

DANILO APARECIDO DO CARMO ALVES

**INTERSECÇÕES ENTRE ARRANJO,
COMPOSIÇÃO E ANÁLISE MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2021

DANILO APARECIDO DO CARMO ALVES

**INTERSECÇÕES ENTRE ARRANJO,
COMPOSIÇÃO E ANÁLISE MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Graduação em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Adriana Lopes
da Cunha Moreira.

São Paulo

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Alves, Danilo Aparecido do Carmo

INTERSECÇÕES ENTRE ARRANJO, COMPOSIÇÃO E ANÁLISE
MUSICAL / Danilo Aparecido do Carmo Alves; orientadora, Adriana Lopes
da Cunha Moreira. - São Paulo, 2021.

43 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Análise musical. 2. Teoria musical. 3. Composição musical. 4. Arranjo
musical. 5. Interdisciplinaridade em música. I. Lopes da Cunha Moreira,
Adriana . II. Título. CDD 21.ed. - 780

A gente fica meio louco... Dá para
aguentar, e até mais, se for preciso.
Mas vamos sempre devagar, sem
cobranças! Vamos perseverar...

Maestro Roberto Rodrigues

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de antemão, a todas as pessoas com quem tive a oportunidade de conviver ao longo desses anos de curso que, para muito além de longas conversas, discussões e aconselhamentos, a disposição a tomar um tempo ouvindo e contando histórias, me incentivaram a crescer como músico e também como ser humano.

Mais do que a expectativa de um diploma em Música, estas pessoas se tornaram responsáveis por minha formação como um ser pensante e atento às nuances de uma vida e profissão que não é, em sua essência, trivial e acolhedora. Trata-se de um caminho em que aprendi a ouvir e ser ouvido.

Por conta disso, deixo registrados especiais agradecimentos:

À professora **Adriana Lopes da Cunha Moreira**, uma espetacular mulher e educadora que me inspira diariamente, com quem tive o prazer de conviver durante toda minha trajetória de formação e que, hoje, tenho a alegria de poder contar como orientadora, professora e uma pessoa que tenho especial carinho, podendo chamá-la de amiga.

Aos professores **Luiz Ricardo Basso Ballesterio** e **Mário Rodrigues Videira Junior**, que aceitaram integrar a banca de avaliação deste trabalho, sendo também, além de professores, pessoas de quem sempre pude contar com as mais profícuas considerações durante toda minha formação musical, independentemente de terem tido ou não ocorrido no momento de aulas ou nas breves conversas que tive a oportunidade de travar com eles.

Ao grande amigo e maestro **Roberto Rodrigues**, que para além de uma assinatura explícita em minha formação, ofereceu, com toda presteza, sua didática e atenção, registrando, na pessoa que sou hoje, ensinamentos que ultrapassam conceitos propriamente musicais.

Aos colegas de turma **Alexandre Delboux**, **Artur Thomas Bueno**, **Felipe Silotto**, **Matheus Plinta** e **Guilherme Beraldo**, excepcionais companhias durante os momentos vagos de lazer e também durante a escrita de toda essa tese de conclusão de curso, com os quais adentrava nas mais profundas discussões sobre o fazer musical.

Aos meus irmãos, **Benedito Vanelli** e **Matheus Alves**, ícones de companheirismo e cumplicidade, com os quais compartilho um universo lúdico e intenso, me fazendo lembrar que existem coisas mais valiosas do que a inteligência.

Aos meus pais, **Ana Lúcia** e **Márcio Daniel**, que me inspiram a serenidade e deram todo apoio, suporte e incentivo durante meus estudos, oferecendo os melhores conselhos em todos os momentos de minha vida.

RESUMO

ALVES, Danilo Aparecido do Carmo. *Intersecções entre arranjo, composição e análise musical*. 2021, 43p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Resumo: Tendo como foco a composição de *arranjos musicais*, este trabalho discorre criticamente a respeito do ensino das práticas de *análise musical* e *composição musical*. Para tanto, em um primeiro momento, é apresentada uma breve revisão bibliográfica referente aos termos *composição original*, *transcrição*, *orquestração*, *variação* e *arranjo musical*. Reflexões a respeito de implicações da análise musical para a prática das cinco etapas composicionais embasam a elaboração de diretrizes didáticas de apreensão de conhecimento musical e composicional, aliadas a uma observação histórica da produção musical. Alguns pontos de intersecção são discutidos, sobretudo entre os temas arranjo e análise musical, a fim de demonstrar as implicações tácitas que a discussão possui no contexto de produção atual. Por fim, a partir de exemplos de aplicação, amplia-se a discussão para o âmbito de atuação de diferentes agentes culturais, como educadores e performers, garantindo a manutenção de práticas que sejam preocupadas com a formação de indivíduos musicais independentes e comunicadores em sua arte.

Palavras-chave: Análise musical. Teoria musical. Composição musical. Arranjo musical. Interdisciplinaridade em música.

ABSTRACT

Abstract: From the perspective stated during the production of musical arrangements, this work critically focuses on the discussion about teaching the practices for musical analysis and composition. Therefore, we first review a brief bibliography related to the original score, transcription, orchestration, variation and musical arrangement terms. Investigating implications stated by the musical analysis for the five compositional stages of practice, we propose an educational guideline that supports the acquirement of musical and compositional knowledge, besides its historical observation. Some points of interest are discussed during the presentation, especially regarding the knowledge intersections between the musical arrangement and analysis area, intending to demonstrate tacit implications for the context of current production. Finally, based on application examples, we extend the discussion considering the perspective of different cultural agents, such as educators and performers, and holding together practices that aim to form self-sufficient musicians and communicators in their creation.

Key-words: Music analysis. Music theory Musical composition. Musical arrangement. Interdisciplinarity in music.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	i
RESUMO.....	ii
ABSTRACT.....	iii
LISTA DE EXEMPLOS.....	2
INTRODUÇÃO	3
Introdução	4
CAPÍTULO I	
É ARRANJO, VARIAÇÃO, ORQUESTRAÇÃO OU TRANSCRIÇÃO? ..	11
Ia. Problemática terminológica	12
Ib. Composição original	14
Ic. Transcrição	15
Id. Orquestração ou instrumentação	16
Ie. Variações	20
If. Arranjo	24
CAPÍTULO II	
INTERSECÇÕES ENTRE COMPOSIÇÃO E ANÁLISE MUSICAL.....	29
IIa. Finalidade didática	30
IIb. O estudo do contraponto tonal é uma aula de análise musical	31
IIc. O caso neo-schenkeriano	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
Considerações finais	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - <i>Ständchen</i> , de Schubert, para voz e piano (c. 1-17): exemplo para comparação..	8
Ex. 2 - <i>Ständchen</i> , de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo:	8
reorganização de <i>voicings</i> (comp. 1-17).....	8
Ex. 3 - <i>Ständchen</i> , de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo: mudança textural com finalidade idiomática ao piano (c. 38-53).....	9
Ex. 4 - <i>Ständchen</i> , de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo: cadência- improvisado entre versos da canção (c. 71-90).	10
Ex. 5 - <i>Prelúdio em Dó menor para alaúde</i> , BWV 999, de J. S. Bach (c. 1-7) e.....	16
transcrição para violão de Andrés Segovia.....	16
Ex. 6 - <i>Quadros de uma exposição</i> , de Mussorgsky (c. 1-12).....	18
Ex. 7 - <i>Quadros de uma exposição</i> , de Mussorgsky, com orquestração de Ravel (c. 1- 10).....	19
Ex. 8 - <i>Waltz</i> , de Diabelli: Tema completo (comp. 1-32).....	21
Ex. 9 - Diabelli Variations, Op.120, de Beethoven:Var. IX (c. 1-13), Var. XXV (c. 1-13	22
Ex. 10 - <i>Variation on a Waltz by Diabelli</i> , S.147, de Liszt (c. 1-16).	23
Ex. 11 - A estrutura de relações formais propostas entre as <i>Variações Diabelli</i> por Beethoven.	24
Ex. 12 - Dinâmica de produção na música de tradição erudita.	26
Ex. 13 - Dinâmica de produção na música clássica expandida	27
Ex. 14 - Esquema síntese sobre o objeto de investigação	28
Ex. 15 - Preceitos analíticos no contraponto: intervalos.	33
Ex. 16 - Preceitos analíticos no contraponto: <i>cantus firmus</i>	33
Ex. 17 - Preceitos analíticos no contraponto: exercício hipotético (a).	33
Ex. 18 - Preceitos analíticos no contraponto: exercício hipotético (b).	34
Ex. 19 - Preceitos analíticos no contraponto: duas vozes.....	35
Ex. 20 - Preceitos analíticos no contraponto: três vozes.	35
Ex. 21 - Preceitos analíticos no contraponto: em métrica ternária.	35
Ex. 22 - Preceitos analíticos no contraponto: notas auxiliares.	36
Ex. 23 - Preceitos analíticos no contraponto: ornamentos.....	37
Ex. 24 - Preceitos analíticos no contraponto: variação.....	37
Ex. 25 - Preceitos analíticos no contraponto: <i>Chaconne</i> de Haendel.....	38

INTRODUÇÃO

Introdução

Por definição, o *arranjo musical* é tradicionalmente entendido como a adaptação de uma composição, com finalidade de adequá-la a meios diferentes daquele para o qual foi originalmente escrita (BRITANNICA, 1998). Através dessa interpretação, abre-se margem ao entendimento de que a adaptação procura manter, em geral, o caráter global da *obra original*. No entanto, na maioria dos casos, essa compreensão gera usos equivocados do termo, aproximando a noção de arranjo à ideia de *transcrição* - que, por sua vez, está próxima do conceito de *redução* (ao piano, por exemplo).

Diferenciações entre as três práticas podem ser norteadas pelo aspecto de permanência dos elementos formativos da obra original. Nesse sentido, percebe-se que o termo *transcrição* pode se referir, por exemplo, tanto à adequação para violão de uma obra originalmente composta para alaúde, como também reportar-se ao registro em partitura de uma obra percebida auditivamente, como ocorre em aulas práticas de Percepção Musical. Neste segundo caso, as transcrições seriam realizadas com fins didáticos, servindo como grades consultivas, de modo a facilitar a leitura e o acesso às obras. Logo, boa parte dos elementos da composição original é preservada.

Já no caso das *reduções*, tem-se como exemplo obras originalmente destinadas à orquestra que são, posteriormente, adaptadas para serem executadas ao piano. Em casos assim, alguns elementos da *obra original* podem ser suprimidos, enquanto a maioria deles é adaptada ou mantida. Essa supressão, na maioria dos casos, visa melhorar a execução ao instrumento, sem que se deixe perder os elementos fundamentais da obra orquestral. Na apuração das estruturas tidas por essenciais, é necessário haver um olhar analítico basilar, de modo que não se deixem passar elementos importantes executados na orquestração original. Esta necessidade está intimamente ligada à utilidade das reduções, requeridas especialmente em momentos de ensaios e/ou de performances sem grandes grupos.

No *arranjo musical*, por sua vez, não se tem a expectativa acerca da manutenção dos elementos formativos da *obra original* como um todo, tampouco anseia-se pela preservação do meio de performance. Contudo, é esperado que existam remissões em quantidade suficiente para que se reconheça auditivamente a obra que motivou a realização do arranjo. Logo, o arranjo está fortemente atrelado a uma prática sedimentada na habilidade de escrita e compreensão das questões morfológicas e idiomáticas dos instrumentos, estando ambas vinculadas a uma proficiência oriunda de um olhar analítico que permite uma livre modificação das estruturas sem que se perca a referência ao território sonoro da obra original.

Sammy Nestico¹ (1993) apresenta o conceito de arranjo a partir de um olhar técnico e equiparado ao estudo da *orquestração*. Segundo este autor, o arranjador acaba necessariamente detendo a habilidade de orquestrar como consequência de uma formação musical horizontal, envolvida com a teoria musical, com o estudo de repertório e com um amplo conhecimento sobre questões propriamente instrumentais (morfológicas e idiomáticas). Ou seja, para Nestico, o estudo do repertório a partir de uma abordagem analítica preocupada com as peculiaridades de escrita dos grandes compositores provocaria um natural florescimento de uma escrita primorosa nos novos arranjos. Logo, fica claro o intuito acadêmico do método, que está circunscrito à época de publicação e didática conservatorial.

Na apostila *Arranjo - Método Prático* (1996), Ian Guest² define a prática do arranjo musical como um processo essencialmente criativo, diferindo originalmente da proposta de Nestico. Para Guest, o arranjo musical possuiria todas as características que são próprias da composição musical: o arranjo deve soar "natural", tal qual um improviso, deve ser garantida aos arranjadores total liberdade de re-organizar os componentes da música proposta como arranjo e o domínio técnico de um arranjador seria manifesto a partir do domínio de seu próprio instrumento. Sendo assim, a prática instrumental e a prática da escrita seriam indissociáveis.

A definição de Carlos Almada³ (2000) assemelha-se à de Ian Guest no que tange à vinculação da prática do arranjo musical ao estudo da composição. Almada afirma que, mesmo que pareçam práticas distantes em decorrência de particularidades de escrita, ambos são dependentes de matérias teóricas como harmonia, contraponto, morfologia, instrumentação e percepção, tanto no repertório de tradição popular⁴, como no repertório de tradição erudita, não podendo desassociá-los ou preterir um destes.

¹ Sammy Nestico (1924-2021), conhecido arranjador da orquestra de Count Basie (1967-1984), desenvolveu longa carreira junto às indústrias cinematográfica e televisiva estadunidenses. Disponível em: <https://jazztimes.com/features/tributes-and-obituaries/sammy-nestico-1924-2021/>. Acesso em 7 nov. 2021.

² A carreira do húngaro naturalizado brasileiro Ian Guest é voltada à didática aplicada à música de tradição popular brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ian-guest>. Acesso em: 7 nov. 2021.

³ Carlos Almada é professor de Teoria, Análise e Composição na Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de graduação e pós-graduação. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufri.br/carlos-almada/>. Acesso em: 7 nov. 2021.

⁴ "A partir das considerações de Fischerman (2004), em muitos momentos desta tese opta-se pelo termo 'música de tradição popular' ao invés de 'música popular', de modo que o primeiro esteja mais diretamente atrelado a um conjunto de práticas que comumente reivindicam uma escuta atenta por um viés de propósito artístico, enquanto o segundo estaria associado, de modo mais genérico, às diversas produções veiculadas por mídias populares, conquanto ambos apresentem inúmeros aspectos em comum, como os meios fonográficos de produção e as instrumentações que derivam de grupos de jazz, rock e afins" (GUMBOSKI, tese de doutorado a ser defendida em abril de 2022, tópico 2.5).

Diante desta discussão, tendo a intenção de encontrar definições claras dadas ao termo Arranjo no contexto de produção atual, interessou especialmente a este trabalho o artigo *Considerações Sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular* (2007) de Paulo Aragão⁵. Tratando sobre a música de tradição popular brasileira, Paulo Aragão constata que a palavra *arranjo* é por diversas vezes calcada num senso comum, tratada sem qualquer rigor, o que suprime e torna impreciso o conceito e o discurso em que é sugerida como palavra-chave. Destaca que, sobretudo no ambiente de pesquisa, precisar a utilização dos termos é imprescindível para que não existam distorções de sentido no texto proposto.

Ao início do artigo, são comparadas as definições dadas por Malcolm Boyd⁶ para o *New Grove Dictionary*, e por de Gunther Schuller⁷ para *New Grove Dictionary of Jazz* ao termo Arranjo Musical. A definição no *New Grove Dictionary* é similar à encontrada na *Encyclopaedia Britannica*, já exposta nesse trabalho como sendo “a reelaboração de uma composição musical para meio diferente do original”. Consequentemente, é considerada como arranjo qualquer obra musical que modifica outra obra musical antecedente. Por outro lado, o *New Grove Dictionary of Jazz* chega a uma segunda definição de arranjo que é mais específica, localizando a prática como obras destinadas, em geral, à performance em formações tradicionais do *Jazz*. Em termos de comparação, Paulo Aragão ainda ressalta os paralelos possíveis entre esta última explicação e a noção de instrumentação e reelaboração dos materiais das obras originais arranjadas.

Na tese de André Protásio Pereira⁸ (2020), o *arranjo musical* é caracterizado como o ‘retrabalho’ de uma obra, geralmente, para um meio diferente do original, de modo a se basear ou incorporar algum material pré-existente. Em seu trabalho, o autor dá desta prática exemplos de peças litúrgicas baseadas em um *cantus firmus*, variações sobre temas, paródias ou o pastiche (PEREIRA, 2020, p. 51). Tal qual feito por Aragão, Pereira também cita as definições do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁵ Paulo Aragão é arranjador e professor de música, tendo trabalhado ao lado de grandes nomes da música de tradição popular brasileira, além de ter apresentado composições e arranjos tocados por grandes instituições e orquestras. Disponível em: <http://www.pauloaragao.com.br/trajetoria>

⁶ Malcolm Boyd foi um musicólogo britânico com ampla formação, tendo lecionado durante sua carreira em universidades como *Hemsworth Grammar School* e *Cardiff College of Music and Drama*. Suas principais pesquisas reverenciam a música de J.S. Bach e a música italiana do início do século XVIII. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047077>

⁷ Gunther Schuller foi um compositor, maestro, trompista, autor, educador, historiador, editor e músico de jazz norte-americano. Foi o criador do termo *Terceira corrente* (*Third stream*), que misturava a música clássica com o jazz. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Gunther_Schuller

⁸ André Protásio Pereira é doutor em Musicologia pela UNIRIO, onde defendeu sua tese sobre arranjo coral brasileiro. Além de arranjador, é também maestro e diretor musical com premiações em grandes concursos de arranjo musical. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2641306/andre-protasio-pereira>

De certo modo, as proposições de definição sugeridas por André Protásio cumprem um papel importante na compreensão da prática. No entanto, ainda deixa margem a questionamentos sobre o quão próximo o arranjo está, por exemplo, da prática de composição dos temas e variações, posto que também se baseia e incorpora materiais pré-existentes, tornando necessário uma revisão da definição que a deixe menos abrangente.

Outra possível crítica à definição é o caso de *citações* ou *paráfrases*, ou seja, em que uma obra cita outra obra de autoria registrada, como é o caso do segundo movimento do Concerto para Dois Pianos de Poulenc, no qual ele cita uma passagem do segundo movimento do Concerto para Piano nº 21 de Mozart. Outro exemplo deste caso pode ser observado também no quarto movimento de Children's Corner de Debussy (Golliwogg's Cake-Walk), citando a abertura de Richard Wagner para Tristão e Isolda.

Diante tais questionamentos, em uma primeira interpretação que será posteriormente desenvolvida, quando se trata do *arranjo musical*, espera-se que sejam realizadas adaptações mais profundas, levando em consideração questões instrumentais, estilísticas e formativas. Dessa forma, percebe-se que os domínios técnicos e teóricos do arranjador são os elementos que norteiam seu julgamento na tomada de decisões, sejam elas relacionadas à escrita ou ao momento da performance, que a diferem da prática de variações por seu desenvolvimento como obra e da citação por conta da função em que está apresentado o material a que se refere.

Alguns exemplos de Franz Liszt são emblemáticos para essa discussão, posto que marcam fortemente o limiar de compreensão das várias práticas vinculadas ao trabalho do arranjador, que é, em si, analítico, composicional e perceptivo.

As versões de obras de outros compositores feitas por Liszt são corriqueiramente categorizadas entre transcrições fiéis ou livres paráfrases, de modo que ambas revelam, em grau diferente, um olhar pianístico virtuoso e características essencialmente lisztianas, preocupadas com a proposição de novos resultados sonoros e performáticos (ROSEN, 1998, p. 678). Em outras palavras, suas *transcrições* sugerem novas interpretações, com evidentes reformulações formais e organizacionais a partir do estabelecimento de um olhar analítico preocupado com o discurso – o que as aproxima da noção de arranjo.

Nesse sentido, o ciclo de canções de Chopin arranjadas para piano por Liszt, se situa a meio caminho entre a transcrição e a composição original, evidenciando-se como transcrições que são, na verdade, performances escritas, arranjadas de maneira a reiterar uma estrutura musical fundamental modificada em seu estilo de execução, sobrepujando os aspectos composicionais tidos por relevante na análise da obra original e referencial para o arranjo (ROSEN, 1998, p. 684).

Elencando patamares de relevância entre as estruturas, Liszt arranja as canções ao piano preferindo o estabelecimento de uma linguagem instrumental fluida em detrimento de uma referencialidade estanque ao material original. Na transcrição da canção *Ständchen* de Schubert, por exemplo, Liszt sugere novas organizações, tanto no âmbito de tessituras, quanto em “correções” na disposição das notas dos acordes (*voicings*). Nessa mesma transcrição, Liszt insere um improviso (Ex. 4), baseado no sequenciamento de uma célula temática extraída do início da canção de Schubert (Ex. 1).

Ex. 1 - *Ständchen*, de Schubert, para voz e piano (c. 1-17): exemplo para comparação.

Ständchen (Franz Schubert)

Moderato.

Voice

Piano

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
in... den stil - len Hain her - nie - der, Lieb - chen, komm zu mir! flü - stend schlan - ke

Fonte: Edição própria a partir do original de Schubert (Editora: Breitkopf & Härtel).

Ex. 2 - *Ständchen*, de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo: reorganização de *voicings* (comp. 1-17).

Ständchen (Franz Liszt)

Moderato.

Piano

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
in... den stil - len Hain her - nie - der, Lieb - chen, komm zu mir! flü - stend schlan - ke

sempre staccato e *pp*

Fonte: Edição própria a partir do original de Liszt (Editora: Tobias Haslinger).

Comparando os dois primeiros exemplos, pode-se perceber que Liszt rearranja, especialmente, a distribuição das notas dos acordes, o que é tratado neste trabalho por *voicing*. A partir dessa nova organização, percebe-se a preocupação em extrair uma sonoridade que é própria do piano, ajustando o contexto harmônico ao novo corpo instrumental. Essa

transferência da escrita idiomática vocal para a escrita idiomática do piano é também vista em obras como as *Canções sem Palavras* de Felix Mendelssohn, que além de demonstrarem maneiras de realizar o acompanhamento e os *voicings* dos acordes, também apresentam soluções eficazes para criar tramas texturais complexas apresentadas com clareza em relação às suas camadas horizontais. Tais obras para piano solo de Mendelssohn e Liszt podem ser entendidas como arranjos sobre canções.

No terceiro exemplo, percebemos que Liszt assume que não repetirá a obra original *ipsis litteris*, posto que a mudança de tessitura - que passa do agudo médio na clave de Sol para o grave médio na clave de Fá - é possível somente nesse novo contexto instrumental de performance. Além de contribuir para uma variação na frase desprovida de texto, gerando interesse, essa variação é condizente com o contexto original da obra, tendo em vista que, nesse momento, há uma mudança na letra da canção original. A análise musical vincula-se duplamente a este contexto de recomposição e transcrição da obra original, revelando-se fundamental para a tomada de decisões do arranjador, no que tange a um arranjo bem-acabado do ponto de vista do discurso musical e da naturalidade idiomática no instrumento.

Ex. 3 - *Ständchen*, de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo: mudança textural com finalidade idiomática ao piano (c. 38-53).

Ständchen (Schubert-Liszt)

Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach! sie fle - hendich, mit, der Tö - ne sü - ssen Kla - gen

fle - hen sie... für mich. Sie ver - stehn des Bu - sens Sch - nen, ken - nen Lie - beschmerz,

Piano

46

pp

Fonte: Edição própria a partir do original de Liszt (Editora: Tobias Haslinger).

Além de exigir grande habilidade ao instrumento, as transcrições de Liszt revelam forte proximidade com improvisações ao piano⁹. No quarto exemplo verificamos a composição de uma espécie de cadência estreitamente vinculada à prática da improvisação. Nessa cadência é evidente o enfoque no motivo vocal que aparece ao início da canção de Schubert. Através de um

⁹ Cf. ROSEN, 1998, 685 et seq. e RINK, 2017, *passim*.

sequeciamento do motivo, Liszt percorre um caminho de adensamento harmônico, melódico e agógico que conduz ao último verso arranjado ao piano. Logo, as escolhas motivicas e figurais de Liszt sugerem novos caminhos harmônicos e formais que conduzem à construção de um novo discurso para a obra, fato que a distancia de uma transcrição e a aproxima de um arranjo musical – uma prática mais próxima da composição.

Ex. 4 - *Ständchen*, de Schubert, na transcrição de Liszt, para piano solo: cadência-improviso entre versos da canção (c. 71-90).

Ständchen (Schubert-Liszt)

The musical score for 'Ständchen (Schubert-Liszt)' is presented in five systems. The first system begins with a piano introduction marked 'Piano' and 'sempre piano e staccato'. The melody starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a half note (C5), with dynamics *mf marcato*, *pp*, *mf*, and *pp*. The second system continues the melody with triplets and dynamics *mf*, *pp*, *mf*, and *f*. The third system, starting at measure 79, includes the instruction 'sempre a Due' and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a half note (C5), with dynamics *p*, *f*, and *p*. The fourth system, starting at measure 83, includes the instruction 'animato il tempo' and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a half note (C5), with dynamics *pp*, *p*, and *f*. The fifth system, starting at measure 87, includes the instruction 'f energico' and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a half note (C5), with dynamics *dolce*, *pp*, and *f energico*.

Fonte: Edição própria a partir do original de Liszt (Editora: Tobias Haslinger).

Com base nas evidências acima expostas, pode-se especular o quão próximo Liszt está em relação à prática da música de tradição popular atual. Caso se tome como verdadeira essa aproximação, a partitura deixa de ser uma prescrição de execução e se torna um registro da preferência do compositor para a execução da obra.

CAPÍTULO I
É ARRANJO, VARIAÇÃO, ORQUESTRAÇÃO
OU TRANSCRIÇÃO?

Ia. Problemática terminológica

Em linhas gerais, diante da discussão, já se pode inferir que o *arranjo musical* implica em uma liberdade musical, podendo envolver uma elaboração ou simplificação de uma obra. Para tal, considera-se especialmente a maneira nominal pela qual essa prática é citada na música de tradição popular e no *jazz*, que difere da maneira como é citada na música de tradição erudita, normalmente associada a qualquer tipo de adaptação instrumental e preocupada com a notação musical.

Ao observar o parágrafo anterior, o leitor poderá perceber que é essencial para a metodologia deste trabalho um aprofundamento em relação aos termos implicados no debate. Nossa definição terminológica pretende abranger: as razões de nossa discussão; uma reafirmação das competências – analíticas, composicionais e perceptivas – de compositores e intérpretes como profissionais da música; uma visão ampla do conhecimento teórico musical, de modo que, por um viés didático, seja possível discorrer a respeito da importância da presença da análise musical no ensino da música; uma inter-relação dos cinco termos explorados neste capítulo, quais sejam, *composição original*, *transcrição*, *orquestração*, *variação* e *arranjo musical*.

Evidentemente, o volume bibliográfico sobre cada um destes termos é extremamente vasto. Boa parte das definições vêm impregnadas da vivência e atuação de cada autor no meio musical. Assim, crê-se que, além de um compilado bibliográfico selecionado sobre os termos, vale também a este trabalho sugerir adaptações, ou seja, "arranjos" destes termos, tornando possível observá-los tanto didaticamente como pela ótica de seus pontos de contribuição para com o objeto de interesse deste trabalho.

Colocar em discussão o limiar de separação entre estas práticas terminologicamente definidas não só auxilia na escrita textual, mas também pode ser amparar uma ressignificação do caminho percorrido por grande parte dos estudantes de composição, se for estabelecida uma correlação entre as peculiaridades da escrita de cada um desses recursos e o ensino de composição, uma vez que as peculiaridades da escrita exigem conhecimentos muitas vezes segregados institucionalmente do estudo da composição. Aos intérpretes, tais definições auxiliam, por exemplo, na compressão do evento musical e suas conseqüentes escolhas interpretativas para a

execução das obras¹⁰. Isto se deve ao fato de que os conhecimentos analíticos mostram-se como basilares para a formação de intérpretes especializados. Nesse sentido, percebe-se que não há como discorrer sobre a composição musical sem esbarrar em práticas performáticas, educacionais e/ou teóricas, que acabam se revelando como sendo uma prática única e horizontal, fruto do entrelaçamento dos conhecimentos que servem à necessidade destes profissionais como músicos.

Assim como ocorre com a conceituação teórica, o entendimento do músico como sendo o reflexo de um contínuo processo de amadurecimento e acúmulo de conhecimento, mostra-se também fundamental para essa discussão. Compactuamos com a afirmação de que um músico polivalente em seus conhecimentos tende a ter uma visão mais ampla a respeito de sua produção¹¹. Deixar de lado abordagens fundamentais do conhecimento musical é, muitas vezes, o que ocasiona distúrbios no aprendizado de iniciantes e profissionais da área. Tais ideias estão congruentes com apontamentos feitos por Mário Vieira de Carvalho, nos quais explora o fato de que “mais interdisciplinaridade na formação não retira competências ao especialista na área principal, ao contrário, reforça-as” (CARVALHO, 2012, p. 269). Não basta o estudo incessante ao instrumento sem o devido acompanhamento em outras temáticas como percepção, harmonia, contraponto, repertório, etc.

O caráter multidisciplinar na música é evidente por conta de seu aspecto multimodal como experiência. Apesar do desenvolvimento nessas áreas do conhecimento musical não ser garantidor de uma produção canônica, o desenvolvimento sensorial na prática musical aprimora a capacidade de interação com a música e sua recepção, seja ele sensorial, auditivo, tátil ou visual. E essa multidisciplinaridade não é uma exclusividade da música, mas das artes em geral. Uma compreensão dessa natureza profusa das artes amplia a consciência do artista, possibilitando a proposição de momentos artísticos preocupados tanto com a ambiência artística quanto cultural e social¹².

¹⁰ A respeito da intersecção entre análise e performance, cf. *Performative Analysis: Theorizing the Interpretation of Tonal Music* por Jeffrey Swinkin (2013). Em um contexto mais específico, também mostra-se relevante a leitura do texto de Luiz Ricardo Basso Ballesterio (2014), na qual o autor trata dos domínios linguísticos nos quais os pianistas colaboradores atuam e das quais se permite o acesso à um posicionamento interpretativo diante das relações texto-música.

¹¹ A respeito de uma formação horizontalizada e interdisciplinar, recomendam-se dois textos: *A investigação em música no ensino superior* de Mário Vieira de Carvalho (2012) e *Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo* por Ana Cláudia Assis (2018).

¹² Sobre o caráter interdisciplinar na música, recomenda-se a leitura de *Interdisciplinaridade, música e educação musical* de Rita de Cássia Fucci Amato (2010).

Ib. Composição original

Por composição original entende-se, neste trabalho, todo tipo de escrita que seja livre de referência direta a outras obras de autoria registrada, ou seja, trata-se de um produto composicional final individual e subjetivo, não havendo expectativas quanto à sua referencialidade, exceto àquelas inerentes à prática musical do próprio compositor. Esse argumento é válido tanto no meio acadêmico musical quanto na prática de tradição popular. No que se refere ao seu posicionamento no campo dos estudos musicais, a composição original é muitas vezes considerada um apogeu, posto ser uma prática que abrange um grande espectro do treinamento teórico musical para a sua realização. Contudo, alternativamente, pode seguir o caminho da prática de tradição popular, no qual um contato de um indivíduo com um instrumento musical pode redundar em uma obra original composicionalmente válida, por mais singela que seja. Neste segundo sentido, o estudo da composição pode ter como primeira fase uma composição original e, a partir desse produto, buscar um aperfeiçoamento técnico e teórico.

Vale ainda dizer, que a realização de uma *composição original* não requer, *a priori*, uma notação. O registro através de notação (em partitura, gráfico, rascunho, etc.) – fruto de uma concepção em si puramente imagética – é uma consequência dos limites de um processo mental que demanda um tipo de “documentação” da criação. É nesse sentido que colocamos, neste trabalho, a *composição original* como sendo um primeiro passo no processo de acúmulo horizontal de conhecimento musical e aprimoramento teórico e analítico.

Quando pensada dentro da ideia de arranjo, a composição original é o ponto de partida da nova produção, de modo que é indispensável – dentro da ideia atual embasada na prática comum – para a confecção de um arranjo. Logo, é a partir da obra original que um compositor se debruça para realizar uma leitura perceptiva e analítica, que irá desencadear uma segunda fase de seu processo criativo, que demandará decisões a respeito de como tratará esse material ao colocá-lo em uma nova roupagem para discussão. Essa segunda fase do processo criativo, o arranjo, está intimamente ligada à definição apresentada a seguir, a transcrição, onde há a percepção e a triagem das estruturas musicais que serão posteriormente arranjadas.

Ic. Transcrição

Levando em consideração os tópicos referentes a *transcrição* já discutidos na introdução deste trabalho, esta prática será referida aqui como um tipo de anotação auditiva e perceptiva, que tem a intenção primeira de registrar, em qualquer dispositivo de consulta, elementos relevantes ao autor da transcrição, seja o registro uma partitura, uma cifra sobre o texto de uma canção, ou outros meios. Vale dizer que a própria re-editação das partituras já é considerada uma forma de transcrição, ou seja, incluem-se aqui os casos de a referência (composição original) já possuir uma notação acessível, não fazendo-se necessária a notação perceptiva. Esta inclusão se deve ao fato de que, mesmo na reescritura das linhas originais, esse processo simples também envolve em seu fazer um grau analítico. A transcrição é especialmente relevante e modificadora quando faz parte de um processo de arranjo, uma vez que já trará uma reflexão a respeito das estruturas que organizam parcial ou globalmente a obra original.

Atualmente, o termo *transcrição* tem sido também associado a um contexto de aprendizado, vinculado ao estudo da Percepção Musical. Há, ainda, definições como a de Samuel Adler (1989, p. 512), que colocam a transcrição como “a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro”. Forma-se, assim, uma dicotomia terminológica. Diante dessa dualidade, interessa-nos, especificamente, a prática de notação parcial ou global dos eventos de uma obra e ou concepção, sendo requisitado certo grau de treinamento perceptivo dependente do objeto de interesse a ser registrado. Se a intenção é arranjar uma obra, durante a realização da transcrição ocorre simultaneamente um processo de avaliação dos materiais componentes da composição original, ou seja, um processo analítico.

Exemplos muito comentados dentro do repertório musical são as transcrições para violão de Andrés Segovia a partir de obras para alaúde de J. S. Bach. Comparando a escrita original à transcrição por Segovia do *Prelúdio em Dó menor para alaúde* (BWV 999) é possível notar que, em relação a tessitura e ritmo, todos os elementos são mantidos intactos. Uma mudança é observada na tonalidade escolhida para realização da transcrição, por reflexo da alteração do corpo instrumental (Ex. 5). Porém, do ponto de vista composicional pouco se altera e essa permanência condiz com a definição aqui proposta de *transcrição*.

Ex. 5 - *Prelúdio em Dó menor para alaúde*, BWV 999, de J. S. Bach (c. 1-7) e transcrição para violão de Andrés Segovia.

Prelúdio em Cm para Alaúde (Bach)

Vivace

Alaúde

Transcrição de Andrés Segovia

Violão



Fonte: Edição própria a partir dos originais de Bach e Segovia (Editora: Breitkopf und Härtel).

Nas transcrições que visam uma mudança no meio de execução, como é o caso da transcrição para violão de uma obra originalmente composta para alaúde, o grau de adaptação pode ou não ir além de uma simples transcrição das alturas, ou seja, pode haver uma transcrição menos literal dos eventos musicais. Nesses casos, observar mudanças na tessitura das vozes ou uma reorganização na distribuição dos *voicings*, por exemplo, aproxima a prática da transcrição de questões particularmente instrumentais, mais afeitas à *orquestração*, objeto de estudo em nosso próximo tópico.

Id. Orquestração ou instrumentação

Aqui, trata-se de *orquestração* como sinônimo de *instrumentação*. O termo se refere à transposição da escrita de uma obra de autoria registrada de um corpo instrumental para outro, sejam eles instrumentos solistas, grupos de câmara, grupos de tradição popular, orquestra ou outro meio, instrumental e/ou vocal. É imperativa a existência de pequenos ajustes no texto musical, que aconteçam de maneira subordinada ao novo corpo de execução. Disto deriva o requerimento de domínio a

respeito de conhecimentos morfológicos e idiomáticos próprios de ambos os corpos instrumentais envolvidos na *orquestração*.

Quanto às suas peculiaridades, tem-se a expectativa de similaridade estrutural entre a obra original e a adaptação para o novo meio instrumental e/ou vocal. Por esse viés, considera-se as orquestrações "recreativas", que buscam inserir elementos estilísticos próprios do compositor que a realiza, como *arranjo musical*, que será discutida mais adiante neste trabalho. A noção de *orquestração* aqui proposta está mais próxima da ideia de *transcrição* e requer um treinamento perceptivo e analítico, bem como um conhecimento instrumental-morfológico.

No caso específico da orquestração realizada por Maurice Ravel da obra *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky (Ex. 6 e 7), ela se insere como uma transcrição dependente do conhecimento sobre um corpo instrumental que é tanto mais extenso como bem definido histórica e estilisticamente. Comparando as duas partituras, de um lado a obra original para piano e do outro sua orquestração, percebe-se que a estruturação das alturas é idêntica à da obra original, não havendo mudanças texturais ou harmônicas. Contudo, não se trata de transcrição literal das estruturas ao piano para a orquestra, pois as escolhas de coloridos na orquestra é a grande questão que está em jogo nesse tipo de trabalho composicional.

Uma peculiaridade observada logo no início da orquestração de Ravel (Ex. 7), que representa fortemente seu interesse, está na escolha consciente de colorações e interpretações que ele pode apresentar através da orquestra. Nos oito primeiros compassos, utilizando o naipe de metais, Ravel simula uma marcha típica de fanfarras, que tanto resolve os problemas iniciais de transposição instrumental do piano à orquestra, como sugere, através dessa escolha, interpretar imageticamente este primeiro movimento (*Promenade*, que pode ser traduzido livremente como *Passeio*) como o anúncio de um desfile de fanfarra. Está imagética já foi amplamente explorada em diversas obras, de maneira objetiva e clara, tornando-se um senso comum de representação. Como exemplo deste tipo de uso, há a *Fanfare for the Common Man* de Aaron Copland, *Arrival of the Guests at Wartburg* (*Tannhäuser*) de Richard Wagner, ou ainda *Grand March* (*Aida*) de Giuseppe Verdi.

Ex. 6 - *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky (c. 1-12).

Quadros de uma Exposição (Moussorgsky)

I. Promenade

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

Piano

f

4

7

10

Fonte: Edição própria a partir do original de Mussorgski (Editora: Muzgiz).

Ex. 7 - *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky, com orquestração de Ravel (c. 1-10).

Quadros de uma Exposição (Moussorgsky-Ravel)
I. Promenade

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

4 HORNS IN F#

TRUMPET IN C

3^o TROMBONE AND TUBA




HORNS

C TPT.

TBA.




OB.

CL.

BSN.

VLN. 1

VLN. 2

VLA.

VC.

CB.



Fonte: Edição própria a partir do original de Ravel (Editora: Muzgiz).

Ie. Variações

As *variações* serão compreendidas como a prática que visa à reorganização da estrutura¹³ de uma obra original, tendo como expectativa, como o próprio termo sugere, soluções composicionais que variem o material referencial durante sua reescrita. Para além do caráter perceptivo e instrumental abordado nos tópicos anteriores, a ideia de variação exige um maior grau de estudo também teórico e estrutural, para que o compositor possa delimitar e sinalizar musicalmente as devidas intenções sobre as alterações do material temático, harmônico, rítmico, etc. Dentro da ideia de variação também estão inseridas as noções de rearmonização e reestruturação da forma musical, que são noções fundamentais para o trabalho composicional e a prática do arranjo.

Apesar de este tipo de definição sugerir um questionamento em relação à sua proximidade com a noção de arranjo, as *variações* não se validam através da manutenção estrutural em relação à obra original. É importante perceber que o interesse na prática da variação não está no resultado, mas sim no processo. Trata-se de um trabalho composicionalmente minucioso junto a cada célula temática proposta pelo compositor da obra original. Portanto, requer um compositor-analista que saiba desenvolver as microestruturas propostas, a partir da análise da obra referencial escolhida para realizar a variação.

Observando as *variações* de Beethoven (Ex. 9) e Liszt (Ex. 10) sobre o tema da *Valsa op. 120* de Anton Diabelli (Ex. 8), evidencia-se uma intenção: revelar novas interpretações dos materiais pressupostos na composição musical, num processo contínuo. Em Beethoven, ao tema seguem-se 32 variações, que vão alterando e/ou retrabalhando progressivamente o material formativo do tema, estando ao início em diálogo próximo à estrutura original e afastando-se aos poucos. Por outro lado, em Liszt, há um afastamento mais brusco do tema, em decorrência do foco no virtuosismo ao piano.

¹³ Neste trabalho, estrutura se refere à progressão harmônica fundamental da obra musical, bem como sua consequente organização formal.

Ex. 8 - *Waltz*, de Diabelli: Tema completo (comp. 1-32).

Waltz (Diabelli)
Tema

Vivace

Piano

The musical score is written for piano and consists of 32 measures. It is in 3/4 time and the key of D major. The tempo is marked 'Vivace'. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The second system (measures 6-12) continues with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The third system (measures 13-19) features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The fourth system (measures 20-25) continues with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The fifth system (measures 26-32) concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Edição própria a partir do original de Diabelli (Editora: Breitkopf und Härtel).

Ex. 9 - Diabelli Variations, Op.120, de Beethoven:Var. IX (c. 1-13), Var. XXV (c. 1-13).

Waltz (Diabelli-Beethoven)
Variation IX
 Allegro pesante e risoluto

Piano

5

9

sf sf

Waltz (Diabelli-Beethoven)
Variation XXV
 Allegro

Piano

7

leggermente

Fonte: Edição própria a partir do original de Beethoven (Editora: Breitkopf und Härtel).

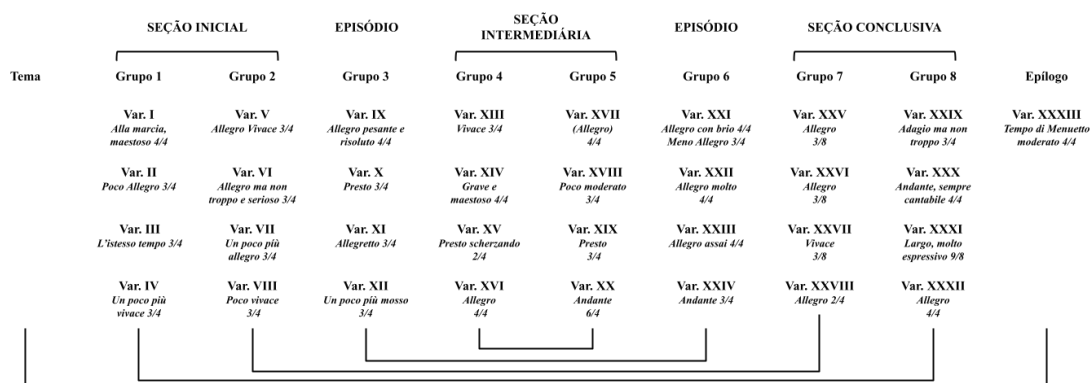
Ex. 10 - *Variation on a Waltz by Diabelli, S.147, de Liszt (c. 1-16).*

Waltz (Diabelli-Liszt)
Variation

Fonte: Edição própria a partir do original de Liszt (Editora: Breitkopf und Härtel).

Examinando o tema de Diabelli, verifica-se que a pequena valsa é estruturada em duas seções de dezesseis compassos cada, que por sua vez exibem uma relação espelhada (MILLER-BLATTAU, 1933 apud GEIRINGER, 1964, p. 498). Em Beethoven, o processo de variação está intimamente ligado a um trabalho analítico e composicional baseado em pequenas células motivicas, considerando como definição de motivo a mesma dada por Schoenberg. Consultando o artigo *The Structure of Beethoven's "Diabelli Variations"* de Karl Geiringer, é possível ter uma análise detalhada da maneira segundo a qual Beethoven realiza e organiza as 32 variações. O autor as agrupa de acordo com suas similaridades, tanto em relação ao tema, como no que concerne às próprias variações geradas no processo composicional (Ex. 11). A leitura da análise de Geiringer esclarece não somente a forma de organização da obra, mas também um viés de interpretação para a leitura e escrita deste tipo de composição, de modo a elucidar um forte papel da análise para esta prática.

Ex. 11 - A estrutura de relações formais propostas entre as *Variações Diabelli* por Beethoven.



Fonte: Adaptação própria a partir do gráfico de Geiringer (1964, p. 503).

If. Arranjo

Por fim, para este trabalho, ficará entendido como arranjo a prática de escrita não exclusiva em suas expectativas, de modo a englobar os domínios acima supracitadas e sendo a prática em que o compositor se vê no papel de transcrever, adaptar e reorganizar as estruturas de uma obra original para o meio de reprodução desejado. Esta adaptação estará intimamente ligada ao gênero musical sobre o qual se trabalha, carregando em suas expectativas certo grau de maneirismos próprios de cada estilo e instrumentação utilizada. Sendo assim, quanto maior o grau de referencialidade, maior serão os pré-requisitos de habilidade necessários para a escrita. Por exemplo, caso uma canção seja transferida para o corpo de um quarteto de cordas, tornam-se necessários conhecimentos acerca da textura a quatro vozes, da continuidade entre os quatro instrumentos, dos recursos técnicos de cada um deles etc. Caso essa mesma canção fosse transposta à formação típica de rodas de choro, seriam necessários conhecimentos como a construção de padrões rítmicos, contracantos e baixarias típicas desse gênero musical.

Como já dito anteriormente, não há, nesta prática, uma expectativa acerca da manutenção dos elementos formativos da composição original, sendo opcional a preservação do corpo instrumental da obra original. No entanto, é importante que existam remissões à obra que motivou a realização do arranjo, possibilitando o reconhecimento da obra referencial.

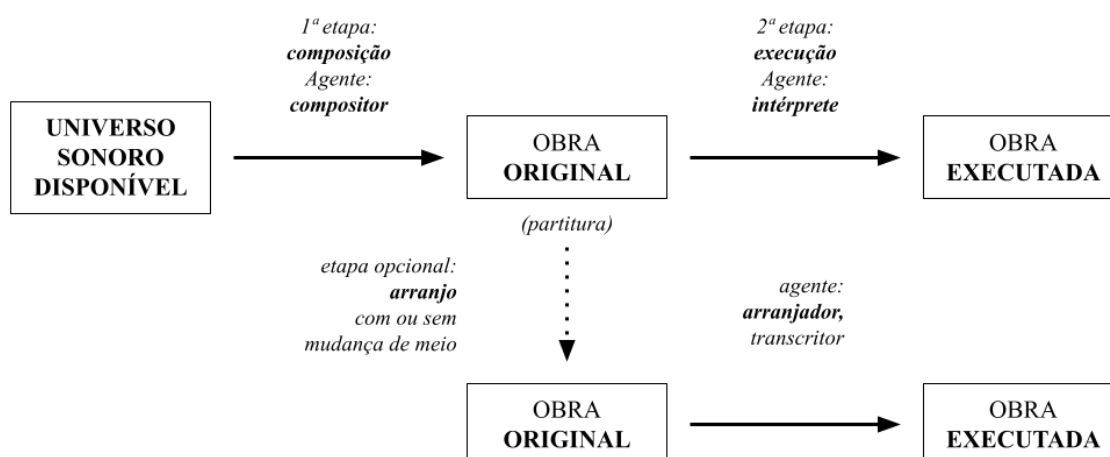
Quando se trata de arranjar, há um amplo espectro de opções no trabalho composicional, que varia da criação de um simples acompanhamento, até a mais inventiva re-composição. Em alguns casos, o arranjo musical requer um intenso envolvimento no processo que é próprio da composição, posto que o material pré-existente pode ser, por exemplo, apenas uma melodia, da qual se iniciará o trabalho de construir uma harmonia, um contraponto, uma estruturação rítmica e assim por diante (ADLER, 1989. p. 512 apud PEREIRA, 2006, p. 52).

Diante da proposta didática exposta neste capítulo através de uma sucessão lógica de domínios do conhecimento musical, o arranjo é tratado como uma prática que requer habilidade de escrita, e compreensão de questões morfológicas e idiomáticas, estruturadas por um viés analítico que permite uma livre adaptação das estruturas e do discurso musical.

Assumimos nossas definições como partes consecutivas de um processo de ordem puramente didática. As práticas que são entre si horizontais, vão se diferenciando por um grau de treinamento específico dentro do universo musical, de modo que, em algumas delas, torna-se indispensável certo grau de especialidade prática e também analítica. De maneira alguma pretende-se estabelecer graus de legitimidade entre as cinco práticas, que são complementares e podem ocorrer de maneira simultânea. Contudo, o enfoque proposto foi essencial para uma compreensão mais ampla da discussão aqui construída.

Retomando as ideias propostas por Paulo Aragão (2001), o autor propõe um gráfico a respeito da dinâmica de produção dos arranjos no ambiente de tradição erudita. No exemplo 12, são utilizadas setas para indicar as etapas da produção, somadas a grifos que definem o status do material sonoro. Logo, uma primeira etapa consiste na organização e estruturação dos sons escolhidos, chamada de “composição”, que possibilita o surgimento de uma “obra”. Após esta etapa, instaurada a obra original representada através de uma partitura, há a possibilidade de realização de um arranjo (com ou sem mudança de meio). Seguindo estas etapas, o resultado da produção levadas a cabo pelo arranjador, “faria surgir uma obra arranjada, igualmente representada em uma partitura” (ARAGÃO, 2001, p. 53).

Ex. 12 - Dinâmica de produção na música de tradição erudita.



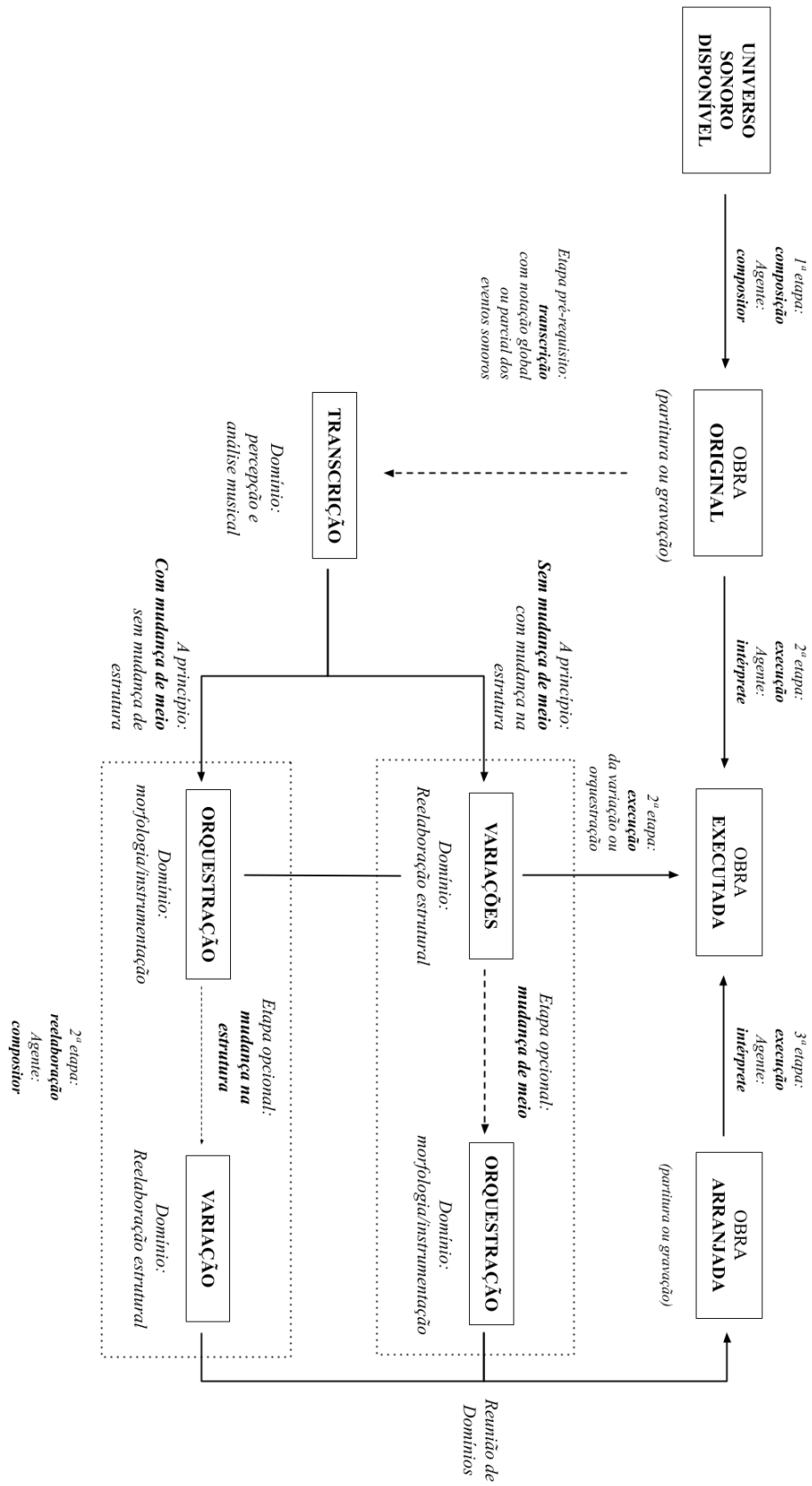
Fonte: Adaptação própria a partir do gráfico de Paulo Aragão (2000, p. 100; 2000).

Diante do exposto por Aragão (Ex. 12), proponho nesse trabalho uma reelaboração deste gráfico, a fim de alinhá-lo aos significados terminológicos aqui elencados (Ex. 13). Vale sempre destacar que os entendimentos expostos até este momento do trabalho se baseiam no caráter didático da prática composicional e acadêmica da música, vinculando assim seus significado aos meios e resultados explorados por grande parte dos cursos de música atualmente.

Em uma reconcepção da dinâmica de produção proposta por Paulo Aragão, um primeiro passo é idêntico ao proposto pelo autor, que se refere à organização e estruturação dos sons escolhidos, o que culmina na criação de uma *obra original*. A partir deste momento, em nossa proposta, há uma bifurcação, de modo que esta *obra original* pode ser executada, ou pode passar pelo processo de *transcrição*, tal qual definido neste trabalho. A partir da transcrição, o interesse do músico (agente) pode estar direcionado na re-instrumentalização (*orquestração*) da obra, ou no re-trabalho das estruturas observadas na escuta (*variações*). Ambas também são produtos de execução possível e desejável, apesar de contemplarem, nas definições deste trabalho, situações utópicas no dia a dia de um músico-compositor. Finalmente, a partir do momento em que há uma simultaneidade destas práticas, transcorre o momento de consolidação do *arranjo musical*.

A partir desta discussão, propõem-se também uma tabela consultiva para melhor elucidar as características que são próprias de cada uma das práticas apresentadas neste trabalho, a fim de organizá-las esquematicamente (Ex. 14).

Ex. 13 - Dinâmica de produção na música clássica expandida



Fonte: Elaboração própria.

Ex. 14 - Esquema síntese sobre o objeto de investigação

	<i>Referencialidade</i>	<i>Mudança de meio</i>	<i>Domínio/Ensino</i>	<i>Finalidade</i>
<i>Composição Original</i>	Livre de Referências	À escolha do compositor	Fruto de uma concepção musical e discursiva	Elaboração de um produto composicional final individual e subjetivo
<i>Transcrição</i>	A par da obra original e com referencialidade direta à obra	O corpo instrumental é vinculado a escolha do elemento a ser notado	Percepção musical	Notação global ou parcial de eventos musicais a fim de consulta e acessibilidade
<i>Orquestração</i>	Referência direta à obra original a partir de outros corpos instrumentais	Em seu sentido prático, é obrigatório a mudança instrumental	Morfologia e Instrumentação	Adaptação de uma obra original para um novo corpo instrumental
<i>Variação</i>	Referencialidade a elementos menores e formativos de uma obra original	Pode ou não haver mudança de meio de execução	Conhecimento motivico, formal e analítico	Elaboração de processos prática que visa à reorganização da estrutura
<i>Arranjo Musical</i>	Dependente da referencialidade à obra original e vinculado à linguagem instrumental	Pode ou não haver mudança de meio de execução	Engloba os domínios das demais práticas	Transcrição, adaptação e reorganização das estruturas de uma obra original para novo meio de reprodução

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, a partir do mergulho nesse tema, vislumbra-se a íntima conexão entre as cinco práticas e os preceitos teóricos. Nessa escala, o conhecimento composicional é proporcional ao conhecimento analítico. A ampliação do repertório de conhecimento teórico permite uma consequente ampliação do repertório prático para aplicação de maneira quase simultânea. Aqui se entende que análise musical não se configura como uma prática de mera catalogação, descrição e aplicação de recursos teóricos, mas apresenta-se como uma maneira perceptiva de interpretação dos eventos sonoros. Sendo assim, através do arranjo musical, definido aqui como uma prática intimamente relacionada à prática analítica, pretende-se demonstrar e discutir o viés prático desse estudo para a formação de músicos competentes em seu olhar composicional, interpretativo e performático.

CAPÍTULO II
INTERSECÇÕES ENTRE COMPOSIÇÃO E
ANÁLISE MUSICAL

IIa. Finalidade didática

Usualmente, todo e qualquer aluno percorre uma trajetória de aprendizado baseada em ensinamentos que interseccionam a sua habilidade musical principal com o estudo da análise musical. Um aluno de composição, por exemplo, é apresentado logo em suas primeiras aulas às regras do contraponto, aos poucos, vai se familiarizando com cada uma das cinco espécies de contraponto que lhe são propostas. Vê-se nesse método de ensino um caráter didático, estruturante e objetivo. Contudo, durante o estudo das espécies do contraponto, poucas vezes o aluno é informado sobre sua implicação analítica e acaba encarando seus exercícios como a simples aplicação de "leis do contraponto" modelares, que contrastam "certos e errados", vazias de significado. Em paralelo, progressivamente e sem traçar vínculos com os modelos contrapontísticos, o aluno vai aprimorando suas habilidades em manusear diferentes ferramentas de composição.

Em outras palavras e seguindo por esse mesmo exemplo, o estudo do contraponto sem o devido auxílio proveniente da análise musical, corrobora para a constituição de um aprendizado que é raso em seu sentido prático. Os posteriores e famosos *insights* poderiam ser revelados de antemão caso se tomasse nota das observações analíticas.

Em outro exemplo, alunos da performance que se apresentam de maneira confusa em relação à tomada de decisões interpretativas, teriam a segurança necessária caso fossem letrados no básico da análise musical. Em geral, esta falta de um alicerce analítico torna os alunos da performance incessantemente dependentes das aulas de instrumento, que também os guiam a uma sucessão de "certos e errados" na interpretação, semelhantes aos do contraponto de espécies. No caso destes alunos-instrumentistas, conceitos analíticos simples que abrangessem noções sobre o campo harmônico funcional, definições de motivo, frase e tema, além de uma compreensão textural, já resolveriam grande parte de suas inseguranças interpretativas.

De forma alguma estes parágrafos pretendem ser uma crítica generalizada à maneira em que se dá o ensino de música. Contudo, evidenciar a importância de um ensino que é preocupado com a análise musical é também notabilizar este salto ousado no aprendizado musical em que, realizando um paralelo, são retiradas as "rodas auxiliares da bicicleta". Dessa forma, delega-se ao aluno um pensamento crítico junto à prática musical que irá dotar-lhe de uma liberdade orientada para a tomada de decisões e resolução de problemas, bem como um pensamento comunicativo no fazer artístico.

IIb. O estudo do contraponto tonal é uma aula de análise musical

No esteio das discussões, partiremos do pressuposto dado ao título deste tópico. Há ainda quem torça o nariz frente a essa afirmação, e o título torna-se mais indigesto caso seja dito que a aula de contraponto é, na verdade, uma aula sobre *arranjo musical*. Existe um forte caráter de abrangência na análise musical que se aprofunda em arranjo e em contraponto. Neste viés, o contraponto se torna um meio para compreensão de contextos musicais que envolvem todos os músicos, deixando de ser um estudo mais afeito a compositores. Perceber e apresentar contextos amplos das matérias musicais é um exercício de humildade, requer que se assuma que, para qualquer nível, há um grau horizontal de conhecimento comum a todas as práticas.

No estudo tradicional do contraponto, iniciam-se os estudos de nota contra nota a partir de melodias pré-estabelecidas conhecidas como *cantus firmus*. Ora, utilizando do conceito de *arranjo musical* apresentado neste trabalho, tido como um processo próprio da composição que parte de um material pré-existente, dado como exemplo o excerto que apresenta parcial ou integralmente uma melodia, percebe-se que o estudo do contraponto é também a aplicação de um arranjo sobre *cantus firmus*. Além disso, na definição apresentada, o arranjo musical demandaria conhecimentos analíticos que se tornam práticos, fato que também está relacionado ao estudo do contraponto em que são apresentadas não as regras do contraponto, mas as aplicações convenientes a um tipo de estilo típico do repertório contrapontístico abordado, normalmente o contraponto palestriniano e bachiano, que posteriormente será ampliado a um repertório contrapontístico posterior.

Geralmente, no caso do exemplo citado que é o do contraponto, o estudo tem como principal bibliografia manuais de contraponto, tal qual o famoso *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux. Este livro referencial ao estudo do contraponto pode ser complementado por estudos posteriores em Teoria e Análise Musical que já esclareceram alguns questionamentos comumente decorrentes do original de Fux. Essa bibliografia, ainda, estende o escopo do contraponto para o repertório contemporâneo.

É comum que em um currículo básico de aprendizado, sejam segregadas as “habilidades” que competem a um músico (contraponto, harmonia, percepção, história, entre outras - exceto análise musical), de modo que progressivamente e em momentos separados, vá se acumulando os conhecimentos até um ponto catártico, em que o aluno consiga, por si só, relacionar todos os conhecimentos adquiridos. A sensação do

momento catártico descrito pode ser também explicada como o momento em que a capacidade do aluno em observar e interpretar os eventos musicais abarca também a compreensão do conhecimento adquirido. Esta descrição também caracterizaria o papel da análise musical no contexto de ensino.

IIc. O caso neo-schenkeriano

No estado atual de produção e seguindo a discussão apresentada durante esse capítulo, talvez o caso visto nas análises baseadas na teoria de Schenker sejam os mais emblemáticos e representativos para essa discussão. Considera-se emblemático, pois a teoria de Schenker - que foi professor, teórico, analista e também compositor - se fundamenta em princípios básicos como melodia, contraponto e estruturas harmônicas a partir de um olhar baseado na redução de estruturas em camadas de superfície e de estrutura observadas na concepção das obras musicais (CADWALLADER; GAGNÉ, 2007, p. xi-xv). Não se pretende realizar uma conceituação sobre a análise schenkeriana neste trabalho, mas pretende-se partir de seus princípios básicos a fim de demonstrar, a título de exemplo, certa eficiência didática e prática na acepção de conhecimentos provenientes do estudo analítico.

Considera-se como referência a esse tópico o livro *Analysis of tonal music: a Schenkerian approach* (2007) de Allen Clayton Cadwallader e David Gagné, sendo inclusive de onde são retirados os principais exemplos contidos para discussão, pois apresentam em seu segundo capítulo - destinado a interpretação schenkeriana de melodia e contraponto - *insights* sobre o estudo dessa matéria, já debatida ao início de nosso capítulo.

A seguir, apresento uma série de exemplos através dos quais um gráfico em multiníveis será paulatinamente montado, no sentido inverso ao apresentado por Heinrich Schenker, com a finalidade de demonstrar de maneira prática a didática e relevância do olhar analítico, nesse caso, na prática do contraponto em espécies. Neste estudo de intersecção entre análise e composição, tem-se, concomitantemente, as expectativas de evidenciar a aplicação composicional do estudo schenkeriano e de possibilitar uma reflexão lúdica, preocupada não apenas com o aparato técnico fornecido pela teoria do contraponto, mas também com a demonstração de contexto no repertório. Observando cada etapa do contraponto em espécies que será guiado pelas anotações analíticas sobre a passagem, o conhecimento passa a ser tácito, logo experimental.

Partindo do conhecimento acerca dos conceitos analíticos simples oriundos da técnica de contraponto (Ex. 15), é dada uma linha de baixo simples (*cantus firmus* hipotético a ser *arranjado*) e se apresentam os conceitos de tônica e dominante implícitos na composição desta voz (Ex. 16). Expondo a linha de baixo, realiza-se o contraponto de primeira espécie na voz superior a partir de uma escolha livre de intervalos, segundo os preceitos intervalares (Ex. 17). A escolha dos intervalos pode se dar de maneira quase aleatória, devendo-se considerar apenas a função que cada tipo de intervalo possui dentro do contraponto.

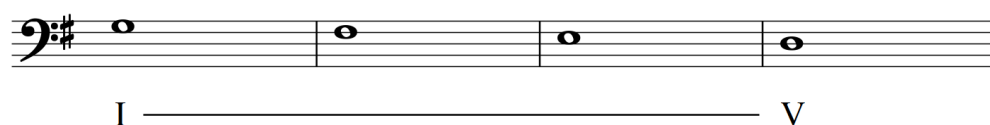
Ex. 15 - Preceitos analíticos no contraponto: intervalos.

Consonâncias Perfeitas:	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px 10px; margin: 0 5px;">u</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px 10px; margin: 0 5px;">5</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px 10px; margin: 0 5px;">8</div>	; servem como ponto de repouso, exigidas ao início e ao fim do contraponto
Consonâncias Imperfeitas:	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px 10px; transform: rotate(45deg); margin: 0 5px;">3</div> <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px 10px; transform: rotate(45deg); margin: 0 5px;">6</div>	; pontos de consonância que podem se repetir e servem para criar fluidez no discurso
Dissonâncias:	2 4 7	; devem ser evitadas e/ou resolvidas

Fonte: Elaboração própria.

Ex. 16 - Preceitos analíticos no contraponto: *cantus firmus*.

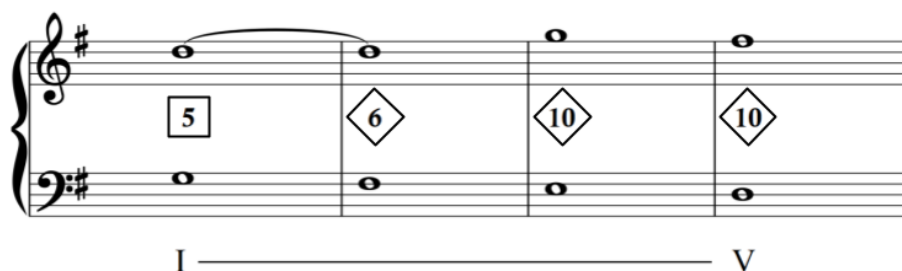
Cantus firmus Hipotético
Característica escalar-tonal



Fonte: Elaboração própria.

Ex. 17 - Preceitos analíticos no contraponto: exercício hipotético (a).

Exercício Hipotético (a)
Contraponto de Espécies



Fonte: Elaboração própria.

Passando para um segundo estágio, leva-se em consideração técnicas da segunda espécie de contraponto (com inserção de mínimas no enunciado musical), a harmonia a partir do uso de Dominante da Dominante (V7/V) e também a finalização em uma consonância perfeita, no caso à oitava (Ex. 18). No âmbito do gráfico em multiníveis, estamos saindo de um nível mais profundo da estrutura em direção a níveis cada vez mais externos – portanto, cada vez mais prolongados e ornamentados –, evidenciando contornos e estruturas intermediárias do que virá a ser uma *composição original* ou *arranjo musical*.

Ex. 18 - Preceitos analíticos no contraponto: exercício hipotético (b).

Exercício Hipotético (b)
Contraponto de Espécies

Fonte: Elaboração própria.

Como uma proposta complementar, não ficaremos apenas no exercício a duas vozes, o que aproxima o estudo do contraponto da prática composicional em si. Para a inserção da terceira voz, na região da contralto, utilizaremos os mesmos preceitos intervalares do contraponto, porém tecendo a linha melódica abaixo da linha do soprano. No exemplo 19, sugere-se ainda o caminho intervalar escolhido e, em uma *pauta ossia*, tem-se anotado o que seria esperado na resolução do trítono. Dessa forma, apresenta-se que, na prática tradicional, os trítonos possuem comumente apenas dois tipos de resolução: caso esteja em posição de quinta, a resolução é por movimento contrário convergente; e caso esteja em posição de quarta, a resolução é por movimento contrário divergente. Sendo assim, unindo as propostas, temos o exemplo 20, que será transposto para uma nova fórmula de compasso, ternária, aproximando o exercício da prática rotineira de composição (Ex. 21).

Ex. 19 - Preceitos analíticos no contraponto: duas vozes.

Exercício Hipotético (b')
Contraponto de Espécies

Fonte: Elaboração própria.

Ex. 20 - Preceitos analíticos no contraponto: três vozes.

Exercício Hipotético (c)
Contraponto de Espécies

Fonte: Elaboração própria.

Ex. 21 - Preceitos analíticos no contraponto: em métrica ternária.

Exercício Hipotético (c')
Contraponto de Espécies

Fonte: Elaboração própria.

A partir do exemplo a três vozes, utilizaremos pequenas variações por notas auxiliares sobre o contorno melódico que vai surgindo neste exercício. Por notas auxiliares, entende-se a inserção de uma pequena bordadura (*B*) no primeiro compasso e duas notas de passagem (*P*) no compasso seguinte, bem como no final, tendo assim um ritmo mais eficiente como marcação na finalização (Ex. 22). Este tipo de marcação rítmica é discutida por diversos autores, demonstrando ser recorrente um perfil cadencial com notas de menor duração e ritmicamente diferentes (SCHOENBERG, 1990, p. 56).

Ex. 22 - Preceitos analíticos no contraponto: notas auxiliares.

Exercício Hipotético (d)
Contraponto de Espécies

(B) (P) (P)

I V⁶ vi V⁷/V V

Fonte: Elaboração própria.

Seguindo com a transformação do exercício, varia-se o ritmo da melodia para que se apresentem apenas semínimas e colcheias no enunciado melódico, de modo a controlá-la da textura do baixo que, agora, é preenchido para que se visualize harmonicamente os blocos de acordes e suas inversões como uma tríade completa (Ex. 23). Aqui já estamos em um nível muito mais próximo da superfície musical, no qual quase todos os elementos estão presentes na notação gráfica. No entanto, vem se demonstrando, até aqui, um processo de arranjo que tem seu alicerce em uma sólida base analítica, que possibilita as tomadas de decisões.

Ex. 23 - Preceitos analíticos no contraponto: ornamentos.

Exercício Hipotético (e)
Contraponto de Espécies

I V⁶ vi V⁷/V V

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, variou-se as notas auxiliares, criando um perfil melódico mais interessante ritmicamente, através de reduções rítmicas (Fig. 24). Cada variação segue o mesmo modelo proposto inicialmente. No primeiro compasso, a bordadura passa a ser feita em torno de Ré, porém formada por fusas. Igualmente, no compasso três, realiza-se o mesmo processo. No compasso 2, onde havia notas de passagem, inseriu-se um excerto escalar que desempenha a mesma função, funcionando como uma condução da nota aguda, Sol.

Ex. 24 - Preceitos analíticos no contraponto: variação.

Exercício Hipotético (f)
Contraponto de Espécies

I V⁶ vi V⁷/V V

Fonte: Elaboração própria.

A partir desta variação, fica evidente analiticamente o processo inverso que foi realizado para atingir-se a configuração superficial da *Chaconne* de Handel, no exemplo 25.

Ex. 25 - Preceitos analíticos no contraponto: *Chaconne* de Haendel.

Trois Leçons, Chaconne (Handel)



Fonte: Haendel apud Cadwallader e Gagné (2007, p. 25).

Estes exemplos (Ex. 16-24) foram inspirados no excerto apresentado no livro de Cadwallader e Gagné (2007, p. 25), que possui menos etapas, posto que busca demonstrar uma aplicação de Schenker a partir de uma análise de redução à contraponto de primeira espécie. A partir do exercício aqui proposto, espera-se demonstrar, de uma maneira mais próxima da prática, uma aplicabilidade da análise musical como um meio de interpretação e resolução de problemas intimamente musicais. Nessa concepção, entende-se que o arranjo seria a prática ideal para unir estes conhecimentos que se mostram ora teóricos e ora prático-analíticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Na introdução deste trabalho, buscou-se expor as definições comumente atribuídas ao termo *arranjo musical*, de modo a explorar, discutir e catalogar suas interpretações através de um compilado bibliográfico de autores cuja autoridade provém de suas práticas, oriundas tanto da música de tradição popular quanto de tradição erudita. Utilizando exemplos do repertório, pôde-se adentrar na discussão terminológica, revelando assim algumas limitações nas definições encontradas. Dessa forma, através das definições encontradas, bem como do exemplo da transcrição de Liszt, pôde-se encaminhar a discussão ao desenvolvimento da ideia sobre os conhecimentos envolvidos no processo do aprendizado musical e de uma melhor compreensão da prática composicional em si.

No esteio desta discussão, o primeiro capítulo de nosso trabalho foi dedicado ao “arranjo” das noções e terminologias que permeiam as considerações provenientes desta tese. Através de uma abordagem preocupada com: questões didáticas, as motivações de nossa discussão eram fundamentadas na intenção de reafirmar as competências – analíticas, composicionais e perceptivas – de compositores e intérpretes como profissionais da música; proporcionar uma visão ampla do conhecimento teórico musical, discorrendo a respeito da importância da presença da análise musical no ensino da música; prover uma inter-relação dos cinco termos explorados durante o capítulo.

Em nosso segundo capítulo, assumindo as definições propostas, pudemos visualizar o conteúdo prático das terminologias em uma visão panorâmica, que fez florescer, em sua amplitude, as características interdisciplinares no ensino musical. Logo, concluiu-se que as definições propostas não tornam as práticas de estudo matérias autônomas na aprendizagem, mas as colocam como sendo horizontais entre si. Suas peculiaridades vão as diferenciando por graus de treinamentos específicos, de modo que, em algumas delas, torna-se indispensável certo grau de especialidade prática e também analítica.

Portanto, ao final deste trabalho de pesquisa, concluímos que, se por um lado o trabalho pode ser interpretado como um livre manifesto em favor de um ensino preocupado com a habilidade analítica, por outro este mesmo trabalho pode servir como ponto de partida para a discussão a respeito da múltiplas competências de um músico durante seu fazer musical - seja ele composicional, performático, educacional

ou cultural. Desencadeia-se, assim, um processo empático e humanizado nos momentos de avaliação sobre a importância das disciplinas acadêmicas que participam de uma formação na carreira musical do artista.

Ao invés de trazer conclusões definitivas, interessa-nos o constante processo de discussão e seu consequente amadurecimento, no qual o caráter multidisciplinar e o aspecto multimodal da música como experiência, seja garantidor da formação e atuação dos diversos profissionais da área de música, de forma não excludente. Como exposto, compactuamos com a realidade de que o desenvolvimento sensorial na prática musical aprimora a capacidade de interação com a música e sua recepção, seja ela sensorial, auditiva, tátil ou visual.

Que a compreensão dessa natureza profusa das artes possa ampliar a consciência do músico, possibilitando a proposição de uma formação ao mesmo tempo informada e sensível, preocupada tanto com a ambiência artística quanto com a expansão de seu espectro cultural e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel; HESTERMAN, Peter. *The study of orchestration*. New York, NY: WW Norton, 1989.
- AGAWU, Kofi. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. Oxford University Press, 2014.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus*, v. 16, n. 1, p. 30-47, 2010.
- ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do colóquio*, v. 3, n. 1, 2000.
- ASSIS, Ana Cláudia. Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo. *Revista Música*, v. 18, n. 1, p. 128-150, 2018.
- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2014.
- BONAFE, Valéria Muelas. Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte. Dissertação (Tese Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011.
- BREGMAN, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis*. Cambridge (Ma): The MIT Press.
- BRINKMANN, Reinhold. A note from the Sonata's dedicatee. Texto publicado em encarte de CD. In: LUCCHESINI, Andrea. Luciano BERIO – Piano Music. Gravado entre Out- Nov/2004 – Firenze (Itália). Avie Records, 2007 – AV2104.
- CADWALLADER, Allen Clayton; GAGNÉ, David. *Analysis of tonal music: a Schenkerian approach*. 2007.
- CAMBOUROPOULOS, Emiliós; TSOUGRAS, Costas. Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach. *Journal of interdisciplinary music studies*, v. 3, n. 1-2, p. 119-137, 2009.
- CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo (ed.) *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, pp. 203-224, 2005.
- _____. A investigação em música no ensino superior. *Sons do Clássico*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 259-271, 2012. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30046/1/19-Sons%20do%20Clássico%20-%202012.pdf?ln=eng>.
- _____. “Ó palavra, tu palavra que me falta”: Reflexões sobre música e linguagem. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3/2, pp. 1-62, 2016.
- CHAVES, Renan Paiva. Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 11, n. 3, p. 1050-1057, 2011.
- CLERCX, Suzanne. Aux origines du faux-bourdon. *Revue de musicologie*, v. 40, n. 116, p. 151-165, 1957.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York, W. W. Norton & Company, 1987.

- COSTA, Juliana Ripke da. Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *OPUS*, v. 12, n. 1, p. 33-53, 2006.
- DICKSTEIN R.; DEUTSCH J. E. Motor imagery in physical therapist practice. *Physical Therapy*, v. 87, n. 7, p. 942-953, 2007.
- ELDERS, Willem. Guillaume Dufay's Concept of Faux-Bourdon. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, p. 173-195, 1989.
- FERRAZ, Silvio. Cinco invenções sobre diferença e repetição: composição e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, São Paulo, 1990.
- _____. Música e repetição: a diferença na composição contemporânea. EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.
- FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven. Paidós, 2004.
- GEIRINGER, Karl. The Structure of Beethoven's "Diabelli Variations". *The Musical Quarterly*, v. 50, n. 4, p. 496-503, 1964.
- GUEST, Ian. Arranjo: método prático. vols. 1, 2, 3. Lumiar, 1996.
- JÚNIOR, Carlos Menezes. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992).
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4ª edition. New York, NY, USA: Routledge, 2016
- MATHES, James. *The Analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ, USA: Pearson Education, Inc., 2007.
- MESSIAN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)* em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- NESTICO, Sammy. *The complete arranger*. Fenwood music, 1993.
- PEREIRA, André Protásio. Bando da lua, os cariocas e mpb4: transformações no arranjo vocal. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO, 2020.
- _____. Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica. Rio de Janeiro, 2006. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, 2006.
- RINK, John. Chopin and Improvisation. In: *Chopin and His World*. Princeton University Press, 2017. p. 249-270.
- ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Harvard University Press, 1998.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Edusp, 1990.
- SWINKIN, Jeffrey. *Performative analysis: reimagining music theory for performance*. Boydell & Brewer, 2016.
- WAY, Lyndon CS; MCKERRELL, Simon (Ed.). *Music as multimodal discourse: Semiotics, power and protest*. Bloomsbury Publishing, 2017.
- ZORZAL, Ricieri Carlini. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *OPUS*, v. 21, n. 3, p. 83-110, 2015.