MÚSICA E TRANSFORMAÇÃO:
POR UM OLHAR DIFERENCIADO NA HISTÓRIA DA MÚSICA

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO
REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETOR Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DA UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali, Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knuppel, Maria de Fátima Rodrigues, Ruth Rieth Leonhardt.

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha

UNICENTRO
PARANÁ
www.unicentro.br

ÉRICA DIAS GOMES
DAIANE SOLANGE STOEBERL DA CUNHA

MÚSICA E TRANSFORMAÇÃO:
POR UM OLHAR DIFERENCIADO NA HISTÓRIA DA MÚSICA

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

260 exemplares

Catalogação na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 07

1. EXPLORANDO FORMAS DE OUVIR NA EDUCAÇÃO MUSICAL 15
CULTURA MIDIÁTICA E ESCUTA MUSICAL 16
EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA E O ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA 18
APRECIAÇÃO MUSICAL E HISTÓRIA DA MÚSICA 22

2. MELODIA 27
CONTEXTUALIZANDO 27
CONCEITUANDO 31
PROBLEMATIZANDO 40

3. HARMONIA 49
CONTEXTUALIZANDO 49
CONCEITUANDO 51
PROBLEMATIZANDO 54

4. TIMBRE 61
CONTEXTUALIZANDO 61
CONCEITUANDO 64
PROBLEMATIZANDO 71

5. TEMPO 79
CONTEXTUALIZANDO 79
CONCEITUANDO 81
PROBLEMATIZANDO 85

BIBLIOGRAFIA 91

LICENCIATURA EM

artes

MÚSICA E TRANSFORMAÇÃO: POR UM OLHAR DIFERENCIADO NA HISTÓRIA DA MÚSICA

INTRODUÇÃO

Sendo a percepção um fator cultural, a maneira como se percebe depende da sociedade e época em que se vive.

H. J. Koellreutter

Em: "Introdução à estética e à composição musical contemporânea" (ZAGONEL, CHIAMULERA, 1987).

Este livro apresenta parte da História da Música, contada a partir de mudanças ocorridas em alguns elementos da linguagem musical, dando ênfase à trajetória da música ocidental erudita, representante da forte herança deixada pela colonização europeia, no Brasil. Entretanto, ao invés de abordar a história de modo a explicar cada estilo, relacionando as características gerais das épocas, seus compositores e suas obras, optamos por discutir alguns importantes conceitos musicais relativos a diferentes momentos, por entendermos que a classificação estilística é bem trabalhada em materiais já existentes, abrindo maior espaço para abordagens diferenciadas, especialmente quando se trata de produzir para leitores iniciantes na área.

Esclarecemos que optamos por apresentar, de forma exploratória, os estilos e movimentos, porém, apontando para uma escuta crítica em relação a alguns aspectos do discurso musical. Com isso, pretendemos realizar uma reflexão sobre a teoria musical, relacionando-a à escuta de obras de vários contextos. Sabemos que a fragmentação geralmente realizada para a análise musical não dá conta do fenômeno musical como

um todo, porém, para uma melhor orientação em relação a uma escuta crítica, buscamos eleger determinados aspectos musicais como prioritários.

Para um melhor entendimento da proposta de repensar os conceitos trabalhados, faz-se necessária a utilização de obras musicais que exemplificam essas mudanças, o que torna fundamental ouvi-las, para constatar, a partir dessa escuta, aspectos destacados no texto. Assim, serão utilizados alguns exemplos e fornecidas sugestões para determinadas interpretações.

O Capítulo 1, intitulado "Explorando formas de ouvir na educação musical" problematiza o ensino de História da Música, e fornece referências teóricas, que dão visibilidade ao potencial dessa disciplina para promover o desenvolvimento da apreciação musical.

Do Capítulo 2 ao Capítulo 5, são apresentados parâmetros musicais, para destacar aspectos das transformações ocorridas, historicamente, na linguagem musical, quais sejam: *Melodia, Harmonia, Timbre* e *Tempo*. Esses parâmetros são conceituados a partir de diferentes olhares, como, por exemplo, na música popular, mais relacionada às concepções tonais (comumente encontradas nos livros de teoria musical) e nas perspectivas da música, dos séculos XX e XXI, buscando estabelecer relações com outros tipos de produção, como a música modal (seja da Antiguidade clássica ou das comunidades atuais que exploram essa visão estética), destacando movimentos estéticos geralmente deixados de lado pelos referenciais teóricos, em suas concepções tradicionais.

Sabemos que poderiam ter sido trabalhados outros fatores importantes para a compreensão do fenômeno musical, ao longo da história, tais como a textura e a forma. Contudo, mais do que aprofundar a análise musical ou estudar epistemologicamente os seus conceitos, este livro pretende estimular a reflexão em torno da produção musical na história, apresentando a

fragilidade dos conceitos de análise, normalmente tidos como "comuns", na nossa cultura, em relação às produções de outros contextos. Tendo por fim abordar os conceitos dentro dessas diferentes perspectivas, os capítulos são divididos em tópicos: "Contextualizando", "Conceituando" e "Problematizando".

No item "Contextualizando", são discutidas ideias iniciais sobre o parâmetro musical trabalhado (melodia, harmonia, timbre, tempo), fornecidas impressões e estabelecidas relações geralmente formadas quando começamos a refletir sobre esses termos. Em "Conceituando", são apresentados os conceitos, ou seja, as concepções que refletem o pensamento tonal, predominante em nossa cultura. No tópico "Problematizando", os conceitos anteriormente apresentados são problematizados, em função das transformações estéticas ocorridas a partir do século XX, bem como são fornecidos alguns exemplos, a partir do pensamento modal. Por fim, em "Considerações gerais", refletimos sobre o percurso realizado, apontando para a mudança das concepções, de acordo com o contexto sócio-cultural e histórico em que elas ocorreram.

Um recurso utilizado para discutir as diferenças conceituais foi a busca pelos termos em livros tradicionais de música (geralmente utilizados na educação musical no país), além da consulta a fontes mais acessíveis ao público (como dicionários e sítios populares de busca e pesquisa na *internet)*, que geralmente apresentam significados mais próximos aos do senso comum e, por fim, na literatura específica musical, isto é, no acervo bibliográfico existente, tais como dicionários musicais e livros de música, que buscam ampliar os limites da visão tradicional, procurando adequar os conceitos a vertentes musicais do século XX.

As fontes selecionadas foram o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986) e a enciclopédia virtual *Wikipédia* (2012), atualmente, um dos *sites* de busca mais populares e acessíveis da *internet*, que se caracteriza pela construção colaborativa dos

conceitos, tendo em vista que qualquer usuário pode postar ou editar qualquer verbete. Assim sendo, é grande o debate sobre sua validade, já que não podemos atribuir autoria ao seu conteúdo e, consequentemente, aferir sua credibilidade. Ou seja, essa enciclopédia virtual revela um pensamento coletivo, parte do senso comum de uma sociedade, e se torna também, um indicativo importante para a reflexão sobre as acepções usualmente encontradas nos verbetes, sendo utilizada também, como fonte de pesquisa, com o objetivo de analisar os conceitos vigentes em relação aos contextos explorados neste livro.

Assim sendo, podemos dizer que este material explora as diferenças entre aspectos musicais em contextos diversos, possibilitando que o leitor as reconheça por meio da escuta – base para a aprendizagem de conceitos musicais básicos – dos exemplos sugeridos, fazendo com que ele questione sua própria escuta musical. Constitui também, um guia para aqueles que desejam obter maiores conhecimentos acerca das características musicais de diferentes épocas da História da Música erudita ocidental. Contudo, como não é destinado ao especialista em História da Música, mas especialmente ao principiante, não há biografias de compositores nem tampouco bibliografia detalhada, tendo em vista a existência de muitas fontes indicadas para esse fim.

Gostaríamos de ressaltar ainda, a importância de não prender a História da Música a um estereótipo de datas, nomes e fatos estáticos. Assim, alertamos para que o leitor, diante da exposição cronológica dos movimentos, períodos e compositores, atente para alguns objetivos, que devem ser considerados quando buscamos compreender a História da Música:

a. Compreender a história e não decorá-la apenas, pois saber datas, fatos e a biografia de compositores é importante, mas não o suficiente. É necessário realizar uma reflexão crítica diante da história, compreendendo também os aspectos composicionais e, dessa forma, o contexto no qual o

compositor se insere, pois esses fatores são importantes na medida em que influenciam suas composições;

b. Estudar a História da Música apenas lendo livros sobre o assunto, sem a apreciação musical, torna a compreensão superficial. Por isso, ao estudar determinado período, devemos procurar saber quais compositores o representam, bem como suas obras, buscando-as na *internet,* e ouvindo-as de forma atenta, de modo a relacioná-las às leituras realizadas.

c. É preciso entender que não há uma linha divisória entre os vários períodos e estilos, e que o auge de um estilo corresponde, parcialmente, ao começo de outro. Isso significa que um novo estilo de composição não surge no impulso, mas é estabelecido de forma gradativa, com o passar do tempo, e acaba por fazer germinar o estilo que o sucede

d. A História da Música não pode ser tratada isoladamente, pois é afetada continuamente por fatores externos, principalmente sociais, econômicos e tecnológicos, que não podem ser subestimados ou esquecidos, já que influenciam fortemente o pensamento composicional.

e. A História da Música não pode ser compreendida como evolução musical, no sentido de que a música de hoje seja melhor do que aquela que passou, ou que a música de determinado contexto seja melhor do que a de outro, ou ainda, que a produção erudita seja superior à das sociedades primitivas, por exemplo. Não há uma progressão no sentido de se tornar cada vez melhor. Atualmente, as pesquisas da etnomusicologia têm descoberto a riqueza musical de determinadas culturas e povos, e não há como considerar as composições de Beethoven melhores do que as de Bach, pois não é o fato de a tecnologia ter se modificado que tornou a música melhor (ou pior).

f. A leitura de vários livros de História da Música, simultaneamente, facilita a compreensão geral, uma vez que cada autor/historiador realiza uma abordagem diferenciada, as quais somadas, podem favorecer a apreensão mais abrangente dos fatos.

Para compreender melhor as modificações estéticas na música ocidental, podemos tomar como base a sistematização realizada por Koellreutter (*apud* ZAGONEL; CHIAMULERA, 1987), que reconhece quatro períodos distintos na sinopse das fases estéticas da música ocidental.

O primeiro (século IV ao XIV) apresenta uma estética musical pré-racional, tendo como principais estilos o românico e gótico, com tendência espiritual de comunicação entre homem e Deus, e cujo idioma musical é o modalismo, de caráter dominantemente ftegmático e estruturação mono e bidimensional. É caracterizado também pela utilização da escrita neumática e forma poética, circular. No decorrer do livro, há algumas referências a esse período que, geralmente, utiliza elementos musicais de forma diversa àquela que a cultura ocidental está acostumada. Logo, essas referências permitem a ampliação da escuta, e são apresentadas na parte "Problematizando".

O segundo período (século X ao XIX) é caracterizado por um pensar racional, por uma vivência discernente à tendência materialista. Utiliza o idioma musical tonal, com caráter clagal de estruturação tridimensional. A conceitualização de tempo é cronométrica e a de espaço perspectívica, com forma discursiva, triangular. Nesse período, que compreende principalmente o Renascimento, o Barroco, o Classicismo e o Impressionismo, predomina a notação precisa. Abordamos esse período, nos tópicos "Conceituando", visto representar a concepção tradicional de música da nossa cultura, e também em "Contextualizando", porque se refere às concepções da música popular e ao conhecimento do senso-comum.

Já o terceiro período se diferencia do segundo no que diz respeito ao idioma atonal, de caráter clagal e à estrutura quadridimensional. O conceito de tempo é acrônico e o de espaço aperspectívico, predominando os estilos expressionistas e as tendências restaurativas, como o Neoclassicismo e o Nacionalismo. Ainda no século XX, a partir da sua segunda metade, estrutura-se o quarto período da estética musical ocidental, em que o pensamento é arracional, a vivência musical é integrante, e a tendência é intelectual. O idioma musical é elemental, de caráter psofal e estruturação multidimensional. O conceito de tempo e de espaço é perceptivo e a forma sinerética, esférica. Utiliza-se a notação aproximada, roteiro ou gráfica para registro dos estilos: concretismo, ruidismo, minimalismo, estruturalismo, neotonalismo, reducismo e simplicidade nova. Ambos os períodos são trabalhados nos itens "Problematizando", a partir de exemplos que estimulam a reflexão crítica acerca, inclusive, da própria ideia de música.

As transformações estéticas da música apresentam uma crescente ampliação de possibilidades e estruturas. De acordo com Koellreutter (1990), dentre os vários tipos de estética, destacam-se, a Estética Fenomenológica, a Descritiva, a Informacional e a Normativa:

A Estética Fenomenológica é estudo subjetivo e interpretativo de ocorrência ou fenômenos artísticos que se definem como manifestações de caráter emocional, percebidos pelos sentidos, conscientizados ou não. Entende-se, aqui, por Fenomenologia, o estudo analítico e detalhado de um fenômeno ou de um conjunto de fenômenos em que estes definem por oposição às leis abstratas, ou às realidades de que seriam a manifestação. Estética Descritiva: aquela que descreve os fatos observados e averiguados. Estética Informacional: estuda as estruturas das artes sob o ponto de vista de um sistema de signos, ou seja, de uma linguagem.

> Estética Normativa: estabelece critérios e normas para o julgamento e a apreciação da atividade artística. (ZAGONEL; CHIAMULERA, 1987, p.14).

Partilhando do ponto de vista do musicólogo alemão Carl Dahlhaus, consideramos que não há separação entre História da Música e a valorização estética da própria música, pois toda atividade musical é baseada em pressupostos estético-filosóficos. Ou seja:

> [...] a Estética Musical não é tão-somente um campo que se restringe ao estudo comparativo e cronológico de obras, de gêneros musicais ou mesmo das histórias da Filosofia e da Música; ela é uma área que propõe uma interpretação histórica dos problemas da Estética Musical, valendo-se para tanto, de todo o campo de escritos possíveis da Música [...] buscando criar um campo intermediário e tradutor entre a História da Filosofia e a História da Música (*apud* CAZNOK, 2005, p. 43).

Dessa forma, destacamos alguns aspectos do discurso musical e suas transformações, por meio das relações estéticas e históricas, e esperamos que, a partir desses apontamentos, as relações entre música e transformação sejam despertadas, tendo em vista que:

> A vida e o movimento se confundem. Na Arte, mais que em qualquer outra parte [...]. Não há nenhum momento, na História da Música, que não se situe numa trajetória cuja origem não remonte ao mais distante passado e cujo fim não se perca num futuro incerto (BARRAUD, 2005, p. 11).

1. EXPLORANDO FORMAS DE OUVIR NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Se você quiser entender música melhor, não há coisa mais importante a fazer do que ouvir música [...]. Tudo o que eu tenho a dizer nesse livro refere-se a uma experiência que você só pode obter fora desse livro [...]. Ler um livro às vezes ajuda. Mas nada pode substituir a experiência direta da música.

Aaron Copland

Em: "Como ouvir e entender música", de Aaron Copland (1974, p. 19).

Frase extraída da entrevista com o compositor, transcrita no livro.

A música, como manifestação cultural, faz parte do cotidiano nos mais diversos contextos, sendo difícil imaginar pessoas que lhe sejam indiferentes. A sociedade utiliza a música e a produz em todo o tempo. Dos ritos à comunicação, ela está sempre presente nas relações sociais, e adquire características próprias, de acordo com o contexto social, cultural e ideológico em que é produzida:

O homem que faz música transporta sua própria personalidade para o interior do material sonoro. Quanto mais elevado for seu nível de consciência, mais sua música refletirá o que pensa e o que sente (STOCKHAUSEN *apud* ALBET, 1979, p. 14).

Escala (modo) é um "estoque simultâneo de intervalos, unidades [...] combinadas para formar sucessões melódicas", constituída de um número limitado de notas musicais. Melodias são "combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas nas escalas como pura virtualidade" (WISNIK, 2005, p. 71).

Assim, as produções artísticas de cada sociedade representam, um conteúdo social concretizado. Wisnik (2005) afirma que as escalas, enquanto constituintes do sistema estético

no qual estão inseridas, têm a capacidade de, em função das suas relações intervalares, projetar uma dinâmica, criando a relação espaço/tempo e uma forma de semântica própria. Para Sekeff (2007), a música é determinada por um tempo e uma época, o que permite a construção de sua identidade relacionada ao gênero, estilo e forma, bem como a uma sintaxe de semântica autônoma.

As relações intervalares dizem respeito à configuração interna de intervalos da escala. Intervalo é a relação entre as frequências (determinantes das alturas) entre duas notas musicais.

Segundo a autora, o fazer musical difere de acordo com o momento histórico e o grupo social, tendo em vista as particularidades na organização dos sons, o que lhe confere aspecto dinâmico. A riqueza e complexidade provenientes dessas transformações dadas pelos aspectos temporal e geográfico são importantes para melhor compreender a construção musical e, portanto, devem fazer parte do ensino de música

CULTURA MIDIÁTICA E ESCUTA MUSICAL

A mudança gerada pela mediação tecnológica em relação à escuta musical não foi apenas contextual, mas alterou significativamente a relação que os ouvintes estabelecem com a música.

Fernando Iazzetta

Em: "Música e mediação tecnológica", de Fernando Iazzetta (2009, p. 37).

Não há conhecimento sobre comunidade sem música e, desde os primórdios, ela acalanta, alegra, consola, agita, comanda e manifesta. O fazer musical se dá na diversidade cultural. A trajetória musical ocorreu mediante a mudança na organização do material sonoro para as composições musicais, sendo que transformações ideológicas e estéticas musicais refletem-se mutuamente.

Considerando a sociedade contemporânea, na qual o fluxo de informações é intenso e constante, em razão das novas tecnologias da informação, é fácil ter acesso a práticas musicais realizadas nos mais distantes lugares do mundo. Por outro lado, vivemos cada vez mais a realidade da sociedade de consumo,

em que a arte também é vista como produto, sendo comum a existência de modismos, inclusive na música. A arte se torna um produto comercial a ser constantemente substituído: o tipo de música que escutamos na mídia hoje será logo substituído por outro, o que ressalta o caráter descartável, inerente ao consumismo.

Segundo Sekeff (2006), a globalização implica tanto na universalização das ideias, com a ruptura das singularidades e a padronização do gosto, como também no reencontro de diversidades que se recriam no contraponto com o global. A globalização da cultura é um processo que se dá de forma desigual, provocando inquietações em função dessa dicotomia pluralização/fragmentação que, embora envolva várias ferramentas homogeneizadoras, não pode ser traduzido como sinônimo de homogeneização.

A partir dessa realidade, podemos compreender esses dois movimentos característicos da contemporaneidade como essenciais para a discussão acerca da presença da música no ensino escolar. A aprendizagem informal de música, baseada nas experiências cotidianas que formam nosso ouvido musical, é a referência que temos para o repertório musical individual. Em geral, a mídia representa uma forte influência para essa formação, sendo determinante não só na constituição das preferências, mas também dos preconceitos musicais.

Assim sendo, a presença e influência dos meios de comunicação e informação de massa não podem ser desconsiderados na educação formal, tendo em vista que, embora seja cada vez mais fácil o acesso a diferentes manifestações culturais do mundo, os alunos estão imersos numa realidade de predomínio do repertório ditado pela indústria cultural, que lhes é apresentado massivamente, estimulando a reprodução interessada de determinados produtos artísticos e culturais. Freitag (1990) reforça essa ideia, ao apontar para a transformação dos bens culturais como consumo de luxo, em bens de consumo de

Sobre o ensino formal, informal e não formal de música, há uma reflexão no " Capítulo Aprender e ensinar música, do livro Música na escola? Reflexões e possibilidades" (CUNHA; GOMES, 2012).

O termo *indústria cultural* foi formulado por Adorno e Horkheimer, na década de 30, momento em que ambos estavam muito impressionados com o desenvolvimento da indústria fonográfica e do cinema. Os frankfurtianos acreditavam que a maior característica da indústria cultural era o fator de homogeneização das populações quanto ao gosto artístico e à criatividade (PUTERMAN, 1994).

massa, acrescentando o papel do desenvolvimento tecnológico e industrial nesse processo, que viabilizou a alta reprodutibilidade da obra de arte ou de sua cópia.

Levando em conta essa forte influência da música midiática nos processos de educação informal em geral, é fundamental que a educação formal promova então, o acesso e o conhecimento a diferentes repertórios. Segundo Sekeff (2006), é necessário integrar a globalização, porém, de forma a estimular o diálogo com a diversidade, bem como reforçar a união pela diferença.

A escola ocupa função determinante nesse processo de aproximação da multiculturalidade, devendo promover o desenvolvimento cultural, ou seja, respeitando a realidade do aluno, e proporcionando a ampliação desse conhecimento, o que envolve a produção artística nos diferentes contextos.

EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA E O ENSINO DE HISTÓRIA DA MÚSICA

Na vastidão deste território futuro, a música inevitavelmente terá que escolher entre dissolver-se no caos ou organizar o infinito.

Rudolph Réti

Apud CORRÊA (2006, p. 167).

Entre os diversos objetivos assumidos pelo ensino de História da Música, podemos destacar seu papel enquanto possibilidade de desenvolver a reflexão sobre a sociedade em que vivemos, assim como ampliar a compreensão do pensamento de diferentes culturas, despertando para os múltiplos meios de construir o discurso musical.

Koellreutter (1990) defendia a importância de levar em consideração as características e as necessidades típicas de cada sociedade na educação musical, isto é, o meio para desenvolver o "[...] raciocínio globalizante e integrador, consequente ao despertar da consciência de interdependência de sentimento e racionalidade" (BRITO, 2001, p. 42). O compositor e educador

também apontava para a educação musical baseada no fazer e na análise crítica, o que é reforçado pelas ideias de Swanwick (2003).

Afirmava ainda, que o ensino de música no Brasil era obsoleto e inadequado, visto que ainda se baseava nas normas e critérios das propostas dos conservatórios europeus do século XIX (BRITO, 2001). Compreendemos que o estudo da história da Arte e/ou da Música, deva ocorrer de forma contextualizada e interligada ao fazer artístico/musical, e que a educação musical pode ser compreendida como uma possibilidade de vivenciar didaticamente os três grandes eixos do fazer musical: a *perfomance*, a *apreciação* e a *composição*. Assim sendo, a História da Música pode ser inserida na educação musical, como suporte para esses três eixos.

O ensino de História da Música é comumente baseado na escuta de exemplos musicais de cada estilo, e uma abordagem extremamente teórica leva ao distanciamento do objetivo musical. Desse modo, as propostas educativo-musicais precisam contemplar as questões históricas, sem que elas sejam apresentadas de forma instrucional, ou ainda, informacional apenas. Aprender música suscita o conhecimento do passado para a compreensão do presente, o que colabora para a nova produção musical.

O espaço da História da Música na educação formal deve localizar-se na contextualização do conteúdo abordado, o que pode acontecer por meio da sua integração com o fazer musical. Sugerimos, neste livro, uma abordagem pedagógica da História da Música, dando ênfase à apreciação, com o objetivo de possibilitar que o educador musical substitua as práticas meramente informacionais sobre o passado musical por práticas analíticas e críticas. Em relação à postura docente, diante da história da arte/música, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) orientam:

> O professor precisa conhecer a História da Arte para poder escolher o que ensinar, com o objetivo de que os alunos compreendam que os trabalhos de arte não existem isoladamente, mas relacionam-se com as ideias e tendências de uma determinada época e localidade. A apreensão da arte se dá como fenômeno imerso na cultura, que se desvela nas conexões e interações existentes entre o local, o nacional e o internacional (BRASIL, 1997, p.72).

Portanto, a abordagem histórica da música, enquanto conteúdo curricular, permite ao aluno, conhecer a trajetória musical e ideológica, de modo a contextualizar as composições e fazeres musicais. Destacamos que a produção artística contemporânea também deve ser parte importante do conteúdo das aulas de arte, de maneira que a história apareça em segundo plano, possibilitando ao educando, a aprendizagem contextualizada. Para exemplificar melhor, assinalamos algumas indicações dos PCN's no que se refere à abordagem da História da Música, destacando a música como produto cultural e histórico:

> Movimentos musicais e obras de diferentes épocas e culturas, associados a outras linguagens artísticas no contexto histórico, social e geográfico, observados na sua diversidade; fontes de registro e preservação (partituras, discos, etc.) e recursos de acesso e divulgação da música disponíveis na classe, na escola, na comunidade e nos meios de comunicação (bibliotecas, midiatecas, etc.); músicos como agentes sociais: vidas, épocas e produções; transformações de técnicas, instrumentos, equipamentos e tecnologia na história da música; a música e sua importância na sociedade e na vida dos indivíduos; os sons ambientais, naturais e outros, de diferentes épocas e lugares e sua influência na música e na vida das pessoas; músicas e apresentações musicais e artísticas das comunidades, regiões e País consideradas na diversidade cultural, em

> outras épocas e na contemporaneidade; pesquisa e frequência junto dos músicos e suas obras para reconhecimento e reflexão sobre a música presente no entorno. (BRASIL, 1997, p. 56).

As Diretrizes Curriculares da Educação Básica (DCE's), elaboradas pela Secretaria do Estado do Paraná, nos conteúdos estruturantes, incluem a História da Música, e a dividem em movimentos e períodos. Nas discussões coletivas com os professores da rede estadual de ensino, foram definidos os seguintes conteúdos estruturantes: elementos formais; composição; movimentos e períodos. (PARANÁ, 2008, p.63). Esses últimos dizem respeito ao contexto histórico relacionado ao conhecimento em Arte:

> Esse conteúdo revela aspectos sociais, culturais e econômicos presentes numa composição artística e explicita as relações internas ou externas de um movimento artístico em suas especificidades, gêneros, estilos e correntes artísticas (PARANÁ, 2008, p. 66).

O documento curricular paranaense sugere que a compreensão histórica deve estar presente em vários momentos do ensino, de tal forma que o professor relacione as distintas áreas da arte, de acordo com suas semelhanças e particularidades, em cada movimento e período, independentemente do período histórico em que se inserem. Os movimentos e períodos que compõem esse conteúdo estruturante na área da música, segundo o documento, são:

> Arte Greco-Romana, Arte Oriental, Arte Africana, Arte Medieval, Renascimento, Rap, Tecno, Barroco, Classicismo, Romantismo, Vanguardas Artísticas, Arte Engajada, Música Serial, Música Eletrônica, Música Minimalista, Música Popular Brasileira, Arte

Popular, Arte Indígena, Arte Brasileira, Arte Paranaense, Indústria Cultural, World Music, Arte Latino-Americana (PARANÁ, 2008, p. 66).

Como podemos perceber, são listados muitos contextos, que nem sempre podem ser trabalhados em sala, devido às particularidades de cada escola, em razão do tempo dedicado a esse ensino, dentre outros fatores. Entretanto, é importante destacar a multiplicidade e variedade de repertório, que indica, acima de tudo, o compromisso que o educador musical deve ter com a ampliação desse repertório dos alunos.

APRECIAÇÃO MUSICAL E HISTÓRIA DA MÚSICA

[...] antes que possamos entender música, é preciso que a amemos [...]. Deixar-se envolver significa, em parte, a ampliação do nosso gosto pessoal [...]. A música só pode conservar-se viva enquanto há ouvintes realmente vivos. Ouvir atentamente, ouvir conscientemente, ouvir com toda a nossa inteligência, é o mínimo que podemos fazer pelo futuro de uma arte que é uma das glórias da humanidade.

Aaron Copland

Extraído do livro "Como ouvir e entender música" (COPLAND, 1974, p. 163).

A partir dessas considerações, destacamos a *apreciação* como primeiro fazer musical que deve estar presente no ensino de História da Música. Entretanto, ressaltamos que ela vai além da escuta meramente descompromissada, pois, para que haja reflexão e compreensão, é necessária também uma postura ativa na percepção perante a obra musical.

França e Swanwick (2002) apontam para a diferença entre "ouvir como meio" e "ouvir como fim em si mesmo", tendo em vista que o primeiro permeia as práticas musicais, e o segundo é voltado para a fruição, que abrange uma escuta

mais comprometida, mais atenta. Bem mais que uma atitude de contemplação, a apreciação deve ser inserida na educação musical de forma criativa. Para isso, os alunos devem ser orientados pelo educador, que propõe, de maneira direta ou indireta, também a ampliação das maneiras de ouvir.

Comumente, perante a obra musical, as pessoas apresentam reações ligadas ao afeto, à sua experiência, às emoções e sensações, ou ainda a associam aos momentos vividos. Outra reação comum é a resposta corporal, que se dá pelo movimento – muitas vezes inconsciente – produzido pelo corpo ao entrar em contato com determinado tipo de música. Porém, existem diversos modos de reagir à música além desses, os quais coexistem ou não, em maior ou menor intensidade, sendo que a educação musical pode proporcionar a ampliação desse sentido.

Muitos cursos específicos de ensino de música priorizam o desenvolvimento da escuta analítica, estimulando o desenvolvimento da compreensão de determinadas características musicais, mas deixam em segundo plano a escuta ligada ao afeto ou ao corpo. Na análise musical, para facilitar a compreensão, geralmente são escolhidos parâmetros em separado para a escuta. É importante ressaltar que a música, em seus elementos constitutivos, é percebida de forma sistêmica: ouvimos o todo e não as partes isoladamente. Para fins pedagógicos, é comum discriminar esses elementos e suas variáveis (melodia, ritmo, harmonia, além das propriedades do som, altura, duração, timbre, intensidade). Por outro lado, sabemos que eles fazem parte de um todo musical que não pode ser negligenciado e, sendo assim: "[...] é preciso lembrar que, na música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro" (WISNIK, 2005, p. 21).

Hedden (1973 *apud* BASTIÃO, 2003) apresenta uma classificação para as reações à escuta musical, que pode explicar algumas das formas mais comuns de respostas: físicas, associativas, cognitivas e de prazer. Conforme ele, as físicas dizem respeito ao que é sentido pelo corpo durante o fenômeno sonoro: o estalar de dedos, o balançar da cabeça, ou seja, de forma geral, ao movimento produzido como reação. As respostas associativas consistem na vinculação do evento musical a outras situações, seja uma experiência vivida, um clima produzido por uma cena de filme ou uma lembrança de uma pessoa ligada àquela música. Já as cognitivas são as formas de pensar sobre o acontecimento musical em si, em reparar na estruturação, nos suportes, no estilo, nas características dos elementos formais e do som em si. Por fim, as respostas de prazer estão relacionadas ao gostar ou não gostar daquele efeito sonoro, da música como um todo, ou seja, do fato de a música despertar uma identificação ou até mesmo um afastamento. Ao ouvirmos uma música, pode ser uma dessas formas de reação predomine, porém, em geral, elas coexistem.

Mediante essa classificação, devemos questionar se apenas o trabalho centrado na escuta cognitiva deve ser realizado no ensino de música. Ao pensarmos na educação musical escolar, podemos dizer que o objetivo central da apreciação é desenvolver esse tipo de escuta, tendo em vista o pressuposto de que, em geral, é dela que os alunos menos estão acostumados a lançar mão. Contudo, não se pode descartar a experiência do aluno, os modos a que estão acostumados a escutar. Dessa forma, associar diferentes tipos de escuta pode ser o caminho para melhor compreender o discurso musical.

Bastião (2003) defende essa postura, por considerar importante a inserção das respostas pessoais do aluno para que, a partir delas, tenha início o debate em torno dos objetivos estipulados para a situação. Sendo assim, consideramos fundamental para uma apreciação significativa, instigar nos

alunos os modos diversos de responder à música, afim de que consigam vivenciar de maneira ativa a escuta, o que contribui para desenvolvimento da musicalidade e para a compreensão das obras musicais em seus contextos.

2. MELODIA

CONTEXTUALIZANDO

A caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala. A cor, o comprimento e espessura das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem a timbre, ritmo, tom, cadência, melodia do discurso falado. Entonação gráfica.

Arnaldo Antunes

Extraído do texto "Sobre caligrafia", de Arnaldo Antunes (2002).

Nas definições comumente encontradas para melodia, é possível perceber como esse elemento formal é considerado fundamental para a música, assim como o ritmo e a harmonia. Para muitas pessoas, música é letra e letra é música, e como a letra está associada a uma melodia, podemos dizer que, para essas pessoas, a melodia cantada é o constituinte principal da música. A interdependência som/palavra (e, por vezes, também do movimento) pode ser observada em diversas manifestações artísticas, em diferentes épocas e culturas, como na Grécia Antiga, em diversas tradições africanas, nas poesias cantadas dos trovadores, na tradição musical iorubá.

É necessário ressaltar que a relação poesia/música sempre foi muito forte na história da civilização ocidental em geral, sendo que, até o século XVII, a música instrumental ocupou

papel secundário, em função da importância atribuída à palavra. Essa associação entre letra e melodia também tem relação com a realidade musical popular brasileira, que privilegia o gênero canção.

Sem aprofundar as discussões geradas pelos conceitos de “popular” e “erudito”, consideramos música popular aquele tipo de música predominante nos domínios da mídia. Segundo Ulhôa (1997), inicialmente no Brasil, o conceito de “popular” estava atrelado à ideia de cultura tradicional das classes populares. Assim, a música popular estaria vinculada à prática musical baseada na transmissão oral e função lúdico-religiosa, predominante em comunidades rurais, e que se opunha à cultura erudita, voltada para a população letrada e urbana.

A partir do século XX, com a disseminação dos meios de comunicação em massa, essa ideia passou a ser associada ao conceito de folclórico, enquanto o popular estava ligado à música veiculada pela mídia. De acordo com Moraes (2000), entre outros gêneros, a canção popular é o mais presente em diferentes experiências humanas, principalmente nos setores menos escolarizados, pois contém forte poder de comunicação, sobretudo, no meio urbano, funcionando como representante da realidade social.

Dessa forma, ao analisarmos a música popular, podemos destacar a *canção*, gênero híbrido que se caracteriza pela conexão entre a materialidade verbal (letra) e a materialidade musical (melodia), dimensões inseparáveis nesse gênero. Além disso, geralmente, é uma manifestação popular, que difere da erudita por ser sintética e compacta, e também por não seguir rigorosamente normas estruturais vinculadas a um método composicional específico ou a sistemas de notação (COSTA, 2003). Segundo Ulhôa (1997), a canção tem origem no contato entre as culturas luso-europeia e ameríndia, por meio do canto, e da união entre melodia e letra. Assim, a melodia teria se

tornado o elemento formal gerador da canção brasileira, seja na sua forma solo ou acompanhada.

Outro aspecto que exemplifica a importância da relação entre melodia e letra, na música popular, é a possibilidade de diferentes arranjos e interpretações da mesma obra musical, com tendência à manutenção da sua identidade em razão da pouca ou nenhuma alteração da letra e melodia. Martha Ulhôa (2000) aponta que, na canção popular industrializada, "[...] tudo pode ser modificado sem comprometer a identidade da canção enquanto 'composição', mas não enquanto gênero", com exceção da melodia e letra, mesmo que de forma parcial. Como exemplo, cita músicas que, antes desprestigiadas, após interpretadas por nomes considerados importantes no meio musical, passam a se destacar (ULHÔA, 2000, p. 54).

Como a canção é comum na escuta cotidiana do brasileiro, assim também é seu uso em sala de aula, em diferentes disciplinas, com destaque para o ensino de língua portuguesa. Segundo Costa (2003), a utilização de letras de música da MPB em aulas não se dá somente pela praticidade ou por ser uma atividade prazerosa, mas também pela crescente importância da produção litero-musical na construção da identidade brasileira. Nesse caso, geralmente, somente a letra da música é analisada, em contraposição aos cursos específicos de música, que usualmente direcionam a análise exclusivamente para os seus elementos não-verbais.

O mesmo acontece em trabalhos baseados em canções populares: enquanto estudiosos da área de Letras e de Linguística e historiadores, por exemplo, geralmente consideram apenas o texto, os pesquisadores da área musical usualmente se concentram no campo musical, deixando de lado o texto. Moraes (2000) ressalta essa interdependência, lembrando que a letra de uma canção não é apenas falada, pois constitui a "palavra-cantada", com aspecto interpretativo além do verbal e, por isso, deve ser compreendida em relação ao acontecimento musical

que a rodeia. Assim sendo, os elementos da linguagem musical podem ser analisados isoladamente ou a partir das relações que estabelecem entre si, porém, também revelando aspectos da visão de mundo do autor, que podem estar relacionados ou não ao componente verbal.

Não só a melodia, como também todo elemento musical pode desvelar aspectos dessa visão de mundo, visto que a música é linguagem simbólica. Entretanto, se considerarmos a canção como o gênero mais presente em nosso cotidiano, e que os diferentes arranjos possíveis para uma canção preservam principalmente os aspectos melódicos, podemos observar a maior importância da melodia na criação e na recepção musical, sobre os outros elementos musicais, conforme ressalta Bennett (1986).

DICAS

1. *Experimente escutar diferentes versões da música "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso:*

a. *A versão original do álbum "Caetano Veloso", de 1967: repare que, apesar da quantidade mais diversificada de instrumentos, eles tocam de maneira a complementar e preencher a melodia cantada na voz principal. Durante o refrão, outras vozes entram em menor destaque, complementando ainda mais a voz principal.*

b. *A versão do próprio cantor somente ao violão, na qual podemos perceber esse instrumento fazendo a base harmônica, enquanto acompanha a voz principal. Experimente tirar a letra da música e cantar somente a melodia, para melhor perceber os movimentos ascendentes e descendentes da mesma, com a atenção voltada, assim, para o som, em vez das palavras. Depois, faça o mesmo, dessa vez com a letra.*

Trecho da entrevista do artista no DVD "Uma noite em 67". Disponível em: www.caetanoveloso.com.br/. Acesso em: 15 jul 2012.

c. *E sem a voz, como seria? Procure arranjos na internet para piano solo e procure: o que foi mudado? O arranjo preserva a melodia principal da música, passando a ser "cantada" pelo instrumento? Repare no movimento ascendente e descendente da melodia principal, concretizado no movimento da mão direita do pianista. Melodia principal e acompanhamento são realizados pelas mãos do pianista.*

2. *Escute a música "Aquelas Coisas Todas", do músico Toninho Horta. Qual(is) instrumento(s) faz(em) a melodia principal? O que acontece com a voz e a flauta? Quando ambos silenciam, o que ocorre? Em alguns momentos, melodias dadas por outros instrumentos parecem adquirir maior destaque? Procure os trechos melódicos, tentando localizá-los e memorizá-los. Cante-os, procurando fazer com os braços o movimento da melodia: se brusco ou suave; se sobe ou desce aos poucos; se há saltos; de que forma muda a intensidade. Procure gestos para expressar cada aspecto percebido.*

Procure o vídeo com o arranjo de André Mehmari, na *internet*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=1LnqLjGosq0. Acesso em: 15 jul 2012.

O piano apresenta notas mais graves à esquerda, e mais agudas à direita. Assim, da nota mais grave (menor frequência da onda sonora) para a mais aguda (maior frequência da onda sonora), o movimento é da esquerda para a direita e vice-versa.

Acesse a página da *internet* do Portal Sesc/SP. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=zg-aOo2DI7E. Acesso em: 28 jul 2012.

DESAFIO

3. *Procure músicas instrumentais diversas. Procure a melodia e tente memorizá-la, cantando-a depois.*

CONCEITUANDO

O problema de educação do nosso ouvido existe e, portanto, não deve ser menosprezado. O nosso ouvido de homens ocidentais está fortemente educado para a música tonal e para o tipo de hierarquização das notas e dos intervalos no interior da escala diatônica que essa implica.

Enrico Fubini

Do livro "Estética da Música" (FUBINI, 2008, p. 59).

De acordo com Bruno Kiefer, a palavra *melodia* veio do grego *mel-odia* que, "[...] por sua vez, deriva de *meloa* e *ode*;

a última significa canto enquanto *melos* é relativo à sucessão melódica de sons, independente do ritmo" (KIEFER, 1979, p. 49), ou ainda, pode significar "canto cadenciado" (FERREIRA, 1986). Roy Bennett (1986) aponta para a dificuldade da definição do termo, associando-o aos aspectos relativos ao prazer da recepção e também de fazer sentido para a escuta. Dito isso, inicialmente, são apresentados conceitos encontrados em livros de teoria musical, inscritos na concepção tradicional, e que ainda predominam em aulas de música, além daqueles mais diretamente ligados ao conhecimento de senso comum.

Na *Wikipédia* (2012), *melodia* é definida como sendo "[...] uma sucessão coerente de sons e silêncios, que se desenvolvem em uma sequência linear com identidade própria. É a voz principal que dá sentido a uma composição e encontra apoio musical na harmonia e no ritmo". Já o dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986) a define como "a sucessão rítmica, ascendente ou descendente, de sons simples, a intervalos diferentes, e que encerram certo sentido musical". Essas duas definições indicam a dependência do rítmico para a melodia e para o seu aspecto principal, a sucessão de sons no tempo (e silêncios, que seriam as rupturas entre sons, aspecto relativo à sequência de durações de cada som, ou seja, o ritmo).

Quanto à afirmação sobre a sucessão de sons ascendentes (sons que se sucedem do mais grave para o mais agudo) ou descendentes (sons que se sucedem do mais agudo para o mais grave), podemos dizer que ela pressupõe que, para que a melodia exista, haja um movimento (mudança) em relação às alturas dos sons. Desse modo, sons com a mesma altura implicam em estagnação e não em movimento, não sendo assim, reconhecidos como melodia.

A afirmação do dicionário, de que a melodia é a sucessão de sons simples, serve para reforçar o entendimento de que ela é formada pelo encadeamento de sons, um após o outro. Se outros sons aparecem simultaneamente, podem constituir parte

da harmonia. É como extrair de um desenho inteiro, apenas uma linha que chama mais atenção perante o todo. Porém, a *Wikipédia* aponta um aspecto diretamente ligado à concepção tonal, que considera a melodia a voz mais importante e que dá sentido à composição (juntamente com a harmonia e o ritmo). Essa afirmação faz sentido quando escutamos, por exemplo, a música "Alegria Alegria", de Caetano Veloso. A melodia na voz do cantor é acompanhada por outros instrumentos, que fazem a base harmônica. Esse aspecto fica mais evidenciado em interpretações que utilizam somente voz e violão.

Canção componente do álbum "Caetano Veloso", de 1967. Disponível em: www.caetanoveloso.com.br/. Acesso em: 15 jul 2012.

Outra diferença entre as definições pode ser observada pela relação da melodia com o sentido musical. O dicionário defende sua importância nesse aspecto ("certo sentido musical"), e a *Wikipédia* afirma que ela é fundamental para o sentido da composição.

DICAS

4. *Experimente encontrar melodias em diferentes contextos musicais, procurando estabelecer semelhanças e diferenças:*

a. *Escute uma das músicas de Dichterliebe, de Robert Schumann. A peça "Im wundershönen Monat Mai", primeira do opus 48, é iniciada pelo piano, sendo logo apresentado um tema musical pelo tenor. Repare nas repetições, nas variações (que consistem em pequenas modificações, mas mantendo algo que se repete) e nas mudanças (ideia contrastante). Quais procedimentos são mais utilizados nesta música? Mesmo com a repetição exata da melodia, é notada alguma diferença? De que formas diferentes se dão as repetições? Repare na dinâmica (variações no decorrer da música, relacionadas à intensidade) e no caráter expressivo.*

Sugerimos a interpretação de Vladimir Horowitz (piano) com Dietrich Fischer-Dieskau.

b. *Escute uma melodia entre as existentes nas "Invenções a duas vozes" e "Invenções a três vozes", de J. S. Bach. Existe uma única melodia principal? Primeiramente, repare no*

Sugerimos a interpretação de Glenn Gould (piano).

tema principal, geralmente anunciado logo ao começo. Repare que ele se repete em diferentes alturas. Nesses casos, existem diferentes linhas melódicas que se entrecruzam ao longo das peças. Repare nas repetições dos temas: qual a diferença entre eles, além da altura em que são tocados? Como é a dinâmica?

DESAFIO

5. *Escute a música "Rhythmetron", de Marlos Nobre e também a música "Tintinnabulation" de Elliott Carter. Você consegue perceber uma linha melódica? É preciso realmente ter uma melodia clara, passível de ser assobiada e de fácil memorização para que se tenha sentido musical?*

A partir do exposto, podemos dizer que parte da ideia formada acerca de melodia se refere a uma concepção tonal de linguagem musical. No tonalismo, a estruturação musical tem como base principal os três elementos: o ritmo, a melodia e a harmonia, organizados de forma a apresentar características de linearidade e de progressão/desenvolvimento.

Com relação à questão melódica, ambas as características podem ser percebidas pela lógica de sua construção. Geralmente, um tema (ideia musical) é apresentado, e sofre alterações de forma progressiva (por variações, modulações), sendo muitas vezes, retomado, dando a ideia de recorrência. É como se uma ideia musical saísse para passear e retornasse, até a conclusão do passeio. A ideia narrativa pressupõe a noção linear de começo, meio e fim (WISNIK, 2005).

O sentido musical pode ser dado por diferentes possibilidades, e a ideia de uma tônica, nota principal na hierarquia escalar, que se transforma no decorrer da música, por meio das modulações, constitui aspecto importante do tonalismo. Ou seja, o princípio da tonalidade consiste nas "relações entre notas, em que uma em particular, a 'tônica',

Vídeos podem ser encontrados no canal do compositor Marlos Nobre, no *site* do *Youtube*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cWxGj_XCbNE&feature=plcp. Acesso em: 15 jul 2012.

Pode ser encontrado um vídeo com interpretação da *New Jersey Percussion Ensemble*, no canal do regente Peter Jarvis, no *Youtube*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=-jkh9BSG0mY&lr=1. Acesso em: 15 jul 2012.

é central" (SADIE, 1994). Esse tipo de sistema resultante do pensamento musical europeu, consolidado a partir do século XVII, teve máxima expressão no período de prática comum (*common practice period)*, e desempenhou papel determinante para a cultura musical ocidental como um todo.

O sistema tonal no qual se baseia esse pensamento, dominante até os dias atuais na música popular ocidental, abrange o período histórico que vai da polifonia medieval ao atonalismo, e seu ápice aconteceu entre o Barroco, o Romantismo e o Classicismo. Na história da linguagem musical, o conjunto de semelhanças e diferenças possibilitou uma classificação dos sistemas em "modal", "tonal" e "atonal", esse último também denominado "pós-tonal", tendo em vista a ambiguidade ainda gerada pelo termo atonal.

Dessa forma, podemos perceber a importância dos períodos barroco, clássico e romântico para a cultura musical brasileira, pela influência no modo de se desenvolver o pensamento musical. Assim, a melodia ocupa papel de destaque na composição, tendo em vista a concepção do termo pelo conhecimento proveniente do senso-comum: "conjunto de sons agradáveis ao ouvido que formam um canto" (WIKCIONÁRIO, 2012).

O período barroco (1600-1750) foi assim denominado por designar uma pérola de formato irregular, com exagero de detalhes, irregularidade e extravagância, e se caracterizava, de forma geral, por contrastes (intensidade, andamento, textura), em relação à música que antes existia, além da utilização do baixo-contínuo. Como principais representantes desse movimento, podemos destacar os compositores: Monteverdi, Purcell, Bach,

Baixo-contínuo é a designação para a "parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e serve como base para as harmonias", sendo que suas partes "frequentemente, não são cifradas, e a escolha de harmonias é evidente para um executante capacitado", o que mostra o caráter de improvisação, para formar a linha de baixo e as harmonias de apoio, geralmente executadas por instrumentos como cravo, violoncelo ou órgão (SADIE, 1994, p. 66).

A expressão é utilizada para o tipo de repertório relacionado essencialmente ao "tonalismo barroco, clássico e romântico europeu" (COSTA, 2005, p. 318), no período entre fim do século XVII ao início do século XIX. O tonalismo, fruto do poder da cultura europeia sobre a música brasileira, exerceu tanta influência que comumente o ensino de harmonia é realizado com base em tal sistema.

Atonal é o termo usado para a música que não é tonal, que não está em tonalidade específica. Segundo o dicionário Grove, o termo, por vezes, é evitado para o serialismo e reservado somente à produção dodecafônica, sendo o termo pantonal também possível (SADIE, 1994, p. 47). Já Wisnik (2011, p. 10) afirma que o sistema atonal compreende "[...] as formas radicais da música de vanguarda no século XX, representadas por Schoenberg e Webern, e pelos seus desdobramentos, que levam à música eletrônica". Stravinsky (1996) afirma ser esse um termo muitas vezes utilizado de forma imprópria, pelo prefixo que subentende uma negação, quando nem sempre a música dita atonal seja mais antitonal, ou seja, música na qual se quer conscientemente quebrar a ordem tonal, estabelecendo outra.

Vivaldi, Haendel, D. Scarlatti e Couperin (SADIE, 1994). Nesse período, foi consolidado o sistema tonal na música europeia, cujo marco foi a publicação, no ano de 1722, do "Cravo bem temperado", de Bach, e do "Tratado de Harmonia", de Rameau.

Uma das características do Barroco é a utilização dos contrastes, que assim como na pintura, podem ser percebidos no jogo de luzes: diferença entre claro e escuro. Na música, esse aspecto é trabalhado na dinâmica musical. As variações na intensidade são dadas em blocos: uma parte apresentada forte, para depois, a segunda ser mostrada suave. Isso se dá tanto nas repetições como também explorando a formação orquestral. O concerto grosso, gênero musical quase exclusivo do período barroco, é caracterizado por ser uma obra para um grupo de instrumentos com destaque para um grupo de solistas, em contraste com o conjunto orquestral (SADIE, 1994, p. 211).

DICAS

6. *Escute a música "Strike the viol", de Henry Purcell. Qual a formação instrumental? Onde está a melodia principal? Quais características do Barroco aparecem na melodia cantada? Repare nos ornamentos e contrastes. Observe os instrumentos responsáveis pelo baixo-contínuo. Repare no desenvolvimento da música nos momentos em que o contratenor não está cantando. Repare nas suas reações a essa escuta.*
7. *Escolha algum entre os "Concertos de Brandemburg", de J. S. Bach. Repare nos contrastes dados entre o grupo solista (concertino) e a massa orquestral (ripieno ou tutti). Repare como o tema principal é, por vezes, apresentado pela orquestra, e por vezes, pelo grupo solista. Repare no desenvolvimento do cravo e do violoncelo.*

Sugerimos a interpretação disponível em vídeo na página da *Accademia Bizantina* na *internet*, com o contratenor Andreas Scholl e regência de Stefano Montanari. Disponível em: http://www.accademiabizantina.it/?page_id=71. Acesso em: 28 jul 2012.

Sugerimos a interpretação da *Münchener Bach Orchester*, com o Concerto nº 3 – *Allegro*.

O Classicismo é representado, principalmente, por Haydn e Mozart, além de abranger parte das obras de Beethoven, e durou curto período na história (1750-1810). Esse estilo se caracteriza pelo culto à forma – estrutura, o formato ou princípio organizador da música – e consistiu o apogeu do tonalismo.

É comum nessa época, apontar para um caráter forte de previsibilidade na melodia clássica, devido à maior linearidade apresentada, e também à questão cultural, por ser essa uma forma de organização mais facilmente detectável nas canções populares. A forma sonata representa o rigor formal desse período, e pode ser encontrada nas composições clássicas de sonatas, de sinfonias e nos concertos, usualmente em seus primeiros movimentos.

Sonata é uma peça "quase sempre instrumentalmente e geralmente em vários movimentos, para um solista ou pequeno conjunto"; Sinfonia é obra orquestral de grandes dimensões, geralmente em três ou quatro movimentos, tradicionalmente considerada a forma principal para composição orquestral; já o concerto clássico mantém a ideia de contraste entre solista (podendo ser um ou pequeno grupo) e o conjunto orquestral.

Um movimento na forma sonata apresenta "estrutura tonal em duas partes, articulada em três seções principais". Na exposição (primeira seção), é mostrado o tema na tonalidade original, um material de transição, e depois, se passa à outra tonalidade (geralmente a dominante), que pode ter mais de um tema diferente. A segunda parte engloba as outras duas seções: o desenvolvimento (em que o material da exposição é apresentado em variedade de modos, progredindo a diferentes tonalidades), e a recapitulação (duplo retorno: à tonalidade original e ao tema principal, com nova apresentação dos temas da exposição). Haydn, Mozart e Beethoven compuseram inúmeras sonatas, sinfonias e/ou concertos.

DICAS

8. *Escute o primeiro movimento das Sonatas e responda: onde está a melodia principal? Repare na condução melódica, e veja a questão da linearidade. Procure características da forma sonata, buscando qual(is) seria(m) o(s) principal(is) tema(s). A que as músicas te remetem?*
   a. *"Allegro assai", da Sonata nº 23, opus 57 (Apassionata),*

de Beethoven, na interpretação de Claudio Arrau;

b. *"Sonata k381", de Mozart, na interpretação de Nelson Freire e Martha Argerich.*

9. *Pesquise e escute a "Sinfonia nº 7", de Beethoven, com interpretação da Berliner Philharmoniker, regência de Herbert Von Karajan. Repare como a melodia em maior evidência muda de naipe para naipe no decorrer da obra. Repare nos contrastes em relação aos andamentos de cada movimento. Você consegue perceber semelhanças nos temas dos movimentos?*

Grupo de instrumentos classificados por critérios relativos à forma de produção do som: naipe de cordas, naipe de sopro, de percussão, e ainda pelo material utilizado em sua produção: naipe de madeira ou metais (RIBEIRO, 2005).

DESAFIO

10. *Escute trechos de músicas clássicas e interrompa a execução. Cante, de forma a completar a linha melódica. É possível? A solução encontrada por você é parecida com algum trecho da música?*

O estilo romântico (século XIX) caracterizou-se pelo período de ampliação dos limites do tonalismo, que foi explorado de inúmeras formas, até seu "declínio", ao fim do século. Assim como na literatura e na pintura, esse período foi marcado pela subjetividade, pela exploração das emoções, em obras em que "a fantasia e a imaginação são, por si mesmas, mais importantes do que aspectos clássicos como equilíbrio, moderação e bom gosto" (SADIE, 1994, p. 795).

Nesse período, houve também, uma maior separação entre a figura do músico e intérprete e/ou compositor, e as composições prezavam pelo virtuosismo ao instrumento. Dentre os compositores dessa época, podemos destacar Chopin, Schummann, Shubert, Brahms, Lizst, Tchaikovsky, Paganini e Wagner. Assim também como na literatura, houve interesse e apropriação de aspectos ligados à cultura nacional por certos compositores, cujo objetivo era valorizar o folclore e a identidade nacional. Como representantes do nacionalismo, no período

romântico, podem ser destacados Grieg (Noruega), Bartok e Kodály (Hungria).

No decorrer do século XIX, podemos perceber – de forma geral – maior liberdade no tratamento métrico, e o uso de alterações no andamento como recurso expressivo. Também foi progressiva a incorporação de cromatismos na melodia e na harmonia, além do uso das modulações, que cada vez menos retornavam à tonalidade original, fatores que contribuíram para que a percepção da tonalidade fosse cada vez mais diluída.

DICAS

11. *Escute o "Prelúdio nº 15" (Gota d'água), de F. Chopin, na interpretação de Nelson Freire. Repare na relação do nome atribuído a esse prelúdio com o acontecimento sonoro. Repare como a melodia em destaque muda de região (em termos de altura) nas duas partes da música: tente desenhá-las, ressaltando o contraste entre elas. Observe as nuances no andamento (partes que aceleram para logo depois desacelerar, por exemplo): qual tipo de efeito ajuda a produzir?*
12. *Escute "Cavalgada das Valquírias", da ópera "A Valquíria", de Richard Wagner, procurando verificar os maiores contrastes e a formação orquestral. Observe os cromatismos utilizados em alguns movimentos descendentes, por exemplo, como seria o desenho melódico.*

As melodias clássicas, em geral, são mais curtas se comparadas às melodias barrocas, e apresentam frases mais delineadas e cadências mais definidas. No Classicismo, podemos perceber, claramente, a exposição de um tema, que é desenvolvido e retomado com variações (rítmicas, ou por modulações). Em ambos os períodos, há a ideia de pergunta e resposta para os motivos melódicos. Porém, ao observar formas características dos dois períodos, podem ser verificadas

diferenças. Na fuga barroca, os motivos melódicos se dão de forma a se completar, introduzindo o tema em diferentes vozes (partes em regiões de altura diferentes), de forma imitativa. Nas sonatas do Classicismo, também há a utilização de material fugal, por exemplo, nas obras de Beethoven, nas quais podemos perceber as respostas imitativas (SADIE, 1994). As melodias românticas, como apontamos, ficaram cada vez mais abertas em relação ao campo tonal, e também dispuseram de maior liberdade no tratamento do tempo musical.

Fuga, em síntese, é uma composição (ou técnica composicional) em que "um tema (ou mais) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo" (SADIE, 1994, p. 347).

DICAS

13. *Escute, como exemplo de melodia do Classicismo, a "Sonata nº59", em Mi b maior, de J. Haydn.*
14. *Procure a ária "Che faro senza Euridice", da ópera "Orfeu de Euridice", de Christoph W. Gluk.*
15. *Escute "Les Tourbillons", de Rameau.*
16. *Escute o terceiro movimento da "Sonata opus 110" (nº 31), de Beethoven.*

Sugestão de interpretação: Jorge Blasco; disponível em: http://www.youtube.com/ watch?v=CTPwtPaXfYI. Acesso em: 22 jun 2012.

Procure a interpretação de Janet Baker.

Para escutar essa e outras peças do estilo barroco para cravo, consulte os vídeos do *site* http://www.harpsichord.org. Acesso em 20 jun 2012.

Procure a interpretação de Daniel Baremboim.

PROBLEMATIZANDO

Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. [...] nossa preocupação é menos o que se chama de tonalidade do que o que poderíamos chamar de atração polarizada do som, de um intervalo, ou mesmo de um complexo de notas. Essa nota que soa constitui, de certo modo, o eixo essencial da música.

Igor Stravinsky

Extraído do livro "Poética musical em 6 lições" (STRAVINSKY, 1996, p. 41).

Para Kiefer (1979), a melodia é qualquer combinação de sons que se dá pela movimentação em diferentes altitudes (frequências ou alturas). Ao tratar de linha melódica, o autor

ressalta seu caráter ondulatório, devido ao movimento entre alturas, além do fato de que não pode haver intervalos grandes demais entre os sons sucessivos, nem silêncios tão prolongados, a ponto de se perder a continuidade dos mesmos. Mais importante do que o intervalo entre os sons, é o contexto em que acontecem, isto é, o decorrer musical, o antes e o depois, não o som isolado, mas a parte de um todo. Dessa forma, o autor considera *melodia* a linha melódica que possui cantabilidade, e *linha melódica* uma estrutura complexa mais ampla do que a primeira.

Podemos dizer ainda, que a melodia, parâmetro tão essencial no tonalismo, pode adquirir outras significações de acordo com o contexto. Algumas músicas sequer apresentam melodias dentro dessa concepção (como no desafio – exemplo 3 – apresentado anteriormente), outras a colocam como elemento secundário, enquanto outros tipos trabalham um padrão de melodia diferente do sistema tonal (como no dodecafonismo), ou ainda, transformada em pequenos fragmentos melódicos que se repetem e vão se modificando de modo gradativo (como em alguns casos do minimalismo).

Dodecafonismo representa o processo composicional surgido a partir de 1920, que consistia na utilização das 12 notas da escala cromática (procure uma figura de teclado e conte todas as teclas até que se repita a mesma, e você encontrará 12 notas diferentes, que separam um dó de outro logo acima, por exemplo), que são organizadas de determinada forma para gerar uma série que serve de base para a composição. A série pode gerar outras três, e também ser transporta para outras alturas (SADIE, 1994, p. 271). Os três maiores representantes são Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern.

O minimalismo, surgido a partir de 1960, consiste em processos composicionais baseados em harmonia estática, ritmos e repetição padronizada, com uso de pouco material (fragmentos sonoros). Como representantes, citamos: Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass e La Monte Young (SADIE, 1994).

DICAS

17. *Escute "Piano Phase", de Steve Reich e "Opening", abertura da obra Glassworks, de Philip Glass, observando a melodia. Como ela se desenvolve? As músicas tendem mais à similaridade ou ao contraste?*
18. *Procure os vídeos de "Ionisation", de Edgar Varèse, Helicopter quartet, de Stockhausen, e também "Tilintar de luz em meus dedos", de Daniel Puig. Quais semelhanças você pode observar entre elas? E as diferenças? Você diria que essas músicas tendem mais à similaridade ou ao contraste? Quais tipos de sensações elas provocam?*

Veja o vídeo *Phase*, produção de Anne Teresa de Keermaeker, com música de Steve Reich. Repare na construção dos movimentos que reforçam a construção musical.

Assista ao vídeo com a regência de Pierre Boulez, com a *Ensemble InterContemporain*.

DESAFIO

19. *Escute uma parte de "Pierrot Lunaire", de Shoenberg, tentando memorizar e cantar a melodia. Compare a sua capacidade de memorização e reprodutibilidade em relação às músicas do período de prática comum.*

Se antes do século XX, a continuidade melódica era essencial, muitas tendências composicionais surgidas posteriormente procuraram outras formas para lidar com a melodia. Segundo Kiefer (1979, p.55):

> No século XX assistimos a uma verdadeira atomização progressiva da linha melódica. Este processo, que já se inicia na obra de Schoenberg, atinge o 'átomo' da construção melódica, ou seja, o som e o intervalo isolados em Anton Weber, discípulo de Schoenberg. O pontilhismo inaugurado e sistematizado em construções muito refinadas, com base no dodecafonismo, foi o ponto de partida de numerosos compositores de após Segunda Guerra Mundial (Stockhausen, Boulez, etc). Fazer com que sons ou intervalos isolados possam funcionar realmente como tais ou, em outros termos, fazer com que o nosso ouvido não ligue entre si os sons ou intervalos consecutivos, exige o emprego de saltos muito grandes, de pausas e de mudanças de colorido instrumental.

Assim sendo, o século XX trouxe, como novidade, técnicas composicionais que não priorizavam a melodia, pelo menos, não na mesma concepção do tonalismo. Até mesmo a classificação do som como "som musical", ou seja, para ser matéria-prima para a música, foi se transformando, passando a ser questionado no começo do século XX. Desde a Revolução Industrial, no século XVIII, até o século XX, foi crescente a presença de ruídos no cotidiano, especialmente em grandes centros. Com isso, o ouvido passou a se acostumar com sons que não haviam

antes, e que, atualmente, costumam resultar em uma espécie de anestesia do sentido da audição para que possamos prestar atenção somente “ao que interessa”, ignorando os outros sons a nossa volta. O mesmo acontece com todos os nossos sentidos, o que torna importante uma educação voltada para o resgate dessa sensibilidade, a educação do sensível (DUARTE JR, 2010).

Podemos dizer que, na arte, essa atenção voltada para esses sons do cotidiano teve início no Futurismo e no Ruidismo, na música, representados, por Luigi Russolo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, já indicava uma procura por uma nova linguagem, que pudesse expressar a nova realidade (QUARANTA, 2008). Com isso, o ruído passou a ser considerado também material para a construção musical, uma vez que antes, o som musical era apenas aquele de altura definida.

Os movimentos da música concreta e da música eletrônica, surgidos na década de 40, influenciaram determinantemente a música produzida na contemporaneidade, pela apropriação dos sons do cotidiano e também dos sons sintetizados e manipulados por meio da tecnologia, e cuja execução também tornou-se dependente dos meios eletrônicos. A música concreta, na sua origem, teve como expoente, o compositor Pierre Schaeffer, que passou a gravar, em fitas de rolo, sons provenientes de fontes sonoras naturais (concretas), para depois manuseá-los, utilizando-se do processo de colagem dos fragmentos dos rolos (também de forma concreta). Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen priorizavam a síntese e a manipulação sonora por meios eletrônicos. Atualmente, várias opções estéticas fazem uso dessas técnicas, que, de forma geral, é denominada *eletroacústica* (SADIE, 1994; CAESAR, 1997).

Com o aumento dos ruídos no dia a dia, surgiu a preocupação, por parte de alguns teóricos da área musical, da escuta crítica em relação ao meio em que vivemos, como no caso de Murray Schafer, cujo trabalho estava voltado para a paisagem sonora, e para a preocupação com a ecologia sonora (CUNHA,

GOMES, 2012, SCHAFER, 2001). Alguns artistas, influenciados por essa ideia, começaram a criar composições em paisagem sonora, e outros, influenciados pelo pensamento de Schafer, e do *World Soundscape Project*, criaram músicas a partir de paisagem sonora, porém, não alterando tanto os sons captados a ponto de perder o referencial sonoro. Com isso, trabalharam a conscientização do entorno sonoro, devido à preocupação com a ecologia sonora.

Esse aspecto diferencia os compositores influenciados por Pierre Schaeffer e a música concreta, até chegarem ao conceito de música *acusmática*, em que buscam o fenômeno musical direto, com um maior afastamento das referências sonoras originais e também do aspecto visual da *performance* e da notação musical tradicional. (CORADINI; ZAMPRONHA, 2006).

DICAS

20. *Escute "Presque rien nº 1", de Luc Ferrari. Tente elencar os tipos de sons presentes. Quais chamam mais atenção? Quais aparecem durante mais tempo? Preste atenção na maneira como a música começa, se desenvolve e termina.*
21. *Procure a música "Elephant skin plant", de Hildegard Westerkamp. Quais sons você escuta? Qual tipo de escuta você diria que é predominante? Em quais aspectos as duas músicas se aproximam e em quais se diferenciam?*

Wisnik (2011, p. 33) dedica um capítulo do seu livro intitulado "O Som e o Sentido", à descrição e análise da Antropologia do Ruído, e afirma que "o jogo entre som e ruído constitui a música", considerando que o mundo se apresenta como ruído constante e que as sociedades existem na medida em que podem fazer música.

O autor dedica um capítulo para o sistema modal, discorrendo sobre algumas culturas específicas, tais como a

música indiana, árabe e africana. A respeito de culturas musicais de lugares como esses, Fubini (2008, p.61) assinala que:

> Todos têm experiência que não é, pois, tão difícil, mesmo para uma pessoa musicalmente inexperiente, escutar música africana, que se funda principalmente em ritmos e não tanto na melodia, e músicas orientais, que se baseiam em escalas completamente diversas das nossas escalas diatônicas.

Ao escutarmos uma música indiana, chinesa ou árabe, podemos reconhecer o "sotaque" da região que a produziu. É comum dizer que, na música árabe, o canto é realizado de forma desafinada, e que o mesmo se dá nos cantos indígenas, por exemplo. Essa característica tem origem na utilização de sistema musical diferenciado, marcado, e também nas escalas que se distanciam àquelas comumente usadas na música ocidental, que resultam em sonoridades específicas para as melodias e também para a construção harmônica. Para uma melhor compreensão histórica, o sistema modal pode ser definido como aquele que:

> [...] abrange toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas. Ele inclui também a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria) e o canto gregoriano, que se constituem, ambos, em estágios modais da música do Ocidente (WISNIK, 2011, p. 9).

A música indiana e árabe, por exemplo, faz uso de microtons, ou seja, de divisões de intervalos musicais menores que o semitom (menor intervalo do sistema tonal ocidental). Assim, entre notas de *dó* a *dó,* ao invés serem utilizadas 12 notas, são usadas mais notas possíveis, entre 31 ou 53 divisões, por exemplo (SADIE, 1994). Esses sistemas de afinação passaram a

ganhar atenção de compositores ocidentais, como Charles Ives, Gérard Grisey, Scott Crothers e Alois Hába, a partir do século XX, sendo que algumas obras eruditas modernas e contemporâneas faziam uso de diferentes escalas do tipo. Posteriormente, um dos responsáveis pela popularização da música indiana e pelo uso dos microtons, foi o compositor Ravi Shankar.

A afinação temperada, adotada no começo do século XVIII, resultou na padronização da medida intervalar mínima como sendo um semitom. A organização de doze semitons iguais no espaço de uma oitava gera a escala cromática (de *dó* a *dó* encontramos 12 semitons – 12 teclas no teclado entre uma nota e sua repetição). Com isso, nosso ouvido ficou culturalmente acostumado a esse padrão, reconhecendo, assim, outros tipos de afinação como algo "desafinado".

A ligação das descobertas acerca dos sistemas de afinação – que também tem relação com conhecimentos matemáticos e físicos – com a criação musical é antiga:

Se recuarmos no tempo, veremos que o modelo desenvolvido pelos Pitagóricos, em 400 A.C., esteve subjacente à construção de estruturas polifônicas no período medieval (Schulter,1998). Poderíamos percorrer esta trajetória histórica e verificar como a evolução da escrita musical esteve conectada com os sistemas de afinação, de forma tal que os dois evoluíram concomitantemente. Nos dias atuais, generalizando, a evolução de sistemas de afinação está, dede o início do século passado, estabilizada no sistema de temperamento igual que divide a oitava em 12 partes iguais – o 12-DIO. Embora diversas pesquisas em afinações alternativas tenham ocorrido no século XX, este tem sido o principal padrão (PORRES, 2005, p. 60).

DICAS

22. *Veja vídeos de composições de Scott Crothers, disponíveis em sua página na internet, como, por exemplo, "Quarter-tone for Chamber Orchestra". Que tipo de sensações e impressões a música provoca em você? Como você percebe a forma de afinação? Escolha um trecho melódico, tente memorizar e, depois, cantar. Como foi a experiência?*

Disponível em: http://www.wbsound.net/videos.html. Acesso em: 28 jul 2012.

DESAFIO

23. *Escute algumas músicas do compositor Alois Hába, que utiliza o microtonalismo, como a "Sonata para piano microtonal" ou "Quarteto de cordas nº 12 ou 14". Parece com algo que você já ouviu? Um piano "normal" consegue essa afinação? E no violino, como produzir esses sons?*
24. *Pesquise sobre culturas que façam uso da microtonalidade na sua produção musical tradicional, buscando escutar algumas obras. Você consegue perceber alguma semelhança na sonoridade?*

Após essas considerações, podemos perceber que existem múltiplos caminhos para pensar sobre a melodia, e que podemos ampliar nosso conhecimento e escuta musical, buscando culturas e épocas que revelam uma construção diferente da nossa. De fato, a ideia de melodia se transforma conforme o contexto histórico e/ou cultural, mas a nossa visão a respeito dela está atrelada ao tonalismo, herança da dominação europeia sobre a cultura brasileira.

Considerando as diferentes abordagens, podemos dizer que Koellreutter (1990), assim como Schafer (1991), aponta uma solução para o atrelamento da concepção de melodia à concepção tonal, ao estabelecer diferenças entre os termos *melodia* e *linha melódica.* O primeiro termo equivale à sucessão de sons de alturas diferentes, com ritmo variado, que obedecem

a um tempo métrico regular, enquanto o segundo designa a sucessão de sons de alturas diferentes, sem relações harmônico-tonais, que engloba as estéticas modais e também as atonais.

3. HARMONIA

CONTEXTUALIZANDO

Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e fora dele são outra coisa que não elas mesmas.

H. J. Koellreutter

Extraído do livro "Introdução à estética e à composição musical contemporânea" (ZAGONEL, CHIAMULERA, 1987).

O termo *harmonia* é comumente relacionado a algo belo, admirável, agradável, deleitoso, a uma boa música. O dicionário Aurélio define a harmonia como a "disposição bem ordenada entre as partes de um todo" (FERREIRA, 1986, p. 882), e a associa ainda, à ideia de simetria e de conformidade, bem como à paz, e consonância entre sons, com resultado agradável.

De acordo com essa acepção, uma música harmoniosa é compreendida como agradável, como aquela que gera conforto ao ouvinte. Da mesma forma, a expressão "não há harmonia" é utilizada para denominar uma sensação desagradável, seja na música, nas artes visuais, ou até mesmo na moda. Essa concepção parte da representação derivada do tonalismo acerca de uma composição que segue os padrões da harmonia tonal. No site *Wikipédia* (2012), encontramos a seguinte definição: "A harmonia é um conceito clássico que se relaciona às ideias de beleza, proporção e ordem". Entretanto, é necessário ampliar

e esclarecer esse conceito, para melhor compreender o seu papel na construção musical.

Os cursos de música, em geral, limitam-se ao trabalho com a denominada harmonia "tradicional", que seria a harmonia tonal, não adentrando nos processos harmônicos alternativos ao tonalismo. Costa (2005) assinala essa limitação do ensino de música no Brasil, e a justifica pelo predomínio da abordagem sobre harmonia derivada do período de prática comum, que exclui toda produção anterior e posterior da música no ocidente, além de ignorar as práticas musicais dos povos não ocidentais. Essa abordagem acaba por reforçar a ideia da harmonia tonal como natural, ou ainda, como modelo da estruturação musical a ser seguido.

O autor chama a atenção ainda, para o problema de a educação musical, geralmente, ser deficiente em relação à pesquisa teórica e à ciência experimental. De nossa parte, lembramos que este livro não pretende esclarecer todos os procedimentos organizacionais de cada sistema, entretanto, é importante ressaltar que um dos fatores da diferenciação estética consiste na estruturação harmônica. Assim sendo, o estudo da estrutura ou análise musical se destina, em grande parte, ao estudo da harmonia.

DICA

25. *Escute a música "Chão", na interpretação, voz e violão de Lenine. Repare que o violão é responsável pela harmonia da música, enquanto o cantor faz a melodia.*

O Vídeo está disponível na página virtual do cantor Lenine.

DESAFIO

26. *Procure a música "Didilhando", com interpretação de Pepeu Gomes. Repare que, em determinados momentos, podemos perceber clara linha melódica. E nos outros momentos? De*

Procure o vídeo no Portal Sesc.

que forma é desenvolvido o acompanhamento? Repare no acompanhamento como um todo, depois preste atenção nos instrumentos, de dois a dois.

CONCEITUANDO

Uma estrutura harmônica bem construída não deve ser nem muito estática nem muito elaborada; ela fornece simplesmente um alicerce que está sempre lá, não importa quais sejam as complexidades subsequentes.

Aaron Copland

Extraído do livro "Como ouvir e entender música" (COPLAND, 1974, p. 60).

Baseada em sua origem, *harmonia* é a concordância das partes para com o todo. Para Wisnik (2011, p. 99), significa: "[...] ordenação, equilíbrio e acordo que se depreende dos sons musicais, no modo como conciliam e põem em consonância a diversidade dos contrários". Assim, musicalmente, a definição do termo está voltada para as relações entre sons concomitantes (CORRÊA, 2006).

Como afirma Bennett (1986), a harmonia ocorre quando duas ou mais notas são tocadas ao mesmo tempo, produzindo um acorde. O conceito atual de harmonia deriva da combinação, constituição e inversão de notas que formam os acordes e, ainda, da relação entre eles. O dicionário Grove, define *harmonia* como a "combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes" (SADIE, 1994, p. 406). *Acorde* é o soar de duas ou mais notas, com sobreposição dessas notas, em intervalos de terças (distância de três notas, como, por exemplo, *sol-si* ascendente).

Essas afirmações apontam para o pensamento tonal em relação à harmonia, que teve início no período barroco, e foi desenvolvida e ampliada até o fim do século XIX, quando compositores sentiram a necessidade de buscar outros caminhos

para ela. Já no século XX, a individualidade e a peculiaridade do som em uma vasta possibilidade de realização passam a ser priorizadas. Conforme Corrêa (2006, p. 34), a "[...] tonalidade harmônica, apesar de remontar às composições de Vivaldi, Corelli ou Pachebel só efetivou-se como corpo de conhecimento sistêmico com Rameau, algumas décadas depois".

Um dos fatores essenciais para a combinação de sons é a série harmônica que, de acordo com Sadie (1994, p.408), consiste na sequência de "sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical", ou seja, cada nota gera sons que soam juntamente a ela, embora distribuídos em diferentes intensidades (que colaboram para a construção do timbre), denominados *harmônicos*. Essa definição considera o fato de que cada nota que soa pela vibração de uma onda sonora (frequência fundamental) gera vibração "não só como um todo, mas também como duas metades, três terços, etc., simultaneamente".

A série harmônica também é importante no que se refere à ideia de consonância e dissonância, visto que os primeiros harmônicos, pela sua relação matemática proporcionalmente simétrica à fundamental, são considerados mais consonantes e, por isso, a História da Música leva a uma crescente aceitação das dissonâncias até a atualidade.

Apesar das definições de consonância e dissonância estarem ligadas a essas proporções matemáticas dos harmônicos com sua fundamental, elas remetem também às questões culturais e de percepção. Na Idade Média, combinar duas notas hoje tidas como consonantes (como os intervalos de terça), já foi considerado dissonância, sendo proibido, inclusive, o uso do trítono (três tons, ou uma quarta aumentada, como *dó – fá #)*, que passou a ser valorizado em muitas produções no século XX. A partir dessas relações de dissonância e consonância, entre outros aspectos, podemos dizer que a criação musical, no que se refere à harmonia, nos mais diversos momentos históricos, esteve ligada a padrões matemáticos,.

A condução harmônica, baseada na ideia de funções tonais dos acordes, é também responsável pela ideia de linearidade e progressão dada pelo tonalismo. Segundo Kiefer (1979), no tonalismo, *harmonia* designa o que se refere aos acordes, às suas funções e às relações que estabelecem entre si, revelando a dimensão vertical da música, ou seja, a organização em termos dos sons concomitantes.

A progressão harmônica se desenvolve com base nas funções dos acordes, de forma hierarquizada, tendo como pilar três acordes: *acorde sobre a tônica* (I grau da escala), *acorde sobre a subdominante* (IV grau da escala), e *acorde sobre a dominante* (V grau da escala). Ou seja, em uma música em *dó maior*, o primeiro, quarto e quinto graus (*dó, fá* e *sol*, respectivamente) – juntamente com os acordes sobre eles – estabelecem o jogo de relações de tensão e de repouso, explicado por Wisnik (2005).

A partir deles, são realizadas constantes mudanças da tônica, que reforçam o caráter, porém, de forma dinâmica, por meio das modulações. Sobre esse aspecto do sistema tonal, Barraud (2005, p.22) afirma que:

> O equilíbrio entre a tônica e a dominante está sempre presente por trás de todas as variantes, as digressões e as galanterias que a música clássica se permite com este princípio básico. Frases inteiras, algumas vezes trechos inteiros, são redutíveis, em última análise, a esses três acordes do primeiro, do quinto e do quarto graus.

DICAS

27. *Ouça "Primavera", de "As Quatro Estações", de Vivaldi. Repare no acompanhamento. Existe um baixo-contínuo?*
28. *Escute a interpretação de Claudio Arrau, para a "Sonata k545", em Dó Maior, de Mozart. No primeiro movimento, perceba a melodia principal, mais aguda e, depois, repare no*

acompanhamento realizado. Perceba três diferentes modos de explorar os acordes. Em determinado momento, as vozes parecem se imitar, em complementação, com movimentos similares. Faça gestos diferentes para acompanhar cada tipo, percebendo suas diferenças. Perceba o sentido conclusivo nos dois acordes finais. E os dois anteriores?

29. *Escute o Prelúdio, da ópera "Tristão e Isolda", de R. Wagner, reparando nos cromatismos presentes.*

PROBLEMATIZANDO

> *[...] compreender a história da harmonia é tentar encontrar as diferentes etapas da audição no Ocidente. É constatar a relatividade da linguagem sonora, mas também as possibilidades indefinidas da audição no ocidente.*
>
> Olivier Alain — *Apud* Costa (2005, p. 319).

Normalmente, as sistematizações musicais de cada período ocorrem posteriormente a sua prática. Dessa maneira, a compreensão teórica musical se dá a partir da análise composicional, que sugere padrões e/ou tendências às produções em um mesmo período. Todavia, a História da Música demonstra a simultaneidade de estilos composicionais coexistindo em uma mesma época. De maneira abrangente, podemos comparar as obras de músicos ocidentais e orientais, por exemplo, que resultam em estilos diferentes, com sonoridades distintas. Segundo Wisnik (2011, p. 12), "os balineses e os pigmeus do Gabão são contemporâneos de Stockhausen" . Entretanto, é possível perceber que as manifestações musicais dentro de cada cultura se assemelham entre si, isto é, compositores de uma mesma cultura apresentam semelhanças em suas escolhas sonoras, sejam elas instrumentais ou estruturais.

Podemos afirmar que a organização harmônica é uma das características que ocorre de maneiras distintas nos sistemas modal, tonal ou pós-tonal. Além da harmonia, é importante ressaltar que outros fatores os diferenciam, tais como a instrumentação, a forma, o ritmo, os timbres e o caráter semântico, ou seja, as próprias relações de significação. Como já assinalado, os termos consonância e dissonância passam pela subjetividade, se considerarmos o aspecto de recepção e, por isso, Stravinsky (1996) explica esses conceitos, apontando para as limitações de dizermos que a consonância está baseada na combinação harmônica de notas musicais, enquanto a dissonância seria a perturbação dessa harmonia por introdução de notas "estranhas" a ela.

Anteriormente ao século XX, a dissonância era considerada elemento de transição: "[...] complexo ou intervalo de notas que não está completo em si mesmo, e que deveria ser resolvido, para satisfação do ouvinte, em uma consonância perfeita" (STRAVINSKY, 1996, p. 40). O compositor alerta ainda, para a produção, a partir do fim do século XIX, que cada vez mais oferece exemplos da emancipação da dissonância, não mais presa às funções do tonalismo ou às proibições da música medieval. Entretanto, o público, em geral, não acompanha as transformações ocorridas com a mesma velocidade, muitas vezes, estranhando a utilização constante de ruídos e de dissonâncias.

Depois da exploração da tonalidade, no século XIX, compositores começaram a buscar outra harmonia, procurando diferentes caminhos, que vão desde os cromatismos de Wagner ou as dissonâncias de Debussy, até o surgimento do dodecafonismo, do ruidismo, do serialismo, da música concreta e eletrônica, do minimalismo, e de tantos outros. A organização da harmonia, juntamente com outros fatores, como tempo e textura, é responsável por uma quebra na linearidade do sistema tonal.

DICAS

30. *Escute a "Sinfonia opus 21", de A. Webern. Tente memorizar algum trecho e cantar. Repare no pontilhismo utilizado. Perceba como a ideia de linha melódica é deixada de lado, em função de uma técnica que privilegia pontos espaçados, que se destacam ainda mais pela mistura dos timbres.*
31. *Procure escutar "In C", de Terry Riley. Perceba o caráter minimalista presente, procurando as transformações progressivas que ocorrem. O nome da música é uma referência à tonalidade de dó maior, o que põe em evidência a ideia de harmonia tonal. Perceba que, apesar de trabalhar pequenos trechos extraídos dessa tonalidade, o resultado sonoro não remete à linearidade e progresso da música tonal. Como o compositor provoca isso na sua construção?*
32. *Ouça "Kontakte", de Karlheinz Stockhausen, procurando perceber a sonoridade atonal.*
33. *Ao ouvir a "Suíte para Piano de brinquedo" (Suite for Toy Piano), de John Cage, perceba a estrutura melódica contínua, e perceba a diferença no acompanhamento, a não linearidade harmônica.*

DESAFIO

34. *Busque na internet composições de Stockhausen, Luciano Berio e Pierre Boulez, identificando semelhanças estruturais entre elas, e tente perceber a recorrência de sons. Observe que não é tão claro perceber voltas e repetições nessas produções, ou seja, são obras mais voltadas para contrastes do que para similaridades.*
35. *Escute o prelúdio "Voiles", de Claude Debussy. Perceba o diferente clima sonoro, em relação aos outros exemplos. Esse "sotaque" específico tem relação com o uso da escala de tons inteiros, tanto no tratamento melódico como*

harmônico. Perceba como as dissonâncias se acumulam, não sendo resolvidas, e o efeito que elas provocam. Quais sensações a música desperta? Você consegue perceber quais características podem ser responsáveis por isso?

A organização musical pode se concretizar por meio da percepção, e a fruição musical de obras aleatórias pode ser um exemplo. De acordo com Corrêa (2006, p.56):

> As obras realizadas por meio de procedimentos aleatórios não possuem uma forma ou uma estruturação formal a *priori*, são decorrentes dos mais variados artifícios composicionais que vão desde o sorteio de alturas e durações até as famosas moedas do *I Ching,* usadas por John Cage.

Não há desorganização nas composições aleatórias, mas uma organização por parte da fruição, pois percebemos de forma organizada. Há também certo grau de imprevisibilidade, tanto na composição quanto na execução. *Music of Changes,* de Cage, foi composta com base em elemento aleatório, no caso, nas cartas de *I Ching*.

Esse aspecto de indeterminação tem influência no resultado final sonoro, inclusive no aspecto harmônico. Pensando no contexto da música aleatória, é possível perceber certo estado de "caos", quando relacionamos o fator ordem na contemporaneidade com, por exemplo, o que seria na Antiguidade Clássica:

> A harmonia da música, segundo Platão, espelha a harmonia da alma e, simultaneamente, a do Universo. Por isso, o seu conhecimento representa quer um instrumento educativo no sentido mais nobre do termo, uma vez que pode dar harmonia ao equilíbrio perturbado da alma, quer um instrumento de conhecimento da

> essência mais profunda do Universo, na medida em que a harmonia representa a ordem que reina no cosmos. A música torna-se, então, o símbolo desta unidade e desta ordem divina da qual participam a alma e o Universo (FUBINI, 2008, p. 76).

Como já mencionado, o sistema tonal começou a se estruturar melhor a partir do século XVII, ou seja, a estruturação harmônica predominante no período anterior ao da História da Música ocidental não se baseava na relação de encadeamento de acordes. Assim, devemos refletir sobre outros modos de construção de sons simultâneos não baseados nas leis dos acordes do tonalismo.

Diferentes épocas mostraram diversas concepções de harmonias válidas. Na Idade Média, por exemplo, as combinações eram pensadas com enfoque no encontro de duas notas, enquanto no Renascimento, a combinação entre três notas era regra, resultando na tríade, que passou a ser principal unidade da harmonia (SADIE, 1994).

Tríade é um acorde de três notas, formado pela sobreposição de terças (intervalos com distância de três notas).

Podemos dizer que, para os gregos, harmonia implicava mais na combinação de poucos sons, responsáveis por encontros sonoros, do que em simultaneidade sonora, mesmo porque em seu sistema de modos – baseado em tetracordes monódicos – a música desenvolvia-se de maneira melódica, horizontalmente (CORRÊA, 2006).

DICAS

36. *Busque vídeos de músicas de Bali, as músicas gamelas e javanesas. Perceba a sonoridade modal. De que forma é feito o acompanhamento? Observe tanto o aspecto vertical da música (combinação dos sons simultâneos), procurando reparar no seu desenvolvimento, como também no aspecto horizontal, extraindo, cada linha melódica para ouvir o todo.*

Procure, por exemplo, a música polifônica dos pigmeus *Baka*, do Gabão.

37. *Procure músicas da Antiguidade, como, por exemplo,*

músicas da Grécia antiga. Observe o papel da voz, o desenho melódico e os encontros sonoros.

Apesar de a harmonia tonal ser predominante na nossa cultura, existem diversos tipos de construção harmônica, que podem ser acessíveis ao ouvido curioso. Desde os sistemas circulares aos que priorizam os contrastes e a não repetição, percebemos que o homem sempre busca uma combinação sonora que reflete (e sofre influência) a sua vivência particular.

Sugestão: coleção de cd's *A History of Music, Century 1 (Music of the ancient world),* Harmonia Mundi.

4. TIMBRE

CONTEXTUALIZANDO

Meu objetivo foi sempre o da libertação do som, o de abrir todo o universo do som à música.

Edgar Varèse

Citação do compositor extraída do livro "Música da Modernidade" (MORAES, 1983).

Para iniciar a compreensão histórica e conceitual de *timbre*, é interessante parar para refletir sobre as produções musicais da atualidade. Quais estilos musicais são tocados pela mídia? Quais músicas são tocadas em festas e bailes? Que música há nas igrejas? Qual é o repertório da música erudita contemporânea? Qual é a música de hoje? As respostas para essas questões abrangem inúmeros estilos e sonoridades.

A música de hoje é múltipla, e não há uma única tendência estilística, apesar da influência dos meios de comunicação de massa. Há inúmeros estilos musicais, e com a *internet*, a possibilidade de acesso a diferentes produções é ampliada ainda mais. Infelizmente, esse ecletismo musical acaba, em certa medida, sendo suprimido pela indústria cultural. Entretanto, o foco do nosso trabalho é a diversidade de sonoridades presentes na música de hoje.

Podemos elencar alguns estilos musicais ainda em produção, isto é, que estão sendo tocados e ouvidos atualmente,

como o sertanejo e o forró, o samba e o axé, o *rock*, o *funk e o reggae*, o eletrônico, o *jazz, o pop e o country, o metal, o funk, o soul e o rap,* e inúmeros outros e suas derivações, sem contar os estilos e gêneros tradicionais e folclóricos, e ainda, a produção erudita contemporânea, que se expande para vários horizontes, resultando na música eletroacústica, na música experimental ou no minimalismo, por exemplo.

Ao realizar essa reflexão sobre a música, é possível notar que, na atualidade, o músico tem uma vasta sonoridade à sua disposição, sendo inúmeros os suportes possíveis, que vão desde os instrumentos acústicos tradicionais aos eletrônicos com alto-falantes superpotentes; da música paisagem sonora à música coral; dos grupos instrumentais aos grupos que trabalham o som por meio do corpo, além das possibilidades de utilização de meios audiovisuais como parte integrante da *performance*.

Essa diversidade resulta da investigação sonora realizada pelo ser humano em toda a sua história. A busca por sons – e por fontes sonoras - é a investigação de timbres; é a pesquisa de novos sons e de possibilidades de manipulá-los, realizada pelo homem, desde os primórdios até hoje.

Os timbres são inesgotáveis. Desde os obtidos diretamente da natureza e do corpo, aos instrumentos acústicos, ou ainda, os obtidos e transformados por meio da tecnologia: um computador, um sintetizador, ou ainda, um *sampler*, por exemplo, pode armazenar milhares de sons, que podem ser manipulados infinitamente.

A voz humana é dotada de timbre único, ou seja, não se repete de pessoa para pessoa. Ainda que seja possível produzir timbres muito semelhantes, cada pessoa possui uma sonoridade vocal única, que a caracteriza e define sua personalidade. Há uma infinidade de timbres vocais, e também podemos ampliar as possibilidades timbrísticas da voz, por meio de experimentações, obtendo resultados sonoros múltiplos.

O sintetizador é um instrumento musical eletrônico projetado para produzir sons gerados artificialmente, usando diversas técnicas. Um sintetizador cria sons a partir da manipulação direta de correntes elétricas (sintetizadores analógicos), da leitura de dados contidos numa memória (sintetizadores digitais), ou da manipulação matemática de valores discretos com o uso de tecnologia digital, incluindo computadores (modulação física), ou ainda, pela combinação de vários métodos.

O *sampler* é um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica, pois, por meio dele, é possível manipular os sons para criar melodias, padrões rítmicos ou efeitos.

Os instrumentos musicais possuem timbres específicos que os caracterizam. Uma mesma nota tocada por diferentes instrumentos produz uma mesma frequência, porém, a especificidade timbrística é dada pela combinação dos harmônicos produzidos. Assim, se observarmos a variedade e as famílias de instrumentos, as diferentes formas de execução instrumental, as particularidades de fabricação, os modelos, os materiais e a *performance* do músico, podemos perceber uma infinidade de timbres instrumentais. Dessa forma, o timbre é um fator essencial para a criação musical, pois fornece ao compositor, inúmeras combinações, que possibilitam produzir os mais diversos resultados sonoros, ousando no contraste ou, ainda, na semelhança.

DICAS

38. *Na internet há vários softwares livres, criados para mudar a voz. Experimente gravar sua voz e alterá-la, modificando seu timbre vocal, variando altura, tempo e aplicando efeitos.*
39. *Quais estilos musicais você ouve?Quais instrumentos musicais são tocados? Há variedade de timbres?*
40. *Acesse o site http://www.terrasonora.com.br/ e conheça a discografia do "Grupo Terra Sonora", que toca música vocal e instrumental de várias regiões do mundo. Observe os instrumentos musicais usados, imagens, nomes e procure identificar os sons nas composições musicais.*
41. *Tambores, vassouras, latões, câmaras de pneus, bolas, sacolas e sacos plásticos, são instrumentos musicais? É possível tocar uma boa música com objetos recicláveis ou que foram construídos para outros fins? Conheça a produção musical/ artística do grupo STOMP, em: http://www.stomponline.com/ e reflita sobre o conceito de instrumento musical.*

Alguns *softwares* livres de edição de áudio/ voz: *MorphVOX, Funny Voice, Audacity, AV Voice Changer, EXP Studio Audio Editor.*

42. *Acesse o site http://www.barbatuques.com.br e conheça a proposta sonora do "Grupo Barbatuques", assistindo aos vídeos de suas performances.*
    a. *Qual é o instrumento musical tocado por eles? Perceba a quantidade e variedade de sons obtidos por meio da mesma fonte sonora.*
    b. *De que forma são produzidos diferentes timbres?*
    c. *Como são produzidos sons graves? E os mais agudos?*
    d. *Você pode citar uma cultura que tradicionalmente utiliza timbres semelhantes aos utilizados pelo "Barbatuques"?*
43. *Ouça "Dança dos Meninos", do grupo musical brasileiro Uakti, observando sua sonoridade.*

DESAFIO

44. *Acesse sites da internet que propõem a classificação de estilos musicais, bem como a instrumentação característica. Procure diferentes classificações propostas para instrumentos musicais. Elas dão conta de todas as possibilidades sonoras? É possível adequar todos os instrumentos a uma única categoria?*

CONCEITUANDO

> *[...] o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais atributos sonoros (a altura, a intensidade e a duração) inter-relacionados entre si. [...] organização interna de um determinado espectro sonoro.*
>
> Flo Menezes

Citação extraída do livro "Acústica Musical em palavras e sons" (MENEZES, 2003, p.199).

Na era tonal, em que os tons (sons de altura definida) eram o tipo de som considerado esteticamente apreciável, a noção de *timbre* estava atrelada somente aos sons de altura

definida (MENEZES, 2003). Assim, o *timbre* pode ser definido como sendo "[...] aquela propriedade que permite a distinção de um som de um outro contendo a mesma altura e intensidade" (HELMHOLTZ *apud* MENEZES, 2003, p. 200).

Do nosso ponto de vista, *timbre* é a qualidade característica de um som que possibilita a sua distinção em relação a outros sons. Assim, ao falar de timbres, falamos também de instrumentos musicais. Numa visão acústica:

> [...] podemos dizer que ele (o timbre) decorre do fato de que a maioria absoluta dos sons que ouvimos é constituída não por sons unitários, puros e indecomponíveis (que existem e se chamam senoidais), mas sim pelo produto que podemos chamar de construtos de formantes sonoros, cujo 'produto final' é o que ouvimos. Ocorre que a soma acústica dos formantes audíveis de um som resulta no timbre desse som. O som mais grave e audível do construto chama-se som fundamental, que dá o tom, enquanto que os demais formantes do construto dão-lhe a 'cor acústica', ou seja, o timbre (RIBEIRO, 2005, p.25).

Na música orquestral, é o timbre que define e torna característico o som de cada instrumento tocado na execução de uma peça musical. Conforme Ribeiro (2005, p. 25), "Neste sentido, as escolhas que o compositor (ou arranjador) faz, quando monta a instrumentação de determinada peça musical, são, do ponto de vista acústico, escolhas de timbres".

Na visão histórica, o timbre é um elemento musical explorado pelo homem desde a pré-história, até os dias atuais, e houve diferentes períodos de seleção timbrística musical. Hoje, ele é caracterizado pela diversidade sonora resultante da acumulação de possibilidades timbrísticas instrumentais, corporais, ambientais, eletrônicas, etc.

A palavra *instrumento*, de acordo com Ribeiro (2005), significa mobília, bagagem, utensílio, equipamento. Ainda segundo ele, a *organologia* é a ciência que estuda os instrumentos musicais, em geral, e cuja origem é revestida de passagens mitológicas, uma vez que sua invenção é atribuída a deuses e heróis (WISNIK, 2011). Entretanto, essa ideia foi gradualmente substituída pela de desenvolvimento de instrumentos. De acordo com Curt Sachs (*apud* RIBEIRO, 2004, p. 88): "Nenhum instrumento primitivo foi inventado, se interpretarmos como invenção a realização definitiva de uma ideia meditada e experimentada por um longo espaço de tempo".

Assim sendo, para que os instrumentos musicais se desenvolvessem, foi necessária a utilização de técnicas para sua construção. Considerando *técnica* como os processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa e a tecnologia como as ferramentas (conceituais ou materiais) empregadas, Iazzetta (1997, p.27) compreende que

> instrumentos musicais podem ser vistos como extensões tecnológicas de nossas habilidades de produzir sons. Porém, é necessário que se desenvolvam técnicas para manipulação desses aparatos tecnológicos para que se alcance os resultados desejados.

Nesse sentido, o homem desenvolveu técnica e tecnologia para obtenção de novos timbres. Nas civilizações primitivas, a produção sonora era resultado dos sons da vida cotidiana e, aos poucos, a percepção das sonoridades gerou a investigação sonora. Nas civilizações mais desenvolvidas (2000 a. C), como na Grécia, na Mesopotâmia, no Egito, na Índia e na China, são encontrados instrumentos idiófonos, como chocalhos e bastões; aerófonos, como flautas, trompetes, clarinetes duplos e oboés; cordófonos, como a lira, harpa e alaúde, e membranófonos, como os tambores (RIBEIRO, 2004).

Instrumentos *idiófonos* ou *idiofones* ou ainda *autófonos*, são aqueles cujo som é produzido pelo acionamento do corpo do próprio instrumento. Há *idiófonos* de percussão, de concussão, de agitamento, de raspagem, de beliscadura e de fricção.

Instrumentos *aerófonos* ou *aerofones* são instrumentos cujo corpo vibrante é aéreo, ou seja, necessitam da vibração do ar para a produção sonora.

Os *Cordófonos* – termo de origem grega, que significa tripa e corda de instrumento musical, cujo corpo vibrante são cordas, de tripa, de metal ou de náilon – podem ser dedilhados, ungulados, friccionados, percutidos ou ainda, de teclado, como o piano.

Membranófonos são instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma membrana que pode ser de pele de animal ou material plástico. Conforme o tipo de acionamento vibratório, pode ser classificado como de percussão ativa ou passiva, de fricção, de vibrações simpáticas (RIBEIRO, 2005, p. 39).

Vale ressaltar que os instrumentos musicais são concebidos e produzidos levando em conta as características e limitações do corpo humano, principalmente das mãos. Outro fator importante para a sua produção é a escolha dos materiais a serem utilizados, pois isso determina a qualidade acústica de cada um deles. Assim, paralelamente, concorrem os aspectos que determinam a resposta acústica nos instrumentos: o material (matéria-prima), a forma (estrutura), a maneira de executar e de produzir o som, além das variações sonoras resultantes em cada instrumento: em relação à intensidade, resulta na dinâmica; em relação à altura, resulta na extensão e afinação; em relação ao timbre, a busca ou negação do timbre-padrão (RIBEIRO, 2005).

Na Idade Média, a voz em uníssono e sem acompanhamento, característica do chamado "canto gregoriano" dos monges, nos mosteiros medievais, tornou-se o instrumento a ser explorado. Culminando no crescente desenvolvimento da polifonia e na necessidade da afinação e uniformização de escalas, no Renascimento, concretizaram-se os contrapontos madrigais, nos corais de inúmeras vozes, que podiam chegar a 40 vozes. Entretanto, paralelamente à música sacra medieval e renascentista, a música profana ou secular, por volta dos séculos XIII e XIV, desenvolveu-se em sua diversidade instrumental: "Tal como em qualquer época, as canções e melodias para dançar eram abundantes, embora raramente se conheçam os autores" (LOVELOCK, 2001, p.49).

O Renascimento é marcado pela emancipação instrumental, pois até então, os instrumentos musicais eram usados mais como acompanhamento à voz cantada. A textura musical foi afetada pelas ideias humanistas da Renascença, que democratizaram as vozes do contraponto e a inserção de instrumentos, como a família das violas e mais tarde, já no século XVI, os instrumentos de palheta dupla, como as famílias do fagote e dos oboés.

No início do Maneirismo e do Barroco, no século XVIII, conforme Ribeiro (2005, p. 41), uma *orquestra* era definida como "[...] os conjuntos instrumentais de ópera e/ou de música de concerto", e a construção de teatros e o gosto crescente pelo virtuosismo elegeu os violinos como o seu núcleo. De acordo com Bennett (1986), no período barroco, após séculos de soberania das composições e práticas musicais vocais, a música instrumental, pela primeira vez, passa a ter a mesma importância.

O Classicismo pode ser considerado um período de grande aperfeiçoamento de instrumentos musicais, sendo que um importante exemplo é o desenvolvimento do piano-forte. A organização orquestral clássica demonstra uma grande variedade de timbres, entretanto, começou como uma autêntica orquestra de câmara, que continha "[...] treze instrumentos de cordas, cinco instrumentos do naipe das madeiras e dois dos metais: era a orquestra básica de Haydn (1732-1809), por exemplo, que passa por ser o criador da sinfonia moderna" (RIBEIRO, 2005, p. 42). De acordo com o "Dicionário Grove de Música", o padrão de orquestra, em 1790, era composto por: 23 violinos, 7 violas, 5 violoncelos, 7 contrabaixos, 5 flautas e oboés, 2 clarinetas, 3 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes e 1 par de tímpanos (SADIE, 1994).

Já o estilo instrumental romântico foi caracterizado pela inserção de novos timbres: tuba, saxofone, clarinetes, corne inglês, o que contribuiu para a efetivação da música emocionalmente expressiva desse período. Conforme Ribeiro (2004, p. 90), "[...] os compositores buscavam, pela mescla de cores e de modulações tímbricas, expressar os diferentes matizes do sentimento humano." Assim, foram inseridos, mais metais e mais percussão, além do aumento da orquestra, o que proporcionou um trabalho de maior contraste em termos de timbre, também afetando a dinâmica, devido aos novos instrumentos incorporados.

Conhecido desde o século XIX, como piano, o piano-forte ou forte-piano foi inventado por Bartolomeo Cristofori *(1655-1731). O gravicembalo col piano e forte,* o primeiro piano, teria sido construído por volta de 1709. Na sequência, outros construtores trabalharam no seu aperfeiçoamento, principalmente em relação à extensão, à sonoridade, e ao mecanismo de produção do som (SADIE, 1994).

É importante destacar a distinção atual entre "orquestra sinfônica" e "orquestra de câmara". A primeira caracteriza-se pela execução de peças que preveem a existência de teatros ou salas de concerto amplas. Já a orquestra de câmara é menor, pois é formada, basicamente, por alguns poucos instrumentos de cordas, ou ainda "[...] se destina a execução de uma música instrumental mais intimista e que pode ser produtivamente executada em recintos menores, existe ainda o adjetivo filarmônica que indica [...] que é mantida pela iniciativa privada" (RIBEIRO, 2005, 42).

Beethoven (1770-1827), com sua música revolucionária, representou a transição do Classicismo para o Romantismo, requisitando uma grande orquestra para a execução da sua "5ª Sinfonia" (1807), e Wagner (1813-1883) chegou a requisitar mais de cem componentes na execução de suas óperas ou "dramas musicais", como eram por ele denominados. Convém lembrar ainda, que uma das mais amplas e complexas formações orquestrais de toda a história da música foi a "Sagração da Primavera", de Stravinsky (1882-1971), que foi executada com 125 instrumentos. Porém, Ribeiro (2005, p.43) ressalta que:

> [...] é preciso entender que a evolução que a orquestra sinfônica criada por volta de 1750 vem sofrendo não é apenas de natureza linear-quantitativa: ela não tem sofrido apenas aumento do número de músicos e instrumentos. Ocorre que tanto os fundamentos técnico-interpretativos dos músicos, quanto a tecnologia de produção dos instrumentos (sobretudo dos metais) têm evoluído muito, o que traz mudanças evolutivas importantes, não apenas na intensidade (ou volume acústico), mas também na qualidade (ou timbre) do som orquestral, com óbvia e correspondente evolução nos estilos de composição musical-sinfônica, bem como na sofisticação recente das exigências dos compositores, em relação ao desempenho orquestral. [,,,] destaca-se que uma orquestra sinfônica não é uma reunião aleatória de músicos e/ou instrumentos [...] o palco é rigidamente planejado [...].

DICAS

45. *Escute "Trio Sonata", em Ré maior, de Georg Phillipp Telemann. Repare nos instrumentos e na sonoridade por eles produzida, procurando descrevê-la.*
46. *Procure o vídeo com a interpretação do "Concerto para*

Bandolim", de Antonio Vivaldi. Repare na orquestra, na sua formação e na quantidade de instrumentos. Qual o naipe mais representativo?

47. *Assista em vídeo, à "Sinfonia no.104", de Haydn, e observe: quais naipes são requisitados para sua execução? Quantos instrumentos compõem a orquestra executante? Qual timbre destaca-se no naipe de percussão?*
48. *Assista em vídeo, à "5ª Sinfonia", de Beethoven, e tente contar quantos instrumentos são tocados. Quais naipes são requisitados para a execução dessa peça?*
49. *Pesquise sobre a ópera "Parsifal" de Wagner, e observe o contraste entre os timbres vocais e instrumentais. Identifique se a orquestra é de câmara ou sinfônica. Quais naipes são requisitados para a execução dessa peça?*
50. *Escute a "Sinfonia dos Mil" (Sinfonia n. 8), de Mahler. Repare na utilização dos contrastes e nas características que a classificam como romântica. Quais naipes estão presentes? Como é a variedade de instrumentos e sua utilização? E a quantidade de instrumentos?*

DESAFIO

51. *Faça uma lista dos principais instrumentos dos períodos barroco, clássico e romântico, bem como dos sons por eles produzidos.*
52. *Pesquisa na internet, páginas de museus do mundo que citem exemplos de instrumentos musicais criados ao longo da história.*
53. *Procure uma fuga, uma suíte e uma sonata. Ouça-as e anote as diferenças estruturais, que correspondem à ideia de forma musical. Anote também, quais instrumentos são tocados e a que remetem?*

PROBLEMATIZANDO

Todo material sucetível [sic] de vibrar pode hoje em dia ser convertido em material musical, até mesmo as vibrações de partículas de matérias de que até agora nunca tínhamos ouvido falar.

Karlheinz Stockhausen

Extraído de entrevista com o compositor, transcrita no livro "A música contemporânea" (ALBET, 1979, p. 13).

Não há fontes seguras acerca da origem da música. Provavelmente, os homens primitivos tomaram consciência do ritmo de muitas atividades cotidianas, tais como bater com os pés, bater palmas e bater paus ou pedras, e da imitação de sons de animais, e do canto dos pássaros, desenvolvendo o canto.

Os instrumentos musicais mais antigos de que temos registros são os *apitos de falange,* feitos de ossos de patas de renas. Contudo, nessas "flautas", era possível tocar apenas uma nota musical. Outro instrumento simples, do início da civilização, é o *arco musical*, que surgiu do arco de atirar e que, provavelmente, foi o primeiro instrumento de corda. Entretanto, com o passar do tempo, outros timbres foram sendo descobertos, dando origem aos instrumentos confeccionados com chifre de animais e conchas. Orifícios nos ossos foram sendo feitos, resultando em instrumentos melódicos, além de tambores feitos de madeira, e mais tarde, de argila com pele esticada, além de chocalhos (HEUMANN, 2011). Esses instrumentos continuam fazendo parte do cotidiano de várias culturas, e vêm sendo fabricados artesanalmente, como em comunidades indígenas, por exemplo, ou ainda, sendo usados na sua forma original, inspirando músicos de hoje, na forma de construir e de criar sons.

A *luteria* diz respeito à construção e manutenção de instrumentos musicais, com foco, segundo a história, em instrumentos de cordas feitos em madeira, artesanalmente. O termo se refere à palavra francesa *luth* (*liuto* em italiano), uma vez que os construtores de *luth* (alaúde), eram chamados de *luthiers.*

A *luteria* é uma área que, atualmente, tem conquistado pessoas, e consiste na investigação da possibilidade de produzir novos sons. Todavia, o fato de existir uma grande variedade de instrumentos tradicionais não suprime a existência de artistas que se dedicam à construção de novos instrumentos a partir de

materiais e formas oriundas da natureza, tais como a madeira, o bambu, as cabaças e a cerâmica. Outros optam por trabalhar com materiais surgidos com o processo tecnológico, como tubos de PVC, resinas plásticas e ligas metálicas. Outros ainda, se inspiram em instrumentos já existentes em outras culturas, remontando instrumentos perdidos no passado, conforme assinala Ribeiro (2004, p.91):

> Jean-Claude Chapuis, compositor, historiador e construtor de instrumentos de vidro, é um dos responsáveis, hoje, pelo resgate de uma tradição que remonta à vida musical da Pérsia do século XI, em que vários vasilhames de vidro eram afinados e tocados de forma percussiva. Instrumentos de vidro eram encontrados, também, na Europa do século XV. Já na metade do século XVIII, estava plenamente desenvolvida a técnica de se tocar taças de cristal afinadas, friccionando-as com os dedos umedecidos.

Um dos fatores que motivam a produção de novos instrumentos musicais é o desejo por sistemas de afinação não-tonal, instrumentos não-temperados ou que não seguem a estrutura semitonal (de 12 notas). Para tanto, são produzidos instrumentos microtonais.

A "revolução instrumental" da música teve início nos primeiros anos do século XX, tendo se intensificado na segunda metade. As invenções de alguns instrumentos elétricos, tais como o *telharmonium*, o *intonarumori,* o *theremim*, o *sphärophon*, *trautonium*, as ondas sonoras e o *solovox,* também são datadas do início do século (RIBEIRO, 2005), utilizam a energia elétrica e produzem timbres inusitados, característicos do Ruidismo e do Futurismo, na música.

Paralelamente aos construtores de instrumentos acústicos e elétricos estão os músicos eletroacústicos que, semelhantemente, trabalham na produção de novos sons,

entretanto, utilizando computadores, sintetizadores e todo o aparato das novas tecnologias. A partir do Século XX, o campo sonoro tonal, que se caracterizava pela filtragem dos ruídos, entra em desequilíbrio, e ruídos de todos os tipos passam a ser considerados matéria-prima da música. De acordo com Wisnik (2011, p.43), "[...] integrantes efetivos da linguagem musical [...] dá-se uma explosão de ruídos na música de Stravinski, Schoenberg, Satie, Varése". Numa análise da música contemporânea, o autor do livro "A Modernização da Música Primitiva", Claudinho Brasil (2007, p. 109, grifos do autor), aponta para certo retorno de elementos da música primitiva:

> Esse ruído contemporâneo faz brotar a memória primordial por meio de associação inconsciente com os primeiros sons ouvidos e assimilados pelo homem ancestral [...] Toda essa força que penetra no âmago, na essência do ser, atuante na arte da contemporaneidade, é fruto do que Freud nomeou **resíduos arcaicos**, e que mais tarde Jung chamou de **arquétipos,** que são resquícios de uma memória ancestral [...].

Como exemplo da utilização de recursos eletrônicos, podemos citar a música eletrônica da Escola de Colônia e, no âmbito popular, a música eletrônica de pista, que difere da primeira, no que diz respeito à estrutura e objetividade, mas assemelha-se, no que se refere à tecnologia utilizada para ambas, já que tanto o DJ, quanto o compositor, manuseiam o aparato computacional, digital, para a produção sonora. Entretanto, para Brasil (2007, p. 117), "[...] a música eletrônica possui exatamente os mesmos elementos da música ritual primitiva: repetição rítmica, repetição melódica, vozes, gritos, ruídos que proporcionam estados alterados de consciência, ou tudo isso reunido".

Já a música eletroacústica, de caráter experimental e ao mesmo tempo de vanguarda, surgiu da fusão das ideias da Escola

de Colônia e a Música Concreta (Escola de Paris), e pode fazer uso tanto da síntese e manipulação sonora, como da gravação de sons do cotidiano. Com o desenvolvimento dos recursos e técnicas, o aspecto espacial passou a ser fundamental também para esse tipo de composição:

> [...] música eletroacústica é a composição especulativa realizada em estúdio eletrônico cujos traços principais são a espacialidade sonora (a forma como os sons são dispostos no espaço) e a investigação harmônica espectral (MENEZES, 2006, p.403).

O surgimento dos meios de gravação marcou a história da música, na medida em que abriu espaço para uma nova possibilidade sonora e a escuta distanciada da *performance*. Conforme Iazzetta (2009, p. 29), "[...] a gravação promoveu uma transformação expressiva nos modos de criação, difusão e recepção musicais". O registro sonoro, em suporte físico, eliminou a necessidade de conexão espaço-temporal entre a *performance* e a escuta.

A escuta doméstica, a música de consumo e os concertos eletroacústicos são temas amplos, nos quais não nos determos aqui. Entretanto, abordaremos a mudança tímbrica ocorrida por decorrência das transformações tecnológicas, analógicas e, mais atualmente, digitais. Para Zuben (2004, p. 10):

> Não é correta a ideia de que a tecnologia só esteve próxima da música a partir do dinamismo e velocidade do século XX. Como vimos, muitas foram as conquistas tecnológicas que permitiram o desenvolvimento da produção musical até os dias de hoje. Muito embora apenas o presente nos dê a impressão de modernidade e complexidade, a arte de se fazer música no Ocidente sempre esteve associada à tecnologia. Mas, mesmo assim, não podemos deixar de

> afirmar que as grandes transformações e avanços científicos do século XX foram fundamentais para uma maior aproximação entre a ideia de tecnologia e a música.

Na música eletroacústica, os sons produzidos eletronicamente diferem dos sons de origem mecânica, sendo que a sonoridade eletrônica remete a contextos virtuais. Os sons manipulados em aparelhos eletrônicos não necessitam mais de gestos físicos, não exigindo muita ação corporal. Conforme Iazzetta (2009, p.70):

> No caso da música eletroacústica, ela mesma serve de contexto de referência para as sonoridades que produz. Os glissandos infinitos usados por Jean-Claude Risset ou outros sons granulados explorados por Barry Truax [...].

Dentre as vertentes surgidas na música de concerto, no século XX, encontram-se algumas em que os compositores utilizam o timbre como principal elemento composicional. Pierre Schaeffer (1910-1995), em seu "Tratado dos Objetos Musicais" (1966), ressalta que é preciso distinguir entre o timbre dos instrumentos musicais e o timbre do som, já que um se refere à fonte sonora, e o outro, ao objeto sonoro (SCHAEFFER *apud* ZUBEN, 2005). Em "Solfejo dos Objetos Musicais", Schaeffer realiza a análise e classificação dos objetos sonoros.

Na obra intitulada "Terminologia de uma Estética da Música" (1990), Koellreutter afirma que a nova imagem do mundo, resultante das descobertas na área da física, e a reviravolta radical do pensamento humano, levam constantemente à revisão profunda e pormenorizada da estética da arte e, principalmente, da terminologia de que ela se serve. Surge no século XX, uma estética musical nova, negando quase todos os conceitos estéticos tradicionais. Desaparecem, gradativamente, o dualismo, assim

como a consonância e a dissonância, tempo forte e fraco, tônica e dominante, melodia e acorde. Conforme o autor, "[...] surge um novo repertório de signos musicais que compreende ruídos e mesclas, natural e artificialmente produzidos. Revela-se um novo conceito de tempo, e nega o conceito de tempo absoluto [...]" (KOELLREUTTER, 1990, p. 6).

Podemos dizer que as possibilidades para a combinação de timbres são infinitas, assim como o repertório de sons, e que cada cultura os seleciona para sua produção musical, relacionando-os a sua visão particular, que também se transforma de acordo com o tempo. Assim, o timbre é fator essencial para a construção musical, e engloba desde os sons mais próximos à natureza até o uso das tecnologias.

A música contemporânea apresenta uma nova estética, na qual o som é nada mais do que um feixe de energia, escolhido e selecionado pela mente humana, naquela parte do universo sonoro acessível ao ouvido. A música atual se aproxima de um todo sonoro e a partitura mostra, cada vez mais, os chamados *campos sonoros*, frutos de uma estética relativista, cujos conceitos fundamentais são o impreciso e o paradoxal, e onde os valores complementares de uma estrutura musical são, ao mesmo tempo, definidos e indefinidos, e os elementos perceptíveis e imperceptíveis, contínuos e descontínuos.

DICAS

54. *Busque na internet, a canção indígena "Oreru nhamandú tupã". Após escutá-la, descreva os timbres presentes na gravação.*

Gravação encontrada no cd "Memória viva guarani", de Ñande Reko Arandu (Distribuidora MCD, 2002).

55. *Ouça a "Sagração da Primavera", de Igor Stravinsky:*
    a. *Pela percepção do timbre, identifique o instrumento que inicia peça ou descreva as características do som produzido.*
    b. *Quais naipes são tocados?*

c. *Qual naipe predomina na execução das principais melodias da música?*

d. *Quais instrumentos de percussão estão presentes nessa peça?*

56. *Ouça a "Sinfonia para Salmos", de Stravinsky, e atente para a exclusão dos violinos.*

57. *Procure a música "Trenody for the visctims of Hiroshima", de K. Penderecki. Quais instrumentos são utilizados? Quais sensações a música provoca? Qual tipo de resposta predominou na sua escuta? Repare na relação entre o nome da obra com o resultado obtido pelo compositor, procurando elementos que contribuem para esse efeito. Busque informações sobre a obra, relativas à formação orquestral. Veja a utilização do cluster.*

Cluster é um aglomerado de notas, tocadas simultaneamente, de modo a abranger todas as notas de determinado intervalo musical.

58. *Pesquise sobre as composições de Bohuslav Martinu, para serem tocadas no instrumento elétrico chamado Theremim. Ouça o timbre específico desse instrumento. Quais suas características tímbricas?*

59. *Escute "Anjos são mulheres que escolheram a noite", de Paulo Guicheney. Quais são os instrumentos presentes? Como é explorado o uso da voz? Repare como os timbres de diferentes fontes sonoras se misturam.*

Obra musical premiada na XVII Bienal da Música Contemporânea (RJ).

Desafio

60. *Você conhece algum músico que constrói instrumentos alternativos? Conheça o Grupo musical UAKTI. Acesse o site http://www.uakti.com.br/. Ouça as músicas tocadas com instrumentos construídos pelo grupo e perceba as sonoridades inusitadas. Repare no repertório utilizado pelo grupo, que vai desde criações próprias e músicas populares, até arranjos feitos para músicas orquestrais.*

Veja também: RIBEIRO, Artur Andrés. **UAKTI:** um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: Editora c/Arte, 2004.

61. *Conheça o trabalho do músico e construtor de instrumentos musicais Walter Smetak. Acesse o site http://www.*

waltersmetak.com, e busque ouvir os diferentes timbres dos instrumentos criados por ele. Procure também obras de artistas eruditos e populares influenciados por esse trabalho.

5. TEMPO

CONTEXTUALIZANDO

[...] a base da criação musical é uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato com a intenção de dar forma a algo de concreto. Os elementos a que essa especulação necessariamente diz respeito são o som e o tempo. A música é inconcebível quando isolada desses elementos.

Igor Stravinsky

Podemos dizer que, não imprescindível para o acontecimento musical, mas fundamental para alguns compositores de eletroacústica, também é o fator espaço, tendo em vista o uso da espacialização sonora também como elemento do processo composicional.

Extraído do livro "Poética musical em 6 lições" (STRAVINSKY, 1996, p. 35).

Neste capítulo, abordamos o *tempo musical*, tendo em vista ser um termo que engloba a noção de ritmo e andamento, conceitos relacionados à percepção temporal. Sendo a música uma arte essencialmente temporal, esse elemento merece destaque porque, historicamente, a própria noção do tempo se transforma na vida cotidiana, além da forma pessoal que sua percepção provoca e das constantes dúvidas sobre sua significação no âmbito musical.

O tempo, visto como a sucessão de ciclos que compõem "[...] a noção de presente, passado e futuro" (FERREIRA, 1986, p. 1660), é estabelecido e limitado tanto por convenções – como minutos, horas, meses – como também por questões que envolvem a experiência subjetiva individual. De acordo com as emoções e afetos envolvidos, cada pessoa pode ter uma diferente

percepção temporal para um mesmo momento. De acordo com Stravinsky (1996, p. 37):

> Todos sabemos que o tempo transcorre numa velocidade que varia de acordo com as disposições íntimas do indivíduo, e com os fatos que afetam sua consciência. Expectativa, tédio, angústia, dor e prazer, contemplação – tudo isso aparece como diferentes categorias em meio às quais nossa vida se desdobra, e cada uma delas determina um processo psicológico específico, um andamento particular. Essas variações no tempo psicológico são perceptíveis apenas na medida em que estão relacionadas à sensação primária – consciente ou inconsciente – do tempo real, do tempo ontológico.

Essa percepção individual do tempo, destacada por Stravinsky, também pode ser aplicada à música, em razão de ser um fenômeno temporal. As duas categorias de percepção – tempo psicológico e ontológico – imprimem, em diferentes contextos, uma característica própria cultural, que também tem relação com a estética musical. Essa diferença de percepção pode ser usada tanto na forma de conceber a construção musical, pelo compositor, quanto na forma de escutar, particular ao ouvinte.

DICA

62. *Escute a música "Canoeiro", de Tião Carreiro e, logo em seguida, a música "The Robots", do grupo alemão Kraftwerk. Como é a percepção do tempo nos dois exemplos? Em qual contexto você imagina que seus compositores vivem? Quais outros aspectos musicais contribuem para isso?*

DESAFIO

63. *Procure duas realidades culturais bem diferentes, assim como músicas de cada uma delas. Um exemplo disso é a música tradicional japonesa e a música yodel, tradicional dos Alpes suíços. Será que a forma de pensar música também sofre influência dessas diferenças culturais?*
64. *Procure um vídeo de interpretação que comece com o cantor ou o baterista dando o tempo musical. Perceba como é dado o tempo musical ao começo da execução. Continue marcando o tempo com os pés ou mãos, e veja – no movimento corporal dos músicos – essa regularidade.*

CONCEITUANDO

Sentimos o ritmo nas batidas do coração, sístole e diástole; vivemos o ritmo na respiração e vivemos no ritmo dos ciclos da natureza. Contudo, só compreendemos o ritmo porque, na nossa constituição de seres pensantes, somos prisioneiros do tempo [...] mas, ao mesmo tempo, livres para interrogar aquilo que nos aprisiona.

Lúcia Santaella (SANTAELLA, 2002, p. 39)

Também podemos atribuir ao tempo a relação com um determinado gênero musical, por exemplo, no que se refere ao seu caráter métrico. Ao falarmos "tempo de valsa", já nos são dadas informações quanto ao caráter, ao andamento (associada à dança) e também à métrica (dança em compasso ternário, sendo o primeiro tempo mais marcado), essa última, relacionada à distribuição das medidas e a uma forma de marcação, que agrupa os tempos musicais em uma dada recorrência.

O *tempo musical* consiste na medida musical em relação à organização rítmica, e nos permite perceber a recorrência (seja por questão cronológica e/ou de apoios percebidos). Nesse sentido, pode ser também denominado *pulsação*.

É bom ressaltar alguns pontos relativos ao termo. Stravinsky (1996) aponta para a confusão geralmente feita por pessoas, em relação ao termo *ritmo*. Quando a música é acelerada, as pessoas comumente o associam à expressão "ritmo mais rápido". Porém, quando cantamos uma música em

diferentes velocidades, estamos alterando o andamento musical (e, portanto, o tempo musical), mas não o ritmo. Para mudá-lo, teríamos de mudar a organização interna dos sons em função de suas durações.

Para Robert Ottman (*apud* CORRÊA, 2006, p.74), *ritmos* são "[...] padrões de durações organizados em unidades métricas (compassos), donde derivam as sensações de acento métrico e sincopa". Essa afirmação reforça a definição encontrada no Dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 788), segundo a qual, *ritmo* é "a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis", que aponta o tempo como medida essencial para a organização rítmica.

O dicionário ressalta ainda, a importância não só do ritmo como agrupamento de sons em relação às durações (sequência e ordenação das durações dos sons e silêncios), como também as recorrências devido aos acentos (agrupamento por meio de ênfase). Assim como a pontuação e a acentuação são essenciais para uma boa leitura, visto possibilitarem o mapeamento em relação à entonação e às respirações, na música, a acentuação métrica e as respirações (dadas pela organização dos elementos) são fundamentais.

No Dicionário Aurélio, encontramos algumas acepções para o termo *ritmo*, dentre as quais destacamos: "no curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular", ou ainda, "sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo", o que demonstra o caráter recorrente e de distribuição das diferenças internas. Ainda de acordo com o dicionário, no campo das artes, *ritmo* pode ser definido como "a disposição ou o desenvolvimento [...], no espaço e/ou no tempo, de elementos expressivos e estéticos, com alternância de valores de diferente intensidade" (FERREIRA, 1986, p. 1513). Santaella (2002, p. 39) ressalta que "[...] sem ritmo, nenhuma linguagem seria possível".

No nosso cotidiano, podemos perceber a "obsessão pela regularidade", destacada por Stravinsky (1996), presente na nossa música, e que constitui uma característica musical, que também se estabeleceu junto ao tonalismo. Ao vermos um show, podemos perceber a recorrência nos movimentos dos braços (em forma de balanço ou de socos no ar, por exemplo), que diz respeito tanto à pulsação, ou seja, à marcação do tempo musical, como também ao caráter da música (se é mais suave e doce, se é bem animada ou se é bem firme e marcada). É comum observarmos também, uma banda, pouco antes de tocar, contar: "1, 2, 1, 2, 3, 4" (ou o baterista fazendo o mesmo com as baquetas), e que não é mais do que a forma de marcar o andamento da música, ou melhor, a velocidade com que será marcado o tempo musical.

Dessa forma, estamos acostumados a perceber o tempo musical como unidades isócronas, sempre com a mesma velocidade, salvo pequenas alterações, principalmente na finalização, quando o andamento vai diminuindo (ficando mais lento até morrer). Esse tipo de recurso é muito comum tanto em finalizações como em mudanças de caráter ao longo da mesma obra. Trata-se de um dos grandes recursos expressivos da execução musical: a *agógica*, caracterizada por "[...] designar qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico", utilizado geralmente como recurso expressivo, com base mais na duração do que na intensidade (SADIE, 1994, p. 12). Assim, por meio da agógica, a execução musical é modificada, de modo a alterar a sua duração sonora, acelerando ou retardando o seu andamento, porém, sem mudar o ritmo.

A *melodia*, a *harmonia* e o *ritmo* são os três elementos essenciais para o discurso musical tonal, sendo que a base do ritmo é a duração, e a base da melodia e da harmonia é a altura. Portanto, duração e altura sustentam as composições tonais (RIBEIRO, 2005, p.23). A altura e a duração estão representadas nas partituras tradicionais, e foram amplamente sistematizadas

no Classicismo, perdurando até hoje. Na partitura, são registradas, principalmente, as variações de altura, ou seja, as notas musicais e as variações de duração, as figuras rítmicas.

Sobre esse assunto, consulte: BENNETT, R. **Elementos Básicos da Música.** Rio de Janeiro: Zahar,1998 ou ainda, MED, B. **Teoria da música**. 4 ed. Musimed: Brasília, 1996.

DICAS

65. *Escute a "Suíte n. 1", para violoncelo, de Bach. Observe que cada peça da obra tem diferente andamento, porém, dentro de uma mesma peça, o pulso permanece regular.*
66. *Escolha umas das sonatas para piano, de Mozart, e perceba o tempo regular, isócrono, e a relação predominantemente cronológica (e por que não, quase cronométrica?)*
67. *Perceba a maior liberdade no tratamento métrico do tempo no Romantismo. Escute a "Balada n. 1", de F. Chopin, na interpretação de V. Horowitz.*

DESAFIO

68. *Reflita: todas as músicas seguem esse padrão regular para o tempo musical? Dizemos, nesse caso, ser o tempo isócrono, pois todos os tempos possuem a mesma duração.*
69. *Será que é possível outro tipo de organização do tempo que não seja baseada em relações isócronas, ou ainda, música sem a marcação do tempo?*

A valorização dessa regularidade tem relação com o desenvolvimento do pensamento tonal. No período barroco, podemos dizer que o próprio baixo-contínuo dava ideia de movimentação e ininterrupção do tempo musical, sendo responsável pela sucessão temporal que, nesse caso, se dava, conjuntamente, com a base harmônica. Já no Classicismo, podemos perceber maior rigor métrico, também responsável pela sustentação da ideia de progresso e de linearidade. Por fim, no Romantismo, esse pulso "cronometrado" é um pouco mais diluído, em função da exploração maior da agógica.

A métrica regular colabora para que a harmonia funcional e a condução de vozes sejam percebidas no discurso tonal e, a respeito do ritmo no período de prática comum, Cohen (2006, p.23) ressalta que:

> [...] é interpretado em uma perspectiva hierárquica na qual pulsos isócronos, claros ou implícitos, com velocidades distintas são enunciados em três níveis: o central, caracterizado pela presença de pulsos regulares e recorrentes, o inferior, no qual as durações isócronas (unidades de tempo) estabelecidas pelos pulsos do nível central são divididas em duas ou três partes, e o superior, no qual a pulsação é agrupada em unidades maiores. O padrão recorrente de forte e fraco do nível superior é denominado metro (compasso). [...] Há sincronia entre os grupamentos de pulsos em todos os níveis da hierarquia, isto é, todos os pulsos em níveis lentos coincidem com pulsos fortes em níveis mais rápidos.

PROBLEMATIZANDO

> *O que confere ao conceito de tempo musical sua marca específica é que essa categoria nasce e se desenvolve tanto externa como simultaneamente às categorias do tempo psicológico. Qualquer música, quer se submeta ao fluxo normal do tempo, quer se dissocie dele, estabelece uma relação particular, uma espécie de contraponto entre a passagem do tempo, a duração da própria música, e os meios técnicos e materiais pelos quais a música se manifesta.*
>
> Igor Stravinsky

Extraído do livro "Poética musical em 6 lições" (STRAVINSKY, 1996).

Com a intensificação do desenvolvimento tecnológico, além do surgimento da globalização e o fortalecimento da ideia de obrigação, em relação à renovação constante (e, portanto,

da ideia de descarte daquilo que já passou) da sociedade de consumo, ao longo do século XX, o tempo cada vez mais é percebido em relação ao grande fluxo de acontecimentos de que se tem notícia, imprimindo também, a ideia de velocidade.

As fronteiras entre tempo e espaço ficaram cada vez mais diluídas, e o acesso fácil a todo tipo de informação, com a aproximação virtual das relações humanas – antes não possível – e de diferentes culturas, influenciaram na percepção do tempo, bem como na ideia de rapidez em que se dão as mudanças, visto que qualquer novo acontecimento pode ser noticiado em tempo real. Essa sensação é reforçada pela rotina diária, principalmente em centros urbanos, onde não se pode perder tempo, implicando no seu aproveitamento máximo, ou seja, em maximizar o número de coisas que se faz (com valor útil e de direto valor para si e para a sociedade) em função do tempo.

Os fatores listados, entre outros, dão uma pista do valor do tempo para o homem contemporâneo, e também da própria diluição dessa percepção na atualidade. É comum o sentimento de que o presente, o dia de hoje, precisa ser aproveitado de forma útil, ou seja, em função dos valores vigentes, que implicam na relação entre sucesso pessoal e progresso financeiro (que envolve tanto a nossa renda, como o número de coisas a que temos acesso, as facilidades e confortos que o dinheiro pode trazer, ou até mesmo, o número de certificados que obtemos). Por outro lado, o lazer passa a ser visto como obrigação e, em longo prazo, o desfrutar de pequenos momentos e a troca de experiências entre pares, é substituído pelas muitas, porém rápidas e intensas vivências. Sobre a relação desses valores na produção artística, Koellreutter (1990, p.10), assim se posiciona:

> A música de nossos dias deve ser compreendida como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos também. Pois é o reflexo de nossa vida cotidiana, e a vida é transformação

> constante, um processo que não se permite se prender em objetivos específicos ou interpretações. É preciso compreender que a humanidade deve concentrar todos os seus esforços nesse processo de transformação constante, pois é este que constitui o único aspecto inalterável de nossa existência.

Essa relação social do tempo, na sociedade, é notável nas composições contemporâneas, em que a noção de métrica se dissolve. Procedimentos utilizados intensamente, a partir do século XX, como a *assincronia*, as *modulações métricas*, a *polirritmia*, a *polimetria* e a *ametricidade*, refletem essa construção social do tempo. Para Cohen e Gandelman (2006, p.19):

> Assim como, na primeira metade do século XX, a dissonância se emancipou e o sistema tonal se dissolveu, a regularidade da pulsação e da métrica também foi desestabilizada, por intermédio de procedimentos, tais como constante mudança de fórmulas de compasso, articulações e andamentos, deslocamento de acentos, síncopes, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias, perturbações contínuas acompanhadas da exploração de novos aglomerados sonoros e de grandes ressonâncias que estimulam a escuta e a imaginação sonora do intérprete.

Como já destacado, alguns compositores, como Stockhausen, por exemplo, em seu processo criativo, priorizavam as possibilidades das fontes sonoras e, portanto, o uso do aparato eletroacústico seria enriquecedor na descoberta de novas sonoridades. Porém, dispositivos eletrônicos também eram vistos como possibilidade de trabalhar relações rítmicas de forma mais abrangente. Para Milton Babbitt,

> [...] o valor da música eletrônica não estava nos novos sons, mas no superior controle rítmico que tornava possível. Nos *Ensembles for Synthesizer* (1962-64), ele se valeu dessa possibilidade para impulsionar a construção do serialismo rítmico (GRIFFITHS, 1998, p. 149).

Outros compositores se dedicaram às experimentações rítmicas, tais como Henry Cowell, György Ligeti e Conlon Nancarrow, que, em seus "Estudos para Piano Mecânico" (pianola), explorou possibilidades rítmicas impossíveis de serem executadas com precisão por um só intérprete, no piano convencional.

Faz parte também, da noção de tempo, a compreensão do silêncio, a pausa, o não-som, o tempo de espera. Na contemporaneidade, o conceito de silêncio diferencia-se da pausa tradicional e se torna tão relevante para a composição musical como o próprio som. Há um intercâmbio entre o som e o silêncio, e de acordo com Valente (1999, p.79):

> Para o compositor de hoje o silêncio é primordial, porque ele está se perdendo na paisagem sonora. Assim sendo, o silêncio é matéria-prima da música, um construto tão importante como qualquer outro parâmetro, o que leva uma quantidade expressiva dos compositores importantes da atualidade a considerarem-no como centro de suas preocupações.

DICAS

70. *Escute "Imaginary Landscape nº4", de John Cage, na qual há 12 aparelhos de rádio e para cada um, dois músicos, para sintonizar e alterar o volume. Imagine como seria uma partitura para essa música. É possível que a execução, pelo mesmo grupo, em outra ocasião, seja exatamente igual? Qual o grau de previsibilidade desta obra? Se você escutasse*

e não visse, saberia que se trata de uma performance musical? Repare no regente, pensando em seu papel nesse contexto. Repare que ele faz marcações regulares de tempo, porém, você seria capaz de perceber a conexão dos gestos com o resultado sonoro?

71. *Procure uma das peças "Projections", de Morton Feldman. Qual das escutas você acha que predomina, a ontológica ou a psicológica? Procure a partitura das músicas. Como é o papel do intérprete nesse tipo de música?*
72. *Ouça a música de G. Ligeti, "Lux Aeterna". É possível determinar o tempo musical?Como você acha que são estipuladas as entradas para cada camada sonora presente?*
73. *Escute "Eletric Counterpoint", de Steve Reich. Quais sensações a música provoca? Como se dão as mudanças no decorrer da música? Procure palavras para descrever a música. É possível marcar um tempo musical isócrono? É possível dizer que a obra segue uma progressão linear, com claro começo, meio e fim?*
74. *Escute "Estudos para piano mecânico n. 21 (Study for Player Piano)", de Conlon Nancarrow. Você consegue marcar o tempo com palmas? Tente observar os diferentes planos, buscando descrever o que acontece em relação à percepção rítmica no decorrer da música. Quais sensações essa escuta desperta em você? Tente desenhar o que acontece em termos de distribuição dos sons nos diferentes planos.*
75. *Assista a uma gravação do Poema "Synphonico para 100 metrônomos", de György Ligeti, ouça o ritmo e perceba se o tempo é métrico ou não, se há uma pré-definição rítmica, tentando marcar o andamento. Ouça do começo ao fim e analise a relação som/silêncio e a variedade rítmica executada a partir de um instrumento que, originalmente, é destinado a marcar apenas o tempo musical.*

76. *Observe o ritmo e suas variações na composição "Clapping Music", de Steve Reich. Quais as características da música minimalista?*

Assista na página do compositor: http://www.stevereich.com/.

DESAFIO

77. *Procure o significado de Música Aleatória e pesquise os exemplos acima. Quais deles poderiam consistir em música aleatória? Por quê? É possível perceber se a música é uma obra aberta somente pela audição?*

REFERÊNCIAS

ALBET, M. **A música contemporânea.** Tradução: Luís Amaral e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ANTUNES, A. **Sobre a caligrafia.** 2002. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=73. Acesso em: 15 jul 2012.

BARRAUD, H. **Para compreender as músicas de hoje.** Tradução: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BASTIÃO, Z. A. Apreciação Musical: Repensando Práticas Pedagógicas. In: Encontro Anual da ABEM, 12, 2003, Florianópolis. **Anais.** 2003. p. 883-896.

BENNETT, R. **Elementos Básicos da Música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BRITO, T. A. **Koellreutter educador:** o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Petrópolis, 2001.

CAESAR, R. Novas interfaces e a produção eletroacústica. In: Simpósio Brasileiro de Computação e Música, 4, 1997, Brasília. **Anais.** Brasília, 1997.

CAZNOK, Y. **Música e Filosofia**: estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

REFERÊNCIAS

COHEN, S.; GANDELMAN, S. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado:** o compositor e a obra, partituras. Rio de Janeiro, 2006.

COPLAND, A. **Como ouvir e entender música.** Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CORADINI, L. P.; ZAMPRONHA, E. Considerações sobre Formalismo e Referencialismo na Composição Musical Contemporânea. In: XV Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 2006, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2005. p. 1270-1276.

CORRÊA, A. F**. Estruturações harmônicas pós-tonais**, São Paulo: UNESP, 2006.

COSTA, N. B. da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso.** Tubarão, v. 4, n. 1, p. 9-36, 2003. Disponível em: http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/3%20art%201%20P.pdf. Acesso em: 01 junho 2012.

COSTA, R. L. M. Apontamentos sobre o estudo da harmonia: por uma abordagem abrangente. In: Congresso da ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. P. 318-326.

CUNHA, D. S. S.; GOMES, E. D. **Música na escola?** Reflexões e possibilidades. Guarapuava: UNICENTRO, 2012.

REFERÊNCIAS

DUARTE JR, J. F. **A montanha e o vídeo game:** escritos sobre educação. Campinas: Papirus, 2010.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 2 ed. rev. e aum. 31 impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta.** Porto Alegre, v.13, n. 21, p. 5-41, dez 2002.

FREITAG, B. **A Teoria Crítica:** Ontem e Hoje. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FUBINI, E. **Estética da música.** Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna:** uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. A Música, o Corpo e as Máquinas. **Revista Opus.** Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 27-44. 1997. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf> Acesso em: 20 jun 2011.

KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia para uma Nova Estética da Música.** Porto Alegre: Movimento, 1990.

LOVELOCK, W. **História Concisa da Música.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MED, B. **Teoria da música**. 4 ed. Musimed: Brasília, 1996.

MENEZES, F. **Acústica Musical em palavras e sons**. Cotia São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

_____. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radial e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MORAES, J. G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221. 2000.

MORAES, J. J. de. **Música da modernidade:** origens da música do nosso tempo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORRES, A. T. Microtonalidade na música do século XX: duas abordagens composicionais. In: Congresso da ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. P. 59-66.

PUTERMAN, P. **Indústria Cultural:** a agonia de um conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994.

QUARANTA, D. Poema sonoro - música poética: entre a música e a poesia sonora. Artes de Fronteira. In: SIMPEMUS, 2008, Curitiba. **Anais.** Curitiba: UFPR, 2008, p. 1-8.

RIBEIRO, A. A. **UAKTI**: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: C/Arte: 2004.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, J. A. S. **Sobre os instrumentos Sinfônicos e entorno deles.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de Música** – edição concisa. Editora-assistente: Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTAELLA, L. Poesia e música: semelhanças e diferenças. In: SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. S. (org.). **Arte e cultura II**: estudos transdiciplinares. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

SCHAFER, R. M. **O Ouvido Pensante.** São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SEKEFF, M. L. Música e globalização. In: SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. (org.). **Arte e Cultura IV:** estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 93-104.

_____. **Da música:** seus usos e recursos. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: UNESP, 2007.

STRAVINSKY, I. **Poética musical em 6 lições.** Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente.** São Paulo: Moderna, 2003.

ULHÔA, M. T. de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates** (UNIRIO). Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 80-101, 1997. Disponível em: http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf. Acesso em: 03 jun 2012.

_____. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio.** v. 3, n. 1, p. 50-61, 2000.

WIKCIONÁRIO. **Um dicionário universal de conteúdo livre.** Disponível em: http://pt.wikcionario.org. Acesso em jun 2012.

VALENTE, H. A.D. **Os Cantos da Voz**: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

WIKIPEDIA. **A enciclopédia livre**. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/. Acesso em jun 2012.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZAGONEL, B.; CHIAMULERA, S. M. (org). **Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea**. 2 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

ZUBEN, P. **Música e tecnologia**: seus sons e seus novos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

_____. **Ouvir o som:** aspectos de organização na música do século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.