

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUÍS OTÁVIO TEIXEIRA PASSOS

**MOTIVAÇÕES E PROCEDIMENTOS ESTRUTURANTES
EM UM CONJUNTO DE CINCO OBRAS**

MEMORIAL

PROF. DR. CELSO GIANNETTI LOUREIRO CHAVES

Porto Alegre
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Luís Otávio Teixeira Passos

**MOTIVAÇÕES E PROCEDIMENTOS ESTRUTURANTES
EM UM CONJUNTO DE CINCO OBRAS**

Memorial

Memorial submetido ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em composição musical.

Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves
Orientador

Porto Alegre
2007

Aos meus pais, irmãos e amigos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS e à sua coordenadora Luciana Del Ben pelo apoio e incentivo.

Aos meus amigos Paulo, Ruy e Fernando os quais sempre ouviram os meus questionamentos e teorias.

Aos músicos e musicistas Liliana Michelsen, Marcelo Piraino, Adolfo Almeida Júnior, Januibe Tejera, Leonardo Winter, Celso Loureiro Chaves, Elena Romanov, Vladimir Romanov e Pedro Huff que demonstraram interesse e contribuíram para este trabalho, a minha eterna gratidão.

Aos meus pais Itamar e Milsy, e irmãos pelo incentivo.

Ao meu orientador, Celso Loureiro Chaves, pela sábia conduta, respeito e confiança a mim concedidos, o meu profundo voto de obrigado por este caminho o qual me ajudou a percorrer.

The aim of any technique is to perfect the means of expression. If a technique serves to dry up and inhibit the expression, it is useless as a technique.

Henry Cowell

RESUMO

Este memorial apresenta uma reflexão sobre as principais motivações que nortearam um conjunto de cinco obras: *Cores*; *Orbitais*; *Ar: em movimento, em profundidade*; *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*; *Ressonâncias Temporais*, mostrando como as motivações se desenvolveram a partir do referencial teórico e como elas foram transformadas e realizadas no contexto de cada obra. Essas motivações se constituem pela forma em evolução; pela harmonia que evoca regiões com pólos e regiões modulatórias; e pelo grupo de personagens. A forma em evolução é criada a partir do modelo visual de uma bromélia e de algumas obras de Salvatore Sciarrino; a harmonia é organizada através de campos harmônicos construídos a partir da proposta de estrutura estática e dinâmica de Boulez, e também através de cadeias desenvolvidas a partir de obras de György Ligeti e Henry Cowell; e o conceito de Elliott Carter para o grupo de personagens é realizado por um caminho técnico particular. As duas primeiras motivações são comuns a todas as obras do portfólio de composições, enquanto o grupo de personagens é comum às três últimas obras.

Palavras-chave: forma, harmonia, grupo de personagens, procedimentos composicionais, estruturação musical

ABSTRACT

This work presents a discussion on the motivations that guided the composition of a set of five pieces: *Colors*; *Orbitals*; *Air: in movement, in depth*; *A ray of light, desolated and muddy, in the sunset*; *Temporal Ressonances*. It shows how the motivations were developed from theoretical references and how they were transformed by and applied to each new piece context. These motivations are: (1) form in evolution; (2) specific use of harmony to evoke harmonic regions with centers and modulatory harmonic regions; and (3) character-groups. Form in evolution is modeled on the visual model of a bromelia and also on some of Salvatore Sciarrino's pieces; harmony is organized through harmonic fields derived from pierre Boulez's concept of dynamic/static structures; it is also organized in chains that take the works of György Ligeti and Henry Cowell as examples; finally, Elliott Carter's concept of character-groups is put to a particular use in this set of compositions. The first two motivations are found in all five pieces discussed here, while the character-groups are found in the last three pieces.

Key words: form, harmony, character-groups, compositional procedures, musical structure

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CORES	13
PARTITURA DE CORES	14
2.1 CAMPOS HARMÔNICOS	23
2.1.1 CAMPO HARMÔNICO FIXO	25
2.1.2 CAMPO HARMÔNICO MÓVEL	26
2.1.3 CAMPO HARMÔNICO AMPLIADO	26
2.1.4 CAMPO HARMÔNICO FIXO-MÓVEL	27
2.2 MATERIAL SATÉLITE MODULADOR DE CAMPOS HARMÔNICOS FIXOS	27
2.3 INTERAÇÃO DOS CAMPOS HARMÔNICOS / FORMA EM EVOLUÇÃO	29
2.4 FORMAÇÃO DOS ACORDES	30
2.5 PANO DE FUNDO DO RITMO: A PARTE INTRÍNSECA OCULTA DO CAMPO HARMÔNICO FIXO	33
2.6 FORMA EM EVOLUÇÃO	35
2.6.1 PRINCIPAIS TÉCNICAS DE VARIAÇÃO	36
2.6.1.1 EXPOSIÇÃO DE UM CONTEÚDO RÍTMICO EM DIFERENTES CAMPOS HARMÔNICOS	36
2.6.1.2 EXPOSIÇÃO DE ALTURAS E ACORDES DE CAMPOS HARMÔNICOS EM OUTRO CONTEXTO RÍTMICO	39
2.7 CONCLUSÃO	41
3 ORBITAIS	43
PARTITURA DE <i>ORBITAIS</i>	44
3.1 CAMPO HARMÔNICOS FIXO	51
3.1.1 ALTURA CENTRAL	51
3.1.2 ALTURA CENTRAL SECUNDÁRIA	52
3.1.3 MATERIAL ORBITANTE	53
3.2 CAMPO HARMÔNICO MÓVEL	56
3.3 FORMA EM EVOLUÇÃO	56
3.4 CONCLUSÃO	60
4 APOIOS PARA TRÊS PEÇAS	61
4.1 FORMA EM EVOLUÇÃO	61
4.2 GRUPO DE PERSONAGENS DE CARTER	63
4.3 A SONORIDADE HARMÔNICA DE LIGETI	68
4.4 OS APOIOS E AS PEÇAS	69

5 AR: EM MOVIMENTO, EM PROFUNDIDADE	71
PARTITURA DE <i>AR: EM MOVIMENTO, EM PROFUNDIDADE</i>	72
5.1 FORMA EM EVOLUÇÃO	79
5.2 GRUPO DE PERSONAGENS / CADEIAS	83
5.2.1 PRIMEIRO MATERIAL / PERSONAGEM	83
5.2.1.1 PARTE A	83
5.2.1.2 PARTE B	85
5.2.1.3 PARTE C	86
5.2.2 SEGUNDO MATERIAL / PERSONAGEM	87
5.3 CONCLUSÃO	89
6 FEIXE DE LUZ, DESOLADO E TURVO, NO ANOITECER	91
PARTITURA DE <i>FEIXE DE LUZ, DESOLADO E TURVO, NO ANOITECER</i>	92
6.1 FORMA EM EVOLUÇÃO	97
6.2 GRUPO DE PERSONAGENS / CADEIAS	100
6.2.1 PRIMEIRO MATERIAL / MATERIAL CENTRAL; LENTO, EXPRESSIVO E TRISTE	100
6.2.1.1 PRIMEIRA VARIAÇÃO DO PRIMEIRO MATERIAL; EXPRESSIVO	103
6.2.1.2 SEGUNDA VARIAÇÃO DO PRIMEIRO MATERIAL; ALLEGRO / EXPRESSIVO	103
6.2.2 SEGUNDO MATERIAL; VIVO	104
6.2.2.1 PRIMEIRA VARIAÇÃO	105
6.2.3 TERCEIRO MATERIAL	105
6.4 CONCLUSÃO	106
7 RESSONÂNCIAS TEMPORAIS	107
PARTITURA DE <i>RESSONÂNCIAS TEMPORAIS</i>	108
7.1 TÍTULO	139
7.2 GRUPO DE PERSONAGENS	139
7.3 INTERAÇÃO DO GRUPO DE PERSONAGENS	142
7.4 FORMA EM EVOLUÇÃO	143
7.4.1 SEÇÃO A	143
7.4.2 SEÇÃO B	148
7.4.3 SEÇÃO C	152
7.4.4 SEÇÃO D	156
7.4.5 CODA	158
7.5 CONCLUSÃO	161
8 CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS	167
ANEXO I PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO	168
ANEXO II CD DE ÁUDIO	171

1 INTRODUÇÃO

Este memorial apresenta uma reflexão sobre as principais motivações que nortearam um conjunto de cinco obras, mostrando como as motivações se desenvolveram a partir do referencial teórico e como elas foram transformadas e realizadas no contexto de cada obra. A primeira motivação é uma busca por uma linguagem harmônica caracterizada por regiões definidas, que podem atuar como pólos, e por regiões modulatórias, que não pressupõem um pólo. Esta busca é estética e visa a evitar uma harmonia sempre estática. Essa busca também encontra ressonância com o pensamento de outros compositores como Anton Webern que em sua Sinfonia, Op. 21 utiliza na exposição um conjunto de alturas que se configuram como uma região definida.

A segunda motivação é um tipo de forma baseada na variação que delineia um formato do tipo ABC... (num exemplo básico). Esta forma se caracteriza pela exposição de um conjunto de materiais iniciais que são variados dando origem a outros materiais que parecem ser novos. Este tipo de forma foi chamado pelo compositor de forma em evolução e uma das obras que serviram de modelo foi *Hermes* de Salvatore Sciarrino, caracterizada por ABC.

As duas motivações partiram da literatura em partitura e do aspecto visual de uma bromélia, que passa por uma transformação progressiva de cor e tamanho das folhas, culminando em sua única flor, geralmente de cor diferenciada. Essas duas motivações orientaram a composição de todas as obras do memorial.

Uma terceira motivação, o grupo de personagens, é uma proposta composicional de Elliott Carter que visa a criação de personagens, individualizados com materiais específicos, como ocorre em sua obra *Triple Duo*. Esta motivação foi investigada em algumas peças do memorial, porém utilizando outro caminho técnico.

O memorial é composto por um conjunto de quatro obras para instrumento solo e uma para conjunto de câmara. A escolha por obras solo e de câmara deve-se ao fato de elas apresentarem desafios específicos para a composição musical. No caso das obras solo, esses desafios são a construção de uma linguagem harmônica através de instrumentos

monódicos, investigação técnica (BERIO, 1998, p. 8) e de textura, aliados a um pensamento onde “um instrumento musical é nele mesmo uma parte da linguagem musical” (Ibidem, p. 9). As quatro obras para instrumento solo são: *Cores*, para piano solo; *Orbitais*, para fagote solo; *Ar: em movimento, em profundidade*, para flauta solo; e *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, para clarinete solo. A peça de câmara, *Ressonâncias Temporais*, é para flauta, clarineta, piano, violino, viola e violoncelo. As obras para instrumento solo foram as primeiras a serem compostas, e serviram de investigação técnica para a composição de *Ressonâncias Temporais* que utiliza três desses instrumentos (flauta, clarineta e piano).

O memorial é dividido em seis capítulos. Os capítulos 2 e 3 são uma reflexão dos processos harmônicos e formais empregados respectivamente nas obras *Cores* e *Orbitais*. Na primeira obra, o compositor manipula uma técnica própria de organizar a harmonia. Ela foi desenvolvida em algumas de suas obras da graduação com o propósito de criar um conjunto de acordes capazes de produzir um contexto atonal. No entanto, investigou-se em *Cores* novas maneiras de manipular essa técnica, empregando um procedimento utilizado por Boulez de fixidez e mobilidade de alturas, como base para a criação de regiões definidas e modulatórias. *Orbitais* dá continuidade a essa busca, mas utilizando apenas alguns princípios da técnica harmônica utilizada em *Cores*, gerando um ambiente harmônico onde certas alturas atuam como centro de intenso pólo harmônico. Nessas duas obras, as regiões definidas e modulatórias foram chamadas de campos harmônicos sendo que alguns deles correspondem às regiões definidas e por regiões modulatórias. No aspecto formal, os campos harmônicos delineiam seções que correspondem a estágios de transformação do material inicial, criando a forma em evolução. *Cores* contou ainda com uma motivação específica que foi a direcionalidade que é passar de um campo harmônico a outro criando um sentido de condução.

O capítulo 4 reúne um conjunto de motivações comuns investigadas nas obras *Ar: em movimento, em profundidade*; *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*; e *Ressonâncias Temporais*. Tratam-se da forma em evolução, do grupo de personagens e da organização harmônica cujas novas formas de realização são apresentadas por esse capítulo, mostrando como elas partiram da literatura e foram adaptadas ao contexto dessas três obras. A investigação harmônica segue um caminho diferenciado das obras dos dois primeiros capítulos, combinando uma proposta harmônica de Henry Cowell com técnicas (cadeia) de *Cordes à vide* de György Ligeti. Motivações específicas dessas obras são também abordadas nesse capítulo.

Os capítulos 5, 6 e 7 são uma reflexão sobre as três motivações no contexto de *Ar: em movimento, em profundidade* e de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, bem como sobre motivações específicas dessas obras. O capítulo 5 analisa como a forma ABCD de *Ar: em movimento, em profundidade* é construída a partir de dois materiais contrastantes

que correspondem ao grupo de dois personagens, e como a harmonia os diferencia. Da mesma forma o capítulo 6 analisa a organização harmônica de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* para diferenciar o grupo de três personagens e como a forma é construída a partir disso.

O capítulo 7 analisa *Ressonâncias Temporais* através de sua forma, seu grupo de três personagens e a harmonia usada para diferenciá-los e para articular seções. Os capítulos 5 ao 7 analisam também como um personagem se relaciona com outro e como isso contribui para construir a forma em evolução. Eventualmente, reflexões sobre outros parâmetros que contribuíram para realizar as três motivações são feitas em cada capítulo, mas enfatizando sempre o aspecto formal, harmônico e o grupo de personagens.

2 CORES

Cores

Luis Passos
(2005-6)

Vigoroso, con energia ♩ = 60

Piano

p *ff* *f* *ff*

poco pedal

expressivo

3 *mp* *ff* *mf* *ff* *f*

Reo. *

5 *(loco)* *mp* *ff* *sf* *mp*

(loco) *Reo.* *

poco rall. --- *a tempo*

7 *ff* *mp* *ff* *mf*

mp *Reo.* *

Meno ♩ = 40

Calmo, dolce

* As apojeturas devem ser tocadas sempre no tempo.

* A indicação 8 abaixo de qualquer clave significa tocar uma oitava abaixo e a indicação 8 acima de qualquer clave indica tocar uma oitava acima.

* As indicações de tempo não são rígidas podendo ser alteradas de acordo com a interpretação.

9 **Tempo primo** ♩ = 60

ff sf f

11

ff f cresc.

13

ff decresc. f mp ff

15 **Vigoroso, con energia** (♩ = 60)

mp sf sf f ff

17 **Celestiale, dolcissimo**
a tempo

mp decresc. pp pp

una corda
Bastante pedal, trocar sempre que necessário mas deixando sempre uma sonoridade ao fundo sustentada até mesmo nas pausas.

19 8 *(loco)*
sem pedal *(loco)*
* *leg.*

21 8

23 8

25 8 *pp* *mp* *p*

27 8 *rall.* *Più mosso* ♩ = 70 *(loco)* *mp* *(loco)* *tre corde* *(comum)*

29

mf *mp*

Tempo primo
♩ = 60

rall. *a tempo*

37

cresc. *poco* *a* *poco* *ff* *fff*

33

fff *sf* *f* *ff* *f* *ff* *mf*

ped. *bastante pedal*

35

ff *f* *ff* *mf* (*loco*) *mp*

Meno ♩ = 40
Calmo, dolce

Tempo primo
♩ = 60

ped. *Tempo primo*
♩ = 60

ff *sf* *f* (*loco*) *8va*

39

ff *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

(loco)

8^{va}

Rubato (♩ = 60)

41

f *ff* *f* *ff* *f* *mf* *mp* *cresc.*

8^{va}

6

curta *poco meno* *accel.*

43

a tempo *cresc.* *ff* *f* *decresc.* *mf* *molto rall.*

3

3

45

a tempo *molto rall.* *a tempo*

3

3

ff *f* *ff*

curta *mf* *cresc.*

8^{va}

47

poco meno *accel.* *ff* *mp* *cresc.*

8^{va}

3

3

8^{vb} *poco pedal*

6
a tempo

49 *ff* *mf* *p* *rall.*

50 *mf* *p*

8^{sub}
Ped.

♩ = 50

51 *mf* *f* *mf*

52 *f* *mf*

53 *mf*

8^{sub}
Ped. usar bastante pedal para a parte aguda

54 *mp* *mf*

56 *mf* *cresc.* *f*

58 *mf* *f* *mf* *loco*

59 *mf* *loco*

8^{sub}
Ped.

74

mf *mp* *8^{va}* *8^{vb}*

77

mp *legato* *8^{vb}* *em relevo* *mf*

80

mp *ff* *mp* *mf* *8^{vb}* *Lea.*

83

f *ff* *f* *Tempo primo* = 60 *8^{va}* *8^{vb}* *Lea.* *muito pedal, mas sem borrar*

86

8^{va} *8^{vb}*

89

8vb

poco pedal

92

Più mosso ♩ = 70

Ped. molto pedal

95

rall.

decresc.

p *f*

8vb

98

Tempo primo ♩ = 60

mp *decresc.* *p*

As principais motivações, durante a escrita de *Cores*, foram a direcionalidade, campos harmônicos e forma em evolução. A direcionalidade é entendida como a propriedade de conectar materiais¹ criando um sentido de condução. Campos harmônicos são regiões com sonoridade harmônica própria. A forma em evolução juntamente com a direcionalidade transformam o campo harmônico inicial de *Cores* em outros tipos de campos harmônicos, os quais serão explicados mais adiante.

2.1 CAMPOS HARMÔNICOS

A definição de campos harmônicos no contexto de *Cores* parte primeiramente pelo entendimento de campo de alturas como definido por Nauert (2003, p. 181-3). Ele exemplifica o campo de alturas através da Sinfonia de Webern, Op. 21, como sendo um conjunto (ou coleção) não ordenado de alturas (2003, p. 181)². O campo de alturas dos primeiros vinte e seis compassos da Sinfonia de Webern é definido por um conjunto de treze alturas que aparecem sempre no mesmo registro (figura 1).



Figura 1: Nauert. Alturas fixas na Sinfonia, Op. 21 de Webern [1]-[26]³ (2003, p. 183). Campo de alturas da primeira seção dessa sinfonia.

Sobre este campo de alturas Webern constrói contrapontisticamente a primeira seção de sua sinfonia (figura 2) .

1 Material é entendido amplamente indo de um simples motivo, uma idéia curta, à uma região formada por um conjunto de materiais, mas que delineiam um caráter comum.
 2 “a pitch field is an unordered collection of pitches (n.b. pitches modeled by integers – not pitch classes – modeled by integers mod 12)” (NAUERT, 2003 p. 181).
 3 Os números entre colchetes indicam número de compasso.

Ruhig schreitend (♩ = ca. 50)

Figura 2: Nauert. Sinfonia, Op. 21 de Webern [1]-[26] (2003, p. 182). Primeira seção da Sinfonia de Webern, onde se observa a disposição canônica das alturas do campo de alturas da figura 1.

Nauert afirma que:

um campo de alturas, (como um acorde) possui uma sonoridade harmônica própria, para a qual todas as suas alturas integrantes contribuem e presumimos que essa sonoridade colorirá, de alguma maneira, qualquer música baseada nesse campo (2003, p.181)⁴.

Nesse sentido, o campo de alturas da primeira seção da Sinfonia Webern a diferencia harmonicamente da seção de reexposição que emprega outro campo de alturas. Esse procedimento usado por Webern é também utilizado por Boulez em seu entendimento sobre estruturas estáticas⁵ e estruturas dinâmicas⁶. As estruturas estáticas possuem “alturas fixas”⁷, que ocorrem sempre no mesmo registro (como ocorre na primeira seção da Sinfonia de Webern), e as estruturas dinâmicas possuem “alturas móveis”, que aparecem em qualquer registro. Boulez afirma que,

na técnica dos doze sons, para se obter valores que correspondam aos valores tonais, tais como a modulação, deve-se recorrer a processos totalmente diferentes e que se fundamentam na mobilidade ou na fixidez das notas (1995, p. 68).

-
- 4 “a pitch field (like a chord) possesses a characteristic harmonic sonority to which all of its constituent pitches contribute, and we assume this sonority will color to some degree any music based on the field” (NAUERT, 2003, p. 181).
- 5 Boulez (1995, p. 68) emprega o termo estatismo. Todavia, optou-se pelo termo estruturas estáticas pelo fato de melhor representar os procedimentos composicionais empregados em *Cores*.
- 6 Boulez (1995, p. 68) emprega o termo dinamismo. Todavia, optou-se pelo termo estruturas dinâmicas pelo fato de melhor representar os procedimentos composicionais empregados em *Cores*.
- 7 Boulez (1995, p. 68). Altura fixa é aquela altura que aparece sempre no mesmo registro. Altura móvel é aquela altura que pode aparecer em qualquer registro.

A apropriação do entendimento de Boulez, sobre estruturas estáticas e dinâmicas como meio correspondente aos “valores tonais”, gerou o seguinte entendimento: através das estruturas estáticas se evocaria o valor tonal de uma região de tonalidade definida, e através da estrutura dinâmica se evocaria o valor tonal de uma região modulatória.

Os campos harmônicos de *Cores* como o campo de alturas de Nauert são capazes de colorir, através de sua organização harmônica, um trecho ou uma composição baseada neles. O que os diferencia é a relação estabelecida pelas alturas. Elas se organizam basicamente em um ou mais acordes centrais⁸ que se alternam com acordes subordinados a eles ou em acordes sem hierarquia entre si. Isso permitiu a criação de quatro tipos de campos harmônicos: fixo, móvel, ampliado, fixo→ móvel.

2.1.1 CAMPO HARMÔNICO FIXO

Esse campo harmônico é o equivalente de uma região definida. Ele possui um acorde central de alturas fixas cujas funções são: delinear sua tessitura e seu centro harmônico. Ele é alternado com materiais satélites⁹ cujas alturas não são fixas, mas ocorrem dentro da tessitura definida pelo acorde central (figura 3).

The musical score for 'Cores' is presented in two staves. The tempo is 'Vigoroso, con energia' with a quarter note equal to 60 beats (♩ = 60). The score is divided into sections labeled 'a', 'b', 'a', 'c', and 'a'. Section 'a' consists of a central chord with fixed pitches. Section 'b' shows satellite material with moving pitches within the tessitura of the central chord. Section 'c' also shows satellite material with moving pitches within the tessitura. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and a crescendo leading to fortissimo (f) in section 'c'.

Figura 3: *Cores*, [1]-[2]. (a) acorde central de alturas fixas que determina a tessitura desse campo harmônico em , (b) e (c) materiais satélites de alturas móveis, mas que ocorrem dentro da tessitura desse acorde central.

O emprego de um acorde central que sempre retorna se justifica como um meio para caracterizar e definir a sonoridade de um campo harmônico. A alternância entre o acorde central e o material satélite estabelece relações diferenciadas por parâmetros como harmonia, ritmo, textura e também por caráter. O acorde central retorna ritmicamente variado e estabelece um centro. O material satélite, harmonicamente contrastante e variável a cada aparição, renova a sonoridade harmônica. Cria-se um sentido de direcionalidade e de evolução dos materiais através de variação de caráter, textura, ritmo, no caso do acorde central, e de caráter, textura, ritmo e alturas, no caso do material satélite.

8 Acorde central é o acorde principal de um campo harmônico e o que define a tessitura desse. O acorde central é contrastado com outros acordes. Mas, suas alturas são fixas, e elas podem aparecer em bloco ou linearmente.

9 Materiais satélites são todos aqueles materiais que alternam com um acorde central.

2.1.2 CAMPO HARMÔNICO MÓVEL

O campo harmônico móvel não possui um centro e suas alturas são móveis. Esse campo ocorre somente no final de *Cores* ([85]-[101]) para dissolver a força dos campos harmônicos fixos e seus acordes centrais, delineando uma transfiguração do modelo do campo harmônico fixo que ocorre no início de *Cores* (figura 4).

Figura 4: *Cores* [85]-[90] Campo harmônico móvel, ausência de acorde central.

2.1.3 CAMPO HARMÔNICO AMPLIADO

O campo harmônico ampliado tem função de síntese e por isso alterna acordes centrais com materiais satélites, ambos de campos harmônicos precedentes, como exemplo o acorde do primeiro tempo do [65] que vem do acorde central do primeiro campo harmônico de *Cores* (figura 4) (figura 5).

Figura 5: *Cores* [65]-[67]. (a) e (b) acordes centrais e (c) e (d) materiais satélites, ambos de campos harmônicos precedentes.

O campo harmônico ampliado é uma seção recapitulatória de sonoridades da peça numa nova relação textural. Ele delinea o momento máximo da transformação dos materiais iniciais da obra e apresenta as variações mais remotas. Sua tessitura é a maior de todas as tessituras dos campos harmônicos presentes em *Cores* e, também, ele é o único a ter vários acordes centrais.

2.1.4 CAMPO HARMÔNICO FIXO→MÓVEL

O campo harmônico fixo→móvel inicia-se pela alternância de um acorde central com materiais satélites; a partir de um momento ela é substituída apenas pelo material satélite que expande a tessitura inicial desse campo harmônico. Ele possui função de transição e ocorre uma única vez em *Cores* ([33]-[50]) (figura 6).

Figura 6: *Cores*, [37]-[38] (a) acorde central, (b) material satélite, (c) material satélite que possui função de transição e que expande a tessitura do campo harmônico.

2.2 MATERIAL SATÉLITE MODULADOR DE CAMPOS HARMÔNICOS FIXOS

Alguns materiais satélites de alguns campos harmônicos fixos possuem função modulatória para suavizar a passagem de um campo harmônico a outro. O material satélite, no momento da transição, conecta os registros de campos harmônicos fixos, ampliando a tessitura de um deles, evitando assim que haja um rompimento entre esses registros (figura 7).

Figura 7: Cores [3]-[5]. (a) acorde central / tessitura do campo harmônico fixo 1, (b) material satélite que expande a tessitura do campo harmônico para realizar a transição, (c) acorde central 2 / tessitura do campo harmônico 2.

Outro exemplo do mesmo processo ocorre no excerto musical abaixo. Ele é marcado por uma tensão harmônica e rítmica do campo harmônico e uma condução do registro grave ao registro médio do piano. A altura A^3 ¹⁰ concentra em si toda a tensão musical do excerto, ao expandir a tessitura do campo harmônico, e atua, ao mesmo tempo, como altura modulatória entre esse campo harmônico e seu sucessor (figura 8).

Figura 8: Cores, [9]-[10]. (a) acorde central que define a tessitura do campo harmônico fixo, (d) nota A^3 que expande a tessitura inicial do acorde central e (b) e (c) materiais satélites.

10 É adotada a representação por letras das alturas. Quando é relevante, menciona-se também a oitava onde elas aparecem quando se trata de uma altura específica. As oitavas são numeradas na escala (-2,-1,1,2,3,4,5,6,7) que parte do A^2 grave e acaba no C^7 agudo, sendo que $A^3 = 440$ Hz.

Os campos harmônicos fixos são uma mistura de estrutura estática com estrutura dinâmica e, portanto, são híbridos. De um lado, o acorde central forma uma estrutura estática que percorre todo o campo harmônico, de outro o material satélite, sempre variante, se configura como uma estrutura dinâmica. Do mesmo modo, é híbrido também o campo harmônico ampliado. Neste caso, ele perde força de estrutura estática aproximando de uma estrutura dinâmica por ter mais de um acorde central. A única estrutura totalmente dinâmica em *Cores* é o campo harmônico móvel (desprovido de acorde central e possuindo tessitura móvel). O campo harmônico fixo→móvel (figura 6) é uma exceção ao se iniciar como um campo harmônico fixo e, aos poucos, ao se tornar um campo harmônico móvel, um exemplo de estrutura dinâmica. As propriedades dos campos harmônicos aqui descritas foram necessárias para gerar direcionalidade e construir a forma em evolução.

2.3 INTERAÇÃO DOS CAMPOS HARMÔNICOS / FORMA EM EVOLUÇÃO

Os diversos campos harmônicos interagem pela densidade de alturas¹¹ de acordes centrais; pela ausência de acorde central (AAC); pela presença de vários acordes centrais (VAC), e pela não existência de acorde central (SAC) (figura 9).

The musical score consists of two staves (treble and bass clefs) and six measures. Above the staff, measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6 are labeled with their respective central chords. Measure 1: Treble clef, notes [1]-[4]; Bass clef, notes [1]-[4]. Measure 2: Treble clef, notes [5]-[14]; Bass clef, notes [5]-[14]. Measure 3: Treble clef, notes [15]-[17]; Bass clef, notes [15]-[17]. Measure 4: Treble clef, notes [18]-[27] and [28]-[32]; Bass clef, notes [18]-[27] and [28]-[32]. Measure 5: Treble clef, notes [33]-[38] and [38]-[50]; Bass clef, notes [33]-[38] and [38]-[50]. Measure 6: Treble clef, notes [51]-[64]; Bass clef, notes [51]-[64]. Above the staff, measures 1-4 and 6 are labeled with their respective central chords. Measure 5 is labeled 'AAC' (Absence of Central Chord). Measure 6 is labeled 'VAC' (Several Central Chords). Below the staff, measures 5 and 6 are labeled 'SAC' (No Central Chord).

Figura 9: Acordes centrais (1)-(4) e (6) de campos harmônicos fixos; acorde central (5) seguido pela ausência de acorde central (AAC) do campo harmônico fixo→móvel; vários acordes centrais (VAC) do campo harmônico ampliado; e sem acorde central (SAC) do campo harmônico móvel.

A sucessão dos acordes centrais estabelece uma relação de transformação e de evolução. O acorde central (1) é denso e se transforma num acorde central de uma altura (6). O campo harmônico ampliado que se sucede (VAC) rerepresenta todos os acordes centrais de seus predecessores, conferindo maior densidade ao final da peça. Em seguida, há uma falência de acordes centrais definindo um campo harmônico móvel sem acorde central (SAC). O registro do piano realça cada campo harmônico, iniciando no grave, movendo-se ao agudo e finalizando-se com todo o registro do piano.

¹¹ Densidade de alturas é a quantidade de alturas presentes num acorde central ou outro acorde qualquer.

2.4 FORMAÇÃO DOS ACORDES

Os acordes de *Cores* foram criados a partir do princípio da neutralização harmônica, fruto da escrita atonal onde nenhuma altura deve ser privilegiada. Esse princípio faz com que ao se apresentar uma altura qualquer, tão logo deve ser apresentada uma outra altura numa relação por semitom superior ou inferior, posicionando-se em qualquer registro. É o que ocorre com as duas primeiras notas da *Primeira sonata* de Boulez, F^{#4} e D⁵, cujas possibilidades de neutralização harmônica são F ou G e C[#] ou Eb. Nessa sonata, o F^{#4} e o D⁵, são neutralizados pelo F³ e pelo Eb². Esse princípio continua nas alturas E⁶ e C⁵ que são neutralizadas por Eb⁴ e C^{#3} (figura 10).

The image shows a musical score for Boulez's 'Primeira sonata para piano' [1-2]. The score is in 2/4 time, marked 'Lent' with a tempo of 58. It features a piano (p) and a forte (ff) dynamic. The notation includes a piano reduction (Red.) and a forte (ff) section. The score shows a sequence of notes and chords, with a specific interval of 8 semitones highlighted between two notes in the upper register.

Figura 10: Boulez, *Primeira sonata para piano* [1-2]. Amphion. 1951. Neutralização harmônica.

Os acordes de *Cores* foram elaborados em três etapas. Primeiramente foram feitas uma série original de seis intervalos e suas cinco rotações a partir da nota A (séries 1, 2, 3, 4, 5). A segunda etapa caracteriza-se pela adição de uma altura acima das alturas das séries 2 a 5, formando a seqüência intervalar da série 1 que foi reservada para esta função (figura 11).

Terça maior Sétima menor Segunda maior Tritono Quinta justa Quarta justa
série original

Sétima menor Segunda maior Tritono Quinta justa Quarta justa Terça maior
série 1

Segunda maior Tritono Quinta justa Quarta justa Terça maior Sétima menor
série 2

Tritono Quinta justa Quarta justa Terça maior Sétima menor Segunda maior
série 3

Quinta justa Quarta justa Terça maior Sétima menor Segunda maior Tritono
série 4

Quarta justa Terça maior Sétima menor Segunda maior Tritono Quinta justa
série 5

série 1 Sétima menor Segunda maior Tritono Quinta justa Quarta justa Terça maior
série original

série 2

série 3

série 4

série 5

Figura 11a: Série original e suas rotações (séries 1, 2, 3, 4 e 5). Figura 11b: Adição de uma altura (notas em branco) sobre cada altura das séries original, 2, 3, 4 e 5 (notas em preto) formando a sequência intervalar da série 1.

A terceira etapa adiciona alturas as díades através da neutralização harmônica. Essa poderá ser externa (NE) quando a altura mais aguda de uma das díades se eleva em um semitom e a altura mais grave se abaixa em um semitom, ou poderá ser interna (NI) quando a altura mais aguda de uma das díades se abaixar em um semitom e a altura mais grave se elevar em um semitom.

A partir da neutralização harmônica interna ou externa das díades da figura 11b, obteve-se os acordes de quatro alturas de Cores. Suas alturas foram escritas na figura

seguinte para permitir a visualização das díades e sua neutralização (interna ou externa), unidas por um “V”. Cada acorde é identificado por sua posição, ou seja o acorde 4C#, está na quarta pauta e C# é uma das alturas de uma das séries da figura 11a (figura 12).

Figura 12: Acordes de Cores constituídos por intervalo original mais intervalo complementar. As alturas em preto fazem parte das séries original, 2, 3, 4 e 5.

As séries (figura 11a) e os acordes (figura 12) não foram usados como eles se dispõem nessas figuras. Não se optou pela técnica serial, embora ela tenha guiado a sucessão de acordes centrais de *Cores*, cuja seqüência é quase a mesma da linha 1 (figura 12) variando apenas a posição dos acordes 1F e 1D#. Algumas alturas desses acordes foram removidas para obter uma densidade de alturas variada (figura 13).

Figura 13: Acordes centrais (1A), (1C#), (1F), (1D#), (1B) e (1E). As notas em preto são aquelas notas que foram removidas dos acordes da linha 1 (figura 12).

Os acordes centrais também determinam os acordes a serem usados pelo material satélite. Isso ocorre da seguinte forma: cada altura de um acorde central seleciona todos os acordes da figura 12 que possuem a mesma altura que ela. Considerando o acorde central 1D# de alturas E³ e G#⁴, os acordes do material satélite são aqueles acordes da figura 12 que contenham uma altura E e todos aqueles que contenham uma altura G# (tabela 1).

Tabela 1: Acordes selecionados a partir das alturas do acorde central 1D#, para serem usados como material satélite

Acorde central 1D#	
Acordes que possuem a altura G#	Acordes que possuem a altura E
1D#, 1E, 2Eb, 3AB, 3Db, 4G, 4D#, 5G#, 5E os acordes (1D#, 1E, 5E) tem as mesmas alturas	1C#, 1D#, 1B, 1E, 2Bb, 3F, 4D, 5D, 5Bb, 5E os acordes (1D#, 1E, 5E) e (4D, 5D) tem as mesmas alturas.

Este mesmo processo foi feito para todos os acordes centrais de *Cores*. O que se conclui desse procedimento é que quanto maior a densidade de alturas de um acorde central, maior será a quantidade de acordes disponível para uso. Considerando a variação de densidade dos acordes centrais 4-3-4-2-3-1 (figura 13), pode-se afirmar que o início de *Cores* é harmonicamente muito tenso e instável, por possuir vários acordes. Ao mesmo tempo que a densidade de alturas se dirige a um, a densidade de acordes disponíveis também diminui. Formalmente, isso delinea uma filtragem de materiais e, ao mesmo tempo, confere direcionalidade. Poeticamente, a densidade de alturas decrescente, culminando em um, evoca a transformação visual de uma bromélia, que culmina em sua única flor.

2.5 PANO DE FUNDO DO RITMO: A PARTE INTRÍNSECA OCULTA DO CAMPO HARMÔNICO FIXO

A dimensão do ritmo atua paralelamente ao tratamento harmônico. O ritmo do acorde central deriva de uma estrutura rítmica fixa enquanto o ritmo do material satélite parte de algo livre (móvel), não fixado previamente, mas definido de acordo com as necessidades dos eventos da obra. Os conceitos de ritmo fixo e ritmo móvel são análogos aos de altura fixa e altura móvel.

O ritmo do acorde central é dado por uma matriz, de ordem igual a um conjunto limitado de durações, a ser determinado pelas densidades de alturas. As linhas (séries horizontais) e colunas (séries verticais) da matriz possuem sem repetição, todos os elementos deste conjunto de durações. Considerando, por exemplo um conjunto de durações {a,b,c}, a matriz de durações seria dada por:

$$M = \begin{bmatrix} a & c & b \\ b & a & c \\ c & b & a \end{bmatrix}$$

O número de elementos de um conjunto de quaisquer durações é definido pela densidade de alturas de um acorde central. O primeiro campo harmônico fixo de *Cores* (figura 9) por exemplo, possui conjunto de durações {6,7,8,9}, pois a densidade de seu acorde central (1A figura 12) é quatro. Um tem o valor da duração de uma colcheia. O elemento 6, portanto, representa uma mínima pontuada. As séries horizontais da matriz de durações para cada altura do acorde central 1A são:

Tabela 2: Séries de durações de cada altura do acorde central 1A

Alturas do acorde central 1A	Séries horizontais
G ¹	{9, 7, 8, 6}
Bb ⁻¹	{7, 6, 9, 8}
F# ⁻¹	{8, 9, 6, 7}
A ⁻²	{6, 8, 7, 9}

O ritmo do acorde central é dado pela sobreposição das séries horizontais que definem uma seqüência de ataques, iniciada por um ataque comum das séries. Uma vez que os primeiros elementos das séries de durações possuem durações diferenciadas, os próximos ataques de seus segundos elementos não são coincidentes, o que produz um perfil melódico. Colocando as séries horizontais de durações em cada nota do acorde central 1A, tem-se a seguinte estrutura rítmica/melódica de base (figura 14).

Figura 14: Estrutura rítmica/melódica de base, produto da sobreposição das quatro séries horizontais de duração (tabela 2).

A estrutura rítmica/melódica de base define quando o acorde central retorna e como é o seu perfil melódico. Uma vez pronta a estrutura de base, o aspecto intrínseco, insere-se a ela o material satélite que preenche os “vazios” entre os acordes centrais; inserem-se também, pequenas ornamentações nos perfis melódicos do acorde central (figura 15):

Figura 15: Estrutura rítmica/melódica de base (quadrados pontilhados), preenchimento (todo material fora dos quadrados pontilhados).

As durações 6, 7, 8 e 9 do conjunto de durações foram definidas de modo que a soma delas (30) é quase o mesmo número de colcheias que o campo harmônico possui, 32 colcheias que equivalem a quatro compassos. Isso foi feito para que a sobreposição das séries de durações dure por todo ou quase todo o campo harmônico fixo.

2.6 FORMA EM EVOLUÇÃO

O caminho técnico e estético da forma em evolução adota a variação como elemento fundamental para criar o sentido de evolução de um dado material inicial. Ao trilhar esse caminho, encontra-se ressonância com os princípios de Schoenberg quando ele escreve sobre a repetição em sua música:

Aqui está a maior dificuldade para qualquer ouvinte, mesmo se musicalmente educado: o modo como construo minhas melodias, temas, e movimentos inteiros oferece à faculdade de percepção de hoje um desafio que ainda não pode ser enfrentado numa primeira escuta.

As causas dessa dificuldade residem nas seguintes qualidades peculiares do modo como eu escrevo:

1. Essencialmente, eu apresento alguma coisa apenas uma vez, i.e. repito pouco ou não repito.

2. para mim, a variação ocupa quase inteiramente o lugar da repetição (dificilmente há uma única exceção a isso); por variação eu entendo um caminho de alterar alguma coisa dada, de tal maneira a desenvolver ainda mais as partes de seus componentes assim como as figuras construídas a partir delas, o resultado sempre sendo alguma coisa nova, com um grau aparentemente baixo de semelhança com seu protótipo, de modo que resulta difícil identificar os protótipos dentro da variação (1947, p. 102-3)¹².

Schoenberg afirma que a variação em sua música gera algo sempre novo e é este o princípio adotado para a construção da forma em evolução: variar ou dispor os materiais numa nova relação. Consequentemente *Cores* desafia a escuta, pois as relações de variação de seus materiais não é de fácil identificação numa primeira escuta. Aos poucos, várias escutas podem revelar as relações mais profundas dos materiais. Sobre esse tipo de escuta Schoenberg afirma que:

ouvir coisas repetidamente é um desejo subconsciente de entender melhor e de dar-se conta do belo. mas uma mente atenta e bem treinada exigirá conhecer as questões mais recônditas, as conseqüências mais recônditas das questões simples que ela já compreendeu. uma mente alerta e bem treinada se recusa a escutar uma fala infantilizada (baby-talk) e solicita fortemente que se lhe fale numa linguagem breve e direta (1947, p. 401)¹³.

12 "Here is the greatest difficulty for any listener, even if he is musically educated: the way I construct my melodies, themes, and whole movements offers the present-day perceptive faculty a challenge that cannot yet be met at a first hearing.

The causes of this difficulty lie in the following characteristic qualities of the way I write:

1. Substantially, I say something only once, i.e. repeat little or nothing.

2. With me, variation almost completely takes the place of repetition (there is hardly a single exception to this); by variation I mean a way of altering something given, so as to develop further its component parts as well as the figures built from them, the outcome always being something new, with an apparently low degree of resemblance to its prototype, so that one finds difficulty in identifying the prototypes within the variation" (SCHOENBERG, 1975, p. 102-3).

13 "Repeatedly hearing things is a subconscious desire to understand better and realize more details of the beauty. But an alert and well-trained mind will demand to be told the more remote matters, the more remote consequences of the simple matters that he has already comprehended. An alert and well-trained mind refuses to listen to baby-talk and requests strongly to be spoken to in a brief and straight-forward language" (SCHOENBERG, 1975, p. 401).

2.6.1 PRINCIPAIS TÉCNICAS DE VARIAÇÃO

2.6.1.1 EXPOSIÇÃO DE UM CONTEÚDO RÍTMICO EM DIFERENTES CAMPOS HARMÔNICOS

Esse tipo de variação tem o propósito de apresentar uma mesma idéia rítmica em diversas cores harmônicas, como ocorre no modelo do *Allegro cantabile* da *Sonata*, WoO 47, n.º 1 para piano, em Eb maior, de Beethoven. Nessa obra, o primeiro tema é constituído por uma idéia rítmica anacrústica, apresentada em diferentes perfis melódicos, com pequenas alterações no ritmo (figura 16).

Figura 16: Beethoven, *Sonata* WoO 47, n.º 1, em Eb maior, *Allegro cantabile* [1]-[4]. (a) idéia anacrústica inicial, (b), (c) e (d) variações de perfil melódico e de altura.

Em *Cores*, o ritmo, a textura e alguns perfis melódicos não são alterados, uma vez que já há muita variação de materiais. A manutenção de uma mesma idéia rítmica contribui para aproximar o material inicial de suas variações. Por outro lado, a mesma idéia rítmica aparece num novo contexto harmônico (figura 17).

Vigoroso, con energia $\text{♩} = 60$

Piano

a

3

mp 3 ff

3

xoo *

b

16

Vigoroso, con energia ($\text{♩} = 60$)

mp sf ff f ff

> <

18

morrendo rall.

mp decresc. pp

xoo *

Figura 17: (a) idéia rítmica, Cores, [1]-[4]. (b) reexposição da idéia rítmica (a) em outro campo harmônico fixo, Cores, [15]-[17].

Essa mesma técnica de variação é empregada para variar o material inicial exposto nos [5]-[11] produzindo a variação dos [33]-[39]. Reexpor uma mesma estrutura, sob um novo contexto harmônico, é mostrar o mesmo material sob outro aspecto. Isso gera uma expansão desse material quando cada nova variação lhe acrescenta um novo significado, um novo ponto de vista. Poeticamente, esse tipo de transformação evoca a estrutura visual de uma bromélia, onde a flor possui, às vezes, o mesmo formato das folhas, com uma cor específica e tamanho pequeno de folha, como se observa nas espécies *Neoregelia carolinae*, *Canistropsis Billbergioides*, *Aechmea recurvata* e *Guzmania Grand Prix* (figura 18).



Figura 18 a: *Neoregelia carolinae*,
foto: Marcos A. Campacci ¹⁴



Figura 18 b: *Canistropsis billbergioides*,
foto: Marcos A. Campacci



Figura 18 c: *Aechmea recurvata*
foto: Marcos A. Campacci



Figura 18 d: *Guzmania Grand Prix*
foto: Artur Norberto Heger

2.6.1.2 EXPOSIÇÃO DE ALTURAS E ACORDES DE CAMPOS HARMÔNICOS EM OUTRO CONTEXTO RÍTMICO

Essa técnica de variação é semelhante à anterior e, do mesmo modo, um parâmetro é mantido fixo enquanto outro parâmetro é livre. É o que ocorre com o campo harmônico ampliado, que apresenta materiais harmônicos (acordes e alturas) de campos harmônicos anteriores (parâmetro fixo) num novo contexto rítmico (parâmetro livre) (figura 19).

¹⁴ Bromélias – galerias de fotos. Disponível em
<http://www.cpo.org.br/_CpoGaleriaFotosBrom%C3%A9lias1.html>. Último acesso em outubro de 2006.

Figura 19: Material original: (a) acorde central, (c) material satélite, Cores [1]-[2]. (a1), (c1) e (b) acordes centrais de outros campos harmônicos, Cores [65]-[66].

Os dois principais tipos de variação empregados estabelecem uma interação entre os campos harmônicos que contribui para o delineamento formal (figura 20).

1	2	3	4	5	6			
a	b	a	c	b	d	e	f	g
[1]-[4]	[5]-[14]	[15]-[17]	[18]-[27] [28]-[32]	[33]-[38] [38]-[50]	[51]-[64]	[65]-[84]	[85]-[101]	
					AAC	VAC	SAC	

Figura 20: Idéia rítmica (a) com acorde central (1), idéia rítmica (b) com acorde central (2), idéia rítmica (a) com acorde central (3), idéia rítmica (b) com acorde central (4), idéia rítmica (b) com acorde central (5), idéia rítmica (d), (f) e (g), idéia rítmica (e) com acorde central (6). Somente as idéias rítmicas (a) e (b) possuem matrizes de durações.

Para expressar uma mesma idéia rítmica campos harmônicos distintos é necessário que os acordes centrais deles tenham a mesma densidade de alturas. Dessa forma, a idéia rítmica (a) aparece nos acordes centrais de densidade quatro de alturas (1 e 3), ao passo que a idéia rítmica (b) aparece nos acordes centrais de densidade três de altura (2 e 4).

A forma em evolução de *Cores* é delineada pela soma de vários fatores paralelos. A tessitura se move do grave (1) ao agudo (6) e depois atinge uma tessitura ampla, que corresponde à tessitura do piano, com (f) e (g). A harmonia se apóia em campos harmônicos que decorrem em degraus (cores) se expandindo de campos harmônicos fixos, (1) ao (6), em direção a campos harmônicos ampliados (VAC) e terminando num campo harmônico sem acorde central (SAC). De outro modo, uma estrutura diligentemente definida (campo harmônico fixo) se expande, transfigurando-se no seu oposto (campo harmônico móvel). Algo que também reforça essa transfiguração é a densidade de alturas dos acordes centrais que se movimenta, de (1) a (6), no perfil 4-3-4-2-3-1. Outro fator que assinala essa falência é a duração dos campos harmônicos que tem perfil 4-10-3-15-18-14-20-17, sendo a unidade o valor de um compasso. Mesmo com a leve alteração de andamento no decorrer de *Cores*, é válido considerar esse perfil, pois quanto maior a densidade de alturas do acorde central menor é sua duração de compassos e vice-versa. O acorde central de densidade quatro de alturas (1), por exemplo, dura quatro compassos, e o acorde central de densidade um de alturas (6), dura quatorze compassos.

2.7 CONCLUSÃO

O emprego de campos harmônicos em *Cores* marca um novo momento estético na concepção harmônica do compositor. Ao fornecer tal recurso ao discurso atonal que vinha sendo empregado antes das obras deste memorial, o emprego de campos harmônicos buscou esteticamente nessa obra criar regiões que pudessem ter sua própria cor e que compartilhassem entre si materiais, para juntos construírem um amplo percurso que conduzisse o ouvinte de um instante a outro. Essa motivação partiu tanto da literatura em partitura como pelo visual de uma bromélia.

Tendo como apoio um conjunto de acordes que, mesmo com conteúdos intervalares diferentes, ressoam semelhanças harmônicas que os tornam quase o mesmo objeto, transformar alguns desses acordes em acordes centrais, pela remoção de algumas de suas alturas, foi necessário para individualizar cada campo harmônico. Diferenciar acordes é também almejado por Lutoslawski quando afirma que:

Uma regra que é possível de ser formulada sobre meus experimentos com acordes de doze notas é que quão menos intervalos diferentes entre notas vizinhas o acorde contem, mais peculiar é o resultado. Se, por exemplo, se usa todos os intervalos possíveis num acorde, o resultado final é, por assim dizer, sem face, algo que não tem caráter, cuja cor é cinza (LUTOSLAWSKI APUD RAE, 1994, p. 50)¹⁵.

15 One rule which it is possible to formulate about my experiments with twelve-note chords is that the fewer different intervals between neighbor[ing] notes the chord contains, the more characteristic the result is. If, for instance, you use all possible intervals in one chord, the final result is, in a way, faceless, something which has no character, which in color is grey (LUTOSLAWSKI Quoted in RAE 1994, p. 50).

Uma vez que a harmonia foi tida como um dos parâmetros essenciais de *Cores* manter constante a densidade de alturas fixa dos acordes centrais seria o mesmo que, na técnica de Lutoslawski, ter um conjunto de acordes cada um com todos os intervalos possíveis. Todavia, entende-se que um acorde desse tipo, num conjunto de acordes diferentes dele, não é cinza, ou sem face, a questão é que seu caráter, sua face, ou cor é fornecida também pelo contexto onde aparece. É por isso que os acordes centrais que possuem densidade diferentes de quatro se destacam em *Cores*. Do mesmo modo, entende-se que Boulez ao transpor os valores tonais para criar estruturas estáticas e dinâmicas, também busca individualizar um trecho ou um material.

A forma, a expressão máxima de *Cores*, almeja a direcionalidade e parte de um modelo visual. A forma se molda por um somatório de fatores paralelos que visam a definir os pontos de chegada e partida e o modo como se transita de um a outro. A harmonia, de que tanto se falou, é apenas um dos aspectos, pois o somatório se dá pela contribuição do ritmo, textura, registro e tessitura. Se por um lado, todo um cuidadoso preparo de técnicas harmônicas e rítmicas foram formuladas no período pré-composicional, é porque ainda se acredita na eficácia da harmonia em gerar esses pontos. E por isso, isso é uma das características relevantes de *Cores*.

3 Orbitais

Orbitais

para fagote solo

Luis Otávio T. Passos
(2005)

Fagote

6' $\bullet = 100$

sf < *mf* *fp* < *mp* > *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *ff* > *p* <

3 *f* *sf* *p* < *f* *p* *f*

6 *p* *f* *mf* *mf* < *mf* > *f* > *p* *f*

9 5' * *p* *mf* < *f* > *sf* *mf* < *f* > *sf* *f* > *sf* *f* > *sf* *f* > *sf*

13 *f* > *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *ff* > *p* *f* *gliss.* *sf* > *p*

15 *poco rall.* *a tempo* < *f* > *mp* *f* *sf* *sf* > *mf*

18 *f* *fp* < *f* *gliss.* *sf* > *mf* *f* *sf*

21 $\bullet = 80$ *rall.* *a tempo* *rall.* *Lento, \bullet = 40* *mf* *decresc.* *p* *decresc.* *pp* *mf dolce*

* frulato de garganta

Copyright by the author. All rights reserved.

Orbitais

25 $\bullet = 100$

fp *f* *mp < f > p < ff > p*

29 *tr* *tr* *tr*

f > p *f > p* *f* *scherzando*

33 *tr*

f *> p < f > p < ff > p < f >*

35 *tr*

37 $\bullet = 60$

sf *f* *> p*

41 $\bullet = 100$

fp < ff > p < f > p < mf > p < mp > p *fp < sf > p < sf >*

43 *tr* *tr* *tr* *gliss.*

f > sf *f > sf* *f > sf* *f* *gliss.* *sf*

45 5

p < f *f > p < f > p < f >*

Orbitais

47 *f* *f* > *p* < *f* > *p* < *f* > *p* <

49 *f* *p* *f* *mf* < *f*

52 *mp* *rall.* *a tempo*

55 *fp* < *mp* > *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *ff* > *p* < *fp* < *sf*

58 *sf* *p* < *sf* > *p* < *fff* > *p* < *f* > *p* < *mf* > *p* < *mp* > *p*

63 *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M*

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* < *mp* > *p* < *mf* > *p* *sf* *p* *sf*

67 *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M* *A*

p *sf* < *sf* *p* < *mf* > *p* *sf* *p* *sf* *sf* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *p*

70 *M* *A* *M* *A* *M* *A* *M*

f *sf* *p* *f* *p* *f* *sf* *p* *mp*³ < *f*³ > *mp*³ < *ff*³ > *mp* <

73 *ff* < *f*³ < *ff* < *f* > *p* *sf* *p* *f* *p*

Orbitais

M A M A M A M

77 *sf* *sf* *p* *f* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *f*

81 *f*³ *sf* *p* *p* *sf* *p* *f*

85 *sf* *p* *f* *p* < *f* > *p* < *f* > *fp* <

89 *f*³ < *p* > *f*³ < *p* > < *mp* > *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *ff* > *mf* <

92 *ff* > *mf* < *ff* > *f*⁵ *ff* *f*

95 *mf* ³ ³ ³ ³ *rall.*

98 *f*

100 *mf* *cresc.*

103 *f* *mf*

Tempo markings: *♩* = 100, *♩* = 80, *♩* = 100, *♩* = 80

Articulation: *trm*, *rall.*, *cresc.*

Orbitais

105 *rall.* *a tempo* $\bullet = 100$ *mf*

108 *f* *mf*

110 *f* *mf* *f* *mf* *cresc.*

113 *cresc.* *poco* *a* *poco*

115 $\bullet = 90$ *ff*

118 *ff* *mf* *f* *cresc. poco a poco* *ff*

121 *f* *ff* *f* *ff*

123 *f* *cresc.* *ff* *cresc.* *fff*

125 $\bullet = 60$ *fp* *mp* *Lento, \bullet = 40*

Orbitais


♩ = 100 *tr*  ♩ = 60

129  *f* > *p* < *mf* > *p* < *f* *mf* > *mp*

♩ = 100


131  *f* *scherzando*

♩ = 50

133  *mp*


♩ = 100

136  *mf* *mf* < *sf* *mf* *p*


140  *mf* < *f* > *sf* *mf* < *f* > *sf* *f* > *sf* *f* > *sf* *f* > *sf* *f* > *sf*

♩ = 60

143  *mp* *f* > *p* < *mf* > *p* < *mp* > *p*

147  *mp* multifônico *p* < *mf* > *p* < *mp* > *p* *mp* multifônico

♩ = 100

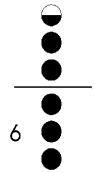
150  *p* < *mp* > *p* *sff* *p* > *pp*

Orbitais

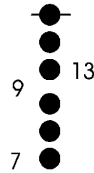
M = som metálico, posição normal ou padrão.

A = som aveludado, utilizar as seguintes posições:

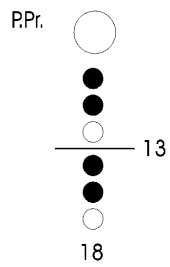
Nota sol 2:



Nota fá # 2:



Multifônico



○ = Relaxed lip pressure

PPr. = Little pressure

3.1 CAMPO HARMÔNICO FIXO

Orbitais é estruturada por campos harmônicos que guardam algumas semelhanças com os campos harmônicos de *Cores*. A principal semelhança é que nas duas obras os campos harmônicos possuem um centro em alternância com outros materiais. Esse centro em *Orbitais* é enfatizado e possui grande força harmônica. O centro é representado por acordes centrais de densidade variante em *Cores*, e, em *Orbitais*, é representado apenas por uma altura, chamada de altura central. Os acordes centrais de *Cores* são variados de acordo com sua densidade e seu timbre. Já em *Orbitais* as alturas centrais usam a intensidade, o ritmo, o registro, o timbre e ainda a transposição, para se diferenciarem.

3.1.1 ALTURA CENTRAL

O primeiro campo harmônico de *Orbitais* possui altura central G². Ele apresenta o principal material da obra, iniciado por uma nota longa, que em seguida apresenta oscilações de intensidade. Elas provocam pequenas mudanças de timbre, que são importantes para individualizar a altura central desse campo harmônico (figura 21).

Figura 21: *Orbitais* [1]-[2]. Variações de intensidade da altura central do primeiro campo harmônico de *Orbitais*.

O principal material retorna variado ao longo da peça, e torna-se cada vez mais complexo, agregando mais elementos. Suas variações alteram a altura central, e conferem maior valor à intensidade, ao timbre e ao ritmo como elemento individualizador de alturas centrais. Esse processo de agregar elementos é característico da forma em evolução de *Orbitais*.

A primeira variação do primeiro material (material principal) é feita no segundo campo harmônico de *Orbitais*, de altura central Ab¹. Nela, o ritmo, o frulato de garganta e as variações de intensidade são combinados para formarem pequenas idéias. A intensidade forte é reforçada pelo frulato, sendo um elemento adicional àquelas intensidades fortes do primeiro material (figura 21). As intensidades eram sempre periódicas, ao passo que na primeira variação, elas são resumidas e fragmentadas. O ritmo juntamente com os sforzatos são também fundamentais para pontuar o fim da variação de intensidade (figura 22).

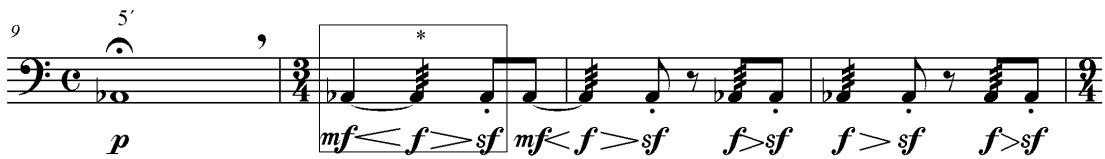


Figura 22: *Orbitais* [9]-[12]. Variação de intensidade do primeiro material (quadrado) no segundo campo harmônico de altura central Ab.

A segunda variação é próxima do primeiro material. As variações de intensidade retornam e, ao invés de atuarem numa mesma altura, elas atuam num trinado, formando uma nova sonoridade. Ao mesmo tempo, reminiscências dos fragmentos das variações de intensidade da primeira variação são usadas (decrecendo do *f* para *p*) empregando o trinado, que cria movimento rítmico, no lugar do frulato da primeira variação. A segunda variação contribui para a forma em evolução, ao reunir elementos do primeiro material (variações de intensidade), da primeira variação (fragmentos das variações de intensidade), juntamente com o acréscimo de um novo elemento, o trinado (figura 23).



Figura 23: *Orbitais* [26]-[29]. Segunda variação de intensidade do primeiro material adicionada de trinado (a), fragmentos das variações de intensidade da primeira variação (b), empregando o trinado no lugar do frulato.

3.1.2 ALTURA CENTRAL SECUNDÁRIA

Alguns campos harmônicos de *Orbitais*, analogamente à variação de densidade de alturas dos acordes centrais de *Cores*, possuem uma ou mais alturas centrais secundárias, além de uma altura central. As alturas centrais secundárias são centros subordinados à altura central, mas que também atraem outras alturas, do mesmo modo que a altura central. Tal recurso dá diversidade ao campo harmônico, permitindo criar uma condução harmônica capaz de gerar tensão e relaxamento, permitindo articular frases e seções. O primeiro campo harmônico de *Orbitais* é um exemplo disso. Ele inicia enfatizando a altura central G². No momento em que sua altura central secundária E² é introduzida, ela confere maior tensão ao campo harmônico, conduzindo-o a um ponto climático, onde todo o processo se reinicia, noutro campo harmônico (figura 24).

Fagote

6'

$\bullet = 100$

fp < *mf* *fp* < *mp* > *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *ff* > *p* <

3

f *sf* *sf* *p* <

f 5 *p* *f* 5

6

p *f* *mf* *mf* < *f* > *mf* *f* > *p* *f*

Figura 24: *Orbitais* [1]-[8]. Primeiro campo harmônico de *Orbitais*. Altura central G^2 , altura central secundária E^2 . Condução ao clímax [8], realizada pela tensão criada pela alternância das alturas G^2 e E^2 , de grande força harmônica.

3.1.3 MATERIAL ORBITANTE

Material orbitante é análogo ao material satélite dos campos harmônicos de *Cores*. São alturas que alternam com o acorde central, no caso de *Cores*, e que alternam com a altura central, no caso de *Orbitais*. As alturas centrais são centros de grande força harmônica que atraem o material orbitante. Ao mesmo tempo, o material orbitante também conduz à altura central. Ritmicamente, essa condução é dada por apojeturas, que por sua própria característica, levam a uma altura geralmente mais importante estruturalmente que ela. Em função dessa característica rítmica e do uso de intensidades individualizadas, é possível haver um material orbitante na mesma altura que a altura central e mesmo assim, serem estruturalmente diferentes (figura 25).

3

f *sf* *sf* *p* <

Figura 25: *Orbitais* [3]. Material orbitante em apojeturas e em colcheia e altura central em semínimas.

O uso de uma mesma altura para o material orbitante e para a altura central, no início de um campo harmônico, permite que seu material orbitante expanda para outras alturas, criando diversidade e tensão, enquanto a altura central se mantém constante (figura 26).

Figura 26: *Orbitais* [3]-[5]. Material orbitante que se inicia na mesma altura da altura central (a) e se expande harmonicamente para outras alturas, (b) e (c).

Harmonicamente, o material orbitante se organiza por alturas fixas que reaparecem na mesma ordem (b), ou em diferente ordem (c). Seu tamanho é variado; Ele pode ter uma (a) ou mais alturas/figuras (b) e (c). Essas diversas formas assumidas pelo material orbitante foram importantes para dar diversidade e individualizar campos harmônicos.

Uma seção contrastante de *Orbitais* explora uma característica do primeiro campo harmônico, que é a relação entre material orbitante e altura central (figura 25), na qual o material orbitante perturba a altura central, aparecendo em sforzato e sendo ecoado pela altura central. Essa relação é ainda acentuada pelo timbre, que indica um dedilhado específico para o material orbitante, através da letra M, som metálico, e indica outro dedilhado para a altura central, através da letra A, som aveludado (figura 27).

Figura 27: *Orbitais* [62]-[68]. Material orbitante em *sf* com dedilhado M e altura central sempre em *p*.

Esse tipo de campo harmônico de *Orbitais* é representado apenas por uma única altura, que é compartilhada pela altura central e pelo material orbitante. A simplificação harmônica permite que outros parâmetros sejam desenvolvidos, tornando-os capazes de dar movimento a uma passagem harmonicamente estática.

Já em outro trecho de *Orbitais*, a condução à altura central pulsante D¹ é feita pelo material orbitante com idéias ascendentes (figura 28).

Figura 28: *Orbitais* [116]-[121]. Altura central D¹, base do material orbitante (retângulo), que sempre dirige ao agudo e conduz à altura central (círculos).

A relação entre material orbitante e a altura central foi construída através do modelo da *Sequenza VII*, para oboé solo de Luciano Berio. Nesta obra, materiais rápidos e apojeturas convergem para uma única altura central, B³ (figura 29).

Figura 29: Luciano Berio, *Sequenza VII*, para oboé solo. Universal, 1971. Centro harmônico B³ para onde convergem os materiais rápidos e as apojeturas.

Orbitais, diferentemente da *Sequenza VII*, utiliza mais de um campo harmônico. O resultado final é uma diversidade harmônica atingida pelo fato de as alturas centrais de cada campo harmônico serem diferentes e, ainda, pelo uso dos campos harmônicos fixo e móvel, que possuem relações harmônicas distintas. A relação entre os campos harmônicos contribui também para delinear a forma em evolução de *Orbitais*.

3.2 CAMPO HARMÔNICO MÓVEL

Os campos harmônicos móveis de *Orbitais* não enfatizam nenhuma altura e por isso não possuem altura central. O material que os representa é melódico e usa quase sempre todas as alturas presentes na sua tessitura (figura 30).

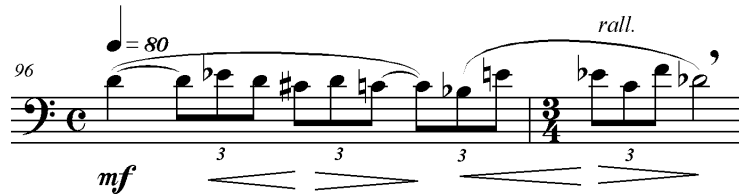


Figura 30: *Orbitais* [96]-[97]. Campo harmônico móvel. Sua melodia utiliza todas as alturas de sua tessitura (Bb²-F³) a exceção do B².

3.3 FORMA EM EVOLUÇÃO

A forma em evolução de *Orbitais* apresenta uma transformação da nota longa G² inicial, seu centro harmônico. Ela é estruturada em quatro seções, delineando ABCD. A primeira seção ([1]-[61]) lida unicamente com a mesma relação hierárquica entre a altura central e o material orbitante, que é enriquecida através do uso de parâmetros como ritmo, intensidade e organização harmônica.

As alturas centrais dos campos harmônicos da seção A utilizam o registro do fagote para formar um desenho que vai do registro médio ao grave, dirige-se ao agudo e desce ao registro médio novamente, onde se inicia a seção B na altura G². Esse desenho tem o objetivo de valorizar cada campo harmônico da seção A e também valorizar a chegada da altura G² ([62]), que será a altura central do primeiro campo harmônico da seção B (figura 31).

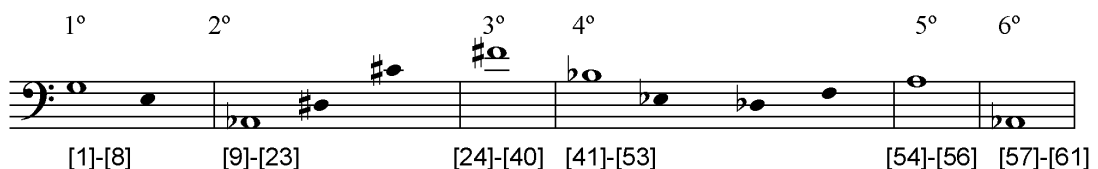


Figura 31: Campos harmônicos (1° ao 6°), suas alturas centrais (notas em branco) e suas alturas centrais secundárias (notas em preto)

Ao mesmo tempo, o uso do registro e a quantidade de alturas centrais secundárias individualiza cada campo harmônico fixo. Uma tensão harmônica é criada nos dois primeiros

campos harmônicos fixos pelo aumento gradativo da quantidade de alturas centrais secundárias que conduzem à altura central $F\#^3$, base do segundo principal material da seção A (figura 32).

Figura 32: *Orbitais* [24]-[32]. Terceiro campo harmônico fixo (altura central é $F\#^3$) que apresenta o segundo principal material da seção A.

O emprego do registro agudo valoriza o caráter *scherzando* do segundo material e o diferencia de outros materiais.

O quarto campo harmônico é uma região de desenvolvimento, pois ele conduz sua altura central, Bb^2 , através de alturas centrais secundárias (Eb^2 , Db^2 e F^2). Essa condução é o ponto culminante da seção A, marcada por seu campo harmônico mais dilatado, criando contraste com a seção seguinte (figura 33).

Figura 33: *Orbitais*, excerto do quarto campo harmônico [47]-[53]. Ponto culminante da seção A, caracterizado pela presença de várias alturas centrais secundárias (Eb^2 , Db^2 e F^2).

A seção B ([62]-[95]) apresenta o retorno da principal altura de *Orbitais*, G^2 , depois de de um longo percurso harmônico na seção A. É o fechamento de um ciclo de variação do

primeiro material que retorna à sua forma original, uma nota longa ([62]). A partir desse instante, o primeiro material é desenvolvido sob um novo aspecto, o do compartilhamento de uma mesma altura entre o material orbitante e a altura central, definindo uma seção harmonicamente estática. Parâmetros como intensidade e ritmo assumem o papel de diferenciar o material orbitante da altura central, como ocorre no primeiro campo harmônico fixo ([62]-[73]) da seção B. O estatismo harmônico gera grande tensão que é mantida no segundo campo harmônico fixo ([74]-[95]) da seção B. Ele se dá sobre a altura central F#². O uso de alguns materiais orbitantes numa altura diferente da altura central, tem a função de auxiliar o aumento de tensão da seção B e valorizar ainda mais a altura central (figura 34).

The image shows two systems of musical notation in bass clef, 2/4 time. The first system starts at measure 74 and ends at 82. It features a central pitch (F#2) with dynamic markings ranging from *p* to *sf*. Above the notes, 'A' and 'M' are written, indicating the central and orbiting materials respectively. Boxed areas labeled 'a' and 'b' highlight specific passages where the orbiting material shares the central pitch. The second system starts at measure 79 and continues the piece with similar dynamics and articulation.

Figura 34: *Orbitais* [74]-[82]. Segundo campo harmônico fixo da seção B. Material orbitante na mesma altura que a altura central (a), e em outras alturas (b), para enfatizar a altura central.

Outro aspecto que a seção B desenvolve do primeiro material é a combinação das dimensões do ritmo e da intensidade num só gesto: as variações de intensidade do primeiro material criam o ponto climático da seção B, sempre agregando mais elementos (figura 35).

The image shows two systems of musical notation in bass clef, 2/4 time. The first system starts at measure 89 and ends at 94. It features a central pitch (F#2) with dynamic markings ranging from *f* to *ff*. Above the notes, 'a', 'b', and 'c' are written, indicating specific climactic gestures. Boxed areas labeled 'd' and 'e' highlight passages where the orbiting material precedes the central pitch. The second system starts at measure 92 and continues the piece with similar dynamics and articulation.

Figura 35: *Orbitais* [89]-[94]. Variações responsáveis pelo clímax da seção B: apojetura de uma nota (a); apojetura de duas notas (b); dinâmica *ff* reforçada com mudança de altura e uso de trinado (c); material c precedido de apojetura (d); e material c em frulato / ponto culminante (e).

A grande tensão produzida pela ênfase em poucas alturas conduz aos campos harmônicos móveis da seção C ([96]-[125]). É um momento contrastante, uma primeira falência da estrutura altura central – material orbitante. Estes campos harmônicos móveis

dialogam com reminiscências do primeiro material, que tentam restabelecer a estrutura altura central – material orbitante (figura 36).

Figura 36: *Orbitais* [96]-[102]. Campo harmônico móvel (a) que alterna com reminiscências do primeiro material (b).

O diálogo de tendências opostas, de um lado o campo harmônico móvel e de outro o campo harmônico fixo, é sintetizado pelo último campo harmônico ([116]-[126]) da seção C. Esse campo harmônico possui altura central, e as alturas de seu material orbitante são móveis, herança do campo harmônico móvel (figura 37).

Figura 37: *Orbitais* [116]-[121]. Altura central D¹ pulsante (a), material orbitante móvel, sempre em direção ao agudo, de onde converge para a altura central.

A seção D ([126]-[153]) é um diálogo entre um material lento e reminiscências dos materiais da seção A, que são reexpostos em ordem inversa daquela em que aparecem na seção A: o segundo material é reexposto primeiro, seguido das variações do primeiro material; essas, no entanto, retornam na mesma ordem que na seção A. A exposição em ordem inversa é uma contração dos materiais de *Orbitais* que retornam à sua nota de origem, G² (figura 38).

Figura 38: *Orbitais* [131]-[146]. Material lento (a); reminiscências do primeiro material (b) e suas variações (c) e (d).

3.4 CONCLUSÃO

Os campos harmônicos fixos de *Orbitais* apresentam peculiaridades que lhes confere um caráter próprio. Pelo fato de terem materiais concisos (material orbitante e altura central), eles apresentam uma relação harmônica muito forte. Suas alturas centrais são centros de grande força harmônica, que atrai todo o material orbitante, diferenciando-se dos campos harmônicos fixos de *Cores*, cujos acordes centrais são centros, mas não possuem, em função da diversidade harmônica, tanta força harmônica quanto as alturas centrais de *Orbitais*. A concisão harmônica de *Orbitais* faz com que o ritmo, o registro e a intensidade sejam também necessários para diferenciar cada uma das alturas centrais. Ao mesmo tempo, esses parâmetros trazem diversidade interna aos campos harmônicos fixos.

Os campos harmônicos fixos de *Orbitais* partem da *Sequenza VII* para oboé solo de Berio. Ao contrário do que ocorre nela, *Orbitais* teve o propósito de criar uma riqueza harmônica específica mudando suas alturas centrais, que criam regiões individualizadas, delineando também a forma.

A forma em evolução ABCD de *Orbitais* é também análoga à de *Cores*, pois ambas apresentam uma estrutura inicial (o campo harmônico fixo) que se “deforma” em outros tipos de campos harmônicos. Nesse sentido, as alturas centrais das duas primeiras seções são tão enfatizadas, que a partir de um momento perdem sua força e dão lugar ao campo harmônico móvel.

4 APOIOS PARA TRÊS PEÇAS

Ar: em movimento, em profundidade; Feixe de luz, desolado e turvo no anoitecer, e Ressonâncias Temporais possuem três motivações comuns. A primeira motivação comum é a forma em evolução que, diferentemente de *Cores*, encontra novas possibilidades de realização, tendo como modelo a obra para flauta solo de Salvatore Sciarrino. A segunda motivação comum é o grupo de personagens de Elliott Carter. Buscou-se tecnicamente encontrar soluções diferentes das soluções usadas por Carter para evocar personagens. O grupo de personagens também foi estendido à forma, conferindo a cada seção uma personalidade própria. A terceira motivação comum é a organização harmônica por cadeias que tem como modelo uma proposta de Henry Cowell de construção de três tipos de acordes (de segundas/sétimas, de terças/sextas e de quintas/quartas/trítono) combinado com o uso de harmonias diatônicas/cromáticas e de cadeias de quintas justas, ambas de György Ligeti.

Cada uma daquelas três peças possuem também motivações específicas que são abordadas brevemente neste capítulo.

4.1 FORMA EM EVOLUÇÃO

O contato com a obra *Hermes* de Sciarrino, posterior à composição de *Cores*, apresentou uma outra solução para criar a mesma forma em evolução de *Cores* principalmente através de um contraste extremamente forte entre materiais.

Hermes

Hermes, para flauta solo, se subdivide em três seções distintas, definindo uma forma ABC. A clareza dos materiais e seu próprio caráter permitem identificar nitidamente as três seções já pelo aspecto visual da partitura. Cada seção é distinta, mas são conectadas por transições que criam uma transformação do primeiro material. A primeira seção possui quatro materiais, sendo dois desses materiais importantes. O primeiro material ocorre no

timbre de harmônicos, usando a série harmônica de C^3 . Ele evoca uma sonoridade *lontano* (som distante), fluída, sempre através de arcos melódicos; é contrastado com grande intensidade por acordes extremamente curtos e vivos no extremo agudo da flauta que correspondem ao segundo material. O terceiro e quarto material aparecem de modo pontual e são desenvolvidos na seção C (figura 39).

Figura 39: Sciarino, *Hermes*, 1º ao 2º pentagrama. BMG Ricordi Music. (a) material “senza tempo, sospeso” na série harmônica de C^3 , contrastado com (b) material “vivo”, de acordes, rápidos, no extremo agudo da flauta.

Esses dois materiais se relacionam por contraste intenso e são ampliados no decorrer da seção A. A ampliação do primeiro material consiste numa crescente condução aos harmônicos mais agudos da série harmônica de C^3 , enquanto o segundo material parte de um acorde a uma sucessão de acordes.

Um conflito é criado entre os dois primeiros materiais e é resolvido na transição da seção A para a seção B, na qual o primeiro material é ampliado e variado, transformando-se no segundo material. O conflito também se resolve na medida em que o segundo material se expande, e ocupa todo o lugar do primeiro material, caracterizando a seção B (figura 40).

Figura 40: Sciarino, *Hermes*, 11º ao 12º pentagrama. BMG Ricordi Music. Transição entre as seções A e B que transforma o primeiro material, *senza tempo*, em acordes. A seção B inicia a partir do 12º pentagrama.

Toda a seção B se desenvolve sobre o segundo material, e ela estabelece um contraste intenso com a seção A no nível formal, dado pelo timbre, pela dinâmica e pelo ritmo, principalmente. A seção B assiste à explosão do segundo material que atinge sua

energia máxima.

A seção C é um relaxamento, um descanso após a tensão, para conduzir a música ao seu final. Esse trecho possui uma sonoridade de vibrato, característico do terceiro material da seção A, que cria uma atmosfera *lontana*, estática que, como um freio, pára todo o movimento produzido pela seção B, numa espécie de resolução. Ecos do primeiro material e do quarto material, tocado em *tongue-ram*, se alternam com o material principal dessa seção (figura 41).

Figura 41: Sciarrino, *Hermes*, 23º ao 24º pentagrama. BMG Ricordi Music. Seção C, atmosfera *lontana* construída a partir da sonoridade de vibrato. Ecos de materiais de outras seções, (a) primeiro e (b) quarto materiais.

4.2 GRUPO DE PERSONAGENS DE ELLIOTT CARTER

Elliott Carter utiliza uma técnica composicional chamada de grupo de personagens. Segundo Schiff, ela consiste da “divisão do material básico de uma obra num grupo de personagens associado a constelações de intervalos, acordes, pulso e padrões de comportamento” (1983, p. 38)¹⁶.

Uma das obras de Carter que orientou a composição de *Ressonâncias Temporais* foi *Triple Duo*, cujo material básico se define pelos seguinte grupo de três personagens:

Tabela 3: Material básico dos [5]-[6] de *Triple Duo*

Grupo	Pulso	Intervalos	Timbre
Personagem 1	Colcheia de tercina	3ªm, 3ªM, 4+, e 7ªM	Madeiras (flauta e piano)
Personagem 2	Colcheia de quintina	4ªJ, 6ªm, 9ªm, 7ªm	Piano e percussão
Personagem 3	Semicolcheia	6ªM, 5ªJ, 2ªM/9ªM, 4+	Cordas (violino e violoncelo)

Os três personagens são irmãos por compartilharem harmonicamente uma mesma essência intervalar, contribuindo para diminuir profundas diferenças entre eles. Esse

16 [...] “dividing up the basic material of a work into character-groups associated [to] constellations of intervals, chords, speeds and ‘behaviour patterns’”(SCHIFF, 1983 p. 38).

processo é análogo à neutralização harmônica de *Cores*. A tabela 3 é um resumo da organização de [5]-[6] de *Triple Duo* (figura 42).

The musical score for Carter's *Triple Duo*, measures 4-6, is presented in a multi-staff format. The instruments are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vcl.). The tempo is marked 'Agitato in tempo (♩ = 100)'. The score is divided into three groups of characters: Group 1 (Flute and B♭ Clarinet), Group 2 (Percussion and Piano), and Group 3 (Violin and Violoncello). The Piano part includes a 'Piano solo to end of [16]'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *marc.*

Figura 42: Carter, *Triple Duo*, [4]-[6]. New York: Hendon Music, 1983. Grupo de personagens 1, 2 e 3.

O trecho exemplificado cristaliza um instante de sonoridade de *tutti*, agitado, onde cada personagem expressa, à sua maneira, um mesmo caráter.

Em instantes de menor densidade que o exemplo anterior, a alternância dos grupos facilita a identificação de suas características. Desse modo, torna-se mais fácil identificar os padrões de comportamento de cada grupo (figura 43).

The image shows a musical score for Carter's *Triple Duo*, measures 60-62. The score is arranged in six staves: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (Bb Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vcl.). The percussion part is divided into wood and metal sections. The piano part features complex textures with triplets and dynamic markings like *mf* and *f*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *f* and *f-mf*.

Figura 43: Carter, *Triple Duo*, [60]-[62]. New York: Hendon Music, 1983. Passagem menos densa que o tutti (figura 42), permitindo identificar madeiras (linhas melódicas), piano e percussão (notas curtas) e cordas (notas

Um tipo similar de alternância de conjuntos também é feita por Ligeti no *Allegro risoluto* de seu *Concerto para piano e orquestra*, no qual ele emprega uma escrita que, por caminhos estéticos e técnicos particulares, é caracterizada pelo diferenciamento de personagens como ocorre em *Triple Duo*. A textura é um tipo de “monodia”, cujas partes são divididas pelos grupos que tocam alternadamente sem se sobrepor. Ligeti individualiza cada personagem, dando-lhes materiais próprios, como andamentos, timbre específicos, assim como ocorre em Carter (figura 44).

PULSO → E UAD PULSO

(*) STRINGS: ALL DOUBLE, TRIPLE AND QUADRUPLE STOPS NON DIVISI

Figura 44: Ligeti, *Concerto para piano e orquestra*, *Allegro risoluto*, [5]-[12]. Alternância de personagens que facilita identificar suas características.

Outro recurso expressivo utilizado por Ligeti para individualizar personagens é deixá-los extremamente diferentes, quase ao ponto de ser uma reunião de personagens aparentemente díspares e sem relações entre si (figura 45).

Figura 45: Ligeti, *Concerto para piano e orquestra*, *Vivace molto ritmico e preciso*, [22]-[24]. Individualização que torna os personagens totalmente díspares: melodia lírica (trompa), caráter rítmico (piano).

A melodia lírica tocada pela trompa neste excerto é bastante expressiva e contrastante ao material sempre rítmico do piano, parecendo ter sido transportada de uma outra dimensão. A textura de cada personagem é feita por opostos.

4.3 A SONORIDADE HARMÔNICA DE LIGETI

O estudo nº 2 para piano (Livro I) de György Ligeti (*Cordes à vide*) é um exemplo de tratamento intervalar que se apóia no emprego de duas dimensões sonoras: o diatonismo e o cromatismo. Em sua primeira seção, há duas estruturas em contraponto que compartilham o mesmo procedimento, embora tenham perfis melódicos e ritmos diferenciados; e possuem uma linha melódica cromática principal, cuja passagem entre as alturas é dada por outras alturas que se movem principalmente por intervalos de quintas justas. A estrutura tocada pela mão direita é irregular ritmicamente e apresenta mais de um tipo de perfil melódico, ao passo que a estrutura tocada pela mão esquerda é periódica, sempre em grupos de sete colcheias (figura 46).

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p
m.s.
 (with much pedal)
 (con ped.)

5

Figura 46: Ligeti. *Étude pour piano, premier livre*, Schott, 1986. *Cordes à vide* [1]-[8]. Melodias cromáticas em semínimas em contraponto, preenchidas por intervalos de quintas justas em colcheias.

A dimensão diatônica é construída quando uma cadeia de quintas justas evoca uma ou mais escalas maiores. Quanto maior o número de alturas de uma cadeia, mais incerta é a qual escala ela remete. Isso acontece numa cadeia de doze notas do tipo C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#. Em *Cordes à vide*, o emprego de cadeia de quintas justas é um

recurso rico harmonicamente, no qual todos os doze sons podem ocorrer, mas de forma diatônica. O foco não está em evocar uma ou outra escala, mas está no contexto escalar dúbio, fortalecendo a dimensão diatônica que as cadeias evocam.

Outro aspecto relevante dessa técnica usada em *Cordes à vide* é a diferenciação entre as dimensões cromática e diatônica. Por este motivo, esta obra foi tida como modelo no tratamento harmônico para realizar a proposta de Carter de grupo de personagens. Neste caso, a dimensão cromática e a dimensão diatônica poderiam atuar como um grupo de dois personagens.

4.4 OS APOIOS E AS PEÇAS

As três motivações (forma em evolução, grupo de personagens e cadeias) recém descritas são manipuladas em concordância com a proposta de três obras do portfólio; o modelo formal de *Hermes* foi importante para a definição da forma em evolução de *Ar: em movimento, em profundidade*, representada por ABCD. Essa obra, como o seu modelo, apresenta dois materiais iniciais contrastantes, que se interagem e se influenciam, e conduzem a música a momentos cada vez mais tensos, que culminam nas seções B e C. Esta é seguida por uma seção calma, que dissolve toda a tensão acumulada. Já a forma em evolução em *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* assume um padrão semelhante à forma rondó e apresenta um material inicial, que se expande e se contrai, e sempre retorna variado. Essas expansões e variações foram realizadas tendo como modelo a segunda das *Quatro peças para clarinete e piano*, Op. 5 de Alban Berg e a *Nona sinfonia* de Gustav Mahler. Já em *Ressonâncias Temporais*, é empregado o modelo formal definido por ABCDEF, onde A, C e E ressoam entre si um mesmo caráter, assim como B, D e F. *Ressonâncias Temporais* também utiliza o mesmo princípio de ampliação de material, presente na *Nona sinfonia* de Mahler.

Cada seção das formas em evoluções de *Ar: em movimento, em profundidade; Feixe de luz, desolado e turvo no anoitecer* e *Ressonâncias Temporais* é um personagem; dentro de cada seção há outros personagens que contribuem para o caráter da seção. Os modelos para a construção de grupo de personagens se expressam na escrita para grupos de câmara ou orquestra. A composição das obras *Ar: em movimento, em profundidade* e *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* apresentou um problema específico que foi o de sugerir grupo de personagens num instrumento melódico. Em *Ar: em movimento, em profundidade* mais de um personagem é evocado através da alternância de um material melódico e outro material rítmico. Já em *Feixe de luz, desolado e turvo no anoitecer*, um material lírico é alternado com materiais rápidos e também com um material extremamente lento. Em *Ressonâncias Temporais*, os personagens são alternados e sobrepostos.

Do ponto de vista harmônico, o grupo de personagens foi criado empregando três tipos de cadeias: uma cadeia com intervalos de quintas, outra cadeia com intervalos de terças e outra cadeia com intervalos de segunda. Essa organização harmônica foi apropriada de Cowell, que afirma serem esses três tipos de intervalo (juntamente com suas respectivas inversões) os três sistemas possíveis na escala de doze sons (Cowell, 1996 p. 112-3). De acordo com essa organização harmônica para individualizar personagens, *Ar: em movimento, em profundidade* se concentrou em investigar o uso de cadeias de quintas justas e de terças maiores e menores, ao passo que *Ar: Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* investigou cadeias de segundas e terças, ambas maiores e menores, e *Ressonâncias Temporais* investigou o uso de todas as cadeias (segundas, terças e quintas).

5 Ar: em movimento, em profundidade

FLAUTA SOLO

Ar: em movimento, em profundidade

Luís Passos
(2005)

Expressivo
♩ = 90

p dolce *mp* *frulato* *p* *mp* *mp* *mp*

7 *p* *mf* *frulato* *p*

13 *frulato* *mf* *mp* *mf*

19 *p* *f* *mf* *f* *poco accel.* *a tempo*

24 *mf* *frulato* *mf* *p*

29 *mf* *f*

32 *mf* *f* *mf*

38 *f* *mf* *f* *mp* *mf* *p*

Copyright by Luís Passos. All rights reserved.

44 *f* *mf*

49 *poco accel.* *a tempo* *cresc.* *molto* *curta*

55 *mf* *sf* *decresc.*

60 *mp* *sf* *rall.*

65 *a tempo* *mf* *accel.* *cresc.*

71 *a tempo* *sf* *sf* *rall.* *decresc.*

75 *a tempo* *mf*

81 *poco accel.* *a tempo* *mp*

86 *mf* *decresc. poco a poco* *mp*

90 *sf* *f* *mf*

95 *f* *sf* *sf*

100 *sf* *mf*

104 *cresc.* *f* *sf* *sf*

109 *decresc.* *mf* *f*

114 *sf* *sf* *sf* *mf*

119 *f* *sf* *sf*

123 *sf* *sf*

126 *f* *mf* *decresc.*

130 *mf* *cresc.* *sf* *f* *sf* *sf*

132 *sf* *sf* *mf*

135 *sf* *cresc.* *sf* *f* *cresc.* *sfz* *mf* *cresc.*

138 *sf* *mf* *cresc.* *sf* *f*

140 *sf* *cresc.* *sfz* *ff* *sfz* *f* *sfz* *sfz* *ff*

144 *sfz* *sfz* *sfz* *8va* *loco* *6 decresc.* *5* *sf mp* *5*

* As respirações desse ponto até o fim dessa página devem ser breves ao ponto de não comprometer a fluência do material musical.

147 *ff*
mf

149

151

154 *sf*

156 *mf* *f* *mf* *f* *mf* <

159 *f* *fp* < *mf*

162 *mf* *molto rall.* *a tempo curta* *mp*

Detailed description: This page of a musical score contains seven staves of music, numbered 147 through 162. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning of measure 147, *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 147 and 156, *sf* (sforzando) in measure 154, and a range of dynamics from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano) in the final staff. Performance instructions include *molto rall.* (molto rallentando) starting at measure 160 and *a tempo curta* (a tempo curta) starting at measure 161. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and uses slurs and accents to indicate phrasing and emphasis. Measure numbers 147, 149, 151, 154, 156, 159, and 162 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

166 *mp*

173

180

186 *pizz.* *p* *mp*

191 *p*

198 *mp*

204 *p*

208 *mp*

* Esse harmônico poderá soar eventualmente.

215

219

p *mp*

224

p *mp*

230

p *mp* *p*

236

mp *p* *mp*

240

**

* Essa nota deverá ser tocada ordinariamente, mas seu timbre deverá soar como se fosse um harmônico.

** Esse harmônico poderá soar eventualmente.

5.1 FORMA EM EVOLUÇÃO

Ar: em movimento, em profundidade se divide em quatro seções, ABCD, e tem o mesmo modelo formal da obra *Hermes*, de Sciarrino. Esse modelo consiste de um arco, composto por uma idéia inicial de pouca tensão, que se expande e, juntamente com um material contrastante conduz a um momento de grande tensão, que é, em seguida, resolvido num instante tranqüilo. O contraste é uma força de interação entre os materiais; ele os modifica, pouco a pouco, e os conduz a um novo material, produto da interação de seus antecessores.

São dois os principais materiais da primeira seção ([1]-[129]) de *Ar: em movimento, em profundidade*. O primeiro deles é uma linha melódica, num design de arco, que introduz um ambiente calmo e largo (figura 47).

Expressivo
♩ = 90

p dolce *mp* *p*

Figura 47: *Ar em movimento, em profundidade*, [1]-[4]. Primeiro material, que estabelece um ambiente calmo e largo.

Inicialmente, o segundo material não estabelece um contraste intenso com o primeiro material, diferentemente do que ocorre em *Hermes*. O segundo material é introduzido de modo como se pedisse licença para participar de uma conversa. É um intruso que, ao se expandir e ao se configurar como um material independente, estabelece um contraste intenso e modifica a conversa proposta pelo primeiro material (figura 48).

p *f* *mf* *f*

mf *mf* *p*

mf *f*

Figura 48: *Ar em movimento, em profundidade*, [19]-[31]. Segundo material em semicolcheias (a) que se amplia ao longo da seção A, (b) e (c).

A expansão é presente tanto no primeiro material quanto no segundo material. Ela amplia a parte em quintas justas do primeiro material numa cadeia de intervalos de quintas justas (às vezes se usa a quinta diminuta), sempre num ritmo que emprega a semínima e a mínima como base (figura 49).

Expressivo
♩ = 90

frulato

a

b

mf

Figura 49: *Ar em movimento, em profundidade*, primeiro material (a) [1]-[4], primeiro material expandido (b) [46]-[50]. Expansão do intervalo de quinta justa inicial (c) numa cadeia de quintas justas/diminutas (b).

O primeiro material absorve parte da movimentação rítmica do segundo material e, em consequência, suas durações são cada vez mais curtas. A introdução do valor de duração de colcheia marca essa absorção de movimento (b). Ao final da seção A, a interação entre o primeiro e o segundo materiais altera acentuadamente o primeiro material que se torna mais movido, no entanto sem perder sua característica intervalar. O segundo material, por sua vez, se amplia criando mais movimento rítmico (figura 50).

a

b

f *sf* *sf* *mf*

Figura 50: *Ar: em movimento, em profundidade*, [95]-[103]. Interação entre os materiais. O primeiro material assume um ritmo movido (b) influenciado pelo ritmo do segundo material (a).

A expansão e emancipação do segundo material conduz a forma ao seu primeiro ponto culminante (seção B [130]-[146]), fruto de intensa atividade rítmica e de intervalos e tessitura amplos. Ao mesmo tempo, dentro do segundo material, surge um novo material, de

função pontual, mas necessário para conduzir ao clímax da seção B. Tratam-se de algumas alturas no agudo que são acentuadas, dentro de um emaranhado de notas curtas (figura 51).

Figura 51: *Ar: em movimento, em profundidade*, [138]-[146]. Material pontual (a) que no emaranhado de notas curtas, define outro plano que conduz ao ponto climático (b).

O modelo formal ABC da obra *Hermes* de Sciarrino foi variado em ABCD para valorizar os materiais de *Ar: em movimento, em profundidade*. No modelo variado, a seção A é calma e aos poucos fica tensa, conduzindo às seções B e C de grande tensão que é resolvida na seção D, calma. O modelo formal adaptado mostrou ser, no contexto de *Ar: em movimento, em profundidade*, mais eficiente, pois prolonga o clímax da seção B, conduzindo a outro clímax ainda mais tenso. O aumento de tensão é dado pelo material pontual da seção B que evolui na seção C ([147]-[165]) em linhas melódicas no agudo, acompanhadas por trêmulos que prolongam o movimento rítmico da seção B (figura 52).

Figura 52: *Ar: em movimento, em profundidade*, [147]-[153]. Seção C que estende a tensão da seção B.

A seção final. D ([166]-[242]), retoma com a sonoridade de quintas do primeiro material da peça, num ambiente lontano, criado por notas longas, em harmônicos. O caráter e a função de relaxamento são conferidos pela sonoridade harmônica, que é definida por um diatonismo, contrário ao cromatismo das seções B e C. A mudança de timbre da seção D é também um relaxamento do próprio timbre, após três seções de invariabilidade (figura 53).

Figura 53: *Ar: em movimento, em profundidade*, [166]-[172]. Material da seção D, com harmônicos, intervalos de quinta e durações longas, que contribuem para a função de relaxamento.

A seção D, sem comprometer sua função de relaxamento, ecoa a seção A, expondo dois materiais de mínimo contraste. O segundo material da seção A é ecoado na seção D pelo material contrastante, que ocorre no grave, em dinâmica piano e no timbre de pizzicato de flauta. O eco também pode ser visto como uma contração do segundo material que retorna numa forma variada e poeticamente em falência, visto que sua energia foi esgotada para a condução aos pontos culminantes das seções B e C (figura 54).



Figura 54: *Ar: em movimento, em profundidade*, [230]. Material de pouco contraste e em pizzicato de flauta.

5.2 GRUPO DE PERSONAGENS / CADEIAS

Embora os exemplos de utilização de grupo de personagens se apliquem a obras de câmara, esses podem ser evocados em instrumentos melódicos através da alternância, como discutido no capítulo 4. Dois materiais distintos evocam dois personagens em *Ar: em movimento, em profundidade*.

5.2.1 PRIMEIRO MATERIAL/PERSONAGEM

O primeiro material possui os elementos, ainda embrionários, que constituirão o segundo material e também as seções seguintes. Aquele é constituído de três partes: a primeira delas possui um intervalo de quinta, que virá a ser uma cadeia de quintas ao longo das seções A e B; a segunda parte tem dois intervalos seguidos (terça maior e terça menor), que serão usados e ampliados numa cadeia de terças¹⁷ pelo segundo material; e a terceira parte possui um intervalo de quinta diminuta que não é desenvolvido; ele é retirado do primeiro material, à medida em que sua primeira e sua segunda partes são expandidas (figura 55).



Figura 55: *Ar: em movimento, em profundidade*, [1]-[4]. Três partes do primeiro material. Quinta justa em semínima e mínima (a), terça maior/menor em tercina (b) e trítono (c).

5.2.1.1 PARTE a

A parte a é uma seqüência de intervalos de quinta justa cujo ritmo principal

¹⁷ O intervalo de sexta maior ou menor também está presente na cadeia de terças.

inicialmente se constrói a partir das figuras de semínima e mínima. As variações ampliam o número de elementos da cadeia de quintas justas e empregam figuras de menor duração (figura 56).



Figura 56: *Ar: em movimento, em profundidade*, [7]-[11]. Ampliação da cadeia de quintas justas e emprego de figuras de menor valor que a semínima e a mínima.

Às vezes, o ritmo da parte *a* reaparece em semínimas e mínimas. Sem que seu caráter seja modificado, sua harmonia é variada, empregando cadeias de terças, emprestadas da parte *b*, (figura 57).

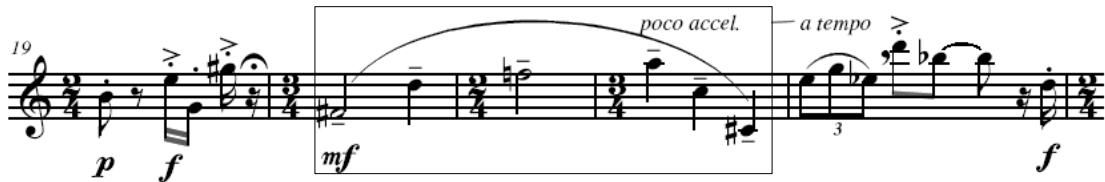


Figura 57: *Ar: em movimento, em profundidade*, [19]-[23]. Parte *a* empregando com seu ritmo (mínimas e semínimas) a sonoridade harmônica da parte *b*.

O processo de ampliação da parte *a* faz com que ela se torne tão importante a ponto de ocupar o lugar das partes *b* e *c*, tornando-se o principal representante do primeiro material (figura 58).

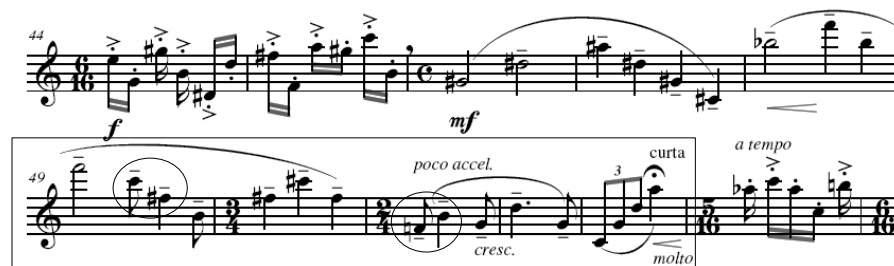


Figura 58: *Ar: em movimento, em profundidade*, [44]-[54]. Parte *a* ampliada, configurando-se como a única representante do primeiro material (retângulo). Ela incorpora o ritmo de quáter de colcheia da parte *b*, e o intervalo de trítone da parte *c* (círculos).

A parte *a* também realiza a transição entre as seções B e C, e a transição entre as seções C e D. A primeira dessas transições, num gesto ascendente em quartas justas, continua a movimentação rítmica da seção B e conduz à textura da seção C que apresenta uma melodia no agudo acompanhada por trêmulos (figura 59).

Figura 59: *Ar: em movimento, em profundidade*, [144]-[145]. Transição da seção B para C por intervalos de quartas justas que remetem às quartas justas da parte a.

Já a transição entre as seções C e D conduz a obra de um instante tenso, cromático, a um instante calmo. A cadeia de quartas justas em semicolcheias e em rallentando suavizam o movimento rítmico da seção C e, ao mesmo tempo, preparam para a sonoridade de quintas em harmônicos da seção D (figura 60).

Figura 60: *Ar: em movimento, em profundidade*, [162]-[165]. Transição da seção C para D em cadeia de quartas justas.

5.2.1.2 PARTE b

A parte *b* do primeiro material possui uma cadeia de terças que nem sempre são dispostas sucessivamente. A escolha das alturas desse tipo de cadeia usa uma altura de origem, acompanhada de suas terças maiores e menores, superiores ou inferiores. Essa escolha produz três alturas que podem aparecer em qualquer ordem (figura 61).

Figura 61: *Ar: em movimento, em profundidade*, [1]-[4]. Cadeia de terças.

A cadeia de terças (figura 61) possui a altura de origem D^3 , acompanhada de suas terças maior $F\#^3$, e menor F^3 .

Do ponto de vista do ritmo, a parte *b* retorna ritmicamente igual, sendo harmonicamente transposta durante a seção A (figura 62).

Expressivo
♩ = 90

Figura 62: *Ar: em movimento, em profundidade*, [1]-[18]. Retorno harmonicamente transposto (às vezes com uso do intervalo de sexta) da parte *b*.

Na seção D, a parte *b* se torna um material independente, um personagem que dialoga com o primeiro material. Ao mesmo tempo, também é evocado o caráter de perturbação do segundo material (figura 63).

Figura 63: *Ar: em movimento, em profundidade*, [198]-[207]. Parte *b* que exerce função de um novo material que dialoga com o primeiro material e ao mesmo tempo evoca o segundo material.

5.2.1.3 PARTE c

A parte *c* apresenta algumas variações rítmicas e transposições que pouco a modificam, podendo-se dizer que a parte *c* é quase imutável, fixa (figura 64).

Expressivo
♩ = 90

Figura 64: Ar: em movimento, em profundidade, [1]-[12]. Variações da parte c que pouco a modificam.

A parte c é removida do primeiro material e é incorporada, em alguns momentos, nas variações do primeiro material, cuja parte a inclui o intervalo de trítono em sua cadeia de quintas justas. Isso confere maior variação à parte a. Quando o trítono posiciona-se no final do primeiro material variado, tem-se uma estrutura muito parecida com a da figura 61, que inicia com um intervalo de pouca tensão (a quinta justa) e finaliza com um intervalo tenso (trítono), modelo harmônico do primeiro material (figura 65).

Figura 65: Ar: em movimento, em profundidade, [65]-[69]. Parte a que se apropria do trítono da parte c e mantém a estrutura harmônica do primeiro material, que se inicia com uma quinta justa e termina com o trítono.

5.2.2 SEGUNDO MATERIAL/PERSONAGEM

O segundo material emprega o mesmo tipo de cadeia de terças utilizado pela parte b do primeiro material, só que com um número maior de alturas. A cadeia é construída pela escolha de uma altura de origem, acompanhada de suas terças maiores e menores superiores ou inferiores, como explicado anteriormente. Em seguida, o processo se reinicia, escolhendo-se uma nova altura de origem e suas respectivas terças maior ou menor superior ou inferior. Essa cadeia aparece pela primeira vez no primeiro material e se torna o principal meio harmônico para individualizar o segundo material, que é também o segundo personagem (figura 66).

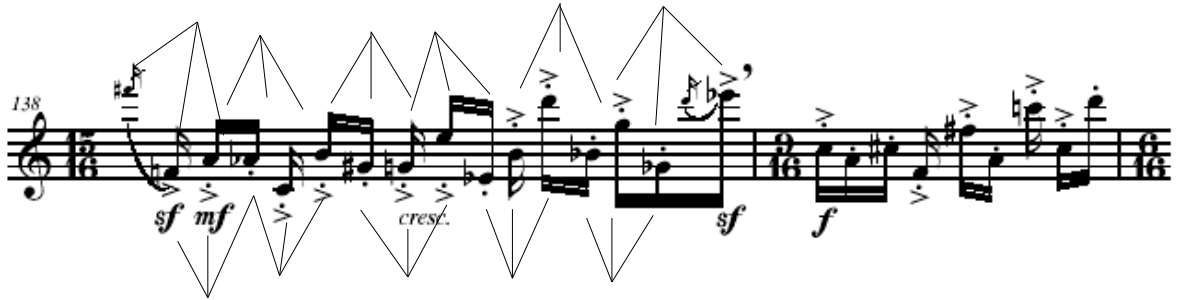


Figura 66: *Ar: em movimento, em profundidade*, [138]-[139]. Cadeia de terças que constitui o segundo material. Os agrupamentos de três notas indicam em diferente ordem uma nota original e suas respectivas terças maior e menor, superior ou inferior.

O nascimento de uma estrutura a partir de outra (como ocorre com o segundo material que nasce a partir da parte *b* do primeiro material) se perpetua no segundo material. À medida em que se amplia, ele se configura como um emaranhado de eventos, sendo que alguns deles se dirigem ao agudo e começam a dividir o segundo material em duas partes simultâneas (figura 67).



Figura 67: *Ar: em movimento, em profundidade*, [71]-[74]. Divisão do segundo material em duas partes simultâneas: notas agudas e emaranhado.

A parte do agudo começa a se emancipar do emaranhado na seção A e define um gesto sempre ascendente, cada vez mais importante que o emaranhado. As notas do agudo ficam mais próximas, ajudando a definir cada vez mais esse gesto (figura 68).



Figura 68: *Ar: em movimento, em profundidade*, [140]-[143]. Gesto ascendente no agudo que ocorre simultaneamente com o emaranhado.

Esse gesto do agudo se emancipa e caracteriza a seção C. Ele configura uma melodia que é acompanhada por trêmulos, e ambos formam duas partes sobrepostas e extremamente diferenciadas. O ponto culminante ocorre nessa seção e é valorizado na medida em que seu material atinge sua maturidade no clímax, através de um longo processo de crescimento. A superposição de duas partes pelo material da seção C inicia-se

na seção B, como mostrado na figura 68. O emaranhado, característica do segundo material, é neutralizado em trêmolos e suas notas agudas são valorizadas, formando uma melodia. O ponto culminante da seção C marca o momento máximo de transformação do segundo material (figura 69).

Figura 69: *Ar: em movimento, em profundidade*, [147]-[150]. Material da seção C dividido em duas partes, uma melodia no agudo acompanhada por trêmolos, que marcam o momento máximo de transformação do segundo material.

5.3 CONCLUSÃO

A obra *Hermes* de Sciarrino foi um modelo relevante que forneceu quatro recursos (contraste entre os principais materiais; forma ABC; seções definidas; transformações de materiais que geram outros materiais) para a elaboração da tensão sempre crescente na forma em evolução de *Ar: em movimento, em profundidade*. O contraste gera conflito e tensão, que foram ampliados inserido uma seção tensa extra entre as seções B e C do modelo original de *Hermes* (ABC), obtendo-se o modelo formal final ABCD. A elaboração de uma seção extra, mais tensa que a anterior, apresentou uma dificuldade composicional específica que foi a de encontrar novas possibilidades nos materiais que já atingiram um ponto culminante, para que pudessem atingir outro ponto culminante de maior tensão que seu antecedente. Do ponto de vista formal, a manutenção de um clímax de duas seções gera um enorme contraste entre ele e a seção D, calma. A opção por seções definidas são como degraus que conduzem ao ponto culminante. Os degraus são estágios de variação do material inicial da obra. Nela, um dado material é transformado em outro, e quando isso ocorre há uma mudança de seção, e o processo se reinicia.

O grupo de dois personagens em *Ar: em movimento, em profundidade* seguem as mesmas diretrizes de Carter. Dois materiais contrastantes, que configuram dois personagens, são diferenciados em harmonia e ritmo. Paralelamente, somam-se variações

feitas em cada material, que permitiram sua alteração ao longo da peça, sendo portanto, personagens que se transformam. O primeiro material é harmonicamente o mais diversificado e, ao ser submetido a variações, ele perde algumas de suas partes e desenvolve a parte *a*, a que mais o representa, caracterizada por intervalos de quinta, que produzem uma sonoridade diatônica. O primeiro material perde a parte *b*, que é utilizada para individualizar o segundo material com uma sonoridade harmônica cromática. Já o segundo material não perde partes; ele é apresentado numa forma concisa, que mais tarde é ampliada, até se configurar como um material estruturalmente importante.

6 Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer

Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer

para clarineta solo

Luís Otávio T. Passos
(2005)

Lento, expressivo e triste, ♩ = 50

Clarineta
em si^b

p *désolé* > *p* < *poco* > *p* < *mp* > *p* *pp* < *p*

mp < *mf* *p sub.*

p < *mp* > *p* < *mp* > *p* < *mp* > *p* *p* < *mp* > *p* *cresc.*

rall. *meno, accel.* *meno, accel.* *a tempo*
cresc. *mp* < *molto* *mf* *p* *cresc.* *mf* *p* *p* < *mp* > *mf*

poco accel. *a tempo*
> *p* *p* *cresc.* *f*

f *mp*

vivo, ♩ = 50
f sub. *mf* < *f*

25 *molto rall.* *a tempo* 6
mf *f* *mp* *molto* *f*

27 *f* 6 6 6 6 *poco rall.* *f* *f* *ff*

30 *più mosso, ♩ = 60* *poco rall.* 5
decresc. 5

32 *espressivo, ♩ = 50* 3 5 3
mf mp *mf mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *p*
brincando

35 *meno, accel.* *a tempo*
mp *cresc.* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *sf* *mf*

39 3 3 3
mp *mp* *cresc.*

42 *mf* *sf* *mf* *cresc.* *accel.* *a tempo*
f *sf* *f*

47 *mf* 3 *accel.* *poco a poco* *f* 5

vivo, ♩ = 50, tempo rubato *poco rall.* *accel.*

49 *mf* *f* *mf*

51 *a tempo* *f*

52 *a tempo*

53 *poco meno, accel.* *mp* *cresc.* *f*

54 *cresc.*

55 *poco meno, accel.* *a tempo* *mf* *ff* *f* *mf* *f*

56 *11*

57 **allegro, ♩ = 100** *mf*

4

Peça para clarinete

59 *mp* *sombrio* *cresc.* *mf*

63 *mp* *cresc.* *f* *mf* *eco* *mp* *mf* *cantabile*

expressivo, ♩ = 50

68 *mp* *< mf* *cresc.* *f*

73 *mf* *mp* *< mf* *> mp* *< mf* *mp* *< mf* *> mp* *mf*

77 *cresc.* *sf* *> mf* *mp* *< mf* *mp* *mf*

como um pássaro

81 *mp*

85 *mf* *mp* *decresc.* *p*

poco rall.

91 *p* *désolé e estático* *p* *pp* *p* *estático* *p*

lontano, con tenerezza, ♩ = 50

96 *pp* *p* *pédale* *mp* *p*

100 *p* *p* *pédale*

104 *mp* *mp*

109 *mf* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

113 *mp* *mp* *mf* *sf* *mf*

117 *mf* *mf*

121 *f* *mp* *mf* *vivo*, ♩ = 50 *tr*

124 *cuivré* *sf*

6.1 FORMA EM EVOLUÇÃO

A forma em evolução de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* é caracterizada por um único material central que se expande e se transforma num novo material, que por sua vez se contrai e se transforma no material central, reiniciando todo o processo. A forma é dada por ABA'CA"D, cujas seções B, C e D são expansões de A e as seções A' e A'', são contrações das seções B e C. Cada seção possui um caráter próprio, e é um personagem específico. O caráter de cada seção é construído e disposto considerando todo o arco formal da peça. Nesse sentido, a seção A é lenta e conduz à seção B, bastante movida. O processo se repete com a seção A', que reapresenta o material da seção A variado e conduz à seção C, mais movida que a seção B. Em seguida, o movimento se contrai e a seção A'' apresenta o material da seção A, alternando entre os caracteres jocoso e expressivo. A seção D introduz um material extremamente lento que dialoga com reminiscências de materiais das seções B e C.

A primeira seção ([1]-[22]) apresenta o material central da obra. Seu caráter *lento, expressivo e triste*, é construído pelo primeiro material, de várias maneiras: o uso do registro grave da clarineta; o uso de idéias fragmentadas, que sugerem o caráter triste e desolado, numa espécie de lamento; uma condução gradativa ao agudo, cujo ponto culminante é reforçado por notas repetidas, produzindo um efeito dramático, que é resolvido por uma descida ao grave, a partir de onde se reinicia toda a subida ao agudo e descida ao grave (figura 70).

Clarineta em sib

Lento, expressivo e triste, ♩ = 50

p desolé > *p poco* < *p* < *p* < *mp* > *p* *pp* < *p*

a a' a'' a''' b

6 *mp* *mf* *p sub.*

Figura 70: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [1]-[8] idéia inicial (a) e suas variações (a'), (a'') no registro grave, que evocam o caráter triste; condução para o agudo (a'''), ênfase na nota E⁵, que reforça o ponto culminante (b), descida ao grave (c).

A seção B ([23]-[31]), vivo, é uma expansão do material da seção A, conduzindo-o a um instante contrastante e movimentado em harmonia e ritmo. Todo o contraste criado pela seção B é ampliado pela seção C. A seção B é construída por poucos motivos que passam por várias harmonias e evocam um caráter jocoso e alegre (figura 71).

Figura 71: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [23]-[24]. Materiais da seção B.

Esses materiais se contraem através de um gesto descendente (característica do primeiro material) [31], que conduz ao retorno do primeiro material na seção A' ([33]-[47]). Ela desenvolve o material de segundas descendentes de modo lírico e *cantabile*, sendo exceção a breve intervenção do brincando [33], sem o caráter triste da seção A (figura 72).

Figura 72: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [32]-[38]. Primeiro material variado com caráter expressivo e lírico. Desenvolvimento das segundas descendentes do primeiro material (quadrado).

A seção C ([47]-[56]) retoma o caráter vivo da seção B, num contexto harmônico caracterizado por terças e sextas em padrões de arpejos que realizam polifonias em alguns momentos. O material da seção C explora os registros grave, médio e agudo do clarinete, ou saltando entre eles, ou indo gradativamente de um registro a outro. Do ponto de vista rítmico, o movimento da seção B, em quádruplas de seis, é ampliado pela seção C em quádruplas de nove e onze, mantendo-se o mesmo andamento. Isso produz maior densidade à seção C, que é ritmicamente mais movimentada que a seção B (figura 73).

Figura 73: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [54]-[55]. Material da seção C (ampliação do material da seção B) explorando os registros do clarinete e empregando uma divisão do pulso maior que a seção B, resultando numa seção ritmicamente mais movimentada que a seção B.

A seção A" ([57]-[90]) reexpõe o material da seção A sob dois caracteres alternantes: o allegro, jocosos; e o expressivo, lírico. O allegro é construído por pequenas apojeturas, que constituem gestos fragmentados que evocam um caráter brincalhão. Trata-se de uma sonoridade que remete a pássaros, como sugerido na indicação: “como um pássaro” [80]. O caráter expressivo relembra o caráter lento, expressivo e triste do material da seção A, mas variado de forma lírica (figura 74).

Figura 74: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [73]-[84]. Variação do primeiro material que evoca um caráter expressivo/lírico (a), e que evoca um caráter allegro jocosos (b).

A alternância de um material lento, no extremo agudo do clarinete, com reminiscências do primeiro material e do material vivo das seções B e C, e numa forma evocativa do rondó, confere à seção D ([91]-[125]) a função de síntese de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*. Ao mesmo tempo, a seção D possui a função de

recapitulação. Seu caráter *lontano* é evocado por um material de notas longas, no agudo, e em dinâmica piano. É um clímax invertido; é o momento de menor atividade da obra, que oferece simetria ao momento de maior atividade da seção C (figura 75).

Figura 75: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [104]-[116]. Material lento (a), que aos poucos se transforma em (c), que é uma variação do primeiro material. Variações do primeiro material (b).

6.2 GRUPO DE PERSONAGENS / CADEIAS

Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer possui um grupo de três personagens cujos caracteres são: lento, expressivo e triste; vivo; e *lontano con tenerezza*. Os dois primeiros personagens são alternados, definindo-se no nível formal, correspondendo às seções ABA'CA". Dessa modo, há um diálogo entre um personagem (que sempre retorna nas seções A, A' e A") e outro personagem (que sempre retorna nas seções B e C). A seção D é peculiar, pois apresenta dentro dela um diálogo entre os três personagens, que evoca o diálogo estabelecido entre eles nas seções antecedentes.

6.2.1 PRIMEIRO MATERIAL / MATERIAL CENTRAL; LENTO, EXPRESSIVO E TRISTE

O primeiro material é também o material central, pois dele são derivados todos os elementos que irão individualizar os demais materiais, que explora dois tipos de cadeias, as cadeias de terças¹⁸ (maiores e menores), e as cadeias de segundas¹⁹ (maiores e menores).

¹⁸ Também são considerados os intervalos de sextas maiores e menores na cadeia de terças.

¹⁹ Também são considerados os intervalos de sétimas maiores e menores na cadeia de segundas.

É construído por quatro partes (figura 76).

Clarinetas em si^b

Lento, expressivo e triste, $\text{♩} = 50$

Figura 76: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, [1]-[8] idéia inicial (a) e suas variações (a'), (a'') em cadeia de segundas maiores; pausas (círculos); condução para o agudo (a''') empregando cadeia de sexta maior e sexta menor, tendo a nota B² como base; nota repetida E⁵ (b); descida ao grave em cadeia de terças maiores e menores (c).

As pausas e o pequeno tamanho da parte a contribuem para que o primeiro material seja constituído por partes fragmentadas, que se unem. À medida em que essas partes são dilatadas, elas contribuem para expandir a parte a para o agudo. O primeiro material não é apresentado como uma idéia “acabada”; ele é construído e definido pouco a pouco. Somente quando ocorre a descida ao grave (figura 76), seguida de uma recapitulação do primeiro material, é que ele se define como um material e não mais como partes fragmentadas. Este tipo de escrita foi modelada através do primeiro movimento da *Nona Sinfonia* de Mahler, cujo tema do primeiro movimento é construído a partir de pequenas partes, isoladas por pausas.

Outra característica que orienta a organização dos materiais de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* são seus arcos, formados pela expansão em direção ao agudo e contração, em direção ao grave. Esses arcos reaparecem em vários momentos; eles são responsáveis por orientar a ampliação do primeiro material, no nível formal, conduzindo-o a regiões de registro amplo e cheio de movimento, que são as seções B e C. Ao mesmo tempo, eles conduzem à seção D, no registro mais agudo do clarinete. Esse tipo de arco teve como modelo a segunda peça das *Quatro peças para clarinete e piano*, Op. 5, de Alban Berg. Esta obra é caracterizada pelo mesmo tipo de arco, desenhado pelo clarinete, que inicia no limite grave do registro médio, e se move em direção ao agudo, o ponto climático, afirmado pela repetição de uma mesma altura. Em seguida, uma descida ao grave ocorre como um relaxamento, finalizando a obra.

Em *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, as variações do primeiro material, que definem sua expansão (primeira parte do primeiro arco), são feitas pela adição de novas partes e pela repetição ou variação de uma mesma parte (figura 77).

Figura 77: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [9]-[22]. Variação que amplia o primeiro material (figura 83). Inserção de parte nova (a); variação da parte a do primeiro material (b); descidas em intervalos ou de segundas ou de terças (c); repetição variada do a" do primeiro material (d); ênfase no ponto culminante (e) como no primeiro material; repetição das segundas descendentes de c (f); variação que prolonga a descida através de um perfil melódico N (g), variação que funde as alturas B², G^{#2} e G com as notas repetidas de e, e uma inversão da descida em terças de (g) na forma de apojetura (i).

As contrações dos materiais das seções B e C, segunda parte do arco, são feitas por um mesmo gesto descendente, que recolhe todo o movimento, conduzindo sempre à altura B², o centro harmônico do primeiro material (figuras 78 e 79).

Figura 78: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [30]-[32]. Descida ao grave que recolhe todo o movimento rítmico da seção B, conduzindo ao retorno do caráter expressivo e também ao retorno do primeiro material que começa na nota B².

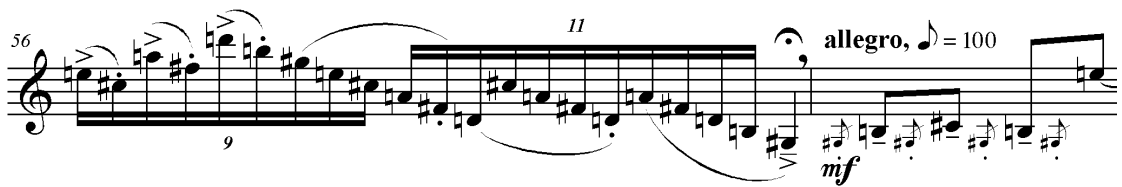


Figura 79: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [56]-[57]. Descida ao grave que recolhe todo o movimento rítmico da seção C, conduzindo ao retorno do primeiro material em caráter *allegro* e na nota B².

6.2.1.1 PRIMEIRA VARIAÇÃO DO PRIMEIRO MATERIAL; *expressivo*

O retorno variado do primeiro material (seção A') retira dele seu caráter triste e seu conteúdo dramático em função de vários aspectos: o material não é expresso por partes fragmentadas; não possui um ponto climático reforçado por alturas repetidas (que o fornecia dramaticidade no contexto original); não delinea um único arco, e sim vários. Além disso, um material reminescente da seção B, rápido e em staccato, confere a ele um caráter de scherzo, como indicado na partitura por “brincando” (figura 80).

Figura 80: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [32]-[41]. Material intruso que confere a esta variação um caráter também alegre (círculos). As pausas presentes (retângulos) são recursos expressivos e não fragmentam a estrutura melódica.

6.2.1.2 SEGUNDA VARIAÇÃO DO PRIMEIRO MATERIAL; *allegro / expressivo*

A variação em caráter de *allegro* combina várias partes do primeiro material. As apojeturas sempre na altura G^{#2} correspondem à parte a (figura 77), que é adicionada ao primeiro material (figura 79). A variação enfatiza as alturas B², C^{#3}, D^{#3}, que são as alturas

das partes a e a". Por último, os arpejos são ecos da seção C (figura 81).

Figura 81: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [57]-[62]. Variação do primeiro material em caráter allegro cujas alturas correspondem às alturas da parte a (figura 80) (a); reminiscência da seções B e C através de arpejos (b); repetição de altura, característica do ponto culminante do primeiro material (c).

O caráter expressivo, presente na segunda variação, é semelhante ao caráter expressivo da primeira variação. A única diferença é que algumas partes do primeiro material, que não foram usadas na primeira variação são retomadas na segunda variação (figura 82).

Figura 82: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [67]-[75]. Emprego de partes do primeiro material que não foram usados na primeira variação: nota repetida (a); parte no grave (b) que corresponde à parte a da figura 80.

6.2.2 SEGUNDO MATERIAL; vivo

Assim como o primeiro material, o segundo material se orienta harmonicamente por cadeias de segundas e cadeias de terças, sempre sendo ritmicamente periódico. Algumas variações de ritmo e perfil melódico da quiáltera de seis fornecem-lhe mobilidade (figura 83).

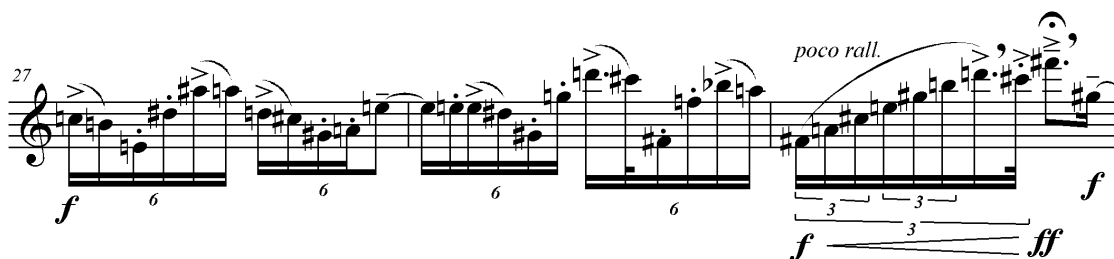


Figura 83: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [27]-[28]. Variações do ritmo das quiálteras de seis semicolcheias; emprego de segundas e sétimas que dão mobilidade à seção B.

6.2.2.1 PRIMEIRA VARIAÇÃO

As características presentes nessa variação (seção C), que contribuem para criar movimento, são os agrupamentos por acento e articulação aperiódicos de dois, três ou quatro semicolcheias, que cancelou a periodicidade do ciclo de nove semicolcheias. Os padrões de articulação, as cadeias de terças, a dinâmica *f* e o caráter decisivo do movimento contínuo, ao mesmo tempo como uma tensão dada pelo deslocamento rítmico da articulação, conferem a essa variação uma sonoridade única dentro da obra. Essa variação deriva da parte descendente (c) do primeiro material, apresentando vários perfis melódicos. Toda essa diversidade de perfis melódicos, articulações, registros constroem na seção C o ponto climático da obra (figura 84).

Figura 84: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [51]-[52]. Padrões de articulação: binário que ocorre como acento-staccato (a) ou acento-staccato em legato (b); ternário que ocorre como acento-legato-staccato (c), acento-staccato-staccato (d), ou acento-legato-staccato (e).

6.2.3 TERCEIRO MATERIAL

O terceiro material, presente na seção D, é formado por um material lento, com intervenções que ecoam o primeiro e segundo materiais. O terceiro material ocorre no

extremo agudo do clarinete, sendo constituído por variações das partes a e c do primeiro material. Sempre que um material é alternado com o material lento, esse retorna sempre na última altura que ele tocou pela última vez. Harmonicamente, esse procedimento evoca a interrupção, como se o material lento precisasse reafirmar-se, retornando do ponto (altura) onde foi interrompido (figura 85).

Figura 85: *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* [91]-[95]. Material lento (a) no extremo agudo, que é interrompido por reminiscências do primeiro material (b), retornando a partir da última nota onde foi interrompido (c).

6.4 CONCLUSÃO

Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer teve o objetivo de construir um tipo de forma em evolução caracterizada por arcos, análoga ao modelo clássico da forma rondó. Os arcos delineiam uma sucessão de expansão-contração de um mesmo material. As expansões foram projetadas para conferir tensão, enquanto as contrações foram feitas para criar relaxamento; a seção B é bastante movimentada e conduz para a seção C, ainda mais movimentada. Esse momento de grande tensão é equilibrado pela seção D de pouco movimento.

A definição dos arcos é dada por um somatório de recursos de organização harmônica, rítmica, caráter, que só possuem força por trabalharem em conjunto. O caráter de cada um dos três materiais/personagens: lento, expressivo e triste; vivo; *lontano, con tenerezza* definiu como deveria ser o uso do registro, da organização harmônico-rítmica, da textura para obter cada caráter.

Cada caráter representa um personagem que corresponde, cada um, a uma seção. Embora cada personagem possua diferentes caracteres, todos os elementos que o definem têm origem num mesmo ponto: o primeiro material. É essa característica de ligação entre os três personagens que confere à forma a propriedade de forma em evolução.

7 RESSONÂNCIAS TEMPORAIS

Luís Otávio Teixeira Passos

Ressonâncias Temporais

para conjunto instrumental

fev. a junho de 2006

Porto Alegre

Conjunto:

1 Flauta
1 Clarineta em Si bemol
1 Piano
1 Violino
1 Viola
1 Violoncelo

Partitura notada em som real.

Duração aproximada de 11 minutos.

Ressonâncias Temporais

Luis Passos

Expressivo, con anima, $\text{♩} = 90$

Flauta

Clarinetta (som real)

Piano

Violino

Viola

Violoncello

Vln.

Vln.

A

24

Fl. *mf* *cresc.* *f*

Cl. *mf* *cresc.* *f*

Pno. *mf* *cresc.* *f*

Vln. *a tempo* *a* *poco* *f* *cresc.* *piu f*

Vla. *pizz.* *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

28

Fl. *ff* *f* *ff* *mf*

Cl. *sf* *ff* *f* *ff* *mf* *staccatissimo*

Pno. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *f* (*pizz.*) *ff*

Vc. *f* *gliss.* *ff*

32 *poco rall.* *a tempo* **B**

Fl.

Cl.

Pno. *sf* *mf*

Vln. *arco* *sf* *ff* *mf* IVC até Φ (arco separado) *mf*

Vla. *sf* *ff* (pizz.) *mf*

Vc. *mf*



37 *pizz.* *arco* *mp* *começar imperceptivelmente* (arco separado)

Vln. *arco* *mp* *começar imperceptivelmente* (arco separado)

Vla. *s.t.* *V* *arco separado* *mp* *começar imperceptivelmente*



42 *cresc.* *mf* ord.

Vln. *mf*

Vla. *cresc.* *mf* ord.

C

47

Fl. *mp*

Cl. *mp*

Vln. *mp* *cresc.* *mf*

Vla. *mp* *cresc.* *mf*

Vc. *mp* *cresc.* *mf*

47

Fl. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Pno. *f* *8va*

Vln. *pizz.* *f*

Vla. *pizz. arco* *f* *pizz.* *f* *(arco)*

Vc. *cresc.* *f*

47

Pno. *f* *8va*

54

Pno. *f* *8va*

58 **D**

Fl. *mf* *più mf* *decresc.* *mp*

Cl. *mf* <

Pno. *mf*

Vln. *mf* *pizz. sonoro* *arco* *pizz.* *arco* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

63

Fl.

Cl. *più mf* *mp* < *mf* *mp* *f*

Pno. *L.v.* *mf*

Vln. *(pizz.)* *mf*

Vla.

Vc. *mp* *mf* *mp* *f* *f* *mf*

Musical score for measures 70-75, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 70-75:

- Fl.:** Measure 70 is empty. Measure 71 has a whole note mf chord.
- Cl.:** Measure 70 has a quarter note f chord. Measure 71 has a quarter note f chord.
- Pno.:** Measures 70-71 are empty. Measure 72 has a whole note f chord.
- Vln.:** Measure 70 is empty. Measure 71 has a whole note f chord. Measure 72 has a whole note f chord.
- Vla.:** Measure 70 is empty. Measure 71 has a whole note f chord. Measure 72 has a whole note f chord.
- Vc.:** Measure 70 has a quarter note f chord. Measure 71 has a quarter note mf chord. Measure 72 has a quarter note mf chord. Measure 73 has a quarter note mp chord. Measure 74 has a quarter note f chord. Measure 75 has a quarter note f chord.

Measures 75-79:

- Fl.:** Measure 75 has a whole note mf chord. Measure 76 has a whole note f chord. Measure 77 has a whole note f chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.
- Cl.:** Measure 75 has a whole note mf chord. Measure 76 has a whole note f chord. Measure 77 has a whole note f chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.
- Pno.:** Measure 75 has a whole note f chord. Measure 76 has a whole note f chord. Measure 77 has a whole note f chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.
- Vln.:** Measure 75 has a whole note $arco$ sf chord. Measure 76 has a whole note f chord. Measure 77 has a whole note f chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.
- Vla.:** Measure 75 has a whole note sf chord. Measure 76 has a whole note mf chord. Measure 77 has a whole note mf chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.
- Vc.:** Measure 75 has a whole note mf chord. Measure 76 has a whole note mf chord. Measure 77 has a whole note mf chord. Measure 78 has a whole note f chord. Measure 79 has a whole note f chord.

Musical score for measures 79-82. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 79-82. Starts with a triplet of eighth notes marked *mf*. A crescendo leads to a triplet of eighth notes marked *cresc.* in measure 82.
- Cl.:** Measures 79-82. Mirrors the Flute part with a triplet of eighth notes marked *mf* and a crescendo leading to a triplet of eighth notes marked *cresc.* in measure 82.
- Pno.:** Measures 79-82. Features a triplet of eighth notes marked *f* in measure 79, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 82. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Vln.:** Measures 79-82. Features a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 79, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 80, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 82. Includes dynamic markings *mf* and *f*.
- Vla.:** Measures 79-82. Features a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 79, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 80, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 82. Includes dynamic markings *mf* and *f*.
- Vc.:** Measures 79-82. Features a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 79, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 80, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 82. Includes dynamic markings *mf* and *f*.

Musical score for measures 83-86. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 83-86. Starts with a triplet of eighth notes marked *f* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 84, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 85. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Cl.:** Measures 83-86. Mirrors the Flute part with a triplet of eighth notes marked *f* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 84, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 85. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Pno.:** Measures 83-86. Features a triplet of eighth notes marked *f* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 85. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Vln.:** Measures 83-86. Features a triplet of eighth notes marked *f* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 84, and a triplet of eighth notes marked *f* in measure 85. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Vla.:** Measures 83-86. Features a triplet of eighth notes marked *f* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 84, and a triplet of eighth notes marked *f* in measure 85. Includes dynamic markings *f* and *mf*.
- Vc.:** Measures 83-86. Features a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 83, followed by a triplet of eighth notes marked *f* in measure 84, and a triplet of eighth notes marked *mf* in measure 85. Includes dynamic markings *mf* and *f*.

87

Fl. *mf* *cresc.* *f*

Cl. *mf* *cresc.* *f*

Pno.

Vln. *f* *8va*

Vla. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

91

Fl. *Lento*, $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 90$ *mp* *ressoante, como uma trompa*

Cl.

Pno. *mp*

Vln. *8va* *piu f* *pizz. sonoro* *mf* *mp*

Vla. *pizz.* *arco* *f* *mp* *pizz. sonoro*

Vc. *ff* *f* *ff* *pizz. non arpeggiato* *f* *mp* *sonoro*

G *Espressivo, delicato e ressoante,*

96

Fl. *mp* *mf* *mp* simile

Cl. *mf*

Pno.

Vln. arco s.t. V arco IVC até \emptyset arco *mf*

Vla. *mp* (pizz.) sonoro

Vc. *mp*

101

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Pno.

Vln. *più mf* *mf* *più mf* *mf*

Vla. *mp*

Vc.

106 **H**

Fl. *mf*

Cl. *più mf* *mf* *simile*

Pno.

Vln. *pizz. sonoro* *mf*

Vla. *mf* *mp* *mf* *mp*

Vc. *(pizz.) sonoro* *arco* *pizz. sonoro* *arco*

110

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Pno.

Vln. *arco* *IVC* *mf* *III C até*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

114

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

p

pp

115

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

cresc.

mf

cresc.

f

poco

a

f

mf < f

cresc.

poco

a

poco

cresc.

poco

a

poco

f

ord.

p

mf

mf

mf

This musical score page contains measures 121 through 124 for a symphony. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 121: Flute and Clarinet play melodic lines with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The Piano accompaniment starts at *mf* and includes a *cresc.* marking. Violin, Viola, and Cello play rhythmic patterns with dynamics *mf*, *f*, and *f*. A section labeled "III C" is indicated above the Violin staff.

Measure 122: Flute and Clarinet continue with dynamics *f* and *mf*. The Piano accompaniment features a *cresc.* marking. Violin, Viola, and Cello play with dynamics *f*, *f*, and *f*. A *simile* marking is present in the Cello part.

Measure 123: Flute and Clarinet play with dynamics *f* and *ff*. The Piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. Violin, Viola, and Cello play with dynamics *f*, *f*, and *f*. A *8va* marking is present above the Violin staff.

Measure 124: Flute and Clarinet play with dynamics *f* and *ff*. The Piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. Violin, Viola, and Cello play with dynamics *f*, *f*, and *f*. A *8va* marking is present above the Violin staff.

Dynamic markings include *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, and *simile*. Performance instructions include *poco*, *a*, and *8va*. Measure numbers 121, 122, 123, and 124 are indicated at the start of their respective systems.

127

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

ff

f

J

129

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

f

cresc.

ff

f

cresc.

ff

decresc.

f

cresc.

ff

f

cresc.

poco

a

poco

f

cresc.

ff

f

cresc.

poco

a

poco

132

Fl. *f* *mp*

Cl. *ff* *f*

Pno. *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Vln. *decresc.* *poco* *a* *poco* *mf*

Vla.

Vc. *ff* *decresc.*

133

Fl.

Cl. *p*

Pno. *fff* *tutta la forza* *cresc.* *poco* *a* *poco* *accento, staccato* *(senza staccato)*

Vln.

Vla. *pp*

Vc. *ppp*

(K)

136

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Pno. *acento, staccatissimo*
cresc. *fff*
(senza staccato)

Vln. *pizz. seco* *arco*
sf tutta la forza *mf*

Vla. *Viola solo até o fim do 139*
fff *pizz. seco*

Vc. *sf tutta la forza*

139

Fl. *f* *ff* *f* *ff* *mp* *mf*

Cl. *f* *ff* *f* *ff* *mf*

Pno. *seco*
sf tutta la forza *sf* *f*

139

Vln. *pizz. seco* *arco*
f *sf tutta la forza* *mp*

Vla. *pizz. seco*
sf tutta la forza *sf*

Vc. *(pizz.)*
sf tutta la forza

142

Fl. *simile* *mf*

Cl.

Pno. *(secco)* *mf*

Vln. *(♯) (■) trocar de arco apenas aqui, se necessário*

Vla. arco *mp*

Vc.

145

Fl. *mf* *f*

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. *mf* *f*

Vla. *Viola solo até o 163* *ff*

Vc. arco *mf* *f* *mf* *f*

L

148

Fl. *f* *mf* *f*

Cl. *f* *mf* *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vla. *ff*

Vc. *f*

151

Fl. *f* *mf* *mp* *mf*

Cl. *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

Pno. *f* *cresc.* *sf*

Vln. *f*

Vla. *ff*

Vc. *f*

154 **M**

Fl. *f* 3 *f* 3 *cresc.*

Cl. *sf-mp* 3 *f* 3 *cresc.*

Pno. *sf* *f* *cresc.* *poco* 3 *a* 3 *poco*

Vln. *f* 3

Vla. *ff* 3 3 3 *V*

Vc. 3 *f* *cresc.*

157

Fl. *ff* 3 *f*

Cl. *ff* 3 *decresc.* 3 *f*

Pno. *ff* 3 *f*

157 *pizz. sonoro* *f* *arco* *f* *8va*

Vln. *f*

Vla. *ff* 3 3 3

Vc. *ff* 3 *f* 3

160

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vla. *ff*

Vc. *f*

163

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *mf* *f*

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

simile

This musical score page contains measures 167 through 170. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 167:
- Flute: *mf* (with a triplet), *f*, *f*
- Clarinet: *mf* (with a triplet), *f*, *f*
- Piano: *mf*, *cresc.*, *f*
- Violin: *f* (pizz. seco)
- Viola: *f* (with a triplet)
- Violoncello: *f* (pizz. seco), *f* (arco)

Measure 170:
- Flute: *mf* (with a triplet), *f*, *mf*
- Clarinet: *mf* (with a triplet), *f*
- Piano: *f* (with a triplet), *mf*
- Violin: *mf* (with a triplet), *f* (arco), *mf* (pizz. sonoro)
- Viola: *f* (with a triplet)
- Violoncello: *f* (with triplets)

This musical score page contains measures 174 through 177. It is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measure 174: The Flute part begins with a circled 'O' above the staff and a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Piano part includes a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes. The Violin and Viola parts are marked *f* and *pizz.* (pizzicato). The Cello part is marked *f*.

Measure 175: The Flute part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part continues with a dynamic marking of *f*. The Violin and Viola parts are marked *f* and *pizz.*. The Cello part is marked *f*.

Measure 176: The Flute part has a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The Violin part has a dynamic marking of *mf*. The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The Cello part has a dynamic marking of *f*.

Measure 177: The Flute part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *mf*. The Violin part has a dynamic marking of *mf*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Cello part has a dynamic marking of *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are double bar lines with repeat signs at the beginning and end of the system.

Vivo, (♩ = 90)

Fl. *181* *cresc.* *f* *ff* *f* *ff*

Cl. *cresc.* *f* *ff*

Pno. *f* *f* *ff*

Vln. *181* *pizz.* *f* *arco* *ff*

Vla. *pizz.* *f* *arco* *cresc.* *ff*

Vc. *(arco)* *f* *ff*

Fl. *184* *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Pno. *ff*

Vln. *184* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

This musical score page contains measures 187 through 190. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 187: Flute and Clarinet play a melodic line with dynamics *f* and *ff*. Piano has a *ff* accompaniment. Violin and Viola play chords with dynamics *f* and *ff*. Violoncello has dynamics *f* and *ff*. There are triplets and a quintuplet in this measure.

Measure 188: Flute and Clarinet continue with dynamics *f* and *ff*. Piano has dynamics *f* and *ff*. Violin and Viola have dynamics *f* and *ff*. Violoncello has dynamics *f* and *ff*. There are triplets and a quintuplet.

Measure 189: Flute and Clarinet play with dynamics *mf* and *ff*. Piano has dynamics *mf* and *ff*. Violin and Viola have dynamics *mf* and *ff*. Violoncello has dynamics *mf* and *ff*. There are triplets and a quintuplet.

Measure 190: Flute and Clarinet play with dynamics *mf* and *ff*. Piano has dynamics *mf* and *ff*. Violin and Viola have dynamics *mf* and *ff*. Violoncello has dynamics *mf* and *ff*. There are triplets and a quintuplet. A *Q* (Crescendo) marking is present above the Flute staff.

192

Fl. *ff* *mf* *cresc.*

Cl. *ff* *mf* *f*

Pno. *ff* *mf*

192

Vln. *ff* *mf* *pizz. sonoro* *cresc.*

Vla. *ff* *mf* *pizz. sonoro* *cresc.*

Vc. *ff* *mf* *cresc.*

194

Fl. *ff* *decesc.* *mp* *f*

Cl. *f* *ff* *decesc.* *mp* *mf* *f*

Pno. *ff* *mf* *decesc.* *mp* *mf* *mp*

195

Vln. *ff* *decesc.* *mf* *arco* *mf*

Vla. *ff* *decesc.* *f* *arco* *mf*

Vc. *ff* *arco* *mf* *mp*

R *Espressivo, fluidal e ressoante, (♩ = 90)*

198

Fl. *f dolce*

Cl. *f dolce*

Pno. *mf dolce* *legato*

Vln. *mp*

Vla. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

201

Fl. *f dolce* *mf* *cresc.* *f*

Cl. *f dolce* *mf* *cresc.* *f*

Pno. *mf* *cresc.* *8va*

Vln. *mp*

Vla. *p* *mp* *mp* *p* *p* *mp*

Vc. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

205 (S)

Fl. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Pno. *mf* *mp* *p*

Vln. *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *mf* *mp*

Vc. *mp* *mf* *mp*

209

Fl. *decresc.* *mf* *cresc.* *f* *mf*

Cl. *mf* *mf* *cresc.* *f* *mf*

Pno. *mp* *p*

Vln. *p* *mp*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

213

Fl. *mf* *f* *decesc.* *mf*

Cl. *mf* *f* *decesc.* *mf* *mf*

217

Cl. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

222

Cl. *cresc.*

224

Fl. *f* *mf* *f* *cresc.*

Cl. *f* *mf* *f* *cresc.*

229

Fl. *ff* *decesc.* *mf* *pp* *ff*

Cl. *ff*

Vivace molto ritmico e preciso, (♩ = 90)

U

229

Pno. *ff*

229

Vln. *pp* *sf*

232

Fl. *ff* *ff*

Cl. *ff* *ff*

Pno. *ff* *s*

232

Vln. *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

234

Fl. *f* *ff* *ff* *f*

Cl. *f* *ff* *ff* *f*

Pno. *cresc.* *ff* *f*

234

Vln. *ff* *f*

Vla. *ff* *f*

Vc. *ff*

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The Flute and Clarinet parts begin at measure 237 with a *decresc.* marking and a triplet of eighth notes. The Flute part includes dynamic markings of *mp*, *ff*, and *p*. The Clarinet part includes *decresc.*, *mp*, and *ff*. The Piano part has a *sf* marking. The Violin part includes *decresc.*, *mp*, and *ff*. The Viola and Violoncello parts include *f* and *ff* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Porto Alegre, 10 de junho de 2006

7.1 TÍTULO

O título *Ressonâncias Temporais*, possui dois significados. O primeiro deles é a ressonância de timbres, caracterizada pelo ataque de um timbre que é ressoado por outro timbre. Este recurso é utilizado em vários momentos, principalmente para valorizar aqueles que são estruturalmente importantes.

O segundo significado de ressonâncias temporais é uma ressonância de elementos que ocorre no tempo, uma transferência de um mesmo caráter. Eventos do presente ressoam eventos semelhantes do passado. Nesse sentido, o diálogo entre o violino e o clarinete no início da seção B ([94]-[136]) é uma ressonância temporal do solo inicial do violino da seção A (figura 86).

The musical score for Figure 86 consists of six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef. The third staff is for Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom three staves are for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin staff is in treble clef, the Viola in alto clef, and the Violoncello in bass clef. The score begins at measure 101, marked with a box containing '101'. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings including *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). A 'V' (Vibrato) marking is present above the violin staff in measure 103. The piece concludes with a fermata symbol (a circle with a vertical line) over the final note in measure 105.

Figura 86: *Ressonâncias Temporais* [101]-[105]. Diálogo entre o clarinete e o violino no início da seção B, que ressoa o solo inicial da seção A, tocado pelo violino.

7.2 GRUPO DE PERSONAGENS

Ressonâncias Temporais é integrada por um grupo de três personagens. Cada um deles possui características próprias, sendo definidos por seus respectivos caracteres. Essas características não são constantes e fixas, mas sim tendências de cada personagem e, portanto, possíveis de serem alteradas durante a música (tabela 4).

Tabela 4: Tendências das características de cada um dos três personagens de *Ressonâncias Temporais*

Grupo de personagens	Caráter	Harmonia	Timbre	Textura
Personagem 1	drama, lamento	cromática	cordas	polifônica
Personagem 2	delírio	predominantemente terças/sextas	madeiras	heterofônica
Personagem 3	cristalino, brilhante	predominantemente quintas/quartas	piano	homorítmica

O caráter de drama e de lamento do primeiro personagem é sugerido harmonicamente pelo uso de qualquer intervalo que configure um ambiente harmônico cromático. Isso é sugerido pelo solo inicial do violino que condensa todo esse caráter, que será posteriormente transmitido também aos outros personagens, numa escrita contrapontística de massas sonoras que ampliam o drama e o lamento. (figura 87).

Expressivo, con anima, $\text{♩} = 90$

solo IVC até arco separado

6

12

17

21

Figura 87: *Ressonâncias Temporais* [1]-[23]. Solo inicial do violino que apresenta o caráter de drama e lamento, através de uma tessitura reduzida de uma terça maior (G^2 a B^2) e também através do cromatismo. O drama também é construído pela tensão e movimentação numa tessitura reduzida que é, aos poucos, ampliada em direção ao agudo.

As madeiras evocam o segundo personagem, que apresenta, no contexto da obra, um material tão diferenciado, como se pertencesse a um outro contexto, sugerindo um delírio. É o que ocorre na entrada das madeiras que interrompem o caráter do solo do violino, configurando-se como um delírio (figura 88).

Figura 88: *Ressonâncias Temporais* [24]-[31]. Entrada das madeiras em solo, que apresentam o segundo personagem, cujo carácter é de delírio. Caráter que se define por sua relação com o caráter anterior (drama e lamento) tocado pelo violino.

O terceiro personagem de *Ressonâncias Temporais* denota caráter cristalino e brilhante e é evocado pelo piano. Seu caráter é dado pelo aspecto harmônico de seus acordes, que empregam intervalos de quintas justas e quartas justas. Outros intervalos também são usados, mas mantendo sempre uma sonoridade semelhante aos acordes de quintas ou quartas justas, como ocorre na primeira entrada do piano (figura 89).

Figura 89: *Ressonâncias Temporais* [52]-[54]. Entrada do piano, que apresenta o caráter cristalino e brilhante do terceiro personagem através de acordes com intervalos de quinta justa ou quarta justa, às vezes combinados com outros intervalos. Acorde predominantemente de intervalos de quartas justas (a), acorde com intervalo de quarta justa e terça menor (b), acorde com intervalos de quintas justas (c).

7.3 INTERAÇÃO DO GRUPO DE PERSONAGENS

A interação dos três personagens de *Ressonâncias Temporais* se dá pelo compartilhamento de suas características. O primeiro personagem exerce profunda influência sobre os demais. Seu caráter de drama e de lamento é transmitido aos outros personagens, que compartilham sua sonoridade harmônica cromática. A entrada do piano (figura 89) é um exemplo disso. Sua linha melódica mais aguda continua as linhas melódicas cromáticas do violino que a antecedem, mas aquela é apresentada no contexto harmônico do segundo personagem.

O início da seção B apresenta a linha inicial do clarinete que compartilha alguns dos materiais do solo inicial do violino para evocar o caráter de drama e de lamento, mas num ambiente harmônico de tríades, característico das madeiras/segundo personagem. Alguns dos materiais compartilhados do solo inicial do violino pela linha do clarinete são o cromatismo e o gesto de uma quinta descendente ($F\#^3-B^2$), que evoca a segunda maior descendente (B^2-A^2) do solo do violino ([1]-[2]) (figura 90).



Figura 90: *Ressonâncias Temporais* [96]-[100]. Solo do clarinete que assume o caráter de drama e de lamento do solo inicial do violino.

O caráter brilhante e cristalino do segundo personagem, o piano, é transmitido às cordas na seção D, que tocam em intervalos de quartas justas e quintas justas, configurando um instante de pouca tensão, uma espécie de “clarão”, que se contrapõe ao constante caráter de drama e lamento das cordas, o primeiro personagem (figura 91).

R Expressivo, fluido e ressoante, ($\text{♩} = 90$)

Fl. *f dolce*

Cl. *f dolce*

Pno. *mf dolce* *legato*

Vln. *mp*

Vla. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Figura 91: *Ressonâncias Temporais* [198]-[200]. Sonoridade das cordas que imita o caráter cristalino e brilhante do piano através de intervalos de quarta e quinta justas.

Essa mesma passagem (figura 91) marca também um momento onde o piano, o segundo personagem, assume o caráter de delírio das madeiras.

7.4 FORMA EM EVOLUÇÃO

7.4.1 SEÇÃO A

A seção A ([1]-[93]) apresenta um tipo de exposição de materiais, fruto da expansão de uma única idéia principal, que contrai, expande e contrai novamente. Essas expansões e contrações são orientadas por um solista, (primeiramente o violino, e em seguida o violoncelo), que exerce o poder de ativar e desativar outros instrumentos. Em oposição, alguns instrumentos entram como sombras do solista, compartilhando seu caráter de drama e lamento, ou também interrompem sua “fala”, apresentando um material diferenciado dele.

Poeticamente, essa seção apresenta o caráter de drama e lamento dos solistas (violino e violoncelo), que representam uma entidade em sofrimento. Esse caráter é ativado pelo acorde inicial de intervalos de quintas justas, que põe em movimento o violino ([1]-[2]),

e é evocado pela segunda maior descendente (B^2-A^2) do violino, uma reminiscência do início da obra *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, na qual o clarinete evoca um caráter semelhante, através de uma segunda maior ascendente. Esse solo dirige-se ao agudo e seu ponto climático é reforçado por outros instrumentos que surgem como sombras (figura 92).

The musical score for Figure 92 consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a circled 'A' and the number '4' at the top left, and a box containing '25' at the beginning of the first measure. The violin part is marked 'a tempo' and 'poco', with dynamics ranging from *mf* to *ff*. The other instruments provide accompaniment, with the piano and cello playing *pizz.* (pizzicato). The score is marked with 'cresc.' (crescendo) and 'più f' (più forte) in the violin part, and 'ff' (fortissimo) in the piano and cello parts. The score is marked with '3' (triplets) and '3' (triplets) in the violin part, and '3' (triplets) in the piano and cello parts. The score is marked with 'pizz.' (pizzicato) in the viola and cello parts, and 'gliss.' (glissando) in the cello part.

Figura 92: *Ressonâncias Temporais* [25]-[28]. Ponto culminante da linha do violino, reforçado pelas madeiras e pelo piano que entram sutilmente, configurando-se como sombras da linha principal.

Após esse ponto climático, entram as madeiras, que exploram o ataque ressonância num acorde de duas alturas ($D^{\#3}$ e $F^{\#3}$), estabelecendo um contraste com o material do solo do violino. A entrada delas é valorizada por ser em solo, evidenciando sua harmonia triádica.

O caráter de drama e lamento é ampliado quando, em seu retorno, o violino em solo aciona a viola que prolonga²⁰ seu caráter. O acionamento também é dado pelo gesto ataque ressonância (figura 93).

²⁰ A prolongação é uma técnica de *Ressonâncias Temporais* para gerar maior tensão e drama, estendendo uma passagem tensa.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) from the piece 'Ressonâncias Temporais' [37]-[38]. The violin part starts with a triplet of eighth notes, followed by a pizzicato section, and then returns to arco with more triplets and 'arco separado' passages. The viola part begins with a rest, then enters with a melodic line starting at a mezzo-piano (mp) dynamic, marked 'começar imperceptivelmente' (begin imperceptibly). The score includes various performance instructions such as 'arco', 'pizz.', 'arco separado', and 's.t.' (sul tasto).

Figura 93: *Ressonâncias Temporais* [37]-[38]. Acionamento da viola pelo violino, através do gesto ataque ressonância que prolonga o seu caráter.

O retorno do violino atinge um ponto culminante, que é reforçado pela entrada em sombra do violoncelo ([49]) e das madeiras ([50]). O primeiro ponto culminante conduziu à entrada das madeiras e o segundo ponto culminante conduz à entrada do piano. Esse não se configura como um delírio; ao contrário, ele prolonga, através de sua linha melódica mais aguda, as mesmas linhas do violino e também seu cromatismo. Sua função é comentar, à sua maneira, o caráter de drama e lamento. Novamente, o gesto ataque/ ressonância delinea a entrada do piano.

A linha do piano é prolongada pela linha melódica descendente da flauta que contrai toda a tensão criada pelos pontos culminantes, conduzindo ao grave ([58]-[62]). Em seguida, uma nova expansão e contração é feita, levando a um ponto climático ainda mais tenso que os seus anteriores. O violoncelo é agora o solista e possui a função de manter o caráter dramático e lamentoso das cordas, e também de acionar os outros instrumentos. O início de seu solo é enfatizado pela segunda maior descendente do clarinete que ecoa o solo inicial do violino (figura 94).

Figura 94: *Ressonâncias Temporais* [62]-[64]. Segunda maior descendente do clarinete, reminiscência do solo inicial do violino, início do solo do violoncelo (D¹).

O violoncelo conduz a expansão, ativando a viola, que por sua vez ativa o violino, e este, ativa as madeiras e o piano. As cordas se mantêm sempre numa textura contrapontística em primeiro plano, e uma sombra é feita pelo piano e pelas madeiras, cujo o ataque é dado pelo piano e é ressoado pelas madeiras sempre em crescendo, criando grande tensão (figura 95).

Figura 95: *Ressonâncias Temporais* [72]-[77]. O violoncelo aciona a viola, que aciona o violino, que aciona o piano e as madeiras; todos os acionamentos ocorrem sempre através do gesto ataque ressonância. As madeiras prolongam algumas das alturas dos acordes do piano, gerando grande tensão.

O clímax da expansão é dado pelo aumento da tessitura das cordas, onde o violino toca no instante mais agudo da seção A e a conduz dramaticamente ao grave, gesto de contração e de conclusão da seção A (figura 96).

Figura 96: *Ressonâncias Temporais* [90]-[93]. Clímax da seção A, construído pela ampla tessitura, que é recolhida e direcionada ao grave; solo do violoncelo, que marca a contração.

A seção A tem o propósito de apresentar separadamente os três personagens de *Ressonâncias Temporais*, revelando uma relação hierárquica caracterizada pelo predomínio do primeiro personagem, o protagonista. O uso de solos foi um recurso para evocar uma

entidade que lamenta. Ao mesmo tempo, iniciar a obra da forma mais econômica texturalmente, uma linha melódica, propicia sua expansão em texturas cada vez mais complexas, bem como a contração dessas estruturas complexas numa nova linha melódica. O gesto ataque/ressonância é um elemento estruturador de várias entradas dos instrumentos para evocar o seu acionamento.

7.4.2 SEÇÃO B

A seção B ([94]-[136]) é uma releitura da seção A em vários aspectos. O primeiro elemento em comum é o acorde de quintas justas (caráter do terceiro personagem) que inicia essas seções. O acorde inicial da seção B, que evoca o caráter do piano, é ainda enfatizado pela repetição e pela ressonância no piano e na flauta, e seu caráter é transportado para a obra, como um momento brilhante e cristalino (figura 97).

G Expressivo, delicado e ressoante,

94 $\text{♩} = 90$

The musical score for Figure 97 consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Fl.):** Starts at measure 94 with a dynamic of *mp* and the instruction "ressoante, como uma trompa". It features a melodic line with triplets and dynamics ranging from *mp* to *mf*.
- Clarinet (Cl.):** Enters at measure 94 with a dynamic of *mf*, playing a melodic line with triplets.
- Piano (Pno.):** Features a sustained chord of perfect fifths (C4-G4) with a dynamic of *mp*. The right hand has a triplet of eighth notes.
- Violin (Vln.):** Starts at measure 94 with a dynamic of *mp* and the instruction "pizz. sonoro".
- Viola (Vla.):** Starts at measure 94 with a dynamic of *mp* and the instruction "sonoro". It has a dynamic change to *mp* at measure 96 with the instruction "arco s.t.". At measure 98, it has the instruction "arco separado".
- Violoncello (Vc.):** Starts at measure 94 with a dynamic of *mp* and the instruction "sonoro".

Figura 97: *Ressonâncias Temporais* [94]-[98]. O caráter do piano é dado pelo acorde inicial da seção B, que confere a essa seção um instante calmo, brilhante e cristalino. Esse acorde também se relaciona com o acorde inicial da seção A, pois ambos são formados por intervalos de quinta justa.

O segundo elemento comum entre as seções A e B é o fato de começarem por um solo. O solo da seção B inicia pelo clarinete, ecoando o início do solo do violino da seção A. O material melódico do clarinete é fragmentado e, gradativamente, ele é ampliado, gerando cada vez maior tensão (figuras 98).

G Expressivo, delicato
e risonante,
♩ = 90 2/4
mf

H
mf *più mf* mf simile

Figura 98: *Ressonâncias Temporais* [96]-[106]. Gestos fragmentados da linha do clarinete que evocam os gestos fragmentados do solo inicial do violino (quadrados). Esses gestos aumentam em número de notas e empregam intervalos amplos que geram tensão (círculos).

Ao contrário da seção A, o solo inicial da seção B transforma-se num diálogo entre o clarinete e o violino. É um momento em que o clarinete assume o caráter de drama e lamento das cordas, num contexto harmônico híbrido que emprega tanto o cromatismo como intervalos de terças. Paralelamente a esse diálogo, há o piano, em homofonia, desenvolvendo seu caráter brilhante e cristalino. Ao mesmo tempo, a flauta e a viola não assumem um caráter propriamente; são neutros, ressoando apenas as notas do diálogo entre o clarinete e o violino (figura 99).

The musical score for Figure 99 consists of six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both featuring melodic lines with triplets. The third staff is for Piano (Pno.), showing a homophonic accompaniment with triplets. The fourth staff is for Violin (Vln.), with dynamic markings *mf* and *più mf*, and includes the instruction 'arco'. The fifth staff is for Viola (Vla.), with the instruction 'sonoro' and dynamic markings *mf* and *mp*. The bottom staff is for Violoncello (Vc.), which is mostly silent in this section. The score is marked with a box containing the number 100 at the beginning of each staff.

Figura 99: *Ressonâncias Temporais* [100]-[105]. Diálogo entre o clarinete e o violino, sendo algumas de suas notas ressoadas pela viola e pela flauta. Parte homofônica do piano que desenvolve seu caráter brilhante e cristalino.

A expansão desse diálogo conduz ao momento mais dramático de toda a obra. Ela se dá pela tensão harmônica da linha do clarinete e do violino, e por um processo gradativo de transformação das linhas melódicas de todos os instrumentos, que as torna cada vez mais independentes, conduzindo ao ponto culminante, onde os seis instrumentos tocam diferentes linhas melódicas (figura 100).

The musical score for 'Ressonâncias Temporais' [129]-[130] is presented in a multi-staff format. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a box at the beginning of each staff, indicating the start of the section. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f*, *cresc.*, *poco*, *a*, and *ff*. The piano part is particularly active, maintaining a strong rhythmic presence throughout the section.

Figura 100: *Ressonâncias Temporais* [129]-[130]. Ponto culminante da seção B e de maior tensão da obra, caracterizado pela individualização de um mesmo material (uma segunda descendente) para cada instrumento.

No momento em que todos os instrumentos começam a sair do clímax de suas atividades, o piano atinge sua maior atividade rítmica na seção B, assumindo todo o clímax e prolongando-o por mais quatro compassos. Este fato marca com muita intensidade o momento mais tenso da obra, sendo extremamente contrastante com os acordes iniciais da seção B (figura 101).

The musical score for measures 133-136 is arranged in five systems. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- Fl.:** Measure 133 starts with a rest, followed by a whole note in measure 134.
- Cl.:** Measure 133 starts with a rest, followed by a whole note in measure 134.
- Pno.:** Measures 133-136 feature a complex texture with multiple voices. Dynamics include *fff*, *tutta la forza*, *resc.*, *poco*, *a*, *poco*, *cresc.*, and *fff*. Articulations include *accento, staccato*, *accento, staccatissimo*, and *(senza staccato)*. There are also markings for *8va* and *8vb*.
- Vln.:** Measures 133-136 feature a melodic line. Dynamics include *pp*, *pizz. seco*, and *sf*. A marking *tutta la forza* appears in measure 136.
- Vla.:** Measures 133-136 feature a melodic line. Dynamics include *pp*, *fff*, and *pizz. seco*. A marking *Viola solo até o fim do 139* is present in measure 136.
- Vc.:** Measures 133-136 feature a melodic line. Dynamics include *ppp* and *sf*. A marking *tutta la forza* appears in measure 136.

Figura 101: *Ressonâncias Temporais* [133]-[136]. Prolongação do clímax pelo piano.

7.4.3 SEÇÃO C

A seção C ([137]-[197]), assim como suas antecessoras, é orientada por uma linha melódica principal. Uma vez que os solos da seção A enfatizaram o violino e o violoncelo, agora a ênfase é dada na viola, que inicia em solo a seção C. Um breve delírio é feito pelas madeiras relembrando sua intervenção no solo inicial do violino (figura 102).

18

Fl. *simile* *mf*

Cl. *mf*

Pno. *(seco)* *mf*

Vln. *(seco)* *mp*

Vla. *arco* *mp*

Vc.

(△) (▴) *trocar de arco apenas aqui, se necessário*

Figura 102: *Ressonâncias Temporais* [142]-[144]. Intervenção das madeiras, variação da primeira entrada delas na seção A.

A independência que cada instrumento atinge no ponto culminante da seção B permeia também a seção C, porém todos os instrumentos se guiam contrapontisticamente pelo solo da viola. O piano se destaca por suas cadeias de quintas justas descendentes e seus acordes em quartas justas. Já as madeiras iniciam com pouca atividade e, aos poucos, começam a se emancipar do conjunto (figura 103).

Figura 103: *Ressonâncias Temporais* [151]-[153]. Parte com pouca atividade das madeiras; parte do piano que utiliza intervalos de quinta e quarta e seqüências de quintas no grave (retângulo); parte das cordas cujo solo da viola orienta todos os instrumentos.

Após o término do solo da viola ([164]), um diálogo de vários solos acontece, explorando individualmente cada instrumento. É um momento de textura rarefeita, caracterizada pelo conjunto atuando de forma pontual, reforçando alguns elementos da linha principal do solista. Ao mesmo tempo, essa textura cria contraste com a parte anterior; serve de um momento de pouca tensão antes do próximo tutti; e marca um equilíbrio hierárquico entre os instrumentos, que compartilham um mesmo material melódico que remete ao solo da viola. A seqüência de solos ([163]-[180]) é feita na seguinte ordem: clarinete, flauta, viola, piano, violoncelo, clarinete, clarinete e o violino, dos quais os dois primeiros são mostrados na figura 104.

Figura 104: *Ressonâncias Temporais* [163]-[166]. Textura rarefeita. Solo do clarinete que é transferido para a flauta.

O final da seção C ([182]-[197]) possui a função de criar uma tensão e ser contrastante tanto com a parte que a antecede (de textura rarefeita), como com a seção que a sucede (calma). O final da seção C apresenta um tipo específico de textura, fruto de várias partes diferenciadas, das quais algumas são compartilhadas por mais de um instrumento, que tocam juntos um mesmo material rítmico (figura 105).

24

Vivo, (♩ = 90)

Fl. *cresc.* *f* *ff*

Cl. *cresc.* *f* *ff*

Pno. *sf sf* *ff*

Vln. *pizz.* *f* *arco* *ff*

Vla. *pizz.* *arco* *cresc.* *ff*

Vc. *(arco)* *f* *ff*

Figura 105: *Ressonâncias Temporais* [181]-[183]. Final da seção C. O violino e a viola tocam em uníssono ritmicamente. O piano mantém sua harmonia em quartas e quintas e as madeiras tocam polifonicamente.

7.4.4 SEÇÃO D

As madeiras, que desde o início da peça foram sendo introduzidas gradativamente, atingem um *status* estrutural na seção D ([198]-[230]) superior a todos os outros personagens (cordas e piano). Elas desenvolvem uma mesma seqüência de alturas em cânone, organizada sempre por terças, uma de suas características individuais. As cordas se orientam harmonicamente por intervalos de quintas e quartas justas, configurando-se uma apropriação do material harmônico que caracteriza o piano. Ao tocar esses intervalos em notas longas, as cordas produzem uma grande ressonância das linhas em cânone das madeiras. Ao mesmo tempo, as cordas atingem o momento de menor atividade de toda a obra, um dos fatos que permite a emancipação das madeiras. O piano atua num nível intermediário com a função de conectar as madeiras e as cordas. Por isso, seu material é híbrido, apresentando linhas melódicas em terças, com alguns intervalos de quintas e quartas justas (figura 106).

R Expressivo, fluido e ressoante, ($\text{♩} = 90$)

Fl. *f dolce*

Cl. *f dolce*

Pno. *mf dolce* *legato*

Vln. *mp*

Vla. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Figura 106: *Ressonâncias Temporais* [198]-[200]. As madeiras tocam a parte principal, caracterizada por um cânone de uma linha melódica em terças. As cordas tocam notas longas, cujos ataques formam intervalos de quarta ou de quinta, criando uma ressonância da parte das madeiras. O piano conecta as cordas com as madeiras, tocando um material harmônico de terças (das madeiras) e de quintas/quartas (das cordas).

Em seguida, gradativamente são retirados o piano e as cordas, restando apenas as madeiras, cuja supremacia marca o fechamento de uma longa transição de timbre, textura, caráter, harmonia e ritmo, que foi transferida do solo inicial do violino ao solo da clarineta. Este solo modela a forma em evolução num grande arco que se expande com o solo inicial do violino e se contrai com o solo do clarinete.

A retirada gradativa dos instrumentos se dá primeiramente pelas partes estruturalmente menos importantes, saindo as cordas, seguidas pelo piano. Ao mesmo tempo, as madeiras apresentam um tipo de cânone que é ritmicamente livre, e strettado nas alturas. A interação canônica entre a flauta e a clarineta gera uma relação de junção e defasagem, por causa do tratamento livre do ritmo. Num momento, elas parecem tocar juntas, já em outro momento parecem estar defasadas. Essa relação contribui para realizar uma transição gradativa até a chegada do solo da clarineta, que marca um momento de junção onde as linhas dos dois instrumentos se unem (figura 107).

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts, measures 213-225. The score is written in treble clef with a key signature of two flats. The Flute part (top staff) and Clarinet part (bottom staff) play a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in triplets. Dynamics include *mf*, *f*, *decresc.*, and *mf*. A solo for the clarinet is indicated by a box around measures 217-220, with dynamics *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. A citation for the clarinet is shown by a box around measures 217-220. A solo for the clarinet is indicated by a box around measures 217-220. A citation for the clarinet is shown by a box around measures 217-220.

Figura 107: *Ressonâncias Temporais* [213]-[225]. Duo da flauta e da clarineta (retângulos) que tocam uma mesma melodia em cânone e em defasagem, unindo-se em alguns momentos (círculos). Solo do clarinete que fecha um arco formal, aberto com o solo inicial do violino (retângulo). Citação pelo clarinete da segunda maior descendente, característica do solo inicial do violino (retângulo).

7.4.5 CODA

A transição para a coda ([231]-[240]) é dada pelo retorno da textura canônica das madeiras, sendo que suas linhas melódicas são novamente fundidas numa única linha melódica, que começa na flauta e continua no violino, que ativa todo o conjunto (figura 108).

Fl. **f** 3 3 **mf** 3 **f** *cresc.* 3

Cl. **f** 5 3 6 **mf** 3 **f** *cresc.* 3

Vivace molto ritmico e preciso, (♩ = 90)

Fl. **ff** *decresc.* **mf** *pp* **ff** 3

Cl. **ff**

Pno. **ff**

Vln. **pp** **sf**

Figura 108: *Ressonâncias Temporais* [226]-[231]. Transição para a coda. Retorno da textura canônica do clarinete e da flauta, que se simplifica numa linha, tocada pela flauta que aciona o violino, que aciona todo o conjunto.

A coda tem uma função formal de contraste à seção D e principalmente ao solo da clarineta que o antecede; essa coda é também uma breve recapitulação de alguns dos materiais da seção C, principalmente aqueles materiais característicos do solo da viola. A recapitulação é feita trazendo a sonoridade harmônica característica da seção C, bem como sua tensão.

A textura da coda diferencia cada personagem através de um ritmo específico. As madeiras tocam, quase o tempo todo, ritmicamente em uníssonos, assim como as cordas, à exceção do violoncelo, e o piano possui seu próprio ritmo (figura 109).

The musical score for Figure 109, titled "Ressonâncias Temporais" [234]-[236], is arranged for a full orchestra and piano. It consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piano part includes a "cresc." marking. The woodwinds and strings play in a similar rhythmic texture, while the piano has its own distinct rhythm.

Figura 109: *Ressonâncias Temporais* [234]-[236]. Textura da coda que individualiza madeiras, cordas e piano, através de ritmos específicos. As madeiras tocam quase sempre num mesmo ritmo, assim como as cordas, à exceção de violoncelo, e o piano possui seu próprio ritmo.

Os cinco compassos finais apresentam nas madeiras uma mesma sonoridade da seção D, com intervenções do violino. Em seguida, sucintamente madeiras e cordas citam o material da coda. *Ressonâncias Temporais* é finalizada pelo ataque do piano e ressonância da flauta, uma reminiscência do delírio (figura 110).

Figura 110: *Ressonâncias Temporais* [237]-[240]. Solo da flauta, clarinete e violino que remete à parte das madeiras na seção D (a); breve recapitulação do material da coda (b); ataque e ressonância, material que caracteriza o delírio (c).

Ressonâncias Temporais é concluída por um gesto característico do drama e do lamento do solo inicial do violino: a segunda maior descendente B^2-A^2 . Todavia, esse gesto ocorre da maneira mais ampliada possível. Sua nota B^2 é dada pela primeira nota do solo inicial do violino e sua segunda nota, A^2 , é obtida pela última nota da obra.

7.5 CONCLUSÃO

A forma em evolução de *Ressonâncias Temporais* é a expressão de seu grupo de personagens no tempo. Essa expressão é dada por várias características dos personagens que contribuem para delinear a forma ABCD. Uma característica peculiar dessa obra é apresentar cada personagem individualmente, isto é, em solo, como uma maneira de valorizá-los e de direcionar a escuta para eles, para que suas características sejam melhor identificadas. Isso gera uma consequência formal que é a de um gradativo adensamento; cada novo personagem apresentado dialoga com o primeiro personagem conduzindo ao ponto culminante. Ao mesmo tempo, a forma em evolução é construída à medida em que

cada personagem torna-se estruturalmente importante, como ocorre com o segundo personagem, as madeiras, na seção D. Essa seção marca um momento da evolução dos materiais, que se inicia com o solo do violino, expande em direção ao conjunto e se contrai num novo solo, diferente em harmonia, caráter, textura e ritmo.

A harmonia individualizada e compartilhada pelos personagens é outra característica que contribui para realizar a forma em evolução ABCD. Os pontos climáticos das seções A e B são tensos e orientados pelo cromatismo, característica harmônica do primeiro personagem. Já o primeiro acorde da seção A como também o primeiro acorde da seção B são momentos de relaxamento feito de uma sonoridade em quintas justas, característica do terceiro personagem, o piano. Os momentos de tensão contribuem para conduzir aos pontos culminantes e gerar o drama. Os momentos de relaxamento com a sonoridade brilhante e cristalina do terceiro personagem criam enorme contraste com os momentos tensos, articulando e caracterizando cada momento de cada seção.

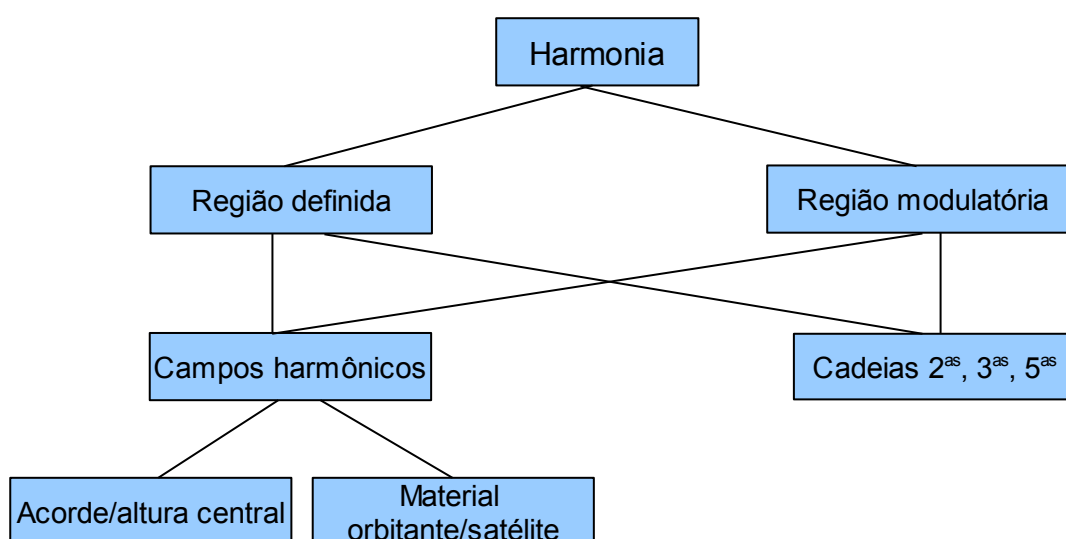
Outra característica principal de *Ressonâncias Temporais*, que também contribui para delinear a forma em evolução, é a interação dos personagens. Os três personagens não são tratados hierarquicamente da mesma forma; eles tem funções distintas. O primeiro personagem é o protagonista e seu caráter de lamento e drama é compartilhado por todos os outros personagens, relação que predomina as seções ABC. Já a seção D é o inverso, o primeiro personagem é o menos importante, e o segundo personagem torna-se o protagonista. É um momento de falência do caráter de drama e de lamento que havia conduzido a pontos climáticos de grande tensão anteriormente à seção D. Essa relação entre os personagens é poética e ao compartilharem do caráter do primeiro personagem, eles o estão confortando.

8 CONCLUSÃO

O trabalho composicional das obras deste portfolio caracterizou-se por uma investigação sobre harmonia e forma, em *Cores* e em *Orbitais*, acrescentada por uma investigação de grupos de personagens em *Ar: em movimento, em profundidade; Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, e *Ressonâncias Temporais*.

O memorial teve o propósito de refletir sobre essa investigação, mostrando como as técnicas utilizadas em cada uma de suas obras, foram desenvolvidas a partir das obras de Sciarrino, Berio, Ligeti, Boulez, Carter, Webern, Berg, Mahler, bem como os resultados obtidos.

A primeira motivação foi a harmonia, que tem sido uma constante preocupação estética nas obras do compositor. Nesse sentido, ela foi tratada para evocar os valores tonais de regiões definidas e modulatórias através de campos harmônicos, no caso de *Cores* e *Orbitais* e de cadeias, no caso de *Ar: em movimento, em profundidade; Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*, e *Ressonâncias Temporais*.



Através dos campos harmônicos, cuja técnica de organização de alturas é extremamente rigorosa, obteve-se uma estrutura contrastante, altura/acorde central X

material satélite/orbitante contribuindo para a compreensão dos materiais de um campo harmônico. A relação entre harmonia e material é muito relevante em *Cores* e em *Orbitais*, na medida em que ela acentua ou diminui as características dos campos harmônicos. Os acordes centrais de *Cores*, por exemplo, são centros harmônicos, determinantes de vários elementos estruturais. Em função do contexto de materiais no qual os acordes centrais ocorrem, esses acordes não possuem tanta força harmônica quanto as alturas centrais de *Orbitais*, pois os campos harmônicos são dependentes de outros parâmetros como ritmo, material, textura, registro para se configurar. A maneira como os campos harmônicos tem suas características realçadas ou encobertas por outros parâmetros permite várias possibilidades composicionais, podendo gerar, até mesmo, resultados esteticamente diferentes.

A investigação harmônica, conduzida primeiramente por campos harmônicos em *Cores* e em *Orbitais*, seguiu outro rumo nas demais obras, devido ao interesse estético do compositor pela sonoridade harmônica de Ligeti e pelo conceito de cadeias. Tratou-se de uma tentativa de encontrar meios harmônicos complementares para expressar uma mesma necessidade, os valores tonais, ampliando a paleta harmônica, através de outras formas de organização de alturas.

Nesse sentido, as cadeias foram capazes, assim como os campos harmônicos, de construir regiões definidas e modulatórias, diferenciadas por cadeias distintas. Um contraste é produzido pela presença de cadeias de 5^{as} e de 3^{as} em *Ar: em movimento, em profundidade*, ao passo que o contraste em *Feixe de luz, desolado e turno, no anoitecer*, é dado por cadeias de 2^{as} e de 3^{as}. Se cadeias diferentes puderam construir contraste e regiões definidas e modulatórias, é porque existe uma contribuição de outros parâmetros que são capazes de acentuar ou diminuir suas características, da mesma forma como ocorreu com os campos harmônicos. A última seção de *Ar: em movimento, em profundidade*, por exemplo, é uma região definida e sem tensão, não somente pelo uso de cadeias de 5^{as}, mas pela combinação da harmonia, com o ritmo (notas longas), dinâmica e timbre (harmônicos). O mesmo ocorre nas seções B e C, onde a tensão é construída não somente pelas cadeias de 3^{as}, que empregam cromatismo, mas por sua associação com a textura e o ritmo. De modo similar, as cadeias de 3^{as} de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* são utilizadas para criar tensão, e servirem de região modulatória.

A organização harmônica de *Ressonâncias Temporais* é oposta à de *Cores*. Nessa obra tudo é rígido, ao passo que naquela obra a harmonia é organizada através de um princípio de sonoridade onde a escolha de intervalos pode ser mais livre, de acordo com cada caso. As cordas tem sonoridade cromática, e isso é o princípio geral que guia sua harmonia. Ela tende a ser construída por cadeias de 2^{as}, mas não se limita a isso, desde que seja mantida a sonoridade cromática. O piano tem como sonoridade acordes cristalinos e

brilhantes, mas não necessariamente empregam somente intervalos de quintas. Esse tipo de organização harmônica permitiu o compartilhamento de material entre os personagens.

As organizações harmônicas por campos harmônicos e cadeias foram capazes de gerar regiões definidas e modulatórias, bem como transitar entre elas. Ao mesmo tempo, regiões de grande contraste harmônico foram atingidas, por exemplo na seção B tensa e na seção D calma de *Ressonâncias Temporais*.

Finalizando, a harmonia foi concebida como um recurso capaz de colorir passagens, de evocar tensão, drama, relaxamento, e de direcionar um material a outro. É uma busca do compositor que encontra ressonância com obras já citadas como a Sinfonia de Webern, Op. 21, exemplo secular, e ainda em obras mais atuais como *...explosante-fixe...* de Boulez.

A organização harmônica através de campos harmônicos e de cadeias pode servir como modelo para compositores que se interessem por este tipo de organização, adaptando essa técnica para o contexto de suas obras, quando necessário.

A segunda motivação foi a forma em evolução, que é a expressão máxima das obras do memorial. Nela, as estruturas são o somatório das ações de seus materiais. Nesse sentido, os capítulos se concentram em mostrar como foram estruturados os principais materiais de cada obra e como eles foram transformados para gerar a forma em evolução. Esta é uma motivação que partiu do interesse do compositor pelo aspecto visual de uma bromélia; do pensamento de Schoenberg sobre variação (como visto na conclusão do capítulo 2); e pela forma de algumas obras de Sciarrino. As características dessa forma em evolução, comum às obras do memorial, são a direcionalidade; exposição de um material ou conjunto deles que são transformados em outros por variação; e pontos climáticos (tensão) e resolução. Essas três características estão estritamente interligadas, uma contribuindo para a outra. *Orbitais*; *Ar: em movimento, em profundidade*; e *Ressonâncias Temporais* se organizam em quatro seções, ABCD. Embora o formato ABCD seja bastante amplo e tenha sido percorrido de maneira diferente em cada uma dessas três obras, cada uma de suas seções, no entanto, delinea um momento onde o material que está sendo variado atinge um estágio de transformação. Em *Ar: em movimento, em profundidade* por exemplo, a seção A apresenta um material que aos poucos se configura num material de durações curtas; quando isso ocorre, uma nova seção se inicia, no caso a seção B. *Cores* também segue o mesmo modelo formal, apresentando mais seções sucessivas, que são definidas por cada um de seus campos harmônicos, ABCDEFGH. Já a forma em evolução de *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* se apresenta através da forma rondó ABA'CA"D, no entanto a seção A nunca retorna igual e em cada nova aparição ela apresenta seu material em outro estágio de evolução.

A forma em evolução baseia-se na variação e no modelo ABC..., e sua característica principal é definir degraus de transformação ou evolução de um material através de seções.

Isto é observado em todas as obras do memorial, mas cada uma delas percorreu este caminho de modo peculiar, de acordo com suas características próprias. Essa ampla margem de maleabilidade da forma em evolução permite que ela seja construída de diversos modos, que poderão ser de interesse de pesquisa para outros compositores.

A terceira motivação, o grupo de personagens, buscou investigar maneiras para evocar personagens numa obra, diferentemente das propostas por Elliott Carter como em *Triple Duo*. A investigação concentrou-se mais no aspecto harmônico, o que não quer dizer que outros parâmetros foram considerados menos importantes para contribuir para a diferenciação dos personagens, e buscou fundir a técnica harmônica de Ligeti, empregada em *Cordes à vide*, com a divisão harmônica em 2^{as}, 3^{as} e 5^{as} de Cowell. Em *Ar: em movimento, em profundidade* e em *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* utilizou-se de cadeias para diferenciar os principais materiais. Já *Ressonâncias Temporais* propôs uma organização mais livre onde cada um dos três tipos de cadeias é usado como tendência para individualizar os personagens, e desse modo cada personagem pode empregar intervalos diferentes de sua cadeia sem que isso altere seu caráter, pois o caráter é um produto de vários parâmetros e a alteração momentânea de um deles, não quer dizer uma mudança total de caráter.

Grupo de personagens é um recurso poético, que motivou a composição de *Ar: em movimento, em profundidade*; *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer*; e *Ressonâncias Temporais*, orientando o compositor a refletir inicialmente sobre os personagens de cada uma dessas obras, as características de cada um e como eles iriam tecer uma forma e se relacionar ao longo da peça. Essa reflexão poética também ocorreu juntamente com o interesse técnico dado pela mútua influência entre a dimensão poética e a dimensão técnica. Essa última motivação também permite muitas soluções técnicas de realização e essas três peças trabalharam um caminho pessoal do compositor, mas que foi capaz de evocar personagens.

REFERÊNCIAS

- BEETHOVEN, Ludwig. Sonatina n.º 1, em Mi bemol maior. In: Sonatinen. Leipzig: C. F. Peters. [18--?] p. 4-7.
- BERIO, Luciano. *Sequenzas*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1998. 1 encarte. p. 1-22.
- BOULEZ, Pierre. Proposições. In: Apontamentos de aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1995. cap. II, p. 65-74.
- BOULEZ, Pierre. Primeira sonata para piano. Paris: Amphion, 1951. 1 partitura (18 p.).
- CARTER, Elliott. *Triple Duo*. New York: Hendon Music, 1983. 1 partitura (80 p.).
- COWELL, Henry. *New Music Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DROTT, Eric. The role of triadic harmony in Ligeti's recent music. *Music Analysis*. Oxford: Blackwell, 22/iii, p. 283-314, 2003.
- LIGETI, György. *Concerto para piano e orquestra*. Mainz: Schott, 1986. 1 partitura (141 p.).
- LIGETI, György. *Étude 2: Cordes à vide. Études pour piano, premier livre*. Mainz: Schott, 1986. 1 partitura (p. 14-9).
- NAUERT, Paul. Field notes: a study of fixed-pitch formations. In: *Perspectives of New Music*, 41.1, Winter 2003. Disponível em: <http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T002>. Acesso em: agosto de 2006.
- RAE, Charles. *The music of Lutoslawski*. Boston: Faber and Fabe, 1994.
- SCHIFF, David. *The Music of Elliott Carter*. Londres: Eulenburg Books, 1983.
- SCHOENBERG, Arnold. Brahms the progressive. In: *Style and idea*. Berkeley: University of California, 1975. parte IX-2, p. 398-441.
- SCHOENBERG, Arnold. Repetition. In: *Style and idea*. Berkeley: University of California, 1975. parte I-11, p. 102-104.
- SCIARRINO, Salvatore. *Hermes*, (L'opera per flauto). Milano: Ricordi, 1990. 1 partitura (p. 8-10).

ANEXO I

PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO



Reitor da UFRGS
José Carlos Ferraz Hennemann

Diretor do Instituto de Artes
Círio Simon

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música
Luciana Del Ben

Recital de Mestrado em Composição



Obras de Luís Otávio T. Passos

Orientação Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre, 15 de julho de 2006, 18h30, StudioClio

Recital de mestrado em composição de Luís Passos

As obras que serão apresentadas neste recital de mestrado fazem parte de um conjunto de composições feitas durante o curso de mestrado em composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob a orientação do prof. Dr. Celso Loureiro Chaves. Este concerto é uma parceria entre o Programa de Pós-graduação em Música/Instituto de Artes da UFRGS e o StudioClio.

O compositor buscou, em algumas das obras deste recital, construir um discurso musical caracterizado por idéias musicais individualizadas com o propósito de lhes conferir um status poético de personagens numa história. Na peça de câmara, *Ressonâncias Temporais*, isto também se deu pela individualização de grupos de timbres (madeiras, cordas e piano) sendo cada um deles um personagem. Já as obras *Cores* e *Orbitais* caracterizam-se pela sucessão de campos harmônicos que são definidos e desenvolvidos de modo diferente em cada uma dessas obras.

PROGRAMA

Luís Otávio T. Passos (1980-)

Cores (2005)

Liliana Michelsen, *piano solo*

Cores, escrita para piano solo, é uma sucessão de campos harmônicos em constante transformação de diferentes densidades e características. Dentro de cada um, há sempre uma sonoridade principal que é alternada com outras. Esses campos convergem aos poucos de um instante denso e grave para um celestial e agudo. Eles ecoam materiais de seus antecessores, mantendo, às vezes o mesmo ritmo e adaptando a sonoridade harmônica no contexto do campo em que ocorrem. Em seguida, um grande campo retoma materiais e sonoridades de seus antecessores.

Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer (2005)

Num discurso que ecoa a forma rondó do período clássico, um mesmo material retorna sempre nas mesmas notas apresentando variações de caráter. Ele se desmembra em pequenas idéias que são individualizadas harmônica e rítmicamente. As seções que se alternam a esse material são vivas e rápidas a exceção da última. Nesta, notas longas agudas dialogam com o material inicial e são transformadas até culminarem no gesto vivo do final.

Marcelo Bruno Piraino, *clarineta solo*

15 de julho de 2006, 18h30, StudioClio

Orbitais (2006)

Adolfo Almeida Júnior, *fagote solo*

Orbitais, para fagote solo, é também uma sucessão de campos harmônicos; cada um deles estabelece um centro para o qual convergem várias notas. Esses centros compartilham materiais passando por diferentes registros.

Ressonâncias temporais (2006)

Ressonâncias temporais personifica madeiras, piano e cordas através de materiais específicos. Cada grupo possui sua própria sonoridade e compartilha seus materiais. A obra apresenta cada grupo por vez e aos poucos cada um conquista seu espaço, partindo das cordas, seguido do piano em direção às madeiras. Toda a dramaticidade do solo de violino inicial é comentada e compartilhada pelos outros grupos. Inicialmente cada um a sua maneira, mas, aos poucos, eles convergem para um mesmo gesto dramático. No que se segue, as madeiras ganham mais e mais importância culminando no final da peça, onde elas desenvolvem um material em terças que relembra remotamente a primeira entrada delas na peça.

Januibe Tejera, *regência*

Marcelo Bruno Piraino, *clarineta*

Elena Romanov, *violino*

Pedro Huff, *violoncelo*

Leonardo Winter, *flauta*

Celso Loureiro Chaves, *piano*

Vladimir Romanov, *viola*



Luís Otávio Teixeira Passos é brasileiro, natural de Belo Horizonte, formado em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais onde estudou com Olliam Lanna, Gilberto Carvalho e Rogério Vasconcelos. De suas obras desse período, *Imagens*, para orquestra, recebeu menção honrosa no concurso anual de composição da Harvard Bach Society em 2004. Essa mesma obra foi escolhida para ser apresentada no II Encontro Nacional de Compositores Universitários em Londrina. Participou de encontros, destacando-se o 35º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, onde estudou com Carlos Nobre. Atualmente, é mestrando em composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde é orientado pelo professor Dr. Celso Loureiro Chaves.

ANEXO II

CD DE ÁUDIO

Este CD de áudio é a gravação do recital de mestrado.

Luís Otávio T. Passos (1980-)
passosluis@yahoo.com.br

[1] *Cores* (2005), Liliana Michelsen, *piano solo*

[2] *Feixe de luz, desolado e turvo, no anoitecer* (2005), Marcelo Piraino, *clarineta solo* (2005)

[3] *Orbitais* (2006), Adolfo Almeida Júnior, *fagote solo*

[4] *Ressonâncias Temporais* (2006)

Januíbe Tejera, *regente*
Leonardo Winter, *flauta*
Marcelo Piraino, *clarineta*
Celso Loureiro Chaves, *piano*
Elena Romanov, *violino*
Vladimir Romanov, *viola*
Pedro Huff, *violoncelo*

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)