

# Análise e interpretação da obra para piano de Aylton Escobar

*Maria Helena Del Pozzo*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é evidenciar os elementos que se sobressaem na análise musical da obra para piano de Aylton Escobar e que contribuem para uma melhor interpretação das peças estudadas. Diferentes ferramentas de análise foram empregadas no estudo com o intuito de encontrar peculiaridades na utilização de diferentes técnicas de composição: atonalismo, serialismo, técnica dos doze sons, indeterminação e eletroacústica. São discutidos também aspectos relevantes da trajetória e do pensamento do compositor. Na conclusão, é abordada a relação entre os resultados obtidos através da análise e os dados referentes à trajetória e ao pensamento do compositor, enfatizando a importância destes aspectos para a interpretação musical.

## Introdução

As peças escolhidas para o estudo, além de possuírem o espaço de dois anos de diferença entre a composição de uma peça para outra, podem representar o ápice da produção pianística de Aylton Escobar:

*Três Pequenos Trabalhos para Piano* (1968)

- 1 - Devaneio (Noturno)
- 2 - Chorinho (Invenção a 2 vozes)
- 3 - Seresta (Valsa Chôro)

*Mini Suíte das 3 Máquinas* (1970)

- 1 - Máquina de Escrever
- 2- Caixinha de Música
- 3- O Coração da Gente

*Assembly para Piano e fita magnética* (1972)

Essas peças podem ser consideradas praticamente as únicas que compôs para piano solo, visto que antes delas escreveu apenas uma *Sonata* (1967), que permanece inacabada e a *Seresta opus 1* para piano a quatro

mãos (1970), que em princípio não era para ser publicada. Após essas peças, o piano só aparece em suas obras como parte de conjunto de câmara ou acompanhando o coro.

Cronologicamente falando, há um acúmulo e uma sobreposição das técnicas de composição na obra de Aylton Escobar. *Três Pequenos Trabalhos para Piano*, por exemplo, utiliza principalmente o atonalismo; a técnica dos doze sons só aparece no início da primeira peça. Na *Mini Suíte das 3 Máquinas*, há uma interação entre o atonalismo, a técnica dos doze sons e a indeterminação. Em *Assembly para Piano e fita magnética*, ocorrem quatro técnicas de composição, pois é acrescentada a eletroacústica.

## Justificativa

O estudo da obra para piano de Aylton Escobar é uma importante forma de suprir a escassez de informações e estudos acerca da música contemporânea no Brasil. A pesquisa visa contribuir para a divulgação de um repertório pouco estudado, com suas novas grafias e diferentes técnicas de composição. Com isso, pretende-se aumentar o número de interpretações e estudos deste repertório.

Como fundamentação teórica, partiu-se do estudo de técnicas de análise, que serviram como ferramentas de estudo da obra para piano de Aylton Escobar. Foi utilizada a técnica de análise *Teoria dos Conjuntos*, criada por Allen Forte e que se baseia no conteúdo intervalar de um determinado grupo de notas ou **conjunto**.<sup>1</sup> Foi empregada também a análise dos parâmetros sonoros segundo John White, que divide a análise musical segundo Altura, Duração, Textura, Timbre e Dinâmica; subdividindo ainda cada um destes parâmetros em *Micro, Média e Macro Análise*.<sup>2</sup> Para analisar as variações de um motivo básico, principalmente segundo as modificações de altura e duração, recorreu-se aos princípios de análise de motivos de Arnold Schoenberg.<sup>3</sup> Para a análise dos parâmetros sonoros, foi consultado *Materials and techniques of twentieth-century music* de Stefan Kostka.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Como referência ao assunto, foi utilizado: Joseph Straus, *Introduction to post-tonal theory* (New Jersey: Prentice Hall, 2000).

<sup>2</sup> John White, *Comprehensive musical analysis* (Metuchen [NJ]: Scarecrow, 1994).

<sup>3</sup> Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical*, Trad. Eduardo Seincman (São Paulo: EDUSP, 1993).

<sup>4</sup> Stefan Kostka, *Materials and techniques of twentieth-century music*, 2 ed. (New Jersey: Prentice-Hall, 1999).





Figura 2 – Motivo de Chorinho



Figura 3 – Motivo de Seresta

Apesar desta constatação, o compositor considera casual o uso de sétimas e uma possível relação com a *Klavierstück Opus 11* de Arnold Schoenberg, que utiliza terças menores na construção das peças:

Esta não é uma indicação tão forte. O uso de sétimas era uma questão de gosto na época. Para você fugir da situação de afinação absoluta que existia, que era confirmada pela oitava, você então diminuía ou aumentava o intervalo. Diminuía para sétima maior ou aumentava para nona menor. Além disso, na época eu não tinha exatamente todas as informações sobre a música nova. Pode ser que eu tivesse isto guardado, que tenha estudado isto, mas eu não fazia referência a nenhuma peça de repertório.<sup>5</sup>

O compositor também trabalha com uma (ou várias) idéia(s) ou motivo(s) em cada peça: em *Devaneio* são dois motivos principais, em *Chorinho*, a idéia principal é o tema da invenção (na segunda parte é o mesmo tema no retrógrado), e em *Seresta* é um motivo principal. Através da utilização das ferramentas de análise citadas acima, foi possível identificar em detalhes o trabalho realizado com estas idéias ou motivos e sua interação com os outros elementos constitutivos de cada uma das peças.

### **Devaneio**

A característica principal da peça *Devaneio* é o uso de dois motivos principais: um motivo em acordes (chamado de motivo 1, pois ocorre primeiro) e um motivo em tercinas (chamado motivo 2). Apesar deste segundo motivo ocorrer por último, é o que apresenta maior número de ocorrências. Em ambos os motivos há a predominância de intervalos da classe de inter-

---

<sup>5</sup> Depoimento pessoal do compositor. Out. 2000.

valo 1<sup>6</sup>: o motivo em acordes de 2<sup>AS</sup> menores; o motivo em *tercinas* de 7<sup>AS</sup> maiores:



Figura 4 – Motivo 1



Figura 5 – Motivo 2

São utilizadas também diferentes formas de acompanhamento: acordes por sobreposição de 3<sup>AS</sup> e 4<sup>AS</sup> e seqüências melódicas por intervalos da classe de intervalos 5 (quartas e quintas):

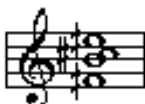


Figura 6 – Exemplo de acorde por sobreposição de quartas



Figura 7 – Exemplo de Seqüência de intervalos de quartas e quintas

---

<sup>6</sup> As palavras sublinhadas no texto referem-se aos termos da técnica de análise *Teoria dos Conjuntos*, que encontram-se explicados no “Glossário da Teoria dos Conjuntos” em Maria Helena Mailliet Del Pozzo, “Questões sobre o Universal e o Paradoxal na Obra para Piano de Aylton Escobar” (Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2001), 208-15.

O compositor manipula este material de maneira livre, sempre variando e nunca repetindo ocorrências, não estabelecendo uma forma para a peça. Estes aspectos podem estar associados ao título do movimento.

No início da peça *Devaneio* há uma série dodecafônica original e seu retrógrado, não ocorrendo seu desenvolvimento total ou parcial no decorrer da peça, nem sendo possível identificar transposições, inversões ou mesmo trechos da série. É possível, contudo, estabelecer uma relação entre a sequência de intervalos entre os integrantes da série dodecafônica do início e os motivos principais, pois ambos utilizam intervalos pertencentes à classe de intervalo 1.

Outro aspecto da peça é a irregularidade rítmica, presente através do uso de polirritmias, mudanças de compasso e fragmentação das durações. O uso da tercina representa um elemento regulador do **caos** rítmico da peça. Um elemento importante da estrutura é a textura musical, caracterizada principalmente pelo uso do conceito de *massa sonora*.<sup>7</sup> Quanto à dinâmica, deve ser observada a mudança abrupta de sonoridade, entre o *fff* (fortíssimo) do motivo dos acordes (Motivo 1) e o *pp* (pianíssimo) do motivo em tercinas (Motivo 2). O grau de dinâmica é parte integrante das características sonoras destes dois motivos. Deste modo podemos considerar a serialização de dinâmica nestes dois motivos.

### Chorinho

A peça *Chorinho* está escrita como um contraponto a duas vozes (invenção), subdividida em dois cânones: o tema do segundo cânone é o mesmo do primeiro, só que no retrógrado:



Figura 8 - Tema do 1º Cânone



Figura 9 - Tema do 2º Cânone

<sup>7</sup> Segundo Kostka, “o termo Massa Sonora é utilizado algumas vezes para designar um acorde cujo conteúdo de altura é irrelevante comparado ao impacto psicológico e físico do som.” (trad. minha). Kostka, *Materials and Techniques*, 237.

O 1º cânone inicia na linha superior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha inferior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 17 semitons (4<sup>A</sup> justa + 8<sup>A</sup> justa) descendentes. O 2º cânone inicia na linha inferior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha superior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 19 semitons (5<sup>A</sup> justa + 8<sup>A</sup> justa) ascendentes. As únicas ocorrências que não se repetem da linha superior ou inferior são as *codettas* dos 2 cânones. Além da primeira aparição do tema no início de cada cânone, foi possível identificar apenas outras duas aparições de fragmentos do tema nos dois cânones. Foram analisados, através da *Teoria dos Conjuntos* os trechos nos quais não aparecem trechos do tema, e foram identificadas seis células de três alturas cada, que se sucedem por toda a peça. Além disso, constatou-se que os intervalos que predominam no material melódico são aqueles pertencentes às classes de intervalos 1 e 5, que equívalem aos intervalos de 2<sup>A</sup> menor, 7<sup>A</sup> maior, 4<sup>A</sup> e 5<sup>A</sup> justas na música tonal. Quanto ao material rítmico, predominam o uso da sincopa e variações de um motivo formado por quatro semicolcheias.

## Seresta

A principal característica desta *Seresta* é o uso de apenas um motivo principal que varia durante toda a peça. Foram encontradas 21 ocorrências deste motivo. As variações do motivo básico referem-se principalmente às transformações melódicas, incluindo: alterações de intervalos, transposições e mudanças de direção dos intervalos. A descrição das variações do motivo principal foram colocadas na Tabela 1:

Tabela 1 – Exemplo de Análise do Motivo da Seresta

Compasso e Linha	Motivo	Descrição das Variações
Compasso 1 – Linha Superior		Motivo básico
Compasso 26 – Linha Inferior		Motivo em oitavas; mudança de oitava da última nota. Mudança de registro.
Compasso 28 – Linha Superior		Mudança de ritmo; acréscimo de notas ao motivo, mudança de registro.
Compasso 42 – Linha Intermediária		Mudança de direção das 3 primeiras notas, mudança de intervalo.

As formas do acompanhamento seguem o mesmo padrão do desenvolvimento do motivo, ou seja, a partir de um padrão básico, são feitas variações. As formas do acompanhamento seguem três tipos principais: linha melódica utilizando intervalos da classe de intervalo 5 (quartas e quintas); graus conjuntos em durações curtas e acordes por sobreposição de terças e quartas:



Figura 14 – Linha melódica



Figura 15 – Graus Conjuntos



Figura 16 – Acorde

O elemento brasileiro se encontra na referência ao gênero da *Seresta* e do choro. O termo *Seresta* se refere a uma forma de canção derivada da *Serenata*, que é um “nome genérico aplicado à música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento”.<sup>8</sup> Este gênero popularizou-se através do acompanhamento de músicos de choro, à base de flauta, violão e cavaquinho (flauta como solista, o cavaquinho como “centro” e o violão na “baixaria”).<sup>9</sup> Aylton Escobar transpôs esta instrumentação para a peça, ao empregar três vozes: a 1<sup>a</sup> executando o motivo principal, a 2<sup>a</sup> fazendo a linha intermediária e a 3<sup>a</sup> o baixo trabalhado. Esta *Seresta*, então, se baseia no ritmo de Valsa (compasso ternário) com a instrumentação do choro, de onde vem o sub-título *Valsa-Choro*.

---

<sup>8</sup> Mário de Andrade, *Pequena História da Música* (São Paulo: Martins, 1980), 192.

<sup>9</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica*, 3<sup>a</sup> Ed. (São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000), 724.



## **Mini Suíte das Três Máquinas**

No ciclo *Mini Suíte das Três Máquinas*, o compositor delega ao intérprete um grau maior de liberdade,<sup>10</sup> ao introduzir notação diferente da tradicional (*clusters*) e trecho com improvisação livre (nas peças *Máquina de Escrever* e *Caixinha de Música*). Nesta obra, o compositor trabalha com três técnicas de composição distintas: atonalismo, técnica dos doze sons e indeterminação. De modo geral, Aylton Escobar utiliza a série dodecafônica de uma maneira não-ortodoxa, repetindo elementos e até mesmo abandonando a própria série em algum trecho.

### **Máquina de Escrever**

A série dodecafônica aparece sem nenhuma alteração (omissão ou permutação de elementos) apenas 3 vezes, sempre ocorrendo na sua forma original. Nos trechos nos quais a série não aparece, Aylton Escobar utiliza os principais intervalos contidos na própria série, ou seja, intervalos de 7<sup>A</sup> maior e 9<sup>A</sup> menor (classe de intervalo 1):



Figura 17 – Exemplo de trecho com seqüência de classe de intervalo 1

O aspecto rítmico está diretamente relacionado ao melódico, ao utilizar o mesmo padrão rítmico para determinada ocorrência melódica.

O compositor solicita ao intérprete que improvise em um quadro aleatório de 45 segundos, deixando a especificação de “*observar os caracteres expressivos que estão inseridos anteriormente*”<sup>11</sup>. Através da análise fica

---

<sup>10</sup> O compositor propõe esta liberdade ao intérprete no próprio texto que acompanha a partitura: “*A elementar e irreverente maneira de se trabalhar uma série de doze sons e seu abandono sumário servem apenas como estímulo à inventiva e fantasia dos jovens pianistas. [...] esperando que suas características se prestem também à maior desenvoltura e liberdade criativa.*” Nota do compositor na contracapa da partitura. A. Escobar, *Mini-suíte das Três Máquinas* (São Paulo: Musicália, 1977).

<sup>11</sup> Escobar, *ibid.*



## **Coração da Gente**

Esta peça é a mais longa da *Mini-Suíte das Três Máquinas*, sendo dividida em três seções principais com os subtítulos: *Infância*, *Juventude* e *Velhice*. As três partes desta peça estão baseadas na mesma série dodecafônica original. Cada uma é precedida por um *ostinato*, no qual o autor procura imitar o som das batidas de um coração utilizando uma seqüência de *clusters* no registro grave.

Cada parte possui fórmula de compasso distinta e cada uma usa uma região do teclado: em *Infância* o registro agudo, em *Juventude* o registro médio e em *Velhice* a região grave. Apesar do uso de uma mesma série dodecafônica nas três partes, a textura resultante é diferente: em *Infância* a série é utilizada em uníssono nas duas vozes; em *Juventude* a textura da peça é predominantemente a de uma melodia acompanhada; em *Velhice* o compositor usa a série dodecafônica original como tema de uma invenção a duas vozes:

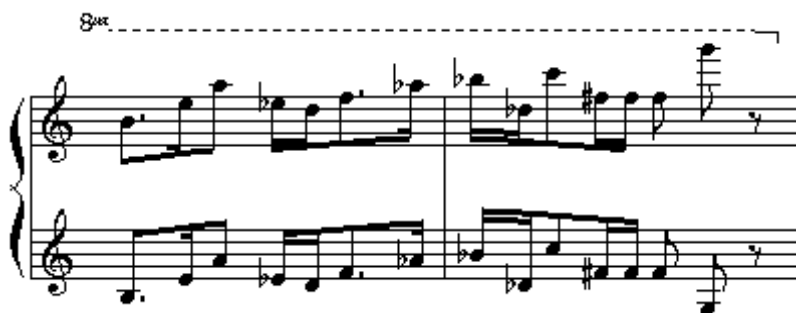


Figura 20 – Série utilizada em uníssono em Infância

Musical score for the section 'Juventude'. It features two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line, while the bass staff contains a rhythmic accompaniment. Below the bass staff, there are five vertical diagrams showing chord clusters for the accompaniment.

Figura 21 – Melodia acompanhada em Juventude



vés da utilização de notação gráfica, da solicitação de improvisação no teclado e da preparação de parte eletroacústica (entre os módulos D e G).

più forte

Tonband: A, B und C sollen je zweimal mit versch. Geschw. gespielt, dann gemischt werden (20 Sek.). Danach das Band in kurze Stücke schneiden und in willkürlicher Reihenfolge kleben (Kopie in 7 1/4 IPS)  
 Tape: Play A, B and C two times each, different speeds, and mix (20 sec.), then cut the tape in short pieces, glue them aleatorically and make a copy in 7 1/4

Figura 23 – Módulo F de Assembly (Copyright by Edition Gerig).

## Conclusão

Através da análise, foi possível identificar e evidenciar elementos musicais que são imprescindíveis para uma melhor interpretação das peças para piano de Aylton Escobar. De modo geral, estes elementos são: trabalho com os motivos e série dodecafônica, e escolha dos elementos que devem ser utilizados na improvisação. De uma maneira mais específica, podemos relacionar a identificação dos elementos encontrados com a trajetória do compositor.

Nos *Três Pequenos Trabalhos para piano*, o compositor demonstra, sob determinados aspectos, estar ainda em uma fase de transição entre um processo composicional mais tradicional, influenciado pelos ensinamentos recebidos de Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri<sup>12</sup>, e um outro processo

<sup>12</sup> O compositor estudou com Osvaldo Lacerda na Academia Paulista de Música, através de bolsa de estudos, entre 1958 e 1959 (data provável), e com Camargo Guarnieri no Conservatório Dramático e Musical, também através de bolsa, entre 1960 e 1961 (data provável). O compositor passou a ter aulas de maneira intermitente com Camargo Guarnieri a partir desta data, pois teve que se mudar com sua família para o Rio de Janeiro. Aylton Escobar conta que até 1968 não teve contato com compositores que faziam música contemporânea. Foi a partir de uma viagem que fez aos Estados Unidos neste ano, acompanhando o *Côro Roberto de Regina*, que reavaliou seu modo de compor. O compositor conta que foram executadas peças de sua autoria, recebendo uma crítica local que dizia que “era interessante notar em um rapaz tão jovem escrever música de décadas atrás.” Após seu retorno ao Brasil, foi escrever música para teatro, reavaliando sua maneira de compor. A partir disto, procurou desenvolver uma linguagem própria, incorporando elementos da música contemporânea na sua obra. Para maiores detalhes, consultar “Dados Biográficos” in Del Pozzo, “Questões sobre o Universal”, 11-31.

não tradicional, à procura de uma linguagem pessoal, utilizando técnicas de composição do século XX. O processo tradicional de composição pode ser notado nesta obra, através do uso de: notação exclusivamente tradicional; temas ou motivos; detalhamento da partitura para o intérprete (marcações de dinâmica e articulação); referência a elementos nacionalistas (ritmo sincopado do *Chorinho* e referência a *Seresta* na terceira peça), rigor com o processo (emprego do contraponto a duas vozes em *Chorinho*). O processo de composição não tradicional pode ser notado através do uso de: técnicas de composição do século XX como dodecafonismo e atonalismo; polirritmias utilizadas extensivamente; contrastes bruscos de dinâmica; regiões extremas do piano; textura de *massa sonora* e ausência de forma musical (em *Devaneio*).

Na *Mini Suíte da Três Máquinas*, há uma unidade temática entre as peças (diferentes máquinas) e uma unidade na maneira de trabalhar a série livremente (ao abandonar a série em alguns trechos), e o uso da série de uma maneira bastante simples, sem utilizar muitas transposições ou inversões. A análise desta peça torna-se imprescindível no sentido de uma identificação dos elementos constituintes da peça para uma melhor improvisação por parte do intérprete.

Em *Assembly*, o compositor construiu a obra a partir de sobreposições em diversos níveis e aspectos: sobrepôs as técnicas de composição: atonalismo, técnica dos doze sons, serialismo (das durações), indeterminação e música eletroacústica; sobrepôs os módulos que fazem parte da obra – a partir do módulo D com a interação da parte eletroacústica, utilizando como base os módulos A, B e C; sobrepôs timbres: som do teclado do piano, som do encordoamento do piano, música eletroacústica e a voz do intérprete. Esta peça representa um desafio para os intérpretes não familiarizados com as técnicas de composição que utilizam notação contemporânea e improvisação, além dos recursos da eletroacústica.

Ao utilizar técnicas de composição aparentemente antagônicas, como serialismo e indeterminação, Aylton Escobar faz com que a sua obra para piano seja ao mesmo tempo paradoxal e peculiar. O trabalho no serialismo e na indeterminação podem ser considerados opostos, se pensarmos no sentido de *estruturação* dos elementos formadores da série, como altura e duração, e da *liberdade* dada ao intérprete na indeterminação. Apesar disso, alguns autores vêem pontos de junção entre elas:

Serialismo e indeterminação ocasionaram uma completa dissolução da estrutura linear das alturas e ao ritmo organizado metricamente. A permutação mecânica de durações e alturas

na música serial dissolveu radicalmente conexões lineares e regularidade rítmica, enquanto que os procedimentos aleatórios favoreceram relações temporais ‘irracionais’, fazendo com que surgissem situações rítmicas complexas que destruíram qualquer senso de ordem métrica.<sup>13</sup>

O uso destas técnicas pode estar relacionada com sua formação: se por um lado seu aprendizado de composição partiu do uso de técnicas tradicionais de composição, baseada no estudo do contraponto e harmonia tradicionais, e uso de temas do folclore nacional; por outro lado o compositor desenvolvia muitas vezes uma postura contrária, ao praticar improvisação no estudo do piano e nas aulas particulares do instrumento.<sup>14</sup>

Parece que o compositor coloca o que era para ele uma tendência natural (improvisação), como um desafio para o intérprete, que também não está muitas vezes acostumado às técnicas de composição que concedem liberdade ao intérprete. Pierre Boulez é bastante consciente da dificuldade proposta ao intérprete:

o intérprete deve ter mais iniciativa própria do que anteriormente, já que esta iniciativa – esta colaboração – é exigida pelo compositor. Um certo número de signos, diferentes características tipográficas, conduzem o intérprete com segurança na escolha de como deve operar. É bom lembrar que a escolha não é obrigatoriamente uma seleção, mas pode se limitar a uma liberdade variável no plano da execução.<sup>15</sup>

Infelizmente, ainda hoje é difícil encontrar um ensino condizente com a realidade de preparação do aluno, tanto para executar o repertório tradicional, como peças utilizando técnicas de composição mais recentes. Geralmente, o Ensino Técnico e Universitário de Música só exigem repertório tradicional dos alunos, e os professores destes cursos muitas vezes não estão preparados para ensinar o repertório do século XX, pois não estão

---

<sup>13</sup> Robert Morgan, *Twentieth-century music* (New York: Norton, 1991), 379-380.

<sup>14</sup> O compositor conta que mesmo antes de ter aulas regulares de instrumento, costumava improvisar no piano de sua tia Geni (irmã de sua mãe), mudando as notas de um acorde até chegar a uma aproximação de semitons que formava quase um *cluster*. Quando criança, também improvisava cantando e inventava música para suas brincadeiras de teatro. Conta que, anos mais tarde, improvisava a 4 mãos com o compositor Almeida Prado “à maneira de certo compositor”. Del Pozzo, “Questões sobre o Universal”, 11-31.

<sup>15</sup> Pierre Boulez, *Apontamentos de Aprendiz* (São Paulo: Perspectiva, 1995), 53.

familiarizados com a linguagem contemporânea, sua notação e as dificuldades que são encontradas pelo intérprete neste repertório.

Face a estas questões, é de extrema importância um trabalho como este, que analisa obra de um compositor brasileiro contemporâneo. Através da análise, foram verificados, em maiores detalhes, os aspectos da estrutura das peças que apenas se delineavam ou não estavam muito claros. As ferramentas de análise citadas anteriormente propiciaram um aprofundamento do conhecimento dos principais elementos da estrutura de cada uma das peças. Com este conhecimento, foi possível sobressair estes elementos na interpretação das peças e selecionar os mais importantes para a improvisação. Os resultados da análise foram discutidos com Aylton Escobar em uma entrevista, corroborando as informações obtidas com o pensamento do compositor. Foram discutidas questões relativas à escrita e à interpretação de sua obra. Todo este trabalho culminou com a gravação em CD das peças analisadas, para que ficasse como um registro da visão da interpretação da autora do estudo.

Desta maneira, a análise musical demonstrou ser crucial para a interpretação consciente do repertório contemporâneo. O próprio Aylton Escobar considera o trabalho de análise como uma etapa importante do trabalho do intérprete:

*Aprecio muito as pessoas que, ao realizarem música, pensam a obra que executam. Acredito mais numa personagem interpretada por um ator que dela se acompanha e que a segue em todos os seus motivos, pois isso melhora a sua interpretação. Um ator que apenas decora seu papel e o reproduz nas palavras certas, sem errar nenhuma das pontuações, apenas transmitindo aquele texto, como se o estivesse lendo como uma coisa fria, não é exatamente o ator que desejaríamos como intérprete. Deste modo, todas as pessoas que escrevem música e a interpretam como artistas devem, o máximo possível, procurar as verdades maiores daquela obra.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup>Encontro com Aylton Escobar. Entrevista exclusiva in: *Cadernos de estudo: análise musical*. N. 5. São Paulo: Atravez, fev-ago. 1992, 98.



## Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- Boulez, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Del Pozzo, Maria Helena Maillet. “Questões sobre o Universal e o Paradoxal na Obra para Piano de Aylton Escobar”. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2001.
- Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica*. 3<sup>A</sup> Edição. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
- Encontro com Aylton Escobar. Entrevista exclusiva in: *Cadernos de estudo: análise musical*. n. 5. São Paulo, fev-ago. 1992. 97-106.
- Kostka, Stefan, *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- Morgan, Robert. *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1993.
- Straus, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.
- White, John. *Comprehensive musical analysis*. Metuchen (NJ): Scarecrow, 1994.