade passa a criticar o Governo Vargas e o comportamento de

---

<sup>5</sup> Tendo como objetivo a criação e a divulgação da produção contemporânea, o Grupo Música Viva – através de suas ações pautadas em vários manifestos publicados ao longo da década de 1940 – promoveu uma revolução nos procedimentos composicionais da época, introduzindo a técnica de doze sons recentemente criada por Schoenberg (Hartmann 2011, p. 94).

<sup>6</sup> De acordo com Egg (2004), “para Mário de Andrade, a tarefa do músico brasileiro seria a busca da identidade nacional, chegando a uma música culta que estivesse no nível da produção europeia”.

alguns nacionalistas. De acordo com o autor, muitos dos compositores que se diziam nacionalistas não realizavam o devido estudo do folclore, conformando-se com um “nacionalismo fácil e padronizado” (Egg 2004, p. 3).

O grupo Música Viva surge na década de 1940 como um olhar inovador. o grupo foi liderado pelo alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915–2005) e integrado por seus alunos: Cláudio Santoro (1919–1989), Guerra Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990), Edino Krieger (1928), entre outros. Egg (2004, p. 4), aponta que “os jovens compositores defendiam uma nova forma de nacionalismo baseado numa nova utilização da música popular (tanto a folclórica como a urbana), associada ao uso de técnicas modernas de composição”.

O grupo Música Viva atuava principalmente em três frentes: a formação, a criação e a divulgação. As atividades desenvolvidas pelo Grupo incluíam discussões sobre os problemas estéticos e da evolução da linguagem musical; promoção de audições e recitais, visando desenvolver e estimular a criação musical; publicação da revista *Música Viva*; publicação de edições musicais e realização de programas de rádio (Holanda 2006, p. 123).

Por volta de 1948 a doutrina do realismo socialista chega no Brasil, pressionando os compositores ligados ao Partido Comunista a buscarem um nacionalismo “progressista”. Para isso, a técnica dodecafônica precisaria perder o protagonismo. Guerra-Peixe e Cláudio Santoro já vinham modificando sua estética em prol de uma maior comunicabilidade em suas obras.

Em 1948 quando surgiram as primeiras formulações do realismo socialista através das revistas do PCB, estes dois compositores já haviam praticamente consolidado uma mudança estética em direção a um nacionalismo folclorista e abandonado a técnica dodecafônica de composição (Egg 2004, p. 5).

Os eventos políticos, estéticos e musicais tratados até aqui emolduram o cenário vivido por Guerra-Peixe até o início da sua terceira e última fase composicional. Tais eventos e as atitudes eleitas por Guerra-Peixe evidenciam que este compositor esteve atento ao seu contexto, de forma crítica e ativa. O estudo da sua obra se mostra como uma fonte valiosa de informações sobre a articulação da música meio as questões sociopolíticas da época.

## 2. O compositor Guerra-Peixe

Nascido em Petrópolis (RJ), no ano de 1914, César Guerra-Peixe foi uma personalidade musical de grande destaque no cenário nacional e internacional. Guerra-Peixe atuou como compositor, professor, violinista, arranjador e musicólogo. As múltiplas atividades desempenhadas por ele o tornaram uma figura importante na história da música brasileira do século XX, em especial sua visão crítica as estéticas dominantes e seu esforço por construir uma linguagem brasileira nacional. As reflexões e mudanças de paradigmas na sua trajetória ocorreram em reação aos acontecimentos políticos, musicais e sociais da época, pondo-o como um agente transformador da história.

Dos compositores brasileiros do século XX, Guerra-Peixe figura como um dos mais relacionados a uma música comprometida com o folclore nacional. Esta reputação deve muito ao profundo estudo da música folclórica e popular realizada pelo compositor, o qual resultou em um vasto material de pesquisa, incluindo livros, entrevistas, apostilas e artigos de revista. Mário de Andrade, uma forte inspiração de Guerra-peixe, propunha que “o critério da música brasileira para a atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação”. O apontamento feito por Mário de Andrade em relação a música contemporânea de sua época parece ter sido um grande norteador das decisões de Guerra-Peixe ao longo de sua trajetória: a ânsia por nacionalizar a música brasileira, a busca por forjar uma linguagem brasileira nacional, e, ao mesmo tempo, não se repetir cotidianamente.

## 3. Principais pesquisas realizadas por Guerra-Peixe

De acordo Blomberg (2011, p. 3), a musicologia no Brasil desenvolveu-se informalmente, através da escrita de intelectuais de variados campos, os quais contribuíram para uma musicologia preliminar no início do século XX. Destacamos que algumas das personalidades pioneiras nos estudos musicológicos no Brasil tinham forte influência na produção de Guerra-Peixe, sendo elas Curt Lange (1903–1997), Mário de Andrade e Luciano Gallet.

O alemão, radicado no Uruguai, Francisco Curt-Lange, foi considerado o formador de uma musicologia científica no Brasil. Curt Lange desenvolveu uma série de críticas e inovações que se passavam no meio musical por meio de

correspondências com musicólogos, historiadores, membros do governo, músicos, intelectuais de grande expressão no Brasil etc.

Luciano Gallet desenvolveu trabalhos com pesquisa folclórica, ficando conhecido na história pelo seu trabalho etnográfico e pela inserção da disciplina de *Folclore* no currículo escolar. O teórico Mário de Andrade também investiu na aproximação entre conceitos das vanguardas e da musicologia. Sua bibliografia revela a preocupação com o papel social da música e suas definições. Visto isso, notamos que o contato com Mário de Andrade, Luciano Gallet e a amizade e troca de cartas com Curt-Lange instigou a pesquisa musicológica desenvolvida por Guerra-Peixe.

A contribuição de Guerra-Peixe e seus pares para a musicologia brasileira é valiosa. Guerra-Peixe utilizou diferentes abordagens e adaptou-se de acordo com o meio de publicação e o público-alvo. Atitude incomum atualmente, em que musicólogos costumam restringir a publicação em revistas cada vez mais especializadas, sendo raras as divulgações em revistas e jornais populares.

Randolf Miguel (2006, p. 19), em sua dissertação de mestrado organizou as principais publicações do compositor Guerra-Peixe relacionadas à Música Folclórica e Música Popular Urbana<sup>7</sup>. Dispostas em ordem cronológica, abaixo se encontram as publicações mencionadas por Miguel (2006, p. 19 e 20) com o ano e local de publicação. Observamos um período de vinte anos de intensa publicação de Guerra-Peixe a respeito da Música Popular Urbana e Música Folclórica. A maior parte delas diz respeito aos estudos sobre o folclore nordestino, embora grande parte tenha sido publicada em São Paulo (em especial em *A Gazeta*).

- Engano na apreciação de um ritmo brasileiro, publicado em diversos jornais entre 1950 e 1951.

- O Zabumba e o Maracatu (1951), publicado em diversos jornais.

- Gírias dos Vendedores de Automóveis do Recife (Recife, 1953), publicado no *Diário de Pernambuco*.

- Instrumentos Musicais dos Xangôs de Recife (Curitiba, 1953), aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Para acessar a descrição do autor de cada uma das publicações de Guerra-Peixe mencionadas, consultar a dissertação de Randolf Miguel (2006), intitulada: A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe.

<sup>8</sup> A obra mencionada foi retirada para revisão e não devolvida.

- Zabumba, Orquestra Nordestina (Curitiba, 1953), aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore<sup>9</sup>.
- Variações sobre o baião (São Paulo, 1954), publicado em *O Tempo*.
- Variações sobre o boi (São Paulo, 1954), publicado em *O Tempo*.
- Maracatus de Recife (São Paulo, 1955), publicado pela *Ricordi Brasileira*.
- Música da terra (São Paulo, 1956), publicado em *A Gazeta*.
- Origem Político – religiosa do Maracatu (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- Imagens do nordeste feitas de barro pela mão do homem (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- É preciso devolver o Natal aos brasileiros (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- Cantiga de batedor de “bulacha”, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- Teatro Popular de Bonecos em Pernambuco, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A música do mamulengo, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A execução do Pandeiro no Brasil, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A música e os passos no frevo, (São Paulo, 1959), publicado em *A Gazeta*.
- Índios ou Caboclos de Petrópolis, (São Paulo, 1959), publicado em *A Gazeta*.
- Notas sobre o jogo de Bola-de-gude, (São Paulo, 1961), publicado em *A Gazeta*.
- Escalas musicais do Folclore Brasileiro (Rio de Janeiro, 1963), *Jornal do Commercio*.
- Os Cabocolinhos de Recife (1966), Revista Brasileira de Folclore n°15, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> A obra mencionada foi retirada para revisão e não devolvida.

<sup>10</sup> O acervo digital da Revista Brasileira de Folclore está disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista do Folclore](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore).

- Reza-de-defunto (1968), Revista Brasileira de Folclore n° 22, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

- Zabumba, Orquestra Nordestina (1970), Revista Brasileira de Folclore n° 26, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

Sobre o *Maracatus de Recife*, uma das publicações com maior destaque de Guerra-Peixe, Barros (2007, p. 111) comenta que este livro “mostra a transformação do músico e musicólogo Guerra-Peixe no grande etnomusicólogo brasileiro, que mais contribuiu para esse incipiente ramo da Antropologia em nosso país, na segunda metade do século XX”. Além disso, Barros (2007, p. 111), dialoga que as pesquisas demonstradas no livro são abordadas “como fato social, estudando instrumentos e a música ela mesma, enquanto comportamento musical dos homens”.

O extenso material publicado por Guerra-Peixe acerca dos temas mencionados soma vinte e três trabalhos, contemplando uma ampla relação de manifestações folclóricas, como: Aboio, Canto-de-trabalho, Reza-de-defunto, Folia de Reis, Quadrilha, Violeiro, Pericom, Mineiro-pau, Caruru, Cabocolinhos, Baião, Bumba-meu-boi, Jongo, Frevo, Xangô e Cateretê. Algumas dessas estão presentes na *Suíte n° 2*, obra analisada na última parte deste artigo.

### 3.1. As fases estéticas

No ano de 1971, o compositor elaborou um catálogo de suas obras, dividindo sua produção composicional em três fases. Fase Inicial, que corresponde ao período que Guerra-Peixe estudou violino e composição com Newton Pádua e tem contato com compositores e pensadores do nacionalismo modernista. Fase dodecafônica, quando passa a estudar com Koellreuter e integrar o grupo música viva. Fase nacionalista apresenta a busca pela renovação do nacionalismo. Momento em que o compositor recorda e amplia as teses andradeanas.

Em cada fase estética figuram paradigmas que influenciaram sua trajetória e linguagem. O principal deles é o nacionalismo musical, o qual interage com os outros paradigmas (seja numa relação de oposição, justaposição, de

renovação ou de exclusão), refletindo num âmbito particular a dinâmica ocorrida na própria música brasileira do século XX (Botelho 2013, p. 32).

A fase inicial, ou de formação, corresponde ao período de estudos realizados entre 1938 e 1944 (Assis 2006, p. 110), no qual as composições revelam “um nacionalista melódico” (Serrão 2007, p. 64). É neste período em que Guerra-Peixe tem contato com o nacionalismo modernista, dado pela leitura de Mário de Andrade, Luciano Gallet, e pela proximidade com obras de compositores nacionalistas.

A importância de Mário de Andrade na composição de Guerra-Peixe se fez sentir logo ao início da carreira do compositor, particularmente no período em que estudava com Newton Pádua (Faria 2007, p. 30). O emprego de formas como suítes e variações, peças que fazem alusão à cultura popular e ao folclore, tal como o aproveitamento do material folclórico são claras influências de Mário de Andrade na composição de Guerra-Peixe. O compositor em um depoimento pessoal a Rodolfo Miguel (1991 *apud* Faria 2007, p. 31) comenta que a leitura e releitura do livro *Ensaio da música Brasileira* de 1937, trouxe convicções e inúmeras experiências. “E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet fiquei com...) a mania de registrar tudo que eu ouvia... Folclore, é, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora” (Guerra-Peixe, depoimento pessoal a Rodolfo Miguel, 1991 *apud* Faria 2007, p. 31). Guerra-Peixe, tendo tido forte influência de Mário de Andrade ainda nos seus primeiros anos como compositor, defendia que era preciso expressar o Brasil, em atitude nacional.

Guerra-Peixe, ao compor seus temas, se utilizava dos elementos recolhidos para demarcar ou embaralhar, conforme desejasse, os elementos da cultura nacional. Tudo, porém, feito sem recorrer à citação literal de temas folclóricos, como fez a maioria esmagadora de nossos compositores (Faria 2007, p. 41).

Em 1944, Guerra-Peixe dá início às aulas com Koellreutter, frequentando seu curso por dois anos. A segunda fase estética inicia neste período, quando Guerra-Peixe tem contato com o dodecafonismo e passa a integrar a ala de compositores do Música Viva. Completamente distinta da fase anterior, partindo de diretrizes tradicionalistas provindas do estudo com Newton Pádua para uma perspectiva mais renovadora, Guerra-Peixe inspira-se na arte contemporânea com um pensamento estético sem preocupação nacionalista (Serrão 2007, p. 65). A segunda fase, intitulada de *Fase Dodecafônica*, pelo próprio compositor em seu Catálogo de Obras de 1971, compreende o período entre 1944 e 1949. A

denominação *Dodecafônica*, de acordo com Hartmann (2017, p. 14), não seria de todo apropriada, visto que o compositor aderiu em poucas ocasiões às práticas rigorosas dos integrantes da Segunda escola de Viena. Hartmann (2017, p. 14) justifica a afirmação iluminando o fato de que Guerra-Peixe não teve contato com “uma obra teórica, nem tampouco diretrizes consistentes sobre o assunto, sendo esta técnica trazida para o Brasil por Koellreutter, que, por sua vez, também não a dominava profundamente”.

O ensino da técnica dodecafônica não foi a única contribuição de Koellreutter na trajetória composicional de Guerra-Peixe e outros compositores da época.

Antes, ele teve um contingente filosófico representativo. Dotado de conhecimento técnico e histórico sobre diversas práticas musicais e imbuído de espírito questionador, Koellreutter conseguiu restabelecer o ânimo entre os jovens músicos brasileiros que, naquele momento, encontravam-se desestimulados em seguir a estética nacionalista (Assis 2010, p. 118).

As séries radiofônicas *Música Viva*, inauguradas no mesmo ano da publicação do Manifesto 1944<sup>15</sup>, foram uma das atividades promovidas por Koellreutter que merecem destaque. Eram transmitidas diferentes estilos e estéticas musicais nos programas, objetivando divulgar a música contemporânea, principalmente de compositores do Brasil e os demais países da América Latina.

A busca de Guerra-Peixe em conciliar o popular, representado pelo elemento nacional, e o intelectual torna-se cada vez mais evidente com o passar do tempo. Conforme dialoga Hartmann (2017, p. 16), nesta segunda fase, o compositor estava engajado em “unir as experiências pouco ortodoxas como o uso incompleto da série; repetição de notas na própria série geradora e uso de fragmentos da série de forma arbitrária” aos “elementos rítmicos e contornos melódicos da música folclórica”. Um exemplo da tentativa de conciliação entre o atonalismo e o nacionalismo é evidente na suíte para violão, composta em 1946, com o intuito de provar a Mozart de Araújo que o dodecafonismo não era incompatível com a música popular.

As duas primeiras fases tiveram importantes contribuições na construção dos procedimentos de estilização do folclore e nas atitudes estéticas do compositor na fase nacionalista. Na fase inicial, Guerra-Peixe teve seu primeiro

contato com o nacionalismo modernista e na fase dodecafônica adquiriu parte das técnicas empregadas nos procedimentos de estilização do folclore.

Nos anos 1948 e 1949, Guerra-Peixe afasta-se no âmbito dodecafônico em direção ao nacionalismo. Alguns fatores externos contribuíram para o encerramento da fase dodecafônica, como a saída de Cláudio Santoro do Música Viva e o desânimo nos movimentos de renovação musical em toda América Latina. Além disso, outras questões mostram-se essenciais nesta ruptura: frustração quanto à recepção de suas composições dodecafônicas pelo público brasileiro, envolvimento cada vez maior com a música popular e convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife (Assis 2010, p. 143).

### 3.2. A Fase Nacionalista

A Fase Nacionalista marca o retorno de Guerra-Peixe ao nacionalismo musical. Este período foi fortemente marcado pelo estudo aprofundado das tradições folclóricas e populares brasileiras, conforme orientado por Mario de Andrade. No decorrer desta fase, anos mais tarde, também verificamos influência de outros pensadores e compositores, como Heitor Villa-Lobos e Gyorg Lukács.

As composições de Guerra-Peixe nos primeiros anos da fase nacional revelam reflexão e busca por novos caminhos na linguagem nacional. Neste período, nos anos 1949 e 1950, o compositor já arriscava mudanças no seu estilo composicional. De acordo com Egg (2004, p. 181–182) é evidente a simplificação em relação às obras dodecafônicas. O autor ainda ressalta que apesar da simplificação técnica, Guerra-Peixe preservou a comunicabilidade e identidade nacional nas obras, evidenciando sua natureza de vanguarda.

O período em que o compositor esteve em Recife foi de extrema importância na busca pela renovação do nacionalismo, estética que já estava consolidada. As ações do compositor nesta época apoiaram-se na pesquisa, fundamentação estética e experimentação na prática e concepção composicional. A reflexão de Guerra-Peixe acerca da sua própria linguagem composicional e os rumos da música brasileira resultou em uma vasta produção literária, conforme evidenciamos anteriormente. Na época em que esteve em Recife, Guerra-Peixe trabalhou intensamente na pesquisa das tradições folclóricas e populares,

deixando-se influenciar naturalmente pela cultura que o rodeava. Além disso, neste período, o compositor trabalhou na rádio e compôs algumas obras.

O trabalho com a música popular acompanhou o compositor para São Paulo, onde Guerra-Peixe alcançou destaque como compositor, arranjador e orquestrador, produzindo uma quantidade considerável de obras. Além disso, trabalhou na Rádio Nacional de São Paulo. Foi neste período de despertar de uma nova linguagem que o compositor estruturou o material folclórico e popular inserido na sua linguagem composicional e reelaborou as Teses Andradeanas.

Para Mário de Andrade, nos países em que a cultura aparece de emprestado como a dos americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: primeira fase da tese nacional; segunda fase do sentimento nacional; terceira fase da inconsciência nacional. Nessa primeira fase, que seria então de formação o compositor deveria se basear no folclore, “internalizar” o processo criativo popular para poder criar uma arte que estivesse ligada à nacionalidade sem ser necessário citar temas populares. E parece ter sido isso o que Guerra-Peixe tentou fazer, a julgar pelo que apuramos na análise de suas obras.

Ao recordar as teses de Mário de Andrade, Guerra-Peixe reflete sobre o que já havia sido produzido na música nacionalista e quais as possibilidades restantes. Diante disso, o compositor parece ter concluído que o processo composicional é o principal elemento para universalizar a música nacional, assim como fizeram Beethoven, Mozart, Kurt Weill, Bartók e Villa-Lobos (Botelho 2013, p. 170). A proposta de Guerra-Peixe compreende a ampliação da tese nacional, adicionando a ela os conhecimentos já estabelecidos na linguagem popular brasileira. Ao propor essa reformulação, o compositor enfatiza seu objetivo de renovação do nacionalismo e se apresenta como “compositor nacionalista de vanguarda” (Botelho 2013, p. 171).

Uma das ferramentas utilizadas pelo compositor visando a renovação do nacionalismo musical inclui o que Guerra-Peixe chamou de “estilização do folclore”, que figuram processos de elaboração do material folclórico, bem como dos elementos de tradição folclórica e urbana brasileira. De acordo com Miguel (2006, p. 57) a ideia de estilização para Guerra-Peixe manifesta “qualquer procedimento de caráter pessoal do compositor em relação à sua forma de compor e orquestrar”, isso tendo o material folclórico como princípio. Botelho

(2013, p. 172) cita Miguel (2006, p. 57) acerca de alguns dos procedimentos de estilização do folclore de Guerra-Peixe, sendo eles

estilização das estruturas melódica, rítmica, rítmico-melódica e harmônica; estilização da estrutura instrumental por mudança de função, por ampliação ou por substituição do conteúdo; estilização da estrutura propriamente dita. A esses procedimentos ainda se somam possibilidades de elaboração de motivos: gerador, retrógrado, inverso e retrógrado do inverso (Botelho 2013, p. 172).

Ao optar por ir a Recife estudar as manifestações populares em loco, Guerra-Peixe dá um salvo significativo em relação aos outros folcloristas, que fizeram pesquisas apressadas. O compositor aqui adota as premissas do fazer antropológico: o trabalho de campo, a observação participante e continuada.

#### **4. Procedimentos de estilização do folclore**

O termo “estilização” foi utilizado por Guerra-Peixe em diversos momentos para se referir aos processos utilizados para trabalhar o elemento rítmico e melódico folclórico na sua composição (Miguel 2006, p. 48). De acordo com Randolph Miguel (2006, p. 55), Guerra-Peixe utiliza seis tipos de estilização, sendo eles: estilização da estrutura melódica, da estrutura rítmica, da estrutura rítmico-melódica, da estrutura harmônica, da estrutura instrumental e da estrutura propriamente dita. Na Tab. 1, constam os tipos de estilização e como elas se apresentam nas composições de Guerra-Peixe.

Tipos de estilização utilizados por Guerra-Peixe	Procedimentos de estilização utilizados nas composições
Estrutura melódica	Dilatação intervalar, inversão, retrógrado.
Estrutura rítmica	Alterações na estrutura rítmica, retrógrado, inversão, dilatação rítmica, fragmentação, desmembramento do tempo.
Estrutura rítmico-melódica	Substituição de conteúdo ou fusão, antecipação, contração, prolongamento, mudança de direção.
Estrutura harmônica	Mudança de acorde, modalização.
Estrutura instrumental	Ampliação funcional (adicionar caráter melódico à estrutura percussiva).
Estrutura propriamente dita	Fusão de elementos, função, harmonização, melodização.

**Tabela 1:** Tipos de estilização utilizadas por Guerra-Peixe e suas respectivas ações composicionais

## 5. *Suíte n° 2 (Nordestina)*

A *Suíte n° 2 (Nordestina)* (1954) composta para piano solo reflete parte dos processos de estilização de Guerra-Peixe citadas por Randolf Miguel e o pensamento de Mário de Andrade. A obra apresenta o emprego do folclore e o uso da forma suíte, conforme aconselhado por Mário de Andrade, porém Guerra-Peixe ampliou as teses andradeanas utilizando danças diferentes e estilizando as manifestações folclóricas na composição. A Tab. 2 compara o modelo de suíte andradeano com o utilizado na *Suíte n° 2*, bem como as características de cada movimento.

Sinto que durante algum tempo eu preciso compor suítes que é para explorar todos estes ritmos que conhecemos. Começarei, depois de empregar muitos

ritmos na sua forma mais elementar, a diluir todo esse material” (Guerra-Peixe, *Cartas*, 150 *apud* Faria 2007, p. 34).

Suíte andradeana	<i>Suíte Nordestina n° 2</i>
1) Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);	I) Violeiro (caráter alegre e com configuração rítmica variada);
2) Cateretê (binário rápido);	II) Cabocolinhos (típica manifestação popular do carnaval de Recife (PE));
3) Coco (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);	III) Pedinte (movimento lento inspirado nas cantigas de pedintes);
4) Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Ária antiga);	IV) Polca (dança de origem Boêmia que chegou no Brasil na década de 1940);
5) Cururú (para utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);	V) Frevo (ritmo nordestino).
6) Dobrado (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).	

**Tabela 2:** Comparação entre o modelo de suíte andradeano e o utilizado por Guerra-Peixe na *Suíte n° 2*

O primeiro movimento, *Violeiro*, faz referência ao canto do violeiro, personagem comum ao folclore brasileiro e substitui o Prelúdio ou Ponteio da suíte andradeana. Nesta peça, Guerra-Peixe optou por compor uma melodia que exibisse as características da tradição pesquisada ao invés de citar a melodia ou ritmo coletados. Guerra-Peixe sugere o canto do violeiro como andamento *vagaroso* na sua *Apostila de Composição - Parte III*. Como aspectos característicos foram selecionados o canto do violeiro, o acompanhamento típico para este tipo de canto: o baião-de-viola, o timbre do bombo, a cantoria da *Gemedeira* e o ritmo

galope-a-beira-mar. Os procedimentos de estilização observados são a “estilização da estrutura melódica” por inversão da ordem das notas do material coletado, “estilização da estrutura rítmica” no ritmo do baião-de-violão e estilização da estrutura propriamente dita (fusão).

No Ex. 1, verificamos a estilização do ritmo do baião-de-violão. A estilização rítmica dá-se pela supressão de uma das semicolcheias do primeiro tempo, resultando em uma colcheia pontuada e semicolcheia (ritmo estilizado). Na peça, também observamos o procedimento de estilização da melodia, dado pela inversão da ordem das notas do material coletado. O Ex. 2 representa o canto coletado por Guerra-Peixe e o Ex. 3 mostra como este canto aparece estilizado na suíte.

A cantoria da Gemedeira é formada por duas partes. Comparando as duas, notamos que na primeira parte do motivo a sequência é alterada por mudança de direção e na segunda parte a resolução é feita com intervalo de quarta justa descendente na melodia coletada e de terça maior descendente na melodia estilizada (Ex. 2 e Ex. 3).



Exemplo 1: *Suíte n° 2 (Violeiro)*, c. 6



Exemplo 2: Cantoria da Gemedeira coletada por Guerra-Peixe

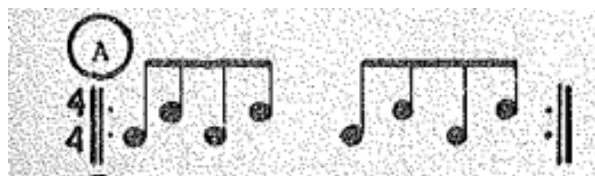


**Exemplo 3:** Cantoria da Gemedeira estilizada por Guerra-Peixe

O segundo movimento, *Cabocolinhos*, é inspirado na manifestação folclórica “Cabocolinhos do Recife”. Assim como na peça anterior, aqui também notamos o uso de características rítmicas e melódicas da tradição coletada para criar melodias inéditas para a peça. A inspiração revelada no título da peça e nas referências estabelecidas pelo compositor à esta manifestação se confirmam pela sonoridade das melodias, as quais foram elaboradas com as notas das escalas recolhidas por ele nos *Cabocolinhos*. As estilizações verificadas, foram: “estilização da estrutura propriamente dita” por fusão de duas manifestações folclóricas: presença de melodia que lembra à *inúbia* (Ex. 6), pentagrama superior, e o ritmo do baião-de-viola, pentagrama inferior, (Ex. 4). Nos primeiros compassos da peça observamos uma “estilização da estrutura melódica” por subtração da primeira nota grave em relação ao toque característico do Gongué (Ex. 4 e Ex. 5). O pentagrama inferior do Ex. 4 sugere o ritmo do surdo dos toques de percussão dos Tupinambás (Ex. 6 e Ex. 7), apresentando “estilização na estrutura rítmica” por inversão na disposição das vozes.



**Exemplo 4:** *Suíte n° 2* (*Cabocolinhos*), c. 1-5



**Exemplo 5:** Toque característico do gongué (Guerra-Peixe 1956, p. 74)



Exemplo 6: Suíte n° 2 (Cabocolinhos)

Toque de percussão dos Tupinambás.



Exemplo 7: Toques de percussão dos Tupinambás publicado por Guerra-Peixe na *Revista do folclore* (1966 p. 154)

Abaixo consta parte da melodia da *Inúbia* (Ex. 8) coletada em pesquisa de campo por Guerra-Peixe entre 1950 e 1952, a qual especulamos ter sido a inspiração para a melodia do segundo movimento da *Suíte n° 2 - Cabocolinhos*:



Exemplo 8: A *Inúbia* publicado por Guerra-Peixe na *Revista do folclore* (1966, p. 155 e 156)

O terceiro movimento, *Pedinte*, foi inspirado no canto dos pedintes, praticados principalmente por cegos. Os aspectos desta manifestação utilizados por Guerra-Peixe figuram melodias simples, modalismo, andamento lento, caráter de improviso e o ritmo. Dos elementos utilizados pelo compositor, o ritmo foi o que apresentou maior estilização. As estilizações verificadas foram: estilização da estrutura rítmica, estilização da estrutura melódica e estilização da estrutura harmônica (flutuação e deformação).

O ritmo elaborado pelo compositor foi enriquecido com síncopes e notas pontuadas, o que pode representar a súplica, insistência e lamentação do pedinte (caráter da cantiga do pedinte), Exs. 9 e 10.

F# Mixolídio

102. Cantiga de cego

Trigueiros (1977-p.175)

Quem tra - bá - lu Deus a - ju - da com to - da dis - po - si -

- ção Deus vos sar - ve - eris - tum - da - de - do: nul - ao - nor - te - ao - ser -

- ção Fim Quem tra - bá - lu Deus a

**Exemplo 9:** Cantiga de cego (Trigueiros 1977, p. 175)

A harmonia modal própria desta manifestação (Ex. 9) é alterada com alguns procedimentos, como a flutuação que seria uma oscilação entre vários modos e a deformação que se caracteriza pela introdução de notas estranhas (principalmente cromatismos) no modo. A flutuação modal seria uma referência aos artifícios expressivos do pedinte enquanto canta, utilizando alterações melódicas, acompanhado ou não por instrumentos, criando assim uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição.

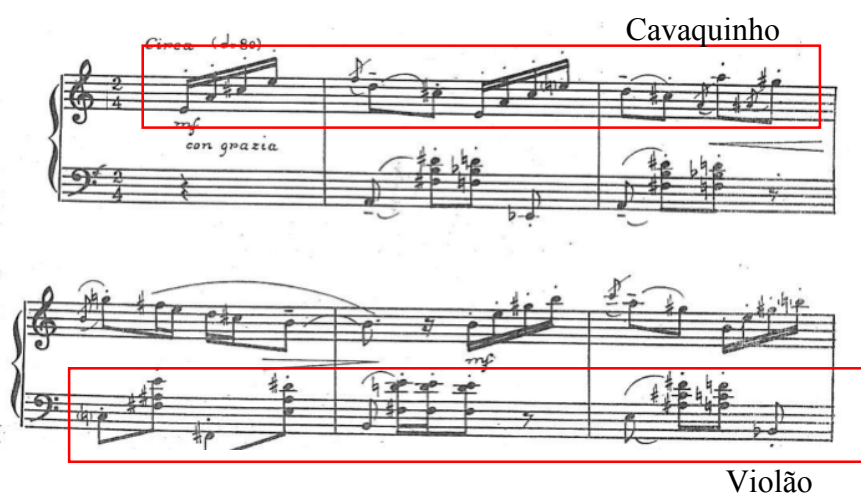
O ritmo elaborado pelo compositor foi enriquecido com síncopes e notas pontuadas, o que pode representar a súplica, insistência e lamentação do pedinte (caráter da cantiga do pedinte), Ex. 10. A harmonia modal própria desta manifestação é alterada com alguns procedimentos, como a flutuação, que seria uma oscilação entre vários modos e a deformação que se caracteriza pela introdução de notas estranhas (principalmente cromatismos) no modo. A flutuação modal seria uma referência aos artifícios expressivos do pedinte enquanto canta, utilizando alterações melódicas, acompanhado ou não por

instrumentos, criando assim uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição.



Exemplo 10: Pedinte, *Suíte Nordestina n° 2*

*Polca*, indicada como título do quarto movimento, é referenciada como gênero. Os aspectos deste gênero utilizados na peça são a forma (A-B-A), compasso binário, ritmo organizado em colcheias e semicolcheias, andamento rápido, melodia vibrante, empregos de pausa nos segundos tempos e uso de melodias tanto tonais quanto modais. Guerra-Peixe abordou ao gênero segundo sua experiência no Nordeste brasileiro com as polcas, sendo uma manifestação musical nacional moldada por fusões e desdobramentos. As estilizações verificadas são: estilização da estrutura rítmica e estilização da estrutura melódica.



Exemplo 11: Seção A de *Polca*, *Suíte Nordestina n° 2*

A seção A (aba), Ex. 11, possui diversas relações com a pesquisa realizada em Recife acerca da polca. Em primeiro lugar, Guerra-Peixe utilizou a relação entre tonalismo e modalismo para criar contrastes na seção A:

- a - melodia tonal, que oscila entre o modo maior e menor e entre tonalidade e modalismo.
- b - melodia totalmente modal.

A Seção B (aba) apresenta uma fusão entre a polca (polca + frevo) e o choro (Ex. 12).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is labeled '16' and shows a treble and bass clef with various notes and rests. The second system is labeled '17' and shows a treble and bass clef with notes and rests. A red box highlights a section of the melody in the treble clef, labeled 'Polca'. A blue box highlights a section of the bass line in the bass clef, labeled 'Choro'. The score includes dynamic markings 'p' and 'mf'.

**Exemplo 12:** Seção A de *Polca*, *Suíte Nordestina n° 2*

Como procedimentos de estilização observamos a fusão da polca com o choro, indicado pelo uso de síncopes na mão direita, deslocamentos para a região grave (típico de baixaria do choro), uso de cromatismos e modulações comuns à sonoridade do choro). Embora o compositor tenha empregado características da polca que ouviu que Nordeste, nesse movimento destaca-se a tentativa do compositor em utilizar os aspectos da polca brasileira do fim do século XIX, evidenciando uma estilização por fusão de elementos.

O último movimento, *Frevo*, foi inspirado pelo ritmo nordestino de mesmo nome. As características desta tradição utilizadas são: caráter instrumental, marcial, melodias vibrantes e ritmo sincopado. Nesta peça, Guerra-Peixe utilizou os diferentes tipos de frevo-de-rua para organizar as seções. A harmonia empregada no movimento é livre, apontado para procedimentos de harmonia

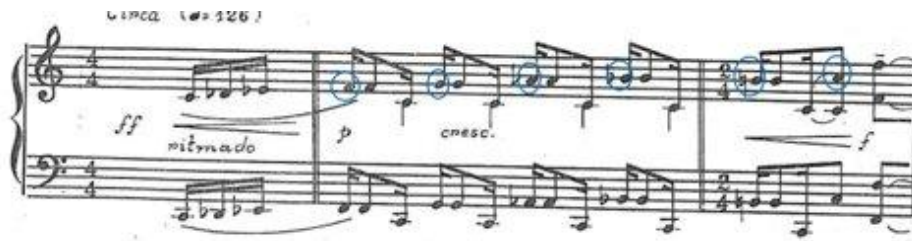
acústica<sup>11</sup>. As estilizações verificadas Estilização da estrutura rítmica e estilização da estrutura melódica.

Pelo que consta na *Apostila de Composição* de Guerra Peixe, nenhum tema específico desta manifestação foi colhido durante suas pesquisas em campo, porque cada compositor teria sua própria personalidade. Apesar disso, Guerra-Peixe põe na apostila três frevos editados. O que parece ter sido a inspiração para esse movimento da *Suíte Nordestina n.º 2* é “Qual é o tom?” de Nelson Ferreira (Ex. 13). Comparando os dois, notamos o procedimento de estilização da melodia por dilatação intervalar (Ex. 14). Nessa elaboração temática verificamos também uma relação de 2as, aspecto que consta no livro *Melos e Harmonia Acústica*. O ritmo também é estilizado. Além dos ritmos colhidos pelo compositor, motivos sincopados são adicionados ao tecido rítmico, elemento que é presente em “Qual é o tom?”.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Qual é o Tom' by Nelson Ferreira. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system, starting at measure 37, features a more complex rhythmic pattern in the treble staff and a bass line with some chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

**Exemplo 13:** *Qual é o Tom*, composto por Nelson Ferreira

<sup>11</sup> Guerra-Peixe (1988, p. 30) aponta que o “o designativo de *Harmonia acústica*, compreende-se, neste livro [referindo-se ao *Melos e Harmonia Acústica*], a aplicação harmônica – a duas ou mais vozes – da tensão proporcional dos intervalos; isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias.”



Exemplo 14: Estilização da melodia por dilatação intervalar

## 6. Considerações finais

Durante a fase nacionalista, que inicia no ano de 1950 e perdura até o fim da vida do compositor, Guerra-Peixe buscou conciliar a música folclórica brasileira com a música cosmopolita. Após a experiência da falta de comunicabilidade na fase dodecafônica, o compositor retorna para a estética nacionalista e as teses andradeanas com a bagagem técnica adquirida no período anterior (fase dodecafônica). Assim, com suas convicções fortalecidas a respeito do nacionalismo musical e novos procedimentos técnicos, Guerra-Peixe inicia uma busca pela renovação e construção de uma linguagem de identidade nacional.

Por meio da relação de obras publicadas pelo compositor, que constam no item 3 deste artigo, *Principais pesquisas realizadas por Guerra-Peixe*, observamos que o material folclórico e urbano utilizado em sua obra é fruto de uma intensa e contínua pesquisa de campo, em terreiros de diversos estados brasileiros e outras fontes. Seguindo a orientação de Mário de Andrade e de seus próprios objetivos enquanto compositor, Guerra-Peixe não só documentou diversas práticas musicais, instrumentações, ritos, melodias, cantos etc., mas também captou a essência criadora das manifestações. Ao utilizar aspectos de determinada tradição folclórica popular, o compositor empregou procedimentos que o autor Randolf Miguel (2006) nomeou de “estilização do folclore”, baseado em termos utilizados por Guerra-Peixe em diversas ocasiões. Assim, verificamos que o trato do material folclórico passa longe de ser superficial. Este foi entendido profundamente como inspiração e como procedimento de composição. A combinação destas duas abordagens junto ao gênio criador de Guerra-Peixe, sua ânsia por construir uma linguagem moderna brasileira e sua preocupação com a técnica musical resultam em diversos procedimentos que foram elaborados e lapidados ao longo da sua trajetória.

Na *Suíte n° 2* (Nordestina), observamos as ações de pesquisa de campo e o estudo do folclore, bem como os procedimentos de estilização deste material coletado. As características composicionais proeminentes desta ação figuram nos títulos dos movimentos, os quais referem-se a manifestações populares e a estilização do material folclórico por meio de procedimentos como: estilização da estrutura melódica, da estrutura rítmica, da estrutura rítmico-melódica, da estrutura harmônica, da estrutura instrumental e da estrutura propriamente dita. Optou-se por analisar a obra comparando-a com o material coletado e publicado por Guerra-Peixe. Assim, buscamos identificar quais os procedimentos de estilização foram empregados pelo compositor a fim de compreender os processos composicionais formulados por Guerra-Peixe.

A *Suíte n° 2* foi composta bem no início da fase nacionalista, em 1954, logo após os primeiros contatos com a pesquisa de campo do compositor. Os procedimentos utilizados foram ampliados e diluídos nos anos seguintes da fase nacionalista.

## Referências

1. Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
2. Barros, Frederico. 2017. Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos estudos CEBRAP* [online], v. 36, n. 1 [Acessado 21 junho 2021], p. 215–234. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201700010010>>.
3. Blomberg, Carla. 2011. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História*, n. 43, p. 415–444.
4. Botelho, Flávia Pereira. 2013. *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
5. Contier, A. D. 1995. O "Ensaio sobre a Música Brasileira": Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, v. 6, n. 1–2, p. 75–121. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v6i1/2.59121>>.
6. Egg, André. 2004. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado. Curitiba:

Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

7. Egg, André. 2007. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928–1950. *Revista Científica/FAP*, v. 2, p. 143–156.
8. Faria Junior, A. G. de. 1998. Guerra-Peixe e as ideias de Mário de Andrade: uma revelação. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (UNIRIO)*, v. 2, p. 63–72.
9. Faria, Antonio Guerreiro; Oliveira, Luitgard; Serrão, Ruth. 2007. *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
10. Holanda, Joana Cunha de. 2006. *Eunice Katunda (1915–1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de “Sonata de Louvação” (1960) e “Sonata para Piano” (1961)*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
11. Guerra-Peixe, César. 1966. Os Cabocolinhos de Recife. *Revista Brasileira de Folclore*, n. 15.
12. Guerra-Peixe, César. 1988. *Melos e Harmonia Acústica*. Rio de Janeiro: Ricordi.
13. Machado, Cacá. 2010. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: Moraes, J. G. V. (Org.); Saliba, E. T. (Org.). *História e música no Brasil*, p. 119–163. São Paulo: Editora Alameda.
14. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2 ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa.

## Review of Joan Grimalt's *Mapping Musical Signification*

*Resenha do livro Mapping Musical Signification de Joan Grimalt*

**Cristina González Rojo**  
Columbia University

**Book:** Grimalt, Joan. 2020. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer. (402 pp. ISBN: 978-3-030-52496-8)

### 1. Introduction

Published by Springer in 2020, with a foreword by Robert S. Hatten and an ambitious title, this recent book appeals to both professionals in the field and researchers as well as to initiates and even upper-level undergraduates with an interest in the emerging discipline of Musical Signification.

*Mapping Musical Signification* is, in the author's words, the result of years of research in the field of Musical Signification (Grimalt 2020, xv). It is a guide to a committed approach to the interpretation of Western classical music and it integrates the study of Musical Meaning into the analysis. The book could be defined as somewhere between an essay and a treatise. It presents a clear language, but does not shy away from the technical complexity demanded by specialization in the subject of study.

One of the main attractions of the book is that it offers a double reading: on the one hand, it can be used as a reference book, thanks to the general index on p. 23 and a meticulous alphabetical list of musical examples (p. 369) which, in the digital edition, allows access to each cited page with a click. Finally, the book has a detailed glossary of terms and authors (p. 395).



Moreover, the volume is not presented only as a glossary of terms, but follows an argumentative order that suggests a reading from beginning to end. Grimalt not only defines and musically illustrates each musical reference or sign, but also presents its genealogy, that is, the historical origin of the gesture in question and how it has evolved with musical practice.

MAPPING MUSICAL SIGNIFICATION	Signs	Chapter 1	Musical signs
		Chapter 2	Madrigalisms, rhetorical figures
		Chapter 3	References (topoi), semantic fields
	Sets of signs	Chapter 4	Sacred references
		Chapter 5	Martial references
		Chapter 6	Lyricism, Pastoral.
		Chapter 7	Dance references
		Chapter 8	Theatrical references

**Table 1:** Table of contents of Mapping Musical Signification

## 2. The eight chapters of Mapping Musical Signification

The first chapter presents the minimal units of musical meaning: sign, signifier, signified, interpretant, marker, among others. It is remarkable the subsection "The World of Flats", where a recurrent gesture in classical and romantic music is explained: a direct change of key, without modulation, down the circle of fifths, into the flat region. The author explains that, normally, this gesture indicates the irruption into another dimension, with respect to what in the rest of the piece was represented as real, based on examples of Mozart, Wagner, Chopin, and Brahms. The reader will become accustomed to find not one, but multiple examples of central composers of the canonical repertoire, to give fundament to the author's analytical proposals. Section 1.5 presents the state of the art in the field of Musical Signification. A brief review in chronological order of the most outstanding names and events of this emerging discipline rounds off this initial chapter with a useful overview.

The second chapter focuses on the music of the Renaissance and Baroque periods, especially on madrigalisms and rhetorical figures, which laid the foundations of Musical Signification for the following centuries. Of particular importance are two madrigalisms that have been very popular since they emerged from 16<sup>th</sup>-century madrigal, and which are often confused with each

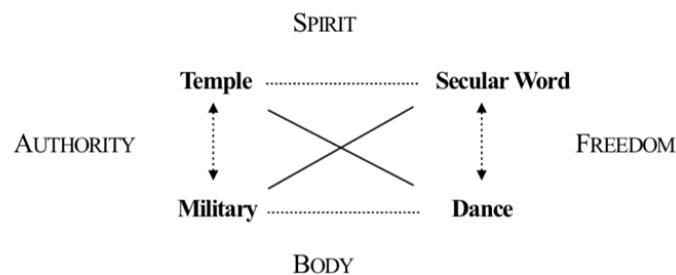
other. They are the “pianto” and the “suspiratio”.<sup>1</sup> These two topoi are still present in today's music, for example in the soundtrack of the American television series *Mad Men* or in contemporary music, such as Sofia Gubaidulina's *Lamento*. The author clarifies both topoi, that tend to appear together in the same context, and locates the origin of the confusion between them in the German 19<sup>th</sup> century.

The third chapter delves into genres and styles, those meanings that derive from the History of Music. For example, the Classic Mixed Style, which can be interpreted as a fusion between the Galant Style and the Learned Style. The music of composers such as Haydn, understood as a mixed style, acquires great expressive power. In addition, Grimalt explains how this mixed style was the cornerstone for Western classical music in the following two centuries. The author has written about a new vision of Viennese Classicism in articles such as *A Humorous Narrative Archetype in the Music of the Viennese Classics as a Subversive Device* (Grimalt 2018) and *The political Beethoven through his instrumental music: some topical, narrative analyses* (Grimalt 2021).

The semantic fields are then tackled: of particular note is the semiotic square on p. 118, which presents the four main semantic fields arranged around two axes formed by the dichotomies Authority-Freedom and Spirit-Body (Fig. 1). The four semantic fields correspond to the main places where music was made in the 18<sup>th</sup> century: 1) the church, 2) the army, 3) the theater and the chamber, and 4) the dance hall. Each of them carries associated expressive meanings and presents relations of opposition, exclusion or complementarity with the others that can be represented graphically in a semiotic square. This semiotic square is not presented as the only or definitive one, but as a coherent and possible interpretation (p. 119). This dialogical and open position of the author will be recurrent throughout the text.

---

<sup>1</sup> The author uses single quotation marks throughout the text for references and topoi to differentiate the reference from the phenomenon itself. Thus, a depicted 'minuet' is distinguished from the minuet in its original context.



**Figure 1:** Four semantic fields in a semiotic square (Grimalt 2020, p. 118).

The following five chapters are devoted to each of these semantic fields: First, references to the sacred (Ch. 4). The chapter begins with a proposal for topical analysis: the author differentiates between static and dynamic references, that is, between those that have movement or a regular pulse, such as marches or dances, and those that do not, such as Gregorian chant, which, at least in its modern reconstruction, does not have an obvious regular pulse. Grimalt explains how Christian culture favored a type of spirituality that left aside the corporeal. When modern music wants to represent ecstasy or elevated spiritual aspects, it resorts to sacred references, such as the reference to "non-corporeal" chant, of which Gregorian chant stands as the model. This ecstasy need not be religious or mystical, but can also be a loving or pastoral ecstasy. The chapter proposes examples from Mozart and Vaughan Williams, among others. Other references treated in this chapter are the '*Dies Irae*', so popular in the 19<sup>th</sup> century as a symbol of death, or the '*Stile Antico*' from the polyphonic motet, a fundamental resource in Bach's, Haydn's, or Mozart's work. The author reviews chronologically these topoi and shows how they evolve and what nuances their meanings are acquiring throughout history. It is shown that topoi are variable and living concepts, not univocal, and that they are loaded with nuances as a new epoch uses them.

Chapter 5 deals with martial references, such as the "French Overture" and the controversial question of dotted rhythm. Attention is paid to the prologue of Monteverdi's *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1683), where a description of three styles is made, with a clearly expressive intention: *stile concitato* (agitated), *stile temperato* (moderate) and *stile molle* (soft) (Table 2).

STYLE	PASSION	VOCAL RANGE
<i>Concitato</i> (agitated)	Wrath	High
<i>Temperato</i> (moderate)	Temperance, moderation.	Middle
<i>Molle</i> (soft)	Humility or Plea <sup>19</sup>	Low

**Table 2:** The three styles of Monteverdi (1638) (Grimalt 2020, p. 153)

In addition, under martial references one encounters rhythms such as the anapest rhythm, especially important in J. S. Bach's work. Hunting calls and fanfares have undergone a process of stylization that is explained in §5.2, *Calls, Fanfares*, with examples from Palestrina to Mahler. Particularly noteworthy is §5.3, *Classic 'March': Irony, A "Toy Army"*, which explains how the Viennese classics rarely used references to the march in a literal sense, but rather generally in an ironic sense. Next, the author describes the "Dysphoric March" and its markers (Table 3): minor mode, moderate tempo, *piano* dynamics, somber character, 'ominous unison', among others. These markers are the opposite of those that define the "March" in its "normative" version.

	'MARCH'	'DYSPHORIC MARCH'
<b>Mode</b>	Major	Minor
<b>Tempo</b>	Fast	Moderate or slow
<b>Dynamics</b>	<i>Forte</i>	<i>piano</i>
<b>Character</b>	Energetic	Gloomy
<b>Texture</b>	Homophonic	Unison
<b>Diastematic</b>	Triadic, diatonic, imitating cornets and drums	

**Table 3:** Markers of the two martial topoi (Grimalt 2020, p. 190).

The volume continues with secular references: the lyrical and the pastoral (Ch. 6), references to dances (Ch. 7), and theatrical references (Ch. 8). The classification of this large number of references benefits from both the author's synthetic exercise and the richness of the musical examples provided, which hint at the author's extensive experience as a performer. The seventh chapter highlights the explanation of the doctrine of *tempo giusto* by J. P. Kirnberger (1776), fundamental to understand the music of the following centuries. The last chapter vindicates the importance of opera and theater for the understanding of instrumental music. It reviews comic opera and its roots, as well as those of tragic opera. The recitativo *secco* and the *accompagnato* constitute a source of references

in all instrumental music. The chapter continues with an explanation of Gluck's opera reform, the *dramma giocoso*, the Germanic melodrama, and reaches the comic references (§8.4, *Comic references*), where the close relationship between comic opera and the instrumental music of composers such as Mozart or Haydn becomes evident. Subtitle 8.5 discusses references to tragic opera that have spread to instrumental music, such as the "*Tempesta*", the "*Ominous Unison*", or the "*Ombra*".

In a field as new and emerging as that of Musical Signification, some concepts have been defined and used by different theorists under different criteria, which has been and is the object of criticism by musicologists from other disciplines or even from the same discipline. For example, *Approaches to Meaning in Music* (Almén; Pearsall 2006), reflects on the ambiguity of the term "meaning", an argument that is often used to discredit this discipline. The term is very broad and recent, so that different writers attribute one meaning or another to it. This happens with most of the concepts in use in the musicology of meaning: *topos*, *pianto*, *suspiratio*, *isotopy*, *character*, *musical gesture*, etc. Grimalt's answer seems to be a solid study of the history of each term. The author shows a detailed knowledge of the related publications and offers a summary of the different terms that each author has used, arranged chronologically, which places his discourse within a dialogic process, in which different people give arguments based on claims of validity rather than power.

The work is part of the collection *Numanities*, edited by Dario Martinelli. The author claims Musical Signification as part of the (new) Humanities, with an implicit philosophical and political background. In his own words: "By humbly giving words to the ineffable, irreducible musical experience, the reflection on music's expressive meanings has the tremendous ambition of making the world more human, less cruel and unjust." (Grimalt 2020, xv). The book can be purchased through Springer's website as a digital or hard copy, and in major bookstores and digital platforms. The price of the hard copy, hardly accessible to students, conflicts with the pedagogical intention expressed by the author, and can only be overcome thanks to a powerful distribution task by Springer. The book is available for lending in the libraries of most Conservatories and Public Libraries world-wide.

## References

1. Almén, Byron; Pearsall, Edward, eds. 2006. *Approaches to Meaning in Music: Musical Meaning and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
2. Grimalt, Joan. 2018. *A Humorous Narrative Archetype in the Music of the Viennese Classics as a Subversive Device*. Unpublished paper presented at ICMS #14 in Cluj (Romania).
3. Grimalt, Joan. 2020. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer, 402 pp. ISBN: 978-3-030-52496-8.
4. Grimalt, Joan. Forthcoming. *The political Beethoven through his instrumental music: some topical, narrative analyses*. In: Heitmann, Christin; May, Jürgen; Siegert, Christine. *Beethoven Perspectives*. Proceedings of the Beethoven-Perspectives International Conference, Bonn, 10–14 February 2020.
5. Kimberger, Johann Philipp. 1982. *The Art of Strict Musical Composition*. Music Theory Translation Series 4. New Haven: Yale University Press.

## Sobre os autores

**Antenor Ferreira Corrêa** ([antenorferreira@yahoo.com.br](mailto:antenorferreira@yahoo.com.br)) é compositor, percussionista e Professor Associado da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela Universidade de Granada (Espanha) e pela Universidade da Califórnia, Riverside (Estados Unidos). É coordenador do MidiaLab-UnB – Laboratório de Pesquisas em Arte Computacional. Possui seis livros publicados, entre estes *Análise Musical como Princípio Composicional* (EdUnB, 2014), além de diversos artigos em periódicos científicos, além de CDs e DVD. Possui bolsa produtividade nível PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

**Victor de Oliveira e Silva Bueno** ([vosbueno@gmail.com](mailto:vosbueno@gmail.com)) é bacharel em viola pela Universidade de Brasília e, atualmente, cursa o mestrado pela mesma universidade.

**Tatiana Catanzaro** ([tatiana.catanzaro@gmail.com](mailto:tatiana.catanzaro@gmail.com)) é compositora e musicóloga. Possui Ph.D. em Música e Musicologia pela Universidade de Paris IV – Sorbonne, França, e atualmente ocupa o cargo de Professora de Composição e Novas Tecnologias do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB – Brasil). Como compositora, após graduar-se pela USP, obteve o diploma do *Conservatoire de musique à rayonnement départementale d'Aulnay-sous-Bois* e cursou o *Cursus 1* de informática musical no IRCAM, ambos na França. Atualmente, está desenvolvendo um segundo doutorado em Composição Musical e novas tecnologias em Stanford University (EUA).

**Paulo Meira Lima Mattos** ([paulomeira.lm@gmail.com](mailto:paulomeira.lm@gmail.com)) é bacharel em composição pela Universidade de Brasília e formado pela Escola de Música de Brasília em Canto Erudito, em nível Básico. Possui interesses em música contemporânea, trilha sonora, fonologia, línguas asiáticas e análises comparativas.

**Lina Sofia Tabak** ([linatabak@gmail.com](mailto:linatabak@gmail.com)) é doutoranda em Teoria e Análise Musical na *City University of New York*. Seus interesses de pesquisa incluem ritmo e métrica, música folclórica sul-americana, música de Igor Stravinsky e análise schenkeriana. Ela apresentou pesquisas sobre uma ampla



gama de repertórios em várias conferências regionais, nacionais e internacionais. Seu artigo, *Pulse Dissonance in Colombian Currulao* recebeu o *Student Presentation Award* da *Society for Music Theory* (SMT) em 2020. Atualmente, ela é co-presidente do *Analysis of World Music Interest Group* na SMT, co-presidente do comitê de programa do *Analytical Approaches to World Music Symposium (Theoretical, Analytical, and Cognitive Approaches to Rhythm & Meter in World Musics)* e é editora associada da revista *Analytical Approaches to World Music*. Tabak é atualmente instrutora de teoria musical no *Brooklyn College Conservatory*, onde leciona desde 2020.

**Carlos Almada** ([carlosalmada@musica.ufrj.br](mailto:carlosalmada@musica.ufrj.br)) é arranjador e compositor, além de professor associado da Escola de Música da UFRJ e, desde 2011, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição. Mestre e doutor em Música pela UNIRIO, com pesquisa teórico-analítica referente à *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 de Arnold Schoenberg. É ainda pesquisador, com participação em dezenas de congressos nacionais e internacionais e artigos publicados em periódicos científicos, tendo seus principais interesses gerais de pesquisa vinculados aos campos da Teoria e Análise e Estudos Sistemáticos em Música Popular e, mais específica e recentemente, à Variação Musical e à obra de Antonio Carlos Jobim. Autor dos livros *Arranjo* (2001), *A estrutura do choro* (2006), *Harmonia funcional* (2009), *Contraponto em música popular* (2013), *Nas Fronteiras da Tonalidade* (2016) e *A harmonia de Jobim* (2022). É membro fundador da Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMa). Também exerce as funções de editor-chefe do periódico *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics* e de líder do grupo de pesquisa MusMat.

**Hugo Tremonte de Carvalho** ([hugo@dme.ufrj.br](mailto:hugo@dme.ufrj.br)) é bacharel e mestre em Matemática Aplicada (UFRJ, 2011 e 2013, respectivamente), e doutor em Engenharia Elétrica (COPPE/UFRJ, 2017), oportunidade que foi usada pra unir duas de suas grandes paixões, Música e Matemática, aplicando métodos de Estatística Bayesiana em problemas de restauração de áudio. Atualmente Hugo é professor adjunto no Departamento de Métodos Estatísticos (IM/UFRJ), membro do Grupo de Pesquisa MusMat e membro do corpo editorial do periódico *MusMat • Brazilian Journal of Music and Mathematics*. Seus principais interesses de pesquisa são Música e Matemática, Recuperação de Informações Musicais ("Music Information Retrieval", em sua nomenclatura mais usual),

Processamento Estatístico de Sinais e Estatística Computacional. Em seu tempo livre, Hugo toca violão clássico, está aprendendo a tocar gaita diatônica e estuda composição.

**Alejandro Martinez** ([martinezalejandro42@gmail.com](mailto:martinezalejandro42@gmail.com)) tem graduação em Composição Musical e é professor de Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical na *Facultad de Artes da Universidad Nacional de La Plata*. É docente e pesquisador nesta instituição e na *Universidad de Buenos Aires*. Alejandro é membro da *Asociación Argentina de Musicología*. Tem publicado trabalhos nas principais revistas musicológicas da Argentina.

**Edgardo J. Rodríguez** ([ejrodri440@gmail.com](mailto:ejrodri440@gmail.com)) é pesquisador e docente da *Facultad de Artes da Universidad Nacional de La Plata* e da *Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires*.

**Adriana Jarvis Twitchelle** ([adrijarvist@gmail.com](mailto:adrijarvist@gmail.com)) é Bacharel em piano com honra pela *Brigham Young University* e Mestre em Música pela UDESC. Estudou também na *Texas Tech University* com William Westney, e na *Rubin Academy of Music and Dance* em Jerusalém com Eitan Globerzon. Estudou cravo com Robert Smith na *University of Hartford* e com Charlotte Nediger de Tafelmusik em Toronto, Canadá. Adriana é a pianista/cravista do quarteto *Avery Ensemble*, vencedor do *American Prize in Chamber Music* de 2016. Foi premiada por sua apresentação com Hans Twitchell no Concurso Internacional de Piano Liszt – Garrison em Baltimore, nos E.U.A. em 2011 – Divisão de Artistas Colaboradores. Tem gravado pelos selos *Zephyr*, *Parma* e *Ablaze Records*. Recebeu elogios nas suas apresentações com o *Avery Ensemble* de “comprometida ... excelente ... incrível e persuasiva ... simplesmente excepcional” pela *Classical Voice of New England*, e “um encanto total” pelo *Hartford Advocate*. Atualmente é doutoranda em música na UDESC, sob a orientação de Bernadete Póvoas, pesquisando sobre a ansiedade na performance musical.

**Marcio Landi** ([marcio.landi@uece.br](mailto:marcio.landi@uece.br)) concluiu o Pós-Doutorado junto ao Centro de Pesquisa de Sociologia e Estética Musical – CESEM da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA/FCSH - 2022), foi agraciado com a bolsa *Fulbright* do governo norte-americano, tendo alcançado o título de *Doctor of Musical Arts in Orchestral Conducting* pela *University of Missouri-Kansas City* (CAPES/FULBRIGHT, 2009-2013), possui mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, e graduação em Bacharelado em Música com Habilitação em Composição e

Regência pela mesma instituição. Atuou como Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (1998-2009), atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Ceará, diretor do Laboratório Banda Sinfônica – LBS, coordenador do grupo de pesquisa Investigação em Regência e Interpretação Musical – IRIM, editor na Coleção IRIM, presidente do Simpósio de Regência e Interpretação Musical – SIRIM, e Coordenador e Regente Titular da Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

Natural de Curitiba, **Thiago Praça Teixeira** ([thiagoplacateixeira@gmail.com](mailto:thiagoplacateixeira@gmail.com)) é Bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná, Mestre e Doutor em Música pela mesma instituição. Foi premiado no VI Concurso de Piano Prof. Edna Habith, no V Concurso Nacional de Piano da EMBAP e no Concurso Internacional de Piano Honorina Barra. Como pianista acompanhador, atuou com diversos instrumentistas e cantores, incluindo apresentações em eventos de música de câmara e em diversas óperas. Realizou atividades de docência em instituições como o Conservatório Maestro Paulino (Ponta Grossa/PR), Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR). Atualmente é professor colaborador na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Unespar – Campus Curitiba I). Enquanto pesquisador, direciona seus estudos à música sacra católica, tendo publicado artigos nesta área. É autor dos livros *Estética Musical em Santo Tomás de Aquino* e *O “bel canto” de Bellini: guia para cantores e correpetidores*. Gravou em 2021 o álbum *La Sonnambula: Fantasias para piano*.

**Guilherme Bertissolo** ([guilhermebertissolo@gmail.com](mailto:guilhermebertissolo@gmail.com)) é compositor, pesquisador e professor Associado na Escola de Música da UFBA, onde atua na graduação e pós-graduação. É Doutor em Composição Musical (UFBA/UCR), com pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional, pelo prisma da cognição musical. Como compositor, atua com frequência em projetos colaborativos e interdisciplinares e seus trabalhos têm sido apresentados e premiados em diversas cidades brasileiras e em outros países, tais como EUA, Canadá, Alemanha, Portugal e Espanha. Atualmente é Diretor Secretário da ABCM e membro atuante da OCA, uma associação civil que produz, registra e divulga arte contemporânea e organiza, entre outras ações, o Projeto Música de Agora na Bahia.

**Paulo Pitta** ([paulinhopitta@gmail.com](mailto:paulinhopitta@gmail.com)) é bolsista PIBIC-CNPq, graduando em composição e regência (UFBA) e saxofonista. Tem dedicado suas pesquisas a temas como composicionalidade, cognição e processos de criação colaborativa. Desenvolve um estudo sobre a música de matriz africana e a música eletroacústica em performances sonoras junto ao saxofone preparado no projeto Maresia Lab. Integra o Ofá Trio, é compositor e diretor musical da Reforma Cia. de Dança, do Mandioca Studio e do projeto Afrolirismos.

**Lisa Mascarenhas** ([lyhr.musi@gmail.com](mailto:lyhr.musi@gmail.com)) é bolsista PIBIC-FAPESB, graduanda em composição e regência (UFBA). Tem dedicado suas pesquisas a temas como composicionalidade, cognição e pesquisa artística. Organiza espaços para pesquisa e manifestações artísticas de pessoas trans na internet (discord e reddit), traduz artigos e trabalha na produção de material didático para pessoas trans de forma voluntária.

**Alex Marques** ([alexmarques30@yahoo.com](mailto:alexmarques30@yahoo.com)) é bolsista PIBIC-UFBA, trompetista e graduando em Composição e Regência na Escola de Música da UFBA. Oriundo das Bandas Filarmônicas, com iniciação musical pela Filarmônica 19 de Março, em 2018 ingressa no curso de música da UFBA e em 2020 inicia como bolsista no projeto de pesquisa: Composição, cognição e cultura: performatividade e colaboração nos processos criativos em música, o qual tem como foco a temática sobre a abordagem performativa.

**Ísis Natali Cardoso** ([isis507@gmail.com](mailto:isis507@gmail.com)) é Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018), sob orientação do Prof. Dr. André Loss e Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2021), sob orientação do Prof. Dr. Mauricy Martin. Sua pesquisa de mestrado sob o título de: Estudo dos aspectos pianísticos e pedagógicos nas seis Minúsculas de Guerra-Peixe, defendida e publicada em 2021, foi fomentada pela CAPES. Participa regularmente de importantes eventos e festivais de música desde 2015, tais como Encontro de Pianistas de Piracaba, Femusc, Festival de Música nas Montanhas, Oficina de Piano da USP, Encontro Internacional sobre Pedagogia do Piano e Pianofest (EUA). Realiza pesquisas sobre Pedagogia do Piano, Performance musical e Análise de repertórios nacionalistas, tendo publicado artigos e apresentado em congressos como Revista Debates (2022), TeMA (2021), ANPPOM (2021), Encontro Internacional sobre Pedagogia do Piano (2021), Perfoma Clavis (2020) e Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical V

(2019). Atualmente estuda Piano Performance na *Georgia State University* (EUA), sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Gallo.

**Cristina González Rojo** ([cris.gonzalez.rojo@gmail.com](mailto:cris.gonzalez.rojo@gmail.com)) é pianista e doutoranda em Teoria Musical pela Universidade de Columbia desde 2022. Cristina se formou em piano na Escola Superior de Música de Catalunya, onde conseguiu combinar seu lado de intérprete com seu interesse por análise, principalmente no campo da significação musical. Nos últimos cinco anos, ela tem se dedicado à música para piano solo e à música de câmara do século XIX, realizando concertos em diferentes locais na Espanha, Alemanha e Holanda. Tem apresentado trabalhos em congressos internacionais, e publicado algumas resenhas de livros. Seu último trabalho, intitulado “Brahms 1854–2022: A performer's search for meaning”, foi apresentado no 21º Congresso Quinquenal da *International Musicological Society* em Atenas. A possibilidade de combinar performance com análise em seus estudos sempre foi sua maior motivação, e agora está concentrada na prática da performance e sua relação com a significação musical, especialmente na música dos séculos XIX e XX.

## Sumário

i

Editorial

## Artigos

- 1 Música e subjetivação: sugestão de uma análise musical psicanaliticamente orientada  
*Music and subjectivation: suggestion for a psychoanalytically oriented musical analysis*  
Victor de Oliveira e Silva Bueno e Antenor Ferreira Correa
- 28 Tom lexical e melodia no Tailandês: Uma análise comparativa das transições melódico-tonais em trilhas sonoras de y-series  
*Lexical Tone and Melody in the Thai Language: A Comparative analysis of Melodic-Tonal Transitions in Y-Series Soundtracks*  
Paulo Meira Lima e Tatiana Catanzaro
- 45 Notas curtas em tempos fortes: estudos de caso sobre a métrica africana e afro-diaspórica  
*Short Notes on Strong Beats: Case Studies in African and Afro-Diasporic Meter*  
Lina S. Tabak
- 68 Entropia, o Espaço Harmônico Probabilístico e a harmonia de Antonio Carlos Jobim  
*Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim*  
Carlos de Lemos Almada e Hugo Carvalho
- 112 Algunas consideraciones formales y armónicas en la zamba argentina  
*Some Formal and Harmonic considerations on the Argentinian Zamba*  
Alejandro Martínez e Edgardo Rodríguez
- 135 “Entediado com o minimalismo”: A primeira tentativa do John Adams em complicar a simplicidade  
*“Bored with Minimalism”: John Adams’s First Attempt at Convoluting Simplicity*  
Adriana Twitchell
- 147 Teleologia das disciplinas de contraponto e harmonia  
*Teleology of the Disciplines of Counterpoint and Harmony*  
Marcio Spartaco Landi
- 184 Narratividade e intertextualidade nas paráfrases operísticas de Franz Liszt (1811–1886) sobre as óperas de Vincenzo Bellini (1801–1835)  
*Narrativity and Intertextuality in Franz Liszt’s Operatic Paraphrases on Vincenzo Bellini’s Operas*  
Thiago Praça Teixeira
- 214 A pesquisa em processos de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios  
*Research in Collaborative Creative Processes and Compositional Creativity in Brazil: Scenario and Challenges*  
Guilherme Bertissolo, Paulo Pitta, Lisa Mascarenhas e Alex Marques
- 242 Procedimentos de estilização do folclore na Suíte n° 2 (Nordestina) de César Guerra-Peixe  
*Folklore Stylization Procedures in Suite n° 2 (Nordestina) by César Guerra-Peixe*  
Ísis Cardoso
- 267 Resenha do livro *Mapping Musical Signification* de Joan Grimalt  
*Review of Joan Grimalt’s Mapping Musical Signification*  
Cristina González Rojo
- 274 **Sobre os autores**