

Frases, linhas, partes... fluxo de energia e a conexão melódica na performance musical

William Teixeira (UFMS)

Resumo: Esta exposição irá apresentar e discutir modelos de agrupamento melódico, compreendendo a implicação de cada um deles para a performance musical e partindo da própria performance como uma produtora de questões e conclusões para essa reflexão. Isso porque a necessidade de se conectar sons no discurso musical e, portanto, de separá-los, é uma inevitável consequência, por um lado, da limitação dos meios instrumentais e vocais e, por outro, da própria disposição da música no tempo. Para tanto, serão analisadas peças curtas dos compositores Silvio Ferraz (partita-passagem, 2019), György Kurtág (Az hit..., 1963/2007), B. A. Zimmermann (4 pequenos estudos, 1970) e Rogério Costa (Desdobramentos, 2012), de maneira a apresentar uma visão ampla e, ainda assim, objetiva de novas demandas de agrupamento temporal.

Palavras-chave: Performance musical. Música contemporânea. Fraseologia musical. Agrupamentos musicais. Fluxo de energia.

Title: Phrases, lines, parts ... energy flow and the melodic connection in musical performance

Abstract: This paper will present and discuss models for melodic grouping, understanding the implication of each one for musical performance and starting from the performance itself as a producer of questions and conclusions for this reflection. This is because the necessity to connect sounds in musical discourse and, therefore, to separate them, is an inevitable consequence, on the one hand, of the limitation of instrumental and vocal means and, on the other, of the very disposition of music in time. Short pieces by composers Silvio Ferraz (Partita-Passage, 2019), György Kurtág (Az hit ..., 1963/2007), BA Zimmermann (4 small studies, 1970) and Rogério Costa (Unveiling, 2012) will be analysed in order to present a broad and yet objective view of new demands of temporal grouping.

Keywords: Musical Performance. Contemporary Music. Musical Phrase. Melodic Grouping. Energy Flow.

1.

Nesta exposição gostaria, de alguma maneira, de me relacionar com minha própria história no EITAM, retomando um trabalho que apresentei no segundo congresso, em 2011, ainda sob orientação do Prof. Marcos Pupo,

por ocasião de uma iniciação científica, onde realizei uma revisão bibliográfica das principais menções à articulação musical dentro do escopo da retórica musical no barroco alemão, identificando correspondências bastante acentuadas entre a consideração que os tratadistas faziam da constituição da frase musical em relação à frase verbal, mas de maneira ainda mais marcante, da correspondência entre microestruturas de identificação do ataque de som com fonemas silábicos vogais e consonantais, prática essa inserida dentro da última parte da retórica clássica, a *pronuntiatio* (TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2011,)

Essa questão permeou, ainda que de maneira aparentemente periférica, os trabalhos posteriores, nos congressos de 2013 e 2017, onde discuti expansões da compreensão retórica do discurso musical para o repertório contemporâneo, com ênfase na aplicabilidade de tais considerações na performance desse repertório (TEIXEIRA, FERRAZ, 2013; TEIXEIRA, FERRAZ, 2017). Corro o risco da egomania com esta introdução apenas para mostrar que o nascedouro tão fortuito deste trabalho não advém de um total acaso. Isso porque esta reflexão, na verdade, é um *a posteriore* do processo colaborativo desenvolvido entre o compositor Silvio Ferraz e eu, que originou o artigo *Partita 3, para violoncelo solo: Preparação de performance depois das notas sobre o fluxo de energia*, publicado na Revista Art Research Journal em seu mais recente número, artigo esse que contém o substrato conceitual do presente trabalho e que relata o processo de construção conjunta da performance de Partita 3, escrita por ele e cuja estreia por mim feita não apenas motivou a reflexão registrada nessa publicação, mas também a composição de uma nova peça, a *partita-passagem*, concebida pelo compositor para conectar a nova partita à antiga *Partita 1* de 2011, formulando assim um grande conjunto denominado posteriormente de *Tríptico-Partita* (FERRAZ, TEIXEIRA, 2019). A peça de uma página, rabiscada em poucos minutos pelo compositor, foi por mim estudada em outros poucos minutos e gravada no quarto *take* do registro que apresentarei mais adiante. O que despertou meu interesse em resgatar esta reflexão é que esse processo tão intuitivo deu lugar à minha análise de que havia alguma lógica distinta na conexão melódica do quarto *take* que o tornou tão claramente mais adequado em relação aos anteriores, de modo que ao terminar de tocar tínhamos certeza que aquela era a performance que queríamos.

Como violoncelista, tenho minha formação, semelhantemente a outros instrumentistas, voltada à performance de frases musicais. Essa analogia por si só carrega consigo uma potente condição, de difícil realização, mas que, tão logo seja assimilada, possui ainda mais dificultosa superação. Desde um pueril “Brilha, brilha, estrelinha”, somos ensinados a construir

inflexões dinâmicas e agógicas àquela sequência de notas que se adequa ao modelo da frase verbal, especialmente a frase cantada, com suas correspondentes pontuações, isto é, vírgulas e pontos, estabelecendo tipos de sílabas tônicas às quais se direciona o apoio físico da performance. A analogia da frase, não por acaso, é muito adequada à interpretação de boa parte do repertório ocidental, principalmente dos séculos XVIII e XIX, não apenas pela origem retórica da música instrumental, mas também porque esse modelo fora estabelecido por importantes tratados de composição, em especial, no que tange a terminologia até hoje adotada, o Tratado de Composição Musical (*Versuch einer Anleitung zur Composition*), publicado pelo teórico alemão Heinrich Christoph Koch ao redor dos anos de 1790, cujo título do terceiro volume já nos resume bem conteúdo nesse tema: “Sobre as regras mecânicas da melodia: Da combinação das partes melódicas ou da estrutura dos períodos”. Desse tratado advém boa parte da compreensão até hoje reproduzida sobre a frase musical, desde aquela do grande estudioso de Koch do final do século XIX, Hugo Riemann, chegando à sua retomada por Schoenberg e, no Brasil por Esther Scliar, além de Fred Lerdahl e Jackendoff e sua formalização na teoria dos agrupamentos sonoros. O corolário dessa abordagem creio que nos seja conhecido, mas é bem sintetizado e sistematizado nas quatro categorias sumarizadas por Caio Barros em sua brilhante dissertação de mestrado que reúne e revisa as mencionadas abordagens, sendo essas quatro categorias:

1. Discrição: Os agrupamentos sonoros são elementos discretos, segmentos que possuem início e fim. (...)
2. Contenção: Agrupamentos de maior duração contam agrupamentos de menor duração em uma estrutura em diferentes níveis. (...)
3. Recursividade: Os níveis são também recursivos, isto é, podem ser replicados indefinidamente sob as mesmas regras.
4. Processualidade: Os agrupamentos são formados na escuta em tempo real. (BARROS, .p 19)

Do paradigma da frase emerge não apenas toda uma concepção teórica e composicional, mas, naquilo que interessa primordialmente a este trabalho, emerge toda uma concepção da performance musical, que não apenas condiciona as escolhas musicais do intérprete, mas que, em última instância, é capaz de formar sua própria técnica instrumental. Isso significa que esse paradigma e tais categorias há pouco definidas formam toda a concepção que um instrumentista de cordas, por exemplo, adquire e passa a possuir da utilização de seu arco, com sua proveniente divisão, aplicação de

peso e escolha de regiões e sentidos de ataque. Isso implica em todo um modelo de respiração que formará as capacidades físicas também de um instrumentista de sopro que, ainda que supere tais limitações por meio da respiração contínua, preservará um senso de direção e apoio estritamente ligados à noção de frase. Esse paradigma irá influenciar toda a concepção de dedilhados de um pianista ou de um violonista e mesmo a manulação de um percussionista. Disso posto de maneira abrangente, o que se conclui, preliminarmente, é que a frase musical, como analogia que é, possui a capacidade de formar e estruturar não apenas a música, mas o próprio músico.

2.

Voltando à dissertação de Caio Barros (2013) sua qualidade reside não apenas na sistematização que faz dos postulados dos teóricos da frase musical, mas principalmente da análise que realiza dos pressupostos epistemológicos que subjazem tais abordagens. Barros identifica uma direção comum nos modelos do século XX de se legitimarem cientificamente, via de regra se inscrevendo em campos como a cognição musical, se afastando assim do objetivo artístico-didático que os tratados pioneiros possuíam no âmbito da composição. Esse esforço para se “purificar de devaneios teóricos abstratos” a teoria musical, faz com que a teoria adote um modelo “essencialista” onde a representação teórica objetiva sua superação enquanto modelo analógico e passa a se confundir com a própria Verdade, isto é, outorgando a si o papel de uma teoria geral ou final, já que tais teorias apontam a frase musical e o agrupamento sonoro não apenas como possibilidades, mas como necessidades cognitivas que fazem parte da própria natureza humana, seja lá o que isso signifique. (BARROS, 2013, pp. 24-25)

Se por um lado essa reflexão poderia caminhar para uma avaliação da questão da representatividade na teoria musical, creio que essa questão tenha sido suficientemente discutida pelo Prof. Jean Marc Chouvel em sua fala¹, caminhando aqui para uma leitura mais positiva, nesse caso, da importância da analogia enquanto mecanismo de operação lógica. O próprio termo grego original, *analogein*, acrescenta à raiz *logos* o prefixo *ana*, que denota uma sucessão. Desse modo, a analogia consiste exatamente em uma lógica que sucede ou supera a lógica ordinária de um conceito ou realidade,

¹ Musical Analysis and the Question of Representation, palestra proferida no EITAM 5.

fazendo uso de uma contiguidade predicativa para expor aspectos mais complexos em uma realidade mais simples, em uma espécie de transdução conceitual. Faço essa breve definição, pois parece importante ao se propor uma leitura teórica que se possa ser honesto quanto à pretensão de tal teoria, especialmente em um contexto ligado à prática, de maneira que essa leitura não pareça exclusiva ou fatalmente normativa (TORRANCE, 2005).

É mais dentro dessa compreensão que tratadistas antigos concebiam sua abordagem fraseológica como um modelo teórico para a sucessividade melódica. Aliás, sem querer parecer pedante ao retomar outro termo grego, o próprio vocábulo *melos* denotava não uma sucessão de sons ou notas, mas significava a parte de um todo. O *melos* da *mousiké* poderia denotar qualquer parte da *ode* às musas, consistindo assim em uma *melodia*. O mesmo termo era utilizado para se denominar partes de um corpo, partes essas que deveriam ser ligadas por juntas, por sua vez, no grego, *harmos*, de onde vem harmonia. Sendo assim, a compreensão de uma certa parte do discurso musical que se organiza a partir da sucessividade de sons interessa na medida de sua conexão com outras partes, constituindo um todo musical. Mesmo no alemão, o termo utilizado nos tratados antigos era *Satz*, termo polissêmico traduzido desde Schoenberg como sentença, mas que em um primeiro momento dentro do idioma germânico denotava a realização polifônica de um baixo cifrado. A polissemia é tanta que em meados do século do século XIX, *Hauptsatz* denomina tanto uma frase principal, quanto um grupo temático principal, passando a denominar por Riemann até mesmo as funções harmônicas primárias. Sendo assim, o termo se referia mais amplamente às partes de uma configuração musical geral, razão pela qual o termo foi também traduzido ao inglês, posterior e questionavelmente, por textura. (DRABKIN; PFINGSTEN, 2001).

Esse excursus etimológico não tem outro objetivo que não apontar a profusão de analogias possíveis para a partição melódica ou sucessiva já no nascedouro da concepção teórica da frase musical, exemplificando que apesar de historicamente fundamental, esse paradigma está longe de ser essencial à estruturação musical e, muito menos, à constituição cognitiva da percepção humana. Gostaria de pensar, assim, algumas outras possibilidades de operação analógica da sucessão melódica ou, para usar a terminologia de Lerdahl e Jackendoff, para operar a sucessividade de singularidades sonoras, enfatizando sua consequência intrínseca à performance musical, o que acarretaria a expansão do conceito de singularidade sonora para uma *singularidade gestual*.

Para retomar a discussão realizada na mesa-redonda “O ‘Modelo da fala’ na teoria e análise musical”, alguns exemplos alternativos poderiam ser encontrados ainda mesmo no discurso verbal, exemplos esses que extrapolam os limites da frase gramaticalmente bem estruturada do ponto de vista formal. Poderíamos recordar o trabalho a partir de James Joyce por Berio em um certo processo de aliteraões e permutações (MENEZES, 2015), mas mesmo no Brasil o trabalho a partir dos poetas concretos por Gilberto Mendes que interpenetra sílabas, ocultando a linearidade das frases verbal e musical (SILVA, 2014), ou a escrita dramática de Samuel Beckett como substrato composicional para Silvio Ferraz (FERRAZ, 2017) em uma mais recente escrita sua que tenho chamado de *música do silêncio*. Entretanto, exemplos de uma modelização de conexão melódica heterodoxa estão não apenas na música de concerto, mas em outras tradições populares como o repente, onde a compreensibilidade das palavras tem menor valor hierárquico que a ritmicidade e a força do fluxo de energia que conecta sílabas ou, no *hip-hop* dos Estados Unidos, em um gênero denominado *chopper rap*, onde a inteligibilidade está totalmente ausente em prol de uma complexidade rítmica extremamente veloz. A noção de frase musical como representação de uma pretensa naturalização da frase verbal depende, inevitavelmente, da exclusão de uma parcela majoritária da comunicação verbal coloquial, especialmente aquela do Brasil profundo, em nosso caso, onde a estruturação jaz oculta pela musicalidade da fala. Aliás, é exatamente esse um dos principais elementos enfatizados pela prosa de Guimarães Rosa, que interpenetra imensos blocos semânticos, estendendo não apenas o limite temporal da frase, mas conectando discursos de forma a se integrarem em um fluxo singular. Como comenta sobre o escritor Nilce Sant’Anna Martins, autora do *Léxico de Guimarães Rosa*, “as palavras têm canto e plumagem”. Sendo assim, pergunto, o quanto o modelo da fala é frutífero à música que a própria música já não tenha sido à fala, como lembra a professora Nilce, “considerando que a língua é também música” (MARTINS, 2014, pp. 235, 237)?

3.

Com a problemática devidamente apresentada e a possibilidade de uma superação razoavelmente introduzida, gostaria de explorar quatro breves exemplos de adoção de modelos paralelos à frase musical na música recente, compreendendo tais ocorrências a partir do ponto de vista de sua performance, pois, espero tornar claro, é exatamente a performatividade instrumental uma chave fundamental para a superação do modelo

fraseológico. Partindo do pressuposto imanente, de que cada realização impõe sua própria experiência, o fluxo de energia se apresentada como uma analogia que se desdobra, em cada caso, em um método próprio.

O primeiro exemplo (Ex. 1) é a peça *Az hit...*, de Gyorgy Kurtág, uma versão para violoncelo solo do último movimento de sua suíte *Os sermões de Peter Bornemisza, Op. 7*, para soprano e piano. A versão para violoncelo, no entanto, traz a letra original na partitura, como é comum a várias peças instrumentais de Kurtág.

The image shows two staves of musical notation for a cello solo. The first staff begins with the tempo and mood marking 'Parlando, rubato, con slancio, molto passionato' and the dynamic 'f cantabile, ben marcato'. The lyrics 'Az hit nem á - lom,' are written below the notes. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'V' and 'VI'. The second staff continues the melodic line with similar articulations and a final 'lom,'.

Ex. 1 – Gyorgy Kurtág, *Az hit...*, linhas 1 e 2.

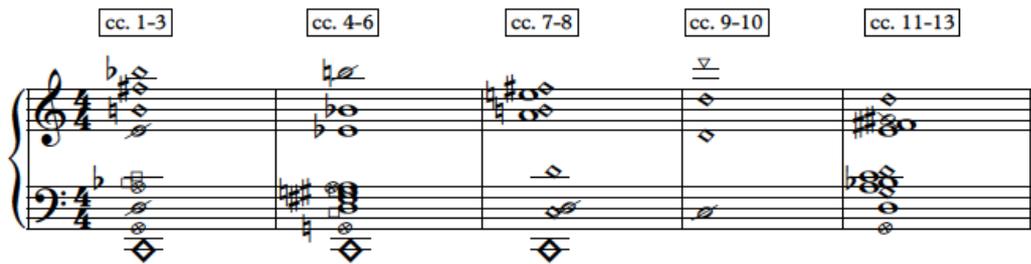
Não apenas uma conexão com a fala é demandada pela indicação de *parlando*, mas a maneira de articular a linha contém notações advindas da escrita do cantochão que indicam uma escrita proporcional ao invés de métrica (SZENDY, 1990). Essa irregularidade torna necessário um outro árbitro para as durações e, à semelhança do cantochão, se torna o texto verbal o responsável por tais decisões, ainda que não seja efetivamente pronunciado, além de servir como modelo para a articulações dos ataques internos correspondentes aos fonemas das sílabas escritas. As inflexões internas do agrupamento também são descritas por minuciosas movimentações dinâmicas, mas a semântica linguística, ainda que não venha a ser objeto da escuta, irá orientar uma ênfase afetiva, sobretudo em certas palavras-chave, que são eixos discursivos da peça (WILSON, 2003). Essas microarticulações, no entanto, não seriam explicitadas pelas notas tão somente, de maneira que adentra o trabalho composicional em um contexto pós-serial o emprego de outros recursos que indiquem a direção do fluxo de energia, já que sua dimensão temporal supera as possibilidades de duração de uma frase verbal comum ou mesmo de uma frase musical mais ordinária,

pois aferir sentido e direção à performance é exatamente o grande desafio desta peça.

Se no primeiro exemplo a falta de uma direcionalidade tonal impede a identificação de uma frase, cabendo a outras relações com o texto a constituição de uma linha tão longa, no próximo exemplo reside na energia do movimento o fio da continuidade musical em suas irregularidades e ranhuras temporais. Isso fora mais detalhados na análise feita da Sonata de B. A. Zimmermann no último EITAM (TEIXEIRA, FERRAZ, 2017), mas o terceiro estudo de um conjunto de quatro escritos pelo mesmo compositor é um exemplo importante que esclarece a compreensão de que não apenas a alternância entre quiálteras de cinco e seis notas afere um senso de ondulação da subdivisão, mas o adensamento da configuração interna por meio da mudança entre modos de ataque distintos, a inclusão de mais ou menos notas, constituindo por vezes acordes, e mesmo a demanda por arcadas, cordas ou articulações específicas, tudo isso feito na região do talão e o mais rápido e forte possível. Tais condições exigem que o instrumentista esteja no limite de sua energia, tornando tais irregularidades não só inevitáveis, mas desejáveis, como revelado pelo compositor em seu influente ensaio *Interval und Zeit* (ZIMMERMANN, 2010).

Ex. 2 – B. A. Zimmermann, *Quatro estudos*, estudo 3

Sendo assim, a direcionalidade interna e a conexão entre objetos de naturezas tão distintas, responsabilidades intrínsecas à performance, precisam ser encontradas em relações outras que a simples adoção do modelo fraseológico. Semelhantermente, o terceiro exemplo mostra um modelo alternativo de conexão melódica, especialmente quando considerado em sua totalidade. Trata-se da peça *Desdobramentos*, de Rogério Costa, que se desenvolve a partir de uma polifonia gestual muito rica, se tornando um desafio em sua variação entre modos de ataque tão discrepantes entre si, havendo de se manter um fluxo de energia contínuo em meio a interrupções do fluxo interno de um linha provocadas pelos movimentos de mudança. A peça é construída a partir de uma certa lógica de proliferação gestual, pontuada por incisivos pizzicatti Bartók. Nesse processo cíclico, bastante orientado pela ideia de improvisação, cara ao compositor, o desafio de ser manter a continuidade com liberdade métrica em meio aos ciclos de cortes só pode ser alcançada se tais sucessões forem consideradas como entidades



Ex. 4 – Representação dos blocos de sonoridade

Finalmente, o quarto e último exemplo é o caso que motivou esta reflexão como um todo, a *partita-passagem*, de Silvio Ferraz (fig. 5). Trata-se de uma análise que considera não a partitura tão somente, mas em maior grau sua performance, o que recorda que, ainda que em menor intensidade, esse tenha sido o método utilizado nas três anteriores². No caso da *partita-passagem*, esse mecanismo intuitivo poderia ser descrito na medida em que agencia o fluxo de energia em maiores ou menores intensidades, atravessando as linhas de maneira a manter uma continuidade única neste caso em específico, sem corte algum. Composicionalmente, as *appoggiaturas* são injetores de energia por natureza, mas reside especialmente nas notas longas o grande risco da peça no que tange a performance, por serem potenciais dissipadoras de energia, que resultam a interrupção de uma frase, se fossem entendidas como tais. Alguns elementos auxiliam na identificação desses locais mais arriscados e, ao mesmo tempo, com o potencial de exploração por parte do performer. Em todas as ocorrências de mínimas essa dificuldade surge, geralmente adotando a performance um certo tipo de interpenetração que movimenta a nota longa para uma sensação de término, deixando a continuidade por um fio, mas imediatamente conectando ao recomeço de uma próxima linha, outorgando interesse à escuta sem para isso perder sua energia e atenção ao permitir que algum corte aconteça. Em momentos de grande presença de mudanças de cordas, como na terceira linha, o fluxo corre o risco de se quebrar, porém é mantido pela reiteração de um Sol, que se transforma em um eixo de continuidade nesse momento. Essas reiterações, no entanto, fazem que ao chegar a quarta linha, seja muito difícil se manter o interesse em mais uma repetição do Sol. A rápida mudança do eixo para Lá bemol, que conduz a volta ao Sol, recupera a energia, dessa vez, no entanto, por uma memória de curtíssimo prazo formada de maneira imanente pelos compassos imediatamente anteriores

² Gravação disponível em <https://youtu.be/Z5uNlvqfgpw?t=252>



Ex. 5 – Silvio Ferraz, partita-passage

Essa descrição, quando vista no contexto das demais, objetiva apresentar o fluxo de energia como uma analogia possível para arbitrar o discurso analítico. A analogia, contudo, parte do suposto que é parte da singularidade musical uma singularidade analítica, cabendo um esforço a cada caso de se entender sua própria realidade e atualidade musical. Desse modo, espero ter demonstrado que o paradigma da frase musical não mais dá conta de auxiliar univocamente a compreensão do repertório atual, sendo necessário um pensamento analítico criativo e, em certa medida, nômade, se movimentando e se reconfigurando caso a caso. Em ser redesenhado, o paradigma da frase musical pode se beneficiar da performance e sua corporeidade como instrumentos de análise, evidenciando limites e

possibilidades que a estrutura sozinha permanece inábil de concluir sozinha. Ainda que deva ser corporificado diferentemente caso a caso, os princípios aqui discutidos passam, pouco a pouco, a serem assimilados como linhas gerais que auxiliam em um ponto de partida mais efetivo, dependendo sempre, entretanto, do dado performativo como promotor e atualizador da energia, tornando-se assim o instrumento e sua performance uma etapa indispensável do trabalho analítico.

Referências

- ALBERA, Philippe. *György Kurtág: Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*. Genebra: Contrechamps, 1990.
- BARROS, C. G. *Teorias do agrupamento sonoro: propriedades e condições de existência de elementos sonoros temporalmente discrimináveis e o essencialismo na construção de conceitos da teoria musical*. Instituto de Artes da UNESP: Dissertação de mestrado, 2013.
- BONDS, Marc Ellis. *Wordless Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- DRABKIN, William; PFINGSTEN, Ingeborg. Satz. In: *Grove Music Online*, 2001, disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24628>.
- FERRAZ, Sílvio. "Kairos: ponto de ruptura" In: *Ouvirouver* v.11. Uberlândia: UFU. 2015.
- _____. Beckett e música: a composição do tempo. *EUTOMIA*, v. 20, p. 1-20, 2017.
- FERRAZ, Sílvio ; TEIXEIRA, William . Partita 3, para violoncelo solo: preparação de performance depois das notas sobre o fluxo de energia. *Art Research Journal*, 2019.
- KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bände. Rudolstadt und Leipzig, 1782.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- MARTINS, Nilce. S. *Semântica e estilística: dimensões atuais do significado e do estilo*. São Paulo: Pontes, 2014.
- MENEZES, Flo. Berio e a Palavra. In: MENEZES, Flo (org.). *Berio: Legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP. 2015.
- RIEMANN, H. *Fraseo Musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1928.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. 2. ed. S.o Paulo: Edusp, 1993.
- SCLIAR, E. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SILVA, R. A. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo NOIGANDRES: uma análise multimidática*. ECA/USP: Dissertação de mestrado, 2014.
- SZENDY, Peter. Musique et texte dans l'oeuvre de György Kurtág, In: Philippe Albero. *György Kurtág*, pp. 266-84. Genebra: Contrechamps, 1990.
- TEIXEIRA, W; FERRAZ, Sílvio. Uma nova retórica para uma nova música. In: *III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, 2013, São Paulo. Dimensão temporal na análise musical. São Paulo, 2013. v. Único. p. 346-351.

_____. B.A. Zimmermann's Solo Cello Sonata, page 1, system 6: A Thick Description. In: IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 2017, São Paulo. Anais do EITAM, 2017. v. 1. p. 431-442.

TEIXEIRA, W.; NOGUEIRA, M. P. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos a música instrumental. In: *II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical UNESP/USP/UNICAMP*, 2011, São Paulo. Estrutura e Significado em Música, 2011. v. 1. p. 166-176.

TORRANCE, A. "Analogy". In: VANHOOZER, Kevin (org.). *Dictionary for Theological Interpretation of the Bible*. Grand Rapids: Baker, 2005.

WILSON, Rachel Beckles. To Say And/Or To Be? Incongruence li Kurtág's The Sayings Of Peter Bornemisza, Op. 7. *Music Analysis*, 22/iii, 2003.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Écrits*. Editados por Philippe Albèra. Tradução de Marc-Ariel Friedemann. Genebra: Editions Contrechamps, 2010.

William Teixeira é Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP, Mestre em música pela UNICAMP e Doutor em música pela USP. Pesquisa as relações entre a retórica e a música contemporânea a partir do referencial das neorretóricas do século XX. Seu trabalho já foi exposto em eventos nas áreas de música, teologia e análise do discurso em diversos estados do Brasil, além de Portugal, Reino Unido e Estados Unidos. Ao violoncelo, já atuou como solista frente a grupos como Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Sinfônica de Rio Claro, Orquestra de Câmara da USP, USP-Filarmônica, Fukuda Cello Ensemble e Camerata Madeiras Dedilhadas UFMS. Foi aluno dos professores Francisco Paes e Eduardo Bello até se tornar discípulo de André Micheletti. Prosseguiu sua formação por meio de masterclasses com professores como Hans Jensen, Gaetano Nasillo e Xavier Gagnepain. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.