

Concerto 2020 para Fagote de Ernst Mahle: uma interpretação analítica do 1º movimento sob o olhar do performer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Glaubert Gleizes Faber Nüske
UFSM/UDESC
glaubert5@hotmail.com

Guilherme A. Sauerbronn de Barros
UDESC
guisauer@gmail.com

Resumo. Este artigo propõe uma interpretação analítica do 1º movimento do Concerto 2020 para Fagote de Ernst Mahle, a fim de criar subsídios para a construção de uma performance analiticamente informada. Como principal aporte teórico/analítico utilizamos o método paradigmático proposto por Nicolas Ruwet, associado à nomenclatura fornecida pela Pitch-class Set Theory, tornando possível explicitar os materiais utilizados, revelando aspectos formais do movimento e a coerência do compositor na distribuição e organização dos mesmos.

Palavras-chave. Ernst Mahle, Fagote, Análise Paradigmática, Performance.

Concerto 2020 for Bassoon by Ernst Mahle: An Analytical Interpretation of the 1st Movement from the Perspective of the Performer

Abstract. This article proposes an analytical interpretation of the 1st movement of the 2020 Concerto for Bassoon by Ernst Mahle, in order to create support for the construction of an analytically informed performance. As the main theoretical/analytical contribution we use the paradigmatic method proposed by Nicolas Ruwet, associated with the nomenclature provided by Pitch-class Set Theory, making it possible to explain the materials used, revealing formal aspects of the movement and the composer's coherence in their distribution and organization.

Keywords. Ernst Mahle, Bassoon, Paradigmatic Analysis, Performance.

Introdução

Constata-se, na música brasileira para fagote um número considerável de composições a partir da segunda metade do século XX. Ernst Mahle, membro e ocupante da cadeira nº 6 da Academia Brasileira de Música, juntamente com demais compositores contemporâneos, é um dos responsáveis pela expansão deste repertório, compondo desde obras didáticas até o nível avançado. Prova de sua relação composicional com o fagote é o número de obras suas em que

o fagote consta tanto como instrumento principal, sendo uma das mais recentes o Concerto 2020 para Fagote e Orquestra (C 248)¹, conforme pode ser verificado em seu catálogo de obras (GONÇALVES, 2020) e no livro Recordações (2021), de Maria Aparecida Mahle (a Cidinha).

Dedicado postumamente a Paulo Justi² e Noel Devos³, o Concerto 2020 para Fagote de Ernst Mahle nada mais é do que uma versão orquestrada da Sonata 1969 para Fagote e Piano (C 39) do compositor, sonata esta que foi uma das primeiras obras compostas por Mahle após “assumir sua condição de compositor” em 1968⁴ e, de acordo com seu catálogo de obras, sua primeira obra para fagote.

O Concerto é dividido em três movimentos, a saber: *Largo (Recitativo)-Allegro Agitato, Molto Sostenuto e Burlesca*.

A fim de criar subsídios para a preparação de uma performance analiticamente informada, apresentaremos uma interpretação analítica do 1º movimento do Concerto, sendo este, dividido em duas partes, a primeira o *Largo* e a segunda o *Allegro Agittato*. Considerando a gênese do Concerto a partir da Sonata 1969 para Fagote e Piano, nos debruçaremos na parte de Fagote e Piano, escrita pelo próprio compositor, ao invés da Grade de Orquestra.

Em se tratando de Mahle e levando em consideração as características de seu estilo composicional, marcado pelo uso de materiais oriundos do folclore brasileiro principalmente a partir dos anos de 1970, poder-se-ia imaginar que o foco analítico seria a identificação de modos e escalas ou de elementos folclóricos. Entretanto, considerando as características essencialmente neoclássicas da peça e a ausência de referências de cunho nacionalista, nosso foco foi a identificação de elementos constitutivos dos temas e como estes foram distribuídos e organizados no movimento, a partir de uma perspectiva analítica essencialmente voltada para a performance.

Neste sentido, Rothstein destaca que:

¹ Obra estreada pelo autor deste artigo ao Fagote, e pela pianista Claudia Deltrégia, no dia 18 de maio de 2023, em recital durante o VIII Encontro de Oboé e Fagote da UFSM.

² Fagotista brasileiro, foi aluno da Escola de Música de Piracicaba e posteriormente, professor de Fagote na UNICAMP.

³ Fagotista francês, radicado no Brasil desde 1952, desenvolveu importante carreira como músico de orquestra, solista, camerista e professor, dedicando-se à difusão do repertório nacional.

⁴ “Em 1968 Mahle recebeu sua primeira encomenda como compositor¹²⁰; no ano seguinte, outro fato marcante aconteceu: enquanto dava aula no 5º Festival Internacional de Música de Curitiba, Mahle teria escutado no prédio ao lado uma gravação de sua sonatina para viola. Surpreso, interrompe a aula e vai saber do vizinho que gravação é aquela, pois ele próprio não sabia de sua existência. Soube então que o pianista Fritz Jank, professor de piano na EMP, juntamente com o violista Perez Deworecki, gravara sua sonatina ao lado de obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Lorenzo Fernandez. (BARROS, 2005, p.45).

É o performer que controla a forma através da qual virtualmente todos os aspectos da obra vão ser transmitidos para o ouvinte. Quais os aspectos da música que devem ser evidenciados, quais aqueles que devem ser disfarçados, quais os que podem falar por eles mesmos – essas são algumas das decisões que o performer tem que tomar. Determinar quais são esses aspectos é a função da análise – a análise que será mais bem realizada através de uma combinação de intuição, experiência e razão. (ROTHSTEIN, 2019, p.114)

Como principal referencial teórico-analítico, utilizamos o método de análise paradigmática proposto por Nicolas Ruwet (1972), que incide sobre parâmetros rítmicos e melódicos (intervalares). A respeito do método paradigmático, Telles e Barbosa (2015), enfatizam que “para a aplicação desse método é necessário reconhecer os elementos apresentados no decorrer da obra e agrupá-los por semelhanças, assim como também evidenciar sua repetição enquanto princípio organizador do material musical.” (TELLES, BARBOSA, 2015, p. 4).

Conforme Vieira (2018):

A análise paradigmática desenvolvida em 1960 por Ruwet tem como característica a decomposição e sobreposição da linha melódica em unidades menores. Ao decompor a linha melódica é possível perceber as relações de repetição e transformação dos motivos melódicos (NATTIEZ, 2005, p. 24), o que é menos eficiente em outro tipo de análise. Dessa forma, a análise será capaz de proporcionar uma melhor visualização das estruturas melódico-rítmicas (VIEIRA, 2018, p.96).

Em seu texto introdutório de 1987, Mark Everist destaca que “o próprio Ruwet diz (em 1966), referindo-se e citando Zellig Harris por extenso, que ‘o procedimento é muito mais de verificação, destinado a assegurar que a análise é coerente, do que um procedimento de descoberta no sentido estrito do termo’”⁵.

Espera-se, portanto, que o reconhecimento destes elementos e sua distribuição dentro da estrutura composicional possa explicitar aspectos formais da obra, contribuindo assim, para a elaboração de uma narrativa musical por parte do intérprete.

Uma interpretação analítica sob o olhar do performer

⁵ Ruwet himself says (in 1966), referring to and quoting Zellig Harris in extenso, that 'the procedure is much more one of verification, meant to ensure that the analysis is coherent, than a discovery procedure in the strict sense of the term'.

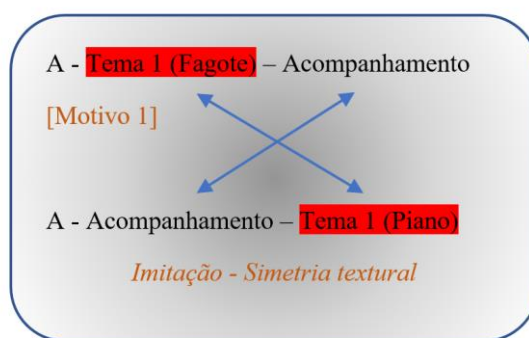
O estudo ao instrumento da parte do Fagote do Primeiro Movimento do Concerto suscitou, intuitivamente, a identificação de alguns elementos relevantes para o desenvolvimento composicional do referido movimento.

Em um primeiro momento, estes elementos levaram a uma macro visualização de possíveis seções e subseções, nas quais predominam temas formados por manipulações de dois motivos principais, os quais discriminaremos a seguir.

A hipótese inicial foi de que Mahle, já na primeira parte do primeiro movimento, o *Largo (Recitativo)*, apresenta todos os elementos utilizados no decorrer da segunda parte do movimento, o *Allegro Agitato*.

O *Largo*, de caráter sombrio, inicia com um “chamado” constituído de um intervalo de semitom na parte do piano, o qual designamos por *Motivo 1* <0,1>⁶, que, através da ampliação de seu material, irá gerar o primeiro *Tema* (*Tema 1*), na parte do Fagote. Nestes primeiros compassos, mais precisamente de 1 a 10, acontece uma troca de papéis entre fagote e piano, uma imitação que produz uma simetria textural, conforme se pode verificar no esquema abaixo (Figura 1) e no trecho da partitura (Figura 2).

Figura 1 – Representação da seção A



Fonte: Autores

Figura 2 – Partitura, compassos 1 a 10 (Motivo 1 e Tema 1)

⁶ A fim de nomear os conjuntos e facilitar a identificação de suas transformações, utilizamos a teoria dos conjuntos (Pitch-class Set Theory, ou Set Theory) de Allen Forte. Tal escolha se justifica tanto pela funcionalidade da notação integral como por se tratar de uma teoria amplamente aceita e utilizada.



Fonte: MAHLE (2020)

Na sequência, o compositor apresenta na voz do Fagote um segundo motivo, (Figuras 3 e 4), o qual designamos por *Motivo 2* e que virá a ser o principal material motivico do *Allegro*. Representado pelo conjunto de classes de alturas <3401> (*forma prima* <0134>), o *Motivo 2* sofrerá diversas transformações ao longo da peça.

Figura 3 – Motivo 2 (c. 11-12) – Conjunto <3401>



Fonte: MAHLE (2020)

Figura 4 – Motivo 2 (c. 28) – Conjunto <0134>

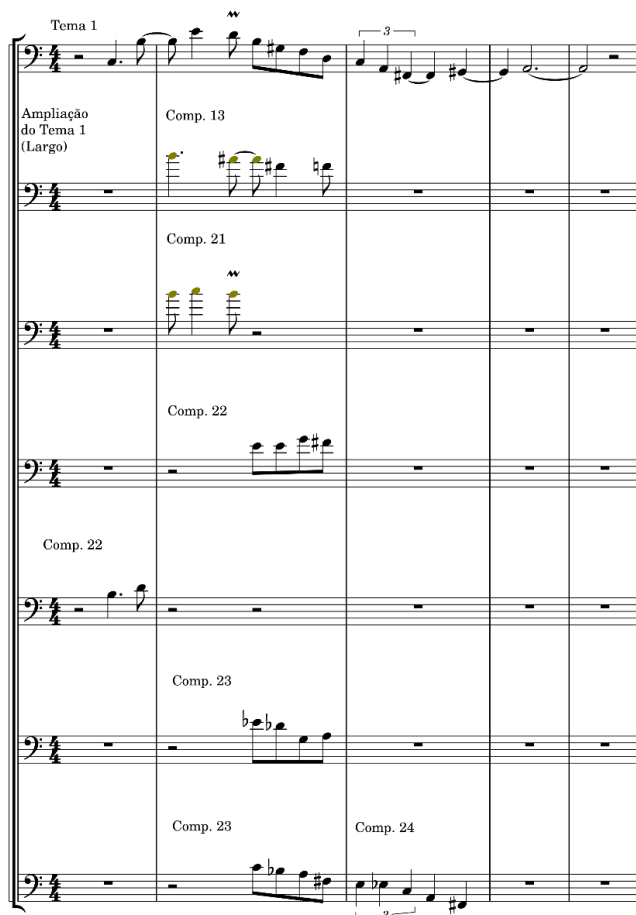


Fonte: MAHLE (2020)

Em seguida, o *Tema 1* é ampliado (Figura 5) e sustentado por um acompanhamento em *tremolo* (c. 11-18 e c. 26), que caracterizará a textura e o ritmo no início do *Allegro*. Na

conclusão da seção, ocorre uma retomada do segundo motivo, representado pelo mesmo conjunto de notas, entretanto, em outra ordem de distribuição (<0134>), ordem esta, que irá gerar o que chamamos de *Tema 2*, tema principal do Allegro.

Figura 5 – Representação paradigmática da ampliação do Tema 1



Fonte: Autores

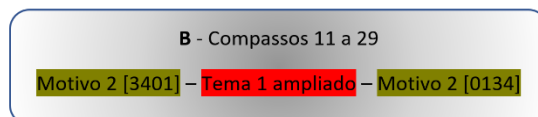
Figura 6 – Tema 1 ampliado (c.21-25)



Fonte: MAHLE (2020)

Através dos paradigmas, tornou-se possível evidenciar os materiais utilizados e como são aplicados por Mahle na ampliação do Tema 1. Assim sendo, denominamos esta subseção de B (representada na figura abaixo), que perdura por 19 compassos (11 a 29), praticamente o dobro da seção A.

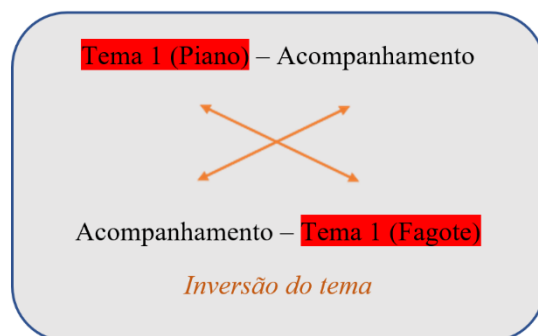
Figura 7 – Representação da seção B



Fonte: Autores

Na terceira parte do *Largo* (compassos 30 a 39), Mahle reapresenta a seção A, porém, com uma inversão de papéis, sendo o *Tema 1* apresentado primeiramente pelo piano e, em seguida, pelo fagote, cumprindo praticamente com o mesmo papel do piano no início do movimento. Constituída pela mesma quantidade de compassos da primeira seção (A), esta chamaremos, portanto, de A', que está representada no quadro abaixo.

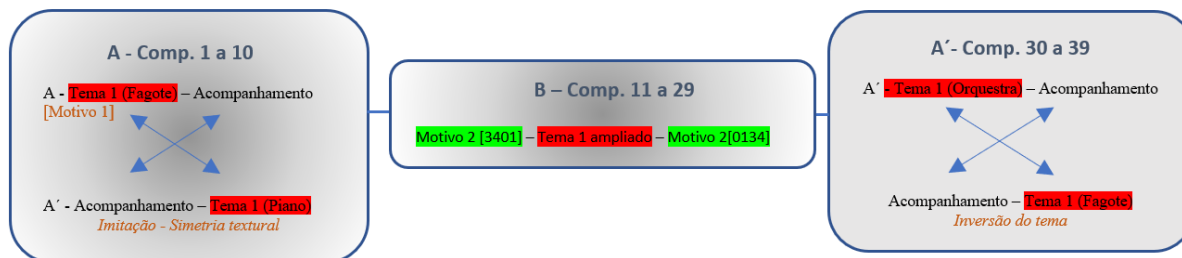
Figura 8 – Representação da seção A'



Fonte: Autores

Portanto, podemos afirmar que o *Largo* é constituído de uma forma ternária (A-B-A'), onde o Tema 1 é constituído a partir de um primeiro motivo, sendo em seguida ampliado. Um segundo motivo abre e encerra a seção B. Ocorre ainda uma inversão textural nas partes A e A', em outras palavras, uma troca de papéis entre fagote e piano. Esta estrutura pode ser verificada no esquema geral do *Largo* (Figura 9).

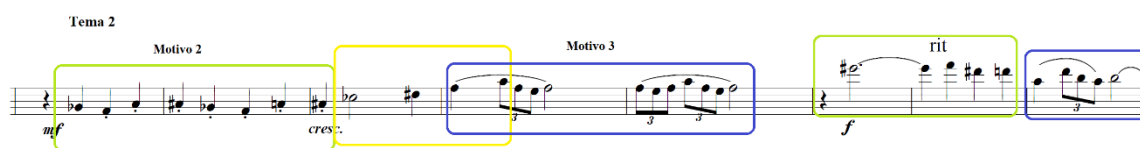
Figura 9 – União dos quadros das seções do *Largo*



Fonte: Autores

Conforme já citado anteriormente, a aparição de um segundo motivo é a fonte geradora de um segundo tema (Figura 10), tema este que se configura no *Allegro* como principal. O *Tema 2*, apresentado na voz do fagote, é formado pelos seguintes componentes: 1º Segmento derivado do *Motivo 2*, uma pequena ponte intervalar (acorde de sétima diminuta), e um terceiro motivo, este representado pelo conjunto <025>.

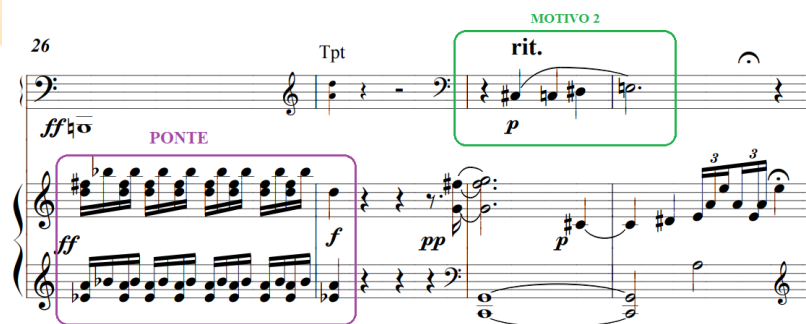
Figura 10 – Tema 2 (c. 42-49)



Fonte: MAHLE (2020)

A primeira parte do *Allegro*, pode ser dividida em subseções, pois constitui-se de partes contrastantes em andamento e caráter. A primeira subseção (comp. 40 a 59), de caráter enérgico, inicia com o piano, com o mesmo material outrora utilizado no *Largo* como ponte para a conclusão da seção B, que encerra rerepresentando o *Motivo 2* (Figuras 11 E 12).

Figura 11 – Material utilizado no *Largo* como ponte para a conclusão da seção B, com o *Motivo 2*.



Fonte: MAHLE (2020)

Figura 12 – Mesmo material, agora utilizado no início do *Allegro*.



Fonte: MAHLE (2020)

Portanto, tanto no final da seção B do *Largo*, quanto no início do *Allegro*, os materiais estão organizados na mesma sequência, porém, com diferentes funções: no *Largo*, finaliza a seção B, já no *Allegro*, inicia o movimento.


Nesta primeira subseção, O *Tema 2* é exposto duas vezes, sendo a segunda iniciada uma quinta acima, contudo, ambas terminando com ritardandos no *Motivo 3*.

Na segunda subseção (comp. 60 a 75), Mahle utiliza novamente o primeiro segmento do *Tema 2* no Fagote por duas vezes consecutivas, sendo a primeira iniciada na nota F \acute{a} #2 e a segunda na nota D \acute{o} 3, configurando um intervalo de trítono entre as notas iniciais dos segmentos supracitados. Entretanto, a segunda emissão do *Tema 2* ocorre na metade do andamento, causando uma quebra de caráter e uma espécie de diluição do segmento, reforçada pelo acompanhamento arpejado.

A terceira subseção (comp. 76 a 106), que culmina no final desta primeira seção, se desenvolve a partir de um quarto motivo em intervalos de quarta e quinta justas descendentes (Figura 13), transitando entre o fagote e o piano, formando um novo tema (*Tema 4*), de caráter expressivo, totalmente contrastante com o início do *Allegro*. O *Motivo 1*, reaparece em seguida,

como uma espécie de transição para o final desta seção, flertando com o caráter enérgico do princípio. Porém, eis que surge novamente o *Motivo 3* (Figura 14), diluindo-se numa ampliação rítmica de semínimas para mínimas em oitavas descendentes, configurando um *ralentando* escrito.

Figura 13 – Motivo 4 e Tema 4.



Fonte: MAHLE (2020)

Figura 14 – Motivos 3 e 4 descendentes.

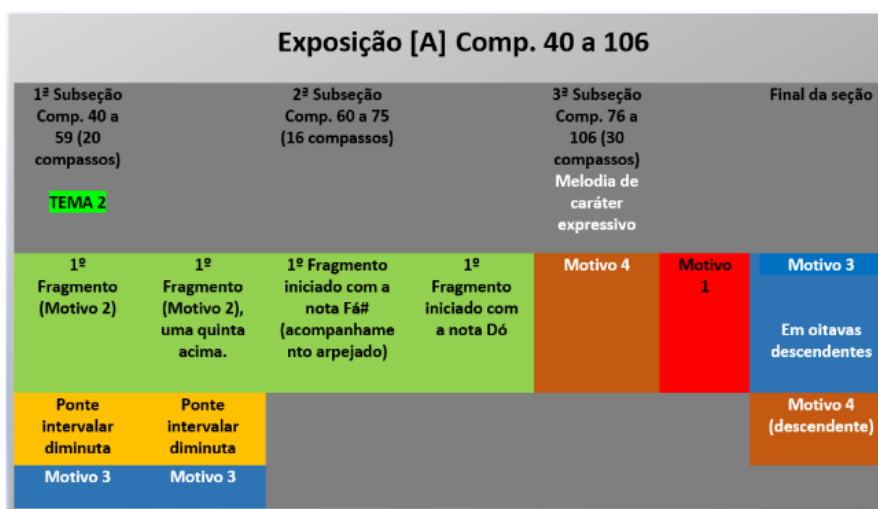


Fonte: MAHLE (2020)

Se observarmos o exemplo da Figura 13, podemos afirmar que o *Motivo 4* nada mais é que uma ramificação intervalar do *Motivo 3*.

A partir do esquema formal abaixo, é possível verificar a predominância do *Motivo 2*, como fonte geradora desta grande seção, bem como o *Motivo 3*, como o responsável pelo final de cada subseção. Destaca-se também a variação de andamento, com indicação de ritardandos e de um ralentando escrito. Esta primeira seção do *Allegro*, a exposição, chamaremos de “A”.

Figura 15 – Esquema formal da seção “A”.



Fonte: Autores

A segunda parte do *Allegro* inicia de forma enérgica, assim como o início do movimento, com o mesmo material na parte do piano e o fagote realizando uma breve passagem intervalar em *Trítonos*, até a chegada do *Tema 1* ampliado (Figura 16), que assume o protagonismo na parte do solista, em uma seção curta, se comparada à exposição: enquanto a exposição perfaz um total de 66 compassos, esta segunda seção soma um total de 33, ou seja, exatamente a metade.

Figura 16 – Ampliação do Tema 1 no Allegro.

Tema 1 (Largo)



Ampliação do Tema 1 (Allegro)

Comp. 111

Comp. 112

Comp. 112

Comp. 113

Comp. 114

Comp. 121

Comp. 122

Comp. 122

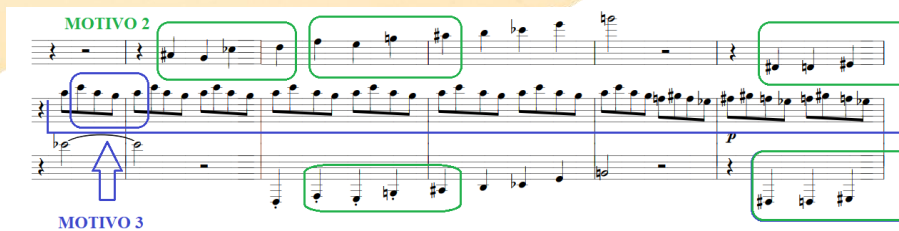
Comp. 123

Comp. 124

Fonte: Autores

Para além do *Tema 1* ampliado, Mahle desenvolve esta seção reutilizando o *Motivo 2*, enquanto o piano inicia um ostinato de colcheias com o *Motivo 3* na mão direita. O *Motivo 1* reaparece de forma breve no fagote e na mão esquerda do piano no compasso 133, como uma espécie de transição para a finalização da seção, com o ostinato de colcheias na parte do fagote (Figura 17).

Figura 17 – Trecho com o ostinato iniciado na parte do Piano.



Fonte: MAHLE (2020)

Embora seja uma seção relativamente curta, considerando que o compositor utilizou todos os materiais apresentados até então, a denominaremos desenvolvimento do *Allegro*, configurando-se como “B”.

Figura 18 – Representação da seção “B” – Desenvolvimento.



Fonte: Autores

A terceira e última seção do *Allegro*, é constituída da mesma estrutura da primeira, em proporções muito semelhantes, com exceção do trecho de transição com o *Motivo 1*, que, desta vez, perdura por 10 compassos a mais do que na exposição.

A primeira subseção é praticamente idêntica à da seção “A”, salvo a segunda vez em que o *Tema 2* aparece uma quarta acima, enquanto na segunda subseção não há alteração de andamento, mantendo-se o acompanhamento arpejado como na exposição. Entretanto, as melodias realizadas com o pelo fagote do 1º segmento do *Tema 2*, iniciam de forma intervalar inversa, ao passo que a terceira subseção mantém a mesma melodia de caráter expressivo do compasso 76, desta vez uma segunda acima, e na sequência, o trecho de transição com o *Motivo 1*.

O trecho de transição aqui é ampliado, dando início a uma grande *Coda*, que finaliza o movimento com o *Motivo 3*, diluindo-se nas mesmas proporções temporais, de semínimas para mínimas, resultando em um *ralentando* escrito. Contudo, em oitavas ascendentes, configurando-se assim, como uma *Codeta*.

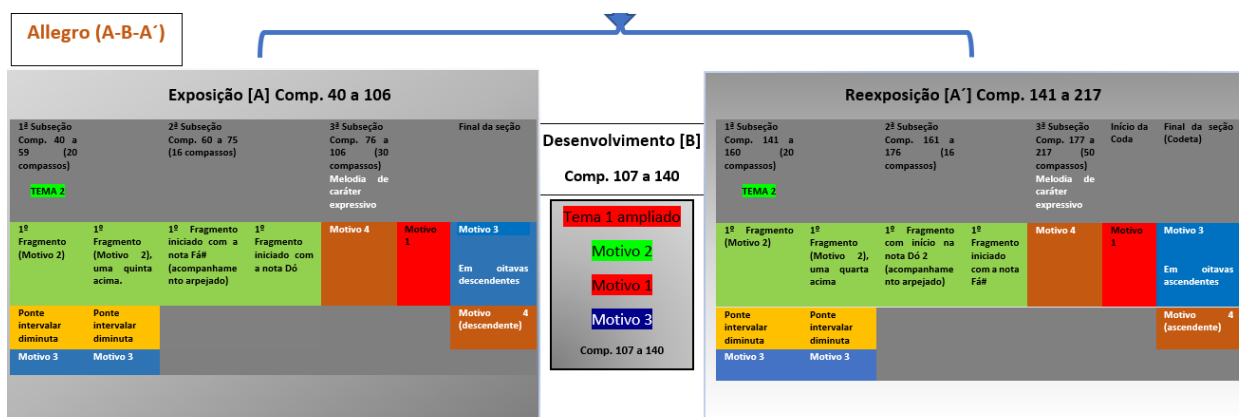
Figura 19 – Esquema formal da seção “A” – Reexposição.



Fonte: Autores

Unindo os esquemas formais apresentados acima, podemos então evidenciar que o *Allegro Agitato* está constituído em forma ternária, ou seja, A-B-A', e, assim, visualizar a coerência de Mahle na elaboração e distribuição dos materiais, de forma proporcional.

Figura 20 – União dos esquemas das seções do Allegro Agitato.



Fonte: Autores

Para além do esquema, se observarmos os paradigmas do *Motivo 2* (Figura 21), é possível verificar sua predominância e constante aparição em todas as seções do *Allegro Agitato*, seja enquanto propulsor do *Tema 2* ou elemento identitário do *Allegro*.

Figura 21 – Paradigmas do Motivo 2.



The image shows a musical score for 'Tema 2' in 4/4 time, featuring multiple staves. The score is divided into several components, each with a specific measure range:

- Comp. 53 a 57
- Comp. 62 a 63
- Comp. 66 a 67
- Comp. 126 a 127
- Comp. 127 a 128
- Comp. 130 a 131
- Comp. 131 a 132
- Comp. 132
- Comp. 143 a 147
- Comp. 153 a 157
- Comp. 163 a 164
- Comp. 167 a 168
- Comp. 58
- Comp. 98
- Comp. 101
- Comp. 159

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings, illustrating the recurring patterns of Motivo 2 throughout the piece.

Fonte: Autores

Portanto, tanto o *Largo* como o *Allegro Agitato* são, cada um deles, uma forma ternária (A-B-A), e ambos, reunidos, perfazem uma forma binária (A-B). Considerando que há um predomínio incontestável da forma sonata na produção de Mahle (BARROS, 2005, p. 42), reconhecemos nesta obra uma manifestação não convencional deste padrão formal. Todavia, a

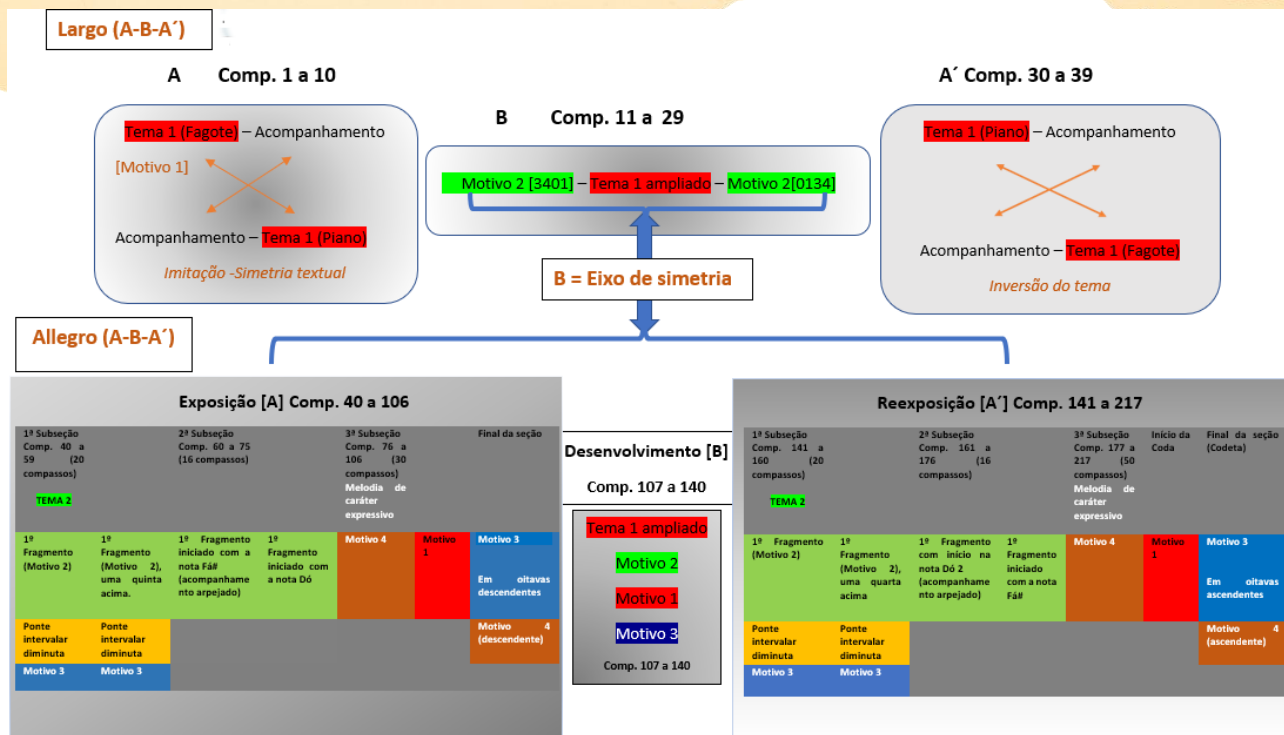
forma ternária e o desenvolvimento temático a partir de materiais expostos na primeira parte está presente tanto no *Largo* como no *Allegro Agitato*.

Neste sentido, podemos considerar a parte “B” do *Largo* como embrião estrutural do *Allegro Agitato*, pois, conforme pode-se verificar no quadro geral, o *Motivo 2*, gerador do *Tema 2*, é responsável pelo início e fim da referida seção. No *Allegro Agitato*, o *Tema 2* é responsável pela parte A e A’ do movimento, enquanto na parte “B”, o *Tema 1* ampliado reaparece, configurando-se assim, um eixo de simetria. Porém, em simetria inversional com relação ao tamanho, se considerarmos que enquanto o “B” do *Largo* possui o dobro de compassos em relação ao seu “A”, o “B” do *Allegro Agitato* possui exatamente a metade do número de compassos de seu “A”.

Seguindo o princípio de inversionalidade, podemos ainda destacar os finais de seção de “A” e “A’” do *Allegro*, se considerarmos que em “A” o *Motivo 3* se repete em oitavas descendentes enquanto no “A’”, em oitavas ascendentes. Outro exemplo, são as notas iniciais da segunda subseção de “A” e “A’” (1º segmento do *Tema 2*), pois na primeira vez, se inicia com F \sharp 2 e em seguida com D $\acute{6}$ 3, enquanto na segunda, inicia com o D $\acute{6}$ 2 e logo após, com F \sharp 2. Da mesma forma, como já mencionado, a inversão dos papéis em “A” e “A’”, contudo, desta vez no *Largo*, confirma o princípio de inversionalidade.

Por fim, na figura abaixo, é possível visualizar o eixo simétrico representado por “B”, bem como toda organização dos materiais e a linha temporal dos acontecimentos.

Figura 22 – Representação da união dos esquemas formais de todas as seções.



Fonte: Autores

Considerações finais

A exemplo de Telles e Barbosa (2015), a partir da utilização do método paradigmático, e respectiva identificação dos elementos constituintes dos temas, foi possível elaborar uma tabela delineando uma linha do tempo e explicitando aspectos formais do movimento.

Pode-se afirmar então, que através do método paradigmático, as hipóteses inicialmente levantadas foram comprovadas, dando legitimidade às impressões intuitivas anteriormente observadas, fazendo com que a relação da experiência musical do estudo de um determinado repertório e da apropriação de um aporte teórico transcenda a prática cotidiana e adquira um status de trabalho científico com viés artístico-acadêmico.

De um ponto de vista interpretativo, a compreensão das relações estruturais entre fagote e piano propicia uma série de percepções sobre a obra que diferem de um estudo mais pragmático e menos reflexivo da parte do fagote.

Espera-se assim, que este artigo possa contribuir com futuras pesquisas na área, valorizando a produção artística brasileira, bem como divulgar o Concerto 2020 para Fagote no meio artístico-acadêmico, especialmente no meio fagotístico.

Referências

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. *Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia*. Tese - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2005.

GONÇALVES, Gerelmáger (ed.). *Ernst Mahle - Catálogo de Obras: Composições, Arranjos, Orquestrações, Revisões e Material Didático*. E-book. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM, 2020. 65 p.

MAHLE, Ernst. *Concerto 2020 para Fagote: C 248*. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM. 2020. Partitura. 27 p.

MAHLE, Maria A. *Recordações – Escola de música de Piracicaba*. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM, 2021. 127 p.

ROTHSTEIN, William. *A Análise e o ato da performance*. In: RINK, John. *Leitura, escuta e interpretação / Organização e tradução Zelia Chueke; [autores John Rink... et al.]*. – Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná-UFPR, 2019. p. 81-121.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Éditions du Seuil. Paris. 1972. 251 p.

RUWET, Nicolas; EVERIST, Mark. “*Methods of Analysis in Musicology*.” *Music Analysis*, vol. 6, no. 1/2, 1987, p. 3–36. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/854214>. Accessed 23 Feb. 2023.

TELLES, Lucas Pimentel; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. *Análise do primeiro movimento da Brasileira nº7 de Radamés Gnattali*. In: 1º Nas Nuvens... Congresso Internacional em Música. Minas Gerais: UFMG, 2015. p. 1-15. Disponível em <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Analise-do-primeiro-movimento-da-Brasileana-no7-de-Radames-Gnattali.pdf>. Acesso em: 09/10/2022.

VIEIRA, Arysselmo Lima. *A presença da modinha no universo musical de Camargo Guarnieri*. 2018. 170 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.