OPUS 2

Revista da

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM

ANO II JUN de 1990 n.º 2

II ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM

Data: 10 a 15 de dezembro de 1989

Local: Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Av. Paulo Gama, 110 – Porto Alegre – RS

Entidades que patrocinaram o Encontro:

MEC/CAPES;
MCT/CNPq;
Comissão Fulbright;
Embaixada do Canadá;
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS);
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFRGS.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM

DIRETORIA 1990-1992

Presidente: Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
1.º Secretário: Raimundo Martins (UFRGS)
2.º Secretário: Cristina Gerling (UFRGS)
Tesoureiro: Marcello Guerchfeld (UFRGS)

CONSELHO DIRETOR

Região Norte-Nordeste: Diana Santiago da Fonseca (UFBa)
Região Centro-Oeste: Jorge Antunes (UnB)
Região Sudeste: Marisa B. Rezende (UFRJ)
Região Sul: Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)

CONSELHO EDITORIAL

Raimundo Martins, Editor (UFRGS)
Cristina Gerling (UFRGS)
Paulo Costa Lima (UFBa)
Régis Duprat (UNESP)

OPUS 2

A publicação deste número contou com o patrocínio
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

COORDENAÇÃO
Carmen Sousa Sousa

PROJETO GRÁFICO
João Flávio F. Rodrigues

SECRETÁRIA
Carmen Regina Oliveira

REVISÃO BIBLIOGRAFICA
Márcia Mattos Langeloh
Denise Gross Xavier

Endereço para correspondência:
Instituto de Artes – UFRGS
Rua Senhor dos Passos, 248 – 2.º andar
90020 – Porto Alegre – RS – Brasil
Fones: (0512) 21-5347 e 24-0424

Aceita-se permuta
Aceptamos canje
We accept exchange
On demande l'échange
Man bittet um Austausch

SUMÁRIO

Iniciação Musical com introdução ao teclado – IMIT
Alda de Jesus Oliveira 7

Iniciando cordas através do Folclore
Anamaria Peixoto 15

O feitiço decente
Carlos Sandroni 21

O processo composicional e a notação da música contemporânea – um relacionamento de informação e criatividade
Celso Mojola 29

Ferramentas computacionais para a música
Eduardo Reck Miranda 39

Semiologia Musical e pedagogia da análise
Jean-Jacques Nattiez 50

O compromisso do intérprete com a música contemporânea
Marcello Guerchfeld 59

RESSONÂNCIAS – a abordagem analítica vista comparativamente
Marisa Rezende 64

Estilo versus clichê: o paradigma da informação na construção do significado musical
Raimundo Martins 83

ANEXO 90

INICIAÇÃO MUSICAL COM INTRODUÇÃO AO TECLADO – IMIT

Alda de Jesus Oliveira*

1. Introdução

A educação musical moderna enfatiza a utilização de processos que possibilitem a expressão dos indivíduos, a participação democrática e interligada ao contexto, e principalmente, que desenvolva e instrumente o aluno de maneira integral dando-lhe meios para desenvolver as suas aptidões musicais com independência.

O processo de formação musical através do piano em grupo vem sendo desenvolvido desde o século XIX com trabalhos de John Bernard Logier (1977-1846) na Inglaterra. Depois do trabalho inovador de Logier, a tendência nos Estados Unidos para ensino de base passou a dividir o encargo entre especialistas em piano e professores de educação musical. Giddings (1919) contribuiu para o uso do piano em grupo na escola pública. O processo integrador dos estudos musicais através do piano foi desenvolvido, incluindo também a parte criativa. Nesta área contribuiram Coleman (1926), Burrows (1941), Widmer (1967), Mack (1970), Lethco e Palmer (1971), Long (1974), McLean (1976), Gainza (1977 e 1983). Na área de piano em grupo, Mehr (1965), Lyke (1969), Page (1974), Hiller e Olson (1985) e Lindeman (1983) contribuem para o uso do piano para desenvolver o músico de forma global.

No Brasil, onde a tradição de ensino individualizado é grande e efetiva, os estudos de piano em grupo são escassos. Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves (1985) estuda grupos de habilidades funcionais no uso do teclado, objetivando a formação abrangente do músico que usará o teclado para outros fins que não o de solista apenas.

A revisão de literatura nos mostra que na área do ensino individualizado de piano, as publicações são ricas em sugestões de materiais

*Doutora em Educação Musical pela University of Texas – Austin, USA; Prof. Adjunto IV do Dept.º de Música da UFBa; Pesquisadora do CNPq IIC.

musicais, organizados geralmente por graus de dificuldade técnica, em geral do simples ao complexo. Na área de piano em grupo as publicações apresentam materiais musicais organizados por níveis de complexidade, ou em camadas superpostas com acréscimo de assuntos, possibilitando um maior enriquecimento das propostas metodológicas para a formação do músico. Não foi encontrado um estudo que investigasse no Brasil o uso do piano como meio de musicalização infantil em grupo e que apresentasse estruturas de ensino desenvolvidas para o contexto de 6 a 10 alunos, um professor e um piano.

Robinson e Jarvis (1967) afirmam em trabalho publicado pela Associação Nacional de Educadores Musicais Norte-Americanos que, sob condições favoráveis, o estudo do piano em grupo tem vantagens econômicas, sociais e musicais sobre o ensino individualizado, e sugerem o ensino em grupo particularmente para a fase inicial de estudo, quando o aluno precisa do estímulo do grupo e tem pouco controle muscular, podendo apenas tocar música simples.

Conhecendo-se estas recomendações e sabendo-se que no Brasil, onde os recusos econômicos são escassos e a política de democratização do ensino é tarefa a ser desenvolvida nas instituições de ensino, pretendeu-se desenvolver neste estudo uma alternativa didática na qual o piano fosse utilizado como um dos meios de musicalização infantil, partindo-se de atividades com o corpo, a voz, a palavra e instrumentos de percussão regionais, chegando-se ao uso do piano para a prática dos conteúdos musicais, improvisação e leitura musical.

Pressupondo que a escolha e seqüência das atividades depende fundamentalmente das características, do potencial e experiências anteriores dos alunos, do conteúdo que se quer trabalhar, e da capacitação na área, este estudo pretende desenvolver e testar estruturas de ensino (EE-IMIT) que servirão de guia para o professor no seu processo de escolhas e decisões.

2. Descrição da Pesquisa

O projeto Iniciação Musical com Introdução ao Teclado foi iniciado em 1988 na Escola de Música da UFBa com um grupo de crianças de 6 a 8 anos de idade, onde foram desenvolvidas estruturas de ensino, EE-IMIT, com o objetivo de proporcionar a vivência dos elementos básicos de música através de exercícios com a voz, o corpo, usando palavras, canções, estruturas sonoras contemporâneas e movimentos corporais, associados ao uso de instrumentos de percussão tradicionais e regionais

tais como pandeiro, claves, tambores, caxixis, maracás, xequeré, pares-de-chuva, frigideiras, agogôs, bongôs, atabaques, e outros instrumentos inventados.

Neste período inicial, foram elaboradas as estratégias básicas do sistema adotado, e o desenho do experimento a ser realizado no ano de 1989:

x_1O

x_2O (x = tratamento, 0 = observação). No estudo aqui relatado e realizado em 1989, foi observado o efeito da aplicação das estruturas EE-IMIT 4 e 5 para a execução de músicas selecionadas para piano, com número mínimo de erros e nível de execução de acordo com critério adotado. Vinte e um alunos (21) de iniciação musical serviram de sujeitos. O grupo experimental (13 alunos) tocou músicas selecionadas com o objetivo de atingir o critério ou nível adotado, sendo usada a metodologia IMIT. O grupo controle (8 alunos) tocou as mesmas músicas para atingir o critério ou nível adotado, sem o uso da metodologia IMIT. Foram estabelecidas as seguintes hipóteses:

Hipótese nula (H_0): O número de tentativas para os alunos atingirem o nível de execução musical adotado dos exemplos musicais selecionados é o mesmo para os alunos com/sem o uso da metodologia IMIT.

Hipótese alternativa (H_1): O número de tentativas para os alunos atingirem o nível de execução adotado dos exemplos selecionados não é o mesmo para os alunos com/sem a metodologia IMIT.

O teste estatístico escolhido foi o Mann-Whitney U, porque foram dois grupos independentes (nenhuma tentativa foi feita para tornar os grupos similares), as mostras foram pequenas, e os dados foram ordinais.

3. Descrição do Curso

O curso IMIT prevê duas aulas semanais de 50 minutos cada, ministradas por um professor, com funcionamento em sala ampla, utilizando um piano, cadeiras, armários para guardar os materiais, e instrumentos de percussão. Em termos de uso do espaço, em geral as crianças sentam em cadeiras em semicírculo, de frente para o piano, para facilitar o acesso ao instrumento. Atrás das cadeiras fica o espaço livre para a aplicação de outras estruturas de ensino.

As estruturas de ensino (EE-IMIT) do IMIT são organizadas levando em consideração o número de alunos e a idade, a duração das atividades e do curso, a situação dos alunos e dos materiais no espaço da sala,

a estimulação, os tipos dos materiais e os conteúdos a serem ensinados. Apesar da numeração apresentada neste estudo, a decisão da seqüência a ser usada vai depender do critério adotado pelo professor, que considerará o potencial e as experiências anteriores dos alunos, o conteúdo a ser trabalhado e a sua familiaridade com o tipo de ação e conteúdos a serem abordados.

Em termos de desenvolvimento do curso, observaram-se três fases: a) fase da exploração dos elementos básicos de música, através da vivência, sem teoria; b) fase da exploração de habilidades básicas para a execução no piano, através de estruturas de ensino que favoreciam o desenvolvimento da audição, da coordenação motora e da postura no instrumento; c) fase de introdução à leitura musical e estudo de melodias para formação de repertório (solo e conjunto).

4. Descrição da Metodologia IMIT

Em termos metodológicos, no grupo experimental IMIT:

a) o pré-requisito de ter piano em casa para estudo é ignorado. Não existe a cobrança do professor pelo estudo em casa, sendo este opcional.

b) cada música é trabalhada a aula inteira (50 minutos) ou a maior parte da aula, de forma a haver bastantes repetições da mesma melodia.

c) a criança trabalha a música com a voz e o corpo, ou faz a leitura rítmica e das notas de forma ativa e agradável, antes de tocá-la no piano; a ênfase dada ao processo de leitura é na leitura vocal, em vez da leitura digital.

d) depois da familiarização das crianças com a música, em geral escrita nas claves de sol e fá, com alternância de mãos, todas cantam a melodia com os nomes das notas usando as duas mãos de acordo com a distribuição feita na partitura, e fazem de conta que tocam no "piano mudo" (qualquer superfície plana: caderno grande, mesa, carteira, etc.). O professor mostra a melodia e os gestos cantando, e fazendo os movimentos dos dedos, de frente para os alunos, e estes repetem em grupo. Quando aparece um problema no aprendizado, a correção é imediata ou é individualizada, se o problema persiste.

e) em seguida, uma criança é chamada ao piano (em geral a que tem mais facilidade) para tocar a melodia estudada no piano. Enquanto ela toca, os outros entoam a melodia em intensidade fraca e "tocam" no "piano mudo". A ordem das crianças que irão ao piano é de decisão

do professor e pode ser por sorteio, ou por seqüência pré-estabelecida em sala-de-aula.

f) depois de tocar a melodia, a criança volta ao seu lugar para observar os outros tocarem, para fazer uma tarefa de teoria e percepção ou de apreciação musical no caderno de exercícios ou no quadro-negro, ou ainda para tocar em acompanhamento em instrumento de percussão. Observe-se que se a melodia dada tiver notas tocadas simultaneamente ou se tem acordes, o trabalho teórico/prático anterior é feito em cada linha musical apresentada na partitura. O professor faz os alunos cantarem cada linha separada e depois em grupos de vozes diferentes, para que todos sintam vocalmente, a duração das notas, a intensidade, as articulações e o fraseado. É importante alternar os grupos, para que todos vivenciem todas as linhas melódicas e claves.

g) o ensino dos conceitos é reforçado através da reapresentação dos mesmos em muitas situações novas.

5. Resultados

Como resultado da ação de pesquisa educacional nas turmas IMIT obtiveram-se até agora 16 estruturas de ensino, dentre as quais um livro de introdução à leitura musical, jogos com música e teoria musical, composições e arranjos apropriados ao trabalho de iniciação ao piano. Apesar de terem sido usadas a maioria das estruturas de ensino IMIT, neste estudo apenas são tratadas as EE 4 e 5.

Listagem das EE-IMIT:

EE 1: Jogos sonoros.
EE 2: Estruturas para desenvolver a consciência do corpo, principalmente das partes mais relacionadas com o tocar piano.
EE 3: Livros de musicalização (vols. I e II).
EE 4: Melodias do folclore brasileiro.
EE 5: Melodias originais ou do repertório pianístico padrão.
EE 6: Improvisação nas teclas pretas.
EE 7: Horário individualizado com escolha espontânea pelo aluno.
EE 8: Pianografia (estudo do teclado e das grafias).
EE 9: Prática das posições dos 5 dedos no teclado (posição dó, sol, ré, etc.).
EE 10: Criatividade e grafia.

EE 11: Percepção rítmica.
EE 12: Escalas.
EE 13: Prática de seqüência de notas nas escalas.
EE 14: Estruturas para formar, cantar e tocar várias escalas.
EE 15: Estrutura para prática de acordes.
EE 16: Estrutura criança-criando.

Em termos de avaliação dos alunos foi feita em relação ao número de tentativas para chegar a tocar as melodias corretamente e nível de execução, sendo expressa em número de pontos de zero a dez, indicando zero, que o aluno usou todo o tempo da aula dedicado ao ensino do material musical e que não aprendeu nada. Por outro lado, o número dez indicava que o aluno usou o mínimo de tempo da aula dedicado ao ensino do material musical e que aprendeu a tocar a melodia toda sem erros no piano, com ou sem a partitura. Cada aluno foi avaliado em dez músicas selecionadas, e no teste estatístico foram usadas as médias de cada aluno nas dez avaliações. Entre as dez músicas selecionadas estavam composições e arranjos do folclore de A. Oliveira e da coleção Manus-Palmer-Lethco (1981).

Após a avaliação, as notas foram ordenadas e classificadas, tendo sido aplicado o teste estatístico Mann-Whitney U, com nível de significado alfa = .05. Desde quando o valor obtido de U = 0.5 foi menor do que o valor crítico de U = 24 para um teste "two-tailed" com nível de significado α = .05, a decisão estatística foi a de rejeitar a hipótese nula, ou seja, os alunos submetidos às estruturas IMIT 4 e 5 atingiram o nível de execução no piano das músicas selecionadas com um número de tentativas menor, ou seja, mais rapidamente do que os alunos do grupo controle.

6. Discussão e Conclusão

O curso como um todo foi avaliado por 5 observadores, alunos do curso superior de Licenciatura em Música, que estiveram presentes às aulas durante os dois anos de aplicação do projeto. Estes observaram que houve melhoria sensível na qualidade dos alunos nos seguintes aspectos: concentração, disciplina, coordenação motora, ritmo espontâneo, audição, solução de problemas, criatividade, afinação, percepção e persistência na execução das propostas feitas em aula, com ressalvas em disciplina, criatividade e afinação. Em afinação, leitura e postura no piano, a avaliação foi de médio para muito bom.

Em termos de recursos, os observadores foram da opinião de que o projeto pode ser viável em escolas que disponham do mínimo de condições. Observadores sugeriram a escolha de estruturas que possibilitem um maior equilíbrio no resultado entre a prática e a teoria, e também uma definição mais rígida em termos de faixa etária. Em rendimento, os observadores foram da opinião que os alunos desenvolveram mais em percepção musical do que em piano propriamente dito, apesar de terem avaliado os alunos de nível médio para mais. Note-se que a turma experimental a início tinha mais problemas de afinação, disciplina e coordenação motora do que a turma controle.

Destacamos o aspecto de que a metodologia IMIT coloca ênfase na figura do professor. O espaçamento e duração das atividades é de sua responsabildade, seguindo na medida do possível o critério de possibilitar o crescimento de cada aluno no seu próprio ritmo, tendo consciência de que durante a apresentação de um novo conceito, nem todos aprenderão o significado na primeira vez. Para assegurar a trajetória positiva do processo de aprendizagem, neste projeto, o professor não buscou rigidamente a aprendizagem total dos conteúdos, de forma a possibilitar a convivência dos diversos ritmos de aprendizagem pessoais em benefício do desenvolvimento do trabalho do grupo. Por isso, sugerimos que crianças com extrema facilidade tenham acesso à atenção individualizada, porém sem deixar de participar do trabalho em grupo.

Concluimos esta etapa, sugerindo como próximas fases: a) a testagem controlada das estruturas de ensino ainda não testadas; b) o desenvolvimento e testagem de estruturas complementares e c) a revisão e publicação dos materiais de ensino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURROWS, R. & AHEARN, E.M. *The young explorer at the piano.* Cincinnati: Willis, 1941.

COLEMAN, S.N. *First steps in playing and composing.* New York: Lincoln School, 1926.

GAINZA, V.H. de. *Método para piano.* Buenos Aires: Barry, 1977.

——. *Música para niños compuesta para niños.* Buenos Aires: Guadalupe, 1983.

GERIG, R. *Famous pianists and their technique.* New York: Robert. B. Luce, 1974.

GIDDINGS, T.P. & GILMAN, Wilma. *Public school class method for the piano.* Boston: Oliver Ditson, 1919.

——. *The public school piano class reader.* Boston: Oliver Ditson, 1919.

GONÇALVES, M. de L.J. & BARBOSA, C.B. *Educação musical através do teclado.* São Paulo: Cultura Musical, 1986.

HILLEY, M. & OLSON, L.F. *Piano for the developing musician.* New York: West, 1985.

LAST, Joan. *The young pianist:* an approach for teachers and students. London: Oxford University, 1972.

LETHCO, A.V. & PALMER, A. *Creating music at the piano.* New York: Alfred Music, 1971.

LETHCO, A.V., PALMER, A. & MANUS, Morton. *Alfred's basic piano library.* Scherman Oaks, California: Alfred Music, 1981.

LINDEMAN, C.A. *PianoLab:* an introduction to class piano. Belmont, California: Wadsworth, 1983.

LLOYD, N. e Ruth. *Creative keyboard musicianship.* New York: Dodd, Mead, 1975.

LOGIER, J.B. *An authentic account of the examination of pupils instructed in the new system of music education.* London: Hunter, 1814.

LONG, T. *Alea-Music by chance.* Cincinnati, Ohio: Canyon, 1974.

LYKE, J. et al. *Creative piano teaching.* Champaign, Ill.: Stipes, 1977.

——. *Keyboard musicianship:* group piano for adults. Champaign, Ill.: Sripes, 1969.

MACK, G. *Adventures in improvisation.* Evanston, Ill.: Summy Birchard, 1970.

McLEAN, E. *Improvisation for the pianist.* Boulder: Myklas, 1976.

MEHR, N. *Group piano teaching.* Evanston, Ill.: Summy-Birchard, 1965.

NEUHAUS, H. *The art of piano playing.* London: Barrie & Jenkins, 1973.

PAGE, C. *The Laboratory piano course.* New York: Harper & Row, 1974.

ROBINSON, H. & JARVIS, R. *Teaching piano in classroom and studio.* Washington: MENC, 1967.

WIDMER, E. *Ludus brasiliensis.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

INICIANDO CORDAS ATRAVÉS DO FOLCLORE

Anamaria Peixoto*

1. Apresentação

Apresentamos nesta comunicação o MÉTODO INICIANDO CORDAS ATRAVÉS DO FOLCLORE, sua utilização em um projeto de ensino de instrumentos de cordas ora em execução em Belém do Pará, na Fundação Carlos Gomes e sua importância para o auxílio ao ensino em outros lugares.

Apresentamos também, a metodologia desenvolvida pelo Método, assim como a infra-estrutura necessária para sua aplicação.

Finalmente, demonstramos que ao realizar concertos de Orquestra Infanto-Juvenil do Projeto Cordas, nos teatros de Belém do Pará e ao participar de eventos como o I e II Festivais Internacionais de Música de Câmara do Pará – maio de 1988 e 1989 – III Festival Internacional IDRIART (Instituto Para o Desenvolvimento das Relações Inter-Culturais Através das Artes) – julho de 1989 em Belém, obtivemos da comunidade e deste público especializado uma avaliação positiva da aplicação do método.

2. Objetivo do Método

O MÉTODO INICIANDO CORDAS ATRAVÉS DO FOLCLORE concebido a partir da utilização prioritária do repertório musical do folclore brasileiro pelas professoras Linda Kruger e Anamaria Peixoto, propiciou a criação do Projeto Cordas no âmbito da Fundação Carlos Gomes em Belém do Pará, visando suprir a grande carência na formação de instrumentistas de cordas no Brasil.

*Prof.ª da Fundação Carlos Gomes e da Universidade Federal do Pará – UFPa.

Visa-se, além desse objetivo, colocar o aluno desde os seus primeiros momentos de prática em conjunto, em contato com um mundo sonoro que é seu, ou, pelo menos, próximo a si.

O Método ora apresentado propõe-se divulgar o material pesquisado, resgatando, preservando e difundindo a maneira peculiar de como são cantadas as melodias no Estado do Pará,utilizando também, materiais pesquisados em outras localidades.

Acreditamos que com a edição desse material estaremos contribuindo para o desenvolvimento do ensino de cordas no Brasil, ocupando espaço editorial carente em nosso país.

3. Seleção dos Alunos

Os alunos que passaram a integrar o Projeto Cordas em seu 1.º Grupo, foram selecionados dentre os integrantes do Coral Infantil mantido aos sábados à tarde pela FCG, que foram submetidos a Testes de Habilitação Musical, constando de Testes de Coordenação, Teste de Força e Teste de Flexibilidade.

O 1.º Grupo passou a funcionar em janeiro de 1988 com 36 alunos, em março do mesmo ano iniciou-se o 2.º Grupo com 36 novos alunos, vindo a ser criado o 3.º Grupo em março de 1989 com 68 alunos, perfazendo um total de 140 alunos. São, portanto, 78 alunos de violino, 25 de viola, 21 de violoncelo e 16 de contrabaixo.

4. Metodologia

PROFESSORES – Os professores que atuaram e atuam no Projeto Cordas foram preparados pela profa. Linda Kruger para aplicação do Método que prioriza o ensino de cordas em dois momentos: em seus respectivos naipes e na junção de todos eles incentivando a prática de orquestra. Os professores atuais são instrumentistas que integram a Orquestra de Câmara do Pará a saber: Flávio Collins Costa e Edir Lobato Duarte, Violino; Jairo Chaves, Viola; Jonas Arraes, Contrabaixo; e os alunos do Instituto Carlos Gomes, Maria Celeste, Violoncelo e Francisco Chagas, Contrabaixo.

MÉTODO – O Método utilizado na execução do Projeto Cordas chama-se INICIANDO CORDAS ATRAVÉS DO FOLCLORE e foi escrito pela violoncelista Linda Kruger dos Estados Unidos e pela Educadora

Musical Anamaria Peixoto da Fundação Carlos Gomes e da Universidade Federal do Pará, tendo sido aprovado pelo Conselho Editorial da UFPa. e editado pela Gráfica Universitária.

O referido método contém dois volumes, sendo o 1.º o Livro do Professor e o 2.º o Livro do Aluno.

O LIVRO DO PROFESSOR

O Livro do Professor contém 35 lições, baseadas numa seqüência lógica e progressiva que dão aos professores de todos os naipes a possibilidade de desenvolver o método paralelamente, objetivando resultados comuns.

Além das 35 lições, o Livro do Professor contém indicações para o Teste de Habilidade Musical, Fotografias de Postura ao instrumento, Lista de Material necessário para as aulas, orientação para organização de Ensaios de Orquestra, Ilustração das diversas partes dos instrumentos, Glossário e Índice de Canções.

A primeira etapa do livro propicia ao aluno o conhecimento das diversas partes de seu instrumento, sua conservação e seu manuseio, uso do arco e do breu e primeiras noções de postura e adaptação do aluno ao instrumento. Até a 7.ª lição o aprendizado é feito sem a utilização do Livro do Aluno.

Nas primeiras lições os professores tocam as melodias e os alunos tocam acompanhamentos simples, utilizando sons e silêncio.

O uso do arco ainda não se faz necessário por serem feitos os acompanhamentos em pizzicato, utilizando mudança de cordas.

Paralelamente, é trabalhada a percepção rítmica e auditiva dos alunos, através de jogos rítmicos e melódicos de acordo com a criatividade dos professores. Sendo a corda RE localizada em posição central em todos os instrumentos, ela é utilizada para as primeiras lições, na intenção de fixar a posição correta da mão e dos dedos nas primeiras notas da escala de Ré Maior.

A partir da lição 5 são introduzidas melodias com 3 notas diferentes e passa-se a utilizar o arco. Ao início de cada nova lição é revisada a maneira correta de tratar o instrumento e o arco, tentando habituar o aluno à manutenção correta de seus instrumentos.

A partir da 6.ª lição, passa-se a desenvolver um trabalho específico da utilização correta do arco, no talão, meio, ponta e arco todo, em cordas alternadas. Introduz-se no quadro negro, através da grafia tradicional, células rítmicas para serem reconhecidas visualmente.

Na lição n.º 8 o aluno vai utilizar pela primeira vez o seu livro revendo o que já foi aprendido anteriormente nas primeiras lições, tornando consciente a partir desse momento o código musical.

A noção de compasso, até então vivenciada através de Jogos Rítmicos, passa a ser trabalhado a níveis mais conscientes, através da decodificação da escrita musical, sucedendo-se as noções de compassos quaternário, binário e ternário nas lições subseqüentes.

Até o presente momento todo o trabalho é desenvolvido através de melodias em Uníssono nos diversos naipes e nos ensaios de Orquestra, visando o aprimoramento da afinação. Após esse processo, passa-se a utilizar o Cânone para proporcionar independência aos naipes e incentivar o desenvolvimento da percepção harmônica dos alunos.

Na lição n.º 9 o professor passa a tornar consciente a percepção de Intervalos, a partir da 5.ª justa, sendo os demais trabalhos ao longo do método.

Os Ritmos Básicos são trabalhados gradativamente, utilizando as figuras da escrita musical. As articulações preliminares do arco são abordadas de forma gradativa ao longo do método.

O professor encontra também no método Melodias harmonizadas, para utilização em apresentações públicas.

É intenção do método concluir essa 1.ª fase do aprendizado ao instrumento com o treinamento dos alunos para afinar seus próprios instrumentos. Cada lição poderá ser utilizada em uma ou demais aulas, dependendo do andamento do grupo.

LIVRO DO ALUNO

O Livro do Aluno consta de 28 lições para violino, viola, violoncelo e contrabaixo, podendo ser usado para o ensino em grupo ou individual.

Cada lição, além de estar escrita para cada instrumento contém explicações simples sobre cada um dos assuntos apresentados aos alunos durante a aula. Exercícios preparatórios de acordo com as dificuldades encontradas nas melodias, utilizando ritmos diferentes e diferentes articulações de arco.

Cada lição apresenta um conjunto de melodias de acordo com os objetivos propostos no Livro do Professor e que estão apresentadas para cada um dos instrumentos.

O livro contém ainda Fotografia de Postura, indicações de Como Cuidar dos Instrumentos, Bibliografia utilizada pelas autoras, Índices de Canções e Glossário para uso dos alunos.

Os dois volumes do MÉTODO INICIANDO CORDAS ATRAVÉS DO FOLCLORE, apresentam no seu todo, o ensino da técnica dos instrumentos, exercício para o desenvolvimento da técnica instrumental, preparação para a execução de melodias harmonizadas que serão apresentadas em audições públicas.

5. Infra-estrutura

Para melhor aplicabilidade do método se faz necessário uma infra-estrutura básica. No caso de Belém do Pará o método está sendo levado a efeito através do Projeto Cordas mantido pela Fundação Carlos Gomes.

A infra-estrutura necessária para aplicação do método e a seguinte:

1 – Salas de aula para naipes de no máximo 08 (oito) alunos.

2 – Auditório para ensaios de Orquestra.

3 – Instrumental.

No caso do Projeto Cordas a Fundação Carlos Gomes adquiriu o instrumental necessário na Alemanha, através de verbas do Governo do Estado do Pará e da Superintendência para o Desenvolvimento da Amazônia, SUDAM.

Violinos – (38) 04 tamanho 1/4, 22 tamanho 1/2, 05 tamanho 3/4 e 07 tamanho 4/4.

Violas – (17) 03 tamanho 33cm, 14 tamanho 35cm.

Violoncelo – (15) 02 tamanho 1/4, 06 tamanho 1/2, 02 tamanho 3/2 e 05 tamanho 4/4.

Contrabaixo – (05) 02 tamanho 1/2 e 03 tamanho 3/4.

4 – Sala para guarda e manutenção dos instrumentos.

Obs.: Os instrumentos são mantidos regularmente por um Luthier. A Fundação Carlos Gomes encarrega-se da manutenção e compra de acessórios.

5 – Acessórios necessários:

a) Crina
b) Breus
c) Cordas
d) Espaleiras
e) Queicheira
f) Estandarte
g) Espigões
h) Cavaletes

i) Afinadores
j) Cravelhas
l) Capas
m) Estojos
n) Acessórios de arco

6 – Estantes e Cadeiras
7 – Vale transporte

Devido ao fato de os alunos terem que comparecer durante 3 dias na semana para aulas do Projeto Cordas, a Secretaria de Estado de Educação do Pará, oferece-lhes Vale Transporte.

6. Metas

1 – Difusão do ensino de cordas.
2 – Atendimento a uma clientela que não possui acesso ao ensino convencional, possibilitando a um número maior de jovens o estudo de um instrumento de cordas.
3 – Surgimento de potencialidades individuais.
4 – Musicalização através dos instrumentos de cordas.
5 – Encaminhamento posterior para professores especializados.
6 – Formação de Orquestras Infanto-Juvenil.
7 – Formação de Público Ouvinte.
8 – Auxiliar na execução de Projetos semelhantes em outras localidades.

OBS.: Salientamos que o material pesquisado e que ainda não foi utilizado no presente Método, oportunamente será aplicado na continuação do trabalho em referência.

O FEITIÇO DECENTE

Carlos Sandroni*

> "O programa do Iluminismo era livrar o mundo do feitiço".
>
> Adorno/Horkheimer

A profunda ligação que une música e encantamento, feitiço, é sublinhado por Mário de Andrade no início de **Música de Feitiçaria no Brasil.** Sob esse aspecto ela tem sido estudada por numerosos pesquisadores (por exemplo, Rouget, **La Musique et la Transe**). Tal ligação aliás faz parte da experiência cotidiana de todos os ouvintes contemporâneos, não raro às voltas com algum teminha absolutamente detestável do rádio, que no entanto se agarra aos nossos ouvidos com a força de um mau-olhado.

A palavra "feitiço" está ligada especialmente à moderna música popular de duas maneiras: ela é usada desde dentro nas próprias canções populares para se referir a seus efeitos sobre os ouvintes; e é empregada de fora por teóricos da música para se referir a esses mesmos efeitos, mas freqüentemente sob prisma valorativo oposto. O "feitiço" não é apenas tema de muitos sambas; ele é muitas vezes a forma encontrada pelos sambas para se referirem a si mesmos. Os exemplos saltam à memória: o "Feitiço da Vila" de Noel/Vadico, o "samba feiticeiro" de que fala Ary Barroso em "Morena Boca de Ouro". A **Enciclopédia da Música Brasileira** registra dez canções populares que tem "feitiço" ou congêneres ("feitiçaria", "feiticeiro" etc.) no início do título.

O samba liga-se ao feitiço em primeira instância pelo fato de ambos se identificarem com a cultura negra. Sabe-se que "feitiço" é palavra original da língua portuguesa. Os portugueses foram os primeiros, na época moderna, a estabelecer relações comerciais e de conquista com as culturas negras da África. E chamaram de "feitiço", isto é, "coisa

*Mestre em Ciência Política pelo IUPERJ, 1987; Prof. do Curso de Mestrado em Musicologia – Conservatório Brasileiro de Música – RJ.

feita", aos objetos, bonecos, oferendas etc. que os africanos empregavam com finalidades mágicas e religiosas. Essa palavra portuguesa deu origem ao francês "fétiche", ao inglês "fetich" e do alemão "fetischismus", utilizado por Marx na famosa quarta seção do primeiro capítulo de **O Capital**, e por Freud em diversos artigos. Principalmente por essa via alemã, a palavra retornou ao português, modificado agora para "fetiche". Note-se de passagem que a tradução mais simples e direta do referido texto de Marx seria "O feitiço da mercadoria". O mesmo não se dá com o uso freudiano da palavra, que se refere ao objeto "feito", enquanto que "feitiço" em português evoluiu — num processo de, por assim dizer, espiritualização — para designar o encantamento, a eficácia mágica do objeto e não mais este. Mas encontramos ainda em Mário de Andrade o vocábulo no sentido original: "E aliás, os maracatus nordestinos trazem sempre consigo um feitiço carregado por uma das figuras importantes do grupo. Esse feitiço consiste numa boneca ricamente vestida, e que tem mesmo o nome de "boneca". (ANDRADE, 1983, p.39). Mário usa também ocasionalmente "feiticismo" no lugar de "fetichismo".

Vemos, portanto que as palavras "feitiço" e "fetichismo" tem sua própria origem no contato inicial entre portugueses e africanos. Talvez a evolução ulterior dessa convivência tenha alguma relação com o destino que a língua reservou para essas palavras. Senão, vejamos.

Escreve Noel Rosa em 1934:

"A Vila tem
um feitiço sem farofa
sem vela e sem vintém
que nos faz bem
Tendo nome de princesa
transformou o samba
num feitiço decente, que prende a gente".

Nesta canção o samba está diretamente identificado a um feitiço. Mas existem também nelas outras identificações, que embora não tão diretas são igualmente marcantes. Falo da relação que, através do nome, se estabelece entre a **Vila** e a **Princesa** Isabel. Essa relação aparece justificando (dada a presença do gerúndio: "Tendo..., então...") o fato de que a primeira tenha transformado o samba. O que fica implícito — e justamente por estar só implícito é profundamente eficaz do ponto de vista da comunicação — é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo

a escravidão. Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba. Sabe-se que o samba, pelo menos até a primeira década do século, era música estigmatizada como bárbara, baixa, indecente. Deste ponto, ele cumpriu um percurso que o levou a quase símbolo oficial do Brasil, a ser geralmente considerado como expressão genuína da nossa cultura etc. Esse percurso implicou numa série de transformações internas que se fizeram não sem conflitos. Mas ao mesmo tempo esteve intimamente relacionado com o próprio percurso da questão racial no Brasil, dos modos de convivência entre os grupos negros transplantados da África (dos quais o samba era o princípio manifestação própria) e os brancos de cultura européia.

Vejamos mais de perto as transformações que, segundo Noel, a Vila efetuou no samba. Continuando a ser sempre um feitiço, ele passaria a estar desprovido dos sinais exteriores deste: a farofa, a vela e o vintém. Um feitiço mais espiritualizado (seguindo como vimos a trajetória da própria palavra "feitiço"). Como um remédio homeopático, a ausência física da substância eficiente pode representar um incremento da sua presença energética, destilada, purificada, por isso muito mais potente. O feitiço ganha em força o que perde em aparência, em concretude. Sem vela, farofa ou vintém, é feitiço em estado puro, feitiço sutilíssimo, cuja presença não é anunciada por quaisquer manifestações visíveis, o que inclusive dificulta aos virtuais enfeitiçados porem-se em guarda contra ele. É exatamente o contrário do que propõe Wilson Batista no samba "Lenço no pescoço":

"Meu chapéu de lado
tamanco arrastando
lenço no pescoço
navalha no bolso
eu passo gingando
provoco e desafio
eu tenho orgulho
de ter tão vadio".

Aqui, os sinais exteriores de uma identidade são acintosamente exibidos. Não é à tôa que foi este samba a origem da famosa polêmica musical entre Wilson Batista e Noel Rosa, da qual, aliás, "Feitiço da Vila" também é parte.

Seguindo sua estratégia de sedução, Noel nos diz em seguida que não é mesmo necessário acautelar-se contra o feitiço da Vila, pois este

"nos faz bem". Diferencia-se, pois, dos feitiços tradicionais, em geral malignos, motivados que eram por vingança, inveja, amores não correspodidos etc.

Segue-se a alusão ao "nome de Princesa". Além do fato já referido de que o nome em questão é "Isabel", com toda sua carga associativa referente à abolição etc., é importante notar que, qualquer que fosse o nome, só por ser o de uma princesa já conferiria a tudo aquilo que tocasse uma porção de nobreza.

E é assim que o samba se transforma: feitiço, porém decente. A palavra "decente" denota principalmente aceitação social; a chancela da Princesa nos informa que não há nada de errado em gostar de samba, nada que não possa ser assumido na sala de jantar das melhores famílias. No mesmo movimento a palavra denega seu oposto, o "indecente", que nos faz pensar na sensualidade do samba e na sua origem ligada à umbigada ("semba" em quimbundo). Diria mesmo que a simples pertinência à cultura negra fazia do samba, ao menos para a imaginação de uma parte da sociedade brasileira na década de 30, algo intrinsecamente indecente. Precisamente a década de 30 (considerada em geral a "Época de Ouro" de nossa música popular) foi momento importante do embate entre as visões da dita cultura como "decente" ou "indecente", momento encerrado, ao menos no campo musical, com a vitória parcial da primeira delas, no hino triunfal "Aquarela do Brasil" (1939), que já no título apela à variedade de cores de que se compõe o país.

Decente, porém feitiço. Toda essa "transformação" porque passa o samba não altera, segundo Noel, sua essência enfeitiçante: sua capacidade de "prender a gente". Essa frase final da estrofe não deixa de funcionar como antítese da idéia inicial que propus (o paralelo entre a Vila e Isabel, a Redentora). A doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta.

Essas observações apontam para um problema mais amplo que é o da assimilação da cultura negra — e enfim dos próprios negros — pela cultura dominante brasileira. O fim da escravidão é um momento desse processo: momento jurídico da igualização de negros e brancos como cidadãos, como povo indiferenciado, e logo mais como membros de uma república. A conseqüência disso na música, com algumas décadas de atraso, é o surgimento da "música popular", uma música, no dizer de Caetano Veloso, "geral, de todo mundo" (HOMEM DE MELLO, 1976, p.199). "Música popular" neste sentido se opõe categoricamente a "música negra". Esta se fazia no espaço delimitado do terreiro e cumpria função de auto-identificação de uma comunidade étnica, religiosa. Aqui

a coesão interna e a exclusão em face de um meio "estrangeiro" são faces da mesma moeda. Ao contrário, a música popular cujo marco de inauguração é a gravação do famoso "Pelo Telefone" em 1917 tem como exigência a destruição das fronteiras, a começar pelas internas ao próprio país. Isto pode ser observado em outro trecho do "Feitiço da Vila":

"Lá em Vila Isabel
quem é bacharel
não tem medo de bamba
São Paulo dá café,
Minas dá leite
e a Vila Isabel dá samba".

O bacharel – o próprio símbolo da cultura letrada, branca, européia. O bamba – seu equivalente na cultura mestiça carioca. A Vila aparece como espaço utópico da confraternização dos dois, espaço que é logo projetado para o conjunto do país: o samba é apenas um "produto" a mais, mais uma riqueza que se soma aos tradicionais leite e café. Ele defende seu direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional (e com sucesso, pois hoje de fato talvez seja mais "representativo" do Brasil do que o café). Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma.

Na mesma tecla, convém citar outra composição de Noel e Vadico, "Feitio de Oração". Da mesma época (1933), ele radicaliza o paradoxo do "feitiço decente" contido no primeiro. Pretende agora, supremo sacrilégio!, fazer do samba uma oração: algo que, por ser da ordem do espiritual, mantém relações com o feitiço, mas está de certo modo nos antípodas deste. Porém o feitiço consegue driblar a distância e permanecer ali, disfarçado: o samba não será simplesmente uma oração, mas um "feiti(ç)o de oração".

Na mesma canção diz-se que:

"O samba, na realidade,
não vem do morro
e nem lá da cidade".

O esforço de Noel (ele próprio, é bom que se note, um branco de classe média baixa, que chegou a freqüentar a faculdade de medicina) é no sentido de generalizar o samba, desgeografizá-lo como diria Mário

de Andrade, romper as amarras que o ligavam a classe social, espaço urbano, grupo étnico etc. Esse esforço se dá quinze anos depois de "Pelo Telefone", no terreno aplainado pelo reinado de Sinhô, que pontificara na década de 20. E dá-se em meio a contramarchas, como a representada pelo samba citado de Wilson Batista. A resposta de Noel a este último se intitula "Rapaz Folgado" (1933):

"Malandro é palavra derrotista
que só serve pra tirar
todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
não te chamar de malandro
e sim de rapaz folgado".

O derrotismo estaria em, como vimos, pela exibição ostensiva da sua diferença, confinar-se à discriminação, ao gueto. O samba de Wilson Batista representava a afirmação orgulhosa da própria marginalidade, do próprio não incorporar-se à sociedade moderna que se estava criando no país. Noel ao contrário quer identificar-se ao "povo civilizado". Quer que o sambista tenha valor, o que é o mesmo que dizer: seja socialmente valorizado.

Essa valorização, como sabemos, no mundo moderno passa necessariamente pelo valor-de-troca. É aí que ao feitiço vem se somar o fetiche, que se, como mostrou Marx, se manifesta em todas as mercadorias, junta-se na mercadoria canção às peculiaridades enfeitiçantes desta.

Adorno levou em conta o jogo entre estes dois aspectos do fetiche quando escreveu "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição". Segundo sua análise, ocorre com a canção na sociedade capitalista inversão de papéis entre valor-de-uso e valor-de-troca. Ela convence cada ouvinte de que é boa pelo fato de que é "um sucesso", isto é, é repetida incessantemente no rádio, é promovida por um enorme aparato de divulgação, é consumida por milhares de outros ouvintes como ele.

"O consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto. Ele 'fabrica' literalmente o sucesso — que coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. 'Fabrica' o sucesso, não porque o concerto lhe agrade, mas por comprar a entrada" (ADORNO, 1980, p.173). A propósito, menciono entrevista recente concedida por executivo de grande gravadora a propósito de LP do grupo Titãs, em que falava da "bela vendagem" conseguida, numa imagem que põe a nu o deslocamento sofrido pela beleza: do objeto artístico para seu desempeho comercial. Lembro também, em outra área, de um anúncio

de biscoitos cujo apelo é: "vende mais porque está sempre fresquinho, está sempre fresquinho porque vende mais". O tema aqui é exatamente a identidade entre valor-de-uso e valor-de-troca. Ouvindo bem, percebemos que a ênfase, na realidade, está inteira no "vende mais" – este é o dado real de convencimento do telespectador, pois "estar fresquinho", afinal, não é mais que a obrigação de qualquer biscoito posto à venda. Mecanismos semelhantes ocorrem mesmo na política, e é por causa deles que as pesquisas de opinião passaram a representar tão importante papel nas vésperas de eleições. É evidente que toda essa engrenagem estudada por Adorno está em plena atividade no Brasil, depois de um processo de montagem que se intensificou (quanto à indústria fonográfica) principalmente na década de setenta.

A análise de Adorno sobre a Indústria Cultural é bem o corolário de sua tese sobre a Dialética do Iluminismo. "O programa do Iluminismo era livrar o mundo do feitiço" (ADORNO/HORKHEIMER, 1985, p.19). Na sociedade contemporânea, o Iluminismo se transforma na mistificação das massas, principalmente através das agências de entretenimento e publicidade, que preenchem "os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências". Assim, para Adorno também é um feitiço – aquele que o Iluminismo pretendeu banir em nome do mesmo "povo civilizado" a que se referia Noel – quem retorna triunfalmente sob a forma do fetichismo contemporâneo.

Entre Francis Bacon e Wilson Batista, podemos agora pensar em Noel Rosa – e com ele em toda uma vertente da MPB – também como representante de uma "dialética", "dialética da malandragem" para retomar Antônio Cândido, que se sintetiza na fórmula feliz do "feitiço decente". Um passo além da intransigência suicida de "Lenço no Pescoço", longe da arrogância racionalista que pretende banir o feitiço, o caminho aberto pelo "filósofo do samba" desemboca mais recentemente em canções como "O que será", de Chico Buarque, com sua invocação explícita ao "que não tem decência, nem nunca terá" e a um "inferno" que, resgatando quase exatamente o paradoxo de quarenta anos antes, recebe as complacentes bênção e rima do "padre eterno". A questão que a leitura de Adorno hoje nos impõe – e que ele, com argumentação cerrada, responde pela negativa – é saber se é possível para a canção popular presa nas malhas do fetichismo preservar em si algo daquele feitiço original, daquele "inominável que se recorta no avesso do princípio de realidade" (WISNIK, 1979/1980, p.20). Dizem que sim Noel Rosa e Chico Buarque (e mesmo, justiça seja feita, Wilson Batista, que, como se sabe, contradisse mais tarde "Lenço no Pescoço" com a adesista

"Bonde São Januário", voltando atrás, em seguida, através das farpas contra o mundo do trabalho alienado que são "O Pedreiro Waldemar" e "Acertei no Milhar"). Mas a maior parte da crítica, a começar pelo próprio Mário de Andrade, tem sido mais pessimista. De qualquer modo, penso que é uma vereda promissora pensar toda a história da nossa canção popular como a história do entrelaçamento e da tensão entre o **feitiço** e o **fetiche**, que fica aqui apenas sugerida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Fetichismo na música e a regressão da audição. IN: ____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1980.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. IN ____. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

O PROCESSO COMPOSICIONAL E A NOTAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA – UM RELACIONAMENTO DE INFORMAÇÃO E CRIATIVIDADE

Celso Mojola*

Certa vez um engenheiro amigo meu, apreciador de música e ouvinte assíduo, comprou num sebo um velho livro de teoria musical. De natureza curiosa e bastante interessado no assunto meu amigo começou a ler o tal livro ainda que não tocasse qualquer instrumento, e sempre que nos encontrávamos ele me perguntava alguma coisa sobre o que havia lido.Uma tarde, ao visitá-lo em seu escritório, encontrei-o profundamente intrigado com o que acabara de descobrir sobre o "ponto de diminuição". Um ponto acima ou abaixo de um valor indica subtração da metade na duração desse valor – era o que rezava a velha cartilha. A conclusão do meu amigo não foi menos precisa: uma semínima com um ponto colocado acima vale então a mesma coisa que uma colcheia seguida de uma pausa de colcheia (Fig. 1):

Fig. 1



– Vocês, músicos, são uns loucos!, exclamava ele confuso. Complicam tudo. Como pode haver dois sinais significando a mesma coisa?

Alguns dias depois ele descobriria os problemas da ligadura (um mesmo sinal tendo vários significados diferentes) e sua cabeça se confundiu de vez. Acabou desistindo de estudar teoria carregando para sempre a idéia de que música é realmente uma arte muito complicada...

*Licenciado em Música e Bel. em Composição pela Escola de Comunicações e Artes – USP.

Passaram-se já vários anos desde que este fato aconteceu mas devo confessar que até hoje quando componho (e faço portanto uso de alguma forma de notação musical) as dúvidas do meu amigo às vezes retornam à minha mente. Teria ele mesmo razão ao desejar um sistema em que a cada sinal correspondesse um único significado? O que é precisão e objetividade em termos de notação musical? Este texto pretende oferecer uma resposta a essas questões bem como levantar elementos que possam orientar o compositor no sentido da escolha de uma notação que, interagindo com o processo criativo, aprofunde e precise (dentro das ambigüidades próprias do sistema) as idéias composicionais.

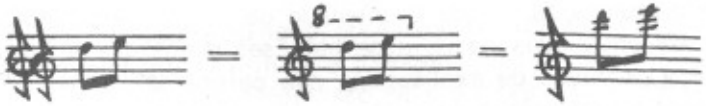
Uma discussão sobre os problemas que envolvem a notação musical contemporânea não constituiu de maneira alguma um fato novo. Periodicamente temos visto surgir textos sobre o assunto, embora a maioria deles se concentre ou num catálogo de novos sinais usados por diversos compositores e seus respectivos significados (uma espécie de dicionário) ou em propostas reformistas gerais visando criar normas para uma possível sistematização universal. Menos comum são textos que discutem a problemática da comunicação em geral e o relacionamento estreito e dialético entre a notação e o processo composicional propriamente dito.

O desenvolvimento da música serial (que visava um completo controle sobre todos os parâmetros de uma obra musical, inclusive a interpretação) bem como o desenvolvimento da música aleatória (que procurava deixar o acaso se incorporar à composição) trouxeram grandes transformações na maneira de se conceber o fenômeno musical. A idéia de que a uma nova música deve corresponder uma nova notação tornou-se praticamente uma palavra de ordem durante as décadas de 50, 60 e 70. Entre as inovações mais ou menos duradouras que surgiram nesse período podemos enumerar a notação proporcional, a notação paradoxal, a notação indeterminada, a notação gráfica e a música gráfica.[1] Os anos 80 não parecem apresentar um interesse especial no que diz respeito a inovar em termos de notação e de um modo geral poderíamos caracterizar a tendência atual como a de uma re-utilização do sistema tradicional, porém agora incorporado das modificações que a ele já

[1] A respeito da diferenciação entre estes dois últimos itens veja o seguinte trecho: "In graphic music the graphic aspect of the notation has become dominant. It's appropriate here to spend some time ongraphic notation, as opposed to graphic music. Graphic notation is a perfectly expansion of normal notation in cases where the composer has an imprecise conception." Cornelius Cardew, "Wiggly Lines and Wobbly Music", in *Breaking the sound barrier*, editado por Gregory Battcock (E.P. Dutton, New York, 1981), página 244.

se agregaram de uma forma muito orgânica como, por exemplo, o uso da dupla clave de sol para indicar que uma nota deve soar uma 8.ª acima do que está escrito (Fig. 2):

Fig. 2



Várias são as razões que explicam o menor interesse pela busca de inovações gráficas no momento atual. A primeira delas é a dificuldade de uma padronização universal. Foram realizadas muitas tentativas de se obter essa padronização e muitos reformadores chegaram mesmo a propor novas diretrizes para unificação do sistema. Outros pesquisadores mais pragmáticos, trabalhando em bibliotecas especializadas, atacaram o problema de forma oposta, procurando fazer um levantamento tão completo quanto possível de todos os novos sinais usados pelos compositores contemporâneos e com o auxílio de processamento de dados imaginaram construir um enorme catálogo com todos esses sinais e seus significados, tendo como objetivo final propor regras para uma normatização geral se não para o presente (uma vez que um compositor já acostumado a se utilizar de um determinado sinal dificilmente modificaria sua atitude) pelo menos para o futuro onde, nas escolas, a notação da música contemporânea seria ensinada de acordo com essas novas regras.[2] Nenhum desses projetos parece ter atingido o resultado prático desejado e a situação do intérprete da música contemporânea continua a ser (talvez um pouco menos do que nos anos 70) a de se defrontar com novos sinais a cada nova peça a ser executada. A situação apresenta até um certo aspecto paradoxal uma vez que muitas das inovações tinham por finalidade precípua conseguir maior precisão e objetividade no efeito desejado, idéia bastante semelhante a que levou meu amigo engenheiro a se decepcionar com a notação tradicional. O resultado, no entanto, foi que devido à falta de padronização esses novos sinais se multiplicaram em quantidade exagerada e não só continuamos na

[2]Um trabalho como o desse tipo foi desenvolvido na Biblioteca do Lincoln Center, em Nova Iorque. Sobre esse assunto verificar: Kurt Stone, "Standardization of new musical notation, pro and con", in *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, organizado por Domenico Guaccero (Instituto Italo Latino Americano, Roma, 1972), páginas 179 a 189.

situação "defeituosa" anterior (muitos sinais significando o mesmo efeito – efeitos diferentes notados com o mesmo sinal) como o problema até aumentou pois ao contrário da notação tradicional os sinais agora modificam seu significado de obra para obra (inclusive quando são de um mesmo compositor). Muitas peças trazem uma série de explicações sobre os sinais utilizados, o que é chamado de "bula" pelos músicos; mas apesar de em alguns casos essa bula ser maior que a própria obra musical a profusão de explicações não parece ser o melhor meio de esclarecer o exato efeito desejado quando este é por sua própria natureza concebido de forma confusa. Embora seja um problema de natureza diversa é importante deixar registrado aqui que se um determinado efeito não está claro na mente do compositor dificilmente estará claro no papel, por mais explicações que ele forneça.

O problema é que na 2ª metade deste século nos encontramos em uma situação que não é muito diferente daquela que existiu no período anterior a 1600, época que é considerada como a do início da padronização do sistema tradicional de notação. É certo que entre 1600 e 1950 muitas modificações ocorreram mas nunca no sentido da destruição desse sistema e sim no seu aperfeiçoamento. Esse período é também o que corresponde ao do sistema tonal como sistema único de composição – sua superação começa a surgir no início de século XX mas é só por volta de 1950 que isso se torna um fato unanimimente aceito. O período anterior a 1600 (pré-tonal) e o posterior a 1950 (pós-tonal) é marcado por uma maior diversidade de sistemas tanto do pensar música quanto o de sua notação. A padronização geral e completa como a pretendida por alguns pesquisadores só será possível de ser atingida se voltarmos a contar com um sistema único de composição como foi o sistema tonal durante 3 séculos, possibilidade esta que apesar do aparente retorno à "tonalidade" que estamos enfrentando não parece existir de forma alguma.

Uma segunda dificuldade que pode ser apontada como atuando contra o desenvolvimento da nova notação é o fato de que uma linguagem só atinge plena eficiência e utiliza todo seu potencial de comunicação após ter passado um certo tempo, quando seus usuários já se acostumaram devidamente com suas inflexões e sutilezas específicas.[3] As trans-

[3] "Languages acquire depth, as users acquire the background knowledge of possible connotations that gives to every combination of symbols, in every context, its own subtly shaded inflection of meaning. It is this depth of meaning that the codes, the artificial languages of avant-garde notations, inevitably lack." Hugo Cole, *Sounds and signs* (London, Oxford University Press, 1974), página 150.

formações ocorridas nos últimos anos foram não apenas muito rápidas (não permitindo um lapso razoável para a devida assimilação dessas inovações) como também ocorreram em diversos aspectos simultaneamente, gerando muitas vezes sistemas de notação contraditórios (e não complementares como acontecia no período tonal). Na verdade todas essas modificações caracterizam um período que tem como marca principal uma busca incessante do novo; porém muitas dessas inovações foram colocadas de lado antes mesmo que tivessem atingido todo seu potencial em termos comunicativos. Além disso deve ser ressaltado que o músico, mesmo em escolas com grande espaço dedicado à música contemporânea, ainda hoje é treinado dentro da notação tradicional, tanto na formação de seu repertório básico (a maior parte dos concertos de música erudita é dedicada à música tonal) como nas próprias técnicas específicas (harmonia, contraponto, percepção). A existência de um número enorme de obras consideradas verdadeiros marcos do pensamento artístico ocidental e criadas na era tonal e em constante circulação nas salas de concerto do mundo todo parece assegurar que o interesse pela notação tradicional está longe de esmorecer. Novos sistemas que procuram conviver com a antiga prática de escrita e fazem uso adequado das suas particularidades de comunicação tendem hoje a serem vistos como mais úteis e eficazes que os sistemas que preconizam inovações mais radicais.

Um terceiro fator que conjura contra uma busca desenfreada de uma nova notação é a própria estética dos anos 80. Ao contrário do que aconteceu em anos anteriores caminhamos agora por uma estrada que está nos conduzindo a centros tonais, regularidade de pulsos, comunicabilidade e interesse pela plasticidade sonoro (leia-se beleza). Retrocesso ou crise de idéias para alguns, simples movimento pendular da história para outros, o fato é que esta tendência tem se manifestado com grande intensidade e antes de lamentarmos o fato de que estaríamos vivendo uma era de repetição após um período criativo tão fértil melhor será observarmos o outro lado da questão, qual seja, o de que agora podemos fazer uma utilização mais consciente e até mais sutil de muitas daquelas inovações dos anos anteriores. Temos conhecimento hoje de que muitas das obras que criaram inovações gráficas poderiam ter sido escritas de um modo um pouco mais aparentado à notação tradicional caso o compositor assim o desejasse. Isso sem nada perder de sua idéia original e com a vantagem de se abrir para intérpretes e público não necessariamente ligados de forma especializada à vanguarda. Na verdade muitas obras foram escritas em uma notação especial visando

até mesmo sua proteção contra intérpretes não desejados, situação esta que de resto não incomum no mundo musical.[4] Uma nova notação para ser legítima e duradoura deve estar organicamente ligada ao pensamento composicional a que ela serve. Se concebo uma música com pulsos regulares e uma simultaneidade das partes instrumentais perfeitamente coordenada é bastante provável que a notação com barras e fórmula de compasso seja a mais adequada, e isso não significa de antemão que esta música vai soar antiquada; por outro lado se a minha noção de tempo é mais próxima da de um ente contínuo e as partes instrumentais não necessitam de qualquer sincronismo deve existir um outro sistema gráfico que corresponderá melhor ao que desejo expressar.

Uma gama ampla de possibilidades abre-se hoje à frente do compositor e ele deve procurar fazer o melhor uso possível de todo o material à sua disposição visando obter o resultado final desejado com a maior eficiência — uma situação basicamente de escolha. Se o período tonal determinava o uso da notação tradicional e a referência à tonalidade, o período da vanguarda determinou a notação inovadora e a rejeição do centro tonal; a década de 80 por sua vez denota uma convivência mais ou menos pacífica entre sistemas divergentes e as grafias tendem a acompanhar o mesmo processo de sincretismo. Um compositor após ter passado pela experiência serial mais ortodoxa quando recomeça a se utilizar de elementos da tonalidade em sua obra o faz de uma forma menos ingênua, com uma visão mais completa do problema e um melhor domínio do material à sua disposição; igualmente isso acontece com o compositor que uma quinzena de anos atrás se utilizou de grafismos radicalmente inovadores e na sua composição atual prefere um tipo de notação mais próxima da tradicional: ele o faz de uma maneira mais aprofundada e também com mais objetividade, com aquela objetividade pertinente ao sistema em si e não exterior a ele. Dentro desse panorama 2 aspectos devem nortear o compositor na escolha da sua notação: a fidelidade do intérprete às idéias do compositor e o tom do discurso.

De um modo geral existe uma preocupação muito grande por parte dos intérpretes em executar uma obra musical de acordo com a visão do compositor — a fidelidade à partitura é um elemento importante para

---

[4] "Pieces need camouflage to protext them from hostile forces in the early days of their life, One kind of protection is provided by the novelty and uniqueness of the notation; new musicians will take the trouble to decipher and learn the notations unless they have a positive interest in performing the works." C. Cardew no prefácio de sua obra Four Works, citado por H. Cole, op. cit., página 148.

a boa qualificação de uma interpretação. Na verdade esse respeito às idéias do compositor tem se transformado num verdadeiro fetiche neste século e influencia inclusive a maneira de se recriar a música dos séculos anteriores. Se com relação à música do passado uma preocupação algo excessiva pode acarretar alguns problemas (pois nem sempre se pode saber com certeza qual é a idéia original do compositor) com relação a obras do presente este é um ponto praticamente acordado por todos, até mesmo por motivos de ordem prática.[5] O compositor de hoje tem consciência dessa situação e será bastante útil se utilizar todos os recursos à sua disposição para deixar o mais claro possível o que deseja. É evidente que isso deve ser trabalhado com as potencialidades do sistema em si e levar em conta inclusive que uma informação incompleta, ambígua até, pode ser precisamente o que está sendo buscado num determinado momento. Um exemplo bastante simples dessa situação, e que acredito que todo compositor já enfrentou, é o que diz respeito à indicação do andamento de uma peça. Não é porque o metrônomo se tornou hoje um instrumento de uso comum e também porque contamos com a possibilidade de marcação do tempo musical em segundos que sempre devemos ser o mais detalhado possível neste item. Muitas vezes é justamente é a pouca clareza que buscamos e isso não significa uma desinformação ou descuido por parte do compositor. Se no início de uma partitura indica-se ANDANTE, ♩ = 84 está permitida ao intérprete uma certa flexibilidade nesse número, pois ele terá que relacioná-lo com a idéia de Andante, que devido à sua grande utilização histórica carrega já consigo uma certa carga de informação; se a indicação se reduz para ANDANTE apenas é evidente que a flexibilidade de variação para o intérprete agora será maior, pois aqui ele poderá executar a peça no andamento que considera ser um Andante nesse contexto específico sem qualquer restrição.[6] Por outro lado a indicação de ♩ = 84 (sem a palavra Andante) coloca o problema numa situação oposta: aqui o intérprete deve ser o mais fiel possível a esse número já que nenhuma

---

[5]"The situation is quite otherwise with regard to living, or recently deceased, composers. For by failing to perform a piece the way a composer intended can well detract from his reputation and even adversely affect his income and happiness (or those of his heirs)." Randall R. Dipert, "The Composer's Intentions: an examination of their relevance for performance", *The Musical Quarterly*, vol. 66 n.º 2 (Abril 1980), página 213.

[6]Uma situação intermediária entre essas duas ocorre quando a partitura já indica ANDANTE, ♩ ca 84, que parece indicar explicitamente o fato de que o intérprete deve relacionar a idéia de Andante com a marcação de semínima igual a 84.

outra referência complementar estará sendo fornecida.[7] Duas outras possibilidades mais extremas ainda podem surgir: a não colocação de andamento algum, que poderá ser entendido como "Toque em qualquer andamento" ou "Toque no andamento que lhe parecer mais correto" ou a indicação de um andamento que se modifica a cada instante, notado por um diagrama especial colocado acima da partitura, como fez Stockhausen na sua Klavierstück VI.[8] Todas essas indicações podem ser consideradas igualmente criativas, significativas e precisas, servindo cada uma delas para contextos específicos. É evidente que para se obter o melhor resultado de todos esses elementos em ação é de fundamental importância o resgate da credibilidade na capacidade profissional do compositor como um artesão detentor de uma técnica e uma autoridade naquilo que realiza. O respeito à partitura que constatamos neste momento histórico poderia indicar que essa situação já existe porém deve-se levar em conta que muito dessa obediência ao que está escrito pode ter sua raiz numa acomodação do intérprete. Todos os recursos à disposição do compositor a que me referi no início deste parágrafo incluem as diversas formas de notação bem como a divulgação de suas idéias quer interpretando suas próprias obras, quer trabalhando com outros intérpretes, quer elaborando textos onde essa preocupação esteja presente.

Por último seria interessante fazer algumas observações com relação ao tom do discurso: este aspecto que envolve a notação quase nunca é abordado embora não seja de pouca importância. Se observarmos sob esse ângulo as partituras desde o final do século XIX até o apogeu do serialismo perceberemos que o tom do discurso dessas notações caminha em direção a ser cada vez mais autoritário, no qual o intérprete se situa numa posição completamente subserviente aos menores caprichos do compositor. Paralelamente a música aleatória, a improvisação e certas notações gráficas procuram resgatar o trabalho

---

[7] "Le métronome existe depuis plus de cent ans. Si toutes les partitions écrits depuis lors ne sont pas gribouillées de chiffres, ce n'est ni par négligence ni par paresse des auteurs, mais parce que, à bon droit, beaucoup d'entre eux auraient eu en ce faisant l'impression de tendre à l'interprète une peche trop facile pour détruire le sens de leur musique en l'enserrant dans un corset orthopédique, et il en est beaucoup qui, après avoir noté um mouvement, adjurent les interprétes de ne pas le suivre." Jacques Chailley, *La musique et le signe* (France, Editions D'aujourd'hui, 1967), página 135.

[8] Na verdade ainda é possível criar mais uma situação, talvez até um pouco excessiva. Digamos que numa composição em 3/4 esteja indicado ADAGIO, ♩ = 180. É um tipo de notação paradoxal muitas vezes funcionando como paródia ou crítica e que busca desconcertar o intérprete que, sozinho, terá que decidir o que fazer.

inter-criativo de compositores e intérpretes fornecendo a estes últimos maiores opções de expressão. O compositor inglês Hugo Cole afirma sobre essa situação: "Nós não possuimos hoje um quadro claro e consistente dos papéis do compositor e do intérprete na realização musical e nossa incerteza é refletida nas notações musicais".[9] O tom do discurso hoje é variado e variável – não devemos nos esquecer inclusive da força criativa que advem da música com forte tradição não escrita, como é a música popular no Brasil. É evidente que um músico de jazz vai preferir tocar através de uma partitura cifrada com notação simples, ficando a seu critério durante a execução as variações de altura, ritmo, dinâmica, fraseado e articulação; uma notação mais detalhada neste caso provavelmente o confundiria e dificultaria sua execução (Fig. 3a e 3b). Da mesma forma é certo que muitas das notações contemporâneas ao demandarem uma participação bastante ativa do intérprete no ato de execução podem ser usadas com excelentes resultados em exercícios de criatividade e propósitos didáticos.[10]

Fig. 3a – Notação standard

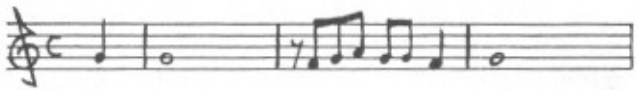
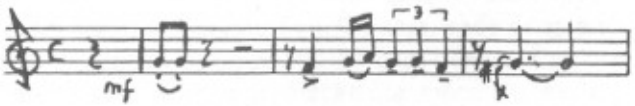


Fig. 3b – Uma possível interpretação



[9] H. Cole, op. cit., página 29.

[10] Sobre este assunto ver: Ernst Widmer, "Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa – grafia e prática sonora", in *Symposium Internazionale*, op. cit. páginas 137 a 163.

O domínio dos tons do discurso passa a ser uma ferramenta a mais nas mãos do compositor: uma composição destinada a intérpretes formados na tradição serial européia e que será executada sem a presença do compositor deve ser o mais claro e detalhado possível notada, utilizando-se especialmente os sinais próprios desse segmento do universo musical; uma composição destinada a jovens estudantes de música, influenciados pela música popular e por improvisação, será mais interessante que utilize uma notação que possa desenvolver o potencial criativo próprio dessa idade. Se a peça se destina a um grupo de músicos no qual o próprio compositor atua como instrumentista ou regente muitas vezes até mesmo nenhuma notação (pelo no seu sentido mais usual) será necessária. Esses aspectos, se observados com cuidado, poderão contribuir para uma maior clareza das idéias composicionais, uma participação mais ativa e criativa dos intérpretes (e conseqüentemente, melhores interpretações) e maior interesse do público pela música do seu tempo.

FERRAMENTAS COMPUTACIONAIS PARA A MÚSICA

Eduardo Reck Miranda*

1. Breve histórico e introdução

Desde a sua criação em 1988, o Núcleo de Música Eletrônica do Instituto de Artes da UFRGS vem se preocupando com o desenvolvimento de tecnologia própria em software (programas) e eventualmente em hardware (circuitos eletrônicos).

No que tange ao hardware, com o apoio da equipe do setor de Desenvolvimento de Hardware do Centro de Processamento de Dados (CPD) da UFRGS, desenvolveu-se neste período, menos de dois anos, duas interfaces MIDI: uma para microcomputadores da linha Apple a outra para os da linha IBM-PC XT. Em resumo interface MIDI é um circuito eletrônico responsável pela comunicação de dados MIDI entre um computador e um sintetizador digital. Dados MIDI são dados que obedecem a uma padronização internacional adotada pelos fabricantes de sintetizadores digitais comerciais que os torna compatíveis entre as diferentes marcas lançadas no mercado bem como controláveis via computador externo.

Desde então os programas confeccionados para a nossa configuração de hardware, limitada a um sintetizador digital simples e um microcomputador, sempre foram de ordem específica. Ou seja, cada programa é específico para uma determinada composição ou experiência. Embora restrita a compositores peritos em programação de máquina, em um nível muito baixo, com uma linguagem que não foi pensada para a música, esta prática permitiu a aquisição de um know-how pertinente ao âmago do funcionamento do que tínhamos em mãos. Os "programa-composições" foram codificados em linguagem C e alguns trabalhos foram divulgados

*Aluno do Mestrado em Ciência da Computação da UFRGS. Participou da criação, em 1988, do Núcleo de Música Eletrônica do Instituto de Artes da UFRGS, onde trabalha com pesquisa na área de música computacional.

em concerto no Festival de Música Nova 89, no MASP, em São Paulo, no III Encontro de Música Contemporânea em Santiago do Chile e no II Encontro dos Compositores da Região Sul em Porto Alegre.

Entretanto, com o objetivo de permitir o acesso a um número maior de pessoas interessadas em trabalhar conosco, estamos direcionando nossos esforços à confecção de programas que elevem o nível da linguagem de programação.

Sabe-se que existem inúmeros softwares no mercado internacional. Porém é do interesse da universidade o desenvolvimento de suas próprias ferramentas de trabalho. Entendemos que as possibilidades de utilização do computador, na música, ultrapassam os limites impostos pela grande maioria destes softwares, que muitas vezes não superam sequer o conceito do seqüenciador e do play-back, como se fossem versões sofisticadas dos cilindros de pianola.

No primeiro semestre de 1989, juntamente com o pessoal ligado à área de Inteligência Artificial do Pós-Graduação em Ciência da Computação, deu-se início à pesquisa no sentido de estudar as possibilidades das ferramentas de IA em aplicações musicais. Estamos desenvolvendo uma série de ferramentas, para manipulação de idéias sonoras, que no conjunto formarão um ambiente propício à confecção de programas, para a música em um nível de linguagem bastante alto. Assim, não se exigirá do musicista o conhecimento profundo de técnicas de programação de máquina. Basta que este esteja familiarizado com o ambiente de trabalho proporcionado pelas ferramentas.

A seguir serão demonstradas quatro ferramentas codificadas em linguagem C. De agora em diante convencionaremos que o termo "ferramenta", como ele vem sendo utilizado até o momento, será substituído pelo termo "função", para fins de adequação do discurso ao vocabulário técnico das linguagens de programação.

A primeira é uma função geradora de nota transposta dado um intervalo e uma nota de referência. A segunda constrói uma tabela das possíveis inversões da forma no sentido vertical de um fenômeno de quatro notas, dados os elementos que o compõe. A terceira define o grau de abertura do mesmo. A quarta, em um nível mais alto, se vale das três anteriores para construir um fenômeno musical composto de quatro alturas a partir de uma nota eixo e dados referentes a sua forma vertical.

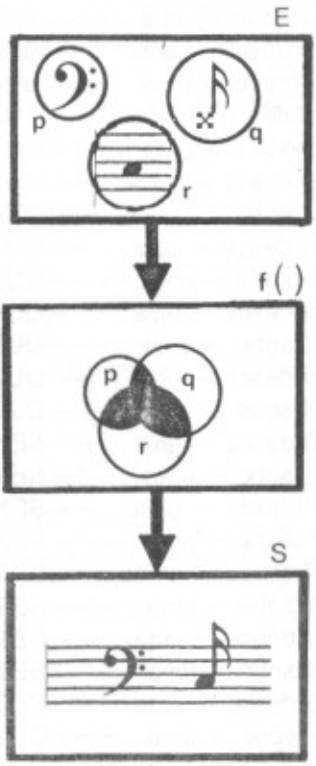
2. Funções

Função, no sentido em que estamos empregando o termo, é um

mecanismo computacional que quando devidamente alimentado produz um resultado. Toda função possui três componentes abstratos distintos (fig. 1):

a. parâmetro de entrada — que poderá ser mais de um, ou nenhum;
b. corpo de processamento;
c. resultado, ou retorno — que poderá ser explicitado diretamente pela emissão de um parâmetro de saída, ou conseqüência implícita do trabalho realizado pela função.

(figura 1)



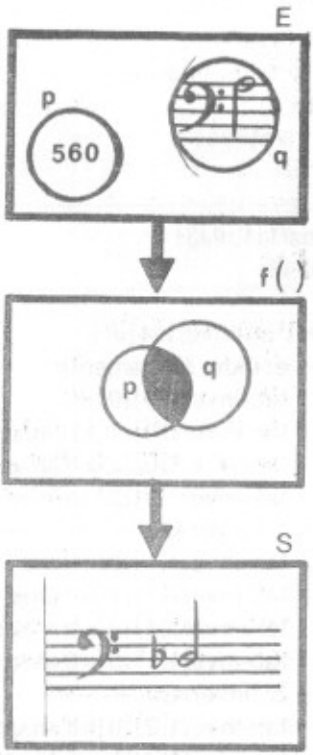
2.1. Função transp.

```
000 /* ---------------------------------------- /*
026 transp(nota,itvl)
027 int nota,itvl;
028 {int nota-transposta = NULO;
029  switch(itvl)
030  {case 200:desce – uma   -- SEGUNDA-MENOR;break;
031   case 201:sobe – uma   --- SEGUNDA-MENOR;break;
032   case 210:desce – uma   -- SEGUNDA-MAIOR;break;
033   case 211:sobe – uma   --- SEGUNDA-MAIOR;break;
034   case 300:desce – uma   -- TERÇA-MENOR;break;
035   case 301:sobe – uma   --- TERÇA-MENOR;break;
036   case 310:desce – uma   -- TERÇA-MAIOR;break;
037   case 311:sobe – uma   --- TERÇA-MAIOR;break;
038   case 440:desce – uma   -- QUARTA-DIMINUTA;break;
039   case 441:sobe – uma   --- QUARTA-DIMINUTA;break;
040   case 450:desce – uma   -- QUARTA-JUSTA;break;
041   case 451:sobe – uma   --- QUARTA-JUSTA;break;
042   case 460:desce – uma   -- QUARTA-AUMENTADA;break;
043   case 461:sobe – uma   --- QUARTA-AUMENTADA;break;
044   case 540:desce – uma   -- QUINTA-DIMINUTA;break;
045   case 541:sobe – uma   --- QUINTA-DIMINUTA;break;
046   case 550:desce – uma   -- QUINTA-JUSTA;break;
047   case 551:sobe – uma   --- QUINTA-JUSTA;break;
048   case 560:desce – uma   -- QUINTA-AUMENTADA;break;
049   case 561:sobe – uma   --- QUINTA-AUMENTADA;break;
050   case 600:desce – uma   -- SEXTA-MENOR;break;
060   case 601:sobe – uma   --- SEXTA-MENOR;break;
061   case 610:desce – uma   -- SEXTA-MAIOR;break;
062   case 611:sobe – uma   --- SEXTA-MAIOR;break;
063   case 700:desce – uma   -- SETIMA-MENOR;break;
064   case 701:sobe – uma   --- SETIMA-MENOR;break;
065   case 710:desce – uma   -- SETIMA-MAIOR;break;
066   case 711:sobe – uma   --- SETIMA-MAIOR;break;
067   case 850:desce – uma   -- OITAVA;break;
068   case 851:sobe – uma   --- OITAVA;break;
069   case 0:não-transpoe;break;
070 return(nota-transposta);
071 }
072 /* ---------------------------------------- */
```

(listagem 1)

Esta função gera uma nota a partir de uma nota de referência dado um intervalo (listagem 1).

(figura 2)



Os parâmetros de entrada desta função são a nota de referência e o intervalo. A saída é a nota desejada. Para informar o parâmetro intervalo foi criada uma sintaxe que otimiza a padronização da informação. Trata-se de um código de três dígitos onde:

a. o primeiro dígito indica o intervalo propriamente dito e poderá assumir respectivamente os valores: {0, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8};
b. o segundo dígito indica a classificação do intervalo onde:
   0 → intervalo menor;
   1 → intervalo maior;
   5 → intervalo justo;
   4 → intervalo diminuto;
   6 → intervalo aumentado.
c. o terceiro dígito indica o sentido do intervalo, onde:
   1 → sentido ascendente;
   0 → sentido descendente.

Se, por exemplo, (fig. 2) utilizarmos o código 560 estaremos informando que a função deve gerar uma nota com uma distância de quinta aumentada descedente, em relação à nota de referência.

Caso se fizer necessário gerar uma nota cuja distância ultrapasse o âmbito da oitava, basta utilizar a função de modo recursivo.

2.2. Função inversoes

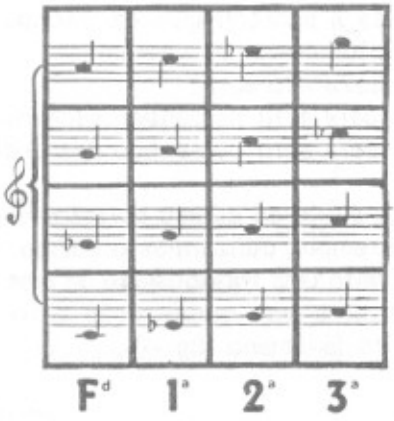
```
100 /* ------------------------------------------ /*
101 inversoes(f,i1,i2,i3)
102 int f,i1,i2,i3;
103 {
104 extern int ab-invert[4][4];
105 /* ----- estado fundamental ---------------------- */
106         tab-invert[0][0]=f;
107         tab-invert[0][1]=transp(f,i1);
108         tab-invert[0][2]=transp(f,i2);
109         tab-invert[0][3]=transp(f,i3);
110 /* ----- 1.ª inversao ---------------------------- */
111         tab-invert[1][0]=transp(f,i1);
112         tab-invert[1][1]=transp(f,i2);
113         tab-invert[1][2]=transp(f,i3);
114         tab-invert[1][3]=transp(f,851);
115 /* ----- 2.ª inversao ---------------------------- */
116         tab-invert[2][0]=transp(f,i2);
117         tab-invert[2][1]=transp(f,i3);
118         tab-invert[2][2]=transp(f,851);
119         tab-invert[2][3]=transp(transp(f,i1),851);
120 /* ----- 3.ª inversao ---------------------------- */
121         tab-invert[3][0]=transp(transp(f,i3),850);
122         tab-invert[3][1]=f;
123         tab-invert[3][2]=transp(f,i1);
124         tab-invert[3][3]=transp(f,i2);          }
125 /* ------------------------------------------ */
```

(listagem 2)

Esta função monta uma tabela (fig. 3), com as possíveis inversões da forma no sentido vertical de um fenômeno musical de quatro alturas, dado uma nota eixo e as outras três notas subseqüentes (listagem 2).

Empregamos o conceito de "inversão vertical da forma do fenômeno musical" no mesmo sentido que ele é empregado quando se trata de inversão de acordes de quatro sons na teoria tradicional da música. Ou seja, existem quatro possibilidades: o estado fundamental – que mantém a forma original –, a primeira, segunda e terceira inversões.

(figura 3)



2.3. Função abertura

```
200 /* ---------------------------------------- */
201 abertura(ordem,codigo)
202 int ordem;
203 int codigo[4];
204 {   int intervalo;
205     switch(codigo[ordem])
206     {       case 0:intervalo=0;break;
207             case 1:intervalo=851;break;
208             case 2:intervalo=850;break;     }
209     return(intervalo);
210 }
211 /* ---------------------------------------- */
```

(listagem 3)

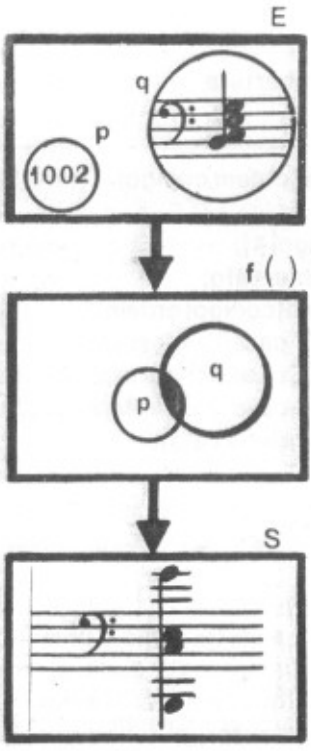
A função **abertura** não é uma função que goza da mesma autonomia das demais (listagem 3). Esta é uma função que depende diretamente das funções **inversoes** e **transp**, e seu resultado interessa somente à função **construtor,** que analisaremos no item 2.4.

Os parâmetros informados na função **abertura** são dois: o fenômeno em uma das quatro formas oferecidas pela tabela de inversões – gerada pela função **inversoes** – e o tipo de abertura vertical desejada. Na verdade a abertura não passa da aplicação do conceito de transposição de oitava, ascendente ou descendente, a uma ou mais notas do fenômeno. Para informar o parâmetro tipo de abertura foi criado uma sintaxe que otimiza a padronização da informação. Trata-se de um código de quatro dígitos que podem assumir:

0 → para não abrir;
1 → para abrir no sentido ascendente;
2 → para abrir no sentido descendente.

Cada dígito do código corresponde a uma das notas do fenômeno. Se, por exemplo, utilizarmos o código **1002** estaremos informando que deve ser feito uma transposição de uma oitava descendente da primeira nota inferior e uma transposição de oitava ascendente da última nota superior do fenômeno (fig. 4).

(figura 4)



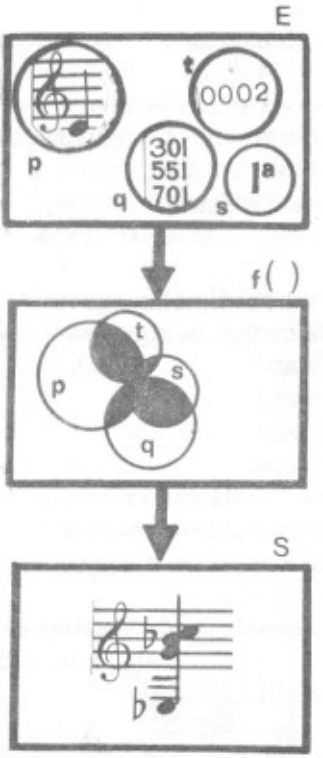
```
300 /* ------------------------------------------------ */
301 construtor(fund,itv1,itv2,itv3,ab1,ab2,ab3,ab4,inv)
302 int fund,itv1,itv2,itv3;
303 int ab1,ab2,ab3,ab4;
304 int inv;
305 {
306 extern int ab[4],notas-evento[4];
307 /* monta codigo de abertura ---------- */
308    ab[3]=ab1;
309    ab[2]=ab2;
310    ab[1]=ab3;
311    ab[0]=ab4;
312 /* monte tabela das inversoes --------- */
313   inversoes(fund,itv1,itv2,itv3);
314 /* monta array com a construcao do evento --------- */
315    for(x=0;x<4;x++)
316    notas-evento[x]=(transp(tab-invert[inv][x],          /
                          abertura(x,ab)));
317 return(SUCCESS);
318 {
319 /* ------------------------------------------------ */
```

(listagem 4)

A função **construtor** gera um fenômeno de quatro sons a partir de uma nota eixo, dados os intervalos a serem observados para a sua construção, o tipo de abertura e o grau de inversão (listagem 4). Esta função é uma função que reúne, além de seu próprio mecanismo, as três funções discutidas nos itens anteriores. Na verdade o que ela faz é montar um "array" com os elementos do fenômeno a partir da tabela das inversões – ver função **inversoes** – e prepará-las para sua utilização (fig. 5).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO MESTRADO EM MÚSICA
Av. Borges de Medeiros, 308 - Conj. 123
90020 - Porto Alegre - RS
FONE: (0512) 26 87 72

(figura 5)



3. Perspectivas e observações

3.1. Não foi tratado em nenhum momento nas definições anteriores o problema da utilização do fenômeno, ou seja, a sua emissão. Propositadamente, a função **construtor** limita-se apenas a uma preparação do fenômeno em um "array" para posterior utilização. Dividiu-se a questão do processamento do fenômeno musical em dois níveis: um primeiro nível trata da construção vertical do fenômeno, e um segundo nível — talvez mais alto — trata da emissão do fenômeno em uma linha de tempo, cuida da forma horizontal. É possível se pensar em uma função que, dado o "array" gerado pela **construtor** e valores temporais de pausa para disparo e duração individuais, emita um fenômeno musical que poderá assumir qualquer um dos "patterns" possíveis de se manifestar no domínio destes elementos.

3.2. É plausível se pensar em uma generalização da função **construtor** para que o número de componentes de um fenômeno não fique limitado a apenas quatro sons, de modo que este valor possa ser assumido por uma variável que responda às necessidades de aplicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONGER, Jim. *C Programming for MIDI*. California: M&T Publishing, 1988.

FURIA, Steve de. *The MIDI boom*. New Jersey: Third Earth Productions, 1986.

KERNIGAN, B. W. & RITCHIE, D. M. *A Linguagem de programação C*. Trad. EDISA Ltda. 4.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LACERDA, Osvaldo. *Teoria Elementar da música*. 6.ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

WAITE, Mitchell et al. *C Primer Plus*. 5.ed. Indiana: Howard W. Sans, 1988.

SEMIOLOGIA MUSICAL E PEDAGOGIA DA ANÁLISE

Jean-Jacques Nattiez*
tradução de Régis Duprat, UNESP

A diversidade de tendências e escolas no vasto campo da pesquisa semiológica é tal que ninguém poderia falar hoje da semiologia musical, mas da orientação particular que cada semiologia representa e ilustra.[1] E também, as poucas reflexões que seguem, sobre a contribuição possível da semiologia musical para a difícil questão do ensino da análise, não pretendem ser pertinentes senão com relação ao modelo semiológico de Jean Molino que utilizamos e que denominaremos doravante "modelo tripartido".

Antes de tudo, porém, porque o ensino da análise musical apresenta problemas hoje? A análise musical é plural: enquanto, até data recente, todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém-nascido substituía os precedentes e os anulava, entramos numa fase da **história** da análise musical que nos obriga a admitir a **coexistência** dos diferentes modelos disponíveis. Um fenômeno novo é sintomático dessa situação: entre 1985 e 1988, ou seja, no curso de um breve período de quatro anos, surgiram cinco obras que propõem listas quase convergentes de modelos analíticos "disponíveis no mercado" e que também registram a pluralidade dos paradigmas acessíveis:

- o capítulo "Análise, Teoria e Música Nova", do livro de Joseph Kerman, **Musicologia** (1985);
- o artigo "Análise", assinado por Marc Devoto, da nova versão do **Harvard Dictionary of Music** (1986);

*Prof. Titular de Semiologia da Música. Faculté de Musique, Université de Montréal, Canadá.

[1] É a razão pela qual, desde 1975, intituláramos nosso primeiro livro *Fundamentos de uma semiologia da música.*

- a reedição, em livro de bolso (1987), do longo artigo de Ian Bent, "Análise", publicado em 1980 no **New Grove Dictionary of Music and Musicians** complementado por um léxico de William Drabkin;
- **A Guide to Musical Analysis,** de Nicholas Cook (1987);
- e **Music Analysis in Theory and Practice,** de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (1988).

Com base nessas obras podemos estabelecer a seguinte lista das principais tendências da análise musical no século XX:

a) a teoria da harmonia tonal, proposta por H. Schenker;
b) a abordagem da harmonia, da forma e do motivo, conforme A. Schoenberg;
c) a análise motívica e temática de R. Réti;
d) a "Set-Theory", elaborada por A. Forte para a análise musical das músicas atonais;
e) os modelos de análise rítmica e melódica de L. Meyer;
f) o "Musical Criticism" (Kerman, Rosen, Newcomb, Treitler);
g) a semiologia musical (Ruwet, Nattiez);
h) as diversas formas de análises por computador;
i) a teoria chamada generativa da música tonal, de Lerdahl e Jackendoff;
j) a análise das músicas de tradição oral.

Falta muito, evidentemente, para que as cinco listas coincidam perfeitamente Hindemith e Tovey (este último, a título de enaltecer) são, cada um, objeto de um capítulo especial na obra de Dunsby e Whittall; Cook é o único a consagrar um capítulo inteiro a análise em etnomusicologia e, com Marc Devoto, a falar dos tipos de análise mais difundidos: a "cifragem harmônica" (a "Roman Numeral Analysis" dos anglo-saxões) e a análise formal tradicional; a emergência e a importância do modelo de Lerdhal e Jackendoff são essencialmente reconhecidas por Bent e Kerman, mas o impacto do seu livro de 1983 é sobretudo evidente desde o desenvolvimento recente das pesquisas "cognitivas"; quase todos os autores – salvo Kerman, é claro, e Devoto – negligenciam o "Musical Criticism". Assinalemos, enfim, a crer nesse panorama, que não há hoje ninguém para analisar as músicas eletro-acústicas.

Não obstante essas correntes e nuances, parece possível elaborar a lista das obras teóricas representativas das grandes correntes da análise musical moderna:

- H. Schenker, **Der freie Satz** (1935)
- R. Réti, **The Thematic Process in Music** (1951)
- A. Schoenberg, **Structural Functions of Harmony** (1954)
- G. W. Cooper e L. B. Meyer, **The Rhythmic Structure of Music** (1960)
- A. Schoenberg, **Fundamentals of Musical Composition** (1967)
- N. Ruwet, **Langage, musique, poésie** (1972)
- A. Forte, **The Structure of Atonal Music** (1973)
- L. B. Meyer, **Explaining Music** (1973)
- J. J. Nattiez, **Fondements d'une sémiologie de la musique** (1975)
- F. Lerdahl, R. Jackendoff, **A Generative Theory of Tonal Music** (1983)
- L. Treitler, **Music and the Historical Imagination** (1989).

A essa lista, podemos acrescentar alguns estudos monográficos que ilustram muito particularmente algumas dessas correntes:

- H. Schenker, **Funf Urlinie Tafeln** (1933)
- R. Réti, **Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven** (1967)
- L. Meyer, "Grammatical Simplicity and Relational Richness: the Trio of Mozart's C Minor Symphony" (1976)
- A Forte, **the Harmonic Organization of "the Rite of Spring"** (1978)
- J. J. Nattiez, Varèse "Density 21.5": a Study in Semiological Analysis (1982)
- J. Schmalfeldt, **Berg's "Wozzeck": Pitch-class Set Structures and the Dramatic Design** (1983)
- S. Arom, **Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale** (1985)
- O n.º 16 da revista **Analyse musicale** (1989), que reúne nove análises de "La terrasse des audiences du Clair de lune", de Debussy.

Hoje não é mais possível, para um professor de análise, caminhar com seu método pessoal e ignorar (ou fingir ignorar) os modelos que se desenvolveram desde o início do século. Que fazer, pedagogicamente, diante dessa explosão? Ele poderia conduzir os estudantes a sossobrar no mais absoluto relativismo e tornar-se presa das sereias da descontrução: se os modelos são tão diferentes, não há mais verdade da análise.

Diante dessa visão derrotista que o espírito do tempo arrisca de encorajar, parece-nos necessário, ao contrário, fazer com que os estudantes tomem consciência (e talvez, também, os professores) de que

essa diversidade é uma coisa **natural** que a reflexão semiológica geral permite explicar: toda análise é uma construção **simbólica**, ou seja, não um reflexo dos fatos musicais de que buscamos dar conta, mas um **modelo** que supõe a **seleção** de traços considerados pertinentes pelo musicólogo, em função de realidades diversas mas tão efetivas quanto suas escolhas estéticas, sua concepção ontológica da música, sua orientação epistemológica, o modo de discurso adotado, os objetivos específicos da análise.[2]

O simples exame da lista acima permite inventariar alguns dos princípios que sustentam as divergências entre escolas analíticas. O silêncio ou quase-silêncio sobre as músicas de tradição oral ou a música eletro-acústica se explica muito bem pelos a priori estéticos circundantes: as músicas de "selvagens" e as músicas dos "ruídos" são simplesmente música. Se as exegeses do "musical criticism" não são consideradas por muitos como análise, e em razão da fronteira bem traçada, resultado de uma história institucional particular que existe, no mundo musicológico anglo-saxão, entre "theory" e "analysis", de um lado, e "(historical) musicology", de outro; ela se traduziu pela separação entre a **American Musicological Society** (rebatizada por alguns "American Medieval Society"!) e a **Society for Music Theory.** Essa clivagem repousa sobre uma divergência ontológica e epistemológica mais profunda: seria a música essencialmente um jogo de formas ou portadora de significações? Basta analisar as estruturas de uma obra para dar-se conta dela ou é preciso reimergi-la na história e na cultura?

Em função desses **a priori** a diversidade dos modelos analíticos ainda se explica, se relermos a lista, por:

a) as disciplinas adjacentes, às quais eles apelam: história, antropologia, psicologia, lingüística, matemáticas, informática, sem falar da estética, da filosofia, da epistemologia e da história das ciências: hoje é preciso convencermo-nos de que a análise musical é fundamentalmente **interdisciplinar**;[3]

b) os campos de aplicação: Schenker, Schoenberg, Réti, Meyer e Lerdahl-Jackendoff interessam-se pela música tonal; a "set-theory" de Forte pelas músicas atonais; a técnica paradigmática, por longo tempo

---

[2]Consagramos a segunda parte do nosso livro *Musicologia geral e Semiologia* (1987) a essa necessária "semiologia do discurso sobre a música".

[3]Essa situação foi programadamente prevista, há mais de cem anos, no artigo de Adler (1985), que é considerado hoje como o texto fundador da musicologia moderna. Mas agora que a pesquisa musicológica recente rompeu concretamente as amarras, tem-se a sensação de que muitos professores de análise ficaram alheios a esse movimento.

realçada pela semiologia musical, alcançou seu maior sucesso em etnomusicologia;

c) cada um desses métodos acentua parâmetros diferentes: harmonia em Schenker e Schoenberg, motivo e temática em Schoenberg e Réti, ritmo e melodia em Meyer; formas e estruturas melódico-rítmicas e monodias em semiologia musical; a maior parte das teorias parecem impotentes diante do timbre.

É, pois, necessário que o estudante de hoje tome consciência não somente das razões da multiplicidade dos modelos, mas também do conteúdo de cada modelo em particular. Alguns desses paradigmas, com efeito, ocuparam tal lugar na literatura especializada que se o estudante os ignora, simplesmente não será capaz, notadamente ao nível de seus estudos de mestrado e doutorado, de ler o que se publica acerca das obras que lhe interessam.

Um primeiro remédio deveria ser possível no ensino superior: um curso de introdução aos diferentes modelos analíticos. Todo professor de análise ou de escrita, desde que tenha espírito aberto, pode facilmente dispor da literatura necessária para edificar tal curso. E para isso não tem absolutamente necessidade do modelo semiológico de Molino (1975) e Nattiez. Entretanto, desejamos mostrar em que a utilização desse modelo pode ajudar estudantes e mestres a superar a explosão intelectual que resulta da proliferação de paradigmas aparentemente concorrentes.

Como se apresenta o modelo tripartido de nossa teoria semiológica?

Podemos representá-lo assim:

poïétique----------→nível neutro ←---------- estésica

e ele repousa sobre os seguintes princípios:

1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo **poïétique;**

2) esse processo **poïétique** deixa um traço: onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a obra seja reproduzida, no caso da música ocidental;

3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de **estésica**) por parte dos ouvintes. Note-se o sentido da seta da direita, no esquema. Na perspectiva semiológica de Molino, não há transmissão para um "receptor" das "intenções" do compositor por intermediação de uma obra de sua execução; a percepção, aqui, é um processo **ativo** de reconstrução da mensagem.

compreende-se, então, que, por um lado, a análise dos processos **poïétiques** e dos processos estésicos, diversamente do que afirma a teoria clássica da comunicação, não coincidem necessariamente e que, por outro lado, as estruturas que o musicólogo ressalta na obra têm uma realidade distinta dessas duas famílias de processos. Elas resultam dos primeiros e estão na origem dos segundos, mas como são, elas próprias **construídas** pela análise, não poderiam ser confundidas com a descrição dos processos como tais.

Uma vez admitido que os três níveis distinguidos por essa teoria semiológica são relativamente autônomos, é possível utilizar o modelo para classificar as diferentes famílias de análise musical correntemente utilizadas segundo seis casos de figura:



1) N

Há, de início, as análises imanentes, isto é, as que abordam o texto da obra sem tomar parte na pertinência **poïétique** e/ou estésica das estruturas assim discernidas. São típicas dessa primeira família a análise do ritmo da **Sagração da Primavera** por Boulez (1966) para a qual "as relações matemáticas são as únicas tangíveis"; a "set-theory" de Allan Forte: as obras atonais são descritas conforme a constituição e transformação de conjuntos de alturas; a maior parte das análises informáticas que, por definição, se atêm à freqüência e/ou à distribuição das alturas, dos intervalos, dos valores de duração e das entidades harmônicas; o modelo paradigmático de Ruwet realçado pela semiologia musical na sua primeira fase e que se evidenciou particularmente fecundo nos trabalhos analíticos do etnomusicólogo Arom (1985).

2) P = N = E

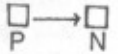
Esse segundo caso de figura se distingue do precedente em que, se o modelo descreve bem configurações imanentes à obra, ele considera que tais configurações correspondem aos processos **poïétiques** e estésicos. Mas essa correspondência se estabelece diferentemente conforme as teorias.

Para Schenker, por exemplo, as estruturas harmônicas destacadas são, conforme diz, confirmadas pelo estudo dos esboços das obras que analisou, notadamente as de Beethoven. Ao mesmo tempo, a interpretação e a percepção **devem** conformar-se com essas estruturas que, segundo os próprios fundamentos da teoria, "dizem a verdade" sobre a obra, de maneira definitiva. A correspondência "à direita" é, pois, estabelecida de maneira normativa.

O modelo de análise das implicações melódicas proposto por Meyer em **Explaining Music** pretende ser pertinente ao mesmo tempo com relação ao "ouvido interior" do compositor e a percepção dos ouvintes. Ocorre o mesmo em Lerdahl e Jackendoff cujo modelo, como o de Meyer, leva em consideração a competência de um prático experto do sistema tonal.

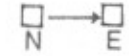
3) 

Aqui, trata-se de induzir da observação da peça o processo composicional que lhe deu nascimento. Note-se que a seta exprime o sentido da diligência metodológica e não o processo que ela descreve. Damos a essa espécie de figura o nome de **poïétique indutiva.** A essa família pertencem as proposições analíticas que encontramos nos **Fundamentals of Musical Composition** de Schoenberg: por trás das estruturas da obra, harmônicas, fraseológicas ou seriais, Schoenberg convida a retomar a **Grundgestalt** que explica a unidade da obra. Réti não procede diferentemente quando, em suas análises do desenvolvimento temático, busca a "célula geradora" das obras, especialmente a intervalar.

4) 

Ao contrário, o que chamamos de **poïétique externa** parte de documentos distintos da obra propriamente dita para reconstruir o processo **poïétique** planos, cartas, esboços, A obra clássica de Paul Mies (1929) sobre os esboços de Beethoven é um bom exemplo dessa abordagem que faz intervir o conhecimento hitórico e os métodos próprios do historiador. Encontra-se uma situação semelhante em etnomusicologia

quando a antropologia da música faz intervir o contexto cultural, as estratificações sociais, os comportamentos e propósitos autóctones como fatores explicativos do fato musical.

5) 

Abordando o aspecto da estésica, encontramos novamente, **mutatis mutandis,** as duas mesmas espécies de figura. Pratica-se uma **estésica indutiva** quando se procura predizer como a ora é percebida na base da observação apenas das estruturas musicais, baseando-se seja na sua experiência pessoal (que é então hipostasiada em consciência universal), seja tendo conta das leis perceptivas gerais que nos ensinam as pesquisas psicológicas atuais.

6) 

As abordagens que destacam a estésica externa, fundamentam-se não sobre as obras mas sobre as respostas de pessoas que percebem em situação experimental. A psicologia experimental da música não é nova mas ganhou recentemente uma importância considerável no campo da "music theory", sob o impulso das pesquisas cognitivas.

Pode-se tirar uma conclusão tranqüilizadora dessa classificação: a diversidade dos modelos analíticos não significa sua incompatibilidade; ela corresponde a diferenças de pertinência, conforme seu objetivo é dar conta das estruturas, dos processos **poïétiques** e/ou dos processos estésicos.

Não se trata aqui, bem entendido, senão de uma colocação muito esquemática. Propusemos, apenas, o ponto de partida de uma investigação minuciosa que será objeto de um novo livro em preparação, **Análise musical e semiologia.** Esperamos apenas ter mostrado em que o modelo tripartido explica, num primeiro nível geral, porque diversos modelos respondem de fato a objetivos analíticos que, não obstante sua pretensão de dar conta da "essência" de seu objeto — corrente nas ciências sociais mas epistemologicamente vã — não se excluem necessariamente: a reflexão semiológica tenta ainda justificar sua coexistência e legitimar sua pluralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft*, n.1, p.5-20, 1985.

ANALYSE MUSICALE. Societé Française d'analyse musicale, n.16, juin, 1989.

AROM, S. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985. 2v.

BENT, J. *Analysis:* The New Grove Handbooks in music. Londres: Macmillan, 1987.

BOULEZ, P. *Relevés d'apprenti*, Paris: Seuil, 1966.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. Londres: Dent, 1987.

COOPER, G.C., MEYER, L.B. *The Rhythmic structure of music*. Chicago: Chicago University, 1960.

DUNSBY, J., WHITTALL, A. *Music analysis in theory and practice*. Londres: Faber and Faber, 1988.

FORTE, A. *The Structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.

——. *The Harmonic organization of The Rite of Spring'*. New Haven: Yale University, 1978.

KERMAN, J. *Musicology*. Londres: Fontana, 1985.

LERDAHL, F., JACKENDOFF, R. *A Generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT, 1983.

MEYER, L.B. *Explaining music*. Berkeley, Los Angeles: The University of California, 1973.

——. Grammatical simplicity and relational richness: the Trio of Mozart's G Minor Symphony. *Critical Inquiry*, v.II, n.4, p.693-761, 1976.

MIES, P. *Beethoven's sketches:* an analysis of his style based on a study of his sketch-books. Oxford: Oxford University, 1929.

MOLINO, J. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, n.17, p.37-62, 1975.

NATTIEZ, J.J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U.G.E., 1975. coll. 10-18.

NATTIEZ, J.J. Varèse's "Density 21.5": a study in semiological analysis. *Music Analysis*, v.1, n.3, p.243-340, 1982.

——. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

RANDEL, D. (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University, 1986.

RETI, R. *The Thematic process in music*. London: Faber and Faber, 1961.

——. *Thematic patterns on the sonatas of Beethoven*. Londres: Faber and Faber, 1967.

ROSEN, C. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971.

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.

SCHENKER, H. *Fünf Urlinie-Tafeln*. New York: David Mannes Music School, 1933.

——. *Der freie Satz*. Vienne: Universal, 1935.

SCHMALFELDT, J. *Berg's Wozzeck:* harmonic language and dramatic design. New Haven: Yale University, 1983.

SCHOENBERG, A. *Structural functions of harmony*. New York: Norton, 1954.

——. *Fundamental of musical composition*. New York: St. Martin's, 1967.

TREITLER, L. *Music and the historical imagination*. Cambridge: Harvard University, 1989.

O COMPROMISSO DO INTÉRPRETE COM A MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Marcello Guerchfeld*

No filme "Os filhos do silêncio", da diretora Karen Haines, de 1986, há uma cena muito poética em que o ator William Hurst está ouvindo uma gravação do Concerto para dois violinos de Bach, enquanto sua companheira, que é surda-muda, o observa. Em certo instante, ela pergunta a ele, através de gestos, o que está fazendo. Quando ele responde, também gestualmente, que está ouvindo música, ela lhe pergunta: "O que é música?" Ele tenta explicar a ela, porém não consegue, por mais que tente, e ela acaba se irritando, pela frustração. A idéia que nos é transmitida, nessa cena dramática, é que a música não pode ser compreendida por alguém que jamais ouviu um som. Se Beethoven tivesse nascido surdo, será que teria composto sua Nona Sinfonia? Os acordes e sons que era capaz de ouvir internamente, já não os havia ouvido inúmeras vezes antes de perder a audição?

Queremos, com essa imagem, por analogia, fazer referência à questão da música que existe impressa no papel em contraposição à música que é tornada viva através da execução. A exemplo dos filósofos, perguntamos: "Se toda a música composta até os dias de hoje permanecesse apenas registrada nas partituras, sem jamais ter sido executada, será que poderíamos pensar em música no sentido em que hoje a concebemos?" Obviamente não estamos aqui nos referindo às antigas civilizações, onde a tradição musical era transmitida oralmente de geração em geração, ou à música folclórica, que se perpetua da mesma forma. Referimo-nos àquela música que resulta não apenas de um processo criador espontâneo mas também de um processamento intelectual, orga-

*Post-Graduate Diploma Juilliard School of Music, New York, USA; Prof. Titular do Dept.º de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Prof. Orientador do Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Música UFRGS.

nizado em níveis crescentes de complexidade. Nesse sentido, a partitura da obra musical, enquanto registro gráfico de sons através de uma notação específica, somente faz sentido intelectual para o músico que já adquiriu previamente a habilidade de compeender essa partitura e a capacidade de "ouvir" internamente os sons nela registrados, ou seja, depois de já ter vivenciado a experiência sonora através da audição de inúmeras obras musicais.

A Música, assim como algumas outras formas de expressão artística, apresenta um caráter efêmero e transitório. Somente se torna "viva" enquanto dura sua execução. Ao fim da última nota, a obra musical desaparece e somente volta a viver ao ser recriada. O responsável por essa recriação é o intérprete, seja ele o próprio compositor executando sua obra ou uma outra pessoa ou grupo de pessoas. É portanto o intérprete quem garante a existência permanente da música, num processo cíclico de recriação (COUTO E SILVA, 1960).

Uma vez estabelecida a importância do intérprete e seu papel como elo de ligação indispensável entre o compositor e o ouvinte, cabe-nos perguntar: o que é esse intérprete? Como surgiu? Qual a sua função nos dias de hoje? Qual ou quais são os seus compromissos?

Na verdade, o intérprete é muito mais do que um mero elo de ligação entre o compositor e o seu ouvinte. Ele é um músico com a sua própria personalidade, sensibilidade e inteligência. De certa forma, é também um criador, embora não atinja a plenitude da criação (exceto quando é o próprio compositor que executa suas obras). Aproxima-se desse processo quando, por exemplo, encomenda ou comissiona obras, oportunidade em que pode trabalhar em estreita associação com o compositor, definindo problemas, propondo soluções alternativas de execução, sentindo-se parte integrante do processo criativo. O compositor americano George Perle, referindo-se a uma interpretação de sua Sonata para violino solo pela violinista Sylvia Rosenberg, disse que "ela executou sua obra com tal compreensão que na verdade a sonata viveu uma verdadeira ressurreição, e que esse tipo de ressurreição de uma obra musical somente acontece a partir da complexa interdependência entre o compositor e o intérprete" (CARSON, 1989).

Podemos dizer que o intérprete teve sua origem histórica no chamado período barroco. Nessa época, os compositores começaram a tratar os instrumentos integrantes dos conjuntos instrumentais de forma diferenciada, atribuindo maior relevância a determinadas partes. Também nesse período, a invenção do piano motivou os compositores a explorarem cada vez mais os novos recursos do instrumento, fazendo com

que gradualmente surgisse um novo estilo de execução pianística. O executante, que durante o período barroco havia adquirido suas habilidades técnicas através da própria música (veja-se,por exemplo,as Invenções a duas e a três vozes, compostas por Bach como material didático para seus alunos), inclusive participando ativamente na resolução de ornamentações e outras questões de improvisação, passou a dedicar-se cada vez mais ao domínio técnico do instrumento, distanciando-se do processo criativo. Aos poucos surgiu a necessidade de um treinamento específico para superar as dificuldades técnicas. Compositores como Cramer, Czerny e Clementi passaram a escrever material especificamente destinado para o desenvolvimento técnico do instrumento.

Posteriormente, os compositores passaram a favorecer o individualismo como uma forma de expressar sentimentos e emoções, já em pleno romantismo, associado também ao surgimento do fascínio pela técnica, pelo virtuosismo, que alcançou o apogeu com Paganini e Liszt. Esse processo culminou, em fins do século passado, com um verdadeiro culto ao intérprete, que gradualmente passou a ser mais idolatrado do que o próprio compositor (COUTO E SILVA, 1960).

É importante ressaltar, no entanto, que até fins do século passado, a grande maioria dos intérpretes executava obras de seu próprio tempo, ou seja, música "contemporânea". Geralmente, eram os compositores que executavam suas próprias obras. Além disso, a maior parte da música composta era utilitária, ou seja, tinha fins e objetivos específicos. Bach, por exemplo, compunha especificamente para seus alunos ou para fins religiosos, ou ainda para agradar a nobreza que lhe garantia o emprego. Pode-se dizer o mesmo de Haydn, compondo para garantir seu emprego com o conde Esterhazy, assim como de dezenas de "Kapelmeister" por toda a Europa central, que garantiram a vida musical desde a Rússia até Portugal.

Vemos, então, que a música, como aliás qualquer outra forma de manifestação artística, sempre foi uma música "do presente", sendo o reflexo da vida social, intelectual e espiritual do seu tempo, tanto na criação quanto na reprodução. Na verdade, a prática de se executar música do passado é um produto do século XX.

Com suas enormes transformações sociais e políticas, associadas ao progresso tecnológico, com o grande desenvolvimento dos meios de comunicação, o nosso século prenunciou um mundo cada vez mais conturbado, e a Arte, reflexo de todas as manifestações, passou também a ser uma Arte conturbada. A explosão do sistema tonal, o surgimento de novas linguagens e de novas técnicas levaram a uma crise genera-

lizada e contínua. E o que é conturbado perturba. Como resultado, as pessoas buscaram fugir da crise, e como se fosse um mecanismo de defesa, encontrar um porto mais seguro. Perante o desconhecido, que perturba, se recorre ao conhecido, que tranqüiliza e gratifica. Em outras palavras: as pessoas voltaram-se para a música do passado, de outras épocas (HARNONCOURT, 1988). Fazendo uma analogia no plano psicológico individual, é como a resposta de uma criança pequena ao nascimento de um irmãozinho: volta a chupar o dedo, que havia abandonado meses antes. Na música, num verdadeiro conluio entre intérpretes e ouvintes, surge o culto ao passado.

Os compositores, apesar de tudo, continuam expressando suas ansiedades através de suas obras, com novas linguagens e novas técnicas; as conquistas no terreno tecnológico favorecem o advento da música concreta e da eletrônica, que prescindem do intérprete. Estas novas linguagens trazem contribuições até então desconhecidas, na medida em que foram rompidas as barreiras das possibilidades rítmicas e de timbre, entre outras. No entanto, a falta da presença humana na interpretação da música eletrônica faz com que alguns compositores procurem uma reaproximação com o intérprete, trazendo-o a participar do próprio processo de criação, como se fosse uma equipe. É o caso de Pierre Boulez e seu conjunto experimental de música, para citar um exemplo apenas (FOOS, 1963). Assim, por via de conseqüência, o intérprete retorna à música de seu tempo. Em vista disso, qual a nova função do intérprete e qual a sua nova função diante da música contemporânea?

Em primeiro lugar, é importante definirmos exatamente o que consideramos como "música contemporânea". "Sensu strictu", é toda a música composta nos dias de hoje, porém devemos abranger também todas as manifestações da cultura musical em todas as suas formas, como resultado de um "pensar musical". Esse pensar musical está intimamente associado a todas as demais manifestações do pensamento contemporâneo.

Portanto, acreditamos que nosso primeiro compromisso é com a nossa época: a música tem que voltar a ser contemporânea. Não podemos continuar nos refugiando no passado como forma de fugir das crises. Hoje ouvimos e executamos mais Bach e Vivaldi do que há algumas décadas atrás. Devemos fazê-lo, sem dúvida, mas não como uma fuga e sim como produto de um novo dimensionamento. Nossa maneira de ouvir e de tocar tem que ser contemporânea. Ao escutarmos uma Partita de Bach interpretada por Fritz Kreisler, por exemplo, devemos antes de tudo nos situar na época e no contexto histórico em que essa obra

foi gravada, para somente então nos maravilharmos com sua interpretação, ao invés de tomá-la como modelo. Ao estabelecermos critérios para organizar um recital ou para definir uma linha de interpretação, não podemos ceder a pressões internas ou externas, mas sim preservar nossa autonomia, coerentes com a época em que vivemos.

Pois, se cedermos a essas pressões, nossa arte musical deixará de expressar a nossa cultura contemporânea para se tornar apenas um produto de consumo ou de lazer. Acreditamos não ser essa a verdadeira função do intérprete (SESSIONS, 1974).

Com relação à música que está sendo composta atualmente, especialmente em nosso país, o intérprete deve ser um coadjuvante, uma parte indissociável do binômio compositor-intérprete. Ele tem, não apenas o dever de divulgá-la e torná-la viva através da execução, como parte integrante desse binômio, mas também um verdadeiro compromisso histórico: deve contribuir para que, em certo sentido, a música volte a ser utilitária. Os "condes" e os "margraves" devem ser substituídos pelas Universidades, pelas Fundações Culturais e pelos organismos de fomento à pesquisa e à produção intelectual, na forma de comissionamento de obras, como já é prática corrente em outros países, especialmente nos EUA, onde muitos compositores têm suas agendas preenchidas com encomendas de obras por vários anos, e onde também existem intérpretes que se dedicam predominantemente à execução e à divulgação de obras comissionadas (SCHRICKEL, 1989).

No Brasil, essa prática quase inexiste, portanto é necessário que o intérprete brasileiro se conscientize do seu compromisso e do seu papel de participante nesse verdadeiro processo histórico. É mais do que apenas um compromisso: é uma missão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARSON, Josephine. A talk with George Perle on music history, tonality and composing. *Strings*, San Anselmo, p.40-43, sept./oct., 1989.

COUTO E SILVA, Paulo. *Da interpretação musical*. Porto Alegre: Globo, 1960.

FOOS, Lukas. The Changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. *Perspectives of new music*, Princeton, p.45-53, spring, 1963.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SCHRICKEL, William. Commissioning chamber music. *Strings*, San Anselmo, p.13-15, spring, 1989.

SESSIONS, Roger. *The musical experience of composer, performer, listener*. New Jersey: Princeton University, 1974.

RESSONÂNCIAS – A ABORDAGEM ANALÍTICA VISTA COMPARATIVAMENTE

Marisa Rezende*

1. Introdução

Escrevi **Ressonâncias** em 1983 e algum tempo depois executei-a em um recital, como venho fazendo desde então; desenvolvi assim uma relação como intérprete da peça além da de compositora. Sabendo ambas fortemente intuitivas interessou-me agora pesquisar por que meios busquei coerência; analisei **Ressonâncias**[1] e pude observar abordagens próprias e interesses específicos aos dois enfoques.

2. A Peça

Ressonâncias foi escrita a partir de algumas idéias básicas: a exploração da ressonância do piano através do uso do pedal, nos seus vários registros, partindo de uma linha melódica pouco ordenada que assumia uma formação triádica no decorrer da peça. Formada por cinco seções individualizadas por material musical de conteúdo e/ou comportamento diversos, **Ressonâncias** tem o caráter de improviso, sugerido inclusive por sua própria notação, que subentende um rubato intrínseco.

As cinco seções de **Ressonâncias** são individualizadas de forma clara: a segunda seção é determinada pela repetição da 1.ª, uma oitava abaixo. A 3.ª seção estabelece um movimento contínuo de arpejos, a 4.ª apresenta mudança para o andamento lento e a 5.ª reproduz a 1.ª,

* Doutora em Composição pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, EUA; Profa. Titular de Composição da Escola de Música da UFRJ; Pesquisadora do CNPq.

[1] A análise detalhada de *Ressonâncias* é objeto do artigo "Unidade e diversidade em *Ressonâncias*", publicado no volume 2 da série Cadernos de Estudo: Análise Musical, seção "Compositores analisam suas próprias obras" da Atravez, São Paulo, abril 1990.

com variações. Cada seção explora um registro predominante[2] e um plano principal de dinâmica,[3] com exceção da última que, por sua função de fechamento reúne todos os registros e dinâmicas da peça. Há, nas seções, uma alternância de concepção linear/bi-linear[4] e relações específicas entre movimento e repouso.[5] As seções admitem, por sua vez, um seccionamento interno, evidenciado por pontos de repouso e/ou de articulação[6] e por fatores de ordem melódica.[7]

3. As Seções

3.1–1.ª Seção: apresenta-se formada por 3 grupos de 2 segmentos – a_1 e a_2 – a_3 e a_4 – a_6 e a_7 – e um segmento de ligação – a_5 – Ex: (I), por critérios descritos em (1).

– Abordagem analítica e o intérprete –

A existência de ligaduras realça, para o pianista, desenhos internos nos segmentos a_1...a_4, favorecendo formações triádicas, saltos, movimentos ascendentes ou descendentes. A análise destas ligaduras evidencia como critério a formação de sub-grupos que favorecem a assimetria da linha; nenhuma característica específica da linha melódica é ressaltada sistematicamente.

Em a_5 o contorno interno do segmento é determinado por uma distribuição rítmica regular (3 conjuntos de semicolcheias) que ressalta o trabalho seqüencial dos dois últimos conjuntos e induz ao **poco meno mosso.**

---

[2] A 1.ª Seção explora o registro super-agudo, a 2.ª o registro agudo, a 3.ª os registros médio → supergrave, a 4.ª o registro médio.

[3] A 1.ª Seção estabelece o plano de dinâmica pp/p, a 2.ª mp/p/pp, a 3.ª mf/f/ff, a 4.ª mp/mf.

[4] A 1.ª Seção apresenta uma única linha melódica predominante, a 2.ª duas, a 3.ª uma, a 4.ª duas e a 5.ª duas e uma.

[5] A 1.ª e 2.ª Seções apresentam articulações de semicolcheias e pontos de repouso equivalentes, a 3.ª, movimento contínuo de semicolcheias, a 4.ª, articulações de colcheias, colcheias pontuadas – semicolcheias e pontos de repouso e a 5.ª, semicolcheias e pontos de repouso equivalentes e movimento contínuo de semicolcheias.

[6] Ponto de repouso é o ponto no qual o som sustentado estabelece retenção de movimento; ponto de articulação é o ponto no qual o contexto explicita mudança sem que haja repouso.

[7] Entende-se como fatores de ordem melódica relações intervalares que admitam ou não identidade como fragmento melódico.

A ausência de ligaduras em a_6 e a_7 solicita do intérprete decisões quanto à explicitação de desenhos internos destes segmentos. A análise destes revela uma alternância de intervalos de 2.ª, 3.ª e 4.ª e ocasionais 5.ªs sem padrão mais forte de ordenação (são raros os desenhos seqüenciais); neste caso a percepção de pequenos movimentos ascendentes e descendentes internos torna-se o único parâmetro de ordenação. É importante notar que a articulação da 2.ª linha (pedal dó – lá♭) ocorre com maior freqüência em a_7 trazendo intervalos harmônicos dissonantes ao invés dos consonantes de a_6, o que concentra maior tensão em a_7. Note-se também que as articulações sucessivas do último sistema antecipam a maior atividade que a 2.ª linha assumirá na 2.ª seção.

– A abordagem analítica e o compositor –

Sob o ponto de vista estrutural pode-se constatar relações e padrões, que posso afirmar não terem sido buscados intencionalmente quando da composição da obra; observe-se, por exemplo, a relação entre pontos extremos e ponto de repouso de cada segmento: Ex: (II)

a_1 e a_2 – têm o mesmo ponto extremo agudo dó e o intervalo de 4.ª aumentada entre o ponto extremo grave e o ponto de repouso (ré♭ – sol; lá – mi♭).

a_3 e a_4 – têm como pontos de repouso, respectivamente o ponto extremo grave (ré) e o ponto extremo agudo (dó).

a_6 e a_7 – têm o mesmo ponto extremo grave (ré♭) e o intervalo de 4.ª justa entre o extremo agudo e os pontos de repouso.

a_5 – tem, da mesma maneira que a_4, o ponto de repouso coincidindo com o ponto extremo agudo, e como ponto extremo grave o mesmo ré♭ de a_6 e a_7.

Pelo exposto percebe-se, como padrão estrutural da 1.ª seção, uma equivalência de construção entre a_1 e a_2 – a_6 e a_7[8] e outra equivalência entre a_3 e a_4[9]; a_5 tem características singulares, que serão discutidas em detalhe na análise da 2.ª seção.

---

[8]Há também outras equivalências: a_2 e a_7 são repetições ampliadas de respectivamente a_1 e a_6; assim a_2 contém e é maior que a_1, e a_7 contém e é maior que a_6 e ambos evidenciam uma relação de movimento típica que será discutida na análise da 2.ª Seção.

[9]Como acima, há também outras equivalências: a_3 apresenta uma única direção de movimento – descendente, a_4, idem, ascendente; ambos delineiam uma tríade nos seus inícios (ré♭ – lá♭ – fa; lá♭ – mi♭ – dó).

3.2–2.ª Seção: Seção com características semelhantes à 1.ª Seção e presença constante da 2.ª linha melódica, sendo subdividida internamente em 3 grupos de 2, 2 e 1 segmentos (a'_1 e a'_2 — a'_3 e a'_4 — a'_6) e 1 segmento de ligação a'_5.

— A abordagem analítica e o intérprete —

A Seção inicia-se com dinâmica mp (ao invés do pp da 1.ª) e a indicação **poco cantabile** (contra o **obscuro** da 1.ª seção); surgem também sinais de acentuação (—) que realçam notas mais graves da linha principal em $a'_1 ... a'_4$[10], estabelecendo dois planos preponderantes[11]: Ex: (III). Estas características levarão à uma busca de sonoridade mais aberta por parte do pianista e com gradações que permitam a distinção entre estes dois planos.

Em a'_5 inicia-se, de fato, a articulação simultânea das linhas melódicas, já que nos segmentos anteriores estas linhas eram articuladas predominantemente de forma independente — Ex: (IV). Em a'_6 os desenhos internos da 2.ª linha interferirão sobre o contorno da linha principal de modo a evidenciar 4 sub-grupos — Ex: (V). A explicitação destes sub-grupos é sutil já que a característica marcante do segmento é o movimento contínuo, o que por sua vez torna necessária alguma ordenação. O 1.º sub-grupo apresenta um ponto de repouso na 2.ª linha-dó-evidenciado por sua maior duração; o 2.º sub-grupo apresenta predominância de semitons comparado ao 3.º onde a terça é o intervalo dominante, também na 2.ª linha, e o 4.º sub-grupo tem os trabalhos seqüenciais da linha principal pontuados pela 2.ª linha.

— A abordagem analítica e o compositor —

Esta seção apresenta o mesmo plano estrutural da anterior sendo que seu último segmento a'_6 é uma fusão ampliada e variada de a_6 e a_7 da 1.ª Seção.

Observa-se, em função da acentuação das notas mais graves da linha principal, que a direção de movimento atua como parâmetro estrutu-

[10] A inexistência destes sinais nos segmentos seguintes não deve ser tomada como indicativa da inapropriedade dos mesmos e sim da flexibilidade de seu uso; uma vez estabelecida a noção dos dois planos para o intérprete ela se torna dominante.

[11] A repetição da nota mais aguda — dó — em a'_1 e presença de saltos intervalares somam-se aos sinais de acentuação como elementos indicadores de planos distintos da linha melódica.

ral, estabelecendo para a'_1 e a'_2 um movimento descendente e ascendente em cada segmento e para a'_3 e a'_4 um único movimento: descendente em a'_3 e ascendente em a'_4 (ver Ex: III). O segmento a'_5 tem múltiplos movimentos de âmbito curto e a'_6 idem, de âmbito amplo. A direção de movimento confirma o padrão de equivalências observado na 1.ª Seção, a partir da relação entre pontos extremos e pontos de repouso: Ex: (VI).

Cabe aqui uma palavra sobre a singularidade do segmento a'_5. Sua relação de pontos extremos e ponto de repouso — igual a a_5 — já aponta para semelhanças tanto para com os segmentos anteriores quanto para com os posteriores. Sendo este o momento inicial de articulação das duas linhas melódicas estabelece-se o vínculo de imediato com a'_6; por outro lado, a'_5 apresenta, como a_3 e a_4, uma estrutura triádica no seu início e semelhança em número de articulações com segmentos iniciais. Este segmento então, além de sua estrutura intervalar mais regular e até seqüencial, desempenha uma função de ligação na seção, por acumular características comuns aos segmentos anteriores e posteriores.

Por fim convém notar que a 2.ª linha melódica, nos segmentos $a'_1 ... a'_5$ e início de a'_6, utiliza predominantemente notas chaves do plano superior da linha melódica principal (ver Ex: III).

3.3 — 3.ª Seção: Seção caracterizada pela articulação rápida e contínua de tríades arpejadas; subdividida em 2 sub-seções[12] de 4 e 3 segmentos.

1.ª sub-seção b_1: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes amplos: Ex: (VII)

— A abordagem analítica e o intérprete —

Para o pianista coloca-se aqui novamente a questão da ordenação de um movimento contínuo prolongado; pela análise observa-se que a direção de movimento é o único parâmetro capaz de guiar esta ordenação já que a estrutura dos arpejos é homogênea e portanto não diferencia. Observa-se então a seguinte relação de movimento que evidencia uma estrutura assimétrica de quatro segmentos — Ex: (VIII).

[12] A identidade maior existente entre os segmentos possibilita o agrupamento dos mesmos em sub-seções, que por sua vez apresentam maior contraste entre si.

— A abordagem analítica e o compositor —

Ao observarmos o exemplo VIII percebemos que a assimetria de b_1 resulta de uma ampliação e que intrinsecamente o padrão de construção é simétrico. Percebe-se também que as notas extremas do 1.º e último segmento tem entre si relação de 2.ª: mi♭ — fá — fá♯ e sol♭ — lá♭ — lá e as notas extremas dos segmentos intermediários tem entre si, predominantemente, relação de 3.ª: sol — si — ré — fá. Assim, estas relações intervalares reproduzem o padrão de simetria gerado pela direção de movimento.

As notas mais graves desta sub-seção repetem inicialmente o padrão — nota repetida — 3.ªm — 2.ªm — 2.ªM presente no plano superior da linha principal em a_2 e a'_2, e cromatismo no trecho final — Ex: (IX).

A identidade intervalar triádica e o movimento contínuo evidenciam uma função de contraste para esta sub-seção.

2.ª sub-seção b_2: caracterizada pela predominância de movimentos ascendentes e formada por 3 segmentos semelhantes em sua formação intervalar e direção de movimento, apresentados em registros distintos — Ex: (X).

— A abordagem analítica e o intérprete —

A estrutura regular desta sub-seção não apresenta problemas para o intérprete, que enfatizará as notas extremas graves, acentuadas, de cada desenho. Convém observar que no terceiro desenho a supressão do salto descendente enfatiza a nota extrema aguda, que gradualmente apresenta duração diferenciada (𝅗𝅥) e prepara, junto com o **meno mosso,** o andamento Lento da seção seguinte; este segmento funciona assim como segmento de transição.

— A abordagem analítica e o compositor —

Observa-se que as notas extremas graves desta sub-seção repetem a formação intervalar — nota repetida — 3.ªm — 2.ªm e 2.ªM também percebida em b_1 e no plano superior da linha principal em a_2 e a'_2.

As mudanças de registro — pontos de articulação — são antecedidas por arpejos de tríades fá — lá — dó e fá♯ — lá♯ — dó♯.

3.4–4.ª Seção: Seção caracterizada pela articulação simultânea de duas linhas com durações diferenciadas, em andamento Lento, subdivi-

dida em 2 sub-seções de 2 e 3 segmentos.

1.ª sub-seção c_1: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes angulares, com saltos intervalares e tendência de movimento divergente entre as linhas: Ex: (XI).

— A abordagem analítica e o intérprete —

A estrutura interna desta sub-seção, seccionada por pontos de repouso, também é clara para o intérprete. A articulação independente e a predominância de movimento divergente favorecem, pela primeira vez na peça, um equilíbrio de importância entre as linhas. O andamento Lento por sua vez propicia uma busca de sonoridade **cantabile.**

— A abordagem analítica e o compositor —

A presença de saltos, com algumas formações triádicas no 1.º segmento e com dobramentos de terças no 2.º segmento, evidencia, juntamente, com a mudança de andamento e as características apontadas acima, a função de contraste desta seção.

2.ª sub-seção c_2: caracterizada por movimentos ascendentes e descendentes angulares, com saltos intervalares e tendência divergente de movimento entre as linhas: Ex: (XII)

— A abordagem analítica e o intérprete —

A simetria desta sub-seção, construída pela repetição variada de seus segmentos internos é evidente e requer do intérprete pequenas respirações para realçar os pontos de articulação. O uso de diferentes planos de dinâmica está diretamente associado aos princípios de expansão e contração da linha.

— A abordagem analítica e o compositor —

Esta sub-seção equilibra saltos e intervalos de 2.ª na linha melódica, que preparam, juntamente com a presença maciça de dobramentos por terças e eventuais acordes, o material temático da próxima seção. A articulação das simultaneidades dos dois planos dá-se a pulso constante, também preparando o andamento Vivo da próxima seção.

3.5–5.ª Seção: Seção caracterizada pelo retorno ao material temático da 1.ª Seção, apresentado por tríades em linhas paralelas; subdividida em 3 grupos de 2, 2 e 3 segmentos (a^1_1 e a^2_1 – a^3_1 e a^4_1 – d_1, d_2, d_3) e um segmento de ligação a^5_1.

– A abordagem analítica e o intérprete –

A existência de fermatas delimita os segmentos a^1_1 e a^2_1, apresentados por tríades repetidas em registros diferentes: Ex: (XIII); a^3_1 e a^4_1 alternam tríades e suas fundamentais **staccato**, sendo que a^4_1 apresenta modificações intervalares e perfil rítmico decorrente da relação estabelecida entre e sua fundamental repetida (): Ex: (XIV). O último segmento a^5_1, formado por tríades e notas isoladas em saltos amplos, com mudança de registro, retoma o plano de construção linear que marcará os próximos segmentos d_1...d_3; por estas características, novamente, ele funciona como segmento de ligação: Ex: (XV).

Os três segmentos finais d_1, d_2, d_3 apresentam um trabalho seqüencial caracterizado por movimentos amplos, atingindo registros extremos no último segmento, ampliado por um movimento descendente de natureza cromática e terminando num fragmento ascendente, com notas de duração longa: Ex: (XVI).

A utilização de dinâmicas f, fff e registros extremos, juntamente com o andamento Vivo trazem para esta seção um nível maior de tensão, e maior demanda técnica para o intérprete principalmente pelos saltos amplos que apresenta.

– A abordagem analítica e o compositor –

A estrutura interna desta seção é bastante clara em função do uso que faz do primeiro segmento da 1.ª seção, que aqui aparece variado e transformado. Convém notar que os segmentos finais enfatizam desenhos por 2.ªs, prevalentes nos segmentos finais da 1.ª seção, o que faz com que esta última desempenhe a função de recorrência do material inicial da peça, ainda que indiretamente. O fato de que esta seção apresenta todos os registros e dinâmicas da peça além da relação movimento/repouso – movimento contínuo, concepção linear/bilinear enfatiza sua função de fechamento.

É interessante que, no último fragmento de d_3 – onde a duração longa das notas realça o parâmetro altura – reaparecem notas chaves de a_1, uma das tríades de articulação da 4.ª seção, e o intervalo de

4.ª aumentada — todos elementos com função estrutural na peça: Ex: (XVII)

4. Observações finais

A estrutura da peça é assimétrica e reserva para as seções contrastantes uma importância especial por sua proporção em relação ao todo:

1.ª Seção	2.ª Seção	3.ª Seção	4.ª Seção	5.ª Seção
A	A'	B	C	A''

Na verdade, o princípio do contraste (e seus sub-níveis: a variação e a transformação) domina a peça. Pode-se observar que as repetições jamais ocorrem literalmente e que há constante transformação dos parâmetros estruturais.[13] A diversidade de materiais — característica desta peça em caráter de improviso — termina por ter como vínculo justamente o tratamento ao qual estes são submetidos através dos parâmetros estruturais, estabelecendo por outro lado uma situação curiosa: a abundância de materiais minimiza a contundência do contraste, equilibrando a forma.

Convém ressaltar também que cada seção é construída buscando um aumento de tensão[14] interna e a introdução gradativa do elemento predominante da próxima seção;[15] a primeira característica evidencia

---

[13] Registros, dinâmicas, direção de movimento, relação de movimento/repouso, intervalos predominantes funcionam como parâmetros estruturais. Cada um ao estabelecer-se deixa o outro para trás e por sua vez cede lugar ao próximo; assim, sua permanência ou substituição determinam padrões. A peça é de fato estruturada pela utilização que faz destes diversos parâmetros sem que recorrências diretas ou indiretas do material temático (parâmetro altura) prevaleçam.

[14] A 1.ª Seção apresenta um aumento gradativo de tensão pelo número crescente de articulações de seus segmentos, pela introdução da 2.ª linha melódica e pela presença de intervalos harmônicos dissonantes em a_7; a 2.ª Seção repete o esquema da 1.ª, apresentando no seu último segmento um número maior de simultaneidades. A 3.ª Seção utiliza dinâmica ff no registro supergrave no seu penúltimo segmento (o último funciona como ligação); a 4.ª apresenta maior número de simultaneidades e dobramentos em c_2 e a 5.ª utiliza extremos de registro e de dinâmica no segmento d_3. Note-se que o último fragmento da peça estabelece um nível de tensão semelhante ao seu momento inicial, estabelecendo um decréscimo para a conclusão.

[15] Na 1.ª Seção, a 2.ª linha é introduzida através de nota pedal com poucas articulações, preparando a 2.ª linha de 2.ª seção. Na 2.ª Seção, os intervalos de 3.ª do final de a'_6 antecipam os arpejos de tríades da 3.ª Seção. Na 3.ª seção, as notas de maior duração do último segmento preparam a retenção do fluxo da 4.ª seção. Na 4.ª seção, os dobramentos por 3.ª surgem preparando as tríades da 5.ª seção.

um tratamento homogêneo das partes e a segunda minimiza o contraste abrupto. Os níveis de tensão da peça vão num crescendo da 1.ª para a 3.ª seção, se retraem na 4.ª para recrudescer na 5.ª Seção.

5. A abordagem analítica

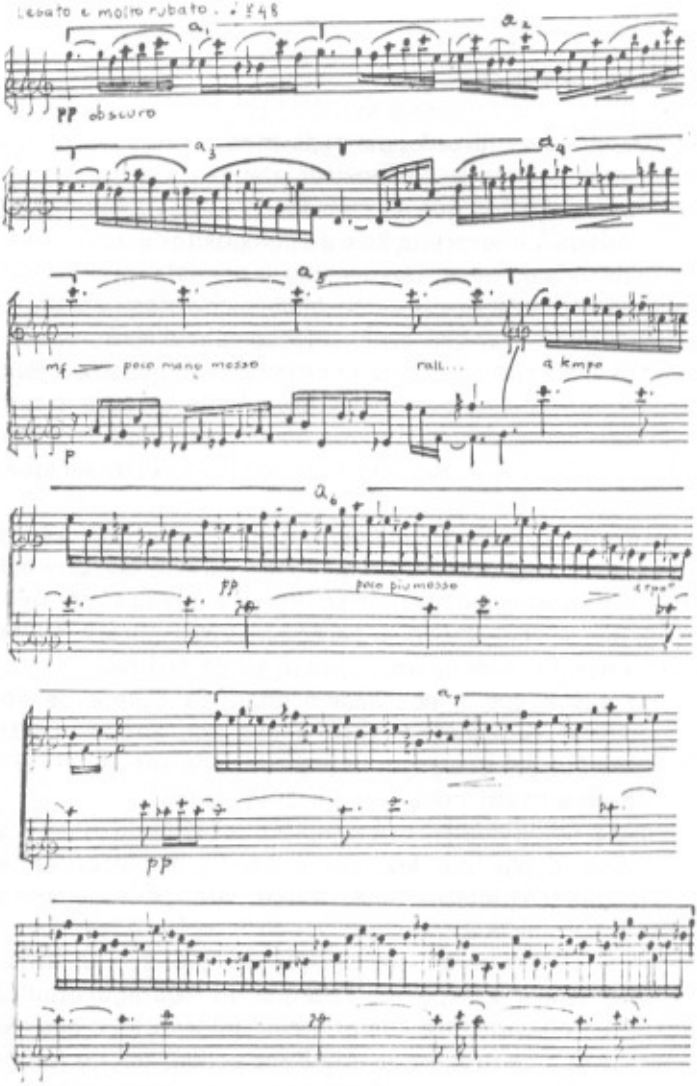
A separação aqui utilizada, em cada seção, da abordagem analítica para o intérprete e para o compositor atendeu à questões imediatas, partindo-se do princípio de que ao pianista interessa sobremodo resolver problemas relativos à interpretação e ao compositor estudar o comportamento dos materiais da peça. Obviamente o pianista, para resolver seus problemas de interpretação, precisa também do domínio da estrutura da peça, o que implica na observação do comportamento dos materiais. Esta observação, no entanto, é muito dirigida para questões específicas. Cito aqui, por exemplo, o quanto foi importante ordenar o movimento contínuo de arpejos da 3.ª Seção, que não apresentava nenhum padrão de organização mais claro, que só puderam então ser revelados a partir da análise.

Por outro lado, como compositora, preocupei-me com questões amplas e interessou-me aqui observar como mantive unidade numa peça que tem na diversidade de materiais sua força expressiva. A constatação do uso de vários parâmetros como parâmetros estruturais, de uma forma não convencional, foi sem dúvida, revelação da análise.

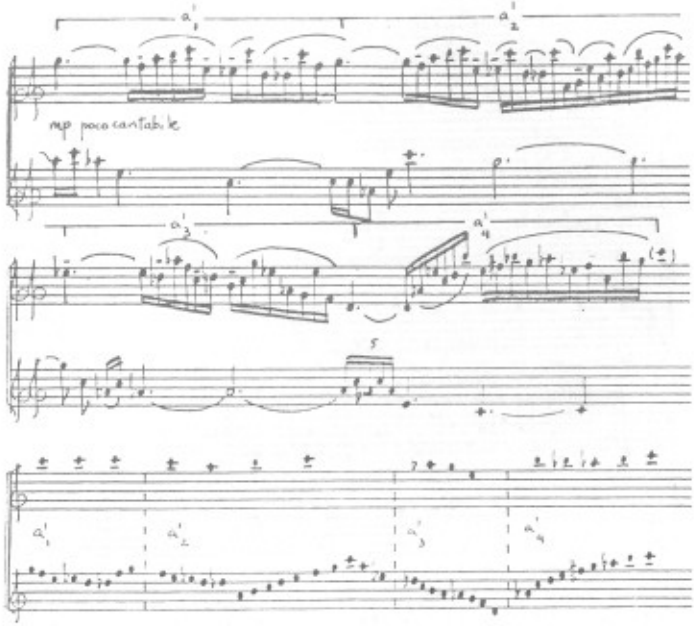
Acredito assim que a abordagem analítica reflete os pontos de partida específicos de cada enfoque, o que nos coloca frente à uma importante questão: até que ponto a análise pode ser objetiva? Ou seja, até que ponto os a priori condicionam os achados?

Creio que a objetividade será sempre o produto da visão ponderada de quem analisa, o que me fez, por exemplo, ao perceber pequenas recorrências melódicas interessantes, evitar enfatizá-las, embora eu buscasse aspectos de unidade na peça.

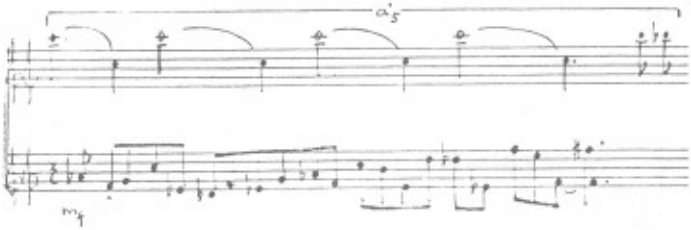
Por fim, a constatação interessante de que a intuição reviste à análise: pude entender e explicar o porque do meu agir intuitivo nesta peça, tanto como compositora quanto como intérprete, o que me coloca frente à tese de que os processos intuitivos podem ser, de fato, reflexos cognitivos. Pesquisá-los e analisá-los representa uma aquisição importante para o conhecimento dos mecanismos da criação e interpretação em Música.



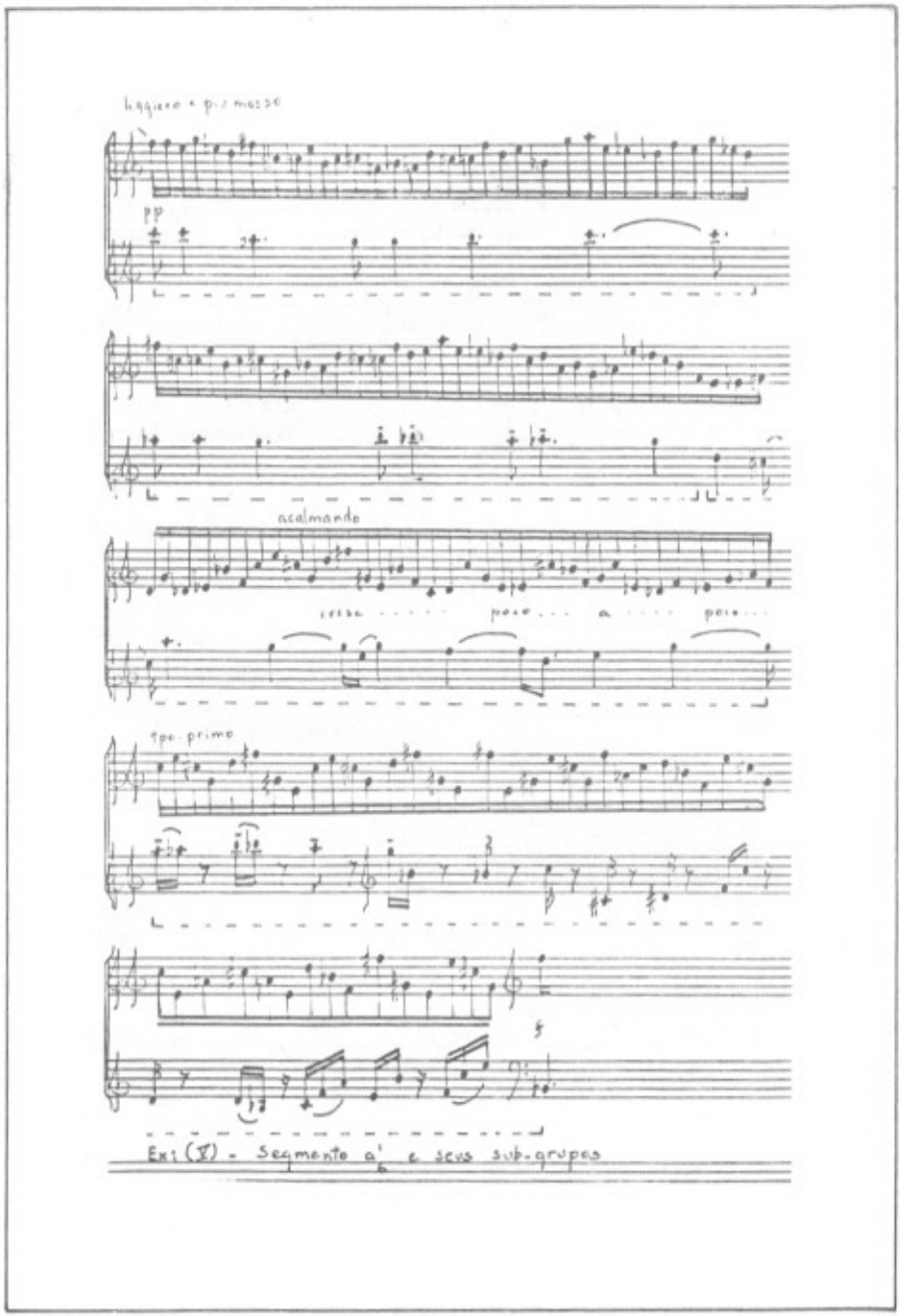
Ex:(I). 1ª Seção e seus segmentos



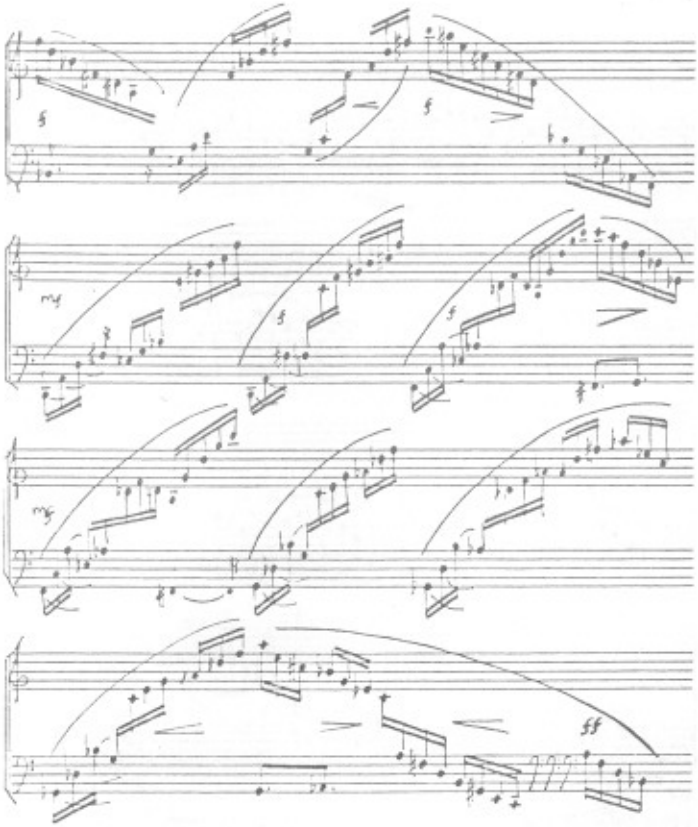
Ex: (III). Segmentos $a'_1 \ldots a'_4$ e os dois planos preponderantes da linha principal.



Ex: (IV). Articulação das duas linhas em a'_5.



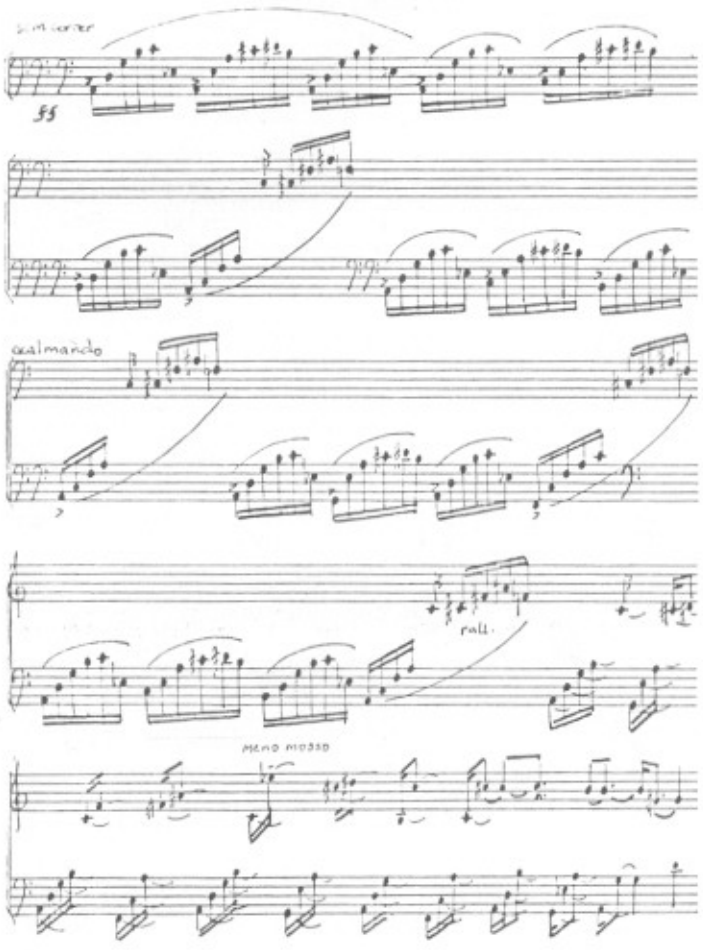
Ex: (X) - Segmento a' e seus sub-grupos



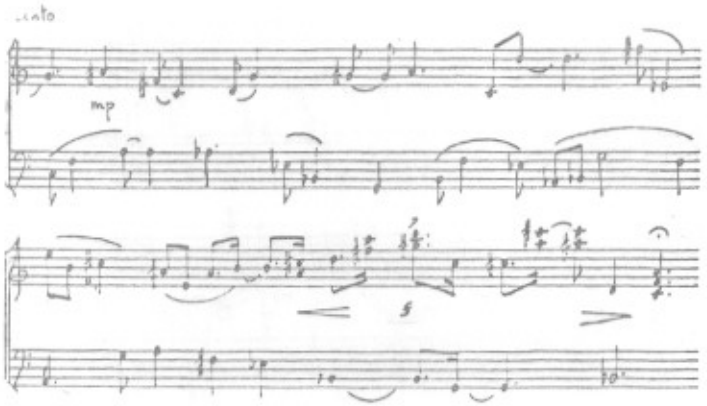
Ex: (VII) - 3ª Seção: 1ª sub. seção b_1



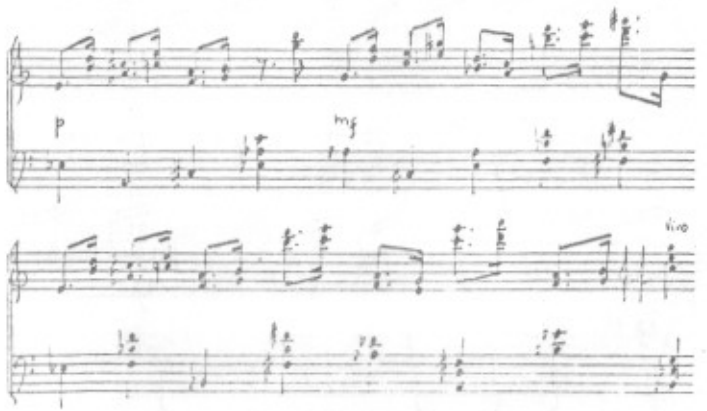
Ex: (VIII) - Variação de nível mente em b_1 e notas extremas nos arpejos



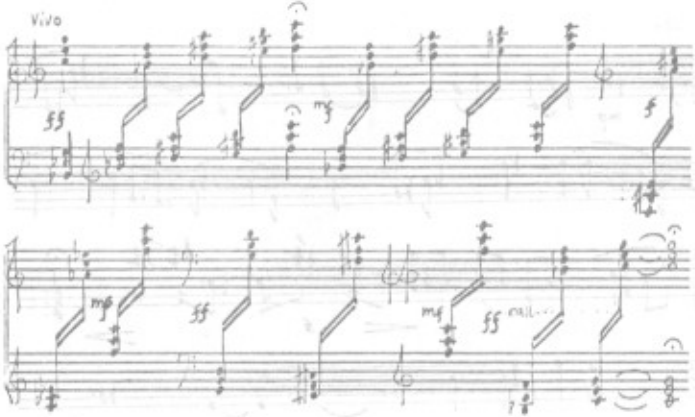
Ex. (X) - 3ª seção : 2ª sub-seção b_2



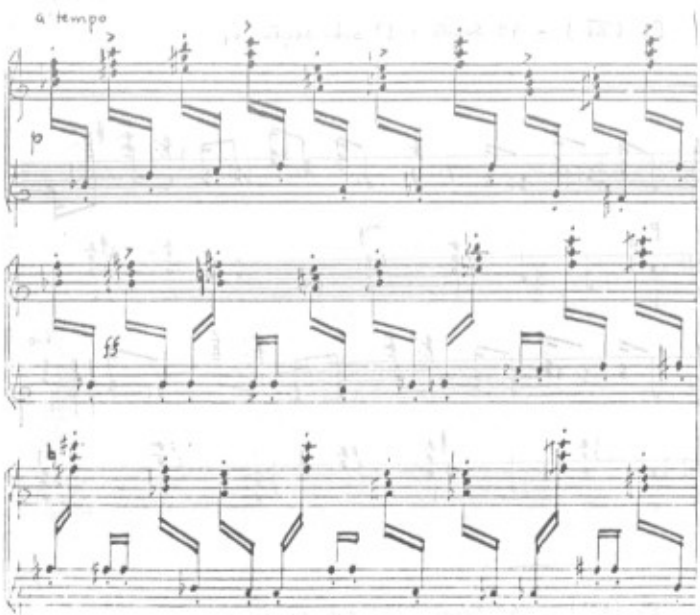
Ex: (XI) - 4ª Secção : 1ª sub. secção c_1



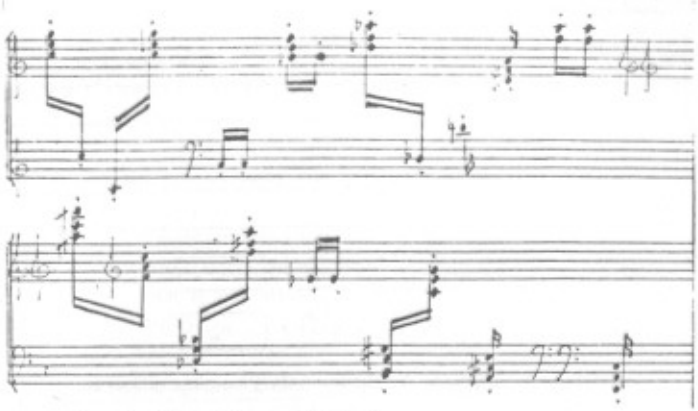
Ex (XII) - 4ª Secção : 2ª sub secção c_2



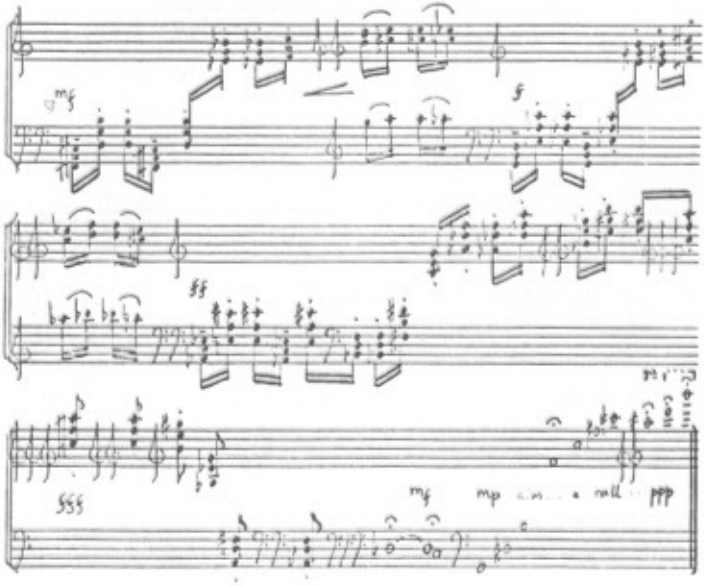
Ex: (XIII) - a_1^1 e a_1^2 na 5ª Secção.



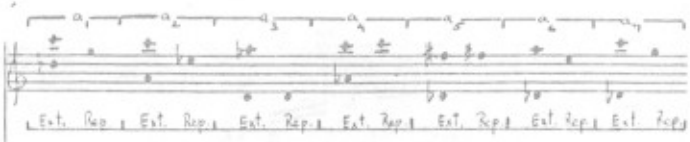
Ex: (XIV) - a_1^3 e a_1^4 na 5ª Secção



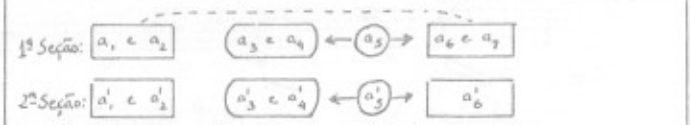
Ex: (XV) - a_1^5 na 5ª Seção



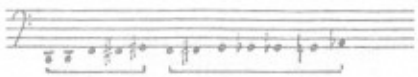
Ex: (XVI) - d_1, d_2 e d_3 na 5ª seção.



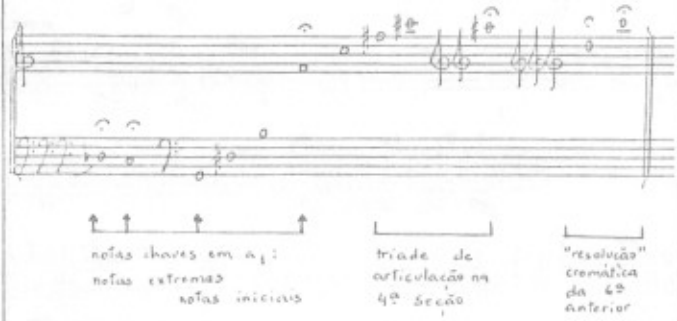
Ex: (II): Pontos extremos e pontos de repouso em $a_1 \ldots a_7$.



Ex: (III): Estrutura interna da 1ª e 2ª seções e suas equivalências



Ex: (IX): Notas mais graves em b_1.



Ex: (XVII) - segmento d_3 - último fragmento ascendente

ESTILO VERSUS CLICHÊ: O PARADIGMA DA INFORMAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO MUSICAL

Raimundo Martins*

> Qualquer coisa adquire significado se está interligada a, relacionada com, ou refere-se a algo além de si própria de maneira que a sua natureza seja revelada nessa relação. (COHEN, 1974, p.47).

Neste sentido, o significado emerge do que é conhecido como a relação tríplice entre um estímulo, a coisa a qual o estímulo se refere, e o indivíduo para quem o estímulo tem significado (COHEN, 1944, p.29). Assim, o significado como um fato mental, não é arbitrariamente subjetivo. A relação entre o estímulo e a coisa a qual o estímulo se refere, é uma relação real que existe no mundo objetivo, seja ele físico ou social.

Com base na definição acima e de acordo com Meyer, existem dois tipos de significado que devem ser distinguidos. Primeiro: um estímulo pode ser significativo porque indica ou refere-se a algo que é diferente dele próprio, quanto ao tipo ou espécie. Este tipo de significado é chamado de "significado designativo" (MEYER, 1956, cap. VII). Segundo: um estímulo ou processo pode adquirir significado porque indica ou refere-se a algo que é como ele próprio, em tipo ou espécie. Este tipo de significado é chamado de "significado incorporado" (MEYER, 1956, cap. VII).

Em música, caracteriza-se o uso dos dois tipos de significado. A música pode ser significativa porque se refere a coisas externas a ela própria, evocando associações e conotações relativas ao mundo das idéias, dos sentimentos e dos objetos físicos. Tais significados designativos são muitas vezes menos precisos e menos específicos do que

*Doutor em Educação Musical, Southern Illinois University, Carbondale, USA; Prof. Adjunto do Dep. de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Prof. do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música – UFRGS; Pesquisador CNPq IIA.

aqueles que surgem na comunicação lingüística. Todavia, isto não os torna menos vigorosos. Ou a música pode ser significativa no sentido de que no contexto de um estilo musical, um som ou um grupo de sons pode conduzir, guiar o ouvinte para a expectativa de que um outro som ou grupo de sons, poderá aparecer em algum ponto mais ou menos especificado do continuum musical.

Embora estes dois tipos de significado sejam – em termos lógicos – separáveis, na prática existe uma íntima interação entre eles. O caráter (significado designativo) de uma peça de música, quando bem definido, pode influenciar as expectativas do ouvinte com relação aos eventos musicais subseqüentes (significado incorporado), da mesma maneira que o caráter de um indivíduo, quando bem conhecido, pode influenciar as expectativas de quem o conhece, com relação ao seu comportamento em possíveis circunstâncias subseqüentes.

As tentativas de estudos e análises do significado musical tem falhado e conseqüentemente tem gerado confusões, por não situar ou não especificar o tipo de significado considerado para objeto do estudo ou da análise.

O estilo, constitui o universo de discurso dentro do qual os significados musicais surgem. Existem muitos estilos musicais. Eles variam de cultura para cultura, de época para época na mesma cultura, e ainda na mesma época e na mesma cultura. Essa pluralidade de estilos musicais ocorre porque os estilos existem não como processos físicos imutáveis no mundo da natureza, mas como processos psicológicos enraizados na forma de hábitos nas percepções, nas tendências e nas respostas daqueles que aprenderam – pela prática e pela experiência – a entender algum tipo de estilo. O que permanece constante de estilo para estilo não são as escalas, os modos, as harmonias, ou os maneirismos da execução. O que permanece constante de estilo para estilo é a psicologia de processos mentais humanos, os meios através dos quais a mente – operando no contexto de normas culturalmente estabelecidas – seleciona e organiza os estímulos a ela apresentados.

Os eventos musicais acontecem num mundo de probabilidade estilística. Se apenas um único som é ouvido, um grande número de outros sons diferentes pode se seguir com igual probabilidade. Se uma seqüência de dois sons é ouvida, o número provável de sons conseqüentes fica um tanto reduzido – quanto, dependendo dos sons escolhidos e do contexto estilístico – e a probabilidade das alternativas restantes aumenta. À medida que mais sons são acrescentados e conseqüentemente mais relações são estabelecidas entre os sons, as probabilidades de

um objetivo especial aumentam.

Neste ponto, a teoria da informação torna-se relevante. Se uma situação é altamente organizada de maneira que possíveis conseqüentes tem um alto grau de probabilidade, e se o provável acontece, a informação comunicada pela mensagem (que neste contexto está sendo chamada de evento musical) é mínima. Se, por outro lado, a situação musical é menos prognosticável, e a relação antecedente-conseqüente não tem o mesmo grau de probabilidade, então é alto o nível de informação contido na mensagem musical.

A música, assim como a comunicação lingüística, depende da existência de um sistema ordenado de probabilidade, um processo estocástico que torne os vários estímulos ou eventos mutuamente relevantes. Assim, a probabilidade de qualquer evento musical depende, em parte, do caráter probabilístico do estilo usado. O processo estocástico é um sistema que produz uma seqüência de símbolos — letras ou notas musicais — acordo com certas probabilidades. No caso especial de um processo estocástico no qual as probabilidades dependem de eventos anteriores, o sistema é chamado processo de Markoff (WEAVER, 1963, p.273). O fato de a música ser um exemplo de um processo de Markoff, gera importantes ramificações práticas e teóricas.

Por exemplo, a noção de incerteza, é construída nos estágios iniciais de um processo de Markoff. Essa noção de incerteza é sistêmica na sua natureza, e tende a diminuir a medida que as séries se desenvolvem. A incerteza sistêmica, por necessidade, existe no início de uma peça de música onde as relações entre os sons estão sendo estabelecidas. Se a música operasse somente com a incerteza sistêmica, significado e informação diminuiriam em conseqüência da função do próprio processo. Todavia, a música não é um sistema natural. É um sistema feito pelo homem e controlado pelo homem. Por esta razão, a música é capaz de evitar a tendência ao tédio e ao máximo de certeza através da incerteza planejada que é introduzida pelo compositor. Assim, a incerteza planejada é introduzida gradualmente, de maneira a compensar a tendência sistêmica de diminuição de informação que caracteriza o processo. A expectativa de desvios, demanda, ambigüidades — incerteza planejada — é introduzida a medida que a probabilidade sistêmica aumenta, para manter o interesse musical e afastar a monotonia (MEYER, 1956, cap. VI).

Todavia, uma distinção deve ser feita entre incerteza desejável e incerteza indesejável. Incerteza desejável, é aquela que surge como um resultado das probabilidades estruturadas de um estilo musical. Incer-

teza indesejável, surge quando as probabilidades não são conhecidas, quando as respostas de hábito do ouvinte não são relevantes para o estilo, ou quando interferências externas obscurecem a estrutura da situação musical.

Um estilo musical pode ser considerado como um complexo sistema de probabilidades somente quando torna-se parte de respostas habituais de compositores, executores e ouvintes. A demonstração de que os estilos musicais são sistemas de probabilidades internalizadas, é encontrada nas regras de gramática e sintaxe musical dos livros de harmonia, contraponto, e teoria. As regras encontradas nesses livros são quase que invariavelmente situadas em termos de probabilidade. Por exemplo, no sistema harmônico tonal da música ocidental, o acorde de tônica é mais freqüentemente seguido pelo acorde da dominante, freqüentemente seguido do acorde da subdominante, e às vezes, pelo acorde da submediante, e assim por diante (MEYER, 1956, cap. III). Em contraponto, após um grande salto melódico, a melodia usualmente se movimenta na direção oposta ao salto, preenchendo os sons sobre os quais o salto foi realizado (MEYER, 1956, p.130-35). Etnomusicólogos que estudam a música folclórica ou a música de culturas consideradas "primitivas", com freqüência tem confirmado de maneira implícita a natureza probabilística de sistemas tonais através da notação de escalas e através de discussões sobre progressão tonal (MEYER, 1956, 130-35).

As expectativas, ou tendências – elementos sobre os quais o significado musical é construído – emergem do sistema de probabilidade internalizadas. As normas de comportamento que estão sedimentadas como padrões fixos do hábito musical, são chamadas expectativas **latentes.** As expectativas latentes tornam-se **ativas** – como experiência afetiva ou como cognição consciente – somente quando os padrões normais de comportamento são de alguma maneira perturbados (MEYER, 1956, 130-35). Assim, as normas que constituem o estilo musical são:

as relações de probabilidade incorporadas no estilo e os vários modos de comportamento mental envolvidos na percepção e na compreensão dos elementos do estilo. A expectativa latente é um produto dessas relações de probabilidade. E a expectativa torna-se **ativa** somente quando as normas que constituem o estilo são perturbadas. Isto quer dizer que as expectativas latentes são as condições necessárias para a comunicação de informação musical, e as perturbações dessas normas são a condição suficiente para a comunicação musical.

Retomando uma consideração explícita de significado, pode-se dizer que o significado surge quando um indivíduo toma consciência – afetiva-

mente ou intelectualmente — das implicações de um estímulo em um contexto especial.

Em música, um processo tonal que se movimenta na trajetória esperada e provável, sem desvio, pode ser considerado neutro em relação a significado (MEYER, 1956, p.60-70). O significado musical surge, quando as respostas habituais e expectativas do ouvinte são atrasadas ou bloqueadas, quando o curso normal dos eventos estilístico-mentais é perturbado por alguma forma de desvio.

Três tipos de desvio podem ser identificados. O primeiro, ocorre quando o evento conseqüente normal — provável — é atrasado. Esse atraso pode ter um caráter temporal ou pode envolver uma trajetória tonal menos direta para chegar ao conseqüente. O segundo, ocorre quando a situação do antecedente é ambígua. Isto é, vários conseqüentes igualmente prováveis podem ser imaginados. Quando isto acontece, as respostas automatizadas pelo hábito tornam-se inadequadas porque são aplicáveis somente a decisões claras em relação às probabilidades. O terceiro, não é caracterizado nem pelo atraso nem pela ambigüidade. O evento conseqüente pode ser inesperado, improvável no contexto (MEYER, 1956, p.68-70).

Os dois primeiros modos de desvio são muito similares no seu efeito psicológico. Todas as vezes que há um atraso na relação antecedente-conseqüente, a mente toma consciência da possibilidade de modos alternativos de continuação. Assim, ambos os tipos de desvio (um e dois), estimulam expectativa ativa por causa da necessidade de prever conseqüentes alternativos, avaliando as probabilidades de uma situação de incerteza.

O significado musical surge quando uma situação antecedente — exigindo uma avaliação sobre os prováveis modos de continuação do padrão (pattern) — produz incerteza em relação à natureza temporal-tonal do conseqüente esperado.

Significado e informação estão relacionados a incerteza através da probabilidade. Quanto menor a probabilidade de um conseqüente em, qualquer mensagem, maior a incerteza na relação antecedente-conseqüente. Quanto maior essa liberdade de escolha, maior é a incerteza a respeito da particularidade de uma mensagem. Assim, quanto maior a liberdade de escolha, maior a incerteza e maior o nível de informação. O significado não é estático, não é um atributo invariável de um estímulo. É uma descoberta evolutiva de atributos de um estímulo.

Um aspecto importante da maturidade de um indivíduo e da maturidade de uma cultura na qual um estilo surge, consiste da disposição

do indivíduo de renunciar a satisfação imediata por uma satisfação futura maior. Em outras palavras, a auto-consciência da inibição de expectativas como tendência e a disposição para tolerar a incerteza, são indicações de maturidade. São sinais de que o animal está se tornando um ser pensante.

Esta é a diferença entre música como arte e música como simples expressão, ou seja: a velocidade com que a tendência a satisfação se resolve. O elementar, ou o primitivo, é buscar a satisfação imediata seja ela biológica ou musical. É a falta de tolerância com a incerteza. Esta é também, a diferença operacional entre estilo e clichê. O estilo, operacionalizando-se através da construção do significado musical, apoiando-se no jogo da expectativa, na probabilidade do desvio, na satisfação — não imediata — consciente da incerteza. O clichê, operando somente o previsível, o convencional, confirmando a satisfação quase ou imediata, minimizando ou reduzindo a incerteza. É a satisfação adiada — emergindo da percepção de e como uma resposta à relações sintáticas — que dá forma e modela a experiência musical, seja ela intelectual ou emocional.

A maturação é o produto de resistências, problemas e incertezas com as quais a vida confronta os indivíduos. Pelas mesmas razões, trabalhos musicais envolvendo desvios e incertezas podem ser melhores do que aqueles que oferecem satisfação imediata.

Todavia, nem a informação nem a complexidade se referem à mera acumulação de uma heterogênea variedade de eventos. Os eventos, para ser significativos, devem emergir de uma série ou de um conjunto de relações de probabilidade, ou seja, de um estilo musical. No entanto, a capacidade da mente humana de perceber e colecionar padrões (patterns) uns aos outros e de lembrar-se deles, parece limitar a complexidade. Se um trabalho é tão complexo a ponto de os eventos musicais obscurecerem uns aos outros, a qualidade do trabalho diminui. Se a complexidade e a extensão são tão grandes, e as tendências tornam-se dissipadas no trajeto da sofisticada elaboração de desvios, os significados serão perdidos a medida que as relações tornam-se obscuras. Se o ouvinte é incapaz de lembrar os eventos musicais, seja pela magnitude do trabalho ou pelas inovações estilísticas, a música pode parecer excessivamente complexa sem que realmente seja. É por esta razão que uma música inicialmente considerada ininteligível, pode tornar-se inteligível, compreensível e gratificante.

A satisfação demorada também é gratificante. Não somente por culminar em satisfação crescente e superior, mas por envolver a satisfa-

ção e o sentido de conquista de dificuldades, o controle e o domínio de problemas e fenômenos, a conquista do conhecimento musical via significado.

Como já foi visto anteriormente, o que permanece constante no estilo não são as escalas, os modos, as harmonias, ou os maneirismos da execução. O que permanece constante no estilo é a psicologia de processos mentais, meios através dos quais a mente seleciona e organiza os estímulos a ela apresentados.

Cabe a educação musical trabalhar tais processos, desenvolvendo a capacidade do indivíduo para identificar, relacionar e organizar padrões (patterns) musicais de acordo com certas probabilidades, permitindo que a noção de estilo emerja como fruto da aprendizagem como experiência. Cabe a educação musical desenvolver no indivíduo, o fascínio consciente pela expectativa de desvios, pela ambigüidade e pela incerteza, componentes básicos para a compreensão do significado musical. Cabe a educação musical desenvolver uma aprendizagem alicerçada em processos cognitivos, evitando o imediatismo do clichê em que o indivíduo opera somente o previsível, firmando-se sobre a redução da incerteza que gera conceitos e valores absolutos incapazes de transpor os limites provisórios, que delinearam os diversos períodos da evolução musical, e que caracterizam o processo de transformação em música.

Cabe a educação musical, orientar o foco da aprendizagem para processos musicais mutáveis, processos embasados em hábitos sobre a prática e sobre a experiência que propicie a compreensão do significado e do estilo musical. Cabe ainda a educação musical, situar os maneirismos da execução como treinamento que é necessário, como meio para o desenvolvimento de habilidades motoras que possibilitem a execução, mas evitando, de maneira veemente, confundi-los com os processos de construção do significado musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Morris R. *A prefaœ to logic*. New York: Henry Holt, 1944.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

WEAVER, Warren. Recent contributions to the mathematical theory of communication. *A Review of general semanties*, v.10, 1963.

ANEXO

DA ASSOCIAÇÃO

A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), fundada em 27 de abril de 1988, em Brasília, é uma sociedade civil sem fins lucrativos, voltada para a promoção do desenvolvimento da pesquisa e da pós-graduação em música no país, congregando pesquisadores, pós-graduados, pós-graduandos, docentes de pós-graduação em música, programas de pós-graduação e associações científicas da área.

A ANPPOM é uma expectativa para os músicos brasileiros. Tal expectativa origina-se, por um lado, da necessidade de expansão e consolidação dos programas de pós-graduação em música do país, os quais absorvem, atualmente, um percentual ínfimo da demanda relativa à capacitação docente. Por outro lado, a pesquisa em música no Brasil necessita ajustar-se a um programa político que vise à valorização da música brasileira, bem como à procura de uma obra didática que tenha a ver com a realidade da Educação Musical brasileira.

Crendo na ANPPOM como meio de minimizar as dificuldades e carências atuais, objetivamos com a sua criação:

a) incentivar a pesquisa em música, identificando e estimulando temas prioritários no país;
b) congregar cursos brasileiros de pós-graduação em música, fomentando o intercâmbio docente e a cooperação científico-artística entre eles;
c) estimular maior integração entre pesquisadores e pós-graduados em música, promovendo reuniões científicas e artísticas para divulgação e intercâmbio de seus trabalhos;
d) prestar assessoria, consultoria e serviços técnicos na área.

Em novembro de 1988, a ANPPOM iniciou suas atividades sociais com a realização do I Encontro Anual, em Salvador. Com estas reuniões anuais, objetivamos a colocação em perspectiva da pesquisa musical no Brasil, justapondo seus quatro ângulos estruturais: a musicologia, em seus vários ramos, práticas interpretativas, composição e educação musical.

Dois projetos de publicação servem à projeção e consecução dos Encontros Anuais da ANPPOM: uma Revista semestral, objetivando divulgar a produção científica da área, e um Boletim Informativo, também semestral, cuja linha editorial prevê o fornecimento às agências e instituições de fomento e administração do ensino e da pesquisa, informações subsidiais ao investimento em recursos humanos na área, a nível de pós-graduação e pesquisa.

DOS SÓCIOS

A ANPPOM tem as seguintes categorias de sócios:

a) sócios efetivos – são pós-graduados stricto sensu e pesquisadores em música;
b) sócios institucionais – são programas de pós-graduação em música e associações científicas da área;
c) sócios colaboradores – são pós-graduados e professores de pós-graduação em música, que não preencham as condições para tornarem-se sócios efetivos;

d) sócios estudantes – são estudantes de cursos de pós-graduação em música.

Entende-se por pós-graduados stricto sensu em música aqueles que, tendo realizado curso formal a nível de pós-graduação, obtiveram título de Mestre ou Doutor.

Entende-se por pesquisador em música aquele que tem produção científica relevante nas sub-áreas de Musicologia, Educação Musical, Composição Musical, e Práticas Interpretativas.

Entende-se por Associações Científicas da área de música aquelas que desenvolvem programas e atividades relacionadas à pesquisa musical.

Só serão elegíveis e terão direito a voto os sócios efetivos.

Os sócios serão admitidos mediante inscrição em formulário específico, acompanhada dos seguintes documentos:

1. Sócios Institucionais
   1.1. Associações Científicas
      1.1.1. Estatuto da Associação e n.º do CGC
   1.2. Programas de Pós-Graduação
      1.2.1. Prova de reconhecimento e/ou autorização para funcionamento

2. Sócios Efetivos e Colaboradores
   2.1. Pós-Graduados
      2.1.1. Curriculum Vitae
      2.1.2. Diploma e Histórico Escolar do curso de mais alto nível
   2.2. Pesquisadores
      2.2.1. Curriculum Vitae
      2.2.2. Exemplares de ao menos 2 (dois) trabalhos que se enquadrem no disposto no Parágrafo 2 do Art. 3.º do Estatuto da Associação
   2.3. Professores de Pós-Graduação em Música
      2.3.1. Curriculum Vitae
      2.3.2. Declaração de que é docente de Curso de Pós-Graduação em Música, renovada anualmente.

3. Sócios Estudantes
   3.1. Curriculum Vitae
   3.2. Atestado que é aluno regular de curso de Pós-Graduação em Música, renovado anualmente.

Obs.: Apenas os alunos dos cursos associados à ANPPOM poderão inscrever-se.

OPUS

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

Para garantir uma maior eficácia na edição final de textos, os originais encaminhados para publicação na OPUS deverão obedecer aos seguintes critérios:

1. Extensão máxima de 25 laudas (de 24 linhas com 65 toques cada), compreendendo: texto, ilustrações, notas e bibliografia (utilizada e/ou recomendada).

2. Texto datilografado em folhas de papel ofício (297 x 210mm), de um só lado e em espaço dois.

3. Notas de rodapé indicadas no texto por algarismos arábicos entre parênteses – Ex.: (01) – e dispostas, na ordem numérica, em folha separada.

4. Ilustrações indicadas no local em que figurarão no corpo do texto por algarismos romanos entre colchetes – Ex.: [II] – e apresentadas em folhas separadas, com a respectiva numeração. Cada figura poderá se enquadrar na dimensão máxima de 24cm de altura por 14,5cm de largura, incluindo-se o título, crédito ou comentário referente à ilustração. Sempre que necessário a OPUS diminuirá em até 50% o tamanho da ilustração para uma melhor diagramação, impondo-se com isso que os originais sejam os mais claros possíveis.

5. Quando se fizer necessário, no caso de recurso à reproduções provenientes diretamente de fontes detentoras de direitos autorais (livros, partituras, etc.), caberá ao autor do original encaminhado solicitar a devida autorização para publicação.

6. Anexar uma breve referência biográfica do autor, constando: formação (se acadêmica, constar nome das instituições; se particular, nome dos principais orientadores), atividade profissional (se pesquisador, músico, professor, etc.) e função atual (instituição onde trabalha, cargo ocupado, etc.).

7. Os textos apresentados deverão ser inéditos pelo menos em condições no Brasil, respeitando-se um acordo de não republicação em outros periódicos do país, no prazo mínimo de 01 (um) ano.

8. O material encaminhado será analisado pela Equipe Editorial e, quando for o caso, pelo Conselho de Consultores, que definirão sua publicação. Os originais que porventura não se enquadrarem nas formas ou linhas básicas da OPUS serão prontamente devolvidos a seus autores.

9. Os originais devem vir acompanhados de um resumo de no máximo 10 (dez) linhas datilografadas em espaço duplo, em português e em inglês.

MONTAGEM
E IMPRESSÃO
SETOR GRÁFICO
Departamento de Música-Ufrgs