

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DE SÃO BERNARDO  
CURSO DE LINGUAGENS E CÓDIGOS/MÚSICA

APENAS OS PENSAMENTOS QUE FORAM SONHADOS

JOUBERT JORGE LIMA VIANA

São Bernardo

2023

JOUBERT JORGE LIMA VIANA

APENAS OS PENSAMENTOS QUE FORAM SONHADOS

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Federal do Maranhão – UFMA,  
como parte dos requisitos para obtenção do  
grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

São Bernardo

2023

**JOUBERT JORGE LIMA VIANA**

**APENAS OS PENSAMENTOS QUE FORAM SONHADOS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

Aprovado em:

Nota:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

---

Profa. Dra. Rachel Tavares de Moraes

---

Prof. Dr. Gustavo Frosi Benetti

## AGRADECIMENTOS

A Deus Pai que em todas as vezes que caí e não consegui erguer-me carregou-me nos braços; a todos os que fizeram e fazem parte dessa caminhada, aos que compartilharam experiências musicais tanto nos palcos de apresentações quanto nos da vida e estão comigo lado a lado; ao meu mestre, amigo e professor orientador Dr. Ricardo Mazzini Bordini que, em meio à minha ignorância conduziu-me com serenidade aos caminhos certos.

## EPÍGRAFE

*Sem música a vida seria um erro.*

Friedrich Nietzsche

## RESUMO

Este Memorial detalha os processos teóricos e práticos da composição intitulada: *Apenas os sonhos que foram sonhados*. O objetivo é compor uma peça para piano solo onde sistemas tonais e não tonais interajam. O relato aborda as experiências vividas, sentidas e experimentadas no processo de elaboração, criação, escrita e análise da composição. Discorre também sobre os momentos prazerosos de fazer algo novo, desafiador e de aprendizado, particularmente no que diz respeito aos processos tonais, atonais e especificamente seriais aplicados à composição. Esses processos conferem a ela contrastes sonoros que levam o ouvinte a refletir sobre as relações entre cada som (nota) cuja expressão revela o sentimento do compositor na sua elaboração criativa. A fundamentação teórica baseia-se em autores como Schoenberg, Kostka, Green, Straus, Guest e Bordini. A metodologia envolve análise formal e motívica das seções da peça aplicando processos tradicionais para a parte tonal e processos pós-tonais para a parte serial. A composição é então descrita em termos analíticos. O resultado musical define-se como uma peça eclética, combinando elementos tonais e seriais, contrastando sonoridades familiares com outras talvez estranhas para a maioria dos ouvintes.

**Palavras-chave:** Música brasileira para piano. Composição musical. Ecletismo musical.

## ABSTRACT

This memorial presents the details of the theoretical and practical processes of the composition entitled: Only the dreams that were dreamed. The purpose is to compose a piece for solo piano in which tonal and non-tonal systems interact. The report approaches the experiences lived and felt during the process of elaboration, creation, writing and analysis of the composition. It also discusses the pleasurable moments of doing something new, challenging and that promotes a lot of learning, mainly with regards to tonal, atonal and specifically serial processes applied to composition. These processes give it a sound contrast that causes the listener to reflect on the relationships between each sound (note) whose expression reveals the feelings of the composer in his creative elaboration process. The theoretical foundation is based on authors such as Schoenberg, Kostka, Green, Straus, Guest and Bordini. The methodology involves formal analysis of sections of the piece applying traditional processes for the tonal part and post-tonal processes for the serial part. The composition is then described in analytical terms. The musical result is defined as an eclectic piece, combining tonal and serial elements, contrasting familiar sounds with others that might be unusual to most listeners.

**Keywords:** Brazilian music for piano. Musical composition. Musical eclecticism.

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: relações dos acordes iniciais com o primeiro tema e o último compasso.....	9
Exemplo 2: primeira frase do primeiro tema.....	10
Exemplo 3: a segunda frase do primeiro tema. ....	10
Exemplo 4: a terceira frase do primeiro tema.....	11
Exemplo 5: a transição. ....	12
Exemplo 6: primeira subseção do segundo tema. ....	13
Exemplo 7: segunda subseção do segundo tema. ....	13
Exemplo 8: terceira subseção do segundo tema. ....	13
Exemplo 9: quarta subseção do segundo tema. ....	14
Exemplo 10: o desenvolvimento. ....	14
Exemplo 11: recapitulação do primeiro tema. ....	15
Exemplo 12: recapitulação do segundo tema e compasso final. ....	15
Exemplo 13: relações entre o material tonal e serial. ....	15

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO .....	1
2.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	2
2.1.	ASPECTOS GERAIS.....	2
2.2.	ASPECTOS ESPECÍFICOS.....	4
3.	METODOLOGIA .....	5
4.	A COMPOSIÇÃO.....	6
4.1.	A PARTITURA.....	6
4.2.	ESTRUTURA FORMAL .....	8
4.3.	ASPECTOS INTERPRETATIVOS.....	16
5.	CONCLUSÃO .....	16
6.	REFERÊNCIAS.....	17

## **APENAS OS PENSAMENTOS QUE FORAM SONHADOS**

### **1. INTRODUÇÃO**

A música sempre fez parte da minha vida, assim como faz parte da vida de tantas outras pessoas, mas, vindo de uma família de músicos tenho uma herança que faz parte do meu DNA e que já vem de algumas gerações no convívio do meu dia a dia, vivenciando a sonoridade das harmonias, de cada nota e de cada acorde tocados, logo, desde sempre ela é parte de mim.

Ao estar envolvido no meio artístico como músico, principalmente, o convívio me mostrou que uma música boa pode ter uma mistura de ritmos, de gêneros, de sons de vários ou de apenas um instrumento, e a união, o ecletismo musical dos sons, dos instrumentos, desses elementos chega aos nossos ouvidos com naturalidade.

Estar sempre se desafiando musicalmente faz parte da vida de um músico, então ao trabalhar música em sua concepção, me fez rever conceitos que já pensava eu estarem alicerçados, porém, a música se molda em cada momento, tanto na forma pessoal como na sociedade e na humanidade e essa evolução traz com ela redefinições dos conceitos musicais, que são inseridos no meio cultural ao qual vivemos para assim sempre fazerem parte da vida de cada pessoa.

Portanto, o memorial em questão, busca trazer ao ouvinte, além da descrição das técnicas, formas, modos e conceitos usados, um compartilhamento de conhecimentos e sentimentos que nela foram colocados e vivenciados ao longo de toda uma trajetória de vida e de estudos que mudaram a minha visão de mundo, de escuta e escrita musical.

Duas classes de conceitos estão refletidas nesse trabalho. Primeiro, a música tonal destaca-se pelo contraste entre o modo maior e o menor, pelo conceito de função harmônica e suas polarizações (tônica, subdominante, dominante) e por melodias acompanhada por acordes formados pela superposição de terças. Conceitos que necessitaram ser revistos por mim de forma a tentar reconstruir pensamentos que pudessem ir além das teorias internalizadas nos conhecimentos que tinha pensado estarem alicerçados. Como consequência, a música tonal pode ser submetida a modulações, isto é, a mudanças de centro no interior de uma mesma peça, logo puder ampliar os horizontes para que trabalhasse de forma mais dinâmica para que pudesse unir, pudesse fazer transições para que as transições entre os dois sistemas, ao que usei, interagissem em uma única composição. Segundo, diferentemente da música tonal, a música não tonal ainda que possa ser cêntrica, procura evitar associações com tônicas, tríades tonais e processos tonais tradicionais envolvendo progressões harmônicas e encadeamento de acordes.

O objetivo da composição então é fazer interagir sistemas musicais diferentes, uma espécie de hibridismo musical combinando processos do sistema tonal-modal com processos não tonais, no caso, seriais. Para tanto utilizei elementos claramente tonais (arpejos de acordes de sétima) com elementos seriais (uso de uma série dodecafônica). A escolha desses sistemas a partir de uma sugestão do orientador justifica-se pela possibilidade de explorar processos diferentes e resolver problemas conflitantes em sua combinação.

A fundamentação teórica do trabalho contempla alguns autores com produção relacionada ao tópico, basicamente Schoenberg, Kostka, Green, Straus, Guest e Bordini. Em seguida apresenta-se a partitura com marcações analíticas, a metodologia que é basicamente analítico-descritiva de modo a identificar os diferentes sistemas usados, segue-se a análise propriamente dita que compreende a análise formal com descrição da segmentação formal, identificação de aspectos tonais e levantamento das propriedades da série em termos intervalares e, a conclusão reflete sobre o percurso da pesquisa e as intenções do compositor que, a meu ver, foram cumpridas da melhor maneira possível.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A concepção de uma composição se dá de várias formas, dependendo do criador, pode ser apenas uma criação do acaso, uma inspiração de momento ou mesmo a externalização de um sentimento de algo vivido que o compositor vai expressar em forma de música, dando ao ouvinte uma forma de ouvir e sentir os sentimentos expressos na composição. Mesmo que a composição seja simples ou muito complexa requer uma variedade de conceitos, definições, formas, técnicas e metodologias para que o ouvinte possa usufruir da sonoridade de cada nota tocada, de cada acorde que dar uma sonância suave ou tensa para os compassos que discorrem na composição.

### 2.1. ASPECTOS GERAIS

O processo de criação passa por uma elaboração e um estudo de formas, metodologias, desenvolvimento, escolha de estilo musical, técnica, criatividade, inspiração e uma sensibilidade para além de ouvir e perceber os sons, de forma que o compositor possa sentir cada nota, cada melodia e cada acorde por ele desenhado e ouvido em sua mente de forma a tocar o ouvinte.

Levando-se em conta que toda essa gama de processos deve seguir uma organização de forma a dar sentido e direção à melodia e aos arranjos para que juntos definam uma estética, Arnold Schoenberg, em seu livro Fundamentos da Composição Musical diz que: “Sem

organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro.” (Schoenberg, 2015, p. 23), e que assim a composição esteja constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo.

Ian Guest em seu livro Arranjo: Método Prático, escreve que “uma composição pode ser levada pelo arranjador a uma elaboração refletida e sofisticada” (Guest, 2009, p.3). Todo isso passa pelo como vai soar o que se escreve, como será entendida e executada, o que sempre é refletida pelas situações vivenciadas em cada momento da composição, o que nos leva a outros pontos importantes que são pôr em prática as técnicas, a criatividade, liberdade de criação e a disciplina fiel ao que se pretende escrever e compor.

Barcellos (2018) relata que “o Sistema Tonal se desenvolveu no período barroco e seus principais teóricos foram Gioseffo Zarlino, Jean-Philippe Rameau e Hugo Riemann. O entendimento da relação entre acordes e escalas é o ponto de partida para a compreensão das principais características do sistema tonal.”

Ainda segundo Barcellos (2018), o sistema tonal evoluiu a partir do sistema modal no final da Renascença e é, ainda hoje, o sistema mais utilizado em nossas músicas. No tonalismo, os sete modos eclesiásticos são condensados em apenas dois, o maior e o menor, e, além das escalas, as notas passam a ser agrupadas em acordes. Isso trouxe uma organização hierárquica e vertical da música por meio de encadeamentos harmônicos que giram em torno de uma tonalidade principal. Assim, o tonalismo na música refere-se a um sistema de organização melódica e harmônica que é baseado em torno de uma nota central, chamada tônica.

Segundo os editores do *blog Música EaD* (2024), no tonalismo, uma nota específica é designada como a tônica, em torno da qual a música é construída. As melodias e harmonias geralmente gravitam em direção à tônica e buscam um senso de repouso e resolução nessa nota. As escalas tonais mais comuns são as maiores e menores, que têm intervalos específicos e padrões de tons e semitons. O tonalismo foi desafiado e eventualmente expandido por novas abordagens musicais no final do século XIX, levando ao desenvolvimento do atonalismo e do modernismo no século XX. No entanto, o tonalismo ainda é amplamente apreciado e utilizado em muitos estilos musicais contemporâneos, incluindo música popular, trilhas sonoras de filmes e música clássica contemporânea.

Foi o compositor Schoenberg (2015) que, já no final do século XIX, propôs um novo tipo de organização das notas. Nascia, assim, o serialismo. A música serial, também chamada de dodecafônica, encabeçada por Schoenberg e seus contemporâneos da segunda Escola de Viena,

Anton Webern e Alban Berg, objetivava colocar por terra toda a hierarquia entre as notas imposta pelo sistema tonal. Para tanto, Schoenberg elaborou um modelo de construção de escala que aproveitasse todas as 12 notas presentes na escala cromática, incluindo as que não são aproveitadas nas escalas diatônicas de sete notas do tonalismo.

Basicamente, o sistema dodecafônico funciona da seguinte maneira: antes de se compor uma música, uma série era criada com as 12 notas e uma nota somente poderia ser repetida durante a música após toda a série ter sido apresentada. O serialismo é um método de composição musical no qual se utiliza uma ou várias séries (sequências numéricas) como forma de organizar o material musical. Geralmente para escolher as notas da música. Segundo Straus (2013, p. 199-200), “a música dodecafônica é, assim, relativamente contextual. A série é a fonte das relações estruturais numa peça dodecafônica: da superfície imediata ao nível estrutural mais profundos, a série molda a música.”

## 2.2. ASPECTOS ESPECÍFICOS

Em aspectos específicos a composição musical intitulada de *Apenas Os Pensamento Que Foram Sonhados*, como Ricardo Bordini relata em sua dissertação de mestrado, “em virtude de suas características, pode ser classificada como pertencente ao Ecletismo, termo um tanto vago e indefinido.” (Bordini, 1994, p.1), também faz parte dessa classificação, pois, mistura elementos tonais com seriais e correlaciona os dois sistemas de forma a que ambos complementem um ao outro.

Ainda em sua dissertação Bordini relata que para Collaer, o termo está associado aos novos conceitos nacionalistas do início do século [XX], segundo os quais os compositores “sentiam a necessidade de retornar ao que é mais fundamental na inspiração folclórica de seus países ... afastando-se mais e mais da arte pitoresca dos românticos.” (Collaer *apud* Bordini, 1994, p. 1).

Assim, a estética do ecletismo relaciona-se com harmonia e com a combinação de estilos diferentes, temos então que o termo ecletismo denota a combinação de diferentes estilos históricos em uma única obra sem, no entanto, produzir novo estilo. Tal método baseia-se na convicção de que a beleza ou a perfeição pode ser alcançada mediante a seleção e combinação dos sons que fazem parte de uma composição, assim o ecletismo musical proporciona a interação de estilos musicais diferentes.

Logo, tentei aplicar essas definições junto com as demais técnicas as quais me foram passadas em orientação na minha composição, estruturando-a com ecletismo de forma simples

e sutil para que a combinação de elementos fosse totalmente harmônica em seus compassos e suas seções.

Bordini descreve bem o que quero demonstrar na peça *Apenas os Sonhos que Foram Sonhados* "...há um tal engendramento de motivos na sua construção que, pelo menos teoricamente, sua unidade será inegável, mesmo usando de materiais e sistemas musicais distintos." (Bordini, 1994, p. 3).

A peça está escrita em forma sonatina onde trabalho partes tonais e e seriais. Está dividida em: introdução, exposição, desenvolvimento (curto) e recapitação, interligadas de forma eclética e dinâmica. O termo sonatina designa tanto uma peça em forma sonata, porém curta e de caráter leve ou fácil ou, uma forma sonata com desenvolvimento inteiramente ausente ou muito reduzido, quase como uma transição que, é o caso desta peça (Green, 1965, p. 221).

A peça usa uma série dodecafônica não simétrica com o intuito de criar contraste. Na matriz serial as formas originais são lidas da esquerda para a direita, as formas invertidas são lidas de cima para baixo, as formas retrógradas da direita para a esquerda e as formas retrógradas invertidas de baixo para cima. Séries não simétricas tem 48 formas e as séries simétricas apenas 24 (Straus, 2013, p. 203-205).

O sistema de numeração da ordem das notas, quer dizer, a contagem das notas em ordem, segue novamente a orientação de Straus (2013, p. 204) em que a primeira nota da forma da série a identifica, por exemplo,  $O_0$  é a forma original que começa com a nota Dó,  $O_1$  com Dó sustenido e assim por diante.

Usei como referência para a identificação das séries a sistema adotado na teoria pós-tonal em que Dó é igual a zero, dó sustenido igual a 1, Ré é igual a dois e assim por diante cromaticamente até Si igual a 11 Straus, 2013, p. 4-5). Não confundir os números de posição assinalados de 1 a 12 com os números que representam as classes de notas que iniciam as formas da série.

### 3. METODOLOGIA

A metodologia é basicamente analítico-descritiva objetivando identificar os diferentes sistemas usados, envolvendo análise formal das seções da peça aplicando processos tradicionais para a parte tonal e processos pós-tonais para a parte serial. A análise propriamente dita que compreende a análise formal com descrição da segmentação formal, identificação de aspectos tonais e levantamento das propriedades da série em termos intervalares.

Para a análise harmônica sigo a terminologia de Kostka (2013). Para a análise da seção serial, acompanho a recomendação de Straus (2013) nomeando como série original aquela que começa com Dó igual a zero ( $O_0$ ) que não necessariamente é a que inicia a peça. Straus usa a letra P para se referir à série prima (*prime* em inglês), mas sigo a recomendação de Bordini em sua tradução de Straus (2013, p. xv) de usar O (como Schoenberg se referia à série original) em vez de P.

Ressalto aqui que os exemplos analíticos foram feitos pelo orientador como meio de compartilhar procedimentos analíticos e vocabulário técnico para identificação de motivos na peça posto que não há no currículo do curso disciplinas desse tipo. A análise foi acompanhada de explicações e foi ministrado em forma de aulas pelo orientador, resultando no texto analítico referente aos exemplos. Para diferenciar o texto do autor do texto resultante da análise usou-se verbos impessoais para este.

#### 4. A COMPOSIÇÃO

Na composição musical intitulada de *Apenas os Pensamentos que Foram Sonhados*, apresento uma variação de sentimentos que buscam retratar momentos aos quais foram vividos, que variavam de alegria, busca e ansiedade, que é algo comum a uma parte das pessoas no seu dia a dia, logo busquei transformar esses sentimentos em sons, notas, acordes, variações melódicas que fosse audível de forma agradável porém com momentos de tensões para que essa mistura se tornasse a composição fiel ao que pretendia escrever.

Para tanto organizei de forma sucinta os elementos de cada parte da composição, alguns criados em conjunto, outros criados separadamente, cada parte estudada e ouvida com muito cuidado para dar uma sonoridade de qualidade e a junção de tudo é a composição que vos apresento neste memorial.

##### 4.1. A PARTITURA

Para auxiliar na leitura do texto analítico que segue mais adiante, inseri a partitura da composição que foi editada inicialmente com o *MuseScore* e, posteriormente ajustada para impressão com o *Finale*. Acrescentei na partitura indicações das seções mais importantes que serão detalhas na análise.

# Apenas os pensamentos que foram sonhados

Introdução  
Andante ( $\text{♩} = 90$ )      Exposição  
PT      Joubert Jorge Lima Viana

10      transição

15      ST

20      O0      RI5      I8      R9

© 2023 by JJLV

Apenas os pensamentos que foram sonhados

The musical score consists of four staves of piano music:

- Staff 1 (Top):** Measures 25, 26, 27, and 28. Measure 25 starts with a melodic line. Measure 26 begins with **RI<sub>5</sub>** at **f**. Measure 27 begins with **R<sub>9</sub>**. Measure 28 concludes the section.
- Staff 2 (Second from Top):** Measures 29 through 33. It features a **Desenvolvimento (curto)** section starting at **p**, followed by **mf**, **p**, and **sfz**. The section is labeled **Recapitulação** and **PT a tempo**.
- Staff 3 (Third from Top):** Measures 34 through 37. It shows a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, with dynamics **f**, **ff**, and **f**.
- Staff 4 (Bottom):** Measures 38 through 41. It includes **ST** at **p**, **f** (with  $\frac{1}{2}$  RI<sub>5</sub>), **rall.**, and **( $\frac{1}{2}$ ) R<sub>9</sub>** at **p**.

#### 4.2. ESTRUTURA FORMAL

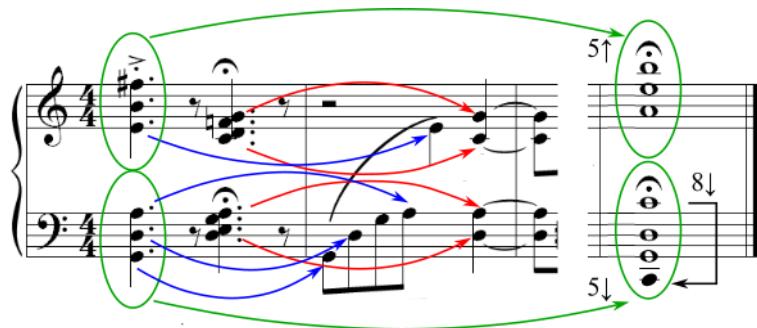
A peça apresenta uma estrutura ternária com dois temas principais e uma recapitulação, esta precedida de um desenvolvimento muito curto, à moda de transição. A segmentação formal da composição contendo a delimitação das seções com a quantidade de compassos e comentários resumidos de materiais empregados em cada uma pode ser vista no quadro a seguir. O primeiro tema está abreviado como PT e o segundo tema como ST.

**Quadro: Segmentação formal da peça.**

Seções	Comp.	Material
<b>Introdução</b>	1	Acordes de superposição de quintas e, segundas e quartas.
<b>Exposição</b>	2 – 29	Exposição em forma sonata.
PT	2 – 16	Tonal, centro em Sol, arpejos de acordes de sétima.
Transição	17 – 20	Instável, antecipando elementos rítmicos do segundo tema.
ST	21 – 29	Serial: formas utilizadas: O <sub>0</sub> , I <sub>8</sub> , R <sub>9</sub> e RI <sub>5</sub> ; início em stretto.
<b>Desenvolvimento</b>	30 – 33	Elementos da transição.
<b>Recapitulação</b>	34 – 41	Recapitulação reduzida dos temas.
PT	34 – 38	Parcial: dobramento de oitavas dos compassos 8 a 11.
ST	39 – 41	Parcial: segunda metade de RI <sub>5</sub> e primeira metade de I <sub>9</sub> .

A introdução contém apenas dois acordes sendo o primeiro uma superposição de quintas e o outro de segundas separadas por quartas que prenunciam o acorde final da peça. A redistribuição das quintas em segundas separadas por quartas modifica a sonoridade relativa provendo uma expectativa que só será satisfeita no acorde final. O Exemplo 1 mostra a relação dos acordes iniciais com sua forma horizontalizada no início do primeiro tema e com o final da peça.

**Exemplo 1: relações dos acordes iniciais com o primeiro tema e o último compasso.**



Como se pode observar o primeiro tricorde da mão esquerda está transposto uma quinta justa abaixo no compasso final (com um ajuste de oitava justa feito por razões práticas), assim como o tricorde da mão direita que está transposto uma quinta justa acima. Das seis notas do primeiro acorde, quatro delas estão projetadas em sua forma melódica no início do segundo compasso. O segundo acorde do primeiro compasso também projeta suas notas mais graves e mais agudas no último acorde do segundo compasso.

O primeiro tema (compassos 2 a 16), tem escalas tonais com variações sobre os acordes da harmonia que são apresentados em tríades e tétrade, variando tais elementos, ora na mão esquerda, ora na mão direita, dando uma sonoridade parecida com a de piano popular, tendo assim uma textura sonora de aspecto mais “cheio” e sofisticado harmonicamente para que

ficasse o mais agradável possível aos ouvidos dos apreciadores. O primeiro tema é composto de três frases cuja estrutura pode ser vista nos Exemplos 2, 3 e 4.

**Exemplo 2: primeira frase do primeiro tema.**

Sol: I       $V_7^{II}$        $vii^0_7/vi$        $vi^9$        $vii^0_7/ii$       ii       $V_7^9$        $I^7$       (V)       $iii^7$   
ligação próxima frase

A análise harmônica estabelece Sol maior como centro tonal e logo no início há duas funções secundárias que tonalizam o sexto grau (Mi menor) e o segundo grau (Lá menor), acordes que serão enfatizados mais adiante. Os principais motivos destacados no Exemplo 2 indicam o motivo **a** (arpejo de acordes de sétima diminuta) na mão esquerda simultaneamente com sua inversão na mão direita. No terceiro compasso três motivos podem ser identificados: uma variação de arpejo rotulado com **a<sup>1</sup>**, uma rotação do motivo **a** (forma também um acorde de sétima diminuta deslocando a primeira colcheia para a última posição) na mão direita e um motivo rítmico marcado como **r** que se mostrará importante mais adiante. No quarto compasso observa-se o deslocamento de **a<sup>1</sup>** anteriormente apresentado no início do compasso, deslocado agora para a anacruse do terceiro tempo. No último compasso da primeira frase do primeiro tema um novo motivo rítmico está identificado pela letra **b**, caracterizado por uma semínima seguida de duas colcheias, estas articuladas com *staccato* em contraste com o caráter mais *legato* do início da frase. Este motivo se mostrará crucial para caracterizar a seção serial.

A segunda frase do primeiro tema está mostrada no Exemplo 3 a seguir.

**Exemplo 3: a segunda frase do primeiro tema.**

Sol: vi      ii      I (2)       $vii^0_6/IV$        $I^6$        $ii^7$        $a^3(\text{aum.})$        $vi^7$        $vii^0$        $I^4$       I

O início da segunda frase do primeiro tema apresenta um novo motivo identificado com a letra **c**, de caráter eminentemente escalar perpassando uma oitava mais uma quinta justa a

partir da nota Mi até a nota Si com quebra de oitava justamente na primeira quinta da escala, a nota Si. A análise harmônica desta frase mostra um emprego quase modal porquanto só há uma cadência em Sol no último compasso da frase. Outra função secundária, desta vez tonalizando a subdominante (Dó maior) faz sua aparição. Note-se que as funções secundárias são todas efetivadas através de acordes de sétima diminuta da sensível, sonoridade essa que pervade toda a peça, não só a parte tonal, mas também a parte serial com se verá mais adiante. Quanto aos motivos encontra-se duas variações de contorno do motivo **r**, marcadas como **r<sup>1</sup>** e **r<sup>2</sup>** (no terceiro e no quinto compassos da frase respectivamente) e, uma variação do motivo **a** de constituição sequencial, identificados como **a<sup>2</sup>**, não por acaso trocando as posições com os acordes da harmonia do primeiro compasso da frase (vi – ii e ii – vi). Esta variação **a<sup>2</sup>** é na verdade um arpejo de acordes menores com sétima em primeira inversão. Uma aumentação de arpejos de acordes menores com sétima menor marcada como **a<sup>3</sup>** ocorre concomitantemente com os motivos sequenciais **a<sup>2</sup>**.

A terceira frase do primeiro tema arremata a seção com uma extensão da frase enfatizando a dominante (Ré maior), o terceiro grau (Si menor), o sexto grau (Mi menor) e o segundo grau (Lá menor), deixando a frase final sem cadência na tônica, já induzindo a transição.

**Exemplo 4: a terceira frase do primeiro tema.**

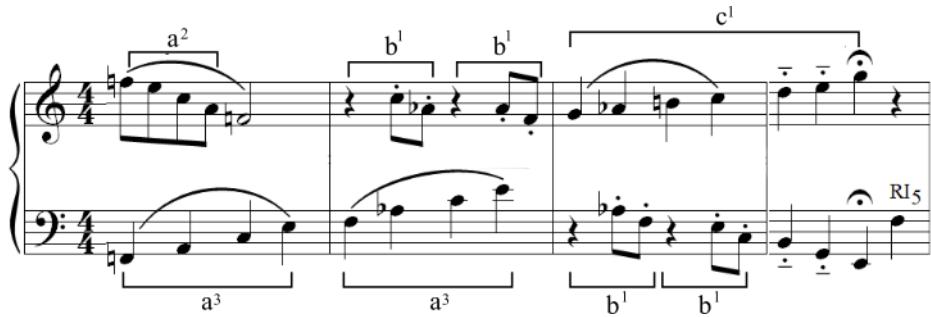
Sol: vi      a<sup>4</sup>(rot.)      V<sup>6</sup>      iii<sup>7</sup>      vi<sup>9</sup>      ii<sub>5</sub><sup>6</sup> → <sup>9</sup>

Essa terceira frase contem ainda uma outra variação de **a**, na verdade uma rotação de **a<sup>3</sup>**, e está marcada como **a<sup>4</sup>**. Pode também ser entendida como uma aumentação de **r<sup>2</sup>** em sentido retrógrado. Uma terceira modificação de contorno está identificada como **r<sup>3</sup>**.

Em resumo, a sonoridade essencial do primeiro tema repousa em arpejos de acordes de sétima diminuta e de acordes menores com sétima menor.

Na transição (compassos 17 a 20), trabalhei com escalas ascendentes e descendentes, com uma sonoridade afastada de Sol maior e já inserindo elementos da seção serial, seguindo as escalas que vem de uma clave (clave de Sol) e são completadas na outra clave (clave de Fá) e vice-versa, de forma a entrelaçar os sons com uma leve tensão.

**Exemplo 5: a transição.**



A transição começa com arpejos no baixo (motivo **a<sup>3</sup>**) configurando os acordes de Fá maior com sétima maior e mudando para Fá menor (homônimo) no segundo compasso e terminando com Mi menor como uma espécie de meia cadência Frígia. Na mão direita o motivo **a<sup>2</sup>** (junto com **a<sup>3</sup>** na mão esquerda) marca o início da transição que finaliza com o motivo **c<sup>1</sup>** (motivo escalar compreendendo agora apenas uma oitava). Importante ressaltar aqui a reintrodução do motivo **b** variado, identificado como **b<sup>1</sup>** (pausa de semínima e duas colcheias em *staccato*).

O segundo tema (compassos 21 a 29), foi elaborado usando técnicas seriais (entendidas como aquelas relativas à música de doze sons livres), associada a processos tonais que levam sequências compostas de acordes e arpejos dando uma dissonância que é audível, mesmo que gerando uma pequena tensão em sua sonoridade. A seguir está o quadrado serial (ou matriz 12 x 12) que contém todas as formas da série utilizada em minha composição. Das 48 formas possíveis, já que a série não é simétrica, apenas as formas O<sub>0</sub>, RI<sub>5</sub>, I<sub>8</sub> e R<sub>9</sub> foram usadas.

I ↓

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

← R

RI ↑

A seção inicia com um *stretto* entre  $O_0$  e  $RI_5$  e em seguida com  $R_9$  e  $I_8$ . Segue-se uma subseção mais homofônica (no sentido de melodia acompanhada) em que as tríades de  $RI_5$  e depois  $R_9$  são apresentados como acordes na mão esquerda e melódicos na direita. Os Exemplos 6, 7, 8 e 9 mais adiante mostram os detalhes da seção do segundo tema.

**Exemplo 6: primeira subseção do segundo tema.**

A primeira subseção do segundo tema começa com uma exposição em *stretto* da forma  $RI_5$  com  $O_0$ . Não se faz necessário inserir a contagem das posições das notas nas formas da série porque elas seguem todas e sempre a ordem normal. Note-se a função de  $b^2$  provendo unidade rítmica para esta seção.

A segunda subseção do segundo tema usa as formas  $R_9$  e  $I_8$  ainda em *stretto*.

**Exemplo 7: segunda subseção do segundo tema.**

O padrão identificado por  $r3$  introduz uma variação rítmica caracterizada pela semínima pontuada, figuração esta que aparece na peça pela primeira vez trazendo um pouco de variedade rítmica para a seção bem como para a peça como um todo.

**Exemplo 8: terceira subseção do segundo tema.**

O motivo **b<sup>2</sup>** segue provendo unidade rítmica à terceira subseção, porém a mão esquerda introduz tríades verticalizando as notas da mão direita trazendo mais uma modificação rítmica bem como de sonoridade. A forma da série é a mesma para as duas partes, RI<sub>5</sub>.

**Exemplo 9: quarta subseção do segundo tema.**

R<sub>9</sub>

*r<sup>2</sup>*

ligação para o desenvolvimento

A quarta subseção troca as partes, ou seja, o que estava na mão direita vai para a esquerda e vice-versa., evidentemente com mudança de RI<sub>5</sub> para R<sub>9</sub>. O último compasso da seção já prepara o desenvolvimento. Observe-se o arpejo de quartas nas três últimas semínimas pois essa sonoridade esteve presente nos acordes iniciais (e no acorde final também ) bem como na série como se verá mais adiante.

O desenvolvimento (compassos 30 a 33), bastante curto, típico de formas sonatina, retoma o material da transição variado de modo a conduzir para a recapitulação como se pode ver no Exemplo 10.

**Exemplo 10: o desenvolvimento.**

a<sup>4</sup>

a<sup>2</sup>

Observa-se que o desenvolvimento inicia por trocar as partes da mão direita e esquerda do início da transição (ver Exemplo 5), entretanto, em vez de superpor os motivos **a<sup>2</sup>** e **a<sup>3</sup>**, aqui há a superposição dos motivos **a<sup>2</sup>** e **a<sup>4</sup>**. A seção termina com um acorde de sétima diminuta, sonoridade esta enfatizada durante toda a peça, preparando o início da recapitulação.

A recapitulação retoma o primeiro tema de forma reduzida (compassos 34 a 38), reproduzindo os compassos de 8 a 11, agora dobrados em oitavas conforme o Exemplo 11 mostra.

**Exemplo 11: recapitulação do primeiro tema.**

Não há necessidade de comentar o exemplo pois tanto a análise harmônica quanto motívica é a mesma. A duplicação da melodia da mão esquerda em oitavas provê mais potência sonora para enfatizar que se trata da recapitulação do primeiro tema, como já se disse, reduzido a apenas 5 compassos dos 15 que compõem o primeiro tema inteiro na exposição.

A recapitulação do segundo tema (compassos 39 a 41), abordado sem transição, é apresentado apenas com a segunda metade de RI<sub>5</sub> e a primeira metade de R<sub>9</sub>, conforme os compassos 27 e 28 como se pode ver nos Exemplos 8 e 9. O acorde final contém uma redistribuição transposta dos acordes iniciais e já foi comentado no Exemplo 1.

**Exemplo 12: recapitulação do segundo tema e compasso final.**

Assim como o início e o final da peça mantêm relações de similaridade, também a série contém elementos de similaridade com o material tonal, como se pode ver no Exemplo 13 a seguir.

**Exemplo 13: relações entre o material tonal e serial.**

Observa-se que há três tríades que colocadas em ordem formam acordes de quinta diminuta e que duas tétrades que configuram acordes de sétima diminuta. A tríade restante contém a sonoridade da série de quintas, presente nos acordes do início e, também no último acorde da peça. Conforme afirmou-se na fundamentação teórica, o engendramento de motivos

e sonoridades perpassam toda a peça, trazendo unidade às seções tonais e seriais que, apesar de sua construção claramente distinta, equilibra variedade motívica com unidade rítmica e sonora.

#### 4.3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Preocupei-me em dar ao intérprete instruções o mais detalhadas possível colocando especial atenção à articulação (*staccato* e *legato*) bem como nas graduações de dinâmica cujos crescendo e decrescendo devem ser executados pouco a pouco. As fermatas não devem ser muito longas e são precedidas de indicações de *poco ritardando*, executadas sutilmente. O arpejo do acorde final deve ser tocado bem lentamente seguindo a indicação de *rallentando*.

### 5. CONCLUSÃO

Pelo tempo que dispomos nos encontros de tutoria, a construção da peça foi feita com bastante afinco e de modo a configurar uma obra que, *a priori*, é concebida apenas para piano, mas que pode ser eventualmente transcrita para outras formações instrumentais. Os estudos relacionados à composição foram de grande ajuda para a compreensão do que e de como colocar no papel as ideias, dando assim fidelidade e verdade ao que queria transmitir para o ouvinte e aos músicos que dela usufruírem.

Escrever esta peça me fez ver um horizonte que está além dos muros e janelas aís quais eu estava acostumado a ver e nunca tentei ver nada mais além, perceber que existe um universo de possibilidades, de cores, formas e sons que dão uma magnitude esplendorosa para cada nota, acorde e escala que apliquei me diz que conseguir o objetivo desejado.

O título da composição vem de algo que vivi quando criança, por nossa família ser pobre e com poucas condições, uma família típica do Maranhão. Pensava sempre em coisas que desejava ter e fazer e, por um tempo, pensava que seriam apenas pensamentos, apenas sonhos. Mas encontrei no estudo o caminho para que esses pensamentos/sonhos se tornassem realidade e a música fez parte de todo esse trajeto que percorri para torná-los realidade.

Então, em Apenas os Pensamentos Que Foram Sonhados, os pensamentos se tornaram realidade dentro do universo fascinante e mágico que é o da música em todas as suas formas e sons. E se em sonhos podemos realizar tudo que pensamos, nada melhor que pensarmos e os sonhos se tornem realidade.

## 6. REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Juarez. **Sistema harmônico tonal.** 2013. Disponível em:  
<https://juarezbarcellos.com/2013/12/08/sistema-harmonico-tonal/>. Acesso em: 31 jan. 2024.
- BORDINI, Ricardo M. **Do Que Pudera Lembrar-se o Barqueiro Cujo Barco Era a Lua.** 1994. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Música - Composição, Universidade Federal da Bahia, 1994.
- GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music:** An Introduction to Analysis. New York: Holt Rinehart and Winston, 1965.
- GUEST, Ian. **Arranjo: método prático.** Almir Chediak ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2099.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music. 7. ed. New York: Mc Graw Hill, 2013.
- MÚSICA EAD (ed.). **Entenda melhor como surgiu a música tonal.** Disponível em:  
<https://musicaead.com.br/entenda-melhor-como-funciona-a-musica-tonal>. Acesso em: 31 fev. 2024.
- SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. Eduardo Seincman trad. 3a. ed., 3a. reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2015.
- STRAUS, Joseph N. **Introdução à teoria pós-tonal.** Ricardo Mazzini Bordini trad. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2013.