

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 18, No. 2 - 2018

dezembro

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



# revistamúsica

## REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

The “Revista Música”, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:  
[revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 18, No. 2 - 2018

dezembro

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

4



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL  
Paulo de Tarso Salles

EDITORES ASSISTENTES  
Ciro Paulo Visconti  
Joel Miranda Bravo de  
Albuquerque  
José de Carvalho Oliveira  
Júlia Tygel  
Juliana Ripke  
Lucas Zangirolami Bonetti  
Regina Rocha Felice

COMISSÃO EDITORIAL  
Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Diósnio Machado Neto  
Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta  
Luciana Sayure Shimabuco  
Maria Tereza Alencar Brito  
Mário Rodrigues Videira Junior  
Monica Isabel Lucas  
Rogério Luiz Moraes Costa  
Silvio Ferraz Mello Filho

#### CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido  
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França  
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália  
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil  
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália  
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França  
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil  
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido  
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil  
Lia Tomás, UNESP, Brasil  
Lydia Goehr, Columbia University, EUA  
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal  
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA  
Michela Garda, Università di Pavia, Itália  
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido  
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA  
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil  
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal  
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:  
Correspondence and articles for publications should be addressed to:  
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)  
<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>  
E-Mail: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)  
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária  
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

#### **Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes,  
Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 1990-  
ISSN 2238-7625 (Online)  
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.  
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

# Apresentação



número do segundo semestre de 2018 da Revista Música traz uma pequena amostra de pesquisas realizadas em diversos campos relacionados à Música, vindas de diferentes universidades no Brasil e em Portugal.

RONAN GIL DE MORAES e LUCAS DAVI DE ARAÚJO, traçam um histórico do *sixxen*, instrumento criado por Iannis Xenakis (1922-2001) para sua obra-prima *Pléiades*, e inventariando seu uso e adaptações feitos por outros compositores, integrando-o ao repertório da música eletroacústica mista.

O trabalho de ALEXANDRA MARQUES e CARLA FONTE investigam a correlação entre vivência com música e bem-estar, demonstrando como experiência musical afeta os níveis de ansiedade e depressão em vasta gama de indivíduos.

ANDRÉ REPIZO MARQUES estuda a obra para piano do grande compositor Ernesto Nazareth (1863-1934), mostrando como os elementos instrumentais do regional de choro são sintetizados e representados em sua escrita pianística.

GANDHI MENEZES e ACÁCIO PIEDADE trazem uma importante contribuição no estudo da teoria das tópicas musicais, analisando as representações do caráter sombrio na música desde o Barroco até os estilos contemporâneos.

Por fim, SÉRGIO GAIA nos oferece um estudo aprofundado sobre a linguagem harmônica de um dos grandes compositores populares do Brasil, Moacir Santos, por meio de *Coisa n.2*, da sua emblemática série *Coisas*.

Esta edição faz com que nossa revista atinja sua meta de publicação semestral e queremos agradecer a todos que vêm colaborando para que isso possa se realizar: autoras, autores, leitoras, leitores, pareceristas e demais colaboradores de nossa equipe (os editores assistentes e colegas do SIBI). Que todos possamos mantermo-nos saudáveis e produtivos em mais este ciclo que se inicia em 2019, encarando os desafios com talento e determinação.

PAULO DE TARSO SALLES

Editor responsável

São Paulo, 23 de Dezembro de 2018

## SUMÁRIO

### 6 APRESENTAÇÃO

Paulo de Tarso Salles

8

SIXXEN E MÚSICA ELETROACÚSTICA: O DIÁLOGO ENTRE UM INSTRUMENTO MICROTONAL E APARATOS ELETROELETRÔNICOS NO REPERTÓRIO PÓS-PLÉIADES / *THE SIXXEN AND ELECTROACOUSTIC MUSIC: A DIALOGUE BETWEEN A MICROTONAL INSTRUMENT AND ELECTRONIC DEVICES IN THE POST-PLÉIADES REPERTOIRE*

Ronan Gil de Moraes & Lucas Davi de Araújo

30

EXPERIÊNCIA COM A MÚSICA, BEM-ESTAR E SAÚDE MENTAL: QUE RELAÇÕES? / *EXPERIENCE WITH MUSIC, WELLNESS AND MENTAL HEALTH: WHAT RELATIONS?*

Alexandra Marques & Carla Fonte

47

ERNESTO NAZARETH: A PROJEÇÃO DOS GRUPOS DE CHORO AO PIANO / *ERNESTO NAZARTH: PROJECTING THE CHORO ENSEMBLE ON THE PIANO*

André Repizo Marques

66

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CARÁTER SOMBRIO NA MÚSICA / *CONSIDERATIONS ABOUT THE DARKNESS IN MUSIC*

Gandhi Menezes e Acácio Piedade

81

POST-TONALITY IN COISAS N.2 BY MOACIR SANTOS / PÓS-TONALIDADE EM COISAS N.2 DE MOACIR SANTOS

Sérgio Gaia

# SIXXEN E MÚSICA ELETROACÚSTICA:

O DIÁLOGO ENTRE UM  
INSTRUMENTO MICROTONAL E  
APARATOS  
ELETROELETRÔNICOS NO  
REPERTÓRIO PÓS-*PLÉIADES*

---

revistamúsica | Vol. 18, n.2 |  
pp. 08-29 | dez. 2018

---

**RONAN GIL DE MORAIS**

Instituto Federal de Educação, Ciência e  
Tecnologia de Goiás | ronangil@gmail.com

**LUCAS DAVI DE ARAÚJO**

Licenciatura em Música, IFG/Campus Goiânia  
| ipa.lucas@gmail.com



## THE SIXXEN AND ELECTROACOUSTIC MUSIC

A DIALOGUE BETWEEN A  
MICROTONAL INSTRUMENT AND  
ELECTRONIC DEVICES IN THE  
*POST-PLÉIADES* REPERTOIRE

### RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre a utilização e desenvolvimento do Sixxen, instrumento de percussão concebido por Iannis Xenakis (1922-2001) em 1978 e estreado em 1979, em interação com música eletroacústica e aparatos eletroeletrônicos. Para isso, procurou-se observar, por meio de ampla pesquisa bibliográfica e documental (gravações, partituras, entre outros), de que maneira(s) o Sixxen foi utilizado em associação com esses aparatos, ilustrando o caminho do desenvolvimento de seu repertório e catalogando as obras específicas. O presente trabalho vem assim possibilitar reflexão sobre o que já foi realizado na interação com esse instrumento (relativamente recente no rol de criações da luteria moderna) e mostrar suas possibilidades composicionais.

### PALAVRAS-CHAVE

Sixxen. Música eletroacústica. Percussão. Música eletroacústica mista.

### ABSTRACT

This paper presents a study about the Sixxen, encompassing its using and development. The Sixxen is a percussion instrument created by Iannis Xenakis (1922-2001) in 1978, and premiered in 1979, for interacting with electroacoustic music and electrical and electronic devices. Through an extensive bibliographical review and documentary research (recordings, scores, among others), we investigate on how the Sixxen has been used in association with that equipment. This study illustrates the development of this repertoire and catalogs some specific compositions. Thus, it allows to reflect on what has already been done about interacting with this instrument (a relatively recent one in the list of creations of modern musical instrument making) and to show its compositional possibilities.

### KEYWORDS

Sixxen. Electroacoustic music. Percussion. Mixed electroacoustic music.

# Sixxen e música eletroacústica: o diálogo entre um instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos no repertório pós-*Pléiades* <sup>1</sup>

RONAN GIL DE MORAIS

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás | ronangil@gmail.com

LUCAS DAVI DE ARAÚJO

Licenciatura em Música, IFG/Campus Goiânia | ipa.lucas@gmail.com

## Introdução

O desenvolvimento tecnológico sempre esteve presente no decorrer do tempo histórico musical e no desenvolvimento de instrumentos musicais dos mais variados. Inúmeras invenções comprovam que o som poderia ser transformado em sinais elétricos e vice-versa, estreitando a relação entre tecnologia e música posteriormente (GONH, 2001, p. 3). Fernando Iazzetta afirma que, com o início do séc. XX, a relação entre música e tecnologia se mostrou mais acentuada devido a uma série de elementos, como a ampliação dos conhecimentos sobre aspectos físicos e cognitivos do som, o acesso à energia elétrica barata e a utilização das tecnologias eletrônica e digital na geração sonora artificial (IAZZETTA 1997, p. 1).

Para Ricardo Thomasi, a rapidez com que as tecnologias se desenvolveram na segunda metade do séc. XX, partindo do som analógico monofônico à era digital, produziu uma grande quantidade de desenvolvimentos paralelos constituindo as várias facetas que compõem o que entendemos atualmente por música eletroacústica. Para ele:

o estreitamento entre a música e as teorias científicas do século XX refletiram diretamente nos modos de articulação do material composicional, principalmente nas poéticas musicais que utilizavam algum tipo de suporte nas novas tecnologias (THOMASI, 2016, p. 13).

Ainda segundo o autor:

Pensar o material sonoro com base em seus movimentos espectrais e temporais, compondo o som antes de ele ser incorporado em uma interface física ou em um sistema de difusão, gerou uma quebra de paradigmas inédita na história da música. A aliança entre música e ciência foi marcante e fundamental para entender o material, os processos e as interfaces utilizadas para fazer música com os meios eletrônicos. (THOMASI, 2016, p. 13).

Nessa mesma época, os instrumentos de percussão constituíram de certa maneira o cerne de algumas das novas correntes estéticas que estavam surgindo. De acordo com Ronan Morais e Carlos Stasi,

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado pelo núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão – NÉP3, com o apoio financeiro do CNPq/SEC/MinC e PROAPP/IFG.

O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas, com especial atenção para os instrumentos de percussão (MORAIS e STASI, 2010, p. 62).

A profusão de possibilidades composicionais, de tratamentos sonoros e de registro escrito partindo-se de novos instrumentos, em especial dos novos instrumentos de percussão, representou uma miríade de escolhas estéticas possíveis para o impulso criativo. A criação de novos instrumentos percussivos estimulou vigorosamente compositores como Harry Partch, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Walter Smetak, Marco A. Guimarães e tantos outros. Iannis Xenakis chega a afirmar em uma entrevista que:

o percussionista deve engajar-se de corpo inteiro no que diz respeito à produção do som. O percussionista deve se envolver na invenção e construção de novos instrumentos. Com integridade artística, o percussionista deve trabalhar em estreita relação com a indústria para criar estes novos instrumentos (XENAKIS, in: YOKEN, 1990, pp. 54-5).

Levando-se em consideração os aspectos até aqui abordados, o presente trabalho tem como objeto de estudo o instrumento Sixxen<sup>2</sup> e sua utilização conjuntamente com aparatos elétricos, eletrônicos e mecanizados. Procura-se assim discutir um instrumento relativamente recente, mas que está em relativa expansão (MORAIS et al., 2017, pp. 17-18), com boa parte de seu repertório em relação direta com a música eletroacústica. Procura-se assim evidenciar sua utilização com aparatos que de certa maneira procuram modificar sua sonoridade ou complementar a sua, nada típica, característica sonora.

O Sixxen é conceito sobre relações de alturas por parte de Xenakis que foi desenvolvido como um instrumento de percussão junto com o grupo francês Les Percussions de Strasbourg e com diversos *luthiers* para estreia da obra *Pléiades* (1978-79). A obra, comissionada pelo grupo francês e escrita para seis percussionistas, solicita o Sixxen em dois movimentos (*Métaux* e *Mélanges*), de um total de quatro.

Apesar do Sixxen ter se difundido no cenário musical contemporâneo por causa da importância de Xenakis e das diversas execuções de *Pléiades*, a discussão sobre o uso do instrumento em outras obras musicais, inclusive naquelas que utilizam aparatos eletroeletrônicos, parece não ter recebido até então a mesma atenção por parte de trabalhos acadêmicos. REED (2003) aborda os aspectos da construção e afinação do Sixxen; LACROIX (2001) e MARANDOLA (2012) analisam movimentos específicos de *Pléiades* mas que não estão relacionados aos movimentos com Sixxen; HARLEY (2004) situa *Pléiades* no contexto da produção geral do compositor; MORAIS et al. (2017) descrevem historicamente e conceitualmente o instrumento e mostram os modelos e protótipos difundidos e mais utilizados. Estes poucos artigos e livros a respeito do Sixxen fazem com que, no Brasil por exemplo, o instrumento seja ainda pouco conhecido (salvo sua divulgação dentro dos cursos de percussão em instituições de ensino superior), limitando as informações disponíveis sobre ele no âmbito do repertório percussivo. As informações existentes sobre sua relação com o repertório

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, o conjunto completo, constituído de seis partes (com 114 teclas ao todo), será denominado Sixxen (com um S maiúsculo), em contraste com as partes separadas que são formadas por 19 teclas cada, que serão denominadas unidades ou sixxens (com s minúsculo).

eletroacústico são extremamente escassas, limitando-se assim o conhecimento sobre o instrumento e restringindo-se novas produções artístico-intelectuais que envolvam a sua utilização. O presente projeto procura então estimular a possibilidade de reconhecimento, em especial, de novas interações entre o instrumento e meios eletroeletrônicos.

## O Sixxen, seu surgimento em *Pléiades* e uma descrição inicial

A obra intitulada *Pléiades*, composta por Xenakis entre 1978 e 1979, foi a segunda colaboração direta entre ele e o Les Percussions de Strasbourg (a primeira foi *Persephassa*, composta em 1969). Timbricamente falando, a obra se baseia em três grupos de instrumentos diferentes: tambores, teclados e o instrumento metálico inventado por Xenakis, o Sixxen. A peça é composta de quatro movimentos *Peaux*, *Métaux*, *Claviers* e *Mélanges*, os quais podem ser tocados em diversas ordenações. Além disso, Xenakis especifica os tipos de instrumentos tocados em cada movimento: em *Peaux* são solicitados apenas tambores; em *Claviers*, teclados de percussão (vibrafone, marimba, xilofone e xilorimba); em *Métaux*, o Sixxen e em *Mélanges*, as três categorias instrumentais anteriores (tambores, teclados de percussão e Sixxen). A Fig. 1 apresenta um modelo de Sixxen, o primeiro construído no Brasil e uma unidade em separado (Fig. 2).



Figura 1: Sixxen completo, com suas seis unidades em atividade simultânea (Fonte: Arquivo pessoal).



Figura 2: Uma unidade de sixxen, com 19 teclas (Fonte: Arquivo pessoal).

O Sixxen, de maneira resumida, pode ser definido como um conjunto instrumental, na medida em que precisa haver associação de várias unidades para a constituição de suas características sonoras e tímbricas. Xenakis descrevia-o como um instrumento onde o efeito sonoro desejado era obtido através da interação microtonal de seis partes (cada qual com sua

microafinação particular). A totalidade (constituída de 114 teclas por reunião de seis partes com 19 teclas cada) propicia assim o fenômeno desejado pelo compositor. Xenakis, na bula da partitura (XENAKIS, 1979), afirma que cada unidade deve possuir 19 notas irregularmente distribuídas com intervalos de quartos de tom ou terços de tom ou seus múltiplos. Ele ainda complementa que:

além disso, os seis exemplares dos instrumentos, considerados como um todo, nunca devem produzir uníssonos. (XENAKIS, 1979, p. 1).

Em relação às notas do instrumento, ele afirma:

[...] após inúmeras tentativas eu construí uma série (escala) que, surpresa!, tinha semelhanças com as escalas da Grécia antiga, do Oriente Médio ou da Indonésia. No entanto, minha escala, ao contrário dessas escalas tradicionais, não se baseia na oitava; possui simetrias internas e consegue cobrir o espaço cromático total em três cópias consecutivas (períodos), permitindo assim criar por si só, sem transposições, campos harmônicos suplementares quando se fazem superposições polifônicas. (XENAKIS, 1979, p. 1).

No entanto, como será demonstrado na literatura para Sixxen com interação, o instrumento acabou sendo utilizado de maneira fracionada por outros compositores. Perceber-se-á então, na discussão aqui estabelecida, que o fato de se utilizar metade, dois terços e um terço de Sixxen ou ainda somente uma unidade (um sexto do conjunto instrumental), evidencia o interesse de compositores por somente parte do conceito inicial de Xenakis, e por um timbre específico. Outros compositores não necessariamente buscaram o efeito de massa que Xenakis idealizava, nem o aspecto da totalidade sonora que ele supunha ser característico do instrumento.

Percebe-se que o Sixxen, quanto a sua afinação, se enquadra como um tipo de instrumento microtonal. MONZO (2014, p. 1) afirma que, como pode ser inferido por sua etimologia, 'microtonal' se refere a pequenos intervalos. Alguns teóricos se atêm a isto para designar apenas intervalos menores que o semitom, enquanto muitos outros o usam para referir-se a qualquer intervalo que desvie da escala temperada de 12 notas. Sendo assim, o Sixxen se difere dos instrumentos de altura definida (vibrafone, marimba, piano, entre outros) cujo esquema de afinação é baseado no temperamento igual e tendo sua oitava dividida em 12 partes iguais. Ele se difere também dos instrumentos de altura indefinida que possuem ampla inarmonicidade, ficando em uma tipificação intermediária entre um instrumento com parciais em ampla harmonicidade (em uma série de parciais congruentes para a escuta de alturas definidas) e um instrumento com total inarmonicidade.

Outro aspecto a ser enfatizado sobre o Sixxen é que, como Xenakis nunca definiu quais alturas específicas ele queria, cada novo protótipo construído acabou sendo caracterizado por uma relação de frequências próprias e individuais. Cada novo grupo de construtores pôde chegar a um consenso pessoal sobre a escolha de frequências, inclusive fazendo com que o modelo tivesse um âmbito particular, fosse mais grave ou mais agudo, ou ainda com um perfil de notas mais próximas ou mais afastadas umas das outras. Isto resulta em uma descoberta individualizada de características tímbricas e frequências para cada Sixxen com o qual se passa a trabalhar.

## O repertório para Sixxen e suas interações específicas

O contexto geral da produção de obras que utilizam o Sixxen, entre 1979 e 2017, é constituído por no mínimo 46 obras (43 compositores de 11 países), como definido por MORAIS et al. (s.d). O maior número é de composições originárias dos EUA e França, mas outros países estão também presentes como Austrália, Áustria, Brasil, Canadá, Grécia, Holanda, Itália, Portugal e Reino Unido. Foram encontradas dentre essas 11 obras que utilizam de alguma forma o Sixxen (ou frações dele) em interação com aparatos eletroeletrônicos. A Tabela 1 apresenta as informações de cada uma das 11 obras, distribuídas por ano de composição, e procura sintetizar os resultados comparando os dados específicos para o tipo de interação com os aparatos mencionados. Essas 11 obras representam 24% do repertório encontrado para o instrumento conforme revisão de MORAIS et al. (s.d.), o que evidencia a representatividade da descrição realizada no presente artigo, em termos de compreensão do novo instrumento e sua relação com aparatos eletroeletrônicos. Essas 11 obras foram escritas por 11 diferentes compositores, dado que comparando com o repertório total conhecido do instrumento – 42 obras de 37 compositores diferentes – permite constatar que ainda não houve quem escrevesse uma segunda obra com eletrônica. Os 11 compositores mencionados têm sua origem em 8 países diferentes – Austrália, Brasil, Canadá, EUA, França, Holanda, Inglaterra e Itália – sendo que apenas Austrália, Canadá e Holanda possuem mais de um compositor. Todas as obras encontradas foram compostas na presente década, sendo 3 em 2010, 1 em 2011, 1 entre 2011 e 2012, 1 em 2012, 3 em 2013 e 2 em 2014. Isso mostra que mais de 30 anos separam a primeira peça escrita para o instrumento (*Pléiades* de 1978-79) e o seu emprego com transformações eletrônicas em tempo real ou tempo diferido<sup>3</sup>. Diversos fatores podem explicar a distância entre o surgimento do instrumento e sua possibilidade de interação com transformações eletrônicas: a rara acessibilidade ao instrumento (visto que inicialmente somente o Les Percussions de Strasbourg possuía um exemplar), a encomenda de obras a compositores que não necessariamente componham com eletrônica, a pequena difusão de materiais e conhecimento sobre o instrumento (seja sobre aspectos sonoros

---

<sup>3</sup> Nomeia-se de técnicas em tempo real as transformações sonoras realizadas por meio de programas computacionais específicos para esse fim, obtidas a partir das fontes instrumentais no momento da performance. Nas chamadas técnicas em tempo diferido, os sons eletroacústicos são fixados em suporte tecnológico em momento anterior à execução musical da obra [...] e cabe ao intérprete integrar-se a essa estrutura, adaptando seu tempo de interpretação ao tempo prefixado dos eventos sonoros eletroacústicos. (MANOURY *apud* DIAS, 2014, pp. 20-1).

ou até mesmo sobre suas potencialidades interpretativas).

Nome da obra (ano, compositor)	País de origem	Duração	Tipo de Interação		Tipo de Eletrônica		Software(s) Empregado(s)	Presença de interação com vídeo
			Direta	Indireta	Tempo real	Tempo diferido		
Beat (2010, Sylvain Pohu)	Canadá	≈ 12 min	X		X		Kontakt 4 e Max/MSP	X (tempo real)
Psappha, a personal take (2010, Enico Bertelli)	Itália	≈ 13 min	X			X	Live 9	
Venus (2010, Rozalie Hirs)	Holanda	≈ 20 min	X			X	Csound, OpenMusic, Logic e AudioSculpt	
Obsolve (2011, Isambard Khroustaliov)	Inglatera	≈ 5 min		X	X		Não necessário	
S(c)enario (2011-2012, Flo Menezes)	Brasil	≈ 23 min	X		X	X	Max/MSP	
Intermetallic (2012, Amanda Cole)	Austrália	≈ 12.5 min	X		X		Não especificado	
Le rêve d'Ahmed (2013, Serge Provost)	Canadá	≈ 28 min		Informação não encontrada			Não especificado	
Beauty will be amnesiac Or will not be at all (2013, Anthony Pataras)	Austrália	≈ 60 min		X		X	Max/MSP, Protools 9	
Lachez tout! (2013, François Sarhan)	França	≈ 105 min		X	X		Não especificado	X (tempo diferido)
N.56 - Scala II (2014, Peter Adriaansz)	Holanda	≈ 25 min		X	X		Não especificado	
Four meditations on the stars (2014, Thomas Sturm)	EUA	≈ 11 min	X		X		Spears e Max/MSP	

Tabela 1: Relação das obras por ano de composição e informações específicas sobre tipo de interação, tipo de eletrônica e software empregado.

Ao analisar os dados das obras quanto ao tipo de recurso eletrônico, observa-se maioria de obras com eletrônica em tempo real (7 obras em tempo real, 3 em tempo diferido e 1 com sons em tempo real e diferido). Quanto ao tipo de interação, entende-se como *interação direta* aquela em que o Sixxen é captado pelos aparatos eletroeletrônicos possibilitando, por exemplo, que seu som seja transformado, processado e/ou reproduzido. Obras com *interação indireta* são aquelas onde o Sixxen não é captado por aparatos, que são designados para outros instrumentos atuantes; há casos também em que o aparelho elétrico é usado como um timbre independente, afetando o conjunto como um todo. Dentre as obras estudadas, seis possuem interação direta (*Beat*, *Psappha, a personal take*, *Venus*, *S(c)enario*, *Intermetallic* e *Four meditations on the stars*) e quatro interação indireta (*Obsolve*, *Beauty will be amnesiac or will not be all*, *Lachez Tout!*, *Scala II*); em uma delas essa informação não foi encontrada (*Le rêve d'Ahmed*). Sendo assim, a obra *Beat*, é a única a utilizar eletrônica em tempo real e vídeo interativo em tempo real, se relacionando de forma direta com o Sixxen.

Analisando a utilização do Sixxen nas obras descritas percebe-se que: 5 obras utilizam 1 sixxen, 2 obras 2 sixxens, 2 obras o Sixxen completo, 1 obra 4 sixxens e 1 obra 3 sixxens. *Venus* e *Beauty will be amnesiac or will not be at all* são as únicas obras que utilizam o Sixxen completo. Isso posto, evidencia-se um maior interesse dos compositores em criar obras utilizando apenas

algumas unidades de Sixxen, seja por questões artísticas, composicionais ou estéticas, ou por não possuírem o instrumento completo a disposição (como no caso de *Four meditations on the stars*, onde o compositor construiu apenas uma unidade exclusivamente para sua peça). Pode-se inferir também que isto demonstra o interesse de compositores por parte do conceito inicial de Xenakis. Eles parecem estar mais atraídos pelo timbre unitário ou de pequenas associações unitárias do que no efeito coletivo que se dá pelo conjunto instrumental completo. De certa maneira a totalidade soa mais próxima de um instrumento de afinação indeterminada e possivelmente os autores recorram a partes fracionadas do Sixxen para manter um espectro com maior percepção de alturas definidas. Isso permitiria um contraste mais claro e atritos frequenciais mais nítidos com instrumentos temperados. A ampla inarmonicidade do Sixxen ao ser tocado em conjunto pode ser um fator para o uso mais restrito do mesmo. Em *Venus [morning star]* por exemplo, que é a única a utilizar o Sixxen sem associação de nenhum outro instrumento concomitante, percebe-se claramente a escrita pontilhista no início da peça que vai posteriormente criando uma trama mais densa, mas que jamais coloca as seis unidades em um mesmo ataque. Mesmo quando há simultaneidade, esta é restrita a no máximo 3 unidades. Isso parece evidenciar o uso não acordal do Sixxen entre os compositores que o fazem interagir com eletrônica e que diminui o impacto do seu aspecto “ruidoso” na sonoridade coletiva e a quantidade de batimentos que decorrem dos choques de frequências.

No que se refere à interação do Sixxen com outros instrumentos, foi criada a Tabela 2, organizada segundo suas afinações e materiais constitutivos. Nessa tabela não foi incluída *Venus [morning star]*, porque essa obra não utiliza outros instrumentos interagindo com o Sixxen. Entre as demais, *Beat*, *Psappha*, *a personal take* e *Obsolve* utilizam instrumentos eletrônicos (drumKAT e/ou MalletKAT ou Ebow). Em *Beat*, o sixxen aparece como único instrumento acústico, interagindo apenas com sons de instrumentos eletrônicos. Em *Psappha*, *a personal take*, não é utilizado nenhum instrumento acústico, o som do sixxen foi gravado e virou parte integrante do tape, sendo que para sua interpretação utilizam-se somente instrumentos eletrônicos.

Ao se analisar as demais peças, percebe-se uma grande intenção por parte dos compositores em associar o Sixxen (microtonal e metálico) com diversos instrumentos metálicos de altura definida (8 obras com interação com outros instrumentos metálicos sendo que em 6 delas os instrumentos possuem altura definida). Isto corrobora ainda mais as hipóteses sobre o uso parcial do Sixxen. Ao se colocar em um mesmo espaço sonoro os instrumentos temperados e partes do Sixxen, os compositores parecem apontar para o uso mais “harmônico” do que inarmônico do Sixxen, mais “afinado” do que ruidoso, mais ligado às possibilidades de escuta de alturas definidas (ainda que conflitantes) do que à total dissociação entre metal com altura definida e metal com ampla inarmonicidade. O uso de partes do Sixxen parece servir mais para ampliar o total cromático do que para confrontar instrumentos temperados com sons sem altura definida; por isso se busca uma definição mais clara das alturas através de sixxen(s), mostrando os interstícios possíveis de frequências que foram desconsideradas na escolha de um temperamento igual.

Nome da obra	Afinação		Material constitutivo					Instrumentos eletrônicos
	Altura definida	Altura indefinida	Metal	Pele	Madeira	Corda	Vidro	
Beat	X	X						X
Psappa, a personal take		X						X
Obsolve	X	X	X				X	X
S(c)enario	X	X	X		X			
Intermetallic	X		X					
Le rêve d' Ahmed		X	X	X				
Beauty will be amnesiac or will not be at all	X	X	X	X	X			
Lachez tout!	X	X	X	X	X	X	X	
N. 56 Scala II	X		X			X		
Four meditations on the stars		X	X					

Tabela 2: Obras conforme interações com outros instrumentos presentes na composição, sendo estes classificados conforme características específicas de afinação e material constitutivo.

Quanto aos materiais (e timbre) dos instrumentos com os quais o sixxen interage, percebe-se que a grande maioria das obras analisadas utiliza algum instrumento metálico (8 obras). Apenas *Four meditations on the stars* e *Intermetallic* utilizam exclusivamente instrumentos desse material. Sendo o Sixxen um instrumento inteiramente metálico, observa-se a tendência da maioria dos compositores em reforçar essa característica tímbrica ao combiná-lo preferencialmente com outros instrumentos também feitos de metal.

## O Sixxen como aparelho eletroeletrônico: a criação de um protótipo mecanizado

Como relatado por MORAIS et al. (2017), existe um protótipo mecanizado de sixxen: “em meio ao quantitativo de instrumentos construídos, um modelo se diferencia bastante, tendo sido construído como um sixxen mecanizado” (MORAIS et al., 2017, p. 15).

A realização de Thomas Sturm pode ser visualizada em <http://thomas-digisketch.tumblr.com/page/2>. Neste projeto, realizado em outubro de 2013, o compositor mecanizou somente uma unidade e a sua realização está ligada às instalações sonoras e constructos que dialogam com novas tecnologias que o compositor propõe e elabora. Nas suas palavras:

Eu concebo espaços imaginários que exploram nossa relação com a tecnologia. Esses espaços falseiam e descontrolam os diversos mitos que cercam a inteligência artificial, a realidade virtual e as mídias sociais. [...] minha arte expõe as inadequações de nosso uso atual da tecnologia e explora alternativas que enfatizam a atuação e o desenvolvimento humano.

## Descrição de obras para Sixxen e aparatos eletroeletrônicos

As obras mencionadas abaixo fazem parte da revisão do material especificamente escrito com sixxen e serão descritas separadamente, como forma de especificar as relações que se estabelecem entre o instrumento microtonal e os aparatos elétricos, eletrônicos ou ainda eletroeletrônicos.

### 1. *Beat* (2010) - Sylvain Pohu (Canadá)

*Beat* foi desenvolvida em colaboração com o grupo de percussão Sixtrum nos laboratórios e estúdios da Universidade de Montreal. Estreada em maio de 2010, a obra se baseia na interação entre música e vídeo e permite que os músicos dominem não apenas os sons, mas também as imagens<sup>4</sup>. Para POHU (2013), o resultado é uma vídeo-música improvisada por seis percussionistas que está em um ponto de encontro entre o *Free Jazz* americano de Tim Berne e John Zorn, a vídeo-música experimental de Jean Piché e Skoltz Holgen e a música eletroacústica de Alva Noto.

Obra para seis percussionistas e dois técnicos (um engenheiro de som e um técnico, responsável pelo software e pelo vídeo). Utiliza computador, uma interface de áudio digital com dez saídas (dois por instrumento), um mixer, um sistema de som estéreo, um conversor de MIDI, dois microfones e os softwares *Kontakt 4* e *Max/MSP*, possuindo interação em tempo real com vídeo interativo.

A obra tem como instrumental um sixxen apenas, juntamente com 4 pads de percussão (Roland SPD-S) e 1 xilofone MIDI (Kat). A concepção sonora dos instrumentos eletrônicos foi baseada em instrumentos de percussão, com e sem altura definida e de diversos materiais constitutivos (madeiras, peles, metais). POHU (2013), ressalta que foram criados cinco grupos de sons (um para cada pad ou xilofone MIDI), por isso, apesar de os instrumentos serem similares fisicamente, cada um tem sua própria identidade sonora. Além disto, estes instrumentos eletrônicos também controlam as imagens e efeitos do vídeo. Sendo assim, embora os sons emitidos pelos pads e pelo xilofone sejam similares a sons obtidos acusticamente, o sixxen é o único instrumento acústico da peça. A relação entre o sixxen e a eletrônica, ocorre por meio da captação de seus sons por dois microfones que, após processamento, são emitidos de forma estereofônica junto com os demais sons. Assim sendo, o sixxen se relaciona de maneira direta com meios eletrônicos por seu som ser captado, processado e reproduzido e por seu som se relacionar diretamente com uma projeção vídeo-interativa.

A disposição dos instrumentos e dos alto-falantes deve ser de frente para o público. O sixxen deve ficar na frente e os outros instrumentos em volta. A partitura (Fig. 3), com edição do próprio autor, utiliza uma escrita inteiramente tradicional e divide uma pauta para cada instrumento. Nela, o compositor define trechos totalmente determinados e momentos mais livres de improviso, além de dar indicações das mudanças do vídeo.

---

<sup>4</sup> As imagens são transformadas por processos de interação específicos, e a partir das escolhas de toda a parte instrumental, são modificadas conforme esta se desenvolve.

The image shows a musical score for a piece titled 'Beat' (c. 1-8). The score is written for six parts: Six-xen, Kat, Pad 1, Pad 2, Pad 3, and Pad 4. The Six-xen part is in the treble clef and features a melodic line with various dynamics including *mp*, *f*, and *rall.*. A 'Video Cue 1' is marked above the first measure, and a '15 me' (15 measures) cue is marked above the final measure. The Kat part is in the bass clef and includes a 'let ring' instruction. The four Pad parts (Pad 1, Pad 2, Pad 3, Pad 4) are represented by vertical lines indicating sustained sounds, with dynamics like *f* and *mf* indicated at the end of the score. The score is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Figura 3: Trecho da partitura de *Beat* (c. 1-8).

## 2. *Psappha, a personal take* (2010) - Enrico Bertelli (Itália)

*Psappha, a personal take*, é uma composição eletrônica para bateria MIDI e tape, feita para o Festival Luigi Nono em Trieste na Itália. BERTELLI (2012, p. 9), afirma que ele começou a trabalhar com a intenção de criar uma versão digital de *Psappha* composta por Iannis Xenakis. Depois de transcrever a peça, pesquisar profundamente as possibilidades de timbre e compor uma faixa de apoio, percebeu que tinha conseguido uma peça completamente diferente. Bertelli acabou reunindo duas referências distintas de Xenakis em uma só peça: *Psappha* (através de certa relação estrutural inspiradora) e *Pléiades* (através do uso da sonoridade do sixxen). Esta é uma obra com interação em tempo diferido para um percussionista utilizando uma bateria MIDI (Yamaha DD-55) juntamente com outros aparatos eletrônicos como: alto-falantes, notebook, cabos e o software Live 9.

Enrico Bertelli afirma que:

obras para percussão são muitas vezes negligenciadas e mal executadas por causa de indisponibilidade instrumental, limitações logísticas e questões de notação (BERTELLI, 2012, p. 9).

A partir disso, Bertelli desenvolveu um projeto intitulado *Make It Happen*, apresentando oito obras independentes, adaptáveis e facilmente transportáveis para múltipla percussão, sendo *Psappha, a personal take* uma delas.

A relação da obra com o Sixxen ocorre pelo fato de o compositor usar uma oitava dele, em meio aos sons metálicos disparados pelos *pads* eletrônicos. As demais sonoridades empregadas

por ele durante a interpretação incluem barras metálicas, trilhos de aço, tam-tams e gongos. Sendo assim, mesmo que todos os sons sejam reproduzidos eletronicamente, os sons do Sixxen (microtonal), interagem com sons de instrumentos amplamente inarmônicos. BERTELLI (2012, p. 9) ainda diz que o aparato eletrônico também lhe deu a possibilidade de reproduzir três notas diferentes a partir de um mesmo pad, apenas mudando o local de toque no mesmo.

Na bula da partitura, de edição própria do compositor, ele define como devem ser organizados os sons na bateria MIDI, e descreve como a partitura (com notação estritamente convencional - Fig. 4) deve ser interpretada.

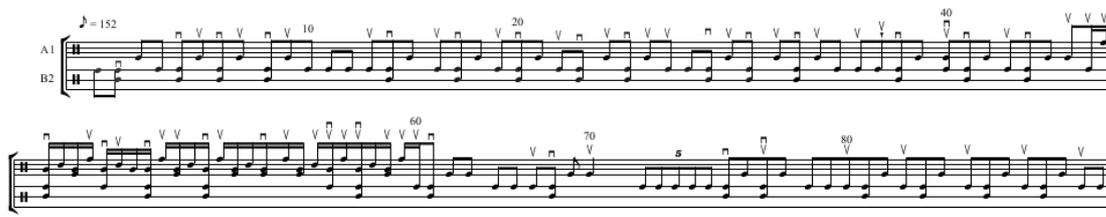


Figura 4: Trecho da partitura *Psappa, a personal take*.

### 3. *Venus* (2010) - Rozalie Hirs (Holanda)

*Venus*, uma peça para seis percussionistas e sons eletrônicos foi encomendada pelo grupo de percussão Slagwerk Den Haag para o *Holland Festival 2010*. A obra foi inspirada nos loops e torções do *Bach Pavilion* concebido pela arquiteta Zaha Hadid no *Westergasfabriek* em Amsterdam. Para Hirs, os traços do pavilhão de Hadid lembram a trajetória do planeta Vênus no céu, vista da Terra, ao passar de muitas noites.

A obra como um todo é para sexteto, utilizando Sixxen e múltipla percussão metálica. Os aparatos eletroeletrônicos utilizados são: computador, seis alto-falantes especializados, placa de som multicanal (mínimo de seis saídas analógicas) e os softwares *Csound*, *OpenMusic*, *Logic* e *AudioSculpt*, com interação em tempo diferido. A partitura foi publicada pela Editora Donemus Publications.

A obra possui 3 movimentos: *evening star*, *invisible* e *morning star*. No primeiro são utilizados 4 vibrafones, 4 glockenspiels, crotales e 17 *bell plates*; no segundo utilizam-se 4 vibrafones e pratos suspensos; no terceiro é utilizado somente o Sixxen. Os movimentos podem ser tocados separadamente e neles percebe-se que toda a instrumentação é constituída por timbres metálicos, onde se tem três com altura definida (vibrafone, glockenspiel, crotales e *bell plates*) e os pratos sem (tendo então ampla inarmonicidade), sendo que o Sixxen é utilizado isoladamente em um único movimento. No terceiro movimento o Sixxen é utilizado de forma individual, não sendo tocado simultaneamente com nenhum outro instrumento, apenas com os sons eletrônicos em tempo diferido. O tape é composto por numerosos sons eletrônicos curtos e é dividido em seis faixas (sendo cada faixa enviada para um alto-falante). É importante ressaltar que os sons da eletrônica são baseados no timbre e na afinação das teclas do Sixxen. Assim sendo,

no terceiro movimento da obra, os sons acústicos do Sixxen, interagem com seus sons manipulados previamente em estúdio.

A compositora define, que os músicos e os alto-falantes devem ser dispostos alternadamente em círculo ao redor da plateia. Na bula também é definido que os músicos devem usar fones de ouvido com Click Track ou trabalhar com um maestro e um músico adicional para acionar os sons no palco. A partitura é inteiramente tradicional usando notações convencionais, sem nenhuma referência à parte eletrônica (tape).

#### **4. *Obsolve* (2011) - Isambard Khroustaliou, pseudônimo de Sam Britton (Inglaterra)**

Obra com interação em tempo real para um percussionista. Utiliza como instrumentação piano, bumbo (30" ou maior), 3 caixas-claras, tam-tam, 1 sixxen, metal slit drum, 2 sinos tibetanos (afinados em E5 e D5). Os aparatos eletrônicos são: Ebow<sup>5</sup> (usados dentro do piano), transdutores piezoelétricos e um rádio. Não utiliza nenhum software, sendo a edição própria do compositor.

*Obsolve*, como o próprio compositor explica na bula da partitura, é uma obra sobre ruído e comunicação, tomando como matéria-prima o denso e multifacetado mundo sonoro da percussão. A peça utiliza apenas uma parte de um teclado de sixxen (11 teclas somente). Além dele são utilizados instrumentos de pele percutida sem altura definida (caixas-claras e bumbo), instrumentos metálicos com altura definida (Metal Slit Drum e sinos tibetanos), instrumento metálico sem altura definida (Tam-Tam) e o piano (instrumento temperado de cordas percutidas).

Nesta obra, os aparatos eletrônicos têm dois objetivos: contextualizar as passagens com as caixas-claras e aumentar a ressonância do piano. Durante as passagens das caixas-claras, o rádio é usado para reforçar os sons emitidos por elas. Neste caso o rádio funciona quase como um microfone, sendo assim, sua função é tornar audível as ressonâncias eletromagnéticas e projetá-las como parte do som instrumental. Na partitura o compositor afirma que o rádio deve ser analógico e sem supressão de ruído, e de preferência sintonizado em frequência AM. Por meio de transdutores piezoelétricos presos na pele de resposta de cada caixa-claras, sinais são enviados para o rádio. Sendo assim, percebe-se que o sixxen não possui nenhuma interação direta com aparatos eletrônicos durante a execução da obra, ele é apenas tocado simultaneamente com o piano, dentro do qual deve-se utilizar o Ebow (aparato eletrônico) para induzir vibrações em algumas de suas cordas.

Na bula, o compositor divide os instrumentos em grupos estando o sixxen dentro do grupo que ele denomina Rule 90 que contém apenas instrumentos metálicos. Além disto, o compositor também define a disposição dos instrumentos, porém, não define a relação de posicionamento entre público e intérprete. A escrita utilizada na partitura é não-tradicional e gráfica, porém utilizando certas figuras e elementos convencionais. A notação dos trechos onde o sixxen deve ser tocado, utiliza símbolos musicais convencionais para definir os ritmos que devem ser executados.

---

<sup>5</sup> Dispositivo eletrônico alimentado por bateria, usado para induzir vibrações em cordas metálicas. Fonte: <http://www.ebow.com/home.php>

Contudo o compositor não define exatamente qual instrumento, nota e dinâmica devem ser tocados, deixando isso aberto para o interprete no ato da performance. Ele só indica que o ritmo deve ser respeitado, no entanto pode-se utilizar qualquer instrumento dentro do grupo Rule 90, sendo o sixxen um dos possíveis. Este momento é o único onde se cria uma atmosfera que pode ser percebida com maior presença de alturas definidas e de material harmônico. Percebe-se que o sixxen interage diretamente neste momento com instrumentos metálicos de altura definida (Metal Slit Drum e sinos tibetanos) e com o piano. Na bula, o compositor diz que “a intenção deste trecho, além de fazer contraste com os materiais executados pelos tambores, é que a natureza aguda dos sons seja vista como uma redução dos ruídos que vieram antes e não uma elaboração”. Com isso, ele quer criar a intenção de compressão, metaforicamente comparando-se ao processo de compressão de um sinal de áudio ruidoso, que ao final deste processo transforma-se em um som filtrado que tem uma qualidade tonal clara.

### **5. *S(c)enario (2011/2012) - Flo Menezes (Brasil)***

*S(c)enario* é a primeira peça composta por um brasileiro a utilizar Sixxen e eletrônica. A obra foi comissionada pelo grupo Les Percussions de Strasbourg, motivada pelo aniversário de 50 anos do grupo, e sua estreia ocorreu no dia 26 de novembro de 2016 em Strasbourg (França). A obra é estruturada em seis partes, que o compositor chama de “Situações”. Como em outras obras suas, Menezes faz uso de ampla espacialização, por meio de quadrifonia e deslocamento dos intérpretes em cena.

Obra para seis percussionistas com eletrônica em tempo real e tempo diferido. Utiliza uma grande instrumentação contendo: 6 capas de chuva, 6 grandes guarda-chuvas, 3 paus-de-chuva, rhombe, campana, 10 tambores de freio com altura definida, 11 sinos japoneses, 7 toupins, 8 gongos de ópera chineses, 13 triângulos, 2 cowbells, 8 almglockens, 1 bell tree, 1 agogô, 3 molas de carro, crotales, 3 berra-bois, 1 tamborim, 2 pares de bongôs, 11 roto-toms afinados com alturas definidas, 1 bumbo, 1 caixa piccolo, 1 caixa, 13 boobams, 1 tímpano, 5 tomtoms, 21 gongos tailandeses, 6 gongos kwong wong, 1 gongo koulington, 1 pequeno gongo chinês, 4 gongos filipinos, 1 gongo de bali, 1 tam-tam grande, 3 sixxens, 3 vibrafones, 2 marimbas, 4 placas metálicas, 9 pratos, 1 tambor de água metálico, 3 flexatones, 3 maracas, guizos, 3 flautas de êmbolo, 2 raganelas, 1 guiro, 1 afoxé e 1 sino de conchas. Os aparatos eletroeletrônicos necessários são: microfones, cabos, 4 ou 8 alto-falantes, placa de som e computador utilizando o software Max/MSP.

A disposição dos músicos e instrumentos é definida pelo compositor, existindo seis posições no palco (de A a F, dispostas como indicado da Fig. 5). Cada posição conta com um conjunto específico de instrumentos, sendo que os seis músicos se deslocam de acordo com as seis situações da música. A única das seis posições que sofre tratamentos eletroacústicos em tempo real é a A, por isso sua localização e elevação no palco são essenciais para o desenvolvimento da peça.

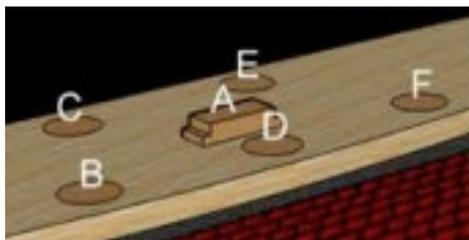


Figura 5: Posicionamento dos músicos e instrumentos (Fonte: MENEZES, 2011/2012).

A movimentação dos músicos no palco faz com que a cada situação, uma das seis posições receba um músico diferente e nenhum músico volte para a mesma posição depois de sair dela. Pelo fato de apenas a posição A ter processamento eletrônico em tempo real, o próprio compositor afirma que a cada mudança de posições um músico se torna protagonista da eletrônica em tempo real. A eletrônica é reproduzida em uma estrutura quadrifônica, porém o compositor também cria a possibilidade de uma estrutura octofônica. A peça possui interação em tempo real e em tempo diferido, pois além dos sons serem processados e reproduzidos ao vivo, também são reproduzidos sons pré-compostos. A eletrônica em tempo real é baseada em vários procedimentos de processamento espectrais, como: transposição das alturas e multiplicações de sons no espaço.

A obra utiliza uma enorme instrumentação que é estritamente percussiva, fazendo parte dela três unidades de sixxen, que o compositor classifica em grave, médio e agudo. Os sixxen são utilizados apenas na Situação 4, sendo que o sixxen grave fica na Posição F, o sixxen médio na Posição A e o sixxen agudo na Posição B. Desta forma, pode-se perceber que apesar da obra utilizar três sixxens, apenas um deles tem interação direta com a eletrônica.

Além dos sixxens, na Situação 4, também se utiliza 3 vibrafones, 2 marimbas, campana e placas de metal. Percebe-se então, que os sixxens interagem com instrumento de materiais diferente (metal e madeira) mas que são essencialmente instrumentos com altura definida.

O compositor utiliza a escrita tradicional (Fig. 6) e em certos momentos uma escrita proporcional (com marcações temporais em segundos); além disso, ele indica os momentos em que os *patches* do Max/MSP devem ser acionados. A edição é do próprio compositor.

Figura 6: Trecho da partitura de *S(c)enario*. (Fonte: MENEZES, 2011/2012).

## 6. *Intermetallic* (2012) - Amanda Cole (Austrália)

A obra *Intermetallic* foi composta para o grupo australiano Synergy, estreada no dia 5 de maio de 2012 no *Casula Powerhouse Arts Center*. Os sixxens usados na estréia foram construídos pelo próprio grupo para a performance de *Pléiades* em 2011. Em *Intermetallic*, uma série de timbres metálicos são combinados para criar, o que a compositora define, como timbres híbridos. A peça utiliza 4 sixxens (afinação microtonal) em conjunto com vibrafones e crotales (alturas temperadas). Cada um dos quatro músicos tem um sixxen e um instrumento com alturas definidas (vibrafone ou crotales) e usa um rol de baquetas com durezas diferentes e arcos para a exploração tímbrica das teclas metálicas.

É obra para quarteto de percussão com interação com a eletrônica em tempo real e sua instrumentação possui 4 sixxens, 2 vibrafones e duas oitavas de crotales. Os aparatos eletroeletrônicos são: microfones, alto-falantes, cabos, mesa de som, notebook e não possui um software especificado.

Todos os sons emitidos pelos instrumentos são captados por diversos microfones, transformados e reproduzidos por alto-falantes. Para o processamento eletrônico ocorrer da forma correta, é necessário que o intérprete envie para a compositora, as informações sobre a afinação dos sixxens que serão utilizados na performance, pois como o instrumento é construído pelos próprios performers, cada um terá uma afinação diferente. Sendo assim, faz-se necessário definir na eletrônica a afinação dos sixxens utilizados, pois o patch irá responder e desencadear a eletrônica através do reconhecimento exato da afinação das suas teclas. Na bula, a compositora traz uma sugestão da disposição dos instrumentos e dos músicos, porém não é definido a disposição dos alto-falantes.

A notação utilizada na partitura é totalmente convencional. Nela existem dois pentagramas para cada músico, o superior para o sixxen e o inferior para vibrafone – para dois dos músicos – ou crotales – para os outros dois. A edição é da própria compositora.

### **7. *Le rêve d’Ahmed* (2013) - Serge Provost (Canadá)**

Obra para seis percussionistas e eletrônica. Sua instrumentação possui derbak e conjunto de percussão (incluindo 2 sixxens). Não foram encontradas informações referentes a aparato eletroeletrônico, software e tipo de interação.

A obra *Le rêve d’Ahmed*, estreada pelo grupo Sixtrum (Canadá), é um trabalho dedicado à memória do artista multidisciplinar egípcio Ahmed Basiony, que foi morto em 28 de janeiro de 2011. Ela é uma composição para Derbak solo, conjunto de percussão (possuindo dois sixxens em sua montagem) e eletrônica. Pouca informação foi conseguida dessa peça, ainda que se tentou entrar em contato com o compositor e músicos que tocaram na estreia.

### **8. *Beauty will be amnesiac or will not be at all* (2013) - Anthony Pateras (Austrália)**

A obra *Beauty will be amnesiac or will not be at all*, foi escrita para o grupo de percussão australiano Synergy. A obra utiliza o Sixxen completo, sendo que cada músico possui um sixxen juntamente com um conjunto variado de instrumentos de percussão. Nesse conjunto heterogêneo, coexistem instrumentos de teclado com temperamento definido (vibrafone e marimba), instrumentos de pele com afinação de alturas definidas (tímpanos) e instrumentos de pele sem afinação de alturas definidas (bongôs, tons), outros instrumentos metálicos (crotales), instrumentos de vidro (garrafas de vidro) e instrumentos de madeira sem alturas definidas (woodblock). Esta é uma obra com eletrônica em tempo diferido, concebida para sexteto, mas requer um sétimo intérprete para supervisionar a reprodução eletrônica. São necessários os seguintes aparatos eletroeletrônicos: computador, seis alto-falantes e pelo menos dois subwoofers todos especializados, placa de som multicanal (mínimo de seis saídas analógicas) e os softwares Max/MSP e *ProTools* 9. Edição do autor feita por Rohan Drape.

Todos os músicos devem se posicionar em círculo ao redor do público com um alto-falante entre cada músico, criando assim uma circunferência de doze pontos, alternados entre percussão ao vivo e reprodução eletrônica. Nesta obra o som do Sixxen não é manipulado ou transformado eletronicamente. A intenção do compositor é que todos os sons produzidos ao vivo se mesquem da forma mais natural possível aos que estão sendo reproduzidos eletronicamente, por isso a dinâmica tocada deve sempre ser nivelada em relação à reprodução eletrônica. O compositor dá opção aos músicos para usarem um Click Track nos movimentos 1 e 2, mas ele prefere a versão sem seu emprego.

A partitura faz uso de notação convencional, definindo qual instrumento deve ser tocado e com qual tipo de baqueta. O único trecho em que o compositor utiliza uma escrita relativamente menos convencional é no final da obra, quando os trechos e transições são indicadas de maneira cronometrada.

### **9. *Lachez tout! (Enough already) (2013) - François Sarhan (França)***

*Lachez tout!* é uma obra que combina música, teatro e projeção de vídeo, se tornando assim uma experiência teatral, musical e cinematográfica abrangente. O compositor explica que ela gira basicamente em torno de dois personagens: o professor Glaçon, autor de uma enciclopédia imaginária repleta de coisas maravilhosas, absurdas, engraçadas e incríveis e Bobok, um homem fanático e ingênuo que vagueia com a mesma enciclopédia sob o braço. Bobok quer desesperadamente que as coisas maravilhosas no livro do Professor Glaçon sejam verdadeiras, contra todas as evidências de que elas possam não o ser. Durante a execução da obra, acompanha-se a jornada de Bobok, que começa no palco, e depois é transportada para o filme mudo com música e efeitos sonoros acompanhando. Ao combinar música com linguagens visuais, Sarhan ultrapassa os limites de certas fronteiras artísticas. No palco, intérpretes representam a enciclopédia, através da música e da fala. Dentro deste ambiente música-teatro-cinema, um teclado de sixxen é inserido no setup do percussionista. Além dos cinco músicos, outros dois artistas são responsáveis por criar efeitos sonoros do dia-a-dia como por exemplo: passos, carros, farfalhar de papéis, entre outros.

Obra com eletrônica em tempo real e vídeo, para cinco músicos, um ator e dois artistas de efeitos sonoros ao vivo. A peça utiliza instrumentos com ou sem altura definida e possui a seguinte instrumentação: vozes, 1 violino, 1 saxofone, 1 guitarra, 1 sintetizador, 1 percussionista (bateria, 1 sixxen, 1 glockenspiel, 1 bongô, blocos sonoros, pratos, instrumentos de percussão variados) e objetos diversos para efeitos sonoros. Utiliza os seguintes aparatos eletroeletrônicos: microfones, cabos, caixas de som e projetor. Os softwares envolvidos não foram especificados e a edição da partitura é do próprio autor.

O compositor também define a disposição dos músicos e instrumentos, sendo que os músicos, caixas de som e filme ficam de frente para a plateia. Os aparatos eletrônicos utilizados na obra têm o objetivo básico de amplificar e tratar os sons das vozes e de certos instrumentos, além de projetar o filme em um telão. Sendo assim, o som do sixxen não é captado diretamente e nem transformado por aparato computacional. Sua relação é indireta com os equipamentos eletrônicos e ocorre por ele ser tocado simultaneamente com os sons tratados de outros instrumentos e com o vídeo.

### **10. *No. 56 - Scala II (2014) - Peter Adriaansz (Holanda)***

A composição *No. 56 - Scala II* foi comissionada por Ralph van Raat e pelo grupo Percussion The Hague e financiada pelo *Netherlands Fund for the Performing Arts*. A primeira performance aconteceu em 6 de outubro de 2014 no *Musis Sacrum* em Arnhem (Holanda).

É obra para um pianista e seis percussionistas, com interação eletrônica em tempo real. Sua instrumentação conta com: 1 piano, 1 sixxen, 2 ou 4 vibrafones, 2 chimes, variados instrumentos de metal semirressonantes (por exemplo: thai gongs, cowbells – não suspensos), 2 litófonos, glockenspiel, variados thai gongs e gongos graves suspensos, teclados de gamelão, crotales, 2 cimbalões. Os aparatos eletroeletrônicos necessários são: microfones, cabos e duas

caixas de som e emissor de ondas senoidais. O software envolvido não foi especificado sendo a edição da partitura do próprio autor.

A obra segue os mesmos princípios de *Scala I*: uma grande autorreplicação fractal construída sobre loopings harmônicos de uma única linha melódica. Ela consiste basicamente em uma combinação heterogênea de melodias instrumentais, que se distribui por timbres instrumentais convencionais ou sonoridades típicas de outras culturas (pelo emprego de instrumentos de Gamelão, litófonos cromáticos e cimbalo). A peça se configura com um piano centralizado e rodeado por uma grande montagem de percussão, utilizando um sixxen.

O compositor descreve como deve ser cada setup de percussão definindo o posicionamento dos instrumentos, em geral concebida de maneira simétrica. Os variados instrumentos de metal devem ficar no meio, teclados de percussão e sixxen ao lado, cimbalo na frente do piano e instrumentos metálicos suspensos no fundo. As duas caixas de som devem ficar no fundo criando um panorama estereofônico. Apenas os sons do piano e dos cimbalo são captados pelos microfones, portanto, apesar do sixxen ser utilizado em uma obra que utiliza eletrônica, seu som não é captado e processado, apenas seu som acústico é misturado aos sons eletrônicos (relação indireta com a eletrônica).

Praticamente toda a instrumentação é essencialmente metálica, excluindo apenas os litófonos que são feitos de pedra. Observa-se a presença de instrumentos com altura definida como, por exemplo: piano e cimbalo (cordas metálicas percutidas), vibrafones, glockenspiel, crotales e thai gongs, a exceção fica com o único instrumento microtonal – o sixxen.

O sixxen é empregado somente nos trechos definidos como IIIa e IIIc. No IIIa os seis percussionistas utilizam dois sixxens, dois vibrafones e dois cimbalo, devendo utilizar baquetas duras para maior presença de ataque nos instrumentos que devem ser tocados na dinâmica forte. No trecho IIIc, é definida uma instrumentação parecida com IIIa, porém é dada a opção de se usar dois vibrafones no lugar dos dois sixxens. Caso esta opção for escolhida o trecho usará quatro vibrafones e dois litófonos.

A partitura é praticamente toda em notação tradicional, contendo apenas alguns símbolos e descrições não convencionais (Fig. 7). O compositor a separa em 4 linhas: Pc.1 e Pc.2, Pc.3 e Pc.4, Pc.5 e Pc.6 e piano. A partitura não traz nenhuma referência sobre a eletrônica.

Figura 7: Trecho da partitura de *Scala II*. (Trecho do comp. 1 ao 8). (Fonte: <http://www.peteradriaansz.com/scores/score56-1.html>).

## 11. *Four meditations on the stars* (2014) - Thomas Sturm (Estados Unidos)

Obra para dois percussionistas e eletrônica com interação em tempo real, que utiliza 1 sixxen, 4 triângulos e uma chapa de zinco. Os aparatos eletrônicos utilizados são: 3 caixas de sons, 2 microfones, cabos, mesa de som, notebook e os softwares *Spear* e *Max/MSP*. Edição do compositor.

A obra é dividida em quatro momentos: *spring equinox*, *summer solstice*, *fall equinox*, *winter solstice*. O autor define a duração aproximada de cada trecho, sendo 2 minutos e 15 segundos para o primeiro e 2 minutos e 30 segundos para os demais. Não é definido na partitura como deve ser o posicionamento dos instrumentos e eletrônica em relação ao público.

A obra utiliza apenas um sixxen e é tocado durante toda a peça. Reitera-se aqui que o compositor é o mesmo autor do sixxen mecanizado descrito acima (item 4). Todos os instrumentos da peça são metálicos, sendo o sixxen microtonal e os outros não possuindo altura definida (4 triângulos e chapa de zinco). Durante a execução o sixxen é percutido utilizando baquetas e arco, o que também ocorre com os triângulos.

A interação com a eletrônica acontece por meio da captação dos sons por microfones (1 microfone no sixxen, 1 nos triângulos e 1 na folha de zinco), sendo estes sons transformados e emitidos pelo alto-falantes em tempo real.

A partitura é basicamente gráfica com instruções escritas ao longo dela. O autor apenas usa uma escrita convencional para o sixxen em pequenos trechos, porém esses trechos são inseridos dentro de uma escrita gráfica (Fig. 8) que, no geral, possibilita uma maior liberdade interpretativa e uma abordagem mais improvisatória da obra.

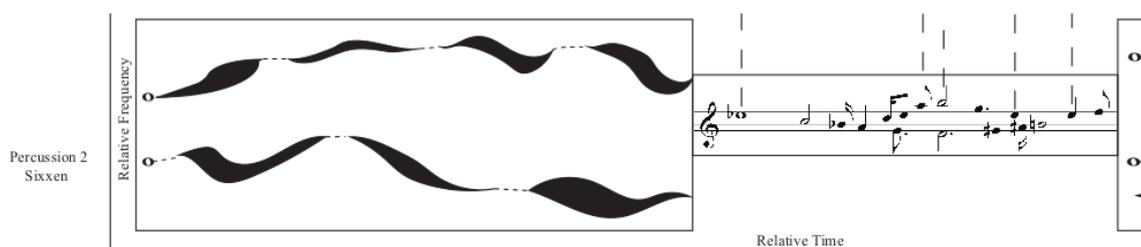


Figura 8: Fragmento de um trecho de sixxen da partitura de *Four meditations on the stars*.

## Conclusão

Este trabalho avaliou inúmeras peças representativas do repertório total dedicado ao Sixxen (26% do total) e o estudo comparativo entre elas mostrou algumas particularidades na forma de associação do Sixxen com aparatos eletroeletrônicos, no que tange a sua formação (com Sixxen completo ou em partes), ao tipo de interação, associação de timbres e confronto de universos de afinação diferenciados. Percebe-se, no contexto do repertório como um todo, obras que procuram expandir a sonoridade do Sixxen e obras que procuram integrá-lo dentro de um conjunto de instrumentos com sonoridades mistas. Os compositores empregam o Sixxen em geral associando-o e/ou confrontando-o a instrumentos com altura definida e afinados com temperamento igual. Assim como a eletrônica procura expandir o universo sonoro da composição com possibilidades tímbricas diferentes e únicas, o emprego do Sixxen também vem igualmente expandir e ampliar esse espectro de material sonoro que possibilita uma paleta maior de criação e de uso das frequências desconsideradas pela afinação com temperamento igual.

A relação dos compositores com intérpretes e grupos é fundamental para o estabelecimento de novo repertório que, neste contexto precisa ser executado e ser ouvido, sendo sua fruição parte necessária e condição *sine qua non* do processo musical. Visto a importante contribuição de Xenakis para o universo instrumental percussivo, ainda que com o restrito número de protótipos de Sixxen no Brasil, espera-se que mais instituições e grupos construam suas próprias unidades e possam então promover a estreia destas peças e de outros processos criativos ainda latentes. Com o presente trabalho espera-se estimular também o interesse para a composição de novas obras e apontar modelos ainda não adotados com o Sixxen e aparatos eletroeletrônicos diversos como, por exemplo, obras para Sixxen e grandes formações (orquestra, banda sinfônica e outras) com interação eletrônica, dentre outras inúmeras possibilidades.

O site “Sixxen Project” foi criado para disponibilizar maiores informações sobre o instrumento, sendo concebido para reunir informações sobre o Sixxen e disponibilizar links e outras informações aos interessados. O site pode ser visualizado através do endereço <http://www.ronangil.com/sixxenproject-inicial>, ou no site [www.ronangil.com](http://www.ronangil.com), clicando posteriormente no link: “Sixxen”. Assim, procura-se constituir uma base de dados e de referência que possa auxiliar percussionistas, pesquisadores e interessados, que sirva ainda como um repositório de informações, tanto para quem quer ter acesso aos dados, como também para quem pretenda disponibilizar detalhes de seu próprio instrumento. Com isso, procura-se: [1] contemplar futuras interconexões possíveis com outros percussionistas, instituições e grupos de

pesquisa e [2] divulgar a colaboração do fomento institucional de todos os órgãos de financiamento envolvidos

## Referências

- BERTELLI, Enrico. *Make it Happen*. Tese (Pós-Doutorado) University of York, Inglaterra, 2012.
- DIAS, Helen Gallo. *Música de duas dimensões: correspondências entre os universos instrumental e eletroacústico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- GOHN, Daniel M. A Tecnologia na Música. *24º Congresso brasileiro da comunicação*. Campo Grande, 2001.
- HARLEY, James. *Xenakis: His Life in Music*. Nova York: Ed. Routledge, 2004.
- IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus IV*, Minas Gerais, n4, 27-44, 1997.
- LACROIX, Marie-Hortense. *Pléiades de Yannis Xenakis*. Musique et analyse. Paris: Ed. TUM – Michel de Maule, 2001.
- MARANDOLA, Fabrice. Of Paradigms and Drums: Analysing and Performing Peaux from Pléiades. In: KANACH, Sharon (Org.) *Xenakis Matters*. Nova York: Pendragon Press, 2012. pp. 185-204.
- MENEZES, Flo. *S(c)enario*. São Paulo Ed. do próprio autor. 2011/2012.
- MONZO, Joe. *Encyclopedia of Tuning*. Tonalsoft Inc, 2004. Disponível em: <http://tonalsoft.com/enc/encyclopedia.aspx>> Acesso: 11 jun. 2018.
- MORAIS, Ronan Gil de; CHAIB, Fernando Martins de Castro; OLIVEIRA, Fabio Fonseca de. Considerações históricas, estruturais e características sobre o instrumento Sixxen, de Iannis Xenakis. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, 2017. pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_. (s.d.) *Repertório para Sixxen: a (re)definição de um novo instrumento através da composição*. Texto no prelo.
- MORAIS, Ronan Gil de; e STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, pp. 61-79, dez. 2010.
- POHU, Sylvain. *La vidéomusique et l'improvisation*. 24 de nov. 2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=9&v=wUQsv4eWnJ4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=wUQsv4eWnJ4)>. Acesso em: 02 jun. 2018.
- REED, Brett. Building a Set of Sixxen. *Percussive notes*, v. 41, n. 3, pp. 48-50, 2003.
- THOMASI, Ricardo de Oliveira. *Compondo interatividade: Questões sobre poéticas e orquestração eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- XENAKIS, Iannis. *Pléiades*. Paris: Ed. Salabert, 1979.
- YOKEN, David. Interview with Iannis Xenakis. *Percussive Notes*, Vol. 28, No. 3, pp. 53-58, 1990.

# EXPERIÊNCIA COM A MÚSICA, BEM-ESTAR E SAÚDE MENTAL:

## QUE RELAÇÕES?

---

revistamúsica | Vol. 18, n.2 |  
pp. 30-45 | dez. 2018

---

### ALEXANDRA MARQUES

Universidade Fernando Pessoa - Porto,  
Portugal | 26073@ufp.edu.pt

### CARLA FONTE

Universidade Fernando Pessoa - Porto,  
Portugal | cfonte@ufp.edu.pt



# EXPERIENCE WITH MUSIC, WELLNESS AND MENTAL HEALTH:

## WHAT RELATIONS?

## RESUMO

A literatura tem sublinhado a importância de se estudar a relação entre a música e a saúde mental. Neste sentido apresenta-se um estudo cujo objetivo é caracterizar como os indivíduos experienciam a música e sua relação com o bem-estar e saúde mental. A amostra é constituída por 255 adultos, com idades compreendidas entre os 18 e 67 anos. Foram utilizados para a recolha de dados o Questionário da Experiência com Música, Escala Continuum de Saúde Mental e a Escala de Ansiedade, Depressão e Stress. Os resultados indicam associações entre experiência com a música não só com relação aos níveis de bem-estar, mas também relacionando-se com os níveis de ansiedade, stress e depressão. As diferenças se dão de acordo com a relação que os participantes têm com a música. Estes resultados sugerem que a música pode ter um impacto positivo ou negativo na saúde mental e bem-estar dos indivíduos.

## PALAVRAS-CHAVE

Música. Saúde mental. Bem-estar.

## ABSTRACT

The literature has emphasized the importance of studying the relation between music and mental health. In this sense a study is presented that aim to characterize how individuals experience music and its relation to well-being and mental health. The sample consists of 255 adults, aged between 18 and 67 years. The Music Experience Questionnaire, Continuum of Mental Health Scale and the Anxiety, Depression and Stress Scale were used for data collection. The results indicate significant associations between some dimensions of the experience with music, wellbeing levels, but also with anxiety, stress and depression levels, and differences according to the relationship that the participants have with music. These results suggest that music can have a positive or negative impact on the mental health and well-being of individuals.

## KEYWORDS

Music. Mental health. Wellbeing.

# Experiência com a música, bem-estar e saúde mental: que relações? <sup>1</sup>

ALEXANDRA MARQUES

Universidade Fernando Pessoa, Porto | 26073@ufp.edu.pt

CARLA FONTE

Universidade Fernando Pessoa, Porto | cfonte@ufp.edu.pt

## Introdução

De acordo com Levitin (2013), temos tendência para aceitar e mesmo para desfrutar inteiramente o poder que a música tem de nos fazer experienciar diferentes sentimentos. Para além disso, segundo SACKS (2008), independentemente de a procurarmos ou não, ou de nos vermos ou não como pessoas particularmente «musicais», a música, para a maioria dos indivíduos, possui uma tremenda força, sendo um dos mais poderosos meios de induzir emoções, significa que a sua capacidade de exercer influência no nosso bem-estar é forte, intemporal, independentemente da cultura (RICKARD, 2014).

O reconhecimento, seja pela comunidade científica ou pela população em geral, que a música nos pode influenciar profundamente e de diversas formas, tem implícito que esta poderá ter um efeito positivo ou negativo na vida em geral dos indivíduos (VÄSTFJÄLL et al., 2012). O campo da psicologia da música é amplo e abrange essencialmente tudo o que se refere à experiência e comportamento humano relacionados com a música (GABRIELSSON, 2011). A música dirige-se às duas partes da natureza humana – tanto emocional como intelectual (SACKS, 2008). Do campo da neurociência cognitiva surgem evidências biológicas da influência direta da música na emoção humana (JUSLIN; SLOBODA, 2012) ainda que muitas questões sobre a base neurobiológica das *emoções musicais* permaneçam por responder. Há de facto evidências de que as emoções musicais dependem de um caminho emocional especializado que convoca várias estruturas subcorticais e corticais que podem ser partilhados, pelo menos em parte, com outros sistemas biologicamente importantes (PERETZ, 2012). Do estudo das funções psicológicas da música no dia a dia emergem três dimensões: cognitiva, emocional e social (NORTH; HARGREAVES, 1999). A experiência da música é determinada na interação de fatores presentes na música, no indivíduo e na situação (GABRIELSSON, 2011). Existem assim estudos que visam os aspetos particulares da música (tom, tempo, ritmo, etc.), estudos compreensivos de como a música é criada, interpretada e experienciada, e estudos de como usamos a música e a importância que ela tem na vida de indivíduos. Estes estudos referem que a música é uma atividade de lazer com a capacidade de melhorar o bem-estar (RICKARD; MCFERRAN, 2012 apud MACDONALD et al., 2012; CHIN; RICKARD, 2014) e ter impacto sobre os sintomas de doença mental, como

---

<sup>1</sup> Nota do Editor: neste artigo foi mantida a ortografia do idioma português de Portugal.

depressão e ansiedade (MARATOS et al., 2008; BRADT et al., 2011; SIEDLIECKI; GOOD, 2006 apud CHIN; RICKARD, 2014).

Como atingir o bem-estar sempre foi uma questão fundamental da vida humana (HENDERSON; KNIGHT, 2012) e na literatura encontram-se descritas duas perspectivas distintas acerca do bem-estar, sendo que uma se centra no bem-estar hedônico (ou bem-estar emocional e/ou subjetivo) e outra no bem-estar eudaimônico (bem-estar psicológico) (RYAN; DECI, 2001; HENDERSON; KNIGHT, 2012). Segundo estas perspectivas, os componentes de bem-estar subjetivo (BES) são um conjunto maior de emoções positivas do que de emoções negativas e um sentimento de satisfação com a vida (DIENER et al., 1999 apud GROARKE; HOGAN, 2015), enquanto que na abordagem eudaimônica a definição de bem-estar engloba a dimensão do propósito e significado de vida (SELIGMAN, 2011).

A relação entre a música, saúde e bem-estar é complexa e envolve inúmeros aspetos e desafios (MACDONALD et al., 2012). A literatura tem salientado a importância de estudar a relação entre a experiência com música e as dimensões do bem-estar (bem-estar emocional, social e psicológico). Neste âmbito desenvolveu-se um estudo que tem como objetivo analisar como os indivíduos experienciam a música no seu dia-a-dia e que relações se podem estabelecer entre as dimensões da experiência com a música com o bem-estar e sintomas de psicopatologia, tais como depressão, ansiedade e stress. Pretende-se assim contribuir para um melhor entendimento de como a música pode influenciar a saúde mental das pessoas.

## Método

O presente estudo é quantitativo, transversal, descritivo-correlacional recorrendo a instrumentos psicométricos de recolha de dados.

## Participantes

A recolha da amostra foi feita através de meio digital sendo constituída por 255 participantes, 79 (31.0%) do sexo masculino e 176 (69.0%) do sexo feminino. A idade média dos participantes é de 35,36 (*Desvio Padrão* = 12.50), variando entre 18 e 67 anos. No que se refere ao estado civil, a maioria dos participantes é solteiro ( $n = 130$ ; 51.0%), seguindo-se os indivíduos que se encontram casados ( $n = 85$ ; 33.3%). Quanto às habilitações académicas, 40% da amostra possui o ensino superior, seguindo-se aqueles que apresentam pós-graduação (31.4%) e ensino secundário (23.9%). No tocante à situação profissional, a maioria dos participantes é assalariado (47.1%), seguindo-se os estudantes (26.7%). No que concerne à experiência musical, quanto ao tipo de relação com a música, a maioria dos participantes apresenta-se como ouvinte ( $n = 215$ ; 84.3%), os restantes se apresentam tendo outro tipo de relação com a música, seja performer, compositor ou professor, ( $n = 40$ ; 15.7%). Do total dos participantes 31.3% ( $n = 135$ ) afirmam terem sido os pais a introduzi-los à música e 30.3% ( $n = 131$ ) reportam não ter existido ninguém a introduzi-los à música. Quanto a contextos nos quais os participantes ouvem música 39,0% ( $n = 221$ ) responde ouvir música em background (isto é em casa, no local de trabalho), 33,9% ( $n =$

192) que ouve música enquanto se desloca e 20,6% ( $n = 117$ ) ouve música com objetivo principal (isto é em concertos, locais recreativos noturnos). Da amostra 72,5% dos participantes não tocam qualquer tipo de instrumentos ( $n = 185$ ). Dos participantes que responderam afirmativamente 40,0%, ( $n = 36$ ) tocam instrumento de corda (e.g., viola, violino, etc.) e 35,6% ( $n = 32$ ) instrumento de percussão. No que concerne ao estilo de música os três estilos que os participantes mais ouvem/compõem/interpretam são a música Pop (14,6%,  $n = 147$ ), o Rock'n'Roll (12,4%,  $n = 124$ ) e música Clássica (8,2%,  $n = 82$ ).

## **Instrumentos**

Tendo presente os objetivos da investigação, recorreu-se aos seguintes instrumentos como forma de recolha dos dados pretendidos: o Questionário da Experiência com Música - Versão Curta (QBEM), versão portuguesa do Brief MEQ, a Escala de Ansiedade, Depressão e Stress (EADS-21), e a Escala Continuum de Saúde Mental (MHC-SF).

### **Questionário Breve da Experiência da Música (QBEM) - Versão portuguesa do *Brief Music Experience Questionnaire* (Brief MEQ) (MARQUES, 2017; MARQUES; FONTE, 2017).**

A versão portuguesa do *Brief Music Experience Questionnaire* (Brief MEQ) (WERNER et al., 2006), é composto por 53 itens, as respostas são dadas numa escala tipo Likert de 5 pontos. Estes 53 itens constituem seis escalas. Os itens abrangem uma vasta gama de temas relativos ao lugar da música na vida de uma pessoa, independentemente do estilo de música, e representam conteúdo relevante para não-músicos, bem como para músicos. As escalas são: (1) compromisso com a música, que se refere à centralidade da procura de experiências musicais na vida da pessoa (2) aptidão musical inovadora, decorrente de autorrelatos da capacidade de desempenho musical, bem como a capacidade de gerar obras e temas musicais (3) conexão social, que avalia a experiência de através da música de ser movido e animado de forma orientada para o grupo; (4) reação afetiva, que indaga sobre reações afetivas e espirituais à música; (5) efeito psicoativo positivo, que se refere ao efeito calmante, energizante e reações integradoras e, (6) reação comportamental à música que avalia reações predominantemente motoras incluindo cantarolar e balancear ao som da música (WERNER et al., 2006; 2009).

### **Escala Continuum de Saúde Mental (MHC-SF) - versão portuguesa**

Esta escala avalia as três dimensões da saúde mental positiva – bem-estar emocional, psicológico e social, sendo um instrumento composto por 14 itens em que cada item representa o sentimento de bem-estar, bem como a frequência com que o experienciou, classificada numa escala tipo Likert de 6 pontos (LAMERS et al., 2011). Os itens encontram-se distribuídos pelas três dimensões: o bem-estar emocional composto por 3 itens, o bem-estar social por 5 itens e o bem-estar psicológico por 6 itens, categorizando os indivíduos em três categorias – *flourishing*, *languishing* e saúde mental moderada. O estado de *flourishing* consiste numa combinação de bem-estar emocional e funcionamento positivo na vida, que se reflete no bem-estar psicológico e no bem-estar social (KEYES, 2002; 2005; WESTERHOF; KEYES, 2010). Por sua vez o estado de *languishing*, é definido como um estado de saúde

mental no qual o indivíduo apresenta baixos níveis de bem-estar, embora não se encontre deprimido (KEYES, 2002; 2005; WESTERHOF; KEYES, 2010). Já a saúde mental moderada verifica-se quando nem os critérios de flourishing nem de languishing são preenchidos (KEYES, 2002; WESTERHOF; KEYES, 2010).

### **Escala de Ansiedade, Depressão e Stress (EADS)**

Desenvolvida por Pais-Ribeiro, Honrado e Leal em 2004, tem como objetivo avaliar a ansiedade, a depressão e o Stress, compondo desta forma as suas três subescalas na qual cada uma delas é avaliada através de sete itens, formando um total de 21 (PAIS-RIBEIRO et al., 2004; NORTON, 2007). Cada dimensão inclui itens que pretendem avaliar aspetos teoricamente inclusivos nessas mesmas dimensões. Os indivíduos devem responder de acordo com a frequência ou gravidade, numa escala tipo Likert de 4 pontos, tendo em conta a última semana (PAIS-RIBEIRO et al., 2004; NORTON, 2007). A subescala referente à ansiedade envolve conceitos como ativação do sistema nervoso autónomo, efeitos músculo esqueléticos, ansiedade situacional e experiências subjetivas de ansiedade. A subescala da depressão inclui disforia, desânimo, desvalorização da vida, auto-depreciação, falta de interesse ou de envolvimento, anedonia e inércia. Por fim, a subescala do stress abrange dificuldade em relaxar, excitação nervosa, agitação, irritabilidade ou reação exagerada e impaciência (PAIS-RIBEIRO et al., 2004).

### **Procedimento**

Para a realização do presente estudo procedeu-se primeiramente, ao pedido de autorização aos autores dos instrumentos utilizados. Desta forma obteve-se através do Professor Doutor Paul Werner a autorização para a tradução e uso do BMEQ. No que respeita à Escala Continuum de Saúde Mental – versão reduzida (MHC-SF), a Professora Doutora Carla Fonte autorizou a sua utilização. Quanto à Escala de Ansiedade, Depressão e Stress (EADS), esta encontra-se publicada, não sendo necessária a autorização por parte dos seus autores. Posteriormente, o projeto deste estudo foi submetido à Comissão de Ética da Universidade Fernando Pessoa, que declarou um parecer favorável ao desenvolvimento do mesmo. Após a obtenção do deferimento da Comissão de Ética da Universidade de afiliação dos autores do estudo, todos questionários foram transpostos para suporte *online* de forma a facilitar a participação dos sujeitos e a obter um maior número de dados.

De forma a resguardar e informar os participantes de todos os esclarecimentos quanto aos instrumentos e ao estudo em si, salvaguardando o anonimato e a confidencialidade, foi numa primeira fase apresentada aos participantes declaração de assentimento da participação no estudo, sendo este um fator necessário para responder ao questionário sociodemográfico e aos restantes instrumentos.

A recolha de dados, foi feita por meio informático, de forma não-aleatória e pelo método Snowball, através da divulgação do *link* do estudo num grupo inicial, sendo pedido a esses mesmos participantes a divulgação do *link do estudo* a outros membros da população por forma a aumentar o número de participantes. Todos os instrumentos estiveram disponíveis durante o

tempo de resposta num *link* especificamente criado através do Google Docs de forma a que os sujeitos tivessem acesso ao mesmo. Sendo que, ao serem reunidas as respostas necessárias o *link* tornou-se indisponível. As respostas dadas pelos sujeitos foram sumariadas num documento Excel criado automaticamente pelo Goggle Docs e posteriormente procedeu-se a análise estatística dos dados recolhidos recorrendo ao programa *Statistical Package for the Social Sciences-SPSS* (versão 22). Foram utilizadas análises descritivas, o Teste de Associação – Coeficiente de Correlação de Spearman e Testes de Diferenças em Contexto de Design Inter-Sujeitos, nomeadamente o Teste de Mann-Whitney (Mann-Whitney Test, *U*) para Amostras Independentes.

## Resultados

Iniciou-se a análise estatística por determinar a normalidade da distribuição das variáveis intervalares e homogeneidade das variâncias. A análise exploratória de dados para a amostra ( $N = 255$ ) revelou não estarem cumpridos os pressupostos subjacentes à utilização de testes paramétricos, pelo que os testes utilizados são não paramétricos (ALMEIDA; FREIRE, 2008).

Em seguida apresentam-se os resultados de acordo com os objetivos, e organizados, através dos pontos que se seguem.

### Caraterização da amostra relativamente à experiência com a música

No que diz respeito ao BMEQ é possível verificar-se que, atendendo às pontuações mínimas e máximas possíveis, os participantes pontuam relativamente alto nas subescalas conexão social, reação emocional, efeito psicoativo positivo e reação comportamental à música. A subescalas compromisso com a música e aptidão musical inovadora são as que se verificam menor pontuação (Tabela 1).

**Tabela 1**  
 Apresentação dos Resultados Relativos BMEQ utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas

	Amostra (N= 255)			
	MÍNIMO	MÁXIMO	MÉDIA	DESVIO PADRÃO
Compromisso com a Música	1,00	5,00	2,70	0,88
Aptidão Musical Inovadora	1,00	5,00	2,02	1,02
Conexão Social	1,00	5,00	3,30	0,87
Reação Afetiva	1,00	5,00	4,42	0,40
Efeito Psicoativo Positivo	1,00	5,00	3,75	0,85
Reação Comportamental à Música	1,00	5,00	3,91	0,75

## Caraterização da saúde mental dos participantes relativamente aos níveis de bem-estar e de psicopatologia

Com relação à escala de bem-estar é possível aferir que os participantes pontuam relativamente alto (Tabela 2), concretamente para as subescalas de BEE (13,77) e BEP (28.04). É no BESo (18,52) que as pontuações se revelam mais baixas.

**Tabela 2**

*Apresentação dos Resultados Relativos a Bem-estar Emocional, Bem-estar Social, Bem-estar Psicológico utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas*

Amostra (N= 255)				
	MÍNIMO	MÁXIMO	MÉDIA	DESVIO PADRÃO
Bem-estar Emocional	300	18.00	13.77	2.95
Bem-estar Social	5.00	30.00	18.52	4.92
Bem-estar Psicológico	6.00	36.00	28.04	5.04

No que diz respeito aos níveis de depressão, ansiedade e stress, é possível verificar que os participantes pontuam relativamente baixo nestes quesitos, apresentando assim baixos níveis de psicopatologia (Tabela 3).

**Tabela 3**

*Apresentação dos Resultados Relativos à Escala de Ansiedade, Depressão e Stress (EADS-21) o utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas*

Amostra (N = 255)				
	MÍNIMO	MÁXIMO	MÉDIA	DESVIO PADRÃO
Depressão	0.00	21.00	4.28	4.65
Ansiedade	0.00	21.00	3.62	4.00
Stress	0.00	21.00	7.62	5.14

Atendendo às pontuações mínimas e máximas possíveis nas escalas supramencionadas é possível verificar que os participantes percecionam níveis relativamente elevados de bem-estar e baixos níveis de psicopatologia (depressão, ansiedade e stress).

## Relação entre as dimensões da experiência com música e os níveis de bem-estar e psicopatologia

No que concerne às relações entre as dimensões da experiência da música e os níveis de bem-estar verifica-se a existência de uma associação positiva entre dimensão do efeito psicoativo positivo e o nível de bem-estar psicológico ( $r_s = .143$ ;  $p < ,01$ ), ou seja, maior nível de efeito psicoativo positivo está associado a maiores níveis de saúde mental e bem-estar psicológico. Também a dimensão reação comportamental à música de associa positivamente aos níveis de bem-estar psicológico ( $r_s = .139$ ;  $p < ,01$ ), indicando que quanto maior o nível reação comportamental à música maiores os níveis de saúde mental e bem-estar psicológico.

No que diz respeito à relação entre as dimensões da experiência da música e os níveis de psicopatologia, constata-se uma correlação positiva entre o grau de aptidão musical inovadora e o nível de ansiedade ( $r_s = .166$ ;  $p < ,01$ ), indicando que quanto maior nível de aptidão musical inovadora maior o nível de ansiedade. Verificou-se também uma associação positiva entre o nível

de conexão social e o nível de depressão ( $r_s = .157$ ;  $p < ,01$ ) e o nível de ansiedade ( $r_s = .199$ ;  $p < ,01$ ), sugerindo que quanto maior o grau de conexão social maiores também níveis de depressão e ansiedade na amostra. Constatou-se também uma correlação positiva entre o efeito psicoativo positivo e o nível de ansiedade ( $r_s = .180$ ;  $p < ,01$ ) e o nível de stress ( $r_s = .145$ ;  $p < ,01$ ). Assim, maior nível de efeito psicoativo positivo está associado maiores níveis ansiedade e stress.

**Tabela 4**  
 Correlações entre a Experiência da Música (BMEQ) e o bem-estar emocional, o bem-estar social, bem-estar psicológico, a depressão, a ansiedade e o stress.

<b>N = 255</b>						
	COMPROMISSO COM A MÚSICA	APTIDÃO MUSICAL INOVADORA	CONEXÃO SOCIAL	REAÇÃO AFETIVA	EFEITO PSICOATIVO POSITIVO	REAÇÃO COMPORTAMENTAL À MÚSICA
	$r_s$	$r_s$	$r_s$	$r_s$	$r_s$	$r_s$
Bem-estar Emocional	-,019	,003	-,032	-,021	,011	,013
Bem-estar Social	,036	,021	,072	-,090	,022	,030
Bem-estar Psicológico	,049	,041	,029	,043	<b>,143*</b>	<b>,139*</b>
Depressão	,048	-,004	<b>,157*</b>	,053	,096	-,034
Ansiedade	,122	<b>,166**</b>	<b>,199**</b>	,078	<b>,180**</b>	,069
Stress	,044	,082	,107	,065	<b>,145*</b>	,109

Nota: \*\*. A correlação é significativa no nível  $p < 0,01$  (2 extremidades).

\*. A correlação é significativa no nível  $p < 0,05$  (2 extremidades).

### Diferenças entre as dimensões da experiência com a música, os níveis bem-estar e psicopatologia

Os participantes que **têm outra relação com a música** revelam pontuações mais elevadas em todas as subescalas do BMEQ face às pontuações daquele que são apenas ouvintes (Tabela 5). É nas dimensões compromisso com a música ( $U = 1159,00$ ;  $p < .001$ ), aptidão musical inovadora ( $U = 572,00$ ,  $p < .001$ ) e efeito psicoativo positivo  $U = 2080,50$ ,  $p < ,001$  que se verificam diferenças significativas.

**Tabela 5**  
*Apresentação dos Resultados Relativos ao Teste de Mann-Whitney utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas (tipo de relação com a música)*

	OUVINTE (n=215)		COM OUTRA RELAÇÃO (n=40)		U
	Média	(DP)	Média	(DP)	
BMEQ					
Compromisso com a Música	2,51	(,78)	3,69	(,69)	<b>1159,00***</b>
Aptidão Musical Inovadora	1,73	(,74)	3,60	(,90)	<b>572,00***</b>
Conexão Social	2,65	(,84)	2,81	(,96)	3727,00***
Reação Emocional	4,40	(,41)	4,53	(,33)	3442,00***
Efeito Psicoativo Positivo	3,65	(,83)	4,33	(,73)	<b>2080,50***</b>
Reação Comportamental à Música	3,85	(,75)	4,21	(,65)	3124,50***
Bem-estar Emocional	13,75	(2,84)	13,88	(3,56)	3973,50***
Bem-estar Social	18,50	(4,84)	18,65	(5,40)	4268,00***
Bem-estar Psicológico	28,58	(5,00)	28,40	(5,10)	4102,50***
Depressão	4,30	(4,44)	4,17	(5,71)	6587,00***
Ansiedade	3,47	(3,93)	4,43	(4,32)	6494,50***
Stress	7,67	(5,11)	7,38	(5,37)	6340,50***

Nota: \*\*\* $p < .001$

Como se pode verificar na Tabela 6, os participantes que ***tocam algum instrumento musical*** revelam pontuações mais elevadas em todas as subescalas do BMEQ face às pontuações daquele que ***não toca instrumento musical***. É nas dimensões compromisso com a música  $U = 3044,50$ ,  $p < ,001$ , aptidão musical inovadora  $U = 1670,00$ ,  $p < ,001$  e efeito psicoativo positivo  $U = 4336,00$ ,  $p < ,001$  que se verificam diferenças significativas.

Não há diferenças significativas entre os participantes que tocam algum instrumento musical ao nível das restantes subescalas do BMEQ. O mesmo se verifica ao nível do bem-estar mental e da psicopatologia.

**Tabela 6**  
 Apresentação dos Resultados Relativos ao Teste de Mann-Whitney utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas (Toca instrumento musical)

	TOCA INSTRUMENTO MUSICAL		NÃO TOCA INSTRUMENTO MUSICAL		U
	(n=70)		(n=185)		
	Média	(DP)	Média	(DP)	
Compromisso com a Música	3,30	(,88)	2,47	(,77)	<b>3044,50 ***</b>
Aptidão Musical Inovadora	3,03	(1,05)	1,64	(,70)	<b>1670,00***</b>
Conexão Social	3,35	(,90)	3,29	(,86)	6117,00***
Reação Emocional	4,47	(,40)	4,40	(,40)	5686,50***
Efeito Psicoativo Positivo	4,06	(,88)	3,64	(,81)	<b>4336,00***</b>
Reação Comportamental à Música	4,08	(,68)	3,84	(,76)	5252,00***
Bem-estar emocional	13,54	(3,02)	13,86	(2,92)	6044,00***
Bem-estar social	17,73	(5,05)	18,82	(4,86)	5520,00***
Bem-estar psicológico	28,07	(5,01)	28,52	(5,13)	6090,00***
Depressão	4,36	(5,11)	4,25	(4,48)	6242,00***
Ansiedade	4,06	(4,53)	3,46	(3,78)	6014,50***
Stress	7,59	(5,22)	7,64	(5,13)	6368,50***

\*\*\*p<.001

Fazendo uma análise mais em detalhe de acordo com o tipo de instrumento que tocam verifica-se que aqueles participantes que **tocam um instrumento de cordas**, no que concerne à aptidão musical inovadora ( $M = 2.92$ ;  $DP = .99$ ) reportam níveis mais elevados nesta dimensão, face aqueles que não o fazem ( $M = 1.96$ ;  $DP = .86$ ), sendo estas diferenças estatisticamente significativas ( $U = 978.00$ ,  $p < ,001$ ).

Constatou-se também que há diferenças significativas entre os participantes que **tocam instrumento de sopro** e aqueles que não o fazem ao nível do compromisso com a música, ( $U = 3044.50$ ,  $p < ,001$ ). Os participantes que tocam instrumento de sopro ( $M = 3.30$ ;  $DP = .88$ ) reportam/percecionam níveis mais elevados nesta dimensão face aqueles que não o fazem ( $M = 2.47$ ;  $DP = .77$ ). Os resultados apontam diferenças significativas na dimensão aptidão musical inovadora ( $U = 1670.00$ ,  $p < ,001$ ). Os participantes que tocam instrumento de sopro ( $M = 3.03$ ;  $DP = 1.05$ ) reportam/percecionam níveis mais elevados de aptidão musical inovadora face aqueles que não o fazem ( $M = 1.64$ ;  $DP = .70$ ).

Foram ainda encontradas diferenças significativas entre os participantes que **tocam instrumento de percussão** e aqueles que não o fazem ao nível do compromisso com a música, ( $U = 1735.50$ ,  $p < ,001$ ). Os participantes que tocam instrumento de percussão ( $M = 3.39$ ;  $DP = .79$ ) apresentam níveis mais elevados nesta dimensão face aqueles que não o fazem ( $M = 2.60$ ;  $DP = .85$ ). Os resultados apontam também para diferenças significativas na dimensão aptidão musical inovadora ( $U = 907.50$ ,  $p < ,001$ ), sendo os participantes que tocam instrumento de percussão ( $M = 3.35$ ;  $DP = 1.02$ ) que pontuam níveis mais elevados face a aqueles que não o fazem ( $M = 1.83$ ;  $DP = .87$ ). Ainda em relação a tocar ou não instrumento de percussão, os resultados apontam diferenças significativas na dimensão efeito psicoativo positivo, ( $U = 2193.50$ ,  $p < ,001$ ). Assim, são os participantes que tocam instrumento de percussão ( $M = 4.20$ ;  $DP = .77$ ) que reportam/percecionam níveis mais elevados nesta dimensão. No que concerne à aptidão musical inovadora os participantes que ouvem música com fins didáticos ( $M = 3.36$ ;  $DP = 1.10$ ) reportam/percecionam níveis mais elevados nesta dimensão face aqueles que não o fazem ( $M = 1.80$ ;  $DP = .82$ ). Os resultados apontam para diferenças significativas ( $U = 1109.00$ ;  $p < ,001$ ).

Existem igualmente diferenças significativas ao nível efeito psicoativo positivo  $U = 2093.50$ ,  $p < ,001$ . Os participantes que ouvem música com fins didáticos ( $M = 4.31$ ;  $DP = .68$ ) apresentam níveis mais elevados nesta dimensão face aqueles que não o fazem ( $M = 3.66$ ;  $DP = .84$ )

Procurou-se ainda analisar as diferenças entre aqueles participantes que ouvem música como objetivo principal e aqueles que não o fazem. Estes resultados são apresentados na tabela 7. Constataram-se diferenças significativas entre os participantes que ouvem música como objetivo principal e aqueles que não o fazem ao nível do Compromisso com a Música, ( $U = 5353.00$ ,  $p < ,001$ ). Verifica-se um maior compromisso com a música nos os participantes que ouvem música como objetivo principal ( $M = 2.98$ ;  $DP = (.91)$ ) e aqueles que não o fazem ( $M = 2.46$ ;  $DP = .78$ ). Há diferenças significativas entre os participantes que ouvem música como objetivo principal e aqueles que não o fazem ao nível da aptidão musical inovadora, ( $U = 5769.00$ ,  $p < ,001$ ). Verifica-se um maior compromisso com a música nos os participantes que ouvem música como objetivo principal ( $M = 2.30$ ;  $DP = 1.10.$ ) face aqueles que não o fazem ( $M = 1.79$ ;  $DP = .89$ ).

**Tabela 7**

*Apresentação dos Resultados Relativos ao Teste de Mann-Whitney utilizando Médias e Desvios-padrão como Medidas Descritivas (tipo de contexto e motivação: objetivo principal)*

	OUVE MÚSICA COMO OBJETIVO PRINCIPAL (n=117)		NÃO OUVE MÚSICA COMO OBJETIVO PRINCIPAL (n=138)		U
	Média	(DP)	Média	(DP)	
BMEQ					
Compromisso com a Música	2.98	(.91)	2,46	(,78)	<b>5353.00***</b>
Aptidão Musical Inovadora	2.30	(1.10)	1,79	(,89)	<b>5769.00***</b>
Conexão Social	3.35	(.86)	3,27	(,88)	7684.00***
Reação Emocional	4.48	(.33)	4,38	(,44)	7257.00***
Efeito Psicoativo Positivo	3.90	(.81)	3,63	(,87)	6618,00***
Reação Comportamental à Música	4.06	(.68)	3,78	(,78)	6379,00***
WEMWBS	52.90	(8.40)	50,89	(9,26)	7133.00***
Bem-estar emocional	13.94	(2.70)	13,63	(3,15)	7027.50***
Bem-estar social	18.81	(4.72)	18,28	(5,09)	7852.50***
Bem-estar psicológico	28.55	(4.86)	28,28	(5,30)	7408.00***
Depressão	3.79	(4.44)	4,70	(4,80)	7866.50***
Ansiedade	3.71	(4.03)	3,55	(3,98)	7862.50***
Stress	7.19	(5.05)	7,99	(5,20)	8025.50***

\*\*\* $p < .001$

Por último da análise estatística que não se verificaram diferenças significativas entre participantes no que concerne a diferentes **estilos de música** que ouvem.

## Discussão e conclusão

O estudo desenvolvido teve como objetivos principais verificar a relação que a amostra possui com experiências musicais diversas relacionando essas experiências aos níveis de saúde mental (em termos de bem-estar e psicopatologias). Os principais resultados sugerem que os participantes apresentam níveis relativamente elevados de bem-estar e níveis baixos de psicopatologia (depressão, ansiedade e stress). Pretendeu-se ainda analisar a relação entre as dimensões da experiência da música e a saúde mental. Aqui, globalmente os dados indicaram uma relação positiva entre o grau de compromisso com a música e o nível de bem-estar. Sendo

que essas afirmações estão em consonância com os resultados de um estudo que sugere que fortes experiências com música tinham o potencial para aumentar o bem-estar de uma amostra de jovens músicos, bem como de ouvintes de música jovem (LAMONT, 2011). Constatou-se também a existência de relação positiva entre o efeito psicoativo positivo e a reação comportamental à música e o nível de bem-estar psicológico. Estes dados ressoam com o estudo levantado por Gabrielsson (2011), no qual os participantes mencionam que foram inspirados a usar música para influenciar o seu próprio humor ou como autoterapia/ autoajuda (*self-therapy*). Alguma investigação indica que o envolvimento com música individualmente pode melhorar a saúde física e bem-estar emocional (KHALIFA et al., 2003 apud LAMONT, 2011), havendo também outras investigações que têm mostrado que ouvir música na companhia de outros está também associado a fortes experiências positivas (LAMONT, 2011). Outro autor (CROOM, 2015), considera que a participação e a prática de música podem ser produtivamente utilizadas no quotidiano com a finalidade de promover o bem-estar psicológico ou saúde mental. Se acrescentarmos a associação positiva verificada entre o grau de compromisso com a música e o nível de bem-estar pode concluir-se, tal como Lamont (2012) que fazer música faculta uma rota “eudaimônica” para o bem-estar (por meio de compromisso e significado).

Paralelamente, verificaram-se correlações que reportam dimensões menos positivas com relação a saúde mental. Nomeadamente, existe uma correlação positiva entre o grau aptidão musical inovadora e o nível de ansiedade. Considerando os elementos negativos da performance musical, um grande número de estudos tem explorado a ansiedade de desempenho associado à música (KENNY, 2004; WILSON, 2002 apud CUNHA, 2013).

Ansiedade de desempenho afeta cerca de um quarto dos artistas profissionais em grau significativo (Steptoe, 2001 apud LAMONT, 2012) e é comumente definida pelas sensações físicas e mentais experimentadas em situação de performance (LEHMANN et al., 2007 apud LAMONT, 2012). De acordo com Kenny (2003, p. 760 apud CUNHA, 2013), a performance musical requer um alto nível de proficiência em uma extensa área de habilidades e que obter proeminência musical requer execução próxima à perfeição exigindo anos de treino e intensa auto-avaliação. Estes aspetos estão presentes na exigente tarefa de que o músico se defronta no processo de preparação e apresentação de uma obra musical. A conjugação de todos esses elementos, dependendo da pessoa, da tarefa e/ou da situação a ser enfrentada pode resultar em stress físico e psicológico, podendo afetar músicos de diferentes níveis de proficiência (profissionais, estudantes e amadores) (CUNHA, 2013).

No presente estudo verificou-se ainda que o nível de conexão social está associado a maiores níveis de depressão e de ansiedade. Trata-se de uma escala que pode apontar para uma dimensão menos positiva da experiência da música. Segundo LAMONT (2011), fortes experiências com música fornecem ao ouvinte “memórias valiosas e extremamente positivas às quais podem recorrer para gerar níveis mais altos de felicidade” e de acordo com Nelson e FIVUSH (2004), “as memórias autobiográficas relacionam-se com a recordação de eventos passados que foram experienciados pessoalmente”. Verifica-se igualmente uma associação positiva entre o efeito psicoativo positivo e níveis de ansiedade e de stress. A revisão de literatura

levada a cabo por Miranda et al. (2012), sugere que comportamentos adaptativos e mal-adaptativos podem coexistir ao escutar música – dependendo da sua força relativa ou frequência – podem levar a mais ou menos internalização psicopatológica, respetivamente. De facto a música pode influenciar as emoções humanas (JUSLIN; SLOBODA, 2012) estando por vezes associada a alguma desregulação de humor nas situações em que o indivíduo desenvolve tendências mais internalizadoras das suas emoções (CAMPBELL-SILLS; BARLOW, 2001 apud MIRANDA et al., 2012). Estes dados parecem reforçar a necessidade de continuar a desenvolver estudos que permitam compreender e explicar em maior detalhe e profundidade as relações que parecem existir entre o ouvir música diariamente e sintomas de psicopatologia.

Os resultados apontam ainda para a existência de diferenças significativas entre os participantes que têm outra relação com a música (seja performer, compositor ou professor) face aos que são apenas ouvintes, apresentando os que têm outra relação com a música valores mais elevados nas dimensões compromisso com a música, aptidão musical inovadora e efeito psicoativo positivo. Em todas as formas de exposição musical e interação, dois fatores parecem especialmente importantes explicando as maneiras intensas e profundamente pessoais na qual a música forma as vidas dos artistas: curiosidade intelectual e envolvimento emocional. Quando estes dois fatores se misturam, vemos exemplos poderosos de desempenho musical (JUSLIN; SLOBODA, 2012).

Constatou-se que há diferenças significativas entre os participantes que ouvem música com fins didáticos e aqueles que não o fazem ao nível do compromisso com a música, com valores mais elevados nos primeiros. Ouvir música tende a acompanhar ou ser acompanhada por outras atividades do quotidiano, seja a música ou não o principal foco de atenção (LAMONT et al., 2016), neste sentido também é ao nível do compromisso com a música que se verificam diferenças significativas entre os participantes que ouvem música como objetivo principal e aqueles que não o fazem.

Por último, destacamos a inexistência de diferenças entre o Estilo de Música e todas as dimensões avaliadas da experiência com a música, bem-estar e psicopatologia. São diversas as variáveis que influenciam preferências musicais e incluem entre outras, o sexo, a idade e a formação musical. De um estudo, Abeles e Chung (1996 apud HODGES; SEBALD, 2011) concluem que existem poucas ou nenhuma diferença entre sexo, no que concerne a preferências musicais.

O presente estudo foi guiado pela premissa de que a experiência com a música acontece na relação ativa e complexa entre indivíduo, música e contexto e que é tida como sendo uma das mais prazerosas e satisfatórias atividades do dia a dia (MIRANDA; GAUDREAU, 2011; MIRANDA *et al.*, 2012), e que a experiência da música pode resultar em benefícios para a saúde e bem-estar.(WEINBERG; JOSEPH, 2016).

A música pode ser definida como sendo uma invariante do comportamento humano. O termo invariante segundo Dubos (1981 apud HODGES; SEBALD, 2011) aplica-se a aspetos

particulares do comportamento humano que são universais, mas cujas realizações reais diferem amplamente de grupo para grupo. Invariantes decorrem da unidade biológica e psicológica da humanidade. Todos os indivíduos têm as mesmas necessidades, no entanto as expressões dessas necessidades são determinadas culturalmente. A música pode confortar quando se está triste, sublimar os tempos mais felizes, e dar um sentido de unidade; a música é usada para modificar o humor, ampliar sentimentos atuais, libertar a tensão. A música parece ser uma das atividades fundamentais da humanidade (STORR, 1992), e muitas vezes ouvimos música sem sentir qualquer emoção (JUSLIN et al., 2008) apesar de a música ser frequentemente associada a sentimentos de segurança e proximidade com o núcleo familiar os pais e outros parentes próximos (GABRIELSSON, 2011).

Dada a natureza exploratória deste estudo e para uma melhor compreensão dos resultados constata-se a falta de outras variáveis que poderiam contribuir para uma melhor compreensão dos resultados e contrastar com outros estudos existentes. Por exemplo, a introdução de variáveis que medissem e avaliassem o quanto o sujeito participava na música (por exemplo: *em média durante quanto tempo por dia estava exposto à música*; ou que afunilassem os resultados, por exemplo em vez alternativa à questão da multiplicidade de estilos que ouve, *se teria algum estilo de música de eleição e se sim qual*). Refere-se ainda que, apesar dos esforços para obter uma grande amostra de participantes, de diversas origens culturais, sociais e musicais, a maioria da amostra é do sexo feminino e sem outra relação com a música. Não se verificar homogeneidade da amostra limita a generalização dos resultados obtidos assim como as fracas correlações encontradas.

Dada a crescente presença da música na nossa vida quotidiana, a investigação de questões relacionadas com e posterior disseminação de conhecimento sobre música e emoção está a tornar-se cada vez mais relevante (LUCK, 2014). Alguns autores (HALLAN et al., 2016) apontam para a necessidade de explorar as relações entre a extensão, qualidade e antecedentes de envolvimento individual com a música e a sua identificação com gêneros específicos, tendo em conta as experiências de indivíduos para quem a música é relativamente sem importância. Compreender porque certos indivíduos não se relacionam com a música pode clarificar temas como a habilidade musical, preferência musical, e motivações. A experiência com a música é um fenómeno complexo. Convoca o indivíduo a experienciá-la ora como ilha, ora como ponte para o encontro com o outro, ou como comunhão com algo que o transcende. E ainda assim a música impregna-se na nossa vida. (TER BOGT et al., 2010).

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Leandro S.; FREIRE, Teresa. *Metodologia da investigação em psicologia e educação*. Braga: Psiquilíbrios, 2008.
- BRADT, J. et al. Music interventions for improving psychological and physical outcomes in cancer patients. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, n. 8, 2011.
- CHIN, T. C.; RICKARD, N. S. Beyond positive and negative trait affect: Flourishing through music engagement. *Psychology of Well-Being*, v. 4, n. 1, p. 25, 2014. ISSN 2211-1522. Disponível em: <<http://www.psywb.com/content/4/1/25>>.
- CROOM, Adam M. Music practice and participation for psychological well-being: A review of how music influences positive emotion, engagement, relationships, meaning, and accomplishment. *Musicae Scientiae*, v. 19, n. 1, pp. 44-64, March 1, 2015.
- CUNHA, Andre Sinico da. *Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta*. Dissertação (Mestre em Música). Porto Alegre: Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- GABRIELSSON, Alf. *Strong experiences with music: music is much more than music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- GROARKE, J. M.; HOGAN, M. J. Enhancing wellbeing: An emerging model of the adaptive functions of music listening. *Psychology of Music*, 2015.
- HALLAN, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael. Where now? In: HALLAN, S.; CROSS, I., et al (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2. Oxford: Oxford University Press, 2016. cap. 55, pp. 905-913.
- HENDERSON, Luke; KNIGHT, Tess. Integrating the hedonic and eudaimonic perspectives to more comprehensively understand wellbeing and pathways to wellbeing. *International Journal of Wellbeing*, v. 2, n. 3, pp. 196-221, 2012. ISSN 11798602.
- HODGES, Donald A.; SEBALD, David C. *Music in the human experience: an introduction to music psychology*. New York: Routledge, 2011.
- JUSLIN, Patrik N. et al. An experience sampling study of emotional reactions to music: listener, music, and situation. *Emotion*, v. 8, n. 5, pp. 668-83, Oct 2008.
- JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KEYES, C. L. M. The mental health continuum: from languishing to flourishing in life. *Journal of Health and Social Behavior*, v. 43, n. June, pp. 207-222, 2002.
- \_\_\_\_\_. Mental illness and/or mental health? investigating axioms of the complete state model of health. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, v. 73, pp. 539-548, 2005.
- LAMERS, Sanne M. A. et al. Evaluating the psychometric properties of the mental health Continuum-Short Form (MHC-SF). *Journal of Clinical Psychology*, v. 67, n. 1, pp. 99-110, 2011. ISSN 1097-4679.
- LAMONT, Alexandra. University students' strong experiences of music: Pleasure, engagement, and meaning. *Musicae Scientiae*, v. 15, pp. 229-249, 2011.
- \_\_\_\_\_. Emotion, engagement and meaning in strong experiences of music performance. *Psychology of Music*, v. 40, n. 5, pp. 574-594, 2012. ISSN 0305-7356/1741-3087.
- LAMONT, Alexandra; GREASLEY, Alinka; SLOBODA, John. Choosing to hear music: motivation, process, and effect. In: HALLAN, S.; CROSS, I., et al (Ed.). *The Oxford handbook of Music Psychology*. 2. Oxford: Oxford University Press, 2016. cap. 43, pp. 711-724.
- LEVITIN, Daniel J. *Uma paixão humana. O seu cérebro e a música*. Lisboa: Eitorial Bizâncio, 2013.
- LUCK, G. Music and Emotion: Empirical and Theoretical Perspectives. *Musicae Scientiae*, v. 18, n. 3, p. 255, 2014. ISSN 1029-8649.
- MACDONALD, Raymond; KREUTZ, Gunter; MITCHELL, Laura. What is music, health, and wellbeing and why is it important? In: MACDONALD, R.; KREUTZ, G., et al (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2012. cap. 1, pp. 3-11.
- MARATOS, A. et al. Music therapy for depression. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, n. 1, 2008.
- MARQUES, Alexandra. *A influência da música na saúde mental e bem-estar: um estudo exploratório*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e da Saúde). Porto: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa, 2017.

MARQUES, Alexandra; FONTE, Carla. *Questionário Breve da Experiência da Música Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Universidade Fernando Pessoa, 2017.

MIRANDA, D. et al. Music listening and mental health: variations on internalizing psychopathology. In: MACDONALD, R.; KREUTZ, G., et al (Ed.). *Music, health, and wellbeing*. Oxford: Oxford University Press, 2012. cap. 34, pp. 513-529.

MIRANDA, D.; GAUDREAU, P. Music listening and emotional well-being in adolescence: A person- and variable-oriented study. *Revue Européenne de Psychologie Appliquée/European Review of Applied Psychology*, v. 61, n. 1, p. 1-11, 1// 2011. ISSN 1162-9088. Disponível em: < <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1162908810000605> >.

NELSON, K.; FIVUSH, R. The emergence of autobiographical memory: a social cultural developmental theory. *Psychol Rev*, v. 111, n. 2, pp. 486-511, Apr 2004. Disponível em: < <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15065919> >.

NORTH, A. C.; HARGREAVES, D. J. The functions of music in everyday life: Redefining the social in music psycholy. *Psychology of Music*, v. 27, p. 71-83, 1999.

NORTON, Peter J. Depression Anxiety and Stress Scales (DASS-21): Psychometric analysis across four racial groups. *Anxiety, Stress, & Coping*, v. 20, n. 3, pp. 253-265, 2007/09/01 2007. ISSN 1061-5806. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/10615800701309279> >.

PAIS-RIBEIRO, J. L.; HONRADO, Ana; LEAL, Isabel. Contribuição para o estudo da adaptação Portuguesa das Escalas de Ansiedade, Depressão e Stress (EADS) de 21 itens de Lovibond e Lovibond. *Psicologia, Saúde & Doenças*, v. 5, pp. 229-239, 2004. ISSN 1645-0086. Disponível em: < [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-00862004000200007&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-00862004000200007&nrm=iso) >.

PERETZ, Isabelle. Towards a neurobiology of musical emotions. In: JUSLI, P. N. e SLOBODA, J. A. (Ed.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press, 2012. cap. 5, pp. 99-126.

RICKARD, N. S. Editorial for "Music and Well-Being" special issue of PWB. *Psychology of Well-Being*, v. 4, n. 1, p. 26, 2014. ISSN 2211-1522. Disponível em: < <http://www.psywb.com/content/4/1/26> >.

RYAN, R. M.; DECI, E. L. On happiness and human potential: a review of research on hedonic and eudaimonic well-being. *Annual Review of Psychology*, v. 52, pp. 141-166, 2001.

SACKS, Oliver. *Musicofilia- Histórias sobre a música e o cérebro*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SELIGMAN, Martin E. P. *Felicidade autêntica: os princípios da psicologia positiva*. Cascais: Editora Pergaminho SA, 2011.

STORR, Anthony. *Music and the mind*. New York: Ballantine Books, 1992.

TER BOGT, T. F. M. et al. Moved by music: A typology of music listeners. *Psychology of Music*, v. 39, n. 2, pp. 147-163, 2010. ISSN 0305-7356

VÄSTFJÄLL, Daniel; JUSLIN, Patrik N.; HARTIG, Terry. Music, subjective wellbeing, and health: the role of everyday emotions. In: MACDONALD, R.; KREUTZ, G., et al (Ed.). *Music, health and wellbeing*. New York: Oxford University Press Inc., 2012. cap. 12, pp. 405-423.

WEINBERG, M. K.; JOSEPH, D. If you're happy and you know it: Music engagement and subjective wellbeing. *Psychology of Music*, 2016. ISSN 0305-73561741-3087.

WERNER, Paul D.; SWOPE, Alan J.; HEIDE, Frederick J. The Music Experience Questionnaire: Development and Correlates. *The Journal of Psychology*, v. 140, n. 4, pp. 329-345, 2006/07/01 2006. ISSN 0022-3980. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.3200/JRLP.140.4.329-345> >.

\_\_\_\_\_. Ethnicity, Music Experience, and Depression. *Journal of Music Therapy*, v. 46, n. 4, pp. 339-358, December 21, 2009 2009. Disponível em: < <http://jmt.oxfordjournals.org/content/46/4/339.abstract> >.

WESTERHOF, G. J.; KEYES, C. L. M. Mental illness and mental health: the two continua model across the lifespan. *Journal of Adult Development*, v. 17, pp. 110-119, 2010. Disponível em: < [https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2866965/pdf/10804\\_2009\\_Article\\_9082.pdf](https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2866965/pdf/10804_2009_Article_9082.pdf) >.

# ERNESTO NAZARETH:

## A PROJEÇÃO DOS GRUPOS DE CHORO AO PIANO

---

revistamúsica | Vol. 18, n.2 |  
pp. 46-65 | dez. 2018

---

ANDRÉ REPIZO MARQUES

Instituto de Artes UNESP |  
andre\_repizo@hotmail.com



# ERNESTO NAZARETH:

## PROJECTING THE CHORO ENSEMBLES ON THE PIANO

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a música de Ernesto Nazareth sob a ótica do choro. Ao observar elementos musicais comuns à obra de Ernesto Nazareth e aos grupos de choro, notamos a relação de troca e desenvolvimento mútuo entre ambos. Com foco nesses elementos musicais (harmonia; melodia; condução do baixo e motivos rítmicos), utilizando ferramentas de análise musical e revisão bibliográfica acerca da obra de Nazareth, buscamos encontrar direções para guiar a fruição e construção de uma performance.

### PALAVRAS-CHAVE

Ernesto Nazareth. Choro. Interpretação.

### ABSTRACT

This paper aims to analyze the musical repertoire by Ernesto Nazareth in connection with the choro style. Observing some common grounds between Ernesto Nazareth's music and the choro ensembles, we noticed the existence of an exchange and mutual development among them. Focusing on some structural elements (harmony, melody, bass conduction and rhythmic motives), with the help of music analytical tools and bibliographic research on the work of Nazareth, we search for some hints to hearing and performing his music.

### KEYWORDS

Ernesto Nazareth. Choro. Performance.

# Ernesto Nazareth: a projeção dos grupos de choro ao piano

ANDRÉ REPIZO MARQUES  
Instituto de Artes UNESP | andre\_repizo@hotmail.com

## 1. A música de Ernesto Nazareth

Este artigo parte da diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja performance tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro. Essa diversidade de interpretações nos inspira a levantar algumas questões: quais são as ferramentas auditivas e interpretativas de que dispomos para fruição das músicas de Nazareth? Tais ferramentas existem em função da obra escrita ou do ambiente, da instrumentação ou do meio social em que a música é tocada? Como era atuação de Nazareth como pianista e compositor? Como era a prática musical dos pianistas desse período? O que nós temos que observar na história da música popular urbana do Rio de Janeiro para abordar essa música? Como ocorreu a troca de informações entre Nazareth e os músicos das rodas de choro?

Em princípio, podemos reduzir essas questões classificando as músicas do compositor como eruditas ou populares, e assim teremos critérios pré-estabelecidos para a solução destes questionamentos. Se considerarmos as peças no sentido estrito da música erudita, o que já nos proporia um problema de abordagem devido ao panorama social da época no Brasil, do conceito de música erudita desse período, e ao histórico da recepção dos gêneros regionais em voga à época em que as músicas de Nazareth eram compostas, poderemos escolher nos ater exclusivamente à partitura, à tradição interpretativa e à técnica pianística, sobretudo aquelas herdadas da música romântica europeia. Se as considerarmos como peças populares, correremos o risco de abarcar um sem número de gravações e formações instrumentais que interpretam as músicas de Nazareth, e, por consequência, acabar por escolher uma interpretação difusa com a justificativa de que, em música popular há maior liberdade de possibilidades interpretativas, incluindo a improvisação.

Ainda em relação a essa questão, o pesquisador Cacá Machado afirma que a “música de Nazareth não se realizava nem como tradição (ou não-tradição) da música erudita nacional, nem como música popular folclórica. E, de certo modo, o próprio Nazareth incorporou esse não-lugar à sua música” (MACHADO, 2007, p. 27). Poderíamos interpretar o “não lugar” como a fronteira entre erudito e o popular, que se encontrava em constante mudança no período da belle époque carioca devido à troca de informações e entrelace cultural entre as classes sociais. O pesquisador Hermano Vianna (2007, p. 113) observa nessa troca de informações uma modificação constante do panorama cultural da cidade, que renegocia todas as fronteiras. Como exemplo, podemos observar os saraus e pequenos concertos realizados nas casas da elite carioca do final do século XIX, pois eles “eram recheados de ligeiras polcas (assim como valsas, *schottischs* e mazurcas)

entre as peças de destaques dos famosos compositores europeus” (VIANNA, 2007, p. 28). Desse modo, tanto o “lugar” como o “não lugar” são imaginados pelos críticos, teóricos, historiadores e, principalmente, pelas elites sociais, que são aquelas que detêm as narrativas (históricas, documentações, jornais, imprensa) – nas quais tal fronteira sequer precisa existir. O “não lugar” pode ser simplesmente a falta de lugar em um cenário musical mais propenso ao entrelace de estilos e gêneros musicais que à divisão entre erudito e popular.

Portanto, esse “não lugar”, rico em criatividade, em que encontramos o surgimento de gêneros musicais urbanos, configura um labirinto a ser percorrido pelos intérpretes da obra de Nazareth, havendo a possibilidade de existência de vários caminhos e várias saídas.

O artigo tem como proposta procurar desvendar algumas dessas questões, utilizando os elementos musicais comuns à obra de Ernesto Nazareth e aos grupos de choro. Por meio desses elementos (harmonia; melodia; condução do baixo e motivos rítmicos) e utilizando ferramentas de análise musical e revisão bibliográfica acerca da obra de Nazareth, buscamos encontrar direções para guiar a fruição e construção de uma performance.

Procuramos elencar alguns aspectos que legitimam afirmações como a do musicólogo Mozart Araújo: “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões” (ARAÚJO apud SALLES, 1994, p. 88). Temos dois vieses distintos a respeito dessa troca de informação e conhecimento entre os músicos cariocas no final do século XIX e início do século XX. O primeiro viés nos leva a pesquisar características dos grupos de choro na música de Nazareth e os elementos musicais que o compositor extraiu dos grupos que se dedicavam a tocar o repertório das danças de salão de origem europeia em voga no final do século XIX e início do século XX, apresentando como sua base instrumental a flauta, o violão e o cavaquinho. Segundo o pesquisador Henrique Cazes, Nazareth trabalhou na tradução pianística dos chorões, ou seja, trouxe os elementos do choro para o piano (CAZES, 1998, p. 32).

No segundo viés, podemos supor que tenha existido o processo inverso, ou seja, os chorões é que foram buscar elementos musicais no piano de Nazareth. O que nos leva a essa suposição são os elementos que viriam a ser característicos do pandeiro da década de 1920, mas já existentes nas músicas de Nazareth compostas no período anterior à presença do instrumento nos regionais de choro; pois, como afirma Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (1999), o pandeiro foi adotado definitivamente naquela década e ganhou destaque só na década de 1930. Em outras palavras, a ideia rítmica do pandeiro no choro havia aparecido antes, na síncopa cheia. Tal síncopa, grosso modo, é o conjunto de quatro semicolcheias que devido às alturas diferentes e acentos resultantes geram uma síncopa (MACHADO, 2007, p. 52).

Ainda nesse sentido, dando respaldo a essa ideia, o pesquisador Gabriel Rezende (2014, p. 287) nos informa, em sua tese de doutorado, que Jacob do Bandolim (1919-1969) considerava Ernesto Nazareth como um dos pilares do Choro, ou seja, o desenvolvimento do Choro devia, em grande parte, ao legado musical deixado por Nazareth. Podemos refletir e observar melhor essa via de mão dupla quando ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Dentre elas destacamos: a gravação de “Brejeiro” por Altamiro Carrilho, João Donato e Conjunto

em 1949 pela gravadora Star; a gravação de “Matuto” por Benedito Lacerda, Pixinguinha e conjunto pela RCA Victor em 1950; e em 1952, a gravação de oito músicas de Nazareth por Jacob do Bandolim também pela RCA Victor. Dessa forma, aborda-se adiante a música de Nazareth pelos dois pontos de vista que essa via de mão dupla oferece.

## 2. Análise da projeção dos grupos de choro ao piano

Alguns autores, tais como Mário de Andrade (1928), Bruno Kiefer (1982) e Bráilio Itiberê (1946), foram específicos ao citarem os instrumentos que Ernesto Nazareth possa ter utilizado como referência na projeção dos grupos de choro ao piano e em quais músicas essas alusões foram feitas. As análises a seguir têm como objetivo investigar e compreender como ocorreu a síntese do grupo de choro em algumas obras para piano de Nazareth. De maneira resumida, podemos dizer que o cavaquinho é reduzido, no piano, à função rítmica, o violão à função harmônica e contrapontística, e a flauta, à função melódica.

Dessa forma, veremos nos parágrafos e figuras a seguir tais alusões na música de Nazareth, segundo esses autores. Com suas palavras, poderemos observar a mesma linha de raciocínio da pianista Sônia Rubinsky que, em entrevista, relata que ao construir uma interpretação ao piano é possível construir camadas sonoras, e “se você pensa em camadas, forçosamente você tem que pensar em quem estaria tocando isso. [...] Então, estou sempre pensando: que instrumento faria isso? [...] Quem estaria tocando esse baixo? Quem estaria tocando esse do meio? E se tivesse tocando esse do meio, como sairia?” (RUBINSKY, 2017, p. 140).

Mário de Andrade, em seu artigo de 1928, cita quais foram os instrumentos que inspiraram Nazareth, não com a exatidão que a pianista Sônia Rubinsky sugere em sua imaginação, mas sim de forma genérica. Nesse caso, Andrade faz referência ao oficleide, ao violão e à flauta, e também informa em quais músicas ocorrem tais alusões:

Porém careço de voltar ainda ao caráter instrumental de Ernesto Nazareth pra uma observação. Se serviu do piano. Pois bem a obra d'elle é pianística como o que. Pianística mesmo quando se inspirando no instrumental das serestas, funcções, chôros e assustados reflecte o oficleide, o violão, e especialmente a flauta que nem no trio do Atrevido e no Arrojado quasi inteiro. Então numa obra-prima sapeca, o Apanhei-te Cavaquinho, este e a flauta numa capoeiragem orchestica de espírito inigualável, rivalizam de personalidade, ambos maxixeiros de fiança, turunas no remeleixo e cueras na descaída (ANDRADE, 1928).

No trecho acima, Andrade ressalta a flauta como um dos instrumentos de inspiração para Nazareth. Pode-se notá-la em elementos musicais expressos na partitura, dentre os quais ressaltamos três: 1) o contorno melódico, geralmente construído com semicolcheias, que para maior fluidez da frase exige leveza do toque; 2) a ornamentação; e 3) o registro. Para ilustrar essa alusão ao fraseado da flauta, Andrade cita as músicas “Apanhei-te Cavaquinho”, “Arrojado” e o trio do “Atrevido” (Figuras 1, 2 e 3).

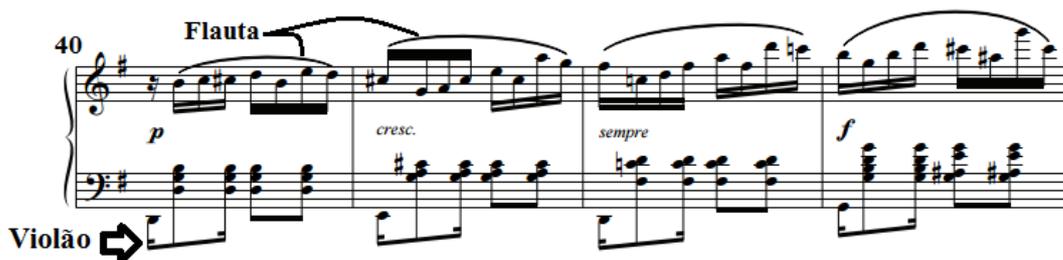


Figura 1: Trio do tango *Atrevido* (c. 40-43) (NAZARETH, 1913).



Figura 2: *Samba Arrojado* (c. 1-4) (NAZARETH, 1921).



Figura 3: *Apanhei-te Cavaquinho* (c. 1-4) (NAZARETH, 1914).

Ainda sobre a música “Apanhei-te Cavaquinho”, Luiz Antonio de Almeida (2004), biógrafo de Nazareth, afirma que o compositor se apropriou de uma expressão da época, que era usada quando alguém “era pego em alguma situação embaraçosa”. Então neste momento dizia-se: “Ah! Apanhei-te cavaquinho!” O biógrafo concorda com Andrade ao afirmar que Nazareth usou a flauta na mão direita, e acrescenta a ideia de que o compositor aproveitou a ideia do título e simulou o cavaquinho na mão esquerda, o que de fato se pode constatar pela correspondência do registro e do ostinato do instrumento na mão esquerda.

Outro autor que também segue essa linha de raciocínio é o pesquisador Bruno Kiefer em seu livro *História da Música Brasileira* (1982). Nesse livro, o autor cita a alusão do violão em “Odeon” (1909), e enfatiza a escrita pianística de Nazareth.

[...] frequentemente Nazareth compõe para piano à moda de certos instrumentos populares. É a mão direita imitando a flauta, é a esquerda imitando o violão (como no tango *Odeon*, por exemplo), e assim por diante. Não obstante, o compositor escreve sempre muito pianisticamente (KIEFER, 1982, p. 123).

Bruno Kiefer associa a seção A (c. 1-17) de “Odeon” ao violão, devido à construção melódica no registro médio/grave do piano com predominância de graus conjuntos. Não podemos

descartar a possibilidade dessa seção evocar o oficleide ou até mesmo o bombardino, instrumentos com a tessitura próxima à da melodia construída e que, além de compor as bandas e fanfarras deste período, também tocavam em grupos de choro com a função contrapontística típica das “baixarias” no choro. O pesquisador Mozart Araújo (1972, p. 26) também cita esses dois instrumentos ao se referir à maneira alusiva como Nazareth compôs.

Ainda neste sentido, o que nos leva a supor que Nazareth talvez não tenha evocado o violão são as primeiras gravações de choro, realizadas por volta de 1907, em que o violão não era usado à maneira como é utilizada hoje no gênero (CAZES, 1998, p. 17). Os primeiros violonistas a tocar o violão sete cordas no choro de que se tem registro foram a dupla Tute (1886-1957) e China (1888-1927; Otávio Littleton da Rocha Vianna, irmão de Pixinguinha), e Dino Sete Cordas (1918-2006; Horondino José da Silva). O último introduziu uma nova maneira de tocar o instrumento no choro, com frases sincopadas e maior interação com a melodia. No trecho abaixo, da dissertação de mestrado de Pellegrini, *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*, podemos observar o comportamento musical desses violonistas:

Tute foi um violonista “pé-de-boi”, pela sua firmeza no acompanhamento, o que proporcionava ao solista mais segurança e liberdade na interpretação. Esse estilo ‘marcado’ foi a primeira base sobre a qual foram se formando os violonistas de choro do início do século XX. Depois de Tute, quem modificou radicalmente a linguagem do violão de sete cordas ao ponto que conhecemos hoje como procedimento típico nesse instrumento foi Dino Sete Cordas. Além da marcação do tempo em semínimas e colcheias, Dino acrescentou frases sincopadas que se comunicavam mais intimamente com a melodia principal (PELLEGRINI, 2005, p. 44).

“Odeon” data de 1909, ou seja, período em que o violão ainda não se comportava à maneira como é utilizado atualmente. Portanto, o violão melódico que tendemos a encontrar, sobretudo o de sete cordas, na seção A (c. 1-17) de “Odeon” não condiz com as fontes levantadas acima.

A associação de Odeon com o violão é encontrada não apenas no livro de Kiefer, mas também no do pesquisador Cacá Machado. Nele, o autor disserta acerca das músicas “Tenebroso” e “Odeon” – vejamos neste trecho abaixo:

Como em Odeon, é a melodia do baixo a voz principal: um típico acompanhamento das ‘baixarias’ cromáticas do violão, até mesmo em sua divisão rítmica. Aliás, parece uma partitura escrita para violão, pois a montagem fechada dos acordes e a posição rítmica em que esses se colocam em relação ao baixo cantábile são extremamente naturais para a digitação no instrumento (no violão, os acordes não podem ser muito abertos por uma dificuldade técnica que se limita aos quatro dedos da mão esquerda do violonista; no piano, ao contrário, os acordes podem ter maior abertura porque são montados com as duas mãos). Portanto, Nazareth escreveu literalmente uma peça violonística para o piano. A engenhosidade do compositor faz com que a peça também soe muito bem no piano, de modo que, como vimos em Odeon, Tenebroso surge como mais um exemplo para demonstrar que Nazareth parece ter criado um paradigma de escrita pianística para a estilização dos instrumentos das rodas de choro (MACHADO, 2007, p.167-168).

Tanto na música “Tenebroso” como em “Odeon” o autor está descrevendo a escrita da seção A, em que em seus argumentos poderia ser uma peça escrita para violão. Apesar desses argumentos, e sendo a escrita pianística de Nazareth bastante idiomática, são necessários alguns ajustes para que outros instrumentos possam tocá-las, tais como troca de tonalidade e de registro.

Desta forma, o arranjo de “Odeon” lançado em 1991 pelo violonista Raphael Rabello (1962-1995) é um exemplo de ajuste para melhor performance da peça ao violão.

Raphael Rabello optou por transpor o tom original uma terça menor acima, passando para o tom de Mi menor. Essa mudança favorece a escrita idiomática do violão, cujas seis cordas soltas estão relacionadas com a tonalidade escolhida: duas cordas Mi – que é a tônica –, as cordas Lá e Si – que são a subdominante e a dominante deste centro tonal, respectivamente –, e as cordas Sol e Ré – que são a relativa maior e sua dominante, respectivamente (NUNES e BORÉM, 2014, p. 100).

Ainda podemos observar a projeção dos grupos de choro em “Odeon” por meio das associações rítmicas, com o cavaco, e de registro com a flauta. A seção B (c. 18-34) contém a síntese do trio completo. A Figura 4 mostra a distribuição das referências sonoras dos instrumentos na peça.

The figure displays three sections of a musical score for the piece 'Odeon'. Section A, starting at measure 1, is for the guitar (Violão) and features a 'gingando' (shimmering) texture with a mezzo-forte (mf) dynamic. Section B, starting at measure 18, is a synthesis of the complete trio, featuring the flute (Flauta) and the cavaquinho (Cavaco) in the upper register and the guitar (Violão) in the lower register, marked with a forte (f) dynamic. Section C, starting at measure 37, features the cavaquinho (Cavaco) in the upper register and the guitar (Violão) in the lower register, marked with fortissimo (ff) and 'com brilho' (with brilliance), followed by a 'menos' (less) dynamic marking.

Figura 4: Referências sonoras do violão, cavaquinho e flauta nas partes A (c. 1-17), B (c. 18-34) e C (c. 37-55) de *Odeon*.

Se voltarmos um pouco às reflexões iniciais, e a elas acrescentarmos essas análises, poderemos vislumbrar outra perspectiva. Dessa forma, como visto, Robervaldo Linhares Rosa nos diz de forma mais abrangente sobre a música de Nazareth: “Em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta” (ROSA, 2014, pp. 90-91). Ou seja, aqui ele nos diz que a forma de tocar evocava os instrumentos chorões, e não a escrita. Portanto, se em alguns momentos observamos na escrita uma alusão ao violão, podemos inferir que seja possível que a forma de tocar, como a articulação, seja influenciada pela sonoridade do violão.

Nessa linha de raciocínio, uma característica do violão, sobretudo o de sete cordas, é o recurso da “nota fantasma”. Esse recurso interpretativo consiste em dar uma função percussiva para notas com altura definida, que, quando tocadas ao violão, são levemente abafadas para que se ouça seu caráter percussivo, minimizando suas qualidades melódicas ou harmônicas. Sendo a “nota fantasma” uma questão interpretativa, não escrita, podemos levantar a hipótese do uso de tais notas com função rítmica na escrita de Nazareth ao reconhecermos as alusões ao violão. Estariam implícitas “notas fantasmas” em trechos em staccato como nos exemplos abaixo.

Nas Figuras 5 e 6, as notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica. Na parte C, onde supomos a menção do cavaco também há a utilização de notas com função rítmica, neste caso não podemos considerar como “nota fantasma”, pois o cavaco pode ou não abafar essas notas, portando ressaltamos apenas sua função rítmica.

The image shows two musical excerpts. Excerpt A, labeled 'A' and '1', is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is marked 'gingando' and 'mf'. The bass line contains six circled notes, each labeled 'N.F.' below it. Excerpt C, labeled 'C' and '37', is in the same key signature and time signature, marked 'ff'. It shows two measures with circled notes in the bass line, each labeled 'N.F.' below it.

Figura 5: Primeiros compassos da parte A e C de “Odeon” (NAZARETH, 1913). Notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica.

The image shows a musical excerpt labeled '17'. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The bass line contains eight circled notes, each labeled 'N.F.' below it. The music is marked 'f'.

Figura 6: Tango “Tenebroso” (NAZARETH, 1913) (c. 17-21). Notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica.

Também observamos na música “Tenebroso” (Figura 6), mais especificamente na seção B, notas com função rítmica em que há a possibilidade de se executar um leve staccato aludindo desta forma a “nota fantasma” do violão. Essa música foi dedicada “ao bom e velho amigo” Sátyro Lopes de Alcântara Bilhar (1860-1926), violonista, compositor popular e “chorão”, considerado “grande especialista do instrumento” (VASCONCELOS, 1964, p. 170). Ele foi amigo íntimo de

Nazareth e, segundo sua sobrinha Julita Nazareth Siston, frequentava as reuniões na casa do compositor nas quais a grande atração era a música.

Quando tio Ernesto recebia os amigos em casa, era sempre uma festa. Até os vizinhos logo se faziam convidados e, por vezes, traziam os seus próprios convidados. Estas reuniões eram muito concorridas. Mas não que apresentassem fartura nos comes e bebes. Não, absolutamente. A atração era a música. (...) Seu Bilhar era muito amigo de tio Ernesto. Ele era meio gago, chamava tio Ernesto de b...Ernesto. Ele também tocava um pouco de piano, mas muito pouco. Era engraçado quando ele ia para o piano, anunciava a sua “última criação” e começava a tocar... Mas, o que ele tocava era sempre uma mesma e velha música, conhecida de todos nós. Aí, o pessoal lá de casa passou a chamar a tal música de “A nova do Bilhar”. (Julita Nazareth Siston. Entrevista concedida a Luiz Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, s/d.)

Pelo fato da primeira parte do tango “Tenebroso” (c.1-16) ter a melodia na região grave do piano (Figura 7), o pesquisador Luiz Antônio de Almeida (2016) afirma ser “uma alusão ao violão do Bilhar ou, segundo alguns, à sua voz rouca”.



Figura 7: Tango “Tenebroso” (NAZARETH, 1913) (c. 1-8). Alusão ao violão com melodia na região grave do piano.

É possível observar a menção da condução harmônica e rítmica do violão em grande parte da obra de Nazareth. Células rítmicas da mão esquerda, como no Trio do Tango “Atrevido” e no Samba “Arrojado”, como já visto nas figuras anteriores, permeiam as músicas do referido compositor. Já Brasílio Itiberê nos mostra outra característica do violão em Nazareth, em que a “mão esquerda faz saltos difíceis, numa estilização violenta do violão como nos tangos ‘Labirinto’ e ‘Carioca’” (ITIBIRÊ, 1946, p. 317).

“Difíceis” pela distância intervalar em um curto espaço de tempo para o deslocamento da mão sobre o teclado (Figura 9 e 10), em que também observamos na Figura 8 a dificuldade oferecida no salto da mão esquerda nas apojeturas circuladas. A “estilização violenta”, que Itiberê se refere, talvez seja pela segunda parte da música Labirinto (c. 19-34), na qual a mão esquerda toca oitavas acentuadas com a indicação de expressão “com ímpeto” (Figura 8).



Figura 8: Tango “Labirinto” (c. 19-26) (NAZARETH, 1917). Dificuldade do salto da mão esquerda nas apojeturas circuladas.



Figura 9: Trio do Tango “Labirinto” (c. 15-17) (NAZARETH, 1917). Distância intervalar dos saltos da mão esquerda.

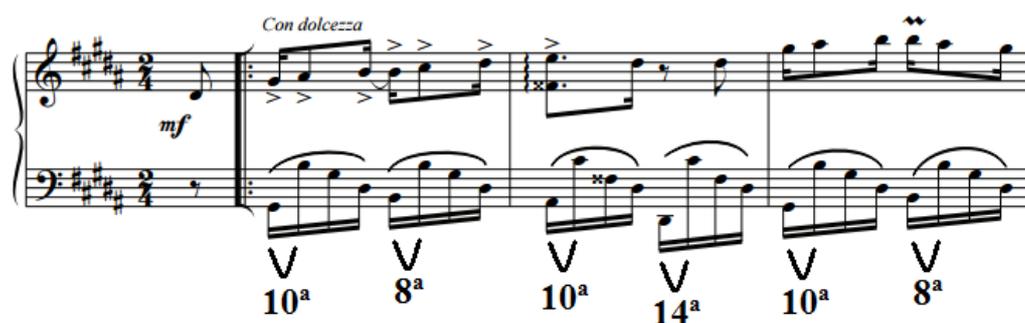


Figura 10: Tango “Carioca” (c. 1-3) (NAZARETH, 1913). Distância intervalar dos saltos da mão esquerda.

Supomos que Brasílio Itiberê (1946) tenha feito referência ao violão nessas duas músicas pela condução harmônica ser melódica e arpejada. Na primeira parte de “Labirinto” (c. 1-16, Figura 11), por exemplo, o contorno melódico faz menção ao fraseado do violão, principalmente no primeiro compasso, em que a condução da frase descendente leva ao Ré bemol, comportamento típico do violão de sete cordas.



Figura 11: Tango Labirinto (c. 1-4) (NAZARETH, 1917).

A condução harmônica arpejada do trio do tango “Labirinto” (c. 38-53) e da primeira seção do tango “Carioca” (c. 1-16) – exemplificadas nas figuras 9 e 10 – apontam para ideia do violão dedilhado. Essa condução arpejada é um elemento composicional que permeia a obra de Nazareth – também podemos encontrá-la nas polcas “Beija-flor” (1884) e “A Fonte do Lambary” (1888).

A polca “Beija-flor” é classificada por Cacá Machado (2007, p. 47) como uma polca-salão, devido aos acordes em staccato e a ressonância dos acordes de “modo pianístico ornamental e encorpado”. Em seu livro, Machado apresenta outros exemplos, além desse, em que a construção entre diferentes planos contrastantes resulta em uma textura singular na obra de Nazareth.

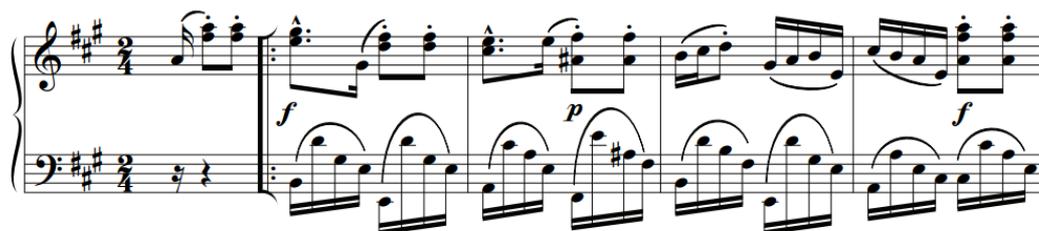


Figura 12: Polca “Beija-flor” (c. 1-4) (NAZARETH, 1884).

A classificação que Cacá Machado dá à polca da figura acima remete-nos à música de salão e lembra-nos que, além da referência aos instrumentos populares, Ernesto Nazareth compunha sob grande influência da música romântica europeia. Esse desenho rítmico-melódico de acompanhamento da mão esquerda, que Itiberê (1946) associa ao violão, é característico da música de salão. Encontramos um exemplo dele na *Sonata para piano op. 90* de Beethoven (1770-1827) que, apesar de não ser música de salão, tendo sido escrita em 1814, reflete paradigmaticamente esse padrão.



Figura 13: *Sonata op. 90, 2º mov.* (c.15-19) (BEETHOVEN, 1814). O círculo indica desenho rítmico-melódico de acompanhamento da mão esquerda.

Entendemos que esse desenho rítmico-melódico de acompanhamento da mão esquerda, presente na música de Nazareth e provavelmente no acompanhamento de outros pianistas e

pianeiros que atuaram nesse período, era tocado de maneira diferente da apresentada no exemplo acima. Assim como o chorão “amolecia” as melodias das polcas, provavelmente essa figura rítmica também pode ganhar outra intenção musical. Portanto, a alusão que Itiberê (1946) faz ao violão não exclui o fato desse acompanhamento ser de música de salão, mas indica que há outra maneira de tocá-lo.

Inferimos que a interpretação do motivo rítmico em semicolcheias, como na polca “Beija-flor” (c. 1-4, Figura 12), também faça alusão ao pandeiro. Para não cometermos um anacronismo musicológico, temos que compreender que essa alusão pode ter ocorrido nas interpretações de pianistas após a década de 1930, pois o pandeiro só ganhou destaque dentro do choro a partir desta década, na Era do Rádio, em que os grupos de choros passaram a ser chamados de “conjuntos regionais” (SEVERIANO, 2013, p.35). Portanto, Ernesto Nazareth não projetou o pandeiro em suas composições, visto que esse desenho rítmico-melódico de acompanhamento tem origem na música de salão, porém a maneira de tocá-lo após a década de 1930 pode ter incorporado outras perspectivas.

A alusão ao pandeiro pode ser feita pela direção melódica configurada na semicolcheia. As últimas três semicolcheias do grupo de quatro direcionam-se melodicamente para a cabeça do próximo tempo. De maneira análoga, o pandeiro exerce a mesma direção agógica, embora não apresente alturas definidas. Na tradição oral, tal direção é transmitida de maneira onomatopeica pelos músicos da seguinte forma: Ca-ra-ca Chá-ca-ra-ca Chá.

Como exemplo dessa associação, a figura abaixo mostra a mão esquerda dos quatro primeiros compassos da Polca “A fonte do Lambary” (1888), em que as semicolcheias foram divididas em graves (círculos vermelhos), agudos (azul) e médios (preto). A divisão foi feita dentro de um gama de sons limitada entre as regiões médio grave do piano.



Figura 14: Polca “A Fonte do Lambary” (c. 1-4) (NAZARETH, 1888). Graves (círculos vermelhos), agudos (azul) e médios (preto).

Assim como o piano, o pandeiro tem a capacidade de sintetizar as funções rítmicas, ou seja, em um único instrumento é possível escutar os sons graves (polegar), médios (tapas) e agudos (platinelas).

O pesquisador Cacá Machado também encontra outro desenho rítmico “análogo ao movimento do pandeiro, que nas rodas de choro, conduz o ritmo em semicolcheias, escolhendo as acentuações do tempo fraco” na polca “Cruz! Perigo!” (1879, c. 1-16). Porém, nesse caso, isso ocorre por meio do contraste de acentuações entre as semicolcheias. Na figura abaixo, podemos

observar a mão direita preenchendo todo o compasso com semicolcheias, e a melodia é construída por meio das acentuações da primeira nota de cada grupo de semicolcheias.



Figura 15: polca “Cruz! Perigo!” (1879, c. 1-4).

De acordo com Cacá Machado,

Esse motivo da mão direita está construído sob a figura rítmica de semicolcheias que repetem a mesma nota, repicada e rebatida, já que a terceira semicolcheia de cada grupo é tocada na sua oitava superior. O primeiro plano é feito pelo rebatimento das oitavas entre a primeira e terceira nota do grupo de semicolcheias, que acentuam, respectivamente, um tempo forte e um tempo fraco, numa duração rítmica que, vista separadamente, é representada por duas colcheias. O segundo plano é formado pelas notas da mesma oitava repicadas pelo espaço deixado pela nota oitavada do terceiro tempo do grupo das semicolcheias, cuja duração rítmica, isolada, desenha a figura da síncopa característica (brasileirinho). (MACHADO, 2007, p. 52)



Figura 16: ilustração musical da síncopa cheia (MACHADO, p. 52, 2007).

Cacá Machado encontra nesse procedimento composicional, a partir da construção de planos que resulta numa textura específica (como na Figura 16), a principal característica de Ernesto Nazareth (MACHADO, p. 54, 2007).

Com esses pontos de vista sobre a alusão ao pandeiro na obra de Nazareth, concluímos que ela é possível por meio de interpretações musicais e teóricas após a década de 1930. Nessa última referência ao instrumento, com a síncopa cheia, observamos não só a alusão possível em uma interpretação, mas também uma ideia musical desenvolvida na música de Nazareth que é utilizada na maneira de tocar o pandeiro no choro.

Dessa forma, podemos observar por meio dos textos desses pesquisadores mencionados acima a projeção dos instrumentos populares da roda de choro nas músicas de Ernesto Nazareth. A consciência desta projeção pode influenciar diretamente a interpretação de um pianista ao ler uma partitura, pois ao reconhecer a alusão de determinados instrumentos, o músico tomará

decisões de articulação, respiração e fraseado para evocar a sonoridade idealizada desses instrumentos.

### 3. Ernesto Nazareth nos grupos de choro

Como mencionamos no começo do artigo, há um segundo viés acerca da projeção dos grupos de choro na obra de Nazareth, em que podemos notar o processo inverso; ou seja, foram os chorões que buscaram elementos musicais no piano de Nazareth, e assim distribuíram entre os instrumentos do grupo de choro as ideias de rítmicas, melódicas e harmônicas de sua música. Corroborando com essa ideia, Jacob do Bandolim (1918-1969) considerava Nazareth como um dos pilares do choro (REZENDE, 2014, p. 287), ou seja, o desenvolvimento do choro devia-se em grande parte ao legado musical deixado por Nazareth.

Neste sentido, podemos refletir a respeito dessa ideia e observar essa via de mão dupla quando ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Nessas interpretações, verificamos justamente aquele “processo inverso”, ou seja, os grupos de choro adotam as composições de Nazareth para piano em seu repertório.

O Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, em sua dissertação de mestrado, mostra-nos como se dá essa via de mão dupla:

Como instrumento intérprete de choros, o piano atuou como uma redução do grupo chorão, podendo realizar – à sua maneira – a meliosidade da flauta, as harmonias e baixos dos violões e a rítmica do cavaquinho. Desta forma, exerceu uma troca mútua com os músicos de choro, incorporando e traduzindo as suas características instrumentais elementos tipicamente chorões e, ao mesmo tempo, oferecendo aos grupos de choro uma enorme quantidade de obras que, escritas originalmente para piano, foram muito bem adaptadas à formação instrumental típica do choro. No segundo caso, encontram-se como exemplos característicos obras de Ernesto Nazareth como os tangos Odeon e Brejeiro que, incorporados pelos chorões, tomaram-se peças imprescindíveis ao repertório de qualquer grupo regional. (ALMEIDA, 1999, p. 105)

O historiador Jairo Severiano corrobora Almeida: “Ernesto Nazareth, que enriqueceu o repertório do choro com várias obras-primas, mas não é propriamente um chorão, sendo antes um estilizador do gênero” (SEVERIANO, 2013, p. 37). Seria impossível encontrarmos um registro histórico que informe quando, quem e onde exatamente ocorreu a adoção das músicas de Nazareth pelos grupos de choro, pois o que temos são declarações genéricas acerca do assunto, além das gravações disponíveis em disco.

Como exemplo, Joel Nascimento (1937; bandolinista que teve contato pessoal com Jacob) em uma entrevista ao Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto (UNIRIO), afirma que essa adoção das músicas de Nazareth pelos grupos de choro foi feita após as interpretações de Jacob do Bandolim (1918-1969): “O Jacob foi quem introduziu Ernesto Nazareth no choro, o chorão conhece Nazareth através de Jacob com as reduções que ele fez” (NASCIMENTO apud BARRETO, 2006, p. 2). Notamos nessa afirmação um comportamento típico dos músicos populares, cujo conhecimento se dá pela oralidade sem o cuidado de averiguar tais informações.

Nessa fala, o bandolinista ignora as gravações anteriores as de Jacob do Bandolim. As primeiras gravações de Jacob com as músicas de Nazareth foram em abril de 1952: nessa ocasião, gravou quatro discos 78 RPM pela gravadora RCA Victor. Em julho 1955, os quatro discos foram compactados em um só pela mesma gravadora, com o título: Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazaré (a grafia Nazaré, e não Nazareth, de fato foi utilizada no disco). Nesse disco foram gravadas as músicas “Odeon”, “Saudade”, “Turbilhão de beijos”, “Atlântico”, “Tenebroso”, “Faceira”, “Nenê” e “Confidências”.

Podemos elencar algumas gravações que antecedem o ano de 1952 para constatar que não foi Jacob do Bandolim quem introduziu as composições de Nazareth nos grupos de choro. Dentre elas, destacamos a gravação feita pela Casa Edison (Odeon) da música “Está chumbado” (zon-O-phone/X-1.055) em 1902. Quem tocou essa primeira composição de Nazareth registrada em disco foi a Banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros (1866-1907). Também ressaltamos outros registros, tais como: a gravação feita pela Casa Edison (Odeon), do tango “Brejeiro” (“O sertanejo enamorado”) em 1905, com letra de Catullo da Paixão Cearense e cantado por Mário Pinheiro; a gravação pela Columbia Record da música “Bambino” com o Grupo Bahianinho (Bandolim e conjunto), feita entre 1908-1910, aproximadamente; algumas obras de Nazareth, que em 1910 foram gravadas por diversas bandas, como Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, Banda Columbia, Banda da Casa Faulhaber, Banda Escudeiro, entre outras; duas gravações feitas aproximadamente em 1912, uma da música “Bambino” pelo Grupo Sustenidos (Bandolim e conjunto) na Odeon Record, e a outra da música “Brejeiro” com o Grupo Bahianinho na Columbia Record; duas gravações, pela Casa Edison (Odeon) da polca “Apanhei-te, cavaquinho” em 1916, uma com o Grupo O Passos no Choro, e outra com a Orquestra Odeon; em 1928 duas de suas peças são gravadas por Francisco Alves e Vicente Celestino, os dois cantores de maior destaque da época no Brasil; Altamiro Carrilho (1924-2012), João Donato (1934) e Conjunto gravam “Brejeiro” em 1949 pela gravadora Star; Benedito Lacerda (1903-1958), Pixinguinha (1897 – 1973) e conjunto gravaram a música “Matuto” pela RCA Victor em 1950; e em 1952, Garoto (1915-1955) gravou a música “Perigoso” pela gravadora Odeon .

As gravações mencionadas acima comprovam não ter sido Jacob do Bandolim quem trouxe Nazareth para o repertório do choro. Uma evidência clara, até pelo nome do conjunto, é a gravação de “Apanhei-te, cavaquinho” em 1916, com o grupo O Passos no Choro.

Ainda nesse sentido, notamos o fato da Banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros, dentre outras bandas mencionadas anteriormente, terem em seu repertório músicas de Nazareth. Esse fato implica em duas evidências claras de que a música de Nazareth já circulava pelos chorões dessa época (a primeira gravação feita por uma Banda foi em 1902). Uma delas é a regência de Anacleto de Medeiros, que segundo Henrique Cazes (p. 27, 1998) é um dos pilares do Choro. A outra é a ligação entre as bandas e os músicos que participavam dos grupos de choro. Essa ligação se dava pelo processo de educação musical que ocorria nas bandas, que em sua maioria tinham como regentes chorões. Desta forma, a cultura chorística era introduzida aos músicos.

Além das bandas tocarem Nazareth, também observamos que alguns cantores gravaram o compositor. Essa evidência nos mostra que as melodias de Nazareth eram conhecidas não só pelos grupos instrumentais, mas também por cantores. Esse fato corrobora a ideia que as melodias de Nazareth, tão conhecidas ao ponto de virarem canções, fossem tocadas pelos chorões da época (“Brejeiro” foi gravado em 1905, com letra de Catullo da Paixão Cearense).

Ainda nessa direção, ressaltamos as últimas gravações mencionadas acima: nelas estão os músicos Altamiro Carrilho, Benedito Lacerda, Pixinguinha e Garoto. Este elenco de chorões, juntamente com Jacob do Bandolim, certifica-nos que a obra de Nazareth está no repertório dos chorões.

Além das gravações citadas acima, encontramos o registro histórico da presença dos tangos de Nazareth no repertório dos chorões do Morro de Santo Cristo. Luiz Edmundo, memorialista e historiador do Rio de Janeiro que exerceu a atividade de literato e jornalista do então *Correio da Manhã da belle époque*, conta histórias e fala dos ambientes por ele vividos na virada do século XIX–XX em sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo* (2003). Em seu capítulo Morro de Santo Antônio, o autor narra os costumes musicais do período e afirma ouvir Nazareth no choro:

De dois gêneros são as serenatas que se fazem entre nós: a serenata de cantigas e a que se denomina choro. Na primeira avulta a voz humana ferindo a melodia, subalternizando todo o conjunto harmônico da massa instrumental. No choro o caso é diferente, a voz humana não se escuta. Soam, apenas, os instrumentos gemedores, soturnos, em adágios plangentes que, na época, o sofrimento é a flor que se cultiva... No repertório dos chorões estão as valsas langorosas de Francisca Gonzaga, os sincopados tangos de Ernesto Nazaré, de J. Cristo e Assis Pacheco, *schottischs* de Nicolino, Aurélio Cavalcanti, Costa Júnior e Sinfonia Ornelas, músicas patéticas, adocicadas, que os instrumentos supriam melosamente, a escorrer ternura, provocando suspiros, e saudades (EDMUNDO, 2003, p. 166).

O pesquisador Cacá Machado faz uma observação sobre o trecho acima que nos leva a olhar de forma panorâmica as tradições musicais de origem popular do século XX:

(...) sua crônica demarca acertadamente duas tradições que, ao longo do século XX, vão definir a música urbana de origem popular: a) a serenata e a modinha, que contribuiram para a formação da canção do modo que a conhecemos hoje em dia; b) a música instrumental, que em sua evolução incorporou vários gêneros: música dos barbeiros, polca, *schottischs*, valsa, mazurca, tango brasileiro, maxixe, enfim, gêneros dançantes que forneciam o mote para a prática musical dos chorões (MACHADO, 2007, p. 33).

Outro registro histórico é a descrição de Ernesto Nazareth feita por Alexandre Gonçalves Pinto, carteiro e músico amador que escreveu o livro *O Choro*, principal documento sobre a prática instrumental da música popular urbana desse período:

Ernesto Nazareth, espírito superior de aprimorada educação, música de primeira água, foi brilhante sem jaça, que bem poucos o iguariam no seu saber. As Harmonias feitas por elle eram um hymno do céu. Tocou em grandes e nobres salões, onde sabia portar-se como gentleman dotados da família, onde tocasse fazia logo camaradagem, ficando logo íntimo, como se fosse de um conhecimento longo. Tocou em muitas festas, em que também se achavam os grandes chorões como elle, que também fizeram seus esplendores nos bailes desta capital como seriam: J. Christino, Costinha, Chiquinha Gonzaga, já por nós descriptos, Paulinho Sacramento, e todos os outros que não me vêm à mente, pois foram em grandes quantidades destes chorões da velha guarda, que infelizmente já não existem. (PINTO apud MACHADO, 2007, pp. 36-37)

Podemos notar na descrição dessa testemunha que Nazareth era considerado um “chorão da velha guarda” pelos músicos populares, e o coloca ao lado de músicos que compartilhavam a mesma habilidade. No entanto, podemos encarar esta narrativa como uma hipérbole da figura de Nazareth, pois é conhecido que o referido compositor era uma pessoa com características introspectivas e não uma pessoa “que fazia logo camaradagem, ficando logo íntimo, como se fosse de um conhecimento longo”. O depoimento de Nair Carvalho, filha de uma ex-aluna de Nazareth, corrobora essa linha de raciocínio:

Nazareth era austero, sóbrio, encerrando-se em sua torre de marfim, pouco comunicativo, reservado e como alheado das coisas externas. Se acaso alguma aluna sua ousava “insinuar-se” para o seu lado, procurando “flertar” ou namorá-lo, era o suficiente para que ele não mais voltasse a sua casa, tal como aconteceu a uma jovem viúva de rara beleza, a quem conheci (cujo nome do falecido esposo, figura até hoje em uma das ruas principais de Jacarepaguá). (NAIR CARVALHO, depoimento por escrito enviado para Luiz Antônio de Almeida. RJ, 8 de julho de 1984).

Portanto, ao lermos o texto de Alexandre Gonçalves Pinto, notamos seu apreço por Nazareth por meio de seus elogios e certo exagero nas palavras. Não vamos levar a discussão aos detalhes da sua narrativa, pois nosso objetivo é evidenciar a relação de Nazareth com o choro, os músicos e a linguagem musical desse meio.

Além desses registros, também há evidências da relação de Nazareth com instrumentistas do universo do choro, como Viriato Figueira da Silva (1851-1883), “flautista que junto com Calado, Patápio Silva e, posteriormente, Pixinguinha, criou uma tradição desse instrumento, desafiando as fronteiras da chamada música erudita e popular na cultura musical brasileira” (MACHADO, 2007, p. 25). A primeira apresentação pública do jovem Nazareth foi ao lado de Viriato, conforme a *Revista de Bellas Artes* publicada em 13 de março de 1880:

Realizou-se na segunda-feira 8 do corrente concerto de Mlle. Luiza Saucken, com o generoso concurso de amadores e artistas. (...) Da parte instrumental encarregaram-se os senhores Silveira, Madeira e Nazareth ao piano, os Srs. Barnardelli na rabeca, Viriato na flauta, e Horacio Lemos, no clarinete. Todos se houveram bem merecendo especial menção os Srs. Silveira e Viriato. Pelos tempos que correm pode-se dizer afoutamente que foi este um bom concerto. (*Revista Bellas Artes* apud MACHADO, 2007, p. 25).

Portanto, observamos que, desde o início de sua carreira, Nazareth (nessa época com 17 anos) já se relacionava com músicos mais velhos que ele, como Viriato (nessa ocasião com 29 anos). Importante notarmos que sua relação com o flautista foi além desta ocasião mencionada acima: entre 1880 e 1881, os dois músicos realizaram uma disputa entre títulos de suas músicas. Viriato perguntou: “Caiu, não disse?” (1880), e Nazareth respondeu: “Não caio n’outra!” (1881) (2007, p. 25).

Não temos como ter a precisão de como funcionava a relação entre os músicos nesse período, como eram suas conversas e discussões sobre algum assunto musical; no entanto, por meio dessas informações, podemos afirmar que a interação entre os músicos existia. Como vimos acima, Nazareth tocou com Viriato, em outro momento houve a disputa de títulos, e provavelmente ambos ouviam ao outro. Nesse sentido, Nazareth afirma ouvir Viriato, Calado e Paulino Sacramento para compor, nas palavras de Brasília Itiberê:

Certa vez meu amigo Oscar Rocha, melômano e folclorista e um dos homens que melhor conhecem a vida e a obra de Nazareth, perguntou-lhe como é que ele tinha chegado a compor os seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado [...] Nazareth respondeu com simplicidade que ele ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Calado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu (ITIBERÊ apud SANDRONI, 2001, p. 78).

Ou seja, antes da era do rádio, para se ouvir música era necessário que ela fosse executada ao vivo. O pesquisador de música brasileira Hermano Vianna (2007, pp. 114-115), informa-nos que Ernesto Nazareth frequentava o Cine Palais para ouvir o grupo de Pixinguinha e Donga, os Oito Batutas. Este grupo foi convidado para tocar na sala de espera do cinema pelo gerente do estabelecimento Isaac Frankel antes do Carnaval de 1919. Nesse momento, Nazareth foi público incentivador dos Oito Batutas, e em 1950 foi a vez de Pixinguinha prestigiar Nazareth, com a gravação da música “Matuto” pela RCA Victor.

Podemos observar, por meio dos dados apresentados acima, ainda que superficialmente, como se dava a relação de troca entre os músicos cariocas. Dessa forma, podemos concluir que Ernesto Nazareth teve uma relação de troca com o universo do choro. Nessa via de mão dupla, observamos em suas composições elementos que fazem alusão às características instrumentais de um grupo de choro e transportam todo esse universo sonoro ao piano. Em contrapartida, também vemos os músicos chorões interpretando Nazareth e evidenciando o diálogo entre o piano, nesse período um instrumento associado com a elite, e os grupos populares.

## Conclusão

A partir dos pontos apresentados e estudados, observamos a música de Ernesto Nazareth sob o viés do choro projetado ao piano e sob o olhar da música de Nazareth como influenciadora na construção do choro. Dessa forma, notamos o desenvolvimento mútuo dos músicos cariocas do final do século XIX e início do século XX que conseqüentemente estabeleceram juntos o gênero musical choro.

Dessa forma, podemos inferir que a projeção dos grupos de choro ao piano dá-se por meio da grafia, em que podemos constatar visualmente os elementos musicais comuns, e por meio da interpretação ao piano que acentua a referência de instrumentos do choro como cavaquinho, flauta e violão.

Os elementos musicais comuns à obra de Ernesto Nazareth e aos grupos de choro são evidentes na utilização de fraseados que se assemelham aos que encontramos nas flautas, na condução rítmica do cavaco, que de semelhante modo é feita em grande parte da obra do referido compositor pela mão esquerda do pianista, e em conduções de baixo que podem se referir ao violão, ao oficleide ou até mesmo o bombardino.

Como vimos, essa intersecção que se configura nas composições de Nazareth dá-se devido ao desenvolvimento do choro e sua maneira de tocar feita concomitantemente pelos pianeiros e instrumentistas que frequentavam então as rodas de choro na *belle époque* carioca. Coube a músicos como Ernesto Nazareth sistematizar e registrar essa prática musical em partituras.

Dessa maneira, observamos uma via de mão dupla ao ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Segundo Henrique Cazes, o caminho dessa música é curioso, pois “da livre adaptação das partituras de piano trazidas da Europa, surgiu a música dos chorões” (CAZES, 1998, p. 36). Nazareth traduziu essa ambiência para o piano, ou seja, trouxe a música de volta ao piano. Com as gravações dos grupos de choro, as composições voltam para as rodas de choro.

## Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas/SP: UNICAMP, 1999.

ARAUJO, Mozart de. Ernesto Nazareth. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC Ano IV, Número 14, pp. 13-28, out./dez. de 1972.

BARRETO, Almir Côrtes. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) Campinas/SP: UNICAMP, 2006.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*, Bd.2. Leipzig: C.F. Peters, n.d.(ca.1920). Plates 10543, 10555-56. Sonata op. 90 (1814).

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial. Edições do Senado Federal, Volume 1. 2003.

ITIBERÊ, Brasília. Ernesto Nazare na Música Brasileira. In: *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro: Ano V/6, abril/1946, pp. 308-321.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos primórdios ao início do século XX*. (3a. ed. revista). Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARQUES, André Repizo. *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões*. Dissertação. (Mestrado em Música) Instituto de Artes. São Paulo: UNESP, 2017.

NAZARETH, Ernesto. Você bem sabe [Polca-Lundu]. Rio de Janeiro: editora Arthur Napoleão, chapa nº 5790 (AN5790), 1878.

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. A Fonte do Lambary (1888).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Apanhei-te Cavaquinho (1914).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Arrojado (1921).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Atrevido (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Batuque (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Carioca (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Confidências (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Labirinto (1917).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Odeon (1909).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Tenebroso (1913).

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, pp. 98-113, 2014.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas/SP: Unicamp, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado em Música). Campinas/SP: UNICAMP, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SALLES, Vicente. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1964.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.

## Gravação em CD

JACOB REVIVE MÚSICAS DE ERNESTO NAZARÉ. Ernesto Nazareth (Compositor). Jacob Pick Bittencourt (Intérprete, Bandolim). Horondino José da Silva (Intérprete, Violão de sete cordas). James Tomás Florence (Intérprete, Violão de seis cordas). LP 10". Grav. RCA Victor, 1955.

RABELLO, Raphael. Odeon, para violão solo. In: Raphael Rabello & Dino 7 Cordas. CD de áudio. Número de série 8493211; reeditado pela Kuarup com o número KCD113. Rio de Janeiro: Caju Music, 1991.

## Internet

ALMEIDA, Luiz Antônio. Ernesto Nazareth, Vida e Obra. Disponível em < <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/12> > acesso em 04/08/2016.

ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazareth. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma "O Malho", Junho 1928, Ano 9 número 94. Disponível em <[http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text\\_12.pdf](http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text_12.pdf)> acesso em 18/06/2015.

CARVALHO, Nair. Depoimento por escrito enviado para Luiz Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1984. Disponível em: < <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/146>>. Acesso em 23/02/2017.

Documentário sobre Ernesto Nazareth exibido em 19/03/2004 no canal STV (Sesc TV). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=pB9JhsVLz8Y>> Acesso em 01/09/2015.

SISTON, Julita Nazareth. Entrevista concedida à Luiz Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: < <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/345> >. Acesso em 04/08/2016.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE O CARÁTER SOMBRIO NA MÚSICA

---

revistamúsica | Vol. 18, n.2 |  
pp. 66-80 | dez. 2018

---

**GANDHI MARTINEZ**

Universidade Estadual de Santa Catarina  
(UDESC) | gandhipiano@gmail.com

**ACÁCIO PIEDADE**

Universidade Estadual de Santa Catarina  
(UDESC) | acaciopiedade@gmail.com



# CONSIDERATIONS ABOUT THE DARKNESS IN MUSIC

## RESUMO

Atualmente há uma forte presença do caráter sombrio nas artes, literatura e entretenimento. Este artigo busca investigar o sombrio como uma tópica musical através de um levantamento preliminar do campo do sombrio na música. Iniciamos discutindo questões como a luminosidade e suas associações com o medo, o diabólico e o grotesco. Após comentar o expressionismo no cinema e o movimento gótico dos anos 1980, apresentaremos um histórico do sombrio como uma tópica musical a partir de figuras de retórica do período barroco e tópicos posteriores como *Ombra* e *Das Unheimliche*. Na conclusão, sustentamos que o sombrio é uma tópica musical contemporânea, levando em conta toda essa trajetória histórica e sua intensificação pela arquitetura simbólica da indústria do entretenimento.

## PALAVRAS-CHAVE

Sombrio. Tópica musical. Significado musical.

## ABSTRACT

Currently there is a strong presence of the dark character in the Arts, Literature and Entertainment. By means of a preliminary survey of this field in music, this article aims to investigate darkness as a musical topic. We begin by discussing questions such as lack of luminosity and its associations with fear, the devilish, and the grotesque. After commenting on expressionism and on the Gothic movement of the 1980s, we will present a history of the somber as musical topic departing from figures of musical rhetorics of the Baroque period and later topics such as *Ombra* and *Das Unheimliche*. In the conclusion, we will argue that darkness is a contemporary musical topic which includes its whole historical trajectory and its intensification by the symbolic architecture of the entertainment industry.

## KEYWORDS

Darkness. Musical topics. Musical meaning.

# Considerações sobre o caráter sombrio na música

GANDHI MARTINEZ

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) | gandhipiano@gmail.com

ACÁCIO PIEDADE

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) | acaciopiedade@gmail.com

*Noite e música: O ouvido, o órgão do medo, pôde desenvolver-se tanto como se desenvolveu apenas na noite e na penumbra de cavernas e bosques sombrios, consoante o modo de viver da época do medo, isto é, a mais longa época da humanidade: no claro, o ouvido não é tão necessário. Daí o caráter da música, uma arte da noite e da penumbra.*

*(Nietzsche, 2007, p. 173)*

## Introdução

O sombrio sempre esteve presente nas artes como um dos mais férteis campos de interesse e de temática, versando sobre o desconhecido, a aflição, o medo e a morte na experiência do ser humano, sendo aludido das mais diversas formas e com múltiplas intensidades. Neste artigo, pretendemos discutir alguns aspectos do sombrio na música e levantar algumas conexões possíveis em relação a essa ideia. Trata-se de um terreno complexo e por isso é importante de imediato pontuar claramente nossos objetivos, pois o campo é muito vasto e excede as questões musicais, abarcando necessariamente a filosofia e questões da história e da cultura, bem como da literatura e do *Zeitgeist* de diferentes épocas. Além disso, uma questão importante aqui é que o sombrio se apresenta como lugar comum fortemente investido pela indústria do entretenimento através de diversos meios, notadamente o cinema.

Atualmente há uma forte presença do sombrio, seja em formato estereotipado ou como referência tópica, em múltiplas obras de arte e produtos de entretenimento. Este é um fato relevante pois nos preocupamos com o sombrio enquanto tópica musical, ou seja, estrutura musical que porta uma significação de ordem ampla, histórica e cultural, como explicaremos adiante. Neste artigo não se pretende trazer um julgamento estético das formas mais ou menos elaboradas de se expressar o sombrio, e sim apenas promover uma investigação na esteira mesma do lugar comum – inevitável que é – a propósito de um levantamento preliminar do campo do sombrio na música através do comentário sobre alguns exemplos de repertórios específicos. Começaremos com comentários gerais sobre o sombrio envolvendo questões como a luminosidade-visibilidade e o medo, o diabólico, o grotesco, o sombrio nas Artes, entre outros

aspectos. Comentaremos também o expressionismo no cinema e o movimento gótico dos anos 1980. Em seguida, apresentaremos o sombrio como uma tópica musical, a partir de figuras de retórica do período barroco e tópicos posteriores, já referidas na literatura musicológica, como *Ombra* e *das Unheimliche*. Neste ponto, tentaremos definir o sombrio como uma tópica contemporânea levando em conta toda essa trajetória histórica e sua acentuação pela arquitetura simbólica da indústria do entretenimento, sendo esta enfim a conclusão deste artigo.

## **Uma investigação sobre o sombrio na História das Artes, na Estética e no Gótico**

O termo *sombrio* primariamente remete ao aspecto visual caracterizado pela penumbra, ou um ambiente com pouca luz. Essa ideia foi historicamente associada ao sentimento de medo devido à incerteza do conhecimento daquilo que a penumbra oculta. Quando se caminha por uma rua desconhecida, por exemplo, ao se deparar com um trecho pouco iluminado que impossibilita uma visão ampla da situação, a reação mais comum é a apreensão: os sentidos ficam aguçados e atentos, é uma reação instintiva de defesa e autopreservação, derivada do medo de ser atacado. A epígrafe acima, de Nietzsche, trata desse instinto que provavelmente acompanha o ser humano desde “a mais longa época da humanidade”, quando este precisava viver na “penumbra de cavernas e bosques sombrios”, na “época do medo”<sup>1</sup>. Enfim, opera aqui o binômio visível-claro-seguro/invisível-escuro-inseguro. Em muitas culturas, a percepção da noite se enquadra nesta dualidade. Ao tratar das representações em torno das sombras da noite no início da Idade Moderna, e dos perigos que lhe são inerentes, Delumeau (1990) afirma que “o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e, portanto, nos desassegura” (DELUMEAU, 1990, p. 99).

O conceito de medo é bastante evidente quando se trata de algo sombrio. Percebe-se que o medo de lugares escuros pode ter base em algo real, tangível, como a ameaça de algum ataque ou qualquer situação que possa resultar em algo trágico ou que ameace a vida (fruto do nosso instinto). Ou pode estar baseado em algo imaginado como sobrenatural, intangível, como a aparição de assombrações, fantasmas, demônios, e toda gama de coisas ‘desconhecidas’. Essa visão está bastante presente nas religiosidades monoteístas ocidentais: onde o divino está há luz e há o bem, enquanto que no escuro habita o mal, o infernal demoníaco.

Tudo isso pode vir à tona quando depara-se com um lugar escuro, seja ele qual for. Numa visão mais ampla do sombrio na materialidade, pode-se dizer que a vida na Terra é totalmente dependente da entrada regular de energia que é fornecida por radiação do sol, portanto, o escuro, de uma forma profunda, pode ser encarado como a dificuldade para a vida, ou seja, sinônimo de morte – que por sua vez pode estar relacionada com a dualidade religiosa acima mencionada. Apesar da radiação não ter a ver diretamente com o sombrio enquanto modo de expressão, é

---

<sup>1</sup> A linguagem de Nietzsche pode ser lida como metafórica: a escuridão se refere à ausência da razão, que ilumina o mundo, ou seja, o abre para o conhecimento, conforme o pensamento iluminista. Ao mesmo tempo, a obra de Nietzsche de onde esta epígrafe foi retirada, *Aurora*, está tratando deste poder da razão na história da moralidade, e neste sentido o sombrio representaria a tradição, tacaña, e seus preconceitos morais.

possível que esta característica esteja na base dos instintos, e pensando de modo amplo, pode estar ligada profundamente com nossas noções e relações com o sombrio. Talvez aí resida a nascente de um medo vasto e inconsciente do escuro.

A caverna é outro destacado lugar-símbolo da “era do medo”. Segundo Banducci Jr. e Lobo (2012), “as cavernas sempre se constituíram uma referência para as sociedades humanas, seja como abrigo e espaço de realizações cerimoniais, em tempos remotos, seja como santuários ou centros de peregrinação” (BANDUCCI JUNIOR; LOBO, 2012, p. 586). Sabe-se que algumas cavernas possuem espaços de práticas mágicas e religiosas, em geral espaços mais profundos e escuros, e o imaginário cristão pode ter criado uma associação desta área ritual com ambientes ameaçadores e demoníacos. A ideia de caverna como local de medo foi fortemente alimentada a partir da Idade Média através do retrato construído por Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, que associa o inferno a uma grande cratera existente no interior do globo terrestre (*op. cit.* p. 587). A caverna seria, portanto, ao mesmo tempo que um ambiente sombrio e assustador, uma porta de acesso a um mundo subterrâneo ainda mais terrível, escuro e asfixiante, habitado pelos demônios. Esta visão negativa das cavernas, no entanto, remonta à antiguidade: “na *Bíblia*, a palavra caverna aparece nove vezes. Em todas elas, o sentido dado ao termo é de esconderijo, covil, refúgio e, sobretudo, sepulcro” (*op. cit.* pp. 586-7).

Outra ideia que deriva daí é a de que o sombrio remete diretamente ao maligno e ao diabólico. Esta ideia perpassa a imaginação das pessoas de formas variadas e vem sendo traduzida pelas artes desde tempos remotos. É uma noção que está impregnada no imaginário ocidental principalmente devido à associação do escuro (trevas) com a ideia de inferno, tal como construída historicamente pelas religiões monoteístas, como o catolicismo. Esse lugar tenebroso, cheio de demônios, criaturas horripilantes e perversas que possuem as almas e as torturam, sob o comando de Lúcifer, o chamado “anjo caído”<sup>2</sup>. Como estas criaturas malignas vivem num mundo de trevas, o elemento sombrio é associado e interpretado como sendo, ele mesmo, uma remissão direta à ruptura moral presente na ideia de anjo caído. Maldade e perversão são, desta forma, significados “colados” à ideia de sombrio, aparecendo como fossem características inerentes. Tudo o que é maligno passa então a fazer parte do imaginário do senso comum em relação ao sombrio, constituindo uma verdadeira “estética do Mal” (ECO, 2004, p. 337) que foi cultivada em diversas obras por muitos escritores e artistas, como Dante, Michelangelo, Rubens entre muitos outros. Em sua “estética do feio”, Rosenkranz afirma:

O inferno não é apenas ético e religioso, é também inferno estético. Estamos mergulhados no mal e no pecado, mas também no feio. O terror do informe e da deformidade, da vulgaridade e da atrocidade nos circunda em inumeráveis figuras, desde os pigmeus até aquelas deformidades gigantescas cuja maldade infernal nos olha rangendo os dentes (ROSENKRANZ *apud* ECO, 2004, p. 135).

---

<sup>2</sup> Na teologia protestante e católica, a ideia de anjo caído remete a uma decadência de origem sobretudo moral: trata-se de um anjo que, vivendo no paraíso, desenvolve cobiça por mais poder e, por isso mesmo, “cai” para o mundo das trevas. Na iconografia histórica e na indústria do entretenimento, as imagens do anjo caído apresentam: homem com grandes e negras asas de morcego; anjo sem halo e com as asas de penas negras; homem com a metade direita com asas de anjo e a metade esquerda com asas de demônio, entre muitas outras imagens.

Se o mal foi associado ao escuro, a escuridão tem um papel importante como ambientação e espaço ritual no cristianismo. Um exemplo claro é a chamada *tenebrae* (*trevas* ou *escuridão* em latim), uma celebração cristã surgida no século XVI que ocorre nos três últimos dias da semana santa. A cerimônia distingue-se pelo candelabro de 15 velas, as quais vão sendo apagadas progressivamente ao final de cada salmo, sendo que a vela mais alta é apagada ao final da celebração, deixando a igreja em total escuridão (período conhecido como *horas*). Segundo Kendrick, “para observadores e participantes daquela época e de agora, esses serviços tiveram seu fascínio, devido à interação entre música e luz. [...] Com seus significados alegóricos variando das sombras da crucificação até as do pecado humano, *tenebrae* era uma extinção social da luz, e sua música era cada vez mais importante.”<sup>3</sup> (KENDRICK, 2014, p. 7) Ainda segundo o autor, “*tenebrae* era um momento liminar, cuja performance estava aberta à intervenção demoníaca e divina. As exéquias de Cristo tornaram os participantes rituais suscetíveis a efeitos sobrenaturais em seus afetos”<sup>4</sup> (*op. cit.* p. 12). Acreditamos que esta cerimônia, importante na Igreja Católica até os dias de hoje, certamente ajudou a criar e difundir durante séculos certas noções de sombrio e suas conexões com a música.

Algumas características do sombrio são também encontradas naquilo que é chamado de *grotesco*. O distorcido, o monstruoso, o desordenado, o desproporcional são características do grotesco, mas também o diabólico, o atormentador, o infernal, o desarmônico, o tenebroso, o obscuro (KAYSER, 2003). O grotesco está muito presente nas obras de artistas plásticos como Velásquez, Goya, Bosch e Brueghel, onde aparecem retratadas pessoas com feições deformadas e maléficas mescladas a cenas inspiradas no inferno cristão, demônios, criaturas monstruosas e perversas em uma infinidade de situações envolvendo elementos sombrios. O grotesco, que perpassa diferentes períodos da arte é, para Bakhtin, um fenômeno em estado de transformação que se dá em diferentes sistemas dentro da cultura popular da Idade Média (cf. VARGAS, 2008, p. 10), avançando ao Renascimento, Romantismo e Modernidade, como no caso do surrealismo e do expressionismo. De fato, Bakhtin mostra como o grotesco se manifesta, a partir do corpo, desde as imagens cômicas da Idade Média até o espírito épico do carnaval, impondo na celebração da humanidade a incorporação de seu lado escuro<sup>5</sup>. Na literatura podemos encontrar o grotesco por exemplo em obras de Kafka, Dante, Mark Twain, Gogol e Poe, estes dois últimos constituindo ícones das chamadas literatura fantástica e da literatura gótica, respectivamente (cf. HOBBY, 2009).

Para Voss e Rowlandson (2013), a era moderna introduziu novos medos e desafios para a imaginação humana e o aparente desaparecimento das explicações religiosas redentoras resultou em uma exploração literária dos aspectos escuros da psique humana juntamente com as fobias sociais como parte de uma linguagem de horror: aqui entra a tradição literária chamada “gótica”.

<sup>3</sup> For observers and participants then and now, these services have had their fascination, due to their interplay of music and light. [...] With its allegorical meanings ranging from the shadows of the Crucifixion to those of human sin, *Tenebrae* was a social extinguishing of light, the music of which was increasingly important (Tradução dos autores).

<sup>4</sup> *Tenebrae* was a liminal moment, one whose performance was open to both devilish and divine intervention. The exequies of Christ rendered ritual participants susceptible to supernatural effects on their affects (Tradução dos autores).

<sup>5</sup> A incorporação do lado escuro da humanidade é uma forma de processá-lo na existência das massas humanas, multiformes, em constante transformação: “o grotesco, em outras palavras, sustenta em Bakhtin um tipo diferente de humanismo” (THANOV, 2012).

Baseando-se em mitos antigos, o gótico surgiu em um momento particular na Europa e especialmente na Grã-Bretanha, como resposta a medos induzidos por mudanças socioeconômicas (*op.cit.*, p. 144). Eco comenta que o romance gótico é “povoado de castelos e monastérios em decadência, subterrâneos inquietantes propícios a visões noturnas, delitos tenebrosos e fantasmas”, levando a um tipo de erotismo mortuário, morbidez estética e um deleite pelo horror que caracteriza o decadentismo do final do século XIX (ECO, 2004, p. 288).

Assim, a *feiura* em si mesma também tem ligação direta com o sombrio e o grotesco. Como analisa Eco, o belo e o feio constituem um binômio estético, opondo o bonito, gracioso e agradável ao asqueroso, obscuro e repulsivo, esta dualidade estabelecendo uma longa cadeia de significados que se associa a cada um dos polos (ECO, 2007, p. 19). A literatura gótica e a literatura fantástica se alimentam frequentemente de elementos da *feiura* e do *grotesco*. Edgar Allan Poe, por exemplo, escreveu 25 contos publicados entre 1833 e 1845 como os *Contos do Grotesco e do Arabesco*<sup>6</sup>, obra que teve grande circulação mundial e aceitação do público. Poe é considerado um dos mestres da literatura gótica que, como gênero literário, surgiu na Europa anglo-saxônica no século XVII e se consolidou nos Estados Unidos no século XIX (cf. BADDELEY, 2005). Talvez a literatura gótica tenha sido, antes do cinema, a grande responsável pela difusão global e construção do sombrio como lugar-comum na atualidade. Voltaremos a esse ponto.

Segundo Van Elferen (2012), o cinema, em sua fase inicial, já contribuiu para consolidar e difundir estes signos do gótico que remetem ao sombrio. O próprio cinema foi, para a visão de mundo da época, algo de espetacular e espectral: máquinas projetavam em enormes telas imagens em movimento, maiores do que na vida real, enquanto o público assistia com admiração, enclausurado em salas escuras. “Não é de surpreender que um grande número de filmes no início do cinema fossem adaptações de romances góticos populares do século XIX”, afirma o autor (*op.cit.* p. 34).

O cinema expressionista alemão fez adaptações e releituras de romances góticos como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Drácula* (1897) de Bram Stoker e *O médico e o monstro* (1885) de Robert Louis Stevenson. Segundo Fialho (2013), o expressionismo no cinema manifestou maciçamente o horror psicológico que predominava nos anos que antecederam a escalada nazista ao poder na Alemanha. Nesse momento, muitas obras artísticas estavam refletindo - e, pode-se dizer, tentando exumar e repelir - o espírito que nascia e que estava cercando e sufocando a Europa cada vez mais: algo certamente sombrio estava por vir no período da ascensão do Nazismo. O cinema expressionista é a vertente mais conhecida pelo grande público do movimento expressionista como um todo e, talvez por causa disso, tenha sido o meio mais efetivo da disseminação das concepções daquilo que hoje é entendido como sombrio. O filme *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, por exemplo, um dos mais importantes representantes desse gênero cinematográfico, traz a figura do robô no cinema como ícone de uma visão pessimista de futuro diante do crescimento desenfreado e manipulador do industrialismo. *Metrópolis* lança as

---

<sup>6</sup> No original intitulado *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, e no Brasil publicado como *Histórias Extraordinárias* (1958).

bases das distopias<sup>7</sup> e ficções científicas modernas, que inclui elementos como caos urbano, futuro sombrio, descontrole tecnológico e o contraste entre o belo e o perverso (Cf. HOLZMEISTER, 2010).

Da literatura fantástica e gótica, passando pelo cinema expressionista, o sombrio veio desembocar na subcultura gótica. Mas antes de tratar disso, é bom rever o termo “gótico”, pois ele aponta tanto para a arte gótica e arquitetura medieval do leste europeu quanto para as artes visuais e literatura do período romântico, além deste conceito que nomeia uma subcultura jovem urbana do final do século XX. O termo se relaciona primeiramente com os godos, tribo germânica que invadiu a Europa Central e do Sul no século IV e criou um reino com os restos decadentes do Império Romano. Como resultado, a palavra “gótico” se tornou sinônimo de “bárbaro”, o estrangeiro “estranho” e com hábitos de vândalos (nome de outra tribo da época), e o colapso do império romano assinalou o advento da Idade Média, que historicamente ficou conhecido como um longo período de trevas, com guerras e selvagerias (BADDELEY, 2005, p. 10).

O termo “gótico” foi usado por pensadores do período renascentista para descrever um tipo de arte e arquitetura representativa da cultura que, literal e simbolicamente, destruiu os restos do período românico. Esta nova estética foi criticada como sendo excessivamente pesada, sombria e melancólica, ainda que à época das construções, estas fossem consideradas luminosas.

Falando, por exemplo, da proporção, um filósofo medieval pensava nas dimensões e na forma de uma catedral gótica; enquanto um teórico renascentista pensava em um templo quinhentista, cujas partes eram reguladas pela seção áurea – e para os renascentistas pareciam bárbaras e, justamente “góticas”, as proporções realizadas por aquelas catedrais (ECO, 2007, p. 10).

Finalmente, o termo “gótico” veio identificar uma subcultura<sup>8</sup> jovem urbana do final do século XX que continha, e ainda contém, uma relação íntima com todos estes temas sombrios, salientando-se que “nem tudo que é obscuro e/ou macabro se insere no repertório e sensibilidade da subcultura gótica, mas o obscuro e o macabro são elementos essenciais” (KIPPER, 2008, pp. 46-7). Segundo Issitt, “os góticos são os mordomos de uma estética subterrânea que faz parte da cultura humana desde que os primeiros seres humanos viram algo bonito em meio a algo horrível” (ISSITT, 2011, p. 2). A subcultura gótica surge no início da década de 1980, influenciada por elementos de movimentos da contracultura como *beatniks*, *hippies* e *punks* dos anos 1970, e já nasce com um “desencantamento” ou uma desilusão em relação à cultura dominante (KIPPER, *op. cit.*). A subcultura gótica se difere da cultura “oficial” pois acolhe tanto os elementos oficiais

---

<sup>7</sup> A distopia constitui um dos significantes do sombrio. Esta “anti-utopia”, ou utopia negativa, apresenta um futuro marcado pelo totalitarismo tecnológico e uma decadência moral e ecológica que resulta em cenários comumente sombrios. No imaginário distópico, a tecnologia geralmente constitui a ferramenta mais importante de controle social. Exemplos de romances distópicos são *Admirável mundo novo* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *Laranja Mecânica* (1962) de Anthony Burgess, *Neuromancer* (1984) de William Gibson. Quase todos foram adaptados para o cinema, que difundiu enormemente esta acepção do sombrio pela indústria do entretenimento.

<sup>8</sup> Segundo Cucho (2002), subculturas podem ser entendidas então como fragmentações de uma cultura de referência, delimitadas por classe, gênero, etnia, interesses e outros fatores. Nesses casos, a cultura global de referência não é negada, mas reestruturada, através de manipulações, filtragens e outros processos, de acordo com os interesses particulares dos grupos minoritários, contribuindo para a renovação e dinamização do sistema cultural como um todo. Uma subcultura pode ser definida como qualquer grupo cultural distinto dentro de uma cultura dominante. Uma contracultura, ao contrário, é um tipo de subcultura caracterizada pelo desenvolvimento de ideologias, estética ou outras crenças que estão em oposição direta à cultura dominante (ISSITT, 2011).

quanto os aspectos obscuros e dramáticos que a sociedade dominante nega e desencoraja (*op.cit.*, p. 70).

Ainda segundo Kipper, a subcultura gótica constitui um movimento jovem urbano não-centralizado, ou seja, espalhado por países de todo o mundo. Além disso, “a subcultura gótica inclui produção musical, literária, cinematográfica, moda, comportamento, economia e trabalho (lojas, gravadoras, editoras, clubes) e entretenimento, etc.” (KIPPER, 2008, p. 14) que revelam como o gótico “é uma estética, um ponto de vista, até mesmo um estilo de vida; sua tradição é um legado de subversão e sombras” (BADDELEY, 2005, p. 10).

O sombrio, portanto, é visto aqui como uma maneira de ver e interpretar o mundo, é encarado como princípio básico de um ideal estético e também como fonte de prazer. Eco finaliza seu livro *História da Beleza* (2004) afirmando que se um explorador do futuro quiser definir qual o ideal de beleza do século XX, terá um trabalho árduo pela frente, pois nesta era:

Os meios de comunicação repropõem uma iconografia oitocentista, o realismo fabulístico, a opulência junonal de Mae West e a graça anoréxica das últimas modelos; a Beleza negra de Naomi Campbell e a nórdica de Claudia Schiffer; a graça do sapateado tradicional de *A Chorus Line* e as arquiteturas futuristas e petrificantes de *Blade Runner* [...] O nosso explorador do futuro já não poderá distinguir o ideal estético difundido pelos *mass media* do século XX. Será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza (ECO, 2004, p. 428).

A música foi a mola propulsora da subcultura gótica: nos anos 1980 surge, das cinzas da agonizante cena punk, alimentado pelo dandismo do *glam rock* da década de 1970, o rock gótico, que “sempre foi a mais coerente e difundida tradição gótica que já existiu” (BADDELEY, 2005, p. 14). Nesta música gótica, é muito importante “o uso de recursos que buscam causar efeitos normalmente adjetivados como escuro, profundo e sombrio” (KIPPER, 2008, p. 47). Esse objetivo estético é notável no uso da voz na música gótica: nas bandas consideradas góticas, os vocais masculinos tendem a ter “voz profunda e grave, ou entrecortada e sussurrante” enquanto os femininos variam de “fortes e mais agressivos (como no pós-punk) a etéricos [sic] ou sussurrantes” (*op. cit.* p. 47). Mesmo bandas góticas com vertentes mais dançáveis acabam mantendo a temática do obscuro e os vocais profundos com muito uso de *reverber*<sup>9</sup>, além das “letras sombrias e metafóricas” (*op. cit.*).

De fato, algumas características fundamentais da música gótica são: “efeitos sonoros, como *reverb* e distorção, melodias em regiões extremamente agudas ou extremamente graves, timbres sugestivos como *flageolet* (pequena flauta do período renascentista) ou ruído branco e harmonias em tonalidade menor” (VAN ELFEREN, 2012, p. 173). A música gótica nunca está distante de representações visuais do estilo e de seus interesses associados. Por exemplo, a parte gráfica dos álbuns e outras imagens relacionadas às bandas góticas apresentam aos fãs uma mensagem bastante clara a esse respeito: rostos brancos maquiados realçando a palidez, crânios, morcegos, caixões, vampiros, cruzeiros, símbolos antigos e outros objetos e imagens pinçados da iconografia

---

<sup>9</sup> O *reverb*, com muita intensidade, pode remeter ao som no interior de uma caverna. E, como já foi visto, a caverna é um ambiente que traz muitos significados relacionados ao sombrio.

histórica são parte integrante da imagem do gótico desde seu início. A música gótica busca aqueles ouvintes que estão “à procura do som sombrio” (ISSITT, 2011, p. 29).

Segundo Issitt, além do rock gótico tradicional, uma série de subgêneros musicais sombrios foram se associando à cultura gótica, incluindo “*deathrock, medieval rock, EBM, darkwave, synthpop, electropop, gothabilly, cold wave, industrial metal, electro industrial, cyber metal, etc.*” (op. cit. p. 10). É muito profícua essa ramificação do sombrio em diversos estilos relacionados. A cena de música eletrônica gótica, por exemplo, que abarca EBM (*Electronic Body Music*), *industrial, electro goth, darkwave, cyber-goth, future-pop, noise*, entre outros subgêneros, surgiu na metade dos anos 1980 e traz referências tecnológicas e humanos interagindo com máquinas e robôs, bem como a ideia de futuro distópico no qual uma inteligência artificial dominará o mundo. Neste subtipo de música gótica há um amplo uso de sons eletrônicos e sintetizados, assim como de ruídos inspirados em sons industriais e de objetos mecânicos, o conceito visual sendo permeado por imagens de cenários urbanos futurísticos, onde convivem robôs, *cyborgs* (humanos com partes mecânicas e robôs com partes humanas – também presentes na estética *cyberpunk*<sup>10</sup>) e todo tipo de aparato *ultra high tech*.

## O sombrio como uma tópica musical

Neste ponto, cremos já ter mostrado que o sombrio é um conceito bastante abrangente em termos históricos e simbólicos. Vamos agora tratar do sombrio na música, argumentando que se trata de um lugar comum, uma tópica musical, como tentaremos mostrar. De início, observe-se que o ouvinte comum, mesmo sem se ter consciência do que exatamente define o sombrio, sempre percebe quando algo invoca este caráter. E é por isso que tratamos dele como um lugar-comum de amplo espectro, dado que há um certo consenso do que seja algo sombrio, ao menos nas sociedades ocidentais que foram marcadas pela indústria do entretenimento, que estamos entendendo no sentido da indústria cultural, porém sem remeter diretamente ao conceito frankfurtiano (HORKHEIMER E ADORNO, 2002). Tentaremos tornar isto mais claro na parte final deste artigo.

Na música, os lugares-comuns se formam devido ao uso histórico e a persistência de certos elementos musicais que, durante um processo bastante complexo (cultural, psicológico, social), mantêm-se associados a certos significados. Uma teoria a respeito desse fenômeno do lugar comum na música e seus processos de significação que ficou conhecida como teoria das tópicas, tendo sido desenvolvida a partir de Ratner (1980) por diversos outros autores<sup>11</sup>. O que

<sup>10</sup> “Se no início a imagem de um ser humano no qual vários órgãos haviam sido substituídos por aparelhos mecânicos ou eletrônicos, resultado de uma simbiose entre homem e máquina, ainda podia representar um pesadelo da ficção científica, com a estética *cyberpunk* o vaticínio realizou-se.” (ECO, 2007, p. 431).

<sup>11</sup> Segundo McKay (2007), a teoria das tópicas pode ser dividida em duas gerações de teóricos. A primeira é constituída por três textos influentes: o livro seminal de Leonard Ratner que estabeleceu a disciplina, *Classic music: expression, form and style* (1980); *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (1983) de Wye Allanbrook; e *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (1991), de Kofi Agawu. A segunda geração alcança avanços significativos para a teoria das tópicas, principalmente por abordar algumas das suas lacunas semânticas, expressivas, semióticas e sócio históricas existentes nos trabalhos da primeira geração: aqui se encontram dois livros Robert Hatten, *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation* (1994) e *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004); e, de Raymond Monelle, *Linguistics and semiotics in music*

pretendemos mostrar aqui é que entender o sombrio como uma tópica não é algo tão novo, visto que desde o período barroco algumas figuras já vinham apontando para este aspecto. Quando um/a compositor/a cria uma obra que é compreendida como portadora de um caráter sombrio, ele/a não está criando um novo sombrio mas simplesmente jogando com todas as noções pré-existentes do que constitui o sombrio por meio de lugares-comuns estabelecidos devido ao uso histórico, repetido e transformado, sendo que a difusão global deste sombrio reconstituído pela indústria do entretenimento, notadamente o cinema, não deixa muitas dúvidas sobre a interpretação deste caráter. Portanto o sombrio sempre remete aos tantos lugares-comuns que constituem os sombrios anteriores, muitos dos quais mencionamos aqui.

Há algumas tópicas musicais que são identificadas como portadoras de um potencial de invocar o caráter sombrio, como: *passus duriusculus*, *pianto*, *ombra* e *das Unheimliche*<sup>12</sup> (aqui traduzido por *estranheza*). Nos tratados do século XVII e XVIII podemos destacar algumas figuras que se relacionam à ideia de estranheza. De fato, a palavra *duriusculus* tem um significado similar: cobre a ideia da dureza nas harmonias e progressões melódicas, opondo-se a leveza. A *cadentia duriuscula* é uma cadência com material dissonante, o que provoca estranheza. Já o *passus duriusculus* é uma linha melódica ascendente ou descendente com alterações cromáticas. A *catabasis* ou *descensus*, figura sempre descendente, era usada para acompanhar imagens no texto referentes à descida e, neste caso, reporta às profundezas no sentido dos afetos negativos (ver BARTEL, 1997). Esse descenso foi alegoricamente associado à queda e ao inferno por alguns compositores (TARLING, 2004, p. 94) e também aos afetos mais deprimentes como humilhação e doença (CIVRA, 1991, p. 174). Entretanto a associação de afetos às figuras musicais no período barroco não era unívoca, pelo que se vê nos vários tratados da época, como é o caso das tonalidades, para as quais se atribuía *éthoi* muitas vezes bem distantes<sup>13</sup>. Para Monelle, o *passus duriusculus* é derivado da tópica *pianto*<sup>14</sup> - que vem sendo usado pelos compositores desde o período barroco para criar momentos musicais de atmosfera triste e melancólica (MONELLE, 2000, pp. 75-7). Segundo Williams, o uso da “quarta cromática<sup>15</sup>” era tão comum em fugas e fantasias que sua evasão dolorosa não era claramente universal, podendo também trazer

(1992) e *The sense of music: semiotic essays* (2000). Na América Latina, a teoria das tópicas tem sido adaptada e utilizada por um número crescente de autores, como Piedade (2003) e Plesch (2017).

<sup>12</sup> Freud propôs o termo *unheimliche* em texto publicado originalmente na revista *Imago*, em 1919. Portanto, *unheimliche* para Freud é algo “sinistro” ou “estranhamente familiar” e antônimo de *heimlich*, que é o “íntimo, secreto familiar, doméstico” (FREUD, 1986, pp. 237-269). Esse é considerado seu ensaio mais profundo no campo da estética. Nele, ressalta que nos extensos tratados sobre estética escritos até então somente havia espaço para sentimentos de natureza positiva, como o belo e o atraente em vez de estender-se também aos movimentos de repulsa e aflição. No entanto, segundo Eco, “a noção já circulava na cultura alemã há tempos e Freud havia encontrado num dicionário a definição de Schelling, que reza que *unheimliche* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reafiora. Em 1906, Ernest Jentsch escreveu o seu *Psychologie des Unheimlichen*, definindo-o como alguma coisa de inusitado, que provoca ‘incerteza intelectual’ e diante da qual ‘não se entende mais nada’. Freud discorria a respeito da etimologia do termo, examinando um campo semântico que compreende, em várias línguas, noções como *estranho* ou *estrangeiro*; *uneasy*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted*, em inglês; *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise*, em francês; *sospechoso*, *sinistro*, em espanhol; *demoníaco* e *horrendo*, no árabe e no hebraico; e, por fim, *desconfortável*, *que suscita trápido*, *horripilante*, *que pode ser dito de um fantasma, da névoa, da noite, da rigidez de uma figura de pedra...*” (ECO, 2007, p. 311) “Relaciona-se, sem dúvida, com a esfera do assustador, daquilo que gera angústia e horror, mas também é verdade que nem sempre o termo é usado num sentido claramente definido e, por isso, acaba por coincidir com tudo aquilo que, de uma maneira geral, provoca medo.” (FREUD *apud* ECO, 2007, p. 312)

<sup>13</sup> Por exemplo, a tonalidade de Mi maior, fatalmente triste para Mattheson, era doce e grandiosa para Rameau (ver quadro comparativo em (TARLING, 2004, p. 77).

<sup>14</sup> Numa tradução literal: *choro*. O *pianto* se vincula e se confunde com o *Lamento*, tópica

<sup>15</sup> É como o autor nomeia esse movimento melódico descendente que abrange uma quarta justa através de cromatismo.

significados de estranheza<sup>16</sup>, espanto, ameaça, magia.” (WILLIAMS, 1997). De qualquer forma, percebe-se conotações negativas associadas<sup>17</sup>.

As figuras do período barroco e a teoria dos afetos que lhes foi associada constituem um sistema de significação instituído e largamente empregado na época e que, apesar das divergências, fundou as bases para uma sensibilidade individual e interiorizada, uma *Empfindsamkeit*, que vai conhecer grande expansão no século XIX, sendo que algumas das tópicas se solidificarão e se manterão estáveis, chegando aos nossos dias, quando a indústria do entretenimento vem a promover sua utilização e globalização através do cinema, como discutiremos adiante. Nessa região da sensibilidade individual interior, a subjetividade encontra outras imagens para os afetos. Por exemplo, tempestades são relacionadas alegoricamente com o tumulto interior, gerando, ainda no período clássico, a tópica que se chamou *Sturm und Drang*<sup>18</sup>, e o terror da escuridão e do mundo dos fantasmas vai ser cristalizado pela tópica *Ombra*, que discutiremos agora.

Carregada de elementos sombrios, a tópica *ombra*<sup>19</sup> foi usada no período clássico em certas cenas de ópera em que o fator sobrenatural estava em jogo. McClelland (2001) afirma que *ombra* é um termo que tem sido usado para designar certas cenas de ópera em que aparecem seres como demônios, bruxas ou fantasmas, em cenas que remontam aos primeiros dias da ópera e que foram comuns no século XVII na Itália e na França: “Óperas baseadas nas lendas de Orfeu, Lígia e Alceste fornecem numerosos exemplos, que se estendem até o século XVIII” (MCCLELLAND, 2001, p. ii)<sup>20</sup>.

Segundo McClelland, as cenas de *ombra* tornaram-se populares por causa dos efeitos especiais usados no palco - efeitos de iluminação, cenários, fumaça, fogo, etc. - e por causa do uso crescente de efeitos musicais imponentes. No final do século XVIII, havia-se criado um elaborado conjunto de características sonoro-musicais associados à *ombra*, tais como: “trêmolos característicos, linhas cromáticas, acordes napolitanos e acordes de sétima diminuta” (KLEIN, 2005, p. 80). Além destas características citadas, McClelland acrescenta ainda: “andamento lento e constante, o uso de tonalidades menores, contornos melódicos descendentes, cromatismo e dissonância, ritmos pontuados e sincopados, pausas, *tremolos*, contrastes bruscos de dinâmica, progressões harmônicas inesperadas e instrumentação incomum.”<sup>21</sup> (MCCLELLAND, 2001, p.ii)

<sup>16</sup> Neste caso associado com *das Unheimliche*, como visto anteriormente.

<sup>17</sup> Dentre as obras que trazem o *passus duriusculus* e o *pianto*, referidas por Monelle (2000) e Williams (1997), estão *Di lagrime indi* (1585) de Monteverdi; *In Darkness Let Me Dwell* (1610) de John Dowland; *Dido and Aeneas* (1688) de Purcell; o Kyrie da *Missa em Si Menor* (1733) e a Fuga em Lá-b *BWV 886* de J. S. Bach; o *Quinteto em Dó Menor*, K. 406 (1787) de Mozart; *Piangete valli abbandonate* (1564) de Giosepe Caimo; *Tristão e Isolda* (1865) de Wagner.

<sup>18</sup> Além de nomear o movimento literário alemão de meados de 1860, “Tempestade e Ímpeto” se manifesta como tópica musical no classicismo nos momentos de turbulência e ambiguidade tonal dada pela modulação, uma espécie de prenúncio do romantismo. McClelland comenta, entretanto, que o termo *tempesta* seria mais adequado para designar esta tópica, o que a leva, para além de Mozart e Haydn, às primeiras óperas e ao pictorialismo musical das tempestades e devastações no teatro. *Tempesta*, argumenta, se tornaria assim uma contraparte de *ombra*, que discutiremos a seguir, o que configuraria dois estilos que se justaporiam nas cenas infernais. A base estética então seria não o *Sturm und Drang* mas o “sublime do terror” de Edmund Burke (ver MCCLELLAND, 2011).

<sup>19</sup> Palavra italiana que significa *sombra* ou *escuridão* numa tradução literal para o português.

<sup>20</sup> *Operas based on the legends of Orpheus, Iphigenia and Alceste provide numerous examples, extending well into the eighteenth century* (Tradução dos autores).

<sup>21</sup> *Slow sustained writing (reminiscent of church music), the use of flat keys (especially in the minor), angular melodic lines, chromaticism and dissonance, dotted rhythms and syncopation, pauses, tremolando effects, sudden dynamic contrasts, unexpected harmonic progressions and unusual instrumentation* (Tradução dos autores).

Músicas incorporando elementos da *ombra* gradualmente começaram a aparecer fora da ópera, como em oratórios e em música instrumental, mais frequentemente em introduções lentas de sinfonias. A *ombra* também pode ser encontrada na música sacra “nas áreas mais penitenciais da liturgia, e especialmente no *Requiem*, onde o suplicante é convidado a refletir sobre aquele que é, certamente, o maior evento sobrenatural de todos, o Julgamento Final” (*Ibidem*, p.vi). *Ombra* fornece uma fonte referencial para compositores do período clássico, como Mozart, que usou em óperas como: no oráculo em *Idomeneo* e na estátua em *Don Giovanni*. Na escrita instrumental, *ombra* também se apresenta muitas vezes, como na lenta introdução à *Sinfonia Nr. 38 em Ré menor, Praga, K. 504*. Ratner sugere que *ombra* no século XVIII invoca “moralidade e punição como meio de despertar temor e terror”<sup>22</sup> (RATNER, 1980, p. 24). Segundo Almeida e Neto, qualquer *Requiem*, em si mesmo, por suas associações com a morte, “ao inferno e ao Julgamento Final”, já configura “um ambiente propício para passagens de *ombra*” (ALMEIDA; NETO, 2015, p. 5)<sup>23</sup>. Veremos agora o conceito de *Unheimliche*, uma decorrência do *passus duriusculus* e da *catabasis*.

A tópica *das Unheimlich* foi apresentada por Klein (2005), que a traduz do alemão para o inglês por *uncanny*: trata-se de qualquer coisa sobrenatural ou além do normal, trazendo apenas uma vaga relação com o sentido usual do adjetivo alemão *unheimlich*, que se refere ao esquisito, estranho, mas também ao sinistro e terrível. Klein afirma que “intimações da nossa mortalidade, intempestivas e fantasmagóricas, correm mais profundamente no contexto cultural alemão do *unheimlich* do que no contexto anglo-americano do *uncanny*” (KLEIN, 2005, p. 78)<sup>24</sup>. Podemos trazer um aspecto psicológico dessa fantasmagoria da alteridade: segundo Masschelein, mudanças discursivas levam a trocas semânticas da *estranheza* freudiana com noções estéticas e filosóficas relacionadas com “o sublime, o fantástico e a alienação” (MASSCHELEIN, 2011, p. 5). Conceitos estéticos, como o belo, o grotesco, o gótico, podem ser relacionados com o *estranho* freudiano, e a maioria destes conceitos também aparece nas relações que Klein sugere sobre essa tópica da estranheza<sup>25</sup>.

Creemos, portanto, que o sombrio como tópica musical já se encontra pré-configurado ao longo de séculos através do *passus diuriusculus*, *catabasis*, *pianto*, *ombra* e tópica da estranheza. Esta via de expressão musical do sombrio encontra forte consolidação no século XX com o cinema, o movimento gótico e a indústria do entretenimento, de modo que podemos afirmar que o

<sup>22</sup> *Morality, and punishment as means of arousing awe and terror* (Tradução dos autores).

<sup>23</sup> Outras obras que trazem a tópica *ombra* encontradas analisadas no trabalho de McClelland (2001) são: *Masonic Funeral Music* (1785), *Symphony No. 36 in C* (1783), *Symphony No. 38 in D* (1786), *Mass in C minor K139* (1768), *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* (1762), *Requiem* (1791) de Mozart; *'He sent a thick darkness' Israel in Egypt* (1738) e *Admeto* (1727) de Handel; *Don Juan* (1761) e *Orfeo ed Euridice* (1762) de Gluck; *Seven Last Words* (1785), *Symphony No. 75 in D* (1780) e *Missa Cellensis* (1766) de Haydn; *La grotta di Trofonio* (1785) de Salieri; *Ode on the Spirits of Shakespeare* (1776) de Linley; *Cleofide* (1731) de Hasse; *Vologeso* (1766) de Jommeli; *Symphony in C minor* (1783) de Kraus.

<sup>24</sup> *Intimations of our mortality, untimely and ghostly, run more deeply in the German cultural context of unheimlich than they perhaps do in the Anglo-American context of uncanny* (Tradução dos autores).

<sup>25</sup> Algumas das obras citadas ou analisadas por Klein (2005) e que trazem a tópica da estranheza são: *Der Doppelgänger* (1828) e *Sonata in C minor, D 958, IV* (1828) de Schubert; *Piano Quartet in C minor, Op. 60* (1875) e *Intermezzo in A major, Op. 118, No. 1* (1893) de Brahms; *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner; *Appassionata, Op. 57* (1805) de Beethoven; “*Song of the Wood Dove*” de *Gurrelieder* (1912) de Schoenberg; “*Funeral March*” *Sonata, Op. 35* (1840) de Chopin.

sombrio se tornou um lugar comum musical cada vez menos incontestado. Tentaremos agora ponderar sobre estes pontos e concluir este artigo.

## Comentários Finais

Como se pode perceber, há um lugar comum na música que é entendido como sombrio, como a tópica *ombra*, a tópica do *estranho*, certas figuras da retórica musical do barroco. Nestes casos, há certos elementos sonoro-musicais de que se lança mão para criar tais atmosferas. Evidentemente, as técnicas empregadas variam ao longo da História e podemos ter certeza de que hoje estas tópicos não invocam os mesmos significados que antigamente, já que estes estão condicionados ao contexto histórico-cultural em que estão originalmente inseridos. Dentre os elementos sonoro-musicais do sombrio, conforme mencionados por Monelle (2000), McClelland, (2001), Klein, (2005) e Williams (1997), podemos destacar: região grave e extremamente grave; tonalidade menor ou ambiguidade tonal; andamento lento; linhas melódicas descendentes; cromatismo e dissonância; contrastes bruscos de dinâmica; progressões harmônicas inesperadas e modulações; instrumentação incomum; técnicas de orquestração como efeitos de *tremolo*, surdinas, harmônicos, *sul ponticello*, causando ruídos, rangidos e chiados; acordes de sétima diminuta e intervalo de terça ou sexta menor e trítone. Estes elementos têm um potencial de ajudar na criação do caráter sombrio em música, dependendo do cenário em que são empregados. A expressão do sombrio pode ser lograda quando estes parâmetros, combinados, agindo em conjunto, criam uma comunicabilidade e um discurso com uma intenção específica, sobretudo com apoio de imagens: “só o discurso é que estabeleceria a função, o nexos, o sentido dos eventos sucessivos” (COSTA, 2004, p. 83). O caráter imagético do sombrio musical também remonta a todo o histórico comentado neste artigo, desde as primeiras óperas, passando pelo cinema expressionista, mas é sobretudo com o movimento gótico e com a indústria do entretenimento que se vai acabar por difundir globalmente um caráter um pouco mais fixo e inequívoco do sombrio musical.

Atualmente, com a constante exposição e acesso a filmes, séries, imagens e músicas que denotam terror e escuridão, a tópica do sombrio se tornou um lugar comum tão desenhado e penetrante que não se pode evitar as associações que provoca em uma grande parte do ouvido musical ocidental ou ocidentalizado. Mesmo na música contemporânea de concerto, que por vezes busca se distanciar dos lugares comuns, a enunciação do sombrio depende de fatores que se fundamentam na tópica. Por exemplo, na obra *Introduction aux Ténèbres*, de Raphael Cendo (2009), que é estruturada no *Apocalipse de São João* e de onde o compositor extrai três canções em latim, o tratamento da voz, passando por manipulação eletrônica, traz à tona campos semânticos que se associam às trevas através da vocalidade do movimento gótico, com distorção e profundidade espacial. O demoníaco está especialmente evocado nesta obra, que emprega diversos dos parâmetros acima mencionados, sobretudo o registro grave. E, entretanto, trata-se de uma linguagem extremamente contemporânea, no sentido de inovadora e com certeza perturbadora. Isso mostra como o sombrio pode ser entendido como uma tópica no sentido

amplo, que invade campos onde não é necessariamente ou conscientemente evocada, e que atravessa um longo período histórico, ainda que sempre se transformando, como ocorre com o motivo das trompas (MONELLE, 2006). A melancolia em algumas canções de John Dowland já evoca uma versão renascentista da tópica do sombrio (ROOLEY, 1983), assim como, na literatura do século XVIII, o sofrimento de Werther, que mescla suicídio-morte com beleza, espírito elevado e arte, configurou uma tópica literária que teve grande impacto na sua época. Este sombrio, ainda que transfigurado, se faz presente também nos filmes mencionados neste artigo, no rock gótico, e em toda a imagética do terror atual. O sombrio se mostra hoje uma tópica muito estável e com grande projeção histórica. Talvez este fato revele que sempre houve um sentimento de futuro sombrio para a humanidade, que se manifesta musicalmente de forma cada vez mais intensa. Lembramos aqui de Attali (1992), para quem a música tem este caráter profético, anunciando mudanças que estão por vir na sociedade. Talvez seja esse o caso.

## Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1991.
- ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago, 1983.
- ALMEIDA, Ágata Y.; NETO, Dionísio M. Dies irae: tempestade e sombra em missas de réquiem luso-brasileiras. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Vitória, 2015.
- ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- BADELLEY, Gavin. *Goth chic: um guia para a cultura dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BANDUCCI JUNIOR, Álvaro; LOBO, Heros Augusto Santos. Turismo em cavernas e representações do subterrâneo, *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 10, no. 5, pp. 585-594, 2012.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica, Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- COSTA, Rogério. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que se deve comunicar a música? *Revista Música Hodie*, v. 4, n. 1, 2004.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica Poética. Introduzione alla retorica musicale*. Torino: Utete, 1991.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da Feiura*. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- FIALHO, Marco A. L. *Sombras que assombam: o expressionismo no cinema alemão*. Rio de Janeiro: SESC, Dep. Nacional, 2013.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. (Vol. XVII – 1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HOBBY, Blake (ed.) *The Grotesque, Bloom's literary themes*. Yale University: New York, 2009.
- HOLZMEISTER, Silvana. *O estranho na moda: a imagem nos anos 1990*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: Luiz Costa Lima (Ed.) *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 169-214.

- ISSITT, Micah L. *Goths: A guide to An American Subculture*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KENDRICK, Robert L. *Singing Jeremiah: music and meaning in Holy Week*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- KIPPER, H. A. *A happy house in a black planet: Introdução à subcultura gótica*. São Paulo: Editora do Autor, 2008.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- MASSCHELEIN, Anneleen. *The unconcept: the freudian in late-twentieth-century theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- MCCLELLAND, Clive. *Ombra Music in the Eighteenth Century: Context, Style and Signification*. Tese de doutorado. The University of Leeds – School of Music, 2001.
- MCKAY, Nicholas. On topics today. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1-2, pp. 159-183, 2007.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Musical Topic, Hunt, Military, and the Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Ed. Escala, 2007.
- PIEDEDE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade da música, *El Oído pensante*, v. 1, n. 1, 2013.
- PLESCH, Melanie. Decentering Topic Theory. Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4/1, 2017, pp. 27-32.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- ROOLEY, Anthony. New light on John Dowland's songs of darkness. *Early Music*, January, 1983, pp. 6-22.
- TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music, 2004.
- TIHANOV, Galin. A importância do grotesco. *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, v. 7, n. 2, São Paulo, Jul-Dez., 2012, pp. 166-180.
- VAN ELFEREN, Isabella. *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- VARGAS, Antonio. *Grotesco: Grotesque*. Textos de Antonio Vargas e André Mesquita. Florianópolis, UDESC, 2008.
- VOSS, Angela; ROWLANDSON, William. *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- WILLIAMS, Peter. *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

# POST-TONALITY IN *COISA NO. 2* BY MOACIR SANTOS

---

revistamúsica | Vol. 18, n.2 |  
pp. 81-97 | dez. 2018

---

SÉRGIO GAIA

Paço do Frevo - Recife, PE |  
gaiasmusica@gmail.com



## PÓS-TONALIDADE EM *COISA N.2* DE MOACIR SANTOS

### RESUMO

Este artigo investiga os procedimentos criativos do compositor brasileiro Moacir Santos em *Coisa n.2*, uma composição de seu álbum *Coisas* de 1965. Sendo um músico que combinava sua experiência no universo popular com o estudo do repertório erudito, Santos foi um destacado criador no cenário da música brasileira dos anos 1960. Seu estilo mescla elementos de estilos populares, jazz, percussão africana e influências clássicas. Aqui nós enfocamos em sua linguagem harmônica, aplicando ferramentas de análise neorriemanniana e teoria dos conjuntos, buscando demonstrar como os processos harmônicos do artista o situam no universo pós-tonal da música do século XX.

### PALAVRAS-CHAVE

Moacir Santos. *Coisa n.2*. Pós-tonalidade. Análise musical.

### ABSTRACT

This article investigates the Brazilian composer Moacir Santos's creative procedures for *Coisa no. 2* (*Thing no. 2*), a composition from his album *Coisas*, from 1965. As a musician who combined experience in the popular universe with the study of erudite repertoire, Santos was a distinctive creator of Brazilian music in the 1960s. His economic style merged elements of popular styles, jazz, African percussion and classical influences. Here we focus on his harmonic language, applying tools of neo-Riemannian analysis and set theory, and aim at demonstrating how the artist's harmonic processes helped situate him in the 20th century's post-tonal musical universe.

### KEYWORDS

Moacir Santos. *Coisa no.2*. Post-tonality. Music analysis.

## Post-Tonality in *Coisa No. 2* by Moacir Santos

SERGIO GAIA

Paço do Frevo – Recife, PE – Coordenador de Música/ gaiasmusica@gmail.com

### Contextualization

It is curious to note how the analysis of the music of Moacir Santos has varied among authors who have studied it since some phonographic releases reintroduced it to the Brazilian public, beginning in 2001. However, when one thinks about the nature of his work and his career path, it is perfectly natural that such a process has taken place. First, Santos came from a background that artistically speaking was totally identified with Brazilian popular music: He grew up in the 1930s and '40s as an instrumentalist with bands from the interior of the Northeast, jazz bands of various radio stations (including that of Rio de Janeiro's Radio Nacional) and military bands; he was also a composer of *xotes*, *frevos*, *marchas*, *choros* and pieces in other genres. Even after his theoretical studies from the 1950s on and his subsequent refinement, Santos continued to produce work that was associated with popular music. Santos was also an artist who received recognition late in his career in his own country. In 1967, two years after releasing his debut album *Coisas*, the composer migrated to the United States, due to financial issues. He released four albums there and only returned to publishing material in Brazil in 2001, with the double album *Ouro Negro*. Both the public and Brazilian researchers seemed to have needed some time to get accustomed to the aesthetics of the recently discovered artist.

In this context, it was natural that two factors occurred: (1) Academic attempts to understand Santos would have different approaches in the works that dealt with him, mainly due to the newness of the theme;<sup>1</sup> and, (2) the choice of the means to analyze his music relied mainly on the tools commonly used in the analysis of popular music. However, even the works that adopted this approach (ZANONE GOMES, 2008; ERNEST DIAS, 2010; VICENTE, 2012) are unanimous in being intrigued by Santos's harmonic *dubiety*, indicating that, in a sense, the chord symbols of popular music did not explain everything about certain aspects of the artist's language. There are, therefore, comments on his "ambivalence of modes" (ERNEST DIAS, 2010, p. 187), or in the "use of a selection of notes in the melody that end up forming a one-mode structure, without a direct linkage to the tonality or underlying harmonic progression of the music" (VICENTE, 2012, p. 155). Such indications open up clues to something in Santos that becomes evident after a deeper look. The harmonic discourse through economic chord changes, the triadic transformations and the parsimonious exchanges of modes often tell more about his harmonic language than the possible chord symbols chosen to represent it. We will see in this article, based on *Coisa no. 2*, what these procedures indicate about the artist's harmony and how we can understand it more clearly. The first important point, however, is that in spite of being built by

---

<sup>1</sup> The first research about Moacir Santos appeared with the thesis of Improta (2007).

the progression of triads and tetrads this harmony is not always fully in tune with tonal principles, which lead us to the following considerations by Straus (2005):

All tonal music is centric, focused on specific pitch-classes or triads, but not all centric music is tonal. Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers...In the absence of functional harmony and traditional voice leading, composers use a variety of contextual means of reinforcement. (STRAUS, 2005, p. 131).

We shall now see which of these means can be identified in *Coisa no. 2* and how, therefore, we can situate it in the broad universe of Post-Tonality.

## **Introduction: parsimony and harmonic ambiguity**

One of the striking features of Santos's procedures is the way he gradually builds up the strategies of harmonic dubiety in his pieces, and *Coisa no. 2* is a ready example of this process. By this logic, the introduction of the music begins with the simplest strategy of dubiety, with this passage being closer to a functional language. Here the melody clearly establishes the mixolydian mode, while the accompaniment operates a kind of *modulatory harmony* in this passage, as Vicente (2012) defines it, relying on Tiné (2008). With the exception of mm. 1–2 and 9–10, the notes that operate the bass function bring cycles of fifths. The reduction below presents a piano melody, guitar accompaniment and piano and vibraphone arpeggios:

(IV7)  
I7                      IIIm7b5                      IIIIm7b13                      V7/II  
B $\flat$ 7(13)                      Gm7b5                      Am7b13                      D7(#9)    D7(#9,b5)    D7(#9)

IIIm7b13                      V7                      I6  
Gm7b13                      C7(#9)    Cm7b5    C7(#9)    F6

(IV7)                      IIIm7b5                      IIIIm7b13                      V7/II  
E $\flat$ 7(13)                      Cm7b5                      Dm7b13                      G7(#9)    Gm7b5    G7(#9)

IIIm7b13                      V7                      I6  
Cm7b13                      F7(#9)    Fm7b5    F7(#9)    B $\flat$ 6

Example 1. Introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–16.

Some aspects stand out amidst the simplicity of this section. Initially, there is the B $\flat$ 7(13) chord that supposedly would be the first degree in the harmonic hierarchy, but its dominant structure and the very sequence of progression make it clear that the discourse takes another path: in this case, resolving into F major in mm. 7–8. The melody in that first *pole* of the section (mm. 1–8) states the F-mixolydian mode (the E in the piano arpeggio, in mm. 8, is the only occasional

detail to suggest the Ionian mode). Then the whole first pole is transposed upwards by a perfect fourth and the process repeats itself: the  $E_b7(13)$  chord does not come to be affirmed as first degree, in view of the discourse going to the tone of  $B_b$  major. The melody now affirms the  $B_b$ -mixolydian mode. Having received different chord symbols in two other works (ERNST DIAS, 2010; VICENTE, 2012), this passage has its harmonic dubiety punctuated in the following way by the first author: "Ambivalence of modes: mm. 1–2 ( $B_b$  and  $B_b m$ ); mm. 3–4 ( $F$  and  $F m$ , in the second inversion); mm. 5–6 ( $E_b$  and  $E_b m$ ); mm. 7 ( $F6$ ); mm. 8 ( $Fmaj7$ )" (ERNST DIAS, 2010, p. 187).

In addition to the typical ambivalences of the artist, however, the introduction of *Coisa no. 2* is clearly constructed by three main aspects: parsimonious voice leading, symmetry, and parallelism. Taking the simple transposition of pitch as a symmetric process (RHODE, 1997), we have already mentioned the exact transposition of the first pole upward by a perfect fourth, generating the conclusive pole. Another transposition pervades the whole passage, and concerns the constant intervals of a perfect fifth between the top line of the chords and the melody notes (the only exceptions being made to ornamental function notes such as  $G5$  in the first beat of mm. 2 and  $Mi_b5$  in the first beat of mm. 4). The melody, in turn, constantly presents a parallelism of octaves, a detail not included in the reduction. As regards parsimonious voice leading, the inner voices of the accompaniment clearly emphasize intervals of a whole tone and half tone, even suggesting the influence of the visual element of the guitar in the way Santos built the harmony (there are visually symmetrical voicings in the instrument, for example, between the mm. 3–4 and 5–6). Example 2 brings the reduction only with inner voices:

Example 2. Inner voices in the accompaniment of the introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–8.

Other sections of *Coisa no. 2* will bring new examples of parsimonious harmonic discourse in Santos, whose language often appears in accordance with the words of Tymoczko, for whom "Harmony and counterpoint constrain one another...Clearly, efficient voice leading is simply conjunct melodic motion in all parts of a contrapuntal texture" (TYMOCZKO, 2011, pp. 12–13). Thus, even in this excerpt from *Coisa no. 2*, closer to a tonal nature, it is clear that what drives the discourse is a concern relative to the counterpoint in the voice leading, so that indeed the structuring elements of the introduction are the following: Descending-scale modal melody; movement by seconds in the inner voices; parallel perfect fifths between the top line of the accompaniment and the melody notes; parallel octaves in the melody; the first pole moving up a

perfect fourth to the second pole (transposition); and, the bass in cycles of fifths (slightly altered). The graphic presented in Example 3 aims to summarize these aspects in the first pole of the introduction. Unfilled noteheads with stems refer to the melody, those without stem to the bass, and filled noteheads refer to accompaniment (those in parentheses, however, refer to vibraphone and piano arpeggios). The regular lines indicate continuity of notes and the dots indicate changes by a whole tone or semitone. The graph presumes the transposition of the first pole upward by a perfect fourth and the consequent repetition of the same process in the second pole:

Example 3. Graphic related to the first pole of the introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–8.

A final note about the intro section can be made regarding the vibraphone arpeggios. If one revisits Example 1, one sees that these occur at constant perfect fourth intervals, resulting in a symmetrical sensation occurring only halfway through (mm. 7–8) and in the conclusion (mm. 15–16) of the section. Arpeggios by fourths, obviously, form a symmetry since their intervals are read in the same way, vertically speaking, in any direction. This quality of constructing symmetries only at key points of his musical sections (halves, transitions, conclusions), deconstructing them soon after, is a striking feature in Santos's procedures.

## Section A: adding harmonic procedures

Section A of *Coisa no. 2* begins the gradual immersion in the harmonic ambiguity of the piece, reaching a point where we can no longer understand it by chord symbols. But the circular aspect already begins to overlap with the linear meaning of the discourse, in part, because of the ostinato of the double bass, whose pattern of fourths and fifths is joined to the ternary jazzy rhythm of the drums. Both will remain constant throughout the rest of the work:



Example 4. Ostinato of the double bass and ternary rhythm of the drums, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 17–20.

When the melody of section A enters, the same factors of voice leading and counterpoint of the introduction continue to govern the music. All the voices of the accompaniment (not just the inner ones) move by tone and semitone. As the melody passes to the trombone, horn and tenor sax, in a lower region, the intervals between the two upper lines now occur in the guitar accompaniment (no longer between accompaniment and melody), always maintaining the pattern of perfect fifths and of fourths, their inversions (the only exceptions being the augmented fourth in mm. 22 and the minor sixth in mm. 24). The chord symbols below, taken from the official songbook of the album *Coisas* (SANTOS, 2005), serve only to expose the harmonic ambiguity around the indefiniteness between Bb minor and Bb major, the latter affirming itself only at the end of the section. The lack of linkage of the melody (still in B, mixolydian) with the *music's underlying harmonic progression* (VICENTE, 2012) is clear in this section:



Example 5. Section A, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 21–30.

Although constructed by the progression of tetrads, the harmony of section A is clearly divided between its top line and the triads positioned below it (see Example 6). The top line forms

a descending contour that will be reedited by another top line, in section B, as we shall see later, establishing a common feature between the sections. The lower triads, in turn, form a relation here that can no longer be confined to a tonal language or a single mode. The example below is transposed one octave above (Example 6):

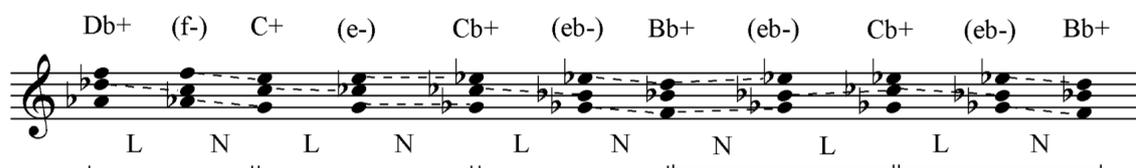


Example 6. Two layers in the accompaniment of section A, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 21–30.

The relations that guide the lower triads are expressed here by the *triadic transformations*, whose theoretical description:

...originates with the theorist Hugo Riemann and has been elaborated in contemporary neo-Riemannian Theory... [*triadic transformations*] connect triads of different quality (major goes to minor and vice versa)... the triads are connected in the smoothest possible way, with the voices moving as little as possible... In many cases, we find extended progressions of triads that are not constrained by the norms of traditional tonality. In particular, the triads do not relate to each other functionally, as predominants, dominants, or tonics. Such music is triadic, but still distinctively post-tonal. (STRAUS, 2005, pp. 158-61).

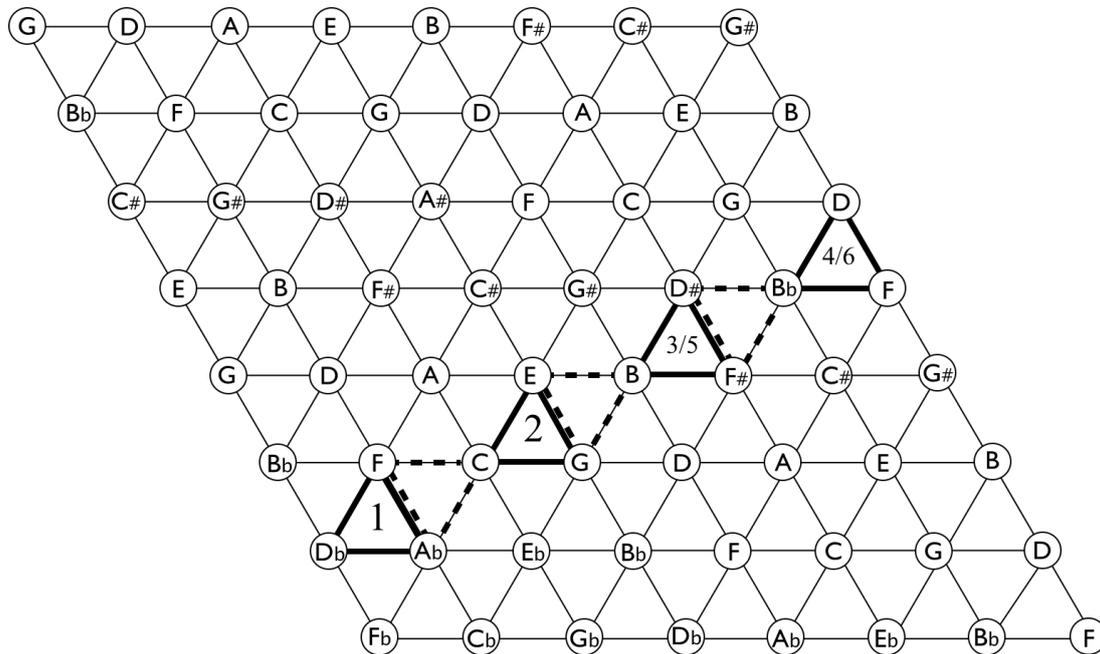
In the case of Example 6, we're talking about *composed* or *mixed* triadic transformations. This means that there is more than one transformation category connecting each of the triads: L + N or N + L. The following example, without the top melodic line, more clearly exposes this process (signs of + for the major triads and of - for the minor triads):



Example 7. Triadic transformations among the triads of section A, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 21–30.

The triads outside the parenthesis are those connected by Santos and those inside the parentheses are the minor intermediate triads. The transformation *L* refers to the term *Leading-tone*, with the root note moving downward by a half tone and transforming a major triad into a minor one – such a relation occurs in the opposite direction between the octave and the antepenultimate triad. The *N* transformation (*Nebenverwandt*, according to Cohn (1998, p. 290) and introduced by Weitzmann (1853), which in English means something like *next* or *neighbor-related*) maps a minor triad in its major dominant, or a major triad in its minor subdominant by means of the parallel movement of two voices per semitone. Through this discourse organized by the triadic transformations, Santos thus constructs a progression that is not confined to the limits of diatonic tonality. It is interesting to observe how this process occurs visually through the Tonnetz (tonal network). In Example 8, the horizontal lines present perfect fifths, while the two

diagonal axes bring major and minor thirds intervals. Each major triad (triangles up) is always surrounded by three minor triads (triangles down) and vice versa:<sup>2</sup>



Example 8. *Tonnetz* exhibiting the triadic progression of section A.

The reinforced and continuous triangles show the triads connected in Santos's progression, and the dashed triangles are the minor intermediate triads, clearly exposing the parsimonious voice leading path handled by the artist. The numbers within the triangles are the measures of the section in which each triad is found.

## Section B: the classic primer of unit, variety and proportion

Section B of *Coisa no. 2* follows certain processes in section A, while varying others. Thus, it operates something significant in Santos's own compositional style: the classical principle of *unity, variety, and proportion*. Santos highlighted these words himself in one of Goestchius's books (1922) that he used to consult, as researcher Andrea Ernest Dias found in his access to the composer's library in Pasadena, California. Santos wrote this thought in one of his aphorisms, precisely based on this book: "Music is the poetry of sounds, an art in which unity, proportion and variety are the main factors" (ERNEST DIAS, 2010, p. 167). In this section B of *Coisa no. 2*, such principles, dear to the composer, are thus revealed: *unity* is conquered by the continuity of

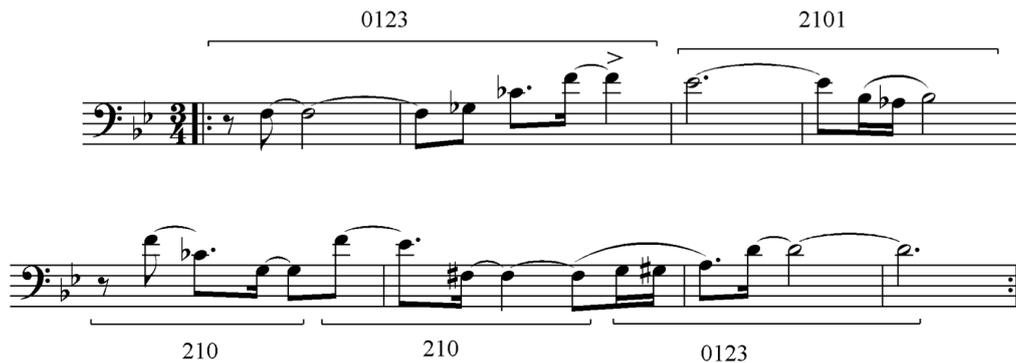
<sup>2</sup> The *Tonnetz*, as it originally appeared in Euler (1739), showed a space created between notes related by perfect fifth and major third intervals. Later developed by Oettingen (1866), Riemann (1880) and other Nineteenth-century German theorists, it became an especial tool to chart harmonic motion between chords, working as a spatial representation of tonal distance. New interpretations of these relations would appear with the Neo-Riemannian theorists in the Twentieth-century. Lewin (1982; 1987) started and developed a transformational approach to triadic relations, aiming to show how a consonant triad (or *Klänge*) can be transformed to obtain another one. Finally, some of Lewin's transformations were developed by Hyer (1989), who organized these relations graphically in the specific *Tonnetz* form we chose here.

relations of seconds in the harmony, besides the continuation in the ostinato of the double bass and the drum rhythm. Moreover, the contour of the leading line in the harmonic accompaniment repeats, as we have said, the same contour of the leading line observed in the harmony of section A. Already showing variety, this appears initially in the main melody, whose arpeggiated contour contrasts with the linear melodic design of the previous section:

Example 9. Section B, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 31–38.

The melody (still played by trombone, horn and tenor sax), even breaking the preceding linear style, reveals its coherence through the *musical contour*. To understand this parameter, according to Straus, "We do not need to know the exact notes and intervals; we only need to know which notes are higher and which are lower" (STRAUS, 2005, 99). Thus, a melodic line can be described by its *contour segments (CSEG)*, which designate its notes by numbering, from the lowest (number 0) to the highest (highest number). Let us see how the melody of section B can be described by these segments:<sup>3</sup>

<sup>3</sup> The issue of melodic contour was treated in different ways by scholars like Morris (1987; 1993), who excluded the temporal dimension from the contour analysis for the first time; Marvin (1988), with an approach strongly focused on the listeners' aural perception from musical patterns; Sampaio (2012); Moreira (2105), and others.



Example 10. *Contour segments* in the melody of section B, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 31–38.

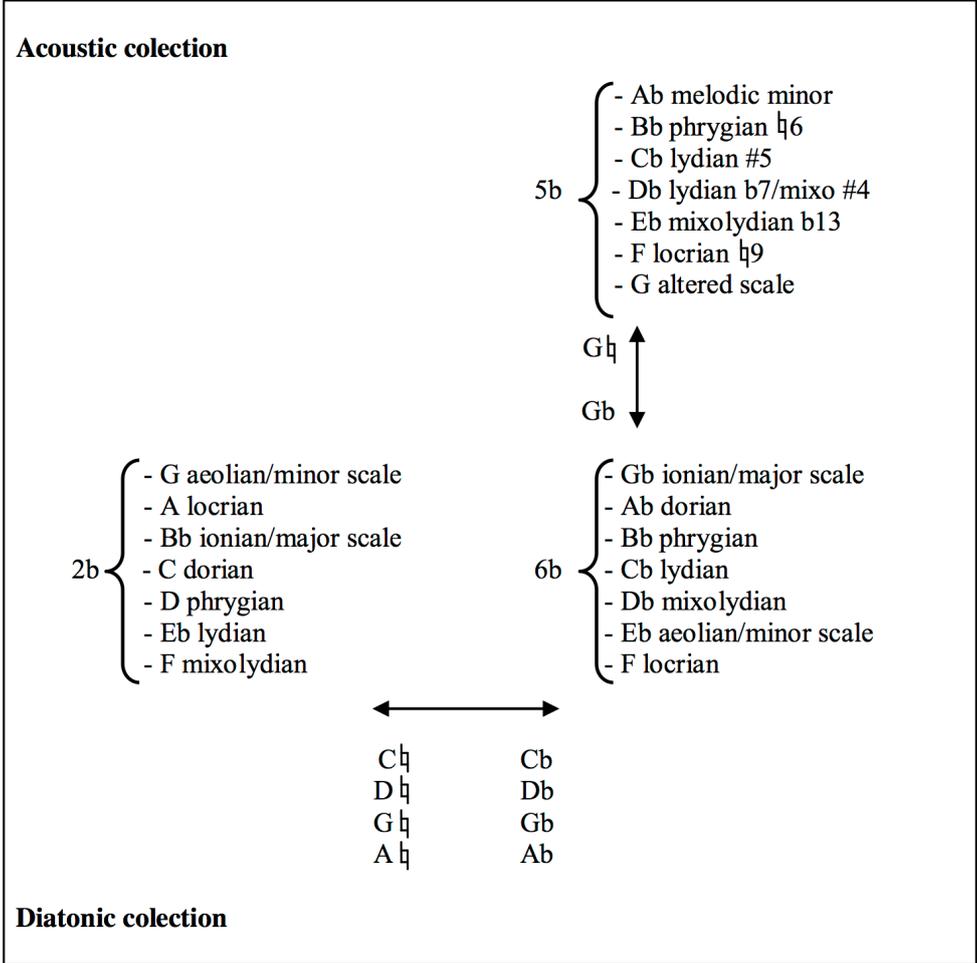
It can be seen that, if the contour of the first segment is retrograde, the segment <3210> is obtained. Taking only the first (highest) note of this segment results in <210>, a configuration that starts the second and summarizes the third and fourth CSEGs. The fifth and last CSEG only repeats the first. These relations of retrogradation and repetition of the first CSEG help to illustrate the unity of the melody of section B as to the perception of its contour.

The sharp change of melodic character seems to have caused a specific harmonic consequence in this section of the piece: contrary to the previous sections, the accompaniment chords basically stack the notes of the melody vertically, that is, there is not a melodic note that is not present in the chord that accompanies it (the only exception being the last two sixteenth notes of mm. 36, with an ornamental function). The discourse's horizontal sense, therefore, seems to have defined its construction at this point in the piece, so as to render unlikely any functional relation between harmonic blocks, or even processes of triadic transformation. The chord symbols, in turn, become useless for analysis. Therefore, it is from the horizontal point of view that this section can be understood, as far as the subtle changes between modes are concerned. More precisely, we must resort to the concept of *referential collections*, which Straus (2005) points out as relevant for much of the post-tonal music of the twentieth century: diatonic collection, octatonic collection, whole-tone collection and hexatonic collection. The author thus defines, for example, the diatonic collection:

The *diatonic collection* is any transposition of the seven "white notes" of the piano...All the major scales, (natural) minor scales, and church modes are diatonic collections. Diatonic collections also are common in twentieth-century music. Large stretches of music by Stravinsky and others can be referred to one or more diatonic collections. In post-tonal music, however, the diatonic collection is used without the functional harmony and traditional voice leading of tonal music. (STRAUS, 2005, p. 140).

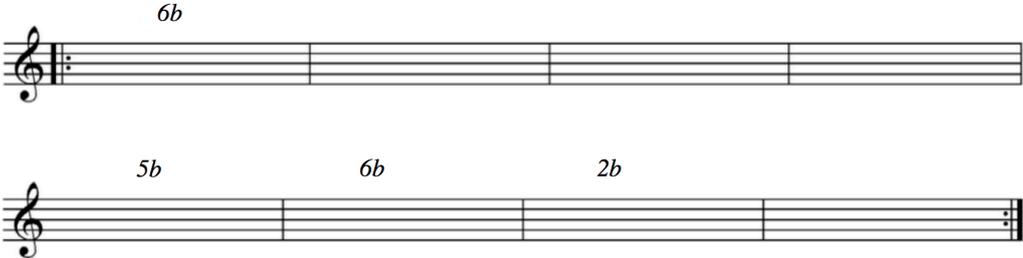
From this understanding of the diatonic collection as a set of pitch-classes, the definition of a centric tone becomes less important, since the collections are designated simply by the amount of accidentals they have—the *1-sharp* collection, for example, may designate: C lydian, D mixolydian, E aeolian, F# locrian, G ionian, A dorian or B phrygian. Hence the concept arises in Straus of *collectional interaction*, according to which "Music may shift from one [collection] to another and musical passages can be understood in terms of the interpenetration of one by

another" (STRAUS, 2005, p. 150). By this logic, this section B of *Coisa no. 2* can be understood as follows:



Example 11. Collectional interaction in section B.

This is the order in which the collections of the example above appear in the harmony of section B:



Example 12. Order of referential collections in section B.

Starting from the last two examples, Santos handles parsimonious changes between the first three collections, with modification by only one semitone between each one. In the last exchange, however, parsimony is abandoned, a kind of breaking of the pattern at the last moment

that in its own way is yet another of the composer's recurring trademarks. Here, however, the break is justified, in part, by maintaining the B<sub>b</sub>-ionian mode as a conclusive collection in all sections of *Coisa no. 2*. This outcome, however, is achieved by a permanent modal dubiety and never by the traditional means of tonality.

In this context, Santos also tends to position some symmetries at key points in his sections (halves, conclusions, transitions, etc.), breaking such symmetries soon afterwards. In this section B, the symmetry is due to the last set of pitch-classes of the passage, located in the last two measures (see Example 9). This set consists of all pitch-classes referring to the piano, vibraphone (filled noteheads on the left in the example below), double bass, tenor sax, tenor trombone and horn. Excluding repeated notes from the set, we see how it appears when laid horizontally:

**Set [5,7,9,10,0,2]**  
 (Bbmaj7)

Example 13. Symmetrical conclusive set of section B.

Though the set is a simple manifestation of an incomplete scale, the detail to observe is that only at this point - and nowhere else in the section - the chosen notes result in a horizontal palindrome: the intervals are read in the same way from left to right or vice versa, a level of a little deeper symmetry that will be, as usual, abandoned shortly thereafter by the artist.

### Section A': harmonic expansion of section A

The classic primer of *unity* and *variety* continues to operate on this varied reiteration of section A of the piece. Here the more static melody of that section returns, whereas, for the first time, the subtle voice leadings by intervals of seconds in the accompaniment are modified by a denser harmony. Let's look at the initial data in the reduction below:

Bb7(#9)      C(b9)/Bb      Fm7(9)/Bb      Amaj7/Bb

39

Melody (vibraphone)

Acompaniment (guit and piano)

Bass

Fm7(9)/Bb      F7sus4(b9,#11)      Bbmaj7      Bb6      Bbmaj7      Bb6

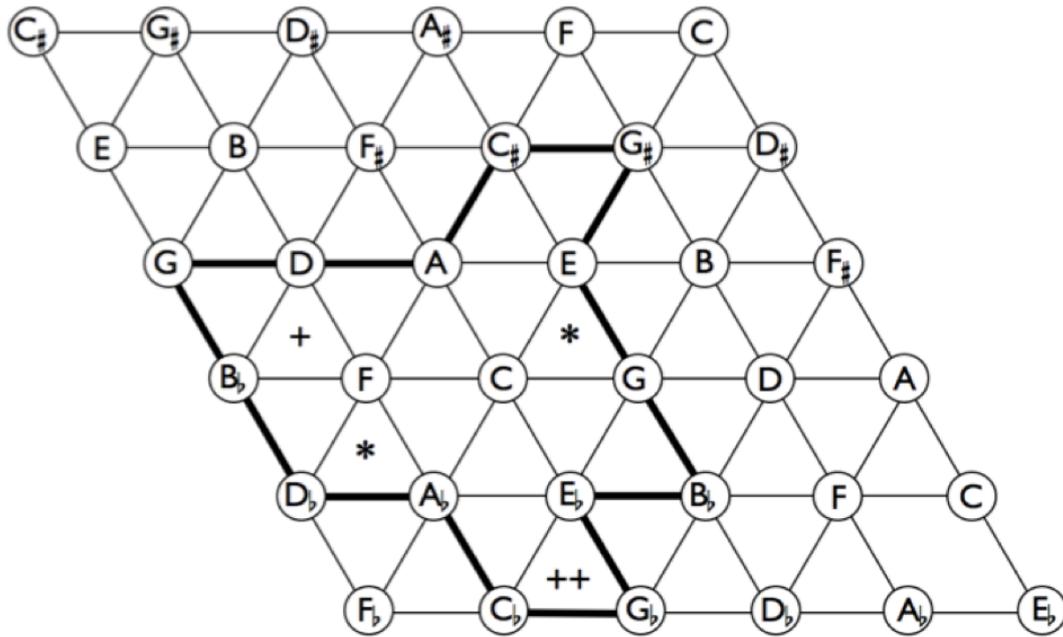
43

1.      2.

1.      2.

Example 14. Reduction of section A', Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 39–48.

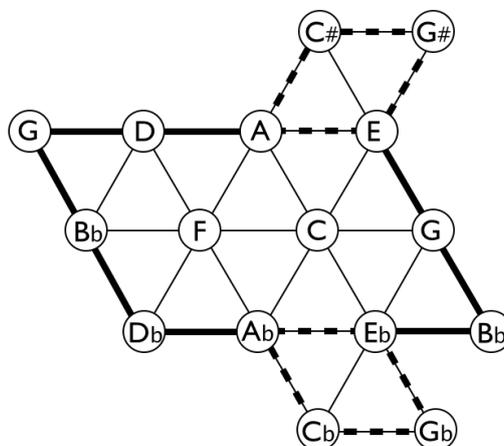
What happens in this section is precisely the return of the harmonic strategy of section A, with a modal melody supported by chords related by triadic transformation, all of which here are composed of superimposed triads (e.g., C major triad on G diminished in mm. 40) or interlaced (ex: a C $\flat$  major triad interlaced with that of F minor, considering the note Ab as a third omitted from the latter, in mm. 44). What happens here is that section A undergoes a kind of *harmonic expansion*, seen more deeply through the *Tonnetz*. All the major, minor and diminished triads present in section A' are presented below, graphically representing its *total harmony*:



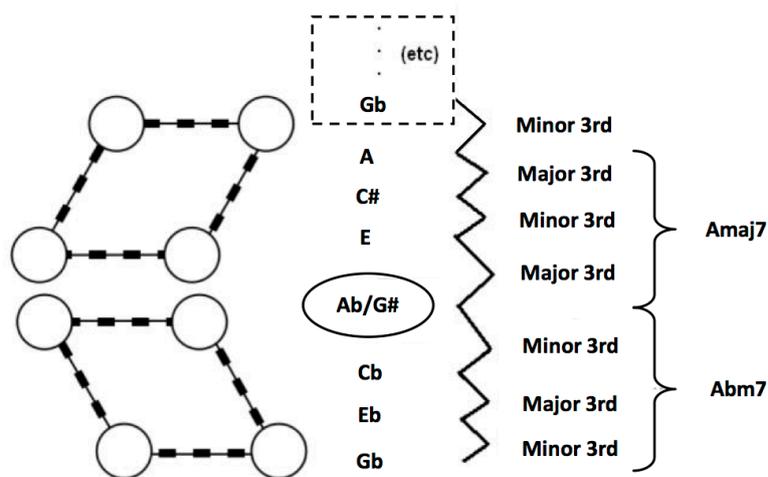
- + Bb major: chords 4 and 6 in section A.
- ++ B major: chords 3 and 5 in section A.
- \* Db major and C major: respectively, chords 1 and 2 in section A.

Example 15. *Tonnetz* with *total harmony* of section A'.

The process of harmonic expansion is revealed by the signs of +, ++ and \* contained in the *Tonnetz*, indicating the inclusion within section A' of all triads present in section A. In this way, it is the *total harmony* of both the parts that are revealed in the figure above. This harmony also indicates a second important relation: the two parallelograms, upper and lower of the figure, visually demonstrate a symmetrical inversion relation, which is confirmed by stacking vertically the notes of both around their common note, thus forming a vertical interval palindrome. Below is the resulting *Tonnetz* figure, followed by this relation:



Example 16. Resulting *Tonnetz* figure.



Example 17. Symmetric relationship between parallelograms.

Finally, it is worth citing once again a last common symmetric procedure in Santos work: the one of positioning symmetrical sets in key points of its sections. In the case of section A', the progression advances to a symmetrical set in the central tetrachord, then the symmetry falls apart, then reappears in the concluding set (see Example 18). In this analysis, we disregard the pedal in B, emphasizing the whole passage, but that however integrates the last symmetry involving the B<sub>6</sub> chord. Note that here we are referring to *pitch-symmetrical* chords (i.e., one takes into account the exact register in which the notes appear in the score) (STRAUS, 2005). What is formed, therefore, are vertical interval palindromes at the symmetrical points (the numbers of the intervals below refer to the number of semitones):

Bb7(#9)   C(b9)/Bb   Fm7(9)/Bb   Amaj7/Bb   Fm7(9)/Bb   F7sus4 (b9,#11)   Bbmaj7   Bb6

The musical score shows a sequence of chords: Bb7(#9), C(b9)/Bb, Fm7(9)/Bb, Amaj7/Bb, Fm7(9)/Bb, F7sus4 (b9,#11), Bbmaj7, and Bb6. The notes are grouped into sets, and vertical interval palindromes are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 7.

Example 18. Pitch symmetry in sets located at key points of section A', Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 39–46.

## Conclusion

Although new variations of sections A and B still appear throughout the piece (including a section A transposed up a minor third), practically no new harmonic materials will arise from then on. Thus, as far as harmony is concerned, *Coisa no. 2* could be summed up as being in this form: Introduction/A/B/A'. The facts mentioned above, however, sufficiently attest to the central argument of this article: that through analysis the harmony of Santos reveals procedures that go

well beyond what his *harmonic dubiousness* initially suggests. The detailed and hidden character of his aesthetics draws attention above all to its being contained in a structure of great simplicity and economy of means. It is clear, as said, that the analytical tools commonly used in popular music, or in traditional tonal language, though useful in certain ways, are insufficient to understand Santos. The reasons for this, as we have seen, lie in the use of triadic transformations, specific voice leadings, parsimonious exchanges between referential collections, and occasional symmetries, among several other aspects that help situate Moacir Santos in the wide universe of post-tonal music. Other factors of *Coisa no. 2*, such as harmonic voicings and counterpoint are elements of great importance as the piece's variation resources, and the way Santos works with his *voicings* is certainly one of the trademarks of his style. Such factors, however, are a subject for other articles.

## References

- COHN, Richard. 1998. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective." *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, pp. 167-180.
- \_\_\_\_\_. 1998. "Squares Dances with Cubes." *Journal of Music Theory*, vol. 42, no. 2, 283-296.
- ERNEST DIAS, Andrea. 2010. *Mais 'coisas' sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. PhD diss., Universidade Federal da Bahia.
- MARVIN, Elizabeth West. *A Generalized Theory of Musical Contour: Its Application to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-Tonal Music and its Perceptual and Pedagogical Implications*. PhD diss., University of Rochester, 1988.
- MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 CD.
- MOREIRA, Daniel. *Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional*. Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- MORRIS, Robert D. *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. 1993. "New directions in the theory and analysis of musical contour." *Music Theory Spectrum*, v. 15, pp. 205-28.
- ROHDE, Geraldo Mário. *Simetria: rigor e imaginação*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.
- SAMPAIO, Marcos da Silva. 2012. *A Teoria de Relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas*. PhD diss., Universidade Federal da Bahia.
- SANTOS, Moacir. *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-tonal theory*. 3rd ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, seus ritmos e modos: 'coisas' do Ouro Negro*. PhD diss., Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.
- ZANONI GOMES, João Marcelo. *Coisas de Moacir Santos*. PhD diss., Universidade Federal do Paraná.