



S É R G I O R I B E I R O

REI DO VIOLÃO:

A MÚSICA DE MARCOS ALAN



EduFMT
DIGITAL

REI DO VIOLÃO:
a música de Marcos Alan



**Ministério da Educação
Universidade Federal de Mato Grosso**

Reitor

Evandro Aparecido Soares da Silva

Vice-Reitora

Rosaline Rocha Lunardi

Coordenador *pro tempore* da Editora Universitária

Ana Claudia Pereira Rubio

Supervisão Técnica

Maria Auxiliadora S. Pereira Melo

Conselho Editorial



Membros

Ana Claudia Pereira Rubio (Presidente - EdUFMT)
Ana Claudia Dantas da Costa (FAGEO - Campus Cuiabá)
Caiubi Emanuel Souza Kuhn (FAENG - Campus de Várzea Grande)
Carla Gabriela Wunsch (FAEN - Campus Cuiabá)
Cassia Regina Primila Cardoso (ICS - Campus de Sinop)
Charlotte Wink (ICAA - Campus de Sinop)
Evaldo Martins Pires (ICNHS - Campus de Sinop)
Evando Carlos Moreira (FEF - Campus Cuiabá)
Felipe Rodolfo de Carvalho (IHGMT)
Frederico Jorge Saad Guirra (ICBS - Campus do Araguaia)
Graziele Borges de Oliveira Pena (ICET - Campus do Araguaia)
Gustavo Sanches Cardinal (DCE)
Harold Sócrates Blas Achic (IF - Campus Cuiabá)
Hélia Vannucchi de Almeida Santos (FCA - Campus Cuiabá)
Irapuan Noce Brazil (IC - Campus Cuiabá)
Jorge Luis Rodriguez Perez (FANUT - Campus Cuiabá)
Léia de Souza Oliveira (SINTUF - Campus Cuiabá)
Leonardo Pinto de Almeida (IL - Campus Cuiabá)
Luiza Rios Ricci Volpato (IHGMT - Campus Cuiabá)
Mamadou Lamarana Bari (FE - Campus Cuiabá)
Manoel Santinho Rodrigues Júnior (FAET - Campus Cuiabá)
Marcos de Almeida Souza (FAVET - Campus Cuiabá)
Maria Corette Pasa (IB - Campus Cuiabá)
Maria Fernanda Soarez Queiroz Cerom (FAAZ - Campus Cuiabá)
Monica Campos da Silva (FACC - Campus Cuiabá)
Neudson Johnson Martinho (FM - Campus Cuiabá)
Nilce Vieira Campos Ferreira (IE - Campus Cuiabá)
Rodolfo Sebastião Estupinã Allan (ICET - Campus Cuiabá)
Rodrigo Marques (IGHD - Campus Cuiabá)
Sandra Negri (ICHS - Campus do Araguaia)
Saul Duarte Tibaldi (FD - Campus Cuiabá)
Wesley Snipes Correa da Mata (DCE)
Zenesio Finger (FENF - Campus Cuiabá)

SÉRGIO RIBEIRO

REI DO VIOLÃO:
a música de Marcos Alan

1ª Edição


EduFMT
DIGITAL
Cuiabá, MT
2022

Copyright © Sérgio Vitor de Souza Ribeiro, 2022.

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EdUFMT segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R484r
Ribeiro, Sérgio.
Rei do violão: a música de Marcos Alan [recurso eletrônico] / Sérgio Ribeiro. - Cuiabá-MT: EdUFMT Digital, 2023.
248 p.
ISBN 978-65-5588-175-2
1. Marcos Alan – biografia. 2. Performance violonística.
3. Processos composicionais. 4. Música. 5. Violão. I. Título.
CDU 929:78

Ficha catalográfica elaborada por Douglas Rios (Bibliotecário – CRB1/1610)

Coordenação Pro tempore da EdUFMT: Ana Claudia Pereira Rubio

Supervisão Técnica: Marcos Rodrigues de Amorim Junior

Revisão Textual e Normalização: Anaila Paiva Sant'anna França

Diagramação & Projeto Gráfico: Kenny Kendy Kawaguchi



Editora da Universidade Federal de Mato Grosso
Av. Fernando Corrêa da Costa, 2.367
Boa Esperança. CEP: 78.060 - 900 - Cuiabá, MT.
Contato: www.edufmt.com.br
Fone: (65) 3313-7155



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

AGRADECIMENTOS

Devo agradecer a meus pais, Mário e Céia Ribeiro, pelo apoio desde o início da minha trajetória. À minha companheira Érika Patrocínio e ao meu filho Otto Ribeiro, pelo amor que me sustenta. Ao professor Pauxy Gentil-Nunes, pelas críticas e orientações decisivos durante a pesquisa que resultou neste livro. Aos professores Fábio Adour e Carlos Almada, pela (re)leitura atenta. À professora Graça Alan, pelo entusiasmo e disposição na divulgação da obra de Marcos Alan, pela confiança e generosidade ao abrir as portas para que eu pudesse pesquisar o Acervo Marcos Alan, e pelas ricas e belas histórias familiares comigo compartilhadas. Por fim, meus agradecimentos aos demais amigos e professores que de alguma maneira contribuíram para a elaboração desta obra, especialmente, João Wilson, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Teresinha Prada, Julio Herlein e Orlando Fraga.

*Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico
que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria [...] não tem
absolutamente direito de cidadania no reino da arte.*

FRIEDRICH SCHLEGEL

Lista de siglas e abreviaturas

ac – Acorde

AP – Análise Particional

APF – Arpejo em posição fixa

ATV – Análise Textural Violonística

c – Contorno intervalar

cr – Contorno rítmico

DV – Variação Progressiva (*Developing Variation*)

G.A – *Grundgestalten*-componentes A, B, C...

MDA – Modelo de Análise Derivativa (*Model of Derivative Analysis*)

i – Sequência intervalar

PTV – Proposta Textural Violonística

r – Progressão rítmica

sc – Classe de conjuntos de classes de alturas (*set class*)

s – Conjunto de classes de alturas (*set*)

uA#0 – Unidade de Análise 0, 1, 2, 3...

UMS – Unidade Musical Sistemica

Lista de símbolos e operadores

() Conjunto de classes de alturas e partições

[] Classe de conjuntos de classes de alturas

{ } Conjunto não-ordenado de classes de alturas

(|) Conjunto ordenado de classes de alturas

< > Demais *vetores* encontrados no livro

A – Aumentação

ADD – Adição (*addition*)
D – Diminuição
EXT – Extensão
I – Inversão cromática
INT – Interpolação
MRG – Fusão de duração (*merging of duration*)
P – Permutação
R – Retrogradação
RDV – Redivisão (*re-division*)
RPL – Replicação
SPL – Divisão (*splitting of duration*)
SUP – Supressão
T – Transposição cromática
V – Verticalização
MAP – Mapeamento
QUI – Quialterização
MDD – Mudança de direção
 S_n – Segmentação em n partes
 V_s – Verticalização de segmentos (s)
 $M_{(m,s)}$ – Matriz com m linhas e s segmentos (colunas)
 H_m – Horizontalização de linhas (m)
OM – Ordem de mapeamento
MSC – Mescla
RCP – Recomposição
DCP – Decomposição
M – Mode

PREFÁCIO

A minha casa tinha som de violão! Dilermando Reis, Baden Powell, arranjos e composições dos meus irmãos. Movimento iluminado, era luz, sangue, coração batendo forte como um tambor! Uma profusão de criações, ideias musicais. Era vida, pulso, numa circularidade musical sobeja de acordes executados por vários instrumentos. Era som, criatividade.

Interessei-me pelo violão aos oito anos de idade e mergulhei num ambiente que me atraía, que me sugava para seu interior, onde permaneço até os dias atuais. Conheci, no âmbito familiar, a escrita musical e o estudo do instrumento nas esferas sociocultural e política, pois em casa as conversas eram sobre conceitos de cultura, repertório, história da música e técnica aplicada ao violão. Hoje percebo a dádiva e o privilégio de viver naquele ambiente.

Nosso pai estudava todos os dias o instrumento, e, acima de tudo, era exigente com o que ouvíamos e tocávamos. Concertos transmitidos pela Rádio MEC era o que recomendava diariamente. Outra rádio, nem pensar! Expressava-se ele: “na Rádio MEC ouvimos música clássica e popular de qualidade meus filhos, e vocês terão que estudar e tocar por música”.

A disciplina na nossa educação com ou sem o estudo da música era bem estabelecida e ordenada. Livros, em especial dicionários de todos os tipos, estavam à disposição, e que isso ficasse claro. Devíamos usar livros como fazíamos com os alimentos. As frutas tinham que estar à vista para alimentar nosso corpo, a música alimentava nossos sonhos, ideias e planeava nosso pensamento musical, enquanto os livros eram a base que sustentava nossos argumentos.

O pequeno Marcos trazia para discussões leituras de livros, como *Meu Pé de Laranja Lima*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Com o irmão Edvaldo, fazia suas rondas nos sebos à procura de livros e discos de vinil. O gatilho deixado por leituras adquiridas nos sebos promoveu a busca e

o interesse dos jovens por Camilo Pessanha, Virgínia Victorino, Gibran Khalil Gibran, Franz Kafka.

Marcos pegava o seu violão e estudava no final da tarde e continuava após o jantar. Ele era muito criativo, metódico, sério, com foco e uma excelente companhia. Poxa, como era bom estar com ele! Eu poderia confirmar cada palavra escrita nas matérias em que Marcos respondia aos jornalistas, pois aquelas traduzem exatamente o que meu irmão falava e vivia. Em casa, éramos ensinados a manter a verdade e assertividade e, especialmente, Marcos levava isso muito a sério. Era transparente, generoso e educado. Mostrava com clareza suas intenções artísticas e suas ideias musicais.

Meu encontro com a música começava através da fala paciente e generosa dele. Eu ficava ao seu lado e ele iniciava o processo de mostrar-me seu amor pela música e despertava em mim o gosto pelo instrumento. Sentia que ele, aos poucos, me fazia adentrar no universo musical que ele bem conhecia. Decerto, por esse motivo, nunca tive dificuldades no acostamento de sua obra porque estive presente no processo de sua elaboração.

As composições do Marcos apontam para texturas pouco exploradas no instrumento por compositores de sua geração. Elementos heterogêneos e singulares apontadas por Sergio Ribeiro, aqui, neste livro, nos levam a acreditar que o jovem compositor caminhava para a construção de um estilo próprio e de possíveis teorias criativas que contribuiriam para o avanço da ciência da composição musical, formuladas por um artista autêntico.

Graça Alan

Rio de Janeiro, dezembro de 2021.

SUMÁRIO

Apresentação	14
<i>Prelúdio</i>	16
Capítulo 1	21
MARCOS ALAN: BIOGRAFIA, OBRA E MEMÓRIA	
<i>Interlúdio I</i>	58
Teoria musical dos conjuntos: breves apontamentos	
Capítulo 2	60
MATRIZES BIDIMENSIONAIS E DERIVAÇÃO SERIAL NA <i>SONATINA</i>	
<i>Interlúdio II</i>	86
Análise Derivativa: modelo taxonômico	
Capítulo 3	94
VARIAÇÃO PROGRESSIVA E ORGANICIDADE NO <i>PRELÚDIO E FUGA</i>	
<i>Interlúdio III</i>	132
Análise Particional: o evento em foco	
Capítulo 4	141
DIALÉTICA DE EVENTOS MUSICAIS NO <i>TRIO Nº 1</i>	
<i>Interlúdio IV</i>	178
Proposta Textural Violonística: o idioma instrumental em foco	

Capítulo 5	184
TEXTURA E IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO	
Capítulo 6	212
PERFIL ESTILÍSTICO DE MARCOS ALAN	
<i>Poslúdio</i>	223
Epílogo	226
Referências	228
Glossário	241
Apêndice	246
Anexo 1	247

Apresentação

O presente trabalho é resultado de um mergulho profundo no pensamento composicional de Marcos Alan, figura ímpar na música brasileira. Representante de um momento histórico de grande efervescência cultural e artística, Alan é lembrado até hoje por seu enorme talento como violonista.

Sérgio Ribeiro, também violonista, além de pesquisador e professor da UFMT, é o responsável por essa tarefa desafiadora. A obra do jovem compositor Marcos Alan é ainda relativamente desconhecida. Mais ainda seus processos composicionais, adquiridos, desenvolvidos e aplicados em uma trajetória artística curta, devido a sua passagem precoce. Através das análises desenvolvidas no presente volume podemos reconhecer, com surpresa, não só o brilho na formulação das ideias e das concepções formais de Alan, mas também um manejo técnico impressionante e cheio de soluções inesperadas e engenhosas para questões composicionais ligadas à serialização, texturização e desenvolvimento motivico.

Surge, nesse processo, a figura de um compositor instigante, com uma obra ainda a ser explorada em termos de análise e performance. O trabalho de Ribeiro revela, assim, um repertório inédito e referencial para o desenvolvimento não só da teoria e análise musical no país, mas também para o campo da performance e da pesquisa artística. É um trabalho que já está iniciado nas performances acessíveis pela rede, realizadas pela professora Graça Alan, irmã do compositor, e também pelo próprio Sérgio Ribeiro, todas indicadas no livro por QR Codes.

O acervo físico de Marcos Alan contém obras de linhas estéticas diversas e algumas vezes antagônicas, exigindo assim um conjunto amplo de ferramentas analíticas para a apreciação global de sua poética. Ribeiro apresenta uma catalogação clara e completa dos títulos, a partir de seus estilos de escrita, o que pode servir de base para futuros trabalhos. Para

cada grupo estilístico, Ribeiro apresenta uma metodologia analítica mais adequada, que aplica a uma obra representativa selecionada; com isso, consegue definir com precisão os principais eixos de organização do pensamento criativo de Alan.

O trabalho contido no presente volume é particularmente importante para violonistas, compositores e musicólogos. Deixo aqui minha recomendação adicional de leitura para todos os amantes da arte e da cultura brasileira e latino-americana.

Pauxy Gentil-Nunes

Rio de Janeiro, janeiro de 2022.

Prelúdio

Como se identifica o *gênio*? Se ainda hoje permanece a ideia kantiana e romântica do gênio como o ser de talento natural (*dom*), que “não sabe explicar o que ele mesmo faz”, mas “dá a regra à arte” (KANT, 2005), existe, por outro lado, o ponto de vista hegeliano, que vê o gênio como um observador atento ao mundo objetivo, sendo ele, então, um “ingênuo” (SCHILLER, 1991), que “bebe da plenitude da vida” (HEGEL, 2001) e por ela está limitado. Quando nos deparamos com um personagem como Marcos Alan (1956-1973), somos facilmente levados a associar sua imagem ao conceito de gênio kantiano. Contudo, à medida em que mergulhamos em detalhes de sua vida e de sua obra musical, o aproximamos à ideia do gênio hegeliano.

A relevância da obra de Marcos Alan pode ser mensurada por depoimento de músicos consagrados no cenário musical brasileiro, como, por exemplo, o de Fábio Zanon: “seguramente, em Marcos Alan perdemos uns dos nossos mais promissores compositores. Um talento de magnitude comparável à de alguém como um Leo Brouwer” (ZANON, 2009). Desde a década de 1970, histórias sobre a virtuosidade prematura do violonista permanecem no inconsciente coletivo de violonistas brasileiros. No entanto, Marcos usufruiu de uma carreira de razoável sucesso apenas como intérprete, enquanto seu reconhecimento como compositor se deu postumamente.

A principal responsável pela divulgação da obra do jovem compositor é sua irmã, a violonista Graça Alan. Desde a década de 1980, Graça organizou inúmeros concertos *in memoriam*, produziu CD com gravações e partituras de obras e publicou um livro, fruto de sua pesquisa de doutorado, sobre o seu irmão. Contudo, mesmo sendo merecedor de elogios, artigos, livro e CD, pode-se afirmar que a poética de Marcos Alan ainda não foi profundamente estudada.

No presente livro, busca-se compreender os processos poéticos encontrados na obra para violão de Marcos Alan e refletir sobre a sua contribuição para o repertório do instrumento. Ora partindo de questões e hipóteses levantadas por Graça Alan em sua pesquisa, ora direcionados por indícios encontrados na biografia e na própria obra do jovem compositor, procura-se responder às seguintes questões: 1. *quais são as principais tendências estilísticas da poética de Marcos Alan?* 2. *quais são as características idiomáticas de sua obra para violão?* e 3. *quais são as contribuições de Marcos Alan para o violão brasileiro?*

Não há a pretensão de abarcar todas as obras de Alan, nem de mergulhar em questões históricas, filosóficas e/ou sociais, mas sim, através da análise de peças previamente selecionadas, expor um quadro geral de sua prática composicional, que é alcançado da seguinte maneira:

1. são elencadas obras-chave de Marcos Alan, escritas para/ com o violão, portadoras de características representativas do conjunto de sua obra, pertencentes ao seu período de produção de maior maturidade, segundo Graça Alan (JOSÉ, 2015, p. 143-144) ¹ ;
2. as estruturas das peças são analisadas – *poiética indutiva* (NATTIEZ, 1990, p. 139) – utilizando-se ferramentas consideradas as mais pertinentes;
3. são sumarizadas as relações internas e externas às estruturas musicais das obras do compositor – *poiética externa* (ibidem) –, iluminando-se os procedimentos poéticos mais significativos.

¹ Os trabalhos acadêmicos de Graça Alan dos Reis José estão referenciados pelo último sobrenome da autora, como “JOSÉ”.

O livro está organizado da seguinte maneira. Na primeira parte (Capítulo 1), expõe-se um enredo biográfico de Marcos Alan baseado em documentos pessoais, gravações, matérias de jornais e informações obtidas através de entrevistas abertas realizadas com pessoas próximas ao personagem. Além disso, a título de apresentação da *situação-problema*, resenhamos alguns textos publicados até o momento sobre a sua obra. Esta contextualização explicita a justificativa do estudo, visto que, revela a necessidade de um *processo analítico estrutural da obra musical* do compositor, fundamental para a compreensão de seu labor poético – especialmente por se tratar de um compositor pouco estudado.

Na segunda parte do livro (Capítulos 2 a 5), busca-se respostas para as três questões norteadoras do estudo, primeiramente, mergulhando-se sobre as estruturas de três obras de Marcos Alan compostas em seus últimos anos de vida, período de sua aproximação à música pós-tonal, entre 1971 e 1973.

Alan escreveu apropriando-se de diferentes estilos, para diversas formações instrumentais. Observando superficialmente o conjunto de suas obras, conclui-se que as músicas elencadas são portadoras de algumas das características mais recorrentes de sua poética, como a utilização de estruturas formais tradicionais, o desenvolvimento motivico progressivo, o emprego de técnicas pós-tonais e o uso de recursos técnicos instrumentais estendidos (ou expandidos).

Sendo assim, em um *primeiro momento analítico* (Capítulos 2 a 4), opta-se pelo estudo de obras que apresentam características estéticas em voga no contexto em que foram escritas, quais são:

1. *Sonatina*, para dois violões, de 1971-73;
2. *Prelúdio e Fuga*, para violão, de 1972;
3. *Trio Nº1*, para flauta, violoncelo e violão, de 1972.

Por meio da análise dessas peças, busca-se reunir indícios que elucidem, principalmente, à questão referente às principais tendências estilísticas encontradas em sua obra.

Em seguida, em um *segundo momento analítico* (Capítulo 5), a atenção é voltada às obras compostas para violão solo, mais especificamente, ao campo textural destas obras, partindo-se da premissa de que as possibilidades de manipulação textural de determinado instrumento estão intimamente relacionadas ao seu idioma. Com isso, almeja-se apresentar argumentos que fundamentem respostas para a questão referente ao idiomatismo da escrita para violão de Marcos Alan.

A exposição destas redes de *significações*, unidades e relações no contexto das obras, por meio da iluminação de suas estruturas imanentes leva à terceira e última parte do livro (Capítulo 6), na qual enfatiza-se os procedimentos composicionais mais relevantes observados nas análises, reunindo respostas para as três questões da pesquisa.

Em suma, no Capítulo 1, é apresentado um enredo biográfico e uma revisão de literatura sobre Marcos Alan. Entre os Capítulos 2 e 4, são analisadas, respectivamente, as obras *Sonatina*, *Prelúdio e Fuga* e *Trio nº1*. No Capítulo 5, expõe-se o idioma da escrita violonística de Marcos Alan, por meio da análise textural de sua obra. Finalmente, no Capítulo 6, são apresentadas suas tendências composicionais, seu perfil estilístico e suas contribuições para o violão brasileiro.

Entremeando os capítulos principais do texto encontram-se *Interlúdios* com breves exposições das ferramentas analíticas empregadas nos estudos. Entre os *Interlúdios I a IV*, estabelecem-se convenções assumidas na aplicação da Teoria dos Conjuntos (FORTE, 1973; RAHN, 1980; MORRIS, 1987; STRAUS, 1990); expõem-se os fundamentos e delimitações de conceitos do Modelo de Análise Derivativa (ALMADA, 2011; 2021; MAYR, 2018) adaptados ao presente contexto; descrevem-se as ramificações analíticas da Análise Particional (GENTIL-NUNES,

2009), justificando-se a opção pelo emprego do *particionamento por eventos* na análise do *Trio nº1*; e resumem-se os preceitos e métodos essenciais da Análise de Textura Violonística (RAMOS, 2017) para a análise idiomática das obras para violão solo de Marcos Alan. Esses fundamentos teórico-metodológicos possibilitam uma taxonomia das estruturas musicais analisadas.

CAPÍTULO I

MARCOS ALAN: BIOGRAFIA, OBRA E MEMÓRIA

*Quando eu toco violão eu não estou com máscara.
Talvez eu só use máscara para falar com as pessoas.
Para tocar violão ou fazer música verdadeira, as
pessoas não podem usar máscara. Quando eu toco
violão, tenha a certeza de que eu sou aquilo que você
ouve e não aquilo que você vê.*

Marcos Alan

Uma pessoa normal

No final da década de 1940, os nordestinos Manoel José Filho (1921-1973) e Jacira Alves dos Reis (1924-2005), buscando melhorar a condição financeira da família, migraram de Cupissura, na Paraíba, para Nilópolis, região metropolitana do Rio de Janeiro. Manoel trouxe na bagagem um violão e um sólido conhecimento musical, conquistados ainda em sua terra natal por meio de aulas de violão e alfabetização de um professor holandês, em troca de alguns serviços de limpeza.²

² As informações pessoais apresentadas nesta breve biografia estão fundamentadas no depoimento prestado pela violonista Graça Alan, irmã de Marcos Alan, ao autor, em 2016.

Não demorou muito até Manoel se tornar funcionário do Cais do Porto, na cidade do Rio de Janeiro, e se aproximar da boemia carioca. “Pernambuco”, como foi apelidado, frequentou a movimentada loja *Ao Bandolim de Ouro* para receber algumas aulas do emblemático violonista Dilermando Reis (1916-1977). Ali, conheceu um dos alunos mais ilustres de Dilermando, o baiano Nicanor Teixeira (1928), que logo se tornou seu professor regular e amigo (JOSÉ, 2015, p. 108).

Tempos depois, Pernambuco formou um conjunto de baile com alguns dos seus filhos e, assumindo o violão de sete cordas, integrou um grupo de choro com boêmios de Nilópolis, no qual fazia parte, inclusive, o compositor e bandolinista Luperce Miranda (1904-1977). Todo esse envolvimento dentro do cenário musical local o tornou bastante popular e requisitado. Consequentemente, Manoel fez sua carreira como professor, dando aulas de teoria para regentes de bandas escolares e aulas de violão em dois conservatórios de música de Nova Iguaçu – um dos quais dirigido por Teresa da Graça Madeira, mãe da renomada pianista Maria Teresa Madeira.

Nesse contexto, nasceu Marcos Alan dos Reis José, no dia 23 de janeiro de 1956, em Mesquita, bairro, até então, pertencente a cidade de Nova Iguaçu. Marcos foi o sexto dos dez filhos que Manoel e Jacira tiveram.³ Aprendeu a ler com três anos de idade. Pouco afeito a esportes, foi aluno exemplar, acumulando medalhas e nota máxima nas escolas por onde passou. No entanto, embora demonstrasse facilidade de aprendizagem, era tratado como uma criança comum no seio familiar.

3 Em ordem cronológica, os filhos de Manoel e Jacira são: Evandro, Edvaldo, Enilda, Edmur, Jupira, Marcos, Glória e Graça (gêmeas), Maria Leonor e Vania Cristina.

Figura 1 – *Estudo em arpejo* de Manoel José Filho, pai de Marcos Alan



Fonte: José Filho (1964).

Tudo começou a mudar quando Marcos Alan, aos 8 anos de idade, sentindo-se solitário após a partida de um primo que voltara para o nordeste, resolveu aprender a tocar violão. Seu pai, que já havia ensinado alguns de seus irmãos, deu-lhe também as primeiras instruções. Manuel não obrigava os filhos a estudarem música, mas era rigoroso com aqueles que fizessem esta opção. O pai-professor exigia que seus alunos aprendessem o instrumento lendo partitura e escolhia, inclusive, o tipo de música que deveriam ouvir, em geral, música de concerto e choro.

Curioso e interessado pelo “violão de concerto”, o pai de Marcos tinha em casa os tratados *Novo Método de Violão* de Mateo Carcassi e *A Escola de Tárrega* de Oswaldo Soares (JOSÉ, 2015, p. 108), que, certamente, influenciaram sua didática. O *Estudo em Arpejo* composto por Manoel

José Filho (JOSÉ FILHO, 1964; Figura 1), criado com finalidades óbvias, tem claras influências do estilo clássico-romântico de compositores como Carcassi, Tárrega e Sor, por exemplo.

Após ser introduzido pelo pai no universo violonístico, Marcos resolveu aprender outros instrumentos. Conseguiu entrar para a banda da escola Alfredo Figueiras, em Nilópolis, tocando clarinete e tarol, o que lhe rendeu uma bolsa de estudo. Também aprendeu piano com Alcides Nascimento, um pianista, engenheiro e artista plástico de Nilópolis. Todavia, o violão sempre foi seu instrumento principal.

Figura 2 – a) Marcos Alan com 10 anos, em entrevista concedida a Flávio Cavalcanti, interpretando *Fascinação* de Feraudy e Marchetti (FERAUDY e MARCHETTI, 1966); b) em entrevista concedida a Gilson Amado, interpretando o *Estudo nº 7* de Heitor Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009c)



a)



b)



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Antes de completar 11 anos de idade, com pouco mais de dois anos sob a orientação do pai, Marcos já havia progredido extraordinariamente, demonstrando uma facilidade incomum. Evandro, o primogênito da família, resolveu, então, contribuir com a carreira do irmão e logo conseguiu levá-lo ao programa de auditório do apresentador Flávio Cavalcanti (1923-1986).

Na ocasião, Marcos teve a oportunidade de tocar seu próprio arranjo de *Fascinação* de Féraudy e Marchetti (1905). Antes de executar a obra, Alan foi entrevistado por Cavalcanti, que, curiosamente, pareceu duvidar que sua disciplina com o estudo do instrumento fosse espontânea. O menino logo o repreendeu:

- Absolutamente!
- Seu pai não o obriga, não? – insiste o apresentador.
- Não! – o garoto responde.
- Você prefere o futebol lá fora ou violão? – indaga Cavalcanti, tentando se esquivar do clima embaraçoso.
- Violão! – Marcos responde, prontamente.

Finalmente, após deixar o apresentador espantado ao revelar sua idade, Marcos toca a obra (Figura 2a).⁴

Seu irmão mais velho, ainda em 1966, o apresentou também ao jornalista Gilson Amado (1908-1979), idealizador de programas educativos da TV Continental (JOSÉ, 2015, p. 108). Marcos participou de programa apresentado por Amado, tocando o *Estudo nº7*, de Villa-Lobos, e *Carolina*, de Chico Buarque, em arranjo próprio. No trecho destacado (Figura 2b), o apresentador sugere que Marcos toque “Villa-Lobos pra começar”, e Marcos responde:

- Tá! *Estudo nº7*, tá bom?!

4 O Código QR (sigla do inglês *Quick Response*, ou “reposta rápida”, em português) pode ser escaneado usando a câmera da maioria dos telefones celulares. Esse código é convertido em endereço URL, aqui encaminhado para exemplos musicais na página *SoundCloud*. Os links dos exemplos musicais apresentados no trabalho são encontrados nas Referências.

– *Estudo nº7?* Né muito difícil, não, meu filho? – Amado, curioso, pergunta.

– É difícil sim! – concorda o menino.

– Então vamos lá! Manda brasa! – o apresentador pede. E antes mesmo que Amado terminasse a frase, Marcos inicia a veloz escala dos primeiros compassos do estudo.

Em 1968, também pela TV Continental, Marcos participou do programa *Let's learn english*, a convite do professor e apresentador Paulo Tavares (Figura 3).

Sua aparição no programa de Paulo Tavares foi noticiada no *Brazil Herald* de 2 de março do mesmo ano, como segue:

Marcos Alan dos Reis, apenas 11 anos, de Mesquita, estado do Rio, o mais jovem violonista do Rio, foi descoberto por Gilson Amado, da TV Continental, e o professor Paulo G. Tavares (à direita [Figura 3]) convidou o jovem prodígio para tocar às sextas para a TV estudantes. Marcos Alan tocou tudo do clássico à música popular brasileira. (*LET'S*, 1968) ⁵

Figura 3 – Marcos Alan e Paulo Tavares no programa *Let's learn english*



Fonte: *Let's* (1968).

⁵ “Marcos Allan do Reis, only 11 years old, of Mesquita, Est. do Rio, the youngest guitarist of Rio, was discovered by Gilson Amado, of TV Continental, and Professor Paulo G. Tavares (r.) invited the young prodigy to perform on Fridays for the TV students. Marcos Allan plays everything from classical to Brazilian popular music.”

Além de buscar expandir a rede de contatos e encher a agenda do irmão com eventos e concertos, Evandro auxiliou também na formação do menino. Ao descobrir a existência de um programa de violão que ia ao ar toda semana pela Rádio Ministério da Educação, o irmão mais velho de Marcos Alan telefonou para a rádio e foi informado que o apresentador, ninguém menos que o violonista Jodacil Damaceno (1929-2010), dava aulas particulares no centro da cidade do Rio de Janeiro. Evandro, então, o levou ao estúdio de Damaceno, que não costumava aceitar crianças em suas classes. Segundo o próprio professor, ao ouvir Marcos tocar, percebeu que “valia a pena arriscar” (CORREIO DA MANHÃ, 1971). Anos depois, Damaceno daria o seguinte depoimento sobre seu aluno:

Marcos foi um aluno muito especial. Seu talento e seu poder de percepção eram extraordinariamente incríveis. Quando lhe recomendava um melhor fraseado, parecia que lia meu pensamento e o realizava melhor do que o havia sugerido. Suas possibilidades técnicas eram fantásticas. Quando, numa peça ou outra surgiam um problema de tal ordem e eu lhe sugeria um exercício específico para solucionar o problema, o resultado era imediato. Acompanhei de perto, mais do que ninguém, sua evolução auditiva e sua percepção harmônica. Com pouco tempo de trabalho era capaz de perceber os graus tonais e modulações de qualquer obra, por mais complexa que fosse. Sua leitura e sua memória eram excepcionais. Era capaz de decorar uma obra após a segunda leitura, para não exagerar. (DAMACENO, 1997; informação verbal)

Ainda em 1968, o próprio Jodacil Damaceno, ao notar que seu aluno precisava se aprofundar em matérias teóricas, conseguiu, por meio de seu ex-aluno Leo Soares, uma bolsa de estudo de dois anos para Marcos Alan nos Seminários de Música da Pró-Arte do Rio de Janeiro. Nos seminários, Marcos teve a oportunidade de assistir as aulas de teoria musical de Esther Scliar (1926-1978), mas pouco se sabe sobre

essa sua fase de aprendizado. Damaceno também o levou à casa do professor Elpídio Pereira de Faria, com quem estudou contraponto e composição durante quatro anos, desenvolvendo “sua veia de compositor, ainda que precocemente” (CORREIO DA MANHÃ, 1971). Sobre a ocasião, Jodacil Damaceno relata:

Me lembro bem, quando pedi ao professor Elpídio para nos dar aula de composição, lá na rua Pereira da Silva. No espaço de dois ou três meses, eu mal podia criar o sujeito e o contrassujeito de uma fuga e o Marcos já havia terminado uma fuga inteira. Chamei o professor, então, e lhe disse: “de hoje em diante você se ocupará somente do Marcos, pois eu somente irei lhe atrapalhar”. (DAMACENO, 1997; informação verbal)

Marcos Alan fez aulas esporádicas com outro grande nome do violão brasileiro, o concertista Turíbio Santos, nos cursos de férias de interpretação e técnica de violão que aconteceram no Conservatório Brasileiro de Música, de 1969 a 1971.

A carreira de Marcos Alan decolou de vez após seus destaques em concursos. Em 1967, Marcos foi laureado pela primeira vez ao ficar entre os dez Jovens Instrumentistas selecionados pela Rádio MEC para gravar o programa *A Música e as Crianças*, que ia ao ar aos domingos, às 16 horas. Um ano depois, em julho de 1968, Marcos venceu seu primeiro concurso de violão, no I Festival de Violão da Guanabara, organizado pelo Instituto Villa-Lobos e realizado no Teatro Arena, em Copacabana. Na ocasião, o menino recebeu como prêmio um violão Do Sotto, que o acompanharia por toda sua trajetória, e foi convidado a dar concertos remunerados no Conservatório Brasileiro de Música e na Sala Cecília Meirelles.

Em matéria publicada pelo jornal Gazeta de notícias, em 1968 (Figura 4), Paulo Francisco escreve:

Marcos Alan dos Reis José, garoto de 12 anos, é sem dúvida alguma o despontar de mais um artista que, quiçá, possa nos brindar sempre com suas posições firmes e suas interpretações seguras. Foi ele o vencedor do “I Festival de Violão Amador”, promovido recentemente pela Televisão Excelsior. Marcos é natural do Estado do Rio, e dedilha o violão desde a idade de 8 anos. Teve sua primeira apresentação há dois anos atrás, num programa de Flávio Cavalcanti, sendo muito aplaudido e estimulado, o que o fez aprimorar o manejo do instrumento. Com sua espetacular vitória no I Festival do Violão foi assegurado o direito de gravar um LP, na CODIL, e já está escolhendo as músicas. (FRANCISCO, 1968; grifo nosso)

Figura 4 – Marcos Alan, 12 anos, e seu novo violão Do Sotto. Matéria sobre sua premiação no I Festival de Violão da Guanabara, na imprensa



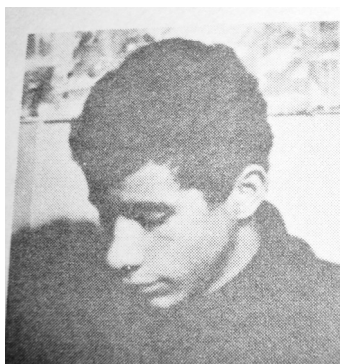
Fonte: Gazeta de Notícias (1968).

O convite para gravação do LP não se concretizou. No ano seguinte, em decorrência de seu sucesso nestes concursos – devido

também ao contato que mantinha com Jodacil Damaceno –, Marcos, com 13 anos, teve a oportunidade de participar do programa *Música Instrumental*, apresentado pelo próprio Damaceno.

No repertório, ouviu-se: *Sarabande* da Suite I de J.S. Bach, *Sonatina* de George Benda, andante e minueto da *Sonata Clássica* e três *Canções Populares Mexicanas* de Manuel Maria Ponce, *Remembranza* de Andrés Segóvia, *Allegro* da *Sonata para Guitarra* de Joaquín Turina e *Serenata Burlesca* de Federico Moreno Torroba (Figura 5). Na abertura do programa, Marcos foi merecedor do seguinte comentário:

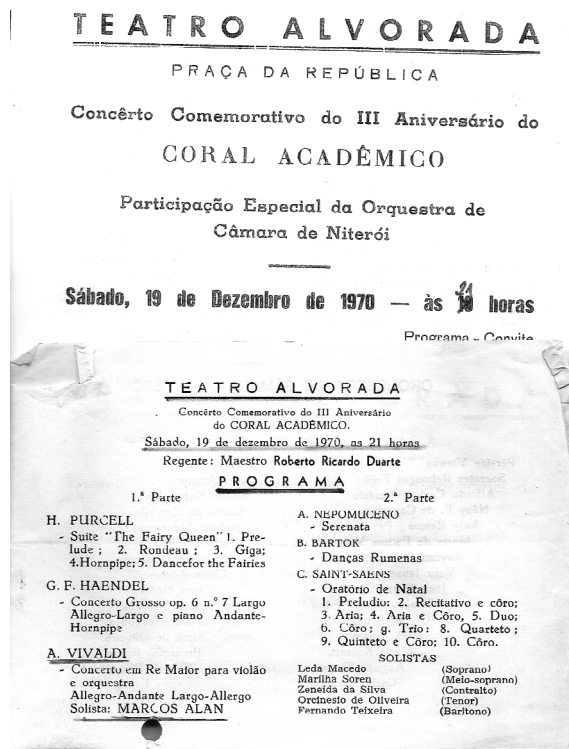
Figura 5 – Marcos Alan, com 13 anos, interpreta *Serenata Burlesca* de Federico Moreno Torroba (TORROBA, 1969), no programa *Música Instrumental*, da Rádio MEC



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Há que ser carinhosa toda e qualquer referência a Marcos Alan. Há, sobretudo, que louvar-lhe a seriedade com que encara sua arte. [...] Marcos Alan já se define e não se nega ao seu destino, carregado de múltiplos caminhos, o qual o impulsionará a etapas mais brilhantes. Sua desenvoltura mecânica, virtuosismo e expressividade, devem-se aos conselhos recebidos de seus professores, que fundamentaram os conhecimentos necessários à formação musical do jovem concertista. Marcos Alan se apresenta hoje com um programa rigoroso e brilhante, que não o poupará tecnicamente. (DAMACENO, 1969)

Figura 6 – Marcos Alan, 14 anos, como solista à frente da Orquestra de Câmara de Niterói, interpretando o *Concerto em Ré Maior*, de Antonio Vivaldi, em 1970



Fonte: Acervo Marcos Alan.

O jovem violonista foi convidado ainda a se apresentar pela primeira vez como solista de orquestra, em 1970. Acompanhado pela Orquestra de Câmara de Niterói, sob a regência do Maestro Roberto Ricardo Duarte, Marcos tocou o *Concerto em Ré Maior* de Antonio Vivaldi, no Concerto Comemorativo do 3º aniversário do Coral Acadêmico, no Teatro Alvorada, em Niterói (Figura 6). Ainda em 1970, Marcos partiria para São Paulo, na companhia de Jodacil Damaceno e alguns dos seus alunos, para concorrer no Concurso Nacional de Violão realizado pela prefeitura de São Paulo, conquistando a segunda colocação.

Figura 7 – Registro do III Seminário Internacional de Violão, em Porto Alegre, em 1971. Marcos Alan agachado (no centro) entre Abel Carlevaro (à sua esquerda), Jodacil Damaceno (à sua direita) e Guido Santórsola (atrás de Marcos Alan)



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Mas foi em 1971 que o jovem violonista marcou seu nome na história do violão brasileiro, tornando-se reconhecido dentro e fora do país. Em julho daquele ano, Marcos viajou até Porto Alegre para participar, com bolsa, do III Seminário Internacional de Violão (Figura 7), promovido pelo Liceu Musical Palestrina e coordenado pelo uruguaio pedagogo do violão Abel Carlevaro (1916-2001). Dentro da programação, decorria um concurso no qual a comissão organizadora elencava e premiava os alunos mais destacados. Marcos foi o primeiro colocado na “categoria concertista”, recebendo como prêmio um convite para realização de recital remunerado na edição subsequente do seminário.⁶

⁶ Violonistas como Eduardo Fernandez e Alvaro Pierri já haviam vencido esse concurso.

O jovem violonista voltaria a Porto Alegre como concertista no IV Seminário Internacional de Violão, apresentando-se no Teatro da Câmara, no dia 23 de julho de 1972 (Figura 8). O jornalista Paulo Antônio escreveu uma crítica sobre o concerto no jornal *Correio do Povo*:

Desde o início, com a Suite I de Bach [...], deu-nos Alan largos testemunhos de suas virtudes técnicas e interpretativas. Dedilhado ágil, fraseio escoreito, proporcionalidade dinâmica acusaram no artista uma personalidade que aos poucos se impunha à admiração da nutrida assistência que superlotou o recinto. No Prelúdio, Fuga e Allegro do genial mestre do barroco, o intérprete teve outras tantas oportunidades de manifestar seu senso contrapontístico, resolvendo cristalinamente árdios problemas técnicos e dando o máximo de relevo às vozes da fuga.

Na segunda parte, deu-nos ainda provas irrefutáveis de sua capacidade criadora, através do Prelúdio e Fuga de sua lavra: fácil inventivo, fantasia rítmica e severo contraponto. Dois Estudos de Villa-Lobos foram revestidos de sumo interesse pela valorização temática, precisão rítmica e acabamento técnico. Um Estudo de Camargo Guarnieri também deu margem a que o recitalista pusesse em destaque sua energia sonora e palpitante expressividade. Seguiu-se a III Sonata do compositor mexicano Manuel Ponce (1882-1949) [...]. “Allegro”, “Chason” e “Finale” foram executados de maneira magistral pelo jovem solista. Finalmente, sua versão do “Fandango”, do espanhol Joaquin Rodrigo arrebatou o público que prorrompeu em bravos. (ANTÔNIO, 1972)

Figura 8 – Marcos Alan, com 16 anos, interpreta *Fuga* BWV998 de J. S. Bach (BACH, 1972a), no IV Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, em 1972



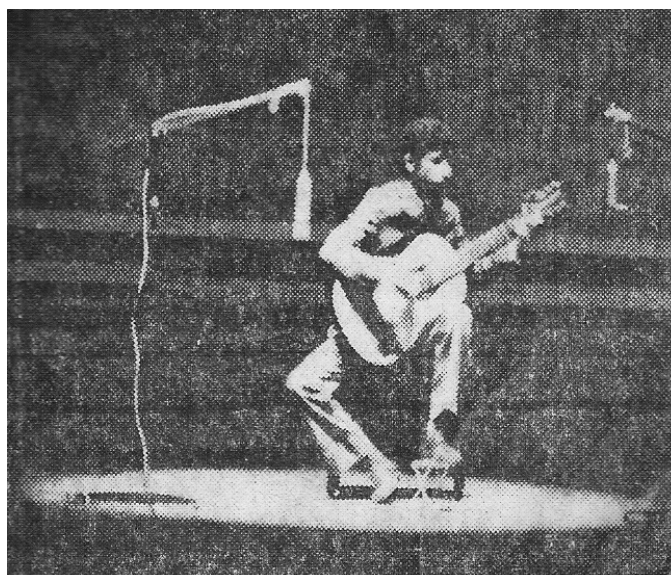
Fonte: Acervo Marcos Alan.

O certame que mais deu visibilidade a Marcos Alan foi o Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, organizado pelo Museu Villa-Lobos na Sala Cecília Meireles, em 1971. Tratava-se do maior concurso de violão realizado, até então, na América Latina, prestigiado, inclusive, por Andrés Segóvia, que doou 250 dólares para serem somados à maior premiação – além de ter enviado um dos seus alunos para concorrer. O júri era formado por Francisco Mignone, Oscar Cárceres, Alírio Dias, Abel Carlevaro, Turíbio Santos, José Maria Fontova, Mariuccia Lacovino e Eurico Nogueira França (presidente da banca). O concurso reuniu candidatos do Canadá, México, Equador, Hungria, EUA, Itália, Argentina e Brasil.⁷ Muitos dos brasileiros que

⁷ Os concorrentes desta edição do concurso foram: Edvaldo Eulálio Cabral, Fortunato Auriema Turco Junior, Geraldo Ribeiro da Silva, José Machado Neto, Júlio Moreira dos Santos Filho, Luis Gonzaga da Silva, Marcos Alan dos Reis José, Maria Rackel

participaram, hoje, são músicos reconhecidos, como é o caso de Geraldo Ribeiro, Luis Gonzaga da Silva, Pedro Cameron e Sebastião Tapajós, além do próprio Marcos Alan.

Figura 9 – Marcos Alan, com 15 anos, na primeira eliminatória do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, interpretando o *Prelúdio nº1* de H. Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009d)



Fonte: Brasil (1971).

O concurso ocorreu entre os dias 17 e 22 de novembro, dividido em duas eliminatórias e final. Na primeira eliminatória, os candidatos deveriam interpretar as seguintes peças de Villa-Lobos: *Prelúdios nº 1* e

Tostes do Carmo, Napoleão Bartolomeu de Souza Costa Lima, Noé Lourenço dos Santos, Pedro Bueno Cameron e Sebastião Tapajós (Brasil); Eduardo Corces, Guillermo Fierens e Lúcio Nunes (Argentina); Martin Polten (Canadá); César León Menezes (Equador); Bunyan Webb (EUA); Laslo Szendrey-Karper (Hungria); José Smirolfo (Itália); e Mário Beltran del Rio (México).

nº 3, e *Estudos nº 7* e nº 10. A matéria intitulada *Brasileiro quase menino é o favorito do concurso*, do jornal *O Globo*, do dia 19 de novembro de 1971, descreve a atuação de Marcos (Figura 9):

Alto e magro, o menino dobrou-se até parecer um 3. Segurou seu violão como se quisesse protegê-lo de um perigo invisível. Inclinou ainda mais a cabeça, quase quebrando o pescoço e, olhos pregados no seu próprio coração, atacou o **Andantino Expressivo (Prelúdio nº1)** conseguindo logo, ao ferir as cordas com a mão direita, aquele som que certamente sonhava há várias semanas e que o **vibrato** desesperado da mão esquerda procurava agora sustentar mais um instante, além da sua própria agonia. Começou, então, a lenta ascensão de uma das linhas mais nobres do repertório dos violonistas – aquele **sí-míiii, fá** (sust)-**soooool**, **lá-síiiii** e **sí-réeeee**, que faz qualquer principiante sentir-se realizado.

Não era principiante o menino, que 20 minutos depois ganhava os aplausos mais calorosos das eliminatórias do Concurso Internacional de Violão, muito merecidos, aliás, não tanto pelo fenômeno que é o garoto, Marcos Alan dos Reis José, mas pelas suas demonstrações de técnica já bastante desenvolvida e de qualidades poéticas interessantes, dentro das limitações da ingenuidade natural na adolescência. Ele tem apenas 15 anos. A sua prova foi a mais séria (pelo que louvamos seu professor Jodacil Damaceno) e a mais completa de ontem. (HERNANDES, 1971; grifos originais)

Figura 10 – Marcos Alan, com 15 anos, na segunda eliminatória do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, interpretando *Estudo nº4* do compositor (VILLA-LOBOS, 2009b). Na foto, Guillermo Fierens e Marcos Alan



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Como já sinalizava a crítica acima, Marcos foi selecionado para a segunda eliminatória. No entanto, o pupilo de Andrés Segóvia, o argentino Guillermo Fierens, começaria a roubar a cena na fase seguinte. Uma matéria publicada, desta vez pelo *Jornal do Brasil*, em 20 de novembro, intitulada *Maiores aplausos ontem no Concurso de Violão foram para ex-aluno de Segóvia*, descreve o segundo dia de concurso (Figura 10):

Sebastião Tapajós foi quem iniciou a prova da tarde de ontem a apresentou os **Prelúdios 4 e 5**, a **Valsa-Choro** e os **Estudos 1 e 11** de Villa-Lobos, sendo bastante aplaudido. Começando justamente pelos mesmos dois **Estudos**, e complementando sua apresentação com a **Mazurca-Choro** e os **Prelúdios 2 e 5**, Guillermo Fierens, da Argentina, foi, porém, o mais saudado pelo público.

De postura firme, exibindo uma sonoridade rica no instrumento e velocidade nas intrincadas passagens, solucionadas por uma técnica considerada brilhante, Guillermo entusiasmou a plateia e ao final da prova era cotado como um dos prováveis finalistas do concurso, pela maioria do público presente.

Depois foi a vez do brasileiro Marcos Alan dos Reis, de apenas 15 anos, cujos aplausos do público confirmaram o sucesso de sua apresentação durante as provas eliminatórias. De compleição franzina, mãos magras e firmes, a cabeça tombada junto ao braço do instrumento muitas vezes era jogada para trás, o olhar acompanhando o dedilhado da mão esquerda. Ele apresentou a **Valsa-Choro**, os **Prelúdios 4 e 5** e os **Estudos 4 e 8** de Villa-Lobos. (JORNAL DO BRASIL, 1971; grifos originais)

Marcos, finalmente, passou para a grande final do concurso, ao lado dos argentinos Guillermo Fierens e Eduardo Corces, que aconteceu às 21h, no dia 22 de novembro de 1971. Na ocasião, todos tocaram o *Concerto para Violão e Orquestra* de Villa-Lobos, acompanhados pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC. Uma matéria publicada pelo jornal *Correio da Manhã* sob o título *Marcos Alan, 15 anos, um bom violonista* nos aproxima daquela noite:

Foi um dos mais belos momentos da música erudita no Brasil dos últimos tempos. Era a noite decisiva do Concurso Internacional de Violão, promovido

pelo Museu Villa-Lobos, e os refletores da Sala Cecília Meireles [...] foram acesos para iluminar a figura de um menino muito magro e baixo para quinze anos. Muito moreno e de cabelos bem crespos cortados baixo, ele mora em Mesquita e se chama Marcos Alan dos Reis.

Abraçado a seu violão, sozinho no palco da sala de concertos, o menino tem a sua natural timidez bastante acentuada. Olha um pouco espantado a orquestra à sua frente e, depois, senta-se na sua banqueta. De repente, o menino se transfigura em um virtuose. A plateia, a princípio desconfiada, ouve agora, entre surpreendida e deslumbrada, o poder mágico dos dedos do menino na execução do Concerto para Violão e Orquestra, de Villa-Lobos.

[...]

É a hora da escolha. O júri, depois de ouvir todos os candidatos, recolheu-se para decidir. A resposta vem em pouco tempo. O menino pobre de Mesquita, que um dia ousou sonhar em ser um concertista, um grande músico, por meio ponto, tirou o segundo lugar. O vencedor foi o argentino Guillermo Fierens, considerado já pela crítica internacional como um excelente executante. (CORREIO DA MANHÃ, 1971)

As interpretações dos dois primeiros colocados foram tão boas que dividiram o júri. Fierens terminou com 130 pontos, enquanto Marcos ficou com 129,5 e Corces, em terceiro, recebeu 98 pontos. A diferença de apenas meio ponto entre o argentino e o brasileiro gerou desconforto na banca. O *Jornal do Brasil*, do dia 23 de novembro, conta que:

Depois da contagem dos pontos, Turíbio Santos, Oscar Cárceres e Abel Carlevaro queriam que fosse declarado um empate entre os dois primeiros colocados, pois acharam que a diferença de pontos

era muito pequena. Turíbio chegou até a propor que se ouvisse a gravação de novo, mas o regulamento prevaleceu. (JORNAL DO BRASIL, 1971)

Eurico Nogueira França, presidente do júri no concurso, escreveu uma coluna no jornal *Correio da Manhã* no dia seguinte à final, esclarecendo o ocorrido:

Desde que se procederam as primeiras provas de triagem dos candidatos, que se confrontaram nos **Prelúdios e Estudos** de Villa-Lobos, verificou-se a superioridade de dois participantes do Concurso Internacional de Violão, que ontem terminou na Sala Cecília Meireles, com a vitória do argentino Guillermo Fierens. O brasileiro Marcos Alan dos Reis José, com seus quinze anos de idade, foi considerado pelos membros do Júri – particularmente, pelos concertistas de violão – um prodígio de musicalidade e domínio instrumental. [...] Guillermo Fierens, da Argentina, já está em outra faixa etária e, mesmo, da carreira. [...] A prova de confronto (eliminatória) de Fierens, embora de alta qualidade artística, foi desigual. Ele subiu muito na semifinal. As duas provas, de confronto e semifinal, do menino Marcos Alan, transcorreram em elevado e idêntico nível. Ambos tiveram o sufrágio unânime do Júri, na peneiração dos três candidatos para a prova de ontem. [...]

O Concerto para violão e orquestra de Villa-Lobos, além de problemas instrumentais e dos requisitos interpretativos que exige, traz a questão dificilmente solúvel do equilíbrio de sonoridades. [...] O último tempo resultou, sob esses aspectos, o mais sacrificado, e o violão que se ouviu mais foi o do argentino Fierens, que dispõe de um instrumento de melhor categoria e já atingiu a maturidade.

O Júri dividiu-se no julgamento. Turíbio Santos, por exemplo, o grande violonista brasileiro, deu seu voto

ao juvenil colega Marcos Alan. Mas Fierens acabou vencendo por apenas meio ponto. Esse resultado se afigura justo e foi premiado pelas manifestações do público. (FRANÇA, 1971; destaque nosso)

O relato de Eurico, de maneira sutil, deixa claro que o júri estava dividido entre os jurados violonistas, que, segundo ele, impressionados com o “prodígio de musicalidade e domínio instrumental”, apontavam Marcos Alan como vencedor, e, de outro lado, os jurados não-violonistas, que apontavam Guillermo Fierens na primeira colocação. Eurico ainda sugere uma certa parcialidade por parte do violonista Turíbio Santos, ao contar que “o grande violonista brasileiro, deu seu voto ao juvenil colega Marcos Alan”.

No entanto, Turíbio Santos apresenta uma versão diferente sobre a ocasião:

Nada mais constrangedor do que ficarmos impotentes diante de uma injustiça. Foi o que aconteceu no traumático “Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos” em 1971, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Marcos Alan, no alto de seus quinze anos de idade, dominava tranquilamente o concurso, e todos nós estávamos certos da sua vitória. Na realidade, a vitória naquele momento, seria a primeira de uma série estrondosa, pois o jovem músico era um fenômeno total, como intérprete e compositor, com uma maturidade que só os desígnios misteriosos da vida explicam.

Na leitura dos resultados, uma bomba! O violonista que deveria ser o segundo colocado apareceu como primeiro na lista. A reação dos jurados e do público foi de fúria diante daquela afronta. Pediu-se a recontagem dos pontos e a abertura dos votos secretos. E veio à tona, para espanto de todos, o voto do compatriota argentino do primeiro colocado. Ele dera dez ao seu conterrâneo e zero ao fabuloso Marcos. Apesar

da furiosa grita, Arminda Villa-Lobos, nada pode fazer. O regulamento do concurso não previa um comportamento tão crapuloso e imoral como o desse jurado. (SANTOS, 2009)

Figura 11 – Marcos Alan, em 1971, na final do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, interpretando o segundo movimento do *Concerto para Violão e Orquestra* do compositor (VILLA-LOBOS, 2009a), acompanhado pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC, regida por Mário Tavares



Fonte: Acervo Marcos Alan.

O compatriota de Guillermo Fierens, ao qual Turíbio se refere, é José Maria Fontova.

Para Marcos Alan o que importou foi a repercussão deste concurso, que permanece até hoje no imaginário coletivo do violão carioca. Sua interpretação do *Concerto para Violão e Orquestra* de Villa-Lobos foi registrada e divulgada (Figura 11).

Encerrado o evento na Sala Cecília Meireles, Marcos Alan foi abraçar o argentino, mas era ele o mais cumprimentado pelo público presente. Marcos se mostrava feliz, e, ao ser questionado sobre seu resultado, respondeu: “Eu estava lutando para isso mesmo” e dona Jacira, sua mãe, completou: “Para começar está muito bom” (JORNAL DO BRASIL, 1971). Curiosamente, por conta da pouca idade, o menino teve dificuldades para receber a premiação, pois os 500 dólares ao qual tinha direito foram entregues em cheque em seu nome.

Após o sucesso no concurso internacional, Marcos Alan foi alvo de matérias em diversos jornais, que sempre o tratavam como “prodígio” ou “geninho” (ÚLTIMA HORA, 1971). Marcos não gostava muito de ser visto desta forma: “eu nunca tive nada de criança-prodígio, acho que sou muito normal”, ele adverte em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã* (1972). Em outra ocasião, já havia dito: “se algumas pessoas me tratam como prodígio, eu não posso evitar. Às vezes isso me amola, mas eu não chego a ter raiva. Acho que nunca vou ter raiva de ninguém” (ÚLTIMA HORA, 1971). Ao jornal *O Globo*, em matéria intitulada *Uma pessoa normal*, Marcos desabafa:

Não gosto que me chamem de artista. Tudo isto para mim é normal. Não sou gênio, como me querem classificar. Estudo em escola pública em Mesquita, onde me esforço toda a manhã. Volto para casa, almoço, descanso e, depois, dedilho o violão se não houver outra diversão. (HERNANDES, 1971)

O mundo da família Reis José começaria a desmoronar em abril de 1973. Num dia que parecia de rotina, Marcos Alan acordou cedo para tomar seu café da manhã junto aos irmãos para então seguir para a escola. Sua irmã Graça Alan relata:

Antes disso [do café da manhã] Marcos chegou na porta e falou para minha mãe: “Mãe eu estou tão cansado...”. Ela respondeu: “Eu já falei: esse negócio

de você ficar viajando. Não se alimenta direito, todo o tempo estudando, todo o tempo escrevendo, é um desgaste muito grande, entende?! Tem que acabar com esse negócio! Você tem que ter uma vida um pouco mais calma. É muita correria. Mas eu vou levar você ao médico.”

E foi quando eu falei para ele: “Marcos que braço vermelho é esse?” E as artérias estavam, assim, bem à vista. (JOSÉ, 2016b; informação verbal)

Sua mãe Jacira, sua irmã Graça e seu irmão Evandro o levaram a Santa Casa de Misericórdia, onde foi constatado um linfoma no baço de Marcos, que foi, então, encaminhado para o Hospital do Câncer:

A minha mãe, pelo menos, não sabia que o Marcos tivera câncer naquele momento. O Evandro não quis falar, meu irmão mais velho, ele não acreditou que o Marcos estava com uma coisa tão séria.

No andar em que ele [Marcos] estava, ele tinha o quarto dele dentro da Cruz Vermelha, no Hospital do Câncer, e ele tinha uma sala de número 917, que era onde estava o material dele de composição e violão. (JOSÉ, 2016b; informação verbal)

Marcos permaneceu na Cruz Vermelha por quinze dias. Foi liberado em uma sexta-feira, último dia em que Marcos Alan passaria em casa, com a recepção de sua família e dos amigos Ian Guest e João Pedro Borges. Na segunda-feira seguinte, Marcos voltaria para o hospital em estado grave, falecendo no dia 10 de abril de 1973 (Figura 12), segurando as mãos do seu amigo Ian Guest. Manoel, seu pai, morreria em dezembro daquele mesmo ano:

Meu pai chorava toda noite, após o jantar. Disse que ele também, em pouco tempo, não estaria lá, porque o Marcos esteve lá e falou com ele. [Disse] que era

para a minha mãe dar estudo às filhas e que ele partiria em breve. (JOSÉ, 2016b; informação verbal)

Figura 12 – Morte de Marcos Alan noticiada pelo jornal O Globo



Fonte: Sepultado (1973).

Marcos recebeu homenagens póstumas. No V Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, em 1973, por exemplo, o violonista argentino Roberto Aussel, foi premiado com o “Troféu Marcos Alan”, por ter vencido o concurso na categoria concertista daquela edição. Já em 1986, a câmara municipal de Nilópolis resolveu que se denominasse “Marcos Alan” uma das ruas da cidade. Mas a homenagem de maior representatividade talvez tenha sido a do mestre uruguaio Abel Carlevaro, a saber, uma dedicatória a Marcos Alan em uma de suas obras, como conta o próprio pedagogo do violão na carta emocionada destinada à família de Marcos:

Impressão duradoura, uma bela aula de arte. De minha parte o Segundo Estudo da Série de Homenagem a H. Villa-Lobos será dedicado à sua memória e eu gostaria de oferecer uma recordação quando viajar a Porto Alegre este ano, em memória de Marcos Alan. Meus mais sinceros pêsames para você, sua mãe e seus familiares. (Carta de Abel Carlevaro no Anexo 1) ⁸

⁸ “*Impresión duradera, una hermosa lección de arte. Por mi parte el Segundo Estudio de la Serie homenaje a H. Villa-Lobos, será dedicado a su memoria y quisiera ofrecer algún*

A obra que Carlevaro dedicou a Marcos foi o *Estudio nº2, Homenaje a Villa-Lobos*, e o violonista uruguaio explicaria o porquê da homenagem, anos depois:

Marcos Alan! Me lembro de Marcos, aquele que teve o primeiro prêmio em um concurso. Eu o dediquei o Estudo nº2, Homenaje a Villa-Lobos, porque eu tinha acabado de terminar de escrever o manuscrito exatamente assim, e Marcos o pegou e o tocou [...]. E esse Estudo foi dedicado por esse motivo [...]. Foi uma maravilha. Ele tinha um enorme talento. Infelizmente ele morreu tão jovem. Creio que tinha dezesseis anos, não? (GLOEDEN, 2007, p. 39) ⁹

Poética e legado

Desde os primeiros recitais, ainda com 10 anos de idade, Marcos já transbordava criatividade e demonstrava uma predisposição para expandir repertório, incluindo em seus programas arranjos de música popular – *Fascinação, Carolina, Tico Tico no Fubá, Ave Maria, Subindo ao Céu* são exemplos – e transcrições de obras de D. Scarlatti, Silvius Leopold Weiss, Jacques Bittner, Claude Debussy, Maurice Ravel e Johann Sebastian Bach, como no exemplo abaixo (Figura 13). Ele, provavelmente, encarava a transcrição como um método de estudo. Com o tempo, aos arranjos, somaram-se obras autorais, encorajadas pelas aulas de teoria com o professor Elpídio Pereira.

acto recordatorio cuando viaje este año a Porto Alegre, en recuerdo de Marcos Alan. Mi más sincero pésame para usted, su madre y sus familiares.”

- 9 “¡Marcos Alan!, me acuerdo de Marcos, aquél que tuvo el primer premio en un concurso. Yo le dediqué el Estudio nº 2, Homenaje a Villa-Lobos, porque yo recién lo había terminado de escribir, el manuscrito así nomás, y lo tomo Marcos, y lo toco [...]. Y ese Estudio fue dedicado por ese motivo [...]. Era una maravilla. Tenía un talento enorme. Lamentablemente falleció tan joven. Creo que tenía dieciséis años, no?”

Figura 13 – Marcos Alan interpretando sua transcrição do *Prelúdio BWV872* de *O Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach (BACH, 1972b), ao lado de João Pedro Borges



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Marcos Alan não era apenas um virtuose do instrumento, era um adolescente que demonstrava uma maturidade incomum, um estudioso das obras de J. S. Bach, conhecedor de Wagner como poucos (CORREIO DA MANHÃ, 1971), admirador de compositores provavelmente desconhecidos para a maioria dos jovens de sua idade – como Johannes Brahms, Arnold Schoenberg, Heitor Villa-Lobos, Ernest Widmer, Marlos Nobre, Manuel María Ponce e Leo Brouwer. Ao jornal *O Globo*, Alan depõe:

Todos os meus estudos são pesquisados, pois para isso tenho inúmeros livros, a maioria dos quais foi doada por pessoas que se interessaram pela minha

vocação. Como vocês sabem, sou pobre e não tenho recursos para custear meus estudos. Aliás, quero explicar que sempre encontrei alguém que prestasse ajuda independente de qualquer remuneração. (HERNANDES, 1971)

Paralelamente à brilhante e prematura carreira de concertista, Marcos Alan desenvolvia um trabalho composicional, pois como ele mesmo dizia: “o violão é apenas um meio para mim. O meu fim é a música” (CORREIO DA MANHÃ, 1971). Sua trajetória como compositor pode ser dividida em dois momentos:

1. o primeiro momento, iniciado justamente a partir das aulas com o professor Elpídio Pereira de Faria, entre 1967 e 1971;
2. e o segundo momento, iniciado após seu contato com o maestro Guido Santórsola, entre 1971 e 1973, estendendo-se até sua morte (JOSÉ, 2015).

Pouco se sabe a respeito do compositor Elpídio Pereira de Faria, primeiro professor de composição de Marcos Alan. Mas, através do compositor carioca Nestor de Hollanda Cavalcanti,¹⁰ seu ex-aluno, descobriu-se que Elpídio nasceu na Bahia por volta de 1930 e foi um compositor de formação clássica, tendo estudado composição com João Baptista Siqueira (1906-1992), ex-diretor da Escola Nacional de Música e irmão do compositor José Siqueira (1907-1985). Apesar da formação tradicional, Elpídio Pereira tocava violão e era muito amigo de grandes músicos baianos que faziam sucesso no cenário da música

10 O compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti, gentilmente, disponibilizou um áudio com respostas a um questionário enviado pelo autor, com perguntas a respeito de Elpídio Pereira de Faria (CAVALCANTI, 2018).

popular brasileira, como Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia.

Cavalcanti conta que passou a ter aulas de violão, harmonia e contraponto com o baiano em casa, na década de 1960, graças à parceria feita entre Elpídio e seu pai, o jornalista e letrista Nestor de Hollanda, que se encontravam uma vez por semana para escrever canções – uma das canções chegou a ser gravada por Rinaldo Calheiros.¹¹ Sobre as aulas, Cavalcanti relata que o professor não cobrava pela orientação, mas era muito rigoroso com o conteúdo, principalmente quando o assunto era contraponto. Segundo ele, apesar da estreita relação de Elpídio com o samba, nas aulas o professor “não falava de música popular, curiosamente ele falava de música popular com meu pai, mas comigo... não dava aula de música popular. Ele falava da música clássica” (CAVALCANTI, 2018; informação verbal).

Elpídio Pereira de Faria, baiano, funcionário do Banco do Brasil, uma pessoa extremamente reservada, compôs diversas canções, obras instrumentais, orquestrais e para música de câmara. Seu ex-aluno Nestor soube da sua morte por acaso, ao resolver procurá-lo em seu apartamento no Catete, depois de muitos anos sem contato. Elpídio faleceu por volta de 1990, no Rio de Janeiro, sem deixar muitos rastros.

Outro músico que teve influência decisiva na trajetória de Marcos Alan foi o maestro uruguaio Guido Santórsola. Marcos conheceu Guido em 1971, quando teve a oportunidade de assistir as palestras do compositor no III Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre. Jodacil Damaceno, que acompanhou Marcos naquele Seminário, relata o nascimento de uma singela peça composta pelo jovem violonista durante as palestras de Santórsola:

11 Música *Ama* do álbum *A voz que emociona* de 1966 (PEREIRA, 1966).

Me lembro em Porto Alegre, em 1971 ou 72, na hora do almoço ele me disse: “hoje de manhã toquei uma de minhas peças para o maestro Santórsola”, compositor dodecafonista [...], e continuou Marcos: “e me parece que o velho não gostou muito, achou fraca. Mas hoje à tarde vou fazer uma música nova para mostrar a ele amanhã”. Naquela noite mesmo, Marcos me mostrou, executando de forma brilhante. (DAMACENO, 1997; informação verbal)

A obra composta na ocasião foi o *Estudo I* (dodecafônico) (Figura 14). Essa facilidade no manejo de materiais musicais chamou a atenção do mestre uruguaio, que convidou Marcos para ser seu aluno em Montevideu, o que acabou não acontecendo por falta de recurso financeiro por parte da família do jovem violonista. Santórsola entregaria a Marcos, no entanto, seu livro *Principios Armónicos de los Sonidos Atractivos y Atraídos (aplicados a la Guitarra)* (SANTÓRSOLA, 1971/2014).

Marcos Alan estudou minuciosamente todo o conteúdo presente no livro de Guido Santórsola, realizando todas as atividades sugeridas pelo autor e levantando questões sobre aquilo que não ficava claramente entendido. O resultado deste árduo trabalho pode ser encontrado em dois cadernos de estudo que o próprio Marcos intitulou *Cadernos de exercícios I e II* (ALAN, 1973) que estão guardados aos cuidados de sua irmã Graça Alan, assim como todos os seus documentos pessoais, manuscritos e gravações.

Graça Alan observa que as primeiras obras de Marcos Alan, aquelas compostas entre 1969 e 1971, “comportavam harmonias quartais e a escrita era contrapontística” e que, a partir do seu contato com Santórsola, Marcos “arriscou-se na escrita de obras atonais, aleatórias e dodecafônicas e com desejos de fazer incursão na música serial eletrônica” (JOSÉ, 2015, p. 143-144).

Figura 14 – *Estudo I* para violão solo, de Marcos Alan



Fonte: Alan (1971).

A obra de Marcos Alan (Apêndice A) está classificada segundo as características dos dois momentos composicionais apontados por Graça Alan – não necessariamente em ordem cronológica, mesmo porque algumas destas obras não foram datadas.

Marcos compôs peças para diferentes formações, apropriando-se de diferentes linguagens, como os sistemas de organização modal, politonal, serial e o atonalismo livre; o contraponto e a forma do estilo barroco; a sonoridade impressionista; e a textura pontilhista da música do século XX.

Contudo, com base em documentos pessoais de Marcos e jornais da época, percebe-se que o próprio compositor chegou a tocar em seus concertos apenas duas de suas composições: o *Prelúdio e Fuga* (1972) e o *Prelúdio, Ária e Fughetta* (1969). Ou seja, Marcos não chegou a descobrir o impacto de sua própria obra, desfrutando apenas do seu sucesso como intérprete. E apesar do reconhecimento por parte da imprensa e de destacados músicos brasileiros e estrangeiros, principalmente daqueles

que tiveram a oportunidade de conviver ao seu lado, a obra de Marcos Alan ainda não foi profundamente estudada.

Acervo Marcos Alan: divulgação e pesquisa

O mais importante trabalho de curadoria e divulgação da obra de Marcos Alan foi desenvolvido nos últimos anos por sua irmã, a professora e violonista Graça Alan. Sua dedicação resultou no CD *Marcos Alan – Violão* (ALAN, 2009a), com gravações realizadas por Marcos de obras de Villa-Lobos, contendo ainda arquivos multimídia com partituras de peças autorais. Outras contribuições importantes da professora foram:

- a) a tese de doutorado intitulada *O discurso da escrita moderna para o violão de concerto no Brasil: análise comparativa de 5 Prelúdios de Heitor Villa-Lobos e 5 Prelúdios de Marcos Alan (1940-1973)*, concluída em 2015 no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ, que posteriormente foi publicada pela editora Autografia sob o título *Heitor Villa-Lobos e Marcos Alan dos Reis José: o discurso musical para o violão de concerto no Brasil* (JOSÉ, 2016a);
- b) o artigo intitulado *Uma análise comparativa no discurso musical do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos e do Concertino para violão e orquestra de câmara de Marcos Alan dos Reis José*, publicado no livro *Política e Identidade: Discussões Historiográficas*, organizado por Gracilda Alves e Ana Beatriz Esser Santos (2015).

Em sua tese de doutorado, Graça Alan estabelece como objetivo “esclarecer o percurso e o transcurso da escrita musical para o violão de concerto no Brasil entre 1940 e 1973” (JOSÉ, 2015, p. 15), utilizando o conceito de *representação social* de Serge Moscovici em diálogo com o conceito de *representação* em Max Weber (1982) e Antônio Jardim (2005). A autora compara os *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos, compostos em 1940, com cinco prelúdios para violão, de Marcos Alan, compostos entre 1969 e 1973, tendo como orientação o modelo tripartite proposto por Jean-Jacques Nattiez (1990).

Antes de iniciar a análise, José adentra numa breve discussão acerca do determinismo e indeterminismo da notação musical, baseada no livro de Edson Zampronha (2000). Partindo dessa reflexão, a autora menciona algumas obras de Marcos Alan, compostas entre 1970 e 1973, que apresentam notações indeterminadas e o emprego de técnicas estendidas, apontando para um possível pioneirismo de Marcos Alan, visto que as primeiras peças do gênero no repertório brasileiro para violão surgem, justamente, nesse período – com *Variations* (1970) e *Central Guitar* (1973), de Egberto Gismonti (MACIEL, 2010; MARCHESE, 2016) e *Ritmata* (1974), de Edino Krieger (DUDEQUE, 1994; SILVA, 2008; MACIEL, 2010).

José ainda aborda fatos biográficos de Marcos Alan para mostrar a influência que dois dos seus professores tiveram sobre sua criação. Segundo ela:

Após contato com Santorsola ele [Marcos Alan] começou a escrever obras atonais, seriais e dodeca-fônicas. Como exemplo, citarei uma Fuga (1970) composta como exercício nas aulas de composição com o professor Elpídio Pereira no Rio de Janeiro e o Estudo I (1971) composto durante as aulas de composição com o Maestro Guido Santorsola em Porto Alegre. Essas obras expressam o pensamento

musical contrapontístico e atonal, respectivamente.
(JOSÉ, 2015, p. 151)

Finalmente, José inicia a análise comparativa entre recortes musicais das seguintes peças:

- a) *Prelúdio nº 4*, de Villa-Lobos, e primeiro movimento da obra *Prelúdio, Ária e Fughetta* (1970), de Alan;
- b) *Prelúdio nº 3*, de Villa-Lobos, e *Prelúdio e Fuga* (1972), de sistema atonal, de Alan;
- c) *Prelúdio nº 2*, de Villa-Lobos, e *Prelúdios Dodecafônicos I* (1972), de Alan;
- d) *Prelúdio nº 5*, de Villa-Lobos, e a terceira peça dos *Três Prelúdios Curtos* (1969), de Alan;
- e) *Prelúdio nº 1*, de Villa-Lobos, e *Prelúdio* (antigo) (1969), de Alan.

O principal objetivo desta comparação é demonstrar a “relação triádica” (JOSÉ, 2015, p. 141) – discurso, execução e recepção – comuns entre as obras. Segundo a autora, a semelhança entre os excertos acusa uma herança villalobiana na poética de Marcos Alan.

José encerra sua tese destacando características da poética de Alan, que emprega “harmonias em quartas, imitações, cânone, explorando recursos técnicos específicos do instrumento” (ibid., p. 180). Para a autora, “Marcos Alan rompe com a escrita que vigorava sem perder a referência daquele que ele interpretava, Villa-Lobos, e daquele que ele se identificava como compositor, J. S. Bach.” (ibid., p. 181).

Em seu artigo sobre os concertos para violão e orquestra de Marcos Alan e Villa-Lobos, Graça Alan, ao comparar as duas obras, utiliza o mesmo referencial teórico, a mesma estrutura de texto e o mesmo método de análise empregado na tese. Partindo da hipótese da influência villalobiana em Marcos Alan, “concernente ao uso dos

recursos idiomáticos do instrumento” (JOSÉ, 2015b, p. 175), a autora analisa, agora, os concertos de ambos os autores, “consoante ao tempo cultural, social e político, além do momento histórico em que agiram na construção de suas composições” (ibid., p. 176).

Nesse artigo, a violonista afirma ser “nítido, em sua obra [de Marcos Alan], o resultado do movimento da música brasileira de concerto no país e o grande impulso dado pelo Grupo Música Viva” (ibid., p. 191).

Finalmente, a última e mais recente publicação sobre a obra de Marcos Alan foi escrita por Luciana Rodrigues e Teresinha Prada, sob o título *Hibridismo e devir na poética de Marcos Alan* (2017). O objetivo das autoras é analisar o *Prelúdio* (ponteio), que, mesmo sendo curto, “pode expressar e identificar a poética do compositor, pode enfim ser uma amostra alusiva de sua produção” (ibid., p. 6).

A análise está fundamentada nos conceitos de *hibridismo cultural* de Canclini (1997) e Burke (2003) e no *devir* das artes de Dorflès (1992). O conceito de *descoleções* de Canclini (1997) é utilizado como parâmetro, por tratar do “hibridismo entre os aspectos culto, massivo e popular numa cultura vigente”:

Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana [sic]. (CANCLINI, 1997, p. 204 apud RODRIGUES e PRADA, 2017, p. 5)

Segundo Rodrigues e Prada (2017, p. 6), “o Devir não é estático, está sempre em um fluxo contínuo, uma transformação constante e modificadora. Movimento migratório do ser inquieto, buscando novos horizontes composicionais”. Tal conceito é empregado pelas autoras por estar relacionado à hipótese apontada por José (2015), que diz respeito à influência de J.S. Bach e Villa-Lobos sobre a poética de Marcos Alan:

O que percebemos é que, em sua poética, Alan busca o enriquecimento de ideias em Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), transformando e movimentando sua criação composicional. Seu processo de construção musical se transforma e ao mesmo tempo é transformado, em uma espécie de ajuste ora inconsciente ora buscado. (RODRIGUES e PRADA, 2017, p. 6)

Na análise é apontado “o encontro da tradição, que a forma-prelúdio demanda (a própria escolha da denominação Prelúdio) com um conteúdo que converge às referências de Alan, em especial o Atonalismo, algo da escola pós-weberniana” (ibid., p. 6). A música nordestina também é referenciada na peça através dos “ponteiros que alternam um contorno melódico repetitivo, um continuum em cima da nota Si, que depois vai caminhar para outras notas por repetição entre sons melódicos” (ibid., p. 8).

Rodrigues e Prada (ibid., p. 10) concluem que as aberturas estéticas e conceituais nos procedimentos composicionais de Marcos Alan se deram graças “ao seu desenvolvimento musical por meio da obra fundamental de Villa-Lobos para violão” e pelo contato com figuras como Guido Santórsola e Abel Carlevaro.

Codetta

O levantamento de informações biográficas de Marcos Alan expôs, além da ascendência nordestina, a sua *genealogia musical* marcada pela presença de duas figuras emblemáticas do violão popular brasileiro, a saber, Dilermando Reis e Nicanor Teixeira, mestres de seu pai Manoel. Um dos reflexos possíveis dessa linha genealógica pode ser observado no ecletismo inicial de sua trajetória como violonista, quando costumava incluir arranjos de música popular nos concertos. Com o tempo, a rigidez de seu pai e o cruzamento com Jodacil Damaceno e Elpídio Pereira,¹² seu primeiro e mais longo professor de teoria e composição, mudariam o rumo de sua carreira.

Em relação à obra de Marcos Alan, nota-se que a maioria delas necessita de uma cuidadosa edição crítica. E não se descarta a hipótese da existência de obras ainda desconhecidas no próprio acervo do compositor ou em posse de pessoas próximas a ele.¹³

Finalmente, os três trabalhos resenhados no final deste capítulo abordam a música de Marcos Alan fundamentados em conceitos e teorias advindas da História, Filosofia e Crítica Cultural, apresentando reflexões relevantes para a construção do significado de sua obra. As hipóteses levantadas sobre o pioneirismo, sobre a influência da obra bachiana, sobre o idiomatismo violonístico villalobiano e de movimentos vanguardistas brasileiros na obra de Marcos Alan contribuem sobremaneira para a investigação, tendo em vista a possibilidade de serem elucidadas por meio de uma profunda análise das estruturas musicais e de processos poéticos do compositor.

12 Embora o próprio Elpídio Pereira, amigo dos *doços bárbaros* (grupo formado pelos cantores baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Betânia), tivesse sua história no samba.

13 A própria irmã e curadora da obra de Marcos Alan admite essa possibilidade.

Interlúdio I

Teoria musical dos conjuntos: breves apontamentos

Para as análises aqui propostas, especialmente na observação da manipulação das alturas, são empregados conceitos da Teoria dos Conjuntos, sistematizada por Allen Forte (1973), John Rahn (1980), Robert Morris (1987) e Joseph Straus (1990), dentre outros.

Devido ao fato de esta teoria encontrar-se já consolidada como ferramenta de análise no meio acadêmico, não se faz mister aprofundar a discussão sobre seus fundamentos. Deixa-se as definições dos conceitos terminológicos eventualmente utilizados para momento oportuno no decorrer do livro. Por ora, necessita-se ter ciência apenas das seguintes informações, resumidas nas palavras de Paulo de Tarso Salles:

A Teoria dos Conjuntos parte da numeração dos graus da escala cromática, onde a nota Dó equivale a 0 (zero), Do# a 1 etc. Segundo a catalogação de Allen Forte, os grupamentos de notas podem ser ordenados em relação a sua quantidade e distribuição dos intervalos entre si. Assim, o tetracorde 4-1 indica que se trata de um conjunto com quatro elementos que se encontra na primeira posição da ordenação de todos os conjuntos possíveis de quatro notas (J. P. de Oliveira, 1998, p. 64), ou seja: 4-1 [0,1,2,3]; 5-1 [0,1,2,3,4]; 6-1 [0,1,2,3,4,5] etc. Forte (1973a, p. 3) recomenda que os *pitch-class set* [conjuntos de classes de alturas] sejam colocados entre colchetes e posicionados em uma *ordem normal* que estabelece a *forma primária* dos conjuntos de classes de alturas, obtidas por meio de *permutações circulares* entre os elementos dos conjuntos. (SALLES, 2009, p. 45, nota 7)

A *forma normal* de um conjunto apresenta a menor relação intervalar possível entre seus elementos (cromas), enquanto a *forma prima* é a própria forma normal iniciada pela croma 0 (zero).¹⁴

Em suma, são empregados colchetes para a representação da *classe de conjunto de classes de altura* (p. ex., [0124]),¹⁵ parênteses para a representação da *forma normal* (p. ex., (3457)), chaves para conjuntos *não-ordenados* (p. ex., {5,3,4,7}), *ângulos* quando conjunto *serial* (p. ex., <B0123457698A>) – nesse caso, substituindo o número 10 (classe de altura Lá# ou Sib) pela letra A, e o número 11 (classe de altura Si) pela letra B;¹⁶ e *grampos* para a identificação dos demais vetores encontrados nas análises.

14 Ver também Salles (2016); Straus (2013); Forte (1973).

15 O conceito será referenciado como classes de conjuntos ou *set class – sc*.

16 Ao traduzir o livro de Joseph Straus (2013, p. XV), Ricardo Bordini substitui as letras T e E, propostas no texto original (*Ten* e *Eleven*), pelas letras equivalentes do sistema hexadecimal (A e B).

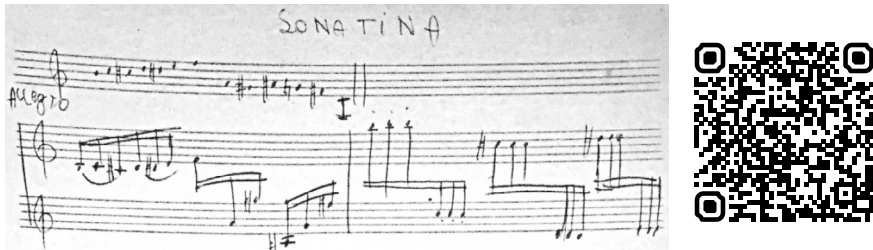
CAPÍTULO 2

MATRIZES BIDIMENSIONAIS E DERIVAÇÃO SERIAL NA SONATINA

*O que nos transmite, pois, a unidade ou organicidade
de uma obra como fenômeno claramente audível
é, acima de tudo, sua harmonia, ou seja, suas
relações harmônicas.*

Flo Menezes

Figura 15 – *Sonatina*, para dois violões, primeiro movimento. No QR code, interpretação do autor da pesquisa ao lado do violonista João Wilson, em recital no Rio de Janeiro (ALAN, 2016a)



Fonte: Alan (1972).

A *Sonatina* (ALAN, 1971-73), para dois violões, não foi datada pelo compositor (Figura 15). A obra usa uma técnica de estruturação de alturas de franca feição dodecafônica, e, provavelmente, foi elaborada após o seu contato com o maestro Guido Santórsola, que aconteceu no final de 1971. Alan estudou profundamente o método *Princípios Armónicos*

(SANTÓRSOLA, 1971/2014) do mestre uruguaio, que, no capítulo final, trata da aplicabilidade da técnica serial schoenberguiana ao violão.

A obra é composta por dois movimentos, que serão abordados individualmente. O primeiro movimento é organizado a partir do seguinte material harmônico da série dodecafônica $\langle B01234598A76 \rangle$, e se divide em cinco seções: ABA'B' e Coda. A série original (Figura 16) é formada por dois hexacordes pertencentes à classe de conjuntos de classes de altura [012345], com dois subconjuntos discretos membros da *sc* [012], no primeiro hexacorde, e dois conjuntos discretos membros da *sc* [014], no segundo hexacorde. Em toda a obra são utilizadas apenas sete formas da série: ¹⁷ O_{11} , R_{11} , I_{11} , R_5 , RI_1 , O_4 ($OM_{0.5}$) ¹⁸ e O_{10} ($OM_{0.5}$); que estão destacadas na matriz dodecafônica, na Figura 17.

Figura 16 – *Sonatina*, primeiro movimento: classes de conjuntos que compõem a série geradora

$[012345]$ $[012345]$
 $[012]$ $[012]$ $[014]$ $[014]$
 $\langle B01 \ 234 \ 598 \ A76 \ \rangle$

Nota: Construção do autor.

17 Os termos O, R, I e RI representam, respectivamente, as formas *original*, *retrógrada*, *invertida* e *retrógrada-invertida* da série.

18 Os operadores $OM_{0.5}$ referem-se à *ordem de mapeamento* das cromas na série empregada (o termo será explicado mais à frente). No caso das formas da série $O_4(OM_{0.5})$ e $O_{10}(OM_{0.5})$, são empregadas as alturas mapeadas de 0 a 5 (o primeiro hexacorde) de cada forma, a saber, e , respectivamente.

Figura 17 – *Sonatina*, primeiro movimento: formas da matriz dodecafônica empregadas (em destaque)

Nota: Construção do autor.

A seção B (*scherzando*) é caracterizada, principalmente, pela textura mais densa, com aparições frequentes de blocos acordais em ambos os instrumentos, e pelo emprego de duas formas da série (RI₁, I₁₁) com o desenvolvimento de três *versões derivadas* (conceito que será explicado adiante). A seção A' é uma repetição variada da seção A. A seção B' apresenta textura semelhante à seção B, mas é desenvolvida exclusivamente pela forma invertida (I₁₁) da série, que recebe três novas

derivações. Finalmente, o trecho classificado como Coda é caracterizado pela sucessão de transposições ¹⁹ do primeiro hexacorde da série original a T_5 e a T_{11} , ambos membros da *sc* [012345], o que acaba por abranger a tessitura completa do violão. No Quadro 1, estão resumidas as informações sobre a organização morfológica da peça.

Quadro 1 – *Sonatina*, primeiro movimento: estrutura morfológica.

Os termos O, R, I e RI representam, respectivamente, as formas *original*, *retrógrada*, *invertida* e *retrógrada-invertida* da série

Seção	Compasso	Formas da série
A	1 a 6	O_{11} , R_{11} , R_5 e I_{11}
B	7 a 34	RI_1 , I_{11} + derivadas
A'	35 a 41	O_{11}
B'	42 a 47	I_{11} + derivadas
Coda	48 a 49	hexacordes de O_4 e O_{10} (<i>sc</i> [012345])

Nota: Construção do autor.

Destaca-se, na evolução da peça, a maneira como são exploradas algumas figuras musicais básicas. A primeira figura, chamada célula *a* (Figura 18a) tem figuração rítmica invariante e isorrítmica ($r < 1+1+1$) ²⁰ o

¹⁹ A operação de *transposição* na teoria dos conjuntos leva em consideração o número de cromas saltados. Por exemplo, o conjunto transposto pelo fator 5 – ou seja, a T_5 – resulta no conjunto .

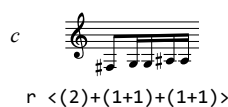
²⁰ Na representação das relações duracionais, foi tomada como unidade a semicolcheia.

que dá destaque às variações de contorno intervalar: ²¹ <012>, <021>, <102>, <000>, <120> e <210>. Já a célula *b* é formada por figuração também isorrítmica, porém mais lenta ($r <3+3>$) e associada à célula *a*, pois ambas são elementos característicos de uma métrica binária composta (Figura 18b). A célula *c* ($r <2+(1+1)+(1+1)>$) e a célula *d* ($r <2+2+2>$), aparentemente, uma aumentoção rítmica de *a*, são contrastantes às células anteriores (*a* e *b*), sendo próprias de uma métrica ternária (Figura 18c e 18d).

Figura 18 – *Sonatina*, primeiro movimento: células importantes

células características de métrica binária composta

células características de métrica ternária



Nota: Construção do autor.

A dicotomia na unidade de tempo, ora binária, ora ternária, está presente em toda a extensão da peça. Com a ausência de fórmulas de compasso, hemíolas²² são percebidas: a) por meio da observação da articulação sugerida pelo compositor; b) pela distribuição melódica entre os instrumentos; c) pelo contorno melódico; e d) pelas alterações de figuração rítmica.

²¹ “A presente imagem da teoria do contorno envolve o *contorno*, um conjunto ordenado de *n* (contorno-) alturas distintas, com ou sem repetições, numeradas (não necessariamente de forma adjacente) em ascensão de *x* para *y* ($x < y$). Os contornos *normalizados* são numerados de 0 a *n*-1.” (MORRIS, 1993, p. 206, destaque original).

²² Hemíola é, basicamente, a sobreposição (às vezes, alternâncias) de métricas contrastantes, especialmente, métrica simples contra métrica composta.

Figura 19 – *Sonatina*, primeiro movimento: procedimentos para alteração da métrica

a compasso 1



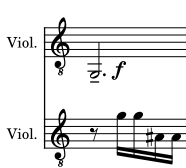
r <(1+1+1)+(1+1+1)>

b compasso 3



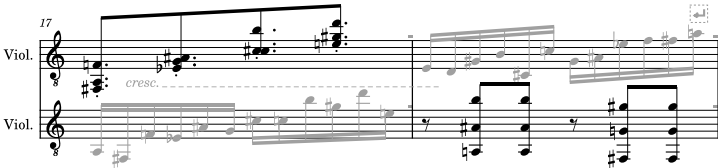
r <(1+1+1)+(1+1+1)>

c compasso 4



r <-2+(1+1)+(1+1)>

d compassos 17 e 18



r <3+3> *r* <3+3> *r* <-2+2+2> *r* <-2+2+2>

Nota: Construção do autor.

Na Figura 19, esses recursos são exemplificados. As ligaduras entre as alturas Si_2 a $Dó_3$ e $Ré_3$ a Mi_3 (Figura 19a) ²³ e a distribuição melódica entre os instrumentos (Figura 19b) induzem acentos a cada três unidades (r <(1+1+1)+(1+1+1)>), que poderiam ser eventualmente interpretados como uma métrica binária composta 6/16 (lembrando que não há fórmula de compasso na obra). Na Figura 19c, o contorno melódico do segundo violão é segmentado a cada duas alturas pela repetição das alturas imediatas Sol_4 e $Lá_3$. Cada um desses segmentos tem duração binária (r <2+(1+1)+(1+1)>), caracterizando uma eventual interpretação como métrica ternária, que poderia ser notada como

²³ Por uma questão puramente metodológica, no sentido de facilitar a leitura imediata, adota-se no presente trabalho o $Dó_3$ como o $dó$ central, levando-se em conta exclusivamente a notação, cuja sonoridade correspondente no violão resulta uma oitava abaixo.

3/8, por exemplo. Na Figura 19d, a mudança de figuração rítmica dos acordes é organizada ora com métrica binária ($r < 3+3 >$) (c. 17), ora com métrica ternária ($r < 2+2+2 >$) (c. 18).

Outro procedimento estrutural encontrado na obra é a supressão e representação de classes de alturas em seções transitórias. No final da seção B (Figura 20), por exemplo, a classe de altura Sol é suprimida do primeiro tetracorde de uma versão derivada da série ($H_{210}(c_4)$),²⁴ reaparecendo apenas no último tricorde da série original (O_{11}), na transição para A'. Tal artifício poético não aparece fortuitamente, pois seu emprego é recorrente, sendo encontrado também no segundo movimento da obra, sempre em trechos específicos – transições entre seções, o que constitui um traço poético bastante original e notável.

Figura 20 – *Sonatina*, primeiro movimento: supressão da classe de altura Sol

Figure 20 consists of two parts, (a) and (b). Part (a) shows two vertical pitch class sets for violão 1 and violão 2. Violão 1 has a set of 5, 8, 4. Violão 2 has a set of 4, 8, 4, 5, 2, 1, A, 6, 8, 0, 3, 9. Part (b) shows a musical score for Viol. and Viol. with a 'supressão de Sol' annotation. The score includes dynamics like *p* and *f*.

Nota: Construção do autor.

Ademais, o processo criativo mais marcante na construção da peça é a organização das alturas em estruturas matriciais, formadas pelas *verticalizações* de *segmentos* da série original. A verticalização desses elementos (que se expressam na performance como acordes executados ao violão) viabiliza uma posterior *horizontalização*, gerando novas séries, chamadas no presente estudo de *versões derivadas*.²⁵

24 O processo de derivação serial e suas nomenclaturas serão explicados a seguir.

25 As derivações seriais desenvolvidas por Marcos Alan remetem ao *serialismo múltiplo* de compositores como Anton Webern e Alban Berg e suas *permutações* e *escansões*

No processo de derivação serial estão envolvidas quatro operações básicas: ²⁶

1. *Segmentação* ($S_n(\mathbf{x})$): uma série ($\mathbf{x}$) é segmentada (S) em n subconjuntos discretos (sendo n um divisor de x maior que 1). O operador $S_4(O_2)$, por exemplo, representa a segmentação da série original hipotética $\langle 2534167A908B \rangle (O_2)$ em quatro (4) subconjuntos (segmentos) discretos, cada qual identificado de acordo com o operador $s_{(n-1)}$, quais são: $s_0 \langle 253 \rangle$, $s_1 \langle 416 \rangle$, $s_2 \langle 7A9 \rangle$, $s_3 \langle 08B \rangle$.
2. *Ordem de mapeamento* (OM): para identificar e classificar permutações (P) entre elementos de segmentos com o mesmo conteúdo de classes de altura, Morris define a *ordem de mapeamento* ou OM (MORRIS, 1987, p. 115). Os segmentos s_0 a s_3 , por exemplo, possuem três elementos, por isso são mapeados pelo vetor $\langle 012 \rangle$. A relação de mapeamento de $s_0 \langle 253 \rangle$, portanto, é de $2 \rightarrow 0$, $5 \rightarrow 1$ e $3 \rightarrow 2$ ($OMs_0 = \langle 012 \rangle$). Se, contrariamente, permuta-se s_0 (Ps_0) pela ordem de mapeamento $\langle 201 \rangle$ (OM_{201}), tem-se a ordenação $\langle 325 \rangle$.
3. *Verticalização de segmentos* (V_s): é a organização de segmentos (s) da série em matrizes bidimensionais formadas por m linhas e n colunas ($M_{(m,n)}$) (MORRIS, 1987, p. 184). A disposição desses segmentos se dá verticalmente, nas colunas (n) da matriz. Logo, $M_{(m,n)} = M_{(m,s)}$.
4. *Horizontalização* (H_m): é a ordenação serial das linhas (m) da matriz, em que $H_{wyz} = \langle mw + my + mz \rangle$.

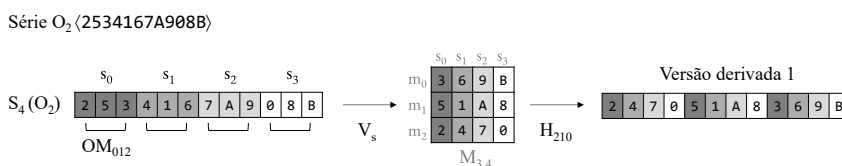
seriais, apontadas por Menezes (2002, p. 216-229).

²⁶ As definições e explanações de operações matriciais encontradas na presente análise estão fundamentadas no livro *Composition with Pitch-Classes* de Morris (1987).

O processo é ilustrado na Figura 21, na qual vemos a série hipotética segmentada em quatro tricordes discretos (s_{0-3}), que, em seguida, são apresentados como matriz, com três linhas e quatro colunas ($M_{(3,4)}$). Posteriormente, os elementos encontrados nas linhas da matriz são horizontalizados, da linha inferior à superior (H_{210})²⁷ – do grave ao agudo, se observadas como alturas definidas executadas ao instrumento – originando uma nova organização das alturas: a versão derivada.

Note-se, ainda na Figura 21, que há um padrão na distribuição dos elementos dos segmentos, em que a primeira croma de cada tricorde (OM_0) é distribuído na linha de baixo da matriz (m_2); a segunda croma (OM_1) na linha do meio (m_1); e a terceira croma (OM_2) na primeira linha (m_0). Esse artifício permite a observação da ordem de mapeamento dos segmentos e suas conseqüentes disposições nas colunas matriciais no momento da verticalização, que interferem diretamente na geração da série derivada.

Figura 21 – Ilustração do processo de derivação serial

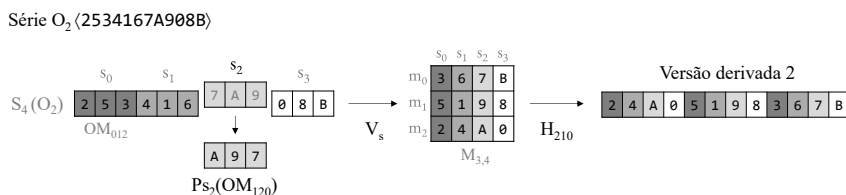


Nota: Construção do autor.

Na Figura 22, por exemplo, o terceiro segmento (s_2) da série tem seus elementos permutados de acordo com a ordem de mapeamento <120> ($Ps_2(OM_{120}) = \langle A97 \rangle$). Consequentemente, ao final do processo, chaga-se a uma série derivada diferente daquela gerada no exemplo anterior (ver Figura 21).

²⁷ As linhas e colunas de uma matriz são lidas da esquerda para direita (0 a n-1) e de cima para baixo (0 a m-1), respectivamente.

Figura 22 – Ilustração de nova derivação serial



Nota: Construção do autor.

A primeira derivação da obra (Figura 23) é encontrada no início da seção B, procedente da forma invertida da série (I_{11}), que, primeiro, é segmentada em quatro tricordes (a_1). Em seguida (a_2 e a_3), os segmentos s_2 e s_3 tem seus elementos permutados pela ordem de mapeamento $\langle 120 \rangle$ e $\langle 201 \rangle$, respectivamente. Todos os segmentos, então, são verticalizados como matriz (a_4), que, finalmente, tem suas linhas matriciais horizontalizadas (H_{210}), gerando a primeira série derivada da peça: $H_{210}(a_4)$. A Tabela 1 sumariza as etapas e operações envolvidas no primeiro processo de derivação serial.

No trecho musical em que ocorre a primeira derivação (c. 9 e 10, Figura 23b), observa-se as alturas dos acordes do compasso precedente sendo reorganizadas no compasso subsequente. As alturas graves dos quatro tricordes da forma invertida da série geram o primeiro tetracorde $\langle B824 \rangle$ da versão derivada no compasso seguinte; as alturas da região média dos acordes formam o segundo tetracorde $\langle A710 \rangle$; e as alturas agudas formam o último tetracorde.

Tabela 1 – *Sonatina*, primeiro movimento: processo de geração da primeira série derivada

	Operações	Efeito
Série de base	I_{11}	$\langle BA9876521034 \rangle$
Etapas	$a_1 \quad S_4(I_{11})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 521 \rangle, s_3 \langle 034 \rangle$
	$a_2 \quad P(a_1, s_2)(OM_{120})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 215 \rangle, s_3 \langle 034 \rangle$
	$a_3 \quad P(a_2, s_3)(OM_{201})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 215 \rangle, s_3 \langle 403 \rangle$
	$a_4 \quad V(a_3)$	$m_2 \langle B824 \rangle, m_1 \langle A710 \rangle, m_0 \langle 9653 \rangle$
Série Derivada 1	$H_{210}(a_4)$	$\langle B824A7109653 \rangle$

Nota: Construção do autor.

Figura 23 – *Sonatina*, primeiro movimento: primeira série derivada

$H_{210}(a_4)$ (c. 9 e 10)

a)

Série $I_{11} \langle BA9876521034 \rangle$

$a_1 \quad S_4(I_{11})$

$s_0 \quad s_1 \quad s_2 \quad s_3$

OM_{012}

$a_2 \quad a_3$

$Ps_2(OM_{120}) \quad Ps_3(OM_{201})$

V_s

$m_0 \quad m_1 \quad m_2$

$M_{3,4}$

a_4

H_{210}

$H_{210}(a_4)$

b)

Viol.

Viol.

I_{11}

$H_{210}(a_4)$

9 — 6 — 5 — 3

A — 7 — 1 — 0

B — 8 — 2 — 4

H_{210}

Nota: Construção do autor.

O segundo processo de derivação serial da obra (c. 16 e 17, Figura 24b) também é desenvolvido – mesmo que indiretamente – a partir da forma invertida da série original (I_{11}). As duas operações envolvidas neste processo são a retrogradação de linhas matriciais e a horizontalização de matriz, como sumarizado na Tabela 2.

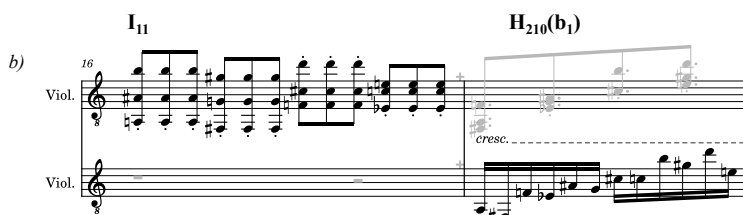
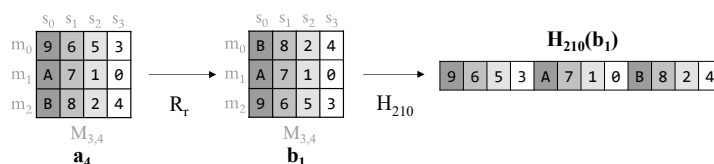
Tabela 2 – *Sonatina*, primeiro movimento: processo de geração da segunda série derivada

	Operações	Efeito
Série Derivada 1	$H_{210}(a_4)$	$\langle B824A7109653 \rangle$
Etapas	$a_4 \quad V(a_3)$	$m_2 \langle B824 \rangle, m_1 \langle A710 \rangle, m_0 \langle 9653 \rangle$
	$b_1 \quad R_r(a_4)$	$m_2 \langle 9653 \rangle, m_1 \langle A710 \rangle, m_0 \langle B824 \rangle$
Série Derivada 2	$H_{210}(b_1)$	$\langle 9653A710B824 \rangle$

Nota: Construção do autor.

Figura 24 – *Sonatina*, primeiro movimento: segunda série derivada $H_{210}(b_1)$ (c. 16 e 17).

a) Série $I_{11} \langle BA9876521034 \rangle$



Nota: Construção do autor.

Destaca-se a relação entre a matriz a_4 encontrada na derivação anterior (ver Figura 23a) e a nova matriz b_1 gerada no segundo processo derivativo (Figura 24a), qual seja: a disposição contrária entre as linhas de ambas as matrizes. Tal recurso foi previsto e classificado por Robert Morris (1987, p. 188) como *retrogradação de linhas* (R_l), sendo possíveis ainda as retrogradações de colunas (R_c) ou de linhas e colunas (R_{lc}).²⁸ Devido à nova disposição vertical dos tricordes na matriz, o resultado é a segunda versão derivada: $H_{210}(b_1)$.

A terceira derivação (c. 24, Figura 25) tem sua origem na forma retrogradada de $H_{210}(b_1)$. Além da operação de retrogradação (c_1), encontram-se as operações de segmentação (c_2), permutação (c_3), verticalização (c_4) e horizontalização ($H_{210}(c_4)$). Finalizando o processo derivativo, a matriz (c_4) ainda passa por uma retrogradação de linhas e colunas (c_5), que não é horizontalizada durante a peça (Tabela 3; Figura 25a).

Figura 25 – *Sonatina*, primeiro movimento:
terceira série derivada $H_{210}(c_4)$ (c. 23 e 24)

a) Deriv 2 $H_{210}(b_1)$ (9653A710B824)

c_1 $RH_{210}(b_1)$ (428B017A3569)

c_2 $S_4(c_1)$ $\begin{matrix} s_0 & s_1 & s_2 & s_3 \\ \text{4} & \text{2} & \text{8} & \text{ } \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{B} & \text{0} & \text{1} & \text{ } \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{7} & \text{A} & \text{3} & \text{5} & \text{6} & \text{9} \end{matrix}$ $\xrightarrow{V_s}$ $\begin{matrix} s_0 & s_1 & s_2 & s_3 \\ m_0 & \text{8} & \text{0} & \text{3} & \text{9} \\ m_1 & \text{2} & \text{1} & \text{A} & \text{6} \\ m_2 & \text{4} & \text{B} & \text{7} & \text{5} \end{matrix}$ $\xrightarrow{H_{210}}$ $H_{210}(c_4)$ $\begin{matrix} \text{4} & \text{8} & \text{7} & \text{5} & \text{2} & \text{1} & \text{A} & \text{6} & \text{8} & \text{0} & \text{3} & \text{9} \end{matrix}$

c_3 $\begin{matrix} \text{B} & \text{1} & \text{0} \end{matrix}$ $\xrightarrow{P_{S_1}(OM_{021})}$ c_4 $\begin{matrix} m_0 & \text{5} & \text{7} & \text{B} & \text{4} \\ m_1 & \text{6} & \text{A} & \text{1} & \text{2} \\ m_2 & \text{9} & \text{3} & \text{0} & \text{8} \end{matrix}$ $\xrightarrow{R_{lc}}$ c_5 $\begin{matrix} s_0 & s_1 & s_2 & s_3 \\ \text{5} & \text{7} & \text{B} & \text{4} \\ \text{6} & \text{A} & \text{1} & \text{2} \\ \text{9} & \text{3} & \text{0} & \text{8} \end{matrix}$

b) $RH_{210}(b_1)$ $H_{210}(c_4)$

Viol. $\begin{matrix} 23 \\ 8 \\ 2 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 0 \\ 1 \\ B \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ A \\ 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 \\ 6 \\ 5 \end{matrix}$

Nota: Construção do autor.

28 A nomenclatura corresponde ao termo no idioma original, em inglês, em que R = *retrograde* (retrógrado), c = *columns* (colunas) e r = *rows* (linhas).

Tabela 3 – *Sonatina*, para dois violões, de Marcos Alan (1971-73), primeiro movimento: processo de geração da terceira série derivada

	Operações	Efeito
Série Derivada 2	$H_{210}(b_1)$	$\langle 9653A710B824 \rangle$
	$c_1 \quad RH_{210}(b_1)$	$\langle 428B017A3569 \rangle$
	$c_2 \quad S_4(c_1)$	$s_0 \langle 428 \rangle, s_1 \langle B01 \rangle, s_2 \langle 7A3 \rangle, s_3 \langle 569 \rangle$
Etapas	$c_3 \quad P(c_2, s_1)(OM_{021})$	$s_0 \langle 428 \rangle, s_1 \langle B10 \rangle, s_2 \langle 7A3 \rangle, s_3 \langle 569 \rangle$
	$c_4 \quad V(c_3)$	$m_2 \langle 4B75 \rangle, m_1 \langle 21A6 \rangle, m_0 \langle 8039 \rangle$
	$c_5 \quad R_{rc}(c_4)$	$m_2 \langle 9308 \rangle, m_1 \langle 6A12 \rangle, m_0 \langle 57B4 \rangle$
Série Derivada 3	$H_{210}(c_4)$	$\langle 4B7521A68039 \rangle$

Nota: Construção do autor.

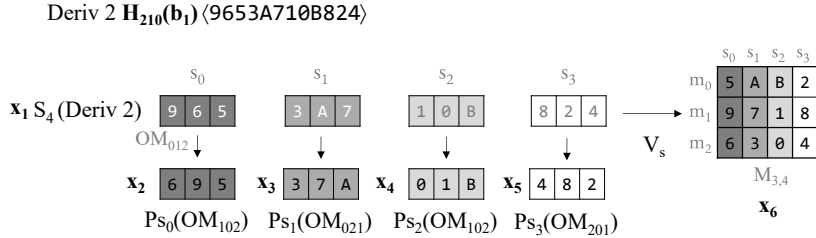
Voltando ao início da segunda derivação serial (c. 17), mas agora observando a parte do primeiro violão, vê-se um caso particular de verticalização da segunda versão derivada ($H_{210}(b_1)$), que, diferentemente do que ocorre entre matrizes das versões anteriores (c. 9 e 16, ver Figura 23 e 24; e c. 23, ver Figura 25), é apresentada com os elementos de todos os seus segmentos permutados, com ausência de relação com materiais precedentes ou subsequentes – sua matriz (x_6) não passa pelo processo de horizontalização (Figura 26; Tabela 4).

Tabela 4 – *Sonatina*, primeiro movimento: processo de verticalização sem desdobramento da matriz

Série Derivada 2	Operações		Efeito
	$H_{210}(b_1)$		$\langle 9653A710B824 \rangle$
Etapas	x_1	$S_4(H_{210}(b_1))$	$s_0 \langle 965 \rangle, s_1 \langle 3A7 \rangle, s_2 \langle 10B \rangle, s_3 \langle 824 \rangle$
	x_2	$P(x_1, s_0)(OM_{102})$	$s_0 \langle 695 \rangle, s_1 \langle 3A7 \rangle, s_2 \langle 10B \rangle, s_3 \langle 824 \rangle$
	x_3	$P(x_2, s_1)(OM_{021})$	$s_0 \langle 695 \rangle, s_1 \langle 37A \rangle, s_2 \langle 10B \rangle, s_3 \langle 824 \rangle$
	x_4	$P(x_3, s_2)(OM_{102})$	$s_0 \langle 695 \rangle, s_1 \langle 37A \rangle, s_2 \langle 01B \rangle, s_3 \langle 824 \rangle$
	x_5	$P(x_4, s_3)(OM_{201})$	$s_0 \langle 695 \rangle, s_1 \langle 37A \rangle, s_2 \langle 01B \rangle, s_3 \langle 482 \rangle$
	x_6	$V(x_5)$	$m_2 \langle 6304 \rangle, m_1 \langle 9718 \rangle, m_0 \langle 5AB2 \rangle$

Nota: Construção do autor.

Figura 26 – *Sonatina*, primeiro movimento: verticalização sem desdobramento de matriz



Nota: Construção do autor.

Em resumo, há na peça apenas seis versões derivadas da série, que são geradas por operações semelhantes às operações descritas até aqui, tendo como material de partida para manipulação a forma invertida (I_{II}) da série original, quais são: $H_{210}(a_4) \langle B824A7109653 \rangle$, $H_{210}(b_1) \langle 9653A710B824 \rangle$, $H_{210}(c_4) \langle 4B7521A68039 \rangle$, $H_{210}(d_6) \langle 3A24965B0817 \rangle$, $H_{012}(d_6) \langle 0817965B3A24 \rangle$ e $H_{210}(e_2) \langle 075A89B21634 \rangle$. Todos os processos estão sumarizados na Tabela 5 e no esquema com a genealogia das derivações na Figura 27.

Tabela 5 – *Sonatina*, primeiro movimento: processos de derivação serial

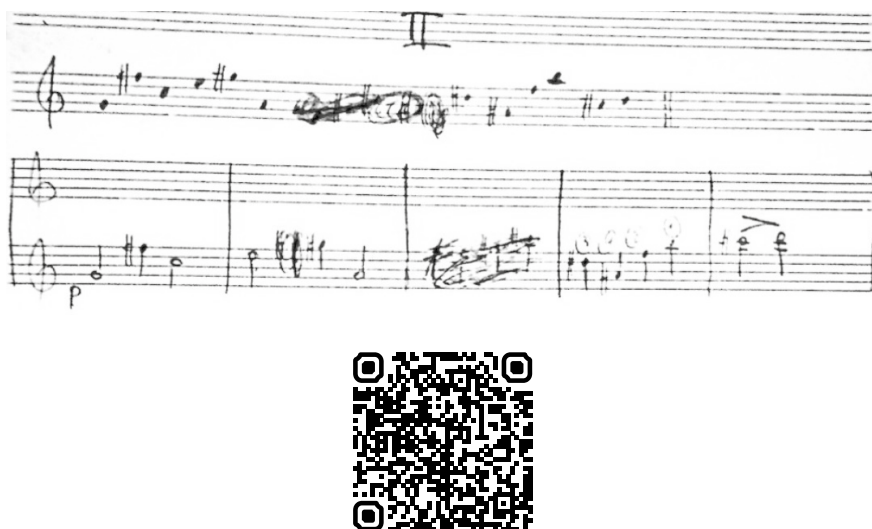
	Operações	Efeito
Série de base	I_{11}	⟨BA9876521034⟩
Etapas	$a_1 \quad S_4(I_{11})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 521 \rangle, s_3 \langle 034 \rangle$
	$a_2 \quad P(a_1, s_2)(OM_{120})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 215 \rangle, s_3 \langle 034 \rangle$
	$a_3 \quad P(a_2, s_3)(OM_{201})$	$s_0 \langle BA9 \rangle, s_1 \langle 876 \rangle, s_2 \langle 215 \rangle, s_3 \langle 403 \rangle$
	$a_4 \quad V(a_3)$	$m_2 \langle B824 \rangle, m_1 \langle A710 \rangle, m_0 \langle 9653 \rangle$
Série Derivada 1	$H_{210}(a_4)$	⟨B824A7109653⟩
Etapas	$b_1 \quad R_c(a_4)$	$m_2 \langle 9653 \rangle, m_1 \langle A710 \rangle, m_0 \langle B824 \rangle$
Série Derivada 2	$H_{210}(b_1)$	⟨9653A710B824⟩
Etapas	$c_1 \quad RH_{210}(b_1)$	$\langle 428B017A3569 \rangle$
	$c_2 \quad S_4(c_1)$	$s_0 \langle 428 \rangle, s_1 \langle B01 \rangle, s_2 \langle 7A3 \rangle, s_3 \langle 569 \rangle$
	$c_3 \quad P(c_2, s_1)(OM_{021})$	$s_0 \langle 428 \rangle, s_1 \langle B10 \rangle, s_2 \langle 7A3 \rangle, s_3 \langle 569 \rangle$
	$c_4 \quad V(c_3)$	$m_2 \langle 4B75 \rangle, m_1 \langle 21A6 \rangle, m_0 \langle 8039 \rangle$
	$c_5 \quad R_c(c_4)$	$m_2 \langle 9308 \rangle, m_1 \langle 6A12 \rangle, m_0 \langle 57B4 \rangle$
Série Derivada 3	$H_{210}(c_4)$	⟨4B7521A68039⟩
Etapas	$d_1 \quad RH_{210}(c_4)$	$\langle 93086A1257B4 \rangle$
	$d_2 \quad S_4(d_1)$	$s_0 \langle 930 \rangle, s_1 \langle 86A \rangle, s_2 \langle 125 \rangle, s_3 \langle 7B4 \rangle$
	$d_3 \quad P(d_2, s_0)(OM_{102})$	$s_0 \langle 390 \rangle, s_1 \langle 86A \rangle, s_2 \langle 125 \rangle, s_3 \langle 7B4 \rangle$
	$d_4 \quad P(d_3, s_{1,3})(OM_{210})$	$s_0 \langle 390 \rangle, s_1 \langle A68 \rangle, s_2 \langle 125 \rangle, s_3 \langle 4B7 \rangle$
	$d_5 \quad P(d_4, s_2)(OM_{120})$	$s_0 \langle 390 \rangle, s_1 \langle A68 \rangle, s_2 \langle 251 \rangle, s_3 \langle 4B7 \rangle$
	$d_6 \quad V(d_5)$	$m_2 \langle 3A24 \rangle, m_1 \langle 965B \rangle, m_0 \langle 0817 \rangle$
Série Derivada 4	$H_{210}(d_6)$	⟨3A24965B0817⟩
Série Derivada 5	$H_{012}(d_6)$	⟨0817965B3A24⟩
Etapas	$e_1 \quad S_4(H_{012}(d_6))$	$s_0 \langle 081 \rangle, s_1 \langle 796 \rangle, s_2 \langle 5B3 \rangle, s_3 \langle A24 \rangle$
	$e_2 \quad V(e_1)$	$m_2 \langle 075A \rangle, m_1 \langle 89B2 \rangle, m_0 \langle 1634 \rangle$
Série Derivada 6	$H_{210}(e_2)$	⟨075A89B21634⟩

Nota: Construção do autor.

funcionam como matéria-prima, manipulável tanto pela série quanto pelo deslocamento rítmico.

O segundo movimento da *Sonatina* (Figura 28) tem estrutura de canção, com forma semelhante ao primeiro movimento: ABA'B'A" e Coda. A peça é organizada a partir do material harmônico da série <7604893A5B12>.

Figura 28 – *Sonatina*, segundo movimento. No QR code, interpretação do autor da pesquisa ao lado do violonista João Wilson, em recital no Rio de Janeiro (ALAN, 2016b)



Fonte: Alan (1972).

As seções A, A' e A'' apresentam a série sempre na forma original (O_7) e derivações (Quadro 2). As seções B e B' se organizam a partir das formas retrógradas e retrógradas invertidas da série, a saber: R_7 , RI_9 , $(OM_{0-7})^{29}$ e RI_8 (OM_{8-0}).

29 Os operadores OM_{0-7} e OM_{8-0} referem-se à ordem de mapeamento das cromas das formas da série empregadas. No caso de RI_9 , são usadas as alturas mapeadas de 0 a 7

Quadro 2 – Estrutura morfológica da *Sonatina*, segundo movimento. Os termos O, R, I e RI representam, respectivamente, as formas *original*, *retrógrada*, *invertida* e *retrógrada-invertida* da série

Seção	Compasso	Formas da série
A	1 a 13	O ₇
B	14 a 28	R ₇ , RI ₉ +RI ₃
A'	29 a 37	O ₇
B'	38 a 41	R ₇
A''	42 a 53	O ₇
Coda	54 a 58	O ₇

Nota: Construção do autor.

A série original é formada pelos hexacordes pertencentes às *sc* [023458] e *sc* [013457], cujos tricordes discretos são membros da *sc* [016] e *sc* [015], no primeiro hexacorde, e das *sc* [027] e *sc* [013], no segundo hexacorde (Figura 29 e 30).

Figura 29 – *Sonatina*, segundo movimento: classes de conjuntos que compõem a série geradora

$$\begin{array}{c} \text{[023458]} \quad \text{[013457]} \\ \text{[016]} \quad \text{[015]} \quad \text{[027]} \quad \text{[013]} \\ \langle 760 \quad 489 \quad 3A5 \quad B12 \quad \rangle \end{array}$$

Nota: Construção do autor.

(), e no caso da forma RI₈, são usadas as cromas com posição 8 a 0 ().

Figura 30 – *Sonatina*, segundo movimento: formas da matriz dodecafônica empregadas (em destaque)

I

	7	6	0	4	8	9	3	10	5	11	1	2	
	8	7	1	5	9	10	4	11	6	0	2	3	
	2	1	7	11	3	4	10	5	0	6	8	9	
	10	9	3	7	11	0	6	1	8	2	4	5	
	6	5	11	3	7	8	2	9	4	10	0	1	
	5	4	10	2	6	7	1	8	3	9	11	0	
O	11	10	4	8	0	1	7	2	9	3	5	6	R
	4	3	9	1	5	6	0	7	2	8	10	11	
	9	8	2	6	10	11	5	0	7	1	3	4	
	3	2	8	0	4	5	11	6	1	7	9	10	
	1	0	6	10	2	3	9	4	11	5	7	8	
	0	11	5	9	1	2	8	3	10	4	6	7	

RI

Nota: Construção do autor.

Além das tradicionais operações seriais de transposição, inversão e retrogradação, os três principais recursos criativos encontrados no movimento são: o emprego de microformas canônicas, a supressão e reapresentação de classes de alturas e a geração de versões derivadas da série original.

O emprego da forma canônica é observado nas seções B e A". Na Figura 31b (c. 14 a 26), as formas da série R_7 , RI_9 (OM_{0-7}) e RI_8 (OM_{8-0}) são executadas pelos dois instrumentos com um hiato de tempo de duas semínimas, iniciando-se no segundo violão.

Tal qual o uso de cânone, a supressão por permutação de díades de classes de alturas é empregada exclusivamente nas seções B e A". No

mesmo trecho citado (Figura 31b), observa-se a supressão da díade <6,7> da série R_7 , que é substituída pela díade <8,9> (c. 14 ao 20). A díade excluída, em seguida, é representada invertida <7,6> na forma RI_8 , substituindo, justamente, a díade <9,8>, agora suprimida (Figura 31a). Como acontece no primeiro movimento, aqui a supressão das díades aparece na transição entre as seções B e A'.

Figura 31 – *Sonatina*, segundo movimento: cânone da forma retrógrada e supressão e reapresentação da díade <6,7>

a)

R_7 $RI_9 OM_{8-7}$ $RI_8 OM_{8-0}$

vio 1

2	1	B	5	A	3	9	8	4	0	8	9	2	1	B	5	A	3	9	8	4	0	8	9	2	3	5	B	6	1	7	8	B	3	7	6	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

vio 2

2	1	B	5	A	3	9	8	4	0	8	9	2	1	B	5	A	3	9	8	4	0	8	9	2	3	5	B	6	1	7	8	B	3	7	6	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

gap-fill

b)

14 cânone

Viol.

Expressivo

supressão da díade <6,7>

20

Viol.

reaparição da díade

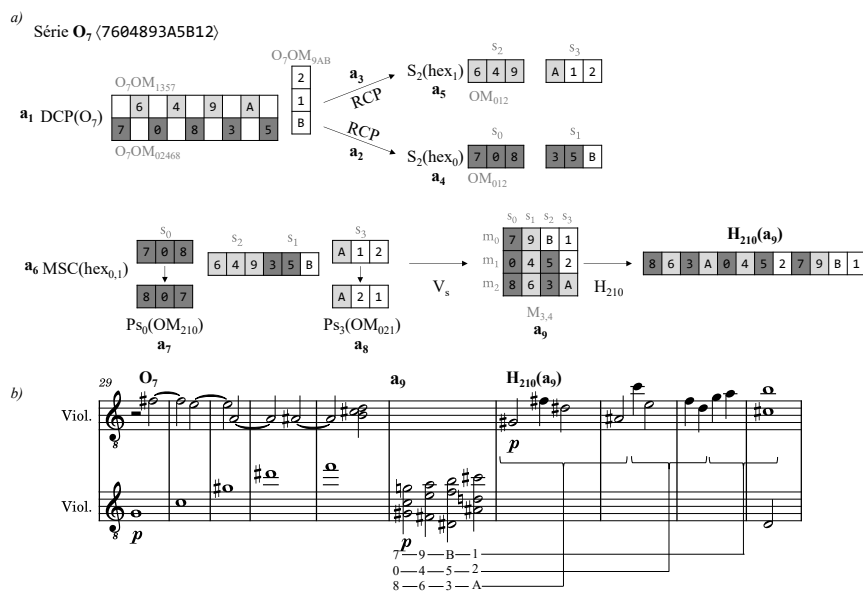
reaparição da díade

Nota: Construção do autor.

No primeiro processo de derivação serial (Figura 32), além das operações de permutação e segmentação, encontra-se a mescla (MSC) entre hexacordes, e a decomposição (DCP) e recomposição (RCP) da própria série de base. As classes de altura da série O_7 são distribuídas entre os instrumentos (a_1) – as nove primeiras alturas distribuídas intercaladamente

–, em que o violão 2 executa o pentacorde $\langle 70835 \rangle$ (dcp_0), enquanto o violão 1 executa o tetracorde $\langle 649A \rangle$ (dcp_1) e o tricorde $\langle B12 \rangle$ (dcp_2). Os três subconjuntos estão mapeados na série de base pela OM_{02468} , OM_{0135} e OM_{9AB} , respectivamente.

Figura 32 – *Sonatina*, segundo movimento: primeira série derivada $H_{210}(a_7)$



Nota: Construção do autor.

Os elementos da primeira decomposição, posteriormente, são combinados com o primeiro elemento da terceira decomposição (a_2), enquanto os elementos da segunda decomposição são combinados com os dois últimos elementos da terceira decomposição (a_3). Com isso, dois hexacordes são formados, $\langle 70835B \rangle$ e $\langle 649A12 \rangle$, ambos membros da classe de conjunto [014579] – note-se que essa familiaridade entre os hexacordes foi alcançada pela quebra do padrão na distribuição do último tetracorde da série (Figura 32b).

O processo continua com a segmentação dos hexacordes em tricordes discretos (a_4 , a_5), que, em seguida, são mesclados (a_6). Os segmentos s_0 e s_3 têm seus elementos permutados (a_7 e a_8). Finalmente, os segmentos são verticalizados (a_9) e horizontalizados, gerando a primeira versão derivada da série: $H_{210}(a_9)$ – que por sinal também é formada por dois hexacordes simétricos, membros da *sc* [013579]. Todo o processo é sumarizado na Tabela 6.

Não obstante o enfoque matricial utilizado na observação da estrutura da obra, as escolhas de certas verticalizações se mostram bastante dependentes do idioma do instrumento. Toma-se aqui, como hipótese, que o compositor chega a algumas disposições verticais (segmentação em tricordes discretos) também por meio da experimentação de digitações e sonoridades particulares do violão, e não apenas pela manipulação numérica dessas estruturas.

Tabela 6 – *Sonatina*, segundo movimento: processo de geração da primeira série derivada

Série de base	Operações	Efeito
	O_7	<7604893A5B12>
	a_1 DCP(O_7)($OM_{02468, 1357, 9AB}$)	dcp ₀ <70835>, dcp ₁ <649A>, dcp ₂ <B12>
	a_2 RCP(dcp ₀ + dcp ₂ (OM_0))	hex ₀ <70835B>
	a_3 RCP(dcp ₁ + dcp ₂ (OM_{12}))	hex ₁ <649A12>
Etapas	a_4 $S_2(\text{hex}_0)$	s_0 <708>, s_1 <35B>
	a_5 $S_2(\text{hex}_1)$	s_2 <649>, s_3 <A12>
	a_6 MSC(a_4 , a_5)	s_0 <708> s_2 <649> s_1 <35B>, s_3 <A12>
	a_7 P(a_6 , s_0)(OM_{210})	s_0 <807>, s_2 <649>, s_1 <35B>, s_3 <A12>
	a_8 P(a_7 , s_3)(OM_{021})	s_0 <807>, s_2 <649>, s_1 <35B>, s_3 <A21>
	a_9 V(a_8)	m_2 <863A>, m_1 <0452>, m_0 <79B1>
Série Derivada 1	$H_{210}(a_9)$	<863A045279B1>

Nota: Construção do autor.

Figura 33 – *Sonatina*, segundo movimento: cânone e segunda versão derivada da série $H_{0(R1)2}(b_1)$

a) Série $H_{210}(a_9)$ (863A045279B1)

	s_0	s_1	s_2	s_3
m_0	7	9	B	1
m_1	0	4	5	2
m_2	8	6	3	A

$M_{3,4}$
 a_9

$\xrightarrow{Ps_2(OM_{102})}$

	s_0	s_1	s_2	s_3
m_0	7	9	B	1
m_1	0	4	5	2
m_2	8	6	5	A

$M_{3,4}$
 b_1

$\xrightarrow{H_{0(R1)2}}$

7	9	B	1	2	3	4	0	8	6	5	A
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

$H_{0(R1)2}(b_1)$

b)

Nota: Construção do autor.

A segunda versão derivada (Figura 33; Tabela 7) é um exemplo dessa variável, pois procede da mesma matriz da primeira versão (a_9 , ver Figura 32), agora executada uma oitava abaixo, com exceção do Ré#3, que permanece no mesmo registro devido à impossibilidade de execução da altura Ré#2 no instrumento ³⁰ (Figura 33b, a_9 e b_1), configurando uma permutação entre os elementos 3 e 5 do segmento s_2 da matriz b_1 (Figura 33a). A nova matriz é, por fim, horizontalizada, de cima para baixo, e com os elementos da segunda linha (m_1) retrogradados ($H_{0(R1)2}$) – ou seja, horizontalizados da direita para a esquerda.

³⁰ Quando empregada a afinação padrão do violão (E-A-D-G-B-E, do grave ao agudo), a tessitura do instrumento abrange as alturas compreendidas entre Mi2 e Si5.

Tabela 7 – *Sonatina*, segundo movimento: processo de geração da segunda série derivada

Etapas	Operações	Efeito
	$a_9 \quad V(a_8)$	$m_2 \langle 863A \rangle, m_1 \langle 0452 \rangle, m_0 \langle 79B1 \rangle$
	$b_1 \quad P(a_7, s_2)(OM_{102})$	$m_2 \langle 865A \rangle, m_1 \langle 0432 \rangle, m_0 \langle 79B1 \rangle$
Série Derivada 2	$H_{0(R1)2}(b_1)$	$\langle 79B12340865A \rangle$

Nota: Construção do autor.

Os procedimentos de desenvolvimento e transformação citados acima são distribuídos nas seções de forma isonômica, não havendo seções com o mesmo perfil, sendo que a última seção é a que recapitula todos os procedimentos, como sumarizado no Quadro 3.

Quadro 3 – *Sonatina*, segundo movimento: recorrência dos recursos poéticos

Seção	Cânone	Supressão de classes de alturas	Derivação serial
A			
B	X	X	
A'			X
B'			
A''	X	X	X
Coda			

Nota: Construção do autor.

Codetta

O emprego de recursos poéticos tradicionais, como o contraponto em *moto perpetuo*, o cânone com ritmo que remete à música eclesiástica e a estrutura morfológica são efeitos da proximidade de Marcos Alan com a música barroca, especialmente, a bachiana – vestígios são observados em, praticamente, todo o conjunto de sua obra.

Recurso poético recorrente, a supressão e posterior reapresentação de classes de alturas aparenta ser empregado no intuito de caracterizar transições entre seções, especialmente aquelas de retorno a temas principais ($B \rightarrow A'$), como observado nos dois movimentos.

Em relação ao processo de derivação empregado por Marcos Alan, levanta-se a hipótese de que o manejo matricial operado na obra possa ter sido estimulado pela característica particular do instrumento, que permite ao compositor visualizar os acordes como estruturas verticais, de fato – basta comparar a execução de um acorde no braço do violão, em que se tem digitações distribuídas verticalmente no espaço, com a execução nas teclas do piano, em que se tem digitações espalhadas horizontalmente. Sem dúvida, trata-se de uma questão demasiadamente subjetiva para ser elucidada, o que não invalida a proposição de uma reflexão a respeito, visto que manipulação semelhante à empregada pelo compositor seria teorizada apenas 15 anos mais tarde, em 1987, por Robert Morris. De qualquer forma, tal procedimento demonstra certa sofisticação na poética de Marcos Alan, tendo em vista o manuseio de artifício criativo ainda em fase de amadurecimento, principalmente se tomarmos como parâmetro o repertório para violão.

Finalmente, em direção à epígrafe do presente capítulo, as relações harmônicas oriundas dos processos derivativos, aqui expostos, propiciam a unidade e organicidade da obra, embora não se apresentem como fenômenos claramente audíveis.

Interlúdio II

Análise Derivativa: modelo taxonômico

O *Modelo de Análise Derivativa* (ALMADA, 2011a, 2011b, 2012, 2013, 2016, 2019, 2020; MAYR e ALMADA, 2014, 2015; MAYR, 2018), doravante MDA,³¹ é uma ferramenta analítica destinada a auxiliar o estudo de processos criativos de composições musicais influenciadas pela Teoria Organicista, difundida pelas obras de Johann W. Goethe (1749-1832) e Charles Darwin (1809-1882), no Romantismo. Segundo Meyer (1989, p. 180), o “Organicismo foi crucial para a história da música porque forneceu a metáfora central para a estética Romântica”, associando-se às premissas “da transformação gradual, [...] desenvolvimento progressivo, [...] e contínuo Devir”.³² Todavia, como pontua Sérgio Freitas:

Tal paralelismo entre ‘as leis dos organismos vivos e as leis da música’ não é cientificamente plausível, e sim uma notável alegoria retórica. Trata-se de uma espécie de *imagem ideal* [...] que incorpora e reflete valores de fundo da concepção goethiana holística da natureza como uma totalidade funcionalizada (FREITAS, 2012, p. 75; grifo original).

A influência desta *imagem ideal* é percebida sobretudo na poética de compositores austro-germânicos, como Mozart, Beethoven, Brahms e Schoenberg (MEYER, 1989).

31 Do acrônimo original em inglês *Model of Derivative Analysis*.

32 “Organicism was crucial for the history of music because it furnishes the central metaphors for Romantic aesthetics”. “Of gradual transformation, (...), progressive development, (...) and continuous Becoming.”

Em termos musicais, o principal conceito relacionado ao pensamento organicista foi formulado por Arnold Schoenberg, a saber, a ideia da *Grundgestalt* musical, normalmente traduzida como *basic format* (MAYR, 2018, p. 31) ou *formato primordial* (MAYR e ALMADA, 2014, p. 50) e *configuração básica* (ibid., p. 65).

Através do conceito, o mestre alemão buscava teorizar – ou “externalizar” – sua prática, que já resultava de uma poética orgânica e econômica. Segundo Mayr, Schoenberg estaria motivado a:

dar suporte ao seu método serial, que na época estava prestes a ser formalizado. Em outras palavras, o compositor sentia a necessidade de demonstrar que sua música estava como antes, a despeito da mudança de idioma, fortemente baseada na unidade temática, bem como em suas múltiplas variedades, obtida da transformação progressiva e gradual. (MAYR, 2018, p. 33) ³³

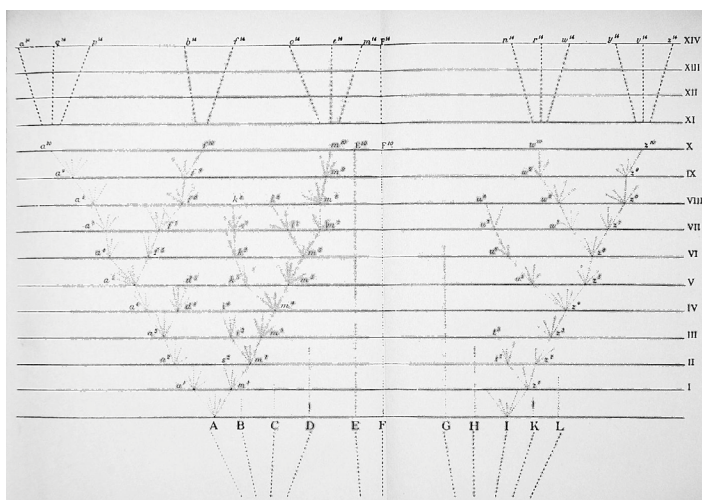
Embora o conceito de *Grundgestalt* não tenha sido definido precisamente por Schoenberg, Mayr apresenta uma definição para o termo, que irá nortear a criação do modelo analítico (MDA), qual seja:

A *Grundgestalt* consiste em um grupo de poucos elementos apresentados no início de uma peça musical que tem uma capacidade potencial de gerar grande quantidade de material por processos derivativos. Esses elementos podem ser considerados como unidades concretas (motivos convencionais, por exemplo) e/ou estruturas baseadas em atributos abstratos, envolvendo sequências intervalares ou de duração, relações tonais, configurações métricas etc. A *Grundgestalt* atua, portanto, como uma semente

33 “Giving support to his serial method which, at that time, was about to be formalized. In other words, the composer seemed to feel the necessity to express that his music carried on as before, in spite of the change of idiom, strongly based on the unity of the theme, as well as in its multiple varieties, obtained from gradual and progressive transformation.”

de uma composição organicamente construída, fornecendo não apenas o material necessário para temas e elementos subsidiários, mas também os meios adequados para sua estruturação. (MAYR, 2018, p. 41) ³⁴

Figura 34 – Gráfico de variação biológica



Fonte: Darwin (1872/2010, p. 17). Foto de A. Kouprianov (domínio público).

No pensamento composicional orgânico, a *Grundgestalt* é desenvolvida pelo princípio da *variação progressiva*, doravante DV, ³⁵ “um grupo de técnicas que são empregadas para maximizar a produção econômica de material”, que “tem uma *direção*, em última instância,

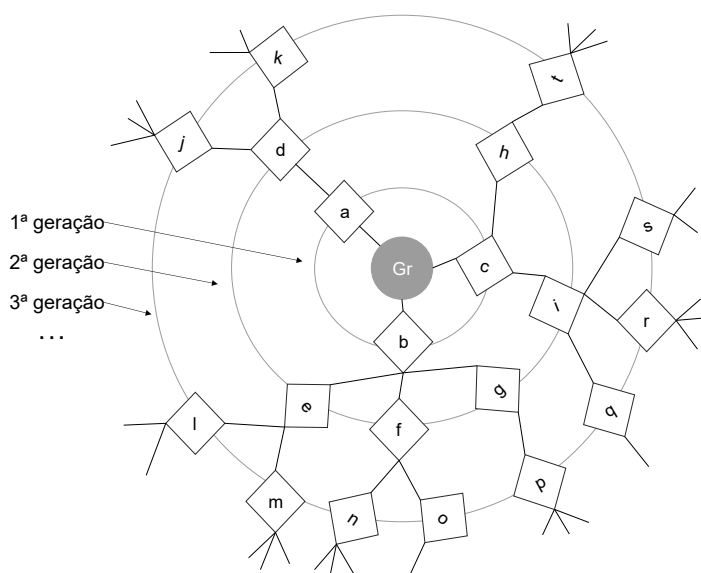
³⁴ “The *Grundgestalt* consists of a group of a few elements presented at the beginning of a musical piece which has the potential capacity of generating a large amount of material by derivative processes. These elements can be considered as concrete unities (conventional motives for example) and/or structures based on abstract attributes, involving intervallic or durational sequences, tonal relations, metric configurations, etc. The *Grundgestalt* acts, therefore, as a seed of an organically-constructed composition providing not only the needed material for themes and subsidiary elements but also the adequate means for its structuring.”

³⁵ Abreviação do termo em inglês *Developing Variation*.

orientada pelo plano composicional” (MAYR, 2018, p. 47-48, grifo original); ³⁶ em um processo finalístico.

Mayr relaciona o princípio da DV à teoria da evolução de Darwin, pois, segundo a autora, ambos são processos de “variação no tempo”, cujo desempenho será regulado por um equilíbrio dinâmico entre mudança e manutenção de componentes” (2018, p. 73, destaque original). ³⁷

Figura 35 – Representação esquemática dos princípios de variação progressiva e *Grundgestalt*



Fonte: Mayr (2018, p. 50).

A proximidade entre a Teoria da Evolução e a DV pode ser observada, por exemplo, na comparação entre o gráfico da Figura 34, criado por Darwin, que apresenta uma hipotética evolução biológica de 11 indivíduos (letras A a L, na parte inferior) por 14 gerações (algarismos

³⁶ “A group of techniques which are employed for maximizing economic material production. Has a direction, ultimately oriented by the compositional plan.”

³⁷ “‘Variation in time’, whose performance will be regulated by a dynamic balance between change and maintenance of components.”

romanos I a XIV, no canto direito do gráfico), e a ilustração da Figura 35, desenvolvida por Mayr com a aplicação do princípio da DV a uma *Grundgestalt* hipotética.

Em relação à sua aplicação, a análise derivativa deve ser precedida pela identificação e delimitação da *Grundgestalt*, além da pré-visualização de seus desdobramentos dentro dos temas principais da obra, demandando um conhecimento prévio de sua estrutura morfológica (MAYR, 2018, p. 161).

Os elementos da *Grundgestalt* que apresentam potencial para variação, observados no primeiro nível analítico, são classificados como *componentes*, que por sua vez, podem abrigar *subcomponentes*, dos quais são extraídas *formas abstratas* nos *domínios* rítmico e de alturas, origem das *linhagens* genealógicas. Tais linhagens são identificadas por *vetores*, de acordo com seus *subdomínios*, que auxiliam no entendimento das *operações* de transformação (derivação) sofridas pelas *variantes*, gerando as *variáveis*, no decorrer da obra. As definições das terminologias mais relevantes para a análise aqui proposta encontram-se no Glossário.

Por ora, faz-se mister apresentar os principais *subdomínios* e *operações vetoriais* observados na obra analisada. Os subdomínios e suas respectivas representações vetoriais são:

- a) *Classe de conjunto*: identifica a classe de conjunto da qual a sequência de alturas de uma *forma referencial* faz parte; nesta perspectiva, a sequência $Dó_3$, Mi_3 , $Ré_3$ e $Do\#_3$ é representada pela *sc* [0124].
- b) *Sequência intervalar*: “representa as direções ordenadas [em semitons] e o conteúdo intervalar que forma o fragmento” (MAYR, 2018, p. 159); nesta perspectiva, a mesma sequência $Dó_3$, Mi_3 , $Ré_3$ e $Do\#_3$ será representada pelo vetor $i \langle +4-2-1 \rangle$ (sinal “+”, para direção melódica ascendente; sinal “-”, para descendente).

- c) *Contorno melódico*: “apresenta uma versão abstraída da sequência intervalar, indicando apenas as direções e posições relativas das notas (o ponto inferior é sempre rotulado como “0” e o ponto superior é numerado como “n-1”, sendo n o número de pontos de contorno presentes no fragmento)” (ibid., p. 159); nesta perspectiva, a sequência $D\acute{o}_3$, Mi_3 , $R\acute{e}_3$ e $Do\sharp_3$ será representada pelo vetor $c <0321>$.
- d) *Acorde*: é classificado de acordo com o espaço intervalar entre as alturas do conjunto verticalizado (tricorde, tetracorde, etc); por exemplo, o tetracorde verticalizado com as alturas $D\acute{o}_3$, Mi_3 , $R\acute{e}_3$ e $Do\sharp_3$ será representado pelo vetor $ac <1|1|2>$.
- e) *Contorno rítmico*: tem a mesma premissa do contorno melódico, mas agora abstraindo as durações rítmicas das figuras; nesta perspectiva, a sequência rítmica “mínima, colcheia, semínima e fusa” será representada pelo vetor $cr <3120>$.
- f) *Progressão rítmica*:³⁸ sequência de figuras rítmicas, tendo como unidade (1) de representação a fusa; nesta perspectiva, a mesma sequência rítmica “mínima, colcheia, semínima e fusa” será representada pelo vetor $r <16+4+8+1>$ (quando se trata de uma pausa, emprega-se o sinal “-” seguido de seu valor contextual).

38 Os subdomínios *classe de conjunto*, *acorde*, *contorno rítmico* e *progressão rítmica* não são encontrados no trabalho de Mayr (2018), mas podem ser observadas em trabalhos anteriores, elaborados nos anos iniciais de desenvolvimento do MDA (ver ALMADA, 2011b, 2012, 2013) – embora apresentem terminologias e características divergentes ou até conflitantes em relação às apresentadas aqui.

Em relação às operações vetoriais, além das canônicas *inversão*, *retrogradação*, *aumentação* e *diminuição*, na análise do *Prelúdio e Fuga*, identificou-se outras 15 operações de transformação de materiais musicais, apresentadas no Quadro 4, a maioria prevista por Almada (2019, p. 47).

Quadro 4 – Operações encontradas na análise derivativa da presente pesquisa

Operações definidas por Almada (2019, p. 47)		
Operações	Abreviação	Definição
Adição (<i>addition</i>)	ADD	Adiciona um valor fixo a alturas ou durações selecionadas
Aumentação (<i>augmentation</i>)	A	Duplica durações selecionadas
Inversão Cromática (<i>chromatic inversion</i>)	I	Inverte a direção de intervalos cromáticos
Transposição cromática (<i>chromatic transposition</i>)	T	Adiciona um valor fixo a intervalos cromáticos selecionados
Diminuição (<i>diminution</i>)	D	Divide por dois durações selecionadas
Extensão (<i>extension</i>)	EXT	Adicionam novas alturas ou durações ao final de sequência de alturas ou durações
Interpolação (<i>interpolation</i>)	INT	Insere novas alturas ou durações no interior de sequência de alturas ou durações
Fusão de duração (<i>merging of duration</i>)	MRG	Funde duas durações contíguas
Permutação (<i>permutation</i>)	P	Permuta a ordem de dois elementos de sequência de alturas ou durações
Redivisão (<i>re-division</i>)	RDV	Reformula os valores de duas durações contíguas
Replicação (<i>replication</i>)	RPL	Replica um grupo de alturas ou durações selecionadas
Retrogradação (<i>retrogradation</i>)	R	Inverte a ordem de sequência de alturas ou durações
Divisão (<i>splitting of duration</i>)	SPL	Divide uma duração selecionada em duas

Supressão (<i>suppression</i>)	SUP	Suprime um elemento do final de uma sequência de alturas ou durações
Operações originais ou importadas		
Operações	Abreviação	Definição
Verticalização	V	Organiza as cromas de um conjunto em bloco (acorde)
Mapeamento	MAP	Transforma um conjunto em outro pelas operações de transposição ou inversão (STRAUS, 2013)
Quialterização	QUI	Processo de diminuição ou aumentação que tem como produto um vetor com números fracionários ou irracionais; em outros termos, transforma qualquer sequência de durações em figura rítmica com quiáltera
Mudança de direção	MDD	Altera a direção intervalar, mantendo a distância original
Arpejo em posição fixa	APF	Apresenta as alturas de um conjunto verticalizado (acorde) em cordas distintas (digitação fixa) do violão, acarretando a superposição dos sons (ver RAMOS, 2017)

Nota: Construção do Autor.

Com a aplicação do Modelo de Análise Derivativa não se almeja desvendar uma hipotética proximidade de Marcos Alan à teoria organicista alemã. A escolha do modelo analítico se deu por motivos práticos, pois, em uma primeira abordagem superficial do *Prelúdio e Fuga*, observou-se características que poderiam ser iluminadas de forma satisfatória pelo MDA.

Ademais, não há como negar a influência, ainda que mínima, da teoria organicista alemã na música ocidental do século XX – por mais subjetiva que seja tal avaliação –, pois como salienta Sérgio Freitas:

O organicismo está imbricado em nossas ideias de “originalidade”, assim como com a noção correlata de “criatividade” (MEYER, 2000, p. 59). Ser original – isto é, contribuir na atualização da mudança natural e necessária – é um tipo de obrigação estética e moral, é praticamente um imperativo social e histórico. É realizar-se, é ser criativo e diferenciar-se dos demais, é completar a sina da flor que, por completo, enfim desabrocha do botão. (FREITAS, op. cit., p. 79)

CAPÍTULO 3

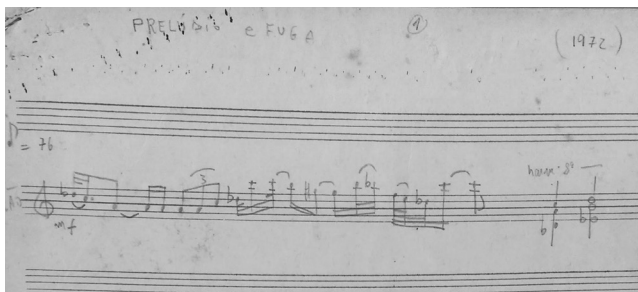
VARIAÇÃO PROGRESSIVA E ORGANICIDADE NO *PRELÚDIO E FUGA*

*Pode-se sacrificar antes a lógica e a unidade
na harmonia do que no material temático,
nos motivos e no pensamento musical.*

Arnold Schoenberg

O *Prelúdio e Fuga*, para violão, foi composto por Marcos Alan em dois momentos (Figura 36). Curiosamente, a fuga foi escrita primeiro, sendo finalizada no dia 15 de fevereiro de 1971 – portanto, anteriormente ao contato travado entre Alan e Santórsola. O prelúdio foi finalizado um ano depois, em 13 de fevereiro de 1972, e possui duas fontes manuscritas que apresentam divergências pouco significativas do ponto de vista estrutural. Com isso, optou-se pela utilização de uma edição da partitura baseada naquela que seria a segunda versão da obra (ALAN, 1972a).

Figura 36 – *Prelúdio e Fuga* (1972a, c. 1), primeiro movimento. No QR code, interpretação do autor da pesquisa (ALAN, 2020a)



Fonte: Acervo Marcos Alan.

A identificação dos materiais germinais da obra é necessariamente precedida pela compreensão de sua morfologia. A peça está dividida em cinco seções: A, B, A', C e Coda. Os *Grundgestalten*-componentes da obra são apresentados no compasso inicial, que será examinado no primeiro estágio de análise (uA#0), enquanto as demais seções serão alvo de estudo no segundo estágio (uA#1-4).

O Quadro 5 resume as informações referentes à organização formal do Prelúdio. Para a delimitação dessas seções, além da identificação temática, foi observada também a textura da peça.

Quadro 5 – *Prelúdio e Fuga*, primeiro movimento: segmentação

Seção	Trecho	c.	Unidade de análise	Textura
A	a ₁	1	uA#0 <i>Grundgestalten</i> -componentes	monofonia
	a ₂	2	uA#1	
	a ₃	3		
	a ₄	4		
B	b ₁ b ₂	4 8	uA#2	monofonia
A'	a ₁ '	9	-	melodia acompanhada
C	c ₁	10	uA#3	polifonia
Coda	d ₁	17	uA#4	polifonia

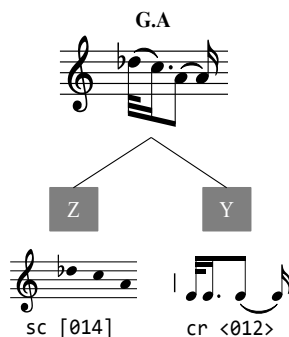
Nota: Construção do Autor.

Análise derivativa de primeiro nível

Nesta seção, são identificados, classificados e catalogados os *Grundgestalten*-componentes e os demais materiais encontrados na seção inicial da peça.

Unidade de análise #0

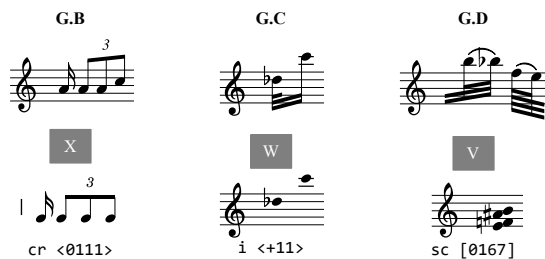
Figura 37 – *Grundgestalten*-componente G.A, variáveis Z e Y



Nota: Construção do Autor.

A peça apresenta quatro *Grundgestalten*-componentes (G.A-D). Do primeiro componente (G.A), extraiu-se a primeira *variável* da peça (Z), sendo essa uma abstração de domínio intervalar caracterizada pelo conjunto {109}, pertencente a *sc* [014] (*set-class* 3-3 de Allen Forte, 1973). A segunda variável (Y) é um subcomponente com contorno rítmico crescente (*cr* <012>) ou (*r* <1+3+6>)³⁹ (Figura 37).

Figura 38 – *Grundgestalten*-componentes G.B, variável X; G.C, variável W; e G.D, variável V



Nota: Construção do Autor.

³⁹ Aqui, adota-se a fusa como unidade de análise rítmica (logo, 1 = fusa; 2 = semicolcheia; 3 = semicolcheia pontuada; 4 = colcheia; 8 = semínima, e assim por diante).

Quadro 6 – *Prelúdio e Fuga*, primeiro movimento: variáveis encontradas nos *Grundgestalten*-componentes

Variável	Representação formal	Representação vetorial
Z	sc / s G.A;	[014]; {109}
Y	cr / r G.A	< 012 >; < 1 + 3 + 6 >
X	cr / r G.B	< 0111 >; < 2 + 8/3 + 8/3 + 8/3 >
W	i / s G.C	< +11 >; {10}
V	sc / G.D	[0167]

Nota: Construção do Autor.

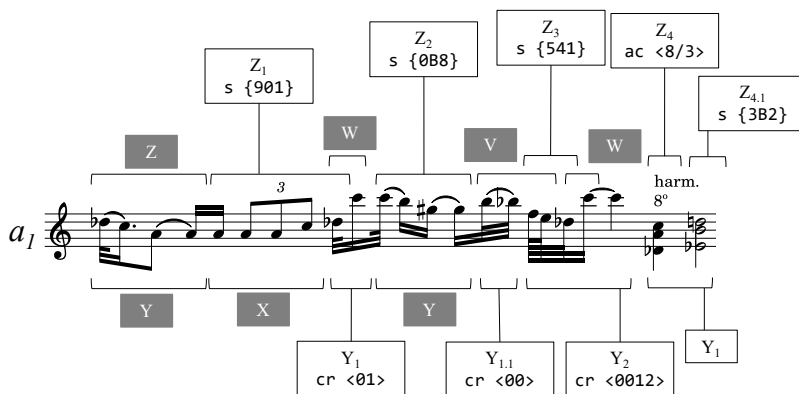
Os *Grundgestalten*-componentes G.B, G.C e G.D (Figura 38) apresentam apenas uma variável. Do componente G.B é abstraída a variável X, identificada pelo contorno rítmico <0111>, *formado por* uma semicolcheia e tercina de colcheia ($r < 2 + 8/3 + 8/3 + 8/3 >$).⁴⁰ A variável W, no componente G.C, é uma abstração intervalar caracterizada pelo salto de sétima maior ascendente ($i < +11 >$) entre as alturas Réb e Dó ($s \{10\}$). O componente G.D é uma abstração de alturas caracterizada pelo arquétipo *sc* [0167],⁴¹ identificado como variável V.

O Quadro 6 sumariza as informações sobre as variáveis da peça, destacando suas origens genéticas (representação formal) e representações vetoriais.

⁴⁰ Neste capítulo, as quiálteras são representadas por números fracionários, em que o numerador corresponde à quantidade de unidades (fusas) possíveis dentro do espaço temporal da quiáltera, enquanto o denominador informa o número de partes deste espaço. Desta forma, a fração $<8/3>$ representa a divisão em três partes (3) do espaço correspondente a uma semínima (8 fusas).

⁴¹ O tricorde e seus conjuntos derivados são considerados como arquétipos da Segunda Escola de Viena.

Figura 39 – Unidade de análise #0 (c. 1)



Nota: Construção do Autor.

Figura 40 – Representação fenotípica e genômica da unidade de análise #0



uA #0

p	Z	Z ₁	W	Z ₂	V	Z ₃	W	Z ₄	Z _{4.1}
r	Y	X	Y ₁	Y	Y _{1.1}	Y ₂	Y ₁		

Nota: Construção do Autor.

Na primeira unidade de análise (c. 1), são observadas variações de Z, no plano das alturas, e de Y, na abstração rítmica (Figura 39). A variante Y₁ (cr <01>) emprega o inciso inicial do contorno rítmico de Y (curto-longo) – suprimindo o último elemento –, enquanto Y_{1.1} (cr <00>) reformula esses elementos. A variante Y₂ (cr <0012>) resulta da replicação do primeiro elemento de Y (curto-curto).

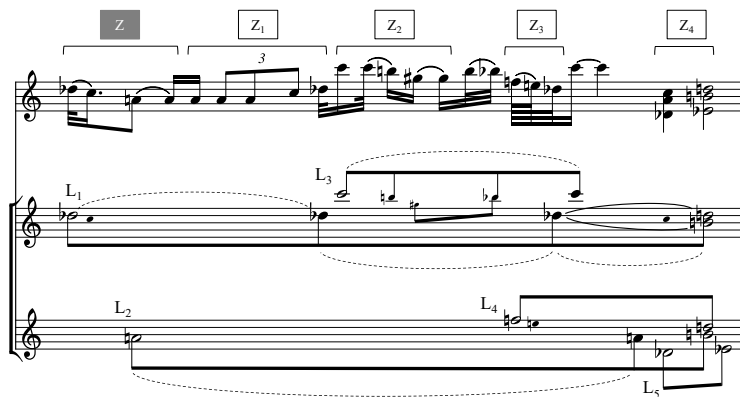
A variante Z_1 ($\varsigma \{901\}$) é uma retrogradação da variável Z . As variantes Z_2 ($\varsigma \{0B8\}$) e Z_3 ($\varsigma \{541\}$) são transposições a T_{11} e a T_4 de Z , respectivamente. Enquanto Z_4 ($ac <8/3>$) é a verticalização do conjunto Z , primeiro, apresentado com a mudança de registro do $Réb_4$, uma oitava abaixo ($Réb_3$), em seguida, sendo executado a T_2 ($Z_{4,1}$) (Figura 39).

A Figura 40 é a representação fenotípica (em notação musical) e genômica (cromossomos **r** e **p**, respectivamente, domínios rítmico e de alturas) da primeira unidade de análise (uA#0). Destaca-se a predominância da linhagem Y no domínio rítmico e a estrutura palindrômica (Z-W-Z-V-Z-W-Z) no domínio de alturas.

Linearidade em torno dos *Grundgestalten*-componentes

Segundo Gentil-Nunes (2016, p. 2), “linhas são elementos constituintes da melodia, e apresentam-se a partir da classificação dos intervalos melódicos em *disjunções* e *conjunções*.” Uma linha é formada por graus conjuntos (conjunções), sucessivos ou não, podendo coexistir com outras linhas que surgem através de saltos (disjunções).

Figura 41 – Análise linear em torno dos *Grundgestalten*-componentes (c. 1)



Nota: Construção do Autor.

A análise linear da uA#0 mostra como cada uma das cinco abstrações da família Z são responsáveis pela abertura das linhas encontradas no excerto. No gráfico (Figura 41), o início de cada segmento melódico é destacado com notas brancas. As hastes conectam alturas em movimento melódico, enquanto as linhas pontilhadas destacam prolongações de alturas. As notas pequenas identificam bordaduras, escapadas e notas de passagem.

A altura Réb₄ (Figura 41), elemento inicial da variável Z, abre a primeira linha (L₁) do trecho, composta ainda pelas alturas Dó₄ (bordadura e passagem), Ré₄ e Si₃. O Lá₃, que está presente em Z e inicia Z₁, abre a segunda linha (L₂), movimentando-se apenas para Si₃, no final do excerto.

A terceira linha (L₃), aberta após o salto de sétima maior (variável W seguida da variante Z₂), é formada pelas alturas Dó₅, Si₄, Sol#₄ (escapada) e Sib₄, encerrando novamente em Dó₅. O Fá₄, elemento inicial da variante Z₃, abre a quarta linha (L₄), junto às alturas Mi₄ e Ré₄. Finalmente, uma linha breve (L₅) é aberta pela altura Réb₃, que se movimenta para Mib₃, na verticalização do conjunto Z (Z₄).

Além de evidenciar a importância de cada uma das variações de Z em torno dos *Grundgestalten*-componentes, a discriminação linear (Figura 41) permite a visualização, no decorrer da obra, de transposições do hexacorde formado por alturas de L₁, L₂ e L₃, a saber, s (89AB01), e o reemprego das variantes presentes em L₃ e L₄ – variantes exploradas, especialmente, nas seções polifônicas C e Coda.

Deve-se destacar ainda a ausência das classes de alturas Fá# e Sol nesta unidade (uA#0), a mesma díade (suprimida na forma retrógrada (R₇) do segundo movimento da *Sonatina*, analisada anteriormente (ver Figura 31).

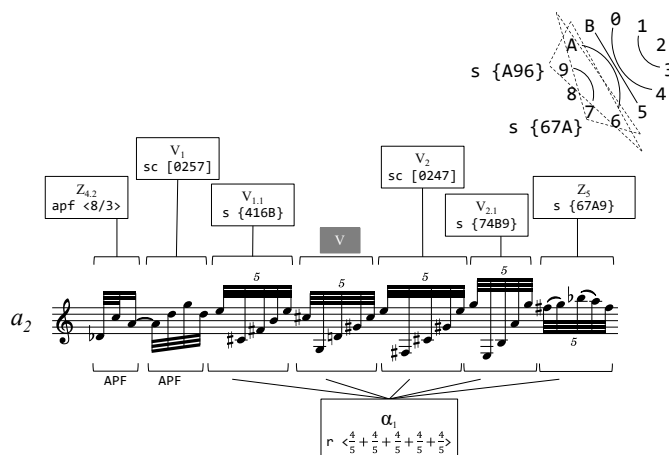
Análise derivativa de segundo nível

Aqui, são identificadas, classificadas e catalogadas as *variantes* dos *Grundgestalten*-componentes da obra.

Derivações: unidade de análise #1

O segundo excerto analisado (Figura 42, a_2) é iniciado com arpejo em posição fixa (APF) do tricorde de Z_4 (ac <8|3>), caracterizando a variável $Z_{4.2}$. Os materiais musicais identificados como variantes V_1 e V_2 , no domínio de alturas, estão relacionados à linhagem V pela forte presença de intervalos quartais em suas estruturas vetoriais ⁴² e pela proximidade parcimoniosa com classe de conjunto de origem. As variantes $V_{1.1}$ e $V_{2.1}$ estão a T_9 e a T_3 de suas variáveis, respectivamente. Finalizando o trecho, ainda no domínio de alturas, encontra-se a variante Z_5 (s {67A9}), formada pela interseção de dois conjuntos da sc [014], que estão relacionados por inversão que mapeia $F\sharp$ em Sib ({67A} e {A96}), como explicitado no mostrador de relógio ⁴³ na Figura 42.

Figura 42 – Análise derivativa de segundo nível: excerto a_2 , unidade de análise #1 (c. 2)



Nota: Construção do Autor.

⁴² A relação entre os conjuntos da linhagem V pode ser avaliada também pela quantidade (duas ou mais) de classes de intervalos 5 e 6 encontradas em seus respectivos vetores intervalares (ver FORTE, 1973 e STRAUS, 2013).

⁴³ O mostrador de relógio é uma representação das doze classes de alturas (mod 12) (STRAUS, 1990, p. 6).

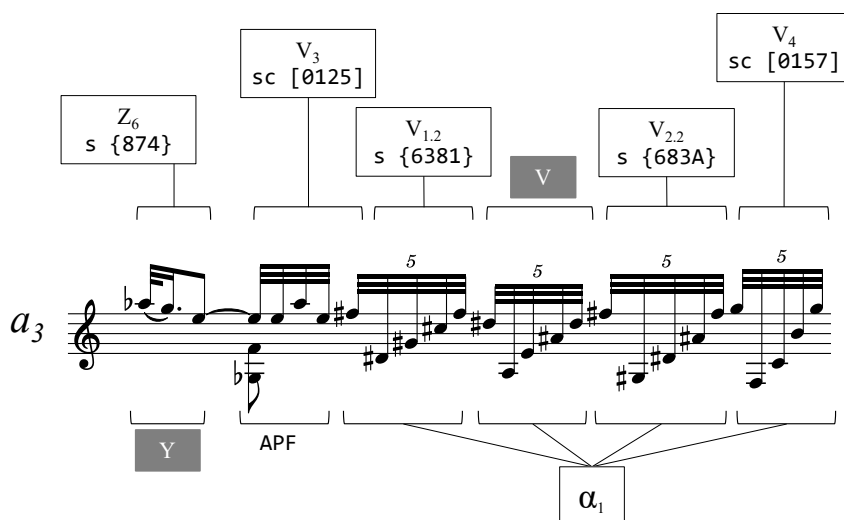
Figura 43 – Página final do manuscrito da fuga, em que se encontra um possível esboço da estrutura rítmica dos *Grundgestalten*-componentes G.A e G.B, o gesto inicial da obra

The image shows a handwritten musical manuscript on the left and a diagrammatic representation on the right. The manuscript is divided into two sections by brackets. The top section is labeled 'Compasso final da fuga' and shows a complex musical staff with various notes and rests, including a large 'X' mark. The bottom section is labeled 'Gesto inicial do prelúdio' and 'Esboço da G.A e G.B', showing a musical staff with a series of notes and rests. The diagram on the right is a schematic representation of the rhythmic structure. It features a vertical dashed line separating two sections labeled 'G.A' and 'G.B'. Below the diagram, there is a box containing the Greek letter alpha (α), and below that, the rhythmic notation 'cr <00000>' and 'r <4+4+4+4+4>'.

Nota: Construção do Autor.

No domínio rítmico, além dos arpejos em posições fixas (em $Z_{4.2}$ e V_1 ; Figura 42), observa-se a primeira aparição da forma externa caracterizada pela quintina de fusa ($r <4/5+4/5+4/5+4/5+4/5>$), identificada com a letra grega α . No manuscrito da obra (Figura 43), abaixo do compasso final da fuga, encontra-se o esboço da estrutura rítmica da *Grundgestalten*-componentes A e B, que pode ter sido o primeiro esboço, o gesto criativo inicial do prelúdio. O rascunho apresenta cinco colcheias, divididas por uma linha vertical colocada pelo próprio compositor, exatamente no limite entre G.A e G.B, cada um com duração de cinco semicolcheias, ou 10 fusas. Levanta-se aqui a hipótese de que a quintina, ou qualquer fragmento rítmico relacionado ao número cinco encontrado na obra, tenha origem na abstração rítmica revelada neste esboço. A quintina de fusas, desta maneira, é a primeira variante (α_1), uma “quialterização”, a partir da divisão das colcheias de α pelo denominador 5 – ou seja, $4/5$.

Figura 44 – Análise derivativa de segundo nível: excerto a_3 , unidade de análise #1 (c. 3)



Nota: Construção do Autor.

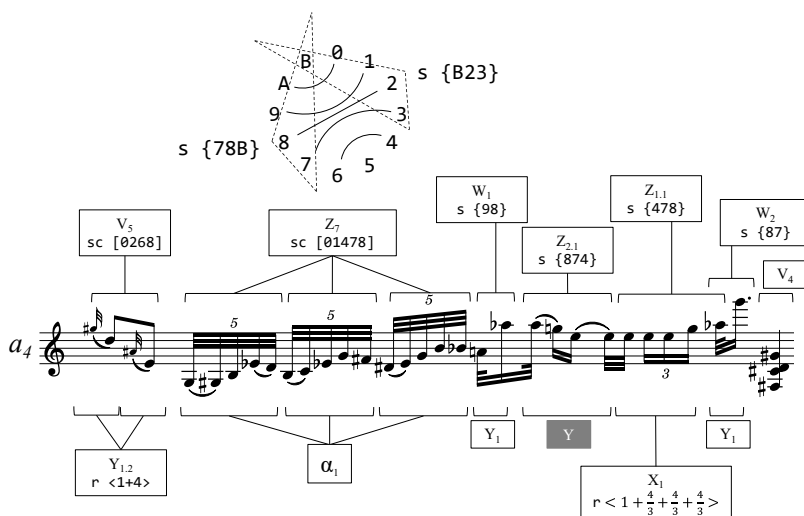
O excerto seguinte (Figura 44, a_3) é a repetição variada do segundo compasso (a_2). No domínio de alturas, o conjunto de Z_6 aparece a T_7 de Z , e o conjunto das variantes $V_{1,2}$ e $V_{2,2}$ aparecem a T_{11} de $V_{1,1}$ e a T_2 de $V_{2,1}$. Somam-se a elas ainda as variantes V_3 e V_4 (s [0125] e s [0157], respectivamente)⁴⁴. Note-se que a variável V se encontra no centro de ambos os excertos (a_2 , ver Figura 43; e a_3 , ver Figura 44). No domínio rítmico, o inciso “curto-longo” (Y), que inicia a peça, soma-se à variante α_1 .

O fragmento seguinte (Figura 45) pode ser considerado a *codetta* da seção A, construída com um gesto cadencial seguido pela modelagem de materiais da unidade de análise inicial ($uA\#0$). O trecho começa com

⁴⁴ A variante V_3 (Figura 44) preenche o âmbito de alturas do mesmo gesto musical da variante V_1 (Figura 42). Com isso, constata-se que a sc [0125], de V_3 , seria uma sc [0257], como em V_1 , se tivesse a classe de altura Si ao invés de Solb e Fá, no baixo.

a sequência Sol $\sharp_4$, Ré $_4$, Lá $\sharp_3$ e Mi $_3$, que formam a *sc* [0268] (V_5). Embora não comporte intervalos quartais, o conjunto se relacionando à linhagem V pela presença dos dois trítonos⁴⁵. O âmbito rítmico do fragmento ($Y_{1.2}$) se caracteriza pela variação do inciso “curto-longo”, agora com adição de valor no segundo elemento (antes, $r < 1+3 >$, agora, $r < 1+4 >$). As quintinas do excerto (α_4 , Figura 45) são um tipo de prolongação dos trítonos do material inicial. A primeira quintina é um arpejo de G $\sharp^o$, que contém o trítono Sol $\sharp$ - Ré, de V_5 . As demais quintinas passam pelo arpejo de C o e E o , o último contendo o trítono Lá $\sharp$ - Mi, de V_5 .

Figura 45 – Análise derivativa de primeiro nível: excerto a_4 , unidade de análise #1 (c. 3)



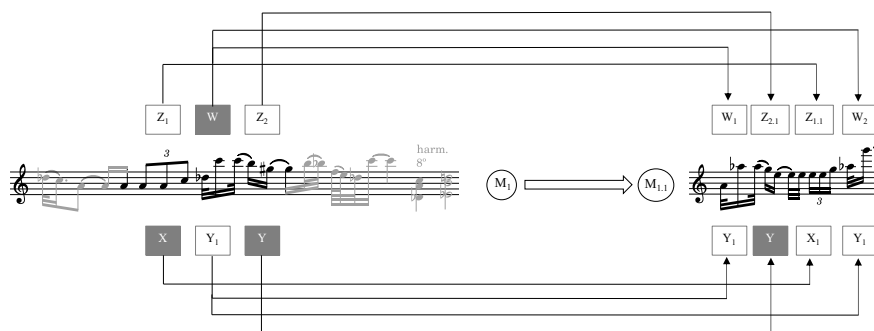
Nota: Construção do Autor.

⁴⁵ Marcos Alan pode ter se equivocado ao escrever as notas que resultaram na *sc* [0268]. Nesta hipótese, as notas corretas seriam Sol $\sharp_4$, Ré $_4$, Lá $\sharp_3$ e Mi b_3 (*s* (8293)), tendo em vista que, em compasso subsequente, o mesmo gesto aparece com as notas Si $_4$, Fá $_4$, Dó $_4$ e Fá $\sharp_3$ (*s* (B506)), ambos conjuntos pertencentes a *sc* [0167], portanto.

Ademais, no âmbito de alturas, optou-se pela classificação dos três arpejos diminutos como variantes da linhagem Z (Z_7 , Figura 45), pois são formados pela interseção de dois conjuntos da *sc* [014], gerando superconjuntos da *sc* [01478]. O primeiro arpejo contém dois tricordes relacionados pela inversão que mapeia o Si nele mesmo ($\{78B\}$ e $\{B23\}$), como explicitado no mostrador de relógio na Figura 45. O segundo e terceiro arpejos estão, respectivamente, a T_4 ($\{B03\}$ e $\{376\}$) e a T_8 ($\{347\}$ e $\{7BA\}$) em relação ao primeiro.

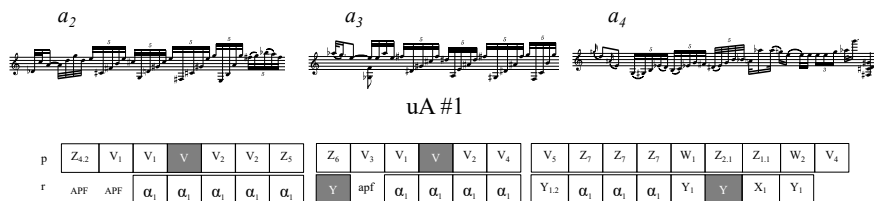
O fragmento seguinte (de Lá₃ a Sol₅; Figura 45) é uma derivação de segunda ordem, uma modelagem construída por meio de colagem e variação dos *Grundgestalten*-componentes G.B e G.C. Na abstração de alturas, a variável W (G.C) inicia e encerra a modelagem, com saltos de Lá₃ a Lá₄ (W_1) e de Lá₄ a Sol₅ (W_2) – respectivamente, $T_8(W)$ e $T_7(W)$ (Figura 45). As variantes $Z_{1,1}$ e $Z_{2,1}$ são transposições de Z_1 (G.B) e Z_2 – respectivamente, $T_7(Z_1)$ e $T_8(Z_2)$. A única variação rítmica da modelagem se dá em X_1 , com a diminuição do valor rítmico de X, agora com fusas seguida de tercina de semicolcheias ($r<1+4/3+4/3+4/3>$) (Figura 45). A seção A encerra com a repetição da variante V_4 (Figura 45), o mesmo tetracorde que encerra o excerto a_3 (ver Figura 44).

Figura 46 – Primeiro processo de Modelagem ($M_{1,1}$)



Nota: Construção do Autor.

Figura 47 – Representação fenotípica e genômica da unidade de análise #1



Nota: Construção do Autor.

O processo de modelagem é ilustrado na Figura 46, que apresenta a comparação entre o modelo (M_1) e a variação ($M_{1,1}$) envolvidos na operação. Observa-se que as famílias de variáveis estão reordenadas. No domínio de alturas, o padrão Z-W-Z de M_1 é invertido para W-Z-W em $M_{1,1}$. Enquanto no domínio rítmico, encontra-se a retrogradação do padrão X-Y-Y do modelo (M_1), que na modelagem ($M_{1,1}$) é seguido pela replicação de Y, a saber, Y-Y-X-Y.

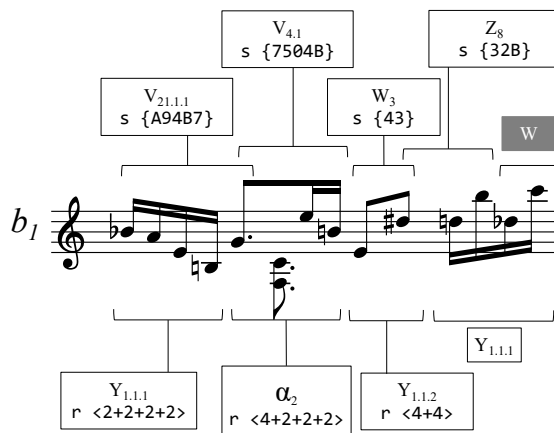
A Figura 47 é a representação fenotípica e genômica da segunda unidade de análise (uA#1; c. 2 a 4). A ilustração expõe uma estrutura construída sobretudo por linhagens contrastantes àquelas encontradas na unidade de análise inicial (uA#0), principalmente pelas famílias V no âmbito de alturas, e α no âmbito rítmico. Materiais congruentes aos componentes germinadores da obra são retomados no final da seção, especialmente pelo processo de modelagem em a_4 .

Derivações: unidade de análise #2

A seção B, iniciada no *cantabile* (c. 4), possui dois excertos temáticos, b_1 e b_2 . O primeiro trecho (Figura 48) começa com materiais quartais (V) no âmbito de alturas. A variante $V_{2,1,1}$ reemprega o tetracorde $V_{2,1}$ ({74B9})

encontrado no final do trecho a_2 (ver Figura 42), mas agora com a adição da apojetura Sib3 ao conjunto. Enquanto a variante $V_{4.1}$ reemprega o conjunto de V_4 ($\{7504B\}$) encontrado no final do trecho a_3 (ver Figura 44), com a adição do Mi_4 . Os demais materiais – ainda no âmbito de alturas – expressam genericamente a organização padrão W-Z-W encontrada na modelagem ($M_{1.1}$) no final do trecho a_4 (ver Figura 46).

Figura 48 – Análise derivativa de segundo nível: excerto b_1 , unidade de análise #2 (c. 4)

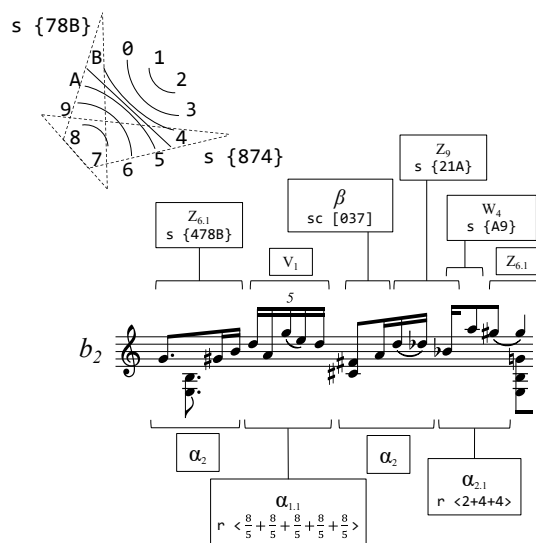


Nota: Construção do Autor.

A variante W_3 (Figura 48) se caracteriza por estar a T_3 de sua variável originária, e a variante Z_8 está a T_2 do conjunto da variável Z . Além da transposição, observa-se, em Z_8 , uma mudança de direção (agora ascendente) no segundo intervalo do conjunto – pois na variável Z , tem-se os intervalos $\langle -1-3 \rangle$, enquanto em Z_8 , tem-se os intervalos $\langle -1+9 \rangle$. Nota-se que o hexacorde envolvido em W-Z-W ($B01234$) está a T_2 do hexacorde ($89AB01$) formado pelas linhas L_1 , L_2 e L_3 , destacadas na análise linear em torno dos *Grundgestalten*-componentes (ver Figura 41).

No domínio rítmico (Figura 48), predominam variações de Y . As quatro semicolcheias do excerto ($Y_{1.1.1}$) são alcançadas com a aumentação e replicação das duas fusas de $Y_{1.1}$ ($r <1+1>$) que também é aumentada (duple aumentação) na criação das duas colcheias em $Y_{1.1.2}$. A figura contrastante no domínio rítmico (α_2) resulta da diminuição do valor da forma externa α – as cinco colcheias são substituídas por cinco semicolcheias – seguida pela fusão dos dois primeiros elementos do vetor ($r <(2+2)+2+2+2>$).

Figura 49 – Análise derivativa de segundo nível: excerto b_2 , unidade de análise #2 (c. 6)



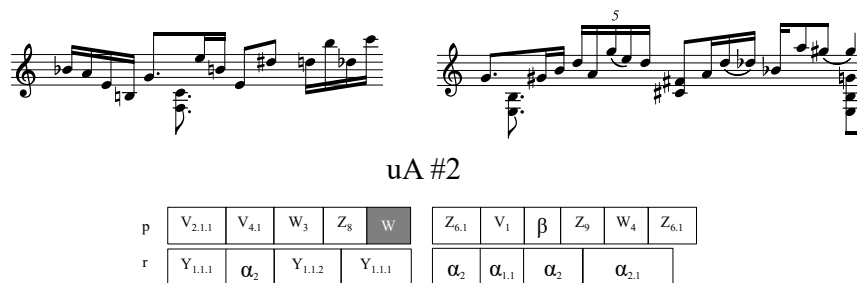
Nota: Construção do Autor.

No trecho b_2 (Figura 49), percebe-se, imediatamente, a predominância da variável α , no domínio rítmico, e o retorno ao padrão genérico Z-W-Z (ver Figura 46, M_1) protagonizado pelos três últimos materiais do excerto, no domínio de alturas. A variante W_4 (Figura 49) está a T_9 de sua variável originária. A variante $Z_{6.1}$ é definida pela interpolação

do quinto grau (Si_2 e Si_3) ao tríplice maior-menor de Z_6 ({874}), que passa a ser um *acorde* maior-menor, no caso, um $E^{(9a\text{ aum})}$. Este mesmo acorde ainda comporta dois conjuntos da *sc* [014] relacionados pela inversão que mapeia Si em Mi , como ilustrado no mostrador de relógio (Figura 49). A variante Z_9 , salientada pela ligadura entre as alturas $Ré_4$ e $Réb_4$ – como no inciso G.A germinal da obra – está uma croma acima (T_1) da variável Z . Essa variante divide espaço com a nova forma externa β , a tríade tonal ($F\sharp m$). Enquanto o material quartal do excerto (V_1) replica o mesmo conjunto empregado no início do trecho a_2 (ver Figura 42).

As novas variantes da forma externa α encontradas no trecho são: $\alpha_{1,1}$, caracterizada pela aumentação da quintina original de α_1 , de fusa para semicólcheia ($r < 8/5 + 8/5 + 8/5 + 8/5 + 8/5 >$); e $\alpha_{2,1}$, que é a retrogradação de α_2 () mais a fusão dos dois elementos centrais ($r < 2 + (2+2) + 4 >$) (Figura 49).

Figura 50 – Representação fenotípica e genômica da unidade de análise #2

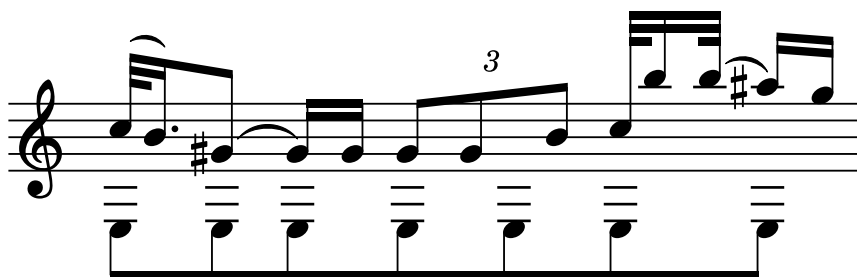


Nota: Construção do Autor.

A representação fenotípica e genômica da seção B (Figura 50) evidencia o já mencionado contraste entre o primeiro e o segundo excertos, a saber, a inversão no padrão $W-Z-W$ de b_1 para $Z-W-Z$ em b_2 , no âmbito de alturas; e, no domínio rítmico, a hegemonia de Y , em b_1 e de α , em b_2 .

Derivações: unidade de análise #3

Figura 51 – Seção A': reapresentação da *Grundgestalten*-componentes G.A, G.B e G.C (c. 9)



Fonte: Alan (1972a).

A terceira seção (A') é apenas a repetição dos *Grundgestalt*-componentes G.A, G.B e G.C a T_{11} , que soam sobre um ostinato de Mi_2 (Figura 51).

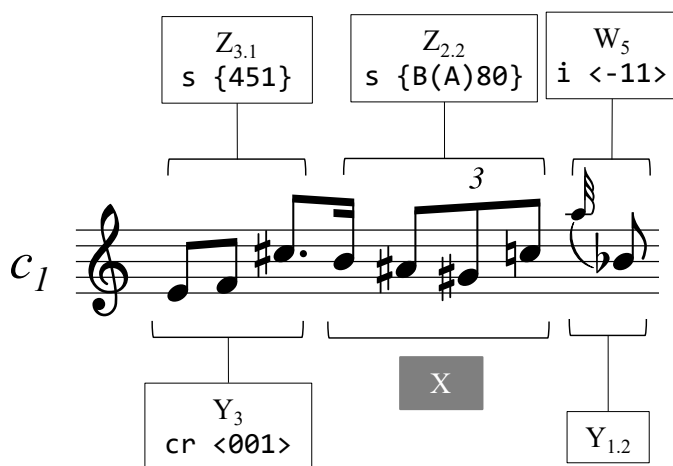
As seções C e Coda são predominantemente polifônicas, sendo formadas por cânones gerados a partir de materiais harmônicos de L_3 e Z_3 (ver Figura 41). A seção C é a mais extensa da peça, com sete compassos desenvolvidos por sucessivas entradas do fragmento c_1 , que está destacado na Figura 52.

Figura 52 – Fragmento temático da seção C recortado para análise (c. 10)



Nota: Construção do Autor.

Figura 53 – Análise derivativa de segundo nível: excerto c_1 , unidade de análise #3 (c. 10)

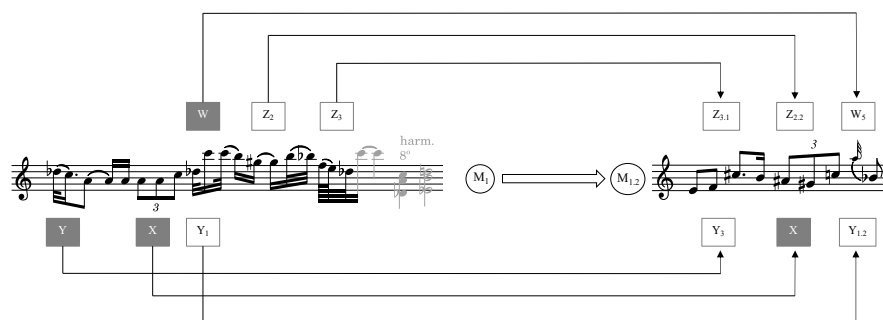


Nota: Construção do Autor.

Trata-se de uma melodia construída inteiramente pela modelagem de materiais dos *Grundgestalten*-componentes. A variante $Z_{3.1}$ (Figura 53) é um resultado da permutação, pela ordem de mapeamento <102>, do conjunto de Z_3 ($(Z_3)OM_{102}$). Soma-se a isso, a mudança de direção no segundo intervalo do conjunto (agora ascendente) – pois na variável Z_3 , tem-se os intervalos <-1-3>, enquanto em $Z_{3.1}$, tem-se os intervalos <+1+8>. Mudança de direção que também ocorre no salto de sétima maior (W), descendente em W_5 . A variante $Z_{2.2}$ (Figura 53) emprega as alturas encontradas na terceira sequência linear (L_3) da unidade de análise inicial (uA#0; ver Figura 41). Mas, aqui (Figura 53), o conjunto de L_3 ($\{0B8A\}$) é permutado pela ordem de mapeamento <1320> ($P(L_3)OM_{1320}$), resultando no conjunto $\{BA80\}$. Como a linha L_3 é iniciada pela variante Z_2 ($\{0B8\}$), identificou-se este material como variante $Z_{2.2}$.

No âmbito rítmico (Figura 53), a variante Y_3 reformula os dois primeiros elementos do vetor de contorno rítmico de Y, que passa de <012> para <001> – consequentemente, ritmo de Y, formado por fusa, semicolcheia pontuada e colcheia pontuada ($r <1+3+6>$), passa a ser de duas colcheias e colcheia pontuada ($r <4+4+6>$), em Y_3 . As demais variantes, X e $Y_{1,2}$, são reaparições de figuras rítmicas já vistas.

Figura 54 – Segundo processo de Modelagem ($M_{1,2}$)



Nota: Construção do Autor.

Figura 55 – Representação fenotípica e genômica da unidade de análise #3



uA #3

p	$Z_{3,1}$	$Z_{2,2}$	W_5
r	Y_3	X	$Y_{1,2}$

Nota: Construção do Autor.

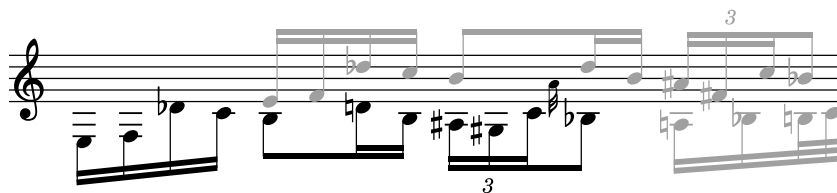
Na Figura 54, observa-se que a modelagem ($M_{1,2}$) é construída, no âmbito rítmico, pela primeira metade do modelo (M_1), e no âmbito de alturas, pela segunda metade do modelo – no último caso, com a retrogradação do padrão de organização das variantes, de W-Z-Z para Z-Z-W.

A Figura 55 é a representação fenotípica e genômica da seção C. Nota-se que a estrutura do trecho é similar àquela do excerto a_1 que inicia a peça (ver Figura 40).

Derivações: unidade de análise #4

Na Figura 56, encontra-se o fragmento da Coda extraído para a próxima unidade de análise. Trata-se de uma nova modelagem ($M_{1,2,1}$), agora construída com materiais do excerto c_1 (ver Figura 53), caracterizando, portanto, uma derivação de segunda geração do modelo M_1 .

Figura 56 – Fragmento temático da Coda recortado para análise (c. 17)



Nota: Construção do Autor.

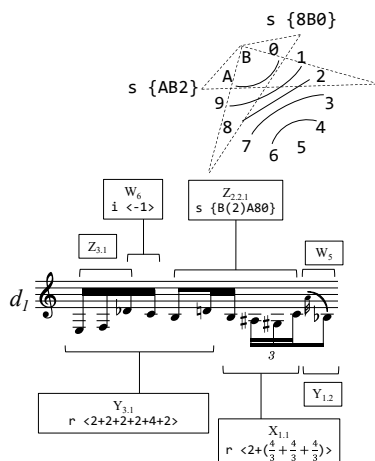
O trecho inicia com o mesmo conjunto ($Z_{3,1}$) daquele observado em c_1 , no domínio de alturas (Figura 53). Mas, no âmbito rítmico (Figura 57), as duas colcheias seguidas pela colcheia pontuada iniciais ($r <4+4+6>$) são divididas, pois as colcheias passam a ser semicolcheias, e a colcheia pontuada se dividem em colcheia mais semicolcheia ($r <(2+2)+(2+2)+(4+2)>$). Com a diminuição rítmica, aumenta a extensão da figura, que é complementada, no domínio de alturas, pela variante W_6 .

(Figura 57), gerada pela inversão do intervalo original de W – de $\langle +11 \rangle$ para $\langle -1 \rangle$ – e pela variante $Z_{2.2.1}$ alcançada com a interpolação da altura $Ré_3$ como bordadura de Si_2 no conjunto de $Z_{2.2}$ ($\{BA80\}$), formando o superconjunto $\{B2A80\}$ – que comporta dois tricordes da sc [014] relacionados pela inversão que mapeia o Si nele mesmo, como ilustrado no mostrador de relógio (Figura 57).

As demais variantes do trecho ($Y_{1.2}$ e W_5 ; Figura 57) são iguais às do modelo c_1 , com exceção de $X_{1.1}$, que tem o valor da figura que antecede a tercina aumentado, passando de fusa (como em X_1 , ver Figura 45) para semicolcheia ($\langle 2+4/3+4/3+4/3 \rangle$).

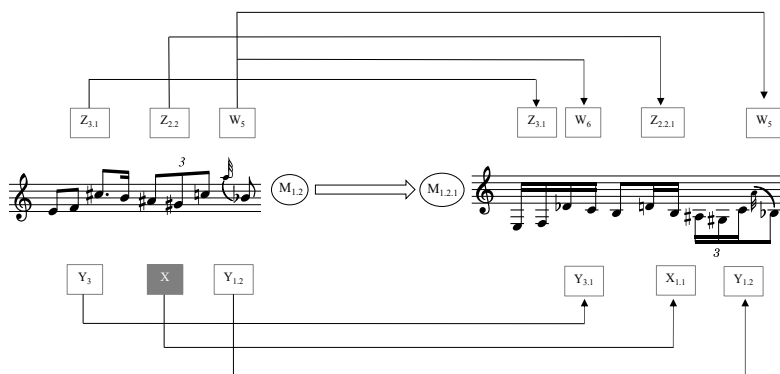
O processo de modelagem é ilustrado na Figura 58. Todas as variáveis do modelo ($M_{1.2}$) são substituídas por variantes na cópia ($M_{1.2.1}$), não havendo ocorrência de permutações entre as linhagens. A divergência entre os dois excertos se dá apenas pela inclusão da variante W_6 entre as variantes Z_3 e Z_2 , no domínio de alturas. Note-se que a combinação Z_3 - W , especialmente seu emprego dentro do conjunto $\{4510\}$, tem relação direta com o mesmo padrão observado ainda na unidade de análise inicial ($uA\#0$) (ver Figuras 39 e 40).

Figura 57 – Análise derivativa de segundo nível: excerto d_1 , unidade de análise #4 (c. 17)



Nota: Construção do Autor.

Figura 58 – Terceiro processo de Modelagem ($M_{1.2.1}$)



Nota: Construção do Autor.

A representação fenotípica e genômica da Coda é apresentada na Figura 59, demonstrando a recorrente hegemonia das linhagens consonantes Z e W, no domínio de alturas.

Figura 59 – Representação fenotípica e genômica da unidade de análise #4



uA #4

p	Z _{3.1}	W ₆	Z _{2.2.1}	W ₅
r	Y _{3.1}	X _{1.1}	Y _{1.2}	

Nota: Construção do Autor.

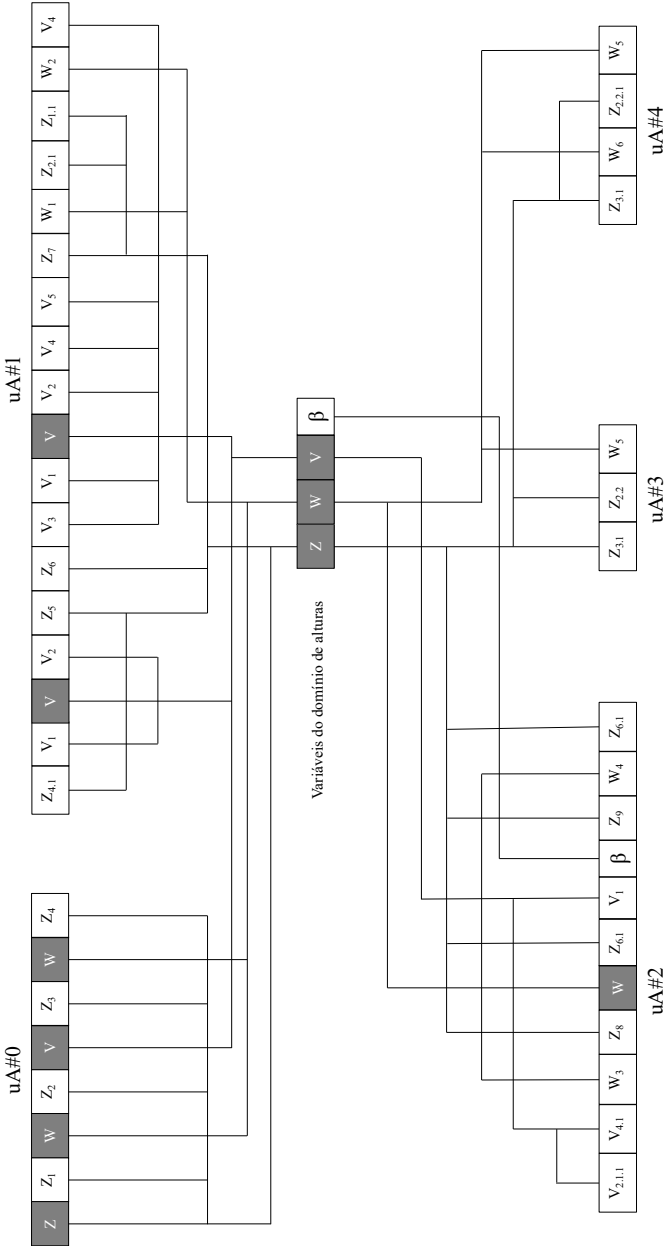
Nos esquemas apresentados abaixo (Figura 60 e Figura 61), estão expostas as estruturas de todas as unidades de análise (uAs #0-4), observando-se os domínios rítmico e de alturas, separadamente. Observa-se, no domínio de alturas de todas as uAs (Figura 60), que há flagrante onipresença de Z (*sc* [014]), e que as variantes de W (salto de sétima maior) sempre são encontradas antecedendo e/ou sucedendo a linhagem Z. Em contrapartida, variações do arquétipo quartal (linhagem V), interpretados como material contrastante (ou dissonante) na obra, são observados apenas nas unidades de análise #1 e #2, desaparecendo nas unidades de análise #3 e #4 (seções polifônicas).

No domínio rítmico (Figura 61), nota-se a hegemonia da linhagem Y, que forma o componente G.A junto com a variável Z no domínio de alturas. A forma externa α – figuras rítmicas relacionadas ao número cinco –, considerada no contexto como elemento contrastante, é encontrada apenas nas unidades de análise #1 e #2, assim como foi observado em relação à variável V, no domínio de alturas.

Derivações: unidades de análise extratemáticas

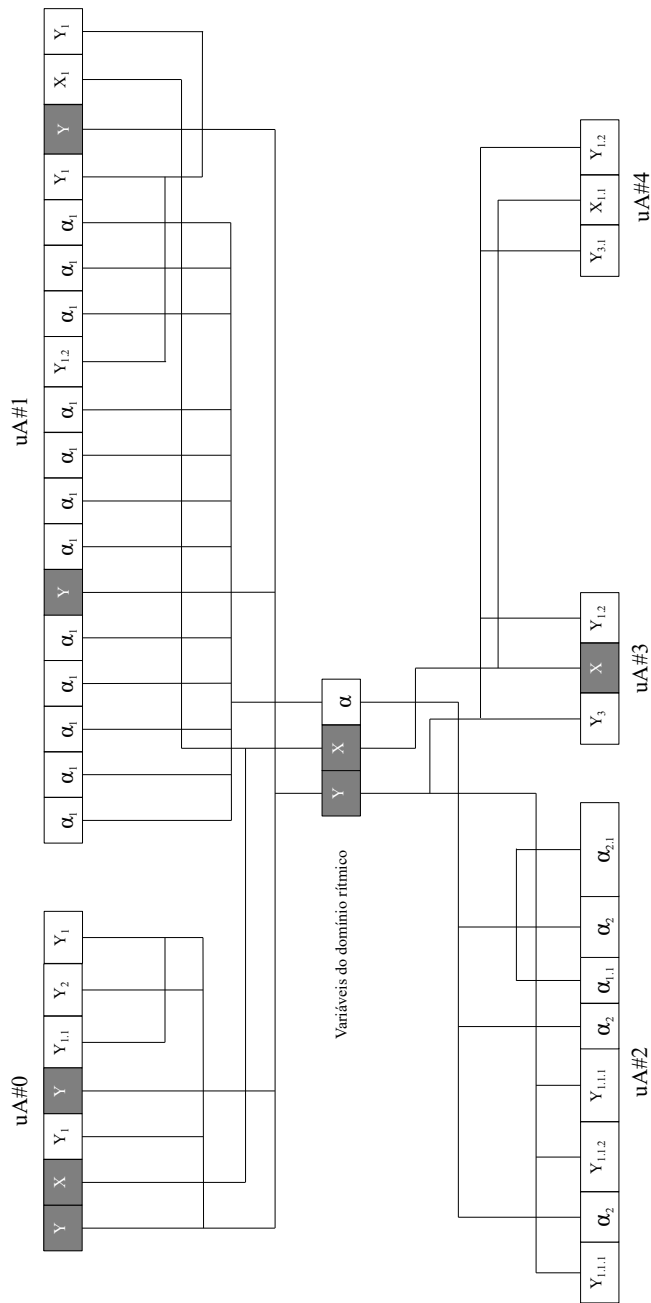
Deve-se destacar também a construção de algumas formas concretas, que, embora encontradas fora das unidades analisadas acima, mostram-se relevantes devido às suas recorrências e/ou localizações.

Figura 60 – Presença das linhagens Z , W , V e β no genoma dos trechos analisados (uA#0-4), considerando o cromossomo/ domínio de alturas



Nota: Construção do Autor.

Figura 61 – Presença das linhagens Y , X e α no genoma dos trechos analisados (uA#0-4), considerando o cromossomo/ domínio rítmico



Nota: Construção do Autor.

O fragmento destacado na Figura 62, por exemplo, é encontrado na transição entre os trechos b_1 e b_2 (c. 5 e 7). O material pode ser interpretado como uma desconstrução do tetracorde quartal {706B} (Figura 62b), que tem suas alturas atacadas individualmente com duas figurações rítmicas oriundas de variáveis dos *Grundgestalten*-componentes G.A e G.B. A primeira delas, a variante $X_{1,1,1}$, é composta por uma tercina seguida por duas semicolcheias ($r < 4/3 + 4/3 + 4/3 + 2 + 2 >$), alcançadas pela retrogradação mais extensão de $X_{1,1}$ (ver Figura 57). A segunda figuração rítmica encontrada no trecho (variante Y_1) vem do inciso “curto-longo” de Y, e está atrelada, no domínio de alturas, ao salto de sétima maior descendente de $W_{5,1}$ – que está a T_1 de W_5 (ver Figura 53) – e ao trítone ascendente {06}.

Figura 62 – Primeira unidade de análise extratemática (c. 5 e 7)

a)

b)

$W_{5,1}$
s {B0}

V_6
sc [0156]

Y_1

$X_{1,1,1}$
 $r < \frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{4}{3} + 2 + 2 >$

s {B067}

Nota: Construção do Autor.

As formas concretas destacadas na Figura 63 encerram a seção C. O primeiro fragmento (Figura 63a) acaba se destacando no contexto atonal da obra (c. 16) por ser uma cadência modal de F#m para G, que comporta apenas a variável β (tríade tonal; sc [037]), com as bordaduras Si_3 e $D\acute{o}_4$, e sua variante β_1 (s {72B}) a T_8I de β .

O segundo fragmento (Figura 63b) é construído pela variante Z_{10} , o conjunto $\{B2347\}$ que comporta dois subconjuntos da sc [014], que se relacionam pela inversão que mapeia o Ré# nele mesmo, como ilustrado no mostrador de relógio. O âmbito rítmico é composto pela variante α_1 .

Os tetracordes da Figura 64 também se destacam por serem materiais conclusivos de seções. O tetracorde $Z_{6,2}$ (Figura 64a), que encerra a seção A (c. 8), é gerado com a interpolação da classe de altura $\{2\}$ no tricorde $\{874\}$, que inicia o excerto a_3 da unidade de análise #1 (variante Z_6 ; ver Figura 44). Com essa simples inclusão, compõe-se um tetracorde da sc [0146], que funde os tricordes principais da obra, a saber, a sc [014] da linhagem Z, e o arquétipo sc [016] da linhagem V. Outra característica do conjunto é a de comportar um intervalo de cada uma das seis classes do vetor intervalar $\langle 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1 \rangle$.⁴⁶ O tetracorde $Z_{6,2,1}$ (Figura 64b), que encerra a peça (c. 17), é uma inversão a T_{10} do tetracorde de $Z_{6,2}$.

Figura 63 – Segunda unidade de análise extratemática (compass 6)

a)

$\beta \longrightarrow \beta_1$
s {72B}

Cadência – Sol lídio

b)

Z_{10}
s {B2347}

5

α_1

Nota: Construção do Autor.

⁴⁶ Apenas duas classes de conjunto apresentam esta característica, a saber, “a sc [0146] e a sc [0137].” (FORTE, 1973; STRAUS, 2013).

Figura 64 – Terceira unidade de análise extratemática

a)

$Z_{6.2}$
 $sc [0146]$
 $s \{2478\}$

b)

$Z_{6.2.1}$
 $s \{2368\}$

Nota: Construção do Autor.

Finalmente, as informações sobre o processo de variação progressiva empregados por Marcos Alan observados na análise derivativa estão sumarizados nos Quadros 7 e 8, que expõe as gerações das famílias genealógicas e as operações envolvidas no desenvolvimento de cada variação, no domínio de alturas e no domínio rítmico, respectivamente.

A família Z é a mais prolífica da obra, apresentando dez variantes (**var**) na primeira geração, sete na segunda e duas na terceira geração (Quadro 7). Além da família Z – nas linhagens Z_2 e Z_6 –, a família V – na linhagem V_2 – alcança a terceira geração de derivação. A operação (**oper**) mais corriqueira, no âmbito de alturas, é a transposição (T), com presença importante também das operações de mapeamento (MAP) e interpolações (INT).

No âmbito rítmico (Quadro 8), destacam-se as linhagens Y_1 e X_1 , que são desenvolvidas até a terceira geração de derivação – a primeira delas (Y_1) chegando à última geração com duas linhagens. As operações rítmicas mais recorrentes são a aumentação (A) e a replicação (RPL) de elementos.

Quadro 7 – Genealogia das variáveis do domínio de alturas

Família	oper	1ª geração		oper	2ª geração		oper	3ª geração	
		var	vetor		var	vetor		var	vetor
Z s {109} sc [014]	R	1	s {901}	T ₇	1.1	s {478}			
				T ₈	2.1	s {874}			
	T ₁₁	2	s {0B8}	P(L ₃)OM ₁₃₂₀	2.2	s {BA80}	INT/ MAP	2.2.1	s {B2A80}
	T ₄	3	s {541}	P(Z ₃)OM ₁₀₂	3.1	s {451}			
	V	4	ac <8 3>	T ₂ APF	4.1 4.2	s {3B2} ac <8 3>			
	MAP	5	s {67A9}						
	T ₇	6	s {874}	INT/ MAP	6.1	s {478B}			
				INT	6.2	sc [0146]	T ₁₀ I	6.2.1	s {2368}
	MAP	7	sc [01478]						
	T ₂	8	s {32B}						
	T ₁	9	s {21A}						
	MAP	10	s {B2347}						
W i <+11> s {10}	T ₈	1	s {98}						
	T ₇	2	s {87}						
	T ₃	3	s {43}						
	T ₉	4	s {A9}						
	MDD	5	i <-11>	T ₁	5.1	s {B0}			
	I	6	i <-1>						
V s [quartal]		1	sc [0257]	T ₉	1.1	s {416B}			
				T ₁₁	1.2	s {6381}			
		2	sc [0247]	T ₃ T ₂	2.1 2.2	s {74B9} s {683A}	INT	2.1.1	s {A94B7}
		3	sc [0125]						
		4	sc [0157]	INT	4.1	s {7504B}			
		5	sc [0268]						
β sc [037]		6	sc [0156]						
	T ₈ I	1	s {72B}						

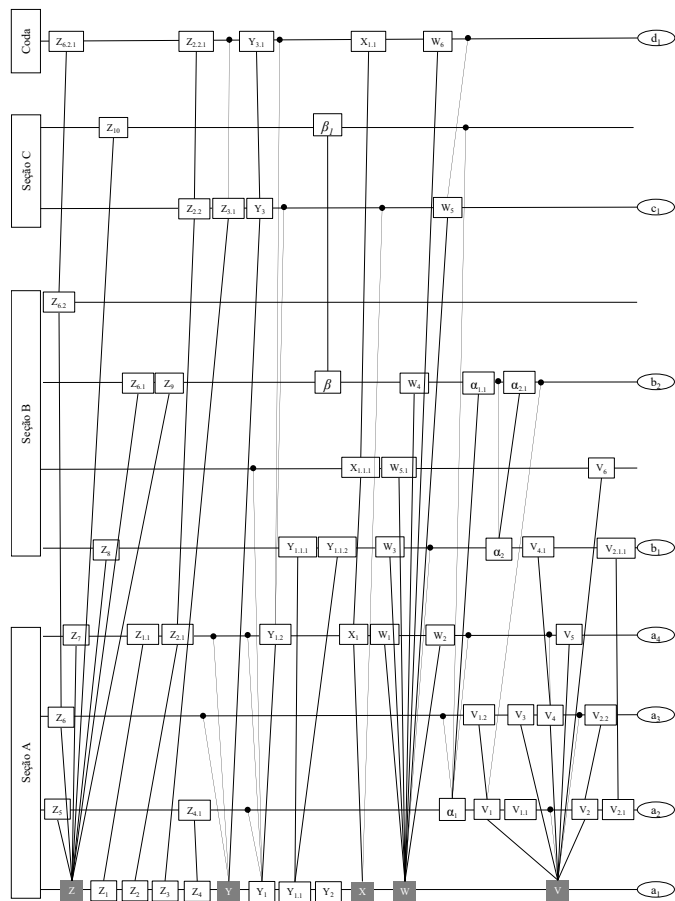
Nota: Construção do Autor.

Quadro 8 – Genealogia das variáveis do domínio rítmico

Família	oper	1ª geração		oper	2ª geração		oper	3ª geração	
		var	vetor		var	vetor		var	vetor
Y r <1+3+6> cr <012>	SUP	1	cr <01> r <1+3>	RDV	1.1	cr <00> r <1+1>	A/ RPL	1.1.1	r <2+2+2+2>
				ADD	1.2	r <1+4>	AA	1.1.2	r <4+4>
	RPL	2	cr <0012>						
	RDV	3	r <4+4+6>	SPL	3.1	r <2+2+2+2+4+2>			
X r <2+(8/3) ³ > cr <0111>	D	1	r <1+(4/3) ³ >	A	1.1	r <2+(4/3) ³ >	R/ RPL	1.1.1	r <(4/3) ³ +2+2>
α r <4+4+4+4+4> cr <11111>	QUI	1	r <(4/5) ⁵ >	A	1.1	r <(8/5) ⁵ >			
	D/ MRG	2	r <4+2+2+2>	R/ MRG	1.2	r <2+4+4>			

Nota: Construção do Autor.

Figura 65 – Árvore genealógica e localização das linhagens (variáveis e variantes)



Nota: Construção do Autor.

A Figura 65 apresenta um esquema inspirado no *gráfico de variação biológica* de Darwin (ver Figura 34), no qual apontamos a localização das linhagens genealógicas na estrutura da peça – a posição de cada linhagem no tempo, portanto.

Fuga

Figura 66 – *Prelúdio e Fuga*, segundo movimento. No QR code, interpretação do autor da pesquisa (ALAN, 2020b)

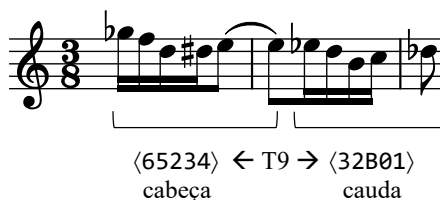


Fonte: Alan (1972a).

A fuga (Figura 66) está dividida em três seções: exposição, contraexposição e reexposição. O *sujeito*,⁴⁷ apresentado na exposição (c. 1 a 8), tem estreita relação com a *sc* [014] embrionária do prelúdio.

A cabeça do sujeito é composta pelo conjunto <65234> seguida por sua transposição (T_9) na cauda; ambas as partes, cabeça e cauda, com os mesmos contorno melódico e figuração rítmica, deslocadas metricamente (Figura 67).

Figura 67 – Sujeito da fuga

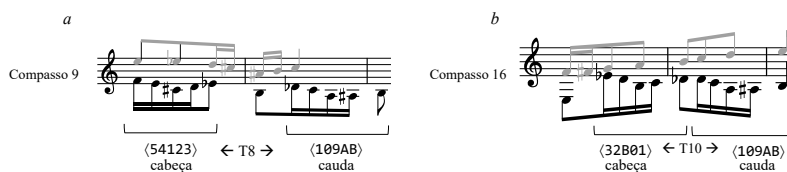


Nota: Construção do Autor.

⁴⁷ O *sujeito* é o material principal de uma fuga.

Durante a peça, contudo, a relação entre cabeça e cauda de algumas entradas do sujeito variam, aparecendo também a T_8 , como na terceira entrada (Figura 68a), ou a T_{10} , como na sexta entrada (Figura 68b).

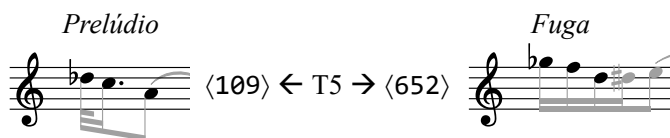
Figura 68 – Relação intervalar entre cabeça e cauda na terceira (a, c. 9) e sexta (b, c. 16) entradas do sujeito



Nota: Construção do Autor.

A afinidade entre os conjuntos geradores do prelúdio e da fuga não está apenas no fato de a sc [014] ser um subconjunto da sc [01234] – forma prima de $\langle 65234 \rangle$. A maneira como o compositor evidencia a sc [014] no contorno melódico da célula principal e inicial de ambos os movimentos sinaliza para sua importância dentro de toda a obra.⁴⁸ O prelúdio é iniciado pelas alturas $Réb_4$, $Dó_4$ e $Lá_3$ (G.A; ver Figura 37), enquanto a fuga é iniciada com as alturas $Solb_4$, $Fá_4$ e $Ré_4$ (a T_5 de G.A) (Figura 69).

Figura 69 – Relação entre as células principais do primeiro e do segundo movimentos

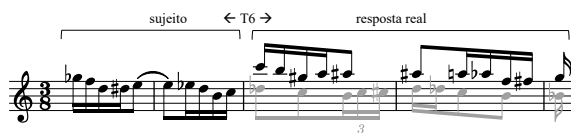


Nota: Construção do Autor.

⁴⁸ Como foi mencionado no início do capítulo, a fuga foi composta antes do prelúdio (com, aproximadamente, um ano de antecedência). Com isso, presume-se que a célula do segundo movimento tenha gerado a célula do primeiro (do prelúdio).

A *resposta real*, assim classificada por manter a ordenação intervalar do sujeito, é apresentada a T_6 da cabeça do sujeito, em distância intervalar de trítono, de Sol_4 para $Dó_5$ (Figura 70).

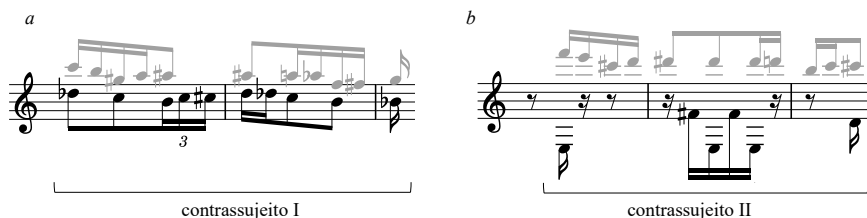
Figura 70 – Sujeito e resposta real na exposição da fuga (c. 1 a 5)



Nota: Construção do Autor.

Os contrassujeitos encontrados na obra apresentam duas características particulares: ora são construídos por intervalos de segunda (maior ou menor), com direcionalidade incisiva (ascendente ou descendente), tendo a colcheia como figura rítmica predominante, como o contrassujeito I (Figura 71a); ora são construídos por intervalos de nona maior, com a presença de pausas e predominância de semicolcheias, como o contrassujeito II (Figura 71b).

Figura 71 – Exemplos de contrassujeitos



Nota: Construção do Autor.

Na contraexposição (c. 38 a 43) o sujeito é invertido e transposto ($T_{10}I$), mas com algumas incongruências: a distância intervalar entre cabeça e cauda do sujeito da contraexposição é de T_2 , ao invés de T_3 ; e a distância intervalar entre o sujeito e a resposta da contraexposição é de T_3 , ao invés de T_6 (Figura 72).⁴⁹

Figura 72 – Sujeito e resposta na contraexposição da fuga (c. 38 a 43)

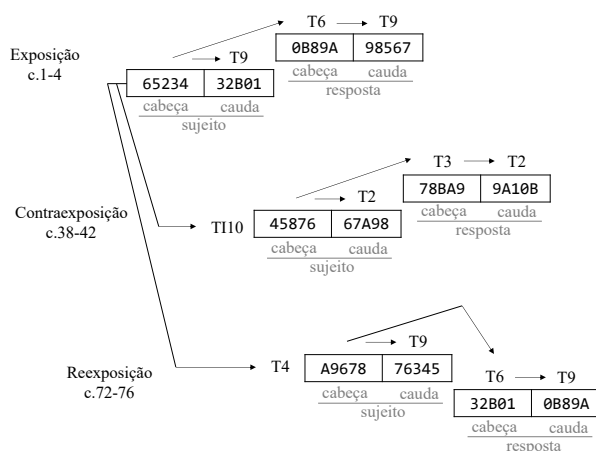
The figure shows a musical staff with a treble clef. The subject is marked with a bracket and labeled 'sujeito'. It is divided into two parts: 'cabeça' (head) with intervallic distance <45876> and 'cauda' (tail) with intervallic distance <67A98>. The distance between the end of the head and the start of the tail is marked as T2. The response is marked with a bracket and labeled 'resposta'. The distance between the end of the subject and the start of the response is marked as T3. A 'contrassujeito I' is also indicated below the response.

Nota: Construção do Autor.

Na reexposição (c. 72), o sujeito e a resposta são apresentados com a mesma ordenação harmônica e intervalar da exposição a T_4 , mas agora iniciando na voz aguda.

⁴⁹ A distância entre cabeça e cauda do sujeito da exposição é de T_9 , logo sua inversão na contraexposição deveria estar a T_3 . A distância entre o sujeito e a resposta da exposição é de T_6 , logo sua inversão na contraexposição deveria estar a T_6 .

Figura 73 – Relação transpositiva entre cabeça, cauda e exposições do sujeito na fuga

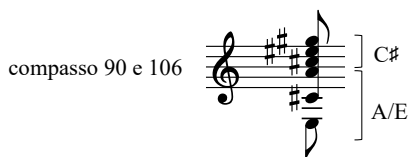


Nota: Construção do Autor.

O esquema da Figura 73 resume o comportamento harmônico no início de cada seção, possibilitando a visualização da manipulação – transposições e inversões – do conjunto principal $\langle 65234 \rangle$ na exposição, contraexposição e reexposição.

A obra é encerrada com um acorde politonal, que comporta dois acordes maiores a T_4 de distância – a uma terça maior de distância, portanto – a saber, um Dó sustenido maior ($C\sharp$) sobre um Lá maior na segunda inversão (A/E) (Figura 74).

Figura 74 – Acorde final da fuga



Nota: Construção do Autor.

Quadro 9 – Morfologia da fuga

FORMA				c.	HARMONIA				
4	3		2		1	transposição	pc	conjunto	
Seção I	Exposição		sujeito	cabeça	1	65234□	Solb	6	(023456) [012346]
			resposta	2	T ₉	Dó	0		
			3	T ₆	Dó	0			
	episódio I	stretto	3ª entrada		9	T ₁₁	Fá	5	
			4ª entrada		9.3	T ₈	Ré	2	
	episódio II		5ª entrada		13	T ₆	Dó	0	
			6ª entrada		16.2	T ₉	Mib	3	
	episódio III		7ª entrada		18	T ₁₀	Mi	4	
8ª entrada			34.2	T ₁₁	Fá	5			
Seção II	Contraexposição		sujeito	cabeça	38	T ₁₀ I	Mi	4	(4679) [0235]
			cauda	39	I				
			2ª resposta	40	T ₁ I	Sol	7		
	episódio IV	stretto	sem entrada		44				
			11ª entrada		53	T ₀	Solb	6	
	episódio V		12ª entrada		53.3	T ₀	Solb	6	
			13ª entrada		60	T ₁	Sol	7	
	episódio VI		14ª entrada		65.2	T ₃	Lá	9	
Seção III			Reexposição		sujeito	cabeça	72	T ₄	Lá#
	cauda	73			T ₁				
	resposta	74			T ₉	Ré#	3		
	episódio VII		17ª entrada		76.2	T ₄	Sib	10	
			18ª entrada		82.2	T ₁₁	Fá	5	
			19ª entrada		86.2	T ₀	Fá#	6	
			20ª entrada		88.2	T ₈	Ré	2	
	Coda		21ª entrada		90.2	T ₁₀ I	Mi	4	
22ª entrada			96	T ₁₁	Fá	5			
23ª entrada			98.2	T ₁₀ /T ₁₁	Mi/Fá	4			
codetta			102		Mi	4			

Nota: Construção do Autor.

O Quadro 9 expõe a organização morfológica e harmônica da obra, no qual se observam três seções, sete episódios, dois *stretti*, uma coda e 23 entradas do sujeito. Na primeira seção, o sujeito passa pelas transposições a Solb, Dó, Fá, Ré, Dó, Mib, Mi e Fá, que formam o conjunto (023456). Na segunda seção, o sujeito passa pelas transposições a Mi, Sol, Solb e Lá, que formam o conjunto (4679). E na terceira seção, o sujeito passa pelas transposições a Lá#, Ré#, Sib, Fá, Fá#, Ré e Mi, que formam o conjunto (23456A).

Nota-se que a interseção entre os conjuntos das seções I e III (exposição e reexposição) gera o conjunto (23456), um conjunto formado pelas mesmas classes de altura do sujeito inicial da peça <65234>. Este comportamento harmônico nos remete a processos poéticos observados no prelúdio, pois em ambos os movimentos o compositor parece trabalhar

em torno de conjuntos/transposições harmônicas centrais, proporcionando direcionalidade mesmo em um contexto não-tonal. Isso fica mais evidente na contraexposição (seção II), em que são visitadas duas transposições estranhas às encontradas nas seções expositivas, a saber, as transposições a Sol e Lá (Quadro 9, transposições sublinhadas), reforçando o caráter contrastante da seção.

Codetta

Em relação à análise do Prelúdio, o Modelo de Análise Derivativa (MAYR, 2018) possibilitou a iluminação de um processo de desenvolvimento temático bastante econômico. Economia que não deve ser atribuída apenas à curta extensão da peça, pois, como foi visto, os *Grundgestalten*-componentes podem ser considerados a base da criação dos temas principais da obra (uA#0-4). Contudo, deve-se destacar a forma peculiar na qual são apresentados os componentes (G.A-D) e suas variáveis (Z-V), no compasso inicial, que, já nesse contexto, são intercalados a processos derivativos. Observou-se ainda que, além dos domínios rítmico e de alturas, foi empregada uma abordagem de âmbito harmônico – enquadrada no domínio de alturas – na classificação de conjuntos e classes de conjuntos, como no caso das variáveis Z () e V (conjuntos quartais), por exemplo.

A Fuga, também iniciada pela *sc* [014], embora construída com linguagem atonal, apresenta uma estrutura morfológica convencional, com exposição, contraexposição e reexposição (ABA'). A peça reforça a presença da influência da música barroca na poética de Marcos Alan, explícita, ainda, no emprego da imitação canônica no prelúdio (uA#3, c. 10) e, é claro, no título da obra, comum em obras daquele período.

Como já foi mencionado, não se almeja provar qualquer aproximação de Marcos Alan à ideologia romântica alemã, seja pela

pesquisa documental ou biográfica, seja pelas análises estruturais de sua obra, aqui propostas. Destarte, características estritamente musicais oriundas das premissas do pensamento organicista foram evidenciadas com a análise do *Prelúdio e Fuga*, a saber, a economia material, a variação progressiva e a unidade da obra musical.

Interlúdio III

Análise Particional: o evento em foco

A Análise Particional (AP) é uma proposta original desenvolvida por Pauxy Gentil-Nunes (2009), partindo da aproximação entre a teoria das partições de George Andrews (1984) e a teoria textural de Wallace Berry (1987).

Tabela 8 – Partições do número cinco

5
4+1
3+2
3+1+1
2+2+1
2+1+1+1
1+1+1+1+1

Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 7).

Proveniente do campo da matemática, a teoria das partições “é uma área da teoria aditiva dos números, que trata da representação de números inteiros como somas de outros números inteiros”⁵⁰ (ANDREWS, 1984, p. 149). Por exemplo, o número cinco possui sete partições, ou sete maneiras de ser apresentado pela soma de números inteiros (Tabela 8), chamados de *somandos* ou *partes*. Partes múltiplas são abreviadas opcionalmente por expoentes, e partes distintas são separadas por pontos (quando necessário): 1^5 , $1^3 2$, 1.2^2 , $1^2 3$, 2.3 , 1.4 e 5 (ANDREWS, 1984, p. 1 e 2).

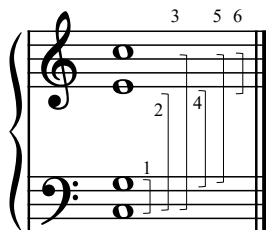
⁵⁰ “*The theory of partitions is an area of additive number theory, a subject concerning the representation of integers as sums of other integers.*”

Oriunda da teoria da análise musical, a teoria textural de Wallace Berry aborda a textura musical pelos aspectos quantitativos e qualitativos. Sob o ponto de vista quantitativo, o autor cria os conceitos de *densidade-número* e *densidade-compressão* (BERRY, 1987, p. 185), referentes, respectivamente, ao número de “componentes simultâneos ou concorrentes” e à “extensão do ‘espaço’ vertical abrangido” por estes componentes em uma textura (ibid., p. 191). A análise qualitativa da textura é observada pela independência e interdependência entre os componentes, avaliadas por meio das “diferenciações e coincidências rítmicas e as inflexões direcionais de cada voz” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 19).

Aproximando as teorias de Andrews e Berry, Gentil-Nunes propõe, de forma inédita, “uma taxonomia exaustiva das possibilidades de *particionamento* dentro de uma dada *densidade-número*” (2009, p. 32, grifo nosso). A partir deste mapeamento, o autor analisa e contextualiza as diversas relações transformacionais que as configurações apresentam, constituindo estruturas de ordem superior – por exemplo, os *Complexos Particionais*, e as redes *mnet*, *vnet* e *tnet* – aplicáveis indistintamente a diferentes campos da prática musical, como a textura-trama (particionamento rítmico), textura melódica (particionamento linear), forma (particionamento por eventos), técnica instrumental (particionamento performativo), orquestração (particionamento instrumental), entre outros. Desta forma, a AP fornece um modelo de formalização global que revela o isomorfismo entre campos musicais de naturezas distintas.

A análise das partições contidas em uma textura é fundamentada pela observação das *relações binárias* entre seus componentes individuais. Por exemplo, “em uma escrita a quatro partes, há, a cada momento, seis relações binárias em andamento” (ibid., p. 33), como é o caso de um coro misto a quatro vozes: TB, AB, SB, AT, ST e AS (Figura 75).

Figura 75 – Relações binárias a quatro partes



Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 33).

Segundo Gentil-Nunes (ibid., p. 34), “quando Berry define suas configurações texturais [...], ele está, similarmente às práticas do contraponto e da harmonia, comparando as várias partes vocais”. Como nas configurações texturais de Berry, “as relações binárias também vão se ajustando, criando assim um movimento autônomo”. No *particionamento rítmico*, tais relações são avaliadas tão somente por meio da observação das convergências e divergências rítmicas entre componentes, classificadas como comportamentos de *aglomeração (a)* e *dispersão (d)*, respectivamente.

Um exemplo prático é apresentado através da aplicação analítica de um pequeno trecho da peça *Eine Kleine Nachtmusik*, de Mozart (1787). São apontadas as partições geradas pelos *pontos de ataque*, representadas respectivamente como (2), (2²), (1.3), (4), (1.3) e (4) (Figura 76). Segundo Gentil-Nunes (ibid., p. 36), cada partição corresponde a um par de índices de aglomeração e dispersão, “que descreve o seu ‘conteúdo de congruências’”, como mostra a Tabela 9.

Tabela 9 – Relações de aglomeração e dispersão em (2), (2²), (1.3) e (4)

Partição	Relações de aglomeração	Relações de dispersão
2	1	0
2 ²	2	4
1.3	3	3
4	6	0

Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 36).

Figura 76 – *Eine Kleine Nachtmusik* (MOZART, 1787, c. 1 a 4): partições



Fonte: Gentil-Nunes e Carvalho (2003, p. 43).

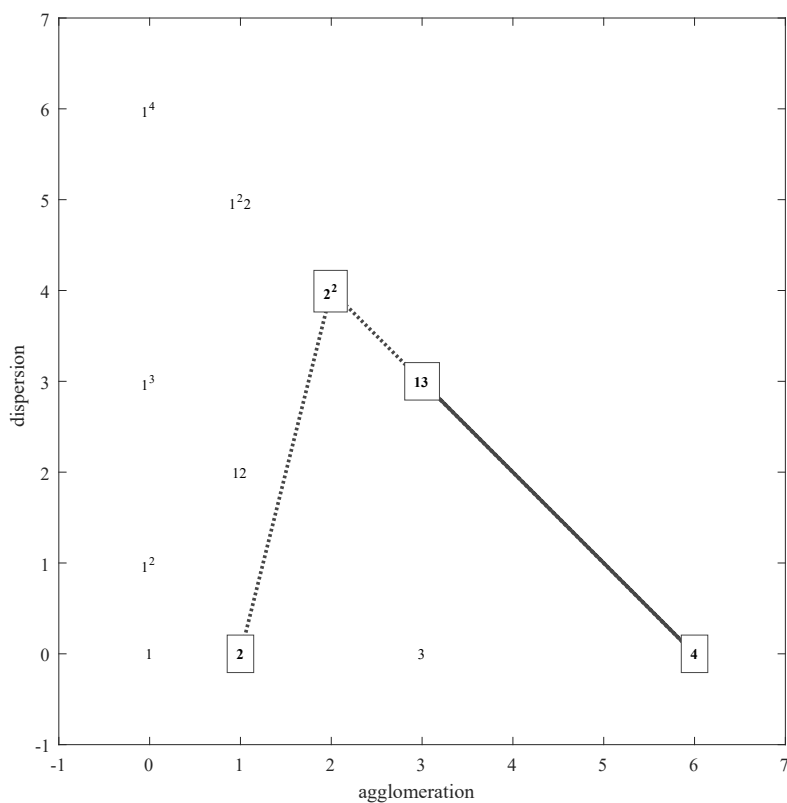
Gerado o particiograma do trecho (Figura 77), observa-se que “a trajetória toma uma forma triangular, tensionando-se em direção ao seu vértice superior, para então relaxar em direção à *região massiva*” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41, grifo original).

A partição (4), à qual o autor se refere (região massiva), encontra-se na região dos “blocos”, segundo o *gráfico de semântica para a topologia do particiograma* (Figura 78) – gráfico criado por Gentil-Nunes com a localização de entidades e conceitos comumente empregados para a descrição de texturas na música tradicional (ibid., p. 40).

No gráfico *p-temp* (Figura 79), as partições são associadas de maneira mais precisa com índice de pontos de tempo. Observa-se uma

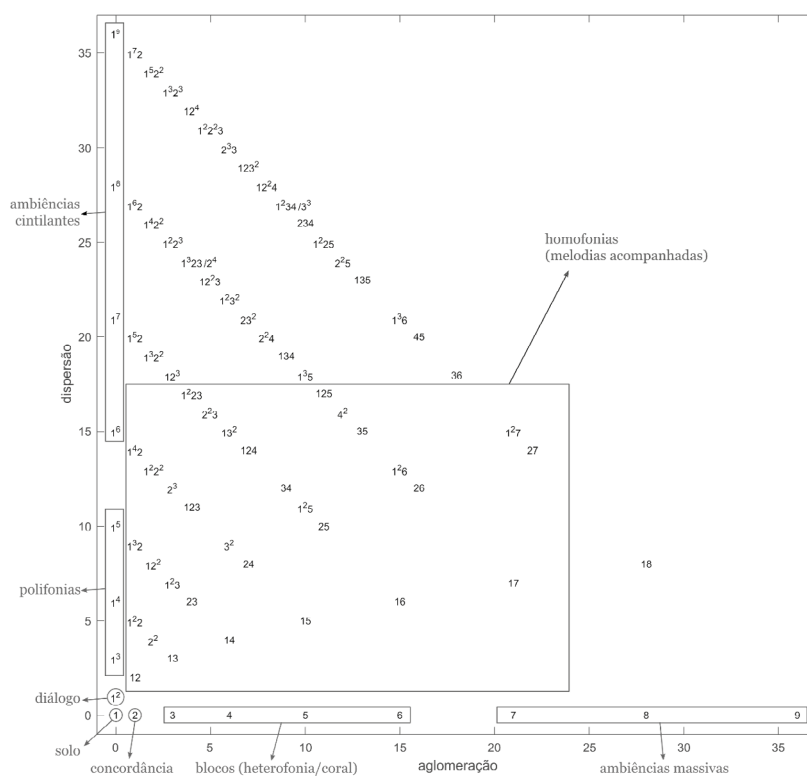
predominância de movimentação paralela entre as linhas superior e inferior do gráfico – exceto do segundo para o terceiro ataques, no qual há um movimento contrário. Este paralelismo representa uma constância da densidade-número (4 vezes), demonstrando sua estabilidade em termos de massa.

Figura 77 – *Eine Kleine Nachtmusik* (MOZART, 1787, c. 1 a 4): trajetória no particiograma. Gráfico gerado pelo programa Parsemat (2004)



Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 42).

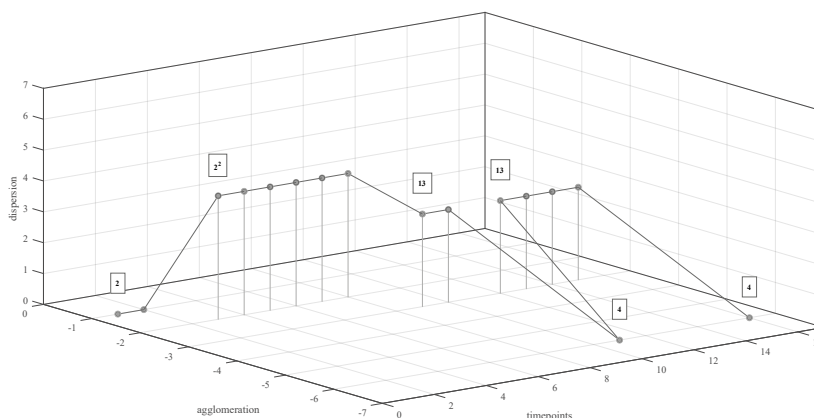
Figura 78 – Topologia do particiograma para *densidade* número = 9. Gráfico gerado pelo programa Parsemat (2004)



Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 40).

Figura 79 – *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 5 (MOZART, 1877, c. 1 a 4): *ptemp*.

Gráfico gerado pelo programa Operadores Particionais (Partops)



Fonte: Gentil-Nunes (2020).

Ampliando a teoria para além do particionamento rítmico, Gentil-Nunes propõe novos parâmetros para as abordagens da estrutura melódica e de *eventos*.

A expansão da teoria para o que ele chama de *particionamento melódico* “é justificada pelo fato de que, ao se ter uma única parte em ação (partição (1)), o particionamento rítmico fica anulado ou estático” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 106). Passando pelos conceitos de *grau conjunto* e *triade* de Schenker (1935), *linha*, *melodia composta* e *arpejo* de Lester (1982), *progressão linear* de Hindemith (1937), *intervalos conjuntos e disjuntos* de Meyer (1989), e relações de *portamento e ressonância* de Costère (1954), Gentil-Nunes desenvolve uma avaliação quantitativa e qualitativa das relações entre linhas internas a estruturas melódicas, classificando as relações que cada entrada de nota engendra na construção das partições lineares.

Ademais, segundo o autor, “enquanto o particionamento melódico atua dentro da parte, quando o particionamento rítmico está reduzido a (1) ou é estático, o *particionamento por eventos* surge na multiplicidade de particionamentos rítmicos” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 165, grifo nosso). Essa multiplicidade se dá pela observação da qualidade dos eventos, pois o pressuposto é “de que os eventos se organizam por interações rítmicas, e, portanto, constituem um nível adjacente superior em relação ao nível das partições rítmicas” (ibid., p. 179).

No particionamento por eventos, assim como no particionamento rítmico, as partições são definidas através da relação binária entre elementos. Os componentes reais são identificados pela qualidade dos elementos, que são aglomerados de acordo com a categoria de evento à qual pertencem. Essas categorias são elencadas previamente pelo analista, agregando uma subjetividade que não está presente nas demais ramificações analíticas da teoria.

Gentil-Nunes chama a atenção para o caráter aberto e flexível do conceito de *evento*:

A ideia de evento sonoro está ligada mais a uma prática de trabalho do que necessariamente a uma realidade estética ou acústica posterior. [...] Nesse caso, os eventos podem ser constituídos por qualquer entidade que o compositor [ou analista] determinar, e a partir desta perspectiva, o jogo se abre para dimensões mais amplas, que apontam para a própria estruturação formal (morfologia). (GENTIL-NUNES, 2009, p. 206)

Um exemplo da aplicação analítica sob essas premissas é apresentado na Figura 80. Na parte da flauta, o evento classificado como *coleções* é caracterizado pela sequência de alturas com contorno melódico e rítmico: seus componentes invariáveis (Figura 80a). No violão, o *glissando*, que dá nome ao evento musical, é o componente invariável da categoria. E

os ataques livres e ritmicamente irregulares do evento *ritmos irregulares* caracterizam essa categoria de evento musical.

Note-se que três desses eventos (Figura 80a, b e c) estão notados de maneira que a figura rítmica é anulada, abstraída, impossibilitando a aplicação do particionamento rítmico ou melódico.

Figura 80 – *Trio N°1* de Marcos Alan (1972): a) evento *coleções*; b) evento *glissando*; c) evento *ritmos irregulares*

a) COLEÇÃO

b) GLISSANDO

c) RITMOS IRREGULARES

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of notes with a slur and a dot above it, labeled 'coleção'. The middle staff is in alto clef and contains a series of notes with a slur and a dot above it, labeled 'glissando'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes with a slur and a dot above it, labeled 'ritmos irregulares'. The score includes various musical notations such as slurs, dots, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also some handwritten notes in Portuguese, such as 'no braço, no lado em que estão os trastes' and 'Ponta de arco'.

Nota: Construção do Autor.

CAPÍTULO 4

DIALÉTICA DE EVENTOS MUSICAIS NO *TRIO Nº 1*

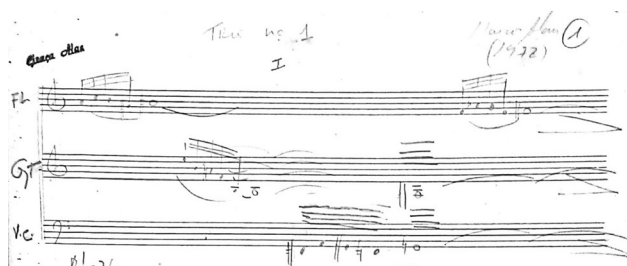
*De um lado: memória real que se exerce sobre objetos reais;
de outro lado: memória virtual (paramemória) que se exerce
sobre classes de objetos.*

*De um lado: 'ângulo de audição', conhecimento à priori; de
outro lado: 'ângulo de audição', conhecimento a posteriori.*

Pierre Boulez

O *Trio nº1* para flauta, violão e violoncelo (Figura 81) foi escrito em 1972. Devido à característica particular da obra, que é desenvolvida pela manipulação de eventos musicais construídos, principalmente, por artifícios técnicos não convencionais, optou-se por uma abordagem diferente daquelas empregadas nas análises anteriores. Se antes o olhar estava voltado principalmente à organização das alturas, aqui, o foco é a organização textural dos eventos musicais.

Figura 81 – *Trio Nº 1*, excerto manuscrito. No QR code, performance realizada por Graça Alan (violão), Murillo Barquette (flauta) e Valéria Guimarães (contrabaixo) (ALAN, 2010)



Fonte: Alan (1972b).

A obra é desenvolvida por meio do jogo de unidades de evento classificadas de acordo com seus atributos de tensão, dinâmica, aceleração e desaceleração, contornos melódicos, registro, timbre, entre outros.

Foram encontradas, ao todo, 13 categorias de eventos, dentre as quais uma é executada somente pela flauta, uma é executado somente pelo violoncelo, três são executadas somente pelo violão e seis podem ser executadas por todos os instrumentos. As informações estão resumidas no Quadro 10, possibilitando previsões a respeito das propensões de cada evento em formar relações binárias de aglomeração ou dispersão.⁵¹ Por exemplo, os seis eventos executáveis pelos três instrumentos (MEL, PROL, BEND, GLI, LIV e PONT) estão mais propensos a gerar aglomerações que os demais. Por outro lado, os eventos executáveis por apenas um instrumento (TRE, CAV, PERC, PEND e PRL), por motivos óbvios, são passíveis de gerar apenas dispersões.

Quadro 10 – Eventos musicais em ordem de apresentação na peça

Eventos		Ocorrência por instrumento			
		Flauta	Violão	Cello	Todos
COL	<i>Coleção de alturas</i>				X
PROL	<i>Nota prolongada</i>				X
TRE	<i>Trêmulo</i>	X			
BEND	<i>Oscilação de quartos de tom</i>				X
IRR	<i>Ritmo irregular</i>		X	X	
CAV	<i>Arpejo atrás do cavalete</i>			X	
GLI	<i>Glissando</i>				X
LIV	<i>Gestos livres</i>				X
PERC	<i>Ataque percussivo</i>		X		
PONT	<i>Pontilhismo</i>				X
HAR	<i>Harmônicos</i>		X	X	
PEND	<i>Movimento pendular</i>		X		
PRL	<i>Paralelismo</i>		X		

Nota: Construção do Autor.

⁵¹ Os conceitos de aglomeração e dispersão referem-se, respectivamente, às relações de convergência e divergência eventuais entre componentes.

O primeiro evento da peça (**COL**) é caracterizado pelo perfil linear, ora apresentado em forma de cânone, ora apresentado isoladamente por um dos intérpretes. Essa categoria de evento possui quatro variações (COL_1 a COL_4) identificadas por meio dos seus respectivos conteúdos harmônicos (conjuntos ou escalas). As variações COL_1 , COL_2 e COL_3 formam coleções menores, não-diatônicas, enquanto COL_4 é construída por coleção diatônica. Esses eventos ocorrem em diversas velocidades, tanto de forma isorrítmica (valores iguais) quanto em ritmo livre (alturas sem duração definida).

Figura 82 – Evento *coleção de alturas* (COL) e suas variações a) COL_1 , b) COL_2 , e c) $COL_1 + COL_2$

a) COL_1 sc [01234]



b) COL_2 sc [0167]

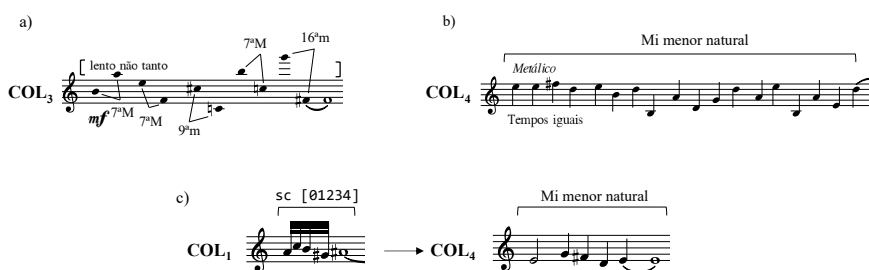


c) $COL_1 + COL_2$



Nota: Construção do Autor.

Figura 83 – Evento *coleção de alturas* (COL) e suas variações a) COL₃, b) COL₄, e c) transformação motivica de COL₁ para COL₄



Nota: Construção do Autor.

A variação COL₁ (Figura 82a) é construída com conjuntos da sc [01234] (*pentacorde cromático*), que caracteriza a célula inicial da obra, aparecendo ora com figuração rítmica de fusas (c. 1, 27, 29 e 31), terminando com “nota prolongada” (c. 1), ora entre colchetes, indicando ritmo livre (c. 38). A variação COL₂ (Figura 82b) é construída por conjuntos da sc [0167] (*tetracorde arquétipo*), aparecendo, especialmente, como arpejo em posição fixa (doravante APF) realizado pelo violão (c. 1 e 28). Ademais, em alguns momentos (c. 2, 5 e 12), as variações COL₁ e COL₂ são somadas na construção de eventos melódicos mais amplos (Figura 82c).

A variação COL₃ (Figura 83a) é construída como uma série de díades da classe intervalar 1 (sétimas maiores e nonas menores), formando entre si os tetracordes arquétipo [0167] e [0156] (c. 14, 15 e 21). A variação COL₄ (Figura 83b) é construída sobre escalas naturais, aparecendo sobretudo no modo de Mi menor natural (c. 23, 24 e 41). Curiosamente, no penúltimo compasso da obra, observa-se uma transformação mais literal do motivo inicial (COL₁), da sc [01234] para esse modo (COL₄) – a T₇ de COL₁ (Figura 83c).

O segundo evento da obra é caracterizado pela longa duração de alturas, geralmente, graves e notadas com a figura rítmica breve. O evento

PROL pode aparecer a) com quatro linhas perpendiculares sobre a nota (Figura 84a), indicando “nota prolongada” (c. 1, 3 a 5, 8, 10, 14, 16-18, 30, 37 e 38); b) com notação retangular, indicando que o intérprete deve “passar o arco no cavalete” (c. 38 a 40) (Figura 84b); c) ou com indicações de articulações, como “pouco áspero” (c. 3), “*pizzicato*” (c. 30), “*pizzicato a la Bartók*” (c. 36), “com o arco perto do cavalete” (c. 41).

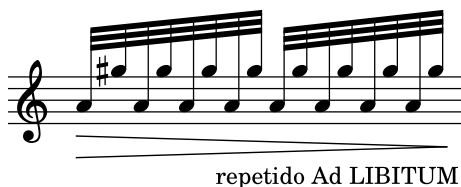
Figura 84 – Evento *nota prolongada* (PROL): a) nota ordinária prolongada; b) nota prolongada com fricção de arco no cavalete



Nota: Construção do Autor.

O trêmulo (**TRE**) é realizado com intervalo de sétima e aparece em dois momentos na obra (c. 3 e 36), ambas as vezes executado pela flauta (Figura 105).

Figura 85 – Evento *trêmulo* (TRE), caracterizado por intervalo de sétima

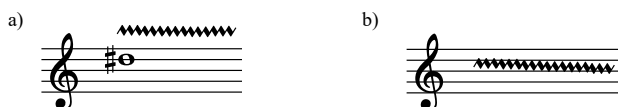


Nota: Construção do Autor.

O evento por aumento de quartos de tom (**BEND**) apresenta duas variações: com altura definida (Figura 86a) e com altura livre (Figura 86b).

O evento é realizado em diferentes momentos na obra pelos instrumentos. Para sua execução ao violão, o compositor diz que “se faz com alteração transversal da corda”, ou seja, um *bend*,⁵² uma técnica idiomática da guitarra elétrica (Figura 86).

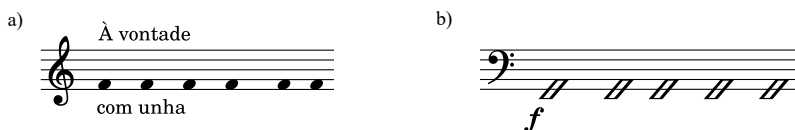
Figura 86 – Evento *oscilação de quartos de tom* (BEND): a) com altura definida e b) com altura livre



Nota: Construção do Autor.

O evento de ritmos irregulares (**IRR**) é caracterizado pelo elemento rebatido e por sua textura caótica. As variações do evento apresentam singularidades nas articulações sugeridas pelo compositor. Há casos em que são indicados ataques “com unha” (Figura 87a) ou com “ponta de arco”. Há ainda o emprego da notação quadrada, indicando que o ataque deve ser realizado no cavalete do violoncelo (Figura 87b).

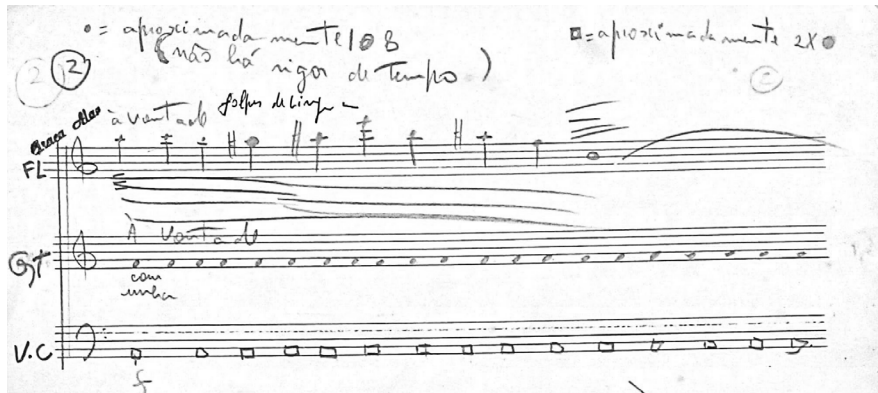
Figura 87 – Evento *ritmo irregular* (IRR): a) indicação de ataque com unha; b) indicação de ponta de arco



Nota: Construção do Autor.

52 Por esse motivo o termo é empregado como código mnemônico do evento.

Figura 88 – Indicações interpretativas do evento IRR no manuscrito



Fonte: Alan (1972).

A textura caótica proporcionada pelo evento é atenuada por sua frequente sobreposição. Na primeira aparição do evento IRR (c. 5), por exemplo, há sobreposição de duas versões dele, sobre as quais o compositor faz as seguintes observações: “● = aproximadamente 108”, “não há rigor de tempo”, “à vontade” e “□ = aproximadamente 2x ●”. As quatro indicações caracterizam a ideia de liberdade e consequente desencontro entre os ataques do violão e violoncelo (Figura 88).

O evento **CAV** é uma técnica estendida empregada especificamente pelo violoncelo (c. 8), pois trata-se de um ataque na parte inferior do instrumento, nas cordas, abaixo do cavalete (Figura 89). Na bula da partitura, o compositor explica que o intérprete deve “passar o arco atrás do cavalete da 1ª à 4ª à 1ª [cordas]; e vice-versa”.

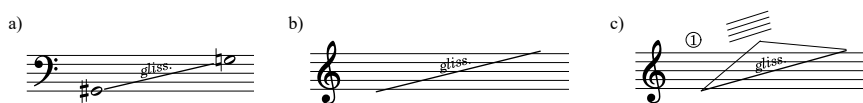
Figura 89 – Evento *gesto atrás do cavalete* (CAV)



Nota: Construção do Autor.

O evento **GLI** apresenta variações de *glissandi*. A variação mais recorrente é caracterizada pela definição das alturas de início e fim do efeito (c. 4, 9, 16, 17, 30, 34-36) (Figura 90a). As demais variações não indicam alturas, apenas identificam as cordas em que devem ser realizados os *glissandi* (no caso do violão e do violoncelo) (c. 6, 7, 9, 11, 12, 32). A direção da linha notada na partitura indica se o *glissando* é ascendente ou descendente (Figura 90b). Uma das variações, realizada apenas ao violão, acompanha a seguinte descrição: “pôr o dedo levemente sobre a corda e fazer um glissando prolongado” (c. 36) (Figura 90c).

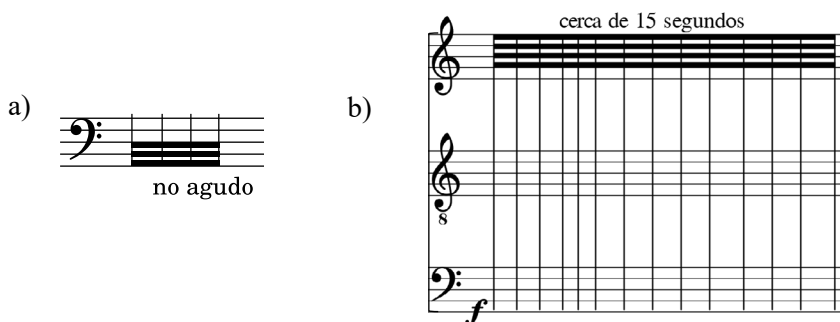
Figura 90 – Evento *glissando* (GLI): a) notação das alturas de início e fim; b) indicação de direção da linha de glissando; c) indicação de glissando prolongado, específico para o violão



Nota: Construção do Autor.

O evento por gestos livres (**LIV**) envolve “notas diversas, ruídos diversos”, de acordo com a bula da obra. Em alguns momentos, há apenas indicações referentes à região da ação do intérprete, variando entre grave, médio ou agudo (c. 9-11, 17 e 18) (Figura 91a). No final da terceira seção (c. 19), especialmente, o compositor indica o tempo de duração em segundos do *tutti* gestual entre os três instrumentos (Figura 91b).

Figura 91 – Evento *gestos livres* (LIV): a) indicação de região; b) indicação de duração em segundos



Nota: Construção do autor.

Os ataques percussivos da categoria de evento **PERC** são executados apenas pelo violonista, com golpes distribuídos em diferentes regiões do instrumento, a saber, “atrás do violão” (c. 11, Figura 92a), “no braço, no lado em que estão os trastes” ou “atrás do braço com o polegar da mão esquerda” (c. 13, Figura 92b).

Figura 92 – Evento *ataque percussivo* (PERC): a) indicação de região do ataque percussivo; b) indicação de região e dedo



Nota: Construção do autor.

O evento pontilhismo (**PONT**), por definição, resulta em textura pontilhista. Nas aparições do evento (c. 12, 32-36, 39 e 40), o compositor indica algumas articulações de execução, como “ponta de arco” e “*pizz.*”, e de tempo de ataque, como “cortado”, “rápido” e “corta”. Seu ápice é encontrado na penúltima seção da peça (c. 33 e 34), onde há um *tutti* gestual (Figura 93).

Os eventos harmônicos (**HAR**) são realizados de duas formas: como díades de quinta justa executados pelo violoncelo (c. 15 e 22, Figura 94a) e com saltos melódicos executados pelo violão (c. 22, Figura 94b).

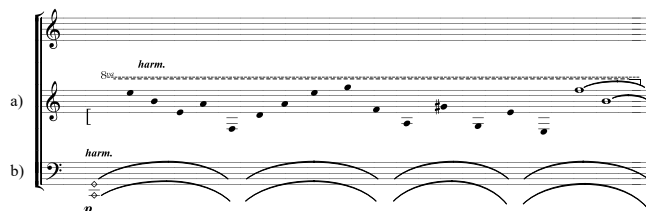
O evento de movimento pendular (**PEND**) é descrito pelo compositor, como segue: “deixar o violão como um pêndulo, segurando-o pela parte superior do diapasão”. O gesto inicia a segunda seção (c. 20) e encerra a obra (c. 42, Figura 95).

Figura 93 – Evento *pontilhismo* (PONT)

The musical score for Figure 93 consists of three staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking *p* and a note with a dot above it. The middle staff (alto clef) has a *Pizz.* marking, a *pp* marking, and a note with a dot above it. The bottom staff (bass clef) has a *p* marking, a *Pizz.* marking, and a note with a dot above it. There is a bracketed instruction "(Ponta de arco)" between the middle and bottom staves. A footnote at the bottom reads: "* dedos indicador e médio, sem deixar a corda bater no braço; pizz."

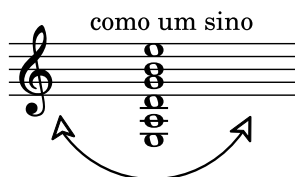
Nota: Construção do autor.

Figura 94 – Evento *harmônico* (HAR): a) harmônicos em quinta justa, executados pelo violoncelo; b) harmônicos em arpejos, naturais e artificiais, executados pelo violão



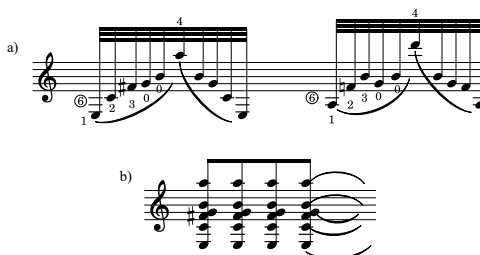
Nota: Construção do autor.

Figura 95 – Evento *movimento pendular*



Nota: Construção do autor.

Figura 96 – Evento *paralelismo* (PRL): a) em modo arpejado; b) em modo *plaqué*



Nota: Construção do autor.

O evento paralelismo (**PRL**) também é um gesto específico do violão, pois se trata da movimentação horizontal de uma determinada digitação da mão esquerda no braço do instrumento, mantendo sempre duas cordas soltas (2^a e 3^a). O evento aparece executado de maneira arpejada (APF) (c. 39 e 40, Figura 96a) e não-arpejada (c. 40, Figura 96b).⁵³

Particionamento por eventos

Para a análise morfológica da obra, foi observado o comportamento textural dos eventos: suas aglomerações e dispersões.

Primeiro, elaborou-se uma partitura de eventos em que são apontadas as localizações de cada categoria explicitada acima e as partições geradas pela movimentação destes componentes. Para a classificação das partições, considerou-se aglomeração a relação entre variações de mesma categoria, como, por exemplo, a partição (3) gerada pela simultaneidade entre os eventos COL₁, COL₂ e COL₃ no primeiro sistema; e considerou-se dispersão a relação entre eventos de diferentes categorias, como, por exemplo, a partição (1²) gerada pela simultaneidade dos eventos PROL e BEND, no quarto sistema (ver partitura em ALAN, 1972b).

Em seguida, a partir do mapa de eventos, as informações referentes às partições foram inseridas no aplicativo *Operadores Particionais (Partops v. 1.35 Beta)* (GENTIL-NUNES, 2020) para a criação dos gráficos *particiograma*, *indexograma* e *ptemp* (o gráfico 3D auxiliar). Devido à ausência de fórmula de compasso e padrão métrico no *Trio nº1*, utilizou-se como referência para a distribuição das partições nos pontos de tempo a gravação da performance realizada por Graça Alan (violão), Murillo Barquette (flauta) e Valéria Guimarães (contrabaixo; ver Figura 81). O

53 Nos trechos destacados na Figura 96, a sexta corda do violão deve estar afinada em Ré.

índice *timepoints* do gráfico *ptemp*, portanto, refere-se à distribuição dos eventos musicais em segundos de tempo.

O gráfico da Figura 97 apresenta a topologia do particiograma de eventos de Gentil-Nunes (2009, p. 182), que será usada como referência para a interpretação – sob o ponto de vista *estésico* – das texturas encontradas no particiograma do *Trio nº1*, embora sejam observadas algumas incompatibilidades no processo.

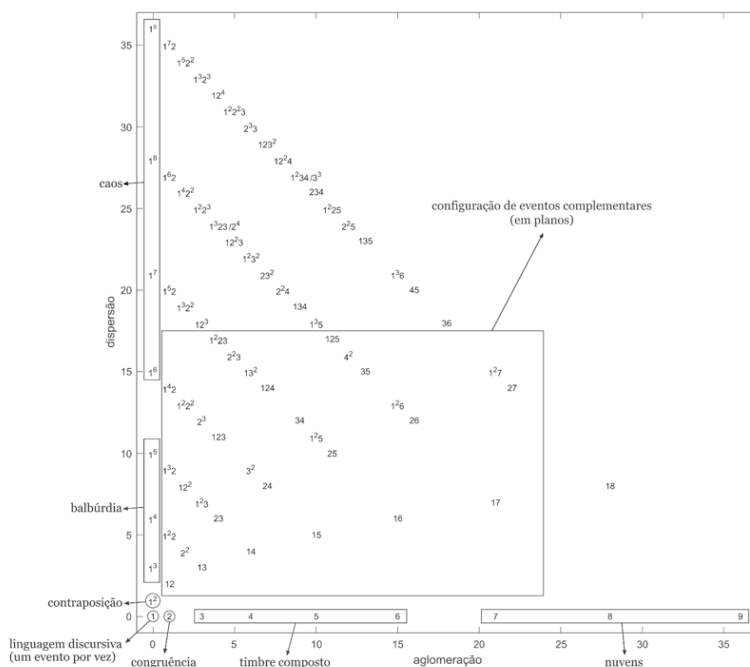
As definições dos termos encontrados no gráfico são dadas abaixo. Gentil-Nunes define:

- a) Linguagem discursiva – configura-se aqui o tipo de discurso onde um evento ocorre por vez. Ou seja, constitui-se uma narrativa linear, semelhante a uma fala ou a um enredo.
- b) Contraposição – Dois eventos de natureza diferente estabelecem uma situação de contraste, ou seja, ocupam espaços tímbricos distintos.
- c) Balbúrdia – A superposição de três ou mais eventos de naturezas diferentes configura uma situação confusa. Quanto maior o número de eventos, mais sua interação torna-se tensa e conflitante.
- d) Caos – Quando o número de eventos é grande, há uma fusão total. A soma de conflitos se expressa no caos. Diferente da situação de balbúrdia, no entanto, o caos apresenta-se como uma unidade. A cumulação excessiva de diferenças torna-as paradoxalmente indiferenciadas. Cria-se uma ambiência granulada.
- e) Congruência – Quando os eventos são semelhantes, eles se somam em uma unidade maior, diferenciada algumas vezes por uma qualidade externa, como, por exemplo, a espacialização. Essa diferenciação acentua a qualidade de ênfase. São dois atores a reforçar a mesma ideia.

f) Timbre composto – Quando o número de eventos congruentes aumenta, um timbre maior, resultado da interação do evento componente com suas versões gêmeas, aparece. Esse timbre composto acaba tornando-se um evento em uma escala mais ampla, mais indiferenciado, e, portanto, mais estático.

g) Nuvens – A quantidade muito grande de eventos semelhantes faz com que o timbre composto acabe dando lugar a um atenuamento total das características dos eventos individuais, criando uma massa inerte, flutuante, chamada aqui de nuvem, que caracteriza uma ambiência (GENTIL-NUNES, 2009, p. 183, grifo original).

Figura 97 – Gráfico com a topologia do particiograma: conceitos encontrados no particiograma do particionamento por eventos

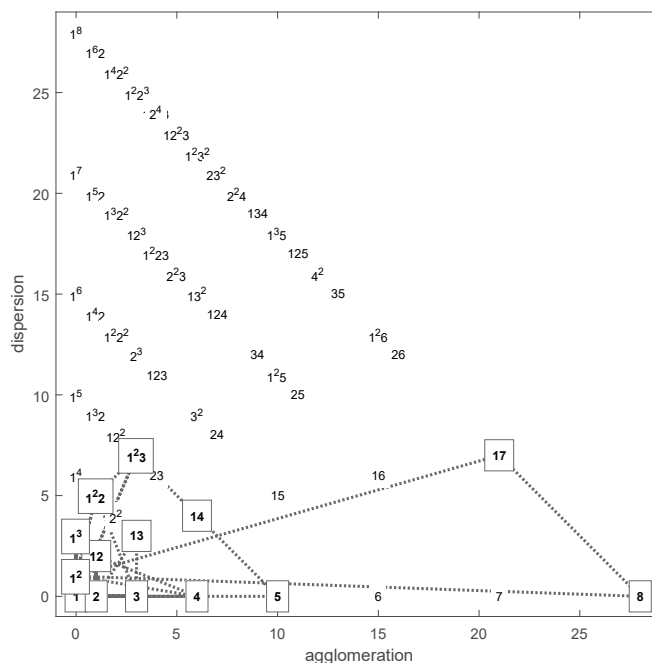


Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 182).

O particiograma do *Trio nº1* identifica 14 partições (Figura 98). Ao se comparar o gráfico da obra com a topologia do particiograma de Gentil-Nunes (Figura 97), observa-se uma concentração de partições na área textural classificada como “configuração de eventos complementares” (partições (1.2), (1.3), (1.4), (1²2) e (1²3); Figura 98), cuja organização em planos corresponderia ao conceito de “melodia acompanhada” no particionamento rítmico. Mesma situação da partição (1.7), que extrapola esse núcleo, destacando-se no gráfico.

No eixo das abscissas (aglomerações) vemos as partições (2), (3), (4) e (5) em uma região textural contínua, e a partição (8) em uma região distinta (Figura 98). No eixo das ordenadas encontra-se uma curva com as partições (1²), (1³), (1²2) e (1²3) em direção ao pico de dispersão da peça. A partição (1) representa a “linguagem discursiva”, encontrada na peça (Figura 98).

Figura 98 – Particiograma de particionamento por eventos

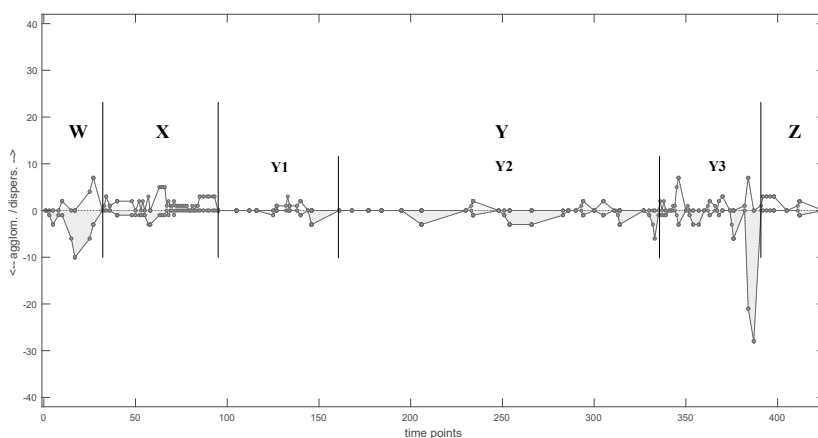


Nota: Construção do Autor.

As informações fornecidas pelo particiograma são limitadas, pois o gráfico não explicita a quantidade, localização e duração das partições na obra, por exemplo, impossibilitando a avaliação da pertinência dos conceitos texturais de Gentil-Nunes (Figura 97) na interpretação de texturas gestuais. Ademais, na análise morfológica a seguir, são confrontados alguns desses conceitos ao conteúdo da obra.

O gráfico gerado pelo indexograma (Figura 99) pode ser segmentado em quatro seções. A primeira (W) é marcada pelo equilíbrio entre bolhas de dispersão e aglomeração, com quatro movimentos de redimensionamento, um movimento de revariância, quatro movimentos de transferência e um movimento de concorrência ⁵⁴ (Figura 99).

Figura 99 – Indexograma de particionamento por eventos



Nota: Construção do Autor.

Na segunda seção (X), observa-se a predominância de bolhas de dispersão e de movimentos de revariância e concorrência, com ausência de aglomerações em praticamente metade do trecho (Figura 99). A terceira

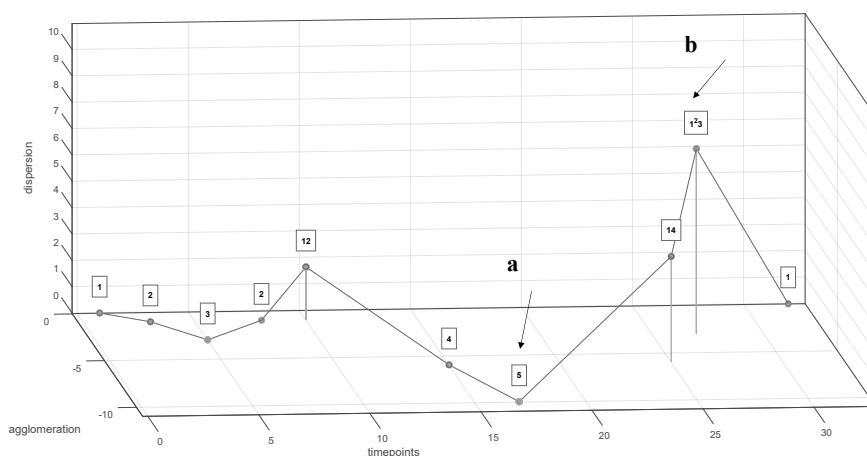
⁵⁴ Para informações sobre a classificação de movimentos no indexograma, ver Glossário.

seção (Y), por outro lado, é protagonizada pelas bolhas de aglomeração, cujo comportamento e evolução possibilita uma divisão da seção em três partes: Y1, Y2 e Y3, construídas, predominantemente, por movimentos de redimensionamento e concorrência (Figura 99). A quarta e última seção (Z) apresenta uma configuração semelhante à da segunda seção, com três movimentos de revariância e dois de concorrência (Figura 99).

Primeira seção (W)

A primeira seção é composta pelas categorias de evento *coleção de alturas* (COL), *nota prolongada* (PROL) e *trêmulo* (TER), e corresponde apenas a três compassos. No trecho expositivo, são apresentados alguns materiais harmônico-melódicos – escalas, conjuntos e motivos – que serão trabalhados esporadicamente na obra.

Figura 100 – Primeira seção (W): gráfico *ptemp* de particionamento por eventos. Picos de aglomeração (a, partição (5)) e dispersão (b, partição (1²3))



Nota: Construção do Autor.

Figura 101 – Primeira seção (W): pico de a) aglomeração (partição (5), c. 2) e pico de b) dispersão (partição (1²3), c. 3)

a)

b)

Nota: Construção do Autor.

No gráfico *ptemp* da seção (Figura 100), o pico de aglomeração, exatamente no meio da seção, representado pela partição (5), corresponde ao cânone melódico das coleções COL₁ e COL₂ entre os três instrumentos (c. 2; Figura 101a). Chama a atenção o fato de se encontrar, na parte do violão, uma sequência de acordes quartais interpretada aqui como uma sobreposição de três linhas melódicas com as coleções, ou COL³.

Do ponto de vista estético, o excerto gera uma textura polifônica a três partes, que remete à dispersão – sendo massiva a parte central, com densidade-número 3 (bloco), que por sua vez remete a uma aglomeração parcial. A aglomeração das coleções como partição (5) soa como uma partição (1²3), portanto. Nesse caso, não se tem exatamente um timbre composto, mas uma textura composta (no caso, polifônica), resultado da natureza linear do evento COL.

Quadro 11 – Seção W: conteúdo dos pontos de análise a e b

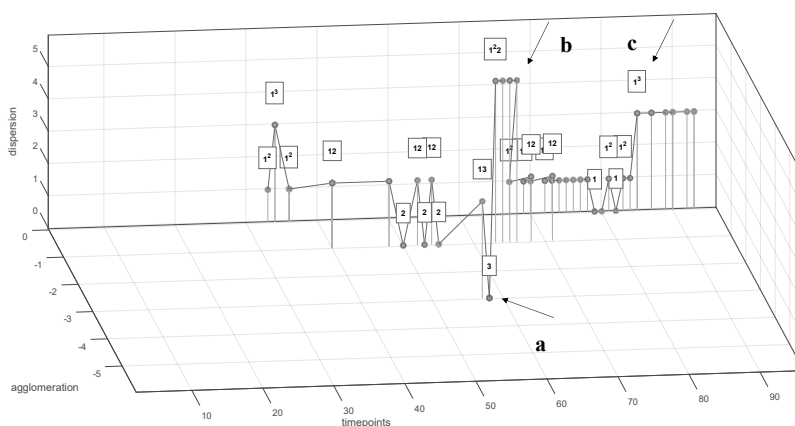
Seção W		
pontos	a	b
partição	(5)	(1'3)
dispersão		TER/ PROL
aglomeração	COL/COL ³ /COL	COL ³

Nota: Construção do Autor.

O pico de dispersão no trecho, representado pela partição (1²3) (Figura 100), corresponde à entrada do evento PROL, paralelamente aos eventos COL e TRE (c. 3; Figura 101b). A textura gerada corresponde ao conceito de “configuração de eventos complementares” de Gentil-Nunes (2009, p. 183). O Quadro 11 resume as informações da seção W.

Segunda seção (X)

Figura 102 – Segunda seção (X): picos de aglomeração (a, partição (3)) e dispersão (b, partição (1²2); c, partição (1³))



Nota: Construção do Autor.

A segunda seção é marcada pelo emprego recorrente das duas categorias de evento do *caos*: os eventos *ritmo irregular* (IRR) e *gestos livres* (LIV). Além deles, são introduzidos ainda os eventos *glissando* (GLI), *oscilação de quartos de tom* (BEND) e *arpejo atrás do cavalete* (CAV).

Figura 103 – Segunda seção (X): pico de a) aglomeração (partição (1.3), c. 7) e pico de b) dispersão (partição (1².2), c. 8)

a)

GLI

IRR²

IRR

b)

GLI

PROL²

CAV

Nota: Construção do Autor.

Figura 104 – Segunda seção (X): segundo pico de dispersão (partição (1³); c. 12)

COL

GLI

IRR

Nota: Construção do Autor.

No *p-temp* da seção, o pico de aglomeração (partição (1.3); Figura 102a) é formado pela sobreposição dos eventos IRR e GLI (c. 7; Figura 103a), enquanto o pico de dispersão (partição (1²2); Figura 102b) é composto pelos eventos BEND, PROL e CAV (c. 8; Figura 103b). O conteúdo de ambos os picos parece corresponder ao conceito textural de “configuração de eventos complementares” desenvolvido por Gentil-Nunes (2009, p. 183).

Após um pequeno trecho com movimentos de congruência, tem-se o segundo pico de dispersão da seção (partição (1³); Figura 102c), protagonizado pela volta do evento *coleção* (COL) junto aos *glissandi* (GLI) e ritmos irregulares (IRR) (c. 12, Figura 104). A textura resultante deste pico de dispersão parece corresponder ao conceito de “balbúrdia” de Gentil-Nunes (2009, p. 183). O Quadro 12 resume as informações referentes à segunda seção (X) da obra.

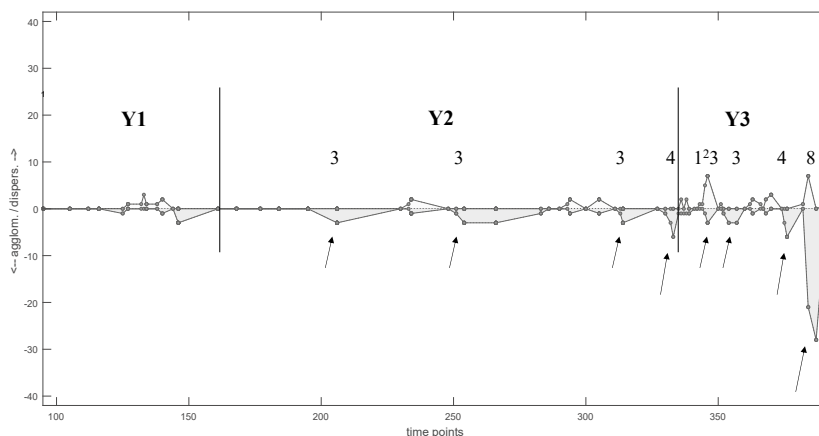
Quadro 12 – Seção X: conteúdo dos pontos de análise a, b e c

Seção X			
pontos	a	b	c
partição	(1.3)	(1 ² 2)	(1 ³)
dispersão	GLI	BEND/CAV	COL/GLI/IRR
aglomeração	IRR ³	PROL ²	

Nota: Construção do Autor.

Terceira seção (Y)

Figura 105 – Terceira seção (Y): indexograma de particionamento por eventos



Nota: Construção do Autor.

Na seção Y, são retomados materiais e métodos encontrados na primeira seção, como a rerepresentação dos eventos COL e TRE e o reemprego da técnica de cânone. São trabalhadas ainda outras variações das categorias COL e PROL, além de serem inseridos dois novos eventos: *movimento pendular* (PEND) e *pontilhismo* (PONT).

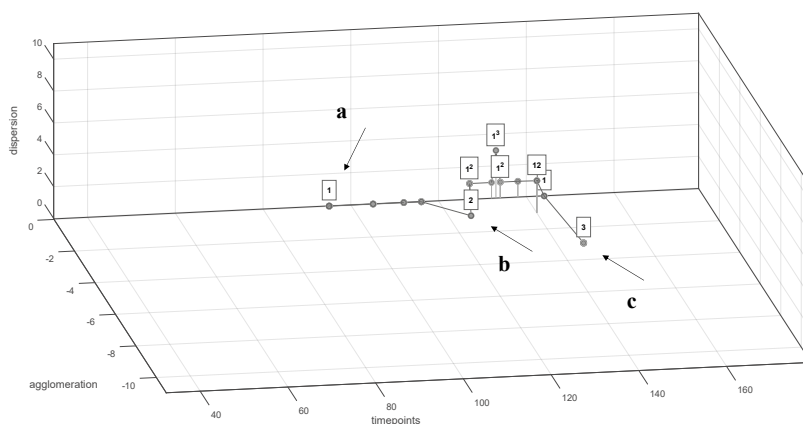
O gráfico da terceira seção apresenta um comportamento imitativo de bolhas negativas, em que quatro picos de aglomeração (partições (3), (3), (3) e (4)) se repetem de forma variada (partições (1²³), (3), (4) e (8)), permitindo a divisão da seção em três partes (Figura 105).

Subseção Y1

A subseção Y1 é caracterizada pelas intervenções individuais dos instrumentos, chamadas aqui de *recitativos de eventos* (partições (1) e (2);

Figura 106a e 106b). A primeira intervenção é realizada pelo violão com o *ataque percussivo* (PERC); na sequência, a flauta e o violoncelo interveem seguidamente com algumas coleções (COL) e *harmônicos* (HAR), quando se encerra o recitativo (c. 13 a 15; Figura 107). Do ponto de vista textural, este excerto parece se encaixar perfeitamente no conceito de “linguagem discursiva” de Gentil-Nunes (2009, p. 183).

Figura 106 – Subseção Y1: recitativos de eventos (a, partição (1) ao b, partição (2)); e pico de aglomeração (c, partição (3))



Nota: Construção do Autor.

A primeira subseção encerra com um pico de aglomeração (partição (3); Figura 106c) composto pelo *tutti* do evento *gestos livres* (LIV, c. 19), a última aparição desta categoria que marca o final da subseção Y1 e da primeira metade da obra (Figura 108). Segundo os conceitos desenvolvidos por Gentil-Nunes, a partição (3) caracteriza uma textura de eventos de “timbre composto” (2009, p. 183). Embora se trate de uma aglomeração

de uma única categoria de evento, do ponto de vista estésico, este é o momento textural mais *caótico* (dispersão) da peça, devido à peculiaridade do evento LIV de designar ao intérprete a escolha dos ataques e gestos a serem executados. No Quadro 13, estão resumidas as informações referentes à subseção Y1.

Figura 107 – Subseção Y1: a) ataques percussivos (PERC, c. 13); b) coleção de alturas (COL, c. 14); c) coleção de alturas (COL, c. 15); d) harmônicos (HAR, c. 15)

a) PERC

(número indeterminado de batidas)

f atrás do braço com o polegar da mão esquerda

b) COL

Lento não tanto

mf

c) COL

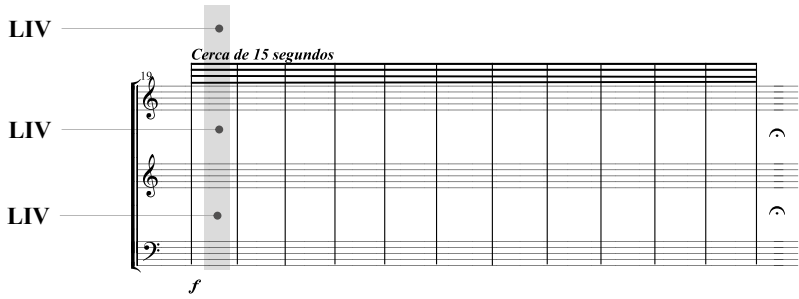
Lento não tanto

Harm.

d) HAR

Nota: Construção do Autor.

Figura 108 – Subseção (Y1): pico de aglomeração (partição (3), c. 19), recorte textural mais caótico da obra



Nota: Construção do Autor.

Quadro 13 – Subseção Y1: conteúdo dos pontos de análise a, b e c

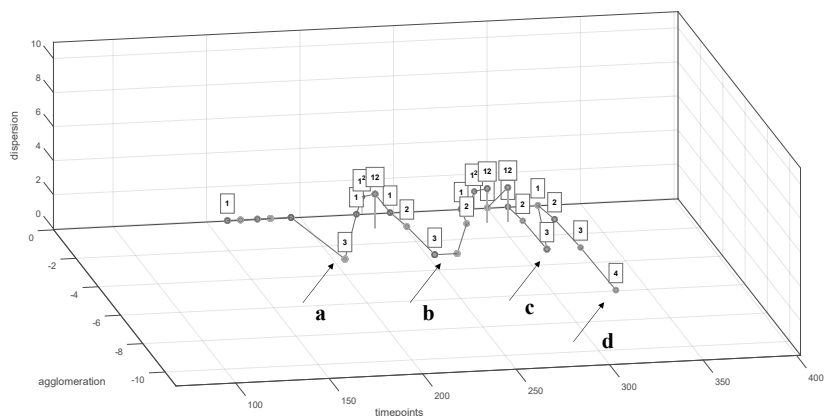
Subseção Y1			
pontos	a	b	c
partição	(1)	(2)	(3)
dispersão			
discursivo	PERC		
aglomeração		HAR ²	LIV ³

Nota: Construção do Autor.

Subseções Y2 e Y3

A subseção Y2 é a mais extensa da obra, abrangendo os pontos de tempo 161 a 334 (Figura 109). A subseção Y3 é uma repetição variada da subseção Y2, do ponto de vista particional, apresentando picos de aglomeração mais intensos (Figura 110).

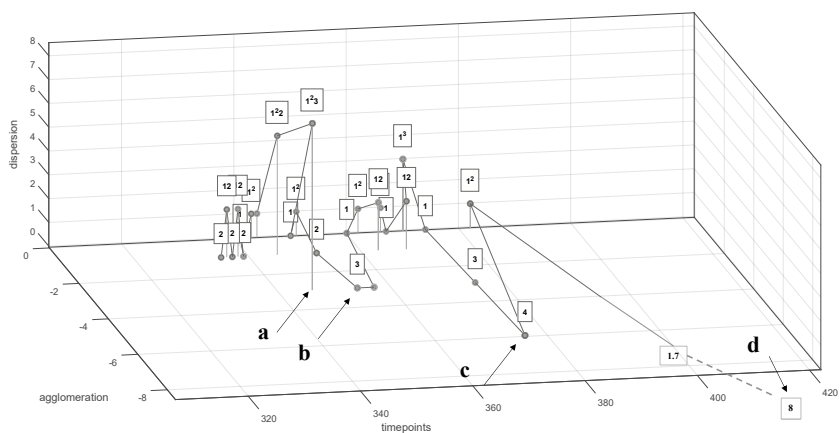
Figura 109 – Subseção Y2: picos de aglomeração: a, b e c partição (3);
d, partição (4)



Nota: Construção do Autor.

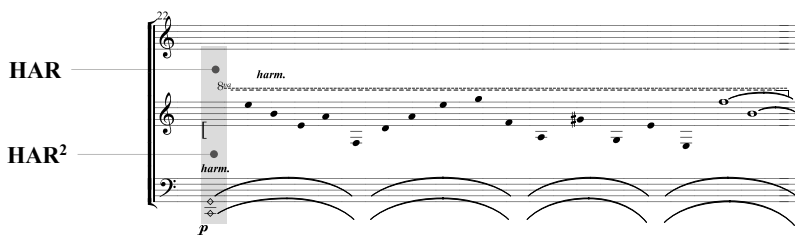
Ao se comparar os conteúdos dos picos de aglomeração presentes nas duas subseções, observa-se que as aglomerações iniciais de ambas apresentam relações de aglomeração formadas por eventos que exploram o prolongamento de alturas (PROL e HAR). A aglomeração do primeiro pico de Y2 (partição (3); Figura 109a) é construída pela sobreposição de categoria do evento *harmônicos* (HAR) (c. 22; Figura 111), enquanto a aglomeração do pico correspondente em Y3 (partição (1²3); Figura 110a) é composta pela sobreposição de três eventos da categoria *nota prolongada* (PROL) (c. 32; Figura 112) em meio aos eventos *pontilhismo* (PONT) e *ritmo irregular* (IRR). Ambos os pontos de análise (partições (3) e (1²3), c. 22 e 32) parecem corresponder aos conceitos texturais de “timbre composto” e “configuração de eventos complementares” de Gentil-Nunes (2009, p. 183), respectivamente.

Figura 110 – Subseção Y3: picos de aglomeração: a, partição (1^23); b, partição (3); c, partição (4); d, partição (8)



Nota: Construção do Autor.

Figura 111 – Subseção Y2: primeiro pico de aglomeração (partição (3), c. 22)



Nota: Construção do Autor.

Figura 112 – Subseção Y3: primeiro pico de aglomeração (partição (1²3), c. 32)

Nota: Construção do Autor.

Em relação aos segundos picos de aglomerações das subseções Y2 e Y3 (partição (3); Figuras 109b e 110b), nota-se que surgem por meio do reemprego do cânone como ferramenta de desenvolvimento: em Y2, como um cânone tradicional, com entradas sucessivas de uma coleção diatônica (COL₄, c. 24; Figura 113); em Y3, como um *cânone gestual*, resultante de entradas sucessivas de eventos pontilhistas (PONT, c. 33; Figura 114).

Figura 113 – Subseção Y2: segundo pico de aglomeração (partição (3), c. 24)

Nota: Construção do Autor.

Figura 114 – Subseção Y3: segundo pico de aglomeração (partição (3), c. 33)

PONT

PONT

PONT

** dedos indicador e médio, sem deixar a corda bater no braço; pizz.*

Nota: Construção do Autor.

Figura 115 – Subseção Y2: penúltimo pico de aglomeração (partição (3), c. 29)

COL

COL

COL

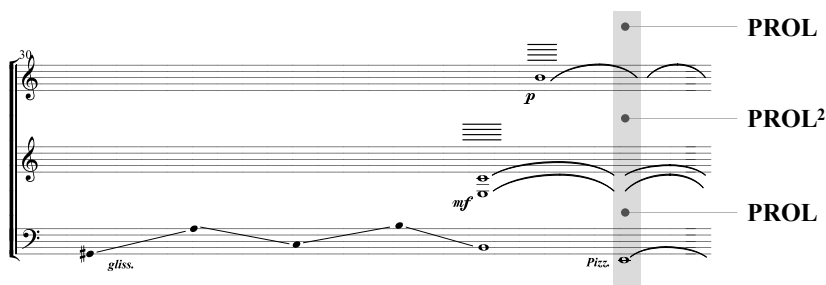
Nota: Construção do Autor.

Apesar de serem representados pela mesma partição (3), os dois picos resultam em texturas distintas. O pico de Y2 (Figura 113), construído por discurso melódico, resulta em textura polifônica. Por outro lado, o conteúdo do pico de Y3 (Figura 114) parece corroborar com o conceito de “timbre composto” de Gentil-Nunes (2009, p. 183).

Os dois últimos picos de aglomeração das subseções Y2 (partições (3) e (4)) e Y3 (partições (4) e (8)) são construídos por eventos iniciais da

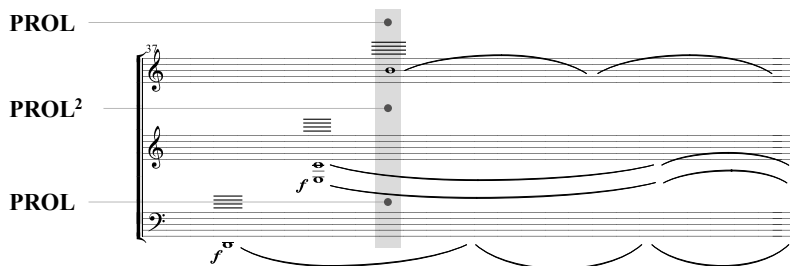
obra. Apenas na subseção 12, o penúltimo pico (partição (3); Figura 109) é formado pela sobreposição da primeira coleção (COL₁) (c. 29; Figura 115); os demais picos são constituídos por eventos da categoria *notas prolongadas* (PROL). A aglomeração de partição (3) na subseção Y2, do ponto de vista estésico, resulta na textura polifônica (dispersão), em razão de ser composta pela sobreposição do evento melódico (COL₁) (Figura 115).

Figura 116 – Subseção Y2: último pico de aglomeração (partição (4), c. 30)



Nota: Construção do Autor.

Figura 117 – Subseção Y3: penúltimo pico de aglomeração (partição (4), c. 37)



Nota: Construção do Autor.

Há de se notar a repetição quase integral no conteúdo dos picos de partição 4 (último pico de Y2 e penúltimo de Y3; Figuras 109 e 110). A divergência se dá apenas na linha do violoncelo, que, em Y2, toca a

altura Mi_1 em *pizz.* (c. 30; Figura 116) e, em Y3, toca $Ré_1$ sem indicação de articulação (c. 37; Figura 117). No primeiro caso, tem-se a , no segundo caso, a . O resultado textural do conteúdo em ambos os casos parece corresponder ao conceito de “timbre composto” desenvolvido por Gentil-Nunes referente à partição (4) (2009, p. 183).

Figura 118 – Subseção Y3: último pico de aglomeração (partição (8), c. 38)



Nota: Construção do Autor.

Quadro 14 – Subseções Y2 e Y3: conteúdo dos pontos de análise a, b, c e d

Subseção Y2				
pontos	a	b	c	d
partição	(3)	(3)	(3)	(4)
dispersão				
aglomeração	HAR/HAR ²	COL/COL/COL	COL/COL/COL	PROL/PROL ² /PROL
Subseção Y3				
pontos	a	b	c	d
partição	(1 ² 3)	(3)	(4)	(8)
dispersão	PONT/IRR			
aglomeração	PROL/ PROL ²	PONT/PONT/ PONT	PROL/PROL ² /PROL	PROL/PROL ⁶ /PROL

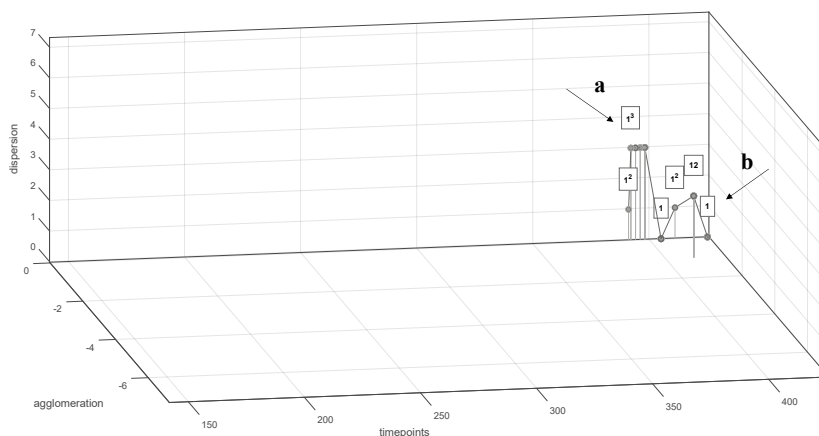
Nota: Construção do Autor.

O último pico de Y3 apresenta a maior relação de aglomeração da obra, marcando o final de toda a seção Y (partição (8); ver Figura 110).

Seu conteúdo pode ser entendido como uma expansão vertical dos picos anteriores (de partição (4)), pois compartilham do mesmo material. A alta densidade é alcançada, principalmente, devido ao evento *notas prolongadas* (PROL) ser executado em todas as cordas soltas do violão (c. 38; Figura 118). O resultado textural desse excerto parece corresponder ao conceito de “nuvens” desenvolvido por Gentil-Nunes para a partição (8) (2009, p. 183). O Quadro 14 resume as informações referentes às subseções Y2 e Y3.

Quarta seção (Z)

Figura 119 – Quarta seção (Z): pico de dispersão (a, partição (3)) e evento final da obra (b, partição (1))



Nota: Construção do Autor.

A seção final (Z) é marcada pela progressão do evento *paralelismo* (PRL) executado ao violão em meio aos eventos PONT e PROL (c. 39; Figuras 120), recorte textural identificado no indexograma pela partição

(1³) (Figura 119). A volta do evento coleção de alturas (COL) também é emblemática na seção. A coleção cromática (COL₁) se soma ao gesto PRL (c. 40; Figura 120) para gerar a tensão que prepara o trecho subsequente. A textura resultante parece corresponder ao conceito textural de “balbúrdia” de Gentil-Nunes (2009, p. 183) para a partição (1³).

Uma *codetta* é desenvolvida pela categoria COL em forma de pergunta e resposta, cuja célula inicial da obra (COL₁, *sc* [01234]) é transformada em uma célula diatônica (COL₄, Mi menor natural), sobre o evento PROL no violoncelo (partição (1.2), c. 41; Figura 121).

Figura 120 – Quarta seção (Z): a) início do platô de dispersão (partição (1³), c. 39); b) final do platô de dispersão (partição (1³), c. 40)

a)

PONT

PRL

PROL

b)

COL₁

PRL

PROL

Fecho

Nota: Construção do Autor.

Figura 121 – Quarta seção (Z), *codetta*: a) transformação entre os eventos da mesma categoria COL₁ em COL₄ (partição (1.2), c. 41); b) o evento PEND encerra a obra (partição (1), c. 42)

The image shows a musical score for the fourth section (Z) of a work, specifically a *codetta*. It is divided into two parts: a) and b). Part a) shows a transformation between categories COL₁ and COL₄. The score is written for three staves: COL₁ (top), COL₄ (middle), and PROL (bottom). The COL₁ staff has a single note with a dot above it, labeled 'Culmo'. The COL₄ staff has a melodic line with a dot above it, labeled 'subir na corda a mi'. The PROL staff has a melodic line with a dot above it, labeled 'Pouco Aspero'. Part b) shows the event PEND, which encloses the work. The score is written for three staves: COL₁ (top), COL₄ (middle), and PROL (bottom). The COL₁ staff has a single note with a dot above it, labeled 'PEND'. The COL₄ staff has a melodic line with a dot above it, labeled 'subir na corda a mi'. The PROL staff has a melodic line with a dot above it, labeled 'Pouco Aspero'. The event PEND is marked with a 'p' and a 'p' below it, and a 'com arco perto do cavalete' (with bow near the bridge) instruction.

Nota: Construção do Autor.

Quadro 15 – Seção Z: conteúdo dos pontos de análise a e b

Seção Z		
pontos	a	b
partição	(1 ³)	(1)
dispersão	PONT/PRL/PROL	
discursivo		PEND
aglomeração		

Nota: Construção do Autor.

Finaliza a obra o *movimento pendular* (PEND, c. 42; Figura 121) performedo pelo violão, o mesmo evento que inicia a segunda metade da peça (a partir de Y2, c. 20). Um evento de “linguagem discursiva” (partição (1)), segundo o conceito de Gentil-Nunes (2009, p. 183), encerra a obra, portanto. No Quadro 15, resumimos as informações da última seção da obra (Z).

O Quadro 16 reúne as informações levantadas na observação dos picos de aglomeração e dispersão das seções W, X, Y e Z. O quadro expõe o aumento na densidade de aglomerações e na variedade de eventos no início da segunda metade da obra (Y2 e Y3), observado também pelo contorno da lateral à direita do quadro.

O conceito de *evento musical* para a análise do *Trio nº1* permite a identificação da dialética das estruturas locais da obra: seus *formantes*.⁵⁵

A “exploração de outras dimensões ou níveis mais distantes (como a intensidade, o timbre [...], a espacialização, a articulação)” dentro da Análise Particional, como sugerido por Gentil-Nunes (2009, p. 228), possibilitou a visualização da organização textural e estrutural de uma obra pós-serial, com características que a distanciam de obras anteriormente analisadas por diversos autores (GENTIL-NUNES, 2009; SANTOS, 2018; FORTES, 2016; CODEÇO, 2014; MONTEIRO, 2014; entre outros).

Previamente destinada à análise de arquivos MIDI gerados por programas de edição de partitura, a presente aplicação da AP se mostrou possível apenas por meio do acesso à gravação da obra, referência para a confecção da partitura de eventos (Apêndice A). Tal registro possibilitou a localização temporal e inserção manual das partições no programa Operadores Particionais (Partops v. 1.35 Beta) (GENTIL-NUNES, 2020), que gerou os gráficos indexograma, particiograma e *ptemp*.

Os gráficos indexograma e *ptemps*, especialmente, permitiram uma visão ampla e precisa do comportamento textural dos eventos musicais no espaço temporal. A topologia de eventos texturais do particiograma, entretanto, mostrou-se ambígua. O próprio Gentil-Nunes (2009, p. 227)

55 Termo emprestado de Boulez (1992, p. 99) referente aos critérios poéticos de escolha que estabelecem “a dialética de sucessão ou de encadeamentos das estruturas locais, sendo estes critérios de escolha determinantes para a incorporação das estruturas locais à grande estrutura geral, ou *forma*.” (grifo original).

reconhece a necessidade de uma investigação mais aprofundada sobre as localizações das texturas por eventos no gráfico. Contudo, devido a ambiguidade inerente ao próprio conceito, a flexibilização da topologia do particiograma e até mesmo a impossibilidade de sua utilização devem ser consideradas.

Quadro 16 – Conteúdo de eventos nos picos/pontos de análise das seções W, X, Y e Z

Seção W				
pontos	a	b		
partição	(5)	(1 ² 3)		
dispersão		TER/ PROL		
aglomeração	COL/COL ³ /COL	COL ³		
Seção X				
pontos	a	b	c	
partição	(1.3)	(1 ² 2)	(1 ³)	
dispersão	GLI	BEND/CAV	COL/GLI/IRR	
aglomeração	IRR ³	PROL ²		
Subseção Y1				
pontos	a	b	c	
partição	(1)	(2)	(3)	
dispersão				
discursivo	PERC			
aglomeração		HAR ²	LIV ³	
Subseção Y2				
pontos	a	b	c	d
partição	(3)	(3)	(3)	(4)
dispersão				
aglomeração	HAR/HAR ²	COL/COL/COL	COL/COL/COL	PROL/PROL ² /PROL
Subseção Y3				
pontos	a	b	c	d
partição	(1 ² 3)	(3)	(4)	(8)
dispersão	PONT/IRR			
aglomeração	PROL/ PROL ²	PONT/PONT/ PONT	PROL/PROL ² /PROL	PROL/PROL ⁶ /PROL
Seção Z				
pontos	a	b		
partição	(1 ³)	(1)		
dispersão	PONT/PRL/PROL			
discursivo		PEND		
aglomeração				

Nota: Construção do Autor.

Em relação aos processos composicionais empregados no *Trio nº1*, observa-se uma abertura de horizonte na poética de Marcos Alan, que acompanha os desdobramentos das correntes históricas da música do século XX, passando pelo atonalismo livre e serialismo organicista da escola vienense, aproximando-se de poéticas pós-seriais de expansão técnico-instrumentais desenvolvidas na segunda metade do século, e, finalmente, flertando com o ecletismo pós-moderno com citações à música do passado e performances com apelo visual.

Interlúdio IV

Proposta Textural Violonística: o idioma instrumental em foco

Ainda no campo da análise textural a *Análise de Textura Violonística* – doravante, ATV –, desenvolvida por Bernardo Ramos (2017), “trata de descrever características estruturais do projeto composicional dirigido ao violão” por meio da observação das expressões do idiomatismo na textura musical do instrumento (ibid., p. 28). A proposta de Ramos se insere em um conceito mais amplo da AP, a saber, o *Particionamento Performativo* (RAMOS e GENTIL-NUNES, 2020; GENTIL-NUNES, 2020), que surge na observação do condicionamento da textura a tipos de acoplamentos entre instrumento e corpo do performer, relação que “provoca os gestos que constituem a superfície musical” (GENTIL-NUNES, 2020, p. 83).

A elaboração da ATV requer, primeiramente, a descrição dos aspectos texturais de uma obra para que estas sejam relacionadas aos processos criativos instrumentais, e nisso consiste a sua relação com a AP. Uma vez expostos os aspectos texturais globais de uma determinada estrutura musical, calculam-se as *durações acumuladas* de cada partição, determinando-se a *partição* ou o *conjunto principal* – partições cujas durações se destacam – e as *partições secundárias* – demais partições –, estabelecendo-se, assim, a *proposta textural* da obra. A exposição, de modo integrado, dos dados relativos à textura e aos procedimentos técnicos é denominada *proposta textural violonística* – doravante, PTV.

Como nas demais ramificações da AP, a leitura das transformações texturais é feita por meio da inserção de um arquivo MIDI no programa Parsemat (GENTIL-NUNES, 2004), gerado por uma partitura confeccionada com prováveis intervenções do analista, assim como ocorre no particionamento por eventos.

Tais interferências circunscrevem-se em situações ambíguas relacionadas à leitura de configurações texturais próprias do instrumento, como as adaptações da escrita à realidade sonora e as estruturas acordais executadas de forma arpejada (dedilhada).

Em relação à escrita, Ramos (2017, p. 31) se refere à comum limitação da notação de obras para violão, segundo ele, devido ao fato de serem grafadas em uma única pauta. O autor expõe, como exemplo, duas formas possíveis de interpretação e transcrição do fragmento inicial do estudo nº 1, de Leo Brouwer (1972, Figura 122, letra O). A primeira forma (Figura 122, I1) é uma leitura literal das durações rítmicas das notas, enquanto na segunda forma (Figura 122, I2) as durações são prolongadas, levando-se em consideração o resultado sonoro real – resultado facilmente percebido em diversas gravações da obra.

Figura 122 – Na letra “O”, notação original; em “I1”, transcrição com durações rítmicas literais; e em “I2”, transcrição com a durações rítmicas prolongadas. Trecho do estudo nº 1, de Leo Brouwer (1972, c. 1 e 2)



Fonte: Ramos (2017, p. 31).

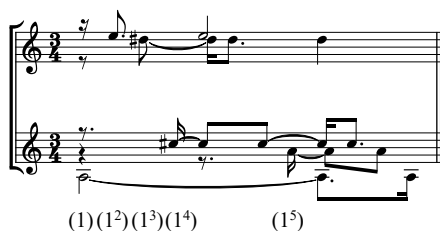
Na aplicação da ATV, “as opções adotadas para a produção do arquivo MIDI levarão em conta a maior independência entre os elementos texturais em jogo, dentro de uma situação de exequibilidade”, (RAMOS, 2017, p. 31), como acontece na Figura 122, I2.

Quanto à ambiguidade dos acordes arpejados, segundo Ramos (ibid., 32), “por um lado, a execução sequencial, própria do arpejo, possibilita a escuta linear da estrutura e por outro, a superposição gradativa conduz a uma escuta harmônica (vertical) desta”. Ambas as formas de escuta podem ser transcritas, respectivamente, como nos dois exemplos formulados pelo autor, sobre um fragmento do estudo nº 6, de Leo Brouwer (1972) (Figuras 123 e 124).

No escopo da ATV, os arpejos sempre serão grafados como estruturas verticalizadas (Figura 124), a depender de duas condicionantes: “1) suas notas devem estar em cordas distintas; 2) deve ser possível a sua execução em bloco” (ibid., 32), ⁵⁶ situação que configura um arpejo em posição fixa – doravante, APF – e que define o conceito.

Após confecção da partitura e análise do arquivo MIDI, passa-se para a descrição dos gestos instrumentais, relacionando-os às respectivas partições.

Figura 123 – Transcrição do estudo nº 6, de Leo Brouwer (1972, c. 1), baseada na representação do efeito da execução arpejada. As partições geradas na análise textural são (1), (1²), (1³), (1⁴) e (1⁵)



Fonte: Ramos (2017, p. 34).

⁵⁶ Ramos (2017, p. 29) define estrutura em blocos como “agrupamento de notas com ataques simultâneos e mesma duração”.

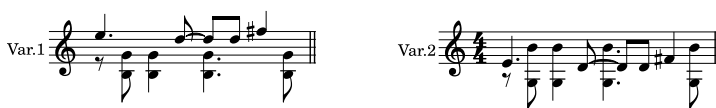
Figura 124 – Transcrição em bloco do estudo nº 6, de Leo Brouwer (1972, c. 1 a 6), gerando-se apenas a partição (5), na análise textural



Fonte: Ramos (2017, p. 34).

Em relação ao *Estudo nº 1* (ver Figura 122), por exemplo, a peça tem a configuração (1.2) como *partição principal* de sua proposta textural, ocupando, aproximadamente, 87% da obra (RAMOS, 2017, p. 41). Sua estrutura é construída por blocos que se localizam sobre a linha melódica desenvolvida no baixo. Ramos (ibid., p. 46) chama a atenção para o fato desta mesma configuração textural (partição (1.2)) abarcar outras duas variações gestuais no instrumento, a saber, as situações em que o bloco se encontra “sob” ou “ao redor” da linha melódica, como exemplificado na Figura 125.

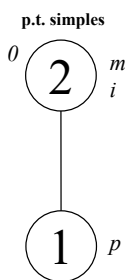
Figura 125 – Variações sobre a disposição gestual da partição (1.2), no estudo nº 1, de Leo Brouwer (1972, c. 1)



que expresse a relação de registro inerente a estas com base no eixo vertical das alturas” (RAMOS, 2017, p. 49).

Os dados referentes à atuação da mão direita, são inseridos à direita do fator relacionado, aplicando-se a mesma lógica a dados referentes à mão esquerda. Um exemplo da representação diagramática é fornecido por Ramos (ibid., p. 50), referente à proposta textural observada no estudo nº 1, de Brouwer (Figura 126).

Figura 126 – Diagrama da *proposta textural violonística* (PTV) relativa ao estudo nº 1, de Leo Brouwer (1972)



Fonte: Ramos (2017, p. 42).

A teoria da ATV prevê inúmeras classificações, definições e perspectivas que não foram tratadas nesta breve exposição, recomendando-se, portanto, a consulta direta à pesquisa de referência e aos seus desdobramentos (ver RAMOS e GENTIL-NUNES, 2020; GENTIL-NUNES e RAMOS, 2018).

A ferramenta analítica desenvolvida por Bernardo Ramos será aplicada a seguir, com o suporte teórico da dissertação de mestrado *Sobre a composição para violão*, do violonista e pesquisador Fábio Adour

da Camara (1999), ⁵⁷ fundamental na elaboração da própria ATV, por abordar diretamente aspectos texturais da prática composicional para violão (RAMOS, 2017, p. 27). Espera-se, por meio da análise, expor as propostas texturais violonísticas mais relevantes na poética composicional da obra para violão solo de Marcos Alan.

57 Em sua dissertação, Fabio Adour da Carama (1999) apresenta possibilidades técnicas e sonoras do violão, tendo a textura como fio condutor de sua exposição, no intuito de fornecer subsídios a compositores pouco familiarizados com o instrumento – tratando-se quase de um manual de composição.

CAPÍTULO 5

TEXTURA E IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO

*O violão exige um certo sacrifício por parte do
compositor: ele o obriga a estudá-lo.*

Fábio Zanon

Neste capítulo, a obra para violão solo de Marcos Alan é examinada à luz da Análise de Textura Violonística (RAMOS, 2017). Alan compôs 16 obras para o instrumento (Figura 127), entre peças isoladas e obras compostas por conjunto de movimentos, que aqui serão observados individualmente.

Figura 127 – Obra para violão solo de Marcos Alan (cópias) (ALAN, 2021)



Nota: Construção do Autor.

Ramos (2017, p. 51), ao analisar os *Estudos Simples* de Leo Brouwer, realiza “a medição de duração acumulada (soma das durações de todas as partições iguais) sobre um arquivo MIDI composto por todo o conjunto

de peças encadeado.”. De maneira diferente, aqui se avalia a duração acumulada das partições dentro de cada peça com o intuito de expor as propostas texturais predominantes na obra para violão solo de Marcos Alan, observando suas recorrências e relevância contextual.

Inseridos os 24 arquivos MIDI no aplicativo Parsemat (GENTIL-NUNES, 2004), chegou-se aos dados expressos no gráfico da Figura 128 e no Quadro 17.

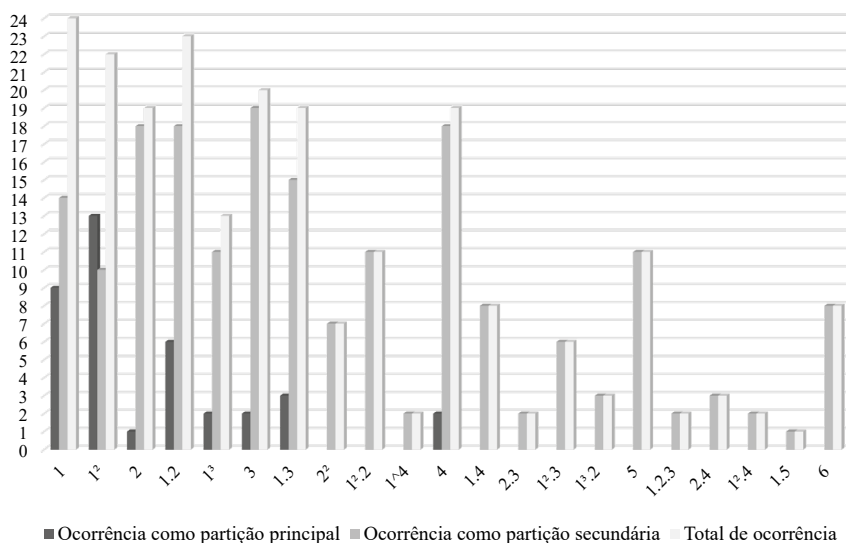
Foram encontradas 21 partições distintas na análise, dentre as quais, destacam-se as configurações (1), (1.2) e (1²), aparecendo em 24, 23 e 22 peças, respectivamente (Figura 128, barras mais claras). Todavia, aparecem como partições principais de obras – ou seja, como proposta textural – apenas 8 partições, a saber, as configurações (1), (1²), (2), (1.2), (1³), (3), (1.3) e (4) (Figura 128, barras mais escuras). As demais partições aparecem apenas como partições secundárias de obras (Figura 128, barras cinza). O gráfico é complementado pelo Quadro 17, no qual são apontadas as obras em que aparecem as partições.

Quadro 17 – Ocorrência das partições na obra para violão solo de Marcos Alan (2021). Os círculos preenchidos apontam ocorrências dentro de propostas texturais, enquanto os círculos vazios apontam aparições breves em obras

Obras	Partições																					
	1	1 ²	2	1.2	1 ³	3	1.3	2 ²	1 ²	1 ⁴	4	1.4	2.3	1 ² 3	1 ²	5	1.2.3	2.4	1 ² 4	1.5	6	
Allemande	○	●	○	○	○	○	○	○	○		○	○										
Courante	○	●	○	○	○	○	○															
Sarabande	○	○	○	●		○	○	○					○									
Giga	○	●	○	○	○				○													
Preludio	○	○		○		○	○				●										○	
Aria	○	○	○	○	●	○	○	○	○	○	○			○	○	○					○	
Fughetta	○	●		●	○	○	○	○	○					○								
Divertimento	○	●	○	●	●		○	○	○		○					○				○		
Fuga (em Si menor)	○	●				○	○															
Sonata clássica	●	●	○	○		○	●				○	○										
Prelúdio (ponteio)	○	●	○	○	○	○					○					○	○	○			○	
Prelúdio (antigo)	○	○	○	●	○		○	○	○		○					○	○					
Estudo (tema Trio)	○		○	○		○	●		○		○	○		○				○				
Estudo (tocata)	●	●	○	○		○	○				○	○		○		○			○			
Prelúdios curtos I	●			○		○	●				○	○										
Prelúdios curtos II	●	○	○	○		○	○				○	○	○	○							○	
Prelúdios curtos III	○	○	○	●	○	○	○		○		○				○	○						
Estudo I (dodecafônico)	●	●	○	○		○	○				○	○				○					○	
2 Prelúdios	●	●	○	●	○	●	○	○	○	○	●			○	○	○					○	
Prelúdio	●	●	○	○		○	○		○		○	○							○			
Fuga	○	●		○	○						○							○			○	
Peça sem título	●	○	●	○	○	○					○					○						
Prelúdios dodecafônicos I	●	○	○	○	○	○	○				○					○						
Estudo II (inacabado)	○	○	○	○		●			○		○					○					○	

Nota: Construção do Autor.

Figura 128 – Ocorrência e relevância das partições na obra para violão de Marcos Alan



Nota: Construção do Autor.

A seguir, expõem-se a forma como são exploradas as oito partições principais, apresentando-se recortes musicais que exemplificam as variadas propostas texturais às quais dão origem. A exposição parte da partição mais recorrente para a menos explorada, na ordem apresentada no Quadro 18.

Quadro 18 – Obra para violão solo de Marcos Alan: número de ocorrências de partições principais

Partição principal	Ocorrência
Partição (1 ²)	13
Partição (1)	9
Partição (1.2)	6
Partição (1.3)	3
Partição (1 ³)	2
Partição (4)	2
Partição (3)	2
Partição (2)	1

Nota: Construção do Autor.

A partição (1²) é *partição principal* em seis peças, a saber:

1. *Allemande*
2. *Courante*
3. *Giga*
4. *Fuga* (em Si menor)
5. *Prelúdio* (ponteio)
6. *Prelúdio e Fuga*, segundo movimento (analisada no Capítulo 3).

Em outras sete obras, a partição (1²) divide espaço com diferentes configurações texturais, ou seja, tais obras apresentam *propostas texturais múltiplas*, formadas por um *conjunto principal*. Isso ocorre em:

1. *Prelúdio, Ária e Fughetta*, segundo movimento
2. *Divertimento*

3. *Sonata Clássica*
4. *Estudo* (tocata)
5. *Estudo I* (dodecafônico)
6. *2 Prelúdios*
7. *Prelúdio e Fuga*, primeiro movimento

São três as configurações de proposta textural violonística (PTV) elaboradas com a partição (1²), sendo duas homofônicas e uma polifônica.

Para Camara (1999, p. 130), a textura homofônica não se expressa no violão obrigatoriamente com linha melódica e acompanhamento em acordes, pois “a melodia pode ter apoio de intervalos [duas alturas sobrepostas] ou de sons simples, com a condição que estes não se desenvolvam linearmente, como um contracanto, assim caracterizando uma textura polifônica.”

A primeira PTV homofônica elaborada com a partição (1²), e classificada como *melodia sobre baixo pedal*, é formada, exatamente, por linha melódica sobre pedal – “sons simples” – com função harmônica, no baixo. A *Sonata Clássica* de Marcos Alan, obra predominantemente homofônica, apresenta trechos exemplares de tal proposta textural. No excerto destacado na Figura 129a (c. 26 e 27), nota-se que a melodia tem o acompanhamento do baixo pedal simples intercalado com acompanhamento de acordes arpejados – um baixo ostinato semelhante ao baixo d’Alberti,⁵⁸ interpretado, na transcrição do trecho (Figura 129b), como um APF de duas alturas –, gerando uma homofonia construída com planos texturais de partição (1²) e (1.2).

O *Estudo I* (dodecafônico) em suas seções homofônicas apresenta uma pequena variação da textura violonística encontrada na sonata (ver Figura 129a), sendo construída por “reiteração de baixo pedal” sob melodia

58 O baixo d’Alberti é o termo utilizado em referência a um tipo de acompanhamento musical comum em obras de compositores europeus dos séculos XVIII e XIX, caracterizado pelo arpejo “sinuoso” de tríades.

principal (Figura 129c). Esse tipo de configuração é um exemplo elementar de que “uma textura homofônica não deixa de ser uma monofonia com o acréscimo de um apoio harmônico”, como observado por Camara (1999, p. 131).

Figura 129 – a) Exemplo de melodia sobre baixo pedal na *Sonata Clássica* de Marcos Alan (c. 26 e 27); b) partições e transcrição dos APF no trecho; c) exemplo de melodia sobre baixo reiterado no *Estudo I* (dodecafônico) (c. 8 e 9); d) diagrama da PTV classificada como “melodia sobre baixo pedal”

The figure consists of four parts labeled a, b, c, and d. Part a shows a musical staff in 4/4 time with a melody in the upper voice and a constant bass line (pedal point) in the lower voice. Part b shows the same musical staff with annotations (12) and (1.2) under the bass notes, and the text 'APF.' below. Part c shows a musical staff in 6/8 time with a melody in the upper voice and a constant bass line (pedal point) in the lower voice. Part d is a PTV diagram showing a double circle with the number 1 inside, connected by a vertical line to a single circle with the number 1 inside, followed by the letter 'p'.

Nota: Construção do Autor.

O diagrama da PTV *melodia sobre baixo pedal* (Figura 129d) é representado com um círculo duplo que destaca a melodia principal, sobre um círculo simples com a indicação de digitação **p** (polegar) – dedo geralmente utilizado no ataque das três cordas mais graves do instrumento, que, por sua vez, são frequentemente encontradas em pedais de texturas homofônicas, no repertório do violão.

A segunda PTV homofônica de partição (1²) é construída por trêmulo de uma altura em um dos fatores e sons simples em outro fator, textura predominante nas obras *Prelúdio* (ponteio) e *Estudo* (tocata). Essa técnica de composição – trêmulo executado com os dedos anelar, médio e indicador da mão direita – é encontrada no repertório tradicional, realizada, quase que exclusivamente, nas cordas agudas do instrumento, com atributos de melodia principal, acompanhada por APFs executadas pelo polegar nas cordas mais graves.

No estudo e no prelúdio, entretanto, o trêmulo aparece em várias cordas do instrumento, sobretudo com características de nota pedal, enquanto sons simples são executados pelo polegar, como ocorre no exemplo do *Estudo* (c. 59) destacado na Figura 130a.

Figura 130 – a) Exemplo de trêmulo pedal sobre movimento melódico no baixo no *Estudo* (tocata) (c. 59); b) exemplo de cruzamento entre fatores com alteração no padrão de digitação no *Prelúdio* (ponteio) (c. 20 e 21); c) diagrama da PTV classificada como *trêmulo pedal*

a)

b)

c)

Nota: Construção do Autor.

Uma variável dessa proposta textural é destacada na Figura 130b, em que se observa uma mudança no padrão de digitação do trêmulo (de *a-m-i* para *i-m-i*), devido ao cruzamento com a linha melódica, agora executada com o dedo anelar (Fá₄).⁵⁹ Note-se que, no exemplo da Figura 130a, também há um cruzamento (entre Mi₄ e Lá₄), sem que se altere, no entanto, o gesto da PTV – graças a possibilidade de se executar a altura cruzada (Lá₄) com o polegar na segunda corda, enquanto o trêmulo (Mi₄) é executado na primeira corda.

O diagrama da PTV classificada como *trêmulo pedal* é construído com um círculo duplo no fator inferior, que representa a movimentação melódica no baixo, e um círculo simples, acima, acompanhado da digitação tradicionalmente empregada em trêmulos (Figura 130c). Os colchetes apontam a breve variação da PTV, uma alteração no padrão de digitação ocasionada pelo cruzamento entre os fatores – colchetes duplos apontam a melodia principal momentânea.

A PTV polifônica da partição (1²) é predominante em obras de gênero contrapontístico, como a fuga atonal (analisada no Capítulo 3) e a *Fuga* (em Si menor) (Figura 131a, c. 5 a 8), por exemplo. Marcos Alan ainda explora o contraponto imitativo entre duas vozes no prelúdio (analisado no capítulo 3), na *Suite Barroca* (Figura 131b, c. 1 a 3 extraído da giga) e no *Estudo I* (dodecafônico), que é construído com baixos simples na superfície, interpretado aqui como textura polifônica – visto que tais baixos replicam (imitam), com ritmo aumentado, a série dodecafônica executada na região superior (Figura 131c, c. 1 a 3).

59 Entende-se por cruzamento, aqui, a troca de registro entre os fatores.

Figura 131 – Exemplos de polifonia a duas vozes a) na *Fuga* (em Si menor) (c. 5 a 8, resposta do sujeito), b) na giga da *Suite Barroca* (c. 1 a 3) e c) no *Estudo I* (dodecafônico). Em d), o diagrama da PTV classificada como *polifonia a duas vozes*

The figure displays three musical excerpts (a, b, c) and a PTV diagram (d).
 a) Musical notation in 2/4 time, key of B minor. The notation shows two voices. Below the staff, the sequence of intervals is labeled: (2) (1²) (2) (1²) (2) (1²).
 b) Musical notation in 3/8 time, key of B minor. The notation shows two voices. Below the staff, the sequence of intervals is labeled: (1) (2) (1²) (2) (1²) (2).
 c) Musical notation in 3/8 time, key of B minor. The notation shows two voices. Below the staff, the sequence of intervals is labeled: (1²).
 d) A PTV diagram consisting of two circles, each containing the number '1', connected by a vertical line.

Nota: Construção do Autor.

O diagrama da PTV *polifonia a duas vozes* (Figura 131d) é representado apenas por dois círculos simples sobrepostos, em alusão à igualdade entre os fatores texturais. A ausência de informações referentes à digitação, no diagrama, é justificada pelas inúmeras combinações possíveis nesse tipo de configuração.

O Quadro 19 aponta as peças em que predominam as propostas texturais violonísticas da partição (1²) e as qualidades de tais ocorrências, ou seja, se aparecem como proposta principal ou inseridas em conjunto principal.

Quadro 19 – Ocorrência das PTVs da partição (1²) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTVs (1 ²)		
	Melodia sobre baixo pedal	Trêmulo pedal	Polifonia a duas vozes
como proposta principal	<i>Allemande</i>	<i>Prelúdio (ponteio)</i>	<i>Fuga em Si menor Allemande Courante Giga Prelúdio e Fuga, II mov</i>
em conjunto principal	<i>Sonata Clássica Estudo I (dodecafônico)</i>	<i>Estudo (tocata)</i>	<i>Divertimento Fugueta Prelúdio e Fuga, I mov Estudo I (dodecafônico) 2 Prelúdios</i>

Nota: Construção do Autor.

A partição (1) compõe proposta textural de nove obras. Essa configuração aparece como partição principal no:

1. *Prelúdio dodecafônico I*
2. *Prelúdios Curtos II.*

E a partição integra o conjunto principal das seguintes obras:

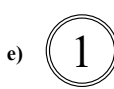
1. *Sonata Clássica*
2. *2 Prelúdios*
3. *Estudo (tocata)*
4. *Estudo I (dodecafônico)*
5. *Peça Sem Título*
6. *Prelúdio Curtos I*
7. *Prelúdio e Fuga, primeiro movimento*

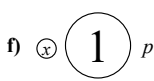
A textura monofônica se apresenta com três perfis. O primeiro é construído por sequências de intervalos diatônicos, e pode ser observado em boa parte da estrutura do *Estudo* (tocata) (Figura 132a, c. 22 a 26). O diagrama dessa PTV classificada como *graus conjuntos* é elaborado com a partição (1) dentro de um círculo simples, com a digitação *i, m* à direita – digitação tradicionalmente empregada na execução desse tipo de material (Figura 132d).

O segundo perfil aparece intercalado com texturas homofônicas, resultando das interrupções momentâneas dos fatores de acompanhamento, como ocorre no *Prelúdio Curto II* (Figura 132b, c. 4 a 6). O diagrama dessa PTV, classificada como *melodia não-acompanhada*, é elaborado com a partição (1) dentro de um círculo duplo, sugerindo a existência de outros fatores, além da linha melódica principal (Figura 132e).

Figura 132 – Perfis monofônicos a) no *Estudo* (tocata) (c. 22 a 26), b) no *Prelúdios Curtos II* (c. 4 a 6) e c) no *Prelúdio Dodecafônico I* (c. 1). Diagramas das PTVs d) *graus conjuntos*, e) *melodia não-acompanhada* e f) *intervalos ordenados*

a)  d) 

b)  e) 

c)  f) 

Nota: Construção do Autor.

Quadro 20 – Ocorrência das PTVs da partição (1) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTVs (1)		
	Graus conjuntos	Melodia não-acompanhada	Intervalos ordenados
como proposta principal		<i>Prelúdios Curtos II</i>	<i>Prelúdio Dodecafônico I</i>
em conjunto principal	<i>Estudo (tocata)</i>	<i>2 Prelúdios Sonata Clássica Prelúdios Curtos I</i>	<i>Estudo I (dodecafônico) Peça Sem Título Prelúdio e Fuga, I mov</i>

Nota: Construção do Autor.

O terceiro perfil da textura monofônica é construído por intervalos ordenados de classes de alturas. Na execução de uma série dodecafônica, geralmente compostas por saltos intervalares de extensões variadas, evita-se que duas ou mais alturas soem simultaneamente, causando a abertura de linhas melódicas paralelas. Outrossim, é o que fica evidenciado no *Prelúdio Dodecafônico I*, no qual se observa a indicação de que as setes primeiras classes de alturas da série sejam executadas apenas na corda Lá (5ª corda), e as quatro classes de alturas finais sejam executadas na corda Ré (4ª corda) (Figura 132c, c. 1). O diagrama dessa PTV, classificada como *intervalos ordenados*, é elaborado com a partição (1) dentro de um círculo simples, com a indicação do uso do polegar (*p*) à direita e, à esquerda, a indicação das cordas a serem executadas as classes de alturas – representado de forma genérica com a letra *x* circulada (Figura 132f).

O Quadro 20 aponta as peças em que predominam as propostas texturais violonísticas da partição (1) e as qualidades de tais ocorrências.

A partição (1.2) é principal em três obras, a saber:

1. *Prelúdio* (antigo)
2. *Sarabande*
3. *Prelúdios Curtos III*.

Essa configuração compõe conjunto principal em:

1. *Divertimento*
2. *2 Prelúdios*
3. *Prelúdio, Ária e Fughetta, segundo movimento*

A partição emerge na forma de três PTVs, sendo duas homofônicas e uma polifônica.

Figura 133 – a) Proposta de textura homofônica no *Prelúdio* (antigo) (c. 1 a 5) e b) digrama da PTV “intervalo harmônico sobre baixo pedal”

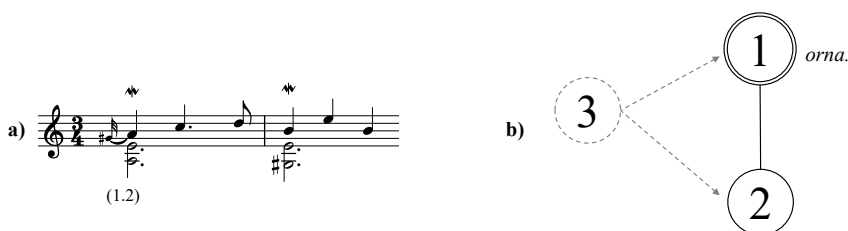
Nota: Construção do Autor.

O *Prelúdio* (antigo) é construído pela primeira proposta homofônica classificada como *intervalo harmônico sobre baixo pedal* (Figura 133a). O diagrama da PTV é elaborado com um círculo duplo em torno do fator (2) representando a linha principal, sobre um círculo simples com o fator (1) (Figura 133b).

A segunda proposta homofônica de partição (1.2) é formadora da peça *Sarabande* (Figura 134a). De forma contrária ao que se observa na proposta anterior, o intervalo harmônico desempenha o papel de pedal e está na parte grave da textura, no fator inferior. Essa proposta textural pode ser visualizada como uma desconstrução de estruturas em bloco – especialmente, da partição (3) –, pois o discurso musical é

desenvolvido pelo encadeamento de acordes que tem suas linhas superiores ornamentadas – o fator (1).

Figura 134 – a) Proposta de textura homofônica na *Sarabande* (c. 1 a 2) e b) diagrama da PTV classificada como *bloco ornamentado*



Nota: Construção do Autor.

O diagrama da PTV (Figura 134b), classificada como *bloco ornamentado*, é elaborado com um círculo duplo em volta da partição (1) com a indicação de linha ornamentada (*orna.*) à direita, sobre o círculo simples com a partição (2). À esquerda, tem-se a representação da estrutura em bloco (3), da qual se origina a PTV.

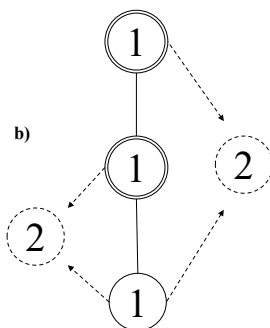
A proposta textural polifônica da partição (1.2) é caracterizada pela independência entre os três elementos envolvidos na formação dos fatores. A rigor, a polifonia se dá apenas entre os elementos agudo e médio, pois o elemento mais grave desempenha unicamente a função pedal – aliás, para Camara (1999, p. 198), essa é “uma boa maneira de começar a pensar a polifonia em três partes no instrumento”. Destarte, na textura contrapontística da *Fugheta* (Figura 135a), em especial, um dos fatores de movimento se une ao elemento grave, como pedal, resultando, portanto, na partição (1.2). Nesses moldes, o fator (1) sempre está em movimento, enquanto o fator (2) permanece como pedal.

O diagrama da PTV (Figura 135b) classificada como *polifonia sobre pedal* é elaborado com três círculos centrais que representam os

três elementos independentes da textura, com o destaque dos elementos médio e agudo – partição (1) com círculo duplo –, que protagonizam a polifonia. Como mencionado, a autonomia das vozes é ofuscada pela formação constante de pedais duplos – ora entre os elementos grave e médio, ora entre os elementos grave e agudo –, indicados no diagrama por linhas e círculos pontilhados em torno da partição (2).

O Quadro 21 aponta as peças em que predominam as propostas texturais violonísticas da partição (1.2) e as qualidades de tais ocorrências.

Figura 135 – a) Proposta de textura polifônica na *Fugueta* (c. 46 a 52) e b) diagrama da PTV classificada como *polifonia sobre pedal*



Nota: Construção do Autor.

Quadro 21 – Ocorrência das PTVs da partição (1.2) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTVs (1.2)		
	Intervalo harmônico sobre baixo pedal	Bloco ornamentado	Polifonia sobre pedal
como proposta principal	<i>Prelúdio</i> (antigo)	Sarabande	<i>Prelúdios Curtos III</i>
em conjunto principal			<i>Divertimento Fugueta 2 Prelúdios</i>

Nota: Construção do Autor.

A partição (1.3) é a principal configuração na peça:

1. *Estudo* (tema trio sonata).

E compõe o conjunto principal nas obras:

1. *Sonata Clássica*

2. *Prelúdios Curtos I.*

Em todos os casos, a partição emerge na forma de PTV homofônica formada por APF de três alturas que acompanham a linha melódica principal. O *Estudo* é emblemático, com sua estrutura quase que inteiramente construída por melodia acompanhada por arpejo simples⁶⁰ (Figura 136a). A *Sonata Clássica* apresenta o mesmo contorno do baixo d'Alberti em sua configuração do APF; uma remissão ao estilo antigo (Figura 136b).

⁶⁰ Entende-se por arpejo simples a distribuição das alturas, do grave ao agudo, na posição fixa.

Figura 136 – Exemplo de melodia acompanhada por APF de três alturas no a) *Estudo* (tema trio sonata) (c. 1 a 6) e na b) *Sonata Clássica* (c. 6 a 8).

Em c), o diagrama da PTV classificada como *melodia sobre APF*

a)

(1) (1.3)
APF. ... APF. ... APF. ...

b)

(1) (1.3) (4)
APF.

c)

Nota: Construção do Autor.

Quadro 22 – Ocorrência da PTV da partição (1.3) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTV (1.3)
	Melodia sobre APF
como proposta principal	<i>Estudo</i> (tema trio sonata)
em conjunto principal	<i>Sonata Clássica</i> <i>Prelúdios Curtos I</i>

Nota: Construção do Autor.

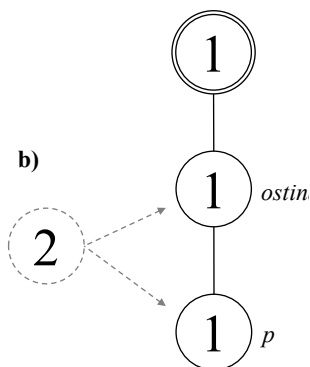
O diagrama da PTV (Figura 136c), classificada como *melodia sobre APF*, é elaborado com um círculo duplo em torno da partição (1) representando a linha principal, sobre a partição (3) com a linha vertical sinuosa, à direita, representando o arpejo. No Quadro 22, resumo das informações referentes à PTV da partição (1.3).

A partição (1³) é a principal na *Aria*, obra na qual emerge como proposta textural homofônica. A partição ainda compõe a proposta textural múltipla e polifônica no *Divertimento*.

Figura 137 – a) Exemplo de textura homofônica de partição (1³), no *Prelúdio, Ária e Fugheta*, segundo movimento (c. 1 a 8) e b) diagrama da PTV classificada como *melodia sobre intervalo harmônico quebrado*

a)

(1²)(1³) (1.2) (1³) (1.2) (1³) (1.2)(3) (4)



Nota: Construção do Autor.

A PTV da *Ária* é estruturada com linha melódica principal no fator superior, ostinato pedal no fator intermediário e baixo pedal no fator inferior (Figura 137). O deslocamento rítmico entre os elementos mais graves – ambos pedais – pode ser visualizado como uma desconstrução da partição (2), o que aproximaria essa proposta da configuração (1.2) (Figura 137a). O diagrama desta PTV (Figura 137b), classificada como *melodia sobre intervalo harmônico quebrado*,⁶¹ é elaborado com o fator superior dentro de um círculo duplo, e os demais fatores em dois círculos simples. À direita dos fatores médio e grave, tem-se, respectivamente, a identificação de ostinato e a digitação característica do baixo pedal (*p*); à esquerda, tem-se a representação da estrutura em bloco (2) – intervalo harmônico – da qual se originam ambos os fatores.

A versão polifônica da partição (1³) (Figura 138), que estrutura o *Divertimento* em estilo fugato, também tem o fator mais grave como pedal principal da textura. No entanto, o motivo da obra (quase um sujeito) passa por todos os fatores texturais, superando a interpretação de uma polifonia a duas vozes sobre baixo pedal, semelhante àquela observada na proposta polifônica da partição (1.2).

No trecho destacado (Figura 138a), o motivo aparece na região grave e passa da região intermediária até a região aguda. Em oitavas opostas, graus conjuntos com valores rápidos circundam o motivo, em caráter heterofônico,⁶² expediente ao qual o compositor recorre com frequência. O diagrama da PTV (Figura 138b), classificada como *polifonia a três vozes*, é elaborado com três círculos com a partição (1), dispostos verticalmente.

61 O termo é uma alusão proposital à expressão *acordes quebrados*, definida por Camara (1999, p. 102) como a “possibilidade de separar, no tempo, notas isoladas ou em grupo de uma harmonia.”

62 Segundo Camara (1999, p. 209), “nas definições do termo [heterofonia], não se costuma mencionar a necessidade de as duas partes estarem na mesma oitava, o que facilita o trabalho dos instrumentos harmônicos. Para o violão basta elaborar um trecho polifônico a duas vozes onde uma delas circunde, com valores rápidos e graus conjuntos, a oitava da outra”.

O Quadro 23 aponta as peças em que predominam as propostas texturais violonísticas da partição (1³) e as qualidades de tais ocorrências.

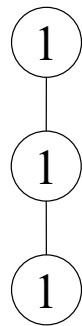
Figura 138 – a) Exemplo de textura polifônica de partição (1³), no *Divertimento* (c. 13 a 17) e b) diagrama da PTV classificada como *polifonia a três vozes*

a)



(1) (1³)

b)



Nota: Construção do Autor.

Quadro 23 – Ocorrência das PTVs da partição (1³) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTVs (1 ³)	
	Melodia sobre intervalo harmônico quebrado	Polifonia a três vozes
como proposta principal	<i>Prelúdio, Ária e Fugheta, II mov</i>	
em conjunto principal		<i>Divertimento</i>

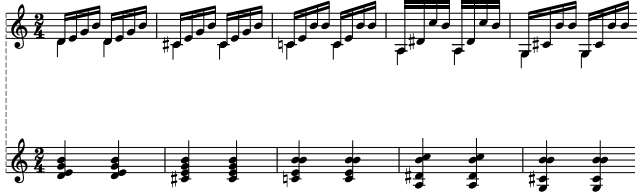
Nota: Construção do Autor.

A partição (4) é a principal proposta textural no primeiro movimento do *Prelúdio, Ária e Fugheta*, e compõe o conjunto principal

da peça *2 Prelúdios*. A PTV é a mesma em ambos os casos, classificada como *APF tetrafônico*, ilustrado na Figura 139a com o excerto do prelúdio (c. 1 a 5). O seu diagrama (Figura 139b) é elaborado com uma linha vertical sinuosa à direita da partição (4). No Quadro 24, resumo das informações referentes à PTV da partição (4).

Figura 139 – a) Exemplo de APF de quatro alturas no *Prelúdio, Ária e Fugheta*, primeiro movimento (c. 1 a 5) e b) diagrama da PTV classificada como *APF tetrafônico*

a)



(4)
APF.

b)



Nota: Construção do Autor.

Quadro 24 – Ocorrência da PTV da partição (4) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTV (4)
	APF tetrafônico
como proposta principal	<i>Prelúdio, Ária e Fugheta</i> , I mov
em conjunto principal	<i>2 Prelúdios</i>

Nota: Construção do Autor.

A partição (3) é a principal proposta textural do *Estudo II* (inacabado) e compõe o conjunto principal da peça *2 Prelúdios*. A PTV é a mesma em ambas as obras, classificada como *bloco tricordal*, ilustrada com um trecho do estudo (Figura 140a, c. 16).

Figura 140 – a) Exemplo de estruturas em blocos de três alturas no *Estudo II* (c. 16) e b) diagrama da PTV classificada como *bloco tricordal*

a)

(3) (2) (3)

APF. APF.

b)

Nota: Construção do Autor.

O diagrama da PTV (Figura 140b) apresenta a partição (3) dentro de um círculo, com a digitação mais comum à direita. Uma linha sinuosa entre colchetes, remetendo às aparições dos blocos de três alturas como APF, completa o diagrama. O Quadro 25 resume as informações referentes à PTV da partição (3).

Quadro 25 – Ocorrência da PTV da partição (3) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTV (3)
	Bloco tricordal
como proposta principal	<i>Estudo II</i> (inacabado)
em conjunto principal	<i>2 Prelúdios</i>

Nota: Construção do Autor.

A partição (2) compõe o conjunto principal da *Peça Sem Título*, junto à partição (1). A PTV que vigora na peça não apresenta exatamente uma configuração em bloco, pois é construída por trêmulo com duas alturas em intervalo de sétima maior (Figura 141a), executados em cordas distintas.

Figura 141 – a) Exemplo de estruturas em blocos de duas alturas no *Peça Sem Título* (c. 1) e b) diagrama da PTV classificada como *trêmulo em duas cordas*

a)

b)

(2)
Trêmulo.

Nota: Construção do Autor.

O discurso musical, por meio desta PTV – que conserva a mesma distância intervalar entre as alturas durante a obra –, é desenvolvido por movimentos paralelos (horizontais, verticais e transversais) da mão esquerda. Ademais, interpreta-se a proposta como uma configuração aproximada de um APE, pois, embora notadas com indicação de *staccato* nas duas alturas, a sobreposição destas acaba ocorrendo.

Quadro 26 – Ocorrência da PTV da partição (2) na obra para violão solo de Marcos Alan

Ocorrência	PTV (2)
	Trêmulo em duas cordas
em conjunto principal	<i>Peça Sem Título</i>

Nota: Construção do Autor.

O diagrama da PTV (Figura 141b), classificada como *trêmulo em duas cordas*, é elaborado com a partição (2) entre círculo, tendo uma linha horizontal sinuosa à direita, em referência ao trêmulo, e, à esquerda, as letras *x* e *y*, remetendo à execução em cordas distintas. O Quadro 26 resume as informações referentes à PTV da partição (2).

As informações acumuladas até aqui estão plotadas no gráfico da Figura 142, evidenciando um número proporcionalmente elevado de ocorrências de propostas texturais polifônicas (15 ocorrências, ao todo), a saber: dez ocorrências da PTV *polifonia a duas vozes* (partição (1²)); quatro ocorrências da PTV *polifonia sobre pedal* (partição (1³)); e uma ocorrência da PTV *polifonia a três vozes* (partição 1³).

Destacam-se ainda as PTVs monofônicas *melodia não-acompanhada* e *intervalos ordenados* (partição (1)), com uma ocorrência em proposta principal e três em conjuntos principais, cada uma. As PTVs homofônicas *melodia sobre pedal* (partição (1²)) e *melodia sobre APF* (partição (1.3)) também aparecem uma vez como proposta principal, mas integram conjunto principal em apenas duas obras. As demais PTVs aparecem em uma ou duas peças (Figura 142).

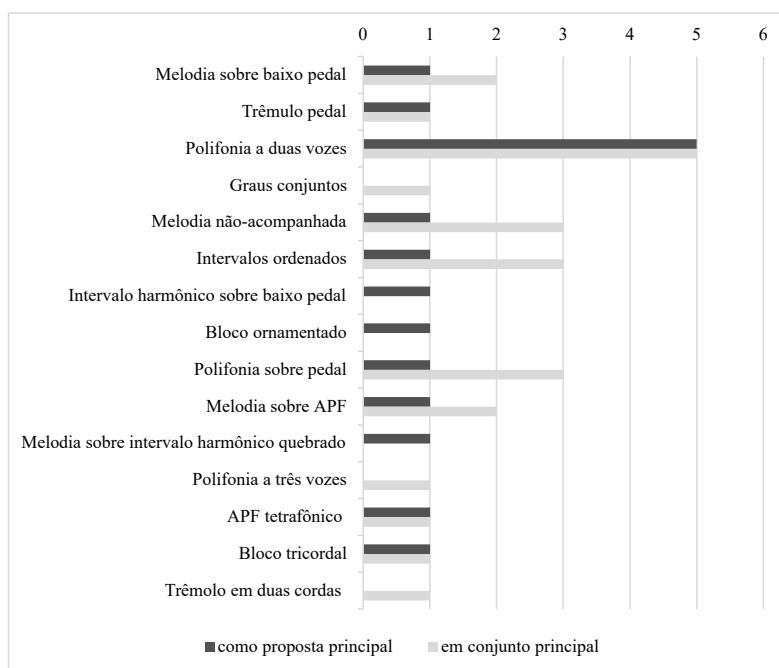
Além desses destaques quantitativos, deve-se observar a ocorrência das PTVs que incorporam ao menos uma proposta textural principal, pois o fato de uma configuração específica fundar o plano textural de uma composição pode indicar quão cara tal configuração é ao compositor – esse é o caso de todas as PTVs que apresentam barra escura no gráfico (Figura 142).

Por outro lado, nota-se a ausência de PTVs construídas por expressões idiomáticas tradicionais do violão, como *campanella*, rasgueado, *tambora*, glissando, harmônico (naturais ou artificiais), *scordatura*, trêmulo melódico, entre outras; a maioria caracterizada pelo emprego de recursos de efeito. Ressalta-se que vários desses efeitos são encontrados nas obras de Alan, *não como propostas texturais*.

Há, na poética de Marcos Alan, portanto, um virtual distanciamento da linguagem textural clássica do instrumento, provocado pela abordagem

predominantemente polifônica em contraste ao tratamento homofônico recorrentemente encontrado no repertório.

Figura 142 – Ocorrência das PTVs na obra para violão de Marcos Alan



Nota: Construção do Autor.

Tal característica pode ser evidenciada pela comparação entre os dados obtidos na ATV da obra de Alan e os dados obtidos na ATV dos *Estudos Simples*, de Leo Brouwer (1972), expostos na pesquisa de Ramos (2017, p. 51). De maneira resumida, a configuração textural de maior duração acumulada nos estudos de Brouwer é a partição homofônica (1.2), seguida pela também homofônica (1.3) e a monofônica (1) (ibid., 52). Em contrapartida, na obra de Marcos Alan, a predominância é da

textura polifônica (1²). Constata-se, desta forma, um distanciamento textural entre a poética de Alan e a poética apresentada nos estudos de Brouwer, uma obra que teria, por princípio, a finalidade de explorar aspectos idiomáticos básicos do instrumento.

Em suma, três caminhos conclusivos sobre a obra de Marcos Alan se apresentam. O primeiro leva a afirmar que a obra para violão solo de Alan comporta uma escrita não-idiomática. O segundo caminho induz a conferir a Marcos Alan a competência de extrapolar os *limites* idiomáticos básicos do instrumento, trabalhando no desenvolvimento de um idioma violonístico particular. Finalmente, o terceiro caminho conduz à conclusão de que Marcos Alan se apropriou, sim, de expressões idiomáticas tradicionais do violão, visto que a ausência de alguns recursos idiomáticos pode ser justificada pelo breve tempo de carreira do qual usufruiu. Nesta perspectiva, conclui-se que o compositor empregou os recursos criativos que mais dominava naquele momento, a saber, poéticas relacionadas à manipulação de alturas.

CAPÍTULO 6

PERFIL ESTILÍSTICO DE MARCOS ALAN

A liberdade para criar é fundamental. Eu acho que o principal não é buscar raízes nacionais para fazer música, mas de encontrar uma linguagem de expressão universal e a linguagem da música é a linguagem de quem a faz.

Marcos Alan

A exposição do perfil composicional de Marcos Alan, proposta no presente capítulo, está livremente inspirada na obra *Ernst Widmer: perfil estilístico*, de Ilza Nogueira (1997, pp. 29-52). Ao abordar o conjunto de obras de Widmer, a autora apresenta suas principais características poéticas, organizando-as como *tendências* criativas, segundo ela, devido à controvérsia do compositor “a padrões estabelecidos, ao seu enquadramento em classificações estilísticas (ibid., p. 35). Outrossim, as ditas “liberdade”, “universalidade”⁶³ e singularidade aspiradas por Alan (ver epígrafe, acima) projetam, em sua obra, tradição, experimentação, inovação, ecletismo, enfim, uma heterogeneidade de propostas composicionais que são tratadas, da mesma maneira, como *tendências estilísticas*.

63 É inegável a ausência de “raízes nacionais” na poética de Marcos Alan – como aponta o próprio compositor na epígrafe deste capítulo –, apesar da presença da música e da cultura popular na trajetória de sua família e no repertório dos seus primeiros concertos. O que se poderia classificar de nacionalista em sua obra, por exemplo, são os seus arranjos de canções populares, a remissão ao ponteio nordestino num contexto modal, generosamente apontado por Rodrigues e Prada (2017), e uma citação da música junina *Cai, cai, balão*, na obra *Ciclo I* (1972), em forma de recitativo.

Salienta-se que as afirmações aqui presentes, referentes às características poéticas de Marcos Alan, estão balizadas nos resultados das análises realizadas entre os Capítulos 2 e 5, não se tratando, portanto, de conclusões definitivas a respeito do conjunto da sua obra.

Tendência à linguagem da tradição

Entende-se por *linguagem da tradição* convenções poéticas nos planos harmônico, morfológico, textural, tímbrico, entre outros, características de gêneros e estilos musicais correntes no repertório da música ocidental europeia, entre os séculos XV e XIX.

Nas obras analisadas, são encontradas inúmeras convenções criativas que remetem ao repertório desse período. A começar pelas dezenas de obras com propostas de gêneros musicais típicos – como prelúdios, fugas, ária, trio sonata, andante, estudos, suítes e forma-sonata –, e ainda pelo marcante *moto perpetuo* observado na *Sonatina*, pelo emprego de baixo d’Alberti na *Sonata Clássica* ou pelo pedal ostinato similar ao andamento *grave* barroco, encontrado em várias peças.

Ademais, a principal *marca do passado* na poética de Marcos Alan é a preponderância da textura polifônica na sua escrita para violão. Graça Alan já chamava a atenção para tal particularidade na obra de Alan, hipótese ratificada em nossa pesquisa por meio da Análise da Textura Violonística. A autora relaciona a poética polifônica de Marcos Alan à sua “identificação” com a obra de J. S. Bach, que o levou a transcrever para violão várias de suas peças (JOSÈ, 2015, p. 180). À hipótese da “influência bachiana” na escrita polifônica de Alan, deve-se somar a sua dedicação ao exercício da técnica composicional em questão, enquanto aluno do “rigoroso” Elpídio Pereira, como revelado em seus cadernos de estudo (Figura 143).

Figura 143 – Exemplo de exercício de contraponto imitativo encontrado nos cadernos de estudo de Marcos Alan



Fonte: Acervo Marcos Alan.

Tendência ao serialismo e à autorreferencialidade

Nas obras atonais, em geral, Marcos Alan opera com conjuntos ordenados. Esses conjuntos ora aparecem em forma de série dodecafônica, que fundamenta uma determinada estrutura – como acontece na *Sonatina*⁶⁴ –, ora aparecem isoladamente, sem maiores consequências no contexto

⁶⁴ Característica observada ainda nas seguintes obras: *Estudo I* (dodecafônico), *Prelúdios Dodecafônicos I* e *Estudo* (inacabado) para violão solo; *Sonata* para dois violões; *Miniaturas* para três violões; e *Rosa* para violão e contralto.

estrutural – como é o caso no *Trio nº1*.⁶⁵ Um exemplo de obra que foge a essa regra é o primeiro movimento do *Prelúdio e Fuga*,⁶⁶ aparentemente elaborado sem a exploração de conjuntos ordenados. Contudo, as três obras analisadas neste livro se coadunam pela recorrência de, ou proximidade entre classes de conjuntos empregadas em suas construções – correlação observada também em outras obras do gênero. Essa reprodução material classificou-se como *autorreferencialidade*.

Quadro 27 – Materiais de autorreferencialidade em obras de Marcos Alan: classes de conjuntos (*sc*), conjuntos ordenados ($\langle xyz \rangle$), conjuntos na forma normal (*s*) e conjuntos não-ordenados ($\{x,y,z\}$)

Ocorrência	Materiais autorreferenciados			
	sc [012345]	sc [014]	sc [0167]	{6,7}
<i>Sonatina</i> I mov	$\langle B01234 \rangle$ $\langle 598A76 \rangle$	$\langle 598 \rangle$ $\langle A76 \rangle$		{7}
II mov				{6,7}
<i>Prelúdio e</i> <i>Fuga</i>	s (89AB01)	$\langle 109 \rangle$	s (45AB)	{6,7}
<i>Trio nº1</i>	$\langle 65234 \rangle$	$\langle 652 \rangle$		
<i>Estudo I</i> (dodecafônico)	s (89AB0)		s (45AB)	
<i>Prelúdio</i> <i>dodecafônico I</i>	$\langle A098B7 \rangle$ $\langle 613524 \rangle$			
<i>Peça Sem Título</i>	$\langle 432568 \rangle$ $\langle 791A0B \rangle$			
			s (45AB)	

Nota: Construção do Autor.

A *sc* [012345] é encontrada na formação dos hexacordes das séries geradoras da *Sonatina* (ver Figura 16), do *Estudo I* e do *Prelúdio*

65 Característica observada também na *Peça Sem Título* para violão solo e no *Ciclo I* para sexteto.

66 Característica observada ainda nas seguintes obras: *2 Prelúdios*, para violão solo; *Divertimento* para dois violões; *O que eu não te digo* e *Ciclo I* para violão e declamador; e *Concertino* para violão e orquestra.

Dodecafônico I – que apresenta uma permutação entre as cromas 7 e 8 (Quadro 27, alturas sublinhadas). A classe de conjunto é encontrada ainda nas linhas em torno dos *Grundgestalten*-componentes do *Prelúdio e Fuga* (ver Figura 41) – no sujeito da fuga (ver Figura 67) é apresentado de forma incompleta, como *sc* [01234] – e na primeira célula do evento *coleções* (COL₁) do *Trio nº1* (ver Figura 82). Note-se que as cromas dos conjuntos do prelúdio e do trio são, praticamente, as mesmas (Quadro 27). Situação semelhante é observada entre os conjuntos da fuga, do *Prelúdio Dodecafônico* (primeiro hexacorde) e do *Estudo* (dodecafônico) (segundo hexacorde) (Quadro 27).

A *sc* [014] é o elemento gerador, no âmbito das alturas, de todo o *Prelúdio e Fuga*, sendo encontrado nas células iniciais dos dois movimentos (ver Figura 69). A classe de conjuntos ainda compõe o segundo hexacorde da série geradora da *Sonatina* (ver Figura 16) – seus dois tricordes discretos (Quadro 27).⁶⁷

O arquétipo *sc* [0167] assume o papel de elemento contrastante no *Prelúdio e Fuga* (ver Figura 38), forma a segunda célula do evento *coleções* (COL₂) do *Trio nº1* (ver Figura 82) e fundamenta a estrutura da *Peça Sem Título*. Em todos esses casos, a classe de conjunto é construída pelas mesmas cromas (45AB) (Quadro 27).

Por outro lado, encontram-se autorreferências por omissão, pela não-citação de elementos, como ocorre nas supressões da classe de altura Sol (ver Figura 20) e da díade Fá#-Sol {6,7} (ver Figura 31) no primeiro e segundo movimentos da *Sonatina*, respectivamente; e na ausência das mesmas classes de alturas {6,7} na unidade analítica inicial (uA#0) do *Prelúdio e Fuga* (ver Figura 41).

⁶⁷ A recorrência da em obras de Marcos Alan pode significar uma referencialidade a obras de compositores emblemáticos da Segunda Escola de Viena, construídas pela mesma classe de conjuntos, como o *Concerto para nove instrumentos*, Op. 24, de Webern, a *Peça para piano*, Op. 11, N.1, de Schoenberg, e *Wozzeck*, de Berg (ver STRAUS, 2012 e MENEZES, 1992, 2002).

Além dessas autorreferencialidades, destaca-se, em seu arsenal poético, o sofisticado processo de derivação serial observado na *Sonatina*, provavelmente, originais no repertório do violão até aquele momento.

Tendência ao indeterminismo e à expansão técnico-instrumental

Para José (2015, p. 122), a configuração musical das obras compostas por Marcos Alan na década de 1970 “mostram que a abordagem do compositor estava distante do que era pensado para escrita violonística” de sua época, de modo geral. De fato, Alan empregou recursos, até então, pouco explorados, chegando inclusive a operar com ineditismo determinadas técnicas estendidas.⁶⁸

No repertório brasileiro, o pioneirismo na abordagem expansiva do violão frequentemente é atribuído a Edino Krieger pela obra *Ritmata*, escrita em 1974 e publicada no ano seguinte (ver SILVA, 2008 e 2013; MACIEL, 2010; KREUTZ, 2014; FERNANDES, 2019). Para André Egg (2000, p. 19), a obra “é uma grande contribuição para um repertório que ficou estigmatizado pela estética neoclássica dos compositores que se dedicaram ao instrumento na primeira metade do século XX”.

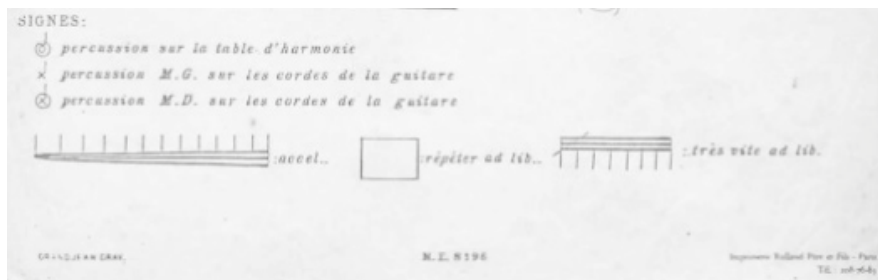
Krieger emprega golpes percussivos no tampo e nas cordas, e um “glissando percussivo” (FERNANDES, 2019, p. 236), uma sequência de *martellato*⁶⁹ de mão direita em movimento ascendente. Segundo Michel Maciel (2010, p. 50), alguns afeitos “são explicados pelo compositor em forma de texto [...]. Outros são uma mistura de texto e indicação gráfica na pauta. Há também efeitos percussivos escritos apenas na sua forma

68 O termo *técnica estendida* (ou expandida) é entendido aqui como “técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11)

69 Percutir os dedos na escala do braço do violão.

gráfica, em que a maneira de execução está descrita no final da peça” (Figura 144).⁷⁰

Figura 144 – Bula de execução referente às grafias empregadas na *Ritmata*



Fonte: Krieger (1975).

Marchese (2016) afirma, entretanto, que o compositor brasileiro pioneiro no emprego de técnicas estendidas ao violão foi o multi-instrumentista Egberto Gismonti, com as obras *Variations pour Guitare*, escrita em 1970 e publicada em 1982, e *Central Guitar*, composta em 1973 e publicada em 1976. Como ambas as peças foram publicadas posteriormente à *Ritmata*,⁷¹ a obra de Krieger acabou se transformando no marco da música de vanguarda para violão no repertório brasileiro.⁷²

70 Tradução das descrições de execução encontradas na bula da *Ritmata* (1974): “percussão na caixa de ressonância”; “percussão com a mão esquerda sobre as cordas do violão”; “percussão com a mão direita sobre as cordas do violão”; “acelerando”; “repetir livremente”; “muito rápido, livremente”.

71 As obras *Central Guitar* e *Ritmata* foram encomendadas pelo violonista Turíbio Santos para integrarem o livro *Collection Turíbio Santos*, publicado em 1975 pela editora Max Eschig. Todavia, Gismonti não entrou no projeto por não se enquadrar na “linha central, de compositores clássicos brasileiros”, como relata o próprio violonista em entrevista concedida a Celso Faria (2012, p. 30). Posteriormente, ambas as peças acabaram sendo publicadas pela mesma editora francesa.

72 Além disso, para Marchese (2016, p. 21), “o fato de Gismonti tocar *Variations* e *Central Guitar* em seus concertos da década de 1970 não deram a essas peças a mesma evidência que as obras tocadas por Turíbio”, como foi o caso da *Ritmata*, visto que Gismonti “não era uma figura ligada ao violão erudito”.

O fato é que, nessas obras, Gismonti já explora *bends*, golpes percussivos no tampo do instrumento, *martellato*, golpe percussivo nas cordas, *bi-tones*,⁷³ *pizzicato* Bartók, dentre outros recursos, além de notações com figuras rítmicas indeterminadas (sem hastes), cabeças de notas retangulares e elaboração de sistema de pentagrama duplo para a representação do *bi-tones*.

Entre 1970 e 1973, período de composição das obras de Gismonti, Marcos Alan escreveu aproximadamente oito peças explorando artifícios poéticos não convencionais ao violão. Ausência de fórmulas de compasso, indicação de tempo de execução em segundos, notas grafadas sem haste ou com cabeça retangular “sem rigor de tempo”, *glissandi* com alturas indeterminadas, *pizzicato* Bartók, aumento de nota em quartos de tom (variação de *bend*), indicações de “sons e ruídos diversos” e diferentes formas de ataques percussivos são alguns dos recursos encontrados nessas obras – a maior parte destes artifícios estão presentes no *Trio nº1* (1972).

No Quadro 28 estão emparelhadas informações sobre as técnicas estendidas levantadas nas obras de Krieger (1974), Gismonti (1970; 1973) e Marcos Alan (1971-73), com o propósito de tornar clara as contribuições pioneiras de cada compositor⁷⁴ (as obras que apresentam artifícios técnicos inéditos estão destacadas com fundo cinza, no quadro).

O *martellato* é empregado em *Central Guitar* (1973) de forma precursora no repertório brasileiro para violão. Contudo, enquanto Gismonti utiliza o recurso apenas com a mão esquerda, Krieger, na *Ritmata* (1974), emprega em ambas as mãos – técnica conhecida como *two hands* ou *tapping* (ver ADOUR, 1999; SILVA, 2013; VASCONCELLOS, 2013).

73 Sonoridade resultante do *martellato*, em que são produzidos dois sons: entre o traste e a ponte, e entre o traste e a pestana (ver SILVA, 2013; VASCONCELLOS, 2013).

74 Deve-se destacar que Edino Krieger, Egberto Gismonti e Marcos Alan se apropriam ou adaptam elementos já explorados fora do Brasil na década de 1960, por compositores como Company, Brouwer, Henze, Kotóński, entre outros (ver SILVA, 2013).

A técnica de martelado sempre é multifônica. No entanto, apenas Gismonti se atenta para este fato, solicitando que a mão direita abafe a corda atacada pelo *martellato* da mão esquerda, evidenciando a camada destemperada do *bi-tones*, produzida pelo lado esquerdo da corda (do traste à pestana). Dentre os três compositores abordados, o multi-instrumentista também é o único a empregar *glissando* com a unha da mão esquerda,⁷⁵ silvo⁷⁶ e toque na cabeça do violão, na obra *Central Guitar* (Quadro 28).

Quadro 28 – Levantamento das técnicas estendidas empregadas por Edino Krieger, Egberto Gismonti e Marcos Alan, na década de 1970

Técnicas estendidas	Obras		
	Krieger	Gismonti	Alan
<i>Martellato</i>	<i>Ritmata</i> (1974)	<i>Central Guitar</i> (1973)	-
<i>Tapping</i>	<i>Ritmata</i> (1974)	-	-
<i>Bi-tones</i>	-	<i>Central Guitar</i> (1973)	-
Percussão no tampo	<i>Ritmata</i> (1974)	<i>Variations</i> (1970) <i>Central Guitar</i> (1973)	<i>Estudo II</i> (1972-73) <i>Divertimento</i> (1972) <i>Sonatina</i> (1972-73)
Percussão sobre as cordas	<i>Ritmata</i> (1974)	<i>Central Guitar</i> (1973)	<i>Trio n°1</i> (1972)
Percussão no cavalete	-	-	<i>Divertimento</i> (1972) <i>Ciclo I</i> (1971-73)
Percussão no fundo da caixa	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
Percussão atrás do braço	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
<i>Pizzicato</i> Bartok	-	<i>Variations</i> (1970) <i>Central Guitar</i> (1973)	<i>Trio n° 1</i> (1972)
<i>Bend</i> / aumento de quarto de tom	-	<i>Variations</i> (1970) <i>Central Guitar</i> (1973)	<i>Trio n° 1</i> (1972)
<i>Slide</i> com unha	-	<i>Central Guitar</i> (1973)	-
Silvo	-	<i>Central Guitar</i> (1973)	-
Toque na cabeça do violão	-	<i>Central Guitar</i> (1973)	-
<i>Glissando</i> sem altura determinada	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
<i>Pizzicato</i> com dedos <i>i</i> e <i>m</i>	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
Indicação de “sons e ruídos diversos”	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
Ressonância pendulando o violão	-	-	<i>Trio n° 1</i> (1972)
Percussão no violão e naipes de cordas	<i>Concerto para dois violões</i> (1994)	-	<i>Concertino</i> (1973)

Nota: Construção do Autor.

⁷⁵ Simulando o *slide* utilizado na guitarra elétrica.

⁷⁶ Raspar a unha da mão direita nas cordas graves do instrumento.

Curiosamente, Mário da Silva (2013, p. 74) aventa a hipótese de que Villa-Lobos tenha sido o pioneiro no emprego de técnicas expansivas ao violão, dentre outros motivos, por explorar, justamente, um efeito com resultado sonoro semelhante ao efeito *bi-tones*, no final do *Estudo nº 2* (VILLA-LOBOS, 1928). Contudo, o efeito proposto por Villa-Lobos, construído com som natural sobre som harmônico, distancia-se daquele encontrado na obra de Gismonti (martelado). Embora aparentemente revolucionário na forma de execução proposta,⁷⁷ naquele contexto, sonoridade semelhante (som natural mais harmônico) poderia facilmente ser encontrada no repertório do instrumento – dentre inúmeros exemplos, a *Danza Espanola Nº 5: Andaluza*, de Enrique Granados (1893), transcrita por Miguel Llobet (1926).

Em *Variations pour guitare* (1970), Gismonti inova ao empregar *pizzicato* Bartók, *bend*⁷⁸ e golpes percussivos no tampo – golpe também empregado por Krieger e por Marcos Alan nas peças *Divertimento* (1972) e *Sonatina* (1972-73), para dois violões, e *Estudo II* (inacabado) (1971-73), para violão solo (Quadro 28).

O pioneirismo de Marcos Alan, em contrapartida, se deve ao emprego dos seguintes artifícios: percussão sobre as cordas – também empregada por Gismonti e por Krieger, posteriormente; percussão no cavalete, no *Divertimento* para dois violões e no *Ciclo I* (1971-73) para violão e contralto; percussão no fundo da caixa, percussão atrás do braço, glissando sem altura determinada, *pizzicato* com os dedos *i* e *m*, indicação de “sons e ruídos diversos” e ressonância das cordas soltas pendulando o violão – todos estes encontrados no *Trio nº1*. E, por fim, de maneira

77 Com o dedo 4 da mão esquerda pressionando a nota indicada, o intérprete deve atacar a corda com a mão direita no mesmo momento em que ataca a mesma corda com o dedo 1 da mão esquerda, como um ligado invertido. Segundo Orlando Fraga (2007, p. 15), Villa-Lobos cria o efeito inspirado na viola caipira.

78 Descrito na partitura como “aumento de quartos de tom” por Gismonti (1970; 1973) e por Marcos Alan (1972), que também emprega o recurso. O termo *bend*, em voga atualmente, não foi utilizado pelos compositores.

precursora, Alan emprega efeitos percussivos no instrumento solista e no naipe de cordas ⁷⁹ no *Concertino* (1973), para violão e orquestra, semelhantemente ao que faria Krieger em seu *Concerto para dois violões* (1994) duas décadas depois (Quadro 28).

Constata-se, portanto, uma intenção vanguardista de Marcos Alan em sua prática composicional, que resultou do seu interesse pela música de seu tempo.

79 Marcos Alan solicita que se golpeie a caixa dos instrumentos de cordas com a madeira do arco.

Poslúdio

Ao longo deste livro, buscou-se iluminar os processos poéticos da obra do compositor Marcos Alan dos Reis José (1956-1973). Nas seções iniciais, foram levantadas informações relevantes sobre a sua formação musical, como as orientações recebidas de Jodacil Damaceno, Elpídio Pereira e Guido Santórsola. Fatos relacionados à sua carreira meteórica como instrumentista solista e vencedor de concursos foram narrados.

O olhar minucioso sobre as estruturas das obras *Sonatina* (1971-73), *Prelúdio e Fuga* (1972) e *Trio nº1* (1972) expôs a recorrência de *artifícios criativos tradicionais*, como o emprego de contraponto imitativo e de estruturas morfológicas típicas da música de concerto europeia dos séculos XV a XIX, característica classificada como *tendência à linguagem da tradição* na poética de Marcos Alan.

Iluminou-se ainda, em seus processos criativos, práticas sofisticadas de manipulação de séries e conjuntos de classes de alturas, classificadas como *tendências ao serialismo e à autorreferencialidade*, a saber, o processo de derivação serial por meio das operações de verticalização e horizontalização de conjuntos discretos mapeados no braço do violão, a supressão significativa de classes de alturas em um dado contexto, o desenvolvimento do discurso musical por meio da variação de poucos componentes, relacionados aqui ao conceito de *variação progressiva*, e o reemprego endógeno e exógeno – intra obra e entre obras – de poucas coleções de alturas, principalmente as classes de conjunto , e .

Foram mapeados artifícios poéticos da *avant-garde*, classificados como *tendência ao indeterminismo e à expansão técnico-instrumental*, manifestado na exploração de efeitos instrumentais não convencionais, especialmente ao violão, com contribuições precursoras dentro do repertório brasileiro ao empregar percussão sobre as cordas, percussão no cavalete,

percussão no fundo da caixa de ressonância, percussão atrás do braço, glissando sem altura determinada, *pizzicato* com dedos *i* e *m*, indicação de “sons e ruídos diversos” e ressonância do som com o instrumento pendulado. Paralelamente a isto, observou-se a elaboração de novas formas de notação aberta para muitos dos eventos musicais citados, inseridos em um discurso musical marcado pela dialética entre efeitos instrumentais.

A abordagem *textural* das obras para violão evidenciou a predominância da escrita polifônica na escrita de Marcos Alan, como previsto por Graça Alan (JOSÉ, 2015, p. 180), com destaque para as *propostas texturais* polifonia a duas vozes (partição (1²)), polifonia sobre pedal (1³) e polifonia a três vozes (1³).

Chamou a atenção também a ausência de propostas texturais construídas por artifícios idiomáticos tradicionais no repertório do instrumento, como *campanella*, rasgueado, *scordatura*, trêmulo melódico, harmônico, dentre outros – muitos desses recursos são encontrados em obras de Marcos Alan, não como propostas texturais. Por outro lado, foram observadas obras construídas exclusivamente por melodia sobre pedal, trêmulo pedal, polifonia a duas vozes, melodia não-acompanhada, intervalos ordenados, intervalos harmônicos sobre baixo pedal, bloco ornamentado, polifonia sobre pedal, melodia sobre APF, melodia sobre intervalo harmônico quebrado, APF tetrafônico e bloco tricordal.

Essas são, portanto, as contribuições de Marcos Alan para o violão brasileiro levantadas no presente livro.

Finalmente, adotando-se o mesmo tom empregado nas linhas introdutórias do texto, encerra-se o presente livro com um aforismo de Friedrich Nietzsche (1887/2016), que analisa a relação *mestre-aprendiz* entre dois grandes nomes da belas-artes renascentista, voltando-se à temática do *gênio*, especificamente ao paradoxo *talento* versus *aprendizagem*:

540. *Aprendizado.* – Michelangelo viu em Rafael o estudo, e em si, a natureza: ali o *aprendizado*, aqui o *talento*. No entanto, isso é pedantismo, com todo

respeito ao grande pedante. Pois o que é talento, senão um nome para uma *mais antiga* aprendizagem, experiência, apropriação, assimilação, seja no estágio de nossos pais ou ainda antes! E, por outro lado: quem aprende, *dá talento a si mesmo*, – ocorre que não é tão fácil *aprender*, e não apenas questão de boa vontade; é preciso ser *capaz* de aprender. Num artista, frequentemente, se opõe a isso a inveja, ou aquela soberba que logo erija os espinhos, ao perceber algo desconhecido, e põe-se involuntariamente num estado de defesa, em vez do de aprendizado. As duas estão ausentes em Rafael, assim como em Goethe, e por isso eles foram *grandes aprendizes* e não apenas exploradores dos filões que se haviam formado dos estratos e da história de seus ancestrais. Rafael desaparece ante nós como aprendiz, esse nobilíssimo ladrão; mas, antes de haver transferido todo o Michelangelo para dentro de si ele morreu – e sua última série de obras, sendo o *começo* de um novo plano de estudos, é menos perfeita e menos boa de forma cabal, pois o grande aprendiz foi interrompido pela morte em sua mais difícil tarefa, levando consigo o derradeiro objetivo justificador que tinha em vista.

Epílogo

Uma aquarela pintada por Marcos, em 1967 – quando tinha apenas 11 anos de idade – auspiciava o destino de sua obra. Nela, meu irmão escreveria a frase *ver através do tempo*.

Entendi que nasci para o violão quando meu amigo, irmão e parceiro musical foi trabalhar no planeta dos espíritos desencarnados, e somente o tempo mostraria que o conjunto da obra criada pelo Rei do Violão estabeleceria um arco temporal no discurso da escrita para o violão de concerto no Brasil.

O *Concertino* para violão e orquestra de câmara, ainda inédito, foi interrompido no hospital. Marcos falecia e o segundo movimento, dodecafônico, cuja série o menino compositor dispôs logo no início, calou-se com seu tutor e com ele foi meu sonho de tocarmos juntos por aí, nossas conversas, trocas de afeto de irmãos amigos unidos pela sensibilidade artística e pelo gosto musical. Nunca mais o veria tocar. *Não assistiria* aos seus concertos e não mais o ouviria falar que esperaria eu me sentar na plateia para só depois entrar no palco. Nunca mais pentearia seu cabelo *black power* com um pente garfo, aquele “vendido nas melhores casas do ramo”, como ele mesmo dizia sorrindo...

Entro em cena como concertista em dezembro de 1973. Agora, o caminho estava comigo. Meu pai partiu com Marcos – oito meses após sua morte. Ficamos, Evandro e eu, perdidos e carentes musicalmente, artisticamente. Uma família sob o som de um acorde diminuto, em uma cadência suspensa, com a respiração interrompida sob uma longa fermata.

Cumplicidade de irmãos, carreiras entrelaçadas. Foco na projeção da obra de Marcos Alan. *Não desvio* o olhar, e sigo, simplesmente sigo, porque a obra de Marcos é de abordagem transcendental.

Graça Alan
Rio de Janeiro, dezembro de 2021.

Referências

ALAN, Marcos. **Obra para violão solo**. Cópia. Acervo Marcos Alan, 2021. Partitura. Violão. Disponível em: https://www.academia.edu/44961888/C%C3%B3pia_da_obra_para_viol%C3%A3o_solo_de_Marcos_Alan.

ALAN, Marcos. **Prelúdio e Fuga (Prelúdio)**. Intérprete: Sérgio Ribeiro. Gravação caseira, 2020a. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/preludio-preludio-e-fuga-1972de-marcos-alan-por-sergio-ribeiro>.

ALAN, Marcos. **Prelúdio e Fuga (Fuga)**. Intérprete: Sérgio Ribeiro. Gravação caseira, 2020b. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/fuga-preludio-e-fuga-1971de-marcos-alan-por-sergio-ribeiro>.

ALAN, Marcos. **Prelúdio e Fuga**. 1972a. Cópia de manuscrito (Partitura). 7 pag. Violão. Disponível em: https://www.academia.edu/51152937/Preludio_e_Fuga_para_viol%C3%A3o_de_Marcos_Alan_1972_

ALAN, Marcos. **Sonatina**. 1971-73. Cópia de manuscrito (Partitura). 7 pag. Dois violões. Disponível em: https://www.academia.edu/43216143/Sonatina_para_dois_viol%C3%B5es_de_Marcos_Alan_Partitura_

ALAN, Marcos. **Sonatina para dois violões (I mov)**. Intérprete: Sérgio Ribeiro e João Wilson. Gravação caseira, 2016a. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/sonatina-dodecafônica-1-mov-de-marcos-alan-1972>.

ALAN, Marcos. **Sonatina para dois violões (II mov)**. Intérprete: Sérgio Ribeiro e João Wilson. Gravação caseira, 2016b. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/sonatina-para-dois-violões-ii-mov-de-marcos-alan-1972>.

ALAN, Marcos. **Trio Nº 1**. 1972b. Cópia de manuscrito (Partitura). 11 pag. Flauta, violão e violoncelo. Disponível em: https://www.academia.edu/51153119/Trio_No1_para_flauta_viol%C3%A3o_e_violoncelo_de_Marcos_Alan_1973_

ALAN, Marcos. **Trio nº1 para flauta, violão e violoncelo**. Intérprete: Graça Alan (violão), Murillo Barquette (flauta) e Valéria Guimarães (contrabaixo). Niterói: gravação ao vivo, 2010. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/graca-alan-murillo-barquette-e-valeria-guimaraes-interpretam-trio-contemporaneo-de-marcos-alan>.

ALAN, Marcos. **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009a. 1 CD.

ALAN, Marcos. *Prelúdio, Ária e Fughetta*. In: **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009b. 1 CD. Faixa disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-sua-obra-preludio-aria-e-fughetta>.

ALAN, Marcos. **Cadernos de exercícios**. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1973. [Acervo Marcos Alan].

ALAN, Marcos. **Participantes do III Seminário Internacional de Violão**. Porto Alegre, 1971. [Acervo Marcos Alan].

ALAN, Marcos. **Concerto comemorativo do III aniversário do Coral Acadêmico**. Niterói: Teatro Alvorada, 19 dez. 1970, il. col. [Acervo Marcos Alan].

ALMADA, Carlos de Lemos. A transformational approach for musical variation. **ORFEU**, v. 5, n. 3, dezembro de 2020, p. 373-411.

ALMADA, Carlos de Lemos. Variation and Developing Variation under a Transformational Perspective. **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**, v. 4, n. 1, 2019, p. 30-61.

ALMADA, Carlos de Lemos. Derivative Analysis and Serial Music: The Theme of Schoenberg's Orchestral Variations Op.31. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG, 2016b, p.1-24.

ALMADA, Carlos de Lemos. Novas perspectivas para a análise derivativa. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.6, p. 164-206, 2013.

ALMADA, Carlos de Lemos. Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *grundgestalt*. **Opus**, Porto Alegre, v.18, n. 1, 2012, p.127-152.

ALMADA, Carlos de Lemos. Derivação temática a partir da *grundgestalt* da *Sonata para Piano* op.1, de Alban Berg. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP, 2011b. 1 CD-ROM (11 p.).

ALMADA, Carlos de Lemos. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2, Rio de Janeiro **Anais ...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.79-90, 2011a.

ALMADA, Carlos de Lemos. “**Nas fronteiras da tonalidade**”: tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

ANDREWS, George. **The theory of partitions**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

ANTÔNIO, Paulo. Seminário de Violão tem hoje Marcos Alan em Recital. Porto Alegre/RS: **Correio do Povo**, sexta feira, 21/07/2072. s/p.

ANTÔNIO, Paulo. Dois concertos no Seminário de Violão. Porto Alegre/RS: **Correio do Povo**, domingo, 23/07/2072. s/p.

ARGENTINO vence concurso de violão e brasileiro de 15 anos fica em segundo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: terça feira, 23/11/1971, 1º caderno. s/a.

BACH, Johann Sebastian. **Fuga BWV998**. Intérprete: Marcos Alan. Porto Alegre: gravação ao vivo, 1972a. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-fuga-bwv998-de-j-s-bach>.

BACH, Johann Sebastian. **Prelúdio BWV872**. Intérprete: Marcos Alan e João Pedro Borges. Rio de Janeiro: gravação ao vivo, 1972b. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-preludio-bwv872-de-js-bach>.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, 1987.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Coleção Debates 217. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRASIL e Argentina decidem hoje a classificação final. **O Globo**. Rio de Janeiro: segunda-feira, 22 de novembro de 1971, página 32.

BROUWER, Leo. **Estudios Sencillos**. Violão solo. Paris: Editions Max Eschig, 1972. Partitura. Violão.

CAMARA, Fábio Adour da. **Sobre a composição para violão**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 1999.

CAVALCANTI, Nestor de Holanda. **Marcos Alan**. Entrevistador: Sérgio Vitor de Souza Ribeiro. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo. mp3 (17min).

CORREIO DA MANHÃ. **Marcos Alan, 15 anos, um bom violonista**. Rio de Janeiro, 02/12/1971 – Ano – LXXI – N ° 24.124. S/A. Disponível em http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=26593 Acesso em: Mar. 2015.

DAMACENO, Jodacil. **Marcos Alan**: depoimento [1997]. Depoimento prestado em evento *in memoriam* de Marcos Alan. Niterói, 1997 [Acervo Marcos Alan].

DAMACENO, Jodacil. **Música Instrumental**. Nota de programa, 1969 [Acervo Marcos Alan].

DARWIN, Charles. **A origem das espécies** (Eduardo Nunes Fonseca, trad.). São Paulo: Folha de São Paulo, 2010/1872.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994.

EGG, André. Ritmata para violão de Edino Krieger. **Violão Intercâmbio**, ano VII, nº 44, dez. 2000, p. 16-21.

FARIA, Celso Silveira. **A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

FÉRAUDY, Maurice e MARCHETTI, Dante. **Fascinação**. Intérprete: Marcos Alan. Rio de Janeiro: gravação ao vivo, 1966. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-fascinacao>.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRAGA, Orlando. **Os 12 estudo para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação**. I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Curitiba, 2007. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BzFGBDgE9wsfN3pDYXBBZ3lscjQ/view?resourcekey=0-NGOUqkt0g9nhamlVyvfXdQ> . Acessado em agosto de 2020.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Terminou com sucesso Concurso de Violão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, terça-feira, 23/11/1971, 1º caderno, p. 3.

FRANCISCO, Paulo. Marcos ‘Rei do Violão’. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**, caderno azul, ano 93, Rio, domingo, 8 e segunda feira, 9 de setembro de 1968 – Nº 55.022. P. 3.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. **R. Científica** / FAP, Curitiba, v. 9, p. 64-82, jan./jun. 2012.

FRIEDMANN, Michael L. A Methodology for the Discussion of Contour: its Application to Schoenberg’s Music. **Journal of Music Theory**. 29 (2), p. 223–48, 1985.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Marcos “rei do violão”**. Rio, domingo, 8 e segunda feira, 9 de setembro de 1968, il.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Reading textural functions, instrumental techniques, and space through partition complexes. In: **Journal MusMat**. Rio de Janeiro: Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), 2020, Vol. IV, No. 2.

GENTIL-NUNES, Pauxy. **Operadores particionais (partops v. 1.35 beta)**. Sítio da Internet. Disponível em: <https://www.notion.so/Operadores-Particionais-Partops-v-1-35-Beta-764ac76dd9c248948461a0d6cef7d9cd>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Formalização do espaço textural melódico em instrumentos monofônicos. In: XXVI Congresso da ANPPOM. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2016.

GENTIL-NUNES, Pauxy. **PARSEMAT - Parseme Toolbox Software Package**. Aplicativo digital. Rio de Janeiro: Pauxy Gentil-Nunes, 2004/2014. Versão 3.8. Disponível em: <http://musmat.org/downloads/>.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Particionamento rítmico e domínios harmônicos em *Le Marteau sans Maître* — avant “l’artisanat furieux”, de Pierre Boulez. In: XXIII Congresso da ANPPOM. **Anais...** Natal: UFRN, 2013.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Partitional Analysis and Rhythmic Partitioning: mediations between rhythm and texture. In: **Principles of Music Composing: The Phenomenon of Rhythm**. Vilnius: Lithuanian Composer’s Union, 2012.

GENTIL-NUNES, Pauxy. **Análise particional: uma mediação entre análise textural e a teoria das partições**. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

GENTIL-NUNES, Pauxy e CARVALHO, Alexandre. Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

GENTIL-NUNES, Pauxy e MOREIRA, Daniel. Ornamental functions in textural domain from the proposal for a textural contour. In: XXV Congresso da ANPPOM. **Anais....** Vitória: UFES, 2015.

GENTIL-NUNES, Pauxy e MOREIRA, Daniel. Contornos musicais e os operadores particionais: uma ferramenta computacional para o planejamento textural. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** São Paulo, 2014, s/p.

GENTIL-NUNES, Pauxy e MOREIRA, Daniel. Operadores Particionais. 2013. versão 1.32. Disponível em: www.musmat.org. Acesso em 01/06/2019.

GENTIL-NUNES, Pauxy e RAMOS, Bernardo. Complexos Particionais. National Congress of Music and Mathematics of UFRJ. **Proceedings...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

GLOEDEN, Edelson e ESCANDE, Alfredo (Org.) Abel Carlevaro: a entrevista de São Paulo. **Revista Música**, São Paulo, v.12, p.13-51, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **A metamorfose das plantas**. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Morphologie. In: **J. W. Goethe-Werke**. München: DTV, 1998g, v. 13, p. 53-250.

GRANADOS, Enrique. **Danza española Nº. 5**. Transcripción para guitarra por Miguel Llobet. Madrid: Unión Musical Española, 1926. Partitura. Violão.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HERNANDES, Antônio. Brasileiro quase menino é favorito do concurso. Rio de Janeiro: **O Globo**, sexta-feira, 19/11/1971, p. 4.

HERNANDES, Antônio. Uma Pessoa Normal. Rio de Janeiro: **O Globo**, música, terça-feira, 23/11/1971, p. 10.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. **O discurso da escrita moderna para o violão de concerto no Brasil: análise comparativa de 5 Prelúdios de Heitor Villa-Lobos e 5 Prelúdios de Marcos Alan (1940-1973)**. Tese (Doutorado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História. Rio de Janeiro, 2015.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. Uma análise comparativa no discurso musical do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos e do Concertino para violão e orquestra de câmara de Marcos Alan dos Reis José. **Política e identidade: discussões historiográficas**. (Org.) ALVES, Gracilda e SANTOS, Ana Beatriz Esser. Rio de Janeiro: Autografia. 2015b.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. **Heitor Villa-Lobos e Marcos Alan dos Reis José: o discurso musical para o violão de concerto no Brasil**. Rio de Janeiro: Autografia, 2016a.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. **Marcos Alan**. Entrevistador: Sérgio Vitor de Souza Ribeiro. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo; mp3 (71min).

JOSÉ FILHO, Manoel. **Estudo em arpejo**. Rio de Janeiro: Acervo Marcos Alan, 1964. 1 partitura. Violão.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais**. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

LET'S speak english's talento. **Brazil Herald**, saturday, march. Canal 9, TV Continental, 02/03/1968.

MACIEL, Michel Barboza. **Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre aspectos vanguardistas na literatura do violão brasileiro**. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2010.

MAIORES aplausos ontem no Concurso de Violão foram para ex-aluno de Segóvia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: terça feira, 20/11/1971.

MARCHESE, Yuri Martins de Castro. **Egberto Gismonti e sua obra para violão de seis cordas: um estudo sobre aspectos técnicos e interpretativos**. Aveiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes. Aveiro, 2016.

MARVIN, Elizabeth West. **A generalized theory of musical contour: its application to melodic and rhythmic analysis of non-tonal music and its perceptual and pedagogical implications**. Tese (Doutorado em Música). University of Rochester, 1988.

MARVIN, Elizabeth West e LAPRADE, Paul. Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour. **Journal of Music Theory**. 31 (2), p. 225–67, 1987.

MAYR, Desirée. **The Identification of Developing Variation in Johannes Brahms op.78 and Leopoldo Miguéz op.14 Violin Sonatas through Derivative Analysis**. Rio de Janeiro, 2018. Thesis (PhD in Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MAYR, Desirée e ALMADA, Carlos. O conceito da *grundgestalt* e suas múltiplas perspectivas. In: 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 2. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p. 62-72.

MAYR, Desirée e ALMADA, Carlos. Os princípios da variação progressiva e da *grundgestalt* e suas origens organicistas. In: 13º Colóquio de Pesquisa em Música do PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2014, p. 48-53.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Flo. Micro-macro direcionalidade em Webern. In: **Cadernos de estudo: análise musical**. Nº5. São Paulo: Atravez, 1992, p. 21-54.

MEYER, Leonard. **Style and music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MEYER, Leonard. **Emotion and meaning in music**. Chicago: University of Chicago Press, 1957.

MOREIRA, Daniel. Contornos musicais e textura: perspectivas para análise e composição. In: **Anais do IV SIMPOM 2016 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. 2016, pag. 99-109.

MOREIRA, Daniel. **Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional**. Dissertation (Master in Music). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MORRIS, Robert. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. **Music Theory Spectrum**, Vol. 15, No. 2, Autumn, 1993, pp. 205-228.

MORRIS, Robert. **Composition with pitch-classes**. New Haven: Yale University, 1987.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Eine kleine nachtmusik**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877. Partitura. Quarteto de cordas (2 violinos, viola, violoncelo).

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musicologia Generale e Semiologia**. Edizione Italiana a cura di Rossana Dalmonte. Torino: EDT/Musica, 1989.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: toward a semiology of music**. Princeton University Press, New Jersey, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu**. Ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer: perfil estilístico**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

OROMAR, Terra. Sepultado Marcos Alan. Rio de Janeiro: **O Globo**, 13/04/1073, sexta-feira, p. 7.

PADOVANI, José Henrique e FERRAZ, Sílvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Música Hodie**, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

PEREIRA, Elpídio. **A voz que emociona**. 1966. Disponível em: <http://immub.org/compositor/elpidio-pereira>. Acessado em maio de 2018.

RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York: Longman, 1980.

RAMOS, Bernardo. **Análise de textura violonística: teoria e aplicação**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

RAMOS, Bernardo e GENTIL-NUNES, Pauxy. Parsimonious relations between Guitar Textural Proposals. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-21, 2020.

RODRIGUES, Luciana e PRADA, Teresinha. Hibridismo e devir na poética de Marcos Alan. **Revista Eletrônica Documento Monumento**, Cuiabá, v.21, n.1, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. **Teoria dos conjuntos: apontamentos**. Apostila elaborada como material de apoio para a disciplina Contraponto III. ECA/USP, 2016.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Unicampi, 2009.

SANTÓRSOLA, Guido. **Principios Armónicos de los Sonidos Atractivos y Atraídos (aplicados a la Guitarra)**. 1971. Tradução: Orlando Fraga. Original, Embap, 2014.

SANTOS, Turíbio. Encarte de **Marcos Alan – Violão**. Independente 18007. 2009.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Traduzido por Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Drei klavierstücke, Op. 11**. Ed. Rev. New York: Universal Edition, 1942. Partitura, Piano.

SCHOENBERG, Arnold e WEISS, Adolph. Problems of Harmony. In: **Perspectives of New Music**, Vol. 11, No. 2 (Spring - Summer, 1973), pp. 3-23.

SEPULTADO Marcos Alan. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1973.

SILVA, Mario da Silva. Elementos percussivos estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela. In: II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. **Anais....** Curitiba: EMBAP, 2008.

SILVA, Mario da Silva. **Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2013.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3ª ed. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador - São Paulo: Editora da Unesp, 2012; EDUFBA, 2013.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introduction to post-tonal theory**. New Jersey: Pearson, 1990.

SÜSSEKIND, P. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. III, n. 7 (jul-dez/2009), pp. 27-37.

TORROBA, Federico Moreno. *Serenata Burlesca*. Intérprete: Marcos Alan. Rio de Janeiro: gravação caseira, 1969. Disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-serenata-burlesca-de-f-moreno-torroba>.

ÚLTIMA HORA. Marcos Alan: um violão que conhece muitos prêmios. Quarta-feira, 1/12/1971, 2º caderno.

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana. **Técnicas estendidas para violão:** hibridização e parametrização de maneiras de tocar. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto* para violão e Orquestra (II mov; cadência). Intérprete: Marcos Alan. In: **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009a. 1 CD. Faixa disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-concerto-para-violao-de-villa-lobos-ii-mov-e-cadencia>.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo nº 4*. Intérprete: Marcos Alan. In: **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009b. 1 CD. Faixa disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-estudo-n-4-de-villa-lobos>.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo nº 7* de Villa-Lobos. Intérprete: Marcos Alan. In: **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009c. 1 CD. Faixa disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-estudo-n7-de-villa-lobos>.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Prelúdio nº1*. Intérprete: Marcos Alan. In: **Marcos Alan – Violão**. Rio de Janeiro: [Independente], 2009d. 1 CD. Faixa disponível em: <https://soundcloud.com/sergio-ribeiro-430261007/marcos-alan-interpreta-preludio-n-1-de-villa-lobos>.

VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos para Violão** (MS Max Eschig). Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos (ms. P.200.1.2.A), 1928. Partitura. Violão.

ZANON, Fábio. Raspa do tacho II: Olga Prager Coelho, Ione Ferreira, Marcos Alan, Márcio Côrtes, Mauro Rocha, Brasil Guitar Duo. **Violão com Fábio Zanon**. Rádio Cultura FM de São Paulo. 21 jan. 2009. Disponível

em: <http://vcfz.blogspot.com/2009/01/olga-praguer-coelho-ione-ferreira.html>. Acessado em agosto de 2015.

ZANON, Fábio. O violão espanhol no século XX: Moreno-Torroba, de Falla, Llobet. **Violão com Fábio Zanon**. Rádio Cultura FM de São Paulo. 14 jan. 2006. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/01/2-moreno-torroba-de-falla-turina-pujol.html>. Acessado em janeiro de 2021.

GLOSSÁRIO

Abstração	“Processo formal empregado para isolar uma característica musical de um fragmento melódico de acordo com algum <i>domínio/subdomínio</i> ” (MAYR, 2018, p. 154), gerando uma <i>forma abstrata</i> .
Abstração de segunda- -ordem	“Aplicação de um processo de <i>abstração</i> a uma estrutura já abstrata.” (MAYR, 2018, p. 156)
Classe de alturas	Uma classe de notas (alturas) que possuem o mesmo nome. Por exemplo, as alturas $L\acute{a}_2$ (220Hz) e $L\acute{a}_3$ (440Hz) fazem parte da mesma classe de alturas $L\acute{a}$.
Componentes	“Segmentos de uma <i>unidade de análise</i> ” (MAYR, 2018, p. 156). Na <i>Grundgestalt</i> são rotulados como G.A, G.B, G.C,
Concorrência	“Movimento contrário convergente ou divergente”. (GENTIL-NUNES, 2009, p. 57)
Subcomponentes	“Segmentos de um <i>componente</i> .” (MAYR, 2018, p. 157)
Domínio	“Uma propriedade musical sujeita a ser abstraída para finalidade de variação” (MAYR, 2018, p. 158); são considerados os <i>domínios rítmico</i> (r) e <i>de alturas</i> (p) (“p” de <i>pitch</i>).

Forma externa	“Qualquer estrutura relevante do ponto de vista derivativo, cujas origens não possam ser rastreadas na <i>Grundgestalt</i> ” (MAYR, 2018, p. 157).
Indexograma	“O indexograma é uma forma de representar essa evolução dos índices de aglomeração e dispersão, plotando-os contra um eixo temporal. Uma vez que ambos os índices são sempre positivos, foram arranjados em uma representação espelhada, onde a aglomeração é plotada negativamente. Assim, a distância entre os pontos definidos pelos índices passa a ser também uma medida visual da densidade-número” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 52; grifo original).
Linhagens	“Sequência de <i>variantes</i> de uma <i>forma referencial</i> [de uma <i>variável</i>], produzida por <i>variação progressiva</i> .” (MAYR, 2018, p. 158)
Matriz dodecafônica	Para qualquer série dodecafônica, tem-se 48 <i>formas da série</i> : 12 formas originais, 12 formas retrógradas, 12 formas invertidas e 12 formas retrógrado-invertidas. A matriz 12x12 é a maneira mais simples de se apresentar as 48 formas (STRAUS, 1990).
Modelagem	“Transformação de uma <i>forma referencial</i> considerada como um bloco não-abstrato” (MAYR, 2018, p. 155); é entendida como uma <i>variação progressiva</i> de segunda ordem (DV2), rotulada como $M_{1,1}$, $M_{1,2}$, etc.

Operações

“Um algoritmo aplicado a uma determinada *forma referencial* para transformá-la em uma variante. Algumas operações podem ser canônicas (inversão, aumento, retrogradação etc.), mas há casos em que serão necessárias explicações adicionais.” (MAYR, 2018, p. 156)

Particiograma

“Uma vez que as partições são finitas e conhecidas como entidades matemáticas, e sendo possível atribuir a cada uma delas um par de índices que se referem ao seu grau de aglomeração e dispersão internas, torna-se conveniente a plotagem das partições em um gráfico bidimensional. Constitui-se assim um particiograma, que funciona como uma topologia do campo das partições” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 38; grifo original).

Redimensionamento

“Movimento oblíquo convergente ou divergente (eixo da dispersão fica fixo)” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 57).

Representação genômica

“Com a definição das variáveis como formas referenciais para a construção temática, também é possível propor representações *genômicas* para as unidades de análise [...]. O termo “genômica” é empregado neste contexto (reforçando as relações metafóricas entre música e biologia dessa abordagem) como uma representação gráfica na qual a notação musical é substituída por cadeias de variáveis (que agem de forma análoga aos *genes*) organizadas de acordo com os domínios considerados, altura e ritmo (nossos *cromossomos*)” (MAYR, 2018, p. 178).

Revariância	“Movimento oblíquo convergente ou divergente (eixo da aglomeração fica fixo)” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 57)
Subdomínios	Categorias do <i>domínio</i> representadas por vetores, quais são: âmbito, sequência intervalar, contorno melódico, sequência rítmica, contorno métrico.
Técnica dodecafônica	Tem como premissa o manejo sistemático e ordenado (ordem fixa) das doze classes de alturas, que são tratadas de maneira equivalente e não-hierárquica em uma obra musical.
Transferência	“O movimento paralelo ou direto (para cima ou para baixo, de acordo com o sinal da transferência)” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 57).
Unidades de análise	“Um fragmento delimitado de uma ideia musical que representa relevância especial para a análise derivativa” (MAYR, 2018, p. 157), como um tema; as unidades são rotuladas como “uA#0” (<i>Grundgestalt</i>), “uA#1” (Tema I), “uA#2 (Tema 2), etc.
Variação Progressiva	Técnica composicional que [...] transforma algumas características abstratas (intervalar, rítmica, etc), enquanto outras características permanecem inalteradas.” (MAYR, 2018, p. 155); provoca a criação de <i>linhagens</i> evolutivas.

Variáveis

São as *formas abstratas* que sofrem o processo de derivação progressiva; são classificadas como *permanentes* aquelas desenvolvidas em diferentes movimentos de uma obra (rotuladas com as letras finais do alfabeto maiúsculas: Z, Y, X, W, ...); são classificadas como *temporárias* aquelas desenvolvidas apenas em um movimento (rotuladas com as letras finais do alfabeto minúsculas: z, y, x, w, ...).

Variantes

São resultado do processo de variação progressiva aplicado às *variáveis*; são rotuladas com a mesma letra da *variável* da qual deriva, “com a inclusão da adequada numeração de índice (em *descrição genealógica*) para indicar sua geração (Ex: $Z_{1,2}$, w_1 , etc)”. (MAYR, 2018, p. 158)

Vetor intervalar

É uma sequência de seis números que dá a quantidade de ocorrência das classes de intervalos 1 a 6 em uma sonoridade. É um meio conveniente de resumir a sonoridade básica de ideias musicais. (STRAUS, 1990, p. 14)

Apêndice A – Composições de Marcos Alan

TONAIS ou MODAIS	PÓS-TONAIS
Violão	
<i>Suíte Barroca</i> (1969) <i>Prelúdio</i> (antigo) (1969) <i>Estudo</i> (tocata) (s/d) <i>Preludio</i> (ponteio) (s/d) <i>Estudo</i> (trio sonata) (1969) <i>Prelúdio, Ária e Fughetta</i> (1970) <i>Divertimento</i> (1970) <i>Sonata Clássica</i> (1969-70) <i>Fuga</i> (em Si menor) (1971) <i>Três Prelúdios Curtos</i> (1972)	<i>2 Prelúdios</i> (s/d) <i>Estudo I</i> (dodecafônico) (1971) <i>Prelúdios Dodecafônicos</i> (s/d) <i>Estudo II</i> (inacabado) (s/d) <i>Sem Título</i> (1972) <i>Prelúdio e Fuga</i> (1972)
Órgão	
	<i>Sonata para órgão</i> (1972) (inacabada)
Dois violões	
<i>Duo</i> (violões) (s/d) <i>Cirandinha</i> (1972) <i>Sonata I</i> (1969)	<i>Divertimento</i> (1972) <i>Sonatina</i> (s/d) <i>Sonata</i> (s/d) <i>Medidas</i> (Inacabada) (s/d)
Flauta e cravo	
<i>Andante</i> (s/d)	
Três violões	
<i>Fugato</i> (s/d)	<i>Miniaturas</i> (1970)
Violão e voz	
	<i>“O que eu te não digo”</i> para violão e declamador (1972) <i>Ciclo I</i> para violão e declamador (s/d) <i>Rosas</i> para violão e contralto (s/d)
Flauta, violão e violoncelo	
<i>Trio Sonata</i> (s/d)	<i>Trio nº1</i> (1972)
Coral	
<i>Fugas</i> (Inacabada) (s/d)	
Sexteto	
	<i>Ciclo I</i> para declamador, soprano, viola, cello, celesta e harpa (1972)
Orquestra	
<i>Concerto para violão e orquestra Op.6 n.1</i> (s/d)	<i>Concertino</i> para violão e pequena orquestra (1973)

Nota: Construção do Autor.

Anexo 1 – Carta de Abel Carlevaro

Abel Carlevaro
— impresión duradera, una
serena lección de arte.

Por mi parte, el segundo
Estudio de la Serie Lomeneche
a H. Vela-Leros, será dedicado
a su memoria y quisiera
ofrecer algún acto conmemorativo
cuando viaje este año a
Porto Alegre, en recuerdo de Mauro
Alan.

Me más sentido pésame
para Vd., su madre y
familiares.

Abel Carlevaro

AGRACIADA 1426 - 39 P.
TELÉFONO 842 66
MONTEVIDEO - URUGUAY

SOBRE O AUTOR

Sérgio Ribeiro é doutor em Poéticas da Criação Musical (UFRJ) e mestre em Práticas Interpretativas (UniRio). Tem artigos publicados em importantes revistas e anais de pesquisa em música do país. Apresenta-se em eventos de difusão e estreias da nova música de concerto, como a Bienal de Música Contemporânea Brasileira (Sala Cecília Meireles), Panorama da Música Brasileira Atual, Semana Hespérides, Criação Dois Hum (UFRJ/ ECU School of Music), entre outros. Atualmente, é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

A obra do jovem compositor Marcos Alan é ainda relativamente desconhecida. Mais ainda seus processos composicionais, adquiridos, desenvolvidos e aplicados em uma trajetória artística curta, devido a sua passagem precoce. Através das análises desenvolvidas no presente volume podemos reconhecer, com surpresa, não só o brilho na formulação das ideias e das concepções formais de Alan, mas também um manejo técnico impressionante e cheio de soluções inesperadas e engenhosas para questões composicionais ligadas à serialização, texturização e desenvolvimento motivico. O trabalho de Sérgio Ribeiro revela, assim, um repertório inédito e referencial para o desenvolvimento não só da teoria e análise musical no país, mas também para o campo da performance e da pesquisa artística. Deixo aqui minha recomendação adicional de leitura para todos os amantes da arte e da cultura brasileira e latino-americana.

PAUXY GENTIL-NUNES



9 786555 881752

 EduFMT
DIGITAL