

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
LICENCIATURA EM MÚSICA**

YKARO SOUSA DA SILVA

**A EFICÁCIA DAS INTRODUÇÕES MUSICAIS: uma análise baseada na teoria de
Belkin**

Manaus

2024

YKARO SOUSA DA SILVA

**A EFICÁCIA DAS INTRODUÇÕES MUSICAIS: uma análise baseada na teoria de
Belkin**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de licenciatura em Música, com habilitação em Educação Musical da Universidade do Estado do Amazonas como pré-requisito para a obtenção do Título de Licenciado em Música.

Orientador: Dr. Mário Marques Trilha Neto

Manaus

2024

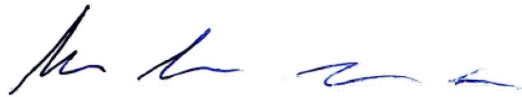
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
LICENCIATURA EM MÚSICA
TERMO DE APROVAÇÃO

YKARO SOUSA DA SILVA

**A EFICÁCIA DAS INTRODUÇÕES MUSICAIS: uma análise baseada na teoria de
Belkin**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em Música, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto – Orientador



Prof. Me. Nelson Fernando Cayhado – Membro da banca



Documento assinado digitalmente
GUILHERME ALEIXO DA SILVA MONTEIRO
Data: 02/01/2025 16:53:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Guilherme Aleixo da Silva Monteiro – Membro da banca

Manaus, 11 de dezembro de 2024

A EFICÁCIA DAS INTRODUÇÕES MUSICAIS: uma análise baseada na teoria de Belkin

Ykaro Sousa da Silva¹

Mário Marques Trilha Neto²

RESUMO

Sendo a composição musical uma disciplina em grande parte dominada pela subjetividade, a tarefa de ensiná-la, de forma objetiva, tem sido um grande desafio. Ao longo da história da música, diversos compositores se dedicaram ao trabalho de elaborar tratados ou livros didáticos que abordassem o ensino da composição por meio de técnicas que se demonstrassem satisfatórias na maioria dos casos – Como, por exemplo, Schoenberg (2015) em *Fundamentos da composição musical*, e Guerra-Peixe em *Melos e Harmonia Acústica: Princípios da Composição Musical*, para citar alguns. O presente trabalho, portanto, dispõe-se a analisar os pressupostos apresentados por Belkin em *Musical Composition: Craft and Art* (2018), com o objetivo de avaliar até que ponto suas proposições são úteis para o compositor. Para tanto, será utilizado como objeto de análise uma composição do próprio pesquisador, estipulando-se um recorte a fim de analisar apenas a introdução de cada um dos três movimentos da obra.

Palavras-chave: Composição musical; Análise musical; Introdução; Alan Belkin.

ABSTRACT

Since musical composition is a discipline largely dominated by subjectivity, the task of teaching it objectively has been a great challenge. Throughout the history of music, various composers have dedicated themselves to the task of preparing treatises or textbooks that approach the teaching of composition using techniques that have proved satisfactory in most cases – such as Schoenberg (2015) in *Fundamentals of musical composition*, and Guerra-Peixe in *Melos e Harmonia Acústica: Princípios da Composição Musical*, to name a few. This work therefore sets out to analyze the assumptions presented by Belkin in *Musical Composition: Craft and Art* (2018), with the aim of assessing the extent to which his propositions are useful for the composer. To this end, a composition by the researcher himself will be used as the object of analysis, stipulating a cut-off point in order to analyze only the introduction of each of the work's three movements.

Keywords: Musical composition; Musical analysis; Introduction; Alan Belkin.

¹ Graduando em Educação Musical pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA-ESAT).

² Professor associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA-ESAT).

Introdução

Um dos aspectos mais notáveis do ensino da composição musical, tanto quanto de qualquer outra disciplina que logra aprofundar os conhecimentos específicos que a constituem, é a sua fragmentação. Criar uma obra musical “do zero” requer domínio sobre diversas outras disciplinas que, mais do que complementares, são constituintes da própria disciplina da composição musical. Contudo, o principal problema é que, com frequência, essas disciplinas são abordadas de forma individual e sem nenhuma conexão aparente umas com as outras; são entendidas, portanto, como um fim em si mesmas. O ensino da Harmonia, por exemplo, é frequentemente abordado como o “estudo dos acordes” e aí se costuma encerrar todo o seu objetivo; a relação desses acordes entre si – que resulta numa progressão –, e a relação entre a progressão resultante com a forma é, então, negligenciada, levando o estudante à conclusão de que o estudo dessas disciplinas – como Harmonia, Contraponto e Formas Musicais –, conquanto sejam parte constituinte da composição musical, não é suficiente para que ele se expresse artisticamente, isto é, que seja capaz de elaborar uma obra musical baseado unicamente no aprendizado dessas disciplinas.

Na literatura há poucos trabalhos que enfrentam essa problemática frontalmente: como conectar esses conhecimentos fragmentados de forma a estruturar um discurso musical coerente? Poder-se-ia argumentar, nesse caso, que o estudo das formas musicais já forneceria o arcabouço teórico necessário para tal estruturação, contudo, de acordo com Schoenberg (2011), “a capacidade de expressar-se certamente não depende da espécie e da quantidade de meios artísticos colocados à disposição”, ou seja, tal como dizíamos anteriormente, para compor uma obra musical é necessário mais do que “aplicar” técnicas consolidadas e aprendidas segundo critérios limitados de utilização.

Um dos livros mais conhecidos por abordar essas questões práticas é *Musical Composition: Craft and Art* de Alan Belkin (2018). Nesta obra, Belkin parte do pressuposto de que toda música, quer seja vocal ou instrumental, partilha de certos requisitos técnicos e estéticos que encontram, por sua vez, respaldo na psicologia e que determinam, em certa medida, sua eficácia. Tais requisitos se relacionam de forma distinta entre as macroseções formais de uma obra musical; logo, os requisitos para se criar uma introdução “eficaz” – segundo os pressupostos apontados por Belkin – são diferentes dos requisitos para se criar um clímax, ou uma conclusão eficaz de uma obra musical.

Evidentemente não seria prudente admitir que as conclusões apresentadas por Belkin sejam aplicáveis a toda e qualquer obra musical; que constituem, portanto, uma regra, uma lei

universal. Por essa razão, este trabalho se dispõe a avaliar a aplicabilidade dos pressupostos apontados pelo autor a fim de validá-los num contexto específico que constitui o recorte desta pesquisa.

Para tanto, será adotado como objeto de estudo uma obra musical de autoria do próprio pesquisador intitulada *Santa Etelvina: Perseguição e Morte*. Esta obra fora desenvolvida no âmbito do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC) na Universidade do Estado do Amazonas no ano de 2024. Trata-se de uma obra inspirada numa história real composta para um quarteto de cordas tradicional em três movimentos e que mescla elementos característicos da música programática e da música pura. Para fins de amostragem, será analisada no decorrer desta pesquisa apenas a introdução de cada um dos movimentos, contemplando, portanto, apenas as considerações concernentes à esta macroseção formal apresentadas em *Musical Composition: Craft and Art*.

Metodologia

Antes de descrever mais precisamente os meios pelos quais os objetivos dessa pesquisa serão alcançados, vale explicar mais detalhadamente os motivos que levaram à escolha desta e não de qualquer outra obra consagrada como objeto de estudo.

Esta obra, diferentemente de qualquer outra obra de algum compositor consagrado, fora desenvolvida no âmbito de uma pesquisa científica com o intuito de explorar a dimensão subjetiva que permeia todo trabalho de criação artística. Nesta pesquisa, o autor se utiliza do método autoetnográfico para melhor compreender esses fenômenos e alcançar uma visão mais ampla do processo compositivo. Isso fornece material de análise preciosíssimo que não estaria disponível no caso de outra obra musical qualquer e que permite-nos compreender melhor o objeto que estamos estudando. Além disso, tratando-se de obras contemporâneas – tanto a composição quanto o livro de Belkin –, o acesso à informação faz-se mais facilmente, evitando assim quaisquer contratempos para a pesquisa.

Uma vez que para alcançar o objetivo desta pesquisa deve-se fazer o caminho inverso da composição musical, os dados serão aqui coletados através da análise objetiva do texto musical das introduções de cada um dos movimentos da obra. Essa análise, uma vez que o recorte formal já fora delimitado e que se trata de uma obra contemporânea, não consistirá, portanto numa análise formal ou estilística, mas elementar. Harmonia, melodia, ritmo, textura dinâmicas e timbres serão identificados e analisados em função da teoria de Belkin. Após esse processo, será avaliada a aplicabilidade da teoria de Belkin nesses casos específicos tendo em

vista as limitações admitidas pelo próprio Belkin em *Musical Composition: Craft and Art* além da contraposição de outras obras que tratam sobre o tema. A revisão bibliográfica e a autoetnografia – uma vez que o autor da obra analisada é o próprio pesquisador – desempenham um papel de metodologia auxiliar que fornecem material e embasamento para a análise. Desse modo, espera-se que essa pesquisa possa contribuir tanto para compositores quanto analistas que se disponham a criar introduções eficazes (segundo os mesmos critérios aqui expostos), ou analisar a eficácia de determinadas obras musicais.

1. O papel de uma introdução segundo Alan Belkin

De acordo com Belkin (2018), “qualquer música destinada a ser ouvida com atenção total precisa estimular rapidamente o interesse do ouvinte” (Belkin, 2018, p. 173, tradução nossa). Isso quer dizer que, não se tratando de uma música de fundo – como, por exemplo, música de cinema e videogames –, o objetivo principal do início de uma obra musical é instigar o ouvinte a continuar escutando a obra. Além disso, uma introdução de uma obra musical nem sempre constitui uma seção inteira separada do resto da música; em tais casos há algumas diferenças, como veremos no exemplo da introdução do segundo movimento de *Santa Etelvina: Perseguição e Morte*.

Evidentemente, a ideia de “estimular rapidamente o interesse do ouvinte” não é uma novidade. No âmbito da retórica grega já era algo estabelecido e seu equivalente na forma musical já fora teorizado. Ao analisar a estrutura retórica da música do período barroco, Cano afirma que “os retóricos distinguiram até seis momentos principais no desenvolvimento do discurso”; destes o primeiro, *exordium*, corresponde ao início do discurso musical. Eis a sua definição:

“*Exordium* é a introdução ao discurso. É a transição do silêncio para o som. Você tem que preparar o ouvinte, organizá-lo para que o tópico seja abordado, você tem que ganhar a confiança dele.” (Cano, 2011, p. 76, tradução nossa)³.

Sabendo o que deve ser feito, a dúvida que resta é a seguinte: como estimular o interesse do ouvinte? Ou: Quais são os meios pelos quais atingiremos tal objetivo satisfatoriamente?

Para captar a atenção do ouvinte e, conseqüentemente, produzir uma introdução eficaz, Belkin sugere que a manipulação consciente das diversas dimensões da música instiga a

³ “*Exordium*: es la introducción al discurso. Es el tránsito del silencio al sonido. Hay que preparar al oyente, disponerlo para el tema que se va a abordar, hay que ganarse su confianza.” (Cano, 2011, p. 76)

curiosidade do ouvinte. Desse modo, não é necessário muito esforço para produzir uma introdução satisfatória.

“Nem todas essas dimensões precisam apontar sempre para a mesma direção. De fato, se um aspecto da música parecer contraditório com os outros, o ouvinte se perguntará por quê. Podemos usar esse princípio para compor um início provocativo. Por exemplo, mesmo com nosso exemplo monótono acima da longa nota do órgão, apenas pontuar a nota mantida várias vezes com um acorde de pizzicato nas cordas criaria uma sensação de que algo mais interessante está por vir. É como se o gesto de pizzicato colocasse a nota longa em questão, e isso é excelente para um começo. Nós nos perguntaríamos sobre essas interrupções, que parecem apontar em uma direção diferente da nota longa. O que elas significam? De onde elas vêm e para onde estão levando?” (Belkin, 2018, p. 173, tradução nossa)⁴

À luz disso, analisemos então o início do primeiro movimento de *Santa Etelvina: Perseguição e Morte*.

1.1. Primeiro movimento: Prelúdio

Largo motivo

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

f *mp* < *f* *mp* < *mf*

Sol menor: vii°/iv iv V² vii°/III III iv² vii°/ii II iv⁶

⁴ “Not all of these dimensions always need to point in the same direction. In fact, if one aspect of the music seems to contradict the others, the listener will wonder why. We can use this principle to compose a provocative beginning. For example, even with our monotonous example above of the long organ note, just punctuating the held note several times with a pizzicato chord in the strings would create a sense that something more interesting is to come. It is as though the pizzicato gesture calls the long note into question, and that is excellent for a beginning. We would wonder about those interruptions, which seem to point in a different direction from the long held note. What do they signify? Where do they come from, and where are they leading?” (Belkin, 2018, p. 173)



Figura 1: Introdução do primeiro movimento de *Santa Etelvina: Perseguição e Morte* (C. 1-12).

A introdução do primeiro movimento, como visto no exemplo acima, é bastante regular e consistente na maioria das dimensões musicais – o ritmo é constante; a dinâmica e suas variações são as mesmas para todos os instrumentos; não há mudanças de timbres, uma vez que a própria formação instrumental é bastante homogênea nesse quesito; também não há mudanças de registro ou algo mais saliente que pudesse chamar a atenção do ouvinte. Dito isso, não há, nesse caso, aparentemente, um elemento contraditório responsável por instigar a curiosidade do ouvinte. Contudo, o movimento das progressões harmônicas contradiz a tonalidade Sol menor, ainda que esta não tenha sido imediatamente apresentada e confirmada inequivocamente. Não obstante, o motivo⁵ do primeiro violino, por soar num registro mais agudo que os demais instrumentos, é mais evidente e, justamente por isso, tomado como principal ponto de referência auditivo; sua transposição por grau conjunto em movimento descendente, embora seja o mesmo movimento para todos os outros instrumentos visto se tratar de uma *sequência*⁶, cria uma expectativa em relação ao fim desse movimento – qual será, então, o ponto de chegada de todo esse movimento?

De acordo com Caplin (2013, p. 552, tradução nossa), “na maioria dos casos, o objetivo harmônico é a dominante da tonalidade inicial, mas de vez em quando uma introdução lenta termina com uma cadência autêntica que termina com o início da exposição”. Embora Caplin esteja se referindo especificamente à introdução lenta típica da forma sonata, sua consideração

⁵ “[...] o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras musicais subsequentes, poderia ser denominado ‘máximo divisor comum’” (Schoenberg, 2015, p. 35)

⁶ *Sequência*: “É uma repetição exata de um segmento transposto a outro grau” (Schoenberg, 2004 p. 148)

se faz especialmente útil nesse contexto por se tratar também de uma seção separada estrutura formal da música; por isso, levando em consideração que o principal elemento gerador de interesse no exemplo analisado é a progressão harmônica, a conclusão da introdução na região da dominante representa o ponto crucial em toda a introdução por finalizar o movimento harmônico precedente e exigir, devido a sua qualidade de triade dominante, a resolução que se sucederá. Complementarmente, Toch , ao analisar uma introdução da Sonata para piano Op.31 no. 3 em Mi bemol maior de Beethoven, chega a uma conclusão similar. De acordo com ele,

“este modo de começar cria um certo suspense e dá a abertura, por assim dizer, uma obliquidade que tem de ser endireitada. O endireitamento é alcançado quando a harmonia de tônica é alcançada [...]. Neste momento, o suspense cessa e dá lugar ao sentimento de afirmação”. (Toch, 1958, p. 222, tradução nossa)⁷.

No presente caso, tal endireitamento ocorre no compasso 11 com o advento da harmonia de tônica: a triade menor de Sol.

1.2.Segundo movimento: Perseguição e morte

Andante $\text{♩} = 71$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

semifrase 1

motivo

ponto culminante

pizz.

mf

mp

Dó menor: i ii

semifrase 2

iv V i

n.p. n.p.

Figura 2: Introdução do segundo movimento de Santa Etelvina: Perseguição e Morte (C. 1-8).

⁷ “This way of beginning creates a certain suspense and gives the opening, as it were, an obliquity which has to be straightened. The straightening is achieved when the tonic Harmony is reached [...]. In this moment, the suspense ceases and gives way to the feeling of assertion.” (Toch, 1958, p. 222)

Diferentemente do primeiro, no segundo movimento de *Santa Etelvina: Perseguição e Morte* não há uma seção formal inteiramente dedicada a introduzir a música. Diante disso, optou-se por tomar como introdução toda a primeira frase⁸ musical até a primeira cadência a fim de obter mais material de análise e melhor avaliar os pressupostos de Belkin nesse contexto em particular.

Uma outra característica essencial deste segundo movimento que vale a pena ser mencionada é a sua qualidade de música programática. Neste caso, trata-se de uma representação de uma caminhada na qual o violoncelo é o principal elemento representativo, juntamente com o andamento.

Dado o exemplo acima, nesse caso especificamente, as considerações de Belkin a respeito da introdução de uma obra musical podem não ser tão apropriadas. Neste exemplo, o primeiro contato do ouvinte com a música se dá no primeiro compasso com o violoncelo; no compasso seguinte, com o aparecimento da viola em *pizzicato*, é confirmada a tonalidade Dó menor através da repetição da tríade do primeiro grau, sendo só na anacruse do terceiro compasso, no primeiro violino, apresentada alguma ideia melódico-temática. Como fora dito anteriormente, este segundo movimento não possui uma seção musical inteiramente dedicada a introduzir a música, portanto, se fossemos considerar os dois primeiros compassos como uma seção introdutória nesse estudo, todas as considerações de Belkin seriam, então, inválidas pois estes dois compassos carecem de material musical substancialmente relevante para análise.

Sendo assim, analisemos esta primeira frase musical que se inicia na anacruse para o terceiro compasso e termina no oitavo compasso.

No que se refere aos planos musicais, a divisão está bem clara: os dois violinos estão no *foreground* enquanto a viola e o violoncelo estão no *background*⁹. A indicação de dinâmica é, em geral, homogênea; não há, portanto, nenhum instrumento que se sobressai em relação aos demais através da dinâmica. O único elemento que se diferencia dos demais é a viola: o timbre é diferente dos outros instrumentos devido à técnica do *pizzicato* e, além disso, é o instrumento com mais atividade rítmica. Contudo, nada disso justifica objetivamente a possível conclusão de que esse único elemento diferente dos demais é o responsável por prender a atenção do

⁸ Frase: unidade básica da sintaxe musical. Consiste numa ideia musical completa que finaliza com uma cadência; geralmente resulta da conexão de duas ou mais semifrases (Seliar, 1982 p. 37).

⁹ *Foreground* e *background*: conceitos apresentados por Belkin (2018, p. 224) que se refere à diferenciação entre vários planos sonoros numa mesma música. Neste caso, *foreground* seria o primeiro plano, o mais evidente, que está em destaque; e o *background* seria o segundo plano, o plano de fundo. Em ambos os casos pode haver mais de um plano sonoro.¹⁴

ouvinte; mais: não obstante enquadre-se perfeitamente na ideia de “elemento contraditório” de Belkin, a viola parece não contradizer, mas sim contribuir, fornecendo, juntamente com o violoncelo, um plano de fundo “neutro” para o desenvolvimento melódico que ocorre no primeiro e segundo violinos.

Uma vez entendido que a verdadeira causa da efetividade desta introdução não reside no *background*, analisemos, pois, aquilo que está em primeiro plano e que, por esse motivo, constitui o foco da escuta do espectador.

A frase melódica do primeiro violino está dividida em duas semifrase¹⁰, antecedente e consequente: a primeira semifrase inicia-se na anacruse do terceiro compasso e termina no compasso 5, enquanto a segunda inicia-se na anacruse do compasso 6 e termina no compasso 8. Na harmonia, a progressão é bastante simples: I - II – IV - V – I; nesta, a cadência final, da qual falaremos a seguir, constitui todo o interesse harmônico da introdução. O contorno melódico apresenta logo de início seu ponto culminante na nota ré, em seguida mantém um desenho descendente que termina, junto com a cadência final da frase, na nota mi bemol, o terceiro grau da escala base da tonalidade da música.

Conclui-se, portanto, que a cadência final da frase atua como o elemento contraditório uma vez que o clímax precoce da frase, juntamente com o subsequente movimento descendente, sugere que a melodia terminaria seu movimento no primeiro grau da escala, ou seja, na nota dó; esta sensação é reforçada pelo atraso da resolução cadencial no violoncelo que apresenta notas de passagem nos primeiro e segundo tempos do compasso 8, dando a sensação de uma conclusão imperfeita e inculcando a dúvida do que se sucederá.

¹⁰ Semifrase: também chamada de membro da frase, é um elemento básico da sintaxe musical que compõe a frase. Geralmente é formado por dois ou mais elementos menores denominados incisos (Scliar, 1982 p. 37),

1.3. Terceiro movimento: Santificação

Larghetto

The musical score is for the introduction of the third movement, 'Santificação', in a 'Larghetto' tempo. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings (*p*, *mf*, *f*) and articulation markings (*n.p.*, *suspensão*, *apoiatura*). The harmonic analysis at the bottom identifies the chords as: sol menor: i, VI⁴, III, iv⁴, VI⁶, vii⁺. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 4 and the second system starting at measure 5. The second system includes a 'Si bemol maior: vii^o' annotation and a 'I' marking at the end.

Figura 2: Introdução do terceiro movimento de Santa Etelvina: Perseguição e Morte (C. 1-9).

Assim como a introdução do primeiro movimento, a introdução do terceiro movimento constitui uma seção a parte que antecede a primeira seção da música propriamente dita. Nesse caso, a introdução dura os 8 primeiros compassos da música e, como se irá ver, é, dentre todos os três exemplos, o que mais se aproxima das descrições de Belkin.

O primeiro aspecto gerador de interesse observado neste exemplo é a ambiguidade tonal. Durante toda a introdução não é estabelecida ou confirmada nenhuma das possíveis tonalidades sugeridas pela armadura de clave de modo que, observando a partitura, não é possível admitir nem Si bemol maior, nem Sol menor como sendo a tonalidade incontestável. Somente no compasso 8 é que se estabelece, então, Si bemol maior como a tônica da música por meio de um acorde igualmente ambíguo: o acorde de sétima diminuta do sétimo grau de si bemol maior.

Outro elemento que contribui para a eficácia dessa introdução é o motivo melódico no primeiro violino. Esse motivo é executado três vezes, sendo desenvolvido na última vez – uma estrutura bastante comum e notadamente eficaz que também fora utilizada na introdução do primeiro movimento. Juntamente com o motivo outros dois elementos contribuem para a progressão da introdução: a textura e a dinâmica. No início todos os instrumentos iniciam em dinâmica *piano*, a partir daí a dinâmica cresce alcançando o *forte* no primeiro violino no compasso 6, o que coincide com a terceira repetição do motivo melódico; enquanto nos primeiros compassos a textura era mais contrapontística – o que gerava interesse e compensava a monotonia do motivo melódico do primeiro violino –, a partir do sexto compasso, no qual ocorre o desenvolvimento melódico no primeiro violino, a textura torna-se mais estática a fim de determinar mais precisamente o *foreground* do *background*. Nesse momento, nos compassos sete e oito, ocorre a cadência através do acorde de sétima diminuta, como fora antecipado.

Ambiguidade tonal, insistência motívica, progressão de dinâmica, variação de textura: neste caso não há, portanto, um único elemento responsável por atrair a atenção do ouvinte, senão que todos eles são coordenados com esse único objetivo.

Considerações finais

Ao identificar elementos-chave que capturam a atenção do ouvinte em seu primeiro contato com a música, este estudo contribui para a compreensão da eficácia das introduções musicais. A análise apresentada demonstra a importância da manipulação de elementos como melodia, harmonia, ritmo e textura na construção das introduções para atingir o seu principal objetivo: captar rapidamente a atenção do ouvinte.

Sendo assim, os apontamentos de Belkin, como pudemos observar nos três exemplos apresentados ao longo do trabalho, demonstraram-se, de modo geral, satisfatórios. Sua teoria do “elemento contraditório” foi bastante útil sobretudo nos casos do primeiro e terceiro exemplos. No entanto, a limitação da amostra, bem como da teoria, impede a generalização dos resultados.

Analisando os elementos manipulados em cada uma das introduções observamos que, para que fosse possível avaliá-las segundo as considerações de Belkin, em alguns casos, foi necessário aplicar uma interpretação específica do material em seu contexto musical. Isso se deve principalmente ao fato de que, embora apresentem semelhanças notáveis (como no caso do primeiro e terceiro exemplos), cada um dos exemplos apresenta uma interrelação dos elementos musicais manipulados distinta, sendo, portanto, impossível prevêê-las todas.

No primeiro exemplo, ainda que não à primeira vista, a teoria de Belkin demonstrou-se eficaz – o movimento descendente da sequência sugeria uma direção enquanto a instabilidade tonal e harmônica tornava imprevisível o fim desse movimento. No segundo exemplo o resultado favorável não se manteve – embora seja similar ao primeiro exemplo, uma vez que o contorno melódico sugerisse uma finalização mais conclusiva, a música já se inicia numa seção temática e sua finalização não poderia ser tão conclusiva a fim de dar continuidade no discurso musical e resguardar as cadências autênticas para momentos em que se exigisse uma *pontuação* mais forte. Já no terceiro exemplo o resultado foi o mais satisfatório pois foi além da exemplificação do órgão com as cordas em pizzicato sugerida por Belkin e articulou mais de um elemento musical.

Por fim, é importante ressaltar que, por se tratar de um estudo de caso, os resultados obtidos estão limitados ao contexto apresentado; além disso, em função das limitações metodológicas o ouvinte – elemento-chave no processo de avaliação da eficácia das introduções – não pode ser ouvido. Por esse motivo, sugere-se, para pesquisas futuras, uma expansão da amostra para incluir diferentes estilos musicais de diferentes períodos históricos a fim de avaliá-los e compará-los, além de estudos experimentais para investigar a percepção auditiva do ouvinte. Abordagens interdisciplinares que explorem a intersecção entre a música e outras áreas do conhecimento, como a psicologia e a neurociência, também podem fornecer novas perspectivas para a compreensão da função das introduções musicais, ampliando e aprofundando, assim, os resultados valiosos obtidos nessa pesquisa.

Referências

BELKIN, A. **Musical Composition: Craft and Art**. New Heaven and London: Yale University Press, 2018.

CANO, R. L. **Música y retórica em el barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CAPLIN, W. E. **Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom**. New York, Oxford University Press, 2013.

GUERRA-PEIXE, C. **Melos e Harmonia Acústica: Princípios da Composição Musical**. São Paulo: Irmãos Vitale 37-opus, 1988.

KOLLMANN, A. F. C. **An essay on practical musical composition, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors.** Londres: Entered at Stationers Hall, 1799.,

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical.** 3 ed. São Paulo: Edusp, 2015.

SCHOENBERG, A. **Funções estruturais de harmonia.** Edição e prefácio Leonard Stein; trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, A. **Harmonia.** 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCLIAR, E. **Fraseologia musical.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

TOCH, E. **The shaping forces in music: An inquiry into the nature of Harmony, melody, counterpoint, form.** New York: Criterion Music Corp, 1958.