

## ***Minimalisticamixolidicosaxvox*, de Lindembergue Cardoso: aspectos analíticos**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

*Denise Castilho de Oliveira Cocareli*  
Universidade de São Paulo – [denise.musica@gmail.com](mailto:denise.musica@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho apresenta análise da peça *Minimalisticamixolidicosaxvox*, de Lindembergue Cardoso, à luz de técnicas analíticas desenvolvidas no século XX, como preceitos da teoria Neo-Schenkeriana e da análise por condução de vozes. Em nossa análise, tomamos por base o trabalho de Salzer (1982), Straus (2005) e Silva (2002). Como parte dos resultados, elaboramos gráficos para compreender a estrutura da obra, bem como o desenvolvimento dos materiais utilizados e verificamos procedimentos composicionais desenvolvidos pelo compositor.

**Palavras-chave:** Lindembergue Cardoso. Análise Musical. Teoria Neo-schenkeriana. Repertório Coral.

### ***Minimalisticamixolidicosaxvox*, of Lindembergue Cardoso: Analytical Aspects.**

**Abstract:** This paper presents an analysis of the Lindembergue Cardoso work, *Minimalisticamixolidicosaxvox*, through analytical techniques developed in the 20th century, as precepts of the Neo-Schenkerian theory and of the analysis by conduction of voices. In our analysis we took as basis the work of Salzer (1982), Straus (2005) and Silva (2002). As part of the results, we draw up graphs to understand the structure of the piece, as well the development of the materials used and we verify compositional procedures developed by the composer.

**Keywords:** Lindembergue Cardoso. Musical Analysis. Neo-schenkerian Theory. Choral Repertoire.

### **1. Introdução**

Este trabalho apresenta etapa concluída de pesquisa em andamento, com bolsa CAPES, desenvolvida no programa de Mestrado em Música pela Universidade de São Paulo, orientada por Susana Cecília Igayara-Souza. A pesquisa integra o Grupo de Pesquisas GEPEMAC, com sede na Universidade de São Paulo, certificado pelo CNPq. O presente texto é também produto final da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, denominada *Teoria Aplicada à Análise Musical de Obras Compostas Durante o Século XX*, ministrada por Adriana Lopes Moreira e Claudio Horacio Vitale.

O objeto de estudo da nossa pesquisa de mestrado é a produção coral do compositor Lindembergue Cardoso, que faz uso da notação não tradicional. Temos por objetivo discutir as práticas do repertório coral que utilizam novos tipos de grafias na exploração de sonoridades vocais e texturas corais.

Para este texto, propomos uma análise da peça *Minimalisticamixolidicosaxvox*, de Lindembergue Cardoso (obra que integra o corpus de nossa pesquisa) à luz de técnicas

analíticas desenvolvidas no século XX, como preceitos da teoria Neo-Schenkeriana, tendo por fundamento ideias propostas por Salzer (1982), conceitos como centricidade e princípios elementares da teoria Neo-Riemanniana desenvolvidos por Straus (2005). Em nossa análise, tomamos por base o trabalho de Silva (2002), que analisou procedimentos composicionais da obra que investigamos.

Lindembergue Cardoso (Bahia, 1939-1989) foi membro fundador do *Grupo de Compositores da Bahia*, movimento musical que floresceu na Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em meados da década de 1960 e trouxe novos paradigmas de discussão sobre o papel da música, suas relações culturais e educacionais.

A obra coral de Lindembergue Cardoso mostra-se significativa em toda sua produção como compositor, tanto que sua primeira e última obras classificadas em número de opus são peças corais<sup>1</sup>. Nogueira cita a relevância que essa prática teve em sua carreira:

Pode-se reconhecer que o canto coral foi uma das “paixões” de Lindembergue Cardoso. Durante toda a sua vida profissional, ele formou e regeu coros. Essa atividade lhe inspirou vários arranjos e peças para coro a cappella, assim como para coro e instrumentos ou coro e orquestra. (NOGUEIRA, 2012, p. 10)

Lindembergue Cardoso compôs mais de 80 obras corais, dentre elas: obras para coro *a capella*, coro e instrumentos, coro e orquestra, ópera, além de arranjos de canções folclóricas e música popular, composições para espetáculos e arranjos para montagens didáticas. A produção de L. Cardoso é marcada por fortes características plurais, vinculadas à sua formação musical e suas experiências de vida. Nogueira (2012, p.11) elencou aspectos presentes na produção do compositor:

Em nossa caracterização da obra de Lindembergue Cardoso sob o ponto de vista ideológico-estético, os seguintes aspectos se revelam como preponderantes e indiscutíveis: intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica (sobressaindo o uso de materiais alternativos com função instrumental); ecletismo resultante da interação entre tradição (em especial de raiz brasileira nordestina) e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s); e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores.

Nogueira (2012) afirma, ainda, que em todas as obras do compositor observa-se sempre a coexistência de pelo menos dois desses aspectos, assim como são encontrados todos em uma mesma obra. A interação entre a tradição popular e uso de técnicas composicionais contemporâneas é uma das características que se destaca na produção de L. Cardoso, o que veremos na obra analisada adiante.

## 2. Análise

### 2.1. Características gerais da obra

Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109 (1988), para saxofone tenor e coro misto, foi um dos últimos trabalhos do compositor. A primeira descrição que encontramos da peça está em seu título, que é uma espécie de compilação dos principais elementos da obra. Segundo Silva (2002) o uso do processo de repetição foi muito empregado por L. Cardoso, principalmente em suas últimas composições. Na peça em estudo, este processo é levado a extremos, remetendo a características minimalistas, em que a “repetição é o cerne do discurso, utilizada sem a preocupação de ser dissimulada por meio de elaborações”. (SILVA, 2002, p. 40)

No que se refere ao termo “mixolidico” no título, observamos a exploração desse modo em toda organização das alturas da obra, que é construída através do uso regular de acordes maiores com sétimas menores e de escalas que exploram a sonoridade do modo mixolídio, aproximando a composição das características da música regional nordestina. “Podemos notar uma interface com a bagagem de música popular do autor no uso de estruturas obstinadamente reiteradas, na exploração da sonoridade mixolídica e em seções de improviso pelo sax (outro instrumento tocado por Lindembergue).” (Silva, 2002, p. 40)

Os dois últimos termos do jogo de palavras proposto por L. Cardoso para o título da obra referem-se à formação instrumental da peça, saxofone e coro, intimamente vinculados à carreira do compositor.

### 2.2. Estrutura formal e análise Neo-schenkeriana

Podemos dividir a peça em três grandes partes que são subdivididas em subseções internas e separadas por espécies de pontes feitas pelo coro<sup>2</sup>. Na obra, o coro cumpre uma função instrumental. Não há texto e as vozes sempre cantam blocos de acordes com as sílabas “uá” e “pá”, que remetem à sonoridade de instrumentos de *Big Band*.

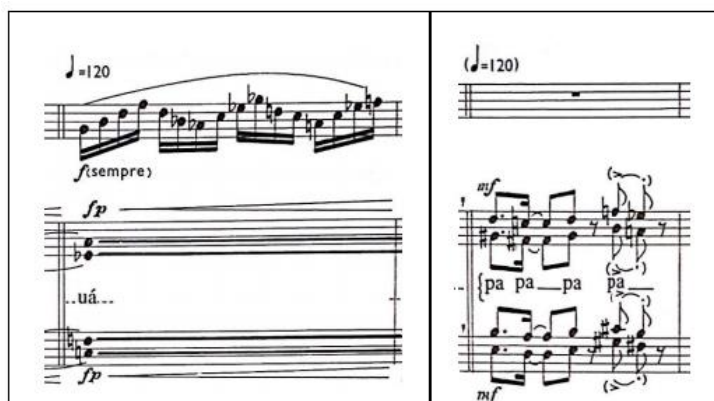


Fig. 1: Dois excertos da peça em que se observam a função instrumental do coro.

|              |      |       |       |       |                       |       |
|--------------|------|-------|-------|-------|-----------------------|-------|
| 1-5          | 6-19 | 20-2  | 25-50 | 51-53 |                       | 57-72 |
| <u>Intro</u> | 1    | Ponte | 2     | Ponte | <u>Impro</u><br>1 e 2 | 3     |

Fig. 2. Estrutura formal da obra

Para melhor compreendermos a estrutura da obra e seus principais materiais, elaboramos gráficos baseados na teoria Neo-schenkeriana, apresentada por Salzer (1982). Essa corrente analítica advém dos estudos do músico teórico vienense Heinrich Schenker (1868-1935), que desenvolveu seu método “para revelar os segredos da coerência orgânica nas obras, principalmente, dos mestres vienenses dos séculos XVIII e XIX” (NEUMEYER, TEPPING, 1992, p. 1). A respeito das propostas schenkerianas, BORTZ (2013, p. 114), afirma que:

Schenker acreditava que música deveria ser analisada utilizando símbolos da própria escrita musical. Por isso, preferiu utilizar gráficos que pudessem mostrar, com esses símbolos, o desdobramento composicional (*Auskomponierung*) da estrutura mais básica à composição propriamente dita, assim como o movimento no sentido oposto, que é a análise que parte da composição à redução à sua estrutura fundamental. Para se chegar a esta estrutura, passa-se pela superfície, mais parecida com a composição propriamente dita, e por uma ou mais camadas intermediárias, traduzidas em gráficos que representam o que ele chamou de planos frontal, intermediário(s) e fundamental.

Após a morte de Schenker, sua teoria e métodos analíticos foram desenvolvidas por alguns de seus discípulos, como Oswald Jonas e Ernst Oster, e mais recentemente através dos escritos de Allen Forte e Felix Salzer. Dunsby e Whittal (2011), destacam nos autores citados as propostas de Salzer, que estendeu a aplicação do método de Schenker à música pós tonal:

Felix Salzer, no entanto, o mais influente defensor de Schenker no mundo da língua inglesa das décadas de 1950 e 60, disseminou uma forma revisada de análise que passou a ser conhecida como neo-schenkeriana [...]. O *Structural Hearing* (1952) de Salzer lançou uma exposição brilhante das técnicas lineares de Schenker no campo da análise em geral. [...] Talvez o mais notável de tudo seja a aplicação de métodos lineares por Salzer em ambas as músicas, pré e pós tonais, sendo estes epítetos simplificações convenientes, é claro, em casos como Monteverdi ou Debussy. A visão de Schenker das “obras primas” como tonais - baseadas na tríade - e devemos dizer, germânicas, foi sutilmente abandonada: o neo-schenkerismo importou ao Novo Mundo uma nova maneira de analisar a música ocidental em níveis estruturais e redutivos, de Leoninus a Hindemith.” (DUNSBY, WHITTAL, 2011, p. 34)

Em seu livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, o teórico Felix Salzer (1904-1986) apresenta ideias que norteiam a técnica de análise por vozes condutoras (teoria neo-schenkeriana). Salzer propõe uma forma de organização do material musical por meio de gráficos (assim como Schenker) para uma audição mais consciente, que compreende a estrutura da composição. Ele denomina esse tipo de audição como audição estrutural, que, por meio da desconstrução e organização do material musical utilizado na obra, consiste em compreender como se dá a interdependência de acordes estruturais, encadeamentos que norteiam a obra, como a tônica e dominante (em uma peça tonal), e de seus prolongamentos, constituídos por vozes e acordes que permeiam a estrutura central de uma peça.

O **significado do acorde** é o seu propósito específico e arquitetônico no interior de uma ideia musical e depende da finalidade e da direção que o movimento toma para atingi-lo. Este movimento constitui a **estrutura fundamental da peça** e os **acordes de prolongamento** ornamentam-no. (SALZER, 1982, p. 10-12, apud MOREIRA, 2016, p. 4 [aula 2])

Durantes nossas investigações, elaboramos três gráficos para a análise desta peça. Expomos abaixo o segundo gráfico elaborado (vide figura 3), que apresenta alguns acordes de prolongamento, dando ênfase aos acordes e materiais estruturais para compreendermos o direcionamento geral da peça. As linhas tracejadas indicam alturas que apresentam conexão entre si ou alturas que são relevantes na estrutura e no direcionamento da peça. Como Salzer propõe, as figuras das notas não indicam durações rítmicas, mas sim posicionamento hierárquico estrutural.

Optamos em manter algumas alturas da peça nas oitavas exatas tocadas pelo saxofone, para enfatizar aspectos que consideramos relevantes. No gráfico apresentado, a nota Dó aparece de maneira enfática no início da obra e no término da parte 2. Na peça, depois de duas seções de improviso feitas pelo saxofone, uma sobre o acorde de Db e outra sobre o acorde de D, o instrumento realiza uma cadência que culmina no Dó5 e, assim como no início da peça, a terceira parte é iniciada com um acorde de C7. Os prolongamentos da peça são desenvolvidos a partir do Dó e do acorde com sétima apresentados, sendo que observamos um retorno a essa ideia na terceira parte, por isso identificamos essa altura como um elemento estrutural da obra.

Outra altura em destaque no gráfico é o Mib, que aparece no final da primeira parte, no meio da parte 3 e ao final da obra. Esta é a nota mais aguda da peça e em todos os momentos em que é apresentada está na oitava indicada do gráfico. Além de ser a nota mais aguda, é também sempre acompanhada de indicação de dinâmica *ff* e precedida por uma

escala modal ascendente a qual ela não pertence, primeiro Dó mixolídio, depois Ré mixolídio e por último Sol mixolídio.

**Minimalisticamixolidicosaxvox**

Lindembergue Cardoso

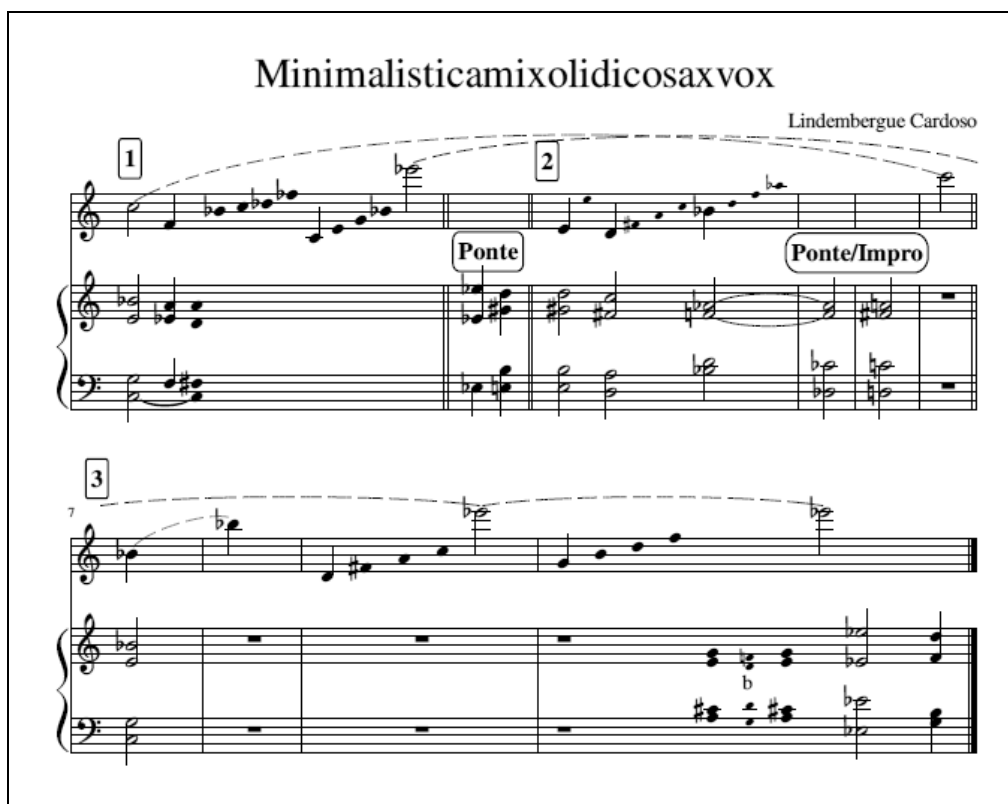


Fig. 3. Segundo gráfico desenvolvido, baseado na teoria Neo-Schenkeriana.

Straus (2005) afirma que muitas obras pós-tonais são cêntricas, segundo ele, “de maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas rítmica ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, constituindo centros.” (Straus, 2005:131-133, apud Moreira, 2016: [aula 1]). Não compreendemos que o centro da obra em estudo está voltado para a nota Mib, mas podemos afirmar que no decorrer da obra há certo direcionamento para essa altura, como o gráfico explicita.

### 2.3. Acorde motivico e condução das vozes

Em *Minimalisticamixolidicosaxvox* observamos que a condução de vozes é o principal elemento na construção da estrutura de alturas. A peça é elaborada através do encadeamento incansável de acordes maiores com sétimas menores. No segundo compasso, o compositor apresenta um acorde inicial de C7 que compreendemos como o “acorde motivico” da obra.

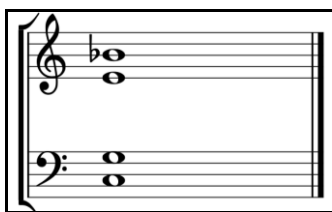


Fig. 4. Acorde motivico

A definição de “acorde motivico” não é usualmente encontrada, mas podemos interpretá-lo a partir de definições já existentes sobre a ideia musical de motivo. Um dos principais autores que conceituaram este elemento é Arnold Schoenberg. Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, o autor afirma que o motivo “aparece de maneira marcante característica no início da peça”, segundo ele:

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

Schoenberg defende que o motivo é um elemento rítmico-melódico, variado e repetido no decorrer de uma obra. Diferente do que Schoenberg propõe, encontramos em nossa análise um acorde que é o germe de todo desenvolvimento melódico e harmônico da peça de Lindembergue Cardoso. Em sua definição de motivo, o dicionário de música *The New Grove* abarca uma ideia musical harmônica como constituinte deste elemento:

[...] uma pequena ideia musical, seja ela melódica, harmônica, rítmica ou todas as três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, embora seja mais comumente identificado como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia. (DRABKIN, 2001, p. 227)

No desenvolvimento deste acorde motivico, o compositor faz uso de dois recursos: ou encadeia os acordes por meio de um som comum entre eles - em geral a sétima ou quinta do acorde que segue - ou alcança os acordes através do cromatismo. Segundo Silva (2002), o trabalho com a condução de vozes é o principal recurso utilizado pelo compositor para dar coerência às alturas ao longo da obra.

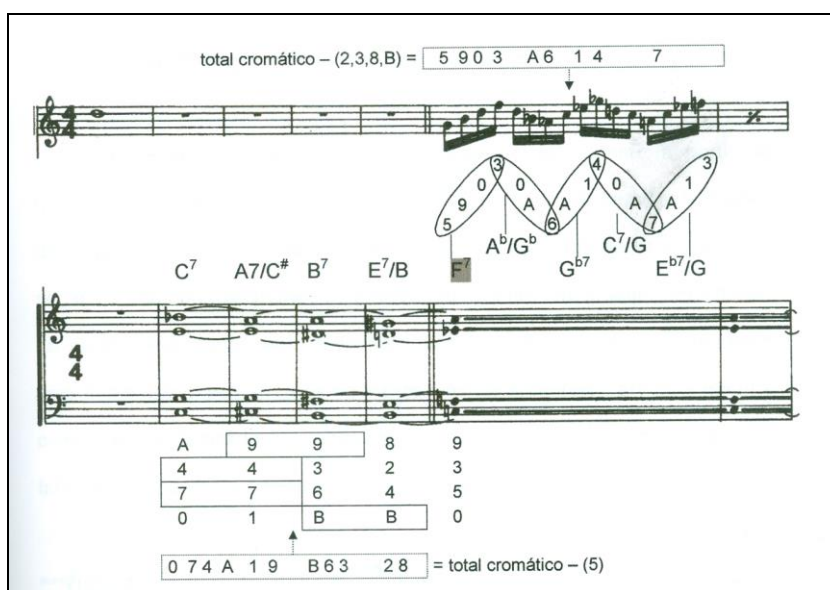
Mesmo utilizando como recurso principal um acorde maior, observamos que *Minimalisticamixolídicosaxvox* não apresenta um centro tonal. O uso de condução de vozes para a criação estrutural de obras que apresentam características cromáticas, mas que não são unificadas tonalmente, foi inicialmente observado por alguns teóricos no final do século XIX, como Hugo Riemann. Durante o século XX essas técnicas foram resgatadas e desenvolvidas

na análise de obras tonais e pós-tonais que apresentavam características semelhantes e estabeleceu-se uma corrente analítica denominada Teoria Neo-riemanniana.

A designação Teoria Neo-riemanniana refere-se aos estudos que atualmente têm se voltado a tratados elaborados ao final do século XIX, por diferentes teóricos, cujas considerações interagiram com uma ‘música cromática que é triádica, mas não é unificada tonalmente’ (COHN, 1998: 170), de maneira que sua compreensão extrapola o âmbito da teoria tonal diatônica. O repertório com estas características e que se estende do final do período romântico ao subsequente tem sido chamado pós-tonal triádico. Esta denominação foi cunhada por William Rothstein (1989: 280 apud COHN, 1998: 168), nos estudos em que se referiu à estruturação de obras de Wagner. Em seus diferentes tratados, esses teóricos atribuíram a coerência harmônica dessas obras a processos como ‘transformações triádicas, maximização da altura comum, parcimônia (economia de meios) na condução das vozes, inversão ‘em espelho’ ou ‘dupla’ [denominada ‘inversão contextual’], equivalência enarmônica e à ‘tabela de relações tonais’ [Tonnetz]’ (COHN, 1998: 169). (MOREIRA, 2015:01)

Durante nossas análises encontramos aspectos relacionados a transformações triádicas, mas que não são predominantes na obra. Observamos momentos isolados da peça em que há transformações triádicas através do uso da inversão contextual<sup>3</sup>.

Como vemos no exemplo abaixo, que diz respeito aos acordes encadeados do segundo ao sexto compassos, Lindembergue Cardoso conduz as vozes, partindo do acorde motivico já apresentado, utilizando sons comuns entre eles e cromatismo sem um contexto tonal diatônico. Silva (2002, p. 70) observou neste trecho que o compositor perfaz o total cromático dos 12 sons, entre os compassos 2 e 5, omitindo a nota fá. Esta nota inicia a sequência de alturas do saxofone (que está transposto para sax tenor) e é, também, a nota fundamental do acorde do Coro (vide figura 5).



total cromático - (2,3,8,B) = 5 9 0 3 A 6 1 4 7

C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup>/B F<sup>7</sup> A<sup>b</sup>/G<sup>b</sup> G<sup>b7</sup> C<sup>7</sup>/G E<sup>b7</sup>/G

A 9 9 8 9  
4 4 3 2 3  
7 7 6 4 5  
0 1 B B 0

0 7 4 A 1 9 B 6 3 2 8 = total cromático - (5)

Fig.5. Condução de vozes segundo Silva (2002, p. 70)

### 3. Conclusão

Observamos que as duas primeiras partes da obra apresentam aspectos musicais diferentes. Na parte 1 o compositor apresenta os materiais musicais que serão desenvolvidos ao longo da obra, bem como os principais processos composicionais, como o uso de repetição variada e procedimentos de condução de vozes. Na segunda parte, observamos procedimentos parecidos, mas nela o compositor explora mais elementos da música popular e cria melodias com motivos rítmico-melódicos muito característicos do baião, evidenciando o caráter modal e regional da peça.

Na terceira e última parte da peça observamos alguns processos que remetem às partes anteriores. Depois de uma cadência que culmina na nota Dó5, o coro e o instrumento solo retomam a ideia de repetições variadas. Silva (2002, p. 40) afirma que nesta obra, “a iteração se apresenta claramente através de sinais de repetição, ostinatos, ritornelos e de maneira ligeiramente variada”.

A elaboração de gráficos baseados na teoria Neo-Schenkeriana elucidou aspectos da obra ainda não observados, como o direcionamento de alturas, e contribuiu para a compreensão da peça em sua plenitude. Como observado por Silva (2002), verificamos a consistência de procedimentos utilizados pelo compositor, como a repetição variada, o uso de técnicas seriais - mesmo na “ocorrência de flexibilização dessas regras através de soluções contemporizadas” (SILVA, 2002, p. 97) e o uso da condução de vozes como principal elemento de estruturação das alturas. A exploração da sonoridade mixolídica e o uso de melodias regionais aliado aos procedimentos expostos revelam a rede de conexão entre o domínio da composição musical e da identidade cultural que Lindembergue Cardoso possui.

[...] a capacidade de reunir tendências e influências as mais diversas, como o interesse simultâneo pelo popular e erudito, pelo tradicional e pelo contemporâneo, pelo aleatório e pelo determinado, conferiu a seu estilo uma vantagem importante, tendo em vista a comunicabilidade que atingiu com o público. (SILVA, 2002, p. 3-4)

#### Referências:

BORTZ, Gaziela. Direção e movimento em solfejos tonais. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, Curitiba, 1(1), p. 111–123. Nov. 2013

DUNSBY, Jonathan. WHITTAL, Arnold. *Análise Musical na teoria e na prática*. Curitiba: UFPR, 2011.

Cardoso. Lindembergue. *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, para Sax tenor e Coro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.

MOREIRA, BARROS, OGATA. Adriana L., Daniel P., Denise M. *Aspectos da Teoria Neo-riemanniana*. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, 2015, Vitória. Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, 2015. p. 1-10.

MOREIRA. Adriana Lopes. *Centricidade, simetria, coleções de referência, ciclos intervalares e Teoria neo-riemanniana*. Aula 1. Material utilizado na disciplina Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX. Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Teoria neo-shenkeriana* (envolvendo audição estrutural, coerência sonora condução de vozes). Aula 2. Material utilizado na disciplina Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX. Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, 2016.

NEUMEYER, David. TEPPING, Susan. *A guide to Schenkerian analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural*. Per Musi, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.7-26.

DRABKIN, William. Motiv. In SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição, 17º volume. NY: Oxford University Press, 2001. 227-228.

SALZER, Felix. *Structural hearing*. NY: Dover, 1982.

SILVA, Alexandre Reche. *Lindembergue Cardoso: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. Ed. 3. Reimp. São Paulo: EDUSP, 2015

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

<sup>1</sup> *Reisado do Piauí*, para Coro SATB é considerada sua primeira obra, mas não é classificada com número de Opus. A primeira obra numerada em opus é *O Fim do Mundo*, para Coro SATB e orquestra, e sua última é a Missa Nordestina, opus 110, para coro *a capella*, com segunda versão com orquestra de cordas.

<sup>2</sup> O áudio da peça está disponível na web, em <https://www.youtube.com/watch?v=3yjaEmHpi08> e sua partitura completa está disponível em <https://independent.academia.edu/DeniseCastilho>.

<sup>3</sup> O conceito de inversão contextual foi inicialmente desenvolvido por David Lewin, em seu artigo *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*. Moreira (2015:02), explica alguns dos conceitos apresentados pelo autor: “A linha de raciocínio da Teoria Neo-riemanniana é calcada na sucessão cíclica de intervalos e de tríades, ao invés de sê-lo em relacionamentos por quintas que têm como pressuposto a série harmônica. Lewin criou o termo *inversão contextual* para se referir a essa classe de transformações triádicas que ‘inverte uma tríade, mapeando tríades maiores e menores entre si’ (COHN, 1998: 170) e, durante esse movimento, ‘há uma inversão ao redor de uma ou duas das notas da primeira tríade. [...] Por exemplo, em um movimento entre as tríades de Dó maior e Mi menor há uma inversão ao redor da terça menor compartilhada por elas’ (STRAUS, 2005: 159-160, grifo nosso), de maneira que a inversão que acomete as tríades paralelas e relativas é uma inversão contextual. [...] Resta-nos dizer que esse tipo de transformação recebe o nome de inversão contextual porque o eixo de inversão é definido em relação às classes de alturas da tríade, em função do contexto, e não em relação a um ponto fixo no espaço cromático (COHN, 1998: 169-170), a um Dó fixo.”