



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

FELIPE APARECIDO DE MELLO

**A ESCRITA PARA PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA E SUAS
POTENCIAIS FASES (TENDÊNCIAS) COMPOSICIONAIS**

São Paulo

2024

FELIPE APARECIDO DE MELLO

**A ESCRITA PARA PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA E SUAS
POTENCIAIS FASES (TENDÊNCIAS) COMPOSICIONAIS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance.

Área de concentração: Práticas Instrumentais.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

Coorientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira.

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M527p Mello, Felipe Aparecido de (Felipe Mello), 1986-

A escrita para piano de Liduino Pitombeira e suas potenciais fases
(tendências) composicionais / Felipe Aparecido de Mello. -- São Paulo, 2024.
286 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

Coorientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Análise, apreciação. 2. Crítica musical. 3. Compositores. 4.
Pitombeira, Liduino, 1962- I. Marun, Nahim (Nahim Marun Filho). II. Rinaldi,
Arthur, 1980- (Arthur Rinaldi Ferreira). III. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 780.92

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

FELIPE APARECIDO DE MELLO

**A ESCRITA PARA PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA E SUAS
POTENCIAIS FASES (TENDÊNCIAS) COMPOSICIONAIS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música no Programa da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com especialidade em Práticas Instrumentais e linha de pesquisa em Performance.

Tese aprovada em: 04/12/2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nahim Marun Filho
UNESP – Orientador

Prof.^a Dr.^a Danieli Verônica Longo Benedetti
UNESP

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira
UFRJ

*Dedico este trabalho a meus avós Terezinha e Alfredo (in memoriam)
e a meu irmão Anderson (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado saúde, forças e sobretudo paciência para concluir esta pesquisa.

A todo apoio familiar, em especial de minha mãe Teresa Ferreira Mello e pai Luiz Antônio Ferreira de Mello.

Agradeço imensamente meus avós Alfredo Ferreira de Mello e Terezinha Teixeira de Mello (*in memoriam*), sendo meus primeiros grandes incentivadores no meio musical. Também agradeço meus avós Ana Carolina e Luiz Aparecido (*in memoriam*), pessoas de grande valor.

Ao maestro Luiz Gonzaga Franco (*in memoriam*), pelo incentivo e parceria no início de minha carreira.

Ao compositor professor Dr. Liduino Pitombeira por aceitar ter seu material como objeto desta pesquisa e pela ajuda e solicitude nas respostas aos meus *e-mails*. Agradeço ainda pelo aceite como integrante da banca de qualificação e defesa desta tese, sempre com valorosos apontamentos.

A meu orientador, professor Dr. Nahim Marun Filho, que aceitou me orientar e sempre me ajudou no que foi possível para os intentos desta pesquisa.

A meu coorientador, professor Dr. Arthur Rinaldi Ferreira, pela acuidade e interesse para com os aspectos da análise musical contidos em minha pesquisa.

À minha amiga Simoni Brochini e seu marido, Dr. Paulo Brochini (*in memoriam*), pelo carinho e leveza.

Agradeço a professora Dr.^a Danieli Longo Benedetti, pela ajuda prestada no início desta tese e pelas valorosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

As pianistas e professoras Dr.^a Lúcia Barrenechea e Dr.^a Luciana Noda pelas valiosas contribuições por meio das entrevistas realizadas na etapa final desta tese. Gratidão!!

Ao novo amigo (e membro familiar) Herlan Bonfá, pelas conversas e incentivos.

Agradeço também aos meus orientadores do mestrado, a Prof.^a Dr.^a Dorotéia Kerr (orientadora) e o Prof. Dr. Marcos Mesquita (coorientador), por moldarem minha personalidade como pesquisador e por toda a paciência dedicada nesta etapa.

Agradeço aos professores da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp, onde pude cursar disciplinas extremamente importantes para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos funcionários do setor técnico da pós-graduação e biblioteca da Unesp, por todo o suporte e atenção.

Aos amigos e colegas de trabalho no Conservatório Municipal de Socorro – CMS.

A todos os amigos, colegas, familiares, professores e alunos que me incentivaram e incentivam nessa jornada.

RESUMO

Nesta pesquisa proponho investigar as peculiaridades contidas na escrita musical do compositor brasileiro Liduino José Pitombeira de Oliveira (Liduino Pitombeira), mediante a análise das estruturas composicionais de cinco obras para piano solo, a saber: *Suíte Russana Op.11 (1992)*; *Sertão Central Op.84 (2004)*; *Suíte Brasileira Op.92 (2005)*; *Trois Monuments Op.234 (2018)* e *Nocturne Op. 266 (2021)*. A escolha destas obras se deu por suas configurações e pelo fator cronológico, abrangendo um período composicional com cerca de 30 anos (juventude, maturidade e a fase atual de produção de Pitombeira). Desse modo, intenta-se investigar as sutilezas de sua escrita por intermédio da análise estrutural e textural, na condução de perspectivas que compreendam os afetos gerados por meio de seu *colorido* (espectro sonoro). Atenta-se para a importância da ordem cronológica das obras em destaque, corroborando a hipótese acerca de uma possível síntese que se compõe por três fases distintas de sua produção musical. Nesse sentido, faz-se necessário considerar o emprego de paralelos com suas obras de cunho sinfônico e música de câmara, bem como outras obras tradicionais do repertório ocidental. Para tal fim, propõe-se utilizar abordagens diversas de análise musical para extrair informações que possam embasar tais particularidades, compreendendo duas frentes metodológicas principais: (1) por meio da análise tradicional (forma e estrutura) e motivica, envolvendo abordagens contidas em Schoenberg (1996, 2001, 2014), Persichetti (1961), Réti (1951), Berry (1987), Caplin (1998), Rink (2002, 2007), Almada (2010), Straus (2005) e Richard Cohn (2012) a fim de tipificar indícios que pontuem as possíveis transformações de sua escrita ao longo do tempo, além de fomentar subsídios teóricos que possam ser aplicados como ferramentas para as práticas interpretativas; (2) por meio de conceitos que envolvam a semiologia – embasada nos escritos de Jean-Jacques Nattiez (1990) –, no intuito de depurar noções que contribuam para corroborar as potenciais *características indutivas* (afetos) contidas no repertório para piano em foco.

Palavras-chave: Liduino Pitombeira; Análise musical; Interpretação musical; Cognição musical.

ABSTRACT

In this research, I propose to investigate the peculiarities present in the musical writing of the Brazilian composer Liduino José Pitombeira de Oliveira (Liduino Pitombeira), through the analysis of the compositional structures of five works for solo piano, namely: *Suíte Russana* (1992) Op.11; *Sertão Central* (2004) Op.84; *Suíte Brasileira* Op.92 (2005); *Trois Monuments* Op.234 (2018) and *Nocturne* Op. 266 (2021). The selection of these works was made based on their configurations and chronological factors, covering a compositional period of about 30 years (youth, maturity, and the current phase of Pitombeira's production). Thus, the aim is to investigate the subtleties of his writing through structural and textural analysis, leading to perspectives that encompass the affects generated through his *colorful* (sound spectrum). Attention is given to the importance of the chronological order of the highlighted works, supporting the hypothesis of a possible synthesis comprising three distinct phases of his musical production. In this sense, it is necessary to consider parallels with his symphonic and chamber music works, as well as other traditional works from the Western repertoire. To this end, it is proposed to use various approaches to musical analysis to extract information that can substantiate these particularities, understanding two main methodological fronts: (1) through traditional (form and structure) and motivic analysis, involving approaches contained in Schoenberg (1996, 2001, 2014), Persichetti (1961), Réti (1951), Berry (1987), Caplin (1998), Rink (2002, 2007), Almada (2010), Straus (2005) and Richard Cohn (2012) in order to typify indications that point out the possible transformations of his writing over time, in addition to fostering theoretical subsidies that can be applied as tools for interpretative practices; (2) through concepts involving semiology – based on the writings of Jean-Jacques Nattiez (1990) – with the aim of refining notions that contribute to corroborate the potential inductive characteristics (affects) present in the piano repertoire in focus.

Keywords: Liduino Pitombeira; Musical analysis; Musical interpretation; Music cognition.

RIASSUNTO

In questa ricerca, mi propongo di investigare le peculiarità presenti nella scrittura musicale del compositore brasiliano Liduino José Pitombeira de Oliveira (Liduino Pitombeira), attraverso l'analisi delle strutture compositive di cinque opere per pianoforte solista, ovvero: *Suíte Russana Op.11 (1992)*; *Sertão Central Op.84 (2004)*; *Suíte Brasileira Op.92 (2005)*; *Trois Monuments Op.234 (2018)* e *Nocturne Op. 266 (2021)*. La selezione di queste opere è stata fatta sulla base delle loro configurazioni e fattori cronologici, coprendo un periodo compositivo di circa 30 anni (gioventù, maturità e fase attuale della produzione di Pitombeira). Così, l'obiettivo è di investigare le sottigliezze della sua scrittura attraverso l'analisi strutturale e testurale, portando a prospettive che comprendano gli affetti generati attraverso il suo *colorato* (spettro sonoro). Viene data attenzione all'importanza dell'ordine cronologico delle opere evidenziate, supportando l'ipotesi di una possibile sintesi comprendente tre fasi distinte della sua produzione musicale. In questo senso, è necessario considerare paralleli con le sue opere sinfoniche e di musica da camera, così come altre opere tradizionali del repertorio occidentale. A tal fine, si propone di utilizzare vari approcci di analisi musicale per estrarre informazioni che possano avvalorare tali particolarità, comprendendo due principali fronti metodologici: (1) attraverso l'analisi tradizionale (forma e struttura) e motivica, coinvolgendo approcci contenuti in Schoenberg (1996, 2001, 2014), Persichetti (1961), Réti (1951), Berry (1987), Caplin (1998), Rink (2002, 2007), Almada (2010), Straus (2005) e Richard Cohn (2012) al fine di tipificare indicazioni che segnalino le possibili trasformazioni della sua scrittura nel tempo, oltre a favorire sussidi teorici applicabili come strumenti per le pratiche interpretative; (2) attraverso concetti che coinvolgono la semiologia – basata sugli scritti di Jean-Jacques Nattiez (1990) – con l'obiettivo di affinare nozioni che contribuiscano a corroborare le potenziali caratteristiche induttive (affetti) presenti nel repertorio per pianoforte in esame.

Parole chiave: Liduino Pitombeira; Analisi musicale; Interpretazione musicale; Cognizione musicale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Pedras</i> c. 1-5: início modal, sincopado e sincronicamente polifônico.....	30
Figura 2 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Ingá</i> c. 56-59: peculiar finalização do compositor.....	31
Figura 3 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> c. 60-68: aparição do primeiro motivo.....	32
Figura 4 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> c. 82-87: duas variações sobre o primeiro motivo..	32
Figura 5 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> c. 77-83: quiálteras de aumentação melódica e condução harmônica resolutive para a tonalidade inicial.....	33
Figura 6 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Timbaúba</i> c. 95-100: compassos iniciais (pulsações contrastantes e concorrentes).....	34
Figura 7 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Alvorada</i> c. 1-5: início com os dois motivos principais em destaque.....	35
Figura 8 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Meio-dia</i> c. 1-7: introdução e início de A (motivo e transformações).....	38
Figura 9 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Entardecer</i> c. 1-10: introdução com motivos formados por dois tricordes interpolados e <i>ostinato característico</i> no acompanhamento.....	39
Figura 10 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Ponteio</i> c. 1-18: síncopas e movimentações entre as vozes.....	40
Figura 11 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Ponteio</i> c. 32-44: tercinas / quiálteras (polimetria e polirritmia).....	43
Figura 12 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Modinha</i> c. 131-145: <i>andamento característico</i> e <i>peculiar</i>	46
Figura 13 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Modinha</i> c. 158-168: quiálteras e <i>clusters</i> na seção B.....	47
Figura 14 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Forrobodó</i> c. 177-193: frases sincopadas com início tético, ritmos sincopados e alternâncias entre as fórmulas de compasso.....	49
Figura 15 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> – <i>Forrobodó</i> c. 281-285: finalização com dinâmica típica do compositor em obras mais movidas e rítmicas.....	50
Figura 16 – <i>Prelúdio Nº1 – Danseuses de Delphes</i> c. 1-6 (Claude Debussy): similitudes texturais entre os compassos iniciais desta obra com <i>Trois Monuments Op.234</i> de Liduino Pitombeira.....	53
Figura 17 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018)</i> – <i>Le sphinx des Naxiens</i> c. 1-6 (Pitombeira): compassos iniciais.	53
Figura 18 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018)</i> – <i>Le sphinx des Naxiens</i> c. 10-13: estrutura harmônica bloqueada e condução verticalizada das vozes.....	54
Figura 19 – <i>Prelúdio Nº1 – Danseuses de Delphes</i> c. 13-15 (Claude Debussy): condução vertical e cordal das vozes e harmonia.....	55

Figura 20 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens: forma e estrutura com viés sistêmico</i> (elaborado em artigo pelo próprio compositor – PITOMBEIRA, 2018).....	57
Figura 21 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens c. 32-38: modalismo, pontos de pedal e figuras motivicas em ostinato</i>	58
Figura 22 – Representação de <i>Pilier des Rhodiens</i> , que inspirou o segundo movimento de <i>Trois Monuments</i>	59
Figura 23 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens c. 53-62: início com três citações</i>	60
Figura 24 – <i>Nocturne</i> (Arnold Schoenberg) – Catálogo raisonné 149 Nachtstück Aquarell und Gouache auf Papier 37,5 × 29,1 cm ca. Abril de 1911 (imagem disponível no site <i>Arnold Schönberg Center</i>).....	61
Figura 25 – <i>Nocturne Op.266 – Flüchtig c. 1-6: características polifônicas, politonais e pulsação volátil</i>	67
Figura 26 – <i>Drei Klavierstücke Op.11 c. 1-9: similitudes texturais (polifonia, politonalidade e contraponto) entre esta obra e Nocturne OP.266 – Flüchtig</i> de Liduino Pitombeira.....	68
Figura 27 – <i>Nocturne Op.266 – Zart c. 47-50: tessitura inicial e configuração dinâmica da obra</i>	69
Figura 28 – <i>Sechs kleine Klavierstücke Op.19 c. 1-3</i> (Schoenberg): andamento e caráter inicial da obra.....	70
Figura 29 – <i>Kinderszenen (Cenas infantis) Op.15</i> de Robert Schumann – motivos principais e variantes.....	75
Figura 30 – Doze classes de alturas na teoria dos conjuntos – <i>set theory</i> – para nomear sonoridades atonais.....	87
Figura 31 – <i>Sistema trimodal</i> e suas derivações com o centro em Dó.....	94
Figura 32 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras – Seção A, c. 1-8: interações e diálogos entre as três vozes</i>	119
Figura 33 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras – Seção B, c. 9-23: interações/diálogos entre as vozes e relações de equivalência harmônica entre antecedente e consequente</i>	120
Figura 34 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras: célula rítmica do principal elemento motivico</i>	121
Figura 35 – Gráfico sobre a <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras</i> (indicações aproximadas de dinâmica e tempo).....	122
Figura 36 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Ingá: interpolação modal entre as frases</i> (Seções A e B).....	124
Figura 37 – <i>Primeiro Ciclo Nordestino (1960) – Gavião (4º mov.)</i> de Marlos Nobre – textura com contraponto imitativo em cânone e articulação pontilhada (comparação intertextual entre Fig. 36 e 37).....	124
Figura 38 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Ingá: compassos finais de A' em elisão à codetta</i>	124
Figura 39 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Ingá, c. 42-45: sugestão de articulação no antecedente de B</i>	127

Figura 40 – Gráfico sobre a <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Ingá</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	127
Figura 41 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> , c. 61-68: início com célula motívica principal....	129
Figura 42 – <i>Primeiro Ciclo Nordestino (1960)</i> – <i>Cantiga (2º mov.)</i> de Marlos Nobre – excerto com caráter comparativo e intertextual entre as texturas das Fig. 41 e Fig. 42.....	129
Figura 43 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> , c. 90-94: ênfase sobre o baixo nos compassos finais.....	130
Figura 44 – Gráfico sobre a <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Bonhu</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	131
Figura 45 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Timbaúba</i> : disposições do motivo em <i>ostinato</i> (acompanhamento).....	133
Figura 46 – <i>Primeiro Ciclo Nordestino (1960)</i> - <i>Martelo (5º mov.)</i> de Marlos Nobre – excerto a título de comparação intertextual entre as texturas das Fig. 45 e Fig. 46.....	133
Figura 47 – <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Timbaúba</i> : compassos finais com final característico....	135
Figura 48 – <i>Concerto para Piano, Orquestra de Cordas e Percussão Op.115 (2006)</i> : compassos finais do 3º movimento – “Quermesse”.....	135
Figura 49 – Gráfico sobre a <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> – <i>Timbaúba</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	136
Figura 50 – Espectrograma da <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> de Liduino Pitombeira – captação em <i>mp3</i> – na interpretação da pianista brasileira Lúcia Barrenechea.....	137
Figura 51 – Espectrograma da <i>Suíte Russana Op.11 (1992)</i> de Liduino Pitombeira – captação em <i>mp3</i> – na interpretação de Felipe Mello (autor deste trabalho).....	138
Figura 52 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma da <i>Suíte Russana Op.11</i> (Liduino Pitombeira).....	138
Figura 53 – Ampliação sobre os trechos iniciais de cada espectrograma da <i>Suíte Russana Op.11</i> (divisões das frequências em <i>Kilo-hertz</i> e das intensidades em decibéis por meio das colorações).....	140
Figura 54 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Alvorada</i> , c. 1-20: Seção A (introdução, antecedente e conseqüente permeado pelas principais células motívicas).....	143
Figura 55 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Alvorada</i> , c. 20-23: Seção B (variações advindas do motivo 1, oposição tritônica e movimentação parcimoniosa).....	144
Figura 56 – <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Alvorada</i> , c. 25-30: Seção A' + <i>codetta</i> (compassos finais).....	146
Figura 57 – Gráfico sobre o <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> – <i>Alvorada</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	146
Figura 58 – Análise paradigmática de <i>Sertão Central Op.84</i> – (<i>Alvorada</i>) Seção A de Liduino Pitombeira.....	147
Figura 59 – Análise paradigmática de <i>Sertão Central Op.84</i> – <i>Alvorada</i> (Continuação: Seções B e A') de Liduino Pitombeira.....	148

Figura 60 – <i>Sertão Central Op.84 – Meio-dia</i> , c. 1-2 e 6-8: conjuntos 0167 / 016 e transformação textual.....	152
Figura 61 – Gráfico sobre o <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	153
Figura 62 – Quadro paradigmático sobre a rítmica em <i>Sertão Central Op.84 – Meio-dia</i> : motivos, frases e possíveis variantes/transformações.....	154
Figura 63 – <i>A Máquina do Mundo Op.196 (2014)</i> c. 1-7 de Liduino Pitombeira: naipes de percussão e cordas com realces sobre o motivo 1 (inicialmente expostos no piano e violoncelos)...	155
Figura 64 – <i>A Máquina do Mundo Op.196 (2014)</i> c. 78-82 e c. 88-94 de Liduino Pitombeira: exposição sobre o segundo motivo principal nas cordas com posterior derivação nas madeiras.....	156
Figura 65 – <i>Sertão Central Op.84 – Entardecer</i> , c. 1-16: predominância de 2 ^{as} menores, cromatismos entre as vozes e prevalência do modo menor entre as harmonias (tríades em <i>planning</i>).....	158
Figura 66 – Gráfico sobre o <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Entardecer</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	160
Figura 67 – Espectrograma de <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação da pianista brasileira Lúcia Barrenechea.....	160
Figura 68 – Espectrograma de <i>Sertão Central Op.84 (2004)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho.....	161
Figura 69 – Ampliação sobre os trechos iniciais de cada espectrograma de <i>Sertão Central Op.84</i> (divisões das frequências em Kilo-hertz e das intensidades em decibéis por meio das colorações).....	161
Figura 70 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de <i>Sertão Central Op.84</i> (Liduino Pitombeira).....	162
Figura 71 – Esquema acerca das principais transformações texturais em <i>Sertão Central Op.84 – Entardecer</i>	163
Figura 72 – Quadro paradigmático dos motivos principais (com suas variantes, transposições e derivações), bem como possíveis reminiscências em <i>Sertão Central Op.84 – Entardecer</i>	164
Figura 73 – <i>Concerto para Piano e Orquestra Op.210 – Nº2 (2016)</i> de Liduino Pitombeira (excertos dos c. 125-134, 242-247, 286-298, 403-408): nota pedal e <i>planning</i> com prevalência sonora orbitando no menor.....	167
Figura 74 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio</i> : seções (inícios de frases) e transformações na textura.....	169
Figura 75 – Gráfico sobre a <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	172
Figura 76 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio</i> : correlações intervalares (e motivicas) entre os <i>clusters</i> da Seção B e trechos finais da Coda.....	173
Figura 77 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha</i> : trecho de conexão entre as seções A e B (Elisão).....	175

Figura 78 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha: codetta</i> (correlações com a textura desenvolvida em B).....	175
Figura 79 – Gráfico sobre a <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	176
Figura 80 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó</i> : correlações motivicas entre as seções A e A'.....	178
Figura 81 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó</i> : correlações motivicas entre as seções A e A'.....	179
Figura 82 – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó</i> : reminiscências de <i>Ponteio</i> em trechos de B e na Coda.....	180
Figura 83 – Gráfico sobre a <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	181
Figura 84 – Espectrograma da <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho.....	182
Figura 85 – Espectrograma da <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação da pianista Varta Tchakarian.....	182
Figura 86 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma da <i>Suíte Brasileira Op.92</i> (Liduino Pitombeira).....	183
Figura 87 – Imagem do livro que resultou do projeto de extensão universitária Rede Unespiano, ano de 2022.....	187
Figura 88 – Gráfico sobre <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	189
Figura 89 – <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens</i> : ponto de clímax na seção B.....	190
Figura 90 – <i>Préludes pour piano – La Cathédrale Engloutie</i> (Claude Debussy – Éditeurs Durant) c. 26-30.....	191
Figura 91 – Gráfico sobre <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	192
Figura 92 – <i>Trois Monuments Op.234 – Le trésor des Athéniens</i> , c. 78-80: sugestão interpretativa..	194
Figura 93 – <i>Trois Monuments Op.234 – Le trésor des Athéniens</i> , c. 84-86: sugestão interpretativa..	194
Figura 94 – Gráfico sobre <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	195
Figura 95 – Espectrograma de <i>Trois Monuments Op.234 (2018)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho.....	196

Figura 96 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de <i>Trois Monuments Op.234</i> (Liduino Pitombeira).....	196
Figura 97 – Três planos (ou agrupamentos) de classes de alturas sobre o <i>Op.11</i> e <i>Op.19</i> de Schoenberg.....	197
Figura 98 – Três últimos planos (continuação dos seis) de classes de alturas sobre o <i>Op.19</i> de Schoenberg.....	198
Figura 99 – Início de <i>Flüchtig</i> sobre o plano de classes de alturas com base no <i>Op.11</i> de Schoenberg.....	199
Figura 100 – Gráfico sobre o <i>Nocturne Op.266 (2021)</i> – <i>Flüchtig</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	201
Figura 101 – Gráfico sobre o <i>Nocturne Op.266 (2021)</i> – <i>Zart</i> : indicações aproximadas de dinâmica e tempo.....	204
Figura 102 – Espectrograma de <i>Nocturne Op.266 (2021)</i> de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho.....	205
Figura 103 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de <i>Nocturne Op.266</i> (Liduino Pitombeira).....	205
Figura 104 – Possível linha cronológica sobre as potenciais fases do compositor Liduino Pitombeira.....	212
Figura 105 – Percentual harmônico de <i>Bonhu</i> realizado por meio da varredura (escaneamento)....	222
Figura 106 – Percentual harmônico de <i>Alvorada</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	224
Figura 107 – Percentual harmônico de <i>Entardecer</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	226
Figura 108 – Percentual harmônico de <i>Modinha</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	228
Figura 109 – Percentual harmônico de <i>Le sphinx des Naxiens</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	230
Figura 110 – Percentual harmônico de <i>Le pilier des Rhodiens</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	232
Figura 111 – Percentual harmônico de <i>Flüchtig</i> realizado por meio da varredura (escaneamento)....	236
Figura 112 – Percentual harmônico de <i>Zart</i> realizado por meio da varredura (escaneamento).....	238

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras:</i> subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	119
Tabela 2: <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Ingá:</i> subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	125
Tabela 3: <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu:</i> subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	128
Tabela 4: <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba:</i> subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	132
Tabela 5: <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Alvorada:</i> subdivisões, tonalidades e número de compassos.....	146
Tabela 6: <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	153
Tabela 7: <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Entardecer:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	159
Tabela 8: <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	170
Tabela 9: <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	174
Tabela 10: <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) - Forrobodó:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	181
Tabela 11: <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	185
Tabela 12: <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	191
Tabela 13: <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	193
Tabela 14: <i>Nocturne Op.266 (2021) – Flüchtig:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	200
Tabela 15: <i>Nocturne Op.266 (2021) – Zart:</i> subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.....	203

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	20
2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS OBRAS EM QUESTÃO.....	28
2.1 Suíte Russana Op.11 (1992) – “Pedras”, “Ingá”, “Bonhu” e “Timbaúba”....	28
2.1.1 Pedras.....	28
2.1.2 Ingá.....	30
2.1.3 Bonhu.....	31
2.1.4 Timbaúba.....	33
2.2 Sertão Central Op. 84 (2004) – “Alvorada”, “Meio-dia” e “Entardecer”.....	35
2.2.1 Alvorada.....	35
2.2.2 Meio-dia.....	37
2.2.3 Entardecer.....	38
2.3 Suíte Brasileira Op. 92 (2005) – “Ponteio”, “Modinha” e “Forrobodó”.....	40
2.3.1 Ponteio.....	41
2.3.2 Modinha.....	44
2.3.3 Forrobodó.....	47
2.4 Trois Monuments Op. 234 (2018) – “Le sphinx des Naxiens”, Le pilier des Rhodiens e “Le trésor des Athéniens”.....	51
2.4.1 Le sphinx des Naxiens.....	51
2.4.2 Le pilier des Rhodiens.....	57
2.4.3 Le trésor des Athéniens.....	59
2.5 Nocturne Op. 266 (2021).....	60
2.5.1 Drei Klavierstücke Op.11.....	62
2.5.2 Sechs kleine Klavierstücke Op. 19.....	65

2.5.3 <i>Flüchtig</i>	67
2.5.4 <i>Zart</i>	69
3 SOBRE O REFERENCIAL TEÓRICO E BIBLIOGRÁFICO.....	72
3.1 Análise motívica: preceitos e pressupostos.....	72
3.2 Outros tratados referenciais.....	83
3.3 Teoria dos conjuntos de classes de alturas.....	85
3.4 Variação.....	92
3.5. Sistema Trimodal.....	93
3.6 Transformações triádicas.....	96
3.7 Semiologia musical de Nattiez.....	99
3.8 Análise interpretativa.....	106
3.8.1. Contribuição estrangeira.....	106
3.8.2. Contribuição brasileira.....	112
4 ANÁLISE MUSICAL.....	118
4.1 <i>Análise e questões interpretativas da Suíte Russana Op.11 (1992)</i>	118
4.1.1 <i>Pedras</i>	118
4.1.2 <i>Ingá</i>	123
4.1.3 <i>Bonhu</i>	128
4.1.4 <i>Timbaúba</i>	131
4.1.5 <i>Algumas questões concernentes sobre os espectrogramas</i>	138
4.2 <i>Análise e questões interpretativas de Sertão Central Op.84 (2004)</i>	141
4.2.1 <i>Alvorada</i>	141
4.2.2 <i>Meio-dia</i>	151
4.2.3 <i>Entardecer</i>	157
4.3 <i>Análise e questões interpretativas da Suíte Brasileira Op.92 (2005)</i>	167
4.3.1 <i>Ponteio</i>	167
4.3.2 <i>Modinha</i>	174

4.3.3 <i>Forrobodó</i>	176
4.4 Análise e questões interpretativas de <i>Trois Monuments Op.234 (2018)</i>	184
4.4.1 <i>Le sphinx des Naxiens</i>	184
4.4.2 <i>Le pilier des Rhodiens</i>	189
4.4.3 <i>Le trésor des Athéniens</i>	192
4.5 Análise e questões interpretativas sobre o <i>Nocturne Op.266 (2021)</i>	196
4.5.1 <i>Flüchtig</i>	196
4.5.2 <i>Zart</i>	201
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS.....	214
ANEXO A – Carta de anuência/cedência do compositor Liduino Pitombeira...	221
ANEXO B – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Bonhu – Suíte Russana Op.11</i>	222
ANEXO C – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Sertão Central – Alvorada</i>	223
ANEXO D – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Sertão Central – Alvorada</i>	225
ANEXO E – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Modinha – Suíte Brasileira Op.92</i>	227
ANEXO F – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Le sphinx des Naxiens – Trois Monuments Op.234</i>	229
ANEXO G – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Le pilier des Rhodiens – Trois Monuments Op.234</i>	231
ANEXO H – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Nocturne Op.266 – Flüchtig</i>	233
ANEXO I – Varredura sobre a atmosfera harmônica de <i>Nocturne Op.266 – Zart</i>	237
ANEXO J – <i>Suíte Russana Op.11 (1992) – Liduino Pitombeira©</i>	239
ANEXO K – <i>Sertão Central Op.84 (2004) – Liduino Pitombeira©</i>	245
ANEXO L – <i>Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Liduino Pitombeira©</i>	251
ANEXO M – <i>Trois Monuments Op.234 (2018) – Liduino Pitombeira©</i>	262

ANEXO N – Nocturne Op.266 (2021) – Liduino Pitombeira©.....	269
ANEXO O – Catálogo completo das obras de Liduino Pitombeira (até o ano de 2024).....	275

1 INTRODUÇÃO

Liduino Pitombeira é natural de Russas-Ceará, 1962, doutor em composição e teoria pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA), atualmente é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Estudou com Dinos Constantinides e lecionou composição, orquestração e técnicas composicionais contemporâneas de 2004 a 2006 na Universidade Estadual de Louisiana, onde já vinha atuando como instrutor e bolsista desde 2001. Suas obras têm sido executadas pelo *Syntagma*, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, *Louisiana Sinfonietta*, *Red Stick Saxophone Quartet*, *New York University*, *New Music Trio*, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia), Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica do Recife, Orquestra Sinfônica da USP e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF).

O compositor em questão recebeu importantes premiações em concursos de composição no Brasil, destacando-se o 1º Prêmio no *I Concurso Nacional Camargo Guarnieri*, por sua obra *Suite Guarnieri para orquestra de cordas*, e o 1º Prêmio no *Concurso Sinfonia dos 500 Anos*. Suas pesquisas em composição e teoria musical têm sido publicadas em diversos periódicos e apresentadas em congressos no Brasil e no exterior. Diante de todos os méritos alcançados por sua arrojada escrita musical, a obra de Liduino Pitombeira ainda demonstra-se pouco explorada em sua plenitude, sobretudo no que se refere a particularidades voltadas para o âmbito interpretativo. Neste sentido, esta pesquisa intenciona focalizar algumas obras específicas para piano solo – *Suíte Russana* (1992) Op.11; *Sertão central* (2004) Op.84; *Suíte brasileira* (2005) Op.92; *Trois Monuments* Op.234 (2018) e *Nocturne* (2021) Op. 266 –, com a finalidade de explorar as sutilezas notacionais por intermédio de suas estruturas e texturas musicais, visando também conduzir questionamentos que envolvam os estados emocionais gerados por meio de seu *colorido*, espectros sonoros e possíveis resultâncias.

Para o aprofundamento das análises e suas possíveis relações de causa e efeito, um olhar para múltiplas áreas do meio analítico faz-se necessário, com a

finalidade de enriquecer inferências que transitem da notação musical para a linguística e, conseqüentemente, para percepções contidas na psicologia cognitiva (processos de categorização¹). Pretende-se ainda disponibilizar uma ótica sincrética sobre o estilo composicional de Pitombeira e, neste sentido, obras de cunho sinfônico e música de câmara também incorporam *corpus* desta investigação².

O repertório moderno, sobretudo o compreendido no final do século XX e início do século XXI, ainda mostra-se pouco investigado pelos músicos, especialmente no que concerne a questões que se voltem para a interpretação musical. De fato a partitura ou notação moderna, muitas vezes com o emprego de uma *bula* ou instruções *extranotacionais*, já expõe quase a totalidade dos elementos empregados sonoramente em cada obra musical; ainda assim, diferentes concepções, nuances ou elementos agógicos podem ser apresentados ou reapresentados, dependendo da abordagem analítica empreendida. O compositor em questão generosamente cedeu – a fins de pesquisa acadêmica – todo o seu repertório para piano solo, incluindo as obras para piano a quatro mãos e concertos para piano e orquestra, bem como obras sinfônicas e música de câmara em geral. Estas obras evocam quase sempre um contexto metafórico, encontrando-se, em sua maior parte, no formato de notação tradicional. Nesse sentido, o emprego de análises que visem convergir com os intentos originais desta pesquisa é enriquecido, sobretudo, com o aporte oriundo das análises motívica e semiológica, bem como por apontamentos contidos no âmbito linguístico e cognitivo.

Ao averiguarmos o termo *motivo* no *Dicionário Online de Português* nos deparamos com as seguintes definições: (1) – [música] “pequena frase característica que assegura a unidade de uma composição musical ou parte dela”; (2) – [artes] “assunto de um quadrado e, mais particularmente, de uma paisagem”. No *Dicionário Grove de Música* (1994) este termo consiste em “ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase”. Afora estes três termos salientados, em sua etimologia, ele

1 Processo mental de agrupar objetos, eventos, pessoas ou conceitos em categorias com base em suas características compartilhadas. A categorização tem implicações importantes para áreas como a percepção, memória, linguagem e tomada de decisões. Nesta pesquisa estes processos estarão transversos com o referencial teórico presente nas análises musicais.

2 Todas as obras exploradas foram generosamente cedidas pelo compositor para o autor deste trabalho via *e-mail*.

ainda pode significar: “aquilo que nos leva a fazer algo, ou justifica o nosso comportamento, explicação, justificativa”; ou “o que é a origem de alguma coisa, causa, razão”. Desse modo, a busca por um núcleo motriz que ressalte e justifique a construção de uma composição musical e seus possíveis desenvolvimentos demonstra-se, a princípio, essencial para a consistente consciência dos elementos basilares e seus parâmetros ao intérprete, teórico, ou até mesmo ouvinte. Nesse sentido, o presente projeto pretende realizar-se por intermédio de abordagens qualiquantitativas, com o levantamento bibliográfico específico para as propostas analíticas do repertório explorado. Dentre os tratados de análise musical com relevância para a interpretação e performance de uma obra, os conceitos da análise motívica – estabelecidos em Rudolph Réti (1951, 1967 e 1978) – demonstram-se fundamentais para a compreensão do emprego de células musicais menores e suas possíveis funções ou hierarquizações, pois estes constituem como um importante traço contido na escrita musical de Liduino Pitombeira. Sendo assim, a consciente compreensão dos elementos envolvidos na construção de cada obra pode com efeito favorecer o *performer* em suas escolhas interpretativas, além de fornecer subsídios para os processos de memorização.

Rudolph Réti em seu livro *The Thematic Process in Music* (1951)³, nos coloca a frente dos conceitos e fundamentos acerca dos processos motívicos empregados nos repertórios tradicionais. Como exemplo, o autor expõe os planos temáticos e motívicos utilizados na Nona Sinfonia de Beethoven, bem como processos motívicos empregados na *Kinderszenen* de Robert Schumann, expondo, por intermédio de conceitos e pressupostos, os materiais empregados para a concepção das estruturas destas e outras obras em questão. Do mesmo modo, Réti também realiza análises similares em seu livro *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (1967). Nestes livros, o autor nos apresenta os processos temáticos com relação aos problemas na construção das formas musicais, com seus tipos específicos de consistências estruturais, numa perspectiva ampla acerca dos processos musicais de como estes temas são explorados. Outro livro deste mesmo autor – *Tonality, Atonality, Pantonality: a study of some trends in twentieth century music* (1978) –

3 Este tratado constituirá a base teórica principal desenvolvida por Rudolph Réti para a análise motívica, mesmo considerando outras referências aos dois trabalhos subsequentes publicados por Réti.

expõe os processos harmônicos nas obras de Claude Debussy, bem como processos de atonalidade contidos nos novos estilos composicionais de Arnold Schoenberg, exemplificando o emprego das doze classes de alturas em suas obras seriais e sua respectiva evolução técnica. Ainda nesta perspectiva, Réti explora os aspectos da pantonalidade, bitonalidade, politonalidade e flutuações harmônicas, especificando suas peculiaridades, formas, sínteses gerais e evoluções no decorrer da contemporaneidade. Não obstante, a coerência necessária na definição das recorrências motivicas teve sua origem em Schoenberg (*Grundgestalt* – ideia básica) nas *variações progressivas*⁴. Por essa razão é importante salientar também sua influência no estruturalismo e na expansão da difusão da análise motivica ao longo de todo o século XX. Nesse sentido, a fim de melhor compreender o conceito de *variações progressivas*, mostra-se essencial o referencial teórico proposto pelo autor Carlos Almada (2010)⁵.

Por outro lado, Jean-Jacques Nattiez, reconhecido por seu trabalho pioneiro em semiologia musical, examina a música e seu discurso como produtos da atividade humana, que são percebidos de diversas maneiras por várias culturas. Em seu livro *Music and Discourse: toward a semiology of music* (1990), o autor realiza perguntas como “O que é uma obra musical?” e “O que constitui a música?”. Nattiez extrai da filosofia, antropologia, análise musical e história, proposições para uma

4 *Developing variations* ou, nesse caso, *variações progressivas* – tradução de Carlos Almada (2010) – é um termo de Arnold Schönberg que foi cunhado para descrever a modificação constante de motivos e ideias em um tema, ou possivelmente ao longo de toda a obra. Este tipo de procedimento envolve uma progressão incremental em complexidade ou intensidade ao longo da peça. Para Almada (2010), as *variações progressivas* são uma maneira de desenvolver a narrativa musical, criando uma sensação de crescimento e evolução. Elas podem começar de maneira simples e ir ganhando riqueza e complexidade, levando o ouvinte a uma jornada sonora que vai do simples ao elaborado. Carlos Almada, ao abordar o conceito de variações progressivas, propõe uma abordagem rica e detalhada sobre a evolução musical dentro de uma composição com elementos fundamentais como o desenvolvimento gradual, o aumento da intensidade, a crescente complexidade estrutural e a narrativa musical. Importante salientar também a contribuição de Almada sobre outros dois procedimentos correlatos: *variações contínuas* e *variações seccionadas*. As *variações contínuas* são transformações que ocorrem de forma ininterrupta ao longo de uma composição. Elas envolvem alterações graduais em um ou mais elementos musicais, como melodia, harmonia ou ritmo, criando uma sensação de fluxo constante. Essa abordagem é frequentemente usada para manter o interesse do ouvinte enquanto se preserva uma ligação perceptível entre as variações e o material original. Já as *variações seccionadas* são aquelas divididas em partes distintas, onde cada seção é autossuficiente e tem seu próprio caráter único. Almada vê essas variações como uma série de quadros musicais independentes que, embora relacionados, destacam a diversidade e o contraste dentro de uma composição. As seções podem explorar diferentes temas, instrumentos ou dinâmicas, oferecendo uma estrutura clara e fragmentada.

5 Autor do trabalho *Nas fronteiras da tonalidade: tradição e inovação na forma da primeira sinfonia de câmara, Op.9, de Arnold Schoenberg*. Tese de doutorado, ano 2010.

teoria global voltada à interpretação de peças específicas ao fenômeno da música, ao humano e aos comportamentos que a música provoca. O autor revê questões levantadas pela noção do signo musical e mostra como a semiótica *Peirceana* – com sua imagem de uma corrente ou teia de significados – aplica-se à consideração do potencial infinito e instável da música para incorporar um significado. Ao explorar o processo de atribuir significado à música, Nattiez analisa escritos sobre a psicologia da música, descrições metafóricas não-ocidentais, prosa musical analítica e escritos na história da estética musical. No último capítulo analítico sobre o *Acorde de Tristão*, o autor sugere que as interpretações da música são delineadas em termos de tramas analíticas que se moldam por princípios transcendentais, e que qualquer consideração semiológica da música deve explicar essas narrativas interpretativas⁶.

Para fundamentar o referencial teórico principal escolhido, as análises contidas em Schoenberg (1996, 2001, 2014) e Persichetti (1961) oferecem bases importantes para o desenvolvimento da análise musical tradicional (tonal) e modal. Além disso, a metodologia de Berry (1987) contribui significativamente para aprofundar o entendimento sobre questões relacionadas à textura musical. Acerca das estruturas musicais, sobretudo no século XX, Schoenberg (2001) justifica a utilização sistemática da forma como condição de inteligibilidade, argumentando que os requisitos essenciais para a organização de um discurso musical devem estar calcados na lógica e na coerência (consciência), nas relações internas das ideias e sua organização de acordo com a importância e função que desempenham. Ainda que muitas das formas tradicionais tenham sobrevivido ao advento do atonalismo, alguns conceitos tornaram-se antiquados devido ao enfraquecimento do centro tonal. Entretanto Kostka (1999), reconhece que a forma tripartida com sua estrutura básica formada por discurso principal, contraste e retorno, pode ser aplicada a uma larga variedade de estilos musicais, abrangendo desde o tonalismo à música eletrônica.

No que concerne a observação sobre a forma e estrutura das obras analisadas, utilizar-se-á o referencial teórico proposto por William Caplin (1998) em seu livro *Classical Form*. O autor introduz o conceito de *funções formais* (as seções de uma obra musical com base em suas funções específicas dentro da estrutura

6 O referencial teórico, seus autores e desdobramentos serão melhor desenvolvidos na terceira seção deste trabalho.

geral). Em vez de apenas identificar estruturas como exposição, desenvolvimento e recapitulação (no caso da forma sonata), Caplin analisa como essas partes operam funcionalmente em termos de iniciação, continuidade e conclusão. Uma das contribuições significativas desse tratado é sua abordagem para a análise das *unidades formais* em níveis menores, como frases e períodos. O autor descreve como frases são construídas e como elas se combinam para formar estruturas maiores, sempre enfatizando o papel que cada unidade desempenha na progressão e desenvolvimento musical. Caplin (1998) também dedica atenção especial a conceitos como o período e a frase musical, oferecendo uma vasta terminologia teórica para descrever essas estruturas de maneira funcional e precisa.

Outro importante arcabouço teórico desenvolvido no século XX compreende o livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus (2005). Este tratado nos oferece uma introdução clara e acessível às ferramentas e conceitos fundamentais da teoria pós-tonal. Isso inclui discussões sobre conjuntos de classes de altura (*pitch-class sets*), intervalos, simetria e outras características estruturais que definem a música pós-tonal. Straus (2005) inclui análises detalhadas de obras importantes do repertório pós-tonal, de compositores como Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Igor Stravinsky, Béla Bartók, entre outros. Essas análises ajudam os leitores a entender como os compositores utilizaram técnicas pós-tonais para criar coerência e expressividade em suas obras. Sua teorização explora diversos sistemas de organização sonora que são característicos da música pós-tonal, como o serialismo (o uso das classes de alturas de notas), o atonalismo livre, e outras abordagens inovadoras promovidas pelos compositores do século XX e XXI. O autor nos apresenta ainda várias ferramentas analíticas que permitem aos músicos e estudiosos explorar a estrutura e a organização da música pós-tonal. Incluem-se métodos para identificar conjuntos de classes de altura, técnicas de transformação (transposição, inversão, retrogradação), e o uso de matrizes de intervalos. Por outro lado Straus não apenas teoriza sobre a música pós-tonal, mas também incentiva a aplicação prática de seus conceitos, no intento de roborar a compreensão analítica sobre técnicas e processos que definem essa área da música contemporânea.

Diante do repertório selecionado e dos conceitos e pressupostos brevemente expostos, as metodologias mencionadas demonstram-se, a priori, essenciais para

iniciar uma investigação mais aprofundada acerca de como os elementos musicais são utilizados pelo compositor em sua linguagem, podendo viabilizar subsídios que beneficiem o campo da performance e interpretação musical, bem como levantar questionamentos sobre as tendências composicionais de sua escrita que nobilitem a relevância e o desenvolvimento deste trabalho. Nesse sentido, segue um breve preâmbulo sobre o conteúdo desenvolvido em cada uma das seções principais.

Na segunda seção pretendo desenvolver um panorama acerca das obras em foco, atendo-se aos termos que permeiam a concepção dos títulos, gêneros, subtítulos e movimentos. Pretende-se ainda relacionar os conceitos histórico-sociais envolvidos (interinfluências entre obra e compositor), a fim de ressaltar suas razões e potenciais funções nas obras em questão. Considerar-se-á também, de modo reflexivo, sobre como a noção destas terminologias e conceitos podem atuar na construção do estilo composicional de Liduino Pitombeira.

Na terceira seção pretendo apresentar o referencial teórico preposto (tratados de análise musical, motívica e semiológica) e desenvolver considerações acerca de suas fundamentações, culminando em sistematizações que direcionem para as possibilidades e intentos originais desta tese (expostos na quarta seção e nas considerações finais), a fim de justificar e normatizar critérios e parâmetros que possibilitem sua aplicação às práticas interpretativas de maneira em geral.

Na quarta seção – em decorrência deste corolário – pretendo apresentar a análise musical das mencionadas obras para piano de Pitombeira (foco desta pesquisa), desenvolvendo, ainda, comparações e paralelos com excertos de suas obras sinfônicas e de música de câmara, bem como obras tradicionais do repertório ocidental, a fim de fornecer – após todo o material bibliográfico e metodológico exposto – uma potencial ótica analítica que corrobore noções sobre as peculiaridades contidas em sua escrita e estilística musical. Tais noções contribuem com o aporte sobre outra proposta essencial empreendida neste trabalho: fornecer performances musicais com embasamento teórico que possam justificar as escolhas interpretativas do autor mediante o repertório em destaque. Neste sentido, princípios fomentados por John Rink (2002, 2007) serão, com efeito, também levados a cabo no decorrer desta pesquisa.

Em vista disso, pretendo realizar ainda gravações e disponibilizar por meio de *QR codes* (somente áudios) e *links online* (para vídeos em plataforma do *YouTube*) as obras selecionadas, complementando, assim, os anexos que destacam a relevância desta tese. Destarte, propõe-se aferir também acerca do seguinte posicionamento: como as texturas musicais e suas estruturas sonoras podem induzir sensações potencialmente descritas na ordem dos afetos/emoções? Pretende-se especificar ainda sobre as potenciais fases composicionais de Pitombeira, bem como as tendências de sua escrita musical no decorrer da cronologia retratada (cerca de 30 anos de produção), no intento de fomentar – por meio das bibliografias, argumentações, análises e suas possíveis inferências – preceitos e pressupostos que, por consonância, possam se entrecruzar com esta problemática em destaque. Por fim, esta pesquisa se complementa com a realização de entrevistas com pianistas que já executaram obras do compositor investigado, no intento de enriquecer os aspectos voltados para técnicas interpretativas e performance ao piano. Entre as intérpretes elencadas incluem-se os nomes de Luciana Noda e Lúcia Barrenechea (ambas professoras universitárias). Diante disso, pretendo contribuir com uma concepção alternativa acerca do repertório explorado, utilizando o emprego de valores contidos na análise tradicional e semiológica, com a finalidade de depurar as especificidades das obras em foco e, paralelamente, fomentar subsídios que possam ser aplicados na interpretação e performance musical em suas múltiplas dimensões.

2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS OBRAS EM QUESTÃO

Uma característica marcante que permeia considerável parcela do repertório de Pitombeira encontra-se no modelo alicerçado sobre o gênero suíte. Nesta pesquisa as cinco obras selecionadas para piano se correlacionam – em maior ou menor grau – com este gênero em específico. Acerca do termo suíte podemos constatar no *Dicionário Grove de Música* (1994): “conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta” (p. 915). Partindo-se desse pressuposto, segue breve descrição acerca de cada obra reportada, bem como suas particularidades, obras relacionadas e algumas terminologias envolvidas, levando-se em conta a devida ordenação cronológica de cada composição.

2.1 *Suíte Russana Op.11 (1992) – “Pedras”, “Ingá”, “Bonhu” e “Timbaúba”*

Esta curta peça em quatro movimentos para piano é inspirada na música de tradição oral do Nordeste do Brasil. Embora não utilize nenhum tema folclórico específico, suas estruturas contêm minúcias específicas advindas da cultura musical nordestina. Cada movimento tem o nome de pequenas aldeias ao redor da cidade natal do compositor (Russas – Ceará). O caráter dos movimentos reflete, na visão do compositor, as atmosferas desses lugares. A peça foi escrita em 1992 e gravada em 1998 e 2005. Salienta-se, ainda, o caráter intertextual de parte desta obra⁷ em relação ao *1º Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre⁸.

2.1.1 *Pedras*

No título “*Pedras*” podemos observar um forte caráter sincopado nas frases que, por sinal, representa uma característica específica do repertório musical brasileiro de modo geral. Acerca da síncopa e seu *formato característico* no repertório brasileiro, o autor Cacá Machado (2007) explicita que: “mesmo dois anos

⁷ Este assunto será melhor desenvolvido na quarta seção deste trabalho.

⁸ Compositor brasileiro (Recife, 18 fev 1939). Estudou em Recife e aperfeiçoou-se com Koellreutter e Camargo Guarnieri.

antes do *Ensaio...*, em 1926, Mário de Andrade já vinha definindo o seu uso sistemático na cultura musical brasileira como uma *entidade rítmica absoluta*". O autor ainda prossegue argumentando que "a síncopa europeia transformara-se, de um simples *contratempo matemático* – um recurso de exceção –, em uma entidade com *personalidade* aqui nas Américas, traduzindo-se, desse modo, em norma escrita" (ANDRADE *apud* MACHADO, 2007, p. 111). Não obstante a seu emprego no acompanhamento, porém, se atendo somente nas características de suas nuances melódicas, "Mário lançou a hipótese de que a singularidade da síncopa brasileira estaria no encontro das prosódias portuguesa, ameríndia e africana" (IBID, p. 111).

A mescla da escrita tradicional ocidental europeia com o amplo uso da *síncopa característica* é descrita também por Sandroni como "a convivência de um modelo rítmico que se faz por adição de tempos (suposta tradição africana) com outro que se realiza pela divisão dos tempos (tradição europeia)". O autor discorre e demonstra, por meio da ótica de Kolinsky, que "na música centro-africana a estrutura rítmica é pensada com base em um fundo métrico único que permite, pelo processo de adição, a sobreposição de tempos ímpares e pares, cujo resultado é a criação de ciclos rítmicos com diferentes tamanhos" (SANDRONI; KOLINSKY *apud* MACHADO, 2007, p. 114). Ainda nessa questão e para melhor exemplificar o assunto, tais ritmos podem "confirmar ou contradizer o fundo métrico constante, isto é, podem ser *cométricos* ou *contramétricos*, criando, desse modo, um complexo jogo de *paridades e imparidades* rítmicas" (IBID, p. 114). Tais perspectivas corroboram a ideia anterior acerca da liberdade rítmica na síncopa melódica, argumentada por Mário de Andrade que, entre outras coisas, evidenciou ainda a coincidência da rítmica discursiva do canto gregoriano com o caráter prosódico livre do nosso lundu e modinha. Desse modo, o primeiro título da suíte une elementos notacionais do tradicional com elementos simbólicos do nacionalismo musical brasileiro.

Como exemplo do perfil inicial mais nacionalista (ou regionalista) de Pitombeira, constata-se, ainda, o amplo uso dos modos lídio e mixolídio interpolados⁹, remetendo a sonoridades que denotam a sua origem cultural

9 O próprio compositor – na banca da qualificação deste trabalho – informa que prefere esta abordagem analítica (*sistema trimodal* – José Siqueira, 1981) do que a abordagem tradicional da teoria musical tonal, pois, no geral, a forma como ele pensa e constrói suas obras se norteiam por meio desta sistematização. Salienta-se que esta abordagem pode ser, em certa medida, análoga

nordestina. Ainda nesse sentido, se nos atermos no âmbito cronológico do compositor, seria razoável supor que esta obra – mesmo sendo uma das primeiras experiências sérias de sua produção musical – mantém uma paridade bastante equivalente entre os elementos composicionais do repertório ocidental tradicional europeu com o do nacionalismo musical brasileiro, como podemos constatar nas estruturas de membros de frases, bem como frases subdivididas em quatro e em oito compassos, pergunta e resposta entre os motivos com contrapontos resolutivos melódica e harmonicamente, frente também ao amplo modalismo e síncopas utilizadas em larga profusão.

Figura 1 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Pedras c. 1-5: início modal, sincopado e sincronicamente polifônico.

Para José Alberto Kaplan
Suíte Russana

1. Pedras LIDUINO PITOMBEIRA
Op.11, 1992

Fonte: Autor, 2024.

Salienta-se ainda o formato global desta suíte¹⁰, com andamentos e características alternadas em cada movimento, iniciando com a escrita mais branda em *legato*, seguindo para um movimento mais movido e em *staccato* (lento, rápido, lento, rápido), o que indica, também, a influência da estilística convencional europeia em sua escrita nesse primeiro período de produção musical.

2.1.2 *Ingá*

O segundo título da *Suíte Russana*, *Ingá*, é composto por frases de quatro compassos que dialogam entre si a duas vezes em formato de cânone e com

a alguns processos já utilizados em Persichetti (1961), como no *intercâmbio modal*. Portanto, as análises da quarta seção serão conduzidas, em sua maior parte, por meio de uma linha analítica modal (associada ainda com a teoria dos conjuntos). O *sistema trimodal* será melhor exemplificado na terceira seção desta tese.

10 Esta obra incorpora de modo integral os anexos finais deste presente trabalho.

articulações/movimentações específicas (realçadas por *staccato* e com saltos intervalares por terças), bem como pequenos motivos sequenciais de quatro notas (diatônicas ou cromáticas) que constituem toda a essência da obra. No que tange o emprego de elementos nacionalistas notabiliza-se, neste caso, o amplo uso da escala maior com a 7ª menor (modal nordestina – mixolídio). Este título ainda valoriza em especial o uso das articulações, sendo o principal elemento notacional que enfatiza o *colorido sonoro* entre o diálogo de suas singelas estruturas melódicas de um modo geral. Atenta-se ainda para o final acentuado e abrupto, muito recorrente em suas peças de caráter mais movido¹¹.

Considerando também a regularidade rítmica desta obra, apesar de sua brevidade, poderíamos aferir ainda que foi pensada nos moldes do estilo de *tocata*. No *Dicionário Grove de Música* (1994) uma das justificativas para o formato do estilo da *tocata moderna* reside no “movimento amplamente contínuo em semicolcheias” (GROVE, 1994, p. 951).

Figura 2 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Ingá c. 56-59: peculiar finalização do compositor.



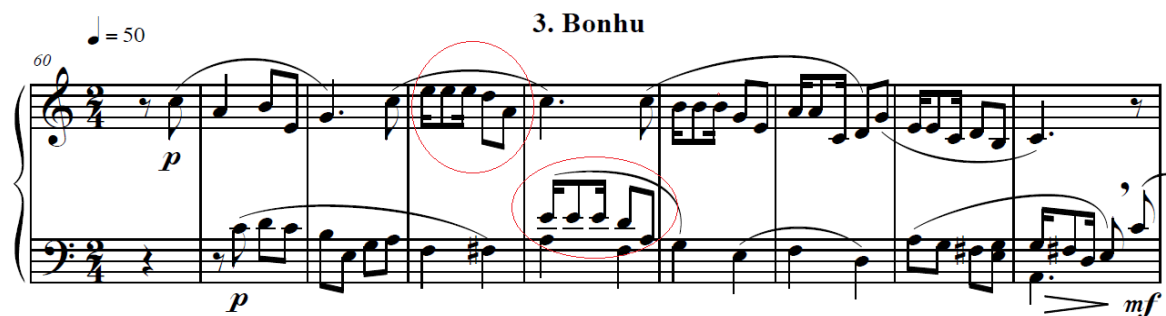
Fonte: Autor, 2024.

2.1.3 Bonhu

No título *Bonhu* podemos perceber que o primeiro motivo rítmico e sincopado (primeira aparição nos c. 3 e 4) tem forte proeminência, cerzindo quase todas as linhas melódicas da obra em uma constante relação de pergunta e resposta entre as duas vozes. Não obstante o andamento menos movido, este motivo sugere uma inter-relação com o primeiro título desta suíte, devido seu formato sincopado e contrapontístico.

¹¹ Este aspecto em específico será discutido posteriormente na correlação com obras diversas do compositor em questão (câmara e orquestral).

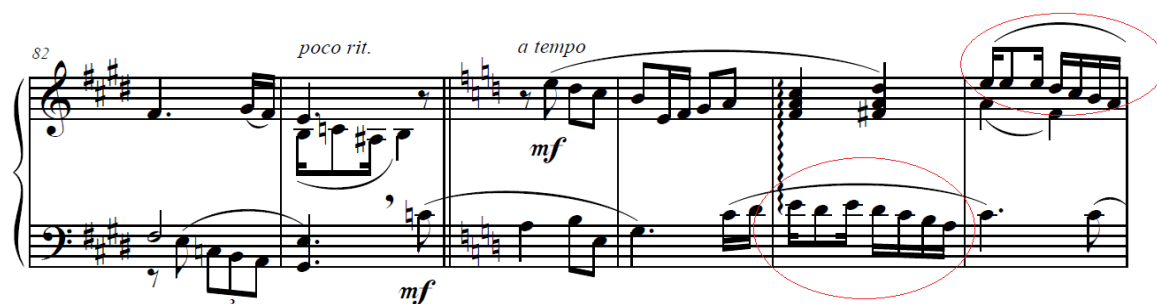
Figura 3 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu c. 60-68: aparição do primeiro motivo.



Fonte: Autor, 2024.

Vale salientar ainda que nesta peça este motivo se apresenta com função de aglutinar as frases e ideias musicais maiores, bem como gerar duas pequenas variações ao final da obra.

Figura 4 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu c. 82-87: duas variações sobre o primeiro motivo.



Fonte: Autor, 2024.

Destaca-se ainda o fator melodicamente livre da Seção B (modulada na tonalidade de Dó# menor, ou seja, grau iv/V¹² – sexto grau da dominante Mi maior – tonalidade inicial em Lá menor), que apresenta uma linha melódica aparentemente livre em comparação com os materiais expostos anteriormente (devido quiálteras e cromatismos), porém com uma precisa condução na voz do baixo para a resolução harmônica com o retorno para a tonalidade inicial. Em uma outra abordagem a mudança para Dó# menor advém do empréstimo do III grau do modo maior (Lá maior)¹³.

¹² Grafia essencialmente utilizada no livro *Harmonia* de Arnold Schoenberg (2001).

¹³ Nesse caso o Dó# menor encontra-se como uma medianta cromática, resultante de mistura primária (III do modo maior emprestado). Em obras com linguagem tonal expandida utilizaremos o referencial desenvolvido na *teoria das misturas* de Kostka e Aldwell.

Figura 5 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu c. 77-83: quiálteras de aumentação melódica e condução harmônica resolutive para a tonalidade inicial.

condução para a tonalidade inicial em Lá menor

Fonte: Autor, 2024.

2.1.4 Timbaúba

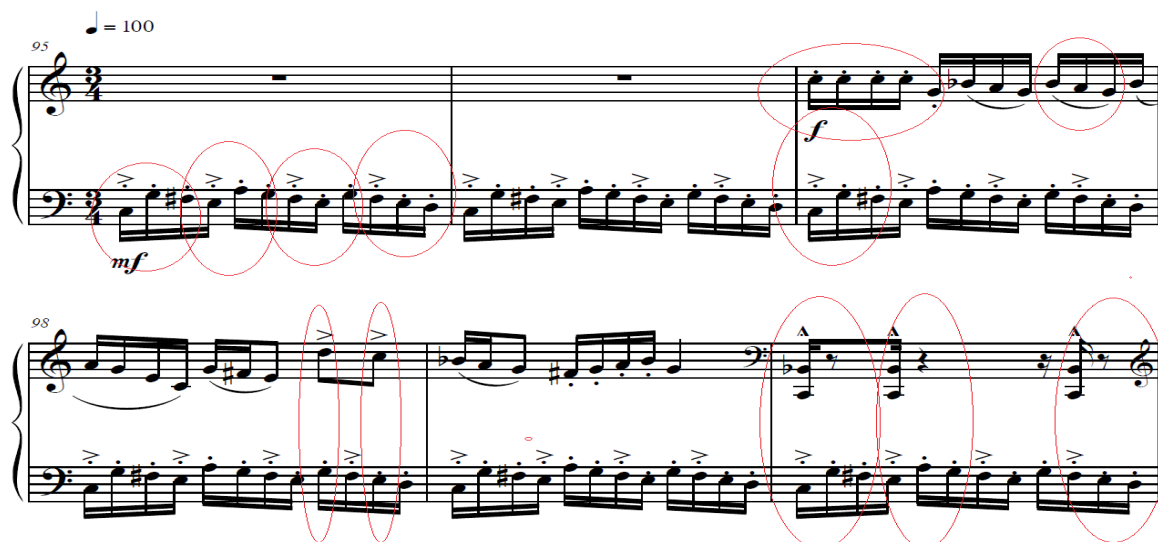
No quarto e último título da *Suíte Russana Op.11*, *Timbaúba*, temos uma miscelânea de informações a serem explicitadas. A rigor, trata-se de uma obra ternária com 12 pulsos que se enfatizam a cada grupo de três notas acentuadas seguidamente, sendo parcialmente *contramétrico*¹⁴. Os grupos melódicos maiores repetem reiteradamente a cada 12 pulsos curtos e/ou 4 pulsos com acentuações em grupos de três notas, gerando a sensação de tercinas. As frases iniciais da introdução caracterizam uma função motívica e ao mesmo tempo rítmica sobre como a pulsação deve assim proceder por toda a obra (pulsação global em 3 pulsos maiores e grupos de quatro notas/semicolcheias). Na seção B, em maior contraste com esse recorrente *ostinato*, pequenas frases sincopadas e ligadas oferecem uma nova métrica em adição ao acompanhamento, seguindo-se, em concomitância, por uma breve modulação. Atenta-se para as interpolações dos modos lídio e mixolídio

¹⁴ As configurações rítmicas 4 contra 3 podem se configurar como um arquétipo importante na produção de Liduino Pitombeira, sendo utilizados, inclusive, na elaboração da harmonia em outras obras. Nesse caso, acordes triádicos específicos (aumentados) são entrepostos a tetracordes específicos (diminutos), gerando um 4 contra 3 também no âmbito harmônico. Este efeito tem um caráter subjetivo e pictorial.

que se fazem presentes por toda a peça, bem como o final acentuado, forte e abrupto, típico de sua escrita em obras de caráter mais movido.

Figura 6 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba c. 95-100: compassos iniciais (pulsações contrastantes e concorrentes).

4. Timbaúba



Fonte: Autor, 2024.

Nesta primeira etapa de exposição da *Suíte Russana Op.11* é possível constatar, mesmo que de modo abrangente, as principais ideias musicais que permeiam o *corpus* de sua estrutura básica. Neste caso, faz-se importante a menção acerca dos critérios para o destaque dos motivos e suas variantes, valendo-se sempre pela ordenação de suas características rítmicas, melódicas, intervalares ou por suas funcionalidades¹⁵. Tais particularidades constituem parte relevante de todo o arcabouço metodológico utilizado por Rudolph Réti (1951), na descrição do funcionamento dos processos motivicos que envolvem, por consequência, suas potenciais hierarquizações no desenvolvimento temático geral em obras notadamente reconhecidas do repertório ocidental tradicional. Neste sentido, observa-se a importância acerca dos valores que a análise motivica pode com efeito transferir para o desenvolvimento desta tese, corroborando questionamentos de cunho qualitativo sobre os levantamentos quantitativos. No que concerne o seu uso para as práticas interpretativas, tais questões podem transferir níveis estruturais aos aspectos artísticos pretendidos. Estes valores de importância podem fornecer um maior nível de consciência acerca dos materiais composicionais envolvidos e, desse

¹⁵ Nesta e em outras obras a análise motivica será melhor desenvolvida na quarta seção.

modo, enriquecer os subsídios aplicados na escolha de agógicas e nuances específicas (dinâmicas, articulações e andamentos).

2.2 Sertão Central Op.84 (2004) – “Alvorada”, “Meio-dia” e “Entardecer”

Sertão Central é uma região quente e ensolarada do Ceará (estado brasileiro do compositor). Esta curta peça em três movimentos retrata, na visão do compositor, três aspectos deste lugar com o passar do dia. O primeiro movimento – *Alvorada* – descreve o nascer do sol, o segundo movimento – *Meio-dia* – descreve o trabalho árduo dos habitantes desta região, e o terceiro movimento – *Entardecer* – retrata o pôr do sol com sua melancolia atraente. A peça é dedicada à pianista e compositora brasileira Maria Di Cavalcanti¹⁶ (PITOMBEIRA, 2004).

2.2.1 Alvorada

O primeiro título, *Alvorada*, inicia com o emprego de dois pequenos motivos, representados por um pequeno padrão melódico que sustenta toda a estrutura da peça. Segue ilustração de excerto da partitura com o destaque sobre estes motivos em questão.

Figura 7 – Sertão Central Op.84 (2004) – Alvorada c. 1-5: início com os dois motivos principais em destaque.

Para Duda
Sertão Central
1. Alvorada

Liduíno Pitombeira
Opus 84, 2004

Piano

ff *mf* *ff* *mf* *p*

loco

Fonte: Autor, 2024.

¹⁶ Maria José Bernardes Di Cavalcanti é professora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui mestrado e doutorado em Artes Musicais na área de *Piano Performance* pela *Louisiana State University* (EUA), sendo orientada pelo pianista Michael Gurt. A pianista em questão foi discípula do renomado pianista José Alberto Kaplan nos anos de 1992 a 1996. Faz-se oportuno também mencionar que Maria Di Cavalcanti é casada com o compositor Liduíno Pitombeira e, nesse sentido, acompanhou o desenvolvimento de todas as suas obras para piano desde o início, sendo uma grande incentivadora de sua produção. Além disso, ela estreou uma grande parte dessas obras, incluindo a *Suíte Russana* e o *Nocturne*, bem como diversas obras de câmara e os concertos para piano e orquestra.

As possíveis variações que podem ocorrer dos motivos em destaque compreendem inversões, reduções e expansões melódicas, transposições, modulações e até mesmo espelhamentos (RÉTI, 1951). As relações de motivo, frase e tema tem especial importância na análise musical de um modo geral, e permeiam toda a fundamentação abordada por Réti (1951). Em suas considerações finais o autor assim descreve acerca desta importante correlação.

O tema vive pelos motivos a partir dos quais é formado, a obra por meio de seus temas; ainda assim, o tema e a unidade mais elevada, o trabalho, são entidades de direito próprio, anunciando sua própria mensagem. E o ato de criação está centrado nesse mesmo processo pelo qual uma ideia musical emerge como consequência de outra, como uma diluição que faz parte de um dado mundo, mas que nunca existiu antes. Esse processo toma forma, consciente ou instintivamente, no compositor, no executor e no ouvinte, e somente porque a criação atua por sua própria natureza em todos eles é que a música se torna a grande maravilha que é. Além disso, funciona em cada um deles, e em cada indivíduo, de uma maneira diferente. A obra de arte musical, embora a princípio pareça um fato objetivo, torna-se assim, através da complexidade e abundância de suas interconexões, uma manifestação violentamente dinâmica e sempre mutante (RÉTI, 1951, p. 359, tradução nossa¹⁷).

Ressalta-se o fator modal que contorna todo o perfil melódico e harmônico deste título, bem como o cromatismo sempre presente. Acerca das estruturas notacionais e suas simbologias para a construção de algo abstrato, neste caso o de um alvorecer, faz-se a menção da introdução. Os dois pequenos motivos alternados sem um tempo exato entre ambos – devido as fermatas – denotam uma atmosfera de *suspense* ou até mesmo incerteza do que estaria por vir, como uma alusão à luminosidade ou os reflexos solares que aos poucos preenchem os espaços de um ambiente em uma alvorada. Na sequência, a obra aos poucos ganha corpo e movimento com o aumento de sua textura e com o surgimento de acordes e frases maiores, porém, sempre permeados pelos dois motivos principais expostos na introdução.

17 "The theme lives through the motifs from which it is formed, the work through its themes; yet the theme and the highest unit, the work, are each entities in their own right, announcing their own message. And the act of creation is centered in this very process by which a musical idea emerges as a consequence of another, as a thing which is a part of the given world, yet which as never existed before. This process takes shape, consciously or instinctively, in the composer, the performer, and the listener, and only because creation works by its own nature in all of them does music become the great wonder that it is. Moreover, it works in each of them, and in every individual, in a different way. The work of musical art, though at first seemingly an objective fact, thus becomes, through the complexity and abundance of its interconnections, a violently dynamic, ever changing manifestation".

2.2.2 Meio-dia

Ao levarmos em conta, no segundo movimento de *Sertão Central Op.84 – Meio-dia*, o caráter pictórico proposto por Pitombeira (2004) sobre “o trabalho árduo dos habitantes desta região”, podemos considerar algumas pressuposições. A obra inicializa com o movimento contínuo de um arpejo condicionado por uma escala intervalar específica. Em um primeiro momento o padrão aleatório desta sequência de notas aparenta certa desordem, possivelmente devido os cromatismos, acentuações atípicas com notas sobressalentes e frases irregulares. Porém, a recorrência deste padrão melódico ocorre em todos os compassos da introdução, preparando para a posterior atmosfera programática que este movimento originalmente sugere, bem como por toda a obra de modo ordenado. O padrão melódico intervalar principal é composto por uma sobreposição de quartas aumentadas (trítonos) ou, neste caso, pelo padrão advindo do “**tetracorde 0167** e do **tricorde 016**” (STRAUS, 2005)¹⁸. Na sequência este padrão sofre alterações como transposições e inversões, além da mudança na textura que se torna mais cordal e rítmica. Assim, a diferença entre as texturas nos aponta para o que seria a introdução (cinco primeiros compassos onde se expõem o material melódico e/ou intervalar principal), seguindo do início de fato da seção A (no c. 6). Importante salientar a importância desta introdução, pois expõe todo o composto (ou estrato) intervalar pelo qual este movimento se constrói.

18 Para esta terminologia utilizaremos o referencial teórico proposto por Straus (2005). Um tetracorde é um grupo de quatro notas ou alturas consecutivas (em um âmbito cromático onde cada nota ou altura é representada por um número de 0 a 11). Neste caso a distância intervalar entre as notas – dentro de uma oitava por condução cromática – é representada pela numeração **0167** (*célula Z* de Bartók na visão de Antokoletz, 1984), indicando de modo transposto as notas **Ré, Mib, Sol# e Lá** (motivo principal). Já o **tricorde 016** (grupo de três alturas) representam as notas **Dó, Dó# e Fá#**. No decorrer do movimento esta sequência sofre algumas alterações como transposições e inversões, além de mudanças na ordem das texturas (registros e ritmos). Este assunto será melhor aprofundado nas seções 3 e 4 desta tese.

Figura 8 – Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia c. 1-7: introdução e início de A (motivo e transformações).

The musical score for 'Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia c. 1-7' is presented in three systems. The first system, marked 'Piano' and 'mf', shows a 'tricorde 016' and a 'Tetracorde 0167' circled in red. The second system, marked 'Intensamente', shows an 'Inversão do Padrão 0167' circled in red. The third system, marked 'f', shows a 'mesmo motivo em diferente textura (registro e rítmica)' circled in red. The score includes a tempo of 120 bpm and a performance instruction 'similar'.

Fonte: Autor, 2024.

Interessante notar a relação destes padrões por todo o *corpus* da estrutura da obra. O terceiro padrão se configura como ponte, tanto no início entre a introdução da seção A, como no final, em uma ponte que antecede a *codetta* (c. 31). Nas seções A e B ocorre o desenvolvimento melódico do terceiro padrão motivico (variantes), conectados por novas ideias e frases, condicionando breves pontes de transição com a função de conectar as seções com maior fluidez, empregando sempre a estrutura ritmada do quarto motivo.

2.2.3 Entardecer

No terceiro e último título desta obra, denominado *Entardecer*, é possível observarmos, logo de início, o caráter melancólico condicionado aos motivos e temas. A obra inicia – como o próprio título sugere em seu andamento – *melancolicamente*, com as estruturas de suas frases iniciais apresentando um amplo cromatismo que culmina, na prática, em uma harmonização composta de segundas menores advinda da transposição do **tricorde 014** (nesse caso o motivo principal é formado pela sobreposição de dois tricordes, interpolados aleatoriamente – **escala hexatônica 014589**). Aliado ao andamento sugerido em 72 bpm (semínima em 4/4)

e ao *ostinato característico* empregado no acompanhamento (a partir c. 7), essa atmosfera sonora sugestiva – por meio de sua estrutura intervalar – um *colorido sombrio*¹⁹ que evoca, na ótica abstrata do compositor, o entardecer da região do Sertão Central do Ceará. Acerca do *colorido sombrio* contido em sua escrita o próprio compositor confessa, em entrevista concedida para o autor deste trabalho²⁰, ser algo comum e inerente de sua personalidade composicional.

Figura 9 – *Sertão Central Op.84 (2004) – Entardecer* c. 1-10: introdução com motivos formados por dois tricordes interpolados e *ostinato característico* no acompanhamento.

escala hexatônica 014589
derivado do tríplice 014

3. Entardecer

♩ = 72 *Melancolicamente*

Piano

p cresc. mf mp p

7

mp

p

Fonte: Autor, 2024.

Outro fator interessante se evidencia pela característica acéfala do primeiro motivo, que considera o compasso inicial como o primeiro da obra (mesmo incompleto no que tange os valores musicais negativos). Este aspecto incomum, aliado às mudanças nas fórmulas de compassos, confere um caráter inicialmente oscilante e ambíguo às sonoridades iniciais, roborando o paralelo entre as condições sucedidas em um possível entardecer que envolvem, a grosso modo, flutuações de luz e sombras de modo assimétrico, aleatório e volúvel.

19 Para este efeito Pitombeira se utiliza de uma estrutura advinda do **tríplice 014** denominada *polo hexatônico*, que, segundo Richard Cohn (2012) no livro *Audacious Euphony*, tem associações na música ocidental com a ideia de sobrenatural, morte, melancolia e obscuridade. Essa estrutura deriva da **escala hexatônica (014589)**, que é um modo de transposição limitada.

20 Liduino Pitombeira concedeu uma entrevista para autor deste trabalho no dia 08 de novembro de 2021, por meio do aplicativo Zoom.

Acerca da relação entre som e luz, ou melhor, entre as estruturas que compõem o som e seus estratos na formação de uma *cor* ou *colorido sonoro*, Paulo Zuben (2005) no livro *Ouvir o som* nos fornece uma série de informações que correlaciona, entre outras coisas, a opinião de diversos autores e compositores sobre algumas obras por ele analisadas à luz deste prisma. O autor nos coloca frente a questões sobre forças que não constituem o campo estrito da música, como por exemplo os sentimentos, as situações e a *cor*. Sobre este último aspecto faz-se menção a Claude Debussy, que proveio do impressionismo e do Fauvismo. O autor expõe a relação que a pintura (*cor*), o espaço (arquitetura) e a espessura (esculturas) podem ter com o som e suas nuances (*cores e/ou timbres*). Importante salientar a digressão feita por Zuben com a música renascentista e barroca de Monteverdi, Vivaldi e Frescobaldi, que já idealizavam uma *sonoridade expressiva* na busca de um *equilíbrio sonoro* como formante de um *colorido específico*, prezando sempre pelo bom senso empregado em suas estruturas como um todo, sendo a ideia da *cor do som* algo imaginado desde o renascimento. Adiante, no impressionismo, o autor menciona a *sonoridade metáfora (som-igual-cor)* com especial destaque para Claude Debussy, que exerceu forte influência sobre toda uma geração de compositores no século XX. Entretanto, a utilização indiscriminada de elementos para a concepção de uma coloração repercute opiniões em autores como Theodor Adorno, que associa a *cor* na obra de Stravinsky com essa influência advinda de Debussy, conferindo em ambos, uma possível falta de funcionalidade ou eficaz teorização que explique o uso dos artifícios composicionais para a concepção de suas estruturas. Esta mesma funcionalidade é a porta de inclusão da *cor* nas principais correntes de vanguarda nas décadas de 1950 e 1960, quando compositores do serialismo integral passam a fazer uso da *cor* como modo de tornar clara a forma²¹.

2.3 Suíte Brasileira Op.92 (2005) – “Ponteio”, “Modinha” e “Forrobodó”

Esta suíte para piano solo é inspirada em três gêneros musicais brasileiros. O primeiro deles, intitulado *Ponteio*, é uma espécie de prelúdio instrumental que foi

21 Na quarta seção este assunto será melhor desenvolvido, relacionando o repertório analisado com outras obras que buscam condicionar a notação musical como algo tangível para além do som.

estabelecido por Camargo Guarnieri na primeira metade do século XX. O segundo, *Modinha*, é uma canção de amor de tradição portuguesa, que foi cantada nas ruas à noite ou durante as festas aristocráticas. O último, *Forrobodó*, vem do Nordeste do Brasil e é um termo genérico que compreende várias danças daquela região e do estrangeiro. A peça é dedicada à pianista búlgara Varta Tchakarian²².

2.3.1 *Ponteio*

De modo geral o termo *ponteio* é tido como sinônimo de *pontear*. Afora as diversas conotações atribuídas a este termo, Mário de Andrade (1989), no *Dicionário Musical Brasileiro*, destaca uma função específica da maneira musical de pontear: “tanger a viola na parte cantante” (ANDRADE, 1989, p. 406). Sendo assim, o *ponteio* ou *ponteador* além de ser considerado como sinônimo de interlúdio ou prelúdio musical com características rítmicas peculiares, pode ser considerado também como um formato musical que valoriza, sobretudo, o *cantabile* como principal elemento de expressividade.

Comparativamente às outras obras já mencionadas a *Suíte Brasileira* se apresenta como uma obra de maior porte e densidade. No primeiro movimento, denominado *Ponteio*, observa-se o forte emprego de elementos como síncopas e quiálteras, além de *clusters* e um claro papel das articulações e dinâmicas condicionadas a cada ideia musical explorada. Acerca do fator *cantante* (ou *cantabile*) contido neste formato composicional, salienta-se a condução no diálogo das vozes superiores e da linha do baixo que, de modo contínuo, criam uma melodia extremamente dissonante e que produz efeitos como dobramentos em movimento paralelo, contrário ou oblíquo (quando a melodia surge na voz intermediária). Quando as vozes da linha superior e baixo se mantêm extáticas uma célula rítmica sincopada desponta na voz intermediária, a fim de manter o caráter cadenciado deste formato composicional. Na sequência, excerto com algumas das indicações destes movimentos entre as vozes.

²² A pianista armênia-búlgara Varta Tchakarian venceu o *Concurso Nacional de Piano De Bose* e o *Prêmio de Piano da Fundação Susan L. Tajra*, Paris, França, e recebeu o primeiro prêmio em vários concursos em seu país natal. Tchakarian foi docente da *The Music Academy na Louisiana State University* e da *The Piano School of NYC* e possui mestrado em Música pela *The Juilliard School*.

Figura 10 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio c. 1-18: síncopas e movimentações entre as vozes.

To Varta Tchakarian
Suíte Brasileira
1. Ponteio

Liduíno Pirombeira
Op. 92, 2005

melodia e ritmos sincopados

Piano

$\text{♩} = 112$

mf *f* *p* *mf* *f* *p* *mf*

f *mf* *p* *mf marcato*

movimento oblíquo entre linha do baixo e intermediária

movimento paralelo

movimento contrário

Fonte: Autor, 2024.

No que concerne ao fator sincopado desta obra como força motriz de sua rítmica (frases e motivos), faz-se importante ressaltar a utilização da polimetria transfigurada por meio das quiálteras a partir do c. 35. Aliado a este aspecto, o emprego de *clusters* torna-se evidente em passagens onde o *colorido dinâmico* é mais explorado (no registro dinâmico forte ou pianíssimo). Importante salientar a importância da polimetria/polirritmia como forma de nivelamento rítmico da síncopa até então fortemente marcada (suavizando sua utilização), ao mesmo tempo que mantém de modo singelo o caráter cadenciado do ritmo. Na conjuntura deste aspecto – utilização da síncopa ou polimetria/polirritmia como elemento para atenuar a marcante *síncopa característica* – podemos inferir que este modo de pensar demonstra ser mais evidente a partir da fase universalista do compositor, unindo elementos que abrandam as fortes características rítmicas dos gêneros brasileiros, sem, contudo, os desvalorizar. Acerca deste aspecto em específico, considerar-se-á uma maior circunspecção no corpo da quarta seção deste presente trabalho. Faz-se

notável mencionar também o efeito na voz superior – disposto a partir do c. 32 –, que intenta emular a forma dedilhada do ponteadado advinda originalmente do violão.

Figura 11 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio c. 32-44: tercinas / quiálteras (polimetria e polirritmia).*

Suíte Brasileira

Fonte: Autor, 2024.

Se compararmos esta obra com a *Suíte Russana Op.11*, composta no ano de 1992, podemos observar que na posterior fase composicional da *Suíte Brasileira Op.92*, composta no ano de 2005, ocorre uma maior atenuação sobre os valores rítmicos sincopados contidos em sua escrita musical nacionalista (ou regionalista). Com efeito, o nacionalismo arraigado do primeiro período composicional se reflete pelo não emprego ou pelo uso muito sutil deste elemento equivalente o que, de certo modo, confere uma maior circunspecção sobre o rigor do formato tradicional da síncopa no ritmo e, de modo geral, na maneira de compor nesta primeira fase de sua produção. Fato é que mesmo em outras obras do início de sua primeira fase composicional como a *Sonata para piano Op.8 Nº1*, composta no ano de 1991, podemos perceber o pouquíssimo uso das tercinas ou quiálteras com função polimétrica e/ou essencialmente rítmica²³.

23 Esse comparativo será melhor desenvolvido a partir da quarta seção desta tese.

2.3.2 Modinha

Adiante, a *Suíte* segue para um movimento com característica lenta e introspectiva, denominado *Modinha*. Neste trecho da obra, e no intuito de remontar um gênero que se destaca sobretudo pelo caráter prosódico, faz-se evidente o diálogo entre o contorno melódico das vozes, aliando a poesia lírica sentimental das modinhas no gerenciamento e condução de cada voz. A linha melódica do baixo, por exemplo, apresenta uma clara independência, porém, ao mesmo tempo, estabelece o crucial suporte para as ideias musicais nas *relações tímbricas* entre as sonoridades da linha melódica superior. A despeito do termo modinha ter sua origem em Portugal, foi no Brasil que este gênero se popularizou e se desenvolveu, concebendo diversos formatos estruturais, dependendo do tipo de poesia ou andamento empregado na linha melódica principal. Sobre este aspecto constata-se, em Mário de Andrade (1989), algumas informações que se fazem oportunas: “[...] as modinhas imperiais tomaram muitas das formas da ária sete oitocentista. As possuímos em duas estrofes A – B; em duas estrofes e refrão A – B – C; em estrofe e refrão A – C; em duas estrofes e um *stretto* que faz as vezes de refrão A – B – D” (ANDRADE, 1989, p. 345). Ainda neste sentido o autor discorre sobre os fatores rítmicos e andamentos, dispostos nas possíveis variáveis em questão.

Na divisão rítmica as modinhas variam bastante, as mais antigas no geral preferindo os cortes binários do C ou do 2/4; as já influenciadas pelo *cantabile* italiano e pela valsa, no período da decadência indo frequentemente dos compassos compostos ao pleno 3/4 em que mais elas se vulgarizariam no povo. Em todo caso o binário da *schottisch*, que o gosto romântico pelo exótico pôs em moda justamente um século faz, entra em boa concorrência com as modinhas valsas. E isto já parece de pura adaptação popular, pois ao passo que na documentação impressa no Segundo Império as modinhas em 3/4 abundam que é um desespero, não conheço nenhum documento de então seguindo a rítmica da *schottisch* (IBID, p. 345).

No livro *Música Popular Brasileira* a autora Oneyda Alvarenga (1950) discorre amplamente acerca deste gênero, culminando em relevantes informações no que diz respeito às mudanças de sua forma e estrutura no decorrer da história.

Com o Segundo Império (1844-1889), a Modinha de salão se banaliza e entra em decadência. É nesta época que o gênero passa para o domínio do povo e adquire no meio dos músicos populares cantadores de serenatas,

uma caracterização mais forte. Abandonando os compassos 2/4 ou C mais usados nas peças do Primeiro Império, a Modinha popular passou a empregar de preferência o corte rítmico da Valsa, já largamente usado nas peças de salão do Segundo Império, e muitas vezes o movimento binário em tempo de *Schottisch*. [...] A importância da Modinha em nossa vida musical urbana durou até os últimos anos do séc. XIX. O gênero teve, pois, aproximadamente século e meio de largo cultivo. De então para cá, a produção musical da Modinha é quase nula, embora a sua utilização popular ainda seja ampla (ALVARENGA, 1950, p. 285-286).

Seguindo por esta linha lógica de raciocínio histórico, o segundo movimento da *Suíte Brasileira Op.92, Modinha*, incia com a métrica ternária simples do *andamento característico* da modinha valsa em 3/4. A pulsação em semínima igual a 58 bpm sugere um andamento cômodo e ao mesmo tempo cadenciado, favorecendo as sutilezas sincopadas no diálogo entre as vozes. Outro fator se destaca pelo uso da rítmica em um *andamento peculiar*, que compreende o uso de fórmulas de compasso sobrepostas (4/16 + 5/16). Tal fator ocorre, possivelmente, para fornecer suporte à linha melódica superior, que apresenta uma característica irregular no que se refere a proporção dos incisos de cada compasso, gerando, ao mesmo tempo, um *ostinato* que culmina em um segundo formato de acompanhamento (na seção A – c. 150). Este aspecto confere contrastes entre as ideias melódicas mais cadenciadas empregadas anteriormente. A despeito da obra não ter uma tonalidade assertivamente definida, pode-se inferir que as linhas melódicas, em sua maior parte, apresentam vozes que sistematicamente despontam intervalos que geram acordes alterados (trítonos e aumentados) e menores/diminutos/meio-diminutos²⁴. Este fator aliado ao andamento pouco movido, fornece um *colorido lúgubre* ou, até mesmo, *quase sombrio*, característico do estilo de Pitombeira.

24 Uma varredura quantitativa foi realizada e seu quadro encontra-se nos anexos desta monografia.

Figura 12 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha c. 131-145: andamento característico e peculiar.

Suíte Brasileira
2. Modinha

Fonte: Autor, 2024.

Posteriormente, no c. 150, a obra retorna na pulsação em ternário simples e segue com um novo acompanhamento na linha intermediária e do baixo, bem como o emprego de quiálteras com maior recorrência na linha melódica superior (B). Este aspecto melódico decorre, possivelmente, como função de um formato mais abrangido sobre os profusos valores motivicos sincopados, se apresentando como uma potencial variação – derivante destes motivos – e gerando, em concomitância, uma maior diversidade melódica em suas nuances e *colorido rítmico*. Esta característica específica se faz plenamente evidente a partir da segunda fase composicional (universalista) do compositor investigado.

Figura 13 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha c. 158-168: quiálteras e *clusters* na seção B.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 158 and the second at measure 164. Red circles are drawn around several groups of notes, indicating clusters. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. The key signature is two flats.

Fonte: Autor, 2024.

2.3.3 Forrobodó

O próximo movimento da *Suíte Brasileira Op.92*, *Forrobodó*, apresenta uma diversidade muito interessante de contrastes entre suas seções e ideias melódicas principais. A obra introduz com motivos sincopados e em andamento sempre movido. Adiante, ao se destacar os elementos rítmicos em acordes intercalados ocorre, de modo simultâneo, uma interpolação nas fórmulas de compasso. Contudo, ligaduras entre os tempos fortes de cada compasso geram uma sincopação global que dissipam esta interpolação, criando um efeito similar ao de uma *hemíola* neste ritmo cadenciado e rápido, remetendo-nos aos ritmos tipicamente praticados nos bailes da região nordeste do Brasil. Sendo o termo “forrobodó o mesmo que baile, forró” (ANDRADE, 1989, p. 232), podemos inferir que esta terminologia também engloba uma ampla gama de ritmos e gêneros da região nordestina, em especial o do baião.

Ainda nesse sentido, a fim de melhor elucidar esta constatação, faz-se necessário um olhar para ambos os verbetes (forró e baião) no *Dicionário Essencial de Termos Musicais Peculiares* (2008), de Reginaldo Carvalho:

Forró [...] *reflexiona*: padrão composicional musical / baile popular; *indícia*: (1) nome do modelo ou padrão de composição musical de tipo laical, gênero popular, espécie vocal, instrumental ou mista, bem nordestino brasileiro, com levada rítmica peculiar, onde a sanfona é indispensável secundada pela marcação rítmica de triângulo e zabumba, em compasso binário simples, andamento vivaz [...]. (2) designação abrangente de baile popular ou do local onde ele acontece, com imensa variedade de designações Brasil afora, em que se dança aos pares ao som de música às mais das vezes de origem nordestina brasileira. *Observações*: a) 'forró' designa, outrossim, festa ruidosa, agito, badalação, geralmente ao som de música nordestina com sanfona [...] (CARVALHO, 2008, p. 38-39).

Baião [...] *remetimento*: modelo composicional musical do tipo laical e gênero popular; *identificação*: 01-padrão musical, de tipo laical, de gênero popular, de espécie instrumental, vocal e mista vocal-instrumental, em compasso binário simples, cujo ritmo-base, bem peculiar, derivado do lundu, como, aliás, a grande maioria dos ritmos de outros padrões populares brasileiros, repete-se, ininterruptamente, executado, basicamente, por sanfona, triângulo e zabumba, mas, também, acrescido de um vocalista, assim como, de outro instrumental, sendo, até mesmo, orquestrado, 'estilizado' por compositores eruditos, e cujo nome provém de baiano, que vem a ser 'homem que baila', ou corruptela de bailarino, do verbo baiar, que significa a deterioração do verbo bailar, e não, como um bocado de gente pensa ou insinua que seja, originado na Bahia, deixando bem clara a noção de que esse nome teve surgimento em função da dança homônima, 'baião = baile', nos terreiros nordestinos brasileiros, onde mais se concentra, preserva e, praticamente, representa, a melodia expondo, comumente, no começo das frases, uma pausa, no primeiro tempo de apoio. [...] (CARVALHO, 2008, p. 99-100).

Figura 14 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó* c. 177-193: frases sincopadas com início tético, ritmos sincopados e alternâncias entre as fórmulas de compasso.

Suíte Brasileira
3. Forrobodó

$\text{♩} = 90$

The musical score for '3. Forrobodó' is presented in four systems. The first system (measures 177-180) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with syncopated rhythms. The second system (measures 181-184) continues the melodic line and introduces a new bass line. The third system (measures 185-188) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth system (measures 189-193) continues the complex rhythmic pattern and includes a final measure marked with a '5'.

Fonte: Autor, 2024.

Na visão de Tinhorão (2013) este ritmo nordestino – baião – foi “transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 1940, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luís Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira” (TINHORÃO, 2013, p. 251). O autor ainda expõe a ótica da folclorista Mariza Lira sobre este gênero: “o baião é de um modo geral o ritmo da viola sertaneja. Tanto que no Ceará, Pernambuco e Paraíba, tocar baião significa marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se

acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pelejas” (LIRA *apud* TINHORÃO, 2013, p. 251). Ainda nesta questão nos é fornecida uma interessante inferência do maestro Batista Siqueira, sobre a origem deste ritmo: “o baião estruturou-se como música de uma dança que evita a síncopa, começando a frase melódica depois de pequena pausa”. Siqueira possivelmente se refere a pausa como respiração rápida, ou seja, com os inícios das frases contendo um caráter tético em sua maior parte. Tinhorão também nos coloca frente ao prisma de Luís da Câmara Cascudo, que define baião como sinônimo de *rojão* (das pelejas e desafios dos cantadores), constatando ainda que este gênero/ritmo “teria tido dificuldade em passar de reminiscência de ponteados de lundu à música de dança, quando as clássicas sanfonas nordestinas começaram a desenvolver e a enfeitar com acordes aquela introdução musical do compasso 2/4” (TINHORÃO, 2013, p. 252). Adiante, a obra segue com dinamismo similar ao do início (primeira exposição temática), apresentando vasta alternância de ideias musicais, precedidas sempre por pequenas pontes ou transições contrastantes (melódicas ou puramente rítmicas). Em suma, poderíamos definir, de modo geral, que este último movimento contém um caráter incisivo, rítmico e sincopado, além de apresentar uma ampla gama de dissonâncias que produzem, como resultado, um efeito *quase sombrio* na completude de seu *colorido harmônico*. Por fim, a peça finaliza em uma crescente que culmina na dinâmica em fortíssimo, típico da escrita do compositor em obras com caráter mais movido e/ou rítmico.

Figura 15 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó* c. 281-285: finalização com dinâmica típica do compositor em obras mais movidas e rítmicas.



Fonte: Autor, 2024.

2.4 *Trois Monuments Op.234 (2018) – “Le sphinx des Naxiens”, Le pilier des Rhodiens e “Le trésor des Athéniens”*

Trois Monuments é construída com o uso da intertextualidade em três níveis diferentes. O título é uma referência aos monumentos do Santuário de Delfos, da mesma forma como foi aplicado na obra de Debussy – *Prelúdio Nº1* –, que se intitula *Danseuses de Delphes*, fragmento de escultura do templo de Apolo em Delfos. O primeiro movimento – *Le sphinx des Naxiens* – usa um modelo sistêmico do *Prelúdio Nº1* de Debussy (primeiro livro de prelúdios). Os outros dois movimentos de *Trois Monuments* também foram compostos com o uso da intertextualidade. *Le pillier des Rhodiens* emprega um tipo de intertextualidade estilística pelo uso de uma melodia modal em um conjunto de planejamento, pontos de pedal e ostinatos. *Le trésor des Athéniens* é construído pela justaposição de um compasso com citações (e desenvolvimentos) sobre os *Doze Prelúdios* do primeiro caderno de Claude Debussy. A peça ainda é dedicada a Tamara Ujakova²⁵.

2.4.1 *Le sphinx des Naxiens*

Para melhor entender e exemplificar acerca da construção desta obra faz-se necessário uma breve explanação sobre o que é intertextualidade. Em sua etimologia e semântica a origem deste conceito vem da junção das palavras “Intertextual” + “Idade”. De acordo com o *Dicionário Online de Português* este termo pode ainda significar: (1) “Diálogo entre textos; criação ou superposição de textos. (2) Composição de um texto usando outro como base, pode ser feita por meio da citação, paródia ou paráfrase: intertextualidade entre uma poesia e uma música”. No sentido literário pode também representar: (3) “Mistura de textos ou partes de textos já existentes, compostos por um ou vários autores, que resulta num novo texto”. A Teoria da Intertextualidade também é fundamental para a compreensão da

²⁵ Tamara Ujakova é natural do Rio de Janeiro, graduou-se em piano e em órgão pela Escola de Música da UFRJ, onde também cursou o mestrado em música – piano. Recebeu o título de doutora em música – Teoria e Prática da Execução Musical pela UNIRIO – defendendo a tese intitulada *Toccatas Nordestinas de Júlio Braga: uma proposta de condução sonora*.

Modelagem Sistêmica²⁶. O uso composicional da intertextualidade não é uma inovação do século XX, sendo que a literatura está repleta de exemplos.

Julia Kristeva²⁷, no campo da Literatura, criou o conceito em um ambiente teórico concomitantemente conectado ao Dialogismo de Bahktin e à Semiótica de Saussure. Em suas palavras: “qualquer texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é a absorção de outro”. Nesta perspectiva podemos inferir, como exemplo, que quando um poema faz alusão a outro poema, a intertextualidade ocorreu entre dois gêneros discursivos iguais. No entanto, se uma canção faz alusão a um romance ou, então, se um desenho animado faz alusão a uma pintura, considera-se que houve intertextualidade entre dois gêneros discursivos de esferas diferentes. Grosso modo a intertextualidade acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro, podendo também ocorrer com outras formas de texto, música, pintura, filmes, novelas, publicidades, etc. Isto posto e considerando a música como uma linguagem – em uma relação de equivalência entre os valores da esfera linguística com os padrões notacionais –, considera-se oportuno realizar comparações entre as texturas da obra em foco com as de Debussy, no intuito de estimular análises que possam transportar questionamentos do âmbito composicional para o interpretativo, ou vice-versa. Na sequência, excertos: *Prelúdio Nº1 – Danseuses de Delphes* (primeiro caderno de Claude Debussy) e *Le sphinx des Naxiens* de Liduino Pitombeira.

26 A Modelagem Sistêmica visa revelar um sistema composicional hipotético (ou seja, um modelo sistêmico) de uma obra musical. O sistema modelado é hipotético, pois não expressa necessariamente a intenção original do compositor. Um modelo é alcançado focando exclusivamente nas relações entre os parâmetros musicais (superfície e abstrato), desconsiderando seus valores particulares. Portanto, teremos um conjunto de relacionamentos e um conjunto de objetos genéricos. O empréstimo de relações (para ser usado em um novo trabalho) e a menção concomitante de valores paramétricos particulares de um trabalho original é, portanto, uma herança epistemológica tanto da Teoria da Intertextualidade quanto da Teoria dos Sistemas Composicionais. Este assunto também será abordado e melhor desenvolvido nas seções 3 e 4.

27 Julia Kristeva é uma filósofa, linguista, crítica literária, psicanalista e teórica feminista búlgaro-francesa.

Figura 16 – Prelúdio N°1 – *Danseuses de Delphes* c. 1-6 (Claude Debussy): similitudes texturais entre os compassos iniciais desta obra com *Trois Monuments* Op.234 de Liduino Pitombeira.

Lent et grave (♩ = 44)
doux et soutenu

p *p* *p*

pp *p*

Fonte: Claude Debussy – Edições *Durant et Cia*, 1910 (editorada pelo autor, 2024).

Figura 17 – *Trois Monuments* Op.234 (2018) – *Le sphinx des Naxiens* c. 1-6 (Pitombeira): compassos iniciais.

Em comemoração aos cem anos de nascimento de Claude Debussy
Dedicada a Tamara Ujakova

Trois Monuments

1. Le sphinx des Naxiens

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.234 (2018)

♩ = 48

mp *p*

Piano

a tempo

rit. *f* *pp* *p* *pp* *mp*

Fonte: Autor, 2024.

Além da dedicatória, esta obra foi concebida em comemoração aos cem anos de nascimento do compositor Claude Debussy, no ano de 2018. Afora algumas questões puramente estéticas entre as fórmulas de compasso de cada obra exposta, o primeiro movimento de *Le sphinx des Naxiens* apresenta, logo de início, uma similitude textural muito interessante com relação ao fator cordal, andamento e amplitude (ou espaçamento) na disposição das vozes, representando, na visão de cada compositor, os monumentos do Santuário de Apolo em Delfos, localizado na região central da Grécia. Pitombeira se utiliza de um recurso similar empregado na *Modinha da Suíte Brasileira Op. 92*, que compreende a sobreposição de fórmulas de compasso. Neste caso, este procedimento se diferencia por conta de uma sobreposição que contempla a adição de fórmulas díspares de compasso, ou seja, uma fórmula de compasso simples sobreposta por outra de compasso composto, formando um interessante jogo fraseológico que obriga o intérprete a sentir dois tipos de pulsações em cada compasso. Em Debussy ocorre algo similar, porém de maneira mais singela no que se refere a essa alternância das fórmulas de compasso, com um compasso simples de quatro tempos despontando em meio a outros com três pulsos. Este processo transcorre por toda a peça em sua condução fraseológica. O desenvolvimento das vozes, com sua distribuição permeada por blocos de acordes é outro fator preponderante na textura musical de ambas as peças. Este aspecto decorre, possivelmente, por conta do formato em alusão aos monumentos gregos que se constituem por blocos e colunas, pois nas duas obras emprega-se uma linha melódica ampla e vertical, por meio de uma estrutura harmônica extremamente blocada.

Figura 18 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens* c. 10-13: estrutura harmônica blocada e condução verticalizada das vozes²⁸.



Fonte: Autor, 2024.

28 Na seção 4 abordaremos esta questão incluindo aspectos texturais e conceitos do *planning set*.

Figura 19 – *Prelúdio Nº1 – Danseuses de Delphes* c. 13-15 (Claude Debussy): condução vertical e cordal das vozes e harmonia.



Fonte: Claude Debussy – Edições *Durant et Cia*, 1910 (editorada pelo autor, 2024).

Outro fator que se faz oportuno descrever, embora pareça de menor importância, seria o fato de ambas as obras estarem dispostas em duas páginas e com exatos 31 compassos no total. Isso, por si só, já demonstra a cuidadosa circunspeção de Pitombeira com a forma e estrutura empreendidas sobre a flutuação de tempo do início, meio e fim de seu discurso musical, valendo-se como base intertextual de sua modelagem sistêmica o *Prelúdio Nº1* de Debussy. Embora o uso das fermatas ocorra em diferentes pontos de cada peça, em ambos os casos elas cumprem a função de preparar a transição para a próxima frase, ideia musical ou seção. Por exemplo, a única fermata em Debussy ocorre no compasso 20, em uma clara cisão das ideias anteriores com o final na *coda*. Já em Pitombeira, temos duas fermatas de terminação fraseológica nos compassos 5 e 10 (com antecedente e consequente irregulares como em Debussy), além de duas fermatas de expressividade (ou apoio ao *ritardando*) no meio das frases nos compassos 4 e 9. Porém, se levarmos em conta que no *Prelúdio Nº1* os antecedentes e consequentes estão indicados com duplos traços nos mesmos compassos 5 e 10, poderíamos entender que de modo sincrônico em Pitombeira, as fermatas nesses compassos apresentam também uma clara função de indicar o término das frases irregulares, mais do que uma função de expressividade propriamente dita. A modelagem sistêmica, realizada por Pitombeira sobre o *Prelúdio Nº1*, se desenvolve por meio de parâmetros específicos gerados por *software* que culminam em gráficos, tabelas, e fórmulas matemáticas, moldando todo o *corpus* deste primeiro movimento em *Trois Monuments*. Estes parâmetros musicais são descrições formais de camadas

particulares de uma estrutura musical, contendo contrapartidas acústicas. Por exemplo, o parâmetro de altura está relacionado isomorficamente à frequência de um som, o parâmetro dinâmico está relacionado à intensidade de um som e assim por diante. Sua organização é concebida em três categorias internas (dimensão, tipo e valor). Assim, o parâmetro de altura pode ser observado em uma partitura como uma entidade absoluta (uma nota), horizontalmente (linha melódica) e verticalmente (acordes). Uma linha melódica é construída sobre a concatenação de intervalos, que podem ser medidos considerando quatro tipos: intervalos de notas ordenados, intervalos de notas não ordenados, intervalos de classes de notas ordenados e intervalos de classes de notas não ordenados, ou seja, classes de intervalos. Não obstante, segmentos melódicos podem ser rotulados em termos de formas normais e primárias. Deste modo, os acordes podem ser rotulados como funções harmônicas, bem como formas normais e primárias (PITOMBEIRA, 2018). Com base nessas informações é minimamente razoável inferir que em ambos os compositores a preocupação no cuidado com as micro e macroestruturas se fazem presentes no desenvolvimento de cada motivo, frase e seções, levando-se, pois, a valer, as referências sobre os monumentos que cada obra se propõe a projetar sonoramente. Adiante, segue um esquema circunstanciado da forma e estrutura, elaborado pelo próprio compositor, sobre a modelagem sistêmica realizada em *Le sphinx des Naxiens*. Tal esquema encontra-se disponibilizado *online* por meio do artigo intitulado: “A Systemic Model for Debussy’s *Prelude No.1*” no *Journal MusMat*, edição de Dezembro de 2018, Vol. 2, Nº 2 (PITOMBEIRA, 2018).

Figura 20 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens*²⁹: forma e estrutura com viés sistêmico (PITOMBEIRA, 2018).

The figure displays a musical score for 'Le sphinx des Naxiens' with detailed structural annotations. The score is organized into two main sections, A and B. Section A (measures 1-13) is further divided into sub-sections a1, a2, a3, and A'. Section B (measures 14-29) includes sub-sections b1, b2, b3, b4, and A''. Key annotations include 'a tempo' at the beginning of section A, 'shift' between A' and B, 'planning' in section A3, 'melodic line built on G pentatonic' and 'melodic line built on A pentatonic' in section B1, 'Pedal' in section B1, 'Coda' at the end of section B, and various dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *cresc.*. The score is for Piano and includes a tempo marking of 48 bpm.

Fonte: *Journal MusMat*, edição de Dezembro de 2018, Vol. 2, Nº 2.

2.4.2 Le pilier des Rhodiens

O próximo movimento de *Trois Monuments*, *Le pilier des Rhodiens*, também apresenta – como mencionado anteriormente – o uso da Intertextualidade. Neste caso, a obra é composta por algumas especificidades para sua construção. Mantendo-se o mesmo andamento de 48 bpm o movimento aparenta, inicialmente, ser mais um prolongamento do primeiro movimento. Porém o caráter modal, aliado aos pontos de pedal com motivos em *ostinatos*, denotam o diferencial que a textura deste movimento sugere em sua atmosfera sonora. Similarmente ao primeiro

²⁹ Estrutura com viés sistêmico elaborado por Pitombeira sobre *Trois Monuments Op.234 (Le sphinx des Naxiens)*, disponibilizado no *Journal MusMat*, edição de Dezembro de 2018, Vol. 2, Nº 2. Disponível em: <https://musmat.org/wp-content/uploads/2018/12/07-a-systemic-model-for-debussys-prelude-no.1.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2023.

movimento, a estética textural deste se compõe por vozes amplamente espaçadas e verticalizadas, com movimentação cordal (blocos de acordes) em sua maior parte.

Figura 21 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens* c. 32-38: modalismo, pontos de pedal e figuras motivicas em ostinato.

Trois Monuments

2. Le pilier des Rhodiens

The musical score for 'Le pilier des Rhodiens' is presented in two systems. The first system, measures 32-38, is marked 'p' (piano). It features a treble staff with chords and a bass staff with a repeating eighth-note pattern. The second system, measures 35-40, shows a treble staff with a crescendo and a bass staff with a repeating eighth-note pattern. Red boxes highlight specific motifs and pedal points in both staves.

Fonte: Autor, 2024.

Se remetermos a imagem que este movimento – por meio dos elementos em destaque – intenta reproduzir sonoramente (uma coluna com cavalos puxando um coche em seu topo), poderíamos supor que todo o conjunto da obra em sua textura representa, cada qual, uma determinada parte alegórica do monumento. As vozes da linha do baixo, por exemplo, representam claramente a base dos blocos inferiores da pilastra e, acima, as quatro vozes se movendo em blocos de acordes representam, nesta acepção, os quatro cavalos que no topo conduzem um coche. Abaixo, uma imagem (reprodução) de *Pilier des Rhodiens*³⁰.

³⁰ Esta imagem, em frente ao templo de Apolo, foi erguida pelos rodianos por volta de 330-320 a.C. Basicamente se constitui por um grande pedestal de calcário que carrega em seu topo um conjunto esculpido representando a carruagem do Sol (Hélíos, divindade protetora de Rodes), que emerge das ondas para completar seu curso em direção ao oeste. O monumento foi centrado entre as figuras de frontão e acrotério do Templo de Apolo.

Figura 22 – Representação de *Pilier des Rhodiens*, que inspirou o segundo movimento de *Trois Monuments*.



Fonte: Autor, 2024.

2.4.3 *Le trésor des Athéniens*

Como anteriormente mencionado, *Le trésor des Athéniens* é constituído pela justaposição de citações com desenvolvimentos sobre os *Doze Prelúdios* do primeiro caderno de Claude Debussy. A obra, logo de início, expõe três citações em sequência sobre os prelúdios 12, 11 e 10 (c. 53-55) e as concatena em seguida (até o c. 68)³¹ desenvolvendo, com maior fluidez, o motivo do prelúdio 12. Adiante, no c. 69, uma citação sobre o prelúdio 9, *Le sérénade interrompue*, se desenvolve por dez compassos consecutivos até o c. 79. Nos compassos 80 e 81 ocorre uma citação sobre o prelúdio 8 e, em seguida, outra sobre o de número 7, com um breve desenvolvimento do 7 até o compasso 84. Na sequência, nos c. 85 e 86, expõem-se um motivo do prelúdio 6 seguido pelo de número 5, com seu desenvolvimento

³¹ As citações foram dispostas pelo próprio compositor por números na parte superior dos compassos onde, em princípio, cada motivo ocorre. A obra completa se encontra nos anexos deste trabalho.

abrangendo do compasso 85 até o 90. Nos compassos 91 a 93 cita-se o motivo do prelúdio 4, seguido de breve ponte que culmina em uma menção sobre o prelúdio 3 (ocorrendo no final desta sequência – c. 94). Por fim, uma configuração similar acontece nos compassos finais, onde uma citação seguida de breve desenvolvimento ocorre sobre o prelúdio 2 (dos compassos 95 a 98), com uma derradeira menção – ou assinatura – nos compassos 99 e 100 sobre o primeiro prelúdio. Como podemos perceber, as citações motivicas seguem uma ordem sistematicamente decrescente sobre os doze prelúdios do primeiro caderno.

Figura 23 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens* c. 53-62: início com três citações.

3. Le trésor des Athéniens

The musical score for 'Le trésor des Athéniens' is presented in two systems. The first system, measures 53-57, begins with a tempo marking of quarter note = 72. Three motifs are highlighted with red boxes and labeled [12], [11], and [10]. Motif [12] is a sixteenth-note pattern in the right hand, while the left hand has a sustained bass note. Motif [11] features a descending eighth-note line in the right hand. Motif [10] consists of a triplet of eighth notes in the right hand over a sustained bass note in the left hand. The dynamics are marked as *mf* for the first two motifs and *mp* for the third. The second system, measures 58-62, continues the development of these motifs, with the right hand playing more complex patterns and the left hand providing harmonic support with sustained notes and occasional movement.

Fonte: Autor, 2024.

2.5 Nocturne Op.266 (2021)

Esta obra, dedicada à pianista Maria Di Cavalcanti, se inspira em uma pintura de Arnold Schoenberg intitulada *Nocturne*, de 1911. Fragmentos transformados de seus *Op.11* e *19* serviram de impulso para a construção da obra em dois movimentos. Na sequência, imagem do quadro *Nocturne* de Arnold Schoenberg

seguido por um breve preâmbulo das mencionadas obras de Schoenberg, além das considerações gerais sobre os dois movimentos do *Nocturne Op.266 (Flüchtig e Zart)*.

Figura 24 – *Nocturne* (Arnold Schoenberg) – Catálogo raisonné 149 Nachtstück Aquarell und Gouache auf Papier 37,5 × 29,1 cm ca. Abril de 1911.



Fonte: imagem disponível no site *Arnold Schönberg Center*³².

As pinturas de Schoenberg se dividem em duas categorias: aquelas que são perfeitamente atraídas pela natureza, como pessoas ou paisagens; e aquelas que são intuitivamente concebidas na mente, que ele chama de “Visões”. [...] Esses dois tipos são aparentemente bem diferentes. Internamente elas provêm de uma mesma alma, que às vezes é feita vibrar pela natureza externa, e outras vezes, pela natureza dentro dela. Essa divisão é naturalmente uma generalização e é amplamente colorida esquematicamente. Ambos os tipos de experiências têm, por assim dizer, muitas raízes longas, fibras e ramos, que se penetram, se entrelaçam e

³² Disponível em: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/component/joomgallery/naturstuecke/149-160>. Acesso em: 15 ago. 2022.

formam, no resultado final, um complexo que é e permanece significativo para a alma artística. Esse complexo é, por assim dizer, o órgão digestivo da alma, sua força transformadora e criadora, sendo o originador da atividade interior transformadora, que se manifesta em uma forma externa transformada³³.

2.5.1 *Drei Klavierstücke Op.11*

Drei Klavierstücke (Três peças para piano) Op.11 é um conjunto de peças para piano solo, escritas pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg em 1909. Elas representam um dos primeiros exemplos de atonalidade na obra do compositor.

As *Três Peças para Piano* foram escritas na extremamente produtiva fase criativa de Schoenberg em 1909, durante a qual também compôs as *Cinco Peças para Orquestra, op.16*, e *Erwartung, op.17*. Além das inovações fundamentais no manuseio do material (principalmente na solução da hierarquia formadora do pensamento tônico), permanecem importantes elementos da tradição musical. Na primeira peça do *Op.11*, os esboços de um formulário de três partes (A–B–A') são reconhecíveis, além disso, um trabalho temático convencional um pouco no sentido da técnica de transformação de Liszt é claramente visto no início. Também uma conexão pode ser vista com o último *intermezzi para piano* de Brahms, com sua técnica motivacional estreitamente tecida, articulação bem equilibrada e estrutura rítmica. A segunda peça, com o seu tema longo e melancólico sobre um baixo *ostinato* de duas notas, pode ser mais claramente vista em conexão com a experiência herdada do que a peça final, onde a considerável densidade da escrita e os sons impulsivos e ascendentes fizeram Theodor W. Adorno falar dele como um exemplo de música “informal”. Em 1910, a radical “necessidade de expressão” de Schoenberg, instintiva, acompanhada de ideias artísticas/religiosas e tratamento aparentemente incondicional das tradições, na realidade acabou por ser extremamente racionalmente pensada. O termo “lógica da expressão” de Ernst Bloch parece, aplicado a Schoenberg, ter duas faces: “Cada acorde”, diz o compositor, por exemplo em sua *Teoria da Harmonia*, “é uma compulsão de minha necessidade de expressão, mas possivelmente também uma compulsão de uma

³³ Disponível em: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/nature-online/1658-objekt1e>. Acesso em: 28 jul. 2024.

lógica inexorável mas inconsciente na construção harmônica”. A estética de um egocentrismo irrefletido da vontade de expressão, que Schoenberg e o pintor Wassily Kandinsky compartilhavam nessa época, possibilitou técnicas de amarração motivacional quase imperceptíveis e um pensamento proporcional bem equilibrado nas sequências de tensão e relaxamento, evitando repetições nas peças para piano, sendo a aplicação geral do trabalho temático em tríades naturalmente tonais. Obviamente, este não era um procedimento que destruiu irrefletidamente a tradição, mas apenas uma abstração fundamental, na qual tudo o que era mais padronizado e já havia se tornado um clichê ou um gesto desgastado na forma clássica, deveria ser reconduzido a uma substância que ainda não teria sido reduzida a um mero esquema: em uma estrutura equilibrada de relações, densa e frouxamente construída, alta e suave, rápida e lenta, por meio da qual a escolarização tradicional na forma – mas, claro, extremamente facilmente absorvível – continuaria a ser perceptível.

As duas primeiras peças, datadas de fevereiro de 1909, são frequentemente citadas como marcando o ponto em que Schoenberg abandonou os últimos vestígios da tonalidade tradicional, implicando a linguagem da harmonia de prática comum que havia sido inerente à música ocidental, de uma forma ou de outra, durante séculos. A funcionalidade dessa linguagem, pelo menos para Schoenberg, a essa altura havia se estendido ao ponto de ruptura em algumas das obras mais cromaticamente saturadas de Wagner, Mahler e Richard Strauss, assim como algumas das obras tonais anteriores de Schoenberg, como o sexteto de cordas *Verklärte Nacht* Op.4 de 1899.

Embora existam vestígios superficiais da escrita tonal, como melodia lírica, apogiaturas expressivas e acompanhamento de acordes, a audição tonal e a análise tonal são difíceis de sustentar. No entanto, foram feitas pelo menos três tentativas de análise tonal da primeira peça, por três autoridades respeitadas. Um deles diz que está em Mi maior (BRINKMANN, 1969), outro diz que é um prolongamento de Fá# como dominante de Si maior (BENJAMIN, 1984), e o terceiro conclui que está em Sol maior (OGDON, 1982). Embora todos os três sejam persuasivos à sua maneira, outras tonalidades também podem ser ouvidas aqui, mas todas são insubstanciais. Qualquer análise completa deve levar em conta esses vestígios fantasmagóricos de

tonalidade, mas nenhum tom molda a estrutura de maneira confiável (STRAUS, 2005). As análises atonais desta primeira peça também são divididas em opiniões. Allen Forte descreve sua organização de tom como “direta e baseada em hexacordes” (FORTE, 1972). George Perle está similarmente convicto de que a obra é construída a partir de “células intervalares de três notas” (PERLE, 1977).

As três peças recebem uma unidade de espaço musical atonal através da projeção de material da primeira peça para as outras duas, incluindo o uso recorrente de material motivico. A primeira das três células motivicas da primeira peça é usada em toda a segunda, e a primeira e a terceira células são encontradas na terceira (MALHOMME, 1997). A terceira peça é a mais inovadora das três. Na sua atomização do material e na sua aglomeração das células motivicas através de múltiplas ligações, isola os seus parâmetros musicais (modo de ataque, ritmo, textura, registo e agógica) e emprega-os de forma estrutural porém assistemática, que prenuncia o serialismo integral da década de 1950 (MALHOMME, 1997).

Esse uso do termo expressão é especialmente pertinente quando aplicado à terceira das Três Peças, escrita em agosto de 1909, cuja linguagem emocional violenta justapõe extremos de humor e dinâmica, podendo ser vista no contexto de outras obras expressionistas de Schoenberg, daquele ano, como a última das *Cinco Peças Orquestrais Op.16*. A característica dessas peças é a falta de repetição ou desenvolvimento motivico e uma rejeição das noções tradicionais de equilíbrio e movimento cadencial – orientado a objetivos –, adiando, supostamente, o discurso musical para um tipo de fluxo de consciência, ou expressão emocional subjetiva. Provavelmente por causa desse abandono radical dos parâmetros tradicionais, Ferruccio Busoni achou a terceira peça um pouco mais difícil de digerir do que as duas primeiras, e, de fato, sua linguagem o diferencia um pouco de outros intérpretes. Ao comparar esses desenvolvimentos aos estilos contemporâneos das artes visuais (Schoenberg era ele próprio um pintor), notadamente o de Kandinsky, com quem teve contato, o compositor descreve sobre sua pintura: “sem arquitetura, [...] uma sucessão ininterrupta e em constante mudança de cores, ritmos e humores” (MACDONALD, 2008).

A violência e a rapidez dessa emancipação da tradição foram influenciadas por eventos turbulentos na vida de Schoenberg na época: sua esposa Mathilde

havia fugido recentemente com o pintor Richard Gerstl (que se suicidou quando Mathilde voltou para o marido), e na esfera profissional, seu trabalho estava sendo cada vez mais recebido com hostilidade ou incompreensão, como na estreia do *Segundo Quarteto de Cordas* em 1908. No entanto, Schoenberg nessa época não via contradição em buscar projetos aparentemente mais tradicionais, como a orquestração de seu wagneriano *Gurre-Lieder* (concluído em 1911), confirmando sua afirmação de que o novo estilo era, para ele, uma extensão da prática anterior e não uma rejeição a ele. Acerca da forte valorização da análise musical o próprio Schoenberg sabidamente considerava: “eu não posso advertir o suficiente contra a supervalorização da análise, pois ela conduz invariavelmente ao que sempre lutei contra: o conhecimento de como algo é feito; ao passo que sempre tentei promover o conhecimento do que algo é”.

2.5.2 *Sechs kleine Klavierstücke Op.19*

Sechs kleine Klavierstücke Op.19 (*Seis pequenas peças para piano*) é um conjunto de peças para piano solo escrito por Schoenberg em 1913, sendo publicado na *Universal Edition* em Viena (RAYMOND, 2002).

Depois de ter escrito obras grandes e densas como *Pelleas und Melisande*, até o ano de 1907, Schoenberg decidiu se afastar desse estilo, começando com seu segundo quarteto de cordas de 1908. O trecho a seguir, traduzido de uma carta escrita a Ferruccio Busoni em 1909, expressa bem sua reação contra o excesso do período romântico:

“Meu objetivo: libertação completa da forma e dos símbolos, coesão e lógica. Fora com o trabalho motivico! Fora com a harmonia como o cimento da minha arquitetura! Harmonia é expressão e nada mais. Fora com *pathos*! Fora com pontuações prolongadas de 24 libras! Minha música deve ser curta. Magra! Em duas notas, não construídas, mas expressas. E o resultado é, espero, sem um sentimento prolongado estilizado e esterilizado. Não é assim que o homem se sente; é impossível sentir apenas uma emoção. O homem tem muitos sentimentos, milhares de uma vez, e esses sentimentos não somam mais do que maçãs e peras somam. Cada um segue seu caminho. Essa natureza multicolorida, polimórfica, ilógica de nossos sentimentos e suas associações, um fluxo de sangue, reações em nossos sentidos, em nossos nervos; Devo ter isso na minha música. Deve ser uma expressão de sentimento, como se realmente fosse o sentimento, cheio de conexões inconscientes, não alguma percepção de

lógica consciente. Agora que eu disse isso eles podem me queimar”³⁴ (SCHOENBERG *apud* BEAUMONT, 1987, p. 389-397, tradução nossa).

Este trabalho foi composto ao mesmo tempo em que Schoenberg estava trabalhando em sua orquestração de seu enorme *Gurre-Lieder*. Enquanto ele manteve um amor ao longo da vida pela música romântica, o contraste extremo entre seu *Klavierstücke* e suas obras mais românticas vem de seu desejo modernista de encontrar um novo meio de expressão. Para ele, obras como *Gurre-Lieder* ou *Verklärte Nacht* cumpriam a tradição que ele amava, mas foram obras como a *Klavierstücke*, ou a *Fünf Orchesterstücke*, que tentaram ir além.

As cinco primeiras peças foram escritas em um único dia, 19 de fevereiro de 1911, e originalmente pretendiam compor a peça inteira. Schoenberg escreveu a sexta peça em 17 de junho, logo após a morte de Gustav Mahler. De fato, é uma “afirmação bem divulgada que Schoenberg concebeu a sexta peça como um *tombeau* para Mahler” (KLUMPENHOUWER, 1994). Foi apresentada pela primeira vez em 4 de fevereiro de 1912, em Berlim, por Louis Closson.

Acerca da estrutura das peças, cada uma das seis é aforisticamente curta e de caráter único. Seguindo a estética expressionista, cada peça pode ser entendida como uma longa composição condensada em uma única e breve miniatura. Schoenberg considerou esse estilo de escrita como uma reação composicional necessária ao poder decrescente da tonalidade, e esse estilo composicional agiria uma grande influência em seu aluno Anton Webern, cujas obras são bem conhecidas por sua brevidade. O trabalho é comumente descrito como atonal, ou, pelo menos, qualquer semelhança com a tonalidade é fugaz, mas antecede o desenvolvimento dodecafônico posterior de Schoenberg. As seis peças não carregam nomes individuais, mas são frequentemente conhecidas por sua marcação de andamento: *Leicht, zart* (Leve, macio/delicado); *Langsam* (Lento); *Sehr langsame*

34 “My goal: complete liberation from form and symbols, cohesion and logic. Away with motivic work! Away with harmony as the cement of my architecture! Harmony is expression and nothing more. Away with pathos! Away with 24 pound protracted scores! My music must be short. Lean! In two notes, not built, but *expressed*. And the result is, I hope, without stylized and sterilized drawn-out sentiment. That is not how man feels; it is impossible to feel only one emotion. Man has many feelings, thousands at a time, and these feelings add up no more than apples and pears add up. Each goes its own way. This multicolored, polymorphic, illogical nature of our feelings, and their associations, a rush of blood, reactions in our senses, in our nerves; I must have this in my music. It should be an expression of feeling, as if really were the feeling, full of unconscious connections, not some perception of *conscious logic*. Now I have said it, and they may burn me”.

(Muito devagar); *Rasch, aber leicht* (Rápido, mas leve); *Etwas rasch* (Um pouco rápido) e *Sehr langsam* (Muito devagar).

Isto posto, considerando as breves informações e inferências expostas, segue, na sequência, um preâmbulo de considerações basilares sobre os dois movimentos de *Nocturne Op.266 – (Flüchtig e Zart)* de Liduino Pitombeira.

2.5.3 Flüchtig

No *Dicionário Online de Alemão* o termo *flüchtig* significa volátil ou volúvel. O caráter deste movimento denota, logo no início, a *atmosfera soturna e obscura* que transparece por meio de sua textura politonal, cromática e contrapontística / polifônica. Ainda nesse sentido, as profusas mudanças nas fórmulas de compasso ampliam esta sensação de obscuridade, ao mesmo tempo em que expressa a característica volátil das pulsações empregadas neste tema. Em comparação com a obra de Schoenberg podemos dizer que, de certo modo, os inícios de ambas as obras *Nocturne Op.266 – Flüchtig* e *Drei Klavierstücke Op.11*, apresentam características e similitudes texturais muito intrigantes.

Figura 25 – Nocturne Op.266 – Flüchtig c. 1-6: características polifônicas, politonais e pulsação volátil.

para Maria Di Cavalcanti

Nocturne

1. Flüchtig

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.266 (2021)

The musical score for 'Nocturne Op.266 - Flüchtig' by Liduino Pitombeira is presented in 9/8 time. The first system (measures 1-3) shows a complex texture with multiple layers of melody and accompaniment. A red circle highlights a quarter note in measure 1, labeled '♩ = 58'. The second system (measures 4-6) continues this complexity, with red circles highlighting various chromatic and polytonal passages. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

Fonte: Autor, 2024.

Além das já mencionadas semelhanças entre as características texturais das obras, faz-se importante notar o início de ambas, que empregam a mesma nota com um salto intervalar descendente idêntico, o que propicia ainda mais a geração de uma sensação equivalente, neste caso, o de um *caráter soturno e/ou lúgubre*. Outro fator que contribui para essa sensação, ou condução emotiva nas peças, é o andamento consistentemente lento que, aliado a todos os fatores já mencionados, confere esse *colorido específico* a ambas as composições. Nesse sentido, pode-se inferir que o *caráter de impulso* que as obras de Schoenberg fomentam nesta obra de Pitombeira – descrito pelo próprio compositor – se aplicam a questões de nuances sobre a estética sonora (ou texturas) e sua estrita estrutura formal de um modo geral, visto que o *Nocturne Op.266* se utiliza de planos de classes de alturas com base nos *Op.11* e *19* de Schoenberg para sua concepção global. A utilização de *clusters*, trinados extensos e uma cuidadosa atenção nos elementos de articulação e dinâmica também são, por via de regra, fatores expressivos que permeiam todo este primeiro movimento do *Nocturne Op.266 – Flüchtig* de Liduino Pitombeira.

Figura 26 – *Drei Klavierstücke Op.11* c. 1-9: similitudes texturais (polifonia, politonalidade e contraponto) entre esta obra e *Nocturne OP.266 – Flüchtig* de Liduino Pitombeira.

Drei Klavierstücke, Op. 11

Three piano pieces (1909)

1.

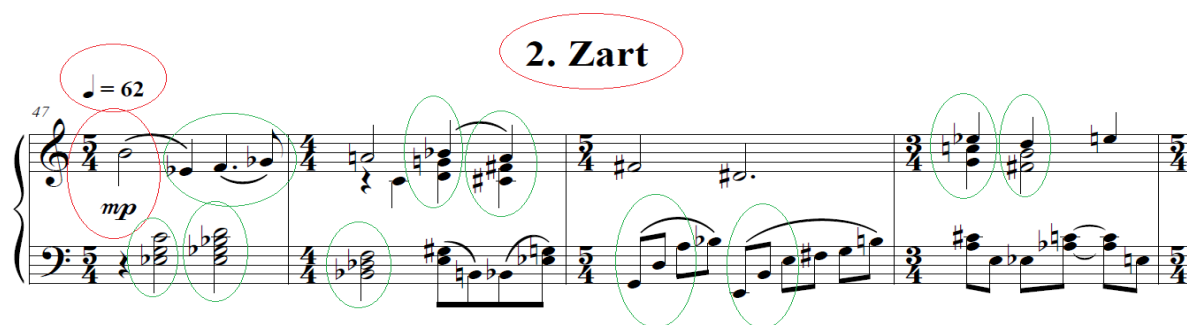


Fonte: Arnold Schoenberg – *Universal Edition*, 1910 (editorada pelo autor, 2024).

2.5.4 Zart

No *Dicionário Online de Alemão* *zart* significa macio. De modo análogo esta terminologia figura em Schoenberg acompanhado, ainda, do termo *leicht* (leve), como sugestão de dinâmica, logo no início da primeira peça em sua *Sechs kleine Klavierstücke Op.19*. Além disso, ambas as obras – *Zart* e o *Op.19* – iniciam a partir da nota si, o que, possivelmente, denota uma contundente influência sobre a primeira sonoridade melódica (altura/tessitura, dinâmica e andamento), que pode, de fato, atuar como um potencial *elemento norteador* sobre o impulso central para a concepção geral deste movimento em questão. Seguem excertos de *Zart* de Pitombeira e o primeiro título do *Op.19* de Schoenberg.

Figura 27 – *Nocturne Op.266 – Zart* c. 47-50: textura do início e disposições de andamento e dinâmica da obra.



Fonte: Autor, 2024.

Não obstante o fato de ser uma obra de caráter atonal, podemos observar também – por meio dos realces em verde (Fig. 27) – possíveis harmonias que direcionam o início deste movimento para uma *atmosfera sonora* enviesada no modo menor³⁵, embora não haja de fato uma tonalidade sistematicamente definida. Este intrigante fator contribui para um potencial *caráter de suspense* que a obra pode induzir, transferindo um *colorido* ainda mais *obscuro* embutido em sua essência original, com base na pintura de Schoenberg.

³⁵ Uma varredura/escaneamento sobre a atmosfera harmônica foi realizada e se encontra nos anexos desta monografia.

Figura 28 – *Sechs kleine Klavierstücke Op. 19 c. 1-3* (Schoenberg): andamento e caráter inicial da obra.

Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19
Six little piano pieces (1911)
I.

The musical score for the first piece of 'Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19' is shown. It is in 6/8 time and consists of two staves. The first measure of the treble staff is circled in red, with the annotation 'Leicht, zart (♪)' above it and 'ppp' below it. The second measure of the treble staff is marked 'etwas zögernd' and 'p'. The third measure of the treble staff is marked 'flüchtig' and 'ppp'. The bass staff has various markings including 'pp' and 'ppp'.

Fonte: Arnold Schoenberg – *Universal Edition*, 1913 (editorada pelo autor, 2024).

Como podemos observar, os aspectos musicais expressivos do *Op. 19* se apresentam como agentes essenciais na influência indutiva para o caráter musical contido em *Zart*, além dos fatores puramente notacionais e estéticos (com base nas classes de alturas). Esta obra, assim como em Schoenberg, se constrói de modo atonal, porém apresenta um potencial para abordagens analíticas que possam direcionar ainda para possíveis centros tonais. Com efeito estes fatores em particular possivelmente refletem os fragmentos sonoros que, por meio do atonalismo e permeados pela moldura estética das obras de Schoenberg (notação e pintura), apontam para o mencionado *impulso norteador* que Pitombeira se utiliza para a concepção do *corpus global* em seu *Nocturne Op. 266*.

A seguir, na terceira seção, expor-se-á o referencial teórico preposto, a fim de justificar as principais bases e conceitos que servirão como aporte para o desenvolvimento das análises na quarta seção. Tais noções têm por objetivo central direcionar as análises dentro de uma linha de fundamentação e sistematização já consolidada, podendo germinar ainda possíveis preceitos e pressupostos no

desenrolar deste presente trabalho. Na próxima seção pretendo também desenvolver e, neste sentido, melhor discorrer, sobre algumas terminologias em destaque – *itálico* – contidas nesta segunda seção, com o intuito de aclarar e justificar suas utilizações no *corpus* ou contexto geral desta pesquisa.

3 SOBRE O REFERENCIAL TEÓRICO E BIBLIOGRÁFICO

Esta seção apresentará o referencial teórico proposto, abrangendo tratados de análise musical, motívica e semiológica. O objetivo é desenvolver reflexões sobre suas fundamentações, culminando em sistematizações que orientem as possibilidades e os objetivos centrais desta tese, que serão detalhados na quarta seção e nas considerações finais. Essa abordagem visa justificar e estabelecer critérios e parâmetros que ainda possam ser aplicados de maneira geral às práticas interpretativas.

3.1 Análise motívica: preceitos e pressupostos

Em obras onde as relações motívicas se fazem presentes de modo acentuado, considerar-se-á o uso da análise motívica de modo sistêmico, a fim de evidenciar as relações microestruturais às ideias musicais gerais de algumas das obras selecionadas, tanto nas obras foco desta pesquisa como em trechos correlatos de outras obras. O tratado a seguir examinado – *The thematic process in music* – de Rudolph R  ti (1951), adveio da necessidade de melhor especificar um elemento motor na constru  o da forma musical, a fim de sanar a pouca aten  o facultada até então    *estrutura temática* ou *mot  tica*.

A abordagem técnica predominante para a compreensão da arte musical sempre foi baseada em disciplinas teóricas como harmonia, contraponto e certas ideias esquemáticas de forma musical. Essa falta de visão temática teve um efeito de longo alcance nas abordagens da forma  o e constru  o técnica, centrada no processo criativo real na composi  o musical. Para o autor, ao conseguirmos compreender a música em seu mecanismo temático mais ótimo, o conteúdo estrutural e est  tico dramático da música torna-se incomparavelmente mais transparente (R  TI, 1951).

Em quase todos os tratados aceitos sobre composi  o musical, algumas indica  es sobre a *estrutura temática* podem ser encontradas e, em discussões orais entre músicos, observa  es sobre o manuseio temático mais ou menos elaborado de uma obra frequentemente se repetem. No entanto, tais referências

invariavelmente permanecem como meras indicações ou generalidades vagas, às quais nenhuma especificação detalhada é adicionada. Assim, *estrutura temática* tornou-se um termo quase fundamental na música, mas seu significado e conteúdo completos nunca foram realizados concretamente. Nenhuma tentativa real, até o presente momento de 1951, consumou-se para compreender em uma análise sistemática o funcionamento desse processo essencial de composição musical. E é nesse esforço que se centraliza o conteúdo principal no trabalho de Réti (1951); no intento de fornecer um primeiro esboço acerca da *estrutura temática* e, ao mesmo tempo, trazer à tona uma esfera de fenômenos composicionais para os quais as disciplinas não ofereciam uma eficaz explicação. Faz-se oportuno mencionar que sua teoria não contradiz e nem confirma nenhum dos sistemas vigentes até então.

O autor em sua teoria intentou provar, por meio de uma abundância de exemplos, que nas grandes obras da literatura musical os diferentes movimentos de uma composição estão conectados em uma unidade temática – uma unidade que é provocada não apenas por uma vaga *afinidade de humor*, mas pela formação dos temas de uma substância musical idêntica (RÉTI, 1951). Ao nos perguntarmos em que consiste exatamente essa unidade entre os diferentes movimentos de uma obra musical, poderíamos apontar, provavelmente, para algumas afinidades gerais de estilo, *humor* ou *tom*, mas dificilmente para qualquer *relação concreta* dentro do próprio material.

Além da *homogeneidade temática* entre os movimentos, Réti (1951), em sua análise motívica, demonstra outro fenômeno talvez superficialmente menos excepcional, mas que em certo sentido não é menos marcante; ou seja, os diferentes temas de um movimento como sendo – todos os seus grupos e partes –, em última análise, compostos por variações de um mesmo pensamento (idêntico ou motriz). Por exemplo, o primeiro e o segundo temas de uma sonata são geralmente considerados manifestações contrastantes, certamente não idênticas ou mesmo relacionadas. Contudo, Réti (1951) os coloca como sendo contrastantes na superfície, mas idênticos em substância. Com efeito e de acordo com o autor, é neste ser “diferente na superfície mas igual no núcleo” que se centra todo o processo interior de estruturação musical dos últimos séculos (RÉTI, 1951).

Na primeira parte de seu estudo Réti (1951) demonstra, através de numerosos exemplos, essa homogeneidade tanto entre os movimentos quanto entre as partes de um movimento, fornecendo evidências convincentes acerca de seu princípio teórico. Por outro lado, toda essa esfera de conexões temáticas e de técnica temática nunca havia sido incluída nos sistemas teóricos tradicionais; sendo uma lacuna, até então, dos currículos educacionais em música. Nesse sentido, até a data da postulação de seu trabalho não havia uma disciplina específica de estrutura temática que ainda fosse, na prática, análoga e complementar às antigas disciplinas de harmonia, contraponto e esquemas gerais de forma. As concepções e formulações teóricas são “mediadores através dos quais, em grande parte, as compreensões dos fenômenos musicais são formados”. Ainda segundo o autor, “é por meio delas que direcionamos todo o nosso modo de pensar musical” (RÉTI, 1951).

Sob este prisma em questão, Réti (1951), na primeira seção de seu trabalho, nos apresenta uma introdução extensa na qual o problema de sua investigação é desenvolvido, familiarizando o leitor com os materiais e as terminologias abordadas³⁶. Na segunda seção o autor nos leva ao cerne do processo temático, especialmente em sua relação com o problema da forma musical. Entretanto, somente na terceira e última seção o alcance inesperado, o significado do princípio temático e o seu papel na evolução musical, poderão ser plenamente compreendidos. O próprio autor recomenda que os exemplos musicais expostos não sejam apenas visualizados, mas sobretudo, ouvidos como enunciados em potencial, a fim de que se logre o pleno entendimento entre as implicações estruturais e estéticas para além da folha de papel. Por esta razão, quase todos os exemplos escolhidos pelo autor constam entre as obras mais conhecidas da grande literatura musical, que são mais ou menos familiares a todas as mentes musicais.

Para ilustrar estas questões, segue um breve exemplo do início analítico (primeira parte / capítulo) de Réti sobre a obra *Kinderszenen Op.15* de Robert Schumann.

36 Uma interessante terminologia disposta pelo autor neste capítulo compreende a expressão “*work's prime thought*” (pensamento principal da obra), utilizada em sua explanação acerca das correlações motivicas na obra *Kinderszenen* de Robert Schumann. A obra em questão é tratada como um tema com variações e, no senso desta terminologia, o primeiro motivo é visto como um elemento que permeia, aglutina e/ou constitui a base para todos os outros temas (variações) que se desenvolvem até o final.

Figura 29 – Kinderszenen (Cenas infantis) Op.15 de Robert Schumann – motivos principais e variantes³⁷.

A "THEME WITH VARIATIONS"

Kinderszenen Op. 15 (Schumann)

The figure displays musical notation for Kinderszenen Op. 15 by Robert Schumann, illustrating the 'THEME WITH VARIATIONS' concept. The score is organized into several sections, each containing musical examples (Ex. 34 to Ex. 62) and their variations. Red circles highlight specific motifs, and arrows indicate the flow of variations.

- Ex. 34:** Andantino, piano (p), measures 1-4. Motif 1 is circled in red.
- Ex. 35:** Original motif (I, II, III) circled in red.
- Ex. 36:** Variation of Ex. 35, labeled 'third' three times.
- Ex. 37:** Variation of Ex. 35, labeled 'variações / variantes'.
- Ex. 38:** Variation of Ex. 35, labeled 'third' three times.
- Ex. 39:** Variation of Ex. 35, labeled 'motif I'.
- Ex. 40:** Variation of Ex. 35, labeled 'motif Ia'.
- Ex. 41:** Variation of Ex. 35, labeled 'alto' and 'tenor'.
- Ex. 42:** Allegro gioioso, mezzo-forte (mf), measures 1-4. Motif 1 is circled in red.
- Ex. 62:** Variation of Ex. 42, labeled 'Alteração rítmica do motivo no segundo movimento'.

Fonte: Autor, 2024.

Em suas considerações finais Réti (1951) depreende – com o aporte no *Dicionário Grove de Música* – que “o uso de uma figura conspícua retirada da introdução como uma ideia central para as próximas ideias era muito praticado por

³⁷ Imagens obtidas por meio do livro *The thematic process in music* de Rudolph Réti (1951).

compositores clássicos” (RÉTI, 1951). No entanto, o autor também enfatiza que “o segundo assunto temático apresenta, necessariamente, um aspecto completamente diferente e está em contraste marcante com o primeiro”. Quanto à consistência entre os movimentos, afirma que, pelo menos em Beethoven, existe uma “continuidade e unidade ideal que se sente musicalmente mesmo quando, porém, há sinais de mais do que isso” (RÉTI, 1951, p. 348-349). No entanto, os exemplos que seguem para provar estes pontos de vistas referem apenas a algumas ínfimas e insignificantes partes pelas quais, em poucos casos específicos, os movimentos são supostamente conectados. Sendo assim, toda descrição do autor deixa bem claro que mesmo esses casos – quase insignificantes – são considerados como exceções.

Por um lado, temos a garantia de que os temas dos diferentes movimentos ou mesmo de um movimento não estão conectados e, por outro lado, que a formação temática significa o desenvolvimento de uma peça maior a partir de alguns motivos. Ao tentar interpretar essa contradição, a própria redação das definições acima pode servir como ponto de partida. A corrente teórica, ao falar de *afinidades temáticas*, na verdade alude apenas às *afinidades motivicas*, ou seja, *afinidades por partículas* (e este fato é de extrema importância). Uma consideração retrospectiva dos fenômenos demonstrados em sua análise nos faz perceber a importância fundamental da distinção entre meras ligações motivicas e *conexões temáticas reais*, embora, para evitar colisão com uma terminologia há muito praticada, seu próprio estudo nem sempre enfatiza essa distinção com o devido cuidado. No entanto, esta questão deve ser ainda esclarecida de modo que devemos reconhecer a *consistência motivica* e *temática* como duas forças estruturais diferentes, embora complementares. A *consistência temática* é o grande fenômeno que forma o *núcleo estrutural* das principais obras da literatura musical. Em centenas de exemplos dispostos em seu livro o autor disponibiliza um tema completo, ou grande parte dele, reaparecendo como contorno de outro tema. O autor discorre ainda acerca de um tema formado pela combinação de dois temas anteriores ou partes decisivas deles. Nesse sentido, sempre foi a semelhança das linhas temáticas reais e de seus cursos melódicos reais que, na visão do autor, produzem aquela afinidade pela qual uma obra se torna tão surpreendente em sua totalidade. Entretanto, essas afinidades não

são apontadas em sua teoria atual, que, via de regra, concebe a *afinidade temática* como sendo provocada apenas por *partículas motivicas*.

Nesse sentido, faz-se importante enfatizar que a afinidade através dos motivos também é um fator importante na música. Por meio de uma variedade de exemplos o autor demonstra a *afinidade temática* complementada por *conexões motivicas*, isto é, pelo reaparecimento de partículas anteriores, culminando em exatamente quão longa ou curta uma forma deve ser para ser considerada, respectivamente, como um motivo ou um tema. No entanto, as afinidades provocadas, por um lado, por pequenas frases motivicas, ou, por outro, por extensos contornos temáticos exercem efeitos compositivos demasiado diferentes. Em síntese, o ponto central de toda a questão é este: *afinidades temáticas* que, como demonstrado em seu estudo, formam o *núcleo arquitetônico* de tantas grandes obras são invariavelmente trazidas pela *transformação*. Um segundo tema, ou o tema de um novo movimento, nunca será, em uma obra de estrutura convincente, uma mera repetição ou mesmo variação de um tema anterior, mas será uma nova expressão, uma *transformação*, cuja identidade é escondida sob uma nova superfície. As *afinidades motivicas*, por outro lado, são muitas vezes características óbvias e perceptíveis – muitas vezes, embora nem sempre –, pois há casos frequentes em que motivos aparecem em outro tema não de modo literal, mas transformados.

Neste ponto, localiza-se a raiz da contradição onde a teoria se encontra em relação à *consistência temática*. A visão teórica até então – 1951 – ao investigar a possível afinidade de temas, seções ou movimentos, baseia todo o seu exame em reiteraões e reminiscências óbvias, e portanto, via de regra, motivicas, mas falha em desvendar a unidade materializada pela *transformação real* ou *motivica* ou *temática*. Ligado a essa falha, no entanto, há uma forte, embora obscura, percepção de que as composições devem ser construídas a partir de um terreno comum. No entanto, incapaz de substanciar isso concretamente, toda a formulação da *consistência temática* necessariamente se dissolve em confusão e contradição.

No que diz respeito ao conceito e significado do termo *transformação*, é necessário acrescentar algumas observações. Em um sentido estrito, a *transformação* refere-se a formas que se desenvolvem a partir das precedentes. Desenvolver toda uma obra a partir de tais *transformações* foi, como bem se sabe, a

ideia estruturante central da música dos últimos séculos. No entanto, especialmente na última parte da evolução, no período romântico e pós-romântico, essa técnica muitas vezes assumiu formas para as quais a *transformação* não parece mais uma expressão adequada.

À luz desta questão, podemos observar que a *transformação* não é a última palavra na estrutura temática. A diferenciação pode ir além. E a questão final subjacente não é se as formas são *semelhantes*, mas se o compositor, ao formá-las, dotou-as de qualidades que asseguram algum vínculo entre elas. No entanto, o cerne do problema não reside no fato dessas *semelhanças*, mas no processo temático que as trouxe à vida. O fato de várias formas em uma composição revelarem *semelhanças* pode ser uma característica curiosa e intrigante, mas não pode ser digna de interesse e ênfase em um sentido mais elevado. Nesse sentido, a percepção sobre a construção de uma grande composição como uma sinfonia de Beethoven, uma sonata de Chopin, uma ópera de Verdi ou Wagner, deve ter surgido de um conceito acerca das diferentes variantes de um pensamento musical e das possibilidades emocionais envolvidas, sendo isto a realização de um fenômeno central da composição musical em toda a sua força, plenitude e mistério.

No que diz respeito aos temas que compõem o foco da arquitetura de uma obra, o funcionamento desse fenômeno é demonstrado, em Réti (1951), por meio de inúmeros exemplos. Na segunda parte de seu ensaio – a parte que constitui o centro de toda sua investigação – Réti (1951) intenta demonstrar todo o mecanismo estrutural das obras em foco. Ali, foram incluídos os grupos entre os temas assim como as vozes secundárias; e foi ainda descrito como a aplicação sustentada deste fenômeno não apenas unifica as diferentes partes da composição, mas também desenvolve todo o curso para uma *enunciação dramática*. Embora, por razões práticas, essa análise detalhada pudesse ser mantida apenas para um número limitado de composições, isso deveria bastar para convencer alguém de que a ideia de *consistência temática* não apenas traz afinidade entre temas, mas constitui um processo contínuo, conectando e criando toda a obra. Grosso modo, o objetivo central de sua análise visou descrever uma esfera de fenômenos composicionais existentes, contudo, ainda pouco explorados, para certamente não desenvolver uma única teoria, mas estabelecer um sistema de regras de composição.

A esse respeito, pode-se indagar se o princípio descrito foi aplicado sem exceção por todos os grandes compositores em todas as suas obras. Apesar do conteúdo de sua análise sobre este assunto tender a uma resposta afirmativa, deve-se considerar que, embora a *consistência temática* pareça constituir um princípio válido na grande literatura musical, os graus de intensidade com que se aplicam diferem entre os compositores e nas diferentes obras de um mesmo compositor. Ocasionalmente encontramos obras, mesmo entre os compositores mais temáticos, na qual a existência de uma *unificação temática* clara pareceria questionável. No que se refere a este aspecto, o seguinte também deve ser entendido. Sendo o processo temático centrado no intrincado fenômeno da *transformação*, é inerente à sua natureza que formas intensamente *transformadas* e *retransformadas* possam, por vezes, deixar de ser reconhecíveis como provenientes de um terreno primordialmente comum. Em tais casos, pode ser difícil provar a unidade da obra, mesmo que sua existência seja fortemente sentida (RÉTI, 1951).

Isto posto e dispondo-se de uma breve correlação, o autor nos posiciona como conscientes do fato de que “a música é criada a partir do som como a vida é criada a partir da matéria. Na esfera orgânica uma célula engendra de todas as outras. Por uma interação mágica entre essas células idênticas, mas diferentes, as formas superiores de vida passam a existir” (RÉTI, 1951, p. 359). Nesse sentido, um motivo musical (ou um tema) viabiliza outros como expressão de sua própria ideia mais íntima, mas esta última é um ser totalmente diferente da primeira. O tema vive dos motivos que o constituem, a obra dos seus temas; no entanto, o tema e a unidade mais elevada, a obra, são entidades próprias, anunciando a sua própria mensagem. E o ato de criação está centrado nesse mesmo processo pelo qual uma ideia musical surge como consequência de outra, como algo que faz parte de um mundo dado, mas que nunca existiu antes (RÉTI, 1951).

Este processo toma forma, consciente ou instintivamente, no compositor, no intérprete e no ouvinte, e somente porque a criação opera por sua própria natureza em todos eles é que a música se torna a grande maravilha que é. Além disso, funciona em cada um deles, e em cada indivíduo, de uma maneira diferente. A obra de arte musical, embora a princípio pareça um fato objetivo, torna-se assim, através

da complexidade e abundância de suas interconexões, uma manifestação violentamente dinâmica e em constante transformação (RÉTI, 1951).

O trabalho de Réti (1951) enfrentou oposição entre os estudiosos anglófonos desde o início de sua publicação. O tom de entusiasmo contido em seu trabalho poderia ser um obstáculo para alguns leitores e, nesse sentido, Vincent Persichetti (1951) adverte que “o tom pomposo será um aborrecimento considerável para o músico inteligente”, ao mesmo tempo em que enfatiza que “o cerne do livro é genuíno e digno de consideração cuidadosa”. O estilo é “sobrecarregado com pronunciamentos ponderados”, acrescentando que este livro “deveria ser uma bomba, mas seria necessária uma paciência notável para detoná-la”³⁸ (PERSICHETTI, 1951). O livro de Réti também impressionou os estudiosos de língua alemã. Um trecho do livro foi publicado no *Österreichische Musikzeitschrift* em 1952, com discussão seguindo em uma edição posterior.

Enquanto o trabalho de Réti foi influente nas décadas de 1950 e 60 entre os estudiosos anglófonos, na década de 1970 a abordagem de análise de Réti já havia se tornado, de certo modo, um obstáculo para qualquer teórico que desejasse envolver o desenvolvimento e a análise temática ou motivica. Forte exemplo consta em Meyer (1973) – *Explaining Music* –, que observa que nas *relações de conformidade* de Réti ocorre uma falta de rigor sistemático. Em contrapartida, outro importante livro de 1979 – *Beyond Orpheus* – de David Epstein (1979), oferece elogios e críticas ao trabalho de Réti, apresentando os estudos de Réti como um dos primeiros a oferecer uma relação entre a forma temática e o processo. A eles deve caber muito do crédito pela exploração inicial de um novo terreno. Entretanto, seu insucesso também pode ser atribuído devido ceticismos que acolhem os estudos subsequentes de relevância temática. Os estudos de Réti são caracterizados por uma abordagem amplamente intuitiva e por uma quase total ausência de provas metódicas. Assim, embora ele tenha alguns *insights* válidos, sua apresentação muitas vezes reúne evidências duvidosas, com o efeito de enfraquecer a credibilidade de suas contribuições (EPSTEIN, 1979).

Walter Frisch (1984) cujo *Brahms and the Principle of Developing Variation*, de 1984, fez forte contribuição para trazer as ideias de Schönberg sobre o

38 Revisão do trabalho por Vincent Persichetti: *The Thematic Process in Music (Rudolph Reti)*, em *The Musical Quarterly* 37/4 (outubro de 1951), p. 612–613.

desenvolvimento motivico de volta à consciência acadêmica americana, descarta Réti em termos inequívocos, considerando a maioria das outras análises no livro decepcionantemente superficiais. Contudo, como Rufer, Réti sobrepõe os diferentes temas de uma obra ou movimento, isolando alturas com pouca consideração pelo contexto rítmico ou harmônico; ele simplesmente relega para letras pequenas quaisquer notas que não se encaixem na forma que ele está tentando interpretar (FRISCH, 1984). O livro de Walter Frisch está repleto de análises detalhadas de várias obras de Brahms, incluindo música de câmara, sinfonias, concertos e peças para piano. Frisch (1984) demonstra como a técnica da *variação progressiva permeia* a música de Brahms, proporcionando novos *insights* sobre suas práticas composicionais. Ele analisa a música de Brahms tanto estruturalmente quanto estilisticamente, enfatizando a sutileza e a sofisticação de suas técnicas de desenvolvimento motivico, argumentando que Brahms utiliza a técnica da *variação progressiva* para criar unidade e coerência em suas composições. O autor ilustra como Brahms parte de pequenos motivos musicais que são constantemente alterados e transformados, fornecendo assim uma estrutura integral e orgânica à obra. Esta abordagem se diferencia de simplesmente repetir ou variar um tema de maneira ornamental, pois envolve uma transformação significativa do material temático em novas configurações e contextos. Frisch reconfigura a compreensão da obra de Brahms, afastando-se de conceitos mais românticos e subjetivos para uma visão mais científica e detalhada de suas técnicas composicionais. A definição clara e a aplicação do princípio de *variação progressiva* colocam Brahms como um inovador no campo da composição, alinhando-o mais de perto com as práticas modernistas defendidas por Schoenberg e seus seguidores. Nesse sentido, o autor descarta a abordagem de Réti ao argumentar que Brahms empregava uma técnica muito mais deliberada e consciente. Para Frisch, a unidade orgânica proposta por Réti é substituída pela lógica rigorosa da *variação progressiva*, que mostra um processo composicional intencional e meticuloso. Ele mostra como Brahms planejava a transformação de motivos de maneira metódica e objetiva, contrária às sugestões de Réti de uma associação temática quase subconsciente. Frisch reconfigura a compreensão da obra de Brahms, afastando-se de conceitos mais românticos e subjetivos para uma visão mais científica e detalhada de suas técnicas

composicionais. Ao ilustrar que Brahms era tanto sistemático quanto inovador em sua abordagem composicional, Frisch contesta percepções anteriores que poderiam ver Brahms como um tradicionalista romântico. Ele é apresentado como um precursor de técnicas que seriam posteriormente mais explicitamente realizadas por compositores do século XX, dando a ele um lugar mais central na narrativa da evolução da música ocidental. Sendo assim, a ênfase de Frisch na análise detalhada e metodológica oferece um modelo para a prática analítica e a compreensão das complexidades intrínsecas às obras musicais.

Meyer, Epstein e Frisch, no entanto, geralmente entendem mal a importância do trabalho de Réti: eles não o abordam em seus próprios termos e, como consequência, acabam descartando as análises de Réti por não fazerem coisas para as quais nunca foram projetadas, enquanto, muitas vezes, perde-se os principais pontos de ênfase e significado. Por outro lado, Jonathan Dunsby e Arnold Whittall são muito mais justos com Réti quando escrevem, em 1988, a seguinte afirmação:

No entanto, o aluno deve ter em mente o quão primitivo o próprio Réti considerava seu trabalho no nível da teoria; o quanto ele o considerava, não como intencional no interesse de provar um ponto, mas representativo, como um esboço da evidência esmagadora de porque alguma futura teoria da unidade temática seria útil³⁹ (DUNSBY; WHITTALL, 1988, p. 91, tradução nossa).

Nicholas Cook dedica atenção significativa ao pensamento de Réti em seu livro de 1987, *Um Guia para Análise Musical*; e embora Cook acabe encontrando muitas deficiências nas análises de Réti, ele tem o cuidado de entender Réti em seus próprios termos. Cook (1987) conclui que toda a tendência da análise motívica é sugerir que a música é algum tipo de cifra complicada, e a maneira de quebrar o código é olhar para a partitura por tempo suficiente, não encorajando a escuta sensível. Mas ele também acrescenta que não quer dizer que Réti não tenha bons *insights* musicais sobre a maneira como as peças são experimentadas. E fazendo justiça aos méritos alcançados por Réti, Cook ainda acrescenta que deve-se lembrar que ele foi praticamente o primeiro analista no mundo de língua inglesa a enfrentar seriamente o problema da coerência em grande escala na música (COOK, 1987).

³⁹ Traduzido do original: “Nevertheless the student must bear in mind how primitive Reti himself considered his work to be at the level of theory; how much he regarded it, not as willful in the interests of proving a point, but representative, as a sketch of the overwhelming evidence for why some future theory of thematic unity would be helpful”.

Também escrevendo na década de 1980, Ian Bent caracteriza com simpatia o pensamento de Réti, com uma ênfase no organicismo: identificar a ideia abrangente é a primeira tarefa do analista, mas dar conta da continuidade do primeiro plano é a segunda. Isso envolve não apenas explicar como cada manifestação da ideia básica é derivada do original, mas também por que essa derivação particular ocorre naquele ponto. A análise elucida as funções de uma peça como se fosse um organismo vivo (BENT, 1980).

Não obstante a uma frente que considera a teoria de Réti (1951) como pouco metodológica, neste presente trabalho a utilizaremos como parte auxiliar no ferramental metodológico e bibliográfico utilizado para as análises dispostas no terceiro capítulo. Como é de conhecimento, o livro de Réti (1951) não é basicamente um livro sobre análise; é, antes, um livro sobre como a análise pode ser utilizada a serviço de uma estética profundamente enraizada no organicismo. Nesse sentido, faz-se de crucial importância associar alguns dos processos de análise musical que, deliberadamente, propiciam o viés interpretativo, gerando potenciais inferências à performance musical e aos intentos originais deste presente trabalho.

3.2 Outros tratados referenciais

Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice (1961), de Vincent Persichetti, é amplamente reconhecido como um recurso fundamental para a teoria musical do século XX. O livro oferece uma visão abrangente das técnicas harmônicas exploradas por compositores durante esse período de grande inovação musical. Principais Aspectos do Livro: (1) Exploração Harmônica: Persichetti analisa as inúmeras abordagens harmônicas adotadas por compositores do século XX. Ele aborda desde a continuação de práticas românticas até o desenvolvimento de novos sistemas harmônicos. (2) Tons e Escalas: o livro examina diversas escalas e modos usados ao longo do século, incluindo o uso de escalas simétricas, modos e o conceito de politonalidade. (3) Atonalidade e Serialismo: Persichetti discute a transição das práticas tonais para a atonalidade e explica técnicas composicionais como a dodecaфонia e o serialismo integral, destacando sua influência na harmonia do século XX. (4) Acordes Complexos e Construções Policordais: ele explora

acordes estendidos e complexos, como acordes de *cluster*, além de combinações policordais que se tornaram características na música moderna. (5) Relação entre Harmonia e Forma: o autor discute como as novas harmonias influenciam a estrutura formal e a estética musical, permitindo aos compositores transcenderem formas tradicionais. (6) Exemplos Musicais: o autor inclui uma vasta gama de exemplos musicais para ilustrar as técnicas e conceitos discutidos, abrangendo compositores como Schoenberg, Stravinsky, Debussy, entre outros. (7) Enfoque Prático: além de ser uma análise teórica, Persichetti oferece um enfoque prático, incentivando compositores a aplicar essas técnicas de maneira criativa em seu próprio trabalho.

Structural Functions in Music (1987), de Wallace Berry, oferece um quadro abrangente para entender como diferentes elementos musicais (esfera das texturas) contribuem para a forma e expressividade de uma composição. Principais Aspectos do Livro: (1) Funções Estruturais: o livro examina as funções de elementos musicais como harmonia, melodia, ritmo e textura, mostrando como cada um contribui para a estrutura global de uma peça musical. (2) Análise de Obras: Berry usa uma abordagem analítica detalhada ao examinar obras de diferentes períodos, o que ajuda a ilustrar como princípios estruturais variam e se mantêm ao longo do tempo. (3) Perspectiva Multidimensional: o autor aborda a música de uma perspectiva que considera várias dimensões simultaneamente, incluindo a análise métrica, formal e harmônica. (4) Integração de Elementos: a obra destaca a importância da integração e interação entre os diferentes elementos musicais ao criar coesão dentro da música. (5) Exemplos Detalhados: o livro está repleto de exemplos musicais que servem para esclarecer os conceitos discutidos, abrangendo desde o repertório clássico até música contemporânea. (6) Teoria e Prática: Berry busca um equilíbrio entre teoria e prática, abordando como os compositores utilizam elementos estruturais para alcançar efeitos emocionais e estéticos específicos. A abordagem detalhada e sistemática de Berry fornece uma importante ferramenta para explorar a intricada relação entre os componentes musicais, destacando a maneira como a forma e a função se entrelaçam para produzir significado e emoção na música.

Classical Form (1998), de William Caplin, nos apresenta uma análise detalhada da forma musical durante o período clássico, com foco nas obras de

Haydn, Mozart e Beethoven, e desenvolve uma teoria das funções formais que tem sido amplamente influente na teoria musical. Principais Aspectos do Livro: (1) Teoria das Funções Formais: Caplin introduz uma abordagem que analisa como diferentes seções de uma peça musical servem a funções específicas dentro da estrutura clássica. Essa abordagem difere das análises tradicionais focadas apenas nos esquemas tonais e temáticos. (2) Análise Funcional: em vez de apenas categorizar formas (como forma sonata, rondó, etc.), Caplin descreve as funções desempenhadas por várias partes da música, como cadências, transições, exposições e desenvolvimentos. (3) Microformas: o livro detalha como formas menores, como frases e períodos, se unem para criar estruturas maiores, como seções e movimentos, dentro de obras clássicas. (4) Elementos de Coesão e Contraste: o autor analisa como os compositores clássicos balanceiam elementos de coesão e contraste para criar obras dinâmicas e emocionalmente ressonantes. (5) Exemplos de Repertório Clássico: Caplin utiliza numerosas obras de Haydn, Mozart e Beethoven para ilustrar seus conceitos, proporcionando exemplos concretos que mostram como as funções formais operam na prática. (6) Desenvolvimento Historiográfico: além de explicar estruturas formais clássicas, o autor discute o desenvolvimento historiográfico dessas formas, situando suas análises em contextos históricos e estéticos. A distinção de Caplin entre diferentes funções dentro do discurso musical oferece uma nova lente para analisar e entender a música clássica, indo além das análises formais tradicionais, por meio de uma abordagem mais funcional e integrada ao estudo das formas clássicas.

3.3 Teoria dos conjuntos de classes de alturas

Para abordar a esfera modal e pós-tonal, utilizaremos as abordagens teóricas de Straus (2005), Almada (2010), José Siqueira (1981) e Richard Cohn (2012). Nesse contexto, é necessário apresentar um breve panorama de suas metodologias. No entanto, é importante destacar que essas metodologias não serão exploradas em sua totalidade, sendo aplicadas de maneira pontual ao longo das análises musicais na próxima seção.

Introduction to Post-Tonal Theory de Joseph Straus (2005) é uma obra seminal no campo da teoria musical, particularmente focada nas técnicas e conceitos que emergiram após o período tonal tradicional (comumente associado ao fim do período romântico e início do século XX). Straus (2005) dedica-se a explicar métodos e conceitos-chave de maneira clara e acessível, o que torna a obra uma referência essencial para aqueles que desejam compreender a música do século XX e XXI. O livro está organizado de maneira a construir gradualmente o conhecimento do leitor, começando com conceitos mais básicos e avançando para tópicos mais complexos. Straus (2005) aborda diversos sistemas de organização de altura, incluindo séries, conjunto de classes de altura (*set theory*), transformações e operações matriciais. O *set theory* (*teoria dos conjuntos*) é um dos tópicos centrais, onde se detalha a análise de música atonal através da identificação e manipulação de conjuntos de classes de altura. Esta abordagem permite uma compreensão mais precisa das relações internas das notas em uma composição atonal.

Straus (2005) explora ainda as técnicas serialistas, principalmente o método das doze classes de alturas de Arnold Schoenberg, explicando a criação e manipulação de séries dodecafônicas e como estes métodos se diferem e se assemelham aos sistemas tonais tradicionais. Além do serialismo, o autor também discute outras práticas composicionais como música espectral, minimalismo e aleatoriedade, destacando suas influências e técnicas específicas. O livro inclui numerosos exemplos musicais cuidadosamente selecionados que ilustram os conceitos teóricos discutidos. Exercícios e análises ao final de cada capítulo ajudam a solidificar o entendimento e incentivam a aplicação prática dos conhecimentos adquiridos. Sua abordagem abrangente e acessível facilita o entendimento de um período musical complexo e heterogêneo, pois fornece uma compreensão mais profunda e analítica das práticas musicais contemporâneas e, ao mesmo tempo, proporciona uma base sólida para a exploração das inovações musicais do século XX e XXI.

Figura 30 – Doze classes de alturas na teoria dos conjuntos – *set theory* – para nomear sonoridades atonais.

Tabela com as classes de alturas e suas respectivas nomenclaturas (e enarmonias)	
0	B#, C, Dbb
1	C#, Db
2	Cx, D, Ebb
3	D#, Eb
4	Dx, E, Fb
5	E#, F, Gbb
6	F#, Gb
7	Fx, G, Abb
8	G#, Ab
9	Gx, A, Bbb
10	A#, Bb
11	Ax, B, Cb

Fonte: Autor, 2024.

Na sequência discorreremos sobre alguns conceitos importantes da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas (*Pitch-class – Set Theory*), sendo eles: (1) *Tipos intervalares: ordenados* (entre alturas e entre classes de alturas) e *desordenados* (entre alturas e entre classes de alturas); (2) *Forma normal*; (3) *Forma prima*; (4) *Transposição*; (5) *Inversão em torno de um eixo referencial*; (6) *Vetor intervalar*.

Intervalos Ordenados entre Alturas (Ordered Pitch Intervals): tais intervalos consideram a diferença direta entre duas alturas consideradas em uma sequência específica. O intervalo é calculado subtraindo a altura inicial da altura final, resultando em um valor que também pode ser negativo (se a direção for descendente). Por exemplo, se irmos de um C (60 no sistema MIDI) para um E (64), o intervalo ordenado é +4.

Intervalos Ordenados entre Classes de Alturas (Ordered Pitch-class Intervals): similar aos intervalos ordenados entre alturas, mas aplicados a classes de alturas no círculo de 12 tons, considerando a direção da sequência. São calculados levando em conta a diferença de classes de alturas entre duas notas, levando em conta

posições, sem envolver a questão da oitava. Este cálculo também pode envolver ajustes para permanecer dentro do módulo 12. Por exemplo, de C (classe de altura 0) para E (classe de altura 4), o intervalo é +4.

Intervalos Desordenados entre Alturas (Unordered Pitch Intervals): consideram apenas a diferença absoluta entre duas alturas, ignorando a direção. O intervalo é sempre positivo. No exemplo de C para E, o intervalo desordenado entre alturas é 4, independentemente da direção.

Intervalos Desordenados entre Classes de Alturas (Unordered Pitch-class Intervals): trata-se do intervalo absoluto mais curto entre duas classes de altura, pensando sempre no menor caminho dentro do ciclo de 12 tons. Para calcular, você considera a diferença nos dois sentidos no ciclo e escolhe o menor valor. Por exemplo, entre C (0) e A (9), o intervalo é 3 porque a menor distância no círculo de 12 tons é descendo de C para A.

A *Forma Normal* é usada para organizar um conjunto de classes de altura (*Pitch-class set*) de modo que seja mais fácil de comparar e analisar. Ela é essencial para a análise estrutural na música atonal, pois proporciona uma base para a comparação e categoriza conjuntos de uma maneira que revela relações intervalares e simetria dentro de uma obra musical. A ideia é representar o conjunto da maneira mais compacta e ordenada possível. Segue alguns dos conceitos fundamentais para entender este procedimento. **Organização Compacta:** a *Forma Normal* arranja as classes de altura de um conjunto no menor espaço possível dentro do ciclo de 12 tons. Isso significa que se tenta evitar lacunas grandes entre a menor e a maior classe de altura. **Ordenação:** para encontrar a *Forma Normal*, o conjunto é primeiramente colocado em ordem numérica ascendente (de acordo com as suas classes de altura, de 0 a 11, onde cada número representa uma nota). **Rotação e Escolha:** após a ordenação numérica, o conjunto é rotacionado para ver qual arranjo ocupa o menor espaço possível. O objetivo é escolher a sequência com o intervalo mais curto entre a primeira e a última nota. Se houver um empate (ou seja, várias rotações com o mesmo intervalo), a *Forma Normal* é aquela onde a soma dos valores é a menor. Exemplo Prático: considere um conjunto com as classes de altura {5, 9, 2}. Primeiro, ordene para {2, 5, 9}. Então, calcule os intervalos: (2,5) é 3, (5,9)

é 4 e $(9,2+12 \text{ é } 11)$. A ordem $\{2, 5, 9\}$ já está em forma normal, pois o intervalo da primeira à última nota (2 a 9) é o menor possível. **Comparação:** a *Forma Normal* facilita a comparação entre diferentes conjuntos, fornecendo um formato padronizado para análise.

Já a *Forma Prima* é uma representação simplificada e padronizada de um conjunto de classes de altura. Ela é usada para facilitar a identificação e a comparação entre conjuntos diferentes, destacando suas propriedades estruturais. Segue os principais aspectos relacionados à *Forma Prima*. **Partindo da Forma Normal:** para encontrar a *Forma Prima* de um conjunto, você deve primeiro determinar a *Forma Normal*, que já organiza o conjunto de maneira compacta dentro das 12 classes de altura. **Inversão:** uma vez que você tenha a *Forma Normal*, o próximo passo é encontrar a inversão do conjunto, ou seja, espelhar os intervalos para ver se a inversão forma uma sequência mais compacta ou equivalente. **Comparação e Seleção:** compare a *Forma Normal* com sua inversão. A *Forma Prima* é aquela que tem a menor classe de altura inicial. Se houver um empate, você vai sequencialmente ao próximo número de cada forma até encontrar uma diferença. **Compactação e Relacionamento:** a *Forma Prima* ajuda a reconhecer quando dois conjuntos são relacionados por transposição ou inversão. Ela fornece um meio padrão para identificar a estrutura subjacente ao conjunto, independente das transformações aplicadas a ele. **Vetor de Intervalo:** a *Forma Prima* é frequentemente utilizada em conjunto com o vetor de intervalo para destacar as propriedades intervalares do conjunto, ajudando a entender sua sonoridade e simetria. Exemplo Prático: considere um conjunto com as classes de altura $\{0, 4, 7\}$ (um acorde de C maior). Sua inversão seria $\{0, 3, 8\}$. A *Forma Normal* é $\{0, 4, 7\}$, e a *Forma Prima* é a mesma porque $\{0, 4, 7\}$ é mais compacta do que sua inversão $\{0, 3, 8\}$.

A *Transposição* é um conceito-chave, referindo-se ao deslocamento uniforme de todas as classes de altura de um conjunto por um intervalo constante. Isso significa que cada nota no conjunto é deslocada pela mesma quantidade de semitons, resultando em um novo conjunto que mantém a mesma estrutura intervalar do original. Este processo é uma ferramenta flexível que permite aos compositores explorar variações temáticas enquanto mantêm a coerência estrutural,

e oferece aos analistas um método para compreender essas variações em contextos musicais não tradicionais. Na sequência, alguns aspectos importantes sobre a *Transposição*. **Processo de Transposição:** para transpor um conjunto, você soma um número constante, chamado de *Fator de Transposição*, a cada classe de altura no conjunto original. Este número pode ser qualquer valor entre 0 e 11, correspondendo aos 12 semitons na música ocidental. **Preservação de Estrutura:** a *Transposição* não altera as relações intervalares internas de um conjunto. Isso significa que a forma do conjunto, definida por seus intervalos, permanece a mesma, mesmo que as notas exatas mudem. **Modulação de Semitons:** se o resultado da soma exceder 11, utiliza-se a aritmética modular (mod 12) para trazê-lo de volta dentro da faixa de 0 a 11. Por exemplo, se uma nota resultado na *Transposição* for 13, ela é reduzida para 1, já que $13 \bmod 12 = 1$. Exemplo prático: considere um conjunto de classes de altura $\{0, 4, 7\}$, que representa um acorde maior na forma de C maior (C, E, G). Se desejar transpor este conjunto para começar em D (classe de altura 2), cada classe recebe dois semitons adicionais: $\{0+2, 4+2, 7+2\} = \{2, 6, 9\}$, resultando em D, F#, A. **Aplicação na Análise:** *Transposição* é amplamente usada para reconhecer relações entre conjuntos e analisar composições atonais e seriais, onde a tonalidade tradicional não é aplicável. Ajuda a identificar variações e transformações de motivos, temas e outras estruturas composicionais. **Simetria e Equivalência:** na música atonal e serial, a capacidade de transpor conjuntos sem alterar sua identidade intervalar proporciona uma forma de simetria e equivalência que pode ser explorada para criar coesão e desenvolvimento ao longo de uma peça.

A *Inversão* é um processo que espelha um conjunto de classes de altura em torno de um eixo referencial, criando uma estrutura onde as direções dos intervalos são invertidas. Este método é amplamente utilizado na análise de música atonal para identificar simetrias e transformações dentro de uma composição. Segue alguns conceitos de como funciona a *Inversão*. **Determinando o Eixo:** o eixo referencial pode ser qualquer classe de altura. Na prática comum, muitas vezes utiliza-se o eixo 0, que representa o C, mas qualquer ponto pode ser escolhido dependendo do contexto musical. **Processo de Inversão:** para inverter uma classe de altura em relação a um eixo específico, calcula-se a distância de cada nota ao eixo e projeta-se uma nota que esteja à mesma distância, mas no lado oposto do

eixo. Se o eixo escolhido for 0 e uma nota for x , a nota invertida será $(a - x) \bmod 12$, onde a é o valor assinalado ao eixo. Exemplo Prático: considerando o conjunto $\{0, 4, 7\}$ (que representa o acorde de C maior) e um eixo em C (0), as inversões seriam calculadas como: Para 0: $(0 - 0) \bmod 12 = 0$. Para 4: $(0 - 4) \bmod 12 = 8$. Para 7: $(0 - 7) \bmod 12 = 5$. O conjunto invertido seria $\{0, 8, 5\}$, que corresponde a C, G#, F.

Propriedades e Uso: a *Inversão* mantém a estrutura intervalar simétrica, alterando somente a direção dos intervalos. Usada frequentemente para criar variações temáticas e explorar simetrias, em estilos como a dodecafonía de Arnold Schoenberg. **Simetria e Relações:** *Inversões* podem revelar simetrias ocultas e ajudam na identificação de relações estruturais entre temas ou motivos em uma peça. A ideia de espelhamento é uma maneira de trazer coesão e lógica interna à música atonal, onde as práticas tonais convencionais não se aplicam.

O *Vetor Intervalar* é uma ferramenta analítica que descreve a qualidade intervalar de um conjunto de classes de altura. Ele ajuda a identificar quais intervalos são mais dominantes em um conjunto e revela características estruturais essenciais, especialmente em música atonal. Segue as principais características deste processo. **Definição:** um *Vetor Intervalar* é uma sequência de seis números que reflete a quantidade de cada classe de intervalo presente em um conjunto de classes de altura. **Intervalos Considerados:** o vetor mede os intervalos desordenados (independente de direção) de 1 a 6 semitons, já que os intervalos maiores são simplesmente complementos dos menores dentro do ciclo de doze classes de altura. Assim, ele só precisa medir até a metade do dodecafônico. **Construção do Vetor:** liste todas as classes de altura do conjunto. Calcule todos os intervalos possíveis entre os elementos do conjunto. Conte o número de vezes que cada intervalo aparece e organize esses dados na forma de uma lista de seis números. **Formato do Vetor:** representado como $[a, b, c, d, e, f]$, onde: (a) representa o número de intervalos de 1 semitom, (b) representa intervalos de 2 semitons, (c) para 3 semitons, (d) para 4 semitons, (e) para 5 semitons e (f) para 6 semitons (trítono). Exemplo: considere o conjunto $\{0, 4, 7\}$ (C, E, G); os intervalos entre as notas são: C-E (4 semitons), E-G (3 semitons), C-G (7 semitons → mas 7 é complementar a 5, então conta-se 5); o vetor intervalar é $[0, 0, 1, 1, 1, 0]$, indicando um intervalo de 3, 4 e 5 semitons cada um. As principais utilidades do *Vetor*

Intervalar se apresentam na (1) **Análise Comparativa:** *Vetores intervalares* ajudam a comparar diferentes conjuntos de classes de altura, identificando conjuntos que têm a mesma estrutura intervalar, ou transformações reconhecíveis. (2) **Reconhecimento de Simetria:** ele auxilia na identificação de simetrias, presença de trítonos, e outros aspectos intervalares relevantes para o caráter sonoro da peça. (3) **Base para Transformações:** ajuda a entender como conjuntos podem ser transformados (transposição, inversão) mantendo certas características intervalares.

3.4 Variação

Em contrapartida Carlos Almada (2010) nos fornece uma ampla análise das variações na teoria musical, classificando-as em três categorias principais: *variações contínuas*, *variações seccionadas* e *variações progressivas*. Sua abordagem ajuda a elucidar os diferentes mecanismos que compositores utilizam para transformar e desenvolver o material temático. Segue breve resumo dessas categorias em questão.

As *variações contínuas* são caracterizadas por uma transformação ininterrupta do material temático, onde as transições entre as seções são suaves e fluem sem interrupção. Um exemplo típico desse tipo de variação é a *passacaglia* ou a *chaconne*, onde um baixo *ostinato* ou um tema de repetição contínua serve como base para variações sucessivas. A transformação contínua pode incluir modificações melódicas, harmônicas, rítmicas e texturais, mantendo a integridade da linha original, mas alterando seu contexto e percepção através de técnicas como deslocamento de acentos, mudanças na estrutura harmônica, ornamentação melódica, entre outras.

Em contrapartida, nas *variações seccionadas* cada variação é claramente definida e separada das outras, operando como unidades independentes que podem ser reconhecidas de forma distinta. Exemplos incluem variações sobre um tema que são frequentemente encontradas em obras de compositores clássicos como Ludwig van Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart, onde cada variação é um microcosmo bem delimitado. Nas variações seccionadas mudanças claras e marcantes são observadas de uma variação para outra, incluindo alterações na tonalidade, métrica,

tempo, estilo ou forma. Cada variação se desenvolve de maneira própria, mas sempre mantendo uma conexão com o material temático original, seja através da melodia, harmonia ou estrutura rítmica.

Por fim, nas *variações progressivas*, empreende-se uma evolução gradual e acumulativa do material temático, onde cada variação se constrói sobre a anterior, resultando em um desenvolvimento que pode transformar significativamente o material original até o desfecho da peça. Este tipo de variação vai além da simples transformação do tema inicial, mostrando um processo contínuo de desenvolvimento que pode culminar em uma variação final que se distancie bastante do tema original, tanto em termos de estrutura quanto de caráter. A técnica das *variações progressivas* pode ser encontrada em muitas obras da música do século XX, onde a ideia de desenvolvimento contínuo e linear do material é explorada ao máximo, criando uma narrativa sonora que evolui gradualmente.

A classificação detalhada fornecida por Carlos Almada (2010) permite uma análise mais precisa e categorizada das técnicas de variação utilizadas na música. Esta categorização não só facilita o entendimento das estratégias composicionais, mas também oferece um léxico comum para outras áreas da música em geral. Este modelo pode ser aplicado a uma ampla gama de obras musicais, desde o período barroco até a música contemporânea, elucidando as diferentes abordagens que os compositores utilizam para manipular e transformar o material temático.

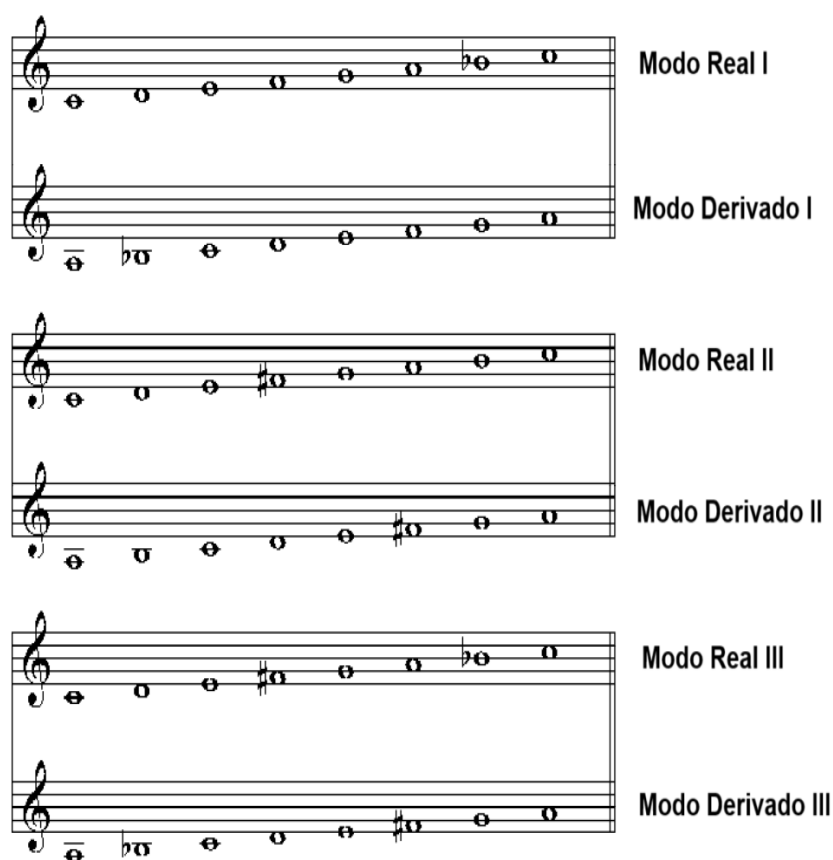
Carlos Almada, ao categorizar as variações musicais em *contínuas*, *seccionadas* e *progressivas*, fornece uma estrutura teórica robusta para a análise e compreensão das técnicas composicionais. O trabalho de Almada é uma contribuição significativa para a teoria musical, oferecendo uma perspectiva organizada e sistemática que auxilia na compreensão das complexidades das variações musicais. Suas ideias ajudam a desvendar as inúmeras maneiras pelas quais os compositores tratam e transformam os seus temas, destacando a criatividade e a diversidade de abordagens na música.

3.5. Sistema Trimodal

O *sistema trimodal* proposto pelo compositor e musicólogo José Siqueira (1981) é uma contribuição significativa ao estudo da teoria musical brasileira,

particularmente no contexto da música do século XX. Esse sistema representa uma integração inovadora das tradições musicais brasileiras com técnicas composicionais modernas. José Siqueira (1907-1985) foi um compositor, arranjador e maestro brasileiro cuja carreira esteve intimamente ligada ao desenvolvimento e à promoção da música erudita brasileira. Ele buscou criar uma linguagem musical que refletisse a riqueza cultural do Brasil, enquanto dialogava com as tendências contemporâneas da música erudita ocidental. Seu sistema é uma dessas tentativas de sintetizar as tradições musicais brasileiras com os novos métodos de composição. O *sistema trimodal* de José Siqueira (1981) é baseado na utilização de três modos distintos, integrando elementos da música popular brasileira (tradição oral nordestina) e da música erudita. Este sistema é projetado para criar uma paleta harmônica e melódica que reflete o caráter da música brasileira, ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de inovação composicional.

Fig. 31: *Sistema trimodal*⁴⁰ e suas derivações com o centro em Dó.



Fonte: Autor, 2024.

40 Imagem obtida por meio do livro *O sistema modal na música folclórica do Brasil* de José Siqueira (1981).

Os *modos reais* são frutos de suas pesquisas etnomusicológicas com a música de tradição oral do nordeste do Brasil, representando, nesse caso, os *modos nordestinos*. Para este feito o autor também entrou em contato com os escritos já consolidados por Mário de Andrade. No *sistema trimodal* não se propõe a introdução de novos materiais, mas sim uma combinação não usual de materiais já existentes e amplamente utilizados por compositores, que frequentemente empregam elementos sonoros de caráter nacional em suas obras. A base do *sistema trimodal*, que se aplica exclusivamente à altura, consiste em três modos: ***mixolídio eclesiástico***, ***lídio eclesiástico*** e um ***modo misto*** (formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo mixolídio). Este último também é denominado por Siqueira como *modo nacional*. Cada modo possui um derivado, com um âmbito de uma terça menor no baixo, de modo equivalente às tonalidades relativas do sistema tonal.

Siqueira (1981) utiliza o primeiro modo para evocar sentimentos de alegria e celebração, refletindo as influências de música folclórica e popular que frequentemente utilizam escalas maiores. O segundo modo é semelhante ao modo menor natural e é utilizado para expressar emoções mais sombrias e melancólicas. O autor adotou este modo para composições que exigiam uma qualidade introspectiva e emotiva, muitas vezes presentes na música brasileira, especialmente no gênero da música nordestina. Já o terceiro modo é o mais característico dos três e exemplifica a inovação de Siqueira, sendo uma mistura do modo lídio com elementos do modo menor. Especificamente, ele combina a quarta aumentada típica do modo lídio com a sexta menor do modo eólio. Este modo cria uma sensação mista de exaltação e tristeza, refletindo a dualidade frequentemente encontrada na música brasileira.

José Siqueira (1981) aplicava o *sistema trimodal* em suas composições orquestrais, corais e de câmara, frequentemente alternando entre os modos para criar contrastes e desenvolvimentos temáticos que fossem ricos e variados. O *sistema trimodal* contribui para mapear a identidade musical brasileira e, ao mesmo tempo, inspirar futuros compositores a explorar a síntese de modos diatônicos e alterações modais criativas. Sua abordagem trouxe uma visão única e inovadora que ajudou a destacar a riqueza e a variedade da música nacional dentro do cenário da música erudita. José Siqueira (1981) realizou uma integração de elementos da

música popular brasileira com técnicas eruditas modernas. Este sistema não apenas enriqueceu o vocabulário harmônico e melódico da música brasileira, mas também exemplificou o potencial de inovação dentro da tradição tanto popular quanto erudita. Diante disso, o estudo do *sistema trimodal* demonstra ser uma forte ferramenta para a compreensão do desenvolvimento da música brasileira no século XX e XXI.

3.6 Transformações triádicas

Por fim, o livro *Audacious euphony: chromaticism and the triad's second nature* de Richard Cohn (2012), nos oferece uma nova perspectiva sobre a natureza do cromatismo na música tonal e marca uma contribuição significativa para a teoria da música, particularmente no estudo do cromatismo e da harmonia triádica. Este tratado nos oferece uma nova compreensão das complexas relações harmônicas que definem grande parte da música do século XIX, proporcionando uma base metodológica para futuras pesquisas no campo da harmonia cromática. Direcionado tanto para estudiosos quanto para alunos da teoria musical, a obra analisa como as tríades proporcionam um fundamento para compreendermos a harmonia cromática de maneira coerente e estruturada. Cohn (2012) propõe que o cromatismo pode ser entendido através das transformações triádicas, desafiando a visão convencional que percebe a harmonia cromática como um desvio complexo e dissonante da tonalidade tradicional. Ele sugere que as tríades têm uma “segunda natureza” que facilita a formação de conexões harmônicas intrincadas e inesperadas. O conceito central do livro é a *transformação triádica*, um modelo que explora como as tríades podem se transformar umas nas outras por meio de movimentações cromáticas que parecem tanto lógicas quanto musicais. O autor desenvolve uma teoria matemática para explicar essas transformações, utilizando ferramentas analíticas como redes de linhas e diagramas espacialmente organizados para ilustrar essas conexões. O livro oferece um estudo detalhado de repertórios composicionais do século XIX, incluindo os trabalhos de compositores como Wagner, Liszt, e Brahms. Por meio destas análises, Cohn (2012) demonstra como as transformações triádicas foram usadas para expandir a paleta harmônica disponível aos compositores e criar efeitos expressivos e coesos dentro do contexto cromático.

Em vez de tratar o cromatismo como uma série de eventos ocasionais e excepcionais, Cohn (2012) propõe que a harmonia cromática pode ter sua própria lógica interna. Ele argumenta que a harmonia triádica, tradicionalmente associada à tonalidade diatônica, pode de fato sustentar práticas harmônicas e cromáticas de maneira consistente e previsível. Sua abordagem proporciona uma ferramenta teórica robusta para a análise e compreensão de obras cromáticas, oferecendo subsídios para teóricos, musicólogos e compositores como um recurso pedagógico essencial a novos paradigmas analíticos. Nesse sentido, *Audacious Euphony* (2012) resgata e reconstrói as concepções de distância triádica que eram características do pensamento harmônico do século XIX, mas que, ao longo do tempo, foram deixadas de lado na tradição da teoria musical.

O livro é composto por nove capítulos, organizados em três grupos: premissas e teses; construção e análise do modelo; e extensões e implicações. No Capítulo 1, explora-se as limitações da visão clássica da distância harmônica, apresentando abordagens alternativas desenvolvidas por teóricos do século XIX. Essas abordagens sugerem a possibilidade de um modelo de sintaxe triádica do século XIX, que opera de forma independente dos princípios clássicos. A primeira metade do Capítulo 2 introduz um modelo preliminar do universo triádico, fundamentado na ideia de que a distância triádica é determinada pela proximidade da condução de voz entre tríades consonantais. Este capítulo demonstra como tal modelo pode capturar passagens características que vão de Mozart e Haydn, nos anos 1780, até Wagner e Brahms, nos anos 1880.

O Capítulo 3 busca neutralizar qualquer ceticismo, apresentando justificativas introduzidas por François-Joseph Fétis na década de 1840 e refinadas por Ernst Kurth por volta de 1920, oferecendo suporte histórico e analítico. Algumas ideias do tratado de Carl Friedrich Weitzmann de 1853, sobre tríades aumentadas, são introduzidas no final do Capítulo 3, servindo como base para um segundo modelo preliminar do universo triádico. Este modelo é baseado na proximidade de condução de voz de cada tríade consonantal a uma das quatro tríades aumentadas, dividindo as tríades em quatro regiões distintas. No Capítulo 4, é traçado o desenvolvimento histórico dessas regiões em subconjuntos de quatro acordes específicos, explorando sua extensão cromática completa, com foco nos compositores do período romântico.

O Capítulo 5 centra-se em passagens sequenciais e suas transformações, com exemplos de obras de Chopin, Liszt, Brahms e Bruckner. O Capítulo 6 apresenta três estratégias para explorar o espaço triádico utilizando superfícies com padrões menos rigorosos, analisando composições curtas completas e longas seções de outras obras, incluindo *Der Doppelgänger*, *Auf dem Flusse* e a Sonata para piano em Si bemol maior de Schubert, além da Segunda Sinfonia de Brahms e a Sinfonia *Novo Mundo* de Dvořák.

O Capítulo 7 propõe diversas maneiras de integrar harmonias dissonantes ao novo modelo de Cohn, com um foco analítico na música para piano de Chopin e nas óperas tardias de Wagner. A partir da segunda metade o capítulo desenvolve um modelo de acordes de sétima, análogo ao *modelo pantriádico*⁴¹, levando a uma versão mais abrangente de tal modelo, cuja aplicabilidade é sugerida pelo tratamento dos acordes místicos de Alexander Scriabin.

No Capítulo 8, responde-se a uma questão que é implicitamente levantada, mas explicitamente evitada nos capítulos anteriores: como a sintaxe pantriádica interage, alterna ou sobrepõe-se à sintaxe diatônica tradicional da tonalidade clássica? O autor oferece uma nova proposta, analisando passagens de Liszt, Wagner e Brahms. Finalmente, o Capítulo 9 discute o valor epistemológico dessa proposta, utilizando-a para abordar como a prática harmônica de Mozart evoluiu para a de Webern, demonstrando que o modelo proposto tem maior relevância quando ancorada nos contextos históricos.

41 O *modelo pantriádico* de Richard Cohn (2012) é uma abordagem teórica que lida com a organização e a interação de acordes triádicos na música tonal, especialmente em contextos que envolvem cromatismo. Esse modelo se afasta das análises tradicionais centradas em relações diatônicas e explora como os acordes podem se conectar de maneira fluida e eficaz em passagens cromáticas. No coração deste modelo está a ideia de que acordes triádicos podem ser organizados em uma rede que permite transições suaves através de um espaço musical. Em vez de seguir as tradicionais progressões harmônicas que dependem fortemente de relações diatônicas, Cohn sugere que os acordes triádicos podem ser movidos por meio de operações de transformação específicas, expandindo as possibilidades de modulação e progressão. Uma técnica central no *modelo pantriádico* é o uso de transformações que conectam tríades através de movimentos como terças menores ou maiores. Essa abordagem permite que a harmonia flua de maneira inovadora, criando progressões que podem transitar por diferentes tonalidades ou regiões tonais sem seguir caminhos diatônicos convencionais.

3.7 Semiologia musical de Nattiez

Em seus trabalhos, Nattiez vem apresentando com frequência o *modelo tripartite* de semiologia musical, seja de modo teórico, seja em sua aplicação a problemas gerais (como as noções de objeto musical ou a concepção estética de Hanslick). O autor propõe a aplicação deste modelo, por exemplo, à análise de um texto musical empírico contido nos quinze primeiros compassos da obra *Cathédrale Engloutie* de Claude Debussy, expondo um *modelo tripartite*⁴² baseado na concepção de Jean Molino, que transfere algumas correções essenciais de suas postulações anteriores. Nattiez ainda ressalta que faz-se de crucial importância – para o melhor entendimento de sua postura analítica – a revisão de autores basilares nas fundamentações do pensamento semiológico, compreendendo nomes de relevância entre Hjelmslev, Morris, Mounin, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas, Eco, Saussure e Peirce, a fim de esclarecer sobre suas múltiplas teorias e como elas podem atuar como pontes entre si, se completando, se contradizendo, ou até mesmo se ignorando. Para o autor, é de crucial importância levar em consideração os pressupostos tradicionais de vários tipos de análise musical. Na análise convencional, por exemplo, a obra musical pode ser reduzida completamente às suas propriedades imanentes. Essa é, amplamente esboçada, a posição estruturalista, mas também a posição assumida por um grande número de musicólogos e teóricos da música. Faz-se importante mencionar – diante de toda profusão epistemológica e metodológica existente – dois posicionamentos essenciais de Nattiez (1990) para a ordenação e esquematização da pesquisa com embasamento semiológico: (1) efetuar a pesquisa semiológica em um domínio específico (neste caso o da música), testando sua aplicabilidade nos diferentes contextos musicais de cada uma delas; (2) confiar numa determinada orientação semiológica e explorá-la a fundo, para que de fato se logre êxito. Independentemente destas orientações, todo estudo semiológico considera o seu

42 Proposta semiológica tripartite fundamentada da concepção *peirceana* do signo, adotada por Nattiez em seu primeiro trabalho *Musicologie générale et sémiologie* de 1987 (*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* – ano de 1990). O autor opta por este modelo pois, dentre os diversos paradigmas do funcionamento semiológico (*translinguístico*, lógico, psicanalítico, *sociomarxista*, estruturalista, etc), o modelo de Jean Molino busca explicar a natureza pela qual, na perspectiva de Peirce, um signo remete a seus interpretantes, adequando-se ao funcionamento das práticas e obras humanas em geral.

objeto como uma forma simbólica e, nesse sentido, as produções humanas têm por princípio deixar *vestígios materiais* que constituem tais formas, sendo portadores de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem. Neste caso, o simbólico para Nattiez não configura algo como *alegórico*, mas sim com uma significação mais generalizada (forma), compreendendo um outro elemento simbólico diverso constituído por um *signo* ou, melhor, por um *vestígio*, que é concebido no campo *poiético* e percebido ou reconstituído no campo estésico, sendo, portanto, uma resultância de ambas as partes a depender da ótica e contexto em questão. Nesta perspectiva, a semiologia tem uma dimensão muito mais formal (teórica) do que a hermenêutica (empírica), porque lhe é necessário delimitar e definir sistematicamente quais são os aspectos do objeto estudado, sendo necessário a interpretação de suas múltiplas significações que constituem, ainda, a face do material do processo semiológico de remissão⁴³, mesmo que inclua campos de investigação da hermenêutica.

De acordo com o autor, a obra musical não é apenas o que se considera por “texto” ou um composto de “estruturas” (“configurações”), a obra é também constituída pelos procedimentos a que dá origem: os atos de interpretação e percepção (NATTIEZ, 1990). Nesse sentido, Nattiez (1990), em sua *concepção tripartite* e por meio de um jogo de palavras, demonstra que uma forma simbólica é constituída por três diferentes níveis ou dimensões que dialogam entre si: *poiético*, *estésico* e neutro (este último conhecido também como nível material ou imanente). Entre o processo *poiético* e *estésico* existe um material (vestígio) que não é portador de significações inteligíveis de imediato, sendo preciso identificar, delimitar e descrever. É nesse sentido que o autor conduz sua narrativa para as possíveis esquematizações na descrição do funcionamento das formas simbólicas, com a análise da organização material de seus signos (no nível neutro) e seus potenciais fenômenos em questão, partindo-se de um modelo de seis situações analíticas:

43 As remissões podem ser: (1) Remissões intrínsecas: estruturas musicais que remetem a outras estruturas musicais para formar um sentido, abrangendo também as remissões de unidades a unidades (taxionômicas), remissões descritas pelo *modelo prolongacional* de Schenker ou *implicacional-realizacional* de Meyer (sendo todas lineares). (2) Remissões extrínsecas: estudadas pela semântica e pela hermenêutica musical (abrangendo objetos, movimento, tempo, sentimentos, fatores sócio-históricos, filosofia, ideologias, etc), alçando o campo das significações (NATTIEZ, 1990).

Nível neutro: também chamado de análise imanente ou imaterial, considera apenas as configurações imanentes (próprias ou intrínsecas) de uma obra. Segundo Lerdoux: “o *nível neutro* se situa diretamente no suporte. Se for uma partitura seria observar as notas onde estão colocadas, suas durações, os compassos, os sinais empregados” (LERDOUX, 2008, p. 6). Como exemplo, podemos citar o caráter rítmico da *Sagração da Primavera* de Stravinsky analisado por Pierre Boulez, que ressaltou e descreveu o resultado de uma série de relações aritméticas na construção do processo criativo desta obra. Neste caso, a análise de nível neutro se mostra muito eficaz, pois descreve as relações tangíveis de estruturas sem jamais se pronunciar sobre a pertinência *poiética* ou *estésica* dessas relações, pois para isso seria necessário o emprego de outras ferramentas em conjunto. Ao se atribuir a tarefa de reescrever a peça da esquerda para a direita e de cima para baixo, de modo a colocar em evidência as repetições e transformações (sobre eixos paradigmáticos), obtém-se um quadro que comporta igualmente uma hierarquização das unidades. Destaca-se, ainda, que nem tudo que a análise de nível neutro coloca em evidência é pertinente para o nível *poiético*, se não apresentar uma potencial força argumentativa para tal conjunção. Esse sistema foi muito utilizado por Ruwet na década de 1960 que, basicamente, realizava a decomposição de uma linha monódica em unidades menores para evidenciar as relações de repetição e transformação (inclusive motivica), fazendo o emprego das associações paradigmáticas (acordes, motivos, frases, etc).

De modo análogo, Nattiez emprega o mesmo princípio e o desenvolve nos quinze primeiros compassos de *La cathédrale engloutie*, evidenciando duas grandes famílias de associações paradigmáticas. A análise de nível neutro é sistematicamente descritiva – por meio de uma varredura paradigmática que dissecar potenciais padrões notacionais específicos para, em seguida, postular reflexões –, já a análise *poiética* é basicamente interpretativa, sendo que ela atribui uma pertinência a um fenômeno das estruturas e os interpreta sempre *poieticamente*, fazendo-se necessário dispor de uma teoria *poiética*, implícita ou explícita (estrutural, estatística e/ou estilística).

Poiética indutiva: leva-se em conta a grande quantidade de procedimentos recorrentes observados em uma obra ou em um conjunto de obras, considerando –

por meios diversos de análises – os potenciais níveis estruturais na sua elaboração pelo compositor. Tanto a *poiética* indutiva quanto a externa são mutuamente necessárias, pois quando elas não se reforçam elas se completam ao abranger aspectos diferentes. De acordo com Lerdoux:

“O *nível poiético* corresponde ao estado de conhecimento do compositor e onde ele busca suas representações em acordo com seu projeto. É a instância das representações e onde se projeta a ideologia do compositor. Assim, o *nível poiético* é aquele onde se pode estudar as decisões do compositor e seus direcionamentos técnicos” (LERDOUX, 2008, p. 6).

Poiética externa: procede a partir de documentos externos à obra (cartas, projetos, esboços, etc), do qual interpreta-se o ponto de vista *poiético* e suas possíveis estruturas. Este processo é usado com maior frequência pela musicologia histórica. Ao se fazer hipóteses com embasamento argumentativo em notação, historiografia, filosofia, antropologia e outros, surgem três tipos de ordens específicas, a saber: (a) ordem de caráter estrutural (que intenta evidenciar as relações); (b) ordem de caráter estatístico (que direciona a narrativa para exceptuar os potenciais acasos); (c) ordem de caráter estilístico (que remonta e desenvolve acerca das relações demasiadas específicas, com a finalidade de esclarecer a construção do nível arquitetônico concebido – de modo consciente e não ao acaso – pelo compositor).

Estésica indutiva: consiste em elaborar hipóteses sobre a maneira pela qual uma obra é percebida, tomando por base a observação de suas estruturas (o musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva e decreta “que isto é o que se ouve”). Este tipo de análise se funda na introspecção perceptiva, ou ainda sobre um certo número de ideias gerais que se possa ter propósito da percepção musical. Com o principal aporte em uma teoria estésica e embasamento nas relações de conformidade, Nattiez opta, em seu tratado, por utilizar a análise paradigmática para tal condicionamento (apesar da possibilidade de outras formas de análise, como a de nível neutro como base). Forte exemplo pode ser constatado em Meyer (1973), que propõe em sua obra *Explaining Music*, uma interessante fórmula que inventaria (ou cataloga) os fatores positivos (acima de uma linha divisória), subdivididos pelos de caráter negativo (abaixo da linha divisória), criando-se uma sistematização quantitativa que pode ser utilizada de modo qualitativo nas

relações de conformidade da análise estética indutiva⁴⁴. Acerca do *nível estésico* Lerdoux afirma:

“O *nível estésico* é aquele onde há uma análise mais profunda que a anterior, de ordem mais complexa, tentando corresponder o que se percebe ao que está escrito, confirmando uma descoberta feita através da percepção na instância do ouvinte. É o nível onde ocorrem relações estruturadas e onde se aplicam as técnicas de composição, ou seja, aquela onde o material é processado” (LERDOUX, 2008, p. 6).

Estésica externa: apenas este tipo de análise permite verificar as hipóteses da *estésica* indutiva (item 4). De modo inverso, pode-se coletar informações a partir de ouvintes, no intento de saber como a obra foi percebida. A partir desta quinta situação fundou-se o que atualmente denominamos como “psicologia cognitiva”, e assim como nas *poiéticas*, ocorrem idas e vindas da *estésica* indutiva para a externa. Experimentos do âmbito cognitivo vêm confirmar algumas hipóteses propostas por analistas como Leonard Meyer ou Lerdahl Jackendorf, que propõem uma análise das estruturas partindo-se do ponto de vista perceptivo, postulando que as experiências só podem ser empreendidas a partir de tais formulações teóricas. Por fim, os autores confirmam que essa relação entre a micro e a macroestrutura só é oportuna do ponto de vista *poiético*.

Comunicação musical: é a comunicação propriamente dita. O analista considera que sua análise imanente é tão pertinente para o *poiético* quanto para o *estésico*. Neste item o autor explora, na conjuntura de sua análise, a seguinte questão: qual é o status da comunicação musical na obra *La cathédrale engloutie*? Antes de adentrar nesta problemática e, devido a extensão em se abordar este tipo de assunto, Nattiez prefere uma abordagem de parâmetro a parâmetro, não tomando a obra em sua plenitude. Entretanto, antes de aprofundar em sua teoria, o autor oferece três esclarecimentos sobre algumas problemáticas gerais do *modelo semiológico tripartite*, que se referem ao *status* e ao lugar da percepção de cada indivíduo, a saber:

a) **musicólogo ou analista:** que se encontra na posição *estésica*, porém em um segundo nível com relação aos níveis *poiético*, neutro e *estésico* (primários ou de um primeiro nível);

44 Quanto maior for a variedade de eventos intervenientes e maior for a separação do tempo entre dois eventos comparáveis, tanto mais manifesta terá de ser a forma do modelo para que uma relação de conformidade seja percebida (NATTIEZ, 1990).

b) **compositor:** que percebe sua música durante o processo criativo, não sendo pertencente ao nível *estésico* (primário) pois, evidentemente, sua percepção difere da dos ouvintes em tempo real, posicionando este no patamar do nível *poiético* (primário);

c) **intérprete:** na tradição musical ocidental e no senso hermenêutico é alguém que interpreta e reproduz a notação musical, sendo a partitura que realmente permite ao compositor – nesta presente conjuntura – transmitir a sua intenção composicional com o passar dos séculos, posicionando o intérprete no patamar do nível *estésico* (primário) neste modelo semiológico em questão.

Destarte, um dos principais objetivos do *modelo tripartite* da semiologia musical é o de contribuir para a unidade da musicologia, e é por estes caminhos que Nattiez conduz sua análise, inventariando os quinze primeiros compassos de *La cathedrale engloutie* de Claude Debussy e exemplificando ponto a ponto – por meio dos seis itens descritos acima – o desenvolvimento de sua *análise tripartite* que, por fim, culmina nos potenciais resultados, contribuições e inferências relacionadas.

Por fim, Nattiez (1990) tenciona investigar como funciona uma obra de arte, sendo impossível reduzi-la a apenas uma de suas três dimensões. As configurações imanentes da obra não guardam os segredos dos processos compositivos ou dos comportamentos perceptivos. Os conhecimentos contidos na história ou da cultura não bastam para explicar por que a obra é o que é; a obra não pode mais ser reduzida àquilo que nela percebemos. A essência de uma obra musical é, ao mesmo tempo, sua gênese, sua organização e a forma como ela é percebida. Por isso a musicologia, a análise musical e até mesmo as abordagens mais intuitivas advindas da interpretação musical, requerem uma teoria que dê conta dos resultados práticos, metodológicos e epistemológicos dessa visão holística, ou, neste caso, semiológica da música.

Não obstante as ambições impostas pela vertente semiológica, é sabido que cada um dos três pontos de vista definidos acima brotam de preocupações particulares – e muitas vezes específicas – de vários especialistas. O historiador da música pouco se preocupa com a percepção. Do mesmo modo, um trabalho feito por um teórico de tendência acrônica, ou um experimentalista inclinado a mecanismos perceptivos, pode parecer questionável quando nenhum apelo à

história é feito. Entretanto, os problemas e contradições endêmicos ao discurso sobre música, e particularmente aos vários tipos de análise musical, decorrem do fato de que seus praticantes raramente têm em mente a coexistência dos três níveis. Portanto, faz-se salutar abarcar, por meio de uma síntese em larga escala, todos os resultados da *concepção tripartite*, fomentando o pensar sobre a música de modo amplo. Sendo assim, a estratégia organizacional especificada por Nattiez (1990), é plenamente justificada pela complexidade de todos os problemas envolvidos.

No capítulo 1, Nattiez (1990) introduz e expõe o *modelo tripartite* de semiologia com o aporte no viés teórico proposto por Jean Molino, sendo também permeado pelos conceitos de interpretação de Peirce e de Granger. O autor ainda compara sua teoria com trabalhos de Jakobson e Eco, a fim de definir um aspecto único em sua postura analítica: que “semiologia não é a ciência da comunicação” (NATTIEZ, 1990).

Nos capítulos 2, 3, 4 e 5 (parte 1), o autor demonstra a relevância de uma concepção com o *viés tripartite*, examinando alguns conceitos básicos e as potenciais áreas clássicas do estudo musicológico: o conceito de música e a natureza do simbolismo musical. De modo breve, Nattiez ainda reporta questões delicadas compreendidas no universo da música e suas implicações de acordo com as orientações da estética musical.

Nos capítulos 6, 7 e 8 (parte 2), Nattiez (1990) intenta definir o estatuto semiológico do discurso sobre a música, uma vez que – se a *teoria tripartite* pode ser aplicada a todas as atividades e empreendimentos humanos – as metalinguagens podem servir como objeto de uma abordagem semelhante. Neste ponto, sua pesquisa constitui forte base teórica para alguns dos problemas (analítico/musicais) que podem ser abordados em futuros trabalhos neste sentido.

Na seção final, capítulo 9, o autor exemplifica como a teoria musical e a análise musical são potenciais “construções simbólicas”, referindo-se ao exemplo da teoria harmônica e demonstrando como os conceitos teóricos abstratos, introduzidos nas partes 1 e 2, podem ser aplicados para interpretar a análise múltipla do *Acorde de Tristão*. No decorrer de todo seu trabalho Nattiez (1990) recorre, ainda, a certos conceitos críticos para a concepção plena de semiologia musical; entre eles consta o conceito de “enredo”, emprestado do historiador Paul Veyne, e a noção de

“autonomização dos parâmetros”, adotada do musicólogo Leonard Meyer (NATTIEZ, 1990). Seu primeiro trabalho – de 1975 – constitui, portanto, o primeiro volume de um sério e extenso estudo da semiologia musical, tratando tanto de uma teoria geral do discurso musical, quanto do discurso sobre a música. Para a edição utilizada neste presente projeto de pesquisa (de 1990), Nattiez levou em consideração – para a reformulação de seu primeiro volume –, inúmeras revisões realizadas por meio de extensas discussões dentro e fora do meio acadêmico.

Diante disso e prezando pela exequibilidade desta tese, cabe salientar que nesta pesquisa a análise semiológica será empregada de modo parcial, ou seja, apenas sobre algumas das peças selecionadas e/ou excertos que possam fornecer contribuições para as práticas interpretativas das obras em foco e, paralelamente, possam ofertar subsídios que complementem os pressupostos acerca das potenciais peculiaridades contidas na escrita musical para piano de Liduino Pitombeira, bem como suas possíveis fases e tendências composicionais. Nesse sentido, segue o referencial metodológico correlato à performance musical neste presente trabalho.

3.8 Análise interpretativa

3.8.1. Contribuição estrangeira

Acerca do valor interpretativo – como um dos principais aspectos contemplados pela análise musical – podemos mencionar John Rink (2002), que direciona seu propósito e abordagem seguindo uma linha analítica concernente à performance, podendo inicialmente ser dividida em duas categorias principais: (1) análise anterior, possivelmente de base a uma performance em particular; (2) análise da performance. Sobre estes aspectos, o autor em seu artigo *Análise e (ou?) performance*⁴⁵ discorre: “a primeira – seja de natureza rigorosa ou mais pragmática” – é potencialmente *prescritiva* no que diz respeito à performance, enquanto que a análise do segundo tipo é *descritiva*” (RINK, 2002, p. 27). Nessa conjuntura o autor propõe o emprego de gráficos de flutuações de tempo e dinâmica, a fim de corroborar como um importante aliado nas análises musicais com viés ou finalidade interpretativa. Inicialmente, Rink expõe um *mapa de tempo* da performance de *La*

45 Traduzido do original: *Analysis and (or?) performance* do ano de 2007. Este texto também figura como 3º capítulo de seu livro *Musical performance: a guide to understanding* de 2002.

cathédrale engloutie, realizada pelo próprio Debussy ao piano e registrada em rolo no ano de 1913. Na sequência o autor desenvolve outros gráficos sobre algumas obras musicais, priorizando sempre aspectos dinâmicos e temporais, bem como elabora também tabelas com informações sobre a forma e estrutura de algumas das peças expostas. Não obstante a toda reflexão exposta por Rink (2002), que nos coloca a par de diversos autores e suas conceituações⁴⁶ (convergentes ou divergentes), o objetivo central de sua pesquisa se concentra em justificar a utilização da geração paramétrica em suas análises, culminando como um importante recurso no ferramental para a performance mais consciente do intérprete.

De minha parte asseguro que este tipo de abordagem de análise musical (com geração de gráficos e tabelas), contribuiu sobremaneira como uma importante ferramenta nas análises musicais desenvolvidas em meu projeto no mestrado, ocorrido nos anos de 2018 a 2020. Pude, de acordo com o auxílio deste viés teórico, ter acesso a elementos paramétricos que me forneceram noções para uma visão mais ampla das obras analisadas e, desse modo, desenvolver performances com satisfatória qualidade interpretativa e ainda memorizar em um curto espaço de tempo. Finalizo, à luz deste âmbito, com as seguintes considerações em meu precedente trabalho:

A mera visualização de um gráfico pode parecer, em um primeiro momento, algo singelo no que se refere a análise musical, contudo, o acesso ao delineamento paramétrico de uma obra pode oferecer, no mínimo, uma porta de entrada ao intérprete que queira iniciar uma abordagem mais consciente para performance musical (MELLO, 2020, p. 89).

A representação gráfica do tempo e da dinâmica permite ao intérprete uma visão mais objetiva dos elementos subjetivos, aportando decisões interpretativas que se fundamentam a partir da análise musical. Estes parâmetros exercem uma função relevante em uma abordagem racional dos elementos musicais voltados à memorização musical que, por via de regra, culminam nas práticas interpretativas e, conseqüentemente, na performance musical (MELLO, 2020, p. 129).

A escolha por uma análise com maior variedade de elementos se deu em razão de deixar esta pesquisa viável para outras possíveis investigações. Pretendi, desta forma, não conduzir as análises para uma narrativa que pudesse vir a se tornar, de certo modo, fechada, mas sim aberta para outros estudos que possam tanto convergir aos conceitos expostos, quanto também divergir. Por esta razão, as análises musicais com diversos elementos podem aparentar, num primeiro momento, pouco direcionamento, porém, pelas motivações iniciais a que se propõem – de uma análise

46 Tais autores compreendem principalmente os seguintes nomes: Nicholas Cook, Jonathan Dunsby, Eugene Narmour, Leonard Meyer, Edward Cone e Janet Schmalfeldt. Para mais informações a respeito acessar em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise_performance.pdf>.

voltada para uma abordagem geral de interpretação para a performance musical ao piano –, mostra-se razoável uma aplicação mais abrangente, a fim de se obter o maior número de dados para utilizações de natureza paramétrica no auxílio a este intento original (MELLO, 2020, p. 137).

A multiplicidade de agógicas compreendidas, se aplicadas coerentemente, contribuem no enriquecimento de uma interpretação coesa e fiel destes elementos subjetivos, colaborando-se ainda, para uma eficaz apreciação dos diversos processos composicionais desenvolvidos nestas obras em questão (MELLO, 2020, p. 138).

Neste sentido a atual tese seguirá uma linha com similar tendência, com a geração de dados de valor paramétrico por meio de gráficos e espectrogramas. Em uma parelha perspectiva, reitero o endosso acerca do breve apontamento constatado em pesquisa da autora Daniela Gerber (2012), que pondera na sua tese de doutoramento – *Memorização musical: um estudo de estratégias deliberadas* – “que no estudo de uma obra musical é preciso integrar percepções como audição, tato, visão e *consciência da espacialidade corporal e do raciocínio*, integrando-se vários tipos de memória” (GERBER, 2012).

Ainda sobre os aspectos cognitivos, constata-se no livro de Richard Parncutt (2002) – *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* – no capítulo intitulado *Piano*, um subcapítulo que trata das questões acerca do *efeito sustentador do pedal una corda*. Casella (1936) considerou que o pedal una corda (*soft pedal*) “permite ao executante interpretar uma melodia cantabile com maior profundidade de toque, sem nunca ultrapassar a marca” (CASELLA *apud* PARNCUTT, 2002, p. 294, tradução nossa⁴⁷). Em convergência, Arthur Rubinstein (1980) “observou que muitas vezes ele produzia seu melhor cantabile tocando a melodia *ff* com pedal una corda acionado” (IBID, p. 294, tradução nossa⁴⁸). Para exemplificar tais alegações podemos inferir que todo arcabouço acerca das questões acústicas do instrumento em si, seja em um palco ou em uma sala de porte menor, lida diretamente com os aspectos relacionados à física sonora (decaimento da curvatura da onda de vibração das cordas do piano após serem percutidas) e, conseqüentemente, com algumas questões cognitivas envolvidas em uma performance musical.

47 Traduzido do original: “Casella (1936) considered that the *una corda* (soft) pedal allows the executant to interpret a cantabile melody with greater depth of touch while never overstepping the mark”.

48 Traduzido do original: “Rubinstein (1980) remarked that he often produced his best *cantabile* by playing the melody *ff* with soft pedal”.

A física subjacente, explicada por Weinreich (1977), sugere que o “pedal una corda reduz a taxa de deterioração sonora e, portanto, aumenta sua duração efetiva”. Isso reduz o volume, suaviza o timbre e modifica o ruído da corda do martelo, porque uma parte diferente do martelo – as cristas entre as ranhuras formadas durante a execução normal – percute as cordas. Para melhor explicar, a taxa de decaimento geral da onda sonora (senoide) é mais lenta porque as cordas tocadas e não tocadas estão defasadas desde o início; o pós-som dura mais tempo devido à corda não tocada vibrar posteriormente por *simpatia sonora* (HALL, 1991). De acordo com estas informações podemos observar, como exemplo, que os princípios basilares da física de Newton (força = massa x aceleração⁴⁹) constituem aportes essenciais ao intérprete que, de modo sistêmico, busque um patamar com maior nível de consciência para a interpretação e performance quando este, ainda, se alia a uma coesa análise musical. Neste caso faz-se mister o desenvolvimento de um cuidadoso recurso paramétrico para que, em uma abordagem analítica com razoabilidade estrutural, possam ser justificadas questões que comumente são de ordem subjetiva.

Sob luz de questões acústicas e técnicas (psicoacústicas), posso contribuir com uma peculiar experiência ocorrida no Conservatório Municipal de Socorro (CMS), instituição de ensino musical onde leciono atualmente. No dia 31 de outubro de 2022 realizei, juntamente de alguns de meus alunos, um recital de piano em homenagem a Frédéric Chopin. Ocorre que, para este feito, movemos um piano modelo armário de uma sala pequena para o saguão da instituição. Meu aluno, Pedro Marcurio, ficou muito impressionado com a mudança tímbrica do instrumento e confesso que eu também. Mas não somente isso, outro fator, e este é o principal que quero expressar neste relato, seria, inclusive, a mudança da sensação tátil do teclado do instrumento, aparentando ter se ajustado muito melhor em um espaço com maiores proporções. Analisando tal fato no momento e, posteriormente, só pude chegar a uma conclusão: na sala onde se encontrava o piano há um forte rebatimento acústico que deprecia o timbre e sonoridade do piano, deixando-o com uma sonoridade mais metálica, já, no saguão, o exceptuamento deste fator de certo

49 Princípio básico subjacente constituído pela 2ª Lei de Issac Newton. Schultz (1949) afere aspectos técnicos ao piano (formato das mãos, dedos e braços), relacionando o princípio da força e aceleração.

modo o equalizou. Apenas este fator em si foi o suficiente para ajustar muitas das irregularidades que, tanto eu como meus alunos, vínhamos nos perguntando se realmente provinham de falhas mecânicas do instrumento em questão, e isto me levou as seguintes reflexões: (1) até que ponto os fenômenos acústicos são responsáveis pelas sensações que temos sobre o mecanismo de um determinado instrumento musical? (2) até que ponto isso pode afetar as nossas escolhas interpretativas? (3) os fatores psicológicos e cognitivos envolvidos em abordagens com acústicas diversas podem alterar uma performance? Acerca deste último questionamento assevero – depois este breve experimento empírico – que sim. Fatores psicológicos que, a título acadêmico, tentarei melhor desvendar teoricamente ao longo desta pesquisa, podem afetar sobremaneira uma interpretação. Neste caso, o fato do mecanismo do piano aparentar ter mudado quase que por completo reforça ainda mais a ideia de que a nossa percepção do som pode, com efeito, ter uma ação preponderante sobre toda a cinestesia envolvida na abordagem de um determinado instrumento. Isto nos coloca a par de outro questionamento: quanto dos aspectos acústicos do local podem afetar diretamente a nossa percepção (sonora e tátil do instrumento) e, conseqüentemente, a nossa interpretação em uma performance? Espero no ínterim desta pesquisa poder responder a estas indagações, mesmo que parcialmente, e deixar também possíveis inferências em aberto para outros trabalhos em potencial.

Como anteriormente mencionado, alguns dos termos em destaque empregados na segunda seção merecem uma maior explanação. A seguir comento sobre a utilização de alguns destes termos e sua pertinência neste trabalho de um modo em geral.

Acerca da *cor do som* ou do *colorido*, disponho, na segunda seção, de uma série de variações semânticas que também compreendem: *colorido sonoro*, *colorido sombrio*, *colorido específico*, *colorido rítmico*, *colorido harmônico* e *colorido obscuro*. Tais termos, com suas respectivas variantes, intentam descrever situações notacionais onde o *timbre* figura como resultante principal, ou essencial, das texturas e atmosferas musicais de cada obra analisada. Neste caso a *cor do som* tem função de designar aspectos relacionados unicamente ao *timbre*. Entende-se *timbre*, na explanação e conjuntura deste trabalho, por uma combinação no tempo de suas

frequências e energias. Em geral, no senso psicoacústico, o *timbre* de um som – sua qualidade de *cor* percebida – depende de, pelo menos, duas variáveis físicas: seu envelope espectral (amplitude relativa de parciais espectrais em um determinado momento) e seu envelope temporal (que aumenta repentinamente quando, no caso do piano, o martelo percute a corda para então decair gradualmente). Para Boulez, quando o compositor passa a trabalhar diretamente com o *timbre*, a importância da noção de quantificação de elementos como frequências, intensidades e durações torna-se muito maior (BOULEZ, 1991). Nesse caso, a percepção de uma nova função do *timbre* na composição exige tanto um difícil trabalho de síntese dos elementos constituintes, como o estabelecimento eficaz das relações entre cada um deles. De acordo com os preceitos da textura musical⁵⁰, apontados por Wallace Berry (1987), a *coloração* tem uma relação direta com a *densidade* (aspecto quantitativo – número de determinados eventos – da textura), e com a *dissonância*, gerando também uma forte relação qualitativa (a natureza das interações/inter-relações no tecido musical).

De modo correlato e ainda nesta perspectiva, constata-se no *Dicionário Grove de Música* (1994) que os termos *cor* (*color*) e *coloração* tinham distintas funções em outras épocas da história da música, a saber: (1) “termo latino medieval utilizado para indicar a ornamentação de uma melodia através de repetição, ornamentação ou alteração cromática”. Costuma se referir mais frequentemente à repetição melódica (contrariamente à rítmica) em motetos isorrítmicos”; (2) “Termo da notação antiga para o uso de cores (vermelho ou, mais tarde, preto) preenchendo as notas; isso indicava uma mudança de valor rítmico. Também é usado para passagens musicais decoradas em estilo floreado com diminuição” (GROVE, 1994, p. 208-209). Nesse sentido, podemos inferir que estas terminologias passaram por uma considerável ressignificação semântica no decorrer de todo século XX, conferindo-lhe valores que ultrapassam as barreiras da notação musical e se instalam, sobretudo, em aspectos muito sutis compreendidos pelas nuances que permeiam toda a *paleta de cores* que uma obra musical moderna pode nos oferecer, além de todos aspectos sonoros envolvidos em uma interpretação e performance musical.

⁵⁰ A textura musical consiste por seus componentes sonoros, soando em simultaneidade ou concorrência – interações e inter-relações –, resultando em projeções relativas, ou seja, substâncias de linhas de componentes – *fatores do som* – (BERRY, 1987).

Desse modo, a *cor* ou *timbre* passaram a integrar uma considerável parcela das questões *extranotacionais* envolvidas na concepção sonora de uma determinada obra, seja em performances ao vivo ou em gravações.

3.8.2. Contribuição brasileira

Um belo exemplo onde constata-se *aspectos tímbricos* relacionados com a técnica pianística – questões da física, acústica e fisiologia –, compreende o trabalho realizado por Cláudio Richerme (2019), que nos coloca a par de importantes e deliberadas inferências. Em seu livro *A técnica pianística: uma abordagem científica*, o autor confronta teorias contidas em Eugen Tetzl (1927), Otto Ortmann (1981) e Arnold Schultz (1949), divergindo e convergindo no âmbito de cada circunstância analisada. Após explanar brevemente acerca do histórico das teorias da técnica pianística, da sonoridade do piano, dos aspectos fisiológicos e mecânicos dos movimentos e dos aspectos sobre o relaxamento e coordenação muscular, Richerme (2019) – no capítulo que trata sobre a escolha e o controle dos movimentos na execução – desenvolve considerações sobre os aspectos fisiológicos, mecânicos e acústicos, bem como suas resultâncias sonoras de acordo com cada contexto analisado: *legato*, *non legato*, *perlé*, movimentos passivos de pulsos e dedos, bem como posição curva ou plana dos dedos. O autor relaciona ainda todos estes aspectos com a anatomia e ergonomia das mãos, pulsos e braços. No campo da técnica pianística propriamente dita, Richerme (2019), centraliza uma análise detalhadamente seletiva dos possíveis tipos de movimento e coordenação muscular da execução, visando o controle ideal das potenciais variáveis sonoras do instrumento e o melhor rendimento do aparelho fisiológico executante, levando-se em conta, diferenças anatômicas individuais. Por fim, o autor apresenta uma metodologia didática básica da técnica pianística, dirigida especialmente aos que querem se aperfeiçoar com mais consciência e racionalidade.

De modo equivalente, no livro *Técnica avançada para pianistas* (2010), Nahim Marun nos apresenta um guia sobre os *51 Exercícios* de Brahms, fornecendo um importante material para intérpretes, pedagogos e musicólogos. De acordo com o autor:

O pianista encontrará justificativas para praticar os 51 Exercícios de Brahms e terá ao seu dispor uma metodologia detalhada para incorporá-los à prática cotidiana. O musicólogo poderá selecionar informações fundamentais para compreender alguns processos contemporâneos de análise musical que estudam o gesto, seu significado e suas implicações fenomenológicas segundo as leis da semiótica. O compositor poderá observar as relações existentes entre os exercícios e o pianismo *brahmsiano* e a constante interação que ocorre entre os padrões técnicos e a música altamente elaborada (MARUN, 2010, p. 14).

Na sequência, destaca-se alguns tratados e pedagogos contemporâneos acerca da técnica com *resultâncias tímbricas* (personalidade musical). Sobre este aspecto, Marun (2010) disponibiliza uma importante consideração da pedagoga Naomi Cumming (1960-1999):

Todo este processo deve ser acompanhado por uma busca diária de beleza na técnica, atitude esta que provoca uma completa transformação no entendimento do aluno no que se refere à concepção da sonoridade ao instrumento e posteriormente da realização adequada do fraseado musical. Controlamos a formação dos sons como veículo para significações, moldando-os com “gestos” melódicos, com a intenção de carregar uma nuance expressiva (MARUN, 2010, p. 20).

No senso puramente empírico da prática da técnica diária, com vistas a um resultado definitivo e significativo, o autor ainda conjuga – em citação de Casella (1936) – outra relevante alegação:

Sem confiança nos próprios meios não se pode alcançar nunca um bom grau de habilidade. Sem calma não se pode resolver nenhum problema. E finalmente, a paciência é a metade do que se chamou *gênio* e é também a condição primordial e essencial para o estudo e para a solução de qualquer problema por pequeno ou grande que seja (MARUN, 2010, p. 92).

Grosso modo podemos observar que os aspectos teóricos e técnicos abordados pelo autor nos fornecem um rico material que visa, como resultado final, a depuração da percepção auditiva aliado ao autoconhecimento físico, tão necessários para o intérprete que busca, de modo sistematizado, a sonoridade ideal ao piano (a depender de cada contexto desenvolvido em questão). Nesse sentido, os *fatores tímbricos* que permeiam a interpretação e performance musical incorporam direta e indiretamente o escopo do trabalho de Marun (2010), tal como em Richerme (2019), pois estão isocronicamente conectados à técnica – empírica e mental – com vistas a um refinamento mecânico que culmina no desenvolvimento e, dessarte, na otimização da sonoridade pianística.

Outra admirável pesquisa, no entanto voltada para a performance historicamente orientada, encontra-se na tese de doutoramento de Danieli Verônica Longo Benedetti (2008) – *Le Tambeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra* –, que também foi publicada como livro intitulado *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da primeira guerra mundial*, no ano de 2013. A autora visou analisar sob o ponto de vista histórico e pianístico-musical a suíte *Le Tambeau de Couperin*, escrita para piano solo pelo compositor francês Maurice Ravel (1875-1937) durante os primeiros anos da Primeira Guerra Mundial (BENEDETTI, 2013). Em seu trabalho, Benedetti (2013) nos apresenta um painel significativo do ambiente cultural francês desse início do século XX e sintetiza, por meio de escritos dos próprios compositores e seus contemporâneos, os paradoxos intelectuais impostos pelos anos que precederam a Primeira Grande Guerra Mundial. Por fim, o trabalho nos oferece uma gravação das obras analisadas com o suporte físico em *Compact Disc*, adicionando um diferencial significativo e original à sua publicação. Neste prisma e à luz de uma ótica historicamente orientada, a autora nos possibilitou uma clara constatação das aplicações das análises tipificadas para as práticas interpretativas em sua performance ao piano. Sendo assim, uma análise que se aporte nos valores historiográficos deve sempre priorizar informações sobre o contexto de origem da obra, sem contudo deixar de lado as considerações históricas sobre *estilo*, pois uma abordagem teórico-analítica divorciada de considerações de *estilo* – incluindo toda a contextualização histórica e sociológica – pode, por certo, descaracterizar a música que se intenta invariavelmente descrever e reproduzir.

Outro interessante exemplo é constatado em pesquisa realizada por Luciane Cardassi (2005), que discorreu com propriedade sobre o processo preparatório de duas obras com grande carga de técnicas não convencionais e de alto nível técnico dos compositores L. Berio e K. Stockhausen. Ambos os textos estão centrados na execução voltada para uma plateia presente e deixam claro que os compositores escreveram idiomáticamente para o piano com contribuições significativas de intérpretes. A autora ainda enfoca a pesquisa na problemática da necessidade de um aprofundamento nas reflexões sobre colaboração *compositor-performer*, principalmente no que concerne ao ensino de graduação e pós-graduação, tendo

como objetivo discutir os desafios e as potenciais propostas correlatas. Por fim, a autora ressalta sobre a necessidade de estabelecermos uma fundamentação para as discussões de nossos processos criativos e que transcendam, de certo modo, o nível de meros relatos de experiência, estimulando a contínua reflexão sobre as problemáticas que envolvem a área de colaboração *compositor-performer*, ao mesmo tempo em que se oferta a busca por uma teoria da criação colaborativa (CARDASSI, 2019). Este tipo de interação entre compositor e performer teve, de acordo com nossa linha histórica/cronológica, um impulsionamento muito forte no pós-segunda guerra, ou seja, a partir de meados do século XX.

De acordo com Ray (2008): “as colaborações cuidadosamente planejadas e estudadas revelam celeiros de criação envolvendo compositores e *performers*, particularmente no seio acadêmico”. Nesse sentido, o encontro desses dois profissionais em grupos de estudo e de pesquisa tem propiciado a criação de obras em colaboração, algumas delas já objeto de textos que abordam a colaboração *compositor-performer* no Brasil. As obras discutidas pelos *pesquisadores-performers* geram material sobre técnica estendida no instrumento e objeto de cada formato de estudo.

No século XXI, o performer torna-se o protagonista dessa colaboração, sendo que as iniciativas de encomendas partem de instrumentistas que gostariam de ver escrito, para seu instrumento, obras em linguagem composicional específica, fornecendo também uma valorização do instrumento musical nesse período. Por outro lado, a busca por novos timbres, que dominou a música contemporânea do início do século XX, era a de um mero executante experimentador de iniciativas composicionais. Já no século XXI o performer destaca-se como líder e parceiro na criação artística, concebendo um compromisso que amplificou qualitativamente o repertório específico para diversos instrumentos e, ao mesmo tempo, fomentou potenciais valores artísticos e pedagógicos. O desenvolvimento de técnicas estendidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em executar. Atualmente, o fato de músicos raramente deterem o domínio desses dois processos artísticos, praticamente demandam que inovações dependam ainda dessa colaboração. Nesse sentido, a colaboração entre

o compositor e o performer tem se mostrado um fértil caminho para o aprofundamento do conhecimento artístico, particularmente na promoção de novas obras de compositores ativos e no estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental.

Outra pesquisadora que abrange esta problemática consta por Catarina Domenici (2013). A autora expõe as bases teórico-metodológicas da sua pesquisa sobre interações *compositor-performer* na música contemporânea, ofertando um panorama dos estudos de caso já realizados. Em seguida, examina o paradigma vertical de relações *compositor-intérprete* e discute os problemas de uma relação mediada apenas pela notação musical, apresentando pontos que contribuem para uma definição de colaboração dialógica entre compositores e intérpretes⁵¹. Entrementes, aborda-se os seguintes questionamentos: (1) De que maneiras a interação *compositor-performer* influencia tanto a composição quanto a performance? (2) Qual o papel do performer na colaboração? Por fim, a autora logra das seguintes conclusões: *performers* tem poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor, sendo que a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho e a oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa. Colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, no qual o todo é sempre maior que a soma das partes. A interdependência entre as partes para a realização de um empreendimento comum é fundamentada na prática colaborativa, que pertence a um campo eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e performer, onde processos composicionais e processos interpretativos não podem ser considerados isoladamente (DOMENICI, 2013).

Não obstante aos conceitos brevemente expostos, é minimamente razoável supor que as *questões tímbricas* permeiam todo o arcabouço (ou *corpus sistêmico*) embutido na interpretação, técnica, análise musical e colaboração (interação). Sendo assim, a escolha de uma metodologia simples, eficaz e ao mesmo tempo funcional se faz efetivamente necessária. Dessa forma e em continuidade na quarta seção, analisaremos o repertório em foco com base nos conceitos e pressupostos

51 Fundamentada no conceito de arquitetônica de Mikhail Bakhtin (1990), que considera a simultaneidade entre o eu e o outro (na participação do evento) bem como suas respectivas oposições epistemológicas, num estado de constante tensão dialógica e no qual uma parte não pode ser compreendida sem a outra.

apresentados, buscando promover uma contribuição que unifique análise, interpretação e performance. Nesse sentido, para a metodologia adotada nas análises a seguir considerou-se a seguinte abordagem: em obras nas quais as correlações motivicas se destacam de forma mais pronunciada, foi priorizada uma perspectiva mais paradigmática. Em contraste, nas obras onde outros fatores (como *planning*, intertextualidade, série de alturas ou dodecafonismo) prevalecem, optou-se por uma análise mais descritiva sobre cada fator. Em ambos os casos, o objetivo central é direcionado à performance e às práticas interpretativas, com o intuito de desenvolver um novo *modelo de prospecto interpretativo*.

4 ANÁLISE MUSICAL

Esta seção se concentra na análise das obras para piano de Pitombeira, núcleo desta pesquisa. Nesta parte também serão traçados paralelos com suas composições sinfônicas, de câmara, e com obras tradicionais do repertório ocidental. O principal objetivo é, após apresentar o material bibliográfico e metodológico, oferecer uma perspectiva analítica que realce as particularidades da escrita e do estilo de Pitombeira. As conclusões dessas análises são fundamentais para o propósito central do trabalho: oferecer performances musicais teoricamente embasadas, capazes de justificar as escolhas interpretativas do autor em relação ao repertório estudado.

4.1 Análise e questões interpretativas da *Suíte Russana Op.11 (1992)*

4.1.1 *Pedras*

Este título, como mencionado anteriormente, figura deliberadamente na fase com teor mais nacionalista do compositor (primeira fase), visto a ampla utilização de elementos motivicos sincopados, aliado a uma escrita tradicional europeia que unifica polifonia (com contraponto imitativo), modalismo (com justaposição dos modos lídio, mixolídio e eólio) e síncopa em larga profusão. Podemos perceber os graus de intensidade na utilização de tais modos de acordo com a textura empregada nas linhas fraseológicas, bem como o diálogo de sua interpolação entre as principais seções neste primeiro título da suíte.

Esta obra se encontra estruturalmente disposta em forma ternária simples (ou *pequena forma ternária*⁵²), subdividida nas seções A, B e A' (+ *codetta*)⁵³.

52 Nomenclatura empregada no livro *Fundamentos da composição musical* de Arnold Schoenberg (1996).

53 Indicações de forma e estrutura baseadas no livro *Classical Form* de William E. Caplin (1998).

Tabela 1 – *Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

Forma da <i>Suíte Russana Op.11 – Pedras</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Fá Maior	8
Seção B	Modulante	15
Seção A' (+ Codetta)	Fá Maior	10

Fonte: Autor, 2024.

Como podemos observar na seção A a configuração é apresentada de modo regular, enquanto que na seção B o formato fraseológico é irregular. A despeito do diálogo entre as frases em cada seção, uma interessante conjectura também pode ser aventada, se considerarmos alguns aspectos fundamentados no campo das texturas musicais.

Figura 32 – *Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras – Seção A*, c. 1-8: interações e diálogos entre as três vozes.

Para José Alberto Kaplan

Suíte Russana

Seção A

1. Pedras

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.11, 1992

1ª voz
2ª voz
3ª voz

Piano

mf

♩ = 72

Textura polifônica a 3-vozes
com contraponto imitativo (maior diálogo
direto e interação entre as vozes)

Fonte: Autor, 2024.

Podemos perceber, na textura da Seção A, uma movimentação mais densa entre as três vozes, fomentando progressões harmônicas que advém por meio da fluência e união de cada linha melódica. Este tipo de escrita se desenvolveu com muita naturalidade na arte do contraponto imitativo desde o período do barroco europeu. Por outro lado, na Seção B, o contraponto se manifesta de modo mais singelo no antecedente, sucedendo, pois, uma maior densidade entre as vozes no consequente (cordal e/ou homofônico). Ao mesmo tempo, nesta seção, uma relação de equivalência se firma entre as frases (antecedente e consequente) no que se refere à paridade entre suas respectivas progressões harmônicas. Nos dizeres da

pianista Lúcia Barrenechea⁵⁴ acerca das dificuldades defrontadas nesta obra: “As três peças da suíte são de escrita refinada, o que exige que o pianista atribua um sentido sonoro em cada nota, para que a construção textural, quase sempre contrapontística, tenha fluidez”⁵⁵ (BARRENECHEA, 2024).

Figura 33 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Pedras – Seção B, c. 9-23: interações/diálogos entre as vozes e relações de equivalência harmônica entre antecedente e consequente.

Seção B antecedente

Antecedente: mais linear e polifônico (praticamente a 2 vozes)

consequente

Consequente: mais cordal e homofônico (a 3 vozes), mantendo-se a mesma configuração harmônica do antecedente.

Seção A' (elisão)

Fonte: Autor, 2024.

Na Seção A' o tema inicial é retomado, porém com o seu início na voz da linha do baixo (c. 24 – com elisão anacrúsica no c. 23), além de algumas singelas modificações melódicas⁵⁶ que culminam, por fim, na breve *codetta* de dois compassos (c. 32 e 33).

⁵⁴ Pianista brasileira e professora doutora na UNIRIO.

⁵⁵ Entrevista concedida pela pianista para autor deste trabalho, via *e-mail*, no dia 16 de abril de 2024. Ver *link* de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

⁵⁶ Por ser uma obra de natureza contrapontística qualquer modificação melódica resulta, deliberadamente, em mudança harmônica pontual, não subvertendo, contudo, as relações de compatibilidade fraseológica entre as seções A e A'.

Por ser uma obra com forte caráter contrapontístico e polifônico, a escolha de um dedilhado assertivo e coeso é de extrema importância na condução de cada voz. Esse fator favorece também na *pedalização manual*⁵⁷, bem como no delineamento necessário para a clareza das articulações. Além da *pedalização manual* – empregada nas notas de maior valor e em *legato* em determinadas frases –, e, não obstante o fato de a notação não dispor do recurso de pedalização, faz-se mister o uso muito comedido do pedal de sustentação aliado a pequenos movimentos laterais de pulso, para garantir a condução das ligaduras em trechos onde ocorrem saltos que inviabilizam a conexão melódica manual, além de favorecer alguns acentos métricos (ou ênfases) na cabeça do tempo com o recurso da *pedalização a tempo*⁵⁸. Afora todas essas questões de cunho métrico e fraseológico, o andamento disposto em 72 bpm pode ainda favorecer no ritmo sempre cadenciado, que faz-se amiúde presente por meio desta célula motívica em questão:

Figura 34 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Pedras: célula rítmica do principal elemento motívico.



Fonte: Autor, 2024.

Como mencionado anteriormente, na segunda seção, a síncopa característica permeia todo o escopo do repertório tradicionalmente brasileiro desde a sua origem no lundu, maxixe e modinha. Possivelmente, a maior dificuldade deste título, reside na fluidez rítmica dos elementos sincopados em sincronia de elementos tradicionalmente advindos da cultura europeia (contraponto imitativo, polifonia e articulações específicas⁵⁹), sendo, portanto, de natureza majoritariamente interpretativa. O cuidado na escolha do dedilhado aliado ao andamento pode, com efeito, favorecer acentuações e agógicas que permeiam o modo cadenciado da

57 Procedimento onde o performer realiza o efeito de conectar e sustentar as notas somente com as mãos.

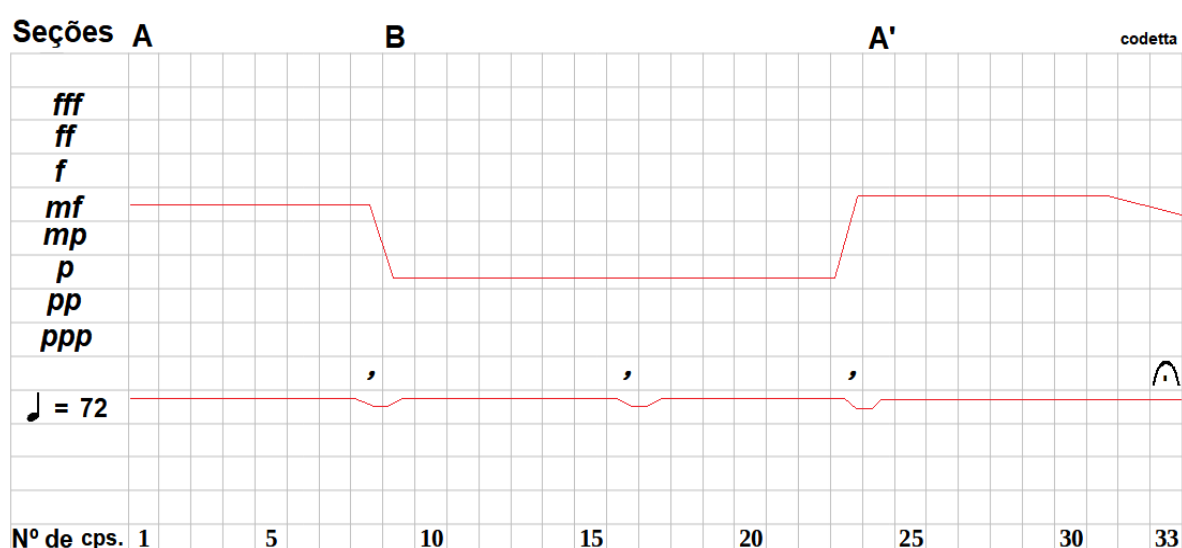
58 Uma das numerosas formas de utilização do pedal da direita (sustentação) – *Right Pedal* – no piano. Para mais informações conferir em: *The Pianist's Guide to Pedaling* de Joseph Banowetz (1985).

59 Tais articulações incluem *legatos*, *non legatos*, e possíveis *staccati* em notas isoladas, além do *levare* após respirações em pontos específicos nos termos de cada seção.

maior parte das frases, além de proporcionar um caráter leve e animado sem, contudo, transparecer afobação.

Deste modo, na sequência, segue imagem de gráfico⁶⁰ contendo as respectivas flutuações de tempo e dinâmicas deste título em questão. A fim de consubstanciar a ação dos gráficos será disponibilizado ainda – ao final de cada obra em sua totalidade – seus respectivos espectrogramas⁶¹.

Figura 35 – Gráfico sobre a *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Pedras (indicações aproximadas de dinâmica e tempo).



Fonte: Autor, 2024.

Como podemos depreender no gráfico acima, as singelas flutuações de dinâmica convergem com as principais respirações temporais. Ao final, apesar de a notação não dispor de dinâmica específica, acrescentei o decaimento do traçado para próximo da altura em *mp*, devido à disposição fraseológica final sugerir tal direcionamento (progressão harmônica conclusiva sincronicamente de melodia em visível decrescimento). Isto, por si só, já demonstra o quão benéfico pode ser as informações de natureza paramétrica para uma visão geral mais assertiva no exame de determinada obra, bem como para a memorização e tomada de decisões importantes no campo concernente a interpretação e a performance (ao vivo ou em gravações).

60 A disposição dos gráficos e espectrogramas remete à metodologia adotada por John Rink (2002, 2007).

61 O espectrograma é definido por um gráfico que mostra a intensidade através do escurecimento ou coloração do traçado, as faixas de frequência no eixo vertical e o tempo no eixo horizontal.

4.1.2 *Ingá*

O próximo título se distingue por duas especificidades principais: *staccato* e contraponto imitativo. A melodia principal, caracterizada por saltos intervalares, denota uma atmosfera jocosa aos sucintos temas apresentados. Sendo esta obra de andamento mais vívido (semínima igual a 100 bpm), poderíamos analogamente equipará-la com o formato de uma *tocata*, devido às características inerentes deste formato composicional⁶². A obra é estruturalmente dividida nas regulares e estritas seções A (8 cps.), B (8 cps.) e A' (8 cps.), além da *codetta* de dois compassos em elisão com o penúltimo compasso (c. 58 e 59). Ambas as seções estão na mesma tonalidade e empregam uma linha melódica modal (proeminentemente em lídio e mixolídio – isolados e intercalados)⁶³, sendo que as principais diferenças residem nos aspectos concernentes à frase (A – com maior proeminência de graus disjuntos, e B – maior constância de graus conjuntos), além de visíveis diferenças no tipo de articulação empregada para a sua concepção. Faz-se mister mencionar ainda o uso da intertextualidade na concepção deste movimento⁶⁴, onde o compositor teve por base a obra *Gavião* (quarto movimento do 1º *Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre).

62 De acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1994), a *tocata* para teclado é “geralmente livre na forma, concebida basicamente para se *tocar* o teclado, isto é, exibir destreza [...]. A maioria é em estilo homofônico, com passagens brilhantes em escala [...], a justificativa para o título é o movimento amplamente contínuo em semicolcheias, um aspecto da *tocata moderna*” (GROVE, 1994, p. 950-951).

63 Para este aspecto o compositor utilizou sonoridades – intencional ou inconscientemente – advindas das escalas modais nordestinas normalizadas pelo *sistema trimodal* de José Siqueira (1981).

64 O próprio compositor – em banca de qualificação deste trabalho – informa sobre este aspecto, sendo realizado no período de estudos com José Alberto Kaplan. Neste caso, por se tratar de uma relevante informação oral advinda do próprio compositor, considera-se – no âmbito semiológico de Nattiez (1987) –, uma perspectiva da *poiética externa* incluída nesta pesquisa.

Figura 36 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Ingá: interpolação modal entre as frases (Seções A e B).

Seção A **2. Ingá**

♩ = 100

34 *f* *mixolídio* *lídio*

38 *p*

42 *p* **Seção B** *f* *jônio* *mixolídio* *dim.* *mixolídio*

Fonte: Autor, 2024.

Figura 37 – *Primeiro Ciclo Nordestino (1960)* – *Gavião (4º mov.)* de Marlos Nobre – textura com contraponto imitativo em cânone e articulação pontilhada (comparação intertextual entre Fig. 36 e 37).

Jocosamente (♩ = 100)

f *p*

Fonte: Autor, 2024.

Na sequência, imagem do final com a *codetta* em elisão do final de A' e tabela do esquema de sua forma e estrutura.

Figura 38 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Ingá: compassos finais de A' em elisão à *codetta*.

final da Seção A'

Elisão - Codetta

56

Fonte: Autor, 2024.

Tabela 2 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Ingá: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

Forma da <i>Suíte Russana Op.11</i> – Ingá		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Fá Maior	8
Seção B	Fá Maior	8
Seção A' + <i>Codetta</i> (elisão)	Fá Maior	9

Fonte: Autor, 2024.

Como podemos observar, as seções não se subdividem apenas por modulações ou alterações harmônicas, mas também por mudanças pontuais nas articulações, mesmo porque, a interpolação modal constante entre os modos jônio e mixolídio (nordestinos) induzem certa instabilidade, devido também a presença do cromatismo no conseqüente da Seção B. Deste final fraseológico em B – ocorrido por duas melodias em cânone que se estabilizam – irrompe o tema da Seção A', com o cânone iniciando na linha do baixo. A obra encerra com a adição de um compasso final na Seção A', onde uma *codetta* em elisão ao c. 58 se conecta e prolonga a última frase, concluindo a obra de modo abrupto.

Acerca da escrita tradicionalmente mais contrapontística de Pitombeira, podemos constatar que se evidencia com maior predominância em sua primeira fase composicional (década de 1990 indo até os anos iniciais do primeiro decênio do século XXI). Como exemplo, podemos mencionar as *Cinco invenções a duas vozes (para cravo e piano)* do ano de 1994. Grosso modo e nos dizeres do próprio compositor; nesta obra se realiza experimentos com escrita no formato invenção, sendo as estruturas das peças ligeiramente modeladas nas invenções a duas vozes de J. S. Bach (PITOMBEIRA, 1994). Outras obras onde o compositor explora elementos da escrita polifônica/contrapontística compreende as *Fugas 1, 2, e 3 para piano* (ano de 2009, 2010 e 2011). Porém, nestas obras, a escrita puramente tradicional dá lugar aos elementos atonais ou *quase-atonais*, principalmente para piano, funcionando como ciclo ou como peças independentes (PITOMBEIRA, 2009). Ainda neste sentido, nota-se também a escrita com maior variedade de natureza polimétrica e/ou polirrítmica. Estes elementos se evidenciam com maior profusão em sua segunda fase composicional. Neste trabalho esta fase será considerada entre meados dos primeiros anos do século XXI até entorno do ano de 2021.

A divisão em fases e/ou tendências composicionais no portfólio de Pitombeira demonstra que os fatores históricos envolvidos, neste caso, apontam diretamente para as *pontuais mudanças* de estilo em sua maneira de compor. Em um olhar mais atento, sobretudo para o período de sua formação, podemos observar, sem maiores complicações, que o nacionalismo surge muito naturalmente em seu estilo de compor na primeira fase, assim como a proeminência de outras influências composicionais após sua ida para os EUA (época dos estudos do mestrado e doutorado), que coadunam, precisamente, no período entre a primeira grande transição ocorrida em seu *modus operandi* de compor.

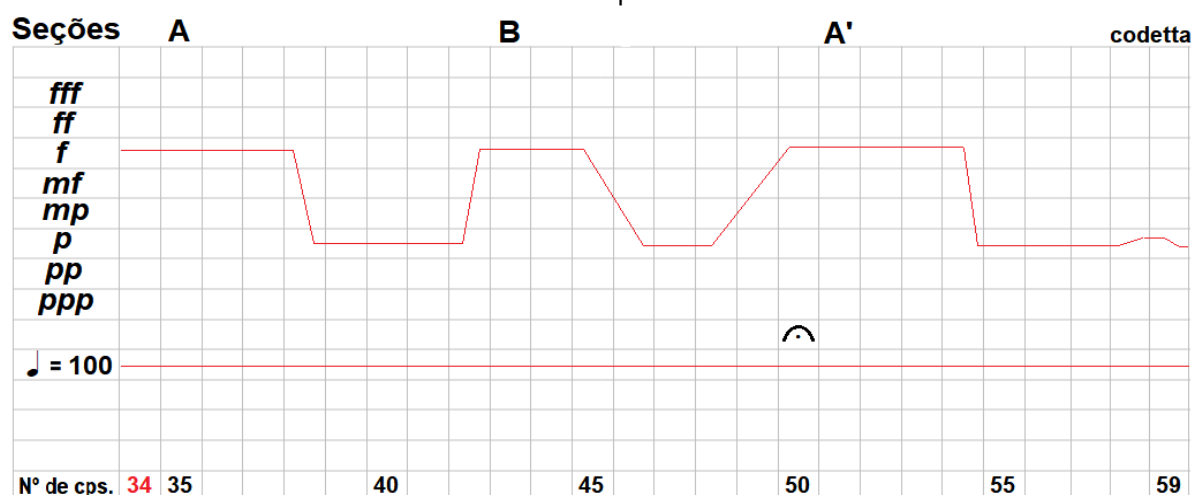
Por se tratar de uma obra com caráter vivo e fraseologia sempre anacrúsica, as respirações nas entradas de cada voz são de extrema importância. Nos trechos onde se destacam os *staccati*, a consciência da flexibilidade do pulso (semirrígido) – aliado ao constante relaxamento da nuca e ombros – pode viabilizar de modo natural na linearidade sonora e clareza de cada nota (neste padrão de articulação musical). Na Seção B, as linhas melódicas inicialmente se desenrolam por meio de breves ligaduras em grupos de quatro notas. Neste caso, o emprego de uma articulação que priorize o movimento dos dedos – com pulso sempre extático até o final de toda a frase –, favorece o delineamento das vozes em sua intenção fraseológica, evitando acentuações indesejadas ou não expressivas. Com efeito, neste caso, seguir rigorosamente a articulação sugerida (em cada grupo de quatro notas) resultaria em um efeito mais inexpressivo. Nesse sentido, deve-se evitar a movimentação dos pulsos nas breves ligaduras (grupos de quatro notas), pensando-se na melodia de modo mais amplo. Abaixo, ilustração de como se encontra o formato melódico e uma possível sugestão interpretativa de como executar.

Figura 39 – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Ingá, c. 42-45: sugestão de articulação no antecedente de B.

Fonte: Autor, 2024.

A consciência de diversas abordagens de cunho técnico/mecânico se faz salutar, a fim de fornecer subsídios necessários que colaborem no suporte das articulações e fluidez de cada seção, ofertando, pois, um caminho mais seguro e eficaz para a construção interpretativa da obra em sua totalidade. Segue, na sequência, gráfico das flutuações de tempo e dinâmicas deste título em questão.

Figura 40 – Gráfico sobre a *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Ingá: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Atenta-se para o início do traçado no gráfico, onde as dinâmicas giram em torno de duas configurações e quase sempre de modo súbito (*forte* e *piano*), havendo apenas um *diminuendo* e *crescendo* na Seção B.

4.1.3 Bonhu

O título em questão contém um caráter mais introspectivo e contemplativo. Ao que tudo indica, o início se sucede por meio do diálogo entre duas vozes principais, com uma voz central (intermediária) que irrompe alguns dos elementos motivicos empregados nos escopos melódicos. Interessante notar que neste diálogo fraseológico sempre que uma voz inicia com intervalos de saltos na melodia, a outra conduz melodicamente por graus conjuntos, gerando certa individualidade além do contraste entre ambas. Com andamento em 50 bpm, este movimento encontra-se estruturalmente disposto nas seções A, B e A' (+ *codetta*), com as seguintes proporções fraseológicas: A – 16 cps; B – 7 cps; A' – 8 cps. (+ *codetta* de 3 cps.). As principais diferenciações entre cada seção ocorrem por meio de modulação e alterações texturais, sendo A e A' em Lá menor e B em Do# menor. Faz-se a menção ainda sobre o uso do modo menor em toda sua plenitude (melódico, harmônico e natural). Importante salientar também acerca das respirações dispostas entre cada começo de frase (antecedentes, consequente, seções e *codetta*). Este fator possibilita – em uma obra originalmente concebida com perspectivas modais – o gerenciamento mais coeso no diálogo entre as vozes, além do entendimento mais expressivo do texto musical em sua completude. Por fim, atenta-se para o uso da intertextualidade também neste movimento com a obra *Cantiga* (segundo movimento do 1º Ciclo Nordestino de Marlos Nobre).

Tabela 3 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

Forma da Suíte Russana Op.11 – Bonhu		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Lá menor	16
Seção B	Do# menor	7
Seção A' + Codetta	Lá menor	11

Fonte: Autor, 2024.

Não obstante as finalizações não conclusivas cadencialmente, tanto nos antecedentes como nos consequentes, empreender um pequeno *ritardando* ao final de cada frase pode melhor demarcar as cisões fraseológicas, além de enfatizar as respirações sucedidas no início de cada frase, conferindo maior clareza aos

aspectos estruturais. Do mesmo modo, destacar levemente o motivo principal cada vez que ele surge condiciona, neste caso específico, maior expressividade, visto que esta célula motívica condiciona um elo de simetria e equilíbrio entre as extremidades das duas linhas melódicas principais (soprano e baixo), além de congregar toda a harmonia envolvida.

Figura 41 – *Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu*, c. 61-68: início com célula motívica principal.

3. Bonhu

$\text{♩} = 50$

p *mf*

Fonte: Autor, 2024.

Figura 42 – *Primeiro Ciclo Nordestino (1960) – Cantiga (2ª mov.)* de Marlos Nobre – excerto com caráter comparativo e intertextual entre as texturas das Fig. 41 e Fig. 42.

Calm e indolente ($\text{♩} = 58$)

p *mf* *p* *poco rit.* *mp*

Fonte: Autor, 2024.

A Seção B é formada por uma frase de natureza inteiriça (desprovida de antecedente e consequente), que pode ser considerada ainda como uma ponte para a Seção A'. Salvo questões que concerne aspectos de proporção, este trecho da obra inclina-se mais a ser uma seção completa do que mera ponte, mesmo porque o próprio compositor demarca com duplos traços o início e o término deste trecho. A

conclusão desta seção é demarcada também com a indicação *ritardando*. Neste caso, para reforçar tal agógica, realizar uma breve *fermata* no final da última respiração da frase anterior pode, com efeito, fornecer a conclusão mais afirmativa que a falta de uma cadência explícita poderia conceber. Ainda neste sentido – de propor sutilezas interpretativas à obra –, ao final, na *codetta*, uma leve ênfase na linha do baixo pode proporcionar um acabamento com melhor clareza na qualidade da conclusão fraseológica de A', ofertando também uma finalização mais assertiva neste movimento da suíte. Ainda nesse sentido, tal ênfase na linha do baixo – formado pela escala de Lá menor natural – aliado ao acidente no Fá# da voz superior, conduz para uma atmosfera sonora puramente nordestina (modo derivado II do *sistema trimodal*). Assim, de modo singelo, as harmonias são conduzidas no final para o último acorde característico em *picardia* (Lá maior), precedido de sua dominante menor (Mi menor). Por sinal, este último procedimento (modal/harmônico) é muito característico do repertório impressionista. Na sequência, excerto com os compassos finais e gráfico das flutuações de tempo e dinâmicas da *Suíte Russana Op.11 – Bonhu*.

Figura 43 – *Suíte Russana Op.11* (1992) – *Bonhu*, c. 90-94: ênfase sobre o baixo nos compassos finais.

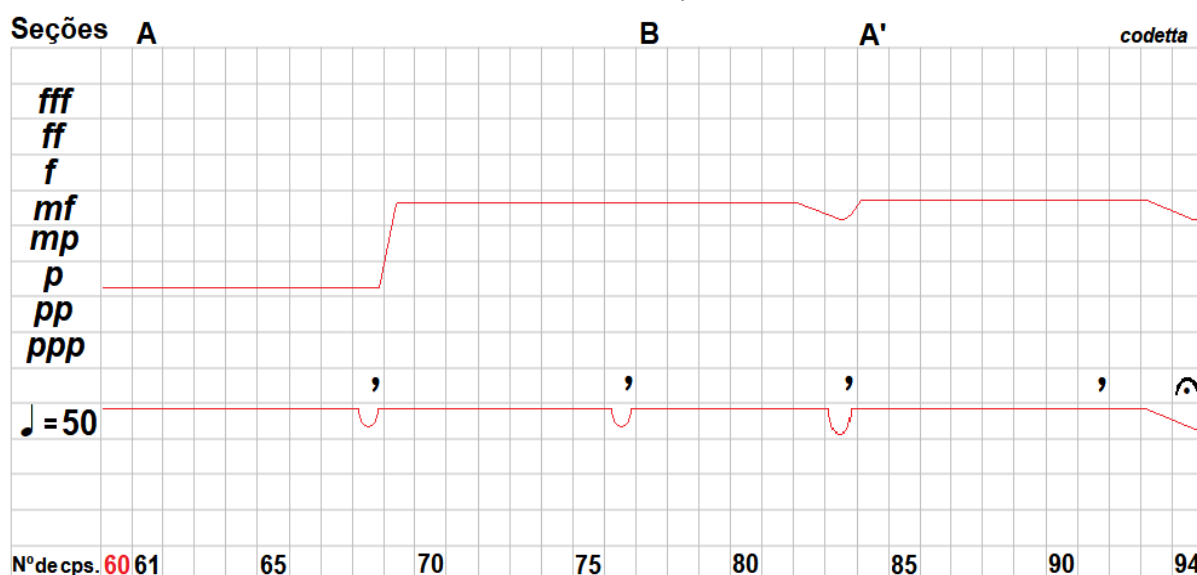
escala descendente de Lá menor

Lá Maior (picardia)

Mi menor (dominante menor)

Fonte: Autor, 2024.

Figura 44 – Gráfico sobre a *Suíte Russana Op.11 (1992) – Bonhu*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

4.1.4 Timbaúba

Esta obra constitui, de todos os quatro títulos, a que mais se utiliza de elementos puramente motivicos para a sua concepção. Logo de início, o tema dispõe de um elemento motivico em formato de *ostinato* na linha do acompanhamento, que permeia toda a obra. Tal elemento, formado por notas que preenchem todas as pulsações curtas empregadas na linha melódica principal, corrobora na concepção dos valores *métricos* e *contramétricos* que se desenrolam nos temas das três seções principais. No senso modal, o acompanhamento é caracterizado pelo modo lídio, enquanto que a linha melódica superior apresenta um caráter mixolídio⁶⁵. Nesta acepção e de acordo com o *sistema trimodal*, este intercâmbio gera a sonoridade da escala *modal nordestina* (modo real III⁶⁶).

A proporcionalidade seccional desta obra está assim disposta: Seção A (12 cps.), Seção B (4 cps.) e Seção A' (8 cps.), sendo os dois últimos constituídos por uma *codetta*. Por esta breve exposição nota-se o caráter irregular contido na fraseologia deste título.

⁶⁵ No que concerne a este aspecto em específico – utilização de dois modos diferentes associados –, este caracteriza-se como *intercâmbio modal* (PERSICHETTI, 1961).

⁶⁶ De acordo com a tabela confeccionada no livro *O sistema modal na música folclórica do Brasil* de José Siqueira (1981), disponível na terceira seção desta tese.

Tabela 4 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

Forma da Suíte Russana Op.11 – Timbaúba		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Dó Maior / Dó menor	12
Seção B	Lá Maior / Lá menor	4
Seção A' + Codetta	Dó Maior	8

Fonte: Autor, 2024.

Na Seção A, o antecedente se constitui por 2 compassos de introdução com quatro de melodia principal. No consequente podemos observar o mesmo padrão, porém com a inversão do motivo em *ostinato* agora na linha melódica superior e em outro modo (Dó menor – modo eólio), constituindo, assim, um caráter *polimodal*. O tema principal, neste caso, é direcionado para a linha da voz do baixo igualmente moldado na escala de Dó menor. A Seção B surge em elisão com o final de A. Esta seção poderia com efeito ser mera ponte entre A e A', devido sua proporção. Entretanto, considero, neste trecho, que por transitar entre dois modos com temas distintos (antecedente e consequente) a condição de seção torna-se mais assertiva. Interessante notar que tanto em A quanto em B a tonalidade é definida somente quando a melodia principal é apresentada, sendo o motivo do acompanhamento desprovido do intervalo de terça. Este fator demonstra que as células motivicas, em *ostinato*, tem maior função rítmica do que harmônica no escopo geral da obra. No que tange os aspectos intertextuais deste movimento, constata-se sua ligação com o início da obra *Martelo* (quinto movimento do *1º Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre).

Figura 45 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba: disposições do motivo em *ostinato* (acompanhamento).

4. Timbaúba

$\text{♩} = 100$ **Seção A**

motivo em ostinato do acompanhamento em Do Maior (lídio)

textura mais densa e com persistência do motivo do acompanhamento na linha melódica superior (Do menor - eólio)

tema principal surge na linha melódica do baixo

final de A e início de B (Elisão)

antecedente e consequente de B

padrão motivico secundário (com função de ornamento)

Seção B: disposição do motivo em *ostinato* em nova altura (Lá maior e Lá menor), sincronicamente de dois incisos fraseológicos em pergunta e resposta

Fonte: Autor, 2024.

Figura 46 – Primeiro Ciclo Nordestino (1960) - Martelo (5º mov.) de Marlos Nobre – excerto a título de comparação intertextual entre as texturas das Fig. 45 e Fig. 46.

Sem pressa e ritmado ($\text{♩} = 90$)

Piano

f **p** **mf**

Fonte: Autor, 2024.

Faz-se importante considerar, de modo mais sistemático, os processos motivicos envolvidos, já que permeiam esta obra em toda sua completude. De modo quantitativo, o motivo em *ostinato* desponta em 22 dos 23 compassos da obra, sempre de modo movido e rítmico (a 100 bpm). Isto, por si só, já denota a relevância deste padrão motivico que, a priori, atua como principal elemento para a base estrutural que incorpora toda construção fraseológica ao seu redor. Este motivo tem múltiplas funções, como servir de base para o tema da voz superior, assim como atuar como uma espécie de contracanto quando o tema principal se desloca para a linha da voz do baixo, preenchendo a densidade sonora sugerida pelas dinâmicas, ao mesmo tempo que mantêm as peculiaridades métricas da obra. Além disso, toda a pulsação e métrica envolvidas neste título, inclusive na condução das vozes superiores, se desenvolvem a partir do *ostinato* constante fomentado por esse acompanhamento característico, sendo, em essência, a potencial *força motriz* que fundamenta toda concepção da obra. Deste modo, gerenciar o acompanhamento sempre constante sem perder a tonicidade rítmica e, ao mesmo tempo, se atentar para a condução de cada voz nos formatos e acentuações em que se apresentam, seria uma potencial dificuldade defrontada na execução. Neste caso, faz-se de crucial importância a clareza e o direcionamento na articulação de cada nota, a fim de transparecer uma maior precisão rítmica que, com efeito, vise lograr a produção de um resultado sonoro que também sugestione a movimentação da velocidade por meio da energia exercida pelo toque.

Como mencionado anteriormente, sobretudo na segunda seção sobre algumas peculiaridades contidas na escrita de Pitombeira, os finais em suas obras de caráter mais movido e rítmico têm uma recorrência inerentemente em comum, sendo eles: incisivos, abruptos e fortes/fortíssimos (fator com notável preponderância). Segue exemplo, a título de comparação, do final da *Suíte Russana Op.11 – Timbaúba* e do final do *Concerto para Piano, Orquestra de cordas e Percussão Op.155 (2006) – 3º movimento “Quermesse”*.

Figura 47 – Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba: compassos finais com final característico.

**Suíte Russana Op. 11 - Timbaúba,
final característico: incisivo e fortíssimo**

115

ff

Fonte: Autor, 2024.

Figura 48 – Concerto para Piano, Orquestra de Cordas e Percussão Op.115 (2006): compassos finais do 3º movimento – “Quermesse”.

**Concerto para Piano, Orquestra de Cordas e Percussão
Op. 115 (2006) - 3º mov. "Quermesse" (compassos finais)**

300

Pno. *ff*

Cx.

Timp. *f* *f < ff*

Vn. I *p* *f* *ff*

Vn. II *p* *f* *ff*

Vla. *p* *f* *ff*

Vc. *p* *f* *ff*

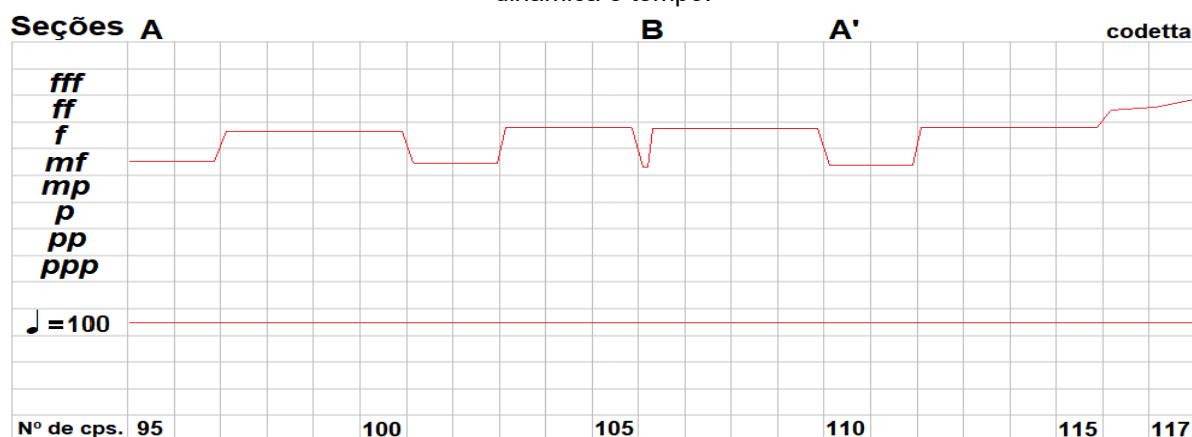
Cb. *p* *f* *ff*

Fonte: Autor, 2024.

Como podemos perceber, o supracitado final característico se faz presente desde a primeira fase composicional de Pitombeira. Esta assinatura⁶⁷ ocorre também em inúmeras obras de câmara e cunho sinfônico e em distintos períodos de sua produção musical⁶⁸.

A fim de consubstanciar as questões de caráter paramétrico, segue o gráfico das flutuações de tempo de dinâmica de *Timbaúba* e, na sequência, dois espectrogramas sobre os quatro movimentos da *Suíte Russana Op.11 (1992)*. No primeiro espectrograma foi utilizado o áudio retirado em *site* do *YouTube* da página *online* do Instituto Piano Brasileiro – IPB⁶⁹, com interpretação da pianista Lúcia Barrenechea. No segundo espectrograma utilizou-se áudio sob minha própria interpretação. Faz-se oportuno a comparação com outras gravações, pois ter um maior número de informações de origem paramétrica pode auxiliar na condução de subsídios para o fomento de factuais reflexões, culminando em performances com um maior nível de embasamento na construção de uma efetiva *consciência interpretativa*. Assim, por meio dos gráficos e espectrogramas, poderei discorrer sobre alguns dos aspectos interpretativos com o auxílio do embasamento paramétrico.

Figura 49 – Gráfico sobre a *Suíte Russana Op.11 (1992) – Timbaúba*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

67 Ou marca registrada; faz-se a menção dos finais suspensivos e em *ppp* nas obras efusivas de Scriabin.

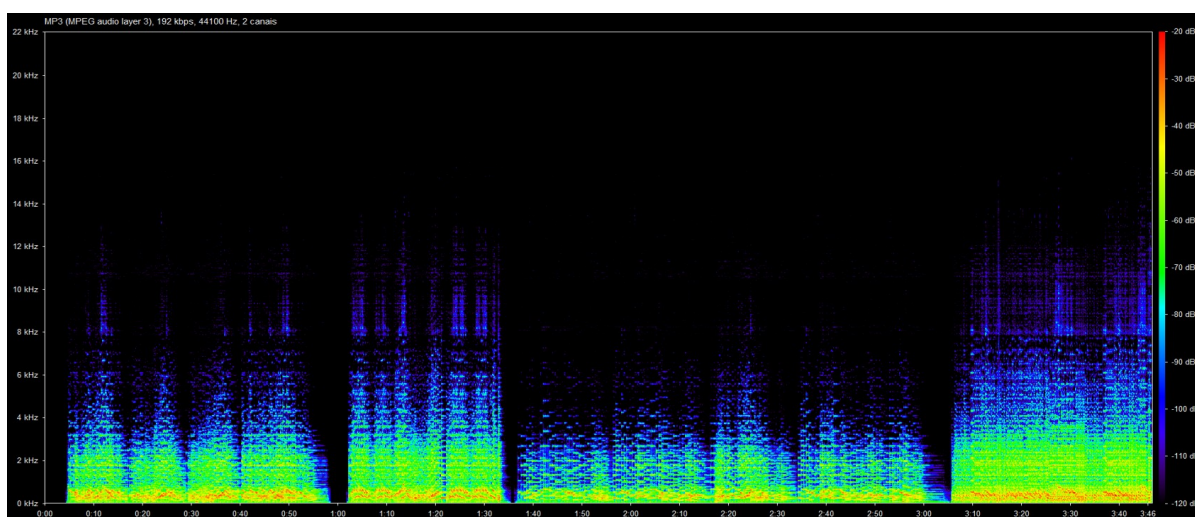
68 Outros exemplos de obras orquestrais com esta prevalente característica e que tive acesso por meio do próprio compositor: *Concerto para piano e orquestra Op.74 nº1 (2003)*; *Concerto para piano e orquestra Op.210 nº2 (2016)*; *Concerto para piano a quatro mãos e orquestra de câmara Op.128 (2007)*; *A máquina do mundo (concerto para orquestra) Op.198 (2014)*.

69 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=93j7STUmDMk&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Evidentemente que os gráficos devem sempre ser analisados juntamente da partitura para uma eficiente correlação entre som, notação e interpretação, pois, neste caso, há uma forte relação de complementaridade entre ambos (notação – com suas adjacências – e gráfico/mapa). Como exemplo, podemos perceber acima que a despeito das informações sobre flutuações de tempo e dinâmica, bem como informações sobre a forma e a estrutura, alguns detalhes requerem mais circunspeção no que tange o nivelamento sonoro de cada voz (que não se encontram descritos no traçado).

Por conta disso será disponibilizado o espectrograma da *Suíte Russana Op.11* em sua totalidade, a fim de demonstrar por meio do rigor tecnológico contido no programa computacional *Spek*⁷⁰, os parâmetros sonoros. Tais parâmetros são convertidos em colorações e pequenas lacunas que demarcam a duração da onda sonora (traçado abaixo horizontal), sua frequência em *kilo-hertz* (picos ascendentes verticais de *kHz* à esquerda) e a pressão sonora da altura em decibéis (colorações descendentes verticalmente dispostas à direita). Na sequência, espectrograma da obra em questão na interpretação da pianista Lúcia Barrenechea⁷¹, seguido por outro com minha interpretação.

Figura 50 – Espectrograma da *Suíte Russana Op.11* (1992) de Liduino Pitombeira – captação em *mp3* – na interpretação da pianista brasileira Lúcia Barrenechea.

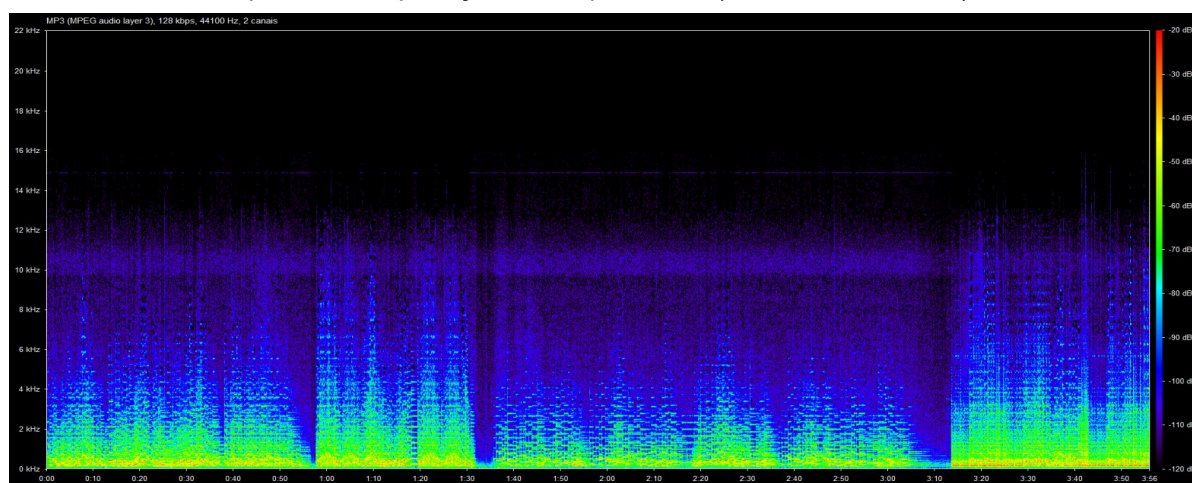


Fonte: Autor, 2024.

⁷⁰ *Acoustic Spectrum Analyser*, versão 0.8.2 (2010-2013).

⁷¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=93j7STUmDMk&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB. Acesso em: 30 jan. 2022.

Figura 51 – Espectrograma da *Suíte Russana Op.11* (1992) de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação de Felipe Mello⁷² (autor deste trabalho).



Fonte: Autor, 2024.

Figura 52 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma da *Suíte Russana Op.11* (Liduino Pitombeira).



Fonte: Autor, 2024.

4.1.5 Algumas questões concernentes sobre os espectrogramas

Não obstante as condições empregadas para a gravação de cada interpretação, é evidente – pelos espectrogramas – algumas similitudes, sobretudo no que se refere à divisão das proporções de cada movimento. Podemos perceber que no primeiro espectrograma, devido à captação realizada com equipamentos mais apropriados, ocorre também uma maior clareza na frequência em *Kilo-hertz* e nas intensidades dos decibéis, resultando em uma visualização mais pontual da gradação na paleta de cores desenvolvida pelo programa *Spek*. Faz-se oportuno mencionar o gradual delineamento das curvaturas entre o desenho dos picos e suas lacunas, nos fornecendo, neste caso, um melhor contorno sobre o espectro sonoro

⁷² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pGqflol8kQ&ab_channel=FelipeMello. Acesso em: 03 fev. 2023.

(com relação aos gráficos), além da melhor visualização geral sobre as intensidades por meio das colorações dispostas em decibéis (pontos vermelhos na base do espectrograma). No segundo espectrograma, apesar da menor intensidade de cores, é possível observar uma símil gradação na divisão e intensidade dos picos com relação ao anterior (tantos os ascendentes quanto os descendentes). Nesse caso, se levarmos em conta os fatores já mencionados, a primeira gravação apresenta um caráter mais forte e pujante, enquanto que a segunda mostra-se um pouco mais comedida. Todavia, há de nos atermos ainda acerca das diferenças de durações entre cada interpretação. Sobre este fator confesso que ocorreu, possivelmente, devido a abordagem por mim adotada nos movimentos mais vivos, onde não fui literalmente rígido na indicação dos 100 bpm adotados por Pitombeira. Acredito que para não gerar uma interpretação que possa transparecer afobação, confiar na clareza da articulação para a vivacidade dos movimentos mais andados da obra pode ser uma poderosa ferramenta de *persuasão sonora*, expressando, desse modo, a energia indicada no movimento de uma determinada obra, que pode ir além do mero controle sobre a contagem do andamento e as devidas pulsações. Neste caso, devido a questões particulares e para alcançar uma maior clareza nos aspectos fraseológicos envolvidos, optei por uma leve desaceleração nos movimentos 2 e 4, que são mais acelerados. Em contrapartida, busquei uma articulação simultaneamente mais vigorosa e intensa⁷³. Esta escolha interpretativa fundamenta-se, não apenas em uma análise minuciosa dos elementos presentes em cada obra, mas também nas particularidades das condições em que a gravação foi realizada⁷⁴. É importante salientar que a diferença de dez segundos entre a primeira e a segunda gravação engloba, de forma menos perceptível, os movimentos 1 e 3, além de considerar as possíveis pausas e/ou respirações entre cada movimento.

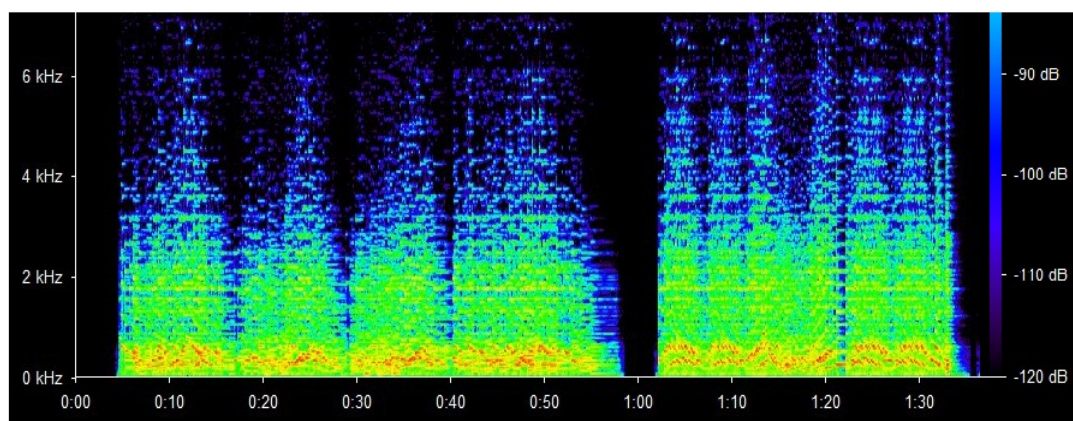
A fim de elucidar algumas das informações supracitadas sobre os espectrogramas e ainda fomentar outras inferências relacionadas, segue imagens ampliadas sobre os trechos iniciais de ambos os espectrogramas.

73 Faz-se importante frisar, nesse caso, que me refiro sobre a força (energia) aplicada na clareza do toque mais articulado, não se atendo sobre a intensidade das alturas do som (dinâmicas).

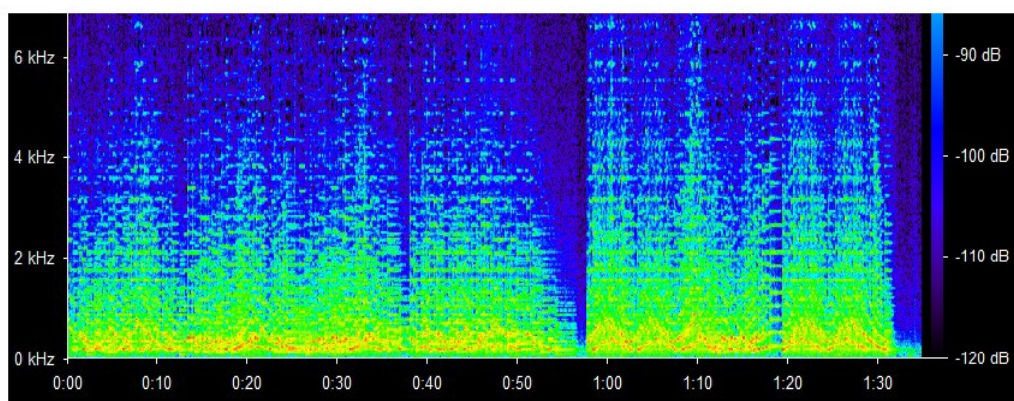
74 A gravação da obra *Suíte Russana Op. 11* foi realizada por meio de captação em *smartphone* na sala de piano do Conservatório Municipal de Socorro – CMS. Esta sala contém seis rebatedores acústicos, sendo quatro menores e dois maiores, distribuídos em duas paredes opostas. Faz-se a menção ainda acerca do piano utilizado, sendo um modelo de armário da Fritz Dobbert com afinação em 440hrz.

Figura 53 – Ampliação sobre os trechos iniciais de cada espectrograma da *Suíte Russana Op.11* (divisões das frequências em *Kilo-hertz* e das intensidades em decibéis por meio das colorações)⁷⁵.

Zoom sobre a parte inicial do espectrograma (Lúcia Barrenechea)



Zoom sobre a parte inicial do espectrograma (Felipe Mello)



Fonte: Autor, 2024.

Como podemos perceber as frequências em *Kilo-hertz* abrangem desde 0 até 22 kHz, já a intensidade em decibéis encontra-se demarcada pelo sistema *LUFS* (*Loudness Unit Full Scale*). Este sistema é uma escala utilizada para medir o nível máximo que um sistema de áudio pode suportar, sendo unidades de medida utilizadas para quantificar o volume percebido em uma música. Nesse caso, as leituras em *LUFS* são realizadas por meio de números negativos (quanto menor o valor negativo, mais alto será o nível médio de volume e mais forte a coloração, se inclinando para o tom avermelhado).

⁷⁵ Este tipo de abordagem facilitará na visualização da versão impressa desta tese, sendo que na versão *online* e/ou em PDF o recurso do *zoom* pode ser compreendido digitalmente.

Por intermédio destes procedimentos podemos obter uma base mais sistematizada na constatação das formantes sobre o *desenho sonoro* em ambas as gravações, que apresentaram – mesmo em discrepantes circunstâncias fonográficas – algumas similitudes. Ante esta constatação, faz-se mister a utilização dos gráficos com os espectrogramas, a fim de um comparativo mais isento sobre as potencialidades de agógicas em cada interpretação (duração, frequência e intensidade), condicionando questões que serão desenvolvidas nas considerações finais deste presente trabalho. Neste sentido, torna-se viável aferir tais relações de equivalências, mesmo em diferentes sistemas de captação e qualidades envolvidas em cada gravação. Estes fatores podem com efeito favorecer na visualização de outros estratos que viabilizem subsídios para a performance, evidenciando nuances que podem ser empreendidas em um novo *modelo de prospecto interpretativo*⁷⁶.

4.2 Análise e questões interpretativas de *Sertão Central Op.84 (2004)*

4.2.1 *Alvorada*

Como anteriormente mencionado este título se constitui, afora outras questões que serão tratadas na sequência, por uma forte prevalência de dois motivos já expostos nos primeiros compassos introdutórios. Se considerarmos os aspectos rítmicos contidos na ornamentação (escrita por extenso) sobre as notas de maior valor – mordentes compostos por três notas aliados a uma nota real (formante motívica constituída por quatro notas) – poder-se-ia, com certa margem de razoabilidade, conjecturar que esta célula motívica e o seu consequente (composto por cinco notas reais) permeiam todo o *corpus* fraseológico deste primeiro movimento em questão. Se considerarmos ainda uma perspectiva ancorada na retórica musical (predominante na escrita de Pitombeira), poderíamos supor ainda que estes dois motivos estão interconectados por uma relação dialógica de pergunta e resposta que, via de regra, percorrem toda concepção fraseológica dos temas

⁷⁶ Compreende umas das principais propostas desta pesquisa, sendo a busca por congregar os modelos de análise com a dosagem necessária, a fim de uma real contribuição para as práticas interpretativas.

expostos tanto na Seção A quanto em B. No motivo 2, podemos perceber ainda que seu molde foi pensado sobre duas escalas *octatônicas interpoladas*.

A Seção A é composta por 20 compassos, sendo quatro da introdução e dezesseis do período consequente, com sentenças de 8+8 cps. (antecedente e consequente). O formato não explícito destas frases é outro fator intrigante a ser constatado. Se fizermos uma analogia sobre as proporções desta obra com o que seu título intenta originalmente sugerir – Alvorada –, poderíamos supor que a introdução representa o breve despontar de luz da manhã que, de maneira sistêmica, se dissolve e culmina no vigor da extensa luz do dia. Ainda acerca das características fraseológicas de A, seu antecedente é constituído, no geral, por tríades menores que são conduzidas por movimentação parcimoniosa⁷⁷ (desde o c. 8), finalizando de modo súbito e mantendo uma *atmosfera soturna e instável* que segue também no consequente (c. 13). Este, por sua vez, irrompe de breve frase em continuação das tríades, advindo, ainda, de um pedal sustentado sobre a nota Lá-0. Faz-se oportuno mencionar que Pitombeira se utiliza deste recurso em larga variedade de obras (nota pedal com movimentação superior em *planning*⁷⁸). Neste caso, tal efeito tem uma clara função: criar uma atmosfera de *obscuridade* em algum modo ou sonoridade. Este efeito se institui como umas das marcas registradas de sua escrita pianística.

77 A movimentação parcimoniosa em música refere-se ao princípio de minimizar o movimento entre notas ao passar de um acorde para outro. Essencialmente, é uma técnica de composição onde as vozes individuais (ou linhas melódicas) em uma progressão harmônica se movem da maneira mais curta ou eficiente possível. Isso geralmente resulta em transições mais suaves e coesas.

78 *Planning* (também conhecido como *voicing*) é um termo que se refere ao movimento paralelo de acordes. Ou seja, quando um conjunto de notas em um acorde se move de maneira que todos os componentes do acorde se deslocam na mesma direção e intervalo.

Figura 54 – Sertão Central Op.84 (2004) – Alvorada, c. 1-20: Seção A (introdução, antecedente e consequente permeado pelas principais células motivicas).

Para Duda
Sertão Central
1. Alvorada
Liduíno Pitombeira
Opus 84, 2004

♩ = 90 *Energeticamente* Seção A (introdução) ♩ = 72 *loco* Seção A (antecedente)

Piano

Fonte: Autor, 2024.

Os dois pequenos fragmentos, doravante denominados motivo 1 e motivo 2, formam a base deste movimento. Considera-se ainda como característica principal a razão rítmica envolvida entre os dois motivos – notas de curta e longa duração – que insurgem, ao todo, por 19 vezes (motivo 1: considerando os uníssonos) e por 11 vezes ao longo desta obra (motivo 2: considerando os uníssonos). A breve Seção B, composta por cinco compassos, se desenvolve por frases provenientes de uma variação do primeiro motivo. Neste sentido, por sua disposição estrutural, o motivo 1 constitui bases para as variantes melódicas sucedidas em B, sendo que a partir de ambos os motivos e suas transposições (com inversões e espelhamentos) a peça é

moldada em toda sua plenitude e complexidade. No próximo exemplo, na Seção B, segue fraseologia proveniente de variantes melódicas do primeiro motivo. No c. 21 as harmonias – compostas por tríades (arpejos e acordes) – concorrem em oposição tritônica entre as vozes, seguindo por movimentos predominantemente parcimoniosos. Na linha melódica inferior essa movimentação ocorre até a conclusão de B.

Figura 55 – *Sertão Central Op.84 (2004) – Alvorada*, c. 20-23: Seção B (variações advindas do motivo 1, oposição tritônica e movimentação parcimoniosa).

The musical score for Seção B (measures 20-23) is presented in a piano score format. The upper staff (treble clef) and lower staff (bass clef) are shown. Red circles highlight specific melodic and harmonic elements. Above the staff, red text labels 'variantes (motivo 1)' and 'oposição tritônica'. The tritone opposition is illustrated with a series of chords: F#m, Eb, F, B, Ab, D in the upper voice and C, A, B, F, D, Ab in the lower voice. The lower voice also features a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'loco' (loco) marking.

Fonte: Autor, 2024.

Sobre a importância dos aspectos rítmicos contidos na formação de um motivo, Réti (1951) salienta relevante alegação em subcapítulo acerca das duas forças construtoras na música: “o que faz um enunciado musical aparecer como uma unidade, uma entidade, é primeiro a sua conformação melódico-rítmica como tal”⁷⁹ (RÉTI, 1951, p. 109, tradução nossa). De fato o autor está ciente da possível imprecisão e ambiguidade desta afirmação. Porém, explicar e definir o que constituem entidades musicais elementares, exigiria, a priori, uma análise especial e amplamente baseada em fundamentos psicológicos e filosóficos, em vez de puramente musicais. Nesse sentido, esta alegação deve servir, deliberadamente,

⁷⁹ “What makes a musical utterance appear as a unit, an entity, is first its melodic-rhythmical shaping as such”.

como base e diretriz para o direcionamento de factuais problemas musicais inseridos em seu protótipo de análise musical. Para consubstanciar sua primeira alegação, Réti (1951) correlaciona sua ideia – de entidade/unidade – com as sentenças desenvolvidas na literatura que, por meio de uma sucessão de vários grupos ou períodos, tornam uma breve peça como parte de outra maior, podendo ser ainda uma seção que condicione para possíveis desenvolvimentos. O autor prossegue e conclui seu ponto de vista com os seguintes pressupostos:

Para tornar tal seção, tal série de grupos, compreensíveis como uma unidade dentro do quadro maior da obra, outro recurso é usado; ou seja, o compositor molda um grupo de tal maneira que esse grupo brilha entre os outros, melodicamente, ritmicamente e em todos os aspectos, como uma expressão musical claramente definida e particularmente característica. Uma percepção, ou, pelo menos, alguma lembrança desse grupo habita com mais firmeza, mais transparência na mente do ouvinte ao longo da obra. Tal grupo assumiria, assim, um papel de liderança e seria denominado um tema⁸⁰ (RÉTI, 1951, p. 110, tradução nossa).

De modo miniatural poder-se-ia conjecturar – ante esta breve digressão – que nesta obra as principais correlações temáticas são primeiramente de ordem rítmica e, em um segundo plano, melódico-intervalares, abrangendo inclusive os acordes. Tais alegações corroboram, em vista das primeiras inferências relacionadas, acerca do direcionamento fraseológico e temático advindo dos motivos iniciais. Por fim a obra encerra na Seção A' adicionada de uma *codetta* (c. 25-30). Neste trecho da obra ocorre a reexposição de alguns materiais apresentados em A e B, compreendendo os dois motivos principais seguido de blocos de acordes em tríades que concorrem em oposição tritônica. A transição de um material temático para outro é ainda mais enfatizada por uma dinâmica súbita e diametralmente oposta (em *ff* e *pp*). A seguir, ilustração com os realces desta seção conclusiva em *Sertão Central Op.84 (2004) – Alvorada*.

80 "Through a succession of several of such groups or periods, a small piece or a part of a larger piece, a section, can be developed. To render such a section, such a series of groups, comprehensible as a unit within the larger frame of the work, another device is used; namely, the composer shapes one group in such a way that this one group shines out amid the others, melodically, rhythmically, and in all respects, as a clearly defined and particularly characteristic musical utterance. A perception, or at least some recollection, of this group dwells more firmly, more transparently in the listener's mind throughout the work. Such a group would thus assume a leading role and would be termed a theme".

Figura 56 – *Sertão Central Op.84 (2004)* – *Alvorada*, c. 25-30: Seção A' + codetta (compassos finais).

Seção A'

Fonte: Autor, 2024.

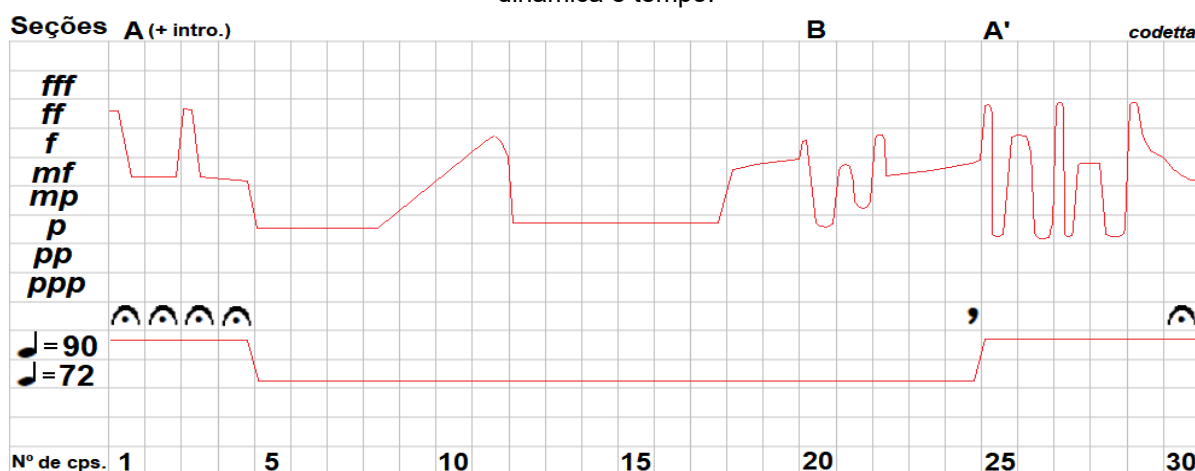
Na sequência, segue tabela com as subdivisões de *Sertão Central Op.84 – Alvorada*, bem como gráfico sobre as flutuações de tempo e dinâmica.

Tabela 5 – *Sertão Central Op.84 (2004)* – *Alvorada*: subdivisões, tonalidades e número de compassos.

<i>Sertão Central Op. 84 – Alvorada</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Atonal (com episódios modais)	20
Seção B (+ Elisão no c. 20)	Atonal	5
Seção A' + Codetta	Atonal (com episódios modais)	6

Fonte: Autor, 2024.

Figura 57 – Gráfico sobre o *Sertão Central Op.84 (2004)* – *Alvorada*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Devido à prevalência motivica evidente no *corpus* desta obra, considerar-se-á, de modo condensado, a análise semiológica. Sendo assim, disponibilizaremos um mapa/quadro sobre as potenciais características fraseológicas ocorridas em cada seção.

Figura 58 – Análise paradigmática de *Sertão Central Op.84 – Alvorada* (Seção A) de Liduino Pitombeira.

SEÇÃO A

MODAL MENOR - I
(estrutura nuclear)

Predominância de harmonia menor
(movimentação parcimoniosa)

Planning

MODAL MENOR - II
(estrutura nuclear transposta)

Nota pedal + triades = planing

Fonte: Autor, 2024.

Figura 59 – Análise paradigmática de *Sertão Central Op.84 – Alvorada* (Continuação: Seções B e A') de Liduino Pitombeira.

Seção A

20

Seção B - elisão

TRANSIÇÃO - III
B - caráter transicional com o uso da rítmica base do motivo 1 expandindo melodicamente (variante)

20 21 *lento* 22 23 24

p *mf* *mp* *f* *mf* *cresc.* *f*

SEÇÃO A'

MODAL MENOR - I

$\text{♩} = 90$

25 26 30

ff *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *mf* *pp* *ff* *f* *mf*

[1:30]

Fonte: Autor, 2024.

Elencou-se, de modo geral, três paradigmas básicos: MODAL MENOR – I, MODAL MENOR – II e TRANSIÇÃO – III. No primeiro, identificou-se uma forte prevalência das harmonias advindas do modo menor quanto a sua estrutura nuclear (ou base estrutural), com movimentação sempre parcimoniosa. Poderíamos inferir ainda que apesar de a obra não definir tonalidade, a prevalência menor e o uso de determinados procedimentos geram, por vezes, uma sensação de centro tonal. Acerca dos motivos, considerou-se para sua classificação, o fator rítmico, mais do que sua recorrência em si. Do contrário, poderíamos considerar os agrupamentos de acordes compostos por três notas (maiores e menores) e as oitavas, que despontam por toda a obra, porém sem um composto rítmico sistematicamente definido. Neste caso, os acordes e oitavas na linha do baixo condicionam a base e o *planning harmônico* das sonoridades exploradas. Ainda assim, ambos apresentam uma importante função no que concerne as texturas e dinâmicas empreendidas ao longo de toda a obra. Na Seção B considerou-se, por sua breve extensão, como Transição. Neste caso, este trecho da obra segue em elisão do *cluster* final de A, empreendendo sonoridades advindas do modo menor com a expansão melódica do motivo 1, na geração de sua variante ou derivação (um motivo derivado é aquele que guarda alguma particularidade do originário, porém trata-se de um fragmento interdependente). Ainda nesta seção, emprega-se também a rítmica do motivo 2 apenas no final da última frase, antes dos pontos de respiração. Em A' temos novamente a reexposição dos motivos principais no formato original, com elementos harmônicos reutilizados de B, gerando o efeito sonoro da *oposição tritônica*. Desse modo o compositor logra uma interessante característica típica das seções finais e *codas*, que compreende o retorno para a sonoridade (ou tonalidade) original, ao mesmo tempo em que se realiza reminiscências de elementos importantes que foram empregados no desenrolar da obra. Estes fatores demonstram a circunspeção para com os aspectos tradicionais utilizados por Pitombeira, mesmo em uma obra com evidente liberdade em sua forma e estrutura.

Como técnicas elaborativas empregadas neste movimento de *Sertão Central*, podemos inferir que todo o material envolto entre os principais motivos (além dos próprios motivos) conduzem para sonoridades com peculiaridades específicas,

condicionando atmosferas que também incidem no campo dos afetos (emoções/sensações).

A música tem o poder de gerar uma ampla variedade de emoções e sensações. Isso porque ela é capaz de afetar diretamente nossas emoções e nossa fisiologia, estimulando diferentes partes do cérebro e liberando neurotransmissores que nos fazem sentir de determinada maneira. As principais formas pelas quais a música pode gerar emoções e sensações compreendem: (1) **Ritmo**: a música pode ter um ritmo rápido e enérgico, o que pode estimular o sistema nervoso simpático, liberando adrenalina e nos fazendo sentir animados e cheios de energia. Por outro lado, uma música com um ritmo lento e suave pode ter um efeito calmante, reduzindo a frequência cardíaca e nos fazendo sentir relaxados e tranquilos. (2) **Harmonia**: a harmonia é a combinação de diferentes notas musicais que criam acordes. Diferentes combinações de acordes podem ter diferentes emoções associadas a eles. Por exemplo, acordes maiores tendem a soar mais alegres e otimistas, enquanto acordes menores podem ser mais tristes ou melancólicos. (3) **Memória associativa**: a música também pode nos fazer sentir emoções baseadas em nossas experiências pessoais. Se ouvimos uma música que nos lembra de um momento feliz ou triste em nossas vidas, podemos experimentar as mesmas emoções novamente ao ouvi-la. Além destas questões poderíamos também mencionar a letra de uma canção, que se insere como importante (ou essencial) ferramenta na condução e geração de sensações na área dos afetos humanos. Ainda neste sentido, a cultura em que vivemos também pode com efeito influenciar a maneira como a música nos faz sentir. A música pode gerar uma ampla gama de emoções e sensações, incluindo felicidade, tristeza, nostalgia, excitação, relaxamento e muitas outras que em combinação de elementos como ritmo, harmonia, letra, memória associativa e cultura podem desempenhar um papel fundamental em como nossas emoções de fato se desenvolvem.

Diante disso e retomando o quadro paradigmático acima (Figuras 58 e 59), podemos perceber a prevalência do modo menor⁸¹ e sua sonoridade peculiar. Com efeito, sabe-se que este modo é frequentemente associado a emoções mais sombrias, melancólicas e introspectivas que podem sugerir (ou suggestionar) quatro

81 Uma varredura sobre a atmosfera harmônica deste movimento se encontra nos anexos.

níveis emotivos primários, a saber: (1) **Melancolia**: O modo menor é frequentemente associado à tristeza e à melancolia. Isso é devido à sua sonoridade escura e sombria, que pode evocar sentimentos de tristeza e perda. (2) **Introspecção**: Este modo pode ser usado também para criar um ambiente introspectivo e reflexivo. A sua sonoridade sutil e delicada pode incentivar a contemplação e a reflexão interior. (3) **Dramaticidade**: O modo menor pode ser usado ainda para criar um clima dramático e intenso. A sua sonoridade sombria pode evocar uma sensação de tensão e emoção intensa. (4) **Mistério**: Por fim, este modo pode sugerir um senso de mistério e intriga. A sua sonoridade misteriosa pode criar uma atmosfera de suspense e curiosidade⁸². Deste modo, nas obras de Pitombeira, o desenvolver da imagética com tendências para o suspense e mistério se intensificam, ainda com maior robustez, se levarmos em conta os fatores rítmicos e texturais contidos em outras de suas obras para piano, bem como nas obras sinfônicas e de câmara em larga profusão.

4.2.2 Meio-dia

Como mencionado anteriormente, na segunda seção, a base nuclear e motívica deste movimento se baseia em duas células motívicas principais, alicerçadas sobre dois conjuntos de classes de alturas/notas que se compõem pelo **tetracorde 0167** (Ré, Mib, Sol# e Lá)⁸³ e pelo **tricorde 016** (Dó, Dó# e Fá#). Esta relação motívica se desenvolve no decorrer dos 33 compassos da obra, formando acordes, arpejos e linhas melódicas. Estes elementos se conectam a diversas ideias musicais apresentadas entre as seções deste movimento, além de condicionar a ambiência sonora sobre os aspectos pictóricos em que a obra fora originalmente concebida. Embora estes padrões rítmicos e motívicos se assemelhem – em um primeiro momento – a pequenos *clusters* aleatórios, faz-se necessário salientar que a concepção de outros padrões ocorre por meio desta correlação entre os conjuntos **0167** e **016** (de modo puro ou com alguma transformação em sua estrutura original).

82 Informações sintetizadas – sobre os itens em destaque – por meio do livro *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* dos autores Patrik N. Juslin e John A. Sloboda, ano de 2010.

83 Esta sequência intervalar encontra-se transposta (de acordo com a tabela disposta na terceira seção desta tese).

Na sequência, realces sobre os motivos principais (formados por esta correlação tetracorde/tricorde, seguido ainda por uma transformação em sua textura).

Figura 60 – *Sertão Central Op.84 – Meio-dia*, c. 1-2 e 6-8: conjuntos **0167** / **016** e transformação textural.

Fonte: Autor, 2024.

Não obstante esta correlação, outros elementos melódicos insurgem por toda obra em símeis padrões. Tais ideias desempenham um interessante papel no decorrer da obra.

Faz-se importante ressaltar o formato diferenciado da possível distribuição seccional deste movimento em *Sertão Central*. Nesta conjectura decidiu-se por considerar os quatro primeiros compassos como introdução, e o quinto como breve transição para o início da Seção A (no c. 6). A partir deste compasso temos um período triplo e regular de $4+(4+4)$, com um primeiro antecedente isolado e a repetição dos consequentes⁸⁴. A seguir temos mais dois compassos (c. 18-19) que conferem breve transição e condicionam para a próxima seção. A partir do c. 21, na Seção B, os materiais apresentados abrangem melodias com elementos contidos nas fraseologias de A e transições. Por este fator poder-se-ia deduzir que a Seção B realiza um singelo desenvolvimento sobre os materiais previamente expostos, condicionando, desse modo, potenciais variações rítmicas sobre algumas frases e incisos, em um possível *intercâmbio dialógico* entre as seções de um modo geral.

⁸⁴ Para esta conjectura fraseológica levou-se em consideração, devido a natureza estrutural deste trecho da obra, os fatores contidos na densidade textural na comparação entre os incisos fraseológicos.

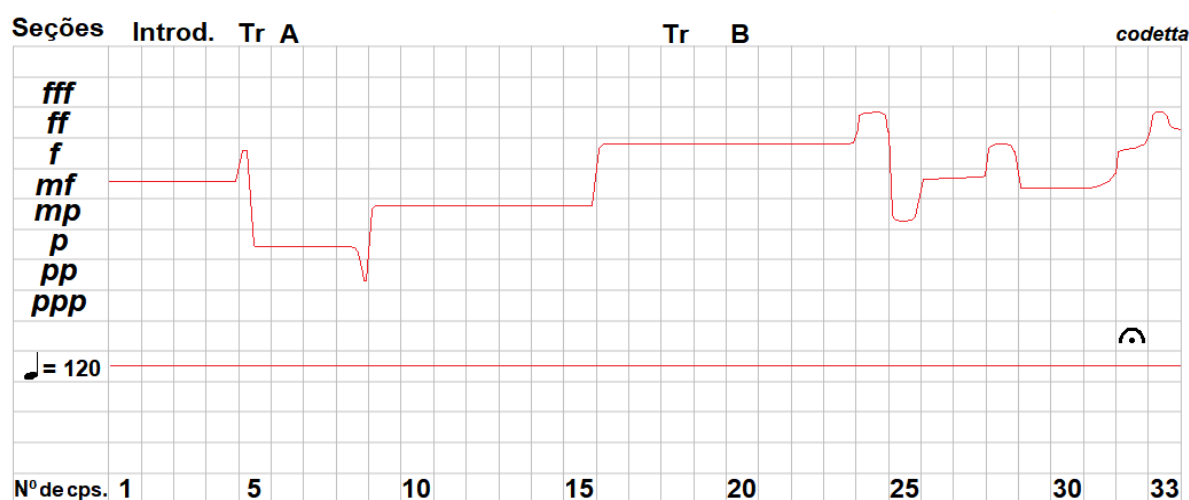
Em sua estrutura, B se constitui por um antecedente de seis compassos (c. 20-25), seguido pelo consequente de seis compassos (26-31). No desfecho, a obra encerra por meio da *codetta* composta por dois compassos finalizadores (c. 32-33).

Tabela 6 – Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia: subdivisões, ‘tonalidades’ e número de compassos.

Forma de Sertão Central Op. 84 – Meio-dia		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES (indefinida)	COMPASSOS
Introdução	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	4
Breve Transição	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	1
Seção A	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	12
Breve Transição	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	2
Seção B	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	12
<i>Codetta</i>	Derivada do tetracorde <u>0167</u> e tricorde <u>016</u>	2

Fonte: Autor, 2024.

Figura 61 – Gráfico sobre o Sertão Central Op.84 (2004) – Meio-dia: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Não obstante a introdução, as breves transições e a *codetta* (que poderiam também ser conectadas em cada uma das seções), podemos perceber que esta obra se caracteriza pelo aspecto binário em sua forma e estrutura. Adiante, por conta de seu evidente caráter rítmico, apresentaremos um quadro paradigmático abrangendo os motivos principais, seguido das outras ideias melódicas recorrentes na hierarquia de sua estrutura fraseológica principal.

Figura 62 – Quadro paradigmático sobre a rítmica em *Sertão Central Op.84 – Meio-dia*: motivos, frases e possíveis variantes/transformações.

Motivos principais (1º e 2º): formados pelos conjuntos 0167 e 016 (moldam toda a obra)

1º 0167

2º 016

1

2

3

variantes / transformações

32 33

5

20

20 21

22

variantes / transformações

4

6

8

10

14

15

24

26

29

Fonte: Autor, 2024.

A utilização por Pitombeira de dois motivos (ou conjuntos) principais para o alicerce de uma obra se reflete também em suas obras sinfônicas. Como exemplo, este procedimento pode ser constatado no primeiro movimento de seu concerto para

orquestra *A Máquina do Mundo Op.196 (2014)*, onde dois grupos principais permeiam todo o *corpus fraseológico* das ideias melódicas empreendidas para o seu desenvolvimento. Abaixo, dois excertos destes motivos em partes específicas da grade orquestral.

Figura 63 – *A Máquina do Mundo Op.196 (2014)* c. 1-7 de Liduino Pitombeira: naipes de percussão e cordas com realces sobre o motivo 1 (inicialmente expostos no piano e violoncelos).

Partitura em Dó

A Máquina do Mundo
Concerto para Orquestra

Liduino Pitombeira
Opus 196 (2014)

♩ = 120

1. Ordem Geométrica

Timpani

Percussão 1 (Percussion 1)

Percussão 2 (Percussion 2)

Percussão 3 (Percussion 3)

Harpa

Piano

Violino I (Violin I)

Violino II (Violin II)

Viola (Viola)

Violoncello (Cello)

Contrabaixo (Double Bass)

Caixa clara

Bombo sinfônico

Vibrafone (motor 50%)

1º

idem...

1º

idem...

pp

ff

mp

ff

pp

f

pizz.

p

Na sequência, outro exemplo sobre o segundo motivo principal em *A Máquina do Mundo Op.196* (2014).

Figura 64 – *A Máquina do Mundo Op.196* (2014) c. 78-82 e c. 88-94 de Liduino Pitombeira: exposição sobre o segundo motivo principal nas cordas com posterior derivação nas madeiras.

The image displays two systems of a musical score. The first system, measures 78-82, shows string parts (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass) with a red circle around measures 78-82 labeled '2º' and a red circle around measures 88-94 labeled 'variante (derivação)'. The second system, measures 88-94, shows woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Fagotto, Contrabassoon) with red circles around measures 88-94 labeled 'derivações'. The score includes dynamic markings (mf, f, ff, p) and articulation (acc, openc).

Fonte: Autor, 2024.

A divisão seccional de *Sertão Central Op.84 – Meio-dia* pode ser melhor entendida e justificada por intermédio do quadro paradigmático acima (Fig. 62), devido as principais mudanças se desenvolverem dentro de uma ordenação rítmica e também textural. Os motivos 1 e 2 representam, neste caso, as *células motivicas motrizes* que permeiam e conectam todas as outras ideias subjacentes, estabelecendo a moldura de sua essência com tipificação ancorada na imagética sobre a região nordestina brasileira. Deste modo, o compositor logra um

interessante dialogismo entre a escrita arrojada que um formato em *set theory* pode oferecer, ao mesmo tempo em que transmite a natureza de sua originalidade com fundamentos típicos de nossa cultura, fomentando memórias afetivas.

O gerenciamento desta sistematização se configura pelo deliberado hibridismo contido, especialmente, na segunda fase composicional mais universalista da produção de Liduino Pitombeira. Estes fatores unificam, de modo espontâneo e peculiar, o formato nacionalista (ou regionalista⁸⁵) ao novo estilo posteriormente adotado em sua escrita musical (na segunda fase), preconizando ainda o que seria uma nova característica em seu modo de compor e que se refletirá também em uma **potencial 3ª fase composicional**.

Já, para o intérprete, a visualização destes parâmetros pode potencializar outro patamar na construção de uma performance mais consciente, envolvendo a identificação de níveis de unidades musicais no intuito de transferir a lógica interna da obra, bem como as estratégias composicionais utilizadas pelo compositor para criar uma unidade coerente de significado musical. De fato estes fatores fornecem contribuições para a performance musical, pois se concentram na interpretação dos signos musicais e na sua relação com o contexto cultural e histórico em que a obra foi originalmente produzida. A compreensão mais profunda de tais correlações pode, com efeito, auxiliar na tomada de decisões interpretativas com um maior nível de factuais fundamentações, direcionando o intérprete para escolhas potencialmente mais informadas. No senso prático, tais escolhas envolvem, diametralmente, aspectos contidos no modo de execução em ornamentações, dinâmicas, articulações, acentuações e fraseados, enriquecendo-se, outrossim, a interpretação do texto musical assim como sua transmissão em possíveis mensagens ou ideias evocadas.

4.2.3 *Entardecer*

Assim como o sol se despede lentamente e o sertão se prepara para o anoitecer, neste título nos deparamos com elementos da escrita musical que

⁸⁵ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho o compositor ressaltou que prefere utilizar o adjetivo regionalista em vez de nacionalista, por motivos musicológicos e também por uma preferência pessoal.

sugerem a finalização da obra em sincronia da ideia tropológica principal: o entardecer no Sertão Central de Russas-CE. Como mencionado anteriormente (na 2ª seção) este trecho da obra se constitui, primordialmente, pelo amplo emprego do cromatismo e intervalos de segundas menores, bem como pelo uso de harmonizações onde a prevalência menor se faz amiúde evidente. Além destes elementos faz-se a menção da síncopa melódica, sempre presente no composto fraseológico deste título. As características harmônicas se originam sobretudo na escala hexatônica e no polo hexatônico com suas referências associativas.

Neste movimento temos outro interessante exemplar de como o compositor manipula as vozes no intuito de conceber, ou idealizar, uma sonoridade que nos remeta para a condução de sua narrativa metafórica principal, ancorada na obscuridade e melancolia.

Figura 65 – *Sertão Central Op.84 – Entardecer*, c. 1-16: predominância de 2^{as} menores, cromatismos entre as vozes e prevalência do modo menor entre as harmonias (tríades em *planning*).

3. Entardecer

♩ = 72 *Melancolicamente*

Piano

p cresc. --- mf

mp

p

trícorde 014

escala hexatônica 014589

acordes constituídos por uma prevalência do modo menor

movimentação parcimoniosa

cresc.

p

mf

p

Nota pedal conduzindo em *Planning* tríades com prevalência no modo menor

Não obstante a constante alternância entre as fórmulas de compasso – que poderia ainda induzir a instabilidade na relação de luz e sombras em um entardecer –, se nos atermos em seu formato global podemos perceber três divisões gerais, advindas essencialmente, por meio da textura empreendida. Nesta acepção a primeira divisão poderia sugerir o início do decaimento da luz do dia, por meio de uma textura com características singelas, irrompendo linhas melódicas que se compõem, sobretudo, por segundas menores e notas alongadas, além do acompanhamento em um leve *ostinato* composto por acordes menores. A partir do c. 16 (nota pedal – Lá-0 – conduzindo para Sib menor e demais tríades menores)⁸⁶ a textura se torna mais densa, com a linha do baixo quase sempre oitavada e as vozes superiores mais bloqueadas, além do amplo uso do pedal de sustentação. Por fim, na terceira divisão (c. 36), ocorre o decaimento desta densidade para algo similar ao início, diferindo-se, apenas, em relação a finalização (c. 46-47) que, de maneira sucinta, cresce e culmina em um surpreendente acorde dissonante. Este último aspecto dinâmico/textural poderia ainda, em um paralelo topológico, suggestionar o final do entardecer em sincronia da obscuridade inicial de um anoitecer. Salienta-se que as três divisões elencadas – por meio das diferentes texturas – se estendem ainda ao formato estrutural desta obra, compreendendo um A – B – A' (+ *codetta*). Neste sentido, na correlação dialógica entre motivo, frase e textura temos a seguinte proporção na forma e estrutura geral de *Sertão Central Op.84 – Entardecer*.

Tabela 7 – Sertão Central Op.84 (2004) – Entardecer: subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.

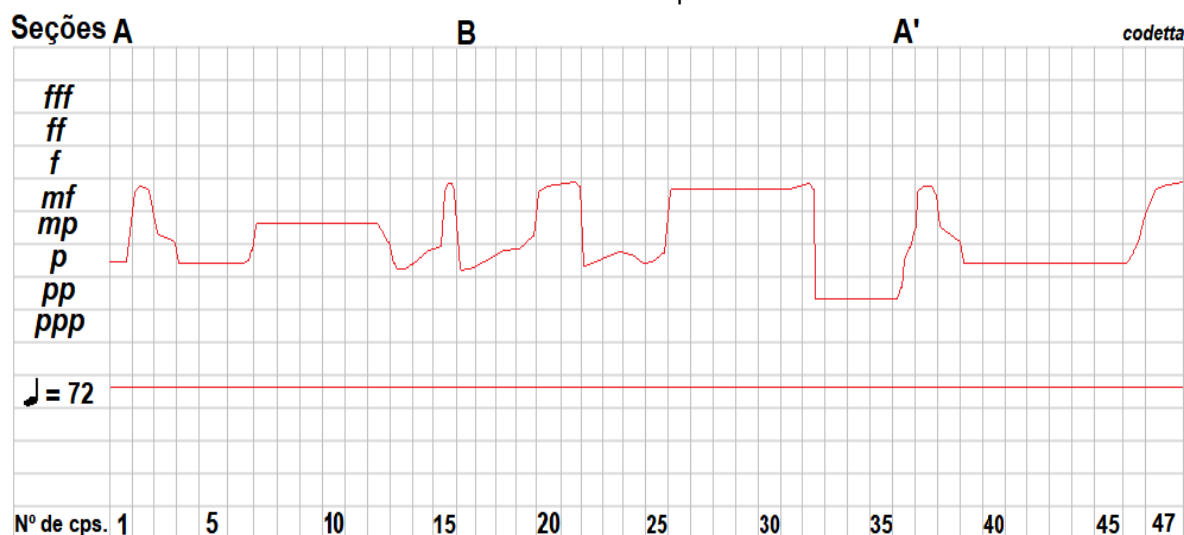
Forma de Sertão Central Op. 84 – Entardecer		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES (indefinida)	COMPASSOS
Seção A (+ introdução)	Derivada da escala hexatônica <u>014589</u>	15
Seção B	Derivada da escala hexatônica <u>014589</u>	20
Seção A' (+ Codetta)	Derivada da escala hexatônica <u>014589</u>	12

Fonte: Autor, 2024.

⁸⁶ Neste caso, a partir do c. 18 (ver partitura e *varredura harmônica* nos anexos), insurgem também tríades maiores e acordes alterados. Contudo, estes acordes não alteram a atmosfera contida na *estrutura profunda* (ou *nuclear*) desta obra, com sua prevalência sonora orbitando sempre no modo menor.

Segue também o gráfico sobre as flutuações de tempo e dinâmica da obra.

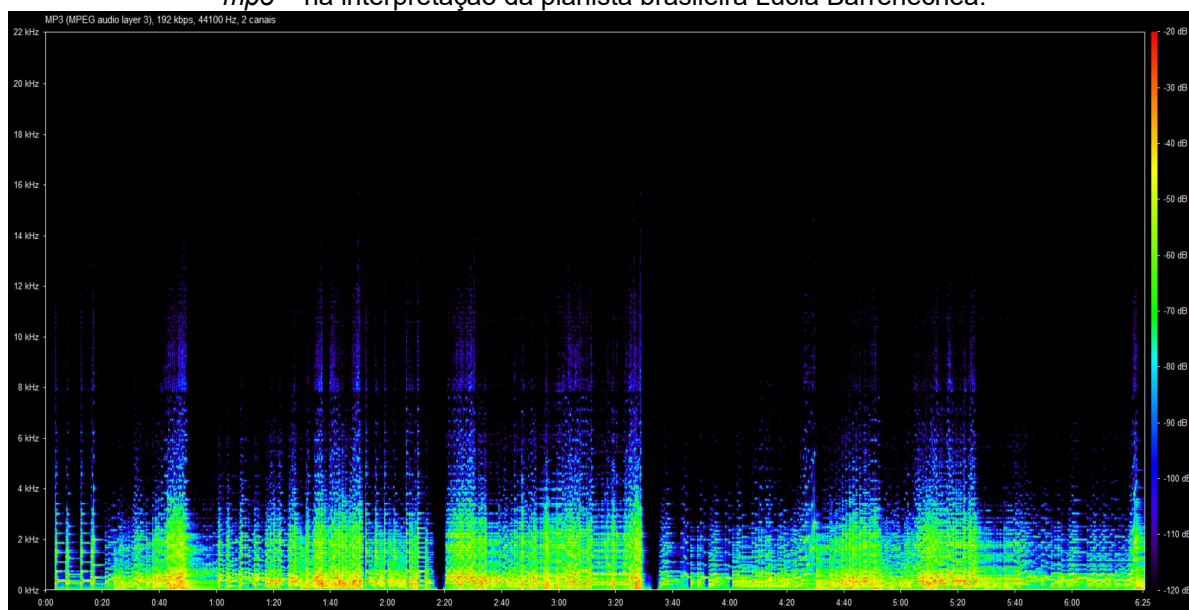
Figura 66 – Gráfico sobre o *Sertão Central Op.84 (2004)* – *Entardecer*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Na sequência segue o espectrograma com a interpretação da pianista Lúcia Barrenechea⁸⁷ sobre *Sertão Central Op.84*.

Figura 67 – Espectrograma de *Sertão Central Op.84 (2004)* de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação da pianista brasileira Lúcia Barrenechea.

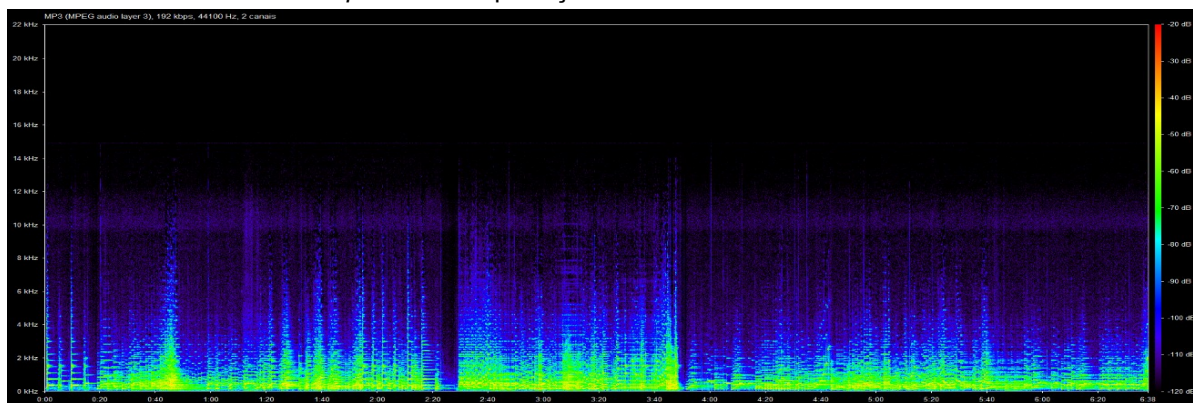


Fonte: Autor, 2024.

87 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xZsr53a3Rec&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB. Acesso em: 30 jan. 2022.

Abaixo, segue o espectrograma com minha interpretação⁸⁸ sobre *Sertão Central Op.84* de Liduino Pitombeira.

Figura 68 – Espectrograma de *Sertão Central Op.84* (2004) de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho.

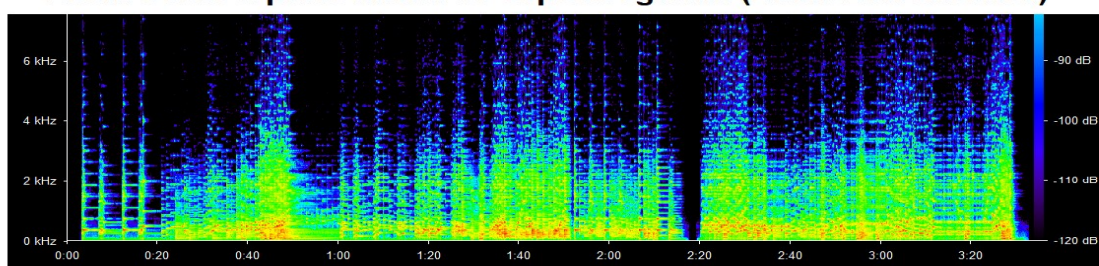


Fonte: Autor, 2024.

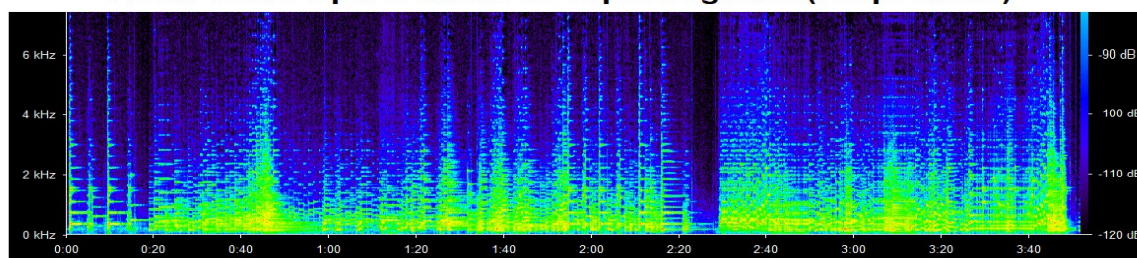
A fim de padronizar o formato sobre os dados paramétricos – quando houver outras interpretações além das do autor deste trabalho – segue, na sequência, a ampliação⁸⁹ do início dos espectrogramas de *Sertão Central Op.84* de Pitombeira.

Figura 69 – Ampliação sobre os trechos iniciais de cada espectrograma de *Sertão Central Op.84* (divisões das frequências em *Kilo-hertz* e das intensidades em decibéis por meio das colorações).

Zoom sobre a parte inicial do espectrograma (Lúcia Barrenechea)



Zoom sobre a parte inicial do espectrograma (Felipe Mello)



Fonte: Autor, 2024.

⁸⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iMZ7MR2lw98&ab_channel=FelipeMello. Acesso em: 24 abr. 2023.

⁸⁹ Este tipo de abordagem facilitará na visualização da versão impressa desta tese, sendo que na versão *online* e/ou em PDF o recurso do *zoom* pode ser empreendido digitalmente.

Figura 70 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de *Sertão Central Op.84* (Liduino Pitombeira).



Fonte: Autor, 2024.

Vale salientar que para as flutuações de dinâmica, no traçado do gráfico, levou-se em consideração as indicações de dinâmica na voz superior (quando há a ocorrência de duas dinâmicas em um mesmo compasso), como é o caso no c. 7 (Fig. 65). Assim, além de evitar inconsistências, dispomos de um panorama mais sistematizado sobre as linhas melódicas principais. Devido esta conjuntura, reforça-se ainda o uso dos espectrogramas como formato de visualização paramétrica complementar sobre os valores notacionais. De antemão, podemos observar nas ampliações que as principais diferenças entre as interpretações se caracterizam, sobretudo, pela intensidade e minutagem empreendidas. Nesta perspectiva, outro fator que também vale a menção compreende as indicações dispostas por este signo notacional: < >. Esta indicação tende a coincidir, via de regra, com as dinâmicas executadas em um *crescendo* e *diminuendo*. Contudo, há uma linha de personalidades do passado que pontuam importantes considerações a respeito deste símbolo musical, conferindo-lhe outra significação que abrange, especificamente, o âmbito rítmico na agógica de sua execução (por este motivo também não foi considerado a utilização deste sinal nos traçados de cada gráfico).

Faz-se importante ressaltar que nos dias atuais este sinal pode ter perdido a sua funcionalidade original (advinda do romantismo), sendo empregado como mera função de indicação de dinâmica. Contudo, a depender do contexto empregado – como no caso de tal indicação vir em conjunto com as de dinâmicas (*crescendo* e *diminuendo*: *cresc./dim.*) –, a redundância nos obriga a pensar que possivelmente o compositor – seja romântico, impressionista ou moderno queira algo a mais para além da volubilidade de dinâmica ou flutuações de altura do som (dependendo do

contexto dinâmico/textural e estilístico empregados na concepção da obra). Neste sentido, a ponderação de tais fatores aliado a análise envolvendo motivos, frases e texturas podem, com efeito, auxiliar o performer na tomada mais assertiva de decisões interpretativas, sobretudo em agógicas específicas. Para esta conjuntura, leva-se em consideração as potenciais redundâncias entre os signos notacionais, acrescidos, ainda, do aporte em uma análise mais racionalizada, no intuito estimular o bom senso interpretativo no desenvolvimento de modelos de execução para cada contexto composicional explorado.

Figura 71 – Esquema acerca das principais transformações texturais em *Sertão Central Op.84 – Entardecer*.

3. Entardecer

♩ = 72 *Melancolicamente*

Piano

1º

p cresc. mf

2º

mp

3º

p

4º

mp

p

Fonte: Autor, 2024.

A obra toda encontra-se alicerçada sobre as transformações motivicas acima em destaque, ocorrendo transposições, variantes, derivações e espelhamentos. Abaixo, segue breve quadro paradigmático sobre estas possibilidades em potencial.

Figura 72 – Quadro paradigmático dos motivos principais (com suas variantes, transposições e derivações), bem como possíveis reminiscências em *Sertão Central Op.84 – Entardecer*.

motivo derivado da escala hexatônica 014589

1º

original

Transposição

variantes téticas

variantes téticas em defasagem

original

Transpostos

téticos

2º

original

espelhamentos

transposto

3º

Derivações

transposição

variantes rítmicas e transpostas

original

4º

original

transposições (caráter eólico)

Possíveis Reminiscências

c. 30-32 de *Entardecer*

reminiscências de variantes do 1º motivo de *Alvorada* culminando em cluster característico

notas nos c. 19-20 de *Alvorada*

cluster culminante

notas advindas de frases/acordes de *Alvorada*

final de *Entardecer*: frase culminando em acorde dissonante (possível cluster)

The figure presents a detailed analysis of musical motifs. Motif 1º is derived from a hexatonic scale (014589) and shows its original form and various transpositions and tetic variants. Motif 2º includes original, mirrored, and transposed versions. Motif 3º features derivatives, transpositions, and variants with rhythmic changes. Motif 4º shows original and transposed versions with an Aeolian character. The 'Possíveis Reminiscências' section connects these motifs to specific passages in 'Alvorada' and 'Entardecer', highlighting clusters and dissonant chords.

Faz-se necessário mencionar que nesta obra os motivos têm uma força motriz menos evidente. Para tal situação a ênfase rítmica é de crucial importância e, em uma obra com andamento lento e dinâmicas singelas, as diferenças tornam-se muito mais sutis. Neste caso, para o molde analítico de sua forma e estrutura, os realces motivicos e suas derivações nas texturas envolvidas auxiliam – em uma obra sem tonalidade definida – no gerenciamento seccional das devidas proporções fraseológicas (gerais e específicas). Por exemplo, na terceira transformação textural e suas derivações considerou-se, a priori, sua estrutura intervalar no preenchimento harmônico das vozes secundárias, além de questões puramente concernentes sobre articulação e textura (acordes sempre dispostos por notas *tenutas*). Já o primeiro motivo se modela por um aspecto anacrúsico, sendo as variantes subsequentes compostas por transposições e disposições téticas deste motivo. Na segunda transformação ocorre uma sutil peculiaridade em sua variante, abrangendo dois breves espelhamentos, além de uma transposição – do formato original – ao final da obra. Já na quarta foi considerado a prevalência menor⁹⁰ e o *formato triádico*, visto que na obra aparecem outras formações de acordes, contudo, aleatórias no que tange o modo. Neste caso, considerou-se o *formato triádico* e também sua constância no modo menor, além da condução por movimentações parcimoniosas. Disponibilizou-se ainda, ao final deste quadro, dois realces sobre trechos da Seção B, que incluem duas singelas reminiscências sobre variantes do primeiro movimento (*Alvorada*), além de um *cluster* característico. Algo similar ocorre no final desta obra na Seção A'. Salienta-se que a última seção está alicerçada apenas sobre o antecedente de A, mantendo-se o clima de mistério que culmina em súbita finalização.

Faz-se mister frisar – no que tange as questões interpretativas – a importância dos processos de memorização. Em geral, a memorização do repertório moderno envolve uma ampla combinação de elementos, sendo a estrutura da música um importante aliado para os processos cognitivos envolvidos. Nesse sentido, a comunhão entre a quantidade do material desenvolvido e sua racional aplicabilidade podem fornecer, a priori, outro patamar de consciência interpretativa ao performer, além de fomentar subsídios que, via de regra, reduziriam o tempo

90 Estrutura profunda da obra. Para isso, uma *varredura quantitativa* foi realizada (disponível nos anexos).

necessário para a memorização de determinada obra ou trecho com criteriosa qualidade. Os processos de análise com geração paramétrica alçam um nível para além da mera repetição dos elementos explorados, corroborando na coesa interação e melhor comunicabilidade entre o intérprete, a notação e a mensagem musical – explícita ou tácita – expressada, originalmente, na imagética do compositor.

Ao rememorarmos questões acerca do modo menor faz-se importante ressaltar o uso do pedal na nota Lá-0 do piano, condicionando a atmosfera sonora no que concerne o timbre no entorno desta tipificação, seja no piano solo ou piano e orquestra. Em outras palavras o uso da nota Lá-0 e do *planing* indica uma potencial imagética sonora pensada – em relação a estrutura profunda da obra – no modo menor. Ainda nessa ótica concebe também a atmosfera sonora para as próximas ideias musicais que orbitam, na maior parte dos casos, em uma linha de tensão harmônica e dinâmico/sonora. Salienta-se que o uso deste procedimento ocorre em finais ou inícios de frases, bem como finais de movimentos inteiros em obras maiores. Na sequência, segue alguns trechos onde este procedimento também ocorre na obra *Concerto para Piano e Orquestra Op.210 – Nº2*, do ano de 2016.

Figura 73 – Concerto para Piano e Orquestra Op.210 – N°2 (2016) de Liduino Pitombeira (excertos dos c. 125-134, 242-247, 286-298, 403-408): nota pedal e *planning* com prevalência sonora orbitando em menor.

The figure displays four excerpts from the musical score of *Concerto para Piano e Orquestra Op. 210 – N°2* by Liduino Pitombeira. The excerpts are from measures 125-134, 242-247, 286-298, and 403-408. The piano part is written in the right hand, and the orchestra parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) are written in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *pp*, *ff*). Red annotations highlight specific features: a red circle around a piano pedal point in measure 125, a red arrow pointing to a piano pedal point in measure 242, a red circle around a piano pedal point in measure 286, and a red circle around a piano pedal point in measure 403. The text "pedal condicionando a tensão harmônica do próximo material sonoro" is written in red above the first excerpt. The text "idem ..." is written in red below the third excerpt.

Fonte: Autor, 2024.

4.3 Análise e questões interpretativas da *Suíte Brasileira Op.92* (2005)

4.3.1 *Ponteio*

Para abordar as questões interpretativas e os processos de memorização envolvidos nesta obra, é essencial adotar uma análise criteriosa de sua forma e estrutura. Sendo uma obra atonal, é importante considerar fatores adicionais, como as texturas utilizadas em cada seção e suas relações fraseológicas, bem como

mudanças pontuais, sejam elas sutis ou marcantes. O emprego da *análise particional* sobre as texturas musicais é crucial para compreender as seções e suas inter-relações. Dessa forma, as questões interpretativas e os processos de memorização podem ser desenvolvidos com maior consciência e racionalidade, fundamentando-se em uma lógica analítica previamente estabelecida.

Acerca da forma de *Ponteio* considera-se que a seção A compreende um total de 52 compassos (31 de período antecedente + 21 de consequente). Para tal constatação considerou-se pontuais mudanças ocorridas no material temático – por meio de alterações no uso das síncopas –, bem como por sua densidade textural. Assim o período antecedente inicia no c. 1 e encerra no c. 31, enquanto o consequente inicia no c. 32 e encerra em elisão com a seção B, no c. 52. A evidente mudança na textura e materiais temáticos preconizam o início de uma nova seção em B. Os padrões compreendem o emprego de *clusters* com uma dinâmica diametralmente pianíssima, além da utilização do pedal de sustentação de modo ininterrupto. Ainda nesse sentido, podemos inferir que o período antecedente de B se constitui por uma quebra dos materiais temáticos expostos em A, enquanto o consequente condiciona um conteúdo totalmente original e renovado. Sendo assim, a seção B inicia (em elisão de A) no c. 52 e finaliza no c. 81 (com 12 de antecedente + 18 de consequente). No c. 82 temos o retorno do antigo material temático desenvolvido, bem como suas características texturais. Por conta disso considera-se este ponto o início da seção A', que se desenvolve até o c. 106 (com o consequente no c. 94). Para tal constatação levou-se em consideração a mudança no que concerne o uso das síncopas essencialmente rítmicas, empregadas, sobretudo, nas células e/ou motivos de curta duração. Nesse sentido a coda inicia no c. 107 e se desenvolve até o c. 130 – com o consequente em elisão no c. 118 –, concluindo este primeiro movimento da *Suíte Brasileira* de modo incisivo e afirmativo. Na sequência, quadro com os trechos onde ocorrem mudanças seccionais bem como as transformações na textura.

Figura 74 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio: seções (inícios de frases) e transformações na textura.

The figure displays a musical score for the piece "Ponteio" from the "Suíte Brasileira Op.92 (2005)". The score is divided into several sections, each with specific annotations regarding texture and dynamics:

- Seção A (final do antecedente):** Measures 26-31. Annotations include "síncopas melódicas" (melodic syncopations) and "f. p. síncopas (preenchimento rítmico)" (f. p. syncopations (rhythmic filling)).
- Seção A (início do consequente):** Measures 32-49. Annotations include "síncopas puramente rítmicas" (purely rhythmic syncopations) and "uso de quiâteras" (use of quaternions).
- Seção A (final do consequente e início em elisão da Seção B):** Measures 50-58. Annotations include "novas texturas" (new textures).
- Seção B (final do antecedente):** Measures 59-63. Annotations include "novo material temático" (new thematic material).
- Seção B (início do consequente):** Measures 64-78. Annotations include "retorno da textura inicial" (return of initial texture).
- Seção B (final do consequente):** Measures 79-88. Annotations include "Seção A' (consequente)" (Seção A' (consequent)).
- Seção A' (final do consequente):** Measures 89-101. Annotations include "Coda" and "menos síncopas e voz principal na linha do baixo" (fewer syncopations and main voice in the bass line).
- Coda (consequente):** Measures 102-115. Annotations include "Coda" and "menos síncopas e voz principal na linha do baixo" (fewer syncopations and main voice in the bass line).

Fonte: Autor, 2024.

Como mencionado anteriormente, a abordagem analítica também se aportará na terminologia adota por Kostka (1999). Nesse sentido, segue tabela com as informações sobre a forma e a estrutura da *Suíte Brasileira Op.92 – Ponteio*. Se considerarmos a elisão ocorrida em B as seções somam exatos 130 compassos⁹¹.

Tabela 8 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio*: subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.

Forma da <i>Suíte Brasileira Op. 92 – Ponteio</i>		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Atonal	52
Seção B (elisão)	Atonal	30
Seção A'	Atonal	25
Coda	Atonal	24

Fonte: Autor, 2024.

No que tange as questões interpretativas, faz-se mister frisar sobre os processos de memorização envolvidos nesta obra. Estes, apresentam desafios únicos devido à ausência de uma tonalidade central que frequentemente auxilia na ancoragem da memória musical. Diante disso, estratégias devem ser consideradas englobando análise estrutural; identificação de motivos e séries; reconhecimento de texturas, timbres e dinâmicas; memorização auditiva (audição focada); abordagens motoras (dedilhados, articulações e gestos); repetição segmentar; utilização de esquemas visuais (anotações e mapas mentais); memorização analítica (compreensão teórica das técnicas empregadas e possíveis comparativos). Para esta obra ressaltarei algumas destas estratégias.

A primeira etapa – que inclui análise da forma e estrutura com a identificação de motivos e séries, bem como identificação de texturas, timbres e dinâmicas – demonstra-se de crucial importância, pois como nas palavras da pianista Luciana Noda⁹² (sobre o fractal na estrutura da obra *Pó Op.141*⁹³):

Gosto demais da ideia de utilizar o fractal de Cantor e é possível constatar diversas dimensões do mesmo na obra. Isso me ajudou muito a elaborar a performance e fazer escolhas. Quando a estudei, Liduino não havia

91 Nesse caso deve ser descontado um dos compassos onde ocorre a elisão. Para a análise optou-se, por questões fraseológicas, considerar o último compasso de A e o primeiro de B, contabilizando dois compassos onde seria, na realidade, apenas um (no c. 52).

92 Pianista brasileira e professora doutora na UFPB.

93 *Pó Op.141 (2008)* é uma composição atonal de Liduino Pitombeira. O protótipo fractal conhecido como *Cantor Set*, introduzido pelo matemático alemão Georg Cantor, em 1883, é a inspiração para esta peça. A obra é dedicada à pianista brasileira Luciana Noda.

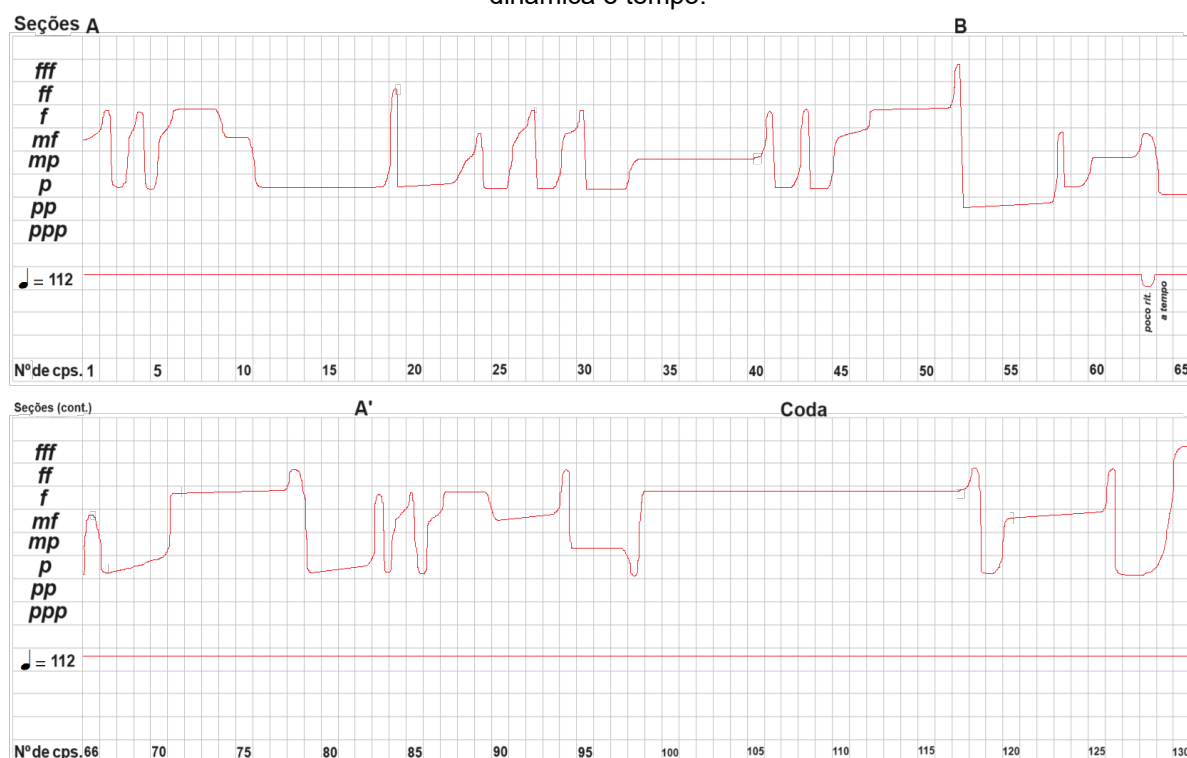
publicado o artigo que trata dessa peça, ou seja, tive que analisar sozinha e descobrir todas as camadas para encontrar a projeção do fractal ao longo da peça⁹⁴ (NODA, 2024).

Esta relevante alegação por si só nos demonstra a importância da análise dos elementos estruturais para o entendimento – em uma obra atonal – de sua forma e, consequentemente, para as melhores escolhas interpretativas. A memorização de música atonal requer uma abordagem multifacetada, integrando análise teórica, prática consistente, e uma variedade de técnicas de memorização. Ao combinar diferentes estratégias, podemos lograr uma conexão mais profunda com a obra, auxiliando na sua execução e interpretação.

No meu caso, especificamente, para a memorização da *Suíte Brasileira – Ponteio*, a consciência das terminações fraseológicas e seções propiciou o estudo fragmentado e, como resultado, a coesa repetição segmentar de trechos específicos. Nesta conjuntura, as alterações entre as texturas de cada seção também auxiliaram no estudo da obra, bem como para atenuar o tempo de uma satisfatória memorização. Ainda nesse sentido, uma racional correlação entre as sutis diferenças motivicas, presentes nas mudanças seccionais e fraseológicas, corroboram o ferramental de elementos para as escolhas interpretativas numa performance, além de contribuir para os processos de memorização. Nesse sentido e reportando a metodologia adotada por John Rink (2002), faz-se oportuno disponibilizar também o gráfico contendo as flutuações de tempo e dinâmicas da *Suíte Brasileira Op.92 – Ponteio*. Por conta da extensão deste movimento o gráfico encontra-se dividido em duas partes iguais (o espectrograma estará disposto após o 3º movimento).

94 Informação colhida por meio de entrevista concedida pela pianista para o autor deste trabalho, via *e-mail*, no dia 15 de abril de 2024. Ver *link* de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

Figura 75 – Gráfico sobre a *Suíte Brasileira Op.92 (2005)* – *Ponteio*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Conforme abordado, a utilização de tabelas e gráficos, em conjunto com a análise da forma e estrutura, pode ser extremamente útil na performance e interpretação musical. Isso se deve ao fato de que eles oferecem uma representação visual que se alinha com as perspectivas intrínsecas de cada intérprete, destacando aspectos que, de outra forma, poderiam permanecer ocultos ou ser negligenciados em uma leitura superficial ou menos criteriosa. Outro fator importante, a ser ressaltado nas dificuldades interpretativas defrontadas nesta obra, inclui o gerenciamento do andamento quase ininterrupto com as diferenças nas texturas entre cada uma das seções, em especial da seção B para o retorno em A'.

Ainda nessa questão, as diferenças entepostas na conexão entre a seção A e B também é outro fator a ser considerado. Neste caso o maior obstáculo encontra-se em não perder a pulsação em B, visto que nesta seção o uso de síncopas melódicas brandas em uma condução por *clusters* (em pianíssimo e aliados por uma ampla pedalização) podem facilmente deslocar o intérprete para um andamento mais cômodo. Nesse contexto, manter a rítmica inicial, mesmo em condições texturais desfavoráveis as do início da obra, se apresenta como uma dificuldade significativa

a ser defrontada neste movimento. Isso é essencial para assegurar uma conexão coesa com a seção A', e, assim, garantir uma conclusão estável da *Suíte Brasileira Op.92 – Ponteio*.

Nesta conjuntura e para concluir em partes esta questão – no que concerne o fator rítmico como marca registrada da escrita do compositor –, a pianista Lúcia Barrenechea nos coloca a frente de uma interessante alegação.

[...] Como disse, sua escrita é desafiadora, determinadas ocorrências técnicas não são óbvias numa primeira leitura, o que é estimulante, pois te leva a ter que pensar numa solução (seja dedilhado, gesto, um ângulo diferente da mão). Penso que o elemento rítmico é, por vezes, um desafio em determinados trechos de obras que eu já toquei (BARRENECHEA, 2024)⁹⁵.

No que concerne o modo sistematizado da escrita musical de Pitombeira, salienta-se o emprego dos *clusters* e sua correlação intervalar entre si e entre outras ideias musicais, ou motivicas, entrepostas no decorrer desta obra. Como exemplo, podemos observar tais correlações entre os *clusters* da seção B com os trechos finais da coda. Nesse sentido, o conhecimento por parte do intérprete sobre as *relações de equivalência* entre as diferentes ideias musicais podem, com efeito, ser outro importante recurso para auxiliar nos processos de memorização.

Figura 76 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Ponteio: correlações intervalares (e motivicas) entre os clusters da Seção B e trechos finais da Coda.

Seção B - (trechos): correlação intervalar similar entre os clusters

CODA (trechos finais): frases com base no motivo intervalar disposto nos clusters

Fonte: Autor, 2024.

95 Informação colhida por meio de entrevista realizada via e-mail com a professora Dr.^a Lúcia Barrenechea. Ver [link](#) de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

4.3.2 Modinha

A transparente liberdade melódica disposta neste movimento se reflete também em sua forma e estrutura. Esta obra encontra-se em um possível formato binário, porém com algumas especificidades gerais. Por exemplo, as diferenças entre as ideias musicais aliadas a uma drástica mudança nas fórmulas de compasso e pulsações, sugerem que a seção A compreenda um formato triplo e irregular. Assim, a primeira seção se configura por introdução (10 compassos) + antecedente (9 compassos) + consequente (9 compassos), totalizando 28 compassos. Na sequência, a seção B irrompe em elisão de A no c. 158, ficando nesta configuração: antecedente (9 compassos) e consequente + *codetta* (10 compassos), totalizando 19 compassos.

Novamente, para esta conjuntura seccional, levou-se em consideração – como elemento basilar – as alterações nas texturas desenvolvidas entre as seções. O material temático empregado em A é composto, no geral, por três vozes com preenchimento harmônico, sendo mais movimentado e cadenciado. Já em B, o material se caracteriza por uma quebra dos padrões cadenciados – com o uso inicialmente de quiálteras – além do emprego de *clusters* alongados, aliados, ainda, a uma ampla pedalização que fornece um caráter mais introspectivo e estático ao incio desta seção. No consequente de B ocorre o retorno para os padrões texturais desenvolvidos em A, porém com a adição de uma *codetta* de 3 compassos que remete as características estacionárias desenvolvidas na seção B.

Tabela 9 – Suíte Brasileira Op. 92 (2005) – Modinha: subdivisões, ‘tonalidades’ e número de compassos.

Suíte Brasileira Op. 92 – Modinha		
SUBDIVISÕES	TONALIDADES	COMPASSOS
Seção A	Atonal	28
Seção B (elisão + <i>codetta</i>)	Atonal	19

Fonte: Autor, 2024.

Se considerarmos, nesse caso, a elisão decorrida em A e B (no c. 158) temos um total de 46 compassos. Nesse sentido a definição da seção B em elisão com final de A se deu por fatores rítmicos, texturais e pela proporcionalidade fraseológica

que melhor se adequasse ao sistema identificado (binário). No caso, uma possível breve ponte foi considerada entre as seções, porém descartada por conta de atenuar as características do sistema composicional binário, bem como desajustar as configurações e proporções fraseológicas⁹⁶. Faz-se importante destacar que ter em mente as possíveis divisões entre as seções facilita no processo de estudo de uma obra atonal, bem como de sua memorização. Na busca por elementos que auxiliem este processo, em obras sem um centro tonal definido, a utilização de estratégias que forneçam padrões e níveis de equivalência tem um papel preponderante para o entendimento de sua forma, podendo auxiliar na criação de um mapa mental que se ajuste eficazmente do repertório para as necessidades intrínsecas de cada intérprete.

Figura 77 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha*: trecho de conexão entre as seções A e B (Elisão).

Fonte: Autor, 2024.

Acerca da textura empregada na *codetta*, observa-se o emprego de parâmetros de textura similares aos desenvolvidos no antecedente de B.

Figura 78 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha*: *codetta* (correlações com a textura desenvolvida em B).

Fonte: Autor, 2024.

⁹⁶ Para uma melhor visualização, ver partitura completa nos anexos deste trabalho.

As questões interpretativas de maior relevância nesta obra são de ordem subjetiva, sendo que o caráter prosódico e o lirismo – típico das modinhas – devem nortear toda atmosfera sonora simbolizada neste gênero musical. A modinha é um gênero musical que se destacou por suas qualidades prosódicas e líricas. Prosodicamente, a modinha é marcada por uma melodia suave e expressiva, facilitando a comunicação emocional do texto cantado. As letras das modinhas, do ponto de vista lírico, frequentemente exploram temas sentimentais, muitas vezes refletindo uma linguagem poética repleta de metáforas, que intensificam seu apelo emocional intimista e profundamente afetivo, além de capturar aspectos culturais e sociais. Desse modo e na obra em questão, gerenciar as alterações das pulsações em consonância das peculiaridades deste gênero – aliando as diferentes ideias e texturas desenvolvidas –, se apresenta como um interessante aspecto a ser trabalhado pelo intérprete que se esmere em unir a circunscrição histórica envolvida. Em uma proposta que englobe a execução de tais parâmetros, uma abordagem com certa liberdade nos trechos onde a melodia se apresenta branda e menos rítmica, em contraste de uma forma *risoluta* nos trechos mais movidos, pode fomentar um maior diálogo entre as seções e suas linhas fraseológicas, além de fornecer mais dinamismo na interpretação.

Figura 79 – Gráfico sobre a *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Modinha*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

4.3.3 Forrobodó

Forrobodó é um termo rico em significados culturais e sociais, refletindo a diversidade e a riqueza das tradições festivas brasileiras. Em consonância, neste

último movimento da *Suíte Brasileira*, podemos observar uma ampla gama de procedimentos que exploram as possibilidades embutidas nesta terminologia. De início, constata-se os contrastes entre as fraseologias, que de modo contínuo se alteram sobretudo por meio de mudanças em suas texturas. O caráter sincopado dos motivos e frases é outro importante fator que se faz presente por toda a obra. Nesse sentido, as nuances ocorridas em células de menor valor serão levadas em consideração para a justificativa da forma de *Forrobodó*.

Por se tratar de uma obra com diferentes temas concatenados, optou-se por uma abordagem mais ampla entre cada fragmento interno de cada seção. Nesse caso, a seção A inicia com 8 compassos introdutórios que se estendem por mais 9, em uma segunda ideia musical no antecedente. Este trecho se configura por uma textura cordal e em constante sincopação (na voz superior e inferior), além da característica alternância entre as fórmulas de compasso que culmina em uma ponte de 2 compassos (c. 192 e 193). A seguir, no consequente, temos um padrão em *ostinato* no acompanhamento da voz inferior, que transfere uma sensação de 3 pulsos dentro de 2/4 (com efeito similar ao de uma *hemíola*). Nesta acepção, este trecho compreende um total de 14 compassos, sendo que os 2 últimos configuram breve ponte para a seção posterior. Ao todo a primeira seção totaliza 31 compassos (17 cps. no antecedente + 14 cps. no consequente). Os padrões motivicos entrepostos nestes dois trechos de A (síncopas e *hemíolas*) são cruciais para a definição da última seção, no final da obra.

A seção B irrompe no c. 208 advinda por uma drástica mudança temática e ao mesmo tempo textural, que compreende arpejos delongados (diminutos e dissonantes) sustentados por uma linha de baixo com ampla pedalização. Nesta seção o uso do pedal *sostenuto* (ou pedal tonal) se faz presente em concomitância do pedal de sustentação. Nesse sentido e dependendo do piano que se toca, é muito importante ter uma intimidade com o instrumento para obter as noções acerca do tempo de queda da ressonância, além de uma abordagem de toques que favoreçam as trocas de ambos os pedais sem depreciar as ideias empreendidas em B. Acerca das divisões seccionais desta seção, o período antecedente se configura por uma sequência de 18 compassos, enquanto que o consequente compreende um total de 11 compassos (totalizando 29).

No próximo trecho, na seção A', salienta-se algumas importantes peculiaridades relacionadas. O fator motivico que concerne como principal elemento para delimitar o início desta seção encontra-se na linha melódica inferior. Neste caso a *hemíola* detectada no consequente de A serviu como arquétipo para o início de A' (no c. 237), onde uma nova melodia surge, porém com a mesma base rítmica empreendida anteriormente. Segue exemplo desta correlação motivica decorrida em A e A'.

Figura 80 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó*: correlações motivicas entre as seções A e A'.

Seção A (consequente)

194

motivos (rítmica em formato de hemíolas)

Seção A' (antecedente)

237

base motivica em hemíolas

Fonte: Autor, 2024.

Do mesmo modo, no consequente de A' constata-se – apesar da diferença temática na voz superior – similitudes entre as síncopas da base rítmica do antecedente de A. Este padrão se estende ao longo de mais 8 compassos. Abaixo, um comparativo entre ambos.

Figura 81 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó*: correlações motivicas entre as seções A e A'.

Seção A (1ª ideia do antecedente)

181

mp etc...

mf

Seção A' (início do consequente)

245

etc...

Fonte: Autor, 2024.

Interessante notar que a despeito das transformações melódicas, em uma obra desprovida de centro tonal, as paridades motivicas na base rítmica têm forte influência na identificação entre as seções, além de fomentar um diálogo que pode também auxiliar o performer na memorização e tomada de decisões interpretativas.

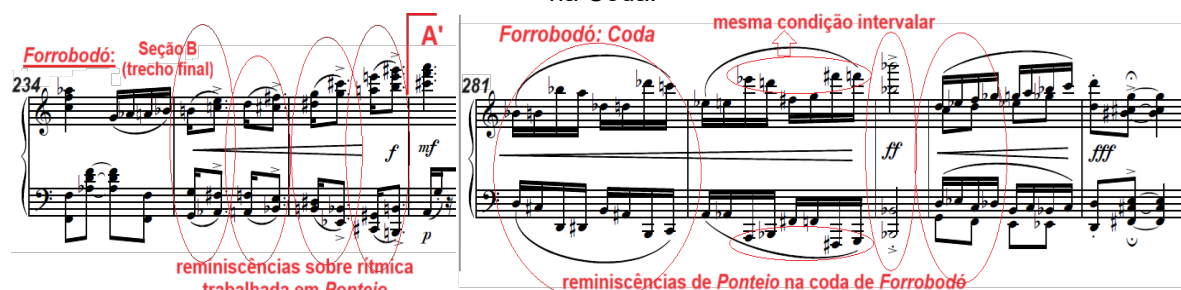
Adiante, na sequência desta última parte, um novo padrão insurge na base, aliado, ainda, a uma nova ideia melódica. Este novo trecho tem função de ponte para o material a seguir na coda. Diante disso considera-se esta ponte – ou segunda ideia deste trecho – como integrante do consequente de A', somando-se mais 6 compassos e totalizando 22 para o consequente de A' (antecedente 8 + consequente 8 + ponte 6 = 22 compassos).

A coda de fato se inicia no c. 259 e se prolonga por 27 compassos, até o término no c. 285. Neste ponto uma célula rítmica em constante *staccato* se desponha, em meio, ainda, de uma linha de baixo oitavada e prolongada (por pedalização manual e uso do pedal *sostenuto* / tonal). Para manter essa nova textura da coda é importante o intérprete, novamente, ter um adequado conhecimento prévio do instrumento, pois este efeito – linha superior com acordes em *staccato* e baixo prolongado – pode ser feito de diversas maneiras, inclusive com o uso muito pontual do pedal de sustentação ou, até mesmo, sem o uso dos pedais

do piano (apenas por meio da pedalização manual)⁹⁷. Para esta última possibilidade faz-se importante ressaltar que a escolha do andamento, com relação ao sugerido no início do movimento, interfere diretamente na abordagem da pedalização deste e de outros trechos desta obra em questão. Do mesmo modo, o andamento pode interferir na escolha do tipo de toque a ser empregado de acordo com cada articulação (mais profundo ou superficial e com mais ou menos velocidade de ataque). Esses dois fatores são essenciais na tomada de decisões pelo intérprete no momento de estudos deste movimento e, via de regra, estão conectados diametralmente com os recursos e possibilidades de ressonância oferecidas em cada tipo de instrumento.

Outro aspecto interessante a ser ressaltado em todo o movimento, sobretudo na coda, seria a dicotomia apresentada entre as ideias musicais que se caracterizam por uma rítmica quase sempre pujante, ao passo que as harmonias e sonoridades orbitam entre tons (*cores/colorações*) *soturnos* e de *obscuridade*. Essa peculiaridade pode ser considerada também no primeiro movimento da *Suíte Brasileira*, sendo uma das marcas registradas do compositor. Nos trechos finais da seção B e na coda de *Forrobodó* ocorrem reminiscências motívicadas provenientes de *Ponteio*, evidenciando, pois, o diálogo entre os movimentos da suíte. Assim, a obra conclui com a reexposição de materiais previamente trabalhados, preservando, ao mesmo tempo, a conexão com o caráter vigoroso explorado no final do primeiro movimento.

Figura 82 – *Suíte Brasileira Op.92 (2005)* – *Forrobodó*: reminiscências de *Ponteio* em trechos de B e na Coda.



Fonte: Autor, 2024.

Adiante, segue a tabela demonstrativa sobre a análise empreendida em *Forrobodó*.

⁹⁷ Para esta inferência o autor deste trabalho – e também intérprete em questão – testou as variadas formas de abordar este trecho da obra.

Tabela 10 – Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó: subdivisões, ‘tonalidades’ e número de compassos.

Suíte Brasileira Op. 92 – Forrobodó		
Subdivisões	Tonalidades	Compassos
Seção A + Breve Ponte	Atonal	31
Seção B	Atonal	29
Seção A' (+ ponte) + Coda	Atonal	49

Fonte: Autor, 2024.

Segue também o gráfico indicando as flutuações de tempo e dinâmicas. Por conta da extensão deste movimento optou-se pela divisão em duas partes.

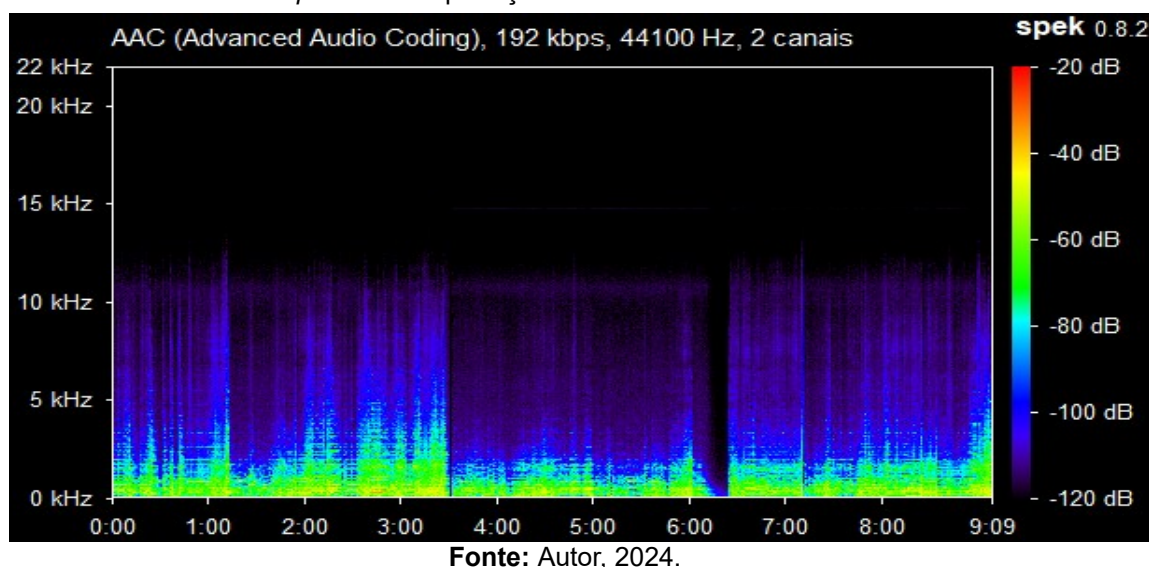
Figura 83 – Gráfico sobre a Suíte Brasileira Op.92 (2005) – Forrobodó: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

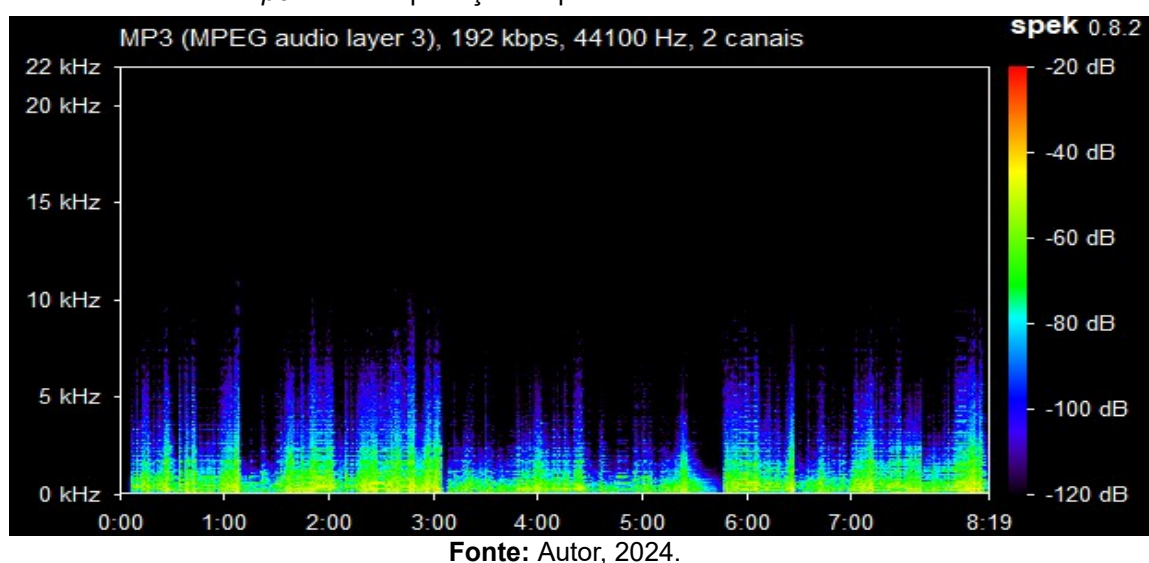
Para o traçado das dinâmicas priorizou-se as indicações sobre as ideias melódicas principais (em trechos onde ocorre duas indicações de dinâmica). Conforme mencionado anteriormente, para obter uma visualização dos parâmetros sonoros, será disponibilizado, ao final de cada obra, o espectrograma da gravação de minha interpretação.

Figura 84 – Espectrograma da *Suíte Brasileira Op.92 (2005)* de Liduino Pitombeira – captação em *mp3* – na interpretação do autor deste trabalho⁹⁸.



Como ainda reportado, quando houver mais gravações disponíveis das obras – em rede *online* – será disponibilizado seu espectrograma para possíveis comparativos e inferências. Sendo assim, segue espectrograma da *Suíte Brasileira Op.92* (completa) sobre a interpretação da pianista Varta Tchakarian⁹⁹, a quem Liduino dedicou esta obra.

Figura 85 – Espectrograma da *Suíte Brasileira Op.92 (2005)* de Liduino Pitombeira – captação em *mp3* – na interpretação da pianista Varta Tchakarian¹⁰⁰.



98 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uwjyDi8UbVQ>. Acesso em: 20 ago. 2024.

99 Breve biografia da pianista consta na segunda seção desta tese.

100 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2oe1flLtUU>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Figura 86 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma da *Suíte Brasileira Op.92* (Liduino Pitombeira).



Fonte: Autor, 2024.

Afora algumas similitudes entre os delineamentos dos espectrogramas, podemos notar que a principal diferença se faz por meio da minutagem (em especial do primeiro movimento). De fato, confesso que optei por um andamento mais cômodo em *Ponteio*, devido a mudanças na textura na região central da obra que favorecem a uma possível retração (em um andamento mais vívido). Nesse sentido, a escolha por um andamento mais confortável me propiciou maior homogeneidade entre as seções com relação ao pulso global, além da clareza nas articulações. Por conta disso é razoável supor que uma leve retração sobre a pulsação, sugerida no início, não deprecia o caráter movido deste primeiro movimento, pois ainda auxilia na estabilidade e na sensação de continuidade que a pulsação deve manter entre cada uma das seções (mesmo em suas diferentes ideias e texturas empreendidas). No segundo e terceiro movimentos podemos verificar, pelas proporções dos espectrogramas, que mantive a pulsação dentro do parâmetro original.

Apenas para consubstanciar estas inferências, segue a minutagem de cada interpretação: Felipe Mello (*Ponteio* – 3:28 m; *Modinha* – 2:52 m; *Forrobodó* – 2:48 m); Varta Tchakarian (*Ponteio* – 3:00 m; *Modinha* – 2:37 m; *Forrobodó* – 2:36 m).

Em relação à leitura cuidadosa da obra musical de Pitombeira, a pianista Lúcia Barrenechea faz uma valorosa observação: “Na minha opinião a escrita de Liduino é bem cristalina, as indicações de articulação são bem detalhadas, então me remete um pouco ao cuidado que tenho quando toco obras de Mozart ou Debussy, em função do cuidado com a notação”¹⁰¹ (BARRENECHEA, 2024). Desse modo e ao

101 Citação por meio de entrevista concedida pela pianista para autor deste trabalho, via *e-mail*, no dia 16 de abril de 2024. Ver *link* de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

abordar o repertório atonal, integrar uma análise que inclua a geração paramétrica pode, com efeito, aprimorar este nível de atenção e meticulosidade em uma proposta de leitura ainda mais circunspecta por parte do intérprete.

Acerca dos aspectos que englobem a percepção do performer com relação a ressonância de cada instrumento, Luciana Noda nos expõe sua opinião (baseada em experiências de leituras e interpretações do repertório atonal do compositor em questão).

As questões interpretativas que considero importantes para a performance compreende o controle da ressonância e o domínio pleno do pedal tonal. Também é importante ter noção clara do contraponto presente nas peças para conduzir uma boa direção do fraseado. [...] Aliás, é muito importante conhecer o piano para ter noção do tempo de queda da ressonância¹⁰² (NODA, 2024).

4.4 Análise e questões interpretativas de *Trois Monuments Op.234 (2018)*

4.4.1 *Le sphinx des Naxiens*

Como esta é uma obra construída sobre um processo de intertextualidade explícita, a análise deste primeiro movimento será conduzida de maneira mais detalhada e focada. O objetivo é identificar o máximo possível de correlações entre as duas obras e os compositores – Pitombeira e Debussy –, com a intenção de estabelecer princípios que possam interagir com as práticas interpretativas.

A primeira frase, composta pela seção A, se subdivide em cinco compassos representados pelas subseções dispostas nos c. 1-2 (a^1), c. 3-4 (a^2) e c. 4-5 (a^3). Por esta disposição observa-se a ocorrência de elisão entre os materiais dos membros de frase nos c. 4 e 5. Nestes dois últimos há também a ocorrência do processo de *planning* com a sobreposição de acordes em condução por arpejos, assim como nos c. 4-5 do *Prelúdio Nº1* de Claude Debussy. Na sequência, a frase empreendida em A' se desenvolve por mais cinco compassos, reutilizando os mesmos parâmetros de A com notas oitavadas e melodias mais ornamentadas (ou transformadas). No c. 11 a seção B irrompe por meio de outro processo de *planning*, porém com uma textura

¹⁰² Informação colhida por meio de entrevista concedida pela pianista para o autor deste trabalho, via *e-mail*, no dia 15 de abril de 2024. Ver *link* de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

mais densa e ampla – com a adição de notas pedal – sobre uma linha com classes de alturas pensadas na escala pentatônica de Sol (nos dois primeiros compassos – c. 11-12).

A partir do c. 13 temos a continuação de B (em b^1) por mais dois compassos com os mesmos padrões texturais, porém sobre a escala pentatônica de Lá (c. 13-14). No c. 15 (por meio do *planning*) empreende-se transposições na classe de altura de B, ficando desse modo: b^2 (c. 15-17) e b^3 (c. 18-21). A partir do c. 21 ocorre o emprego de fórmulas específicas¹⁰³ aplicadas nos c. 22, 23 e 24, indicando suas transformações com relação aos motivos na base anterior de B, b^1 e *planning* (subseção b_4 – c. 22-24). Salienta-se que b_4 decorre de breve elisão com a subseção b^3 (advinda no segundo tempo do c. 21). Ao final deste último trecho de B (subseção b_4) temos a seção A'', composta por elementos transformados de A ($a^{1''}$) que culminam, de modo breve, nos últimos cinco compassos da Coda (c. 27-31). Na sequência, segue tabela demonstrativa acerca da forma com a adição deste viés sistêmico em *Le sphinx des Naxiens*.

Tabela 11 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens*: subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.

<i>Trois Monuments Op. 234 (2018) – Le sphinx des Naxiens</i>		
Subdivisões	Tonalidades	Compassos
Seção A (a^1 , a^2 , a^3) + A'	Modal / Cromática (indefinida)	10
Seção B (b^1 , $b^{1'}$, b^2 , b^3 , b_4)	Modal / Cromática (indefinida)	14
Seção A'' ($a^{1''}$) + Coda	Modal / Cromática (indefinida)	7

Fonte: Autor, 2024.

¹⁰³ Oriundas de conceitos aplicados na teoria dos conjuntos e aplicados também na modelagem sistêmica, tais fórmulas compreendem **T5I(X01)**; **T7I(X01)**; **T6I(X01)** e são utilizadas nos c. 22-24 para as transformações melódicas decorridas entre os incisos destes compassos em questão. Na modelagem sistêmica, fórmulas e notações são frequentemente personalizadas para representar conceitos, processos ou transformações específicas dentro de um sistema. No contexto musical ou de qualquer sistema complexo, uma notação como **T5I(X01)** poderia ser interpretada de maneiras diferentes dependendo do modelo ou *framework* utilizado. Nesse caso “**T5**” representa uma transformação ou transposição do conjunto ou motivo em cinco semitons acima. Já “**I**” é usado para indicar inversão, dependendo do contexto. Na teoria dos conjuntos musicais, uma inversão de um intervalo envolve espelhar os intervalos em relação a um eixo. Por fim (**X01**) faz referência a um conjunto específico de notas ou a uma série usada na música serial ou na teoria dos conjuntos, podendo também se referir a um conjunto original ou a um motivo identificado de alguma forma na análise (STRAUS, 2005).

A modelagem sistêmica pode oferecer diversas ferramentas e abordagens importantes para intérpretes em uma performance musical. Ao adotar uma perspectiva sistêmica, o intérprete pode considerar a música executada como parte de outro sistema em que vários elementos interagem entre si, com a finalidade da compreensão mais profunda do texto e sua fidedigna transmissão em uma performance. No que tange os aspectos voltados para a memorização e estudo de uma obra nesse modelo, a compreensão holística inerente deste formato composicional é outro importante fator a ser considerado. Ao considerar todos os elementos musicais (ritmo, harmonia, melodia, timbre, dinâmica) como partes de um sistema interligado, o intérprete pode obter uma compreensão mais profunda da obra como um todo. Isso facilita a identificação de como as mudanças em um elemento podem afetar outros e o impacto global da performance. Nesse sentido, a modelagem sistêmica permite que o intérprete analise a obra dentro de contextos específicos, incluindo histórico, cultural e estilístico. Isso pode informar decisões interpretativas que são mais autênticas e respeitosas à intenção original do compositor.

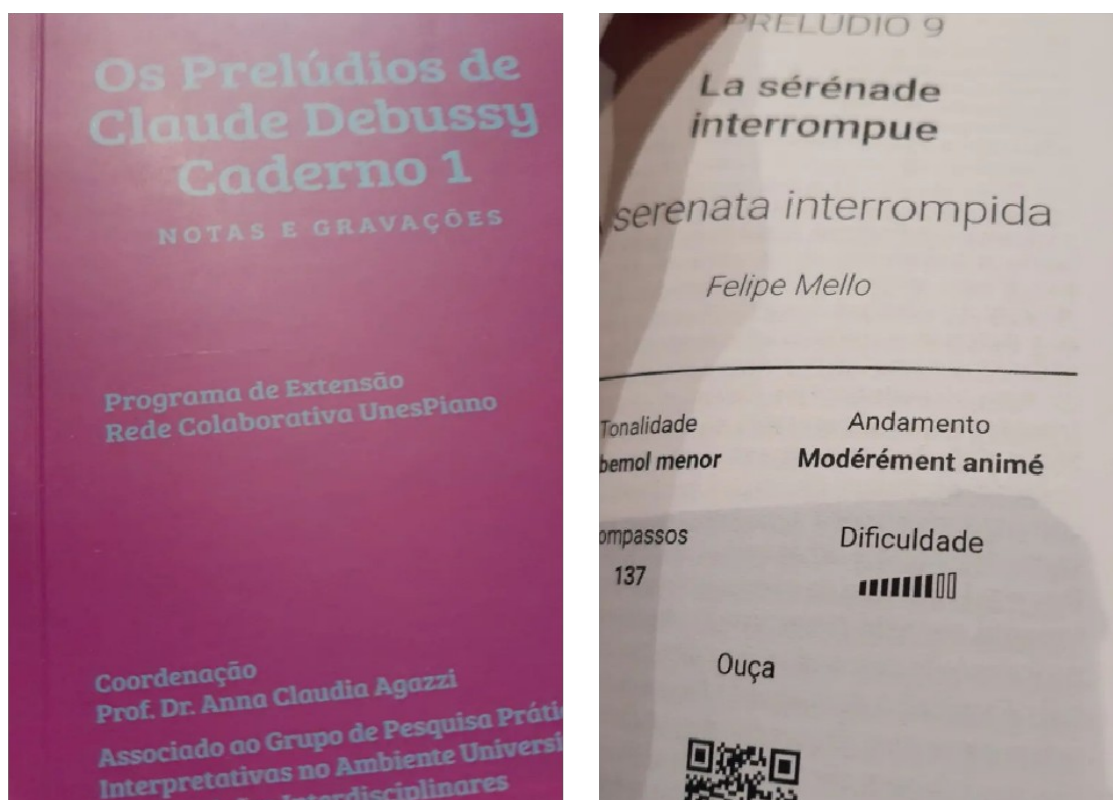
No meu caso, especificamente, conhecer também os doze prelúdios de Debussy – mesmo que de maneira teórica em sua maioria – auxiliou sobremaneira a forma como, de início, abordei este movimento de *Trois Monuments*. Ao participar do projeto de extensão universitária da Rede *Unespiano*, no ano de 2022 – como intérprete em um dos prelúdios de Debussy –, pude entrar em contato com uma das obras do primeiro caderno: *Prelúdio Nº9 – La sérénade interrompue*. Desse modo, ao poder escrever academicamente sobre a forma, a história e, até mesmo, curiosidades dessa obra, adentrei sistematicamente em um patamar de conceitos que subsidiaram minhas escolhas no estudo, interpretação e gravação desta obra em questão¹⁰⁴. Ainda nessa ótica, ouvir, ler e discutir os escritos dos colegas sobre os outros prelúdios me condicionaram conceitos que também auxiliaram no estudo e gravação do *Prelúdio Nº1*¹⁰⁵. Nesse sentido, estudar e entender de modo prático e teórico os doze prelúdios do primeiro caderno (por meio dos textos e discussões com os colegas e suas respectivas performances), contribuiu sobremodo para o

104 A referida gravação se encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fhzPZYR2ePo>. Acesso em: 17 ago. 2024.

105 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8pWWSWjtgrU>. Acesso em: 17 ago. 2024.

nível de consciência necessário em uma abordagem mais tranquila e racional sobre os três movimentos de *Trois Monuments*. O referido projeto teve, por fim, a confecção de um livro acadêmico¹⁰⁶ e a gravação de todos os prelúdios do primeiro livro de Debussy, disponíveis em site do *YouTube*¹⁰⁷. Na sequência, foto da capa e de um capítulo do livro em questão.

Figura 87 – Imagem do livro que resultou do projeto de extensão universitária Rede *Unespiano*, ano de 2022.



Fonte: Autor, 2024.

Ao considerar a performance como um sistema que inclui não apenas o músico e o instrumento, mas também o espaço onde a música é executada, o intérprete pode ajustar aspectos de sua performance para se adaptar à acústica do local, utilizando abordagens sistêmicas para planejar seu estudo e prática, além de estabelecer quais técnicas específicas devem ser desenvolvidas primeiro e como elas se integrarão na performance final. Sob este prisma, a modelagem sistêmica

106 O lançamento do livro *Os prelúdios de Claude Debussy Caderno 1: notas e gravações* ocorreu como parte do evento *VII Performa Clavis*, realizado no Instituto de Artes da Unesp em novembro de 2022.

107 Todas as gravações se encontram disponíveis em: https://www.youtube.com/@rede_unespiano. Acesso em: 18 ago. 2024.

pode direcionar o intérprete na gerência das emoções e energias durante a performance, corroborando o entendimento de como esses aspectos influenciam diretamente no desempenho técnico, sonoro e expressivo. Grosso modo essa abordagem não apenas melhora a execução técnica e expressiva, mas também intensifica a conexão emocional entre o intérprete, o texto musical e o resultado final, seja em gravações ou performances ao vivo.

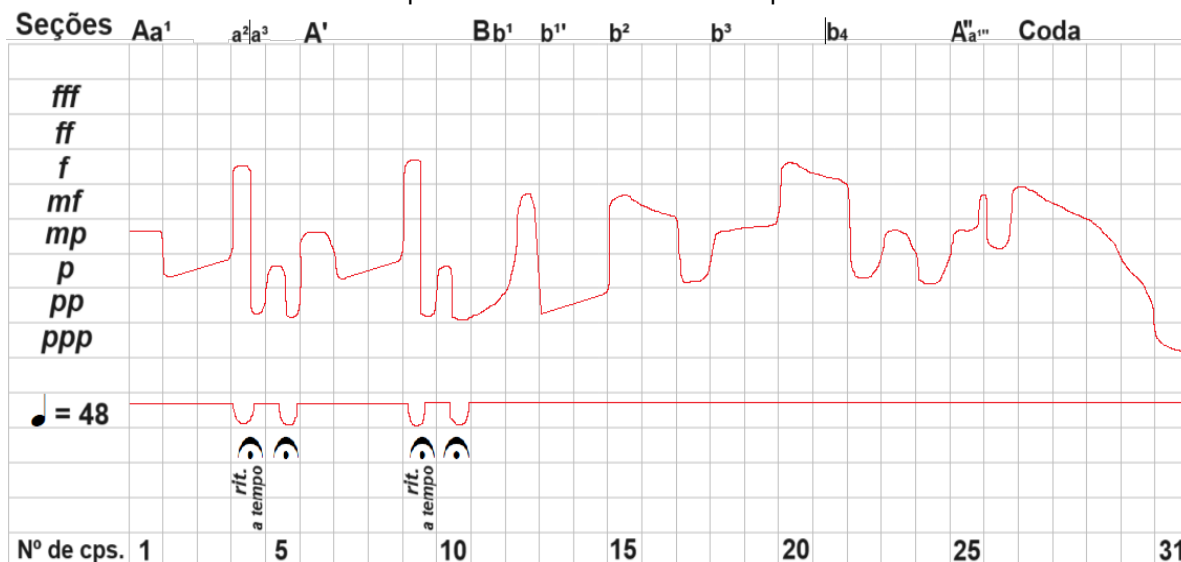
Apesar do andamento lento (semínima = 48 bpm), as sugestões interpretativas de maior relevância sobre este primeiro movimento são de ordem essencialmente rítmica. De início, as primeiras ideias de A se constroem sobre fórmulas de compasso em adição ($2/4+3/8$), gerando uma interessante pulsação entre os incisos das frases. Nesse caso, manter o fluxo contínuo da pulsação entre as alternâncias na fórmula de compasso seria a maior dificuldade inicial desta obra, por conta, ainda, da ocorrência de outras fórmulas de compasso em adição que quebram a sensação do pulso inicial.

Em aula realizada no doutorado com o professor Dr. Nahim Marun (orientador desta pesquisa), foi discutido sobre a importância de memorizar este tipo de obra, pois para obter uma maior sensibilidade a todos estes aspectos rítmicos, o fato de olhar na partitura gera um pequeno empecilho ao intérprete, agravado, ainda, pela profusa quantidade de saltos em ambas as mãos no decorrer de toda a obra. Este último fator nos leva para uma outra problemática técnico interpretativa inerente deste movimento, abordada a seguir.

O *planning* empreendido na seção B, com extensa amplitude intervalar entre as estruturas (baixo, linha central e linha melódica superior), compreende a segunda dificuldade defrontada nesta obra. Neste caso, a pulsação contínua e os movimentos entre os saltos deve envolver, sincronicamente, o gerenciamento de fatores como a velocidade do ataque, do relaxamento, do salto e da pedalização. Outro ponto a ser ressaltado, compreende a utilização de fermatas e indicações de agógicas – *ritardando* e *a tempo* – que permeiam toda a seção A, podendo ser mais um agravante no que concerne a sensação do fluxo dos pulsos. Assim, para que tais aspectos transcorram com naturalidade e sem transparecer afobação, os processos de memorização mencionados anteriormente revelam-se de importância crucial para

o estudo e cômoda execução desta peça em questão. Na sequência, gráfico com as flutuações de tempo e dinâmicas de *Trois Monuments – Le sphinx des Naxiens*.

Figura 88 – Gráfico sobre *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le sphinx des Naxiens*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

4.4.2 Le pilier des Rhodiens

Neste movimento de *Trois Monuments* observa-se o amplo uso do procedimento de *planning*, que permeia os 21 compassos desta obra. Como o próprio compositor menciona: “*Le pilier des Rhodiens* emprega um tipo de intertextualidade estilística pelo uso de uma melodia modal em um *conjunto de planejamento – planning set* – pontos de pedal e *ostinatos*” (PITOMBEIRA, 2018). Nesse sentido, um olhar mais atento para este processo (ou tipificação musical) será o tópico principal sobre a análise e questões interpretativas desenvolvidas a seguir.

O *planning* refere-se à técnica de mover blocos de acordes paralelamente, sem a necessidade de resolver as dissonâncias de maneira tradicional. Esta técnica musical condiciona mais possibilidades para evocar imagens e ambiências, refletindo a influência do impressionismo. Além da manipulação dos acordes esta técnica possibilita uma interferência direta nas texturas e dinâmicas empreendidas, gerando maior riqueza nas variações rítmicas e tímbricas de acordo com o modo (ou modos) harmônico(s) utilizado(s), podendo evocar qualidades sonoras etéreas e

minimalistas. O compositor, nesse caso, pode adaptar e transformar de modo subitâneo suas ideias conforme a necessidade sonora empreendida, associando texturas complexas a padrões rítmicos com a finalidade de gerar novas combinações tímbricas e expressivas.

Para a divisão seccional desta obra faz-se crucial o entendimento deste processo, que combina sutilezas nos padrões da textura com os diferentes modos envolvidos. A seção A inicia com nota pedal em Mi e se desenvolve, por seis compassos, até o pedal em Lá. Podemos inferir que esta primeira seção se encontra em um modal menor que varia entre dois pedais principais, envolvendo as escalas de Mi e Lá menores com blocos de acordes sobrepostos que conduzem uma singela melodia na linha superior. Advindo de uma finalização fraseológica pelo acorde de Lá menor (sustentado por fermata), surge, a partir do c. 7, a seção B, que inicia com menor densidade (sem nota pedal) e com uma linha melódica onde acordes maiores são favorecidos em meio a tríades menores. Ainda no senso modal, lídio e mixolídio são brevemente citados (no c. 40). No c. 41 ocorre o retorno da textura mais densa e bloqueada sobre a nota pedal em Ré. Contudo, este novo pedal ainda prossegue sobre o modo principal em Lá menor (V grau descendente). A partir do c. 43 ocorre o ponto culminante (ou clímax fraseológico) na seção B, por meio de amplo modalismo entre os acordes que se movem de modo parcimonioso por uma linha inferior oitavada cromática. Deste centro fraseológico irrompe a última frase (ou ideia) de B, que conduz em formato de ponte para a próxima seção em A'. Por recapitular elementos desenvolvidos no início (notas pedal e harmonia bloqueada em torno de Mi e Lá menores), consideramos esta seção como uma reexposição parcial de A, pois a melodia se altera e transforma apenas sobre o primeiro inciso de frase do primeiro compasso.

Figura 89 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens*: ponto de clímax na seção B.

The image shows a musical score for piano, specifically the climax of section B. The score is in piano and features a complex texture of overlapping chords. Red annotations highlight specific features: 'movimentação parcimoniosa entre os acordes' (sparse movement between chords) in the upper right, 'baixo cromático' (chromatic bass) in the lower left, and '3ª frase de B (ponte)' (3rd phrase of B (bridge)) in the upper right. The score includes dynamic markings like 'f' and 'pp'.

Fonte: Autor, 2024.

A obra finaliza sem coda e com a melodia inicial se prolongando, de modo obstinado, pelos últimos seis compassos. Sendo assim, a estrutura das frases e seções em *Le pilier des Rhodiens* se distribui desta maneira: Seção A (3+3 = 6 compassos); Seção B (3+3+3 = 9 compassos), Seção A' (3+3 = 6 compassos). Na sequência, segue tabela sobre a forma deste movimento.

Tabela 12 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens*: subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.

<i>Trois Monuments Op. 234 – Le pilier des Rhodiens</i>		
Subdivisões	Tonalidades	Compassos
Seção A	Modal (indefinida)	6
Seção B	Modal (indefinida)	9
Seção A'	Modal (indefinida)	6

Fonte: Autor, 2024.

Acerca do amplo modalismo empregado nesta obra e em uma referência ao estilo de Claude Debussy, podemos observar que o processo de *planning* é, em sua maioria, muito símile ao utilizado na obra *La Cathédrale Engloutie*. Abaixo, segue um comparativo (entre as Fig. 89 e 90).

Figura 90 – *Préludes pour piano – La Cathédrale Engloutie* (Claude Debussy – Éditeurs Durant) c. 26-30¹⁰⁸.

The image shows a musical score for 'La Cathédrale Engloutie' by Claude Debussy, measures 26-30. The score is written for piano, with a treble and bass clef. Measures 26-27 are marked 'ff' and 'Sonore sans dureté etc...'. Measures 28-30 are marked 'ff' and 'planning empregado a partir do c. 28 em La Cathédrale Engloutie de Claude Debussy'. A red circle highlights the bass line in measure 28, labeled '8ª bassa'.

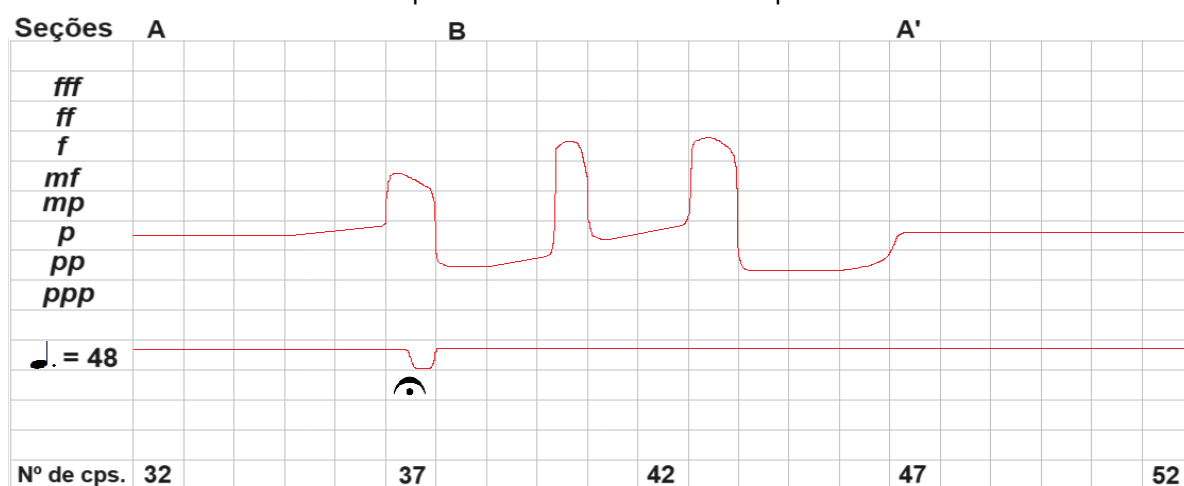
Fonte: Edições Durant et Cia (editorada pelo autor, 2024).

Nesta acepção, as maiores dificuldades interpretativas envolvidas neste movimento são de ordem do controle acústico do instrumento, pois exigem uma expressão sensível e um domínio técnico do intérprete. No geral a peça exige um controle refinado da dinâmica. O intérprete deve ser capaz de criar as camadas

¹⁰⁸ Para melhor conferir acerca deste comparativo, ver partitura anexa nos apêndices deste trabalho.

dinâmicas sem perder a clareza sonora. O bom senso no uso do pedal de sustentação é crucial para se criar a atmosfera misteriosa explorada pela peça, especialmente para os efeitos de ampla ressonância onde a busca pela dosagem certa pode resultar em um equilíbrio preciso, pois o uso excessivo do pedal pode também obscurecer a harmonia e ideias musicais de ordens singelas. Nesse caso e em algumas passagens, a nota pedal da linha inferior deve ser mantida também por procedimento de pedalização manual. Apesar do andamento relativamente constante, a peça requer uma sensibilidade ao *rubato*, a fim de evidenciar suas características subjetivas (ou pictóricas). A fluidez rítmica deve ser natural e nunca parecer forçada. Acerca da textura, a peça varia de acordes espessos a passagens mais leves, e é importante que cada nota seja claramente articulada. A clareza nas partes de vozes internas é essencial para manter a estrutura harmônica, a fim de capturar a atmosfera mística e o caráter evocativo da peça em questão. Na sequência, gráfico acerca das flutuações de tempo e dinâmicas de *Le pilier des Rhodiens*.

Figura 91 – Gráfico sobre *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le pilier des Rhodiens*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

4.4.3 *Le trésor des Athéniens*

Por se tratar de uma obra com intertextualidade direta sobre citações dos doze prelúdios (1º caderno) de Debussy, o modo para a averiguação de sua forma e estrutura deve ser particularizado. Ao observar de modo global sua estrutura

podemos constatar que esta obra empreende um caráter miniaturalmente rapsódico¹⁰⁹. As rupturas sobre o tempo/pulsção são um indicativo desta conjuntura pois indicam, em sincronia, mudanças mais bruscas na atmosfera sonora de um modo geral (texturas e dinâmicas). Nesse sentido, as divisões seccionais deste movimento se distribuem em quatro partes: Seção A (c. 53-68 – com ponte de 4 compassos nos c. 65-68); Seção B (c. 69-80 – breve ponte no c. 80); Seção C (c. 81-90 – com ponte nos c. 85-90); Seção D (c. 91-100 – com *codetta* nos c. 99-100). Segue tabela sobre a possível forma de *Le trésor des Athéniens*.

Tabela 13 – *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens*: subdivisões, 'tonalidades' e número de compassos.

<i>Trois Monuments Op. 234 – Le trésor des Athéniens</i>		
Seções	Tonalidades	Compassos
Seção A + Ponte	Múltiplas tonalidades	16
Seção B + Breve Ponte	Múltiplas tonalidades	12
Seção C + Ponte	Múltiplas tonalidades	10
Seção D + <i>Codetta</i>	Múltiplas tonalidades	10

Fonte: Autor, 2024.

A maior dificuldade interpretativa, neste movimento, se encontra em aspectos ligados a seu formato rapsódico, sendo intensificado pelas costuras motivicas de sua construção intertextual. Nesse caso, o intérprete deve estar familiarizado com as obras originais citadas para poder compreender a intenção do compositor e identificar as partes intertextuais, integrando as citações de maneira coesa e mantendo sua originalidade estilística. Ainda nessa questão, o intérprete deve ser capaz de captar as características e nuances específicas de cada citação sem depreciar, contudo, o contexto da nova obra gerada. Isso pode conduzir a novos significados ou referências específicas que enriquecem a obra. Assim, uma possível problemática defrontada neste movimento seria a questão do equilíbrio entre a fidelidade das citações conforme o novo contexto geral, englobando tomadas de decisões que envolvem agógicas para além da notação musical. Por exemplo, na ponte do c. 80 a notação sugere mudar o andamento para *a tempo*, porém o novo material temático da seção conseguinte preconiza que neste compasso ainda ocorra

¹⁰⁹ A rapsódia é uma forma musical que se caracteriza por ser livre e bastante expressiva, frequentemente composta por uma sequência de melodias ou seções contrastantes. Neste tipo de composição costuma-se evocar uma narrativa ou contar uma história através das suas mudanças de humor e estilo.

uma leve retração da pulsação (c. 80 – sendo um prolongamento dos c. 78 e 79), a fim de que esta transição prepare – de modo orgânico e natural – para fluidez das novas ideias musicais mais intensas e densas da seção C. Ao lidar com essas complexidades, o intérprete enriquece sua abordagem por meio de decisões interpretativas mais informadas, levando-se sempre em consideração a obra de base para o novo contexto musical explorado.

Figura 92 – *Trois Monuments Op.234 – Le trésor des Athéniens*, c. 78-80: sugestão interpretativa.

78 *rit.* *a tempo* [8] *p* *f* [7]

Sugestão: fazer o 'a tempo' aqui.

Sugestão: continuar o *ritardando* (*rit.*)

Seção B (trecho final - ponte) Seção C

Fonte: Autor, 2024..

Outro exemplo com esta mesma temática pode ser encontrado no meio da seção C, onde um *ritardando* preconiza uma nova citação sobre o sexto prelúdio. Este prelúdio em questão é extremamente lento e com diversas possibilidades de *rubatos*, devido suas características texturais e harmônicas. Nesse caso, adotar um prolongamento do *ritardando* anterior – realocando o 'a tempo' no c. 86 – faria mais sentido para a ponte a seguir (construída sobre a citação do quinto prelúdio). Segue ilustração desta sugestão.

Figura 93 – *Trois Monuments Op.234 – Le trésor des Athéniens*, c. 84-86: sugestão interpretativa.

84 *rit.* *a tempo* [6] [5] *p* *cresc.*

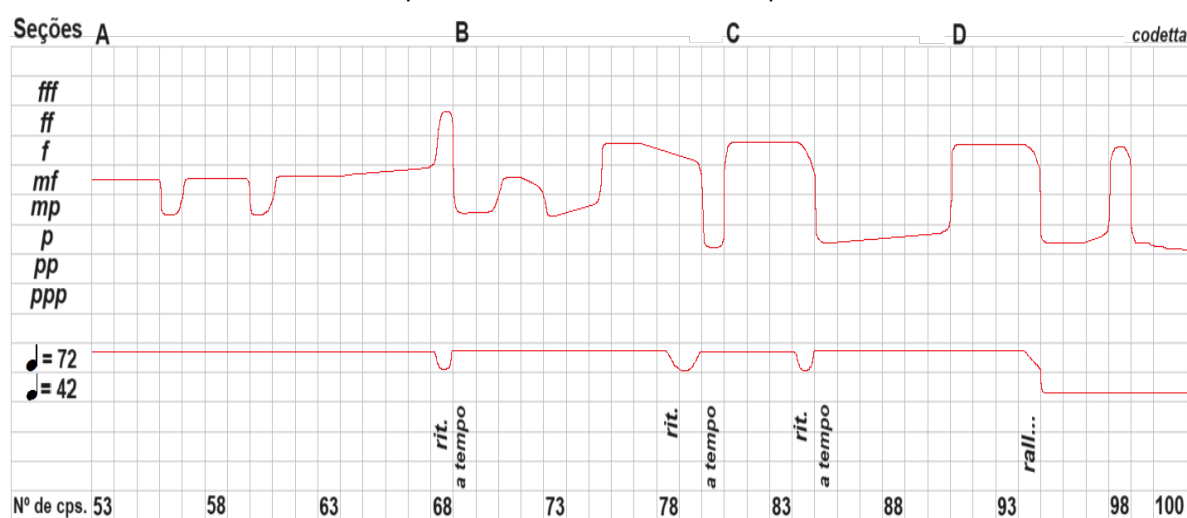
Sugestão: prolongar o 'rit.' até este ponto.

Sugestão: realocar o 'a tempo' aqui.

Fonte: Autor, 2024.

Acerca do formato rapsódico, com sua estrutura livre, vários desafios podem ser ainda confrontados. Devido sua forma menos rígida, o intérprete deve encontrar uma maneira de dar coerência e continuidade à obra, exigindo uma compreensão profunda da intenção global e narrativa do compositor para manter o sentido de unidade e capturar a essência de cada citação, sem que a peça pareça fragmentada (apesar de sua natureza segmentada). Este formato exige também um controle refinado sobre as dinâmicas e a expressão, pois muitas vezes inclui mudanças abruptas de intensidade e caráter. Nesse sentido, o intérprete deve se adequar em expressar todas as nuances de modo homogêneo e fornecer ainda um senso de espontaneidade e unicidade à interpretação. Segue gráfico com as flutuações de tempo e dinâmicas de *Le trésor des Athéniens*.

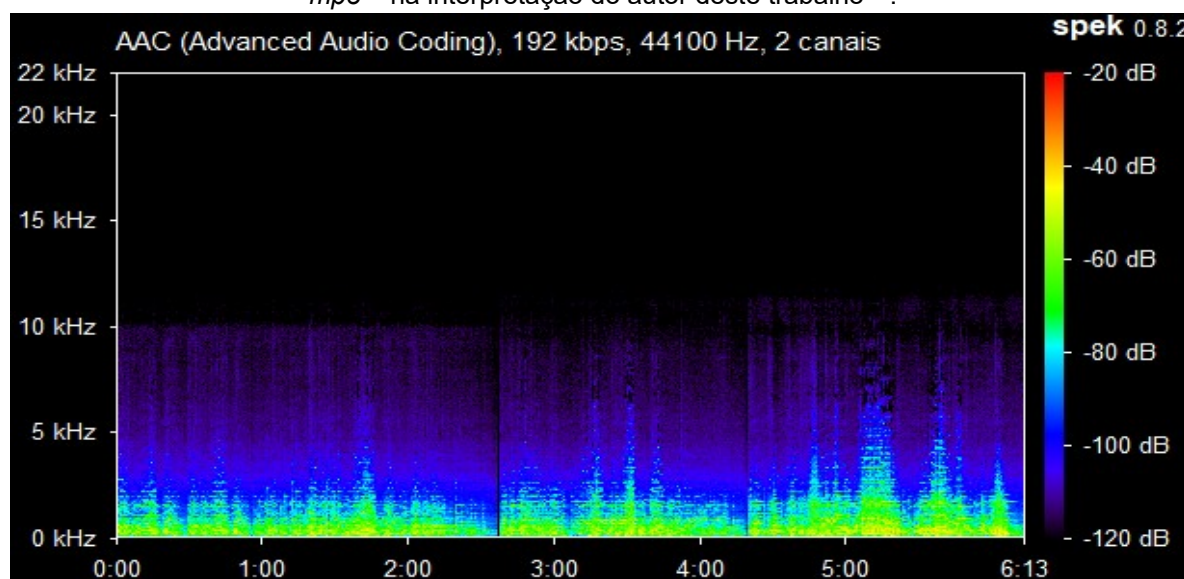
Figura 94 – Gráfico sobre *Trois Monuments Op.234 (2018) – Le trésor des Athéniens*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Na sequência, espectrograma sob minha interpretação dos três movimentos de *Trois Monuments Op.234*.

Figura 95 – Espectrograma de *Trois Monuments Op.234 (2018)* de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho¹¹⁰.



Fonte: Autor, 2024.

Figura 96 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de *Trois Monuments Op.234* (Liduino Pitombeira).



Fonte: Autor, 2024.

4.5 Análise e questões interpretativas sobre o *Nocturne Op.266 (2021)*

4.5.1 *Flüchtig*

Esta obra, como ponderado anteriormente, se constrói sobre séries de classes de alturas baseadas nos *Op.11* e *19* de Arnold Schoenberg. O próprio compositor em questão – após participar da banca de qualificação desta pesquisa (no ano de 2023) – generosamente repassou os planos, que compreendem o formato como ele idealizou os agrupamentos destas planificações. É crucial ter o conhecimento de tais planejamentos e o entendimento pleno de sua construção em

110 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AAWqnpStgTY>. Acesso em: 25 ago. 2024.

cada movimento para que, em um segundo momento, seja possível lograr inferências que conduzam a factuais apontamentos na geração de uma real contribuição para a interpretação e performance. Nesse sentido, seguem ilustrações com todos os planejamentos (classes de alturas) sobre os *Op.11* e *19* de Schoenberg, para a construção dos dois movimentos de *Nocturne Op.266* de Liduino Pitombeira.

Figura 97 – Três planos (ou agrupamentos) de classes de alturas sobre o *Op.11* e *Op.19* de Schoenberg.

Op. 11

I. *Mäßig (♩ = 66)*

II. *rit. - j.*

III. *etwas langsamer sehr zart*

Op. 19

I. *Leicht, zart (♩)*

II. *Langsam (♩)*

III. *Sehr langsame*

The figure displays three musical plans (I, II, III) for Schoenberg's Op. 11 and Op. 19. Plan I (Op. 11) is in treble clef, marked 'Mäßig (♩ = 66)'. Plan II (Op. 11) is in bass clef, marked 'rit. - j.'. Plan III (Op. 11) is in treble clef, marked 'etwas langsamer sehr zart'. Plan I (Op. 19) is in treble clef, marked 'Leicht, zart (♩)'. Plan II (Op. 19) is in bass clef, marked 'Langsam (♩)'. Plan III (Op. 19) is in treble clef, marked 'Sehr langsame'. The score includes handwritten notes and musical notation for each plan.

Fonte: Autor, 2024.

Figura 98 – Três últimos planos (continuação dos seis) de classes de alturas sobre o *Op.19* de Schoenberg.

Cont. Op. 19

Rasch, aber leicht (♩)

IV.

poco rit. ... leicht

Etwas rasch (♩)

p zart, aber voll

VI.

De fato, se considerarmos os planos de classes de alturas podemos constatar sua imediata utilização de modo sequencial (na linha superior) e esparso (na linha inferior).

Figura 99 – Início de *Flüchtig* sobre o plano de classes de alturas com base no *Op.11* de Schoenberg¹¹¹.

para Maria Di Cavalcanti

Nocturne

1. Flüchtig

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.266 (2021)

Fonte: Autor, 2024.

Por se tratar de uma obra atonal e com ideias sequencialmente contínuas, ou seja, com suas estruturas apresentando em cada divisão fraseológica um material novo, outras possibilidades para definir seu formato estrutural foram conjecturadas. Para isso, levou-se em consideração as possibilidades dispostas também em alterações no andamento e texturas. Para *Flüchtig* pensou-se, acerca das divisões de seu formato estrutural, na *forma sequencial ou aditiva*¹¹² de modo mais amplo, levando-se em conta as linhas fraseológicas e suas relativas texturas.

Na seção A temos duas frases principais divididas por breve ponte no c. 5, sendo um antecedente de cinco compassos (somando-se a breve ponte) e um consequente de cinco compassos. No c. 10 podemos considerar como final de A e ao mesmo tempo início em elisão de B. Para esta inferência levou-se em conta a finalização fraseológica de A por meio do *ritardando* e também pela mudança na textura em B, sendo menos densa, menos intensa (dinâmicas) e mais polifônica,

¹¹¹ Para uma plena visualização e maiores correlações ver partitura anexa nos apêndices deste trabalho.

¹¹² Forma onde cada letra (A, B, C, D, etc.) representa uma seção distinta com seu próprio material temático e harmônico. Não há necessidade de repetição ou retorno a seções anteriores, permitindo uma progressão linear através da peça. Este tipo de forma é muitas vezes utilizada em músicas que buscam narrativas contínuas ou evoluções de ideias sem se concentrar em retornos ou repetições. Nesse sentido, este tipo de formato musical não segue as convenções mais rígidas das formas clássicas, como binária ou ternária.

além do surgimento de notas sobressalentes na linha melódica superior que se mantém até quase o final desta seção. A partir do c. 24 ocorre uma leve alteração nessa textura com melodias e baixo oitavados que, de modo súbito, culminam em ponte onde mudanças na articulação (notas em *staccato* e ligaduras de duas notas) denotam o caráter da próxima divisão seccional. Sendo assim, B é condicionado por duas frases principais em antecedente (c. 10-18) e consequente + ponte (c. 19-30). No c. 31 a seção C – por meio de alterações texturais – inicia com uma subdivisão também por duas linhas fraseológicas distintas. A primeira, com uma profusa e ininterrupta pedalização, dinâmicas em baixa intensidade e o emprego de *clusters* sobre uma linha de baixo sempre oitavada (c. 31-36). A segunda, com a possibilidade muito pontual sobre o recurso dos pedais, além de uma clara divisão na textura em um formato mais contrapontístico e linhas melódicas – em sua maioria – com duas vozes principais (c. 37-46). Na sequência, segue tabela com a forma de *Nocturne Op.266 – Flüchtig*.

Tabela 14 – *Nocturne Op.266 (2021) – Flüchtig*: subdivisões, ‘tonalidades’ e número de compassos.

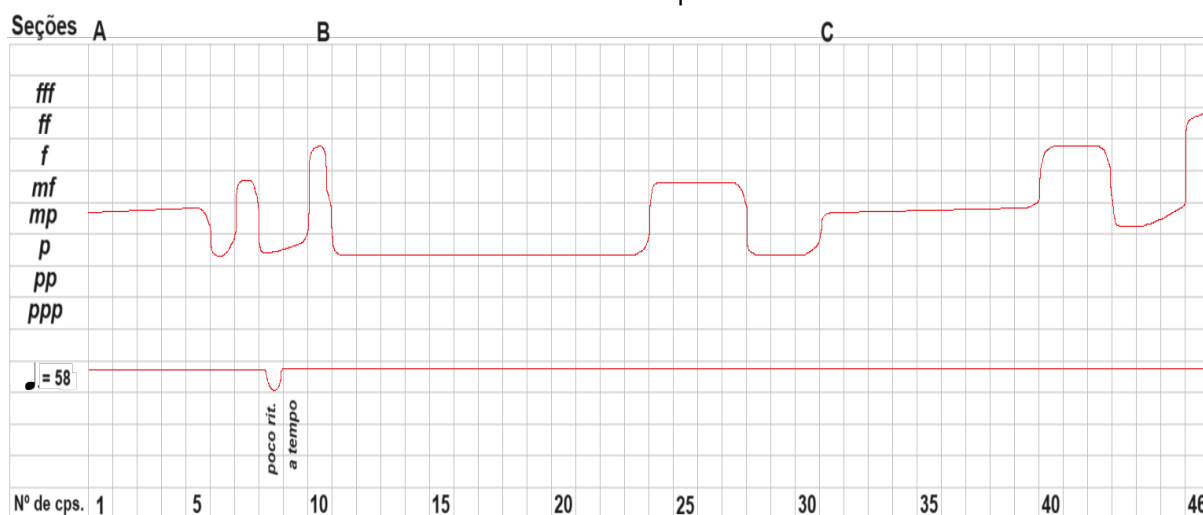
Forma de <i>Nocturne Op. 266 – Flüchtig</i>		
Seções	Tonalidades	Compassos
Seção A	Atonal	10
Seção B (Elisão + Ponte)	Atonal	21
Seção C	Atonal	16

Fonte: Autor, 2024.

Se considerarmos a elisão ocorrida no final de A e início de B, subtraindo este compasso, temos ao todo 46 compassos. Como podemos observar, assim como no *Op.11* de Schoenberg (*Drei Klavierstücke* – composto por três movimentos), *Flüchtig* também se subdivide em um formato tripartido, com três distintas seções baseadas nas classes de alturas extraídas de cada um dos movimentos do *Op.11*. As mudanças fraseológicas por meio das texturas e outros aspectos, como articulações e dinâmicas, com efeito auxiliam no processo de memorização da obra, além da construção interpretativa. Nesse caso, os contrastes entre as frases podem agir como um importante elemento associativo e moderador na tomada de decisões pelo intérprete. Em meu caso, especificamente, ter uma noção prévia das possíveis divisões ocorridas neste movimento de fato auxiliaram no processo de memorização,

pois categorizou o processo de repetição segmentar. Na prática esta é uma técnica eficaz para a memorização do repertório musical atonal, visto que o ambiente harmônico (melódico e rítmico) é comumente menos previsível. Além da análise, outra forma de autoavaliação que auxiliou sobremaneira no processo de memorização foram as gravações. Neste caso, além de servirem como um importante aporte para consubstanciar os gráficos da análise – por meio dos espectrogramas –, tiveram também grande relevância devido o impacto que envolve o ato físico de gravar, contribuindo na fixação das memórias muscular e sequencial. Ainda nesse sentido, o fato de poder refletir sobre a performance em si, aciona outros tipos de memória associativa para além da mera repetição muscular. Como o princípio basilar desta tese se ancora no intento de uma performance mais racionalizada e, nesse sentido, mais consciente, o caminho seguido até então aparenta ser o mais plausível em uma linha de exequibilidade aplicável. Diante disso, segue o gráfico contendo as flutuações de tempo e dinâmicas de *Flüchtig*.

Figura 100 – Gráfico sobre o *Nocturne Op.266 (2021) – Flüchtig*: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

4.5.2 Zart

Para este movimento, por conta de sua liberdade estrutural e fraseológica, também foi conjecturado a divisão seccional por meio do processo da *forma sequencial ou aditiva*, porém de maneira miniatural devido as curtas fraseologias e

suas texturas envolvidas. Nesse sentido, como sua estrutura se ancora em classes de alturas sobre os seis movimentos do *Op.19* de Schoenberg (*Sechs kleine Klavierstücke – Six Little Piano Pieces*), considerar-se-á uma subdivisão composta por seis partes distintas. Na seção A, o início empreende um caráter introdutório (do c. 47 até o c. 54) que se desenvolve por frases de caráter assimétrico e volátil, além de uma textura menos densa e dinâmicas de baixa intensidade. Nesse sentido, esta seção concebe forte diálogo entre as texturas e indicações de dinâmicas advindas de *Flüchtig*, além de ter pontos convergentes com o I movimento do *Op.19*. A seção B insurge a partir do c. 55. Nesta seção constata-se uma textura similar a anterior, porém com elementos em *staccato* e ligaduras de duas notas (em uma interessante similaridade – ou analogia – com o II movimento do *Op.19*). A partir do c. 62 temos a breve seção C, que se prolonga até o c. 65. Nesta seção observa-se uma textura mais cordal e o uso de baixos oitavados, além de ampla pedalização (com elementos de textura equivalentes ao III movimento do *Op.19*). No c. 66 uma nova ideia melódica irrompe em convergência do início da seção D, que se estende até o c. 69. Nesta seção podemos notar a forte similaridade com os elementos explorados no IV movimento do *Op.19*, abrangendo uma melodia com notas curtas e quebradas (em fusas e com dupla pontuação), além do emprego dos *staccati* na linha melódica inferior (em alusão ao uso dos *martellati* no IV movimento em Schoenberg). Adiante, na seção E (c. 70-73), temos uma ponte para as ideias musicais finais contidas em *Zart*. Tal ponte utiliza elementos motivicos contidos nas seções A e C (transpostos e com uma dinâmica mais pujante). Por fim, no c. 73 (em elisão de E), temos a última seção de *Zart* (seção F – c. 73 a 79). Este trecho se compõe por uma textura mais singela e notas delongadas que, similarmente, aludem os elementos texturais contidos no VI movimento de Schoenberg. Desse modo, a partir desta descrição analítica, podemos observar que a principal ferramenta utilizada em *Zart* – para as divisões seccionais – se alinha, essencialmente, com aspectos da textura. De maneira equivalente, esse processo analítico da subdivisão formal também coincidiu parcialmente com as classes de alturas extraídas do *Op.19* de Arnold Schoenberg¹¹³.

113 Apesar do emprego em *Zart* das classes de alturas sobre o *Op.19* (previamente dispostas nas figuras 97 e 98), esta não foi a principal fundamentação para as subdivisões das seções neste movimento, embora tenha ocorrido algumas pontuais coincidências.

Na correlação entre *Flüchtig* e *Zart* é razoável supor que, para além das classes de alturas, cada seção se alinha de modo parelho com os distintos movimentos do *Op.11* e *Op.19* de Schoenberg, pois cada subdivisão aponta para esta possibilidade correlacional ou relações de equivalência. Sendo assim, segue tabela gerada sobre a forma de *Zart*.

Tabela 15 – *Nocturne Op.266 (2021)* – *Zart*: subdivisões, ‘tonalidades’ e número de compassos.

Forma de Nocturne Op.266 – Zart		
Seções	Tonalidades	Compassos
Seção A	Indefinida (atonal)	8
Seção B	Indefinida (atonal)	7
Seção C	Indefinida (atonal)	4
Seção D	Indefinida (atonal)	4
Seção E	Indefinida (atonal)	4
Seção F (+ Elisão)	Indefinida (atonal)	7

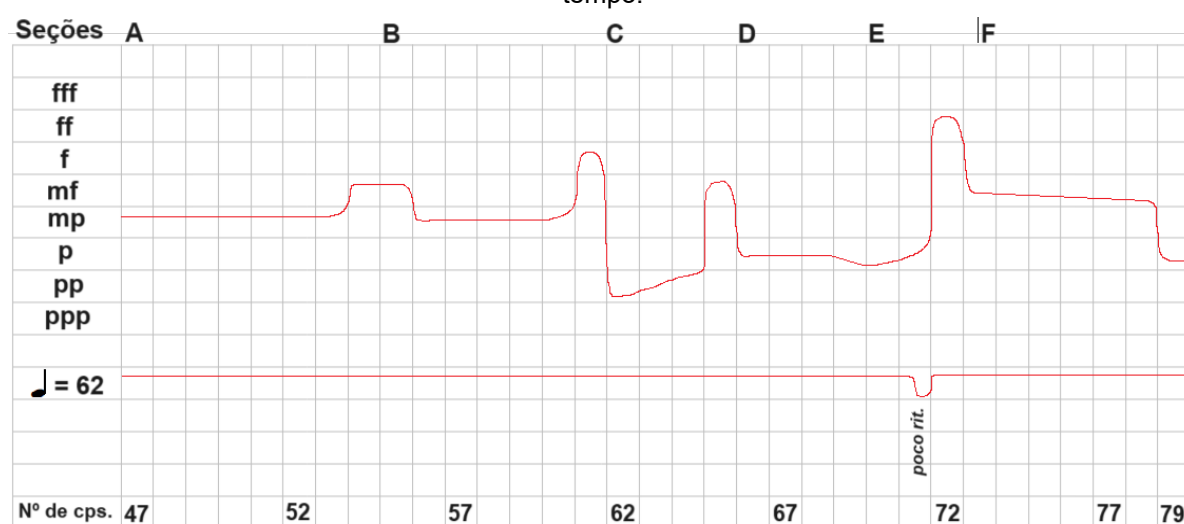
Fonte: Autor, 2024.

Apesar de sua brevidade, cada movimento de *Nocturne* oferece desafios técnicos e interpretativos que se refletem ainda na estética do atonalismo de Schoenberg. Pelo fato de não haver um centro tonal definido, o pianista deve projetar clareza e intenção em cada nota e acorde, desenvolvendo um senso de coerência sem o apoio das progressões harmônicas convencionais. Nesse caso, uma execução precisa nas variáveis texturas (entre passagens delicadas a acordes contundentes) requer o controle detalhado da articulação e do toque. Acerca das mudanças rítmicas bruscas e ritmos polimétricos, exige-se uma profunda compreensão do texto (execução precisa de cada nota) a fim de uma maior *flexibilidade interpretativa*. Nesse sentido, por conta do caráter expressivo de cada movimento, tal flexibilidade poderia favorecer na transmissão de uma maior gama emocional em um breve espaço de tempo. Ainda nesta questão, poderia auxiliar também nas mudanças abruptas de caráter entre cada uma das seções (e fraseologias). Os movimentos frequentemente utilizam uma ampla gama de dinâmicas e toques e, nesse caso, a acuidade na calibragem do tipo de toque – de acordo com o instrumento e ambiente em performances ao vivo – é outro importante aspecto a ser ressaltado para maximizar a expressividade e a clareza das articulações. Devido sua *cor sonora* abstrata e distanciamento dos modelos harmônicos tradicionais, os movimentos de *Nocturne* oferecem ao intérprete a

liberdade de explorar uma interpretação mais pessoal, mas isso também requer uma compreensão profunda do estilo e da intenção do compositor. Por conta disso faz-se mister o conhecimento sobre a estética de cada peça – incluindo as que serviram de base –, pois estes fatores permitem ao intérprete encontrar um maior significado expressivo do texto e, em sincronia, a melhor transmissão das mensagens evocadas. Além disso, o contexto histórico de ambas as obras, e dos compositores em questão, pode ser outro importante caminho na compreensão mais orientada do texto musical. Como resultado destes pressupostos, logra-se o equilíbrio entre o domínio técnico e a sensibilidade interpretativa, viabilizando que o intérprete transmita – de modo pleno – a complexidade emocional contida em cada movimento e na obra como um todo.

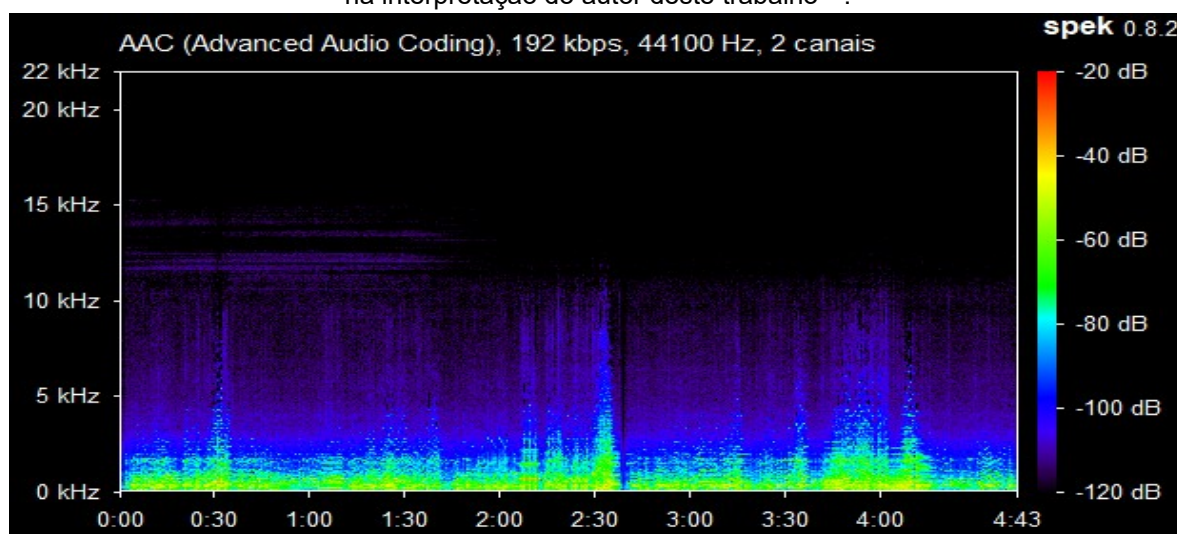
A análise sobre a forma (e estruturas) de *Nocturne Op.266* propiciou sobremaneira nos processos de memorização, pois enriqueceu a consciência na tomada de decisões, tornado-a mais criativa e esteticamente orientada. Nesse sentido, segue o gráfico sobre as flutuações de tempo e dinâmica, seguido ainda do espectrograma da obra em questão.

Figura 101 – Gráfico sobre o *Nocturne Op.266* (2021) – Zart: indicações aproximadas de dinâmica e tempo.



Fonte: Autor, 2024.

Figura 102 – Espectrograma de *Nocturne Op.266 (2021)* de Liduino Pitombeira – captação em mp3 – na interpretação do autor deste trabalho¹¹⁴.



Fonte: Autor, 2024.

Figura 103 – QR Code do áudio (interpretação do autor) que gerou o espectrograma de *Nocturne Op.266* (Liduino Pitombeira).



Fonte: Autor, 2024.

Outra questão interpretativa importante envolve a prática esmerada nos trechos com maior complexidade. Nesse caso, a prática do improviso sobre os elementos inventariados pelas análises¹¹⁵ se mostrou essencial, tanto para a memorização de variados trechos, quanto para o refinamento técnico. Nesta acepção, a prática do improviso pode ser particularmente benéfica para a memorização de repertório atonal, pois permite uma maior familiaridade com os elementos empregados pelo compositor e sua natural internalização pelo intérprete. Essa conexão mais profunda sobre o material explorado pode ainda, com efeito,

114 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9XEr8ise7ic>. Acesso em: 28 ago. 2024.

115 Tais elementos compreendem: motivos e suas respectivas variações (ou variantes), classes de alturas (tricordes e tetracordes específicos), células rítmicas específicas (sincopadas e polirrítmicas/polimétricas), polos hexatônicos específicos e correlações na textura (entre os elementos internos de cada obra, ou externos – advindos por meio da intertextualidade).

expandir a paleta de possibilidades interpretativas do performer de modo mais eficaz e criativo, além de auxiliar na compreensão da lógica interna e no desenvolvimento de cada obra explorada.

O trabalho em conjunto compreendendo as esferas da análise, do estudo e gravações das obras me proporcionou ainda um alto nível de consciência interpretativa. Tal aspecto me auxiliou para o planejamento mais criterioso no estudo e preparo das obras, além de reduzir sobremaneira o tempo para a memorização. Nesse sentido e em uma parelha dimensão, a pianista e professora Lúcia Barrenechea nos aponta acerca do valor do trabalho em conjunto, seja no repertório solo ou música de câmara. No caso específico ela nos relata sobre sua experiência com a escrita do compositor na obra *Vitrais Op. 193 (2014)*, para flauta e piano.

Num primeiro momento, o trabalho de conjunto é desafiador, pois o elemento rítmico pode ser bem complexo em determinados trechos, mas de uma maneira geral, é uma escrita que convida o intérprete a se expressar. No caso específico de *Vitrais*, um aspecto que me chamou atenção foi o modo como ele conseguiu escrever uma parte densa para o piano, com textura intrincada, porém, em nenhum momento há questões de equilíbrio com a flauta. Ele claramente está ciente dessa questão e explora os registros dos instrumentos de maneira que não haja problemas de conjunto¹¹⁶ (BARRENECHEA, 2024).

É plausível considerar que o elemento rítmico seja o principal diferencial nas obras de Pitombeira, estendendo sua influência até o âmbito harmônico. Nesse contexto, os elementos estéticos que permeiam e moldam as texturas frequentemente se fundamentam em uma robusta *relação aritmética* (especialmente por meio da modelagem sistêmica, classes de alturas de notas, teoria dos conjuntos, *planning* e intertextualidade).

Quanto às *colorações* – ou *cores sonoras* – que emergem de sua escrita, um paradigma interessante pode ser levantado: uma linha de *tons soturnos e obscuros* (que beira o suspense e o mistério) corre em paralelo a outra, muitas vezes marcada por uma rítmica pujante e vívida. Essa perspectiva revela um **caráter paradigmático**¹¹⁷ inerente à sua escrita, que se evidencia especialmente nos trabalhos mais recentes, embora coexistindo de forma menos pronunciada desde sua primeira fase

116 Informação colhida por meio de entrevista realizada via *e-mail* com a pianista Dr.^a Lúcia Barrenechea. Ver *link* de acesso ao *Google Drive* disponibilizado nas Referências desta tese.

117 Neste caso o termo foi cunhado pensando-se na simbologia gerada pela dicotomia em questão, que compreende, especificamente, uma significação voltada para o aspecto tropológico e/ou emblemático que esta terminologia poderia – em sua etimologia e semântica – representar.

composicional. Esse aspecto pode marcar uma possível nova vertente de sua *fase universalista* (segunda fase), tornando-se, através dessa lógica conjectural, uma característica distintiva de sua marca registrada (ou *assinatura composicional*). Isso se manifesta de maneira mais explícita na sua potencial **3ª fase composicional**, que é a atual até o presente momento desta pesquisa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dos processos de análise envolvidos nesta pesquisa buscou-se aferir tipificações que possam, deliberadamente, fornecer categorizações acerca das potenciais peculiaridades que permeiam a produção para piano de Liduino Pitombeira. Deste modo, pretendeu-se fomentar subsídios que coadunem com as práticas interpretativas. Não obstante a notória habilidade de Pitombeira em combinar diferentes estilos musicais, seu peculiar gerenciamento composicional nos aponta para um estilo próprio e distinto, inspirado na literatura, na arte e na mitologia brasileira, incorporando outrossim, elementos de nossa cultura como ritmos nordestinos, frevo, maracatu, baião e samba, bem como peças inspiradas em literatura, arte e mitologia (estrangeira e brasileira). A despeito do estilo musical de Pitombeira ser caracterizado pela combinação de elementos da música clássica e da música popular brasileira, suas obras ainda apresentam uma interessante característica harmônica advinda, sobretudo, da fusão sobre os modos nordestinos (sistema *trimodal*) e classes de alturas (com uso de tricordes e tetracordes específicos). Por esta inferência podemos destacar também a menção para harmonias que privilegiam sonoridades advindas do modo menor (com acordes diminutos e meio-diminutos), em contraste de harmonias com acordes aumentados/alterados (suspensos ou maiores). Para este aspecto, realizou-se uma varredura¹¹⁸ que estará disponibilizada nos anexos, indicando as respectivas porcentagens sobre as prevalências harmônicas de cada peça, a saber: *Suíte Russana Op.11 – Bonhu; Sertão Central Op.84 (Alvorada e Entardecer); Suíte Brasileira Op.92 – Modinha; Trois Monuments Op.234 (Le sphinx des Naxiens e Le pilier des Rhodiens) e Nocturne Op.266*. Com isso, buscou-se aferir as bases estruturais e a profundidade harmônica – tipo de atmosfera e/ou natureza sonora preferida pelo compositor – na concepção destas e demais obras que utilizem tais

118 Esse procedimento (varredura ou escaneamento harmônico) buscou identificar e evidenciar uma possível dicotomia sonora nas obras de Pitombeira, especialmente nas peças – obras ou movimentos isolados – de caráter mais calmo e menos rítmico (ou movido). Para os realces (verde e vermelho), ponderou-se sobre o conceito de *transformações triádicas* levadas a cabo por Richard Cohn (2012) em seu livro *Audacious euphony: chromaticism and the triad's second nature*. Sendo assim, os realces representam em sua maioria sonoridades advindas ou compostas por tríades. Além do uso de tricordes e tetracordes que direcionam para tais sonoridades, outros processos também podem ser destacados, como o uso do *planning* para moldar a textura e a aplicação de fórmulas específicas baseadas em sistemas intertextuais.

procedimentos e/ou recursos análogos (confluência entre sonoridades menor/diminuta e maior/aumentada). Desse modo foi possível preconizar, no decorrer desta tese, uma interessante recorrência acerca de nuances harmônicas que envolvem uma *atmosfera soturna/obscura* (sonoridade menor, diminuta, e/ou meio-diminuta) em contraponto de outras com caráter aumentado/alterado (sonoridade maior e suspensiva). É razoável supor que esta *dicotomia sonora* pode nos conduzir a sensações que nos levam para a ordem do suspense (e/ou mistério) e até do místico¹¹⁹.

Embora esta tese não se atenha aos aspectos da escrita eletroacústica, vale a seguinte menção sobre citação correlata em tese elabora por Elaine Taina de Azevedo Bastos (2017) – *Collaboration Between Composer and Performer: For new Commissions from the Studio of Liduino Pitombeira* – acerca do início da carreira musical de Pitombeira: “A experiência de Pitombeira com a eletrônica certamente influenciou sua produção de composição e facilitou suas primeiras experiências com música eletroacústica mais tarde em sua carreira¹²⁰” (BASTOS, 2017, p. 6). Como enfatizado no início desta tese, as interinfluências entre compositor e obra são de crucial importância para o melhor entendimento de sua escrita, pois consideram os fatos históricos vivenciados pela persona e os correlacionam com a evolução de sua produção. Este fator, por si só, já nos fornece um interessante caminho para o protótipo de análise no qual esta pesquisa deve se direcionar, pois, para além das obras, confirma-se pelo histórico do compositor a tendência para uma natureza composicional mais aritmética. Por esta razão priorizou-se também os referenciais com cunho motivico e paradigmático para o repertório explorado, pois além de nos apontarem a potenciais caminhos em meio as práticas interpretativas, se fundem, ainda, com os conceitos e técnicas de geração paramétrica.

119 De acordo com a simbologia do *yin yang* tal dualidade representa a interconexão de opostos, como luz e escuridão, masculino e feminino, ativo e passivo. Na música, essas ideias podem ser traduzidas em termos de harmonia, melodia, ritmo, dinâmicas e instrumentação, criando contrastes que refletem essas interações. No caso da escrita musical de Pitombeira esse fator se reflete sobretudo na atmosfera harmônica, podendo ser construída sobre acordes maiores e menores para representar o humano e o divino. Por exemplo, acordes maiores (aumentados e/ou alterados) podem evocar um sentimento de alegria e luminosidade (representando o divino), enquanto acordes menores (diminutos e/ou meio-diminutos) podem transmitir uma sensação de introspecção ou melancolia (representando o humano). O intercâmbio entre esses acordes (harmonias/sonoridades) propicia um diálogo musical que espelha a dualidade contida em tal simbologia.

120 “Pitombeira’s experience with electronics certainly influenced his composition output and facilitated his first experiences with electroacoustic music later in his career”.

Por outro lado, a característica afetiva empreendida em obras que remetem lugares e paisagens de nossa cultura nacional é outro importante fator a ser considerado. Como destacamos, sobretudo na primeira fase composicional, as obras denotam um forte teor regionalista na busca por *coloridos sonoros* que remetam particularidades do nordeste brasileiro. Nos anos seguintes, mesmo com eventuais mudanças no *modus operandi* de compor e utilização de outros recursos composicionais, essa base afetiva se mantém, porém em um formato mais *umbrátil*¹²¹. Para esta inferência, levou-se em consideração a ampla utilização de recursos utilizados pelo compositor na condução de algo para além da mera harmonia. Nesse caso, por meio da estética e textura¹²², o resultado sonoro quase sempre representa um nível emotivo, seja ele de conotação *soturna* e *obscura* (recorrente) ou brilhante e vivo (menos recorrente).

Diante disso, este estudo evidenciou questões que englobam a relação entre o compositor e sua escrita, por meio de uma proposta de análise que pôde condicionar para um possível *modelo de prospecto interpretativo* que se volta ainda para as práticas interpretativas, abrangendo os seguintes preceitos: Análise com geração de tabelas, gráficos, espectrogramas; Planejamento e estudos preliminares; Preparo das obras (memorização e gravações). A correlação destes fatores pôde me conduzir a um nível mais racionalizado sobre as obras, e desse modo, favorecer na tomada de decisões mais assertivas para a performance e interpretação (sobretudo no repertório atonal ou sem um centro tonal definido). Neste sentido, esta tese pretendeu ainda propiciar um possível caminho na otimização do nível de consciência interpretativa, conciliando metodologias que, por fim, forneçam subsídios ao performer para um ferramental mais consistente sobre o repertório

121 Termo usado para designar uma característica emblemática contida na escrita de Pitombeira, onde uma linha mais aritmética se justapõe (ou se soma) a outras para condução de uma base afetiva/emotiva. A palavra *umbrátil* tem origem no latim *umbratilis* e pode ter os seguintes significados: (1) que não tem luz ou luminosidade; sombrio, umbrático. (2) de interpretação enigmática, obscura. (3) fruto da imaginação; imaginário; quimérico; umbrático. (4) Relativo a sombras ou caracterizado por sombras. (5) Que vive na sombra, retirado ou afastado da convivência social; eremítico ou solitário. (6) Figurativamente, algo ou alguém de pouca relevância ou insignificante (Dicionário *online* de português / Dicionário latino-português *online*). Nesta acepção, salienta-se que este termo foi cunhado para designar as características emotivas *obscuras* e/ou *soturnas* evidenciadas na escrita de Pitombeira, sendo considerada as cinco primeiras definições desta terminologia e desconsiderada a última.

122 Sobre estética e textura entende-se o emprego da escala e *polo hexatônico* (tetracordes e tricordes específicos – 014 e 0167), segundas menores, harmonia cromática e prevalência sobre o modo menor, bem como o recurso do *planning*.

abordado, além de apontar indícios plausíveis acerca dos estilos e tendências adotadas pelo compositor no decorrer dos anos. Acerca deste aspecto, observou-se uma maior influência sobre a linha adotada por compositores como Béla Bartók (ideias ou temáticas de cunho regionalista), Arnold Schoenberg (características atonais e dodecafônicas) e Claude Debussy (uso do recurso de *planning* para conceber texturas e atmosferas sonoras específicas)¹²³. Nesse sentido, segue uma breve lista de obras de Pitombeira onde os procedimentos utilizados remetem a esta supracitada linha composicional: *Brazilian Landscapes N°4 Op.85 (2004)*; *Brazilian Landscapes N°7 Op.110 (2006)*; *Brazilian Landscapes N°21 Op.258 (2021)*; *Brazilian Landscapes N°22 Op.269 (2021)*; ***Nocturne Op.266 (2021)***; *Seresta N°12 Op.102 (2005)*; *Sonata para flauta doce e cravo N°3 Op.268 (2021)*; *Three Atonal Miniatures Op.97 (2005)*; *Valsa d'Outono Op.259 (2021)*; *Arcturus Op. 262 (2021)*; *Concerto for piano and orchestra Op. 74 (2003)*; *Concerto para piano a 4 mãos e orquestra de câmara Op.128 (2007)*; *Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão Op.115 (2006)*; *Fuga for piano N°1 Op.149 (2009)*; *Fuga for piano N°2 Op.154 (2010)*; *Fuga for piano N°3 Op.170 (2011)*; *Sonata for piano N°1 Op.8 (1991)*; ***Sertão Central Op. 84 (2004)***; ***Suíte Russana Op.11 (1992)***; ***Suíte Brasileira Op.92 (2005)***; ***Trois Monuments Op.234 (2018)***; *Valsa quase nobre Op.221 (2017)*.

No que se refere as fases composicionais empreendidas pelo compositor (no momento da cronologia retratada), podemos assim dispor sobre um potencial esquema atualizado.

123 Uma das características mais proeminentes do estilo de Bartók é sua profunda incorporação da música folclórica (ou regionalista), especialmente das tradições húngaras, romenas, búlgaras e de outros povos da Europa Central e Oriental. Ele fez extensas pesquisas de campo, gravando e analisando canções populares, o que influenciou sua abordagem rítmica e melódica. Em um universo semelhante, Pitombeira realiza uma abordagem análoga, integrando elementos da cultura regional nordestina e de outras regiões brasileiras em suas obras. Apesar do formato universalista ou cosmopolita de sua escrita, destaca-se ainda o uso de técnicas como cromatismo, dodecafonismo e *planning*. Esses elementos – inclusive o regionalismo (folclore) – são consistentemente presentes nas obras analisadas nesta pesquisa, assim como em outras ao longo de toda a sua produção até o presente momento (correlacionadas na listagem acima).

Figura 104 – Possível linha cronológica sobre as potenciais fases do compositor Liduino Pitombeira.



Faz-se relevante ressaltar que esta linha cronológica ainda figura no âmbito de um esboço, levando-se em conta as análises empreendidas sobre as obras em questão, o histórico e o catálogo completo do compositor até o ano de 2024¹²⁴.

Como o âmbito desta tese se ancora nas práticas interpretativas (Linha de Pesquisa: Performance – Práticas Instrumentais), faz-se importante a menção sobre os dois recitais de pianos decorrentes desta pesquisa. O primeiro recital ocorreu no exame de qualificação, no ano de 2023, compreendendo as seguintes obras:

Valsa da Dor (Villa-Lobos – 5 min);

Suíte Russana Op.11 (Liduino Pitombeira – 4 min);

Sertão Central Op.84 (Liduino Pitombeira – 6 min);

Brasileira 4 (Radamés Gnattali – 10 min);

Impressões Seresteiras (Villa-Lobos – 6:30 min);

Festa no Sertão (Villa-Lobos – 5:30 min);

Brasileira 5 (Radamés Gnattali – 13 min). **Total: 50 min.**

O programa do segundo recital (realizado no dia do exame final da defesa em 2024) incorporou o restante do repertório empregado nesta pesquisa, e abrangeu as obras:

Prélude N°1 “Danseuses de delphes” (Claude Debussy – 2:40 min);

Trois Monuments Op.234 (Liduino Pitombeira – 6:15 min);

¹²⁴ O catálogo completo se encontra nos anexos/apêndices desta presente pesquisa.

Prélude N°9 “La sérénade interrompue” (Debussy – 3 min);

Suíte Brasileira Op.92 (Liduíno Pitombeira – 9 min);

Nocturne Op.266 (Liduíno Pitombeira – 4:45 min);

Six Little Piano Pieces Op.19 (Arnold Schoenberg – 5:30 min). **Total: 31 min.**

Por fim, esta pesquisa pretendeu, por meio de todo o *corpus* associado, incluindo os anexos/apêndices, servir como uma introdução para que outros possíveis estudos sejam desenvolvidos sobre o compositor em questão. A relevância de Liduíno Pitombeira no cenário da música clássica brasileira, com seu vasto catálogo de obras para diversas formações (conforme o anexo), demonstra seu significativo potencial para futuras investigações acadêmicas. Especificamente para mim, trabalhar em algumas das obras para piano deste compositor e correlacioná-las com outras foi uma experiência única em minha carreira como pianista, professor e analista. Todos os processos realizados até o presente momento contribuíram para ampliar minhas expertises¹²⁵, não apenas no campo profissional, mas também no pessoal. Ter tido a oportunidade de entrevistar e me comunicar frequentemente por *e-mails* com o próprio compositor foi um privilégio inestimável, pois se trata de uma pessoa com um profundo senso de humanismo, erudição e solicitude. Diante disso, pude receber valorosa gama de informações de fonte primária, podendo me aprofundar ainda mais pelo intermédio indutivo da ótica *poiética externa* (como anteriormente reportado). Em suma, espera-se que esta pesquisa possa fomentar, ainda que modestamente, a curiosidade sobre alguns dos aspectos específicos da escrita musical de Pitombeira para piano e outras formações instrumentais, seja em música solo, de câmara, concertos ou obras sinfônicas, pois há ainda vasto material a ser explorado e desenvolvido em futuras investigações.

125 Estes processos incluem a elaboração do projeto de pesquisa em 2019, o processo seletivo para o doutorado, as disciplinas cumpridas no IA – UNESP, o exame de proficiência em segundo idioma (italiano) realizado em 2020, o estágio docência realizado, o exame de qualificação e o 1º recital de piano em 2023, assim como o preparo para o exame final da defesa da tese e o segundo recital de piano no ano de 2024.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de L. **Nas fronteiras da tonalidade: tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, Op.9, de Arnold Schoenberg.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vânia Dantas Leite. 2010. Tese (Doutorado em música) – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen. **Harmony & voice leading.** 4^a Ed. Boston: Schirmer, Cengage Learning, 2011.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANTOKOLETZ, Elliott. **The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music.** Berkeley: University of California Press, 1984.

ARNOLD SCHOENBERG CENTER.

Available from: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/nature-online/1658-objekt1e>. Access in: 15 aug. 2022.

BANCO DIGITAL DE PARTITURAS.

Disponível em: https://imslp.org/wiki/Main_Page. Acesso em: 30 abr. 2022.

BAKHTIN, Mikhail M. **Art and answerability.** Austin: University of Texas Press, 1990.

BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling.** Bloomington: Indiana University Press, 1985.

BARRENECHEA, Lúcia. **Questões interpretativas sobre as obras para piano de Liduino Pitombeira.** [Entrevista concedida via *e-mail* para o autor desta pesquisa].

São Paulo, 16 abr. 2024. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1DsQ9RVI0LEP73TMwN8DHTRcnxae9yrGk/view?usp=sharing>. Acesso em: 16 abr. 2024.

BASTOS, Elaine Taina de A. **Collaboration between composer and performer: for new commissions from the studio of Liduino Pitombeira.** Tese (Doctor of Music) – FLORIDA STATE UNIVERSITY (FSU), Florida, 2017.

BEAUMONT, Antony. **Arnold Schoenberg: two letters to Ferruccio Busoni, Liviu Marinescu course notes.** London: Faber & Faber, 1987.

BENEDETTI, Danieli Verônica L. **Obras de guerra: a produção musical francesa durante os primeiros anos da Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Annablume Fapesp, 2013.

BENJAMIN, William. Harmony in radical European music (1905-20). **Paper presented to the Society for Music Theory**. New York, 1984.

BERRY, Wallace. **Form in music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, 1987.

BOULEZ, Pierre. **Stocktakings from an apprenticeship**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

BRINKMANN, Reinhold. Arnold Schoenberg: Drei Klavierstücke Op. 11: Studien zur frühen atonalität bei schönberg. **Supplement to the Archiv für Musikwissenschaft**. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1969.

CAPLIN, Willian E. **Classical form**. New York: Oxford University Press, 1998.

CARDASSI, Luciene; BERTISSOLO, Guilherme. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. *In: XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*. **Anais [...]**. Pelotas, 2019. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5785/public/5785-20859-1-PB.pdf. Acesso em: 04 fev. 2023.

CARVALHO, Reginaldo. **Dicionário essencial de termos musicais peculiares**. Teresina: [s.e.], 2008.

COHN, Richard. **Audacious euphony: chromaticism and the triad's second nature**. New York: Oxford University Press 2012.

CONE, Edward T. **Musical form and musical performance**. New York. W.W. Norton & Company, 1968.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. Oxford: Oxford University. 1987

COOK, Nicholas. Nicholas. **Analysing performance, and performance analysis**. Oxford: Oxford University, 1999.

COPE, David. **Techniques of the contemporary composer**. New York: Schirmer Books, 1997.

DALLIN, Leon. **Techniques of twentieth century composition**. 3ª Ed. Dubuque: William C. Brown Company Publishers, 1974.

DEBUSSY, Claude. **Prelúdio Nº 1 (Danseuses de Delphes)**. Piano. Paris: Durant et Cia, 1910.

DICIONÁRIO ONLINE DE ALEMÃO. Disponível em: <https://www.linguee.com.br/portugues-alemao>. Acesso em: 26 set. 2022.

DICIONÁRIO ONLINE DE INGLÊS. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>. Acesso em: 27 mar. 2021.

DICIONÁRIO ONLINE DE ITALIANO. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-italiano/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

DICIONÁRIO ONLINE LATINO-PORTUGUÊS. Disponível em: <https://www.dicionariolatino.com/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 11 jun. 2022.

DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Nº 6, p. 1-14. Pelotas, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Felipe%20Mello/Downloads/3202-Texto%20do%20artigo-6688-1-10-20131227.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2023.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Music snalysis in theory and practice**. New Haven: Yale University Press, 1988.

DUNSBY, Jonathan. **Performing music: shared concerns**. Oxford: Claredon Press, 1995.

EPSTEIN, David. **Beyond Orpheus: studies in musical structure**. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1979.

FERREIRA, Arthur R. **A música é uma linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX**. Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira. 2014. Tese (Doutorado em música) – UNESP. São Paulo, 2014.

FORTE, Allen. Sets and nonsets in Schoenberg's atonal music. **Perspectives of New Music**. Fall-Winter, 1972.

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

FRISCH, Walter. **Brahms and the principle of developing variation**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

GERBER, Daniela T. **A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas**. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristina Capparelli Gerling. 2012. Tese (Doutorado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2012.

GREEN, Douglass M. **Form in tonal music: an introduction to analysis**. 2^a Ed. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1971.

GROVE. **The new grove dictionary of music and musicians**. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

HALL, D. E. Musical acoustics. **Pacific Grove**. CA: Brooks/Cole, 1991.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB.

Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

JUSLIN, Patrik N; SLOBODA, John A. **Handbook of music and emotion: theory, research, applications**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

KIM, David H. The Brahmsian hairpin. **19th-Century Music**, 36 (1): 46–57. Research Article, 2012. *JSTOR*.

KLUMPENHOUWER, Henry. An instance of parapraxis in the Gavotte of Schoenberg's Opus 25. **Journal of Music Theory**, Vol. 38, Nº 2, 1994. *JSTOR*.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony**. New York: McGraw-Hill, 1999.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of post-Tonal music**. 4^a Ed. New York: Routledge, 2016.

LERDOUX, C. **Análise musical de obras de concerto do séc. XX e XXI com influências de tradições populares: relatório de atividades de pesquisador visitante**. Instituto de Artes-UNICAMP: São Paulo, 2008.

LÓPEZ-CANO, Rubén. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona, 2014.

MACDONALD, Malcolm. **Schoenberg**. Oxford and New York: Oxford University, 2008.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2007.

MALHOME, Florence. Les trois pièces pour piano op. 11 de Schoenberg: principes d'organisation de l'espace musical atonal. **Musurgia** (Dossiers d'analyse), 1997.

MARUN, Nahim. **Técnica avançada para pianistas: conceitos e relações técnico-musicais nos 51 exercícios para piano de Johannes Brahms**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª Ed. Musimed, 1996.

MELLO, Felipe A de. **Brasileiras IV e V para piano (1949) de Radamés Gnattali: uma análise musical direcionada para a interpretação ao piano e seu contexto historiográfico**. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP. São Paulo, 2020.

MEYER, Leonard B. **Explaining music**. Chicago: Chicago University Press, 1973.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse: toward a semiology of music**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

NICHOLS, Roger. Debussy, Claude A. **The new grove**. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 1980.

NODA, Luciana. **Questões interpretativas sobre as obras para piano de Liduino Pitombeira**. [Entrevista concedida via e-mail para o autor desta pesquisa]. São Paulo, 15 abr. 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1DsQ9RVI0LEP73TMwN8DHTRcnxae9yrGk/view?usp=sharing>. Acesso em: 15 abr. 2024.

OGDON, Will. How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, N° 1. **Journal of the Arnold Schoenberg Institute**. Nashville: Belmont Music Publishers, 1982.

PARNCUTT, Richard. **The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

PERLE, George. **Serial composition and atonality**. 4.Ed (revised). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.

PERSICHETTI, Vincent. Reviewed Work: The Thematic Process in Music (Rudolph Reti). **The Musical Quarterly** 37/4, Oxford, (Oct. 1951), p. 612–613. *JSTOR*.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth century harmony: creative aspects and practice**. W. W. Norton & Company. New York, 1961.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia no século XX: aspectos criativos e práticos**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PITOMBEIRA, Liduino. **Suíte Russana Op. 11**. Piano. Liduino Pitombeira©, 1992.

PITOMBEIRA, Liduino. **Sertão Central Op. 84**. Piano. Liduino Pitombeira©, 2004.

PITOMBEIRA, Liduino 2005. **Suíte Brasileira Op. 92**. Piano. Liduino Pitombeira©, 2005.

PITOMBEIRA, Liduino. **Trois Monuments Op. 234**. Piano. Liduino Pitombeira©, 2018.

PITOMBEIRA, Liduino. A systemic model for Debussy's prelude No.1. **Journal MusMat**, edição de Dezembro. Vol. 2, Nº 2, 2018.

Available from: <https://musmat.org/wp-content/uploads/2018/12/07-a-systemic-model-for-debussys-prelude-no.1.pdf>. Access in: 01 abr. 2023.

PITOMBEIRA, Liduino. **Nocturne Op. 266**. Piano. Liduino Pitombeira©, 2021.

RAY, Sonia. Pantomime para contrabaixo e piano de Sofia Gubaidulina: revisão crítica da edição e preparação para performance. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA. **Anais** [...]. Salvador, 2008. Disponível em: [/https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS392%20-%20Ray.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS392%20-%20Ray.pdf). Acesso em: 20 jun. 2023.

RAYMOND, Fearn. Sechs kleine Klavierstücke op. 19. **Gerold W. Gruber (ed.). Arnold Schönberg**. Interpretationen seiner Werke, Vol. 1: Laaber-Verlag, 2002.

RÉTI, Rudolph. **The thematic process in music**. Reprinted on the ed. published by Macmillan Publishing Co., New York, 1951.

RÉTI, Rudolph. **Tonality, atonality, musical**: a study of some trends in twentieth century music. California: Greenwood Press, 1978.

RÉTI, Rudolph. **Thematic patterns in sonatas of Beethoven**. New York: Macmillan Publishers, 1967.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística**: uma abordagem científica. São João da Boa Vista: Musimed Editora, 2019.

RINK, John. **Musical performance**: a guide to understanding. Cambridge: University Press, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Drei Klavierstücke Op.11**. Piano. Vienna: Universal Edition, 1910.

SCHOENBERG, Arnold. **Sechs kleine Klavierstücke Op. 19**. Piano. Vienna: Universal Edition, 1913.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3ª Ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**. Editora: Philosophical Library/Open Road, 2014.

SCHULTZ, A. **The riddle of the pianist's finger**. New York: Fischer, 1949.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: [s.e], 1981.

STEIN, Leon. **Structure and style**: the study and analysis of musical forms. Chicago: Summy-Birchard Company, 1962.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to post-tonal theory**. 3ª Ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2005.

TARUSKIN, Richard. **Music in the early twentieth century, the oxford history of western music**. New York: Oxford University Press, 2009.

TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José R. **Os sons que vêm da rua**. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WEINREICH, G. Coupled piano strings. **Journal of the Acoustical Society of America**, 62, 1977.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som**: aspectos de organização na música do século XX. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXO A – Carta de anuência/cedência do compositor Liduino Pitombeira**Carta de anuência ou cessão de direitos autorais para uso em trabalho acadêmico**

Nome do Cedente: Liduino José Pitombeira de Oliveira

Endereço do Cedente: Rua [*****] Rio de Janeiro/RJ (Escola de Música – Departamento de Composição)

Telefone do Cedente: (21) [****] -1160

E-mail do Cedente: pitombeira@yahoo.com

Data: 01/09/2024

Nome do Cessionário: Felipe Aparecido de Mello

Endereço do Cessionário: Rua [*****] Ferraz, 152, Centro. Socorro/SP

Telefone do Cessionário: (19) [****] -1616

E-mail do Cessionário: felipemellopianista@gmail.com

Prezado(a) Felipe Aparecido de Mello,

Eu, Liduino José Pitombeira de Oliveira, titular dos direitos autorais das obras intituladas “*Suíte Russana Op.11; Sertão Central Op.84; Suíte Brasileira Op.92; Trois Monuments Op.234 e Nocturne Op.266*”, venho por meio desta declarar que anuo e cedo a você, Felipe Aparecido de Mello, a utilização dos direitos autorais mencionados para a inclusão e uso no trabalho acadêmico “**Peculiaridades da escrita musical para piano de Liduino Pitombeira e suas potenciais fases (tendências) composicionais**”, a ser apresentado no Instituto de Artes da UNESP para cumprimento dos requisitos do curso de Pós-Graduação em Música – Doutorado.

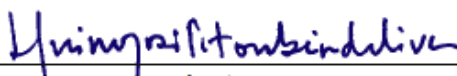
A presente cessão de direitos autorais é feita de forma não exclusiva e sem nenhum custo, permitindo a reprodução, distribuição e comunicação ao público da obra apenas no contexto do referido trabalho acadêmico, respeitando sempre a devida citação e atribuição de autoria conforme as normas vigentes.

Permanecem comigo quaisquer outros direitos que não tenham sido expressamente cedidos por este documento, incluindo os direitos morais sobre a obra mencionada.

Esta anuência é válida pelo período necessário à conclusão do propósito estabelecido e de acordo com as normas institucionais do trabalho acadêmico.

Agradeço pela oportunidade de contribuir para seu trabalho e me coloco à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Atenciosamente,


Liduino José Pitombeira de Oliveira

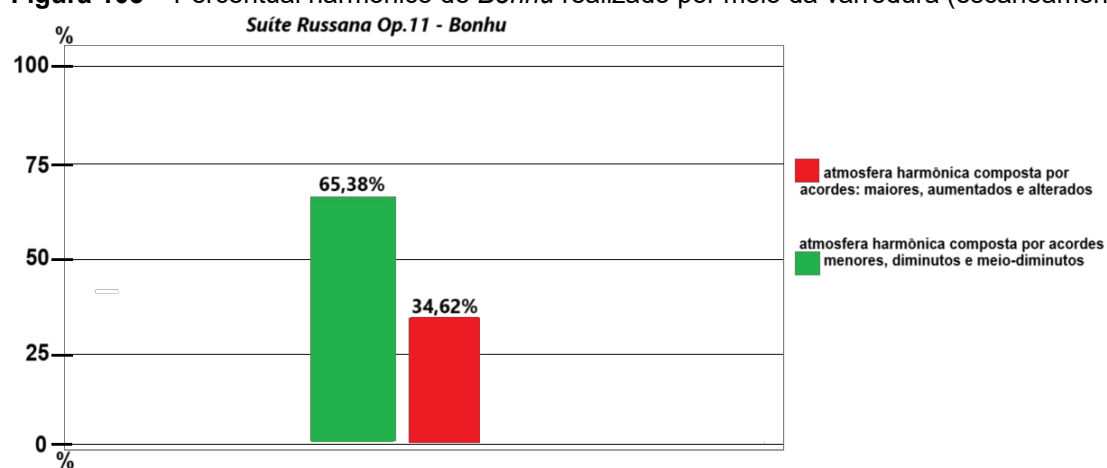
ANEXO B – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Bonhu – Suíte Russana* Op.11

Suíte Russana
3. Bonhu

♩ = 50

The musical score for 'Bonhu' from 'Suite Russana' Op. 11 is presented in five systems. The first system starts at measure 60 with a piano (p) dynamic. The second system continues from measure 69 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system starts at measure 77. The fourth system starts at measure 82 with a 'poco rit.' marking and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system starts at measure 88 with a 'rit.' marking. Red ovals highlight major, augmented, and altered chords, while green ovals highlight minor, diminished, and half-diminished chords.

Figura 105 – Percentual harmônico de *Bonhu* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

ANEXO C – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Sertão Central – Alvorada*

Sertão Central
1. Alvorada

Liduíno Pitombeira
Opus 84, 2004

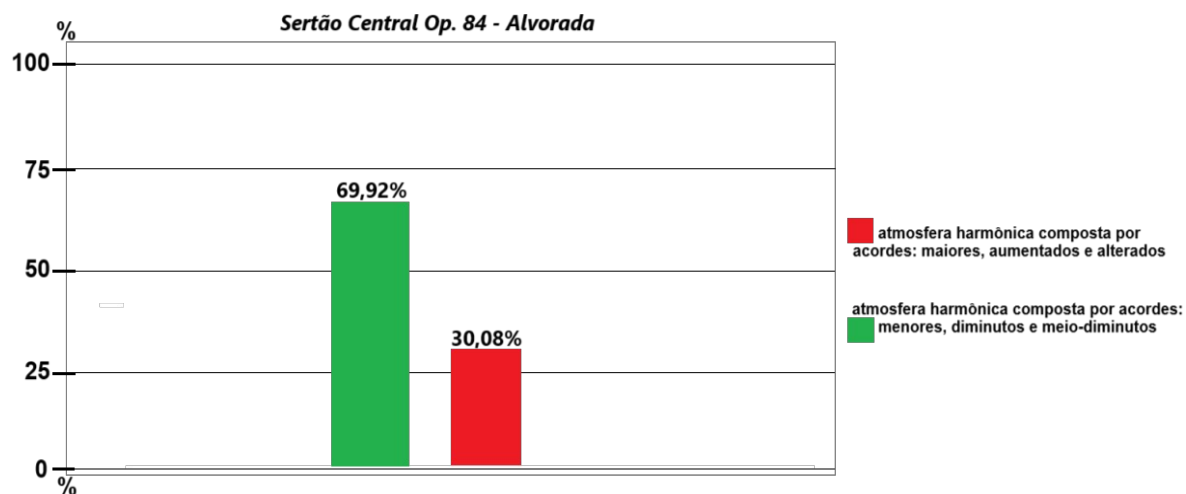
♩ = 90 *Energeticamente* ♩ = 72

Piano

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 90 *Energeticamente*, and the time signature is 4/4. The piece is titled "Sertão Central 1. Alvorada" by Liduíno Pitombeira, Opus 84, 2004. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *subito p* (suddenly piano), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation markings like *loco* and performance instructions like *Energeticamente*. The score is annotated with red and green circles highlighting specific harmonic textures and patterns. Red circles are used to highlight certain chords and melodic lines in measures 1-5, 11-14, and 18-21. Green circles are used to highlight other chords and melodic lines in measures 6-10, 11-14, and 18-21. The score also includes measure numbers (1, 6, 11, 15, 18) and a final measure number (21) at the bottom right.

The musical score for 'Sertão Central Op. 84 - Alvorada' consists of four systems of piano and treble clef staves. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mf, mp, ff, pp), articulation (loco, cresc.), and fingerings (3, 6). Red and green circles highlight specific chords and passages throughout the score.

Figura 106 – Percentual harmônico de *Alvorada* realizado por meio da varredura (escaneamento).



ANEXO D – Varredura sobre a atmosfera harmônica de Sertão Central – Entardecer

♩ = 72 *Melancolicamente* 3. Entardecer

Piano

7

11

17

22

p cresc. mf mp p

mp p

cresc. p cresc. mf p

cresc. mf

subito p p

8^{va}

8^{va}

3

3

3

3

Sertão Central

6

mf

mf

mf pp

p cresc. mf

mp p

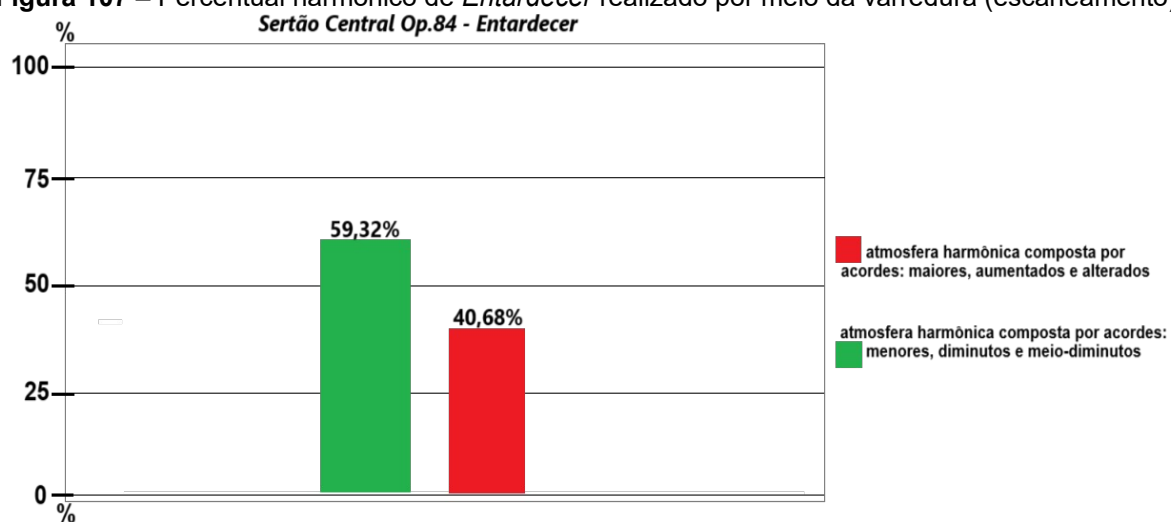
p

mf

similar

[2-00]

Figura 107 – Percentual harmônico de *Entardecer* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

ANEXO E – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Modinha – Suíte Brasileira*
Op.92

2. Modinha

131 $\text{♩} = 58$
p *mf*
R.H.

136 *mf* *poco rit.*

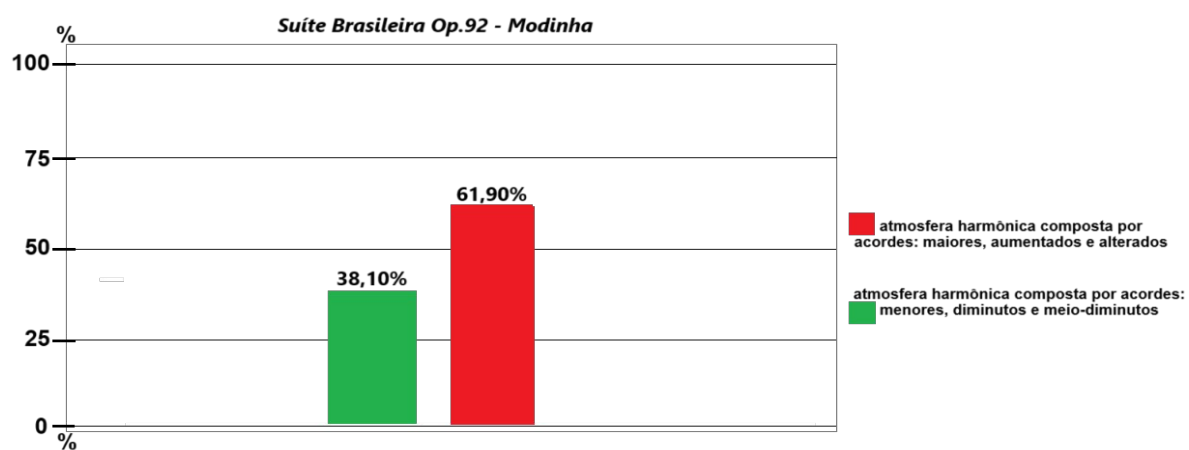
141 *a tempo* *p*

146

150 *mf*

The musical score for 'Modinha' from 'Suíte Brasileira Op. 92' by Debussy is shown. The score is in G major and 3/4 time. It features piano accompaniment with various chords and melodic lines. Red circles highlight specific chords, and green circles highlight others. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 108 – Percentual harmônico de *Modinha* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

**ANEXO F – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Le sphinx des Naxiens*
– *Trois Monuments* Op.234**

Trois Monuments
1. Le sphinx des Naxiens

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.234 (2018)

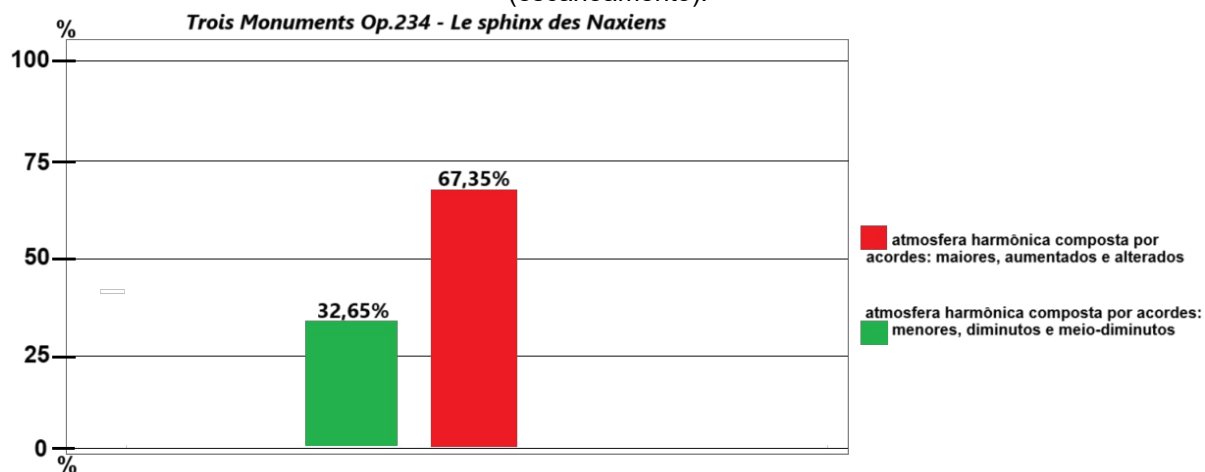
♩ = 48

Piano

The musical score is written for piano in 2/8 time, marked "Piano" and "a tempo". It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) begins with a tempo marking of ♩ = 48. The second system (measures 4-6) includes a "rit." marking. The third system (measures 7-9) features a "3" marking over a triplet. The fourth system (measures 10-12) includes a "cresc." marking. The score is heavily annotated with red and green ovals, highlighting specific harmonic areas and chords. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *pp* (pianissimo), with a crescendo at the end.

The musical score is for 'Le sphinx des Naxiens' from 'Trois Monuments Op. 234'. It is written for piano in G major and 3/4 time. The score is divided into four systems of music. Red circles are used to highlight specific chords throughout the piece, indicating a harmonic atmosphere composed of major, augmented, and altered chords. Green circles highlight other chords, indicating a harmonic atmosphere composed of minor, diminished, and half-diminished chords. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ppp* (pianississimo).

Figura 109 – Percentual harmônica de *Le sphinx des Naxiens* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

**ANEXO G – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Le pilier des Rhodiens*
– *Trois Monuments Op.234***

2. Le pilier des Rhodiens

The musical score for "2. Le pilier des Rhodiens" is presented in four systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The time signature is 9/8, and the tempo is marked as quarter note = 48. The score includes various dynamics and markings:

- System 1 (Measures 32-34):** Starts with a piano (*p*) dynamic. Red ovals highlight the upper voice textures, while green ovals highlight the lower voice textures.
- System 2 (Measures 35-38):** Includes a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) section, followed by a pianissimo (*pp*) section. Red ovals highlight the upper voice textures, and green ovals highlight the lower voice textures.
- System 3 (Measures 39-41):** Includes a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) section, followed by a piano (*p*) section. Red ovals highlight the upper voice textures, and green ovals highlight the lower voice textures.
- System 4 (Measures 42-44):** Includes a forte (*f*) section, followed by a pianissimo (*pp*) section. Red ovals highlight the upper voice textures, and green ovals highlight the lower voice textures.

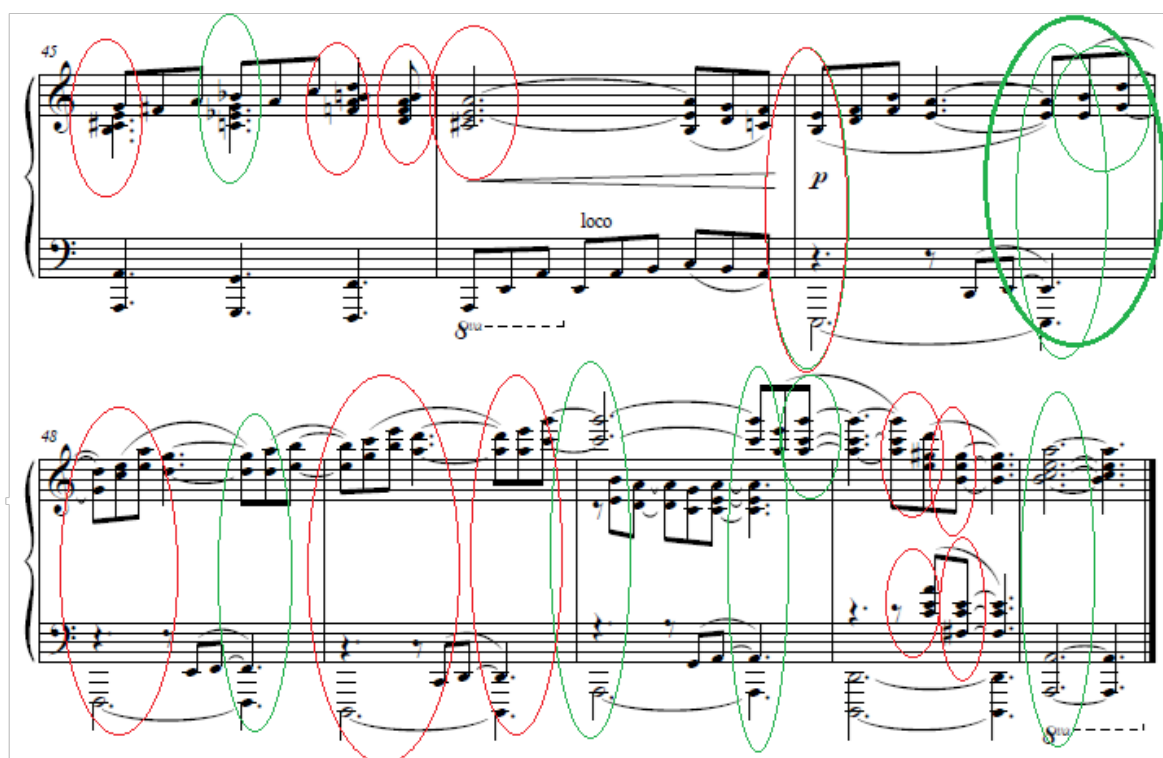
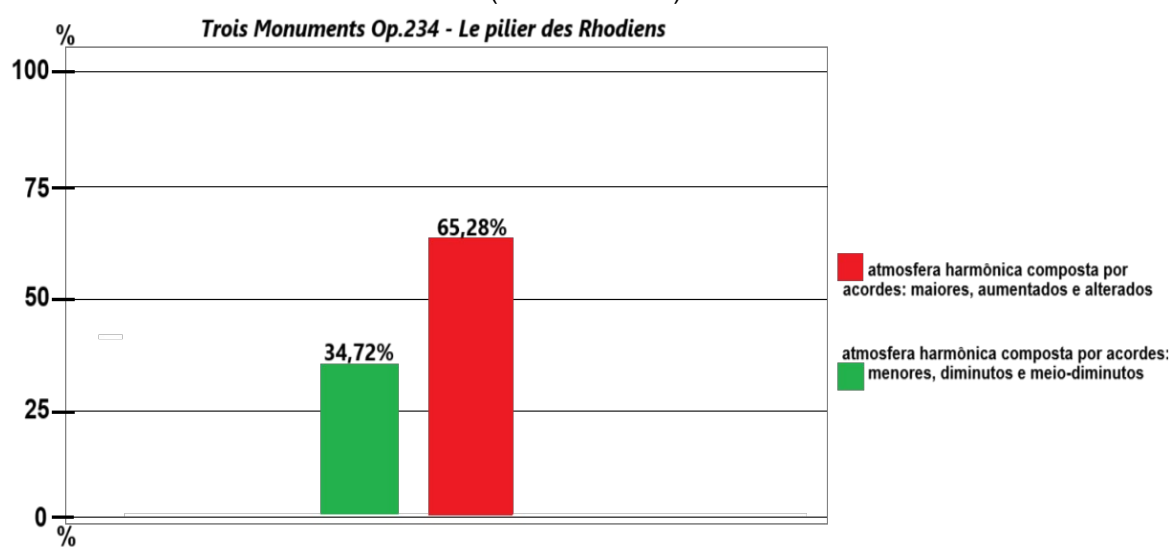


Figura 110 – Percentual harmônica de *Le pilier des Rhodiens* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

ANEXO H – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Nocturne Op.266 – Flüchtig*

Nocturne

1. Flüchtig

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.266 (2021)

$\text{♩} = 58$

mp

$\text{♩} = 58$

4

$\text{♩} = 58$

p

7

mf

4:3

p cresc.

poco rit.

10

a tempo

f

mf

p

mp

© 2021 Liduino Pitombeira

2

Nocturne

13 *mf*

17 *mf* 4:3

21 *pp cresc.* *mf* *mp*

25 *p* *p*

The musical score is for a Nocturne, measures 13 through 28. It is written for piano in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Articulations include slurs, ties, and a 4:3 ratio marking. Red circles highlight specific musical phrases, and green circles highlight others. A wavy line in the bass staff at measure 18 indicates a tremolo or rapid oscillation.

Nocturne

3

(♩ = ♩)

29

mp

loco

8va

33

8va

loco

37

mp *f*

mp *f*

40

f

mp *f*

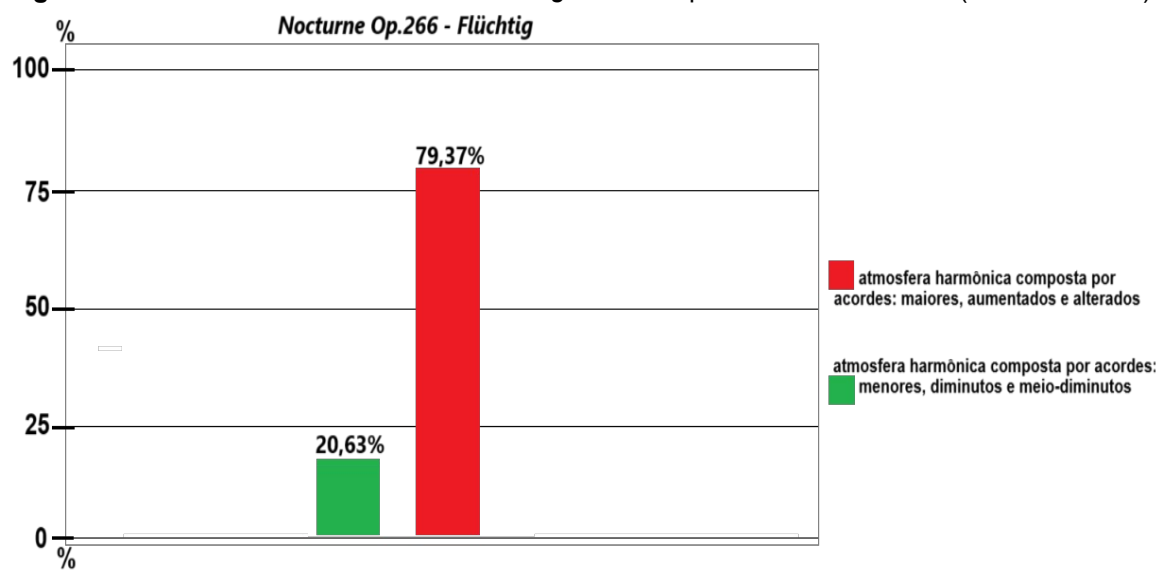
The musical score is for a piece titled 'Nocturne' on page 235. It is written for piano and bass. The score is in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as 'Nocturne'. The score is divided into systems. The first system contains measures 29-32. The second system contains measures 33-36. The third system contains measures 37-40. The fourth system contains measures 41-44. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red and green circles highlight specific passages. A 'loco' marking indicates a section played without the pedal. A '8va' marking indicates an octave shift. The score is divided into systems, with measures 29-32, 33-36, 37-40, and 41-44. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as 'Nocturne'.

4 Nocturne

42 *mf* *f* *mp* *ff*

44 *cresc.*

Figura 111 – Percentual harmônica de *Flüchtig* realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

ANEXO I – Varredura sobre a atmosfera harmônica de *Nocturne Op.266 – Zart*

2. Zart

$\text{♩} = 62$

The musical score for "2. Zart" is presented in a system of six staves, each consisting of a treble and bass clef. The tempo is marked as $\text{♩} = 62$. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The score is annotated with green and red circles highlighting specific harmonic and melodic elements.

The score is divided into measures, with measure numbers 47, 51, 54, 59, 63, and 66 indicated. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Key annotations include:

- Measure 47: *mp* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.
- Measure 51: *mp* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.
- Measure 54: *mf* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.
- Measure 59: *f* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.
- Measure 63: *mf* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.
- Measure 66: *p* marking. Green circles highlight chords in the bass staff.

68

70

73

77

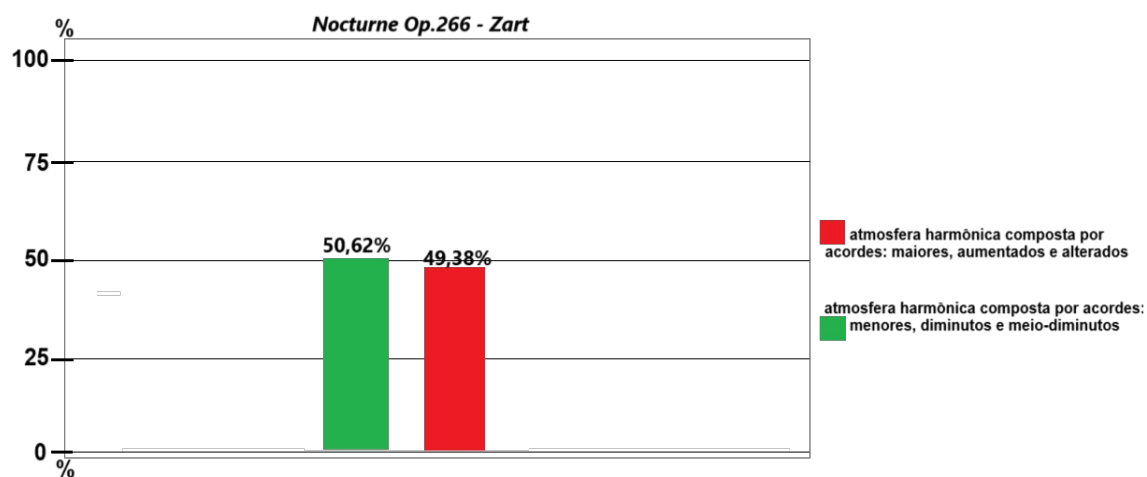
dim.

poco rit.

p *cresc.* *ff*

mf *dim.* *p*

Figura 112 – Percentual harmônica de Zart realizado por meio da varredura (escaneamento).



Fonte: Autor, 2024.

ANEXO J – *Suíte Russana Op.11 (1992)* – Liduino Pitombeira©

Para José Alberto Kaplan

Suíte Russana

I. Pedras

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.11, 1992

Piano

$\text{♩} = 72$

mf

6

p

11

15

2 *Suite Russana*

20 *poco rit. a tempo*

mf

24 *mf*

29

2. Ingã

$\text{♩} = 100$

34 *f*

f

38 *p*

p

Suite Russana

3

42 *f* *dim.*

46 *p* *cresc.* *p*

49 *poco rit.* *a tempo* *f* *cresc.*

53 *p*

56

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 42-45) begins with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The second system (measures 46-48) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 49-52) features a tempo change from *poco rit.* to *a tempo*, with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system (measures 53-55) continues with a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 56-59) concludes the piece with a final measure marked with an accent (>).

4

Suite Russana

3. Bonhu

$\text{♩} = 50$

60 *p* *mf*

69 *mf* *mf*

77 3 3

82 *poco rit.* *a tempo* *mf* *mf*

88 *rit.*

Suite Russana

5

4. Timbaúba

$\text{♩} = 100$

95

f

mf

98

101

mf

f

104

f

mf

6 *Suite Russana*

107

110

mf

f

113

115

ff

This musical score is for a section of a piece titled "Suite Russana". It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 107-109) features a melodic line in the treble clef with a long slur and a complex rhythmic pattern in the bass clef. The second system (measures 110-112) shows a change in texture, with the treble clef having rests and the bass clef playing a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The third system (measures 113-114) continues the eighth-note pattern in the bass clef while the treble clef has a more melodic line. The fourth system (measures 115-117) features a very loud *ff* (fortissimo) dynamic, with a complex rhythmic pattern in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The score ends with a double bar line.

Musical score for "Sertão Central", page 2. The score is written for piano and includes measures 20 through 30. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measure 20: Treble clef has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *p*. Bass clef has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 21: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 22: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 23: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 24: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 25: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 26: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 27: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 28: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 29: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

Measure 30: Treble clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. Bass clef has a sixteenth-note triplet (B, C, D) marked *f*, followed by a sixteenth-note triplet (E, F, G) marked *p*. A dashed line with "8va" and "3" indicates an octave shift.

The score includes dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). It also includes articulation markings: *loco* and *cresc.* (crescendo). A tempo marking of $\text{♩} = 90$ is present. A section marked *s.p.* (sotto voce) begins at measure 30. The score ends with a repeat sign and a time signature change to 3/4.

3

Sertão Central

2. Meio-dia

$\text{♩} = 120$ *Intensamente*

Piano

mf

similar

f *p*

pp *mp*

mp

Sertão Central

4

16

19

22

26

30

f

ff

mp

mf

f

ff

[1:00]

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Sertão Central'. The score is written for piano and features five systems of music. The first system (measures 16-18) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a strong, accented eighth-note accompaniment marked *f*. The second system (measures 19-21) continues the treble staff's melodic line with slurs and the bass staff's accompaniment. The third system (measures 22-25) introduces triplets in the treble staff and a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section, while the bass staff is marked *mp*. The fourth system (measures 26-29) features a treble staff with a melodic line marked *mf* and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 30-33) shows a treble staff with a melodic line marked *mf* and a bass staff with a strong accompaniment marked *f*, culminating in a fortissimo (*ff*) section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3. Entardecer

♩ = 72 *Melancolicamente*

Piano

1. *p cresc. mf mp p*

7. *mp p*

11. *p cresc. mf p*

17. *cresc. mf*

22. *subito p p*

Sertão Central

6

26 *mf*

30 *mf* *pp*

34 *p* *cresc.* *mf*

38 *mp* *p*

43 *mf*

— *similar*

[2:00]

8^{va}

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 26-29) features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The second system (measures 30-33) continues the melody with a dynamic shift from *mf* to *pp*. The third system (measures 34-37) shows a crescendo from *p* to *mf*. The fourth system (measures 38-42) includes a decrescendo from *mp* to *p*. The fifth system (measures 43-46) concludes with a melody in the right hand and a bass line, ending with a *mf* dynamic. A bracket labeled 'similar' spans the first two systems, and a bracket labeled '[2:00]' is at the bottom right.

ANEXO L – *Suíte Brasileira Op.92 (2005)* – Liduino Pitombeira©

Liduino Pitombeira
Op. 92, 2005

1. Ponteio

$\text{♩} = 112$

Piano

The musical score for "1. Ponteio" is written for piano. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system starts with a *mf* dynamic and features a series of slurs and accents. The second system begins with a *f* dynamic and includes a *mf marcato* section. The third system starts with a *ff* dynamic and continues with various articulations. The fourth system begins with a *mp* dynamic and includes a *f p* section. The fifth system starts with a *mf* dynamic and ends with a *f p* section. The score is characterized by its complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

The musical score is for 'The Swan' by Maurice Strakosky, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The score is divided into four systems, each with a measure number (32, 39, 45, 50, 54) at the beginning of the vocal line.

System 1 (Measures 32-38): The piano part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The vocal line starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *mf*. The system ends with a measure marked *loco*.

System 2 (Measures 39-44): The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. The system ends with a measure marked *loco*.

System 3 (Measures 45-49): The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*. The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*. The system ends with a measure marked *loco*.

System 4 (Measures 50-53): The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *fff* and *pp*. The system ends with a measure marked *loco*.

System 5 (Measures 54-57): The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. The system ends with a measure marked *loco*.

Suite Brasileira

3

59 *mp* *mf* *poco rit.*

64 *a tempo loco* *subito p* *mf*

67 *subito p* *cresc.* *4:3*

70 *f*

73

4

Suite Brasileira

76 *ff*

79 *p* *f p*

84 *mf* *f p* *mf* *f*

90 *mf* *ff mp*

96 *p* *f*

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 76-78) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 79-83) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 84-89) shows a more complex rhythmic pattern with frequent accents. The fourth system (measures 90-95) features a melodic line in the treble staff and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 96-98) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.

Suite Brasileira

5

102

108

115

121

126

f

cresc.

mp

ff *p* *mf*

ff *p* *fff*

8va

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 102-107) features a melody in the right hand with many accidentals and a bass line with chords. The second system (measures 108-114) includes triplets in the bass line and a crescendo marking. The third system (measures 115-120) shows a dynamic shift from fortissimo to piano and then to mezzo-forte. The fourth system (measures 121-125) contains several measures with circled notes. The fifth system (measures 126-129) ends with a forte fortissimo section. An 8va marking is present above the final measure.

2. Modinha

131 $\text{♩} = 58$

p *mf*

RH

136 *mf* *poco rit.*

RH

141 *a tempo* *p*

146

150 *mf*

The musical score for '2. Modinha' is presented in five systems. The first system (measures 131-135) is in 3/4 time with a tempo of 58 bpm. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 136-140) continues the melody and bass line, with a 'poco rit.' marking. The third system (measures 141-145) is marked 'a tempo' and 'p', showing a more active bass line. The fourth system (measures 146-149) continues the piece. The fifth system (measures 150-153) features a 'mf' dynamic and a more complex bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

154

158

164

169

172

cresc.

mp

p

pp

mf

f

loco

pp

8^{va}

This musical score is for a piano piece, spanning measures 154 to 177. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score also includes articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

8

Suite Brasileira

3. Forrobodó

♩ = 90

177 *mf*

181 *mp*
mf

185 *mp*
mf

190 *mf*

194 *mf*
p

200

206

212

221

229

234

234-239. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *mf*, *p*.

240

240-245. Treble and bass staves. Includes a triplet in measure 244.

246

246-251. Treble and bass staves.

252

252-256. Treble and bass staves. Dynamic: *mp*.

257

257-260. Treble and bass staves. Dynamic: *p*. Includes *staccato* marking and *S.P.* marking.

263

8va

268 *more resonant*

loco *mp*

p

p

273 *staccato*

mf

mf

278

mf

281

ff *fff*

ff *fff*

ANEXO M – *Trois Monuments Op.234 (2018)* – Liduino Pitombeira©**Trois Monuments**

1. Le sphinx des Naxiens

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.234 (2018)

$\text{♩} = 48$

Piano

mp *p*

a tempo

rit. *f* *pp* *p* *pp* *mp*

p *f* *pp*

p *pp* *mf* *pp cresc.*

14 *mf*

17 *p* *mp* *f*

21 *p* *mp* *p* *mp* *mf*

26 *mp* *mf* *dim.* *ppp*

This musical score is for a piano piece, spanning measures 14 to 26. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at measure 26.

2. Le pilier des Rhodiens

32 $\text{♩} = 48$
p

35 *cresc.* *mf* *pp*

39 *cresc.* *f* *p* *cresc.*

42 *f* *pp*

The musical score is for a piece titled "2. Le pilier des Rhodiens". It is written for piano in 9/8 time, with a tempo marking of a quarter note equal to 48 beats. The score is divided into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 32-34) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 35-38) features a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic. The third system (measures 39-41) includes a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and another crescendo (*cresc.*). The fourth system (measures 42-44) starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 2).

Measures 45-49 of a piano score. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A slur covers measures 46 and 47, with the word "loco" written above the staff. A dynamic marking of *p* (piano) appears in measure 47. Measure 48 continues the eighth-note accompaniment in the left hand, with the right hand playing chords. Measure 49 concludes the section with a final chord in the right hand and a half note in the left hand. A fermata is placed over the final notes of both staves.

3. Le trésor des Athéniens

Measures 53-58 of a piano score, titled "3. Le trésor des Athéniens". The tempo is marked $\text{♩} = 72$. Measures 53 and 54 are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Measure 55 is marked *mp* (mezzo-piano). Measure 56 is marked *mf*. Measure 57 is marked *mp*. Measure 58 is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A fermata is placed over the final notes of both staves in measure 58.

Trois Moments

5

63

cresc.

68

rit. *a tempo* [9]

ff *mp* *mf* *mp cresc.*

74

f *rit.*

80

a tempo [8] [7]

p *f*

6

Trois Moments

82 [7]

84 *rit.* *a tempo* [6] [5]

p *cresc.*

87

91 [4] *f*

The musical score is for a piano piece titled "Trois Moments". It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system (measures 82-83) features a complex, arpeggiated texture with a sixteenth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, marked with a [7] above the right hand. The second system (measures 84-86) begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *a tempo* marking. It includes a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The third system (measures 87-90) is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, marked with a [5] above the right hand. The fourth system (measures 91-92) features a more complex, arpeggiated texture with a sixteenth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, marked with a [4] above the right hand and a *f* (forte) dynamic marking.

Trois Moments

7

93

8va *rall.* [3]

b $\frac{11}{8}$

95

$\text{♩} = 44$ [2]

p

b $\frac{11}{8}$ *#* $\frac{11}{8}$

98

[1]

f *p*

b $\frac{11}{8}$ *b* $\frac{11}{8}$ *b* $\frac{11}{8}$

ANEXO N – Nocturne Op.266 (2021) – Liduino Pitombeira©

Nocturne

1. Flüchtig

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.266 (2021)

$\text{♩} = 58$

mp

p

mf

p

poco rit.

a tempo

f

mf

p

mp

2

Nocturne

13

mf

17

mf

4:3

21

mf

pp cresc. *mp*

25

p

p

Nocturne

3

(♩ = ♩)

29

mp

loco

33

5 3 3 7 3

37

mp *f* *mp* *f*

40

f *mp* *f*

4

Nocturne

Measures 42-44 of the Nocturne. The score is in 3/4 time. Measure 42 features a piano introduction with a *mf* to *f* dynamic range in the bass and a *mp* melody in the treble. Measure 43 continues the *mp* melody and bass line. Measure 44 shows a crescendo leading to a *ff* dynamic in the treble, with the bass line continuing its pattern.

2. Zart

Measures 47-51 of the 2. Zart section. The tempo is marked $\text{♩} = 62$. The score is in 3/4 time. Measure 47 starts with a *mp* dynamic. Measures 48-51 show a melodic line in the treble and a bass line with triplets and slurs, ending with a crescendo.

Nocturne

5

54

mf *mp* *p*

59

$\text{♩} = 62$

f *pp* *cresc.*

63

mf

66

p

6

Nocturne

68

dim.

70

p cresc.

poco rit.

ff

73

mf

4:3

3

77

dim.

3

p

ANEXO O – Catálogo completo das obras de Liduino Pitombeira (até o ano de 2024)

Liduino Pitombeira - Catálogo de composições [266]

1988		
Opus 001a	Fantasia sobre a Muie Rendêra Recorder Ensemble and harpsichord	05:00
Opus 001b	Fantasia sobre a Muie Rendêra Flute Sextet and harpsichord	05:00
Opus 001c	Fantasia sobre a Muie Rendêra Flute, String Orchestra, and Piano	05:00
Opus 001d	Fantasia sobre a Muie Rendêra Violin and Piano	05:00
Opus 001e	Fantasia sobre a Muie Rendêra Flute and Piano	05:00
1990		
Opus 002	Perfeição Soprano, flute, cello, and piano	03:00
1991		
Opus 003	Suite Syntagmática String Trio	07:00
Opus 004a	Variações sobre o Juazeiro Recorder, flute, harpsichord and percussion	05:19
Opus 004b	Variações sobre o Juazeiro Recorder quartet	05:19
Opus 005	O Último Dia de Canudos Chamber Orchestra	04:20
Opus 006	Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa Piano	04:30
Opus 007	Água de Mani Choir	03:14
Opus 008	Sonata for piano No. 1 Piano	07:00
1992		
Opus 009	Sonata for violin and piano No. 1	11:30
Opus 010a	Ajubete Jepê Amô Mbaê Recorders, harpsichord, cello	06:00
Opus 010b	Ajubete Jepê Amô Mbaê String Quartet	05:00
Opus 010c	Ajubete Jepê Amô Mbaê Woodwind Quintet	04:52
Opus 011	Suite Russana Piano	04:28
Opus 012	Ybyrapytanga Symphony Orchestra	12:00
1993		
Opus 013	Sonata for clarinet and piano	22:51
1994		
Opus 014	Sonata for flute and piano No.1	05:00
Opus 015	Sonata for recorder and harpsichord	08:30
Opus 016	Five two-voice Inventions Harpsichord	03:02

Opus 017	Sonata for Violin and piano No. 2	15:30
1995		
Opus 018	Styx Soprano, tenor, recorder, flute, cello, and piano	04:20
Opus 019	Fagocitose Bassoon and piano	14:05
Opus 020	Miniatura do Boi Choir	02:20
Opus 021	Peripécias do Guajara Flute Ensemble, Guitar, and String Bass	04:30
Opus 022	Retrato de uma Cidade Voice and piano	03:48
1996		
Opus 023	The Gate of Saturn Flute, Oboe, Vibraphone, Cello, and piano	08:41
Opus 024	Maya Symphony Orchestra	09:03
Opus 025	Alea Jacta Est Symphony Orchestra	08:03
Opus 026	Sonatina Two Clarinets and piano	08:16
Opus 027	Sonata for flute and piano No.2	14:40
1998		
Opus 028	Canto da Chuva Choir	03:49
Opus 029	La Vision Choir	03:00
Opus 030	Suite Guarneri String Orchestra	16:00
Opus 031	Four Brazilian Songs Woodwind Quintet	10:15
1999		
Opus 032a	New England Impressions Oboe, French horn, clarinet and bassoon	10:15
Opus 032b	New England Impressions Oboe, clarinet, French horn and bassoon	10:15
Opus 032c	New England Impressions Saxophone quartet	10:15
Opus 033a	Xingu Clarinet and String Quartet	10:21
Opus 033b	Xingu Saxophone and String Quartet	10:21
Opus 034	The Magic Square Clarinet and piano	04:20
Opus 035	Fantasia sobre o Caninde de Luiz Gonzaga Recorders, Flutes, Harpsichord, Viola-da-gamba, Guitar, and Percussion	04:00
Opus 036	Sonata for Violin and Piano No. 3	12:30
Opus 037	Bachtok String Orchestra	05:26
Opus 038	Pau-Brasil Saxophone Quartet	09:10
Opus 039	Ritual Tape alone	01:06

Opus 040	Uma Lenda Indígena Brasileira Symphony Orchestra	20:00
Opus 041	Birds Tape alone	02:17
2000		
Opus 042	Petits Esclaves Women's Choir	03:30
Opus 043a	Tango Cello Octet	05:15
Opus 043b	Tango Chamber Orchestra	05:15
Opus 044	Three Miniatures for Oboe and Strings	08:15
Opus 045	Urban Birds Saxophone, Cello, and Piano	13:00
Opus 046	Frozen Fountains Tape alone	05:07
Opus 047a	Japan Clarinet and Euphonium	07:10
Opus 047b	Japan Clarinet, Bassoon, and Piano	07:10
Opus 048	Canudos Tape alone	06:15
Opus 049	Time dilation Tape alone	01:02
Opus 050	Dioscuri Symphony Orchestra	12:00
Opus 051	Symphony No.1 Symphony Orchestra	16:00
Opus 052	Paracelso Flute d'Amore and String Quartet (or String Orchestra)	09:00
Opus 053	Concerto for Violoncello and Orchestra Cello and orchestra	11:40
2001		
Opus 054	There is no Empty Space English Horn/ Oboe and Percussion	07:45
Opus 055a	Seresta No.1 Cello and piano	07:30
Opus 055b	Seresta No.1 Saxophone and piano	07:30
Opus 056	The Four Elements Organ	07:00
Opus 057	Symphony No.2 Wind Ensemble	15:00
Opus 058	Iracema One-Act Opera	45:00
Opus 059a	Seresta No.2 Saxophone solo	05:15
Opus 059b	Seresta No.2 Flute solo	05:15
Opus 059c	Seresta No.2 Cello solo	05:15
Opus 060	Seresta No.3 Viola and piano	06:15
Opus 061	Seresta No.4 Trumpet and piano	04:31
Opus 062a	Seresta No.5 Flute, Sax, Trombone, Piano, and Electric Fretless Bass	06:20

Opus 062b	Seresta No.5 Piano quartet (Violin, Viola, Cello, and Piano)	06:20
Opus 063	Seresta No. 6 Bassoon, tape, and dancer	05:00
2002		
Opus 064	Seresta No.7 Symphony Orchestra	08:15
Opus 065	Suite for Clarinet	06:20
Opus 066a	Greek Suite Saxophone Duet	08:00
Opus 066b	Greek Suite Cello Duet	08:00
Opus 067	Noite Morta Choir and percussion	05:30
Opus 068	As Aventuras do Visconde de Sabugosa Piano four hands	08:00
Opus 069	A Cidade Encantada Solo Percussion	05:50
Opus 070a	The Hollow Earth Alto Flute, Bassett Horn, and Harp	05:10
Opus 070b	The Hollow Earth Flute, Viola, and Harp	05:10
Opus 071	Sounds and Silences Trombone Octet	07:40
Opus 072	The Answered Question String Octet/ Chamber orchestra	07:00
2003		
Opus 073	"That time of year thou mayst in me behold..." Chamber Orchestra	10:25
Opus 074	Concerto for Piano and Orchestra	20:45
Opus 075	Brazilian Landscapes No.1 Piano Trio (Violin, Cello, and Piano)	11:40
Opus 076	Songs of Reflection Choir	03:40
Opus 077	Divina Trilogia Choir and Chamber Ensemble	04:45
Opus 078	Brazilian Landscapes No.2 Brass Quintet	06:30
Opus 079	Brazilian Landscapes No.3 Flute and String Orchestra	06:30
Opus 080	Beduschiana Recorder and Piano	07:30
2004		
Opus 081	A Psalm of Life Female Voices and Woodwind Quintet	03:00
Opus 082	Seresta No.8 Recorder Quartet	05:15
Opus 083	Seresta No.9 Chamber Group	05:00
Opus 084	Sertão Central Piano	04:30
Opus 085	Brazilian Landscapes No.4 Violin and Guitar	06:00
Opus 086	Bará Choir	01:50

Opus 087	Brazilian Landscapes No.5 Oboe, Violin, and Cello	05:20
Opus 088	Concerto for Bassoon and Orchestra	10:30
Opus 089a	Zumbi dos Palmares Percussion Quartet	05:00
Opus 089b	Zumbi dos Palmares Percussion Sextet	05:00
Opus 090	No Ciclo Eterno Voice, Cello, and Percussion	04:00
2005		
Opus 091	Sonata para violoncelo e piano	12:00
Opus 092	Suite Brasileira Piano	07:30
Opus 093	Sobre la tierra amarga Voice and piano	03:30
Opus 094	Seresta No.10 Solo violin	05:00
Opus 095	Suite Hermética Woodwind Quintet	08:15
Opus 096	Seresta No.11 Voice, Clarinet, and Piano	06:30
Opus 097	Three Atonal Miniatures String Quartet	06:15
Opus 098	Sonata for violin and piano No.4	10:42
Opus 099	The Cellar Violoncello solo	06:00
Opus 100	Jaguaribe Violin and Viola	10:00
Opus 101	Viennese Impressions Trumpet, French horn, and trombone	05:20
Opus 102	Seresta No.12 Two violins, cello, and euphonium	07:15
Opus 103	Brazilian Landscapes No.6 String Quintet	15:00
Opus 104	Seresta No.13 Oboe, Violin, Cello, and Piano	08:00
Opus 105	Seresta No.14 Tuba and Piano	06:00
Opus 106	Crepúsculo Tape alone	05:20
2006		
Opus 107	Maracatu Saxophone, tape, and dancer	08:00
Opus 108	Seresta No.15 Cello, piano, voice, and percussion	09:15
Opus 109	A Song of Departure Chamber Ensemble (woodwinds, brass, percussion, strings)	02:15
Opus 110	Brazilian Landscapes No.7 Saxophone solo	05:00
Opus 111	Cordel No. 1 String Orchestra	10:00
Opus 112	Sonata para violoncelo e piano No.2	10:00
Opus 113	Amadeus String Trio	10:40
Opus 114	Cordel No. 2 String Orchestra	10:20
Opus 115	Concerto para Piano, Orquestra de Cordas e Percussão	11:00

Opus 116	Impressões Altaneiras Sax Soprano e Alto, Trompete, Trombone e Percussão	02:35
2007		
Opus 117	Mariinha Symphony Orchestra and Choir	10:50
Opus 118	Impressões Aracatis Flute and Violin	07:30
Opus 119	Carnaubal Tape alone	03:36
Opus 120	Impermanência Tape alone	03:03
Opus 121	Bendito Flute solo	03:00
Opus 122	Agnus Dei Women's Choir	02:40
Opus 123	Paisagem do Sertão Tape alone	03:27
Opus 124	Seresta No.16 Voice, flute, and piano	04:15
Opus 125	Brazilian Landscapes No.8 Flute solo	08:40
Opus 126	Matriz Voice, cello, and piano	05:45
Opus 127	B-A-C-H Flute, piano, and string bass	03:45
Opus 128	Concerto para Piano a 4 mãos e Orquestra de Câmara	13:40
Opus 129	Sonhos Flute and piano	04:00
Opus 130	Liturgia da Seca Mixed Choir	04:12
Opus 131	Impressões Sobrais Flute and Alto Saxophone	05:30
Opus 132	Impressões Cristais English horn and String Trio	04:00
Opus 133	Impressões Horizontes Woodwind Quintet	04:20
2008		
Opus 134	Gênese do Sertão Solo voice	06:00
Opus 135	Comunhão Tapuia Voice and String Quartet	02:00
Opus 136	Sertão Flute and String Quartet	06:00
Opus 137	Sonata para violino e piano No. 5	13:00
Opus 138	Brazilian Landscapes No.9 Flute, Clarinet, Cello, 2 Percussionists, and Piano	08:00
Opus 139	Bulgarian Suite Violin ad Viola	08:10
Opus 140	A Navalha de Occam Recorder Quintet	02:50
Opus 141	Pó Piano	07:40
Opus 142	Interseções Cello solo	07:00

2009		
Opus 143	Highland Oboe, Violin, Cello, and Piano	07:00
Opus 144	São Bernardo Brass quintet	11:30
Opus 145	The Five Elements Piano quintet	18:30
Opus 146	Hénon Oboe, bassoon, and piano	05:00
Opus 147	Goyazes Oboe and string quartet	09:10
Opus 148	Credo Mixed choir and string orchestra	05:00
Opus 149	Fuga 1 Piano	02:15
2010		
Opus 150	Zodiac Song cycle for soprano and string quintet	27:00
Opus 151	Incelença Solo Horn	02:50
Opus 152	Minina, saia comigo Mixed choir	02:45
Opus 153	Four Essays for Guitar	05:00
Opus 154	Fuga 2 Piano	02:10
Opus 155	Brazilian Landscapes No. 10 Violin, Oboe, Cello, and Bassoon	08:00
Opus 156	Sonata para flauta doce e cravo No.2 (Homenagens)	08:10
Opus 157	Os Quatro Temperamentos Solo flute	04:30
Opus 158	Cordel No.3 String Orchestra	10:40
Opus 159	Arlequim Solar Pierrot Ensemble	11:50
Opus 160	Impressões Quixerés Flute duet	06:00
Opus 161	Acordes Poéticos Choir, String Orchestra, Piano, and Timpani	10:00
Opus 162	Ponteio No.1 Piano	01:50
2011		
Opus 163	Quatro Miniaturas para Flauta Solo	06:20
Opus 164	Vexilla Regis Prodeunt French Horn and Piano	08:00
Opus 165	Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra	14:30
Opus 166	Homem-Aranha Solo Tuba and Brass Ensemble	02:40
Opus 167	Salmo 1 Mixed Choir	03:40
Opus 168	Ponteio No. 2 Piano	01:10
Opus 169	Ponteio No. 3 Piano	01:40
Opus 170	Fuga 3 Piano	01:15

Opus 171	Ponteio No. 4 Piano	03:00
Opus 172	Ponteio No. 5 Piano	01:10
Opus 173	Brasiliana Flute, Clarinet, and Piano	07:00
Opus 174	Cromas Tape alone	08:00
Opus 175	Brazilian Landscapes No. 11 Cello solo	05:15
Opus 176	Parsimony Alto sax and piano	07:50
Opus 177	Ubajara Piano	04:00
Opus 178	Brazilian Landscapes No. 12 Flute and Guitar	16:00
2012		
Opus 179	New Jersey Impressions Piano quintet	12:20
Opus 180	Contrastes String Quintet	10:00
Opus 181	Pictures of a Near Perfect Day String Quintet	15:00
Opus 182	Sonatina Hegeliana Piano	02:00
Opus 183	Seresta No.17 Musette, Oboe, Oboe d'Amore, English Horn, Bass Oboe	07:45
Opus 184	Paz na Terra Symphony Orchestra	10:15
2013		
Opus 185	Apassionata Symphony Orchestra	10:00
Opus 186	Concerto para viola e orquestra No.1 Viola and symphony orchestra	21:00
Opus 187	Concerto para saxofone soprano e orquestra Saxofone soprano and symphony orchestra	15:40
Opus 188	Vieux Carré Flute and String Quartet	08:00
Opus 189	Armstrong Flute choir	07:40
Opus 190	Brazilian Landscapes No. 13 Clarinet quartet	06:40
Opus 191	Limiar String orchestra	05:00
Opus 192	Concerto para viola e Orquestra No.2 Viola and symphony orchestra	15:20
2014		
Opus 193	Vitrais Flute and Piano	05:00
Opus 194	Noturno Trumpet and Percussion	05:10
Opus 195	Alcácer-Quibir French Horn Quartet	05:00
Opus 196	A Máquina do Mundo – Concerto para Orquestra Symphony Orchestra	15:00

Opus 197	Dalrymple Solo marimba	04:15
Opus 198	Plate One: Nix String Quartet	01:40
2015		
Opus 199	O desejo mimético Flute and clarinet	08:00
Opus 200	Paineiras Violin, clarinet, and piano	08:20
Opus 201	The Sound of the Sea Recorder, flutes, violin, cello, viola-da-gamba, and harpsichord	09:00
2016		
Opus 202	Américas Concerto for Saxophone, Bassoon, and String Orchestra	15:00
Opus 203	Vientos Tejanos Oboe, Clarinet, and Bassoon	04:30
Opus 204	Axiom Brass Quintet	07:00
Opus 205	Parish Ode Clarinet and Piano	07:45
Opus 206	Eco Morfológico Flute, Clarinet, Saxophone, and Guitar	09:00
Opus 207	Patrono Quiet Flute, Bassoon, and Piano	05:00
Opus 208	Concerto para clarinete e Orquestra	15:00
Opus 209	Vila Platina Didactic work for piano	02:45
Opus 210	Concerto para piano e Orquestra No.2	14:50
Opus 211	Pentagrama Didactic work for piano four hands	01:20
Opus 212	Octal Didactic work for piano four hands	02:10
Opus 213	Riachos Didactic work for piano	03:20
Opus 214	Modinha Didactic work for piano	01:00
Opus 215	Lamento Didactic work for piano	01:00
Opus 216a	Berimbau Clarinet quartet	06:20
Opus 216b	Berimbau Saxophone quartet	06:20
2017		
Opus 217	Brazilian Landscapes No. 14 Woodwind Quintet	06:20
Opus 218	Dom Casmurro Flute, Oboe, and Bassoon	09:20
Opus 219	ehoeteke! Sykyié Cello solo	02:45
Opus 220	Brazilian Landscapes No.15 Violin, Clarinet, and Piano	07:00
Opus 221	Valsa quase nobre Piano	03:15
Opus 222	Anhang (to the One-minute Project) Clarinet, Cello, and Piano	01:00

Opus 223	Abertura Breve Symphonic Band	05:30
Opus 224	Devosiana Bassoon Quartet	05:15
Opus 225	Epigramático tango...como sempre Voice and piano	06:30
Opus 226	Seresta No.18 Oboe and Cello	04:30
Opus 227	Brazilian Landscapes No.16 Clarinet, Cello, and Piano	06:30
Opus 228	Twilight Cello Octet	05:50
2018		
Opus 229	Linhas Soprano Saxophone and Piano	04:15
Opus 230	Seresta No.19 Alto Saxophone and Piano	08:15
Opus 231	Sonata para violoncelo e piano No.3	09:30
Opus 232	Concerto para Duo de Violoncelos e Orquestra de Sopros	11:40
Opus 233	Humanitas Bassoon and Piano	09:30
Opus 234	Trois Monuments Piano	09:30
Opus 235	Pedra Bonita Woodwind Quintet and String Orchestra	10:30
Opus 236	Anima Voice, Recorder, Rabeca, Medieval Harp, Viola de arame, and Percussion	07:00
Opus 237	Brazilian Landscapes No.17 Clarinet, Violin, and Cello	06:00
2019		
Opus 238	Brazilian Landscapes No.18 String Quartet	13:00
Opus 239	Três Lendas Brasileiras: Concerto para flauta e orquestra	15:10
Opus 240	Cordel No.4 String Orchestra	09:30
Opus 241	Profetas: Concerto para viola e orquestra No.3	15:30
Opus 242	Quarteto Metacústico String Quartet	10:30
Opus 243	Seresta No.20 Alto sax and piano	11:00
Opus 244	Brazilian Landscapes No.19 Cello quartet	10:30
Opus 245	Cumade Fulozinha Piccolo and piano	10:15
Opus 246	Aulos Saxophone Quartet	07:00
Opus 247	Milindô French Horn and Piano	09:30
Opus 248	Brazilian Landscapes No.20 Fagote e Quarteto de Cordas	09:30
2020		
Opus 249	Vento Aracati Cello and Piano	05:30
Opus 250	Boi Misterioso Flute and Piano	06:45

Opus 251	Cine Teatro Cinco de Junho Symphonic Band	10:40
Opus 252	Sírius Bassoon, violin, viola, and cello	04:00
Opus 253	Canopus Bass Clarinet	01:00
Opus 254	Suite Bumba-meu-boi Didactic work for string orchestra	06:30
Opus 255	Plate Two: Erebo English Horn, violin, viola, and cello	03:20
Opus 256	Seresta No.21 Viola and harp	08:30
Opus 257	Os 4 Elementos Soprano and guitar	06:30
2021		
Opus 258	Brazilian Landscapes No.21 Tenor sax and Piano	07:30
Opus 259	Valsa d'outono Bass clarinet and orchestra	08:00
Opus 260	Centauri French Horn solo	14:00
Opus 261	Araíbu French Horn and tape	04:40
Opus 262	Arcturus Flute, alto sax, and cello	05:15
Opus 263	Plate Three: Hemera String Quartet	05:20
Opus 264	Plate Four: Aether String Quartet	04:00
Opus 265	Vega Bassoon	04:30
Opus 266	Nocturne Piano	04:15
Opus 267	Seresta No. 22 Baritone sax and piano	09:20
Opus 268	Sonata para cravo e flauta doce No.3	09:30
Opus 269	Brazilian Landscapes No.22 Woodwind Quintet	06:00
Opus 270	Cappela Cello	04:20
Opus 271	The Lighthouse Alto sax and tape	05:30
Opus 272	Rigel Clarinet	04:00
Opus 273	Redenção Symphony Orchestra	10:30
2022		
Opus 274	Sonata para oboé e piano Tenor sax and Piano	09:15
Opus 275	Villa Woodwind Quintet and String Orchestra	15:00
Opus 276	Scorpio Bass Clarinet and Electronics	04:18
Opus 277	As cidades ocultas Flute, Clarinet, and Piano	06:00

Opus 278	Elementais Brass Quintet	05:15
Opus 279	Termini à d. Piano	03:10
Opus 280	De Profundis Bassoon, Bass Clarinet, Bass Sax, and Tape	05:00
Opus 281	Mareh Percussion	05:00
Opus 282	Flores Woodwind Quintet	05:20
Opus 283	Plate Five: Tartarus String Quartet	12:50
2023		
Opus 284	Rio: Concerto para duas clarinetas e orquestra de cordas Two Clarinets (Bb and A) and string orchestra	12:30
Opus 285	Três contos fantásticos String Quartet	08:20
Opus 286	Esmeraldo Electroacoustic	02:11
Opus 287	A dobra Symphony Orchestra	05:00
Opus 288	Neural #1 Cello solo	05:00
Opus 289	A queda do céu: Concerto para Clarone e Orquestra Bass Clarinet and Symphony Orchestra	14:10
Opus 290	Seresta No.23 Flute, Clarinet, and Guitar	09:40
Opus 291	Carnaúbas Alto Sax and Bass Clarinet	05:30
Opus 292	Neural #2 Cello solo	04:30
2024		
Opus 293	Brazilian Landscapes No. 23 Viola and Piano	15:30
Opus 294	Trivium Alto recorder Helder	04:30
Opus 295	Concerto para Oboé e Orquestra de Cordas	21:00
Opus 296	Brazilian Landscapes No. 24 Saxophone Quartet	14:00
Opus 297	Fortaleza Piano	06:00
Opus 298	Umbral Oboe and fixed media	06:00
Opus 299	Divertimento No.1 Flute, Clarinet, and String Quartet	06:30
Opus 300	Sonder Woodwind Quintet	05:45
Opus 301	Herrmann Bass Clarinet Quartet	05:45
Opus 302	Procyon Oboe solo	04:00
Opus 303	Seresta No.24 Oboe and Trumpet	11:50

UPDATED November 29, 2024
For Scores and Parts contact: pitombeira@yahoo.com