Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza

LOUVAÇÃO A EUNICE:

Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda

VOLUME I

Campinas
2009

Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza

LOUVAÇÃO A EUNICE:

Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda

VOLUME I

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - como requisito para obtenção do Título de Doutor em Música.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Co-Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Campinas
2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Souza, Iracele Aparecida Vera Lívero de.
So89L Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda. / Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Coorientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Eunice Katunda. 2. Análise musical. 3. Música brasileira do século XX. 4. Música pós-tonal. 5. Piano. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Hommage to Eunice: an analytical study of Eunice Katunda's piano works."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Eunice Katunda; Musical Analysis; Brasilian music of 20th century ; Post-tonal music; Piano.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Profª. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Prof. Dr.Amílcar Zani Netto.
Prof. Dr. André Luis Silva Rangel.
Prof. Dr. José Augusto Mannis.
Profª. Drª. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.
Data da defesa: 18-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Iracele Aparecida Vera Lívero De Souza - RA 129 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Presidente

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto
Titular

Prof. Dr. André Luis Silva Rangel
Titular

Prof. Dr. José Augusto Mannis
Titular

Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular

AGRADECIMENTOS

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos concedida, o que propiciou melhor desempenho nesta pesquisa.

A Orientadora Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal, pela excelente orientação durante todo o processo de desenvolvimento neste trabalho. A profundidade de seu conhecimento, transmitida com firmeza e convicção, se iguala à intensidade de sua generosidade e dedicação. Expresso minha gratidão.

Ao Co-orientador Dr. Mauricy Matos Martin, pela sua confiança e apoio ao meu trabalho e pelas importantes sugestões quanto à execução das peças gravadas.

Ao pesquisador e musicólogo Carlos Kater, por ter cedido os manuscritos das partituras da obra para piano de Eunice Katunda.

A compositora, artista plástica e integrante do Musica Viva Geni Marcondes, primeira pessoa a me dar entrevista e me contar sobre suas experiências ao lado de Eunice Katunda e de Koellreutter. Uma mulher inteligente e admirável.

Ao musicólogo Regis Duprat, pela calorosa acolhida e pelas preciosas informações, em relatos e em material escrito, colaborando assim com o levantamento da vida de Eunice Katunda.

A Igor Catunda, pela sua generosidade e confiança em me ceder o material do acervo particular, bem como a gentileza de ceder entrevistas, resgatando assim a memória de Eunice Katunda.

Aos compositores Edino Krieger e Gilberto Mendes; ao musicólogo Vasco Mariz e pesquisadora Salomea Gandelman, pela atenção dispensada, concedendo-me entrevistas em meio a tantos compromissos em suas vidas.

Ao Daniel Catunda Júnior, pela generosidade e orgulho perceptíveis, ao falar sobre sua avó, disponibilizando material para este trabalho.

Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pela presteza em me auxiliar com as exigências acadêmicas.

A essência da música é ser uma revelação.

Heinrich Heine

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo realizar uma análise da obra para piano de Eunice Katunda (1915-1990), peças compostas no período de 1946 a 1982. Foi realizado o levantamento das peças, o estudo ao piano, a análise individual, bem como um exame das ferramentas analíticas mais adequadas e pertinentes, conforme características peculiares de cada uma. O estudo de análise investigou as técnicas e os procedimentos da composição, quanto a organização do material utilizado. A fim de contextualizar a compositora e sua obra, fez-se um levantamento biográfico e histórico, amparado por cartas, entrevistas e artigos de jornais obtidos em acervos públicos e particulares, entre os quais os da própria compositora. A conclusão reúne informações de maior interesse obtidas através da análise, identificando o material e as técnicas de composição empregadas o que contribui para a compreensão da linguagem da compositora. O trabalho tem como complementação a editoração destas peças, que se encontram em manuscritos e a gravação de duas peças executadas pela autora deste trabalho. A pesquisa visou ao estudo, à análise e à divulgação de uma compositora pouco estudada e conhecida na música contemporânea brasileira, pretendendo contribuir para mais uma fonte de estudos da música brasileira para piano do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Eunice Katunda. Análise Musical. Música brasileira do século XX. Música Pós-Tonal. Piano.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to analise Eunice Katunda's (1915-1990) piano works composed between 1946 and 1982. The analytical tools were chosen according to the peculiarities of each piece taking in consideration compositional procedures and techniques related to the organization of the musical material employed by the composer. In order to contextualize the composer and her output, a biographical study was made based on personal letters, interviews and newspaper articles obtained in her personal files in order to put into prospective the analyses. Information obtained by the analysis afforded a conclusion in respect to the material, the compositional techniques and idiom of the composer. Complementary to the thesis is added an edition of the pieces, which were previously in manuscript, as well as a recording of two pieces by this author. This research aims an analysis, the study and divulgation of a scarcely known and lesser studied Brazilian composer, as a contribution to the better comprehension of the twentieth-century Brazilian piano music.

KEYWORDS: Eunice Katunda. Musical Analysis. Brazilian Music of 20th Century. Post-tonal music. Piano.

LISTA DE FIGURAS

p.

Figura 1. Capa do programa do 2º Concurso de Jovens Pianistas Brasileiros.São Paulo,1925..... 13
Figura 2. Eunice de Monte Lima. Programa executado no Concurso de Jovens Pianistas Brasileiros. São Paulo, 1925..... 14
Figura 3. Foto de Eunice de Monte Lima, 1927..... 15
Figura 4. Capa e programa do 1º Recital de Piano de Eunice do Monte Lima, 1927..... 16
Figura 5. Artigo de jornal com comentários sobre a interpretação de Eunice de Monte..... 17
Figura 6. Eunice, Omar Catunda e Igor, 1937..... 20
Figura 7. Casal Eunice e Omar Catunda, na década de 60..... 21
Figura 8. Eunice ladeada por três companheiras de viagem. URSS, 1953..... 26
Figura 9. Eunice, 1ª à esquerda, em frente à Universidade de Lomonov, URSS, 1953..... 27
Figura 10. Matéria em jornais italianos sobre a apresentação de *Ludus Tonalis*, por Eunice Katunda, 1948..... 30
Figura 11. Artigo de Antonio Rangel Bandeira sobre ocasião da 1ª audição de *Ludus Tonalis*, 1949..... 32
Figura 12. Carta de apresentação à Eunice Catunda, de Heitor Villa-Lobos, 1944..... 33
Figura 13. Recital de Eunice Catunda. *Casa del Teatro*, Buenos Aires, 1944…… 35
Figura 14. Nota no Jornal . Guiomar Novaes aplaude Eunice Katunda, J.B. RJ, 13/9/1968..... 36
Figura 15. Notícia sobre Recital de Eunice Katunda na Sala Cecília Meireles. Rio:Veja n. 1, 1968..... 37
Figura 16. Divulgação do Programa na Radio Nacional: Lloid Aéreo sob a direção de Eunice Katunda, 1957-8..... 40
Figura 17. Dedicatória de Eunice Katunda a uma integrante do Coral Piratininga, 1956..... 42
Figura 18. Página de rosto do livro Manual do Música com tradução do francês por Eunice, 1944..... 44
Figura 19. Eunice e brasileiros. Navio F. Morosini, 1948..... 56
Figura 20. Esther Scliar, Eunice Katunda, Sonia Born e Geni Marcondes, no Navio, 1948..... 57
Figura 21. Programa de concerto sobre música brasileira. Milão, 9 de dezembro de 1948..... 60
Figura 22. Programa de música brasileira, por Eunice Katunda. EUA, 1968..... 75
Figura 23. Séries das *Quatro Epígrafes* originadas da série da *Epígrafe I*..... 100
Figura 24. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 101
Figura 25. Apresentação da Série. Compassos 1-3. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 102
Figura 26. Formas da Série: O0, O7 e RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 102
Figura 27. Distribuição da Série. RO0, O0 e O7. Eunice Katunda, *Epígrafe I*, c. 8-13..... 103
Figura 28. Série O0 verticalizada, com omissão da nota *fá. Epígrafe I*, c. 1-3..... 103
Figura 29. Série. O0 verticalizada com permutação da nota *dó#. Epígrafe I*, c. 7-8..... 104
Figura 30. Série O0. *Epígrafe I*, c.8..... 104
Figura 31. Série O0, com permutação e repetição de sons. *Epigrafe I*, c. 8-9..... 105
Figura 32. Série RO0. *Epigrafe I*, c. 10..... 105
Figura 33. Ordenação dos intervalos, segundo as classes na Série O0. *Epígrafe I*..... 106
Figura 34. Tricordes e tetracordes formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 107
Figura 35. Série e seus subconjuntos, transposições e compassos. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 108
Figura 36. Distribuição dos subconjuntos 3-9 (027) na peça. *Epígrafe I,* c. 1-2..... 109
Figura 37. Distribuição dos subconjuntos 4-6 (0127) na peça, c. 4-6. *Epígrafe I*, c. 4-7..... 109
Figura 38. Apresentação dos subconjuntos. Estrutura vertical. *Epígrafe I*, c. 8-9..... 110
Figura 39. Subconjunto 3-9 (027) com ênfase no final da peça. *Epígrafe I*, c. 11-13..... 110
Figura 40. Série em quiálteras de 12 sons.Eunice Katunda, *Epígrafe I,* c. 3 e 12..... 111
Figura 41. Representação dos elementos rítmicos. Eunice Katunda, *Epígrafe I*..... 112
Figura 42. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 115
Figura 43. Apresentação da Série O0. Compassos 1-4. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 116
Figura 44. Série Original. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 116
Figura 45. Série O0, com permutação e repetição de sons. *Epigrafe II*, c. 4-5..... 117
Figura 46. Série O0, com permutação de sons. *Epigrafe II*, c. 7..... 117
Figura 47. Série O0, com omissão de *sib*. *Epigrafe II*, c. 9..... 118
Figura 48. Ordenação dos intervalos na Série O0. *Epígrafe II*..... 119

Figura 49. Tricorde, heptacorde e tetracorde formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 120
Figura 50. Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 121
Figura 51. Variações do Subconjunto 3-9 (027). Eunice Katunda, *Epígrafes II*..... 123
Figura 52. Variações do conjunto 7-27 (0124579). Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 124
Figura 53. Distribuição da Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe II,* c.1-6..... 125
Figura 54. Distribuição da série e conjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafes II,* segunda Seção, c. 7-12..... 126
Figura 55. Representação rítmica da série. Eunice Katunda, *Epígrafe II*..... 127
Figura 56. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe III*..... 131
Figura 57. Apresentação da Série O0. Eunice Katunda, *Epígrafe III, c.* 1-2..... 132
Figura 58. Formas da Série: O0, O2 e RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe III*..... 132
Figura 59. Distribuição da Série O2 Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 6-7..... 132
Figura 60. Distribuição da Série RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 14..... 133
Figura 61. Distribuição da Série O2. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 12..... 133
Figura 62. Série RO_0. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 14..... 134
Figura 63. Ordenação dos intervalos na Série O0 eRO0, *Epígrafe III*..... 135
Figura 64. Tricorde, hexacorde formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epigrafe III*..... 136
Figura 65. Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe III.*..... 137
Figura 66. Variações do Subconjunto (027). Eunice Katunda, *Epígrafe III*..... 139
Figura 67. Contorno melódico, Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c 3-6..... 139
Figura 68. Distribuição da Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c.1-9..... 140
Figura 69. Distribuição da Série e Subconjuntos. Katunda, *Epígrafe III,* c. 10-14..... 141
Figura 70. Representação rítmica da Série. Eunice Katunda, *Epígrafe III*..... 142
Figura 71. Representação rítmica do Subconjunto 3-9. Eunice Katunda, *Epígrafe III*..... 142
Figura 72. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*..... 145
Figura 73. Apresentação da Série O0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*, c.1-4..... 146
Figura 74. Série Original. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c.12..... 146
Figura 75. Formas da Série: O2, RO0 e RO1. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*..... 147
Figura 76. Distribuição da Série RO_0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 4-5..... 147
Figura 77. Distribuição da série O_2. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 14-15..... 147
Figura 78. Distribuição da série I0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 13..... 148
Figura 79. Série O0, com alteração cromática na nota *si*. *Epigrafe IV*, c. 2-3..... 148
Figura 80. Série O0, com repetição de sons. Epigrafe IV, c. 6..... 149
Figura 81. Série O0, com permutação de sons. Epigrafe IV, c. 6-8..... 149
Figura 82. Série O0, com omissão da nota *dó#*. *Epigrafe IV*, c. 9-11..... 150
Figura 83. Ordenação dos intervalos na Série O0 e RO0. Epígrafe I..... 151
Figura 84. Tricordes formados na Série. Eunice Katunda, Epígrafe IV..... 152
Figura 85. Série, seus Subconjuntos, transformações e compassos. Eunice Katunda, Epígrafe IV..... 153
Figura 86. Distribuição dos tricordes 3-9 (027), 3-7 (029) (025) na peça. Epígrafes IV, c. 1- 12..... 155
Figura 87. Representação rítmica da série. Eunice Katunda, Epígrafe IV..... 156
Figura 88. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos..... 163
Figura 89. Seção 1.Motivo 1 e suas variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. 1- 6)..... 165
Figura 90. Seção 2.Motivo 2 e variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. 7-13)..... 166
Figura 91. Seção 2. Linha melódica a partir do Motivo 2 e suas variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c.7-13)..... 167
Figura 92. Seção 3. Motivo 3 e variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, ... 168
Figura 93. Seção 4. Motivo 4. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. 23-34)..... 169
Figura 94. Seção 4. Motivo 4.Linha melódica: antecedente/consequente. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão (c. 23-34)..... 170
Figura 95. Seção 5.Motivo 1 e variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, ... 171
Figura 96. Seção 6. Motivo 5 e variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, ... 172
Figura 97. Seção 7.Transição e Motivo 2 e suas variações. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. 44-58)..... 173
Figura 98. Seção 8. Motivo 5. quintas e oitavas. Eunice Katund**a,** *Sonata de Louvação*, (c. 44-58)..... 174

Figura 99. Seção 9. Motivo 1 ornamentado e transposto. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. 64-73)..... 175
Figura 100. Seção 10. Motivo 4 transposto para Fá. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão, (c. (c. 73-79)..... 177
Figura 101. Seção 11. Motivo 2 e variações. Centros. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 80-90)..... 178
Figura 102. Seção 12. Repetição da 3ª seção. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c.90-99)..... 179
Figura 103. Seção 13. Repetição da 4ª seção. Eunice Katunda, *Sonata de Louvação*, (c. 99-106)..... 180
Figura 104. Seção 14. CODA.Variações do Motivo 1. *Sonata de Louvação*, Dos bardos Do meu sertão (c.107-114)..... 181
Figura 105. Material empregado na dimensão vertical. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão..... 183
Figura 106. Textura monofônica. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 1, c. 1-2..... 183
Figura 107. Textura acordal. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 2, c. 7-8..... 184
Figura 108. Textura acordal. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão Seção 3, c. 15-18..... 184
Figura 109. Textura Homofônica/Acordal. Sonata de Louvação, Dos bardos do meu sertão Seção 4, c. 23-32..... 185
Figura 110. Textura Homofônica/*ostinato. Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 9, c. 64-69..... 185
Figura 111. Textura Homofônica/*ostinato/Pedal.*Eunice Katunda, *Sonata de Louvação.* Seção 10, c. 73-76..... 186
Figura 112. Elementos empregados em cada seção da peça. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão..... 187
Figura 113. Seção 1.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.1-6..... 190
Figura 114. Seção 2.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.7-13..... 191
Figura 115. Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.14-23..... 192
Figura 116. Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.23-35..... 193
Figura 117. Seção 5.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.35-38..... 193
Figura 118. Seção 6.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 38-44..... 194
Figura 119. Seção 7.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 44-58..... 195
Figura 120. Seção 8.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 58-63..... 196
Figura 121. Seção 9.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 64-73..... 196
Figura 122. Seção 10.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 64-73..... 197
Figura 123. Seção 11.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 80-90..... 198
Figura 124. Seção 12, repetição da Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 90-99..... 199
Figura 125. Seção 13, repetição da Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a) Movimento e e Direção, c. 100-107. 200
Figura 126. Seção 14.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 112-114..... 201
Figura 127. Seção 1 a 14.Gráfico das Vozes condutoras (b). Centros..... 203
Figura 128. Síntese dos Motivos e centros em cada Parte. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão..... 208
Figura 129. Modos e Escala formadoras do movimento e seus respectivos compassos..... 210
Figura 130. *Ostinato 1*. Seção 1. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c.1-2..... 211
Figura 131. Motivo 6 e variação. Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 3-10..... 213
Figura 132. Motivo 6 e variação 6.1. Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 3-10..... 213
Figura 133. Variação do Motivo 6. Seção 2. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 16-18..... 214
Figura 134. Variações 6.3 e 6.4. Seção 2. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 16-20..... 214
Figura 135. Reapresentação do Motivo 4. Linha melódica: antecedente/consequente. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão (c. 23-34)..... 215
Figura 136. Pedal, linha do baixo. Seção 3. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 22-28..... 216
Figura 137. Variações do Motivo 4. Seção 3. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 21-28..... 216
Figura 138. *Ostinato 2*. Seção 4. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c. 28-35..... 217
Figura 139. Motivo 7, antecedente-consequente. Seção 4. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 28-35..... 218

Figura 140. *Ostinato 3*. Parte B *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c.37-38..... 218
Figura 141. Seção 5, Parte B. *Ostinato* 3*,* Pedal e Motivo. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c.36-64..... 219
Figura 142. CODA. Material da Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 65-69..... 222
Figura 143. Material empregado na dimensão vertical. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites..... 223
Figura 144. Textura Homofônica/ostinato. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 4-5..... 224
Figura 145. Textura Homofônica/ostinato melódico *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 28-31..... 224
Figura 146. Textura Homofônica/ostinato rítmico/Pedal. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c.37-40..... 225
Figura 147. Textura Acordal. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c.13-15..... 225
Figura 148. Elementos empregados em cada seção da peça. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites..... 226
Figura 149. Seção 1.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.1-10..... 228
Figura 150. Seção 2.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.16-20..... 229
Figura 151. Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.20-21..... 230
Figura 152. Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.28-35..... 230
Figura 153. Seção 5.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 36-64..... 232
Figura 154. CODA.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 65-69..... 233
Figura 155. Seção 1 a 5 e Coda.Gráfico das Vozes condutoras (b). Centros..... 234
Figura 156. Síntese dos Motivos e centros em cada Parte. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites..... 237
Figura 157. Escala cromática formadora da peça..... 241
Figura 158. Coleção cromática .*Evocação de Jazz, c.14-15*..... 242
Figura 159. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática..... 242
Figura 160. Eunice Katunda. *Evocação de Jazz, c.* 1 -5..... 244
Figura 161. Subconjuntos da linha melódica 7-Z36, 4-22, 6-Z11 , 1ª seção, c. 1 - 5..... 244
Figura 162. Eunice Katunda. *Evocação de Jazz, c.* 6 -11..... 245
Figura 163. Subconjuntos da linha melódica, 6-Z11, 6-Z46 e 5-24, 2ª seção, c. 4 - 11..... 245
Figura 164. Eunice Katunda. *Evocação de Jazz, c.* 11-13..... 246
Figura 165. Subconjuntos da linha melódica 5-10 e 6-Z17, c. 11 - 13..... 246
Figura 166. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.1-5..... 247
Figura 167. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.6-11..... 248
Figura 168. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.11-13..... 248
Figura 169. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c. 12-13..... 249
Figura 170. Gráfico das Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e Direção..... 252
Figura 171. Gráfico das Vozes Condutoras (b) e subconjuntos. Articulação das Seções..... 253
Figura 172. Gráfico das Vozes Condutoras (b). Centros..... 255
Figura 173. Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c). Eunice Katunda. *Evocação de Jazz*..... 256
Figura 174. Textura em três plano. *Evocação de Jazz, c. 1-2*..... 258
Figura 175. Ritmo motor. *Evocação de Jazz, c. 1-2*..... 258
Figura 176. Escala cromática formadora da peça..... 261
Figura 177. Conjunto com 11 sons derivada da coleção cromática. *Branca Neve Invernal, c.14-15*..... 262
Figura 178. Subconjunto 1: 9-9 (01235678T). Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 8..... 263
Figura 179. Subconjunto 2: 9-8 (01234678T). Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 9-10..... 264
Figura 180. Hexacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 1-4..... 264
Figura 181. Subconjuntos 1 e 2 e seus hexacordes derivados..... 265
Figura 182. Tetracordes e Hexacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 5-8..... 265
Figura 183. Subconjuntos 1 e 2 e seus tetracordes e hexacordes derivados..... 266
Figura 184. Subconjuntos azuis derivados de 9-9 e vermelhos de 9-8. Pedal e *ostinato.* Seção 1 (c.1-8) 267
Figura 185. Tetracordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 9- 12..... 268
Figura 186. Tetracordes, Hexacordes e Octacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 13..... 268
Figura 187. Subconjuntos 1 e 2 e seus subconjuntos derivados..... 269

Figura 188. Movimento do Pedal. Coleção de referência formada a partir da organização dos sons, c. 2-12. 270
Figura 189. Gráfico das Vozes Condutoras (a) , Subconjuntos e *ostinatos*. Movimento e Direção..... 274
Figura 190. Gráfico das Vozes Condutoras (b) e Subconjuntos. Articulação das Seções..... 275
Figura 191. Gráfico das Vozes Condutoras (c). Centros. 276
Figura 192. Textura Homofônica/Acordal/ostinato/Pedal.*Branca Neve Invernal,* c. 1-4..... 277
Figura 193. Textura Acordal/Pedal. *Branca Neve Invernal,* c. 9-12..... 277
Figura 194. Textura Contrapontística. *Branca Neve Invernal,* c. 13-15..... 278
Figura 195. Conjuntos 8-26 (0124579T). Modinha Singela, c. 1-3 e 8-9..... 281
Figura 196. Conjuntos 8-26 (0124579T) transposto e com variação rítmica..... 282
Figura 197. Conjuntos 4-3 (0134). Modinha Singela, c. 4-6 e 10-11..... 282
Figura 198. Conjuntos 4-3 (0134)..... 282
Figura 199. Gráfico do contorno melódico, notas estruturais e graus conjuntos, 1ª seção (c.1-6)..... 283
Figura 200. Gráfico do contorno melódico, notas estruturais e graus conjuntos, 2ª seção (c.7-12)..... 284
Figura 201. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais. 2ª seção (c.7-12)..... 284
Figura 202. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais, 1ª seção na repetição (c.1-5,13,14)..... 284
Figura 203. Centros *Lá* e *Fá* (c.5 e 14)..... 285
Figura 204. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais. Coda (c.15-18)..... 285
Figura 205. Centros da linha superior (c.1-18)..... 286
Figura 206. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento da linha do baixo, 1ª seção (c.1-6)..... 286
Figura 207. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento da linha do baixo, 2ª seção (c.7-12)..... 287
Figura 208. Condução da linha do baixo, notas estruturais. 2ª seção (c.7-12)..... 287
Figura 209. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento, centro *Lá*. Coda (c.15-18)..... 287
Figura 210. Centros na linha inferior, (c.1-18)..... 288
Figura 211. Centros. Linha inferior, (c. 1-18)..... 288
Figura 212. Gráfico das Vozes Condutoras . Movimento e Direção. Centros *Lá- Fá*..... 290
Figura 213. Textura contrapontística livre, c. 1-3..... 291
Figura 214. Polirritmia. Direção contrária, c.7..... 292
Figura 215. Símbolos empregados quanto ao Tempo. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 302
Figura 216. Símbolos empregados quanto a Duração. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 302
Figura 217. Símbolos quanto a Altura. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 304
Figura 218. Símbolos empregados quanto aos Efeitos. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 305
Figura 219. Módulos 1- 20. A) tocados no teclado e B) tocados nos encordoamento do piano..... 306
Figura 220. Módulo 1. *Idéia 1*. Tempo e Duração. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 308
Figura 221. Módulo 1. Tipo de Notação..... 308
Figura 222. Módulo 2. Tempo e Duração Indeterminados. Dinâmica Determinada, Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 309
Figura 223. Módulo 2. Tipo de Notação..... 309
Figura 224. Módulo 3, final. Duração e Tempo Indeterminados.Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 310
Figura 225. Módulo 3. Tipo de Notação..... 311
Figura 226. Notação. Módulo 4. Manuscrito. Eunice Katunda, Expressão Anímica..... 312
Figura 227. Módulo 4. Tipo de Notação..... 312
Figura 228. Módulo 5. Apojaturas no encordoamento. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 313
Figura 229. Módulo 5. Tipo de Notação..... 313
Figura 230. Idéia 1 justaposta à Idéia 2. Exploração do Timbre do Instrumento. *Expressão Anímica*..... 314
Figura 231. Módulo 6. Tipo de Notação..... 315
Figura 232. Efeitos de ondas improvisados pelo intérprete, no manuscrito e na transcrição, Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 316
Figura 233. Módulo 7. Tipo de Notação..... 316
Figura 234. Variação da *Idéia 2* sobre um *Ostinato* Ritmico. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 317
Figura 235. Módulo 8. Tipo de Notação..... 318
Figura 236. Módulo 9. Duração e Tempo. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 319
Figura 237. Módulo 9. Tipo de Notação..... 319
Figura 238. Notação Exata. Duração indeterminada. Eunice Katunda, Expressão *Anímica*..... 320

Figura 239. Módulo 10. Tipo de Notação..... 320
Figura 240. Elementos rítmicos. Tempo. Duração Indeterminada. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 322
Figura 241. Módulo 11. Tipo de Notação..... 322
Figura 242. Módulo 12. *Ostinato*. Linha melódica. *Notação Exata*. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 323
Figura 243. Módulo 12. Tipo de Notação..... 324
Figura 244. Módulo 13. *Clusters cromático* com âmbito determinado. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 325
Figura 245. Módulo 13. Tipo de Notação..... 325
Figura 246 . Módulo 14. *Idéia* 1 e suas variações. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 326
Figura 247. Módulo 14. Tipo de Notação..... 327
Figura 248. *Idéia 1*. Módulo 15. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 327
Figura 249. Módulo 15. Tipo de Notação..... 328
Figura 250. Módulo 16. Altura com *Notação Precisa.* Tempo e Duração, Notação Indicativa. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 329
Figura 251. Módulo 16. Tipo de Notação..... 329
Figura 252. Apresentação da *Idéia 1* e *Idéia 2*, com variações. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 330
Figura 253. Módulo 17. Tipo de Notação..... 331
Figura 254. Repetição *ad libitum, cluster cromático*. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 331
Figura 255. Módulo 18. Tipo de Notação..... 332
Figura 256. Altura com *Notação Precisa.* Tempo muito lento. Cordas beliscada e com dedeira. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 333
Figura 257. Módulo 19. Tipo de Notação..... 333
Figura 258. Diferentes regiões de *glissandos* no encordoamento do piano. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*..... 335
Figura 259. Módulo 20. Tipo de Notação..... 335
Figura 260. Conjuntos e Modos empregados em cada Módulo..... 336
Figura 261. Idéia 1, modos, timbre e escala cromática..... 338
Figura 262. Distribuição dos elementos composicionais na *Expressão Anímica*..... 339
Figura 263. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos..... 346
Figura 264. Coleção diatônica, *Mi* e *Si* eólio. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 1-8..... 348
Figura 265. Coleção diatônica, *Ré* mixolídio. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 9-11..... 348
Figura 266. Coleções diatônicas, *Fá* dórico, *Mi* frígio, *Sol* dórico. Eunice Katunda, *La dame et sa suivante*, c.12-14..... 349
Figura 267. Coleções diatônica, *Lá* e *Mi* frígio. Cadência em *Mi* . Eunice Katunda, *La dame et sa suivante*, c. 15-22..... 349
Figura 268. Ciclo de intervalos C5. Eólio em *Mi (mi-fa#-sol-la-si-do-re-mi)*..... 350
Figura 269. Subconjunto 4-23 na dimensão horizontal.Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 1-4..... 351
Figura 270. Subconjunto 4-23 e suas variações..... 351
Figura 271. Subconjunto 5-27 e variações. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 5-8..... 353
Figura 272. Subconjunto 5-27 e suas variações..... 353
Figura 273. Subconjunto 4-23 nas dimensões horizontal e vertical. Eunice Katunda. *La dame et as suivante*, c. 1-4..... 355
Figura 274. Subconjunto 4-20 na linha melódica e verticalizado. Eunice Katunda, *La dame et as suivante*, c. 1-4..... 355
Figura 275. Tricordes 3-11 (037) e (047)..... 356
Figura 276. Vozes condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e direção. 360
Figura 277. Vozes Condutoras (b). [0,5] em pontos de apoio. Movimento em [0,4] e [0,5] (quartas e quintas)..... 362
Figura 278. Vozes Condutoras (d). Centro em torno de *Mi*. Cadência final..... 363
Figura 279. Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c). Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*..... 365
Figura 280. Textura contrapontística livre, c. 1-3..... 368
Figura 281. Textura imitação e inversão de movimentos, c. 3.4..... 369

Figura 282. Textura de contraponto à 3 vozes, c. 9.10..... 369
Figura 283. Textura de contraponto com Pedal, c. 15-17..... 369
Figura 284. Textura de contraponto em imitação, c. 19.20..... 370
Figura 285. Textura polifônica acordal, c. 7.8..... 370
Figura 286. Textura Acordal com inserção monofônica, c. 10.11..... 371
Figura 287. Textura monofônica, c. 21..... 371
Figura 288. Escala cromática formadora da peça..... 374
Figura 289. Escala cromática. *Les Lièvres,* c. 1..... 375
Figura 290. Ciclos de Intervalos C1,11. Escala cromática..... 375
Figura 291. Subconjuntos 9-1. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 1-4..... 377
Figura 292. Subconjuntos 9-1. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 7-10..... 377
Figura 293. Subconjuntos 7-31 e 7-9. Eunice Katunda, Les Lièvres, c. 1-4..... 378
Figura 294. Subconjunto 7-7. Eunice Katunda, *Les Lièvres*, c. 4-5..... 378
Figura 295. Subconjunto 7-20 e 7-7 (T9). Eunice Katunda, *Les Lièvres*, c. 10, 11..... 379
Figura 296. Subconjuntos 5-7. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 4-7..... 379
Figura 297. Tricordes na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 10,12-14..... 380
Figura 298. Subconjuntos 3-5 e 3-9. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 10,12-14..... 381
Figura 299 . Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Direção e Movimento..... 384
Figura 300. Vozes Condutoras (b). Processo imitativo e regiões com centros..... 385
Figura 301. Centros por relacionamentos em CI 5,7..... 387
Figura 302. Gráfico das Vozes Condutoras (a)(b)(c). Eunice Katunda. *Les Lièvres*..... 388
Figura 303. Textura contrapontística imitativa. *Les Lièvres*, c.1-5..... 390
Figura 304. Linha independente e textura acordal. *Les Lièvres*, c.10-14..... 391
Figura 305. Escala cromática formadora da peça..... 394
Figura 306. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática..... 395
Figura 307. Subconjunto com 11 elementos. Eunice Katunda, La Licorne, c.1-2..... 396
Figura 308. Subconjunto com 11 elementos. Eunice Katunda, *La Licorne*, c.15-19..... 396
Figura 309. Subconjuntos 8-27 (01245678T) e 9-2 (01234567T). Eunice Katunda,*La Licorne*, c.1-5.... 397
Figura 310. Subconjunto 7-31 (0134679) e 8-10 (0123457T). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 5..... 397
Figura 311. Subconjunto 8-11 (0123458T) Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 6-7..... 398
Figura 312. Subconjunto 5-22 (01468). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 8-9..... 398
Figura 313. Subconjunto 8-16 (1246789). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 10-11..... 399
Figura 314. Subconjuntos 7-25 (012479T) e 7-10 (012347T). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 12-16... 399
Figura 315. Contorno melódico entre fragmentos do subconjunto. Eunice Katunda, *La Licorne*, ... 400
Figura 316. Tricordes 3-9; 3-4; 3-8 e hexacordes 6-18. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 2-3..... 401
Figura 317. Tretacorde 4-18 e tricordes 3-4 e 3-5. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 4-5..... 401
Figura 318. Tricordes 3-5, 3-4, 3-9 e tetracorde 4-18. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 7,16 e 19..... 402
Figura 319. Vozes Condutoras (a) e Subconjuntos. Direção e Movimento..... 405
Figura 320. Vozes Condutoras (b) e subconjuntos Acorde de quartas em seqüência e em pontos de apoio..... 407
Figura 321. Vozes Condutoras (c) e subconjuntos. Centros..... 409
Figura 322 . Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c) e subconjuntos. Eunice Katunda. *La Licorne*..... 310
Figura 323. Textura monofônica. La Licorne, c.1-3..... 412
Figura 324. Textura Contrapontística com inserção Acordal. *La Licorne*, c. 4.5..... 413
Figura 325. Textura Monofônica com inserção Acordal. *La Licorne*, c. 6-7..... 413
Figura 326. Escala cromática formadora da peça..... 416
Figura 327. Coleção cromática. *Les étendards lunaires*, c. 9-11..... 417
Figura 328. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática..... 417
Figura 329. Eunice Katunda. *Les étendards lunaires,* 1ª seção, *c.* 1 -11..... 419
Figura 330. Subconjuntos da linha melódica 4-23, 4-22, 5-27, 6-Z31 e 4-11, 1ª seção, c. 1 - 11..... 419
Figura 331. Eunice Katunda. Les étendards lunaires, 2ª seção, c. 12 -20..... 420
Figura 332. Subconjuntos da linha melódica 4-14, 6-Z25 e 7-35, c. 11-20..... 421
Figura 333. Progressões motívicas: relacionamento pelo Ciclo intervalar C6. 422
Figura 334. Progressão motívica: Ciclo intervalar C5 entre as seções..... 423
Figura 335. Progressões motívicas por ciclo de intervalos..... 423
Figura 336. Progressão por transformações triádicas - nota condutora, c.7. 425

Figura 337. Progressões por transformações triádicas - nota condutora, c. 12-20..... 425
Figura 338. Gráfico das Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e direção. 428
Figura 339. Gráfico das Vozes condutoras (b) e subconjuntos. Tríades..... 429
Figura 340. Vozes condutoras (c). Centros *Mib- Lá* (1ª seção); *Si*b - *Mi* (2ª seção). Relações por C6 e C1,11. 430
Figura 341 . Gráfico das Vozes Condutoras (a) (b) (c). Eunice Katunda. *Les étendards Lunaires*..... 432
Figura 342 Textura acordal mesmo ritmo-direção contrária, c.1-2..... 433
Figura 343. Textura acordal mesmo ritmo-direção contrária, c.1-2..... 434
Figura 344. Textura acordal ritmo contrário- mesma direção, c. 2-3..... 434
Figura 345. Textura acordal ritmo diferente-direção diferente, c. 6..... 434
Figura 346. Escalas formadoras da peça e seus respectivos compassos..... 438
Figura 347. Coleção diatônica. Eunice Katunda. *Les Joyaux et les Fruits*, c. 1-2..... 439
Figura 348 . Coleção pentatônica. Eunice Katunda.*Les Joyaux et les Fruits*, c. 13..... 440
Figura 349 . Coleção octatônica. Eunice Katunda. *Les Joyaux et les Fruits*, c. 15-19..... 440
Figura 350. Ciclo de Intervalos C5. Coleção diatônica (Eólio em *Mi*) e pentatônica..... 441
Figura 351. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*. 1ª seção, c. 1-6. 442
Figura 352. Gráficos representativos dos subconjuntos formadores da 1ª seção, c. 1-6..... 442
Figura 353. Subconjunto 4-13 (017T) em forma de ornamentos, c.11-12..... 443
Figura 354. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*, 3ª seção, c. 14-19..... 443
Figura 355. Subconjuntos da 3ª seção, c.13-14..... 444
Figura 356. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*, c. 4..... 444
Figura 357. Subconjuntos 3-11. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*. 2ª seção, c. 7-10..... 445
Figura 358. Vozes Condutoras (a) e Subconjuntos. Movimento e direção..... 448
Figura 359. Vozes Condutoras (b). Pedal articulando seções. 450
Figura 360 . Vozes Condutoras linha (c). Centro *Mi*..... 451
Figura 361. Vozes condutoras linha (d). Idéia da ornamentação do centro Mi..... 451
Figura 362 . Gráfico das Vozes Condutoras. Eunice Katunda. *Les Joyaux et les fruits*..... 454
Figura 363. Textura com figuração contrapontística. *Les joyaux et les fruits,* c.1-2..... 455
Figura 364. Textura homofônica. *Les joyaux et les fruits*, c.7-10..... 456
Figura 365. Textura monofônica. *Les joyaux et les fruits*, c. 15-19..... 456
Figura 366. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos. 460
Figura 367. Coleção diatônica, *Si* frígio e *Lá* lócrio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 1-4..... 462
Figura 368. Coleção diatônica, *Mi* dórico, lócrio, *Lá* lídio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 6-12..... 462
Figura 369. Coleção diatônica, *Mi* dórico, lócrio, *Lá* lídio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 13-16..... 463
Figura 370. Ciclo de Intervalos C5. Frígio em *Si (si-dó-ré-mi-fá#-sol-la-si)*..... 463
Figura 371. Eunice Katunda. *Le Lion*..... 465
Figura 372. Seções. Linha melódica com seis fragmentos..... 465
Figura 373. Subconjunto 5-35. Eunice Katunda. *Le Lion*, c. 1-4…… 466
Figura 374. Subconjunto 5-35 e variações em seus respectivos fragmentos melódicos..... 467
Figura 375. Subconjunto 5-25. Eunice Katunda.*Le Lion*, c. 8-9..... 468
Figura 376. Subconjunto 5-25 e variações em seus respectivos fragmentos melódicos..... 468
Figura 377. Mesmo contorno entre subconjuntos diferentes..... 470
Figura 378. Segmentos de contorno. Linha melódica (c.1-5) e (c.13-16)..... 470
Figura 379. Subconjunto 3-9 e CI [0,5] verticalizado. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 1-11..... 471
Figura 380. Vozes condutoras (a) e Subconjuntos. Movimento e direção. …… 474
Figura 381. Vozes condutoras (b). Quartas e sétimas melódicas e harmônicas..... 476
Figura 382. Vozes condutoras (c). Centros..... 477
Figura 383. Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c)(d) e Subconjuntos Eunice Katunda. *Le Lion*..... 479
Figura 384. Textura monofônica. *Le Lion,* c. 13..... 481
Figura 385. Textura homofônica, melodia com acompanhamento. *Le Lion*, c. 6-8..... 481
Figura 386. Textura Acordal. *Le Lion,* c. 14-16..... 482
Figura 387. Textura em contraponto livre. *Le Lion*, c. 9-12..... 482

LISTA DE ABREVIATURAS

c. compassos

Lin. Sup. Linha superior

Lin. Inf. Linha inferior

op. *opus* (obra)

op. cit. *opus citatum* (a obra citada)

p. página

pp. páginas

[S.n.] sem nome de editora

[S.d.] sem data de publicação

[S.t.] sem título

[S.l.] sem local de publicação

[s.n.p.] sem número de página

[198?] década provável

5 dim. intervalo de quinta diminuta (aplica-se a todo intervalo)

M. acorde Maior

m. acorde menor

réb*^{79}*/sol. *réb* com sétima (função de Napolitana) sobre a nota *sol* (quinta de *dó*)

***sib*.** nome das notas**,** minúsculo e itálico

***Sib*.** centros e Pedal, maísculo e itálico

T. Transposição

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I - MEMÓRIAS 11

1.1. INFÂNCIA E JUVENTUDE 13

1.2. FAMÍLIA E CARREIRA PROFISSIONAL 19

1.3. DÉCADAS DE 40 E 50: VIAGENS, ESTUDO E PESQUISAS 25

1.4. *LUDUS TONALIS*, POR EUNICE KATUNDA 29

1.5. OUTRAS REALIZAÇÕES 39

1.6. O DESABROCHAR DO FIM 45

CAPÍTULO II – UMA APRENDIZ INQUIETA 49

2.1. CENÁRIO MUSICAL NA DÉCADA DE 40 51

2.1.1. GRUPO MÚSICA VIVA 51

2.1.2. EUNICE KATUNDA E MÚSICA VIVA 53

2.2. A EUROPA: UM APRENDIZADO 55

2.2.1. POSIÇÃO DE EUNICE FRENTE À TÉCNICA DE DOZE -SONS (1948-1949-1950) 63

2.2.2. MÚSICA DODECAFÔNICA: DECADÊNCIA OU FLORESCÊNCIA 67

2.3. A BAHIA: EXPRESSÃO DA FEIÇÃO BRASILEIRA 71

CAPÍTULO III – TRAJETÓRIA DA CRIAÇÃO 77

3.1. A COMPOSITORA E SUA OBRA 79

3.2. ÍNDICE TEMÁTICO DAS PEÇAS PARA PIANO 89

3.3.ANÁLISE 95

3.3.1. QUATRO EPÍGRAFES (1946) 97

Epígrafes I 101

Epígrafes II 115

Epígrafes III 131

Epígrafes IV 145

3.3.2. SONATA DE LOUVAÇÃO (1958) 159

I. Dos bardos do meu sertão... Allegro Deciso 161

II. De Acalantos e Noites...Calmo e triste 209

3.3.3 TRÊS MOMENTOS EM NEW YORK (1969) 239

I. Evocação de Jazz 241

II. Branca Neve Invernal 261

III. Modinha Singela (Velha Modinha) 281

3.3.4. EXPRESSÃO ANÍMICA (1979) 295

3.3.4.1. EUNICE KATUNDA E O PÓS- SERIALISMO 297

3.3.4.2. ANALISE: ***EXPRESSÃO ANIMICA*** 301

3.3.5. LA DAME ET LA LICORNE – PETITE SUITE (1982) 343

I. La Dame et sa Suivante 345

II. Les Lièvres 373

III. La Licorne 393

IV. Les Étendards Lunaires 415

V. Les Joyaux et les Fruits 437

VI. Le Lion 459

CONCLUSÃO 485

BIBLIOGRAFIA 495

GLOSSÁRIO 503

VOLUME II

ANEXOS..... 513

ANEXO 1. PARTITURAS DAS PEÇAS ANALISADAS..... 521

ANEXO 2. MATRIZES DAS SÉRIES DAS QUATRO EPÍGRAFES.... 625

ANEXO 3. ARTIGOS EM JORNAIS DA ÉPOCA..... 629

ANEXO 4. GRAVAÇÕES REALIZADAS PELA AUTORA..... 637

Introdução

Desta solidão que encontrei, ao mesmo tempo em que minha força, o meu eu, a minha profunda confiança em mim que começou a se manifestar aos poucos e que agora acabo de desvelar.

Eunice Katunda

INTRODUÇÃO

Analisando a posição da música do século XX no Brasil, entre as décadas de 20 e 30 frente ao desenvolvimento internacional, verifica-se que grupos modernistas defendiam com veemência, a procura de uma música nacional, combinada ao interesse revivido na expressão nacional, popular e folclórica[1]. Esta tendência conhecida como nacionalista, irá se desenvolver e se concretizar pelo surgimento de compositores preocupados com a comunidade musical, o público e a sociedade; na tentativa de se integrar o artista criador ao meio social, através de uma identidade musical especificamente brasileira.

O nacionalismo, para superar contradições, procurava reutilizar uma série de elementos formais e foi pelo viés do aproveitamento da "matéria prima" que o elemento nacionalista foi buscado. O *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mario de Andrade,[2] foi escrito com a intenção de sedimentar uma idéia do que era nacional na música.

> Conforme Picchi (1996: p. 11), " o autor não o fez apenas com o intuito de defender o nacionalismo musical brasileiro, mas sim com o de fundar definitivamente a nacionalidade da música brasileira, conjugando recursos variados que destacam a busca da brasilidade nos elementos constitutivos da composição nacional a ser feita no Brasil pelos compositores – eruditos naturalmente – que, daí por diante, quisessem se integrar à legitimação da música nacional."

As preocupações modernistas estão presentes no pensamento de Mário de Andrade, no que se refere a busca da unidade nacional e sua colocação no universal a partir de sua originalidade. No entanto, Kater (2000: p.14) afirma que "[...] o modernismo musical brasileiro espelha em essência uma influência difusa de várias tendências, representáveis brilhante e originalmente por produções do período de 1920 a 1930, em particular, do expoente da criação nacional, Heitor Villa-Lobos."

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) de fato representa fundamentalmente a música contemporânea nessa época. Sua obra o eleva ao primeiro posto da música brasileira pelo papel relevante que desempenha na criação de uma mentalidade nacional na música.

[1] O termo folclórico hoje se remete a etnomusicologia.
[2] ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

Aproveitando-se de temas populares, impôs seu próprio estilo de composição, empregando-o de maneira original e tornando-o parte integrante do espírito total da obra.

A contribuição à modernização da composição musical brasileira foi também o objetivo de um grupo de novos compositores que, com ou sem uma primeira formação acadêmica se entregaram às descobertas de novas perspectivas nos vários aspectos da organização do espaço musical, sob a orientação do professor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

Koellreutter chega ao Brasil em 1937. Com a bagagem trazida dos estudos com eminentes músicos na Alemanha, demonstra liderança e adesão às idéias renovadoras do século XX, movimentando os centros musicais brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo). Cria o *Movimento Música Viva,* cujo objetivo era divulgar a música contemporânea, assim como as pouco conhecidas de outras épocas.

No desdobramento desse movimento, se forma o *Grupo Música Viva,* congregando jovens compositores brasileiros. O primeiro a aderir ao Grupo foi Cláudio Santoro (1919-1989), seguido de César Guerra Peixe (1914-1993), os quais juntos serão, conforme Neves (1977: p.90) os "maiores representantes no plano da criação, e é em torno desses dois nomes que se fará a propaganda do movimento, suas obras serão os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea". Esta vanguarda musical defendeu como proposta o advento de uma nova era, sem que houvesse lugar para preconceitos e receitas acadêmicas. O grupo de Koellreutter tinha como objetivo acompanhar e situar a música brasileira de acordo com as novas experiências musicais européias, atuando no ensino, na divulgação em concertos e programas radiofônicos e ainda na publicação de textos e manifestos.

> Neves (1977: p.88) considera que "só o conhecimento do ambiente musical do país, da força das tradições e da violência do academismo pode dar a verdadeira medida do valor do trabalho desenvolvido por Koellreutter, pois que ele foi mais que o líder de um grupo: ele foi o visionário que pretendeu colocar a música brasileira em pé de igualdade com a música internacional."

O problema do nacionalismo ainda era a tendência dominante na música brasileira dessa época. Porém, entrecruzavam-se várias tendências políticas que se refletiam na música que, conforme Arnaldo Contier (1996: p. 207):

> "Favoreciam o acirramento das polêmicas sutilmente delineadas desde os anos 30, entre: os defensores do nacionalismo modernista contrários à técnica schoenberguiana e marxismo-leninismo; os partidários do marxismo e do nacionalismo e os simpatizantes de um movimento em prol da instauração de uma revolução socialista e do emprego das mais diversas técnicas da música contemporânea."

Neste período, a produção nacional esteve dividida radicalmente entre nacionalistas e vanguardistas, que travavam uma briga interna, acadêmica.

Eunice Katunda (Rio de Janeiro,1915 - São José dos Campos, 1990), inicia seu trabalho com Koellreutter em 1946, quando se transfere com a família de São Paulo para o Rio de Janeiro. Antes, entre os anos de 1942 a 1945, tivera orientação de Camargo Guarnieri (1907-1993), tendo realizado algumas peças sobre textos nacionais populares.

> Sobre Eunice Katunda, Neves (1977: p. 104) se manifesta: "Suas tendências naturais e o contato com os outros compositores que buscavam conjugar a técnica dodecafônica a elementos da música típica brasileira se refletem no estilo desta compositora: a estruturação básica usa elementos da técnica, mas o clima geral foge totalmente do formalismo. As referências ao folclore brasileiro são de grande eficácia".

A partir dessa data (1946) sua participação nas iniciativas musicais como compositora e intérprete promovidas pelo *Música Viva* foram intensas. É desse período o Prêmio *Música Viva* para a sua cantata *O Negrinho do Pastoreio*. Em 1948, foi reverenciada por Hermann Scherchen (1891-1966), quando este maestro rege seu *Quatro Cantos à Morte* com a Orquestra da Rádio de Zürich.

Foi responsável por primeiras audições de música brasileira e internacional, tanto no Brasil como no exterior. Executa em primeira audição, no Piccolo Teatro de Milão em 1948, *Ludus Tonalis* de Hindemith, obtendo elogios dos críticos musicais italianos.

Militante do Partido Comunista Brasileiro e convicta de seus ideais políticos, nessa década de 40, a compositora aceitava as declarações musicais impostas, porém para expressar-se, utilizava-se de técnicas de compor que eram fortemente condenadas por esse mesmo Partido. Eunice, assim como Guerra Peixe e Edino Krieger (1928), também integrante do *Grupo Musica Viva*, procurava então conciliar o sentimento nacional da música brasileira à técnica serial. Sob um particular ideal de expressão humana para a

música brasileira, assume com liberdade, sem rigores ou formalismos, a técnica dodecafônica, enquanto membro do *Grupo Música Viva.*

Após seu afastamento do Grupo, devido provavelmente à confusões ideológicas a partir do *Manifesto de Praga* (1948) e da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), passa a se dedicar às pesquisas, estudos e coletas dos ritmos e cantigas dos rituais da Bahia. O interesse pelas raízes da música brasileira em busca do espírito do povo, constituiu um fator norteador de criação para os ex-integrantes do *Grupo Música Viva*.

Para Eunice, este foi um período bastante fértil, resultando em composições com matizes brasileiros. Seguem-se convites para ministrar cursos e conferências em diversas cidades do Brasil e também dos Estados Unidos, o que lhe deu oportunidade de discorrer sobre formas e expressões da música brasileira e de suas influências africanas.

Em 1968 realiza concerto no Carnegie Hall (EUA), o mais representativo para sua carreira de intérprete, recebendo as melhores críticas da imprensa americana, bem como o reconhecimento pela execução de uma peça de sua autoria: *Sonata de Louvação* (1958).

Sua inteligência singular revela-se na diversidade de sua maneira eclética de compor. Kater (2001: p.37) relata que esta musicista "sempre fora estimulada pela arte, pelo povo e suas representações culturais, viveu de maneira visceral a consciência das novas conquistas geradas em seu tempo, no âmbito musical, ideológico, sensível. Nunca restringira sistematicamente seus interesses a uma linha estética ou à música apenas."

O conhecimento da trajetória musical percorrida por esta compositora através de sua obra para piano é uma contribuição importante para se compreender a música brasileira deste período, suas rupturas e engajamentos.

O interesse por pesquisar Eunice Katunda surgiu a partir do trabalho anterior realizado sobre os *Prelúdios* para piano de Claudio Santoro.[3] Entre as leituras realizadas, principalmente sobre o *Grupo Musica Viva*, encontrava-se o nome de Eunice Katunda, sua importante atuação no meio musical, como compositora e intérprete. Partindo dessa premissa foram levantadas as partituras para piano, que ainda se encontravam em manuscritos. Ao se tomar conhecimento do percurso da trajetória da compositora, outros questionamentos foram surgindo: qual a postura de Eunice Katunda perante a música

[3] LIVERO, Iracele Vera. **Santoro:Uma História em Miniaturas**. Estudo analítico intepretativo dos Prelúdios para piano de Claudio Santoro. Dissertação. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

brasileira; quais os processos composicionais adotados pela compositora; qual sua resposta musical frente às problemáticas de seu tempo?

Ao procurar elucidar estas questões, o presente trabalho procura contribuir para os estudos da música brasileira do século XX, contextualizando a obra da compositora, resgatando a memória e a compreensão desse momento histórico e como se deu a divulgação da produção brasileira para piano, através de uma significativa representante do seu meio musical.

O estudo analítico das peças para piano de Eunice Katunda tem como principais objetivos:

- conhecer melhor e com mais detalhamento a produção musical brasileira para piano do século XX;
- fazer um levantamento dos procedimentos técnicos composicionais e investigar como são empregados na sua linguagem musical;
- favorecer a divulgação destas peças mediante a transcrição das mesmas;
- investigar possíveis aspectos unificadores no todo da obra.

O trabalho se justifica pela crescente importância em valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros, resgatando informações sobre a vida e obra destes que deram inestimável contribuição à nossa música. Neste contexto se coloca Eunice Katunda, expoente ativa e inquestionável, como compositora e intérprete, no cenário musical brasileiro e internacional.

O Primeiro Capítulo (*Memórias*) aborda momentos importantes da vida de Eunice Katunda, contadas através de cartas resgatadas de seu acervo particular, assim como relatos de familiares e amigos.

O Segundo Capítulo (*Uma Aprendiz Inquieta*) relata as experiências de Eunice na sua viagem à Europa (1948-9), bem como as viagens para estudos e pesquisas realizadas à Bahia. Estas foram situações importantes para a trajetória musical de Eunice e que interferiram na sua maneira de compor. Estes relatos foram possíveis, também, através das cartas enviadas da Europa, ao seu marido e à sua mãe, enquanto participava, ao lado de grandes nomes da música internacional, de cursos e concertos, relatando sua posição naquele momento. Das viagens à Bahia, contadas em seu diário, desempenham papel

relevante também as cartas trocadas com o antropólogo Pierre Verger, que se tornara seu grande amigo.

O Terceiro Capítulo (*Trajetória da Criação*) descreve as análises realizadas das peças mais significativas do repertório pianístico da compositora, de forma cronológica. Os critérios estabelecidos para as análises partiram das escolhas de ferramentas mais adequadas para cada peça, conforme seu contexto.

A fundamentação teórica para a realização destas análises, toma por base o emprego, de maneira não ortodoxa, da Teoria dos Conjuntos de notas, segundo Joseph Straus e Joel Lester; de gráficos de Vozes Condutoras a partir de de Felix Salzer; organizados pelo levantamento do material e dos procedimentos adotados para sua organização.

Para realização da análise com o uso dos Conjuntos de notas, optou-se por empregar o Dó móvel, ao invés de Dó fixo igual a zero.

O emprego de gráficos de Vozes Condutoras, na música pós-tonal neste caso, realiza uma adaptação, seguida de terminologia própria. Na síntese através dos gráficos, foram também considerados os Conjuntos de notas, o que dá originalidade ao trabalho.

Os autores que serviram de embasamento para estas análises foram:

- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2nd e 3nd. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000/2005.
- STRAUS, Joseph. *The Problem of Prolongation in Post- tonal Music.* Journal of Music Theory. Volume 31. n.1. New Haven Connecticut: Spring 1987, p. 1 a 22.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century Music.* New York: Norton, 1989.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-century Music.* Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria Analítica da Musica do Século XX.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp,1996.

Joseph Straus e Joel Lester, em seus livros *Introduction to Post-Tonal Theory* e *Analytic approaches to Twentieth Century Music,* respectivamente, interpretam a técnica de análise da Teoria dos Conjuntos desenvolvida por Allen Forte.[4] Introduzindo conceitos teóricos básicos para a análise da música pós-tonal dos séculos XX e XXI, Straus coloca ainda, conceitos e ferramentas de análises numa linguagem pós-tonal, o uso de vozes condutoras, pós- tonalidade triádica, ciclos intervalares, coleções diatônicas, de tons inteiros, octatônicas e hexatônicas. As técnicas de análise são empregadas de maneira complementar, sem haver prioridade de uma sobre a outra.

O artigo de Straus, intitulado *The Problem of Prolongation in Post- tonal Music*, adequa o termo "prolongações" utilizado na música tonal, para "associações", terminologia própria para a música pós-tonal, uma vez que nesta, a distinção entre consonância-dissonância foi abandonada. Sem a distinção de nota estrutural e não estrutural, será impossível revelar a prolongação.

Felix Salzer, no trabalho *Structural Hearing* interpreta expandindo, a técnica elaborada por Heirinch Schenker – a análise a partir de sínteses contrapontísticas, consideradas elaborações da harmonia básica na música tonal. Parte do conceito de "função do acorde" assinalando a diferença entre gramática de um acorde e significado de um acorde. Através dos gráficos de vozes condutoras, demonstra as distinções entre acorde estrutural e acorde de prolongamento, suas utilizações harmônicas e contrapontísticas, e o conceito de direção musical. Estes gráficos são ferramentas altamente adequadas e eficazes para a análise de uma peça musical, pois reúnem objetividade e profundidade de informação.

As considerações de Kostka, em *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* discutem através de numerosos exemplos musicais os materiais e as técnicas composicionais empregados no decorrer do século XX. O livro está organizado a partir do material selecionado por ordem cronológica na ordenação dos capítulos, embora a ênfase não esteja em elucidar aspectos históricos da música e nem explorar em detalhes os estilos de cada compositor.

João Pedro de Oliveira desenvolve trabalho detalhado das características e técnicas da composição em *Teoria Analítica da Música do Século XX.* Enfatiza a técnica de

[4] FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

análise "Teoria de conjuntos de notas" como uma das bases fundamentais da prática de análise da música desse período. Através dos Conjuntos Ordenados (como considera as séries dodecafônicas), analisa as propriedades de cada série, pela maneira como seus sons estão ordenados. São estas propriedades que constituem uma das principais características musicais de uma série dodecafônica.

Em Arnold Schoenberg - *Fundamentos da Composição Musical* – o trabalho se concentra na organização do discurso musical nos requisitos para a criação de uma forma compreensível que usa a lógica e coerência e no material musical representado pelos motivos e suas variações.

Os textos que se remetem às análises se repetem na sua íntegra, colaborando assim com uma possível pesquisa individual das análises, não se fazendo necessário, portanto, ler o trabalho desde o início para a devida compreensão analítica. Pelo mesmo motivo, para facilitar a consulta, a numeração das análises aparecem de forma particular.

A Conclusão esclarece os recursos de composição empregados por Eunice Katunda em sua obra para piano, processo tornado possível através da análise, contextualizando a compositora na música brasileira.

O Glossário explica alguns termos empregados neste trabalho para melhor compreensão das análises. Fazem parte desse Glossário as palavras sublinhadas no texto disposto no Volume I, página 479.

As peças para piano editoradas por esta autora se encontram no Anexo 1, Volume II, página 523, conforme a ordem cronológica da análise, assim como alguns artigos de jornais, no Anexo 3, página 629.

Capítulo I

Memórias

O olhar fatigado
perdeu-se no céu
e a gota de luz
brotou da memória
fazendo-se vida
dizendo:
sou eu!
vibrando no tempo
na flor e nas águas
nas asas do pássaro
nas sombras, nas cores
nos gestos da nuvem
na rosa...
sou eu!!!

Eunice Katunda

1.1. A INFÂNCIA E JUVENTUDE[5]

Eunice de Monte Lima nasceu no Rio de Janeiro em 14 de março de 1915. Filha de Rubens de Monte Lima e Maria Grauben Bomilcar, inicia seus estudos musicais com 5 anos de idade com a professora Mima Oswald, com quem permaneceu até os 8 anos. Mais tarde passa a estudar com Branca Bilhar, pianista e compositora, até o ano de 1927. Neste período de estudos com esta professora, Eunice recebe o segundo lugar no 2º Concurso de Jovens Instrumentistas Brasileiros, prêmio CHIAFARELLI, promovido pela "Tarde da Criança", em 1925.

A Figura 1 apresenta a capa do programa desse concurso:

Figura 1. Capa do programa do 2º Concurso de Jovens Pianistas Brasileiros. São Paulo, 1925.

[5] As informações contidas neste capítulo, são em sua maioria, extraídas do *curriculum* pessoal de Eunice Katunda.

A Figura 2 mostra a menina Eunice de Monte Lima e o programa executado nesse concurso: Schumann - *Novelleten op. 61 n. 2*[6] e de Branca Bilhar- *Reminiscência:*

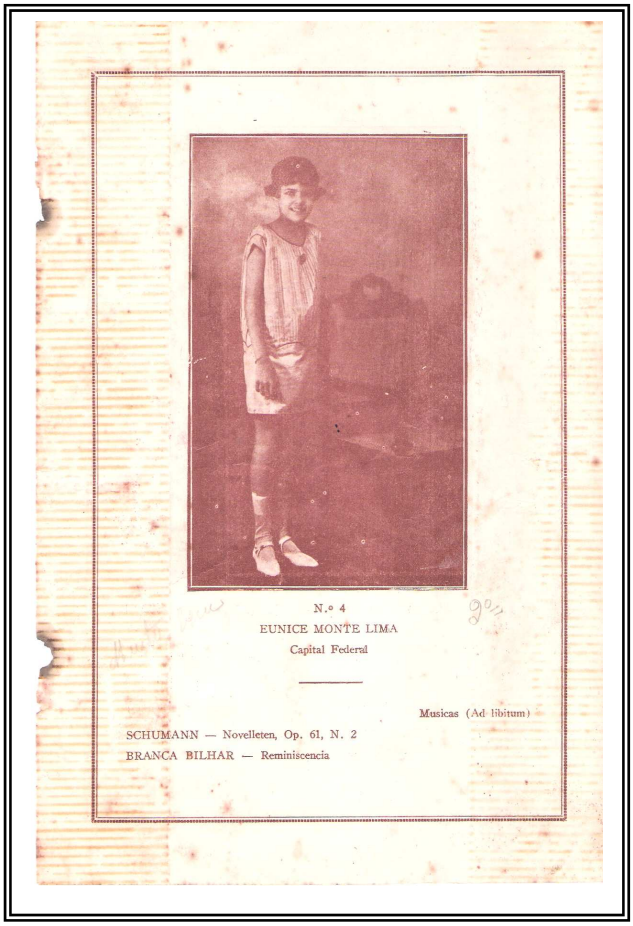


Figura 2. Eunice de Monte Lima. Programa executado no Concurso de Jovens Pianistas Brasileiros. São Paulo, 1925.

Aos 12 anos de idade (1927), realiza sua estréia como pianista, em um Recital solo no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. No ano seguinte (1928), dá continuidade aos seus estudos de piano, de forma sistemática, com o professor Oscar Guanabarino (1851-1937), também crítico musical do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. No ano de 1941, em entrevista à Folha da Manhã, Eunice enfatiza a importância

[6] Provavelmente um erro de impressão, Schumann – *Novelleten op. 21 n.2.*

desse professor: “Devo a Guanabarino uma cousa importantíssima: ter aprendido a estudar com paciência e persistência.”[7] Os estudos com esse professor seguem até o ano de 1936.

A Figura 3 mostra uma foto de Eunice com 12 anos de idade e a Figura 4 apresenta a capa e o programa de seu primeiro recital:

Figura 3. Foto de Eunice de Monte Lima, 1927.

[7] Extraído da Folha da Manhã em artigo não assinado, s.n.p**. Realizar-se-á depois de amanhã no Municipal o concerto de Eunice Catunda. A distinta pianista fala à “Folha da Manhã” sobre sua carreira artística e sobre música.** São Paulo, 3/9/41.

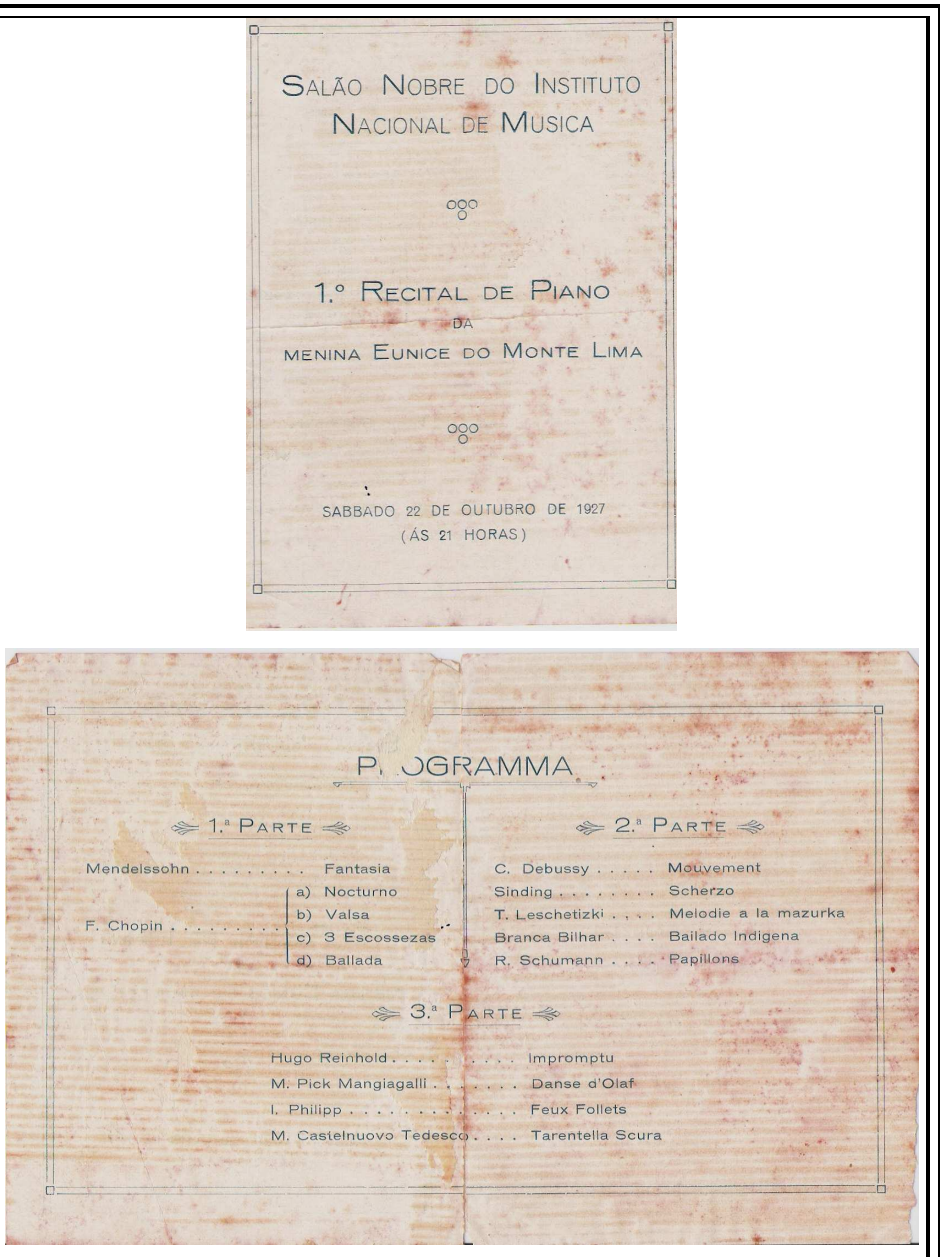


Figura 4. Capa e programa do 1º Recital de Piano de Eunice do Monte Lima, 1927.

Com 19 anos (1934) realiza seu primeiro concerto como solista, interpretando com a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Spedini,

o *Concerto em mi maior, op. 59* de Moskowsky.[8] Um jornal da época[9] ilustra o brilhantismo da intérprete nesta execução, demonstrado na Figura 5:

O RECITAL DE HOJE NO FLUMINENSE

Eunice do Monte Lima interpretará Moscowski

Srta. Eunice do Monte Lima

O programma de festas de anniversario do Fluminense F. C. assignala, com destaque, a Hora de Arte que se realiza, hoje, no salão nobre do aristocratico club das Laranjeiras.

O concerto de Mozskowski é de feição antiga mas verdadeiramente empolgante quando executado com rigorosa observancia dos seus andamentos tradicionaes, sendo, como é, uma peça de grandes exigencias pianisticas e impossivel de ser abordada por quem não possuir uma technica transcendente abrangendo todas as difficuldades do teclado. 1935

A senhorinha Eunice não passou pelo Instituto Nacional de Musica. Era muito criança quando nos foi entregue pela mallograda Professora Branca Bilhar, em 1928. Frequentou, portanto, o nosso curso durante seis annos para chegar áquelle resultado pouco vulgar: de modo que, como critico musical, conscio de suas responsabilidades, podemos affirmar: — Nada lhe falta. Foi a primeira vez que se exhibiu perante o publico, e tem o seu repertorio de concerto para realizar quantos recitaes quizer. (Buenaventura)

O Concerto de Mozskowski foi dirigido pelo Maestro Spedini a quem tivemos de ceder a batuta por imposição do nosso medico. Como regente esse artista tem progredido extraordinariamente, e na festa em questão dirigiu o ensaio á primeira vista com grande segurança.

O inicio da execução do programma coube á senhorinha Eunice do Monte Lima, que executou o *Concerto em mi maior*, de Mozskowski, nos seus verdadeiros andamentos, mantendo sempre o brilho das bellissimas paginas do illustre compositor e grande pianista silesiano.

4ª feira 26

Figura 5. Artigo de jornal com comentários sobre a interpretação de Eunice de Monte Lima.

Eunice foi uma personalidade marcante no meio musical brasileiro, além de intérprete, compositora, poeta, era mulher de grande inteligência. Em depoimento, seu filho mais velho Igor Catunda fala com admiração da inteligência de Eunice: "Quando mamãe voltou da Europa falava nove línguas. Me lembro dela sendo intérprete de um

[8] Em entrevista concedida à Folha da Manhã, Eunice declarou: "Em julho de 1934 toquei, ainda no Rio de Janeiro, o concerto de Moskowsky para piano e orquestra, sob a regência do maestro Spedini." Folha da Manhã, 3/9/1941. Esta data contradiz o seu *curriculum,* o qual está escrito 1936.

[9] Texto sem identificação e data do jornal, encontrado no acervo particular de Eunice. Existe um ano escrito à mão sobre o recorte (1935), porém outros documentos comprovam ser de 1934.

grupo de estrangeiros, onde não havia um idioma em comum e ela serviu de intérprete, pois falava todas. [...] E ela só tinha até o quarto ano primário."[10]

[10] Entrevista gravada concedida a autora deste trabalho. São Paulo, 1º de julho de 2008.

1.2. FAMÍLIA E CARREIRA PROFISSIONAL

Em 1934, Eunice se casa com o matemático Omar Catunda, mudando-se para São Paulo. Na capital paulista continua seus estudos de teoria, análise, harmonia e contraponto com o professor Fúrio Franceschini (1936-1944) e de piano com Marieta Lion (1936-1946). Para Eunice, essa foi uma fase bastante importante. Mais tarde, em entrevista ao jornal Folha da Manhã, relata:

> "Em 1935 iniciou-se para mim um novo período, o mais importante de minha vida artística. Conheci duas pessoas a quem devo todo o meu progresso pianístico e musical. Falo do maestro Fúrio Franceschini e de D. Marieta Lion. Com o primeiro estudei a harmonia, composição e principalmente análise. Descobri então o canto gregoriano, as formas e a construção musical. Com D. Marieta Lion modifiquei a minha técnica, a fim de conseguir as diferentes sonoridades, de acordo com os estilos dos autores.[...] Aprendi que tocar piano é uma arte que exige absoluta independência de técnica, aliada a análise constante de cada trecho; que é essencial ouvir sempre o que se toca, e fazê-lo com atenção, criticando o que se interpreta como se fosse uma outra pessoa."[11]

Os estudos e a carreira profissional aliam-se à maternidade. Em 3 de Abril de 1937, nasce seu primeiro filho Igor do Monte Lima Catunda.

A Figura 6 mostra o casal Catunda e o pequeno Igor:

[11] Folha da Manhã. **Realizar-se-á depois de amanhã no Municipal o concerto de Eunice Catunda.** A distinta pianista fala à "Folha da Manhã" sobre sua carreira artística e sobre música. São Paulo, 3/9/41, [s.n.p.].

Figura 6. Eunice, Omar Catunda e Igor, 1937.

Dois acontecimentos importantes no ano de 1941 marcaram a carreira pianística de Eunice. Em 23 de maio fez sua estréia no Teatro Municipal de São Paulo, como solista junto à orquestra do Departamento Municipal de Cultura, sob a regência de Camargo Guarnieri, interpretando o *Concerto n. 4 de Beethoven.*

Em 5 de setembro desse mesmo ano realiza um Recital solo, também no Teatro Municipal de São Paulo. Nessa ocasião interpretou obras de Bach-Busoni, Mozart, Beethoven, Chopin, Villa-Lobos, entre outros e a *Tocata* de Camargo Guarnieri em 1ª audição em São Paulo.

Sobre este acontecimento o crítico Alberto Ricardi (1941: s.p.) escreve que:

> "Eunice de Monte Lima, agora senhora Eunice Catunda, fraseia com inteligência e interesse; matiza com fina sensibilidade com justo senso das belas sonoridades. Domina, sem sobressaltos todas as dificuldades mecânicas, e enfrenta sem hesitação problemas temerosos de execução. [...] a sonoridade veludosa e bem matizada, virtuosismo extraordinário e,

> ao mesmo tempo, grande sensibilidade, a par de uma fantasia muito pessoal e de bom gosto nas interpretações." [12]

Eunice considera esse dia o marco para o início da sua carreira pianística.

Em 1942 participa do Concurso para piano "Premio Columbia Concerts" e recebe o 4º lugar entre os doze concorrentes (nove de São Paulo e três do Rio). A comissão julgadora para esse concurso foi composta por Guiomar Novaes, Dinorá de Carvalho, Lorenzo Fernandes, Eduardo de Guarnieri, Frutuoso Vianna, Radamés Gnatalli, Otavio Pinto, Alcina Navarro de Andrade, Ondina Dantas, Noemi Coelho Bittancourt, Andrade Murici, Agnelo França, Alonso Aníbal da Fonseca, Murilo de Carvalho e Eugene Taizline.

De 1942 a 1945 estuda composição e música brasileira com Camargo Guarnieri.

É dessa época também (1943), o importante encontro com Villa-Lobos. Nessa oportunidade, em que executa obras do compositor para ele próprio e alguns amigos, Eunice recebe carta de apresentação para realizar uma tournée em Buenos Aires, o que se concretiza em 1944.

Em 28 de maio de 1946, no Rio de Janeiro, nasce seu segundo filho, Daniel Catunda. Igor Catunda relembra: "Mamãe era uma mulher de personalidade extremamente forte. Me lembro que ela ficava muito brava, se entrássemos em seu escritório de trabalho." [13]

Igor, apesar de muito jovem, se lembra também dos compositores que freqüentavam sua casa, dentre eles Edino Krieger, Guerra Peixe, Claudio Santoro. De Koellreuter relatou o seguinte: "Eu toquei junto com Koellreutter a peça *Negrinho do Pastoreio* de mamãe. Eu toquei aqueles passarinhos cheios de água, e Koellreutter sempre alertava minhas entradas, quando eu me distraía."[14]

As décadas de cinqüenta e sessenta foram anos de grandes realizações para Eunice. Depois de seu retorno da Europa (1949), realiza a partir de 1952, algumas viagens à Bahia a fim de pesquisar sobre a música dos rituais de Candomblé. Das lembranças deste período, Igor relata que:

---

[12] RICARDI, A. Música. Eunice Catunda, ontem, no teatro Municipal. **Folha da Manhã,** São Paulo, 06 de setembro de 1941.
[13] Entrevista gravada concedida à autora deste trabalho. São Paulo, 1º de julho de 2008.
[14] Ídem

> "Em 1956, mamãe me convidou pra ir a Bahia pra passar dezenove dias fechados dentro do terreiro de Candomblé.[...] Eu dormia naqueles bancos dentro do terreiro.[...] Eu tinha aulas de atabaque, mamãe fazia as músicas e eu tocava atabaque. A gente participava todo dia dos rituais.[...] Fomos batizados como filhos de santo, com flores e frutas."[15]

Outros fatos familiares marcantes ocorreram neste período. Em 1960, em São Paulo, o casal adota uma menina. Em carta a Pierre Verger[16] Eunice escreve: "Adotei uma menina de 2 anos que é uma flor! Já está comigo há 1 ano, quase," e lhe dá o nome de Sonia Catunda.

É desse período a foto do casal Eunice e Omar Catunda, ilustrado na Figura 7:

Figura 7. Casal Eunice e Omar Catunda, na década de 60.

Com a separação do casal, em 1964, Eunice substitui o C de Catunda por K, para se dissociar do nome do marido. Sobre este fato, Eunice escreve de New York para Pierre Verger:

[15] Ídem

[16] Carta a Pierre Verger, São Paulo, 6 de setembro de 1960. Nascido em Paris, Pierre Verger chegou à Bahia em Agosto de 1946 e a partir de então passou a dedicar sua vida ao estudo da forte e complexa relação existente entre a África e a Bahia. Realizou um extenso trabalho etnológico retratando o povo, seus costumes e principalmente as religiões afro-brasileiras. Tornou-se um grande amigo de Eunice Katunda.

> "Agradeço-lhe enormemente a bela definição Iorubana do meu novo sobrenome, hoje exclusivamente meu, sem genealogia, sem nada mais! E o mais extraordinário é, que sem saber nada disso, resolvi que havia nascido de novo e fiz um ritual muito especial comemorando isso, no dia 1 de novembro de 1967 (dia de todos os santos). Sempre gostei desses nomes com K e agora, mais ainda. Não é só a composer-pianist, mas uma criatura bem mais ampla e sábia, que supera as pobres fronteiras do meu antigo eu, confuso e dependente."[17]

Nessa carta, Eunice escreve ao amigo o novo endereço, pois se mudara para o Rio de Janeiro (1968). Nessa oportunidade, estuda regência coral com o maestro Isaac Karabtchevsky, de 1969 a 1970.

Segue-se um período menos intenso de Recitais. Em 1969 realiza apenas três Recitais, dois no Rio e um em Salvador. Em 1970 realiza o Recital Beethoven para a Abrarte, em Petrópolis e em 1972, no Teatro da Praia no Rio, o Recital "Um Piano na Praia". Em 1979 participa no *Recital Música Viva,* em São João del Rey e um Recital em homenagem ao *Música Viva* no Festival Musica Nova de Santos.

Passa por um período difícil com a morte de sua mãe, a pintora Grauben, em 1973. Em um relato intitulado auto-retrato, escreve: "Desde que me lembro estive em concorrência com mamãe. Enquanto ela era viva, sua admiração me levava a crer que eu fosse a mais apta, a mais capaz, a mais inteligente. Depois, porém, tive de reconhecer que ela foi muito ampla, muito mais autêntica, muito maior que eu, em tudo!"[18]

[17] Carta de Eunice para Pierre Verger, New York, 23/11/1968.
[18] Auto-retrato. In KATER: 2001, p. 83-4.

1.3. DÉCADAS DE 40 E 50: VIAGENS, ESTUDOS E PESQUISA

Com seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1946, passa a pertencer ao *Grupo Música Viva*, liderado por Hans-Joaquim Koellreutter. Nesta fase, que perdura até o ano de 1950, Eunice teve grande atuação no meio musical brasileiro. Seu aprendizado com Koellreutter, lhe trouxe a oportunidade de conhecer o repertório de música pós-tonal internacional, incluindo a música serial e dodecafônica. Nesse período (1947) também estuda orquestração com Guerra-Peixe, também integrante do *Grupo Música Viva*. Das obras que compôs então neste período tem destaque *O Negrinho do Pastoreio*, que ganhou o Prêmio Musica Viva para jovens compositores, em 1946.

Realiza uma série de audições de música contemporânea, não deixando de apresentar obras dos jovens brasileiros pertencentes ao Grupo: Claudio Santoro e Guerra Peixe.

Em 1948, segue para a Europa para fazer cursos de aprimoramento em Veneza e Milão, ao lado de Koellreutter e um grupo de brasileiros. Dessa experiência, aproveita para realizar estudos sobre as "afinidades entre cultos europeus arcaicos e os cultos afro-brasileiros"[19], assunto de grande interesse de Eunice.

Apesar das dificuldades, principalmente financeiras encontradas na Europa, este foi um período bastante produtivo. Dos nove meses de permanência (agosto de 1948 a abril de 1949), Eunice manteve contatos com grandes nomes da música moderna européia, como Bruno Maderna, Luigi Nono, Dallapiccola, além de receber aulas de regência de orquestra[20] com Hermann Scherchen.

Eunice sempre esteve ligada à música de origem folclórica brasileira.[21] Desde 1946 já consta a realização de viagens para estudar os aspectos tonais e modais das danças e músicas de viola, em Piracicaba (Estado de São Paulo). Em 1949, em Ubatuba (litoral do Estado de São Paulo) pesquisa as danças, músicas e textos das festas de São Gonçalo.

Em 1952, inicia um período de viagens à Bahia para pesquisas sobre os ritmos e cantigas da capoeira de Angola, ciclos e festas populares em Salvador, entre outros. Em seguida realiza viagens a Alagoas (1956), onde pesquisa rítmos poéticos e melodias de

[19] Assim está descrito na carta de Eunice Katunda.
[20] Como denominavam na época, à maneira francesa, a regência orquestral.
[21] Porque folclore era a palavra usada em suas próprias cartas, o que hoje se denomina etnomusicologia.

cantadores e violeiros do Nordeste. Da Bahia fez a compilação exaustiva de melodias e ritmos do culto dos *Oguns*, que almejava publicar.

Em junho de 1953, realiza viagem para a União Soviética, a convite da *Estância de las Delegaciones de Mujeres de América Latina.* Não há registros informativos desta viagem, apenas fotos e anotações em seu *currículum* pessoal sobre a realização de um programa de concerto individual na Rádio de Moscou, U.R.S.S nesse mesmo ano.

A Figura 8 mostra Eunice (1ª à esquerda) e mais três companheiras de viagem, na URSS:

Figura 8. Eunice ladeada por três companheiras de viagem. URSS, 1953.

A Figura 9 mostra Eunice e suas companheiras em frente à Universidade de Lomonov, na URSS, em 1953:

Figura 9. Eunice, 1ª à esquerda, em frente à Universidade de Lomonov, URSS, 1953.

1.4.“LUDUS TONALIS”, POR EUNICE CATUNDA

O que mais se vê, são pianistas que só sabem
tocar piano, são como datilógrafos que
aperfeiçoam-se numa técnica e nada mais.
Eunice Katunda

Eunice Katunda foi uma grande pianista, intérprete significativa do repertório musical internacional, assim como dos compositores brasileiros. Foi responsável pela primeira audição de *“Ludus Tonalis”* de Paul Hindemith, em novembro de 1948, em Milão, merecendo elogios da crítica européia.

> Ricardo Malipiero (1948) expressou-se sobre este dia: [...] “Antes nos indagávamos se hoje a fuga, mesmo livremente tratada, pode ser uma forma atual; onde efetivamente se nos pareceu mais alto o valor, foi justamente onde o discurso se afasta de todo o esquema para seguir a mais livre invenção. A pianista Eunice Katunda foi a fiel e segura intérprete, merecendo, assim, os mais cordiais aplausos.[22]

Em carta de Milão, endereçada a Omar e sua mãe, Eunice (1948) relata este fato: “ Toquei aqui, dia 30 no Piccolo Teatro, o *Ludus Tonalis* de Hindemith. Felizmente foi um sucesso. O melhor crítico de Milão, o mais temido, me fez rasgados elogios. O mesmo sucedeu com outros.”

O jornal italiano “L’Humanitá” , L.F. (1948) escreve que Eunice “é uma pianista das mais brilhantes e seus dotes de equilíbrio e de medida lhe permitiram uma execução verdadeiramente louvável. ”[23]

Abiate (1948) em o “Corriere della Sera” relata que “[...] a bela jovem brasileira, a pianista especializada Eunice Katunda, que dá volta ao mundo. Ontem, a admirável Eunice Katunda, interpretou com energia e decisão o *“Ludus Tonalis”,* no

[22] [...] Piuttosto ci domandavamo se oggi la fuga, pur liberamente trattata, puó essere una forma attuale dove infatti ci é sembrato piú alto il valore, é stato proprio dove il discorso si distacca da ogni schema per seguire la piú libera invenzione. La pianista brasiliana Eunice Katunda é stata la precisa e sicura interprete, guadagnandosi i piú cordiali applausi. MALIPIERO, Ricardo. **Il Popolo,** Milano. 1/12/1948, [s.n.p.] (tradução retirada do curriculum de Eunice Katunda).

[23] Eunice Katunda é uma pianista sicura, per non dire brillante, e le sue doti di equilibrio e dimora gli hanno consentito una esecuzione veramente pregevole. L.F. **L’Humanita,** Milano. 1/12/ 1948 [s.p].

Piccolo Teatro, para o Centro Internacional de Música "Diapason". Foi intensamente aplaudida e de fato o merecia."[24]

Segue abaixo as publicações em textos originais nos jornais italianos, na Figura 10:

PICCOLO TEATRO 1948

Il "Ludus Tonalis"

di Paul Hindemith

Dopo il « Clavicembalo ben temperato » di Bach e il « Gradus ad Parnassum » di Clementi, ecco qui il « Ludus Tonalis » di Paul Hindemith che vorrebbe rappresentare più o meno brillantemente il Novecento pianistico di fronte al Settecento e all'Ottocento dei due prefati maestri e didatti della tastiera. Dall'iniziale « Praeludium » al « Postludium » finale, sono marco a dirlo, ventitrè pezzi intermedi (che il « Ludus » hindemithiano allinea uno sull'altro, alternando regolarmente una « Fuga » a un « Interlndium ». Essi costituiscono, presi nel loro aspetto generico, una visione abbastanza panoramica dei gusti dell'autore, notoriamente abbacinato dal costruttivismo neoclassico di origine bachiana, ma non del tutto sdegnoso delle grazie civettuole di Couperin quando questi ama « faire des portraits » e neppure dimentico delle romanticherie chopiniane o addirittura di certa tecnica indipendente, più allusiva e illustrativa che rigorosamente costruttiva, della quale Mussorgski lasciò il mirabile saggio dei « Quadri ».

In complesso un'opera densa d'interesse, sebbene stilisticamente disunita. Per la sua esecuzione, senza contorno di altre molose bagattelle, c'è una bella figliola brasiliana, la pianista specializzata Eunice Catunda, che fa il giro del mondo. Ieri, ad esempio, la bravissima Eunice Catunda ha riprodotto con energia e precisione il « Ludus Tonalis » al Piccolo Teatro, per il Centro Internazionale di musica « Diapason ». E' stata intensamente applaudita, e davvero lo meritava.

Spettacoli f. a.

Popolo DIAPASON 1948

Ludus Tonalis

di Paul Hindemith

Non sappiamo chi sia stato, ma qualcuno pare abbia affermato essere questa recente opera di Paul Hindemith, il « clavicembalo ben temperato » del nostro secolo. E' bene dire subito che questi avvicinamenti sono sempre pericolosi non foss'altro perchè del « clavicembalo » di Bach si parla oggi con duecentotrentasette anni di conoscenza, mentre di *Ludus Tonalis* non si ha che un lustro di passato.

Cos'ha voluto fare esattamente Hindemith, scrivendo queste dodici fughe intercalate da undici interludi ed incorniciate da un preludio e da un postludio? Un'opera didattica, come Bach o un'opera d'arte? La visuale si sposta: Bach con un'opera didattica segnò alcune stupende pagine d'arte; Hindemith con la sua vasta costruzione ha anche scritto alcune belle pagine, mentre non vediamo quale apporto abbia dato alla didattica. Per contro in alcuni punti un po' troppo facilmente *tastieristici* ci sembra un poco scaduto il valore musicale che altrove si presenta nel ben noto valore del musicista che ormai da tempo, ha superato ogni fase polemica e raggiunta una ben chiara personalità.

Piuttosto ci domandavamo se oggi la *fuga*, pur liberamente trattata, può essere una forma attuale: dove infatti ci è sembrato più alto il valore, è stato proprio dove il discorso si distacca da ogni schema per seguire la più libera invenzione.

La pianista brasiliana Eunice Catunda è stata la precisa e sicura interprete, guadagnandosi i più cordiali applausi.

R. M.

AL PICCOLO TEATRO

Ludus Tonalis

1948 **di Hindemith**

Il circolo del Diapason, che si è prefisso di far conoscere le meno note composizioni da camera di musicisti contemporanei nei brevi concerti che settimanalmente organizza al Piccolo Teatro, ha affidato ieri alla pianista Eunice Catunda il compito di eseguire il *Ludus Tonalis* di Paul Hindemith. E' questo indubbiamente un lavoro interessante e significativo di uno dei compositori più seri e più preoccupati di ritrovare i valori essenziali della musica, e per il suo schema per il suo procedimento formale giustifica l'accostamento che taluno ha voluto fare con il *Clavicembalo ben temperato* di Bach: ma per quanto ammirevole sia l'organicità della sua costruzione e del suo sviluppo, ci piace proprio per quel segreto eppur quasi costante fervore, per quella vita intensa che ne momenti migliori ne riscalda il formalismo un poco arido e freddo.

Eunice Catunda è una pianista sicura, se non brillante e le sue doti di equilibrio e di misura le hanno consentito un'esecuzione veramente pregevole.

L'UMANITÀ L. F.

Figura 10. Matéria em jornais italianos sobre a apresentação de *Ludus Tonalis*, por Eunice Katunda, 1948.

Geni Marcondes[25] (1916-), pianista e compositora, integrante do *Música Viva*, relatou que Eunice era de uma inteligência extraordinária, e que como pianista possuía

[24] [...] c'é uma bella figliola brasiliana, la pianista specializzata Eunice Katunda, che fa il giro del mondo. Ieri ad esempio, la bravissima Eunice Katunda ha riprodotto con energia e precisione il "Ludus Tonalis" al Piccolo Teatro, per il Centro Internazionale di Música "Diapason". E'stata intensamente applaudita, e davvero lo meritava. ABIATE, Franco. **Corriere della Sera,** Milano. 1/12/1948 [s.p].

[25] Geni Marcondes, compositora, pianista, artista plástica, esposa de Koellreutter e integrante do Música Viva no Rio de Janeiro.

uma musicalidade intrínseca, que ia muito além da realização técnica. Sobre a execução de *Ludus Tonalis* em Milão, Marcondes declara: "Eu me lembro uma vez que, no Teatro de Milão, ela simplesmente tocou uma peça nova de Hindemith, *Ludus Tonalis*.[...] Leu aquela música complexa, colocou a partitura em cima do piano para que pudesse recorrer caso tivesse falha de memória. Tocou aquilo como nada!" [26]

No Brasil, apresentou também esta peça em primeira audição, na Rádio Ministério de Educação no Rio de Janeiro, em 1947 e em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, em maio de 1949.

Na estréia no Rio de Janeiro, D'OR (1947) relata sobre a audição de Eunice Katunda no PRA - 2 de *Ludus Tonalis,* como um acontecimento memorável de divulgação da música moderna: "[...] mais do que a obra em si, nos interessou, naquela audição, a interpretação. Sem ouvir as palavras com que foi ela anunciada, julgáramos que se tratava de discos, tão bela nos pareceu a execução, tão limpa, polida e expressiva."[27]

Na sua apresentação em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, nos dias 17 e 19 de maio de 1949, Eunice escreve um texto dissertando sobre a obra *Ludus Tonalis*, que é inserido no programa.[28]

Deste momento em São Paulo, Antonio Rangel Bandeira (1949) após tecer comentários sobre a peça de Hindemith, e sua importância na música moderna, fala sobre Eunice: "Essa jovem compositora e pianista (um elemento de real destaque do "Grupo Musica Viva"), com ser compositora e pianista de real valor, é uma das artistas mais inteligentes que pessoalmente tenho conhecido. Eunice Catunda gosta de pensar e pensa sempre com agudeza, com concisão, com personalidade.[...] Nada mais justo, portanto que a audição dessa obra de Hindemith tenha sido levada a efeito no Museu de Arte Moderna de São Paulo, executada com perfeição por Eunice Catunda."

A Figura 11 apresenta este artigo em sua íntegra:

[26] Entrevista gravada concedida à esta autora. Taubaté S/P, 15 de maio de 2004.
[27] D'OR (Ondina Ribeiro Dantas). Música. Música Viva. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1947 (s.p). Recorte de jornal em Anexo 3.1, Volume II, p.629 .
[28] Este texto está em Anexo 3.2, Volume II, p. 630.

Os "Ludus Tonalis"
no "Museu de Arte Moderna"
de São Paulo

1949

Antônio Rangel Bandeira

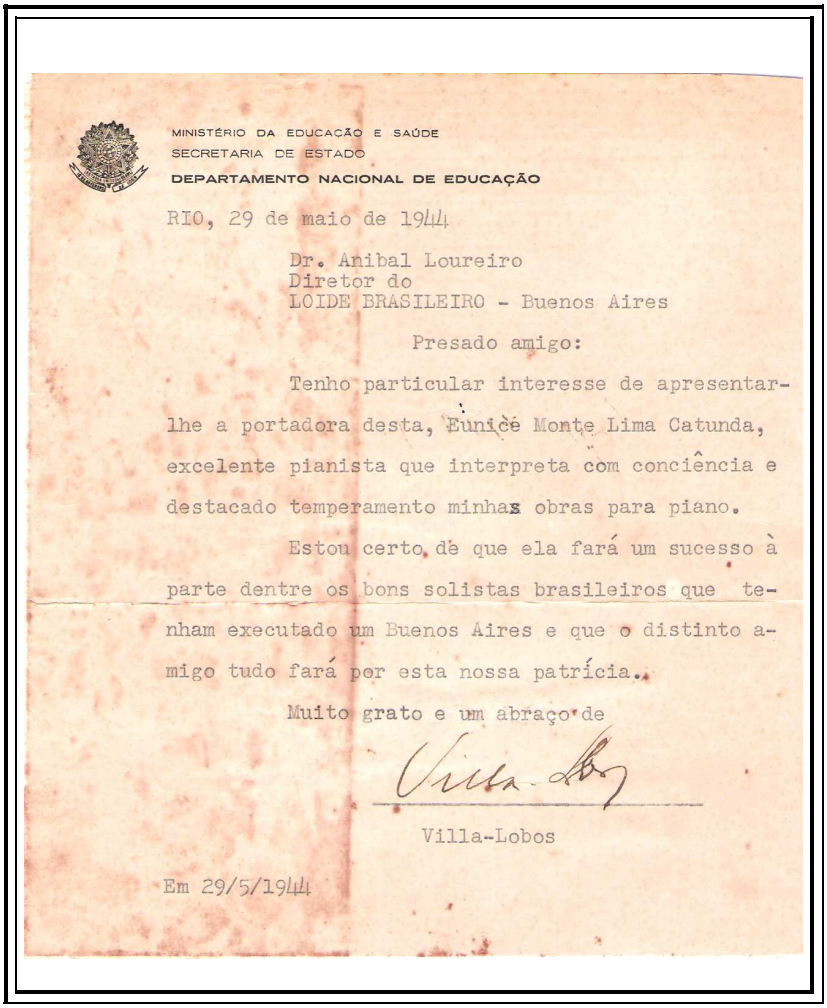
RECORDO-ME perfeitamente, quando o poeta Manuel Bandeira, num concêrto, da hoje inexistente, "Sociedade Brasileira de Música de Câmera", da qual era presidente, me chamou a atenção para uma Sonata para Trompete e Piano, de Hindemith, que nêle ia ser executado. — E' uma obra admirável, disse o poeta. E como tinha razão! Baseada num tema de intenção fúnebre — "Todos os homens devem morrer" —, a Sonata é, sem nenhuma dúvida, uma das obras musicais que mais me impressionou, pela sua estranha e mágica densidade sonora. Algo que me sugere o desejo de evocar a atmosfera contaminada de fúnebre mistério de "Sparkenbroke", de Charles Morgan. ouvir os "Ludus Tonalis", de Hindemith passou a ser artisticamente muito caro para mim. E' verdade, que já o conhecia através de "Matias, o pintor", obra de extraordinária fôrça musical. Mas, a Sonata é que me fêz incluí-lo entre os poucos compositores contemporâneos que mais admiro. E essa admiração persiste até hoje e não creio que venha a modificá-la por qualquer motivo extra-musical, ou pseudo-musical. Hindemith é um grande, um genial compositor e a sua obra é um verdadeiro patrimônio da cultura da humanidade. Por isso, foi com o maior entusiasmo e com a maior expectativa, que compareci ao "Museu de Arte Moderna", de São Paulo — essa bela realização artística de Francisco Matarazzo Sobrinho, que tanto honra a Paulicéia —, para ouvir os "Ludus Tonalis", de Hindemith, executados pela pianista Eunice Catunda. Essa jovem compositora e pianista (um elemento de real destaque do "Grupo Música Viva"), com ser compositora e pianista de real valor, é uma das artistas mais inteligentes que pessoalmente tenho conhecido. Eunice Catunda gosta de pensar e pensa sempre com agudeza, com concisão, com personalidade. Podemos muitas vêzes estar em desacôrdo com as suas idéias e os seus pontos de vista, mas, não podemos negar nunca a vivacidade de seu espírito. E isso é o que importa.

A impressão que pude colher de uma única audição de peça de tal importância na música moderna, claro que não pode ser uma impressão definitiva. Tem que ser, forçosamente, uma primeira impressão. A intenção de Hindemith ao compor os "Ludus Tonalis", não me parece ter sido, essencialmente, criadora. Parece-me que o grande compositor alemão pretendeu fazer uma súmula das experiências tonais da música contemporânea, desde Debussy. Não é música experimental, mas, música que registra as experiências sôbre as modulações de tons, de todos os grandes experimentadores da música contemporânea, como Stravisky, Prokofiev, Shostakovsky, o "jazz", etc. E' verdade, que Hindemith não fêz apenas decalcomania, pois nos "Ludus Tonalis" temos um panorama das experiências tonais da música moderna, através, no entanto, do próprio Hindemith. E por que ainda, desconhecer a beleza de seus jogos florais, tonais, sonoros, jogos de sensibilidade e de emoção artística? Não é o caso de compará-los ao "Cravo Bem Temperado" de Bach, porque Bach, com o "Cravo Bem Temperado" abriu vastos caminhos para a música de todos os tempos, e com os seus "Ludus", Hindemith fecha, talvez, o caminho da música, chamada moderna. Nada mais justo, portanto, que a audição dessa obra de Hindemith tenha sido levada a efeito no "Museu de Arte Moderna" de São Paulo, executada com perfeição por Eunice Catunda.

Figura 11. Artigo de Antonio Rangel Bandeira sobre ocasião da 1ª audição de *Ludus Tonalis*, 1949.

Em 1943, Eunice teve um encontro com Villa-Lobos, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Neste ínterim, executou peças do compositor, no que obteve grande reconhecimento pela sua interpretação. Deste encontro surgiu para a pianista uma série de recitais na Argentina, juntamente com uma carta de apresentação de Villa-Lobos e uma foto com a seguinte dedicatória: "À minha excelente e consciente intérprete. Villa-Lobos."

A Figura 12 traz a carta de apresentação assinada por Villa-Lobos, em 29 de maio de 1944:



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SECRETARIA DE ESTADO
DEPARTAMENTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

RIO, 29 de maio de 1944

Dr. Anibal Loureiro
Diretor do
LOIDE BRASILEIRO - Buenos Aires

Presado amigo:

Tenho particular interesse de apresentar-lhe a portadora desta, Eunicé Monte Lima Catunda, excelente pianista que interpreta com conciência e destacado temperamento minhas obras para piano.

Estou certo de que ela fará um sucesso à parte dentre os bons solistas brasileiros que tenham executado um Buenos Aires e que o distinto amigo tudo fará por esta nossa patrícia.

Muito grato e um abraço de

Villa-Lobos

Em 29/5/1944

Figura 12. Carta de apresentação à Eunice Catunda, de Heitor Villa-Lobos, 1944.

No mesmo ano da carta de Villa-Lobos, Eunice realiza uma tournée pela Argentina, executando obras de Bach-Busoni, Debussy, Shostakovich, mas foi com autores brasileiros que encontra maiores êxitos: Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Executa em primeira audição, as *Variações sobre um tema popular* (de sua autoria), assim como as *Cirandas* e *Impressões Seresteiras* de Villa-Lobos. O sucesso desta tournée ficou registrado em jornais daquele país:

> Talamón (1944) em "La Nación", escreve que "[...] nobre interpretação da Chacone de Bach Busoni, a pianista ofereceu, da *Catedral Submersa,*

> *O terraço das audiências sob um claro de luar*, de Debussy, interpretações fiéis e pessoais, animando com igual compreensão as obras de Schostakovich e de Prokofieff. [...] Seis Cirandas e Impressões Seresteiras de Villa-Lobos verdadeiras obras primas para piano, tiveram na concertista uma intérprete sutil, vigorosa e de grande expressão, o que lhe valeu a mais cálida acolhida por parte do público."[29]

A Figura 13 mostra uma notícia deste momento, em Buenos Aires:

[29] [...] Noble interpretación de la Chaconne de Bach Busoni, la pianista ofreció de *La Catedral Submergida, La terraza de las audiencias del claro de Luna*, de Debussy, interpretaciones fieles y personales, animando con igual comprensión obras de Shostakovich y Prokofieff. Seis *Cirandas* y *Impressiones Seresteiras*, de Villa Lobos, verdaderas obras maestras para piano, tuvieron en la concertista una intérprete sutil, vigorosa y de grande expresión, que le valió la más cálida acogida por parte del público. TALAMÓN. **La Nacion**, Buenos Aires. Argentina, 1944 [s.n.p.].

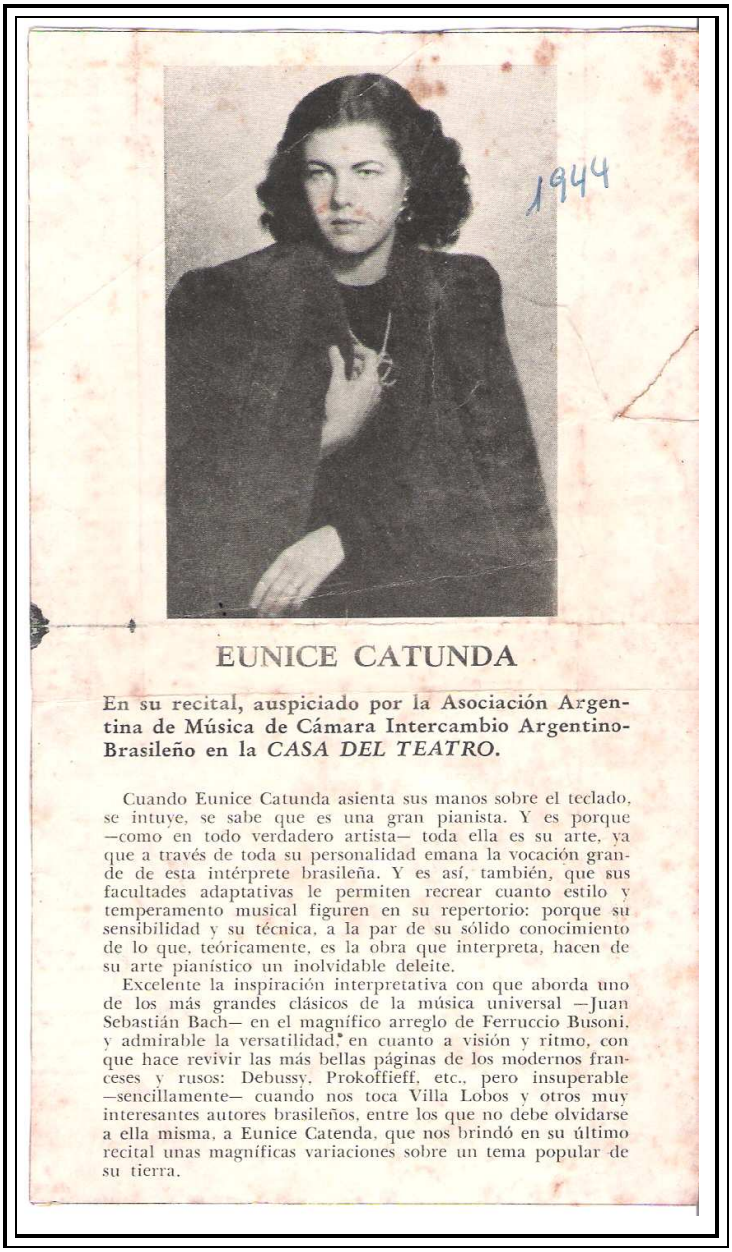


Figura 13. Recital de Eunice Catunda. *Casa del Teatro*, Buenos Aires, 1944.

Conforme seu *curriculum*, Eunice realiza duas tournées para os Estados Unidos da América, 27/5 e 30/9 de 1968. A que foi realizada em maio no Carnegie Hall, em Nova York, foi a mais representativa para sua carreira de intérprete. O crítico Theodore Strongin (1968) do jornal New York Times, escreve:

> Se todos os artistas estreantes esperassem até atingir o grau de maturidade e domínio técnico demonstrados por Eunice Katunda em sua estréia ontem à noite no Carnegie Recital Hall, a vida musical local seria

> muito mais compensadora. Por outro lado, é de duvidar que muitos músicos jamais consigam chegar ao nível alcançado por Ms Katunda. A pianista brasileira é uma virtuose completa, e escolheu um programa brilhante para demonstrar o fato.[...]Com as mais cristalinas sonoridades, perfeito legato e impecável articulação, ela as executou como se fossem meros exercícios de cinco dedos. Suas passagens elevavam-se, as sonoridades eram amplas e maravilhosamente equilibradas.

De sua apresentação no Salão Thomas da Temple University, Filadélfia, obteve a seguinte crítica: "Eunice Katunda, compositora e pianista em primeira tournée pelos Estados Unidos, exibiu uma fabulosa técnica, em seu recital [...]. A arrebatadora virtuosidade se fazia necessária para a maioria das peças brasileiras apresentadas na segunda metade de seu programa, especialmente para as *Variações sobre Tema do Hino Nacional Brasileiro*."(SINGER,1968).

Eunice obteve reconhecimento também da grande pianista Guiomar Novaes, radicada nos EUA, antes mesmo de sua ida a este país. Em 1967, Guiomar envia uma carta de apresentação a Mr. Ackerman, descrevendo o talento da intérprete.[30]

Em outra oportunidade (1968), uma pequena nota de jornal declara que Guiomar Novaes aplaudiu em pé e entusiasticamente Eunice na Sala Cecília Meireles.[31]

A Figura 14 mostra esta nota de jornal:[32]

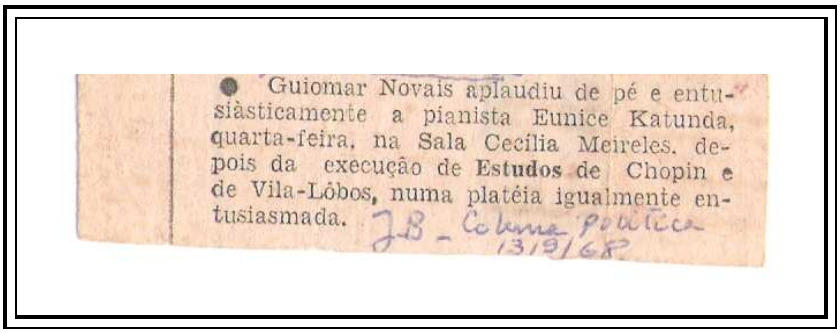

● Guiomar Novais aplaudiu de pé e entusiàsticamente a pianista Eunice Katunda, quarta-feira, na Sala Cecília Meireles, depois da execução de **Estudos** de Chopin e de Vila-Lôbos, numa platéia igualmente entusiasmada. JB - Coluna Política 13/9/68

Figura 14. Nota no Jornal . Guiomar Novaes aplaude Eunice Katunda, J.B. RJ, 13/9/1968.

Esse Recital de Eunice na Sala Cecília Meireles ocorreu no dia 10 de setembro de 1968, às 21:30 hs e foi notícia de música na Revista Veja n.1, p. 12, de 11 de setembro

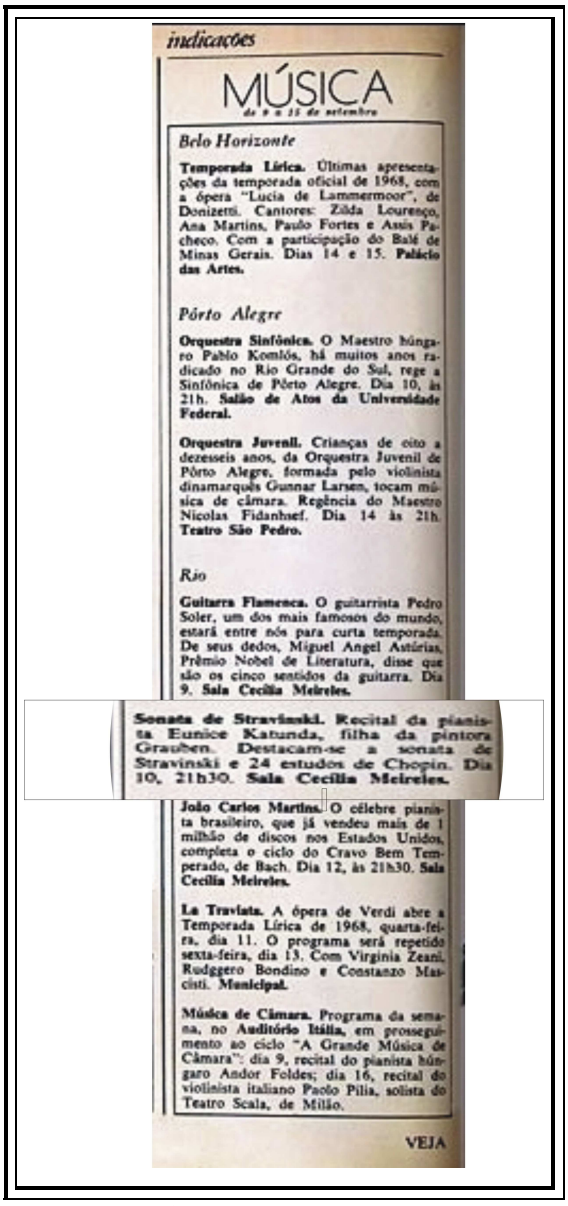
[30] in Kater:2001, p.144.

[31] Este recorte pertence ao acervo particular da compositora, não contendo referências impressas, apenas manuscrito da compositora.

[32] Esta nota de jornal, pertence ao acervo particular e se encontra sem nenhuma identificação, apenas anotações à mão: Jornal do Brasil - Coluna Política – 13/9/1968.

de 1968, com os seguinte texto: “Sonata de Stravinski. Recital da pianista Eunice Katunda, filha da pintora Grauben. Destacam-se a sonata de Stravinski e 24 estudos de Chopin. Dia 10, 21h30. Sala Cecília Meireles.”[33]

A Figura 15 ilustra essa notícia na revista Veja:



indicações

MÚSICA

de 9 a 15 de setembro

Belo Horizonte

Temporada Lírica. Últimas apresentações da temporada oficial de 1968, com a ópera "Lucia de Lammermoor", de Donizetti. Cantores: Zilda Lourenço, Ana Martins, Paulo Fortes e Assis Pacheco. Com a participação do Balé de Minas Gerais. Dias 14 e 15. **Palácio das Artes.**

Pôrto Alegre

Orquestra Sinfônica. O Maestro húngaro Pablo Komlós, há muitos anos radicado no Rio Grande do Sul, rege a Sinfônica de Pôrto Alegre. Dia 10, às 21h. **Salão de Atos da Universidade Federal.**

Orquestra Juvenil. Crianças de oito a dezesseis anos, da Orquestra Juvenil de Pôrto Alegre, formada pelo violinista dinamarquês Gunnar Larsen, tocam música de câmara. Regência do Maestro Nicolas Fidanhaef. Dia 14 às 21h. **Teatro São Pedro.**

Rio

Guitarra Flamenca. O guitarrista Pedro Soler, um dos mais famosos do mundo, estará entre nós para curta temporada. De seus dedos, Miguel Angel Astúrias, Prêmio Nobel de Literatura, disse que são os cinco sentidos da guitarra. Dia 9. **Sala Cecília Meireles.**

Sonata de Stravinski. Recital da pianista Eunice Katunda, filha da pintora Grauben. Destacam-se a sonata de Stravinski e 24 estudos de Chopin. Dia 10, 21h30. **Sala Cecília Meireles.**

João Carlos Martins. O célebre pianista brasileiro, que já vendeu mais de 1 milhão de discos nos Estados Unidos, completa o ciclo do Cravo Bem Temperado, de Bach. Dia 12, às 21h30. **Sala Cecília Meireles.**

La Traviata. A ópera de Verdi abre a Temporada Lírica de 1968, quarta-feira, dia 11. O programa será repetido sexta-feira, dia 13. Com Virginia Zeani, Rudggero Bondino e Constanzo Mascisti. **Municipal.**

Música de Câmara. Programa da semana, no **Auditório Itália,** em prosseguimento ao ciclo "A Grande Música de Câmara": dia 9, recital do pianista húngaro Andor Foldes; dia 16, recital do violinista italiano Paolo Pilia, solista do Teatro Scala, de Milão.

VEJA

Figura 15. Notícia sobre Recital de Eunice Katunda na Sala Cecília Meireles. Rio:Veja n. 1, 1968.

[33] Acervo digital da Revista Veja. http://veja.abril.com.br/acervodigital/, acessado em 28 de dezembro de 2008 às 18:50 hs.

Como mérito pelo seu talento como intérprete, fora contratada como artista exclusiva da Steinway. Sobre este acontecimento escreve, de New York, aos seus amigos Guerra Peixe e senhora: "Espero que vocês estejam aí a torcer por mim! Agora sou artista exclusiva da Steinway, também. Estou literalmente encantada pelo *Rudepoema* que vou tocar também, e que é quase novidade por aqui, tão poucas vezes tem sido tocado! Os pianos são maravilhosos!"[34]

Grande intérprete, contratada com exclusividade pela casa de pianos Steinway, responsável por primeiras audições, bem como da divulgação da música brasileira. *"Ms Katunda é uma virtuose completa."*[35]

[34] Carta de Eunice Katunda para Guerra Peixe. New York, 20 de maio de 1968.
[35] "Um piano para americano ouvir. "*Jornal do Brasil*. *Revista de Domingo*. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1968, citando crítico musical no jornal New York Times.

1.5. OUTRAS REALIZAÇÕES

Durante sua trajetória musical, Eunice participou de programas em várias Rádios no Brasil e no exterior, como na *Rádio Nacional de Buenos Aires* (1944), *Rádio Difusora de Veneza,* Itália (1948), *Rádio Difusora de Zürich*, Suíça (1949), *Rádio de Moscou* (1953), *Rádio A Voz da Américas*, New York, Estados Unidos da América (1968).

Em São Paulo realizou programas na Rádio Cruzeiro do Sul (1936), sob a direção artística de Alberto Marino e também na Rádio Cultura de São Paulo, Série Prelúdios de Chopin, com o diretor artístico Frank Smith (1938).

Uma realização marcante para a carreira de Eunice, foi seu programa semanal na Radio Nacional, "Musical Lloyd Aéreo", de 1955 e 1956, no qual exercia a regência da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional. Neste período Eunice fez vários arranjos para orquestra, adaptações de músicas típicas brasileiras, bem como de compositores contemporâneos, para serem executados no programa, sob sua regência.

O musicólogo Regis Duprat (1930-), músico dessa Orquestra naquele período, foi responsável pela redação para o concerto inaugural de Eunice daqueles programas semanais. Duprat relata:

> "[...] nesse concerto inaugural a Orquestra não teve participação, mas Eunice se apresentou como pianista executando, divinamente, obras de Schumann - *Kreislerianas op. 16* (1838), *Davidsbündlertänze* (1837), *Papillons* (1829) e *Estudos Sinfônicos op.13* (1834). Eunice iniciava uma série de programas promovidos pelo Lloyd Aéreo Brasileiro, que durou dois anos (1955-6), atuando como regente da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, onde eu era músico, e realizando arranjos de música brasileira para esse programa." [36]

A Figura 16 mostra um artigo de jornal que descreve as atividades do programa na Radio Nacional de São Paulo:

[36] Entrevista gravada concedida à autora. São Paulo, 23 de dezembro de 2008

EUNICE CATUNDA E O MUSICAL LOIDE AEREO NA RADIO NACIONAL

D. EUNICE CATUNDA, a grande interprete da musica brasileira, quando organizava o repertorio de seu programa de estreia na Radio Nacional de São Paulo. Na foto, vêem-se ainda o sr. José Renato, representante do Loide Aereo e, daquela emissora, o sr. Murilo B. Ferreira, do Departamento Comercial e o chefe do Departamento de Divulgação.

Procurando prestigiar os grandes nomes do meio artistico nacional, a direção do Loide Aereo, a nossa empresa brasileira de transportes, decidiu patrocinar a partir de hoje pela Radio Nacional desta cidade, o "Musical Loide Aereo", audição que será irradiada, todos os sabados, às 22 horas, com a organização e direção da notavel pianista brasileira, Eunice Catunda que assim, pela primeira vez em nosso País, regerá uma grande orquestra como a da prestigiosa emissora bandeirante.

Focalizando quadros do folclore brasileiro, através de um cuidadoso trabalho de pesquisa e adaptação, Eunice Catunda, estudiosa dos aspectos mais nativistas de nossa musica popular, surgida da espontaneidade e do espirito criador de nossa gente, oferecerá um espetaculo maravilhoso pela sua originalidade e sobretudo pelo rigor da sua elaboração, levando às grandes massas, o conhecimento daquilo que possuimos de mais precioso nas manifestações musicais do povo das diversas regiões de nosso País.

A exemplo do que vem fazendo nas demais Capitais brasileiras, o Loide Aereo, empresa que dia a dia recebe o apoio inconteste dos seus numerosos clientes e amigos de São Paulo, quer oferecer aos ouvintes da Radio Nacional uma serie de audições à altura do aprimorado gosto e do julgamento justo e sensato do povo bandeirante.

Entregando a direção e execução do seu programa a um nome consagrado em plateias internacionais como o de Eunice Catunda, esperam os dirigentes do Loide Aereo que os seus programas sejam uma autentica mensagem de cultura musical aos inumeros apreciadores das paginas do cancioneiro patricio, tão eivado de ternura e beleza nativas e isentas dos estrangeirismos deturpadores que prejudicam a formação musical de nossa juventude. O "Musical Loide Aereo", será, assim, um programa essencialmente brasileiro.

Figura 16. Divulgação do Programa na Radio Nacional: Lloid Aéreo sob a direção de Eunice Katunda, 1955-6.

O compositor brasileiro, Gilberto Mendes (1922), um dos fundadores do Música Nova (1960), teve uma obra sua apresentada nesse programa de Eunice, quando era ainda um jovem compositor. Em entrevista, declarou como conheceu Eunice: "Ela deu um concerto em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, tocou *Ludus Tonalis* de Hindemith, em estréia no Brasil. Nesse momento eu não falei com ela, mas fui cultivando sua imagem

na minha cabeça. Ela era uma mulher interessante, grande pianista.[...] A ponte que me ligou a ela foi o Hindemith."[37]

O encontro de Gilberto Mendes com Eunice Katunda aconteceu mais tarde, quando ele esteve em São Paulo:

> "Eu havia composto canções com poemas de Antonieta Dias de Moraes, então um dia eu quis mostrar esta música à poetisa. Eu fui à casa dela em São Paulo, mostrei e ela ficou contente e disse que gostaria de mostrar para Eunice Katunda, que morava ali perto. Então fomos à casa de Eunice, toquei a música para ela. As duas gostaram muito da canção com ritmo brasileiro. Eunice disse que pretendia executar essa canção – *Peixes de Prata* - no seu programa da Rádio Nacional, onde tinha uma Orquestra e um elenco. Ela fez um arranjo para orquestra de cordas e tocou em seu programa.[...] Ainda mais, ela deu a notícia para o jornal da época "Notícias de Hoje" que publicou que no programa seria apresentada a música de um compositor santista. Eu fiquei muito contente, ela apresentou duas vezes. Eu era um compositor desconhecido e saí do anonimato através de Eunice Katunda.[...] A partir daí passei a freqüentar sua casa, ela me atendia muito bem, conversávamos muito. Pensei em estudar com ela."[38]

Outras peças estreada nesse programa de Eunice foram: *Música para Cordas* do compositor Rogério Duprat (1932-2007) [39] e *Suíte Nordestina,* de Guerra Peixe.

Em entrevista concedida ao jornalista Arnaldo Câmara Leitão, em São Paulo, Eunice revela:

> "Acostumei-me no rádio como peixe na água. Gosto disso e lamentaria se um dia viesse a perdê-lo. Gosto da organização exigida pelo rádio.[...] Gosto de apoiar cantores novos e estimular melhoria não apenas neles como também nos mais experimentados. [...] Não tinha idéia de como é pessoa a tarefa dos músicos profissionais no rádio. São eles uns heróis. Apesar das condições de trabalho fatigantes, oferecem eles contudo, refiro-me ao caso particular da nossa orquestra – uma boa vontade comovente e uma disposição fora do comum para o serviço."[40]

---

[37] Entrevista gravada concedida à autora deste trabalho. Santos, 4 de junho de 2008.
[38] Idem.
[39] Regente arranjador, um dos subscritores do manifesto Movimento Música Nova e principal arranjador do tropicalismo.
[40] LEITÃO, Arnaldo Câmara. Eunice Catunda domina (com batuta) 40 homens..., De São Paulo, [s.n.p.] e [s.d.] Este Artigo se encontra em Anexo 3.3, Volume II, p. 631.

Mais tarde (1957-8) vai atuar como pianista no programa semanal Lloyd Aéreo, agora na Rádio Gazeta. Deste trabalho, Eunice consegue o *Prêmio Radiolândia*, como melhor pianista atuante nas emissoras brasileiras de rádio.

É desse período também (1956) o Coral Piratininga, onde rege e realiza diversos arranjos para este trabalho. O musicólogo Regis Duprat, próximo de Eunice neste período, a descreve: "Ela era uma mulher espetacular, muito independente. Tudo que fazia, intelectual ou artisticamente, era realizado com muita afetividade. Nesta época em que a conheci, tínhamos um Coral – Piratininga – e ela fazia arranjos lindíssimos."[41]

Como testemunho desta época, uma dedicatória em uma contracapa de livro, de Eunice a uma integrante do Coral Piratininga, na Figura 17: [42]

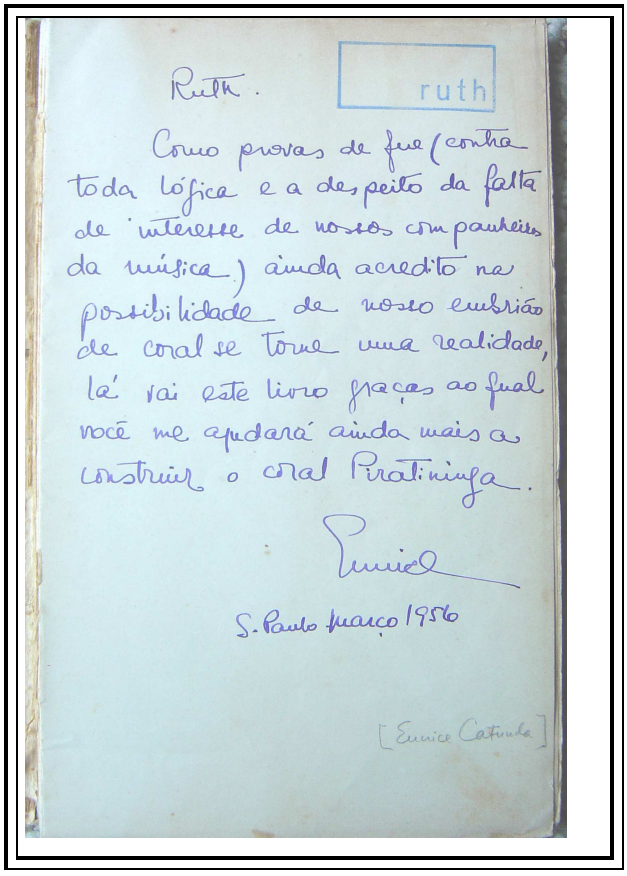


Figura 17. Dedicatória de Eunice Katunda a uma integrante do Coral Piratininga, 1956.

[41] Entrevista concedida à autora deste trabalho. São Paulo, 21/11/2005.
[42] Dedicatória no livro HOLODENCO, Ilya. **La Chorale Populaire**. Son mécanisme et sa technique Paris: Èditions sociales, s.d a Ruth, membro e diretora administrativa do Coral Piratininga. Material cedido a esta autora pelo musicólogo Regis Duprat.

Eunice também se destacou em atividades como educadora. Paralelamente às atividades de intérprete e compositora, em Recitais ao vivo ou programas de Rádio e Televisão, inicia em 1951, um curso de Iniciação Musical para adultos, uma iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nesse sentido, mencionava que o ensino musical nos conservatórios não correspondia às necessidades dos jovens, que queriam expressar-se livremente. Por isto pretendia abrir uma academia onde as crianças poderiam aprender todas as artes que tem o ritmo em comum: poesia, arte dramática, música e ballet.

Um artigo de jornal[43] descreve que a compositora transformou sua casa, em São Paulo, em uma oficina musical, onde trabalhava com pequenos grupos. Descreve que a formação desses grupos permitiam-lhe um trabalho de integração e de participação na criatividade que a fascina.

> " A música está muito avançada do ponto de vista mental. E a gente pode trabalhar com a música em termos de psicologia profunda também, investigando como funciona o pensamento musical.[...]. Sou contra os academicismos. E principalmente em música, as pessoas sempre têm o complexo do inculto em relação ao erudito. Acho que elas esquecem da nossa cultura instintiva, inconsciente. Afinal, todos nascemos com os mesmos elementos artísticos."

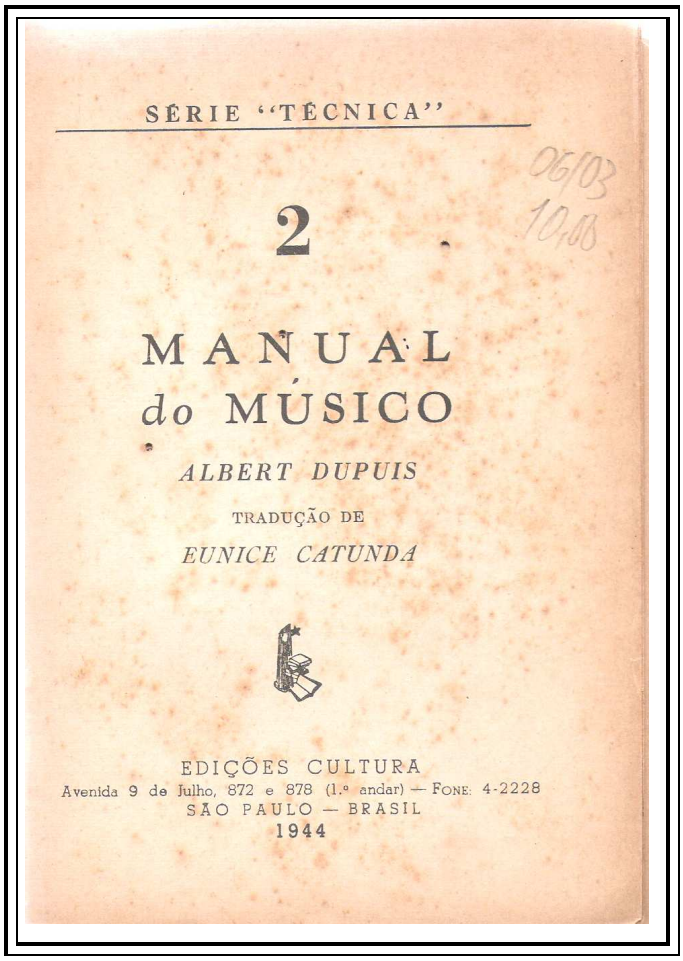
Eunice sempre se mostrou inovadora em tudo o que fez e não foi diferente como educadora. Neste trabalho de educação musical, tinha como metodologia, descobrir o som de cada um. Dessa forma, fazia uso, desde o piano até tablas indianas e experiências eletrônicas. Tudo como recursos para imbuir no aluno uma percepção física dos movimentos sonoros. Com respeito a isso, comenta: [44]

> "[...] a gente tem que trazer para o consciente essa força interna de cada um. Com a música isso pode aflorar de uma forma criativa. Depois, o arquétipo sempre tem um plano a respeito da gente. É melhor deixar que as coisas apareçam. Importante também é que a música está em plena mutação. O conhecimento das cifras já não é suficiente."

[43] Este artigo se encontra recortado no acervo particular, sem data e sem outras referências, mas segundo pesquisa da autora deste trabalho, é datado de 1974. Em Anexo 3.4., Volume II, p. 632.
[44] Extraído de artigo de jornal (recortado) do acervo particular da compositora. Sem identificação. O ano é de 1974, descoberto pela autora deste trabalho. Em Anexo 3.5., Volume II, p. 632.

Alia suas atividades de compositora, intérprete e educadora às de escritora, publicando vários artigos sobre estética, poesia, folclore, entre outros. Traduziu do francês o livro de Albert Dupuis, *Manual do Músico*[45], com prefácio de Jules Massenet, pela extinta Edições Cultura de São Paulo, em 1944.

A Figura 18 ilustra a página de rosto desse livro o qual consta o nome de Eunice Catunda como tradutora:


SÉRIE "TÉCNICA"

2

MANUAL
do MÚSICO

ALBERT DUPUIS

TRADUÇÃO DE
EUNICE CATUNDA

EDIÇÕES CULTURA
Avenida 9 de Julho, 872 e 878 (1.º andar) — FONE: 4-2228
SÃO PAULO — BRASIL
1944

Figura 18. Página de rosto do livro Manual do Música com tradução do francês por Eunice, 1944.

O poeta Nicolas Guillén pediu autorização para transcrever e colocar em prefácio de seu livro, trecho de um artigo de Eunice *"Guillén e Revueltas"*, declarando à

[45] No livro não consta o título original e nem a editora francesa.

autora que "considera aqueles comentários como o mais penetrante dos escritos sobre sua obra poética."[46]

Manteve ainda, na década de 60, uma coluna musical na Revista Claudia, fazendo entrevistas com renomados nomes do meio musical. Existem em seu acervo particular uma coletânea de poemas de sua autoria, não publicados.

Geni Marcondes conta que Eunice foi uma pessoa especialmente dotada para qualquer arte, além de grande pianista, tinha facilidade em se expressar, escrever, como também se comunicar em vários idiomas: "Eunice tinha uma inteligência tão extraordinária que se ela quisesse poderia ter sido uma poeta, uma grande pintora [...] tinha uma inteligência abrangente."[47]

1.6. O DESABROCHAR DO FIM

Eunice foi uma grande pianista e uma compositora com grandes dotes, porém teve pouca sorte no desenrolar da vida. Em entrevista, o musicólogo e historiador da música Vasco Mariz (1921-) declarou que conheceu Eunice em meados dos anos 40 [48]. [...]"nós éramos jovens, eu fui convidado e ela também pelo Conservatório Brasileiro de Música, a fazer um Recital sobre Villa-Lobos. Ela tocou as *Cirandas* e eu fiz uma mini palestra sobre o Villa-Lobos nesta mesma tarde."[49]

Segundo Mariz, Eunice teve quatro quedas em sua vida: a primeira por problemas emocionais (1944), seguido de um sectarismo político (1950), mais tarde por problemas de saúde e em 1969 por um problema financeiro causado pela desonestidade de sua agente nos EUA, prejudicando-a bastante.[50]

Eunice sofreu as conseqüências de sua época, principalmente pelo seu engajamento político. Em 1963, Eunice deu uma entrevista à Folha da Manhã, mostrando-se desiludida com a falta de oportunidades e o quanto era difícil ser artista no Brasil: "[...] não falo com respeito aos outros, refiro apenas a mim. Tenho um concerto programado no

[46] Extraído da Folha da Manhã. Figuras Femininas em foco. Domingo, 3/8/1952.
[47] Entrevista gravada e concedida a autora deste trabalho. Taubaté, 15 de maio de 2004.
[48] Conforme *curriculum* da compositora este acontecimento ocorreu em 1947 pelo Ministério de Educação e Cultura e Movimento Música Viva: Série de *Cirandas* para piano e conferência de Vasco Mariz.
[49] Entrevista gravada e concedida a autora deste trabalho. Rio de Janeiro, 20 de julho de 2005.
[50] Idem.

Municipal há cinco anos, mas todas as vezes que a data se aproxima ele é sempre adiado, até quando não sei." [51]

Mesmo desligada do Partido Comunista Brasileiro[52], sofreu perseguição política, em 1965, ao ser impedida de entrar no Teatro Municipal, em vésperas de um concerto.

Eunice retoma o contato e amizade com Koellreutter na década de 60. Em resposta a Eunice, em carta de Veneza em 1966, Koellreutter escreve: "[...]talvez seja este o momento para você dar uma reviravolta à sua vida, que considera tão frustrada. Venha à Índia construir comigo a primeira Escola Superior de Música Ocidental naquele fascinante país. Um interessantíssimo trabalho de integração e aculturação."[53]

Na mesma oportunidade, Koellreutter declara nunca ter esquecido o trabalho eficiente e frutífero que fizeram juntos. Considera ter sido um autêntico trabalho de criação e desenvolvimento cultural e musical no Brasil. Diz também que aprenderam muito nestes dez anos, e nada lhe daria maior satisfação do que a expectativa de continuar esse trabalho.[54]

Eunice confiava muito em Koellreutter, tanto que lhe envia o roteiro do curso que iria ministrar na Universidade de Brasília, em 1973, para que este lhe desse um parecer.[55] O curso foi concretizado com o titulo *Introdução à Musicologia* e fez parte do *curriculum* da Universidade.

Nesse período, Eunice escreve a Koellreutter que se sente marginalizada e que a música parece não possuir um lugar suficientemente forte no contexto social, se referindo aos estudantes de música da época. Koellreutter responde que "é a própria música, que está sendo marginalizada pela sociedade em que vivemos. Tem que ser dada uma função social nova à música, se esta deve sobreviver. Isto é certo."[56]

---

[51] Extraído da **Folha da Manhã.** Folha Feminina. São Paulo 29/09/1963.
[52] Deixa o Partido, em 1954, em protesto à invasão da Hungria, por se decepcionar com o autoritarismo vazio de propostas.
[53] Carta de Koellreuttar a Eunice. Veneza, 15 de julho de 1966.
[54] Idem
[55] Carta de Koellreutter a Eunice. Tóquio, 26 de janeiro de 1973
[56] Carta de Koellreutter a Eunice. Tóquio, 15 de outubro de 1974.

Mariz relatou que Koellreutter a incentivou muito nessa época: "Quando Koellreutter retornou do Japão e da Índia (1975) deu-lhe novo ânimo e ela tentou fazer um novo círculo como compositora."[57]

Em 1979, nas atividades de comemoração dos quarenta anos de *Música Viva*, ocorrido no *8º Curso Latino americano de Música Contemporânea em São João Del Rey,* Minas Gerais, Eunice, convidada para o evento, teve a oportunidade de se retratar publicamente com Koellreutter, lamentando ter rompido com o mestre responsável pela sua formação por ocasião de mal entendidos quanto ao *Manifesto de Praga* (1948) e da *Carta Aberta ao Músicos e Críticos do Brasil* (1950).

Em carta enviada a José Maria Neves, como resposta ao convite para este evento, escreve:

> "Gostei muito do convite, pois ele constitui mais uma chance de eu retornar à ativa depois de um período de ostracismo forçado que já se arrastou por seis anos. Já tinha notícias dos Cursos de Música Contemporânea em S. João Del Rei [...] mas jamais conseguia possibilidade de ir, parte por dificuldades de ordem pessoal e parte por me sentir marginalizada e achar que nada significaria minha presença aí. Só graças a esse meu último reencontro com Koellreutter voltei a ser suficientemente "dinamizada" por ele para cogitar na possibilidade de aceitar seu convite. Ele representa para mim, um convite para restabelecer comunicação com a música, no aqui e agora."[58]

De 1974 até 1979, Eunice ministra oficinas básicas de música, para grupos pequenos em sua própria residência em São Paulo. São as últimas atividades relacionadas em seu *curriculum.*

Nesse mesmo ano, Eunice pede a Koellreutter que promova seu trabalho e a ajude a reconstituir os "caminhos perdidos". Com respeito a esse assunto, Koellreutter escreve:

> "Não compreendo bem o negativismo dos seus conceitos, relativos a suas atividades artísticas. Há contradições em sua produção artística, não há dúvida, como em toda a obra nossa, reflexo natural de um período histórico de grandes transformações em todas as áreas da existência humana.Talvez estejamos pouco antes da maior dessas transformações...[...]Não concordo com sua observação de que não

[57] Entrevista concedida à autora deste trabalho. Rio de Janeiro, 20 de julho de 2008.
[58] Carta enviada ao musicólogo José Maria Neves para São João Del Rei. São Paulo, 21 de dezembro de 1978.

> definiu nada. Encontro em sua música, uma expressividade de forte cunho pessoal, o que significa definição de um estilo próprio."[59]

Sobre encontrar o verdadeiro a que Eunice se refere, Koellreutter responde:

> "Não sei, se não seja atrevido procurar encontrar o verdadeiro. Parece-me necessário conformar-se com o fato de que o verdadeiro é algo que nunca chegaremos a compreender, porque somos nós parte do mesmo. Trata-se de ser útil à sociedade em que vivemos. Eis o que importa. E sei que você é capaz de sê-lo. E mais...; acho que o nosso meio artístico necessita de sua inquietação." [60]

Quanto às realizações como compositora, Eunice compôs principalmente música de câmara, na década de 70, quando sempre incluía a voz. Na década de 80, compôs apenas quatro peças, sendo uma transcrição para piano de *Ma mère l'oye* de Maurice Ravel.

Em um texto intitulado Auto-retrato Eunice escreve:

> "Gosto de minha vida, embora a momentos agasalhe forte inveja em meu coração. Mas aquilo de que tenho inveja nos outros não é mais que irrealização. Fico sempre procurando os objetivos. Sinto amargura, quando vejo que sou de tanto valor quanto outros e não consegui objetivar, em realização, nem a metade do que poderia ter feito. Vejo os outros, e todos estão seguindo seu sulco definido. O meu rio, porém, se dispersa em regatos que só duram uma estação e se perdem na areias do inútil. Acho que estou sempre esperando alguém que me tome pela mão e me conduza. Mas isto não é possível." (Eunice Katunda, 198?).[61]

Eunice Katunda falece em São José dos Campos, ao lado do filho Igor, em 3 de agosto de 1990, com 75 anos.

[59] Carta de Koellreutter a Eunice. Rio, 28 de fevereiro de 1979.
[60] Ídem
[61] Auto-retrato (198?) in KATER:2001, pp. 83-4.

Capítulo II

Uma Aprendiz Inquieta

Bahia é como um redemoinho de mar forte.
Apenas chegados, somos por ele arrebatados a um mundo confuso de sentimentos e sensações, completamente diferentes, desligados do viver cotidiano.
Vemos-nos lançados a uma verdadeira aventura dos cinco sentidos. Eles despertam em nós um outro ser. Dissociam-se e, ao fazê-lo, desdobram-se em cinco seres independentes, determinando em nós um acordar violento, da violência das coisas que em nós dormiram ignorados desde a infância.

Eunice Katunda

(Bahia dos cinco sentidos)

2.1. CENÁRIO MUSICAL NA DÉCADA DE 40

A posição do Brasil, entre as décadas de 20 e 30 era de grupos modernistas que defendiam intensivamente uma música de expressão nacional, popular e folclórica. Os compositores, preocupados com a comunidade musical e a sociedade, buscaram reutilizar elementos formais e sobre tudo, de caráter folclórico e popular.

De acordo com essa visão da história, essas idéias vão se concretizar no surgimento de compositores preocupados com a comunidade musical, o público e a sociedade, e principalmente na tentativa de se reintegrar o artista criador no seio da sociedade, através de uma identidade musical especificamente brasileira. O compositor que fundamentalmente representa a música nacional nesta época é Heitor Villa-Lobos.

A contribuição à modernização da composição brasileira principia com o *Grupo Música Viva,* jovens compositores que se entregaram à descoberta de novas perspectivas de organização do pensamento musical. Esse movimento de vanguarda da década de 40 é responsável por uma intensa revitalização artística e terá como proposta uma sintonia maior com as novas experiências musicais européias da época.

Neste cenário da criação musical no Brasil, nas décadas de 40/50 podemos distinguir duas tendências: a dos compositores nacionalistas que pesquisavam o acervo de origem folclórica e popular, utilizando-o conforme as estruturas formais consagradas; e por outro lado, uma tendência que buscava novos caminhos de expressão e liberação das normas tradicionais.

2.1.1. GRUPO MÚSICA VIVA

Procedente da Alemanha, Koellreutter chega ao Brasil em 1937, desembarcando no Rio de Janeiro. Trazia na bagagem estudos com o regente Hermann Scherchen (1891-1966),[62] o que teria concorrido para a abertura e o comprometimento com a música contemporânea. Desse modo, pode demonstrar liderança e adesão às idéias renovadoras, movimentando os centros musicais brasileiros, a partir de Rio de Janeiro e São Paulo. Além de sua atuação em concertos e na criação de cursos e festivais, fundou o *Movimento Música*

[62] Scherchen foi o mestre que exerceu uma grande influência sobre Koellreutter. Seus esforços foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova - de todas as épocas. Em *Cartas de Macunaíma para o Brasil* Eunice Katunda descreve como Scherchen a impressionou. (1948). KATER,Carlos. *Eunice Katunda ,musicista brasileira*. São Paulo: Fapesp: Anablume, p.65.

Viva, que incluía, entre outros objetivos, divulgar a música contemporânea através do compositor e de sua obra.

Com esta proposta de propagar a música contemporânea através dos meios de comunicação, obras, cursos, edições de revistas, eventos e atividades, o *Música Viva* torna-se responsável, conforme Kater (2000, p.15) por um intenso "movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural." Este movimento de vanguarda musical terá como proposta o advento de uma nova era, sem que haja lugar para preconceitos e receitas acadêmicas. Edino Krieger revela que "o *Música Viva* foi um momento histórico na criação musical brasileira, não só na parte da criação, mas também o próprio movimento. Era um movimento em favor da divulgação da música contemporânea e da música pré-clássica.[63]

O grupo de Koellreutter tinha como objetivo acompanhar e situar a música brasileira de acordo com as novas experiências musicais européias. Neves (1977: p.88) considera Koellreutter mais que um líder, "um visionário que pretendeu colocar a música brasileira em pé de igualdade com a música internacional."

Seguindo o caminho da pesquisa, da vanguarda e da experimentação, os compositores Claudio Santoro (1919-1989), Guerra Peixe (1914-1993) e mais tarde Edino Krieger (1928) e Eunice Katunda (1915-1990), formaram juntamente com Koellreutter o *Grupo Música Viva*. Sobre este acontecimento, Krieger esclarece que "o *Música Viva* começou com o nome *Movimento Musica Viva*, depois Koellreutter e seus alunos, Claudio Santoro e Guerra Peixe, sobretudo, resolveram criar o *Grupo Música Viva*." [64]

Em 1º de novembro de 1946, o Grupo Musica Viva lança uma declaração de princípios cognominado *Manifesto 1946* afirmando que a música é um meio de expressão e portanto um produto da vida social. Busca através da renovação da linguagem uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade, apoiando qualquer iniciativa em prol de uma educação para a nova música.

[63] KRIEGER, Edino. Entrevista pessoal gravada e concedida à autora. Rio de Janeiro, 06/04/2004.
[64] KRIEGER, Edino. idem

2.1.2. EUNICE KATUNDA E MÚSICA VIVA

> A Koellreutter devo principalmente a fase mais produtiva de minha vida musical. Fase em que houve uma coletividade, pois estávamos sempre juntos, participando de tudo, música, discussões.
>
> Eunice Katunda

Em 1946, Eunice se muda com a família para o Rio de Janeiro. Esta mudança lhe trouxe oportunidade de participar do *Grupo Musica Viva*. Eunice inicia um período marcante para sua formação, que perdura até os anos 50. É grande sua participação nas iniciativas musicais promovidas pelo *Música Viva,* assim como suas atividades como intérprete são igualmente intensas. É deste período *O Negrinho do Pastoreio* (1946), que lhe proporcionou o prêmio *Música Viva*; também seu Quinteto dodecafônico *Homenagem a Schoenberg*, cuja estréia mundial se fez em Bruxelas, (julho/1950), assim como a *Sonatina 1946* e *Quatro Epígrafes*, esta última estreada no *I Congresso de Música Dodecafônica*, Hotel Kurhauss-Victória, Lugano, na Suíça.

Em *O Negrinho de Pastoreio*, cantata para vozes solistas e coro feminino, primeira peça da compositora sob orientação de Koellreutter, não fez uso da técnica dodecafônica. A peça é intencionalmente de cunho nacional, modal e contrapontística, porém já contém propostas criativas eficazes. Este prêmio tornou Eunice bastante conhecida no meio musical.

Nos programas da Radio Ministério da Educação, intitulados *Musica Viva*, dirigidos por Koellreutter, Eunice teve participação fundamental como intérprete, tornando-se pianista oficial, ao lado de Geni Marcondes.

Durante esse período, será responsável por primeiras audições de compositores brasileiros, tanto no Brasil como no exterior. A iniciativa do *Grupo Música Viva*, com o programa de Rádio, serviu de estímulo e divulgação da música dos jovens compositores brasileiros, inclusive a dela própria.

Mais tarde, Eunice declara que o *Grupo Música Viva* tinha a preocupação de divulgar a música de um modo geral. “A música dodecafônica estava em minoria, não somente para não sermos acusados de sistemáticos como porque não existe quase nada em

gravações. Procuramos divulgar tudo que pudemos: Villa-Lobos, Guarnieri, Santoro, Guerra Peixe, Prokofieff, Shostakovitch e outros." (KATUNDA:1950)

Os anos de trabalho ao lado de Koellreutter foram muito importantes para Eunice. Em relatos, Eunice o declara como o maior responsável pela sua fase produtiva musical, assim como o considera o único responsável pela formação de uma escola de música brasileira.[65]

A participação de Claudio Santoro, em maio de 1948, do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* de Praga, onde foram discutidas as diretrizes para o realismo socialista na arte, causou um impacto para este integrante do *Grupo Música Viva*. O congresso apelou para que os compositores criassem uma música de qualidade artística e de cunho popular. Conforme Lívero (2003, p. 37) na ocasião do Congresso, fora divulgado um documento de autoria de Zdanov, que "condenava a música dodecafônica, serial e atonal e apregoava a música realista-socialista, no intuito de oferecer ao povo obras capazes de serem compreendidas."

Após o Congresso, Santoro envia o resultado ao Brasil e escreve aos companheiros do *Grupo Musica Viva*. Encarregado pela divulgação dos ideais do Congresso no Brasil, alega que somente os jovens integrantes do *Grupo* poderiam formar a *Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, Seção Brasil,* mesmo que tivessem de mudar um pouco a respectiva orientação estética. É de Santoro a iniciativa de estabelecer uma "base ampla de defesa da cultura nacional."[66] Na oportunidade oferece-se para ser o delegado daquela Sociedade, já que é conhecido no meio e se encontra na Europa.[67] A partir disso, em discordância com a linha de trabalho que se desenvolvia no *Musica Viva* e com Koellreutter, rompe com o grupo.

Em meio tais discussões, Koellreutter recebe convite da Bienal de Veneza para participar, como assistente do diretor Hermann Scherchen, do Curso Internacional de Regência.

Apesar do posicionamento de Claudio Santoro, frente à sua participação no *II Congresso dos Compositores e Críticos de Música,* Eunice aceita o convite de Koellreutter

[65] In Kater: 2001, p. 19. Esta declaração de Eunice está na contramão histórica das informações que normalmente se tem sobre a escola Guarnieri de composição.
[66] Conforme carta de Santoro a Koellreutter, Paris: 28/6/1948. (in KATER:2001, p. 96).
[67] Carta de Santoro aos membros do Música Viva (in Kater: 2001, pp. 97-8).

para participar do *Corso Internazionale di Direzione*, do *XI Festival Internacional de Música Contemporânea*, da Bienal de Veneza. E em 31 de julho de 1948, segue para Europa, a bordo do navio Franscesco Morosini, juntamente com outros brasileiros.

2.2. A EUROPA: UM APRENDIZADO

A viagem para a Itália, em 31 de julho de 1948, com Koellreutter, Geni Marcondes, Esther Scliar, Sonia Born, Sula Jaffé, Antonio Sergi, Alfonso Penalva Santos e Miriam Sandbank foi uma experiência marcante para Eunice.

Em relatos escritos durante a viagem, Eunice descreve a beleza do mar, como sendo a coisa mais reveladora e estabilizadora que existe. Revela a impressão dos efeitos do pós-guerra, a descrença das pessoas, por um lado, e a esperança da *nossa*[68] gente, por outro. Eunice refere-se a essas pessoas: "[...] a gente sente afeição de todos e eles nos distinguem a cada momento com uma conversa [...]. Os *nossos,* que descobri aqui, são formidáveis. Passei, disfarçadamente por um teste, que percebi logo e que me trouxe aprovação. [...] Estou descobrindo um mundo inteiro dentro desse navio." (KATER:2001, p.58).

A Figura 19 traz uma foto de Eunice, ao lado de Geni Marcondes, Koellreuter e Esther Scliar, entre passageiros, no navio F. Morosini:

[68] Eunice se refere com a expressão *"nossa gente",* aos filiados do Partido Comunista.

Figura 19. Eunice e brasileiros. Navio F. Morosini, 1948.

A Figura 20 mostra as brasileiras Esther Scliar, Eunice Katunda, Sonia Born e Geni Marcondes na proa do navio:

Figura 20. Esther Scliar, Eunice Katunda, Sonia Born e Geni Marcondes, no Navio, 1948.

Com a participação no *Corso Internazionale di Direzione*, do *XI Festival Internacional de Música Contemporânea*, da Bienal de Veneza, Eunice teve oportunidade de aperfeiçoar-se na técnica dodecafônica e serial com o compositor italiano Bruno Maderna (1920-1973) e simultaneamente na regência, com o próprio diretor do evento, H. Scherchen.

Nas várias cartas que escreve ao Brasil, Eunice relata sua adoração pela Itália e as aulas recebidas de Scherchen. Participou de discussões de problemas estéticos em aulas especiais com um grupo de italianos. Foi convidada a falar sobre o folclore brasileiro, assim como a cantar. Relata, principalmente, sobre o especial timbre de voz dos negros e seus portamentos que produzem quartos de tom.[69]

Eunice descreve as aulas no curso: "Cantamos a *5ª Sinfonia* de Beethoven com vozes. Imaginem, uma orquestra feita de vozes humanas! Fazemos todos os instrumentos! [...] E agora recebi mais o encargo de estudar o 3º tempo de *Ma Mère l'Oye* de Ravel, cada instrumento e escrever de memória, sem esquecer nenhum sinal."

[69] Carta de Veneza, 25/8/1948.

Além disso, deveria realizar uma crítica sobre *Cardillac* [opus 39, de 1926] de Hindemith, compor melodias e harmonias sobre séries, ensaios, análises, entre outros. Na mesma carta escreve que Scherchen está entusiasmado com o grupo de brasileiros e italianos, se referindo a Luigi Nono e Bruno Maderna. Existe um grande senso de coletividade entre eles.[70]

Em carta de 15/09/1948, Eunice declara estar segura de si mesma como criatura. Escreve que foi incluída na lista de compositores para o *I Congresso de Dodecafonistas*. Relata que a técnica dodecafônica não foi superada na Europa, como dizem e que irá representar o Brasil ao lado de Koellreutter e Guerra-Peixe. A sua permanência na Itália teria de aumentar. Sobre as aulas de regência, escreve que interpretam a partitura de memória, num esforço maravilhoso de concentração e alegria com os resultados.

Pede a compreensão da família e relata os problemas financeiros que a acometem. Faz um relato reflexivo sobre o verdadeiro sentido do "transformar a criatura," contando que "muitos não chegam a compreender nada, perdidos na vaidade individual, na impossibilidade de concentração. É extraordinário ver as criaturas se encerrarem em si mesmas e de si tirar a força sugestiva da música que se manifesta no silêncio, a mais pura e sublime forma do espírito humano."[71]

Eunice descreve o final do curso em Veneza ocorrido em 1º de outubro:

> "Toda a gente regendo orquestra, um almoço em conjunto em que Scherchen fez uma crítica geral e um concerto à noite em que também tomamos parte. Minha prova foi dia 30 e levei o maior susto da minha vida. Imagine que Scherchen jamais deu aula de instrumentação, jamais nos fez enfrentar a orquestra. E súbito, me chamou para dirigir uma música que a orquestra jamais tocara e eu sem nem saber onde estavam os instrumentos direito. Para mim foi como uma luta. A um certo ponto comecei a *ouvir*. [...] como direção de orquestra foi nada! Como prova e como demonstração de possibilidade foi enorme!"[72]

Eunice permanece em Veneza depois de finalizar o curso. Realiza um programa de músicas brasileiras na Radio de Veneza, na Rede Azul. Maderna inclui *Cantos à Morte,* de Eunice para ser apresentada no Festival do ano seguinte e também em Palermo. Eunice

[70] Carta de Veneza, 2/9/1948.
[71] Carta de Veneza, 15/9/1948.
[72] Carta de Veneza, 3/10/48.

pretende participar do curso de dodecafonismo em Milão e em Locarno, para a reunião preparatória dos dodecafonistas internacionais.

Respondendo a Omar, que questiona sobre a música brasileira na Europa, Eunice (1948) escreve:

> "Toquei dia 9 em Milão, num programa de música brasileira. A crítica arrasou as músicas, mas me fez elogios como intérprete. Geni e Koellreutter também tomaram parte no programa. Toquei o concerto do Gnatalli com um só ensaio e 4 dias de estudo! Mas fui bem. Aqui a gente vê que tirando o exotismo, nada resta de valor para a música brasileira, que atravessa fronteiras. Excetuando alguns raríssimos trabalhos do Villa. O resto...é silêncio.[73] E não me venha dizer que isto é esnobismo, Omar. É a cruel verdade. Estamos em combate contra o academicismo dodecafônico (aqui entre nós Koellreutter não escapa à crítica...)."[74]

Abaixo, a Figura 21 apresenta a capa do programa do concerto sobre música brasileira, ocorrido em Milão, no dia 9 de dezembro de 1948, ao qual Eunice se referiu na carta:

[73] Quando retornou da Europa e foi convidada a dar uma entrevista no jornal Diário de São Paulo (1949), Eunice contradiz essas palavras. Nesta oportunidade, em entrevista no Brasil, relata: " As produções brasileiras são extremamente apreciadas na Europa. As músicas de Villa-Lobos, então, entusiasmam, sendo ele considerado um dos maiores compositores no Velho Mundo. Na Itália, principalmente, existe um grande interesse pela música brasileira, quer seja erudita, quer popular. Tal interesse levou-me a fazer uma conferência, em Veneza, sobre o nosso folclore, onde apresentei cantos de trabalho, relatando o drama das migrações nordestinas, o amor do homem à terra, os aspectos típicos das diversas regiões folclóricas. Narrei, trechos de lendas, referindo-me à contribuição de Mario de Andrade, de Oneida Alvarenga e outros."

[74] Carta de Locarno 11/12/48

Figura 21. Programa de concerto sobre música brasileira. Milão, 9 de dezembro de 1948.

Em janeiro de 1949 decide permanecer na Itália até maio, para esperar o Festival de Palermo e o Congresso Dodecafônico. Decisão difícil de ser tomada em virtude da falta de dinheiro e da saudade da família, principalmente dos filhos. Fala da necessidade de permanência maior, porque necessita definir a luta e decidir a vida, ver se realmente tem fibra e capacidade para seguir avante. Faz um programa de meia hora na Radio Zurich com repertório de músicas brasileiras: *Cirandas* do Villa-Lobos, cantos e danças negras brasileiras e *Jongo* de Lorenzo Fernandes, que obteve sucesso.[75]

Os dias se seguem em Veneza e Eunice continua seus estudos ao piano, os estudos de Fuga com Maderna, assim como também escreve música. Obtém a licença de Malipiero para assistir, como ouvinte, ao curso de direção de orquestra de Maderna. Declara que desta forma aprende-se muito, vendo uma orquestra de alunos receberem instruções a respeito da expressão precisa da forma pelo simples gesto, entre outros. Termina a composição *Segunda Lírica Grega* e inicia a terceira e quarta, que formarão um

[75] Carta de Veneza, 02/01/49.

conjunto só. Tem o repertório atualizado, estudando Schoenberg *op. 19* e espera receber de um amigo, a partitura do *op. 25* e *op. 33* do mesmo autor.[76]

Dos amigos italianos, escreve**:**

> "Tenho um grupo de amigos, gente boa, forte, compreensiva e corajosa. Um pintor veneziano, Guidi, um homem de seus 56 anos, que é uma maravilha de compreensão e de amizade. Tem Ungaretti que está longe, mas é um amigo sincero e seguro. Aqui tem ainda Maderna, com quem vou estudar, no seu curso no Conservatório, instrumentação. E com quem vou trabalhar escrevendo música e estudando fuga, etc. Tem Luigi Nono que também estuda com Maderna e a quem ajudo em solfejo etc. E que me dá livros maravilhosos, com quem estudo e discuto sobre estética, faço análises, etc. A minha solidão é relativa. É uma solidão na qual me encerro para não me dispersar em emoção e chorar em vez de agir. Mas estou cercada de auxílio, de apoio, de amigos e irmãos. E isto me obriga a lutar com mais coragem para corresponder a essa amizade grande e ampla, a esse acolhimento que tenho na alma de tanta gente."[77]

Em fevereiro de 1949, realiza na Rádio Suíça programa de música brasileira: Cantos Populares, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes entre Schoenberg, Alban Berg e Hindemith, entre outros.

Neste período, que se segue até seu retorno ao Brasil, realiza viagens por cidades da Itália e da Suíça. Escreve que reencontra alguns amigos. Requisita concertos e nos que realiza, inclui sempre os compositores brasileiros. Reclama a falta de dinheiro e questiona "se vale a pena perder as primeiras palavras do filho Daniel por essa música que só lhe traz honrarias e nenhum tostão."[78]

Em carta escrita nos dias 19 e 23 de março de 1949, Eunice se mostra desiludida, pois terá que interromper suas atividades na Europa, por motivo de doença e retornar ao Brasil. Escreve a Scherchen e Vogel, cancelando seus compromissos. Para Omar e para sua mãe relata: "Sou uma prisioneira de mim mesma. Sou a minha principal e mais irredutível inimiga. E isto é de tal maneira forte que me destrói a saúde quando me acho toda concentrada no esforço de imergir e de viver no claro e no verdadeiro."[79]

Ao mesmo tempo em que deseja voltar ao silêncio do lar, sente que estará longe de duas pessoas que considera e que a ajudaram muito: Bruno Maderna e Luigi Nono. Está

[76] Carta de Veneza, 18/01/49.
[77] Carta de Veneza, 02/01/49.
[78] Carta da Suíça, 18/02/1949.
[79] Carta de Veneza, 19 e 23/03/49.

enfraquecida e não quer ser um peso para a família que deixou no Brasil. Diz: "Tenho vergonha de não levar daqui uma prova de sucesso material. Isto me fere enormemente o orgulho. Volto com a impressão de ser uma deslocada, uma criatura sem função, uma desempregada."[80]

Parte de volta ao Brasil no dia 9 de abril pelo navio "Ana C", com a promessa de retornar à Itália, em maio de 1950. Relata que não há revolta nem nada semelhante. E finaliza dizendo: "Não considero isso tudo como uma derrota, mas como um período de prova. Atravesso agora a parte crítica de minha vida. A de ser obrigada a decidir. Tenho impressão de que agora sou eu a única que poderá determinar o curso das coisas."[81]

[80] Ídem
[81] Ídem

2.2.1. POSIÇÃO DE EUNICE FRENTE À TÉCNICA DE DOZE-SONS (1948-49-50)[82]

Com a participação de Santoro no *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* de Praga, e por ocasião da polêmica causada pela sua carta *Problemas da Música Contemporânea em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de* Praga[83], publicados na revista *Fundamentos* de agosto de 1948, Eunice escreve da Europa ao seu marido:

> "Não há contradição entre o dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema. Nós somos, queiramos ou não, artistas que representam uma crise estética. O fato de nossa música não ser popular não quer dizer que não sejamos sociais. No entanto somos bastante honestos para não fingir que somos povo, que expressamos o povo. Nós somos uma geração sacrificada. Mas nossa grande gloria é de ter consciência da época, aceitarmos as circunstancias, reconhecermos o mundo que nasce, e andar avante, sem medo das decadências, sem medo da derrocada, fortes na nossa fraqueza porque cremos, esperamos, sabemos que surgirá um mundo melhor. Um mundo para o qual teremos contribuído, embora indiretamente, por meio do ensino por meio de nossa rebelião contra a morte desse mundo que é nosso. Com a força de nosso trabalho, um trabalho constante, fiel e paciente, de procura, de pesquisa, de experimentos, de busca de expressão."[84]

Em outra carta, sobre os debates que ocorriam no Brasil em torno do dodecafonismo, em confronto com os ideais do Partido, Omar escreve a Eunice: "Estamos em período de decadência. A arte se perde em elucubrações, sem função coletiva. A música deve ser arte coletiva destinada às grandes massas. A massa não aceitará jamais a dodecafonia como tal..."[85]

Eunice responde:

> "Mas veja que a dodecafonia é simplesmente uma questão de mentalidade dodecafônica, como disse meu grande amigo Maderna. A verdadeira dodecafonia não consiste no formalismo de encontrar uma série e de caminhar sobre ela como se faz numa corda bamba, tenteando pra não cair da música, num abismo de formalismo e de rigorismo intransigentes. É uma cousa muito mais ampla. Aqui vê-se o que se vê

[82] Esta seção tem por base as cartas enviadas por Eunice, da Europa: Veneza: 3/10/1948; 27/01/1949, artigo para jornal Folha da Manhã, entrevista a Abram Jagle em 30 de abril de 1950: **A música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada**; e Diário de São Paulo: **Deve o artista participar ativamente da vida musical**. São Paulo, 5/5/1949.
[83] In Kater (2001, p.263)
[84] Carta de Veneza, 3/10/48.
[85] Carta de Veneza, 27/01/1949.

em todo o mundo: de um lado, uma música que se esgotou a si mesma – tonal, politonal, neo-clássica, romântica ou folclórica. De outro lado a música dodecafônica dos que não tem capacidade pra fazer música de espécie alguma e que se refugiam no novo para esconder a própria penúria (estes são os formalistas, os que excluem do dodecafonismo toda liberdade, que vivem no rigorosismo das quatro formas da série, da harmonia construída de modo gélido e insensível, sobre relações intervalares tão rígidas quanto a harmonia pétrea da música tonal). De outro lado há aqueles que antes de fazer dodecafonia, querem fazer música. Uma música que concentra em uma verdadeira razão de ser, uma música que seja uma expressão de sua experiência humana de criatura que luta e sofre para exprimir algo que tem que ser expresso humildemente, laboriosamente. Entre estes me encontro. E se realmente chego a ter possibilidade de me exprimir musicalmente, esta minha expressão será brasileira.

Talvez mais genuinamente que se me achasse encerrada nas comportas estanques de um folclorismo estéril (porque feito de fórmulas que não resistem à prova de exílio a terra estranha, onde revelam inexoravelmente a sua superficialidade) ou a qualquer neo-classicismo ou neo-populismo que também é falso e não corresponde a uma verdade íntima e liberta.

O fato é que sou brasileira mesmo quando não penso nisto, ou mesmo mais do que quando tenho consciência de ser...ou por outra, quando tenho a intenção de fazer ver que sou brasileira lançando mão de sinais de reconhecimento por demais evidentes e voluntários para que sejam sinceros e intrínsecos. É claro tudo isso?"

E no mesmo documento, fala sobre o Partido:

"Falemos um pouco do Partido daqui. É semelhantíssimo ao nosso no estado em que se achava antes da ilegalidade. As mesmas deficiências, a mesma fúria de trabalho intensivo em tempo de campanha, alternando-se a uma espécie de feriado, descansando nos períodos de calma. Os mesmos tipos de intransigentes e de compreensivos. E a mesma fraqueza na imprensa. As mesmas generalidades e falta de organização jornalística. Não informa nada em política internacional, é morto como jornal de massas, nada politizante. E não é só questão de finanças. Há também aquela célebre divisão de células: células femininas e células masculinas. Alegam que é porque a mulher é menos evoluída politicamente e que, por timidez, não se expande em reuniões mixtas, discutindo...etc.

Como você vê o argumento é o mesmo que eu jamais consegui compreender aí e muito menos aqui. Mas por outro lado, os comunistas aqui têm o mesmo prestígio que tínhamos e temos aí: de gente decente e capaz de fazer alguma cousa, de únicas pessoas que sabem onde tem o nariz, que possuem orientação, que sabe trabalhar coletivamente. E assim vamos indo. Qualidades suprem os defeitos do gênero humano que não é perfeito...Aliás os que causam maior mal são justamente aqueles comunistas que não vem defeito no Partido, que não aceitam crítica e que se tornam de tal modo intransigentes a ponto de tornarem antipáticos,

> atribuindo-nos a fama de fanáticos e de imperialistas russos (coisa que aqui é também chavão dos reacionários).
>
> Quanto a mim que estou no Partido porque há em mim uma ânsia de pertencer a uma coletividade, nego tudo bem mais calmamente. O Partido que mais se aproxima desse ideal coletivo de humanidade fraterna, aquele que mesmo dentro de certas intolerâncias (necessárias porque a um dado momento de coletivização não é possível *fermarsi* em problemas não gerais), é o comunista. E portanto estou ligada a ele não porque o julgue perfeito, mas porque é o menos imperfeito, aquele no qual a gente encontra esse sentimento de fraternidade num ideal comum de bem coletivo.
>
> Sei que sou muito burguezmente construída para ser uma comunista de corpo e alma. Me revolto contra aquelas diretivas estéticas e musicais excessivamente sumárias que fazem às vezes que se transforme a música em acessível e fácil de compreender. Mas intimamente penso essas rebeliões e continuo comunista, porque vejo que fora do partido serei uma criatura abandonada e sem irmãos."[86]

Quando Eunice retornou da Europa, foi convidada pelo Diário de São Paulo (1949) a dar uma entrevista relatando sobre suas impressões da Europa e a dar opinião sobre o dodecafonismo, motivo de discussão estética naquele momento.

> "Tive ocasião, relata Eunice, de estudar e discutir os problemas estéticos da música contemporânea, com dois talentosos compositores italianos, Bruno Maderna e Luigi Nono, e nos rebelamos contra o academicismo do dodecafonismo alemão. A música dodecafônica suscita muita discussão, mas é preciso não esquecer que ela sofre diferenças na Alemanha e na Itália, sendo que, nesta última a figura mais expressiva dessa tendência estética é Luigi Dallapiccola. Artistas que chegaram ao maior desenvolvimento técnico caíram num extremado individualismo, submergindo no tecnicismo da obra musical, que os afasta cada vez mais da realidade. Essa diferença a que me refiro pode ser constatada nas produções de Webern e de Dallapiccola, em que o primeiro se entrega à "pesquisa estética", enquanto o segundo revela toda a riqueza do espírito musical latino".[87]

[86] Carta de Veneza, 27/01/49.
[87] Diário de São Paulo: **Deve o artista participar ativamente da vida musical**. São Paulo, 5/5/1949.

2.2.2. MÚSICA DODECAFÔNICA: DECADÊNCIA OU FLORESCÊNCIA

Em carta enviada da Itália a Omar, Eunice discorda de Santoro, de que a música como arte atual está em decadência e de que o artista deve ir ao público. No momento escreve:

> "Aquelas idéias simplistas e esquemáticas que fazem dizer que 'A música como a arte atual está em decadência. É necessário que o artista vá ao público e saia de sua torre de marfim...', não me assustam. Não é fácil dividir numa época as fronteiras dizendo: isto é em decadência, isto está em florescência. Somos ao mesmo tempo fim e princípio.
>
> Esta ânsia de exprimir-se, mesmo quando surge num mundo que morre, onde não há lugar para a arte, porque antes dela é preciso pensar na subsistência. Esta ânsia de exprimir-se da arte quando se sente que arte agora é quase que considerada como um simples questão de comércio, de propaganda e de concessão ao sentimentalismo de um público que vai aos concertos para fazer digestão e não por uma necessidade íntima de viver espiritualmente. Esta ânsia que faz com que os artistas aqui se mantenham fiéis à música, mesmo sabendo que vida de musicista é difícil [...] é a maior afirmação de que há alguma coisa que é verdadeira em qualquer regime e é sempre eclosão de vida e não sinal de morte.
>
> Por esta angústia comum a comunista e não-comunistas é que se vive, se luta e se vai adiante. E é isto que nos trará a solução do problema das novas formas que precisam ou não de surgirem. Não os esquemas político - filosóficos simplistas, mas a experiência humana total: política, filosófica, vital, ampla, que um artista luta por exprimir trabalhando humildemente, humana e laboriosamente expressando-se por cima de tudo aquilo que sinta como homem político, homem indivíduo, psicológico, econômico, sentimental, sensual, espiritual, romântico, nacional; homem-síntese enfim. O resto é silêncio ou decadência.
>
> Se um de nós, que vivemos agora, chegar a ser tão grande a ponto de tornar-se um marco como Bach, melhor, senão que faça sua humilde parte pedindo aos políticos, aos filósofos, aos homens práticos, que o deixem trabalhar em paz, sem enquadrá-los em esquemas. Desde, naturalmente , que esteja convencido de que o que faz é o melhor que de si pode dar à coletividade. Senão, que mude de profissão." [88]

Sobre os músicos do Brasil escreve**:**

> "O que menos perdôo aos nossos musicistas não é a pequeneza de sua música. É a razão desta pequenez. Cada um deles poderia ter feito muito mais. Não o fazem porque todos se servem da música. Porque são tão cheios de vaidade que não têm coragem de se reconhecer humildes. Porque passeiam pelo mundo sua pretensão de grande gênio incompreendido. Porque têm sempre a esperança de que foram ouvidos na América ou na Europa e abafaram. Porque não ajudam ninguém e

[88] Carta de Veneza, 27/01/1949.

> impedem o caminho. Aliás, aqui se dá o mesmo. Sem favor, só vejo esse senso de coletividade entre os dodecafonistas. Dallapicola, Vogel, Maderna e os alemães que conheci podem não ser os maiores músicos, mas são grandes no senso humano. Gente sem mesquinharia, gente acima do senso de concorrência e de má fé. Por isso são combatidos pelos pequenos gigantes do individualismo que são tantos aqui na Europa.
>
> Santoro era um desses pequenos gigantes. Dele digo que não teve nem terá jamais mentalidade dodecafônica. Você tem razão dizendo que a dodecafonia passará para dar lugar a algo maior. Ninguém nega isto...
>
> E a dodecafonia, tal como me parece que a vê já passou. O defeito é exatamente este: que há tanto os que se acham ainda no período de dodecafonia do Schoenberg inovador, de um Berg. E ainda aqueles que escrevem a *la* Webern, o que não é possível quando não se é Webern.
>
> A dodecafonia é uma linguagem tão complexa, pois em cada obra se precisa achar nova técnica [...] tem que se superar a cada nova produção. Se alguém bate o mesmo caminho duas vezes isto não é mais um avanço. É uma rotina, uma repetição, um retrocesso. Dessa rotina só pode resultar uma música castrada, uma impotência criadora. Vê como é complexa a coisa? Sabia que quando começasse a falar disso não pararia mais. Mas minha impressão é que a dodecafonia é tão inevitável quanto o marxismo, ou melhor, a evolução para o comunismo. É melhor esperar e ajudar seu advento, que combatê-la. Pelo menos é mais lógico.
>
> Não sei se esclareci alguma coisa. Se quiser discuta isso com alguém. Eu vivo o problema. Vocês julguem, mas procurem antes compreender e esclarecer o que puderem. Mesmo um leigo pode ter vontade de entender antes de formar juízo. E estes em geral julgam melhor, quando se livram de preconceitos."[89]

De volta da Europa, Eunice é convidada a participar das discussões sobre o dodecafonismo. Em depoimento ao jornal Folha da Manhã, em resposta principalmente à entrevista do compositor Claudio Santoro, Eunice declara que: "[...] o problema a discutir da música dodecafônica não é estético, mas sim, humano." [90]

No seu ponto de vista, os problemas puramente estéticos são perigosos. E continua: "Sejamos dignos e simples como um Prokofieff, que faz sua auto-crítica com naturalidade, como Shostakovitch e tantos outros que trabalham, lutam e vivem. Sejamos participantes e voltados para o futuro, livrando-nos de seitas e teses teóricas."[91]

Declara ainda que a música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada. Diz: " Não há audições organizadas de música atonal e não existe cultura

[89] Carta de Veneza, 27/01/49.
[90] JAGLE, Abram. A música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada. **Folha da Manhã**. São Paulo, 30 de abril de 1950.
[91] Ídem

musical orientada. Domina o interesse comercial, de bilheteria, e o artista em geral não se preocupa com a função educadora das massas."

Nessa oportunidade, é contrária à opinião de Santoro, que alega que o povo desaprova a música atonal e que a escola dodecafônica é decadente. Santoro acredita que "só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres."[92]

Eunice faz distinção entre música atonal e música dodecafônica, contestando Santoro que não fez a diferenciação necessária: "A Música atonal sempre existiu e não podemos considerar Schoenberg seu criador. Existiu, de fato, em toda a música que não adotou o sistema absolutista da predominância da Tônica. A Música chinesa é atonal, como a modal o era, como o é a música primitiva que permanece em muitos países. É atonal toda música que escapou à influência da música ocidental."

Justifica o novo método de composição, organizado por Schoenberg, sem base em princípios acadêmicos, mas criada nas leis básicas que presidem à criação de uma obra de arte. E declara:

> "A música não pode viver só de consonâncias ou só de dissonâncias. Existe um conceito errado de que o dodecafonismo é uma espécie de formalismo, cerebralismo, matemática musical. Não creio. Devemos ser honestos, produzir e contribuir com o nosso trabalho para a coletividade. Devemos ensinar as bases da música ao maior número possível de pessoas; ensinar leitura musical, grafia musical, ritmo, compasso, solfejo e outras noções básicas aos nossos compositores populares e também aos críticos musicais."[93]

[92] SANTORO, Claudio. Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga. In Kater (2001), p. 263.
[93] JAGLE, Abram. A música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada. **Folha da Manhã**. São Paulo, 30 de abril de 1950.

2.3. A BAHIA: EXPRESSÃO DA FEIÇÃO BRASILEIRA[94]

> A Bahia inteira é um chamado ao estudo, ao trabalho, à criação artística e à ação. É um apelo vivo à sinceridade, ao desenvolvimento da consciência nacional em cada indivíduo que deseja realmente contribuir para o engrandecimento de nosso povo.
>
> Eunice Katunda.

Eunice sempre esteve ligada às pesquisas e à divulgação da música brasileira, não se limitando a orientações ou mesmo a tendências musicais do momento. Este fato se comprova quando, integrante do Grupo Musica Viva, compôs uma peça, premiada, intitulada *O Negrinho do Pastoreio* (1946), cujo tema remete a uma lenda brasileira.

Ainda nesse mesmo período, Eunice realizou outras viagens de estudo, descritas em seu *curriculum*. Em 1946, relata pesquisa realizada sobre os aspectos tonais e modais das danças e músicas de viola, em Piracicaba. Em 1949, viaja para Ubatuba, pesquisando as danças, músicas e textos das festas de São Gonçalo, violeiro.

Nesse mesmo ano, recém chegada da Europa, Eunice foi convidada a realizar conferências por ocasião das discussões sobre a música dodecafônica. Mantendo-se fiel aos seus princípios como compositora, considera o dodecafonismo uma técnica para servir apenas a uma necessidade e, como técnica, não poderia jamais constituir um fim em si mesmo. Acreditava e buscava realizar música na técnica dodecafônica, com manifestações da cultura nacional.

A posição de Eunice perante o dodecafonismo, tomará outra direção a partir da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita por Camargo Guarnieri, em 1950. A carta faz um alerta aos jovens compositores, para que não se deixem seduzir pelas falsas teorias progressistas, orientação contrária aos verdadeiros interesses da música brasileira. Condena a técnica dodecafônica para a composição, considerando-a anti-nacionalista e anti-popular, produto de culturas superadas. Destaca o folclore brasileiro como um dos mais ricos do mundo, e quase ignorado pelos compositores, que a seu ver, "preferem

[94] Este capítulo está fundamentado principalmente em cartas dirigidas a Pierre Verger, antropólogo francês e também pesquisador na Bahia.

carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa." (GUARNIERI: 1950).

Em novembro de 1952, Eunice escreve um artigo intitulado *Atonalismo, dodecafonia e música nacional*,[95] publicado na Revista Fundamentos. Nele, Eunice enfatiza sua ruptura com os ideais do *Música Viva*, assumindo confronto direto com Koellreutter. Essa posição radical tomada pela compositora, orientada pelo engajamento político teve apoio do colega e compositor Guerra-Peixe, que também sustentava a mesma opinião.

Neste manifesto, Eunice declara e justifica a impossibilidade de se fazer música atonal ou dodecafônica de caráter nacional. Assim como a música é uma forma de expressão humana e não existe por si mesma, o mesmo acontece com a dodecafonia que é uma técnica que não se limita a servir a determinados conceitos estéticos. E justificando essa impossibilidade, alega que nos países de civilização ocidental, como o Brasil, a tradição musical é tonal e modal e o dodecafonismo nega isso. Para se fazer música nacional, haveria que unir as suas características peculiares, melódicas, contrapontísticas, rítmicas e harmônicas, integrando-as nas suas formas típicas e funcionais. A música dodecafônica é um obstáculo incompatível para a manifestação dos principais atributos da música nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema e a melodia. (KATUNDA:1952).

O compositor Guerra-Peixe, também foi partidário desse pensamento: "Quem se der ao trabalho de estudar sinceramente a história da música verificará que, mesmo em tempos remotos nunca houve música erudita sem que suas bases fossem extraídas da música popular.[...] No Brasil, onde o riquíssimo populário oferece matéria vasta, o emprego do atonalismo se torna simplesmente pedante e burlesco."(GUERRA-PEIXE, 1951).

Consciente de sua posição frente aos deveres de artista brasileira, como salvaguarda das tradições de seu povo, Eunice inicia uma série de viagens a Bahia, com o propósito de realizar estudos e pesquisas sobre ritmos e melodias brasileiras. Como artista, compreende que tem a função de captar o sentimento e o espírito do povo, filtrando-o depois, através de sua própria personalidade.

[95] Texto na íntegra em Kater:2001, p. 63-71

Durante esse período de viagens, estendidas até o ano de 1962 realizou pesquisas sobre ritmos e cantigas da capoeira de Angola (Salvador,1952); ritmos poéticos e melodias de cantadores e violeiros do Nordeste (Alagoas e Bahia, 1956); ritmos e cantigas dos cultos afro-brasileiros (Salvador,1956); características e particularidades dos ciclos de festas populares em Salvador (Iemanjá, Bonfim, Senhor dos Navegantes, o dois de julho e o tótem da Cabocla, 1957); reisados e pastoris (Alagoas, 1956); os Carregos de Iaôs da Bahia e os antigos rituais de Astartéia (Salvador, 1957); lendas, estudo de hábitos e costumes matriarcais, internamento no Opô Afonjá, desenvolvimento dos estudos sobre ritmos e cantigas (Salvador, 1958) e o culto dos oguns, compilação definitiva de melodias e ritmos (Itaparica, 1962).

Na realização destas pesquisas, Eunice encontra total apoio do compositor Guerra-Peixe, que em carta dirigida a ela, escreve:

> "Não quero deixar de manifestar aqui a minha grande admiração pelo seu formidável trabalho. Trabalho não de gabinete, mas de ação para o qual é preciso uma dose forte de convicção e coragem. Meus parabéns por tudo. E antes de prosseguir desejo fazer você ficar ciente de uma coisa: eu me sinto feliz por saber que nós nos encontramos firmes embora distantes, trabalhando pela música do Brasil. Antes eu tinha a impressão de estarmos irremediavelmente separados, pelas conseqüências do dodecafonismo. Mas verifico que a "presença de Anita" só serviu para abrirmos melhor os olhos e munidos de experiência, podermos guiar os que futuramente tenham alguma dúvida sobre a existência e necessidade de trabalhar matéria musical nacional. Viva o Brasil! [...] Estou contentíssimo pela noticia que você me dá sobre as suas pesquisas. Eis aí um ponto onde novamente nos encontramos. Você verá, no fim de algum, que as suas obras terão uma expressão muito mais humana e original. Serão compreensíveis por todos os nacionais de cultura brasileira. Certamente você terá que lutar contra as idéias (?) dos que estão absorvidos unicamente pela cultura européia. Porem, a tarefa não será tão difícil, já que a real vitalidade da música impõe a sua aceitação."[96]

Nestas viagens de estudo, conhece e se torna grande amiga do antropólogo francês Pierre Verger,[97] que também realizava pesquisas na Bahia. Em carta dirigida a ele, se apresenta:

[96] Carta de Guerra-Peixe dirigida a Eunice Katunda. Recife, 11 de maio de 1952.
[97] Vide nota 3.

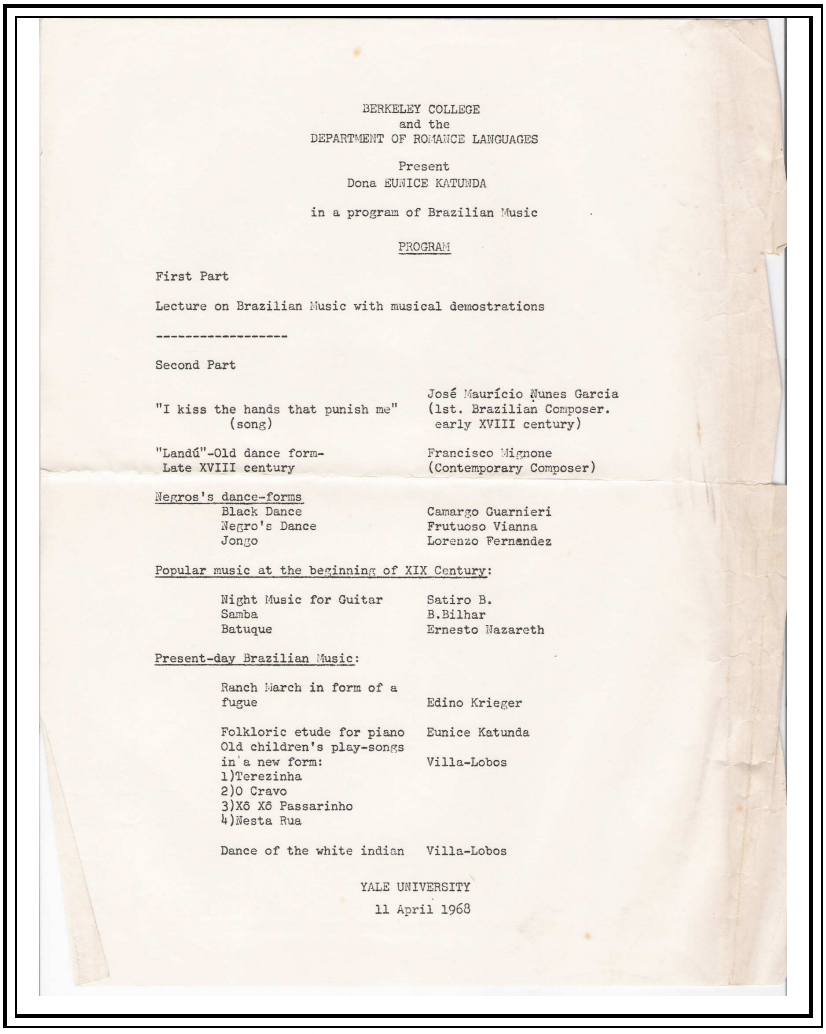
> "Sou uma compositora e pianista brasileira que andei por vários caminhos em busca de minha música. Avancei pela escola dodecafônica e recuei a tempo, reconhecendo que nem ali se encontrava a identidade de minha natureza com a música. E afinal vim encontrar a fonte que sempre me atraíra e que reside no centro mesmo dessa tradição africana que, em nós é mais forte que tudo o mais, e que continua viva e pura nos ritmos, nos gestos, na alegria bárbara e pungente desse candomblé baiano[...]. Foi essa descoberta maravilhosa, feita agora na Bahia, exatamente no momento em que necessitava dela, por me encontrar em plena fase de criação." [98]

Este foi um período bastante fértil para Eunice, resultando em composições com típicos matizes brasileiros, dentre as quais, *Sonata de Louvação* (1958), *Estudos folclóricos* (1952), *Lundu da menina* (1955), *A Negrinha e Iemanjá* (1955), várias peças para canto e piano, entre outras. Ela mesma declara que sua produção nesse momento, em música, "é mil vezes melhor do que eu fazia antes. Agora mesmo acabo de adaptar para canto e piano duas cantigas: uma de Oxum e outra de Iemanjá. O resultado foi completamente inesperado.[...] Estou também preparando uma série de cantos, para música coral. Ao lado disso, prossigo o trabalho de transcrição rigorosa, grafando as melodias e os ritmos, tais como se apresentam nos rituais."[99]

A partir dessa data, seguem-se convites para ministrar cursos e conferências em diversas cidades do Brasil e também nos Estados Unidos, onde teve a oportunidade de falar sobre as formas e expressões da música brasileira e de suas influências africanas. A primeira parte do Recital no Bekerley College nos EUA (11 de abril de 1968) constou de uma palestra sobre música brasileira seguida do Recital também com repertório de compositores brasileiros.

O programa deste evento está demonstrado na Figura 22:

[98] Carta dirigida a Pierre Verger, São Paulo, fevereiro de 1956.
[99] Cara dirigida a Pierre Verger, sem data.



BERKELEY COLLEGE
and the
DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

Present
Dona EUNICE KATUNDA

in a program of Brazilian Music

PROGRAM

First Part

Lecture on Brazilian Music with musical demostrations

Second Part

"I kiss the hands that punish me" (song)	José Maurício Nunes Garcia (1st. Brazilian Composer. early XVIII century)
"Landú"-Old dance form- Late XVIII century	Francisco Mignone (Contemporary Composer)
Negros's dance-forms	
Black Dance	Camargo Guarnieri
Negro's Dance	Frutuoso Vianna
Jongo	Lorenzo Fernandez
Popular music at the beginning of XIX Century:	
Night Music for Guitar	Satiro B.
Samba	B.Bilhar
Batuque	Ernesto Nazareth
Present-day Brazilian Music:	
Ranch March in form of a fugue	Edino Krieger
Folkloric etude for piano	Eunice Katunda
Old children's play-songs in a new form: 1)Terezinha 2)O Cravo 3)Xô Xô Passarinho 4)Nesta Rua	Villa-Lobos
Dance of the white indian	Villa-Lobos

YALE UNIVERSITY
11 April 1968

Figura 22. Programa de música brasileira, por Eunice Katunda. EUA, 1968.

Nesse período também atua no Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizando concertos e ministrando cursos, com foco na música brasileira. É desse período também seu programa na Radio Nacional de São Paulo: Musical Lloyd Aéreo e o Coral Piratininga, assim como um texto intitulado *Bahia dos cincos sentidos*, no qual relata sua experiência e encantamento com a Bahia.

Eunice criou um vínculo muito forte com a Bahia, como ela mesma escreve, “um entusiasmo juvenil em plena maturidade”. Inicia-se no candomblé, assimilando-o com profundidade, de maneira humanística. Para Eunice, esta influência é benéfica e vai além do interesse musical em classificar e catalogar ritmos e melodias. Bastante mística, se torna contrária à utilização e elaboração artística de manifestações mais autênticas e mais sagradas que qualquer elaboração intelectual.

Dessa forma, convicta deste compromisso, recusa trabalho na Universidade da Bahia. Em 1957, escreve a Verger: "Acabo de recusar colaboração num empreendimento da Reitoria da Universidade da Bahia. Eles prometiam me pagar bem, garantindo passagem de avião e estadia. Mas eu não me senti com disposição de ir à Bahia para ficar acorrentada àquele meio de 'elite-erudita'...seria muito falso, muito penoso e difícil um trabalho desses, especialmente na Bahia! [100]

Nessa fase, relata receber encomenda para compor para o *ballet* expressionista, tendo como coreógrafa a polonesa Yanka Rudzka., diretora da Escola de Dança da Universidade da Bahia. Eunice a considera uma grande artista, mas demais européia e difícil de se trabalhar. Compor peças a partir do folclore destinadas a uma interpretação moderna e livre, no palco com um grupo de jovens bailarinas, era algo contrário à natureza baiana de Eunice.

O contato e a amizade com Pierre Verger, perdura até 1968, com base nas cartas. Juntos, tentaram publicar livros com as pesquisas realizadas na Bahia, assim como uma exposição da arte africana, na Bienal de São Paulo.

Em 1968, em tournée nos Estados Unidos da América, escreve a Verger contando sobre sua separação e sua mudança de nome[101], assim como seu novo endereço, agora no Rio de Janeiro. Descreve também seu sucesso em New York: "[...] consegui um sucesso extraordinário no meu *debut* com uma crítica notável do *New York Times* e depois uma entrevista no mesmo."[102]

Em seu acervo particular, encontra-se um diário, em manuscrito, que relata os acontecimentos e as experiências vividas por Eunice em suas viagens à Bahia.

Em *Bahia dos cinco sentidos* [103] Eunice escreve: " Há duas maneiras de se estudar o folclore: Uma, a do erudito, a do musicólogo [...] A outra, a do artista criador, que busca no folclore a inspiração que o aproxime cada vez mais de seu povo, busca o manancial inesgotável que são os aspectos particulares da alma coletiva à qual se encontra intimamente ligado para que nela possa haurir a síntese expressiva que é o ideal de perfeição de todo o artista."

---

[100] Carta dirigida a Pierre Verger, São Paulo, 13/09/1957.
[101] Eunice conta que substituiu o C de Catunda pela letra K.
[102] Carta dirigida a Pierre Verger, New York, 23/6/1968.
[103] Bahia dos cinco sentidos é uma monografia inédita escrita por Eunice Katunda, s/d, 36 p., encontrada em seu acervo particular.

Capítulo III

Trajetória da Criação

As flores que fenecem neste vaso
nada são, nada esperam, nada querem
Ai! quem me dera estar, chegado o ocaso
qual estas rosas que ora se desfolham
indiferente às emoções que ferem.

Eunice Katunda

3.1. A COMPOSITORA E SUA OBRA

> Nossa música pode ser dividida em duas fases: antes e depois de Villa-Lobos.
>
> Eunice Katunda

Eunice Katunda esteve ativa como compositora durante cinco décadas – 1943 a 1983. Compôs cerca de 80 obras entre peças solo, vocal, câmara, orquestra, além de arranjos para várias formações.

O Negrinho do Pastoreio (1946), cantata para vozes femininas a capela, ou com acompanhamentos ocasionais de violão, flauta e percussão recebeu o prêmio MÚSICA VIVA para jovens compositores, em 1946.

> Por ocasião deste prêmio, Ademar Nóbrega (1946) escreve que "[...] a ópera miniatura *O Negrinho do Pastoreio,* de Eunice Katunda encerrou brilhantemente o programa. [...] É um trabalho que resulta bem e que uma vez realizado integralmente, possibilitará um melhor conhecimento dos recursos criadores da jovem e vitoriosa artista. [...] Eunice sugeriu uma boa solução para salvar o gênero batido e cansado da ópera."

Eunice Katunda foi a única compositora das Américas a ter uma obra apresentada no Festival de Bruxelas, na Bélgica em 1950, *Quinteto Homenagem a Schoenberg,* para clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e piano, composto em 1949. A banca para seleção foi composta por Jean Absil (Bélgica), Luigi Dallapicolla (Itália), Pierre Cappedevielle (França) e Guillaume Landré (Inglaterra). A peça de Eunice foi tocada no terceiro dia do Festival e esteve presente, dentre outros, ao lado da música de Webern e Milhaud.

Em 1950, o Diário de Noticias do Rio de Janeiro, escreve um comunicado da Sociedade Internacional de Música Contemporânea relatando este acontecimento:

> [...] haverá em Bruxelas, o 24° Festival de Música Contemporânea no qual figura uma compositora brasileira, Eunice Katunda, cujo quinteto, intitulado Homenagem a Schoenberg, foi escolhido pelo júri internacional como sendo a única obra de compositor latino ou norte americano, a figurar em seu programa. O quinteto é para clarinete, clarone, viola, cello e piano e embora seja de feitura dodecafônica, apresenta características de musica brasileira, as quais assim emprestam

> feição toda particular à linguagem atonalista dessa compositora moderna.[104]

Também foi reverenciada por Hermann Sherchen que rege o *Quatro Cantos à Morte*, com a Orquestra da Rádio de Zurich, em 1948. Nesta ocasião, Eurico Nogueira França (1948), em um artigo, tece comentários referentes à esta peça:

> "[...] Esperamos encontrar a desolação e a tristeza. De fato, a autora colima de certo modo o seu objetivo, mas se trata de uma cor expressiva, pardacenta, uniforme, que o atonalismo atinge sem esforço algum. Todos os atonalistas que eu conheço são pessoas vigorosas, bem humoradas, pouco capazes de melancolia, e no entanto a sua música é quase sempre triste, salvo nos caso raros em que me liberto de senti-la assim através da sensação estética pura. Não será essa tristeza uma conseqüência das dissonâncias sistemáticas, incansáveis, perpétuas? Há sem dúvida algo de opressivo no atonalismo, mesmo que seus frutos não se denominem "*Cantos a morte"*.

Aaron Copland de passagem pelo Brasil, em 1946, ao assistir a primeira audição de *O Negrinho do Pastoreio*[105], considera-a como uma das promissoras compositoras do país.

Vasco Mariz, esteve presente neste dia, juntamente com Copland e descreveu o sucesso desta apresentação do *Negrinho do Pastoreio*: "O *Negrinho do Pastoreio* foi um sucesso como raras vezes eu vi no Teatro Municipal aqui do Rio. Ela era uma compositora extremamente promissora."[106]

Foi reverenciada ainda por Luigi Nono que, em sua coletânea de depoimentos reunidos no livro *Écrits*, faz menção à Eunice Catunda, única brasileira. [107]

Entre sua obra encontram-se 16 peças para piano solo, algumas agrupadas em Suítes. Toda sua obra está em manuscrito.

Em 1943, quando começou a compor, sob a orientação de Camargo Guarnieri (desde 1942), produz *Variações sobre um Tema Popular.* Trata-se de 13 variações sobre o tema de *"Garibaldi"*. Em 1944, em tournée por Buenos Aires, Eunice apresenta esta peça em primeira audição. A crítica do jornal, assinado por Talamón (1944) descreve assim essa

[104] Este artigo consta no *curriculum* de Eunice Katunda, redigido por ela.
[105] Cantata em 4 atos (1946), para voz feminina a capela ou com acompanhamento de flauta, violão e percussão. Recebeu o Prêmio Musica Viva neste mesmo ano.
[106] Entrevista concedida a autora deste trabalho, gravada em fita K7. Rio de Janeiro, 20 de julho de 2005.
[107] Este texto está contido em Kater:2001, p. 21.

obra: "[...] Da pianista se escutaram *Treze variações sobre um tema brasileiro,* obra que a seu brilho instrumental aliou um trabalho temático, que transfigurou constantemente o tema."[108]

Em outro artigo, Fontova (1944) escreve que "suas *Treze Variações*, cujo bem sucedido tratamento pianístico, de uma linguagem moderna sem agressividade, permitiu avaliar a sua sólida cultura musical."[109]

A partir de 1946 se consagra como compositora. Neste momento era discípula de Hans-Joachim Koellreutter, no Rio de Janeiro.

A relação abaixo demonstra, em ordem cronológica, as peças para piano, seguidas de comentários. Todas as peças se encontravam em manuscritos e as que forma analisadas neste trabalho foram editoradas por esta autora: [110]

1.1943- *Variações sobre um Tema Popular* (11/43 – Tema de Garibaldi)

2.1946 – *Sonatina 1946* – revisada em 1965: *Sonatina 1965*

3.1948 – *Quatro Epígrafes*

Epígrafe I

Epígrafe II

Epígrafe III

Epígrafe IV

4.1952 – *Estudos Folclóricos*

I- Canto Praiano

II- Canto de Reis.

5. 1957 – *Momentos de Lorca* (p/ Balé Yanka Rudska)

6.1958 – *Trovador Obstinado* – versão para piano solo da segunda peça da suíte *A negrinha e Iemanjá.*

7. 1958- *Quatro Momentos de Rilke* (Balé Yanka Rudska) – Bahia

8. 1958 - *Sonata da Louvação:* revisada em 1967

---

[108] De la pianista se escucharon *Trece variaciones sobre un tema brasileño*, obra que a su brillo instrumental sumó un trabajo temático que transfiguró constantemente el tema. TALAMÓN. **La Nacion**. Buenos Aires. Argentina, 1944 [s.p.].

[109] *Sus Trece Variaciones*, cujo logrado tratamiento pianístico, de un lenguaje moderno sin agresividad, permitió valorar su sólida preparación técnica y su cultura musical. FONTOVA. Notícias Gráficas, Buenos Aires, 1944 [s.p.].

[110] Conforme catalogação de obras in KATER: 2001; p. 89.

I- Dos bardos do meu sertão... Allegro deciso

II-De acalantos e noites... Calmo e triste

9. 1965 -*Seresta Piracicaba*

10. 1969 -*Três momentos em New York:*

I- Evocação de Jazz

II - Branca Neve invernal

III - Velha Modinha

11. 1972 – *Trenodia ao poeta Morto- redução para piano da obra original para sexteto vocal à capela.*

I- Sono uma criatura

II- Non gridate piu

12. 1977 – *Prelúdio para Carla – não possui originalmente partitura, são trinta Prelúdios gravados em fita com a compositora ao piano e só o primeiro foi transcrito.*

13. *1979 – Expressão Anímica*

14.1982 – *La Dame et la Licorne. Petite Suite*

I – La dame et sa suivante

II – Les Lièvres

III – La licorne

IV – Les étendards lunaires

V- Les joyaux et les fruits

VI – Le Lion

15.1982 – *Ma mère l'oye* (transcrição para piano solo da peça para piano à quatro mãos homônima de Maurice Ravel)

16. 1983 – *Cantos de Macunaíma* (redução da primeira parte apenas da obra para quinteto vocal e percussão).

Eunice Katunda não apresenta uma única linha de pensamento composicional, muito menos se pode determinar fases ou evolução na composição de sua obra. De cultura eclética e excelente domínio técnico do piano, desenvolveu sua criação conforme seus interesses particulares.

A linguagem composicional de Eunice Katunda pode ser considerada pós-tonal; dodecafônica sob influência do Grupo Música Viva, porém empregando a Série de maneira particular (de 1946-1950); de manifestações brasileiras, por influência dos temas e ritmos da Bahia (entre 1952- 1967); e uma escrita contemporânea com uso da indeterminação e exploração de novos recursos do piano (1979).

Segue-se um comentário sucinto de cada peça. Os detalhes analíticos estão no item 3.3. Análise, página 95.

1. ***Variações sobre um Tema Popular***

Treze variações sobre o tema de Garibaldi, composta em 1943. Foi estreada pela compositora na Casa del Teatro, em Buenos Aires, em 1944 e em São Paulo, no Teatro Municipal, em 1965.

2. ***Sonatina 1946 - (Sonatina 1965)***

Composta no Rio de Janeiro, em 1946 e revisada em 1965, a *Sonatina* leva em seu nome as referidas datas. Foi estreada pela própria compositora em Recital do Música Viva, Rio de Janeiro no mesmo ano de sua composição. Sua revisão também foi estreada pela autora, no Teatro Municipal em São Paulo, em 1965. Nos EUA, teve estréia no Carnegie Hall em 1968, em turnê da compositora.

Sobre esta *Sonatina*, Samuel Singer (INQUIRER: April 23,1968) escreve que "na sua primeira tournée pelos Estados Unidos, Eunice Katunda mostrou uma fabulosa técnica e uma superior virtuosidade no seu recital que inclui também sua propria *Sonatina*."[111]

O New York Times, (Theodore Strongin. Miss Katunda plays Recital at Carnegie -Tuesday, May 28,1968) escreve que " Katunda é também compositora de boa qualidade como mostrou na sua *Sonatina,* uma obra lírica,muito bem trabalhada, em estilo de Hindemith, mas abundante de lampejo individual"[112]

[111] On her first United States tour, Eunice Katunda displayed a fabulous technique and overpowering virtuosity in her recital program which included her own *Sonatina*. (SINGER, Samuel, april 23, 1968).
[112] Miss Katunda is also a composer and a musical one, as shown by her Sonatina , a way lyrical, well-made work generally Hindemithean in style, but with plenty of individual flashes.(STRONGIN,Theodore, 1968).

3. *Quatro Epígrafes:* *Epígrafe I, Epígrafe II, Epígrafe III, Epígrafe IV.*

Realizada no Rio de Janeiro em 1948. Sua estréia se fez no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhauss-Victória, Lugano, na Suíça,[113] pela própria autora. A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte* [114], composta em 1946, Rio de Janeiro. Quatro peças dodecafônicas unificadas pelo emprego das Séries derivadas da Série da *Epígrafe I.* Ver análise, neste Capítulo, p.97.

4. *Estudos Folclóricos I e II*

A data da composição é São Paulo 1952. Provavelmente sua estréia foi realizada em 1965 pela própria autora. O *I- Canto Praiano*, é baseado em material recolhido do litoral paulista e o *II- Canto de Reis*, na Folia de Reis de Ribeirão Preto.

Foram gravados em 1974 por Eunice em "Primeiro Plano", apresentação de Júlio Lerner, RTC de São Paulo; e pela pianista Beatriz Balzi em *Compositores latino-americanos. Série nova da América Latina*, (LP 527.404.037 T-014).São Paulo: Eds. Tacape, 1984. Em reedição em : *Beatriz Balzi 1,2,3* – Compositores Latino-americanos (CD). É a única peça para piano com gravação publicada.

5. *Momentos de Lorca*

Foi composta em 1957 e dedicada para o Balé de Yanka Rudzka, da Bahia. Em carta enviada a Pierre Verger (13 de setembro de 1957), Eunice Katunda fala sobre composições encomendadas para o ballet de Yanka Rudzka, provalvemente uma delas se refira a *Momentos de Lorca* pois o ano de composição é o mesmo da carta:

> "As composições encomendadas (das quais fiz 5) eram destinadas a *ballets* expressionistas, com coreografia de Yanka Rudzka. Esta, é uma artista verdadeira. Porém por demais européia e muito absorvente, muito difícil para se trabalhar junto. Além do mais, havia me pedido para compor cousas folclóricas destinadas a uma interpretação moderna e livre, no palco, com um grupo de bailarinas. A cousa me pareceu por demais contrária à minha natureza baiana. Sou cada vez mais contrária a

[113] In KATER,Carlos (2001, p.89).
[114] Ou *Quatro cantos à morte:* para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, piano(percussão), cordas(violino, viola, violoncelo, contrabaixo). Os originais permaneceram na Suíça, onde foi estreada por Hermann Scherchen, Zurique, 12/1948. (KATER:2001, p.88).

> utilização e elaboração de cousas que para minha realidade mística, são mais autênticas e mais sagradas que qualquer elaboração intelectual."(Carta Pierre Verger, 13 de setembro de 1957).

6. *Trovador Obstinado*

É uma versão para piano solo da segunda peça da suíte *A negrinha e Iemanjá – Cena de Feira* para flauta, oboé, saxofones, trompetes, trombones, piano, cordas e percussão. Foi realizada em São Paulo, em 1958.

7. *Quatro Momentos de Rilke*

A partitura contém a dedicatória *Feito para Balé de Yanka Rudzka dançar*, composta em São Paulo, 1958. Foi estreada pelo Balé de Yanka Rudzka, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Há também uma versão para Orquestra de Cordas.

Em 1959, o jornal Estado de São Paulo publica a impressão causada por esta peça, versão para cordas, nas palavras de Caldeira Filho: "Na peça apresentada ontem, e essa apresentação representa mais um mérito para a orquestra, confirma-se a tendência nitidamente moderna da autora. Apoiada na base poemática de Rilke (Alguém chora no mundo, chora por mim; Alguém ri no mundo, ri para mim; Alguém caminha no mundo, caminha para mim; Alguém morre no mundo, morre por mim), ela compôs uma música cujos temas, rítmos e combinações de timbre são a transformação sonora da intensidade lírica daqueles versos, tratada de maneira muito pessoal e com inegável alcance expressivo."[115]

8. Sonata da Louvação

Essa Sonata possui dois movimentos: *I- Dos bardos do meu sertão... Allegro deciso e II – De acalantos e noites...Calmo e triste.* Composta em São Paulo, 1958 e revisada em 1967, essa peça relata as impressões de sua viagem à Bahia. Foi estreada pela própria compositora e executadas em vários recitais. Ver análise neste Capítulo, página 159.

[115] Este artigo de jornal está redigido no curriculum pessoal da compositora.

9. *Seresta Piracicaba*

Composta em São Paulo, 1965 e estreada pela própria compositora na Escola de Música de Piracicaba (SP).

10. *Três momentos em New York**: I- Evocação de Jazz, II - Branca Neve Invernal e III - Velha Modinha.*

Esta suíte foi dedicada "para o Ives em 15/7/1972". Composta em 1969, no Rio de Janeiro, foi estreada por Beatriz Balzi em "Emoção da Memória Brasileira", sala Rubens Sverner, São Paulo em 9 de abril de 1985. A peça número três apresenta dois nomes, escrito pela compositora: na capa consta *Velha Modinha* e no início da peça está escrito *Modinha Singela*. Ver análise neste Capítulo, página 239.

11. *Trenodia ao poeta Morto*

Redução para piano do sexteto vocal a capela, realizada em São Paulo, 1972. Há ainda uma outra versão para quinteto vocal.O sexteto vocal foi dedicado "ao Luigi Nono e Bruno Maderna, irmão e amigo", com texto de Ungaretti.

12. *Prelúdio para Carla*

Ou *Poemas para Carla*, foi composta em São Paulo em 1977. Dedicada a Carla Antuna, são trinta Prelúdios gravados em fita com a compositora ao piano. Não possui partitura, apenas o primeiro está transcrito.

13. *Expressão Anímica*

A peça contém a seguinte dedicatória: "Para meu amigo e mestre de música H.J. Koellreutter" e no final da partitura "Para Beatriz tocar, SP, 1980". Foi criada em São Paulo, em 1979 e sua estréia se fez em Santos, no XV *Festival Música Nova* (27 de setembro de 1979) cujo momento foi dedicado aos signatários do *Manifesto Música Viva* de 1946. Possui uma escrita mais contemporânea, inderteminação e novas explorações do piano. Ver análise neste Capítulo, página 295.

14. ***La Dame et la Licorne. Petite Suite :*** *I – La dame et sa suivante, II – Les Lièvres, III – La licorne, IV – Les étendards lunaires, V- Les joyaux et les fruits, VI – Le Lion.*

Foi composta em São Paulo em 1982 e dedicada "Para Leone Bonaventure, em seu aniversário". O título da Suíte faz alusão a um ciclo de seis tapeçarias francesas consideradas como um dos grandes trabalhos anônimos da arte medieval na Europa.

Acredita-se que tenham sido tecidas no final do século XV (c.1490), em Flandres. Os tapetes, expostos no Museu de Cluny, França, interpretam os seis sentidos – gosto, audição, visão, olfato, tato e *"A mon seul désir"* (para o meu próprio desejo), este último interpretado como o *amor ou a compreensão*.[116]

Ver análise neste Capítulo, página 343.

15. ***Ma mère l'oye***

Transcrição para piano solo da peça para piano originalmente à quatro mãos do mesmo nome, de Maurice Ravel. Foi realizada em São Paulo, em 1982.

16. ***Cantos de Macunaíma***

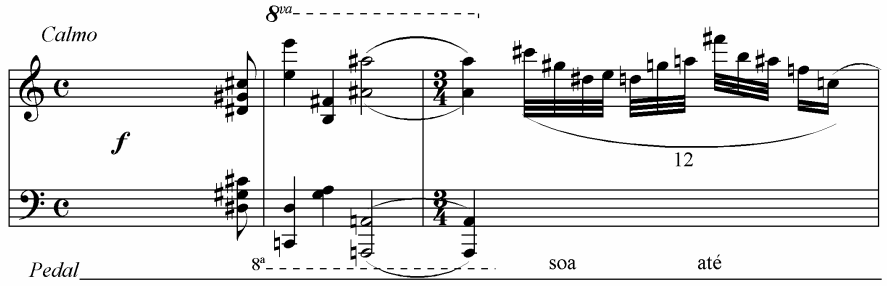
Redução da primeira parte da peça para quinteto vocal e percussão, sobre textos de Mário de Andrade. Foi realizada em São Paulo, em 1983.

[116] Texto extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Senhora_e_o_Unic%C3%B3rnio. 14/março/2007. http://fbecuwe.free.fr/licortap.htm, 27/março/2007.

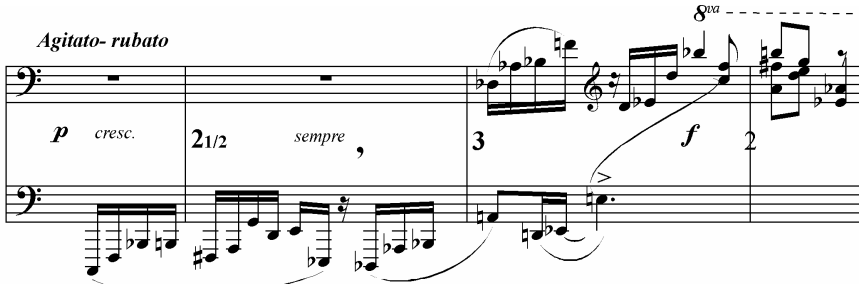
3.2. ÍNDICE TEMÁTICO DAS PEÇAS PARA PIANO ANALISADAS

3.2.1. QUATRO EPÍGRAFES (1948)

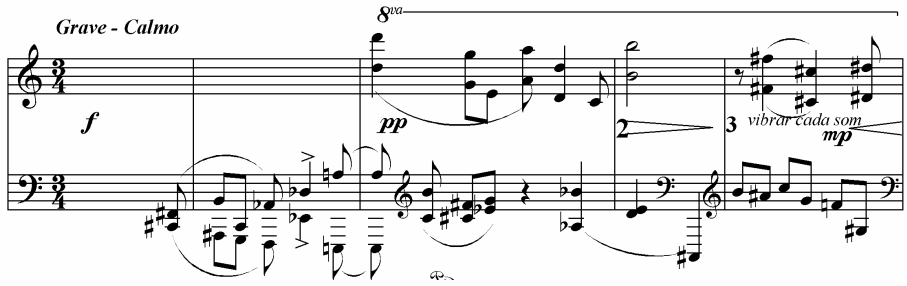
EPÍGRAFE I



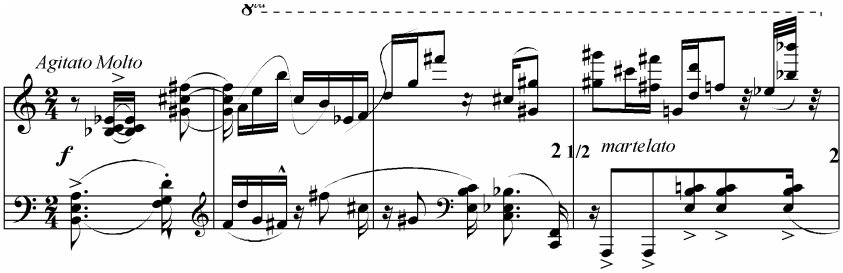
EPÍGRAFE II



EPÍGRAFE III

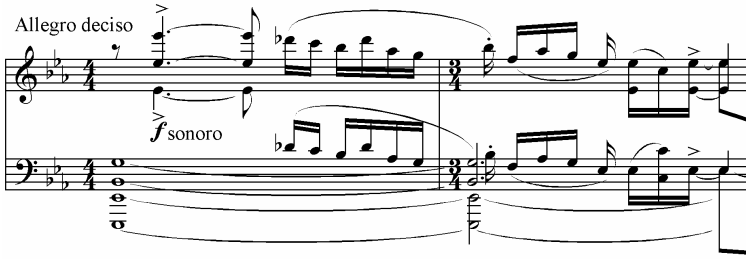


EPÍGRAFE IV

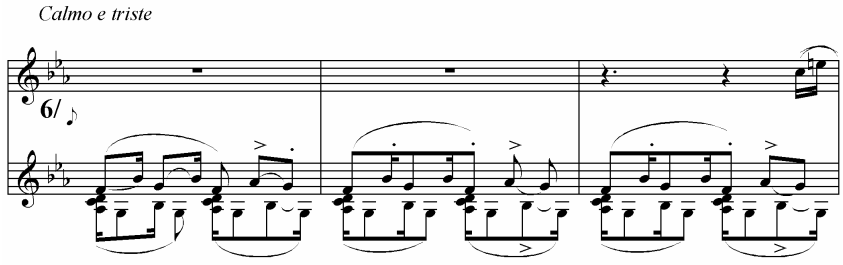


3.2.2. SONATA DE LOUVAÇÃO (1958)

I – Dos bardos do meu sertão... Allegro deciso.

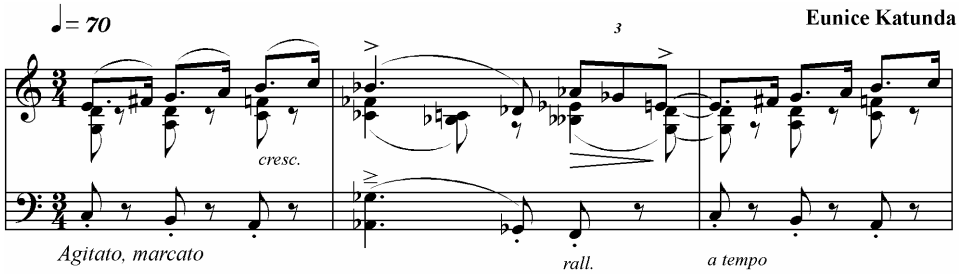


II - De Acalantos e noites... Calmo e triste

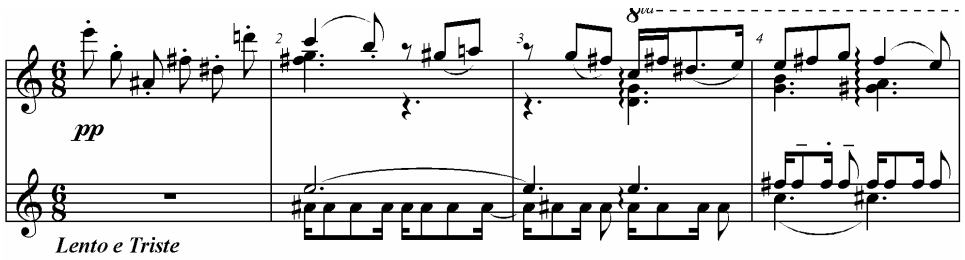


3. 2.3.TRÊS MOMENTOS EM NEW YORK (1969)

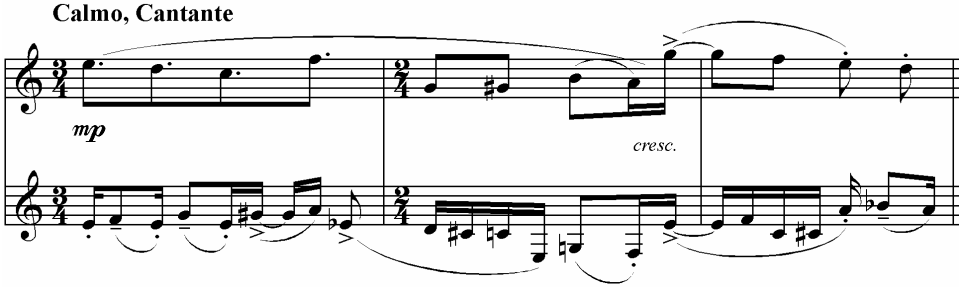
I- Evocação de Jazz



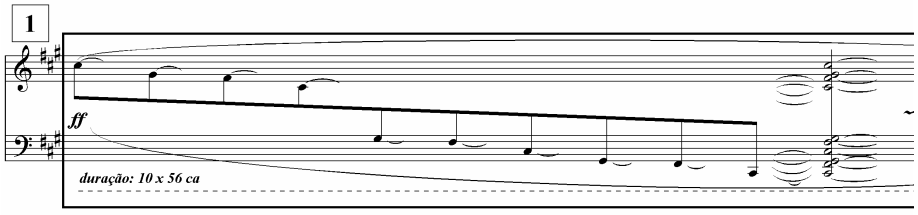
II- Branca Neve Invernal



III- Velha Modinha (Modinha Singela)

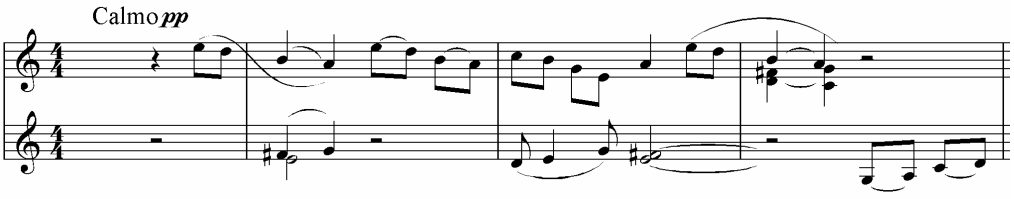


3.2.4. EXPRESSÃO ANÍMICA (1979)

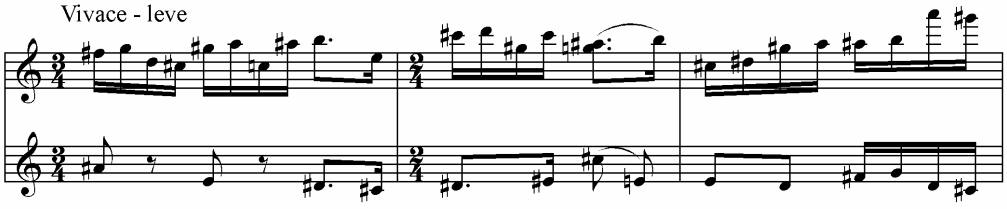


3.2.5. LA DAME E LA LICORNE (1982)

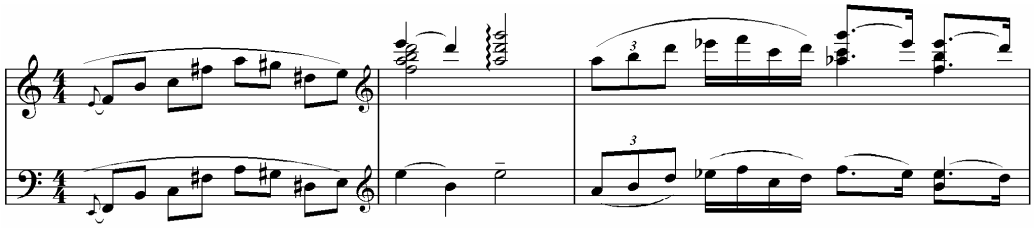
I- La Dame et sa suivante



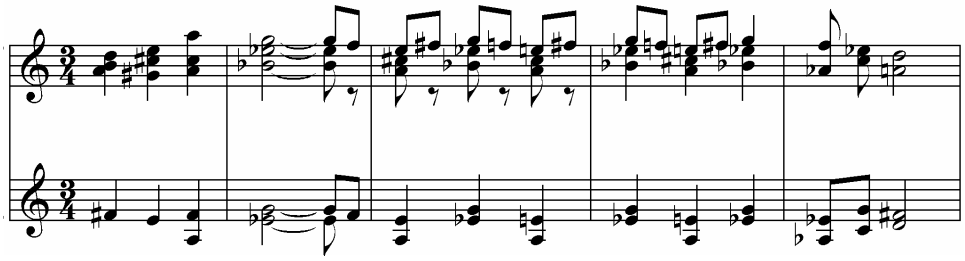
II – Les Lièvres



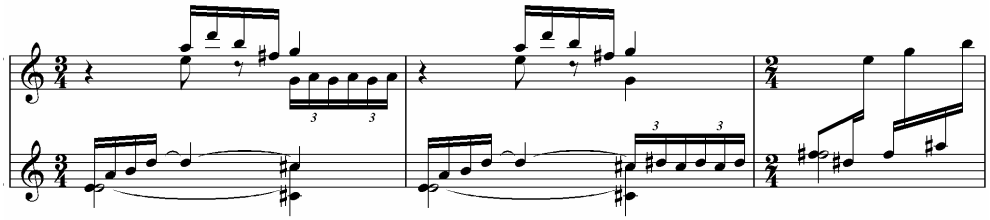
III – La Licorne



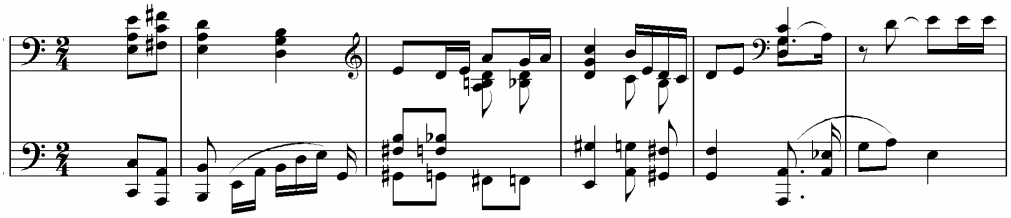
IV – Les étendards lunaires



V- Les Joyaux et les Fruits



VI – Le Lion



3.3. ANÁLISE:

Aprendi que tocar piano é uma arte
que exige absoluta independência
de técnica, aliada a análise
constante de cada trecho...
Eunice Katunda

QUATRO EPÍGRAFES

(1948)

Epígrafe I - Calmo

Epígrafe II - Agitato rubato

Epígrafe III - Grave-Calmo

Epígrafe IV - Agitato molto

3.3.1. QUATRO EPÍGRAFES (1948)

Eu acredito que a composição com doze sons não é o fim
de um período antigo, mas o começo de um novo.
Arnold Schoenberg

Dentre as peças dodecafônicas para piano compostas por Eunice Katunda, encontram-se as *Quatro Epígrafes: I-Calmo; II- Agitato rubato; III- Grave calmo e IV- Agitato molto,* compostas no Rio de Janeiro em 1948. Sua estréia se fez no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhauss-Victoria, Lugano, na Suíça, pela própria autora. A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte* [117]*,* composta em 1946, Rio de Janeiro.

Esta análise das *Quatro Epígrafes* foi desenvolvida de maneira não ortodoxa, apoiada nos textos de Arnold Schoenberg (1984) e nas propostas de análise de Joseph Straus (2005), Joel Lester (1989) e João Pedro de Oliveira (1998).

Através da matriz realizada sobre a série da *Epígrafe I*, foi possível perceber que as séries se relacionam entre si - as três séries empregadas nas peças seguintes são versões transformadas da primeira. Pelas suas próprias formações, as séries de doze sons podem ser transformadas por operadores como Inversão e Transposição, sem no entanto alterar o seu conteúdo, apenas modificando a ordem dos seus elementos. Isto se dá pelo fato de que ela contém sempre os doze semitons do espaço cromático. (OLIVEIRA: 1998, p.124)

As séries estão assim distribuídas: a *Epígrafe* I desenvolve-se no Original (O0); a *Epígrafe II,* no Retrógrado da Original (RO0) com uma permutação; a *Epígrafe III,* na Inversão da Original (IO) com uma nota alterada, e a *Epígrafe IV* na oitava transposição da Original (O8) com permutação de elementos.

Observe-se a Figura 23:

[117] Ou *Quatro cantos à morte:* para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, piano(percussão), cordas(violino, viola, violoncelo, contrabaixo). Os originais permaneceram na Suíça, onde foi estreada por Hermann Scherchen, Zurique, 12/1948. KATER: 2001, p. 88.

		Epígrafe III													
		I0													
Epígrafe I	**O0**	**Dó#**	**Sol#**	**Ré#**	**Mi**	**Ré**	**Sol**	**Lá**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Fá**	**Dó**	**RO0**	*Epígrafe II*
		Fá#													
		Si													
		Lá#													
		Dó													
		Sol													
		Fá													
		Láb													
		Mib													
		Mi													
Epígrafe IV	**O8**	**Lá**	**Mi**	**Si**	**Dó**	**Sib**	**Mib**	**Fá**	**Ré**	**Sol**	**Fá#**	**Dó#**	**Sol#**		
		Ré													

Figura 23. Séries das *Quatro Epígrafes* originadas da série da *Epígrafe I.*[118]

Este processo de relação entre as Séries, proporciona a compreensão como um todo e é capaz de demonstrar claramente a coerência da obra.

[118] Para observação desta matriz na sua íntegra, vide Anexo 2 na página 625.

EPÍGRAFES I - *Calmo*

Epígrafe I – Calmo, é a primeira peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 13 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 ½ e 2 ½ .

A peça se subdivide em três seções, separadas por fermata e pausa: 1ª Seção (c.1-4),com dois segmentos; a 2ª Seção (c.5 anacruse-9), com dois segmentos e 3ª Seção (c.10-13).

Esta análise está dividida em: Material, Ritmo, Textura -Timbre e as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto à Serie e aos Subconjuntos.

1.1. Série

Esta peça foi composta com base na técnica dodecafônica. É possível observar as características dos elementos do material utilizado - série de doze sons – quanto à coerência e às relações como resultantes das estruturas sonoras.

Observe-se a Figura 24: [119]

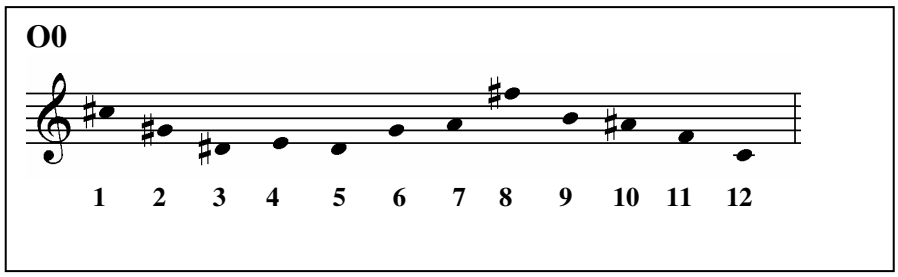


Figura 24. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe I.*

[119] As alterações das notas valem somente para as imediatamente indicadas, sem aplicação para as repetições nas mesmas alturas.

A Série apresenta-se na sua íntegra, com os 12 sons, na linha superior (c.3), conforme mostra a Figura 25:

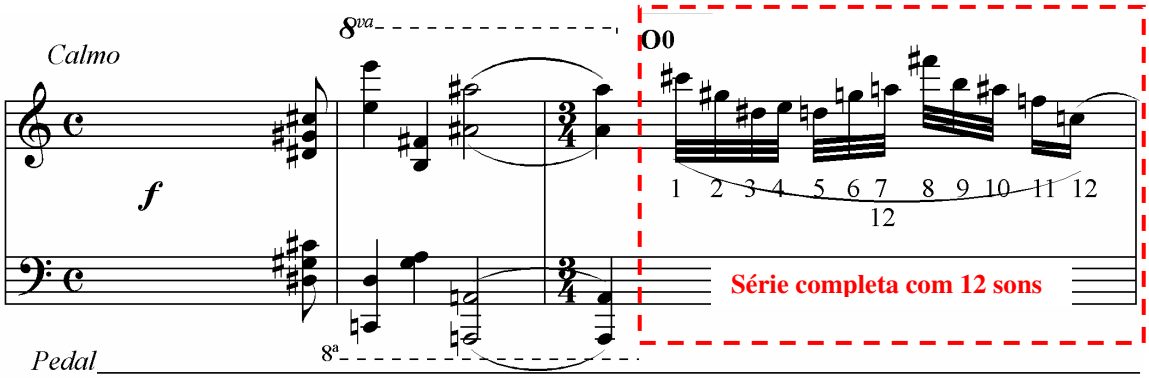


Figura 25. Apresentação da Série. Compassos 1-3. Eunice Katunda, *Epígrafe I.*

1.1.1.Formas da Série

A Série foi empregada nas Formas O0, O7 e RO0. O emprego da forma em espelho (ou Inversão) corresponde, segundo Schoenberg (1984: p.225) ao princípio de "percepção absoluta e unitária do espaço musical."[120]

As três formas são apresentadas na Figura 26:

O0	**Dó#**	**Sol#**	**Ré#**	**Mi**	**Ré**	**Sol**	**Lá**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Fá**	**Dó**

O7	**Sol#**	**Ré#**	**Lá#**	**Si**	**Lá**	**Ré**	**Mi**	**Dó#**	**Fá#**	**Fá**	**Dó**	**Sol**

RO0	**Dó**	**Fá**	**Lá#**	**Si**	**Fá#**	**Lá**	**Sol**	**Ré**	**Mi**	**Ré#**	**Sol#**	**Dó#**

Figura 26. Formas da Série: O0, O7 e RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe I.*

Na Série O0 (c.11) a primeira nota - *dó#* - está alterada em meio tom ascendente (*ré*).

Observe-se essa distribuição na peça na Figura 27:

[120] The employment of these mirror forms corresponds to the principle of the absolute and unitary perception of musical space. (SCHOENBERG: 1984, p. 225).

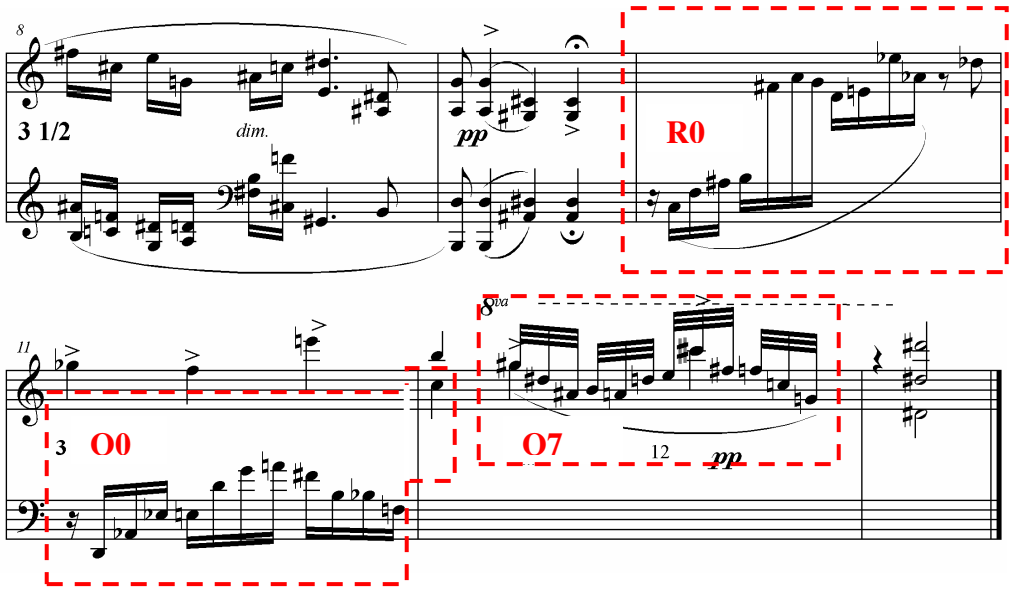


Figura 27. Distribuição da Série. R0, O0 e O7. Eunice Katunda, *Epigrafe I*, c. 8-13.

1.1.2. Características da Série

1.1.2.1. Omissão e Permutação de Sons na Série

A combinação verticalizada da Série O0 aparece com omissão da nota *fá* (c.1). Observe-se a Figura 28:

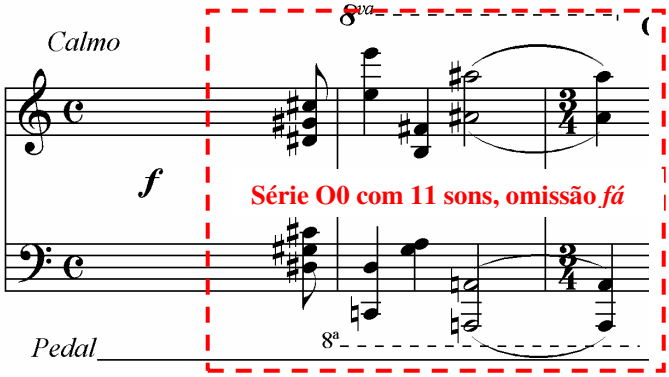


Figura 28. Série O0 verticalizada, com omissão da nota *fá*. *Epigrafe I*, c. 1-3.

Também, de forma verticalizada, a Série O0 ocorre com permutação da 1ª nota – *dó #* - para o final da série (c.7-8), como se pode verificar na Figura 29:

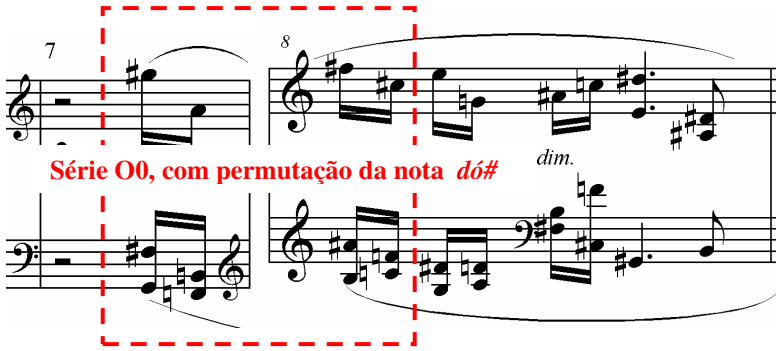


Figura 29. Série. O0 verticalizada com permutação da nota *dó#. Epigrafe I*, c. 7-8.

A Série O0 aparece com omissão da nota *sol#* (c.8), substituída por meio tom descendente - *sol* - e simultaneamente com permutação da nota *dó#,* 1ª nota, a qual se estabelece no final da Série, conforme a Figura 30: [121]

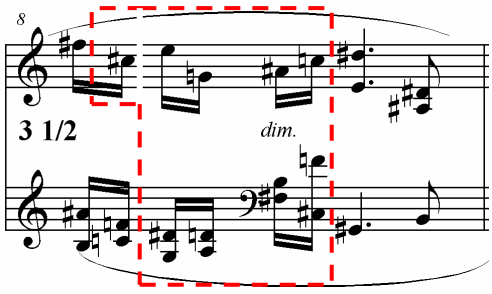


Figura 30. Série O0. *Epigrafe I*, c.8.

Com permutação (c.8-9) e repetição de alguns sons – *ré# - ré – sol# - lá - lá# - dó# - si,* o que está demonstrado na Figura 31:

[121] Causa uma certa dúvida que ocorra duas notas sol natural. Provavelmente um deles deve ser sustenido, mas não consta no manuscrito.

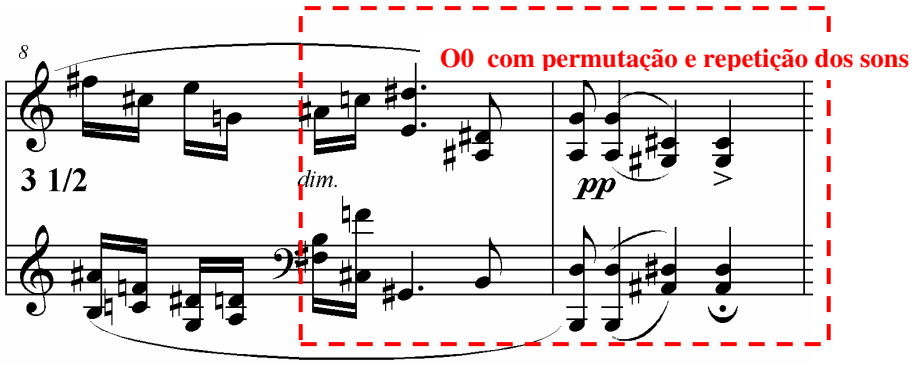


Figura 31. Série O0, com permutação e repetição de sons. *Epigrafe I*, c. 8-9.

A forma R0 aparece horizontalmente (c.10), demonstrado na Figura 32.

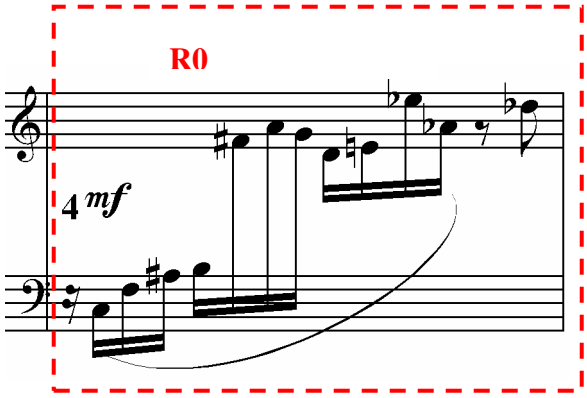


Figura 32. Série R0. *Epigrafe I*, c. 10.

A Série dodecafônica pode ser considerada um Conjunto que contém todos os sons dispostos em uma ordem específica. A ordenação destes sons determina as propriedades específicas de cada Série. Assim, a estrutura interna de uma Série de doze sons, e as diversas possibilidades de combinação destes, formam os Subconjuntos.

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar.

1.2. Série e Subconjuntos

A estrutura interna da Série formam os Subconjuntos e estes por sua vez, se caracterizam como importantes motivos musicais, permitindo alcançar coerência sonora na peça.

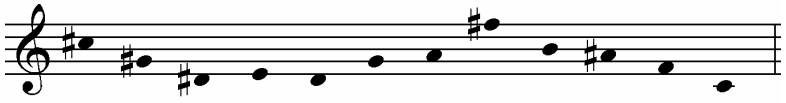
Straus (2005: p.200) afirma que "ao analisar música dodecafônica, a identificação da série pode ser útil apenas para o início. A série não é um objeto estático, repetido mecanicamente várias vezes, mas uma rede rica de relações musicais, que se expressam e desenvolvem de múltiplas maneiras." [122]

Portanto, ao tentarmos solucionar questões sobre formação da Série, ordenação de intervalos, estrutura rítmica, entres outras relevantes para a compreensão da idéia musical, se faz necessário um estudo das relações internas da Série.

1.2.1. Ordenação de intervalos

Na ordenação dos intervalos da Série, verifica-se a predominância das classes de intervalos 5 e 7.

Observe-se a Figura 33:



O0 < 7 7 1 10 5 2 9 5 11 7 7 > classes de intervalos

Figura 33. Ordenação dos intervalos, segundo as classes na Série O0. ***Epígrafe I.***

1.2.2. Subconjuntos

Quanto à organização das relações internas e coerência entre as estruturas musicais, pode-se se verificar que a Série compreende a combinação de vários Subconjuntos.

> Oliveira (1998, p. 143) relata que "uma série pode ser dividida em subconjuntos sendo que sua estrutura intervalar permite obter coesão sonora numa peça dodecafônica. Os subconjuntos que habitualmente desempenham papel mais importante são aqueles que dividem a série em partes iguais – díades, tricordes, tetracordes e hexacordes."

[122] In analyzing twelve-tone music, it can be useful to start by identifying the series. But that is only the barest beginning. The series is not a static object that is mechanically repeated again and again, but a rich network of musical relationships that are expressed and developed in a multitude of ways. (STRAUS: 2005, p. 200).

A Série constitui-se de tricordes e tetracordes, relacionados entre si por diversas combinações.

O tricorde 3-9[123] (027) é formado pelas três primeiras e três últimas notas da Série, sendo membros da mesma classe de intervalos. O tricorde 3-7 (025) é formado pela quarta, quinta e sexta notas da Série e o 3-7 (029) pela sétima, oitava e nona notas da Série.

Os tetracordes 4-23 (0257) e 4-6 (0127) são formados pela quarta, quinta, sexta e sétima notas e pelas quatro últimas notas da Série, respectivamente.

A subdivisão da Série em Subconjuntos serve para garantir uma regularidade na distribuição dos sons. Schoenberg (1984: p. 226) relata que "a série é sempre dividida em grupos: por exemplo, em dois grupos de seis sons, [...] ou quatro grupos de três sons."[124]

Os Subconjuntos estão apresentados na Figura 34:

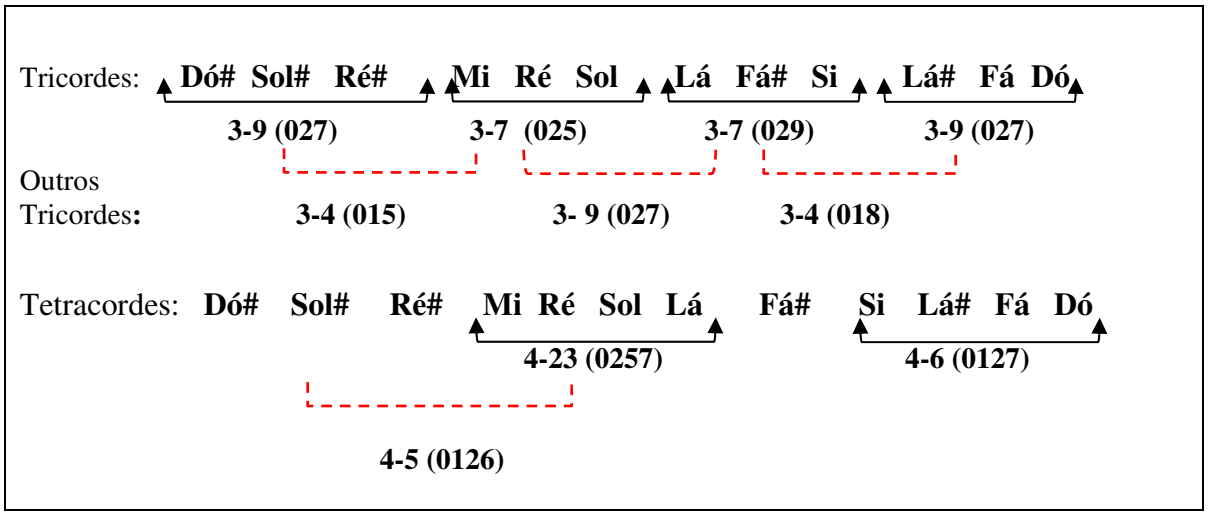


Figura 34. Tricordes e tetracordes formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epigrafe I*.

1.2.3. Transformações dos Subconjuntos

Quanto à ordenação dos sons da Série, a Transposição, a Inversão, o Retrógrado e o Retrógrado da Inversão são considerados operadores básicos atuantes na transformação

[123] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).
[124] The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. (SCHOENBERG: 1984, p. 226).

da Série dodecafônica. A Transposição terá como eixo o primeiro elemento de cada Subconjunto.

A Figura 35 demonstra alguns dos Subconjuntos da Série, suas transposições (simbolizadas por T)[125] e respectivos compassos:

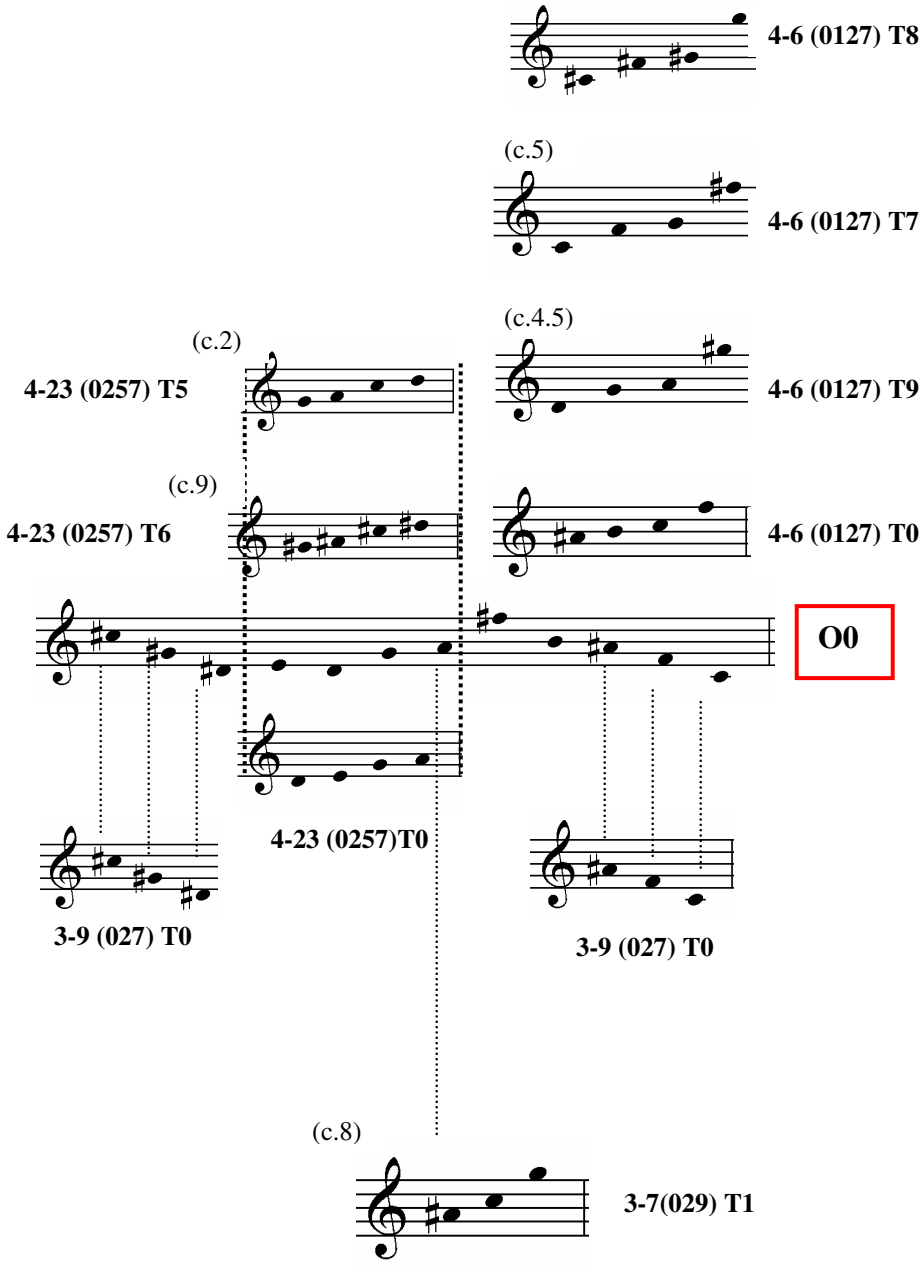


Figura 35. Série e seus Subconjuntos, transposições e compassos. Eunice Katunda, *Epígrafe I*.

[125] O número colocado ao lado de T significa os semitons para o qual o subconjunto foi transposto.

1.2.4. Distribuição dos Subconjuntos na peça

O tricorde 3-9 (027) ocorre duas vezes dentro da Série. No início da *Epígrafe I,* este subconjunto aparece simultâneo na forma original e transposto 3-9 (027) T3, situados nas regiões extremas do piano (c.1-2).

A Figura 36 ilustra estas ocorrências:

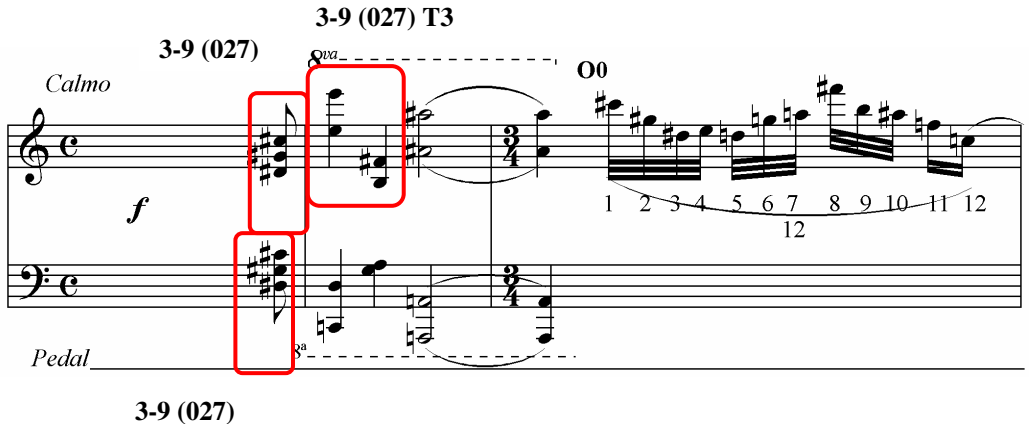


Figura 36. Distribuição dos subconjuntos 3-9 (027) na peça. *Epígrafe I,* c. 1-2.

O tetracorde 4-6 (0127), organizado sob uma textura polifônica em contraponto imitativo (c.4-6), gera diversidade e aparece transposto T9, T8 e T7. Este segmento vem entre duas suspensões, que são referenciais importantes para essa estrutura.

Observe-se a Figura 37:

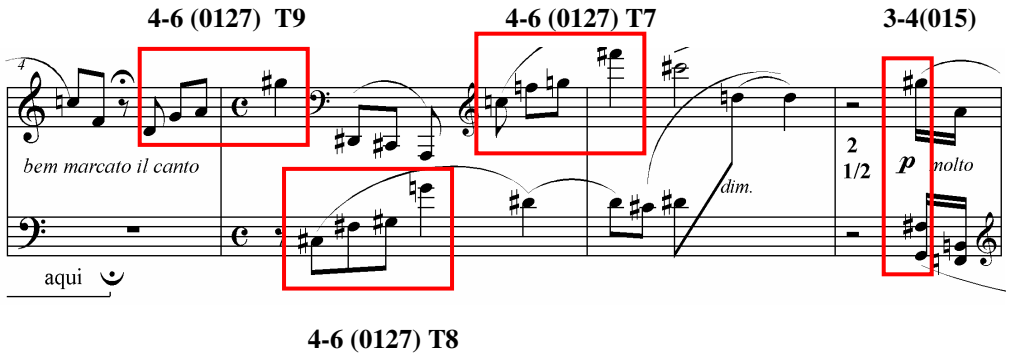


Figura 37. Distribuição dos Subconjuntos 4-6 (0127) na peça, c. 4-6. *Epígrafe I*, c. 4-7.

O Subconjunto 3-4 (015) aparece em anacruse (c.7), em justaposição ao Subconjunto 3-7 (029), como está demonstrado na Figura 38:

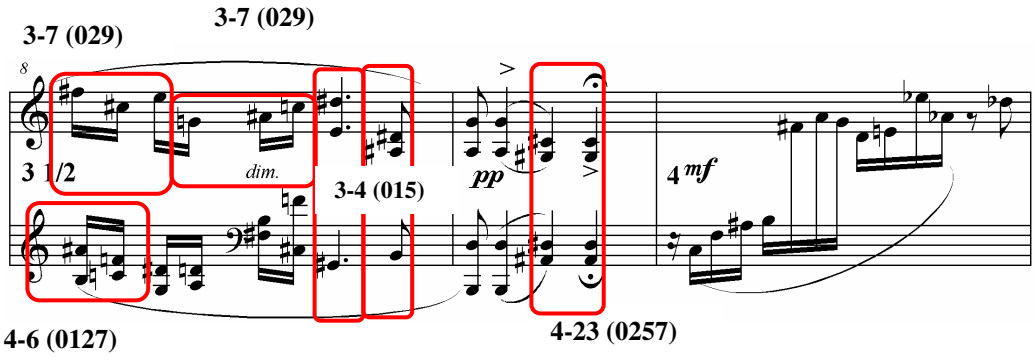


Figura 38. Apresentação dos subconjuntos. Estrutura vertical. *Epígrafe I*, c. 8-9.

A mesma idéia musical apresentada no primeiro compasso da peça, o emprego do Subconjunto 3-9 (027) é usada também para terminá-la. Tanto a dimensão vertical, quanto a horizontal expressam idéias musicais coerentes, o que demonstra uma maneira de ligar o início ao fim da peça.

Observe-se esta apresentação na Figura 39:

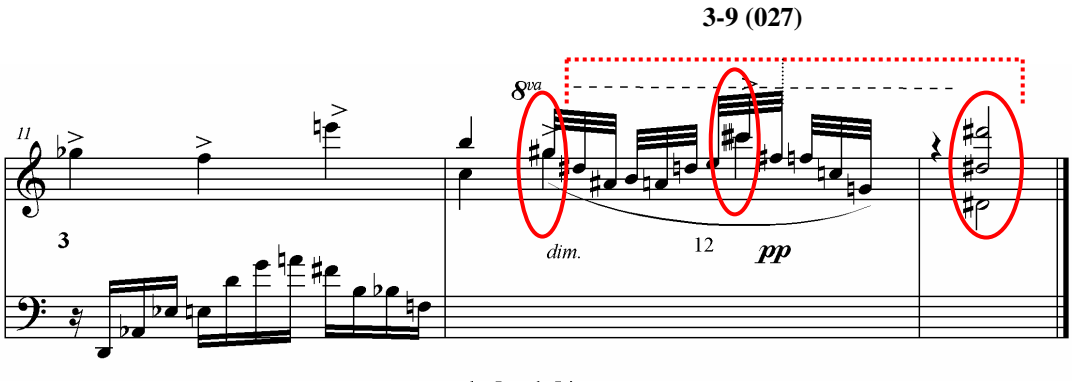


Figura 39. Subconjunto 3-9 (027) com ênfase no final da peça. *Epígrafe I*, c. 11-13.

2. Ritmo

A estrutura rítmica empregada na peça, deixa em evidência o emprego da Série em uma quiáltera de 12 sons por duas vezes: na formal original (c.3) e transposta para O7 (c.12), conforme a Figura 40:

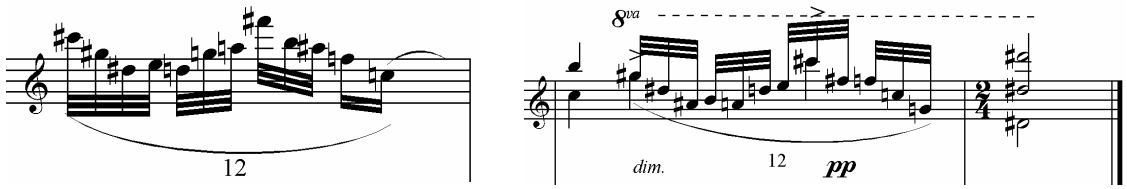
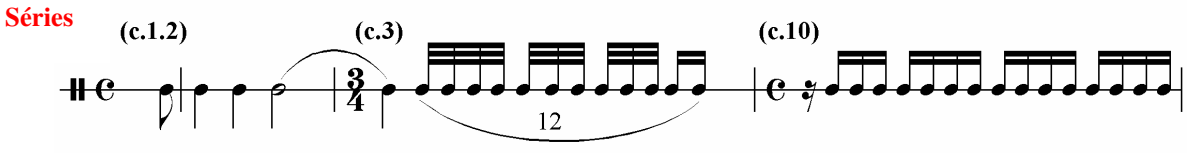


Figura 40. Série em quiálteras de 12 sons.Eunice Katunda, *Epígrafe I,* c. 3 e 12.

A 1ª e 2ª Seções iniciam-se por anacruse (bem como no c. 7). A divisão métrica irregular presente nos compassos não tradicionais (2 ½ e 3 ½, c. 7 e 8) e a acentuação métrica sobre determinadas notas (como exemplo, sobre o bicorde *la-sol*, c. 9), proporcionam uma inconstância no pulso. O movimento rítmico é importante e fundamental para a estrutura da peça: a desaceleração em direção ao clímax (c. 6), seguida de uma aceleração interrompida pela fermata (c. 9), são importantes referenciais para essa estrutura.

As Séries e os Subconjuntos apresentam caráter rítmico diferenciado, bem como de textura, como se pode observar na imitação e nos segmentos do contorno melódico:

A Figura 41 representa os elementos do movimento rítmico encontrado na *Epígrafe I*:



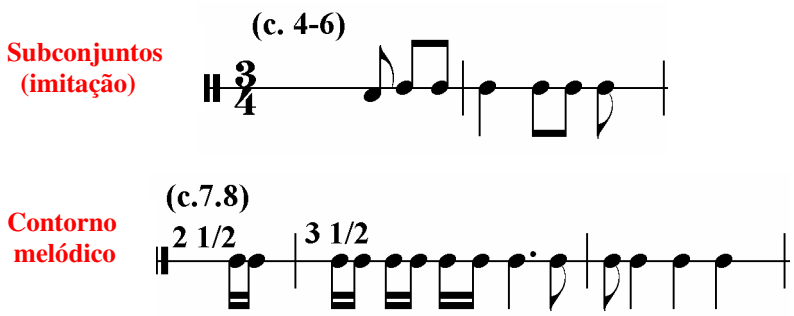


Figura 41. Representação dos elementos rítmicos. Eunice Katunda, *Epígrafe I.*

A estrutura rítmica, a estrutura vertical, as articulações e a predominância de intervalos de quartas justas, geram diversidade à peça.

3. Textura e Timbre

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelas Séries e Subconjuntos, verifica-se estes (elementos) estão expostos em diferentes combinações, gerando diversidade à textura. Aparece verticalizada (c.1), seguida da exposição linear (c.3); no contraponto *imitativo* (c. 4-6) com emprego dos subconjuntos da Série. Também ocorre em uma linha sobresposta a agrupamentos de duas notas com predominância de intervalos de quartas, em movimento descendente. (c.7-8).

Prossegue-se com nova apresentação das Séries, em textura homofônica, nas regiões grave, média e aguda do instrumento (c.10-13).

O emprego de notas em oitavas (c.1) denotam um interesse pelo timbre, já que na técnica dos doze-sons, oitavas não deveriam ocorrer.

Assim como também o pedal, anotado pela compositora, sobre os quatro primeiros compassos, é um elemento estrutural, à medida que se propõe enfatizar a ressonância do instrumento, entre as regiões extremas do piano.

A peça se apresenta nos três planos de alturas – regiões grave, média e aguda, explorando assim a espacialização do instrumento e trazendo variedade. Não há grandes oscilações no emprego da dinâmica que se mantém inalterada em grandes trechos: *f – mf* e *pp*.

Síntese

Depois de analisar a *Epígrafe I,* primeira peça das *Quatro Epígrafes* (1948), da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista de Material, Ritmo, Textura e Timbre, conclui-se que:

- o material revelou a Série dodecafônica e seus Subconjuntos como organizadores da estrutura. A Série se emprega nas versões O0, O7 e R0.
- na ordenação dos intervalos da Série, predominam as classes de intervalos 5 e 7.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas dentro da Série, através dos Subconjuntos, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a Série se divide em tricordes e tetracordes, e se transformam através da Transposição, Inversão e Permutação, assim como de alterações rítmicas e de textura.
- o tricorde 3-9 rege a peça. Formado a partir do primeiro, segundo e terceiro sons da Série (O0), aparece variado com Transposição e acréscimo de sons.
- a estrutura rítmica é relevante para gerar diversidade. A Série e Subconjuntos apresentam caráter rítmico diferenciados.
- a Textura e o Timbre apresentam diversas combinações da Série e dos Subconjuntos. Explorando toda a extensão do piano se desenvolvem como: Homofônica, Heterofônica, com emprego de pedal como ressonância e em contraponto imitativo.

EPÍGRAFES II – *Agitato rubato*

Epígrafe II – Agitato rubato é a segunda peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 12 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 ½ e 2 ½ .

A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma cadência : 1ª Seção (c.1-6) e a 2ª Seção (c.7-12).

Esta análise está dividida em: Material, Ritmo, Textura -Timbre e as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto à Serie e aos Subconjuntos.

1.1. Série

A Série empregada na *Epígrafe II* é a Retrógrada da Original da Série da *Epígrafe I* (RO0), com uma permutação entre o décimo primeiro e décimo segundo sons. Para melhor compreensão dessa análise, optou-se por considerar esta Série particular da *Epígrafe II* como uma outra Original – O0.

A Série está demonstrada na Figura 42:

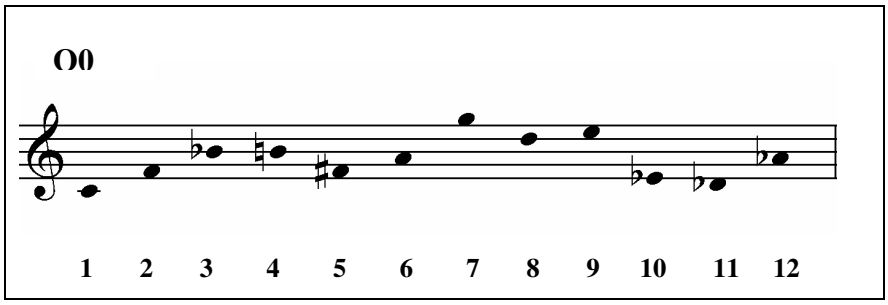


Figura 42. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

A Série O0 aparece, na sua íntegra, na linha inferior (c.1-2), na região grave do instrumento. Em seguida, verticalizada (c.3-4) na região aguda do instrumento.

Observe-se a Figura 43:

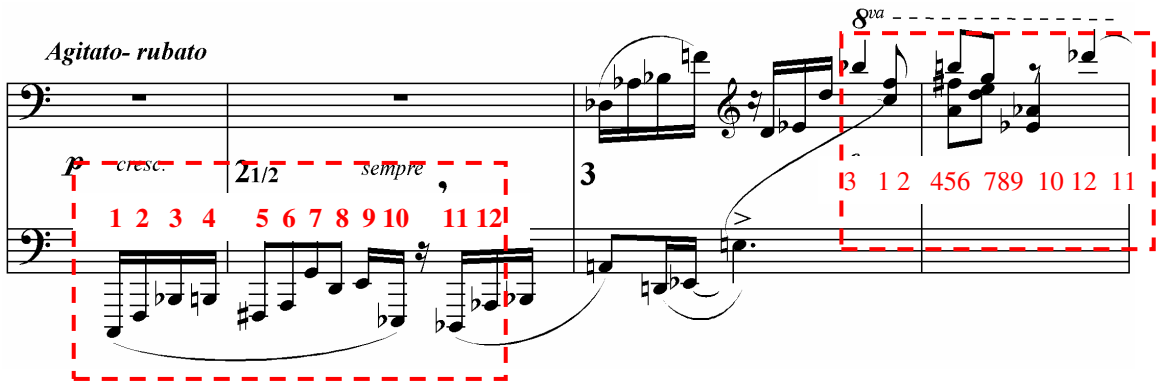


Figura 43. Apresentação da Série O0. Compassos 1-4. Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

1.1.1. Formas da Série

A Série foi empregada somente na Forma Original, como está demonstrado na Figura 44:

O0	Dó	Fá	Sib	Fá#	Lá	Sol	Ré	Mi	Mib	Réb	Láb

Figura 44. Série Original. Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

1.1.2. Características da Série

1.1.2.1. Omissão, Permutação e repetição de sons

A combinação verticalizada da Série (c.3-4) aparece com permutação dos três primeiros sons, como também do último. As três primeiras notas da Série (*dó, fá* e *sib*) aparecem verticalizadas sobre o sexto e sétimo elementos da Série (c.5). A Série se torna completa (c.5) ao se considerar a nota *réb,* prolongada do compasso anterior (c.4), no primeiro tempo.

Observe-se a Figura 45:

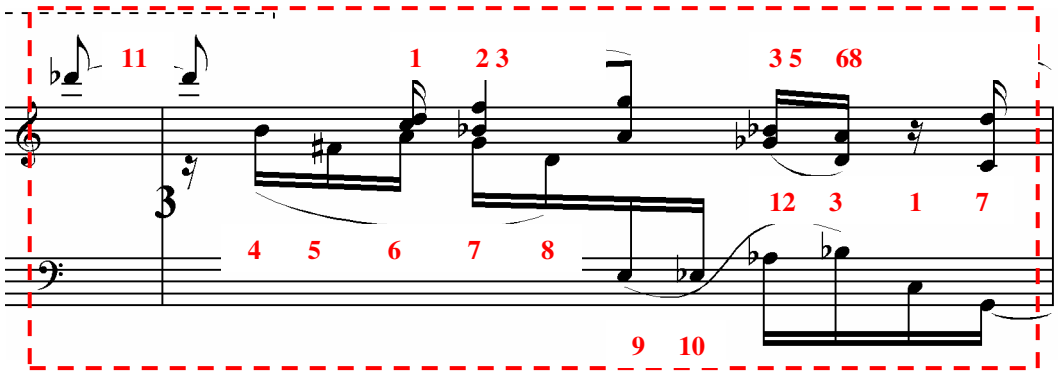


Figura 45. Série O0, com permutação e repetição de sons. *Epigrafe II*, c. 4-5.

A Série aparece com permutação da sexta, nona e décima notas – *lá-mi-mib* na linha inferior (c. 7.8), como ilustra a Figura 46:

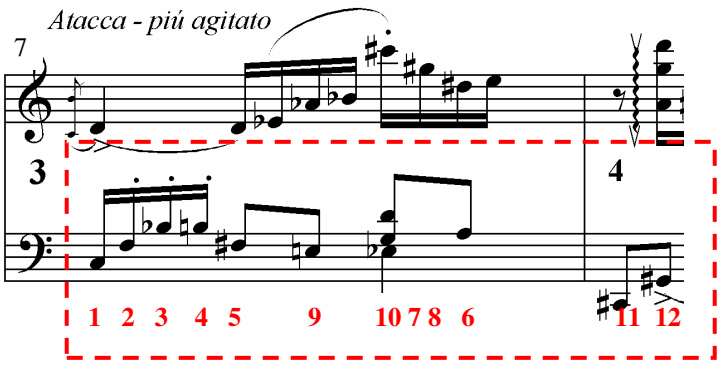


Figura 46. Série O0, com permutação de sons. *Epigrafe II*, c. 7.

Ocorre ainda, com sons simultâneos e com omissão da nota *sib* (c.9).

Observe-se o exemplo na Figura 47:

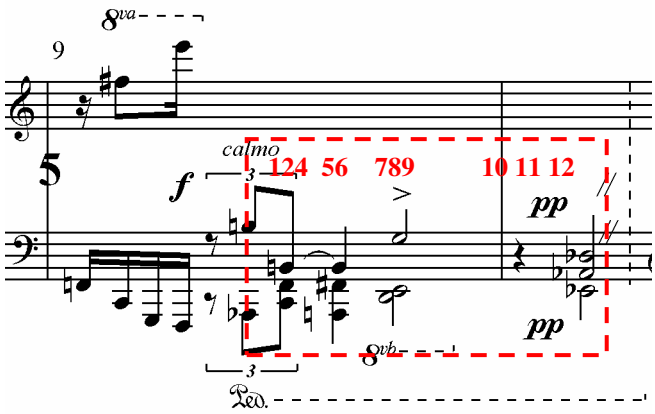


Figura 47. Série O0, com omissão de *sib*. *Epigrafe II*, c. 9.

A Série dodecafônica pode ser considerada um Conjunto que contém todos os sons dispostos em uma ordem específica. A ordenação destes sons determina as propriedades específicas de cada Série. Assim, a estrutura interna de uma Série de doze sons e as diversas possibilidades de combinação destes, formam os Subconjuntos.

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar.

1.2. Série e Subconjuntos

A estrutura interna da Série formam os Subconjuntos e estes por sua vez, se caracterizam como importantes motivos musicais, permitindo alcançar coerência sonora na peça.

Straus (2005: p.200) afirma que "ao analisar música dodecafônica, a identificação da série pode ser útil apenas para o início. A série não é um objeto estático, repetido mecanicamente várias vezes, mas uma rede rica de relações musicais, que se expressam e desenvolvem de múltiplas maneiras."[126]

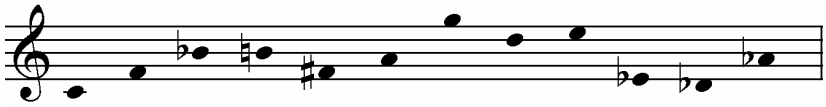
Portanto, ao tentarmos solucionar questões sobre formação da Série, ordenação de intervalos, estrutura rítmica, entres outras relevantes para a compreensão da idéia musical, se faz necessário um estudo das relações internas da Série.

[126] In analyzing twelve-tone music, it can be useful to start by identifying the series. But that is only the barest beginning. The series is not a static object that is mechanically repeated again and again, but a rich network of musical relationships that are expressed and developed in a multitude of ways. (STRAUS: 2005, p. 200).

1.2.1. Série e ordenação de intervalos

Na ordenação dos intervalos da Série, verifica-se a predominância da classes de intervalos 2, 5, 7 e 1.

Observe-se a Figura 48:



O0 < 5 5 1 7 3 10 7 2 1 2 7 > classes de intervalos

Figura 48. Ordenação dos intervalos na Série O0. *Epígrafe II*.

1.2.2. Subconjuntos

Quanto à organização das relações internas e da coerência entre as estruturas musicais, pode-se se verificar que a Série compreende a combinação de vários Subconjuntos.

> Oliveira (1998, p. 143) relata que "uma série pode ser dividida em subconjuntos sendo que sua estrutura intervalar permite obter coesão sonora numa peça dodecafônica. Os subconjuntos que habitualmente desempenham papel mais importante são aqueles que dividem a série em partes iguais – díades, tricordes, tetracordes e hexacordes."

A Série constitui-se de tricordes e heptacordes relacionados entre si por diversas combinações.

O tricorde 3-9[127] (027) é formado pelas três primeiras da Série O heptacorde 7-27 (0124579) é formado pelas notas entre a quarta e a décima da Série.

A subdivisão da Série em Subconjuntos serve para garantir uma regularidade na distribuição dos sons. Schoenberg (1984: p. 226) relata que "a série é sempre dividida em grupos: por exemplo, em dois grupos de seis sons, [...] ou quatro grupos de três sons."[128]

[127] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[128] The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. (SCHOENBERG: 1984, p. 226).

A Figura 49 apresenta os Subconjuntos na Série:

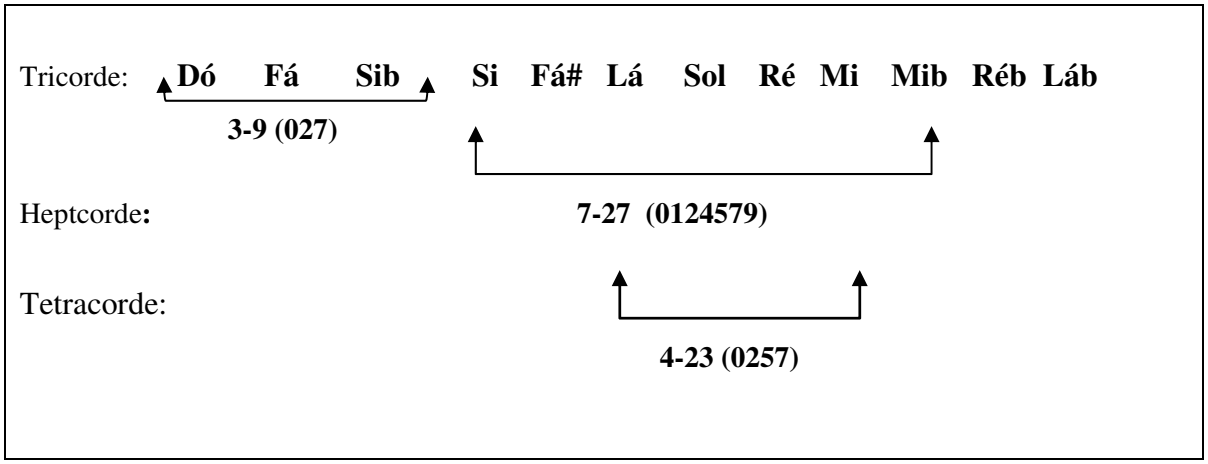


Figura 49. Tricorde, heptacorde e tetracorde formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epigrafe II*.

1.2.3. Transformações dos Subconjuntos

Quanto à ordenação dos sons da Série, a Transposição, a Inversão, o Retrógrado e o Retrógrado da Inversão são considerados operadores básicos atuantes na transformação da Série dodecafônica.

A Transposição terá como eixo o primeiro elemento de cada Subconjunto. O Subconjunto 3-9 aparece transposto nas Formas O2, O3, O4, O7, O9 e O10, enquanto o 7-27 ocorre nas Formas O11, O3, O5 e O1.

Embora a Transposição seja a transformação mais comum usada na peça, outro operador é responsável pela transformação dos Subconjuntos da Série: a permutação dos sons. Ainda em conformidade com Oliveira (1998: p.141) "[...] essas transformações tem sido utilizadas com freqüência por alguns compositores, principalmente depois de 1950. [...] permutações dos elementos da série, 'nota sim, nota não' ou outra alternância de elementos." A Figura 50 demonstra alguns dos Subconjuntos da Série, suas transformações (Transposições simbolizadas por T)[129] e respectivos compassos:

[129] O número colocado ao lado de T significa os semitons para o qual o subconjunto foi transposto.

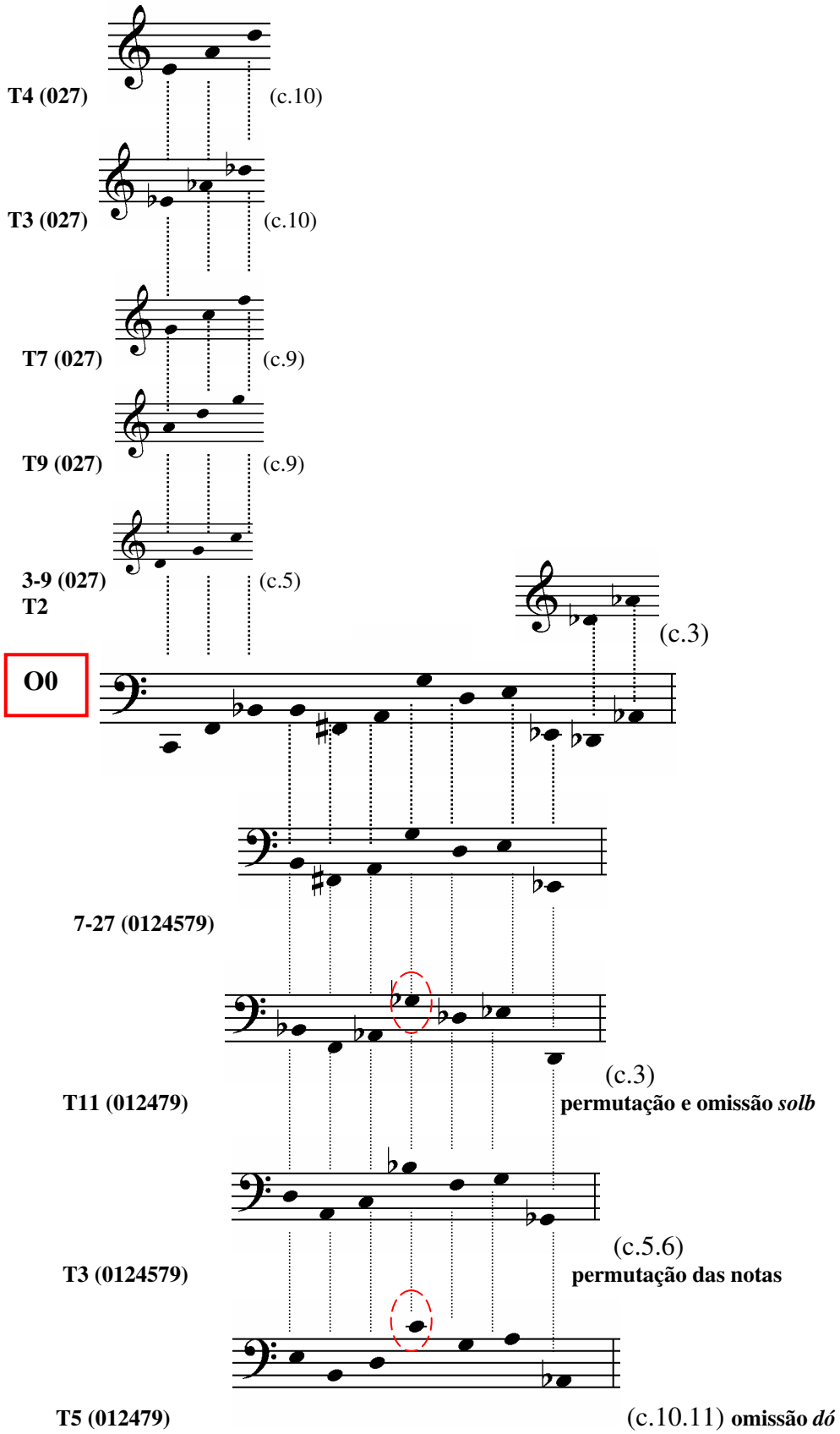
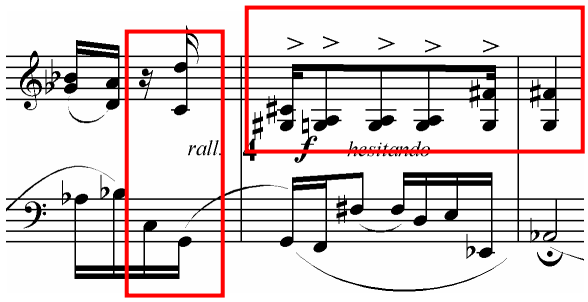


Figura 50. Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

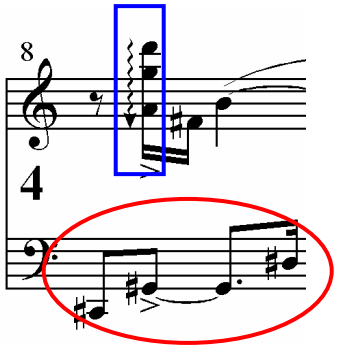
1.2.4. Variações dos Subconjuntos

Os Subconjuntos formadores da peça apresentam-se transpostos, com variações rítmicas e permutações de sons, entre outras variações. O Subconjunto 3-9 (027), aparece linear e verticalmente, e está construído sobre uma estrutura intervalar predominante das classes 2 e 5.

Observe-se a Figura 51:

<table>
<tr>
<td>(c.5.6)
 

3-9 (027) T2 (01237) [130] T8</td>
<td>Variações do Subconjunto 3-9(027)

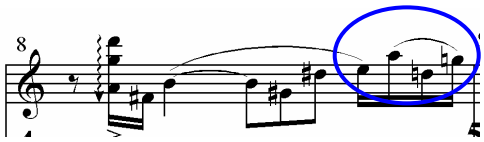
Subconjuntos transpostos, com alteração rítmica, mudança de região no instrumento e acréscimo de novos sons.</td>
</tr>
<tr>
<td>(c. 8)
 
3-9 (027) T9

3-9(027) T3</td>
<td>Lin. Sup.-Subconjunto verticalizado, transposto e com mudança de região no instrumento, em azul.

Lin. Inf. - Subconjunto com alteração rítmica e transposta, em vermelho.</td>
</tr>
</table>

[130] Os números sem negrito representam o som acrescentado no subconjunto.

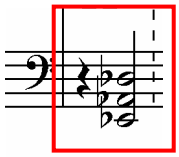
(c.8)



4-23 (0257) T4

Subconjunto transposto.

(c.10)



3-9 (027) T3

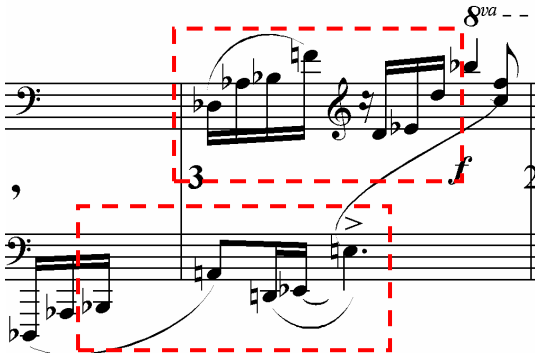
Subconjunto transposto, com alteração rítmica e verticalizado.

Figura 51. Variações do Subconjunto 3-9 (027). Eunice Katunda, *Epígrafes II*.

O segundo Subconjunto formado a partir da Série é um heptacorde 7-27 (0124579). Formado entre a quarta e a décima notas da série, este Subconjunto está construído sobre uma estrutura intervalar predominante das classes 3 e 5.

Observe-se este Subconjunto e suas variações na Figura 52:

(c. 2.3)



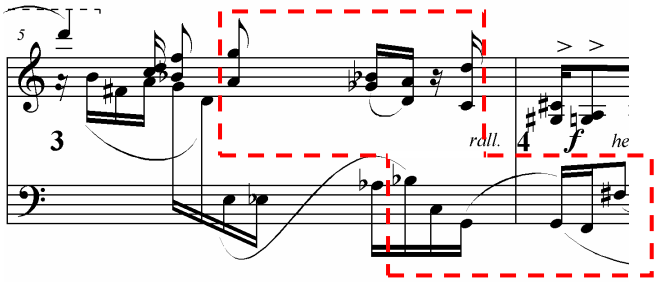
(0123479) T11 **(012479) T11**

Variações do Subconjunto

7-27 (0124579)

Com omissão e interpolação de novos elementos e transpostos.

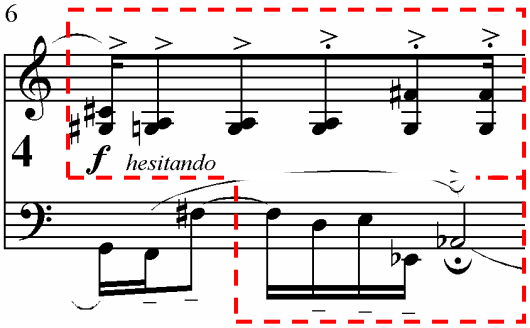
(c.5.6)



Subconjunto transposto com repetição das notas *ré, lá* e *sol.*

(0124579) T3

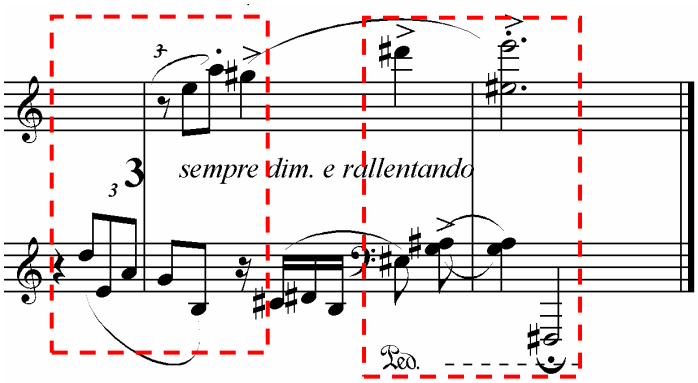
(c. 6)



Subconjunto apresentado com omissão, repetição e acréscimo de sons.

(0124567)

(c.10.11)



Subconjuntos transpostos, com alteração rítmica, repetição, omissão e acréscimo de sons.

(012479) T5 **(012347) T1**

Figura 52. Variações do conjunto 7-27 (0124579). Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

1.2.5. Distribuição dos Subconjuntos na peça

Na primeira Seção (c.1-6), ocorre uma intercalação entre a Série, na sua íntegra, e os respectivos Subconjuntos. Primeiramente, a Série está exposta linear, ascendente e na região grave do instrumento. Apresenta-se verticalizada (c.3-4) na região aguda, e segue

com sons empregados linear e verticalizados, na região média (c.5). A Seção finaliza sobre um Pedal de *Láb.*

Observe-se na peça a Série, em vermelho e os Subconjuntos 7-27 e variações, em azul, na Figura 53:

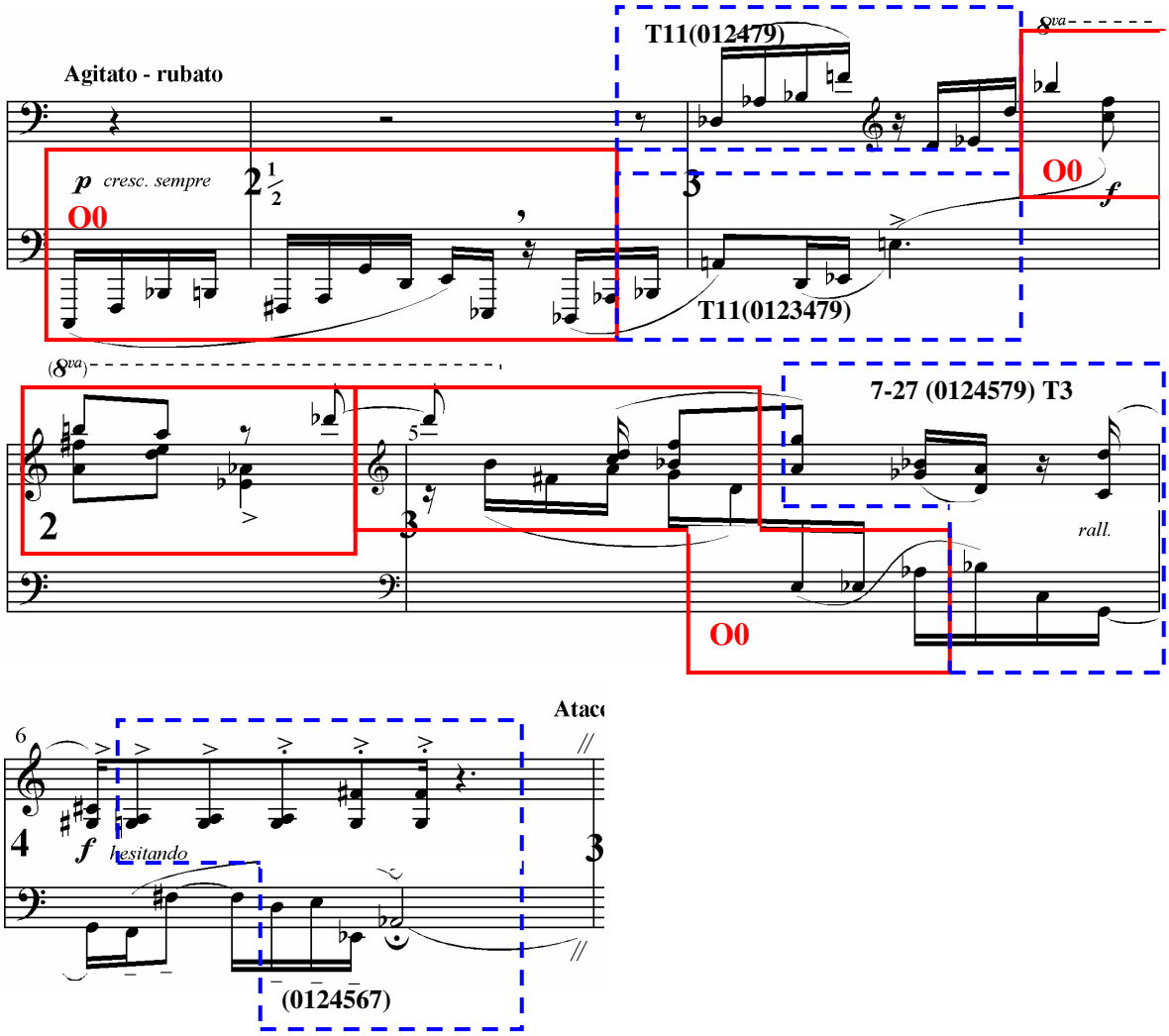


Figura 53. Distribuição da Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe II,* c.1-6.

A segunda Seção (c.7-12), assim como a primeira, inicia-se com a apresentação da Série na linha inferior da peça (c.7.8) e na região média, justaposta aos Subconjuntos. Segue com a apresentação dos Subconjuntos e suas variações, e com uma última apresentação da série (c. 11), com a ausência da nota *sib.*

Observe-se na peça a Série, em vermelho; os Subconjuntos 7-27 e variações, em azul e 3-9 e variações, em verde, formados a partir da Série, na Figura 54:

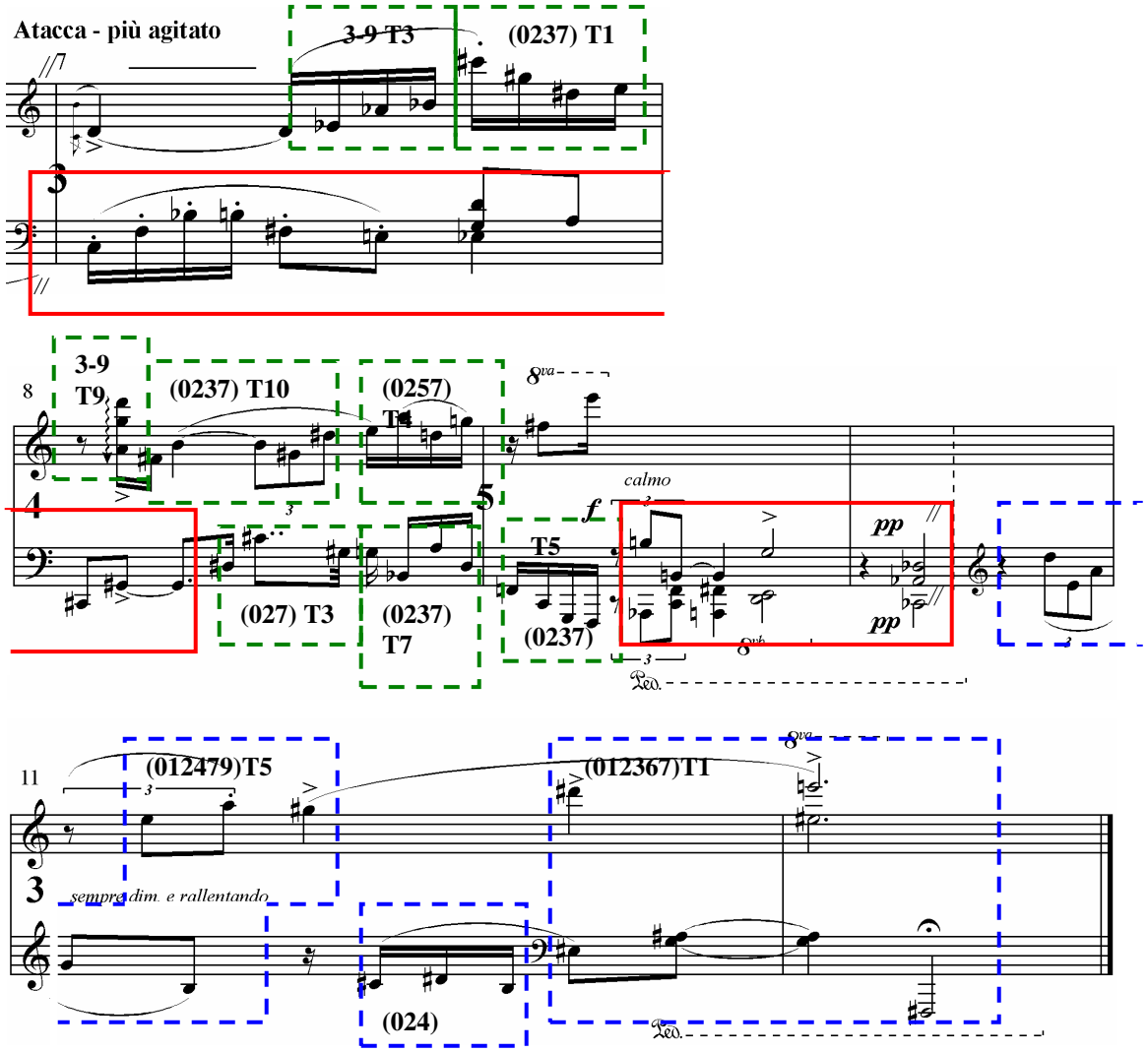


Figura 54. Distribuição da série e conjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafes II,* segunda Seção, c. 7-12.

2. Ritmo

Uma das características da utilização da série nesta peça é seu emprego em diferentes ritmos. Na primeira seção (c.1-6), a Série que se apresenta na linha inferior, passa por alterações rítmicas nas apresentações seguintes. Quando verticalizada, os sons se expandem ritmicamente (c.4), ou utilizam os dois aspectos, curtos e longos (c.7-8).

O Ritmo está representado na Figura 55:

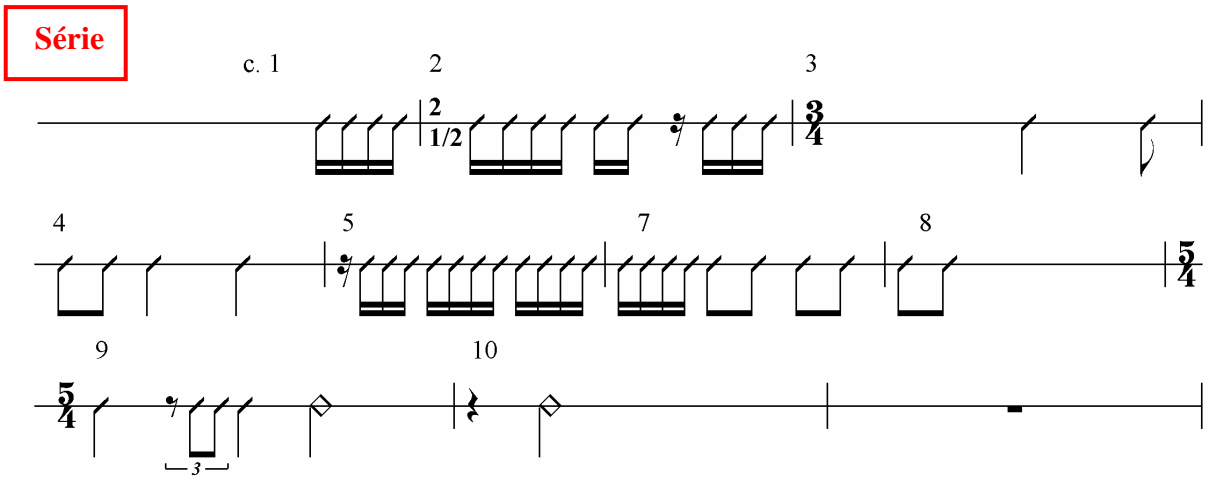


Figura 55. Representação rítmica da série. Eunice Katunda, *Epígrafe II*.

As modificações rítmicas efetuadas pelo conjunto 3-9 (027), a variedade rítmica da Série e a métrica que varia entre 2, 2 1/2, 3, 4 e 5 tempos, geram variedade à peça.

3. Textura e Timbre

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelas Séries e Subconjuntos, verifica-se que a peça apresenta como modelo de textura a Polifonia a duas vozes, com inclusão de segmentos em textura homofônica.

A peça nos mostra uma interação entre a Série e seus Subconjuntos. Muitas vezes, os Subconjuntos 3-9 (027) aparecem com *imitação* entre as partes (c. 2.3): as notas *réb- láb-sib*, aparecem em contraponto imitativo à linha superior. O mesmo ocorre com as notas *ré-mib-ré*, na linha superior (c.2.3), no segundo tempo, com redução do último intervalo.

Ocorre uma interação entre a Série e o timbre, com diferentes características: inicialmente, na região mais grave do instrumento, linear e ascendente (c.1-2); em seguida verticalizada na região aguda (c.3.4); e descendente na região média (c.5), finalizando a primeira Seção.

As mesmas características são observadas na segunda seção: a Série se apresenta com mudança de articulação – *staccato* (c.7-8 Lin. inf.) o que dá relevância à

Série, assim como ocorre sustentada pelo pedal do instrumento (c.9-10). Esta ressonância da Série proporciona uma síntese integral da sonoridade. O tricorde 3-9 apresenta diversidade tímbrica ao aparecer verticalizado (c.10), arpejado descendentemente (c.8 Lin. sup.) e acentuado e com deslocamentos (c.8 Lin.inf.)

A dinâmica também apresenta contrastes no que se refere ao emprego da Série: quando verticalizada a indicação é *f,* e quando apresentada linearmente, a intensidade registrada é *p* e *pp.*

O contraste súbito da dinâmica *ff* para *pp* dentro da Série (c.10-11), sobre um mesmo pedal de sustentação e na região grave, proporciona um ambiente sonoro, cujas ressonâncias gradativamente se diluem. Colaborando com esses efeitos expressivos, o conjunto 3-9 (027) (c.8), aparece arpejado descendentemente, o que ocasiona um efeito timbrístico novo.

Síntese

Depois de analisar a *Epígrafe II,* segunda peça das *Quatro Epígrafes* (1948), da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista de Material, Ritmo, Textura e Timbre, conclui-se que:

- o material revelou a Série dodecafônica e seus Subconjuntos como organizadores da estrutura. A Série se emprega somente na versão Original (O0).
- Na ordenação dos intervalos da Série, predominam as classes de intervalos 2, 5,7,1.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas dentro da Série, através dos Subconjuntos, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a Série se divide em tricordes e heptacordes e se transformam através da Transposição, Permutação, repetição de sons, assim como de alteração rítmica e de textura.
- a estrutura rítmica gera variedade: as modificações rítmicas efetuadas pelo conjunto 3-9 (027), a variedade rítmica da Série e a métrica que varia entre 2, 2 1/2, 3, 4 e 5 tempos.
- na Textura e Timbre, são exploradas as características timbricas da Série e Subconjuntos, proporcionando uma variedade de sonoridades. As Séries aparecem

em diversas regiões do piano e com textura diferenciada: linearmente, linear com inserção acordal, com diferentes articulações e com exploração da ressonância através do emprego do pedal do instrumento. O tricorde 3-9 também apresenta diversidade de timbre.

EPÍGRAFES III – *Grave Calmo*

Epígrafe III – Grave Calmo é a terceira peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 13 compassos em tempos binário, ternário e quaternário.[131]

A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma fermata sobre as notas mais aguda e grave : 1ª Seção (c.1-9) e 2ª Seção (c.10-13) e uma pequena Codeta (c.14).

Esta análise está dividida em: Material, Ritmo, Textura -Timbre e as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a Serie e os Subconjuntos.

1.1. Série

A Série empregada na *Epígrafe III* é a Inversão da Série Original da *Epígrafe I* (I0). Para melhor compreensão dessa análise, optou-se por considerar esta série particular da *Epígrafe III* como uma outra Original – O0.

A Série está apresentada na Figura 56:

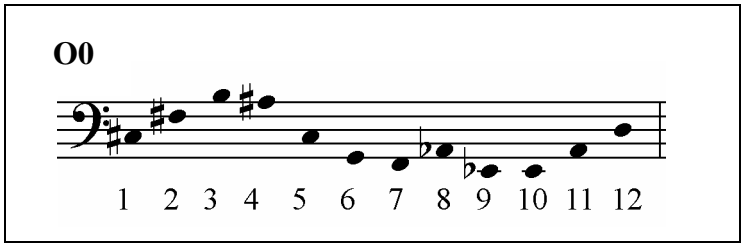


Figura 56. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

A Série Original aparece na linha inferior (c.1-2), na região grave do piano. Na série, consta a presença de duas notas de mesma altura - *dó#* e *réb*.

Pode-se observar que, no decorrer da peça, esse recurso foi empregado, considerando-se duas notas diferentes.

Observe-se essa demonstração na Figura 57:

[131] Quatorze compassos na contagem do programa de computador.

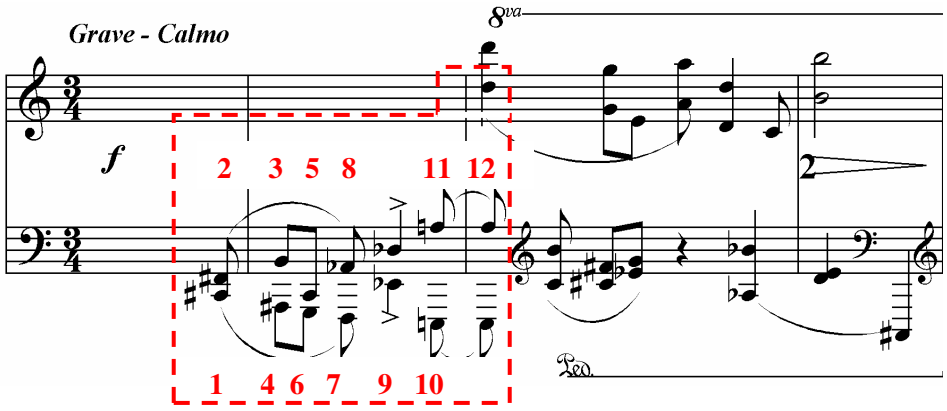


Figura 57. Apresentação da Série O0. Eunice Katunda, *Epígrafe III, c.* 1-2.

1.1.1. Formas da Série

A série foi empregada nas Formas O0, O2 e RO0, como mostra a Figura 58:

O0	**Dó#**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Dó**	**Sol**	**Fá**	**Láb**	**Mib**	**Mi**	**Lá**	**Ré**
O2	**Ré#**	**Sol#**	**Dó#**	**Dó**	**Ré**	**Lá**	**Sol**	**Sib**	**Fá**	**Fá#**	**Si**	**Mi**
RO0	**Ré**	**Lá**	**Mi**	**Mib**	**Láb**	**Fá**	**Sol**	**Dó**	**Lá#**	**Si**	**Fá#**	**Dó#**

Figura 58. Formas da Série: O0, O2 e RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

A Série O2 ocorre na linha superior (c.7-10), com a nota *mi* alterada em um semitom descendente, obedecendo à idéia do início (c.1) de apresentar duas notas de mesma altura na Série. Está apresentada na Figura 59:

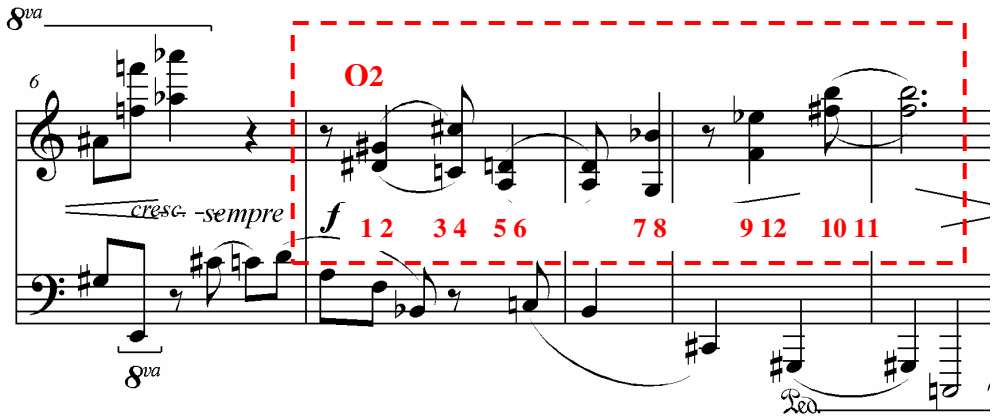


Figura 59. Distribuição da Série O2 Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c.6-7.

A Série RO0 ocorre nas linhas superior e inferior (c.14), como se observa na Figura 60:

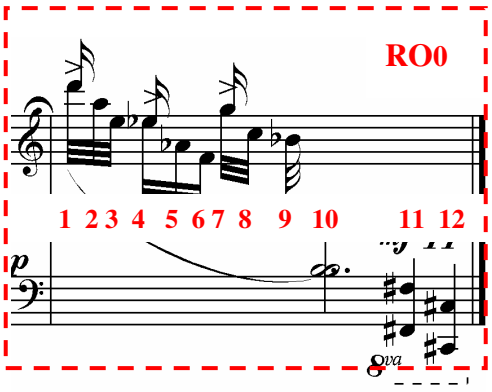


Figura 60. Distribuição da Série RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 14.

1.1.2. Características da Série

1.1.2.1. Omissão, Permutação e alteração cromática de sons

A Série Original aparece com omissão da nota *lá* e permutação de sons(c.4-6), demonstrada na Figura 61:

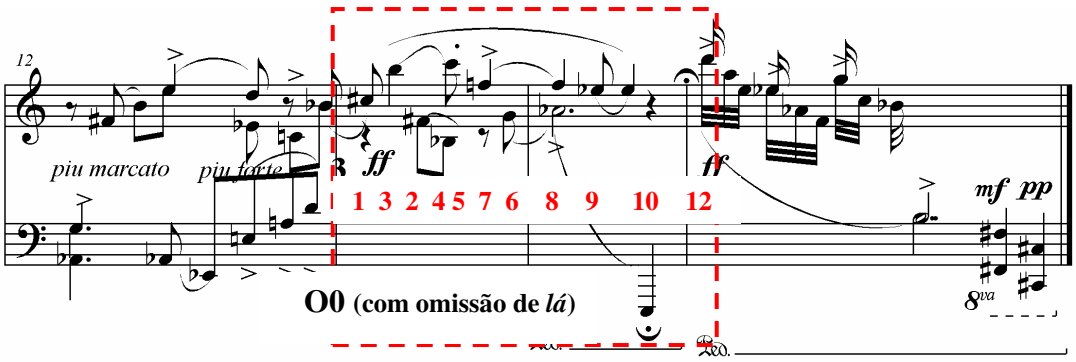


Figura 61. Distribuição da Série O2. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 12.

A última nota da Série O0 é também a primeira nota da Série RO0 (c.14). Observe-se a Figura 62:

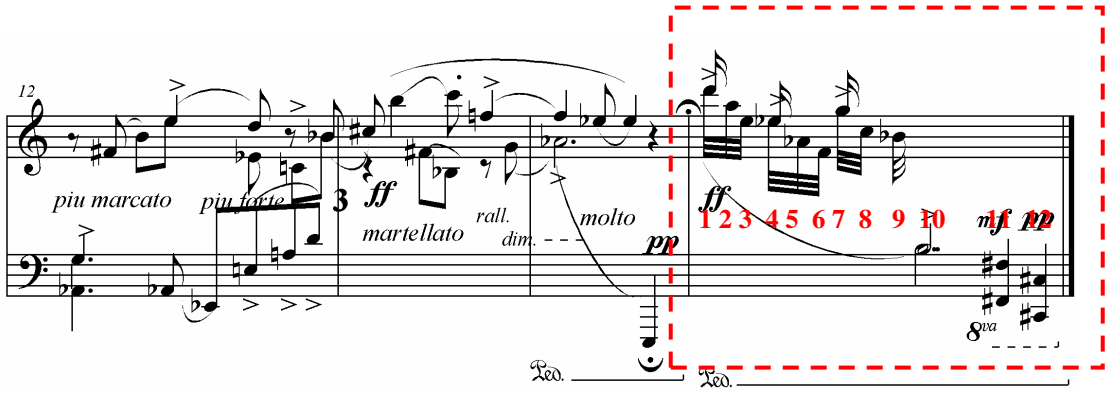


Figura 62. Série RO0 Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c. 14.

A Série dodecafônica pode ser considerada um Conjunto que contém todos os sons dispostos em uma ordem específica. A ordenação destes sons determina as propriedades específicas de cada Série. Assim, a estrutura interna de uma Série de doze sons e as diversas possibilidades de combinação destes, formam os Subconjuntos.

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar.

1.2. Série e Subconjuntos

A estrutura interna da Série formam os Subconjuntos e estes por sua vez, se caracterizam como importantes motivos musicais, permitindo alcançar coerência sonora na peça.

Straus (2005: p.200) afirma que "ao analisar música dodecafônica, a identificação da série pode ser útil apenas para o início. A série não é um objeto estático, repetido mecanicamente várias vezes, mas uma rede rica de relações musicais, que se expressam e desenvolvem de múltiplas maneiras."[132]

Portanto, ao tentarmos solucionar questões sobre formação da Série, ordenação de intervalos, estrutura rítmica, entres outras relevantes para a compreensão da idéia musical, se faz necessário um estudo das relações internas da Série.

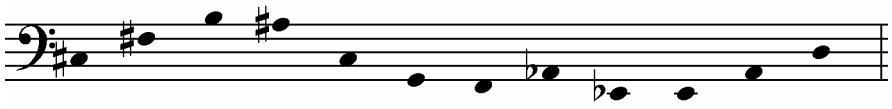
[132] In analyzing twelve-tone music, it can be useful to start by identifying the series. But that is only the barest beginning. The series is not a static object that is mechanically repeated again and again, but a rich network of musical relationships that are expressed and developed in a multitude of ways. (STRAUS: 2005, p. 200).

1.2.1. Série e ordenação de intervalos

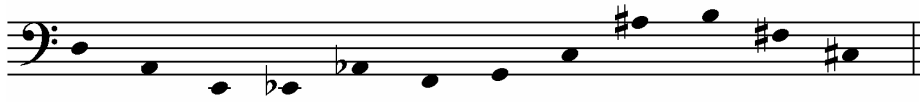
As versões da Série empregada na peça estão intimamente relacionadas tanto em termos de classes de notas quanto nos das classes de intervalos.

Portanto, na ordenação dos intervalos entre as Séries Original e Retrógrado Original, verifica-se maior predominância das classes de intervalos 5,7 e 1.

Observe-se a Figura 63:



O0 < 5 5 11 2 7 10 3 7 1 5 5 > classes de intervalos



RO0 < 7 7 11 5 9 2 5 10 1 7 7 > classes de intervalos

Figura 63. Ordenação dos intervalos na Série O0 eRO0, *Epígrafe III*.

1.2.2. Subconjuntos

Quanto à organização das relações internas e coerência entre as estruturas musicais, pode-se se verificar que a Série está construída pela combinação de Subconjuntos.

> Oliveira (1998, p. 143) relata que "uma série pode ser dividida em subconjuntos sendo que sua estrutura intervalar permite obter coesão sonora numa peça dodecafônica. Os subconjuntos que habitualmente desempenham papel mais importante são aqueles que dividem a série em partes iguais – díades, tricordes, tetracordes e hexacordes."

A Série constitui-se de tricorde 3-9[133] (027) e hexacorde 6-Z24[134] (01358T).[135]

[133] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

O tricorde 3-9 (027) é formado pelas três primeiras notas da Série – *dó# -fá# -si* e o hexacorde 6- 32 (024579) é formado pelas quarta a nona notas da Série – *lá# -dó-sol-fá-láb-mib.*

A subdivisão da Série em Subconjuntos serve para garantir uma regularidade na distribuição dos sons. Schoenberg (1984: p. 226) relata que "a série é sempre dividida em grupos: por exemplo, em dois grupos de seis sons, [...] ou quatro grupos de três sons."[136]

A Figura 64 mostra a formação dos Subconjuntos:

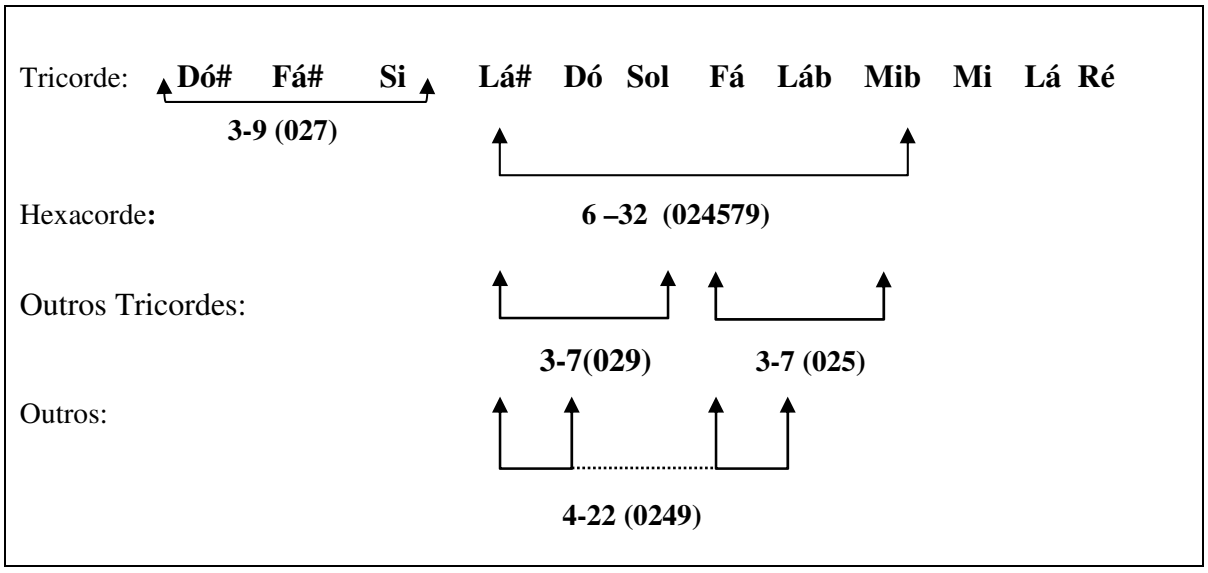


Figura 64. Tricorde, hexacorde formados a partir da Série. Eunice Katunda, *Epigrafe III*.

1.2.3. Transformações dos Subconjuntos

Quanto à ordenação dos sons da Série, a Transposição, a Inversão, o Retrógrado e o Retrógrado da Inversão são considerados operadores básicos atuantes na transformação da Série dodecafônica.

A Transposição terá como eixo o primeiro elemento de cada Subconjunto.

---

[134] Letra Z (Zygotic) = letra atribuída ao conjunto que possui um outro com um conteúdo intervalar idêntico, mas não são transposição ou inversão um dou outro. (STRAUS:2005, p.91).
[135] T significa o som 10 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).
[136] The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. (SCHOENBERG: 1984, p. 226).

A Figura 65 demonstra alguns dos Subconjuntos da Série, suas transformações (Transposições simbolizadas por T)[137] e respectivos compassos:

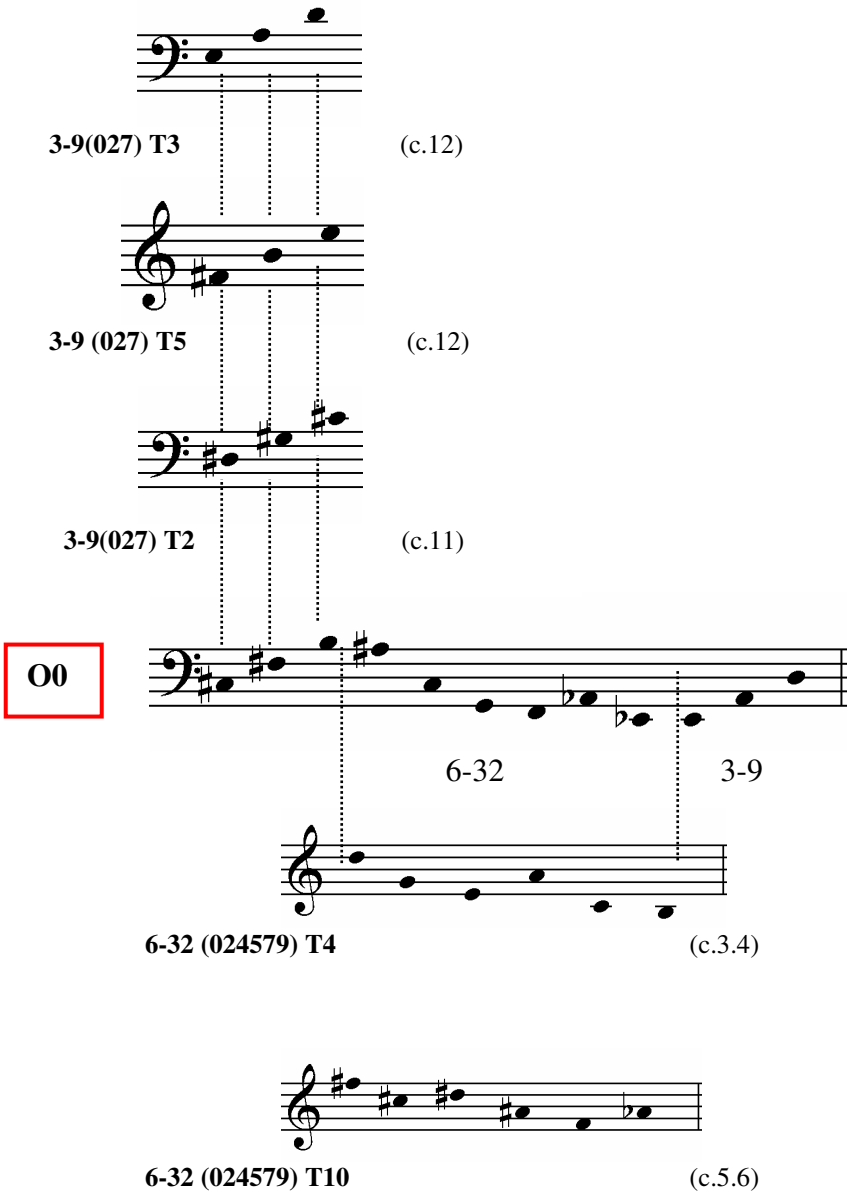
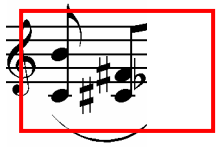
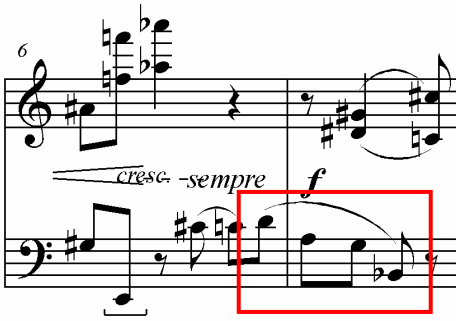
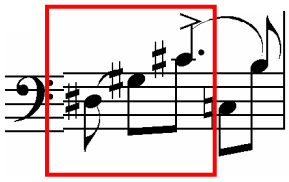
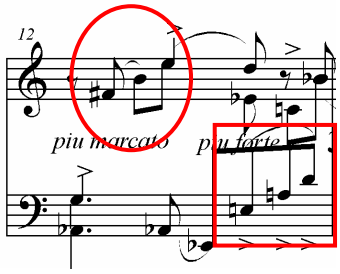


Figura 65. Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

[137] O número colocado ao lado de T significa os semitons para o qual o subconjunto foi transposto.

1.2.4. Variações dos Subconjuntos

O Subconjunto 3-9 (027), aparece com transposição, variações rítmicas e acréscimos de novos sons e está construído sobre uma estrutura intervalar predominante das classes 2 e 5, como mostra a Figura 66:

(c.3 Lin. inf.)  **(0127) [138] T10**	**Variações do Subconjunto 3-9 (027)** Subconjunto com acréscimo de um elemento (nota dó) e verticalizado.
(c.6)  **(0237) T6**	Subconjunto transposto, com acréscimo de um novo som e em espelho.
(c.11 lin. inf.)  **(027) T2**	Subconjunto apresentado linearmente e transposto.
(c.12)  **(027) T3** **(027) T1**	Subconjuntos transpostos e apresentados linearmente.

[138] Os números sem negrito representam o som acrescentado no subconjunto.

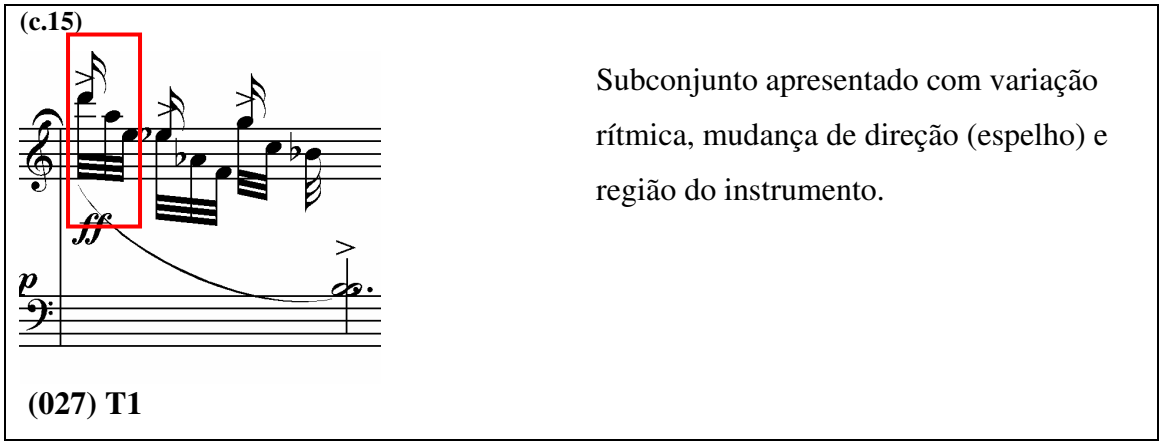


Figura 66. Variações do Subconjunto (027). Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

O segundo Subconjunto 6-32 (024579) está construído sobre uma estrutura intervalar das classes 2, 4 e 5. Este Subconjunto define o contorno melódico da peça (c.3-4). Na seqüência (c. 5.6) aparece transposto, concluindo a frase melódica. Segundo Schoenberg (1984: p.232) "o requisito para usar todos os sons de uma série é cumprido se eles aparecerem no acompanhamento ou na melodia." [139]

A construção das frases coincide com a Série e seus Subconjuntos.

Observe-se a Figura 67:

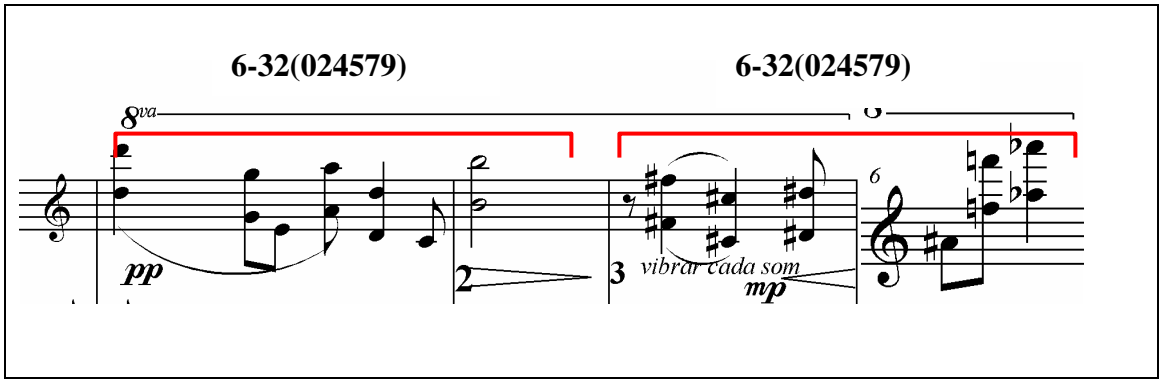


Figura 67. Contorno melódico, Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c 3-6.

[139] The requirement to use all the tones of the set is fulfilled whether they appear in the accompaniment or the melody. (SCHOENBERG: 1984, p. 232).

1.2.5. Distribuição dos Subconjuntos na peça

Na primeira Seção (c.1-9) a Série O0 aparece na região grave do piano, com ausência da nota *lá* (c.3), intercalado pelos Subconjuntos e finaliza com a série O2 na linha superior (c.7-10). Nota-se um contorno melódico formado a partir do Subconjunto 6- 32 (024579), o antecedente justaposto sobre Subconjuntos e o conseqüente sobre O2. Esta Seção termina com a nota mais aguda da peça – *ré*.

Observe-se a Série, em vermelho e os Subconjuntos 6-32, e 3-9 e suas variações, em azul e verde, respectivamente, na Figura 68:

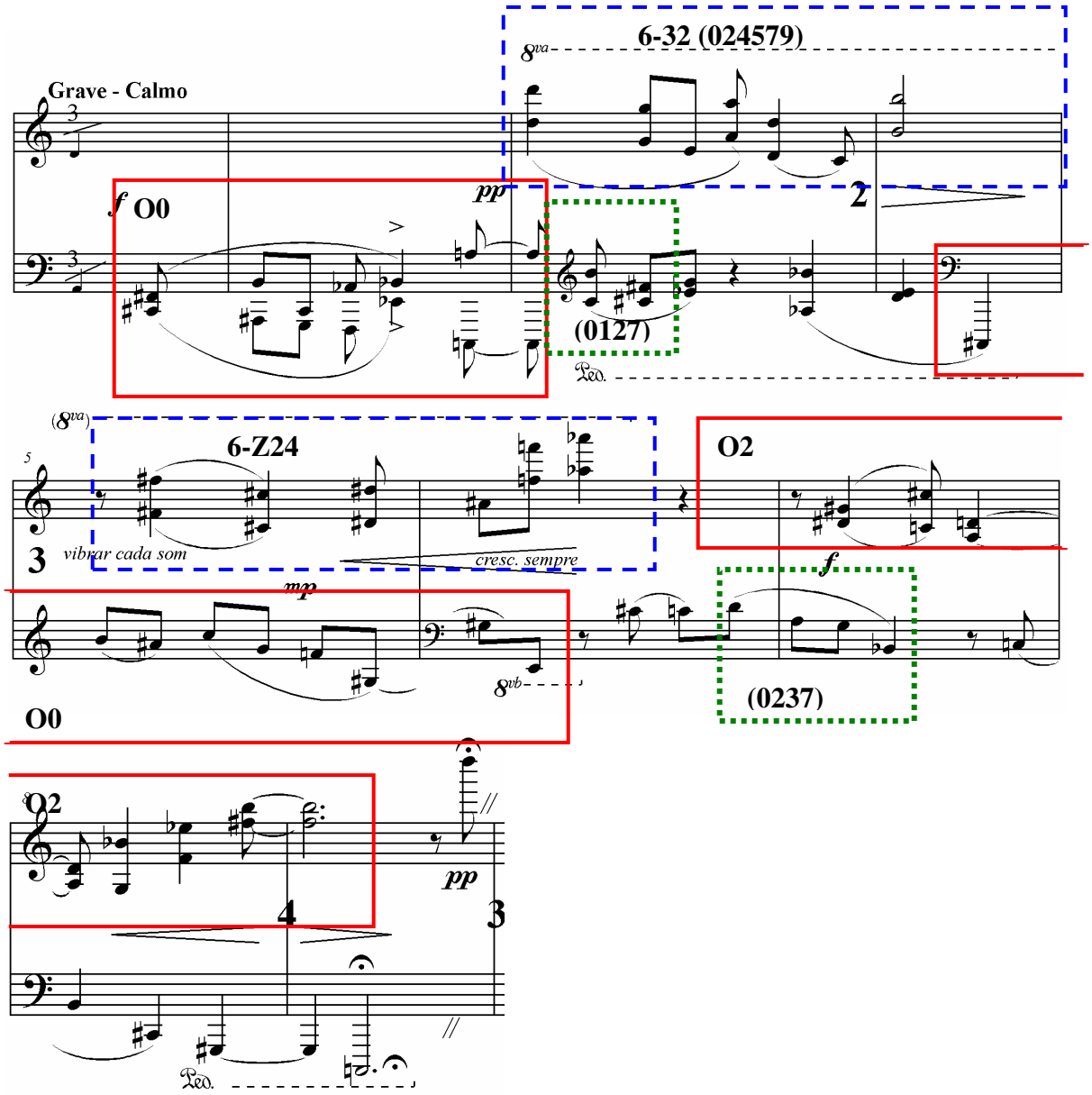


Figura 68. Distribuição da Série e Subconjuntos. Eunice Katunda, *Epígrafe III,* c.1-9.

Na segunda Seção (10-13) e uma Codeta (c.14) a principal característica é a presença constante do conjunto 3-9 (027) em várias transposições. A Série O0 ocorre com omissão da nota lá (c.12), e finaliza com a nota mais grave da peça - *mi*. A Codeta (c.14) se realiza sobre a Série na Forma RO0, com a permutação das três últimas notas e redução de *réb* para *ré* natural.

As três notas que concluem a peça – *si* - *fa#* - *dó#* - são as mesmas que a iniciam.

Observem-se os Subconjuntos 3-9 em azul, 3-7 em marrom, O0 em vermelho e RO0 em cinza, na Figura 69:

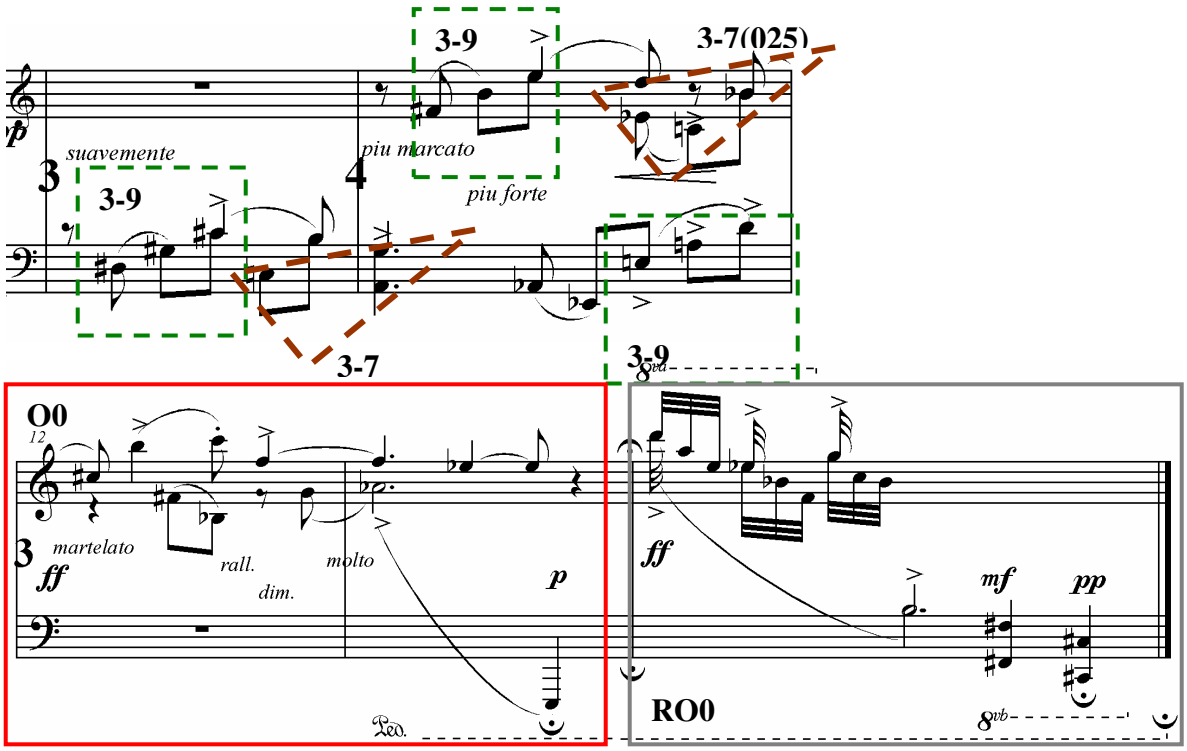


Figura 69. Distribuição da Série e Subconjuntos. Katunda, *Epígrafe III,* c. 10-14.

2. Ritmo

Encontra-se pouca diversidade rítmica na peça. O Subconjunto 3-9 (027) emprega, quase que na totalidade, um mesmo padrão rítmico. Este motivo rítmico, é constituído por três figuras em anacruse, em contratempo (c.10-11) e sua função é essencial

na compreensão da condução da linha melódica e da textura. A estrutura rítmica da Série se diversifica com a inclusão da polifonia rítmica (c.12), do contratempo (c.7-9) e com redução rítmica (c.14).

A ampliação rítmica dos sons no fim da primeira seção (c.9), apoiado pela fermata e pelo contratempo, refreia a atividade anterior e gera tensão.

A representação rítmica está demonstrada nas Figuras 70 e 71:

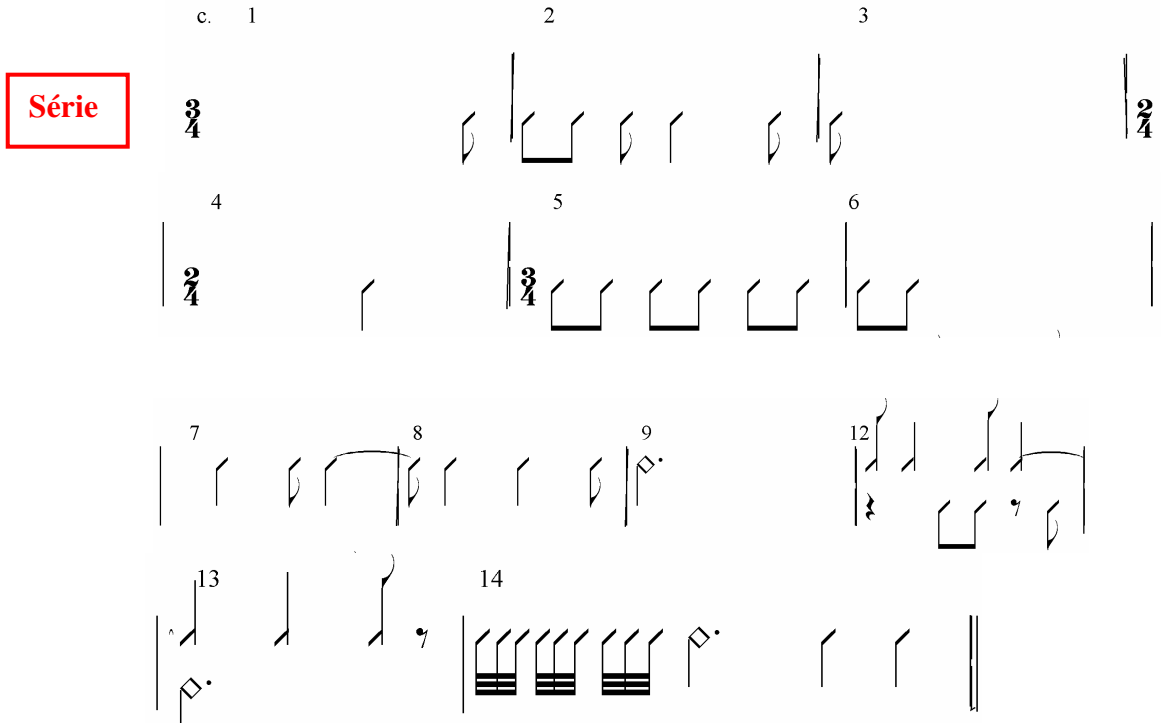


Figura 70. Representação rítmica da Série. Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

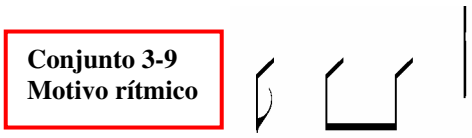


Figura 71. Representação rítmica do Subconjunto 3-9. Eunice Katunda, *Epígrafe III*.

3. Textura e Timbre

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelas Séries e Subconjuntos, verifica-se que a predominância da textura nesta peça é a Polifonia a duas vozes.

Observa-se que a Série, na sua íntegra, é apresentada em notas duplas (c.1), e quando com omissão de algum de seus sons utiliza o recurso do contraponto, em movimento contrário (c.12). Esta Polifonia a duas vozes evidencia o elemento melódico e gera diversidade.

O contraste entre as seções é causado principalmente pelo emprego dos Subconjuntos 3-9 (027) em imitação e pela diversidade na articulação da segunda seção (c.9-14): *suavemente, piu marcato, martelato.* Outras indicações como a sustentação do pedal do instrumento (c.8), a dinâmica *ff, dim, pp e mf e* acentuações em contratempo (c.10-12) contribuem para gerar contraste e diversidade entre as seções.

A peça realiza um movimento ascendente na primeira Seção (c.1-9) e descendente na segunda (c.10-14): elemento influente para o fator tensão-repouso. A série faz uso do recurso timbrístico ao explorar todas as regiões do instrumento e ao empregar o pedal de sustentação. A Codeta (c.14) apresenta características novas: de timbre, de ritmo e de direção. Inicia-se na parte mais aguda do instrumento e, em um movimento descendente, *ff* e sustentado pelo pedal do instrumento, amplia a densidade e estabelece a finalização da peça, em *pp.*

Síntese

Depois de analisar a *Epígrafe III,* terceira peça das *Quatro Epígrafes* (1948) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, Ritmo, Textura e Timbre, conclui-se que:

- o material revelou a Série dodecafônica e seus Subconjuntos como organizadores da estrutura. A Série se emprega nas versões O0 e RO0, com transposição, omissão e permutação de sons.

- nas versões O0 e RO0, ocorre um relacionamento tanto em termos de classes de notas como de classes de intervalos, predominando as classes de intervalos 5,7 seguido de 3,9.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas na Série, através dos Subconjuntos, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a Série é formada a partir de tricordes 3-9 e de um hexacorde 6-24Z, e se transformam através da Transposição, Permutação, inclusão de novos sons, assim como de alteração rítmica e de textura.
- a estrutura rítmica apresenta pouca diversidade: o Subconjunto 3-9 emprega um mesmo padrão rítmico que unifica a peça. A Série se diversifica com a inclusão de polifonia rítmica, contratempo e mudança rítmica. A métrica varia entre 2, 3 e 4 tempos.
- na Textura e Timbre, são exploradas as características tímbricas da Série e Subconjuntos, proporcionando variedade de sonoridades.

EPÍGRAFE IV – *Agitato Molto*

Epígrafe IV – Agitato Molto é a quarta peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 15 compassos em tempos binário; 3 ½ ; 2 ½ e 1 ½ .

A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma cadência : 1ª Seção (c.1-11) e 2ª Seção (c.12-15).

Esta análise está dividida em: Material, Ritmo, Textura -Timbre e as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto à Serie e Subconjuntos.

1.1. Série

A Série empregada na *Epígrafe IV* é a oitava transposição da Série da *Epígrafe I* (O8). Para melhor compreensão dessa análise, optou-se por considerar esta série particular da *Epígrafe IV* como uma outra Original – O0. A Série está apresentada na Figura 72:

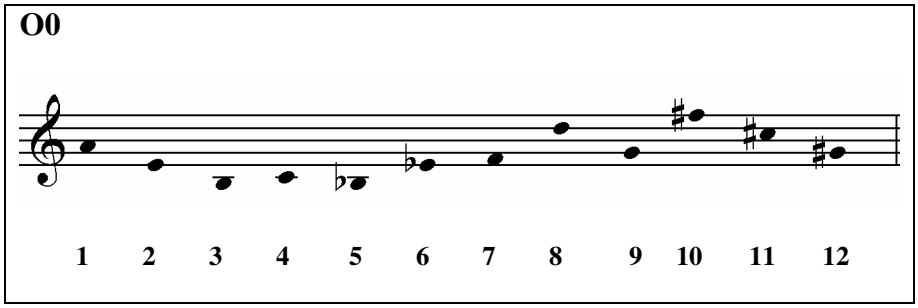


Figura 72. Série de 12 sons. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

A Série O0 aparece, na sua íntegra e verticalizada nas duas linhas da peça (c.1) e linearmente, com a quinta nota da série (*sib)* alterada meio tom ascendente, na linha superior (c.2), conforme a Figura 73:

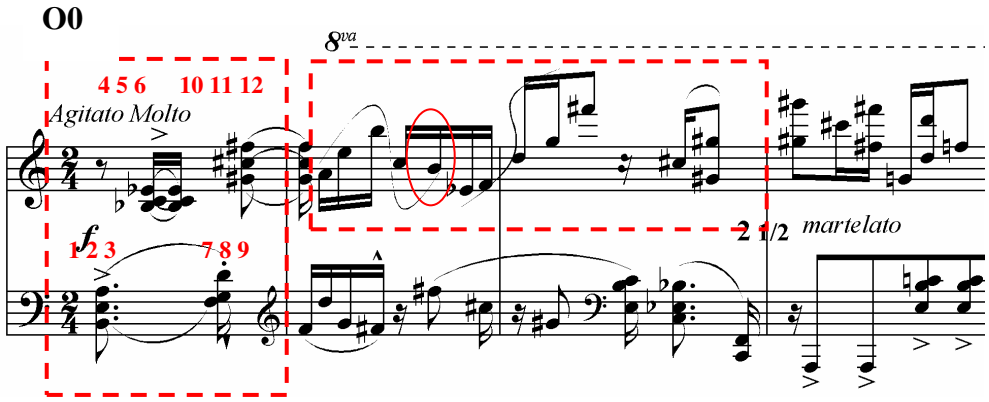


Figura 73. Apresentação da Série O0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*, c.1-4.

Novamente, a Série O0 aparece na sua íntegra, linearmente, na linha superior (c.12), com algumas permutações entre os sons, como mostra a Figura 74:

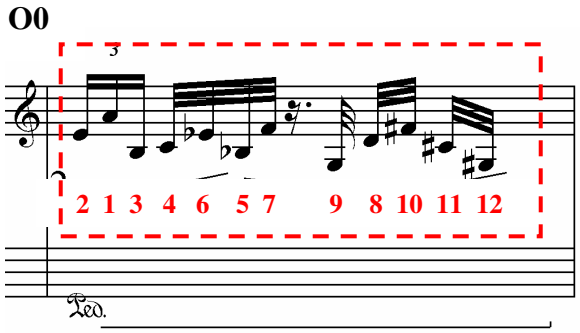


Figura 74. Série Original. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c.12.

1.1.1. Formas da Série

A Série foi empregada nas Formas O0, O2, RO0 e I0, como pode-se ver na Figura 75:

O 0	**Lá**	**Mi**	**Si**	**Dó**	**Sib**	**Mib**	**Fá**	**Ré**	**Sol**	**Fá#**	**Dó#**	**Sol#**
O 2	**Si**	**Fá#**	**Dó#**	**Ré**	**Dó**	**Fá**	**Sol**	**Mi**	**Lá**	**Sol#**	**Ré#**	**Lá#**
RO0	**Sol#**	**Dó#**	**Fá#**	**Sol**	**Ré**	**Fá**	**Mib**	**Sib**	**Dó**	**Si**	**Mi**	**Lá**
I0	**Lá**	**Ré**	**Sol**	**Fá#**	**Sol#**	**Ré#**	**Dó#**	**Mi**	**Si**	**Dó**	**Fá**	**Sib**

Figura 75. Formas da Série: O2, RO0 e I0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

A Série RO0 está apresentada na linha superior (c. 4-5), demonstrada na Figura 76:

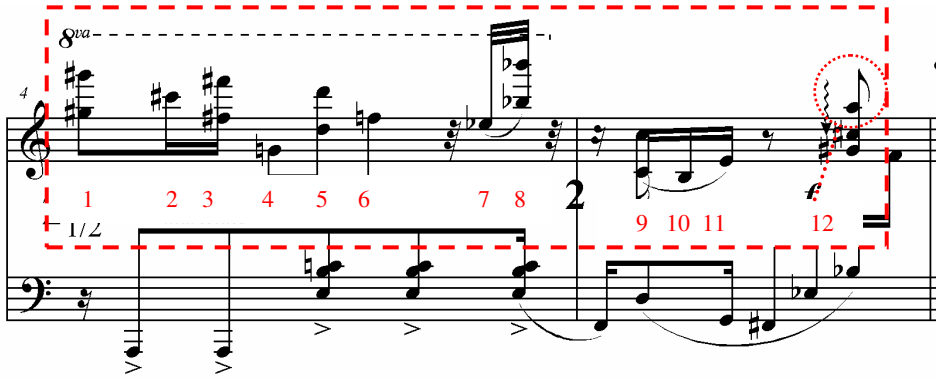


Figura 76. Distribuição da Série RO0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 4-5.

A Série O2 ocorre na linha inferior (c.14-15), o que se observa na Figura 77:

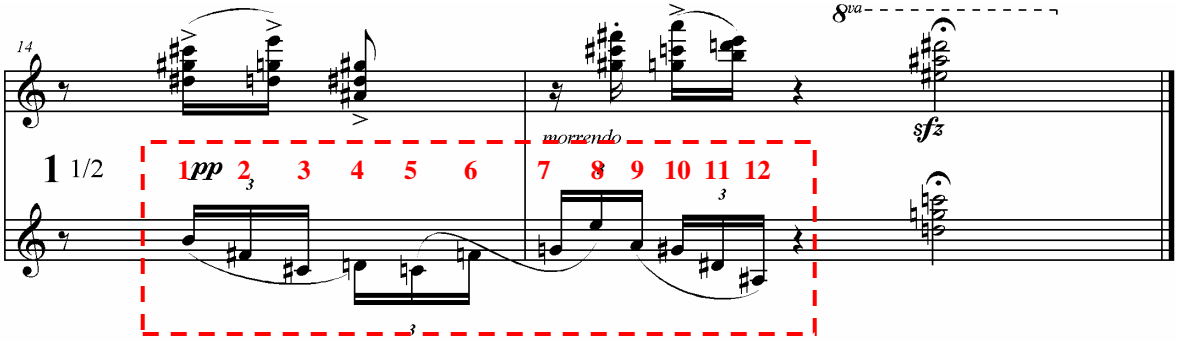


Figura 77. Distribuição da série O2. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 14-15.

A Série I0 ocorre na junção da linha superior e inferior (c.13) conforme pode-se ver na Figura 78:

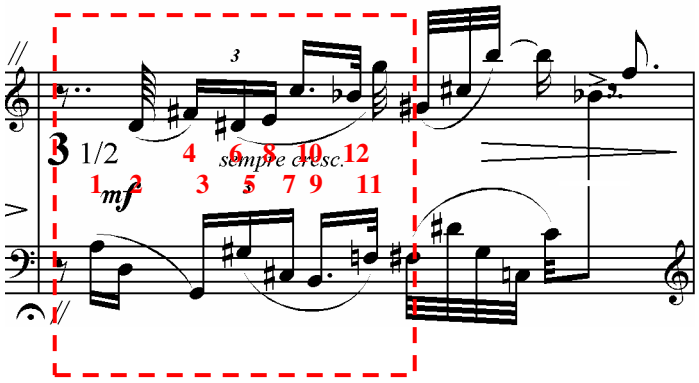


Figura 78. Distribuição da série I0. Eunice Katunda, *Epígrafe IV,* c. 13.

1.1.2. Características da Série

1.1.2.1. Omissão, Permutação, repetição e alteração cromática de sons

A Série O0 aparece com alteração cromática de meio tom na nota *si* (c.2). Observe-se a Figura 79:

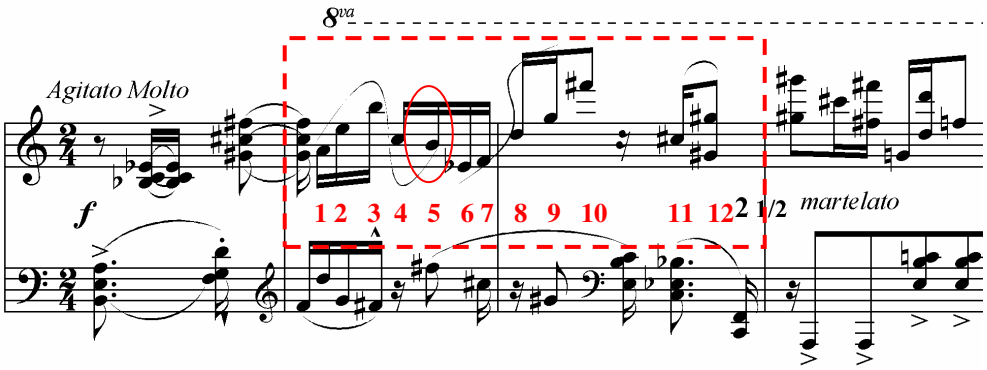


Figura 79. Série O0, com alteração cromática na nota *si*. *Epigrafe IV*, c. 2-3.

A Série O0 acontece ainda, nas linhas superior e inferior (c. 6), ocorrendo com sons verticalizados (lin.sup.) e linearmente (lin. inf.), com repetição de sons, como demonstra a Figura 80:

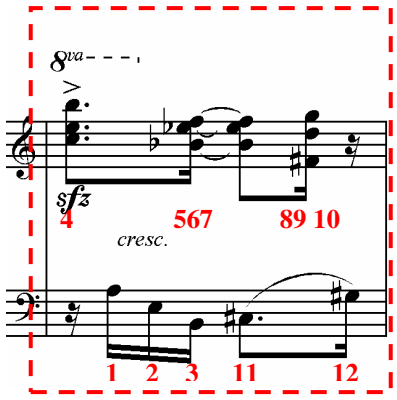


Figura 80. Série O0, com repetição de sons. *Epigrafe IV*, c. 6.

A Série O0 acontece ainda, nas linhas inferior (c. 7-8), ocorrendo com sons permutação dos três primeiros sons. Note-se que na linha superior (c.7) também ocorre parte da mesma Série, demonstrado na Figura 81:

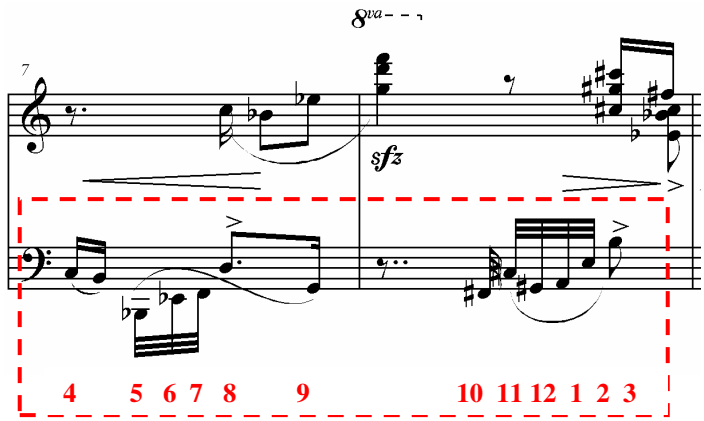


Figura 81. Série O0, com permutação de sons. *Epigrafe IV*, c. 7-8.

Ocorre com omissão da nota *dó#,* apresentando-se linearmente na linha superior (c.9-11), demonstrado na Figura 82:

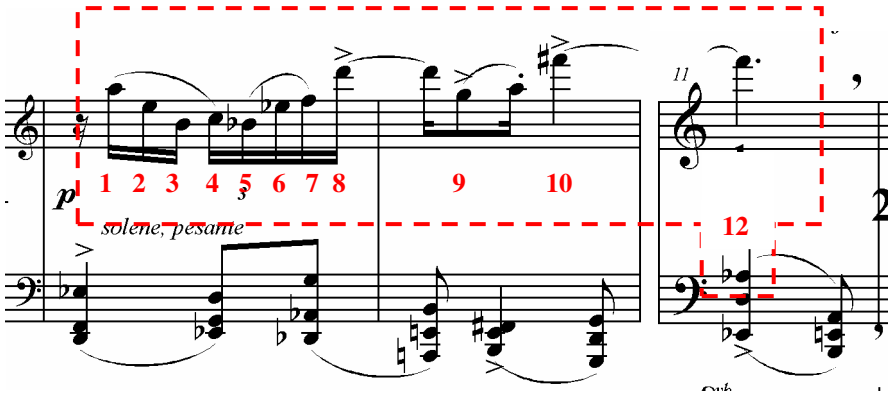


Figura 82. Série O0, com omissão da nota *dó#*. *Epigrafe IV*, c. 9-11.

A Série dodecafônica pode ser considerada um Conjunto que contém todos os sons dispostos em uma ordem específica. A ordenação destes sons determina as propriedades específicas de cada Série. Assim, a estrutura interna de uma Série de doze sons e as diversas possibilidades de combinação destes, formam os Subconjuntos.

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar.

1.2. Série e Subconjuntos

A estrutura interna da Série formam os Subconjuntos e estes por sua vez, se caracterizam como importantes motivos musicais, permitindo alcançar coerência sonora na peça.

Straus (2005: p.200) afirma que "ao analisar música dodecafônica, a identificação da série pode ser útil apenas para o início. A série não é um objeto estático, repetido mecanicamente várias vezes, mas uma rede rica de relações musicais, que se expressam e desenvolvem de múltiplas maneiras."[140]

Portanto, ao tentarmos solucionar questões sobre formação da Série, ordenação de intervalos, estrutura rítmica, entres outras relevantes para a compreensão da idéia musical, se faz necessário um estudo das relações internas da Série.

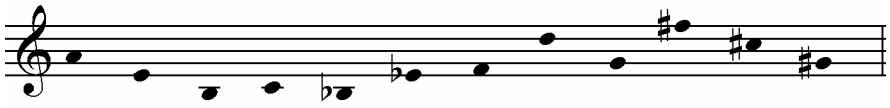
[140] In analyzing twelve-tone music, it can be useful to start by identifying the series. But that is only the barest beginning. The series is not a static object that is mechanically repeated again and again, but a rich network of musical relationships that are expressed and developed in a multitude of ways. (STRAUS: 2005, p. 200).

1.2.1. Série e ordenação de intervalos

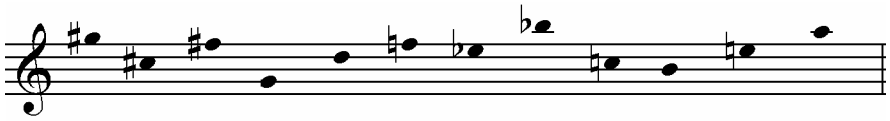
As versões da Série empregadas na peça estão intimamente relacionadas tanto em termos de classes de notas quanto em classes de intervalos.

Na ordenação dos intervalos entre as Séries Original e Retrógrado Original, verifica-se a predominância das classes de intervalos 1,5 e 7

Observe-se a Figura 83:



O0 < 7 7 1 11 5 2 9 5 11 7 7 > classes de intervalos



RO0 < 5 5 11 7 3 10 7 10 1 5 5 > classes de intervalos

Figura 83. Ordenação dos intervalos na Série O0 e RO0. *Epígrafe I*.

1.2.2. Subconjuntos

Quanto à organização das relações internas e coerência entre as estruturas musicais, pode-se verificar que a Série está construída pela combinação de Subconjuntos.

> Oliveira (1998, p. 143) relata que "uma série pode ser dividida em subconjuntos sendo que sua estrutura intervalar permite obter coesão sonora numa peça dodecafônica. Os subconjuntos que habitualmente desempenham papel mais importante são aqueles que dividem a série em partes iguais – díades, tricordes, tetracordes e hexacordes."

A Série constitui-se de quatro tricordes. O tricorde, 3-9 [141] (027) é formado pelas três primeiras e três últimas notas da Série, sendo membros da mesma classe de intervalos.

Os tricordes 3-7 (025) e 3-7 (029) são formados pelas quarta, quinta, sexta notas e pelas sétima, oitava e nona notas da Série, respectivamente.

A subdivisão da Série em Subconjuntos serve para garantir uma regularidade na distribuição dos sons. Schoenberg (1984: p. 226) relata que "a série é sempre dividida em grupos: por exemplo, em dois grupos de seis sons, [...] ou quatro grupos de três sons."[142]

Observe-se a Figura 84:

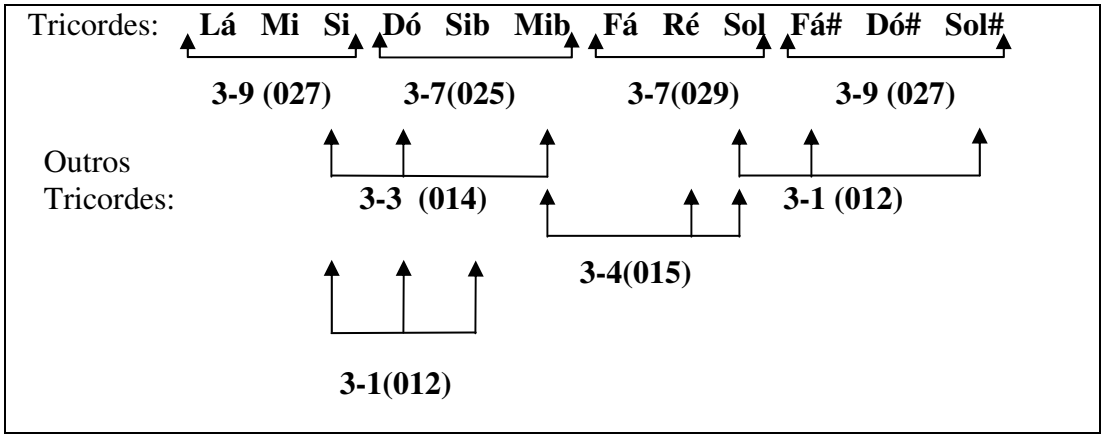


Figura 84. Tricordes formados na Série. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

1.2.3. Transformações dos Subconjuntos

Quanto à ordenação dos sons da Série, a Transposição, a Inversão, o Retrógrado e o Retrógrado da Inversão são considerados operadores básicos atuantes na transformação da Série dodecafônica. A Transposição terá como eixo o primeiro elemento de cada Subconjunto.

[141] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).
[142] The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. (SCHOENBERG: 1984, p. 226).

A Figura 85 demonstra alguns dos Subconjuntos da Série, suas transformações (Transposições simbolizadas por T)[143] e respectivos compassos, apresentando a Série

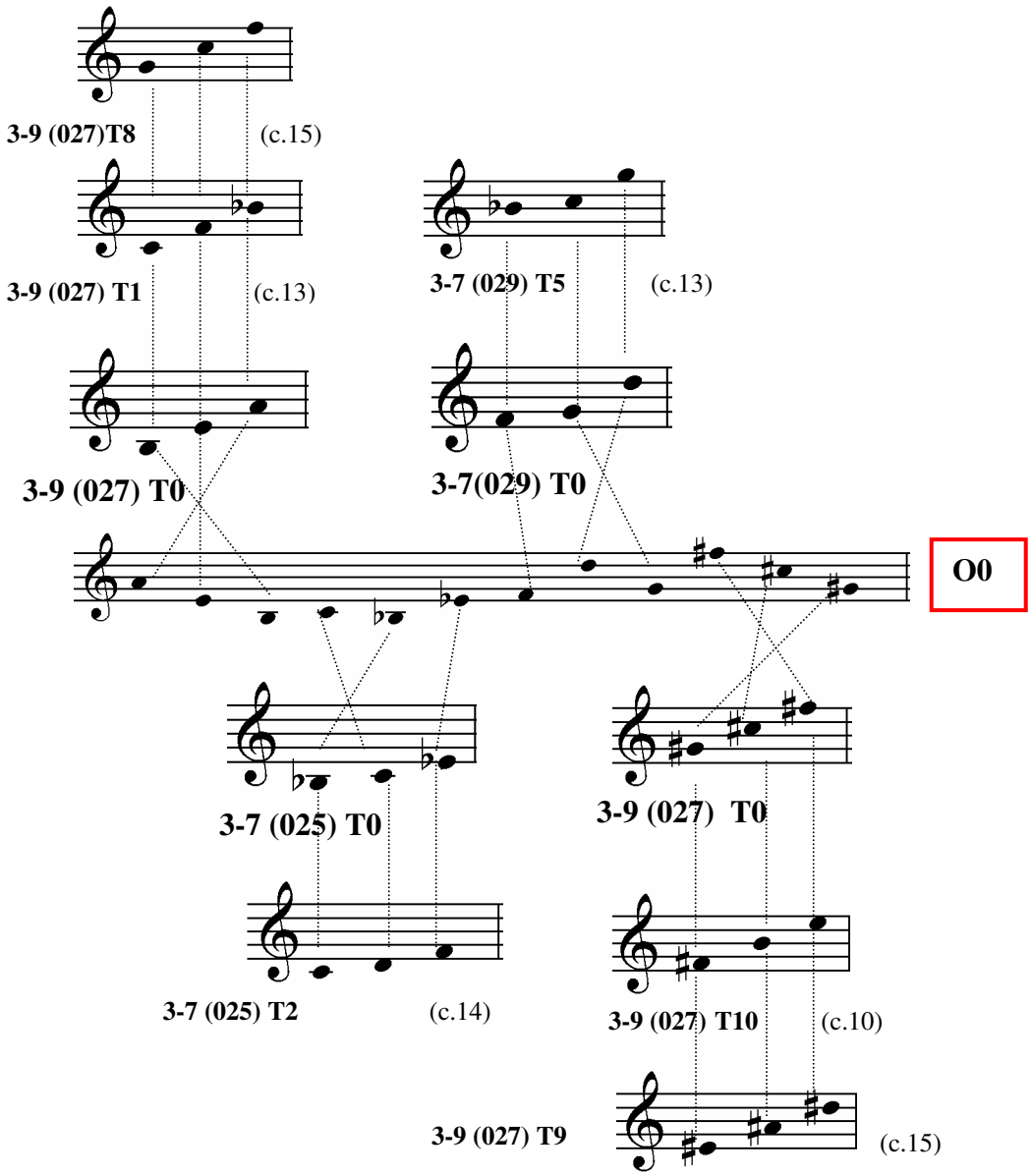


Figura 85. Série, seus Subconjuntos, transformações e compassos. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

[143] O número colocado ao lado de T significa os semitons para o qual o subconjunto foi transposto.

Embora a Transposição seja a transformação mais comum usada na peça, outro operador é responsável pela transformação dos Subconjuntos da Série: a permutação dos sons. Ainda em conformidade com Oliveira (1998: p.141) "[...] essas transformações tem sido utilizadas com freqüência por alguns compositores, principalmente depois de 1950. [...] permutações dos elementos da série, 'nota sim, nota não' ou outra alternância de elementos."

Os Subconjuntos 3-3 (014) , 3-4 (015) e 3-1 (012) são resultados desses recursos.

1.2.4. Distribuição dos Subconjuntos na peça

Note-se que tanto na dimensão horizontal quanto na vertical, as articulações estão influenciadas pelos Subconjuntos - os tricordes.

Observem-se estes tricordes na peça:

- quadrado vermelho, para 3-9 (027),
- círculo azul, para 3-7 (029),
- circulo pontilhado verde, para 3-7 (025), na Figura 86:

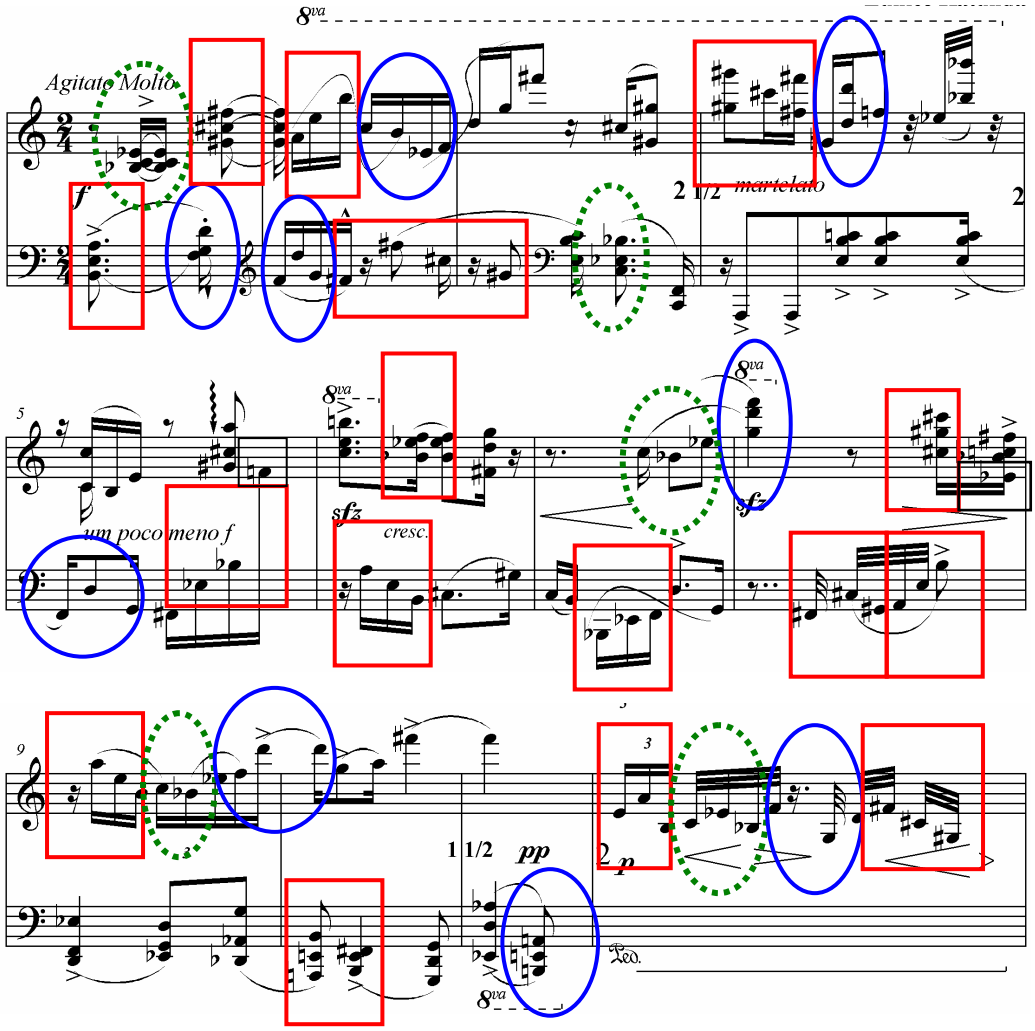


Figura 86. Distribuição dos tricordes 3-9 (027), 3-7 (029) (025) na peça. *Epígrafes IV*, c. 1- 12.

2. Ritmo

A estrutura rítmica empregada sobre a Série é bastante diversificada. A Série Original se apresenta sobre uma rítmica assimétrica de difícil controle do pulso e que se relaciona à estrutura rítmica apenas em sua última apresentação (c.14-15), o que deixa evidente a formação dos Subconjuntos, pelo emprego de quatro grupos em quiálteras.

A alternância dos compassos e do número de pulsações (2/4, 2 1/2, 2, 1 1/2, 2/4, 3 1/2 e 1 1/2) está diretamente relacionada ao aspecto da instabilidade temporal.

A ocorrência de uma escrita rítmica polifônica na série (c.1-2), em contraste com a *polirritmia* (c.4 e 14) e diversos ritmos (c.12), são recursos que colaboram para a

diversidade rítmica. Não existe um padrão rítmico quanto ao emprego dos Subconjuntos, apenas que, quando estão verticalizados, apresentam-se com valores de maior durações.

Observem-se a diversidade rítmica empregada na Série, na Figura 87:

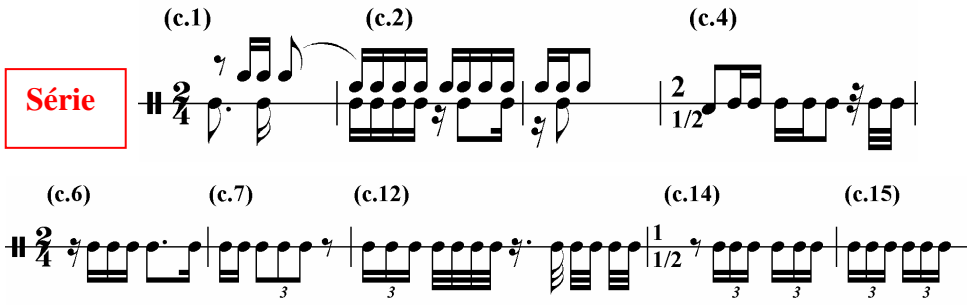


Figura 87. Representação rítmica da série. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

3. Textura e Timbre

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelas Séries e Subconjuntos, verifica-se que estão associados ao Timbre e à Textura. A O0 apresenta-se verticalizada em grupos de quatro tricordes, nas duas linhas da peça, em *ff* (c.1); e a R00 utiliza as duas extremidades do instrumento em *martelato.*

Ao se diluir a série em dois planos, ritmicamente independentes, cria-se uma alternância rítmica do ataque das vozes e o emprego com maior freqüência das notas agudas (exemplo c.1-4). A sustentação do pedal do instrumento sobre a Série (c.12) explora a ressonância e proporciona uma síntese da sonoridade integral da Série.

A dinâmica não é fixa para os elementos estruturais da peça, no entanto, a intensidade predominante é *p* e *pp,* ocorrendo *f* apenas no início da peça, quando o vigor do ataque é de grande importância.

A textura e a intensidade sofrem um processo de liquidação, uma diminuição do material sonoro. A última apresentação da Série de doze sons (c.14-15) se faz em intensidade *pp* e *morrendo*. A ênfase fica para o subconjunto 3-9 (027), que aparece verticalizado várias vezes ao final da peça, finalizando na região aguda do instrumento.

Síntese

Depois de analisar a *Epígrafe IV,* quarta peça das *Quatro Epígrafes* (1948) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista de Material, Ritmo, Textura e Timbre, conclui-se que:

- o material revelou a Série dodecafônica e seus Subconjuntos como organizadores da estrutura. A Série se emprega nas versões O0, O2 ,RO0 e RO1. A Série O0 ocorre com repetição, permutação e omissão de sons.
- as versões da Série O0 e RO0, apresentam um relacionamento, tanto em termos de classes de notas como de classes de intervalos, predominando as classes de intervalos 1,5,7 e 11.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas dentro da Série, atra´ves dos Subconjuntos, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a Série se divide em tricordes, e se transformam através da Transposição e Permutação, assim como de alteração rítmica e de textura.
- os tricordes 3-9 e 3-7, formados a partir da subdivisão da Série Original em três, aparecem variados com Transposição, acréscimo de novos sons, permutação e alteração rítmica.
- a Série é a soma de subconjuntos – tricordes, que aparecem em estrutura horizontal e vertical. Os tricordes dão unidade à peça e sua diversidade é encontrada nas variantes rítmicas, na textura e no timbre, elementos predominantes.
- a estrutura rítmica apresenta diversidade, pelo emprego na Série de uma rítmica assimétrica, em contraste com a *polirritmia* e ritmos variados. Não existe um padrão rítmico característico dos subconjuntos.
- a Textura, o Timbre, a Série e os Subconjuntos mantêm-se correlatos, mantendo a diversidade. A Série O0 apresenta-se verticalizada em grupos de quatro tricordes, ou sobre o pedal sustentado do instrumento, em ressonâncias, ou em *polirritmia*; a R0 utiliza as duas extremidades do instrumento em *martelato.*

As análises da *Epigrafes I*, *Epígrafe II, Epígrafe III e Epígrafe IV,* serviram para demonstrar a maneira da compositora Eunice Katunda trabalhar a Série de doze sons, as

relações internas da Série em particular, e como estas se refletiram no material musical da peça.

Sonata de Louvação

(1958)

I - Dos bardos do meu sertão...

Allegro deciso

II - De Acalantos e Noites...

Calmo e triste

3.3.2. SONATA DE LOUVAÇÃO

I - Dos bardos do meu sertão... ***Allegro deciso***

II - **De Acalantos e Noites...** ***Calmo e triste***

> *Por algum tempo a Bahia estará em mim e eu a refletirei em toda bela exteriorização de vida e de emoção.*
>
> Eunice Katunda

A *Sonata de Louvação* foi composta em 1958 e revisada em 1967. No período da criação desta peça, Eunice Katunda mantinha um interesse pelas manifestações musicais da Bahia, o que proporcionou a ela realizar várias viagens, a fim de concretizar sua pesquisa com o estudo e coleta de cantos típicos de rituais baianos.

Esta Sonata é resultado das impressões de sua segunda viagem à Bahia, em 1957. Com respeito a essas viagens, KATER (2001: p. 34) menciona que [...]"Desses contatos férteis resultaram experiências compositivas originais, como a obra Sonata de Louvação, por exemplo."

A *Sonata de Louvação* é constituída de dois movimentos:

I - Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso*

II - De Acalantos e Noites...*Calmo e triste*

1º MOVIMENTO

***I - Dos Bardos do meu sertão... Allegro deciso*.**

O movimento está dividido em 14 seções, caracterizadas por mudanças de andamento e caráter, como se observa a seguir:

Seção 1: compassos 1 a 6: *Allegro deciso*.

Seção 2: compassos 7 a 13: *mais animado. Cantando.*

Seção 3: compassos 14 a 23: *mais agitado e nervoso.*

Seção 4: compassos 23 (anacruse) a 34: *calmo- nostálgico.*

Seção 5: compassos 35 a 38: *Allegro deciso.*

Seção 6: compassos 38 (anacruse) a 44: *mais calmo e andante.*

Seção 7: compassos 44 (anacruse) a 58: *allegreto e leve.*

Seção 8: compassos 58 (anacruse) a 63: *menos movido-grave*

Seção 9: compassos 64 a 73: *Allegro deciso.*

Seção 10: compassos 73 a 79: *brilhante*

Seção 11: compassos 80 a 90: *Mais leve - gracioso*

Seção 12: compassos 90(anacruse) a 99: *menos forte mas animado.*

Seção 13: compassos 99 (anacruse) a 106: *andante cantando nostálgico*

Seção 14: compassos 107 a 114: CODA. *Allegro deciso*

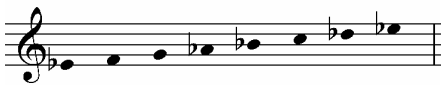
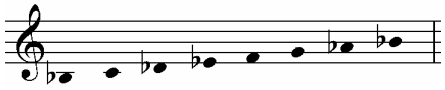
Esta análise está dividida em: Material, Textura e Ritmo, Estrutura e Vozes Condutoras com as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto aos Modos, Motivos, Dimensão Horizontal e Vertical.

1.1. Modos

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos, apresentados na Figura 88:

Mi b mixolídio Seção 1 (c. 1-6) Seção 5 (c. 35-38) Seção 12 (90-99) Seção 14 (107 -114)	
Si b dórico Seção 2 (c.7-13) (com alterações cromáticas - mantém o modo nas notas estruturais)	

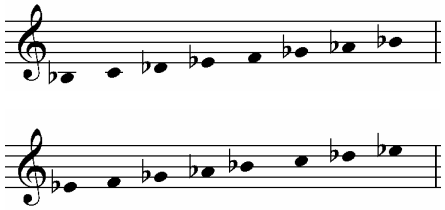
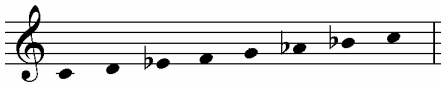
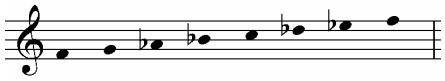
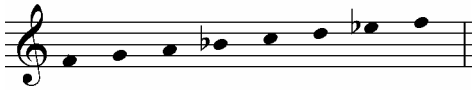
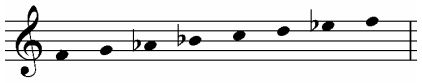
Sib eólio*/ Mib* dórico Seção 3 (c.14- 23) (com alterações cromáticas – mantém o modo nas notas estruturais)	
Dó eólio Seção 4 (c.23-34) Seção 8 (c.58-63) Seção 13 (c.99-106)	
Fá eólio Seção 6 (c. 38-44) *Fá* eólio (com alterações cromáticas – mantém o modo nas notas estruturais) Seção 7 (c. 44-58)	
Mi mixolídio/ *Fá* mixolídio Seção 9(c.64-72) linha superior	(*fá* mixolídio) 
Fá mixolidio/*Fá* dórico Seção 10 (c. 73-79) *Fá* dórico Seção 11(c. 80-89)	(*Fá* dórico) 

Figura 88. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos.

1.2. Motivos

Sob o ponto de vista de Arnold Schoenberg, a construção musical começa com um Motivo, que será repetido, tanto literal como transformado. Schoenberg baseia a compreensão da forma musical na percepção das pequenas unidades musicais, formadoras das unidades maiores, as quais irão compor a grande arquitetura musical, tendo como fundamento a *lógica* e a *coerência*. (SCHOENBERG: 1996, p.35).

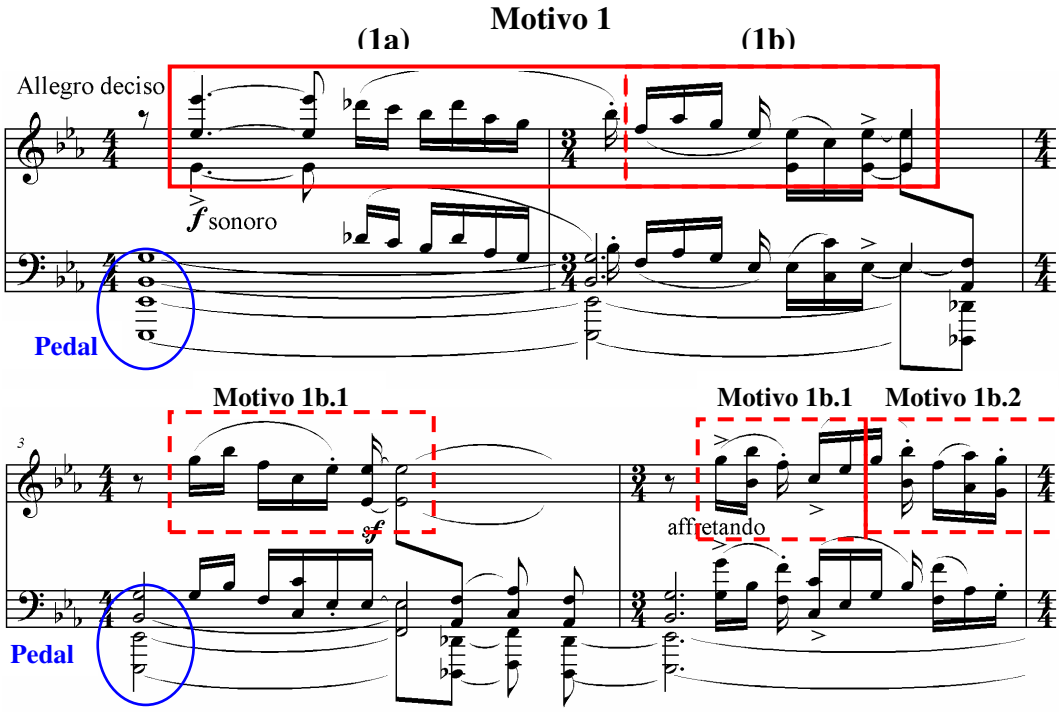
Este procedimento contribuirá para a organização das alturas na dimensão horizontal desta peça.

1.2.1. Dimensão Horizontal

A Seção 1 (c.1-6) apresenta o Motivo 1, em *Mib* mixolídio, sobre um Pedal de *Mib,* na região grave do piano. Este Motivo 1 é tratado em oitavas e formado por dois componentes: Motivo 1a e Motivo 1b. Suas variações ocorrem a partir da repetição do segundo componente do Motivo 1b (c.2), e por meio de transposições por 2M 1b.1 e 1b.2 (c.3-5), acréscimo de novos sons (c.4.5), alterações rítmicas (c.4.5), de andamento e de articulações (c.4.5), e mudanças de textura 1b.3 (c.5). A peça conclui sob a cadência em *Mib* [49] .

Observe-se a Figura 89:

Seção 1: *Allegro deciso* (c.1-6).



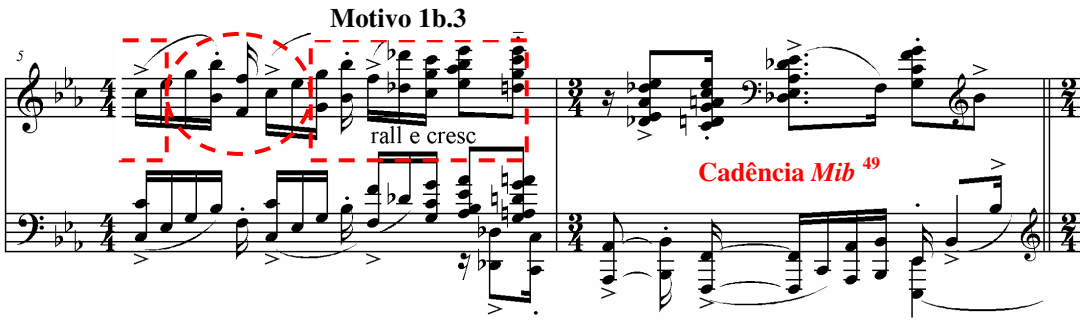


Figura 89. Seção 1.Motivo 1 e suas variações. *Sonata de Louvação,* Dos bardos do meu sertão, (c. 1-6).[144]

A Seção 2 (c.7-13) emprega o Motivo 2, um motivo rítmico - melódico desenvolvido a partir de um mesmo padrão de intervalos harmônicos, de quartas e quintas justas, em compasso binário, com os tempos subdivididos em quatro. Este Motivo 2 e sua variação 2.1 aparece repetido simultaneamente em uníssono, sobre um Pedal de *Sib.* A variação 2.2 deste Motivo, ocorre a partir de transposição, alteração rítmica e de articulações (c.10); a variação 2.3 ocorre com alteração de intervalos (quintas e sextas, c.11). As variações 2.2 e 2.3 (c.10-11) se sobrepõem a um Pedal de *Dó – Si,* além de um movimento cromático na linha intermediária, como mostra a Figura 90:

[144] Figura 3: A linha cheia indica o Motivo na sua forma original e a pontilhada nas suas variações.

Seção 2: *Mais animado. Cantando* (c.7-13).

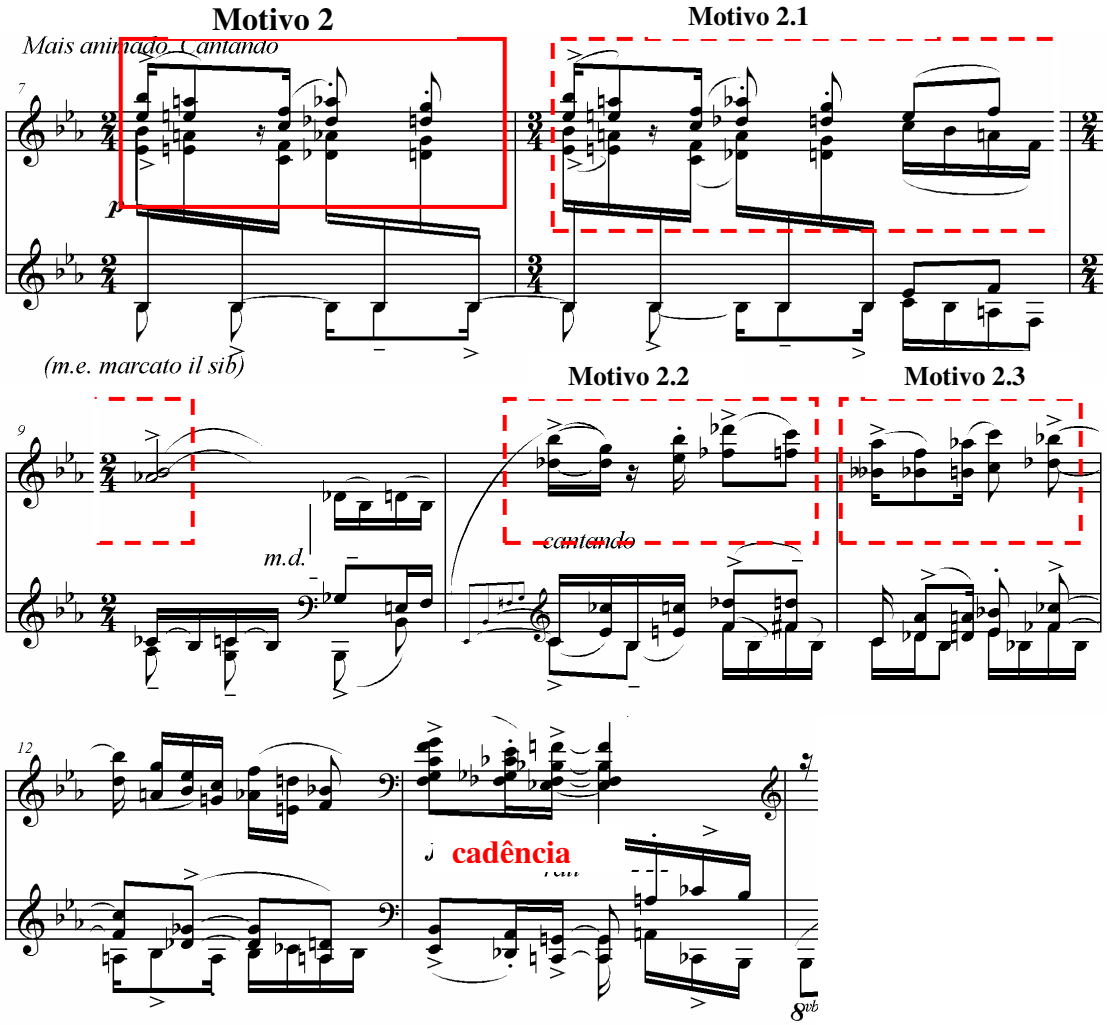


Figura 90. Seção 2.Motivo 2 e variações. *Sonata de Louvação,* Dos bardos do meu sertão, (c. 7-13).

A combinação do Motivo 2 e de suas variações (2.1, 2.2 e 2.3) formam uma linha melódica *bem equilibrada,* (SCHOENBERG: 1996: p. 44), ao se realizarem movimentos por saltos ascendentes e estes serem compensados imediatamente por movimentos conjuntos em direção oposta (c.7-13). A Figura 91 ilustra este fato:

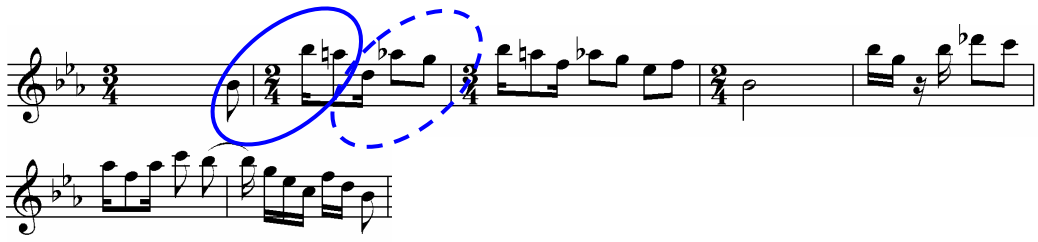


Figura 91. Seção 2. Linha melódica a partir do Motivo 2 e suas variações. *Sonata de Louvação,* Dos bardos do meu sertão, (c. 7-13).

Pode-se notar também que esta linha melódica é construída, na sua totalidade, sobre um movimento descendente e sobre elementos do modo *Sib* dórico. De certa forma, confirma o pensamento de Mário de Andrade (1972: p.45-7), quando chama a atenção para o "afeiçoamento na melódica brasileira por frases descendentes, saltos melódicos em terças, assim como também pela riqueza dos modos."

Esta seção se firma sobre um centro *Sib,* estabelecido através do modo dórico, do Pedal e da cadência final.

A Seção 3 (c.14-23) emprega o Motivo 3 sobre um Pedal de *Sib* (c.14). As variações deste Motivo ocorrem a partir de transposição e mudança de direção: 3.1 e 3.2 (c.16,20-22); alterações nas acentuações métricas, rítmicas, intervalares e de articulação: 3.3 a 3.6 (c.20-23).

Esta seção deixa evidente, através do emprego dos Motivos 3 e 3.1 (c.14.16), reforçado pela súbita repetição dos mesmos, uma forma esquemática de antecedente/consequente. O Motivo 3.2 (c.18) retoma o centro *Mib*.

Os Motivos 3.3 a 3.6 (20-23) realizam um episódio de transição para a nova seção que vai se iniciar em *Dó* eólio. O Motivo 3 e suas variações se sobrepõem a um baixo estabelecido nos centros *Sib* e *Mib*, demonstrados na Figura 92:

Seção 3: *Mais agitado e nervoso* (c.14-23).

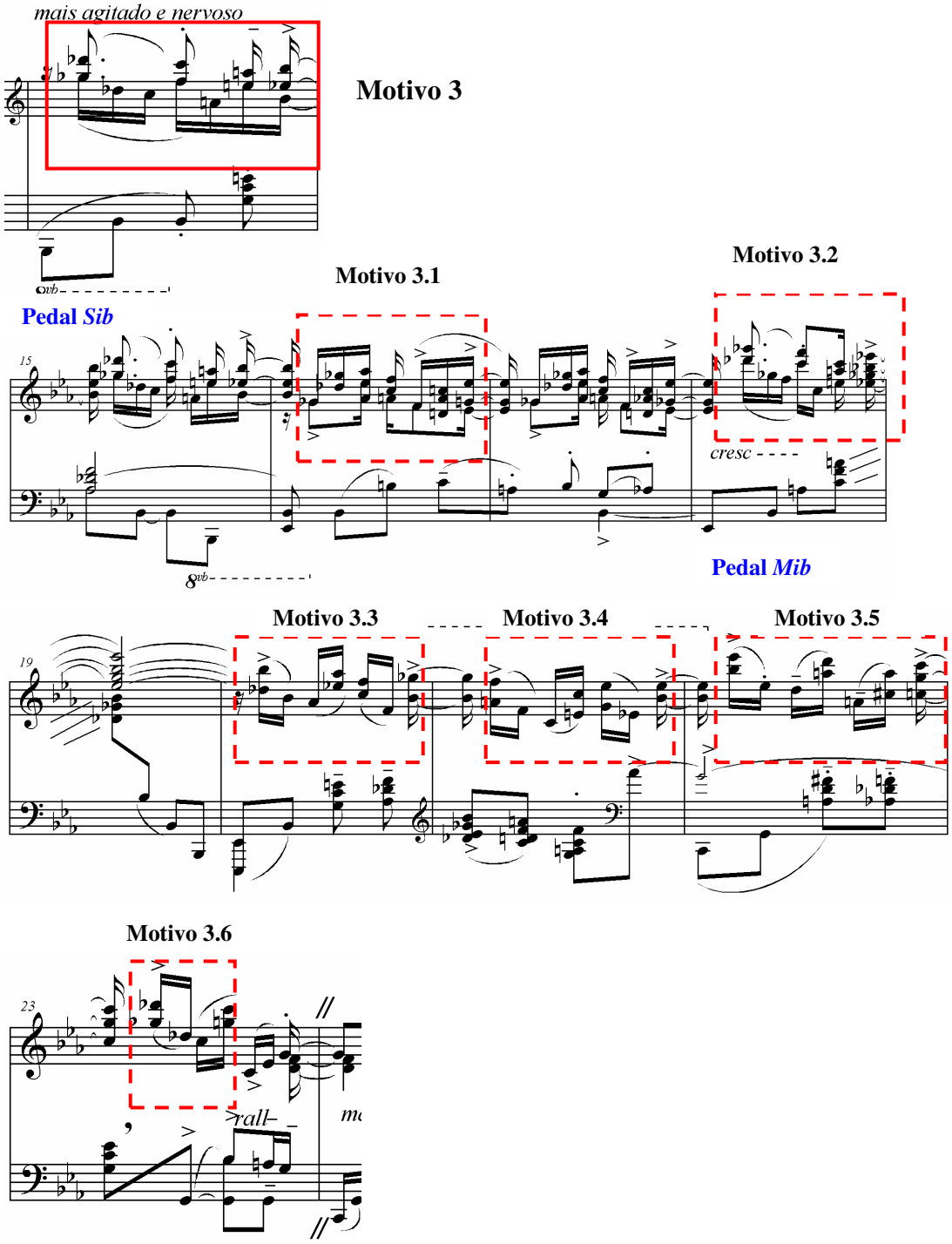


Figura 92. Seção 3. Motivo 3 e variações. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 14-23).

A Seção 4 (c.24 com anacruse-34) emprega o Motivo 4 - uma linha melódica em *Dó* eólio. Este Motivo se sobrepõe a um baixo em *ostinato* sobre um Pedal de *Dó*, intermediado por um desenho cromático no tenor. A seção finaliza em uma seqüência cadencial - *fá*^{79} – *sol* ^{69} - *sol*^{5dim7} - *dó,* como se pode observar na Figura 93:

Seção 4: *Calmo-nostálgico* (*c.*23-34).

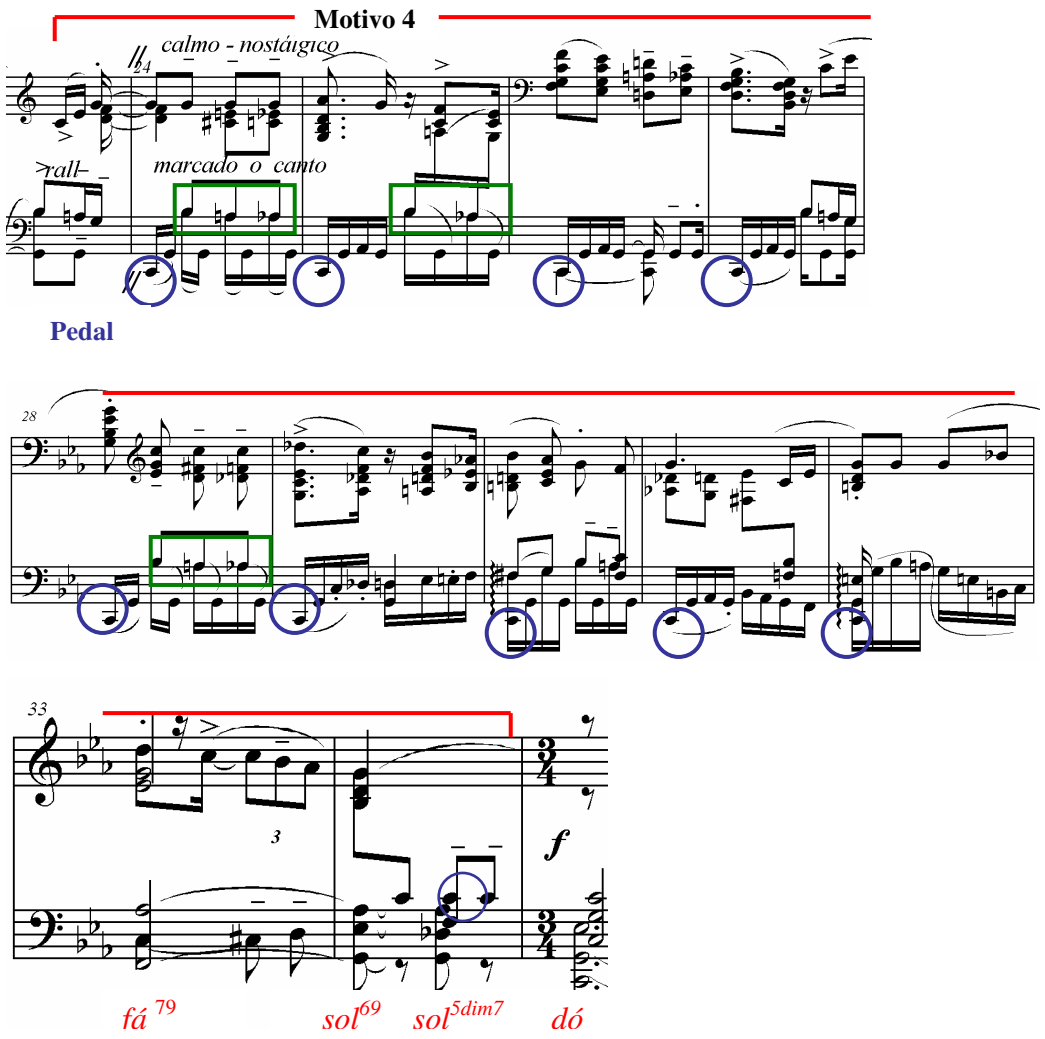


Figura 93. Seção 4. Motivo 4. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 23-34).

A linha melódica estabelecida pelo Motivo 4 apresenta sons em graus conjuntos em movimento descendente. Os fragmentos desta linha melódica formam um esquema de

antecedente/consequente, diversificada pela presença da *tercina* e pela alteração no *ré b* (c.29).

A Figura 94 apresenta este Motivo em seus respectivos fragmentos:

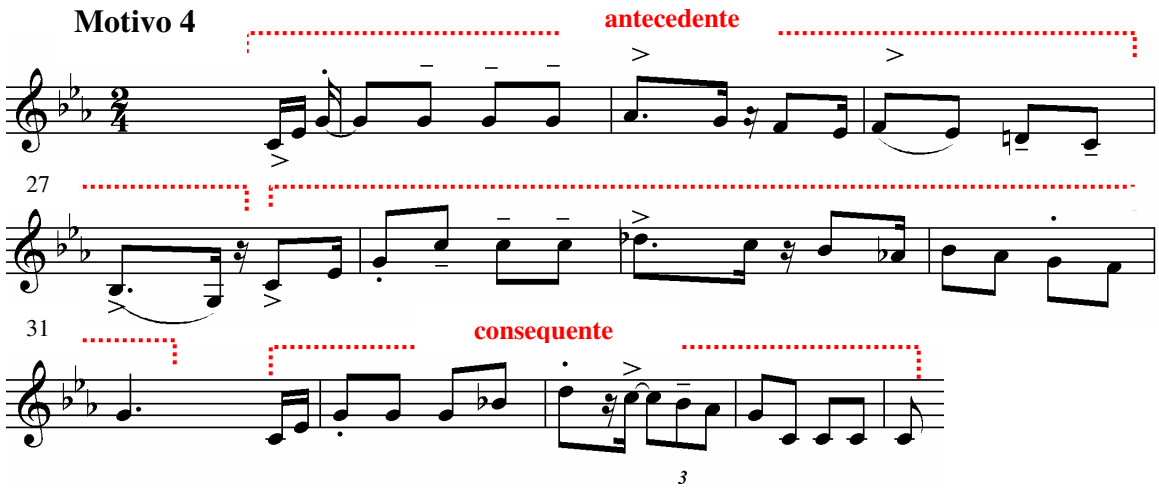


Figura 94. Seção 4. Motivo 4.Linha melódica: antecedente/consequente. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão (c. 23-34).

A Seção 5 (c.35-38) emprega novamente o Motivo 1, com ligeiras alterações: o Motivo 1b.1 aparece sobre sons do mesmo Motivo sem repetição de uma nota (c.37). A varição 1b.4 ocorre sobre quartas, com acréscimo de um novo som e mudança de direção (c.37-38). A Seção conclui sob uma cadência de (c.38).

Observe-se esta demonstração na Figura 95:

Seção 5: *Allegro deciso.* (c.35-38)

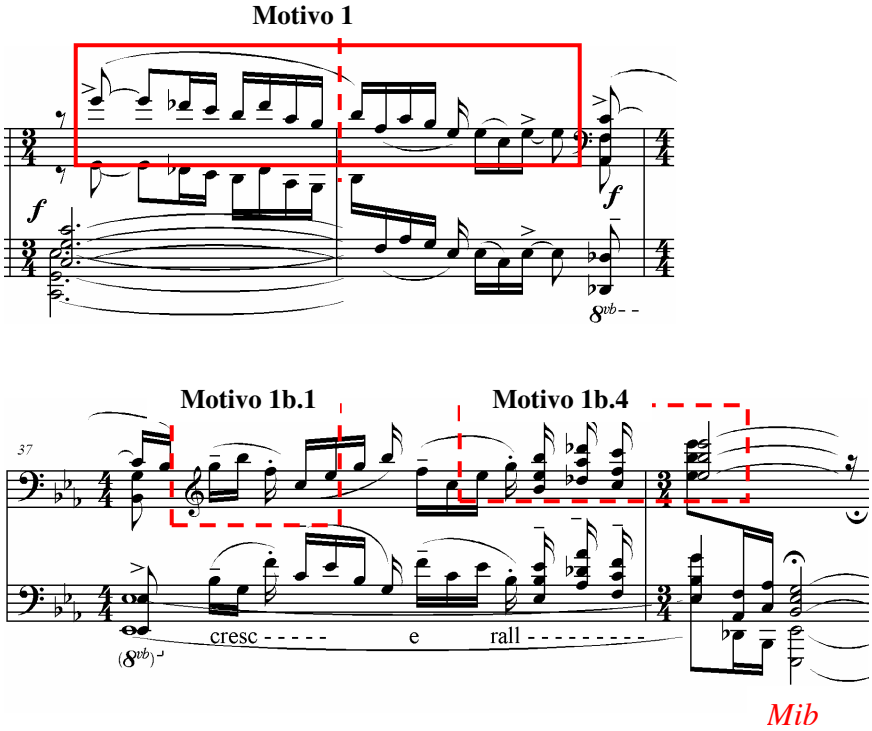


Figura 95. Seção 5.Motivo 1 e variações. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 35-38).

A Seção 6 (c.38-44) apresenta o Motivo 5 (c.39 anacruse), na tessitura do tenor, sobre uma linha do baixo em quintas harmônicas paralelas, em andamento *lento*. De caráter melódico, as variações 5.1, 5.2 e 5.3 ocorrem com acréscimo e redução de sons (c.40.41.42) e a variação 5.4 ocorre com mudança de direção (c.42.43). A variação 5.1 ocorre também com alterações de intervalos (c.40) assim como a variação 5.2 e 5.3 ocorrem com alterações rítmicas e de articulações (c.42.43). O movimento da linha do baixo, em quintas paralelas, caminha para um centro *Fá*(c.44), o que se pode observar na Figura 96:

Seção 6. *Mais calmo e Andante*. Compassos 38 (anacruse)-44.

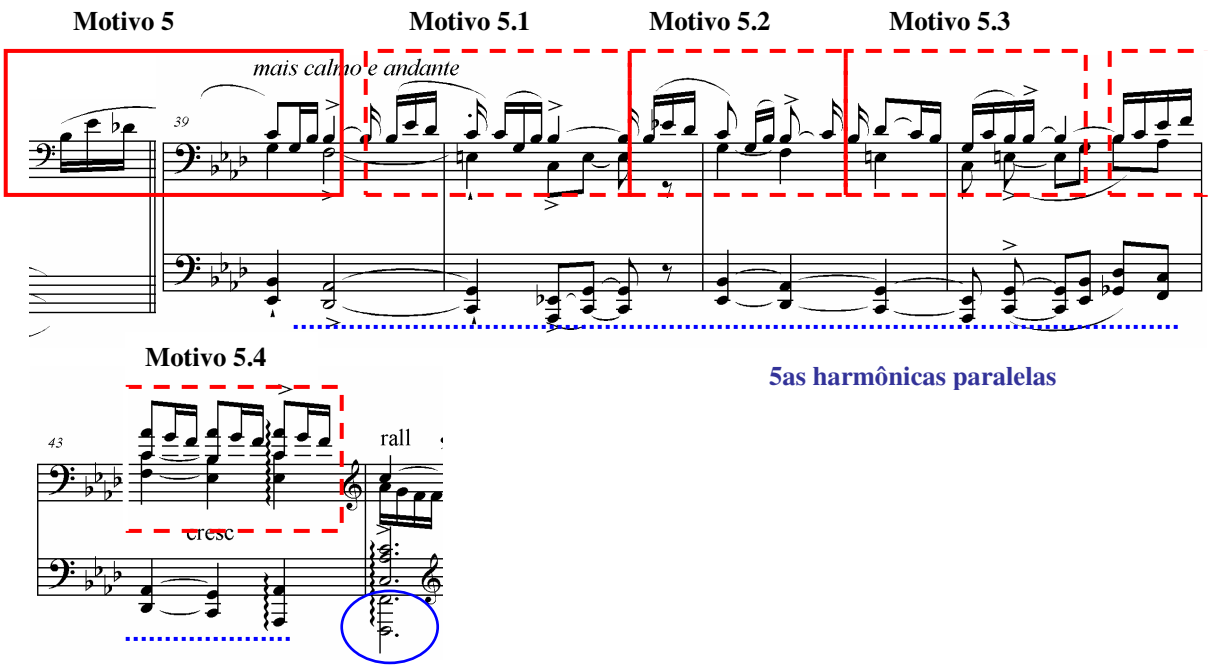
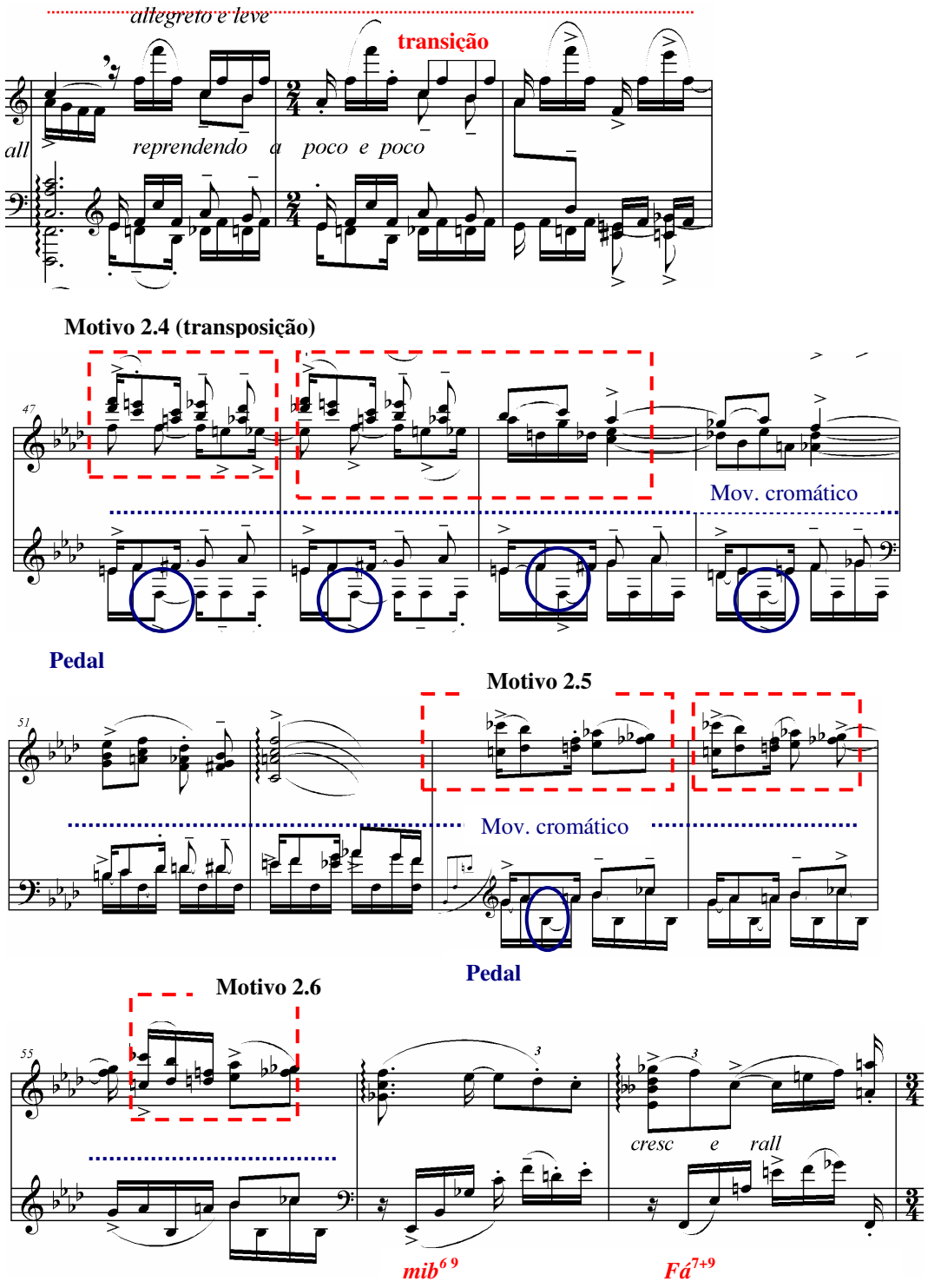
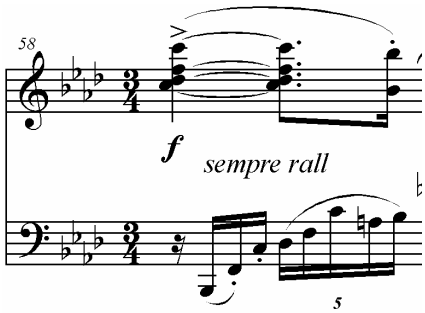


Figura 96. Seção 6. Motivo 5 e variações. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 38-44).

A Seção 7 (c.44 anacruse-58) inicia-se por um episódio de transição em textura polifônica, sobre um *ostinato* rítmico com centro *Fá*. Este episódio leva ao Motivo 2 (c.47), agora transposto para *Fá*. A variação 2.4 deste Motivo ocorre com alterações intervalares e sobre um Pedal de *Fá* (c.47-48); a variação 2.5 ocorre com alteração intervalares e de articulação sobre um Pedal de *Sib* (c.53-54) e a variação 2.6 com alteração rítmica (c.55). O centro caminha de *Fá* para *Sib* (c.58), estabelecido principalmente pelo Pedal. As vozes intermediárias caminham em movimentos contrários e cromáticos, em contratempo com as variações do Motivo. A seção finaliza com uma cadência *mib* ^{69} – *Fá*$^{7+9}$ – *sib* com 2as acrescentadas, como demonstra a Figura 97:

Seção 7. *Allegreto e leve.* Compassos 44 (anacruse)-58.





sib **com 2[as] acrescentadas**

Figura 97. Seção 7.Transição e Motivo 2 e suas variações. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 44-58).

A Seção 8 (c.58 anacruse – 63) apresenta os mesmos elementos da Seção 6, com o emprego do Motivo 5 e variações. O Motivo 5 e variações 5.5 apresentam-se sobrepostos a intervalos em quintas harmônicas paralelas (c.59.60) e a variação 5.6 sobre oitavas (c.61.62). A complementação melódica descendente conduz todas as vozes para o registro grave do piano, direcionando para o centro *Dó* e preparando para a seção posterior.

Observe-se a Figura 98:

Seção 8. *Menos movido- Grave*. Compassos 58 (anacruse)- 63.

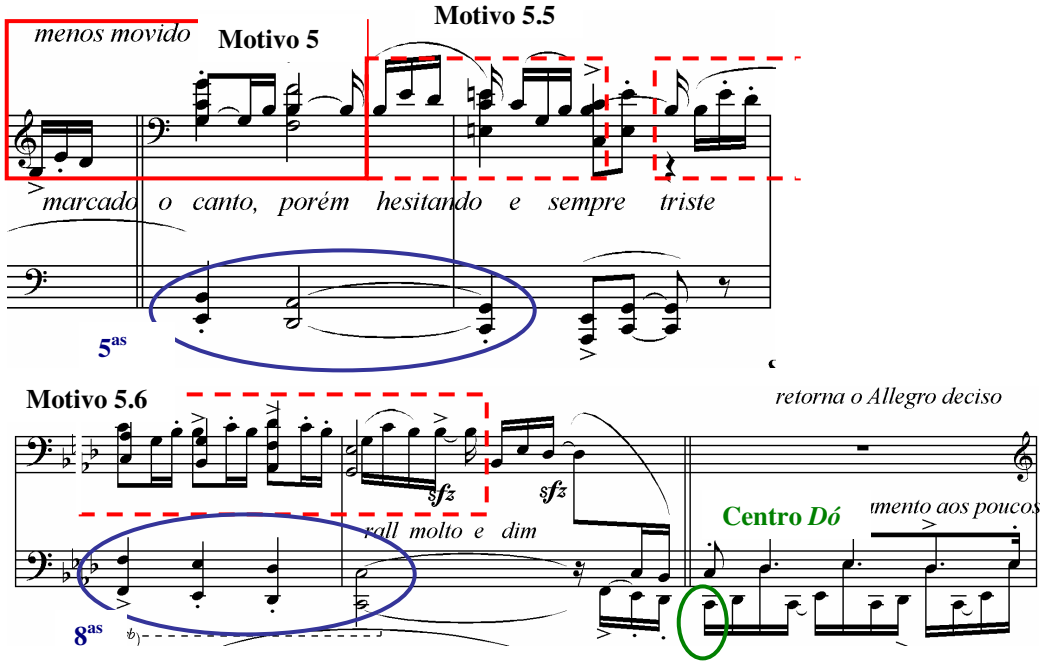


Figura 98. Seção 8. Motivo 5. quintas e oitavas. Eunice Katunda, *Sonata de Louvação*, (c. 44-58).

A Seção 9 (c.64-73) apresenta os mesmos elementos da Seção 1, com variação ornamentada do Motivo 1 – 1a.1 (c.64) e acréscimo da variação 1b.5, por transposição (c.65-66). O trecho seguinte é transposto para *Fá* mixolídio (c.69), na linha superior – com Motivos 1a.2 e 1b.6 (c.69-71).

A linha do baixo mantém um ritmo *ostinato* no registro grave do piano, com um Pedal de *Dó* , seguido pelas voz intermediária *réb-mib* (c.64-68) *e mi- fá* (c.69) e novamente *réb-mib* até o final da seção (c.70-72), concluindo sobre um Pedal de *Fá.(*c.73).

Esta voz intermediária, intercala-se por uma pausa, gerando um contratempo com a voz inferior. A Figura 99 realiza esta demonstração:

Seção 9. *Allegro deciso.* (c.64-72).

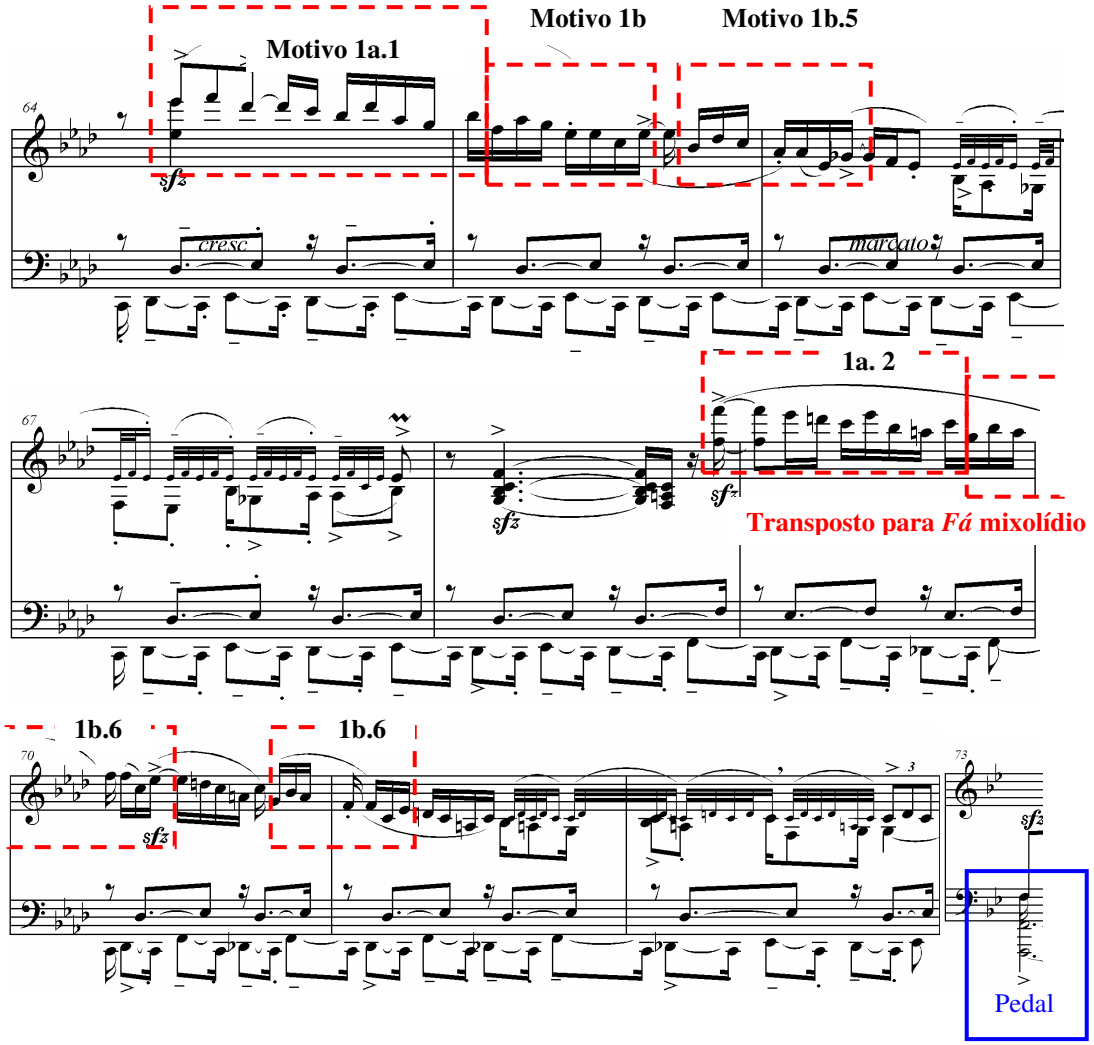
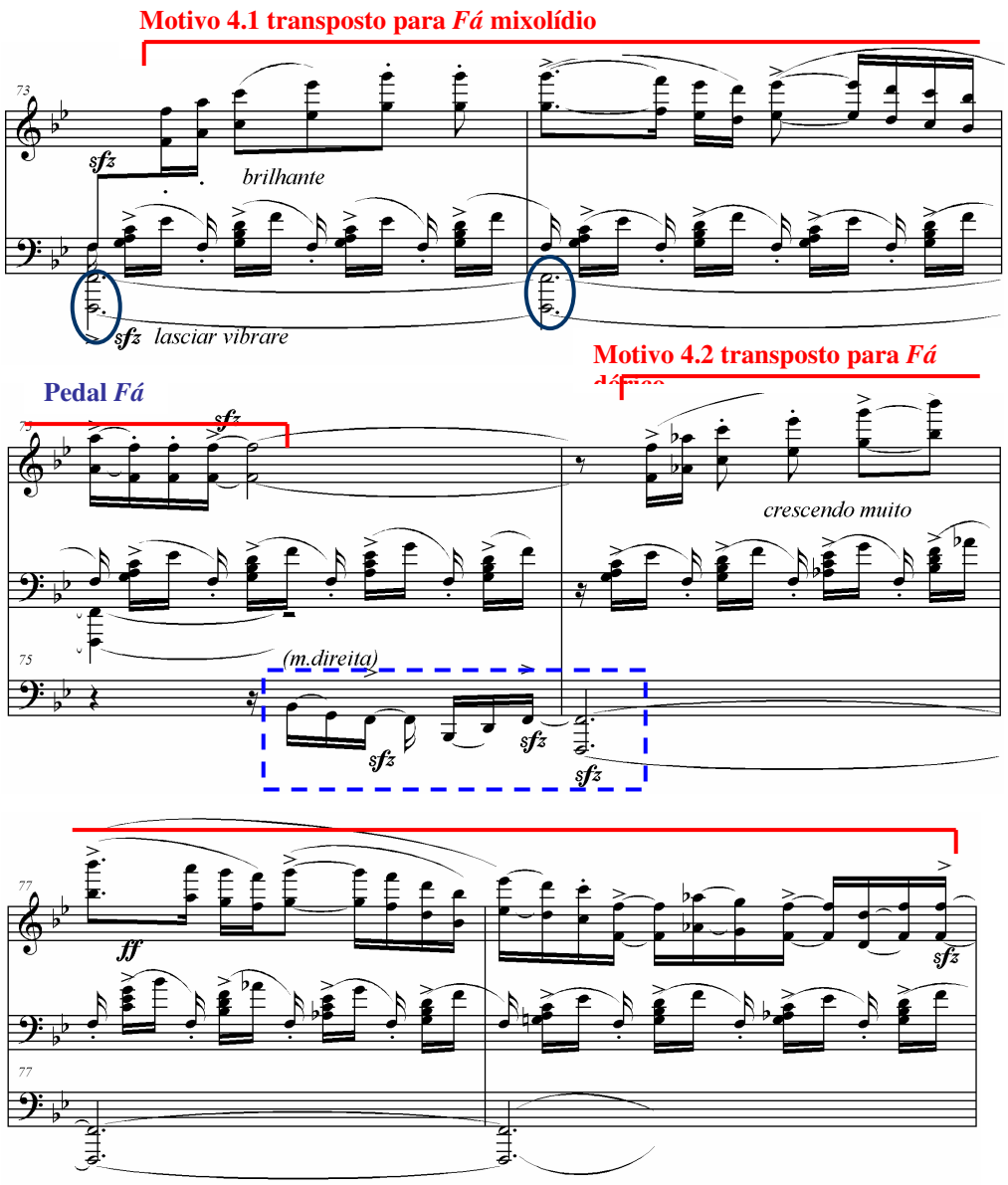


Figura 99. Seção 9. Motivo 1 ornamentado e transposto. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 64-73).

A Seção 10 (c.73-79) apresenta o Motivo 4 (Seção 4) – uma linha melódica em oitavas, com variação de modos e andamento. O primeiro fragmento está em *Fá* mixolídio - variação 4.1 (c.73); e o segundo em *Fá* dórico – variação 4.2 (c.76). Este Motivo se sobrepõe a um *ostinato* sobre um Pedal de *Fá.* Ocorre um contraponto na linha do baixo com o Pedal de *Fá* (c.75-79), estabelecido tanto na linha superior quanto na inferior, indicado nas linhas pontilhadas. (c.75). Está demonstrado na Figura 100:

Seção 10. *Brilhante.* (c.73-79).



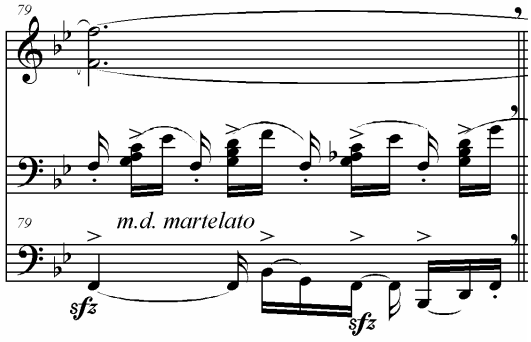


Figura 100. Seção 10. Motivo 4 transposto para *Fá*. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. (c. 73-79).

A Seção 11 (c.80-90) apresenta o Motivo 2 com algumas variações apresentadas na Seção 2 (2.2, 2.3 – c.86-87) e algumas novas: variações 2.7 com mudança de textura (em uníssono), na voz intermediária e com transposição (c.80); 2.8 com ampliação do motivo(c.81-82); 2.9 com mudança de textura (em oitavas), transposição e alteração de articulação (c.83) e 2.10 com transposição, mudança de textura (em oitavas), alteração rítmica e ampliação (c.84-85).

As variações dos Motivos 2.7 a 2.10 ocorrem sobre um motivo em *ostinato*, em *polirritmia*, sobre um Pedal de *Fá* (c.80) e sobre um centro *Sib* (c.83). As reapresentação do Motivo 2.2 e 2.3 (c.86-87) ocorrem sobre movimentos dos centros *Do-Sib-Láb* e finalizam sobre uma cadência – *Mib* com 2as acrescentadas – *dó* $^{47-}$ - *sib,* conforme demonstrado na Figura 101:

Seção 11. *Mais leve- gracioso* (c.80-90).

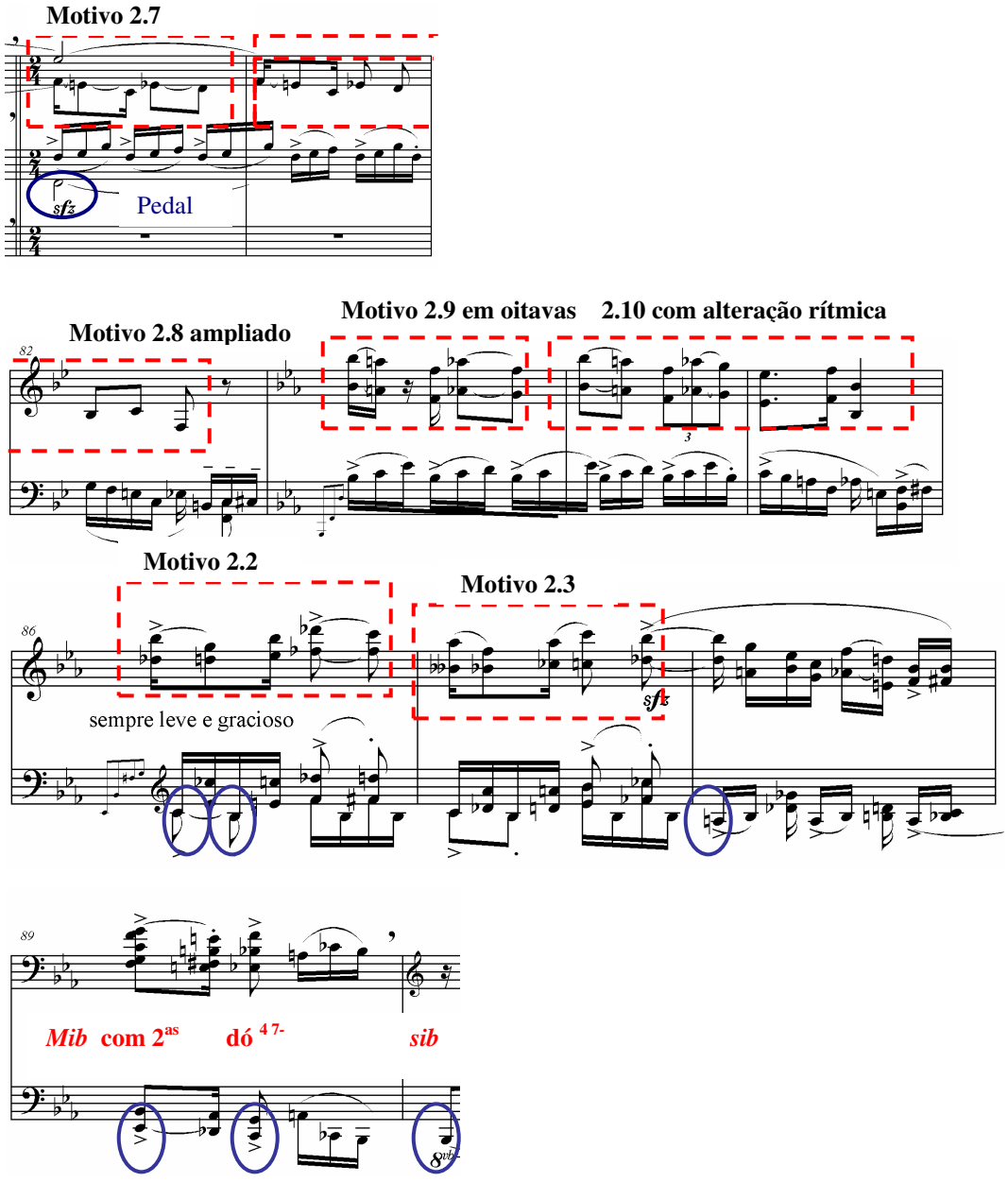


Figura 101. Seção 11. Motivo 2 e variações. Centros. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão,(c. 80-90).

A Seção 12 (c.90-99) é a repetição da 3ª seção com Motivo 3 (c.90) e as variações 3.1 a 3.6 (c.92-99).

Observe-se a Figura 102:

Seção 12. *menos forte mas animado* (c. 90-99).

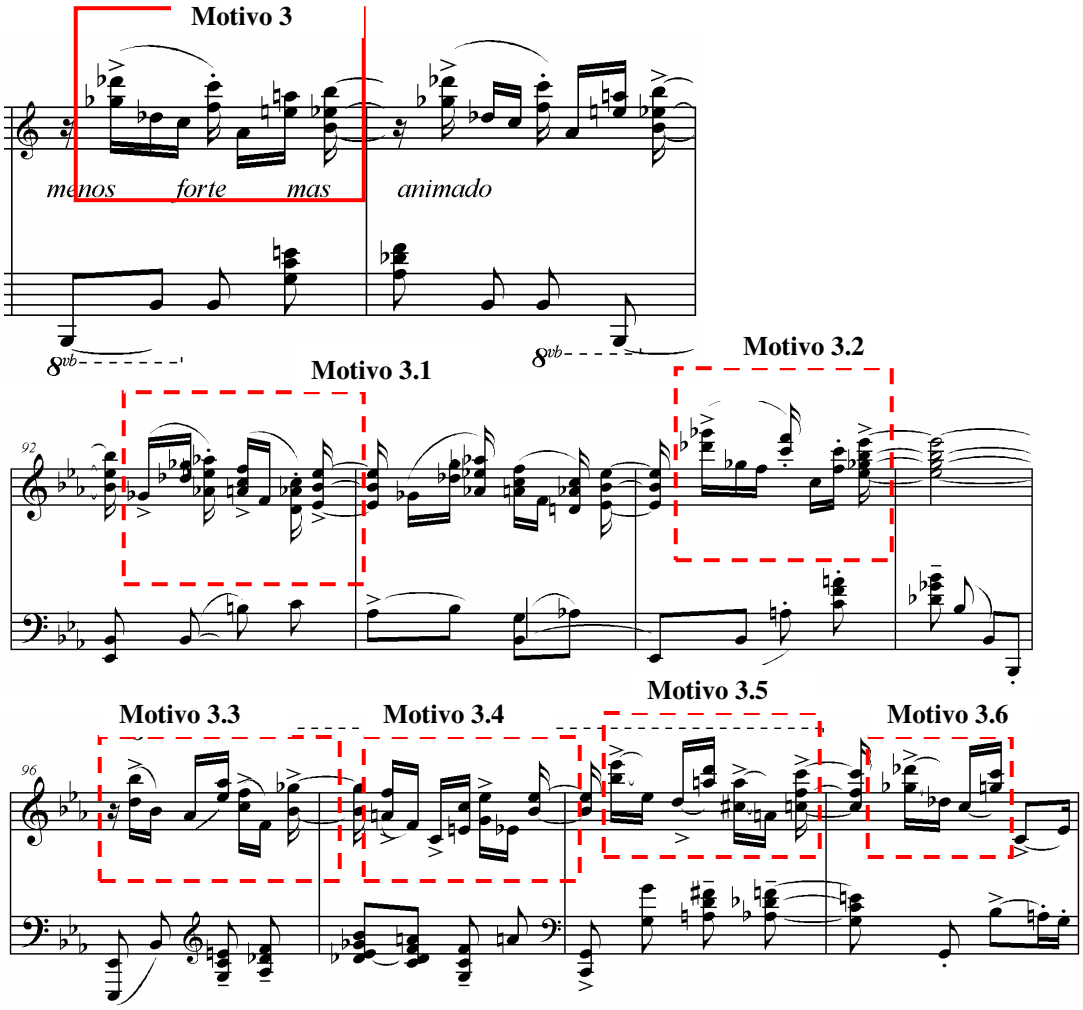


Figura 102. Seção 12. Repetição da 3ª seção. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c. 90-99).

A Seção 13 (c. 99 anacruse-106) é a repetição da 4ª seção, com a redução de um fragmento do Motivo 4, como pode-se ver na Figura 103:

Seção 13. *andante- cantando nostálgico* (c.99-106)

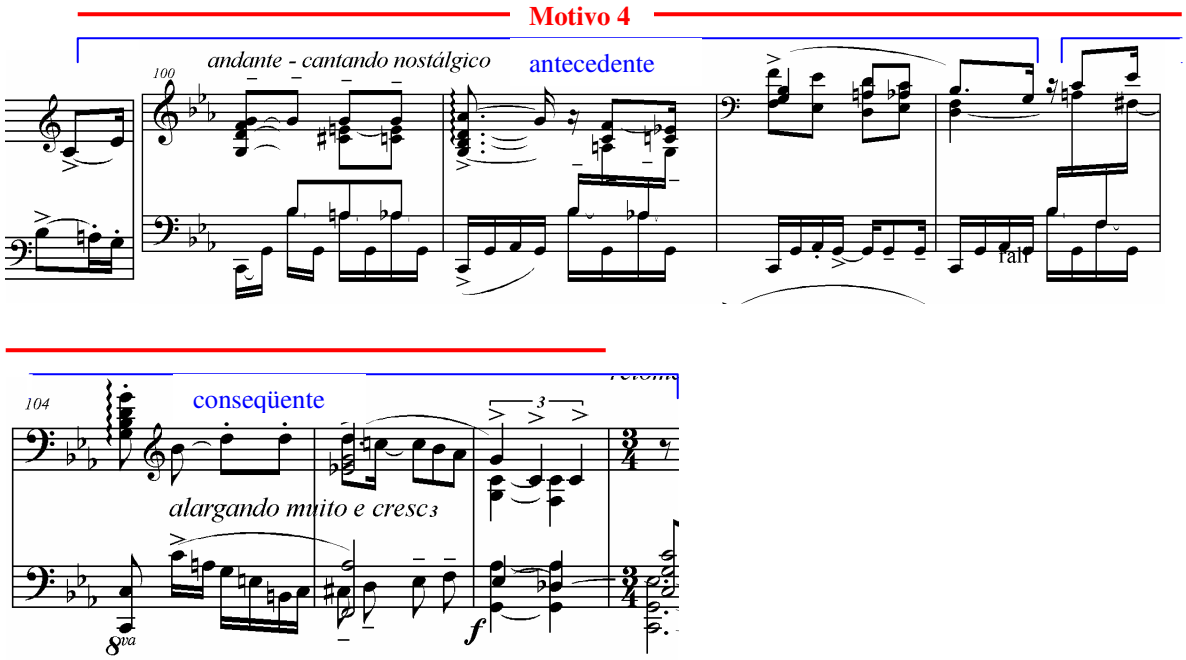


Figura 103. Seção 13. Repetição da 4ª seção. Eunice Katunda, *Sonata de Louvação*, (c. 99-106).

A Seção 14 - CODA (c. 107-114) inicia-se com o Motivo 1 (c.107-108) seguido de suas variações: 1b.1 (c.109); 1b.7 em movimento contrário (c.109, linha inferior), 1b.8 com acréscimo de novos sons (*lá-sol,* c.110) e um trecho com repetições dos fragmentos do Motivo 1b.1, em progressão descendente representado em linhas azuis (c.111-113). A seção finaliza em oitava *fortíssimo* na região grave do piano, seguida de uma cadência - *dó – Réb – sib*[47] *– Mib*, o que se pode acompanhar na Figura 104:

Seção 14. CODA – *Allegro deciso* (c.107-114)

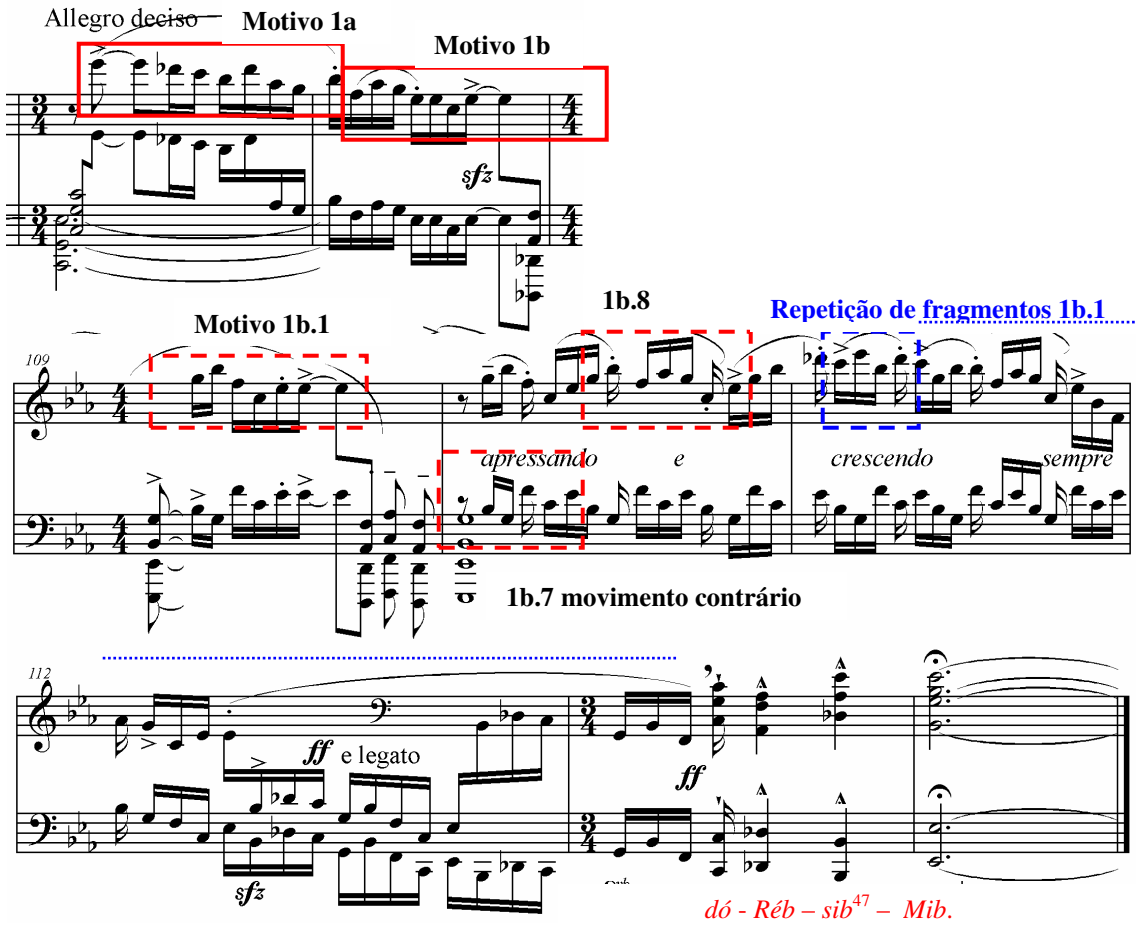


Figura 104. Seção 14. CODA.Variações do Motivo 1. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão, (c.107-114).

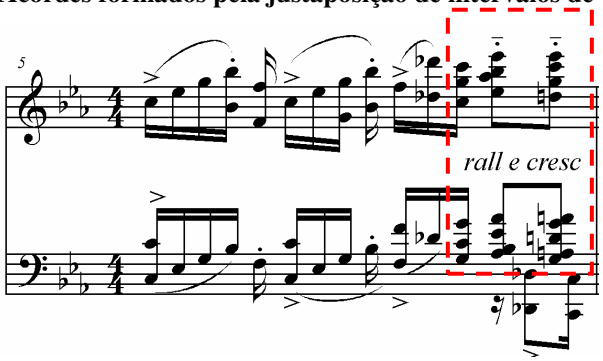
1.3. Dimensão Vertical: Acordes

No procedimento quanto a dimensão vertical, verifica-se a presença de:

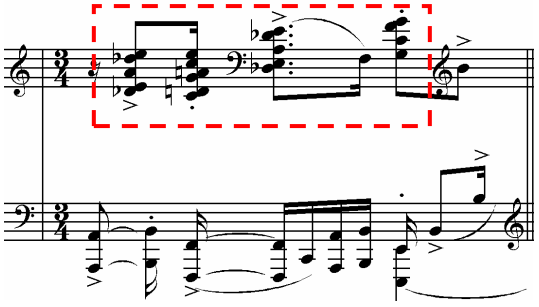
- acordes formados pela justaposição de intervalos de 4as ;
- acordes de 2as acrescentadas;
- seqüência de intervalos de quartas e quintas na linha superior;
- tríades;
- seqüência de quintas paralelas na linha do baixo.

A Figura 105 demonstra estes procedimentos em seus respectivos compassos:

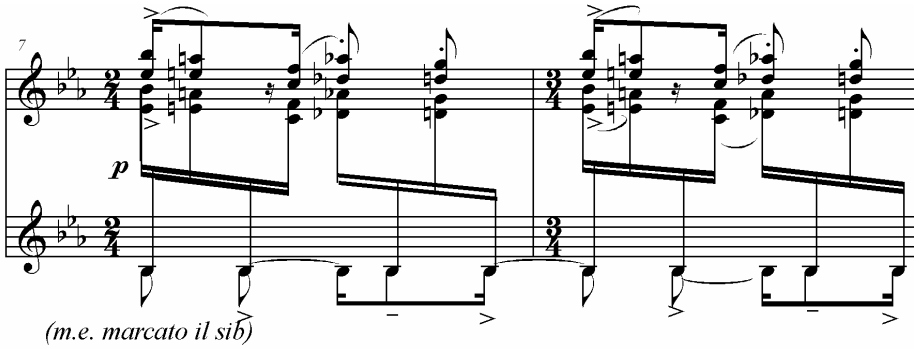
Acordes formados pela justaposição de intervalos de 4ª (c. 5).



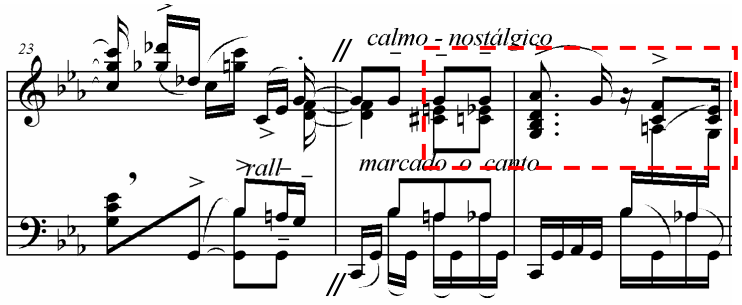
Acordes de 2as acrescentadas (c.7)



seqüência de intervalos de quartas e quintas na linha superior(c.7-8).



Tríades (c.23-25).



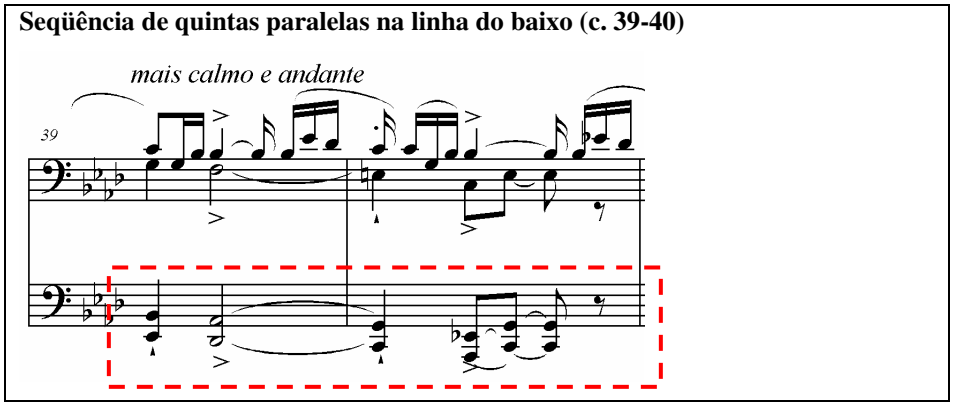


Figura 105. Material empregado na dimensão vertical. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão.

2. Textura[145] e Ritmo

Do ponto de vista tanto da interação como da inter- relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, pode-se verificar que a peça apresenta diversidade quanto à textura, com processos contrastantes entre as seções. Os parâmetros rítmicos e de direção, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

2.1. Monofônica sobre um Pedal.

Mesma ritmica - mesma direção: apresenta uma única linha com um mesmo modelo rítmico e mesma direção sobre um Pedal na região grave do piano. 1ª Seção (c.1-6), como mostra a Figura 106:

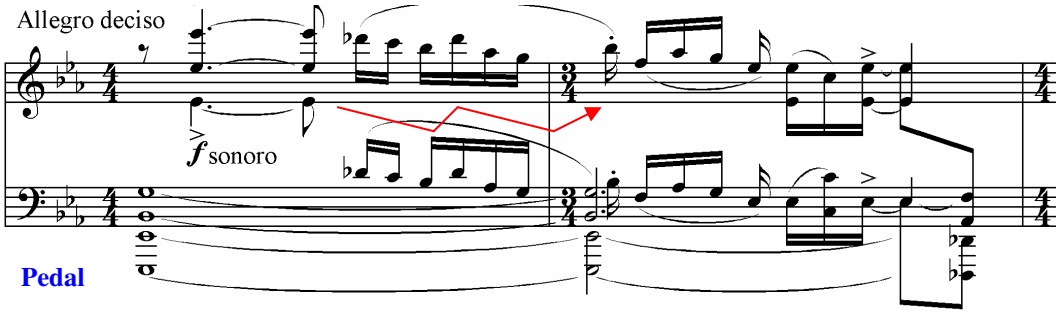


Figura 106. Textura monofônica. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 1, c. 1-2.

[145] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

2.2. Acordal

Mesma ritmica - mesma direção: caracteriza-se pela repetição de padrões rítmicos em acordes na região média do piano, sobre um Pedal, demonstrados na Figura 107:

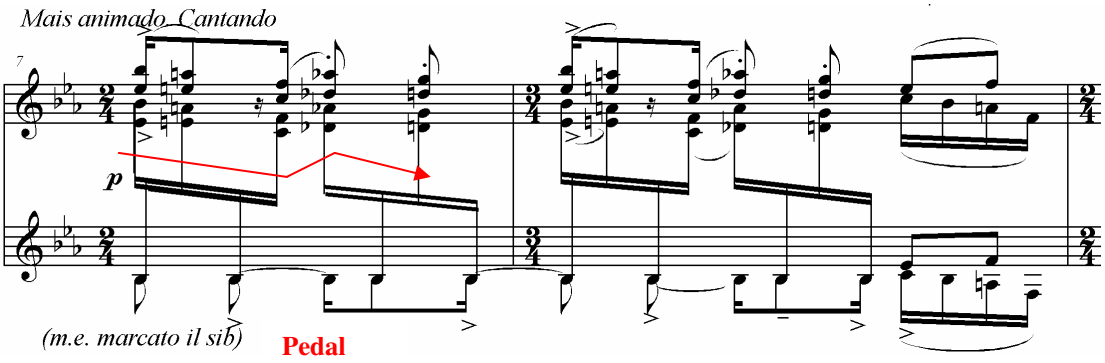


Figura 107. Textura acordal. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 2, c. 7-8.

Ritmica diferente- direção diferente: baixo e figurações rítmicas da linha superior, ilustrados na Figura 108

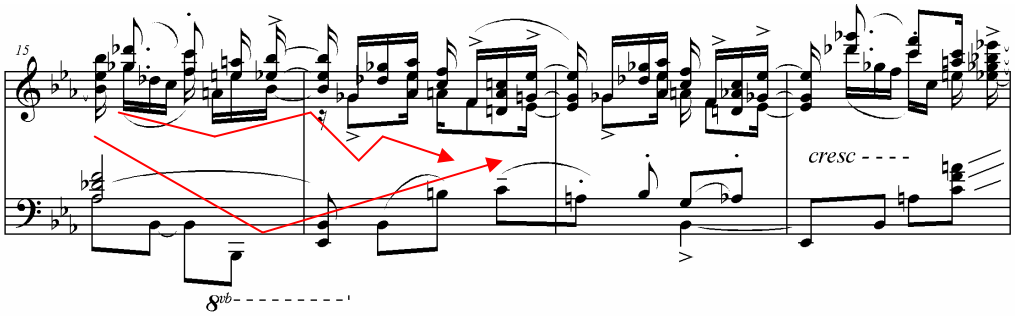


Figura 108. Textura acordal. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão Seção 3, c. 15-18.

2.3. Homofônica com inserção Acordal

Ritmica diferente- direção diferente: uma linha melódica vocal - estabelecida pela tessitura limite de uma oitava e pela indicação "marcado o canto" - sobre uma figuração pianística, um Pedal - estabelecido pela repetição da nota *Dó*.

Observe-se a Figura 109:

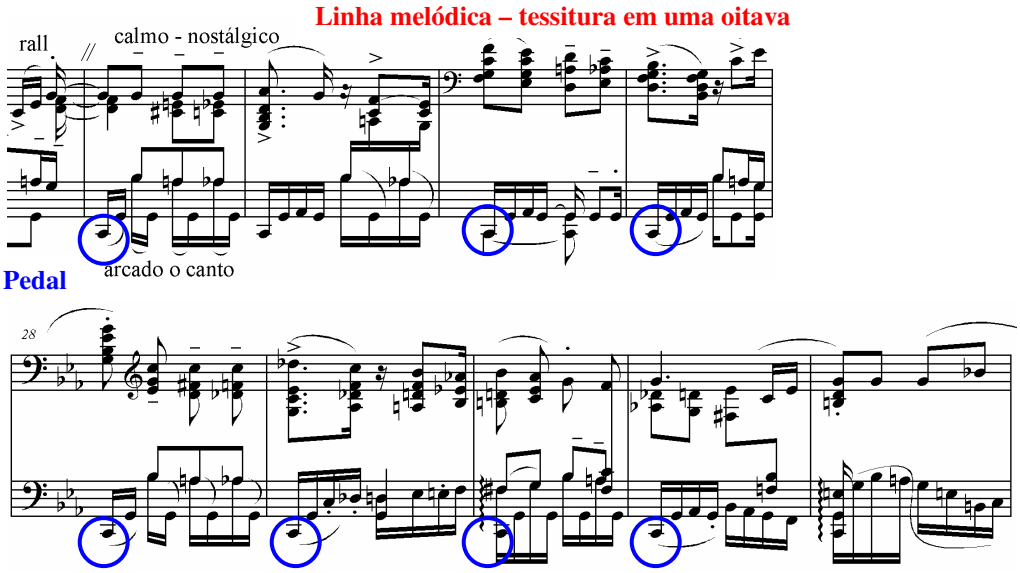


Figura 109. Textura Homofônica/Acordal. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão Seção 4, c. 23-32.

2.4. Homofônica sobre *Ostinato*

Uma linha melódica descendente sobre um baixo *ostinato* na região grave. Está demonstrado na Figura 110:

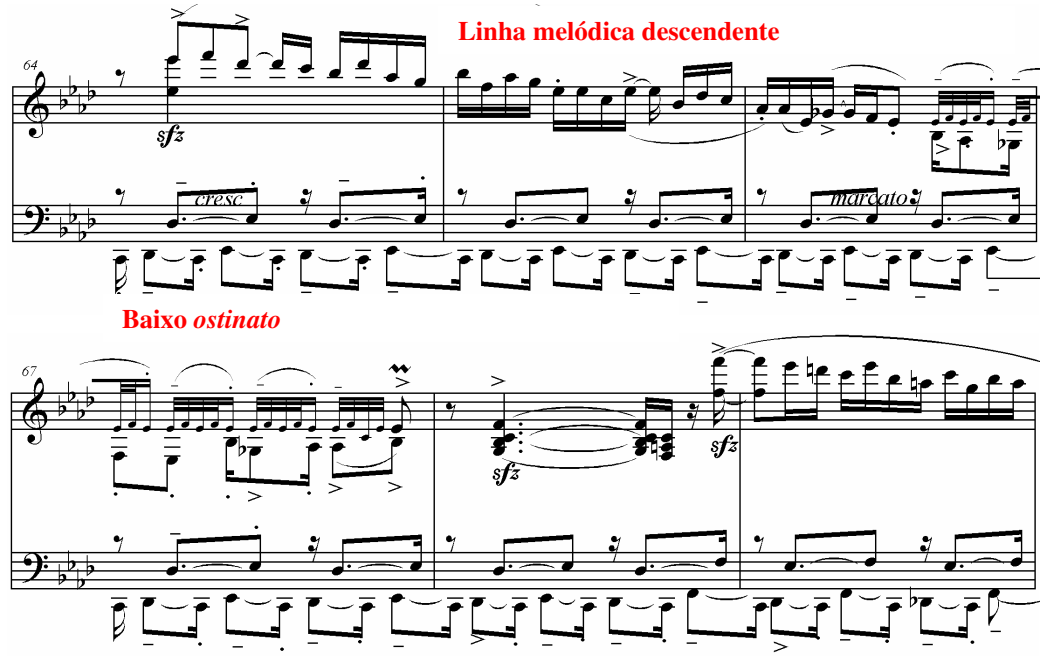


Figura 110. Textura Homofônica/*ostinato*. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão. Seção 9, c. 64-69.

2.5. Homofônica sobre Acordal e Pedal

Uma linha melódica sobre uma estrutura acordal na região média do instrumento e um Pedal na região grave, que determina o centro da seção, conforme pode-se ver na Figura 111:

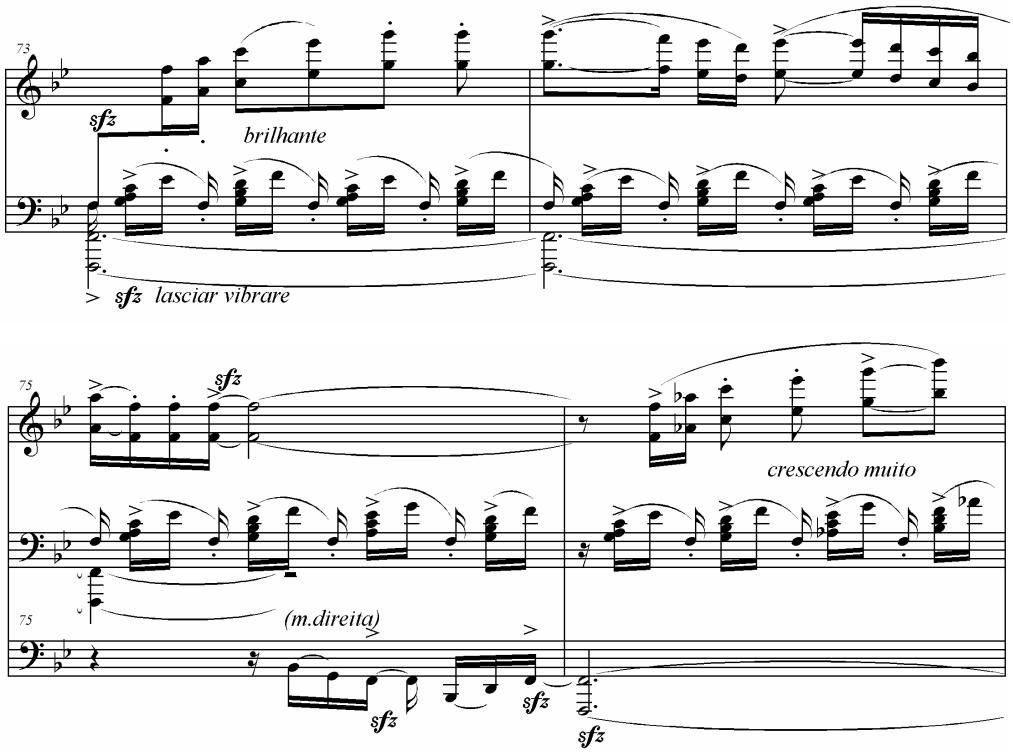


Figura 111. Textura Homofônica/*ostinato/Pedal.*Eunice Katunda, *Sonata de Louvação.* Seção 10, c. 73-76.

3. Estrutura da *Sonata de Louvação*.

I - Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso*

Com o material levantado em cada seção, pode-se determinar a estrutura deste movimento. A Figura 112 propõe organizar os elementos, para esclarecer a peça como um todo:

Seção	Motivos	Elementos	Textura	Centros	Dinâmica	Andamento/ caráter
1 (c.1-6)	**Motivo 1**	Progressões melódicas 2 elementos Pedal	Homofônica	*Mi b*	*Forte* acentos	*Allegro, affretando*
2 (7-13)	**Motivo 2**	motivo ritmico-melódico Variações, Pedal	Polifônica Homofonia	*Sib*	*piano marcato acentos*	*mais animado, cantando*
3 (14-23)	**Motivo 3**	Repetição Motivo, Pedal, Transição Rítmica	Acordal Saltos	*Sib* e *Mib*	*cresc., acentos* articulações	*mais agitado e nervoso*
4 (23-34)	**Motivo 4**	linha melódica modal, Pedal	linha sobre *ostinato* rítmico cromatismo	*Dó*	Acentos *marcato o canto*	*calmo-nostálgico*
5 (35-38)	**Motivo 1**	Fragmentos do Motivo, Variações	Homofônica	*Mib*	*f, cresc e rall,* acentos	*Allegro deciso*
6 (38-44)	**Motivo 5**	^{5as} harmônicas paralelas, Variações, Transição para centro *Fá*	Linha melódica sobre quintas paralelas.	*Fá*	acentos, *cresc. sfz*	*mais calmo e andante*
7 (44-58)	**Motivo 2**	Transição Variações do Motivo, Pedal, cromatismos	polifônica, *ostinato*	cadência *Mib -Fa – Sib*	acentos, *cresc e f*	*allegreto e leve*
8 (58-63)	**Motivo 5**	Linha sobre ^{5a} e 8^{a}	Registro grave do piano	*Dó*	acentos, *piano*	*Menos movido-grave.*
9 (64-72)	**Motivo 1**	Motivo 1 com ornamentos e transposto, Pedal	*ostinato* contratempo Polifonia	*Mib Fá*	Acentos, *cresc, marcato, forte.*	*Allegro deciso*
10 (73-79)	**Motivo 4**	Linha melódica modal 2 fragmentos, Pedal	Oitavas Ostinato ritmico Polifonia contraponto	Fá mixolídio *Fá* dórico	Acentos, sfz. *martelato*	*brilhante*
11 (80-89)	**Motivo 2**	variações, Pedal	Homofônico ostinato melódico Pedal *Fá*	*Fa - Sib*	Acentos métricos, *sfz*	*Muito leve - gracioso*
12 (90-99)	**Motivo 3**	Repetição Motivo, Pedal,	Acordal Saltos	*Sib* e *Mib*	*sfz* sempre leve, *ff*	*Animado-Andante*

13 (99-106)	**Motivo 4**	Redução de um fragmento do Motivo, Pedal	linha sobre *ostinato* rítmico cromatismo	*Dó*	*alargando muito e cresc*	*Andante- cantando nostálgico*
14 (107-114)	**CODA Motivo 1**	Linha melódica modal	Linha sobre ostinato rítmico	*Mib* Cadência final	*Legato, ff,* acentos	*Allegro deciso, apressando.*

Figura 112. Elementos empregados em cada seção da peça. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão.

4. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[146], demonstra a estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é iluminar aspectos da estrutura, quanto aos aspectos das alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[147].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar a coerência na unidade musical de maneira sistemática". [148]

A realização desta análise ocorrerá em dois gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção e os Centros, em cada Seção.

[146] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

[147] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[148] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER, Felix:1982. p. 143).

4.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais e suas respectivas *associações*.

A representação desses elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância, e também leva-se em consideração pequenas unidades musicais. Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes. A linha (a) da análise das vozes condutoras demonstra o movimento e o caminho percorrido pelas vozes, deixando em evidência notas com maior relevância estrutural que conduzem e direcionam o movimento.

4.1.1. Seção 1 (c.1-6)

O gráfico demonstra como *mib* se estabelece como centro em toda seção, determinado principalmente pelo Pedal na linha do baixo e por pontos de chegada na linha superior. O contorno melódico do Motivo 1, tanto da linha superior como inferior (c.1-2) desenha, em movimento descendente, a coleção empregada – *Mib* mixolídio. O gráfico demonstra ainda a linha diretriz originada pelas variações do Motivo, como 1b.1, 1b.2 e 1b.3 (c.4-5) - *sol-fá-mib-réb*, que se forma nas linhas superior e inferior. O *réb* dessa linha se dirige ao *mib*, centro da peça (c.5). Antes de completar a cadência final em *mib*, estabelece-se um movimento do baixo - *reb -láb-sib-fá-dó-láb-sib-mib,* sob o qual soam acordes com segundas acrescentadas, os quais mantém uma relação de quarta e quinta (c.6). A cadência termina em Mib^{69}, com a terça na linha superior.

A Figura 113 traz o Gráfico (a) seção 1

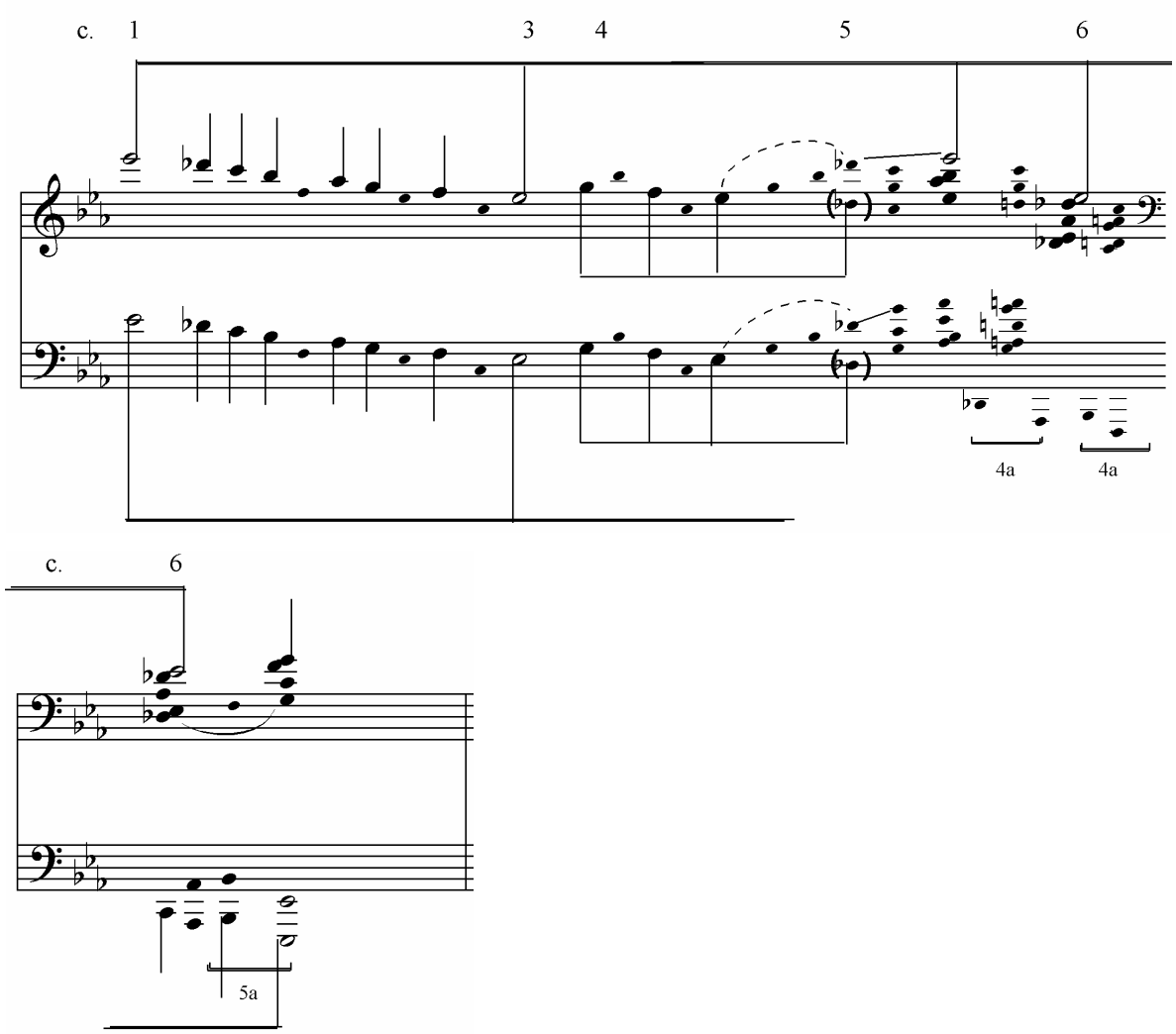


Figura 113. Seção 1.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.1-6.

4.1.2. Seção 2 (c.7-13)

Um centro *sib* é estabelecido sobre o Motivo 2 e suas variações (c.7-12). O Motivo 2 e 2.1(c.7-8) formam uma linha diretriz *sib-láb-sol-fá* - que se movimenta para o *sib* (c.9), até o final da seção (c.10-13, linha inferior).

A linha do baixo determina o centro *sib,* estabelecido pelo Pedal, com mudança de região (c.10-12) e uma passagem pelo *mib* (c.13). A linha superior (c.13) apresenta três acordes em blocos por meio tom descendente.

O Gráfico (a) seção 2 é mostrado na Figura 114:

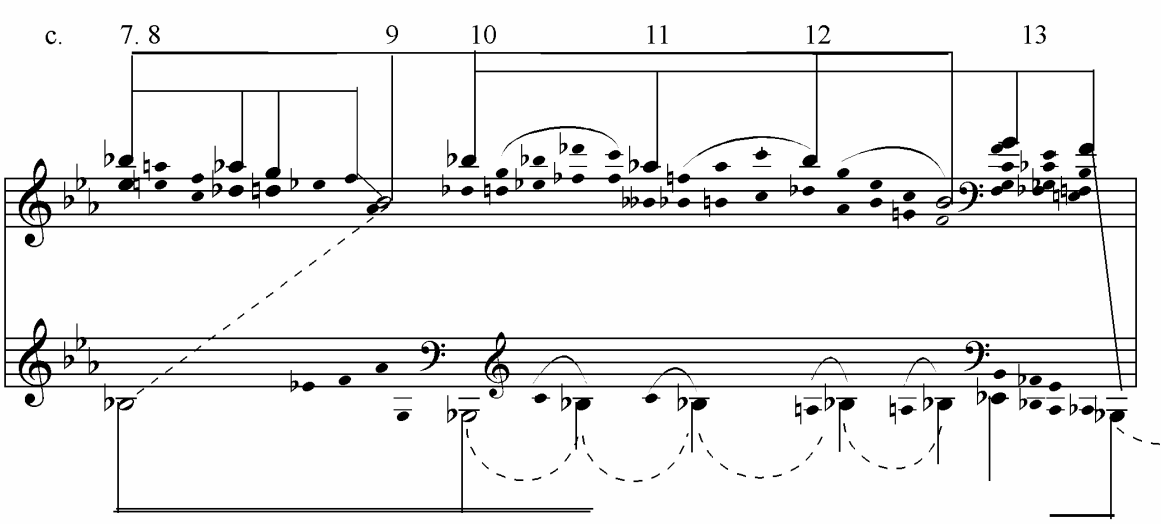


Figura 114. Seção 2.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.7-13.

4.1.3. Seção 3 (c.14-23)

Delineia-se uma linha diretriz sobre os Motivos 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6- *solb-fá-mib-ré-dó* (c.18-23) e um mesmo desenho (c.14-16) nas partes superior e intermediária, formando linhas descendentes menores - *réb-dó-sib* (c.14). Segue-se *solb-fá-mib* (c.14,16,18) e *sib-láb-solb-fá-mib* (c.20-22). O baixo movimenta-se entre *sib – mib,* com intervenções cromáticas, terminando em *dó* como centro, antecipando a próxima seção. São observadas seqüências de tríades que se estabelecem sobre os centros *mib* e *dó* (c. 18-20 e 23)

Observe-se o Gráfico (a) seção 3 na Figura 115:

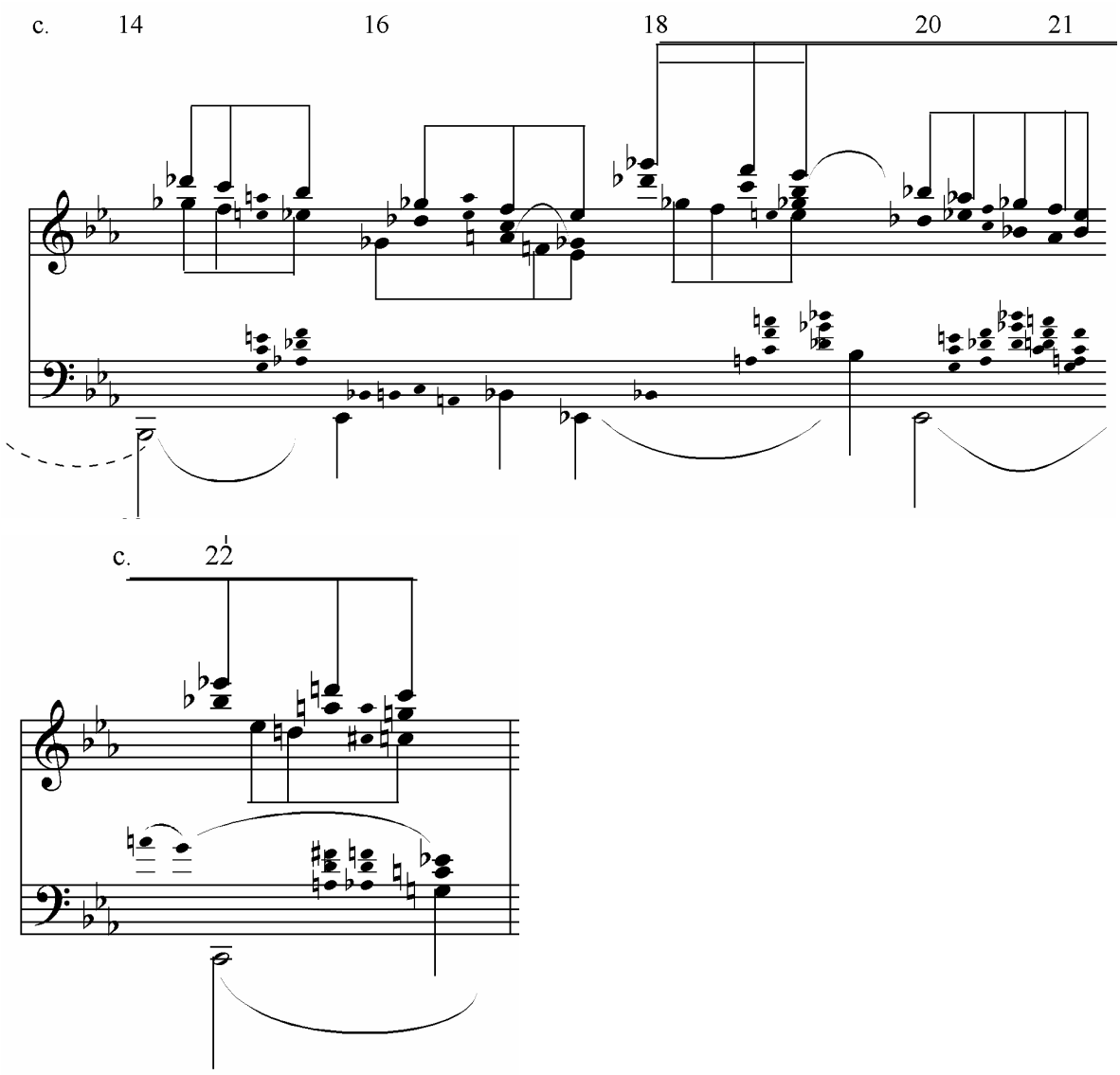


Figura 115. Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.14-23.

4.1.4. Seção 4 (c.23-34)

A linha melódica superior caminha por graus conjuntos descendentes, tendo como ponto de chegada a nota *dó* (c.35). A nota *sol* é o centro desta linha melódica, finalizando em *dó* (c.35). O baixo tem como característica principal o centro *dó* mais a quinta - *sol*, concluindo sobre uma cadência Fa^{79} - *sol* - *sol* ^{5dim79} - *dó.*

A Figura 116 mostra o Gráfico (a), seção 4:

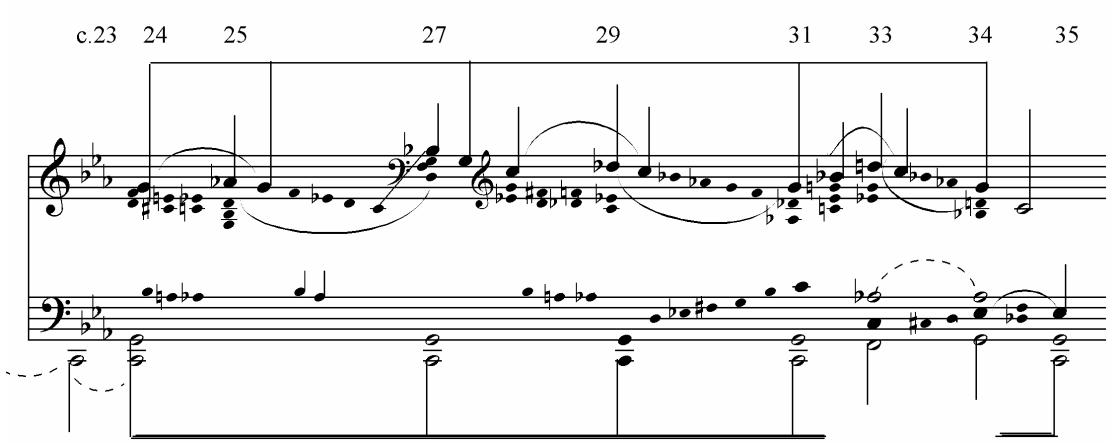


Figura 116. Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.23-35.

4.1.5. Seção 5 (c.35-38)

Assim como na Seção 1, *mib* se estabelece como centro e tem no contorno melódico das linhas superior e inferior (c.35-37) o *Mib* mixolídio como coleção. Diferentemente, esta coleção se sobrepõe ao acorde de *dó* (c.35.36), fato que não ocorrera na Seção 1. A linha do baixo forma a Cadência - *Mib – sib*^{7} *– Mib* (c.38), com presença de acordes de quintas.

Pode-se observar o Gráfico (a), seção 5 na Figura 117:

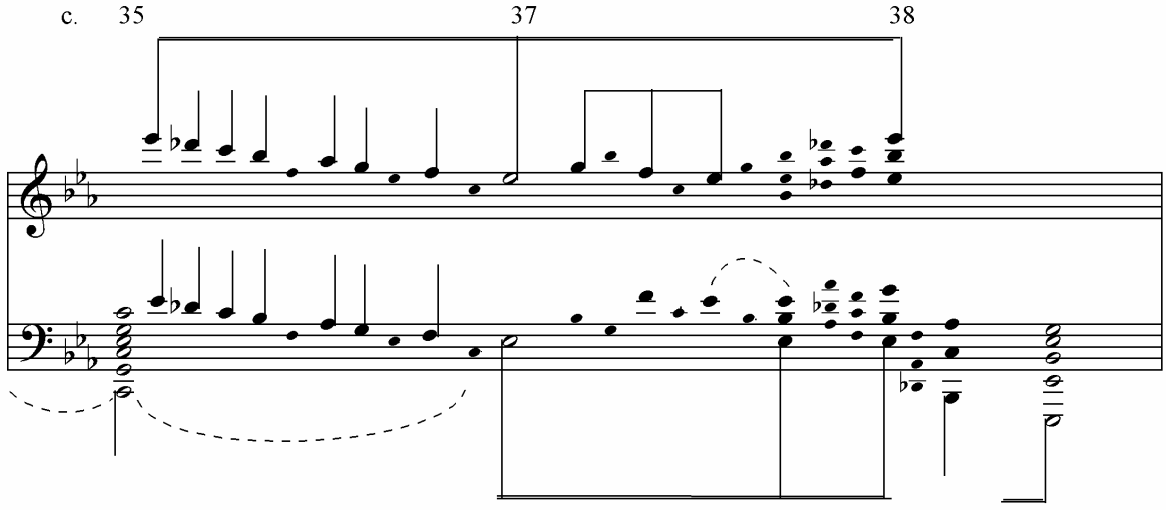


Figura 117. Seção 5.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.35-38.

4.1.6. Seção 6 (c.38-44)

O gráfico chama a atenção para a linha diretriz dos Motivo 5 e suas variações 5.1 e 5.2 - *mib-réb-dó-sib-* (c.38-40), demonstrado por uma ligadura; e para *sib* como centro (c.38-43). Este centro *sib* da linha superior se dirige a *dó* por uma transferência de registro (c.44). Deixa em evidência ainda, uma sucessão de quintas no baixo, que caminham para um centro *fá* (c.44).

O Gráfico (a), seção 6 é demonstrado na Figura 118:

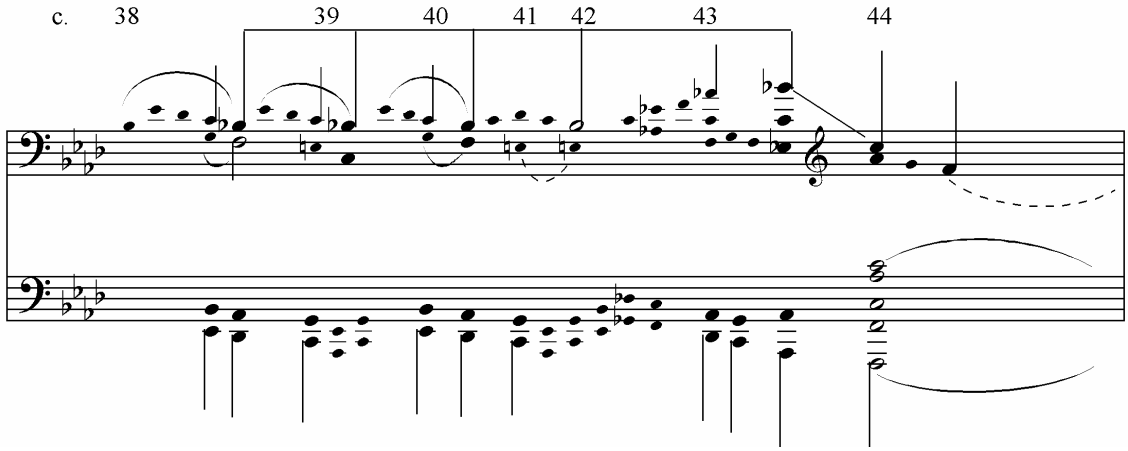


Figura 118. Seção 6.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 38-44.

4.1.7. Seção 7 (c. 44-58)

Através da verticalização das notas, o gráfico demonstra uma linha intermediária em movimento cromático, estabelecida sobre a nota *fá,* que se mantém como centro durante a seção, tanto na linha superior quanto inferior. (c.44-52). Este centro *fá* caminha para uma cadência com baixo arpejado sobre *sib-mib-fá-sib* (c.53-58). A nota *dó* da linha superior (c.58) caminha para *sib*, completando assim o acorde de *sib.*

A linha diretriz que rege a Seção e de onde se originam outras menores é *dó-sib-láb-solb-fá-mib-réb-dó* - estabelecida na linha superior (c.53-56). Outros contornos melódicos gerados pelo Motivo 2 e suas variações são *fá-mib-réb-dó* (c.47-48) e *solb-fá-mib-réb-dó* (c.50-52). Finaliza com a cadência $mib^{79} – Fa^{79}$- sib^{6}.

Observe-se o Gráfico (a), seção 7 na Figura 119:

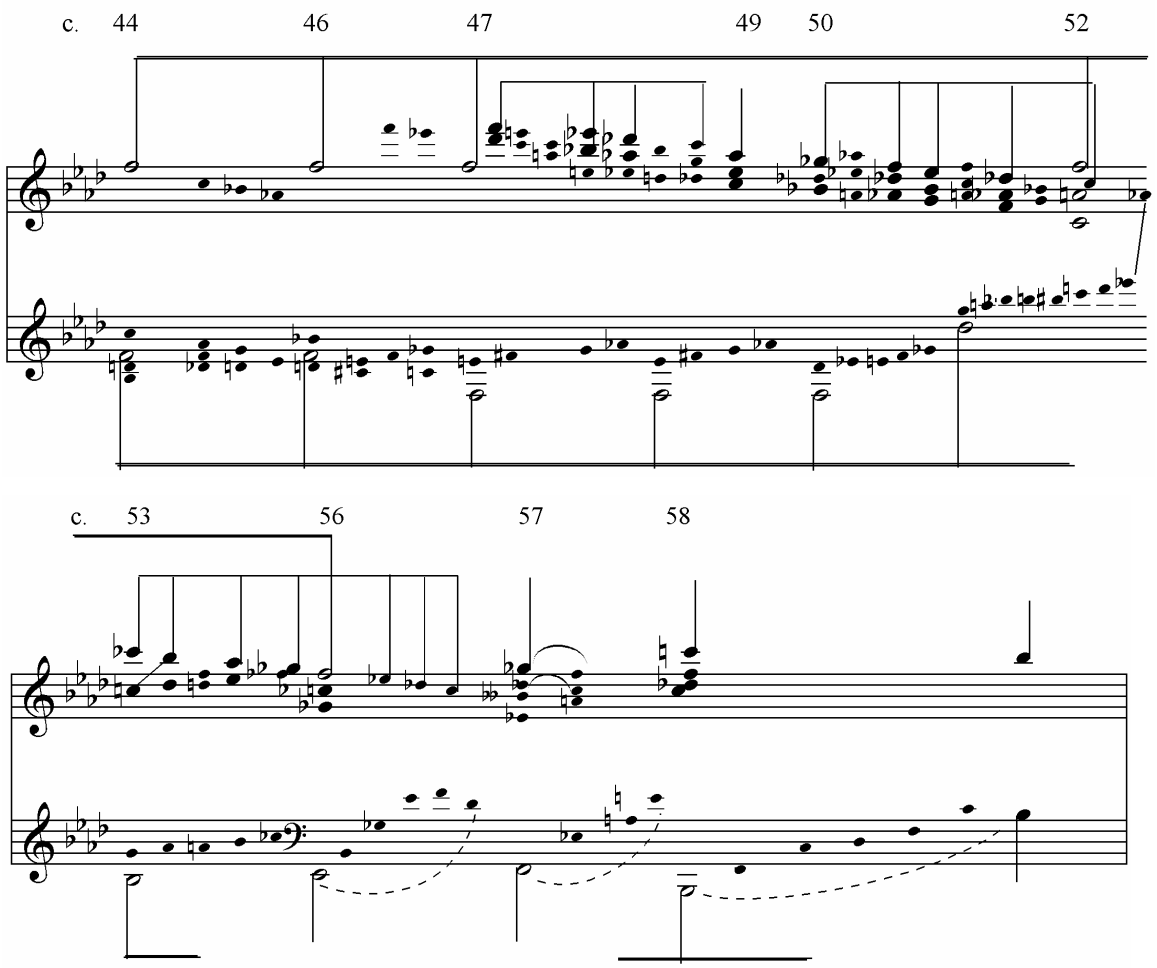


Figura 119. Seção 7.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 44-58.

4.1.8. Seção 8 (c.58-63)

Salienta-se uma sucessão de quintas no baixo, que caminham para um centro *Dó* (c. 63). A linha diretriz é formada a partir das notas que se sobrepõem ao Motivo 5 e suas variações – *sol-fa-mi-réb-dó* (c.59-62). O contorno melódico formado pelo Motivo 5, que nesta seção se situa entre a voz intermediária (c.58-59), é - *mib-réb-dó-sib*, repetido nos compassos seguintes. A Seção estabelece um centro *sib* na voz intermediária da linha superior (c.59-61) e se movimenta a *dó*(c.62).

A seção apresenta os mesmos elementos da Seção 6, porém direcionados para centros diferentes – a Seção 6 se dirige ao centro *fá,* e a Seção 8 ao *dó.*

A Figura 120 apresenta o Gráfico (a), seção 8:

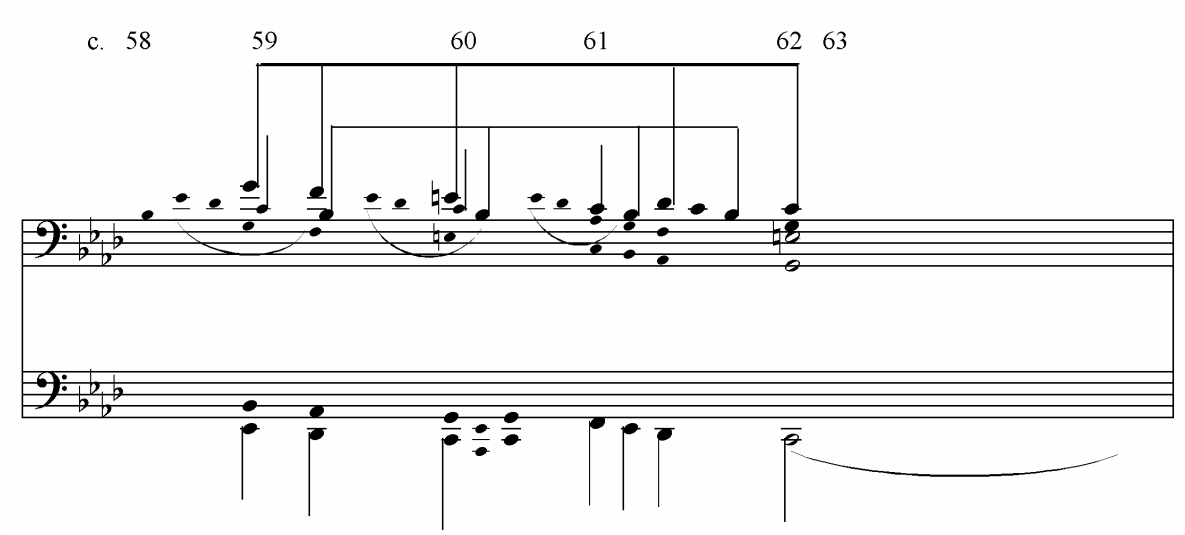
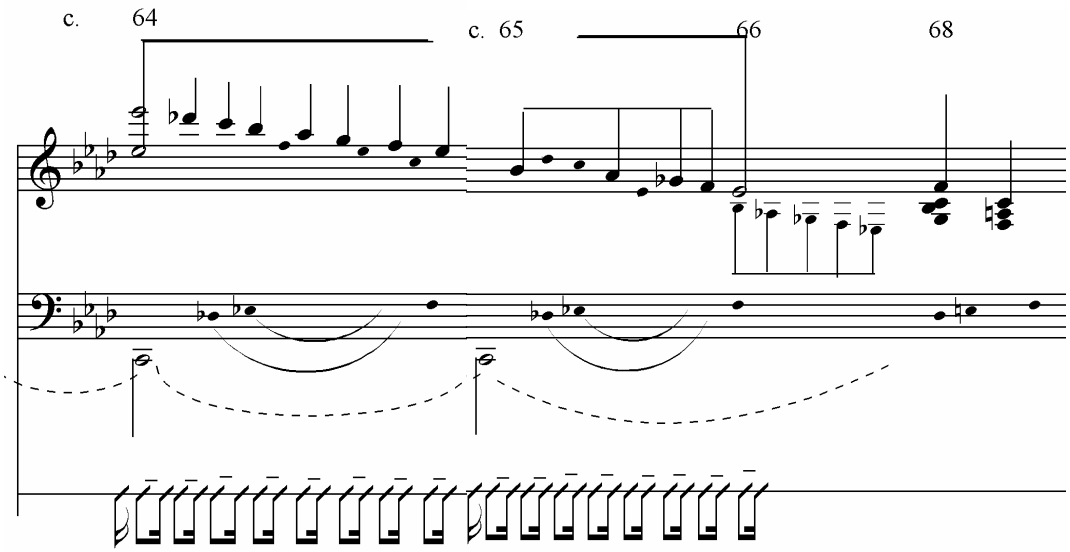


Figura 120. Seção 8.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 58-63.

4.1.9. Seção 9 (c. 64-73)

A nota *dó* evidencia-se como centro principal, que se dirige a *fá* no final da seção (c.73). As notas de passagem da linha superior (c.64-68) especificam o *Mib* mixolídio e a transição para *Fá* mixolídio (c.69-73), sobre o mesmo baixo *dó.* É seguida de uma linha intermediária constante de três notas - *réb-mib-fá.* A linha inferior mantém uma célula rítmica constante na seção, demonstrada na 3ª linha do gráfico.

Observe-se o Gráfico (a), seção 9 na Figura 121:



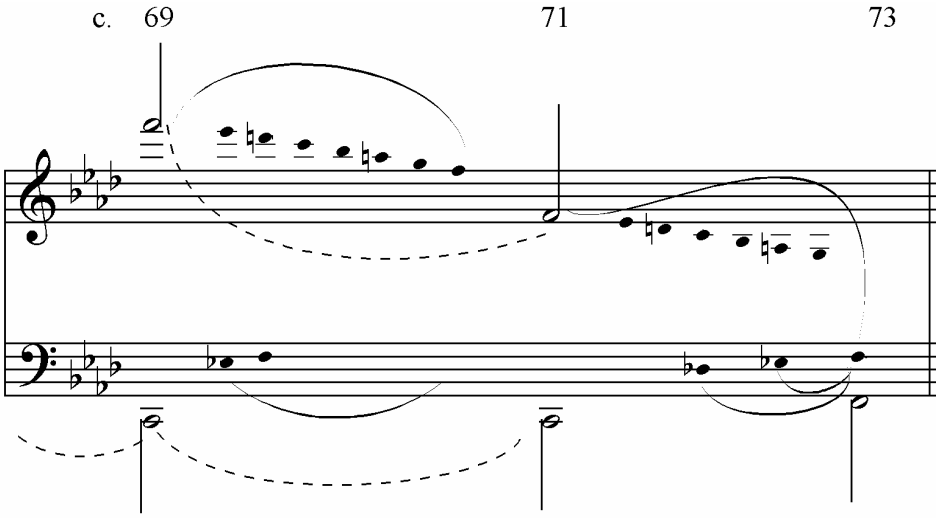


Figura 121. Seção 9.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 64-73.

4.1.10. Seção 10 (c.73-79)

A linha melódica superior caminha por graus conjuntos descendentes, tendo como coleções empregadas - *Fá* mixolídio (c.73-76) e *Fá* dórico (c.76-79). O gráfico evidencia ainda desdobramentos de acordes de *fá*, representados pela ligadura pontilhada (c.73 e 76), que constituem as colunas mestras na apresentação da idéia motívica sobre cada coleção. A linha intermediária é constituída de seqüência de tríades maiores e menores sobre um baixo com centro *fá.*

O Gráfico (a), seção 10 é mostrado na Figura 122:

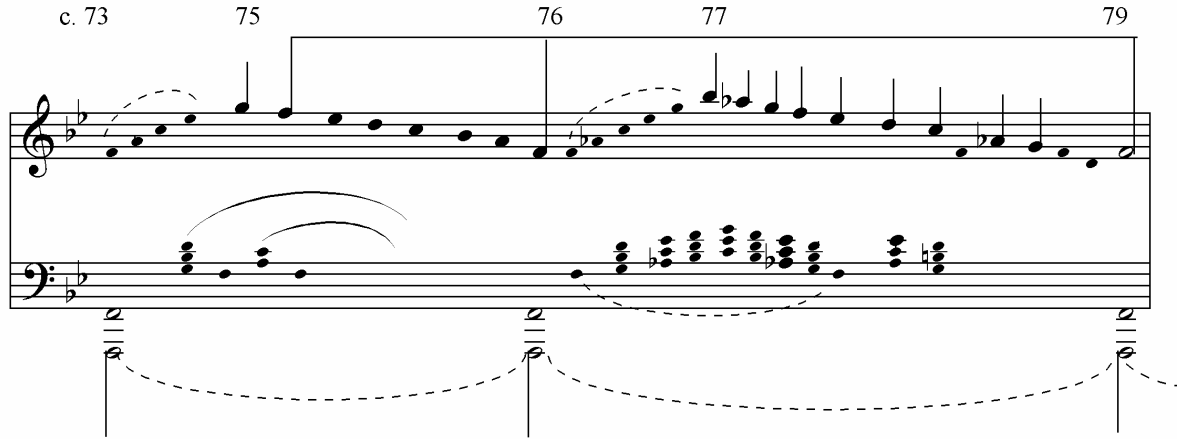


Figura 122. Seção 10.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 64-73.

4.1.11. Seção 11 (c.80-90)

Nota-se a interação entre os Motivos através da linha condutora – *sib-láb-sib* (c.83-88). O contorno melódico que permeia a linha condutora de cada variação do Motivo 2 está na maioria das vezes elaborado de maneira cromática (c.80-82). O baixo estabelece-se pelos centros *fá* (c.80-82) e *sib* (c.83-88), concluindo sobre uma cadência – *Mib* com 2as acrescentadas – *dó*[47] – *sib.* A linha superior mantém um centro *sib* (c.83-90), coincidindo com o baixo. Estão presentes acordes com 2as acrescentadas na linha superior e quintas paralelas na linha inferior (c.89).

Observe-se na Figura 123 o Gráfico (a), seção 11:

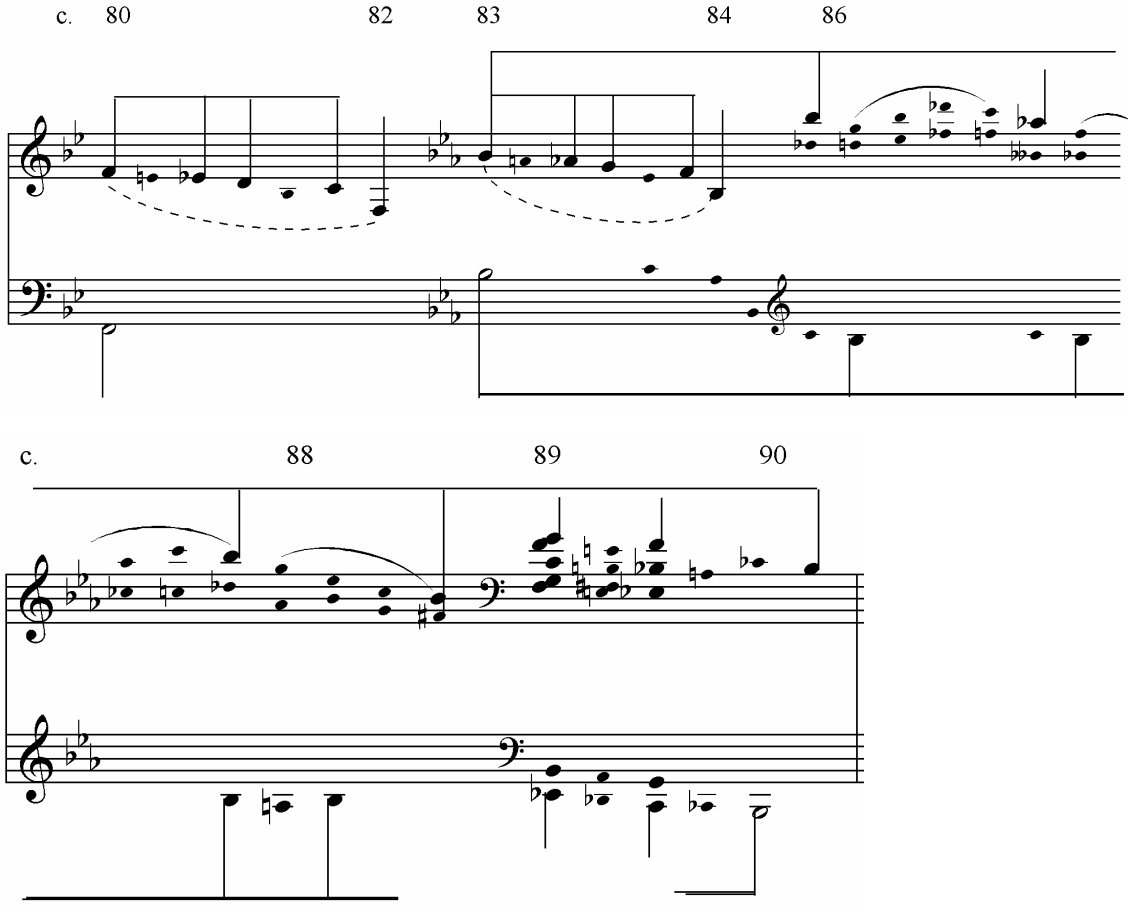


Figura 123. Seção 11.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 80-90.

4.1.12. Seção 12

A seção 12 é a repetição da Seção 3. O gráfico será repetido para que possa haver um entendimento integral da peça.

A Figura 124 mostra o Gráfico (a), seção 12:

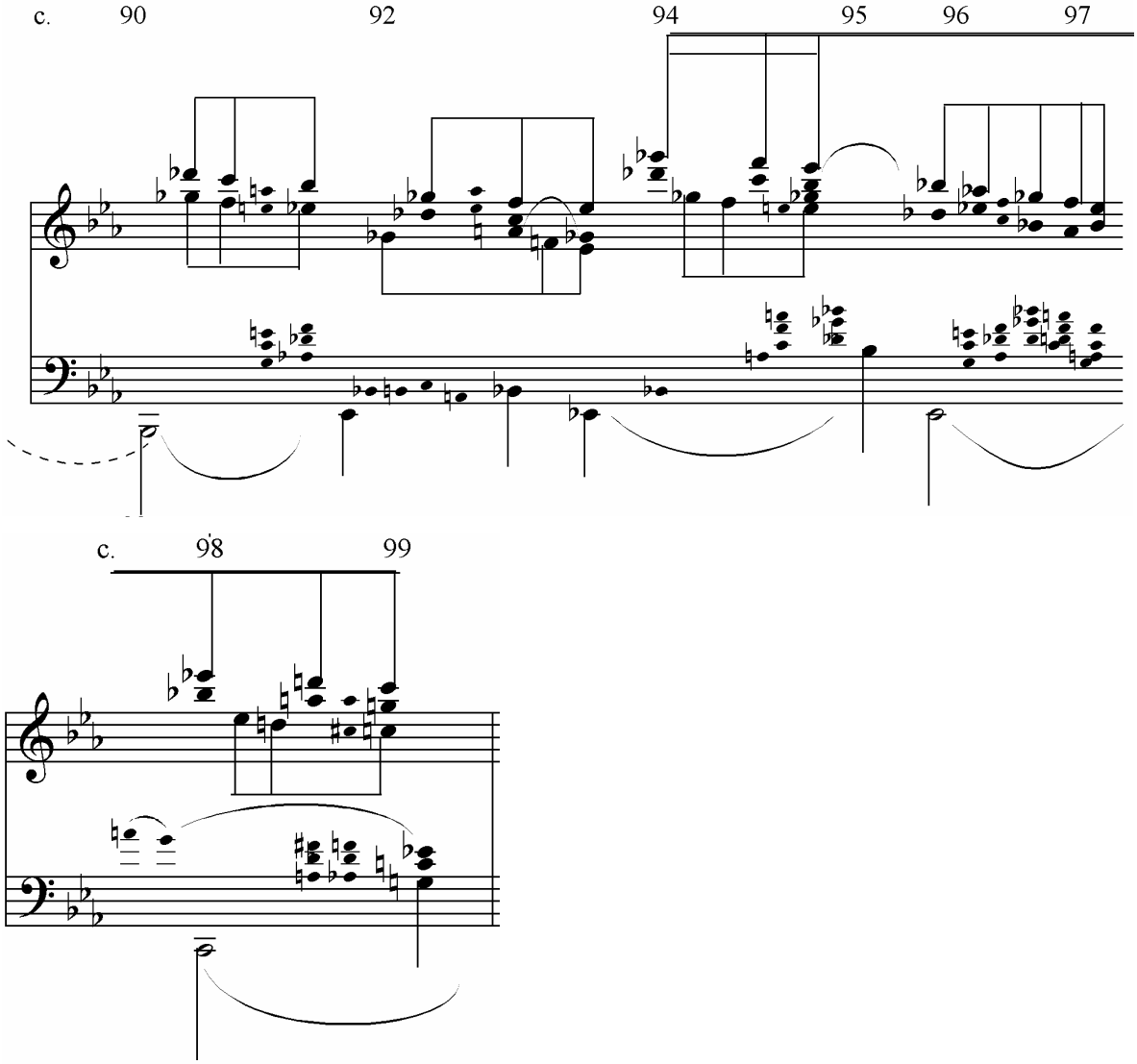


Figura 124. Seção 12, repetição da Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 90-99.

4.1.13. Seção 13 (c.99-106)

Esta seção é a repetição da Seção 4 com algumas alterações**.** O gráfico demonstra uma linha melódica superior, que caminha por graus conjuntos descendentes, tendo como ponto de chegada a nota *dó* (c.107). A nota *sol* é o centro desta linha melódica, finalizando em *dó* (c.35). O baixo tem como característica principal o centro *dó,* mais a quinta - *sol* , concluindo sobre uma cadência Fa^{79} - *sol* ^{5dim7} - *dó.*

O Gráfico (a), seção 13 está demonstrado na Figura 125:

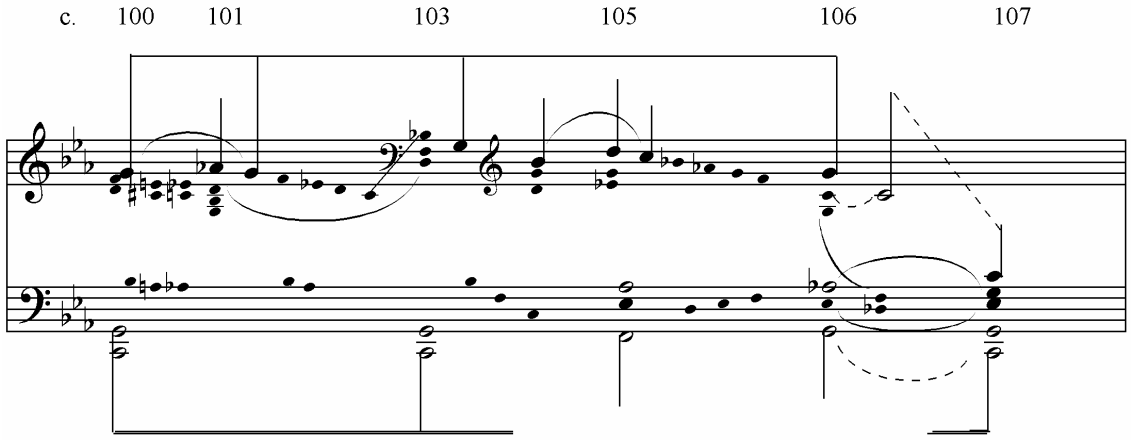


Figura 125. Seção 13, repetição da Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.100-107.

4.1.14. Seção 14 - CODA (c.107-114)

Nesta última seção um centro *mib* é determinado pelo movimento da linha superior, pelo movimento do baixo e confirmado pela cadência. Assim como na Seção 1, o contorno melódico, tanto da linha superior como inferior (c.107-110) desenham, em movimento descendente, a coleção empregada – *Mib* mixolídio. O Motivo 1 e suas variações formam seguinte linha diretriz - *mib-réb-dó-sib-láb-sol* (c.111), fragmentos da coleção *Mib* mixolídio. Outro contorno melódico formado *sol-fá-mib* (c.110) se repete na voz intermediária (c.111). A Seção finaliza com a Cadência *dó – Réb – sib*^{47} *– Mib*.

Observe-se o Gráfico (a), seção 14, na Figura 126:

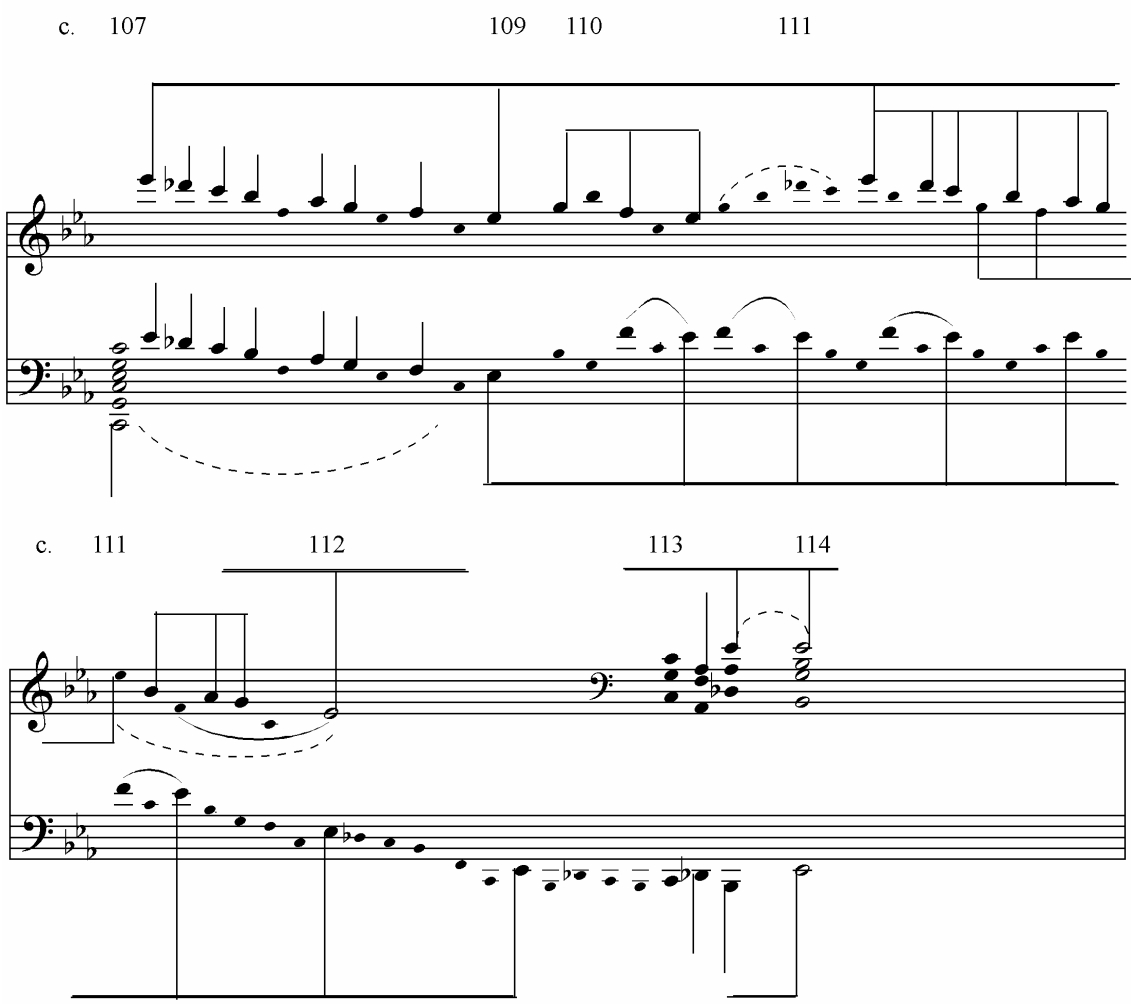


Figura 126. Seção 14.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 112-114.

4.2. Centros

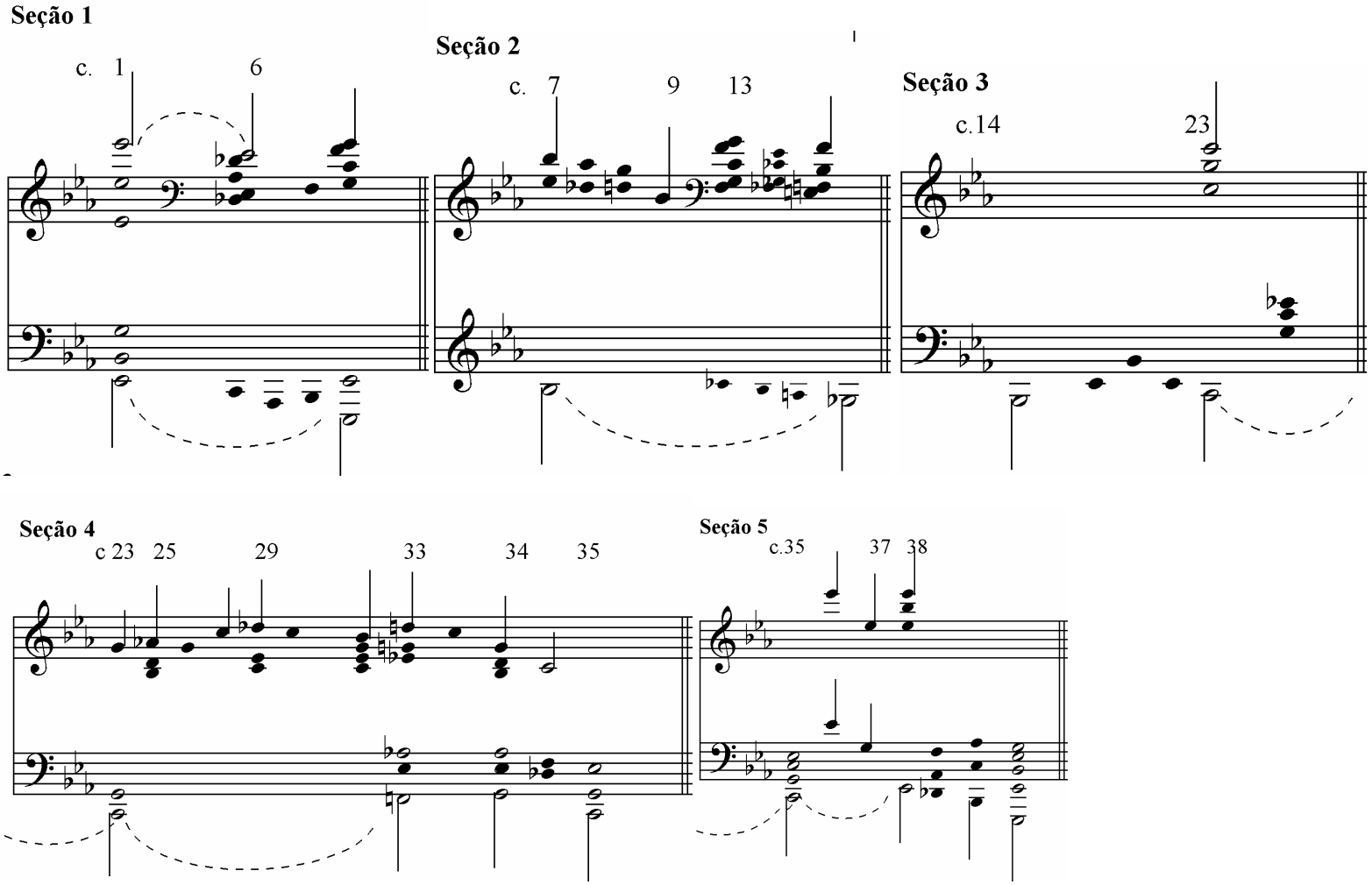
O gráfico das vozes condutoras da linha (b) salienta alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de organização e formato."[149].

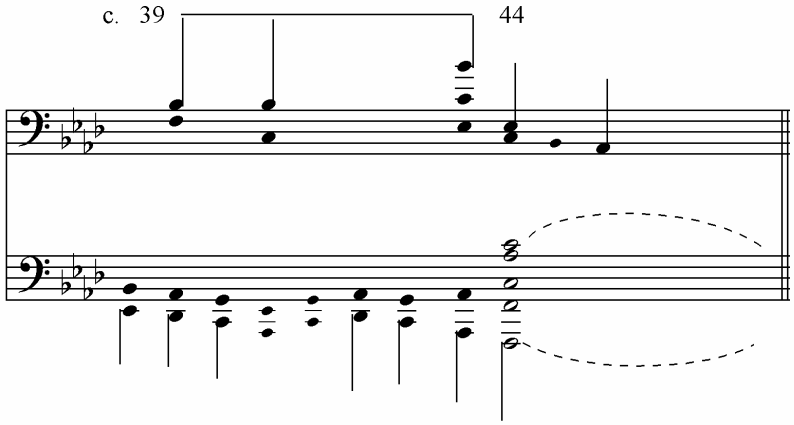
[149] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

O gráfico (b) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

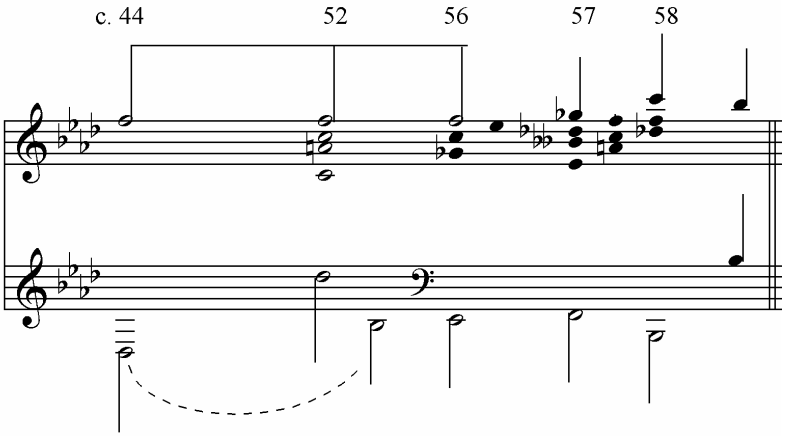
A Figura 127 mostra o Gráfico (b) nas seções 1 a 14, salientando os centros:


Seção 1
c. 1
6
Seção 2
c. 7
9
13
Seção 3
c.14
23
Seção 4
c 23
25
29
33
34
35
Seção 5
c.35
37
38

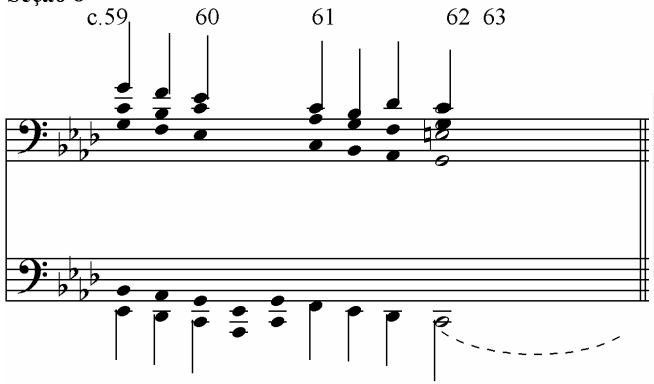
Seção 6



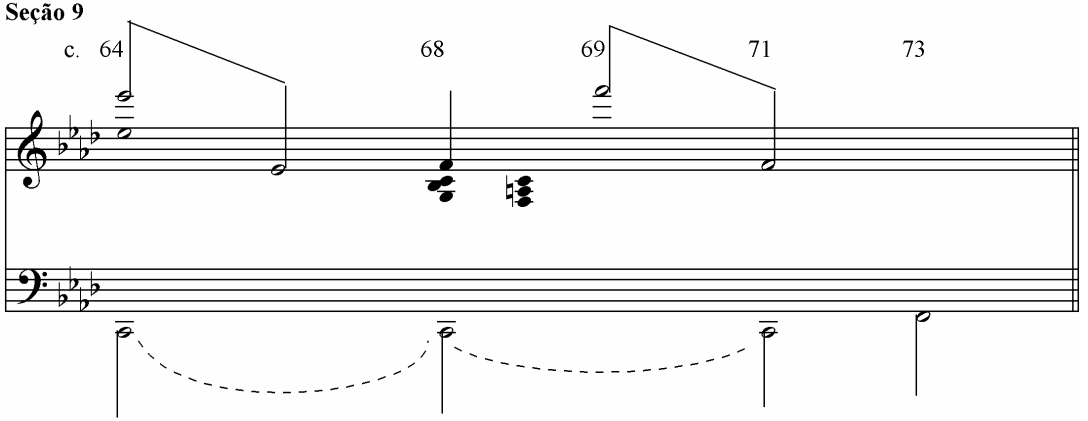
Seção 7



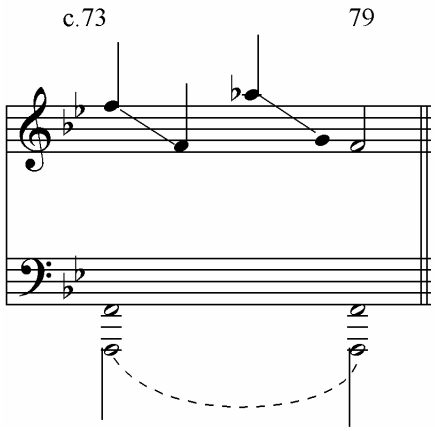
Seção 8



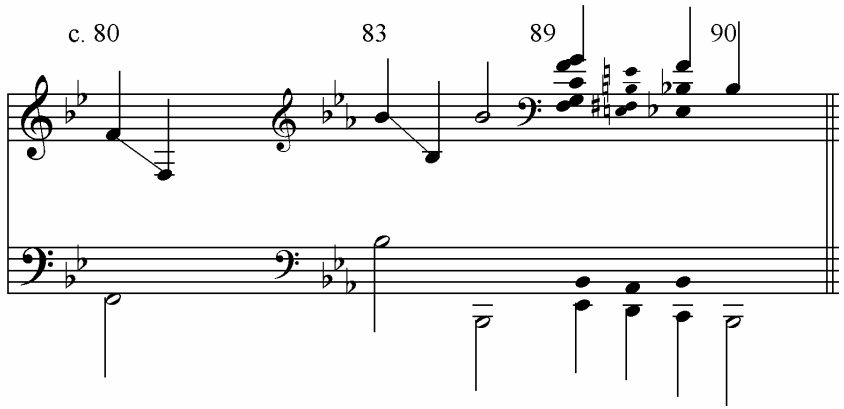
Seção 9



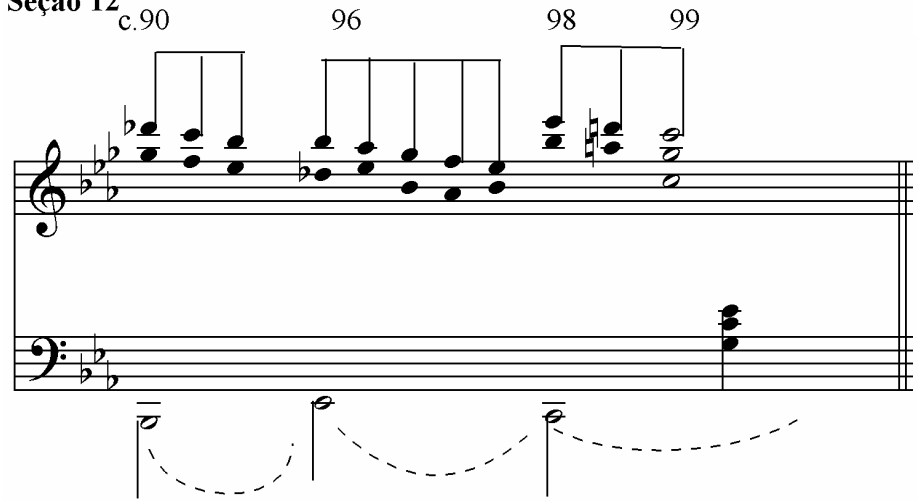
Seção 10



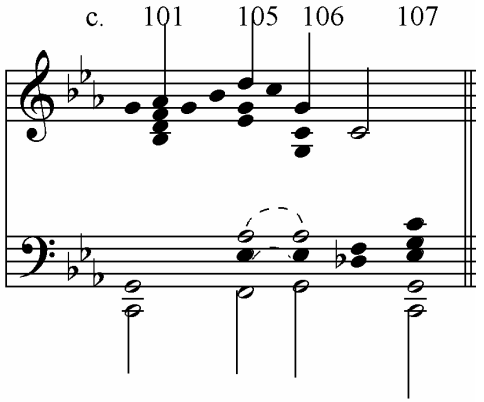
Seção 11



Seção 12



Seção 13



Seção 14

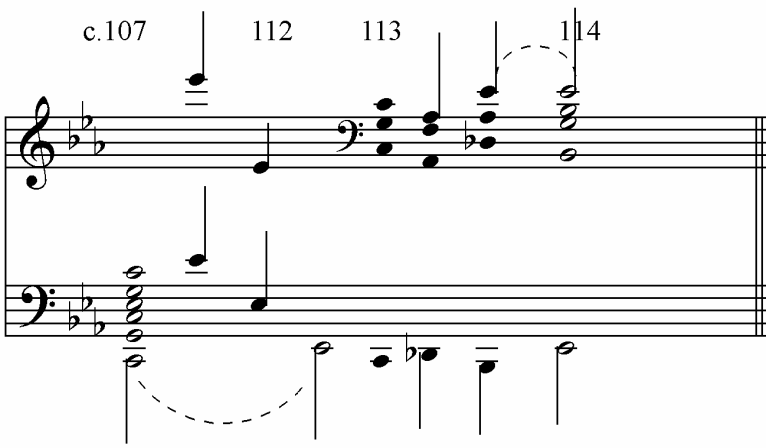


Figura 127. Seção 1 a 14.Gráfico das Vozes condutoras (b). Centros.

Síntese

Ao analisar a *Sonata de Louvação,* I- Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso,* da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, da Textura, Ritmo e Vozes Condutoras, conclui-se que:

- no material, a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico e eólio, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo Pedal e como centros e *ostinatos*.
- na dimensão horizontal, a peça é formada por cinco Motivos derivados dos modos e suas respectivas variações.
- no resultado sonoro, apesar do aspecto fragmentado do movimento, a peça apresenta um sentido de continuidade. As diferenciações de caráter em cada seção contribuem para a organização da estrutura.
- na dimensão vertical, verifica-se a presença de acordes formados pela justaposição de intervalos de 4^{as}, acordes de 2^{as} acrescentadas, tríades,seqüências de quartas e quintas, na linha superior e no baixo.
- na textura, observa-se diversidade: Monofônica, Homofônica com inserções Acordais, Pedal e *ostinato.*
- na análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes Condutoras, foi possível verificar o movimento, a direção e os centros em cada seção, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça. Esta análise demonstrou que os Motivos e as variações se interconectam através de uma linha diretriz, o que proporcionou unidade e fluência à peça. Mesmo sem emprego dos recursos da tonalidade, os centros, mantidos como prioridade no caminho harmônico, estabelecem uma intenção tonal.
- na apresentação, a peça se divide em quatorze seções, caracterizadas por mudanças de caráter. Porém na estrutura geral, este movimento se divide em três partes, observados pelos Motivos e pelas coleções apresentadas: Parte A. Seção 1 a Seção 5 (c. 1-38); Parte B. Seção 6 a Seção 10(c. 38-79) e Parte C. Seção 11 a Seção 14 (c.80-114).
- Nos Motivos e centros empregados em cada uma das partes, pode-se sintetizar, como demonstra o quadro na Figura 128:

PARTE A		**PARTE B**		**PARTE C**	
Seção 1 a Seção 5		**Seção 6 a Seção 10**		**Seção 11 a Seção 14**	
Motivo 1	Centro *Mib*	**Motivo 5**	Centro *Fá*	**Motivo 2**	Transposto, com centro *Fá*
Motivo 2	Centro *Sib*	**Motivo 2**	Repetição, sobre baixo *ostinato* e centro *Dó*	**Motivo 3**	Repetição com centro *Sib*
Motivo 3	Centro *Sib-Mib - Dó*	**Motivo 5**	Repetição	**Motivo 4**	Repetição com Centro *Dó*
Motivo 4	Centro *Dó*	**Motivo 1**	Repetição ornamentado sobre *ostinato* e centro *Mib*	**Motivo 1**	Repetição CODA com centro *Mib*
Motivo 1	Repetição com Centro *Mib*	**Motivo 4**	Transposto, Pedal e *ostinato* sobre centro *Fá.*		

Figura 128. Síntese dos Motivos e centros em cada Parte. *Sonata de Louvação*, Dos bardos do meu sertão.

2º MOVIMENTO

II - De acalantos e noites... Calmo e triste.

O movimento está dividido em duas grandes partes mais uma CODA, caracterizadas pelo emprego dos Motivos, *ostinato* e mudança de andamento. A primeira parte apresenta as seguintes subdivisões:

Parte A. *Calmo e triste* (c.1-35):

Seção 1 (c. 1-15)

Seção 2 (c. 16-20)

Seção 3 (c.21 - 28)

Seção 4 (c.28, 2º tempo - 35)

Parte B. *Mais movido* (c.36 - 64):

Seção 5: apresenta-se em apenas uma seção.

CODA (c.65-69).

Esta análise está dividida em: Material, Textura, Ritmo, Estrutura e Vozes Condutoras com as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto aos modos/escala, Motivos, Dimensão Horizontal e Vertical.

1.1. Modos/Escala sintética[150]

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos e escala sintética apresentadas na Figura 129:

[150] O termo se refere a escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e as outras escalas historicamente efetivadas. TUREK, Ralph, 1996: p. 483.

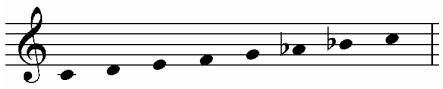
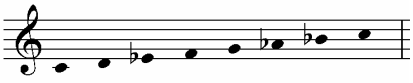
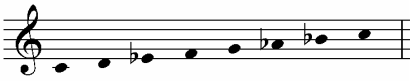
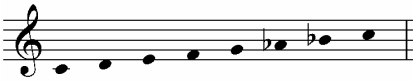
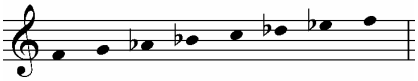
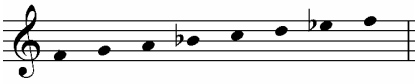
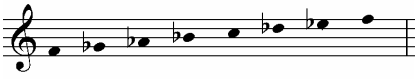
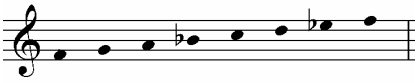
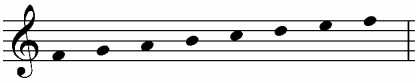
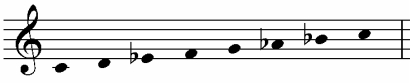
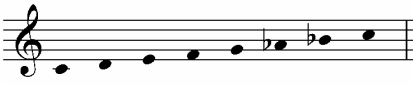
PARTE A Seção 1 (c.1-15) *Dó* sintética (c.3-6) na linha superior *Dó eólio* na linha superior (c.7-10)	 
Seção 2 (c.16-20) *Dó eólio* na linha superior (c.16-17) *Dó* sintética na linha superior (c.18-20)	 
Seção 3 (c.21-28) *Fá* eólio (c.21-24) na linha superior *Fá* mixolídio (c.24 2º tempo-28) na linha superior	 
Seção 4(c. 28-35) *Fá* frígio (c. 28-34) na linha superior	
PARTE B Seção 5 (c.36-64) *Fá* mixolídio (c.36-49) (c.53-58) na linha superior *Fá* Lídio (c.50-52) (c.59) na linha superior *Dó* eólio (c.62-64) na linha superior	  
CODA (c.65-69) *Dó* sintética na linha superior	

Figura 129. Modos e Escala formadoras do movimento e seus respectivos compassos.

1.2. Motivos

Sob o ponto de vista de Arnold Schoenberg (1996: p.35), a construção musical começa com um Motivo, que será repetido, tanto literal como transformado. Schoenberg baseia a compreensão da forma musical na percepção das pequenas unidades musicais, formadoras das unidades maiores, as quais irão compor a grande arquitetura musical, tendo como fundamento a *lógica* e a *coerência*.

Este procedimento contribuirá para a organização das alturas na dimensão horizontal desta peça.

1.2.1. Dimensão Horizontal

Por se tratar de uma peça em dois movimentos, e por haver material do primeiro inserido no segundo, resolveu-se dar continuidade à numeração Motívica do primeiro movimento – *Allegro deciso*. Dos bardos do meu sertão...

PARTE A. *Calmo e triste* (c.1-35).

A Seção 1 (c.1-15) apresenta o Motivo 6, em *Dó* sintética (c.3-5) e com variação 6.1 em *Dó* eólio (c.7-10). Caracteriza-se por uma linha melódica com contornos ascendente e descendente e alterações cromáticas (c.4,7), sobre um mesmo baixo *ostinato* na região média do piano.

A Figura 130 apresenta o *ostinato* 1 presente em toda a Seção:

Seção 1: *Calmo e triste* (c.1-15)

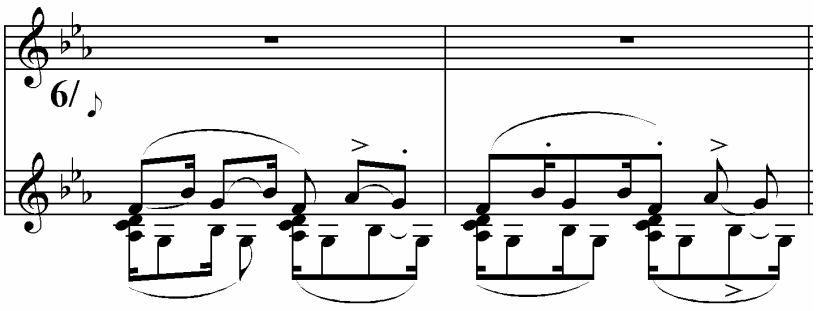
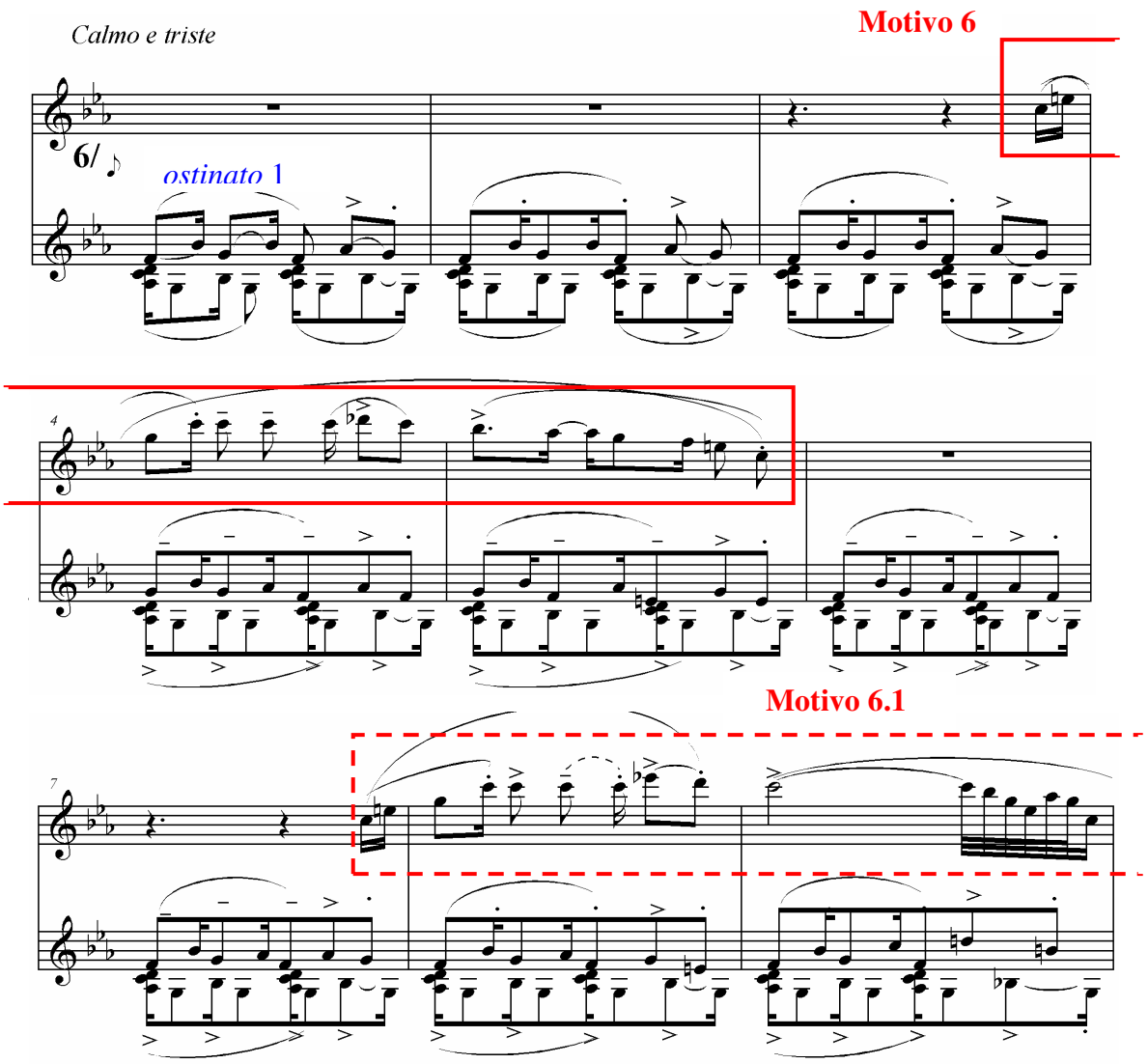


Figura 130. *Ostinato 1*. Seção 1. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c.1-2.

Observe-se o Motivo 6[151] sobre o *ostinato* 1 na Figura 131:

Seção 1: *Calmo e triste* (c.1-15)



[151] Este Motivo é uma transformação do Motivo 2 do Primeiro Movimento.

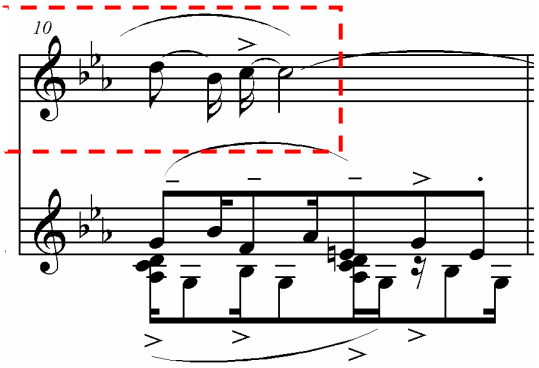


Figura 131 Motivo 6 e variação. Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 3-10.

A variação 6.1 ocorre por meio de transposição e de ornamentação (c.9). A apresentação do Motivo 6 e sua variação 6.1 estão na Figura 132:

Seção 1: *Calmo e triste* (c.1-15)

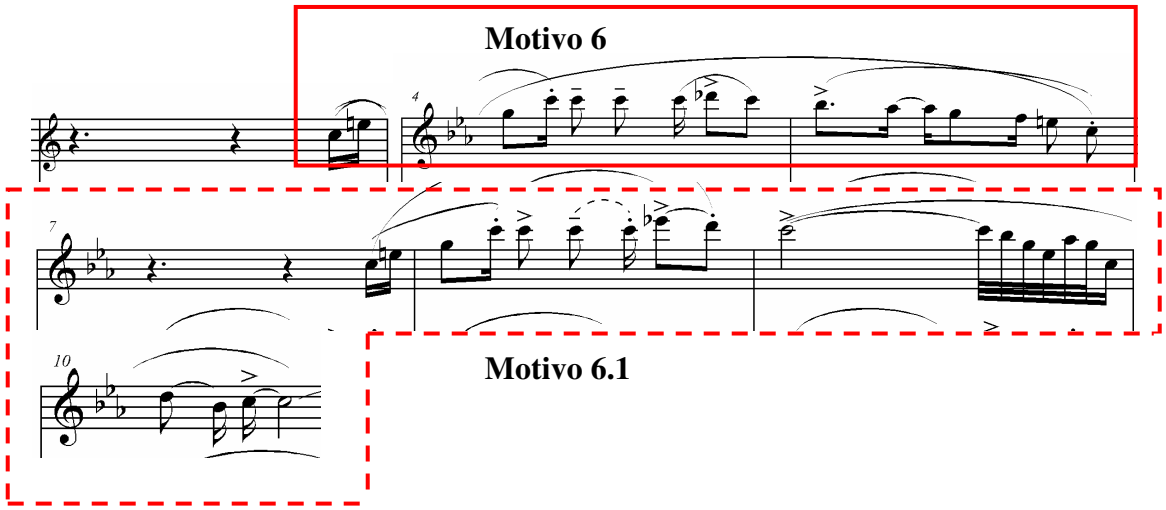


Figura 132. Motivo 6 e variação 6.1. Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 3-10.

A Seção 2 (c.16-20) apresenta mais uma variação: 6.2 com notas acrescentadas, variação rítmica e ornamentada (c.18.19) sobre o mesmo *ostinato* 1. Pode-se observar a variação do 6.2 sobre o *ostinato* 1 na Figura 133:

Seção 2*: como antes, cantando md.* (c.16-20)

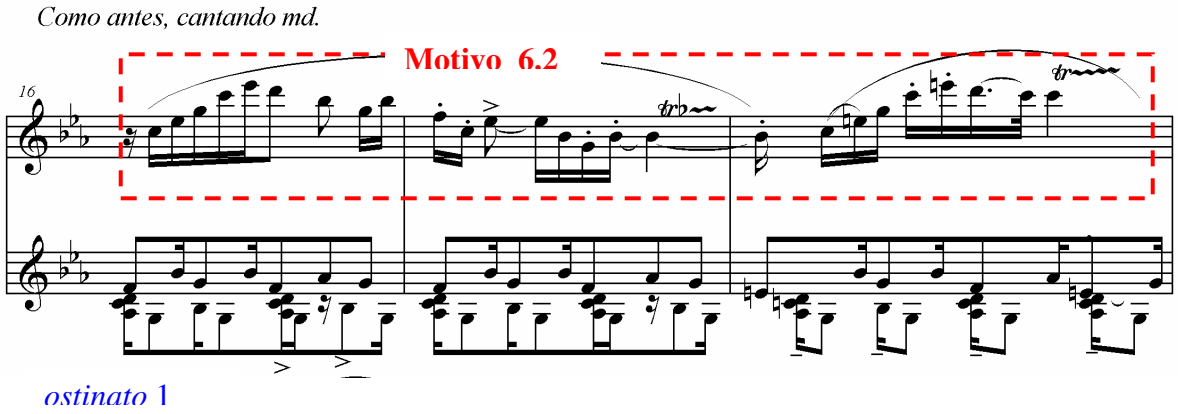


Figura 133. Variação do Motivo 6. Seção 2. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 16-18.

A seguir, duas variações, 6.3 e 6.4, na Figura 134:

Seção 2*: como antes, cantando md.* (c.16-20).

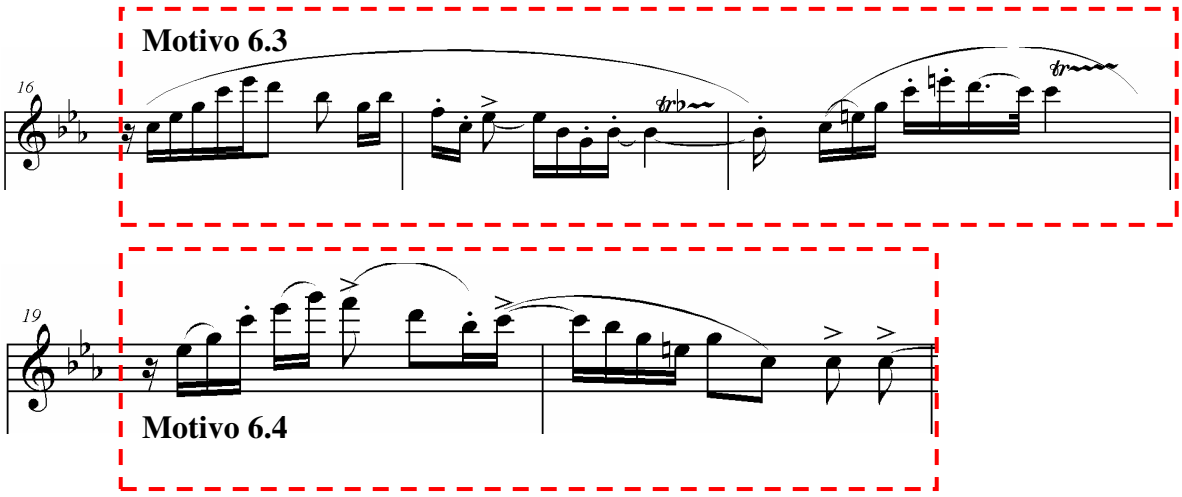


Figura 134. Variações 6.3 e 6.4. Seção 2. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 16-20.

A Seção 3 (c.21-28) apresenta uma variação do Motivo 4 do primeiro movimento - Dos bardos do meu sertão, da Seção 4.

Observe-se a reapresentação do Motivo 4 do primeiro movimento na Figura 135:

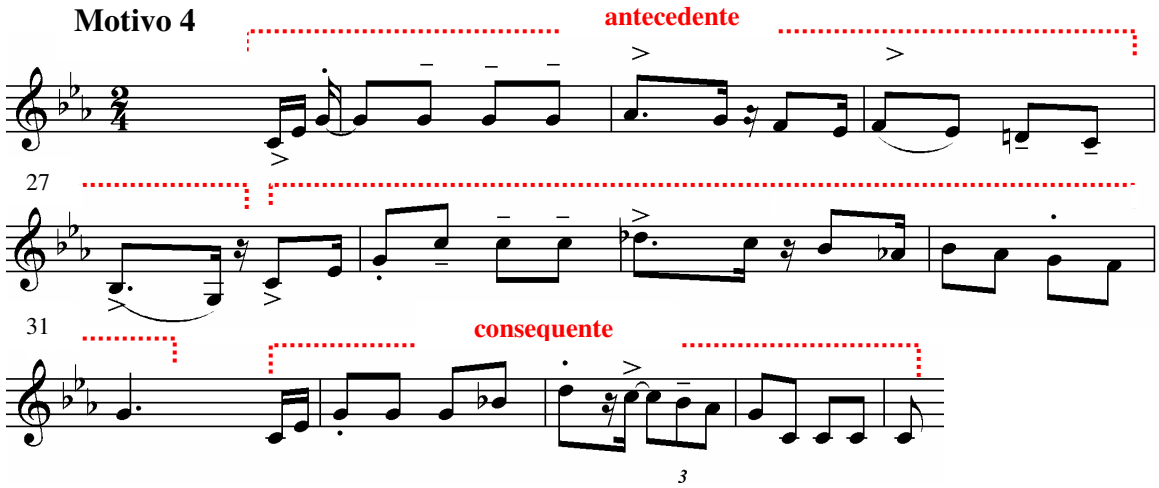


Figura 135. Reapresentação do Motivo 4. Linha melódica: antecedente/consequente. ***Sonata de Louvação*****, Dos bardos do meu sertão (c. 23-34).**

O Motivo 4 nesta seção aparece como 4.3, sobre um Pedal de *Dó*, acrescido da sua quinta e terça menor e maior, alternadamente (apenas uma vez acrescidos de sua quarta, c.23), como mostra a Figura 136:

Seção 3. *marcato e rall.* (c.21-28)

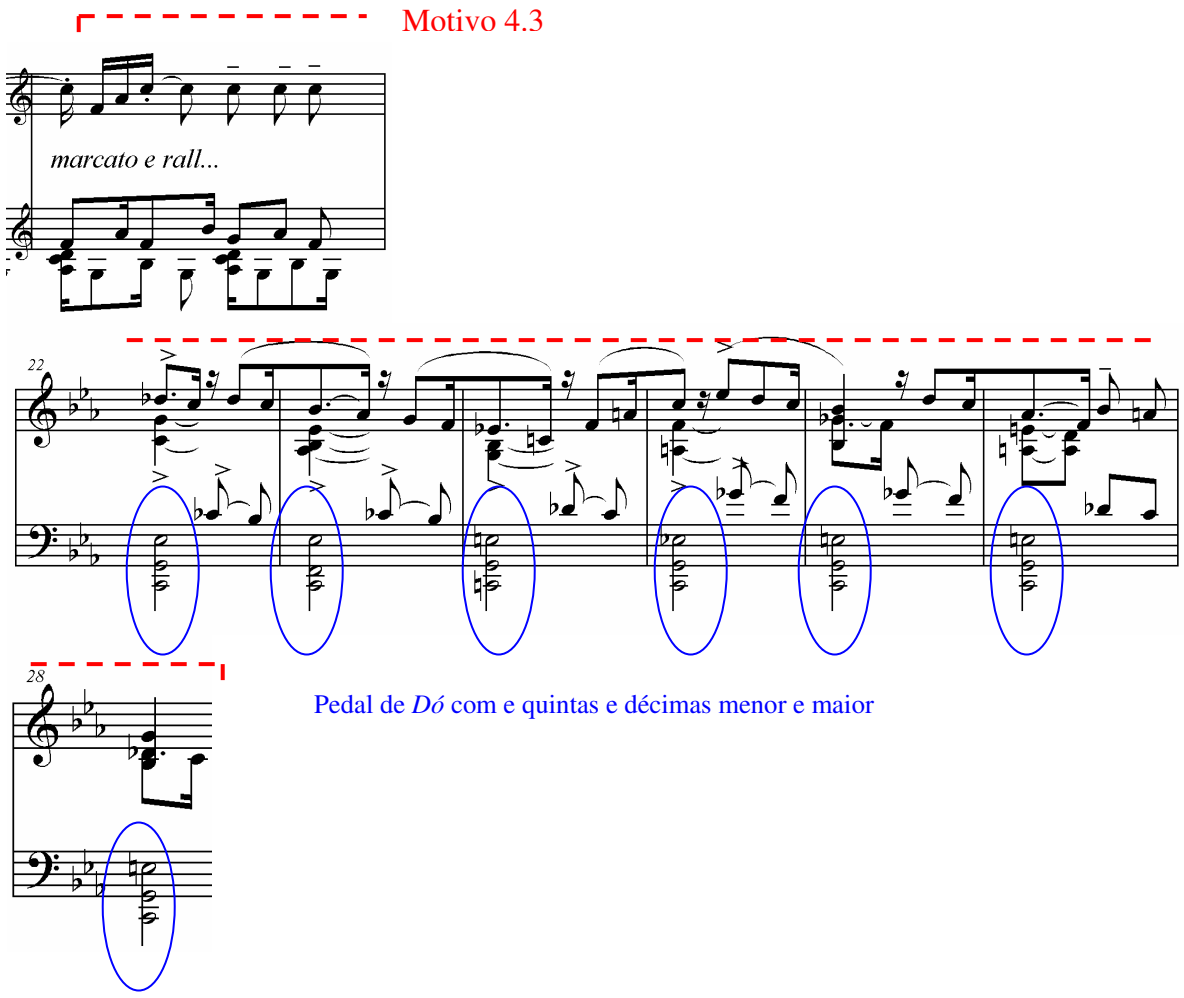
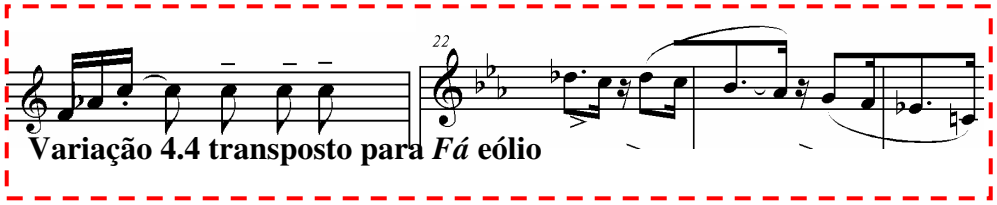


Figura 136. Pedal, linha do baixo. Seção 3. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 22-28.

Na variação 4.4, o Motivo aparece transposto para *Fá* eólio (c.21-24) e na 4.5 para *Fá* mixolídio (c. 24-28), com alterações rítmicas, o que está ilustrado na Figura 137:

Seção 3. *marcato e rall.* (c.21-28)



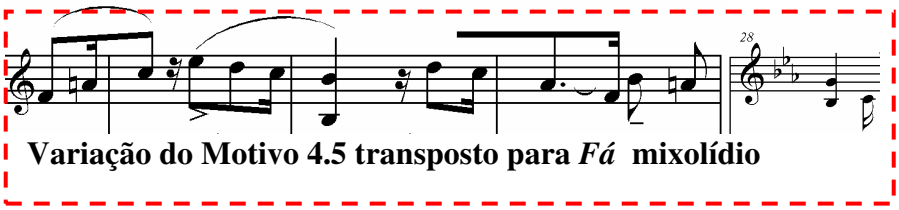


Figura 137. Variações do Motivo 4. Seção 3. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 21-28.

A Seção 4 (c.28-35) apresenta o Motivo 7, em *Fá* frígio. Caracteriza-se por uma linha melódica em contornos ascendente e descendente, sobre um baixo *ostinato* na região média do piano. A Seção se destaca pela presença da *polirritmia.*

A Figura 138 demonstra o Motivo 7 superposto ao *ostinato* 2:

Seção 4. *nostálgico-cantando* (c.28-35)

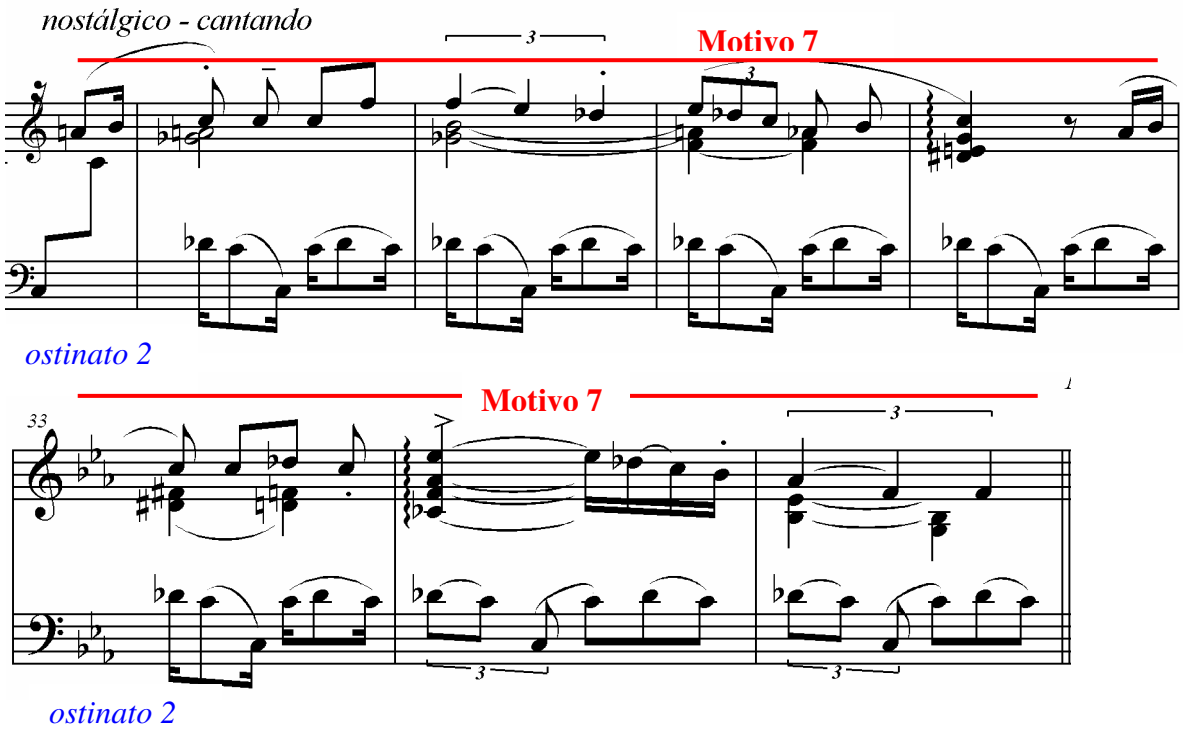


Figura 138. *Ostinato 2*. Seção 4. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c. 28-35.

O Motivo 7 é constituído de dois fragmentos: antecedente (c.28-32) e conseqüente (c.32 – 35). Outra particularidade é a presença da *polirritmia* nesta seção.

Observe-se o Motivo 7 na Figura 139:

Seção 4. *nostálgico-cantando* (c.28-35)

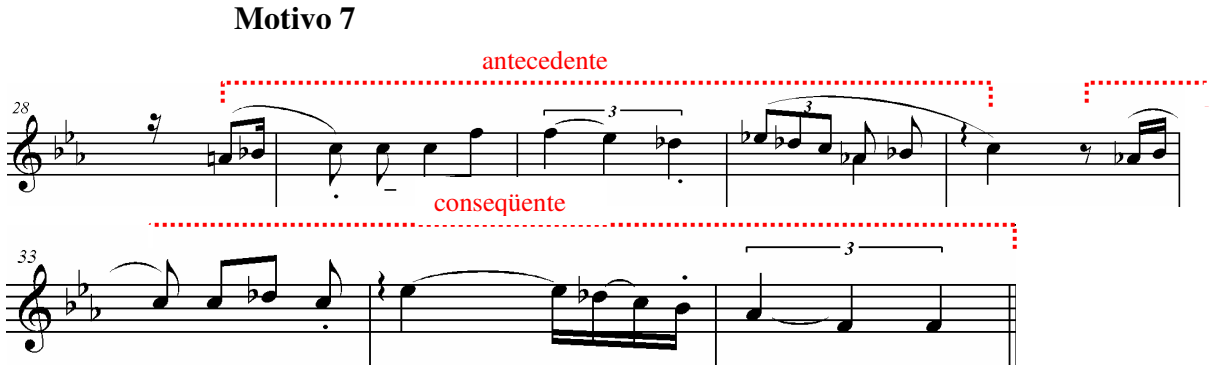


Figura 139. Motivo 7, antecedente-consequente. Seção 4. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 28-35.

PARTE B. *Mais movido* (c.36-64).

A seção 5 (c.36-64) apresenta o Motivo 8 sobre *Fá* mixolídio (c.37-38) e suas variações (c.36-49), transpostas para *Fá* lídio (c.50-52-59) e para *Dó* eólio (c.63-64) sobre um baixo *ostinato* com centro *Fá* (até c.61).

A Figura 140 demonstra o *ostinato* 3:

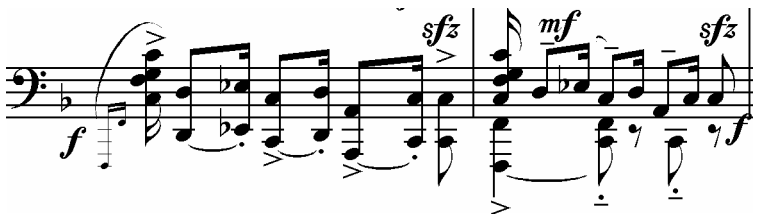


Figura 140. *Ostinato 3*. Parte B *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c. 37-38.

Este *ostinato* 3 se mantém (até compasso 61) com pequenas alterações de alturas (por exemplo no c.45-47) e ao seu término se dirige ao Pedal de *Dó* (c.61).

O Motivo 8 (c. 37-38) apresentam variações (8.1 a 8.6). Cada uma dessas variações do Motivo (8.1 a 8.6) se apresentam com transposição, mudança de direção e alterações de intervalo:

8.1 com mudança de direção no último intervalo (c.51);

8.2 com alteração intervalar na última nota (c.39) e 8.2.1 com alteração intervalar da última nota (c.41) e 8.2.2 com mudança de direção na última nota (c.41-42);

8.3 com transposição e mudança direção na última nota (c. 45-48);

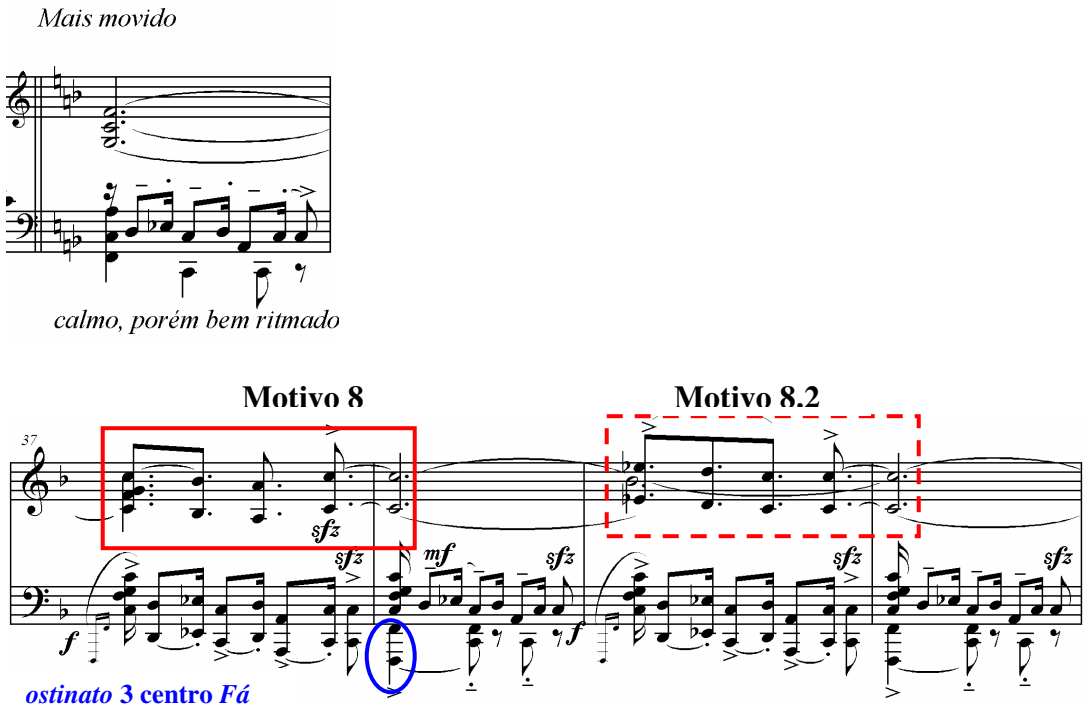
8.4 com transposição e mudança de direção na última nota (c.55), 8.4.1 com alteração rítmica e mudança de intervalo na última nota, sobre um Pedal de Dó (c. 62) e 8.4.2 com alteração rítmica. (c.64);

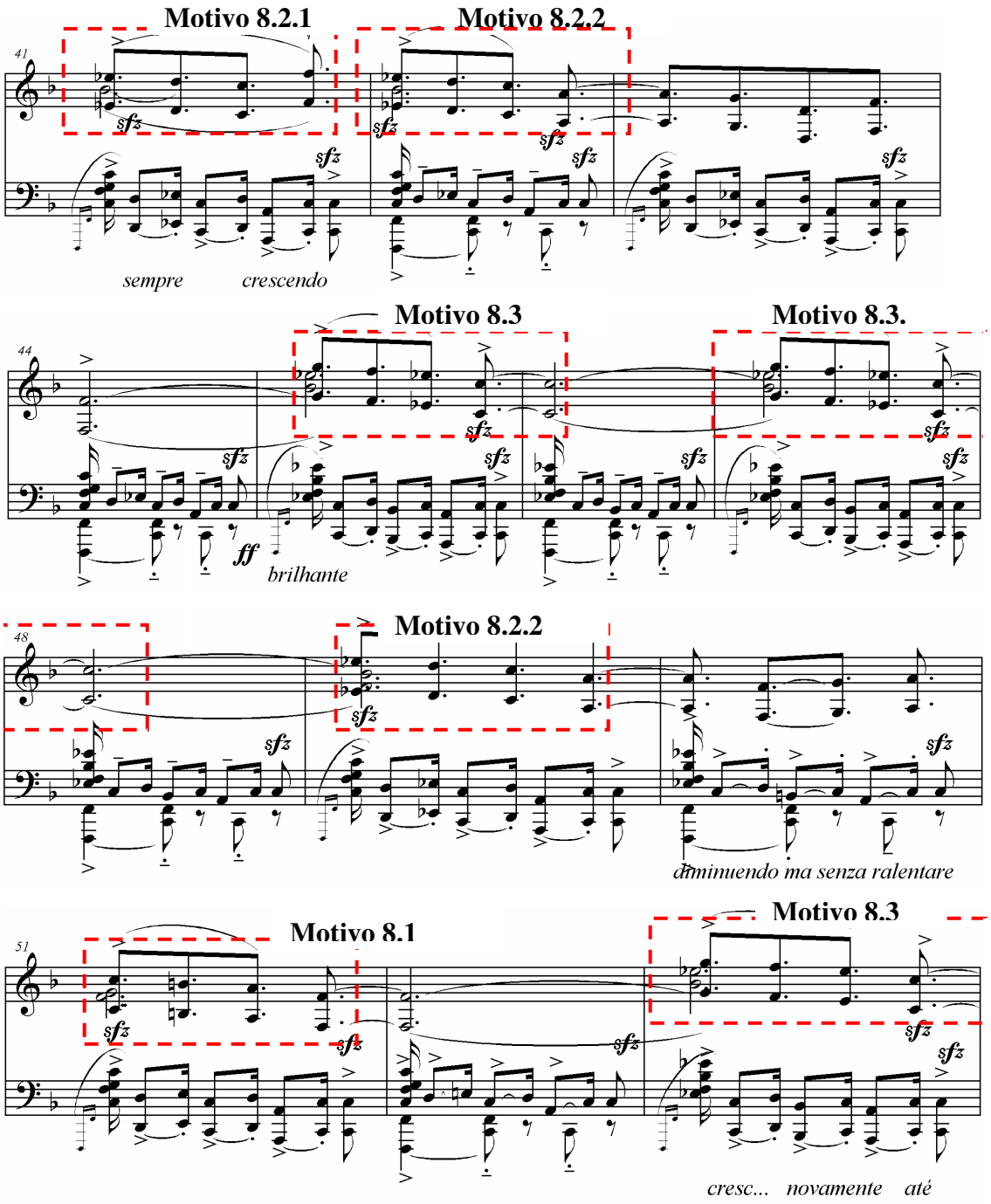
8.5 com transposição e mudança de direção na última nota (c.57-58);

8.6 com transposição e mudança de direção na ultima nota (c.59-60).

Observe-se os Motivos e suas variações e o *ostinato 3* na Figura 141:

Seção 5. *Mais movido* (c.36-64).




Motivo 8.2.1
Motivo 8.2.2
41
sfz
sempre
crescendo
Motivo 8.3
Motivo 8.3.
44
ff
brilhante
Motivo 8.2.2
48
diminuendo ma senza ralentare
Motivo 8.1
Motivo 8.3
51
cresc... novamente até

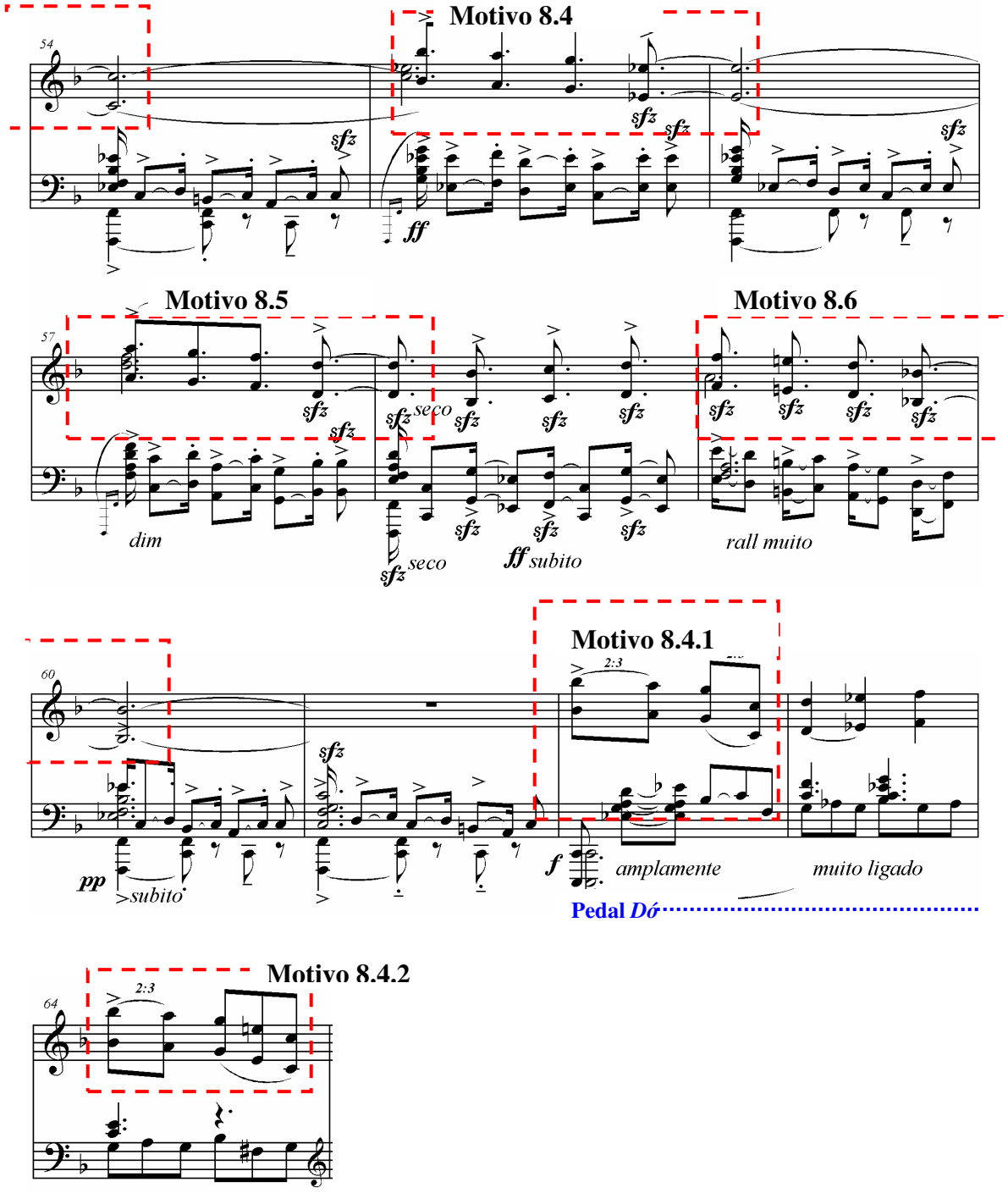


Figura 141. Seção 5, Parte B. *Ostinato* 3, Pedal e Motivo. *Sonata de Louvação*. De acalantos e noites, c.36-64.

C ODA (c.65-69)

Esta Seção apresenta o mesmo material da Seção 1: *ostinato* 1 e fragmentos do Motivo 6. A Seção termina sobre um acorde de *dó* $^{67+9}$.

Observe-se a Figura 142:

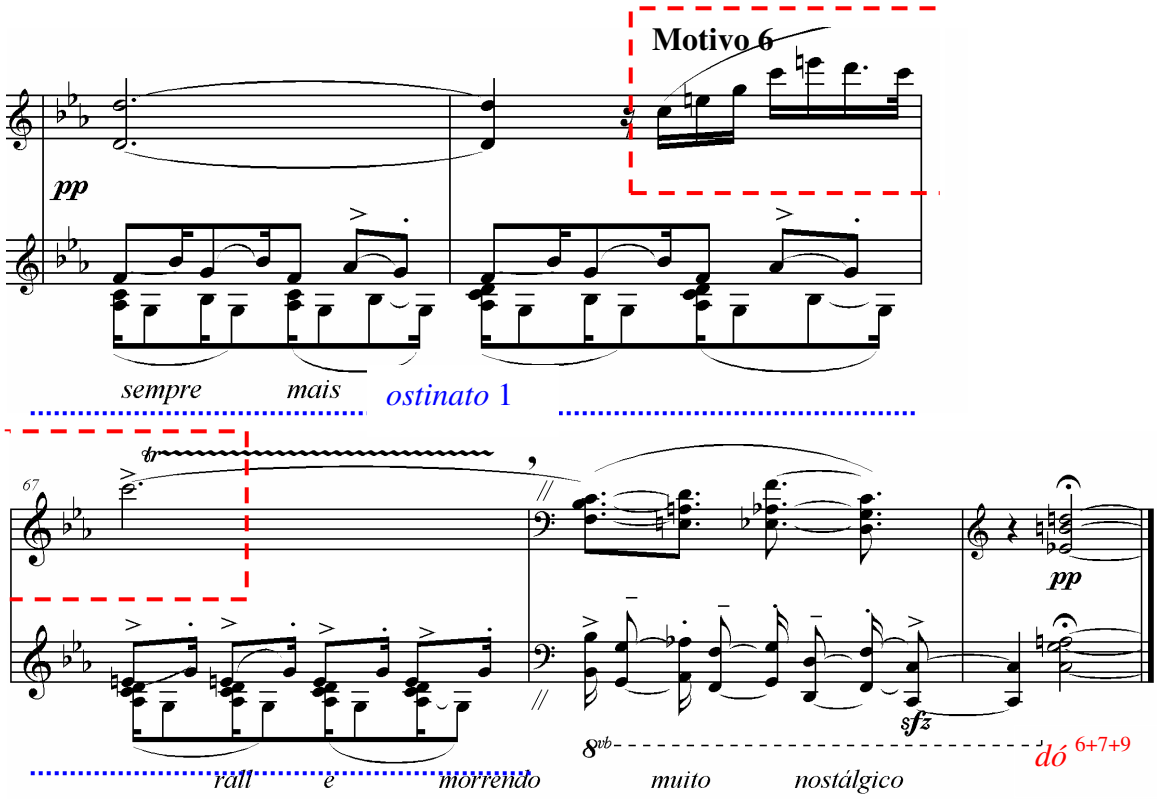


Figura 142. CODA. Material da Seção 1. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 65-69.

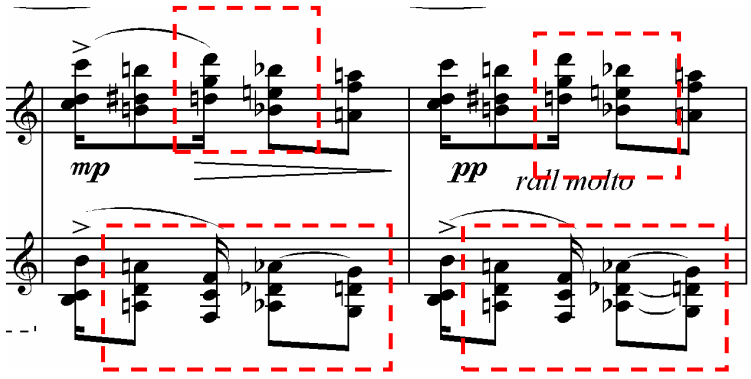
1.3. Dimensão Vertical: Acordes

No procedimento quanto a dimensão vertical, verifica-se a presença de:

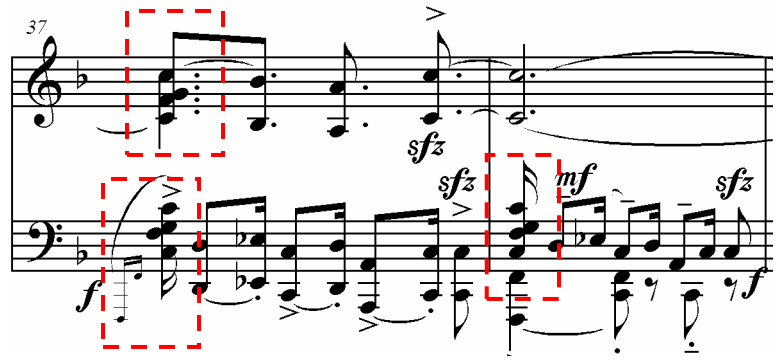
- acordes formados pela justaposição de intervalos de 4as e 5as;
- acordes de 2as acrescentadas;
- tríades maiores, menores e inversões.

A Figura 143 demonstra estes procedimentos em seus respectivos compassos:

Justaposição de intervalos de 4as e 5as.(c.14-15)



acordes de 2as acrescentadas (c.37-38)



tríades maiores e menores e inversões.

(c.37) **(c.53)** **(c.64)**

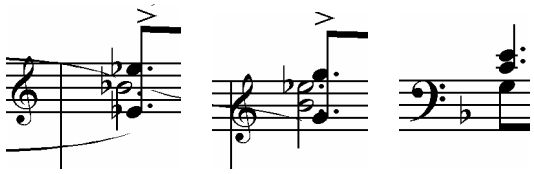


Figura 143. Material empregado na dimensão vertical. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites.

2. Textura[152] e Ritmo

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, pode-se verificar

[152] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

que a peça não apresenta diversidade quanto à textura. Na sua totalidade, apresenta uma linha melódica sobre um *ostinato* melódico ou rítmico aliados a um Pedal.

Os parâmetros rítmicos foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

2.1. Homofônica com *ostinato*

Rítmica diferente: Caracteriza- se por uma linha melódica - estabelecida pela tessitura limite de uma oitava - sobre o baixo *ostinato* 1 na região média do piano. Está demonstrado na Figura 144:

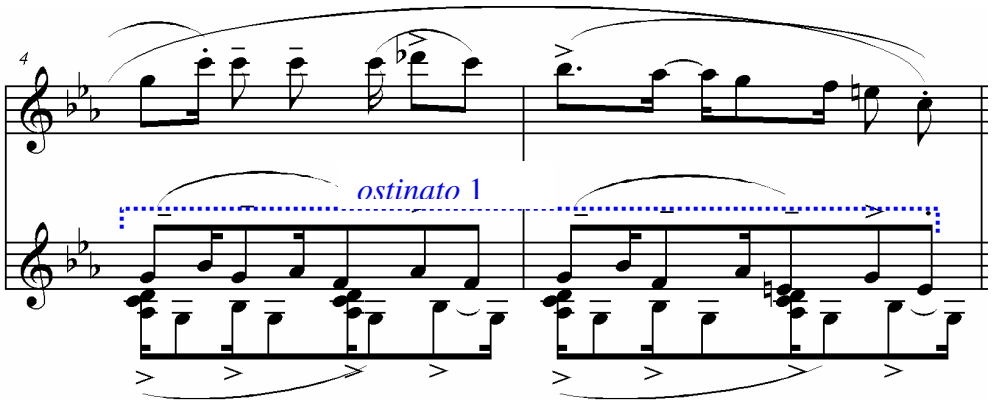


Figura 144. Textura Homofônica/ostinato. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 4-5.

2.2. Homofônica com *ostinato/ polirritmia*

Rítmica diferente: Caracteriza-se por uma linha melódica sobre o baixo *ostinato* 2 na parte média do piano em *polirritmia,* conforme demonstra a Figura 145:

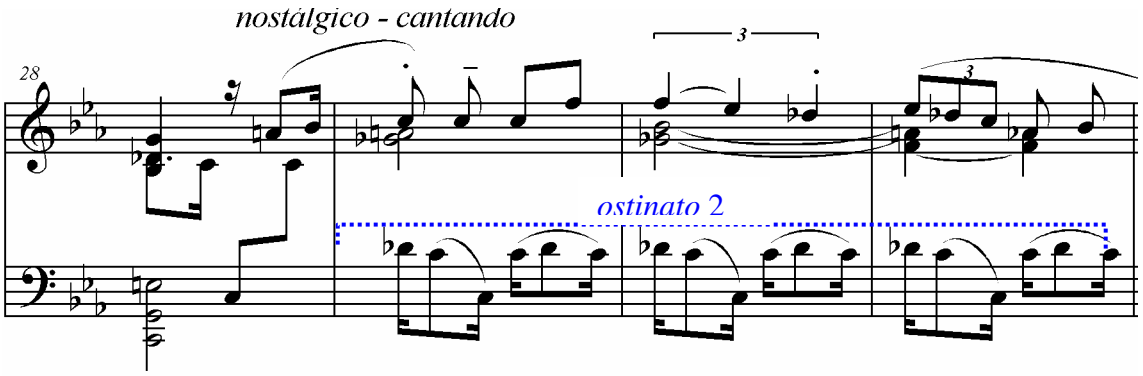


Figura 145. Textura Homofônica/ostinato melódico *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 28-31.

2.3. Homofônica com *ostinato* rítmico/Pedal

Rítmica diferente: Caracteriza-se por uma linha melódica sobre o baixo *ostinato* 3 na região grave do piano e um Pedal. A Figura 146 realiza esta demonstração:

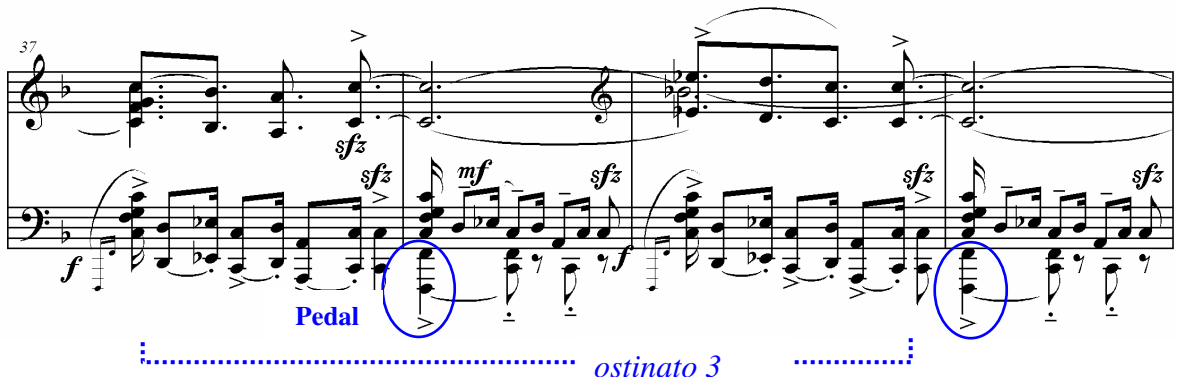


Figura 146. Textura Homofônica/ostinato rítmico/Pedal. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c. 37-40.

2.4. Acordal

Mesma rítmica e rítmica diferente: caracteriza-se por sons simultâneos na região média do piano, conforme a Figura 147:

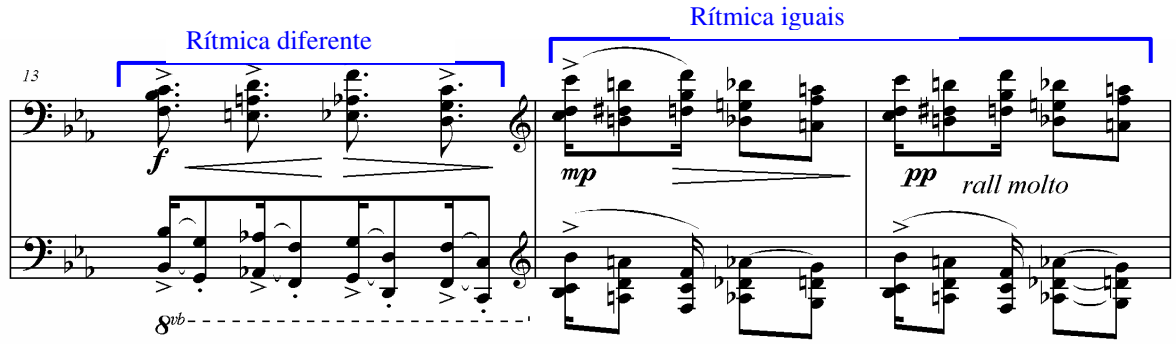


Figura 147. Textura Acordal. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites, c.13-15.

3. Estrutura da Sonata de Louvação – De acalantos e noites...

Com o material levantado em cada seção, pode-se determinar a estrutura deste movimento. A Figura 148 propõe organizar os elementos, para esclarecer a peça como um todo:

Parte A	**Motivos**	**Elementos**	**Textura**	**Centros**	**Dinâmica**	**Andamento/ caráter**
Seção 1 (c.1-15)	**Motivo 6** (Motivo 2 do I Movimen-to)	Linha melódica em *dó* sintética e *Dó* eólio variações	Homofônica com *ostinato 1.* Acordal	*Dó* na linha superior	Acentos Articulações *mp,pp*	*Calmo e triste*
Seção 2 (16-20)	**Motivo 6**	Repetição do motivo com variação	Homofônica com *ostinato 1*	*Dó na linha superior*	*piano marcato acentos*	*como antes, cantando md*
Seção 3 (21-28)	**Motivo 4 (I movimen-to)**	Repetição Motivo 4, com variação. Linha melódica em *Fá* eólio e *Fá* mixolídio	Homofônica com Pedal *Dó*	*Fá* na linha superior e *Dó* na inferior	*acentos*	*marcato e rall...*
4 (28-35)	**Motivo 7**	linha melódica em *Fá* frígio,	Homofônica com *ostinato 2, polirritmia*	*Fá* na linha superior	sem indicação	*nostálgico-cantando*
Parte B						
Seção 5 (36-64)	**Motivo 8**	Linha melódica em *Fá* mixolídio Variações	Homofônica com *ostinato 3,* Pedal *Dó*	*Fá e Dó*	*Calmo porem bem ritmado,mar cado o canto,* Acentos, *ff, f ,mf,sfz, brilhante, muito ligado, sempre crescendo*	*mais movido*
CODA						
(65-69)	**Motivo 1**	Repetição de fragmentos do Motivo variações	Homofônica com ostinato e	*Dó* na linha superior, último acorde *dó* $^{6+7+9}$	*trillos, pp.* rall e dim	*rall e morrendo muito nostálgico*

Figura 148. Elementos empregados em cada seção da peça. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites.

4. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[153], demonstra a estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é iluminar aspectos da estrutura , quanto aos aspectos das alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[154].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar a coerência na unidade musical de maneira sistemática". [155]

A realização desta análise ocorrerá em dois gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção e os Centros.

4.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais e suas respectivas *associações*.

A representação desses elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância, e também leva-se em consideração pequenas unidades musicais. Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

---

[153] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

[154] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[155] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER, Felix:1982. p. 143).

A linha (a) da análise das vozes condutoras demonstra o movimento e o caminho percorrido pelas vozes, deixando em evidência notas com maior relevância estrutural que conduzem e direcionam o movimento.

4.1.1. Seção 1 (c.1-15)

O gráfico demonstra um contorno melódico na linha superior (c.1-10) em movimento descendente, com coleções empregadas – *Dó* sintética (c.3-5*) e Dó* eólio (c.8-10). O gráfico aponta ainda o centro *Fá,* estabelecido no baixo *ostinato* 1, indicado por uma ligadura pontilhada, assim como sua linha diretriz (c.1-3) *si-láb-sol-fá*, representado em apenas três compassos. A última linha do gráfico demonstra a célula rítmica empregada sobre o baixo (c.1-2).

Observe-se o Gráfico (a), seção 1 na Figura 149:

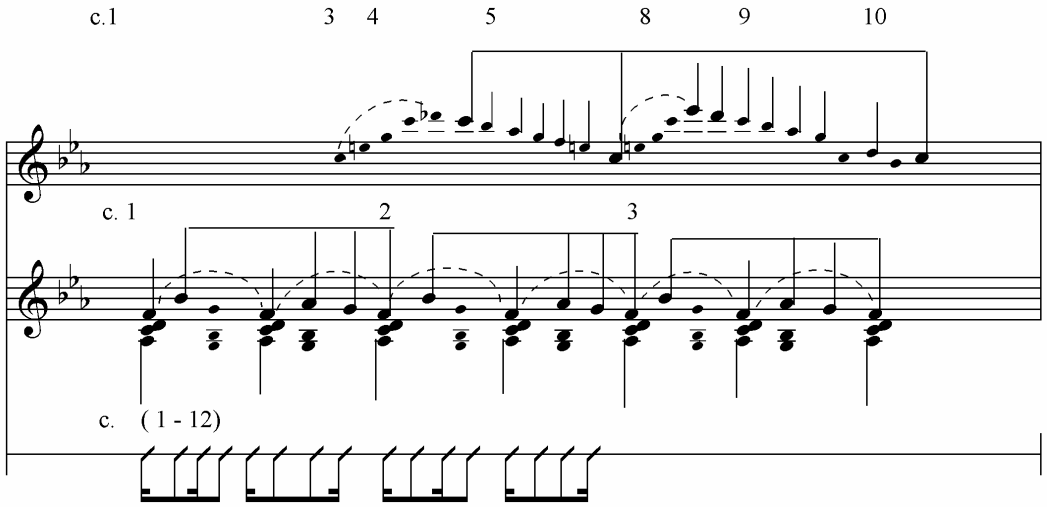


Figura 149. Seção 1.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.1-10.

4.1.2. Seção 2 (c.16-20)

Na variação da Seção 1, ocorre uma linha melódica com centro *Fá*, no mesmo *ostinato* 1. A célula rítmica apresentada na última linha do gráfico demonstra uma pequena variação rítmica - uma pausa de semicolcheia entre o segundo grupo (c.16.17.19.20) e uma alteração na sétima nota (c.18).

O Gráfico (a), seção 2 é demonstrado na Figura 150.

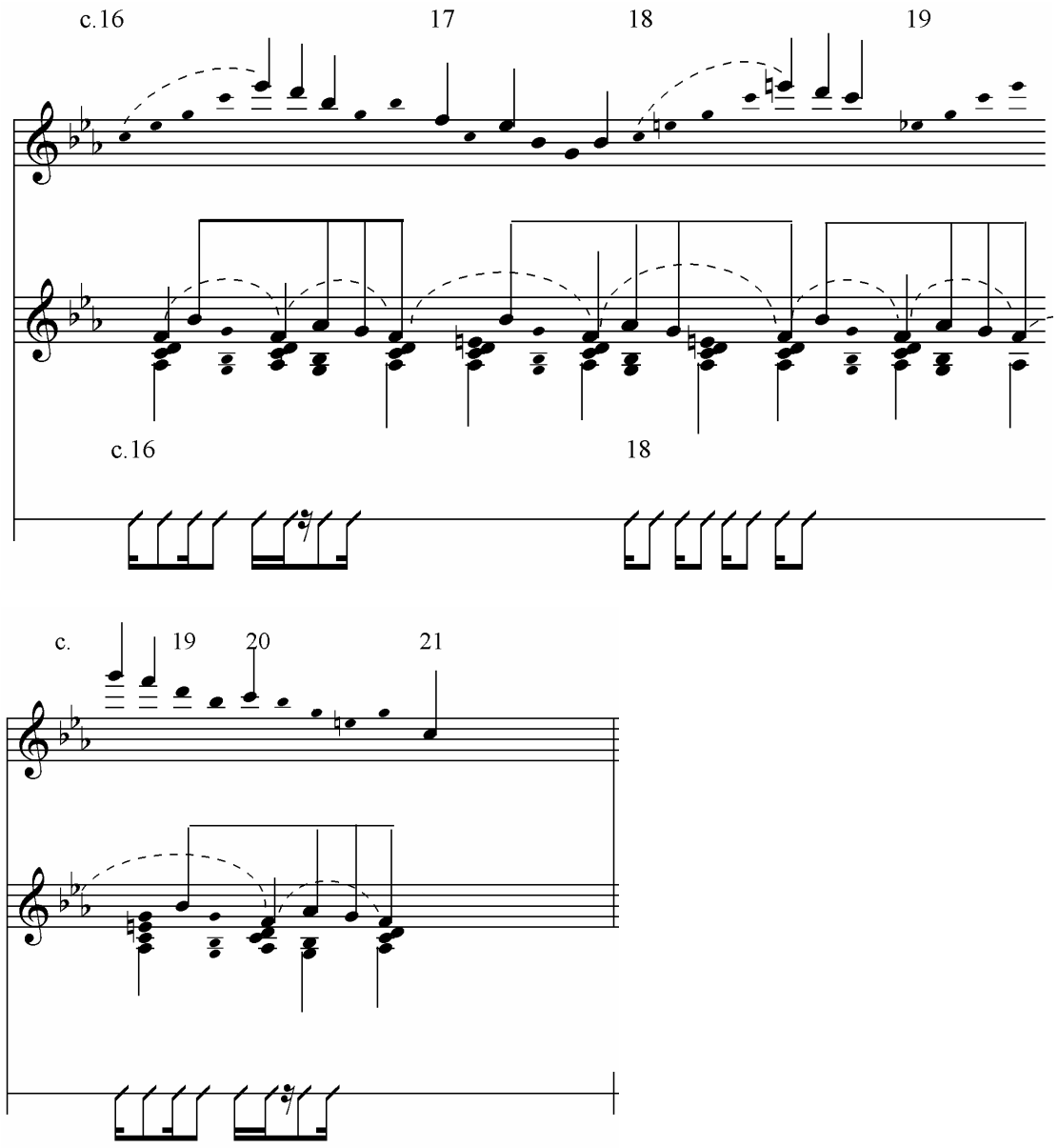


Figura 150. Seção 2.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 16-20.

4.1.3. Seção 3 (c.21-28)

Na voz superior ocorre uma linha melódica que caminha por graus conjuntos descendentes, tendo como ponto de chegada a nota *dó* (c.28). A nota *fá* é o de partida desta linha melódica, finalizando em *dó* (c.28). O baixo tem como característica principal o Pedal *Dó,* em acordes com 9ª , 11ª e com 3as M e m.

A Figura 151 mostra o Gráfico (a) seção 3:

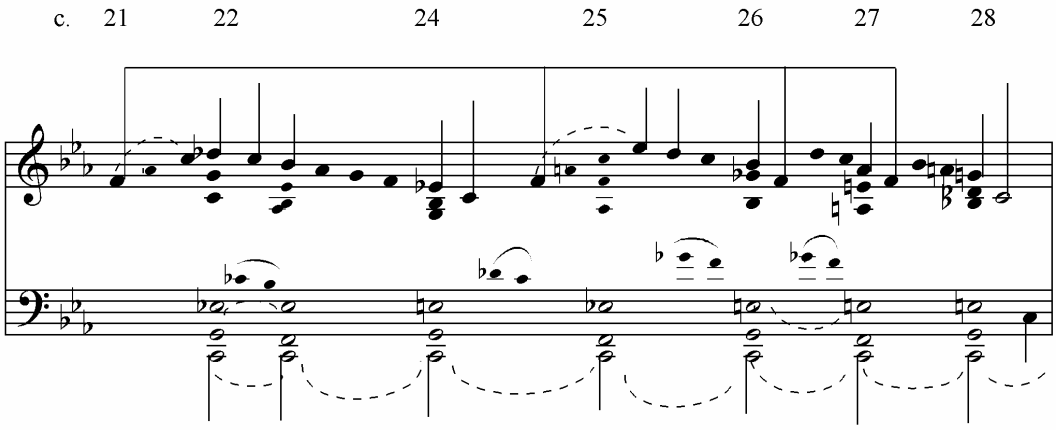
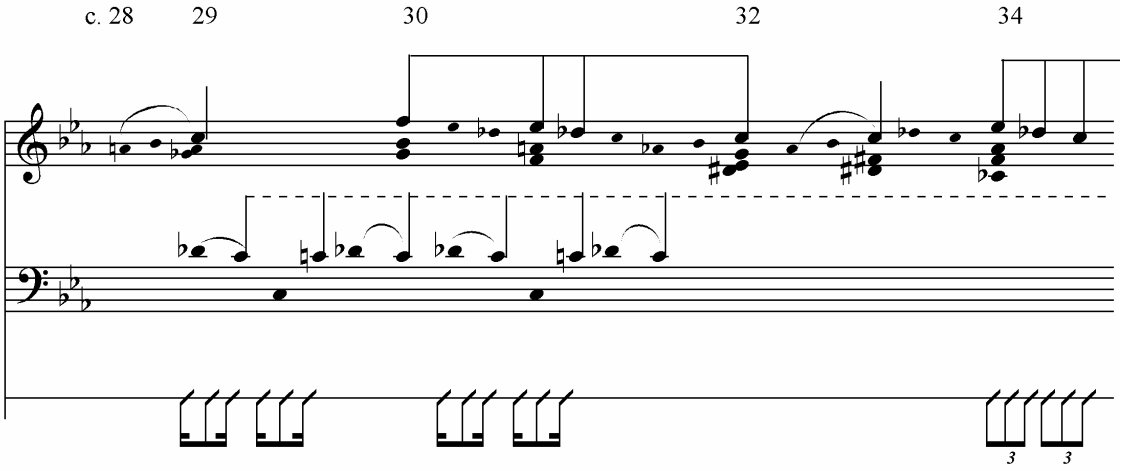


Figura 151. Seção 3.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c.20-21.

4.1.4. Seção 4 (c.28-35)

Nota-se uma linha superior cujos contornos, ascendente e descendente, delineiam o *Fá* frígio empregado. Esta linha se superpõe ao *ostinato* 2, caracterizado por uma bordadura sobre a nota *dó*, determinante do centro, representado pela ligadura pontilhada. A terceira linha do gráfico representa a célula rítmica empregada em sincopas (c.28-33) e modificada para dois grupos de quiálteras (c.34).

Observe-se na Figura 152 o Gráfico (a), seção 4:



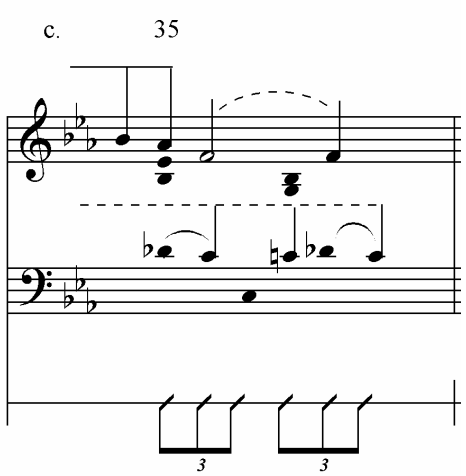


Figura 152. Seção 4.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 28-35.

4.1.5. Seção 5 (c.36-64)

Ocorre um Motivo em *Fá* mixolídio sobre um Pedal *Fá* (c.36-61) e que se dirige a *Dó* (c.62-64). A linha superior oscila entre os centros *Fá* e *Dó* (até c. 52). A terceira linha do gráfico demonstra a célula rítmica característica do *ostinato* 3, o qual se mantém inalterado durante a seção.

O Gráfico (a), seção 5 é mostrado na Figura 153:

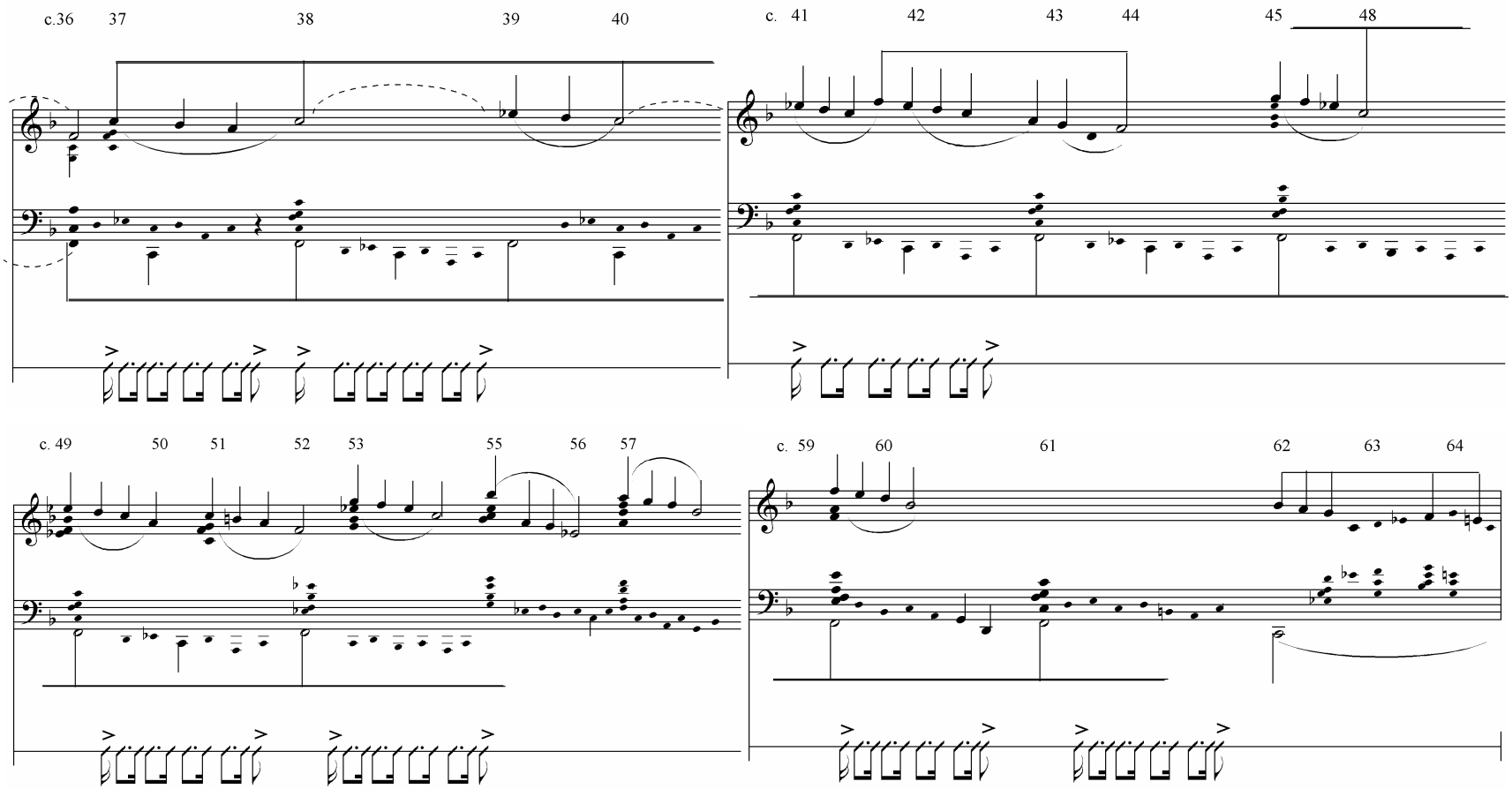


Figura 153. Seção 5.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 36-64.

4.1.6. CODA (c.65-69)

A CODA apresenta o *ostinato* 1, com a mesma célula rítmica da Seção 1. Este *ostinato* forma uma linha diretriz *sib- láb-sol-fá* (c.65-67) formado na linha intermediária. A Seção tem centro *Fá* terminando com Pedal *Dó* seguido do acorde de *dó* $^{6+7+9}$.

Pode-se observar o Gráfico (a) da Coda na Figura 154:

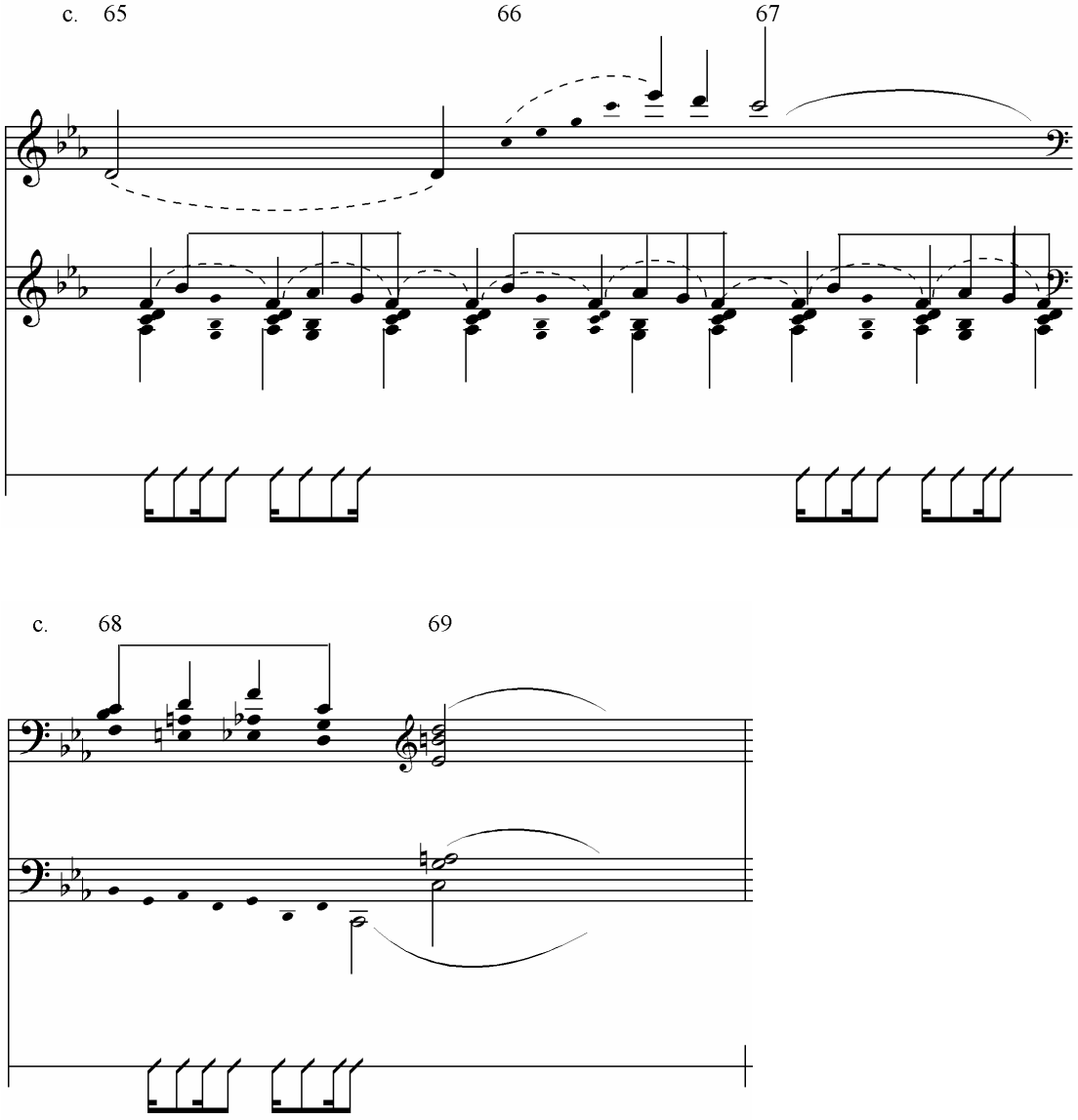


Figura 154. CODA.Gráfico das Vozes condutoras (a). Movimento e Direção, c. 65-69.

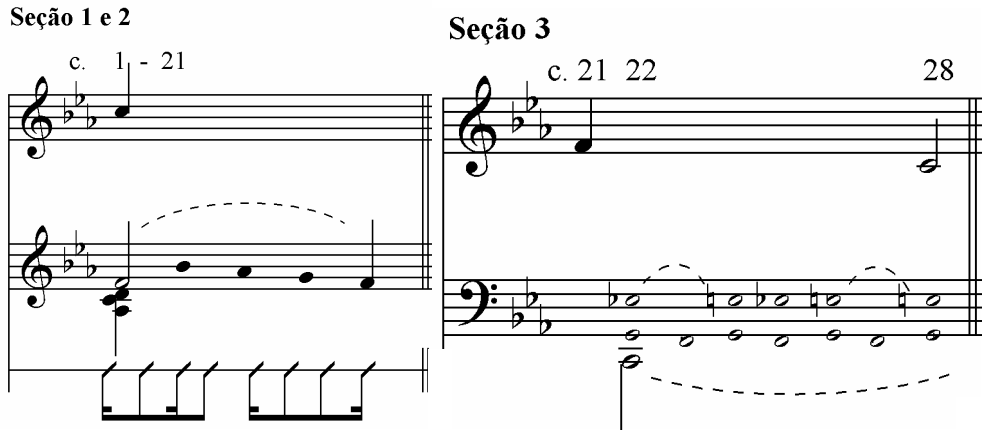
4.2. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (b) salienta alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas em predominância articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de organização e formato."[156].

Os *ostinatos* que ocorrem na peça desenvolvem ritmos específicos determinantes para o caráter da peça. Está representado na 3ª linha do gráfico dos centros.

A Figura 155 apresenta os Gráficos (b) das seções 1 a 5 e Coda:



[156] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

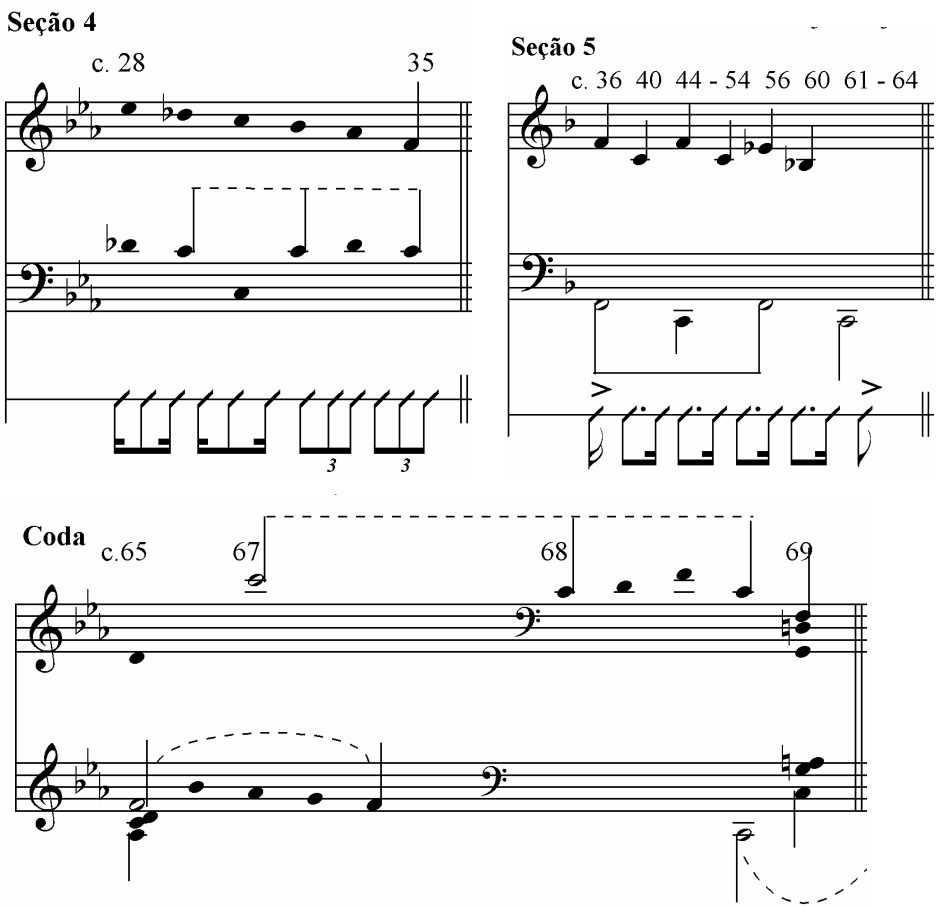


Figura 155. Seção 1 a 5 e Coda.Gráfico das Vozes condutoras (b). Centros.

Síntese

Ao analisar a *Sonata de Louvação,* II - De acalantos e noites...*„Calmo e triste* da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista de Material, Textura, Ritmo e Vozes Condutoras, conclui-se que:

- no material, a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico, eólio, frígio e da escala em *dó* sintética, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo emprego do Pedal como centros e *ostinatos*.
- na dimensão horizontal, é formada por quatro Motivos derivados dos modos/escala desenvolvidos por variações. O Motivo quatro é o mesmo apresentado no 1º movimento da sonata, porém se apresenta aqui com transposição.

- na dimensão vertical, verifica-se a presença de acordes formados pela justaposição de intervalos de 4^{as} e 5^{as} ; acordes de 2^{as} acrescentadas; tríades maiores, menores e suas inversões, acordes com 9ª, 11ª e 3^{as} M e m.
- na textura, observa-se o emprego de três *ostinatos* rítmicos e Pedal que são responsáveis pela subdivisão da peça. A textura permanece Homofônica sobre *ostinatos* e Pedal, com pequenas inserções acordais.
- na análise da estrutura através de sínteses em gráficos de vozes condutoras, foi possível verificar o movimento, a direção e os centros em cada seção, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça. Esta análise demonstrou que os Motivos e as variações se interconectam através de uma linha diretriz, o que proporcionou unidade e fluência à peça. Mesmo sem emprego dos recursos da tonalidade, os centros, mantidos como prioridade no caminho harmônico, estabelecem uma intenção tonal.
- na apresentação, a peça se divide em seis seções, caracterizadas pelos *ostinatos* e Motivos. Porém na estrutura geral, este movimento se divide em duas partes mais uma Coda: Parte A. Seção 1 a Seção 4 (c.1-35); Parte B. Seção 5(c.36-64) e Coda (c.65-69).
- nos Motivos e Centros empregados em cada uma das partes, obtém-se a seguinte síntese, demonstrada na Figura 156:

PARTE A		**PARTE B**		**CODA**	
Seção 1 a Seção 4		**Seção 5**			
Motivo 6	Centro *Fá* *Ostinato 1*	**Motivo 8**	Centro *Fá* *Ostinato 3*	**Motivo 6**	(fragmentos) centro *Fá – Dó* *ostinato 1*
Motivo 6	variações Centro *Fá* *Ostinato 1*				
Motivo 4	variações Centro *Dó* Pedal				
Motivo 7	Centro *Dó* *Ostinato 2*				

Figura 156. Síntese dos Motivos e centros em cada Parte. *Sonata de Louvação*, De acalantos e noites.

A *Sonata de Louvação,* apesar do título, não se remete a forma sonata, pois a partir do momento que se usa outro material, que não seja embasado nas estruturas tonais, o gênero se descarecteriza. A estrutura da sonata serviu à propósitos expressivos de muitos compositores do século XX, cujo caráter peculiar do gênero praticamente desapareceu. No caso da *Sonata da Louvação* a ligação fica por conta da divisão do primeiro movimento em três partes, dos Motivos que se reapresentam e dos centros que caminham por relações de quintas, porém sem o emprego da harmonia funcional.

Três Momentos em New York

(1969)

I. Evocação de Jazz

II. Branca Neve Invernal

III. Modinha Singela
(Velha Modinha)

3.3.3. TRÊS MOMENTOS EM NEW YORK

I. EVOCAÇÃO DE JAZZ

Evocação de Jazz é a primeira peça de *Três Momentos em New York*, composta em 1969 e com a dedicatória *Para o Ives, em 15/7/72.*

É constituída de 13 compassos, em tempos ternários, com um *D.C al Coda* no compasso 11. A indicação de andamento é *Agitato, marcato* M=70 e faz apenas uma referência ***ff*** quanto a dinâmica (c.12).

Esta análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura, com as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada na escala cromática, apresentada na Figura 157:

Escala cromática

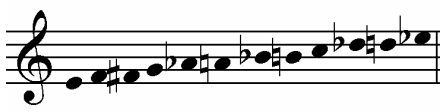


Figura 157. Escala cromática formadora da peça.

Esta coleção cromática (0123456789TE)[157] é a Coleção de referência da peça. Straus (2005, p.154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais maiores escondidas sob essa superfície." [158]

[157] T e E significam respectivamente 10 e 11 na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).
[158] In analyzing post-tonal music, one must be sensitive not only to the motivic interplay of the surface, but to the larger referential collections that lurk beneath the surface. (STRAUS: 2005, p. 154)

Esta coleção apresenta-se na sua íntegra, ou seja, com a participação de todos os elementos, nos compassos 1 e 2.

Observe-se a Figura 158:

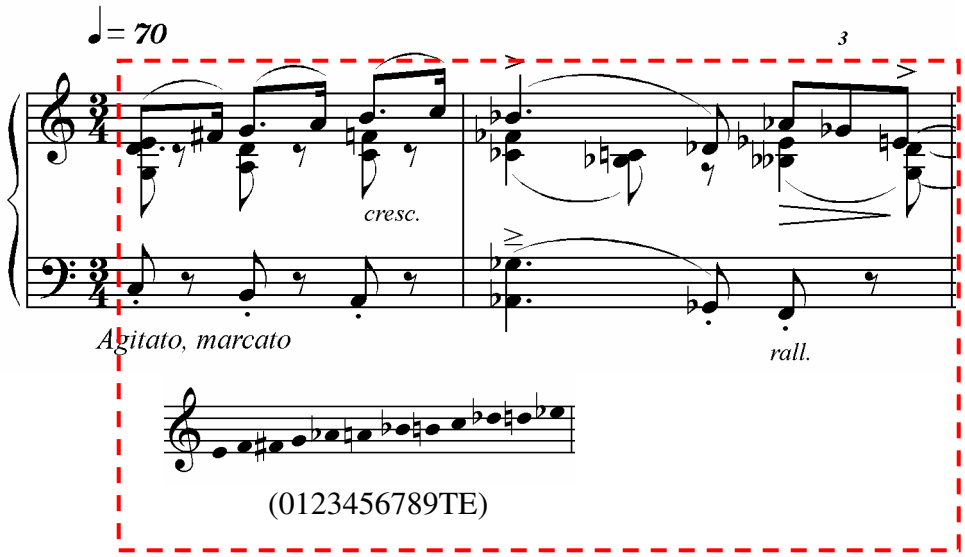


Figura 158. Coleção cromática .*Evocação de Jazz, c.14-15.*

Considerando-se que a escala cromática, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção, que corresponde ao Ciclo 1 (C1), movimenta-se através das doze classes de alturas e retorna ao seu ponto de partida. Isto quer dizer que ao se mover do intervalo 1 ao 11 [(i)1 ao (i)11], ter-se-á o ciclo de semitons ou C1.

Observe-se a Figura 159:

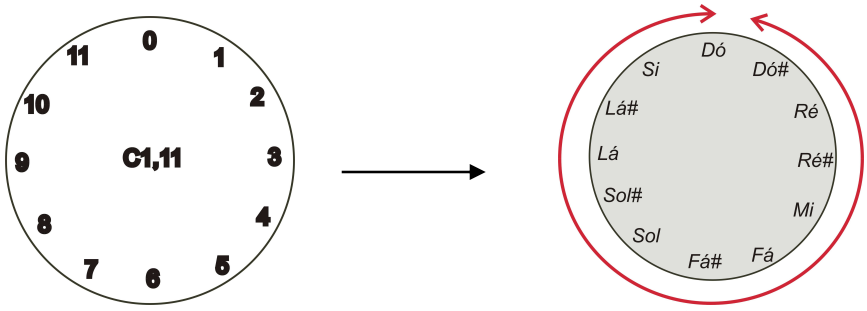


Figura 159. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática.

Straus (2005, p. 154) declara que "para se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, deve-se concentrar nos intervalos que as podem gerar."[159]

As diversas possibilidades de combinação dos elementos dessa coleção considerada como conjunto, formam subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma sistemática e coerente visão de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

1.2.1. Dimensão Horizontal

A peça se subdivide em duas seções: seção 1 (c.1-5) e seção 2 (c.6-11), com um pequeno trecho em cadências (c.11-13). Na condução da linha melódica da primeira seção, verifica-se o emprego de subconjuntos como: tetracordes 4-22[160] e heptacordes 7-Z36 [161].

Observe-se esses subconjuntos na partitura na Figura 160 e sua classificação, na Figura 161:

[159] "We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them." (STRAUS: 2005, p.154)

[160] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[161] Letra Z (Zygotic) = letra atribuída ao conjunto que possui um outro com um conteúdo intervalar idêntico, mas não são transposição ou inversão um dou outro. (STRAUS:2005, p.91).

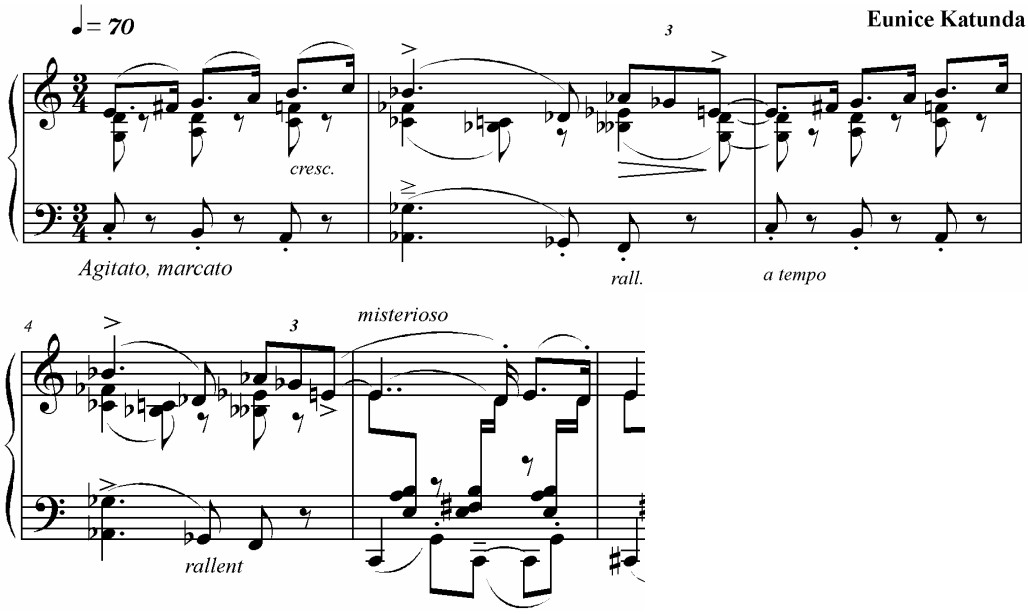


Figura 160. Eunice Katunda. ***Evocação de Jazz, c.*** **1 -5.**

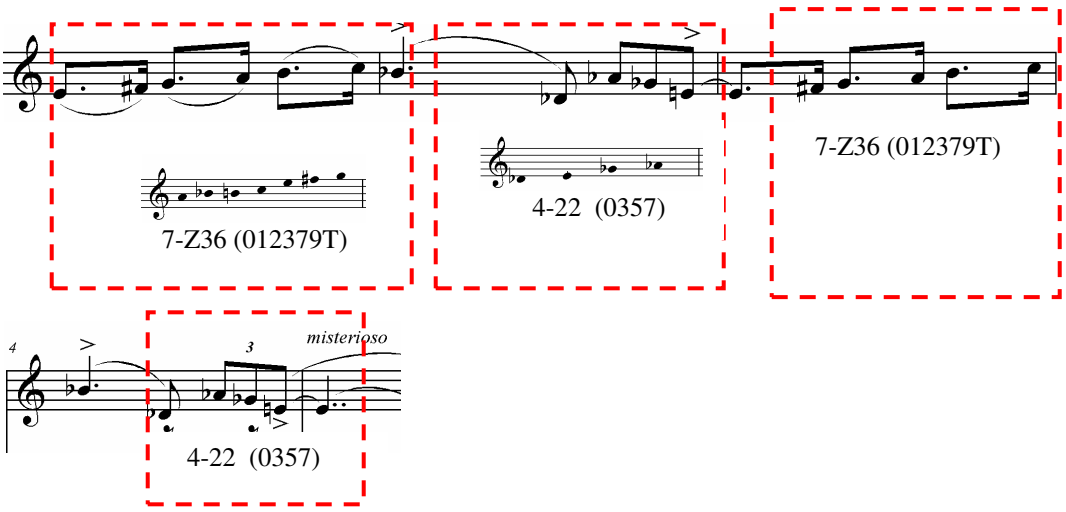


Figura 161. Subconjuntos da linha melódica 7-Z36, 4-22, 6-Z11 , 1ª seção, c. 1 - 5.

Na seção 1 (c.6-11) os subconjuntos ocorrentes na linha melódica são os pentacordes 5-10 , 5-24 e hexacordes 6-Z11 e 6-Z46.

Observem-se esses subconjuntos na partitura na Figura 162, e sua classificação na Figura 163:

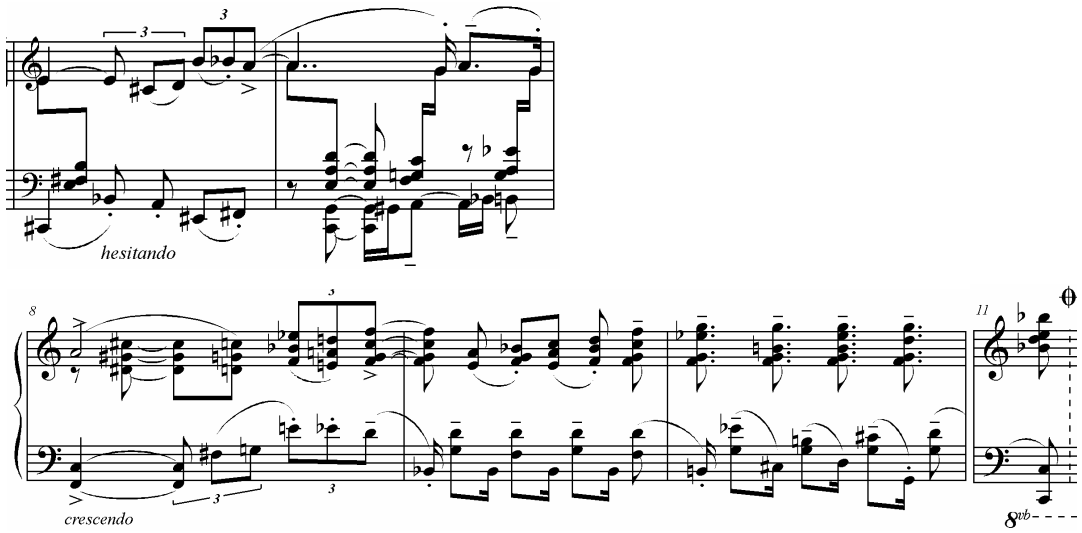


Figura 162. Eunice Katunda. *Evocação de Jazz, c.* 6 -11.

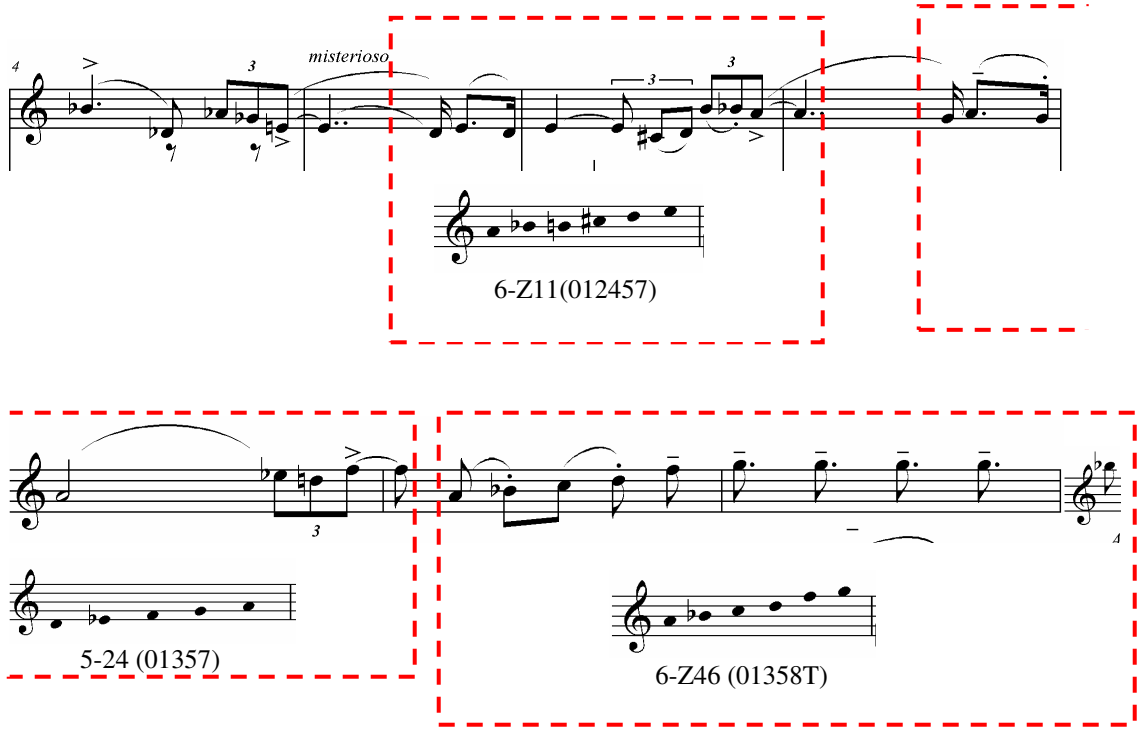


Figura 163. Subconjuntos da linha melódica, 6-Z11, 6-Z46 e 5-24, 2ª seção, c. 4 - 11.

No trecho de cadências (c.11-13), ocorrem os subconjuntos, pentacordes 5 -10 e hexacorde 6-Z17 (012478).

Observe-se a partitura na Figura 164 e sua classificação na Figura 165:

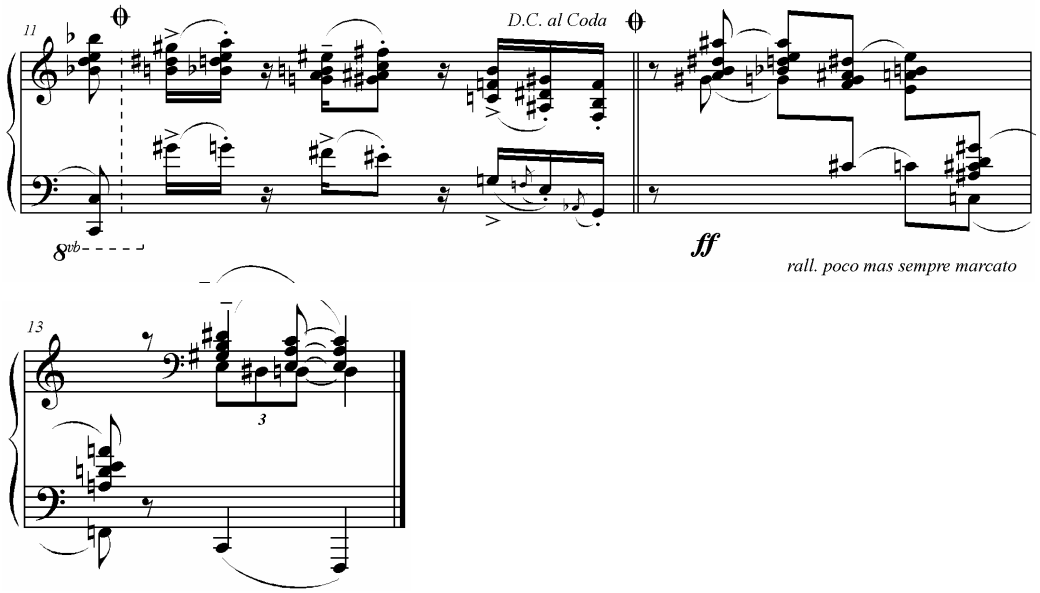


Figura 164. Eunice Katunda. ***Evocação de Jazz, c.*** **11-13.**

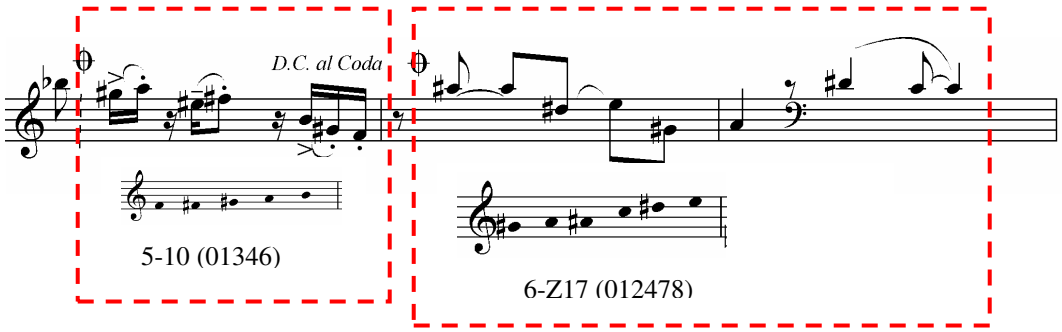


Figura 165. Subconjuntos da linha melódica 5-10 e 6-Z17, c. 11 - 13.

Pode-se observar que os três diferentes hexacordes: 6-Z11, 6-Z46 e 6Z-17, são os subconjuntos com maior participação na peça. Verificando-se o vetor intervalar de cada um destes hexacordes, pode-se observar que é freqüente a classe de intervalos 5,7. O hexacorde 6Z-17 apresenta o vetor <322332>; o hexacorde 6-Z46 <143250> e o 6-Z11 <322341>.

Dessa forma, o subconjunto 6-Z11 (c.5) mantém conexão com o subconjunto 6-Z46 (c.9-10) assim como com o subconjunto 6-Z17 (c.12-13). Estes três subconjuntos se relacionam por possuírem outros subconjuntos com vetores intervalares similares.

Os pentacordes 5-24 e 5-10 aparecem apenas uma vez cada um. O primeiro apresenta o vetor <131221>, tendo maior participação na classe de intervalos 2,10; e o segundo conjunto apresenta o vetor <223111> com maior participação na classe de intervalos 3,9.

O tetracorde 4-22 e o septacorde 7-Z36 aparecem repetidos duas vezes cada um, definindo a primeira seção da peça. Os vetores intervalares são <021120> e <444342> respectivamente. O tetracorde 4-22 tem maior participação na classe de intervalos 2,10 e o heptacorde 7-Z36 mantém presenças iguais nas classes de intervalos 2,10 – 3,9 – 4,8 e 5,7.

1.2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se o procedimento quanto a dimensão vertical, nota-se na 1ª seção (c.1-5) a presença dos subconjuntos tricorde 3-9 (027) em diversos pontos da peça, na linha superior, sobre uma linha do baixo. Estão representados pelas linhas vermelhas. Ocorre ainda os tetracordes 4-16 (0168) e o tricorde 3-5 (017), representados pelas linhas verdes e azuis, respectivamente. Observe-se a Figura 166:

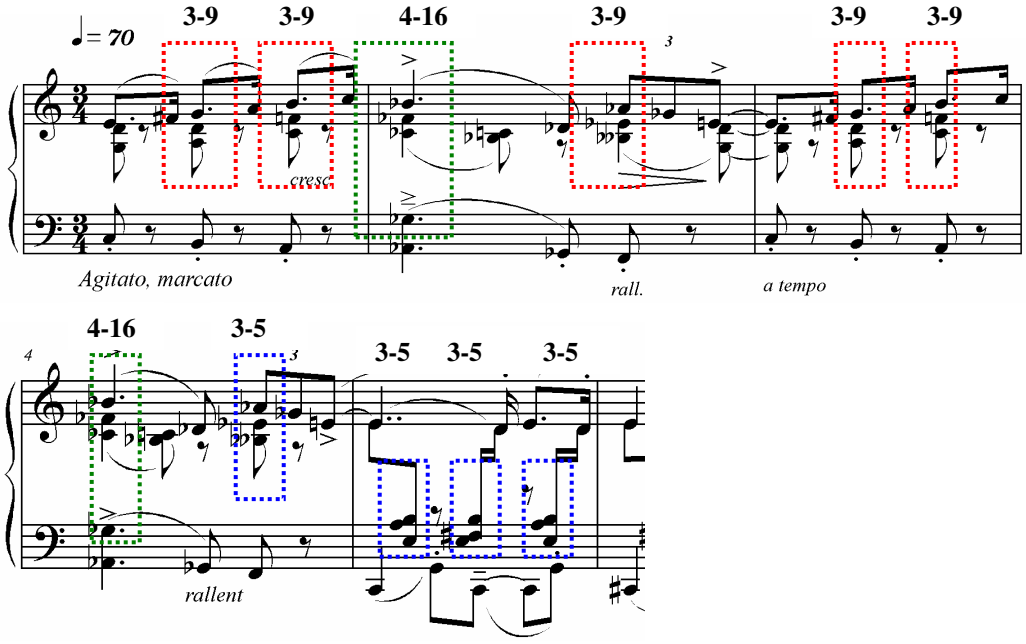


Figura 166. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.1-5.

Na segunda seção (c.6-11), também se verifica a presença do tricorde 3-9, sobre um baixo pertencente à classe de intervalos [0,7], representado por uma chave azul, demonstrado na Figura 167:

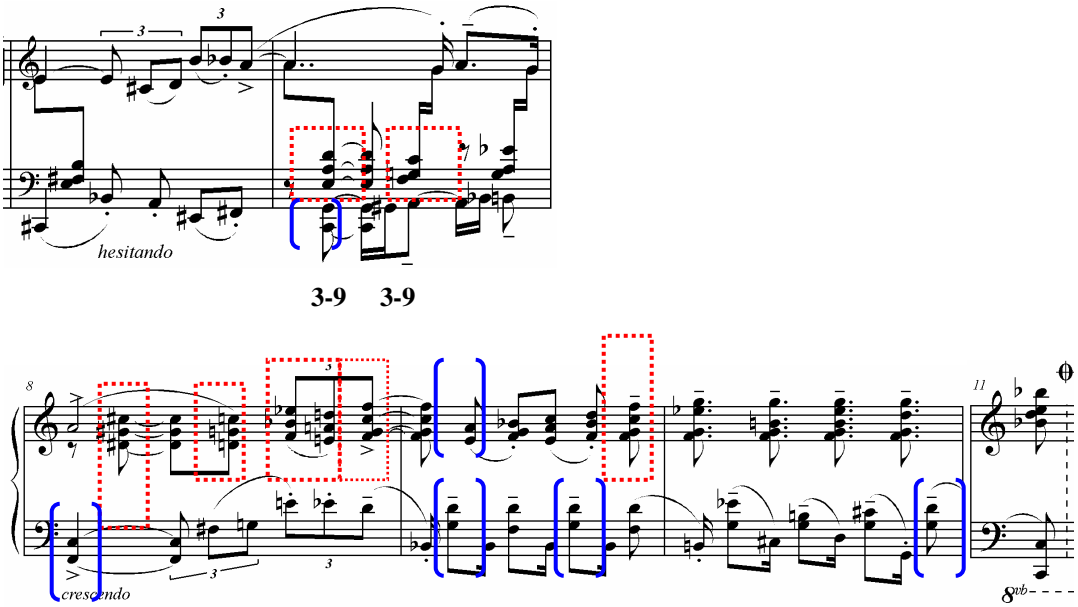
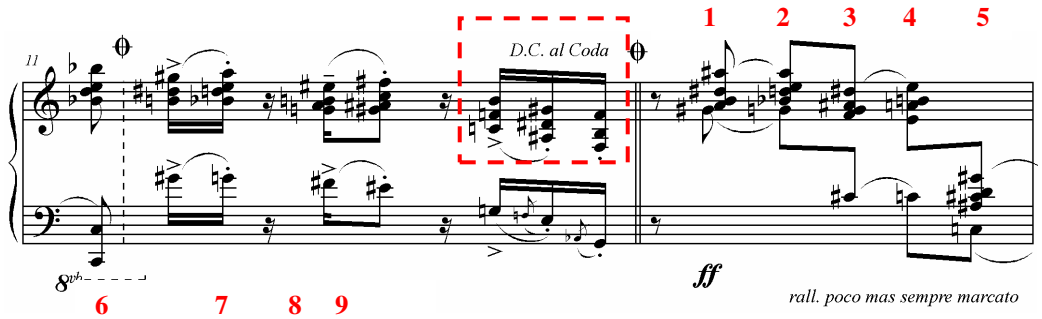


Figura 167. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.6-11.

No trecho em cadências (c.11-13), também ocorrem os tricordes 3-9, na linha superior, sobre uma linha do baixo (c.12). Os subconjuntos que ocorrem nos compassos 12 e 13, formados pela linha superior e inferior são pentacordes e tetracordes: 5-5 (01237), 5-29 (0157T), 5-34 (0258T), 4-14 (015T), 4-24 (0248), 5-21 (01589), 4-22 (0249) e 5-27 (0158T). Todos eles ocorrem apenas uma vez na peça, exceto 4-14 (015T), que ocorre duas vezes. Estes subconjuntos estão numerados de 1 a 9 e representados no quadro abaixo, para melhor entendimento.

Observem-se a partitura na Figura 168 e sua classificação na Figura 169:



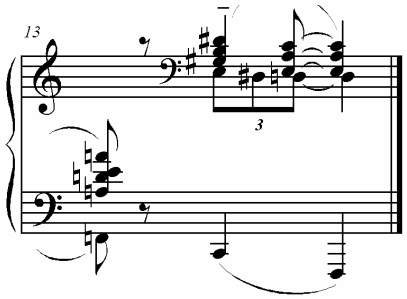


Figura 168. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c.11-13.

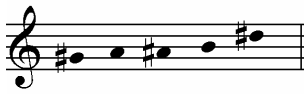
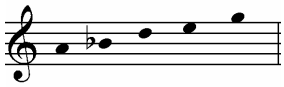
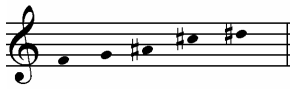
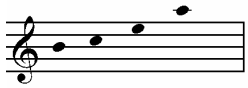
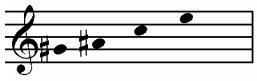
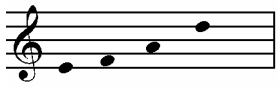
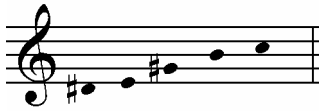
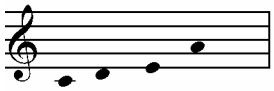
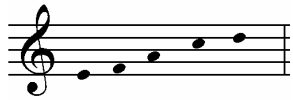
1  5-5 (01237)	**2**  5-29 (0157T)	**3**  5-34 (0258T)
4  4-14 (015T)	**5**  4-24 (0248)	**6**  5-29 (0157T),
7  5-21 (01589)	**8**  4-22 (0249)	**9**  5-27 (0158T)

Figura 169. Subconjuntos na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Evocação de Jazz*, c. 12-13.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[162], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do

[162] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

reconhecimento das vozes condutoras é mostrar aspectos da estrutura , quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[163].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical". [164]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1.Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e também leva em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma

---

[163] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros.
"If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory,** Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[164] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER,Felix:1982. p. 143).

associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico (a) revela que a peça é constituída em três camadas: a linha da melodia, a linha do baixo, e uma linha intermediária de acordes.

A linha da melodia está estruturada por subconjuntos: tetracordes, pentacordes e hexacordes. É possível notar o ponto de partida e de chegada entre cada movimento da linha melódica. Pode-se verificar também que o desenvolvimento melódico é bastante reduzido, dado o número de *repetições literais*[165] na peça.

O gráfico deixa em evidência o movimento da linha do baixo, com seus centros principais e secundários, finalizando sobre uma cadência em *Dó - Fá.*

A linha intermediária apresenta seqüência de acordes sobre quartas, que estão representados pelos tricordes 3-9 da Teoria dos conjuntos de notas.

No trecho em cadência (c.11-12), os tetracordes e pentacordes estão relacionados, tanto na linha melódica como a do baixo.

Observe-se a classificação dos subconjuntos e as vozes condutoras na Figura 170:

[165] *Repetições literais* - são aquelas que preservam todos os elementos e relações internas, são repetições exatas.SHOENBERG, Arnold.1996. Op. cit, p.37.

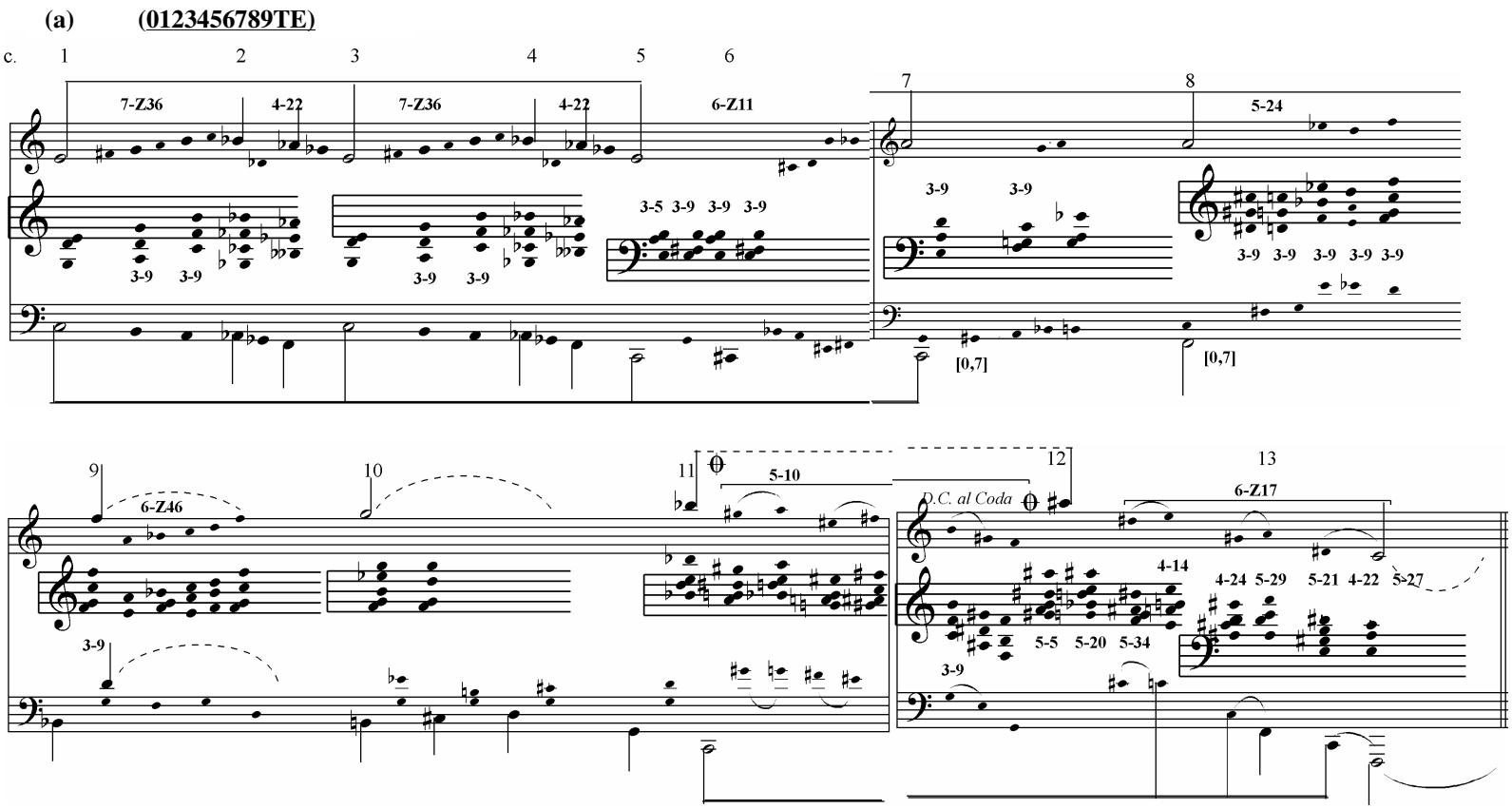


Figura 170. Gráfico das Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e Direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base as notas que foram salientadas como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento das vozes condutoras, deixando bem evidente o processo imitativo em suas respectivas seções.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça, e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-5); seção 2 (c.6-11) e um período de cadência (c.12-13).

A seção 1 (c.1-5) apresenta uma estabilidade quanto ao movimento - a linha superior realiza um contorno melódico que inicia e termina em *mi,* enquanto a linha do baixo se centra em *Dó,* com intervenções de movimento em terças menores. A seção 2 (6-11) é a que apresenta maior movimento – o caminho da linha do baixo é *Dó# - Dó- Fá – Dó* com algumas intervenções cromáticas entre *Fá* e *Dó (*c.9-10), enquanto a linha superior também se movimenta sob pontos de apoio *Lá-Fá-Sol-Sib.* O movimento da linha baixo(c.12-13) permanece entre *Dó – Fá,* reforçado pela cadência final (c.13), enquanto a linha superior realiza movimentos em segundas menores até concluir a peça em *Fá.* (c.13).

Observe-se o Gráfico (b) na Figura 171:

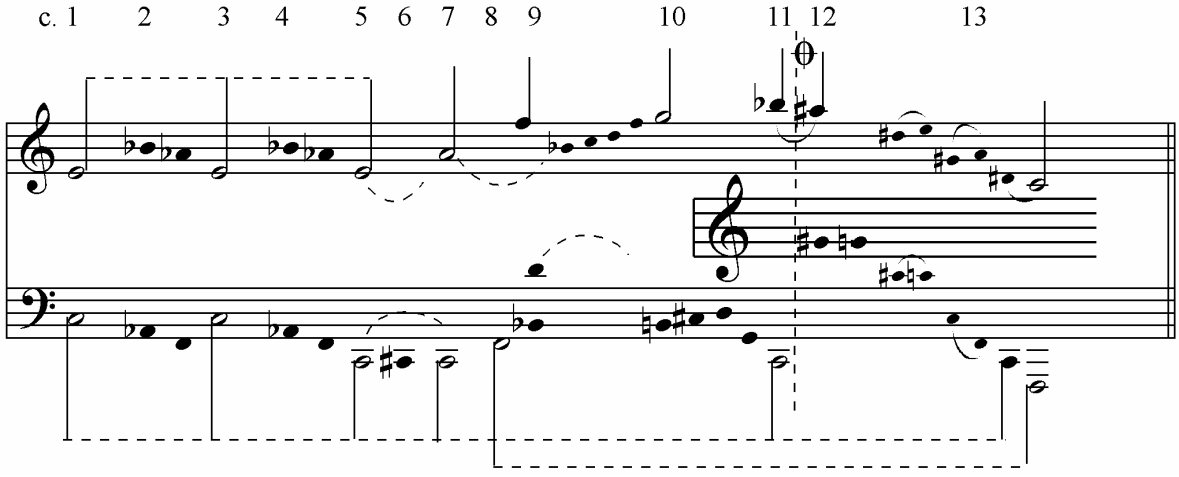


Figura 171. Gráfico das Vozes Condutoras (b) e subconjuntos. Articulação das Seções.

2.3. Centros

Os gráficos das vozes condutoras das linhas (b)(c) evidenciam alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas em predominância articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[166].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Verifica-se que a peça se estabelece sobre um centro *Mi* (1-6), na linha superior e um centro *Dó* na linha inferior. Em seguida parte, na linha superior, de *Lá* (c.7) para *Sol* (c.10) e se estabelece em *Sib* (c.11), enquanto na linha inferior permanece em *Fá – Dó.* antes de concluir a cadência. O movimento da linha baixo em sua íntegra (c.1-13) permanece entre *Dó – Fá,* reforçado pela cadência final (c.13).

Pode-se observar que o movimento entre os dois primeiros centros se faz pela classe de alturas [0,5], assim como o relacionamento da linha do baixo pela classe de alturas [0,5] e [0,7] - os dois pertencentes ao CI5,7. O movimento completo dos centros da linha superior se faz pelo subconjunto 4-13 (017T). Estes procedimentos contribuem para gerar coerência musical.

Observe-se o Gráfico (c) dos centros na Figura 172:

[166] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

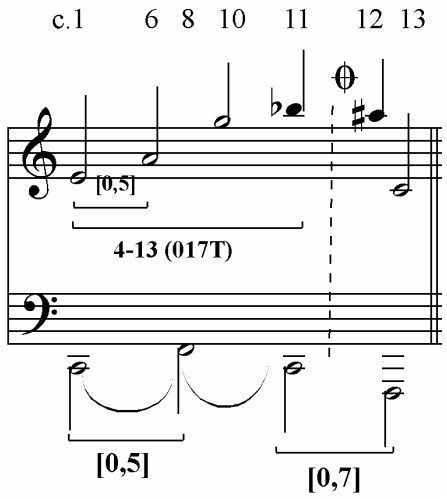


Figura 172. Gráfico das Vozes Condutoras (b). Centros.

2.4. Gráficos das Vozes Condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os elementos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

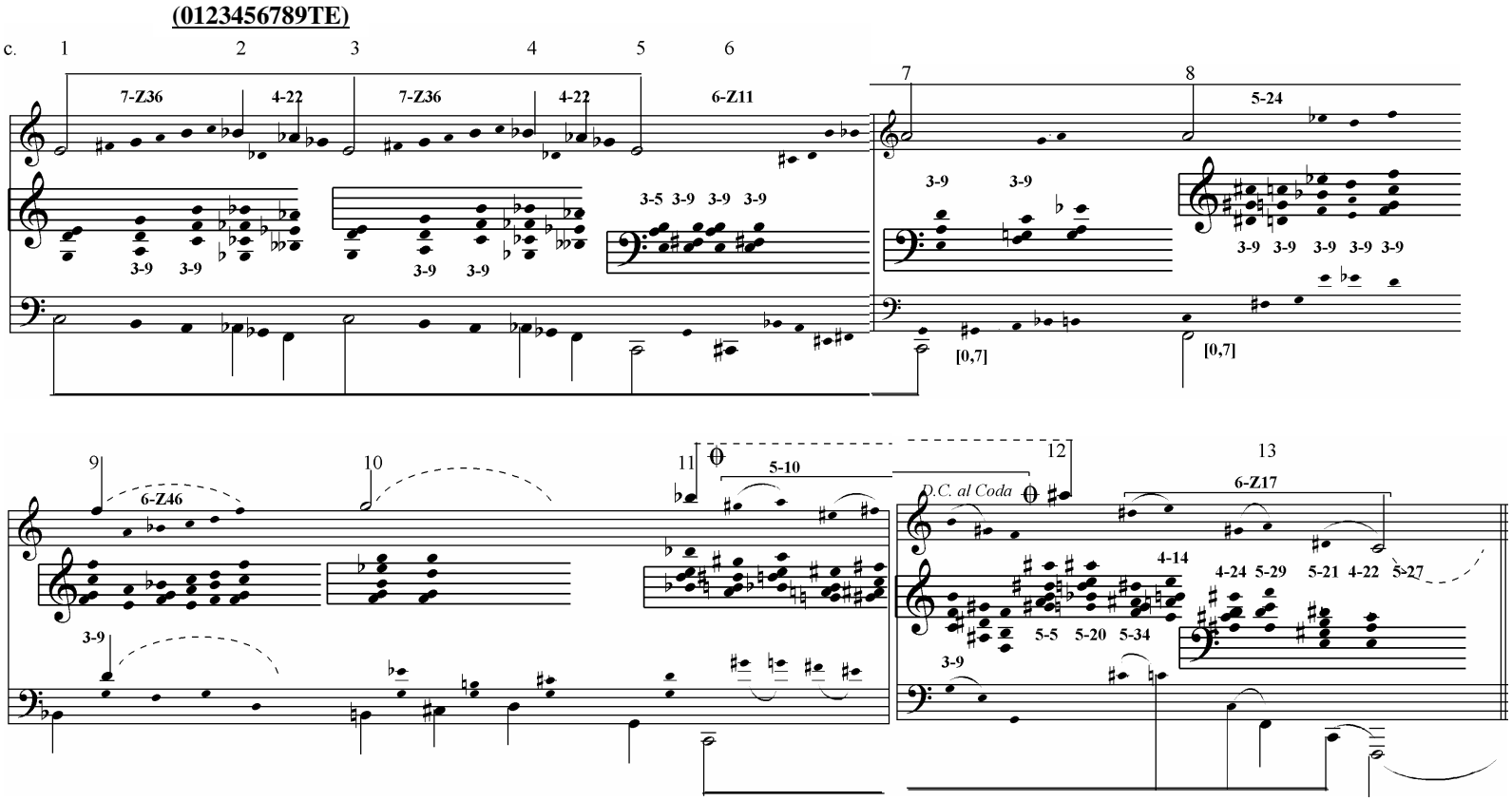
Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[167]

Observem-se os gráficos (a) (b) (c) reunidos, sintetizando a peça e também os subconjuntos na Figura 173:

[167] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

(a)


(0123456789TE)
c. 1 2 3 4 5 6 7 8
7-Z36 4-22 7-Z36 4-22 6-Z11
3-9 3-9 3-9 3-9 3-5 3-9 3-9 3-9
3-9 3-9
[0,7]
5-24
3-9 3-9 3-9 3-9 3-9
[0,7]
9 10 11 12 13
6-Z46
3-9
5-10
D.C. al Coda
6-Z17
4-14
5-5 5-20 5-34
4-24 5-29 5-21 4-22 5-27
3-9

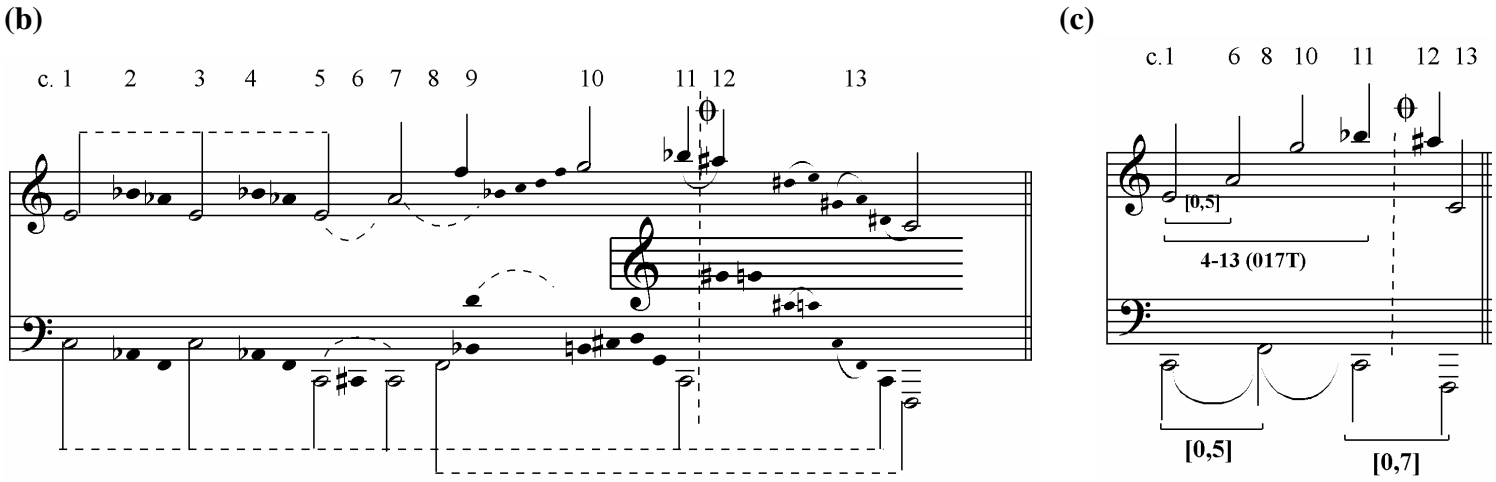


Figura 173. Gráfico das Vozes Condutoras (a)(b)(c). Eunice Katunda. ***Evocação de Jazz.***

3.Textura[168]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a textura da peça se apresenta em três planos: uma linha melódica, uma linha do baixo e uma linha intermediária com acordes. Os parâmetros rítmicos foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Textura em três planos: apresenta uma sobreposição de uma linha melódica, uma linha do baixo e uma linha intermediária de acordes, demonstradas na Figura 174:

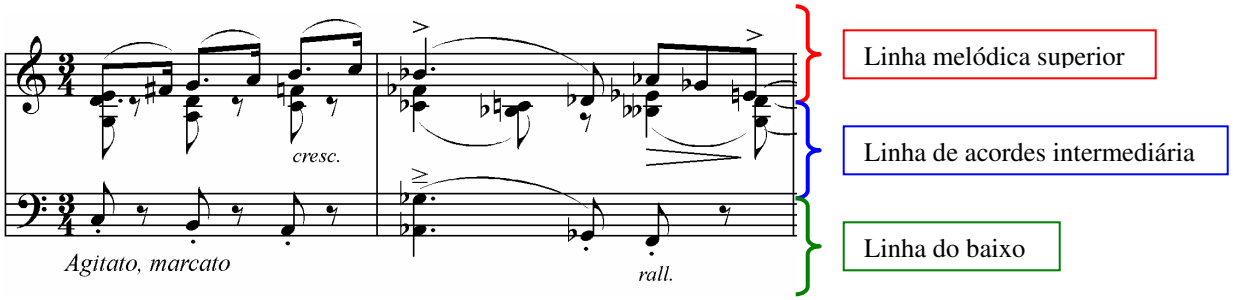


Figura 174. Textura em três plano. ***Evocação de Jazz, c. 1-2.***.

3.2. Ritmo motor: A peça apresenta um modelo rítmico, como pode-se ver na Figura 175:

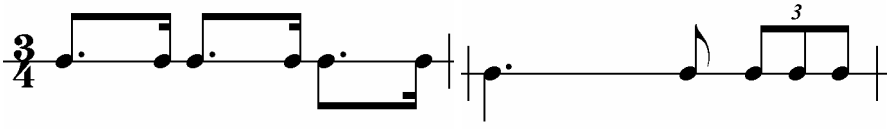


Figura 175. Ritmo motor. ***Evocação de Jazz, c. 1-2.***.

[168] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

Síntese

Com a análise de *Evocação de Jazz,* primeira peça de *Três Momentos em New York* (1969) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção cromática, a qual constitui a coleção de referência da peça (0123456789TE). Esta coleção insere-se no Ciclo de intervalos $C_{1,11}$, no qual todas as classes de alturas são empregadas;
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, através dos Subconjuntos, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;
- a linha horizontal revelou a presença de subconjuntos derivados dessa coleção: tetracordes, pentacordes, hexacordes e heptacordes, sendo que o tetracorde 4-22 e o heptacorde 7-Z36 aparecem repetidos duas vezes cada um, definindo a primeira seção da peça;
- o hexacordes: 6-Z11, 6-Z46 e 6Z17, são os subconjuntos com maior participação na peça e é freqüente a classe de intervalos CI5,7. Estes três subconjuntos se relacionam por possuírem outros subconjuntos com vetores intervalares similares.
- o pentacordes 5-24 e 5-10, ocorrentes apenas uma vez, tem maior participação na CI 2,10 e 3,9, respectivamente;
- o tetracorde 4-22 (com maior participação na CI 2,10); e o heptacorde 7-Z36 (com participação iguais nas CI 2,10-3,9-4,9 e 5,7); aparecem repetidos duas vezes cada um e definem a primeira seção da peça;
- a dimensão vertical revelou na linha superior, seqüência de tricordes 3-5 e 3-9 – assim como outros tetracordes e pentacordes;
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras possibilitou verificar o movimento, a direção, os centros, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça;

- o centro se estabelece em *Mi* (1-6), na linha superior e *Dó* na linha inferior. Outros centros intermediários estão presentes na peça na linha superior. Na linha inferior o movimento permanece entre *Dó – Fá,* reforçado pela cadência final (c.13). Este centros mantêm um relacionamento de classes de alturas [0,5] e [0,7];
- a textura apresenta-se em três planos com sobreposição de uma linha melódica, uma linha do baixo e uma linha intermediária de acordes. Quanto aos parâmetros rítmicos, a peça mantém unidade, apresentando um único modelo rítmico.

II. BRANCA NEVE INVERNAL

Branca Neve Invernal é a segunda peça de *Três Momentos em New York*, composta em 1969 e com a dedicatória *Para o Ives, em 15/7/72.*

É constituída de 16 compassos, em tempo binário composto. A indicação de andamento é *Lento e triste*.

Esta análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura com as respectivas subdivisões.

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada na escala cromática, apresentada na Figura 176:

Escala cromática

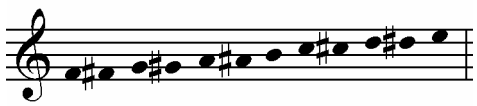


Figura 176. Escala cromática formadora da peça.

Esta coleção cromática (0123456789TE)[169] é a Coleção de referência da peça. Straus (2005, p.154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais mais amplas escondidas sob essa superfície." [170]

Conforme se pode verificar, a peça está organizada com base em um conjunto de 11 sons (0123456789T), derivada desta coleção cromática apresentada na sua íntegra,

[169] T e E significam respectivamente os sons 10 e 11 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).

[170] "In analyzing post-tonal music, one must be sensitive not only to the motivic interplay of the surface, but to the larger referential collections that lurk beneath the surface." (STRAUS: 2005, p. 154)

através da combinação das linhas superior e inferior (c. 14-15), demonstradas na Figura 177:

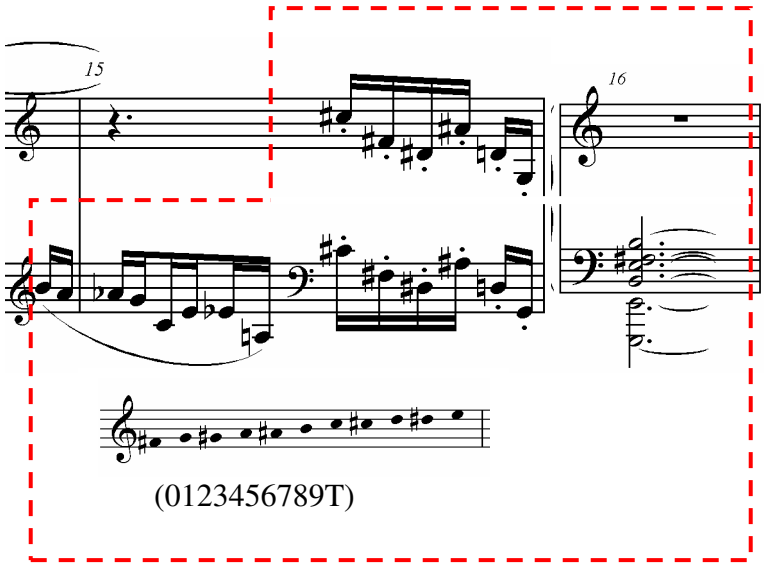


Figura 177. Conjunto com 11 sons derivada da coleção cromática. ***Branca Neve Invernal, c.14-15.***

Straus (2005, p. 154) declara que "para se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, deve-se concentrar nos intervalos que as podem gerar."[171]

As diversas possibilidades de combinação dos elementos deste conjunto, formam subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

[171] "We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them." (STRAUS: 2005, p. 154)

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma sistemática e coerente visão de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar na dimensão horizontal.

1.2.1. Dimensão Horizontal

A peça está dividida em três seções, determinadas pela textura: seção 1 (c.1-8), seção 2 (c.9-12) e seção 3 (c.13-16). Conforme a condução das linhas superiores da 1ª e 2ª seções (c.1-12) e pela condução das linhas superior e inferior da 3ª seção (c.13-16), pode-se verificar que a organização se dá em torno de dois subconjuntos maiores derivados do conjunto (0123456789T): 9-9[172] (01235678T) e 9-8(01234678T).

A primeira apresentação do subconjunto – nonacorde 9-9 (01235678T), que chamaremos de Subconjunto 1, aparece na linha superior (c.8), finalizando a seção 1 (c.1-8). Está representado em quadrados azuis.

Observe-se a Figura 178:

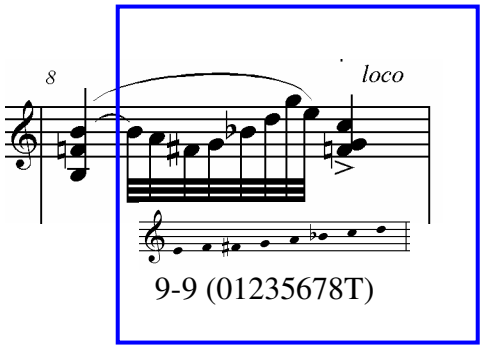


Figura 178. Subconjunto 1: 9-9 (01235678T). Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 8.

O subconjunto - nonacorde 9-8 (01234678T), que chamaremos de Subconjunto 2 ocorre pela primeira vez na linha superior (c.9-10), determinando a segunda seção. Está representado em quadrados vermelhos na Figura 179:

[172] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de Notas. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

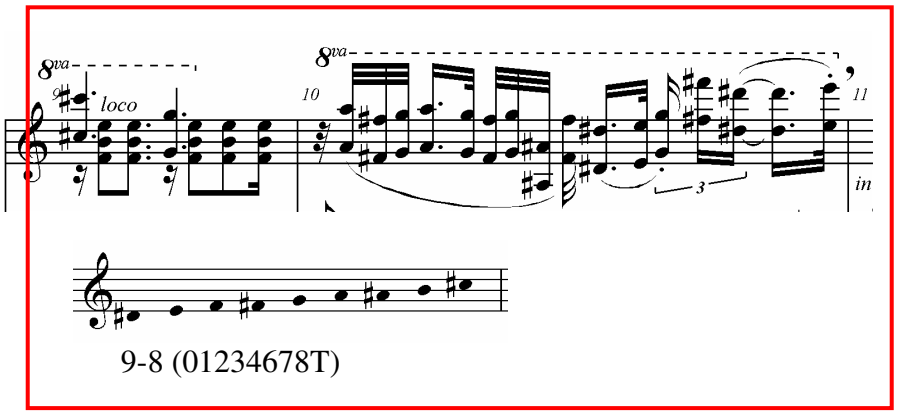


Figura 179. Subconjunto 2: 9-8 (01234678T). Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 9-10.

Os demais subconjuntos ocorrentes na peça são derivados destes dois subconjuntos maiores.

Na linha superior (c.1-4) ocorrem quatro hexacordes: 6-15(012458), 6-Z3[173]. (012356), 6-Z10 (01245T) e 6-8 (01235T), representados pelas linhas pontilhadas vermelhas e azuis, conforme origem de seus subconjuntos.

Observe-se esses hexacordes na partitura da Figura 180:

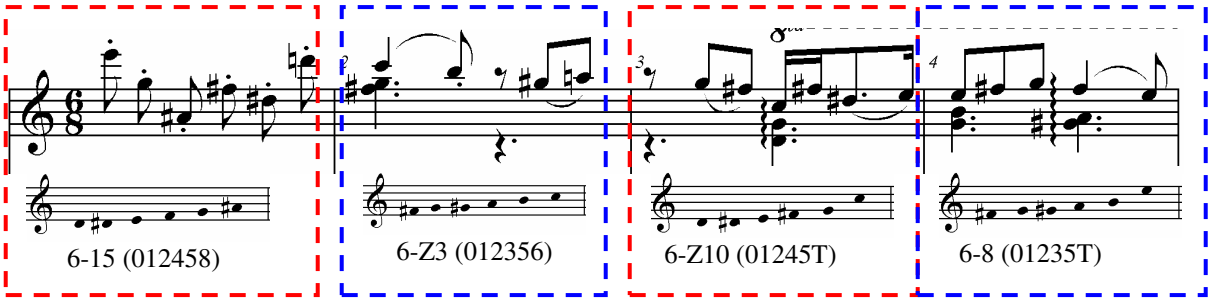


Figura 180. Hexacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 1-4.

Estes hexacordes apresentados acima são derivados, e/ou transpostos, dos Subconjuntos 1 e 2.

Observe-se a origem destes hexacordes na Figura 181:

[173] Letra Z (Zygotic) = letra atribuída ao conjunto que possui um outro com um conteúdo intervalar idêntico, mas não são transposição ou inversão um dou outro. (STRAUS:2005, p.91).

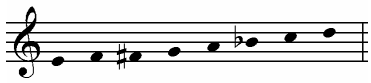
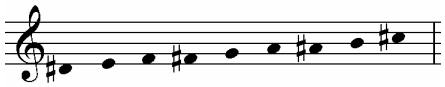
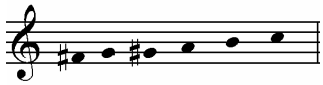
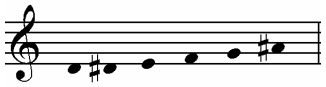
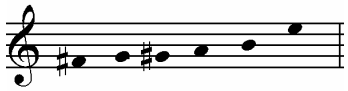
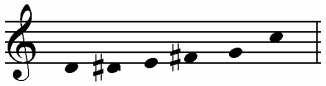
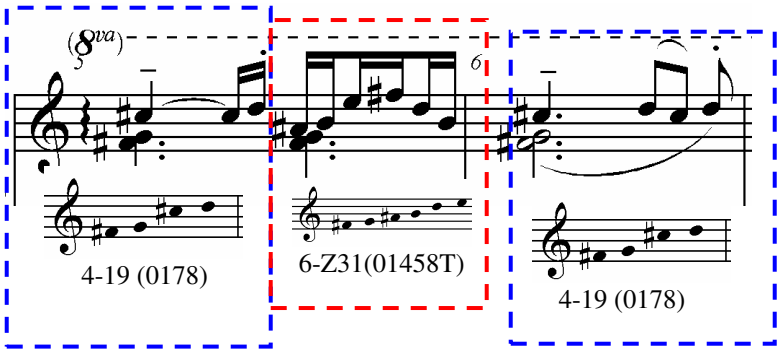
Subconjunto 1	Subconjunto 2
(c. 8)  **9-9 (01235678T)**	**(c. 9-10)**  **9-8 (01234678T)**
(c. 2)  **1.1.** 6-Z3 (01235T) - T2	**(c.1)**  **2.1.** 6-15 (012458) - T2
(c.4)  **1.2.** 6-8 (01235T) – T2	**(c.3)**  **2.2.** 6- Z10 (01245T) - T0

Figura 181. Subconjuntos 1 e 2 e seus hexacordes derivados.

Na linha superior (c.5-7) ocorrem dois tetracordes iguais 4-19 (0178); e três hexacordes diferentes: 6-Z31(01458T), 6- Z38 (012378) e 6- Z17 (012478). Esta seção termina com o nonacorde 9-9 (01235678T).

Observe-se esses subconjuntos na partitura da Figura 182:



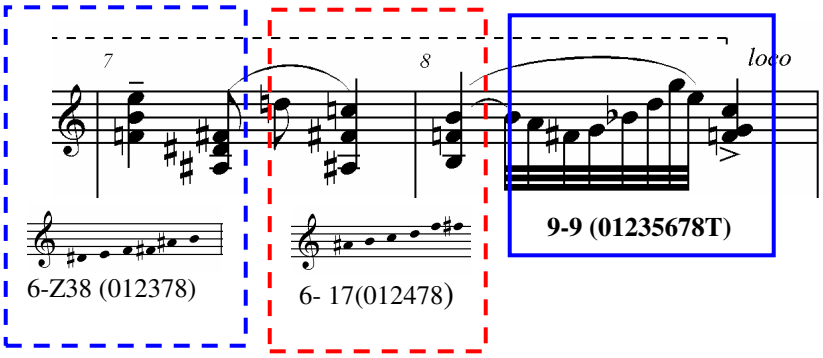


Figura 182. Tetracordes e Hexacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 5-8.

Estes tetracordes e hexacordes são derivados, e/ou transpostos dos Subconjuntos 1 e 2. Observe-se a origem destes tetracordes e hexacordes na Figura 183:

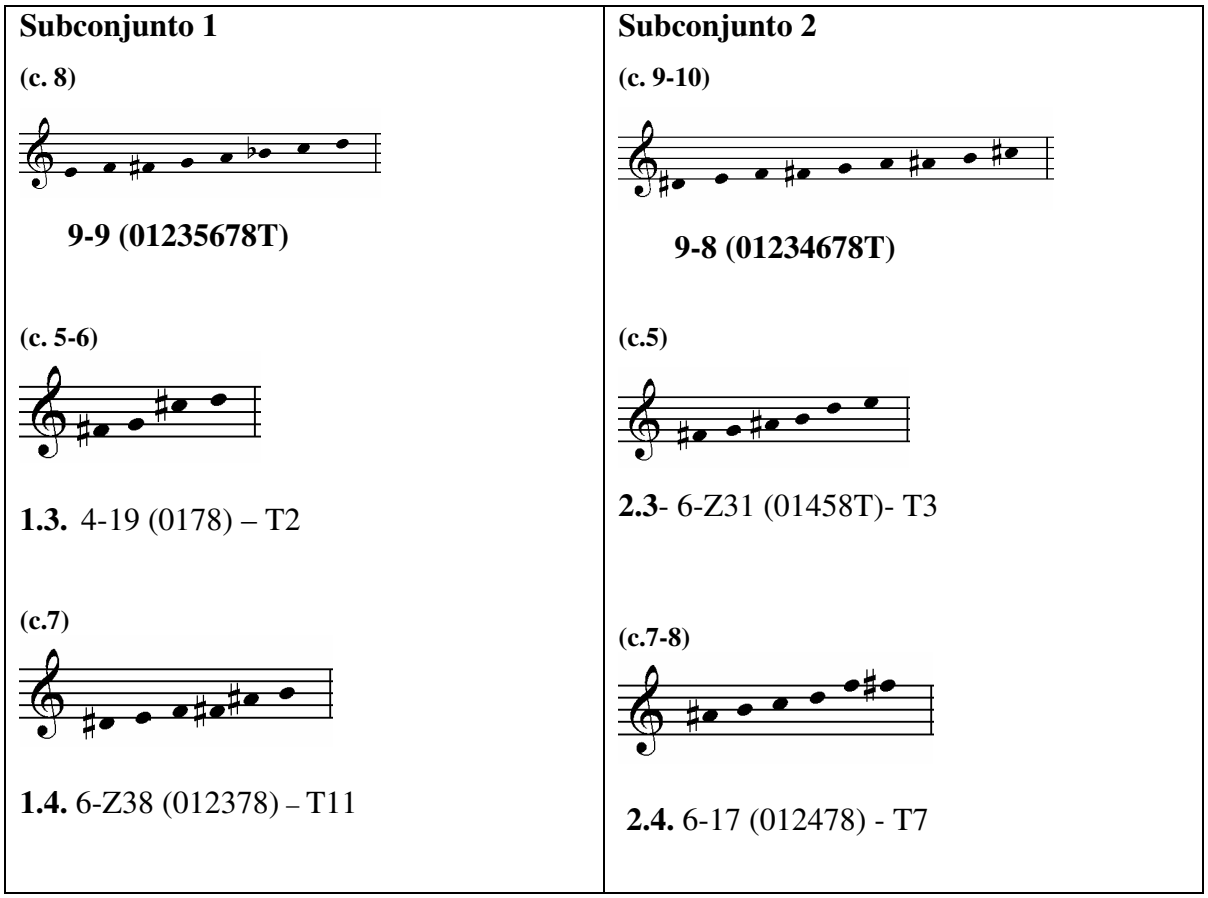


Figura 183. Subconjuntos 1 e 2 e seus tetracordes e hexacordes derivados.

Estes subconjuntos apresentados da 1ª seção (c.1-8) ocorrem sobre um Pedal e um rítmo *ostinato* na linha do baixo.

Observe-se os subconjuntos 6-15, 6-Z3, 6Z10, 6-8, 4-19, 6-Z31,4-19,6-Z38, 6-17 e 9-9 sobre um ritmo *ostinato* e Pedal na Figura 184:

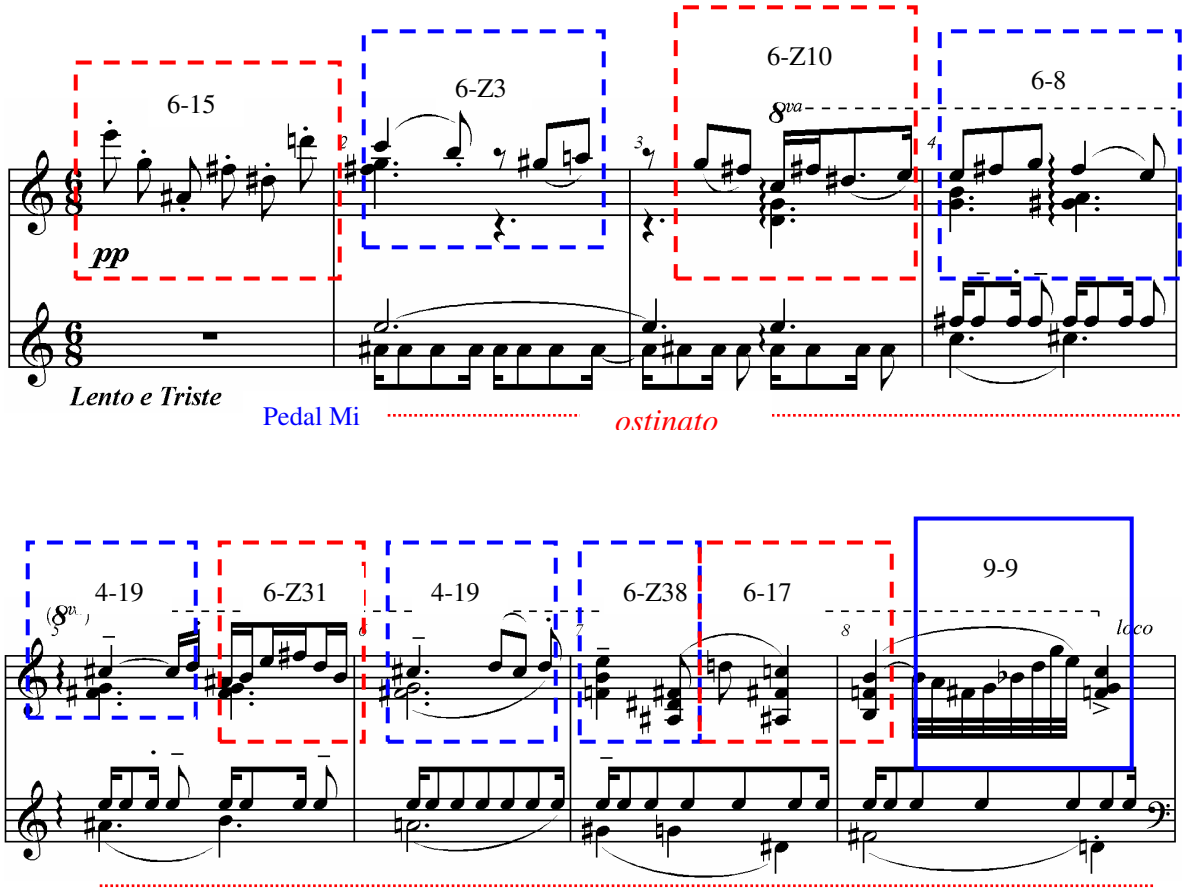


Figura 184. Subconjuntos azuis derivados de 9-9 e vermelhos de 9-8. Pedal e *ostinato.* Seção 1 (c.1-8)

Na seção 2 (c.9-12) predomina o nonacorde 9-8 (01234678T) (c.9-10) sobre um Pedal na região grave do instrumento, seguidos de acordes de quartas. No último compasso desta seção (c.11) ocorre um tetracorde 4-18 (0147) que se forma sobre o Pedal da linha inferior.

Observe-se estes subconjuntos sobre Pedal e acordes de quartas na Figura 185:

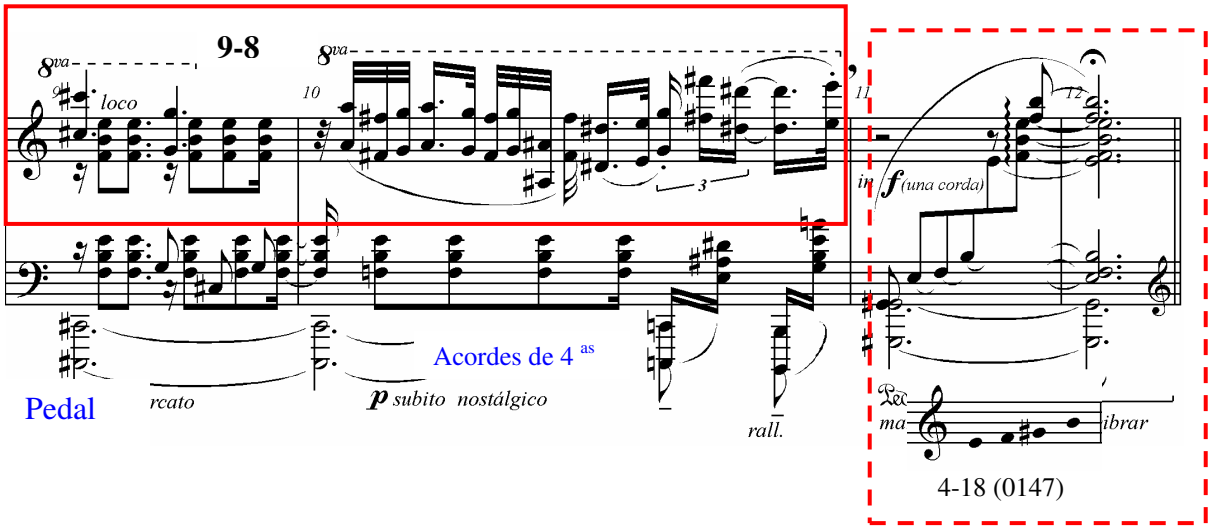


Figura 185. Tetracordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 9- 12.

Quanto aos subconjuntos da seção 3 (c. 13-16), serão consideradas as duas linhas superior e inferior, devido à textura. Neste trecho ocorrem tetracordes: 4-13 (0136) e 4-Z15 (0146); hexacordes: 6-Z13 (013467), 6-22 (012468), 6-Z12(012467) e 6-16 (012489); heptacorde 7- 21 (0124589) e octacorde: 8-17 (0123569T).

Observe-se estes subconjuntos na partitura da Figura 186:

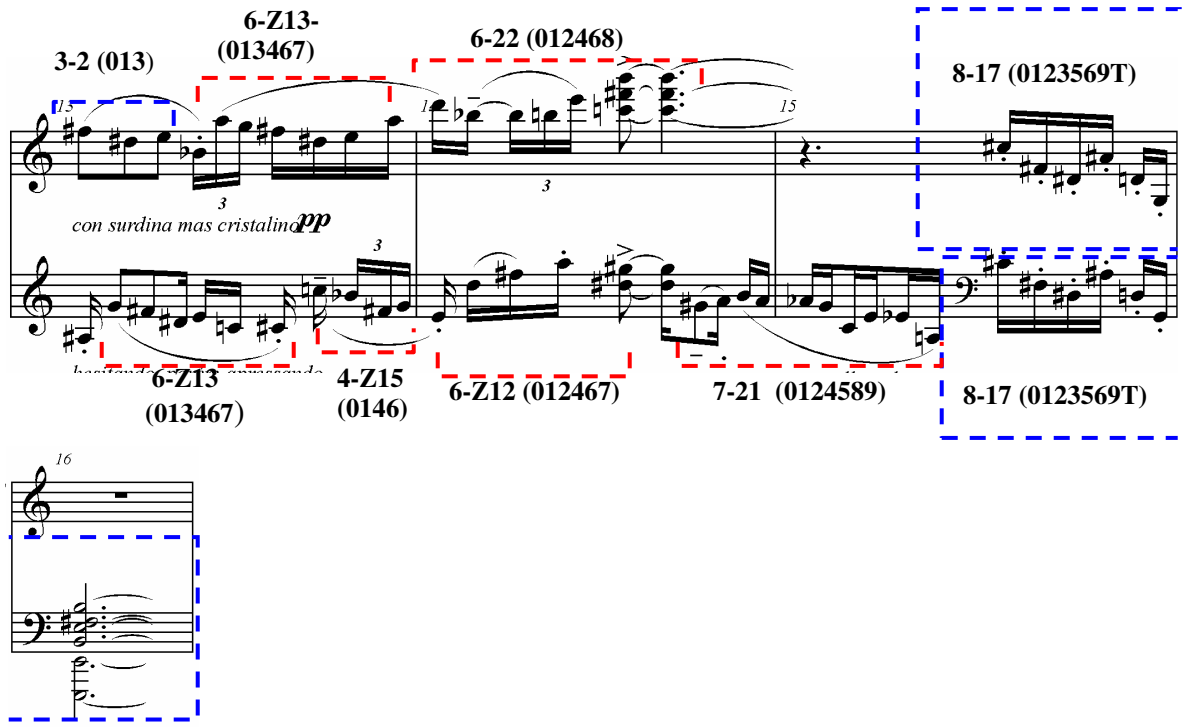
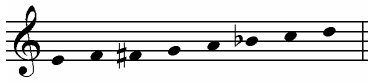
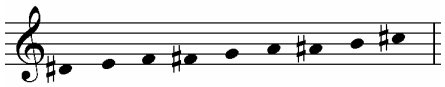
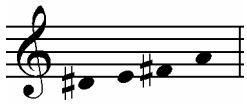
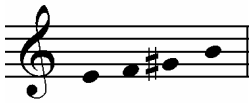
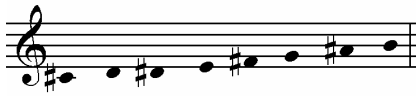
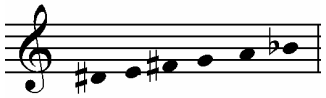
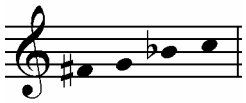
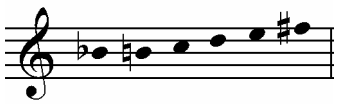


Figura 186. Tetracordes, Hexacordes e Octacordes. Eunice Katunda. *Branca Neve Invernal*, c. 13-16.

Estes subconjuntos desta seção também são derivados e/ou transpostos dos Subconjuntos 1 e 2.

Observe-se a Figura 187:

Subconjunto 1	**Subconjunto 2**
(c. 8)  **9-9 (01235678T)**	**(c. 9-10)**  **9-8 (01234678T)**
(c. 13 sup.)  **1.5.** 4-13 (0136) – T11	**(c.11)**  **2.5.** 4-18 (0147) – T1
(c.15-16 sup.inf.)  **1.6.** 8-17 (0123569T) – T9	**(c.13 sup.)**  **2.6**. 6-Z13 (013467) - T0
	(c.13 inf.)  **2.7.** 4-Z15 (0146) - T3
	(c.14 sup.)  **2.8.** 6-22 (012468) – T7

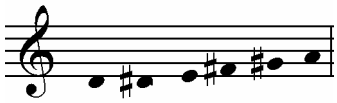
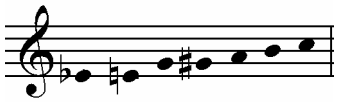
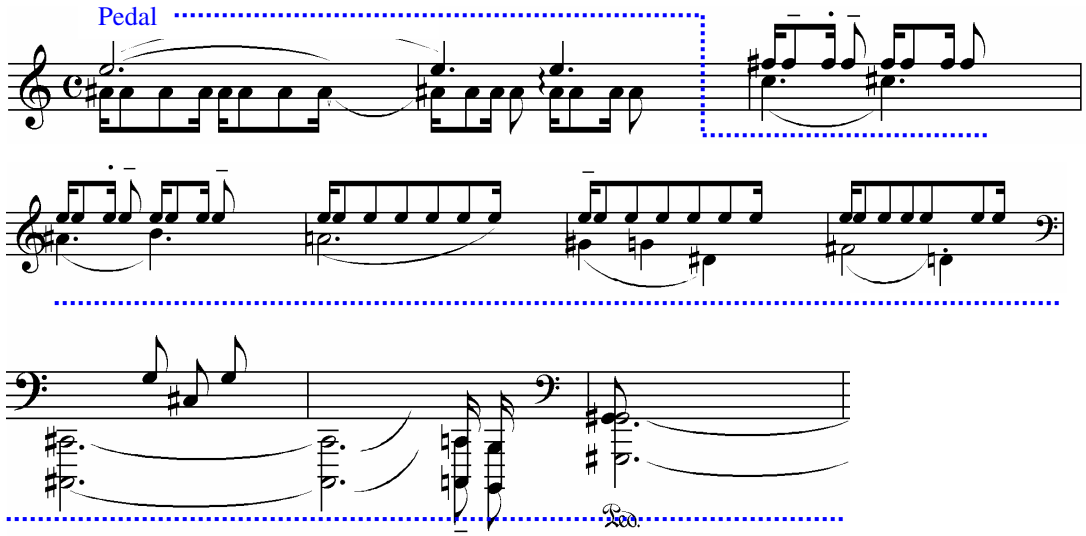
	(c.14 inf.)  **2.9. 6-**Z12 (012467) – T11 **(c.14-15 inf.)**  **2.10.** 7-21 (0124589) – T0

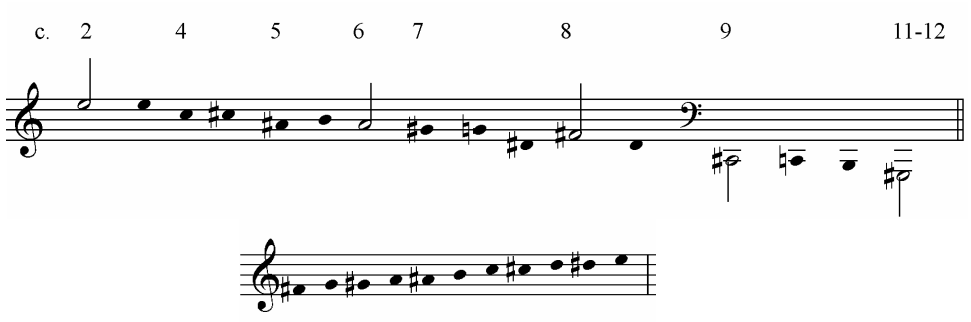
Figura 187. Subconjuntos 1 e 2 e seus subconjuntos derivados.

1.2.1.1. Pedal. Ostinato.

Na linha do baixo da 1ª e 2ª seções (c.1-8) e (c. 9-11), respectivamente, ocorre um Pedal sobre um *ostinato* ritmico. Note-se que o movimento do Pedal forma a coleção de referência da peça: (0123456789T).

Observe-se o movimento do Pedal na linha inferior (c.2-12) na Figura 188:





(012345678910)

Figura 188. Movimento do Pedal. Coleção de referência formada a partir da organização dos sons, c. 2-12.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[174], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de uma maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é mostrar aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[175].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [176]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

---

[174] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

[175] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros.

"If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music***. Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[176] "The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way." (SALZER,Felix:1982. p. 143).

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo o processo utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e também leva-se em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico (a) revela que a peça é constituída em três camadas: uma linha da melodia sobre um Pedal e um ritmo *ostinato,* na linha inferior. A linha da melodia é formada a partir de dois subconjuntos maiores (c.8 e 9-10) derivados da coleção de referência. Estes subconjuntos formam tetracordes, hexacordes, septacorde e octacorde, na dimensão horizontal da peça, sendo que o maior número de ocorrências se faz pelos hexacordes.

Os hexacordes 6-15, 6-Z3 e 6-Z10 (c.1-3) se conectam por uma linha diretriz *mi-ré-dó-se-lá-sol-fá#* e uma outra menor *mi-ré-dó-si* (c.7-8).

O gráfico demonstra ainda os centros principais e secundários, e a evidência da nota *mi* (c.2 e 16), iniciando e finalizando a peça, sobre um *si* (c.16), na linha inferior e superior, respectivamente.

O ritmo *ostinato*, distribuído na 1ª e 2ª seções (c.2-11) apresenta quatro modelos distintos apresentados na terceira linha do gráfico. O caminho percorrido pelo Pedal na linha inferior, resulta na coleção de referência da peça.

Observe-se a classificação dos Subconjuntos, as vozes condutoras e o esquema rítmico na Figura 189:

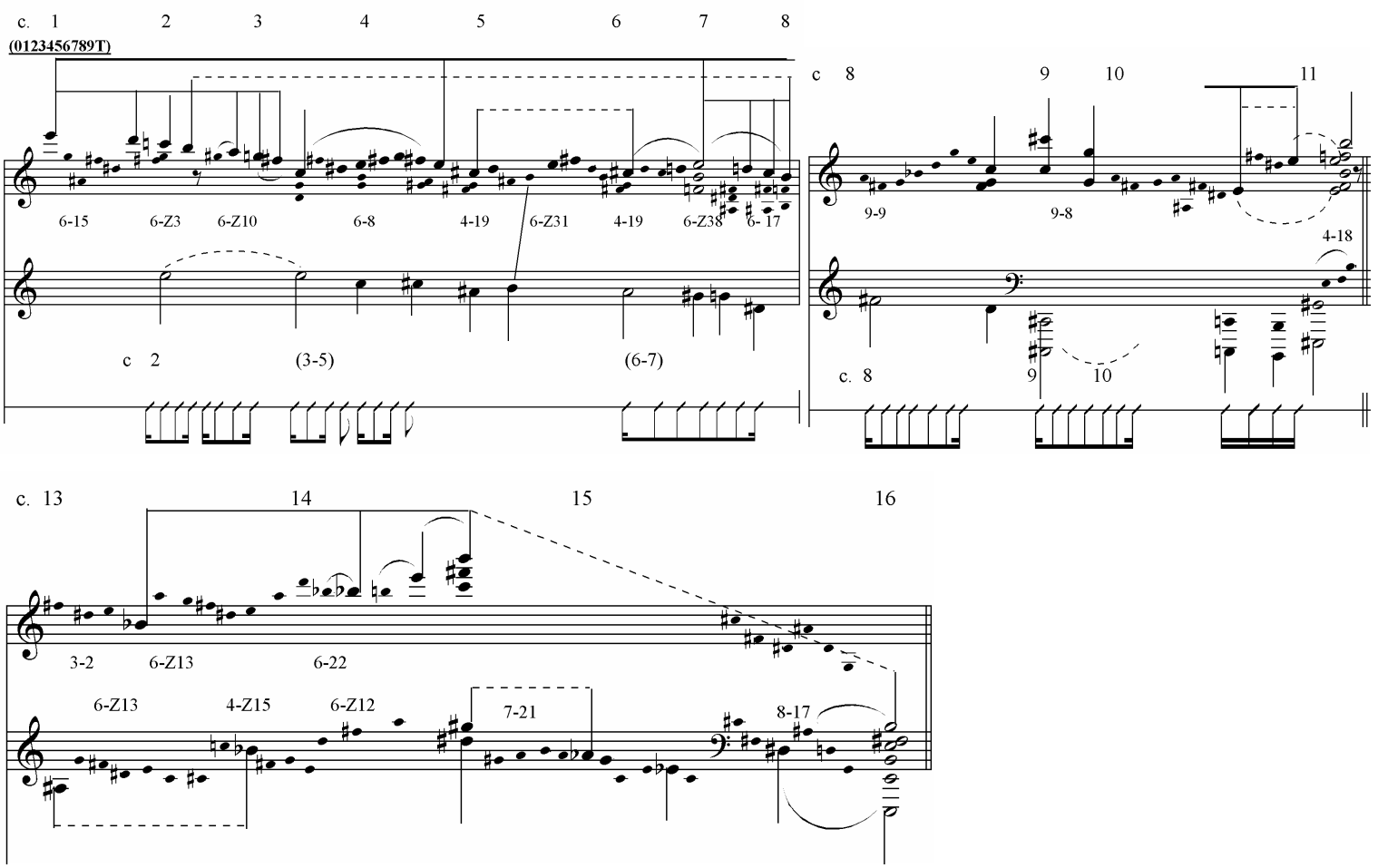


Figura 189. Gráfico das Vozes Condutoras (a) , Subconjuntos e *ostinatos*. Movimento e Direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base o que foi salientado como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento e como se articulam as seções.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-8), seção 2 (c.9-12) e seção 3 (c.13-16).

A seção 1 (c.1-8) apresenta um movimento na linha superior *mi-si-dó-mi-dó#-mi-si* sobre um *ostinato* e Pedal que formam classes de alturas [0,7]. Verifica-se também que pontos de apoio na seção são acordes de quartas (c. 3.7.8). A seção 2 (c.9-12) tem na linha superior um ponto de chegada em *si* (c.12) sobre um Pedal na linha do baixo e na região grave do piano *Dó# - Sol#,* mantendo um relacionamento de classe de alturas [0,5].

A seção 3 (c.13-16) tem centros *Sib – Mi – Si* (c.13-16), com algumas passagens intermediárias na linha inferior.

Observe-se o Gráfico (b) e Subconjuntos na Figura 190:

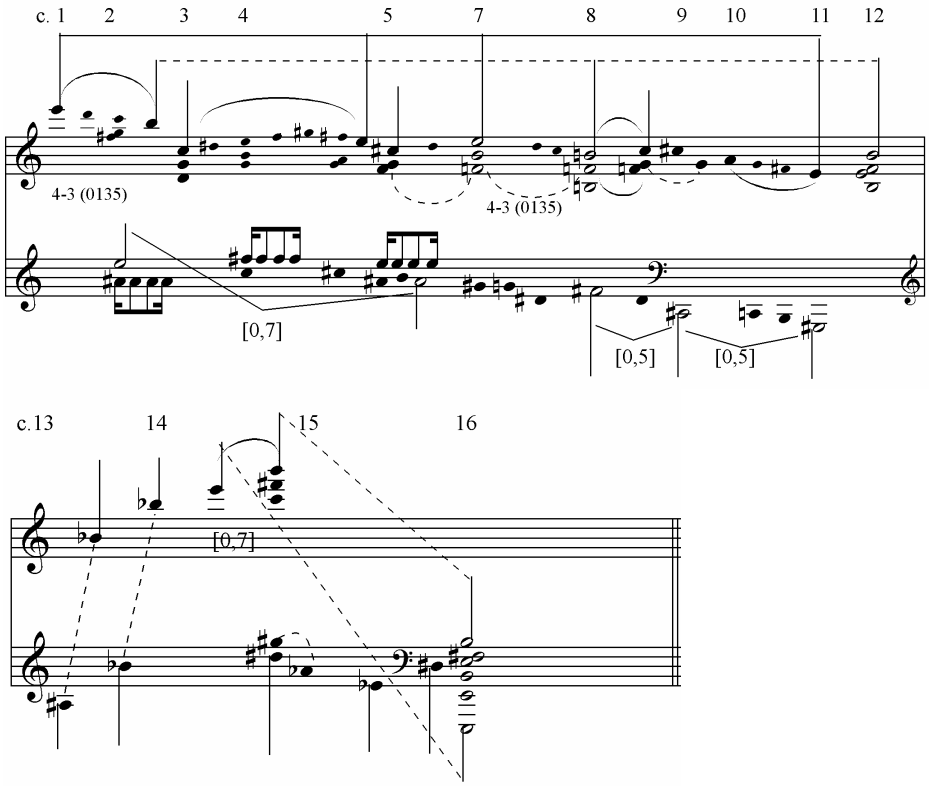


Figura 190. Gráfico das Vozes Condutoras (b) e Subconjuntos. Articulação das Seções.

2.2. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com esta prática, tais notas articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[177].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

A peça apresenta dois centros principais, na linha superior: *Mi* e *Si.* A linha inferior possui centros divergentes da linha superior, caminhando com Pedal em *Mi –Lá* (c.1-8); *Dó# - Sol#* (c.9-12) e finaliza em *Mi* (c.16), confirmando a independência entre as duas linhas.

A Figura 191 apresenta o Gráfico (c) com os centros:

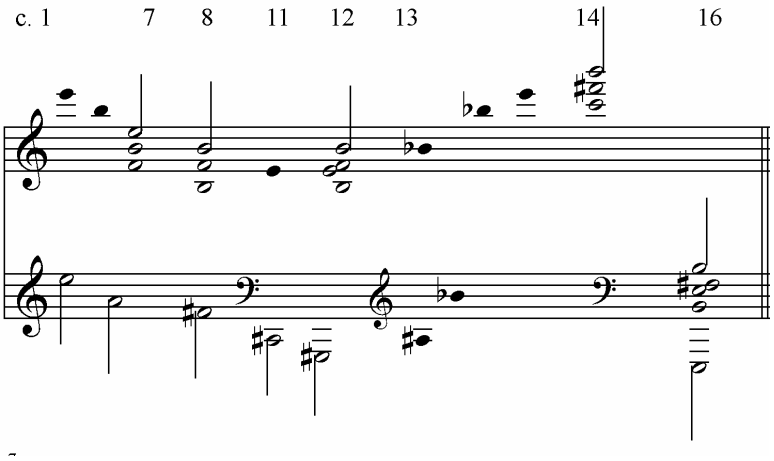


Figura 191. Gráfico das Vozes Condutoras (c). Centros.

[177] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

3. Textura

Do ponto de vista tanto da interação como da inter- relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, pode-se verificar que a peça apresenta diversidade quanto à textura, com processos contrastante entre as seções. Os parâmetros rítmicos foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Homofônica, com inserção acordais, *ostinato* rítmico/Pedal

Rítmo diferente: Caracteriza-se por uma linha melódica, com inserção acordais, sobre o baixo *ostinato* e Pedal na região média do piano. Está demonstrado na Figura 193:

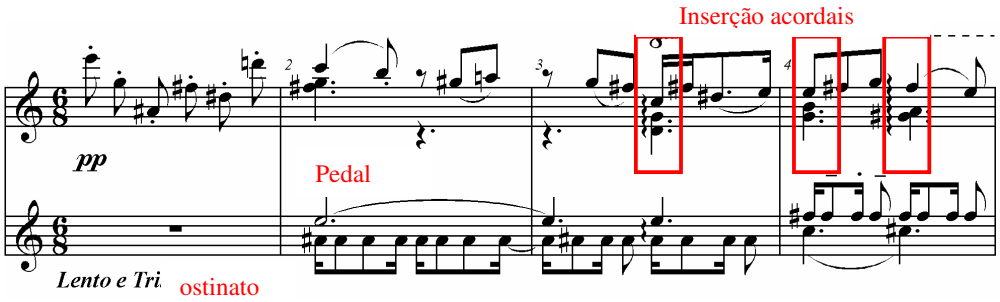


Figura 192. Textura Homofônica/Acordal/ostinato/Pedal.*Branca Neve Invernal,* c. 1-4.

3.2. Acordal e Pedal

Mesmo ritmo – rítmo diferente: caracteriza-se por uma linha em oitavas sobre uma linha do baixo em acordes e oitavas e com Pedal na região grave do piano. O ritmo é iguai (c.9) e se torna divergente (c.10). A Figura 193 realiza essa demonstração:

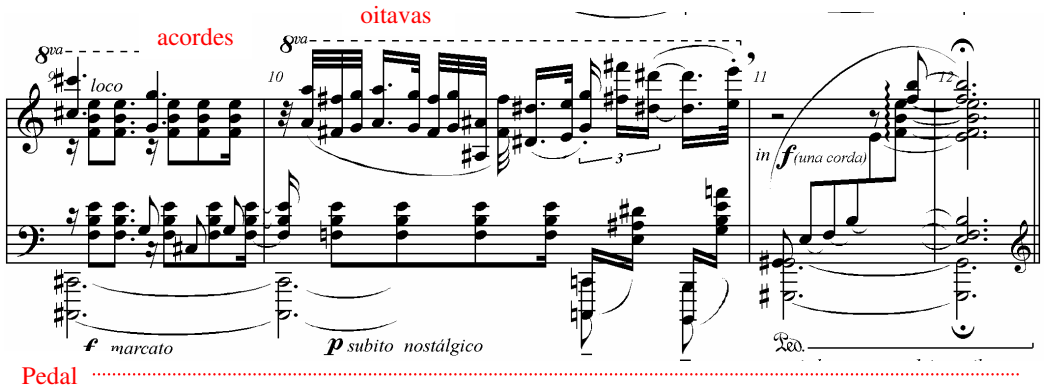


Figura 193. Textura Acordal/Pedal. *Branca Neve Invernal,* c. 9-12.

3.3. Contrapontístico

Ritmo diferente: caracteriza-se por duas linhas em contraponto livre com emprego da *polirritmia*. No final da peça (c.15) ocorre um compasso em textura monofônica com emprego da mesma rítmica.

Observe-se a Figura 194:

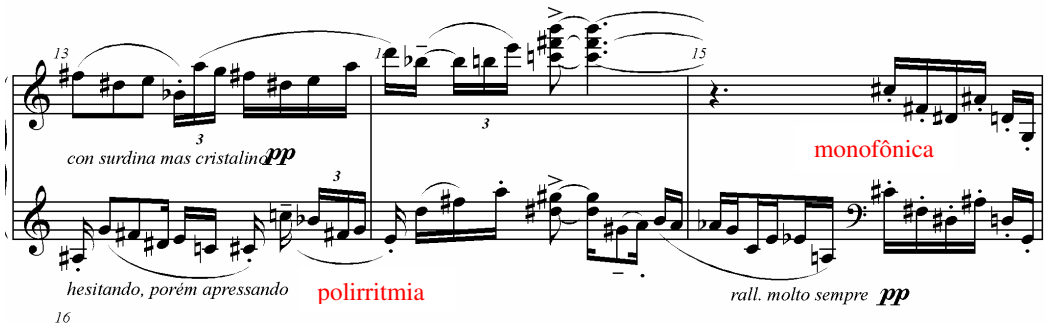


Figura 194. Textura Contrapontística. *Branca Neve Invernal,* c. 13-15.

Síntese

Com a análise de *Branca Neve Invernal*, segunda peça de Três *Momentos em New York* (1969) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção cromática, a qual constitui a coleção de referência da peça (0123456789TE);
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;
- a linha horizontal revelou a presença de dois subconjuntos maiores derivados da coleção cromática – Subconjunto 1: nonacordes 9-9 e Subconjunto 2: nonacorde 9-8 – dos quais originam os demais subconjuntos organizadores da peça;
- os hexacordes 6-Z3, 6-8, 6-Z38, 6-15, 6-Z13, 6-Z12 e 6-22 originam-se do subconjunto 1.
- os hexacordes 6-15, 6Z10, 6-Z31 e 6-17, originam-se do subconjunto 2.
- o heptacorde 7-21 origina-se do Subconjunto 1 e o octacorde 8-17 do subconjunto 2.

- os tetracordes 4-19 e 4-Z15 originam-se do Subconjunto 1.
- o tetracorde 4-18 origina-se do Subconjunto 2.
- os subconjuntos da 1ª seção (c.1-8) se sobrepõem à uma linha do baixo em Pedal e *ostinato*, enquanto que os pertencentes a 2ª seção estão sobrepostos a um Pedal na região grave do piano com acordes de quartas na linha intermediária. Os subconjuntos da 3ª seção (c.13-16) ocorrem nas duas linhas, superior e inferior, modificando a textura da peça.
- na análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, foi possível verificar o movimento, a direção, os centros, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça;
- os centros principais estão estabelecidos sobre *Mi – Si*, confirmado principalmente pela linha superior, já que são linhas que caminham independentes. A linha do baixo confirma o *Mi* no final da peça (c.16).
- a textura é constituída em três camadas que subdividem a peça em três seções: uma linha da melodia sobre um Pedal e um ritmo *ostinato,* uma linha sobre um Pedal na região grave do piano seguido de acordes de quartas e uma última seção em contraponto.

III. MODINHA SINGELA (VELHA MODINHA)

Modinha Singela é a terceira peça de *Três Momentos em New York*, composta em 1969 e com a dedicatória *Para o Ives, em 15/7/72.*

É constituída de 18 compassos, em tempos binário e ternário com um *D.C al Coda* no compasso 12. A indicação de andamento é *Calmo, Cantante* com várias indicações de dinâmica e expressão.

A peça se divide em 2 seções e uma Coda: 1ª seção (c.1-6) e na repetição (c. 1-5,13,14), 2ª seção (c.7-12) e uma Coda (c.15-18).

Esta análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura com as respectivas subdivisões.

1. Material

1.1. Conjuntos

A peça apresenta dois conjuntos que se repetem com transposição e variação de ritmo. O 1° conjunto 8-26 (0124579T) aparece pela primeira vez na linha superior (c.1-3) e é repetido na linha superior(c. 8-9) com transposição e variação rítmica.

Observe-se este conjunto indicado em vermelho na Figura 195:

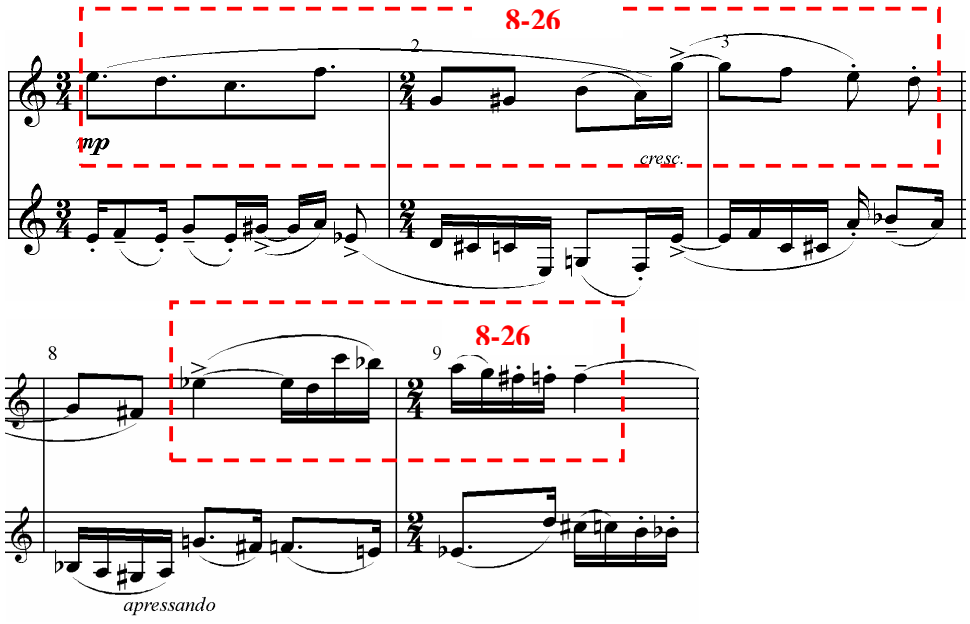


Figura 195. Conjuntos 8-26 (0124579T). Modinha Singela, c. 1-3 e 8-9.

A Figura 196 apresenta a classificação do conjunto (c.1-3) e sua transposição (c.8-9):

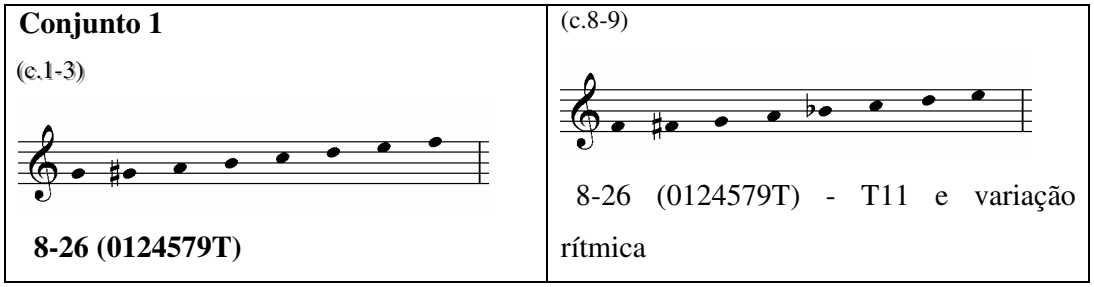


Figura 196. Conjuntos 8-26 (0124579T) transposto e com variação rítmica.

O 2° conjunto 4-3 (0134) ocorre primeiramente na linha superior (c.4-6) e com variação rítmica (c.10-11).

Observe-se este conjunto indicados em azul na Figura 197:

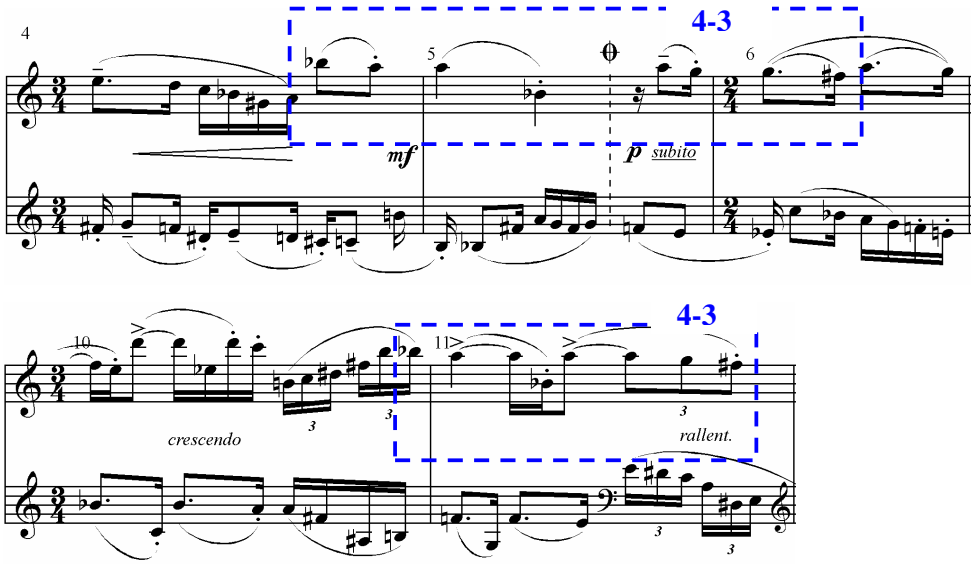


Figura 197. Conjuntos 4-3 (0134). Modinha Singela, c. 4-6 e 10-11.

A Figura 198 apresenta a classificação do conjunto (c.4-6):

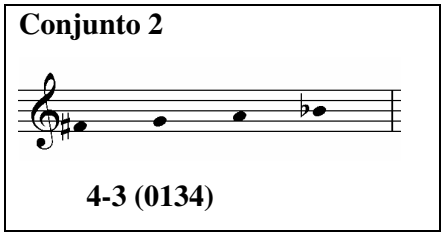


Figura 198. Conjuntos 4-3 (0134).

1.2. Considerações sobre Contorno Melódico: Linha Superior.

Na 1ª seção (c.1-6), a linha melódica é composta por graus conjuntos descendentes partindo de notas estruturais, sobre um centro principal *Lá,* que intervém por ornamentos. O conjunto 8-26 (c.1-3) e o conjunto 4-3 (c.4-6), ocorrentes no contorno melódico da 1ª seção, pertencem ao modo frígio, estabelecido como coleção de referência desta seção: 7-35[178] (013568T)[179].

Observe-se este contorno melódico, em forma de gráfico na Figura 199:

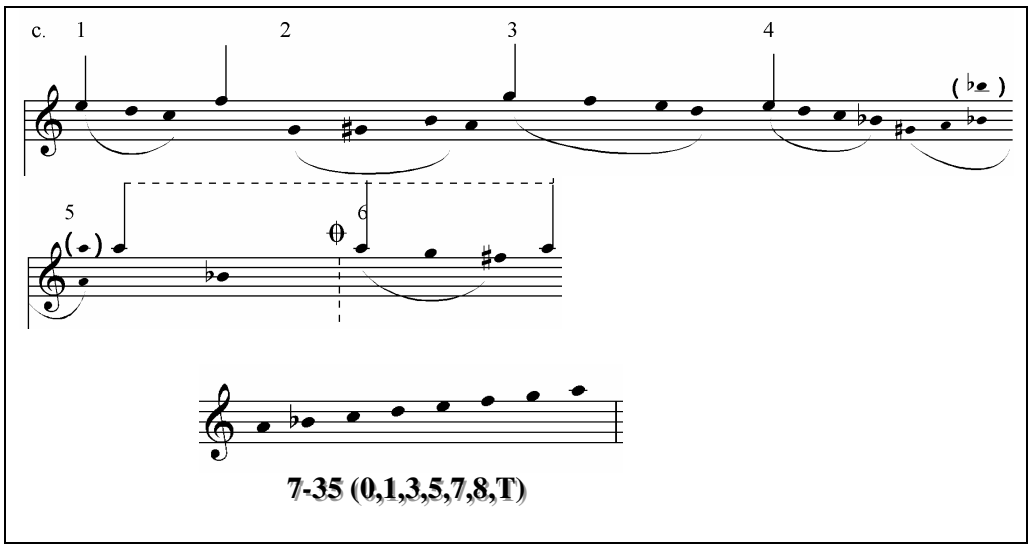


Figura 199. Gráfico do contorno melódico, notas estruturais e graus conjuntos, 1ª seção (c.1-6).

O contorno melódico na 2ª seção (c.7-12) é formado por saltos e ornamentos, além de alguns cromatismos. As notas ornamentais estão representadas sem hastes e em tamanhos menores. Os ornamentos melódicos estão anotados sob chaves.

Observe-se este contorno melódico, em forma de gráfico na Figura 200:

[178] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[179] A letra T substitui o elemento 10 do conjunto.

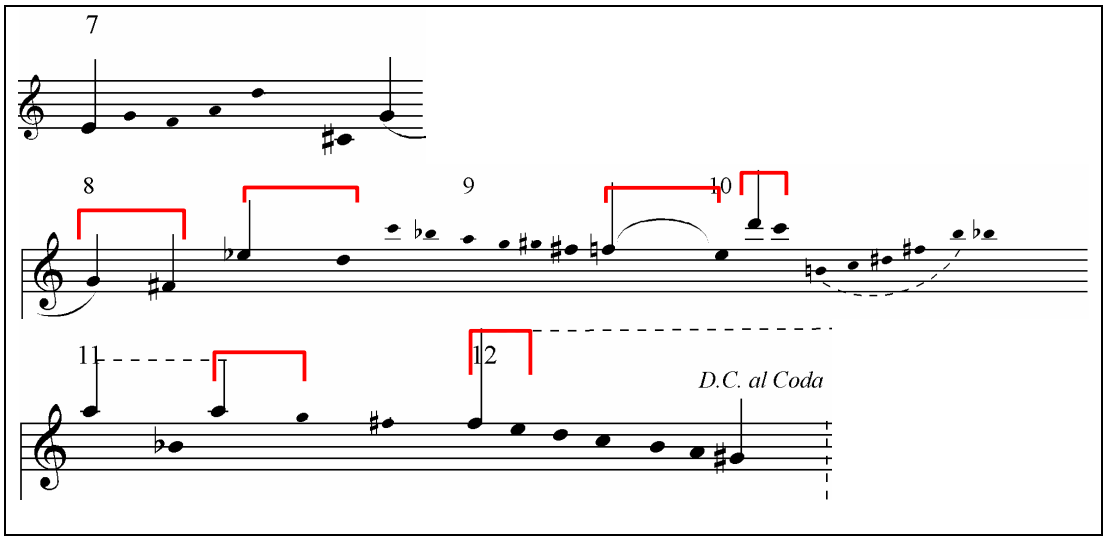


Figura 200 . Gráfico do contorno melódico, notas estruturais e graus conjuntos, 2ª seção (c.7-12).

As notas estruturais do contorno melódico (c.7-12) realizam um desenho ascendente por saltos seguida de sua nota vizinha cromática descendente (com exceção de *mi-dó#* , c.7) se estabelecendo sobre um centro em *Sol#* (c.12).

Observe-se a Figura 201:

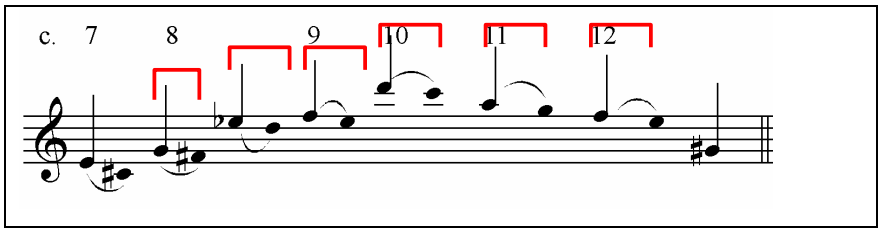
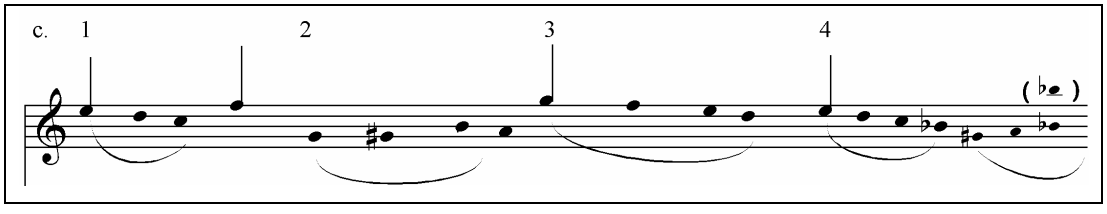


Figura 201. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais. 2ª seção (c.7-12).

Na repetição da 1ª seção, o contorno melódico se estabelece sobre um centro *Fá* (c.12-14), demonstrados na Figura 202:



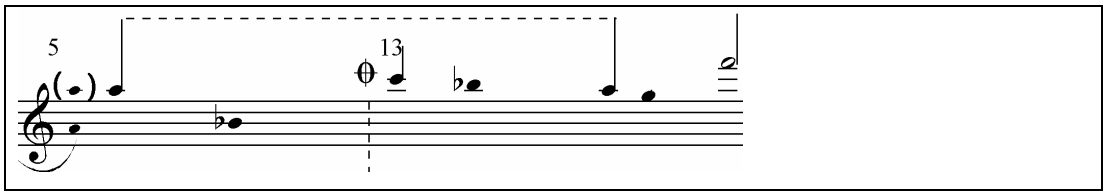


Figura 202. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais. 1ª seção na repetição (c.1-5,13,14).

Com as notas estruturais do contorno melódico, tem-se um desenho ascendente que, na primeira vez conclui sobre centro *Lá* e na repetição sobre centro *Fá.*

Observe-se a Figura 203:

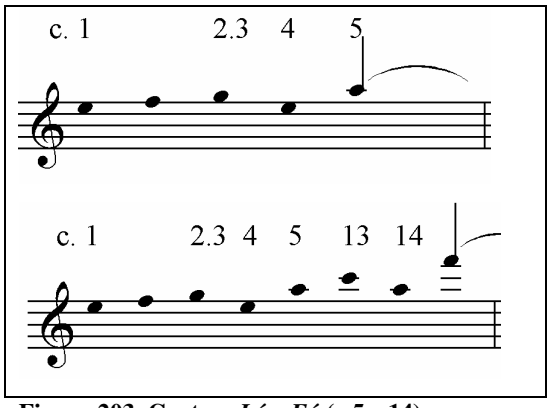


Figura 203. Centros *Lá* e *Fá* (c.5 e 14).

A Coda (c.15-18) apresenta um contorno melódico em graus conjuntos descendentes, finalizando sobre uma cadência em *Lá* (c.17) seguida de um acorde sobre quartas cuja nota superior é *Mi* (quinta de *Lá*)(c.18). A Figura 204 realiza esta demonstração:

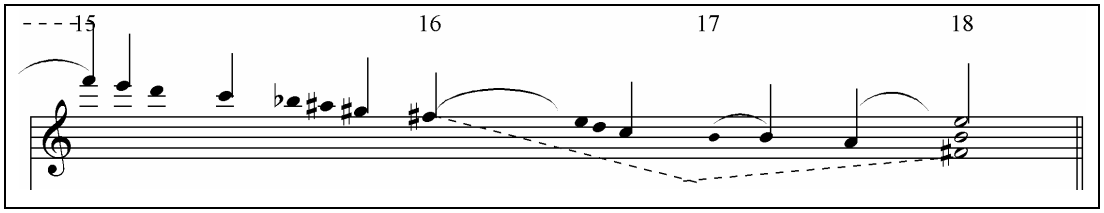


Figura 204. Gráfico do contorno melódico e suas notas estruturais. Coda (c.15-18).

A linha superior se organiza sobre os centros *Lá* e *Fá,* concluindo sobre o centro *Lá,* demonstrado na Figura 205:

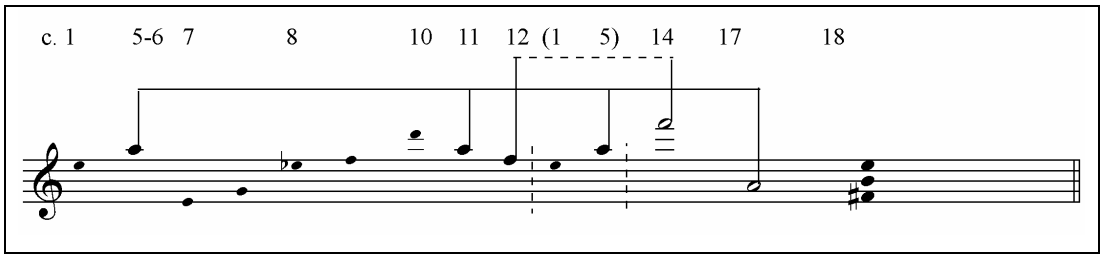


Figura 205. Centros da linha superior (c.1-18).

1.2. Considerações sobre condução do baixo: Linha Inferior

Na linha inferior da 1ª seção (c.1-6) observa-se um movimento cromático ascendente e descendente sobre notas estruturais. A linha caminha sobre um movimento cromático (c.1-3) seguida de uma seqüência em três notas descendentes sobre notas estruturais que formam o tetracorde 4-27 (0,4,7,T) (c.3-5). Está representado entre chaves. Uma nova apresentação desta seqüência ocorre (c.6), chegando ao centro *Dó* (c.6) seguida de uma escala descendente.

Observe-se essa demonstração na Figura 206**:**

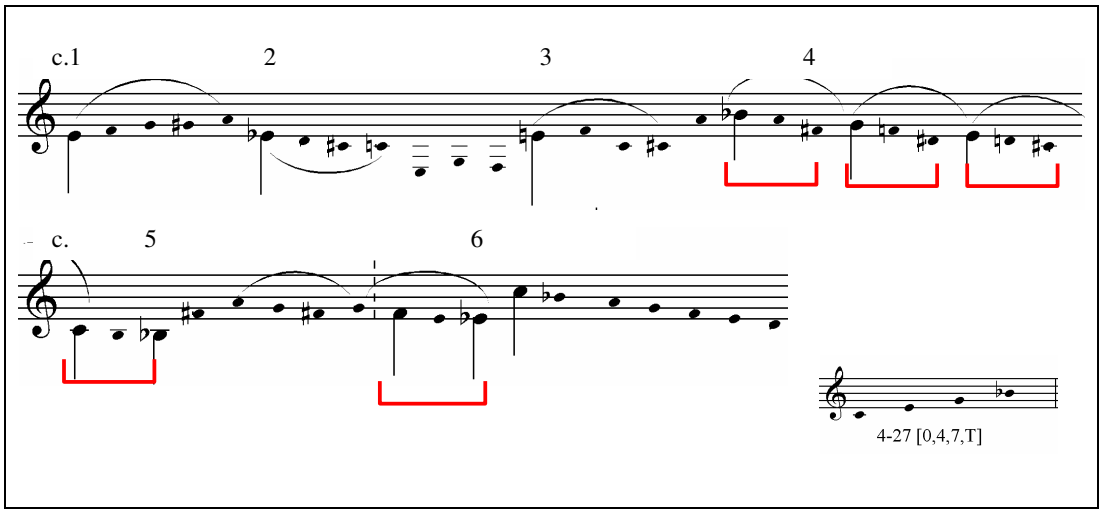


Figura 206. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento da linha do baixo, 1ª seção (c.1-6).

Na linha inferior na 2ª seção (c.7-12) e com base nas notas estruturais, ocorrem movimentos por saltos e por graus conjuntos, que se dirigem a um centro *Mi* (c.12).

Observe-se esse movimento na Figura 207:

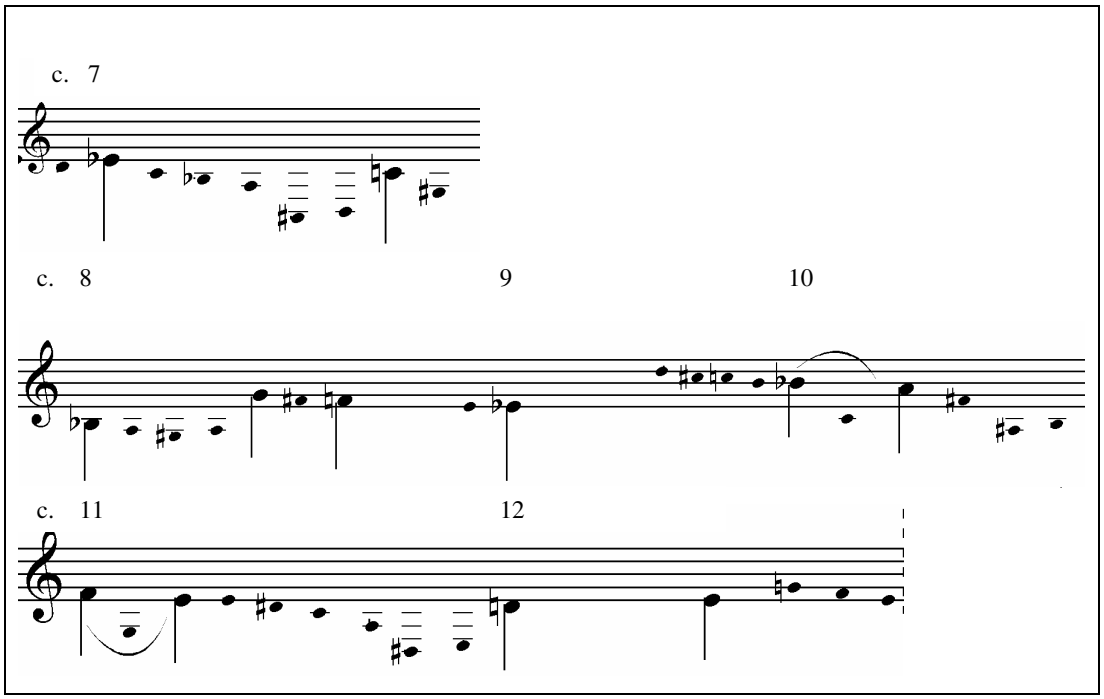


Figura 207. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento da linha do baixo, 2ª seção (c.7-12).

A Figura 208 apresenta apenas as notas estruturais do caminho do baixo da seção 2 (c.7-12):

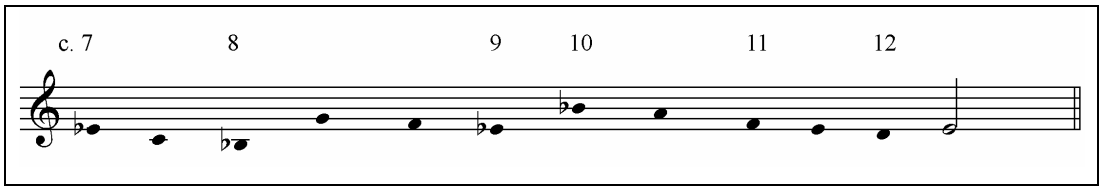


Figura 208. Condução da linha do baixo, notas estruturais. 2ª seção (c.7-12).

A linha inferior da Coda (c.15-18) demonstra um movimento cromático, tanto ascendente como descendente, concluindo sobre um centro *Lá.*

Observe-se a Figura 209:

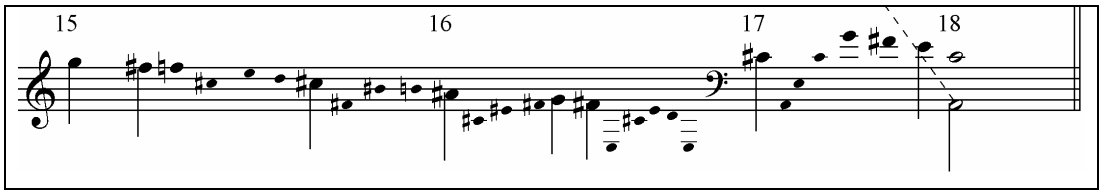


Figura 209. Gráfico da linha inferior. Direção e movimento, centro *Lá*. Coda (c.15-18).

A linha inferior na 1ª seção (c.1-6) movimenta-se sobre os centros *Mi- Fá –Dó*, enquanto a 2ª seção (c.7-12) tem prioridade o centro *Mib.* Na repetição *D.C.* sobre *Mi* (c.1-5) – *Ré* (c.14), seguindo para *Dó# - Lá* (c.17-18).

A Figura 210 realiza esta demonstração:

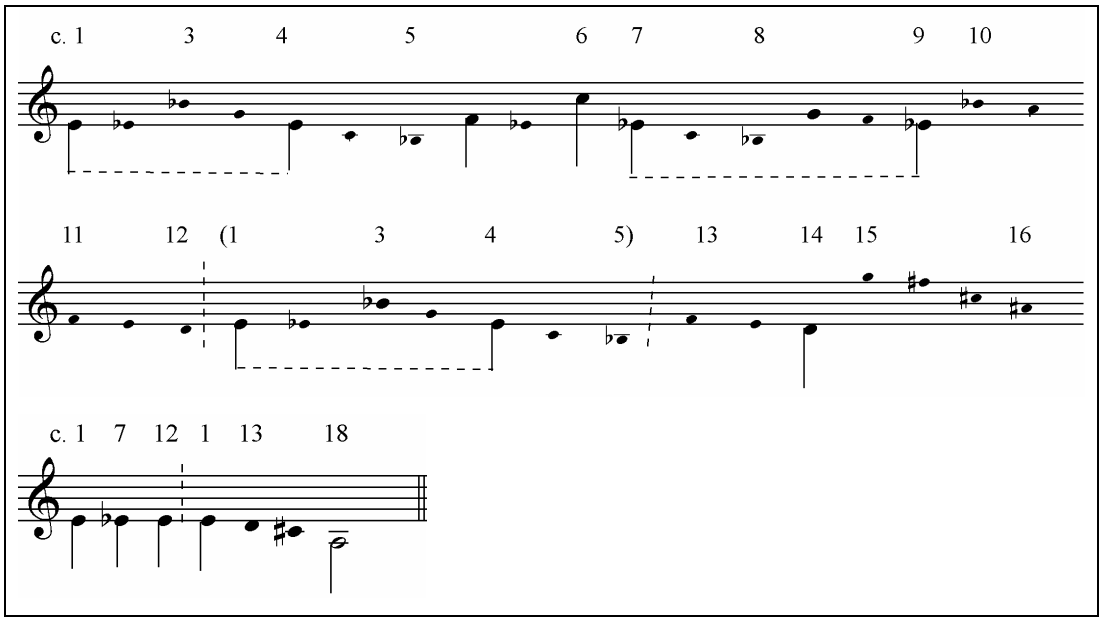


Figura 210. Centros na linha inferior, (c.1-18)

Pode-se verificar que os centros da linha inferior permanecem *Mi- Mib – Mi* e conclui em *Lá*.

Observe-se a Figura 211:

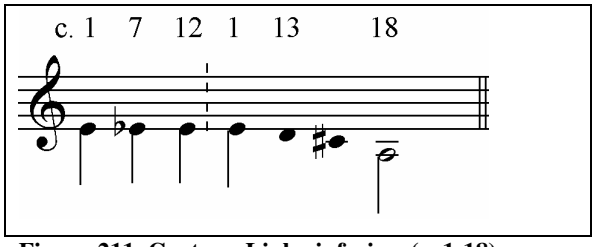


Figura 211. Centros. Linha inferior, (c. 1-18)

2.Vozes condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras,[180] demonstra elementos da estrutura da peça e quais os procedimentos empregados, de uma maneira sintetizada.

[180] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer no livro *Structural Hearing* (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra. Os termos empregados não se remeterão ao conceito da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é iluminar aspectos da estrutura , quanto aos aspectos das alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[181].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito " de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical. " [182]

O gráfico demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo o processo utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e também leva-se em consideração pequenas unidades musicais. Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, estabelecidos na dimensão horizontal. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico revela principalmente o movimento dos centros, tanto na linha superior, como na inferior, demonstrando linhas independentes, com movimentos e centros distintos entre elas. O final da peça se confirma sobre um centro *Lá*, tanto na linha superior (c.17) como na inferior (c.18).

Pode-se verificar também linhas diretrizes descendentes que conduzem a linha melódica: *sol-fá-mi-ré-dó-sib* (c.3-4); *dó-sib-lá-sol-fá* (c.9); *lá-sol- fá-mi-ré-dó-si-lá-sol#* (c.11-12), entre outras.

A Figura 212 apresenta o Gráfico (a):

---

[181] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. Journal of Music Theory, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[182] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER,Felix:1982. p. 143).

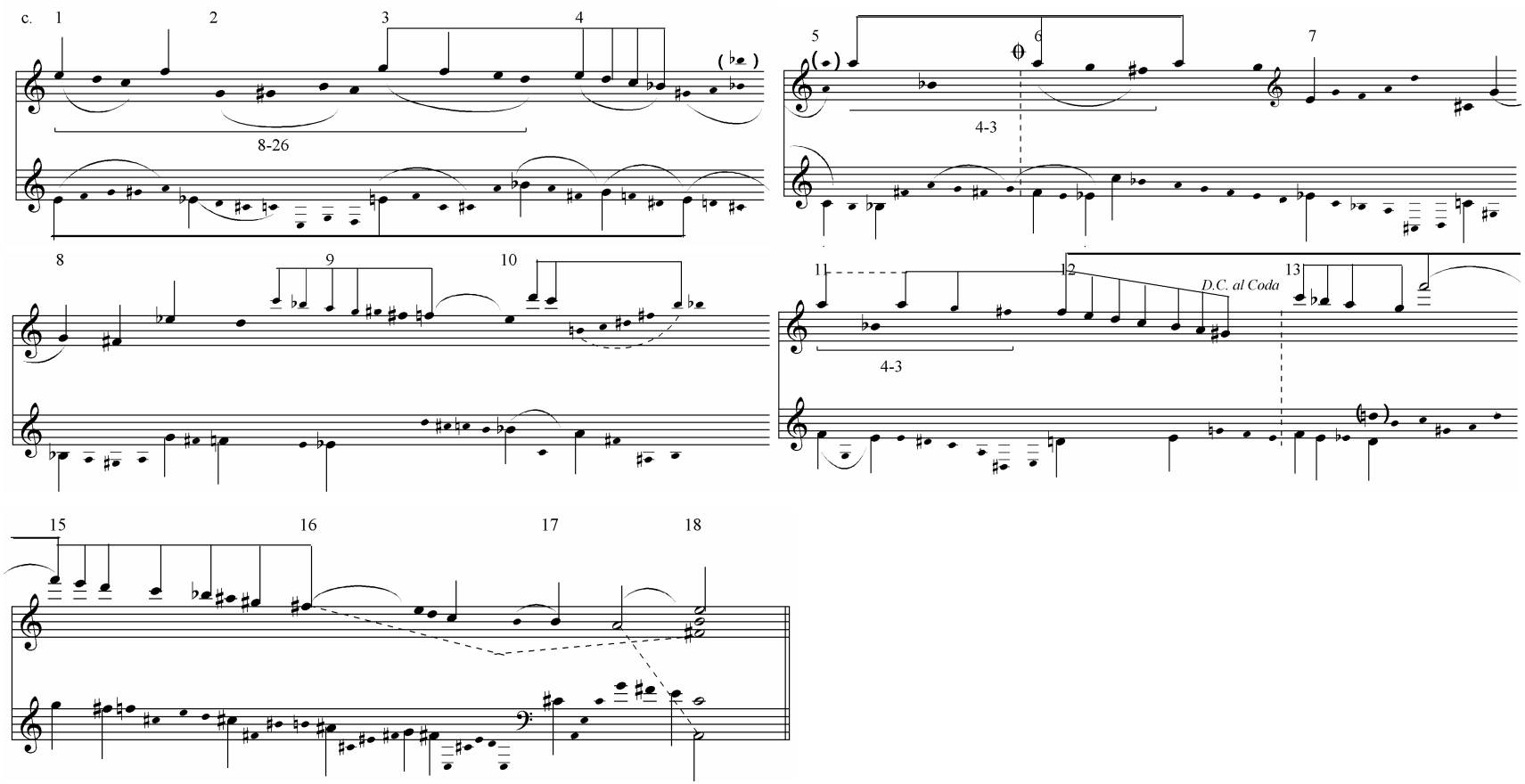


Figura 212. Gráfico das Vozes Condutoras . Movimento e Direção. Centros *Lá- Fá.*

3.Textura[183]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a textura da peça é Polifônica, com linhas melódicas independentes. Os parâmetros rítmicos e de direção, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Polifonia de linhas melódicas

3.1.1. Contraponto livre

Apresenta independência entre as linhas, envolvendo direção e rítmo.

a) Direção contrária - ritmo diferente: Duas vozes caminham independentes, em movimento contrário, com modelos rítmicos distintos (c.1.2). Estão indicados pelas setas vermelhas.

b) Direção igual - ritmo igual: Duas vozes caminham independentes, na mesma direção e com mesmo modelos rítmicos.(c.2. 2° tempo). Está indicado pela seta azul.

A Figura 213 realiza esta demonstração:

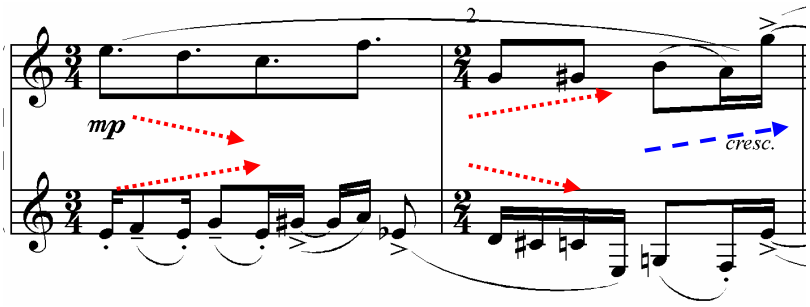


Figura 213. Textura contrapontística livre, c. 1-3.

3.2. Polirritmia

Direção contrária: A peça apresenta momentos com *polirritmia,* demonstrados na Figura 214:

[183] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

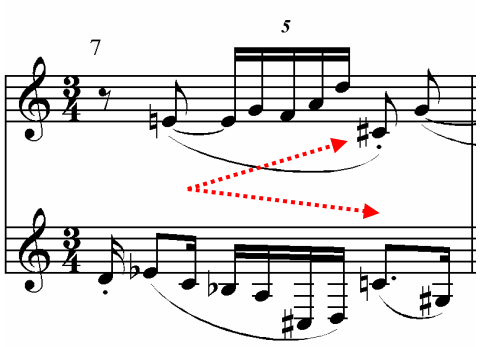


Figura 214. Polirritmia. Direção contrária, c.7.

Síntese

Com a análise de *Modinha Singela*, primeira peça de *Três Momentos em New York* (1969) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os conjuntos 8-26 e 4-3, organizadores da estrutura quanto a dimensão horizontal, que ocorrem duas vezes cada um, com transposição e variação rítmica.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;
- o contorno melódico foi organizado na 1ª seção, sobre conjuntos pertencentes ao modo frígio, coleção de referência desta seção; na 2ª seção, formado por saltos e cromatismos; e na 3ª, Coda sobre graus conjuntos descendentes, finalizando sobre uma cadência em *Lá.*
- a linha inferior ocorre por movimentos cromáticos ascendentes e descendentes, assim como saltos.
- os centros são distintos entre as duas linhas: linha superior (1ª e 2ª seção) sobre centro *Lá* e *Fá.* A Coda finaliza sobre uma cadência em *Lá.* Na linha inferior os centros são *Mi – Mib – Mi,* concluindo em *Lá*, unificando as duas linhas.
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, possibilitou verificar o movimento e os centros, bem como os procedimentos

empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça;

- a textura não apresenta diversidade, sendo na sua íntegra Polifônica, de linhas melódicas, com recursos de contraponto livre.
- a peça é composta por duas linhas independentes com o final em um mesmo centro - *Lá.*

Expressão Anímica

(1979)

3.3.4. EXPRESSÃO ANÍMICA (1979)

3.3.4.1. EUNICE KATUNDA E O PÓS- SERIALISMO

O cenário da criação musical no Brasil, durante as décadas de 40/50 consiste na influência de duas tendências: por um lado compositores nacionalistas que pesquisavam e assimilavam material musical de origem folclórica e popular, empregando-o conforme estruturas formais consagradas; e por outro, compositores que procuravam novos caminhos de expressão e de liberação de todas as normas.

A contribuição à modernização da composição musical brasileira inicia-se com um grupo de novos compositores que tinha como objetivo acompanhar e situar a música brasileira em sintonia com as novas experiências musicais européias.

Kater (2000, p.15) menciona que o *Grupo Música Viva*[184], "torna-se responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural." Este movimento de vanguarda musical terá como proposta o advento de uma nova era, sem que haja lugar para preconceitos e receitas acadêmicas. Foi âncora de vários Manifestos, dos quais se destaca o de 1946.

O serialismo integral teve influência sobre estes compositores os quais haviam se dedicado ao dodecafonismo. Deste modo, Claudio Santoro tenderá temporiaramente para o serialismo, abandonando-o mais tarde em prol de maior liberdade de expressão; Edino Krieger buscará igualmente no serialismo soluções para sua problemática específica, no momento em que se afasta do nacionalismo. Outros compositores usaram apenas princípios seriais de estruturação, mas se reservando total independência com relação a esta técnica composicional. (NEVES:1977, p. 154).

Conseqüentemente, os caminhos do pós-serialismo foram os mais seguidos pelos compositores brasileiros, provavelmente porque compreendiam a síntese buscada: princípios estruturais definidos, porém não excessivamente rígidos (abertura à indeterminação) e, portanto em acordo com o ideal de expressão buscadas por eles. José Maria Neves (1977, p. 154) relata que "a influência de Cage sobre esses compositores

[184] *Grupo Musica Viva*, atuante entre 1940-50, liderado por J. H. Koellreutter, era formado pelos compositores Claudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e mais tarde, Eunice Katunda. Comunicação pessoal em entrevista de Edino Krieger. Rio de Janeiro, maio de 2004.

brasileiros foi das mais importantes, levando-os a questionamentos que colocavam em jogo não só as diferentes maneiras de criar, mas o próprio ato criador." Ocorrem desse modo as primeiras experiências aleatórias por compositores brasileiros.

> Santoro (LÍVERO: 2003, p. 91) esclarece: "Eu utilizo o aleatório porque sempre me preocupei com a interpretação [...] Achava um absurdo que certas coisas que eu mesmo escrevi, dificílimas na execução, com o aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para se fazer. Então é por isso – como um elemento facilitador e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser."

Criada por um grupo de poetas que lançavam as bases da poesia concreta surge em São Paulo, na década de 60, o Grupo *Música Nova*, que publica na revista *Invenção* no seu terceiro número o manifesto *Música Nova: compromisso total com o mundo contemporâneo*. Reflete a preocupação de músicos e compositores, entre os quais Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira[185].

> Gilberto Mendes (in SANTOS, 1995, p. 187) esclarece: "Nós, como *Grupo Música Nova*, somos pioneiros de toda a espécie de vanguarda imaginada no Brasil. Música aleatória, teatro musical, microtonalismo em música, toda a estética do estrutural, do serialismo integral, nós somos os pioneiros de todas estas manisfestações. Isto é o que nos difere do *Manifesto Música* V*iva* que era eminentemente Schoenberguiano, enquanto o *Música Nova* vigorou no sentido Boulez/Stockausen para frente, ou seja, outra linha."

Em um momento dedicado aos signatários do *Manifesto Música Viva* de 1946, Eunice Katunda fora convidada para participar do *XV Festival Música Nova* (27 de setembro de 1979), onde além de interpretar obras de Claudio Santoro, Guerra Peixe e Koellreutter, compôs especialmente para este evento, a peça *Expressão Anímica.*

O Jornal "O Estado de São Paulo" faz referência a esse dia:

> "O sexto dia do XV Festival Musica Nova de Santos – na última quinta feira – foi inteiramente dedicado aos signatários do *Manifesto Música Viva*, que surgiu em 1946, marcando uma nova tendência na arte musical,

[185] Os demais signatários do manifesto são: Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. *Invenção.* ano 2 N. 3. junho. São Paulo: Invenção, 1963, p. 6.

> no Brasil. A pianista e compositora Eunice Katunda, participante do movimento, interpretou antigas e recentes obras de seus companheiros, além de *Expressão Anímica* composta por ela este ano."(PARA LEMBRAR...., 1979, p.18).[186]

A análise que se segue, esclarece os procedimentos composicionais empregados pela compositora na peça *Expressão Anímica,* observando o emprego da *indeterminação* e os demais tipos de material utilizados na peça, bem como revelando a participação do intérprete na criação da obra.

[186] Eunice interpreta de Koellreutter: *Música 1941* e *Tanka V* (1977), de Guerra-Peixe, *Música n. 1* (1945), de Santoro, *Paulistana n. 6* (1954) e de sua autoria, *Sonatina 1946* e *Expressão Anímica* (1979). Ver também como complemento sobre este fato, o Anexo 3.6 página 633.

3.3.4.2. ANÁLISE: EXPRESSÃO ANÍMICA (1979)

Expressão Anímica foi composta em 1979 e com a dedicatória *Para meu amigo e mestre de música H.J. Koellreutter* e no final da partitura *Para Beatriz tocar, SP., 1980.*

Foi estreada pela própria compositora no Festival de Música Nova de Santos (SP) no mesmo ano de sua autoria.

Os critérios estabelecidos para a análise desta peça, partiram do estudo bibliográfico específico, Karkoschka[187] e Antunes[188] e da própria análise da notação empregada na peça. A seleção desses símbolos faz referência àqueles que proporcionam liberdade ao intérprete, como também aos que apresentam indicações de Altura, Duração e Tempo.

1. Símbolos e Indicações

As Figuras 1,2 e 3 relacionam os símbolos e as indicações que ocorrem na peça *Expressão Anímica,* e suas respectivas maneiras de tocar, conforme os seguintes parâmetros:

1. Tempo – Com base no andamento em que se interpretará cada módulo.

2. Duração – "No processo do fenômeno musical verifica-se a existência de dois tipos de duração: a duração física e a duração psicológica. A primeira pode ser medida com um cronômetro; a segunda não. A primeira é absoluta, enquanto a segunda é relativa e subjetiva."(ANTUNES, 1989, p. 75).

3. Altura – "Conceito que permite situar o som em um espaço escalonado imaginário, de modo a relacionarmos quanto um é mais agudo ou mais grave que outro. Porém, na música contemporânea, surgem novos elementos musicais construídos com base nas particularidades do complexo fenômeno da percepção das alturas."(ANTUNES, 1989, p.23).

[187] KARKOSCHKA, Ehard. **Notation in new Music**. London:Universal Edition, 1972.
[188] ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum,1989.

4. Tempo, Duração, Altura - símbolos que enfatizam os três parâmetros simultaneamente.

5. Efeitos – característica tímbrica em diferentes níveis de intensidade.

1.1. Tempo

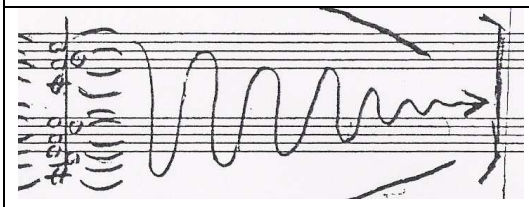
Os símbolos empregados quanto ao Tempo e respectivos significados estão demonstrados na Figura 215:

Tempo	**Interpretação**
10 x 56 ca. **10 x 46 ca.** **3 x 40** **5 x 56**	Indica que o trecho referido deve-se sustentar a nota cerca de 10 batidas do metrônomo.
Expressões *Rápido, muito lento, menos lento.*	Indica que o trecho deve ser tocado conforme expressão escrita.

Figura 215. Símbolos empregados quanto ao Tempo. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*.

1.2. Duração

Os símbolos empregados quanto a Duração e como devem ser executados estão demonstrados na Figura 216:

Duração	**Interpretação**
	Deve-se sustentar o grupo de notas simultâneas, com o emprego do pedal do instrumento, explorando a ressonância dos sons.

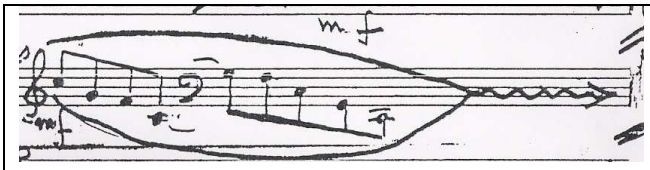
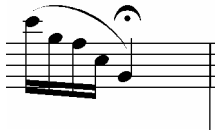
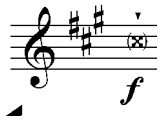
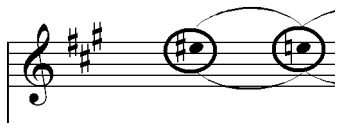
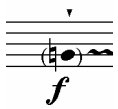
	Deve-se sustentar o grupo de notas, com o emprego do pedal do instrumento, explorando a ressonância dos sons.
	Deve-se sustentar o som, conforme valor indeterminado, com o uso do pedal do instrumento. Explorar a ressonância, sustentando cada som com o uso do pedal direito do instrumento.
	Emprego da *Fermata* como símbolo de prolongamento dos sons.

Figura 216. Símbolos empregados quanto a Duração. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

1.3. Altura

A Figura 217 ilustra os símbolos empregados quanto a Altura e respectivas interpretações:

Altura	**Interpretação**
	Dedilhar no encordoamento do piano com dedeira, na altura determinada.
	Deve-se tocar com a dedeira no encordoamento nas Alturas determinadas.
	Deve-se tocar com a dedeira no encordoamento nas Alturas determinadas.

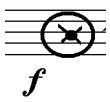
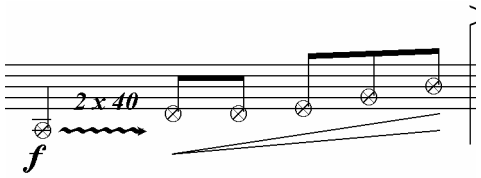
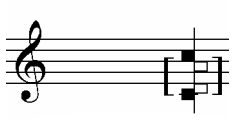
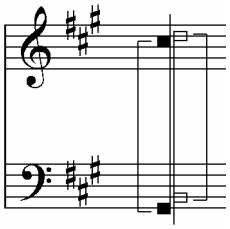
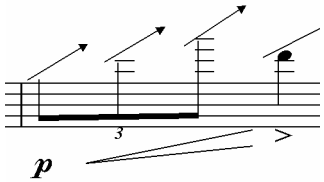
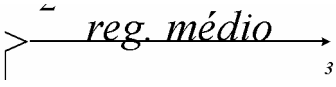
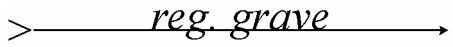
	O símbolo determina a região onde se deve emitir som com o uso de um prato.
	Executado no encordoamento do piano com baqueta de feltro. A altura e a duração são determinadas quase em todos os sons.
	*Cluster Cromático*. As alturas estão definidas entre as teclas pretas e brancas do piano. Toca-se com a palma da mão direita sobre as teclas brancas e da esquerda nas teclas pretas.
	*Cluster Cromático*. Tocar com o antebraço. As alturas estão definidas. A duração é livre, a critério do intérprete.
	*Glissando* no encordoamento do piano, com dedeira. Quanto à Altura, define-se apenas a região. O rítmo está determinado.
A)  **B)** 	A) Este símbolo aparece sobre a pauta indicando tocar no encordoamento do piano, na região média. B) Idem, sobre a região grave do instrumento.
Expressões: *Nos médios. Nos Agudos.*	Fazendo referência às regiões básicas do piano no encordoamento: médios e agudos.

Figura 217. Símbolos quanto a Altura. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

1.4. Efeitos

Os efeitos, estabelecidos na peça como improvisação estão indicados na Figura 218, assim como a maneira de executá-los:

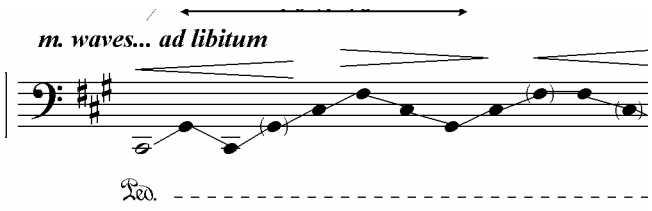
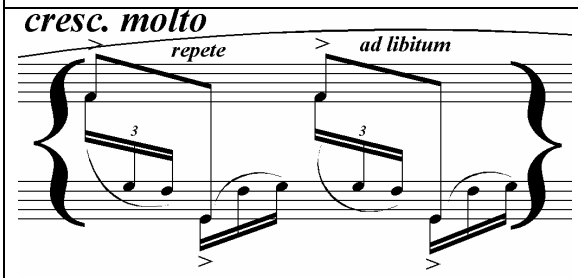
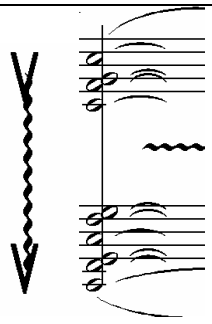
Efeitos: Improvisação	**Interpretação**
	*In Waves***.** Como ondas. Sustentando o pedal direito do piano, o intérprete deve tocar as notas (ascendentes e descendentes) no âmbito das regiões estipuladas, com liberdade na interpretação, produzindo o efeito de ondas.
	Repete *ad libitum*: Indica que o trecho deve ser improvisado pelo intérprete, repetindo quantas vezes quiser.
	Realizar um deslizamento rápido sobre as notas escritas, partindo da nota mais aguda para a grave.

Figura 218. Símbolos empregados quanto aos Efeitos. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

2. Justaposição de Módulos

A peça apresenta 20 Módulos constituídos de materiais diversos, que empregam uma tipologia quanto a Altura, Ritmo, Duração, Timbre e intensidades diferenciáveis. Alguns Módulos são determinados, outros, porém, apresentam uma estrutura livre para o intérprete.

Com base nas observações realizadas em que o material encontrado em *Expressão Anímica* tem como característica relevante a exploração do Timbre, e para melhor compreensão quanto aos elementos determinados e indeterminados, esta análise foi subdividida em duas categorias: Trechos musicais executados no teclado do piano e Trechos musicais executados no encordoamento do piano.

Levando-se em consideração que: A) indica os trechos executados no teclado e B) os realizados no encordoamento, cada módulo se apresenta da seguinte maneira, conforme Figura 219:

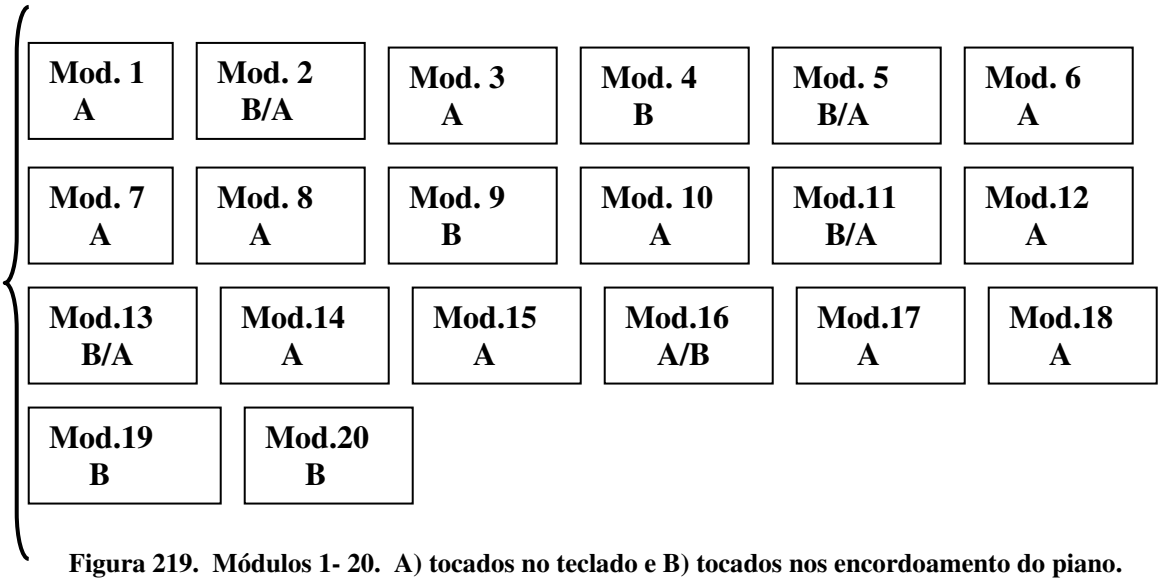


Figura 219. Módulos 1- 20. A) tocados no teclado e B) tocados nos encordoamento do piano.

Cada módulo apresenta elementos musicais determinados e indeterminados, justapostos ou sobrepostos, tanto para aqueles tocados no teclado (A), como executados no encordoamento do piano (B). A partir desses dados, serão esclarecidos em cada Módulo os seus respectivos elementos.

3. Elementos Musicais Determinados e Indeterminados

O material se apresenta com elementos determinados e indeterminados com base na Notação Exata, Notação Aproximada e Notação Indicativa.[189]

Por elementos de escrita determinada compreendem-se aqueles cuja notação musical segue parâmetros fixos de altura, rítmo, dinâmica e timbre; e por elementos indeterminados, entendem-se aqueles que apresentam partes em abertos nas quais o intérprete deve decidir como fazer, o que lhe permite uma variedade de escolhas.

Módulo 1(A). Apresenta uma *Idéia 1* escrita sobre as teclas pretas do piano e de direção descendente, explorando a ressonância do conjunto dos sons através da sustentação do pedal direito do instrumento (mesmo que não indicado pela compositora). A peça determina que a Duração é 10 x 56 ca.. Esta citação faz referência ao período de sustentação, a partir da execução de todos os sons, para efeito de ressonâncias, pois não indica em qual Andamento deve-se executar cada um.

A Duração do som está expressa através de uma linha sinuosa, contínua, de comprimento, e que sugere o declínio das ondas sonoras (Figura 220). Portanto, mesmo com a citação proposta, é empregado o tipo de Notação Aproximada.

Ao observar os Andamentos propostos em trechos similares a este, sugere-se ao intérprete um Andamento de MM.144 para cada colcheia. O Tempo, por conseguinte, está indeterminado, e cabe ao intérprete tomar essa decisão.

Para a Altura, Dinâmica e Articulação, foi empregado o tipo de Notação Exata. A Intensidade é definida em *ff* assim como a Articulação se faz em *legato.* Cada uma das pequenas ligaduras sobre cada som deve vir acompanhada de sua ressonância (prolongamento amortecido naturalmente).

Ao intérprete, deve-se dar ênfase a esse Módulo, visto que apresenta a *Idéia* principal que irá ser apresentada inúmeras vezes no decorrer da peça.

Observe-se a Figura 220:

[189] Conforme Karkoschka, op. cit. p. 19.

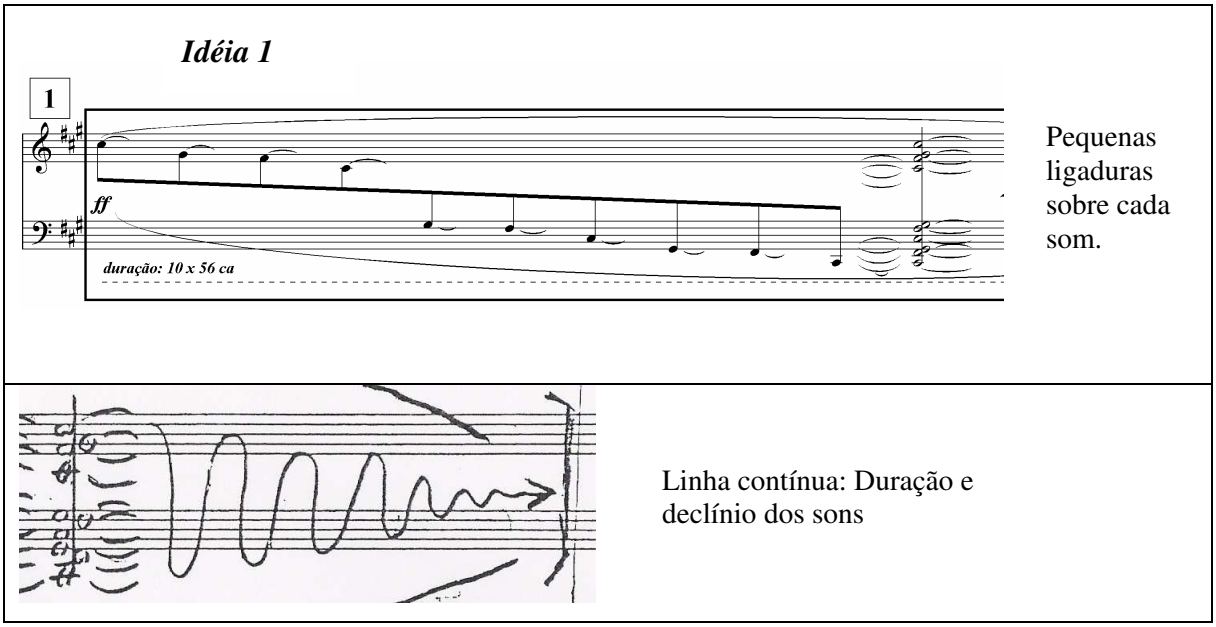


Figura 220. Módulo 1. ***Idéia 1*****. Tempo e Duração. Eunice Katunda,** ***Expressão Anímica.***

A Figura 221 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 1:

Módulo 1	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 221. Módulo 1. Tipo de Notação.

Módulo 2.(B/A) É executado no encordoamento do piano, com o uso de uma dedeira e no final desse módulo, no teclado com a reapresentação da *Idéia 1,* em *mf.*

Apresenta Notação Exata quanto a Altura, Intensidade e Articulação nas duas maneiras de explorar o instrumento (teclado e encordoamento).

As notas dedilhadas no encordoamento antecipam a linha melódica que será apresentada no Módulo 3, porém com a Duração indeterminada.

O tipo empregado para a Duração é Notação Indicativa, expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional. A compositora não especifica o Tempo deste Módulo e cabe ao intérprete tomar decisões, realizando o Ritmo e as Durações através da avaliação dos comprimentos dos sons por meio de uma correlação espaço-tempo.

Outra sugestão para o intérprete é a realização da segunda parte deste módulo como se fosse um 'eco'. Observe-se essas propriedades do Módulo 2 na Figura 222:

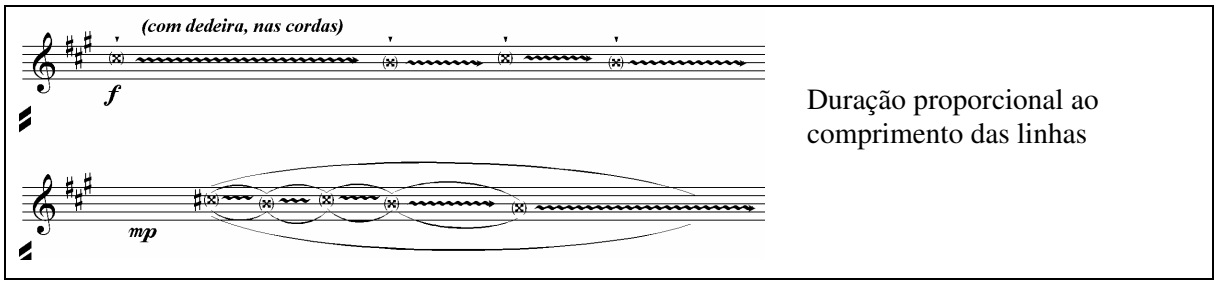


Figura 222. Módulo 2. Tempo e Duração Indeterminados. Dinâmica Determinada. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 223 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 2:

Módulo 2	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 223. Módulo 2. Tipo de Notação.

Módulo 3.(A) Inteiramente tocada no teclado. Todos os elementos são determinados. Uma única indicação de Duração indeterminada ocorre no final do Módulo, com o emprego da *Fermata* sobre a nota *dó* e da linha contínua sobre um Pedal, agora indicado.

O Tempo apresenta uma Notação Exata (♩. = 120 ca.) *animato*, assim também como para Altura, Duração, Ritmo e Articulação. Inicia-se com uma linha melódica na região aguda do instrumento com a seguinte citação – *Kausika*.[190] Esta linha se repete com inclusão de novos sons, seguida de uma reapresentação da *Idéia 1* (Módulo 1) com variação: em menor extensão e arpejados.

A Dinâmica não está indicada, mas propõe-se que o intérprete realize os dois trechos com intensidades diferenciadas: a primeira vez *forte* e a segunda *mezzo piano*, lembrando-se de concluir o trecho sobre um *sfz*. Quanto ao trecho final, com elementos indeterminados, cabe ao intérprete decidir. Sugere-se que a Duração do primeiro bloco de sons seja mais curta que no segundo, levando-se em conta a indicação da pausa em colcheia e do efeito dessa abrupta interrupção, como mostra a Figura 224:

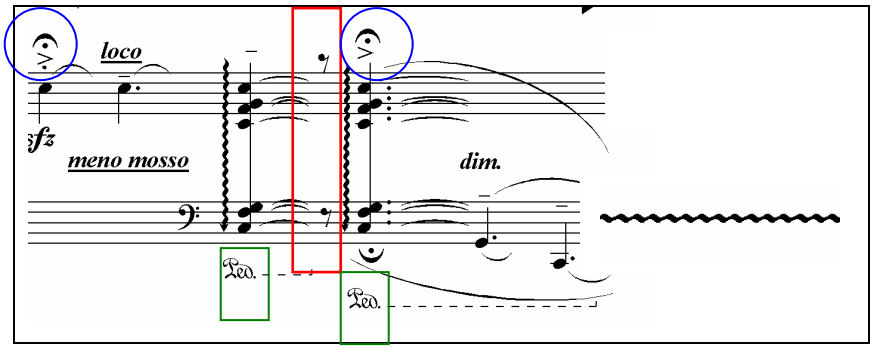


Figura 224. Módulo 3, final. Duração e Tempo Indeterminados.
Eunice Katunda, *Expressão Anímica*.

[190] Kausika foi um brâmane (entre os hindus, membro da mais alta das quatro castas e que, tradicionalmente, era votado ao sacerdócio, e se ocupava do estudo e do ensino dos Vedas – Conjunto de textos sagrados, encantações, receitas mágicas, que constituem o fundamento da tradição religiosa e filosófica da Índia). Morava nas extremidades da floresta e era admirado por somente contar a verdade. Aproveitando-se disso alguns ladrões, à procura de determinados inocentes que se esconderam na floresta, o questionou para descobrir o esconderijo. Para Kausika foi mais importante assegurar seu voto de somente dizer a verdade, do que salvar os inocentes. Esse foram mortos, e Kausika a partir daí passou a ter um karma ruim. http://students.ou.edu/P/Lauren.M.Parsons-1/Chapter%205.html, acessado em 27/11/2005.

A Figura 225 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 3:

Módulo 3	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Tempo/Andamento	Determinadas
Duração	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 225. Módulo 3. Tipo de Notação.

Modulo 4.(B) Inteiramente tocada no encordoamento do piano com uso de baqueta de feltro. A Altura é relativa, com indicação apenas de: *Região Grave* e *Região Média.* O intérprete, ao bater com a baqueta na região sugerida, produzirá um efeito percussivo, abrangendo um número de harmônicos.

Para a Altura, emprega a Notação Aproximada, pois dentro dos limites propostos existem possibilidades de escolha.

O Ritmo está determinado na maioria dos grupos de sons, apesar de não haver marcação de compasso. Deve-se tocar com base na proporção dos valores, exceto para duas notas longas, nas quais se observa uma linha contínua e a expressão *'deixar vibrando*'. O Tempo está determinado apenas sobre alguns sons (2 x 40) e da palavra *apressando* no final do Módulo.

Quanto à Dinâmica e a Articulação, o tipo é Notação Exata. O intérprete deve decidir com antecedência quais alturas apresentam um melhor resultado no contexto musical, principalmente aquelas tocadas na região média. O pedal não está indicado e deve ser colocado apenas para as batidas prolongadas.

Observe-se na Figura 226 o tipo de notação utilizada pela compositora:

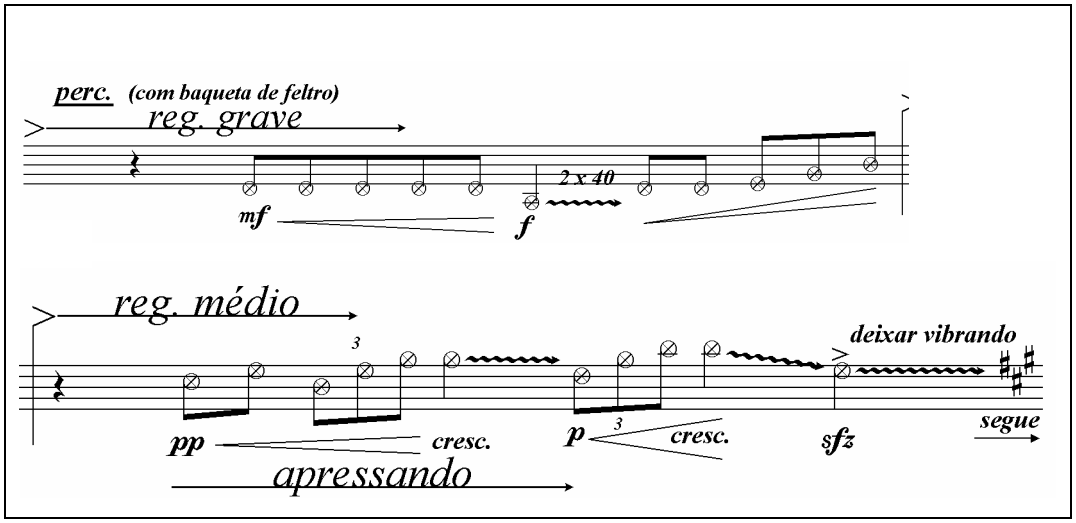


Figura 226. Notação. Módulo 4. Manuscrito. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 227 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 4:

Módulo 4	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Indeterminada
Tempo	Determinada/ Indeterminada
Duração/Ritmo	Determinadas
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 227. Módulo 4. Tipo de Notação.

Módulo 5.(A/B) Explora recursos dos dois Timbres: no teclado e no encordoamento do piano com o uso da dedeira. A Altura tem a Notação Exata nos dois recursos tímbricos, assim como a Dinâmica. O Tempo está determinado (𝅗𝅥 = 40ca), porém

a compositora indica uma linha de sustentação dos sons, o que torna a Duração um elemento indeterminado, cabendo ao intérprete essa decisão. A Duração se torna indefinida também no emprego das apojaturas: as duas primeiras devem ser tocadas o mais curto possível no encordoamento e as duas últimas apojaturas mais longas, cabendo ao intérprete decidir.

Outro fator que o intérprete precisa observar é que não se deve interromper o som nas passagens dos Módulos 4, 5 e 6. A compositora registra a palavra *segue,* o que se pode traduzir no seguimento do som até o Módulo seguinte.

Observe-se Figura 228:

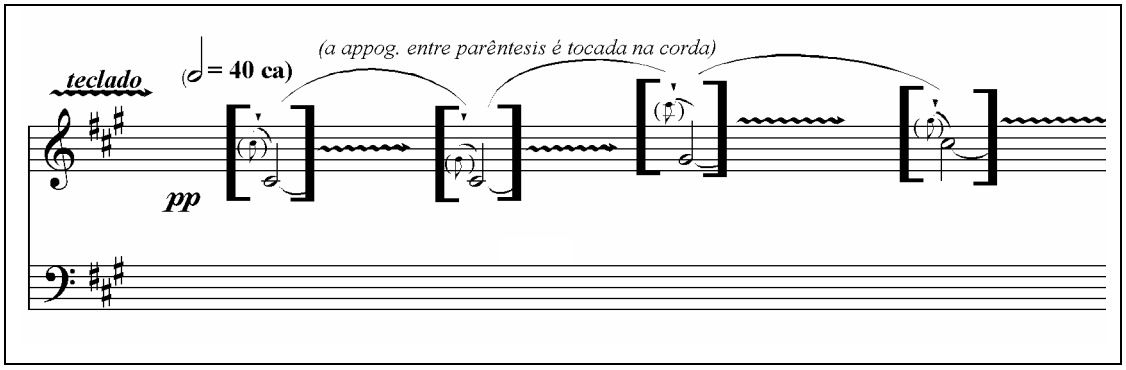


Figura 228. Módulo 5. Apojaturas no encordoamento. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 229 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 5:

Módulo 5	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 229. Módulo 5. Tipo de Notação.

Módulo 6.(A) Este Módulo tocado inteiramente no teclado, apresenta um novo elemento *(Tema do sonho)* na região aguda do instrumento. Esta nova *Idéia* vem intercalada com a *Idéia 1*, arpejada e com Dinâmica diferenciada. O Tempo está determinado com tipo de Notação Exata, (♩.=56 ca.), enquanto a Duração alterna entre determinada e indeterminada. Existe um paradoxo entre a notação escrita: a compositora indica o tempo (3 x 40), porém emprega uma linha de sustentação dos sons, deixando o intérprete livre para decidir.

A Dinâmica e as Articulações apresentam um tipo de Notação Exata. Verifica-se a preocupação com o recurso tímbrico ao se empregar a palavra *cristalino.* Também na questão da exploração timbrica, observa-se um contraste entre regiões do piano, apresentando as duas *Idéias* em regiões opostas do instrumento: Região Grave e Aguda. A *Idéia 1* parece calar a *Idéia 2*, pois surge antes que a mesma se conclua, como pode se observar na Figura 230:

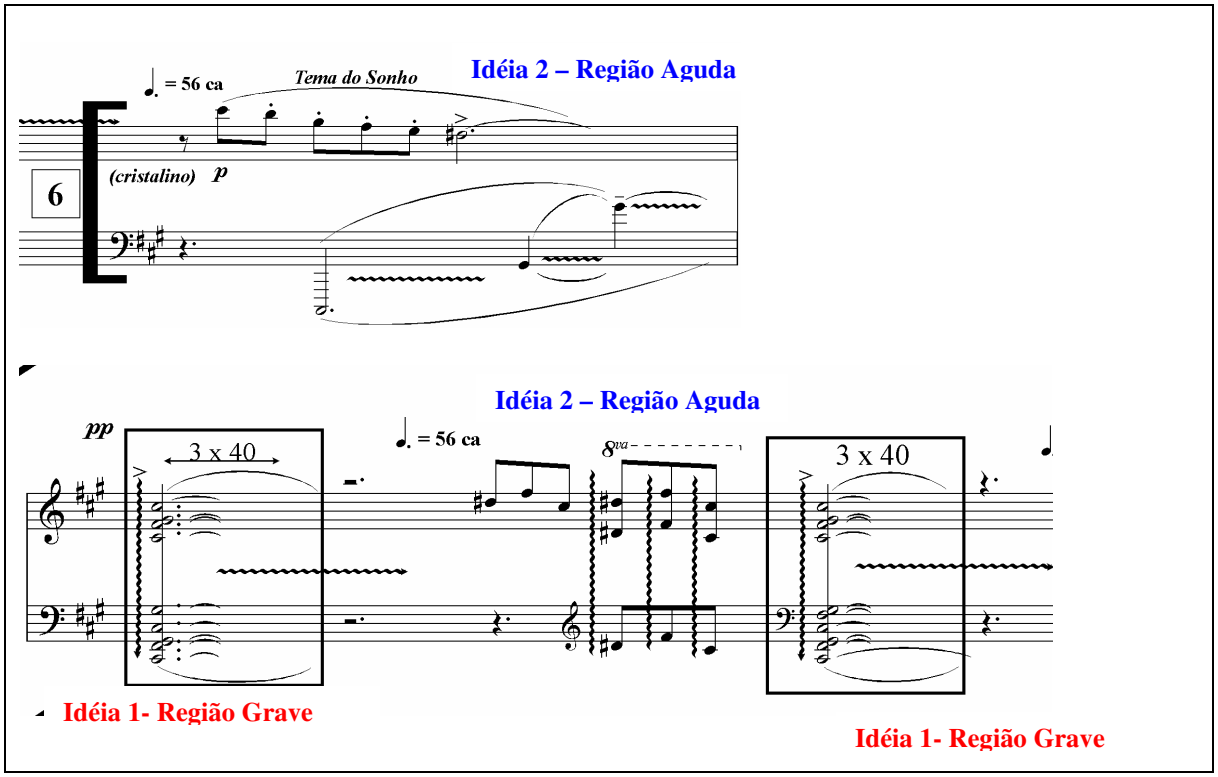


Figura 230. Idéia 1 justaposta à Idéia 2. Exploração do Timbre do Instrumento. ***Expressão Anímica.***

A Figura 231 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 6:

Módulo 6	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada/ Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 231. Módulo 6. Tipo de Notação.

Módulo 7.(A) A compositora não deixa claro onde será executado esse Módulo. Sugere-se que seja tocado no teclado – *in Waves* – criando efeitos de ondas, que vão e vêm, intensificados pelos *crescendos* e *decrescendos*. Explora a ressonância dos sons, amparada pela sustentação do pedal direito do instrumento.

A Notação sugere apenas a trajetória que deve ser seguida pelo intérprete, para que se crie o efeito de ondas. É aconselhável que o intérprete determine no estudo quais notas tocará neste percurso. Isto se torna imprescindível, para maior segurança na busca dos efeitos de ondas sugeridos pela compositora.

O Módulo não apresenta nenhuma determinação Rítmica e a liberdade do intérprete se faz confirmar com a palavra *ad libitum.* A interpretação envolve a improvisação sobre um tipo de Notação Indicativa, pois apenas delineia o trajeto marcado pelos sinais, definida apenas como região. Neste módulo, a compositora delega uma grande liberdade ao intérprete, ao deixar como critério de escolha alturas, dinâmica, durações e articulações. As indicações não são claras, são gerais e apenas sugerem um efeito de ondas em um Tempo aproximado de (10 x 46 ca.).

Observe-se este Módulo no manuscrito e na transcrição, na Figura 232:

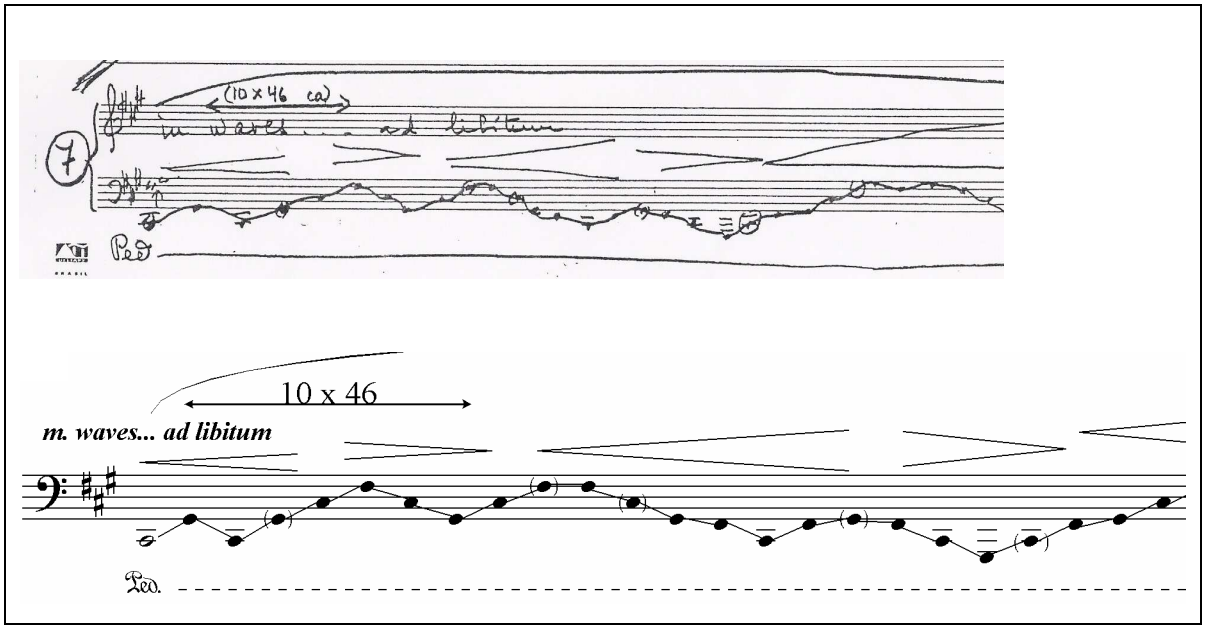


Figura 232. Efeitos de ondas improvisados pelo intérprete, no manuscrito e na transcrição. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 233 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 7:

Módulo 7	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Indeterminada
Duração	Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Indeterminada
Articulação	Indeterminada
Timbre	Determinada

Figura 233. Módulo 7. Tipo de Notação.

Módulo 8. (A) Tocado inteiramente no teclado. A *Idéia 1* é novamente apresentada com variação rítmica. Tempo, Duração, Altura, Articulação e Dinâmica são

determinados e apresentam Notação Exata. Apenas com a reapresentação da *Idéia 1* surgem elementos indeterminados, como Duração, com tipo de Notação Aproximada.

A nomenclatura *afrettando (*acelerando gradativamente), é um elemento indeterminado de Andamento, ficando a cargo do intérprete essa escolha. A mesma *Idéia* 2 do Módulo 6 se repete com uma pequena variação em ritmo e timbre sobre um *ostinato* rítmico na linha inferior. Na indicação de Tempo, verifica-se que a compositora empregou uma mesma pulsação para o Módulo:(♩= 56).

Pode-se cogitar que esse Módulo é a continuação do Módulo 6, interrompido apenas pelos efeitos tímbricos do Módulo 7, pois apresentam os mesmos elementos. O intérprete deve explorar a ressonância do último bloco sonoro, permitindo que se dê seguimento ao Módulo seguinte, o que mostra a Figura 234:

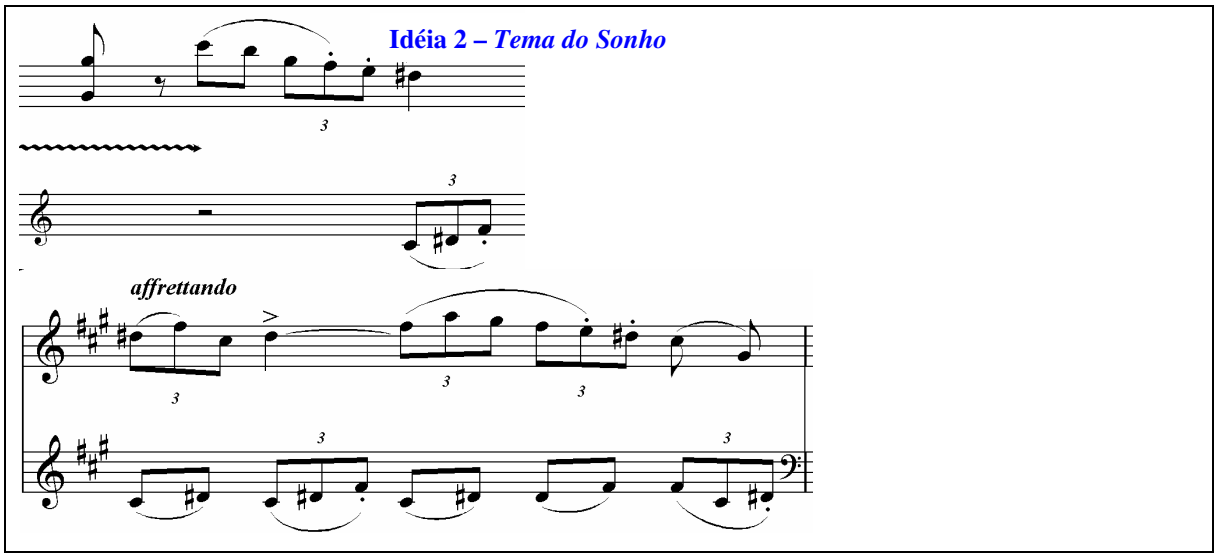


Figura 234. Variação da *Idéia 2* sobre um *Ostinato* Ritmico. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 235 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 8:

Módulo 8	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada/ Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 235. Módulo 8. Tipo de Notação.

Módulo 9.(A/B) É tocado primeiramente no encordoamento do piano, usando-se dedeira. A Altura é um elemento determinado com tipo de Notação Exata, porém o Tempo e a Duração são indeterminados. O tipo empregado para a Duração é Notação Indicativa, expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional. A compositora não especifica o Tempo deste Módulo e cabe ao intérprete tomar decisões, realizando o ritmo e as durações através da avaliação dos comprimentos dos sons por meio de uma correlação espaço-tempo.

Na 2ª parte do Módulo, notas tocadas no teclado são sobrepostas aos sons no encordoamento, explorando a diversidade tímbrica. Neste trecho, as Alturas continuam determinadas e diferenciadas pelo Tempo que agora se apresenta determinado: (4 x 56), (3 x 56), (2 x 56).

Ao se observar os símbolos empregados para Duração e Tempo, verifica-se que consiste em um paradoxo. As figuras *breve* e *longa* colocadas na pauta apenas sugerem ao intérprete que deve haver uma sustentação desses sons, mas não faz referência ao valor real.

O intérprete dará relevância à linha contínua, e decidirá pela sua experiência e gosto. Sugere-se também que o intérprete meça a intensidade com que tocará os sons nas teclas, para que não se perca o brilho dos sons produzidos no encordoamento. Fica

implícito o uso do pedal direito do instrumento. A Figura 236 demonstra as propriedades deste Módulo:

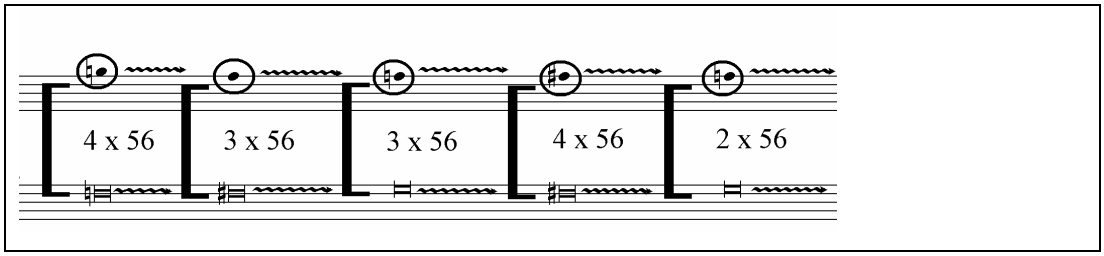


Figura 236. Módulo 9. Duração e Tempo. Eunice Katunda, *Expressão Anímica*.

A Figura 237 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 9:

Módulo 9	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Indeterminada/ Determinada
Dinâmica	Indeterminada
Articulação	Indeterminada
Timbre	Determinada

Figura 237. Módulo 9. Tipo de Notação.

Módulo 10.(A) Tocado no teclado do piano. Todos os elementos são determinados com tipo de Notação Exata. Apenas a *fermata, cesura* (suspensão da emissão sonora) e o final do Módulo apresentam duração indeterminada.

O intérprete deverá prolongar os sons registrados com uma linha de prolongamento até o compasso seguinte (utilizando o pedal do instrumento), permitindo a ressonância desses sobre os novos elementos que surgem. Atenção especial ao emprego do

pedal nas duas últimas notas do Módulo: levantar o pedal na nota *mi* e abaixá-lo somente após tocar o *dó,* conforme demonstrado na Figura 238:

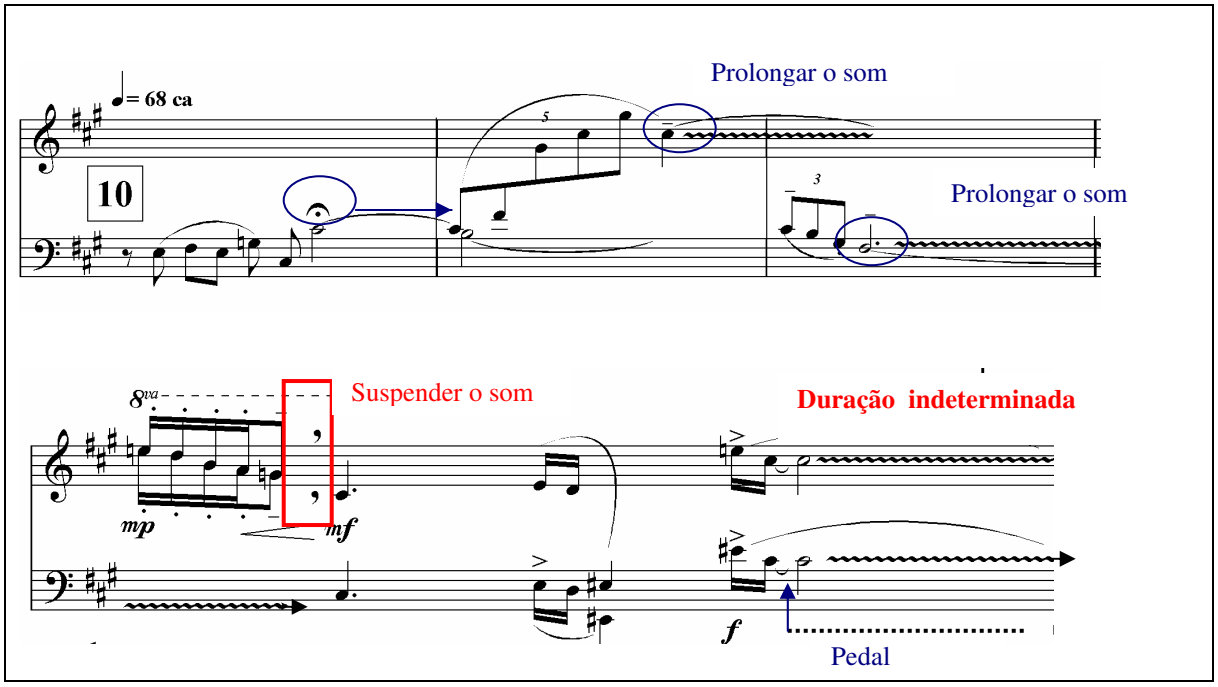


Figura 238. Notação Exata. Duração indeterminada. Eunice Katunda, Expressão *Anímica.*

A Figura 239 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 10:

Módulo 10	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada/ Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 239. Módulo 10. Tipo de Notação.

Módulo 11. (A/B) Executado de início no encordoamento do piano com um prato de percussão, e a seguir fazendo uma sobreposição com o teclado. A Altura é um elemento indeterminado, uma vez que apenas a região fica sugerida (*Região Média*), empregando um tipo de Notação Aproximada. Enquanto se ouve a ressonância dos sons percutidos pelo prato sobre o encordoamento, toca-se no teclado um *Canto* cuja Notação é Exata. Haverá a reverberação de várias alturas, soando como um *cluster* nas cordas. Apesar do Tempo estar determinado (♩ = 56) e (♪= 100 ca.), assim como a Duração (5 x 56), (3 x 56), o intérprete deve observar que ocorrem alguns paradoxos: a peça contém subdivisão de compasso, porém não há coerência com a duração proposta. Com a Notação Exata do Ritmo (na linha inferior deste Módulo), o intérprete deverá aguardar o tempo, antes de entrar com a baqueta no compasso seguinte. A compositora também não registra que é para utilizar a baqueta, mas através da similaridade da notação empregada pode-se deduzir. Quanto a esses critérios para avaliação dos novos símbolos de notação, Karkochka (1972, p. 5) comenta "que um mesmo símbolo não deve aparecer com um significado diferente."[191] O Tempo muda neste trecho (♪= 100 ca.), e não há indicação para a linha inferior, tocada nas teclas. Sugere-se que o intérprete mude também a pulsação da linha inferior para que possa fazer a subdivisão exata do ritmo. O parâmetro rítmico se sobressai, principalmente pelo caráter do timbre, realizando um diálogo entre o ritmo do encordoamento e o do teclado. Fica a critério do intérprete a escolha do tempo certo da entrada das últimas notas do Módulo, pois se encontra registrado '*até desaparecer*' para o som acima.

Propõe-se também que toque este trecho logo após o amortecimento dos sons vibrados pela baqueta. No final do Módulo, reaparece a *Idéia 1* seguida de duas notas no extremo grave do instrumento em *sfz.* Neste caso, a duração é indeterminada.

Observe-se a Figura 240:

[191] The same symbol must not appear with a different meaning. (KARKOSCHKA: 1972, p.5)

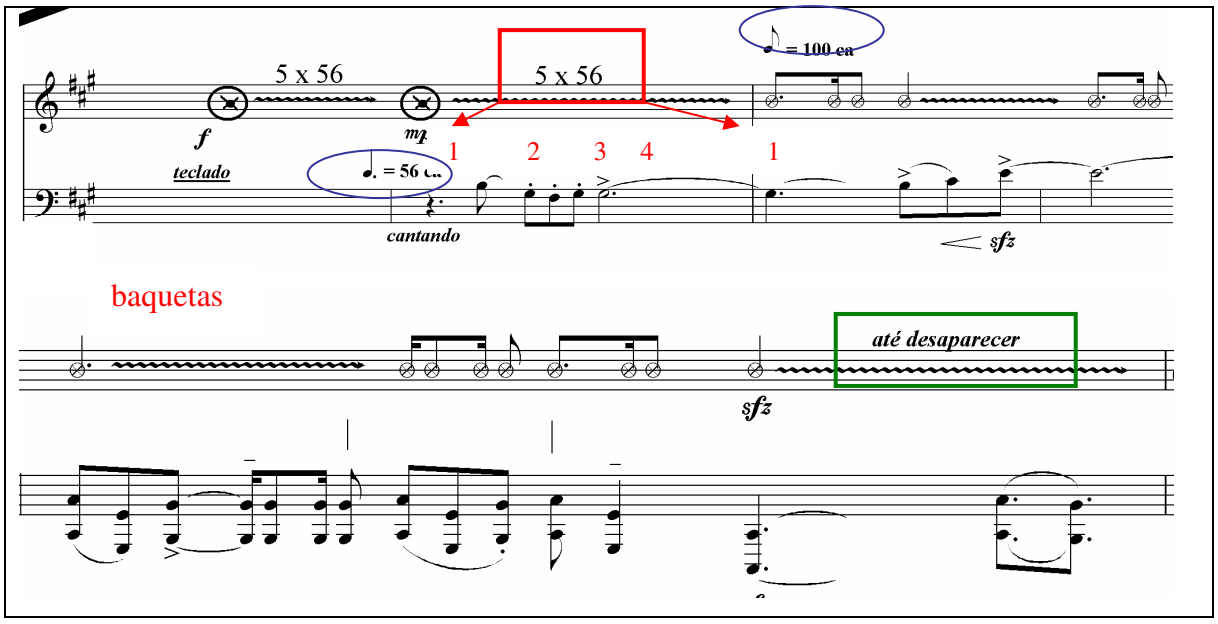


Figura 240. Elementos rítmicos. Tempo. Duração Indeterminada. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 241 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 11:

Módulo 11	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Indeterminada/ Determinada
Ritmo/Tempo	Determinadas
Duração	Determinada/Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 241. Módulo 11. Tipo de Notação.

Módulo 12.(A) Inteiramente executado no teclado do piano. De caráter rítmico, apresenta Notação Exata para todos os elementos musicais. O Tempo é determinado por

(♩.= 56) e pela escrita - *bem medido.* Na linha do baixo aparece um *ostinato* rítmico em grupo de quatro notas repetidas nove vezes na região mais grave do instrumento. Sobre este *ostinato* ocorre uma linha melódica que traz recordação da mesma *Idéia* do módulo 8, porém com variação quanto ao ritmo. Todos os parâmetros dos sons estão determinados.

A maior dificuldade para o intérprete é manter regular a subdivisão rítmica sobre o *ostinato* até o final. A Figura 242 ilustra as propriedades deste Módulo:

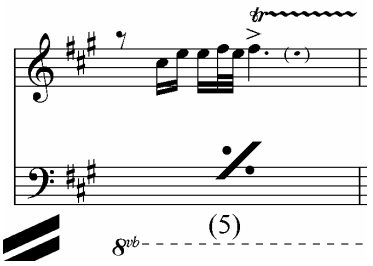
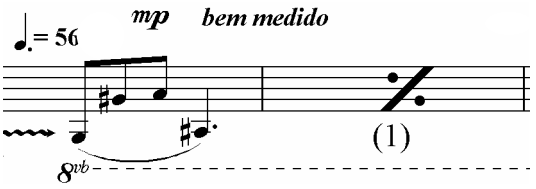
Linha melódica: Linha superior. Região Aguda do Instrumento. *Leve.*	
Ostinato: Linha do baixo. Tocado nove vezes na oitava abaixo. *Bem medido*.	

Figura 242. Módulo 12. *Ostinato*. Linha melódica. *Notação Exata*. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 243 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 12:

Módulo 12	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Ritmo	Determinada
Duração	Determinada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 243. Módulo 12. Tipo de Notação.

Módulo 13.(A/B) Tocado no teclado e no encordoamento do piano. No teclado aparecem *cluster*s *cromáticos*, com as duas mãos espalmadas sobre as teclas. No encordoamento, cordas beliscadas com dedeiras. A Altura e a Dinâmica possuem Notação Exata nas duas modalidades.

O Tempo e a Duração são indeterminados e o tipo empregado para a Duração é Notação Indicativa, expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional. O Tempo também não está determinado e cabe ao intérprete tomar decisões, realizando o Ritmo e as Durações através da avaliação dos comprimentos dos sons por meio de uma correlação espaço-tempo.

Quanto a Dinâmica, a compositora sugere que o intérprete os meça entre os sons produzidos nas cordas beliscadas e os *clusters.* Quanto aos *clusters*, o intérprete deve utilizá-lo dando tratamento percussivo ao piano, observando que estão determinados os limites superiores e inferiores das alturas.

A compositora sugere: *(x) polegar, na horizontal, abrange as teclas brancas* - escolher uma melhor forma de posicionamento das mãos, conforme sua estrutura, para que todos os sons sejam atacados simultaneamente.

Observe-se a Figura 244:

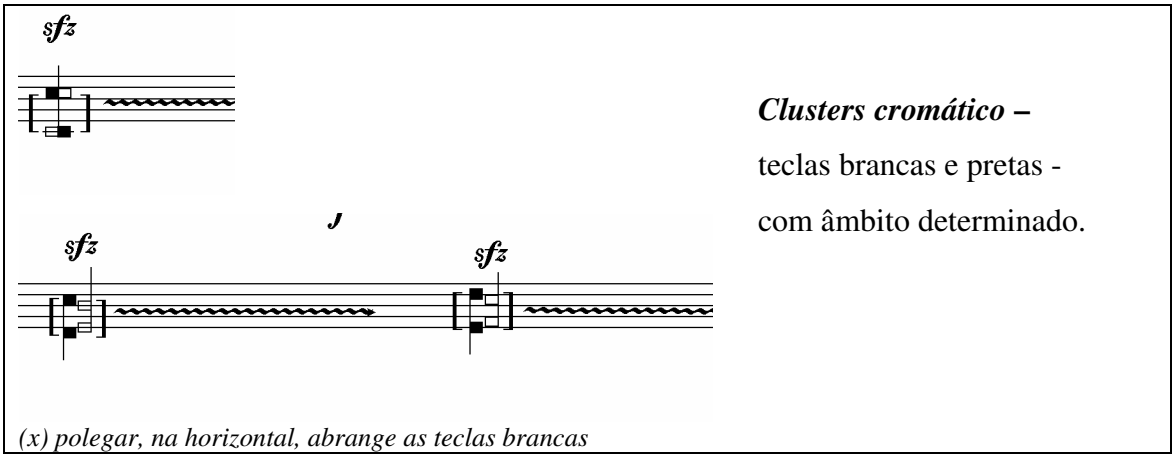


Figura 244. Módulo 13. *Clusters cromático* com âmbito determinado. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 245 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 13:

Módulo 13	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 245. Módulo 13. Tipo de Notação.

Módulo 14.(A) Inteiramente tocado no teclado. Este módulo está construído sobre a *Idéia 1,* variado em Andamento, Ritmo, Direção, Intensidade, Região e Tempo. Para que se explore a ressonância desses grupos de sons, reforçados pelo emprego do pedal direito do instrumento, a Duração tem Notação Aproximada, enfatizada pela escrita da compositora - *deixa soar* e uma linha sinuosa que sugere o declínio das ondas sonoras. A

fermata sobre a barra de compasso no final do Módulo, também é um elemento que colabora com a indeterminação da Duração.

Como a compositora não coloca símbolo de compasso, apesar de dividir em barras, utiliza a palavra *rápido* sobre um grupo de quiálteras (sete e cinco notas). Sugere-se que este trecho seja interpretado atribuindo valores proporcionais ao sugerido anteriormente (♪= 144) até o final do Módulo. Os demais elementos são determinados e possuem

Notação Exata. É bastante significativa a exploração tímbrica: contrastes entre *forte* e *pianíssimo*, regiões extremas do piano, acentos e o recurso do pedal direito do instrumento para efeito de ressonância.

Observe-se a *Idéia 1* com variações, neste Módulo, na Figura 246:

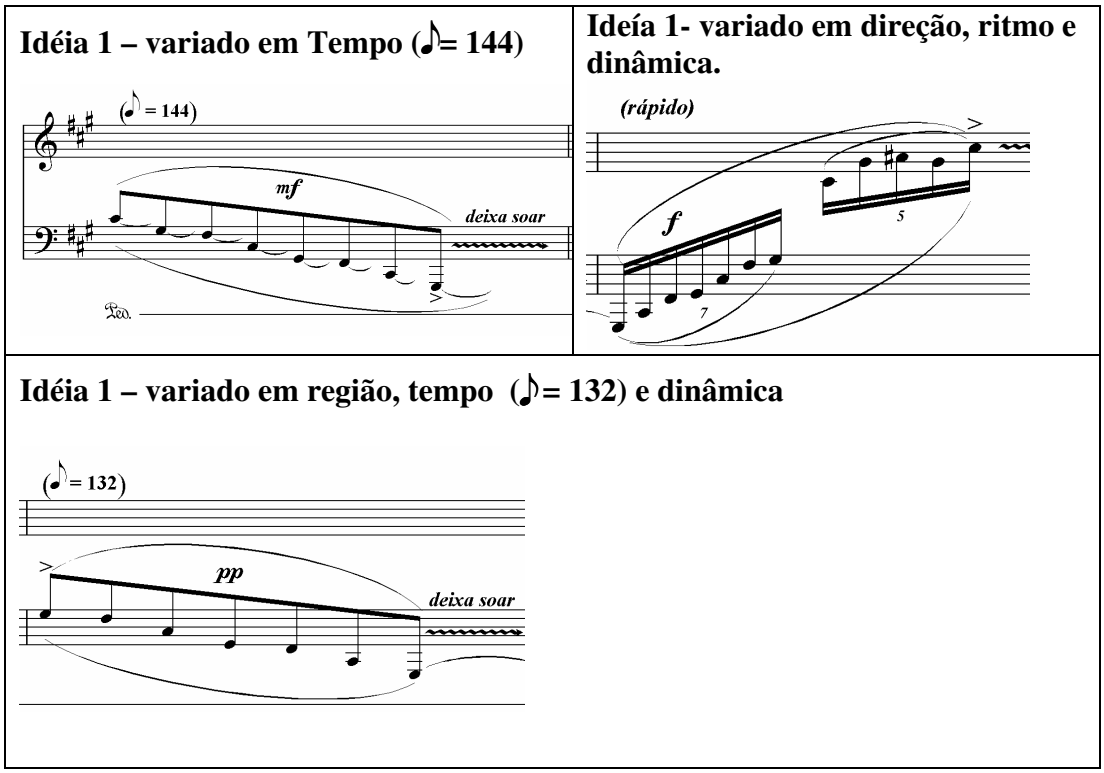


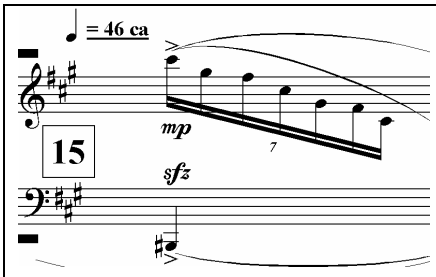
Figura 246 . Módulo 14. *Idéia* 1 e suas variações. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 247 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 14:

Módulo 14	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 247. Módulo 14. Tipo de Notação.

Módulo 15. (A) Apresenta-se em um trecho breve, tocado no teclado. Inicia-se com a *Idéia 1* na região aguda com variação rítmica e sobreposto sobre notas na região grave, cuja Articulação emprega *staccatos* e *sfz.* Como recurso de diversidade, o intérprete deverá ser preciso e seguir a notação rítmica estipulada pela compositora, mantendo o valor exato de cada som. Todos os elementos musicais são determinados e o tipo é Notação Exata, exceto para a *fermata* na barra final e a *cesura* que antecede as três notas finais, em semibreves, executadas de *ff* a *pp*, na região grave, como pode-se observar na Figura 248:

	***Idéia 1*** – variação rítmica e na região aguda do instrumento.

	Notas finais do módulo. Tempo, Duração, Altura e Intensidade com Notação Precisa.

Figura 248. ***Idéia 1.*** **Módulo 15. Eunice Katunda,** ***Expressão Anímica.***

A Figura 249 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 15:

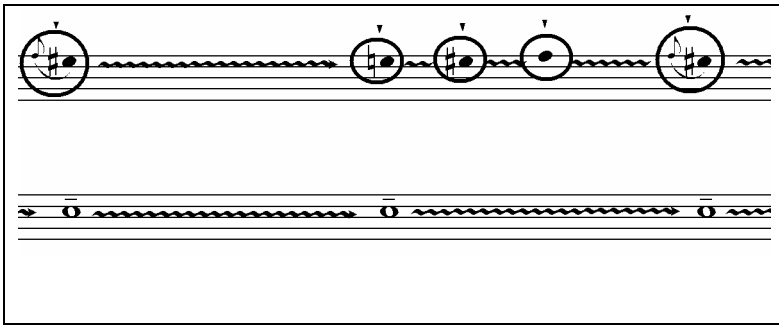
Módulo 15	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 249. Módulo 15. Tipo de Notação.

Módulo 16.(B/A) Inicia-se no encordoamento do piano com uso da dedeira. A seguir com entrada no teclado, deixando explorar as duas categorias do timbre. A Altura é um elemento determinado e tem Notação Exata nas duas modalidades. A Duração e o Tempo são indeterminados e o tipo empregado para a Duração é Notação Indicativa, expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional.

A compositora não especifica o Tempo deste Módulo e cabe ao intérprete tomar decisões, realizando o ritmo e as durações através da avaliação dos comprimentos dos sons por meio de uma correlação espaço-tempo. Para cada nota beliscada nas cordas, uma é executada simultaneamente no teclado, exceto sobre a quinta nota do teclado, com somente três cordas dedilhadas. O pedal do instrumento deverá ser mantido todo o tempo.

Observe-se a Figura 250:



Acima: notas beliscadas com dedeira nas cordas.

Abaixo: notas executadas nas teclas (dó bequadro)

Figura 250. Módulo 16. Altura com *Notação Precisa.* Tempo e Duração, Notação Indicativa. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 251 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 16:

Módulo 16	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 251. Módulo 16. Tipo de Notação.

Módulo 17.(A) Inteiramente tocada no teclado. Inicia-se com a *Idéia 1* em menor extensão, com variação rítmica e acréscimo de elementos. Essa *Idéia 1* vem justaposta à *Idéia 2*, também com variação rítmica e mudança de região. Todos os elementos são determinados e possuem Notação Exata, apenas na apresentação da *Idéia 1*, a Duração é indeterminada com tipo de Notação Aproximada, explorando a ressonância dos sons.

A característica principal desse Módulo é o contraste entre as duas *Idéias* com exploração do timbre: *Idéia 1* – região grave e *Idéia 2,* na região aguda, com dinâmica *mf a*

pp. Deve observar que o Tempo está sugerido (♩=56), proporcionando a subdivisão exata dos valores, porém a linha contínua e sinuosa no final de cada compasso propõe (3x 56) e sugere *deixe vibrar*.

Cabe ao intérprete decidir se essa duração é suficiente para que se ocorra o declínio dos sons. Depois da terceira reapresentação dessa *Idéia 1,* observa-se que a compositora não determina a duração, apenas coloca uma linha ou deixa sem nenhuma notação. Apesar disso, há a necessidade de que se prolongue o som, mesmo que este efeito dure menos que no anterior. Notem-se também os acentos colocados sobre as notas, demonstrados na Figura 252:

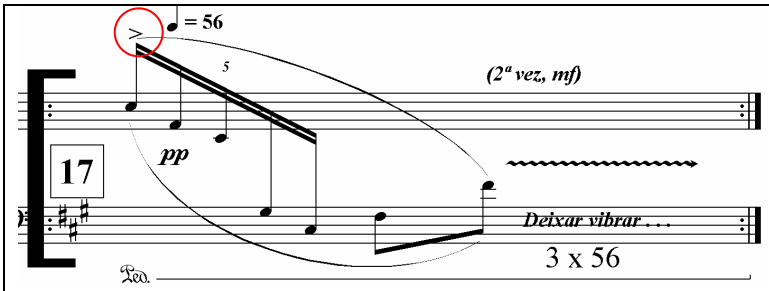
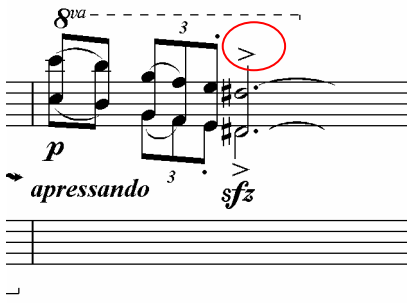
	*Idéia 1:* com menor extensão, variação rítmica, mudança de andamento e acréscimo de novos elementos.
	*Idéia 2:* com variação rítmica, mudança de região e de andamento.

Figura 252. Apresentação da *Idéia 1* e *Idéia 2*, com variações. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 253 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 17:

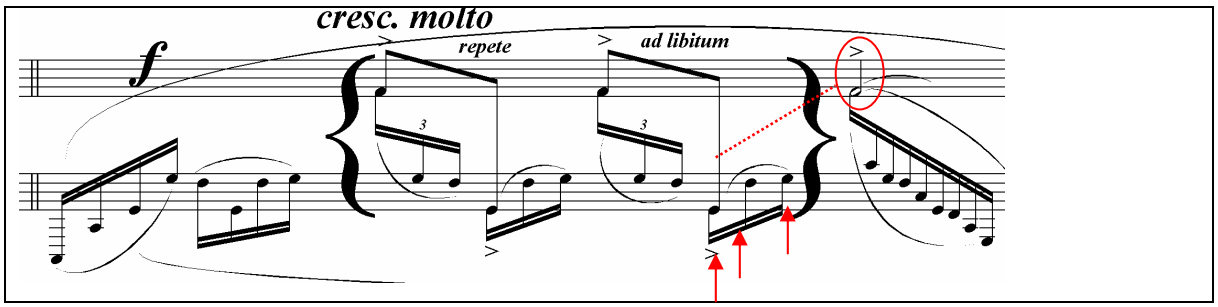
Módulo 17	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada/Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

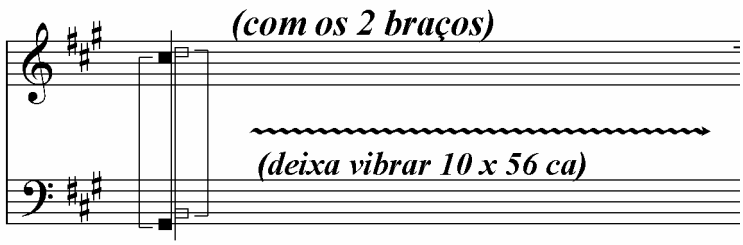
Figura 253. Módulo 17. Tipo de Notação.

Módulo 18. (A) Tocado no teclado, percorre toda sua extensão em movimentos rápidos e precisos. Todos os elementos são determinados e a Notação é Exata, exceto a Duração nos finais das notas longas e após o *cluster* apresenta Notação Aproximada. O *cluster cromático* apresenta uma extensão maior e está indicado para ser tocado com os antebraços, deixando vibrar ca. de 10 vezes 56 batidas por minuto, similar a duração empregada no Módulo 1.

Todo o Módulo deve ser tocado em *f, crescendo molto* e com repetição *ad libitum.* A repetição contínua da série de alturas dadas sugere um *crescendo molto*, o que também pode sugerir um aumento do Andamento. O término da repetição pode ser salientado dando ênfase às três últimas notas até a primeira do grupo seguinte. Fica a critério do intérprete quantas vezes repetirá o trecho. É o módulo mais intenso da peça.

Observe-se a Figura 254:





cluster cromático

Figura 254. Repetição *ad libitum, cluster cromático*. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 255 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 18:

Módulo 18	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Determinada/Indeterminada
Tempo	Indeterminada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 255. Módulo 18. Tipo de Notação.

Módulo 19.(B) Este módulo realiza um contraste com o anterior, em andamento *(muito lento)* e em timbre (cordas beliscadas). A princípio executado nas cordas com a dedeira, e mais tarde, utilizando a dedeira e a unha para tocar em cordas duplas. A Altura e a Intensidade são elementos determinados e possuem Notação Exata.

A Duração é indeterminada e o tipo empregado e a Notação Indicativa expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional. O Tempo está determinado em *muito lento* e *menos lento* e cabe ao intérprete tomar essa decisão, conforme pode-se observar na Figura 256:

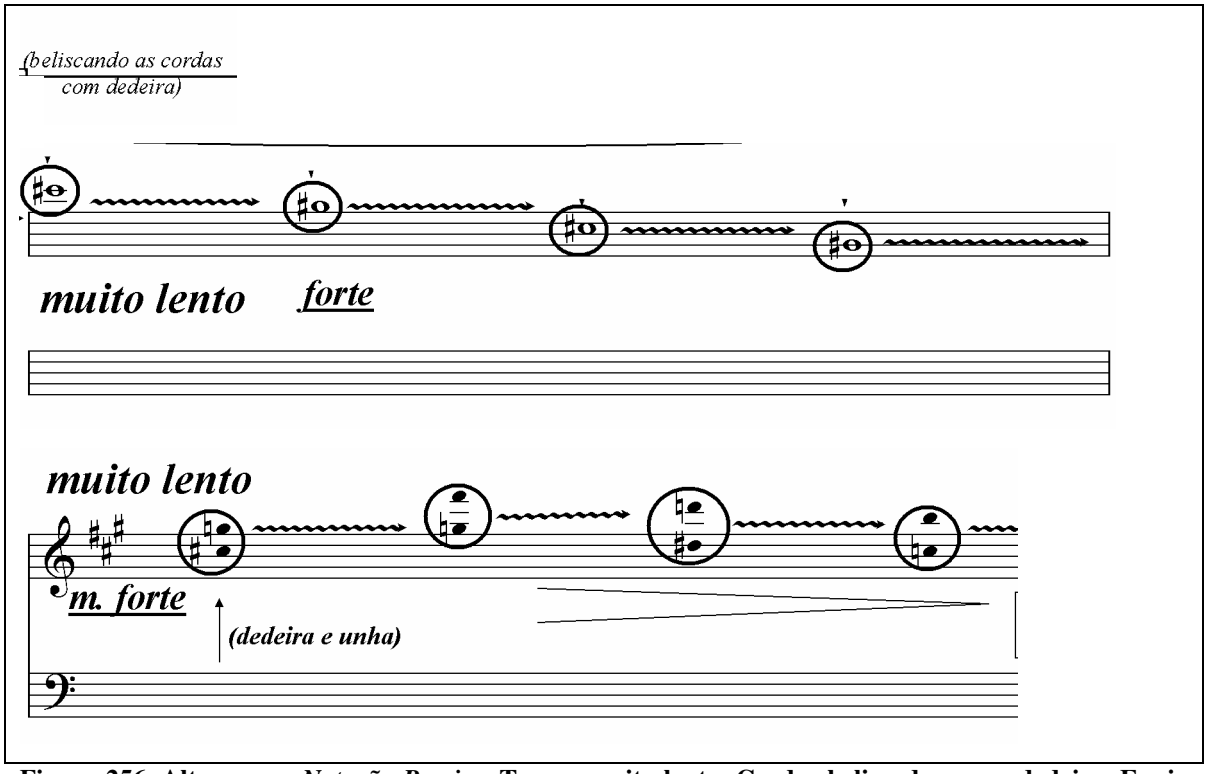


Figura 256. Altura com *Notação Precisa.* Tempo muito lento. Cordas beliscada e com dedeira. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 257 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 19:

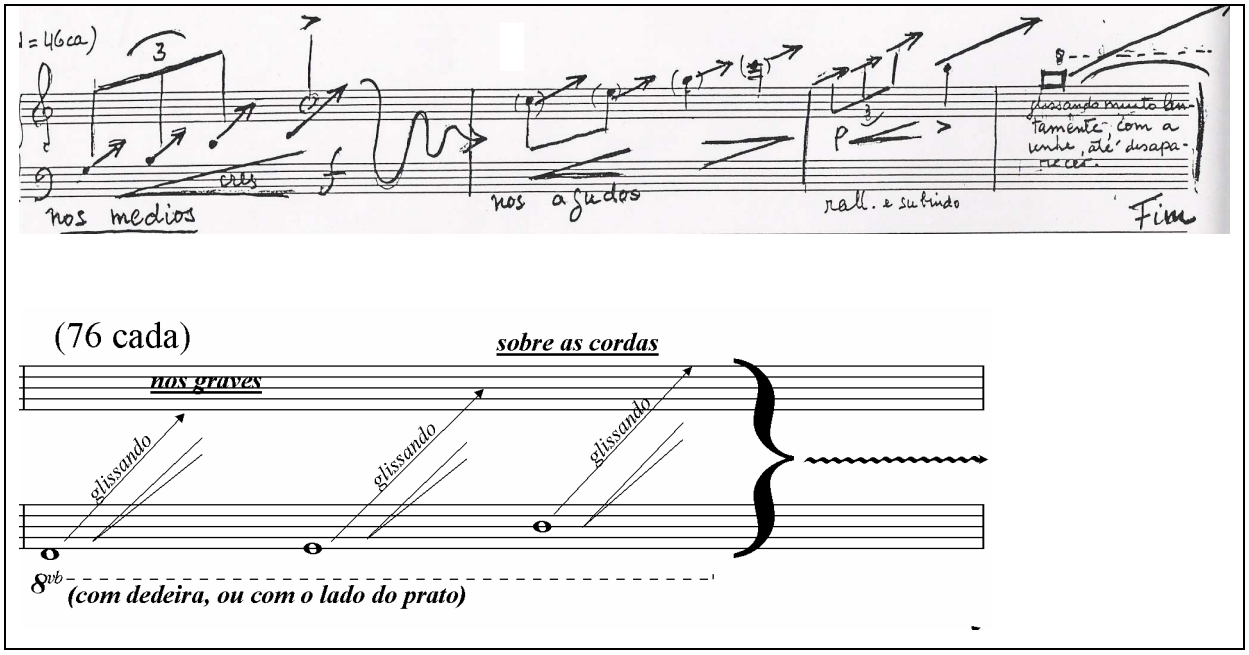
Módulo 19	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Determinada
Duração	Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 257. Módulo 19. Tipo de Notação.

Módulo 20.(B) Inteiramente tocado no encordoamento, com dedeira ou com a borda do prato. O Tempo determinado de (76 *cada*) e (46 ca) sugere que cada indicação do *glissando* sobre o encordoamento dure o tempo mencionado e que se sustente o pedal do instrumento após o toque de três glissandos na região grave e quatro na região média, explorando a ressonância desses sons. Para este efeito a Duração é indeterminada, com Notação Aproximada, proposta pela linha sinuosa de declínio do som. Não apresenta Altura determinada, apenas *glissandos* ascendentes por regiões: grave, médio e agudo. A Dinâmica e o Ritmo são determinados e possuem Notação Exata.

O Módulo 20 realiza um desenho ascendente, partindo da região grave, percorrendo toda extensão até a região aguda *(rall. e subindo).* Observe-se que a compositora emprega diferentes tipos de setas para os *glissandos,* e pode-se interpretar que deseja orientar melhor o intérprete quanto à nota que se devem iniciar, algumas determinadas e outras indeterminadas. Quando colocada entre parênteses indica que se deve partir desta altura em diante, quando não consta essa indicação parte-se de qualquer uma.

Está apresentado no manuscrito e na transcrição, na Figura 258:



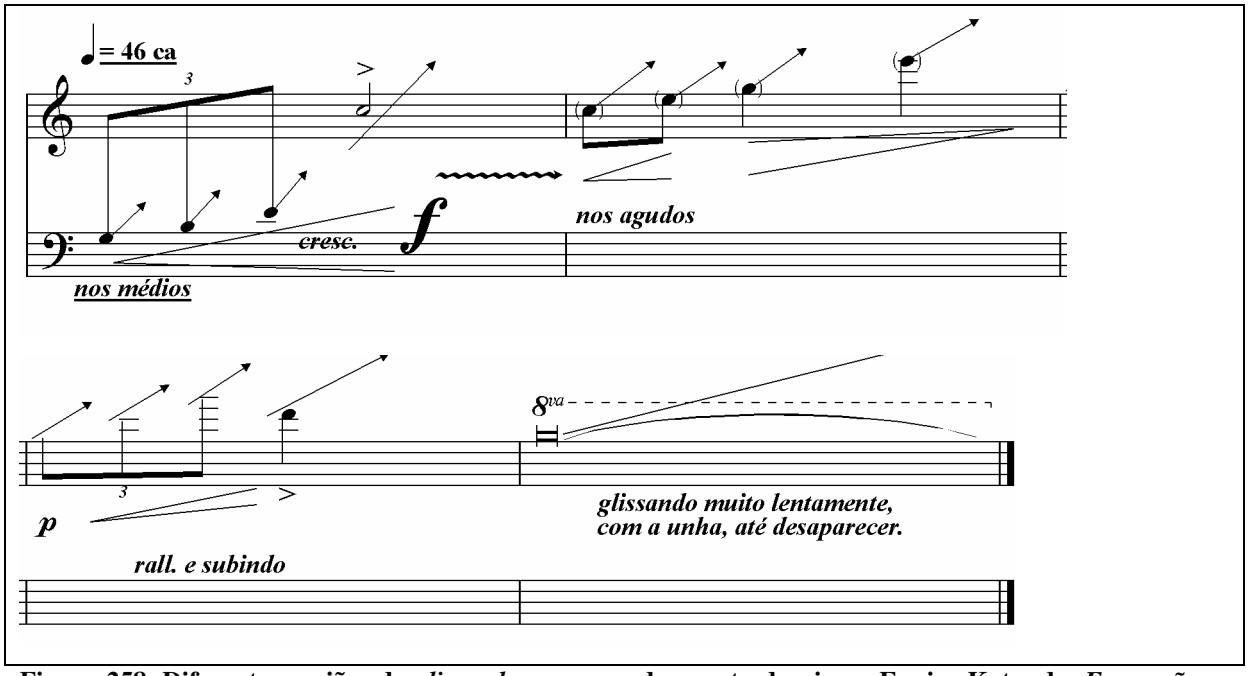


Figura 258. Diferentes regiões de *glissandos* no encordoamento do piano. Eunice Katunda, *Expressão Anímica.*

A Figura 259 demonstra o tipo de notação em cada parâmetro: altura, duração, tempo, dinâmica, articulação e timbre, no Módulo 20:

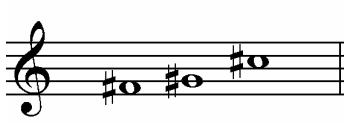
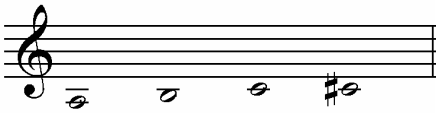
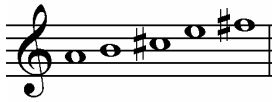
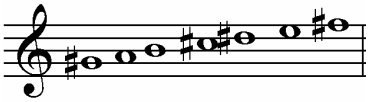
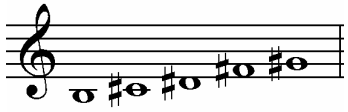
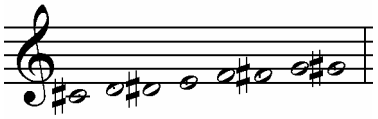
Módulo 20	
Parâmetros	**Tipo de Notação**
Altura	Indeterminada
Duração	Determinada/Indeterminada
Tempo	Determinada
Dinâmica	Determinada
Articulação	Determinada
Timbre	Determinada

Figura 259. Módulo 20. Tipo de Notação.

3. Sobre o Material

Esta análise da *Expressão Anímica* apresenta informações que possibilitam uma possível compreensão da linguagem da compositora. Apesar de utilizar elementos da linguagem pós-tonal, como a exploração de novos timbres no piano e do uso da indeterminação para alguns elementos, pode-se verificar que a compositora utiliza também a linguagem modal.

Através da técnica de análise da Teoria dos Conjuntos [192], usando-a de maneira não ortodoxa, pode-se observar o emprego dos Conjuntos conforme cada Módulo, na Figura 260:

Módulo 1 – Idéia 1 – Tema da Cítara  **3-9** [193] **(027)**	**Módulo 2**  **4-2 (0234)**
Módulo 3  **5-35 (02479)** Pentatônica em *Lá*	**Módulo 6**  **7-35 (013568T)** [194] Frígio em *Sol #*
Módulo 8  **5-35 (02479)** Pentatônica em Si	**Módulo 9**  **(01234567)** Escala cromática

[192] Segundo LESTER, Joel (1989) e STRAUS, Joseph (2005).

[193] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 3-9, por exemplo, é o nono conjunto na lista de conjuntos de três notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[194] T significa o som 10 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).

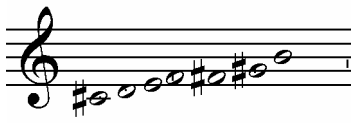
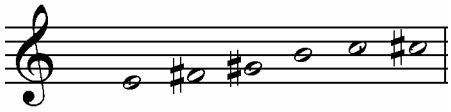
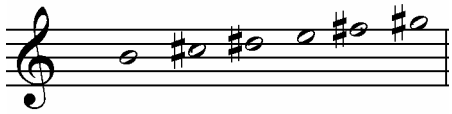
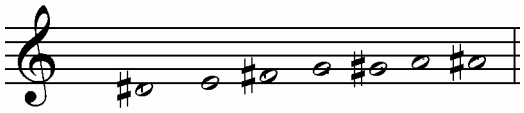
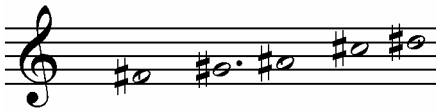
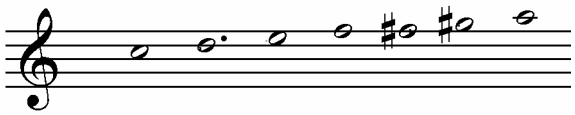
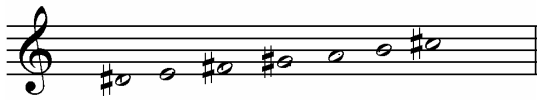
Módulo 10  **7-25 (013457T)** Frígio em *Do#* (ausência da nota *lá* e acréscimo de *fá*)	**Módulo 11 –** linha inferior  **6-Z48 (024789)** [195] Pentatônica em *Mi* (com acréscimo da nota *dó*).
Módulo 12  **6-Z32(024579)** Mixolídio em *Si*	**Módulo 13 -** Linha superior  **(0134567)** Escala cromática
Módulo 14 **Idéia 1: 3-9(027)**  **5-35 (02479)** Pentatônica em *Fa#*	**Módulo 15** **Idéia 1: 3-9(027)**
Módulo 16  **7-26(0245689)** Mixolídio em *Dó* (acréscimo da nota *fá #* e *sol#)*	**Módulo 17** **Idéia 1 – [0,2,7]**  **(023578T)** Frígio em *Ré#*
Módulo 18 **Idéia 1: 3-9 (027)**	**Módulo 19** **Idéia 1: 3-9 (027)**

Figura 260. Conjuntos e Modos empregados em cada Módulo.

[195] Letra Z (Zygotic) = letra atribuída ao conjunto que possui um outro com um conteúdo intervalar idêntico, mas não são transposição ou inversão um dou outro. (STRAUS:2005, p.91).

A Idéia 1 3-9 (027), portanto é um subconjunto da Escala Pentatônica 5-35 (02479) e tem uma presença marcante na peça. A Figura 261 identifica a ocorrência desta *Idéia*, bem como de elementos da escalas modais, efeitos tímbricos e a presença da escala cromática:

***Expressão Anímica*: Módulos**			
1 **I_1**	**2** **I_1**	**3** **I_1**	**4** **T**
5	**6** **I_1**	**7** **T**	**8** **I_1**
9 **EC**	**10**	**11**	**12**
13 **EC**	**14** **I_1**	**15** **I_1**	**16**
17 **I_1**	**18** **I_1**	**19** **I_1**	**20** **T**

Figura 261. Idéia 1, modos, timbre e escala cromática.

Modos: Pentatônica, Mixolídio e Frígio.

I_1 Idéia 1

T Tímbrico

EC Escala Cromática

Como síntese final dos procedimentos composicionais e dos elementos empregados pela compositora na *Expressão Anímica* obtém-se o seguinte resultado, demonstrados na Figura 262:

	Modos	E.Cromá-tica	El.Determinados	El. Inde-terminado	Teclado	Encordo-amento	Idéia 1
Módulo 1							
Módulo 2							
Módulo 3							
Módulo 4							
Módulo 5							
Módulo 6							
Módulo 7							
Módulo 8							
Módulo 9							
Módulo 10							
Módulo 11							
Módulo 12							
Módulo 13							
Módulo 14							
Módulo 15							
Módulo 16							
Módulo 17							
Módulo 18							
Módulo 19							
Módulo 20							

Figura 262. Distribuição dos elementos composicionais na *Expressão Anímica.*

Síntese

Na análise de *Expressão Anímica* de Eunice Katunda foi possível observar que a linguagem empregada pela compositora está bem próxima das propostas que enfatizavam novas maneiras de tratar os instrumentos.

Quanto ao material empregado na *Expressão Anímica*, verifica-se que a peça é constituída por 20 Módulos que devem ser executados na seqüência estabelecida pela compositora. O pianista interpretará esses Módulos, tocando no teclado assim como também no encordoamento, utilizando-se de dedeiras, baqueta de feltro, prato de percussão além da sua própria unha.

A peça delega uma certa liberdade ao intérprete, ao utilizar tipos de notação diferenciada da tradicional e ao solicitar efeitos de ressonância dos sons. As instruções da compositora quanto aos procedimentos, símbolos de notação e acessórios são colocadas diretamente na partitura. No âmbito geral predomina o emprego da Notação Exata (Módulos 2,3,5,6,8,10,12,14,15,16,17,18,19), mas também emprega a Notação Indicativa (Módulos 7,9,13,16,19) e Notação Aproximada (Módulos 1,4,11,17,18,20). As indicações de Alturas quase sempre são Exatas, enquanto a Duração é Aproximada ou Indicativa.

Quanto aos símbolos empregados com referência à Altura para ser tocada no encordoamento com a dedeira, verifica-se que a compositora usa três diferentes mensagens para uma mesma realização.

No que se refere aos símbolos quanto à Duração, observam-se alguns paradoxos como, por exemplo: ao mesmo tempo em que sugere indicações como *3 x 56* para a duração, indica com a expressão: *deixa soar ou deixa vibrar,* assim como também registra uma linha contínua e sinuosa que sugere esperar o declínio natural do som (Módulos 6,9,14,17). Se a duração está determinada com marcação de metrônomo, fica contraditória a linha contínua colocada à frente. Para esse efeito está implícito o uso do pedal do instrumento, mas este nem sempre é indicado pela compositora. Cabe ao intérprete tomar essa decisão, priorizando o efeito das ressonâncias.

Outro paradoxo quanto à Duração é sobre a notação tradicional utilizada. Para sua praticidade, utiliza uma mesma figura *(breve*) para preencher diferentes durações indicadas pelo metrônomo (Módulo 9,16). Em alguns Módulos, a divisão de compasso é

outra contradição, sendo que não há necessidade, já que não existe divisão métrica. Assim também ocorre com a armadura de clave.

Outra característica importante é a ocorrência de uma mesma *Idéia* apresentada no teclado do piano, tendo como recurso a ressonância dos sons através da sustentação do pedal do instrumento. Essa *Idéia* principal empregada pela compositora dá unidade a esta peça.

Em alguns módulos o Andamento está especificado, utilizando marcação metronômica, ou expressões como *meno mosso, rápido, muito lento, menos lento* e *affretando,* mas nada que unifique a peça.

A Dinâmica varia de *pp* a *ff,* incluindo *crescendos* e *decrescendos,* com ataques em *sfz*, acentos, assim como estão registradas expressões que deixam clara a intenção da compositora quanto à preocupação com o timbre. Outros recursos tímbricos são: a execução de *glissandos* no encordoamento do piano; de *clusters* com a palma das mãos e com o braço; bem como do efeito de ondas (*in waves*) no Módulo 7.

A citação *(Kausika)* se remete ao tema oriental, o qual teve grande contribuição para o desenvolvimento dos processos aleatórios na música ocidental, influenciando notadamente os procedimentos composicionais, assim como a atuação dos músicos na interpretação das obras.

Quanto à cota de participação do intérprete na obra, verifica-se que a compositora, na maioria das vezes, deixa claro suas intenções e está consciente dessa liberdade concedida, pois não confunde o intérprete com símbolos ou indicações ambíguas. Na estruturação da peça, a compositora dá ao interprete indicações nas quais os procedimentos indeterminados possibilitam margem de participação criativa, porém exercendo um certo controle sobre suas ações.

Esse aspecto da composição musical estimula e influencia o intérprete, pois cada partitura oferece possibilidades de uma execução única, devido ao não determinismo da notação e/ou das propostas de interpretação engendradas pela compositora.

Deve-se esclarecer que os comentários sobre a peça são apenas um ponto de vista da autora desse trabalho, a partir de sua vivência com esse repertório no momento da pesquisa.

La Dame et La Licorne

Petite Suíte

(1982)

1. La Dame et sa suivante

2. Les Lièvres

3. La Licorne

4. Les Étendards Lunaires

5. Les Joyaux et les Fruits

6. Le Lion

1. LA DAME ET SA SUIVANTE .

Elles chantent...

A análise é a música continuada por outros meios.

Jean Molino

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela poderá servir como uma ferramenta para o intérprete, e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícita?" [196]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões para uma interpretação.

La Dame et sa Suivante é a primeira peça da Suíte *La Dame et la Licorne- Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[197] É constituída de 22 compassos, em tempos quaternário e ternário. A indicação de andamento é *Calmo,* fazendo apenas uma referência quanto à dinâmica – *pp.* A citação *Elles chantent...* faz alusão ao caráter da peça.

A análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura, com as respectivas subdivisões.

---

[196] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).

[197] Dedicada a Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos apresentados na Figura 263:

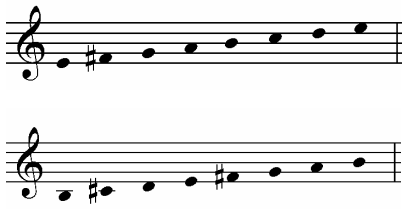
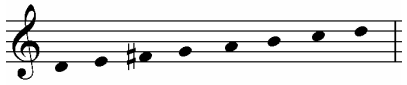
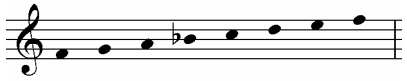
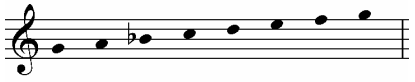
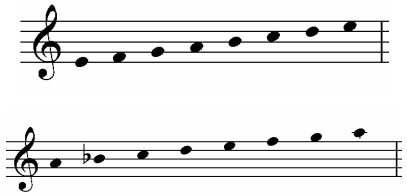
Mi eólio: c. 1-4 (2° tempo) c. 6 (2° tempo) -8(2° tempo) *Si* eólio: c. 4 (3º tempo) -6 (1º tempo)	
Ré mixolídio: c. 10 – 11	
Fá jônio: c.12	
Sol dórico: c. 14	
Mi frígio c. 13 c.19-20 *Lá* frígio: c.15-18	

Figura 263. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos.

Esses Modos constituem as coleções diatônicas - 7-35[198] (013568T)[199] e são a coleção de referência da peça. Conforme Straus:

> Os compositores de música pós-tonal usam com freqüência certos conjuntos maiores como fonte de material de alturas. Derivando-se todos ou a maioria dos conjuntos menores, de um único referencial mais amplo, tornam possível unificar seções inteiras de peças. Quando o conjunto referencial maior é mudado, pode-se criar um grande sentido de movimento de uma área harmônica para outra. (STRAUS: 2005, p.140).[200]

A partir da coleção diatônica, foi possível definir tanto áreas harmônicas quanto melódicas, estabelecer centros, assim como subdividir seções.

A peça, subdividida em três seções, está organizada através da coleção diatônica-7-35 (013568T): 1ª seção (c.1-8) no modo eólio; 2ª seção (c.9-18) nos modos mixolídio, jônio, dórico e frígio e finalizando, a 3ª seção (c.19-22) nos modos frígio e jônio. Os centros, na maioria das vezes, são as primeiras notas dessas referidas coleções diatônicas.

A 1ª seção (c.1-8) está inteiramente no modo eólio. A melodia se move de um centro *Mi* (c.1-4) para um centro *Si* (c.6, 1º tempo). Em seguida retorna a *Mi* eólio (c.6, 2º tempo) e a cadência (c.8) muda o modo para *Ré* mixolídio.

Observe-se a Figura 264:

[198] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[199] A letra T substitui o elemento 10 do conjunto.

[200] Composers of post-tonal often use certain large sets as sources of pitch material. By drawing all or most of the smaller sets from a single large referential set, composers can unify entire sections of music. By changing the large referential set, the composer can create a sense of large-scale movement from one harmonic area to another (STRAUS: 2005, p.140).

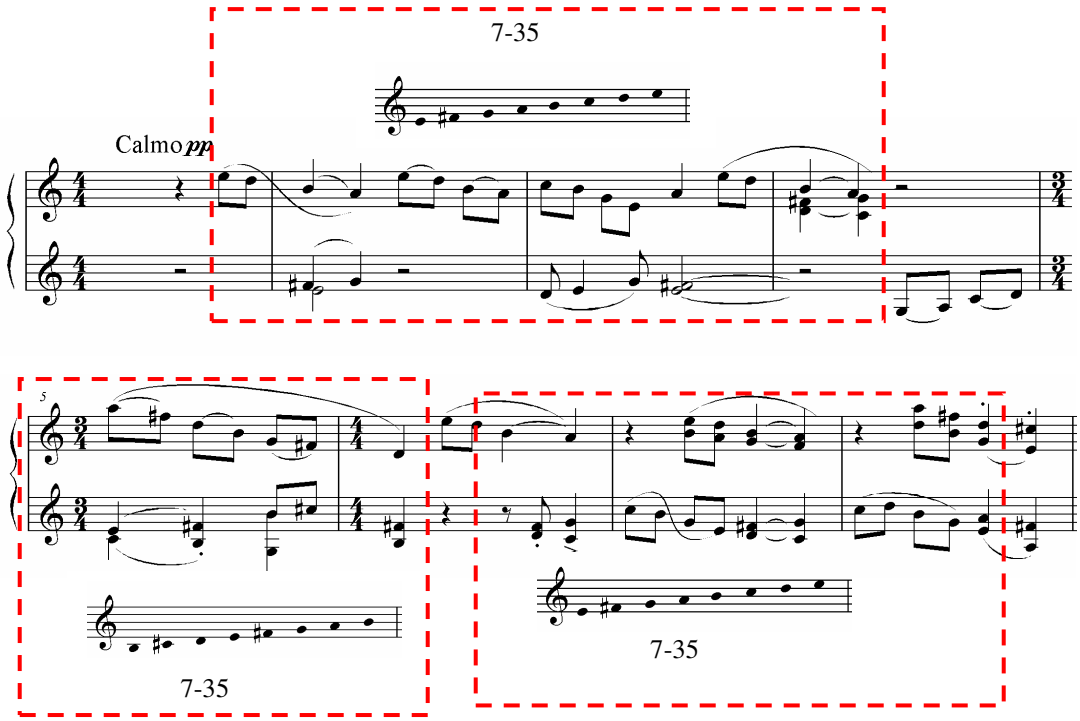


Figura 264. Coleção diatônica, *Mi* e *Si* eólio. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 1-8.

Com a ocorrência do *dó#* na cadência (c.8,9) subentende-se um modo *Ré* jônio, porém se afirma em *Ré* mixolídio (c.10,11), realizando um movimento na linha do baixo de *lá* até *ré,* reforçado pela sua repetição, como mostra a Figura 265:

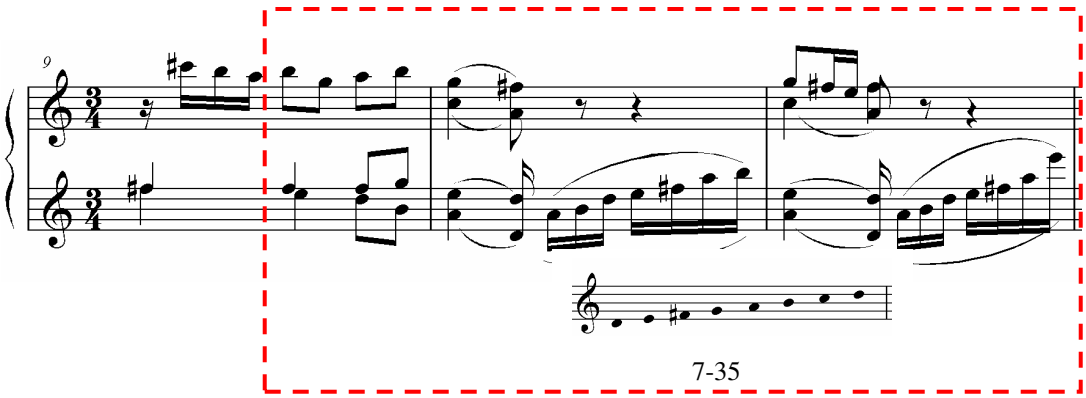


Figura 265. Coleção diatônica, *Ré* mixolídio. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 9-11.

Os três compassos seguintes (c.12.13.14) alternam-se entre *Fá* jônio, *Mi* frígio e *Sol* dórico, respectivamente. Está demonstrado na Figura 266:

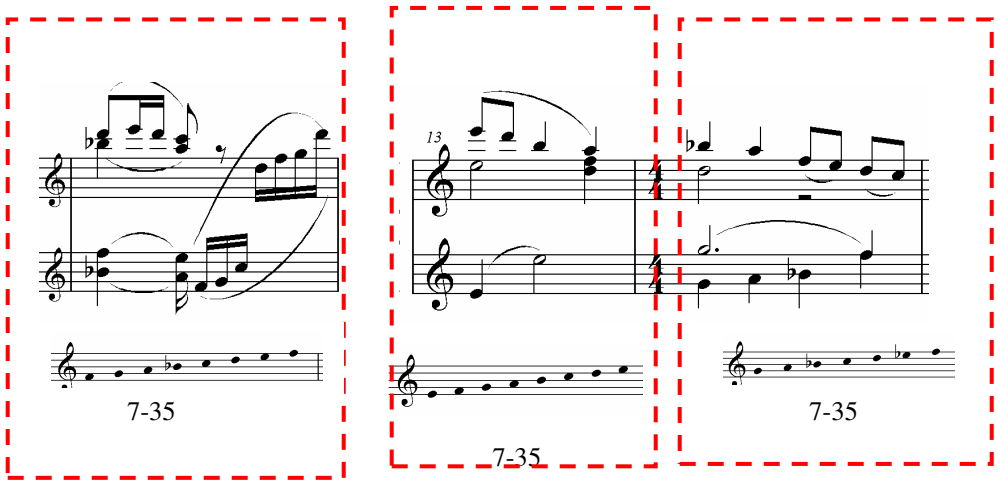


Figura 266. Coleções diatônicas, *Fá* dórico, *Mi* frígio, *Sol* dórico. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c.12-14.

Permanece em *Lá* frígio (c.15-18) e em seguida retorna com a mesma idéia do início da peça, porém em *Mi* frígio (c.19-20). Conclui sobre uma cadência em *Mi* com a 3ªM, demonstrado na Figura 267:

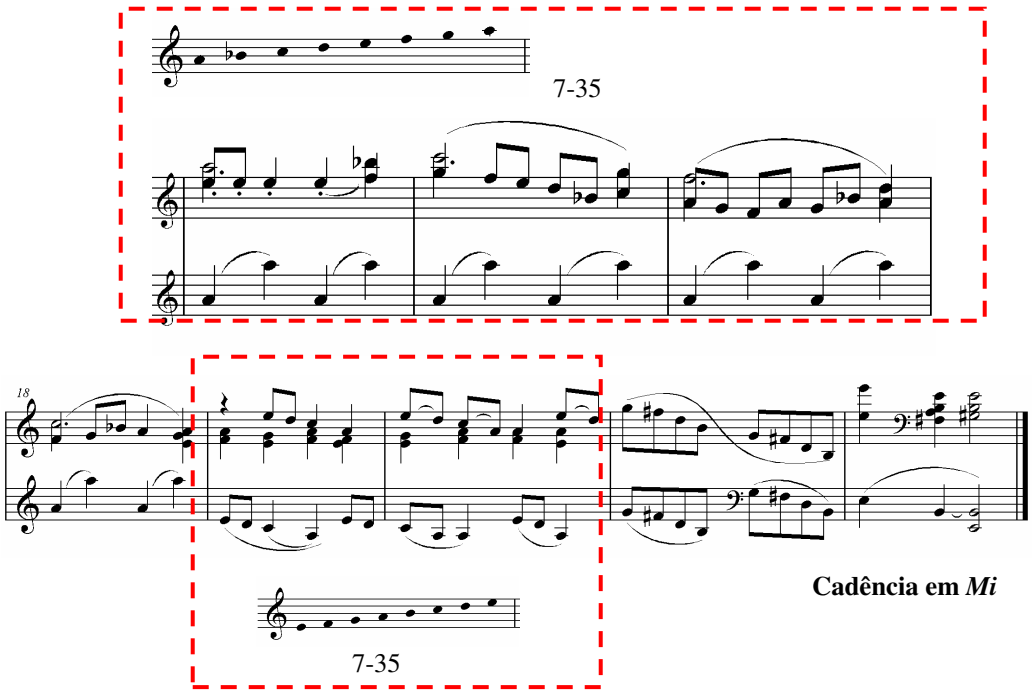


Figura 267. Coleções diatônica, *Lá* e *Mi* frígio. Cadência em *Mi* . Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 15-22.

Considerando-se que a escala diatônica, assim como muitas das coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção corresponde ao Ciclo 5 (C5) - ciclo das quartas e quintas - e é formada por qualquer segmento contíguo de sete notas na ordem do Ciclo 5 (C5).

Observe-se a Figura 268:

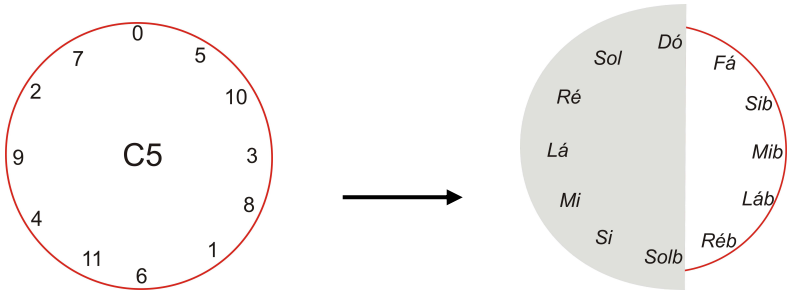


Figura 268. Ciclo de intervalos C5. Eólio em *Mi (mi-fa#-sol-la-si-do-re-mi).*

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar" [201]

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção diatônica, a partir deste ponto, considerada como conjunto, formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas, considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

[201] We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them.

1.2.1 Dimensão Horizontal

Com base na audição, pode-se verificar que a peça se organiza através de dois subconjuntos, derivados da coleção diatônica: o tetracorde 4-23 (0257) e o pentacorde 5-27 (01358). Estes subconjuntos definem o contorno melódico da peça.

O subconjunto 4-23 (0257) introduz a peça (c.1) e é seguido de suas variações – com alterações rítmicas, transposições e mudanças de direção e região. Observem-se estes subconjuntos na partitura na Figura 269 e respectivas variações na Figura 270:

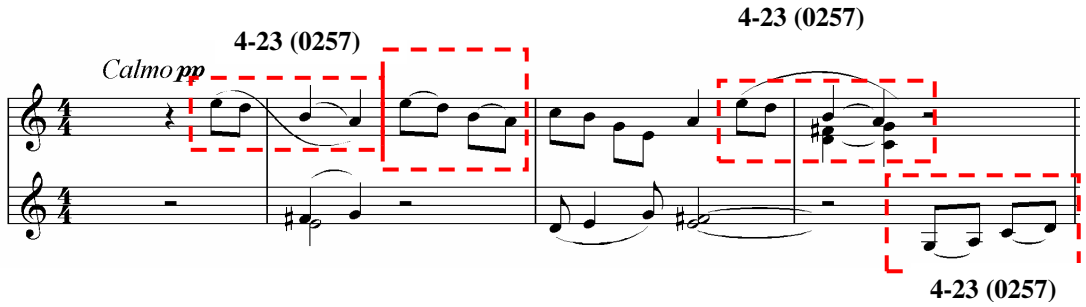
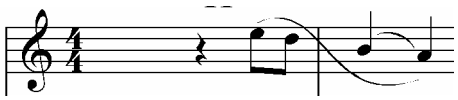
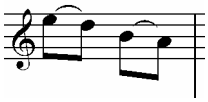
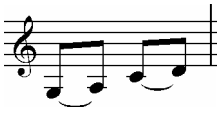


Figura 269. Subconjunto 4-23 na dimensão horizontal.Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c.1-4.

Subconjunto 1	**Variações:**
 **4-23 (0257)**	(c.2)  1.1. 4-23 (0257) com alteração rítmica. (c.4)  1.2. 4-23 (0257) com transposição T11 e mudança de direção.

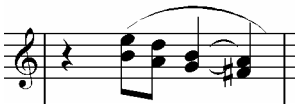
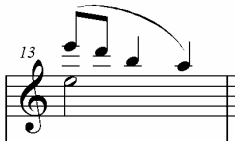
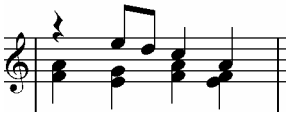
	(c.7)  1.3. 4-23(0257) sobreposto sobre classe de alturas [0,5] e [0,4] (intervalos de quartas e terças). (c.13)  1.4. 4-23(0257) com mudança de região. (c.19)  1.5. 4-22 (027T) com mudança intervalar de um elemento.

Figura 270. Subconjunto 4-23 e suas variações.

O Subconjunto 5-27 (01358) aparece pela primeira vez no compasso 5. Apresentam com variações: transposições, redução, acréscimo e repetição de elementos; em movimentos paralelos de classes de alturas [0,7] (quintas); com alterações rítmicas e de articulação; e com mudança de direção.

Observem-se estes subconjuntos na partitura na Figuras 271 e respectivas variações na Figura 272:

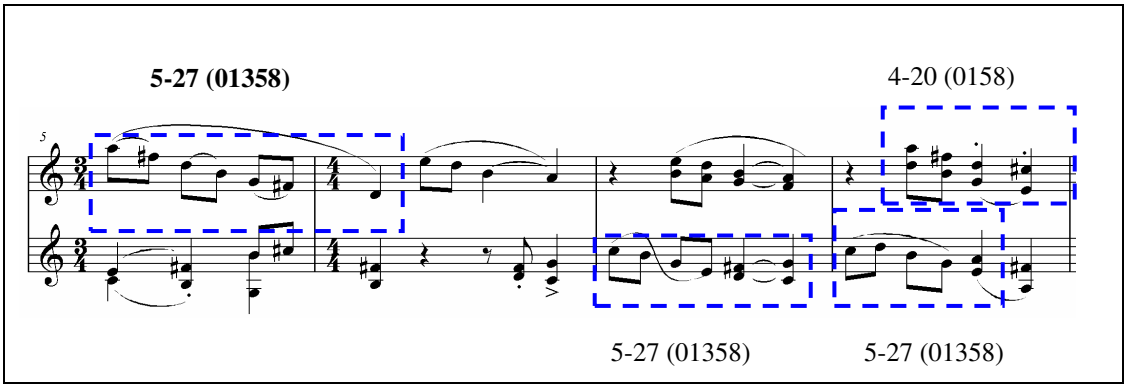
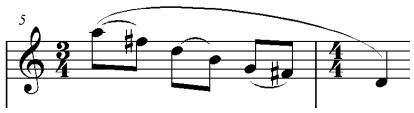


Figura 271. Subconjunto 5-27 e variações. Eunice Katunda. *La dame et sa suivante*, c. 5-8.

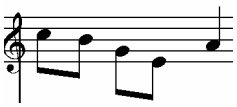
Subconjunto 2



5-27 (01358)

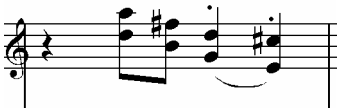
Variações:

(c.3)



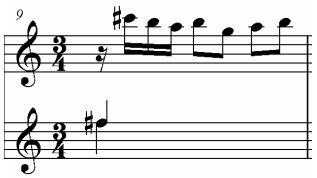
2.1. 5-27 (0158T) com transposição - T5 e redução de elementos.

(c.8)



2.2. 4-20 (0158) com transposição - T7, movimento paralelos em [0,7] (quintas), alteração rítmica e de articulação.

(c.9)



2.3. 5-24 (01357) com alteração rítmica e mudança de direção.

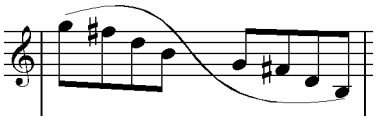
	(c.21)  **2.4.** 4-20 (0158)com transposição, redução e repetição de elementos.

Figura 272. Subconjunto 5-27 e suas variações.

Verifica-se que os subconjuntos 1 e 2 possuem conteúdos intervalares semelhantes. A maioria dos sons simultâneos e estruturas lineares melódicas apresentam conteúdos intervalares com base nas classes de intervalos 5,7 e da classe 2,10.

O subconjunto 4-23 (0257) e suas variações servem de apoio para a maioria dos movimentos melódicos; iniciam e terminam frases.

O subconjunto 5-27 (01358) cria momentos sonoros importantes, gerando interesse, ao se estabelecer entre as repetições do subconjunto 4-23 (c.5) e finalizar a 1ª seção (c.8).

1.2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se o procedimento quanto a dimensão vertical e direção harmônica, notam-se as presenças de tricordes e de tetracordes.

Os subconjuntos 4-23 (0257), 3-9 (027) e 3-7(025) pertencentes à coleção diatônica e ocorrentes na linha melódica, aparecem também simultâneos. Neste contexto, estes subconjuntos envolvem ambos – linha melódica e a direção harmônica.

A Figura 273 demonstra passagens que empregam os dois subconjuntos 3-9 (027) e 3-7 (025) na dimensão vertical, representados em vermelho. A combinação dos dois constitui o subconjunto 4-23 (0257) empregado na linha melódica, representado em azul.

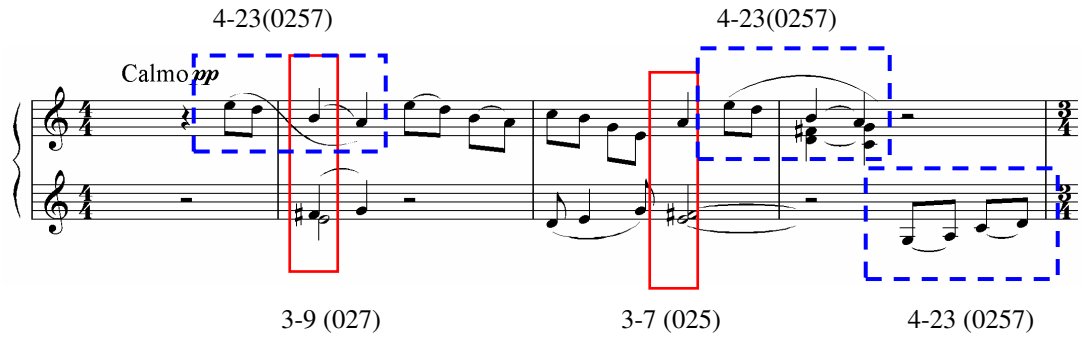


Figura 273. Subconjunto 4-23 nas dimensões horizontal e vertical. Eunice Katunda. *La dame et as suivante*, c. 1-4.

4-20 (0158) também é subconjunto da coleção diatônica e ocorre tanto na dimensão horizontal, representado em azul, como na vertical, em vermelho:

Observe-se a Figura 274:

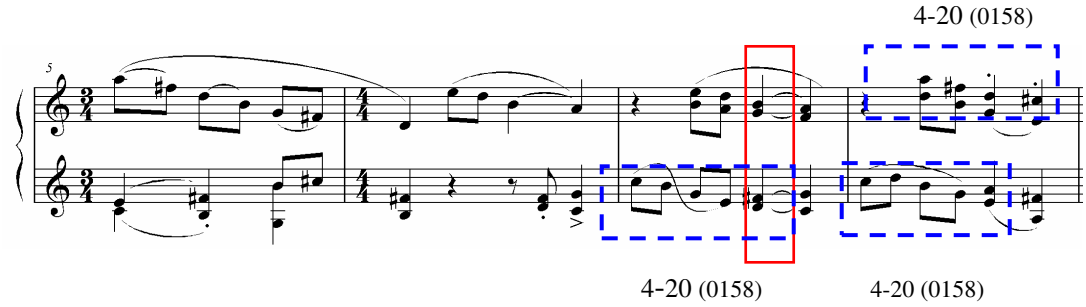
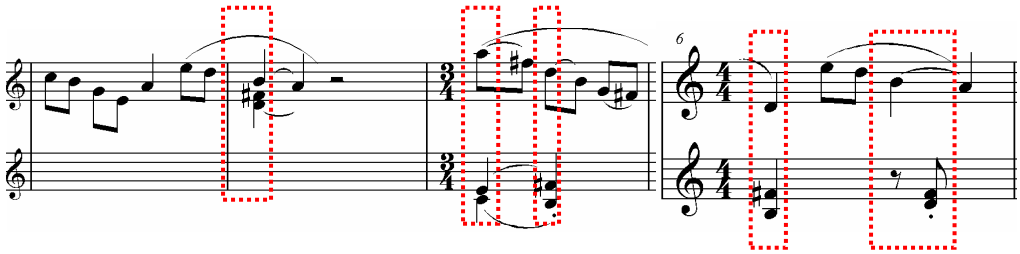


Figura 274. Subconjunto 4-20 na linha melódica e verticalizado. Eunice Katunda. *La dame et as suivante*, c. 1-4.

Quanto aos tricordes 3-11 (047) e (037) (tríades maiores e menores), verifica-se que se estabelecem nos finais de linhas melódicas e nas cadências, confirmando a coleção diatônica empregada.

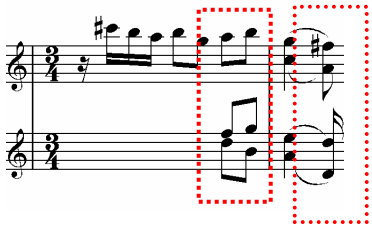
Estes tricordes estão demonstrados na Figura 275:

Compassos 4-5



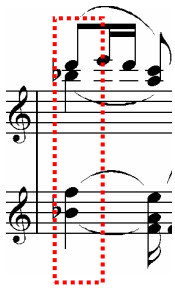
3-11 (037) sobre *Si* eólio

Compasso 9-10



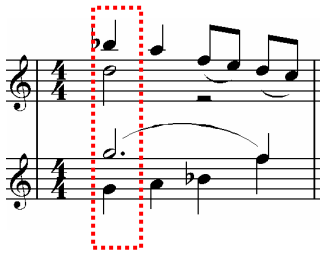
3-11 (047) terminação sobre *Ré* mixolídio

Compasso 12



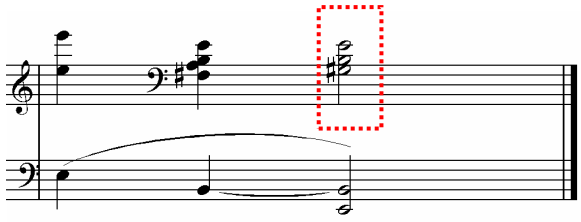
3-11 (047) terminação sobre *Fá* Jônio

Compasso 14



3-11 (037) terminação sobre *Sol* dórico

Compasso 22



3-11 (047) Cadência final sobre *Mi.*

Figura 275. Tricordes 3-11 (037) e (047).

2.Vozes condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[202], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações.*[203]

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [204]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

[202] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[203] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[204] "The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way." (SALZER,Felix:1982. p. 143).

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva-se em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico (a) identifica a presença de uma idéia motívica – subconjuntos 4-23 e 5-27 - assim como repetições das notas *lá* e *mi*, em pontos de partida e de chegada, incluindo uma cadência sobre *Mi* no final da peça.

A linha superior demonstra um centro *lá* em vários momentos da peça e uma única linha diretriz - *dó#-si-lá-sol-fá#* - (c.9-11). A linha do baixo se conduz em *mi-si-dó-lá* (c.1-8), seguido de *ré -mi- lá* (c.9-18) e *lá-mi* (c.19-22), mantendo na maioria das vezes um movimento de quartas.

Pode-se observar tricordes e pentacordes que ocorrem na peça, tanto na linha horizontal (anotado em preto) como na vertical (em colorido). Os tricordes 3-11 (037) e (047) também ocorrem em pontos estruturais de relevância e confirmam os modos utilizados na peça.

A Figura 276 demonstra o Gráfico (a) de Vozes Condutoras e seus subconjuntos:

(a)

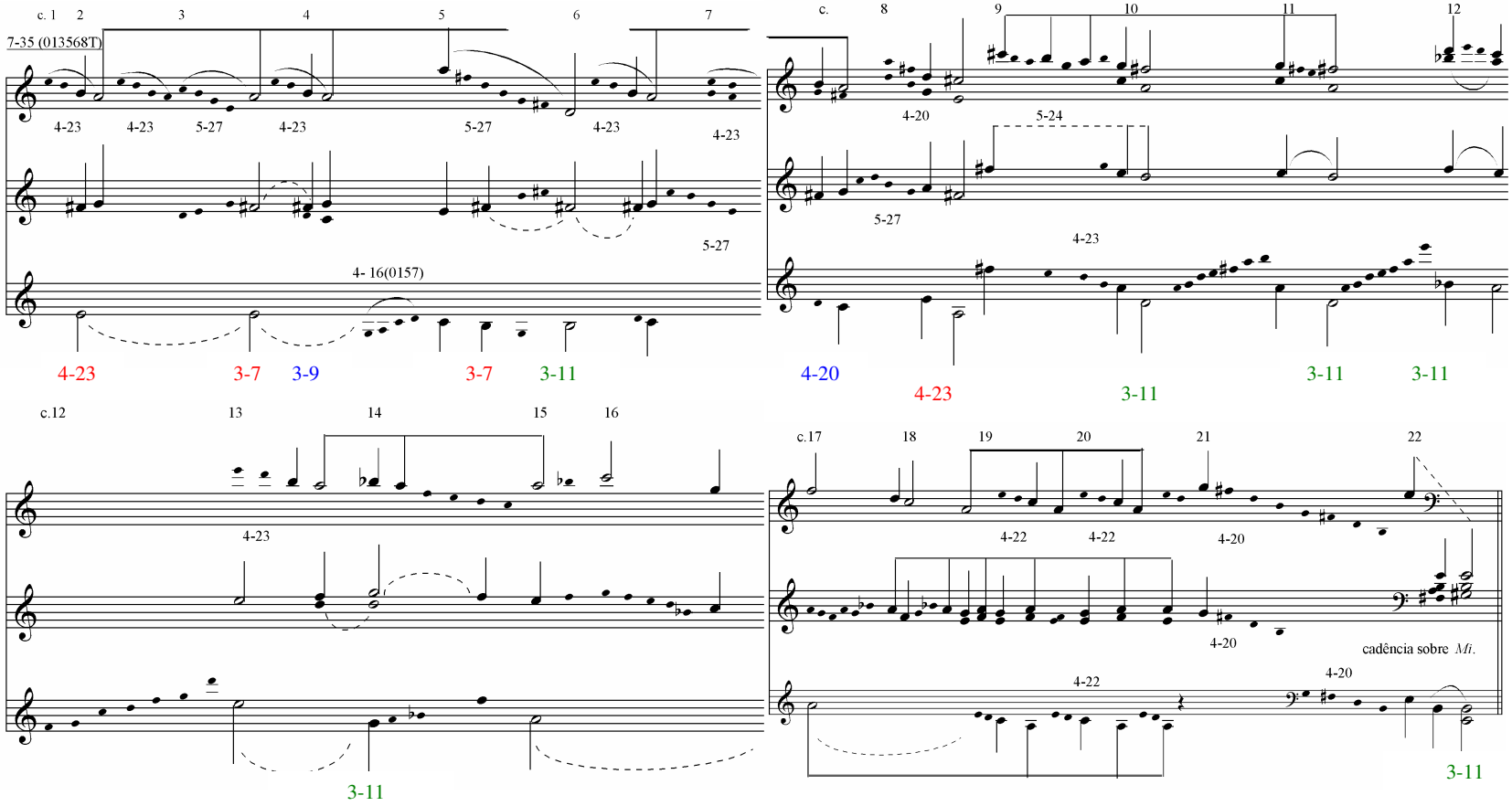


Figura 276. Vozes condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base o que foi salientado como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento e como se articulam as seções.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-8); seção 2 (c.9-18) e seção 3 (c.19-22).

A seção 1 (c.1-8) apresenta um movimento na linha superior em *lá –ré-lá-dó#,* sobre uma linha do baixo em *mi-si-do-lá;* a linha do baixo da seção 2 (c.9-18) se movimenta por quartas - em *ré-lá-mi-lá,* enquanto na linha superior encontra-se intervalos de segundas; a seção 3 (c.19-22) realiza uma cadência *lá-mi-si-mi,* finalizando em um acorde de *Mi.*

Pode-se observar a ocorrência de classes de alturas [0,5] e [0,7] (quartas e quintas), tanto na dimensão vertical como horizontal, em movimentos paralelos. Muitos desses movimentos em quintas vêm associados da classes de alturas [0,2] ou [0,4] (segundas ou terças). Os intervalos de sétimas ocorrem mais precisamente como ornamentações.

Na cadência final (c.22) o movimento também se faz por uma relação de classe de altura [0,5] (quarta). Note-se o movimento da linha inferior em direção aos centros. Estas classes de alturas estão representados, no gráfico, por colchetes.

Observe-se o Gráfico (b) na Figura 277:

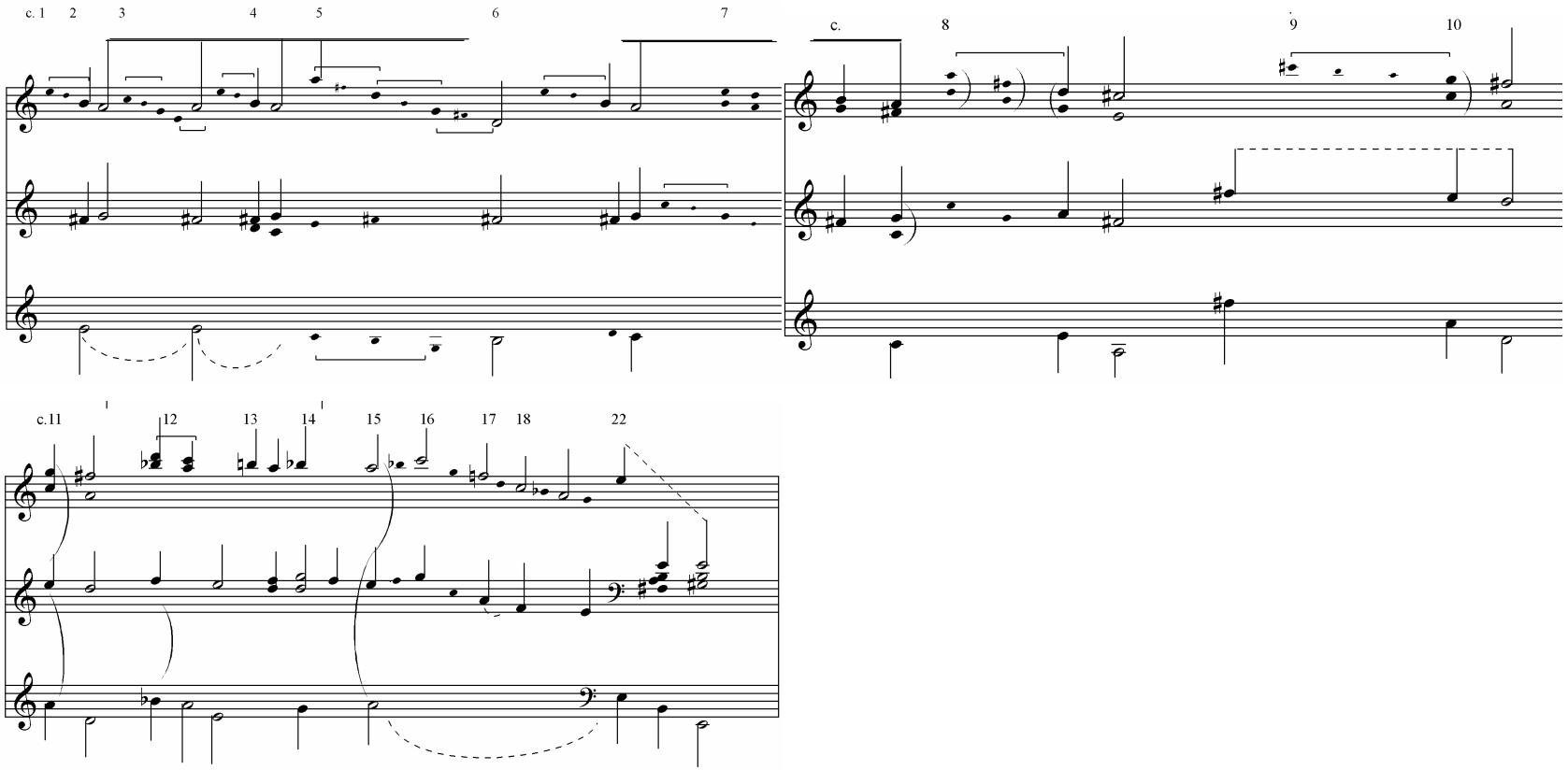


Figura 277. Vozes Condutoras (b). [0,5] em pontos de apoio. Movimento em [0,4] e [0,5] (quartas e quintas).

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com esta prática, tais notas articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar formato."[205].

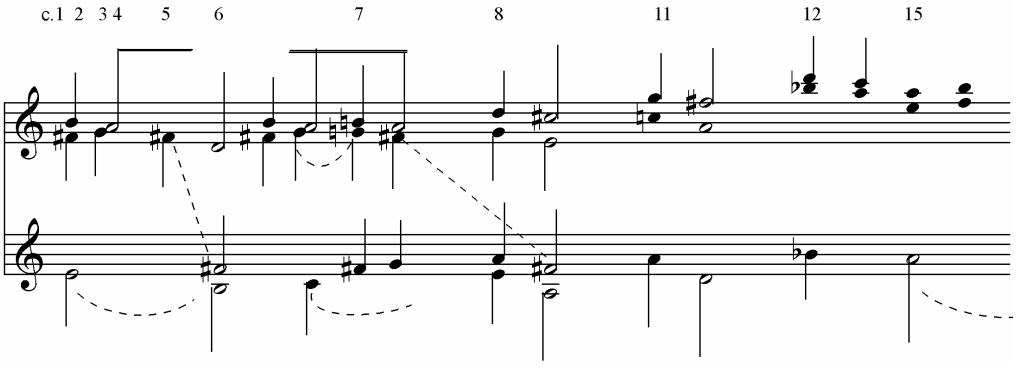
O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Note-se a diversidade na textura (c.15-20), pelo qual classes de alturas [0,5] e [0,7] caminham em movimentos paralelos sobre um Pedal *Lá* (c.15-20).

Demonstra ainda que o centro gira em torno de *Mi* e *Lá*, com passagens em *Si* e *Ré*, porém *Mi* se torna o principal, pois está estabelecido pelo Pedal, pelas notas repetidas e pelo movimento da cadência final (c.22).

A peça parte do centro *Mi* em direção a *Ré* (c.11) chegando sobre um Pedal *Lá* (c.15) onde permanece por quatro compassos (c.15-18). Retorna a *Mi* para concluir a peça sobre uma cadência (c.21-22). O movimento dos centros *Mi-La-Mi* se faz por uma relação de classes de alturas [0,5] pertencentes à Classe de intervalos CI5,7.

A Figura 278 mostra o Gráfico (c) com os centros:



[205] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

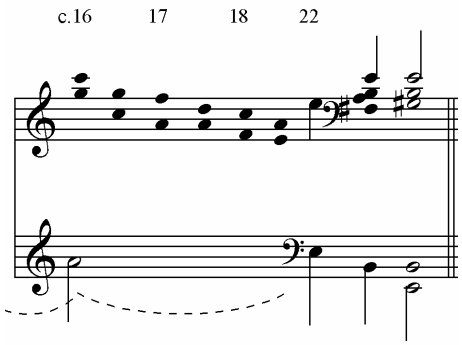


Figura 278. Vozes Condutoras (d). Centro em torno de *Mi*. Cadência final.

2.4. Gráficos das Vozes Condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os pontos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

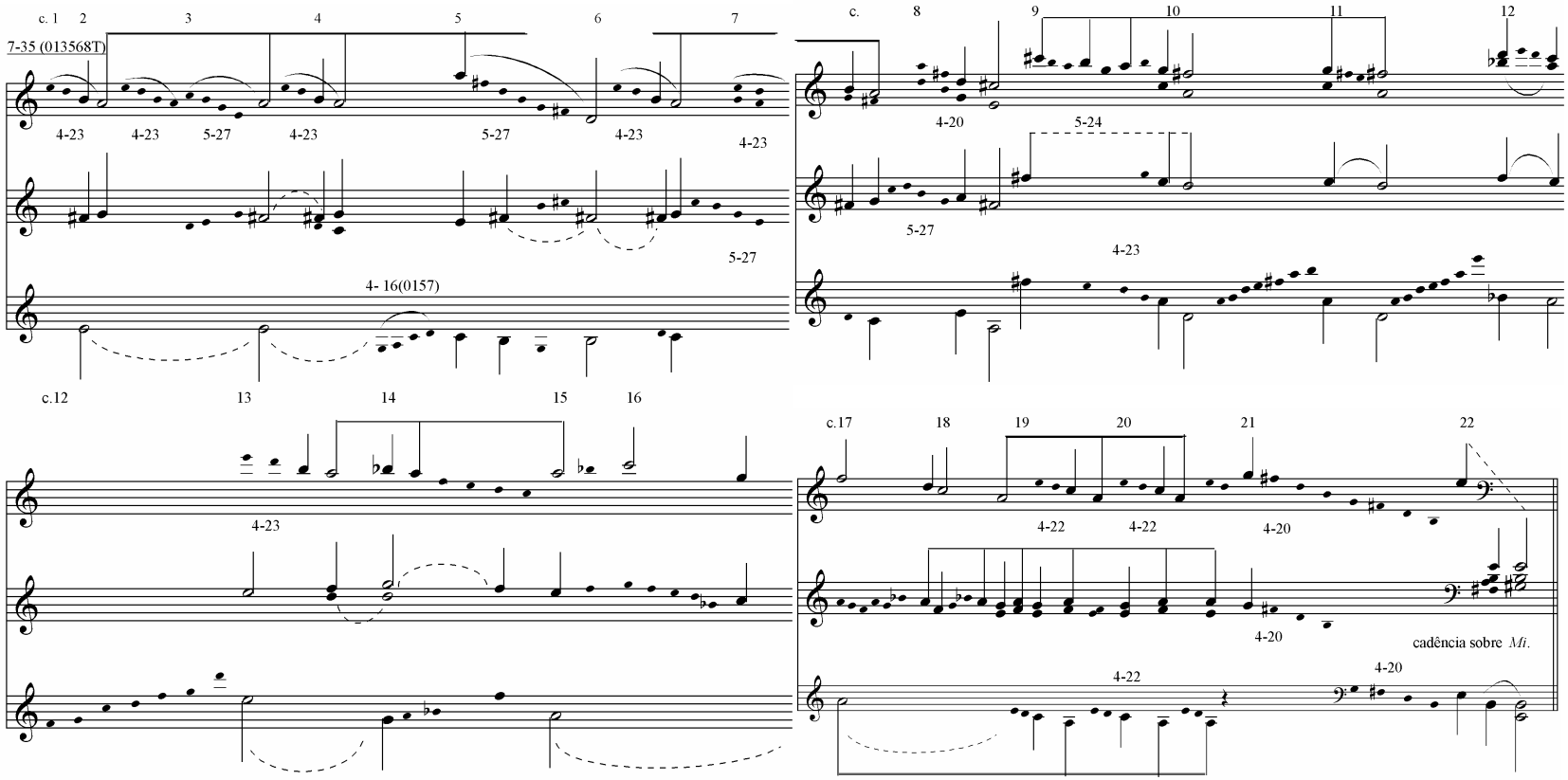
Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[206]

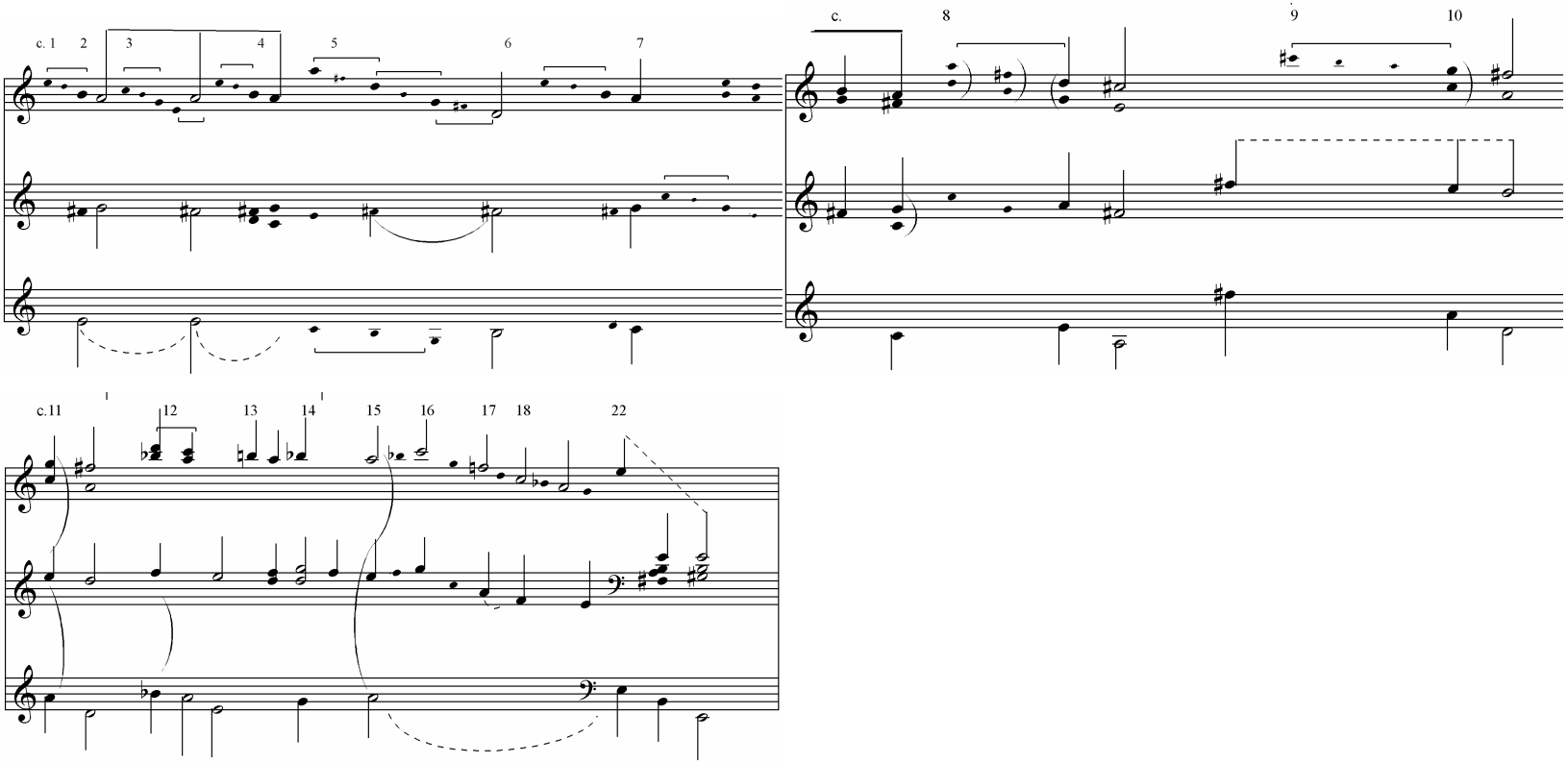
Observem-se os gráficos (a)(b)(c) reunidos, sintetizando a peça, e também os subconjuntos na Figura 279:

[206] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

(a)


c. 1 2 3 4 5 6 7
7-35 (013568T)
4-23 4-23 5-27 4-23 5-27 4-23
4-23
5-27
4- 16(0157)
c.12 13 14 15 16
4-23
c. 8 9 10 11 12
4-20
5-24
5-27
4-23
c.17 18 19 20 21 22
4-22 4-22 4-20
4-20
cadência sobre Mi.
4-22
4-20

(b)



(c)

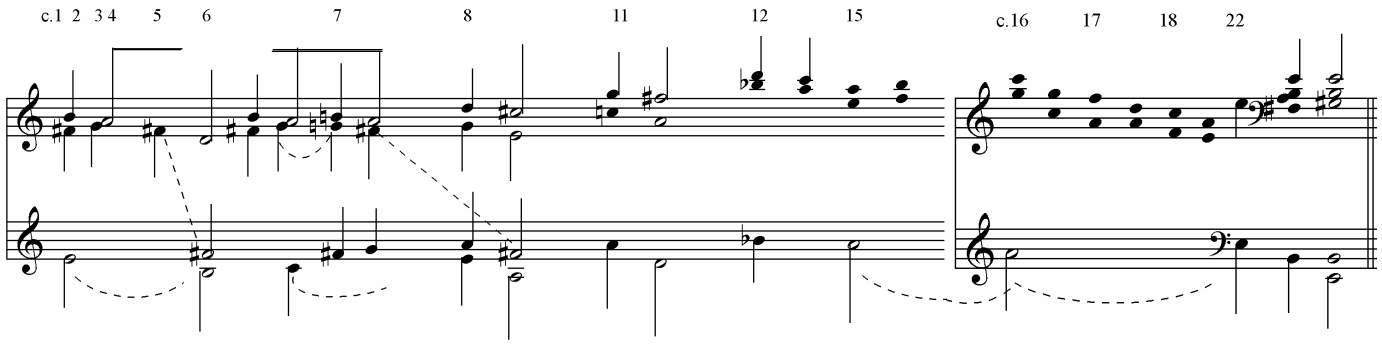


Figura 279. Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c). Eunice Katunda. ***La dame et sa suivante.***

3.Textura:[207]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinadas pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a peça apresenta diversidade de textura através de justaposições de Polifonia de linhas melódicas, Polifonia Acordal e Monofonia, com suas respectivas subdivisões. Os parâmetros rítmicos e de direção foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Polifonia de linhas melódicas

3.1.1. Contrapontística livre

Apresenta independência entre as linhas envolvendo direção e rítmo.

Direção contrária - mesmo rítmo e ritmo diferente: Duas vozes caminham independentes, em movimento contrário, e uma permanece. Os modelos rítmicos entre as linhas se apresentam iguais (c.1-2), assim como diferentes (c.3).

Observe-se essa demonstração na Figura 280:

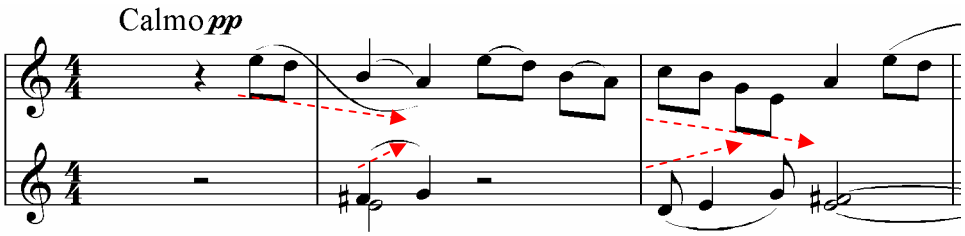


Figura 280. Textura contrapontística livre, c. 1-3.

3.1.2. Imitação e inversão de movimentos

Uma voz é descendente e a outra imitada ascendentemente(c.3.4).

Direção igual-contrária e mesmo ritmo: Duas vozes caminham na mesma direção e outra contrária, com um mesmo modelo rítmico.

Observe-se a Figura 281:

[207] A terminologia empregada para a análise da textura é de BERRY,Wallace. **Structural Functions in Music** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

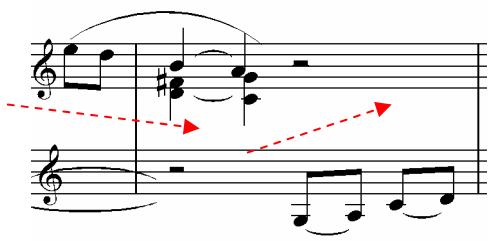


Figura 281. Textura imitação e inversão de movimentos, c. 3.4.

3.1.3. Contraponto livre a 3 vozes

Mesmo rítmo - rítmo diferente e contra rítmo: Três vozes caminham indepedentemente, apresentando os três parâmetros. (c.9.10). Está representado na Figura 282:

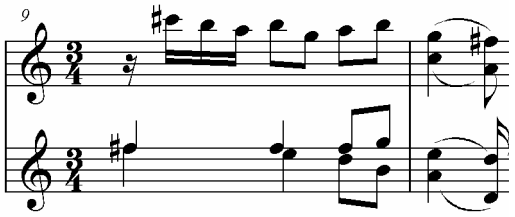


Figura 282. Textura de contraponto à 3 vozes, c. 9.10.

3.1.4. Contraponto livre - Pedal

Mesma direção - rítmo diferente: Uma voz permanece em Pedal enquanto as outras duas fazem uma linha contrapontística na mesma direção e com ritmos diferentes. (c.15-17), demonstrados na Figura 283:

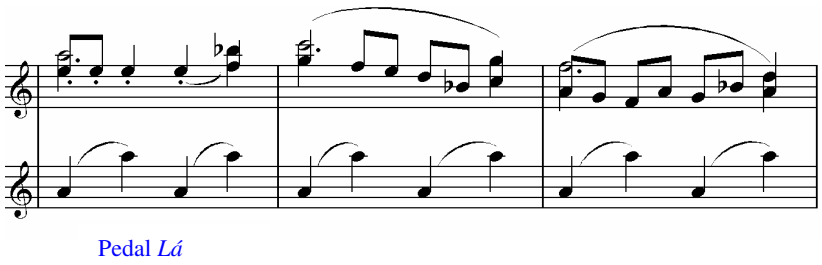


Figura 283. Textura de contraponto com Pedal, c. 15-17.

3.1.5.Contraponto livre - Imitação

Mesmo ritmo e mesma direção: As vozes extremas realizam o recurso polifônico da Imitação. As vozes internas fazem um movimento livre (c.19.20), como pode-se ver na Figura 284:

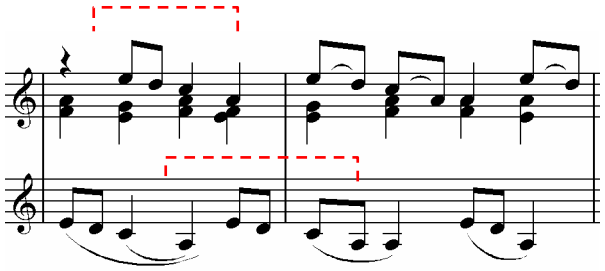


Figura 284. Textura de contraponto em imitação, c. 19.20.

3.2. Polifonia Acordal

3.2.1 Polifonia Acordal estrita

Mesma direção e mesmo rítmo: Três vozes realizam movimentos paralelos em acordes (c.7.8), demonstrados na Figura 285:

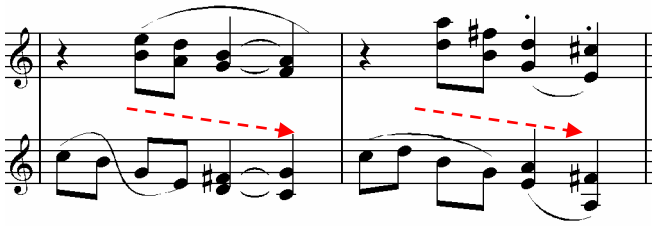


Figura 285. Textura polifônica acordal, c. 7.8.

3.2.2. Polifonia Acordal com inserção Monofônica:

Mesma direção e mesmo rítmo: Textura acordal com inserção de uma Figuração pianística(c.10-11). Está ilustrado na Figura 286:

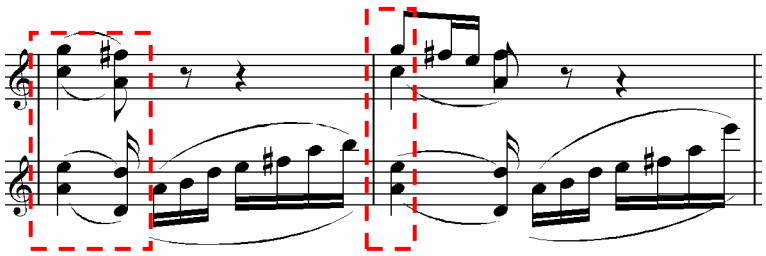


Figura 286. Textura Acordal com inserção monofônica, c. 10.11.

3.3. Monofônica

Mesmo ritmo e mesma direção: Apresenta uma única linha que se movimenta com o mesmo modelo rítmico e a mesma direção (c.21).

Observe-se a Figura 287:

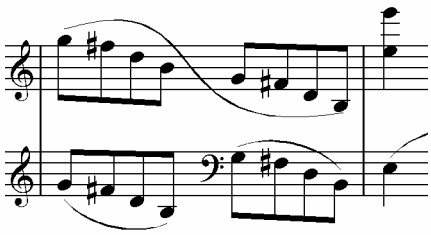


Figura 287. Textura monofônica, c. 21.

Síntese

Depois de analisar *La Dame et sa suivant,* primeira peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção diatônica, a qual constitui a coleção de referência da peça 7-35 (013568T). Essa coleção insere-se no Ciclo de intervalo C5,7;
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;

- a linha horizontal, revelou a presença de subconjuntos derivados da coleção 7-35, que se repetem, às vezes transpostos, durante a peça;
- os subconjuntos 3-9 3-7, obtidos pela concentração do material da linha horizontal também ocorre na dimensão vertical. A combinação destes dois constitui o subconjunto 4-23, que também é empregado na dimensão horizontal. Por haver inter-relacionamento, esse processo contribuiu para unificar a peça;
- os tricordes 3-11 (tríades Maiores e menores), por se estabelecerem nos finais de linhas melódicas e em cadências, confirmam a coleção diatônica empregada na peça;
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras possibilitou verificar o movimento, a direção e os centros em cada seção, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça. Esta análise demonstrou que o subconjunto 5-24 forma uma única linha diretriz – *dó#-si-lá-sol-fá#-*;
- os centros se sucedem pelas classes de alturas [0,5] e [0,7] (quartas e quintas), estabelecidos dentro de cada modo: Eólio (*Mi- Si- Mi*); Mixolídio (*Lá-Ré*) e Frígio (*Lá-Mi*).
- o centro *Mi* foi priorizado, principalmente pelo Pedal, pela ênfase na repetição desta nota e pelo movimento da cadência final (c.22). O movimento principal dos centros se faz entre *Mi-La-Mi,* por uma relação pertencentes à Classe de intervalos CI 5,7;
- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, o que contribuiu para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados. Apresenta diversidade ao empregar texturas, como justaposição de Polifonia de linhas melódicas, com recursos de contraponto livre, de imitação e a 3 vozes; Polifonia Acordal e Monofonia e respectivas características rítmicas e de direção.

2. LES LIÈVRES

jouent...

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela poderá servir como uma ferramenta para o intérprete, e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícita?" [208]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça, e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões para uma interpretação.

Les Lièvres é a segunda peça da Suíte *La Dame et la Licorne- Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[209] É constituída de 14 compassos em tempos ternário e binário. A indicação de andamento proposta no inicio é *Vivace-leve*. A citação *jouent...*faz alusão ao caráter da peça.

Essa análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura, com as respectivas subdivisões.

[208] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).
[209] Dedicada a Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada na escala cromática, apresentada na Figura 288:

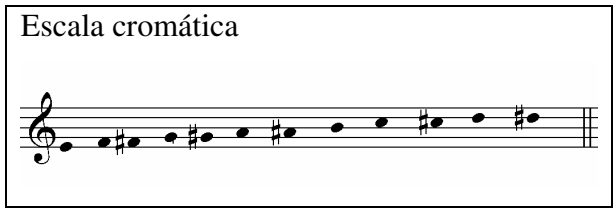


Figura 288. Escala cromática formadora da peça.

Esta coleção cromática (0123456789TE)[210] é a Coleção de referência da peça. Straus (2005, p.154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais mais amplas escondidas sob essa superfície." [211]

Essa coleção apresenta-se na sua íntegra, ou seja, com a participação de todos os sons, nos compasso 1.

Observe-se a Figura 289:

[210] T e E significam respectivamente os sons 10 e 11 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).

[211] In analyzing post-tonal music, one must be sensitive not only to the motivic interplay of the surface, but to the larger referential collections that lurk beneath the surface. (STRAUS: 2005, p. 154)

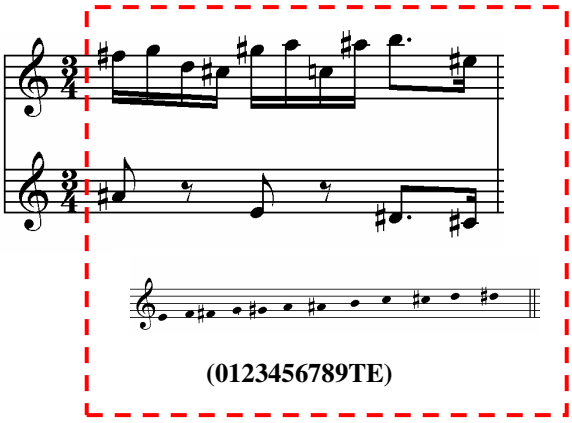


Figura 289. Escala cromática. ***Les Lièvres,*** **c. 1.**

Considerando-se que a escala cromática, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção, que corresponde ao Ciclo 1 (C1), movimenta-se através das doze classes de alturas e retorna ao seu ponto de partida. Isto quer dizer que ao se mover do intervalo 1 ao 11 [(i)1 ao (i)11], ter-se-á o ciclo de semitons ou C1.

Observe-se a Figura 290:

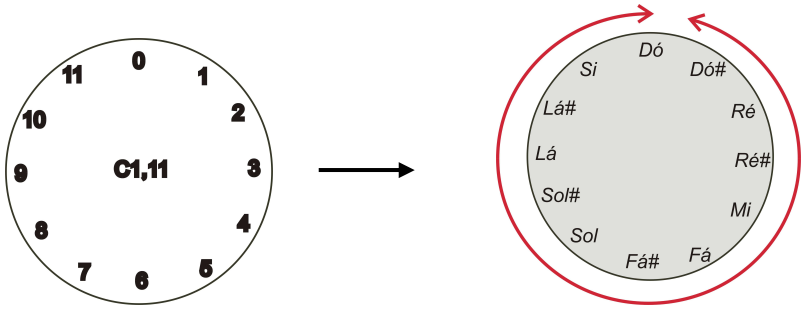


Figura 290. Ciclos de Intervalos C1,11. Escala cromática.

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar."[212]

[212] We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them.

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção cromática, a partir deste ponto considerada como conjunto, formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas, considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

1.2.1 Dimensão Horizontal

Com base na audição, pode-se verificar que a peça se organiza através de subconjuntos, derivados da coleção cromática. Estes subconjuntos ocorrem nas linhas superior e inferior e estão organizados de forma independente. O subconjunto 9-1[213] (012345678) ocorre pela primeira vez, na linha superior (c.1) e na linha inferior (c.3-4), indicado em vermelho na Figura 291:

[213] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

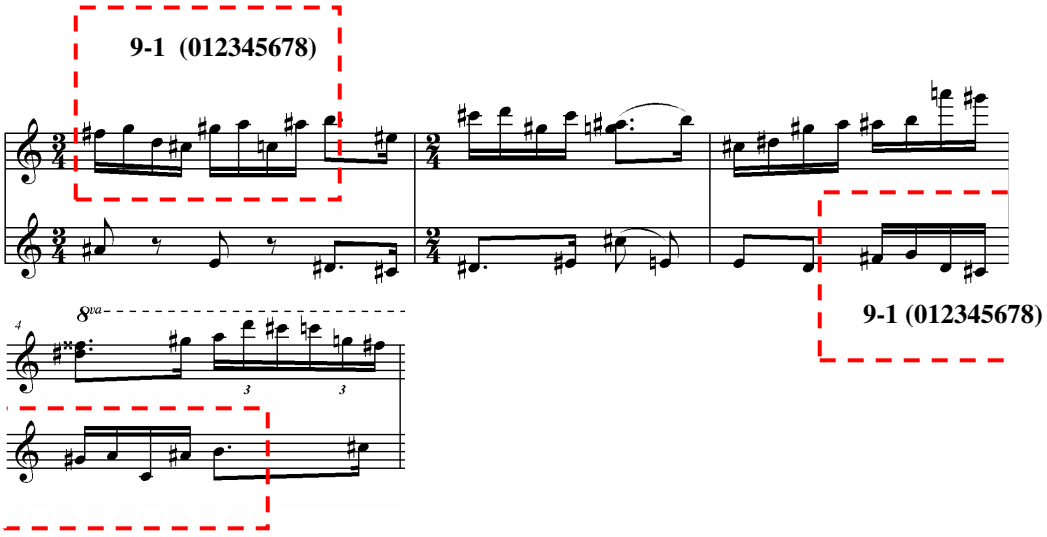


Figura 291. Subconjuntos 9-1. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 1-4.

Aparece novamente, na linha inferior (c.7-8), agora transposto para T10. Reaparece sobreposto nas linhas superior e inferior (c.9-10) com mudança de direção, demonstrado na Figura 292:

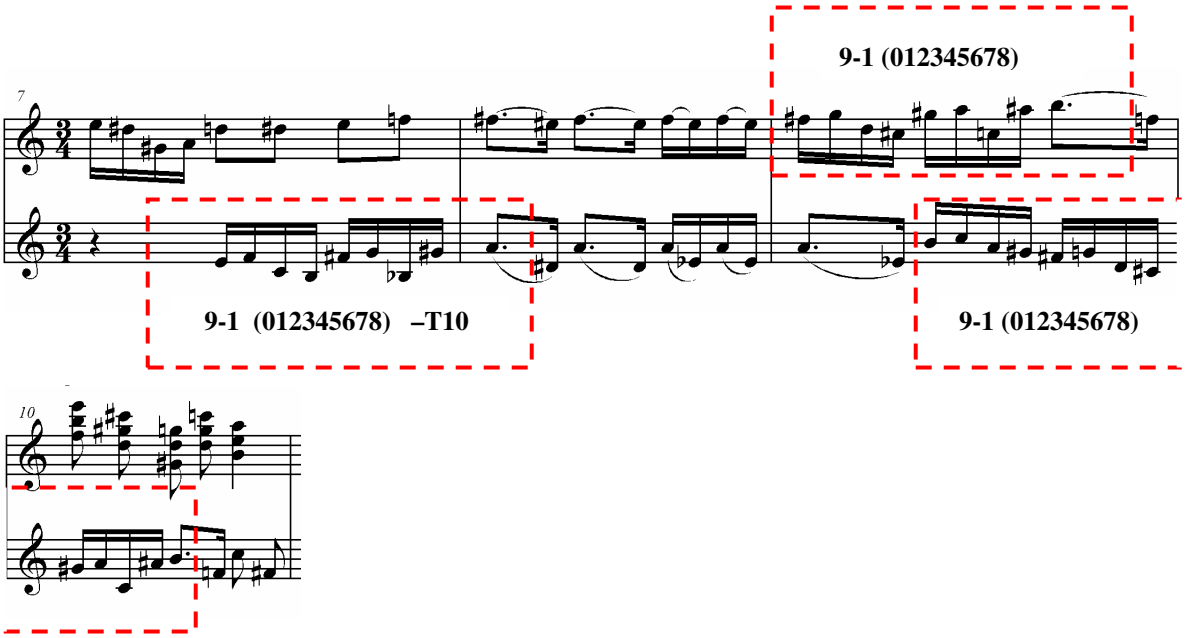


Figura 292. Subconjuntos 9-1. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 7-10.

Ocorrem subconjuntos em heptacordes 7-31 (0134679) , 7-9 (0123468), 7-7 (0123678) e 7-20 (0124789). Os subconjuntos 7-31 e 7-9 ocorrem apenas uma vez na linha superior (c.2 e c.2- 3), respectivamente.

A Figura 293 ilustra estes heptacordes:

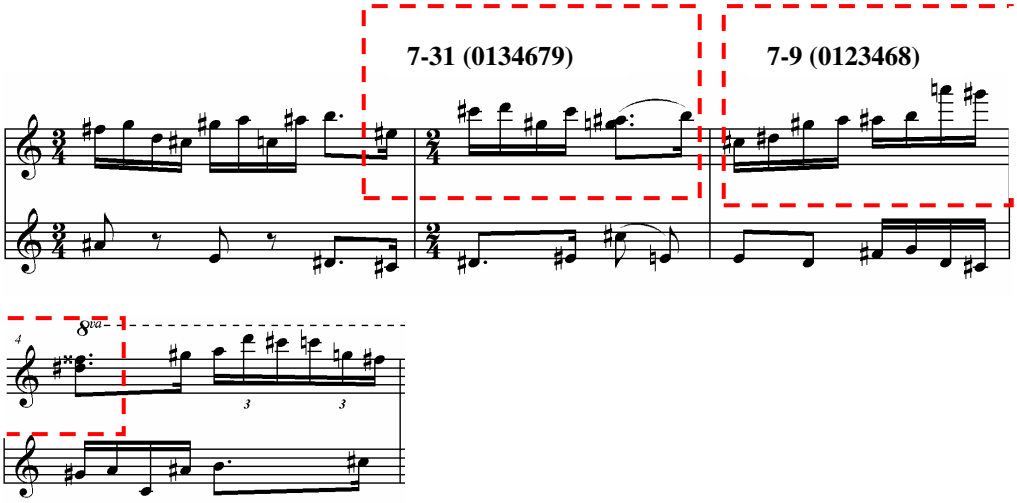


Figura 293. Subconjuntos 7-31 e 7-9. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 1-4.

O subconjunto 7-7 (0123678) aparece pela primeira vez na linha superior (c.4), em seguida transposto para T5 na linha inferior (c.4-5), demonstrados na Figura 294:

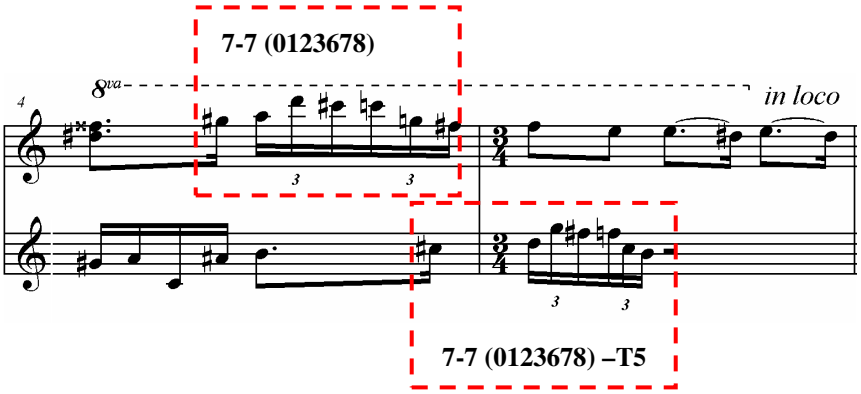


Figura 294. Subconjunto 7-7. Eunice Katunda, *Les Lièvres*, c. 4-5.

O subconjunto 7-20 (0124789) ocorre apenas uma única vez, na linha superior (c.11) e é imediatamente seguido do subconjunto 7-7 (0123678) transposto para T9, na

linha inferior (c.11). Estes dois subconjuntos se diferem apenas por dois elementos (notas *Mi#* e *Ré*) o que não descaracteriza o processo de imitação.

Observe-se a Figura 295:

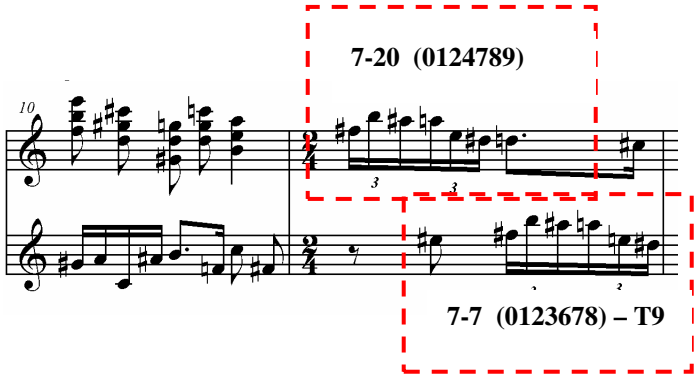


Figura 295. Subconjunto 7-20 e 7-7 (T9). Eunice Katunda, *Les Lièvres*, c. 10, 11.

O pentacorde 5-7 (01267) ocorre pela primeira vez, na linha superior (c.6) e é repetido na linha superior (c.7), conforme pode-se ver na Figura 296:

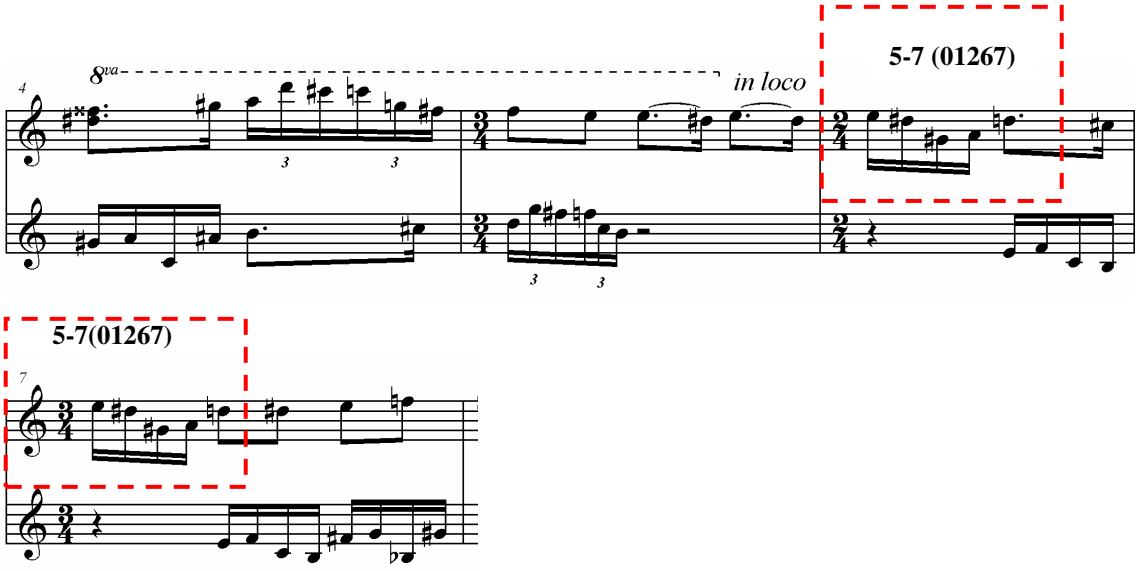


Figura 296. Subconjuntos 5-7. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 4-7.

Como particularidades destes subconjuntos, pode-se notar que 9-1 (012345678) ocorre cinco vezes na peça, nas linhas superior e inferior, transpostos e com mudança de direção. O subconjunto 7-7 (0123678) é o segundo mais presente e também se apresenta transposto. Estes dois subconjuntos dão forma à peça e deixam evidente o processo imitativo.

1.2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se os elementos quanto a dimensão vertical, observa-se a presença de tricordes: 3-5 (017), 3-5 (016) e 3-9 (027). Estes subconjuntos acontecem no final da peça, como um material diferenciado, nas linhas superior e inferior (c. 10,12-14). Ocorrem de maneira independente sobre e sob uma linha melódica, gerando diversidade.

Para facilitar a apresentação desta análise, estes tricordes estão numerados de 1 a 13.

Observem-se as Figuras 297 e 298 :

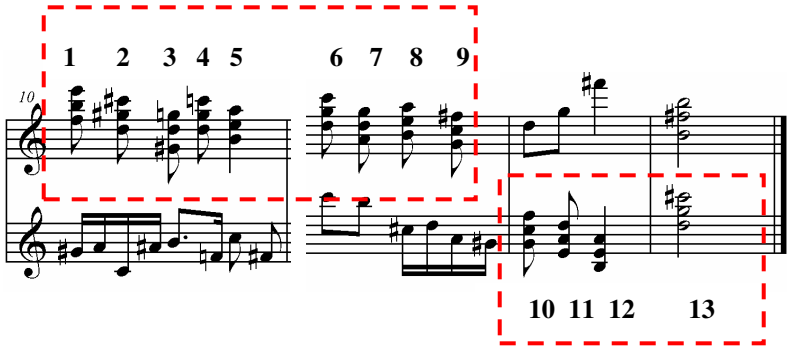


Figura 297. Tricordes na dimensão vertical. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 10,12-14.

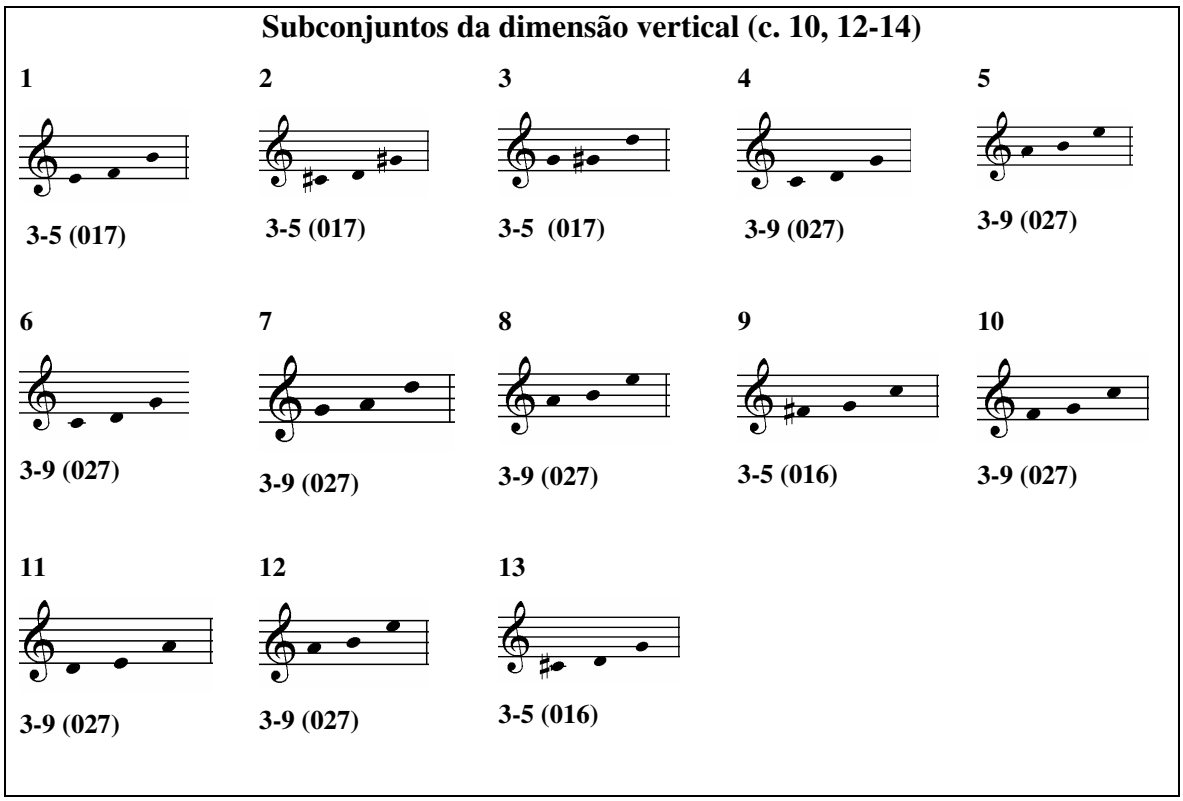


Figura 298. Subconjuntos 3-5 e 3-9. Eunice Katunda, *Les Lièvres,* c. 10,12-14.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[214], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[215].

[214] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[215] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [216]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico (a) revela a presença dos subconjuntos, organizadores da estrutura, assim como as notas *mi – fa#* e *si* em pontos de saída e de chegada. Os subconjuntos

[216] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER,Felix:1982. p. 143).

formam uma linha diretriz ascendente - *fá# -sol# -lá# -si- dó# -ré-* no início da peça, da qual outras linhas menores são extraídas.

Apesar desses subconjuntos serem importantes na estrutura, as díades [0,1], pertencentes à classes de intervalos CI1,11, ocorrem com freqüência na peça e vêm associadas às notas estruturais, tanto ascendentes como descendentes. Essas díades [0,1] são membros dos subconjuntos maiores, que derivados da coleção cromática, articulam a peça. Alguns exemplos estão representadas no gráfico, por um círculo pontilhado, em azul.

Verifica-se também a sucessão dos tricordes 3-5 e 3-9, que ocorrem no final da peça sobre uma linha melódica e fluem independentes. Estes tricordes estão relacionados por transposição e geram diversidade à textura.

A presença desses subconjuntos, sua repetição por processo imitativo e transposição, definem os parâmetros da estrutura, gerando coerência musical.

Observe-se o Gráfico (a) de Vozes Condutoras e subconjuntos na Figura 299:

(a)

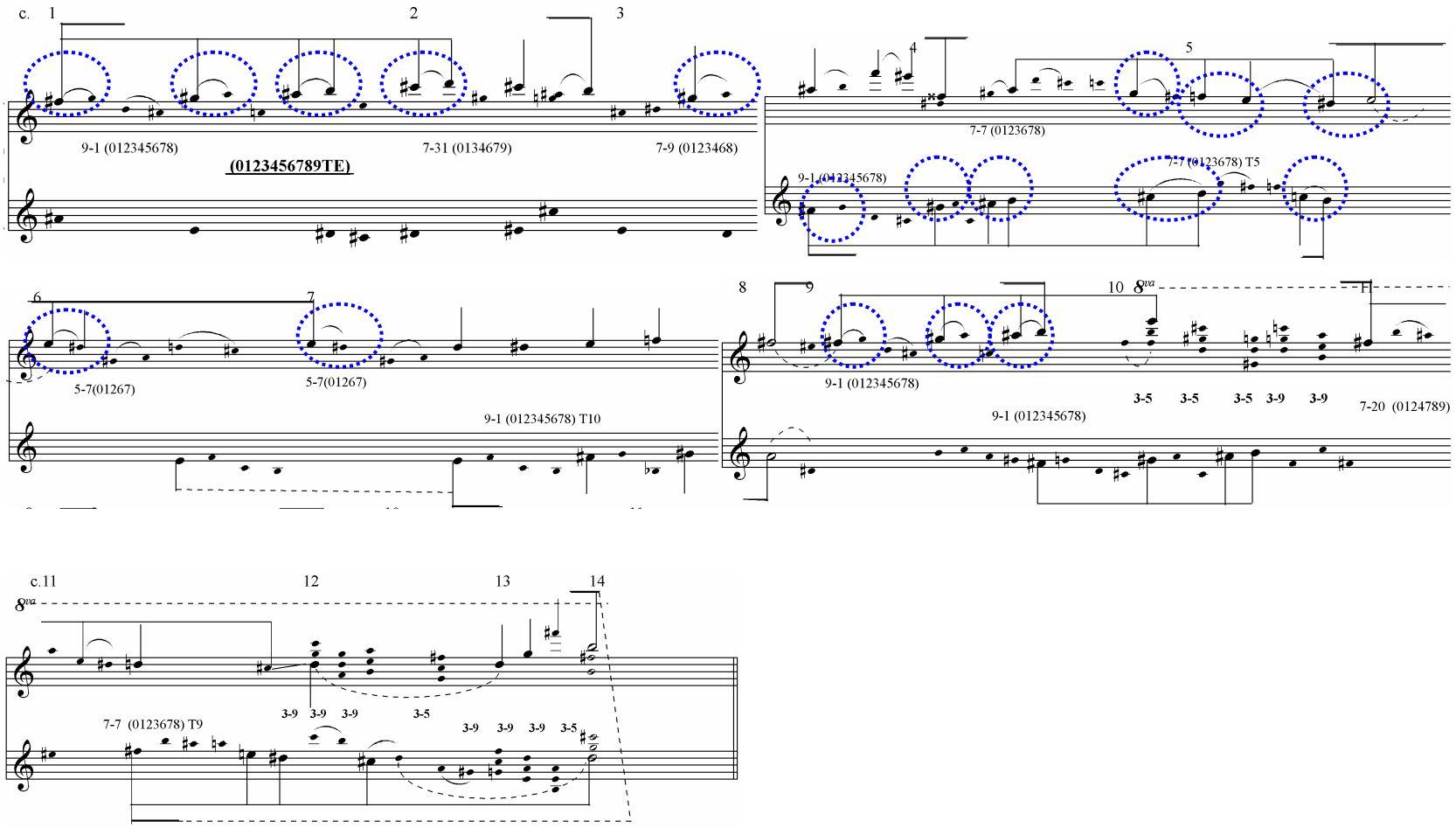


Figura 299. Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Direção e Movimento.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base as notas que foram salientadas como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento das vozes condutoras, deixando bem evidente o processo imitativo em suas respectivas seções.

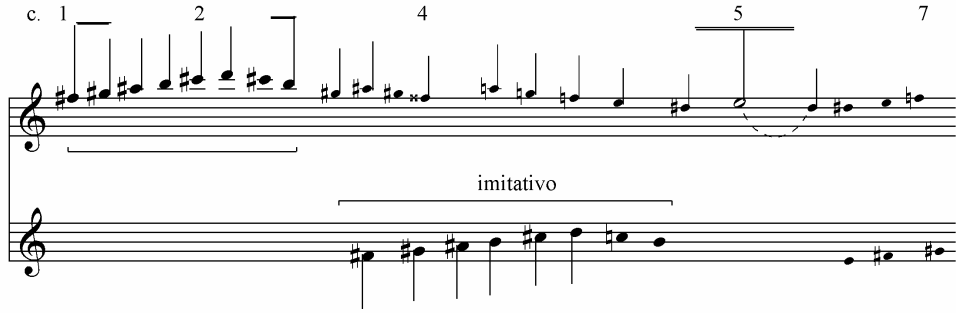
O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça, e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-7); seção 2 (c.8-14).

A seção 1 (c.1-7) apresenta um movimento ascendente na linha superior em - *fá# –sol# -lá# -si - dó# -ré-* que será repetido na linha inferior (c.3-5). Com a exposição do subconjunto, no início da peça, verifica-se uma partida de *fa#* com uma chegada intermediária a *si* (c.1.2), determinando uma primeira subseção. Este centro *Si* desloca-se para a linha inferior (c.4-5), pelo próprio processo imitativo do subconjunto, determinando uma segunda subseção. Estabelece-se um centro *Mi* (c.6.7) que conclui a primeira seção.

A seção 2 (c.8-14) parte do centro *Fa#* (c.8) para uma passagem intermediária em *si* (c.9-10), reforçado pelas duas linhas, superior e inferior. Novamente parte de *fá #* (c.11), passa por *ré* (c.12-13) e conclui a seção sobre uma cadência *fa# - si* (c.13-14), estabelecido pela linha superior.

A Figura 300 apresenta o Gráfico (b):

(b)



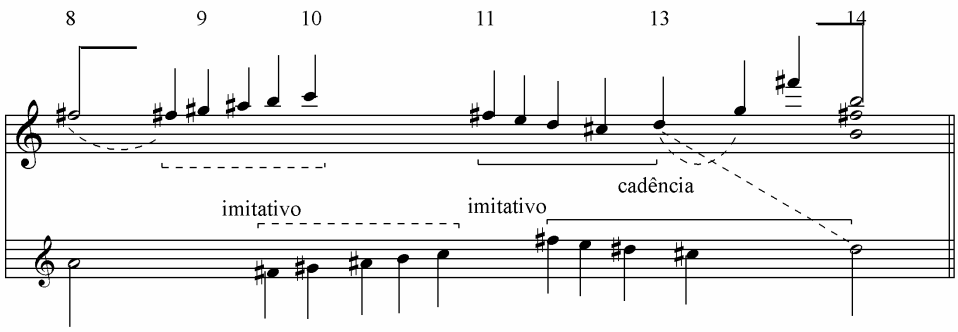


Figura 300. Vozes Condutoras (b). Processo imitativo e regiões com centros.

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas em predominância articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[217].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Verifica-se que o relacionamento entre pontos de partida e de chegada (*fá# -si*) se faz pela classe de alturas [0,5] pertencentes à Classe de intervalos CI 5,7. A peça apresenta dois centros principais que subdividem a peça em duas seções: *mi* e *si*. Estes centros se relacionam pela Classe de alturas [0,7] que também pertence à Classe de intervalos CI 5,7. Por esse procedimento ocorrer em toda a peça, direcionando o movimento, unindo seções e concluindo a cadência, pode-se considerá-lo como gerador da unidade estrutural, alcançando coerência musical.

Observe-se os centros no Gráfico (c) na Figura 301:

[217] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

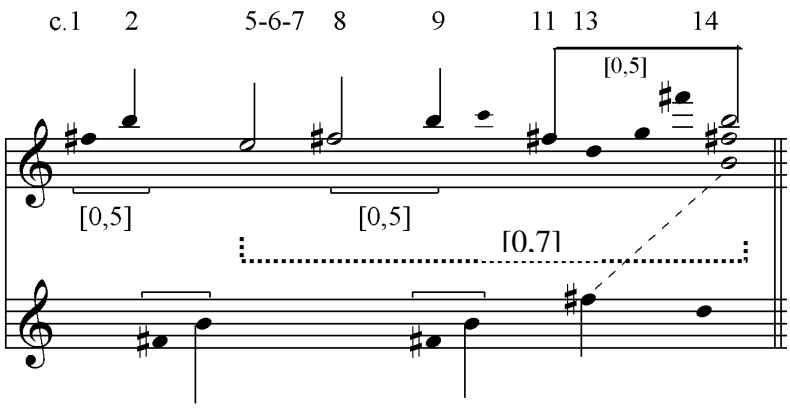


Figura 301. Centros por relacionamentos em CI 5,7.

2.4. Gráficos das Vozes condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os pontos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

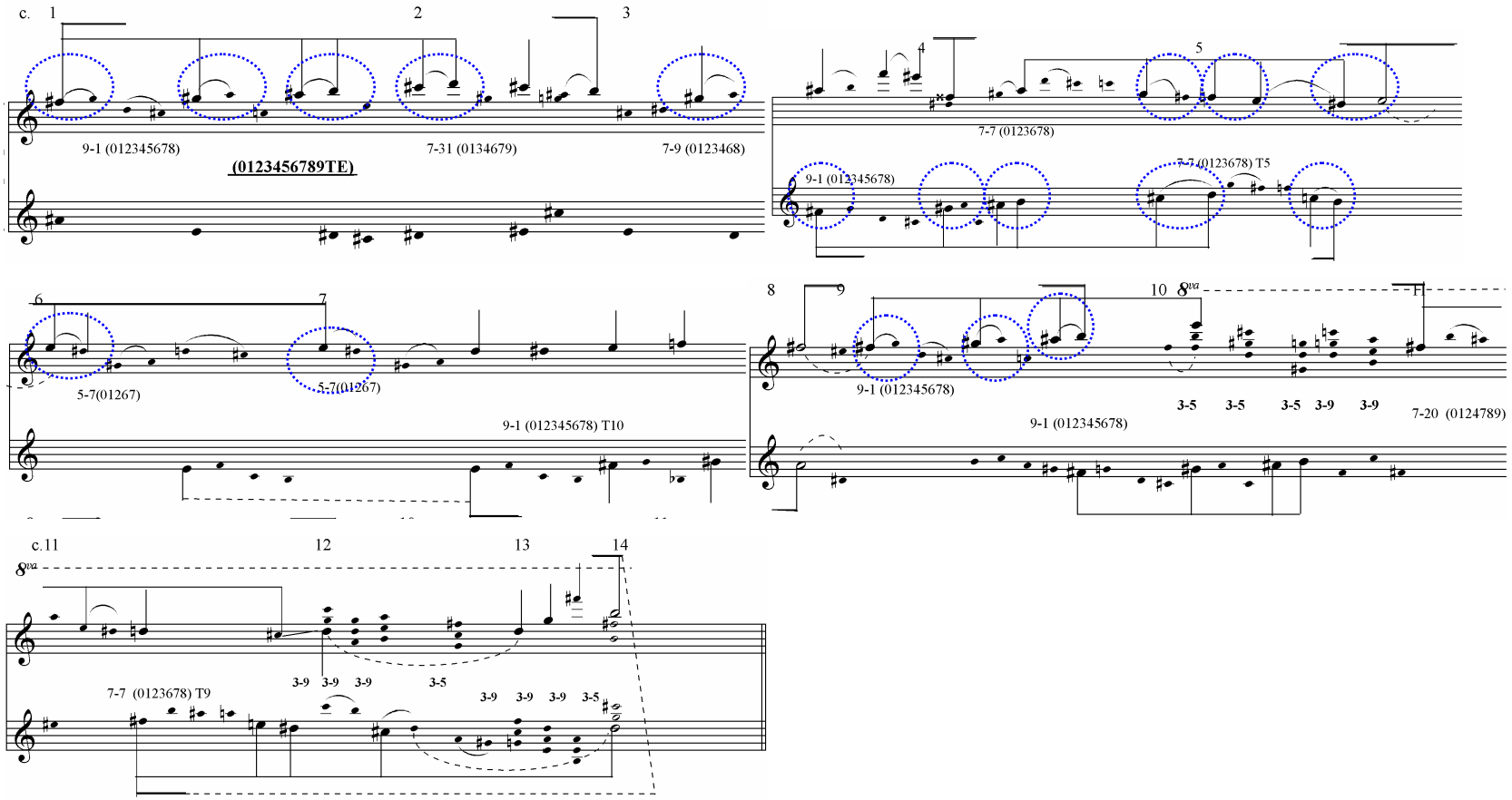
Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[218]

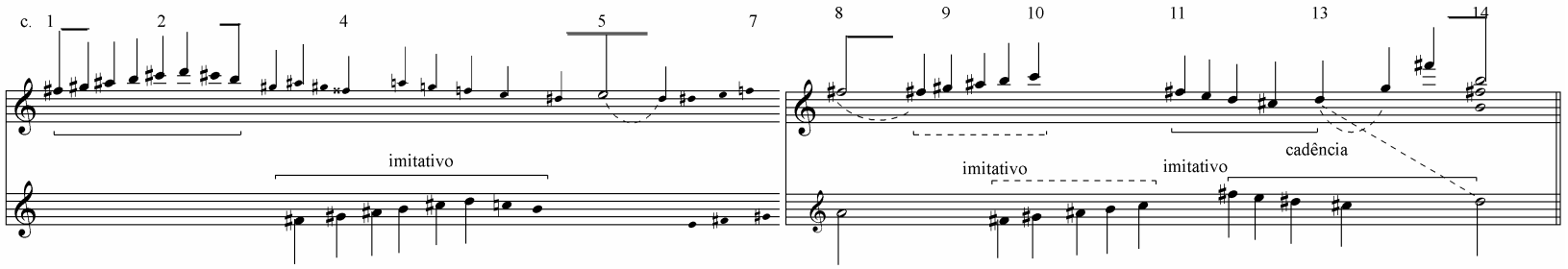
Observem-se os gráficos (a) (b) (c) reunidos, sintetizando a peça e também os subconjuntos na Figura 302:

[218] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

(a)`


c. 1
2
3
9-1 (012345678)
(0123456789TE)
7-31 (0134679)
7-9 (0123468)
4
5
7-7 (0123678)
9-1 (012345678)
7-7 (0123678) T5
6
7
5-7(01267)
5-7(01267)
9-1 (012345678) T10
8
9
10
8va
9-1 (012345678)
3-5 3-5 3-5 3-9 3-9
9-1 (012345678)
7-20 (0124789)
c.11
12
13
14
8va
7-7 (0123678) T9
3-9 3-9 3-9
3-5
3-9 3-9 3-9 3-5

(b)



(c)

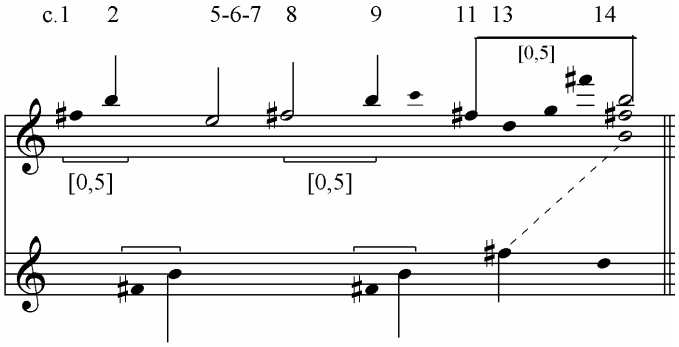


Figura 302. Gráfico das Vozes Condutoras (a)(b)(c). Eunice Katunda. *Les Lièvres*.

3.Textura[219]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a peça apresenta linhas independentes, que interagem, envolvendo conteúdo intervalar, direção e ritmo. Verifica-se que a peça não apresenta muita diversidade quanto a textura, estando organizada, na maior parte, em contraponto imitativo. A inserção de acordes como novo material acontece em pequenas passagens, ao final da peça.

3.1. Contrapontística

Apresenta linhas independentes, com os seguintes procedimentos:

3.1.1. Imitativa

Uma idéia é apresentada no início da peça, na linha superior (c.1), e reapresentada na linha inferior (c.3-4), sem alteração de direção ou ritmo (em vermelho). Outro modelo ocorre na linha superior (c.4) e é repetido com transposição de sete semitons abaixo, na linha inferior (c.5) (em azul). Está demonstrada na Figura 304:

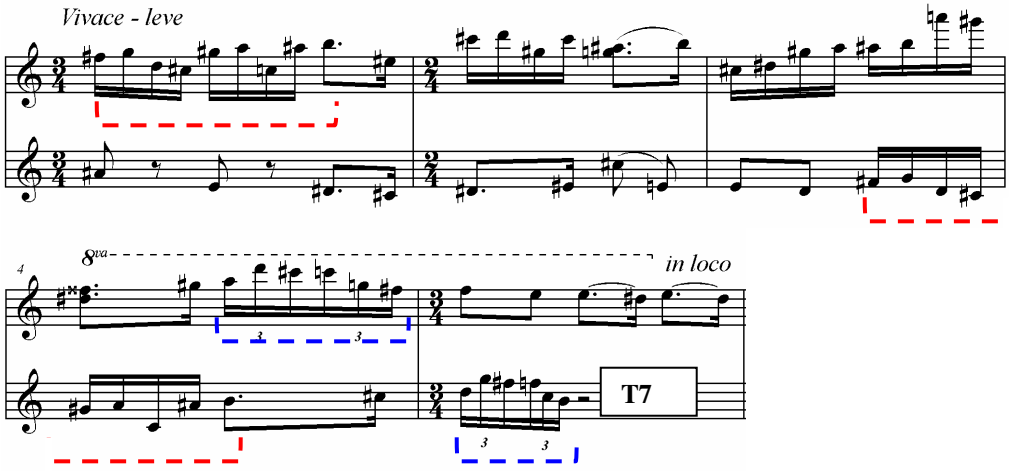


Figura 303. Textura contrapontística imitativa. *Les Lièvres*, c.1-5.

[219] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

3.2. Linha Independente versus Material Acordal

Apresenta a mesma linha independente justaposta a um novo material acordal em uma nova região do instrumento. Esse novo material e o procedimento quanto a mudança de registro nessas passagens, gera ênfase e colabora para criar uma pequena diversidade quanto à textura.

Observe-se a Figura 304:

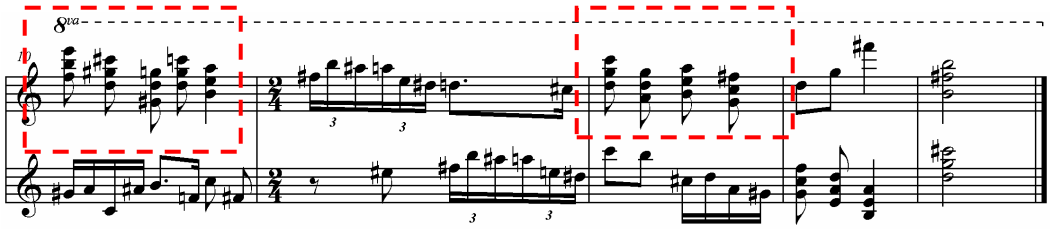


Figura 304. Linha independente e textura acordal. *Les Lièvres*, c.10-14.

Síntese

Depois de analisar de *Les Lièvres,* segunda peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção cromática, a qual constitui a coleção de referência da peça (0123456789TE). Esta coleção insere-se no Ciclo de intervalo C 1,11, no qual todas as classes de alturas são empregadas.
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- os subconjuntos derivados da coleção (0123456789TE), se repetem, são tratados por imitação, às vezes transpostos, durante a peça.
- a seqüência de tricordes tricordes 3-5 e 3-9, na dimensão vertical, se justapõem à linha horizontal e se conectam por transposição.
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, possibilitou verificar o movimento, a direção, os centros, bem como os

procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça. Esta análise demonstrou uma linha diretriz ascendente - *fá#-sol#-lá#-si-dó# -ré-* no início da peça, da qual outras linhas menores são extraídas. Foi possível demonstrar a presença constante de notas pertencentes à classe de alturas [0,1] que, integrados aos subconjuntos, direcionam a peça.

- os centros articulam as seções: *Si – Mi* (c.1-7) e *Fá# - Si* (c.8-14). Outros centros intermediários subdividem essas seções, fazendo uma relação de CI 5,7 entre cada um. Tal procedimento, por direcionar o movimento, unir seções e concluir a cadência, é fator gerador de unidade e coerência musical.
- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, o que contribuiu para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados.
- o contraponto imitativo unifica a textura, com apenas pequenas inserções do material acordal, em seqüências e sobre uma linha independente.

3. LA LICORNE

Contemple la Dame...

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela pode servirá como uma ferramenta para o intérprete e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícitas?" [220]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça, e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões para uma interpretação.

La Licorne é a terceira peça da suíte *La Dame et la Licorne - Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[221] É constituída de 19 compassos em tempos quaternário, quinário e ternário. A citação *contemple la Dame* faz alusão ao caráter da peça.

Essa análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura com as respectivas subdivisões.

[220] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).
[221] Dedicada para Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada na escala cromática, apresentada na Figura 305:

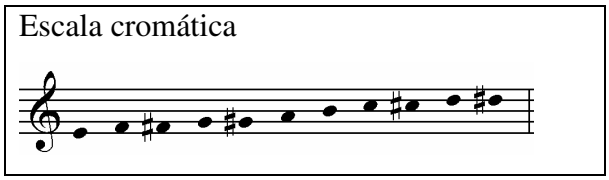


Figura 305. Escala cromática formadora da peça.

Esta coleção cromática (0123456789TE)[222] é a Coleção de referência da peça. Straus (2005, p.154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais mais amplas escondidas sob essa superfície." [223]

Considerando-se que a escala cromática, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção, que corresponde ao Ciclo 1 (C1), movimenta-se através das doze classes de alturas e retorna ao seu ponto de partida. Isto quer dizer que ao se mover do intervalo 1 ao 11 [(i)1 ao (i)11], ter-se-á o ciclo de semitons ou C1.

Observe-se a Figura 306:

[222] T e E significam respectivamente os sons 10 e 11 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).
[223] " In analyzing post-tonal music, one must be sensitive not only to the motivic interplay of the surface, but to the larger referential collections that lurk beneath the surface." (STRAUS: 2005, p. 154).

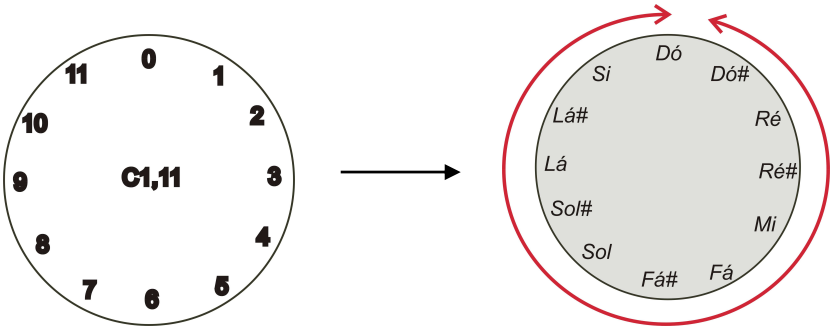


Figura 306. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática.

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar."[224]

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção cromática, a partir deste ponto, considerada como conjunto, formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

[224] " We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them."(STRAUS:2005, p.154)

1.2.1 Dimensão Horizontal

A peça está formada por subconjuntos derivados da coleção cromática. Os maiores subconjuntos, com 11 sons, aparecem nos primeiros compassos (c.1.2) e nos últimos (c.17-19), no entanto, são distintos: (012345789TE) e (012456789TE) respectivamente. O subconjunto (012345789TE) está representado em vermelho e o (01245679TE) em azul, demonstrados nas Figuras 307 e 308:

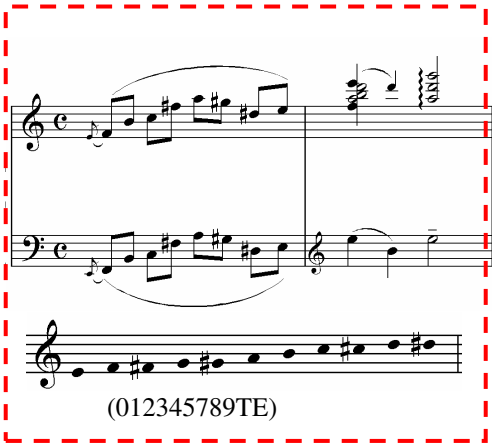


Figura 307. Subconjunto com 11 elementos. Eunice Katunda, *La Licorne*, c.1-2.

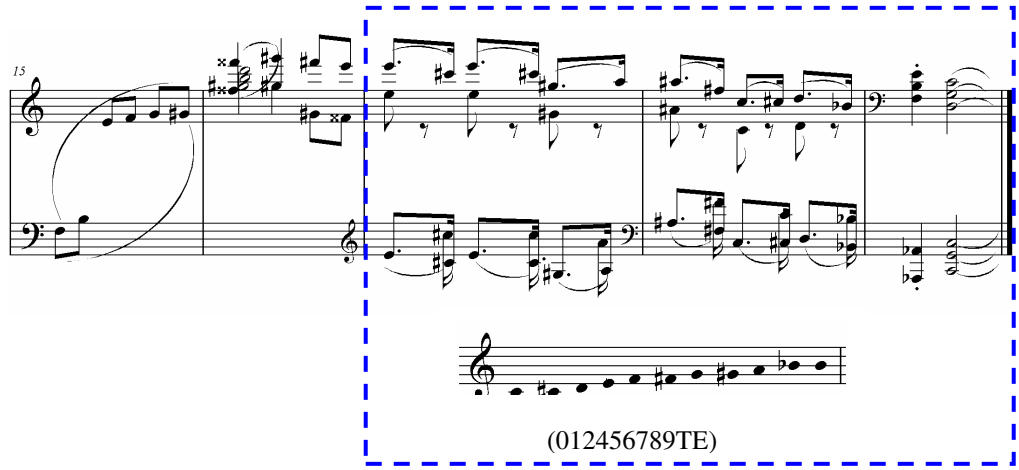


Figura 308. Subconjunto com 11 elementos. Eunice Katunda, *La Licorne*, c.15-19.

Os demais subconjuntos - nonacordes, octacordes, heptacordes e pentacordes – ocorrem sem se repetirem.

Observem-se o octacorde 8-27 (0124578T) (c.3), (em vermelho) e nonacorde 9-2 (01234567T) (c.4) (em azul), na Figura 309:

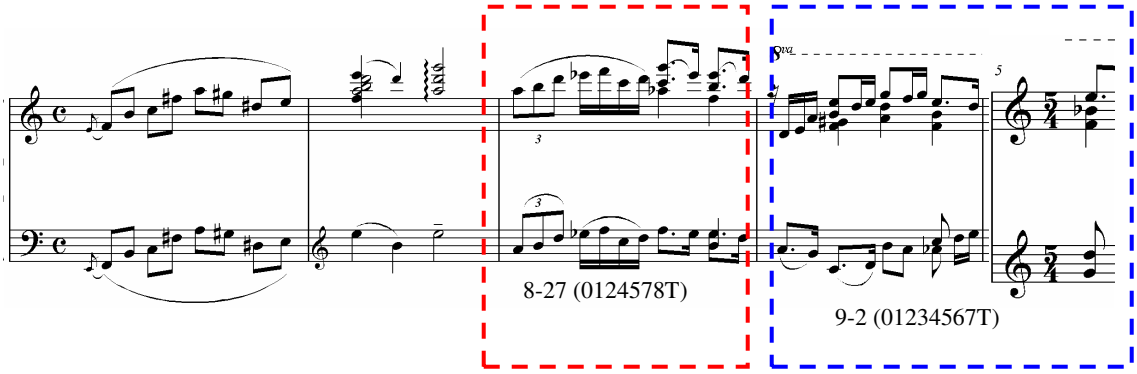


Figura 309. Subconjuntos 8-27 (01245678T) e 9-2 (01234567T). Eunice Katunda, *La Licorne*, c.1-5.

O heptacorde 7-31 (0134679) aparece na linha superior (c.5) (em vermelho) sobreposto sobre um octacorde 8-10 (0123457T), na linha inferior (c.5) (em azul). Estão representados na Figura 310:

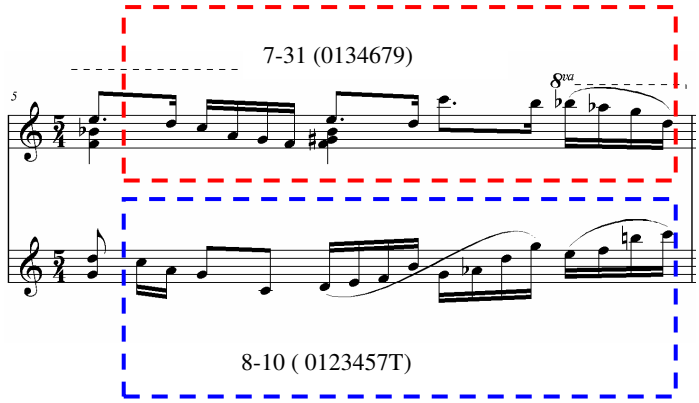


Figura 310. Subconjunto 7-31 (0134679) e 8-10 (0123457T). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 5.

Outro octacorde 8-11 (0123458T) ocorre na combinação das duas linhas, superior e inferior (c.6-7).

A Figura 311 demonstra este octacorde:

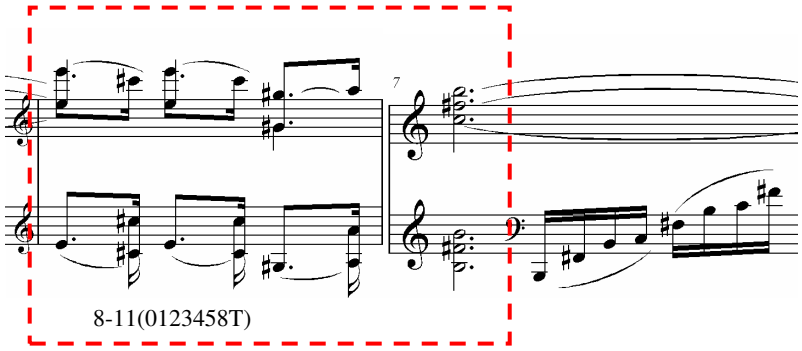


Figura 311. Subconjunto 8-11 (0123458T) Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 6-7.

Ocorre um único pentacorde 5-30 (01468) na combinação das duas linhas, superior e inferior (c. 8-9), demonstrado na Figura 312:

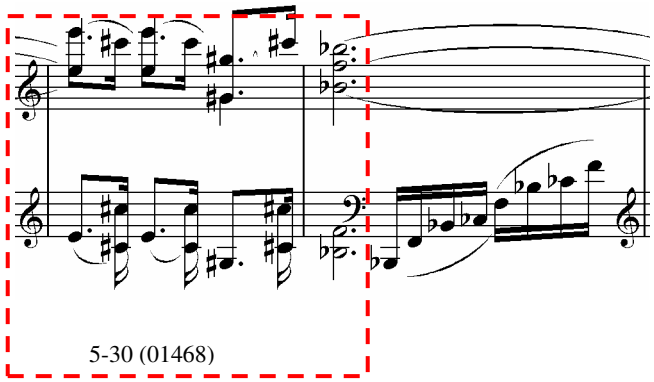


Figura 312. Subconjunto 5-22 (01468). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 8-9.

O octacorde 8-16 (01246789) aparece uma única vez (c.10-12), como pode-se observar na Figura 313:

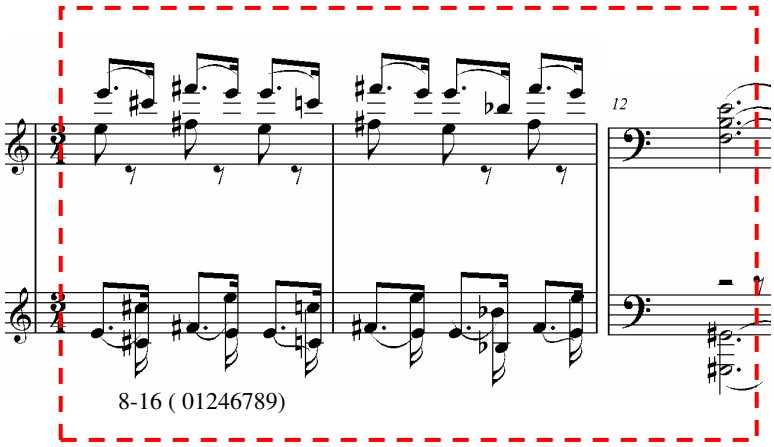


Figura 313. Subconjunto 8-16 (1246789). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 10-11.

Outros dois heptacordes 7-25 (012479T) e 7-10 (012347T) ocorrem na combinação das linhas superior e inferior (c.12-14) e (c. 15-16), em vemelho e azul, respectivamente. Estão demonstrados na Figura 314:

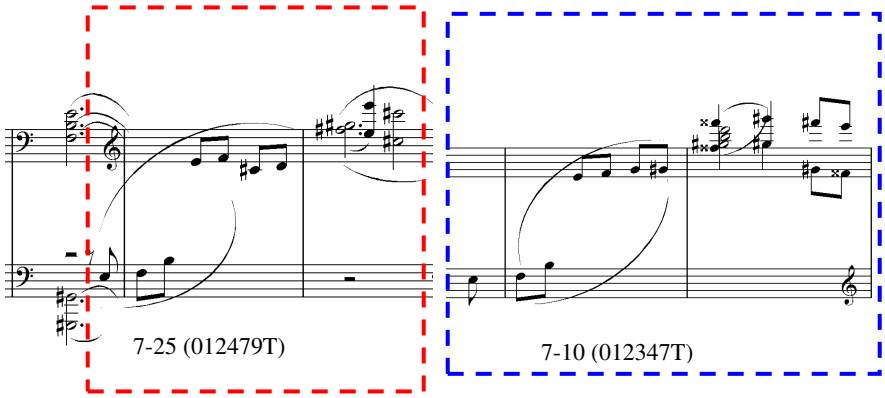


Figura 314. Subconjuntos 7-25 (012479T) e 7-10 (012347T). Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 12-16.

A peça se subdivide em cinco seções determinadas por estes subconjuntos: 1ª seção (c.1-3); 2ª seção (c.4- 5); 3ª seção (c.6-12); 4ª seção (c.13-16); 5ª seção (c.17-19).

Outra característica é quanto ao contorno musical sobre fragmentos do subconjunto (012456789TE) (c.17-19). Pode-se observar que os sons deste subconjunto estão organizados de maneira a apresentar o mesmo contorno musical.

Esse processo deixa de se preocupar com a discriminação das alturas ou conjuntos de alturas, permitindo verificar movimentos musicais claramente.

O exemplo que se segue demonstra estes fragmentos dos subconjuntos com o mesmo contorno. Cada um começa com as duas notas mais agudas, seguindo para a mais grave, e em seguida para a segunda mais grave <3201>.[225]

Observe-se a Figura 315:

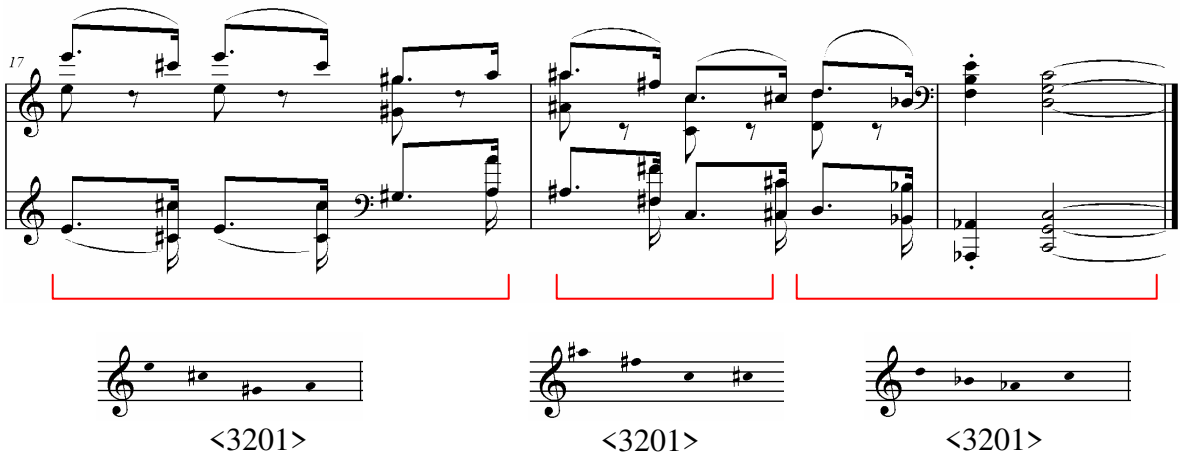


Figura 315. Contorno melódico entre fragmentos do subconjunto. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 17-19.

1.2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se os elementos quanto a dimensão vertical, nota-se na linha superior (c.2-3), a presença do hexacorde 6-18 (0157T) e dos tricordes: 3-9[226] (027), 3-4 (015), 3-8 (028) (representado em vermelho). Estes subconjuntos aparecem sobre uma linha do baixo (c.2) construída em oitavas com a linha superior. Nesta linha ocorrem sons

[225] O 0 é designado para a nota mais grave, 1 para a próxima mais grave, e assim por diante. A nota mais aguda terá sempre um valor numérico que é 1 menos do que a quantidade de notas diferentes no fragmento. Os números são então dispostos, em ordem, para descrever o contorno musical. STRAUS:2005, p.99.

[226] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

simultâneos com classe de alturas [0,4] (c.3), (representado em azul). Os tricordes se situam em pontos estratégicos na peça, muitas vezes determinando seções, como pode-se ver na Figura 316:

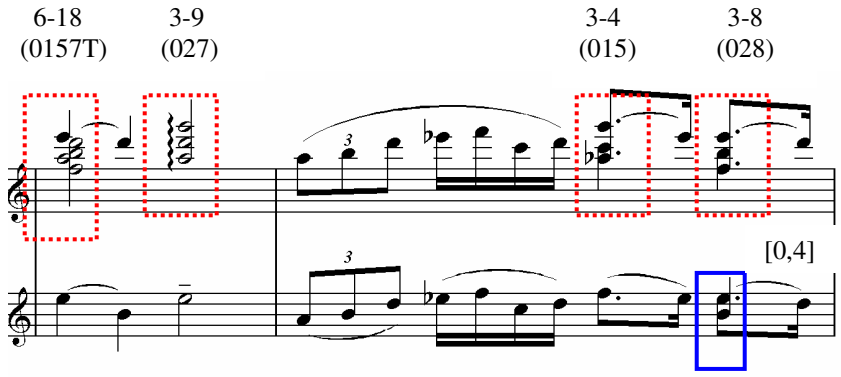


Figura 316. Tricordes 3-9; 3-4; 3-8 e hexacordes 6-18. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 2-3.

Outros tricordes 3-5 (017) e 3-5 (016) e tetracordes 4-18 (0147) ocorrem na linha superior (c.4-5), sobre uma linha do baixo em oitavas e classes de alturas [0,4] (c.4) e [0,7] (c.5). Nota-se que o tetracorde 4-18 aparece duas vezes, como demonstra a Figura 317:

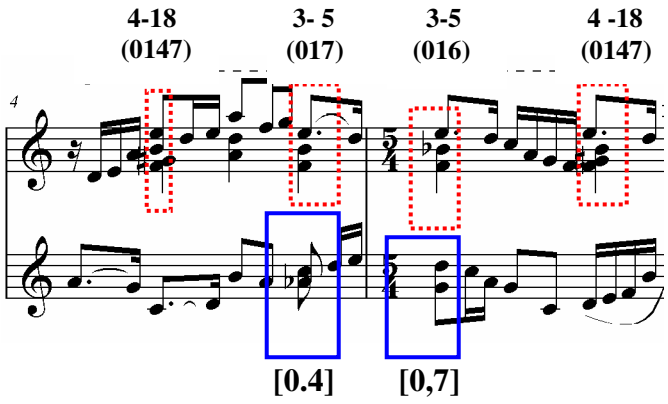


Figura 317. Tretacorde 4-18 e tricordes 3-4 e 3-5. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 4-5.

Alguns destes tricordes e tetracordes se repetem na linha superior (c. 7-16-19), às vezes sobre uma linha do baixo de classe de alturas [0,7].

Observe-se a Figura 318:

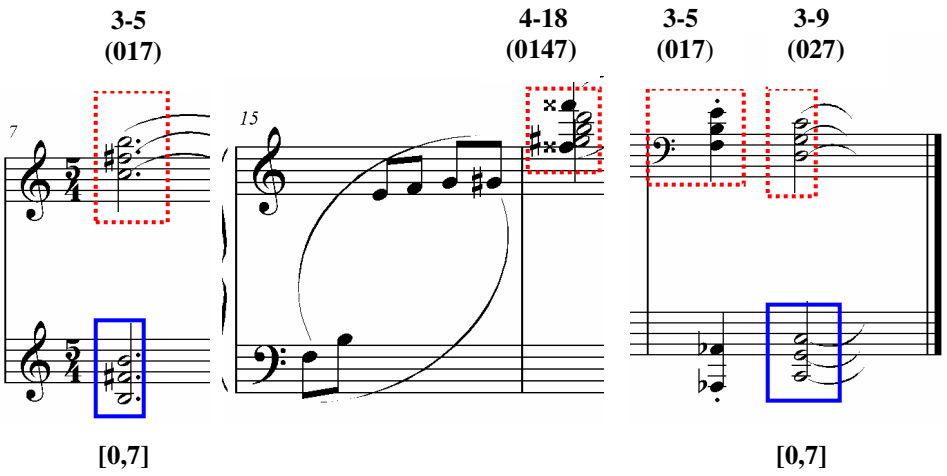


Figura 318. Tricordes 3-5, 3-4, 3-9 e tetracorde 4-18. Eunice Katunda, *La Licorne*, c. 7,16 e 19.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[227], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura , quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[228].

[227] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[228] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory,** Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [229]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

Pode-se verificar a ocorrência de uma idéia motívica: em oitavas (c.6-8); que se repete e se amplia, seguida de um movimento interno descendente cromático (c.10) que conclui a peça (c.16-17).

[229] "The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way." (SALZER,Felix:1982. p. 143).

Outra observação é a presença de acorde de quartas – tricordes 3-5 e 3-9 - na linha superior, assim como repetições da nota *mi,* em pontos de partida e de chegada.

A análise demonstra ainda que quatro fragmentos do subconjunto (012456789TE) (c.17-19) se organizam de maneira a apresentarem um mesmo contorno melódico <3201>, indicado no gráfico por colchetes.

A Figura 319 mostra o Gráfico (a) de Vozes Condutoras e subconjuntos:

(a)

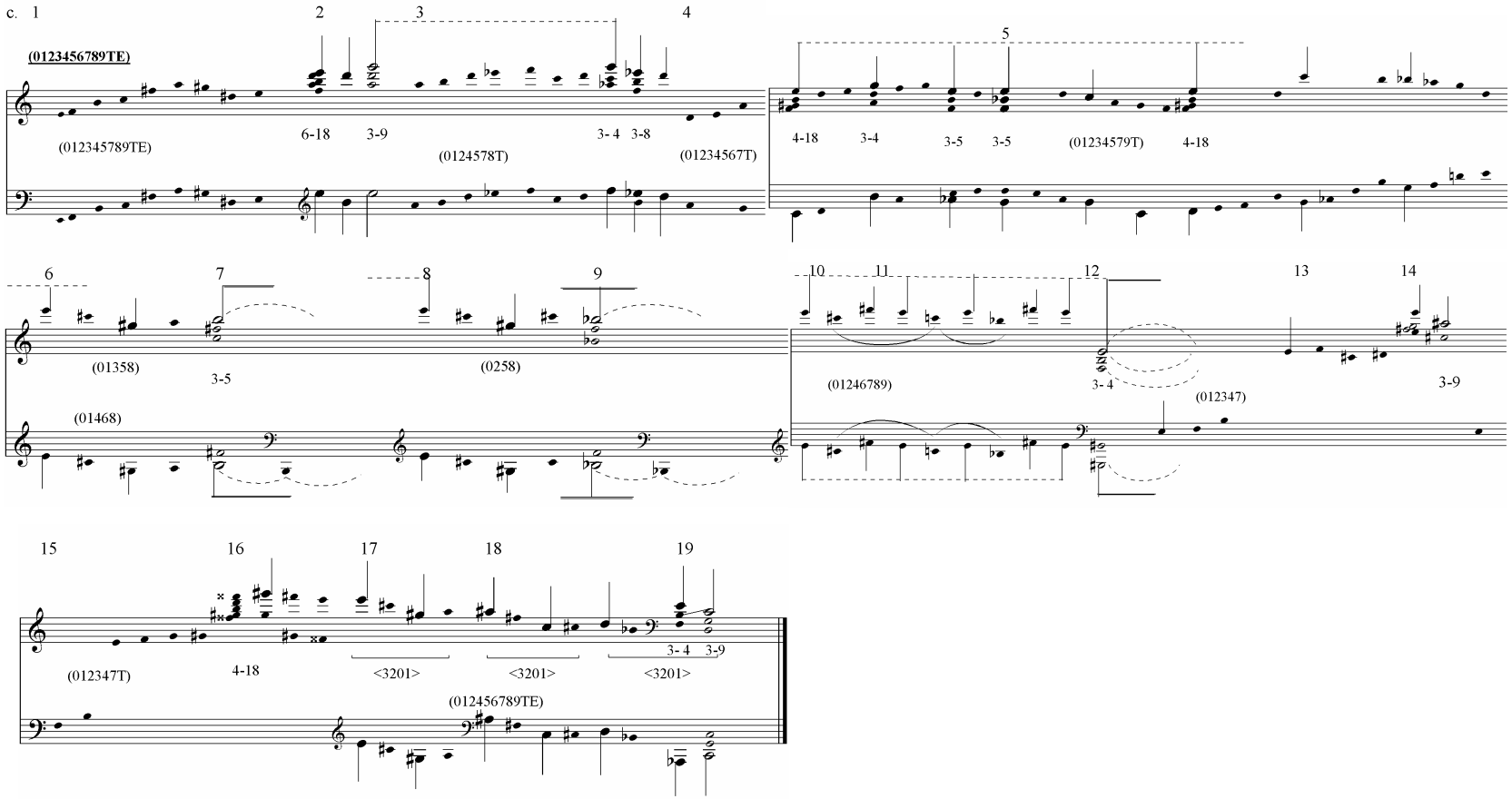


Figura 319. Vozes Condutoras (a) e Subconjuntos. Direção e Movimento.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base as notas que foram salientadas como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento das vozes condutoras.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça, e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-3) com dois fragmentos; seção 2 (c.4-5) um fragmento; seção 3 (c. 6-12) com três fragmentos; seção 4 (c.12-16) com dois fragmentos e seção 5 (c. 17-19) com um fragmento.

A seção 1 (c.1-3) apresenta um movimento na linha do baixo - *Mi-Si-* e acordes de quartas sobreposto a estes centros. A seção 2 (c.4-5) tem como característica relevante o centro *Mi* estabelecido na linha superior, enquanto a linha inferior não apresenta um centro determinante. A seção 3 (c.6-12) apresenta os mesmos pontos estruturais nas duas linhas superior e inferior: inicia-se em - *Mi – Si – Sib – Sol#,* sendo que sobre estes centros estão estabelecidos acordes de quartas, na linha superior (c.7-9-12). A seção 4 (c.12-16) mantém o centro *Sol#,* com mudança de registro, e sobre um acorde de quarta e segundas (c.14). A seção 5 (c.17-19) movimenta-se em oitavas sobre *Mi - Sol#- Lá# - Dó – Ré,* finalizando em *Lá b – Dó* sob acordes de quartas (c.19).

Pode-se observar que estes acordes de quartas[230] - tricordes 3-5 e 3-9 - aparecem tanto em pontos de apoio como em seqüências na linha superior da peça, sobre uma linha do baixo em oitavas, e às vezes sobre classe de alturas [0,4] (c.3-5) e [0,7] (c.5,7,19).

Verifica-se ainda o emprego do ciclo de intervalos C2 - tons inteiros (02468T) - que guia o movimento descendente em direção a cadência final (c.16-19).

Observe-se o Gráfico (b) na Figura 320:

[230] Quartal materials stem from ornamentation of the triad and from techniques of medieval polyphony. (PERSICHETTI: 1961, p.93).

(b)

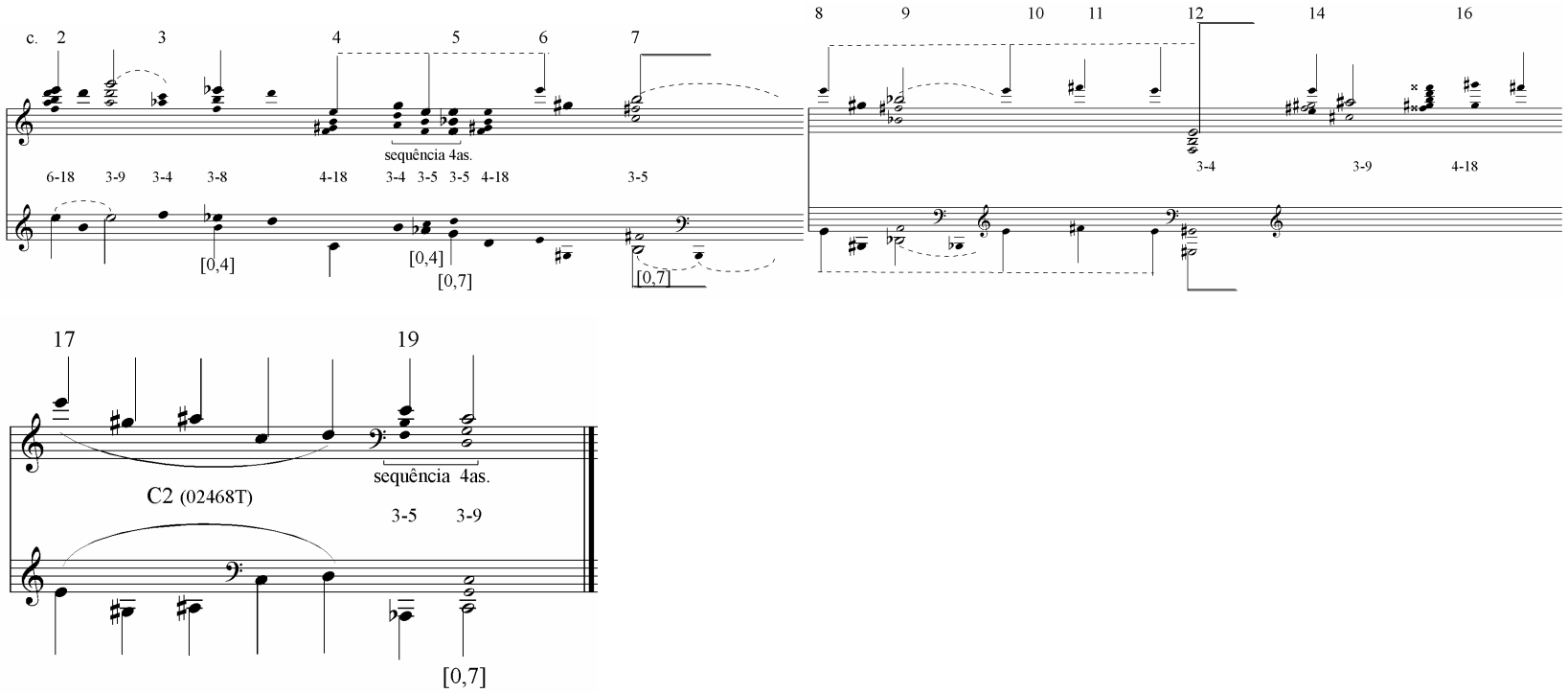


Figura 320. Vozes Condutoras (b) e subconjuntos Acorde de quartas em seqüência e em pontos de apoio.

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com esta prática, tais notas articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[231].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

A linha superior apresenta diferentes pontos de apoio: *mi-sol-mib-ré-mi-si-mi-sib-mi* (c.1-12) e *mi- dó#- mi- dó* (c.13-19). Tem como prioridade o centro *Mi,* pela ênfase estabelecida pelas notas repetidas, assim como também pelo Pedal, na linha superior (c.12). Na linha inferior o centro caminha em *mi-si-sib-sol#-láb-dó.* No movimento de *mi* para *si* (c.1-7) mantém uma relação de quinta [0,7] (*mi – si*). Na linha superior de *sib* (c.9) em direção a *mi* (c.12) mantém uma relação de trítono [0,6] *(sib – mi).* Neste compasso ocorre uma duplicidade de centros, estabelece-se um Pedal *Sol#* na linha inferior (c.12), mantendo a mesma relação de classes de alturas [0,4]. A peça termina sobre um centro *Dó* (c.19), mantendo uma relação de classes de alturas [0,4], pertencentes à Classe de intervalos CI 4,8, partindo do *Mi*.

A Figura 321 demonstra o Gráfico (c) e os centros:

[231] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

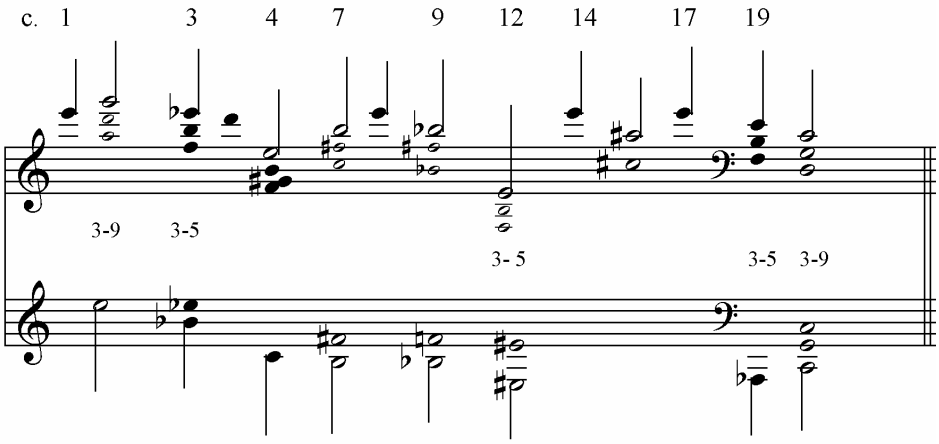


Figura 321. Vozes Condutoras (c) e subconjuntos. Centros.

2.4. Gráficos das Vozes condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os pontos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

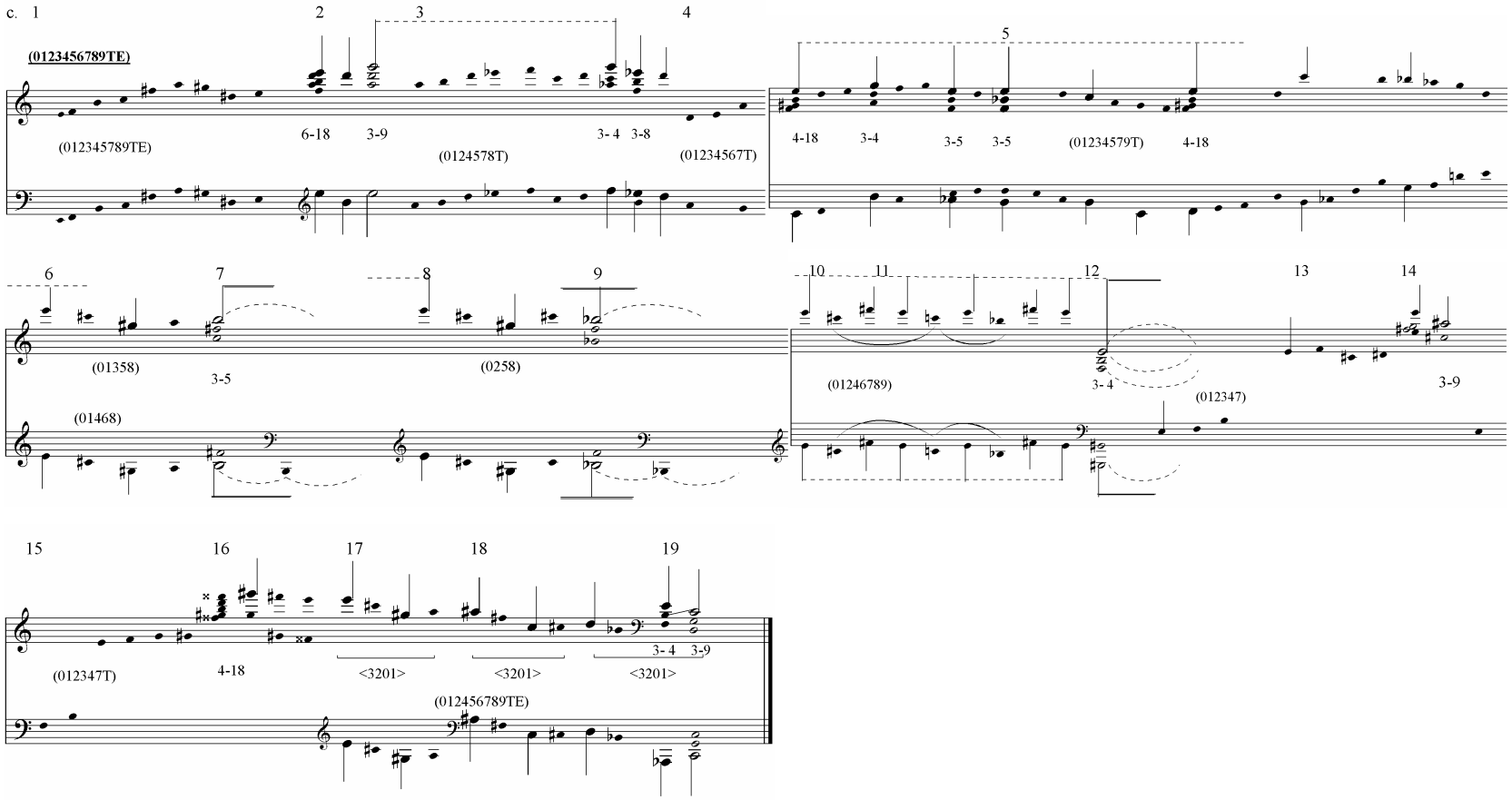
Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[232]

Observem-se os gráficos (a) (b) (c) reunidos, sintetizando a peça e também os subconjuntos na Figura 322:

[232] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

(a)


c. 1
2
3
4
5
(0123456789TE)
(012345789TE)
6-18
3-9
(0124578T)
3- 4
3-8
(01234567T)
4-18
3-4
3-5
3-5
(01234579T)
4-18
6
7
8
9
(01358)
3-5
(0258)
(01468)
10
11
12
13
14
(01246789)
3- 4
(012347)
3-9
15
16
17
18
19
(012347T)
4-18
<3201>
<3201>
3- 4
3-9
<3201>
(012456789TE)

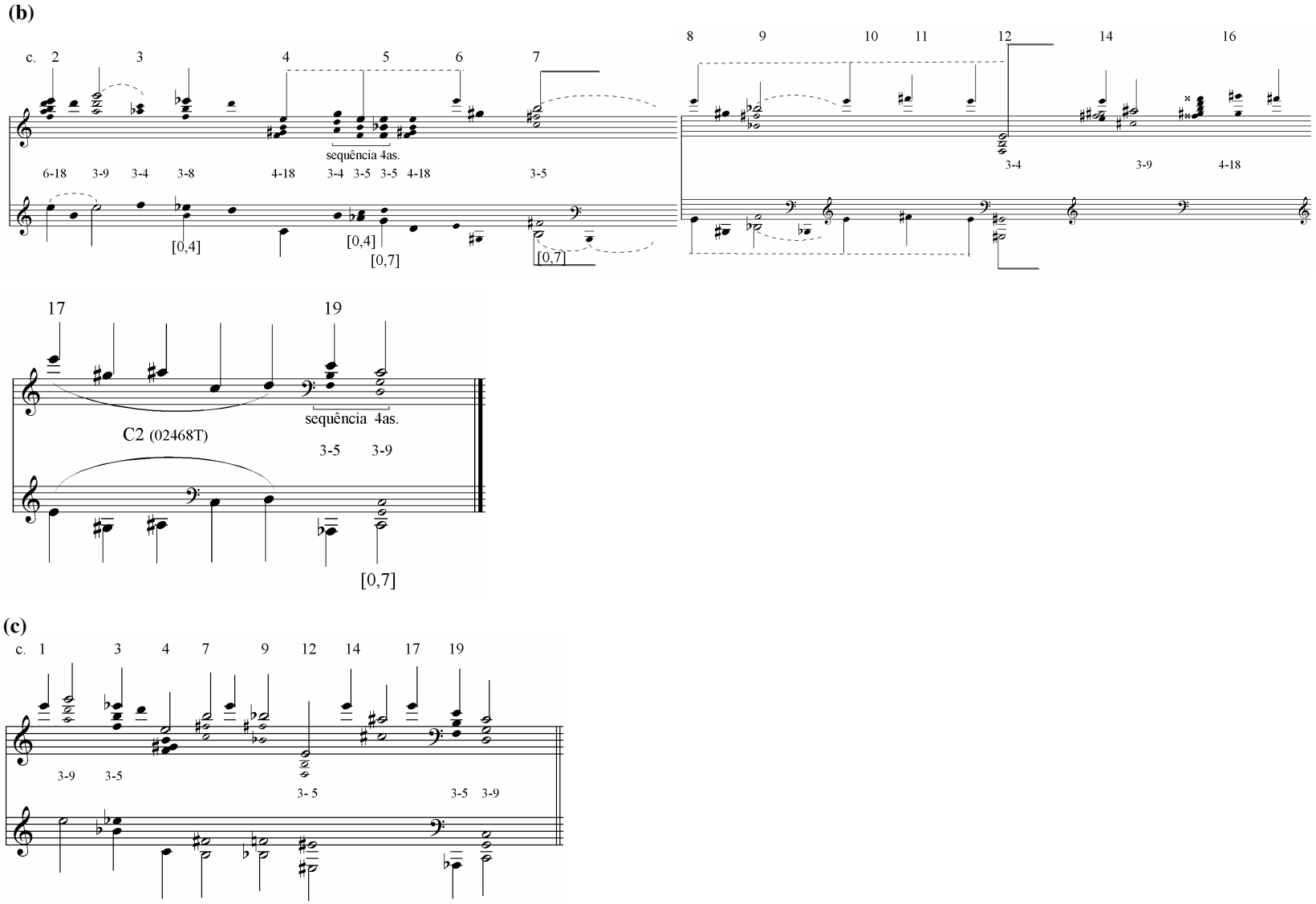


Figura 322 . Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c) e subconjuntos. Eunice Katunda. *La Licorne.*

3.Textura[233]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter- relação dos elementos estruturais, determinadas pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a peça apresenta diversidade na textura: Monofônica e Contrapontística com inserções Acordais. Os parâmetros rítmicos e de direção, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Monofônica (c.1-3).

As duas linhas da peça estão em uníssono, com uma inserção de acordes, no final de cada movimento (c.2 e 3), como pode-se ver na Figura 323:

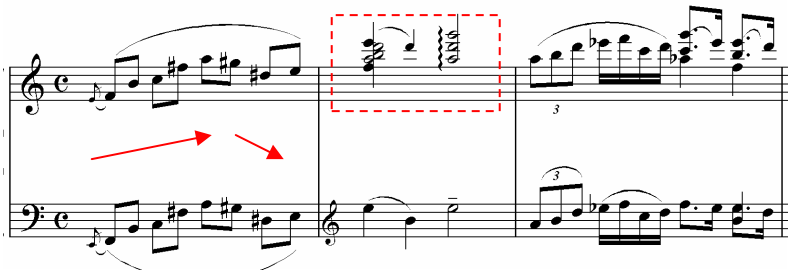


Figura 323. Textura monofônica. La Licorne, c.1-3.

3.2. Contrapontística com inserção Acordal. (c.4.5).

Apresenta linhas independentes com as seguintes classificações quanto aos parâmetros direção e ritmo:

3.2.1. Direção contrária: a linha inferior caminha em direção contrária à linha superior (c.4).

3.2.2. Mesma direção: as linhas caminham na mesma direção (c.5), exceto o final do compasso (direção contrária).

3.2.3. **Rítmos diferentes:** os dois compassos apresentam diversidade rítmica (c.4.5), exceto o final do compasso cinco (mesmo rítmo).

Observe-se a Figura 324:

[233] A terminologia empregada para a análise da textura é de BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

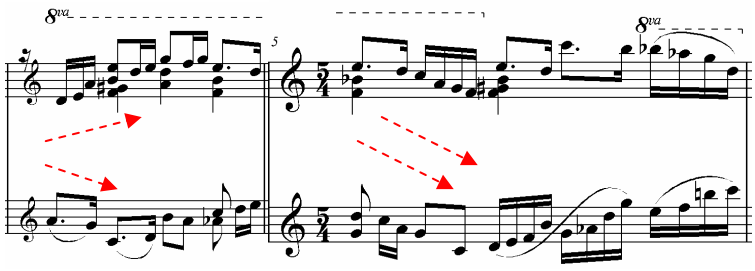


Figura 324. Textura Contrapontística com inserção Acordal. *La Licorne*, c. 4.5.

3.3. Monofônica com inserção Acordal

A textura acordal nestes compassos resultam em:

3.3.1. Mesmo rítmo – mesma direção: as duas linhas caminham na mesma direção e com o mesmo ritmo, de forma alternada quanto ao emprego das oitavas (c.6). Observa-se uma variante na textura com o emprego do Pedal *Si* (c.7), demonstrados na Figura 325:

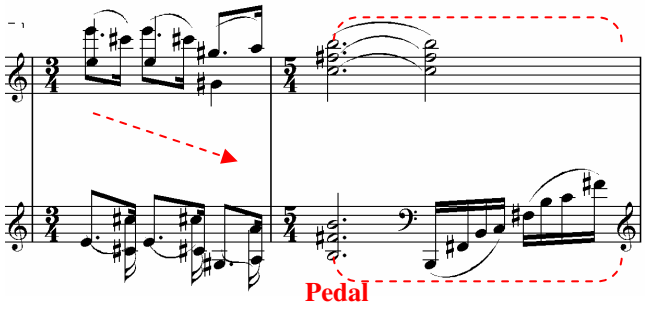


Figura 325. Textura Monofônica com inserção Acordal. *La Licorne*, c. 6-7.

Síntese

Depois de analisar *La Licorne,* terceira peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da escala cromática a qual constitui a coleção de referência da peça (0123456789TE). Essa coleção insere-se no Ciclo de intervalo $C_{1,11}$;

- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;
- a linha horizontal revelou a presença de 10 subconjuntos derivados da coleção cromática, ocorrentes apenas uma vez e compondo as 5 seções da peça.
- a dimensão vertical, na linha superior apresentou tricordes, tretacordes e hexacordes, os quais se situam em pontos estratégicos na peça, muitas vezes determinando seções;
- os fragmentos do subconjunto (012456789TE) (c.17-19) estão organizados de maneira a apresentar um mesmo contorno musical;
- na análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, foi possível verificar o movimento, a direção, os centros, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça. Tornou possível verificar a presença de tricordes 3-5 e 3-9 sobre a linha superior e sobre uma linha do baixo em uníssono e sobre classe de alturas [0,4] e [0,7].
- as coleções de tons inteiros (02468T) - ciclo de intervalos C2 - contribuiram para guiar em movimento descendente, em direção a cadência final;
- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, que contribuiram para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados.
- a peça apresentou diversidade na textura: Monofônica e Contrapontística com inserção Acordal, com suas respectivas características rítmicas e de direção.

4. LES ÉTENDARDS LUNAIRES

Ils veillent…

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela poderá servir como uma ferramenta para o intérprete, e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícita?" [234]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça, e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões para uma interpretação.

Les Étendards Lunaires é a quarta peça da suíte *La Dame et la Licorne - Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[235] É constituída de 20 compassos em tempo ternário. Não possui indicação de andamento e faz apenas uma referência quanto à dinâmica – um sinal de *crescendo* seguido de *sfz.* A citação *Ils veillent* faz alusão ao caráter da peça.

A análise apresentada está dividida em: material, vozes condutoras e textura com as respectivas subdivisões.

[234] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).
[235] Dedicada a Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada na escala cromática apresentada na Figura 326:

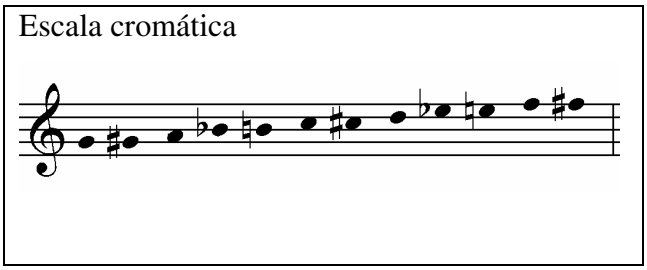


Figura 326. Escala cromática formadora da peça.

Esta escala, considerada como coleção cromática (0123456789TE)[236] é a Coleção de referência da peça. Straus (2005, p.154) comenta que "ao analisar música pós-tonal, é preciso ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas às coleções referenciais mais amplas escondidas sob essa superfície." [237]

Essa coleção apresenta-se na sua íntegra, ou seja, com a participação de todos os sons, nos compasso 9 a 11, demonstrado na Figura 327:

[236] T e E significam respectivamente os sons 10 e 11 a partir de 0, na sua forma compacta. (STRAUS:2005, p.57).
[237] In analyzing post-tonal music, one must be sensitive not only to the motivic interplay of the surface, but to the larger referential collections that lurk beneath the surface. (STRAUS: 2005, p. 154)

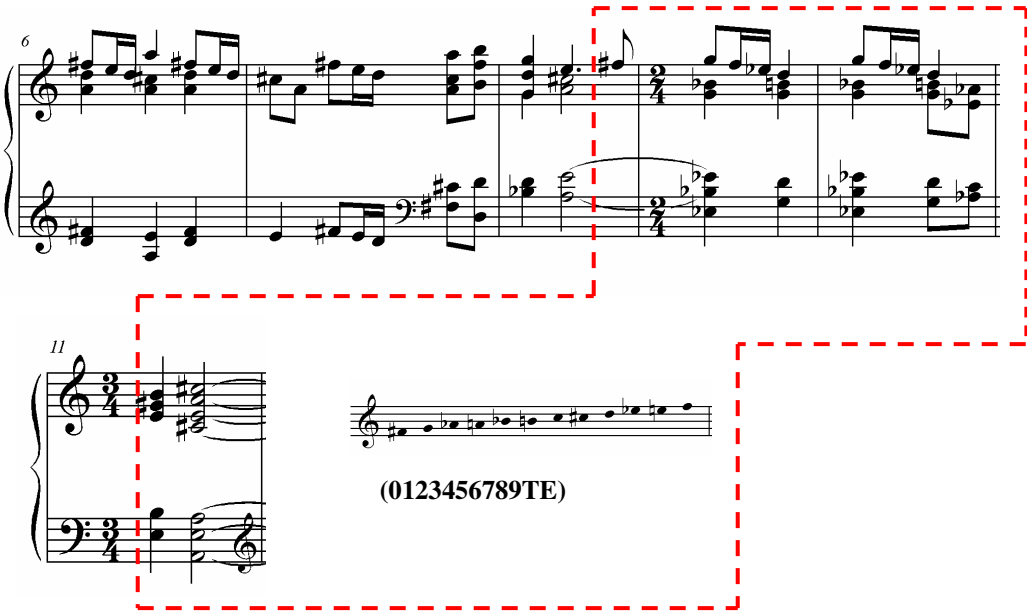


Figura 327. Coleção cromática. ***Les étendards lunaires*****, c. 9-11.**

Considerando-se que a escala cromática, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção, que corresponde ao Ciclo 1 (C1), movimenta-se através das doze classes de alturas e retorna ao seu ponto de partida. Isto quer dizer que ao se mover do intervalo 1 ao 11 [(i)1 ao (i)11], ter-se-á o ciclo de semitons ou C1.

Observe-se a Figura 328:

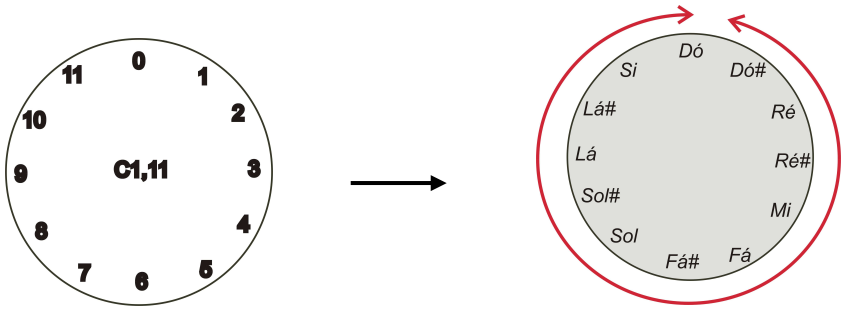


Figura 328. Ciclos de Intervalos. C1,11. Escala cromática.

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar."[238]

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção cromática, a partir deste ponto considerada como conjunto, formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas, considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

1.2.1. Dimensão Horizontal

A peça é formada por duas seções: 1ª seção (c. 1-11) e 2ª seção (c.12-20). Na condução da linha melódica da primeira seção, verifica-se o emprego de subconjuntos como tetracordes 4-23[239] (0257); 4-22 (0247); 4-11 (0135), indicados em vermelho; pentacordes 5- 27 (01358), indicados em verde e hexacordes 6-Z31[240] (013589); 6-1(012345), indicados em azul.

Observem-se esses subconjuntos na partitura na Figura 329 (c.1-10) e a classificação na Figuras 330:

[238] We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them.

[239] Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

[240] Letra Z (Zygotic) = letra atribuída ao conjunto que possui um outro com um conteúdo intervalar idêntico, mas não são transposição ou inversão um dou outro. (STRAUS:2005, p.91).

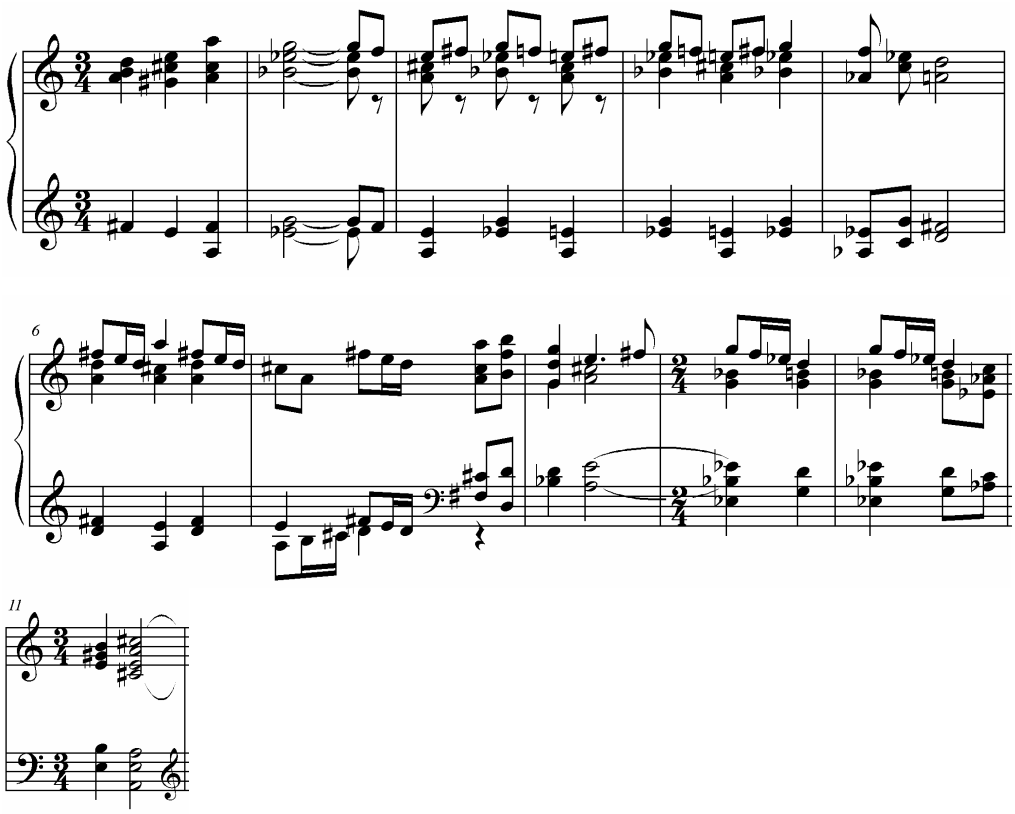


Figura 329. Eunice Katunda. *Les étendards lunaires,* 1ª seção, *c.* 1 -11.

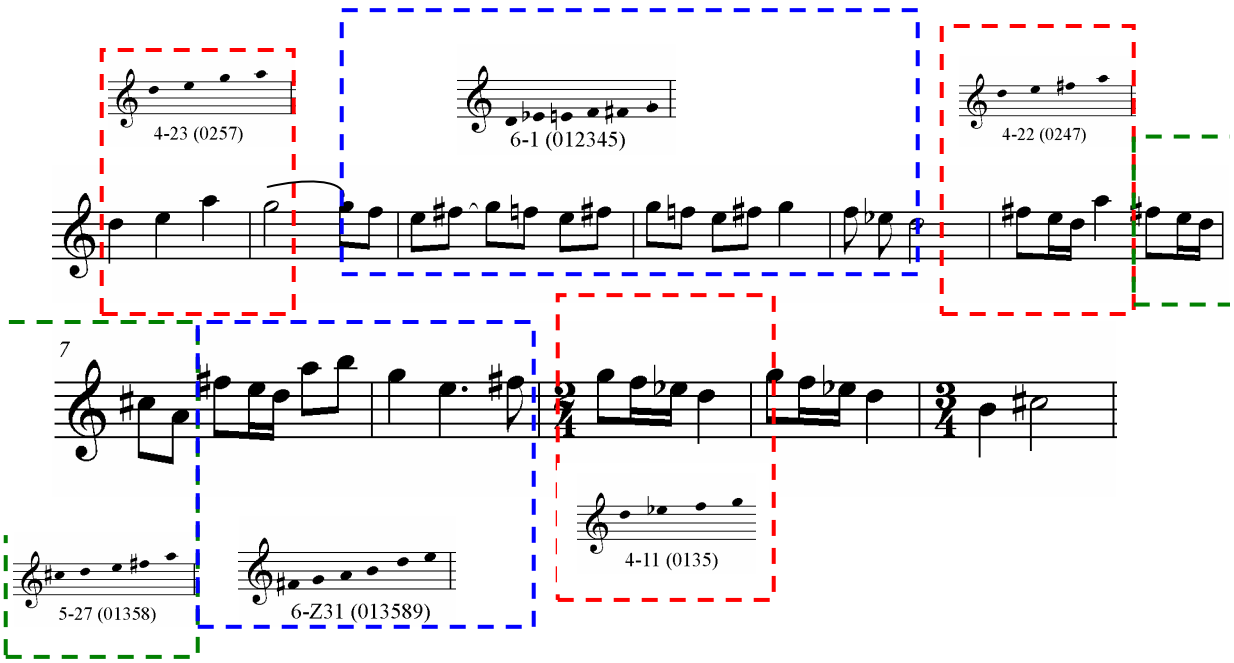


Figura 330. Subconjuntos da linha melódica 4-23, 4-22, 5-27, 6-Z31 e 4-11, 1ª seção, c. 1 - 11.

Pode-se observar que os subconjuntos em tetracordes ocorrem com maior freqüência nesta seção, assim como também todos os elementos do pentacorde 5-27 estão contidos no hexacorde 6-Z31. Este fato contribui para a coerência na peça.

Na condução da linha melódica da segunda seção (c.12-20), verifica-se o emprego de subconjuntos como tetracordes 4-14 (0237); hexacordes 6-Z25 (01356T) e heptacorde 7-35 (013578T).

Observem-se esses subconjuntos na partitura na Figura 331 (c.12-20) e a classificação na Figura 332:

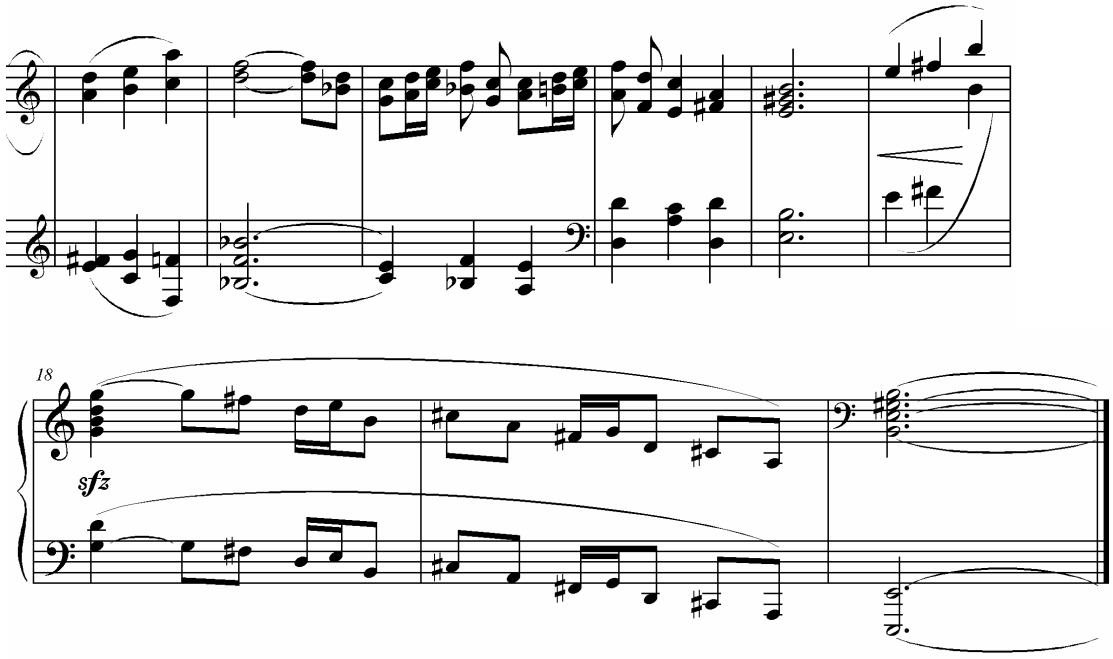


Figura 331. Eunice Katunda. ***Les étendards lunaires, 2ª seção,*** **c. 12 -20.**

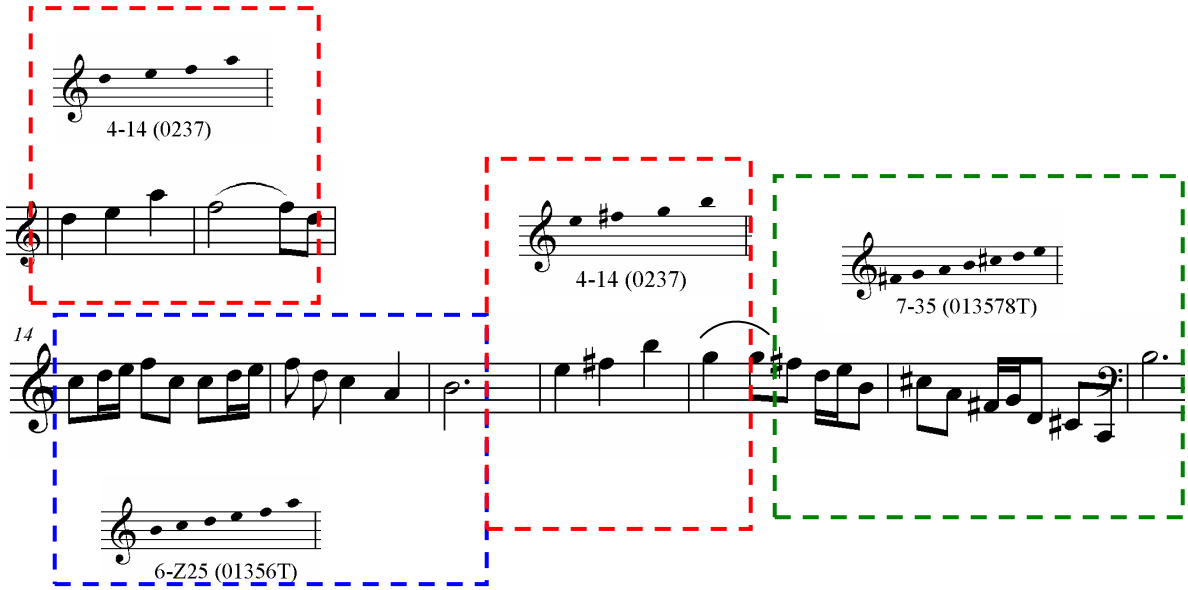


Figura 332. Subconjuntos da linha melódica 4-14, 6-Z25 e 7-35, c. 11-20.

Nesta seção, o tetracorde 4-14 ocorre duas vezes (c.12 e 17), sendo que na segunda vez apresenta-se transposto dois semitons acima. Apesar de ocorrerem com algum elemento diverso, pode-se considerar o tetracorde, pelo seu uso sistemático na linha melódica, como uma unidade para alcançar um grau de coerência musical.

Seu uso sistemático na linha melódica, apesar de se estabelecer com algum elemento diferenciado, é capaz de direcionar o movimento, organizando a peça.

O último subconjunto da linha melódica é um heptacorde 7-35 (013578T) que direciona a peça para a cadência final.

1.2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se os elementos quanto a dimensão vertical, nota-se a presença de subconjuntos em tricordes 3-11 (047). Estes subconjuntos, apesar de se constituírem de tríades maiores e menores, não estão construídas pelas normas da tonalidade.

Dessa forma, as progressões tríadicas estão organizadas como Progressões Motívicas e em outros por Transformações Triádicas.

Segundo Straus,

> Há dois tipos principais de progressão triádica na musica pós-tonal. A primeira é motívica: as tríades são projetadas ao longo de caminhos bem definidos e envolvem o ciclo de intervalos [...].O segundo tipo de sucessão harmônica envolve transformações triádicas, que consistem na conexão de tríades de diferentes qualidades (Maior segue para menor e vice-versa)" [241].(STRAUS: 2005, pp.158-9)

1.2.2.1. Progressões Motívicas: O relacionamento entre a tríade inicial e a final de cada seção (c.2 e 11) e (c.13 e 20) mantém uma progressão motívica, organizada conforme o Ciclo dos intervalos: C6 – relacionamentos por trítonos, classes de alturas [0,6].

Observe-se a fundamental das tríades de *Mib* - *Lá* e de *Sib* – *Mi*, respectivamente, primeira e segunda seções na Figura 333:

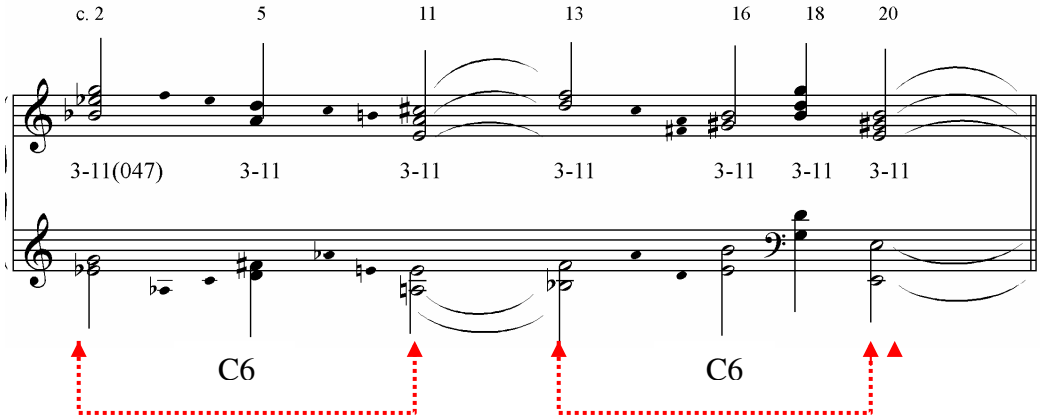


Figura 333. Progressões motívicas: relacionamento pelo Ciclo intervalar C6.

Outro relacionamento por Ciclo de intervalos a observar, ocorre entre as tríades finais da primeira e segunda seções, respectivamente. As fundamentais da tríade de *Lá* (1ª seção, c.11) e de *Mi* (2ª seção,c.20) se relacionam pelo Ciclo de intervalos C5 – ciclo das quartas ou quintas, como se vê na Figura 335:

[241] There are two principal types of triadic progression in post-tonal music. The first is motivic: the triads are projected along certain well-defined pathways. One such motivic pathway involves the interval cycles.[…]The second principal kind of harmonic succession in post-tonal music involves triadic transformations that connected triads of different quality (major goes to minor and vice versa). STRAUS:2005, pp. 158-9.

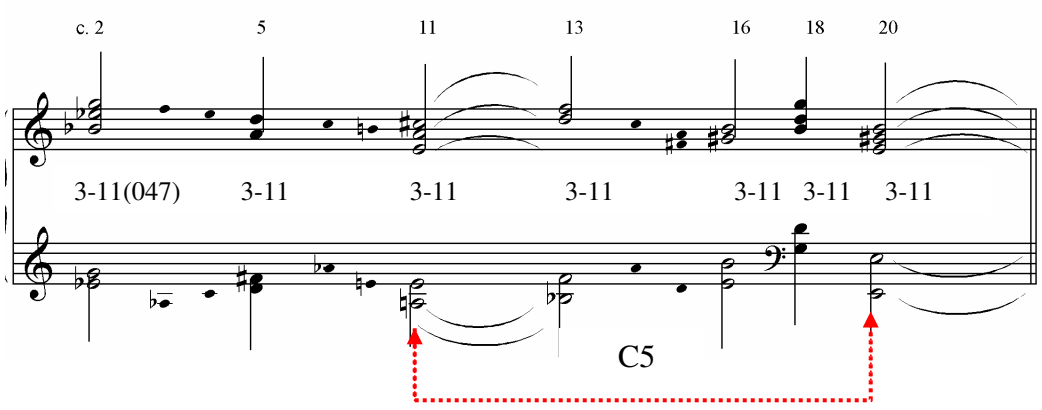
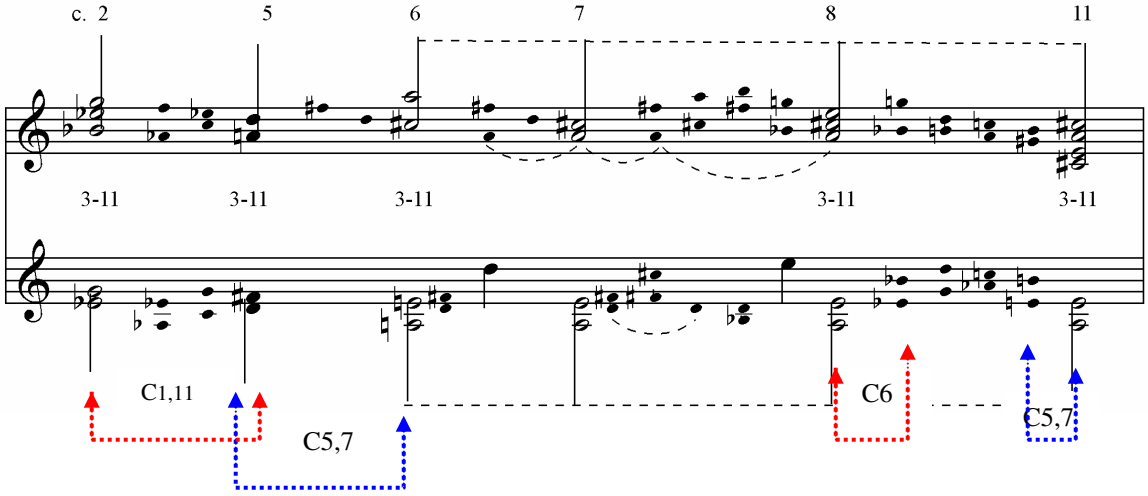


Figura 334. Progressão motívica: Ciclo intervalar C5 entre as seções.

Outros relacionamentos de tríades por progressões motívicas são encontradas na peça, organizadas conforme Ciclos de intervalos: C1,11; C5,7; C6; C2,10; C3,9.

Observem-se esses relacionamentos, entre outros, nas fundamentais das tríades na Figura 335:



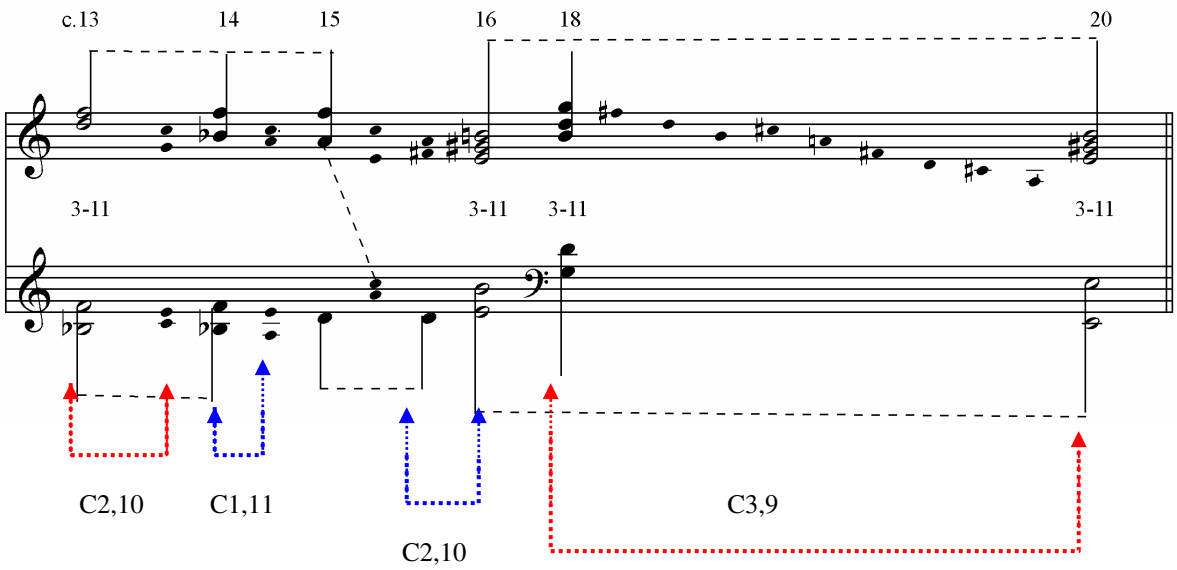


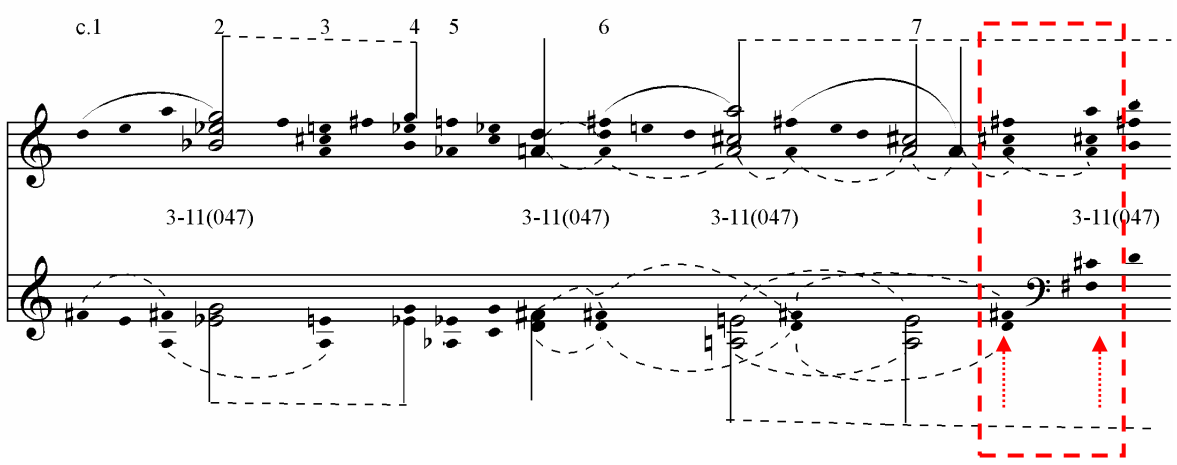
Figura 335. Progressões motívicas por ciclo de intervalos.

1.2.2.2. Transformações triádicas: Uma transformação triádica conecta tríades de diferentes qualidades (maior segue para menor e vice-versa). Quanto à progressão por transformações triádicas, pode-se observar que o movimento dessas tríades está relacionado por Nota condutora.

Por Nota condutora

a) Observe-se as duas tríades (c.7) da primeira seção (c.1-11), possuem a mesma terça menor: a terça da tríade Maior (*Ré* M) torna-se a fundamental da tríade menor (*fa#* m). Ao se conduzir *Ré* M para *fa#* m, a inversão (I) é feita em torno das notas *Fá#* e *Lá* das tríades, movimentando-se apenas uma voz por semitom (*Ré* para *Do#*).

Observe-se o quadrado vermelho na Figura 336:

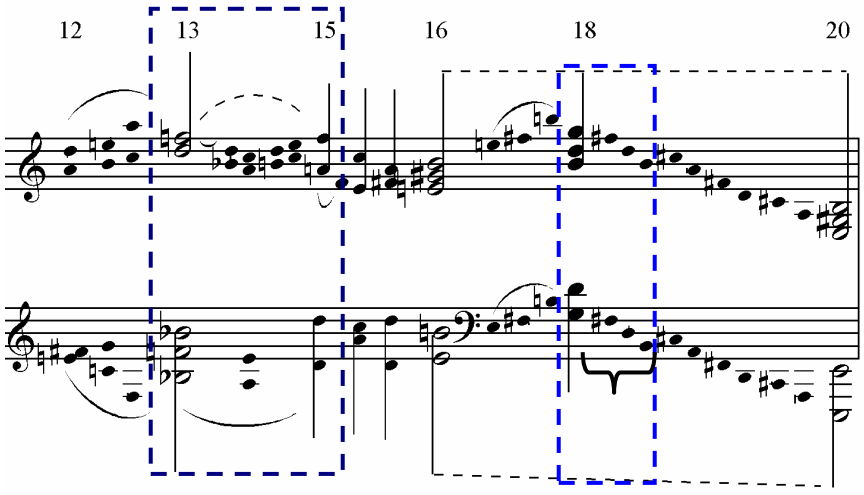


a) Nota condutora

Figura 336. Progressão por transformações triádicas - nota condutora, c.7.

b) O mesmo ocorre na segunda seção (c.12-20). As tríades se movimentam em transformações triádicas por Nota condutora. Nos compassos treze a quinze, a terça da tríade Maior (*Sib* M) torna-se a fundamental da tríade menor (*ré* m). A inversão (I) é feita em torno das notas *ré* e *fá*, movimentando-se apenas uma voz por semitom *(sib* para *lá*) (c.13);

c) A terça da tríade Maior (*Sol* M) (c.18-20), torna-se a fundamental da tríade menor *(si* m). A inversão (I) é feita em torno das notas *Si e Ré* e uma única voz se move por semitom (*sol* para *fa#).* Observe-se essa demonstração na Figura 337:



b) Nota condutora c) 2 Nota condutora

Figura 337. Progressões por transformações triádicas - nota condutora, c. 12-20.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[242], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[243].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [244]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva em consideração pequenas unidades musicais.

---

[242] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[243] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory,** Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[244] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER,Felix:1982. p. 143).

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

Com esta análise pode-se verificar que a tríade 3-11 modela a estrutura, reforça e sustenta os centros, bem como subdivide as seções. As tríades 3-11 (047) estão presentes por toda a peça, tanto em movimentos de passagem como em pontos de chegada, cumprindo uma função de centro, e não de relacionamentos tonais. Straus (2005: p. 158) comenta que "as familiares tríades maiores e menores constituem harmonias básicas de diferentes estilos de composição pós-tonal [...]. Em muitos casos, encontramos progressões estendidas de tríades, que não são estabelecidas pelas normas da tonalidade tradicional."[245]

Observe-se o Gráfico (a) e os subconjuntos na Figura 338:

[245] Familiar major and minor triads are basic harmonies in several different post-tonal styles of composition[...]. In many cases, we find extended progressions of triads that are not constrained by the norms of traditional tonality (STRAUS: 2005, p.158).

(a)

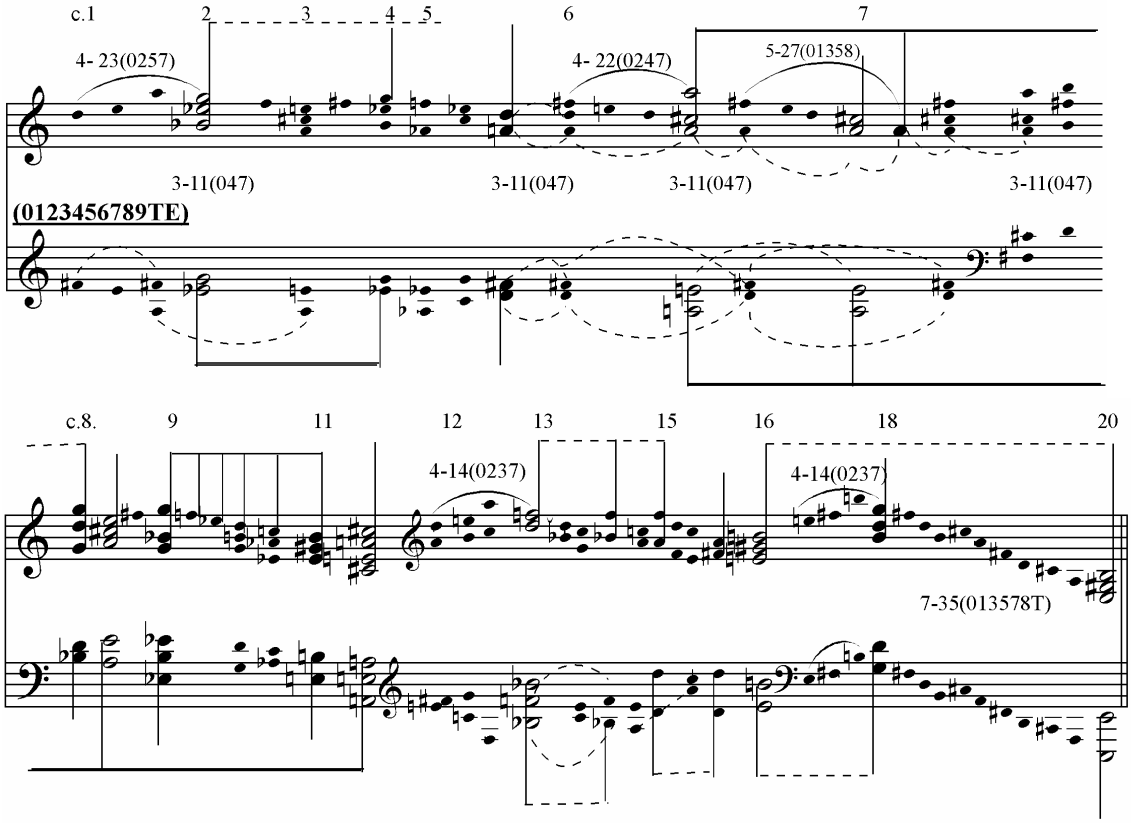


Figura 338. Gráfico das Vozes Condutoras (a) e subconjuntos. Movimento e direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base as notas que foram salientadas como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento das vozes condutoras.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça, e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-11) e seção 2 (c.12-20). Cada seção se subdivide em subseções, determinadas pelos apoios nas tríades.

Na seção 1, encontram-se três subseções: a primeira (c.1-5), com centros nas tríades de *Mib*M e *Ré*M; a segunda (c.6-8), com centro da tríade de *Lá*M e a terceira (c.9-11), também com centro na tríade de *Lá*M. A seção 2 possui duas subseções: a primeira (c.12-16) com centros na tríade *Sib*M e *Mi*M; e a segunda (c.17-20) inicia-se no centro *Sol*M e conclui a peça com centro na tríade de *Mi*M.

O Gráfico da linha (b) apresenta essas principais tríades que estruturam e articulam as seções, demonstrado na Figura 339:

(b)

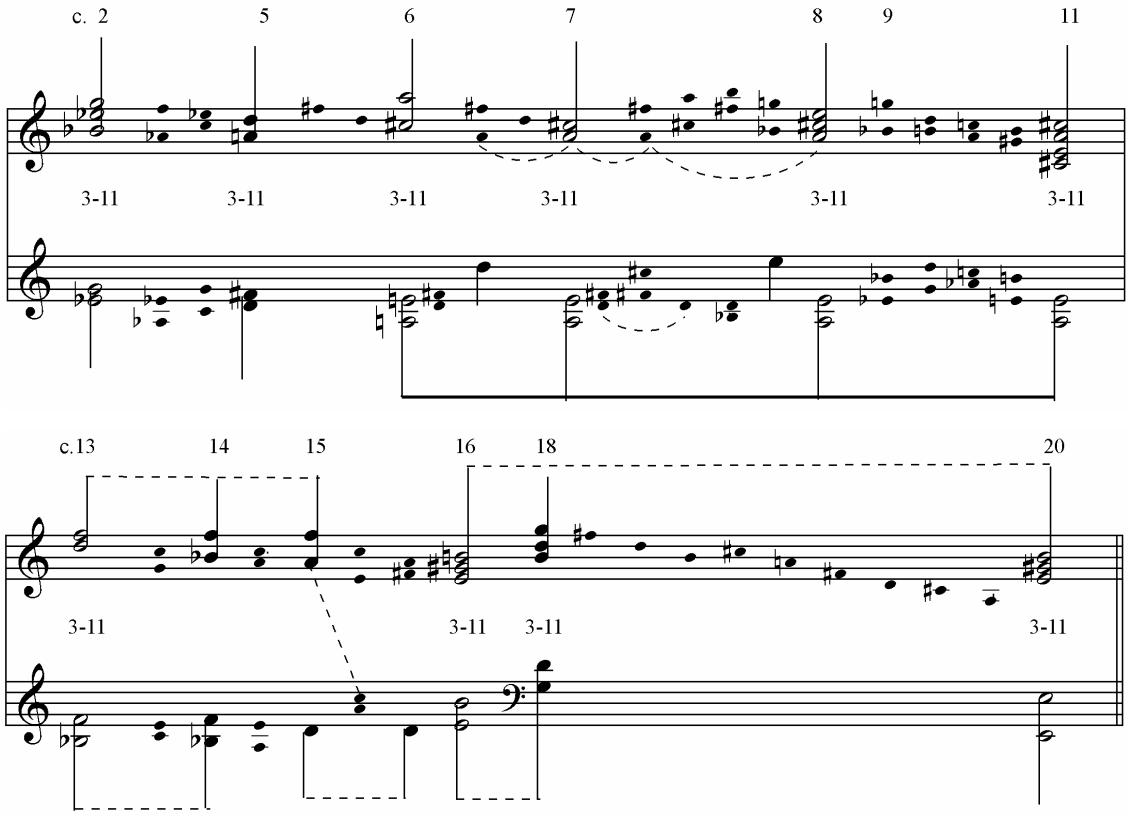


Figura 339. Gráfico das Vozes condutoras (b) e subconjuntos. Tríades.

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas em predominância articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-

tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[246].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Como já foi demonstrado nos gráficos anteriores, a peça estabelece tríades como centros. Nesse gráfico (c), a peça se sintetiza e torna possível observar estes centros com mais clareza. Pode-se observar que na primeira seção (c.1-11) os centros se movimentam de *Mib*M – *Ré*M e *Lá*M, enquanto na segunda (c.12-20) seguem de *Sib*M - *Mi*M – *Sol*M, finalizando em *Mi* Maior. Verifica-se que o relacionamentos entre as tríades que articulam as seções está organizado conforme Ciclo de intervalos C6 – relacionamento por trítono: primeira seção *Mib*M - *Lá*M; e segunda seção *Sib*M - *Mi*M.

O final da primeira seção *Lá*M e o final da seção *Mi*M, mantém um relacionamento por C5,7. O centro inicial da peça *Mi*b e o final *Mi*M, mantém um relacionamento por Ciclo de intervalos C1,11, ao qual pertence também a coleção de referência da peça. A Figura 340 demonstra o Gráfico (c) e os centros:

(c)

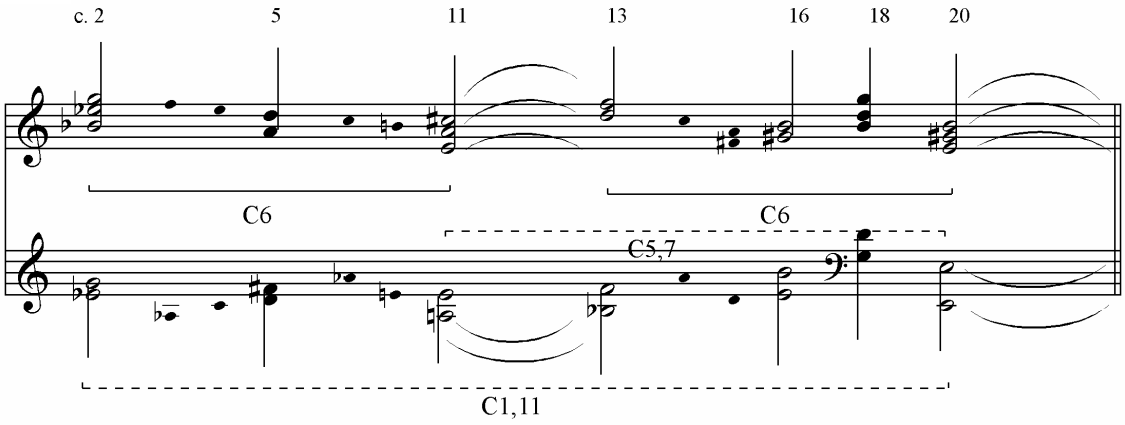


Figura 340. Vozes condutoras (c). Centros *Mib- Lá* (1ª seção); *Si*b - *Mi* (2ª seção). Relações por C6 e C1,11.

[246] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

2.4. Gráficos das Vozes condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os elementos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[247]

Observem-se os Gráficos (a) (b) (c) reunidos, sintetizando a peça, e também os subconjuntos na Figura 341:

[247] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

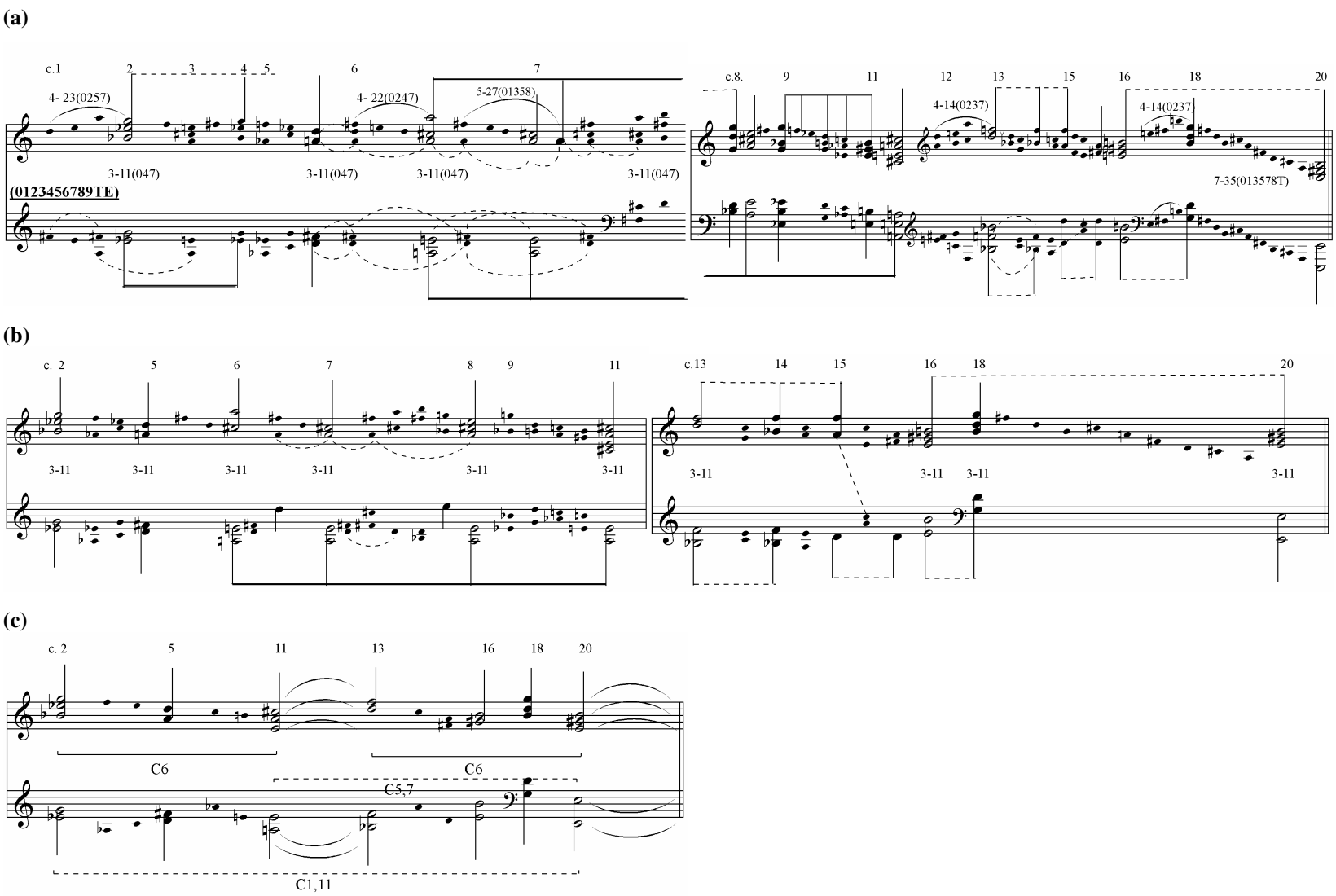


Figura 341 . Gráfico das Vozes Condutoras (a) (b) (c). Eunice Katunda. ***Les étendards Lunaires.***

4.Textura[248]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a textura da peça é predominantemente Acordal, com inserção de textura Monofônica. Os parâmetros rítmicos e de direção da linha melódica, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

4.1. Acordal

A textura acordal resulta em: mesmo ritmo – direção contrária; ritmo contrário-mesma direção e ritmo diferente-direção diferente.

4.1.1. Mesmo ritmo – direção contrária: as duas linhas possuem um mesmo modelo rítmico mas caminham em direções melódicas opostas (c.1-2), como pode-se observar na Figura 342:

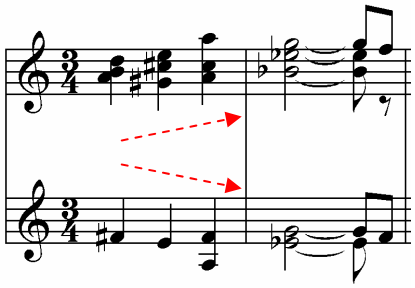


Figura 342 Textura acordal mesmo ritmo-direção contrária, c.1-2.

4.1.2. Ritmo contrário-mesma direção: as duas linhas possuem modelos rítmicos distintos mas que caminham na mesma direção melódica (c.3-4). Está demonstrado na Figura 343:

[248] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299..

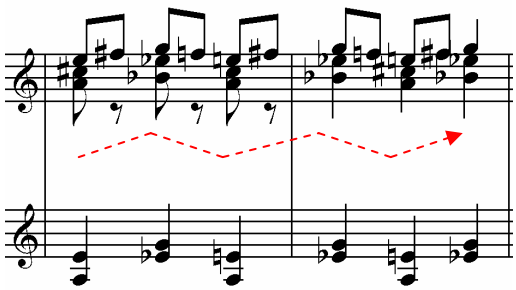


Figura 343. Textura acordal ritmo contrário- mesma direção, c. 2-3.

4.1.3. Ritmo diferente –direcão diferente: as duas linhas possuem modelos rítmicos distintos e caminham em direções melódicas opostas (c. 6), demonstrados na Figura 344:

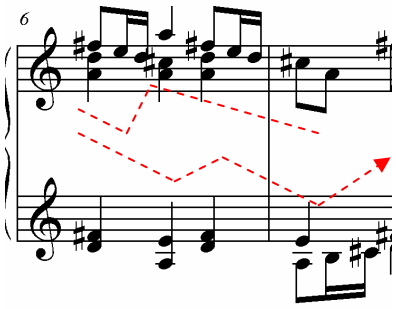


Figura 344. Textura acordal ritmo diferente-direção diferente, c. 6.

4.2. Monofônica

Apresenta uma única linha com uma classificação quanto aos parâmetros direção e ritmo: mesmo rítmo-mesma direção (c.17-19).

A Figura 345 realiza esta demonstração:

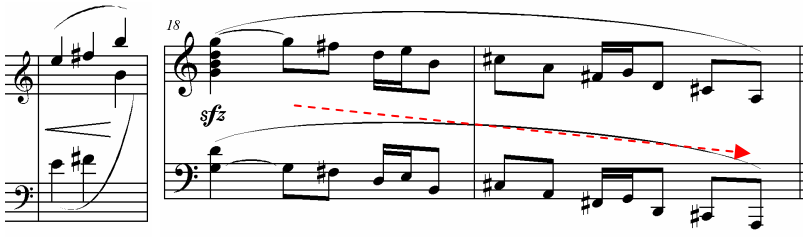


Figura 345. Textura Monofônica mesmo rítmo-mesma direção, c. 17-19.

Síntese

Depois de analisar *Les Étendards Lunaires,* quarta peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção cromática, a qual constitui a coleção de referência da peça (0123456789TE). Essa coleção insere-se no Ciclo de Ciclo de intervalo C 1,11, no qual todas as classes de alturas são empregadas;
- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça;
- a linha horizontal, revelou a presença de subconjuntos - tetracordes, pentacordes, hexacordes e heptacordes, derivados dessa coleção;
- a dimensão vertical na linha superior, apresentou seqüência de tríades - tricordes 3-11(047), que não apresentam relacionamentos de maneira funcional. Assim, essas tríades se interconectam por progressões motívicas e por transformações tríadicas - nota condutora;
- a análise da estrutura através das sínteses em gráficos de Vozes condutoras, tornou possível verificar o movimento, a direção, os centros, as seções e as relações intervalares, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça.
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de vozes condutoras, tornou possível verificar a presença constante de tríades 3-11, exercendo papel essencial na peça quanto a direção, articulação das seções e estabelecimento de centros, gerando unidade.
- os centros articulam as seções: *Mib*M - *Lá*M (c.1-11) e *Sib*M - *Mi*M (c.12-20), mantendo um relacionamento pelo Ciclo de intervalos C6. O final da primeira seção *Lá*M e o final da seção *Mi*M, mantém um relacionamento por C5,7, enquanto o centro inicial *Mi*b e o final *Mi*M, mantém um relacionamento por Ciclo de intervalos C1,11, a qual pertence também a coleção de referência da peça. Outros

centros intermediários subdividem essas seções, mantendo outras relações quanto aos Ciclos de intervalos.

- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, o que contribuiu para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados. A peça unifica-se pela predominância Acordal, com inserção da textura Monofônica, no entanto se apresenta diversificada pelo ritmo e pela direção melódica.

5. LES JOYAUX ET LES FRUITS

Ils brillent…

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela poderá servir como uma ferramenta para o intérprete, e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícita?" [249]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça, e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões para uma interpretação.

Les Joyaux et les fruits é a quinta peça da suíte *La Dame et la Licorne - Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[250] É constituída de 19 compassos em tempo ternário. Não possui indicação de andamento no inicio, porém no decorrer da peça ocorrem *affretandi* e *rallentandi*, acompanhados de *crescendi* e *diminuendi*. A citação *Ils brillent* faz alusão ao caráter da peça.

Essa análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura com as respectivas subdivisões.

[249] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).
[250] Dedicada a Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nas seguintes escalas demonstradas na Figura 346:

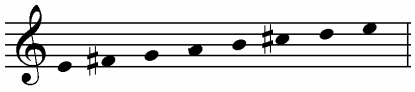
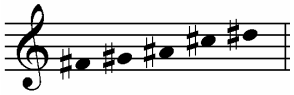
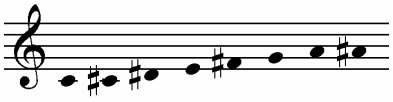
Modo *Mi* dórico: c. 1-10	
Pentatônica: c. 13-14	
Octatônica: c. 13-19	

Figura 346. Escalas formadoras da peça e seus respectivos compassos.

Essas escalas se constituem em: 7-35[251] (013568T)[252] coleção diatônica; 5-35 (02579) coleção pentatônica; e 8-28 (0134679T) coleção octatônica e formam a coleção de referência da peça. Conforme Straus :

> Os compositores de música pós-tonal usam com freqüência certos conjuntos maiores como fonte de material de alturas. Derivando-se todos ou a maioria dos conjuntos menores de um único referencial mais amplo, tornam possível unificar seções inteiras de peças. Quando o conjunto referencial maior é mudado, pode-se criar um grande sentido de

[251] Há duas maneiras padronizados de nomear classes de conjuntos. O primeiro foi criado por Allen Forte – *The* **Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da teoria dos conjuntos de classes de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto. O segundo número dá a posição do conjunto na lista de Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. A segunda maneira padronizada de nomear classes de conjuntos é identificada pelos membros destes conjuntos, através de suas classes de alturas, em sua melhor ordem. (STRAUS: 2005, p. 57).

[252] A letra T substitui o elemento 10 do conjunto. STRAUS, op. cit, p.261.

> movimento de uma área harmônica para outra. (STRAUS: 2005, p.140).[253]

A peça está organizada na combinação e na justaposição das coleção diatônica, pentatônica e octatônica, articuladas através dos seus subconjuntos. As linhas superior e inferior do compasso 1 demonstram a coleção diatônica 7-35 (013568T), demonstrado na Figura 347:

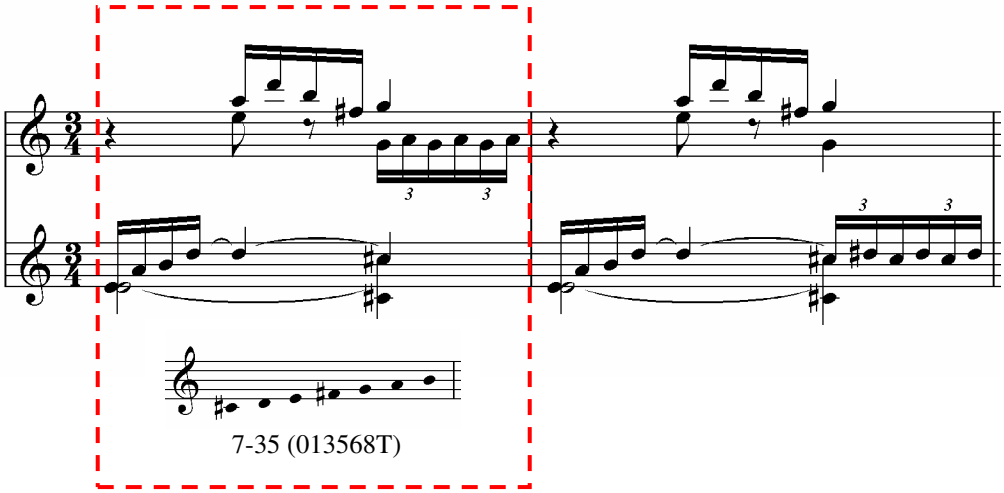


Figura 347. Coleção diatônica. Eunice Katunda. *Les Joyaux et les Fruits*, c. 1-2.

A coleção pentatônica 5-35 [02579] ocorre na sua íntegra na linha inferior no compasso 13, como pode-se observar na Figura 348:

[253] Composers of post-tonal often use certain large sets as sources of pitch material. By drawing all or most of the smaller sets from a single large referential set, composers can unify entire sections of music. By changing the large referential set, the composer can create a sense of large-scale movement from one harmonic area to another (STRAUS: 2005, p.140).

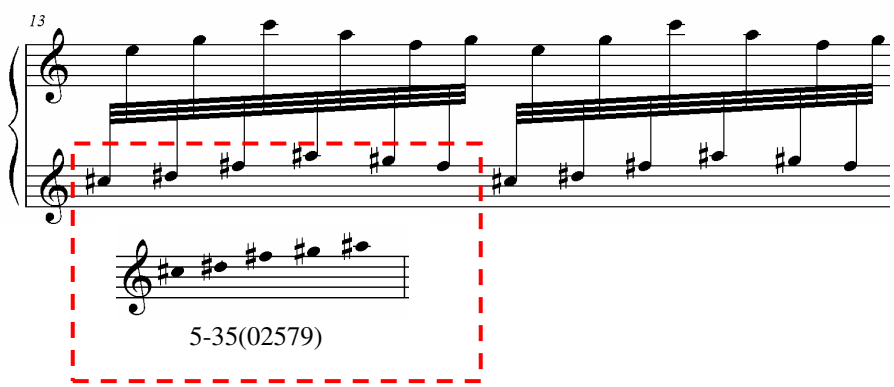


Figura 348. Coleção pentatônica. Eunice Katunda.*Les Joyaux et les Fruits*, c. 13.

A coleção octatônica aparece nos compassos 15 a 19, obtendo-se uma OCT 0,1[254] 8-28 (0134679T) com ausência de um elemento – nota *lá.*

Observe-se essa demonstração na Figura 349:

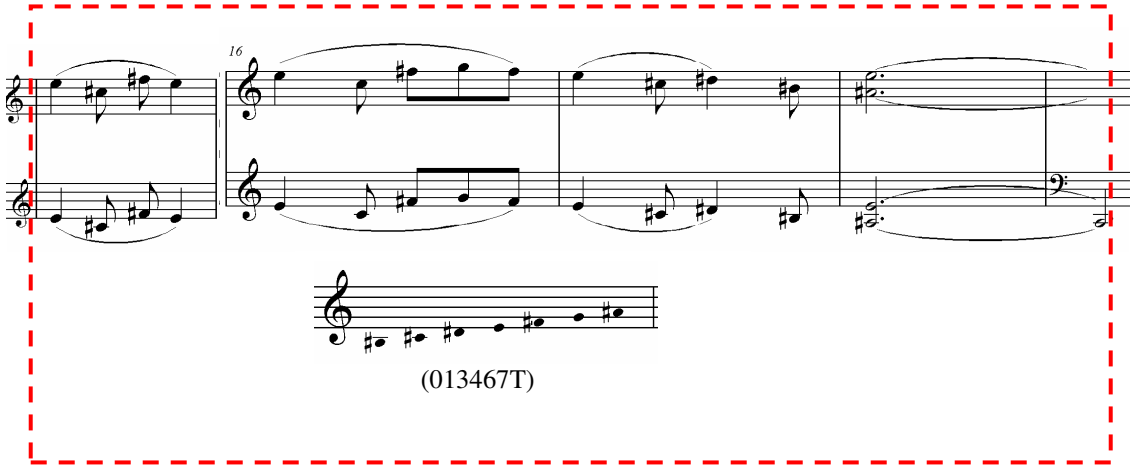


Figura 349 . Coleção octatônica. Eunice Katunda. *Les Joyaux et les Fruits*, c. 15-19.

Considerando-se que a escala diatônica, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que as coleções diatônica, pentatônica e octatônica correspondem ao Ciclo 5 (C5) - ciclo das quartas e quintas - e é formada por qualquer segmento contíguo de sete notas na ordem do Ciclo 5 (C5).

Observe-se a Figura 350:

[254] OCT 0,1 – Uma das três formas da coleção Octatônica identificado pelo número 0,1 - que significa que essa coleção contem Do e Do#. STRAUS:2005 , p.144.

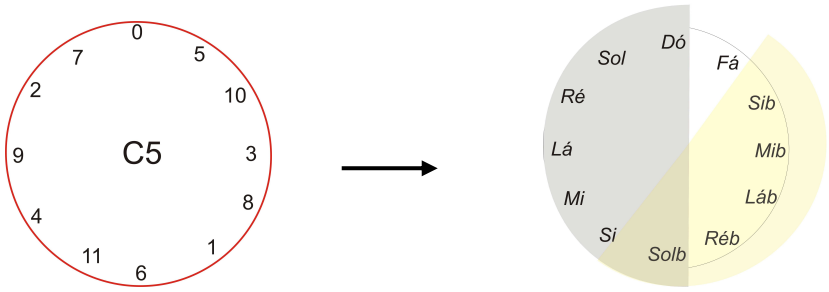


Figura 350. Ciclo de Intervalos C5. Coleção diatônica (Eólio em *Mi*) e pentatônica.

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar."[255]

A coleção diatônica pode ser considerada um conjunto cíclico, pois consiste de um ciclo inteiro e é formada pelo segmento de sete notas de C5.

As diversas possibilidades de combinação dos sons das coleções diatônica, pentatônica e octatônica, a partir deste ponto considerada como conjunto formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas, considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

1.2.1 Dimensão Horizontal

Com base na audição, pode-se verificar que a peça está organizada por diversos subconjuntos, derivados das coleções de referência. Na 1ª seção (c.1-6) ocorrem os subconjuntos tríades: 3-11 (037), 3-11 (047) e 3-9(027) e tetracordes 4-23 (0257);

[255] We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them.

pentacorde 5-27(01358) e hexacorde 6-Z39(01236T). Estes subconjuntos definem a horizontalidade da peça.

Observem-se esses subconjuntos na partitura na Figura 351 (c.1-6) e sua representação por gráficos na Figura 352:

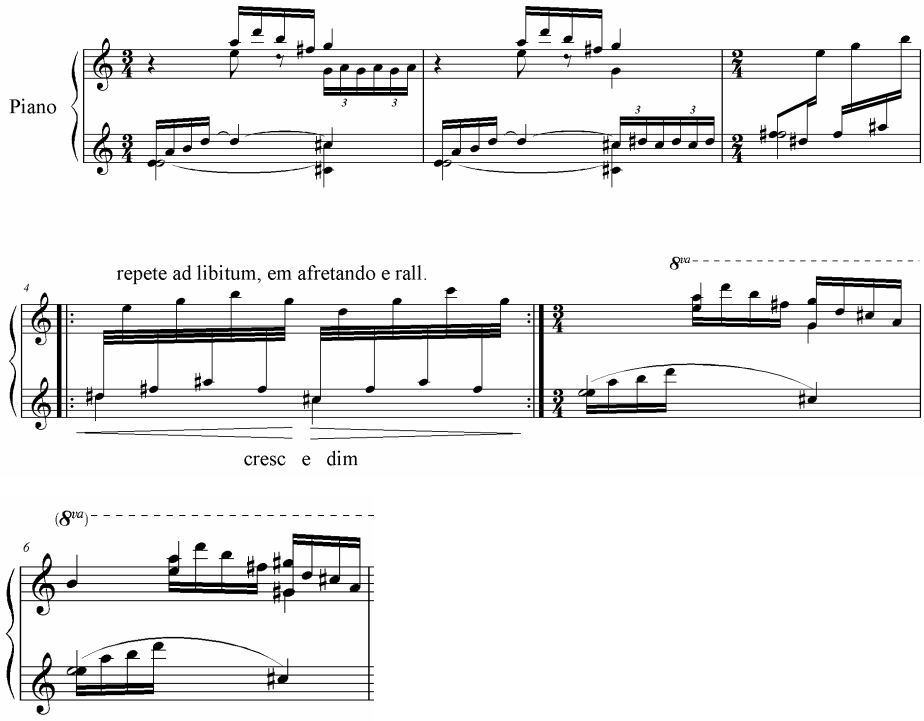


Figura 351. Eunice Katunda. ***Les joyaux et les fruits*****. 1ª seção, c. 1-6.**

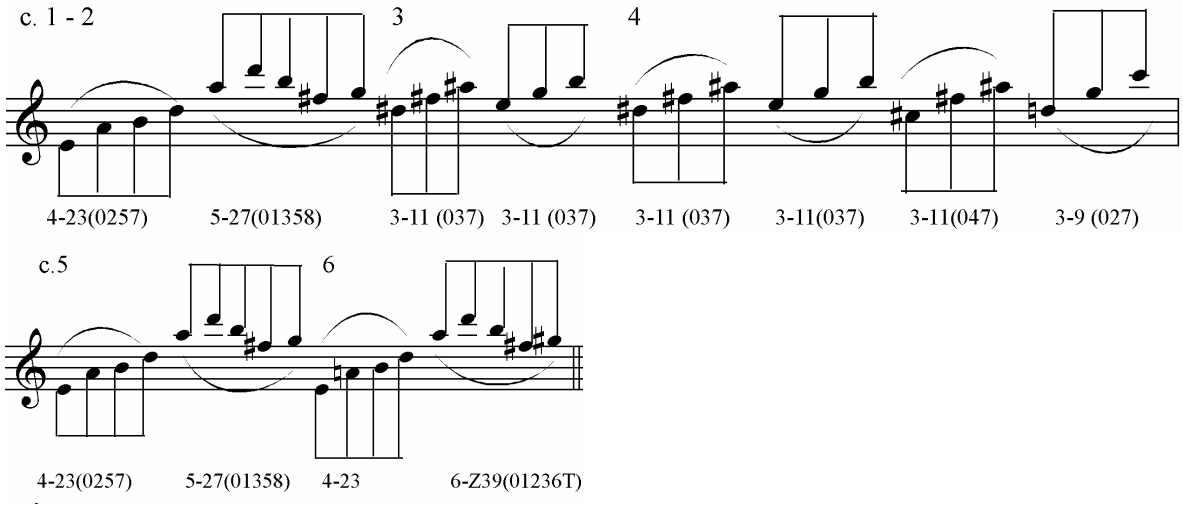


Figura 352. Gráficos representativos dos subconjuntos formadores da 1ª seção, c. 1-6.

O subconjunto 4-13 (017T) ocorre pela primeira vez (c.11-12) em forma de *trillos* nas duas linhas da peça. Está demonstrado na Figura 353:

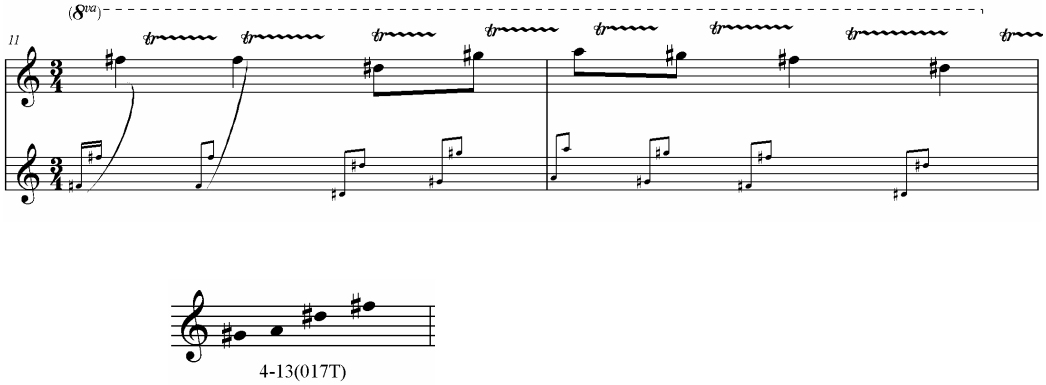


Figura 353. Subconjunto 4-13 (017T) em forma de ornamentos, c.11-12.

Na 3ª seção (c.13-14), os subconjuntos 5-27(01358) da linha superior (representado em azul) e o 5-35 (02579) da linha inferior (representado em vermelho), se combinam para criar uma coleção octatônica com acréscimo de dois sons – 5 e 8: (013456789T).

Observem-se a partitura na Figura 354 (c.14-19) e sua representação, por meio de gráficos, na Figura 355:

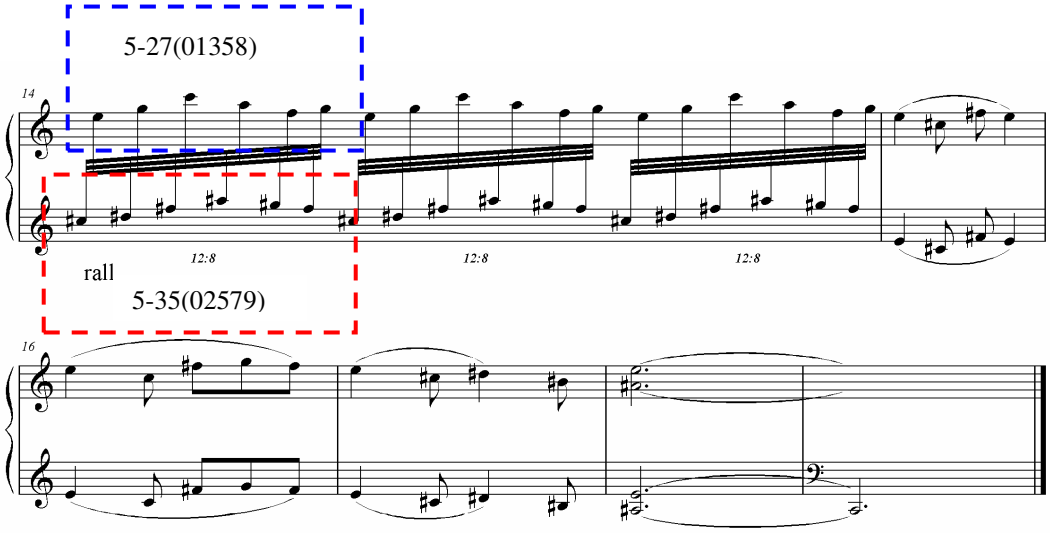


Figura 354. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*, 3ª seção, c. 14-19.

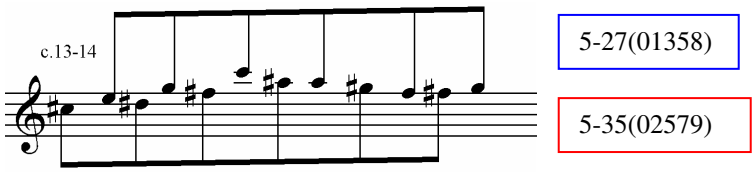


Figura 355. Subconjuntos da 3ª seção, c.13-14.

Outro episódio similar acontece na 1ª seção (c.4), no qual a coleção octatônica aparece na combinação dos subconjuntos 5-27 (01358) e 4-26(0259), com dois sons que não pertencem aos subconjuntos : *Si* e *Ré*.

Observe-se a Figura 356:

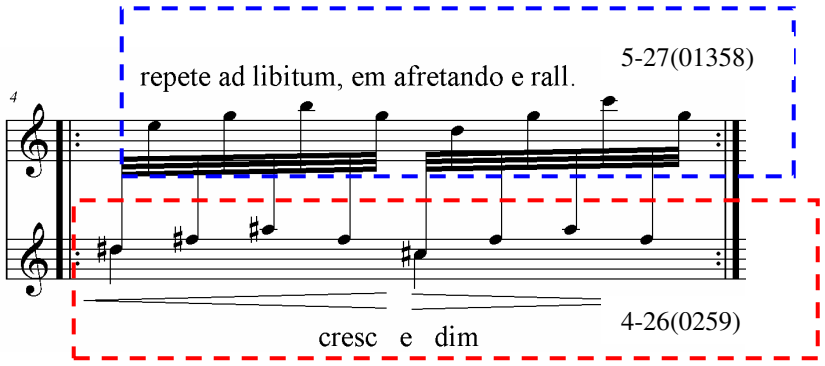


Figura 356. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*, c. 4.

As coleções diatônica e octatônica, apesar de suas diferenças estruturais, compartilham os mesmos subconjuntos. Assim como a diatônica, a coleção octatônica possui tríades, entre outras harmonias diatônicas; e por esse motivo criam-se pontos de interatividade entre as duas coleções.

1.2.2. Dimensão Vertical

A 2ª seção (c. 7-10) é formada verticalmente pela seqüência dos subconjuntos 3-11 (047) e 3-11 (037), em tempos fortes e sobre Pedais *Fá#* e *Mi*. O subconjunto 3-11 (047) ocorre no 1º e 3º tempos (c.7). Em seguida (c.8), o subconjunto 3-11 (037) no 1º tempo e assim sucessivamente, até o final desta seção (c.10)

Observe-se a Figura 357:

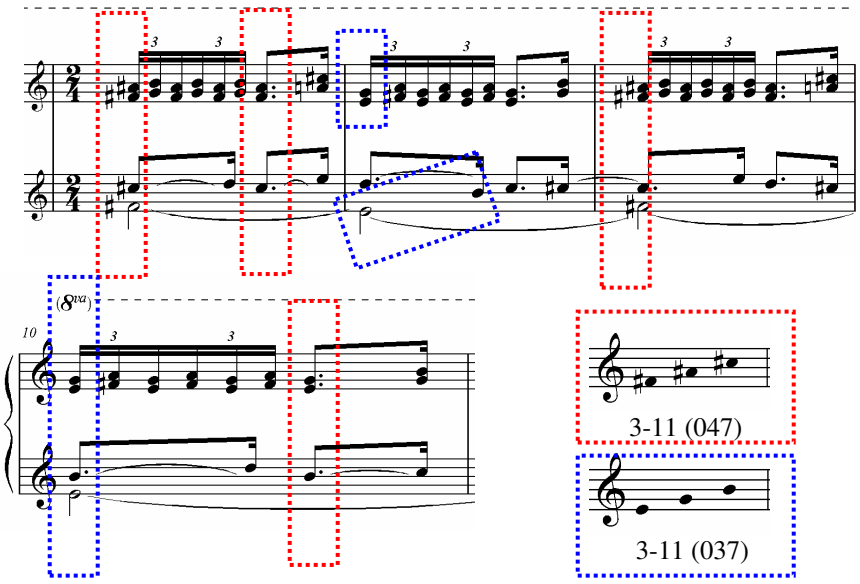


Figura 357. Subconjuntos 3-11. Eunice Katunda. *Les joyaux et les fruits*. 2ª seção, c. 7-10.

2. Vozes Condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[256], demonstra a elementos estrutura da peça e os procedimentos empregados, de uma maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura, quanto às alturas, em seu direcionamento musical e em suas respectivas *associações*[257].

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [258]

[256] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[257] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

[258] The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way. (SALZER,Felix:1982. p. 143).

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e a Direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais principais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

Com esta análise pode-se reconhecer os subconjuntos na peça: as tríades 3-11 (047) e 3-11 (037) que ocorrem tanto horizontal como verticalmente, e dos demais subconjuntos derivados das coleções pentatônica, diatônica e octatônica.

O subconjunto 4-13 (0157T) (c.11-12) é apresentado na peça em forma de *trillos* que além de embelezar, direciona o movimento para a entrada seguinte de dois subconjuntos diferentes, que sobrepostos, formam a coleção octatônica.

No final da peça, a coleção octatônica se estabelece com ausência de um som – a nota *Lá*. A repetição de subconjuntos bem como de notas isoladas ajuda a assegurar continuidade e gerar unidade na peça.

Observe-se o Gráfico (a) e subconjuntos na Figura 358:

(a)

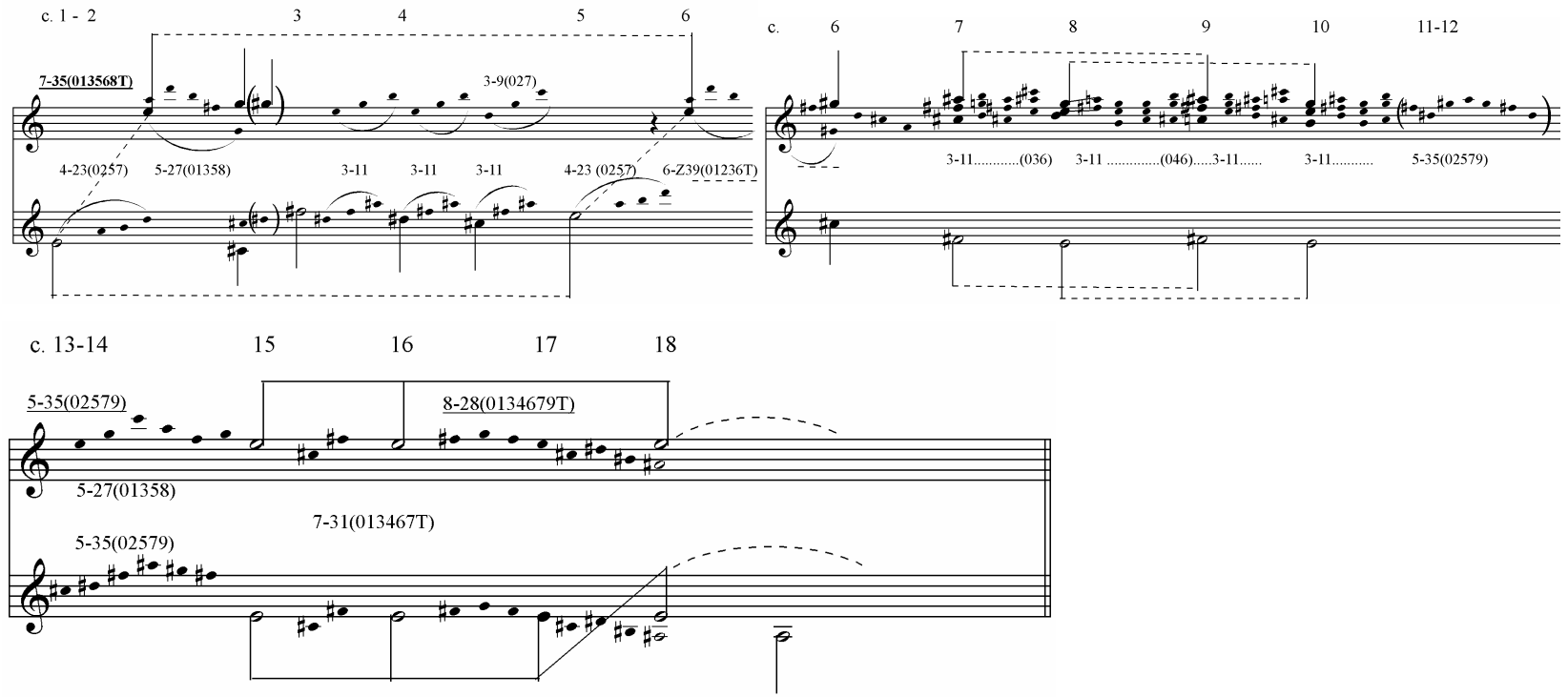


Figura 358. Vozes Condutoras (a) e Subconjuntos. Movimento e direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base as notas que foram salientadas como apoios na linha (a), pode-se observar o direcionamento das vozes condutoras.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça, e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-6); seção 2 (c.7-10) e seção 3 (c.13-14), com uma passagem intermediária (c.11-12).

Este gráfico demonstra que a peça está organizada em torno de centros, estabelecidos por um Pedal de *Mi* e por notas sustentadas ou acentuadas metricamente, as quais conduzem-se com prioridade sobre as demais.

O Pedal de *Mi* tem função de centro em vários momentos, seguido de um deslocamento para *dó#* (c.1-2,5-6). Isto ocorre quando está sendo empregada a coleção diatônica. O centro se desloca para *Fa# - Re# - Do#* quando a coleção octatônica está sendo empregada (c.3-4).

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), realiza uma síntese e demonstra claramente o Pedal, movimentando centros na peça.

A Figura 359 demonstra o Gráfico (b):

(b)

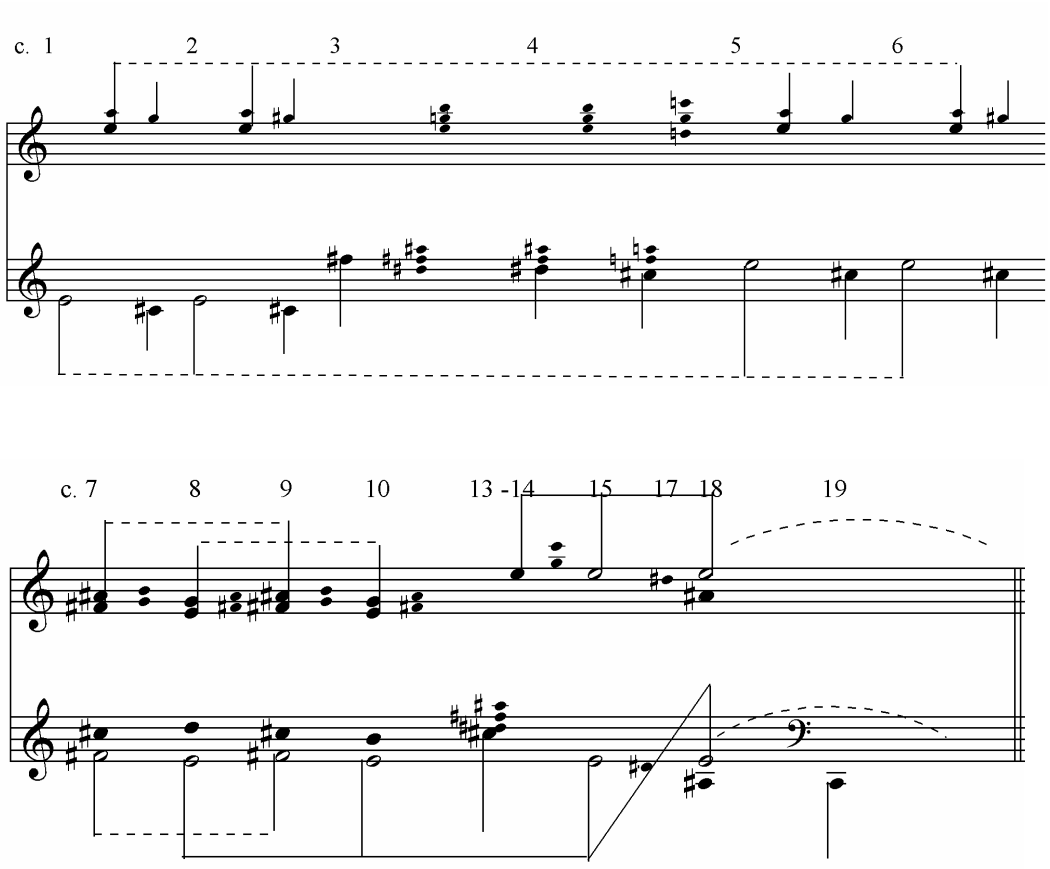


Figura 359. Vozes Condutoras (b). Pedal articulando seções.

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com essa prática, essas notas em predominância articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas especificas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[259].

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos

[259] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Ocorre na peça uma interação entre as coleções diatônica-octatônica. As notas *Mi* e *Fa#* competem quanto a centricidade durante toda a peça, porém o *Mi* tem prioridade, se verificarmos que, mesmo estando em outro centro, a nota *Mi* está presente na voz interna, ou mesmo na linha superior. O centro *Mi* evidencia a divisão da peça em três seções. A peça se centra em *Mi* (dórico) e termina em *Dó* (octatônica).

Observe-se o Gráfico (c) e centros na Figura 360:

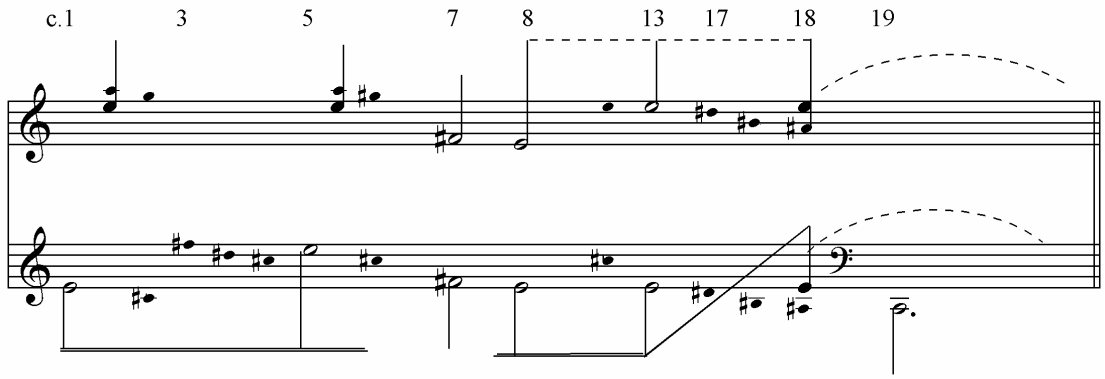


Figura 360. Vozes Condutoras linha (c). Centro *Mi.*

Pode-se considerar que, como recurso de procedimento da composição há a idéia de *ornamentação* sobre um centro principal *Mi.*

Observe-se a Figura 361:

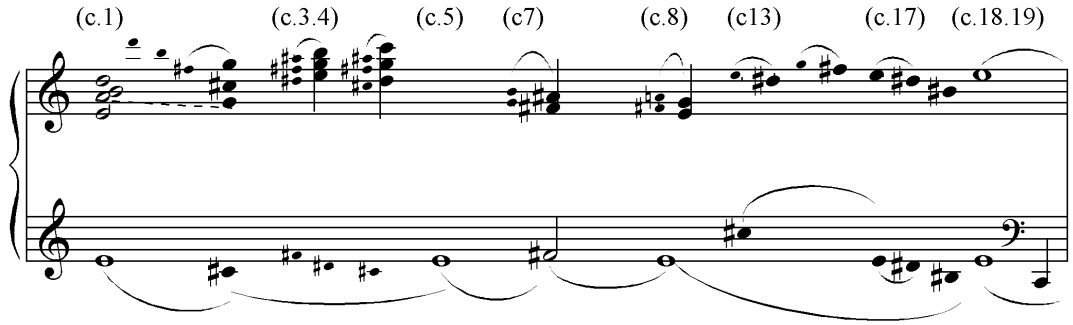


Figura 361. Vozes condutoras linha (d). Idéia da ornamentação do centro *Mi*.

2.4. Gráficos das Vozes Condutoras

A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c)(d). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os pontos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

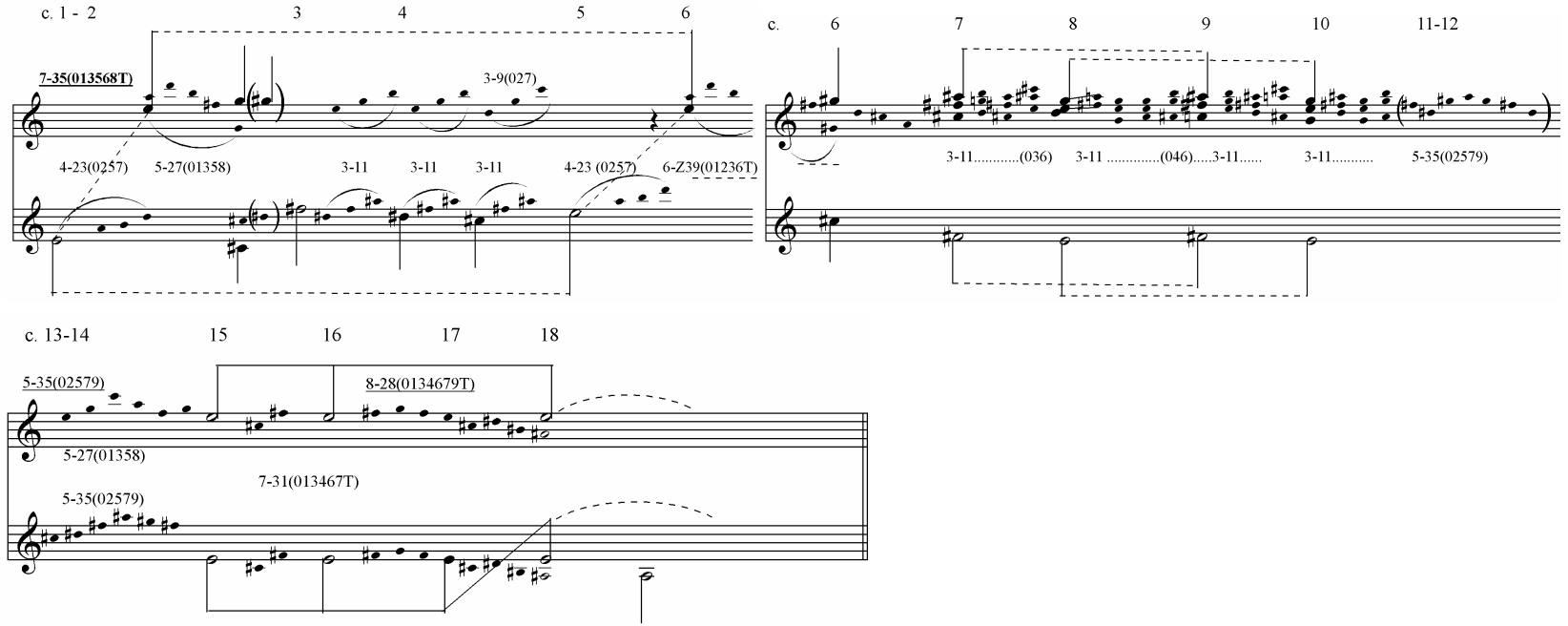
Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c)(d), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[260]

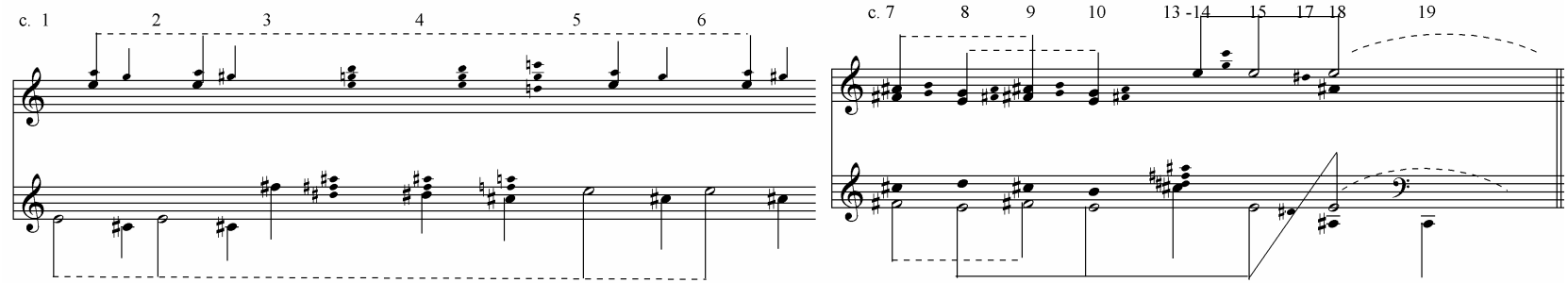
Observem-se os gráficos (a)(b)(c)(d) reunidos, sintetizando a peça e também os subconjuntos na Figura 362:

[260] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).

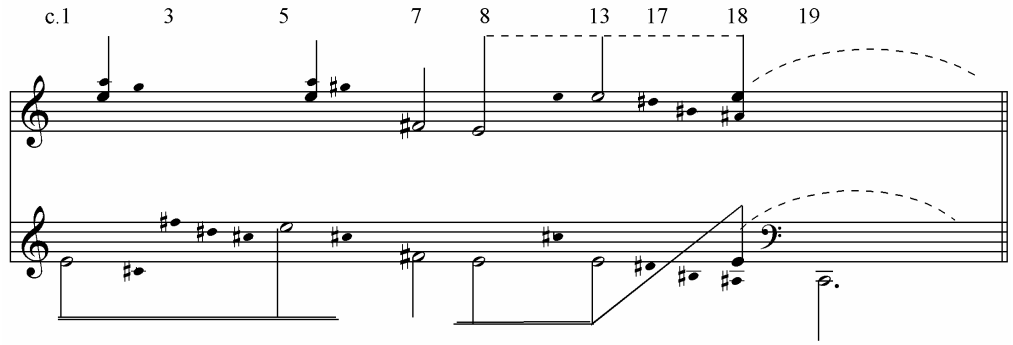
(a)


c. 1 - 2
3
4
5
6
7-35(013568T)
3-9(027)
4-23(0257)
5-27(01358)
3-11
3-11
3-11
4-23 (0257)
6-Z39(01236T)
c.
6
7
8
9
10
11-12
3-11.....(036)
3-11 .....(046).....3-11.....
3-11.....
5-35(02579)
c. 13-14
15
16
17
18
5-35(02579)
8-28(0134679T)
5-27(01358)
7-31(013467T)
5-35(02579)

(b)


c. 1
2
3
4
5
6
c. 7
8
9
10
13 -14
15
17
18
19

c)



(d)

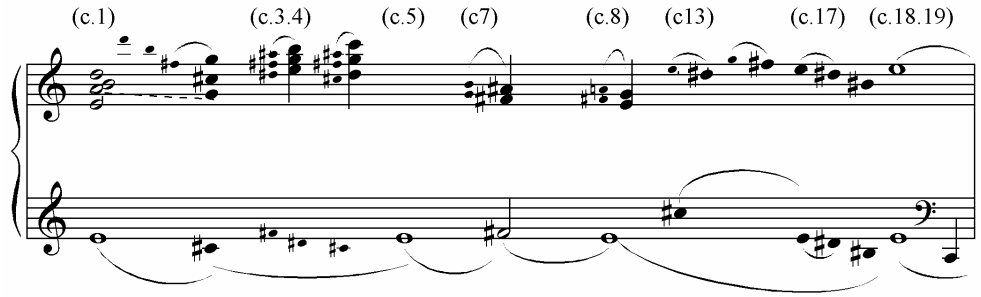


Figura 362 . Gráfico das Vozes Condutoras. Eunice Katunda. ***Les Joyaux et les fruits.***

3. Textura[261]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a peça apresenta diversidade, com justaposições de Figuração pianística, Homofonia Acordal e Monofonia, com suas respectivas subdivisões. Os parâmetros rítmicos e de direção, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Figuração contrapontística

Direção contrária – mesmo ritmo: emprega acordes arpejados nas duas linhas da peça, de maneira contrapontística, que caminham em direção contrária com mesmo ritmo.(c.1-2).

A Figura 363 realiza esta demonstração:

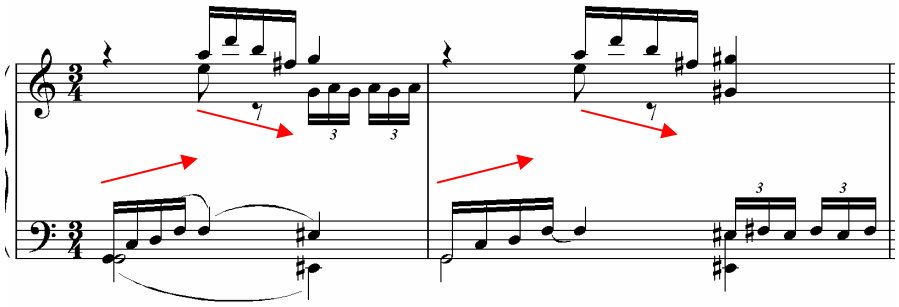


Figura 363. Textura com figuração contrapontística. ***Les joyaux et les fruits,*** **c.1-2.**

3.2. Homofônica Acordal

Ritmo diferente - mesma direção: uma estrutura acordal sobre um Pedal, com modelos rítmicos diferentes que caminham na mesma direção. (c.7-10).

Observe-se a Figura 364:

[261] A terminologia empregada para a análise da Textura tem por base BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

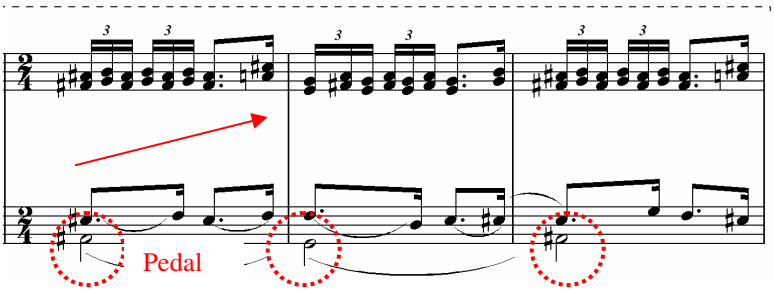


Figura 364. Textura homofônica. ***Les joyaux et les fruits*****, c.7-10.**

3.3.Monofônica:

Mesmo ritmo - mesma direção: apresenta uma única linha com um mesmo modelo rítmico e mesma direção.(c.15-19), demonstrado na Figura 365:

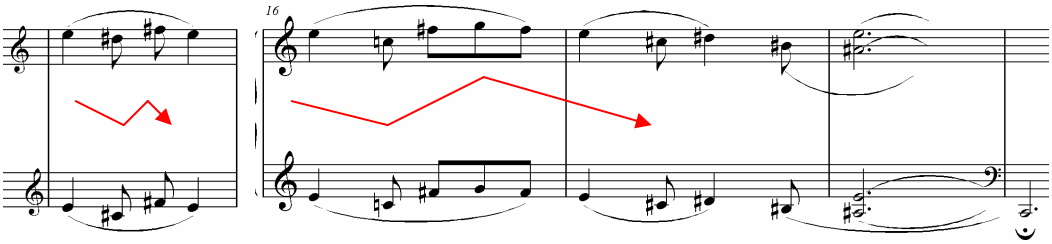


Figura 365. Textura monofônica. ***Les joyaux et les fruits*****, c. 15-19.**

Síntese

Depois de analisar *Le Joyaux et les Fruit,* quinta peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através de três coleções: diatônica 7-35 (013568T), pentatônica 5-35 (02579) e coleção octatônica 8-28 (0134679T), as quais constituem a coleção de referência da peça. Essas coleções inserem-se no Ciclo de intervalo C5,7. A coleção age como um tipo de campo harmônico do qual são retiradas formas menores, os subconjuntos.

- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a linha horizontal revelou a presença de subconjuntos derivados das coleções, que se repetem, às vezes transpostos, durante a peça.
- os subconjuntos 3-11, obtidos pela concentração do material melódico ocorrem também verticalizados, em pontos de apoio, de passagem, como também articulando o movimento.
- as coleções apresentam estruturas diferentes, porém ocorre uma interação entre elas. A pentatônica e a diatônica formam uma coleção octatônica. Os subconjuntos encontrados na peça são derivados dessas coleções.
- na análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, foi possível verificar o movimento, a direção, os centros, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça.
- as notas *Mi* e *Fa#* competem quanto a centricidade, porém o *Mi* tem prioridade. O *Mi* evidencia a divisão da peça em três seções.
- a idéia de *ornamentação* sobre um centro principal – *Mi,* pode ser considerada como recurso da composição.
- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, o que contribuiu para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados. Apresenta-se diversificada, com justaposições de figuração contrapontística, homofônica e monofônica.

6. LE LION

attend…

Uma característica da análise, e especificamente na música do século XX, é ser um trabalho de descobertas. Os relacionamentos são sistemáticos e de alguma forma se escondem através do desenrolar de uma obra musical. (DAHLHAUS: 1982).

Conforme Kater (1990/92: pp. IV e VI) "analisar é compreender e perceber o caminho percorrido pelo compositor.[...] é um processo que implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento."

Uma análise é capaz de apresentar uma proposta imprescindível para uma interpretação, através do conhecimento e da compreensão do desenrolar do pensamento musical em suas diversas maneiras de organização. Ela poderá servir como uma ferramenta para o intérprete, e este encontrar ali um elemento estruturador da interpretação.

Com respeito a esse assunto, Cone (1969: p.34) declara que uma interpretação convincente representa uma escolha, sintetizada na questão: "qual das relações implícitas na peça deverá ser enfatizada para que se torne explícita?" [262]

A análise que se segue pretende apresentar subsídios para uma compreensão da peça, e pode ser considerada como um meio de colaborar no processo de tomada de decisões de uma interpretação.

Le Lion é a sexta peça da suíte *La Dame et la Licorne - Petite Suíte,* uma coletânea de seis peças, composta em São Paulo em setembro de 1982.[263] É constituída de 16 compassos em tempo binário. Não possui indicação de andamento e nem quanto à dinâmica. A citação *attend* faz alusão ao caráter da peça.

Essa análise está dividida em: Material, Vozes Condutoras e Textura com as respectivas subdivisões.

[262] Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit? (CONE:1968, p. 34).
[263] Dedicada para Leon Bonaventure, em seu aniversário. Não consta no manuscrito. (KATER:2001, p. 113)

1. Material

A análise do material tem por objetivo salientar os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos.

1.1. Coleções

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos apresentados na Figura 366:

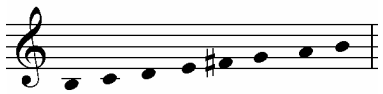
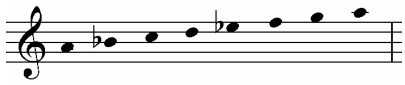
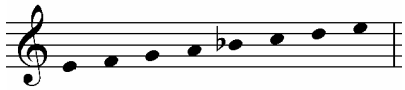
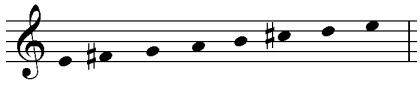
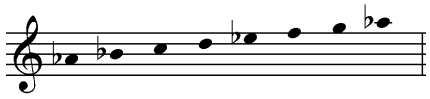
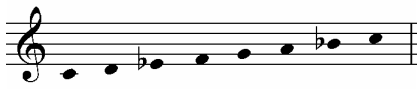
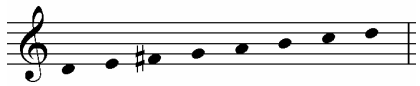
Si frígio: Compassos 1 – 2	
Lá lócrio: Compassos 3-5 *Mi* lócrio: Compasaos 8(2º tempo) -11(1º tempo)	 
Mi dórico: Compassos 6 – 8 e 11 (2º tempo)	
Lá b Lidio: Compassos 12	
Dó dórico: Compassos 13 -14 (1º tempo)	
Ré mixolídio: Compassos 15 - 16.	

Figura 366. Modos formadores da peça e seus respectivos compassos.

Esses modos constituem as coleções diatônicas - 7-35[264] (013568T)[265] e são a coleção de referência da peça. Conforme Straus :

> Os compositores de música pós-tonal usam com freqüência certos conjuntos maiores como fonte de material de alturas. Derivando-se todos ou a maioria dos conjuntos menores de um único referencial mais amplo, tornam possível unificar seções inteiras de pecas. Quando o conjunto referencial maior é mudado, pode-se criar um grande sentido de movimento de uma área harmônica para outra. (STRAUS: 2005,p.140).[266]

A partir da coleção diatônica, foi possível definir tanto áreas harmônicas quanto melódicas, estabelecer centros, assim como subdividir seções.

A peça, subdividida em três seções, é constituída pela coleção diatônica 7-35 (013568T). A 1ª seção (c.1-5) se move de *Si* frígio, por um caminho cromático descendente na linha inferior, finalizando em uma cadência em *Lá* lócrio (c.5), demonstradas na Figura 367:

[264] Há duas maneiras padronizados de nomear classes de conjuntos. O primeiro foi criado por Allen Forte – **The Structure of Atonal Music** (1973), pioneiro da teoria dos conjuntos de classes de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto. O segundo número dá a posição do conjunto na lista de Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. A segunda maneira padronizada de nomear classes de conjuntos é identificada pelos membros destes conjuntos, através de suas classes de alturas, em sua melhor ordem. (STRAUS: 2005, p. 57).

[265] A letra T substitui o elemento 10 do conjunto.

[266] Composers of post-tonal often use certain large sets as sources of pitch material. By drawing all or most of the smaller sets from a single large referential set, composers can unify entire sections of music. By changing the large referential set, the composer can create a sense of large-scale movement from one harmonic area to another (STRAUS: 2005, p.140).

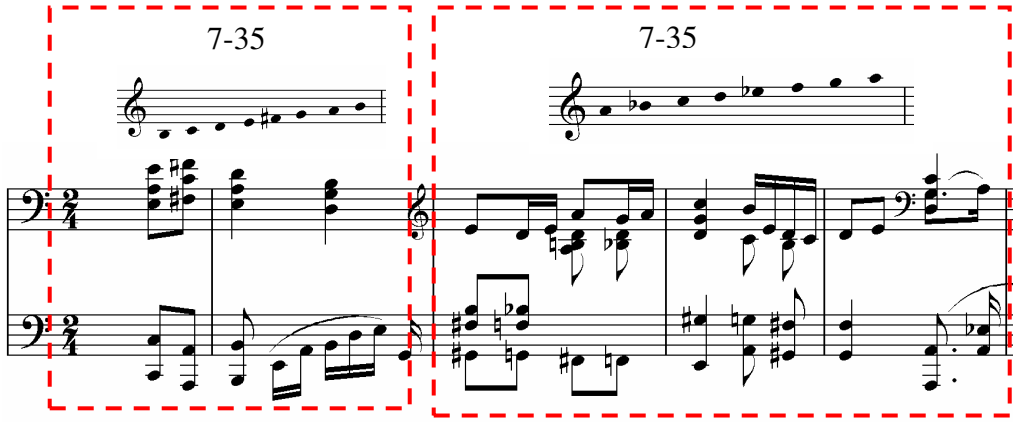


Figura 367. Coleção diatônica, *Si* frígio e *Lá* lócrio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 1-4.

A 2ª seção (c.6-12), inicia-se em *Mi* dórico e com a ocorrência do *sib* (c.8) passa para *Mi* lócrio, retornando a *Mi* dórico (c.11). Finaliza sobre uma cadência em *Láb* lídio (c.12), como pode-se ver na Figura 368:

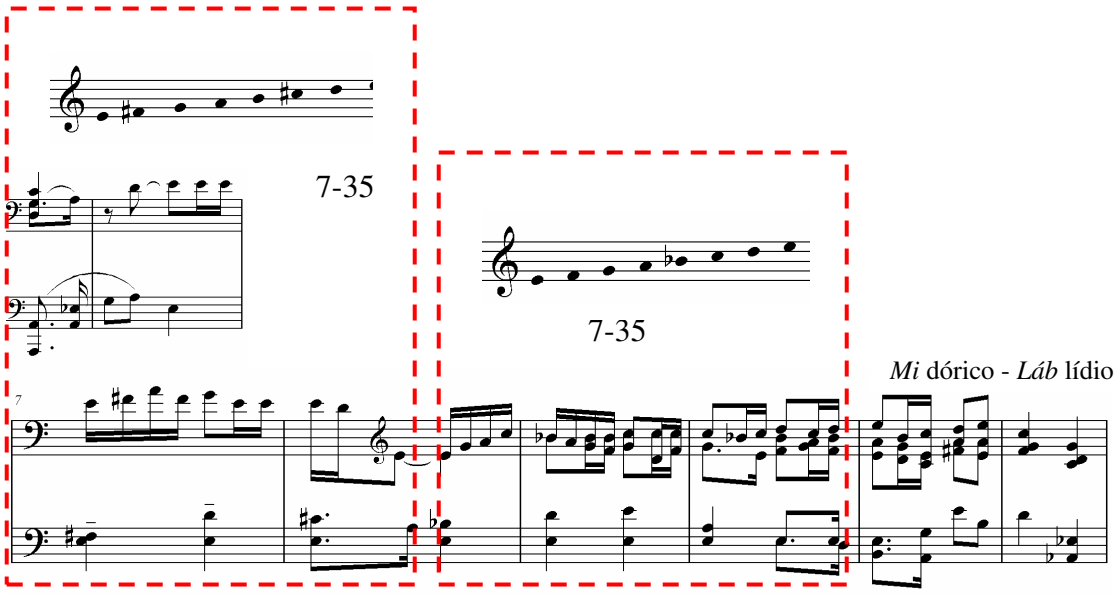


Figura 368. Coleção diatônica, *Mi* dórico, lócrio, *Lá* lídio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 6-12.

A 3ª seção (c.13-16) inicia-se em *Dó* dórico finalizando sobre uma cadência em *Ré* mixolídio (c.15.16). Cada coleção apresentada coincide também com os centros.

Observe-se essas demonstrações na Figura 369:

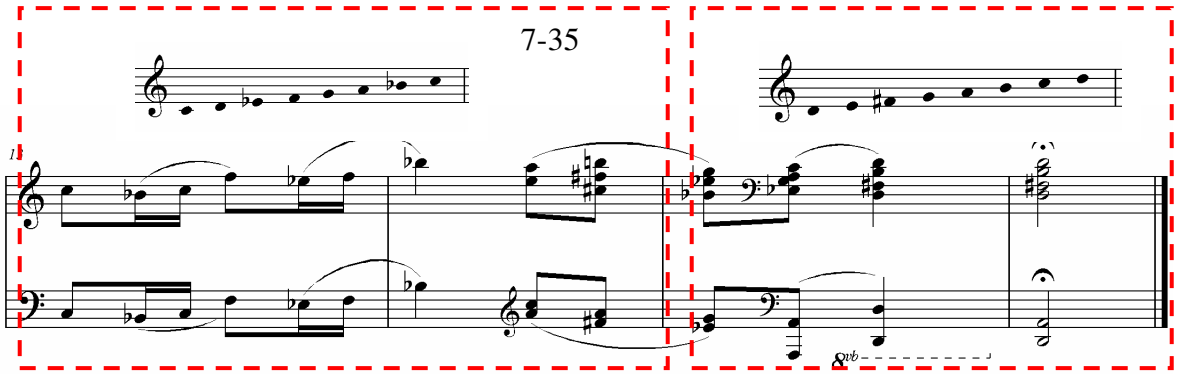


Figura 369. Coleção diatônica, *Mi* dórico, lócrio, *Lá* lídio. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 13-16.

Considerando-se que a escala diatônica, assim como muitas das Coleções de referência, têm sua origem nos Ciclos de intervalos, conclui-se que essa coleção corresponde ao Ciclo 5 (C5) - ciclo das quartas e quintas - e é formada por qualquer segmento contíguo de sete notas na ordem do Ciclo 5 (C5).

Observe-se a Figura 370:

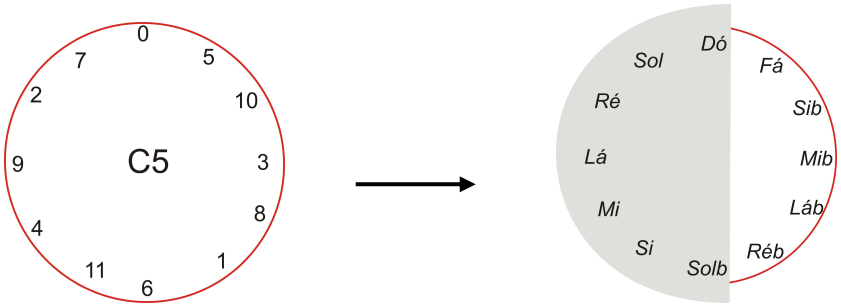


Figura 370. Ciclo de Intervalos C5. Frígio em *Si (si-dó-ré-mi-fá#-sol-la-si)*

Straus (2005, p. 154) declara que "pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, hexatônicas entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar."[267]

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção diatônica, a partir deste ponto considerada como conjunto, formam os subconjuntos. Esses subconjuntos intervêm na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça.

1.2. Subconjuntos

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de notas proporciona uma visão sistemática e coerente de organização das alturas nos níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

1.2.1 Dimensão Horizontal

Ao concentrar-se na construção musical pelos aspectos da organização da linha melódica, verifica-se que ela está subdivida em seis fragmentos - o primeiro (c. 1-2); segundo (c.3-5); terceiro (c. 6-8); quarto (c.8-12); quinto (c.13-14) e sexto (c. 15-16). Cada seção da peça, portanto, contém dois fragmentos melódicos.

Observem-se a partitura na Figuras 371 e os fragmentos melódicos e as seções na Figura 372:

[267] We can gain useful perspective on the diatonic, octatonic, whole-tone, and hexatonic collections, and other important collections, by concentrating on the intervals that can generate them.

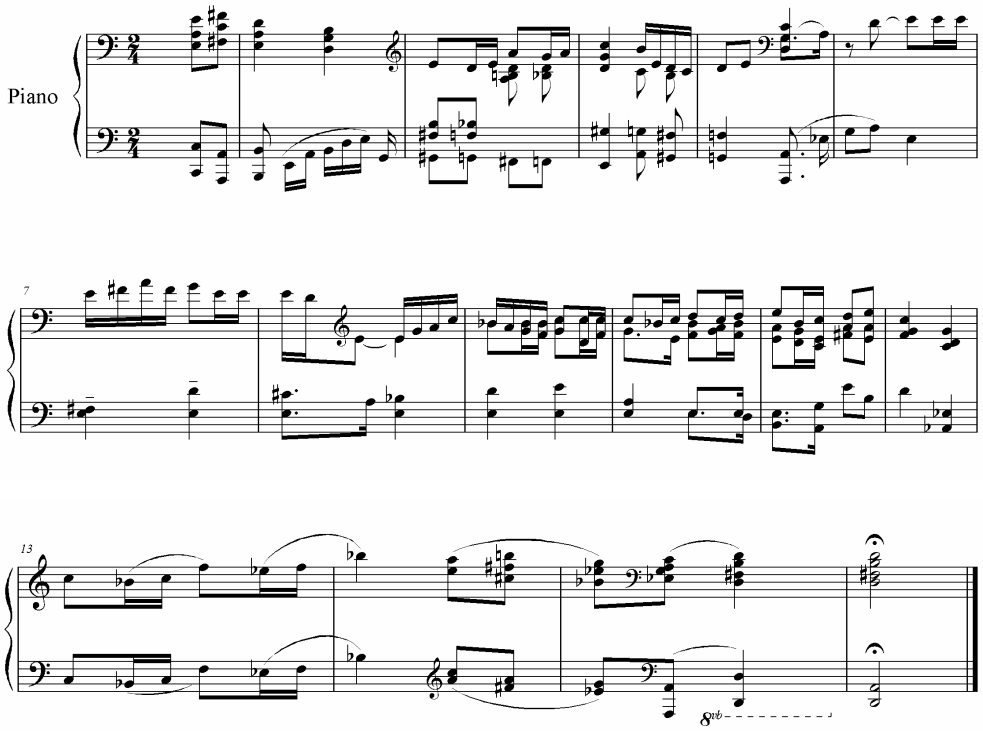
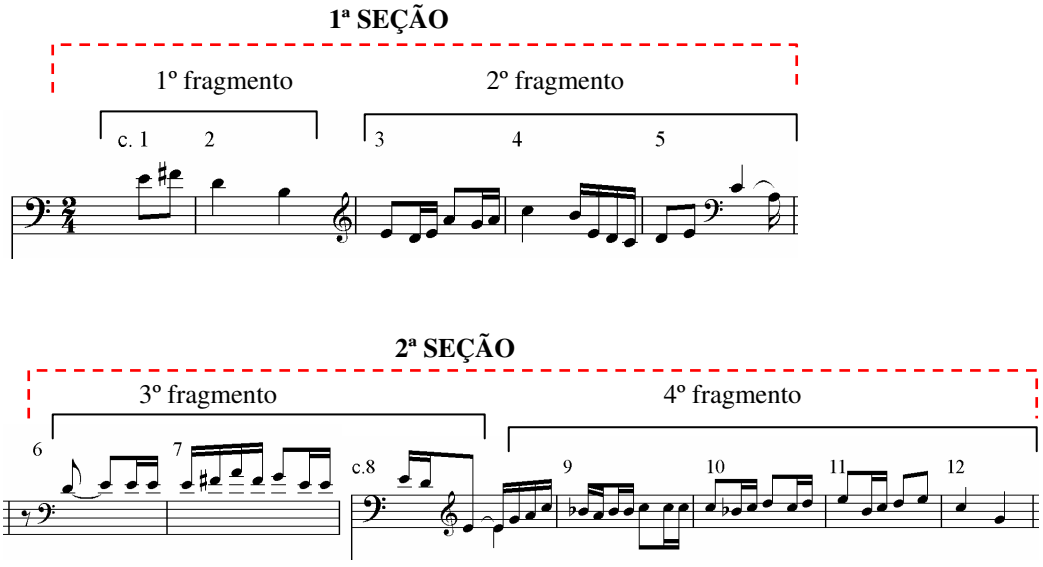


Figura 371. Eunice Katunda. ***Le Lion.***



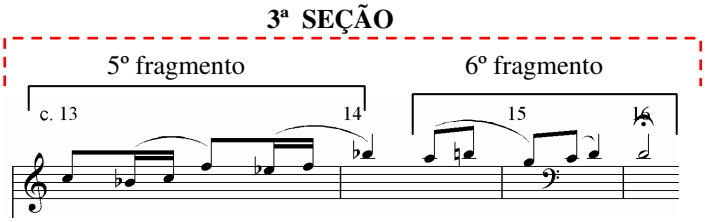


Figura 372. Seções. Linha melódica com seis fragmentos.

Com base na audição, pode-se verificar que a linha melódica é constituída por dois subconjuntos (c.3.4 e c.8.9): dois pentacordes derivados da coleção diatônica 7-35 (013568T). Estes subconjuntos, formadores da linha melódica, colaboram para o entendimento da estrutura e unidade da peça.

O primeiro subconjunto, pentacorde 5-35 (02479) aparece no 2º fragmento melódico (c.3.4) na primeira seção, como pode-se ver na Figura 373:

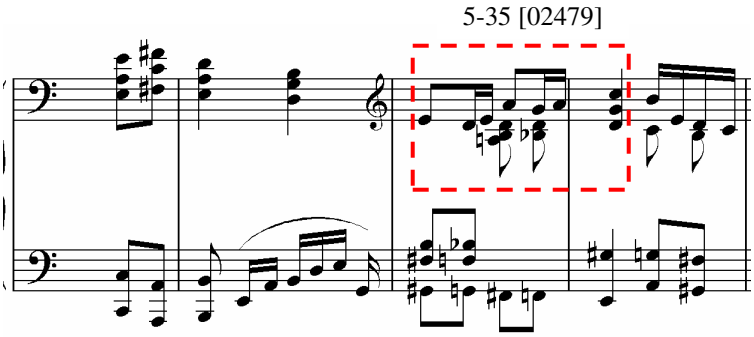
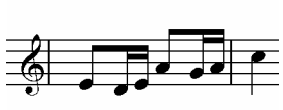


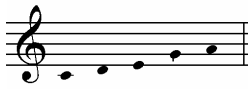
Figura 373. Subconjunto 5-35. Eunice Katunda. *Le Lion*, c. 1-4.

Subseqüentemente, esse subconjunto ocorre de forma variada através de transposição, omissão e inclusão de novos sons, mudança de direção e alterações rítmicas. Observe-se esse subconjunto e suas variações na Figuras 374:

Subconjunto 1:

(c.3.4)

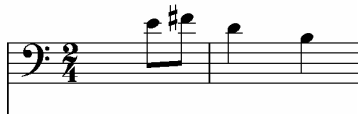




5-35 (02479)

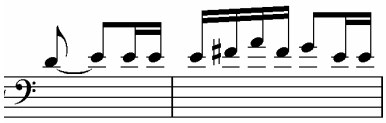
Variações:

(c.1.2)



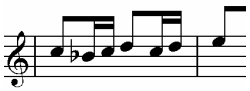
1.1. 4-22 (0249) T2. 1º Fragmento melódico. Com omissão de um som, transposição, alteração rítmica e mudança de direção.

(c.6.7)



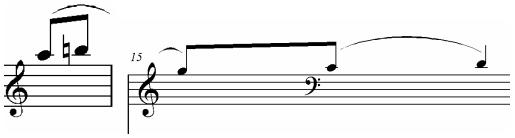
1.2. 5-23 (02457) T2. 3º Fragmento melódico. Com omissão e inclusão de novo som, transposição e alteração rítmica.

(c.10)



1.3. 4-21 (0246) T10. 5º fragmento melódico. Com redução, inclusão de novo som e transposição.

(c.14.16)



1.4. 5-23(02457) T2. 6º fragmento melódico. Com redução, inclusão de novo som, transposição e mudança de região.

Figura 374. Subconjunto 5-35 e variações em seus respectivos fragmentos melódicos.

O Subconjunto 5-25 (0137T) ocorre pela primeira vez no 4º fragmento melódico (c.8.9), demonstrado na Figura 375:

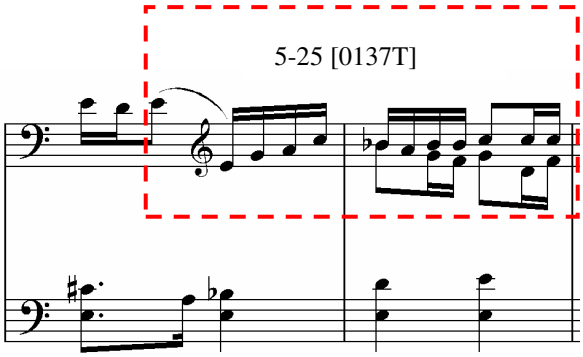


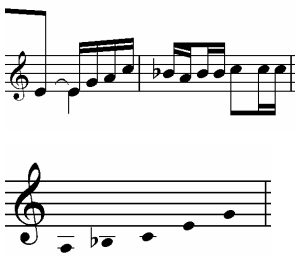
Figura 375. Subconjunto 5-25. Eunice Katunda.*Le Lion*, c. 8-9.

Esse subconjunto ocorre de forma variada através de transposição, omissão e inclusão de novos elementos, mudança de direção e alterações rítmicas.

Observe-se esse subconjunto e suas variações nas Figuras 376:

Subconjunto 2:

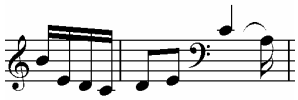
(c. 8.9)



5- 25 [0137T]

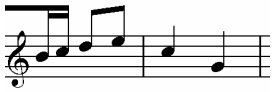
Variações:

(c. 4.5)



2.1. 5-23 (0135T) T2. 2º fragmento melódico. Com omissão de sons, alteração rítmica, transposição e mudança de direção.

(c.11.12)



2.2. 5-27(01358) T2. 4º fragmento melódico. Com redução, inclusão de novo som e transposição.

Figura 376. Subconjunto 5-25 e variações em seus respectivos fragmentos melódicos.

Mesmo ocorrendo na mesma linha melódica, verifica-se que os subconjuntos 1 e 2 não possuem conteúdos intervalares semelhantes.

O subconjunto 5-35 apresenta conteúdos intervalares com base nas classes de intervalos 5,7; enquanto o subconjunto 5-25 na classe 3,9. Além disso o subconjunto 5-25 apresenta um trítono, classe de intervalo 6 (C6).

1.1.2. Relações de Contorno

Quanto a análise do contorno musical, ou seja, dos aspectos gerais da peça, seus movimentos ascendentes e descentes, pode-se observar que alguns fragmentos dos subconjuntos, apesar de apresentarem intervalos distintos, possuem os mesmos contornos.

Esse processo deixa de se preocupar com a discriminação das alturas ou conjuntos de alturas, permitindo verificar movimentos musicais com mais clareza. Permite ainda revelar relações entre a apresentação de diferentes conjuntos de alturas.

Conforme esclarece Straus:

> [...] Podemos às vezes, como ouvintes, achar mais fácil prestar atenção às formas gerais, seus movimentos para cima e para baixo, mais agudo e mais grave. Estes são aspectos do contorno musical. Para entender o sentido do contorno musical, não precisamos conhecer as notas e intervalos exatos; somente os movimentos agudo/grave. (STRAUS:2005, p.99)[268]

O exemplo que se segue demonstra subconjuntos cujas quatro notas da linha melódica apresentam o mesmo contorno: <01243>.

Inicia com as três primeiras notas na seqüência da mais grave(0) para as duas seguintes mais agudas(1 e 2); em seguida para a nota mais aguda do segmento(4), finalizando com a nota seguinte menos aguda.(3).

Observe-se esta demonstração na Figura 377:

[268] As listeners, we may sometimes find it easier to attend to the general shapes of music, its motions up and down, higher and lower. These are aspects of musical *contour.* To make sense of musical contour, we do not need to know the exact notes and intervals; we only need to know which notes are higher and which are lower. (STRAUS;2005, p. 99).

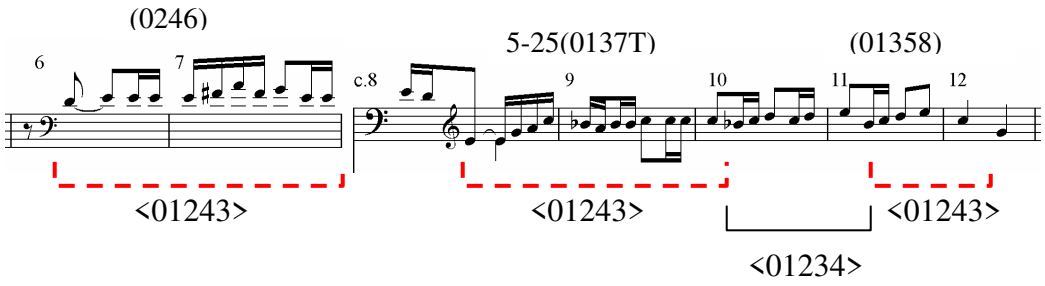


Figura 377. Mesmo contorno entre subconjuntos diferentes.

<01243>[269] é um segmento de contorno – SEGC. Esse fragmento melódico de diferentes subconjuntos e intervalos distintos apresenta o mesmo segmento de contorno. A peça se unifica, em parte, pelas três apresentações de um único segmento de contorno (SEGC).

Os dois segmentos de contornos diferentes - <01324> e <43210>, são retrógrados relacionados.

Observe-se a Figura 378:

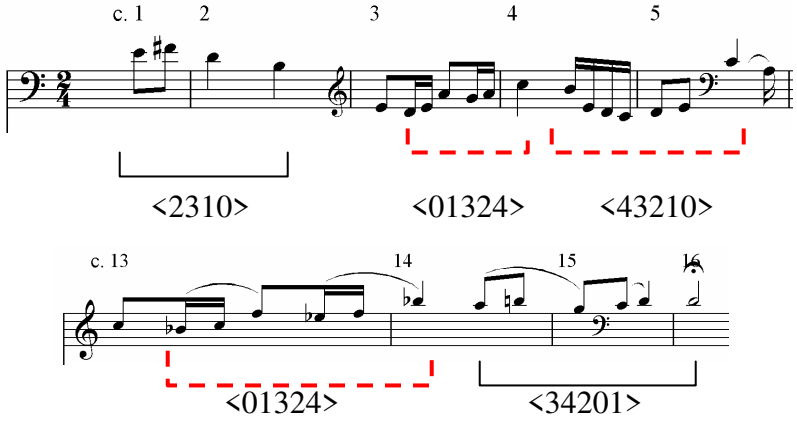


Figura 378. Segmentos de contorno. Linha melódica (c.1-5) e (c.13-16)

[269] O 0 é designado para a nota mais grave, 1 para a próxima mais grave, e assim por diante. A nota mais aguda terá sempre um valor numérico que é 1 menos do que a quantidade de notas diferentes no fragmento. Os números são então dispostos, em ordem, para descrever o contorno musical. STRAUS:2005, p.99.

1.2.3. Dimensão Vertical

Verificando-se o procedimento quanto a dimensão vertical, nota-se principalmente a presença do subconjunto tricorde 3-9 (027) em diversos pontos da peça, assim como intervalos harmônicos da classe de intervalos [0,5], demonstrados na Figura 379:

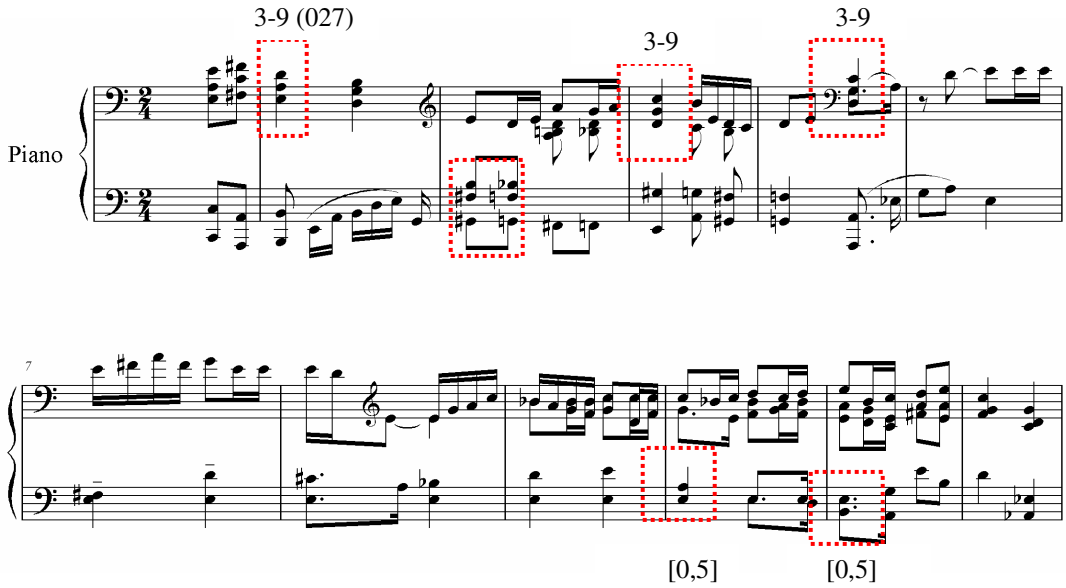


Figura 379. Subconjunto 3-9 e CI [0,5] verticalizado. Eunice Katunda. *Le Lion,* c. 1-11.

2.Vozes condutoras

A análise através de gráficos de vozes condutoras[270], demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de maneira sintetizada. O objetivo do reconhecimento das vozes condutoras é demonstrar os movimentos dos aspectos da estrutura, quanto às alturas, *associações*[271].

[270] Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando adaptá-la ao contexto da obra.

[271] Este termo é usado por Straus, para substituir, na música pós-tonal, o termo 'prolongamento' empregado na análise das vozes condutoras na música tonal. Serve para descrever grupos de notas que se associam de acordo com suas similaridades em registro, distanciamento métrico, duração, dinâmica entre outros. "If we wish to discuss middleground structure in post-tonal music, we will have to retreat to a less comprehensive but more defensible model of voice leading, one based on association rather than prolongation. Associational claims differ significantly from prolongational claims." […] association describe the musical phenomenon: the grouping together of notes according to similarities in register, metrical placement, duration, dynamics, instrumentation, and so forth. These groupings may contain notes widely separated in time." (STRAUS: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. Journal of Music Theory, Vol. 31, No. 1. (Spring, 1987), pp. 13 e 21.

De acordo com Salzer (1982: p.143), o gráfico das vozes condutoras tem o propósito "de explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical." [272]

A realização desta análise ocorrerá em três gráficos distintos, de forma que possa representar significantemente o Movimento e direção, as articulações das Seções e os Centros.

2.1. Movimento e Direção

O gráfico das vozes condutoras, representado pela linha (a), é o que mais se aproxima da escrita real. Tem como ênfase o movimento e a direção musical, a busca dos elementos estruturais e suas respectivas *associações*.

Demonstra o caminho percorrido pelas vozes e deixa em evidência pontos estruturais principais, esclarecendo os processos utilizados na organização da peça - como conduzem e direcionam o movimento. A representação dos elementos estruturais é feita por notas, de valor maior para o menor, conforme sua relevância e leva em consideração pequenas unidades musicais.

Os elementos que indicam movimento e direção estão indicados por notas sem hastes, assim como notas repetidas estão realçadas por linhas pontilhadas. Procura-se identificar uma linha melódica condutora, estrutural, que seja coerente com a escuta da peça. Está representada por uma linha contínua sobre as hastes.

Através da análise das vozes condutoras, pôde-se reconhecer os subconjuntos na peça, tanto na dimensão horizontal como na vertical, bem como a coleção de referência, indicada em negrito sobre uma linha sublinhada. Para tanto, este trabalho, apresenta uma associação de duas técnicas: a Teoria dos Conjuntos de notas para demonstrar a organização das alturas, estruturando a peça; e a de Vozes Condutoras, que revela os relacionamentos entre as dimensões horizontal e vertical, os quais se entrelaçam no discurso musical, gerando unidade e coerência.

O gráfico (a) revela a presença do tricorde 3-9 (027) na dimensão vertical da peça. Demonstra também a divisão da peça em três seções: seção 1 (c.1-5); seção 2 (c.6-12) e seção 3 (c.13-16). Observe-se também o movimento cromático que ocorre nas linhas

[272] "The voice-leading graphs have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way." (SALZER,Felix:1982. p. 143).

internas. O movimento cromático na linha do baixo (c.3-4) enfatiza a importância da passagem de *sol#* para *mi,* sendo reapresentado novamente na linha intermediária (c.4-6), onde *mi* permanece como nota estrutural (c.6-10).

Observe-se o Gráfico (a) e Subconjuntos na Figura 380:

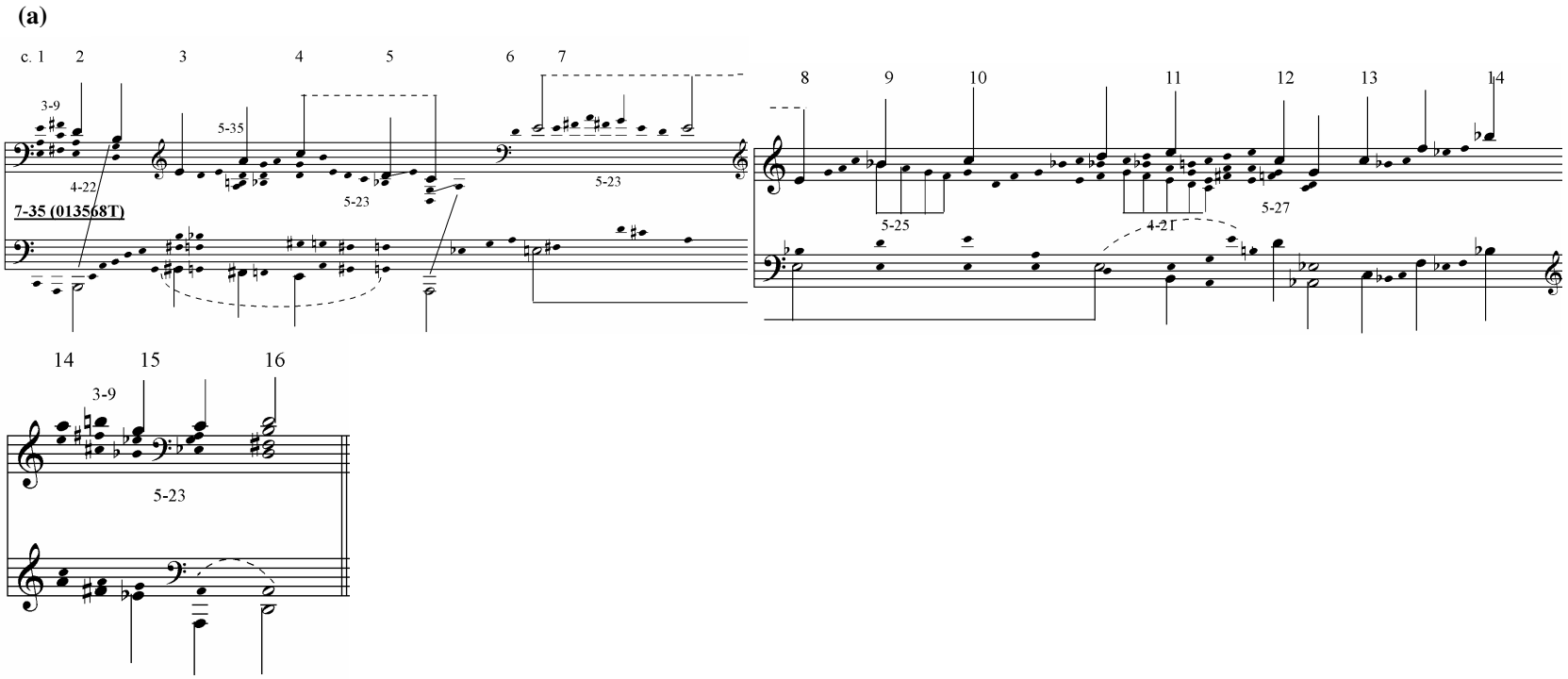


Figura 380. Vozes condutoras (a) e Subconjuntos. Movimento e direção.

2.2. Articulação das Seções

Através da análise das vozes condutoras, linha (b), que tem por base o que foi salientado como apoio na linha (a), pode-se observar o direcionamento da peça e como se articulam as seções.

O gráfico das vozes condutoras, linha (b), concentra-se nos pontos de apoio principais, necessários para o entendimento da direcionalidade da peça e na sua relevância quanto às articulações das seções: seção 1 (c.1-5); seção 2 (c.6-12) e seção 3 (c.13-16).

A seção 1 (c.1-5) apresenta um contorno melódico na linha superior *si-mi-lá-dó-lá* sobre uma linha do baixo *si-mi-lá,* movimentando-se por quartas; a seção 2 (c.6-12) tem a linha superior centrada em *mi* sobre uma linha do baixo também em *mi* que se dirige a *láb* (c.12); a seção 3 (c.13-16) inicia-se sobre movimentos de quartas com um contorno melódico *sib- sol- dó- ré* sobre uma linha do baixo *mib-lá-ré.*

Pode-se observar a ocorrência que os acordes de quartas[273] - tricordes 3-9 na Teoria dos Conjuntos de notas - aparecem em pontos de apoio na peça, assim como classes de alturas [0,5] (intervalos de 4as) em movimentos melódicos.

Os intervalos de sétimas ocorrem mais precisamente como ornamentos. Na cadência final (c.16) o movimento também se faz por uma relação de classe de alturas [0,5].

Observe-se o Gráfico (b) na Figura 381:

[273] Quartal materials stem from ornamentation of the triad and from techniques of medieval polyphony. (PERSICHETI: 1961, p.93).

(b)

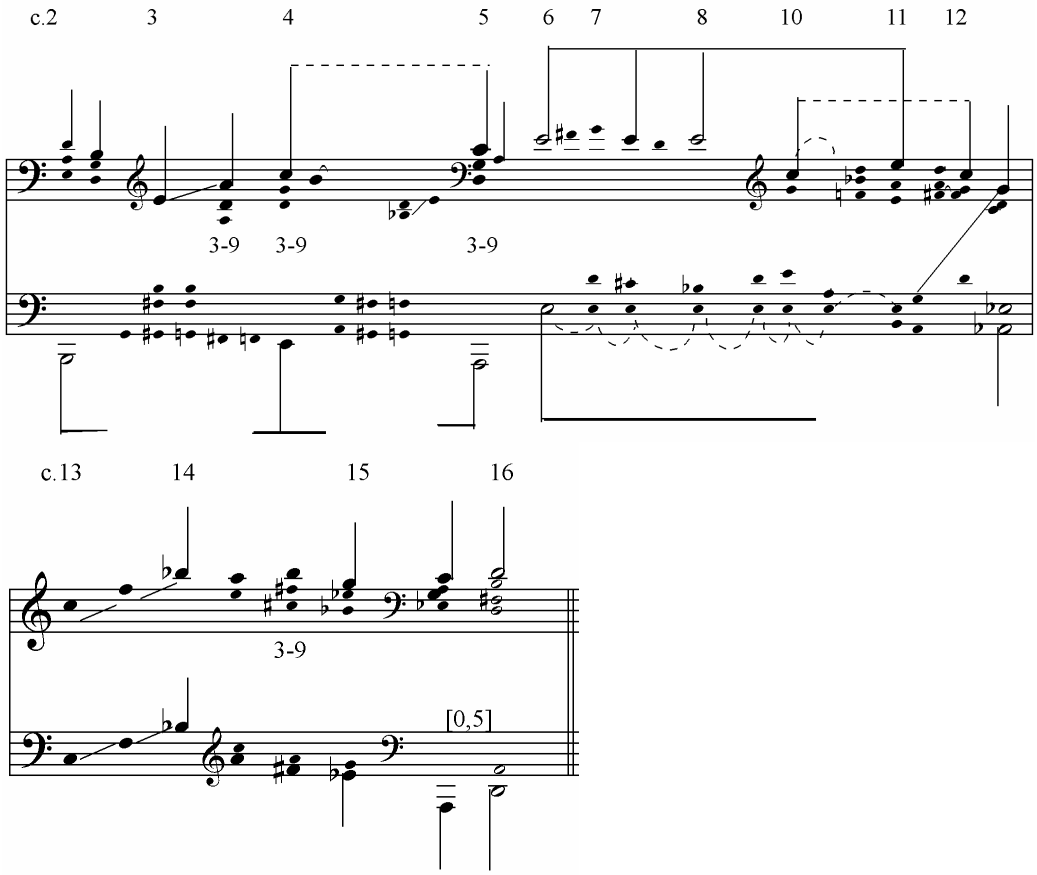


Figura 381. Vozes condutoras (b). Quartas e sétimas melódicas e harmônicas.

2.3. Centros

O gráfico das vozes condutoras da linha (c) evidencia alturas que, por estarem de alguma maneira enfatizadas, ganham preeminência estrutural. Com esta prática, tais notas articulam os centros.

Straus (2005: p. 131) comenta que "mesmo sem os recursos da tonalidade, a organização de uma peça pode ser sobre centros referenciais. Grande parte da música pós-tonal focaliza alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como um meio de proporcionar organização e formato."[274].

[274] Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers. A great deal of post-tonal music focuses on specific pitches, pitch classes, or pitch-class sets as a way of shaping and organizing the music. (STRAUS: 2005, p. 131).

O gráfico (c) demonstra esse processo, sintetizando-o através de possíveis *associações* e realiza uma síntese que demonstra o movimento dos centros, estabelecidos pela disposição formal das notas (começo e fim das linhas melódicas), pelo acento agógico e pelo Pedal.

Verifica-se que a peça está organizada em torno de centros estabelecidos pela disposição das notas quanto ao acento agógico. Pode-se observar também que as duas linhas são independentes, uma vez que a linha superior não coincide com o centro estabelecido na linha inferior. Na Seção 1(c.1-5) a linha inferior caminha para um centro *Lá*; na Seção 2 (c.6-12) permanece em *Mi* (até c.10) e se dirige para *Láb* (c.12). A Seção 3 (c.13-16) realiza uma cadência *lá* ^{5dim} - *Ré* ^{6}. O movimento de centros principais *Lá – Mi – Láb* (Seção 1 e 2) e *Lá- Ré* (Seção 3) mantém uma relação de classes de alturas [0,7] [0,4] e [0,5] respectivamentes – [0,7] e [0,5] pertencem à Classe de intervalos CI5,7.

A Figura 382 demonstra o Gráfico (c) e os centros:

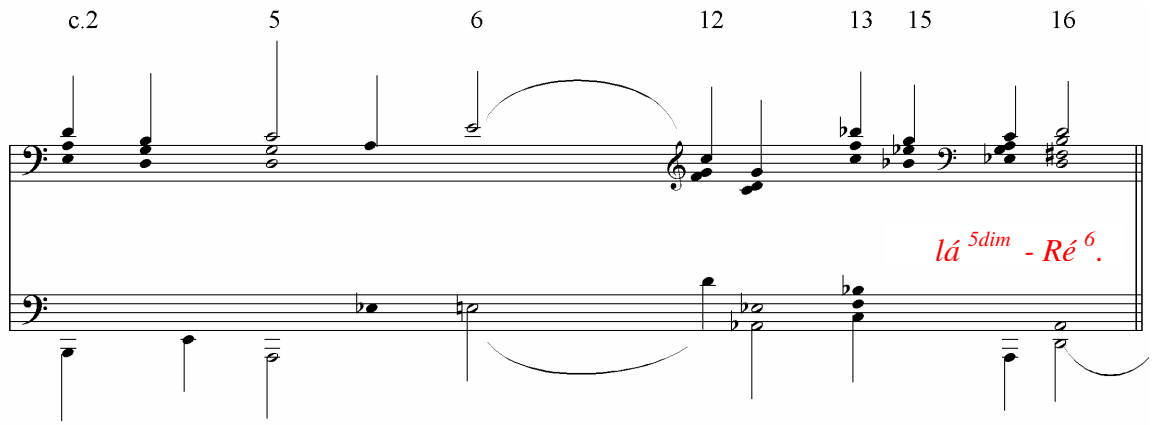


Figura 382. Vozes condutoras (c). Centros.

2.4. Gráficos das Vozes Condutoras(a)(b)(c)(d)

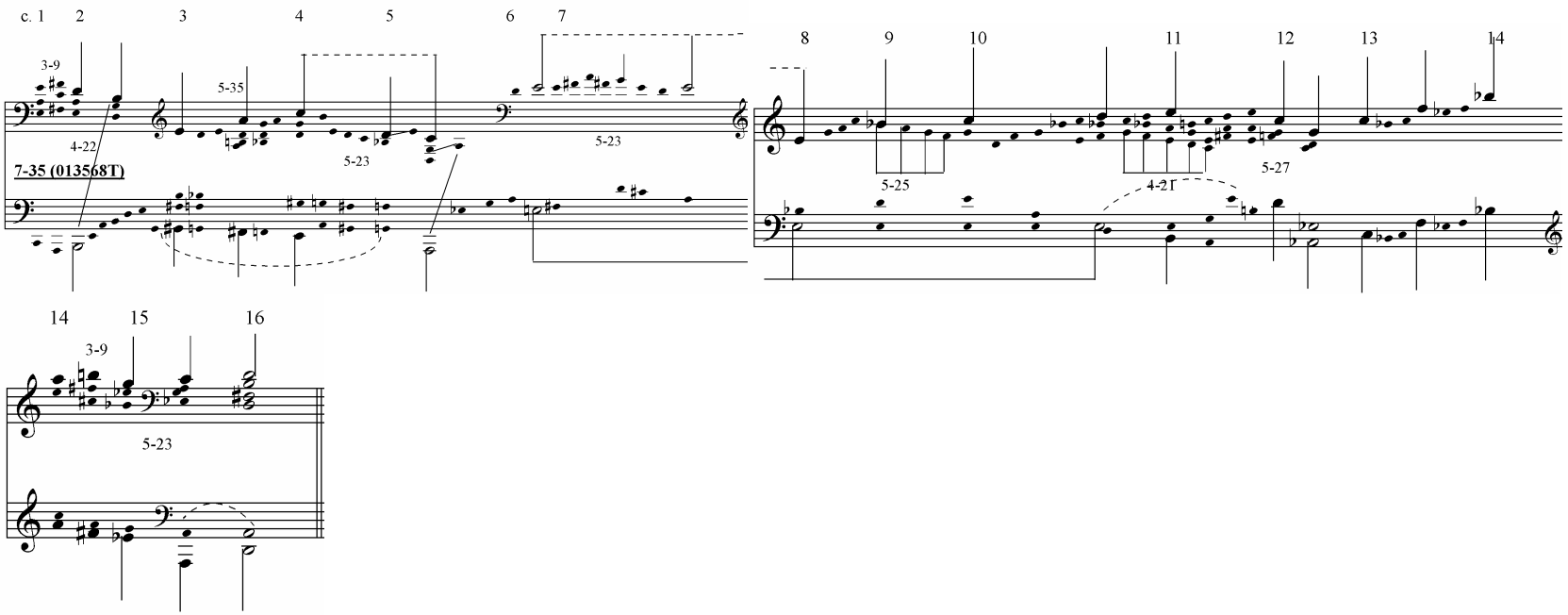
A análise das vozes condutoras está representada por gráficos em estágios sucessivos de sistematização, (a)(b)(c). A ênfase dessa análise está no movimento e na direção e tem como proposta determinar os pontos estruturais e suas associações, colaborando para a averiguação dos procedimentos composicionais.

Segundo Felix Salzer, os gráficos com vozes condutoras:

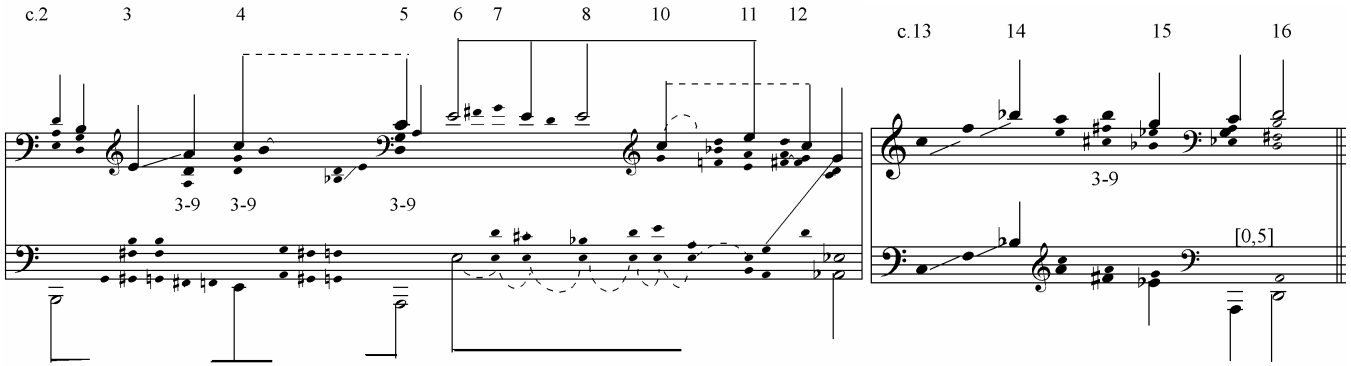
> [...] simbolizam os processos de audição estrutural, [...] com o propósito final de explicar a coerência em uma unidade musical de maneira sistemática. [...] O processo dedutivo tenta estabelecer a direção do movimento musical para atingir seu objetivo. [...] É a dedução que representa o primeiro processo da audição estrutural e é o caminho pelo qual se expressa em gráficos sucessivos - linhas (a)(b)(c), e assim por diante. (SALZER: 1982, pp. 142-3,206-7).[275]

Observem-se os gráficos (a)(b)(c) reunidos, sintetizando a peça, e também os subconjuntos na Figura 383:

[275] [...] they symbolize the processes of structural hearing. [...] have the ultimate purpose of explaining the coherence of a musical unit in a systematic way.[...]. The deductive process attempts to establish the goal of the musical motion and the direction it takes to attain this goal. [...] It is deduction which represents the first process of structural hearing and which may find its expression in successive graphics. (SALZER:1982, pp. 142-3, 206-7).


c. 1 2 3 4 5 6 7
3-9
5-35
4-22
5-23
5-23
7-35 (013568T)
8 9 10 11 12 13 14
5-25
4-21
5-27
14 15 16
3-9
5-23

(b)


c.2 3 4 5 6 7 8 10 11 12
3-9 3-9 3-9
c.13 14 15 16
3-9
[0,5]

(c)

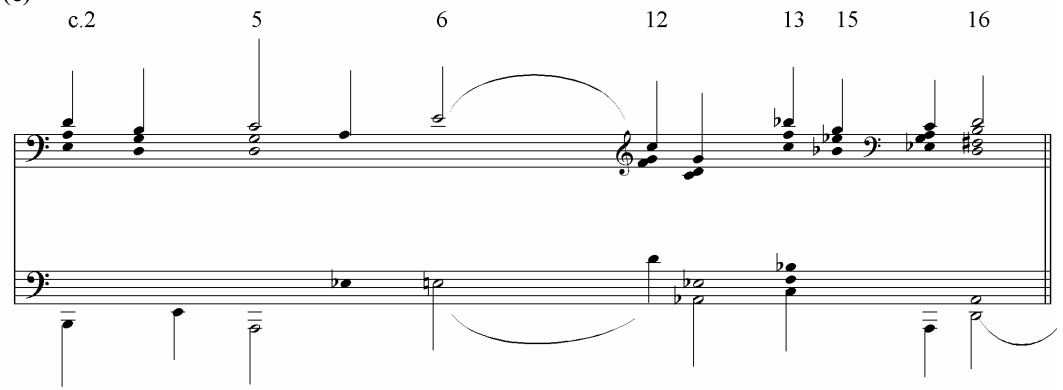


Figura 383. Gráfico das Vozes Condutoras(a)(b)(c)(d) e Subconjuntos Eunice Katunda. *Le Lion.*

3.Textura:[276]

Do ponto de vista tanto da interação como da inter-relação dos elementos estruturais, determinados pelo número de vozes e outros componentes, verifica-se que a peça apresenta diversidade de textura através de justaposições de Monofonia, Homofonia e Contraponto livre, com suas respectivas subdivisões. Os parâmetros rítmicos e de direção, foram considerados relevantes para a avaliação dos componentes da textura.

3.1. Monofônica:

Mesmo ritmo - mesma direção: apresenta uma única linha com um mesmo modelo rítmico e mesma direção (c.13), demonstrados na Figura 384:

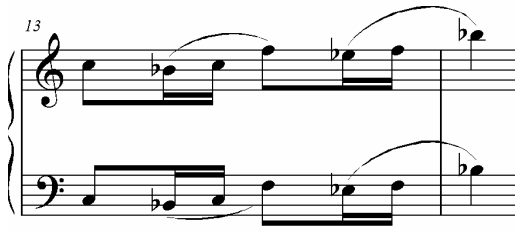


Figura 384. Textura monofônica. *Le Lion,* c. 13.

3.2.Homofônica:

3.2.1. Melodia com acompanhamento.

Este trecho contém uma linha melódica acompanhada na linha inferior. (c.6-8), como pode-se ver na Figura 385:

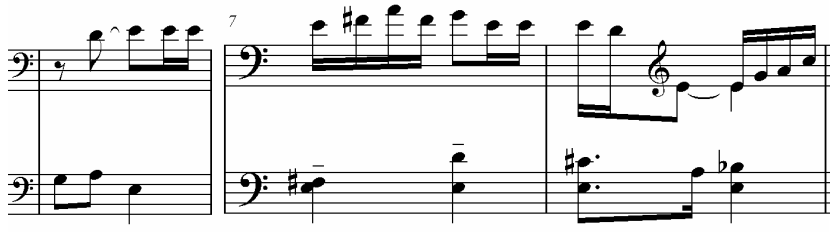


Figura 385. Textura homofônica, melodia com acompanhamento. *Le Lion*, c. 6-8.

[276] A terminologia empregada para a análise da textura é de BERRY,Wallace. **Structural Functions in Music** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

3.2.2. Acordal

Mesma direção – mesmo ritmo: as duas linhas caminham na mesma direção com um mesmo modelo rítmico (c.14-16) e é formada por acordes, demonstrados na Figura 386:

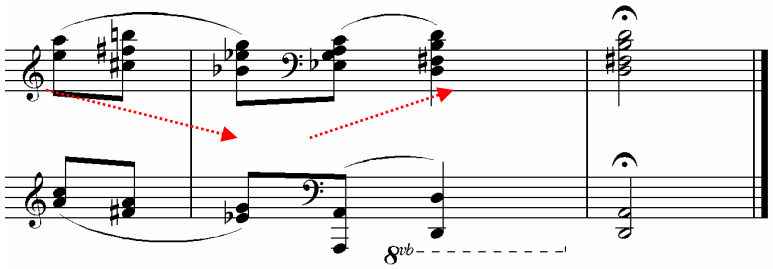


Figura 386. Textura Acordal. *Le Lion,* c. 14-16.

3.3.Contraponto Livre - Acordal

Mesmo ritmo – mesma direção: as vozes caminham às vezes na mesma direção e outras em direções diferentes, apresentando um modelo rítmico igual (c.9 -12), também em acordes.

Observe-se a Figura 387:

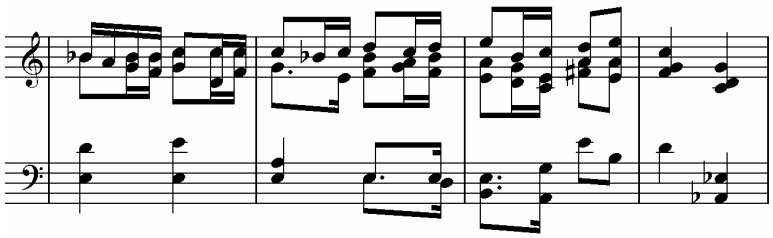


Figura 387. Textura em contraponto livre. *Le Lion*, c. 9-12.

Síntese

Depois de analisar *Le Lion,* sexta peça da *Suíte La Dame et la Licorne* (1982) da compositora brasileira Eunice Katunda, sob o ponto de vista do Material, das Vozes Condutoras e da Textura, conclui-se que:

- o material revelou os elementos organizadores da estrutura, quanto a coleções, ciclos de intervalos e subconjuntos. Foi organizado através da coleção diatônica, a

qual constitui a coleção de referência da peça 7-35 (013568T). Essa coleção insere-se no Ciclo de intervalo C5,7;

- a técnica da Teoria dos Conjuntos de notas possibilitou verificar como as alturas foram organizadas, nas dimensões horizontal e vertical, de maneira a contribuir com a audição e o entendimento da peça.
- a linha horizontal revelou a presença a presença de subconjuntos derivados dessa coleção, que se repetem, às vezes transpostos, durante a peça. Esses subconjuntos - 5-35 , 5-25 - e suas variações, obtidos pela concentração do material melódico, colaborou para o entendimento da estrutura e unidade da peça.
- o contorno melódico se mantém. O SEGC <01243> ocorre inúmeras vezes na peça. Dois segmentos distintos de contorno <01234> e <43210> são retrógrados relacionados. Esse processo contribui para unificar a peça.
- o subconjunto 3-9, assim com Classes de intervalos [0,5] ocorrem verticalizados com bastante freqüência.
- a análise da estrutura através de sínteses em gráficos de Vozes condutoras, possibilitou verificar o movimento, a direção e os centros em cada seção, bem como os procedimentos empregados e como estes elementos estruturais contribuíram na organização da peça.
- os centros conduzem e determinam as seções, com presença de cromatismos na linha intermediária. Caminha de *Lá* (1ª seção) para *Mi* (2ª seção), *Láb* (3ª seção) e termina em uma cadência *Lá – Ré*. O movimento entre estes centros principais mantém uma relação de classes de alturas pertencentes à Classe de intervalos CI5,7.
- os acordes e intervalos sobre classe de alturas [0,5] (quartas), ocorrem em pontos de apoio, bem como em seu movimento final na cadência.
- a textura, segundo considerações de parâmetros rítmicos e de direção, ilustrou importantes fatores na estrutura, o que contribuiu para ampliar o conhecimento quanto aos procedimentos adotados. Apresenta diversidade ao empregar Monofonia, Homofonia e Contraponto livre Acordal e respectivas características rítmicas e de direção.

Conclusão

CONCLUSÃO

Com esta pesquisa, que consta da investigação da trajetória musical de Eunice Katunda através da análise das peças para piano, foi possível revelar os aspectos predominantes do discurso musical desta compositora.

O trabalho investigou ainda o posicionamento de Eunice frente à música brasileira, podendo concluir que a compositora teve um papel de destaque como musicista de vanguarda, na década de 40, quando era integrante ativa do *Grupo Musica Viva*.

As décadas de 40 e 50 foram marcadas por um movimento de renovação musical, de convergências entre o nacionalismo existente e uma nova proposta de modernismo apregoada pelo *Musica Viva.*

Eunice aderiu aos ideais do *Grupo* participando de debates e concertos em primeira audição da então considerada música nova, apoiando com convicção esta renovação. Passou por um período de escrita dodecafônica, ao lado dos integrantes do *Grupo*, firmando-se pela viagem à Itália, onde teve oportunidade de estudar com grandes nomes do dodecafonismo daquele momento, Bruno Maderna, Luigi Dallapicolla e Luigi Nono.

Independente das opiniões do Partido Comunista, do qual era militante filiada, cuja orientação artística inclinava-se ao nacionalismo musical, Eunice continuou a compor na técnica dodecafônica ainda por um período curto de tempo, mesmo que nesta época tenha tentado, sem resultados satisfatórios, empregar a matéria prima da música nacional juntamente com esta nova técnica de composição.

A decisão de deixar o *Grupo*, bem como o trabalho na composição dodecafônica, aconteceu mais tarde, em virtude da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil,* escrita por Camargo Guarnieri, em 1950. Dois anos haviam se passado desde a participação de Santoro no *II Congresso de Músicos em Praga*, e Eunice não se deixou influenciar naquele momento, pelas manifestações de seu colega compositor para que deixasse o *Grupo.*

Ao deixar o dodecafonismo, declarando ser impossível fazer música nacional empregando esta técnica de composição, passou a estudar profundamente a música afro-brasileira e os rituais de candomblé da Bahia. Julga o folclore musical brasileiro rico em

materiais e assim passa a ter o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mario de Andrade o seu livro referência. Esta foi uma época profícua na vida composicional de Eunice Katunda.

Mais tarde, a partir de 1969 até os últimos tempos, Eunice compôs pouco para piano, apenas quatro peças, adotando neste momento um estilo mais eclético.

Com a realização das análises das peças selecionadas, pode se concluir que Eunice Katunda se insere na música brasileira como uma compositora que não apresenta uma única linha de pensamento composicional. De cultura eclética, desenvolveu sua criação conforme a época e seus interesses particulares. Desta forma, como conclusão deste trabalho, Eunice se qualifica como uma compositora que adotou uma linguagem pós-tonal.

Por um curto período de tempo, empregou a técnica dos doze sons, sem rigor e de uma forma original, pois essa técnica fazia parte do movimento de um grupo em prol da inovação da música brasileira. Após esta fase lançou mão do material da música afro-brasileira dos rituais da Bahia, como um novo direcionamento para expressar a sua maneira de pensar a música brasileira. Utilizou novos recursos para organização do material quando quis se afastar da tonalidade funcional, como por exemplo o estabelecimento de centros. Fez uso da escrita contemporânea, da indeterminação e de novos sons, quando esses novos recursos composicionais foram convenientes de serem explorados.

Com a realização das análises das peças selecionadas para piano de Eunice Katunda, pode-se chegar à seguinte conclusão:

Quanto ao emprego da Série dodecafônica na peça selecionada *Quatro Epígrafes* (1948), pode-se comprovar que a compositora não fora ortodoxa quanto ao emprego da técnica dos doze sons. Utilizou a Série sem formalismos ou rigorosismos para que não comprometesse a sua maneira de expressar-se musicalmente.

As quatro peças se unificam pelo emprego de uma única Série e suas versões transformadas: Série Original (*Epígrafe I*), Retrógrada da Original (*Epígrafe II*), a Inversão da Original (*Epigrafe III*), e sua Transposição a oitava (*Epigrafe IV*). Este processo de relação entre as Séries nas quatro peças demonstrou a coerência da obra.

A compreensão da maneira como a peça está organizada quanto às Séries dodecafônicas somente foi possível ao se analisar a estrutura interna das Séries. Estas estão construídas pela combinação de Subconjuntos, e são estes que estruturam a peça, pois a

compositora pensa a Série de forma motívica. Nota-se de maneira geral, uma preocupação especial com o timbre, elemento indispensável para manifestar a sua expressão musical. Como grande pianista que fora, procurou manter o desenho pianístico, trocando notas da Série de lugar ou até alterando-as se estas viessem a comprometer o resultado final.

A Série da *Epígrafe I* está formada por quatro tricordes 3-9 e 3-7 que se distribuem na peça verticalizados, horizontalizados, na forma original e transpostos. Em uma combinação entre outros sons da Série, foi possível encontrar o tetracorde 4-6, transpostos, com principal destaque na linha horizontal do início da peça.

Usou a Série de forma verticalizada, como pilares que marcam os tempos e linearmente dando fluência ao discurso musical.

Esta Série apresenta uma característica distinta que é o emprego da rítmica de uma quiáltera em 12 associada a própria Série com seus doze sons.

Na *Epigrafe II* a Série está organizada pelo tricorde 3-9 e o heptacorde 7-25 como principais organizadores da estrutura. Estes ocorrem em diversas transposições, sendo a transformação mais comum empregada na Série. Como recurso de diversidade nesta peça, utilizou-se variações dos subconjuntos com maior ocorrência na segunda seção.

Como diversidade tímbrica, empregou a Série e Subconjuntos com diferentes articulações, com emprego da ressonância pelo pedal e em várias regiões do intrumento. O tricorde 3-9 ocorre verticalizado, acentuado, arpejado descendentemente e em saltos, e valorizado por uma suspensão. A rítmica também é um elemento importante de diversidade tímbrica.

A Série da *Epígrafe III* se forma pelo tricorde 3-9 e o hexacorde 6-32 como principais organizadores da estrutura. Como característica peculiar, o hexacorde 6-32 é responsável pelo contorno melódico da peça, enquanto o 3-9 utiliza o recurso da imitação.

A diversidade quanto ao timbre está na apresentação da Série e Subconjuntos em várias regiões do instrumento, com variações de sonoridade: intervalos verticalizados de preferência classe [0,5] e [0,1] que demonstram a busca de um timbre característico, nesta peça, a de uma linha melódica acompanhada. Na segunda seção, estas sonoridades se diversificam, com acentuações, polirritmia e mudanças de dinâmica, o que confirma a preocupação quanto ao timbre.

E por último, a Série na *Epígrafe IV* se organiza pela combinação de quatro tricordes: 3-9 e 3-7. Estes subconjuntos ocorrem na peça, horizontal e verticalizados, com transposição e permutação dos sons. Peça mais complexa de execução, a preocupação está na questão rítmica, com acentos e *sforzatos.* É muito claro a construção sobre tricordes, tanto na escrita pianística como no discurso musical.

Pode-se verificar que o Subconjunto 3-9 ocorre nas quatro peças, outra particularidade que dá unidade as quatro peças.

A *Sonata de Louvação* (1958) aproxima a compositora da música nacional, através da referência às manifestações brasileiras, embutidas no título e subtítulos (*Dos bardos do meu sertão* e *De acalantos e noites*) e também pela remissão à rítmica afro-brasileira empregada.

Mesmo utilizando-se do mesmo material característico da música tonal, a linguagem adotada na Sonata é a pós-tonal. A *Sonata de Louvação* de Katunda prima pela virtuosidade pianística. Uma composição que se estabelece em dois movimentos, abrindo mão da aplicação tradicional da forma-sonata em vários movimentos distintos. Assim, introduz diversas informações estruturais, constituindo-se de seções que se diferenciam pelo caráter, vários temas motívicos (que não se remetem à harmonia tradicional), presença rítmica preponderante.

O primeiro movimento *Dos bardos do meu sertão - Allegro deciso* emprega as coleções diatônicas, Motivos e variações, derivados desses modos, e se organiza em torno de centros referenciais, porém de maneira não funcional. O movimento apresenta um senso tonal, que se estabelece por centros, mantidos como prioridade no caminho harmônico, por movimento de quintas entre os Motivos e seções.

A única semelhança com a construção formal da sonata tradicional se remete ao processamento motívico e pela divisão em três partes, ainda assim não empregado com os recursos da harmonia funcional.

O segundo movimento *De acalantos e noites – Calmo e triste* emprega as coleções diatônica e a escala em dó sintética, Motivos e variações como material da linha melódica, sobre Centros estabelecidos pelo Pedal. O movimento entre os Centros no Pedal realizam um percurso por movimento de quintas de maneira não funcional.

A construção formal estrutura-se de maneira binária simples e uma pequena Coda, estabelecidas pelos três *ostinatos* entre as partes.

Três Momentos em New York (1969) revela a compositora em uma posição mais eclética, liberta dos pressupostos nacionais. O título e subtítulos demonstram esse fato: (*Evocação de Jazz e Branca Neve Invernal*). Apenas a terceira (*Modinha Singela*) faz remissão, pelo título, à música brasileira. Porém, a linguagem adotada aqui se distancia muito da tonalidade. A compositora emprega a coleção cromática nas duas primeiras peças.

Em *Evocação de Jazz* emprega dois centros distintos, na linha superior e inferior. O movimento dos centros na linha inferior apresenta-se estático na maioria das vezes, deixando a fluência para a linha superior. Ao se considerar o cromatismo como dilatação entre os Centros, nota-se uma relação entre quintas no movimento da linha do baixo. O senso da música tonal está presente, porém não é muito evidente devido ao emprego abundante do cromatismo.

O mesmo ocorre em *Branca Neve Invernal,* distinto apenas pelo movimento dos Centros, que se estabelecem de forma independente.

Modinha Singela apesar de inserida na suíte, está deslocada pois não apresenta, com as anteriores, unidade quanto à linguagem. A peça é constituída por Conjuntos que organizam as seções, cujo contorno melódico apresenta elementos modais sobre Centros na linha inferior.

Expressão Anímica (1979) é a única peça para piano solo da compositora com emprego de grafia não tradicional, assim como uso de indeterminação e de novas maneiras de tratar o instrumento. Para conseguir o efeito desejado, empregou nesta peça baquetas de feltro, dedeira e prato de metal, para ser usado diretamente no encordoamento do piano, além de outros recursos como cluster no próprio teclado. No repertório para piano da compositora, esta peça soa como um experimento inusitado e isolado.

A peça é constituída de vinte módulos, com diversidades quanto à estrutura e quanto à liberdade dada ao intérprete. Provavelmente estimulada por seu mestre Koellreutter na sua volta da Índia ao Brasil, a quem dedica a peça e inspiradas em estudos das ragas indianas, Eunice ao explorar esses novos sons, busca perfazer um clima oriental na peça. Eunice praticamente controla a liberdade imposta ao intéprete. O tema principal está escrito de maneira tradicional, ou seja com notação exata. Ao explorar os efeitos

sonoros tímbricos com outros objetos, como dedeira, baquetas e pratos, dá liberdade quanto ao tempo, deixando o intéprete livre para essa escolha.

La Dame e La Licorne (1982) é a última peça composta para piano da compositora. As seis peças desta suíte se unificam pelo título, o qual faz alusão a um ciclo de seis tapeçarias francesas consideradas como um dos grandes trabalhos anônimos da arte medieval na Europa.

Esta suíte apresenta uma nova maneira de organizar o material musical. As coleções diatônica, pentatônica, octatônica e cromática são as normas estruturais da composição dessas peças, permeando tanto a superfície melódica quanto a harmônica.

Duas peças utilizam a coleção diatônica, pentatônica e octatônica (*La Dame et sa suivante e Les Joyaux et les fruits),* enquanto que as demais utilizam a coleção cromática.

Todas as peças se organizam através do emprego de Subconjuntos derivados destas coleções. Os tricordes 3-9 e 3-11 são os mais empregados. A organização das alturas apresenta um pensamento motívico, observado na análise pelo emprego dos Subconjuntos, mas não se remete aos recursos da tonalidade funcional.

Os Centros estão presentes em todas as peças e na maioria se movimentam por relações de quartas e quintas, um recurso empregado para se afastar da tonalidade funcional. A repetição dos subconjuntos bem como dos centros assegura continuidade e gera unidade e coerência às peças.

A Textura é um elemento causador de diversidade nas peças. A ilusão de variedade tímbrica criada através dos procedimentos e organização dos materiais, demonstra sensivelmente a busca em se criar cenas musicais, tal qual observássemos uma coleção de seis tapetes, ou mesmo uma exposição de quadros.

Este trabalho de pesquisa revelou um conjunto abrangente de informações a respeito da trajetória musical de Eunice Katunda.

Não se restringiu somente às características pertinentes à Obra, mas ultrapassa esse limite ao desvendar aspectos relevantes da vida da compositora e a sua posição no contexto musical brasileiro.

Foi de essencial importância para a realização desta pesquisa, a experiência interpretativa das peças, pois num processo dinâmico a reflexão e a prática devem ser complementares.

Sendo a análise musical uma atividade incessante de aprofundamento no conhecimento de uma obra e considerando a pluralidade de técnicas analíticas vigentes na atualidade, esta pesquisa não se esgota. Dessa forma deixa em aberto possibilidade para novas análises e interpretações, embora neste trabalho tenha sido mapeado todo um universo analítico, que foi possível segundo os pontos de vista adotados.

Por fim este trabalho mostrou cabalmente, através das análises minuciosamente realizadas, que Eunice Katunda é uma compositora pós-tonal brasileira.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA[277]

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a Música Brasileira.** São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea.** Brasília:Sistrum, 1989.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover, 1987, pp.185-299.

BENT, Ian; HILEY, David, BENT, Margaret. **Notation**. The New Grove Dictionary of Music and Geoffrey Chew. Musicians. Stanley Sadie ed., London: Macmillan, vol. XIII, 1980.

BRINDLE, Reginald Smith. **The New Music:** The Avant-Garde since 1945. New York: Oxford Press, 2003.

CAGE, John. **Silence**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966.

_____De segunda a um ano. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance.** New York: Norton, 1968.

CONTIER, A. D.Utopia, Música e História : Koelrreutter e o Jdanovismo no Brasil. In: Arnaldo Contier. (Org.). **História & Utopias**. 1 ed. São Paulo: ANPUH, 1996, v. 1, p. 203-215.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas,1985.

_____ **Brasil Novo-Música, Nação e Modernidade: anos 20 e 30.** Tese de Livre Docência. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas,USP, São Paulo, 1988.

_____ **Modernismos e brasilidade**: música, utopia e tradição. In NOVAES, Adauto. (Org.). **Tempo e História:** São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura,1992, p.259-287.

COOK, Nicholas. Words about music, or analysis versus performance. In: **Theory and Practice.** Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven University Press, 1999.

DAHLHAUS, Carl. **Analysis and value judgment.** New York: Pendragon Press, 1982.

DUNSBY, Jonathan & WITTAL, Arnold. **Music Analysis in Theory and Practice.** London: Faber Music, 1988.

[277] Baseado na norma NBR 6023, De 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ENCICLOPÉDIA da Música brasileira popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Ed.,1977, p. 177.

GRIFFTHS, Paul. **A música moderna**. Trad.Clovis Marques. Rio de Janeiro: Zahar Ed,1998.

HOLANDA, Joana Cunha de**. Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise de 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para Piano' (1961).** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

KARKOSCHKA, Erhard. **Notation in new Music**. London:Universal Edition,1972.

KATER,Carlos.**Música Viva e J.H. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa/Atravéz, 2001.

_____ **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo:Anablume, 2001.

_____ **Cadernos de Estudo:** análise Musical**.** São Paulo:Atravez;1990/92. n. 3 e 5, pp. IV e VI.

KOELLREUTTER, Hans Joaquim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** Org. Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques of Twentieth-Century Music**.New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to Twentieth Century Music.** NEW York: Norton, 1989.

LIVERO, Iracele Vera. **Santoro: Uma História em Miniaturas: um estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Claudio Santoro.** 2v. 761 p. Dissertação (Mestrado em Artes-Música)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORGAN, Robert. **Twentieth-Century music.** New York: Norton, 1991.

NEVES, José Maria.**Musica Contemporânea Brasileira.**São Paulo:Ricordi,1977.

OLIVEIRA, João Pedro. **Teoria Analítica da Musica do Século XX.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PASCOAL, M.L.; RUVIARO, B.;DEL POZZO, M. H. **Indeterminação:** o desafio da Liberdade. In: Cadernos da Pós-Graduação. V.3.Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1999.

PEARSALL, Edward. Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music**. Music Analysis,** Vol. 10, No. 3. (Oct., 1991), pp. 345-355.

PERSICHETI, Vincent. **Twentieth Century Harmony.** Creative Aspects and Practice. New York/London: Norton&Company,1961.

PICCHI, Achille. **Mario Metaprofessor de Andrade**. Dissertação de Mestrado.FEUSP, 1996, 254 p.

PRITCHET, James. **The Music of John Cage**. New York: Cambridge University Press, 1995.

ROEDER, John; SCHOENBERG. Harmonic Implications of Schoenberg's Observations of Atonal Voice Leading. **Journal of Music Theory**, Vol. 33, No. 1. (Spring, 1989), pp. 27-62.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music.** New York: Dover Publications, 1962.

SANTOS, Antonio Eduardo. **Os Des-Caminhos do Festival Música Nova** (FMN –um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea).2003.Tese Doutorado. Departamen to de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2003.

SCHACHTER, Carl and SIEGEL, Hedi. (eds). **Schenker Studies 2**. Cambridge: Cambridge university Press, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp,1996.

_____**Style and Idea.** Berkeley/ Los Angeles: University of Califórnia, 1984.

SLONIMSKY, Nicolas. **Music since 1900.** New York: Macmillan Publishing Company, 1994.

SIMMS, Bryan. **Music of the Twentieth Century***:* Style and structure. NY: Schirmer, 1986.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory.** 2ed e 3ed. New Jersey: Prentice Hall, 2000/2005.

_____A Principle of Voice-Leading in the Music of Stravinsky. **Music Theory Spectrum.** Vol. 4 (Spring, 1982), pp.106-124.

_____The Problem of Prolongation in Music Post-Tonal. **Journal of Music Theory.** Volume 31. n.1. New Haven, Connecticut: Spring 1987, p. 1 a 22.

TUREK, Ralph. **The Elemens of Music:**concepts and applications.2v. 2ed. New York: McGraw-Hill,1996.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, Representação e Composição***:* um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Anablume/Fapesp,2000.

WEBER, A. **O caminho para a música nova**. Trd. C. Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

Artigos em Jornais:

ABBIATE, Franco. **Corriere della Sera,** Milano. Itália, 1948 [S.t.: s.n.p.].

DEVE O ARTISTA participar ativamente da vida musical**.** Interesse da Radio Zurich pelos compositores Brasileiros. **Diário de São Paulo.** São Paulo, 5 de maio de 1949.

D'OR.(Ondina Dantas). Música Viva. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1947.

Música.[s.n.p.]

EUNICE KATUNDA toca música contemporânea. **A Tribuna**, Santos, 27 de setembro de 1979. [s.n.p.].

EUNICE KATUNDA, uma brasileira internacional. **O Jornal,** São Paulo, domingo 28 de setembro, 1969, p. 5. 3º Caderno.

FIGURAS FEMININAS em foco. **Folha da Manhã,** São Paulo, domingo, 3/8/1952. [s.n.p].

FONTOVA. **Notícias Gráficas,** Buenos Aires, 1944. [S.t.: s.n.p.].

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Cantos à Morte.** 1948. Música. [S.l.:.s.n.p.].

GLASSER, Ninja. A boa música de Eunice Katunda. **Folha da Tarde,** São Paulo, segunda-feira, 19 de julho de 1971, p. 24.

IMPUSERAM-SE na Europa as músicas atonal e dodecafônica. [S.l: s.n.p.], 1949.

INAUGURADO o Curso de Iniciação Musical no Museu de Arte Moderna. **Notícias de São Paulo** [S.n.p.], 1951.

JAGLE, Abram. Eunice Katunda: A música dodecafônica não tem publico simplesmente porque não é divulgada. **Folha da Manhã,** São Paulo, 30 de abril de 1950.[S.n.p.]

LEITÃO, Câmara A. Amável Submissão. Eunice Catunda domina (com a batuta) 40 homens... São Paulo, 10 dezembro, 1955.[S.n.: s.n.p.].

MALIPIERO, Ricardo. **Il Popolo,** Milano. Itália, 1948. [S.t.:s.n.p.].

MÚSICA VIVA. Música, 1947.[S.t.: S.l.: s.n.p.].

NÓBREGA, Ademar. **Jornal do Brasil,** 1946.[S.t.: s.n.p.].

PARA LEMBRAR os autores do Manifesto Música Viva. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, 29 de setembro de 1978.[s.n.p.].

QUEM AJUDA A fazer o Brasil. **Folha da Manhã,** São Paulo, domingo 29 de setembro de 1963, p.15. Folha Feminina.

REALIZAR-SE-Á depois de amanhã no Municipal o concerto de Eunice Catunda. A distinta pianista fala à "Folha da Manhã" sobre sua carreira artística e sobre música. **Folha da Manhã**, São Paulo, 3/9/41. [s.n.p.].

RICARDI, A. Música. Eunice Catunda, ontem, no teatro Municipal. **Folha da Manhã,** São Paulo, 06 de setembro de 1941.

SINGER, Samuel. Brazilian Pianist Presented. **The Philadelphia Inquirer**, Tuesday, April 23, 1968. [s.n.p.].

STRONGIN, Theodore. Miss Katunda Plays Recital At Carnegie. **The New York Times**, Wednesday, 28 de maio de 1968.[s.n.p.].

TALAMÓN. **La Nacion**, Buenos Aires. Argentina, 1944 [S.t.: s.n.p.].

L.F. **L' Humanita,** Milano. Itália, 1948 [S.t.: s.n.p.].

UM PIANO para americano ouvir**. Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1968. Revista de Domingo. [s.n.p.].

Outras fontes manuscritas:

CATUNDA, Eunice. Problemas musicais contemporâneos. São Paulo, abril de 1950.

GUARNIERI, Camargo **Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil.** São Paulo, 7 de novembro de 1950.in KATER: 2001 , pp.119-124.

KATUNDA, Eunice. **Atonalismo, dodecafonia e música nacional.** 1952. In Kater:2001, p.63-71.

_____*Curriculum Vitae*. Texto datilografado [198?].

PEIXE, Guerra. O dodecafonismo no Brasil I. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 2/9/51. [s.n.p.]

_____. O dodecafonismo no Brasil II. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 9/9/51.[s.n.p].

SANTORO, Claudio. **Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga.** In Kater (2001), p. 263.

Documento disponível em meio eletrônico:

PARSONS, Lauren. **Dharma and Karma.** Disponível em: http://students.ou.edu/P/Lauren.M.Parsons-1/Chapter%205.html>. Acesso em: 27 novembro de 2005.

INFORMAÇÕES Música. Revista Veja n.1, p. 12, de 11 de setembro de 1968. Disponível em acervo digital da Revista Veja: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acessado em 28 de dezembro de 2008 às 18:50 hs.

Glossário

GLOSSÁRIO

Centro/ Centricidade: "Na música do século XX, [...] o uso da repetição, pedal, ostinato, acentos, [...] e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe especifica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação."[278]

Segundo Straus: "Toda música tonal é cêntrica, focada em classes de alturas ou tríades especificas, mas nem toda musica cêntrica é tonal. Mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade, uma peca pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma vasta gama de obras pós-tonais focam alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a musica. Na ausência da harmonia funcional e vozes condutoras tradicional, compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. De maneira geral, notas que são utilizadas com maior freqüência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, executadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas ritmicamente ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não apresentam esses atributos."[279]

Classes de Intervalos:"Agrupamentos de todos os intervalos de um só tipo. Cada classe de intervalos inclui um intervalo, seu complemento, e todas as suas composições."[280]

"Um intervalo não ordenado de classes de notas é chamado também de classe de intervalos. Devido à equivalência de oitava, intervalos compostos – maiores que uma oitava – são considerados equivalentes aos seus pares dentro de uma oitava.

Intervalos entre classes de notas maiores que 6 são considerados equivalente aos seus complementos em mod12 (**0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7**, e **6=6).** Assim, por exemplo, os intervalos 23,13,11 e 1 são todos membros da classe intervalo 1. "[281]

[278] KOSTKA, Stefan: 1999, p. 101.
[279] STRAUS, Joseph: 2005, p. 131.
[280] LESTER, Joel. Analytic Approaches to Twentieth Century Music. NY: W.W. Norton, 1989, p. 72.
[281] STRAUS, Joseph:2005, p. 10-1.

Classes de Notas/alturas:"Agrupamento de todas as alturas de um mesmo tipo [...]. Embora existam várias notas diferentes (o teclado de um piano contém 88 notas), as classes de notas são apenas 12 [...] Os números grafados de 0 a 11 referem-se às 12 classes de notas diferentes, em semitons ascendentes."[282]

"Uma *nota* é um som com determinada freqüência e uma *classe de notas* é um grupo de notas com o mesmo nome.[...] Por exemplo, uma nota *lá* contém todas as alturas denominadas *lá* [...] Classe de notas é uma abstração e não pode ser adequadamente notada em um pentagrama.[...]Não é algo singular, mas um grupo de notas separadas por uma ou mais oitavas."[283]

Coleção diatônica. "Qualquer transposição das sete notas brancas do piano. Ela é a classe de conjunto 7-35 [013568T]. Esta coleção é a fonte básica de referência de toda música tonal ocidental."[284]

Coleção de referência. "Compositores da música pós-tonal usam com certa freqüência alguns conjuntos maiores como fonte de material de alturas. Retirando todos ou a maioria dos conjuntos menores de um único conjunto referencial, os compositores podem unificar seções inteiras da música. Mudando o conjunto referencial grande, o compositor pode criar um senso de movimento em grande escala, de uma área harmônica para outra. Muitas grandes coleções estão disponíveis, mas quatro em particular tem atraído extensiva atenção teórica e composicional: a coleção diatônica, octatônica, hexatônica e de tons inteiros. Cada uma dessas coleções tem notáveis propriedades estruturais e recursos harmônicos, e cada uma delas está associada com um mundo sonoro distinto."[285]

Conjunto cíclico:"É aquele que consiste de um ciclo inteiro ou de um segmento de um ciclo. Uma coleção diatônica é um conjunto cíclico porque consiste das sete notas do segmento C5. Pequenos conjuntos cíclicos também tem papel proeminente na música pós-tonal. O *Quarteto de Cordas n. 3* de Bartok, por exemplo, começa com um segmento de

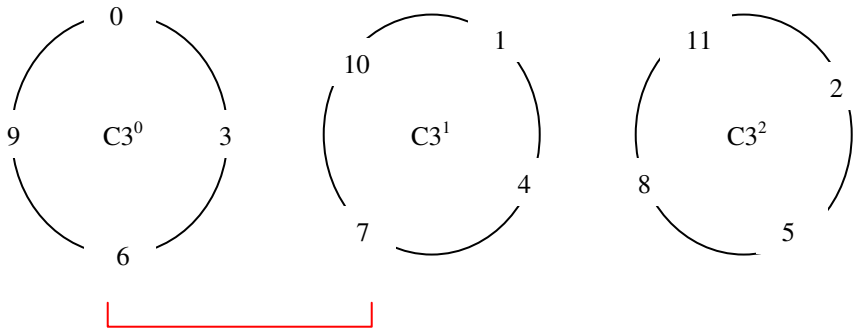
[282] LESTER, Joel: 1989, p. 66-7 e 72.
[283] STRAUS, Joseph: 2005, p.3
[284] STRAUS, op. cit., p. 140
[285] STRAUS, op. cit. p. 140-141.

quatro notas de C1 (*Dó#-Ré-Ré#-Mi*) e acaba com um segmento de quatro notas de C5 (Dó#-Sol#-Ré#-Lá#). ”[286]

Escala sintética. O termo se refere a escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e as outras escalas historicamente efetivadas.[287]

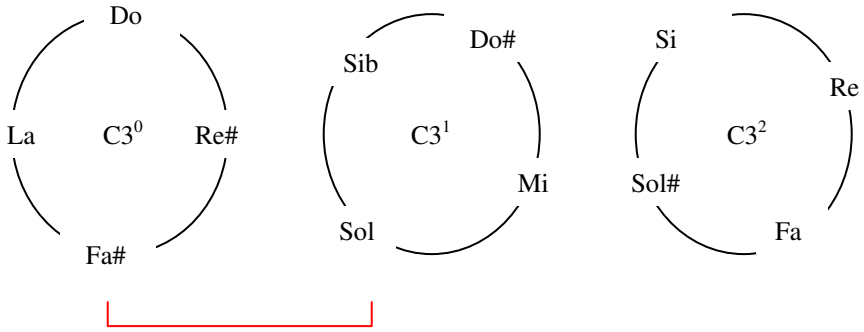
Intervalos Cíclicos: “Pode-se obter uma boa perspectiva das coleções diatônica, octatônica, tons inteiros, entre outras, concentrando-se nos intervalos que as podem gerar. Se movermos por intervalo 1 ou 11 teremos o ciclo de semitons,C1 [...] Há dois C2, um se movendo através de classes de notas pares e outro através de classe de notas ímpares[...] O C3 corresponde a três acordes de sétimas diminutas; o C4 corresponde a quatro tríades aumentadas. O C5 ao círculo de quartas e quintas [...] e o C6 correspondente a dos seis trítonos. ”[288]

A coleção octatônica resulta da combinação de dois dos três C3 ou também das várias combinações dos seis C6. Veja os exemplos:

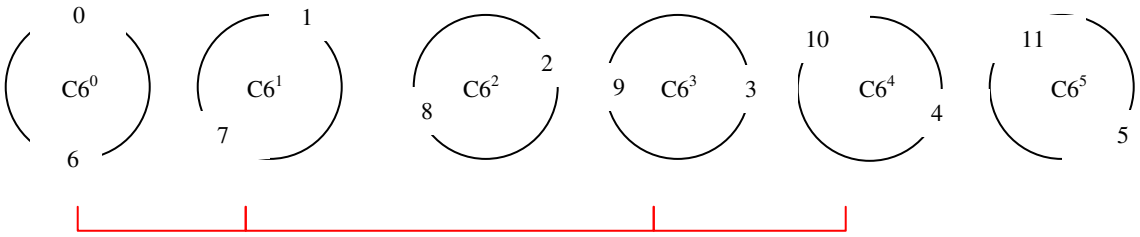


8-28 (0134679T)

[286] STRAUS, op. cit. p. 155.
[287] TUREK, Ralph: 1996, p. 483.
[288] STRAUS, J:2005, op. cit, p. 154-5.



8-28 (0134679T)



8-28 (0134679T)

Invariâncias: "Qualquer relação entre dois ou mais elementos de um conjunto, que se mantenha inalterada na sua imagem, após a aplicação um operador, é uma invariância. As invariâncias são importantes na música dodecafônica em geral, pois permitem a identificação auditiva de certas 'qualidades sonoras' inerentes à série que as contém. Tal como acontece na música tonal, em que existe uma hierarquia que condiciona as relações entre as várias tonalidades, na música dodecafônica a hierarquia entre diferentes versões de uma série é estabelecida, entre outras formas, pela existência de invariâncias parciais(conteúdo harmônico idêntico, mas ordem de elementos diferentes) ou invariâncias totais (conteúdo harmônico e ordem de elementos iguais)."[289]

Notação Aproximada, Notação Exata e Notação Indicativa: Para que haja total compreensão da notação musical empregada na atualidade haverá a necessidade de

[289] OLIVEIRA, João Pedro: 1998: p.157

conhecer sua trajetória desde os tempos mais remotos, o que não seria possível neste trabalho. Para Karkoschka (1972, p. 1): "O propósito principal da notação musical é tornar possível a construção, preservação e comunicação de tipos mais complexos de música."[290]

O modelo ideal de notação musical portanto, é aquele capaz de satisfazer os quesitos necessários para comunicar a informação musical, ou seja, a notação musical é um recurso utilizado pelos compositores para registrar a música. Ao intérprete compete decodificar estes sinais e refazer, segundo indicações, sua informação original.

Diversos outros compositores realizaram estudos que abordaram o sentido, os limites e os tipos da notação musical no século XX. Esta contestação teve maior ênfase a partir da década de 50, em virtude de se buscar uma representação mais adequada à música daquele período. O tipo de notação utilizada naquele momento resultava em uma crescente dificuldade para interpretação e por estas razões, compositores reviram sua posição, tornando-se menos determinados e passando a envolver-se com o intérprete no ato da composição. Para isso desenvolveram novos símbolos, ou gráficos musicais – desenhos como meios para conduzir o intérprete a realizar ações correspondentes aos sons.

Karkoschka (1972, p.19) realiza um levantamento de novos símbolos de notação, e os classifica de acordo com seus aspectos básicos: Tempo, Duração, Altura, Intensidade, Articulação e Símbolos para efeitos especiais, entre outros. Conforme esclarece (1972: p. 5), "os novos símbolos devem ser adaptados aos antigos, precisam possuir qualidade visual suficiente e devem ser ajustados às circunstâncias em tamanho e forma." [291]

Na *Expressão Anímica*, Eunice Katunda emprega tipos de notação da linguagem tradicional, assim como símbolos que denotam os novos procedimentos composicionais e revelam a preocupação da autora na ampliação dos conceitos básicos da linguagem musical.

O presente trabalho faz uma abordagem da notação musical empregada na peça como uma representação dos sons, observando a forma de registro dessa informação musical e, ao lado do estudo das técnicas da composição, traz subsídios para uma possível performance.

[290] KARKOSCHKA, 1972, p. 1
[291] KARKOSCHKA: 1972, p.5.

Com base nesta proposta e seguindo as investigações de Karkoschka, a notação pode ser classificada segundo quatro tipos principais:

- *Notação exata* – tipo de notação que visa um maior grau de precisão;
- *Notação aproximada* - significa que existem possibilidades de escolha dentro de limites fixos. Apenas a estrutura ao redor de conteúdos isolados é fixa;
- *Notação indicativa* - não limita rigorosamente o intérprete, mas o deixa livre do rígido padrão de compasso e permite ao intérprete sentir, mais do que contar, as proporções 'qualitativas' das durações.

  Com respeito ao tempo e à duração, os símbolos se classificam como:

  a) Distâncias entre as cabeças das notas expressam proporções de tempo;

  b) A duração de um som é expressa através de uma linha contínua de comprimento proporcional;

  c) Uma unidade de tempo básica expressa em segundos. É indicada acima ou abaixo de uma linha de comprimento padrão, geralmente de um a três centímetros, indicando a duração de uma seção.
- *Gráficos Musicais* - opostas às instruções precisas e esforçam-se para estimular a imaginação. Entre estes dois extremos, existem vários estágios intermediários, entre os quais os seguintes padrões de relação:

  a) Estrutura exata com efeitos gráficos subordinados;

  b) Efeitos gráficos dominantes com poucas indicações precisas;

  c) Gráficos:

  - Com estrutura de altura e duração;
  - Sem estrutura de altura e duração;
  - Livre escolha entre os dois.

Karkoschka explica que, muitas vezes, os limites entre estes quatro tipos de notação não são muito claros, e que o mesmo símbolo pode ser classificado de diferentes maneiras, dependendo do contexto no qual se encontra e da finalidade para a qual se destina.

Esta nomenclatura também foi desenvolvida por Koellreutter (1990, p. 98) que se refere à grafia da notação contemporânea como:

- *Notação Precisa* – procura atingir um grau máximo de precisão;
- *Notação Aproximada* – grafa os signos sonoros de modo aproximado, isto é não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido;
- *Notação Roteiro* –delineia a seqüência dos signos musicais;
- *Notação Gráfica* – possui o intuito de estimular, motivar e sugerir a decodificação dos signos musicais.

Do ponto de vista do intérprete, a notação pode ser considerada como um dos aspectos mais relevantes da peça. É através da grafia empregada que o compositor irá determinar o grau de liberdade, dada ao intérprete no momento da execução. Por intermédio da decodificação correta destes símbolos e das instruções, o intérprete poderá realizar uma performance coerente.

Relações de Contorno:"Podemos achar mais fácil perceber os aspectos gerais da música, seus movimentos para cima e para baixo, mais agudo e mais grave. Estes são os aspectos do *contorno musical.* Para que o contorno musical faça sentido não precisamos saber exatamente as notas ou os intervalos, apenas precisamos saber quais notas são mais agudas e quais são mais graves.

Os fragmentos recorrentes que têm o mesmo contorno são representados como uma seqüência de números entre dois sinais de maior e menor, p.ex. <2013>. As notas em cada fragmento são designadas por um número baseado na sua posição relativa no fragmento. 0 é designado para a nota mais grave, 1 para a grave mais próxima, e assim por diante. A nota mais aguda terá sempre um valor numérico que é 1 menos do que a quantidade de notas diferentes no fragmento. Os números assim dispostos nesta ordem, descrevem o contorno musical."[292]

Segmento de Contorno: SEGC "<2013> é um *segmento de contorno*, ou SEGC e esta melodia intervalicamente variada está unificada, em parte, por três apresentações desse simples SEGC. Como os conjuntos de classes de notas, os SEGCs

[292] STRAUS, op. cit. p. 99.

podem ser reunidos em classes de SEGCs. Os SEGCs relacionados por inversão, retrogradação, ou inversão-retrogradada pertencem à mesma classe de SEGCs."[293]

Vetor Intervalar: "A qualidade de uma sonoridade pode ser resumida [...] pela catalogação do número de ocorrências de cada uma das seis classes de intervalos, omitindo-se as ocorrências dos intervalos da classe 0.Esta listagem é denominada vetor intervalar. [...] Na música pós-tonal, estamos diante de uma variedade imensa de idéias musicais. O vetor intervalar nos fornece uma maneira conveniente de resumir a sonoridade básica da peça."[294]

Vozes Condutoras: "Existe dois modelos teóricos principais para a organização linear, ou condução das vozes, na música pós-tonal. O primeiro modelo *por associação* envolve a projeção linear de uma classe de conjuntos: notas separadas no tempo podem estar associadas por registro, timbre, posição métrica, dinâmica, e articulação, que podem formar estruturas lineares coerentes. O segundo modelo ocorre por *transformação* na natureza e focaliza-se no contraponto das classes de notas criado por transposição e inversão.[295]

[293] STRAUS, op. cit. pp. 99-100.
[294] STRAUS, op. cit. p.14.
[295] STRAUS, op. cit. 107.

Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza

LOUVAÇÃO A EUNICE:

Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda

VOLUME II

Campinas
2009

Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza

LOUVAÇÃO A EUNICE:

Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda

VOLUME II

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - como requisito para obtenção do Título de Doutor em Música.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Co-Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Campinas
2009

SUMÁRIO

VOLUME II

ANEXOS

ANEXOS 1. PARTITURAS DAS PEÇAS ANALISADAS 521

1.1. QUATRO EPÍGRAFES 523

Epígrafes I 525

Epígrafes II 529

Epígrafes III 533

Epígrafes IV 537

1.2. SONATA DE LOUVAÇÃO 541

I. Dos bardos do meu sertão... Allegro Deciso 543

II. De Acalantos e Noites...Calmo e triste 561

1.3. MOMENTOS EM NEW YORK 571

I. Evocação de Jazz 573

II. Branca Neve Invernal 577

III. Modinha Singela (Velha Modinha) 579

1.4. EXPRESSÃO ANIMICA 583

1.5. LA DAME ET LA LICORNE- PETITE SUITE 607

I. La Dame et sa Suivante 609

II. Les Lièvres 611

III. La Licorne 613

IV. Les Étendards Lunaires 617

V. Les Joyaux et les Fruits 619

VI. Le Lion 623

ANEXOS 2. MATRIZES DAS SÉRIES DAS QUATRO EPÍGRAFES.. 625

2.1. Matriz da Série da *Epígrafe I*..... 627

2.2. Matriz da Série da *Epígrafe II*..... 627

2.3. Matriz da Série da *Epígrafe III*..... 628

2.4. Matriz da Série da *Epígrafe IV*..... 628

ANEXOS 3. ARTIGOS EM JORNAIS DA ÉPOCA..... 629

3.1. Grupo Música Viva e a divulgação da Música Moderna, 1947...... 631

3.2. Programa de Audição no Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1949...... 632

3.3. Trecho de artigo do Jornalista Arnaldo Câmara LEITÃO: Amável Submissão. Eunice Catunda domina 40 homens... São Paulo, 10 dezembro, 1955. [S.n.: s.n.p.]...... 633

3.4. Divulgação da Oficina musical de Eunice Katunda, 1974...... 634

3.5. Como método, descobrir o som de cada um, 1974..... 634

3.6. O Jornal O Estado de São Paulo divulga Eunice Katunda no Festival Música Nova de Santos, 1979...... 635

ANEXOS 4. GRAVAÇÕES REALIZADAS PELA AUTORA..... 637

4.1. QUATRO EPÍGRAFES (CD)..... 638

4.2. EXPRESSÃO ANÍMICA (DVD)..... 638

Anexo 1

Partituras das peças analisadas

QUATRO EPÍGRAFES

(1948)

Epígrafe I - Calmo

Epígrafe II - Agitato rubato

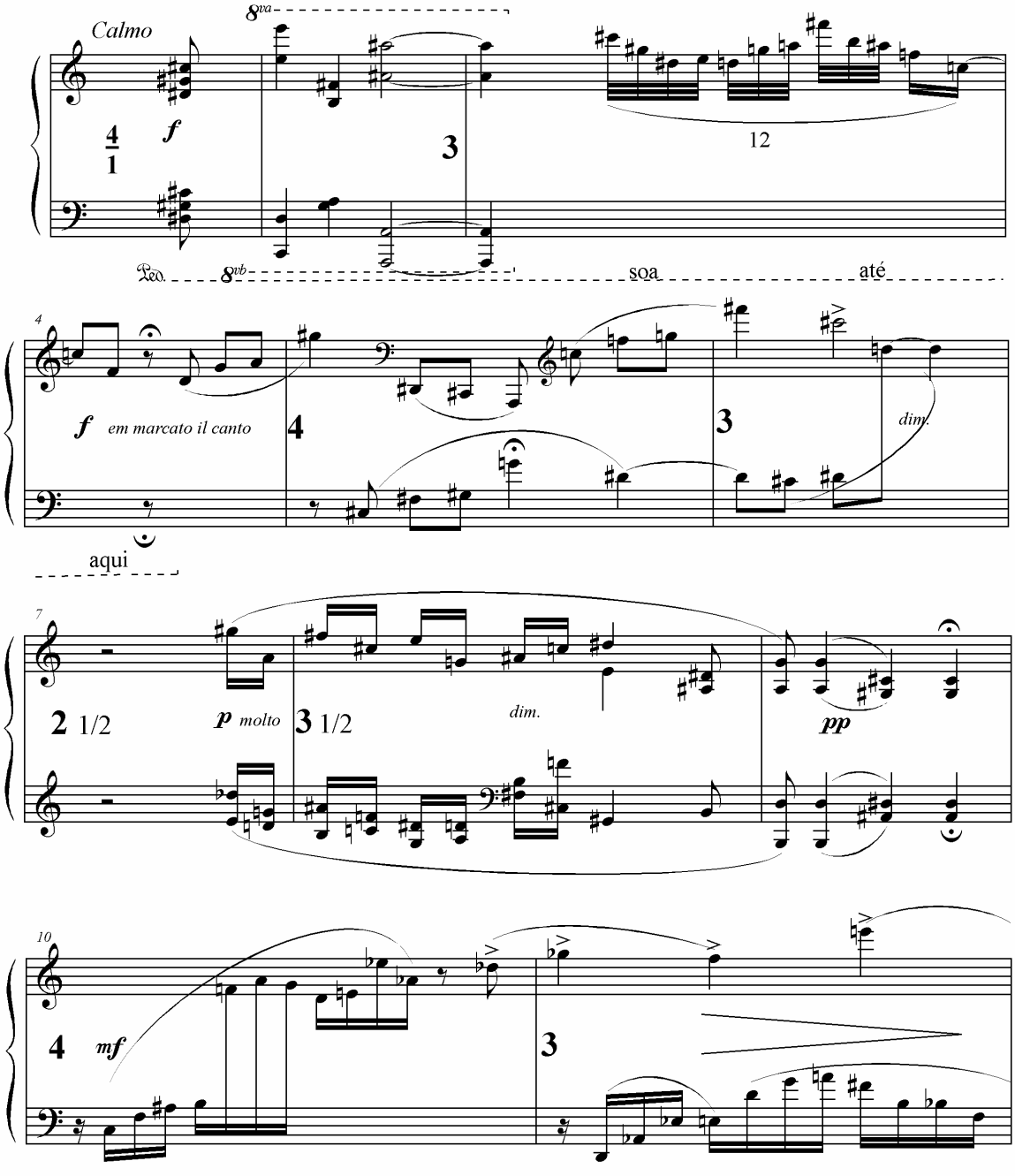
Epígrafe III - Grave-Calmo

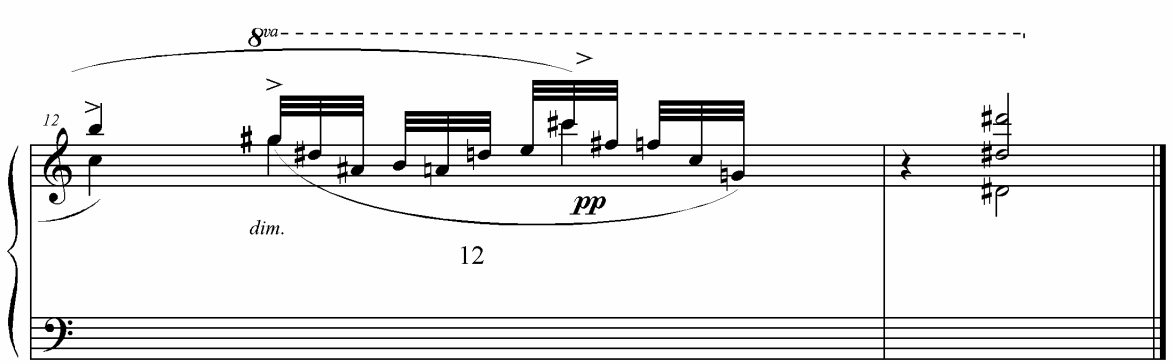
Epígrafe IV - Agitato molto

QUATRO EPÍGRAFES

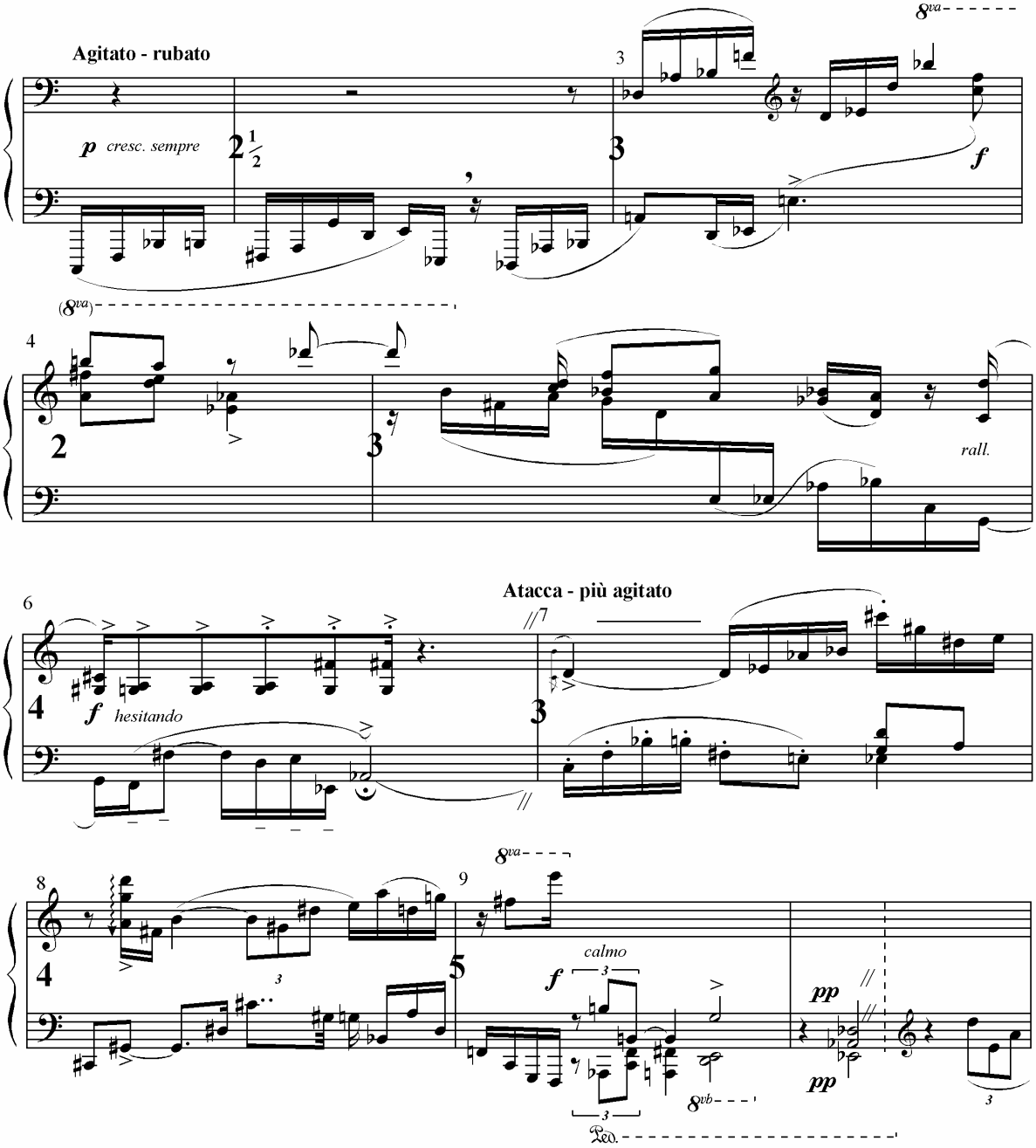
I

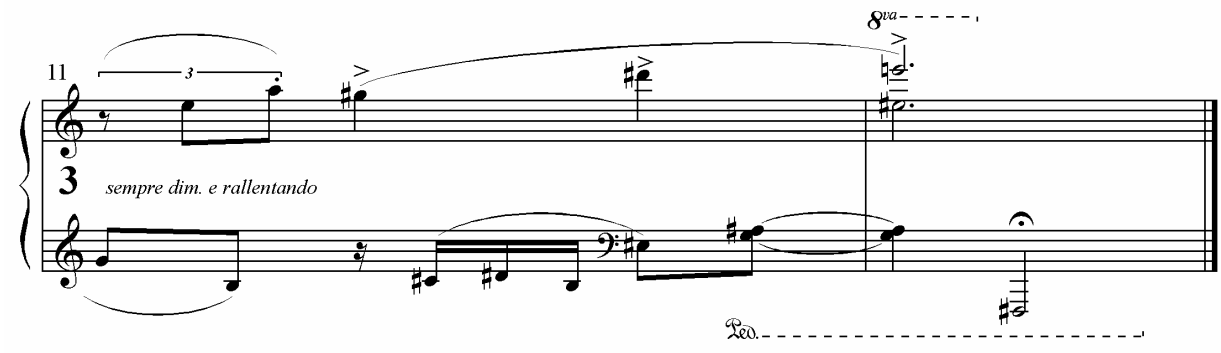
Eunice Katunda



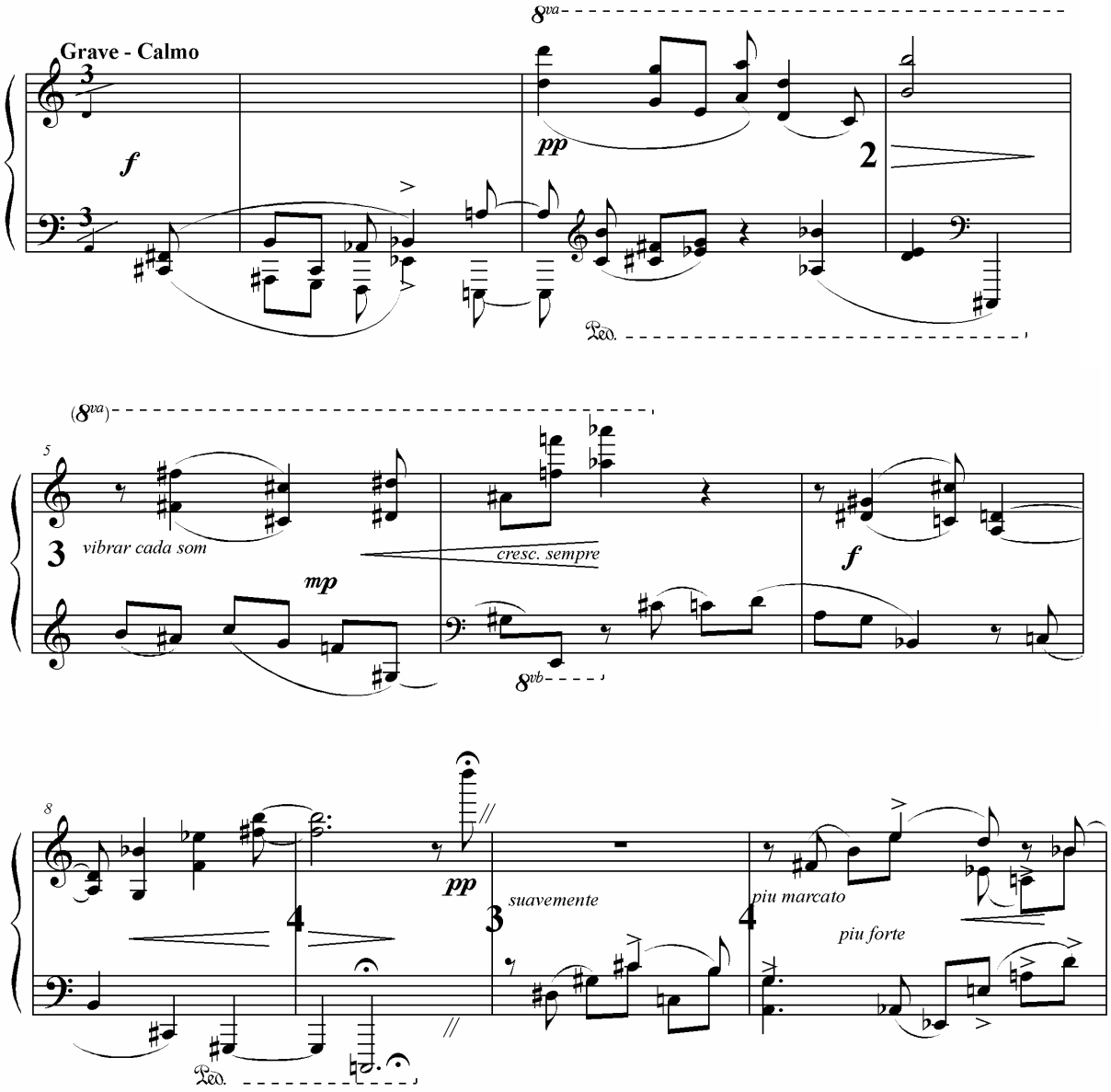

8va
12
dim.
pp
12

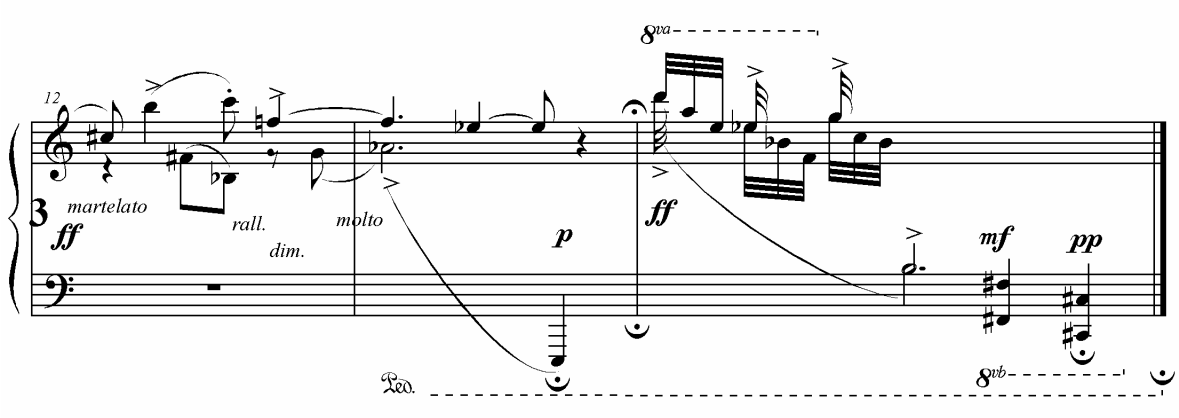
II


Agitato - rubato
p cresc. sempre
f
rall.
Atacca - più agitato
f hesitando
calmo
pp
pp

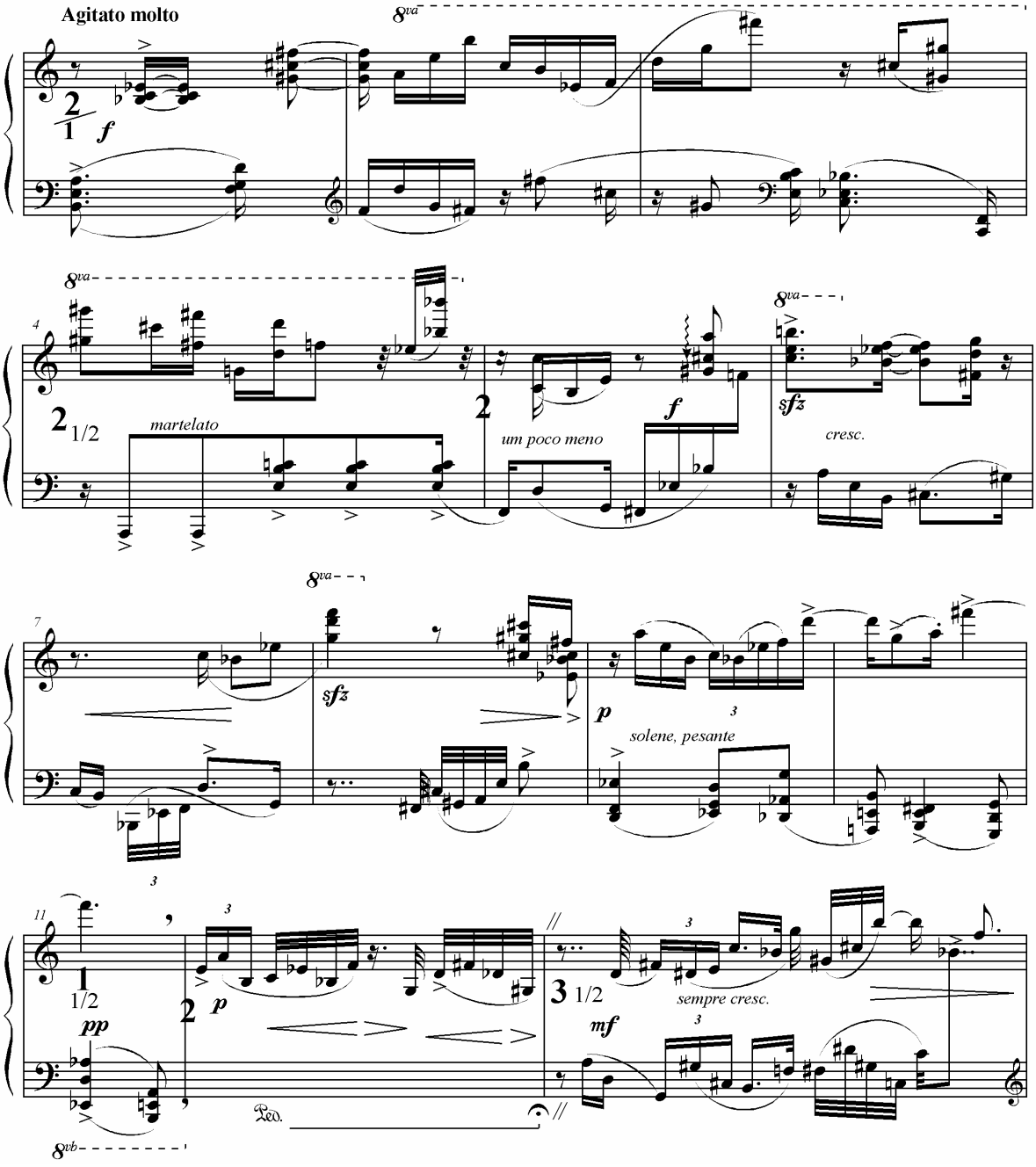

11
3
8va
3
sempre dim. e rallentando
Ped.

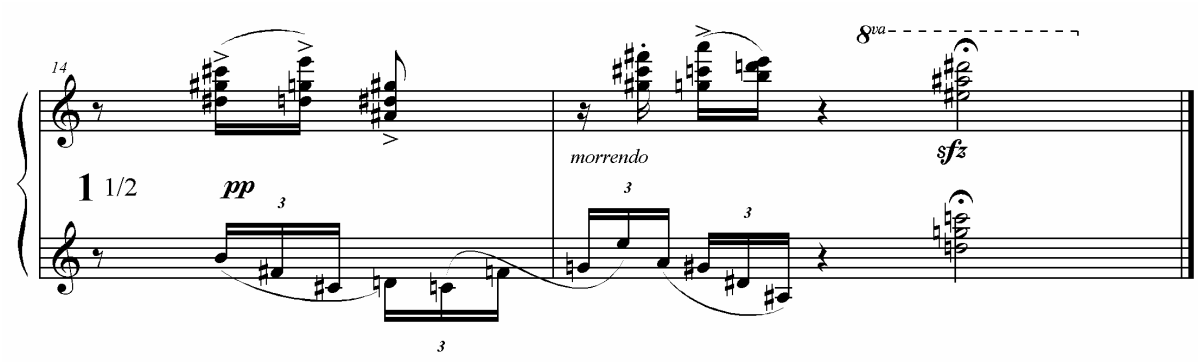
III


Grave - Calmo
f
8va
pp
2
Ped.
(8va)
5
3
vibrar cada som
mp
cresc. sempre
f
8vb
8
pp
4
3
suavemente
4
piu marcato
piu forte
Ped.


12
8va
3
martelato
ff
rall.
dim.
molto
p
ff
mf
pp
Ped.
8vb

IV


Agitato molto
8va
f
8va
martelato
um poco meno
f
8va
sfz
cresc.
8va
sfz
p
solene, pesante
pp
p
mf
sempre cresc.
Ped.
8vb


14
1 1/2
pp
morrendo
8va
sfz

Sonata de Louvação

(1958)

I - Dos bardos do meu sertão...

Allegro deciso

II - De Acalantos e Noites...

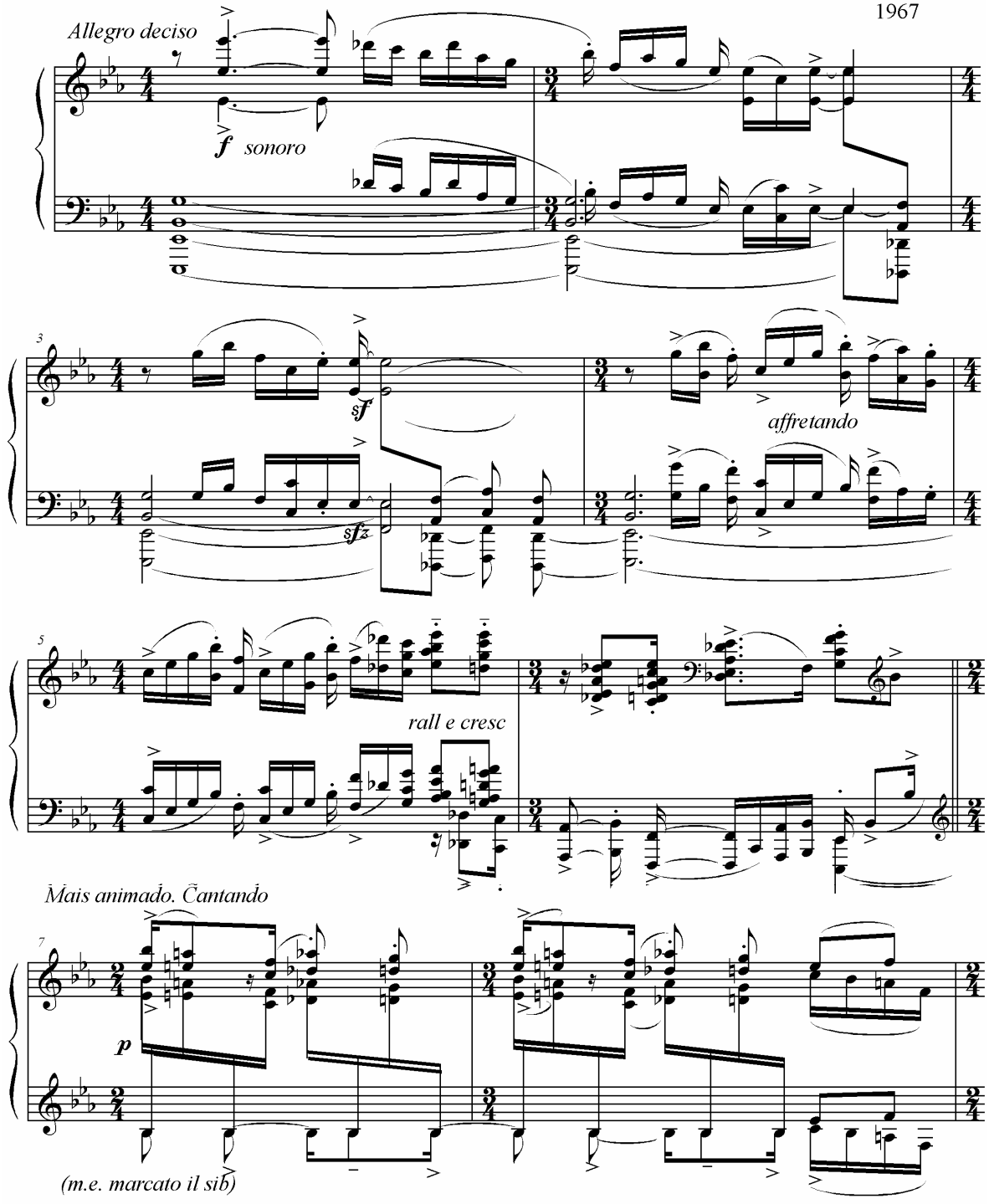
Calmo e triste

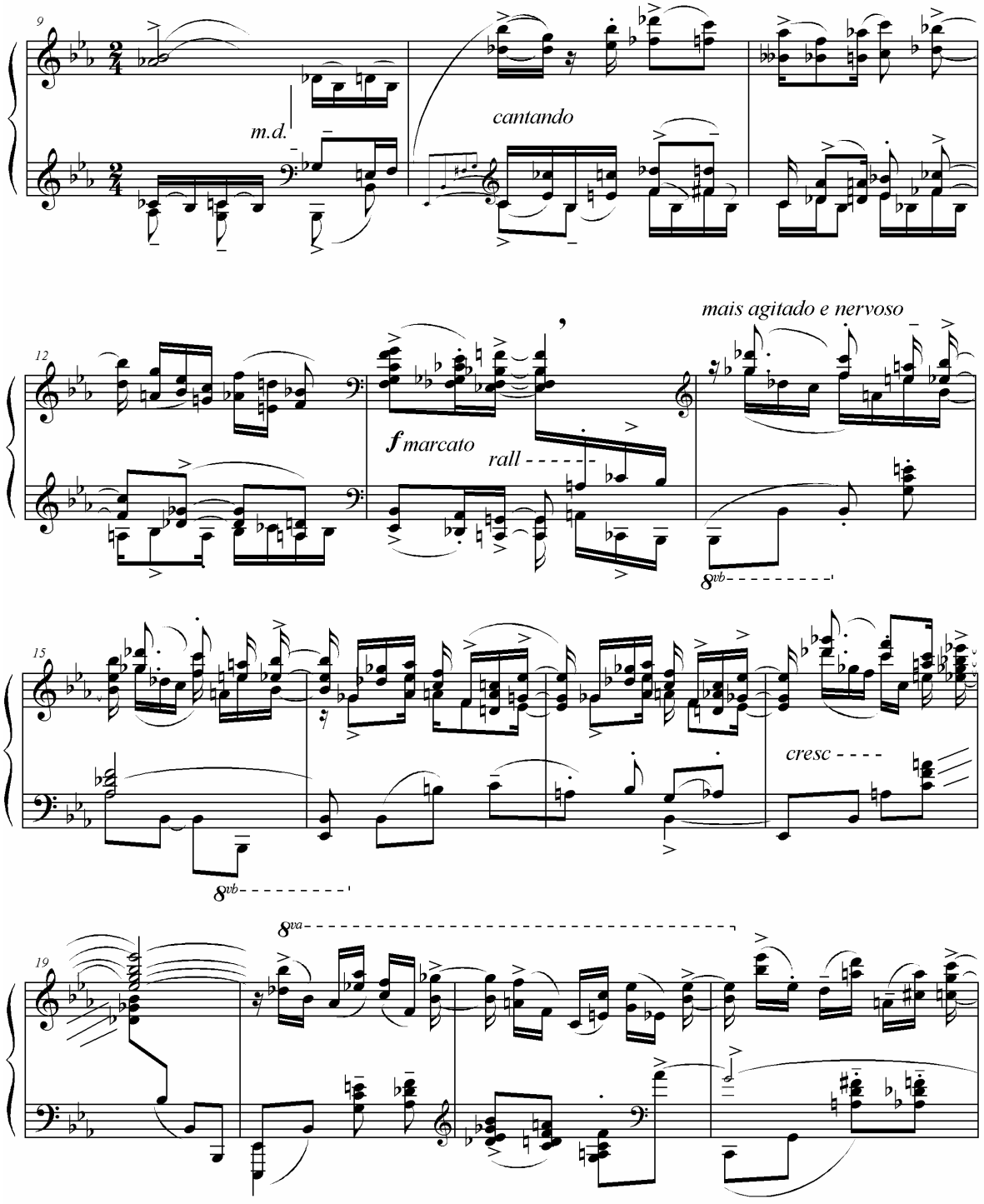
Epígrafe IV - Agitato molto

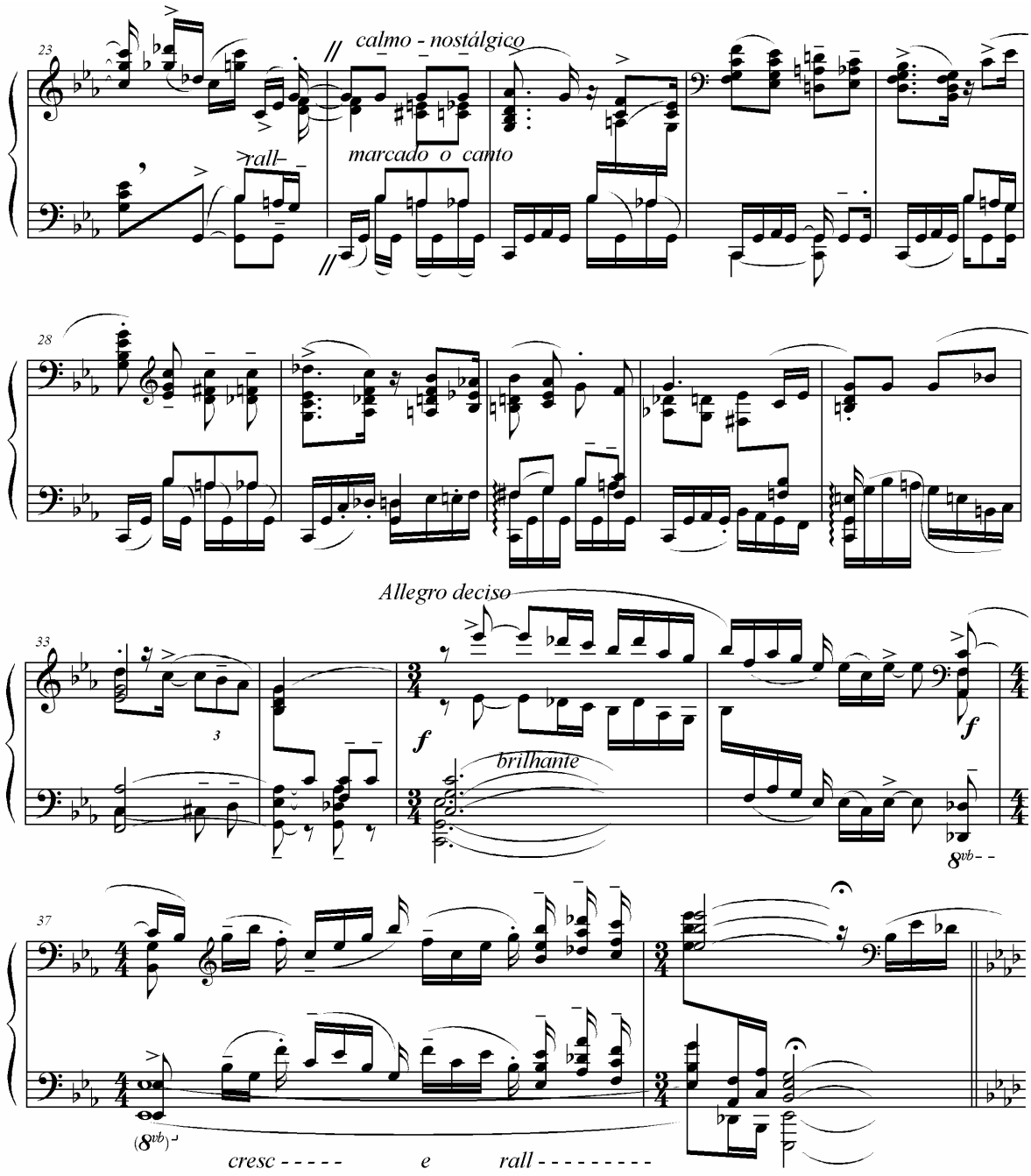
SONATA DE LOUVAÇÃO

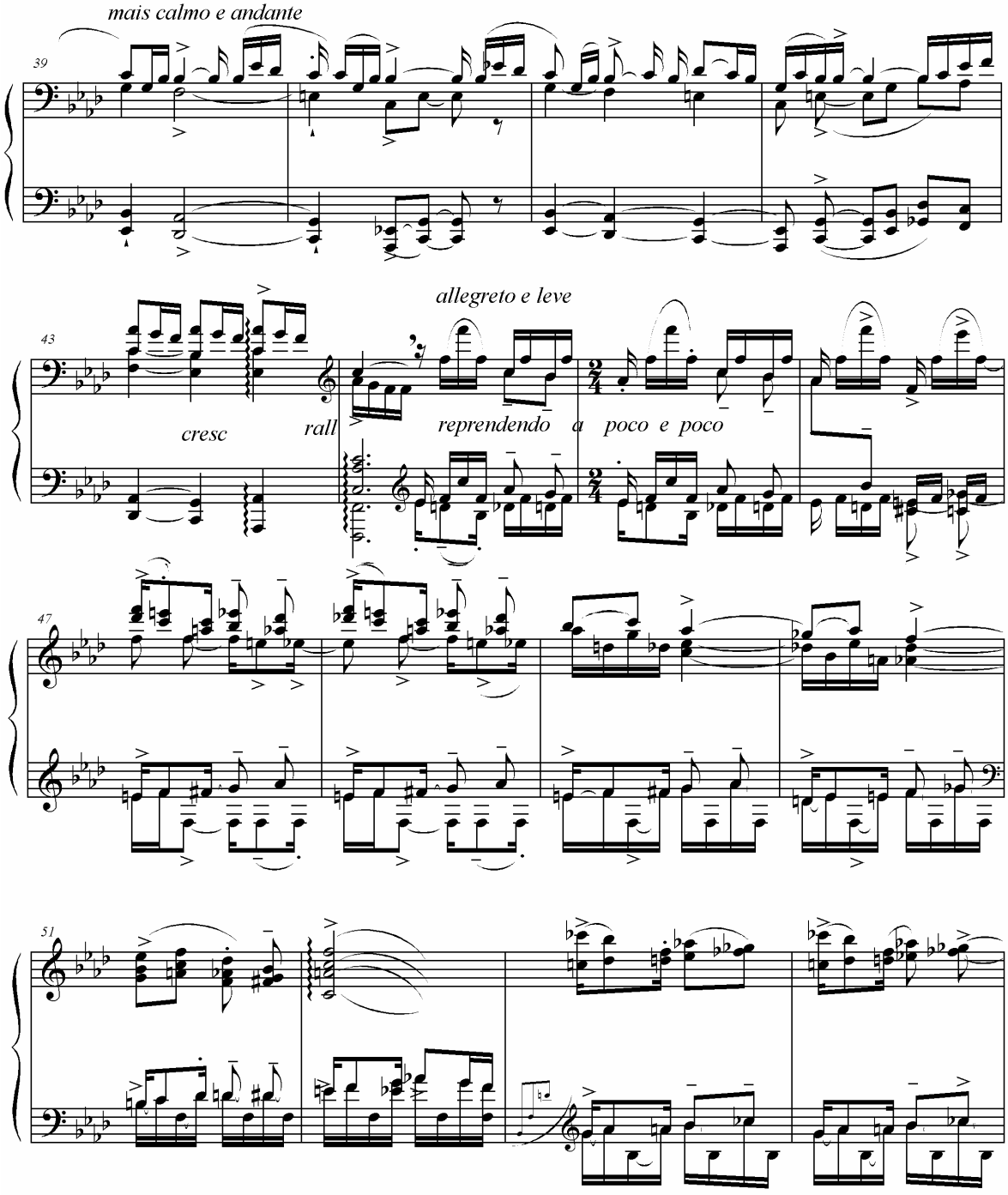
I - *Dos bardos do meu sertão...*

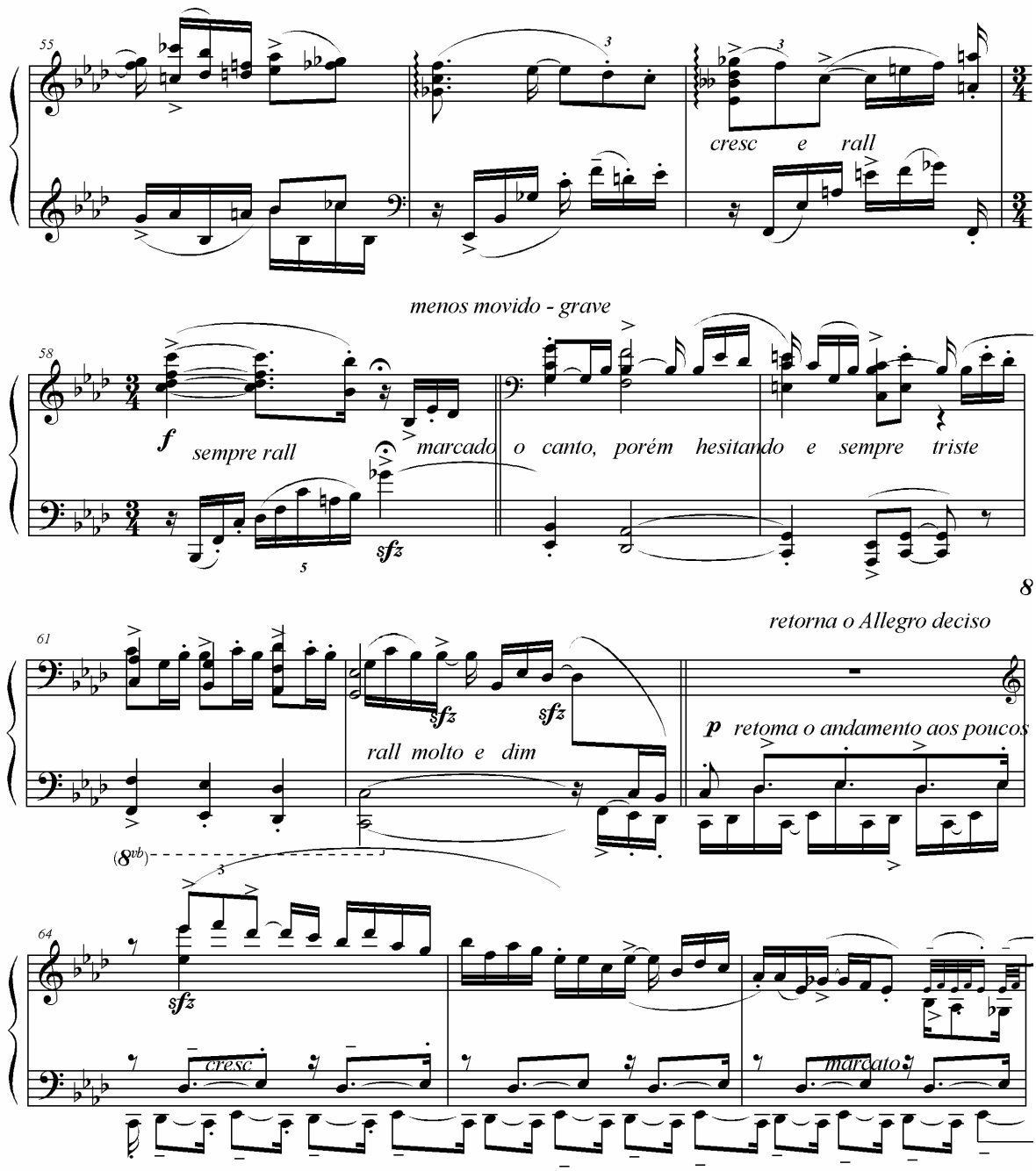
Eunice Katunda
1967

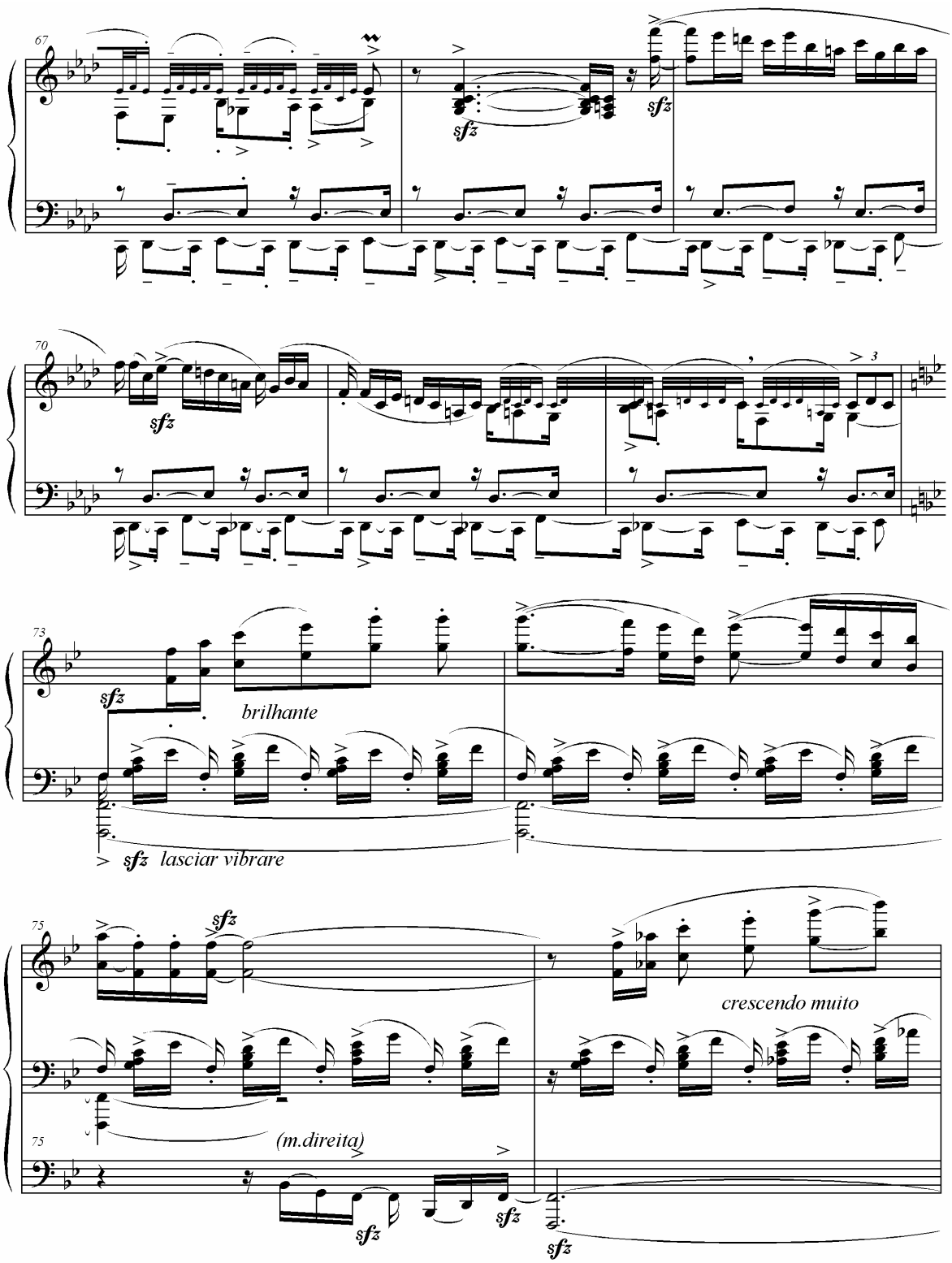


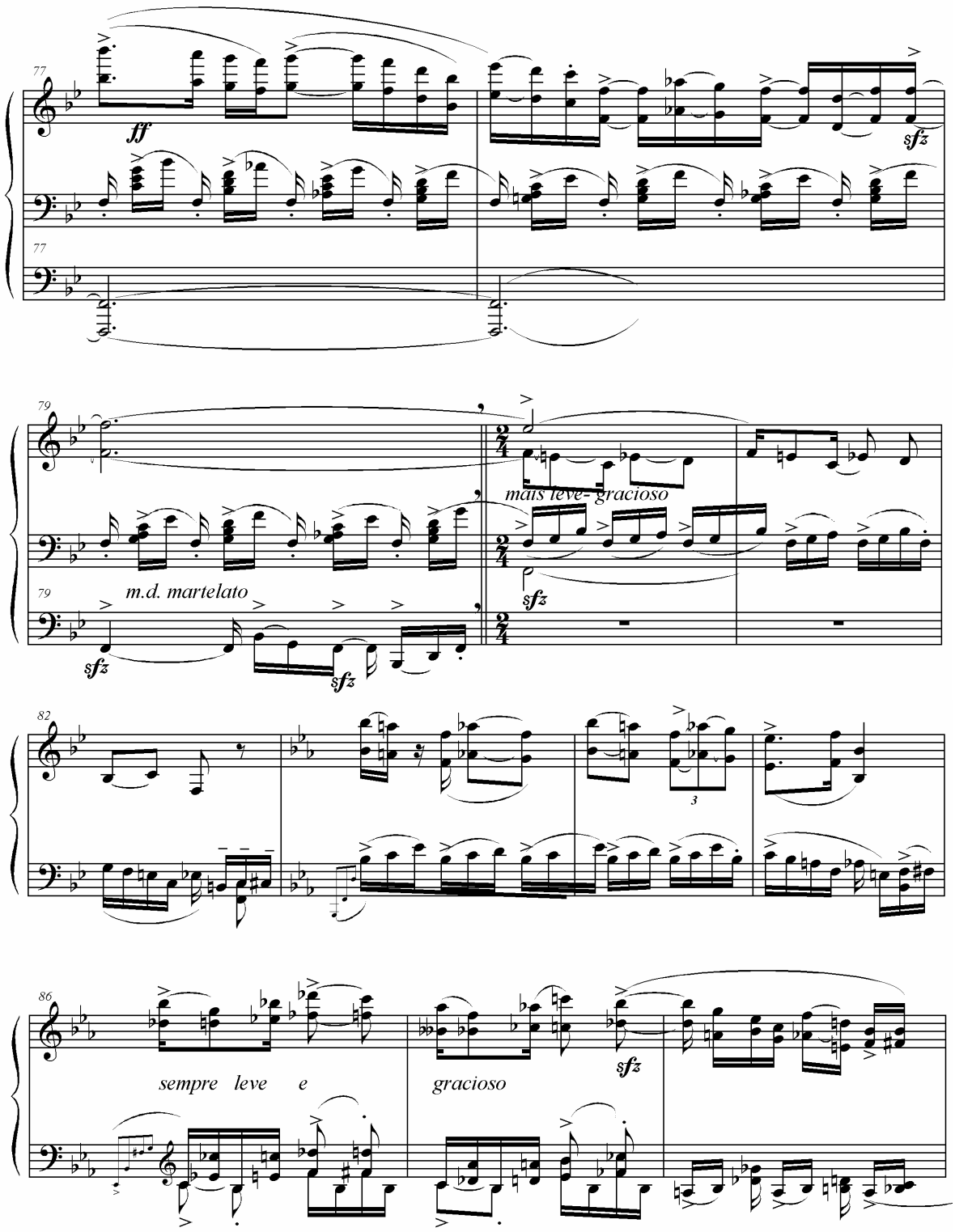

9
m.d.
cantando
12
mais agitado e nervoso
f marcato
rall - - - - - -
8vb - - - - - - - -
15
cresc - - - -
8vb - - - - - - - -
19
8va

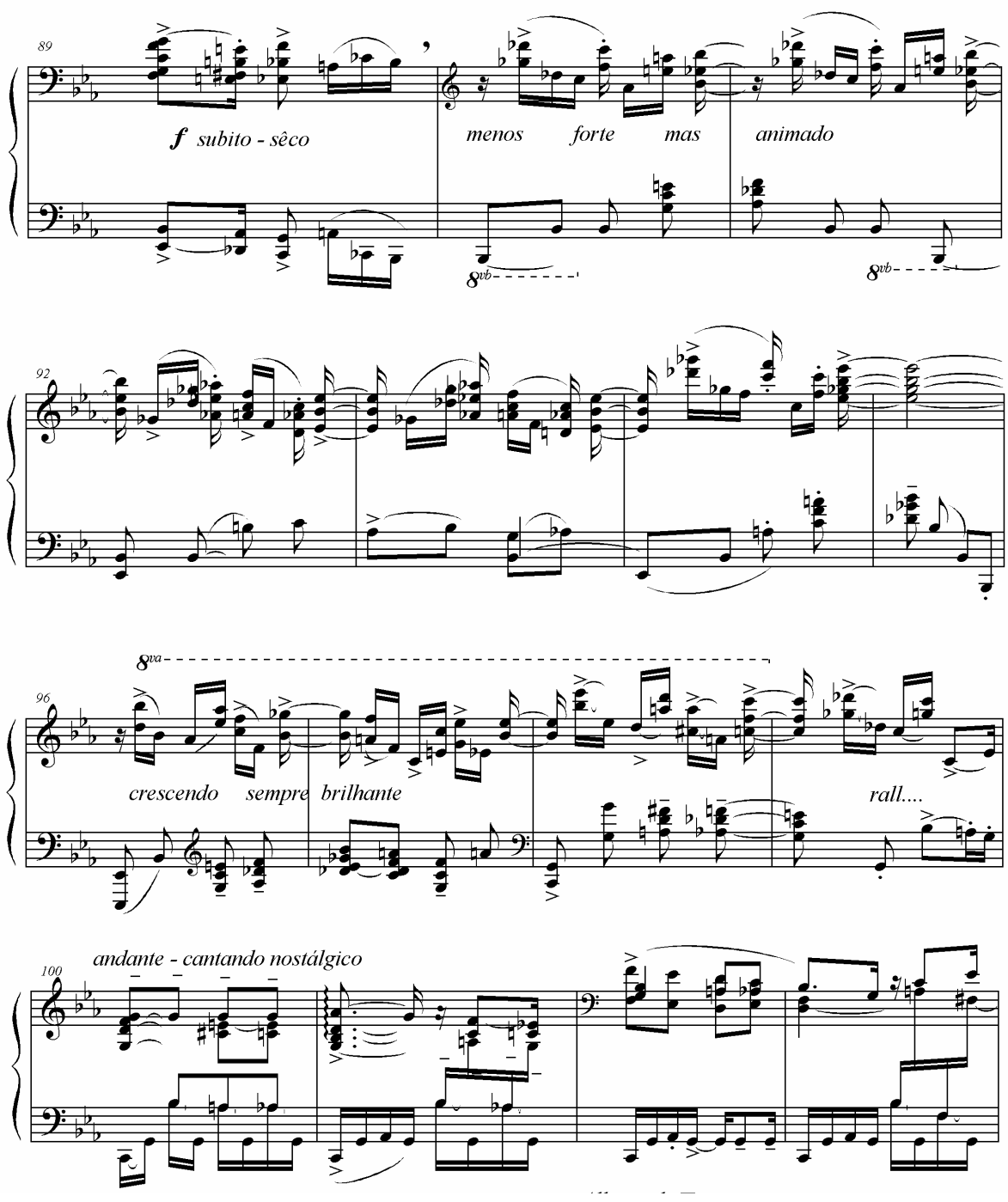

23
calmo - nostálgico
rall
marcado o canto
28
Allegro deciso
33
f
brilhante
f
8vb
37
(8vb)
cresc - - - - -
e
rall - - - - - - - - -

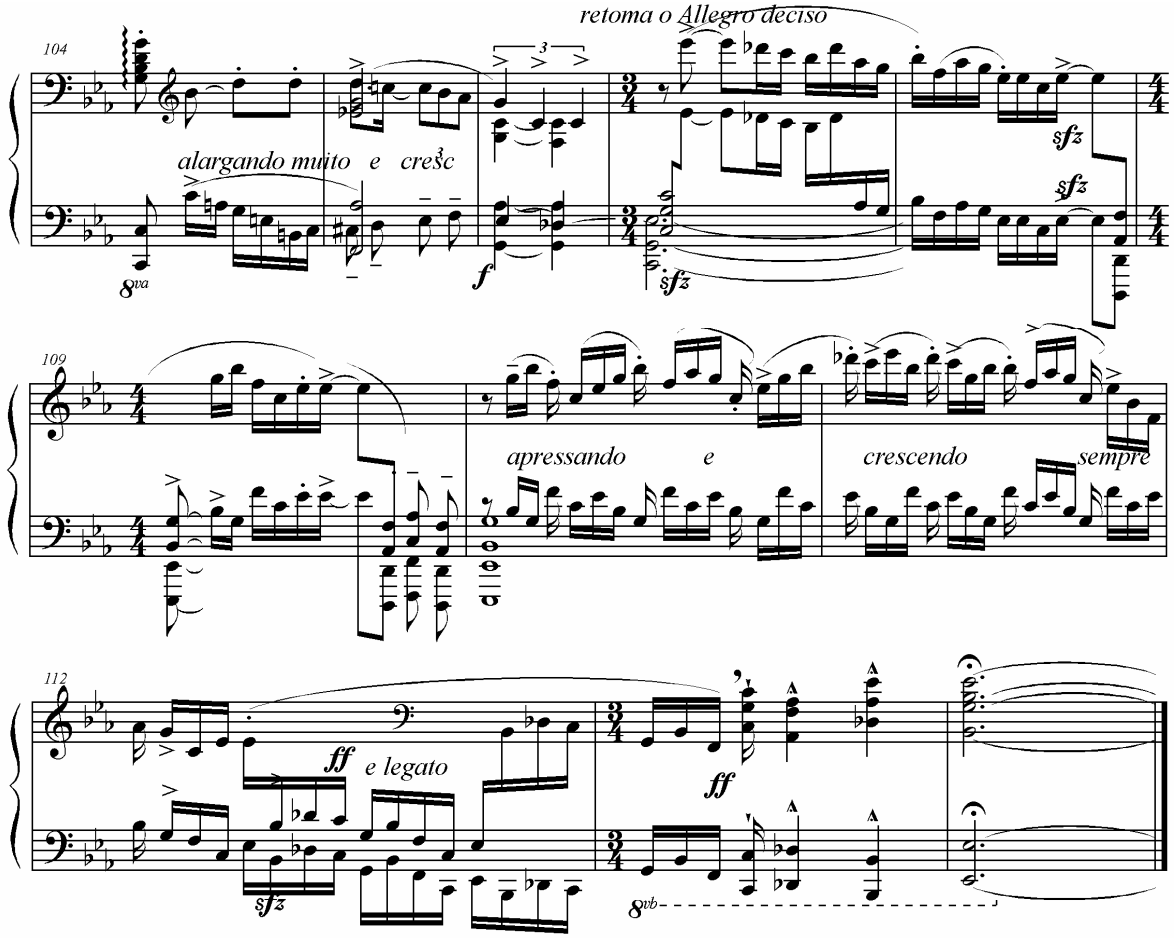

mais calmo e andante
39
allegreto e leve
43
cresc
rall
reprendendo a poco e poco
47
51


55
cresc e rall
menos movido - grave
58
f
sempre rall
marcado o canto, porém hesitando e sempre triste
sfz
8
retorna o Allegro deciso
61
sfz
sfz
rall molto e dim
p retoma o andamento aos poucos
(8vb)
64
sfz
cresc
marcato


67
sfz
sfz
70
sfz
3
73
sfz
brilhante
sfz lasciar vibrare
75
sfz
crescendo muito
75
(m.direita)
sfz
sfz
sfz

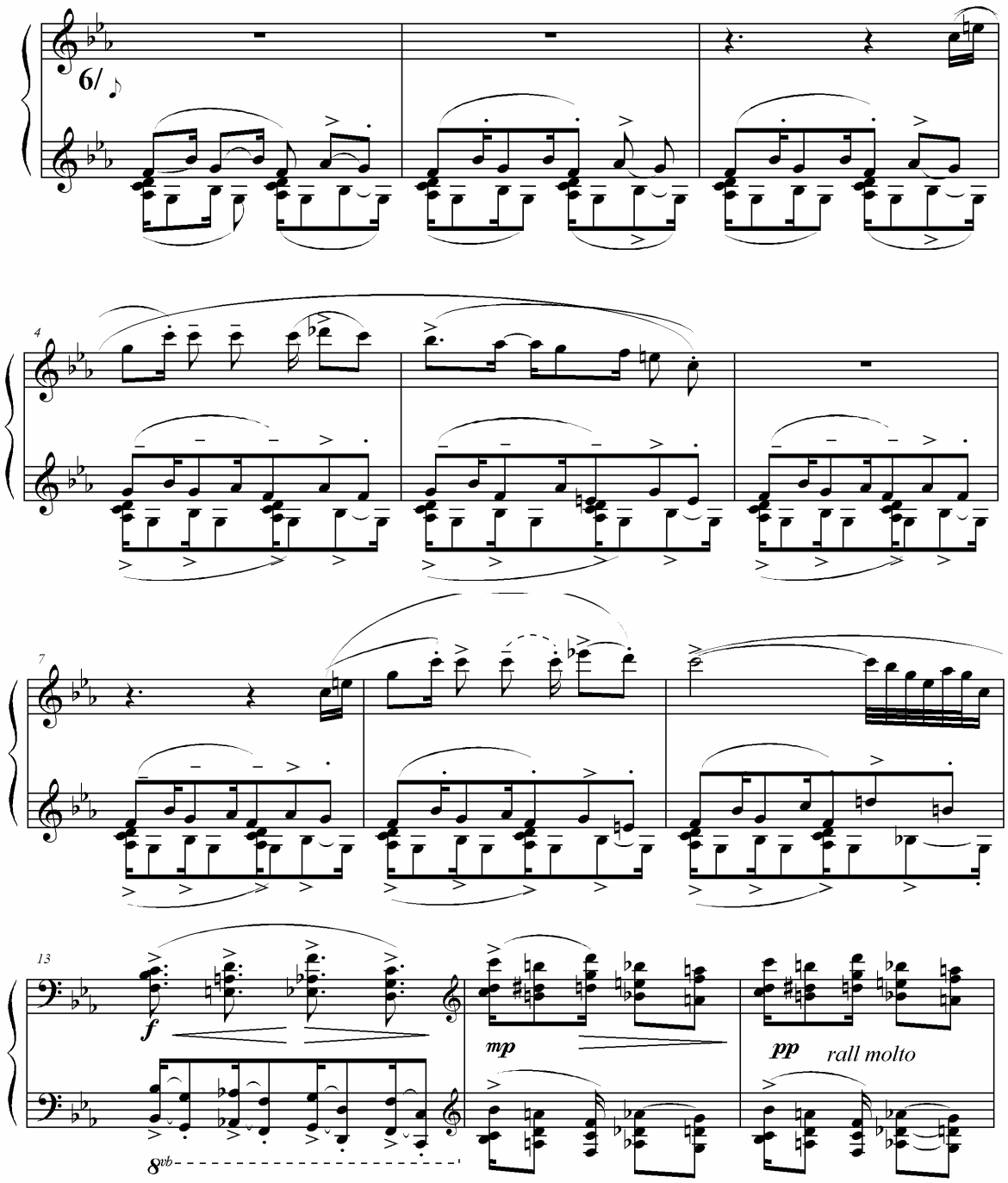

77
ff
sfz
77
79
mais leve- gracioso
m.d. martelato
sfz
sfz
sfz
79
82
3
86
sempre leve e
gracioso
sfz

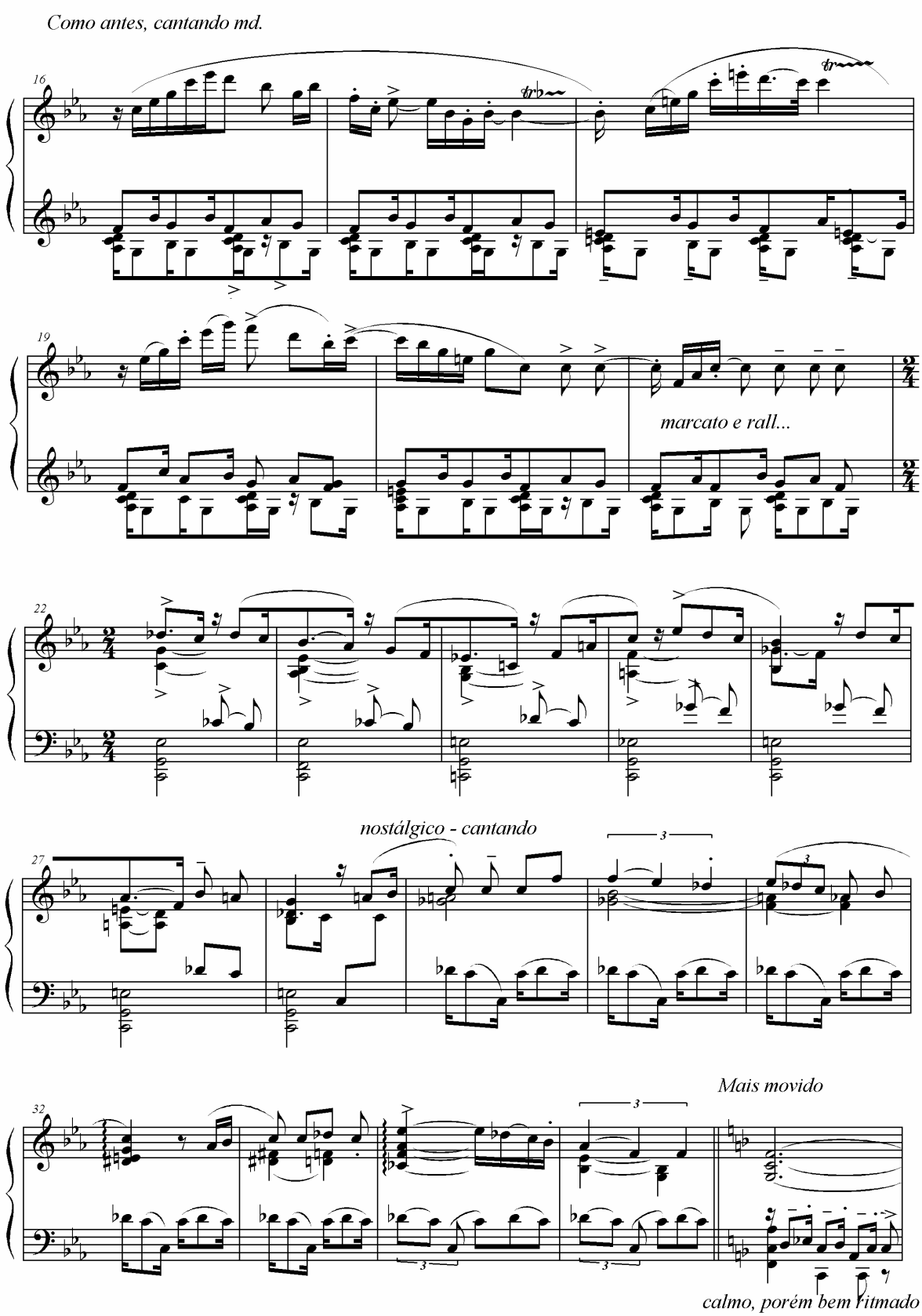

89
f subito - sêco
menos forte mas animado
8vb
8vb
92
8va
96
crescendo sempre brilhante
rall....
andante - cantando nostálgico
100

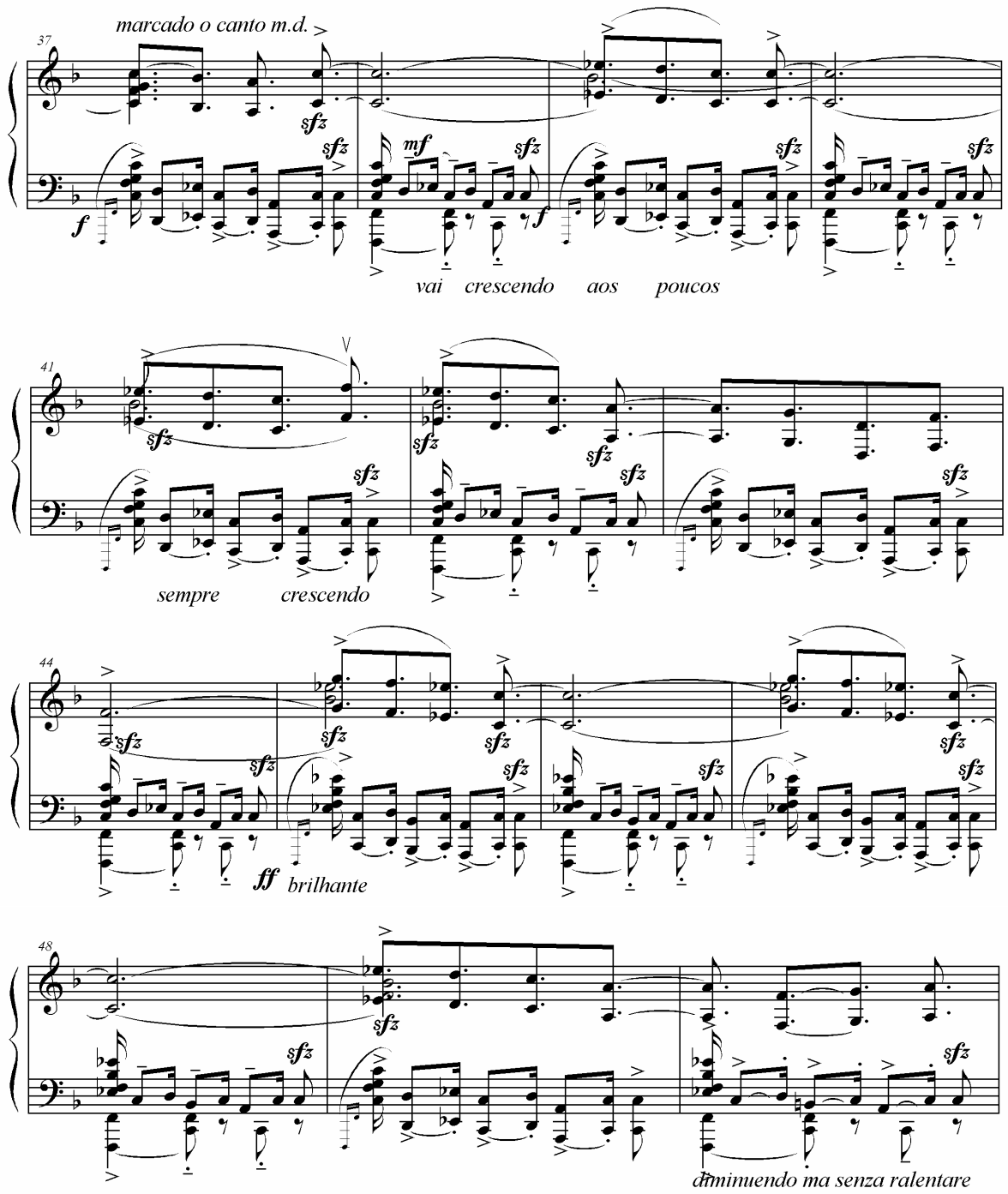

retoma o Allegro deciso
104
alargando muito e cresc
8va
f
sfz
sfz
sfz
109
apressando e
crescendo sempre
112
ff
e legato
sfz
ff
8vb

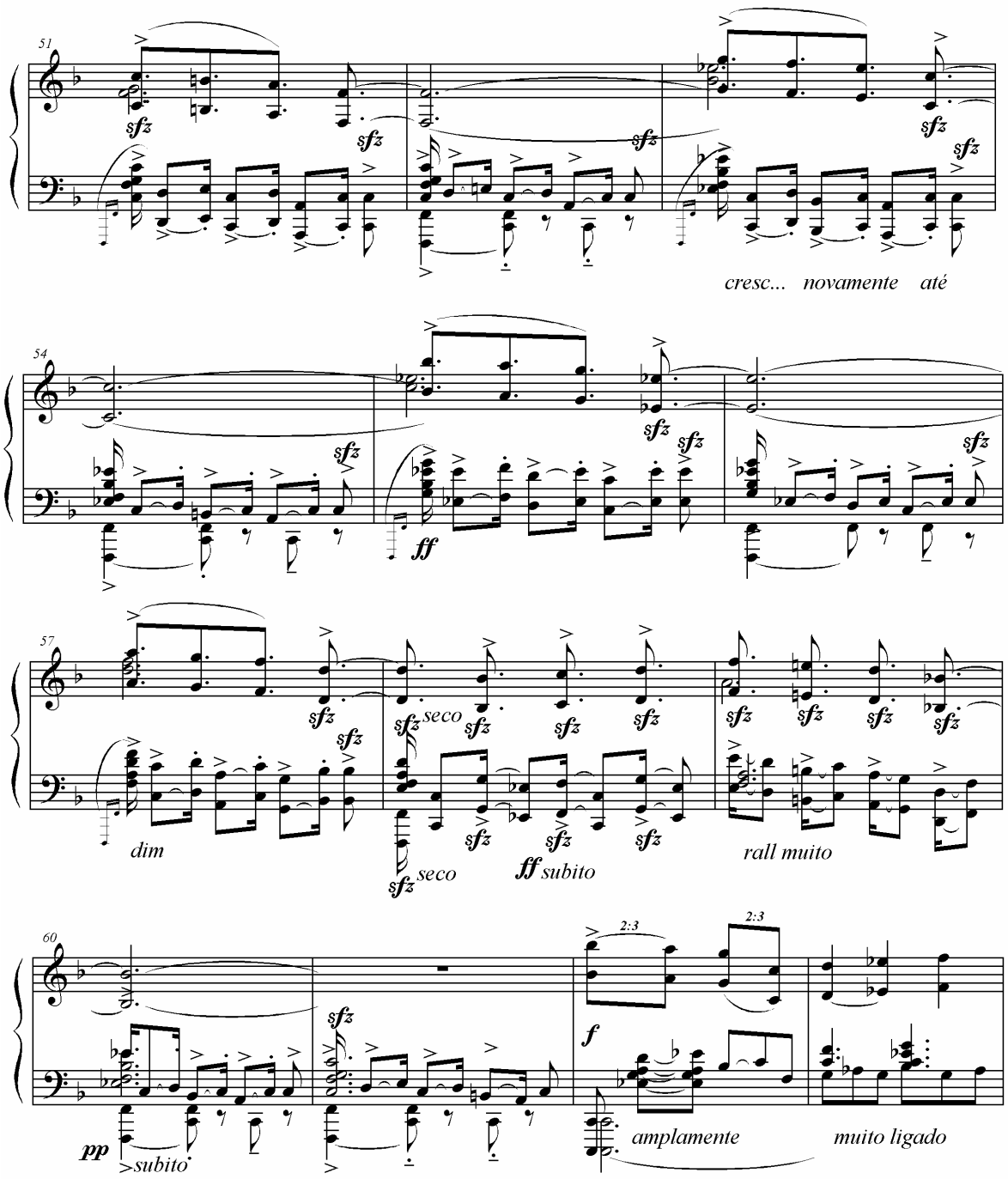
II - *De acalantos e noites...*

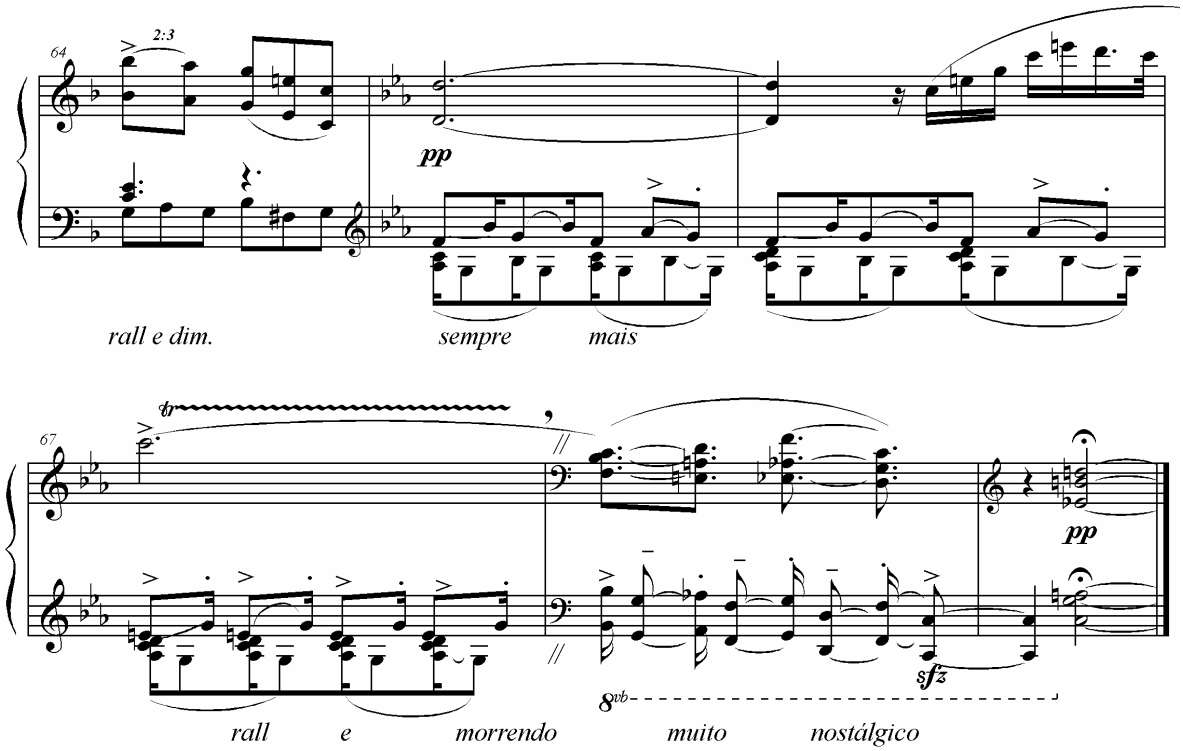
Calmo e triste




Como antes, cantando md.
16
tr
19
marcato e rall...
22
nostálgico - cantando
27
3
Mais movido
32
calmo, porém bem ritmado


37
marcado o canto m.d.
vai crescendo aos poucos
41
sempre crescendo
44
ff brilhante
48
diminuendo ma senza ralentare


51
sfz
cresc... novamente até
54
ff
57
seco
dim
ff subito
rall muito
60
2:3
pp
subito
f
amplamente
muito ligado


64
2:3
pp
rall e dim.
sempre
mais
67
tr
pp
sfz
8vb
rall
e
morrendo
muito
nostálgico

Três Momentos em New York

(1969)

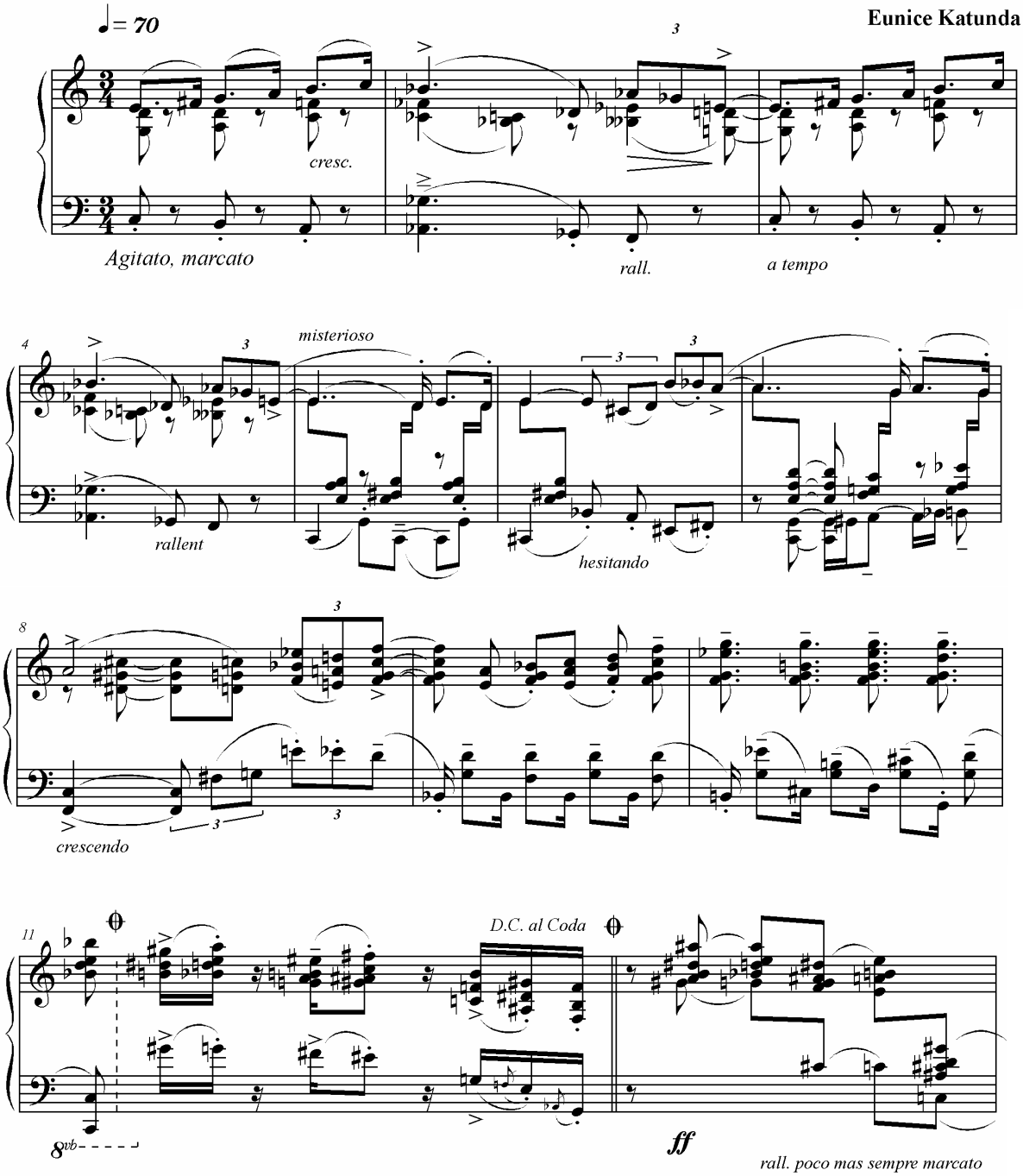
I. Evocação de Jazz

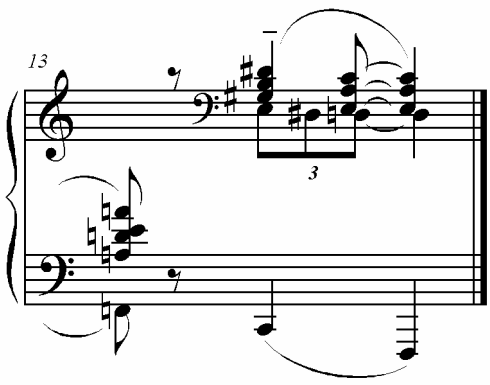
II. Branca Neve Invernal

III. Modinha Singela
(Velha Modinha)

Três Momentos em New York

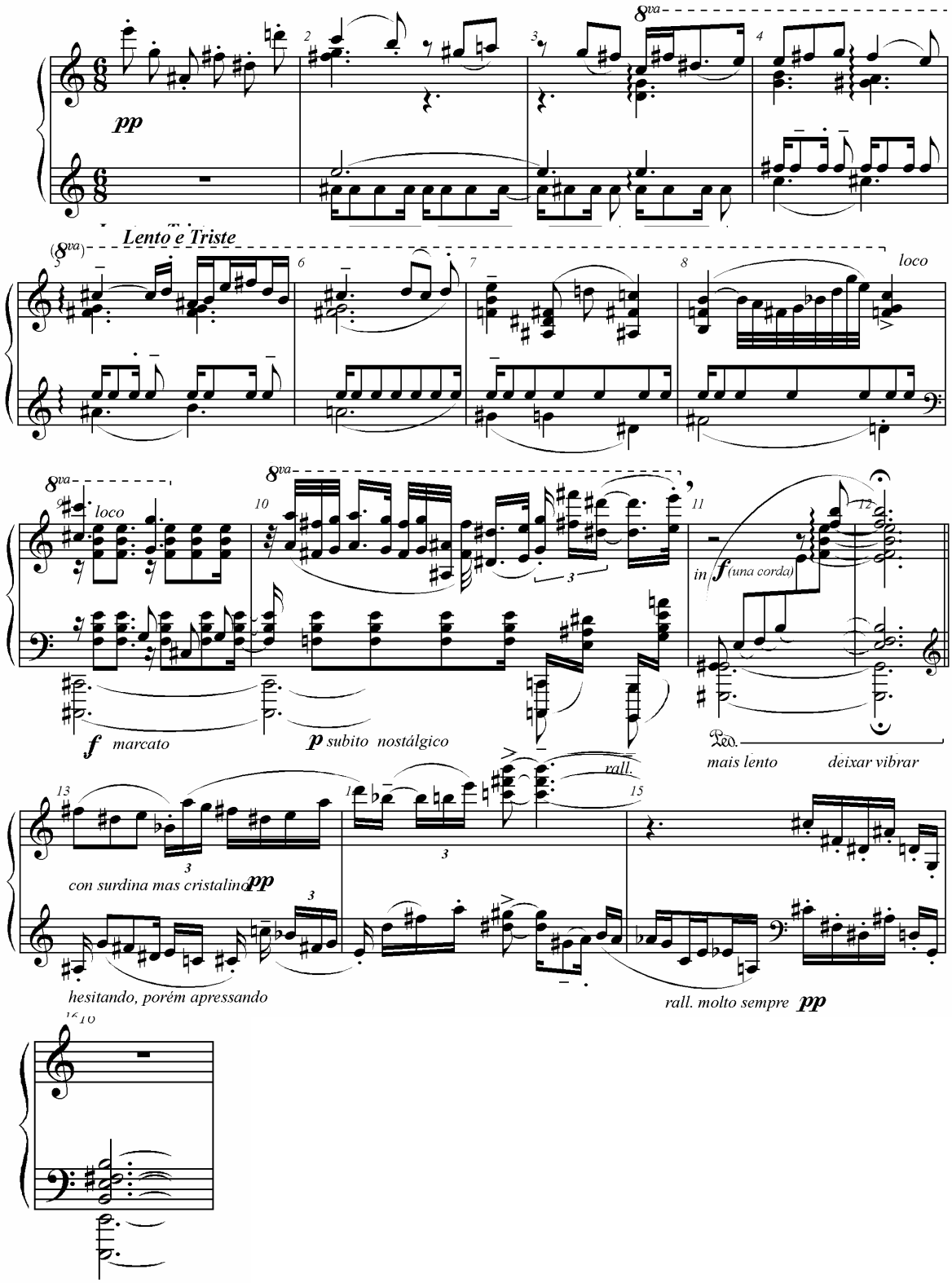
I - Evocação de Jazz




13
3

II - Branca Neve Invernal

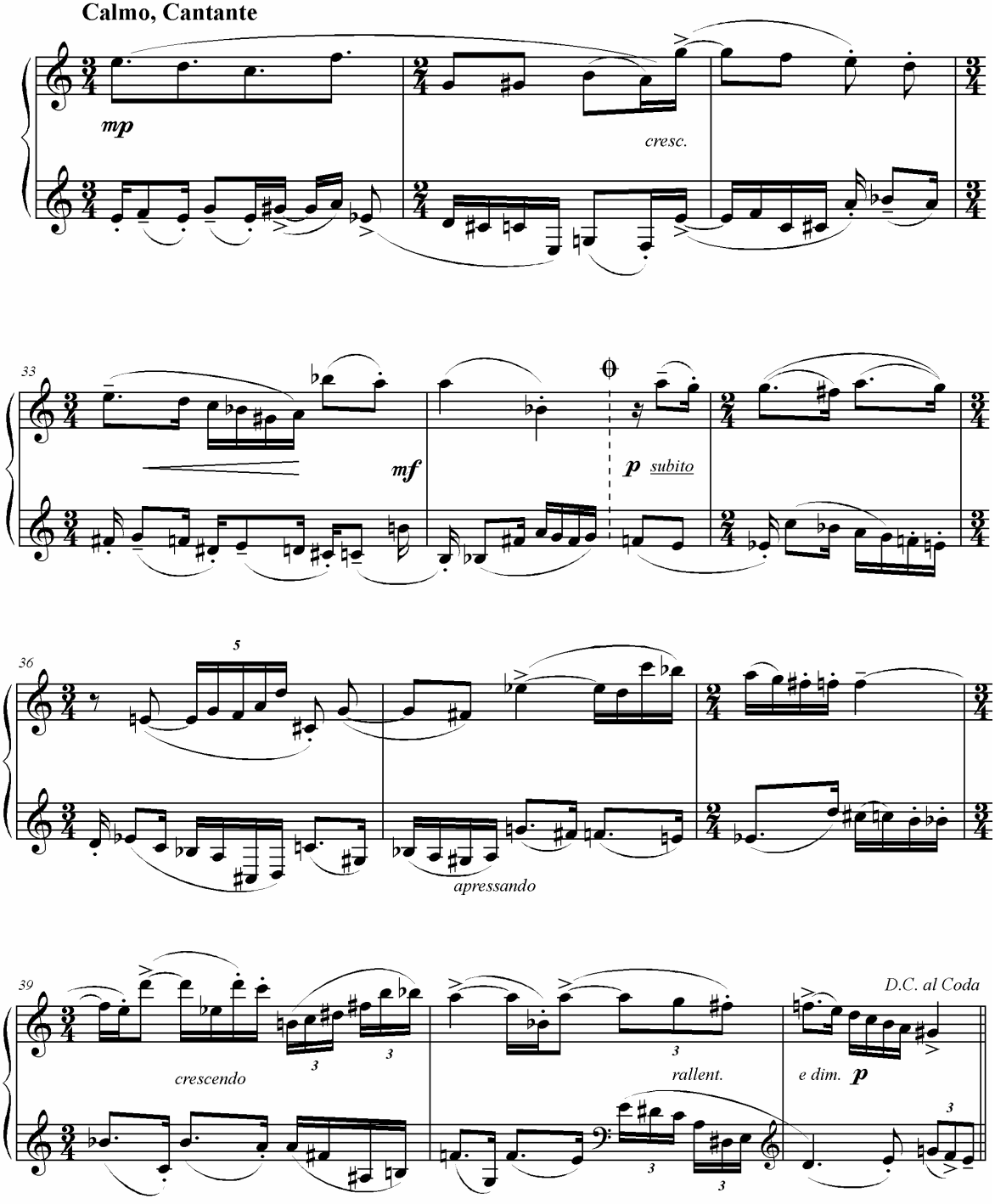
Eunice Katunda

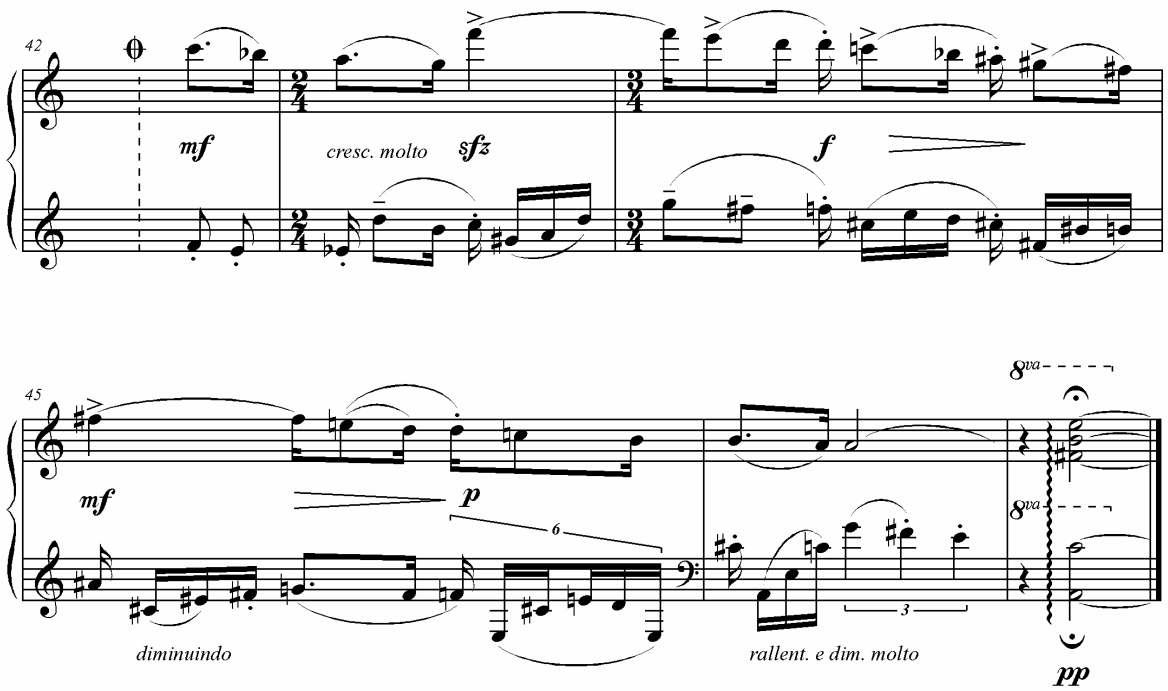


III - Modinha singela

Eunice Katunda

Calmo, Cantante




42
mf
cresc. molto
sfz
f
45
mf
p
6
diminuindo
rallent. e dim. molto
8va
8va
pp

Expressão Anímica

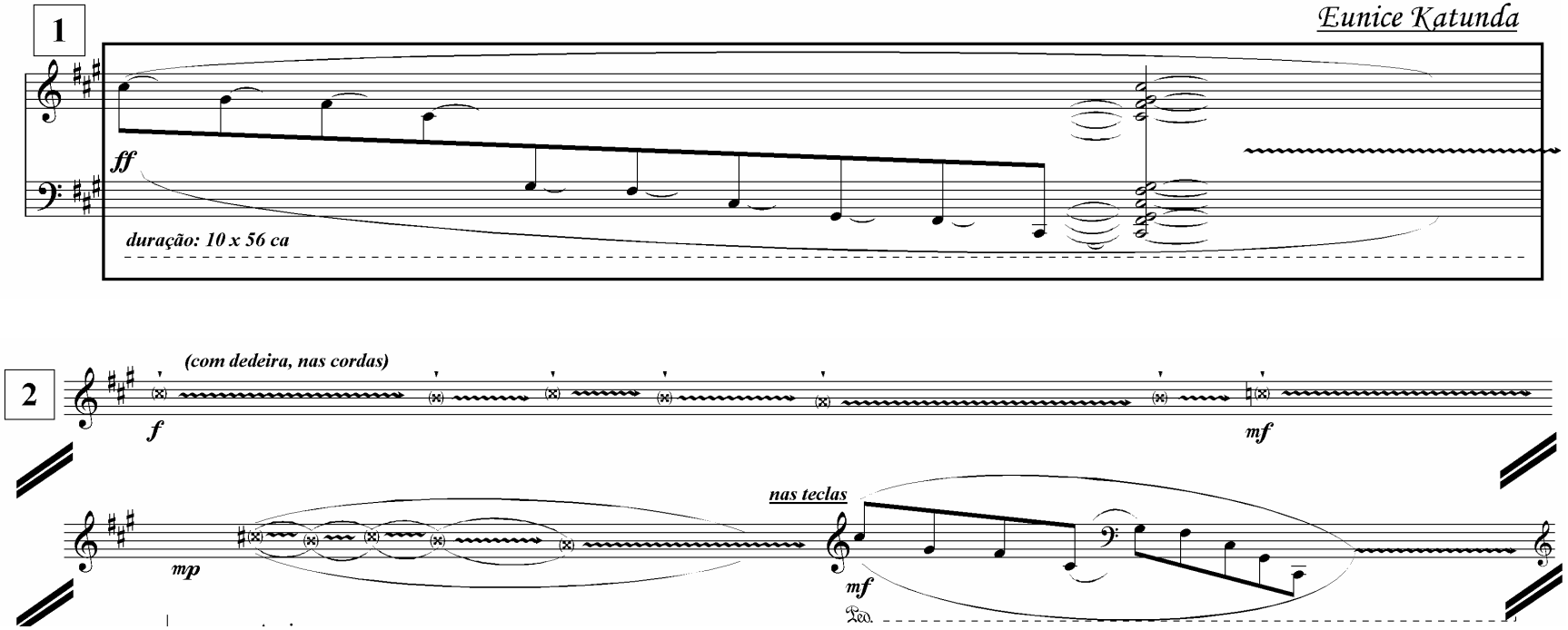
(1979)

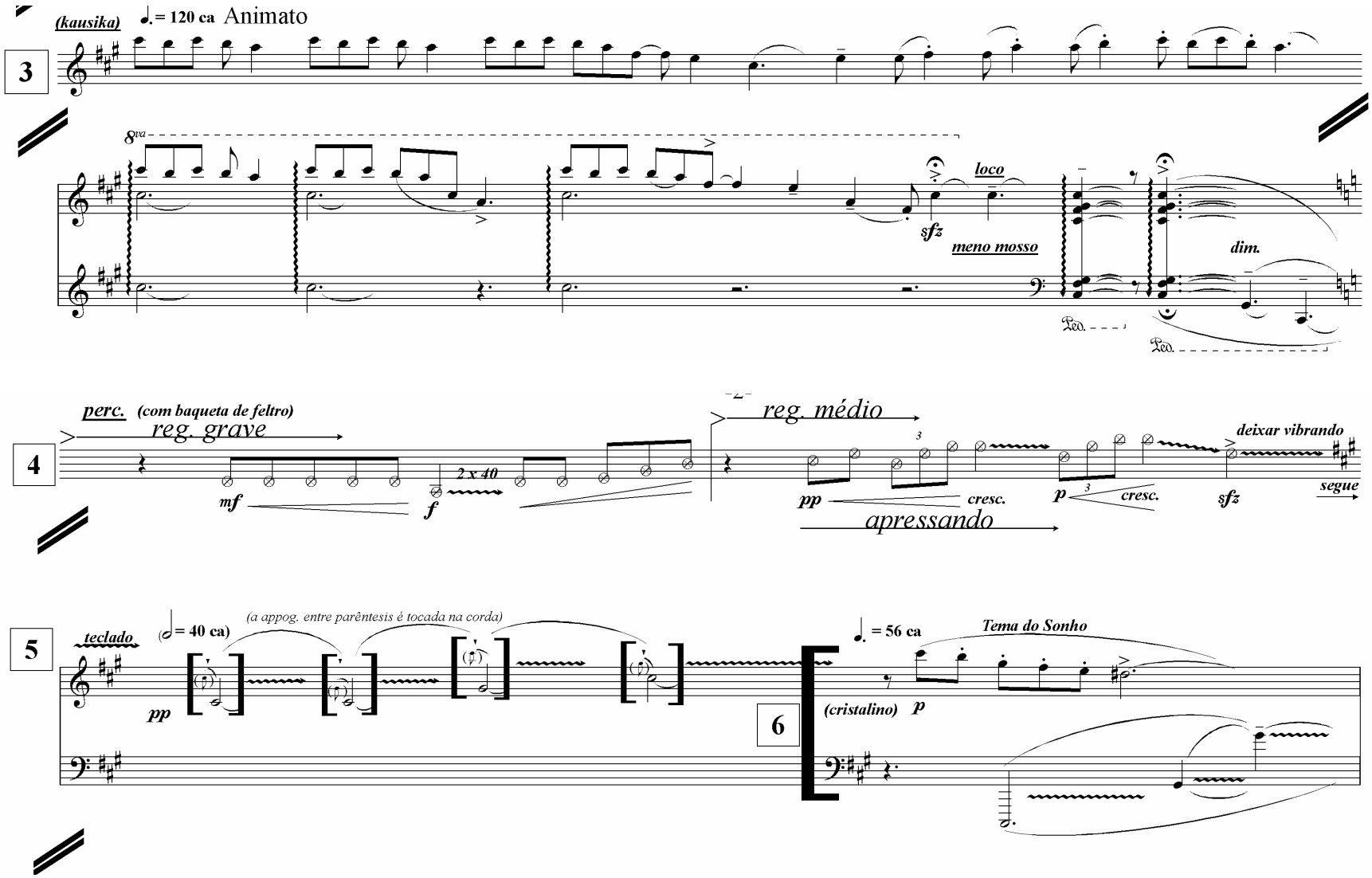
Expressão Anímica

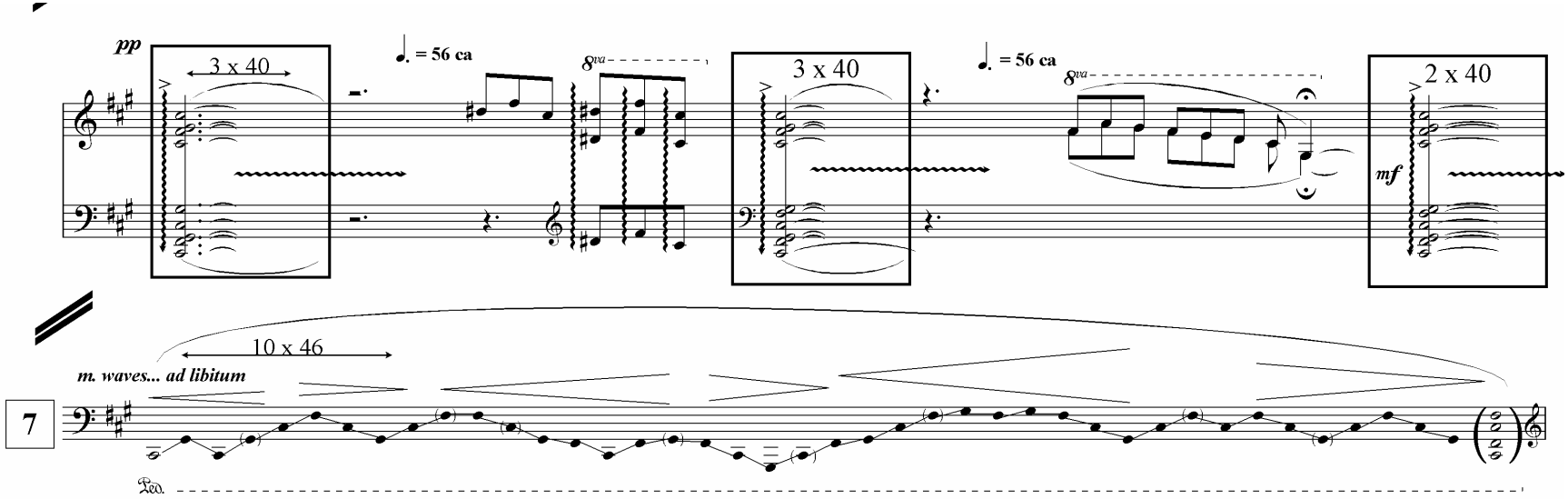
1979

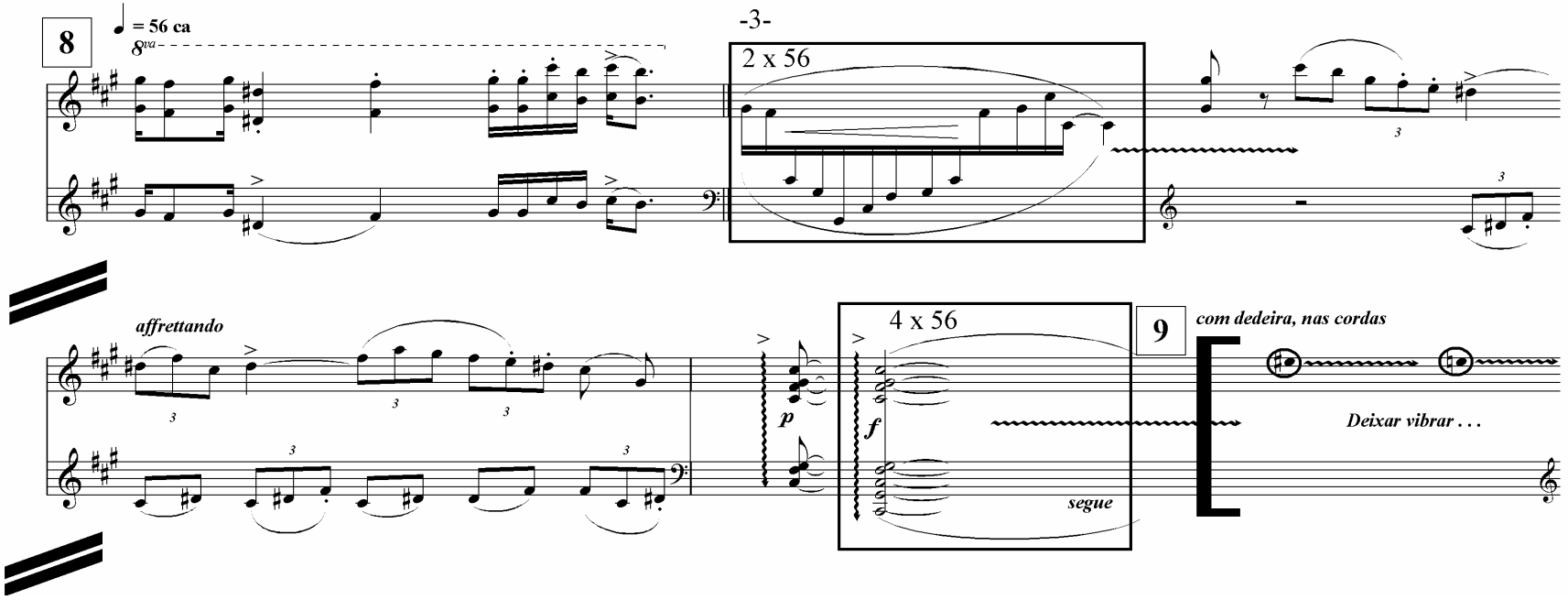
(Para meu amigo e mestre de música H. J. Koellreutter)

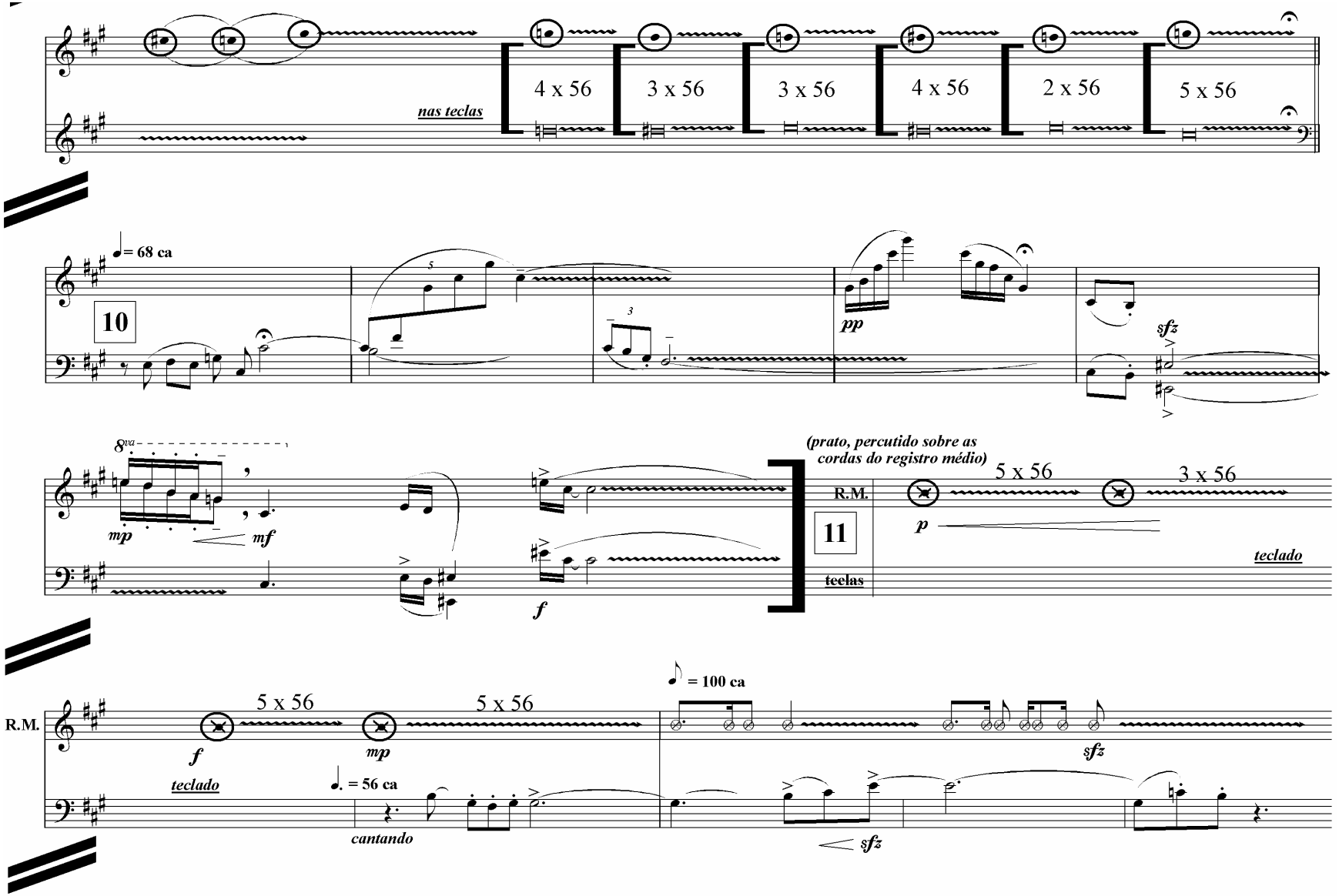
Eunice Katunda

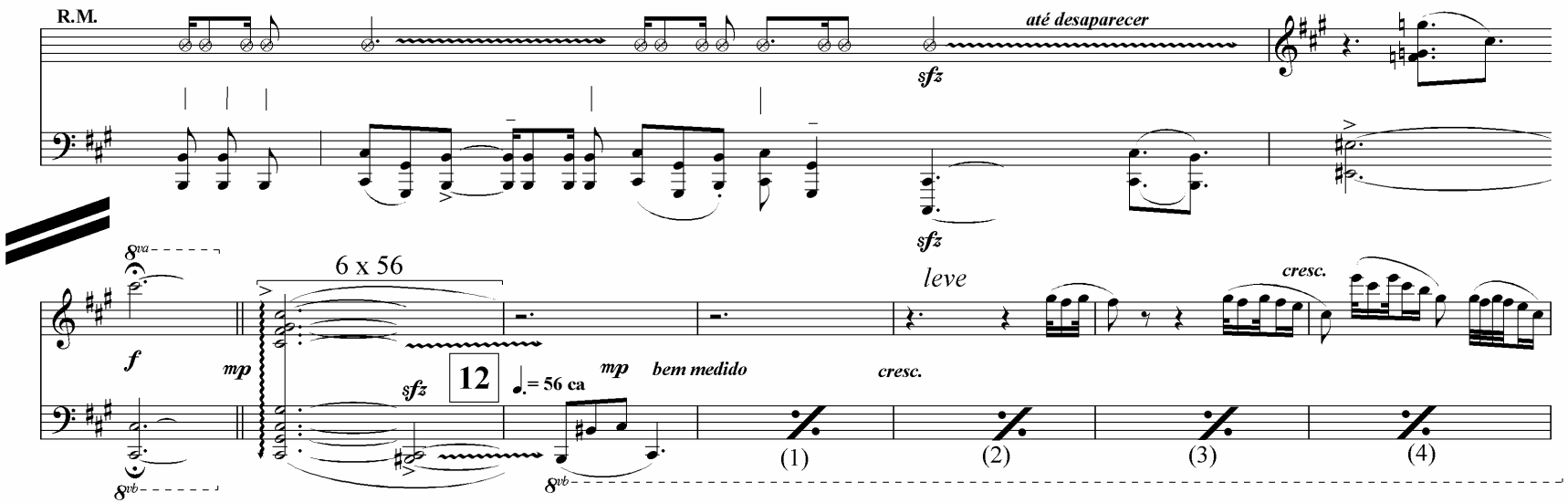


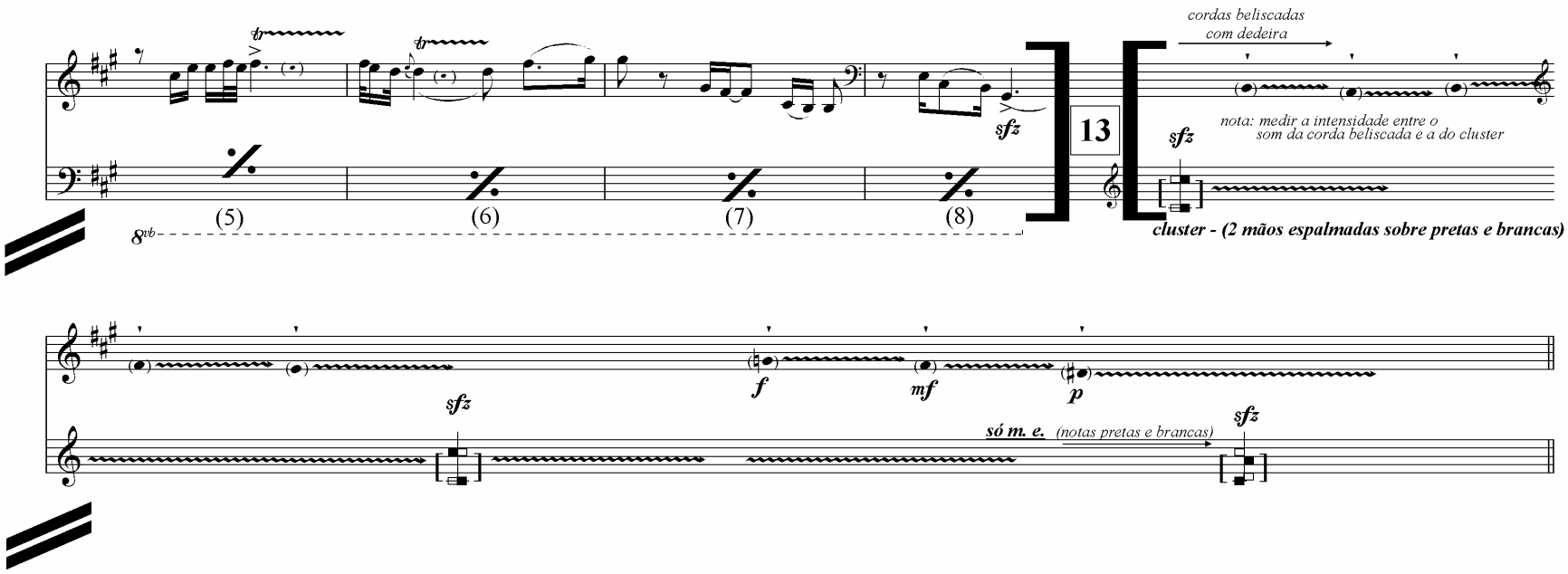

(kausika)
♩. = 120 ca Animato
3
8va
loco
sfz
meno mosso
dim.
Ped.
Ped.
perc.
(com baqueta de feltro)
reg. grave
4
mf
f
2 x 40
reg. médio
pp
cresc.
apressando
p
cresc.
sfz
deixar vibrando
segue
5
teclado
(𝅗𝅥 = 40 ca)
(a appog. entre parêntesis é tocada na corda)
pp
6
♩. = 56 ca
Tema do Sonho
(cristalino) p

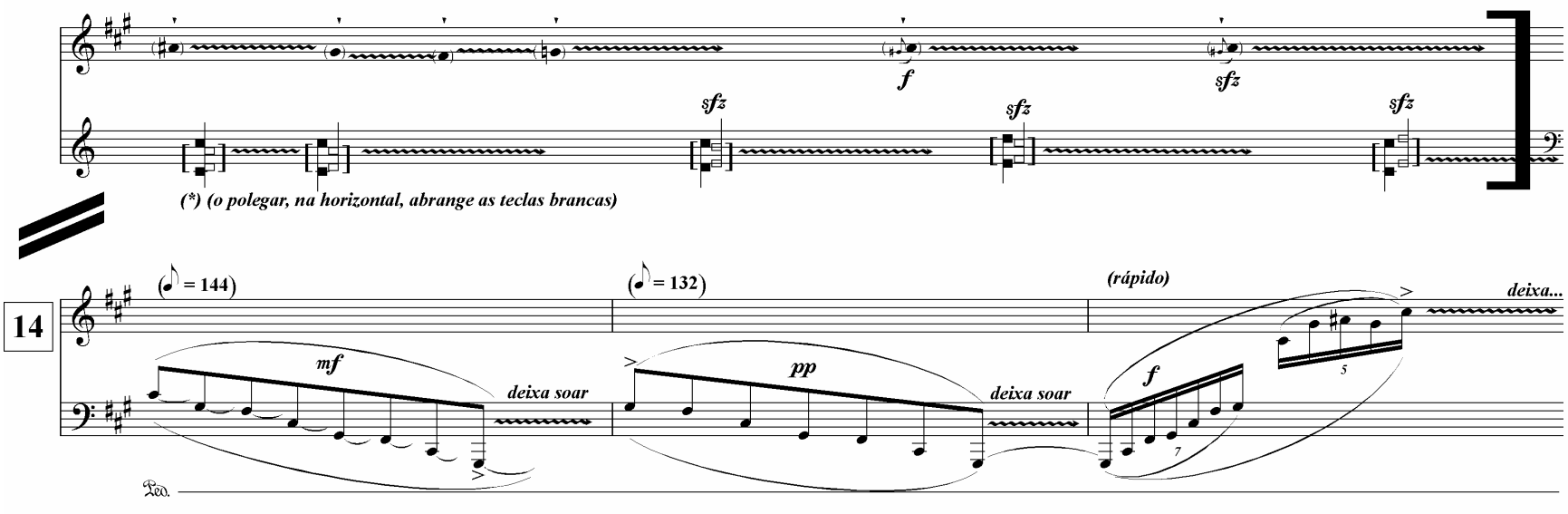

pp
3 x 40
♩. = 56 ca
8va
3 x 40
♩. = 56 ca
8va
2 x 40
mf
10 x 46
m. waves... ad libitum
7
Ped.

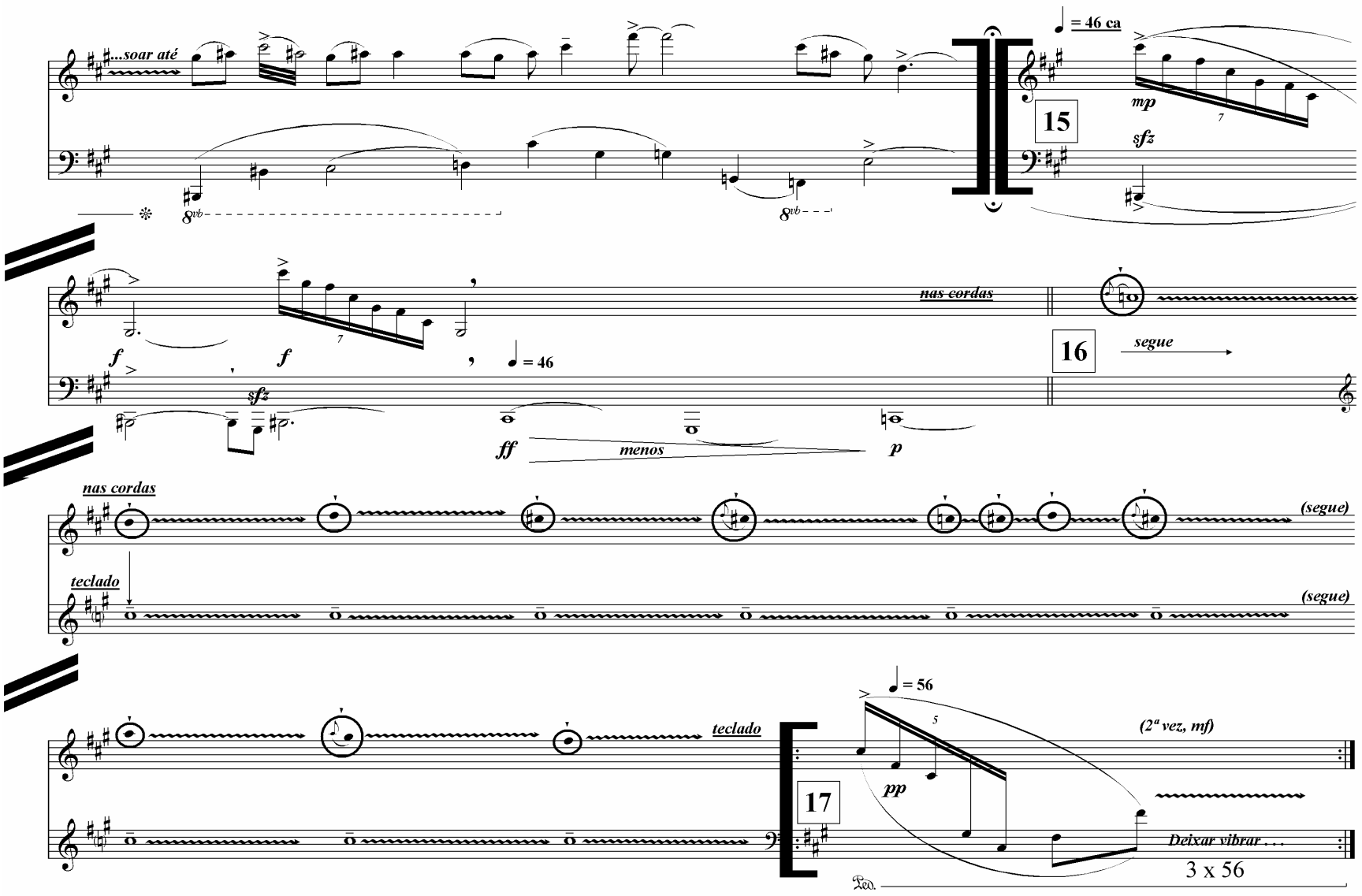

8
= 56 ca
8va
-3-
2 x 56
affrettando
p
f
4 x 56
segue
9
com dedeira, nas cordas
Deixar vibrar . . .

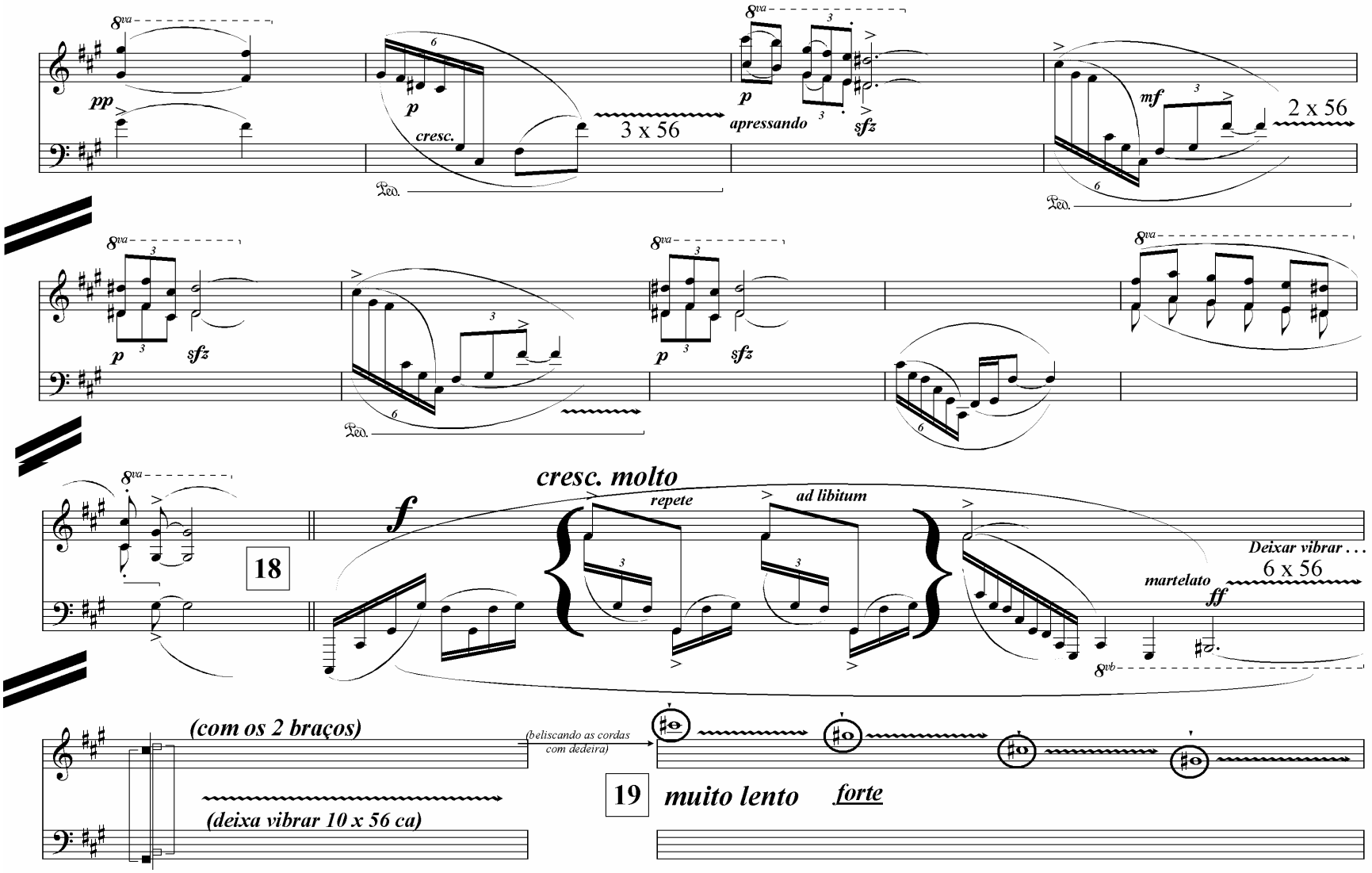

nas teclas
4 x 56
3 x 56
3 x 56
4 x 56
2 x 56
5 x 56
♩= 68 ca
10
pp
sfz
8va
mp
mf
f
(prato, percutido sobre as cordas do registro médio)
R.M.
11
teclas
5 x 56
3 x 56
p
teclado
R.M.
f
5 x 56
mp
5 x 56
♪ = 100 ca
sfz
teclado
♩. = 56 ca
cantando
sfz

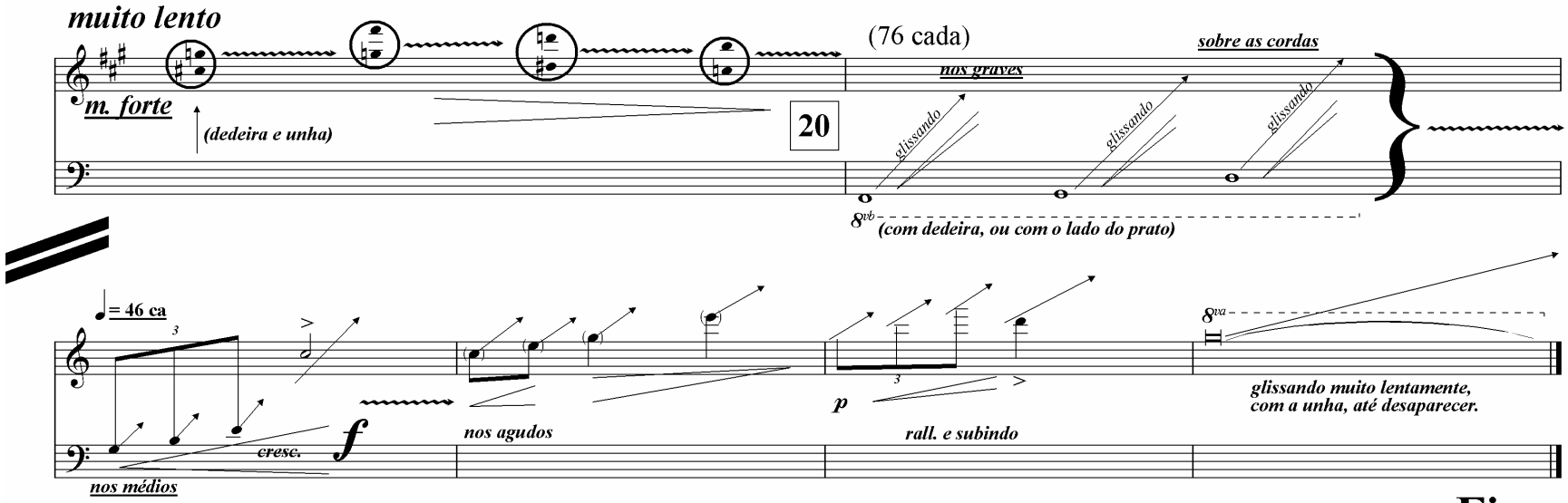

R.M.
até desaparecer
sfz
sfz
8va
8vb
6 x 56
f
mp
sfz
12
♩. = 56 ca
mp
bem medido
leve
cresc.
cresc.
(1)
(2)
(3)
(4)


cordas beliscadas
com dedeira
nota: medir a intensidade entre o
som da corda beliscada e a do cluster
13
sfz
(5)
(6)
(7)
(8)
8vb
cluster - (2 mãos espalmadas sobre pretas e brancas)
f
mf
p
só m. e.
(notas pretas e brancas)


f
sfz
sfz
sfz
sfz
(*) (o polegar, na horizontal, abrange as teclas brancas)
14
(♪ = 144)
(♪ = 132)
(rápido)
deixa...
mf
deixa soar
pp
deixa soar
f
5
7
Ped.


...soar até
8vb
8vb
= 46 ca
15
mp
sfz
nas cordas
16
segue
f
f
sfz
= 46
ff
menos
p
nas cordas
(segue)
teclado
(segue)
teclado
= 56
17
pp
(2ª vez, mf)
Deixar vibrar . . .
3 x 56
Ped.


8va
pp
p
cresc.
3 x 56
apressando
sfz
mf
2 x 56
Ped.
cresc. molto
f
repete
ad libitum
18
Deixar vibrar . . .
6 x 56
martelato
ff
8vb
(com os 2 braços)
(deixa vibrar 10 x 56 ca)
(beliscando as cordas com dedeira)
19
muito lento
forte



Fim

Para Beatriz tocar - S. Paulo 1980

La Dame et La Licorne

Petite Suíte

(1982)

1. La Dame et sa suivante

2. Les Lièvres

3. La Licorne

4. Les Étendards Lunaires

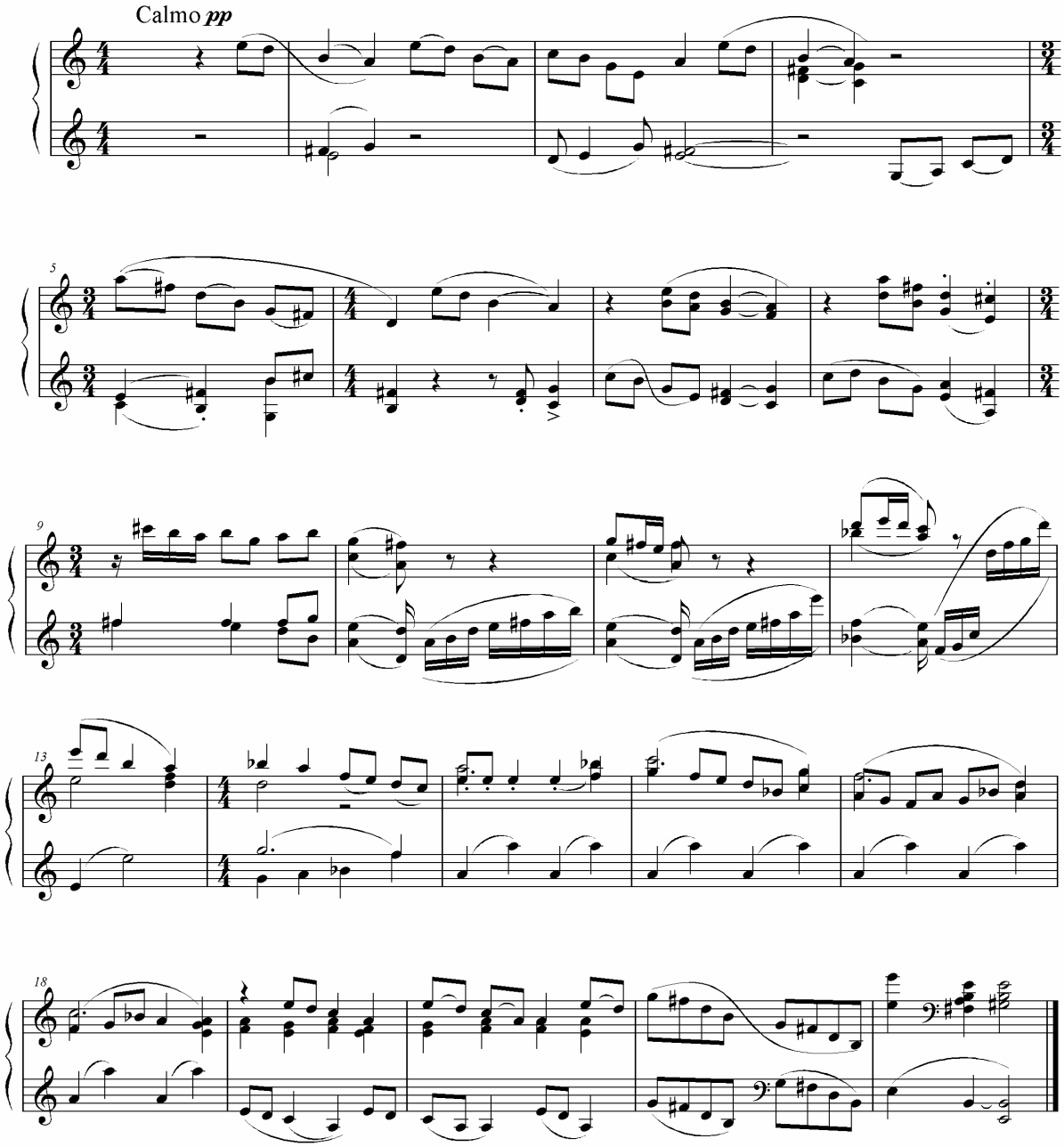
5. Les Joyaux et les Fruits

6. Le Lion

La dame et sa suivante

Elles chantent...

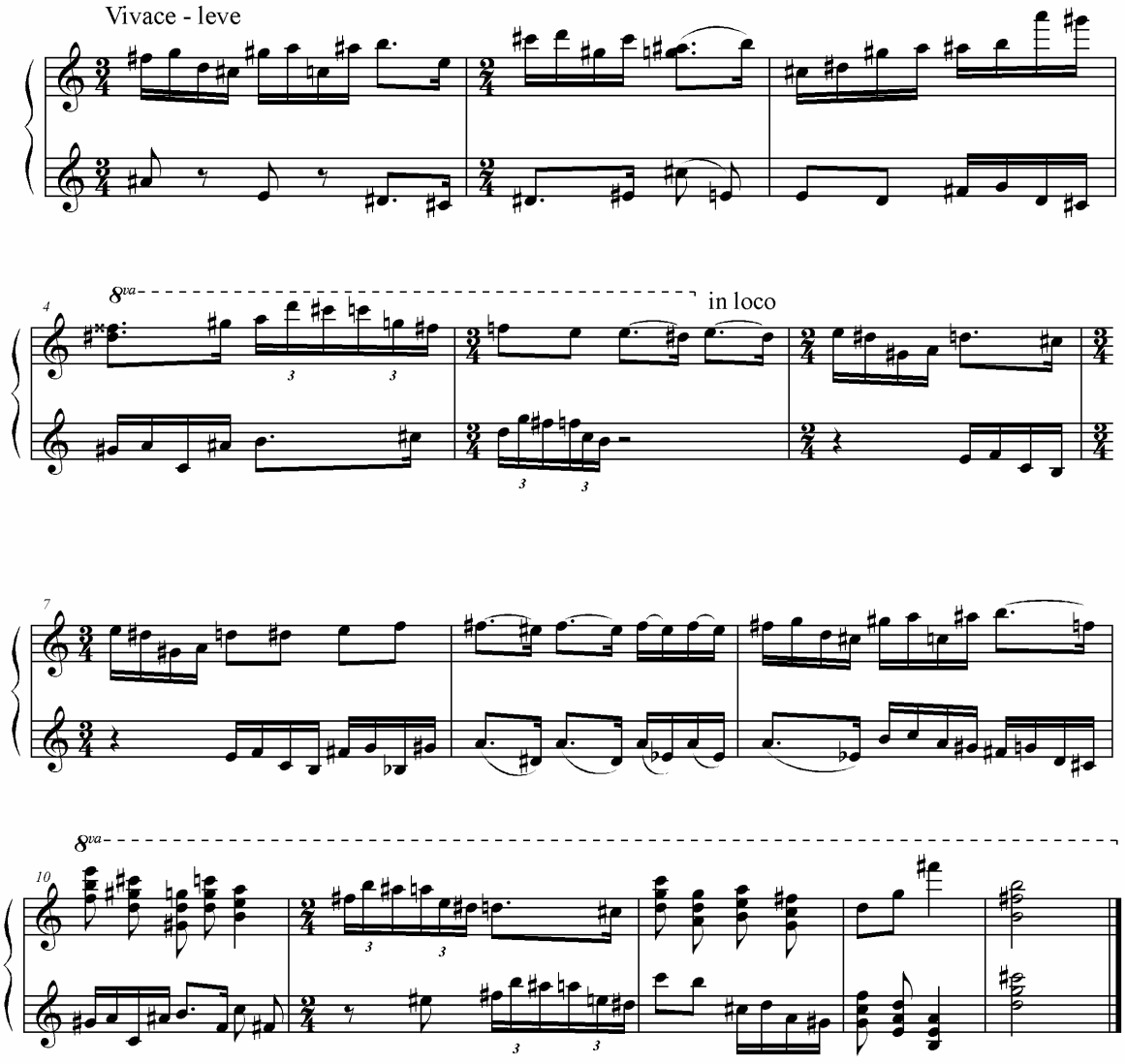
Eunice katunda



Les Lièvres

jouent...

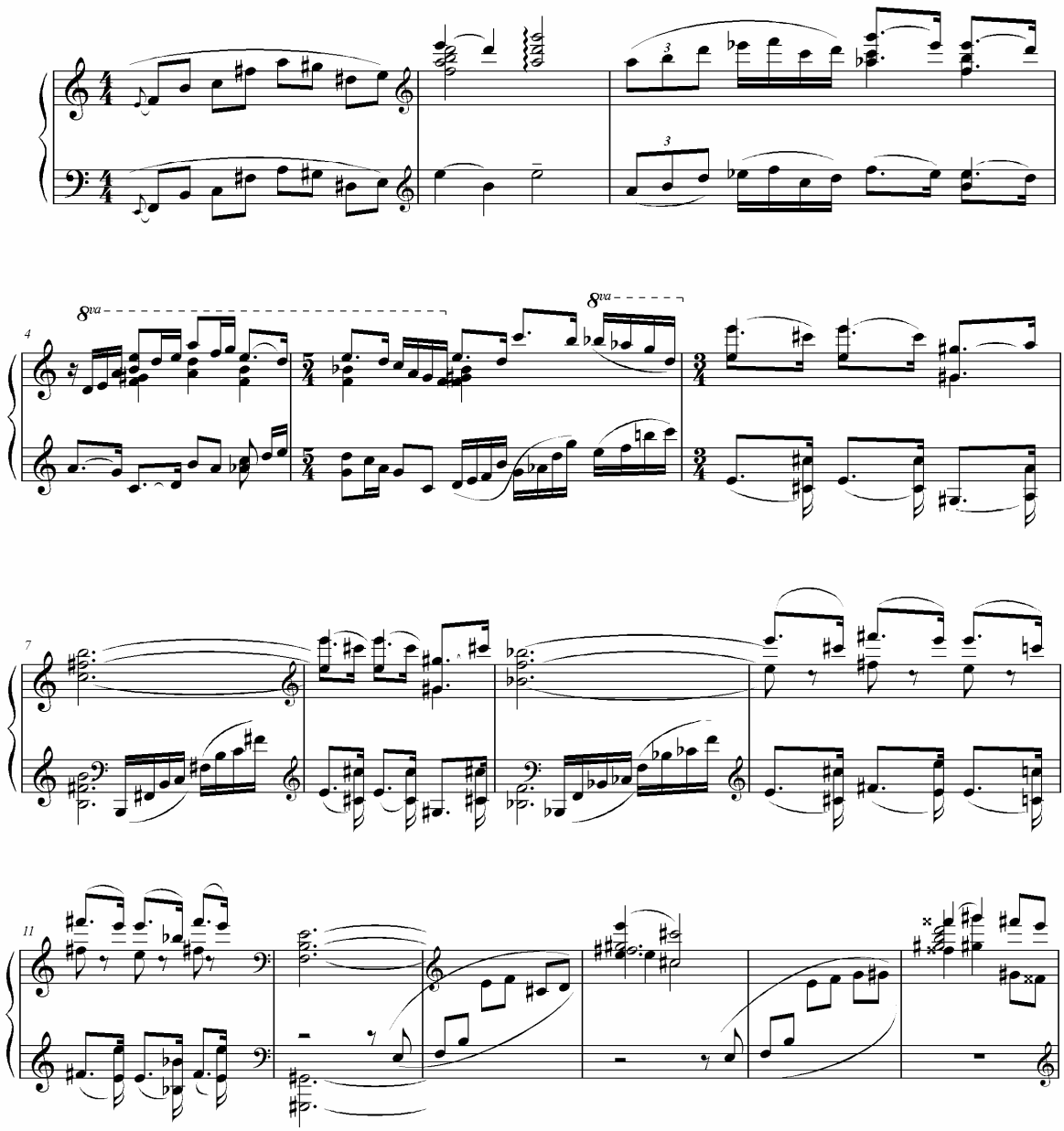
Eunice Katunda

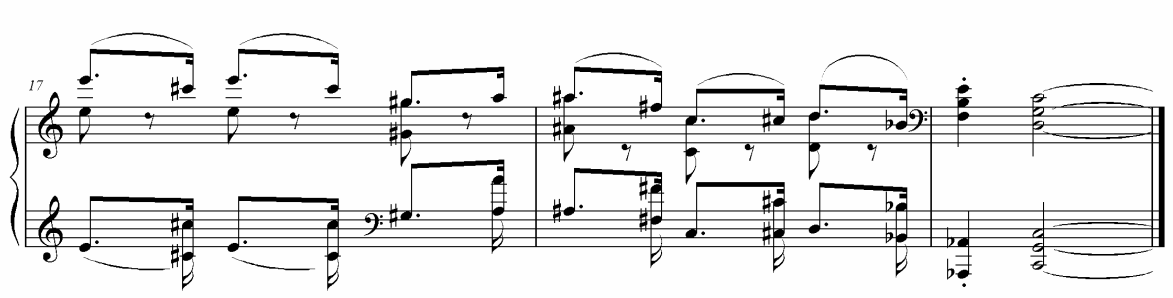


La Licorne

Contemple la Dame

Eunice Katunda

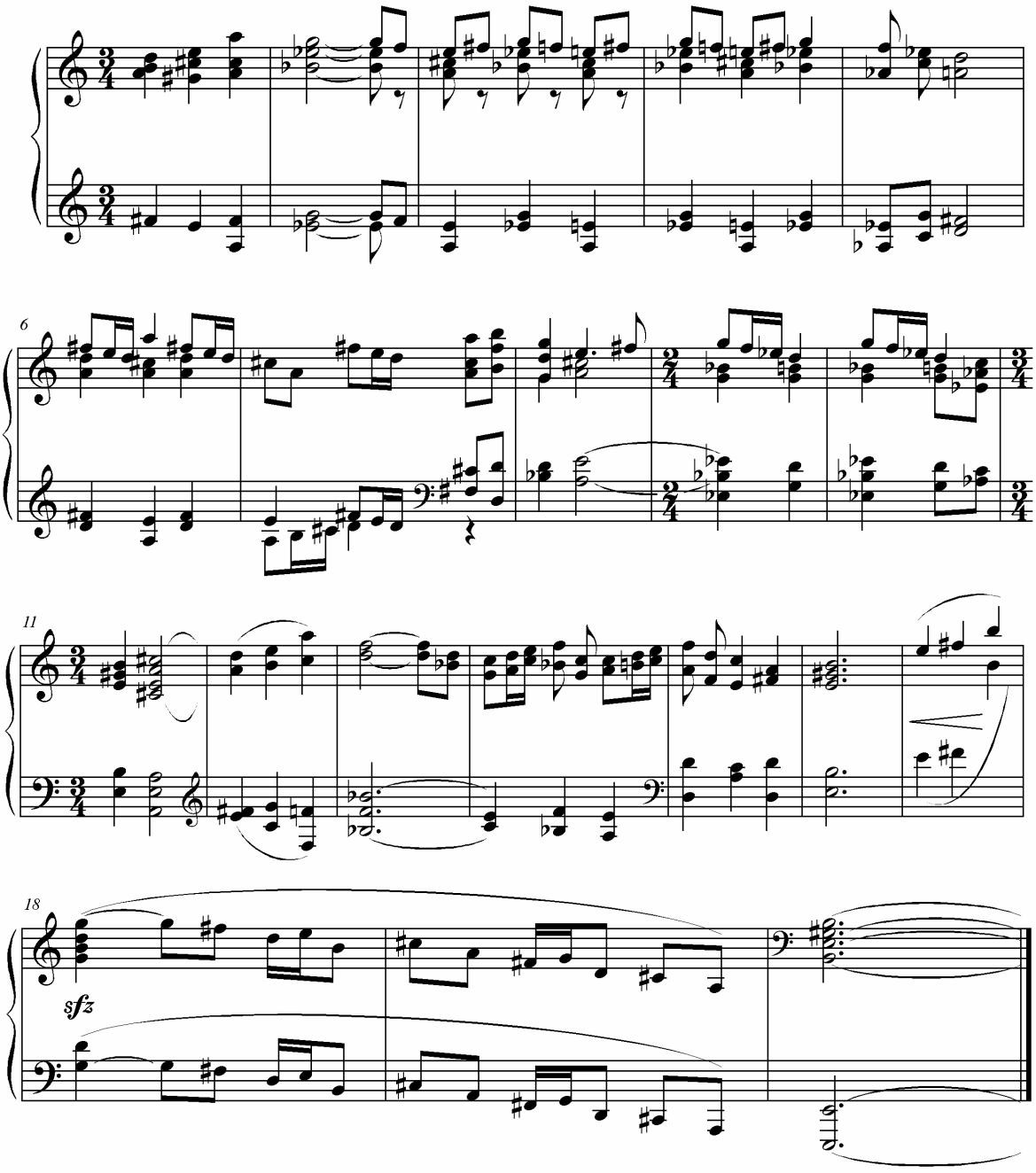



17

Les étendards lunaires

Ils veillent...

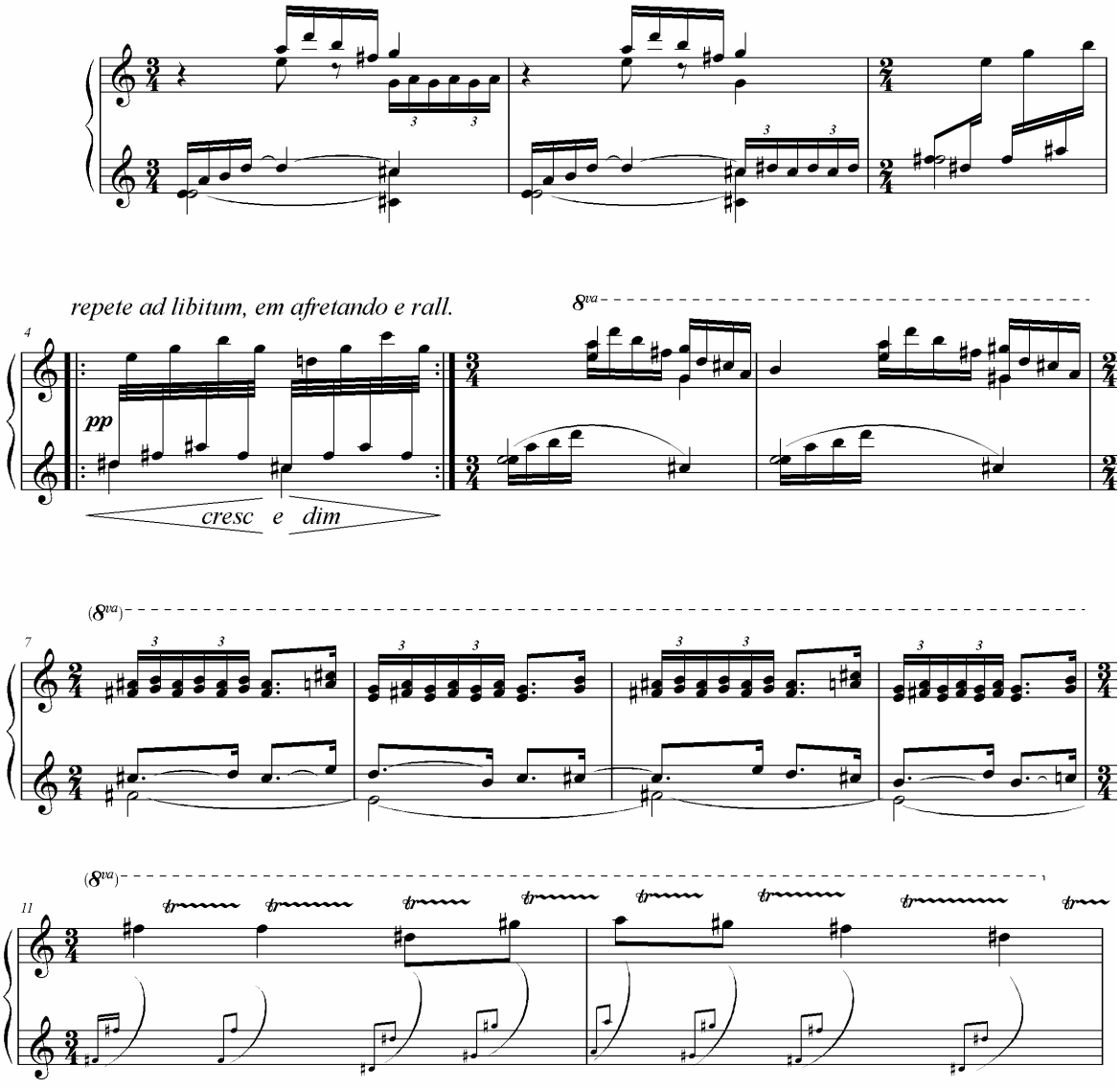
Eunice Katunda

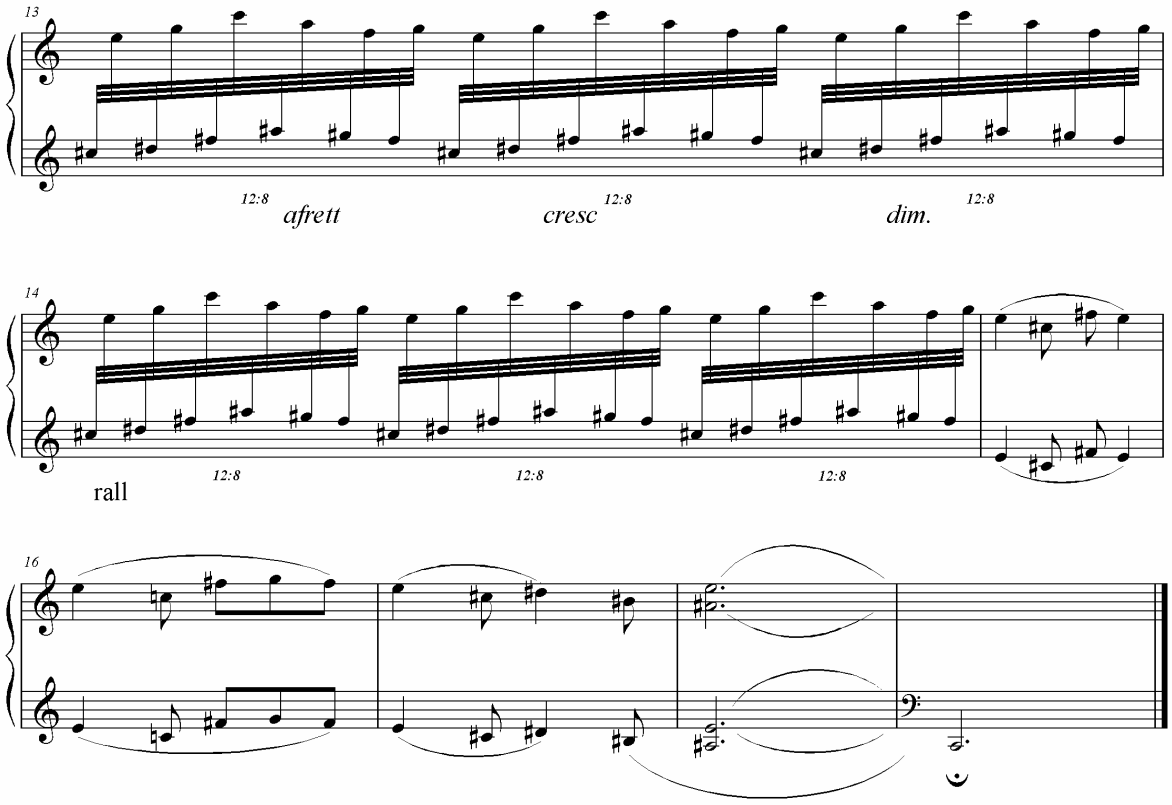


Les Joyaux et les Fruits

ils brillent...

Eunice Katunda

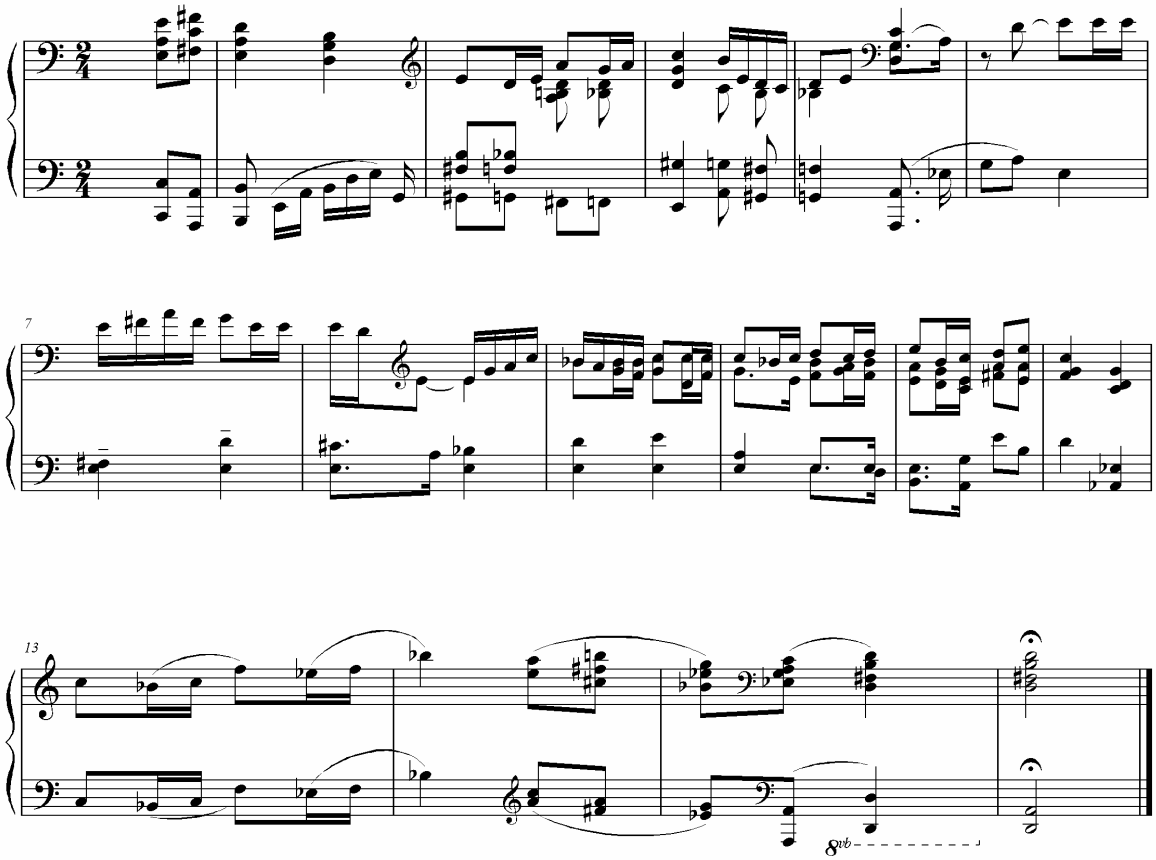



13
12:8
afrett
cresc
12:8
dim.
12:8
14
12:8
12:8
12:8
rall
16

Le Lion

attend

Eunice Katunda



Anexo 2

Matrizes das Séries das *Quatro Epígrafes*

2.1. Matriz da Série da *Epígrafe I*

	I0	**I7**	**I2**	**I3**	**I1**	**I6**	**I8**	**I5**	**I10**	**I9**	**I4**	**I11**
O0	**Dó#**	**Sol#**	**Ré#**	**Mi**	**Ré**	**Sol**	**Lá**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Fá**	**Dó**
O5	Fá#	Dó#	Sol#	Lá	Sol	Dó	Ré	Si	Mi	Mib	Sib	Fá
O10	Si	Fá#	Dó#	Ré	Dó	Fá	Sol	Mi	Lá	Láb	Mib	Sib
O9	Lá#	Fá	Dó	Dó **#**	Si	Mi	Fá#	Ré#	Sol#	Sol	Ré	Lá
O11	Dó	Sol	Ré	Mib	Dó#	Fá#	Sol#	Fá	Lá#	Lá	Mi	Si
O6	Sol	Ré	Lá	Sib	Láb	Dó**#**	Ré#	Dó	Fá	Mi	Si	Solb
O4	Fá	Dó	Sol	Láb	Solb	Si	Dó#	Lá#	Ré#	Ré	Lá	Mi
O7	Sol#	Ré#	Lá#	Si	Lá	Ré	Mi	Dó**#**	Fá#	Fá	Dó	Sol
O2	Mib	Sib	Fá	Fá#	Mi	Lá	Si	Sol#	Dó**#**	Dó	Sol	Ré
O3	E	B	F#	G	F	Bb	C	A	D	**C#**	G#	Eb
O8	A	E	B	C	Bb	Eb	F	D	G	F#	**C#**	Ab
O1	D	A	E	F	Eb	Ab	Bb	G	C	B	F#	**C#**

2.2. Matriz da Série da *Epígrafe II*.

	I0	**I5**	**I10**	**I11**	**I6**	**I9**	**I7**	**I2**	**I4**	**I3**	**I1**	**I8**
O0	**Dó**	**Fá**	**Sib**	**Si**	**Fá#**	**Lá**	**Sol**	**Ré**	**Mi**	**Mib**	**Réb**	**Láb**
O7	Sol	Dó	Fá	Fá#	Dó#	Mi	Ré	Lá	Si	Sib	Láb	Mib
O2	Ré	Sol	Dó	Dó#	Sol#	Si	Lá	Mi	Fá#	Fá	Mib	Sib
O1	Réb	Solb	Si	Dó	Sol	Sib	Láb	Mib	Fá	Mi	Ré	Lá
O6	Solb	Si	Mi	Fá	Dó	Mib	Réb	Láb	Sib	Lá	Sol	Ré
O3	Mib	Láb	Réb	Ré	Lá	Dó	Sib	Fá	Sol	Solb	Mi	Si
O5	Fá	Sib	Mib	Mi	Si	Ré	Dó	Sol	Lá	Láb	Solb	Réb
O10	Sib	Mib	Láb	Lá	Mi	Sol	Fá	Dó	Ré	Réb	Si	Solb
O8	Láb	Réb	Solb	Sol	Ré	Fá	Mib	Sib	Dó	Si	Lá	Mi
O9	Lá	Ré	Sol	Sol#	Ré#	Fá#	Mi	Si	Dó#	Dó	Sib	Fá#
O11	Si	Mi	Lá	Sib	Fá	Láb	Solb	Réb	Mib	Ré	Dó	Sol
O4	Mi	Lá	Ré	Ré#	Lá#	Réb	Si	Solb	Láb	Sol	Fá	Dó

2.3. Matriz da Série da *Epígrafe III*.

	I0	**I5**	**I10**	**I9**	**I11**	**I6**	**I4**	**I7**	**I2**	**I3**	**I8**	**I1**
O0	**Dó#**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Dó**	**Sol**	**Fá**	**Láb**	**Mib**	**Mi**	**Lá**	**Ré**
O7	Sol#	Dó#	Fá	Fá	Sol	Ré	Dó	Mib	Bb	Si	Mi	Lá
O2	Ré#	Sol	Dó#	Dó	Ré	Lá	Sol	Sib	Fá	Fá#	Si	Mi
O3	Mi	Lá	Ré	Dó#	Ré#	Lá#	Sol#	Si	Fá#	Sol	Dó	Fá
O1	Ré	Sol	Dó	Si	Dó#	Sol#	Fá#	Lá	Mi	Fá	Sib	Mib
O6	Sol	Dó	Fá	MI	Fá#	Dó#	Si	Ré	Lá	Sib	Mib	Láb
O8	Lá	Ré	Sol	Fá#	Sol#	Ré#	Dó#	Mi	Si	Dó	Fá	Lá#
O5	Fá	Si	Mi	Ré#	Fá	Dó	Sib	Dó#	Sol#	Lá	Ré	Sol
O10	Si	Mi	Lá	Sol#	Lá#	Fá	Mib	Solb	Dó#	Ré	Sol	Dó
O9	Lá#	Ré	Sol	Sol	Là	Mi	Ré	Fá	Dó	Dó#	Fá#	Si
O4	Fá	Si	Mi	Ré	Mi	Si	Lá	Dó	Sol	Láb	Dó#	Fá#
O11	Dó	Fá	Sib	Lá	Si	Fá#	Mi	Sol	Ré	Ré#	Sol#	Dó#

2.4. Matriz da Série da *Epígrafe IV*

	I0	**I7**	**I2**	**I3**	**I1**	**I6**	**I8**	**I5**	**I10**	**I9**	**I4**	**I11**
O0	**Lá**	**Mi**	**Si**	**Dó**	**Sib**	**Mib**	**Fá**	**Ré**	**Sol**	**Fá#**	**Dó#**	**Sol#**
O5	Ré	Lá	Mi	F	Mib	Láb	Sib	Sol	Dó	Si	Fá#	Dó#
O10	Sol	Ré	Lá	Lá#	Láb	Réb	Mib	Dó	Fá	Mi	Si	Fá#
O9	Fá#	Dó#	Sol#	Lá	Sol	Dó	Ré	Si	Mi	Mib	Sib	Fá
O11	Sol#	Ré#	Lá#	Si	Lá	Ré	Mi	Dó#	Fá#	Fá	Dó	Sol
O6	Ré#	Lá#	Fá	Fá#	Mi	Lá	Si	Sol#	Dó#	Dó	Sol	Ré
O4	Dó#	Sol#	Ré#	Mi	Ré	Sol	Lá	Fá#	Si	Sib	Fá	Dó
O7	Mi	Si	Fá#	Sol	Fá	Sib	Dó	Lá	Ré	Dó#	Sol#	Ré#
O2	Si	Fá#	Dó#	Ré	Dó	Fá	Sol	Mi	Lá	Sol#	Ré#	Sib
O3	Dó	G	Ré	Ré#	Réb	Solb	Láb	Fá	Sib	Lá	Mi	Si
O8	Fá	Dó	Sol	Sol#	Solb	Si	Réb	Lá#	Mib	Ré	Lá	Mi
O1	Sib	Fá	Dó	Dó#	Si	Mi	Solb	Ré#	Láb	Sol	Ré	Lá

Anexo 3

Artigos em Jornais da época

3.1.Grupo Música Viva e a divulgação da Música Moderna, 1947:

1947

MÚSICA

"MÚSICA VIVA"

Poder-se-á discordar da finalidade que anima os elementos do "Grupo Música Viva", na sua insistente tarefa de divulgação da música moderna, aqui e em São Paulo. Ter-se-á, porém, de admirar o entusiasmo com que o fazem, como crenes que são de uma nova religião musical que querem implantar pela convicção.

Além dos concertos que levam a efeito, programando obras dos autores que focalizam, e da fatura de páginas que produzem, difundindo-as a seguir, em audições públicas, exercem, ainda, grande atividade radiofônica, em que renovam aquêles propósitos de propaganda.

Ouvimos, sábado passado, na P R A - 2, um dêsses programas. Constou o mesmo da execução integral do "Ludus Tonalis", prelúdio e fugas, para piano, de Paul Hindemith, e cuja execução durou cinquenta minutos.

Já se disse, falando dêsse músico alemão, não se saber se nêle, é a mão que governa a cabeça, ou a cabeça que governa a mão. Cremos que são ambas as coisas. Cabeça e mão se governam mutuamente. Só o que não manda, em Hindemith, é o coração, é a alma.

Manejando o atonalismo, pregando a "politonia horizontal", êle na maioria das vezes desaponta, tal o imprevisto das dissonâncias que emprega, tons sôbre tons se atropelando em harmonias desconexas, como quem se compraz em criar o feio, o detestável, e dele subtrair o "belo horrível" que descobriu o poeta francês.

A não ser sob êsse aspecto paradoxal, o vocábulo "belo" deverá ser banido da música de Hindemith, como de alguns dos seus seguidores. Entretanto, não deixa de interessar essa "Ludus Tonalis", no seguimento dos seus quadros sonoros. Aqui, ali, êles assumem uma atmosfera menos densa, surgindo como um ôásis na secura estéril dos demais. E como, desenvoltura técnica, não há como reconhecer a facilidade com que expõe e contorna os motivos, a habilidade com que conduz o pensamento, dentro da rigidez da crua realidade das suas criações.

Não mentiríamos, porém, se disséssemos que mais do que a obra em si, nos interessou, naquela audição, a interpretação. Sem ouvir as palavras com que foi ela anunciada, julgáramos que se tratava de discos, tão bela nos pareceu a execução, tão limpa, polida e expressiva. Sim, expressiva, pois Eunice Catunda fêz o milagre de encontrar essa coisa que é sentimento, na página de Paul Hindemith.

Como tocou bem, a jovem pianista patrícia !

D'OR.

3.2. Programa da Audição no Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1949

LUDUS TONALIS
DE PAUL HINDEMITH

O Ludus Tonalis foi escrito em 1943, quando Hindemith se achava já nos Estados Unidos. E' constituido de uma série de 12 fugas e 11 interludios, precedidos de um preludio e terminado por um post-ludio. Do ponto de vista harmônico revela a rebelião conciente de todo compositor moderno contra a rigidez do tonalismo. Ha ali uma contínua luta para fugir à definição clara de tonalidades. Esta se faz sentir evidente sòmente no princípio e ao fim de cada trecho. O desenvolvimento desses demonstra sempre um profundo conhecimento do campo harmônico contemporâneo onde as relações tonais se expandiram até o máximo. O Ludus pode ser considerado um verdadeiro tratado de harmonía moderna. Aqui vemos toda a relatividade das leis de harmonía que, na música contemporânea, parecem ter sido criadas para serem infringidas, concientemente, cientificamente. No Ludus se observa um contínuo modular a tons visinhos e longinquos, uma eterna ancia de liberação do totalitarismo de tônica-dominante-tônica. E a maestria de Hindemith se revela justamente na habilidade em manter a unidade de cada peça, fugindo ao cáos sonóro que constitue o perigo constante da excessiva riqueza de cromatismo e das contínuas mudanças de campos harmônicos.

Formalmente, Hindemith se revela essencialmente neo-clássico. Todos os recursos técnicos das antigas formas musicais são empregados aqui: imitações, cânons, retrógados, espelhos, etc. Hindemith procura fazer reviver o período áureo da mais nobre e magestosa forma musical: a fuga. No desenvolver dessa obra se percebe o mestre que dominou completamente a técnica e que com ela se diverte sem outras preocupações. E' interessante notar como Hindemith, estilisticamente talvez o mais característico dos compositores modernos, nos faz sentir no Ludus as diversas influências que imprimiram seu selo na música moderna. Ali ha trechos de puro impressionismo, francês ou russo, trechos profundamente ligados à música norte-americana popular. Ali encontramos Prokofiev e Stravinsky. Um pouco de cada um e de todos, unidos e por assim dizer filtrados através da personalidade inconfundível de Hindemith.

Ludus Tonalis é por muitos considerado o "Cravo bem temperado" da música contemporânea. Poder-se-ia talvez compará-lo à série de "Invenções a 2 e 3 vozes" de Bach, se não tivéssemos a sensação de perceber no Ludus, com bastante frequencia, a música virtuosística; música em função da técnica. Cousa que não sucede nunca em Bach, onde a maravilhosa perfeição técnica surge sempre em função da música; onde a técnica não é jamais um fim em si, é sempre um meio de realizar a perfeição na arte musical.

3.3. Trecho de artigo do Jornalista Arnaldo Câmara LEITÃO: Amável Submissão. Eunice Catunda domina (com a batuta) 40 homens... São Paulo, 10 dezembro, 1955. [S.n.: s.n.p.].

(com a batuta) 40 HOMENS...

22,05, com "script" de José de Castro Fontenelle — no qual apresenta obras populares de valor, nacionais e internacionais, bem como se apresenta como a "virtuose" de piano aplaudida em muitos países do mundo.

AMBIENTE FASCINANTE

— Acostumei-me no rádio como peixe na água — revela Eunice Catunda, com a simplicidade peculiar. Gosto disto e lamentaria se um dia viesse a perdê-lo. Gosto da organização exigida pelo rádio. Gosto de trabalhar com hora certa para tudo. Gosto de apoiar cantores novos e estimular melhoria não apenas neles como também nos mais experimentados. E' o caso de Roberto Luna, Joara Gonçalves e Agostinho dos Santos. Novata no rádio, acho fascinante o ambiente. Fascinante, principalmente, pelo fato de possibilitar-me comunicação instantânea com milhares e milhares de criaturas simples que se estendem Brasil fora, de contribuir um pouco para o entretenimento musical e a elevação espiritual dessa boa gente brasileira.

A famosa pianista e compositora da Nacional paulista é perita em vatapá e chinchim de galinha.

MÚSICOS DE RÁDIO: UNS HERÓIS

Confessa a seguir Eunice Catunda haver sentido outro deslumbramento com a disposição de trabalho dos instrumentistas da grande orquestra da Nacional paulista. "Não tinha idéia de como é penosa a tarefa dos músicos profissionais no rádio. São êles uns heróis. Apesar das condições de trabalho fatigantes, oferecem êles contudo, refiro-me ao caso particular da nossa orquestra — uma boa vontade comovente e uma disposição fora do comum para o serviço.

NÃO SENTE VITÓRIA

Alguém indaga maliciosamente se a regente não se sentiria superior e meio-vingada, pelo restante do chamado "sexo-fraco", ao empunhar a batuta e ordenar aos 40 homens da orquestra da Nacional esta ou aquela exigência, dominando-os completamente durante a duração do ensaio e do programa.

Eunice Catunda sorri. Levanta-se e acende um cigarro. Os dois profundos vincos que lhe sulcam os sobrolhos desanuviam-se. E' uma mulher de meia-idade, olhos inteligentes, de fisionomia um tanto severa mas extremamente simpática quando os magníficos dentes se mostram em sorriso.

— Não há nada dessas coisas — pondera ela afinal. Não sinto naturalmente qualquer laivo de superioridade ante os homens da orquestra pela razão (Conclui na pág. 41)

Nestes momentos Eunice Catunda domina 40 homens. A maestrina, porém, não canta vitória por isso...

3.4. Artigo em Jornal da Época: Divulgação da Oficina musical de Eunice Katunda, 1974.

A oficina musical de Eunice Katunda

54

"Sou contra os academismos. E principalmente em música, as pessoas sempre têm o complexo do inculto em relação ao erudito. Acho que elas esquecem da nossa cultura instintiva, inconsciente. Afinal, todos nascemos com os mesmos elementos artísticos".

Solista famosa, cercada de cartazes de suas apresentações pelo mundo (Carnegie Hall, Milão, Buenos Aires, Philadelphia) e dos quadros de sua mãe, Grauben Monte Lima, Eunice Katunda transformou a sua casa no Itaim numa "oficina musical" onde só trabalha com pequenos grupos de alunos. Não que falte vontade para novas apresentações. Afinal, foi Eunice quem apresentou em primeira audição mundial, o difícil "Ludus Tonalis", de Paul Hindemith, na Suiça, na Itália e aqui no Brasil. Como pianista, mereceu o prêmio de melhor solista brasileira e chegou a ser regente de orquestra na Rádio Nacional. Mas depois de seis anos de Rio de Janeiro, a mudança para São Paulo, muitas composições para escrever, o recital desejado vai sempre ficando pra depois. E o trabalho diário com os seus grupos é muito estimulante. como tal também precisa ser feita como uma atividade coletiva. É muito comum a convicção de que a gente não é capaz de fazer alguma coisa porque não tem aptidão para isso. Mas com a música, a gente sempre pode trabalhar num nível interior profundo. Ou às vezes, começar essa atividade por um simples gostar de tocar."

Quem conversa com a senhora simpática, que explica com muitos gestos cada uma das suas idéias, não pensa na criança prodígio que deu o primeiro concerto aos 12 anos (Rio de Janeiro) ou na compositora dinâmica, filha de pintora famosa. Porque agora há uma certa tranquilidade no trabalho de Eunice, que vai além do talento de simples intérprete. Uma vivência interior que ela procura passar através do trabalho musical.

"Na verdade, eu procuro familiarizar a pessoa com os instrumentos, com os sons, para ver como ela pensa musicalmente. Porque isso a gente já traz consigo. Depois é que eu vou passar a trabalhar em termos práticos, com lições mesmo de música."

Esses grupos, para Eunice' deveriam ter sempre cinco pessoas — "para não correr o perigo de ficar formando pares; sempre tem alguém procurando se integrar a outros dois" e começaram a funcionar ainda no Rio de Janeiro.

"Eram cinco também e eu ensinava tudo junto. Piano, percussão, experiências aleatórias e cordas. O pessoal ainda cantava e eu colocava em pratica técnicas que já tinha usado há anos atrás.

Em 1952, Eunice organizou uma declamação em grupo com mais de três mil pessoas no antigo Cine Coliseu em São Paulo. "Depois é que surgiram os jograis. E toda essa experiencia com o canto e a palavra eu continuo aproveitando. Como também vou começar a trabalhar com os alunos um pouco de movimentação de corpo também".

No primeiro grupo, os alunos apareciam, desapareciam, mudavam, mas todos ficaram com uns elementos básicos. "A musica também tem um aspecto lúdico que é muito compensador. E depois, eu tenho muita necessidade de comunicação. A formação dos grupos me permite um trabalho de integração, de participação na criatividade que também me fascina. A musica está muito avançada do ponto de vista mental. E a gente pode trabalhar com a música em termos de psicologia profunda também, investigando como funciona o pensamento musical. Mesmo quando intérprete, eu sempre estava rodeada de gente jovem. E é com eles principalmente que eu tenho trabalhado."

3.5. Artigo em Jornal da época: Como método, descobrir o som de cada um, 1974

Como método, descobrir o som de cada um

55

O piano ainda é seu instrumento favorito

Com echarpes de gaze e refletores dirigidos para os seus movimentos, Lori Fuller, no início do século, marcou um novo estilo de dança. Eunice também está usando esse recurso para dar aos alunos uma percepção mais física dos movimentos.

— "O período mínimo de trabalho é de seis meses — explica Eunice. Nós começamos com os elementos de gesto, de movimento, depois noções de simetria contrária e paralela, os conceitos de acústica, as altitudes do som, noções de altura, sons simultâneos e paralelos, até chegar na individualização do som, nas relações de acústica e de música. Claro que nada disso é feito teoricamente. Eu coloco os meus instrumentos (que vão do piano tradicional às tablas indianas) à disposição do grupo. E a gente vai experimentando até ver qual é a afinidade entre as pessoas e os instrumentos. Depois, não é possível dar uma instrução musical num único instrumento. Eles passam pelas cordas, pela percurssão, pelos instrumentos de sopro e num estágio mais avançado, podem até fazer experiências eletrônicas, que é uma das coisas que mais me interessa também.

As pesquisas de Eunice sobre composição abrangem pontos muito diferentes. Há muito tempo ela procura transcrever as correspondências sonoras dos ritos afro-brasileiros. Durante quase um ano, em Salvador, realizou pesquisas no Opo-Afonjá sobre os ritmos e cantigas do Alaketo e depois ainda compilou ritmos e cantigas dos violeiros de Piracicaba, das Festas do Divino e das Celebrações de São Gonçalo. Ao mesmo tempo, chegou a ser convidada como pianista oficial do I Congresso Internacional de Musica Dodecafônica, onde era a representante do Brasil, num encontro que incluia entre outros nomes famosos, Vegel, Malipiero e Dallapiccola.

— "No inicio, eu coloco os alunos trabalhando com os ritmos assimétricos das tablas indús e dos cultos afro-brasileiros. Eles podem usar atabaques, chocalhos, flauta-doce, e depois também aprender um pouco sobre corais, sobre cantos imitativos e até os "cânons" tradicionais. Aos poucos vou chegando até a noção de musica concreta, o que é "faixa" (onde todos os sons são ouvidos como um bloco sonoro) ou o significado de "constelação" (onde há a escolha só de determinados sons)

Na verdade, todo o ensino de uma linguagem musical para Eunice tem um ponto-chave que ela comenta de uma forma muito simples: "Afinal, a gente tem que trazer para o consciente essa força interna de cada um. Com a música isso pode aflorar de uma forma criativa. Depois, o arquétipo sempre tem um plano a respeito da gente. É melhor deixar que as coisas apareçam:

— "Importante também — ela continua — é que a música está em plena mutação. O conhecimento das cifras já não é o suficiente. E por isso que eu gosto de firmar também o sentimento de equipe, e de uma significação mais profunda da musica. Um dos meus temas básicos é a sua simbologia".

Apesar de toda essa atividade, Eunice ainda acha tempo de fazer planos para recitais futuros.

— "Gostaria de apresentar uma noite só com as Sonatas do Século XX (Alban Berg, Stravinsky, Bela Bartok e Prokofieff) mas agora, o que eu estou estudando mesmo prá valer é "A arte da Fuga", de Bach. Isto sim eu gostaria de apresentar. Ou então fazer um programa com as "Variações Goldberg" e as "Invenções de Bach". C.M.

3.6. O Jornal O Estado de São Paulo divulga Eunice Katunda no Festival Música Nova de Santos, 1979.

18 — O ESTADO DE S. PAULO 29-9-79

Música

ORQUESTRA SINFÔNICA DA USP apresenta-se hoje, às 16 horas, no Anfiteatro de Convenções e Congresso na Cidade Universitária. No programa, vários compositores.

ELISA VOIGT dá um recital incluindo peças de Beethoven, Bartok, Schubert e Schumann, hoje, às 18 horas, no Pro-Arte, Rua Marina Cintra 97, tel. 881-5102.

TRADITIONAL JAZZ BAND faz sua apresentação exclusivamente composta de jazz, hoje e amanhã às 21 horas, na Sala Guiomar Novaes, da Funarte. At. Nathman, 1058.

NICO FIDENCO — Hoje, amanhã e domingo às 21 horas, são os três únicos dias para assistir a apresentação do cantor italiano Nico Fidenco, no Palácio das Convenções do Anhembi. Informações pelo telefone 267-2122.

JOÃO DO VALLE canta suas composições a partir das 23 e 30 horas no Opera Cabaré (rua Rui Barbosa, 354). Durante os intervalos, a Orquestra de Elcio Alvares executa antigos e novos sucessos de diferentes compositores.

Rádio

Eldorado

FM - 92.9 MHz

20,00 - CONCERTO NOTURNO - 1) Rossini (Prazeres e pequenos pecados musicais-humorísticos, para piano) Aldo Ciccolini. 2) Richard Strauss (Concerto nº 1, para trompa) Harry Tuckwell, Sinfônica de Londres, regida por Istvan Kertesz. 3) Bach (Prelúdio em Mi Maior) Orquestra de Filadelfia, regida por Ormandy. 4) Durand (Valsa nº 1) Orquestra da Rádio de Leipzig, regida por Robert Hannel.

Cultura

OM - 1.200 KHz

06,30 - 7,30 - MÚSICA POPULAR VARIADA. Apresentação de músicas nacionais e estrangeiras.
14,00 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Programação exclusiva de autores nacionais da música popular brasileira.
14,30 - A PALAVRA DA MÚSICA Nº 2. Destaque de hoje o compositor Respighi.
15:30 — ARTISTAS DE CORPO INTEIRO. Hoje: Antônio Carlos Jobim.
16:30 — MUSICA POPULAR BRASILEIRA ESPECIAL. Entrevista e músicas de Germano Mathias.
18:00 — OPERA COMPLETA. Hoje: "A Flauta Mágica", de Mozart.

FM - 88.9 MHz

12:00 — CONCERTO CULTURA - 1) William Russo (Three Peices for Blues Band, opus 50, com a orquestra de São Francisco, regida por Osawa. 2) Bizet (Roma) Orquestra Sinfônica de Birmimgham, regida por Frémaux. 3) Smetana (Carnaval de Praga). Orquestra Sinfônica da Rádio Bávara, regida por Kubelik. 4) Stravinsky (Four Norwegian Moods) Orquestra Sinfônica da CBC, regida por Stravinsky.
23:00 — ULTIMO CONCERTO - 1) Monsalvatge (Cinco Canções Negras) Orquestra da Sociedade de Concertos do Conservatório de Paris, regida por Burgos. 2) Copland (Old Amrecian Songs) Orquestra Sinfônica de Colúmbia, regida por Copland. 3) Brueckh (Cinco Canções) Haefliger (tenor) 4) Bourgeois (Quatro Momentos). Direção de Vuataz.

Foto Edison Alonso Martinez

Eunice Katunda, que participou do Manifesto Música Viva, em 46

Para lembrar os autores do Manifesto Música Viva

O sexto dia do XV Festival Música Nova de Santos — na última quinta-feira — foi inteiramente dedicado aos signatários do Manifesto Música Viva, que surgiu em 1946, marcando uma nova tendência na arte musical, no Brasil. A pianista e compositora Eunice Katunda, participante do movimento, interpretou antigas e recentes obras de seus companheiros, além de "Expressão Anímica", composta por ela este ano.

Mas foi na noite de quarta-feira que se ouviram os mais recentes trabalhos de importantes compositores estrangeiros e nacionais, como "A Wladmir Maiakowsky", de Paulo Cesar Chagas, composta em 1978 para piano e flauta, apresentada em Santos em primeira audição mundial. Pela primeira vez no Brasil também foram tocadas "Retrato II", escrita neste ano, para duas flautas, por Gilberto Mendes; "Siala", de Ramon Barce, para clarinete e piano e "Statement", de Yehuda Yannay, para flauta solo.

De todas as apresentações, porém, a que despertou maior interesse da pequena platéia que acompanhou a programação de quarta-feira, foi "Exit", de Willy Correa de Oliveira, peça para soprano e vibrafone, marimba, sinos, jingles, triângulos, pratos suspensos, tantan, bongos, tímpanos, apitos, cuíca e outros instrumentos de percussão. Esta composição destacou-se pela apresentação, pela primeira vez dentro daquele festival, de um conjunto instrumental.

Segundo explicou Willy Correa, "Exit" teve a preocupação de utilizar a estrutura da poesia concreta. No caso, um poema de Haroldo de Campos (extraído do livro "Xadrez de Estrelas"), onde o próprio papel em branco em que se encontram as "ilhas de texto" tem uma participação importante na obra. Por isso, em sua composição, soam cinco tímpanos continuamente, "às vezes com maior intensidade, quando se contagiam pelo sentido do texto". Quando, no poema, surge uma citação erótica, Willy a transfere para a música, trazendo do passado os dois tabours existentes no "Bolero", de Ravel. Por fim, quando o poema fala em três estrelas, o compositor as cita através de três suaves toques de sinos. A obra foi executada pela soprano Edmar Ferretti e pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical do Brooklyn Paulista, dirigido por Claudio Stephan.

Anexo 4

Gravações realizadas pela autora