

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Área de concentração: Musicologia

Aluno: Paulo Eduardo de Mello Rydlewski

Orientador: Prof. Dr. Mario Ficarelli

Dissertação de Mestrado

“Uma abordagem do processo composicional de Mario Ficarelli a partir da análise de *“Concertante para Sax alto e Orquestra”*”

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

para Mônica, Paulo e João Pedro, minha família.

para meus três grandes mestres:

Michel Philippot

Eleazar de Carvalho

Mario Ficarelli

**Meus sinceros agradecimentos ao
Prof. Dr. Rogério Costa e ao Prof.
Dr. Fernando Iazzetta.**

Índice

Introdução _____	p.5.
• Objetivos _____	p.6.
Referências Biográficas _____	p.9.
Capítulo 1 - O Processo Criativo _____	p.12
• Ética	
• Independência	
• Método	
• Elementos Construtivos da Linguagem Musical	
Capítulo 2 - À procura do significado de “Concertante” _____	p. 21
Capítulo 3 – Análise	
• Análise da obra - Concertante para saxofone alto _____	p.23
• Análises complementares	
- Transfigurationis _____	p.60
- Metábole _____	p.89
Capítulo 4 – Alguns aspectos composicionais da obra de Mario Ficarelli _____	p.116
Capítulo 5 – A obra de Mario Ficarelli e o Pós Modernismo Musical _____	p. 138
Capítulo 6 – Conclusões _____	p.146
Bibliografia _____	p. 148
Anexos	
• Depoimento em texto e em DVD de Mário Ficarelli	
• Partituras das obras analisadas segundo método de Olga Sammaroff.	
• CD com gravações das obras	

Introdução

A princípio, o objeto de minha dissertação de mestrado se voltava para a música romântica brasileira, em especial a música sinfônica e, mais detalhadamente, a forma sinfonia. Isso se devia tanto à afinidade com o estilo e meio, quanto à minha atuação profissional como regente orquestral há mais de vinte anos.

Cumprido o primeiro semestre de aulas, fui informado que se aproximavam as comemorações dos setenta anos de um compositor e professor que, juntamente com Michel Philippot e Eleazar de Carvalho, queridos mestres com os quais tive o privilégio de estudar no passado, muito admirava: Mario Ficarelli.

Meus contatos anteriores com sua música, em audições de câmara e em concertos de orquestras, fizeram com que em 1986, junto com a direção do Mosteiro de São Geraldo de São Paulo e o reitor do Colégio Santo Américo, D. Gabriel Iroffy, lhe solicitasse a composição de uma obra especial, que veio a se chamar “Missa Solene”. Esta, escrita para solistas, coro infantil, órgão e percussão, seria apresentada em comemoração ao milênio do Mosteiro de Pannonhálma (Hungria). Na época, eu atuava como regente do Coral Infantil Santo Américo, e ao encomendar a obra a Mário Ficarelli, lhe expus que dispúnhamos de um prazo exíguo, o que fazia com que a obra tivesse de ser ensaiada e escrita simultaneamente, que nossos cantores, por limitações de tempo e currículo, poucas vezes haviam executado obras de grande extensão e, finalmente, que nosso repertório dispunha de poucas obras escritas em linguagem contemporânea, mais um importante fator limitador de nossa capacidade de execução.

Em apenas sessenta dias Ficarelli, nos presenteou com uma obra de altíssimo nível técnico, perfeitamente exequível para o nível de nossos cantores, de extrema beleza e profundidade. Após o concerto de estréia, realizado na Igreja Matriz da cidade de Győr (Hungria), a obra recebeu entusiasmados elogios, tanto do público presente como da crítica.

Comecei a me dedicar a conhecer cada vez mais e mais profundamente a música de Ficarelli. Pude conhecer uma obra extensa, onde opostos coexistem

harmonicamente - unidade e diversidade, tradição e ruptura, complexidade e imediata compreensibilidade. Pude me aproximar de um compositor que faz da sinceridade seu objetivo primordial, e ainda conhecer a extensão que o reconhecimento a seu trabalho e talento vem atingindo, inclusive por parte de seu único mestre Olivier Toni: (Ficarelli é)... *um compositor que tem um lugar reservado no imenso espaço outrora ocupado somente por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri*".¹

Solicitei, ao meu então orientador naquele momento, o Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, que me autorizasse a mudar o tema de minha dissertação, o que contou com sua concordância imediata.

Objetivos

A presente dissertação pretende, por meio da análise da obra "Concertante para Sax Alto e Orquestra", de 1999, dedicada ao saxofonista americano Dale Underwood, apresentar uma abordagem do pensamento composicional de Mario Ficarelli.

A decisão sobre a escolha da obra a ser analisada partiu de duas ações: uma análise prévia de algumas das obras orquestrais do compositor, incluindo-se as obras para orquestra de cordas e os concertos para solista e orquestra sinfônica, e de uma consulta realizada ao próprio compositor, onde solicitei que sugerisse algumas obras para o trabalho. Uma tarefa árdua, pois seu catálogo geral abrange um total de 93 obras, onde se inclui uma vasta produção de música de câmara, obras para voz e instrumentos, coro *a capella* e acompanhado, peças solo para vários instrumentos, orquestra de cordas, de sopros, concertos para solista e orquestra, orquestra sinfônica, ópera, música cênica e obras didáticas.

Assim sendo, ficou decidido que a obra a ser analisada seria a "Concertante para Sax Alto e Orquestra" pelos seguintes motivos:

¹ Programa oficial do Festival de Música Hoje 2005, realizado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo.

- É uma obra da maturidade do compositor, que pode nos permitir uma visão sintética de alguns de seus principais processos composicionais, no que diz respeito à forma, técnicas harmônicas, texturas orquestrais e outras influências;
- A obra foi escrita, por solicitação do Conservatório Musical de Tatuí e do maestro Dario Sotelo, para um instrumento pouco utilizado dentro da música sinfônica mesmo atualmente: o saxofone alto em mi bemol. Um fato surpreendente na escrita da parte e solista e que, imediatamente podemos observar: sua tessitura é ampliada em pouco mais de uma oitava. Isso se deveu à refinada técnica instrumental do solista a quem a obra se dirigiu, tornando-a uma obra única, não apenas como um verdadeiro desafio em termos de execução, como por seu potencial como obra de referência para o estudo desse instrumento.

A questão analítica se apresenta profundamente vinculada a seus processos composicionais, pois grande parte de seus conhecimentos foi auferida por meio de seu incansável trabalho de análise musical, trabalho esse que se estende por toda sua vida. É impossível negar ainda que seus trabalhos na análise das Sinfonias de Beethoven, das Sinfonias de Sibelius e de tantos outros autores que teve de conhecer profundamente para seu curso de análise musical ministrado como professor de Departamento de Música da ECA/USP não tenham influenciado marcantemente suas obras.

Ainda, conforme exposto anteriormente, Ficarelli escreveu uma síntese: “Fenômenos e Nomenclatura para o Estudo das Formas Musicais”, onde são apresentadas definições, elementos estruturais e procedimentos para a análise de obras em geral que, somada à tese de doutorado e de livre-docência, sobre as sinfonias de Sibelius e sobre sua segunda sinfonia “*Mhatuhab*” servirá como uma das referências para a análise da “Concertante”.

Como poderemos observar, a obra de Ficarelli é extensa e rica, reflete o trabalho de um compositor que procura por meio da sinceridade, fugir da banalidade. Conhecê-la será um trabalho extenso e complexo que deverá se estender por muito tempo e

certamente com o concurso de diversos outros trabalhos. A presente dissertação pretende apenas apresentar uma possibilidade, uma abordagem de seu processo composicional e analítico.

Após o início do trabalho de análise da Concertante, foi sugerida, com o objetivo de fornecer mais referências para estudo e comparação, a análise complementar de mais duas obras: Transfigurationis, de 1981, para orquestra e Metábole, de 1994, para piano, trompete, trombone e percussão.

Referências Biográficas

No ano de 2005, Mário Ficarelli não completou apenas setenta anos de vida, completou também mais de cinquenta anos de produção para a música e a cultura brasileiras. De origem humilde, filho de Américo Ficarelli, de origem italiana, e de Regina Carolina Eberlein, mãe de origem alemã, nasceu em 04 de julho de 1935, em pleno Largo do Arouche, a pouco menos de um quilômetro do Teatro Municipal de São Paulo, que entre 11 e 25 de outubro de 2005, lhe prestou uma grande homenagem, realizando uma programação especial com a execução de diversas e significativas obras de sua autoria.

Desde sua juventude, seu principal objetivo era compor. Para tanto, começou estudando piano com Dona “Nina” Bernabei, sua vizinha e cunhada do primeiro oboé do Teatro Municipal de São Paulo (curiosamente, seu filho Alexandre Ficarelli é atualmente o primeiro oboé da mesma orquestra). Seus primeiros estudos musicais foram realizados com grande dificuldade, tendo de trabalhar como pintor de rodapé, datilógrafo e correspondente para conseguir comprar as partituras que analisava com especial dedicação e intensidade, e que lhe serviriam como uma das poucas referências para o desenvolvimento de seus estudos.

De 1958 até 1961, a convite do maestro Bernardo Federowski, então vice-diretor da Academia Paulista de Música, foi contratado para trabalhar em sua tesouraria e, após curto tempo, também em sua secretaria. Aproveitou a oportunidade para, por detrás das portas, ouvir os ensinamentos de professores que, em sua época, eram muito bem considerados, como Menininha Lobo, Jaime Ingra, Fritz Jank e Guerra-Peixe. Aproveitou esse período para também aperfeiçoar sua técnica ao piano com Alice Philips e, principalmente, ter acesso àquilo que mais lhe interessava: uma completa e extensa biblioteca, que lhe proporcionou um grande e decisivo contato com a obra de grandes mestres. O professor de fagote era Olivier Toni e com ele estabeleceu então o primeiro contato com quem, após doze anos, viria a ser seu único orientador.

A importância que Olivier Toni viria a ter no desenvolvimento de Ficarelli é decisiva. Para Ficarelli, Toni foi ...”o grande júri, uma pessoa pela qual até hoje tenho grande

amizade, respeito e muita admiração por ele". A sensibilidade do mestre em não interferir, e sim orientar, preservou e incentivou uma das características mais importantes de seu discípulo: a liberdade.

Desde então, Ficarelli passou a produzir cada vez mais, a expandir seus horizontes, até que em 1970, no concurso de composição do II Festival da Guanabara, organizado por Edino Krieger, é definitivamente recebido, e com distinção, em meio aos compositores brasileiros. Sua obra "Cinco Retratos de um Tema" é selecionada entre as finalistas, por um júri internacional, onde estava presente o compositor A. Katchaturian e, é muito bem recebida pelo público.

A partir de então, o desenvolvimento de sua carreira e de sua personalidade musical, interessantemente coincidem com o reconhecimento, tanto por parte do público, como por parte da mídia, da qualidade e da seriedade da produção musical erudita brasileira no século XX.

Em 1974, recebeu o primeiro prêmio no "Concurso de Composições Corais" promovido pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, com a obra "Sapo Jururu". Em 1979, com a peça sinfônica "Abertura" recebe o prêmio da Tribuna Musical da América Latina e do Caribe e da Fundação Padre Anchieta de São Paulo. Em 1981, recebe o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela sua obra para orquestra "Transfigurationis". Em 1994 foi premiado duas vezes: no Concurso de composição promovido pelo *Goethe Institut* de Munique, com a obra "Novelo" para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa, e novamente pela Associação Paulista de Críticos de Arte, com sua Sinfonia *Mhatuhab* (nº2).

Durante toda sua carreira Ficarelli nunca esteve vinculado a nenhuma corrente estética. Em sua tese de Livre Docência para a Universidade de São Paulo, afirma:... *"ser um compositor brasileiro estabelece por si uma flexibilidade, uma convivência com os opostos, um externar de emoções que nos faz permitir e até apreciar àqueles que prezam a própria liberdade de expressão e aceitam pagar o preço do que isso significa, mesmo quanto aos critérios rígidos da avaliação internacional"*. Essa determinação já era identificada em 1981, na primeira edição de

“História da Música no Brasil”², de Vasco Mariz, no capítulo 17, “Outros Valores Novos” como ...” *o mais independente dos compositores brasileiros... não aceita rótulos, nem se julga filiado a nenhuma corrente estética*”, ainda a seguir, na página 314...” *concordo com Caldeira Filho, que louvou sua originalidade e salientou que quando Ficarelli se atém à matéria sonora tradicional, realiza com ela coisas mais avançadas do que muita pretensa música de vanguarda*”. Discussões à parte, não se pode negar o efeito surpreendente que sua música vigorosa, porém despretensiosa e verdadeira sempre causou sobre o público e a crítica.

Durante 38 anos de sua vida, Ficarelli atuou também como professor. Foi professor de Composição, Análise e outras matérias no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Com seu trabalho orientou algumas gerações de novos compositores, regentes e intérpretes. Sua tese de doutorado, sobre as sete sinfonias de J. Sibelius é um verdadeiro tratado prático de análise musical. Sua tese de livre docência, sobre sua segunda sinfonia *Mahtuhab*, é uma referência para a compreensão de suas técnicas composicionais. Em 1977, Ficarelli foi eleito Chefe de Departamento, sendo reeleito por mais duas vezes para o mesmo cargo.

Ficarelli possui diversas obras editadas no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa. Seu nome é verbete em destacadas publicações, tais como o *Grove's Dictionary of Music* e o *Who's Who in the World* (desde1998). É membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea desde 1975, da ABM – Academia Brasileira de Música, desde 1994, tendo participado da diretoria de ambas, bem como da SUIA – *Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber Musikalischer Werke* , desde 1992.

² Ed. Civilização Brasileira, 1981, pg. 313 e 314.

Capítulo 1

O Processo Criativo

Não obstante os quatorze meses de estudos orientados, sem sombra de dúvida, um tempo escasso, Ficarelli, não contou com nenhuma outra forma de orientação musical além que o conhecimento adquirido da música de grandes mestres, conhecimento este advindo de seu trabalho de análise e da execução ao piano de centenas de obras. O esforço e a dedicação necessários para a consecução de tal empreitada, somados a uma personalidade forte, ajudaram a construir aquelas que seriam as bases, no sentido dos valores éticos e humanos, de seu pensamento composicional.

Ética

Em todas suas declarações, seja para revistas especializadas, como em entrevistas, inclusive a entrevista anexa, quando consultado sobre a questão da criação musical, em qualquer tempo, Ficarelli não deixa de considerar algumas questões relativas à ética, no sentido da qualificação dos pontos de vista, com as quais, em sua opinião, deveriam se expressar os compositores atualmente:

1. A sinceridade, ela mesma, no sentido da expressão da franqueza, da expressão sem artifícios:

..." a criação musical de hoje somente sobrevive quando o compositor é extremamente honesto consigo mesmo e com a própria música"³;

..." é preciso, antes de mais nada, que ele (o compositor) no seu mais íntimo, tenha realmente alguma coisa para dizer";

2. A seriedade e a objetividade na utilização de recursos musicais, ou seja, da não utilização de práticas ou técnicas *per se*, por fascínio teórico ou modismo, ou sem alguma finalidade expressiva. Um procedimento que em suas próprias

³ Revista Concerto, outubro de 2005, páginas 16 e 17.

palavras faz com que ..”(os compositores) *não se ponham de corpo e alma na música que escrevem*⁴.

3. A procura da criação de uma música absoluta, que não necessita de qualquer comentário de antemão para poder ser apreciada e possível de ser experimentada de maneira completa pelo ouvinte.

4. A crença que a música deve influir sobre o homem em sua totalidade, em seus afetos, suas idéias e sentidos.

“A arte moderna parece ter inaugurado uma crença evolutiva, retilínea, na cabeça dos criadores. A intenção foi avançar, demolir, suplantar, revolucionar para estar sempre trazendo o novo à tona...ignorando, conscientemente ou não, que tais ideais muito racionados, racionalizados, superestimando todo e qualquer processo não afetivo/emocional, atende a um lado só da característica humana, assim castrador... o que se vê é uma segmentação exagerada que transformou muitos artistas em seres inofensivos, experimentando filigranas tão ínfimas que parecem ter perdido a noção do todo”⁵.

Independência

Em seu livro *“Comprehensive Musical Analysis* ⁶”, John D. White afirma: *...”a música de cada compositor é o produto final de toda a música que ele conhece, destilada e renovada pela sua criatividade”*. Para Ficarelli essa afirmação não poderia ser mais verdadeira. Sua música, produto principalmente do estudo da obra de outros compositores, nos revela que, em nenhum momento, desde suas primeiras obras, seu pensamento esteve diretamente ligado ou engajado em

⁴ Revista Concerto, páginas 16 e 17. 2005

⁵ Tese de livre docência, ibidem.

⁶ The Scarecrow Press, Inc. Londres, pg. 3. 1994, ”

qualquer corrente estética ou composicional. Ele conviveu com as experiências mais radicais dos anos 60, com a música concreta, a música eletro acústica e a eletrônica, e diversos outros recursos musicais, e extra-musicais do século XX. Suportou a pressão, ou talvez o “patrulhamento” pelo posicionamento, tão comum no Brasil de alguns anos atrás, entre os nacionalistas ou entre os vanguardistas e continuou adiante sem se submeter. Conheceu a chegada da “modernidade” e as novas tecnologias. Sempre independente, porém sem se fechar ao que ouvia, Ficarelli foi incorporando algumas das novas técnicas aos seus recursos composicionais, como procedimentos possíveis de serem utilizados para se atingir objetivos específicos, como ferramentas que poderiam servir às suas propostas musicais.

Sua música, sempre independente, reflete sua formação e suas convicções:

“... a arte é um universo de atemporalidade para muitos criadores que vivem intensamente o presente, ela semeia, faz repensar, instiga, mas ao mesmo tempo relativiza e amplia as visões de mundo. Assim nos posicionaríamos de modo até radical contra todos os princípios que tendam a uniformizar a criação, a colocar no criador uma máscara sem rosto, a rotulá-lo desta ou daquela linha ou corrente, para que só assim seja seu valor reconhecido⁷”.

Método

Escrita livre

Em 1968, ao escrever suas “Nove Peças Breves para Piano”, Ficarelli abandonou o uso do piano como ferramenta para suas composições. A partir de então escreve sem o recurso de qualquer instrumento, desde a concepção da obra até a sua elaboração final, o que lhe permitiu desenvolver um método de criação original que tem aplicado a todas suas obras.

⁷ Tese de Livre Docência (ibidem).

Criação e Elaboração

A música de Ficarelli possui uma notável *unidade orgânica*⁸, ou seja, um perfeito equilíbrio entre suas seções e os elementos utilizados na composição de sua estrutura e entre esses e o todo. Essa unidade pode ser aferida em todas as suas seções, sua orquestração, dinâmica, timbres, texturas, em todos os parâmetros musicais. Talvez o motivo de tamanha unidade repouse na forma pela qual toda sua música é elaborada. A criação e elaboração, de praticamente todo o conjunto de sua obra são realizadas em apenas dois momentos, descritos a seguir.

Imaginação ⁹:

A partir de uma idéia inicial, a determinação de um plano de obra, de sua arquitetura em grandes linhas, o esqueleto musical. A fundamentação de toda a obra, a partir da determinação de seu caráter, de seu “espaço musical” – definido pelo compositor como a relação entre a forma musical e o tempo cronológico, do meio de expressão, de suas grandes seções e de outras formas de interferência no processo criativo, como por exemplo, alguma analogia com formas literárias, um procedimento comum nas obras de Ficarelli.

Nesse momento ainda, estabelece os limites com relação à capacidade de compreensão do ouvinte, pensando sua construção no sentido do aumento ou diminuição da quantidade (densidade) e complexidade da informação. O objetivo novamente, é uma música que possa ser experimentada completamente pelo ouvinte. Em sua tese de livre docência, Ficarelli se refere a esse processo....”. “*A importância da arquitetura musical é fundamental para sua sobrevivência, uma vez que toda obra artística estará fadada à falência se não der condições suficientes, pelo menos ao ouvinte, para o acompanhamento lógico do pensamento do compositor*”.

⁸ White, J. *Comprehensive Musical Analysis*, The Scarecrow Press, Inc. Londres, 1994, pg. 23.

⁹ O processo se encontra descrito no depoimento anexo.

Hermann Scherchen, abre seu livro “Lehrbuch des Dirigierens¹⁰”, com o capítulo: “Imaginação e Reprodução”, onde apresenta uma grande máxima, aplicada até hoje por muitos regentes, do iniciante até o profissional experimentado: “ *devemos estudar uma obra de maneira tão profunda, que seja possível dirigi-la apenas pela imagem sonora construída a partir desse estudo*”. Acrescentamos ainda: que esta imagem deve ser clara, precisa e detalhada o suficiente para que o trabalho aconteça no mais elevado nível possível. Muitos daqueles que já regeram uma orquestra, seja ela de qualquer nível técnico, profissional ou amadora, conhecem a utilidade desse procedimento, assim como os seus resultados: execuções equilibradas e coesas. Na verdade o que Ficarelli realiza em sua etapa inicial de criação, consiste na aplicação do mesmo procedimento, porém de forma retrógrada, voltado à concepção da obra, fazendo com que a coesão e a unidade do discurso sejam sensivelmente favorecidas. A pré-elaboração transforma-se em um processo orgânico, no sentido de seu desenvolvimento natural, em oposição ao que é tecnicamente idealizado, o que faz com que cada obra sua tenha sua originalidade estabelecida a partir de seu significado, e não a partir da “criação” de seu próprio material musical.

Elaboração:

A elaboração final consiste na adequação e na aplicação das técnicas composicionais que julgar necessárias ao resultado do processo de “imaginação”. Nesse momento, na escolha de quais os recursos composicionais mais adequados à expressão de seus objetivos, Ficarelli lança mão de vários procedimentos técnicos, estabelecendo uma ligação com diversos estilos e períodos anteriores. Não se trata de qualquer forma de colagem musical, muito ao contrário, trata-se de um procedimento de reutilização de materiais do passado, onde essa ocorre simultaneamente à utilização de materiais contemporâneos. Esse procedimento se aproxima sensivelmente ao descrito por Boudwijn Buckinx no livro “O Pequeno Pomo” - a história da música do pós-modernismo, Ateliê Editorial, 1998, como uma

¹⁰ Ed. Leizig 1929

referência para o reconhecimento do que seria a música pós-moderna: *“a música pós-moderna não é possível sem o conhecimento de todo o passado e de todos esses mundos – um conhecimento que por si mesmo só é possível em nosso tempo. Criatividade, além de inventar é atualizar coisas em um contexto específico”*.

Elementos Construtivos da Linguagem Musical

O texto a seguir, foi reunido e organizado a partir das dissertações de doutorado, de livre docência e da síntese “Fenômenos e Nomenclatura para o estudo das Formas Musicais”. Expressam parcialmente o pensamento analítico e composicional de Ficarelli.

1. *“A importância da **arquitetura musical** é fundamental para sua sobrevivência, uma vez que toda obra artística estará fadada à falência se não der condições suficientes, pelo menos ao ouvinte, para o acompanhamento lógico do pensamento do compositor”*.

2. **Forma Musical**: entende-se por forma musical o **plano conjunto** de uma obra, sua arquitetura em grandes linhas, deixando de lado os pormenores de disposição que são do domínio do contraponto e da harmonia.

- *As formas musicais são organismos vivos e, como tais, em constante mutação.*
- *Os princípios formais, estes sim, são padrões. Mas são padrões apenas no sentido arquitetural intrínseco.*
- *Na aplicação de uma determinada forma por um compositor, as possibilidades de adaptação desses princípios formais são amplas.*

3. **Crescimento orgânico**: gradual, no sentido que um tema dá lugar a outro, mais do que contrastam entre si. Crescimento natural, em oposição ao que é idealizado.

4. O **estilo musical** seria a soma dos elementos musicais utilizados por um compositor em um determinado período, ou mesmo em sua produção.

- O **estilo pessoal** é a maneira como ele organiza e emprega os ritmos, as harmonias, as combinações de timbres, as linhas melódicas, as concepções formais e estruturais, e pode até acrescentar, as dimensões temporais que ele necessita para passar sua mensagem, tendo em vista seu poder de síntese, realizada de tal modo que não prejudique a compreensão da obra pelo ouvinte comum.

5. O **grau de evolução do ouvinte** (capacidade de compreensão do ouvinte): à medida que o ouvinte se torna mais atento, tanto mais o compositor pode “explorá-lo”, exigindo-lhe maior atenção no acompanhamento da construção musical.

6. **Conexão entre seções musicais:** *Haydn e Mozart separavam as seções, Beethoven as conectava por meio de cadências. Dessa maneira se obtém maior unidade no pensamento musical, descompartimentando-o ao interar as partes.*

7. **Antecipação temática:** técnica pela qual se amplia a unidade do pensamento musical, fazendo com que a temática de uma seção seja antecipada na seção anterior.

8. Tema e Motivo:

- **Tema:** deve ser entendido como uma idéia musical completa.
- **Motivo:** um grupo linear de sons, de pequena extensão. Quando isolado de seu contexto, torna-se inexpressivo, mas quando usado com força ou persistência, adquire a posição de tema.
- **Motivos derivados:** são aqueles que têm sua origem em fragmentos de motivos.

Tanto os temas quanto os motivos podem sofrer em sua utilização, o que se chama de “**combinação de grupos internos**”. Trata-se de posicionamentos diferenciados de seus fragmentos, que podem estar trocados ou combinados de maneira diferente è exposta inicialmente.

Ainda deve-se levar em consideração no processo de análise, o direcionamento dos temas e motivos, se este é direto, inverso, retrógrado, retrógrado do inverso, etc.

9. Células de Interferência

São assim denominadas por serem empregadas como um elemento extra, fora do contexto geral. Possuem uma função específica na construção do discurso como reforçar o caráter de uma passagem, alteração sensível de timbre, etc.

10. **Plano Tonal Interno:** relações tonais amplas: acordes, campos harmônicos, relações entre os movimentos (no caso de obras maiores).

11. “**Dodecafonismo não ortodoxo**”- procedimento serial realizada de maneira livre.

12. Codetta, Coda Tonal e Estrutural

- **Codetta:** pequena seção conclusiva, de conclusão.
- **Coda Tonal:** (Coda de Mozart) empregada a partir dos antigos mestres flamengos (Ockeghen, Obrecht, Josquin) situa-se no momento final da obra como uma cadência conclusiva. Trata-se de confirmação e síntese da tonalidade.
- **Coda Estrutural:** criada por Beethoven, tem a função de síntese ou epílogo da obra. Nela o compositor retoma as idéias anteriores e não raro introduz novos temas ou motivos.

13. **Método de Análise** (inspirado nos trabalhos de Olga Samaroff Stokowski – Symphonic Score Guide – Elkan-Vogel Co. Inc. 1942, Philadelphia).

Esse método é utilizado por Ficarelli em praticamente todos os seus trabalhos de análise. A diferença dos métodos tradicionais está na utilização da partitura como base. Nela, utilizando-se cores e marcas definidas *a priori*, são marcados todos os

elementos analisados, dispensando o uso de palavras. Ao contrário de uma análise descritiva, essa forma pode ser observada na própria partitura.

Procedimentos descritos por Olga Samaroff:

- Definição das partes ou subdivisões principais para se traçar um mapa da estrutura formal;
- Detecção dos motivos temáticos, suas posições de contexto de acordo com suas peculiaridades inter-relacionais, as quais permitem que se valham dos recursos indutivos;
- Criação do primeiro modelo do “Mapa Geral”, que demonstre o cruzamento das informações obtidas tanto na horizontalidade quanto na verticalidade;
- Revisão completa e meticulosa;
- Definição do Mapa Geral, onde a forma de cada movimento é detalhada minuciosamente com a definição dos motivos e das diferentes partes que fazem parte do todo.

14. Orquestração

Elementos principais:

- Instrumentação
- Caráter e tratamento orquestral
- Recursos sonoros (técnica empregada)
- Equilíbrio
- Relação com a forma musical

Como podemos observar, a síntese acima é um importante instrumento de referência para pesquisa e análise da obra de Ficarelli. Ela expressa de maneira clara e direta, várias opiniões, conceitos e fundamentos teóricos utilizados por ele, os quais deverão ser utilizados na análise final de sua obra.

Capítulo 2

À procura do significado de “Concertante” na obra de Ficarelli

Concertante (It.; Fr. *Concertans, concertant*). Um termo derivado do participio do verbo italiano *concertare*: por em boa ordem, dar melhor disposição, compor, ajustar, endireitar, harmonizar, conciliar, concordar, anuir, ornar, enfeitar, soar acordemente, ajustar-se, concordar, entrar em concerto¹¹.

Na obra de Ficarelli, a utilização do termo *concertante* se aproxima mais à sua primeira significação, ou seja, aquela utilizada no final do século XVII e no início do século XVIII: ...música que de algum modo incorpora passagens de solo ou semelhantes a um concerto, (utilizadas) como elemento contrastante¹².

Comparativamente, a obra se distancia formalmente de diversos modelos de “concertantes”. Não pode ser comparada às Sinfonias Concertantes clássicas, originárias do *Concerto Grosso* barroco, como as de Mozart, a Sinfonia Concertante para Violino, Viola e Orquestra (K 364) e a Sinfonia Concertante para Oboé, Clarinete, Trompa, Fagote e Orquestra (K. 279b) e de Haydn, a Sinfonia Concertante (105), pois estas são, na verdade, concertos múltiplos, sempre com a participação de dois ou mais instrumentos e dispõe uma estrutura formal completamente diferenciada. Quando nos adiantamos um pouco mais no tempo e tratamos de compará-la a obras do final do século XVIII, essa diferença torna-se ainda mais evidente pelo número de instrumentos solistas que se amplia progressivamente, conforme descrito por William Jackson em *Observations on the present State of Music in London*, de 1791, onde se refere as sinfonias concertantes com três, quatro ou mais instrumentos.

Ao final do século XVIII, em Paris, o termo era utilizado também para descrever quartetos de cordas com passagens de solo de igual importância para todos.

A peça guarda ainda uma longa distância de diversas outras obras de vários períodos, como: “Haroldo na Itália”, de Berlioz, a “Sinfonia Espanhola” de Lalo, a

¹¹ Verbete Dicionário Aurélio Século XXI. Edição eletrônica. 2000.

¹² The New Grove Dictionary of Music And Musicians. Londres: Mac Millan, 1980.

“Fantasia Escocesa” e de Max Bruch, estas, diferentes por sua dimensão e longa duração.

Durante o século XX, autores como Prokofiev e Jongens, em duas Sinfonias Concertantes, se utilizaram do termo para descrever obras construídas dentro do estilo neo-clássico, mas que também se situam em outra categoria, não possível de ser comparada ao trabalho de Ficarelli.

O ponto de partida para começarmos a compreender o motivo, ou melhor, a relação entre o nome da obra de Ficarelli e os motivos de sua utilização, está na possibilidade de “diálogo musical” que essa oferece. Na obra, isso se torna imediatamente evidente entre uma grande orquestra e uma de parte de solista com características muito especiais.

As seções da peça claramente diferenciam o modo com que esse diálogo se estabelece, com cada uma delas enfatizando argumentos desse discurso, quase como se houvesse uma idéia, uma proposição, um texto a ser debatido com vistas a uma conclusão. A estrutura de seu discurso é logicamente construída como se atribuísse uma relação enunciada.

Toda a construção da obra nos leva a acreditar que esse diálogo se constitui parte importante de seu significado, e provavelmente, sua origem. Recentemente, quando da execução de sua “Sinfonia nº 2” pela Orquestra Sinfônica da USP, uma matéria publicada no Jornal da USP trata desse assunto com referência a Sinfonia, mas nos revela uma de suas fontes de inspiração: “.... aqui a literatura serviu de inspiração para a música, como acredita Ficarelli: *as diversas formas de arte se completam, servem de inspiração umas às outras*. E também reforça uma idéia que o compositor tem em relação à música.

Capítulo 3 – Análise

3.1. Análise da Concertante para Saxofone Alto De Mario Ficarelli, 1999

Dedicada a Dale Underwood

Formação da Orquestra

Flauta Piccolo

2 Flautas

2 Obóés

Corne-Inglês

2 Clarinetes em si bemol

Clarinete em mi bemol

2 Fagotes

Contrafagote

4 Trompas em fá

3 Trompetes em si bemol

3 Trombones

Tuba

Tímpanos

Percussão: Bombo

Caixa

Claves

Wood-blocks

Tam-tam

Ton-tons (4)

Triângulo

Bongô

Cordas

Análise da Obra

Resumo Formal

Forma Geral: Ternária – Apoiada em princípios da forma sonata

Apresentação	do compasso 1 ao compasso 103
Tema Unificador e Tema A	do compasso 1 ao compasso 38
Primeira cadência	do compasso 39 ao compasso 43
Ponte	do compasso 43 ao compasso 56
Tema B	do compasso 57 ao compasso 80
Codetta	do compasso 104 ao compasso 110
Elaboração	do compasso 111 ao compasso 152
Síntese	do compasso 153 ao compasso 169
Coda Estrutural	do compasso 170 ao compasso 210a

- **Seção 1 – Apresentação - do compasso 1 ao compasso 39**
Tema Unificador e Tema A

Seção 1.1. - do compasso 1 ao compasso 17

A utilização do termo “Tema Unificador”, se deve à eficiência em descrever sua *função* dentro da obra. Ele permeia toda a extensão da peça, tornando clara sua utilização no sentido conglobo do discurso musical, interpor-se colaborando para se estabelecer sua unidade. Mesmo quando modificado nas suas apresentações ao longo da peça, sua função é sempre a de estabelecer convergências, funcionando efetivamente como uma ferramenta para sua unificação.

A escolha do termo “Tema” se deve à definição dada pelo seu compositor, Mario Ficarelli em sua tese de livre docência¹³ : “...um tema deve ser entendido como uma *idéia musical completa, enquanto um motivo, é um grupo linear de sons, de pequena extensão. Quando isolado de seu contexto, torna-se inexpressivo, mas quando usado com força ou persistência, adquire a posição de tema*”. É formado a partir de dois elementos rítmicos superpostos:

Primeiro elemento: **Ostinato** - em compasso quaternário (conforme fórmula de compasso), sobre a nota fixa si bemol¹⁴, inicialmente nos tímpanos. É necessário para sua apresentação o concurso de dois executantes. O primeiro realiza um movimento de fusas constantes utilizando baquetas de feltro O segundo, executa fusas alternadas com baquetas de madeira. O efeito da nota repetida com dupla articulação somado à alteração sonora resultante da utilização de baquetas diferentes, provoca uma ativação das diferenças sonoras, fazendo com que a desigualdade de timbres seja enriquecida, torne-se mais densa, produzindo o que poderíamos chamar de “uma textura contrapontística”¹⁵, ou seja, uma textura complementar.

¹³ Ficarelli, Mário “As sete sinfonias de Sibelius” tese de doutorado, ECA – USP pág 30.

¹⁴ Todas as notas, inclusive as dos instrumentos transpositores, estão expressas em sons reais.

¹⁵ Wallace, Berry, *Structural Functions in Music*, Cap. 2 *Textures* pág. 192. New York, Dover, 1987

Segundo elemento: **Figuração e Hemiólia**¹⁶: em compasso de cinco tempos (não escritos dentro da fórmula de compasso), formado por três tempos de pausa e duas notas acentuadas, na região grave da orquestra e apresentado pelo tom-tom, grande-caixa e contrabaixos na nota sol 1ª posição. Essa figura, em cinco tempos, se apresenta no formato rítmico de uma hemiólia quinária, seus cinco tempos se superpondo aos quatro tempos da fórmula de compasso. As pausas contribuem para se estabelecer o equilíbrio sonoro com relação ao ostinato.

Motivo Unificador

feltro
Timpani
madeira

mf

Contrabaixos
Tom tom
Gran cassa

1 2 3 4

5 1 2 3 4 5 1 2

3 4 5 1 2 3 4 5

¹⁶ A única referência para a palavra que define essa figuração rítmica foi encontrada no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, como hemiólia. A escolha de sua utilização, ao contrário de hemíola, se deve a essa única referência. No entanto, apesar de no dicionário sua definição matemática estar correta, sua definição no sentido musical está errada, pois afirma tratar-se de uma sesquiáltera. Na verdade, a palavra, em toda essa dissertação, será empregada no sentido de superposição de fórmulas de compassos, sem que necessariamente estas estejam identificadas. Por exemplo, um dos exemplos mais conhecidos de utilização de uma hemiólia no formato binário, onde o compasso “escondido” dentro da fórmula é binário, acontece no desenvolvimento da Terceira Sinfonia de Beethoven, entre os compassos 250 e 253, com diversos acordes em *sforzato* em tempo binário e a fórmula de compasso em 3/4.

A reunião das duas partes desse motivo, executada em dinâmica “forte”, somada à hemiólia, proporciona um efeito de grande densidade dramática, que, como já dito anteriormente, irá permear a maior parte da obra.

A partir dessas primeiras impressões, uma importante característica da construção dos temas e motivos, que será devidamente tratada no sexto capítulo, começa a se revelar com clareza: tanto o seu processo criativo, como a caracterização de seus elementos musicais, estão ligados, na mesma medida e importância, a seu conteúdo intrínseco musical (extensão, harmonia, articulação, etc.) e às suas características instrumentais e orquestrais. Ainda, que na origem de seus elementos construtivos musicais, está pressuposto seu tratamento orquestral.

- Do compasso 8 até o compasso 11

É apresentado nas cordas (menos os contrabaixos) e nas trompas, o Tema A. Trata-se de uma melodia de quatro compassos, na extensão de uma sétima menor e de perfil melódico semicircular, ascendente/descendente, contrastante com o Tema Unificador. O tema, nesses compassos, é apresentado apenas parcialmente.

Sua instrumentação nas cordas, em sua região grave, e nas trompas próximas de suas notas médio-graves, acrescentado harmônicos e unificando a sonoridade, faz com que soe forte e coeso, escrito quase como uma melodia vocal, resultando em uma textura simples e unificada, enfatizando ainda mais o contraste com o Tema Unificador.

Seus três primeiros compassos guardam uma correspondência entre a extensão e densidade rítmica, ou seja, o primeiro e o terceiro com notas mais longas e o segundo com maior variação rítmica, fazendo com que à medida que sua extensão se amplia, sua complexidade rítmica (contração/distensão) aumenta, e vice-versa.

É importante notarmos que de sua construção por intervalos de terças, pode, a princípio, ser compreendida de duas maneiras:

1. Resulta a sugestão de acordes (o de primeiro, segundo e quinto graus) da tonalidade de dó menor, que sugere uma base tonal para sua construção:

Tema A

Trompas
Cordas

II Grau

V Grau (dominante)

I Grau

The image shows a musical score for Trompas and Cordas in 4/4 time. The melody is labeled 'Tema A'. Above the staff, three boxes indicate harmonic structures: 'I Grau' (I degree) under the first four notes, 'II Grau' (II degree) under the next four notes, and 'V Grau (dominante)' (V degree, dominant) under the final four notes. The notes are: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5.

2.. As notas que compõem sua estrutura podem ser tratadas como uma seqüência de oito sons, possibilitando direcionar sua utilização no sentido tonal, atonal ou mesmo serial. Quando dito serial, na maneira que Ficarelli chama de tratamento serial não ortodoxo: ...*”procedimento serial realizado de maneira livre”*.

Seqüência de 8 sons

The image shows a musical score for a sequence of 8 notes in 4/4 time. The notes are: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3.

Dois fragmentos rítmicos utilizados em sua construção serão empregados mais à frente como base para motivos derivados, segundo Ficarelli: *“motivos que tem sua origem em fragmentos de motivos”* - em inserções que deverão ocorrer em todas suas seções, com exceção das cadências.

Fragmento 1

Fragmento 2

The image shows a musical score for two rhythmic fragments in 4/4 time. Fragment 1 consists of a dotted quarter note followed by an eighth note. Fragment 2 consists of a quarter note followed by an eighth note. The notes are: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3.

- Do compasso 11 ao 13

A tuba e o corne-inglês apresentam parte do Tema A, porém com as primeiras notas melodicamente invertidas e com outra articulação: não legato. Sua base construtiva, sobre os dois acordes, permanece inalterada. É interessante notar que a unidade sonora resultante da reunião de timbres, aqui começa a desaparecer, pelas características sonoras desses instrumentos, dando lugar a uma variação deste e que irá enriquecer a coloração da passagem. Aqui o tema começa a ser ampliado em sua extensão, com o objetivo de preparar a entrada do solo de saxofone, no compasso 18.

Nos compassos 12 e 13 acontece a inclusão do segundo fagote e do contrafagote à linha da figuração rítmica do Tema Unificador, a princípio apenas para compensação ou equilíbrio orquestral. A seguir, nos compassos 16 e 17, os fagotes acrescentam-se à linha dos fragmentos do Motivo A, valorizando ainda mais a variedade da textura orquestral.

- Compasso 14 - “Motivo Coral”

Por vezes, durante toda a extensão da obra, a função de “harmonium” – partes de apoio harmônico executadas quase sempre pelas trompas e oboés com a função de preenchimento do espaço orquestral (utilização clássica), complementação da textura orquestral (atonal/serial), será realizada com inserção de uma “Figuração ou Motivo Coral”. Isso acontecerá de duas maneiras:

1. Em forma coral: construção tradicional de acordes tonais, em estilo coral, que funcionarão como apoio sonoro/harmônico;
2. Fragmentos temáticos ampliados, não necessariamente tonais, que contribuem principalmente para o enriquecimento da textura das passagens.

No compasso 14, essa figura aparece pela primeira vez, claramente como apoio tonal, ajudando a se obter o aumento de densidade sonora e harmônica necessárias para a realização da cadência do compasso 17 para o 18, para a introdução, a seguir, do Tema A.

Motivo Coral
Compasso 18

Trompas I e II (F)

Trompas III e IV (F)

- Compasso 17 - Blocos Sonoros

Pela primeira vez o surgimento de um “motivo derivado” do segundo elemento construtivo do Tema Unificador – Figuração e Hemiólia. Será identificado como “bloco sonoro”. Durante a obra, estes motivos deverão aparecer em outras situações e serão classificados como: “dinâmicos”, quando compostos por fragmentos rítmicos recolhidos dos motivos principais com movimentação interna, ou “estáticos”, quando compostos por notas longas, sejam intercalados de pausas ou não. Harmonicamente são estruturados na forma de acordes por segundas e quartas ou em superposição de acordes tonais, como acontece nesse compasso:

Blocos Sonoros	Acordes por quartas	Acordes Superpostos

O Motivo Coral pode ser considerado um bloco sonoro estático, mas sob a perspectiva de sua utilização na obra, de sua função, e de sua escrita de característica coral, optou-se por caracterizá-lo como um elemento formal diferenciado, independente.

Nesta seção, podemos afirmar que fica implícita uma base tonal que apenas sugere a tonalidade de dó menor, mas que não se define. Isso ocorre por não haver qualquer tipo de cadência ou procedimento harmônico que possa nos levar à identificação precisa de um discurso tonal.

Nos blocos sonoros do compasso 17, acontece um súbito adensamento harmônico, que a princípio poderia ser visto como o início de uma ruptura, mas na verdade é o resultado da superposição de vários graus tonais:

Blocos Sonoros Compasso 17

Flautim, Flautas, Oboés,
Clarinetes, Fagotes, I, II, Vla
e Vc.

Come Inglês, Trompas e
Tuba

O efeito resultante dessa superposição de acordes é contundente, mas se levarmos em consideração que o compasso seguinte possui apenas um acorde, e este é de I grau de dó menor (com sétima), esse bloco sonoro provoca um efeito conclusivo, quase que cadencial – próximo a uma cadência plagal II-I (IV-I). Na verdade, com o aumento de sua densidade e pela dinâmica em fortíssimo (súbito), a intenção do compositor é articular a forma geral de maneira expressiva, dramática, preparando o terreno para a entrada do instrumento solista, o saxofone alto, a seguir.

Ao final dessa primeira seção, podemos confirmar os motivos da precisa indicação de andamento pelo compositor (colcheia igual a 63 M.M.), pois essa nos permite a execução de ritmos como o ostinato com precisão, ou seja, sem “misturar” as notas e dá tempo suficiente para que as notas longas se expandam, produzindo o efeito desejado. Dessa maneira, esse andamento aponta para uma valorização da qualidade dramática da obra.

- Seção 1.2. - do compasso 18 ao compasso 29 – Solo

No compasso 18, o Tema A é apresentado pelo saxofone solista e ampliado com relação à sua primeira apresentação, no compasso 8.

Tema Solo 1
Compasso 18

Sax Alto (Eb)

Semifrase 1

Semifrase 2
Compasso 23

The image displays a musical score for Sax Alto (Eb) in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff, labeled 'Semifrase 1', begins at measure 18 and ends at measure 22. It starts with a dynamic marking of *f* and features a melodic line that ascends from a low register to a high register, ending with a sustained note. The second staff, labeled 'Semifrase 2' and 'Compasso 23', begins at measure 23 and ends at measure 27. It continues the melodic line from the first phrase, maintaining the high register and ending with a sustained note. The third staff, which is not explicitly labeled but continues the line, begins at measure 28 and ends at measure 29, showing the final notes of the solo.

Sua apresentação divide-se em dois momentos distintos. O primeiro, ocorre do compasso 18 ao compasso 28, dividido em duas frases: a primeira do compasso 18 à segunda nota do compasso 23 (sol bemol) – onde se pode notar novamente o mesmo perfil melódico já citado anteriormente. Nessa frase, o solo parte de um si bemol para um dó três oitavas acima, ampliando consideravelmente sua extensão. Esse movimento melódico ascendente direto imediatamente expõe o solista a uma grande dificuldade técnica, pois atinge notas acima da região do limite tradicional agudo do instrumento, passando por diversas mudanças de coloração, proporcionando um efeito ao mesmo tempo melódico e timbrístico¹⁷.

Ainda com referência à dificuldade técnica instrumental, a segunda parte da exposição, que vai do compasso 23 ao 28, tem o ré sustentado como ponto extremo

¹⁷ O solista da estréia da obra e também a pessoa a qual ela foi dedicada, Prof. Dale Underwood, é reconhecido internacionalmente por sua técnica que permite acrescentar mais de uma oitava à região aguda do saxofone alto. Originária de experiências realizadas por músicos de Jazz, ela permite que essas notas sejam acrescentadas à “região aguda de solo”, por meio de uma modificação na forma de embocadura do instrumento. A obra de Ficarelli foi escrita utilizando essa possibilidade, ou seja, com notas superiores à região padrão do saxofone alto.

agudo, uma nota de extrema dificuldade de execução. Como em sua apresentação no compasso 8, aqui também esse tema apresenta-se construído sobre acordes tonais.

Do ré natural do compasso 23 ao ré bemol do compasso 28 é apresentada a segunda parte do tema. Fica mantida a direção da curva melódica, porém, como característica dessa exposição, expandida ritmicamente.

Enfatizando essa diferença entre as duas frases, sua primeira seção é construída sobre acordes por terças, ainda sugerindo a tonalidade de dó menor. Sua segunda frase, sobre acordes por quartas.

Nessa passagem, com o aumento de motivos derivados, na forma de blocos sonoros, nos violinos, clarinetes e flautas, da presença do Motivo Coral, do contraponto imitativo a partir do anacruse do compasso 26 e do aparecimento de acentos expressivos, temos como resultado:

1. O crescimento proporcional da textura e da densidade orquestral;
2. Um grande crescendo orquestral natural, a partir do compasso 28;
3. Participação, pela primeira vez, de quase toda a orquestra (exceção trombones e tuba).

A combinação desses elementos, associada à chegada sobre um acorde de sol maior (compasso 30), encerram a exposição do Tema Unificador e do Tema A. Apesar da complexidade da passagem, nesse momento a “regra de 3” tradicional de orquestração: “não incluir mais que 3 elementos distintos, mesmo que fragmentados no conjunto de vozes orquestrais” é mantida com o objetivo de não ultrapassar o que Ficarelli chama por “grau de evolução do ouvinte”.

A despeito da habilidade em dissimular, ou melhor, simular funções tonais propositadamente, a passagem do compasso 18 ao compasso 30 é construída tendo como referência a tonalidade (inicial) de dó, porém, desta vez, em modo maior. Acordes por segundas irão acontecer entre o compasso 31 e o compasso 36,

mas utilizados mais como efeito contrastante, aumentando a densidade harmônica, agregando sons próximos.

Surgem ainda novos recursos, como a incorporação de acordes por quartas – compasso 23 e 24, quase sempre associados a blocos sonoros, acordes dissidentes, antecipações e retardos provocando batimentos de segundas. O resultado é uma superposição de sonoridades criadas a partir da utilização de variadas técnicas harmônicas. Outros exemplos:

1. No compasso 19 a seção se inicia apoiada sobre o acorde transformado¹⁸ da subdominante de dó menor nas trompas. O acorde anterior, no compasso 18, funciona como uma dominante menor, e a partir daí, a referência se modifica, passando a ser a tonalidade de dó maior. Simultaneamente, nos mesmos compassos, o motivo derivado, em blocos dinâmicos nas cordas está construído sobre dois acordes por quartas: fá-sib-mib e ré-sol-dó.

Acordes por quartas



2. Do compasso 23 até o 30 (segunda seção da exposição do Motivo Solo): a Figura Coral é interrompida na primeira semínima do compasso 23, sobre o acorde de sol menor. A partir daí uma sucessão de acordes dissidentes por quinta, em contraponto com fragmentos do mesmo motivo irão concluir, no compasso 30, sobre o acorde de sol maior. A presença de mi, si bemol e ré, no acorde que antecede o sol maior sugere a utilização de uma cadência plagal.

¹⁸ Arnold Schönberg, *Funções Estruturais da Harmonia*, Via Lettera Editora, São Paulo, 2004, p. 55.

A seguir um modelo onde no sistema superior, os acordes estão organizados da maneira como foram escritos: apresentados como uma redução de orquestra. No sistema inferior, os acordes estão montados conforme sua estrutura tonal. Dessa maneira, podemos apreciar a técnica associação/agregação de dissonâncias¹⁹.

Acordes por segundas
Compasso 31 ao 38

Violinos,
Clarinetes,
Oboés

Violas e
Violoncelos

Trompas

Acordes organizados
conforme sua estrutura tonal

1 Mi natural dissonância
agregada à fundamental
Acorde dissidente na fundamental

2 Sol # sexta aumentada de sib
e quinta aumentada de dó

3 Dó # e Si natural dissonâncias
agregadas à base Si bemol
Acorde dissidente na fundamental

4 Fá# dissonância agregada à
quinta do acorde
Acorde dissidente na quinta

Esta passagem, ao mesmo tempo em que apresenta parcialmente os recursos harmônicos empregados por Ficarelli, demonstra sua habilidade em fazer com que eles sejam empregados em função de seus objetivos composicionais.

¹⁹ Added Note Chords – Capítulo 5 - Twentieth Century Harmony Creative aspects and Practice– Persichetti, Vicent – Ed. Norton 1961- Pg. 109 a 118.

- Seção 1.3. – do compasso 30 ao compasso 38 - Seção Conclusiva

A passagem que vai do compasso 30 ao compasso 38, pode ser compreendida como uma “Seção Conclusiva” de sua exposição.

A textura e a densidade orquestral é imediatamente simplificada e sua estrutura contrapontística reduzida a apenas dois elementos, estabelecendo assim um contraste com a passagem anterior. Essa mudança ocorre sem decréscimo da dramaticidade, ao contrário, a entrada do Tema Unificador nas cordas e no formato de figuração rítmica (hemiólia) no contrabaixo, contrafagote, fagote, e clarinete baixo age como um impulso renovador.

A simplificação acontece orquestralmente com a reunião dos oboés, dos clarinetes, dos violinos, das violas e dos violoncelos em torno do Motivo Unificador. Violas e + violoncelos, indo de sua região grave para a médio aguda acentuam a “fusão” desses elementos, unificando sua sonoridade. No entanto, apesar dessa simplificação, sua dramaticidade é mantida por meio de efeitos orquestrais eloqüentes:

1. O reforço da variedade rítmica do Tema Unificador com a utilização de acentuação: acentos e polirritmia (semicolcheias e fusas) - todas as notas finais – compasso 38 – são acentuadas;
2. Dobras dos oboés, dos clarinetes e dos violinos em sua região mais grave, enfatizando o efeito coral;
3. Acordes por segundas;
4. Crescendo – inicia no compasso 37;
5. Aumento da densidade harmônica com a inclusão de acordes dissidentes;
6. Direcionamento melódico ascendente de toda a passagem
7. Posição “fechada” da orquestra.

Portanto, no sentido quantitativo, sua densidade é reduzida, mas a soma de todos esses elementos, faz com que sua dramaticidade permaneça e cresça, colaborando para a determinação do fim da seção e abrindo caminho para a “cadência” a seguir.

- **Primeira Cadência** – do compasso 39 ao compasso 43.

A cadência, de extrema dificuldade técnica, está escrita em forma de “cadência de concerto”. A indicação feita pelo compositor: “*in modo di cadenza, senza rigore di tempo*”, é simples e eficiente, mas deve ser observada com cuidado. Seu “acompanhamento”, na forma de um dos elementos do Tema Unificador (em 5 tempos) possui a indicação de “*tempo giusto*”, fazendo com que sua execução deva se aproximar à de um “*recitativo accompagnato*”, ou seja, a orquestra mantém o pulso rítmico, mas reage, acompanha. O solista, ao contrário, pode realizar a passagem com mais liberdade. Isso se deve à necessidade de se manter a presença do Tema Unificador, o que confere à passagem um efeito surpreendente, e mantém sua unidade.

Os compassos de 41 a 43, possuem dupla função, concluem a cadência anterior, fornecendo apoio harmônico e perfeitamente dentro do estilo “*recitativo*”, e estabelecem a ligação com a ponte a seguir. Neles, o recurso de aproximação tonal volta a ser utilizado. O acorde do compasso 42 é um si bemol maior e o do compasso 43, um acorde de mi maior com uma quarta agregada.

- **Ponte** – do compasso 44 ao compasso 56.

Logo no compasso 44, podemos observar a integração entre um bloco sonoro harmonicamente estático (notas repetidas) na flauta, flauta piccolo, clarinete piccolo e fagotes, com um bloco sonoro dinâmico, nas cordas e clarinetes.

Do início da ponte ao compasso 48, apenas dois elementos: o primeiro, o Tema Unificador, que se divide em três grupos de instrumentos, em blocos complementares:

1. Violinos, violas, clarinetes e fagotes;
2. Flauta piccolo, flautas e clarinete em mi bemol;
3. Violoncelos, contrabaixos e contrafagote.

O outro, a parte de solo, que inicia a passagem com um motivo rítmico derivado e a conclui com pequenas variações melódicas sobre o Tema A.

O Tema Unificador foi dividido ritmicamente de maneira que sua alternância entre os grupos obedecesse a um padrão rítmico. O bloco da flauta piccolo, das flautas e do clarinete piccolo está em tempo real ternário, utilizado a cada três tempos. Os outros dois blocos estão em tempo real binário, porém, com suas entradas deslocadas.

Bloco Ternário

Bloco Binário

Apesar de toda a passagem ser essencialmente melódica, contrapontística, em termos harmônicos, observamos acordes tonais, acordes dissidentes e acordes por quartas e quintas, como por exemplo, no compasso 47.

5 5 Si m 7 4 Si b 1 (diss.)

Obs. É importante, que pela essência linear, melódica da passagem, esses acordes sejam observados como resultantes da superposição das vozes.

A súbita mudança de registro nas cordas no compasso 47, passando para o médio-agudo e a entrada do wood-block, em *pp.*, com baquetas de caixa no compasso 40, iniciam a segunda parte dessa ponte. A partir daí, o distanciamento dos blocos binário e ternário começa a aumentar, diminuindo sensivelmente a densidade da passagem e fazendo com que, pouco a pouco, as madeiras entrem em pausa. A mudança de região das cordas, passando para o médio e agudo, mudam completamente o colorido orquestral.

Ainda, no compasso 47, acontece uma breve antecipação temática, nas cordas, do contraponto do Tema B, uma preocupação de Ficarelli, para que as transições „„„”*mantenham a unidade do pensamento musical, descompartmentando-o*²⁰, interando as partes.

Do compasso 53 ao compasso 56, apenas as cordas executam o Tema Unificador, alternando acordes por terças, segundas e acordes dissidentes por terças e quintas.

O retorno dos contrabaixos, no compasso 54, e a passagem quase cadencial (plagal dó-sol), no compasso 56, concluem a ponte para a entrada do Tema B no compasso 57.

A partir do compasso 44, torna-se cada vez mais evidente a utilização do recurso da “antecipação temática”, descrito no segundo capítulo, no item elementos construtivos da linguagem musical. A princípio, pelo fragmento rítmico montado sobre terças nas cordas. A seguir, e já evidente, no compasso 49, quando o Tema B já aparece mais claramente nos violinos. A antecipação temática define, portanto, a função formal da passagem.

²⁰ Capítulo 2 dessa dissertação, “Elementos Construtivos da Linguagem Musical”

- **Seção 2 – Tema B**

- Seção 2.1. - do Compasso 57 ao compasso 80

O Tema B é apresentado, no compasso 57, no clarinete piccolo, nos oboés, nas flautas e na flauta piccolo. A seguir, no compasso 59, nos clarinetes e no clarinete baixo, e no compasso 63 passa para a parte de solo. É construído horizontalmente utilizando-se do recurso de aproximação tonal, sobre sol menor – uma clara utilização da dominante menor de dó menor. É apoiado orquestralmente sobre uma linha composta nos fagotes, clarinetes e corne-inglês, sendo esta construída também horizontalmente e sobre o primeiro grau de dó menor.

Apesar do Tema B ser aparentemente contrastante com o Tema A, contraste esse explícito em sua articulação, sua orquestração, sua exposição em “*quasi fugatto*”, scherzando, e pelo seu caráter mais leve, quase “*giocososo*”, os dois apresentam grandes proximidades. Estas, podem ser percebidas em uma segunda leitura, como sua construção tonal, a presença melódica do Intervalo de 3ª menor (sol – sib), seu direcionamento melódico ascendente e a colcheia como base rítmica.

Tema B

The musical score for Tema B is presented in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, starting with a piano (p) dynamic. The melody is characterized by eighth notes and quarter notes, with a box highlighting the first measure. The bass line is written in the bass clef, consisting of quarter notes and rests.

Até a codetta, no compasso 104, toda a segunda seção da obra é elaborada sem o concurso de qualquer forma de “harmonium”, apenas contraponto, organizado com o recurso da inserção de novos motivos derivados e células de interferência. De fato, desde a ponte esse caminho já vinha sendo trilhado pelo autor, e aqui se cristaliza. Estabelece-se assim um grande contraste com a primeira seção. Orquestralmente

podemos dizer que se trata da criação de uma “passagem concertante”, onde toda a orquestra dialoga, interfere, se inter-relaciona com a parte solista.

No compasso 61, surgem dois motivos derivados que, tanto em sua forma original, como ligeiramente modificados, serão empregados para criar esses novos motivos derivados, enriquecendo a passagem contrapontisticamente. Ritmicamente, ambos tem sua origem no Tema Unificador. Melodicamente seguem padrões diferenciados, a seguir:

Motivos Derivados Tema Unificador



No compasso 65, surge um fragmento melódico derivado do Tema A:

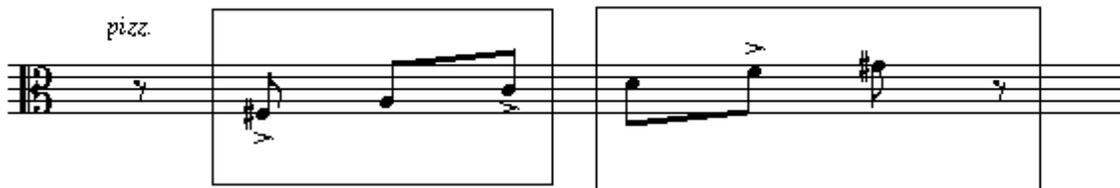


A combinação dos três, com pequenas variações melódicas, irá produzir grande parte das melodias em contraponto ao solo em toda a passagem, como:

Compasso 59 - Violas

Der. Tema A

pizz.



Compasso 59 - Violoncelos e Contrabaixos

Der. Tema A



Compasso 61 - Violinos

Compasso 66 - Madeiras

Compasso 65 - Fagotes 1 e 2

Ainda, para efeito de percepção do desenvolvimento do contraponto nessa passagem, vale citar:

a) Do compasso 66 até o compasso 70, surge um novo elemento nos violinos e nas violas, construído sobre um pequeno desenvolvimento, uma ampliação desses motivos, que “responde” à passagem do solo, em pleno estilo concertante.

b) A passagem em solo da trompa I, no compasso 71, com a inversão do Tema A.

Como já dito, do compasso 57 até o compasso 104, não existe nenhuma linha cumprindo a função de apoio sonoro. Todas as vozes possuem uma origem próxima e são desenvolvidas contrapontisticamente, sendo ritmicamente, bastante diferenciadas. Até o compasso 80, o resultado dessa técnica é o que Berry²¹, chama de “Politextura”: *...”a textura é disposta em grupos de componentes de cores diferenciadas... de maneira que o tecido (orquestral no caso) pode ser percebido não apenas como composto apenas por elementos lineares, mas por distintas subtexturas, em um complexo politextural”*.

Harmonicamente, a passagem contrasta ligeiramente com as anteriores. O recurso da aproximação tonal é utilizado em vários momentos. Vale ressaltar:

- a) A “resposta” das cordas apresentando o Tema B sobre si menor nos compassos 71 e 72.
- b) A passagem do compasso 75 para o compasso 76, concluindo sobre uma apresentação do Tema B nas violas e nos violoncelos em sol menor;
- c) A passagem do compasso 80 para o compasso 81, quase uma cadência.

Ainda sobre a questão harmônica, no compasso 73, um interessante contraponto entre técnicas harmônicas:

- a) Na linha do solo arpejos tonais;
- b) Acordes por quartas (com dobra de oitava) nos violinos e violas;
- c) Nas colcheias, dos violoncelos e dos contrabaixos, arpejos de acordes dissidentes, com omissão.

²¹ ²¹ Wallace, Berry, *Structural Functions in Music*, New York, Dover, 1987, Cap. 2 *Textures* p. 225

Saxofone Solo

Orquestra

Contrabaixo

Sol Ré 7 Ré m Lá 7 Sim

f Acordes por quartas

f Acordes dissidentes, com omissão

A seção conclui com o aparecimento, no compasso 75, em uníssono orquestral e em todo o naipe das madeiras, de um motivo derivado do Tema A construído sobre o primeiro grau de dó menor que se superpõe ao Tema B. Este, nos contrabaixos, nos violoncelos e nos trombones, construído sobre sol menor, novamente, a dominante menor de dó menor. Portanto, a seção conclui harmonicamente, exatamente da mesma forma que iniciou.

- Seção 2.2. - do compasso 81 ao compasso 103

Essa seção pode ser dividida em duas frases. A primeira do compasso 81 até o compasso 96, onde o contraponto será mantido e elaborado. A segunda, do compasso 97 ao compasso 103, diferenciada e com função conclusiva.

Na primeira frase, o Tema Unificador está de volta, nos violinos, em semi-colcheias; nos violoncelos e contrabaixos, em colcheias. Aparece também na caixa, de maneira fragmentada, novamente com a realização do efeito das diferentes baquetas do início.

Até o compasso 89, percebemos dois grupos em contraponto nas cordas: o primeiro, formado pelos violinos 1 e 2, em movimento paralelo e quase sempre em terças. O segundo formado pelas violas e violoncelos, em oitavas. As duas linhas seguem paralelamente, porém, além dos fragmentos derivados do Tema Unificador, utilizados na passagem em contraponto anterior, são agregados os fragmentos do Tema A, aumentando sensivelmente a sensação de diversidade, mantendo o contraponto vital e fazendo com que a passagem, apesar de pouco densa, possua uma textura complexa.

Essa textura é ainda ampliada em seu número de elementos com o aparecimento do que Ficarelli chama de “célula de interferência”, utilizada de forma singular. A seguir:

a) A parte dos tímpanos, e da caixa, do compasso 79 ao compasso 84, pode ser considerada uma célula de interferência rítmica, pois, integrada à parte de solo aparenta realizar uma nova linha de contraponto;



b) A partir do compasso 91, essa célula é integrada aos contrabaixos, violoncelos e fagotes;

c) No compasso 92, os contrabaixos, violoncelos e fagotes são agregados (realizando o inverso melódico) a uma elaboração do uníssono orquestral (do compasso 75) derivado do Tema A, que prossegue até o compasso 94.

d) Ainda, no compasso 92, os tímpanos e a caixa retornam à uma célula de interferência composta, seguindo assim até o compasso 96.

Portanto, a célula de interferência realiza um interessante papel de *pivô*, que apesar de somar elementos ao discurso, cumpre o objetivo do compositor de sempre caminhar no sentido da unidade do discurso musical.

O solo dos trompetes, no compasso 90, pode ser considerado uma célula de interferência, mas também, completamente integrado ao contraponto das cordas.



Após a citação do Tema B pelo solista, no compasso 85, em dó menor, a passagem vai progressivamente abandonando os acordes tonais, com o surgimento de acordes por segundas e quartas. Esse abandono é afirmado também melodicamente, com os violoncelos e contrabaixos logo no início do compasso 81, e com o surgimento do motivo, acima mencionado, derivado nas madeiras, no compasso 92.

É nessa passagem que o solista executa a nota mais aguda de toda a obra: o lá #, última nota do compasso 91. Essa nota é simplesmente impossível de ser executada dentro da técnica tradicional do saxofone alto, sendo possível apenas com a técnica utilizada pelo Prof. Dale Underwood, a quem a peça foi dedicada.

Nos quatro últimos compassos dessa passagem, Ficarelli encerra essa primeira frase com:

- a) Repetições melódicas acentuadas nos violinos e nas violas;
- b) Repetição, em hemiólia, da parte de solo nos compassos 95 e 96;
- c) Saltos de oitavas nos violinos, no compasso 96, que a partir do compasso seguinte vão se contraindo;
- d) A inserção de um motivo derivado do fragmento 2 do Tema B nos contrabaixos, violoncelos e nos fagotes;

Simultaneamente, o autor, antecipa no compasso 95, a entrada da frase conclusiva com a inclusão nos clarinetes, nos oboés, nas flautas e na flauta piccolo de uma

seqüência em segundas, novamente caminhando no sentido da unidade do discurso musical.

Com o aparecimento do Tema Unificador, na caixa, ele reafirma sua função na obra, interpondo-se, contribuindo para a unidade para o discurso musical.

A característica principal dessa frase conclusiva é o aumento da densidade e a simplificação da textura, reduzindo o número de materiais empregados, favorecendo a sua integração. Como exemplo:

a) A melodia na parte do solo, apesar de variada, com a utilização de saltos e arpejos, é executada no mesmo padrão rítmico do Tema Unificador, um processo que funde suas sonoridades, lhes acrescentando “pasta”, corpo. Esse processo é enfatizado pelo acréscimo de oitava nos primeiros violinos, no compasso 98, pois apesar da posição orquestral fechada (todas as notas sem espaço entre elas²²), juntamente com mudança de timbre, os harmônicos são reforçados, aumentando sua pasta sonora, ampliando sua densidade. Esse procedimento, até o compasso 99, provoca a percepção de um bloco sonoro dinâmico, onde as diferenças são quase que imperceptíveis, reunindo todos os instrumentos da orquestra, inclusive a parte de solo.

A partir do compasso 97, até o compasso 99, novamente Ficarelli se utiliza do recurso da agregação de dissonâncias, especialmente pela utilização de acordes dissidentes. Diversos acordes dissidentes por terça, quinta e fundamental convivem com acordes perfeitos. O resultado é a perda de qualquer referência tonal que pudéssemos ainda manter.

A seção conclui esvaecendo, pouco a pouco. Isso acontece após o retorno do Tema A na parte de solo, no compasso 100, com:

a) Um diminuendo em sua dinâmica;

²² Walter Piston, *Orchestration, Problems in Orchestration*, p.417.

- b) Um “rallentando induzido²³”, em todos os instrumentos;
- c) A inclusão de uma célula de interferência no compasso 101, quebrando a seqüência de execução do Tema Unificador.

A transição para a Coda inicia no compasso 102, onde acontece o retorno do Tema Unificador, nos tímpanos. Sonoramente, esse retorno acontece com a utilização do recurso de “fusão orquestral” dos tímpanos com a caixa. Já no início do compasso 103, devidamente “alongado” para um compasso em 6/4, persiste apenas o efeito do tímpano com a nota fá em fusas (Tema Unificador) somado a um pedal de fá nos fagotes. A passagem parece sustentada apenas por um fio delicado, quando por meio de um motivo derivado, como uma célula de interferência, no final desse compasso, nas madeiras, nas trompas, nos trompetes metais e na caixa, em fortíssimo crescendo, a seção 2 é conduzida à Coda.

- **Codetta – do compasso 104 ao compasso 110**

Na codetta, de apenas sete compassos, é mantida a estrutura contrapontística de toda a Seção 2, aqui dividida em dois blocos:

- a) O Tema Unificador, em diversos formatos, nas cordas (menos os contrabaixos), nas trompas, nos fagotes, no clarinete piccolo e na flauta piccolo;
- b) A repetição, como bloco sonoro, do fragmento nº1, do Tema A, como uma hemiólía binária, nos trompetes, clarinetes e clarinete piccolo, oboés, corne-inglês e flautas;
- c) Ainda, o retorno do Tema Unificador, que acontece no tímpano e na percussão, com a figuração rítmica (hemiólía).

²³ Rallentando escrito ritmicamente, sem utilizar expressões convencionais, palavras, figuras, símbolos ou outros recursos visuais.

d) Do tema A nos contrabaixos , trombones e clarinete baixo;

Dessa maneira fica caracterizada, a despeito de sua curta duração, a função dessa codetta: a conclusão de uma grande seção, que seria a soma das Seções 1 e 2. Essa seção poderia ser compreendida como a “Apresentação” da obra, sendo concluída no compasso 110, onde acontece o seu primeiro tutti orquestral.

Harmonicamente, a passagem utiliza novamente o recurso da aproximação tonal, para dó menor. Apesar dos acordes ainda contarem com dissonâncias agregadas, o retorno do Tema A, e o aparecimento de acordes tonais, voltam a polarizar sua harmonia. O último acorde da passagem, no compasso 110, apesar das dissonâncias, é um acorde de dominante da dominante, ou segundo grau transformado de dó menor, com a terça no baixo, concluindo-a quase que tradicionalmente. A reutilização do procedimento de aproximação tonal começa a esclarecer um pouco mais como Ficarelli emprega esse recurso. A tonalidade é utilizada, de forma pantonal²⁴. Sua utilização acontece em momentos escolhidos, onde por motivos estruturais, composicionais ou formais, o autor sublinha algumas passagens. Ficarelli não abandona a tonalidade por completo, e sim, a utiliza como um aspecto construtivo nas relações harmônicas da obra.

- **Seção 3 - do compasso 111 ao compasso 152 - Elaboração**
- Seção 3.1. - do compasso 111 ao compasso 138 - Diversidade

Essa seção inicia após a primeira pausa em tutti da orquestra, no compasso 110. O silêncio e a entrada do saxofone imediatamente preparam e indicam o que virá a seguir: em toda essa seção ocorrerá a valorização da parte de solo. Expressivamente acontece uma mudança, com a indicação pelo compositor da expressão *lamentoso ma senza sommissione.*, *lamentoso mas sem submissão*, fundamental para sua execução e compreensão e afeta principalmente o solista. A partir desse momento as melodias do saxofone serão construídas e desenvolvidas

²⁴ Pantonalidade no sentido de escrita harmônica que mesmo com a condição de uma escrita harmônica não-tonal, mantém um centro de atração, como se fosse uma “tonalidade indireta”.

de maneira diversa: em movimentos circulares ascendentes, com notas mais longas, ampliadas, tanto em termos rítmicos como de tessitura, explorando ao máximo suas possibilidades técnicas e expressivas, valorizando seu novo caráter.

Três grupos de instrumentos serão empregados na confecção da base desse solo (menos compassos 117, 118 e 119), e serão aplicados novos recursos composicionais exatamente para que este possa ser valorizado.

Os violinos e as violas, com o tema Unificador, formam um desses grupos. Três procedimentos fundamentais são utilizados em sua elaboração:

- a) Diferenciação das regiões instrumentais empregadas no solo e no acompanhamento ou contraponto. Por exemplo: os violinos na região mais grave e o saxofone em sua região médio aguda;
- b) A proximidade entre as regiões do primeiro, do segundo violino e das violas, fazendo com que sua sonoridade se funda em um bloco;
- c) A utilização melódica de apenas três formatos de fragmentos rítmico-melódicos, no sentido de reduzir a intervenção melódica do contraponto na melodia do solo.

São eles:



Ainda, no compasso 119, inicia-se uma passagem em contraponto imitativo, baseado no Tema Unificador, um *quasi fugatto*. As vozes entram de maneira tradicional, à quinta e à oitava: inicialmente o primeiro violino, no compasso 119, depois o segundo violino, no compasso 120 e, concluindo, a viola, no compasso 122. É mantido o mesmo procedimento de utilização dos três fragmentos melódicos.

O segundo grupo de instrumentos é formado (ordem de entrada) pelo: trombone, pelo trompete e pela tuba, e inicia no compasso 113, uma linha melódica paralela ao solo. Essa linha é desenvolvida a partir do Tema A, apresentando-o em ordem direta, inversa e retrógrada-inversa até o compasso 131. Ritmicamente esse grupo se estabelece de maneira oposta ao grupo das cordas, com notas longas, expandidas. No compasso 126 essa linha muda seu timbre, passando para a flauta piccolo e para o clarinete piccolo em mi bemol. Muda também sua região instrumental passando para o agudo. Nessa passagem pela região aguda, o clarinete chega a executar uma nota de seu limite agudo orquestral no compasso 130.

O terceiro grupo de instrumentos é formado por (ordem de entrada): tímpanos, caixa, bombo, flautas, clarinetes, fagotes e contrabaixos. Esse grupo apresenta duas células de interferência intercaladas ritmicamente, porém de forma irregular:

- a) A primeira inicia no compasso 114. Trata-se de uma figuração rítmica na caixa e no Bombo, que à medida que a seção avança, torna-se cada vez mais regular. Essa figuração é também uma antecipação temática do motivo do bongô, na Seção 3.2.
- b) A segunda inicia no compasso 113. Uma outra figuração que começa nos Tímpanos, se desloca para a flauta piccolo no compasso 119, para o clarinete no compasso 122. Já no compasso 124, transforma-se em um bloco sonoro, com a entrada do contrafagote, do fagote e do clarinete baixo.

O motivo derivado que surgiu na preparação da Codetta, no compasso 103, reaparece no anacruse do compasso 127, nos clarinetes, fagotes, violoncelos e contrabaixos. A partir de sua entrada, passa a ser executado em quase todos os compassos em todos os instrumentos até o compasso 138. Ao mesmo tempo os blocos de acompanhamento do solo vão se tornando mais regulares, unificando o discurso. Os compassos finais dessa seção são apenas formados por três grupos:

- a) Tema Unificador, que continua nas cordas;
- b) Pelo motivo derivado que se expande para toda a orquestra;

c) Pela figuração rítmica na caixa;

Entretanto, os grupos estão quase que fundidos em um só bloco rítmico, fazendo-nos perceber que enquanto a parte de solo era desenvolvida, os grupos na orquestra passaram por um processo de unificação.

Pode-se observar ainda, do compasso 117 ao compasso 125 o reaparecimento do Motivo Coral, nas cordas, cumprindo a mesma função harmônica e sonora.

Apesar da passagem ser essencialmente contrapontística, podemos afirmar que do compasso 117 ao compasso 121 (motivo coral) acontece uma breve passagem por sol menor, que funciona como uma preparação para o contraponto a seguir. Como já aconteceu anteriormente, o compositor passa sobre a dominante e a dominante da dominante (segundo grau transformado) de dó maior/menor. Portanto, o compositor mantém o procedimento de aproximação tonal ainda nessa seção.

Como podemos observar, até agora o conflito ou mesmo o diálogo entre temas musicais prevalece. Isso estabelece em definitivo uma condição que Charles Rosen chama de ação dramática²⁵, quando se refere à forma Sonata. Portanto, começam a se estabelecer definitivamente as referências quanto à estrutura formal da obra.

- Seção 3.2. – do compasso 139 ao compasso 152 - Unidade

Ao lado da indicação do início da Seção 3.1. está a palavra diversidade. Essa palavra, assim como a justificativa de ser colocada nesse lugar somente adquire seu real sentido quando confrontamos as duas partes da Seção 3. Se na primeira parte surgem vários elementos musicais superpostos à parte de solo, de pelo menos duas origens, e em vários grupos de instrumentos, na segunda parte, que agora se inicia, o contrário prevalece, apenas dois elementos, da mesma origem, em apenas dois grupos de instrumentos, e em toda sua extensão.

²⁵ Charles Rosen, *The Classical Style, The Origins of the Style*, p. 43 Ed. Norton, New York, 1972.

Esse dois elementos são:

- a) O Tema Unificador, que continua a ser apresentado nas cordas. Nesse grupo são mantidos os mesmos fragmentos rítmico-melódicos da primeira parte dessa seção. A partir do compasso 144, os contrabaixos são incluídos nesse bloco;
- b) Um segundo grupo de instrumentos, que também tem sua origem no Tema Unificador, formado apenas por instrumentos de percussão: bongô, ton-tons (4), claves, triângulo, caixa e bombo sinfônico.

Nesse segundo grupo de instrumentos o primeiro a entrar é o bongô, com um fragmento rítmico que na verdade é a figuração rítmica do compasso 114, do início da primeira parte dessa seção acrescida de uma semicolcheia. Este é um procedimento usual de Ficarelli no sentido de se manter a unidade do discurso.

Os outros instrumentos de percussão vão entrando progressivamente com fragmentos rítmicos derivados do Tema Unificador:



Esses fragmentos vão sendo elaborados de maneira que entre o compasso 146 e o compasso 150, a expressão inicial da seção 2, *lamentoso, ma senza ommissione*, já se encontra completamente transformada, a despeito da linha do solo manter suas características melódicas. A entrada da percussão, que aos poucos começa a executar grupos repetidos desses fragmentos mencionados, se incumbe de apoiar tal transformação.

A partir do compasso 146, com a participação de todos instrumentos de percussão – menos os tímpanos, fica evidenciado o objetivo do compositor em fundir esses materiais, como se “resolvendo” sobre o Tema Unificador. Da seguinte maneira:

a) No compasso 150, após o recurso de repetição da linha melódica para concluir uma seção ou parte, no saxofone, a percussão entra em pausa.

b) No compasso 151 e 152, concluindo a seção, apenas os fagotes se unem às cordas, em dobras de oitavas, continuando apenas o Tema Unificador.

- **Seção 4 – Seção Conclusiva – Síntese**

- Do Compasso 153 ao compasso 169

Essa seção reúne duas funções na obra:

a) A de conclusão da seção 3, por estar completamente ligada à seção 2 no sentido da superposição de blocos de instrumentos e da continuidade da repetição de fragmentos na percussão.

b) A de Síntese, definindo sua forma.

A estrutura da seção 4 consiste na reapresentação do Tema Unificador e do Tema A pela superposição de 6 grupos de instrumentos.

a) O primeiro grupo apresenta o Tema Unificador, do compasso 153 ao compasso 156, nos violinos e violas e a partir do compasso 159, com a inclusão dos violoncelos. O Tema Unificador aparece modificado em seu timbre que começa a empregar a região aguda dos primeiros e segundos violinos e violas, e também ritmicamente por estar em blocos dinâmicos de tercinas que se utilizam dos mesmos fragmentos do bloco 1, empregados na seção 3.1. As tercinas cumprem a função de “antecipação temática” da Coda, em compasso 6/8, que se inicia no compasso 170. Essas tercinas serão ampliadas no compasso 161, nos violoncelos, contrabaixos e

nos fagotes, cumprindo uma função de conexão rítmica com a Coda. Novamente podemos perceber a transformação de materiais de maneira natural, orgânica.

b) O Tema Unificador também aparece na formação do segundo grupo de instrumentos, e como na passagem anterior, na percussão: tam-tam, tom-tons, claves e triângulo.

c) O papel do que seria o terceiro grupo, na verdade é executado apenas pelos tímpanos, empregando o segundo elemento construtivo do Tema Unificador: Figuração e Hemiólia. São mantidos os acentos, seu caráter e principalmente sua função, mas a hemiólia é modificada, dando lugar a uma figuração rítmica escrita em forma de espelho, que se repete, como grupo, a cada 3 compassos.

1ª Repetição

f Fig. 1 Fig. 2 Fig. 2 espelho retrógrado de Fig. 1

2ª Repetição

f

3ª Repetição

f

- c) O Tema A reaparece nas trompas, trompetes, trombones (1 e 2) e violoncelos - o que seria o quarto grupo de instrumentos - com a mesma intensidade e na mesma região da primeira vez (no compasso 8), sendo “reapresentado” até o compasso 160.

A Seção 3 conclui no compasso 152, sobre um acorde de ré menor com a quinta no baixo, novamente uma aproximação tonal. O tema A reaparece, porém, sobre a tonalidade de si bemol menor e não mais em dó menor.

Nos compassos 157, 158 e 159, surge um fragmento muito próximo dos utilizados no compasso 12, nas madeiras: flautas, oboés, clarinetes. Sua presença é mais um fator de unidade e confirmação formal de síntese.

- d) A partir do compasso 161, surge o sexto grupo, formado pelos contrabaixos, violoncelos, contrafagote e fagotes com um motivo derivado do Tema A, que ritmicamente aparece modificado na forma de tercinas.

As figuras em tercinas vem aparecendo em toda a obra, em diversos instrumentos e com diversos formatos desde o compasso 69. Conforme a obra avança apresentam-se em número cada vez maior, e cada vez mais evidentes, mais perceptíveis. Esse procedimento caracteriza novamente o emprego da técnica de antecipação temática, desta vez sobre a Coda Estrutural, porém com uma duração bem maior, ou seja, em quase toda a extensão da obra.

Harmonicamente toda a passagem pode ser compreendida como em direção a uma aproximação tonal de ré menor, no compasso 158. Nos blocos sonoros das madeiras e das cordas no compasso 164, nota-se também a inclusão de acordes por segundas.

A partir daí, até o compasso 168, onde após o aparecimento, na parte do solo, de um fragmento do Tema A, surge um acorde de Ré maior, com a terça no baixo e com sétima de dominante. Esse acorde conclui sobre o acorde de mi bemol maior no compasso seguinte, o primeiro compasso da Coda.

Portanto, a partir da:

- a) Nova entrada do solista;
- b) Inclusão da ampliação rítmica nos violoncelos, contrabaixos;
- c) Inclusão de blocos sonoros estáticos nas madeiras nos compassos 164 e 165;
- d) Do retorno das cordas, indo de sua região grave para o agudo, e com a “conclusão melódica” da parte do solista nos compassos 167 e 168, a obra poderia concluir. Entretanto, a partir do compasso 170, inicia-se uma Coda Estrutural.

O compasso 169 funciona como compasso de ligação entre a Seção 3 e a Coda. Antecipa o Motivo Derivado que será utilizado e prepara sua entrada ritmicamente.



- **Coda Estrutural** – do compasso 170 ao Fim.

A Coda vai do compasso 170, até o final da obra, no compasso 210. É “interrompida” por uma cadência, quase “*in modo recitativo accompagnato*”, que vai do compasso 184 ao compasso 201. Esse é o motivo de, no compasso 39, a primeira passagem ser definida como “primeira cadência”. Essa nova cadência, como a primeira, é “acompanhada”. Inicialmente pelos fagotes, que concluem sobre um acorde, nas cordas, de Si bemol maior no compasso 190, e a seguir pela percussão, nos compassos 195 e 196, com um fragmento rítmico do Tema B.

A Coda é construída em toda sua primeira parte, ou seja até o compasso 183, sobre um motivo derivado do Tema B. Aqui ele se apresenta na orquestra e na parte de solo.

Violas, Violinos, Clarinetes, Oboés
e Flautas - Compasso 170

Parte de Solo - Compasso 184

Mi b Si Dó Sib 7m Dó Si Dó

Esse motivo é somado a dois fragmentos rítmicos intercalados:

Fragmento 1
Si m7 Dó 5# Lá 7 Si m Lá 7 Sib 5+ Sol 7 Dó Ré b 5+ 4 Mi b 5+

Fragmento 2
4 Sol Mi 7 Mi b 7 Mi

Dó 5+ Ré m Si m Mi m Si m 7 Dó 5+ Lá 7 Si m 4

Dó # dim. Mi b 5+

Como podemos notar nos dois exemplos acima, vários acordes tonais, por vezes transformados com agregação de dissonâncias estão sendo utilizados, porém sem apontar um centro harmônico.

A “costura” entre o motivo derivado do Tema B e os dois fragmentos é realizada pelos contrabaixos, violoncelos e depois, pelos fagotes em uma linha ininterrupta de colcheias até o compasso 183.

A segunda parte da cadência inicia no compasso 202, após uma nova citação na parte do solo do Tema B. Apenas o tema Unificador, como no compasso 112, em semicolcheias agrupadas na forma dos fragmentos rítmico-melódicos, e o solo continuam até o compasso 208.

Os dois últimos compassos são ampliados ritmicamente, tendo sua fórmula de compasso modificada para 9/8. Com o solo executando um si bemol extremo agudo, as cordas, trombones e parte da percussão a obra conclui de forma concisa, porém enérgica, sobre sucessivos acordes acentuados de si bemol –definitivamente a confirmação do recurso de aproximação tonal. Em seu último acorde Ficarelli inclui o motivo derivado nº1 do Tema Unificador, acentuando-o e passando as cordas para a região grave.

3.2. Análises complementares

Transfigurationis

Para orquestra

Mario Ficarelli - 1981

Obra encomendada por Eleazar de Carvalho, em 1981, para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que estreou no mesmo ano, sob a regência de Roberto Duarte. Recebeu em 1982, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor obra instrumental.

Transfigurationis - do latim *transfiguratione* – transfiguração, transformação – significa: “mudança radical na aparência, no caráter, na forma”. Baseado nas teorias do astrônomo alemão Johann Kepler (1571-1630), que em sua terceira lei determina que os planetas produziram determinados sons quando de seus movimentos no espaço, Ficarelli construiu como motivo-base da toda a obra uma segunda menor (fá-mi). As notas correspondem às duas frequências que caracterizam a terra, segundo a teoria kepleriana.

O primeiro movimento sugere a terra em transformação, pessimista, decadente, contraditória, e o segundo, a Terra em ascensão, otimista, em busca de unidade.

O texto acima antecede a edição da obra realizada pela Editora Novas Metas para o Serviço de difusão de partituras e documentação musical da Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes.

Orquestra

2 Flautas

2 Obóés

Corne-Inglês

2 Clarinetes em si bemol

Clarinete baixo

2 Fagotes

Contra Fagote

4 Trompas em fá

3 Trompetes em si bemol

3 Trombones

Tuba

Tímpanos

Percussão: 4 executantes: 3 caixas (3,5/14;5,0/14;6,5/14)

4 triângulos, chicote (frusta), prato suspenso 22', 2 pratos a 2 (2 executantes), grande caixa, tam-tam, xilofone e vibrafone.

Cordas

Resumo Formal

1º Movimento

Forma Geral: Ternária Simples

- Seção 1: A: do compasso inicial ao compasso 46;
- Seção 2: B: do compasso 47 ao 96;
- Seção 3: A (reduzida) Coda: do compasso 97 ao 102.

Seção Intermediária (função de ligação entre os movimentos)

- Cadência;

2º Movimento

Forma Geral: Ternária Simples

Seção Intermediária (função de ligação entre os movimentos)

- Cadência (ligação entre os movimentos);
- Ponte: do compasso 1 ao compasso 4;

- Seção 1: A: do compasso 5 ao compasso 29;
- Seção 2: B: do compasso 30 ao compasso 54;
- Seção 3: Coda Estrutural: do compasso 55 ao compasso 60 (final).

- **Primeiro Movimento**
- **Seção 1:** A: do compasso inicial ao compasso 46.

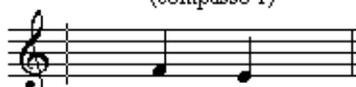
Seção 1/1: do compasso inicial ao compasso 16.

A obra inicia com a dinâmica de fortíssimo, em tutti orquestral e com a utilização das regiões extremas dos instrumentos, em consonância com o pensamento exposto em sua proposta inicial²⁶.

Essa primeira seção se divide em duas frases. Na primeira, ocorre a exposição do que será chamado de Tema Unificador. Esse tema é formado a partir de uma segunda menor entre as notas fá e mi (exemplo compasso 1) e sua exposição ocorre nos primeiros oito compassos. Nesses compassos, todos os elementos utilizados são, na verdade, o próprio tema apresentado em formatos distintos. São eles:

Tema Unificador

(compasso 1)



Formas de Apresentação

1. melódico
(compasso 1)

2. harmônico
(compasso 1)

3. reduzido
(compasso 3)

²⁶ Texto de apresentação da edição.



Nos compassos 8 e 9, a percussão, apresenta uma antecipação do motivo derivado nº1.



Esse motivo, somado a um bloco sonoro nas cordas, na forma de um acorde por segundas em uníssono (orquestral) nos violoncelos, contrabaixos e flauta, conclui a primeira frase da exposição inicial do Tema Unificador.

A segunda frase dessa primeira seção começa no compasso 10. Imediatamente são incluídos vários novos elementos, contrastando com a unidade da frase anterior. São eles:

a) O motivo secundário nº1, que acontece no Corne Inglês, Fagote, Contra-Fagote e Xilofone:



Esse motivo é construído sobre o acorde de dó maior com quinta aumentada e o de lá menor com quinta diminuta, porém sua utilização acontece sem a intenção de se aproximar ou estabelecer um centro harmônico.

b) O mesmo motivo secundário, em terças, porém modificado ritmicamente, aparece no compasso 13, nos oboés e nas violas;

c) Uma hemiólia binária, na grande caixa, que se contrapõe outra, na frusta;

c) Um pedal em segundas nos clarinetes, violinos, vibrafone e flauta, com função de “harmonium”;

d) O tema unificador em seu formato nº3, nos compassos 14 e 16, nos contrabaixos, violoncelos, trompas e trombones.

A inclusão desse número relativamente grande de novos elementos, todos eles com características diversas, tem como objetivo gerar instabilidade, exprimir de forma musical a diversidade, de acordo com a proposta da obra. O compasso 16, o último compasso dessa seção, apresenta o formato nº3 do Tema Unificador (reduzido). Esse compasso, assim como os compassos 37, 47 e 63, possui uma função determinada: a de dividir, separar as seções por meio da apresentação de um formato do Tema Unificador. Portanto apenas efeito de sua identificação como elemento estrutural, será chamado de *compasso divisor*.

Seção 1.2. - do compasso 17 ao compasso 28, ou Letra B.

Com a indicação de *meno mosso*, Ficarelli inicia o que se poderia chamar de uma segunda parte contrastante, com o surgimento de um motivo único, o Motivo Coral.

The image displays a musical score for Section 1.2, measures 17-28. It is written in 4/4 time. The score is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with various note values and rests, and the lower staff contains a bass line with sustained notes and rests. The second system also consists of two staves: the upper staff continues the melodic line with a long phrase, and the lower staff contains sustained chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Para sua elaboração, o compositor se utiliza de:

- a) Instrumentos graves em suas regiões médias – fagotes, contrafagote e tuba, em contraste com as regiões do início da peça;

- b) Uma passagem coral construída tanto vertical quanto harmonicamente visando intervalos de segundas;

Para que essa mudança não seja um “rompimento” sonoro com o material que vinha sendo apresentado, são incluídos:

- a) Um pedal (harmonium) na flauta e no vibrafone, que cumpre a função de *pivô*, no sentido sonoro entre as frases;
- b) A apresentação do Tema Unificador em sua forma ampliada (nº4) no Corne- Inglês, no compasso 23;

O coral é interrompido no compasso 24 por blocos sonoros em *pizzicati*, em acordes por segundas nas cordas. Em seguida é apresentado o motivo secundário nº 2 no clarinete baixo:



Esses elementos resgatam, de maneira sutil, o caráter da segunda frase da seção 1. A passagem conclui com a volta do motivo coral, nos compassos 27 e 28, que termina em um acorde por quartas no compasso 29.

Pelos elementos empregados em sua construção podemos dizer que o motivo coral é uma forma de antecipação temática do segundo movimento.

Seção 1.3. – do compasso 29 ao compasso 46 – Seção Conclusiva.

Novamente, a seção é construída, a exemplo da seção 1, em duas frases. A primeira vai do compasso 29 até o compasso 36.

O acorde por quartas que conclui o coral da seção anterior, realiza a ligação sonora entre as seções. Em seus compassos iniciais reaparece o motivo secundário nº1, primeiramente nos fagotes e no contrafagote, construído dessa vez sobre um acorde de lá menor com quinta diminuta e um acorde dissidente de sol maior com uma segunda menor agregada à sua nota fundamental.

Durante essa frase, o mesmo caráter, da primeira frase da seção 1.1. e a mesma técnica de superposição de elementos volta a ocorrer. Esses novos elementos são apresentados na forma de três blocos orquestrais. São eles:

- a) Primeiro bloco: formado pela superposição do motivo secundário nº1, com uma variação do mesmo motivo em tercinas, nas cordas e nas madeiras (menos as flautas);
- b) Segundo bloco: formado por uma célula de interferência derivada da versão nº. 3 (reduzida) do Tema Unificador. Essa célula se apresenta em quatro formatos que se superpõem:

N° 1. Trompas



N° 2. Xilofone

N° 3. Trombones, Tuba e
Tímpanos

N° 4 Percussão



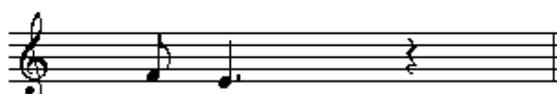
Os dois primeiros formatos dessa célula de interferência são realizados na forma de uma hemiólia binária – e o terceiro, em forma ternária. Nos compassos 34 e 35, simultaneamente a essa superposição dos quatro formatos da célula de interferência, ocorre ainda o retorno da hemiólia na forma em que já havia aparecido no compasso 13, da primeira seção, nos trompetes e nas flautas. O resultado rítmico é uma ampliação, uma transformação da hemiólia inicial, que tem seu efeito e sua função amplificados.

A primeira frase dessa seção conclui com dois compassos que realizam a função de *pivô*. O primeiro, o compasso 36, em pianíssimo, se interpõe produzindo a dinâmica necessária para que o compasso a seguir, inicie a frase final, conclusiva.

O segundo, o compasso 37, é um compasso *pivô*, responsável pela elisão entre ambas as frases e também, assim como os compassos 16 e 37, um *compasso divisor*, separando as seções por meio da apresentação de um formato do Tema Unificador.

A segunda frase inicia no compasso 37, com o surgimento, em fortíssimo, do quinto e novo formato de apresentação do Tema Unificador superposto ao terceiro formato (reduzido):

5. invertido
(compasso 37)



Optou-se em denominar esse fragmento musical como uma nova forma de apresentação do Tema Unificador:

- a) Por ser ele um tema que ao mesmo tempo em que baseia sua construção apenas no intervalo de segunda menor, deixando os outros parâmetros musicais em aberto para a criatividade do compositor;
- b) Por deixar explícita a segunda menor;
- c) Pela diversidade das formas já apresentadas.

A partir do compasso 37, a exemplo da primeira frase, a mesma técnica de superposição de elementos de características diferenciadas, que aconteceu entre os compassos 29 e 35, volta a acontecer. A diferença entre essa passagem e a anterior está na instrumentação desses elementos na orquestra.

- a) Primeiro bloco: motivo derivado do formato nº1, melódico, do Tema Unificador. Está apresentado nas flautas, oboés e no corne-inglês de maneira melódica e nos fagotes, violas, violoncelos e contrabaixos, como apoio. Como podemos notar, houve uma distribuição entre naipes, mudando sua

sonoridade, seu timbre. Esse motivo possui a mesma função da hemiólia, ou seja, gerar instabilidade no apoio orquestral, agregar diversidade.

- b) Segundo bloco: motivo secundário nº1, nos violinos (I e II), no xilofone e nos clarinetes. Por ser um motivo “estável” ritmicamente, formado pela repetição de colcheias, tem sua participação reduzida. No entanto, sua estrutura harmônica passa a ter uma quarta aumentada incorporada às segundas colcheias, de maneira a gerar também alguma forma de instabilidade;
- c) Terceiro bloco: motivo derivado do formato nº3 (reduzido) do Tema Unificador. É apresentado em todos os metais, na percussão (pratos a dois e tímpanos) no clarinete baixo e no contrafagote.
- d) Vibrafone: apenas nesse instrumento, um novo motivo derivado do Tema Unificador é apresentado. Composto por sete notas cromáticas, dentro do intervalo de uma quarta aumentada, funciona com uma *célula de interferência*, produzindo um efeito sonoro diferenciado, por ser executado com baquetas de marimba no vibrafone.

Nº 2. Compasso 39



A seção1 conclui no compasso 46, em uma passagem orquestral de grande densidade e textura complexa.

Até aqui, o compositor caracteriza de forma eloqüente o significado do primeiro movimento: o pessimismo, a discórdia, utilizando-se principalmente:

- a) Da superposição de elementos musicalmente diversos;

- b) Da ausência da definição de tonalidade ou de qualquer outro sistema harmônico;
- c) Do contraste entre as seções, inclusive com a antecipação do formato do Tema Unificador no segundo movimento;
- d) De efeitos orquestrais obtidos pela diferença de instrumentação e contraste entre blocos.

- **Seção 2** – do compasso 47 ao compasso 96.

Seção 2/1 – do compasso 47 ao compasso 63.

Essa seção será dividida em duas frases, a primeira se inicia no compasso 47 com a inclusão de um novo formato do Tema Unificador que já havia sido sutilmente antecipado na flauta, nos violoncelos e nos contrabaixos, no compasso 10.



Esse novo formato, um bloco sonoro, é formado pela superposição do acorde de mi bemol com sétima de dominante, e um acorde de lá menor com quinta diminuta. Formalmente, a exemplo do compasso 37, esse compasso possui a função de compasso divisor.

A partir desse compasso até o compasso 52, surge um pequeno desenvolvimento do Tema Unificador, construído sobre o intervalo de segunda (maior e menor). Ele pode ser considerado uma antecipação da cadência que separa o primeiro do segundo movimento e das diversas passagens melódicas que virão a seguir (no segundo movimento).

Tema Unificador - pequeno desenvolvimento (segundas)

No compasso 48, aparece no clarinete baixo e no contra fagote, o segundo motivo derivado do Tema Unificador.

Nº 3. Compasso 48

Construído sobre o encadeamento de uma segunda menor e uma segunda maior, apresenta-se juntamente com o desenvolvimento do Tema Unificador e com o primeiro motivo secundário sobre uma seqüência de acordes tonais, em mínimas, de sol maior com sétima e de lá menor até o compasso 53.

A partir do compasso 53, a dinâmica que estava em meio piano, é subitamente alterada para fortíssimo súbito, e o segundo motivo secundário, passa a ser formado por dois blocos sonoros compostos pela superposição de dois acordes distanciados por segundas:

- a) O primeiro formado por fá maior (dissidente 3ª) e o de mi maior;
- b) O segundo formado por dó maior (dissidente 3ª e 5ª) e o de ré menor.

The image shows a musical staff with two measures. Measure 1 is marked with a '1' above it and contains a chord diagram for 'Fá! (diss.)' and 'Mi m'. Measure 2 is marked with a '2' above it and contains a chord diagram for 'Dól (diss.)' and 'Ré m'.

O primeiro motivo secundário passa a ser executado por todas as cordas - menos os contrabaixos, e pelas madeiras - menos os fagotes. Também é amplificado orquestralmente, passando a ser executado pelos fagotes, contra fagote, trombones, tuba e contrabaixos. Assim, mesmo que por poucos momentos, configura-se uma textura de apenas dois elementos.

Na letra E, com a inclusão de um novo compasso divisor, o compasso 57, inicia-se a segunda frase dessa primeira parte da seção 2 – sua frase conclusiva.

O compasso 57 é formado apenas por dois formatos do Tema Unificador, o primeiro (formato 6) construído sobre os acordes de dó menor e de sol maior dissidente (fundamental e quinta), e o segundo (formato 2) construído sobre os acordes de sol menor com sétima e ré menor com sétima.

The image shows two musical formats of the Unifying Theme. The top part shows 'Tema Unificador - Formato 6' and 'Tema Unificador - Formato 2' with melodic lines and chord diagrams below. The bottom part shows chord diagrams for 'Dó m' and 'Sol! (diss.)' in measure 1, and 'Sol m 7' and 'Ré m 7' in measure 2.

No compasso 58, a mudança da fórmula de compasso para 5/4 é na verdade uma espécie de prolongamento rítmico que cria uma área de interseção com o compasso anterior. Essa técnica permite que esse compasso, apenas para fins analíticos, possa ser dividido em duas partes:

- a) A primeira, pela inclusão do terceiro formato do tema unificador, construído sobre os acordes de sol menor e lá bemol dissidente (fundamental), conclui a função de divisor do compasso anterior;
- b) Na segunda, se iniciam os compassos finais da primeira parte da segunda seção.

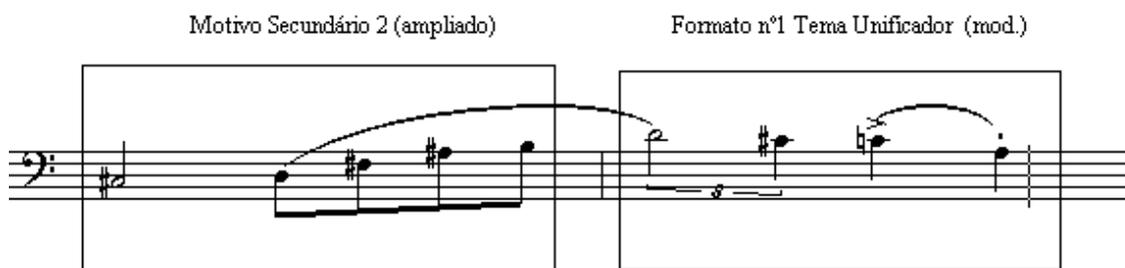
A partir da segunda parte do compasso 58, até a conclusão da primeira parte da segunda seção desse primeiro movimento, no compasso 62, será novamente utilizada a técnica de superposição de elementos musicalmente diversos, antecipando a segunda parte da segunda seção.

Nessa parte final, de apenas 6 compassos, identificamos a inclusão, em contraponto, de:

- a) Motivo secundário nº 2, nos solos de trompete, de trombone e oboé e de trompas;



b) Motivo secundário nº2 ampliado, somado ao formato nº1 do tema unificador, também ampliado:



c) Do aparecimento de outra célula de interferência:



d) Do formato nº 6 do Tema Unificador, nos violinos, no compasso 60 e na flauta e no oboé, no compasso 62:



e) De um bloco harmônico formado pela superposição de dois grupos complementares: o primeiro, uma hemiólia binária – nos clarinetes, no clarinete baixo, nas violas (em divisi) e no vibrafone, construído com a utilização do acorde de mi bemol menor. O segundo, de notas de apoio (mínimas, como nos acordes tonais do compasso 48) nos violoncelos, contrabaixo e contra fagote, juntamente com o motivo secundário nº1, nos violinos, nos trombones e na tuba, produzindo o acorde de lá maior.

A seção conclui no compasso 63, já em 2/4 – a fórmula de compasso de toda a segunda parte da seção 2. Esse compasso de conclusão apresenta a célula de interferência nº1, em seu formato nº1 e o tema unificador, em seu formato nº3, concluindo a seção, e atuando como um compasso divisor.

Seção 2.1. – do compasso 64 ao compasso 96 - Seção Conclusiva

Toda a segunda parte da seção 2 é construída utilizando-se a técnica de superposição de elementos musicalmente diversos. Porém, dessa vez, de forma contundente, fazendo com que esse procedimento conduza a um clímax, e atinja sua proposta: a caracterização do caos, da diversidade.

A fórmula de compasso de 2/4 propicia um adensamento rítmico, uma aceleração natural. A técnica de aproximação tonal será utilizada com o surgimento de vários acordes por terças. A esses acordes serão agregadas dissonâncias não resolvidas, principalmente quartas e quintas, aumentadas e diminutas durante toda a passagem, no entanto, sem estabelecer um centro tonal. São acordes de passagem, utilizados melodicamente, caracterizando o que podemos chamar de “sucessão não funcional de acordes”²⁷.

Aqui, a técnica de superposição, no sentido também de seu procedimento orquestral, define-se mais claramente. Durante todo o primeiro movimento, é realizada por meio de blocos de instrumentos, que à medida que estes vão entrando, vão também se tornando cada vez mais coesos, pela repetição rítmica e/ou harmônica de seu conteúdo. Outros blocos, à medida que entram, seguem o mesmo procedimento, fazendo com que sua superposição, torne-se cada vez mais perceptível, eloqüente. Ainda, elementos rítmicos contrastantes, como: hemiólias, grupos binários, grupos ternários, tercinas, entre outros, são inseridos para gerar instabilidade, contribuindo para a caracterização sonora da proposta da obra neste primeiro movimento.

²⁷ “Os acordes não progredem dentro de uma harmonia, são utilizados em outra função, como a melódica, por exemplo”. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of 20th Century Music*, Capítulo 1, p.8. Ed. Prentice Hall, Austin, Texas.

Esse procedimento, uma forma de contraponto vital, que foi apenas para efeito de análise, chamado de: *superposição de elementos distintos* envolve basicamente o controle de dois aspectos composicionais: textura e densidade, tanto em seus aspectos quantitativos (número de elementos), quanto qualitativos (suas relações, independência). Esse controle estabelece o que Berry chama de progressão textural²⁸, uma importante aspecto na compreensão da caracterização que Ficarelli dá às seções, movimentos, da obra.

A partir dessa técnica, a conclusão, ou seja, a segunda parte da segunda seção virá estabelecer um clímax, unindo texto e significado, por meio de uma progressão textural até o compasso 96.

Compõem essa progressão:

A partir do compasso 64, um grupo formado por uma nota longa no prato suspenso e uma nota de referência, a cada cabeça de compasso, no tam-tam;

A partir do compasso 65, uma sincopa, nos contrabaixos e nos trombones, que é utilizada da mesma maneira que a hemiólia binária, ou seja, no sentido de se estabelecer variedade rítmica. Cumpre notar que a partir do compasso 69, essa sincopa vai sendo modificada de maneira a se aproximar cada vez mais da hemiólia.

A partir do compasso 66, nas cordas (menos os contrabaixos), no xilofone, nas flautas, nos oboés e nos clarinetes, o motivo derivado nº4 em tercinas reunidas em grupos de 7, em uma posição orquestral aberta:

²⁸ Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. Capítulo 2, *Texture*, p.185 Ed. Dover, New York, 1976.

Nº 4. Compasso 66

The image shows a musical score for measures 66, 67, and 68. The top staff is in treble clef with a 3-measure triplet indicated by a bracket and the number '3'. The notes in the triplet are G4, A4, and B4. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment for the triplet. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

A partir do compasso 66, acontece a inclusão de uma célula de interferência, que começa nos tímpanos, nos fagotes e no contrafagote. Ela segue aos poucos se transformando, atingindo no compasso 70 uma forma que será repetida até o fim da seção – marcada no exemplo abaixo pela barra de repetição.

:

Motivo Secundário nº3

The image shows a musical score for Motivo Secundário nº3. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

A partir do compasso 73, nas trompas, o motivo secundário nº 2, em forma binária;

A partir do compasso 74, nas trompas, o motivo secundário nº 2, em forma ternária;

A partir do compasso 76, a inclusão de um motivo em mínimas, derivado do motivo coral, na Tuba, contrafagote, fagotes e clarinete baixo;

A partir do compasso 76, de um motivo derivado do formato nº 3 do tema unificador, no vibrafone.

A posição orquestral aberta enfatiza a presença de todos esses elementos, conduzindo à Coda Estrutural, que inicia no compasso 87.

- **Coda Estrutural** – do compasso 87 ao compasso 93 (final do movimento).

Nessa coda estrutural, apenas dois elementos convivem:

Um grande bloco sonoro, em mínimas pontuadas, em fortíssimo com três *fff*, acentuado, resultante da superposição dos acordes de fá menor e dó com sétima maior, em posição fechada, nas cordas, nas madeiras (menos o clarinete baixo) e nos metais.

Uma célula de interferência na percussão, que pode ser dividida em duas partes: a primeira, nos tímpanos e no tam-tam, em um rulo apoiado pelo clarinete baixo, em crescendo, com notas por saltos nos tímpanos. A segunda, nos pratos a dois e no vibrafone, que começa como uma longíngua referência à citação da introdução do primeiro movimento da IX Sinfonia de Beethoven, presente na Coda Estrutural do segundo movimento. Ela deverá se transformar no fragmento que irá conduzir ao último compasso, ao final do primeiro movimento.

- **Cadência - Seção Intermediária = Ponte**

Os dois movimentos da obra são ligados por meio de uma cadência apresentada no corne-inglês (off stage) que se inicia no compasso 92, no primeiro movimento e conclui no compasso número 5, do segundo movimento.

Da mesma forma que no compasso 47, o motivo da cadência é derivado do Tema Unificador, sobre o intervalo de segunda (maior e menor).

Motivo Solo - Cadência

A seguir, os compassos, do número 1 ao número 4 do segundo movimento, podem ser tecnicamente considerados como integrantes do segundo movimento, mas na verdade, executam a função *pivô*, entre a cadência e o segundo movimento.

Harmonicamente, esses primeiros acordes realizam uma quase-cadência - no sentido de não se ter um acorde completo de dominante ou equivalente que se resolva para se poder caracterizá-la. Essa quase-cadência se resolve sobre um acorde aberto (por omissão, sem a terça), composto por quartas e quintas, no compasso 5, nos contrabaixos, violoncelos, violinos, vibrafone, tímpano e corne-inglês.

Esse procedimento harmônico irá acontecer durante todo esse segundo movimento, apoiado sobre dois tipos de acordes:

- a) acordes com omissão²⁹ (em sua maioria sem a terça);
- b) acordes por segundas.

²⁹ "Acordes abertos. Sem a presença de uma de suas notas: fundamental, terça ou quinta". Stefan Kostka, *Materials and Techniques of 20th Century Music*, Capítulo 3, p.54. Ed. Prentice Hall, Austin, Texas.1999.

É importante notar também que as seqüências de acordes se apóiam em algumas notas com função de pedal. Durante todo o movimento, esses efeitos de pedal ajudam a criar passagens aparentemente cadenciais. Uma dessas passagens acontece nesses quatro primeiros compassos desse movimento, daí considerá-los como uma seção intermediária, uma ponte entre a cadência e o início real do primeiro movimento.

- **Segundo Movimento**
- **Seção 1** - do compasso 05 ao compasso 29

Seção 1.1. – do compasso 05 ao compasso 17

Nesse movimento, como Ficarelli afirma em seu depoimento³⁰, segue o conselho de Sibelius, que orienta os jovens compositores a não escreverem uma nota além do necessário. Os elementos utilizados para a elaboração de todo o segundo movimento são mínimos, essenciais, nada além do estritamente necessário para que se possa manter o equilíbrio sonoro e o discurso dramático e musical.

As constantes mudanças da fórmula de compasso, e a introdução de algumas variações de andamento e rubato, estão sendo empregadas para dar fluência e expressão ao discurso, propondo uma abstração rítmica para plena seqüência linear.

Toda a primeira parte da primeira seção desse movimento se baseia na técnica de melodia acompanhada. Naturalmente não em seu sentido clássico, mas de uma maneira revista, ampliada. Nesse sentido, o “acompanhamento” seria construído sobre uma seqüência de notas longas, que à medida que aparecem nos instrumentos, vão criando um delicado jogo de timbres. Essas notas são apoiadas harmonicamente sobre acordes por quartas e quintas. Iniciam no compasso nº1, e

³⁰ Depoimento em vídeo de Mario Ficarelli (anexo).

não no compasso nº5, reforçando a afirmação da função de *pivô*, inclusive formal, desses primeiros compassos. Sua entrada segue a seguinte seqüência:

Violoncelos e contrabaixos (região grave – pizz. e arco) e tímpanos (lá grave)
 Clarinete baixo e fagote (região grave);
 Prato suspenso;
 Vibrafone (região grave, média e aguda);
 Violinos 2 (região média – arco, com sordina);
 Trompas (região média e aguda);
 Vibrafone (região grave);
 Violinos 1 (região grave – pizz. e arco);
 Violas (região média - arco)

Todos os instrumentos, com exceção do vibrafone e de duas trompas, estão em sua região grave ou médio para grave. Orquestralmente Ficarelli utiliza-se dos timbres, da região, da técnica de execução e da dinâmica, sempre em *piano* ou *pianíssimo*, desses instrumentos para realizar esse acompanhamento.

Usando a mesma técnica de construção melódica das passagens do motivo coral, dos compassos 47 a 52, e também da cadência, a “melodia a ser acompanhada” nessa parte de seção está dividida orquestralmente, sendo executada na seguinte seqüência:

Clarinete Baixo (compasso 7, sem dobra);
 Clarinete, flauta, xilofone e oboé (compasso 10);
 Corne-Inglês (compasso 13, sem dobra).

Ainda, juntamente com essa “melodia”, apresentam-se alguns outros elementos, ou melhor, fragmentos, com o objetivo de dar unidade ao discurso, de não que não se perca a referência:

a) No compasso 6, no contrafagote, o motivo derivado nº2, (que aparece pela primeira vez no compasso 48 do primeiro movimento);

- b) No compasso 13, letra I, *a tempo*, no clarinete e na flauta, um fragmento do tema unificador;
- c) No compasso 14, no trompete com surdina, um fragmento do tema unificador;



Seção 1.2. – do compasso 18 ao compasso 29

O compasso 18 é um compasso divisor. Separa as duas partes da primeira seção, utilizando-se para isso da inclusão, em pianíssimo, pelo clarinete e pelo vibrafone, do formato de apresentação nº5 do tema unificador.

Aqui, a técnica de melodia acompanhada persiste, mas de uma maneira muito mais dissimulada, menos perceptível à simples audição. Isso se deve a:

- a) O surgimento de acordes tonais que indicariam uma passagem pantonal sobre as escalas de lá menor e de ré menor, como por exemplo: o arpejo de ré menor realizado pela flauta e pelo oboé nos compassos que vão de 20 a 22, e os acordes de fá maior, ré menor e lá menor (aberto por quintas), nos compassos 22, 24 e 26, respectivamente;
- b) Melodia e acompanhamento estarem apresentados de maneira mais complexa, com instrumentos alternando-se nessas funções em linhas complementares. No caso, a “melodia” aqui está apresentada no compasso 20, na linha de baixo do divisi dos primeiros violinos e na linha de cima do divisi das violas, com a inclusão de uma antecipação temática do motivo final (que aparece na seção conclusiva - compasso 44). A seguir, a melodia aparece na primeira trompa, no compasso 22, e no compasso 23, na forma de um pequeno fragmento derivado do tema unificador, apresentado como

uma *acciaccatura*, primeiro superior e depois inferior, na linha de baixo do *divisi* dos segundos violinos, na linha de cima do *divisi* dos primeiros violinos e no oboé.

- c) No compasso 20, pelo súbito aumento da densidade orquestral, com todo o naipe de instrumentos de cordas e o vibrafone passando a *tremolo*, com a entrada dos trompetes em um acorde por quartas e com o *divisi*, acrescentando vozes às cordas.

Ainda, outros elementos, com o objetivo de dar unidade ao discurso aparecem nos compassos 27, nos trombones 1 e 2 e no compasso 29, na forma de um fragmento derivado do tema unificador.

Nas passagens harmônicas em forma de quase-cadência, na transição da primeira parte da seção para a segunda, acontece a transição de um pedal sobre lá para outro, sobre ré, no compasso 30. Apesar de não haver fixação de qualquer centro harmônico, a condição de pantonalidade utilizando-se da escala de ré menor continua.

O compasso 29, formalmente pode ser comparado ao compasso 36 do primeiro movimento, se interpondo para que se produza o efeito orquestral necessário, no caso uma breve cesura, para que o compasso a seguir, inicie a seção nº2.

- **Seção 2** – do compasso 30 ao compasso 54.

Seção 2.1. – do compasso 30 ao compasso 43

A mesma técnica da primeira parte da seção 1 volta a ser empregada, ou seja, a “melodia acompanhada”. Sua percepção torna-se também mais evidente, pois da mesma forma, será utilizado apenas o material necessário para que se possa manter o equilíbrio sonoro.

Aqui, diferentemente da primeira parte, a melodia transita principalmente entre o naipe das madeiras. Do compasso 30, no corne-inglês, para o primeiro trompete no

compasso 31 e daí pra o clarinete no compasso 32. No compasso 34 passa para o oboé, e no compasso 39 passa para o fagote, indo concluir no compasso 44, já o primeiro compasso da seção 2.1.

Obs. Na partitura editada existe, no compasso 32, uma nota errada na parte do primeiro trompete. O mi, que vem ligado do compasso anterior deve resolver sobre um ré natural e não continuar ligado sem mudança de nota.

No compasso 35, na trompa, surge um pequeno fragmento melódico que funciona apenas como melodia complementar. Já no compasso 40, acontece o retorno do motivo derivado nº2. Dessa vez aparece reduzido ritmicamente, ampliado em sua tessitura e com a dobra do xilofone em movimento melódico inverso. Após sua intervenção a obra segue para a segunda parte da segunda seção, sua seção conclusiva.

O “acompanhamento” nessa seção é realizado com pequenas variações dentro de piano e pianíssimo, e segue também o mesmo padrão da primeira parte:

- a) Uma base realizada pelas cordas em notas longas e em acordes por quartas e quintas, em diferentes regiões dos instrumentos, que até o compasso 36, tem também a participação do tímpano. A partir daí, o *rulo* dos tímpanos se transforma em *tremolo* nas cordas.
- b) Essa base é pontilhada por pequenas intervenções, em mínimas pontuadas e em pizzicato pelos contrabaixos e violoncelos e também por intervenções do tímpano, do tam-tam, da terceira trompa, do segundo fagote e dos trompetes 1 e 2.

Seção 2.2. – do compasso 44 ao compasso 54 – Seção Conclusiva

Cada vez mais os recursos são minimizados, sendo reduzidos definitivamente ao mínimo necessário para que o tecido orquestral mantenha-se em equilíbrio e não haja perda de dramaticidade.

Um novo elemento formal surge, um novo motivo, em quintas, quase modal, nos violinos 1 e 2, nas violas e nas flautas. Sua instrumentação demonstra a intenção de lhe dar unidade sonora e uma coloração simples. Esse motivo já havia aparecido no compasso 20, nos violinos de forma melodicamente invertida. Trata-se de um motivo diferenciado, que pode ser compreendido como um motivo derivado do tema unificador, por ser formado em sua maioria por notas de passagem em segundas ascendentes. No entanto, por sua amplitude, tessitura, e também por apenas aparecer nesses compassos finais, é muito difícil fazer qualquer afirmação nesse sentido, ou seja, tentar estabelecer sua origem como um motivo derivado. Assim como o motivo coral, apenas para efeito de análise, será considerado um motivo único, o motivo final.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest, followed by a long note with a slur, and then a series of notes. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a series of notes, followed by a long note with a slur, and ends with a double bar line and a repeat sign.

A partir do compasso 48, com a mudança do pedal para um acorde de lá maior com a quinta no baixo, em uma clara aproximação tonal de ré menor, esse motivo final é substituído por um fragmento melódico derivado da seção anterior na flauta e no corne-inglês (*off stage*).

As duas últimas intervenções melódicas acontecem no compasso 53 no trombone, em uma citação do tema unificador e da trompa no compasso 54, com a terça menor ré-fá.

No compasso 52, uma nova mudança do pedal para um acorde por quartas lá-ré, antecipa o acorde final de ré menor da coda estrutural.

O “acompanhamento” que existiu nas seções anteriores aqui se transforma apenas em notas longas em forma de pedal, em sua maior parte na região média e grave dos instrumentos. A única, porém delicada, interferência que podemos notar é a do tam-tam com apenas duas notas, no compasso 46 e 48.

Ficarelli promove uma mudança de timbre no compasso 48, passando as cordas para a região médio-grave e, no compasso 52 para a região grave, fechando o acorde, preparando os últimos comentários do trombone e da trompa.

- **Coda Estrutural** – do compasso 55 ao compasso 60 - **Final**

A coda estrutural inicia sobre um surpreendente acorde de ré menor, onde na sua instrumentação, a exemplo de alguns autores clássicos, ou mesmo Brahms, apenas a primeira trompa toca a terça do acorde. A posição do acorde inicial na orquestra, não muito aberto, é também uma posição clássica típica. Ainda, surpreendente também a citação do tema da introdução do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven, em sua tonalidade original. Esse procedimento, além do significado musical, estabelece um elo com o universal, e o descortina, desde seu início, contido na obra, e em seu significado.

As três notas dos tímpanos tanto no compasso 55, como no compasso 58, preparam os *crescendi* a seguir e chamam a atenção do ouvinte.

O efeito de crescendo, no largo do compasso 58, já com as cordas em posição grave, conduz ao acorde final. Esse, formado apenas por uma quinta ré-lá (o lá nos violoncelos e no corne inglês) nas cordas (menos o segundo violino), no vibrafone e no corne inglês, conclui a obra.

METÁBOLE

Para trompete, Trombone, Percussão e Piano

**De Mario Ficarelli
(1994)**

O nome vem do grego *metábole* e significa mudança. 1. *E.Ling.*: figura que consiste na repetição de uma idéia em termos diferentes. 2. *Mús.* Entre os gregos, qualquer mudança rítmica ou melódica efetuada no processo de uma composição³¹.

A obra é de 1994, escrita em memória do poeta gaúcho Mario Quintana, tem a duração de doze minutos, teve sua estréia em 1994, no Festival de Música Nova, com o conjunto Novo Horizonte, sob a regência de Graham Griffiths, e foi editada pela BME³², em 1997.

Obs. A partitura a ser analisada é a única edição da obra. Em sua contagem de compassos há um pequeno engano. O primeiro compasso não foi considerado, ou seja, os números de compasso se referem a um compasso a menos na contagem, isto é, o compasso 4 da edição, se refere ao compasso 5, real. Daí, haverem algumas discrepâncias entre os números de contagem desta análise e a análise realizada pelo compositor a seguir, que teve como base seu material original. Para efeito desta análise, serão respeitados os números da edição.

³¹ Dicionário Eletrônico Aurélio

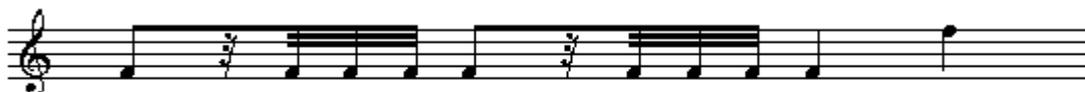
³² BME. *Brazilian Music Enterprises*. New York – USA. 1997.

Introdução

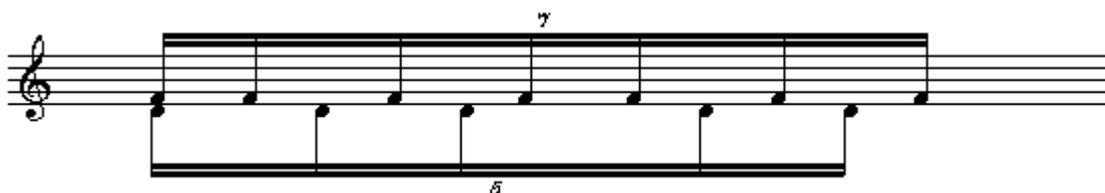
Os ton-tons anunciam, no segundo compasso, o motivo da morte:



que será usado na Coda (compasso 119 e seguintes) com ligeira variação:



O trompete com surdina reforça uma fanfarra distante apoiada pelos ton-tons e trombone. No compasso 6, o piano cria uma atmosfera densa com efeito polirrítmico:



Os metais ativam um desenho, inicialmente com notas longas que vão se comprimindo, provocadas pela percussão, provocadas pela percussão até o *accelerando*, onde o trompete e o trombone se assenforeiam do ritmo da percussão no compasso 15, atingindo o início da Seção A (compasso 16).

Seção A

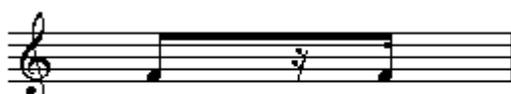
A Seção A é dominada pela figura:



A insistência contínua desse ritmo no piano, quase como um fundo para os demais instrumentos, criando tensão e expectativa, satisfazendo o princípio do movimento. Sobreposta a esta base linear encontra-se uma interferência rítmica realizada no piano por dobramento de oitavas na mão esquerda, reforçadas pelos bongôs em dinâmica forte e em destaque. A presença do movimento de quartas no trompete e no trombone, de modo incisivo, convocam a um adensamento geral, inclusive com as oitavas duplas do piano, apoio dos ton-tons, todos em dinâmica fortíssimo, desfecham insistentes acordes concluindo a primeira parte dessa seção (compasso 35 a 37). A segunda parte toma ainda o intervalo de quarta nos metais, com configuração rápida, superpondo-se à seqüência rítmica anterior na região grave do piano.

Seção B

Inicia-se no compasso 60, com a alteração da unidade de tempo, que passa da subdivisão ternária para subdivisão binária. O piano toma lugar da percussão com marcação rígida de tempo, enquanto o trompete realiza desenhos com portamentos de segunda menor; o trombone atende a essa proposta e ambos convocam o piano para o mesmo desenho em oitavas duplas. Com uma aceleração no tempo é atingida a segunda parte dessa seção, onde prevalece o ritmo marcial:



Os compassos 87 e 88, que simultaneamente parafraseiam os compassos 60 e 61, servem de conexão ou como uma resposta modificada da Seção A, a qual é interrompida bruscamente no compasso 116.

Coda Estrutural

No compasso 117, tem início essa Coda, com um diálogo entre os metais quase como um recitativo. O piano se cala e os dois ton-tons, independentemente, marcam um ritmo obstinado até o fim da obra. Esta Coda poderia ser designada de “A Morte do Poeta”. Morte que não é trágica, como ele mesmo a descreve em seu poema XXXV de “A Rua dos Cataventos”.

“Para que a homenagem fosse completa, construí a obra inspirando-me em trechos de poesias de Quintana. Desse modo, ao misturar o poeta, a morte e o nascimento, dizendo: “Minha morte quando eu nasci”, início Metábole, com o anúncio da morte pelos ton-tons no compasso 3, e com o anúncio do nascimento pelo trompete, com surdina, nos compassos 4 e 5”.

“Para a Seção A, o poema “Os Caminhos estão cheios de Tentações”

Os caminhos estão cheios de tentações
Os nossos pés se arrastam na areia lúbrica...
Oh! Tomemos os barcos das nuvens!

“A Seção B se orienta em “Inscrição para uma Lareira”

A vida é um incêndio: nela
dançamos, salamandras mágicas
Que importa restarem cinzas
Se a chama foi bela e alta?
Em meio aos toros que desabam
cantemos a canção das chamas
Cantemos a canção da vida
na própria luz consumida.

“A reexposição da Seção A propõe o tema “Aeroporto”

Eu também, eu também hei de estar no
 Grande Aeroporto, um dia
 Entre os outros viajantes sem bagagem...
 Tu não imaginas como é bom, como é repousante
 Não ter bagagem nenhuma!
 Porém no alto falante,
 Serei chamado por outro nome que não o meu...
 Um nome conhecido apenas pelos anjos.

“Para a Coda, o poema XXXV³³, é o retrato de Quintana, de sua vida e obra:”

Quando eu morrer....

 Eu levarei comigo as madrugadas,
 Pôr-de-sóis, algum luar, asas em bando,
 Mais o rir das primeiras namoradas.

Breve Comentário

Tanto a análise, como suas referências, suas fontes de inspiração, nos revelam apenas uma fração da intensidade com que Ficarelli não apenas escreve ou compõe, mas vive. Sua análise distancia-se dos padrões tradicionais, com observações que transcendem a técnica simples e objetiva. Possui uma visão que contempla tanto o tangível quanto intangível na música. Também nos revela a aplicação de procedimentos apenas “sonoros” ou expressivos, desvinculados do pensamento construtivo teórico, ou seja, musicalmente intuitivos, mesmo que apoiados no largo conhecimento objetivo do autor. Essa breve análise apresenta, portanto, um material imprescindível para a percepção de seus processos composicionais como um todo, daí justifica-se sua inclusão em sua íntegra.

³³ “A Rua dos Cataventos”, *80 anos de Poesia*, São Paulo, Globo, 1984.

Análise da Obra

Resumo Formal

Forma Geral: Ternária Simples

Primeira Parte - A

Forma Secundária: Tema com Variações

- Apresentação: do compasso 1 ao compasso 4 - apresentação do Tema Principal.
- Seção 1 - do compasso 5 ao compasso 14 – Primeira Variação
- Seção 2 - do compasso 15 ao compasso 35 – Segunda Variação.
- Ponte - do compasso 36 ao compasso 37
- Seção 3 - do compasso 38 ao compasso 58 – Terceira Variação

Segunda Parte – B

Forma: Tema com Variações

- Seção 4 - do compasso 59 ao compasso 73 – Quarta Variação
- Seção 5 - do compasso 74 ao compasso 86 – Quinta Variação

Terceira Parte – A (modificado)

- Seção 6 - do compasso 87 ao compasso 114 – Sexta Variação

Coda Estrutural - do compasso 115 ao fim – Sétima Variação

Primeira Parte - A

Exposição

- Do compasso 1 ao compasso 4

Nesses compassos está exposta a idéia a qual chamaremos de Tema. Essa denominação se deve a nele estarem contidos os principais elementos construtivos da obra. É composto pela reunião de dois motivos: motivo A, rítmico, que representa a morte, completo pela percussão (ton-tons) e repetido parcialmente pelo trompete no compasso 3, onde lhe são acrescentadas alturas definidas (a nota dó), concluindo com um salto de quarta ascendente, e no compasso 4, também parcialmente:

Motivo A

Primeira Parte - Fragmentos Rítmicos

Motivo A

Segunda Parte -
Alturas Definidas e
Salto de Quarta Ascendente

O outro, motivo B, aparece no formato de uma seqüência de quatro notas, que se inicia no compasso 3, indo até a primeira nota do compasso 5, com extensão de uma terça menor:

Motivo B

- **Seção 1 - Do compasso 4 ao 14 – Primeira Variação**

Do compasso 5 até o compasso 7, após o súbito contraste de dinâmica, indo de pianíssimo para forte, o motivo B é apresentado no piano de duas maneiras:

1. A primeira, se utiliza do recurso da polirritmia, confrontando a repetição de grupos de 5 e 7 notas. O motivo B aparece na forma direta (grupo de 7) e retrógrada (grupo de 5), com pequenas mutações ³⁴, e saltos de oitavas. Essa polirritmia é enfatizada pelo ton-ton, pelo bongô, pelo trompete e, no final do compasso, pelo trombone. Os instrumentos de percussão, juntamente com os metais criam uma linha de ritmo composto, intercalando, e utilizando um motivo derivado do fragmento “b” da primeira parte do motivo A. Melodicamente, no trompete, com a seqüência sol, si bemol, lá, configura-se um fragmento do motivo B. No trombone, com lá bemol, sol e si bemol, o mesmo motivo, porém retrógrado.
2. A segunda, nos compassos 6 e 7, o motivo B aparece ampliado (notas longas) e em movimento contrário de vozes, no trompete e no trombone, em contraponto ritmicamente contrastante com as outras vozes.

Ainda, no compasso 7, podemos observar:

- a) a formação de uma linha melódica composta, na mão direita do piano, com a inversão do motivo B;
- b) O aparecimento da tercina como antecipação temática do motivo principal da segunda variação, o ostinato.

A partir do compasso 8, com o surgimento de blocos sonoros, que apresentam uma superposição entre os dois motivos, começa a ficar mais clara a utilização da série em blocos de 11 ou 12 notas, com repetições, não no sentido de se produzir

³⁴ Mutação, ref.: fuga - uma pequena modificação de altura, timbre, ritmo ou intensidade que não altera a compreensão ou a percepção do tema, motivo ou fragmento onde foi aplicada.

qualquer passagem dodecafônica, mas para evitar uma polarização tonal, o que deverá se estender até o compasso 34.

Melodicamente durante toda a passagem evidencia-se a utilização do motivo B predominantemente, e em diversas formas de apresentação, como:

- a) Melodicamente, no compasso 8, nos blocos sonoros do piano, no trompete (invertido e retrógrado) e no trombone (direto);
- b) No compasso 10, invertido no trompete;
- c) Em tercinas, novamente como antecipação temática do ostinato, no compasso 12.
- d) No compasso 12, ampliado no piano, com uma mutação de oitava e em movimento contrário nas vozes.

- **Seção 2 – Do compasso 15 ao compasso 35 – Segunda Variação**

- Seção 2.1. - Do compasso 15 ao compasso 27.

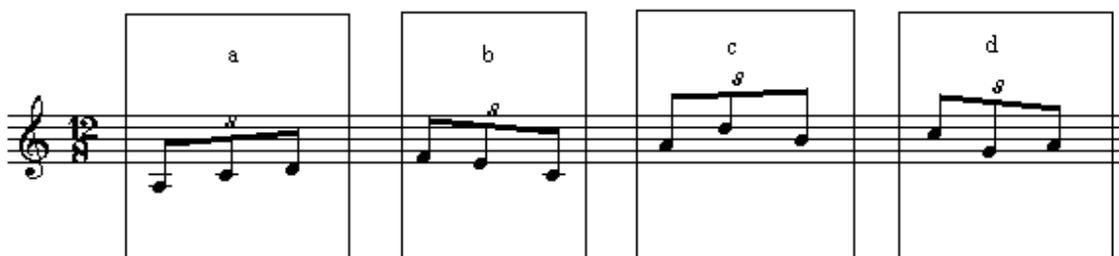
Após a mudança de indicação metronômica, inicia-se um ostinato no piano, formado por grupos de três notas (tercinas) que, em sua maioria, são compostos por intervalos melódicos de segundas e de terças. Apresentam-se como um motivo derivado melodicamente do motivo B e, ritmicamente, do motivo A.

Acentos somados a uma mudança de oitava e a dobra do bongô, acontecem livremente até o compasso 27, criando uma articulação complementar ao longo da seção, um fator surpresa, de variedade rítmica, sublinhando sua execução. Esses acentos são o resultado da inclusão de uma célula de interferência - fragmento “d”, do motivo A - que deverá ser utilizada outras vezes durante a obra.



O motivo B aparece melodicamente de duas formas:

- a) Direto ascendente (a), ou direto descendente (b)
- b) Salto ascendente, com retorno (c), ou descendente, com retorno (d)



O ostinato, quando analisado verticalmente, procurando se encontrar arpejos que possam levar a alguma definição de campo harmônico, nos revela que harmonicamente a obra continua evitando qualquer passagem tonal, por quartas ou qualquer outro procedimento. Existe de fato, uma preocupação em se manter o perfil melódico e a relação intervalar, ou seja, o ostinato é realizado melodicamente. É organizado pela sucessão de intervalos, em sua maioria, derivados do motivo B. O ostinato, que apareceu na seção anterior de forma sucinta, a partir de agora será um elemento importante na construção das variações que se seguirão.

Durante toda essa primeira passagem, o trompete e o trombone, em notas longas, executam ampliações derivadas do motivo B por meio de intervalos melódicos de segundas e terças, com notas longas, em contraponto com o piano. A partir do compasso 20, terminam em saltos melódicos de quartas, o intervalo final do motivo B.

Essa primeira seção, intensificada:

- a) Pela dinâmica em crescendo desde o início da passagem;
- b) Pela variação dos intervalos no trompete e no trombone;

- c) Pelo número crescente de intervenções desses instrumentos;
- d) Pela ampliação dos intervalos utilizados no ostinato será concluída no compasso 27, em fortíssimo. As semínimas, derivadas do fragmento “c” da primeira parte do motivo A, antecipam a conclusão de toda a variação, no compasso 35.

- Seção 2.2 – Do compasso 28 ao compasso 35 – Seção Conclusiva

O contraponto passa a ser realizado por blocos. Um bloco é formado pelo trompete, trombone e pelo ton-ton e o outro, pelo ostinato do piano.

Durante essa pequena seção, será realizada uma espécie de transformação nas partes de trompete e trombone, por acréscimo e ampliação, da célula de interferência derivada do fragmento “d”, da primeira parte do motivo A, em um motivo derivado melodicamente do motivo “b”, e ritmicamente, da célula de interferência derivada do fragmento “b” da primeira parte do motivo A:

1. Nos compassos 28 e 29, a célula de interferência, como já dito, derivada do fragmento “d”, da primeira parte do motivo A, aparece melodicamente no trompete e no trombone, em dinâmica *forte*. Junto com o ton-ton, cria-se uma linha rítmica composta, uma variação do ostinato. Esse grupo se opõe ao piano, realizando um contraponto entre as duas formas de apresentação do ostinato;



2. Nos compassos 30 e 31, a parte melódica desse motivo é ampliada, com o acréscimo de uma semínima. Trompete e trombone passam a realizar linhas em movimento contrário, e são acrescentados efeitos de articulação e dinâmica. O ton-ton, passa a executar um rulo, entrecortado por uma célula de interferência, derivada

do fragmento “b” da primeira parte do motivo A, e que será utilizada novamente em outras seções, com a mesma função. As oitavas no piano estão empregadas apenas para reforço de sonoridade.

Musical score for Trompete and Trombone. The Trompete part is in treble clef and the Trombone part is in bass clef. Both parts play a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a quarter note with a sharp sign. The Trompete part has a fortissimo (ff) dynamic marking.

3. Nos compassos 32 e 33:

a) A transformação se conclui, por meio da inclusão de duas semi-colcheias entre a semínima e a colcheia. Surge um motivo derivado ritmicamente do fragmento “a”, da primeira parte do motivo A e, melodicamente do motivo B, apresentado em contraponto imitativo;

b) O ostinato no piano, segue com intervalos cada vez maiores, e a partir do compasso 32, com a citação do motivo B, enfatizada pela dobra de oitavas;

c) O ton-ton apresenta a célula de interferência derivada do fragmento “b” da primeira parte do motivo A, antecipando os dois compassos finais da seção.

Musical score for Trompete and Trombone. The Trompete part is in treble clef and the Trombone part is in bass clef. The Trompete part has a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes, and a sharp sign. The Trombone part has a simpler rhythmic pattern with quarter notes and a sharp sign.

Essa transformação é, na verdade, um exemplo claro do método de desenvolvimento orgânico de seus materiais utilizado por Ficarelli, um dos fatores que definem seu estilo pessoal.

Subitamente no compasso 34, mantém-se a densidade, mas a textura simplificada cria um novo tecido sonoro e as condições para que se conclua a seção.

Os compassos 34 e 35 funcionam como *pivôs*, com dupla função. Concluem, por meio de blocos sonoros dinâmicos (34) e estáticos (35) – nesse caso, utilizando-se da célula de interferência derivada do fragmento “b” da primeira parte do motivo A, e preparam a entrada da nova variação.

Metábole - Compassos 34 e 35

Tpt.

Tmb.

Ton.

Pn.

Dó

Sol

Fragmento "b" (mod.)

Fragmento "c"

A definição do final da seção ocorre com a introdução do novo andamento e a incorporação intencional, pela primeira vez, de acordes tonais superpostos de dó e de sol, seguidos de acordes por quartas, caracterizando, em definitivo, a mudança.

A técnica, ou procedimento de “aproximação tonal”, ou seja, a do aparecimento de um grupo ou uma seqüência de acordes tonais, porém sem estabelecimento de uma tonalidade, será empregada por Ficarelli na obra, em passagens onde acontece sua

articulação formal, enfatizando-a, sublinhando-a. Dessa maneira, controla a audição da obra, sem ultrapassar a capacidade de percepção do ouvinte e estabelece um procedimento harmônico que colabora com sua articulação formal.

- **Compassos 36 e 37 – Ponte.**

O acorde, que se estende por esse dois compassos, é formado pela superposição de Si bemol (com nona agregada), e pelo motivo B inserido harmonicamente, representado pelas notas sol, sol bemol e fá bemol. Dessa maneira, antecipa a próxima variação no sentido harmônico.

Esses compassos funcionam também como “compassos de ressonância”, que apesar de serem empregados em técnica de escrita orquestral, podem ser perfeitamente utilizados em pequenos grupos. Consistem em blocos sonoros, ou acordes sustentados, que fazem com que sua sonoridade, ou talvez, quebra de sonoridade, seja projetada no local onde a peça for executada, criando um diferencial sonoro, uma suave ruptura para mudança no discurso que ajuda a caracterizar a próxima variação.

A entrada do wood-block e a nova articulação do trompete e do trombone, também antecipam sonoramente a próxima variação. Daí, considerar esses dois compassos, diferenciados do material anterior, como uma pequena ponte.

- **Seção 3 – Do compasso 38 até o compasso 58 - Terceira Variação**
- Seção 3.1. – Do compasso 38 ao compasso 45

Nessa pequena passagem de sete compassos, após uma nova indicação de mudança metronômica a obra passa por uma mudança radical. O ostinato prossegue, no piano, como um elemento de unidade entre esta e a segunda variação. Com a inclusão de uma oitava abaixo, reforça sua sonoridade ao mesmo

tempo em que cria espaço para o efeito que será produzido pelo grupo do Trompete, do Trombone, do Wood-block e Ton-Ton.

A construção melódica por terças persiste, com pequenas e poucas alterações. No entanto, passa a ter seus grupos de três notas compostos por arpejos de acordes, em sua maioria, tonais, o que se revela um dos aspectos mais importantes dessa variação. Alguns desses acordes são repetidos, criando um campo harmônico, que não se define. A aparente passagem por si bemol menor, nos compassos 38, 39 e 40, não se estabelece, resultando (até o compasso 50) em uma passagem pantonal. Ainda, o ostinato é executado oitava abaixo, enfatizando o contraste de timbres com os metais e percussão.

Baseados em fragmento derivado de “a”, da segunda parte do motivo A, trompete, trombone, wood-block, ton-ton, realizam um jogo de timbres de notas curtas, articuladas como blocos sonoros, provocando um efeito levemente pontilhista. Essas intervenções podem ser consideradas, por sua importância, como elemento de variação, como células de interferência elevadas à condição de elementos integrantes da variação.

O piano cria, na mão direita, uma espécie de interseção, uma ponte sonora com o grupo do trompete, do trombone, do wood-block e do ton-ton. Isso acontece por meio da execução alternada de um acorde por segundas - como blocos sonoros, e de uma dobra do fragmento em oitavas, juntamente com o mesmo fragmento no ton-ton.

- Seção 3.2. – Do compasso 46 ao compasso 58.

O compasso 46 executa a função de *pivô*. Primeiro conclui a seção anterior e depois inicia a nova seção. Isso fica evidenciado com um tutti conclusivo do trompete, do trombone e da mão direita do piano sobre o fragmento derivado do motivo A (fragmento que vem sendo utilizado principalmente em seções conclusivas).

A seguir, no compasso 47, inicia-se de fato a segunda parte da seção três. É dividida ainda em três partes, sendo estas definidas por duas repetições no piano, dos compassos de 47 a 50:

1. Na apresentação, do compasso 47 ao compasso 50, o piano passa a executar, na mão direita, uma redução rítmica do ostinato - utilizando grupos de seis notas (semicolcheias). Essa redução é sobreposta, na mão esquerda, ao ostinato anterior – com grupos de três notas, colcheias. Trombone e trompete, separados por uma segunda, iniciam uma variação imitativa sobre uma ampliação do motivo B e do salto de 4ª do motivo A. A cada entrada, o motivo nos metais passa a ser ampliado em sua duração e extensão. Os instrumentos de percussão estão em pausa.

2. Na primeira repetição, do compasso 51 ao compasso 54, os instrumentos de percussão – wood block e ton-ton - retornam, executando por blocos a célula de interferência derivada do fragmento “d”, da primeira parte do motivo A, com a mesma acentuação e articulação anterior. O conjunto formado pelo Trompete, Trombone, Bongô e Ton-Ton, cria uma momentânea variação binária do ostinato. No compasso 52, um novo motivo derivado do fragmento “b”, da segunda parte do motivo A, surge intensificando a textura e conduzindo à última repetição.



3. Segunda Repetição – conclusão da variação. Nessa repetição, os acordes tonais que vinham sendo utilizados, começam a diminuir. Começam a ser agregadas dissonâncias e notas alteradas no ostinato, afastando qualquer possibilidade de estabelecimento de um centro harmônico, mesmo que momentaneamente.

A textura e a densidade da obra são novamente elevadas quantitativamente, com a inclusão de todos executantes, a exemplo da segunda seção, nos compassos 24 e

25, e também qualitativamente, incorporando um número maior de elementos estruturais diferenciados que todas as passagens anteriores.

O motivo derivado do fragmento “b”, da primeira parte do motivo A, até agora freqüentemente utilizado nas seções conclusivas, reaparece. É sobreposto às duas versões do ostinato no piano e à célula de interferência derivada do fragmento “a”, da primeira parte do motivo A, produzindo novamente o efeito de politextura, porém em seu grau mais elevado durante toda a peça, contribuindo decisivamente para sua articulação formal, dividindo-a em suas seções A e B.

Segunda Parte – B

Seção 4 – Do compasso 59 ao compasso 73 – Quarta Variação

A exemplo da seção 3.1., é um dos momentos onde apenas piano e metais participam - existe apenas uma breve interferência do ton-ton no compasso 69, como apoio para o forte, assim como no início, compasso 59. O contraste sonoro com a seção conclusiva anterior, a mudança de dinâmica para *piano súbito*, e a mudança de fórmula de compasso para 4/4, definem seu início.

A politextura anterior é substituída por linhas em movimento contrário entre o trompete, com o motivo derivado do fragmento “b”, da segunda parte do motivo A e o trombone com a célula de interferência derivada do fragmento “a” da primeira parte do Motivo A. A articulação do trompete, em legato, além de ser um dos fatores de construção dessa variação, contrasta com a do trombone em staccato, porém ambas as linhas estão melodicamente construídas sobre o motivo B.

O piano executa blocos sonoros estáticos e articulados com ponto de redução, em um ritmo que antecipa, prepara o ritmo marcial do compasso 74, colaborando para o contraste entre articulações já estabelecido pelos metais. Harmonicamente, esses blocos são formados por acordes tonais, agregados de dissonâncias como quintas

diminutas e aumentadas, ou seja, *acordes com sons dissidentes*³⁵. Nesse momento, a utilização das escalas de si maior e menor está sendo realizada de forma pantonal.

À medida que a variação avança, as vozes vão se aproximando, se tornando complementares, como afirma Ficarelli em sua análise inicial: *...”o trombone atende a essa proposta e ambos convocam o piano para o mesmo desenho em oitavas duplas”* (compasso 69). Portanto, no compasso 69, após a interferência do ton-ton, as vozes começam a se integrar, confluem contrapontisticamente, seguindo o mesmo sentido melódico, e adotando, entre os metais, a mesma articulação. Nesse momento, melodicamente, os instrumentos passam a repetir pequenas seqüências de notas, processo que será utilizado novamente (compasso 100) e que tem como objetivo criar uma referência auditiva, aumentar a unidade, para que possa, a seguir, concluir a seção.

Essa passagem conclui em um bloco sonoro estático no compasso 73. Harmonicamente esse bloco é formado por acordes de si maior e de sol sustenido diminuto, baseados na relação de terça do motivo B e cumpre a função da aproximação tonal. Esse compasso também tem a função de “compasso de ressonância”, que a exemplo do que aconteceu nos compassos 36 e 37 preparam auditivamente o espectador. Ainda, guarda um paralelo com as notas articuladas no ton-ton, nos compassos 59 e 69, colaborando para uma melhor divisão e compreensão da seção.

Seção 5 – Do compasso 74 ao compasso 86 – Quinta Variação

Seção 5.1. – Do compasso 74 ao compasso 82

O intervalo de segunda menor somado ao fragmento “e” da primeira parte do motivo A, cria um novo ostinato, de característica marcial, porém suavizada com a inclusão da ligadura e da articulação mais curta.

³⁵ Kostka, Stefan. *Materials And Techniques oh Twentieth Century Music*, p. 53. *Split Chord Member*, *Acordes com sons dissidentes*, com uma segunda menor agregada a um de seus sons.



Este novo ostinato é apresentado pelo piano até o compasso 82. É construído, em sua maioria, por acordes tonais e por poucos acordes por quartas. A distância entre as fundamentais desses acordes é (quase sempre) a de uma segunda menor - pois existem intervalos de segundas e quintas, porém em número bem menor. Dessa maneira, se mantém também a conexão melódica com o motivo B. A forma como esses acordes se sucedem, não progredindo tonalmente dentro de uma mesma harmonia, caracteriza uma *sucessão não funcional de acordes*³⁶.

Trompete e trombone executam uma linha composta em contraponto ao piano. Essa linha parte de duas notas longas (em intervalo de terça) e se transforma, nos compassos de 75 a 78 no ostinato, porém escrito novamente, como no compasso 51, em subgrupos binários e utilizando de terças melódicas.

Do compasso 79 ao 81, a linha do trombone passa por uma redução rítmica, sendo seguida, no compasso 82, acompanhada pelo trompete em terças, criando um *accelerando* por escrito, que nos conduz à sua seção conclusiva.

Um crescendo do compasso 80 ao compasso 82, apóia o adensamento melódico das linhas de contraponto.

³⁶ “Os acordes não progredem dentro de uma harmonia, são utilizados em outra função, melódica, por exemplo”. Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, Capítulo 1, p.8, Prentice Hall, New Jersey, USA, 1999.

Seção 5.2. - Do compasso 83 ao compasso 86 – Seção Conclusiva

Nos compassos 83 e 84, o ostinato, no piano, é ampliado ritmicamente e transformado em blocos sonoros. Harmonicamente esses blocos são formados por acordes maiores da lá e lá bemol (mantendo a relação de segunda menor), superpostos a acordes por quartas e a um acorde de dó menor sustenido (enharmônico). Novamente, percebe-se a utilização do recurso de aproximação tonal.

No compasso 83, o ostinato está articulado em staccato e acentuado, sobre o acorde de sol menor, em contraponto com o fragmento “d” da primeira parte do motivo A, e pode ser considerado como uma célula de interferência, no sentido de se agregar variedade à passagem.

No compasso 84, a figura rítmica nos metais é alterada para um fragmento derivado da primeira parte do motivo A, ainda com segundas melódicas.

Essa seção conclui nos compassos 85 e 86, sobre acordes por trítomos no piano e um intervalo de segundas nos metais, em decrescendo. Esses dois compassos guardam uma relação de proximidade temática e formal com os compassos 34 e 35. Tratam-se de blocos sonoros estáticos, em semínimas, derivados do fragmento “c” da primeira parte do motivo A e cumprem a mesma função de *pivô* dos compassos anteriores: concluem a codetta e articulam formalmente a peça, preparando o retorno do ostinato, ou seja, formalmente, o retorno de A. Segundo a análise do autor:” *servem de conexão com uma reexposição modificada da Seção A*”.

O staccato realiza a antecipação da articulação do ostinato que virá a seguir, novamente, suavizando a conexão entre as partes.

A primeira entrada do Tam-Tam na obra acontece no compasso 83, ajudando também a definir instrumentalmente essa seção conclusiva.

Terceira Parte – A

- **Seção 6 – Do compasso 87 ao compasso 114 - Retorno de A (modificado)**
– **Varição 6**

Seção 6.1. – Do compasso 87 ao compasso 107.

A seção inicia com o retorno do ostinato. Da mesma forma que em sua primeira apresentação, no compasso 15, dinâmica em piano, mantém a divisão em tercinas e sua articulação em stacatto. No entanto, a célula de interferência, derivada do fragmento “d” da primeira parte do motivo A, não aparece desta vez, fazendo com que momentaneamente a percussão se ausente, e, intencionalmente reduzindo a textura e a densidade da passagem, preparando a entrada da seção conclusiva contrastante, no compasso 108.

Harmonicamente, a obra volta a evitar qualquer passagem tonal ou qualquer polarização, se preocupando essencialmente em se manter o perfil melódico e a relação intervalar horizontal.

Esse procedimento segue até o compasso 100, quando iniciam algumas repetições de arpejos descendentes acrescidas à linha do piano. Esse recurso, já utilizado anteriormente, no compasso 69, faz com que aconteça uma nova e breve aproximação tonal, primeiro passando mi maior e, a seguir, por mi bemol. Na seqüência dessa passagem um efeito conclusivo no primeiro acorde do compasso 106, com a inclusão de um acorde de ré menor com quinta diminuta.

Os instrumentos de sopro, a exemplo da primeira parte, iniciam a seção em contraponto que se utiliza preponderantemente de notas longas, contrastantes com o ostinato. No entanto, essas notas longas são organizadas em blocos de três, ritmicamente ampliados, ou seja, derivadas do próprio ostinato. Esses grupos são elaborados utilizando-se o processo de desenvolvimento serial,.....*“utilizando seus quatro modos, transposições e intercambiamentos”* (Ficarelli – análise inicial).

A esses blocos é acrescida uma célula de interferência, nos compassos 89 e 92, uma segunda menor melódica acentuada, sendo ela o único fragmento musical não derivado do grupo de três notas.



No compasso 101, com o surgimento do motivo B nos metais, começa a construção do final dessa seção, da seguinte maneira:

a) A linha do ostinato no piano persiste, porém seus saltos são progressivamente ampliados;

b) A linha dos metais passa a ser elaborada em paralelo, compasso por compasso, e seu desenvolvimento se expande tanto em termos de textura quanto de densidade, com o acréscimo de novos elementos.

c) No compasso 102, aparece uma célula de interferência nos metais, que também é uma antecipação temática, derivada do motivo A, nos compassos iniciais, retomando a questão da morte:



d) Nos compassos 106 e 107 acontece a conclusão da seção, com o ostinato sendo incorporado à linha dos metais e o intervalo de terça maior, em tutti.

Seção Conclusiva – Do compasso 107 ao 114.

O compasso 107 é um compasso *pivô*. Ao mesmo tempo em que conclui a seção 6, inicia a seção conclusiva dessa variação. Novamente é empregada a terça menor, do motivo B, como fator de unificação do discurso e de sua articulação formal. A necessidade de acentuação das notas em uníssono do tutti nos compassos 108 e 109, faz com estas sejam executadas “separadas”, com uma muito breve respiração favorecendo sonoramente a função de *pivô*.

Os compassos 107 e 108 apresentam o segundo uníssono da obra, novamente utilizado como efeito dramático e, por sua importância, um divisor formal da obra. Após esse uníssono, o compositor utiliza novamente da aproximação tonal com o acorde de lá bemol maior no compasso 109. Esse acorde é seguido por acordes com dissonâncias agregadas (em sua maioria quintas diminutas) em um movimento de *paralelismo harmônico*³⁷. Somados à mão esquerda do piano, apresentam uma variação, no compasso 109, do ostinato.

A seção conclusiva é finalizada por meio do emprego de alguns recursos já utilizados anteriormente, como:

- a) Inclusão de células de interferência: fragmento “b” da primeira parte do motivo A e o fragmento “e”, com seus valores rítmicos invertidos.;
- b) No compasso 35, a utilização do fragmento “c” da primeira parte do motivo A, no compasso 109, com movimentação por terças;
- c) Ostinato na mão esquerda do piano, no compasso 110;
- d) No compasso 111, a figura derivada do fragmento “e” da primeira parte do motivo A. Essa figura foi utilizada como bloco sonoro no compasso 10 e serve de base para o ostinato modificado do compasso 74, na seção 5, quinta variação.
- e) O fragmento “c” da primeira parte do motivo A, superposto à uma variação do fragmento em tercinas, base do ostinato, no compasso 112.

³⁷ “Acordes sendo movimentados, em conjunto dentro de um padrão rítmico geral”. Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, Capítulo 1, p.87, Prentice Hall, New Jersey, USA, 1999

- f) Um bloco sonoro, um acorde por terças que superpõe os acordes de fá menor com sétima menor e de mi bemol menor com sétima de dominante do compasso 113. Esse bloco funciona como acorde de ressonância.

A reunião desses elementos tem como objetivo concluir o discurso, congregando boa parte do material utilizado.

Seção 7 – Do compasso 113 ao 121 (Fim) – Coda Estrutural – Sétima Variação

Essa seção também começa no compasso 113. Isso se deve ao compasso 113 e 114 serem compassos de elisão entre as duas seções. O elemento de ligação, melhor, de interseção. O que determina essa função é o aparecimento, junto com o acorde do piano, de uma terça menor no trompete e no trombone. Esse intervalo inicia em pianíssimo e segue em crescendo até forte no compasso 115, fundindo-se sonoramente inicialmente com o som do piano, desde o começo dos compassos em fortíssimo. Com esse recurso, é criada uma seqüência sonora, um não rompimento, apenas sublinhado pela nota do tam-tam. Dessa maneira, esse não rompimento pode ser acrescido à percepção formal da obra, preservando o espírito de sua construção.

A coda estrutural começa a ser caracterizada pela saída do piano, e pela suspensão de fórmula de compasso, criando o que poderíamos chamar de *modo di recitativo*. É toda ela elaborada a partir da superposição, do contraponto entre uma seqüência rítmica baseada nos fragmentos “b” da segunda parte do motivo A e do fragmento “c” da primeira parte do motivo A, somados à duas melodias: uma no trompete e a outra no trombone. Essa seqüência rítmica representa, segundo o autor, o retorno do motivo da morte. Ela seguirá sem qualquer mudança até o final, fazendo assim com que possamos considerá-la, apesar de completamente diferente em caráter, uma forma variada do ostinato, caracterizando a coda como a sétima variação.

As duas melodias, no trompete e no trombone, foram escritas, como na variação anterior, de forma contrastante com o ostinato. Apesar de suas notas não tão longas como antes, é enfatizado o diálogo entre as partes, e a preocupação de construção melódica a partir da referência melódica do motivo B, continua.

A célula de interferência que aparece no compasso 89 da variação anterior e a citação do motivo “b” surge novamente. Ainda, novos fragmentos rítmicos são incorporados, em grupos binários e ternários, derivados da forma anterior do ostinato, e dinâmicas mais acentuadas, com passagens em pianíssimo (compasso 116) e fortíssimo (compasso 117), enfatizam o discurso dramático.

O piano retorna no compasso 117 em um movimento parecido com a progressão conhecida por “omnibus”³⁸, que enfatiza o direcionamento horizontal, melódico, em uma passagem harmônica, novamente expondo a agregação de um procedimento melódico da harmonia empregada. A polirritmia, de 4 contra 5 notas, faz com que essa progressão não possa ser completamente estabelecida. Alguns fragmentos rítmicos, todos eles derivados do ostinato, também são empregados na parte de piano, agregando as vozes nos acordes finais, do compasso 118.

Harmonicamente, os acordes do piano realizam novamente uma aproximação tonal. A última seqüência harmônica, novamente um movimento descendente, e a exemplo do compasso 69, conclui em um efeito quase que cadencial após os acordes de dó sustenido, si menor e si bemol maior, este, o último acorde da obra, um acorde tonal perfeito.

Os metais terminam, após o surgimento de uma nova célula de interferência, derivada do fragmento “e”, da primeira parte do motivo A, o mesmo que deu origem à quinta variação, no compasso 119, em intervalo de terça também sobre o acorde de si bemol.

³⁸ Kostka, Stefan. *Materials And Techniques of Twentieth Century Music*, p. 47. Prentice Hall, New Jersey, USA, 1999.

Capítulo 6 - Alguns aspectos do processo composicional de Mario Ficarelli

Introdução

As observações a seguir, são o produto das análises de apenas três obras, dentro de um contexto geral de 97 composições para as mais diversas formações, entre elas; coro *a cappella*, cantatas, missas, oratórios, música de câmara, orquestra sinfônica e ópera. Trata-se portanto de um percentual extremamente baixo para que se possa definir procedimentos técnicos usuais ou mesmo definições de estilo próprio. Mesmo com a indicação do próprio autor sobre as obras a serem analisadas, o distanciamento cronológico em sua produção, certamente os procedimentos observados estão muito distantes da soma dos recursos composicionais de Ficarelli.

O objetivo desse capítulo é, após a análise minuciosa dessas três obras, reconhecer alguns dos recursos, das técnicas empregadas no sentido de sua construção, de sua elaboração. Como poderemos observar a seguir, alguns desses procedimentos se repetem, constituem-se, mesmo dentro de um campo tão restrito, uma interseção, um ponto em comum. O reconhecimento e definição do que seria essa interseção é o objeto final, o que dá nome a esse capítulo.

1. Elaboração e Desenvolvimento Temático

- **Elemento Germinal**

Nas três obras escolhidas fica evidente a criação de grande parte do material temático a partir de pequenos motivos, pequenos grupos, células musicais. Talvez o melhor exemplo seja o de *Transfigurationis*, onde todo o material temático da obra é gerado a partir de uma segunda menor: fá-mi.

Esse material é processado, manipulado durante toda a obra, gerando diversos formatos de apresentação. Em uma segunda etapa, gera motivos derivados e células de interferência a partir dos próprios formatos de apresentação. Na verdade, toda a obra é gerada e permeada por esse pequeno fragmento temático, sendo ele mesmo o principal elemento de coesão, de estabelecimento de sua unidade. Ainda, no caso de *Transfigurationis*, o tema no sentido de expressar seu significado, seu conteúdo dramático, se revela perfeitamente adequado, estabelecendo assim uma relação essencial com seu conteúdo intrinsecamente musical.

Autores do passado como Beethoven, Sibelius e Bartók, utilizam-se desse recurso, de maneira próxima, porém não tão profundamente ligada às raízes de sua elaboração. Ficarelli o utiliza como uma *célula-mater*, geradora de um corpo musical. Isso se deve também ao seu processo orgânico de construção, onde todos os elementos empregados estão conectados entre si, sucedem-se, dão lugar a um ao outro, mais do que contrastam entre si.

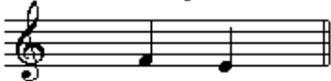
Algumas definições podem ser encontradas na literatura musical moderna para procedimentos próximos como por exemplo a definição da utilização de *Pitch Class Cell* ou *Pitch Class Set*, onde “....um motivo recorrente é utilizado para dar unidade à obra. Esse motivo costuma aparecer melódica, rítmica e harmonicamente transposto, invertido ou combinado. Esse é um importante recurso, muito utilizado no sentido de se propiciar unidade às obras do século XX³⁹”. No caso de Ficarelli,

³⁹ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of 20th Century Music*, p.178. Ed. Prentice Hall, Austin, Texas.1999.

esse motivo se distingue de uma *Pitch Class Cell*, pois é de fato, ligado à origem da obra, desde sua concepção e não um motivo recorrente. A definição que mais se aproxima desse processo se encontra no livro de John D. White *Comprehensive Musical Analysis*⁴⁰, onde analisando uma obra de Rameau, se refere a um “Elemento Germinal”, no sentido de “dar causa a, produzir, gerar, originar”. Portanto, será empregado esse novo termo “Elemento Germinal” para definir essa figura, esse procedimento.

A seguir todas as formas de apresentação dos derivados do elemento germinal de Transfigurationis, o intervalo de segunda menor fá-mi.

Elemento Germinal
(compasso 1)



Formas de Apresentação

1. melódico (compasso 1)

2. harmônico (compasso 1)

3. reduzido (compasso 3)

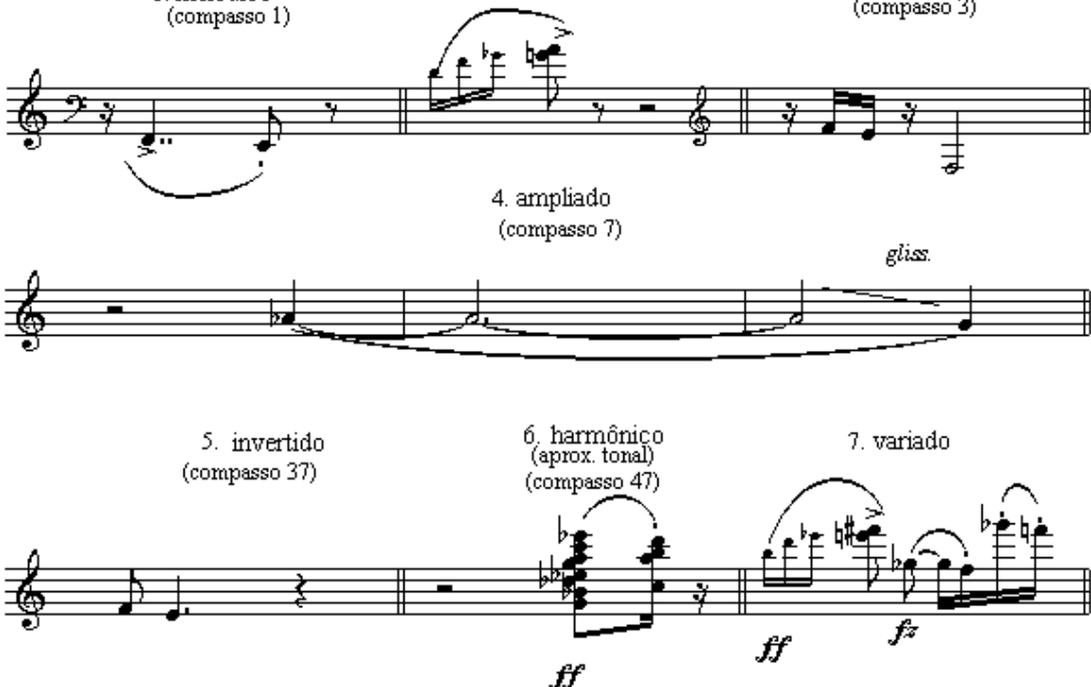
4. ampliado (compasso 7)

gliss.

5. invertido (compasso 37)

6. harmônico (aprox. tonal) (compasso 47)

7. variado



⁴⁰ White, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. P.34. The Scarecrow Press, Londres, 1994.

Ainda poderiam ser acrescentados a esse exemplo diversos motivos derivados e células de interferências onde esse processo se aplica, entretanto, apenas com esse breve modelo, onde um elemento germinal produz sete formatos de apresentação, esse procedimento pode ser constatado.

Em uma outra maneira de utilizar esse elemento germinal, no caso da construção de uma melodia, onde este também colabora com a fusão melódica entre os instrumentos, podemos citar novamente Transfigurationis em uma melodia que inicia no compasso 6 do segundo movimento.

Clarinete Baixo

 Oboé
 a tempo
 Flauta Come-Ingles

A seguir, um exemplo da Concertante, onde o Elemento Germinal, uma figuração rítmica, se confunde com o Tema Unificador. No compasso 103, o Tema Unificador é transformado, gerando uma célula de interferência. Essa célula mais à frente virá a se tornar, um motivo derivado importante.

Tema Unificador



Célula de Interferência Compasso 103



- Tema Unificador

O elemento germinal de Transfigurationis, acima apresentado foi considerado durante a análise como um Tema Unificador. Na análise da “Concertante”, também houve a definição como Tema Unificador do elemento musical com que a peça se inicia, composto por um ostinato e uma figuração rítmica composta.

O significado de Tema Unificador na obras de Ficarelli analisadas, por sua própria definição como Tema, é um elemento musical completo, uma idéia musical definida, no que difere em conceito e formulação da célula germinal. É empregado de diversas maneiras em toda a extensão da obra, podendo ser, no caso da Concertante, o primeiro resultado da elaboração do elemento germinal. Contudo, sua função primordial é a de conferir unidade ao discurso musical, funcionando efetivamente como uma ferramenta para sua unificação.

No caso da Concertante, o elemento germinal foi o ritmo, uma figuração rítmica. Como exemplo, em 201 dos 210 compassos da obra, o Tema Unificador está presente.

Na análise das obras, foram também identificados três procedimentos, que embora citados por Ficarelli em sua dissertação de Livre Docência, e que constam do segundo capítulo dessa dissertação “Elementos Construtivos da Linguagem Musical”. Por sua recorrência e importância, devem ser devidamente citados e exemplificados:

- **Compasso Divisor**

Um simples, mas importante recurso para articulação formal da obra. Ficarelli se utiliza de um compasso que, por sua posição e apresentação, ajuda a definir as articulações ou subdivisões da obra. O objetivo de sua inclusão, além da questão técnica-formal é o de colaborar com o que Ficarelli nos diz quando se refere à arquitetura musical “... *toda obra artística estará fadada à falência se não der condições suficientes, pelo menos ao ouvinte, para o acompanhamento lógico do pensamento do compositor*”. Seguindo esse pensamento, a inclusão desse tipo de articulação vem propositadamente colaborar para uma melhor compreensão do todo. Tecnicamente trata-se da inclusão de uma célula de interferência, ou um motivo derivado que sinaliza a passagem. Esse motivo ou célula, não faz parte do material que está sendo trabalhado, daí, a maior facilidade em ser notado.

Nas obras analisadas pelo menos dois exemplos claros:

Em Transfigurationis são incluídos:

No Primeiro Movimento:

- a) No compasso 37, concluindo a primeira parte da Seção 1;
- b) No compasso 47, iniciando a Seção 2;
- c) No compasso 63, concluindo a Seção 2.1.

No Segundo Movimento:

- a) No compasso 17, fechando a Seção 1.

Em Metábole:

- a) No compassos 34 e 35, entre a segunda e a terceira variação;
- b) Nos compassos 85 e 86, entre a quinta e a sexta variação.
- c) No compasso 107, a melodia acentuada (terça menor em tutti) pode ser considerada também um compasso divisor, apesar de sua função de *pivô*.

- **Células de Interferência**

Possuem a função específica de interferir na construção do discurso reforçando-o, alterando-o, modificando o caráter de uma passagem, ou mesmo criando uma alteração sensível de timbre, entre muitas outras possibilidades.

São empregados dois tipos de elementos:

- a) Um elemento, um fragmento extra, fora do contexto geral:

Concertante - Caixa - Compasso 91



Nesse momento da obra, a figuração rítmica na caixa se caracteriza como uma *célula de interferência*. Alguns compassos adiante, criativamente, em um processo típico de Ficarelli, essa célula irá se integrar tematicamente, transformando-se no Tema Unificador.

Compassos 96 e 97



b) Um elemento que faça parte desse contexto, mas esteja sendo utilizado com outra finalidade:

Metábole - Compassos 34 e 35

The image shows a musical score for four instruments: Tpt. (Trumpet), Tmb. (Trombone), Ton. (Tuba), and Pn. (Piano). The score is divided into two measures, 34 and 35. In measure 34, the Tpt. and Tmb. parts play a single note with a dynamic marking of *p*. The Ton. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *v*. The Pn. part plays a complex rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *v*. In measure 35, the Tpt. and Tmb. parts play a sequence of notes with a dynamic marking of *p*. The Ton. part plays a sequence of notes with a dynamic marking of *v*. The Pn. part plays a sequence of notes with a dynamic marking of *v*.

No caso acima, dois fragmentos rítmicos do Motivo A, de Metábole estão sendo utilizados como células de interferência. Sonoramente articulam a passagem e formalmente, concluindo a segunda de suas sete variações.

- **Antecipação Temática**

Vale a pena citar esse procedimento, tão utilizado por muitos compositores, mas também um importante recurso de Ficarelli no sentido de dar mais unidade ao discurso musical.

Alguns exemplos de sua utilização por Ficarelli:

a) Um grande exemplo de sua utilização, de uma maneira moderna, por Ficarelli está na antecipação da Coda Estrutural, no formato de tercinas, durante toda a Concertante;

b) Outro exemplo, não menos interessante está em considerarmos o Motivo Coral do primeiro movimento de Transfigurationis como uma antecipação de seu segundo movimento, tanto musical, como dramática.

c) Em Transfigurationis, na Coda de seu primeiro movimento, surge um pequeno fragmento citando Beethoven. Esse fragmento é compreendido imediatamente como uma célula de interferência. Contudo, no final, ou seja, em sua Coda estrutural, com a inclusão da citação completa de Beethoven, e de maneira perfeitamente reconhecível, transforma-se em uma antecipação temática.

- **Conexões entre as seções formais**

“Haydn e Mozart separavam as seções, Beethoven as conectava por meio de cadências. Dessa maneira se obtém maior unidade no pensamento musical, descompartmentando-o ao interar as partes”.

O texto acima foi recolhido do segundo capítulo desta dissertação. Nele Ficarelli praticamente explica como realiza as conexões entre as seções musicais.

A presença de um número considerável de compassos *pivô* e de compassos de elisão – com dupla função, é também uma confirmação dessa afirmativa.

Ainda, em quase todas as seções onde expressivamente uma articulação, uma cesura, um “compasso divisor”, não é necessário, a transição se dá suavemente. Para tanto Ficarelli emprega desde recursos simples e tradicionais, como:

- a) Repetições nas passagens conclusivas, como em *Metábole*, no piano, a partir do compasso 100 e na *Concertante*, nos violinos, no compasso 92. São um procedimento tradicional que Ficarelli utiliza também.
- b) Inserção de uma antecipação temática, preparando auditivamente a passagem;

Entre as passagens mais elaboradas, sentido da dissimulação dessa mudança, executando a conexão de maneira diferenciada, criativa. Um exemplo:

SEÇÃO CONCLUSIVA ----- CODA

The musical score illustrates a transition from 3/4 to 4/4 time. It features five staves: Tpt. (Trumpet), Trmb. (Trumpet/Bass), Bgo. (Bassoon), Ton. (Trombone), and Pn. (Piano). The score is divided into two sections: 'SEÇÃO CONCLUSIVA' (measures 1-4) and 'CODA' (measures 5-8). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 5. Dynamics include *f*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include 'Tam-Tam', 'legno', 'sordo', and 'L.V.' (Lento/Vivace).

A Seção Conclusiva e a Coda estão superpostas. O acorde do segundo compasso, que corresponde ao compasso 113 de *Metábole*, conclui a passagem anterior. A entrada do trompete e do trombone iniciam a Coda. A fusão foi realizada:

- a) Com a entrada em pianíssimo do trompete e do trombone;
- b) Com a inclusão de uma nota do tam-tam, que mascara a entrada dos metais;
- c) Com o fortíssimo no piano, encobrendo parcialmente a entrada do trompete e do trombone.
- d) Com o crescendo nos metais e o decrescendo natural do piano, concluindo a transição de maneira quase imperceptível.

2. Ritmo

Em seu depoimento, que consta em anexo dessa dissertação, Ficarelli afirma ser o ritmo um de seus mais importantes elementos construtivos. Não faltam exemplos para que possamos nos certificar dessa afirmação.

Nas obras analisadas podemos falar do ritmo como um fator importante entre seus recursos composicionais, de pelo menos de duas maneiras distintas:

- a) Como elemento construtivo, parte da essência do processo criativo. Nesse ponto utilizaremos o exemplo da *Concertante*. Toda a obra é concebida a partir de um contraponto entre uma figuração rítmica e a parte do solo. Em uma comunicação por e-mail com o solista para o qual a obra foi dedicada, o Prof, Dale Underwood, ele se refere à sua estrutura da seguinte maneira:

“Mario is a wonderful composer, using the Orchestra as almost a percussion instrument and the Saxophone as a melodic instrument”⁴¹.

⁴¹ “Mario é um compositor maravilhoso, utilizando a orquestra como um instrumento de percussão e o Saxofone como um instrumento melódico”.

Com toda razão, esse breve comentário define em poucas palavras uma parte importante da essência da obra. Na verdade, os únicos elementos de sua construção que não são essencialmente fundados em uma figuração ou célula rítmica são o Tema A e o Motivo Coral.

A mesma questão se apresenta em *Metábole*, onde o Tema, o enunciado do discurso que irá acontecer na forma de variações, e também do discurso dramático, poético da obra, pode ser simplificado da seguinte maneira:

Motivo A 1ª parte – ritmo
 2ª parte – ritmo + notas repetidas (dó)

Motivo B Melodia

Há, em *Metábole*, a presença de alterações rítmicas em todas as variações e em suas transições. Ainda, o acréscimo de modificações rítmicas na forma de blocos de interferência, nos revelam a dimensão dessa questão nesta obra.

Em *Transfigurationis* acontece a oposição entre um primeiro movimento complexo rítmicamente e um segundo movimento onde predomina a “ausência”, ou talvez a “decomposição” do ritmo, atingindo seu ponto, estabelecendo, situando sua proposta dramática pela antítese.

b) Como elemento dramático: como recurso de variedade, diversidade na estrutura das obras.

Ficarelli utiliza-se de vários recursos rítmicos como

- Polirritmia
- Hemiólia
- Sincopas
- Grupos

A inclusão desses recursos costuma estar diretamente ligada à construção de seu significado, fazendo com que estes atuem como elementos dramáticos, caracterizando as passagens.

Um bom exemplo desse recurso está em *Transfigurationis*, pois sua utilização é eloqüente em todo o primeiro movimento. Ainda, o abandono desse procedimento no segundo movimento, estabelece um contraste extremamente expressivo para o significado da obra.

Um outro exemplo interessante está na construção do Tema Unificador da *Concertante*, superpondo um elemento “estável” ritmicamente nos tímpanos (apesar de sua diferença de timbres), com uma hemiólia. Dessa maneira, desde a concepção da obra, o compositor cria elementos para seu desenvolvimento a partir de sua elaboração rítmica.

3. Recursos Harmônicos

Assim como muitos compositores contemporâneos, Ficarelli se utiliza de diversos recursos que vão desde a modalidade, por meio de acordes por quartas e quintas, passando pela tonalidade até procedimentos pós-tonais como pantonalidade, atonalismo não serial, serialismo não ortodoxo e sucessões não funcionais de acordes.

Como não poderia deixar de ser, a utilização desses recursos, assim como de todos seus recursos composicionais, está diretamente ligada ao discurso, ao significado de cada obra. São empregados os recursos que melhor representam sonoramente, na concepção do compositor, o objeto referido.

A partir do ponto de vista da prática de sua utilização, podemos apontar basicamente podemos apontar três categorias de recursos utilizados por Ficarelli:

a) Aqueles que apontam claramente para um centro ou um pólo de atração;

Em Transfigurationis, toda a estrutura do segundo movimento é concebida pela superposição de acordes modais por quartas e quintas, a uma linha de baixo tonal. Essa linha realiza saltos de quarta ascendente e quinta descendente como se fossem “cadências perfeitas” apontando claramente para uma solução tonal. A definição de todo o percurso só é definitivamente estabelecida quando todo o movimento conclui sobre um acorde de ré menor.

Nº do Compasso	1	6	7	16	20	23	25	30	34	38	39	44	48	52	55
Nota do Baixo	A	E	A	E	A	E	A	D	G	E	A	D	E	A	D

Como podemos notar a linha de baixo move-se de forma claramente tonal, porém os acordes empregados são acordes modais. Apesar da técnica mista modal/tonal, fica claro a chegada a um centro, um pólo de atração: ré menor.

b) Aqueles onde existe uma renúncia ou ausência intencional de relacionamento com um centro ou um pólo de atração;

Um bom exemplo da utilização desse recurso está na primeira variação de Metábole. Por meio da utilização de maneira não ortodoxa, de uma série, Ficarelli evita qualquer forma de polarização.

Como exemplo, essa passagem, onde a série é empregada na forma de blocos sonoros no piano. Mesmo com esses blocos resultando em acordes tonais e por quartas, não é percebida nenhuma forma de polarização.

Metábole - Variação 1 - Compasso 8

Fá 4 Ré m Lá 5dim. Si m

A série empregada:

utilizaram-se de processos parecidos, ou seja, passando por referências tonais, sem contudo estabelecê-las. No caso de Ficarelli, a técnica harmônica que mais se aproxima de sua utilização momentânea de uma tonalidade, é a Pantonalidade.

“Na pantonalidade há a ocorrência de uma espécie de *tonalidade indireta*, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros⁴²”.

Ficarelli se aproxima mais à Pantonalidade no sentido da primeira observação, de Antenor Corrêa. Por exemplo, na Concertante, não obstante o número de técnicas harmônicas empregadas, não se pode negar que a tonalidade de dó menor e depois, dó maior, serve como uma espécie de referência, tanto para sua estrutura harmônica, como sua estrutura formal e sua expressão dramática. Abaixo uma seqüência de vários importantes pontos formais da Concertante onde ocorre a “aproximação tonal”:

Nº de Compasso	Descrição
8	Tema A – construído sobre três graus de dó menor
14	Motivo Coral – sucessão tonal de acordes
29 para 30	Entrada do solista – sobre um acorde perfeito de sol maior
39	Primeira Cadência – aproximação de sol menor
57	Entrada do Tema B – superposição de dó menor e sol menor
104	Coda – aproximação de dó menor
117	Motivo Coral – sucessão tonal de acordes
153	Reexposição – aproximação de ré menor
168	O acorde de Ré ⁷ , prepara a introdução da Coda Estrutural
209 e 210	Conclusão da obra sobre o acorde de si bemol

⁴² Corrêa, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Posteriores à Prática Comum – Pantonalidade*. São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista UNESP.

As entradas ocorrem em momentos importantes da obra, ajudando a caracterizar essas passagens e acrescentando mais um elemento unificador à obra.

Não se trata de tonalidade, atonalidade, ou até mesmo algumas outras definições de pantonalidade. Trata-se de um recurso que Ficarelli utiliza não apenas harmonicamente, mas também formalmente, que pode ser como no caso acima, uma forma moderna de realizar um processo cadencial onde não existem acordes pra serem resolvidos e sim aproximações que caracterizam essas passagens.

Um outro exemplo de aproximação tonal onde se estabelece o contraste harmônico entre seções se encontra nas três primeiras variações de *Metábole*, que poderiam ser descritas nesse sentido da seguinte maneira:

Primeira Variação	Atonal.
Segunda Variação	Atonalismo livre, com inserção de acordes dissidentes e dissonâncias agregadas.
Transição da Segunda para a Terceira Variação (<i>Pivô</i> – C. 34 e 35)	Aproximação Tonal por meio de superposição de acordes tonais, acordes por quartas.
Terceira Variação	Tonal expandida si bemol

4. Orquestração

A técnica de instrumentação e orquestração de Ficarelli utiliza-se de muitos dos recursos modernos no tratamento orquestral, como: blocos dinâmicos e estáticos, jogos de timbres, grandes massas e contraste sonoro entre seções, efeitos instrumentais variados e um naipe ampliado de percussão.

Quando faz a citação da Nona Sinfonia de Beethoven em *Transfigurationis*, empregando uma posição orquestral clássica, típica, faz uma “citação” também de sua orquestração, sutil e perfeitamente integrada à obra, ratifica uma característica importante em seu trabalho orquestral: a sutileza. Sua música é, sem dúvida, grandiloqüente e repleta de contrastes que incluem a presença de grandes massas sonoras. No entanto prevalece o conselho de Sibelius: nenhuma nota, no caso também, nenhum instrumento, nenhuma dobra além do necessário. Com exemplo: todo o segundo movimento de *Transfigurationis*, onde as entradas dos instrumentos “pontilham” o “acompanhamento” da melodia, e o tecido orquestral fica perto de seu limite mínimo, mas mantém o equilíbrio tanto com relação ao movimento em si, como também em termos do contraste com o primeiro movimento. Um outro exemplo significativo: o controle dos *tutti* da orquestra. O primeiro *tutti* em *Transfigurationis* só acontece no compasso 110! Isso nos revela, sem dúvida, um total controle baseado em uma grande economia de meios.

Além do cuidado e criatividade no tratamento orquestral Ficarelli demonstra sua preocupação com outros aspectos da execução orquestral nos dias atuais. Sua escolha por uma formação “a3” nas madeiras, atualmente pode ser considerada “básica”, denota seu cuidado em escrever uma música possível de ser executada para a maioria das orquestras, sem a necessidade de muitas contratações de músicos “extras”, hoje em dia um fator determinante no repertório de quase todas as orquestras profissionais. Escreve dentro um limite de dificuldade aceitável, permitindo que suas obras tenham a possibilidade de boas execuções, mesmo tendo em vista o grande número de compromissos dos professores instrumentistas e das orquestras profissionais, ou mesmo se pensarmos em termos de uma execução

por uma orquestra semi-profissional, que se disponha a enfrentar o desafio de sua música.

Existem alguns procedimentos orquestrais que se constituem verdadeiros “desenvolvimentos pessoais” na utilização da orquestra por Ficarelli. São eles:

- a) A inclusão, na elaboração dos elementos germinais, temas, motivos, motivos derivados e células de interferência, de sua “caracterização” sonora, musical e dramática por meio de sua instrumentação e orquestração;

Na Concertante, podemos distinguir o Tema Unificador como um tema essencialmente orquestral. Por sua própria construção, revela-se impossível de ser executado completamente por um instrumento solista. O Tema A, contrastante, de construção basicamente melódica, como que construído “especialmente” para o solista, para passagens em contraponto, ou mesmo para ser apresentado em melodias complementares nos instrumentos da orquestra.

O Tema B cria uma interseção entre os dois temas anteriores, um território em comum. Nas duas primeiras seções, onde são apresentados o Tema Unificador e o Tema A, a orquestra funciona como um grande “instrumento de percussão”. A apresentação nos violinos do Tema Unificador – uma das únicas passagens melódicas do grupo das cordas, e a de algumas melodias complementares, não em contraponto, conduzem à entrada do solista. A partir desse ponto, com apenas duas exceções: o Motivo Coral (“*harmonium tonal*”), e algumas melodias complementares a partir do compasso 25, que se estendem por apenas quatro compassos, toda a parte da orquestra é fundamentalmente rítmica.

Com a entrada do Tema B - uma melodia onde a importância do ritmo fica evidente pelas pausas intercaladas, escrita ainda de uma maneira que permite sua execução por quase todos os instrumentos da orquestra, o relacionamento orquestra/solista começa a mudar. Desde a entrada do solista, no compasso 63 até o compasso 70, ambos estão perfeitamente integrados, sendo estabelecida, de fato, uma “área de interseção”.

Do compasso 71 ao compasso 103, por meio da inclusão de passagens de solo, como na trompa no compasso 71, do “solo” do naipe das madeiras, do compasso 75 ao compasso 79, de passagens em contraponto nas cordas, prevalece o “diálogo” entre o solista e a orquestra.

De uma certa maneira, esse procedimento orquestral pode ser compreendido como uma releitura, uma elaboração moderna do que chamamos “melodia acompanhada”. Uma forma de se aproximar da essência, das origens do que seria “concertante”, em sua acepção clássica: “ *..música que de algum modo incorpora passagens de solo ou semelhantes a um concerto, (utilizadas) como elemento contrastante*⁴³”. Também nos aponta que desde sua origem, todos esses elementos sonoros, musicais e dramáticos estavam situados muito próximos uns aos outros.

- b) A divisão da obra em seções orquestrais diversas, de acordo com seu objetivo musical e expressivo, utilizando-se para isso principalmente de dois elementos musicais: textura e densidade;

Em Transfigurationis, a “célula germinal” formada pelas notas fá-mi, de uma maneira ampla, determina toda sua construção em termos orquestrais. A proximidade de ambas as notas é vista, também, como um fator “dissonante”. Na verdade, essa relação dicotômica, de fato, se estabelece como um dos fatores mais importantes para a transposição para a orquestra de todo o significado da obra.

Os acordes iniciais em regiões extremas dos instrumentos, intercalados com notas sustentadas, planas, ou mesmo o Motivo Coral, descrevem com muita precisão e desde o início da obra, seu caráter dual.

De um ponto de vista mais distanciado, podemos observar que essa dualidade se expressa na formação de grandes blocos que se dividem em sua função. Há blocos que apresentam texturas complexas e grandes densidades, com a presença de diversos elementos musicais, criando “diversidade”. Outros onde o equilíbrio

⁴³ The New Grove Dictionary of Music And Musicians. Londres: Mac Millan, 1980.

prevalece ou há passagens onde o tecido orquestral encontra-se construído de forma bem delicada. Nesses, prepondera a formação da “unidade”.

Definindo essas seções e blocos:

- Do início ao compasso 16 – Diversidade

- a) Acordes em regiões extremas;
- b) Contraste amplo entre dinâmicas: *fortíssimo e pianíssimo*;
- c) Hemiólia, gerando instabilidade rítmica;
- d) Melodias superpostas.

- Do compasso 17 ao compasso 28 – Unidade – Motivo Coral

- Do compasso 29 ao compasso 47 – Diversidade

A primeira passagem onde a textura orquestral se apresenta bem mais complexa. Isso se deve à presença de três blocos instrumentais, de características diversas. Diferem em ritmo, provocando a superposição de elementos ternários e binários (hemiólia), e em articulação, acentuação e duração.

- Do compasso 46 ao compasso 56 – Unidade

Passagem quase tonal. Estável ritmicamente pela inclusão apenas de elementos téticos, *in battente*, sem sincopas ou hemiólidas ou outros procedimento de desestabilização.

- Do compasso 57 ao compasso 97 - Diversidade

A representação elevada quase ao seu limite. Todos os elementos anteriores são apresentados e ainda acrescidos de células de interferência. Dissonâncias na forma

de acordes dissidentes. Ficarelli rompe a chamada “regra de três” que fixa como limite de inteligibilidade orquestral, a existência de três blocos ou grupos orquestrais simultâneos.

- Coda - Transição

A textura é simplificada, porém a densidade é mantida. Podemos dizer que a partir desse procedimento, a Coda realiza a transição orquestral para o segundo movimento, reagrupando e mudando as referências sonoras.

A técnica de elaboração orquestral do segundo movimento é simples e extremamente contrastante com o primeiro. Pela execução de melodias derivadas da “célula germinal”, em notas longas, em regiões mais centrais dos instrumentos, “acompanhadas” por verdadeiros “pedais” onde são realizados pequenos efeitos instrumentais, podemos afirmar que se trata novamente da utilização, ou melhor, de uma elaboração moderna do que chamamos “melodia acompanhada”, como na Concertante.

Interessante notar que mesmo com a diferença do caráter e do tecido instrumental entre os movimentos, todos os instrumentos empregados no primeiro movimento estão presentes no segundo. Exceto a frusta. A maneira como foram empregados é muito diferente. No primeiro movimento com dinâmicas em fortíssimo e acentuações quase agressivas. No segundo são tocados de forma mais branda e com pequenos e delicados efeitos.

Como podemos observar, trata-se da utilização tanto da textura, quanto da densidade orquestral para formar blocos, passagens, diretamente ligadas à forma musical, que colaboram decisivamente para se atingir seu objetivo musical e dramático.

Capítulo 5

A obra de Ficarelli e o Pós Modernismo Musical

Introdução

A necessidade de se observar a obra de Ficarelli sob o ponto de vista da pós-modernidade, e também como que, contrapontíscamente, da modernidade, se justifica pela necessidade de situá-lo em relação ao nosso tempo, às correntes estéticas que nele fluem, se transformam e se estabelecem. Sua obra incorpora recursos musicais de vários estilos e períodos, influência de alguns compositores em especial, Tschaikovsky, pelo tratamento orquestral e Sibelius, pela escrita essencial. No entanto, não se trata de buscar uma melhor percepção de sua estética, de seu lugar em nossa música, pelo processo simplesmente comparativo e sim pela indução incompleta, ou seja, trata-se de tentar estabelecer um caráter provável da conclusão, tendo em vista o número reduzido de obras analisadas e, principalmente, a pluralidade e a riqueza de seu trabalho.

O nascimento do que seria a pós-modernidade

As primeiras manifestações do que viria a ser a consciência pós-moderna, começaram dentro do modernismo.

*“A visão de “experiência e conhecimento”, que quando experimentamos a vida, não podemos compreendê-la completamente e quando tentamos compreendê-la, deixamos de vivê-la, começa no modernismo a ser superada pelo conceito de “transiência e fixidez”, e reconhece um hiato entre experiência e conhecimento”.*⁴⁴

⁴⁴ Berman, M. *All that is solid melts into air*, Harmondsworth, Ed. Penguin, 1982.

Alguns grandes nomes da geração modernista prenunciam o que viria a ser o pensamento pós-moderno:

- Baudelaire: pediu uma arte ...”que registrasse o momento passageiro sem violentar sua transiência”, (*The Painter of MODern Life*, Phaidon Ed., 1964, p. 12-15);
- Walter Pater convidou a se pensar ...”uma arte captar a intensidade do fluxo” *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, NYUP, 1986, p. 217-220);
- Virginia Woolf buscou uma arte ...”que registrasse a necessidade da experiência interior em seus próprios termos”, (*“Modern Fiction” Collected Essays*, vol. 2, Hogarth Press, 1966, pp. 106-107);

A Percepção do pós-modernismo

Segundo Jair Ferreira dos Santos, em *O que é pós-moderno*⁴⁵, pós modernismo é...” o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes, nas sociedades avançadas desde 1950, quando oficialmente se encerra o modernismo”. De uma maneira mais teatral, mais dramática, porém precisa, no mesmo livro se refere ao seu início como tendo acontecido exatamente às 8h15 da manhã de 06 de agosto de 1945, quando caem sobre Hiroshima e Nagasaki as primeiras bombas atômicas, o que não deixa de ser uma observação muito pertinente, pois tem início a “era da incerteza”.

Charles Newman: (*The Post Modern Art Aura*, pp.27-35⁴⁶.) ...”O século XX viu duas revoluções distintas na arte: primeiro a revolução onde a inovação e a experimentação varreram a arte e a atividade cultural, a segunda, onde as instituições culturais incorporaram o modernismo”.

Aconteceu a percepção de que o dilúvio de obras da produção cultural contemporânea teria começado a bater na porta dos cursos de literatura e de

⁴⁵ Ed. Brasiliense, 1988

⁴⁶ Evanston, Northwestern University Press, 1985.

história da arte que tendiam a não reconhecer a significância do contemporâneo, mas também uma preocupante fluidez passou a afetar as fronteiras entre a cultura superior, tradicional objeto de proteção das universidades, e a cultura de massa.

“ Formas populares como a televisão, o cinema e o rock começaram a reivindicar parte da seriedade das formas culturais superiores e a alta cultura respondeu com uma adoção equivalente de formas e características pop ou de pop-art ou a semi-paródica anexação de formas como o western e a soup-opera” (para nós, no Brasil , a novela), (Steven Connor, Cultura Pós-Moderna pp.22⁴⁷).

As universidades passaram a reconhecer que estas formas poderiam ser estudadas com (quase) tanto proveito e eficácia quanto as formas da alta cultura. Dessa maneira o campo de competência das humanidades foi estendido e diversificado.

Nos anos 90, com a publicação de livros como “Cultura Pós-Moderna”, de Steven Connor, sua percepção começa a se estabelecer como corrente, ou melhor, movimento estético e surgem alguns pressupostos essenciais:

“A condição pós-moderna manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais” (Steven Connor, Cultura Pós-Moderna, Ed. Loyola, 1993, pp.31-37, 1).

“Os princípios orientadores e as mitologias universais, que um dia conseguiram delimitar, controlar e interpretar toda a atividade discursiva do mundo, parecem ter realizado um amplo acordo de convivência” (Steven Connor, Cultura Pós-Moderna Ed. Loyola, 1993, pp.16).

M. Foucault⁴⁸, encontra um termo específico para o que chamou de “estrutura de radical incomensurabilidade”, o universo descentrado da pós-modernidade: Heterotopia.

⁴⁷ Ed. Loyola, 1970

⁴⁸ *The Order of Things*, London, Tavistock Press, 1970

Abriam-se assim, oportunidades para a “capitalização” da cultura popular, para sua circulação como valor de classe, para a manufatura e a validação de formas de competência. John Raichman afirma: (*Post modernism in a Nominalist Frame* Ed. Flash Art pp. 51) ...”*existe um novo mercado mundial de idéias e a teoria pós-modernista institui e participa em sua elasticidade e desconcentramento teórico como o Toyota do pensamento: produzido e montado em vários lugares e montado em toda parte*”.

A Pós-modernidade percebida hoje

É possível, sem dúvida alguma, se notar mais claramente os caminhos do que seria o pós-modernismo atualmente, após alguns anos de cristalização teórica e desenvolvimento de suas práticas de arte.

Em filosofia e teoria social o conceito de pós-modernismo aponta.... “*que os limites do “moderno” foram ultrapassados, que a perseguição das verdades intocáveis pela verdade analítica está gerando frutos*”.⁴⁹

“*O pós modernismo se apresenta, como uma expressão cultural do consumo e do capitalismo internacional*”.⁵⁰

“*Declínio de um way of life, e a erosão da energia criativa associados ao desenvolvimento do capitalismo ocidental*”⁵¹

Na verdade, o pós-modernismo atualmente pode ser percebido por desfazer ou desconstruir, no sentido de revelar novos significados, dos princípios, regras e valores, práticas e realidades anteriores. É um a forma de ecletismo, que mistura várias tendências sob um mesmo nome. Por princípio não tem unidade, é aberto,

⁴⁹ Kelner, D. *Post modernism as a social theory: some changes are problems*, Culture and Society, 1988.

⁵⁰ Jameson, Fredric, *Periodizando os anos 60*. In: *Pós modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

⁵¹ Santos, Jair Ferreira dos, *O que é pós-moderno*, São Paulo, Brasiliense, p.22. 1986.

plural. Parte da premissa que o real não existe, pois será sempre uma visão fragmentada de alguém, e da rejeição da herança socrática da unidade, da transcendência e da supremacia do princípio da razão, da verdade e do belo.

De uma certa forma, a criação pós-modernista também está associada a uma percepção de decadência, a partir do ponto de vista de sua saturação, da visão que a “criação está esgotada“, que tudo já foi feito, e portanto, vale tudo.

Ainda, a condição pós-moderna apresenta uma dificuldade no sentido de representar o mundo onde se vive. São tão volumosas, rápidas e complexas as informações que o sujeito *não consegue* representar o mundo que vive, a não ser parcialmente. O efêmero, o rapidamente perceptível, sem uma necessidade de consciência ou conhecimento, no sentido de maior acessibilidade à obra, se afirma.

O niilismo é trazido de volta, e representa a morte dos ideais do passado. O passado e suas técnicas são resgatados, mas não se trata de restaurar valores antigos e sim de criticá-los, de revelar seus desvios, como que parodiando sua presença. Gêneros ou recursos de criação já muito utilizados são trazidos de volta, mas com a mesma finalidade.

A sátira, a mistura do que seria sério, com o divertido, o ecletismo, se revelam recursos cristalizados na prática pelo pós-modernista.

Resumidamente, o conceito de Entropia, ou seja, a perda crescente de energia pelo universo até sua desagregação ou máxima desordem, transpassa toda a criação pós-modernista.

A música Pós moderna

A música, a exemplo de sua trajetória em todos os períodos e estilos anteriores, transita pela pós-modernidade como se em um caminho próprio e independente. A despeito das várias faces e grupos que a compõem, como o Neo Romantismo de Trojan, Siemens, Rihm, o modernismo moderado de Giovanni Paolo Simonetti e

Richard Nanes e a música momentânea de Aarvo Pärt, atualmente não é mais um estilo e sim, uma ampla corrente musical que, segundo “O Pequeno Pomo”, possui no Brasil um grande representante: Gilberto Mendes.

Ainda segundo “O Pequeno Pomo”, no capítulo reservado em especial à música brasileira, entre as características musicais pós modernas que se encaixam na situação brasileira, estaria a posição da música erudita em si: *“pois ela jamais pode pretender ter uma posição de monopólio, hegemônica, por uma lado devido ao grande peso do folclore, por outro lado do desenvolvimento de uma música popular originalmente importada. Isso faz com que a composição surja em um meio heterogêneo e mais: para a noção de que a obra-de-arte não é um objeto fechado em si próprio, mais um “processo” que é interpretado pelo ouvinte em um determinado contexto”*.

No mesmo texto, o autor de “O Pequeno Pomo” nos aponta que os diferenciais universais do pós-modernismo musical estariam:

- Sua música se vivencia pela audição. Primeiro a prática, depois a teoria. Isso se opõe à idéia de que a arte *contemporânea* é um produto do consciente do homem. Isso faz com que, ao contrário das obras herméticas da vanguarda, a tradicional relação “simplicidade/complexidade” pode ser substituída pelo grau de “acessibilidade” de seu trabalho. Isso se deve a possibilidade de se estabelecer uma rede de associações e reflexões que permitem ao ouvinte ir mais fundo.
- O pós-modernista se preocupa mais com questões como comunicação, conteúdo, honestidade, expressão individual – prefere uma “boa” obra a uma obra original, pois a originalidade seria uma consequência evidente. Sua música vai contra a ditadura da originalidade e o desafio da criatividade: *“o artista pós moderno tem um outro sentimento com relação à obra de arte. Ele não a constrói, átomo por átomo. Não a tenta dominar. Também não existe o medo de se utilizar um vocabulário mais antigo”... “a criatividade, a abertura e a agilidade com as quais se aproxima da matéria, o que se tem a dizer, isso que é importante. Não à descoberta”*.

- Tecnicamente o compositor pós-modernista se revelaria na utilização de:
 - *Codificações* : novos tratamentos para obras e técnicas anteriores;
 - *Citações*: no sentido de um texto que se utiliza de outros autores, onde todo vocabulário, toda a linguagem seria uma herança;
 - *Ecletismo*, ou *heterogeneidade*, quando se gera uma composição própria a partir de elementos de diversas origens;
 - Da reutilização crítica/satírica de materiais anteriores;
 - Do uso da tonalidade, do desejo da harmonia.

Ficarelli e a pós-modernidade

Existem pontos em comum entre a música de Ficarelli e a pós-modernidade.

- a) A questão da elaboração de suas obras como uma música que possa ser “experimentada completamente pelo ouvinte”, considerando sempre os limites com relação à sua capacidade de compreensão.
- b) A utilização de vários procedimentos técnicos, estabelecendo uma ligação com diversos estilos e períodos anteriores, não na forma de colagem musical, mas sim como um procedimento de reutilização de materiais do passado, sendo que esta ocorre simultaneamente à utilização de materiais contemporâneos.
- c) A questão da honestidade no sentido de sua expressão individual.
- d) A utilização da tonalidade: expressa claramente em seu processo harmônico de “aproximação tonal”.

Baseado em apenas esses três significativos, mas breves exemplos de trabalho musical de Ficarelli, olhando para trás, para seu passado, onde sua música conviveu e transitou por tantos momentos de nossa recente história musical, e finalmente, os quatro pontos de interseção entre a música de Ficarelli e a pós-modernidade, não

podemos fazer qualquer afirmação no sentido de haver elementos suficientes que possam qualificá-la como tal. Pelos mesmos motivos, também não há como negar que não possa haver.

Por sua utilização de técnicas e procedimentos de vários períodos musicais como o contraponto, a escrita coral tradicional, a tonalidade, o emprego de formas musicais tradicionais transformadas, entre outros, podemos afirmar que certamente sua música possui uma conexão com o passado. Porém, utilizado como herança, uma linguagem apreendida.

Em seu livro “O Vestígio e a Aura”⁵² o psiquiatra e pesquisador da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Jurandir Freire Costa, afirma: *...” o passado estendido se torna a fundação, o núcleo inabalável que nos deu origem: o futuro próximo, a sombra protetora da solidez que estava no início e estará no fim”*, quando comenta a relação entre a tradição e a pós-modernidade. A inclusão do legado do passado na música de Ficarelli é óbvia, mas também sua proximidade com a contemporaneidade, o que a aproxima sensivelmente dessa afirmação. Aparentemente, para ele, a função da tradição é preencher a lacuna entre duas experiências, ou seja, fazendo com que a utilização de técnicas tradicionais aproximem sua música do passado, mas também encurtem o futuro, tornando-o mais próximo.

Diversos outros pontos fundamentais das teorias do pós-moderno se encontram em desenvolvimento, como por exemplo, quando se trata de conceitos como cultura popular, de elite ou erudita, *“...não mais dão conta, sozinhas, da complexidade e da dinâmica cultural ... os fenômenos que recobrem são hoje atravessados em todas as direções por linhas de força que passam de um lado a outro anulando as fronteiras que um dia os separaram”*⁵³.

A questão da pós-modernidade musical ainda está, por sua própria multiplicidade, heterogeneidade, em aberto. Porque a estamos vivendo, somos ao mesmo tempo objeto e observadores de sua construção. Para que possamos de fato estabelecer

⁵² Ed. Garamond Universitária, 2004, p.12.

⁵³ Teixeira Coelho. Revista Edusp, São Paulo. P.90. 1996.

conexões reais entre sua música e esta, ou mesmo qualquer corrente estética, é necessário um trabalho mais amplo, no sentido do número de pontos de observação: obras de diversos períodos de sua produção, e também, talvez alguns anos a mais, que permitam uma formulação mais clara dos fundamentos musicais da pós-modernidade. É sempre difícil, quando se está no olho do furacão, poder se observar além.

Conclusão

Ficarelli descende de um grupo de compositores brasileiros que, como Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e tanto outros, tiveram de realizar grande parte de seus estudos sozinhos, sem o auxílio de mestres, ou escolas. Pertence ainda e certamente, a um grupo de compositores que não quiseram encabeçar revoluções, nem se entregou à discursos exacerbados ou à divulgação de posições político-musicais radicais, onde boa parte dessas exclamações talvez pudessem vir a ser consideradas nada além de uma atitude de marketing pessoal. Assim como Prokofiev, Bartok, Poulenc, Menotti, Britten, Copland e outros brasileiros como Cláudio Santoro e Marlos Nobre, firmou um estilo próprio e pessoal, moderno e pessoal.

Há também indícios claros de que por meio de um revelado conhecimento profundo do passado, somado à utilização de diversos e modernos procedimentos composicionais, Ficarelli tenha criado um estilo próprio, individual, onde o pensamento técnico é apenas uma ferramenta para tornar a música mais real, compreensível, uma música ao mesmo tempo efetiva em sua comunicação e sensível para expressar todo seu conteúdo dramático.

Apesar de óbvia, essa breve conclusão não faz mais do que constatar que, ao mesmo tempo em que a análise de apenas três obras de sua vasta produção é insuficiente para nos apontar sequer os caminhos a seguir, estas foram capazes de nos revelar sua incrível riqueza musical e quão vastos podem ser os recursos e as técnicas musicais empregadas.

Bibliografia

- Antokoletz, Elliot, *Music in the Twentieth Century*,
- Baudelaire, C. *The Painter of Modern Life* trad. P.E. Charvet, Ed. Viking, 1972
- Baudrillard, Jean *O Sujeito Fractal*. In *Aesthetik und Kommunikation*, nº 67 e 68, ano 18, 1987, Tradução Ciro Marcondes Filho.
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question*, Harvard University Press, Massachusetts, 1976.
- Bertens, J.W. *The ideia of post-modernism*, New York, Ed. Routledge, 1995
- Berman, M. *All that is solid melts into air*, Harmondsworth, Ed. Penguin, 1982.
- Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. New York, Dover Publications, 1991.
- Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. Ed. Dover, New York, 1976.
- Brizola, Cyro. *Princípios de Harmonia Funcional* (revisado e editado por Mario Ficarelli) São Paulo, Annablume Editora, 2006.
- Brook, B.S. *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII siècle*
- Buckinx, Boudwijn, *O Pequeno Pomo - a história da música do pós-modernismo*, Ateliê Editorial, 1998
- Carlinescu, M. *Faces of Modernity*, Londres, Indiana University Press, 1977
- Chiampi, Irlemar. *Neo-barroco na era do pós modernismo*, Folha de São Paulo, 07/02/1993, pp.6.
- Chiampi, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1990 (série Debates n ° 160).
- Coelho Neto, José Teixeira *O que é pós-moderno*, L&PM, 1990
- Connor, Steven, *Cultura Pós Moderna*, Ed. Loyola, 1970
- Cook, Nicholas. *A Guide to musical Analysis*, W.W. Norton & Company, 1992.
- Corrêa, Antenor Ferreira. *Estruturas Harmônicas Posteriores à Prática Comum – pantonalidade*. São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado, Iniversidade estadual Paulista – UNESP.
- Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: a guide to materials of Modern Music*. Dubuque, WM. C. Brown Company Publishers, 1975.
- Eco, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996.
- Eco, Humberto, *Viagens na Irrealidade Cotidiana*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

- Fausto, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- Featherstone, M. *The fate of modernity, an introduction*, Theory, Culture and Society, 1985
- Featherstone, M. *In pursuit of the post modern: an introduction*. Theory, Culture and Society, 1988
- Foucault, M. *The Order of Things*, Ed. London Tanstock Press, 1970.
- Garcia Canclini, *La Modernidad después de ma postmodernidad*. In *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, Memorial Unesp, 1990.
- Hába, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.
- Habermas, J. *Modernity versus post-modernity*, New German Critique, 1981.
- Harvey, David. *The Condition of Post-Modernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). *Pós Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- Hutcheon, L. *Poética do pós-moderno*, Imago, 1991.
- Huysen, Andréas. *Mapping the Post modern*. In; *New German Critique*, nº 33, 1984.
- Jameson, Fredric, *Periodizando os anos 60*. In: *Pós modernismo e Política*. Rio de Janeiro , Rocco, 1991.
- Jameson, Fredric, *Post modernism and consumer society*, Londres, Ed. Pluto, 1985
- Jencks, Charles, *What is post-modernism?* St. Martin. 1989.
- Freire Costa, Jurandir. *O Vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.
- Kelner, D. *Post modernism as a social theory: some changes are problems*, Culture and Society, 1988
- Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, Prentice Hall, 1999.
- Kostka, Stefan & Payne, Dorothy. *Tonal Harmony – With an Introduction to twentieth Century Music*. 4ª ed. Boston: McGraw-Hill Inc. 2000.
- Lansky, Paul e Perle, George. "Atonality". In: Sadie, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. Londres: Mac Millan, 1980.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. New York, Norton, 1978.

- Lyotard, J.FD. *La condition Post Moderne*, Manchester UP, 1979.
- Magnani, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte, UFMG, 1989.
- Marcondes Filho, Ciro. *A Sociedade Frankenstein*. São Paulo, 1991.
- Mariz, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- Moraes, Eduardo Jardim de. *Modernismo Revisitado*. In: Estudos Históricos, Vol. 1, Nº 2. Cp. doc. FGV, Rio de Janeiro, 1988.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo, Atica, 1997.
- Newman, C. *The post modern aura: the act of fiction in an age of inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.
- Nisbet, Robert. *História da Idéia de Progresso*. Brasília, Universidade de Brasília, 1985.
- Oliveira, Roberto Cardoso de, *Pós-modernidade*, Ed. Unicamp 1988.
- Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint – from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1992.
- Payter, W. *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, New York, NYUP, 1986.
- Persichetti, Vincent, *Twentieth Century Harmony*, New York, Ed. Peters, 1961.
- Piston, Walter. *Orchestration*. New York, W.W. New York, Norton & Company, 1990.
- Piston, Walter. *Harmony*. New York, W.W. Norton, 1978.
- Piston, Walter. *Counterpoint*. New York, W.W. Norton, 1974.
- Raichman, J. *Post modernism in a nominalist frame*, London, Ed. Flash Art, 1998.
- Rosen, Charles, *The Classical Style*, New York, Norton Library, 1972
- Santos, Jair Ferreira dos, *O que é pós-moderno*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- Scherchen, Hermann, *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig, Ed. Leipzig, 1929.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London, Faber & Faber, 1980.
- Schönberg, Arnold. *Funções Estruturais de Harmonia*. São Paulo, Via Lettera, 2004. (Tradução de Eduardo Seincman).

- Schönberg, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, Editora Unesp, 1999. Tradução de Marden Maluf.
- Schwarcz, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Sovic, Liv Rebeca, *Vaca Profana: teoria estética e música popular brasileira*, Tese de Doutorado, ECA USP, 1994.
- Subirats, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós Moderno*. São Paulo, Nonel, 1986.
- Teixeira Coelho, José. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo, Nobel, 1986.
- Turner, B. *Theories of modernity and postmodernity*, Londres, Sage, 1992.
- Vattimo, Gianni. *O Fim da Modernidade*. Lisboa, Presença, 1986.
- Ventura, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- Wheale, Nigel, *The post modern arts, na introduction*, Londres, Routledge, 1995
- Wolf, V. *Modern Fiction, Collected Essays*, Hogarth Press, 1966
- White, John D., *Comprehensive Musical Analysis*, Scarecrow Press, Inc. 1994

Enciclopédias

- The New Grove Dictionary of Music And Musicians. Londres: Mac Millan, 1980.

Revistas, Jornais e outras publicações

- Symphonic Score Guide – Elkan-Vogel Co. Inc. 1942
- Programa oficial do Festival de Música Hoje 2005, realizado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2005.
- Grécia discute pós-modernismo musical, Folha de São Paulo, 07/09/1986.
- Revista Concerto, outubro de 2005.
- Jornal da USP, ano XX, edição 725, 1994
- Revista Música – São Paulo – volume nº5, nº2 - 1994.
- Revista da USP – nº29, março de 1994.

Anexos

- 1. Transcrição em texto do depoimento de Mario Ficarelli.**
- 2. Partituras das obras analisadas segundo método de Olga Samaroff.**
- 3. Gravação das obras em CD e DVD do depoimento de Mario Ficarelli.**

Anexo 1

Depoimento de Mario Ficarelli

Novembro de 2005

A família e a descoberta da música

Eu tinha 16 anos e nada me interessava. A família cobrava que eu precisava escolher alguma coisa para “fazer na vida meu filho”. E eu, não tinha nada que me atraísse. Mas um dia minha mãe insistiu muito e eu disse que a única coisa que me interessava era mecânica, máquinas, só isso. Eu já havia estudado desenho com meu pai o irmão mais velho do meu pai (Bernardino Ficarelli) que era pintor e fazia parte do grupo do Santa Helena.

Meu pai era o caçula de uma turma de 10 irmãos e esse tio insistia para que ele fizesse o curso de Desenho e Pintura, o curso de Belas Artes, ali da Estação da Luz, e aí quando eu tinha lá meus 14 anos, meu pai insistiu muito para que eu fizesse o curso com ele. Aí eu comecei a fazer desenho geométrico e o que se chamava de desenho a “mão livre”. Mas eu fazia porque ele insistia, porque ele cobrava, e eu sempre deixava uma tarefa para o dia seguinte, nada me interessava. Foi quando houve essa situação: com insistência da minha mãe, ela rapidamente tomou as providencias e me matriculou na escola nas proximidades de casa, onde hoje onde funciona a Funarte, na Alameda Gleite.

Era uma escola profissionalizante do governo federal e eu achei interessante nos seis primeiros meses, porque se passa um mês em cada uma das oficinas, se fazia oficina pela manhã e os estudos à tarde, e tinha mecânica, fundição, marcenaria, e eu acabei resolvendo ficar na mecânica. Eu fazia peças, trabalhava no torno, na fresa. Achava interessante, mas não tinha paixão. Aí um belo dia, isto é, uma bela noite, estávamos em casa, eu e minhas irmãs, elas estavam bordando (eu tenho duas irmãs), e eu mexendo no rádio virando o dial para ver se tinha alguma coisa e nessa coisa de virar, parou numa musica de orquestra que me chamou extremamente a atenção. Eu já tinha o habito de escrever, eu já fazia poesia, poema, conto e exercitava minha imaginação assim, sempre gostei muito de ler. Mas

aquela musica me chamou a atenção assim de uma forma muito especial. Quando terminou, eu estava com o lápis e o papel na mão, e o locutor falou um mundo de coisas que eu não entendi nada e só ficou a palavra: “orquestra”. E ai eu achava que terminou, quando ele disse: “voltem a ouvir-nos amanhã e no mesmo horário”. Então, no dia seguinte, eu estava lá no rádio, certo de que ia tocar outra vez, porque minhas irmãs ouviam um programa de parada de sucessos - isso era 1951 - já existia essa coisa de parada de sucesso onde tocava as mesmas musicas todo santo dia e eu achava que aquela que eu tinha gostado tanto ia tocar outra vez. Fiquei lá, atento, e tocou outra que também me inflamou muito, me atraiu demais, mas também não consegui anotar nada. No outro dia, outra e outra e outra e eu comecei a descobrir um mundo extraordinário no programa que tocava só musica para orquestra.

O programa se chamava “A Hora Doce”, na Rádio Cultura, mas era outra rádio cultura que havia na mesma sintonia do AM de hoje. Eu tinha lá minha maneira de escrever os nomes, e comecei a perceber que o sujeito anunciava o compositor, depois a obra, depois a orquestra. Comecei a me familiarizar com esses dados, eu tinha lá minhas anotações e escrevia os nomes como eu os ouvia. Já corriam alguns meses, quando eu estava caminhando pela Rua Barão de Itapetininga à noite - eu morava na Lopes de Oliveira - e tinha 20 cruzeiros no bolso, quando vi numa loja na Barão de Itapetininga um livrinho exposto na vitrine: “Música para quem gosta de musica” ou “Guia de Música”, alguma coisa assim. Eu entrei e pedi para ver o livro, quando olho o índice, eu deparei-me com aquele monte de musicas que já tinha apreciado. Aí fiquei maluco e perguntei para o sujeito quanto custava, e ele disse 20 cruzeiros. Eu não tive duvida, botei a mão no bolso e paguei com os únicos 20 cruzeiros que eu tinha. Voltei a pé pra casa, muito feliz, e comecei a ler o livro. Aí eu ouvia o programa e acompanhava pelo livro o histórico das músicas.

Depois de um ano fazendo essa audição continua, eu comecei a procurar outros livros, que falassem de outros compositores, Aí então eu estava plenamente consciente do que eu queria fazer na vida. Era fazer música, como aquela que eu ouvia e me apaixonava tanto. Assim, depois de um ano, conversando em casa, meu pai me perguntou e o que fazer na musica? Falei: “ah, tem que ser piano, porque eu quero é composição e todos os compositores estudaram piano, harmonia,

contraponto. É isso que eu tenho que fazer, primeiro é o piano. Aí minha mãe disse, que em frente à minha casa, tinha uma professora de piano: Maria de Freitas Moraes, que depois eu vim a saber, era cunhada do primeiro oboé do Teatro Municipal. Ela tinha estudado na classe do Luigi Chifarelli, famoso professor de piano na época, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, na Av. São João. Depois, freqüentando sua casa, eu vi vários quadros de compositores da época, e um de Richard Strauss "*dedicado ao meu amigo Bernabei*", com um autógrafo na fotografia. Achei fantástico, mas ele tinha falecido, e soube depois que Richard queria levá-lo, pois adorava seu modo de tocar o oboé e, por sinal, que quando ele vinha ao Brasil, ia muito àquela casa.

Aí eu comecei a estudar piano muito dedicadamente, mas eu não tinha piano. Eu ia, uma hora por dia, estudar na casa dela. Eu também desenhei um teclado, e usando já aquele conhecimento de desenho que tinha, estudava meu piano em casa, na mesa, de acordo com o teclado, que eu tirei as medidas do piano da professora.

Foi muito rápido meu processo de aprendizado, da leitura e desenvolvimento da técnica. Depois de 2 anos já estava tocando algumas sonatas de Mozart. Continuei o aprendizado do piano, muito embora tivesse a necessidade, o desejo de escrever, escrever música. Eu cheguei até escrever uma música (eu a tinha como minha, absolutamente minha), só que não dava para eu tocar porque tinha muitos acordes. Essa música, que era muito minha, era, na verdade, a Grande Páscoa Russa, de Korsakoff! Eu escrevi a temática - e ela era tão minha que eu nem imaginava que eu estivesse escrevendo a música do Korsakoff! Assim, eu fiz muitos outros exercícios. Um ano depois, eu comecei com 17, eu estava escrevendo e nunca mais parei até hoje. É claro que muitas dessas coisas se perderam... essas iniciais se perderam, mas nunca parei.

Bem, era tudo muito difícil. O estudo de música era muito complicado porque não havia tantas escolas como hoje e faculdade então? Nem se pensava em faculdade de música pelo menos aqui em São Paulo. Havia o Conservatório Dramático, que tinha muitas exigências e que não dava para eu enfrentar. A vontade de estudar composição continuou permanente mas só foi realizada bons anos depois.

O início da carreira

O começo da carreira, realmente escrevendo musica para mostrar, se deu em 68. Eu escrevi uma serie de peças para piano, nove peças que eu lapidei , lapidei, até inclusive, a semana passada. Essas peças foram muito importantes, porque me deram confiança, me despertaram uma enorme confiança na escrita, pois aconteceu o seguinte: eu tinha que receber um dinheiro com uma pessoa no começo de 68, e a pessoa disse: se eu não estiver você fala com o zelador, ele abre a porta e você fica lá me esperando que eu vou chegar. De fato, ele não estava, e o zelador abriu a porta -era lá no Prédio Martinelli – e eu fiquei esperando. Só havia um monte de revistas muito velhas, e eu não tinha levado nem um livro. Eu tinha uma pastinha onde eu levava sempre um caderno de musica. Depois de um bom tempo de espera, eu peguei o caderno e comecei a escrever uma peça. Eu percebi que era muito diferente do que eu fazia antes, pois eu ia ao piano, tocava, tocava, e escrevia. Era muito diferente, era uma posição incomoda. E eu ali, sentado confortavelmente, ia escrevendo. Depois de um pouco eu tinha terminado uma peça curta, e já estava começando outra quando ele chegou. Eu estava ansioso para chegar em casa e testar se era aquilo mesmo que eu tinha imaginado, se era aquilo que soava, e que eu havia escrito sem instrumento nenhum. Quando eu cheguei, vi que tinha pouquinha coisa para fazer reparo, ficou interessante e a segunda, que eu já tinha começado, também, Isso me deu ânimo e aí eu não escrevi mais ao piano, nunca mais. Concluindo, as outras sete foram escritas na mesa, e eu acho que é por isso que eu tenho essas peças com tanto carinho. Porque isso me deu confiança de que eu era capaz de escrever rapidamente sem depender do instrumento. Daí que eu fui compreender o que era Beethoven, surdo, e escrevendo. Isto é a utilização do ouvido interno, a aplicação da imaginação, isso flui muito mais, a concentração é muito maior e o rendimento é extraordinário.

Eu ainda não tinha nenhum orientador de composição. Eu não me chamo de professor, porque ninguém pode ensinar a compor, se pode orientar alguém a compor. Hoje eu entendo isso muito bem, mas naquela época já avaliava que isso era mais ou menos o que aconteceria. Então, quando muitas vezes me perguntam: quem foram os seus grandes mestres? Eu respondo: foram e continuam sendo

Beethoven, Wagner, Bach Vivaldi, Shostakovich, Stravinsky. Foram eles que me deram a grande base, a música coerente, a musica com lógica.

Mais recentemente eu fui presenteado, por um aluno da pós, com uma gravação que tem 20 segundos de Sibelius. Era uma entrevista na qual o entrevistador pergunta: qual seu conselho aos compositores e aos jovens compositores? Ele disse: *“nunca escreva uma nota que não é necessária, restrinja-se apenas absolutamente ao necessário, de acordo com sua idéia”*. Isso eu já praticava e fui aprender muito, muito com esses compositores. Por isso eu comecei comprar partituras, não de peças para piano, mas partituras de orquestra. Eu comecei muito cedo, como eu disse era 1952, e eu tenho partituras de 1954, de sinfonias etc. Sempre ficava com elas ali ao lado esperando o locutor anunciar qual a musica daquele dia, e quando ele dizia: Sinfonia n. 8 de Beethoven, eu corria, pegava a partitura, e acompanhava. Duas paginas depois me perdia, e ficava esperando o movimento seguinte. Acompanhava mais duas, três páginas e me perdia... e com essa prática, fui conseguindo uma certa liberdade de leitura das partituras. Depois do programa, que durava uma hora só, ia ao piano tocar o que era possível, de acordo com a minha técnica - fazia uma espécie de redução ao piano. Isso era uma experiência muito rica, porque eu tinha algumas edições da Boosey & Hawkes que tem uma tabelinha dos instrumentos transpositores, e eu tinha que fazer a leitura transpondo. Quando eu comecei a ler, não dava certo tocar uma trompa com violino, era um desastre. Tocar um clarinete e uma flauta nem se fala então. Aí, recorrendo àquela tabelinha eu percebi que tinha de fazer a transposição. Isso tudo eu acho que é uma pratica extraordinária, eu fui descobrindo por mim mesmo.

Formação e o autodidatismo

Em 1968 ou 69, eu tinha 34 anos e dominava um grande repertório. E queria dominar aquele universo. Dava aulas de piano, sempre fazendo grupos de câmara. Formei um trio de câmara e tocamos em alguns lugares. Foi quando eu fui buscar orientação.

Eu não queria estudar com o Camargo Guarnieri, porque eu sabia que ele conduzia muito a estética. Tinha um grande respeito por ele, mas ele, sem perceber, conduzia muito a estética. Eu tinha colegas que estudavam com ele e que me contavam como eram as aulas, isto é, eles não contavam gratuitamente, eu é que perguntava como é que ele dava aula e tal porque eu tinha uma segunda intenção. Eles me contavam que ele rabiscava toda a partitura e no fim da aula dizia: agora você passa a limpo. Eu pensava comigo; ele está passando a limpo uma música que não é dele, ele está assinando uma música que não é do Camargo Guarnieri? Isso eu não queria pra mim.

Aí conheci o Olivier Toni, que tinha uma quantidade muito grande de informação, e era muito sério no que diz respeito ao ensino musical. Então procurei por ele para que me orientasse na composição. Preocupado que ele não me aceitasse, eu levei as tais nove peças que eu havia escrito e toquei algumas delas. Ele me disse: muito bem, então vamos começar! Eu estudei com ele 14 meses e esse foi o único estudo de composição que eu tive com uma pessoa viva.

Depois de um ano desse trabalho que fiz com o Oliver Toni, ele me apresentou um folheto do Segundo Festival da Guanabara. Era o segundo concurso no Rio de Janeiro, patrocinado pelo prefeito na época, Negrão de Lima, e dirigido pelo Edino Krieger. Esse festival tinha duas categorias para o concurso: uma sinfônica e outra para orquestra de câmara. Eu optei escrever para orquestra de câmara porque eu ainda não me sentia em condições de enfrentar uma sinfônica com a qual eu não tinha nenhuma experiência, apesar de ter escrito umas 10 obras.

O primeiro reconhecimento

Depois de um ano de trabalho com o Olivier Toni, onde eu apresentava toda segunda-feira uma obra nova, havia muitas concluindo. Eu trabalhava muito mesmo, sem considerar que a essa altura já era casado, tinha dois filhos, tinha que cuidar da casa tinha que sustentar a família. Então não tinha sábado, não tinha domingo e muitas vezes não tinha noite para dormir. Mas seguia fazendo tudo isso, com muito empenho, e sempre em busca do tempo perdido por ter começado tarde. Mas

quando foi no final daquele ano, eu resolvi experimentar escrever uma peça. Ele me orientou que fosse sem compromisso:....”se deu, deu, não deu, não deu”. Mas pra mim, eu tinha assumido um compromisso brutal: o de fazer uma obra para apresentar no concurso, e o concurso era interamericano, e sem saber se ia aparecer gente muito melhor. Eu escrevi “Cinco Retratos de um Tema”, e esse trabalho, felizmente, foi classificado. Recebi, um belo dia, um telegrama dizendo: sua obra foi classificada no concurso e o Festival estará patrocinando sua estadia e passagem. Eu fiquei fantasticamente entusiasmado! Fui para o Rio de Janeiro e conheci um mundo de compositores do Uruguai, da Argentina, do Chile. Do Brasil, gente do Rio Grande do Sul, de Manaus, da Bahia, do grupo da Bahia, que ninguém conhecia porque nunca havia acontecido um concurso assim. Era possível até se começar uma espécie de levantamento dos compositores atuantes.

Então, meu lançamento como compositor se deu no Rio de Janeiro, curiosamente. A obra foi muito bem recebida, e a competição foi muito disputada. Eu não cheguei a ser premiado, mas só o fato de ter sido selecionado, e a obra ser executada duas vezes...! Venceu um uruguaio que tinha uma obra muito boa também. Eu recebi críticas muito interessantes, uma delas feita por um maestro argentino, e também muita publicidade.

Música Nova e o Nacionalismo Musical Brasileiro

Eu estava no concurso, quando me perguntaram sobre o movimento Música Nova e Koellreuter. Eu tinha informação que esses movimentos existiam, mas eu tinha que cuidar da minha vida. Tinha que seguir o meu rumo e a bússola estava orientada para um ponto apenas, e eu segui o meu navio naquela direção única e exclusivamente. Então o tempo passou e eu apenas tomei conhecimento da existência deles, mas não me juntei a nada, porque não me sentia à vontade para me juntar a outros grupos ou tendências. Eu tinha no meu íntimo certas restrições a respeito da música que faziam. Que eles diziam se chamar música,...não sei. Diziam se chamar música, quando em um certo momento de uma peça no teatro, dois músicos das cordas se levantavam e começavam a esgrimir com o arco do instrumento, como se parte da música.

Por isso que eu disse que não sei se pode chamar a isso de música. Eu vejo isso, sinceramente, como um desrespeito à própria música. Como espetáculo, ridículo. Um pianista começa a assediar uma violinista, ela foge, fica correndo em volta do piano e ele correndo atrás. Isso não é um espetáculo musical! Talvez em algum momento tenha servido para desmistificar algumas coisas, não sei. Sei que muitas pessoas que, nesse tempo se julgavam extremamente modernas, e até quem sabe, fossem muito modernas, continuaram a fazer isso! Estamos no século XXI, e ainda estão fazendo essas modernidades da década de 60 de 70, enfim, uma modernidade muito antiga, se é que se pode dizer assim.

O processo composicional e analítico

Eu acho que a música tem o poder de se expressar por si mesma, apenas com seus elementos sonoros. Cabe a cada um aplicar, muito inteligentemente, esses elementos sonoros. Existe também um outro objetivo que é o de fazer as pessoas melhores, o de tocar as pessoas, atingindo fundamentalmente as pessoas, fazê-las melhores. Para dar risada, ou para assistir a programinhas bestas na TV....

Eu parto de um princípio, eu tenho a compreensão de que não estamos sós. Não sei se é um pensamento espiritualista, mas acho que nós temos de estar sempre ligados ao cosmo. Sei que existe o consciente e o inconsciente, então, se quando vou iniciar a composição de uma obra eu usar apenas o consciente, eu não vou conseguir coisa nenhuma, ou melhor, eu acho que consigo, porque eu conheço a técnica. Mas, fica apenas a técnica. Então, eu tenho que me dispor plenamente, me libertar das coisas materiais em volta e me concentrar de tal maneira que eu deixe o inconsciente fluir. Quer dizer, eu chamo a isso de trabalhar com o inconsciente. Apenas depois que a música está feita, eu uso o recurso do consciente, ou seja, os conhecimentos técnicos, muito bem aplicados para ver se está tudo no lugar, a isso eu chamo de lapidação.

A idéia inicial... eu tenho que captá-la em algum lugar, porque em algum lugar eu sei que ela existe e eu só preciso conseguir a sintonia necessária para isso. Quando acontece, quando vou escrever uma obra, ou me comprometo a escrever, ou recebo

uma encomenda, ou um pedido, ou então por iniciativa própria, eu defino que tipo de música quero fazer: as bases, a duração aproximada, a instrumentação, o caráter. Eu passo um bom tempo amadurecendo esses elementos, pensando. No início, é um namoro com a idéia e quando esse namoro está no máximo da paixão... aí dá pra escrever, dá pra sentar e escrever!

Eu escrevo rapidamente. Por exemplo, em *Transfigurationes*⁵⁴, escrevi a primeira metade em 20 dias quando voltava das aulas da universidade, quando eu ainda dava aula na FMU. Fazia um almoço rápido, sentava numa mesinha lá na casa em que eu morava, muito graciosa a mesinha de madeira, e lá eu escrevia. Deixava me envolver com as idéias que já estavam sendo amadurecidas há dois meses, e então a escrita acontecia de forma muito rápida, depois a lapidação, etc. Fazia essa lapidação na hora de passar a limpo e sempre da mesma maneira. A idéia ficava como se estivesse em banho-maria, e aí numa certa hora, fervia, e quando ferve, vai tudo de uma vez! O mesmo aconteceu, por exemplo, com a Sinfonia n. 2⁵⁵. Eu me lembro bem, a escrevi de agosto a dezembro, são 42 minutos de música escrita para uma orquestra enorme. Sinceramente, tendo que dar todas as aulas, tendo de cuidar de família, com os compromissos normais que todo mundo tem, eu não me lembro dela ter sido sofrida por ter de ficar tantas horas em cima, escrevendo, criticando. Eu estava sempre vivendo o momento seguinte daquela música, com um pensamento voltado à captação do que Pietro Ubaldi chama de as “noures, captar as noures”, porque segundo ele, os pensamentos estão no universo e se trata de o criador, principalmente na música, que é mais instintiva das artes, captar, entrar em sintonia e agarrar! No passado chamavam de inspiração, que é uma maneira poética de chamar, mas na verdade é entrar em sintonia com certos planos onde você capta “o pensamento”. É uma coisa um pouco complexa, mas que no fim dá nisso. Você ouve uma sinfonia de Beethoven, um movimento de uma sinfonia, e é tão coerente, tão lógico, e tem uma força tão grande. Onde é que ele foi buscar? Foi na rua? No vizinho? Ou se inspirou no cachorrinho? Nada disso, ele conseguiu captar do cosmo, trazer essa energia e transformar em sons compreensíveis na terra. Ele captou e realizou. Que coisa extraordinária! Então, compreendendo isso já há muito

⁵⁴ 1981, Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

⁵⁵ 1991, *Mhatuhab*, Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

tempo, praticando dessa maneira, é que eu trabalho a composição. Quanto às chamadas “técnicas de composição” eu acho que o que acontece comigo é não pensar em absolutamente nenhuma delas quando eu estou escrevendo. Eu já estudei-as bastante, muito estudo de harmonia, contraponto, muita análise, diferentes recursos do serialismo, do modalismo, Você estuda um mundo de coisas, mas na hora de fazer se esqueça de tudo e faça!

É mais ou menos isso que acontece, é eu não penso previamente no que vou usar: uma série, esta ou aquela harmonia, ou manter acordes assim ou assado. Ou se vou fazer contraponto desta ou daquela maneira. Eu tenho uma idéia, a idéia do que eu pretendo transmitir, então, de acordo com aquilo que eu pretendo transmitir numa obra, seja ela muito complexa, muito profunda, ou um momento de pessimismo, ou um de otimismo, de alegria ou de tristeza. O que importa é o que eu quero transmitir e aí eu escolho na minha palheta de cores, qual é a cor que mais se presta para transmitir aquela idéia. Daí me vem à cabeça aquela observação de Sibelius quando lhe perguntaram qual conselho ele daria a um jovem compositor, e ele disse: *“nunca escreva uma nota que não seja necessária”*. Isso é um conselho que eu sigo há muito tempo, mesmo quando não conhecia Sibelius.

A utilização dos recursos, mesmo na instrumentação, eu estudei nas partituras básicas. Os instrumentos eu os tenho todos na minha memória, as regiões, tenho tudo isso prontinho. Então, é só o trabalho de escolher qual se presta melhor neste instante, neste momento, o que eu quero transmitir. Eu me desvinculo completamente de sistemas, de técnicas especiais sempre, completamente quanto, por exemplo, à questão dos recursos como contraponto, harmonia, instrumentação e a forma? A forma está em mim, por eu ter estudado bastante eu sempre friso essa questão: de ter grande familiaridade com os materiais, todos os materiais. Eu tenho grande familiaridade, eles estão em mim, então na hora de realizar a peça, se ela tem 1 minuto eu tenho que construí-la de acordo com o espaço que eu tenho. Se ela tem 12 minutos eu vou expor a idéia dentro daquele espaço.

Eu as relaciono com as formas da literatura, o soneto, o pensamento, o simples pensamento, uma ou duas linhas, o poema, o romance a crônica, então imagine alguém escrevendo um soneto pensando num romance e vice-versa? Dá desastre,

só pode dar desastre. Então, conhecendo profundamente essas formas da literatura o escritor vai aplicar a forma coerente ao espaço que ele tem, por isso, quando escrevo eu não preciso pensar na forma: Ah, aqui eu fiz uma seção e então aqui tem isso, tem aquilo e aí eu cheguei num ponto que eu tenho que voltar à seção A para dar uma coerência no todo. Eu não preciso pensar nisso, porque isso está em mim, porque eu fui educado nesse universo musical e tudo está nele. Seria como exigir que nesse momento eu falasse incorretamente, não fazendo as concordâncias ou não realizando os plurais - eu teria muita dificuldade. O inverso seria a mesma coisa, alguém que não tem familiaridade com a leitura, querer falar de uma maneira mais correta, mais polida, como acontece com certa pessoa que todo dia tem que fazer discursinho em algum lugar. Isso é muito conflitante, porque fica forçando e não dá para forçar, aí a questão é usar a naturalidade, ser o mais natural possível, é isso.

Influências

Uma coisa curiosa ocorreu em 1988, quando foi apresentada em Zurich a obra *Transfigurationis*, com a Orquestra Tonhalle. Perdão, não foi aí, foi quando foi feita a Sinfonia em 1992. Quando da ocasião da estréia da 2ª Sinfonia em Zurich, que foi uma obra encomendada pela Orquestra Tonhalle. Eles prepararam, como costumam fazer uma hora e meia antes da apresentação, uma espécie de conversa com o compositor da noite com o público e isso é feito em um teatro do lado, a sala pequena da Tonhalle. É uma sala grande, mais ou menos como a Sala São Paulo, mas tem uma sala ao lado que tem mais ou menos uns 500 lugares, para pequenos grupos de câmara, é bem bonito o teatro, bem do lado, então ali é feita a conversa com o público interessado. Tinha bastante gente nesse dia, pois eles anunciaram e tal..... Para nossa conversa tinha um mediador, o regente e eu. Então, naquela conversa toda me veio uma pergunta: quais as influências que eu percebia na minha música, no meu estilo. E eu me lembro que tive uma resposta bem inspirada, porque numa situação dessas, a gente está bem inspirado mesmo. Eu respondi que da mesma forma que quando eu saio e está chovendo bastante, eu ponho capa, galocha, guarda-chuva e tenho que atravessar o temporal, e nesse atravessar, com toda a proteção, assim mesmo algumas gotas eu acabo tomando dessa chuva. Da

mesma forma, eu não sou surdo e isolado, eu estou no meio da música e ouço tudo quanto é música, de diferentes compositores e naturalmente me sinto como numa chuva, eu me protejo. Só que algumas gotas acabam caindo e é salutar, eu acho, porque é impossível alguém ficar completamente inócuo a qualquer influência, de qualquer que seja o elemento sonoro, eu não digo só música, eu digo de qualquer elemento sonoro.

Então é natural que algumas influências ocorram. Depois, eu acho que cada compositor deve funcionar como naquela árvore⁵⁶, uma composição francesa, prestigia os franceses, mas, desde a base, a raiz, vão saindo os ramos, e todos eles fazem parte da mesma árvore alimentados pela mesma seiva, embora não exista uma folhinha que seja absolutamente idêntica a outra, parecidas, mas não idênticas. Daí, confesso que existem influências, e algumas são frutos de grande identificação com compositores. Quer dizer, como eu contei lá no início, bem lá no começo, que escrevi uma música que eu achava que era absolutamente minha e que era a “Páscoa Russa” de Korsakoff, eu sabia que era a Páscoa Russa, e que ao mesmo tempo era minha.

Então o tempo passou e isso tudo foi se transformando de tal ordem, que os escritores... quantos escritores falam de amor? Só que cada um tem uma maneira muito própria de falar do amor. Shakespeare nos sonetos, fala de amor de uma maneira muito distinta, um Byron fala do amor de uma maneira muito mais distinta, e assim tantos. Se alguém fizesse uma pesquisa de quais escritores e em quais obras falaram do amor, exaltaram o amor, nós vamos ver uma quantidade tão imensa, mas tão imensa que dá pra ficar assustados. Mas como é? Nenhum copiou o outro? Não, nenhum copiou o outro, cada um falou de sua maneira, é assim que ocorre na música. Eu falo isso dos compositores sérios, compositores honestos, que falam das coisas do ser humano. Do ser humano com relação a Deus, quando ele tem sua crença, ou somente das questões que envolvam o ser humano, mas são formas diferentes de falar das mesmas fontes. É isso.

⁵⁶ Um quadro, na sala do compositor, que mostra uma árvore genealógica dos compositores.

Intérpretes

Um aspecto muito interessante é abordar a questão dos intérpretes. Ainda, há poucos dias passados, a minha mulher, Silvia de Lucca, comentava com algumas pessoas - estávamos em um jantar. O comentário era com relação a intérpretes e ela fez uma observação: que eu praticamente não ouvia os intérpretes, eu ouvia a música. E aí as pessoas ficaram excitadas, querendo saber mais e eu mesmo expliquei: o intérprete é um veículo para levar. É o “qsq⁵⁷” as fórmulas de remédio, tem o veículo 95, 98% é o veículo, mas a essência, o remédio está ali em 2 ou 3%. O resto é uma água, um produto que serve para carregar aquele remédio. Então eu vejo um pouco assim: ele é bastante. O intérprete pra mim, significa 96% ou 98% da música, mas ao mesmo tempo, existe o componente música. A música que ele vai interpretar é a essência, ela é o remédio e intérprete é o “qsq” quanto se queira - qualquer quantidade serve.

Eu vejo que na verdade é isso, eu ouço a música. Naturalmente, quando se trata da minha música, eu só espero que sejam fieis ao que eu escrevi. O ritmo... se o ritmo não está correto... Ah! Desanda tudo, desanda mesmo. O ritmo eu acho fundamental. Uma desafinada aqui, outra ali, não faz tanta importância. Um instrumento que por acaso não entrou, ou que entrou atrasado, também não prejudica, mas o ritmo tem que ser muito preciso, porque ele foi todo pensado.

Eu acho que o ritmo é o caule da árvore, da planta sei lá. Sem o caule nem uma folha se sustenta, nem um galho se sustenta, porque precisa. O caule é fundamental, e eu vejo o ritmo como esse elemento muito importante, então daí é uma questão de formação do músico. Na hora da execução, uma falha que possa haver porque está lidando com um instrumento, um dedo colocado um pouquinho mais pra cima ou mais pra baixo num violino vai desafinar a nota, mas é um momento só. Sair um pouco de lugar, não tem importância.

Eu tenho uma gravação muito antiga aí do Sviatoslav Richter da 1ª vez que ele se apresentou fora da Rússia. É uma gravação de “Quadros de uma Exposição” de

⁵⁷ Indicação “qsq” – quanto se queira.

Mussorgski. Ele começou titubeante. Se você ouvir só aquele começo você diz : Poxa! Esse rapaz está iniciando... Só que ele vai indo e se envolve de tal maneira que fica uma extraordinária execução, porque ele se envolveu com a música. Agora, a música também favoreceu o envolvimento. Se a música é chata - e tem muita música chata - então o interprete não se liga, mas acaba realizando todas as notinhas. Só que ele se dispersa porque a música não tem a força de atrair o interprete. Ora, se ela não tem a força de atrair o interprete, quanto mais o ouvinte!

Concertante para sax alto e orquestra

Quanto à Concertante para Sax alto e Orquestra, ocorreu que o Maestro Dario Sotello, que é o Diretor da Sinfônica Paulista, de Tatuí, queria me encomendar uma obra para a orquestra. Eu estava nessa expectativa de quando ele ia dar o “start”. Queria saber a duração, dos recursos, enfim, qual o número de instrumentistas que teria a orquestrar.

Ocorreu que nós nos encontramos em Waltville na Suíça, porque ele ia reger uns concertos lá e ia ser apresentada também a minha suíte para metais, cordas e tímpanos que tinha sido encomendada por essa orquestra de Waltville. Então eu me encontrei com ele. Me lembro bem, é uma cidade pequena, tem toda a infraestrutura. Maravilhosa! E ele falou: “Ah! Quanto à encomenda, olha, não vai ser para a orquestra, mas nós estamos recebendo aí um saxofonista”. Quando ele falou “saxofonista” eu.... “É um saxofonista, vem dos EUA e ele é fantástico. Eu acho que você precisa escrever pra ele um concerto pra sax e orquestra”. Dentro de mim, desmoronou tudo: eu queira escrever para orquestra! Imagina! Saxofone é instrumento para acompanhar Strip-Tease! Com perdão aos saxofonistas, não é..., não tenho nada contra, até gosto de um Strip-Tease, mas é instrumento para isso, porque todo mundo toca! “Nossa, no que é que eu fui me meter?” Desanimei mesmo, mas eu não falei nada pra ele, e ele disse: “eu vou te arrumar uma gravação dele pra você ter uma idéia do que ele faz. Inclusive ele elevou uma oitava na região superior, ele estendeu uma oitava com a técnica dele. Eu vou te dar uma gravação pra você ter uma idéia”. E eu disse: Está bom!

Voltamos e ele me deu uma gravação. Eu ouvi, as músicas dessa gravação - não me atraíram nem um pouco - mas a execução dele eu achei fantástica! Eu fui conhecer o outro saxofone, que não é instrumento de Strip-Tease. Eu fui conhecer o saxofone alto. Me entusiasmei pela idéia e me pus a escrever com muita garra, com muito entusiasmo. Aquilo se transformou, e aí, então, veio a história do interprete, é um sujeito muito aplicado que valoriza extremamente o seu instrumento e jogou o instrumento dele na mesma posição dos demais. Daí me entusiasmei e escrevi o Concertante para ele: Dale Underwood.

Fim do depoimento.

ANEXO 2

PARTITURAS DAS OBRAS

ANEXO 3

GRAVAÇÃO EM CD DAS OBRAS

**DVD COM DEPOIMENTO DE
MARIO FICARELLI**

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](#)