

Guilherme Rafael Soares

Luteria Composicional de algoritmos pós-tonais

10 de julho de 2014, v0.6-Qualificação

Guilherme Rafael Soares

Luteria Composicional de algoritmos pós-tonais

Prévia da dissertação para a banca de qualificação para o Mestrado em Arte, Cultura e Linguagens do IAD-UFJF.

UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora

Instituto de Artes e Design

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

10 de julho de 2014, v0.6-Qualificação

Guilherme Rafael Soares

Luteria Composicional de algoritmos pós-tonais / Guilherme Rafael Soares. – ,
10 de julho de 2014, v0.6-Qualificação-
42 p. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Tese (Mestrado) – UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora

Instituto de Artes e Design

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 10 de julho de 2014,
v0.6-Qualificação.

1. Palavra-chave1. 2. Palavra-chave2. I. Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta
II. UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora. III. Instituto de Artes e Design
IV. Luteria Composicional de algoritmos pós-tonais

CDU 02:141:005.7

Guilherme Rafael Soares

Luteria Composicional de algoritmos pós-tonais

Prévia da dissertação para a banca de qualificação para o Mestrado em Arte, Cultura e Linguagens do IAD-UFJF.

Trabalho aprovado , 13 de fevereiro de 2015:

Prof. Dr. Daniel Quaranta
Orientador

Professor
Convidado 1

Professor
Convidado 2

10 de julho de 2014, v0.6-Qualificação

Resumo

Esta pesquisa visa problematizar e sistematizar um catálogo de experimentos constituído de pequenas peças musicais e seus algoritmos geradores, objetivando a construção de uma biblioteca de objetos para composição assistida por computador que gere partituras baseadas em regras quantitativas extraídas de análises musicais.

Formalizamos tais aspectos através de um estudo comparado de dois paradigmas de análise musical: "*A Teoria Gerativa da Música Tonal*" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983) com algumas de suas continuidades (LERDAHL, 2009; TEMPERLEY, 2001) e a "*Teoria de grupos das classes de alturas*" (ou "*Pitch Class Set Theory*") (FORTE, 1973; STRAUS, 2004).

Os procedimentos são demonstrados a partir de aspectos singulares de algumas peças da suíte Mikrokosmos do compositor Béla Bartók, gerando composições algorítmicas a partir das regras observadas. Este repertório foi escolhido devido a seu reconhecido contexto como composições pianísticas e pedagógicas situadas nas fronteiras da pós-tonalidade.

Apontamos as limitações encontradas na aplicação dos paradigmas analíticos adotados aqui no contexto da suíte de peças escolhidas e suas derivações composicionais.

Detalhamos questões computacionais para esta implementação e deixamos um legado de código aberto para continuidades possíveis deste trabalho.

Palavras-chaves: Música algorítmica. Pós-tonalismo. Teoria dos conjuntos. Pitch class theory. Luteria. Composição assistida por computador. Cibernética. Software livre. Cognição musical. Teoria Gerativa da Música Tonal. Mikrokosmos. Arte Sonora.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Os três eixos das transposições possíveis para a rotação "subdominante-tônica-dominante".	23
Figura 2 – Sistema de Eixos - Rotação entre primário e secundário	24
Figura 3 – O plano melódico do motivo inicial parece ser o de fechar o total cromático com a transposição paralela da melodia nos dois pólos . . .	25
Figura 4 – Possível estratégia composicional em nível melódico do motivo inicial .	25

Lista de abreviaturas e siglas

GTMM	<i>Generative Theory of Tonal Music</i> ¹
TPS	<i>Tonal Pitch Space</i> ²
CBMS	<i>Cognition of Basic Musical Structures</i> ³
OM	<i>Open Music</i> ⁴
PD	<i>Pure Data</i> ⁵

¹ "Teoria Gerativa da Música Tonal"(LERDAHL; JACKENDOFF, 1983)

² "Espaço das Alturas Tonais"(LERDAHL, 1988)

³ "Cognição das Estruturas Musicais Básicas"(TEMPERLEY, 2001)

⁴ <<http://repmus.ircam.fr/openmusic/home>>. Acessado em 10 de julho de 2014.

⁵ <<http://puredata.info>>. Acessado em 10 de julho de 2014.

Sumário

I	PARADIGMAS ANALÍTICOS PARA UM REPERTÓRIO GENERATIVO POS TONAL	15
1	PERCURSO PELA ANÁLISE MUSICAL	17
2	MUSICOLOGIA ASSISTIDA POR COMPUTADOR	19
2.1	Análise de Corpus	19
2.1.1	Music21	19
2.1.2	Formatos de entrada e saída	20
2.2	Prolongamentos e inferência de tonalidade	20
2.3	Key Profiles	20
2.4	Escalas e Modalismo	20
2.5	Contorno melódico	20
2.6	Métrica composta	20
2.7	Acento Melódico	20
2.8	Busca e extração de padrões	20
2.8.1	Alternativas em OpenMusic	20
2.9	Especialidade da automação versus especialidade do analista	20
3	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE ESTUDOS BARTOKIANOS	21
3.0.1	Panorama básico sobre análise bartokiana	21
3.0.2	Sistema de Eixos	22
3.0.2.1	Afinidades funcionais entre quarto e quinto graus	23
3.0.3	O Eixo de Simetrias	26
3.0.4	As células de Alturas - X,Y,Z	27
3.0.5	Harmonização dos Modos Folclóricos	27
3.0.6	Coleção Acústica ou Polimodo Lidio-Mixolídio	28
3.0.7	Apontamentos sobre os Mikrokosmos	29
II	FORMALIZAÇÕES PARA UMA LUTERIA COMPOSI- CIONAL SOBRE REGRAS DE ESTILO	31
4	CLICHES GENERATIVOS PARTITURÁVEIS	33
4.1	Formatos de entrada e saída	33
4.2	Técnicas em Music21	33
4.3	Experimentos em outras linguagens de CAC	33
4.3.1	Técnicas em OpenMusic	33

4.3.2	Problematizacoes em PureData	33
4.4	Musica e Probabilidade	33
III	EXPERIMENTOS GENERATIVOS	35
5	COSMOBAGATELLAS	37
6	LASTROS E RUMOS	39
	Referências	41

Este trabalho inicia-se com

Parte I

Paradigmas analíticos para um repertório
generativo pos tonal

1 Percurso pela Analise Musical

2 Musicologia Assistida por computador

Prioridade na descrição de métodos da biblioteca music21

Opção por Python <http://spectrum.ieee.org/computing/software/top-10-programming-languages>

2.1 Análise de Corpus

2.1.1 Music21

É uma biblioteca projetada para trabalhar com manipulação e análise de *corpus* de arquivos partituráveis¹. Prepara a conversão entre diversos arquivos de dados musicais (MIDIs, humdrum, lilypond, abc)², mas nativamente trabalha com uma estrutura de dados baseada em Music XML.

Music21 tem uma abordagem voltada para uma "musicologia assistida por computador" e já tem incorporada em suas classes algumas ferramentas comuns a esta prática como: numeração de grau funcional de acorde³, numeração de classes de altura usando a classificação de Allen Forte⁴ e a implementação dos algoritmos de detecção de tonalidade⁵ elaborado por Krumhansl (1990) e aperfeiçoado por Temperley (2001), descritos nesta pesquisa.⁶

¹ <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleCorpus.html>> Acesso em 10 de julho de 2014.

² <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleConverter.html>> Acesso em 10 de julho de 2014.

³ <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleRoman.html>> Acesso em 10 de julho de 2014.

⁴ <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleChord.html?#music21.chord.Chord.forteClassNumber>> Acesso em 10 de julho de 2014.

⁵ <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleAnalysisDiscrete.html>> Acesso em 10 de julho de 2014.

⁶ ??

2.1.2 Formatos de entrada e saída

2.2 Prolongamentos e inferencia de tonalidade

2.3 Key Profiles

2.4 Escalas e Modalismo

2.5 Contorno melodico

2.6 Metrica composta

2.7 Acento Melodico

2.8 Busca e extração de padroes

Com music21 a possibilidade de tornar a segmentação independente do gesto grafico

2.8.1 Alternativas em OpenMusic

as vantagens de segmentação via mouse. LZ , Inerface de analise e SOAL como exemplos de possivel automacao do procedimento usando LISP ou servidores externos.

2.9 Especialidade da automação versus especialidade do analista

3 Revisão bibliográfica de estudos Bartokianos

3.0.1 Panorama básico sobre análise bartokiana

Malcom Gillies propõe em seu artigo "*Bartók Analysis and Authenticity*" (GILLIES, 1995) um panorama dos problemas e lugares comum nas análises de Bartók, apontando alguns critérios para o que poderiam ao menos garantir a "*autenticidade*" entre as diversas correntes analíticas encontradas até então, já que estas são tão diversas que podem facilmente fechar-se em suas próprias contradições.

Gillies inicia a reflexão destacando o notável desafio em argumentarmos qualquer esboço totalizante que sustente a unidade entre os níveis das "*micro*" e "*macro*" estruturas extraídas da vasta gama de análises disponíveis sobre Bartók até aquele momento.

As "*micro*" estruturas seriam as destacadas com apontamentos de interações entre ciclos e simetrias intervalares, pelas estratégias polimodais que libertam as melodias do tonalismo e criam temas que tornam-se por transposição complementarmente um total cromático, e em geral quaisquer relações que definam contextos que dão uma identidade de sonoridade a fragmentos ainda descontextualizados de uma suposta função num todo.

As "*macro*" estruturas seriam planos gerais que sejam definidos pelas estruturas notáveis de obras inteiras ou conjuntos de obras como unidade - por exemplo questões sobre o encadeamento de secções por alguma estrutura de prolongamento de expectativa, localização de alguma sugestão ambígua de tonalidade e modalismo nos encadeamentos dos grandes blocos, medidas gerais de um plano de equilíbrio das partes com eixos geométricos inspirados na secção áurea ou mesmo a referência a formas mais tradicionais como a sonata.

Gillies propõe antes de tudo, para ater-se a uma questão primordial sobre o que pode ser definido como consenso e o que pode ser considerado idiossincrático, a seguinte classificação por uma diferença de abordagem das análises: *análises "autênticas"*, *"semi-autênticas"* ou *"não-autênticas"*, sem que nisso haja algum sentido depreciativo, mas apenas como critério para entender que este território pode ir de um historicismo de lastro documentado até alguma teoria mais inventiva e sem necessidade de comprovação da consciência do compositor sobre estes aspectos, uma teoria comprometida mais com a inspiração de processos criativos derivados.

A "**autenticidade**" seria sobretudo definida por critérios de alguma formalização sustentada por vestígios deixados pelo próprio Bartók, como na compilação *"Bela Bartók Essays"* (BARTÓK; SUCHOFF, 1993). Considera também nesta categoria as pesquisas que a partir dos registros da pesquisa etnomusicológica de Bartók busca fontes originais de estudos dos aspectos folk de seu trabalho. Entram aqui também as análises que tomam em consideração as performances registradas em áudio que foram executadas pelo próprio Bartók ou supervisionadas por ele, para destacar aspectos complementares aos escritos e partituras originais.

Uma "**semi-autenticidade**" seria definida a partir de analogias entre influências de outros compositores ou contextos de gênero presentes na obra de Bartók, como por exemplo discurso sobre a influência do drama em sua ópera ou a localização de traços ou citações paródicas por influência de outros compositores em suas peças. Dada autenticidade da analogia portanto, a preocupação com a legitimidade ficaria deslocada para aspectos externos a obra de Bartók.

Já a "**não-autenticidade**" comportaria os estudos da música de Bartók como fonte para apontamentos arbitrários para demonstrações de harmonia funcional, contraponto, análise shenkeriana ou análise pós-tonal por grupos de classes de alturas. Gillies situa também aqui algumas análises de Bartók que tomam caminhos mais especulativos e originais como as análises de proporção geométrica e simetria propostas por Ernő Lendvai (1971) ou o escrutínio de relações celulares e suas transformações entre ciclos intervalares, rotações motivicas, coleções modais ou não-diatônicas presentes em trabalhos como o de Elliot Antokoletz (1984).

Em nossa pequena amostra de abordagens seguimos muito mais por este percurso mais descontextualizado e autoral de analistas que destacaram alguns traços estruturais na música de Bartók e seus Mikrokosmos. Não temos ainda a ambição de esgotar ou mesmo de argumentar uma hierarquia de importâncias "autênticas" destes traços em sua obra como um todo ou na consistência geral de seu estilo. Nossa intenção aqui foi apontar limites e possibilidades para uma automação algorítmica de manipulação de transformações sugeridas nestas análises e abrir caminho para uma música generativa inspirada nestes procedimentos.

3.0.2 Sistema de Eixos

Ernő Lendvai (1971, p. 08) organiza uma visão geral de uma transformação de conceitos de harmonia tonal funcional pelo prisma do que chama de "*sistema de eixos*"¹ de Bartók.

¹ axis system

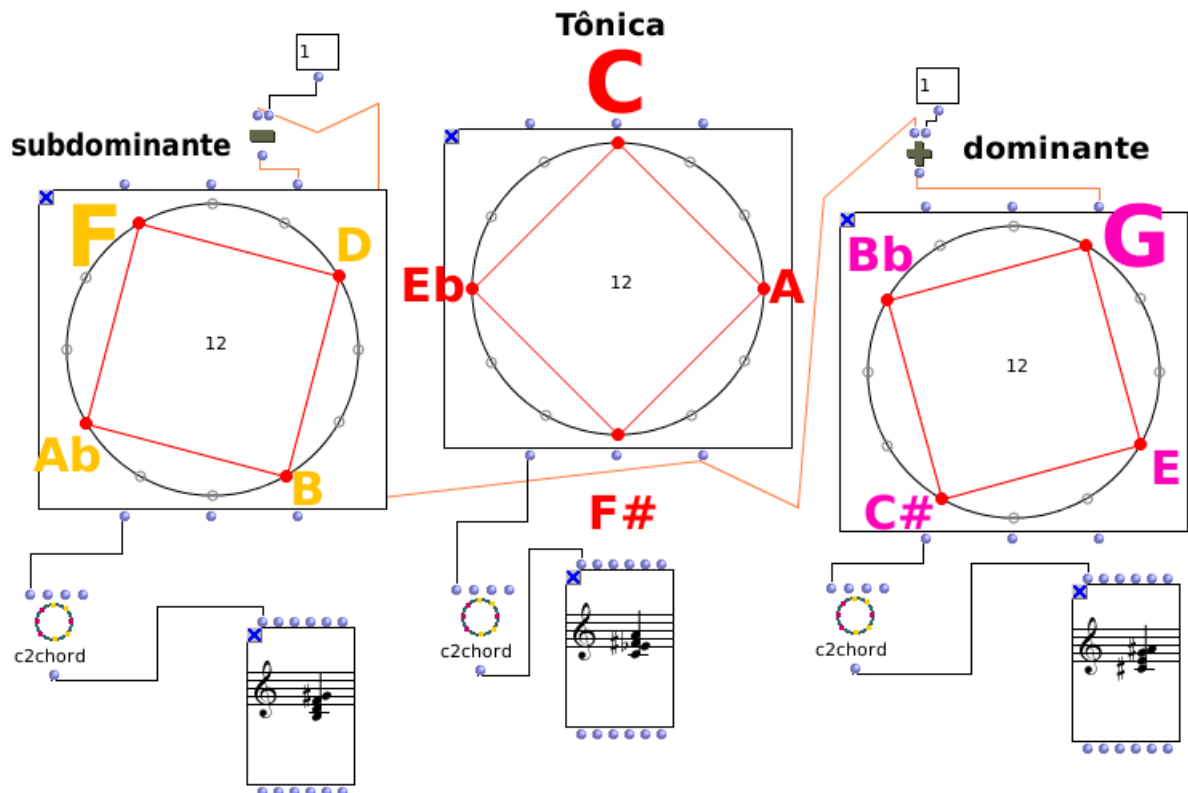
Estes apontamentos são organizados a partir de seis pontos chave: *A relação relativa entre grau maior e menor, as especificidades da coleção acústica (overtone), os papéis das notas sensíveis, as tensões contrapostas de subdominante e dominante, a dualidade entre os princípios de tonalidade e distância.*

3.0.2.1 Afinidades funcionais entre quarto e quinto graus

Partindo da consideração do ciclo das quintas como um esquema rotativo de transformação que possui as forças *subdominante* <-tonica-> *dominante* em cada um dos passos, lembremos que girando da *esquerda para direita* temos sempre uma relação onde *a dominante como nova tônica terá a tônica anterior como subdominante* e girando da *direita a esquerda* teremos uma nova tônica que possui *a tônica anterior como dominante*. (LENDVAI, 1971, p.3) propõe a partir disso a observação do uso das relações entre os quatro pólos dos três eixos possíveis de transposição que agrupam as doze alturas cromáticas em três eixos de quatro notas.

(LENDVAI, 1971)

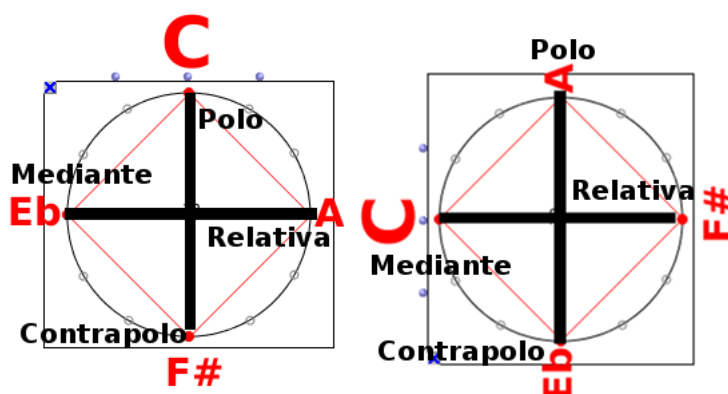
Figura 1 – Os três eixos das transposições possíveis para a rotação "subdominante-tônica-dominante".



Fonte: autor

Lendvai chama de "*polo e contrapolo*" a relação entre os trítonos nas duas extremidades (que chama de "eixo primário") e observa que o eixo perpendicular (ou "eixo secundário") possui também sua relação de "*polo e contrapolo*" entre a relativa e a medianta da tônica observada. A relação entre este "*sistema de eixos*" portanto pode ser a de analogia ao movimento de passo "*subdominante<->tônica<->dominante*" que temos no ciclo de quintas original: se houver uma "modulação" pelo movimento da esquerda para direita a tonalidade relativa anterior torna-se o novo polo e a medianta anterior torna-se o contrapolo e assim por diante.

Figura 2 – Sistema de Eixos - Rotação entre primário e secundário



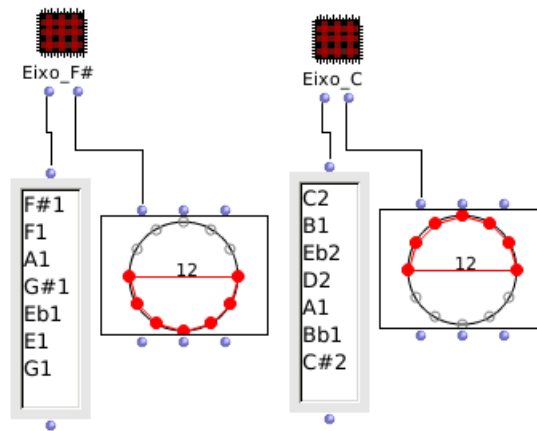
Fonte: autor

Lendvai toma este conceito de "polo e contrapolo" como uma das estratégias estruturais "mais fundamentais na música de Béla Bartók" (LENDVAI, 1971, p.04) e cita alguns exemplos que confirmam que este tipo de modulação era recorrente.

Na "*Sonata para dois pianos e Percussão*" o motivo inicial é transposto três vezes com duas vozes em sua relação de trítono "*polo e contrapolo*" e nestas três entradas consecutivas deste motivo é apresentando com as três transposições possíveis do "*sistema de eixos*", numa relação que pode ser observada como esta analogia com o pêndulo "*subdominante<-tônica>dominante*": inicia com a relação motívica destacando a relação C <-> F# (compassos 2-5) em seguida (compasso 8) entra o eixo de G <-> Db (como se G surgisse de uma relação dominante com C e Db numa simultânea relação dominante com F#) e nos compassos 12-17 a entrada do jogo entre as transposições D <-> Ab como se agora introduzisse a "dominante da dominante" (G->D e Db->Ab) ao mesmo tempo que move-se assim para o último dos três eixos.

Podemos observar que já dentro da própria melodia deste motivo inicial que fica sendo transposto e tocado em vozes paralelas dos dois pianos temos uma estratégia de saltos por mediantes e dominantes que fecham uma coleção de 7 notas que dividem o total cromático em dois, tendo como notas comuns as notas do eixo secundário (a medianta e a

Figura 3 – O plano melódico do motivo inicial parece ser o de fechar o total cromático com a transposição paralela da melodia nos dois pólos

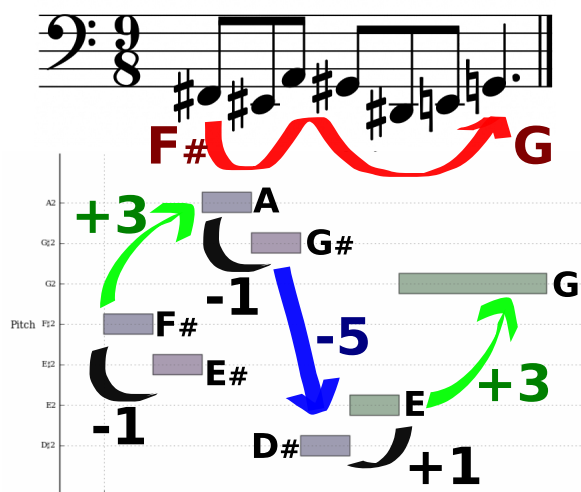


Fonte: autor

relativa - no caso de F# e C por exemplo, as notas comuns são A e Eb).

E ainda é interessante especularmos que a melodia sugere um giro em torno de um eixo que prolonga a expectativa do passo cromático F# -> G (e assim por diante em suas transposições). Porém não o faz por um simples ziguezague cromático ou diatônico mas por meio de uma simetria de intervalos onde há um salto por quinta invertida no meio de duas células que unem o início e fim da melodia por um salto de 3 semitons. Estas simetrias internas recorrentes em Bartok por coleções intervalares serão comentadas mais adiante em mais detalhes.

Figura 4 – Possível estratégia composicional em nível melódico do motivo inicial



Fonte: autor

3.0.3 O Eixo de Simetrias

George Perle alerta para o problema da definição de uma forma de macroestrutura em Bartok não ser suficientemente determinada por estes achados de estratégias internas de construções simétricas.

Impressive as these procedures are, it must be observed that Bartok's symmetrical formations are only an incidental aspect of his total compositional means. Even in those few works where they perform a significant structural role they do not ultimately define the context, which is determined instead by a curious amalgam of various elements.. Can symmetrical formations generate a total musical structure, as triadic relations have done traditionally? The implications of Bartók's work in this, as in other aspects, remain problematical.

Bernard (1986) fala em "simetria literal" destacando a observação sobre a conjunção de simetrias intervalares determinadas por posição de registro das alturas de cada um dos componentes de um agregado sonoro (seja uma sequência de notas em forma melódica ou um cluster vertical). Por exemplo [Db3, C4, B4] possuem entre si as distâncias [-11,0,11] se considerarmos o C4 como um centro, mas se usarmos Db4-C4-B4 teremos -1,0,11 onde apesar de podermos considerar os intervalos [1,11] inversivamente equivalentes por inversão² desta maneira estes não possuem "literalmente" a mesma distância.

localiza no ensaio "Problems of New Music" do próprio Bartók esta ideia onde ele nomeia esta a simetria que considere distâncias por registros de mais de uma oitava de **"simetria em espelho"**

figuras da (BERNARD, 1986, p. 187)

Bernard (1986, p. 189) localiza um exemplo aplicado no Concerto n.2 para piano e Orquestra de Bartok uma estrutura de construção de simetrias por alternância de tons e semitons ao longo de um registro que vai de F4 descendo a C0 nos 5 primeiros compassos e de C5 a Eb0 nos compassos de 6 a 8.

A peça Mikrokosmos n.141 já sugere o procedimento no próprio título "Sujeito e Reflexão".

The piece consists of a series of short sections, each of which is symmetrical about a single pitch or a pair of pitches one or more octaves apart. (BERNARD, 1986, p. 187)

Closely related to parallel and mirror symmetry respectively are replication and inversion. The only difference is that replication and inversion are better suited to describing order of events, in which a given configuration may be said to give rise to another. (BERNARD, 1986, p. 190)

simetria por eixo em sonata para 2 pianos (BERNARD, 1986, p. 195-198)

² Com base nas "teorias de grupos das classes de altura".

3.0.4 As células de Alturas - X,Y,Z

Elliot Antokoletz fundamenta boa parte de sua argumentação em seu livro *"The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music."* (ANTOKOLETZ, 1984) em torno da ideia de subdivisão da oitava em um complexo de ciclos intervalares rotacionados. Ele insiste por vários ângulos em destacar algumas propriedades da simetria intervalar nas permutações de algumas sequencias recorrentes nas obras do compositor e teoriza sobre a possibilidade de que houvesse uma estratégia de construções transformacionais motivicas destes grupos de intervalos que chama células X, Y e Z. A nomenclatura de sua preferencia - "célula de alturas" (*"pitch cell"*) - é inspirada nos argumentos sobre transformações de grupos motivicos em composição serial proposto por George Perle (1981). As definições das células X,Y e Z derivam dos estudos bartokianos de Perle (1955) e Leo Treitler (1959).

A definição de célula X é baseada em um tetracorde cromático de semitons em sequencia, o que poderia também lembrar o conjunto de Allen Forte de cardinalidade $|4-1|$ - aquele que tem um sua forma normal a sequencia de classes de altura (0,1,2,3). No entanto é bom lembrar que este conceito de células de altura trabalha com uma medida de "intervalo literal- estão muitas vezes levando em consideração simetrias intervalares que podem estar ocorrendo entre duas oitavas complementares, portanto não são sonoridades agrupadas independentes de âmbito.

A definição de célula Y deriva de uma sequencia em tons inteiros

c.f. "Pitch Cells"(SUSANNI; ANTOKOLETZ, 2012, p.130)

3.0.5 Harmonização dos Modos Folclóricos

A harmonização bartokiana em muitos casos é desamarrada das cadências tonais pela intenção de destacar a sensação modal ou pentatônica das melodias. Esta foi também uma estratégia para criar harmonizações onde as tríades maior e menor são usadas de modo ambíguo, simultâneo e que facilitam o uso do total cromático. Também ao evitar a sensível surge a preferência do uso de intervalo de sétima menor como uma sonoridade sem expectativa de resolução de tonalidade que torna este intervalo aqui "tão importante quanto as terças e quintas"(ANTOKOLETZ, 1984, p. 28).

Nas palavras do próprio Bartok:

"Quanto mais simples a melodia mais complexa e estranha pode ser a harmonização e acompanhamento que vai bem com esta(...) Estas melodias primitivas, de alguma maneira, não mostram traço de junção estereotipada das tríades(...) Isto nos permite trazer a melodia mais claramente ao construir harmonias de espectro mais amplo variando ao longo de diferentes polarizações"(BARTÓK; SUCHOFF, 1993, p. 342)

Um exemplo citado no livro de [Suchoff \(2004\)](#) dedicado exclusivamente aos mikrokosmos é da primeira canção folk tratada na coleção.

A Melodia pentatônica é também uma estratégia para introduzir uma célula de uma coleção octatônica.

Aplicamos aqui os algoritmos de análise de harmonia funcional da biblioteca music21.

3.0.6 Coleção Acústica ou Polimodo Lidio-Mixolidio

reflexo de imitação - mikro 29

A peça de número 29, chamada de Reflexo de Imitação divide um aspecto comum a todas as peças iniciais: a composição baseada em pentacordes associados a um dedilhado que utiliza os cinco dedos de cada mão. Dessa forma, temos na mão direita o pentacorde diatônico E- F# -G# -A-B e na mão esquerda, outro pentacorde diatônico, o A-B-C-D-E. Ambos pertencem a mesma classe de conjuntos 5-27 (02357) e se relacionam por transposição e inversão (T 8 I). A textura polifônica e a imitação das vozes em movimento Reflexo em Imitação Béla Bartók contrário evidenciam essa relação.

rodrigo-coleção acústica - "compressão intervalar" comparação entre mikro 29 e 141 ... uso de terminologias de forte ([TYMOCZKO, 2011](#), p. 126)

"simetria inversiva combinação transposicional"([COHN, 1988](#))

One senses in Bartók's total output an all-encompassing system of pitch-relations. The present study is intended to demonstrate that Bartók's music is indeed based on such a system.... Pitch relations in Bartók's music are primarily based on the principle of equal subdivisions of the octave into the total complex of interval cycles. The fundamental concept underlying system is that of symmetry.

Bartók clearly favored the fifteen inversionally symmetric tetrachord-classes, in particular those thirteen which are capable of being realized as symmetric four note pitch-sets. (The two exceptions are 4-6 [0127] and 4-24 [0248].) The thirteen include 4-1 [0123], 4-21 [0246], and 4-9 [0167], which figure prominently in the writings of Perle and Antokoletz, where they are called X, Y, and Z cells; 4-17 [0347], Lendvai's "gamma" chord; 4-11 and 4-3 [0134] and 4-10 [0235], the half-octatonic tetrachords discussed by Berry.

Example 2a brackets two versions of the four-note motive found in bb. 1-3 of Bartók's Mikrokosmos, Vol. IV, no. 94, 'From the Island of Bali'. The first of these motives outlines a descent with the interval succession 1 / 5/1. This motive - which itself represents a symmetrical structure in pitch space - forms the basis for a series of motivic transformations that propel the piece forward. In b. 2, the motive turns upside down, increasing the range of the composition and adding several new pitches. Taken together, the two

pitch collections in bb. 1 and 2 form a one-octave octatonic scale. This symmetrical scale, shown in Ex. 2b, projects a 1/2 interval series above and below C#, the axis of inversion.⁴ As the piece continues, the motive begins to degenerate through truncation and reordering, as shown in Ex. 2c. The degeneration of the motive also has the effect of dissolving the symmetry of the pitch collection. Symmetry is restored in b. 12 where the complete motive and its inversion return. The piece ends with the symmetrical collection shown in Ex. 2d. This collection is also drawn from the octatonic scale, but occupies a broader region in pitch space. Here, the notes of the opening 1 / 5 / 1 gesture are presented as chords, helping to highlight the intervallic symmetry of the collection.

(bartokcrumbmikro.pdf)

Bela Bartok and Bulgarian Rhythm", in *Bartok Perspectives*. London New York, Oxford Univ.

Press, 2000, pp. 196-212. This distinction by Rice is based on the study Mieczyslaw Kolinsky: "A Cross cultural Approach to Metrorhythmic Patterns", *Ethnomusicology* 17(1973), pp. 494-506.

3.0.7 Apontamentos sobre os Mikrokosmos

mikrokosmos 25 - exemplo de uso de Armadura de Clave problematizar em AAC. Modalismo ?

Bagatella numero 1 é notada em duas tonalidades diferentes

([SUCHOFF, 2004](#))

Parte II

Formalizações para uma Luteria
Composicional sobre regras de estilo

4 Cliches generativos partitुरaveis

4.1 Formatos de entrada e saida

4.2 Tecnicas em Music21

4.3 Experimentos em outras linguagens de CAC

4.3.1 Tecnicas em OpenMusic

4.3.2 Problematizacoes em PureData

4.4 Musica e Probabilidade

Parte III

Experimentos Generativos

5 CosmoBagatellas

6 Lastros e Rumos

Referências

- ANTOKOLETZ, E. *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. [S.l.]: Univ of California Press, 1984. Citado 2 vezes nas páginas 22 e 27.
- BARTÓK, B.; SUCHOFF, B. *Béla Bartók Essays*. [S.l.]: Univ of Nebraska Pr, 1993. Citado 2 vezes nas páginas 22 e 27.
- BERNARD, J. W. Space and symmetry in bartók. *Journal of Music Theory*, JSTOR, p. 185–201, 1986. Citado na página 26.
- COHN, R. Inversional symmetry and transpositional combination in bartók. *Music Theory Spectrum*, JSTOR, p. 19–42, 1988. Citado na página 28.
- FORTE, A. *The structure of atonal music*. [S.l.]: Yale University Press, 1973. Citado na página 5.
- GILLIES, M. Bartók analysis and authenticity. *Studia Musicologica*, JSTOR, p. 319–327, 1995. Citado na página 21.
- KRUMHANS, C. L. *Cognitive foundations of musical pitch*. [S.l.]: Oxford University Press New York, 1990. Citado na página 19.
- LENDVAI, E. *Béla Bartók: an analysis of his music*. [S.l.]: Kahn & Averill London, 1971. Citado 3 vezes nas páginas 22, 23 e 24.
- LERDAHL, F. Tonal pitch space. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, University of California Press, v. 5, n. 3, p. pp. 315–349, 1988. ISSN 07307829. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40285402>>. Citado na página 9.
- LERDAHL, F. Genesis and architecture of the gttm project. JSTOR, 2009. Citado na página 5.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. S. *A generative theory of tonal music*. [S.l.]: MIT press, 1983. Citado 2 vezes nas páginas 5 e 9.
- PERLE, G. Symmetrical formations in the string quartets of bela bartok. *Music Review*, v. 16, n. 4, p. 311, 1955. Citado na página 27.
- PERLE, G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. University of California Press, 1981. ISBN 9780520074309. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=4C8RjEaBRf4C>>. Citado na página 27.
- STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory (3rd Edition)*. [S.l.]: Pearson, 2004. Citado na página 5.
- SUCHOFF, B. *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style*. [S.l.]: Scarecrow Press, 2004. Citado 2 vezes nas páginas 28 e 29.

SUSANNI, P.; ANTOKOLETZ, E. *Music and Twentieth-century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. [S.l.]: Routledge, 2012. Citado na página 27.

TEMPERLEY, D. *The cognition of basic musical structures*. [S.l.]: MIT press, 2001. Citado 3 vezes nas páginas 5, 9 e 19.

TREITLER, L. Harmonic procedure in the "fourth quartet" of bela bartók. *Journal of Music Theory*, JSTOR, p. 292–298, 1959. Citado na página 27.

TYMOCZKO, D. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. [S.l.]: Oxford University Press, 2011. Citado na página 28.