

# Música, Filosofia e Educação

Solange Aparecida de Souza Monteiro  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2019

**Solange Aparecida de Souza Monteiro**

**(Organizadora)**

# Música, Filosofia e Educação

**Atena Editora  
2019**

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

### Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M987 Música, filosofia e educação [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 1)

Formato: PDF  
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
Modo de acesso: World Wide Web  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-7247-104-6  
DOI 10.22533/at.ed.046190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.  
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

A trajetória da educação musical no Ocidente é marcada por diferentes visões e compreensões díspares. Os valores filosóficos tiveram seu foco redirecionado, os objetivos da educação musical foram modificados por tantas vezes quanto os paradigmas pedagógicos e sociais foram sugeridos, consolidados, questionados e reconstruídos. Em uma recapitulação do valor da música ao longo da história, notamos que a música esteve desvinculada da educação durante o período medieval. A infância receberia aceitação social e orientação escolar específica a partir da Renascença e seria objeto de estudos durante o século XVIII, propiciando o surgimento dos métodos ativos em educação musical de Rousseau, Pestalozzi, Herbart e Froebel (Fonterrada, 2005, p.38-40; 48-53). A educação musical do século XIX foi marcada pela publicação de tratados de teoria que ‘treinavam’ o domínio técnico, já que o Romantismo caracterizava-se pela figura do virtuose. Os conservatórios particulares, por sua vez, eram os centros onde o ensino orientado para o virtuosismo era fortemente estimulado. No século XX, os modelos filosóficos surgiam na mesma velocidade em que eram substituídos por outros modelos. O desenvolvimento tecnológico e as efêmeras mudanças de pensamento social e político criaram um ambiente para o aparecimento de métodos pedagógico-musicais que buscavam a sensibilização integral da criança quanto ao fazer e ouvir musicais. Jacques Dalcroze e a educação do corpo na vivência musical; Zoltan Kodaly e a educação musical autóctone; Edgar Willems e a educação auditiva quanto à sensorialidade, afetividade e inteligência; Shinichi Suzuki e a educação para o talento. Da segunda geração de pedagogos musicais (a partir dos anos 1960), Murray Schafer, Keith Swanwick e John Paynter também contribuíram com novas estratégias em relação ao desenvolvimento cognitivo-musical da criança, à educação sonora e aos aspectos psicológicos observados nas diversas fases da infância e da adolescência. Neste ponto podemos perguntar: se há tantos métodos e sistemas de pedagogia musical que valorizam o aluno e orientam o professor, qual a necessidade de uma filosofia para a educação musical? A resposta pode começar com a noção de que uma filosofia da música sempre permeou a educação musical em seus diferentes períodos na história, e com a concordância de que um posicionamento filosófico que incida diretamente sobre a prática da educação musical contribui para a reflexão na ação pedagógica. Esta reflexão pode determinar a natureza e o valor da educação musical, e é desse tema que tratamos mais especificadamente a seguir. Nas linhas abaixo, propomos o diálogo e evidenciamos o confronto entre os estudos de Bennett Reimer (1970) e David Elliott (1995) a fim de esboçar suportes filosóficos que orientem o trabalho do educador musical em sala de aula. Os autores assinalam que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical. No artigo

**A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES**, os autores João Leandro Neto, Tayronne de Almeida Rodrigues, Murilo Evangelista Barbosa visam fomentar alguns pensadores sofistas e trazer enfoque à Ética socrática grega. Através de estudos e pesquisas busca-se aprimorar e aferir percepções e valores atribuídos às opiniões e ao relativismo apontado pelos sofistas que moldavam a ética de acordo com seus valores, sendo necessário seguir os valores que cada um julgasse mais correto de viver. No artigo **A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA**, o autor Oswaldo Eduardo da Costa Velasco discute e aponta reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. No artigo **A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA**, o autor Frank de Lima Sagica buscam compreender a influência da mídia na formação do gosto musical desses estudantes. A metodologia utilizada se deu por uma pesquisa em campo, com aplicação de questionário aos alunos. Os resultados deste trabalho devem contribuir para a área da educação musical, no âmbito da linha de pesquisa Abordagens Socioculturais da Educação Musical. No artigo **A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA**, a autora Jéssica Melina Behne Vettorelo buscam compreender os efeitos do contato com os sons e a música no seu desenvolvimento global, desde o período intra-uterino até os cinco primeiros anos de vida, tratado aqui como primeira infância. No artigo **A PERFORMANCE DO COCO SEBASTIANA: UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO** o autor Claudio Henrique Altieri de Campos objetivo é buscar como um momento paradigmático na trajetória do artista. Para tanto, dialoga com o pensamento de Turner, sobre liminaridade, e Foucault, sobre a noção de discurso. No artigo **APRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora, Priscila de Freitas Machad buscou investigar que concepções de avaliação do processo de aprendizagem infantil que estão presentes nas práticas docentes. No artigo **A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA**, Monalisa Carolina Bezerra da Silveira, busca investigar possibilidades e dificuldades que professores de Educação Musical, em atividade, no Ensino Básico da Rede Pública Federal e Municipal do Rio de Janeiro encontraram para que o fazer musical estivesse presente durante suas aulas de música. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas junto a quatro docentes previamente selecionados. No artigo **A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO MOTET EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES**, o autor Victor Martins Pinto de Queiroz visou explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua

música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto. No artigo Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca, os autores Sebastião Nolasco Junior e Magda de Miranda Clímaco visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. No artigo Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento, os autores Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae e Felipe Mendes de Vasconcelos, os autores analisam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. No artigo **ANÁLISE DE FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL**, os autores Victor Martins Pinto de Queiroz, Mauricio Funcia De Bonis analisam a contrapontística da obra Fumeux fume par fumée, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo. No artigo **AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA**, os autores Fernanda Franzoni Zaguini Clara Márcia Piazzetta, busca estabelecer uma discussão sobre o modelo de percepção musical e o processamento auditivo cerebral até a gestalt auditiva descrito por Koelsch (2005, 2011), mostrando a importância destes conhecimentos para o trabalho musicoterápico na reabilitação neurológica de pacientes com epilepsia. No artigo **AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PRONUNTIATIO MUSICAL**, o autor Stéfano Paschoal tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no Improviso nº 4 para violão os autores Laís Domingues Fujiyama, Eduardo Meirinhos Trata-se da dissertação sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. No artigo **ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS**, a autora Elen Regina Lara Rocha Farias, busca descrever e apresenta questões sobre a atuação profissional do músico em empresas públicas e privadas, assim como o mercado em que se insere e solicita deste profissional, indicativos de um perfil condutor de ações exitosas, bem como processos estruturadores de planos

de trabalho interdisciplinares que atendam e gratifiquem tanto a empresa quanto o artista. No artigo **BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL**, o autor Rafael Salib Deffaci, traz a Derivação de sua dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade. No artigo **COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**, a autora Aline Lucas Guterres Morim, busca compreender o processo de construção melódica do sujeito Daniel. Os dados da análise são um recorte da dissertação “O processo de composição musical do adolescente: ações e operações cognitivas”, orientado por Leda Maffioletti, No artigo **CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA**, o autor Gian Marco Mayer de Aquino, busca apresentar concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. Este é um recorte de sua pesquisa de mestrado. No artigo **CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva, Fernando William Cruz buscam Saber como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música como outras são as perguntas feitas por estudiosos de diversos campos como o da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Computação, da Musicologia e da Educação e revelam a natureza interdisciplinar da área emergente que inclui a percepção e cognição musicais (LEVITIN, 2006). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY**, os autores Alexandre Henrique dos Santos, Adriana do Nascimento Araújo Mendes aborda uma experiência em educação musical para alunos com deficiência visual utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e um modelo pedagógico que orienta teoricamente o ensino com as mesmas: o Technological Pedagogical and Content Knowledge (TPACK). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS**, os autores Paula Martins Said e Dagma Venturini Marques Abramides, buscou investigar o efeito da educação musical no repertório de habilidades sociais em crianças expostas e não expostas à educação musical. No artigo Educação Musical, Neurociência e Cognição:

Uma Revisão Bibliográfica Dos Anais Do SIMCAM, os autores Cassius Roberto Dizaró Bonfim, Anahi Ravagnani e Renata Franco Severo Fantini

Buscam apresentar um panorama atual desta produção na tentativa futura de aproximar o conhecimento produzido à realidade da docência. Embora a produção de estudos acadêmicos sobre estes três temas esteja visivelmente em crescimento, notou-

se que o número de publicações que relacionam os três elementos simultaneamente ainda seja incipiente. **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER** No artigo **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER**, os autores Ronan Gil de Moraes, Jean Paulo Ramos Gomes, Lucas Davi de Araújo, Lucas Fonseca Hipólito de Andrade, buscam apresentar questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas, e surgiu como consequência de atividades desenvolvidas em um curso de extensão para crianças de 08 a 14 anos. No artigo **Estudo Comparado das Flutuações de Andamento em Quatro Gravações de Du Schönes Bächlein para violão solo de Hans Werner Henze**, o autor João Raone Tavares da Silva Busca estudar o comparativo das flutuações de andamento em quatro interpretações da peça **Du Schönes Bächlein** de Hans Werner Henze (1926-2012) feitas por diferentes violonistas. No artigo **Estudo das relações entre Forma e Densidade na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**, o autor Thiago Cabral, realiza uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça **Sinfonia em Quadrinhos** (1986) de Hermeto Pascoal (1936). No artigo **EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU**, o autor Luiz Fernando Valente Roveran propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES	
João Leandro Neto Tayronne de Almeida Rodrigues Murilo Evangelista Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.0461905021	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>12</b>
A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA	
Oswaldo Eduardo da Costa Velasco	
DOI 10.22533/at.ed.0461905022	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>21</b>
A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
Frank de Lima Sagica	
DOI 10.22533/at.ed.0461905023	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>32</b>
A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA	
Jéssica Melina Behne Vettorelo	
DOI 10.22533/at.ed.0461905024	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>41</b>
A PERFORMANCE DO COCO <i>SEBASTIANA</i> : UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO	
Claudio Henrique Altieri de Campos	
DOI 10.22533/at.ed.0461905025	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>49</b>
A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA	
Priscila de Freitas Machado	
DOI 10.22533/at.ed.0461905026	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>66</b>
A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA	
Monalisa Carolina Bezerra da Silveira	
DOI 10.22533/at.ed.0461905027	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>77</b>
A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO <i>MOTET</i> EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES	
Victor Martins Pinto de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.0461905028	

**CAPÍTULO 9 ..... 87**

ANACLETO DE MEDEIROS: UM OLHAR SOBRE A ATUAÇÃO DE UM MESTRE DO CHORO E DAS BANDAS NO CENÁRIO SOCIOCULTURAL CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior  
Magda de Miranda Clímaco

DOI 10.22533/at.ed.0461905029

**CAPÍTULO 10 ..... 95**

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: PRIMEIRO MOVIMENTO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae  
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo  
Felipe Mendes de Vasconcelos

DOI 10.22533/at.ed.04619050210

**CAPÍTULO 11 ..... 105**

ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

Victor Martins Pinto de Queiroz  
Mauricio Funcia De Bonis

DOI 10.22533/at.ed.04619050211

**CAPÍTULO 12 ..... 115**

AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA

Fernanda Franzoni Zaguini  
Clara Márcia Piazzetta

DOI 10.22533/at.ed.04619050212

**CAPÍTULO 13 ..... 124**

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

DOI 10.22533/at.ed.04619050213

**CAPÍTULO 14 ..... 139**

ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM DE THEODORO NOGUEIRA NO *IMPROVISO N° 4* PARA VIOLÃO

Laís Domingues Fujiyama  
Eduardo Meirinhos

DOI 10.22533/at.ed.04619050214

**CAPÍTULO 15 ..... 150**

ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS

Elen Regina Lara Rocha Farias

DOI 10.22533/at.ed.04619050215

**CAPÍTULO 16 ..... 157**

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

DOI 10.22533/at.ed.04619050216

<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>165</b>
COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Aline Lucas Guterres Morim	
DOI 10.22533/at.ed.04619050217	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>174</b>
CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA	
Gian Marco Mayer de Aquino	
DOI 10.22533/at.ed.04619050218	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>183</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY	
Alexandre Henrique dos Santos Adriana do Nascimento Araújo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.04619050219	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>200</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS	
Paula Martins Said Dagma Venturini Marques Abramides	
DOI 10.22533/at.ed.04619050220	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>216</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL, NEUROCIÊNCIA E COGNIÇÃO: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS ANAIS DO SIMCAM	
Cassius Roberto Dizaró Bonfim Anahi Ravagnani Renata Franco Severo Fantini	
DOI 10.22533/at.ed.04619050221	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>225</b>
ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER	
Ronan Gil de Moraes Jean Paulo Ramos Gomes Léia Cássia Pereira da Paixão Lucas Davi de Araújo Lucas Fonseca Hipolito de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.04619050222	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>236</b>
ESTUDO COMPARADO DAS FLUTUAÇÕES DE ANDAMENTO EM QUATRO GRAVAÇÕES DE DU <i>SCHÖNES BÄCHLEIN</i> PARA VIOLÃO SOLO DE HANS WERNER HENZE	
João Raone Tavares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.04619050223	

**CAPÍTULO 24 ..... 245**

ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E DENSIDADE NA *SINFONIA EM QUADRINHOS* DE HERMETO PASCOAL

[Thiago Cabral](#)

**DOI 10.22533/at.ed.04619050224**

**SOBRE O ORGANIZADOR..... 254**

## ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

**Victor Martins Pinto de Queiroz**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto  
de Artes

São Paulo - SP

**Mauricio Funcia De Bonis**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto  
de Artes

São Paulo - SP

**RESUMO:** Esse trabalho propõe uma análise contrapontística da obra *Fumeux fume par fumée*, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ars Subtilior, contraponto medieval, cromatismo

**ABSTRACT:** This paper proposes an analysis of the counterpoint in *Fumeux fume par fumée* by Solage, pointing out the specific procedures of medieval counterpoint and at the same time making clear the characteristics of the period that follows the Ars Nova, Ars Subtilior, registering its similarities with the renaissance madrigal in their exacerbation of chromaticism.

**KEYWORDS:** Ars Subtilior, medieval

counterpoint, chromaticism

### 1 | INTROITUS

Apeça *Fumeux Fumepar Fumée*, de Solage, se costuma enquadrar pelos historiadores num dado e breve momento histórico interposto à Idade Média e ao Renascimento musicais. Os limites desse período têm dado origem a um novo debate, tal a profusão de um repertório distinto e da denominação que o acompanha: a *Ars Subtilior*. A autora responsável pela sugestão do nome (Günther, 1963) encontra a feliz coincidência entre datas significativas na história política medieval e na história da música. O maior compositor da *Ars Nova*, Guillaume de Machaut, falece em 1377. O período de transição a que ela associa a nomenclatura *Ars Subtilior* coincidiria, ao mesmo tempo, com a produção imediatamente posterior à morte de Guillaume de Machaut e com o Grande Cisma da Igreja Católica, dividida entre Roma e Avignon de 1378 a 1417.

Em um extenso levantamento desse repertório em busca de sua caracterização mais precisa como produção distinta e homogênea o suficiente para justificar sua separação em outro período histórico (e em um tão breve), Smilansky (2010) propõe uma expansão desses

limites, compreendendo a *Ars Subtilior* entre 1360 e 1440, aproximadamente. Do ponto de vista estritamente contrapontístico, pode-se afirmar que os procedimentos fundamentais da composição polifônica nesse período seguem aqueles do período imediatamente anterior.

O que se há-de fazer aqui, é a análise contrapontística da peça de Solage supracitada, a fim de explicitar a forte relação que esta apresenta com o contraponto da predecessora, *Ars Nova*, e aproximar, tanto quanto possível, seu *modus operandi* daquele próprio de outro momento tido por maneirista, a saber: o fim do Renascimento, os madrigais profanos. Por se tratar de uma peça muito antiga e que foge muito da “norma” vigente à sua época, *Fumeux Fume par Fumée* enfrenta graves problemas de editoração. Por isso, faz-se necessário informar de pronto que, no presente trabalho, utilizar-se-á a edição proposta por Lefferts (1988), que quase não foi questionada senão em alguns poucos momentos, indicados no texto e justificados.

## 2 | FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE

A obra em questão é uma canção profana para três vozes masculinas graves. A formação em si já delimita muito do que se poderá perceber como textura ao longo da música, como a circunscrição do material intervalar global quase sempre ao âmbito de uma oitava, com as vozes bem próximas e se entrecruzando o tempo todo. Outra característica da obra, é que seu texto, escrito por Eustache Deschamps, é bastante enigmático. O poema comenta breve e misteriosamente os hábitos dos *Fumeux* (palavra que pode significar tanto “fumantes” como “iracundos”), uma espécie de sociedade secreta citada também em alguns outros poemas do período. Se alguma inferência se pode fazer da relação texto e música, esta seria, exatamente, direcionada à maneira como Solage constrói uma percepção modal fugidia através do uso do cromatismo, aproximando-se do texto cujo significado é bastante insólito e, poder-se-ia dizer, esfumaçado, nevoento.

Partimos, então, de comentários mais gerais: *Fumeux Fume* pode ser dividida em três partes, de acordo com suas cadências: a primeira sobre Fá, mais fraca e menos conclusiva; a segunda sobre Mi<sub>2</sub>, nota pouco comum enquanto ponto de parada; e a cadência final, também sobre Fá. Disto, depreendemos ser *tertius* (modo 5, “lídio” em nomenclatura posterior) o modo sobre o qual a peça é construída. A peça chama também a atenção pelo registro vocal de que se utiliza: três vozes graves, sendo que um Mi<sub>2</sub> gravíssimo aparece para duas delas, Contratenor e Tenor *Fumeux*, na cadência supracitada. Ainda que não fosse fixa a afinação na época em questão, esta é, certamente, uma ocorrência notável.

Antes de proceder à análise de cada uma das partes individualmente, faz-se necessário explicação dos símbolos utilizados nas figuras. As siglas c.p. e c.n. referem-se, respectivamente, às alterações por *causa pulchritudinis* e *causa*

*necessitatis* (seguindo a nomenclatura utilizada desde a própria *Ars Nova* para as inflexões da *musica ficta*). As ligaduras plenas indicam as relações de sensível inferior ou superior produzidas pelas alterações, ao passo que as ligaduras tracejadas indicam delineamentos melódicos incomuns. As notas entre parênteses representam a expectativa produzida pela alteração ou encontro intervalar anterior (levando em consideração o contexto em que aparecem). Subdivisões das partes são indicadas pelas barras tracejadas de compasso. As letras minúsculas que se encontram sob as notas servem apenas para auxiliar o leitor e indicam os trechos comentados ao longo do texto.

## Fumeux Fume Par Fumée

Eustache Deschamps

Solage

Exemplo 1: Início de *Fumeux fume par fumée*. Fonte: LEFFERTS, 1988

Já nessa primeira parte (figura 1), podemos perceber o uso do total cromático. O uso das alterações neste trecho, porém, é mais facilmente explicável do que nos demais: a distinção entre embelezamento e necessidade se mostra mais clara e precisa. O primeiro Dó# (a) é sensível do Ré que o sucede, no compasso seguinte. O mesmo vale para (b). Enquanto a alteração (a) não implica nenhuma outra, o embelezamento que ocorre em (b) gera a alteração (c), Si#, por necessidade (evitando a quinta aumentada entre os extremos). Assim também (d) produz (e), apesar de o intervalo evitado ser, agora, o trítono. A alteração (d), porém, que cria uma sensível superior, não tem sua expectativa cumprida, pois o que se segue é a alteração (f), Réb, em vez do Ré esperado. Esta última alteração, porém, não se nos mostra tão clara em relação à sua origem: poder-se-ia alegar que a alteração (f) é necessária para evitar o delineamento de trítono com a voz inferior (láb), porém este tipo de sucessão intervalar acontece, às vezes, entre notas de uma mesma voz, no decorrer da peça. A função de embelezamento enquanto sensível superior de Dó, contudo, é evidente, mas não podemos garantir sua prioridade. O Sib do compasso sétimo (g) é necessário

por dois motivos: primeiro para evitar o trítano entre as vozes e segundo, para evitar o cromatismo Ré<sub>2</sub> - Dó - Si<sub>1</sub>.

Chega-se enfim, a uma pequena divisão no seio desta primeira seção: onde surge a alteração (h) temos algo como que uma “cadência suspensiva”. A peça, que até então vinha movida, para sobre estes intervalos de longa duração, cuja expectativa é debruçarem-se sobre as notas indicadas entre parênteses – modelo cadencial universal para o século XIV e boa parte do século XV. Mas não é apenas por conta dessa expectativa que se viu, aqui, a divisão intermediária no discurso: a expectativa é frustrada e, além disso, encontramos dois intervalos melódicos muito incomuns – segunda aumentada no Fumeux e trítano no Contratenor. Dada a tradição de se evitar esses intervalos em uma construção melódica, e somando-se a isso o papel que o encaminhamento 3M-4J representa nesse repertório, sustenta-se a hipótese de haver, aí, cesura, amenizando o choque do encaminhamento, e resolvendo o contraponto (que também parece se resolver no cruzamento das vozes, tal como comentaremos adiante).

As alterações (i1, i2, j, l1, l2) estão todas implicadas: ao rebaixar o Ré (i1) e fazê-lo sensível superior de Dó, Solage exclui Si<sub>1</sub> tanto como intervalo harmônico (terça diminuta) quanto como melódico (dois semitons consecutivos), tal qual em (f) e (g). Por fim, a mais difícil explicação a ser dada nesta primeira seção cabe a (m). A alteração em questão produz um salto de trítano, Fá - Si<sub>1</sub>, bastante estranho, apesar da pausa que há entre as notas. Temos aqui a primeira cadência da peça, e nessa situação, justifica-se o uso do Si<sub>1</sub>. Como dissemos, no início desta análise essa é a mais fraca das três cadências e este é um dos motivos. Não obstante o repouso sobre Fá não ocorrer simultaneamente entre os extremos, ser abandonado logo após atingido e a voz central possuir uma apojatura, ocorre ainda que os caminhos das vozes Contratenor e Tenor Fumeux estão trocados: as conduções mais esperadas seriam: Lá – Sol – Fá, Contratenor; Dó – Lá – Si<sub>1</sub> – Ré – Dó, Tenor Fumeux. De certa forma, essas são as conduções realizadas, porém mascaradas pelos cruzamentos; Solage se valerá deste recurso para construir as mais intrincadas peripécias contrapontísticas de seu discurso em *Fumeux Fume*. Ainda nesse caso, observa-se já um procedimento caro a Dufay, Binchois e todo o século XIV, a amenização do movimento melódico cadencial de sensível através do recuo de um grau e do salto de terça menor (voz superior).

2

16 **B**

20

acorde cadencial Fim da Frase B

Exemplo 2: Continuação da primeira parte de *Fumeux fume par fumée*. Fonte: LEFFERTS, 1988

Nesta segunda seção, diferentemente do que se pôde ver na anterior, não se encontra utilizado o total cromático: a nota  $S_{i\flat}$  não aparece sequer uma vez no trecho. A imbricação das conseqüências de uma alteração nesse trecho é, também, muito mais notória do que no primeiro: como vemos, para cada alteração *causa pulchritudinis* correspondem pelo menos outras duas *causa necessitatis*.

Logo após a cadência sobre Fá na seção anterior, ocorre um Lá $\flat$  sensível superior de Sol. A partir daí, começa uma reação em cadeia que faz gerar a maior parte dos acidentes que se hão de seguir, a começar pelo Lá $\flat$  seguinte (a), reflexo do primeiro, a fim de evitar a falsa relação entre as vozes, relacionadas pela imitação diminuída à metade, o que tornaria um possível Lá $\natural$  muito mais perceptível. E, sendo assim, (b) é de fácil explicação: devido à bemolização que ocorre em (a), não poderia haver aqui  $S_{i\flat}$ , pois isso implicaria um intervalo de sétima diminuta delineado entre os extremos. E, finalmente, em (c), segue a bemolização de Lá, a título de coerência, encerrando o ciclo gerado pela primeira alteração, ainda na seção anterior, de Lá $\natural$  para Lá $\flat$ .

Com a alteração (d), inicia-se uma nova série de alterações: o rebaixamento de Sol $\natural$  para Sol $\flat$  causa as alterações (e), (f) e (g), que causa (h), por sua vez. Em (e), (g) e (h), a nota Mi é rebaixada: no primeiro, para evitar que uma terça diminuta seja atacada; no segundo, para evitar a mesma terça diminuta, porém, aqui, fruto do movimento de dois semitons melódicos consecutivos; e, no terceiro, para evitar que se ataque uma primeira aumentada, uma vez que há um uníssono entre as vozes Fumeux e Contratenor. Por último, a alteração (f) surge para evitar, mais uma vez, a quinta diminuta entre vozes extremas.

Chega-se, então, a um momento mais instável do contraponto, onde apesar das

alterações por necessidade, pode-se ouvir, ainda que fugazmente, um intervalo de trítono entre vozes extremas, no compasso 21, fruto de uma dupla bordadura Si<sub>b</sub> – Sol – Lá. Tudo decorre do embelezamento através do qual se produz o primeiro Ré<sub>b</sub> do trecho, como se pode ver em (i1): para evitar a terça diminuta, ocorre o Si<sub>b</sub>, em (i2); e o Mi<sub>b</sub>, em (j), por motivo de escrita – o embelezamento (i1) é facultativo, mas uma vez que se opta por fazê-lo, só se pode efetuar por rebaixamento (jamais poderia este Ré<sub>b</sub> ser enarmonizado para Dó<sub>#</sub>) e, assim, impede o uso de notas que impliquem cromatismo se postas depois de si, a saber, o Ré<sub>#</sub>. Assim como houve no trecho anterior em relação ao Lá<sub>b</sub>, também aqui o Ré<sub>b</sub> se manterá, por motivo de coerência do contraponto, como vemos em (l1), resultando em (l2) e (m): para evitar o ataque de uma terça diminuta e para evitar dois passos de segunda menor consecutivos, respectivamente, conforme houve entre (d), (e) e (g).

É após esse momento que ocorre a primeira grande cadência da peça, segundo todos os passos esperados numa composição deste período: o movimento contrário das vozes extremas, a dupla sensível e o repouso sobre quinta e oitava. Porém, as alturas responsáveis pela constituição destes intervalos de repouso são muito incomuns quando do cumprimento dessa função específica: o Si<sub>b</sub> é uma nota comum no discurso, enquanto nota de passagem melódica que faz evitar o trítono em diversos momentos, especialmente no modo de Fá, modo em que está escrita *Fumeux Fume*, e também no modo de Ré, contudo, dificilmente se constitui como a nota mais grave de um repouso; o Mi<sub>b</sub>, por sua vez, é de mais rara aparição melódica, sua aparição como nota de repouso, sobre a qual se faça uma cadência, é, de fato, um portento, tendo-se em consideração o repertório de que tratamos. E, não bastasse tudo quanto vimos falando, há ainda mais um fator que acentua o caráter inusual do encontro: o registro em que se encontra, a saber, o extremo grave. É claro que tamanha surpresa, que se deve ter produzido nos ouvidos da época (se já se faz produzir em nossos), tem uma função estrutural dentro da composição de Solage: se a primeira cadência, que se deu sobre a finalis do modo, era inconclusiva já em sua construção, obnubiladora da assertividade própria de um movimento concludente; nada diz, neste caso, não se ter chegado ao fim da composição, senão a estranheza do ponto de parada.

Chegamos, assim, à parte final da peça, e que se configura como a mais complexa de todas, cujo contraponto obriga o compositor a se valer de falsas relações que se transcrevem por enarmonizações.

Exemplo 3: Segunda parte de *Fumeux fume par fumée*. Fonte: LEFFERTS, 1988

A frase começa exatamente de onde a anterior parou, exceto que Contratenor e Tenor Fumeux trocam de oitava entre si. No segundo e terceiro compassos do trecho (c. 26 - 27), surgem as primeiras alterações da frase: o Si<sub>4</sub>, embelezamento em sua primeira aparição (a) e necessidade, na segunda (b) - para manter a coerência da linha melódica e a função de sensível que tem em ambas, mas cujo peso é maior na segunda, pelo movimento cadencial que realiza (cadência de Dufay). O Si<sub>5</sub> que sucede (c) é sensível superior do Lá que o segue, embelezamento facilmente explicável, mas que introduz os compassos de maior ousadia de toda a peça e talvez até de todo esse repertório. Pois que ao Lá seguirá o Sol<sub>4</sub>, sua sensível inferior, resultando em dois passos consecutivos de semitom, e obrigará a sustentização de Dó, para evitar o trítone entre as vozes extremas, como se pode ver em (d1) e (d2). Atente-se ainda para as linhas melódicas pouco convencionais produzidas pelo encaminhamento do Fumeux: o Contratenor canta Sol – Lá – Dó<sub>4</sub> – Fá (grave), ou seja, um delineamento de trítone que culmina em uma nota sustentizada, e que é abandonado, em seguida, por um salto de sexta menor descendente. O conjunto de intervalos formados (3m-3M, o que hoje conhecemos por tríade menor), levando em consideração os acidentes que o compõe, teria por destino mais provável as notas entre parentêses, considerando-se o que é convencional em termos do contraponto da época. Entretanto, o que se passa

frustra todas as expectativas criadas: o Sol $\sharp$  se mantém, enarmonizando-se em Lá $\flat$ , como vemos em (e); o Dó $\sharp$ , conforme mencionado acima, salta para Fá; enquanto o Mi vai para Fá, a única voz a se mover de uma maneira convencional, embora não se tenha dirigido rumo ao seu destino mais provável no caso – Ré. Importante lembrar que a alteração do Lá ocorre para que este funcione como sensível superior de Sol, e por isso ocorre a enarmonia, uma vez que a função melódica descendente cabe ao bemol e não ao sustenido. Pode-se ainda observar nessa frase mais delineamentos incomuns das vozes: o de sétima menor presente no Tenor Fumeux (Fá – Si $\flat$  – Sol) e, novamente, o de trítono, no Contratenor Fumeux (Fá – Sol – Si $\sharp$ ). Claro que este Si $\sharp$  tem de possuir uma justificativa contrapontística, uma vez que produz semelhante delineamento: ele é parte da dupla sensível de um “acorde” cadencial sobre Fá (Sol/ Si/Mi).

Como se poderia esperar da peça, mais uma vez a expectativa produzida é frustrada, porém de maneira mais branda: a solução do contraponto é muito mais clara e explicável. Todas as vozes seguem um caminho plausível, porém as conduções do Contratenor e do Tenor Fumeux estão trocadas, sendo que não há a resolução Sol – Fá, substituída, aqui, por Sol – Lá $\flat$ . É importante perceber que a melodia inusual do Fumeux que apareceu nos compassos 29 - 32, reaparece transposta quinta abaixo; contudo, as alterações que eram predominantemente motivadas por embelezamento na primeira vez em que apareceram, na versão transposta são causadas por necessidade: é por conta do Lá $\flat$  em (g) que o Mi $\flat$  de (h) se justifica, acima de tudo; (j1) é a dupla sensível do acorde cadencial no compasso 34, e, embora (l2) seja semelhante a (e) em justificativa, a alteração (n), que a segue na melodia, também é fruto de necessidade. Os acidentes que ocorrem no Tenor Fumeux também são todos necessários: (i) evita uma segunda aumentada; (l2), o ataque de uma terça diminuta (sempre em relação ao baixo); e (m), uma quarta aumentada melódica. Acontece, então, ser na linha do Contratenor onde ocorrem as alterações de embelezamento: (g), em que o Lá $\flat$  ressignifica o Sol que o antecede, transformando-o em sua sensível, e que funciona, ao mesmo tempo, como sensível superior do Sol vindouro, de quem o Fá $\sharp$  em (j2) é sensível inferior. Dessa forma, tem-se que o Fumeux e o Contratenor invertem seus papéis durante os compassos 33 - 36. Isso pode ser uma estratégia do compositor que, tendo optado pela repetição transposta, fez criar uma nova ordem no discurso, trazendo o que estava em segundo plano para o primeiro, uma vez que o que estava em evidência passou a repetir-se (ainda que não estritamente) e, portanto, a informar menos. Isto justificaria o delineamento incomum da melodia do Contratenor, assim como seus acidentes serem responsáveis por todos os que ocorrem no trecho. Vale ressaltar ser o Contratenor a voz mais aguda, neste momento da peça.

A partir de então, o tecido contrapontístico da peça volta ao nível inicial: nele se pode encontrar muitos acidentes, mas nada comparado ao paroxismo do trecho que acabamos de analisar. Do compasso 36 (ponto de chegada do trecho anterior) ao compasso 40, podemos ver uma composição muito mais comportada, sendo Si $\sharp$

o único acidente a aparecer, acidente muito comum em composições sobre o modo de Fá. Em 41, os acidentes voltam a aparecer com a frequência com que fizeram aparecer na maioria da peça, a começar pelo embelezamento Sol $\sharp$  (p1) e o Si $\flat$  (p2), necessário para evitar uma sexta aumentada entre os extremos, alteração que gera, a longo prazo, um delineamento de trítono no Tenor Fumeux. A alteração (q) evita dois passos de semitom consecutivos, mas também faz do Si $\flat$  a sensível de Dó. Ambos os Si $\flat$  encontrados em (r) e (s) se prestam a evitar um trítono com o baixo, o primeiro é a nota superior do intervalo evitado e, o segundo, o próprio baixo em relação ao qual se daria a dissonância em questão. E, finalmente, o último Si $\flat$ , visível em (t), é devido à cadência final, funcionando como dupla sensível: é a única nota da edição de referência acerca da qual discordamos, uma vez que esta nota consta, lá, bemolizada.

### 3 | CONCLUSIO

Após a incursão pelo contraponto dessa peça, podemos dizer que, embora seja seu status claro de exceção, é possível depreender de sua análise uma série de procedimentos comuns ao contraponto da época, que se fizeram observar mesmo nos trechos mais acidentados da peça, e algumas observações prioritárias no tratamento dado à condução de vozes. O primeiro seria, certamente, a questão do tratamento da dissonância: ainda embora o conceito não estivesse tão claramente definido como estará no Renascimento, pode-se perceber claramente um conjunto de sonoridades evitadas de modo sistemático pelo compositor. A primeira de todas, aquela de um trítono atacado sem preparação entre as vozes extremas, principalmente, mas também entre a voz intermediária e o baixo. Aliás, pode-se perceber que o tratamento das dissonâncias só é severo quando elas envolvem o baixo: o contraponto é sempre contraponto das vozes superiores para com ele. Nas poucas ocasiões em que se pode encontrar um trítono entre o baixo e qualquer outra voz, este foi preparado de alguma forma. Outras dissonâncias evitadas sistematicamente na verticalidade do discurso são os intervalos aumentados e diminutos, quaisquer que sejam, principalmente em relação ao baixo. Ainda no âmbito vertical, pode-se dizer que o intervalo que é evitado a todo custo é a segunda menor, e ainda que, quando se trata dela, sua aparição é reduzida, independentemente das vozes que a produzam.

No âmbito horizontal, a peça é bem mais licenciosa. Poder-se-ia dizer tolerarem-se diversas infrações, desde que a verticalidade se mantivesse mais ou menos conforme a certas recomendações. É claro que não encontramos estas liberdades melódicas o tempo todo durante a peça: grande parte do tempo as vozes agem de acordo com o que se delas espera nesse repertório; mas quando o desenvolvimento melódico de uma das linhas se faz acidental, alguma das vozes acaba por ter sua constituição melódica implodida, recorrendo a saltos incomuns e delineamentos dissonantes, para manter a ordem vertical “intacta”. Tanto que podemos encontrar diversas melodias

inusuais ao longo da peça, mas nenhuma configuração intervalar esdrúxula.

O incremento da complexidade cromática, notacional, rítmica e melódica comum à *Ars Subtilior* e enfatizados como elementos comuns a esse estilo por Smilansky (2010) podem levar à sugestão de abordagem desse repertório como uma forma de maneirismo a partir do universo do contraponto medieval, em livre analogia com as derivações do contraponto renascentista observadas nos madrigais seiscentistas. A iniciativa de se levar às últimas conseqüências a rede de implicações cromáticas da *causa necessitatis* na peça de Solage tem uma série de semelhanças, por exemplo, com a conhecida peça de Adrian Willaert publicada em citação crítica por Giovanni Artusi, *Quid non ebrietas*.

## REFERÊNCIAS

SMILANSKY, Uri. **Rethinking Ars Subtilior**: context, language, study and performance. Exeter, 2010. 328p. Tese (Doutorado em Estudos Medievais). University of Exeter, 2010.

HU, Zhuqing. **On the Theory and Practice of Chromaticism in Renaissance Music**. Amherst, 2013. 539p. Dissertação (Bacharelado em Artes). University of Amherst, 2013.

LEFFERTS, Peter M. Subtilitas in the tonal language of Fumeux Fume. **Early Music**, Oxford, v. 16, No. 2, p.176-183, 1988.

GUNTHER, Ursula. Das Ende der ars nova. **Die Musikforschung**, Kassel, v. 16, p.105-121, 1963.