

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO E
DOUTORADO**

Memorial de composição

MAJA NUA: PROCESSOS COMPOSICIONAIS

por
Carlos Walter Alves Soares

Porto Alegre
2004

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO E
DOUTORADO**

Memorial de composição

MAJA NUA: PROCESSOS COMPOSICIONAIS

por
Carlos Walter Alves Soares

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música; área de
concentração: Composição

Orientador
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre
2004

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, por sua dedicação, amizade, compreensão e pelos valiosos ensinamentos que transcenderam a duração cronológica deste trabalho.

À Cristina, Vinícius e Alexandra pela compreensão e paciência.

Aos meus pais Luiz e Marli e meus irmãos, especialmente Julio e sua esposa Magda, pelo apoio e indispensável suporte.

Aos colegas e amigos Jorge Meletti, Felipe Adami, Jorge Paiva, James Correa e Fernando Mattos pela ajuda.

A Christian Benvenuti, por sua valiosa ajuda.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música, especialmente o Dr. Celso Loureiro Chaves e à Dr^a Any Raquel Carvalho.

À Orquestra SESI/ FUNDARTE e aos músicos que participaram do recital.

Ao centro de Música Eletrônica do Instituto de Artes da Ufrgs, em especial ao Prof. Dr. Eloi Fritsch, pelo empréstimo dos equipamentos utilizados no concerto.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho descreve os processos de composição das peças: *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*; *As Canções do Livro do Tempo*, para voz e Violão, com poemas de Carlos Nejar; *Cavalo Ferido*, em cinco movimentos para órgão solo; e *Maja Nua*, para orquestra. A estética de cada peça é oriunda de atitudes composicionais especulativas e distintas. No decorrer do texto estabelece-se uma distinção entre procedimentos técnicos que geram resultantes estéticas e a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais. Os processos de composição enfocados são particulares de cada peça, envolvendo rigidez estrutural e composição intuitiva. A estruturação do ritmo e outros parâmetros utilizando matrizes numéricas foram os fundamentos técnicos que orientaram a composição dos *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*; *As Canções do Livro do Tempo* e *Cavalo Ferido* foram compostas por processos mais intuitivos; e, *Maja Nua*, que considero a composição mais importante deste portfólio, já no planejamento inicial busquei, a justaposição de momentos rigidamente estruturados a momentos compostos intuitivamente.

Palavras chave: Processos composicionais, rigidez estrutural, composição intuitiva.

ABSTRACT

This work investigates the composition processes of the pieces: *Seis Movimentos para Quinteto de Metais* (Six Movements for Brass Quintet); *As Canções do Livro do Tempo* (The Songs of the Book of Time), with poems by Carlos Nejar; *Cavalo Ferido* (Wounded Horse), for the organ in five movements; and *Maja Nua*, for orchestra. The aesthetic of each piece is originated from distinct and speculative compositional attitudes. Throughout the text there is a distinction between the technical procedures, producing aesthetical results and aesthetical projections that impulse the compositional decisions. A particular compositional process was applied to each piece, involving structural rigidity and intuitive composition. In *Maja Nua*, which I consider the most important composition of this work, was planned from the initial idea of juxtaposition of rigidly structured moments with moments intuitively composed.

Key words: processes of composition, structural rigidity, intuitive composition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E REFERENCIAIS TEÓRICOS	15
2 SEIS MOVIMENTOS PARA QUINTETO DE METAIS	21
2.1 Considerações gerais.....	21
2.2 Movimento I.....	26
2.3 Movimento II.....	28
2.3 Movimento III.....	29
2.4 Movimento IV.....	31
2.5 Movimento V.....	32
2.6 Movimento VI.....	33
3 AS CANÇÕES DO LIVRO DO TEMPO	39
3.1 Considerações gerais.....	39
3.2 Canção I.....	41
3.3 Canção II.....	44
3.4 Canção III.....	47
3.5 Canção IV.....	49
3.6 Canção V.....	51
4 CAVALO FERIDO	57
4.1 Considerações gerais.....	57
4.2 Movimento I.....	62
4.3 Movimento II.....	65
4.4 Movimento III.....	67
4.5 Movimento IV.....	69
4.6 Movimento v.....	71
5 MAJA NUA	73
5.1 Considerações gerais.....	73
5.2 Momento I.....	87
5.3 Momento II.....	90
5.4 Momento III.....	92
5.5 Momento IV.....	99
5.6 Momento V.....	102
5.7 Momento VI.....	107
5.8 Momento VII.....	113
5.9 Momento VIII.....	116
5.10 Momento IX.....	119

5.11 Reflexões pós – composicionais.....	119
CONCLUSÕES.....	122
REFERÊNCIAS	126
DISCOGRAFIA.....	128
PARTITURAS.....	129
ANEXO – CD.....	309

INTRODUÇÃO

Este memorial descreve os processos composicionais de quatro projetos de composição realizados no período de abril de 2002 a setembro de 2003, durante o curso de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As quatro composições são: Seis Movimentos para Quinteto de Metais; As Canções do Livro do Tempo, para voz e violão; Cavalos Feridos, para órgão solo; e Maja Nua, para orquestra.

O memorial está organizado em cinco capítulos. O primeiro é destinado às considerações estéticas e referenciais teóricas. A estética é definida neste trabalho como o resultado de necessidades expressivas e comunicativas que orientam as tomadas de decisões durante o processo de composição. No decorrer da elaboração deste texto e da análise das obras, observei que a estética de cada uma resulta de atitudes composicionais próprias e especulativas, podendo ser divididas em dois grupos. O primeiro é formado por Seis Movimentos para Quinteto de Metais e Maja Nua; o segundo, por Canções do Livro do Tempo e Cavalos Feridos. O processo de composição dos Seis Movimentos para Quinteto de Metais e Maja Nua envolveu um grau mais elevado de planejamento e rigidez estrutural, definida, neste trabalho, como o rigor com que materiais previamente determinados são utilizados na composição, incluindo a determinação de critérios e limites para variações e transformações desses materiais. As Canções do Livro do Tempo e Cavalos Feridos, foram compostas por um processo de composição mais intuitivo. Esse processo é definido como o procedimento composicional que envolve improvisação, experimentação e os ajustes não definidos na pré-

composição. No entanto, em todas as composições ocorrem vários níveis internos de relações entre rigor estrutural e composição intuitiva. Em *Maja Nua*, que considero a composição mais importante deste portfólio, já no planejamento inicial busquei a justaposição de momentos rigidamente estruturados a momentos compostos intuitivamente. Fiz, no transcurso do texto, uma distinção entre procedimentos técnicos que geram resultantes estéticas e a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais.

O segundo capítulo é destinado às considerações gerais e à análise dos *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*. Esta composição teve como objetivo principal a experimentação e o desenvolvimento de técnicas para a obtenção de materiais rítmicos. O impulso foi de ordem técnica, partindo da necessidade de ampliar os recursos composicionais. A base dessas experimentações foi a manipulação de matrizes numéricas com elementos limitados, gerando, assim, uma coleção finita de estruturas rítmicas chamadas, neste texto, de ciclos rítmicos. No decorrer do processo composicional, no entanto, a matriz numérica adquiriu novas acepções.

O terceiro capítulo é destinado à descrição dos processos composicionais do ciclo de *As Canções do Livro do Tempo*. As motivações que conduziram à composição deste ciclo foram estéticas, tendo como referencial a obra dos compositores Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Djavan, Milton Nascimento e Tom Jobim. O processo de composição intuitiva esteve mais latente nesse ciclo de canções, sendo que a rigidez estrutural manifestou-se pela manutenção da estrutura do poema.

O quarto capítulo apresenta as considerações gerais e a análise de Cavalo Ferido, para órgão solo. Essa composição foi realizada a partir de motivações expressivas e estruturais sugeridas pela escultura de Vasco Prado¹ (1914 – 1998) com o mesmo título. O artigo Os Símbolos e os Signos, de Antônio Henriques², (1994) dimensionou a simbologia da figura do cavalo na obra de Vasco Prado, fornecendo subsídios para a interpretação dos aspectos psicológicos e dramáticos da escultura. A escolha do órgão ocorreu em função do Seminário de História e Análise ministrado pela Profa Dra Any Raquel Carvalho, no Programa de Pós-Graduação em Música, que enfocou parte da obra de Johann Sebastian Bach para órgão. O contato com o instrumento e o repertório analisado serviram de estímulo para a utilização desse instrumento.

O capítulo cinco apresenta as considerações gerais e a análise de Maja Nua para orquestra. O principal foco do processo de composição foi o planejamento estrutural da forma, assim como as delimitações de tempo, instrumentação e caráter de cada seção. Um dos referenciais teóricos para essa composição foi a Forma Momento, de acordo com os textos do compositor alemão Karlheinz Stockhausen. Os movimentos e seções de Maja Nua foram compostos como momentos e submomentos isolados, questionando, mas não excluindo, a linearidade e o direcionamento dramático.

Também compõem este memorial as partituras e o CD com o registro fonográfico de todas as peças. As gravações das obras Maja Nua e Seis Movimentos para

¹ Escultor, desenhista, gravador e tapeceiro, natural de Uruguaiana - Rio Grande do Sul. É possível encontrar suas obras em vários museus do Brasil e do mundo, assim como em praças, edifícios públicos e coleções particulares do Brasil, Argentina, Uruguai, França, Japão, Estados Unidos, Polônia e Alemanha.

² Mestre em Filosofia, especialista em artes e escritor.

Quinteto de Metais foram extraídas do concerto, realizado no dia 21 de novembro de 2003, no auditorium Tasso Correa, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A obra intitulada As Canções do Livro do Tempo, foi apresentada pelo compositor e gravada posteriormente, assim como a peça Cavalo Ferido, com interpretações da organista Jeanine Munstock.

Conceitos gerais

Os conceitos que serão apresentados em sua maioria, são, o resultado das reflexões que antecederam a realização do texto. Portanto, estão contextualizados em minha composição. O objetivo de expô-los, neste capítulo, é fornecer ao leitor maior fluência no entendimento do texto.

1- Ciclos rítmicos: são padrões rítmicos gerados a partir de seqüências numéricas limitadas, previamente determinadas. Os números são análogos às durações rítmicas; se o valor numérico 1 representar a semicolcheia, o valor numérico 2 representará a colcheia, soma de duas semicolcheias, e assim consecutivamente. Maiores esclarecimentos serão fornecidos na descrição dos processos composicionais.

2- Composição intuitiva: é o procedimento composicional que envolve improvisação, experimentação e ajustes que transcendem às predeterminações. As resultantes composicionais advêm de repetidas tentativas e aprimoramentos (ver rigidez estrutural).

3- Comunicabilidade: é a estimulação e instigação do interesse do ouvinte, por meio de decisões composicionais que objetivam a clareza estrutural e o controle do conteúdo expressivo da música.

4- Expressividade: é o conteúdo emotivo e afetivo que o compositor pretende transmitir ao ouvinte pelo controle de suas decisões composicionais.

5- Linearidade e não-linearidade: Jonathan Kramer (1942 – 2004) define linearidade como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos iniciais da peça”. Assim, linearidade é processual. É um processo de causa e efeito. Não-linearidade, que o autor aponta como não processual, é “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem dos princípios ou tendências governantes de uma peça inteira ou seção” (KRAMER,1988 p.20). Nas peças que compõem esse memorial, a não-linearidade está associada à ausência de direcionamento a um ponto culminante, especificamente registro e dinâmica, ou seja, uma estrutura que mantém, ao longo do tempo, as mesmas características iniciais básicas. Também segundo o autor:

Linearidade e não-linearidade são os dois meios fundamentais pelos quais a música estrutura o tempo e pelos quais o tempo estrutura a música. Não-linearidade não é meramente ausência de linearidade, mas uma força estrutural. Desde que essas duas forças possam aparecer em diferentes níveis e em diferentes combinações em cada nível da estrutura hierárquica da música, a interação delas determina o estilo e a forma de uma composição(KRAMER, 1988).

6- Momentos: são entidades musicais autônomas e auto-sustentadas que conservam, durante um período de tempo, características regulares, tais como dinâmica, registro, caráter e instrumentação. No artigo Moment-Forming and Momente, Karlheinz Stockhausen afirma que o momento se estabelece em termos musicais quando sons permanecem em um registro específico, em uma dinâmica particular ou mantêm uma certa velocidade média. Quando todas essas características sofrem uma repentina mudança, um novo momento começa. Se essas mudanças ocorrem lentamente, um novo momento é inserido, enquanto o momento atual ainda está em vigência (STOCKHAUSEN, 1971 p. 63-64).

Sobre a Forma Momento Kramer (1988, p.201) comenta:

As idéias de Stockhausen refletem as influências de estéticas não ocidentais. A arte japonesa, por exemplo, enfatiza cada objeto e cada momento do tempo, ao invés de uma estrutura inteira. Arte Japonesa é não dramática e, similarmente, a eliminação da curva dramática é um pré-requisito primário para o tempo momento na arte ocidental recentemente .

7- Pré-composição: é a fase que precede a composição propriamente dita, podendo abranger motivações extramusicais, planejamento da forma, definição de materiais de alturas e ritmos, definição da instrumentação, além da leitura de textos analíticos. Neste trabalho, a pré-composição está inserida nas considerações gerais que antecedem a análise de cada peça.

8- Rigidez estrutural: é o rigor com que materiais previamente determinados são utilizados na composição, incluindo a determinação de critérios e limites para variações e transformações dos mesmos.

9 - Seqüência numérica de Fibonacci: é o encadeamento sucessivo de números cujo próximo elemento é sempre o resultado da soma dos dois anteriores (1,1,2,3,5,8,13,21,...). Esta seqüência numérica foi desenvolvida pelo matemático italiano Leonardo de Pisa (1170 – 1250), também conhecido como Fibonacci (filho de Bonaccio). “A seqüência numérica de Fibonacci é muito utilizada pelos compositores por sua proximidade com as proporções da seção áurea e por fornecer valores inteiros, convenientes com a métrica e as durações tradicionais” (KRAMER).

10- Textura isorrítmica: é a superposição de diversas linhas instrumentais independentes e de mesma importância, distribuídas em um registro específico e não revelando direcionamento. O resultado é uma textura anárquica e amalgamada. O impulso para a utilização dessa textura veio da análise e audição da obra *Variations Aldous Huxley in Memoriam* de Igor Stravinsky.

11- Time Point System: sistema de organização do ritmo, elaborado pelo compositor americano Milton Babbitt. “As relações dos sistemas de alturas são transferidas em sua totalidade para a esfera das relações temporais. Os intervalos temporais correspondem ao intervalo de alturas” (WUORINEN, 1979, p. 130).

12- Klangfarbenmelodie: técnica de orquestração em que uma linha melódica é fragmentada e distribuída entre os diversos timbres instrumentais. “Termo sugerido por Arnold Schoenberg para o uso do timbre como um elemento composicional” (BLATTER, 1980, P. 301/302).

Os números apresentados entre colchetes representam os compassos, por exemplo, [34], lê-se compasso 34; [20 – 40], lê-se compasso 20 a 40.

No corpo do texto utilizarei para representar notas e acordes o método de cifras, no qual as sete primeiras letras do alfabeto substituem as notas musicais.

Notas e acordes	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol
Cifras (Letras)	A	B	C	D	E	F	G

Quadro 1: Conversão de notas e acordes para letras

1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E REFERENCIAIS TEÓRICOS

Nas composições que formam este memorial adotei uma postura especulativa, decorrente da inquietação de encontrar uma diretriz estética própria. Dessa forma, seria incorreto afirmar que as composições têm uma linha estética unificadora. Todas, portanto, resultam da busca e experimentação de novas perspectivas composicionais em meu trabalho.

Nos *Seis movimentos para quinteto de Metais*, busquei, por meio de manipulações numéricas, a ampliação dos recursos rítmicos; em *Cavalo Ferido*, além de buscar motivações em fontes externas, experimentei outros métodos para a obtenção de materiais melódicos e harmônicos. Nas *Canções do Livro do Tempo* experimentei os referenciais estéticos da música popular brasileira, enfatizando a composição intuitiva. Portanto, a estética dessas peças é oriunda de atitudes composicionais pontuais e especulativas, aliadas a uma série de rejeições e aprovações que contribuem

para a resultante sonora. Dessas experiências, acredito ter alcançado em *Maja Nua* o princípio de uma sedimentação estética e de um direcionamento estético, que é buscar o equilíbrio entre atmosferas sonoras oriundas de processos rígidos de estruturação e atmosferas sonoras oriundas de processos intuitivos e flexíveis, e assim manipular, em vários níveis, a superposição e a justaposição dessas atmosferas.

Entendo que a estética de uma composição é o resultado de necessidades expressivas e comunicativas que orientam as tomadas de decisões durante o processo de composição. Considero que a estética resulta de rejeições e aprovações pontuais e globais na peça, ou seja, um comportamento ou material rejeitado em uma circunstância pode ser almejado em outra, e o processo de rejeição, por ser mais amplo, passa a ser mais importante que o processo de aprovação. Em todas as obras, a definição de rejeições e aprovações esteve clara: nos *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*, valorizei o timbre e a sutileza descartando a melodia e as sonoridades opulentas que podem caracterizar essa formação instrumental. Nas *Canções do Livro do Tempo* valorizei a melodia e a emissão vocal da música popular brasileira e descartei o virtuosismo vocal e as referências do canto lírico. Em *Cavalo Ferido*, cada movimento apresenta rejeições e aprovações próprias, embora, em termos gerais, tenha rejeitado o uso de séries dodecafônicas e privilegiado o processo intuitivo na escolha das alturas. O processo de determinação das características sonoras de cada momento foi totalmente baseado em rejeições e aprovações em *Maja Nua*. No primeiro momento, por exemplo, neguei totalmente a melodia e a pulsação; já no sexto momento, a melodia adquiriu uma importância expressiva e demarcadora, assim

como a pulsação foi adquirida no quinto momento. O agente regulador desses critérios é o juízo de valor pessoal, responsável pelo estilo e estética. No entanto, é necessário transcender a possível superficialidade do juízo de valor para a escolha e distribuição dos materiais, pois recursos inadmissíveis em determinadas circunstâncias podem funcionar em outras para re-injetar interesse, ou mesmo para elevar os níveis de tensão no discurso musical.

No decorrer do texto fiz uma distinção entre os procedimentos técnicos que geram resultantes estéticas e a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais. O primeiro caso é composto por experimentos com técnicas de composição, tais como ciclos rítmicos e séries de alturas, gerando resultantes musicais que, mesmo manipuladas, adaptadas e distribuídas pelo compositor, ainda guardam uma relação direta com a técnica que as gerou, ou seja, levam a resultados que não seriam considerados sem a técnica. No segundo caso, a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais, o comportamento predominante de uma peça, seção ou momento, é previamente determinado, independente da técnica utilizada. A predeterminação de caráter, andamento, textura, registro e dinâmica preponderantes independe das técnicas utilizadas.

Embora a estética das obras seja resultante de atitudes composicionais próprias e especulativas, é possível dividi-las em dois grupos: *Seis movimentos para Quintetos de Metais e Maja Nua*, e *As Canções do Livro do Tempo e Cavallo Ferido*.

Nos *Seis movimentos para Quinteto de Metais* e em *Maja Nua* utilizei um grau mais elevado de rigidez estrutural, realizando um trabalho minucioso de pré-composição para gerar e organizar os materiais. Considero que os procedimentos técnicos que geram resultantes estéticas deixaram traços que tornam essas duas composições distintas em suas sonoridades, em relação às canções e aos movimentos para órgão. Nos *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*, houve uma grande preocupação com a organização do material rítmico e de outros parâmetros, pela utilização de matrizes numéricas, dessa forma a composição intuitiva, ficou conscientemente em plano secundário. Em *Maja Nua*, o último e maior dos projetos que compõem esse memorial, a adequação entre rigidez estrutural e composição intuitiva foi um dos pré-requisitos para determinação dos momentos que formam a composição.

Nas *Canções do Livro do Tempo* e em *Cavalo Ferido* utilizei um padrão de composição que privilegia a intuição. Os materiais obtidos intuitivamente estão relacionados à projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais. Assim, *As Canções do Livro do Tempo* representa o ápice da composição intuitiva. Nesse ciclo, utilizo poesias extraídas do “*Livro do Tempo*” (1965) de Carlos Nejar. O referencial estético nessa composição foi a música popular brasileira, centralizada em uma imagem melódica e harmônica correlatas, envolvendo uma emissão vocal mais adequada a essa prática. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Djavan, Milton Nascimento e Tom Jobim são os compositores que referenciaram esse trabalho. Em *Cavalo Ferido*, busquei nas artes plásticas a motivação para a sua composição, no caso, uma escultura com o mesmo título, de Vasco Prado, a qual forneceu as atmosferas

psicológicas (projeção estética) que guiaram a composição e a estrutura formal. O artigo **Os Símbolos e Signos**, de Antônio Henriques, dimensionou a simbologia da figura do cavalo na obra de Vasco Prado.

Referenciais teóricos

Além das disciplinas de Composição e do Seminário de Análise e Composição, as técnicas desenvolvidas nas peças compostas durante o Programa de Mestrado também foram motivadas a partir da leitura da bibliografia que segue:

1- The Time of Music (KRAMER, 1988) - especialmente os capítulos: *Linearity and Nonlinearity; Discontinuity and the moment; e Duration and Proportion.*

A maioria das questões técnicas que envolveram a composição de *Maja Nua*, especialmente a estruturação da grande forma e a *Forma Momento*, foram extraídas e embasadas nas considerações desse autor, incluindo as questões de linearidade, não-linearidade e proporção temporal.

2- Stockhausen Life and Work (WÖRNER, 1973) – Especialmente o capítulo *New forms in Music*. Além da *Forma Momento*, são tratados temas, como: pensamento serial; formação serial e geral; ponto-campo, grupos, estrutura e forma e blocos: formação estatística. Este texto foi bastante inspirador para a composição de *Maja Nua*, pois muitos trechos e fragmentos funcionaram como o impulso inicial para critérios composicionais. A idéia de “preponderância de incidências” vem dos comentários sobre formação

estatística. Já as explicações sobre pensamento serial foram importantes nos momentos com maior rigidez estrutural.

3- Simple Composition (WURINEN,1979) – especialmente o capítulo *Rhythmic Organization: The time-point System*. Embora esta técnica de interação entre o sistema de intervalos de alturas e durações rítmicas não tenha sido experimentada nas peças desse memorial, o *Time-Point System* serviu para conscientizar as implicações estéticas desse sistema.

4- An Introduction to the Music of MILTON BABBITT (MEAD, 1993) – especialmente o subcapítulo “Estruturas rítmicas na música de Babbitt”. Além do *Time Point System*, o texto trata das primeiras experiências do compositor com a organização do ritmo utilizando as séries de durações. A idéia e a aplicação de ciclos rítmicos baseados em matrizes numéricas é anterior à leitura desse texto.

5- Stockhausen on Music (STOCKHAUSEN, 1991) – O artigo Moment-Forming and Momente, extraído da conferência *Moment-forming and integration*, no qual constam definições e esclarecimentos do compositor sobre a *Forma Momento* e sobre a composição *Momente*, de 1961.

6- Séries dodecafônicas – O conhecimento das técnicas de transformação serial desenvolvidas por Arnold Schoenberg foi assimilado nas aulas de história e composição no instituto de artes da UFRGS, especialmente as operações básicas de variação serial: transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão.

Considero os conhecimentos adquiridos nas cadeiras de Composição, ministrados pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha e no Seminário de

Análise e Composição, ministrado pelo Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves e pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, no decorrer do Programa de Mestrado, como fundamentais para a concretização das considerações teóricas e estéticas que compõem este memorial.

2 SEIS MOVIMENTOS PARA QUINTETO DE METAIS

2.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A composição *Seis Movimentos para Quinteto de Metais* (dois trompetes, trompa, trombone e tuba), foi a primeira composição escrita durante o programa de Mestrado e teve como objetivo principal a experimentação de técnicas para obtenção de materiais rítmicos. O impulso foi de ordem técnica e partiu da necessidade de ampliar os recursos composicionais. A base destas experimentações foi a manipulação de matrizes numéricas com elementos limitados, gerando assim uma coleção finita de estruturas rítmicas chamadas neste texto de ciclos rítmicos.

Partindo de uma seqüência de seis números (1,2,3,4,5,6), obtive arbitrariamente um conjunto: (1,4,2,6,5,3), o qual foi tratado em analogia direta aos procedimentos de variação serial. Resultaram dessa experimentação 24 ciclos numéricos de seis elementos, cujas resultantes rítmicas análogas à transposição e inversão não são ouvidas como tais. O que viabiliza essa abstração é a oportunidade de sistematizar o ritmo e delimitar o material utilizado. Por questões práticas, utilizarei as abreviações da música serial para caracterizar os ciclos: (O - Original), (R –

Retrogradação), (I – Inversão) e (RI – Retrogradação da inversão). A matriz a seguir contém as 24 combinações numéricas formadas por originais, inversões, retrogradações e retrogradação das inversões.

	I1	I4	I2	I6	I5	I3	
O1	1	4	2	6	5	3	R1
O4	4	1	5	3	2	6	R4
O6	6	3	1	5	4	2	R6
O2	2	5	3	1	6	4	R2
O3	3	6	4	2	1	5	R3
O5	5	2	6	4	3	1	R5
	RI1	RI4	RI2	RI6	RI5	RI3	

Quadro 2: Matriz numérica

Em primeira instância, os números que compõe o quadro acima foram relacionados às figuras de durações da seguinte forma: se o número 1 for equiparado à semicolcheia por exemplo, o número 2 representará uma colcheia, o número 3, uma colcheia pontuada, e assim por diante, quadro 3.

No decorrer da composição foram obtidos ciclos em que o número 1 também foi equiparado às durações da colcheia quiáltera de três e semicolcheia quiáltera de cinco.

Valores numéricos	Figuras
1	Semicolcheia
2	Colcheia
3	Colcheia pontuada
4	Semínima
5	Semínima pontuada

6	Mínima
---	--------

Quadro 3: Conversão entre números e figuras

O primeiro movimento do quinteto está organizado ritmicamente utilizando ciclos nos quais 1 é igual à semicolcheia. Os ciclos rítmicos das vinte e quatro possibilidades numéricas são os seguintes:

The figure displays 24 rhythmic cycles, each represented by a musical staff with a treble clef and a common time signature. Each cycle is labeled with a letter and a number (e.g., O1, R1, O4, R4). Below each note in the staff is a numerical value representing the finger number (1-6) used to play that note. The cycles are arranged in six rows of four. The first row contains O1, R1, O4, and R4. The second row contains O6, R6, O2, and R2. The third row contains O3, R3, O5, and R5. The fourth row contains I1, R11, I4, and R14. The fifth row contains I2, R12, I6, and R16. The sixth row contains I5, R15, I3, and R13. Each cycle consists of a sequence of notes, some of which are beamed together, and some are marked with a fermata.

Figura 1: Ciclos rítmicos (Valor numérico 1 igual à semicolcheia)

A questão que surgiu a partir da composição do segundo movimento foi “Como dar significado musical e expressivo à leitura da matriz?” A resposta no decorrer do processo composicional foi: extrair da matriz

numérica novas acepções. Além das figuras rítmicas, a matriz numérica também foi utilizada para gerar e organizar outros parâmetros, como métrica, quantidade de ataques em uma figuração rítmica ou a quantidade de repetições de uma unidade estrutural³. Na análise de cada movimento, descreverei essas utilizações.

A escolha das alturas do quinteto está associada à seguinte série dodecafônica:

S0	I0	I11	I1	I4	I7	I6	I2	I9	I5	I10	I8	I3	R0
	G	F#	G#	B	D	C#	A	E	C	F	D#	Bb	
S1	G#	G	A	C	D#	D	Bb	F	C#	F#	E	B	R1
S11	F#	F	G	Bb	C#	C	G#	D#	B	E	D	A	R11
S8	D#	D	E	G	Bb	A	F	C	G#	C#	B	F#	R8
S5	C	B	C#	E	G	F#	D	A	F	Bb	G#	D#	R5
S6	C#	C	D	F	G#	G	D#	Bb	F#	B	A	E	R6
S10	F	E	F#	A	C	B	G	D	Bb	D#	C#	G#	R10
S3	Bb	A	B	D	F	E	C	G	D#	G#	F#	C#	R3
S7	D	C#	D#	F#	A	G#	E	B	G	C	Bb	F	R7
S2	A	G#	Bb	C#	E	D#	B	F#	D	G	F	C	R2
S4	B	Bb	C	D#	F#	F	C#	G#	E	A	G	D	R4
S9	E	D#	F	G#	B	Bb	F#	C#	A	D	C	G	R9
	RI0	RI11	RI1	RI4	RI7	RI6	RI2	RI9	RI5	RI10	RI8	RI3	

Quadro 4: Série dodecafônica utilizada nos “Seis Movimentos para Quinteto de Metais”

³ Neste texto, unidades estruturais são consideradas como o conjunto de dois compassos, aos quais são aplicados critérios de repetição e transformação.

Distribuição dos movimentos

Com exceção do primeiro movimento, todos os demais foram dispostos somente depois de compostos, pois, preestabeleci já no nascedouro da composição, que não utilizaria toda a instrumentação disponível em todos os movimentos e que cada um deles teria uma caracterização sonora específica. A busca por significados distintos na leitura da matriz numérica contribuiu para essa caracterização.

Depois de concluída a composição, a disposição dos movimentos foi a seguinte:

I	II	III	IV	V	VI
Quinteto	Trompete Solo	Quinteto	Trompa, trombone e Tuba	Quinteto	Quinteto

Quadro 5: Distribuição dos movimentos

A distribuição dos movimentos se adequou a quesitos estritamente estéticos e expressivos. A escolha do solo para trompete como segundo movimento, por exemplo, justifica-se pela intenção de lançar uma sombra de incerteza no ouvinte, que poderá questionar quais as possíveis combinações instrumentais que virão. A instrumentação completa é recuperada parcialmente no terceiro movimento, e a parcialidade reside nos comentários aperiódicos de trompetes e trompa, adicionados ao material dos instrumentos graves, o qual perpassa toda a extensão do movimento. No quarto movimento (trio), confirma-se

a possível expectativa de variação na instrumentação, e a formação completa é restabelecida nos últimos dois movimentos. Por questões práticas, não apresentamos o quarto movimento (trio) no concerto, mas o CD que acompanha este memorial, contém uma versão MIDI deste.

Comportamento Estético

A estética destes movimentos para quinteto de metais foi dividida em dois aspectos: a) Procedimentos técnicos que geram resultantes estéticas;

b) a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais. O primeiro aspecto é muito presente, pois as utilizações de ciclos rítmicos e série de alturas, assim como mecanismos para o acondicionamento de materiais, fornecem texturas e sonoridades próprias.

O segundo aspecto, a projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões, está vinculado a todo tipo de ajuste e adequação de materiais, como a escolha de uma textura propícia, a duração dos elementos e de que modo os materiais se adaptariam à expressão e à comunicabilidade.

Em função do interesse específico na sistematização do ritmo, pela matriz numérica e pelos novos significados que a leitura dessa matriz alcançou no decorrer do processo, considero essa obra como estudos composicionais. Nessa composição, minha postura foi mais especulativa em relação aos materiais, e meu objetivo foi observar como responderia às técnicas empregadas.

2.2 Movimento I

A intenção neste primeiro movimento foi experimentar as resultantes rítmicas da matriz e verificar quais os resultados expressivos. De antemão, havia concluído que o ideal era distribuir os pontos de ataques de um único ciclo rítmico em todo o quinteto. Com isso, rejeitaria a homorritmia, considerada indesejada como textura deste movimento. Essa rejeição prévia está relacionada à projeção estética que impulsiona as tomadas de decisões composicionais. Os ciclos rítmicos foram distribuídos entre os instrumentos de forma que o importante foi a resultante dos ataques no conjunto, como demonstra a figura a seguir.

The musical score for 'Ciclo O1' is presented in a system of five staves. The tempo is marked as ♩ = 52. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 4/4 time, and the second measure is in 2/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Ciclo O1:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes in the first measure and quarter notes in the second measure.
- Trompete 1:** Treble clef, 4/4 time. It has a whole rest in the first measure and a half note in the second measure, with dynamics *p* and *pp*.
- Trompete 2:** Treble clef, 4/4 time. It has a quarter rest in the first measure and a half note in the second measure, with dynamics *p* and *pp*.
- Trompa:** Bass clef, 4/4 time. It has a whole note in the first measure and a half note in the second measure, with dynamics *p* and *pp*.
- Trombone:** Bass clef, 4/4 time. It has a quarter rest in the first measure and a half note in the second measure, with dynamics *p* and *pp*.
- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. It has a quarter rest in the first measure and a half note in the second measure, with dynamics *p* and *pp*.

Figura 2: Orquestração do ciclo rítmico (O1)

As divisões estruturais do movimento resultaram na disposição dos ciclos rítmicos e estão demarcadas na partitura com barra dupla.

Divisões estruturais	Compassos	Formas dos ciclos rítmicos
A	[1 – 22]	O 1 – 5 e R 1 – 5
B	[23 – 32]	I 1 – 5
A'	[33 – 54]	O 1 – 5 e R 1 – 5
B'	[55 – 64]	I 1 – 5

Quadro 6: Divisões estruturais no Movimento I

A seleção das alturas neste movimento foi conduzida de modo a privilegiar o uníssono e os intervalos de segunda menor e segunda maior.

Com isso, só foram utilizadas a forma original da série *S0* e duas transposições, *S1* e *S2*. A concisão de material é decorrente do tipo de comportamento almejado, sendo que essa economia na utilização das alturas é consequência da valorização das experiências com os ciclos rítmicos, da projeção de uma textura propícia e da negação da melodia.

Outro parâmetro que caracteriza a sonoridade deste movimento é a dinâmica preponderante em pianíssimo *p*, *pp* e *ppp*. Dessa forma, objetivei uma música silenciosa em que as características dos timbres fossem salientadas. Dinâmicas em *mf* são esporádicas, compassos [14], [19], [23] e [53 – 54], que assim como *f* e *ff*, compasso [41], têm a função de gerar pontos de distúrbio e inquietação no desenrolar da música.

2.3 Movimento II

O movimento II é um solo para trompete, no qual o material rítmico encontra uma nova disposição. Na primeira seção, [1 – 24], distribuí os

ciclos rítmicos em compassos de sete por oito e cinco por oito. A intenção inicial era adotar um critério rígido de distribuição dos materiais, no entanto, na análise posterior, percebi que havia discrepâncias entre o método previamente proposto e o resultado. Em uma futura oportunidade pretendo reconsiderar esta seção inicial.

Na seção central [25 - 36], a matriz numérica influenciou a disposição métrica. Arbitrariamente foi definido que os números 1, 2 e 3, além de representarem a quantidade de tempos por compasso, teriam a semínima como unidade de tempo; e que 4, 5 e 6, além de representarem a quantidade de tempos por compassos, teriam a colcheia como unidade de tempo. A disposição dos compassos nessa seção é a seguinte:

//:1	4	2	6	5	3 ://
4	8	4	8	8	4

Figura 3: Estrutura métrica da segunda seção [25] – [26]

No final do movimento, utilizo uma reexposição reduzida da seção A, gerando uma forma A B A'.

Nesse solo, a dinâmica é caracterizada pela alternância entre as forças de ataque. A intenção expressiva foi a de não caracterizar o movimento com uma dinâmica preponderante.

2.4 Movimento III

A intenção estética e expressiva deste movimento foi a de compor um duo formado por tuba e trombone, de caráter não-linear, que perpassa todo o movimento, caracterizando-o por uma sonoridade predominantemente forte, com uma espécie de ostinato assíncrono em intervalo de semitom: “A” no trombone e “G#” na tuba. Dois ciclos rítmicos distintos forneceram materiais para trombone (valor numérico 1 é igual à colcheia quiáltera de três) e tuba (valor numérico 1 é igual à quiáltera semicolcheia de cinco). É sobre essa camada de caráter denso e conflitante que o restante da instrumentação é esporadicamente disposta.



Figura 4: Trecho do ostinato. Movimento III

Este movimento é dividido em duas partes de igual duração, compassos [1 – 46] e [47 – 92]. A segunda parte é constituída por uma repetição ornamentada da primeira; somente o material rítmico de trompetes e trompa é modificado. A ligação entre as duas partes é efetuada por uma rarefação rítmica e um posterior adensamento do mesmo. O objetivo, com isso, foi dissipar a energia da primeira parte e preparar a intensificação rítmica da segunda parte.

A idéia de compor uma camada não-linear, que seria perturbada por intervenções no restante da instrumentação (figura 5), foi tão instigante que a utilizei novamente no quinto movimento e na peça para orquestra. Desta forma, a projeção estética impulsiona as tomadas de decisões composicionais e a técnica é adaptada para se adequar a uma intenção expressiva.

The image shows a musical score for five staves, likely for a piano and string quartet. The score is divided into two systems. The first system (measures 72-74) features a melody in the upper staff with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The second system (measures 75-77) features a more complex texture with triplets and quintuplets in the lower staves, and dynamic markings such as *sfz*, *f*, *mf*, and *f*. The time signature is 2/4, and the key signature has one sharp (F#).

Figura 5: Intervenção no ostinato

2.5 Movimento IV

O movimento IV é um trio composto para tuba, trombone e trompa, no qual a matriz numérica influenciou a quantidade de repetições de unidades estruturais de dois compassos. No primeiro estágio deste movimento foram compostos quatro compassos, [1 – 4]. Os dois primeiros têm característica introdutória. O terceiro e quarto compassos (figura 6) compõe o que considerei uma unidade estrutural. No segundo estágio, foram compostas onze unidades estruturais de dois compassos, com o mesmo ritmo dos compassos [3 – 4], sendo que as alturas variam levemente entre uma unidade e outra, de acordo com a série dodecafônica. Depois de concluídas, as unidades estruturais, poderiam simplesmente ser repetidas tantas vezes quanto a matriz numérica exigisse, mas, para não gerar monotonia, cada repetição foi gradativamente alterada. Essas alterações foram de ordem rítmica e melódica, ou seja, acrescentei notas de passagem, alterei as oitavas na repetição de notas e acrescentei figurações rítmicas preenchendo figuras com durações maiores.

Figura 6: Unidade estrutural

A quantidade de repetições das unidades estruturais utilizadas foi a seguinte:

1x, 4x, 2x, 6x, 5x, 3x, 2x, 5x, 3x, 1x, 6x e 3 vezes.

O objetivo desse procedimento foi o de gerar uma sensação de repetição no ouvinte, embora esta nunca ocorra literalmente.

2.6 Movimento V

A intenção expressiva neste movimento foi a de compor uma camada formada pelos instrumentos mais graves do quinteto e distribuir segmentos estruturais de duração irregular nos trompetes, com a intenção de perturbar o fluxo imposto pelas sonoridades graves.

A matriz numérica adquiriu três significados neste movimento: a) a quantidade de tempos por compasso: 1,4,2,6,5,3, 2,5,3,1,6,4,etc.; b) a camada grave da instrumentação, composta ritmicamente utilizando o ciclo 1= semicolcheia; c) o material dos trompetes composto, sob a improvisação dos

ciclos disponíveis (1= semicolcheia ou colcheia quiáltera em três ou semicolcheia quiáltera de cinco).

Depois de concluído este movimento, constatamos que o registro grave era preponderante em todas as partes, inclusive no solo para trompete. Essa constatação motivou uma redistribuição dos materiais. O material da tuba foi utilizado no trompete 1, evidentemente adequando a extensão e o registro do instrumento; o material do trombone foi utilizado no trompete 2; a trompa não foi alterada; e o material dos trompetes foi distribuído entre o trombone e a tuba, consecutivamente. Dessa forma, o registro preponderante da camada não linear estabeleceu-se entre médio e agudo, e as intervenções foram dispostas na tuba e trombone. Os ajustes e correções no decorrer do processo composicional são fundamentais, pois proporcionam ao compositor adequar e equilibrar a obra, sempre com o objetivo de torná-la mais expressiva.

2.7 Movimento VI

Neste movimento, foi criada uma norma geral de composição. Para cada instrumento, uma variante da matriz numérica forneceria a quantidade de ataques em uma determinada figuração.

Trompete 1(O)	1	4	2	6	5	3	2	5	6	Etc.
Trompete 2 (O)	1	4	2	6	5	3	2	5	6	Etc.
Trompa (RI)	1	5	4	2	6	3	2	6	5	Etc.
Trombone (I)	1	4	6	2	3	5	2	5	1	Etc.
Tuba (I)	1	4	6	2	3	5	2	5	1	Etc.

Quadro 7: Pontos de ataque por instrumento

No quadro apresentado acima, os trompetes seguem um mesmo padrão de matriz (O); trombone e tuba, o padrão (I); e trompa, o padrão específico (RI). Contudo, isso não significa que os instrumentos com o mesmo padrão são superpostos na orquestração. Se tomarmos como exemplo os trompetes, veremos que o trompete 1 apresenta a nota “G” no primeiro compasso, e o trompete 2 é utilizado somente no segundo compasso com a nota “D”. Embora essas notas tenham durações distintas, ambas têm somente um ataque. O mesmo ocorre com o número 4 da matriz numérica, que representa a quantidade de ataques no trompete 1, [5], e no trompete 2, [7].

Na figura 7, apresento como trabalhei com a questão do número de ataques consecutivos, normalmente associados à semicolcheia, exceção feita quando ocorrer somente um ataque (número 1 no quadro 7), que pode ter qualquer duração, assim como o último ataque de cada figuração. Entre um segmento rítmico e outro podem ocorrer pausas de qualquer duração. Essa liberdade na interpretação numérica é fundamental para a adequação entre técnica e expressividade.



Figura 7: Relação entre números e pontos de ataque

Essas normas composicionais também me permitiram controlar o grau de densidade no movimento. Entre os compassos [1 – 10], só ocorrem os dois primeiros grupos de ataques (1 e 4) dos trompetes e o primeiro ataque da trompa, o que contrasta com o

tratamento entre os compassos [21 – 26], cuja compactação entre as ocorrências de ataques na partitura proporciona uma textura mais densa.

Vários ajustes de orquestração foram efetuados depois de pronta a primeira versão deste movimento. Por sugestão do orientador, o último ataque de cada segmento poderia ser dobrado por outro instrumento em uníssono. Além do enriquecimento sonoro e de uma exploração mais efetiva da instrumentação, esse procedimento de orquestração acarretou duas funções no movimento: a) reforçar as notas longas, acrescentando novas luminosidades em elementos de menor importância no cômputo da composição e, b) orquestrar o silêncio com reminiscências de ataques anteriores. Com isso, um exemplo dessa técnica pode ser observado no compasso [5], em que o “G#” na trompa dobra o último ataque do trompete. A dinâmica, no entanto, é distinta nos dois

instrumentos, enquanto o “G#” do trompete é atacado em *p* e descende ao *pp*; na trompa o ataque é em *p* cresce para *mf* e decresce para *p* no compasso [7]. A duração das notas dobradas é intencionalmente distinta. Dessa forma, um som pode iniciar como a resultante de dois timbres e concluir com um timbre único. Esta técnica contribuiu com a resultante estética e expressiva do movimento. As duas figuras abaixo demonstram a versão original de um trecho [21 – 24] e as alterações efetuadas na orquestração.

21

Figure 8 shows a musical score for guitar and voice, page 21. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line starting on a whole rest, then moving to a half note G4, quarter notes F#4, E4, D4, C4, and a half note B3. Dynamics are marked *f*, *mf*, and *p*. The third staff is a bass clef with a whole rest, then a half note G3, quarter notes F#3, E3, D3, C3, and a half note B2. Dynamics are marked *f* and *mf*. The fourth staff is a bass clef with a melodic line starting on a half note G3, quarter notes F#3, E3, D3, C3, and a half note B2. Dynamics are marked *mf* and *f*. The fifth staff is a bass clef with a whole rest, then a half note G3, quarter notes F#3, E3, D3, C3, and a half note B2. Dynamics are marked *p* and *mf*.

Figura 8: Versão original

3 AS CANÇÕES DO LIVRO DO TEMPO

3.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A obra *As Canções do Livro do Tempo* forma um ciclo de cinco peças para voz e violão, utilizando poemas do “Livro do Tempo” de Carlos Nejar. As motivações que conduziram à composição deste ciclo foram estéticas. Quando surgiu a idéia de utilizar texto, descartei as referências da entonação vocal do canto lírico. Propus ao orientador a composição de canções que permitissem uma emissão vocal, própria da música popular brasileira, e que pudessem ser

interpretadas por cantores ou cantoras vinculados a essa prática. Encorajado pelo orientador, julguei que seria a oportunidade de aproximar duas práticas comuns em minha atividade como músico e compositor – a composição de música de concerto e a composição de música popular brasileira – objetivando oxigenar tanto uma quanto outra.

Quando decidi compor canções, o primeiro poeta que procurei foi Carlos Nejar. A intenção de musicar seus poemas é antiga e ocorreu quando li a dissertação de Mestrado de Luciane Cardassi – **A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar**, de 1998, orientada pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha e pelo Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves.

Adquiri a coletânea **Obra Poética I** de 1980, que perfaz vintes anos da trajetória do poeta, de 1960, *Sélesis*, até *A ferocidade das coisas*. Da **Obra Poética I**, selecionei o *“Livro do Tempo”*, cuja estrutura poética é composta por quarenta e cinco (45) poemas. Minha atenção voltou-se para a atemporalidade do texto e para a temática recorrente e suas possíveis conseqüências musicais.

Todas as canções foram compostas ao violão, por improvisação e experimentação vocal sobre o texto. O primeiro método de registro gráfico adotado foi a colocação da cifra do acorde sobre o poema. Somente depois de prontas é que as transcrevi para a partitura; primeiro a linha melódica, colocando a harmonia em forma de cifra. O orientador sugeriu, então, que transcrevesse também o material de violão para que pudéssemos avaliar o acompanhamento.

Meu objetivo foi compor essas canções da forma mais intuitiva possível. Compor, intuitivamente, significa neste caso improvisar com violão e voz sob o texto do poema até chegar a resultados melódicos e harmônicos satisfatórios. Os delimitadores nesta composição foram o caráter e a estrutura do poema, a vinculação tonal e os critérios melódicos almejados. Quando afirmo que a estrutura e o caráter do poema foram delimitadores, significa que improvisei, tentando representar o caráter do poema em música e não me permiti alterar a estrutura do poema⁴.

Embora tenha mencionado a Obra Poética I, a edição que usarei para transcrição dos poemas e números de páginas será a coletânea A Idade da Noite – Poesia I, na qual constam, além do *Livro do Tempo* as obras: *Meus estimados vivos*, *A ferocidade das coisas*, *Somos poucos*, *O poço do calabouço*, *Casa dos arreios*, *Canga*, *Ordenações*, *Danações*, *O campeador e o vento*, *Livro de Silbion* e *Sélesis*. No caso específico do “*Livro do Tempo*”, a divisão dos poemas é feita por meio de asteriscos.

Os referenciais estéticos influenciaram essa composição de duas formas complementares:

- a) referenciais estéticos abrangentes atentando para a globalidade da obra de alguns compositores;**
- b) referenciais estéticos específicos que guiaram a composição das canções, no caso: músicas, gêneros e padrões de acompanhamento.**

⁴ No decorrer da composição duas exceções foram feitas: 1- A repetição de um verso na primeira canção; 2 - A exclusão de um poema na composição da segunda canção.

Os referenciais estéticos abrangentes que tangenciaram a composição deste ciclo foram extraídos do conjunto da obra de alguns compositores: Chico Buarque, Tom Jobim e Newton Mendonça, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Milton Nascimento e Fernando Brant, Djavan e João Bosco. A menção desses nomes ajuda a estabelecer qual a vertente da canção popular brasileira que referenciou meu trabalho.

3.2 Canção I “Pedra sobre pedra”

Pedra sobre pedra
a manhã
se eleva
pedra sobre pedra
se destrói a noite
pedra a pedra
sai o sol
mais verde
do que a erva
pedra sol
surge
na escurva cova

*

o sol mordeu a pedra mais silente
como pão ou lágrima
se acende a pedra
e o sol estende o corpo nu
ao úmido da pedra
e deste beijo: o tempo feto
sob o escuro tempo (NEJAR, 2002 p. 347)

Nesta primeira canção, os dois primeiros poemas do *Livro do Tempo* forneceram textos para duas seções compostas em tonalidades contrastantes, a primeira em “Am”, e a segunda seção em “E”.

Duas músicas serviram como referencial estético específico nesta primeira canção: “As Vitrines” de Chico Buarque, para a primeira seção, e “Água”, de Djavan, para a segunda. No caso de “As Vitrines”, a disposição harmônica inicial (figura 10) serviu como motivação para as improvisações iniciais sobre o poema de Nejar. A melodia que se desenvolveu a partir desse processo propõe uma harmonização própria e desvinculada da referência inicial citada. Depois de concluída a segunda seção, observei uma similaridade melódica com a canção “Água”, de Djavan, especialmente nos primeiros compassos.

$$Am^4 - E^7/G\# - F/A - Dm^7 \dots$$

Figura 10: Estrutura harmônica inicial “As vitrines”

$$Am^4 - E^7/G\# - F/A - Am^4 \dots$$

Figura 11: Estrutura harmônica inicial “Canção I”

Por sugestão do orientador, modifiquei esta estrutura harmônica inicial substituindo o acorde de “E⁷/G#” por “E⁷/A”; dessa forma, a harmonia mantém um pedal com a nota “A”, excluindo o indesejado clichê harmônico resultante da bordadura inferior (A G# A). A estrutura harmônica inicial foi utilizada como introdução nessa primeira canção (figura 12).

The image shows a musical score for an introduction. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Guitar'. The vocal staff has five measures, each containing a whole rest. The guitar staff has five measures. The first measure contains a quarter note G4 and a quarter note A4. The second, third, and fourth measures contain chords. The fifth measure contains a final chord.

Figura 12: Introdução

Uma convicção estética que norteou a composição destas melodias é a de evitar o virtuosismo vocal, assim, privilegiei em todas as canções a repetição de notas. No caso dessa primeira seção, as duas notas que mais polarizam a melodia são “E” e “A”, especialmente a primeira. Essa repetição de notas ocasiona uma restrição de registro, conseqüentemente as menores alterações podem ser percebidas como relevantes.

Julguei necessária a composição de uma transição instrumental entre as duas seções com tonalidades contrastantes, compassos [20 – 31]. Utilizei como transição o padrão de um compasso que foi repetido e gradativamente alterado em sua constituição harmônica.

Na segunda seção, compasso [32], a repetição de notas não é tão contundente como na primeira, embora a limitação do registro continue. Se pegarmos os extremos melódicos, teremos toda a seção restrita a um intervalo de sétima maior (Bb – A), respectivamente, compassos [41] e [34]. A grande incidência de alterações melódicas atenua a tonalidade de “E” (maior), e a incidência de D, C e B alterados salienta essa afirmação.

A constatação de similaridade melódica entre a segunda seção e a canção “Água”, de Djavan, respaldou-se no direcionamento similar. Nas

figuras 13 e 14, podemos observar as seguintes paridades:

- mesma tonalidade;
- mesma nota inicial (G#);
- Nota mais grave (C natural);
- As duas notas que antecedem o C natural e as três notas que o precedem são as mesmas;
- Suspensão no terceiro compasso entre a nota “A” , resolvendo em “G#”.



Figura 13: Compassos iniciais de “Água”



Figura 14: Compassos iniciais da segunda seção

O desenvolvimento que ocorre posteriormente nas duas músicas é totalmente distinto.

3.3 Canção II “Os homens não sabiam”

os homens não sabiam
daquele ser espesso
que era um moinho
gira girando lento

era um moinho
moendo o dia dentro
quando o tempo e o tempo
se confundiam

as aves entendiam
aquele mar deitado
contendo o movimento
de um outro mar deitado
como se a antiga noite
em si mesma ajoelhada
fosse o pulsar da noite
oculta em sua ilharga

as manhãs entendiam
o que a água materna
entre o sangue cantava
as manhãs entendiam
o que o tempo levava
fruto de lume
sob a pele mais alva

*

os homens não sabiam
da semente jogada
os homens não sabiam
que a floração deu fruto
e o que o tempo levava
na oculta madrugada
os homens não sabiam (NEJAR, 2002 p. 348)

O primeiro impulso desta canção foi a composição da primeira frase (figura 15), que foi o resultado de improvisações sobre o acorde de “Em”, sendo que essa frase influenciou o desenvolvimento de todo o restante da canção. A intenção foi utilizar um processo similar observado na música

“Sentinela”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, no qual se ressalta um padrão violonístico de construção, em que se mantém o acorde com os dedos indicador, médio e anelar, e uma linha melódica é improvisada com o dedo polegar no registro grave.

The image shows a musical score for the song "Sentinela". It consists of two staves: "Voz" (Voice) and "Violão" (Guitar). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are "os ho - mens não sa - bi - am". The guitar part features a consistent chord structure with a melodic line in the bass register.

Figura 15: Primeira frase da Canção II

Essa primeira frase (figura 15) pode ser observada nos compassos [13 – 14], numa adaptação ao acorde de F^{7M} . A estrutura fraseológica também é adaptada à prosódia do poema. A primeira frase é anacrútica (os homens não sabiam), e sua variação é tética (era um moinho). Todas as vezes que o verso (os homens não sabiam) é utilizado, sua correspondência melódica é mantida, com exceção do verso (as aves entendiam) que mantém a mesma melodia.

Uma segunda referência específica nesta canção é o gênero de milonga, muito utilizado na música argentina, uruguaia e rio grandense. Sua utilização deu-se de forma espontânea no acompanhamento desta canção, compassos [41 – 42] e [47 – 48] (figura 16). Não havia intenção inicial de

utilizar esta referência, mas dei preferência à espontaneidade no processo
de composição.

The image shows a musical score for a Milonga. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Violão' (Guitar). The vocal line is in treble clef and 3/4 time, featuring two triplet markings over the first two measures. The lyrics are 'as ma - nhãs en - ten - di - am'. The guitar line is also in treble clef and 3/4 time, with a 7/8 time signature indicated above the first measure. The accompaniment includes chords and melodic lines.

Figura 16 – Milonga

3.4 Canção III “A noite avultou”

a noite avultou

égua grávida
o agro ventre pousando
na areia

o sol se juntou
à umbra cálida
com seu focinho tocando
a espuma

o mar repousa
na pedra
e as crinas vão incendiando
a estrela

*

como saciar o sol
dentro da noite
como saciar-lhe a sombra?

como saciar a noite
com seu rebanho de ventos?

como saciar o vento

cabra monte vento?

como conter o tempo
no horizonte de tempo?

como saciar a fome do tempo? (ibid, p. 349)

Nesta terceira canção do ciclo utilizei dois poemas, cada um dos quais resultaram em seções com tonalidades distintas: a primeira seção em A (maior), e a segunda, em D (maior).

A referência específica para a composição dessa canção foi a música “Caminhos cruzados”, de Tom Jobim e Newton Mendonça . No início do processo de composição, improvisei sobre sua estrutura harmônica inicial (A^{7M} – Bm/A – Dm/A). No entanto, assim como nas demais canções, a estrutura harmônica referencial motivou a construção melódica, que em seu desenvolvimento, impulsionou caminhos harmônicos próprios. Além de harmonizar as primeiras frases do poema de Nejar, compassos [5 – 12], essa estrutura referencial, foi utilizada como introdução (figura 17).

The image shows a musical score for the introduction of a song. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Violão' (Guitar). The key signature is A major (two sharps: F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal staff has four measures, each containing a whole rest. The guitar staff has four measures of accompaniment. The first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a half note chord of A major (A2, C3, E3). The second measure has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a half note chord of B minor over A (B2, D3, F#3, A2). The third measure has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a half note chord of D minor over A (D2, F#2, A2). The fourth measure has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a half note chord of A major (A2, C3, E3). The guitar part uses a simple, rhythmic accompaniment pattern.

Figura 17: Estrutura harmônica inicial - Introdução

A Canção III tem duas características que a distinguem do restante do ciclo:

a) Utilização do modo maior;

b) Ampliação do registro melódico.

O modo maior também é explorado na segunda seção da primeira canção e em um trecho da quarta canção, no entanto, o modo maior é utilizado em momentos específicos e não representa uma conduta harmônica global. Nessa terceira canção, o modo maior me pareceu mais propício em função do poema, especialmente as palavras: noite, grávida, sol, mar e estrela. O acúmulo de dramaticidade obtido pelas interrogações no segundo poema reforçou a manutenção do modo e a abertura no registro. Em todas as canções o registro predominante está entre o grave e o médio. Nesta canção, especialmente na segunda seção, o registro é deslocado ao médio e agudo.

3.5 Canção IV “O tempo”

o tempo
fruto
dividido ao centro

o tempo repartido
entre dois segmentos
mar repartido
entre a rondana e o eixo
ou como uma montanha
e o trecho da montanha
o tempo abismo insulado
no sêmen
torna-se revelado
no intumescer do ventre

o tempo ser devorado
no seu próprio sustento

rosto espelhado
sobre o rosto alento
rosto deixado
dentro do rosto preso
e do rosto arrancado
máscara ou tempo

depois pensamento
fúria largada
na solidão na vida
água movida
por uma estranha roda
e sendo água roda
é apenas roda viva.

*

o tempo roda gira
gira girando o tempo
presa no ombro tempo
tritura o tempo e gira
recebe a morte o tempo
tritura o homem dentro
sol que se desfibra
gira girando o tempo
gira girando (ibid, p. 350)

Nesta canção, assim como nas anteriores, utilizei dois poemas.

Normalmente, a utilização de dois poemas estabelece na música uma conseqüência estrutural; tons distintos, mudança de registro e outros fatores que contribuem com essa afirmativa. No entanto nesta canção a passagem entre um poema e outro não acarreta mudanças estruturais na composição.

Duas referências estéticas específicas respaldaram esta composição. A primeira foi a música “Haiti”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. A segunda referência não é uma música específica ou um gênero, mas um padrão de acompanhamento que lembra as conduções violonísticas de João Bosco. No

caso da música “Haiti”, a idéia foi aproveitar a alternância entre recitação e melodia. Na música de Gil e Caetano as estrofes são compostas com uma forma de emissão vocal que lembra o “Rap”, ou seja, uma linha vocal sem altura definida, ritmada e de caráter discursivo. No estribilho, uma melodia com alturas definidas é utilizada. No caso desta quarta canção, a idéia foi alternar recitação e melodia, sem que houvesse uma regulamentação do poema que impusesse essa alternância. A referência a João Bosco foi observada no ostinato, de dois compassos, que serve de sustentação ao recitativo (figura 18). A intenção não foi imitar uma particularidade de interpretação do compositor e violonista mineiro, mas este ostinato foi a primeira idéia musical concreta nessa canção. Assim que compus o ostinato, a figura e a sonoridade de João Bosco vieram à tona, e julguei relevante, dessa forma, citá-lo neste trabalho.



The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Voice) and 'Violão' (Guitar). The 'Voz' part consists of a single horizontal line on a staff with a treble clef and a common time signature, indicating a recitative style. The 'Violão' part consists of two measures of music on a staff with a treble clef and a common time signature, featuring a rhythmic ostinato pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 18: Ostinato no acompanhamento

Um recurso estético que foi explorado nessa canção e o na será na próxima é o reaproveitamento de materiais. Essa decisão composicional é consequência da estrutura do “Livro do Tempo”, considerando que alguns

versos e mesmo idéias são rearticulados entre os poemas. Assim, resolvi explorar essa característica, gerando correspondências musicais. O reaproveitamento de materiais ocorre nos versos (gira girando o tempo) e no final da estrofe (gira girando o tempo gira girando). Utilizei a mesma estrutura melódica e harmônica que ocorre na segunda canção, no verso “gira girando lento”, e, com isso, a similaridade pontual entre os dois poemas, impulsionou a reutilização. A intenção foi gerar na resultante estética do ciclo a interação entre poema e música.

3.6 Canção V “Tu te construístes”

**tu te construístes
muito ocultamente
como drama aceso
sobre o precipício**

**tu te construístes
no bater da adaga
contra a carne triste
contra a madrugada
nunca dorme o tempo**

**tu te construístes
no teu próprio rosto
sol deitado
onde o sol é posto**

**tu te construístes
mais descontrolado
do que sol deitado
sobre o sol parado**

**tu te construístes
sol abdicado**

tu te construístes
pedra a pedra
casa
onde o vento range

tu te construístes
pedra a pedra
templo
onde o sol não bate

tu te construístes
com ou sem folhagem
com ou sem sustento
tempo (ibid, p. 354)

Para a composição desta canção, utilizei dois poemas que tem como elemento de ligação o verso “tu te construístes” no início de cada estrofe. A

rearticulação desse verso foi considerada como uma oportunidade de rearticulação melódica. Na maioria das vezes em que este verso ocorre no poema sua melodia é mantida (figura 19), com exceção das duas variações que ocorrem nos compassos [41 – 42] e [47 – 48] (figura 20) e [53 – 54]

(figura 21).



Figura 19: Frase inicial



Figura 20: Frase inicial – 1ª variação



Figura 21: Frase inicial – 2ª variação

O referencial específico desta canção foi a música “Joana Francesa”, de Chico Buarque. Exatamente como ocorre na primeira canção, do referencial específico utilizei a estrutura harmônica inicial (figura 22), e é a partir da improvisação sobre essa harmonia que o desenvolvimento melódico propõe caminhos harmônicos próprios.

Em^{7/5d} A7 Em^{7/5d} A7 F/A

Figura 22: Estrutura harmônica inicial – Joana Francesa

A estrutura harmônica inicial de “Joana Francesa” foi utilizada como uma pequena introdução (figura 23). O mesmo padrão rítmico do acompanhamento utilizado na introdução transcorre em toda a canção. A manutenção de uma condução rítmica imutável é vinculada à imobilidade sugerida nos versos a seguir:

“nunca dorme o tempo”

“sobre o sol parado”

“onde o sol não bate”

Figura 23: Introdução

Esta canção também apresenta recorrência de materiais, que estão vinculados à utilização de versos similares de poemas anteriores. No compasso [43 – 44] (figura 24), ocorre uma citação da primeira canção, decorrente do verso (pedra a pedra) que foi utilizada por sua similaridade com o verso “Pedra sobre pedra” do primeiro poema (figura 25).

Figura 24: Canção V

Figura 25: Canção I

Nos dois primeiros compassos dos exemplos vistos, a recorrência de materiais pode ser observada em três planos: a) similaridade poética; b) manutenção melódica; c) manutenção harmônica. O terceiro compasso também é similar nos dois casos, com o mesmo fragmento melódico descendente (G, F, E e D). Os ajustes foram efetuados na métrica (quaternário para ternário).

Instigado pelo poeta Carlos Nejar, minha intenção é dar prosseguimento à composição desse ciclo e utilizar o “Livro do Tempo” para compor, no mínimo, mais sete canções e montar um espetáculo com esse repertório. Portanto, esta quinta canção não foi planejada como a última das peças do ciclo, somente ocupando essa posição pelas circunstâncias do trabalho.

Depois de compor as canções entrei em contato com o poeta objetivando a autorização para apresentá-las no concerto. Conversamos por telefone e ele se mostrou muito solícito e cordato, e demonstrou muita satisfação com minha intenção de musicá-lo. Enviei posteriormente o CD com as canções, e para minha satisfação, Carlos Nejar gostou muito do resultado e, em nossa conversa na oportunidade, ele elogiou o respeito com que utilizei o poema. Posteriormente enviou-me dois livros de poesias: “A idade da noite” e “A idade da aurora” e o CD “A voz do Poeta” com recitações do próprio autor. Certamente o contato com Carlos Nejar foi um

dos fatos mais relevantes e significativos desse Mestrado, tendo em vista sua imensa relevância no cenário literário brasileiro e mundial.

The image shows a musical score for five staves, starting at measure 21. The notation includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs. The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs across the staves.

Figura 9: Versão alterada

A idéia de relacionar os números do quadro 2 aos pontos de ataque em uma figuração rítmica surgiu na leitura da análise da primeira peça das “Three Compositions for Piano” de 1947, do compositor americano Milton Babbitt (1916).

Uma de minhas preocupações técnicas, no início do período de Mestrado, era experimentar e desenvolver técnicas para a obtenção de materiais rítmicos. Procurava mecanismos de auto-geração para dispor de uma coleção de estruturas rítmicas que pudessem ser usadas de acordo com minhas necessidades expressivas. Considerando que a matriz numérica que gerou essas estruturas também adquiriu novas acepções no decorrer do

processo, acredito ter transcendido o objetivo inicial. Pretendo continuar compondo estudos cujo foco principal seja a experimentação técnica e, de posse dessa vivência, atingir níveis mais equânimes de in

4 CAVALO FERIDO



Figura 26: Cavalo Ferido - Escultura em terracota ; Data: 1981; Medidas: 23cm altura x 25cm largura x 84cm comprimento.

4.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Cavalo Ferido é um ciclo de cinco movimentos para órgão solo, composto sob instigações provocadas pela escultura, de mesmo título, de Vasco Prado. Em 1998/99 já havia composto uma obra em quatro movimentos para cordas e madeiras,

“As Quatro Visões”, cuja motivação foi extraída de um conjunto de quatro esculturas de Vasco Prado sobre o “Negrinho do Pastoreio”. Com isso, considerando que essa experiência foi bastante enriquecedora, resolvi buscar na obra desse artista novas motivações expressivas e estruturais.

No dia 06 de agosto de 2002, visitei o ateliê de Vasco Prado a convite de Marcelo Moreira, assessor do artista em vida e responsável pela administração do ateliê. Nessa ocasião, além de conhecer o local onde Vasco trabalhou, seus objetos de uso profissional, desenhos e algumas esculturas, fui presenteado com dois livros de reproduções das obras e textos de vários autores⁵ sobre a vida e obra do artista. Desse material, selecionei algumas esculturas, dentre elas, o “Cavalo Ferido” e “Maja Nua”.

⁵ Cadernos Porto & vírgula N° 7, Vasco Prado, com textos de diversos autores; Vasco Prado Escultor, com fotos de diversas obras , e textos de diversos autores

Pretendia compor uma peça para cada escultura selecionada, com uma instrumentação distinta. Quando escolhi o órgão, o orientador sugeriu que compusesse um caderno de peças para esse instrumento sob o título de “Cavalo Ferido”.

A escolha do órgão deu-se em função do Seminário de História e Análise, ministrado pela Prof^a Dr^a Any Raquel Carvalho, no segundo semestre de 2002 no programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Nesse seminário analisamos parte da obra para órgão, de Johann Sebastian Bach, e o estímulo veio do contato com o repertório, as interpretações no órgão do Programa de Pós-Graduação e as gravações apresentadas em aula. A Prof^a Carvalho acompanhou a composição do ciclo, apresentando sugestões sobre o uso da pedaleira e sobre a escolha e grafia das registrações.

O referencial estético dessa composição foi o artigo Os Símbolos e os Signos, de Antônio Henriques. O artigo aborda o conteúdo simbólico na obra de Vasco Prado, e analisa, entre outras, a figura do cavalo. Alguns trechos do artigo de Henriques serão apresentados para que o leitor possa avaliar sua abordagem e as conseqüências dessa simbologia na escultura “Cavalo

Ferido” :

Explicou ele (Vasco Prado) que de início, seguindo a tendência de toda a sua obra, principiou a desenhar cavalos usando o modelo de um guri que, sobre a sua montaria, passava a galope em frente a sua janela. No Rio Grande do Sul o cavalo participou da história através das revoluções e guerras, e se fazia presente em muitas lidas do campo: camperear, repontar vacas leiteiras, puxar carroça e bicas de água, ser meio de locomoção em viagens pequenas e grandes. O cavalo também se fazia presente em festas na campanha e em corridas de carreta, servia para trazer o médico e o padre, para fazer nascer, curar, e prestar os sacramentos últimos. A vida e a morte, e tudo o que se colocava entre uma e outra, nada se fazia no pampa sem a participação de um cavalo. Daí ser tal animal a representação da extensão do homem, explícita na idéia de unidade indissolúvel entre montador e montaria. idéia que assustava os índios que nunca haviam visto semelhante bicho: o centauro.

[...] O cavalo tomado como símbolo isolado tem significação semelhante, o vemos como representação dos instintos e dos desejos exaltados. Para Jung, um cavalo selvagem ou sem montaria aparece em sonhos quando a consciência perde o controle dos instintos. Um homem montado a cavalo representaria, portanto, a duplicidade humana, dividida entre o aspecto racional e os instintos animais.

[...] O cavalo representa a materialização de energias poderosas em intenso movimento, forças cegas oriundas do caos primogênio, como no mito em que cavalos saem do mar feridos pelo tridente de netuno. Na mitologia greco-romana os cavalos ainda estavam associados ao deus Marte, portanto, também vinculados à guerra.

[...] Para Jung, o cavalo é a representação da *anima*, a alma feminina no interior do homem, a mãe em nós, a força do inconsciente. Em alguns sonhos aparece também representando o si mesmo, o eu ideal, interior, o ideal de nós em nós. Encontramos ainda em muitas lendas a idéia do cavalo como aquele que previne o cavaleiro dos perigos, o que é *clarividente*. Talvez se origine daí a idéia de *boa sorte* associada às ferraduras (HENRIQUES, 1994 p. 22 – 24).

Na escultura “Cavalo Ferido” – que não é mencionada no artigo – toda simbologia citada é uma simbologia ao

avesso, considerando que o ferimento impede o cavalo de representá-la. Encaro essa impossibilidade como uma energia negativa, ou seja, toda a simbologia está retesada, corroborando com a carga dramática da obra.

A escultura funciona em minha composição como um elemento externo que sugestiona e instiga a criação de atmosferas musicais que não pretendem ser pictóricas nem descritivas. Assim, quem ouve a música sem conhecer o título do ciclo, jamais chegará à figura de um cavalo ferido, nem esse foi o objetivo. Para efetivar a composição das atmosferas emanadas pela escultura, trabalhei com três aspectos distintos que contribuíram para a resultante geral do ciclo:

1 – **Aspectos psicológicos** – são aquelas sensações inerentes e emanadas pela escultura:

- tristeza
- dor

- consternação, resignação
- agonia
- morte
- fúria
- dramaticidade contida
- impossibilidade de movimento, inoperância e impossibilidade

2 – **Aspectos musicais** – são as questões inerentes da música, utilizadas para se adequar aos aspectos psicológicos sugeridos:

- relação com a tonalidade menor
- andamento lento (Grave, adágio)
- registro predominantemente grave
- registo condizente com o caráter

3 – **Aspectos subjacentes** – são as questões físicas da escultura que interferiram na forma da peça musical:

- as dimensões da escultura afetando a duração da peça (escultura com 84 cm – movimentos com 84 compassos);⁶
- o layout da escultura afetando a forma da peça: analogia entre cabeça, pescoço, corpo e cauda curta, com prelúdio, transição, corpo da peça e coda.

A analogia entre o layout da escultura e a forma da peça foi a seguinte: Usando uma reprodução fotográfica da escultura, os valores aproximados das partes são:

⁶ Com exceção do Movimento II, com 88 compassos

Total: 19,8 cm

Cabeça: 4 cm

Pescoço: 4 cm

Corpo: 9,8 cm

Cauda: 2cm

Utilizei uma regra de três simples para converter os valores obtidos em compassos, que são:

Introdução: 16,96 compassos

Transição: 16,96 compassos

Seção central: 41,6 compassos

Coda: 8,48 compassos.

Os números de compassos por seção foram arredondados. No primeiro movimento, por exemplo, os valores são os seguintes:

Introdução: 16 compassos

Transição: 16 compassos

Seção central: 44 compassos

Coda: 8 compassos.

Para a obtenção das alturas, utilizei nessa obra duas escalas octatônicas a partir da nota “C” (figura 27), com padrões de tom – semitom e semitom – tom. A manipulação dessas escalas obedeceu a critérios puramente intuitivos. Essa liberdade na obtenção de material melódico e harmônico seria inconcebível em composições anteriores, devido a uma tendência particular por sistematização. Portanto, julgo que, em determinadas circunstâncias essa ruptura é positiva além de ser um avanço artístico.



Figura 27: Escalas octatônicas

4.2 Movimento I

A intenção deste movimento é distorcer a sensação de pulso, pela repetição aperiódica de eventos restritos. Esse procedimento, aliado ao andamento lento, pretende gerar uma carga dramática relacionada à agonia e à impossibilidade de movimento do animal.

As articulações formais, previamente definidas pelas dimensões da escultura, são caracterizadas pelo caráter e a quantidade de materiais que as compõe. A introdução [1 – 16] expõe um único acorde, repetido diversas vezes em posições distintas no compasso. O acorde, além de caracterizar essa seção, perpassa toda a realidade sonora do movimento. A

transição [17 – 32] conta com a adição da pedaleira, apresentando uma única nota que é vista como elemento complementar do acorde da seção anterior. A seção central, [33 – 76], consiste na adição de fragmentos melódicos extraídos da frase³ que ocorre nos compassos [61 – 62]. A coda [77 – 84] é composta pela reutilização de elementos característicos da peça.

A distorção na sensação de pulso neste movimento, em especial no prelúdio, foi obtida pela distribuição do acorde em unidades de um ou dois compassos, repetidos irregularmente, como demonstra a figura 28.

³ Antecipação de materiais.

Figura 28: Introdução

A figura 28 representa a disposição inicial da introdução, compassos [1 – 16]. A intenção não foi só utilizar um elemento que se repete inalteradamente durante um longo tempo, cujas pequenas alterações são percebidas como um grande acontecimento, mas também enfatizar a expectativa gerada pelas re-interações do acorde e fomentar a sensação de agonia pelo anseio por regularidades.

Na seção central [33 – 76], sob o material acumulado nas duas seções anteriores, uma estrutura melódica,

compasso [61 – 62], foi fragmentada e disposta em toda a seção. A figura 29 apresenta essa melodia e algumas de suas fragmentações e, os números desta figura representam o compasso em que o fragmento é disposto. Em função da indicação de 4' (quatro pés), esta melodia soará uma oitava acima, tendo em vista que 8' (oito pés), corresponde a altura da nota escrita.

A escolha dos registros, neste e nos outros movimentos, foi realizada com a supervisão da Prof^a Carvalho. O critério foi escolher, entre as possibilidades apresentadas, aqueles que mais se adequavam às necessidades expressivas do movimento. Neste primeiro, optei pelo registro das flautas pois sua sonoridade é mais sombria e velada.



Figura 29: Estrutura melódica e suas fragmentações

Somente depois de concluídos os movimentos é que defini qual seria a melhor disposição do todo. O caráter desse movimento e, principalmente, a concisão de materiais definiu sua colocação como primeiro do ciclo.

4.3 Movimento II

O segundo movimento foi concebido com o intuito de utilizar manifestações distintas de um mesmo material. A intenção foi a de utilizar uma textura cordal que pudesse ser transformada e desenvolvida no decorrer do movimento. Este foi o último movimento a ser escrito, e a sua colocação no todo da obra deu-se em função da atividade harmônico-melódica. Julguei que seria expressivo justapor dois movimentos antagônicos: o primeiro, com a concisão de materiais, em um registro médio-grave e andamento lento; e o segundo movimento, com maior atividade rítmico-melódica, registro agudo e andamento moderado.

Introdução, compassos [1 – 16], somente utilizando mão direita; transição, [17 – 32], adição da mão esquerda; corpo da peça, [33] – [80], adição da pedaleira e coda, [81 – 88], utilizando o material da transição com

pedaleira. Essa disposição sugere um aparente adensamento progressivo na seção central, e quando o ouvinte é conduzido a acreditar que a pedaleira irá reforçar a textura, o que ocorre é uma redução nos materiais que compõem mãos esquerda e direita. A possível decepção causada neste ponto [33] só é resolvida no compasso [49], cuja densidade de materiais é concretizada. É a partir desse ponto que a atividade rítmica se intensifica em função da redistribuição dos acordes.

Algumas técnicas de variação nortearam a manipulação de materiais. Na figura 30, os três primeiros compassos e suas modificações no decorrer da música são expostos para demonstrar como trabalhei com a idéia de variação de materiais .

The image displays three staves of musical notation for an organ. The first staff, labeled 'Organ', covers measures 1 to 17 and shows a melodic line with long slurs and ties. The second staff, labeled 'Org.', shows measure 33 with a whole rest followed by a chord. The third staff, labeled 'Org.', shows measures 49 and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Figura 30: Técnicas de variação

Essa figura apresenta dois recursos que são amplamente utilizados para a geração de material: a substituição de sons por pausas, como ocorre no compasso [33], e a distribuição dos acordes em arpejos – geralmente em semicolcheias – preenchendo sua duração (compasso [49]). Tanto rarefação quanto adensamento são ferramentas para fornecer à música sensação de movimento ou de imobilidade.

Em todos os manuais e na pedaleira a reginação foi escolhida com 8' (oito pés), 4' (quatro pés) e 2'

(pés). Desta forma, no registro de 8 pés, cada tubo soa na altura da nota escrita. A indicação de 4 e 2 pés, significa que para cada nota escrita também soará uma oitava acima e duas oitavas acima consecutivamente, gerando uma resultante rica em harmônicos.

Por ter sido o último dos movimentos a ser composto, este é o que menos se relaciona com a escultura, ou aquele em que a escultura se manifesta mais inconscientemente.

4.4 Movimento III

A intenção neste movimento foi compor seções totalmente contrastantes, em que elementos dolentes, agitados, consternados e enraivecidos funcionassem como mudanças repentinas de caráter. Em nenhum movimento esses contrastes entre seções foram tão contundentes.

A introdução [1 – 16], com indicação de “Adágio”, foi composta com a atenção voltada para a construção melódica, de caráter dolente. Nessa seção, houve uma preocupação com o sentido de complementaridade do caráter pretendido entre as três pautas. Na transição [17 – 32], com indicação de “Agitado”, o caráter é totalmente transgredido, e o que podemos observar é uma textura de melodia acompanhada. Padrões de acompanhamento entre mão esquerda e pedal, inalterados em suas constituições rítmicas, sustentam a melodia no registro agudo. Nessa seção, utilizo pela primeira vez, no ciclo, a digressão, compasso [21], com a indicação “o mais rápido possível”. Essas digressões, que também ocorrem nos compassos [33 – 36] e [56 – 60], têm a intenção de adicionar contraste e interromper o fluxo da composição. Na

seção central [33 – 76], utilizo a textura contrapontística, que é a reminiscência de uma primeira peça composta para este ciclo. Depois da última digressão [56 – 60], esta seção foi organizada utilizando uma simbiose entre as texturas contrapontística e a regularidade rítmica do pedal encontrada na transição. Na coda [77 – 84] o material do adágio é novamente reaproveitado, mas modificado em sua feitura, pois as notas apresentadas na melodia são mantidas, formando pequenos *clusters*, garantindo, dessa forma, a variação e fornecendo novas configurações a materiais antigos.

Na composição deste ciclo de peças para órgão, um dos elementos que mais despertou meu interesse foi a utilização da pedaleira, e no intuito de explorar este recurso, muitas vezes acabei por transgredir o bom senso. Alguns ajustes foram efetuados, por sugestões da Prof^a Dr^a Any Raquel

Carvalho, que, na condição de organista, foi de fundamental importância neste trabalho não só pelo auxílio na escolha e grafia da reginação, mas por sugerir alterações que tornaram minha composição mais organística. Na figura 31, o primeiro sistema apresenta a disposição original; e o segundo, as sugestões da Prof^a Carvalho.

The image displays two systems of musical notation for an organ. The first system, labeled 'Organ', shows the original score. It features a treble clef staff with a 6/8 time signature, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking 'O mais rápido possível'. The score begins at measure 33. The right hand has a whole rest, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A second measure shows a chord with a fermata and a '2' above it, indicating a second ending. The second system, labeled 'Org.', shows the same piece with alterations. It includes the same tempo and key signature. The right hand part is altered, starting with a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a chord with a fermata and a '2' above it in the second measure. The left hand part remains the same as in the original score.

Figura 31: Alterações na pedaleira

Outro ajuste realizado em todo o ciclo, especialmente neste movimento, foi a substituição de indicações metronômicas por adjetivações. A intenção foi de ordem estética, quando uso termos como “agitado”, “triste”, “com agonia” ou “mais calmo e reflexivo”, acredito que estou colocando o organista em outro nível de sintonia com a música, e a resultante pode tornar-se mais expressiva. A indicação metronômica acaba obrigando o instrumentista a um comprometimento matemático. Por outro lado, a indicação de “agitado”, que depende de uma concepção individual, liberta o instrumentista das amarras do metrônomo e o conduz intrinsecamente ao afeto, que é, a meu ver, vital nesta música.

Este movimento tem peculiaridades em relação ao restante do ciclo, considerando que os outros movimentos têm a tendência de manter

uma atmosfera particular, salientando um único aspecto psicológico. Neste terceiro, cada seção tem um temperamento, conflitante ou não com o anterior. Esses apontamentos relacionam-se à diversidade de sensações que a escultura fornece e contribuem para uma configuração estética única no ciclo, a justaposição de conflitos.

No CD, que acompanha esse memorial, tanto este movimento quanto o quinto, são reproduções de arquivos MIDI. Desta forma as gravações não são fiéis com as indicações da partitura.

4.5 Movimento IV

A intenção composicional deste movimento foi a de gerar um fluxo sonoro predominantemente grave, alternado processos de adensamento e rarefação, pela adição, modificação e subtração de notas no fluxo sonoro. O

registro grave, assim como a predileção por intervalos de segunda menor e maior, corrobora com a intenção estética de “gravidade”, “impossibilidade” e “inoperância” sugeridos pela escultura. Neste movimento, uma única atmosfera foi objetivada, contrastando com a diversidade de ambiências sonoras do terceiro movimento. O processo de adensamento e rarefação é tão sutil, que as delimitações formais, com exceção da coda, são praticamente inexistentes. As duas primeiras subdivisões do movimento – introdução e transição – compassos [1 – 32], são formadas pela trajetória linear de um fluxo sonoro, cujo ponto de partida e chegada é o mesmo acorde (figura 32). Esse acorde, compasso [1], sofre um adensamento cumulativo e progressivo de notas até o compasso [16]; a partir desse ponto, uma retrogradação literal desfaz o processo, retornando ao

mesmo acorde [32]. Na seção central, compassos [33 – 76], o processo observado nas seções anteriores é reiterado, e as rarefações, adensamentos e mudanças de registro caracterizam a seção. A única articulação formal contundente do movimento ocorre no início da coda, compasso [77], com uma mudança abrupta de registro; a nota inicial da seção (F5, também a mais aguda do movimento) é o ponto de partida para uma redução progressiva no registro, culminando na segunda nota mais grave do órgão (C#1).



Figura 32: Acorde inicial do movimento

Um recurso único neste movimento e que está desvinculado do direcionamento do fluxo sonoro é o *cluster* no registro agudo no compasso [54]. Julguei que seria necessária a utilização de um elemento contrastante com a intenção de dispersar a energia acumulada até então.

De todos os movimentos que compõem esse ciclo, este é o único que rejeita totalmente qualquer atividade melódica, e essa negação está relacionada à imagem sonora desejada.

4.6. Movimento V

O recurso do instrumento mais explorado nesta peça é a pedaleira, em muitas passagens executando duas vozes simultâneas. A sua utilização contundente caracteriza a sonoridade do movimento e foi vinculada à “gravidade” do estado do animal.

Uma das novas perspectivas deste movimento é a vinculação com movimentos anteriores, especialmente com o terceiro. A conexão entre os movimentos ocorre pela utilização de seções com caráter contrastante e da recorrência de materiais, especialmente as digressões.

O uso quase exclusivo da pedaleira caracteriza a introdução desse movimento [1 – 16], sobre a nota pedal de “C”, mantida com o pé esquerdo durante toda a seção. Uma melodia com uma forte vinculação tonal é adicionada no pé direito, com o objetivo de vincular essa seção à dramaticidade histórica da tonalidade do Cm.⁸ Na transição [17 – 32], um contraponto a três vozes é introduzido, e o contraste entre as duas seções ocorre não só em função da mudança de textura, mas a regularidade métrica e a mudança de registro corroboram

⁸ Tonalidade vinculada historicamente às grandes tragédias.

com a sensação de ruptura. As digressões, que também têm a função de ruptura e que foram utilizadas no terceiro movimento, são reutilizadas, com leves alterações, nesse novo contexto, compassos [21 – 26] e [56 – 60]. A seção central [33 – 77] tem como elemento condutor da estruturação formal o uso da pedaleira, disposta em vários graus de importância dentro do contexto sonoro. Nos primeiros compassos dessa seção [33 – 44], como no início, enquanto rápidos arpejos que culminam em acordes a ornamentam. O ápice no uso da pedaleira ocorre entre os compassos [44 – 49], com um contraponto a duas vozes formado pelo material derivado do prelúdio. Durante o restante da seção esse contraponto é expandido em todas as vozes, até ser interrompido pela digressão entre os compassos [56 – 60]. A conclusão desta seção reúne dois elementos que a caracterizam: o

contraponto (a duas vozes na pedaleira), e os acordes arpejados. Como na maioria dos outros movimentos, a composição da coda é concebida com materiais da introdução.

5 MAJA NUA

5.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

***Maja Nua* para orquestra foi composta entre fevereiro e setembro de 2003 e foi o último e maior projeto de composição realizado durante o programa de Mestrado. A instrumentação original dessa composição era dois quintetos de madeira, dois trompetes, trombone, tuba, tímpano, marimba, percussão e cordas. Por questões de produção, o segundo instrumento de cada naipe foi retirado, e o material das cordas foi reorquestrado para eliminar os *divisis*. O título da composição foi extraído de uma escultura de Vasco Prado depois da música completa, portanto, não houve interesse descritivo nem programático. O processo de pré-composição envolveu os seguintes aspectos:**

- **Planejamento da grande forma e da duração de suas subdivisões;**

- **Aplicação da *Forma Momento*, de acordo com os apontamentos de Karlheinz Stockhausen;**
- **Definição da instrumentação de cada momento e submomento;**
- **Delineamento do caráter de cada momento e submomento;**
- **Reflexão sobre textura e comportamento de cada momento;**
- Organização do ritmo e das alturas, dando continuidade aos procedimentos composicionais relacionados aos “*Seis Movimentos para Quinteto de Metais*”.

***Forma Momento* e questões sobre linearidade e não-linearidade**

A composição de *Maja Nua* teve como referencial teórico a *Forma Momento*, de acordo com as concepções do compositor alemão Karlheinz Stockhausen. As questões que tangenciam o tema, como arte dramática e não dramática, linearidade e não-linearidade, também foram consideradas.

“O momento se estabelece em termos musicais quando sons permanecem em um registro específico, uma dinâmica particular ou mantém uma certa velocidade média. Quando todas estas características sofrem uma repentina mudança, um novo momento começa. Se estas mudanças ocorrem lentamente, um novo momento é inserido, enquanto o momento atual ainda está em vigência” (STOCKHAUSEN, 1991 p. 63-64).

A prerrogativa inicial com a forma momento foi a de compor momentos autônomos e auto-sustentados, questionando mas não excluindo a linearidade da curva dramática.

Segundo Elliot Carter: “A música não pode escapar da linearidade do tempo absoluto” (CARTER apud KRAMER, 1988, p. 205). E sobre esta afirmação

Kramer comenta: “Carter está certo em um aspecto: Os eventos de uma performance são obrigatoriamente seguidos uns pelos outros, e cada evento é ouvido em um contexto do evento experimentado anteriormente” (KRAMER).

Essas questões divergentes no entanto, auxiliam a comunicabilidade da obra, e fornecem subsídios para que elas se manifestem como elementos de expressividade. Objetivei, já no início do processo, uma música que comportasse esses conflitos.

A utilização da seqüência numérica de Fibonacci, por sua proximidade com a proporção áurea, subentende que um “ápice” seja atingido, o que é conflitante com a idéia de não-dramaticidade, salientada por Stockhausen. A proporção áurea não foi negligenciada nesta obra, e, em praticamente todos os momentos (exceção feita aos *tuttis*), eventos ocorrem conscientemente nesses pontos, embora a seção áurea se manifeste em alguns parâmetros e não em outros. Exemplifico: o registro e a dinâmica do primeiro momento foram construídos de forma linear, para que atingissem a seção áurea no segundo tempo do compasso [23], e retornassem ao esparso no final do momento. Essa trajetória subentende aspectos dramáticos e de causa e efeito, como relaxamento, tensão e relaxamento. Já a total exclusão de imagens melódicas e o comportamento rítmico conferem à textura um caráter evasivo e caracterizam um momento que dialoga com o restante da obra sem perder suas particularidades.

Um recurso que ocorre nos “*Seis Movimentos para Quinteto de Metais*” e que é reutilizado na peça para orquestra como um elemento deflagrador da autonomia do momento, é o da composição de camadas timbrísticas com

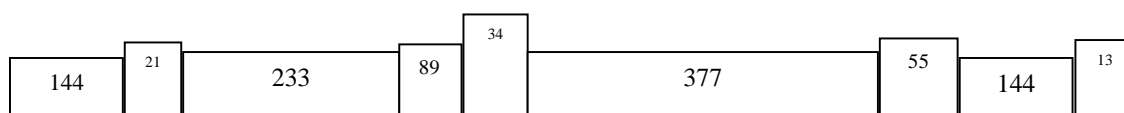
características constantes, perturbadas por segmentos conflitantes no restante da instrumentação. Esse recurso é o foco da composição do terceiro momento.

Não encaro *Maja Nua* como o estudo definitivo sobre *Forma Momento*, contudo, pretendo, em estudos posteriores, experimentar mais a inter-relação entre os momentos.

Pré – composição

O planejamento da grande forma foi a maior preocupação com relação à pré-composição deste trabalho. A instigação do orientador foi a seguinte: “Faremos um planejamento da grande forma, utilizando um gráfico com as articulações formais e suas durações aproximadas, assim como uma reflexão detalhada sobre o caráter e a sonoridade geral de cada momento” (informação oral)⁴.

A organização temporal, indicada em segundos no gráfico a seguir, está baseada nas proporções da seqüência numérica de Fibonacci. As durações de cada momento, suas articulações internas e os vários subníveis de organização temporal, que regularam a duração de eventos locais, também foram extraídos da seqüência de Fibonacci. A soma das durações dos momentos perfaz o total de 1110 segundos ou 18,5 minutos.



⁴ No seminário de composição no programa de Pós- Graduação em Música a UFRGS em Fevereiro de 2003.

Gráfico 1: Estruturação formal

Depois do planejamento temporal da obra, parti para a definição da instrumentação e do caráter predominante de cada momento. Já nessa fase, projetei que cada momento seria composto usando níveis distintos de rigidez estrutural e composição intuitiva. O delineamento de cada momento é obtido através da reflexão antecipada de vários fatores:

- Caráter;
- Textura;
- Instrumentação predominante;
- Definição do comportamento dos grupos tímbricos, e quais suas funções dentro da comunicabilidade do momento e suas subdivisões;
- Definições das características dos *tuttis*;
- Princípios de organização dos parâmetros utilizados.

Reflexões pré-composicionais

- Primeiro momento (144')
 - Preponderância das madeiras com intervenções esporádicas dos metais;
 - Amplo grau de organização de alturas e ritmos;
 - Registro, dinâmica e a superposição de séries rítmicas e de alturas em um sutil adensamento até o ápice e retornando ao esparso.
- Segundo momento (21')

- *Tutti* com textura isorrítmica, com o material de cada naipe construído com ciclos rítmicos distintos;
- Preponderância da dinâmica forte e articulações diversas.

Motivação extraída dos *tuttis* utilizados por Igor Stravinsky nas **Variações Aldous**

Huxley in Memoriam (1963/64).

- Terceiro momento (233')
 - Composição de uma camada nas cordas que perpassa todo o momento;
 - Distúrbios aperiódicos provocados pelo restante da instrumentação;
 - Passagens melódicas derivadas da série de alturas.

No final deste momento foi prevista a utilização da percussão como elemento de ligação com o próximo.

- Quarto momento (89')
 - Reservado para percussão, especialmente tímpano;

No final do momento, fragmentos melódicos distribuídos na instrumentação geram um adensamento que conduz ao *tutti* do próximo momento.

- Quinto momento (34')
 - *Tutti* com poucos materiais construtivos distintos;
 - Dobramentos em uníssono e oitavas;
 - Utilização de uma pulsação regular.
- Sexto momento (377')
 - Instrumentações diversas;
 - Utilização de melodias compostas intuitivamente;
 - Caráter lírico.

A concretização efetiva na distribuição dos materiais deste momento somente foi obtida com a composição propriamente dita.

- Sétimo momento (34')
 - A primeira intenção pré-composicional era a de um *tutti* com textura isorrítmica com articulações diversas e preponderância de dinâmicas em piano;
 - Por sugestão do orientador, o momento foi expandido para (55').

Somente durante a composição do sexto momento é que decidi pela utilização de materiais oriundos dos dois primeiros *tuttis* como elementos de formação deste momento.

- Oitavo momento (144')
 - A primeira idéia de comportamento foi substituída por aquilo que denominei de “memória da música”;
 - Sob o arcabouço do primeiro momento, extratos da obra foram “colados”, principalmente nos espaços reservados às intervenções dos metais no primeiro momento.
- Nono momento (13')
 - Orquestração do intervalo de terça menor (D – F) em vários instrumentos.

A princípio, este momento deveria ser um *tutti*, no entanto, com a definição do oitavo momento, concluí que seria mais expressivo utilizar um prolongamento do último intervalo do momento anterior.

Depois de uma planificação do layout geral da obra, parti para o detalhamento. Em termos gerais, um gráfico específico foi gerado com as articulações internas de cada momento. É nesse ponto que as decisões tornaram-se pontuais. Nesses gráficos, camadas

temporais distintas foram superpostas, possibilitando ao compositor a distribuição dos materiais, em consonância com esta planificação, adaptando-os, quando necessário, às particulares do momento.

Na fase pré-composicional, também foi definido o material de alturas sob a forma de série dodecafônica.

<i>So</i>	G#	F#	G	B	C#	E	A#	A	F	D#	C	D
S2	A#	G#	A	C#	D#	F#	C	B	G	F	D	E
S1	A	G	G#	C	D	F	B	A#	F#	E	C#	D#
S9	F	D#	E	G#	A#	C#	G	F#	D	C	A	B
S7	D#	C#	D	F#	G#	B	F	E	C	A#	G	A
S4	C	A#	B	D#	F	G#	D	C#	A	G	E	F#
S10	F#	E	F	A	B	D	G#	G	D#	C#	A#	C
S11	G	F	F#	A#	C	D#	A	G#	E	D	B	C#
S3	B	A	A#	D	E	G	C#	C	G#	F#	D#	F
S5	C#	B	C	E	F#	A	D#	D	A#	G#	F	G
S8	E	D	D#	G	A	C	F#	F	C#	B	G#	A#
S6	D	C	C#	F	G	A#	E	D#	B	A	F#	G#

Quadro 8: Série Dodecafônica *Maja Nua*

Respeitando a conversão de notas por números (quadro 9), a série dodecafônica foi substituída por uma série numérica (quadro 10), e, a partir desta, foi possível gerar ciclos rítmicos correlatos, respeitando os mesmos princípios utilizados nos *Seis Movimentos para Quinteto de Metais*. Essa experiência técnico-composicional foi importante na concepção de *Maja Nua*, pois sedimentou questões e propostas que serviram de base para a organização rítmica.

G#	A	A#	B	C	C#	D	D#	E	F	F#	G
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Quadro 9: Relação numérica com a série dodecafônica

1	11	12	4	6	9	3	2	10	8	5	7
3	1	2	6	8	11	5	4	12	10	7	9
2	12	1	5	7	10	4	3	11	9	6	8
10	8	9	1	3	6	12	11	7	5	2	4
8	6	7	11	1	4	10	9	5	3	12	2
5	3	4	8	10	1	7	6	2	12	9	11
11	9	10	2	4	7	1	12	8	6	3	5
12	10	11	3	5	8	2	1	9	7	4	6
4	2	3	7	9	12	6	5	1	11	8	10
6	4	5	9	11	2	8	7	3	1	10	12
9	7	8	12	2	5	11	10	6	4	1	3
7	5	6	10	12	3	9	8	4	2	11	1

Quadro 10: Série numérica *Maja Nua*

Nas figuras a seguir, estão relacionadas as durações das figuras rítmicas e suas relações com os valores numéricos de um (1) a doze (12). Dessa maneira, é possível compor ciclos rítmicos em consonância com a serie de alturas. Basta substituir “um” (1), por uma figura que represente uma unidade básica de ritmo (semicolcheia, colcheia, colcheia quiáltera de três e semicolcheia quiáltera de cinco).

The image displays a musical score consisting of 12 staves, numbered 1 through 12 on the left. Each staff contains a sequence of notes and rests, illustrating rhythmic patterns. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, often grouped together. Above several notes, there are small markings: '3' with a horizontal line underneath, and '5' with a horizontal line underneath. These markings likely indicate fingerings for the notes. The staves are arranged vertically, and the notes are written in a standard musical notation style on a five-line staff.

Figura 33: Analogia entre números e unidades rítmicas

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 staves. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 12. The notes are arranged in a specific rhythmic pattern across the staves, with some staves starting with a different number of notes than others. The fingerings are carefully placed above or below the notes to indicate which finger should be used to play them.

Figura 34: Ciclo rítmico onde 1 = Semicolcheia

The image displays a musical score for a rhythmic exercise titled "Ciclo rítmico onde 1 = colcheia". The score consists of 12 staves, each containing a sequence of rhythmic notes with corresponding fingerings. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fingerings are indicated by numbers 1 through 12 above the notes. The notation is arranged in a vertical column, with the staves numbered 1 through 12 on the left side.

Figura 35: Ciclo rítmico onde 1 = colcheia

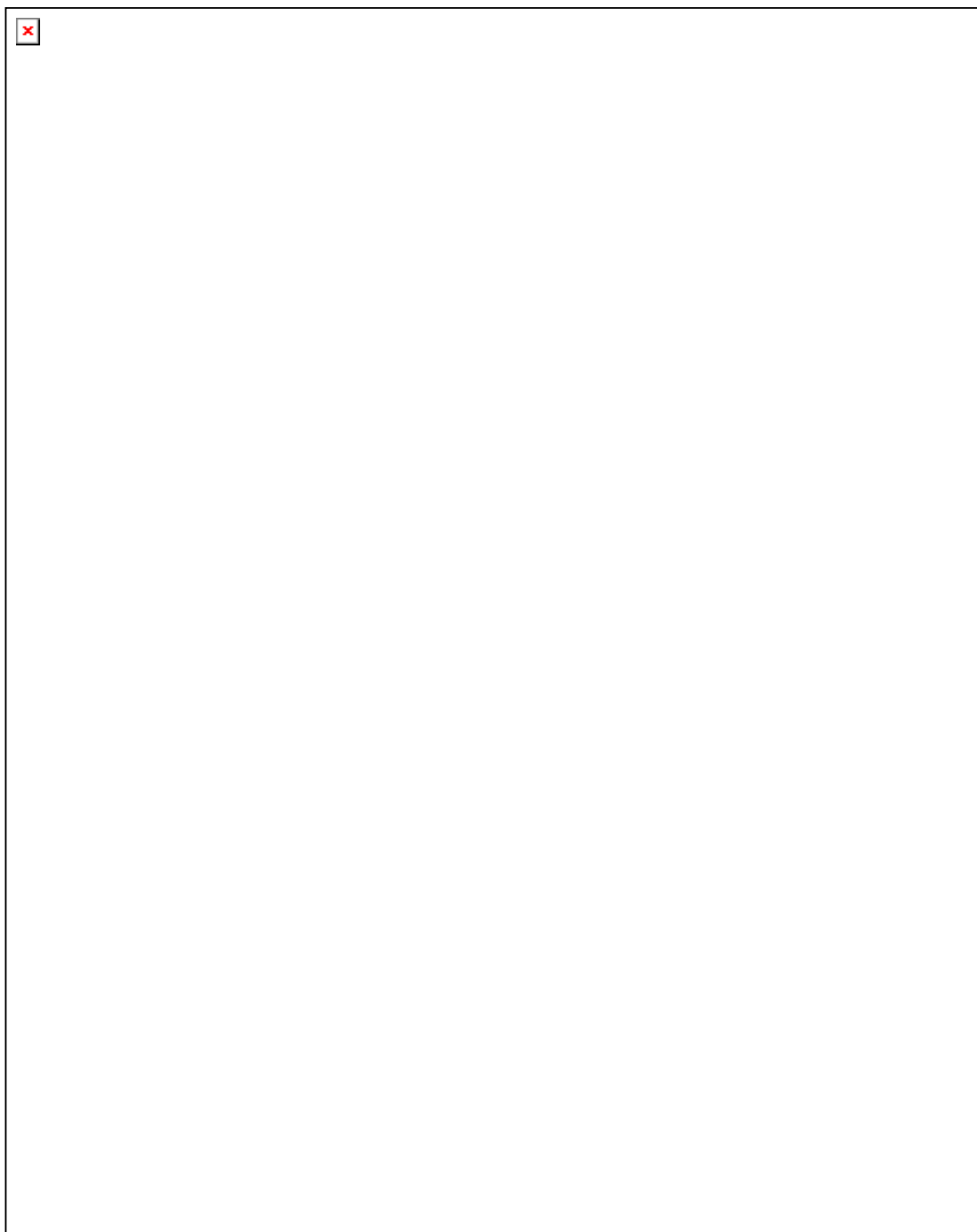


Figura 36: Ciclo rítmico onde 1 = colcheia quiáltera de três

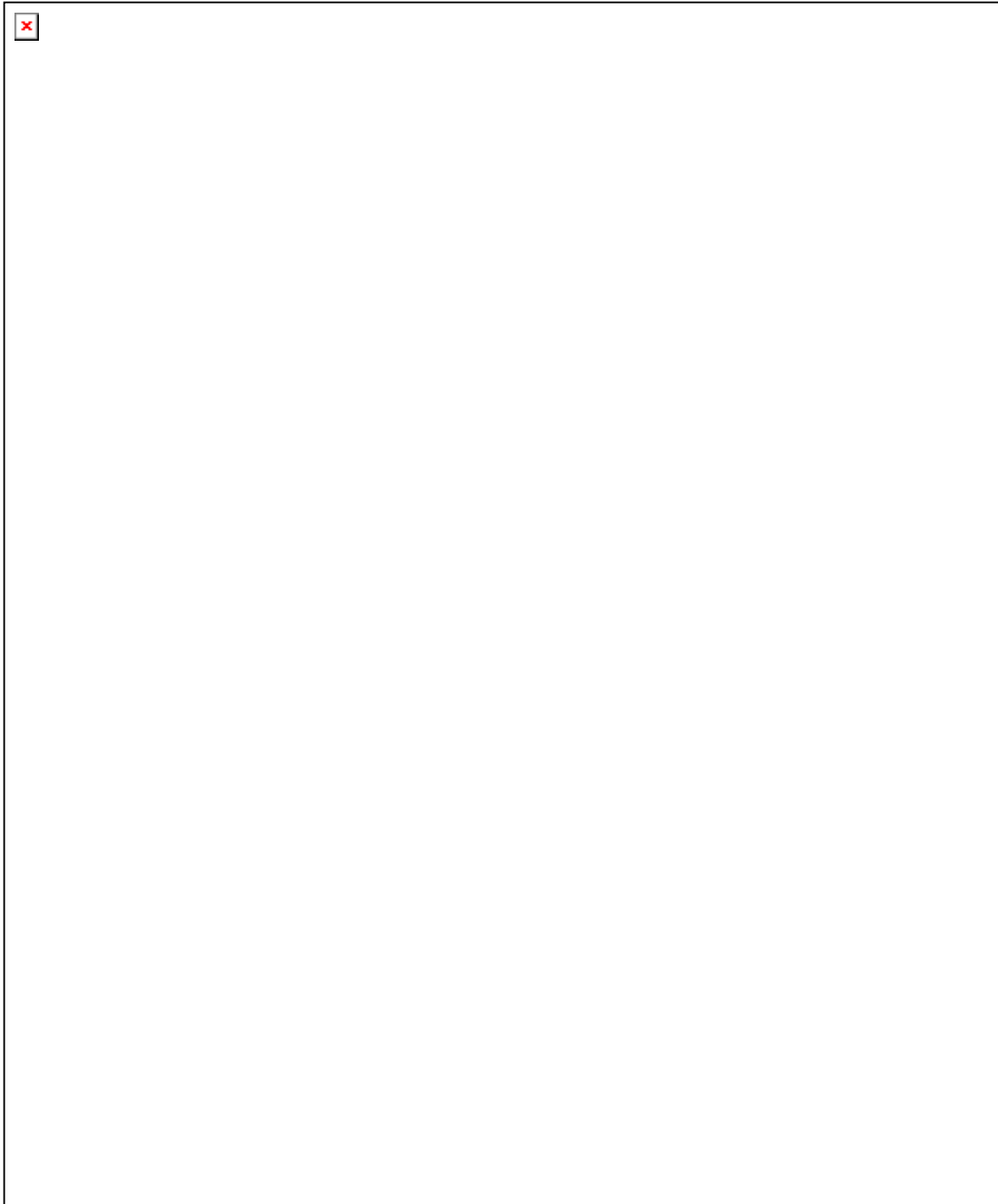


Figura 37: Ciclo rítmico onde 1 = semicolcheia quiáltera de cinco

Com a conclusão do planejamento formal e a definição dos materiais, parti para a composição propriamente dita. É necessário esclarecer, que dependendo do momento, os materiais pré-selecionados foram utilizados com graus distintos de rigidez e flexibilidade intuitiva, e a distinção entre ambas serviu como recurso na comunicabilidade da peça. Em alguns momentos, rigidez e flexibilidade conviveram superpostas; é o caso do terceiro momento, por exemplo, sobre a camada formada pelas cordas, composta rigidamente utilizando as séries de alturas e os ciclos rítmicos, materiais melódicos livre são apresentados nas madeiras, compassos [25] – [28].

A disposição dos materiais em quase todos os momentos foi estabelecida por cálculos para obter eventos com durações específicas, em consonância com a indicação metronômica. No primeiro momento, por exemplo, a primeira intervenção dos metais

estava estipulada para 26'. Se a unidade de tempo estipulada é a semínima, e sua ocorrência é de 75 tempos por minuto, temos:

Duração em segundos	Unidades de tempo
60'	75
26'	X

Quadro 11: relações temporais

Com os dados acima, aplica-se uma regra de três simples.

$$60 \times X / 75 \times 26$$

$$x = 75 \times 26 (1820) / 60$$

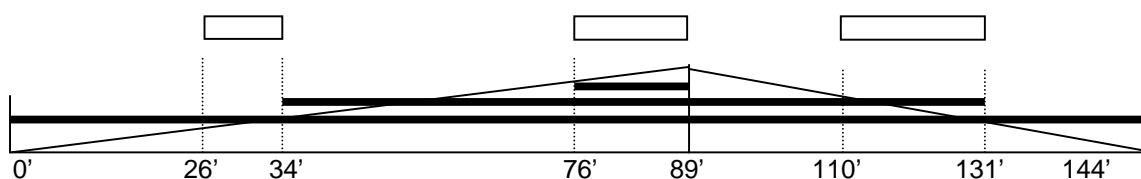
$$X = 32,5$$

Desse modo, a intervenção dos metais, que começa na tuba na metade do terceiro tempo do compasso [7], perfaz um total de 32 tempos e meio desde o início do momento, vigésimo sexto segundo do momento.

Este trabalho pré-composicional foi de grande valia, e pretendo utilizá-lo em trabalhos posteriores, pois concretizar um planejamento formal detalhado e refletir sobre o comportamento da música antecipadamente fornece ao compositor subsídios para que a etapa de composição propriamente dita, seja uma conseqüência articulada e artística. Em peças anteriores, jamais havia alcançado esse nível de controle, e a perspectiva de globalidade é, a meu ver, salutar à peça e ao compositor.

5.2 Momento I – [1 – 37]

Este momento resulta da fusão entre intenções expressivas e resultantes estéticas oriundas das técnicas utilizadas. Em termos gerais, diria que planejei a imagem do comportamento sonoro deste momento pensando na preponderância das madeiras, com intervenções esporádicas dos metais, e, em vários parâmetros com sutil adensando progressivo até a seção áurea [23], para que pudessem retornar aos níveis iniciais. A primeira idéia foi a de dividir as madeiras em dois quintetos, seguindo materiais construtivos distintos e regulados pelo adensamento comentado.



Retângulos – Intervenções dos metais

Linhas espessas – Quantidade de séries e matrizes rítmicas superpostas.

Linha fina – Representa a abertura do registro e a trajetória da dinâmica⁵.

Gráfico 2: Disposição temporal do Momento I

Segundo o gráfico, a duração em segundos do primeiro momento é de 144', divididos em 89' + 55'. Estas duas partes também foram subdivididas, fornecendo a duração e a posição no tempo para a ocorrência dos eventos.

⁵ Embora o gráfico apresente uma trajetória de adensamento progressivo entre mínimo e máximo, a leitura desta linha deu-se de forma interpretativa .

Tanto o ritmo quanto as alturas, sofreram um adensamento de séries superpostas até um ponto culminante (89'), desfazendo-se até o final do momento (144').

		O0(metals) [20] –[23]		
–	–			
–	S0,S1,S2,	S3,S4,S5	S6,S7,S8,S9	
S0,S1,S2,S4	S5,S6,S7,	S8,S9,S10,	S11,S1,S2,S3	S4, S5...
0'	34'	76'	89'	110'
				144'

Quadro 12: Superposição das séries de alturas

O mesmo critério exposto no quadro acima foi empregado ao ritmo. No mesmo ponto em que começam as duas séries de alturas superpostas (34') , também ocorrem dois ciclos rítmicos superpostos (quarto tempo do compasso [9]), “G#” violino I. Os ciclos rítmicos controlam somente madeiras e cordas, sendo que o ritmo empregado na composição dos metais foi composto usando critérios independentes.

O material resultante dos ciclos rítmicos empregados foi orquestrado utilizando a técnica da *klangfarbermelodie*. A partir disso, considere os pontos de ataque e o espaço entre uma duração e outra, e não, o valor específico das figuras.

The image shows a musical score for six instruments: Matriz, Flute 1, Oboe, Clarinet, Bassoon, and English Horn. The music is in 3/4 time and consists of three measures. The Matriz part is a melodic line in the treble clef. The Flute 1 and Oboe parts play sustained notes with slurs. The Clarinet, Bassoon, and English Horn parts have sparse, punctuated notes.

Figura 38: *Klangfarbermelodie*

A dinâmica neste momento também sofreu um adensamento, pois estruturei esse parâmetro por preponderância de incidências, ou seja, nem todos os instrumentos tinham a mesma dinâmica que se adensou até um ponto culminante (89'), mas a recorrência quantitativa de determinadas forças regulou o adensamento. No quadro 13, demonstro estatisticamente as dinâmicas, tomando como base três recortes de seis compassos do primeiro momento. Início – compassos que antecedem a seção áurea – fim.

Compassos	[1] – [6]	[18] – [23]	[32] – [37]
ppp	11	0	20
pp	17	1	14
p	25	14	19
mf	11	41	6
f	0	18	1
ff	0	8	0
sf	0	15	1

Quadro 13: Preponderância de incidências

As intervenções dos metais foram previstas como elementos que perturbam a realidade estipulada por cordas e madeiras, a intenção foi gerar expectativas no ouvinte quanto à próxima interrupção e sua respectiva duração. Esses recursos transcendem o gesto local e são vistos como a comunicabilidade da composição, pois pretendem estimular e manter a atenção do ouvinte.

5.3 Momento II – [38 – 49]

O referencial estético específico deste momento é a textura isorrítmica, sua utilização provém das sensações experimentadas nas audições e análise das “**Variations Aldous Huxley in Memoriam**”(1963/64), de Igor Stravinsky. A aparente anarquia da

resultante sonora impõe uma flexibilidade auditiva enorme, pois a cada performance o ouvinte poderá vivenciar uma nova perspectiva dependendo do foco de sua audição.

Na obra de Igor Stravinsky para orquestra, composta de doze variações, observam-se quatro tipos de texturas: blocos harmônicos (cordal), monodia, contraponto e estruturas isorrítmicas a doze partes. Embora ocorram variações com dois tipos de texturas, o princípio é que cada variação tenha uma textura preponderante. As variações com texturas isorrítmicas são caracterizadas pela superposição de doze linhas melódicas distintas, com dinâmica em pianíssimo. O resultado é uma camada sonora aparentemente caótica, dentro de um registro específico.

No momento II de *Maja Nua*, a textura isorrítmica resulta da distribuição de ciclos rítmicos distintos para cada naipe da orquestra, preservando a similaridade dos timbres, sem corromper a sonoridade anárquica almejada. Outro aspecto resultante dessa textura, que conduziu sua utilização, é a mobilidade de audição, pois a cada performance o ouvinte pode perceber novos aspectos do mosaico sonoro. Um segundo material de ordem expressiva foi utilizado no tímpano, que mantém um pulso rítmico constante utilizado para funcionar como um guia tanto para executantes como para ouvintes.

Cada instrumento tem ritmo e altura distintos⁶, embora ocorram matrizes rítmicas e formas seriais específicas para cada naipe da orquestra.

⁶ Exceção feita aos instrumentos de percussão (tímpano e marimba)

Naipes	Ciclos rítmicos	Forma serial
Madeiras	1 = Semicolcheia quiáltera de cinco	I0, I1, I2,....
Metais	1 = Colcheia quiáltera de três	S0, S1, S2....
Cordas	1 = semicolcheia	R0, R1, R2....
Tímpano	Ostinato com função de sustentação de pulso.	-
Marimba	Linha composta da colagem de materiais de outros instrumentos	-

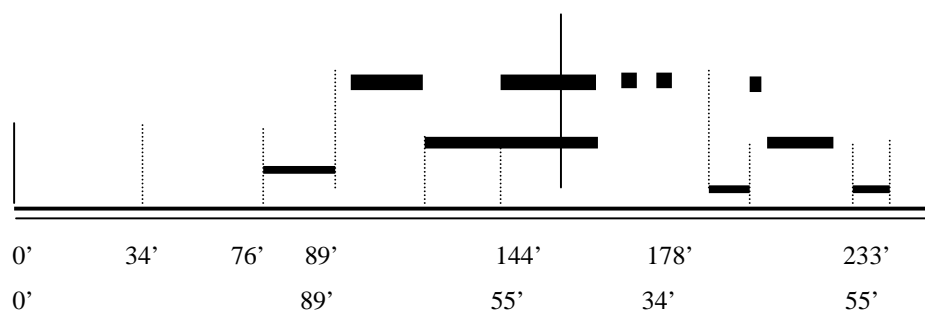
Quadro 14: Ciclos rítmicos e formas seriais

5.4 Momento III – [50 – 105]

A intenção foi compor uma camada sonora de cordas que pudesse perpassar todo o momento [50] – [105] e adicionar esporadicamente nos outros instrumentos comentários distintos. A composição desses comentários levou em consideração a dicotomia entre rigidez estrutural e a composição intuitiva, que é uma das diretrizes estéticas seguidas nesta composição.

A metáfora que surgiu neste momento é a de um riacho, com fluxo constante e inabalável, cuja sonoridade é perturbada pelos sons contrastantes da natureza que o rodeia.

A sonoridade global dessa cena transcende e muito o som do riacho. Embora esta imagem tenha surgido depois da composição propriamente dita, os elementos estéticos que a compõem já existiam no nascedouro do processo.







- Cordas 
- Percussão 
- Metais 
- Madeiras 

Gráfico 3: Momento III⁷

Como demonstra o gráfico das durações temporais, este terceiro momento (233') é dividido em quatro submomentos de 89' + 55' + 34' + 55', que estão demarcados na partitura por barras duplas. O primeiro submomento, de 89', é dedicado quase exclusivamente à sonoridade das cordas.

⁷ Todas as intervenções foram calculadas em consonância com a seqüência de Fibonacci. O gráfico apresentado neste texto é apenas uma aproximação do original, escrito em papel milimetrado.

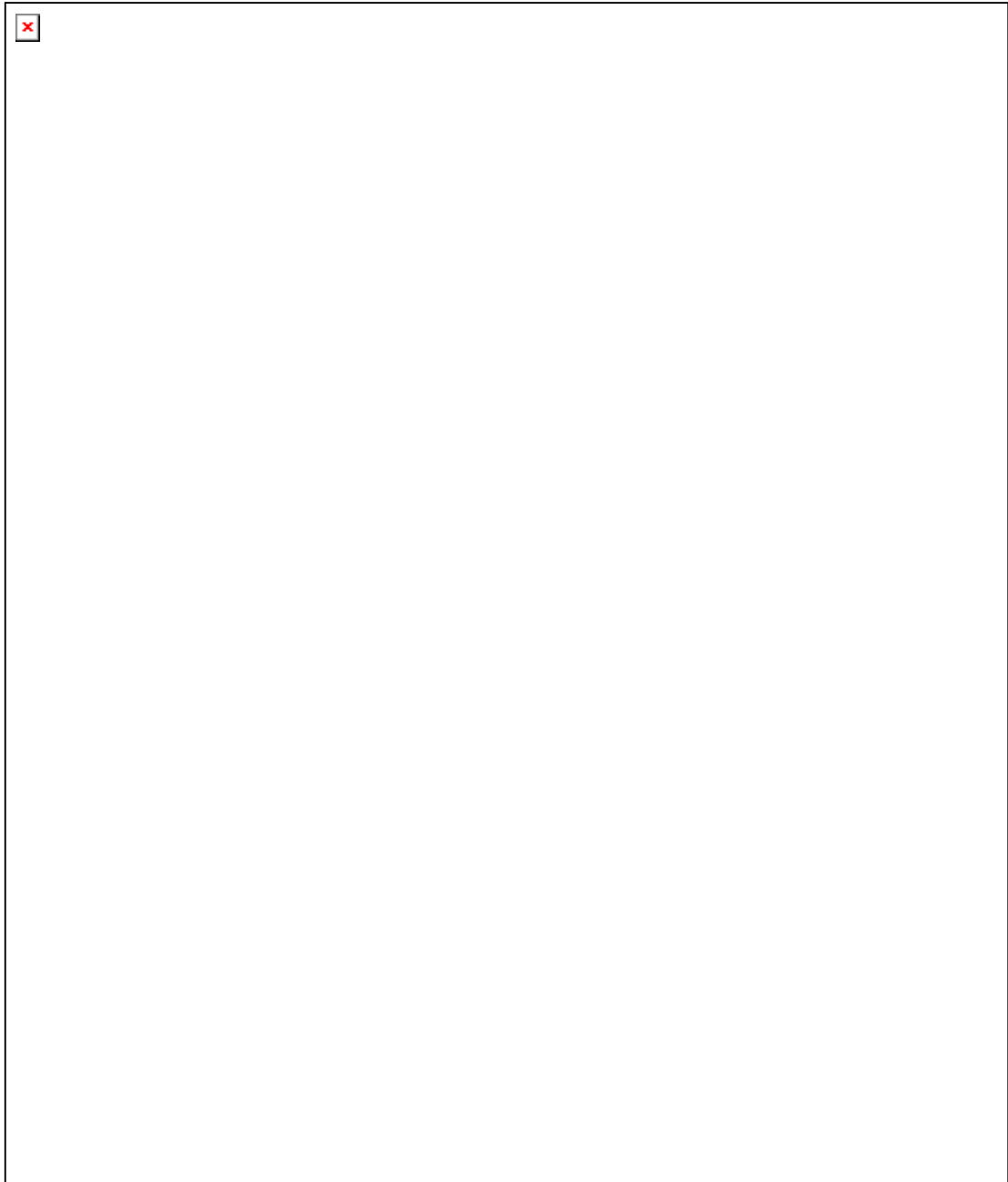


Figura 39: Camada das cordas

A primeira intervenção sobre a camada das cordas ocorre na percussão, compassos [69 – 72], durante os últimos 13' do primeiro submomento.

69

Timpani

Percussion

Triângulo

Wood block

Prato

p

mf

p *mf* *p*

f

mf *mf*

Gliss

Glissando

Gliss

Figura 40: Primeira intervenção sobre as cordas

Além das intervenções na percussão neste momento, três grupos de materiais foram adicionados às cordas:

1 - Melodias desvinculadas ou parcialmente desvinculadas da série surgem embrionariamente nesse momento e culminarão no sexto, que se caracteriza por materiais compostos intuitivamente. A partir do compasso [74], podemos observar trechos similares de recorrência melódica [81 – 86], madeiras e trompete, trompa e flauta [97 – 100].

74

Flute

Oboe

Clarinet

mf

p

mf *p*

mf *p*

p *mf* *p* *mf* *p*

Figura 41: Melodias parcialmente desvinculadas da série

2 - Materiais rítmicos retirados livremente do ciclo rítmico, no qual 1 é igual à semicolcheia quiáltera de cinco, dispostos nos metais graves. Sob vários aspectos é o mesmo tipo de composição das cordas, pois não apresenta linearidade, não é elemento de ligação, nem apresenta curvatura de registro ou dinâmica. Sua dramaticidade reside no fato de não ser dramático.

The image shows a musical score for three brass instruments: Trombone, Tuba, and Tuba/Euphonium. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (77, 80, and 83). The Trombone part is in the upper staff of each system, and the Tuba parts are in the lower staves. The music is written in bass clef with a 3/4 time signature. The first system (measures 77-79) features a *pp* dynamic. The second system (measures 80-82) features a *p* dynamic. The third system (measures 83-85) features a *p* dynamic. The music consists of complex rhythmic patterns with many slurs and accents, characteristic of the 'rhythmic materials' mentioned in the text. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 42: Materiais rítmicos nos metais

3 – Ruídos nas madeiras; A primeira intenção era utilizar o ruído de chaves, no entanto, nos ensaios que antecederam o recital, constatamos que o efeito não surtiu o efeito desejado, cada músico envolvido com esse efeito sugeriu outros, próprios de cada

instrumento. Na flauta, foram adotadas sonoridades de “Air tones”⁸; no fagote, o instrumentista sugeriu efeitos de multifônicos; oboé e clarinete adotaram sonoridades ruidosas com transparências das notas escritas. Além destes dois trechos a seguir, este recurso também é utilizado nos compassos [96 – 97].

The image displays two musical staves for woodwind instruments, labeled 89 and 92. Each staff contains four parts: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The notation includes rhythmic patterns with slurs and accents, and dynamic markings such as *mf*. The time signature is 3/4. The first staff (89) shows the initial measures, and the second staff (92) shows a continuation of the patterns. The woodwinds are playing a complex, rhythmic pattern that includes slurs and accents, with dynamic markings of *mf*.

Figura 43: Ruídos nas madeiras

⁸ Similares ao efeito obtido em flautas de Pan ou Zampognas.

A composição das intervenções foi conduzida evitando a complementaridade com as cordas. A intenção foi gerar distúrbios que fomentassem a atenção do ouvinte.

As alturas neste momento foram obtidas seguindo dois critérios: a) cordas utilizando as retrogradações das inversões, (RI0, RI1, RI2, RI3,...); b) o restante dos materiais composto intuitivamente a partir de sugestões da série.

Com relação ao material rítmico o processo é similar: o ritmo das cordas é obtido pela permutação da matriz, onde 1 é igual à colcheia; cada um dos cinco instrumentos das cordas utilizou um ciclo rítmico equivalente a uma transposição da série original. A superposição dos ciclos rítmicos, foi fundamental para obter a textura e o caráter objetivados.

Violino I	O1, O3, O2, O10, O8,...
Violino II	O3, O2, O10, O8,...
Viola	O2, O10, O8, O5,...
Cello	O10, O8, O5, O11,...
Baixo	O8, O5, O11, O12,...

Quadro 15: Disposição dos ciclos rítmicos

Esta distribuição permite uma apresentação de praticamente todas as formas originais dos ciclos, e sempre teremos cinco formas superpostas. No término de trinta e

nove tempos⁹, uma nova forma é introduzida no baixo, e os outros instrumentos reapresentam as formas expostas pelo instrumento anterior, caracterizando a permutação.

A dinâmica também obedece às diretrizes formuladas anteriormente, controle nas cordas, liberdade no restante da instrumentação. Em posições estruturais fornecidas pelo gráfico das durações, a dinâmica é disposta nas cordas. Por exemplo, o *mf* no terceiro tempo do compasso [58] – trigésimo quarto segundo – coincide com a seção áurea do primeiro submomento, 89' (34' + 55').

Por último, no final deste momento, há uma antecipação de materiais do próximo, o que gera uma fusão entre eles. Os materiais expostos na percussão nos compassos finais são extraídos do momento seguinte. A fusão entre os momentos é um dos aspectos previstos na *Forma Momento* que menos explorei nessa composição, esse é um dos poucos pontos cuja fusão de momentos ocorre. Outro aspecto da interação entre os momentos está nos harmônicos utilizados nas cordas, [99 – 105], orquestrados para fundir com o timbre do triângulo. Esses recursos de orquestração e composição afetam a realidade estética a comunicativa da peça, pois fornecem subsídios ao ouvinte e corroboram para a manutenção da atenção. Em função dos poucos ensaios que antecederam o concerto, e da inapropriada dimensão do triângulo utilizado, o efeito desejado de fusão de timbres não foi obtido; optamos, assim, por trocar então o triângulo pela nota mais aguda da marimba.

5.5 Momento IV – [106 – 129]

⁹ A matriz numérica utilizada tem doze elementos (1 – 12), somando-se estes valores (1 + 2 + 3,... 12) teremos 78, como 1 é igual à colcheia, e a unidade de tempo é igual à semínima, dividimos 78 por 2 para a obtenção da quantidade de tempos.

Neste momento a percussão tem preponderância sobre o restante da instrumentação. Considero este momento fundamental no esquema da composição, pois a sonoridade dos instrumentos de percussão impõe ao fluxo da música uma ruptura que reinjeta interesse e contribui para a expressividade do todo.

Na análise deste momento, classifiquei quatro elementos estruturais:

1 - Estruturas sem altura definida	Apresentados por triângulo, caixa clara, wood block e prato.
2 - Estruturas horizontais com altura definida	Tímpano, especialmente em glissandi ¹⁰ .
3 - Estruturas verticais com alturas definidas	Oriundas da série de alturas na marimba ⁷ reforçadas pela orquestra.
4 - Fragmentos melódicos	Extraídos do tutti isorrítmico, com a função de ligação com o próximo momento.

Quadro 16: Elementos estruturais do Momento IV

¹⁰ O tímpano foi substituído por um instrumento eletrônico da Roland (V-Drum Pro Set), neste instrumento não eram possíveis efeitos de glissandi em tempo real. Na gravação só ouvimos as notas de ataque.

- 1 - Estruturas sem altura definida: produzidas por instrumentos que não seguem a série harmônica, caracterizam a sonoridade peculiar da percussão, e são responsáveis pela ruptura sonora no todo da composição até este momento.

Musical score for Figure 44, measures 106-110. The score is for percussion instruments: Triângulo, Tom tom, Prato, and Wood block. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Triângulo part starts with a series of eighth notes, marked with dynamics *mf*, *p*, *sfz*, *p*, and *sfz*. The Tom tom part has a single note marked *mf*, followed by a series of notes marked *sfz*, *p*, and *mf*. The Prato and Wood block parts have notes marked *p*, *mf*, and *p*. There are slurs and accents over the notes.

Figura 44: Estruturas sem alturas definidas

Musical score for Figure 45, measures 126-128. The score shows percussion parts with dynamic markings *mf*, *f*, *p*, *pp*, and *mf*. The first part has notes marked *mf* and *f*. The second part has notes marked *p*, *pp*, and *mf*. There are slurs and accents over the notes.

Figura 45: Estruturas sem alturas definidas

- 2 - Estruturas horizontais com alturas definidas; especialmente os glissandi nos tímpanos. Não pude contar com tímpanos na execução, porém esse instrumento foi substituído por uma bateria eletrônica da Roland, desta forma só foi possível executar as notas de ataque.

Musical score for Figure 46, measures 110-114. The score is for Timpani (Timp.). The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The first part has notes marked *sfz*, *p*, *mf*, *p*, and *f*. The second part has notes marked *pp*. There is a glissando (Gliss.) indicated over the notes. There are slurs and accents over the notes.

Figura 46: Estruturas horizontais com alturas definidas

- 3 - Estruturas verticais com alturas definidas, oriundas dos acordes da marimba e orquestradas em determinados pontos pela orquestra. Esses acordes são o elo entre percussão e orquestra;



Figura 47: Estruturas verticais com alturas definidas

- 4 – Fragmentos melódicos que foram extraídos do momento II (*tutti*), têm a função estética de adensamento na textura para preparar o próximo momento. É a primeira vez na música que reutilizo materiais. Essa conduta é uma valorização da redundância como elemento expressivo, atingindo seu valor máximo nos momento VII e VIII.

121

Fl. *p mf > p*

Ob. *mf p* *mf* *mf⁵ < f mf⁵ > p*

Cl. *mf mf³ > p*

Bsn. *p mf > p pp*

Figura 48: Fragmentos melódicas

Gostaria de mencionar que este momento da percussão, além de representar uma cissura de timbre, também apresenta um recurso que não é aproveitado em toda a música: as pausas. A partir dessa afirmativa, senti necessidade de usá-las no processo de composição, para evitar um estresse sonoro no ouvinte. E considerando tudo que ocorreu na música até este ponto, essas pausas podem adquirir uma importância expressiva e comunicativa ímpar, pois são os únicos pontos de silêncio em quase vinte minutos de música. Em nenhum outro momento senti novamente essa necessidade.

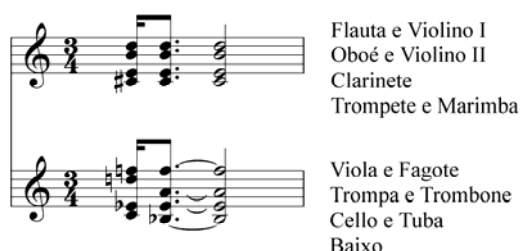
5.6 Momento V – [130 – 151]

O segundo *tutti* (34') caracteriza-se pelo emprego de uma pulsação regular. Julguei necessário à estética da obra que o ouvinte pudesse dispor da sensação

de um pulso contundente. Esse recurso é introduzido aproximadamente após oito minutos de música, sem métrica ou pulso perceptíveis. A intenção foi manter a atenção do ouvinte por meio de uma percepção mais corporal.

É fundamental a importância estética dos *tuttis* em uma peça para orquestra, pois são oportunidades para criação de êxtase e plenitude. Como são sonoridades ricas em timbres e harmônicos, não podem ser exploradas por muito tempo. Dessa forma, os *tuttis* de *Maja Nua* foram planejados para coincidirem com os menores momentos, com exceção feita ao último (13'). Novamente temos a dicotomia como elemento estético, momentos de êxtase sonoros justapostos a momentos com níveis diversos de rarefação.

Neste momento, almejando o contraste com o primeiro *tutti*, utilizei duas linhas rítmicas distintas, sendo que cada uma foi harmonizada a quatro vezes, perfazendo um total de oito vozes, distribuídas na orquestração da seguinte forma:



The figure shows two musical staves in 3/4 time. The top staff contains four chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; and a triad of G4, B4, D5. The bottom staff contains four chords: a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; a dyad of G2, B2; and a triad of G2, B2, D3. The instrument assignments are listed to the right of each staff.

Flauta e Violino I
Oboé e Violino II
Clarinete
Trompete e Marimba

Viola e Fagote
Trompa e Trombone
Cello e Tuba
Baixo

Figura 49: distribuição instrumental

A obtenção das alturas deu-se pela utilização da série dodecafônica obedecendo ao seguinte critério: a pauta superior da figura 49 foi composta com as retrogradações das inversões (RI0, RI1, RI2,...) e a pauta inferior da mesma figura com as retrogradações (R0, R1, R2,...).

As duas linhas rítmicas que forneceram material para este momento foram extraídas do ciclo rítmico utilizado no primeiro momento. Como a unidade de tempo estipulada seria igual a 120, necessitaria (68) tempos para preencher os 34' de duração. Um recorte de 68 tempos foi efetuado naquela Matriz.



Figura 50: Matriz rítmica utilizada

Desse material rítmico foram compostas duas pautas, a pauta inferior da figura 49 (instrumentos graves), usando o ciclo rítmico na ordem da leitura; e a pauta superior (instrumentos agudos), utilizando a retrogradação do material rítmico.

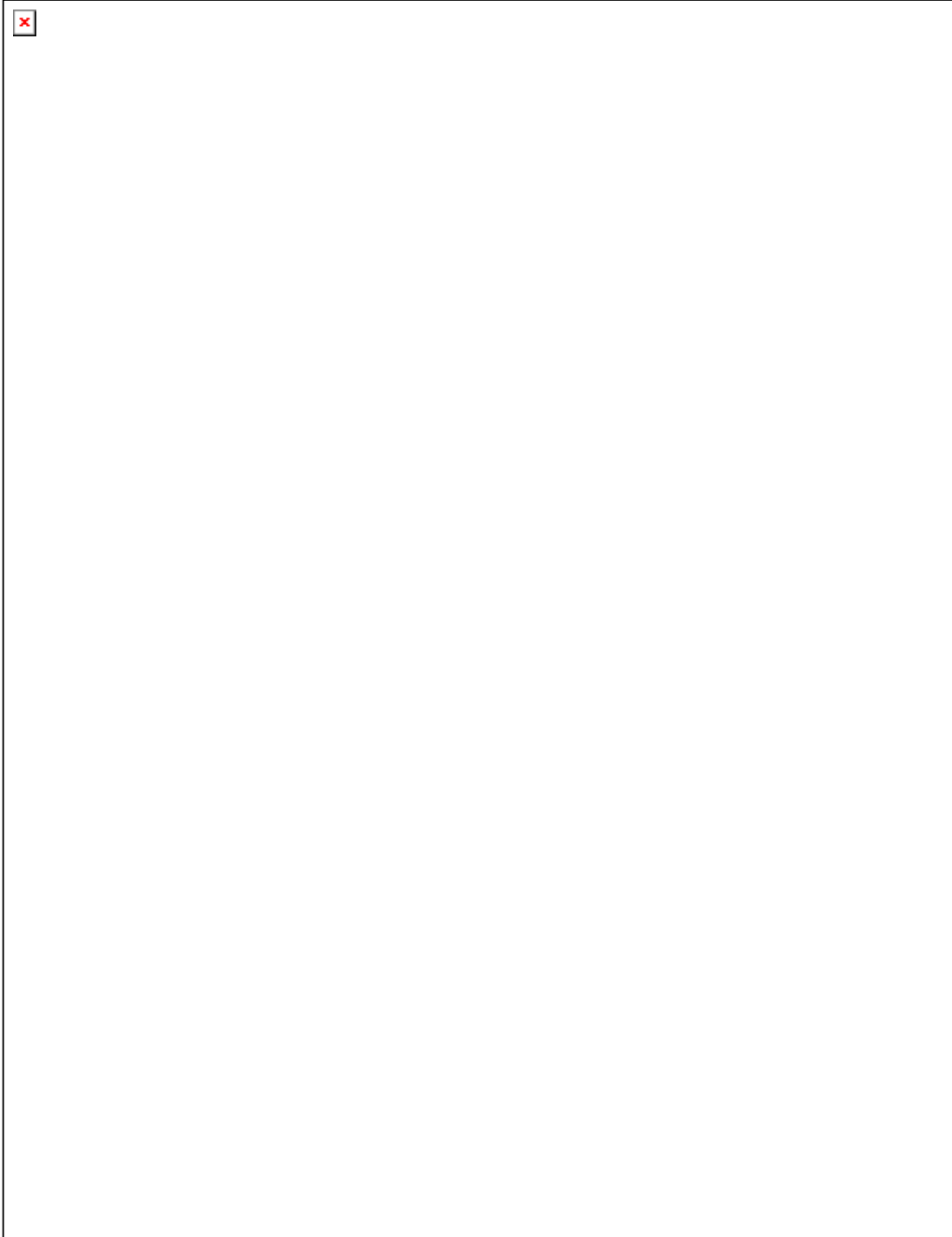


Figura 51: material rítmico

A disposição vista na figura 51 não me satisfaz pela falta de movimentação rítmica.

O problema foi resolvido da seguinte forma:

a) algumas ligaduras foram extraídas no material reservado aos instrumentos agudos;

b) a linha rítmica reservada aos instrumentos graves foi bifurcada, em cada resultante apliquei critérios distintos de preenchimento de durações.

Instrumentos	Durações preenchidas por semicolcheias
Viola, trombone, trompa e fagote	1 tempo e meio até 1 tempo
Baixo, cello e tuba	3 tempos até 1 tempo e meio

Quadro 17: Preenchimento de durações

Na figura 52, viola e cello serão utilizados para demonstrar esses critérios, e cada instrumento será representado por duas pautas, a primeira com ritmo original, e a segunda pauta, com o preenchimento rítmico. A linha rítmica do cello também é realizada por baixo e tuba, e a linha rítmica da viola executada também por fagote, trompa e trombone.

130

Viola

Viola Preenchimento

Cello

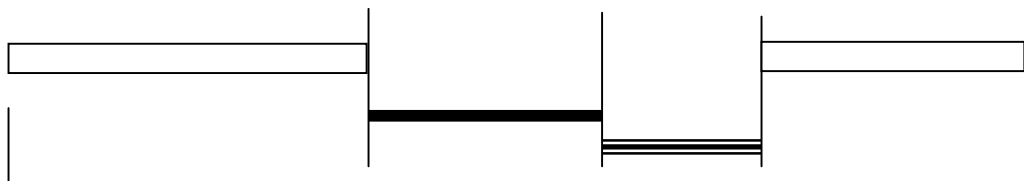
Cello Preenchimento

Figura 52: Preenchimento rítmico

Essa nova disposição demonstra a adaptação da técnica à imagem estética desejada.

5.7 Momento VI – [153 – 228]

Com uma previsão temporal de 377 segundos, que foram divididos em quatro submomentos (144', 89', 55' e 89'), este é o maior momento de *Maja Nua*. Partindo da premissa que em momentos curtos a textura pode ser de grande densidade (*tuttis*), e que, em um momento de maior duração, o ideal é que a textura seja mais rarefeita ou que ocorram alternâncias de densidade, resolvi explorar uma textura mais rarefeita, privilegiando o caráter melódico, o que geraria um contraste expressivo na grande forma.



0' 144' 233' 288' 377'

Seções A e A' – Retângulos

Solo clarinete e flauta – B



Madeiras e pícollo – B'



Gráfico 4: Gráfico temporal VII momento

A conduta neste momento foi a explorar materiais obtidos intuitivamente, o que contrasta, por exemplo, com os procedimentos adotados no primeiro momento. Essa dicotomia entre rigidez e flexibilidade, como já havia comentado, foi desejada na pré-composição de *Maja Nua*. Encaro esse critério como a oportunidade de compor sob vários níveis de controle, gerando complementaridades de caráter distinto.

Tanto o primeiro [152 – 181] quanto o quarto submomentos [211 – 228] foram formados basicamente por duas estruturas melódicas. Figuras 53 e 54.



Figura 53: Primeira estrutura melódica

A primeira estrutura melódica pode ser observada nos seguintes compassos neste sexto momento: [165 – 172] e [212 – 219]

The image displays a musical score for Flute and Oboe. The top system covers measures 158 to 161. The Flute part (treble clef) starts with a *p* dynamic, followed by *pp*, then *mf*, *sfz*, *p*, *mf*, and *p*. The Oboe part (treble clef) starts with *mf > p*, followed by *mf > p*, *mf < f*, *p*, and *p < mf >*. The bottom system shows measures 161 to 162. The Flute part has *pp* and *mf > p*. The Oboe part has *p* and *mf > p*.

Figura 54: Segunda estrutura melódica.

A segunda estrutura melódica pode ser observada nos seguintes compassos: [161 - 165], [172 - 179], [219 - 226], e de forma reduzida nos compassos [211 - 212].

Observando as duas figuras é possível constatar que as linhas melódicas são geralmente desfragmentadas e distribuídas entre a orquestração. A *klankfarbenmelodie* foi utilizada de duas formas distintas.

1 – linha melódica fragmentada em motivos e distribuídos em dois ou mais instrumentos. Clarinete e oboé nos compassos [158 – 161].

2 – linha melódica exposta na íntegra em um instrumento e, ao mesmo tempo, fragmentada e distribuída no restante da instrumentação. Baixo e cello apresentando as

duas vezes do contraponto (segunda estrutura melódica), enquanto os motivos que as compõem são distribuídos entre os outros instrumentos [175 – 177]. Essa segunda forma de orquestração foi a mais utilizada neste momento por que fornece um sentido fraseológico contundente com o uso de um timbre, e ao mesmo tempo, luminoso e inusitado, pois cada motivo adquire uma nova acepção.

O segundo submomento [182 – 199] ficou reservado a um solo – que a princípio foi distribuído em dois clarinetes – na última versão. Essa melodia foi orquestrada para flauta e clarinete, e considero-a a terceira estrutura melódica desse momento. Essa melodia – assim como as demais neste momento – foi composta intuitivamente ao violão.

Clarinete

182 $\text{♩} = 60$
mf *p* *pp* *p* *mf* *p*

186 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *p* *mf*

189 *mf* *sfz* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *p* *sfz* *mf*

192 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *sfz*

195 *mf* *p* *mf* *sfz* *mf* *p* *mf* *p*

199 *pp*

Figura 55: Terceira estrutura melódica

A opção de compor um solo de 89 segundos tem como objetivo reduzir a carga dramática acumulada até o momento e dissipar a energia gerada pelos *tuttis* e os trechos de textura mais densa, além de gerar contraste entre grandes e pequenas formações.

Desse solo foram extraídos os materiais utilizados no terceiro submomento [200 – 210], orquestrado para cordas e pícollo. Os critérios para a composição do terceiro submomento foram os seguintes:

Contrabaixo – composto utilizando o material extraído dos compassos [182 – 191], com pequenas adaptações.

Cello, violino I e Pícollo – material baseado em um recorte melódico a partir do compasso [188]. A intenção foi a de gerar a sensação de complementaridade com o baixo.

Viola e violino II – compostos sobre os três primeiros compassos do solo em transposição e aumento rítmica.

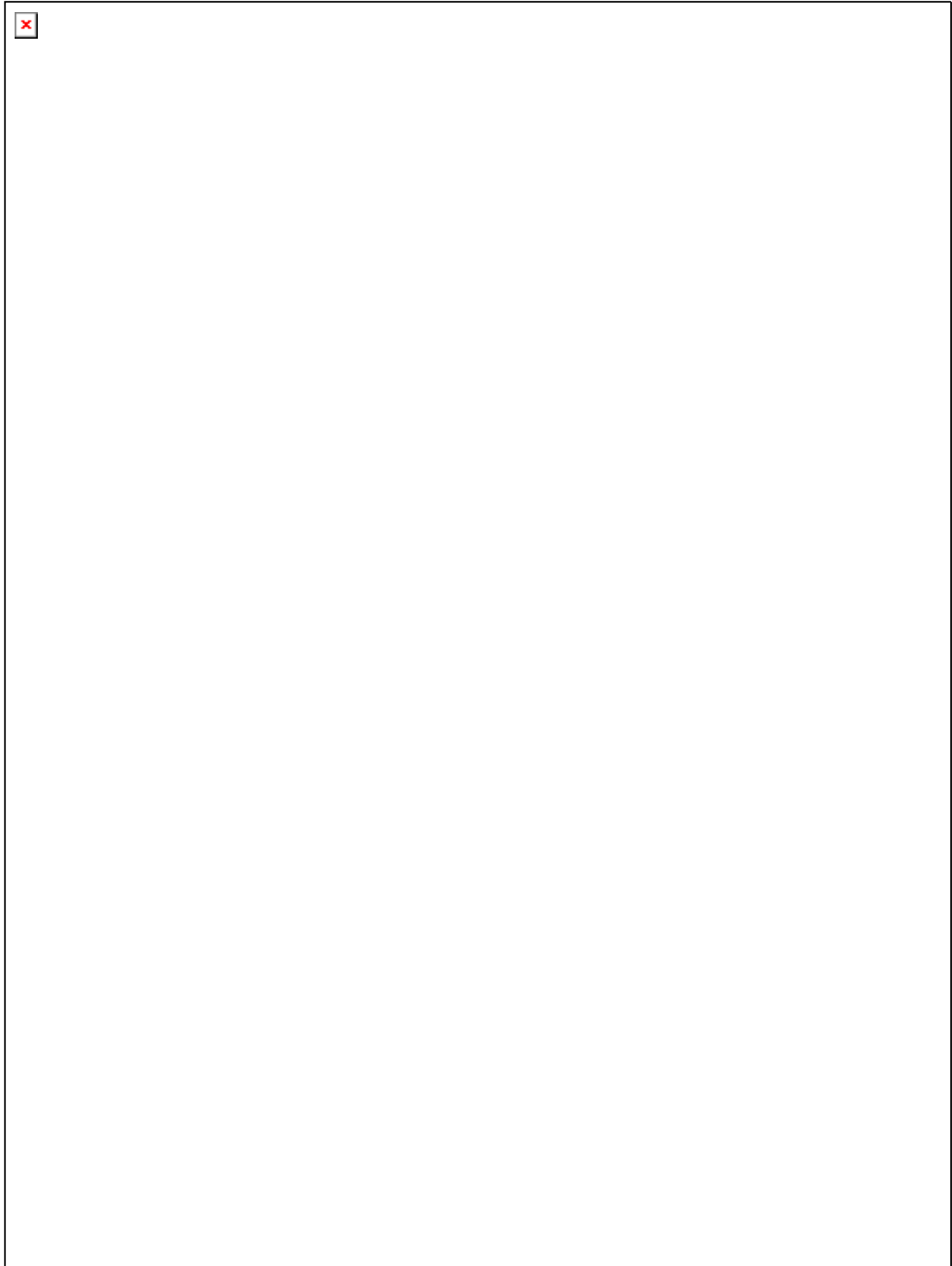


Figura 56: Terceiro submomento.

A distribuição formal do momento é:

A	B	B'	A
Estrutura melódica 1 e 2	Estrutura melódica 3	Estrutura melódica 3 formando um contraponto a 3 vozes	Estrutura melódica 1 e 2

Quadro 18: Distribuição formal

Algumas estruturas secundárias, tais como as encontradas nos compassos [165 – 166] e [179 – 181], não foram incluídas nas considerações analíticas, pois não têm, hierarquicamente, a mesma relevância construtiva.

A partir do próximo momento, nenhum material novo foi introduzido em *Maja Nua*. Julguei necessário que houvesse um certo grau de redundância para que o ouvinte pudesse estabelecer uma hierarquia de materiais. Esse procedimento afetou diretamente a grande forma, gerando a sensação de retorno e conclusão.

5.8 Momento VII – [229 – 263]

A previsão para este momento era a de um terceiro *tutti*. Nas primeiras especificações defini uma textura isorrítmica em dinâmica preponderantemente *piano*. No decorrer do processo de composição, decidi que seria mais comunicativo fundir os dois primeiros *tuttis* para gerar oitavo momento. Essa decisão teve conseqüências de ordem estética que corroboraram sua utilização:

- a) fusão texturas conflitantes, sem que houvesse uma preponderância entre elas. Atentando para a coexistência de elementos antagônicos como recurso estético;
- b) utilização da redundância para gerar novas realidades sonoras, reaproveitamento dos materiais anteriores que, quando superpostos, geram uma terceira entidade com características singulares.

No quadro abaixo, algumas considerações sobre os dois primeiros *tuttis* e suas durações são necessárias para que possamos entender como este sétimo momento foi construído.

Tutti 1 (II momento)	Tutti 2 (V momento)	Tutti 3 (VII momento)
21'	34'	55'
Textura isorrítmica	Três materiais rítmicos superpostos a oito vozes	Adequação dos dois primeiros <i>tuttis</i>

Quadro 19: Disposição dos *tuttis*

Especulando sobre a percepção global da obra, um outro aspecto deve ser mencionado. A duração inicial deste momento VII estava prevista para 34

segundos; por sugestão do orientador, ampliei para 55 segundos. Esse ajuste, embora corriqueiro em uma composição, implicou um adensamento temporal dos *tuttis* na música. O ouvinte pode perceber que os três momentos de êxtase sonora, distribuídos em toda a música seguem um processo linear de adensamento temporal. A soma das durações dos dois *tuttis* gera a duração do terceiro. Em função das diferentes durações dos dois primeiros *tuttis*, foi necessário dispô-los de forma tal que preenchessem os 55 segundos requeridos. A solução foi a seguinte: sob a composição do 2º *tutti* (34'), inalterada em alguns instrumentos, o 1º *tutti* (21') foi fragmentado e disposto somente em alguns instrumentos em pontos específicos.

A figura a seguir apresenta os quatro primeiros compassos da flauta dos *tuttis* 1 e 2, e a resultante, no *tutti* 3. A resultante tem sua composição obtida da substituição de alguns compassos do *tutti* 2 por outros do *tutti* 1. Essa decisão composicional proporciona novas realidades melódicas e harmônicas, já que alguns instrumentos não foram modificados em relação ao *tutti* 2, gerando assim um resultado híbrido e singular.

The image displays a musical score for three flutes, labeled Flute Tutti 1, Flute Tutti 2, and Flute Tutti 3. The score is written in 3/4 time and consists of four measures. Flute Tutti 1 begins at measure 38, Flute Tutti 2 at measure 130, and Flute Tutti 3 at measure 229. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The score illustrates the combination of elements from the first two tutti sections into the third.

Figura 57: Materiais da flauta nos três *tutti*

Nem todos os instrumentos foram compostos utilizando os critérios usados na flauta, pois alguns se mantiveram inalterados em relação ao segundo *tutti*, o que faz com que essa superposição de *tutti*s seja parcial na instrumentação.

O quadro 20 apresenta a lista dos instrumentos que foram e dos que não foram modificados no terceiro *tutti*.

Instrumentos que não foram modificados em relação ao <i>tutti</i> 2.	Instrumentos que sofreram a inserção de materiais do <i>tutti</i> 1.
Trompete	Flauta
Trombone	Oboé
Viola ¹¹	Clarinete
Cello	Fagote
Baixo	Trompa
Marimba ¹²	Tuba
	Tímpano ¹³
	Violino I
	Violino II

¹¹ Nos compassos em que ocorrem materiais do primeiro *tutti*, a viola está escrita uma oitava abaixo.

¹² Este instrumento foi excluído no terceiro *tutti*.

¹³ O tímpano só é utilizado nos compassos onde o material do primeiro *tutti* é aproveitado.

Quadro 20: instrumentação dos *tuttis*

A duração de 55' preestabelecida foi obtida da seguinte forma: dos compassos [229 – 250], a duração é de 34', referente ao *tutti* dois; dos compassos [251 – 263] ocorre uma recapitulação literal dos primeiros compassos deste momento, até que os 21' necessários sejam alcançados.

5.9 Momento VIII – [264 – 304]

Neste oitavo momento, as prerrogativas da pré-composição foram alteradas durante o processo de composição. Decidi, com isso, efetuar uma memória da música, ou seja, aproveitando todo o primeiro momento, excertos representativos dos momentos anteriores (especialmente II ao V), foram superpostos ou substituíram o material existente. Um dos axiomas que aflorou na composição do momento anterior é utilizado aqui:

- utilização da redundância para gerar novas realidades sonoras, cujo reaproveitamento dos materiais anteriores, quando superpostos, geram uma terceira entidade com características singulares; isso vale especialmente para os pontos em que existe acréscimo de material;

As constatações estéticas conscientizadas neste momento são:

- a) a opção de realizar uma memória da música fornece ao ouvinte a possibilidade de hierarquização de materiais, partindo do pressuposto de que algo só é importante quando repetido;
- b) a opção de realizar uma memória da música afeta questões formais, e passam ao ouvinte a sensação de circularidade, e sua função expressiva resulta numa possível concomitância com a tradição musical européia;
- c) um momento composto exclusivamente de materiais preexistentes ganha aspectos próprios que o inserem na prerrogativa de compor momentos autônomos.

A redundância mencionada anteriormente está relacionada ao reaproveitamento de matérias dos momentos anteriores. Dois procedimentos de utilização de materiais podem ser observados neste momento:

- Materiais superpostos ao discurso do primeiro momento. Compassos [266 – 269].
- Materiais que substituíram o discurso do primeiro momento. Compassos [271 – 274].

Neste momento ocorre uma compactação das linhas instrumentais, ou seja, dois os mais instrumentos do primeiro momento são compactados em um único; dessa forma, adquire maior disposição na instrumentação para as colagens dos outros momentos. Em decorrência desse procedimento, o oitavo momento não é tão diversificado em relação ao timbre quanto o primeiro.

Figura 58: compactação das linhas melódicas

O primeiro extrato de momentos anteriores neste oitavo momento [266 – 269] substitui a nota “E”, que é exposta pela trompa no primeiro momento [3 – 6]. Esse material é extraído do terceiro momento [50 – 54] e corresponde à camada das cordas. Essa colagem não afeta o material apresentado pelas madeiras no oitavo momento, apenas sendo adicionada, resultando em uma sonoridade que, embora seja composta de materiais pré-existentes, é inusitada na música. Objetivando concisão na descrição dos extratos colados neste oitavo momento, a procedência do material será apresentada em forma de quadro.

Momento I	Momento que fornece material	Momento VIII
[7 – 9] metais e cordas	Momento II [38 – 40]	[271 – 274]
3º tempo [9 – 19]	Momento IV	[275 – 284]
[20 – 23]	Momento V [130 – 134]	[285 – 290]
3º tempo [28 – 33]	Momento III [77 – 82]	4º tempo [295 – 300]

Quadro 21: colagens no momento VIII

5.10 Momento IX – [305 – 307]

O primeiro impulso na pré-composição era o de utilizar um *tutti* nos 13 segundos que compõe este momento. Quando decidi que usaria o primeiro momento como arcabouço formal e construtivo do oitavo, julguei necessário prolongar seu último intervalo, terça menor (D – F), durante todo o nono momento, disposto em várias combinações na orquestra. Esse intervalo transformou-se no único material construtivo do momento, e a concisão de materiais e a imobilidade caracterizam a estética desse momento. A intenção foi desacelerar a energia acumulada na música e compor uma espécie de longa fermata orquestrada.

Se considerarmos um “momento” como uma entidade autônoma e auto-sustentada, talvez não venha a ser este o caso, em função da concisão de materiais e da duração. Acredito, no entanto, que essa classificação é hierarquicamente menos importante do que a função expressiva em si.

5.11 Reflexões pós – composicionais

A maior contribuição de um texto sobre a estética de sua própria obra é que o compositor enfrenta uma jornada de confirmações e descobertas.

Todas as prerrogativas estéticas desta música fazem parte da minha realidade composicional já há algum tempo, algumas em um nível mais epidérmico, outras, ocultas nas intenções inconscientes da prática composicional. A grande prerrogativa estética pré-composicional foi a

utilização de graus distintos de rigidez estrutural e composição intuitiva. Outras características estéticas afloraram da reflexão no decorrer de outros textos analíticos escritos previamente, como a redundância para gerar novas realidades. Algumas características estéticas, no entanto, são inerentes à composição musical como um todo, utilizadas conscientemente como prerrogativas estéticas, mas que são intrínsecas de vários períodos: a dicotomia entre elementos antagônicos está presente em praticamente todas as obras. Ao tomarmos a música sinfônica, por exemplo, teremos grandes e pequenas formações, justaposição de estruturas densas e rarefeitas, solista versus orquestra (concerto grosso), passagens em dinâmicas contrastantes, tonalidades distintas. A ausência de métrica versus pulso altamente definido, a antecipação de materiais e a concisão de materiais já não são tão comuns na prática composicional, e considero-as como delimitadores claros da estética de *Maja Nua*. O antagonismo é normal em música, por que ele não é percebido como incoerência e, sim, como a retórica musical, com o qual os compositores enfrentam o problema da monotonia.

O que quero deixar bem claro é que muitos conceitos estéticos foram previstos e desejados na pré-composição, como os graus distintos entre rigidez estrutural e flexibilidade intuitiva, e a justaposição e superposição de elementos antagônicos. Outras realidades estéticas foram o resultado de técnicas utilizadas, como as resultantes dos ciclos rítmicos e da utilização de uma série dodecafônica ou de procedimentos composicionais adotados, como o reaproveitamento de matérias, que geram implicações estéticas conscientizadas durante as reflexões para este memorial.

Particularmente, vejo que pela própria inerência desta reflexão muitos aspectos estéticos, técnicos e conseqüentemente artísticos, são elevados ao nível consciente. E, a partir de agora, serão usados como subsídios palpáveis em todas as minhas manifestações composicionais, analíticas e acadêmicas.

Para concluir, devo dizer que a composição musical, assim como qualquer atividade humana de criação, é respaldada por atitudes naturais e instintivas de nossa natureza. Graus distintos entre rigidez e flexibilidade podem ser observados na conduta dos homens ao longo da história e mesmo no cotidiano. Elementos contrastantes são normais e admissíveis nas personalidades humanas. Tomadas de decisão que obedecem nossos axiomas, ou as tomadas de decisões que geram conseqüências agradáveis ou não, desejáveis ou não, são corriqueiras em todas as fases de nossa vida. A redundância é corriqueira e mesmo fundamental em atividades que envolvem aprendizado e comunicação, e as rupturas são fundamentais nas mudanças de trajetória que regem a vida.

CONCLUSÕES

A oportunidade de compor quatro ciclos de peças, acompanhar os ensaios e sua apresentação, assim como realizar as reflexões em forma de memorial, foi de fundamental importância para minha formação musical e experiência como compositor até o presente momento.

Considero quatro aspectos mais importantes que resultaram dessa experiência:

- a sedimentação de procedimentos utilizados em composições anteriores que, além de recorrentes em minha música, encontraram no período de Mestrado novas acepções. Destaco, ainda, a utilização de obras plásticas para guiar a composição de atmosferas correlatas;
- a incorporação de novas técnicas e procedimentos que se agregaram ao meu conhecimento técnico e que apontaram para novos rumos de desenvolvimento futuro, principalmente a elaboração de gráficos com o planejamento formal e a predeterminação de caracteres e materiais;
- a oportunidade de acompanhar os ensaios e apresentação das composições, a qual propiciou uma aproximação entre projeções estéticas, música escrita e experiência sonora;
- a oportunidade de elaborar um texto analítico, a qual conduziu o compositor a uma reflexão mais profunda de sua produção. Nesse processo de reflexões e descobertas, muitos aspectos são elevados a um plano mais epidérmico, e serão vistos, a partir de agora, como recursos conscientes para a composição de obras futuras. Destaco a justaposição e a superposição de momentos rigidamente estruturados a momentos compostos intuitivamente.

Observando o repertório composto e o texto que surgiu com a análise e a reflexão sobre as peças, julgo necessárias algumas considerações pontuais:

- Em *Seis Movimentos para Quinteto de Metais* utilizei as experimentações com matrizes numéricas para gerar ciclos rítmicos e regular outros parâmetros. Essa experiência foi importante e será agregada ao meu repertório técnico; no entanto, a estética desta peça apresenta uma aridez técnica que já detectava em obras anteriores, e da qual objetivo me distanciar. Pretendo continuar experimentando outros recursos dessa ordem, mas, a partir de agora, julgo fundamental regular os resultados por critérios mais flexíveis de ajustes composicionais.
- *As Canções do Livro do Tempo* re-injetaram interesse pelo gênero e estética da música popular brasileira. Motivado por essa experiência e pelo poeta Carlos Nejar, pretendo concluir este ciclo e realizar apresentações públicas com *O Livro do Tempo*. A composição das canções conscientizou a importância de processos composicionais intuitivos.
- Em *Cavalo Ferido*, utilizei motivações oriundas de fontes externas para regular a composição de atmosferas corretas. Desejo continuar a experimentar essas vinculações, embora, *a priori*, não pretenda externar fontes e referências externas, e sim, mantê-las na esfera afetiva e intrínseca da composição.

- Em *Maja Nua*, a fase pré-composicional foi de fundamental importância para a definição e organização de materiais, bem como para o controle da comunicabilidade e conteúdo expressivo da peça. A oportunidade de concretizar um detalhado planejamento formal e refletir antecipadamente sobre o comportamento da música fornece ao compositor subsídios para que a escrita da partitura seja uma conseqüência articulada e artística. Em peças anteriores, jamais havia alcançado esse nível de controle e considero salutar a perspectiva de planejamento global para a composição e para o compositor. Nesta peça acredito que cheguei a um ponto mais equânime entre técnica e intuição, e esse equilíbrio certamente será uma das minhas novas diretrizes.

Destaco também, como instigante para meu estudo composicional realizado no Programa de Mestrado a oportunidade de compor para instrumentações inéditas em meus trabalhos anteriores; a singularidade e a versatilidade do órgão reverteram-se em uma sensação de autonomia timbrística e expressiva que não havia experimentado na composição para um instrumento solo. Escrever para orquestra e tê-la a disposição para observar a concretização das idéias foi uma oportunidade até agora única, pois conscientizou o potencial do timbre como recurso composicional e os problemas de equilíbrio sonoro.

O desenvolvimento de processos composicionais envolvendo rigidez estrutural e composição intuitiva, música de concerto e canção popular, representam a conscientização de diferentes interesses e estéticas

composicionais, abrindo um vasto caminho para pesquisas e atuação profissional. Na área da pesquisa, pretendo direcionar minha atenção para a composição de música eletrônica, ampliando e experimentando os conceitos de *Forma Momento*, assim como, investigar as possibilidades de interação entre meios eletrônicos e acústicos. Não só a execução e divulgação do meu repertório de concerto e de música popular, mas também a ampliação de minha atividade docente, serão os objetivos com os quais almejo ampliar minha atuação profissional.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Virgínia Gil.** Monumentos públicos: a escultura de Vasco Prado e Carlos Tenius : Rio Grande do Sul/anos 70. **Porto Alegre: PUC, 1995.**
Dissertação (Mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, 1995.
- MEAD, Andrew Washburn. **An Introduction to the Music of Milton Babbitt.** California: Princeton University Press, 1993.
- BIRNFELD, Alexandre.** Polyakanthos: processos composicionais. **Porto Alegre: UFRGS, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.**

BLATTER, Alfred W. Intrumentation/orquestration. **New York: Schirmer Books, 1980.**

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Cadernos Porto & Vírgula; v.7. Vasco Prado. **Porto Alegre: 1994.**

CARDASSI, Luciane. A Música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a Poesia de Carlos Nejar. **Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.**

CORONADO, Guillermo de la Cruz. **O Espessamento Poemático em Carlos Nejar.** Porto Alegre: EDURGS, 1981.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Traduzido por Clóvis Marques com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KOELLREUTER, H. J **Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music.** New York: Schirmer Books, 1988.

MELIS, Andrea. **Tempo, texture e genesi formale: le Variations Aldous Husley in Memoriam di Igor Stravinsky.** Disponível em <http://users.unimi.it/~gpiana/dm4strama.htm> Acesso em: 12/05/02.

NEJAR, Carlos. A idade da noite: Poesia I /Carlos Nejar. – **São Paulo: Ateliê Editorial, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002.**

NEJAR, Carlos. Obra Poética I. **Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.**

PRESTES, Cezar. **Produtor cultural.** Vasco Prado Escultor. **Porto Alegre : Edições Animaes, 2001 .**

RAMOS, Paula. A forma e o conteúdo segundo Vasco Prado. Revista Aplauso, Ano 1, N° 3 , p. 12-18, 1998.

STOCKHAUSEN, Karlheintz. **Stockhausen on music: Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconi.** London & New York: Marion Boyars Publishers,1991.

WUORINEN, Charles. **Simple Composition.** New York: Longman Music Series, 1979.

WÖRNER, Karl H. **Stockhausen Life and Work.** London: Faber & Faber, 1973.

ZANATTA, Luciano de Souza. Memorial de composição: as determinantes técnicas e estéticas de um processo composicional. **Porto Alegre: UFRGS, 2002.**

Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

DISCOGRAFIA

BACH, Johann Sebastian. Obras para órgão – Simon Preston. **Alemanha:**
Deutsche Grammophon Collection, 1992. 1 disco compacto: digital, estéreo.

28947109228

BOSCO, João. Zona de fronteira. **Brasil: Columbia, 1991. 1 disco compacto:**
digital, estéreo. 860.001/2-464184

BUARQUE, Chico. Almanaque. **Brasil: Ariola, 1981. 1 disco compacto: AAD**
digital, estéreo. 510 010-2

BUARQUE, Chico. Uma palavra. **Brasil: BMG Ariola, 1999. 1 disco compacto:**
digital estéreo. 7321126594-2.

DJAVAN. Para sempre. **Brasil: EMI, 2000. 1 disco compacto: digital, estéreo.**

53400992

STRAVINSKY, Igor. The Flood. **Alemanha: Deutsche Grammophon, 1995. 1**
disco compacto: digital, estéreo. 447 068-2

VELOSO, Caetano e GIL, Gilberto. Tropicália 2. **Brasil: Polygram, 1993. 1**
disco compacto: digital, estéreo. 518178-2

MESSIAEN, Olivier. Complete Organ Works – Olivier Latry. **Alemanha: Deutsche**
Grammophon. 1 disco compacto: digital, estéreo. 471 480-2.

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](#)