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

Memorial de composição

POLYAKANTHOS: PROCESSOS COMPOSICIONAIS

por

Alexandre Birnfeld

Porto Alegre
2003

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

Memorial de composição

POLYAKANTHOS: PROCESSOS COMPOSICIONAIS

por
Alexandre Birnfeld

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

Orientador
Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre
2003

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha pelo envolvimento, amizade, paciência, e pelos valiosos ensinamentos.

Às minhas avós Jacy e Lia e aos meus pais Hélio e Luiza pelo amor e apoio incondicional.

À Daniela, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos Luciano Zanatta e Ronel Alberti da Rosa e à professora Ana Maria Pinheiro pelas valiosas sugestões.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em música que contribuíram com a minha formação e com o meu trabalho, especialmente ao Dr. Celso Loureiro Chaves e à Drª Any Raquel Carvalho.

Aos músicos que participaram do recital: Júlia da Rosa Simões, Marcelo Piraino, Samir Hatem, Celso Loureiro Chaves, João Campos Neto, Fábio Chagas, Martinez Nunes, Adolfo Almeida Jr., Yanto Laitano, Antônio Nunes, Catarina Domenici, Rogério Nunes, Rodrigo Bustamante, Heine Wentz, Vagner Cunha, Gean Potiguara Veiga, Márcio Ceconello, Mário César dos Santos, Rodrigo Pires, Gabriela Vilanova Souza, Rodrigo Ely, Alexandre Diel, Douglas de Araújo e Luciano Dalmolin.

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

PARTITURAS

Pampa Guarany..... 31

A grande ilusão do carnaval.....99

Polyakanthos.....182

SUMÁRIO

RESUMO..... 1

ABSTRACT..... 2

INTRODUÇÃO.....3

1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E REFERENCIAL TÉCNICO.....7

2 PROCESSOS COMPOSICIONAIS..... 16

2.1 PAMPA GUARANY.....16
2.1.1 Pré-composição.....16
2.1.2 Descrição das Seções..... 22

2.2 A GRANDE ILUSÃO DO CARNAVAL..... 88
2.2.1 Pré-composição.....88
2.2.2 Descrição das Seções..... 93

2.3 K'UEI.....135
2.3.1 Pré-composição.....135
2.3.2 Processo de Composição.....137
2.3.3 Descrição das Seções..... 141

2.4 POLYAKANTHOS.....143
2.4.1 Pré-composição.....144
2.4.2 Composição dos Solos..... 154
2.4.3 Composição dos Movimentos.....172

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 267

BIBLIOGRAFIA.....272

DISCOGRAFIA..... 275

ANEXOS..... 276

RESUMO

Este trabalho investiga os processos composicionais utilizados na composição das peças **Polyakanthos**, para flauta/flauta piccolo, clarinete/clarinete baixo, percussão, piano, violino e violoncelo; **A grande ilusão do carnaval**, para cinco vozes, fagote, dois teclados eletrônicos e contrabaixo elétrico; **K'uei**, peça eletroacústica; e **Pampa Guarany**, para fagote e orquestra de cordas. A estética das peças é baseada em dualismo complementar, fazendo com que posições contrárias coexistam numa associação interdependente, nas diversas etapas do processo composicional. Os processos composicionais enfocados são o ímpeto de criação, que no contexto deste trabalho é a primeira concretização da idéia composicional; a utilização de materiais preexistentes, definidos como configurações de sons e silêncios extraídos de obras de outros compositores; o projeto da estrutura formal, contendo as intenções expressivas em comparação com o resultado final de cada peça, verificando causas e conseqüências dos ajustes feitos durante o processo composicional; definição dos materiais de alturas e ritmos, derivados dos materiais preexistentes ou criados, nos quais foram aplicadas as técnicas de transformações de Arnold Schoenberg, León Biriotti e Charles Wuorinen; e o uso de peças-solo como *cantus firmus* para a criação de estruturas polifônicas nos movimentos de **Polyakanthos.**

Palavras-chave: processos composicionais, materiais preexistentes, dualismo complementar.

ABSTRACT

The purpose of this study is to investigate the compositional processes used in the creation of the following works: **Polyakanthos**, for flute, piccolo, clarinet, bass clarinet, percussion, piano, violin and cello; **A grande ilusão do carnaval** (The great illusion of Carnaval), for five voices, bassoon, two electronic keyboards and electric bass; **K'uei** (electro-acoustic piece) and, **Pampa Guarany**, for bassoon and string orchestra. The aesthetic aspect of the works is based on complementary dualism, where contrary positions coexist in an interdependent association in the different phases of the compositional process. The compositional processes utilized are (1) the impetus of creation, which in the context of this project is the first concretization of the compositional idea, (2) utilization of pre-existing materials defined as sound and silence configurations extracted from the works of other composers; (3) the formal structure, including the expressive intentions and comparison of these with the final result of each piece, verifying causes and consequences of the adjustments made during the compositional process; (4) definition of melodic and rhythmic patterns, derived or not from pre-existing materials or newly created (for these the techniques of transformation used by Arnold Schoenberg, León Biriotti and Charles Wuorinen were applied); and (5) the use of solo pieces with a cantus firmus for the creation of polyphonic structures in **Polyakanthos.**

Key words: compositional processes, pre-existing materials, complementary dualism.

INTRODUÇÃO

Este memorial apresenta as partituras, gravação em CD e descrição dos processos composicionais, das peças: **Pampa Guarany,** para fagote e orquestra de cordas, composta entre março e setembro de 2001; **A grande ilusão do carnaval**, para cinco vozes, fagote, dois teclados eletrônicos e contrabaixo elétrico, escrita entre outubro e dezembro de 2001; **K'uei**, peça eletroacústica elaborada entre janeiro e março de 2002; e **Polyakanthos,** para flauta/flauta piccolo, clarinete/clarinete baixo, percussão, piano, violino e violoncelo, composta entre abril e agosto de 2002. O CD (anexo 3, página 294) é uma gravação ao vivo efetuada durante o recital realizado no dia 7 de novembro de 2002, no Auditorium Tasso Correa, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O memorial enfoca processos composicionais, abrangendo o ímpeto de criação da peça, a utilização de materiais preexistentes, estrutura formal, intenções expressivas e definição dos materiais de alturas e ritmos.

No meu processo composicional, o ímpeto simboliza[1] uma idéia poética, um caráter ou uma intenção expressiva. Uma mesma idéia poética, como, por exemplo, a lembrança trazida pela música "Nostalgia na Estância", de Noel Guarany, pode ser representada de maneiras diversas, dando origem a peças completamente diferentes, como "Pampa Guarany", gravada no disco "Um som que não soa", do grupo Ex-machina; e **Pampa Guarany,** para fagote e orquestra de cordas, que faz parte deste memorial. No contexto deste trabalho, ímpeto é a primeira concretização da idéia composicional. Pode ser uma frase, uma unidade estrutural ou um gesto de

[1] A palavra símbolo é usada aqui como "expressão simbólica do sentimento", conforme utilizada por Susanne Langer (LANGER, 1980).

um instrumento, compostos com características idiossincráticas que desencadeiam todo processo composicional. Assim, o ímpeto possui um poder sobre o direcionamento da peça, funcionando como um pólo magnético com atrações e repulsões que irão gerar a peça como um todo.

Materiais preexistentes, no contexto desse trabalho, são definidos como configurações de sons e silêncios extraídos de obras de outros compositores. Esses materiais são utilizados em citações diretas ou em forma de variações, dando origem ao ímpeto composicional, à estrutura formal, à intenção expressiva e aos materiais de alturas e ritmos.

A abordagem deste memorial inclui a comparação da concepção inicial da forma e intenção expressiva com o resultado final de cada peça, verificando causas e conseqüências dos ajustes durante o processo composicional. O projeto da forma é obtido a partir da elaboração de um gráfico que demonstra, em uma linha horizontal, a intenção expressiva em função do tempo, incluindo a delimitação das seções.

O primeiro capítulo apresenta as considerações estéticas, abordando as diversas maneiras de manifestação do que chamaremos de "dualismo complementar": a convivência do paradoxal e do ambíguo no caráter, na intenção expressiva e no uso de técnicas e materiais. O dualismo complementar está presente desde a elaboração até a realização do projeto; da forma como um todo aos detalhes rítmicos, melódicos, de instrumentação, textura e dinâmica. Ainda, neste capítulo, serão destacados recursos técnicos e materiais utilizados para simbolizar o caráter expressivo das peças e as principais referências, tanto na minha vivência histórica e geográfica, quanto diretamente nas peças aqui abordadas. Além disso, neste capítulo é feito um referencial técnico, incluindo o uso da seção áurea e

as técnicas de transformação dos materiais de altura, desenvolvidas por Arnold Schoenberg, León Biriotti e Charles Wourinen.

No segundo capítulo estão descritos os processos composicionais das peças apresentadas neste memorial. Este capítulo está dividido em seções que seguem a ordem cronológica de composição das peças.

A primeira seção descreve o processo composicional da peça **Pampa Guarany**, para fagote e cordas. Essa peça utiliza como fonte poética e de materiais a música "Nostalgia na Estância", de Noel Guarany.

A segunda seção apresenta a peça **A grande ilusão do carnaval**, descrevendo como foram derivados da música "A felicidade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, desde o ímpeto composicional até os materiais de alturas e ritmos.

Na terceira seção está descrito o processo composicional utilizado na peça **K'uei**, composta a partir da manipulação de arquivos digitais, gravados com voz humana, com diversas sonoridades obtidas das palavras "sim" e "não".

Na quarta seção descrevo cronologicamente os procedimentos utilizados na concepção e construção da peça **Polyakanthos**, escrita a partir da composição de peças-solo que foram utilizadas como "cantus firmus", servindo de base para a elaboração das texturas polifônicas dos movimentos.

No contexto deste trabalho algumas expressões e símbolos utilizados precisam ser definidos. **Processo composicional** é uma das etapas ou a reunião de todas elas, que transformam uma idéia musical em um objeto musical, incluindo, de acordo com Zanatta (2002, p. 4), "...aspectos técnicos e estéticos, de onde se originam materiais e estratégias composicionais". **Objeto musical** é a representação gráfica (partitura) ou sonora de um processo composicional. **Materiais**

composicionais conforme Zanatta (2002, p. 4) "são elementos objetivos com os quais o compositor vai trabalhar, como, por exemplo, um conjunto de alturas, um conteúdo intervalar ou uma instrumentação". **Ato composicional** é a ação do compositor para concretizar o objeto musical. O **colchete**, muito utilizado nas dissertações do Programa de Pós-graduação em Música, significa a palavra compasso. Por exemplo, [5], lê-se: compasso 5; [5 a 10], lê-se: compassos 5 a 10. O índice de freqüência colocado ao lado da nota usa como referência o dó central do piano: $\mathbf{C_3}$. **Intenção expressiva** é o caráter planejado para uma determinada peça ou parte dela. A **pré-composição**, segundo Saraiva (2000, p. 1),

> [...] abrange a definição prévia da sonoridade e da estrutura formal, bem como a determinação de materiais e técnicas específicas para organizá-los e extrapolá-los, de acordo com as intenções expressivas. A pré-composição como plano composicional da arquitetura sonora representa uma reflexão prévia da composição, uma busca de caminhos, que ao ser executada pode sofrer modificações pelo surgimento de estímulos novos (SARAIVA, 2000, p. 01).

A palavra **direcionamento** é utilizada neste memorial na intenção expressiva, em frases, seções e na grande forma, significando dar direção, conduzir, orientar. Assim o termo **direcional** é usado para frases ou estruturas musicais de caráter dinâmico que se direcionam a um ponto culminante, resultando em processo de causa e efeito. Por outro lado, frases ou estruturas musicais **não-direcionais** são estruturas musicais com qualidades temporais de caráter estático que não se direcionam a um ponto culminante.

1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E REFERENCIAL TÉCNICO

A análise estrutural e reflexão sobre o conteúdo expressivo de minhas composições revelaram manifestações de dualismo complementar que se verifica nas diversas etapas do processo composicional. Isto é, posições contrárias coexistem numa associação interdependente, desde a criação do ímpeto e da intenção expressiva até as etapas de elaboração e realização do projeto. Os contrastes colocados frente a frente criam entre si, como escreveu Heráclito de Éfeso, "correlações: completo e incompleto, concorde e discorde, harmonia e desarmonia, e todas as coisas, um, e de um, todas as coisas." (ÉFESO apud MARCONDES, 1999, pg 15).

O caráter expressivo possui dualismo complementar, pois o percurso dramático das peças aqui apresentadas expõe uma retórica provocada por um embate interno que contrasta estados de ânimo opostos. Um, representado de forma introspectiva, lento e melancólico; outro, de forma extrovertida e agitado. Essas características antagônicas ora são confrontadas bruscamente como uma repentina mudança de humor, ora sofrem transformações graduais, passando lentamente de um estado a outro.

Os momentos introspectivos buscam um envolvimento num drama de aspecto sombrio representando uma atmosfera ritualístico-dramático-desesperadora. Nesses ambientes, o tempo musical é lento, e as estruturas musicais são não-direcionais, representando estados de angústia e depressão.

Os momentos extrovertidos são caracterizados por agitação rítmica e melódica, frases eufóricas, gestos e estruturas com direcionamentos a pontos culminantes.

A maneira como esses estados de ânimo são representados será detalhada durante a análise de cada peça.

Outro dualismo complementar ocorre durante o processo composicional como um todo, pois na pré-composição são definidos processos e métodos altamente organizados, que detalham formas, alturas, durações e percursos dramáticos de cada peça. Esse rigor no planejamento é aposto à flexibilidade na realização, que subverte ordens, cria os próprios caminhos e meios.

Recursos técnicos e materiais

O ruído[2] é uma característica marcante do conjunto de peças aqui apresentado, sendo utilizado como elemento de indeterminação e complexidade tímbrica. Aparece ora integrado a texturas polifônicas, ora como sendo a própria música. A característica de indeterminação das alturas do ruído é oposta à lógica e coerência das alturas de notas, determinadas pelo temperamento ocidental, gerando muitas possibilidades expressivas.

Ambientes caóticos, construídos a partir da organização de estruturas rítmico-melódicas não-direcionais, com emaranhados de pulsos e alturas, são usados com a intenção de gerar momentos de tensão e conflito. Empregados tanto em pequenas seções quanto em grandes movimentos, são contrapostos a momentos de ordem com progressões direcionais, pulso e alturas perceptíveis, criando o dualismo entre caos e ordem.

A lógica organizacional das séries que compõem os materiais de alturas pode ser quebrada por um estímulo surgido durante o ato composicional, pois a maneira

[2] "Ruído: som sem altura determinada." (KOELLREUTTER, 1887, p. 34)

como componho não admite que métodos ou procedimentos tenham precedência sobre idéias ou sentidos melódicos que emergem espontaneamente durante o processo composicional.

Referências estéticas

O Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul é a principal referência para o meu trabalho como compositor. As aulas de composição com os professores Dr. Celso Loureiro Chaves e Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, com orientações a partir da proposta e intenções expressivas de cada orientando; e o ambiente de amizade, curiosidade, pesquisa e estímulo criado entre os colegas da classe de composição do curso de bacharelado deixaram importantes fundamentos que permanecem como uma base sólida para o aprimoramento do meu processo composicional.

Dois eventos ligados à musica, ocorridos no passado e relacionados com os ambientes caóticos que procuro representar, devem ser mencionados. O primeiro ocorreu quando aos oito anos de idade e junto com amigos tive acesso aos instrumentos de percussão de um bloco de carnaval. Ninguém sabia tocar, mas a polirritmia que criamos foi hipnotizante, algo inesquecível. A "maneira" como fomos interrompidos também: com um grito de "parem com isso". A interrupção foi no auge da magia, e a lembrança que restou foi a vontade de que aquele som embriagante continuasse.

O segundo é a impressão que tive, e que ainda me acompanha, quando ouvi pela primeira vez, em 1982, a música “Whole lotta love”, do grupo Led Zeppelin (1968 – 1980). Mesmo que nos dias de hoje essa música esteja para mim

desmistificada, a lembrança da primeira audição ficou gravada como um ritual, hipnotizante e único. Busquei ouvir "Whole lotta love" durante o trabalho de escrita do portfólio de composições e constatei que a memória da audição em 1982 possui uma sonoridade muito mais rica do que a música realmente tem.

O fator geográfico traz outras referências. O ambiente porto-alegrense tem sido profuso na área da música contemporânea de concerto, discos estão sendo lançados e recitais e concertos têm uma certa regularidade.

> [...] Compositores de música erudita vivem surgindo de todos os lugares de Porto Alegre, e isto há anos, sem acreditar nas fronteiras, muito menos nas do bom senso. É a marca de uma cidade esquisita, esta produção de música erudita sem parar, mesmo diante de sinais que às vezes indicam que talvez fosse melhor fazer outra coisa, já que às vezes, muitos não a querem ouvir. Marcada pela resistência esta esquisitice (CHAVES, 1998).

Ocorrem, também, festivais, como o Encontro Latino Americano de Compositores - ENCOMPOR, organizado pela Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, onde são realizados recitais e concertos com peças de diversos compositores, comunicações e conferências; e o festival MULTIPLE-X de música, tecnologia e artes visuais, organizado pelo Núcleo de interação entre música, tecnologia e artes contemporâneas.

Seminários com compositores importantes no cenário internacional, como Roger Reynolds, que passou uma semana em Porto Alegre apresentando concertos e conferências, nos quais demonstrou seus processos composicionais, analisou e comentou peças suas e de compositores locais, também são referências no trabalho aqui apresentado.

Outra referência tem sido o grupo de compositores Ex-machina, do qual faço parte, que tem como objetivo executar e gravar peças escritas por seus integrantes. As principais referências extraídas do grupo Ex-machina são: interpretar peças de outro compositor; conviver e discutir diretamente com o compositor, suas idéias, estética, métodos, materiais e técnicas; fazer música com os recursos disponíveis no momento, isto é, conseguir resultados interessantes usando a criatividade para suprir recursos não disponíveis como, por exemplo, a falta de equipamentos de última geração; receber a reação do público diretamente durante a interpretação das peças. Assim, as referências do Ex-machina são muito fortes, por serem vivenciadas e compartilhadas na prática.

O acesso às partituras e gravações de outros compositores são de grande importância pela possibilidade de uma análise detalhada de técnicas e procedimentos composicionais. Destaco a seguir aspectos de diversas peças que são referência para a composição deste portfólio.

Alfred Schnittke – "*Concerto Grosso No. 1*" (1976-77), para dois violinos, cravo, piano e orquestra de cordas, gravação e partitura (SCHNITTKE, 1979). Poliestilismo: combinação de elementos de diferentes estilos e técnicas. Frases microtonais, *clusters* formados por imitações.

György Ligeti, "Dez peças para quinteto de sopros" (1968), gravação e partitura (LIGETI, 1969). Tratamento do ritmo com acelerandos e retardandos escritos e caos polirrítmico.

Iannis Xenakis – "*Aïs*" (1980), para barítono amplificado, percussão-solo e grande orquestra, gravação e partitura (XENAKIS, 1980). Texto falado e cantado, com diferentes timbres e entonações, glissandos microtonais, imitações com

entradas tão próximas que formam clusters, ritmos ordenados contrastando com ritmos caóticos.

Krzysztof Penderecky – "*Sonata for Cello and Orchestra*" (1964) e "*String Quartet No. 1*", (1960), gravação. Sons percussivos nas cordas e *clusters* em quartos de tom.

Morton Feldman – "*Durations I – V*" (1960-61), gravação. Repetições e reverberações de um evento ou pequeno grupo de eventos.

Oliver Messiaen – "Quatuor pour la fin du temps" (1940), gravação e partitura (MESSIAEN, 1942). Ostinato de acordes em blocos no piano enquanto outros instrumentos executam frases líricas. Uso de frases em oitavas.

Sofia Gubaidulina – "*Concerto for bassoon and low strings*" (1975), gravação. Interação entre fagote e cordas. Tratamento microtonal das cordas. Golpes de arco.

Referencial técnico

A organização estrutural de todas as peças analisadas neste memorial está fundamentada nas proporções da seção áurea, também conhecida como seção de ouro, proporção de ouro e proporção divina. Os primeiros matemáticos chamaram o ponto de divisão de uma linha pela seção áurea de "extreme and mean ratio". Segundo Kepler (1571-1630), "Geometry has two great treasures: one is the theorem of Pythagoras; the other, the division of a line into extreme and mean ratio. The first we may compare to a measure of gold; the secound we may name a precious jewel." (KEPLER apud HUNTLEY, 1970, p.23). Considerando a vasta literatura sobre o assunto e a consagrada utilização por compositores de diversos períodos, optei por

excluir descrições detalhadas sobre as características matemáticas da seção áurea, bem como suas adaptações à organização do tempo musical.

Os materiais de alturas são baseados em séries dodecafônicas às quais são aplicadas as técnicas de transformações desenvolvidas por Arnold Schoenberg, León Biriotti e Charles Wourinen. De Arnold Schoenberg são utilizadas as operações básicas de variação serial: inversão, retrogradação e inversão da retrogradação, conforme seus escritos originais,organizados e editados no livro *Stile and Idea* por Leonard Stein (1984, p. 207 – 250).

León Biriotti desenvolveu a "Técnica do sistema de estruturas por permutações" (BIRIOTTI, 1974). O quadro (tabela 1.1) é resultado da seleção de 12 permutações de um total de 479.001.600 das permutações possíveis com 12 elementos. É um sistema fixo de permutações, visto que a técnica de construção do quadro é a mesma para qualquer série com número par de elementos. Biriotti (1974, p. 142) afirma que

> [...] la característica más sobresaliente de este sistema es su banalidad pues está formado por el mismo tipo de sucesión de los elementos, reiterándose ésta incansablemente, sin posibilidad de mutación en sus relaciones, y cuya estructura proporciona un limitadísimo interés formal (BIRIOTTI, 1974, p. 142).

As potencialidades desse sistema estão justamente em suas limitações, que proporcionam as redundâncias necessárias para a definição do idioma musical de uma peça ou conjunto de peças.

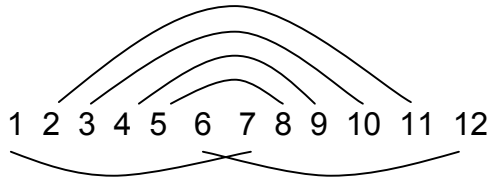
Tabela 1.1 - Exemplo da tabela de permutações de León Biriotti

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

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

Observando os graus conjuntos, tanto horizontal quanto vertical, de cada um dos elementos da tabela 1.1, verifica-se que cada elemento está ligado apenas a outros três. Dois são seus laterais, na ordem natural em que aparecem na série, com exceção das extremidades, que se relacionam entre si. O terceiro se relaciona em posição concêntrica (figura 1.1), à exceção dos extremos e dos centrais, que se relacionam entre si.

Figura 1.1 - Relações observadas no quadro de permutações de León Biriotti



De Charles Wuorinen (WUORINEN, 1979, p. 98), utilizo a técnica de "transformação multiplicativa". Esta transformação pode ser definida como uma operação aritmética, na qual os números de intervalo de classe da série original são multiplicados por sete, chamada de M7, por Wuorinen. O resultado deste procedimento pode ser considerado como uma operação de permutação, pois os números de intervalo de classe par permanecem os mesmos, enquanto os ímpares são transpostos pelo trítono (tabela 1.2).

Tabela 1.2 - Aplicação a uma série de doze sons da multiplicação M7, de Charles Wuorinen

S	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
M7	0	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5

A esta nova série podem ser aplicadas as transformações básicas: retrogradação, inversão e retrogradação da inversão.

2 PROCESSOS COMPOSICIONAIS

2.1 PAMPA GUARANY

Pampa Guarany, para fagote e orquestra de cordas, foi composta entre março e setembro de 2001. O caráter expressivo e concepção da forma, bem como a definição dos materiais de alturas e ritmos, originam-se da música "Nostalgia na Estância" (anexo 1 - página 279), de Noel Guarany, cantor e compositor de música nativista do Rio Grande do Sul.

O subtítulo "para fagote e orquestra de cordas" é utilizado para diferenciar da peça homônima já publicada no CD, "Um som que não soa", do grupo Ex-machina. Aquela peça é um pré-eco da que aqui encontramos. Composta em 2000, e também baseada em "Nostalgia na Estância", funciona como um embrião da técnica do uso de materiais preexistentes que foi aprofundada durante o programa de Pós-Graduação e que abordo neste memorial.

2.1.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO

A música "Nostalgia na Estância" lembra-me dos campos da região da fronteira, um lugar que me passa a impressão de solidão, onde os sons que se ouvem vêm de longe, e tudo, devido ao grande alcance da visão, se passa lentamente, quase estático, imóvel. Musicalmente essas imagens e sentimentos foram representados com sons contínuos que se aproximam e se afastam com intervenções aperiódicas de ruídos esparsos.

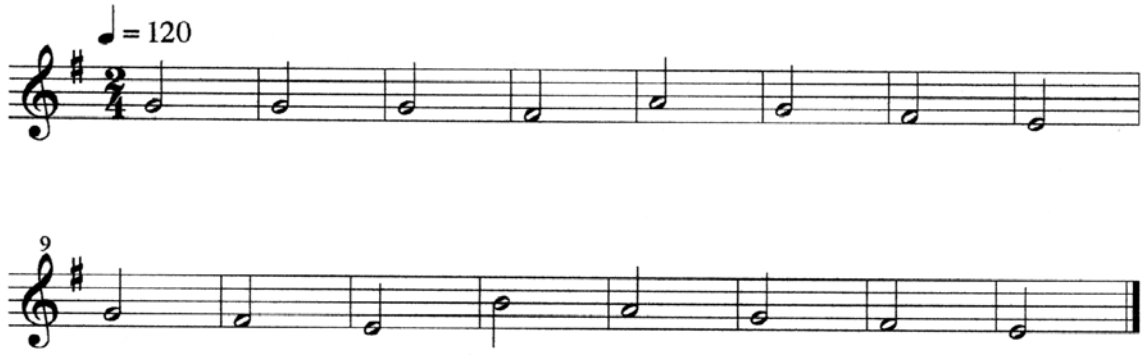
A orquestra de cordas foi o primeiro meio de expressão a ser escolhido. As notas longas em forma de linhas e blocos sonoros com múltiplas possibilidades de

dinâmicas, timbres e ruídos de percussão no corpo dos instrumentos surgiram junto com a concepção da idéia sonora e estrutural. O fagote foi escolhido pela grande extensão de alturas e pelas possibilidades de timbres com altos índices de ruidosidade. Além das possibilidades sonoras das cordas e do fagote, outros fatores corroboraram para a escolha da instrumentação: a possibilidade de inclusão no repertório de uma das orquestras de cordas da região da Grande Porto Alegre e a proximidade com o fagotista Adolfo Almeida Jr., o que facilitou a pesquisa e experimentos das possibilidades sonoras do instrumento.

Elaboração dos materiais de alturas

Os materiais de alturas e ritmos são derivados da música "Nostalgia na Estância", de onde foram retiradas duas melodias, "A" e "B", respectivamente, exemplos 1 e 2, usadas tanto em citações completas quanto alteradas ritmicamente, ou em forma de excertos, motivos ou intervalos. Além dessa utilização, foi definido um material de alturas pela seleção de notas que servem de base para a construção da melodia "A". Essas notas, na ordem em que aparecem na melodia, formam o primeiro pentacorde de mi menor. Com esse pentacorde, transposto para lá menor, foram adicionadas outras sete notas e construídas duas séries de doze sons, S1 (tabela 2.1.1) e S2 (tabela 2.1.4), e, aplicadas a essas, além da tabela de transposições dodecafônicas (O, I, R, RI), a tabela de permutação P1 (tabela 2.1.2) e P2 (tabela 2.1.5), de acordo com a teoria de León Biriotti. Utilizei também o procedimento de transformação multiplicativa de Charles Wuorinen, M1 (tabela 2.1.3) e M2 (tabela 2.1.6).

Exemplo 2.1.1 - Melodia "A", extraída de "Nostalgia na Estância", [18 a 33]



Exemplo 2.1.2 - Melodia "B", extraída de "Nostalgia na Estância", [34 a 49]

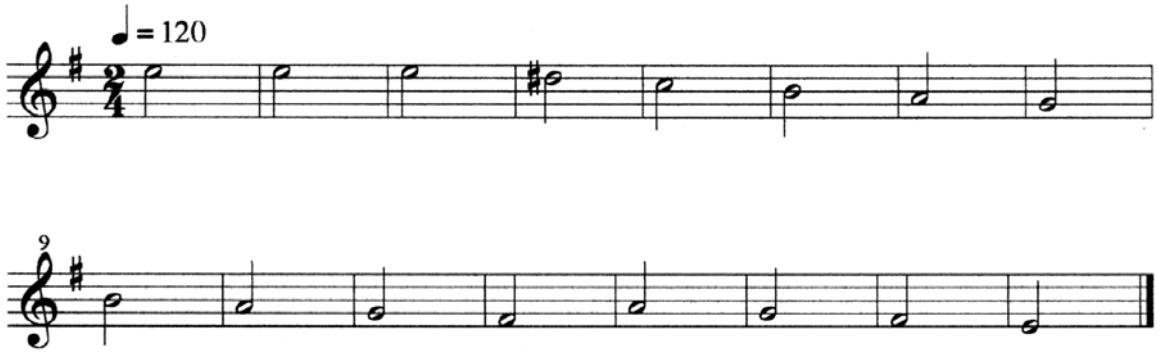


Tabela 2.1.1 - Série S1, formada a partir da melodia "A" de "Nostalgia na Estância"

$S1_0$	C	B	D	A	E	F	C#	D#	F#	G	G#	Bb
$S1_1$	C#	C	D#	Bb	F	F#	D	E	G	G#	A	B
$S1_{10}$	Bb	A	C	G	D	D#	B	C#	E	F	F#	G
$S1_3$	D#	D	F	C	G	G#	E	F#	A	Bb	B	C#
$S1_8$	G#	G	Bb	F	C	C#	A	B	D	D#	E	F#
$S1_7$	G	F#	A	E	B	C	G#	Bb	C#	D	D#	F
$S1_{11}$	B	Bb	C#	G#	D#	E	C	D	F	F#	G	A
$S1_9$	A	G#	B	F#	C#	D	Bb	C	D#	E	F	G
$S1_6$	F#	F	G#	D#	Bb	B	G	A	C	C#	D	E
$S1_5$	F	E	G	D	A	Bb	F#	G#	B	C	C#	D#
$S1_4$	E	D#	F#	C#	G#	A	F	G	Bb	B	C	D
$S1_2$	D	C#	E	B	F#	G	D#	F	G#	A	Bb	C

Tabela 2.1.2 - Permutações "P1", aplicadas à série "$S1_0$", de acordo com a teoria de León Biriotti

$S1_0$	C	B	D	A	E	F	C#	D#	F#	G	G#	Bb
$P1_{11}$	B	D	A	E	F	Bb	C	C#	D#	F#	G	G#
$P1_2$	D	A	E	F	Bb	G#	B	C	C#	D#	F#	G
$P1_9$	A	E	F	Bb	G#	G	D	B	C	C#	D#	F#
$P1_4$	E	F	Bb	G#	G	F#	A	D	B	C	C#	D#
$P1_5$	F	Bb	G#	G	F#	D#	E	A	D	B	C	C#
$P1_1$	C#	C	B	D	A	E	D#	F#	G	G#	Bb	F
$P1_3$	D#	C#	C	B	D	A	F#	G	G#	Bb	F	E
$P1_6$	F#	D#	C#	C	B	D	G	G#	Bb	F	E	A
$P1_7$	G	F#	D#	C#	C	B	G#	Bb	F	E	A	D
$P1_8$	G#	G	F#	D#	C#	C	Bb	F	E	A	D	B
$P1_{10}$	Bb	G#	G	F#	D#	C#	F	E	A	D	B	C

Tabela 2.1.3 - Multiplicações "M1", aplicadas à série "$S1_0$", de acordo com o procedimento de Charles Wuorinen

$M1_0$	C	F	D	D#	E	B	G	A	F#	C#	G#	Bb
$M1_7$	G	C	A	Bb	B	F#	D	E	C#	G#	D#	F
$M1_{10}$	Bb	D#	C	C#	D	A	F	G	E	B	F#	G#
$M1_9$	A	D	B	C	C#	G#	E	F#	D#	Bb	F	G
$M1_8$	G#	C#	Bb	B	C	G	D#	F	D	A	E	F#
$M1_1$	C#	F#	D#	E	F	C	G#	Bb	G	D	A	B
$M1_5$	F	Bb	G	G#	A	E	C	D	B	F#	C#	D#
$M1_3$	D#	G#	F	F#	G	D	Bb	C	A	E	B	C#
$M1_6$	F#	B	G#	A	Bb	F	C#	D#	C	G	D	E
$M1_{11}$	B	E	C#	D	D#	Bb	F#	G#	F	C	G	A
$M1_4$	E	A	F#	G	G#	D#	B	C#	Bb	F	C	D
$M1_2$	D	G	E	F	F#	C#	A	B	G#	D#	Bb	C

Tabela 2.1.4 - Série "S2, formada a partir da melodia "A" de "Nostalgia na Estância"

$S2_0$	C	B	D	A	E	D#	F#	C#	G#	G	Bb	F
$S2_1$	C#	C	D#	Bb	F	E	G	D	A	G#	B	F#
$S2_{10}$	Bb	A	C	G	D	C#	E	B	F#	F	G#	D#
$S2_3$	D#	D	F	C	G	F#	A	E	B	BB	C#	G#
$S2_8$	G#	G	Bb	F	C	B	D	A	E	D#	F#	C#
$S2_9$	A	G#	B	F#	C#	C	D#	Bb	F	E	G	D
$S2_6$	F#	F	G#	D#	Bb	A	C	G	D	C#	E	B
$S2_{11}$	B	BB	C#	G#	D#	D	F	C	G	F#	A	E
$S2_4$	E	D#	F#	C#	G#	G	Bb	F	C	B	D	A
$S2_5$	F	E	G	D	A	G#	B	F#	C#	C	D#	Bb
$S2_2$	D	C#	E	B	F#	F	G#	D#	Bb	A	C	G
$S2_7$	G	F#	A	E	B	BB	C#	G#	D#	D	F	C

Tabela 2.1.5 - Permutações "P2", aplicadas à série "$S2_0$", de acordo com a teoria de León Biriotti

$S2_0$	C	B	D	A	E	D#	F#	C#	G#	G	Bb	F
$P2_{11}$	B	D	A	E	D#	F	C	F#	C#	G#	G	Bb
$P2_2$	D	A	E	D#	F	Bb	B	C	F#	C#	G#	G
$P2_9$	A	E	D#	F	Bb	G	D	B	C	F#	C#	G#
$P2_4$	E	D#	F	Bb	G	G#	A	D	B	C	F#	C#
$P2_3$	D#	F	Bb	G	G#	C#	E	A	D	B	C	F#
$P2_6$	F#	C	B	D	A	E	C#	G#	G	Bb	F	D#
$P2_1$	C#	F#	C	B	D	A	G#	G	Bb	F	D#	E
$P2_8$	G#	C#	F#	C	B	D	G	Bb	F	D#	E	A
$P2_7$	G	G#	C#	F#	C	B	Bb	F	D#	E	A	D
$P2_{10}$	Bb	G	G#	C#	F#	C	F	D#	E	A	D	B
$P2_5$	F	Bb	G	G#	C#	F#	D#	E	A	D	B	C

Tabela 2.1.6 - Multiplicações "M2", aplicadas à série "$S2_0$", de acordo com o procedimento de Charles Wuorinen

$M2_0$	C	F	D	D#	E	A	F#	G	G#	C#	Bb	B
$M2_7$	G	C	A	Bb	B	E	C#	D	D#	G#	F	F#
$M2_{10}$	Bb	D#	C	C#	D	G	E	F	F#	B	G#	A
$M2_9$	A	D	B	C	C#	F#	D#	E	F	Bb	G	G#
$M2_8$	G#	C#	Bb	B	C	F	D	D#	E	A	F#	G
$M2_2$	D#	G#	F	F#	G	C	A	Bb	B	E	C#	D
$M2_6$	F#	B	G#	A	Bb	D#	C	C#	D	G	E	F
$M2_5$	F	Bb	G	G#	A	D	B	C	C#	F#	D#	E
$M2_4$	E	A	F#	G	G#	C#	Bb	B	C	F	D	D#
$M2_{11}$	B	E	C#	D	D#	G#	F	F#	G	C	A	Bb
$M2_2$	D	G	E	F	F#	B	G#	A	Bb	D#	C	C#
$M2_1$	C#	F#	D#	E	F	Bb	G	G#	A	D	B	C

Concepção da forma

A estrutura formal da peça foi definida a partir da concepção da sonoridade do trecho que serviu de ímpeto [11 a 24]. O passo seguinte foi descobrir quanto tempo de duração total de música esse tipo de sonoridade sustentaria. “Cantando e ouvindo” interiormente, imaginei a primeira parte da peça, identificada como início na figura 2.1.1, e cronometrei seu tempo. Depois de repetir diversas vezes essa vivência, concluí que a duração dessa parte seria de 3min30s. Considerando este tempo como a parte menor de um todo dividido pela seção áurea, cheguei à duração total da peça: 10min30s. Com os valores da parte menor e duração total, projetei a peça em seções que foram sendo ajustadas durante o processo de composição.

Figura 2.1.1 - Projeto inicial de **Pampa Guarany**

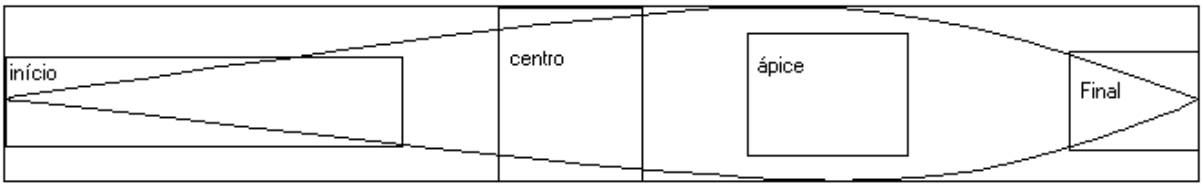
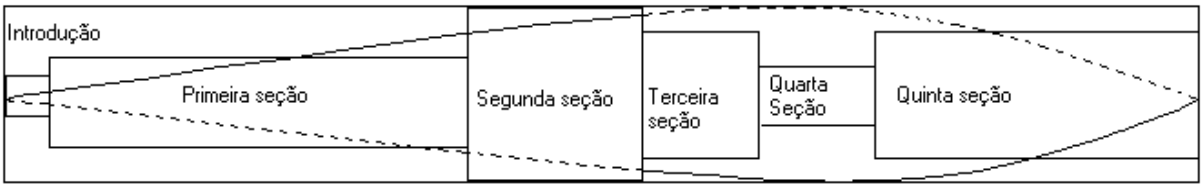


Figura 2.1.2 - Forma final de **Pampa Guarany**



No projeto foram planejadas quatro partes diferentes (início, centro, ápice e final), sem limites claros de início e fim. A linha temporal parte do início em direção à

seção áurea, significando tanto a condução dramática quanto o nível de atividade rítmica ou melódica da peça. Essa linha foi planejada com dois arcos, um côncavo e outro convexo, sobrepostos. Os dois arcos foram planejados de maneira a permitir uma mudança no direcionamento dramático durante a composição da peça. Assim, durante a realização do projeto (figura 2.1.2), a primeira e a segunda seção seguem o arco convexo; e terceira, quarta e quinta seções seguem o arco côncavo.

2.1.2 DESCRIÇÃO DAS SEÇÕES

Introdução

A introdução, [1 a 8], foi a última parte a ser composta. Após ter concluído a peça, senti a necessidade de uma participação mais vigorosa do fagote antes do início da primeira seção. Uma frase de abertura, com uma expressão violenta e enérgica, cumpre aqui a função de trazer a atenção do ouvinte para o início da primeira seção, que começa com sons pianíssimos. Outro motivo para a adição da introdução foi a presença visual de um solista frente à orquestra, considerando que a primeira seção possui uma sonoridade estática, e o fagote participa de forma discreta e integrada à orquestra. Assim, a introdução deve gerar expectativas sobre o conteúdo dramático da peça como um todo.

Primeira seção

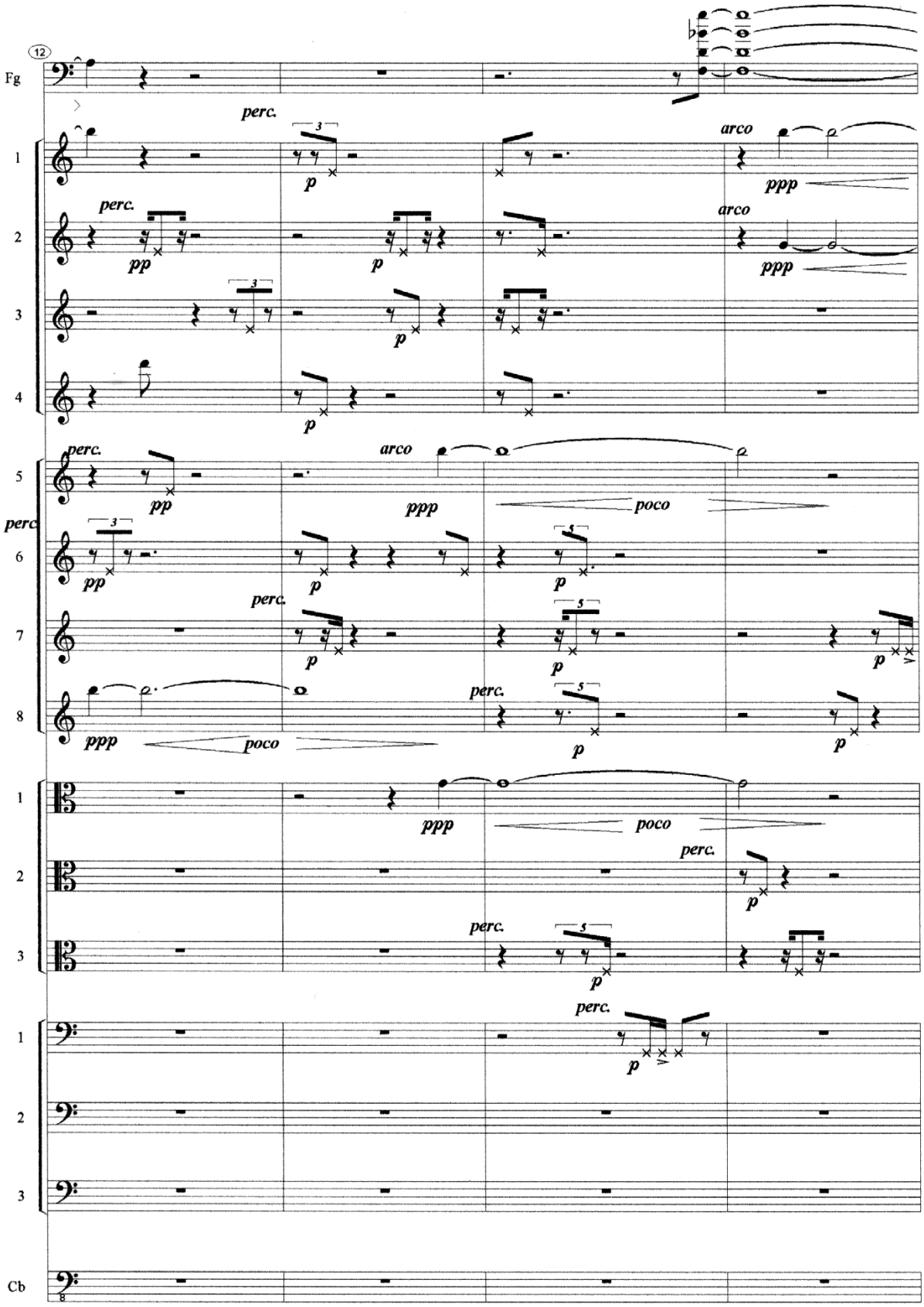
A primeira seção, [8-70], está relacionada diretamente com idéias poéticas, impressões e imagens que auxiliaram na definição da sonoridade e no processo de construção. Para realizar musicalmente a idéia de algo sem movimento, estático, usei um acorde ou partes deste como pedal[3]. A constância de um som pedal traz uma monotonia como um ruído de fundo. O acorde é mostrado completo no primeiro ataque das cordas no [8]; passa então a ser construído gradualmente durante a seção inicial, ora privilegiando um intervalo, ora uma única nota. A imobilidade é transmitida pela repetição das notas deste acorde, e a sensação de espacialização é dada pela mobilidade das dinâmicas, que, tratadas de forma independente pelos instrumentos de cordas, crescem de pianíssimos e decrescem novamente (exemplo 5.3).

A percussão no corpo dos instrumentos de cordas, com ritmos irregulares e dinâmicas em pianíssimo, é o recurso utilizado para simbolizar a impressão de distância, formando gestos ruidosos que aparecem e desaparecem como trazidos e levados pelo vento. A sonoridade inicia com alguns poucos instrumentos e começa a integrar-se com sons determinados dos *pizzicati*, resultando em um crescendo tanto em dinâmica quanto no número de instrumentos, até chegar novamente ao acorde completo no compasso [33]. O acorde segue com transformações geradas pelo timbre, inflexões microtonais e articulações até o compasso [63]. Os compassos [63-70] funcionam como uma pequena transição para a seção seguinte, através do

[3] 0 acorde pedal: retirei de uma parte consecutiva de $S1_6$: B, G, A, C. Estas quatro notas podem ser vistas como o acorde de lá menor com sétima, nona e quinta omitida: A, C, G, B. As melodias "A" e "B" serão apresentadas integralmente em lá menor no ápice da peça.

aumento da atividade rítmico-melódica. Nesse momento, a orquestra e o fagote começam a assumir funções distintas, preparando a seção seguinte.

Exemplo 2.1.3 - **Pampa Guarany**, [12 a 15]



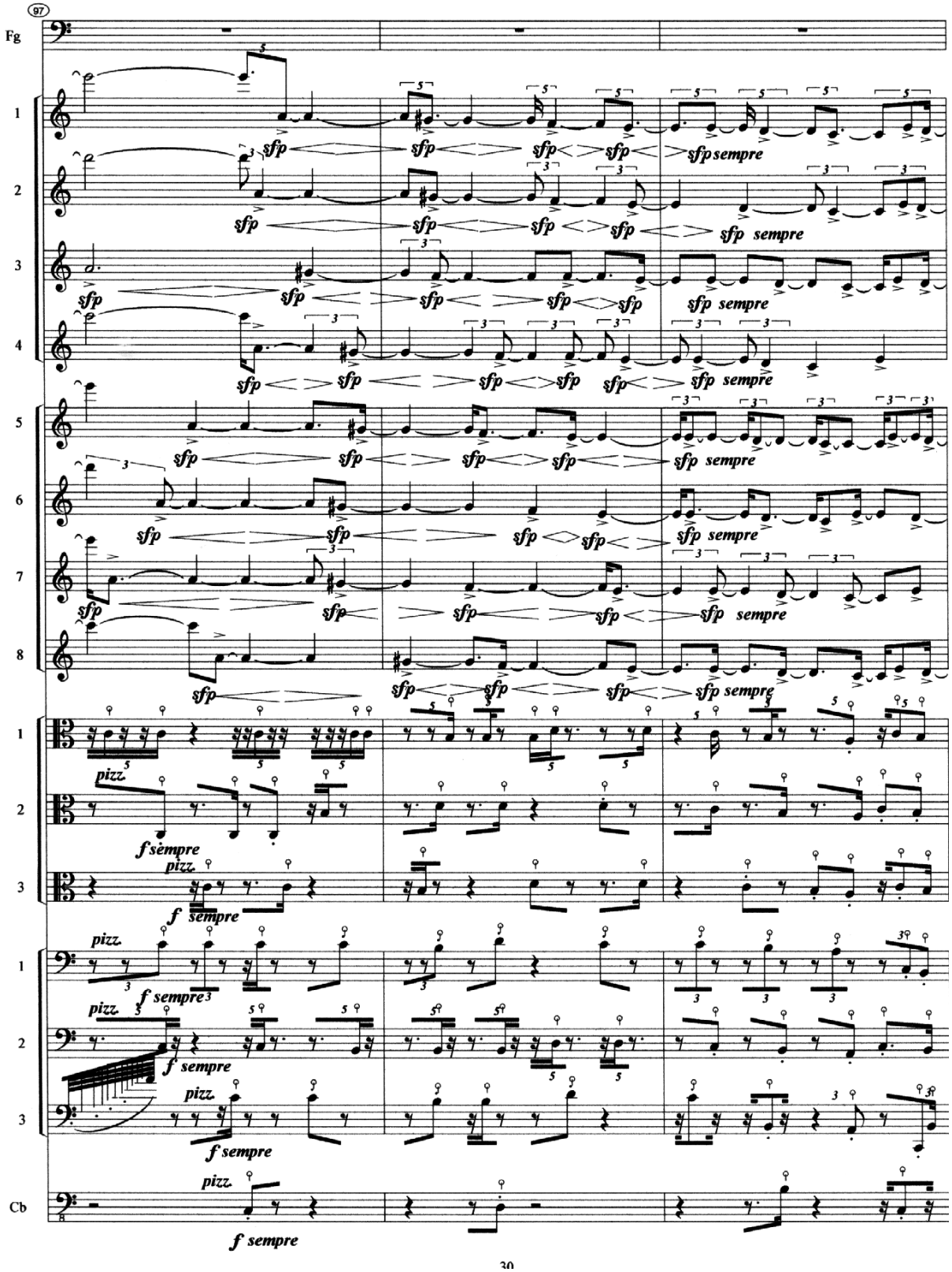
Segunda seção

A segunda seção, [70-95], caracteriza-se pela independência entre o fagote e a orquestra. O fagote realiza uma cadência utilizando principalmente a série S_0 como material de alturas, com acelerandos e retardandos dados pelos ritmos que dividem a unidade de tempo em 6, 5, 4 e 3 partes. A orquestra faz uma textura microtonal com glissandos lentos e de pequena amplitude e algumas intervenções de percussões homorrítmicas no corpo dos instrumentos. Assim, nesta seção, o ouvinte confronta a superposição de duas músicas com características e linguagens próprias.

Terceira seção

Na terceira seção, [97-113], ocorre uma mudança brusca na sonoridade, causada pela ausência do fagote e um novo tipo de textura nas cordas. Estas se movimentam com ritmos irregulares e agressivos, fazendo contraponto com as melodias "A" e "B" (exemplo 5.4), que são, dessa maneira, descaracterizadas. Cada um dos 8 violinos toca a melodia "B" com ritmos e acentos em pontos diferentes, enquanto as violas, violoncelos e contrabaixo tocam a melodia "A" em pizzicato Bartók.

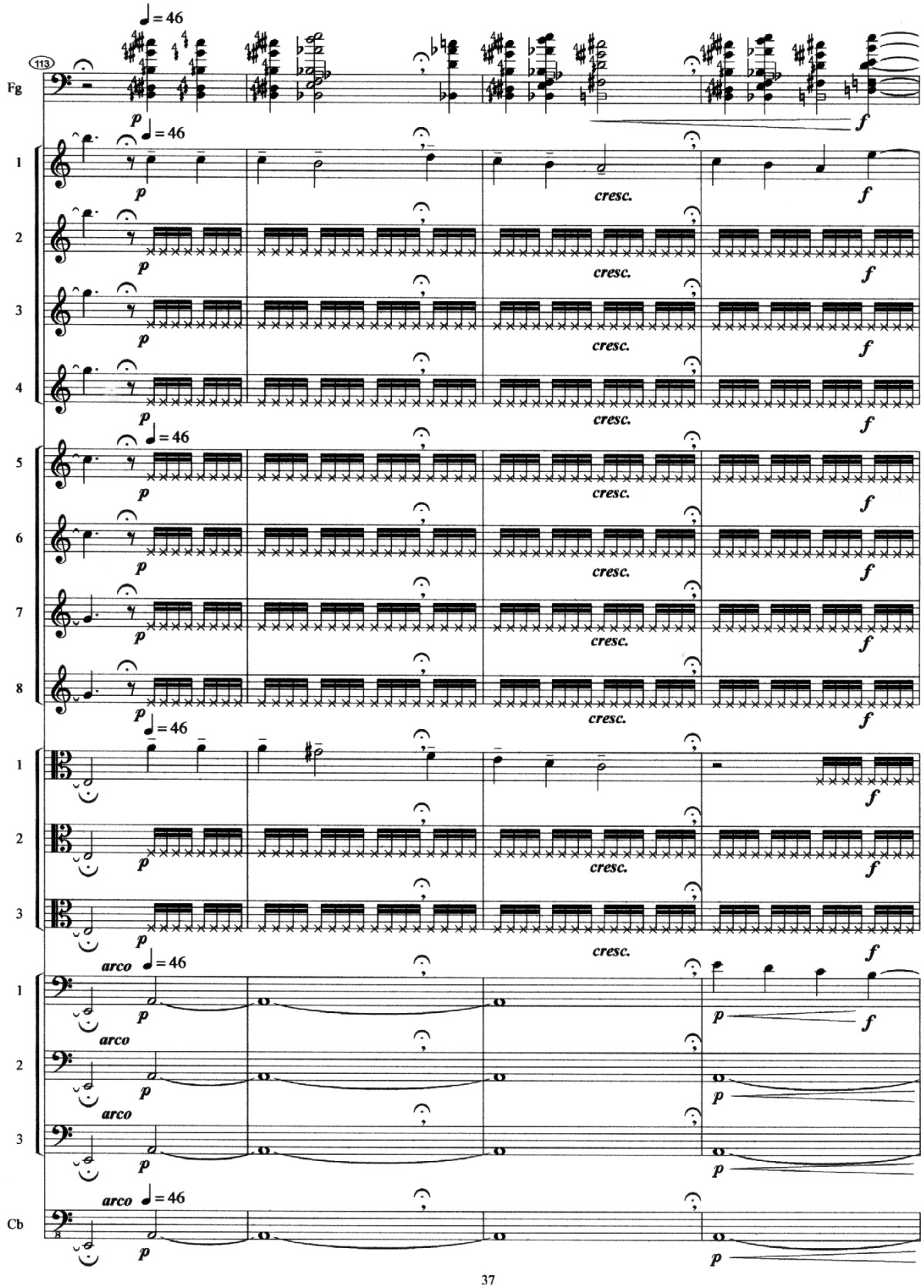
Exemplo 2.1.4 - **Pampa Guarany**, [97 a 99]



Quarta seção

A periodicidade rítmica e a sincronia tornam o pulso perceptível nesta seção, [113-131], transformando-a em uma região de relativo repouso. O ritmo constante derivado do acompanhamento de *Nostalgia na Estância*, feito pela percussão no corpo dos instrumentos, e a exposição completa das melodias "A" e "B", envoltas pelos multifônicos do fagote (exemplo 5.5), trazem para a ambiência sonora desta peça a música de Noel Guarany.

Exemplo 2.1.5 - **Pampa Guarany**, [113 a 116]



Seção final

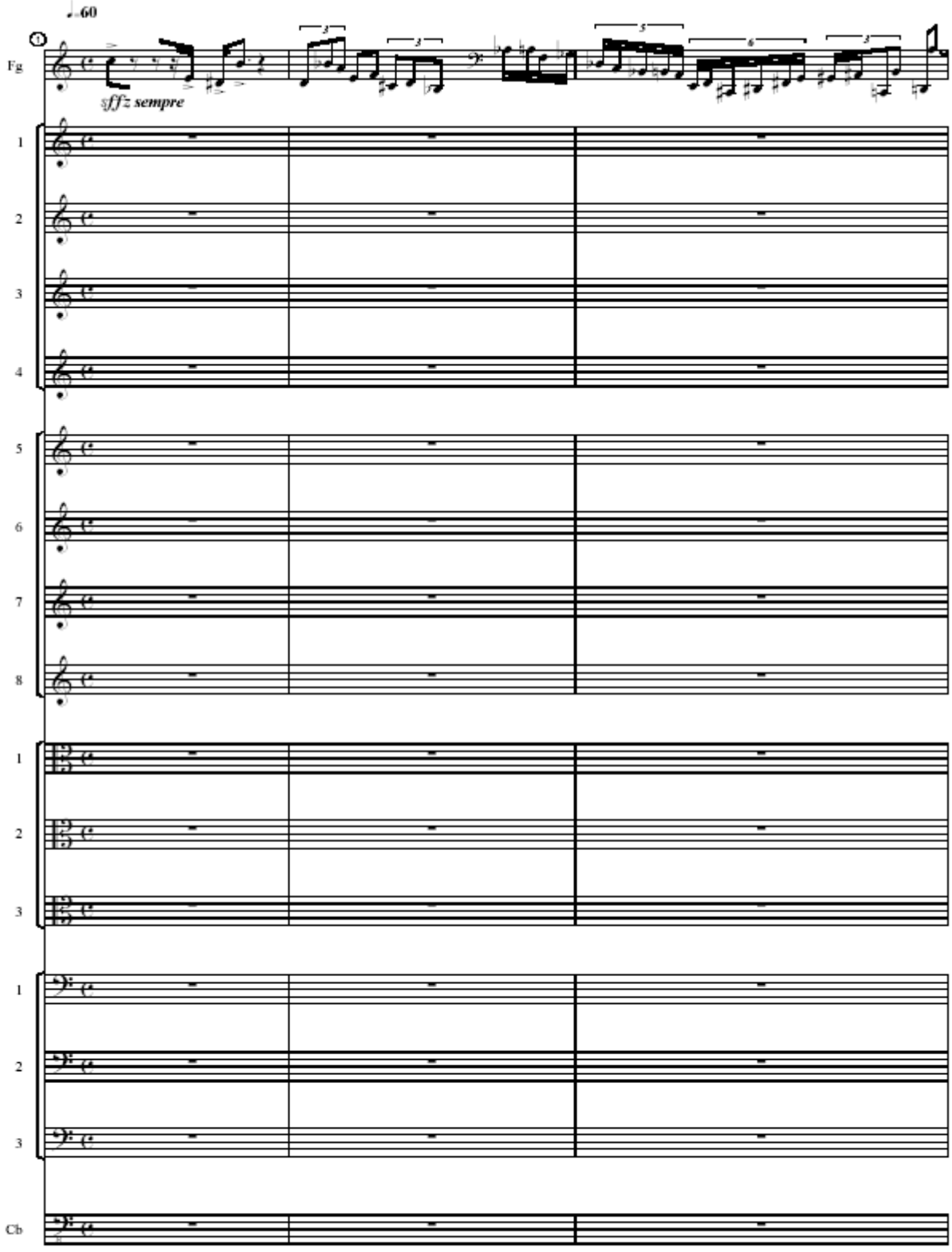
Esta seção, [132-178], traz de volta a tensão e a agressividade representadas por movimentações rápidas com ritmos irregulares que elevam novamente a instabilidade da peça a um nível máximo. Essas frases são resolvidas no acorde que iniciou a peça, acompanhado por ritmos regulares e repetitivos que a estabilizam, trazendo um repouso final. Esta seção inicia com o violoncelo tocando a frase apresentada pelo fagote na introdução, sendo derivada da cadência deste na segunda seção. A primeira parte, compassos [132-164], é mais virtuosística, sendo que, na segunda parte, compassos [164-178], o caos rítmico e melódico conduz a uma estabilização rítmica feita com as percussões no corpo dos instrumentos, como na seção anterior, sobre o acorde do início.

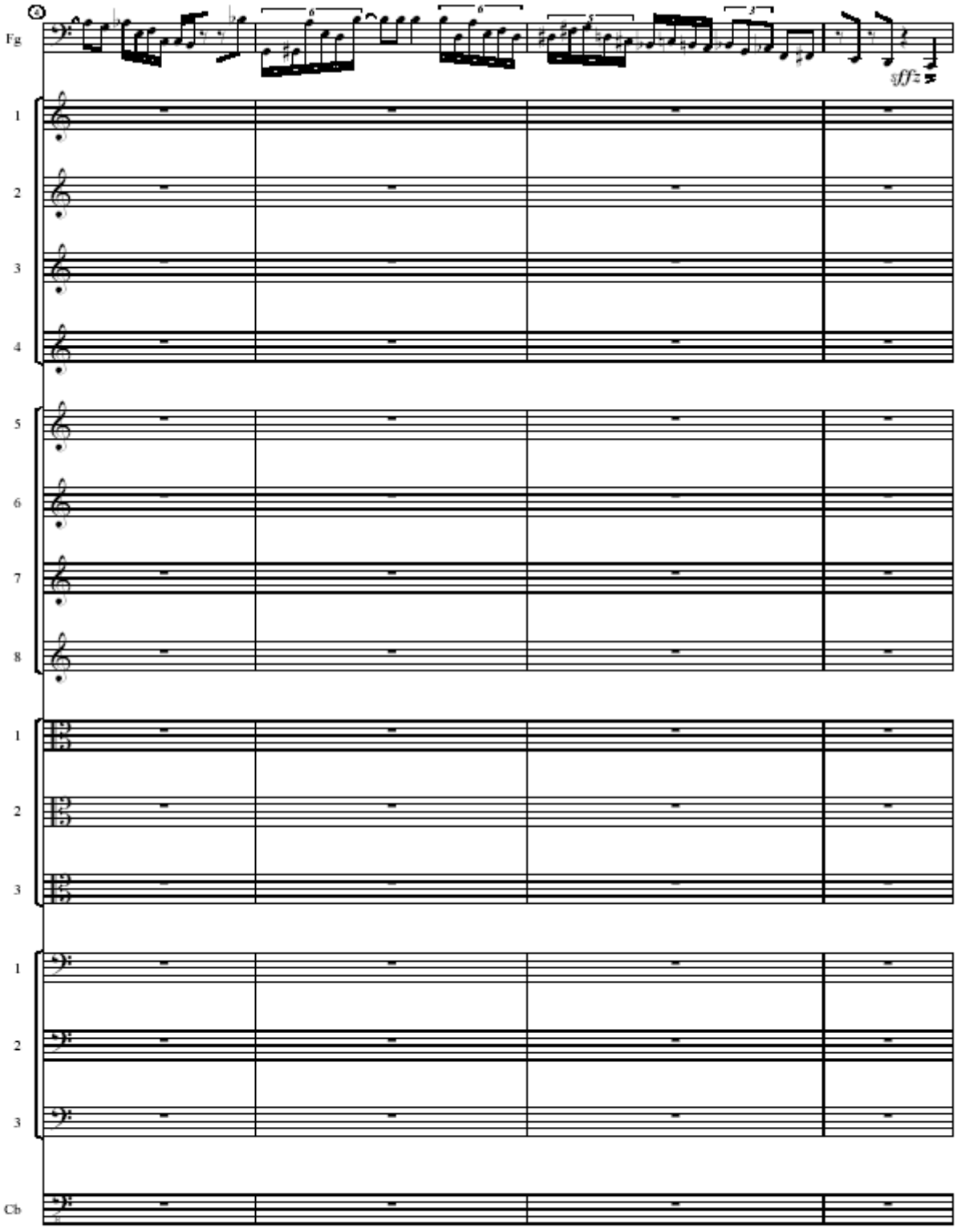
ALEXANDRE BIRNFELD

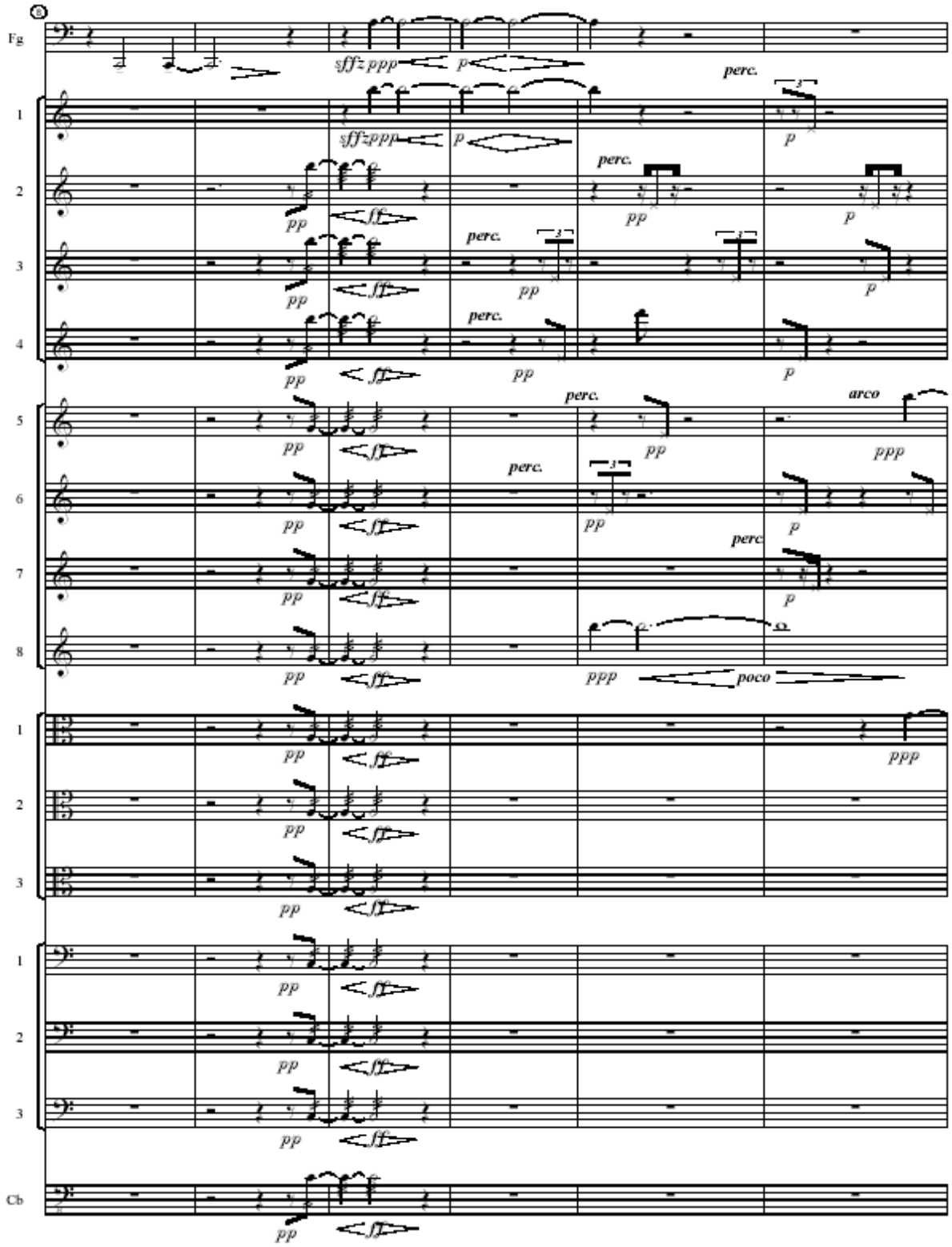
PAMPA GUARANY

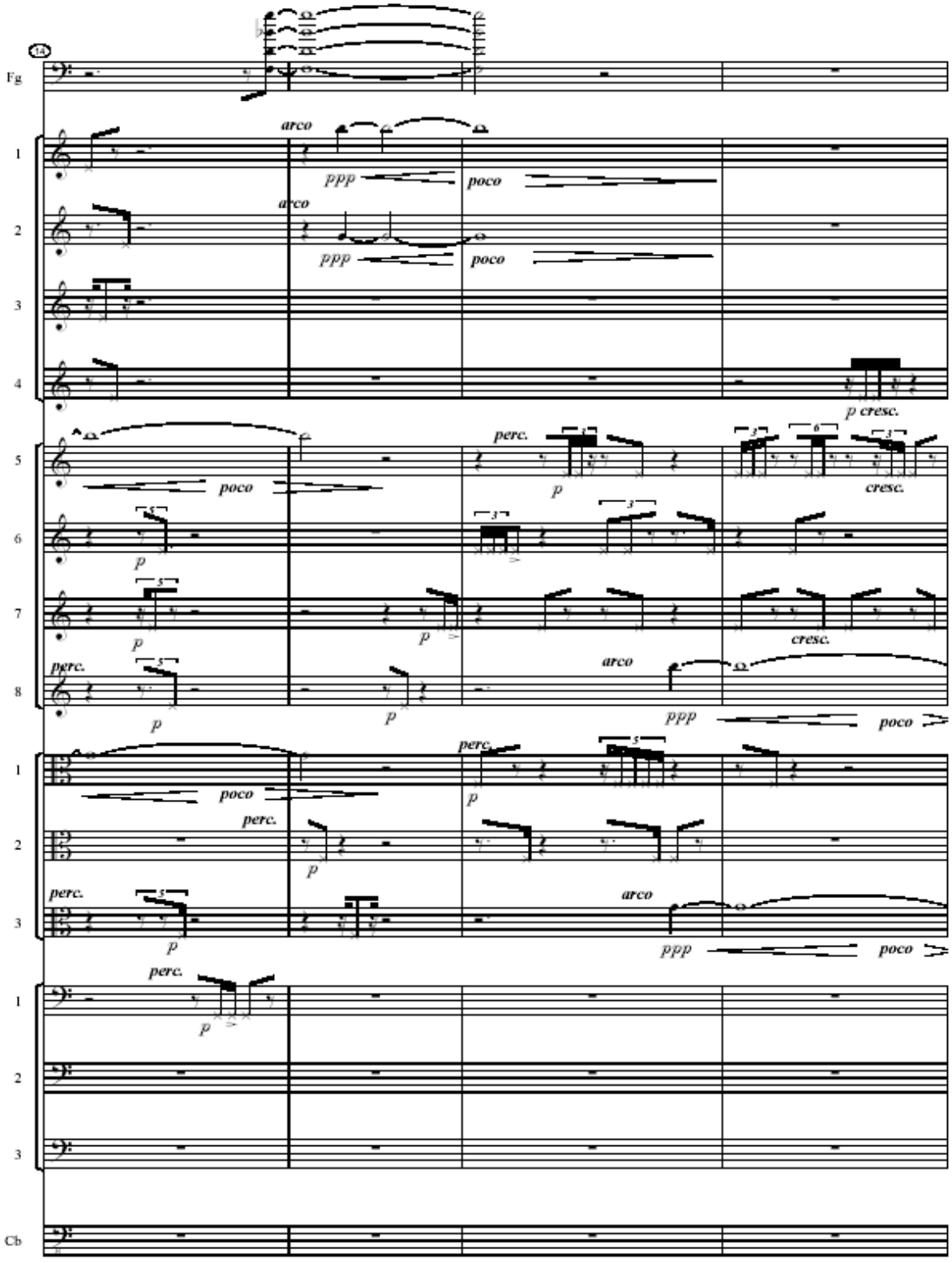
PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS

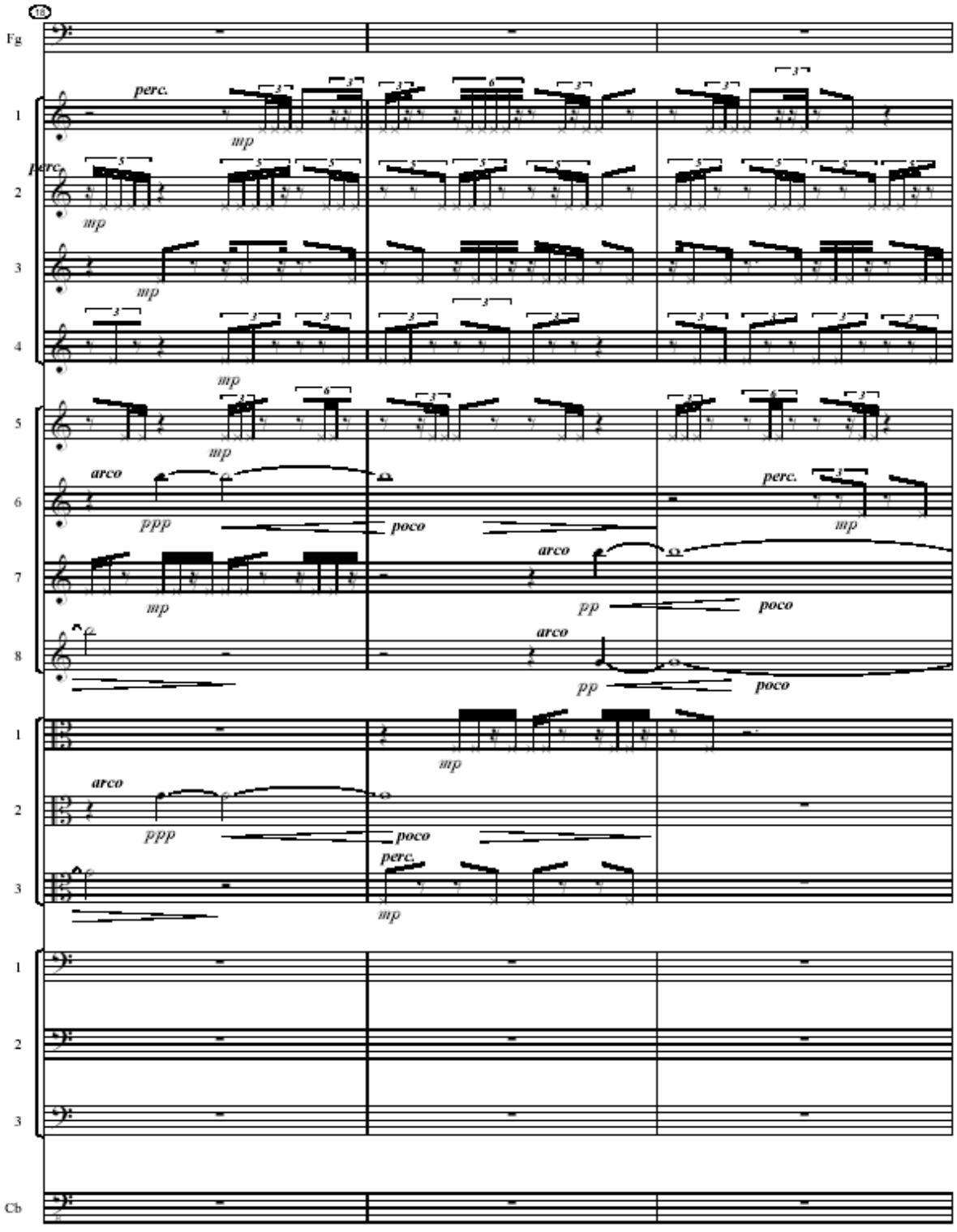
PORTO ALEGRE
Setembro de 2001

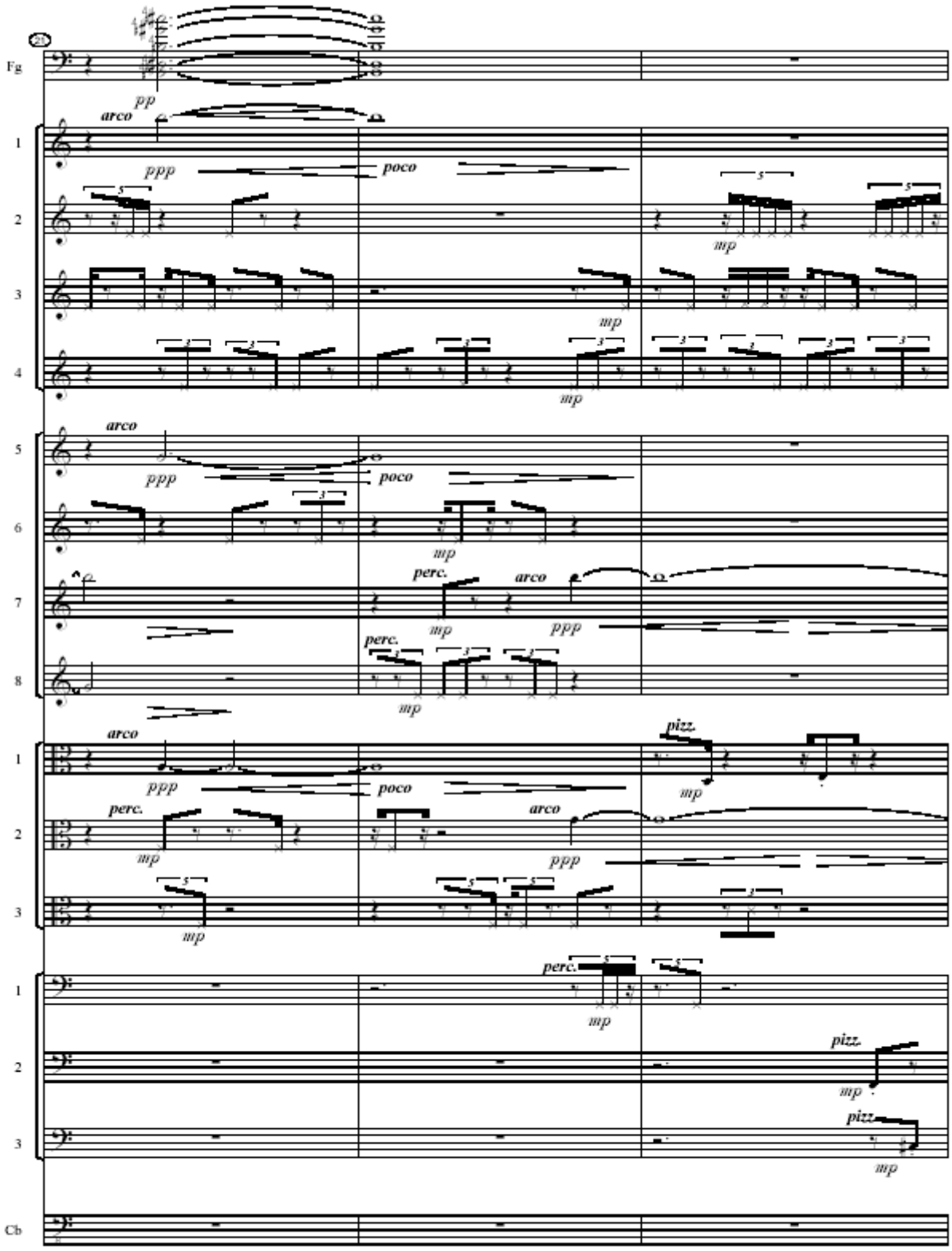

♩=60
Fg
sffz sempre
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

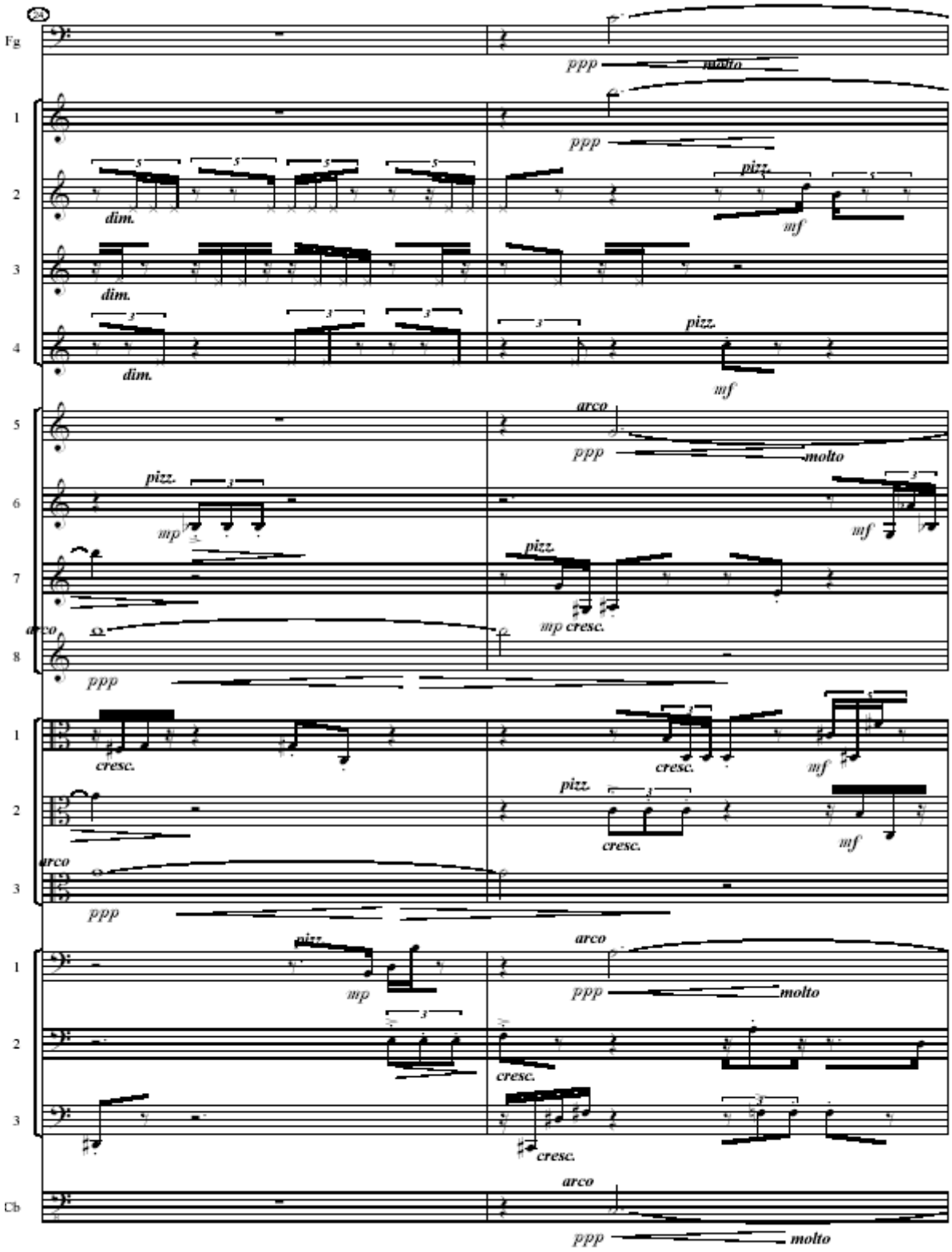

A
Fg
sffz
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

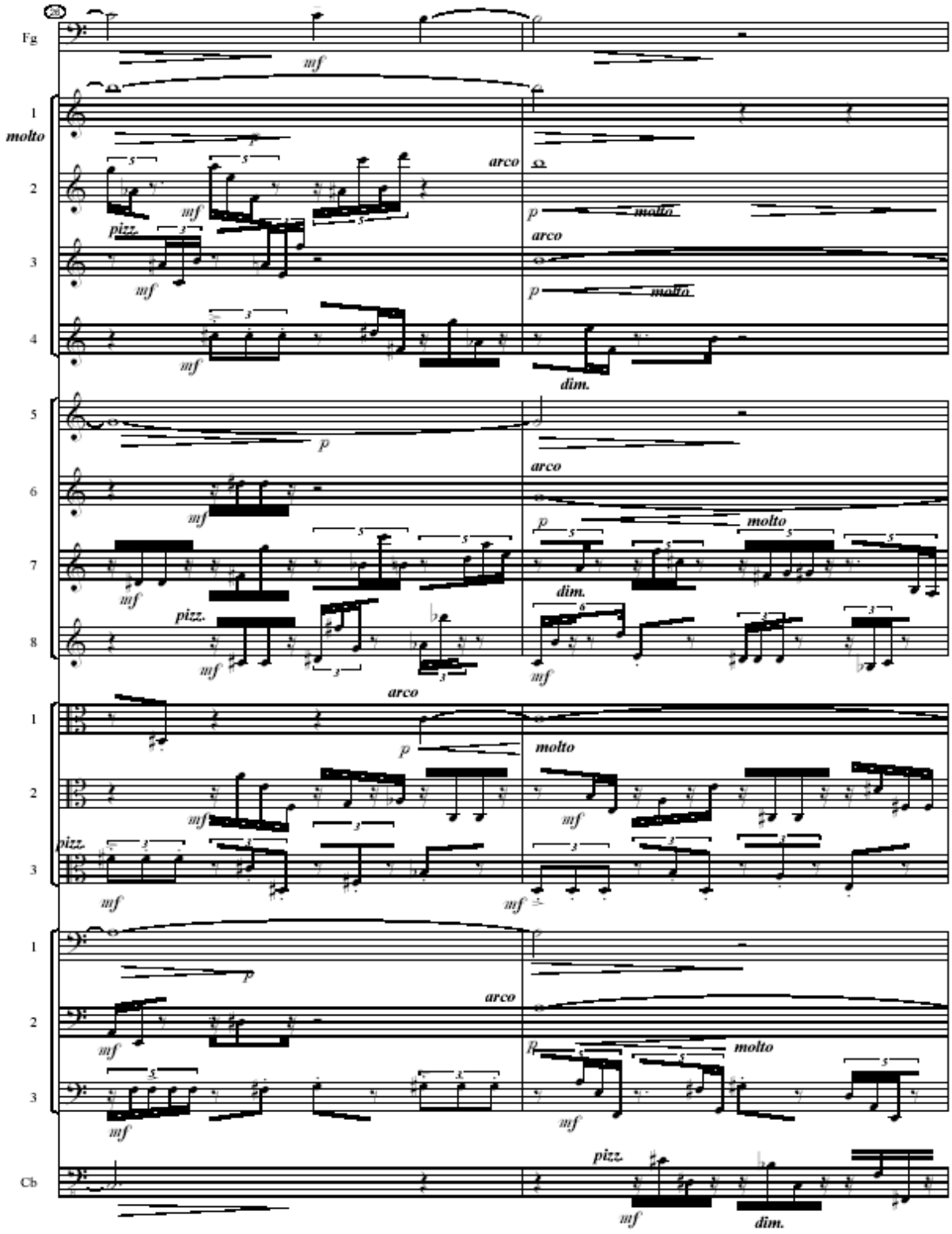

8
Fg
sffz ppp
p
perc.
1
2
3
4
pp
ff
5
6
7
8
arco
ppp
poco
Cb

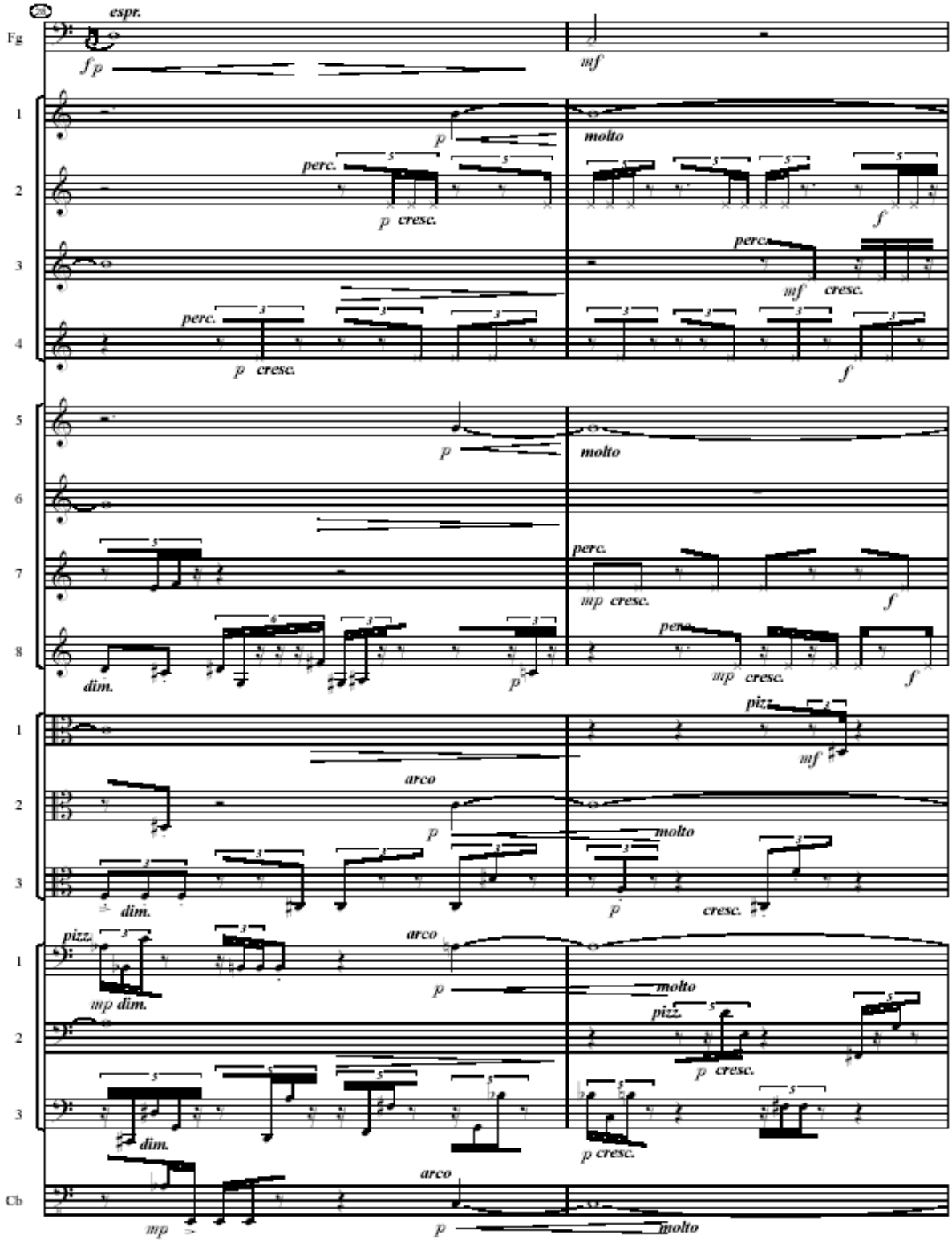

14
Fg
arco
ppp
poco
arco
ppp
poco
p cresc.
poco
perc.
p
cresc.
p
cresc.
perc.
arco
ppp
poco
poco
perc.
p
perc.
arco
ppp
poco
perc.
p
Cb

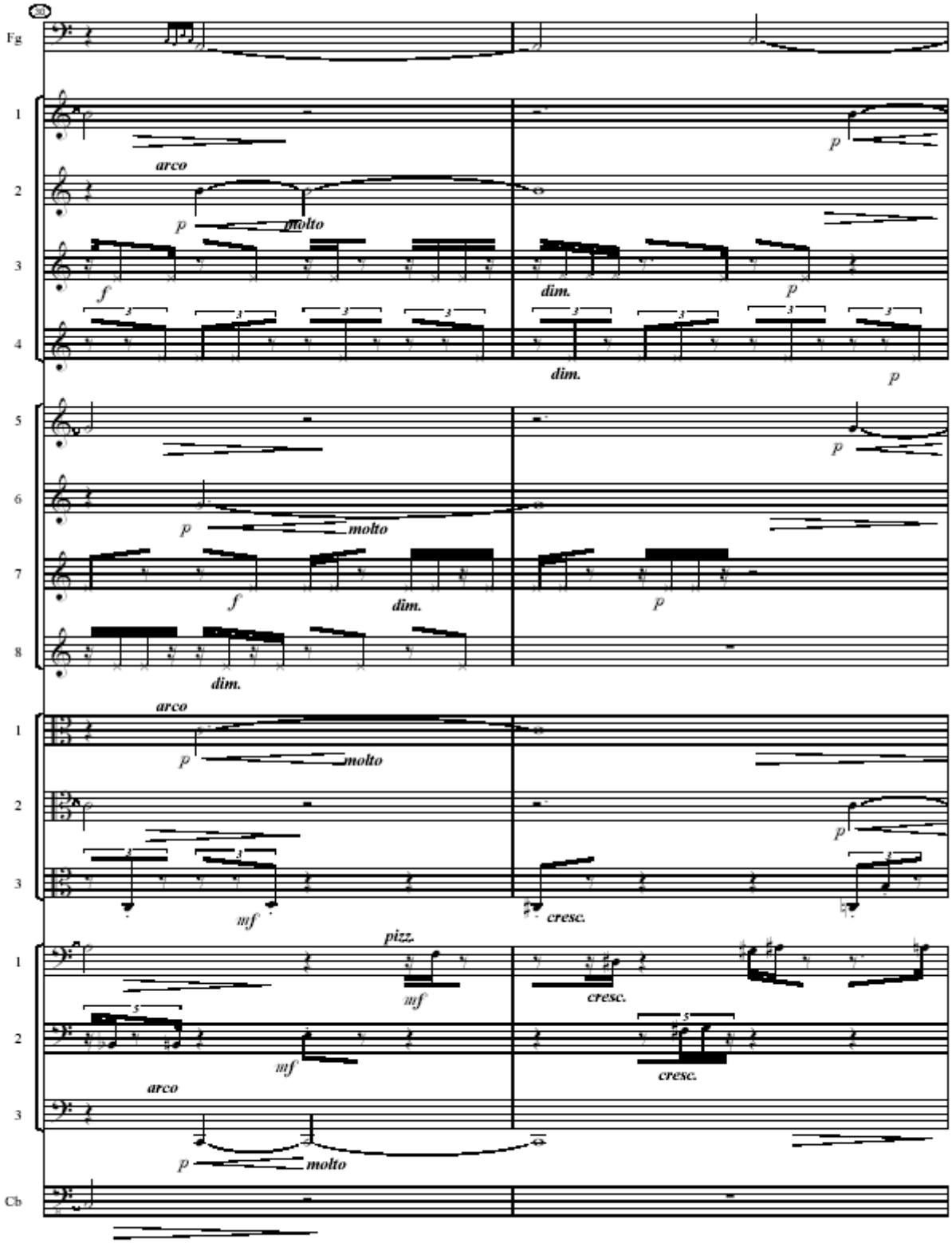

18
Fg
perc.
mp
perc.
mp
mp
mp
mp
arco
ppp
poco
perc.
mp
arco
mp
pp
poco
arco
pp
poco
mp
arco
ppp
poco
perc.
mp
Cb

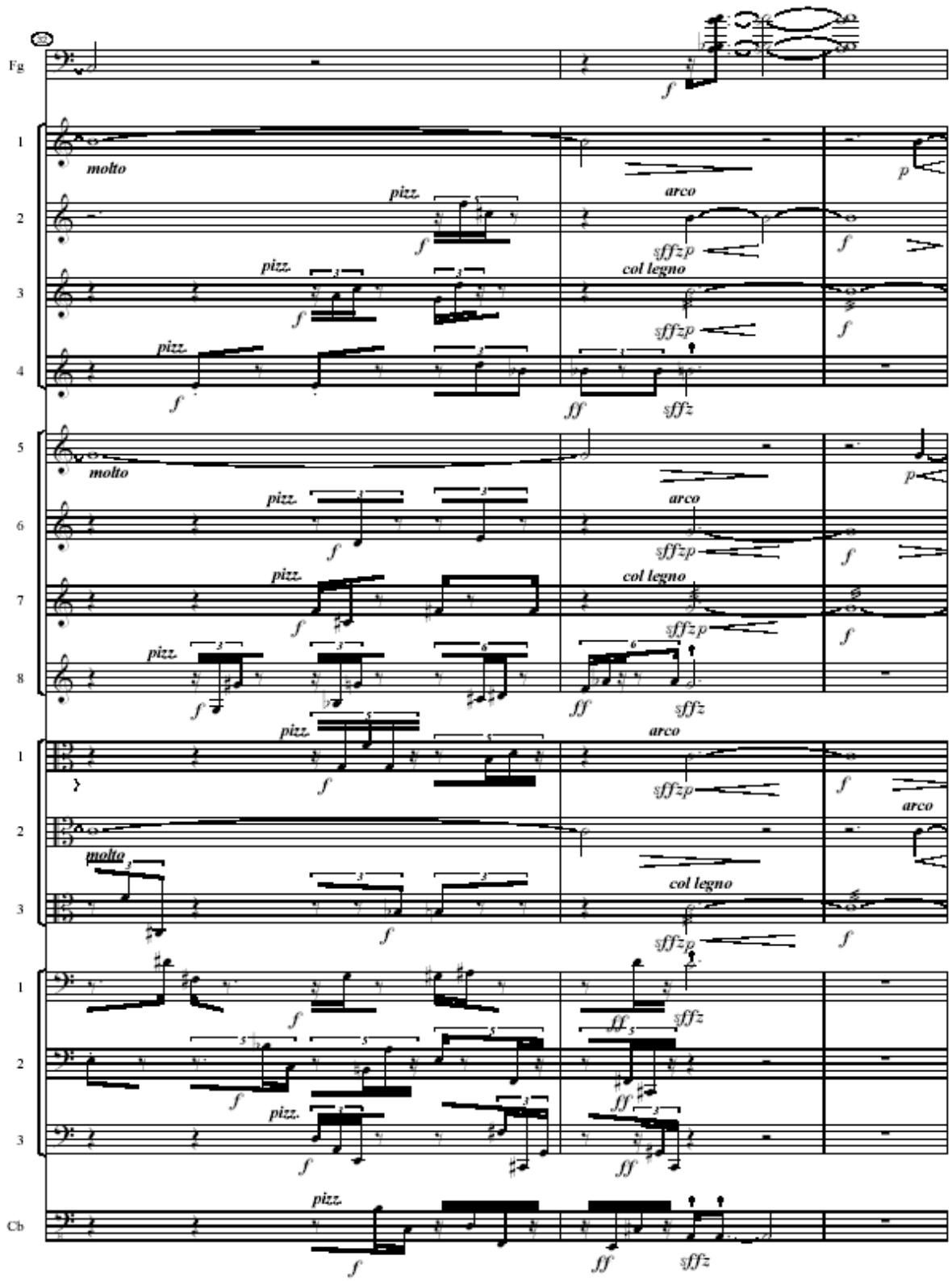

23
Fg
pp
arco
ppp
poco
mp
1
2
3
4
arco
ppp
poco
mp
5
6
perc.
arco
mp
ppp
7
perc.
mp
8
arco
ppp
poco
pizz.
mp
perc.
arco
mp
ppp
1
2
3
perc.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
Cb

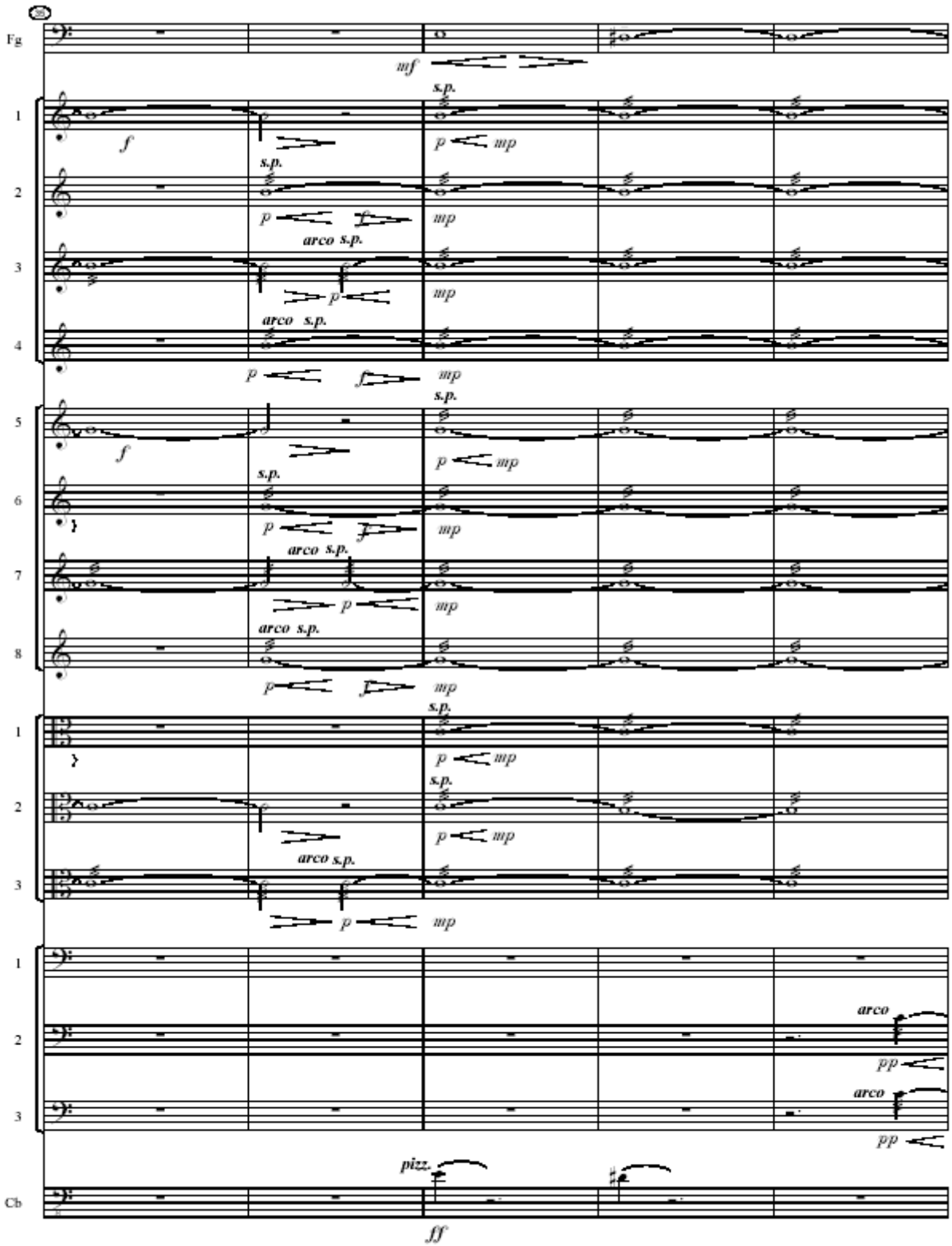

24
Fg
ppp
molto
1
2
3
4
dim.
dim.
dim.
ppp
pizz.
mf
pizz.
mf
5
6
7
8
arco
ppp
molto
pizz.
mp
mf
pizz.
mp cresc.
arco
ppp
1
2
3
cresc.
cresc.
mf
pizz.
cresc.
mf
arco
ppp
1
2
3
pizz.
mp
arco
ppp
molto
cresc.
cresc.
Cb
arco
ppp
molto

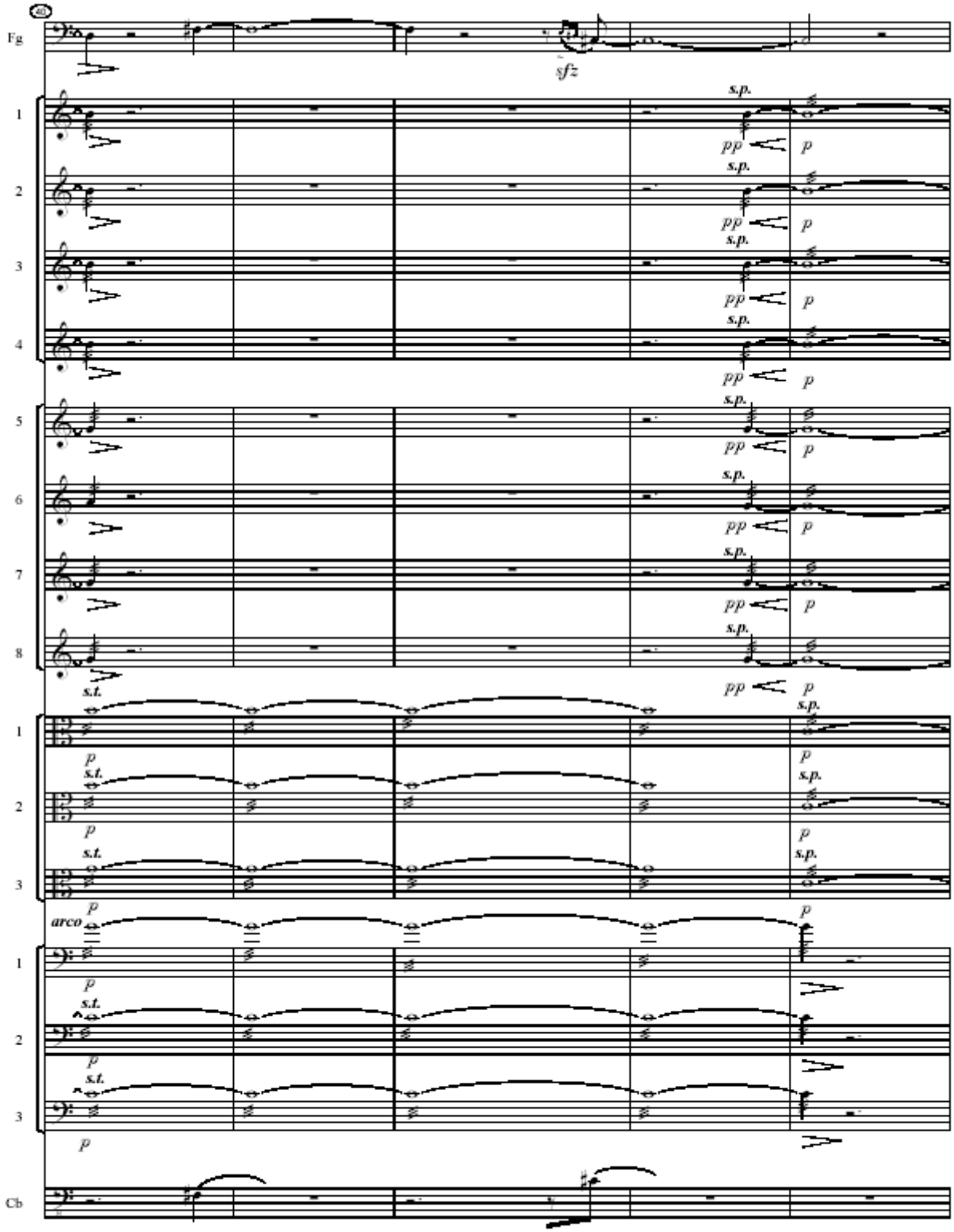

Fg
mf
1
molto
p
2
arco
mf
p
molto
pizz.
3
arco
mf
p
molto
4
mf
dim.
5
p
6
arco
mf
7
p
molto
mf
dim.
8
pizz.
mf
mf
1
arco
p
molto
2
mf
mf
3
pizz.
mf
mf
1
p
2
arco
mf
p
molto
3
mf
mf
Cb
pizz.
mf
dim.

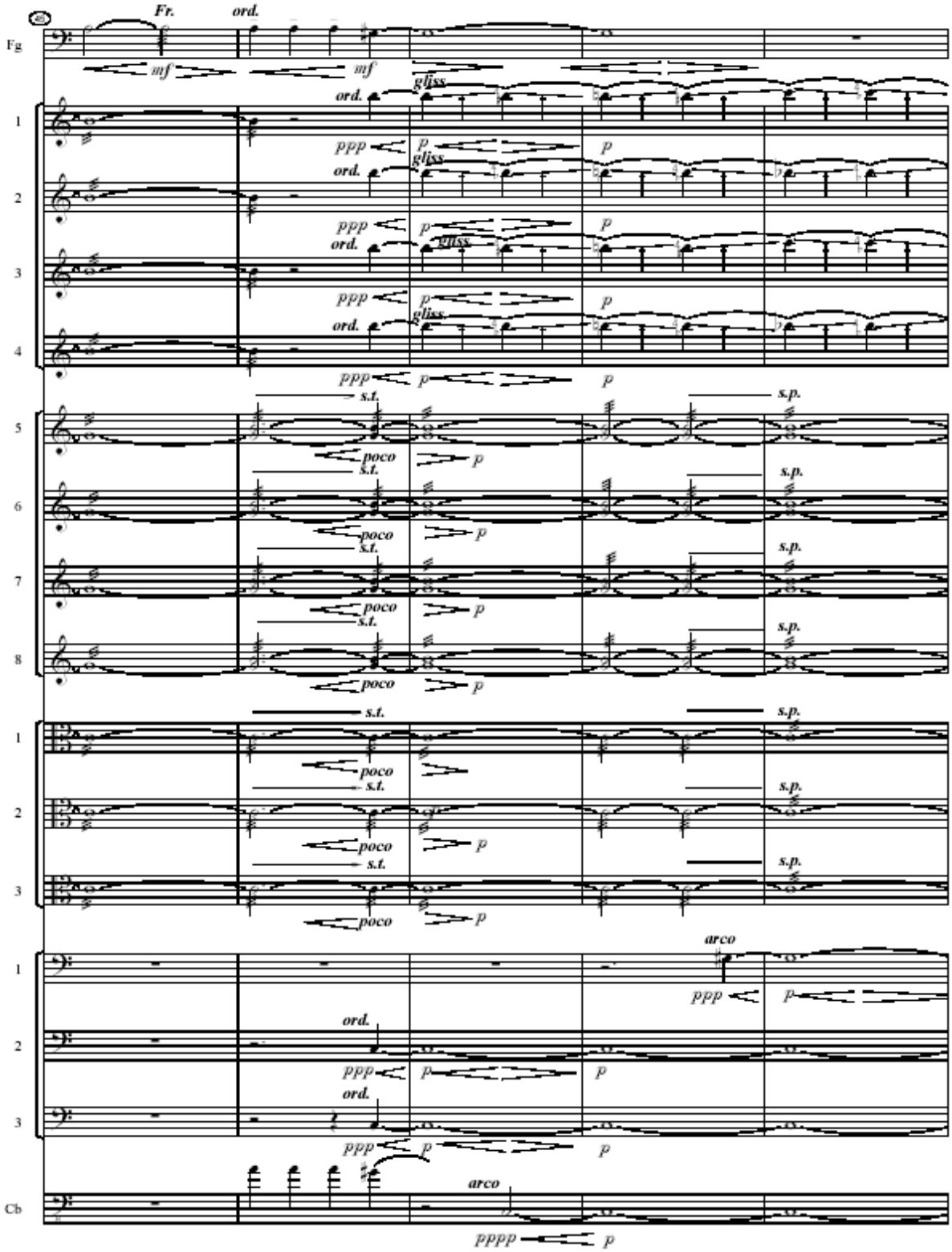

28
espr.
Fg
f p
mf
1
2
3
4
p
perc.
p cresc.
molto
f
mf cresc.
5
6
7
8
dim.
mp cresc.
pizz.
arco
mp dim.
Cb
mp
molto

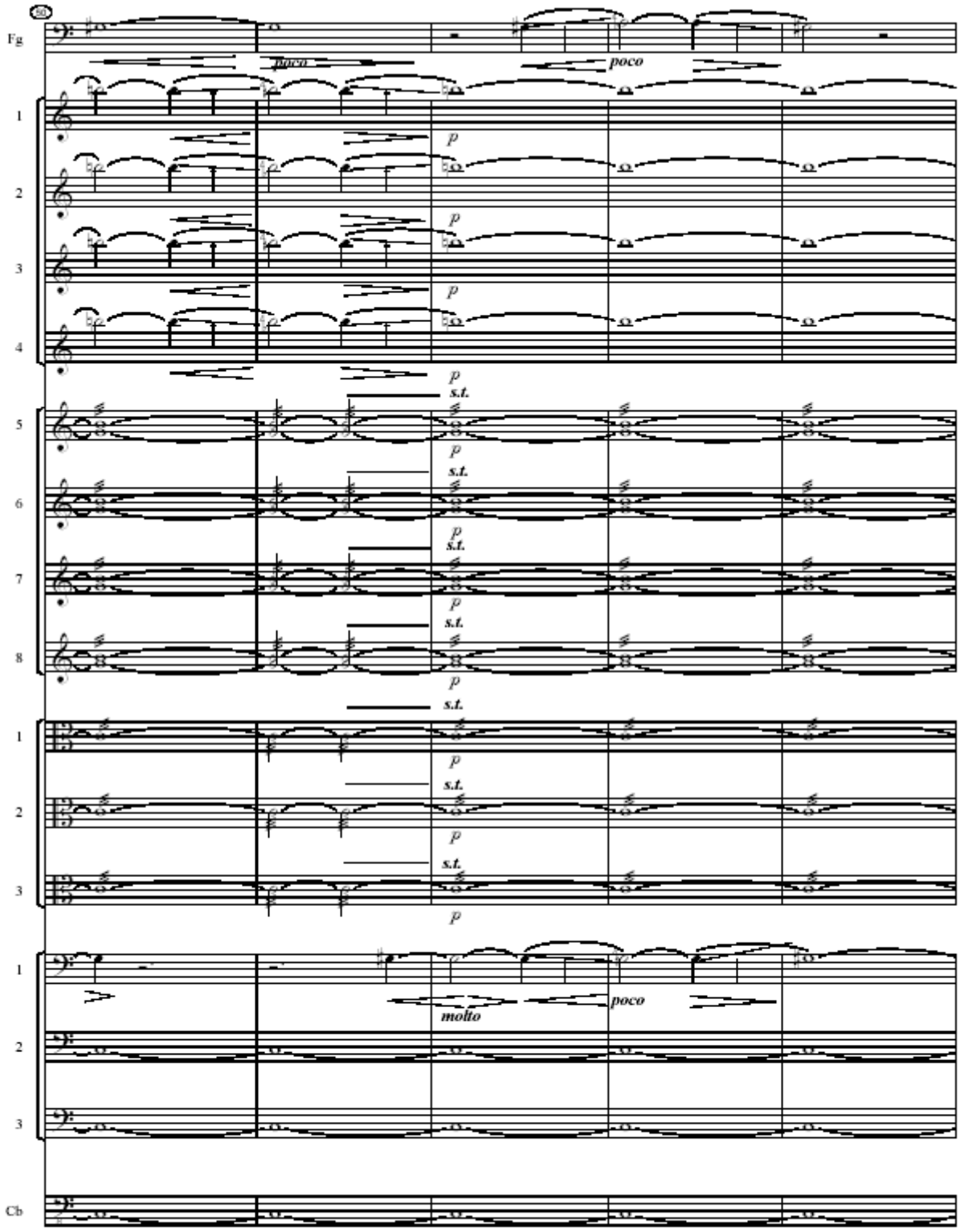

30
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
Cb
arco
p
molto
f
dim.
mf
pizz.
cresc.

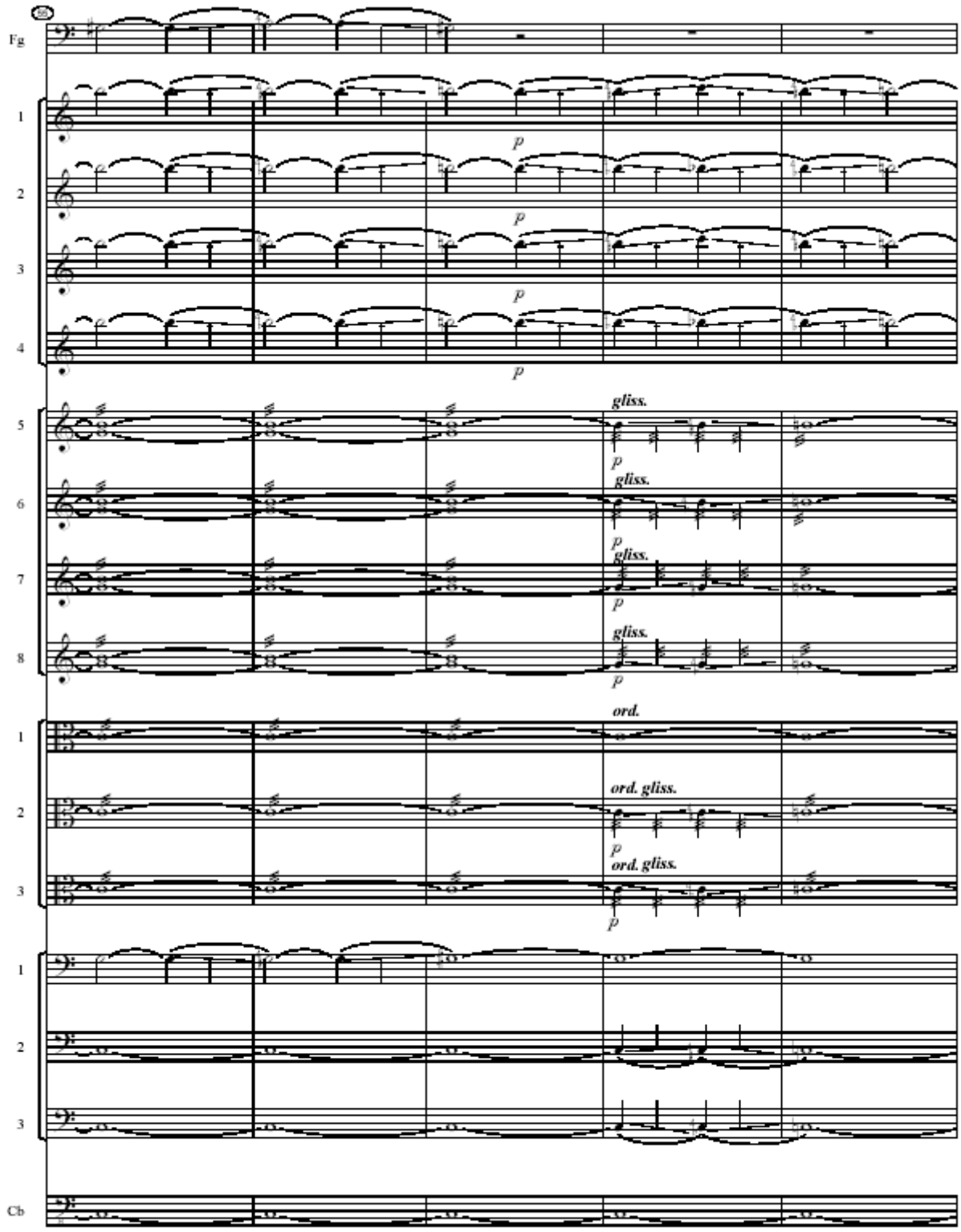

Fg
molto
pizz.
arco
col legno
sffzp
Cb

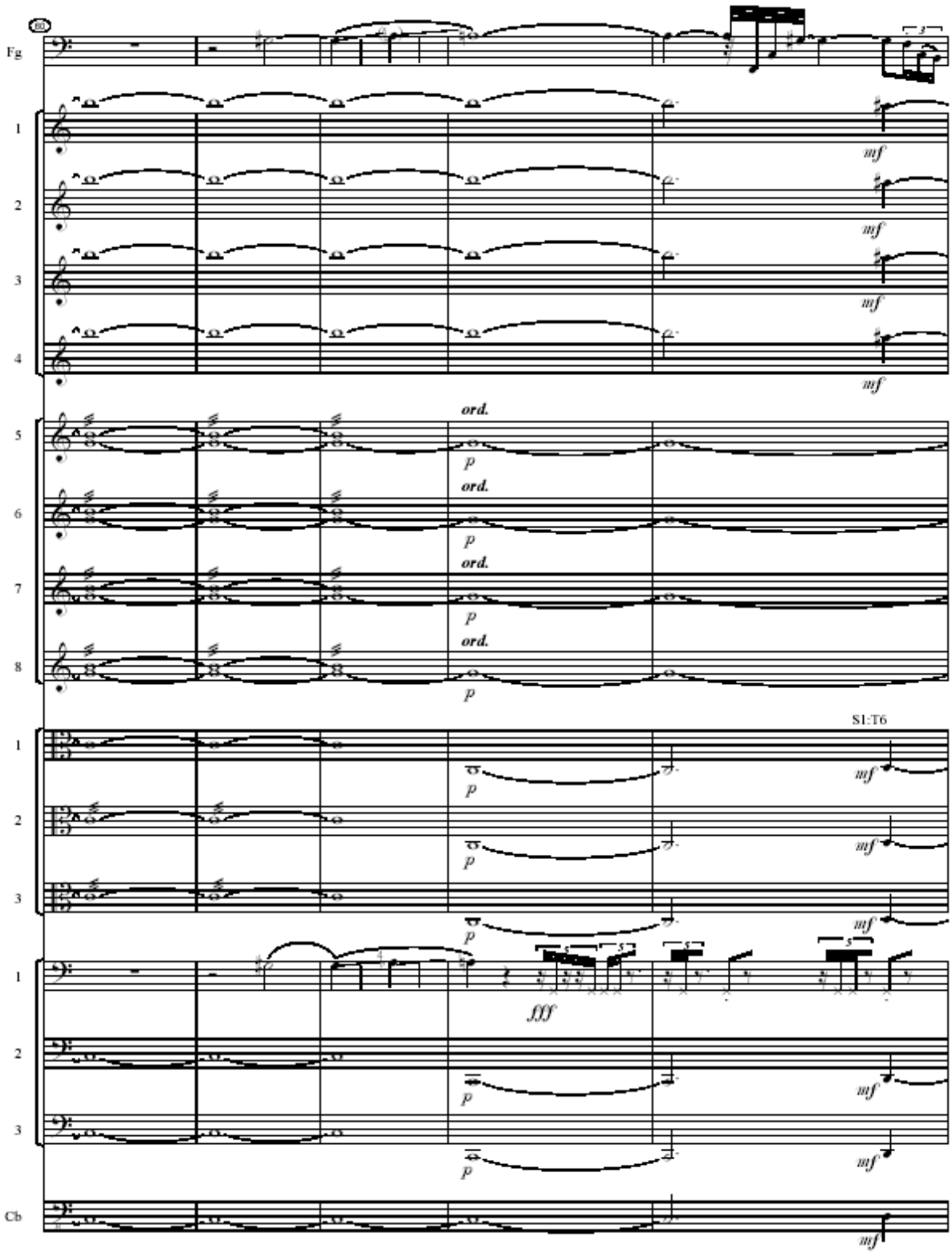

Fg
mf
1
s.p.
f
p
mp
2
s.p.
p
mp
arco s.p.
3
p
mp
4
arco s.p.
p
f
mp
5
s.p.
f
p
mp
6
s.p.
p
f
mp
7
arco s.p.
p
mp
8
arco s.p.
p
f
mp
1
s.p.
p
mp
2
s.p.
p
mp
3
arco s.p.
p
mp
1
2
arco
pp
3
arco
pp
Cb
pizz.
ff

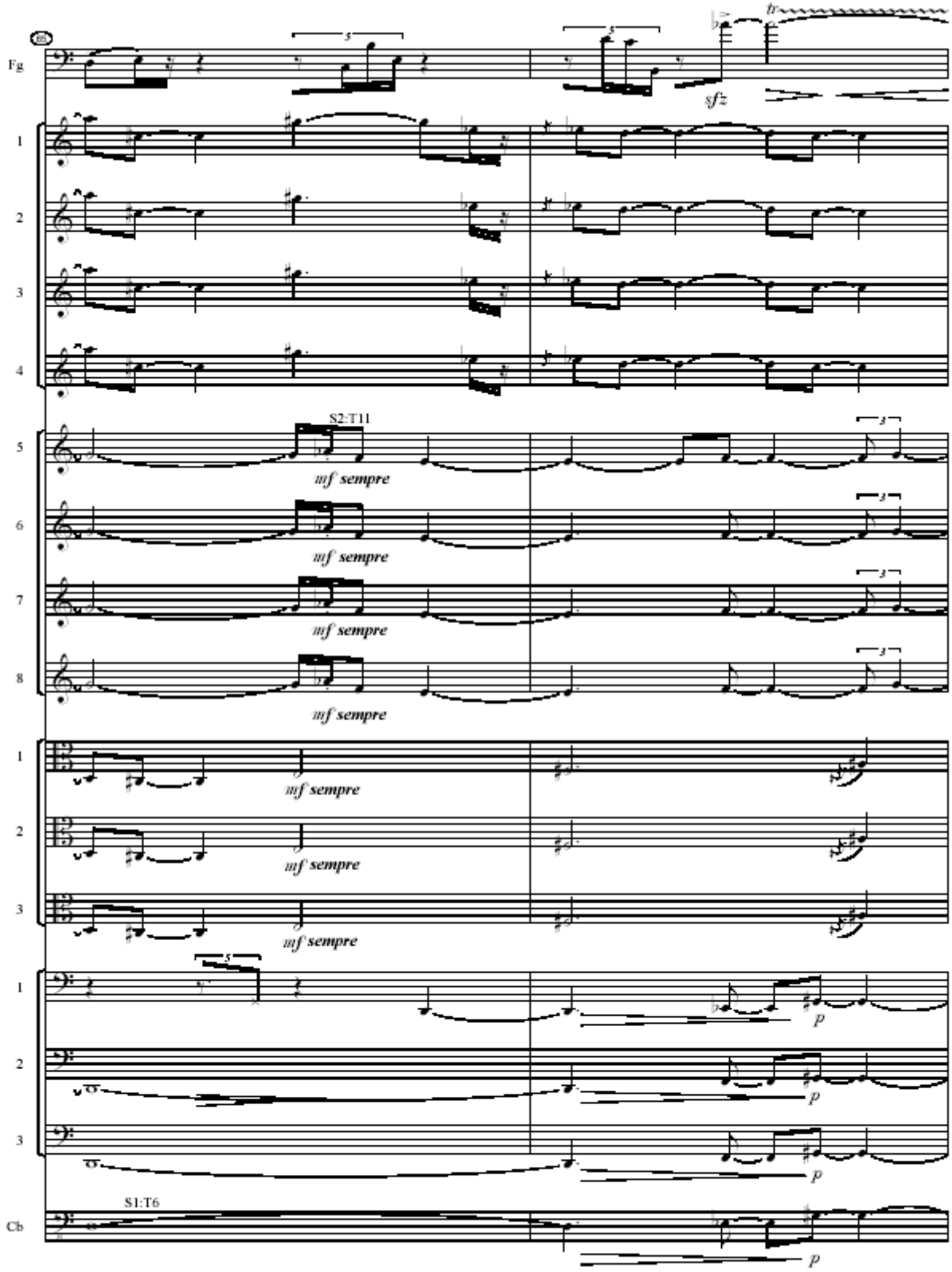

40
Fg
sfz
s.p.
pp
p
1
2
3
4
5
6
7
8
s.t.
s.p.
arco
Cb

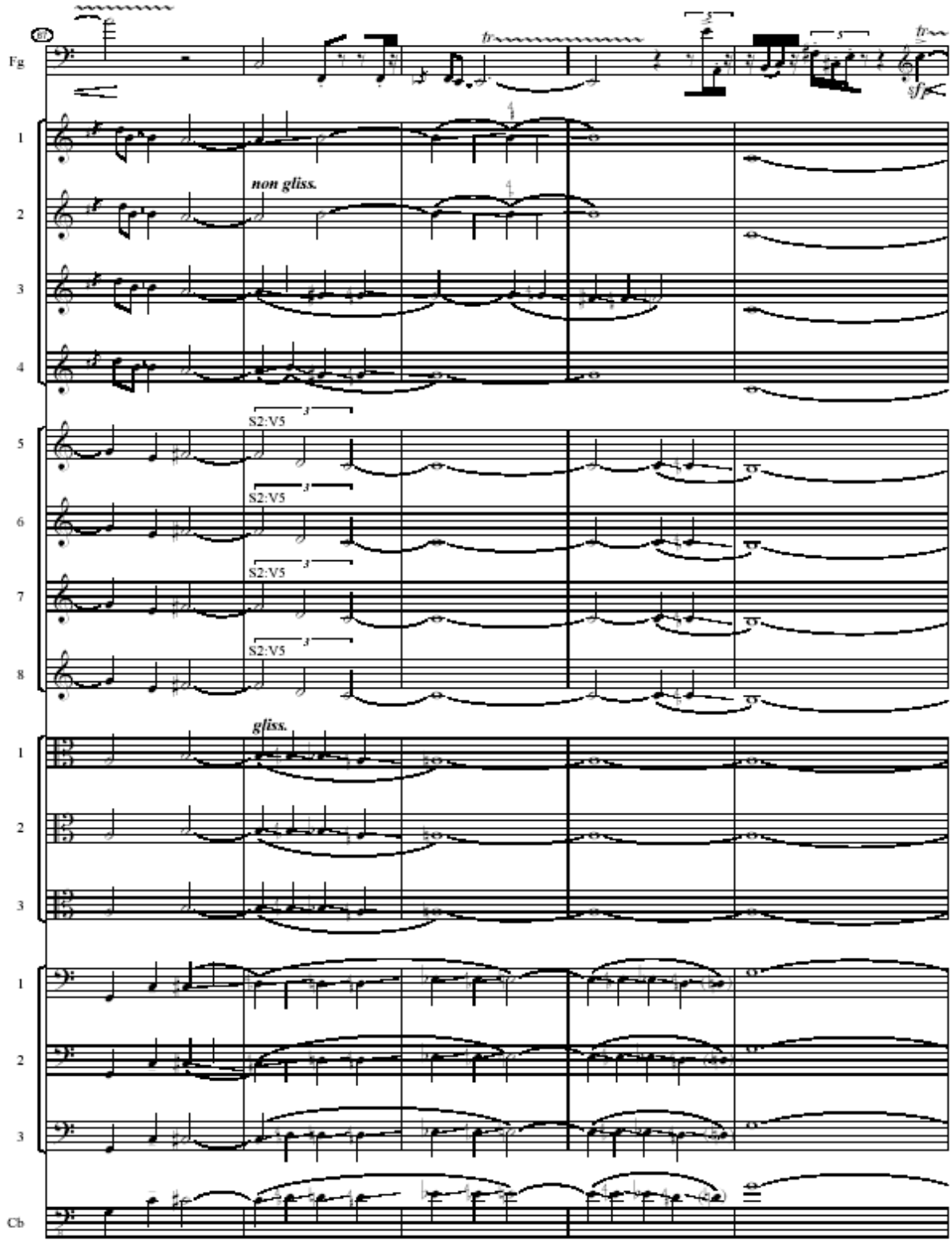

Fg
Fr.
ord.
mf
mf
gliss
ord.
1
ppp
p
p
gliss
ord.
2
ppp
p
p
ord.
gliss
3
ppp
p
p
gliss
ord.
4
ppp
p
p
s.t.
s.p.
5
poco
s.t.
p
s.p.
6
poco
s.t.
p
s.p.
7
poco
s.t.
p
s.p.
8
poco
p
s.t.
s.p.
1
poco
s.t.
s.p.
2
poco
p
s.t.
s.p.
3
poco
p
arco
1
ppp
p
ord.
2
ppp
p
p
ord.
3
ppp
p
p
Cb
arco
pppp
p

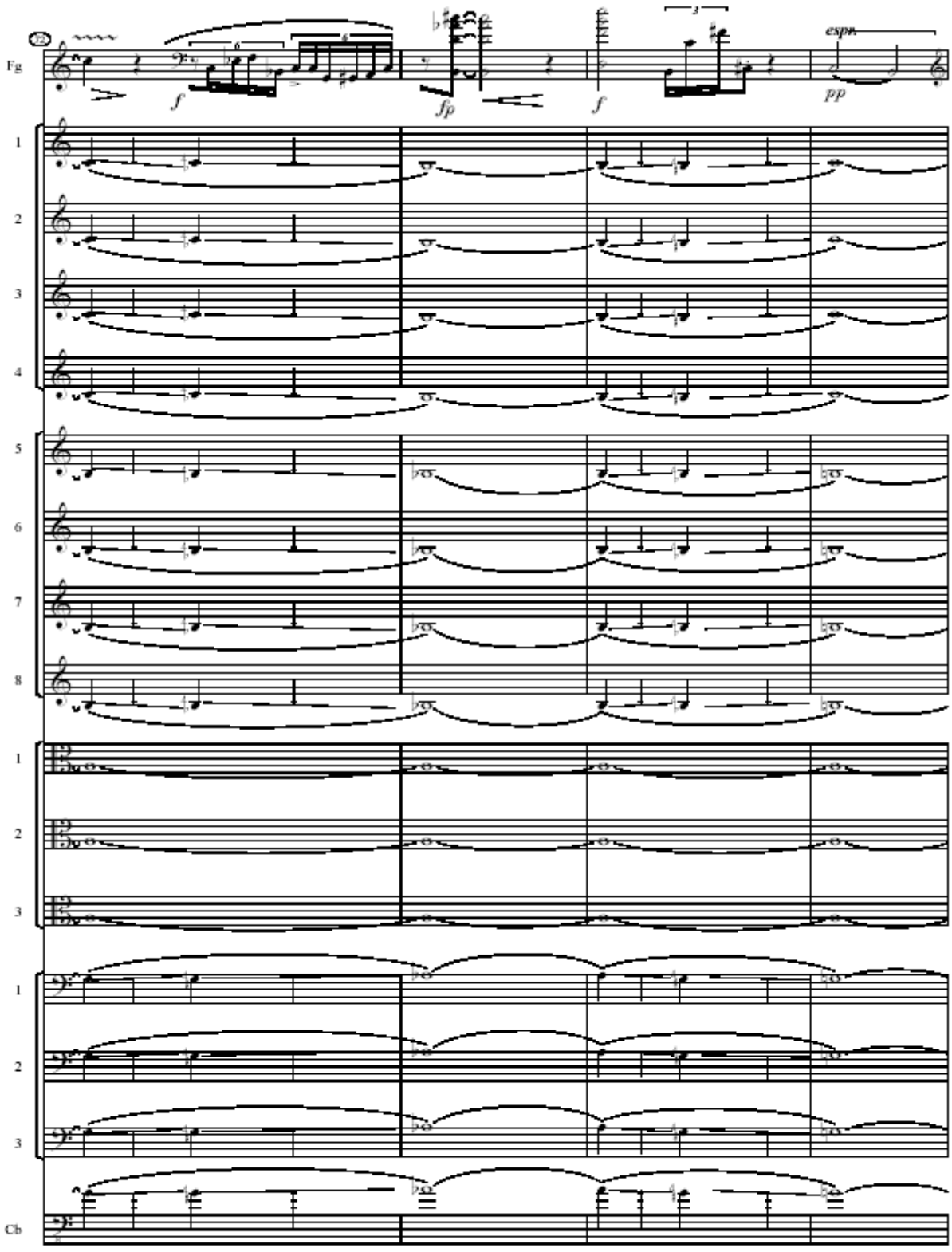

50
Fg
poco
poco
1
2
3
4
p
p
p
p
s.t.
5
6
7
8
p
s.t.
p
s.t.
p
s.t.
p
1
2
3
p
s.t.
p
s.t.
p
1
2
3
molto
poco
Cb

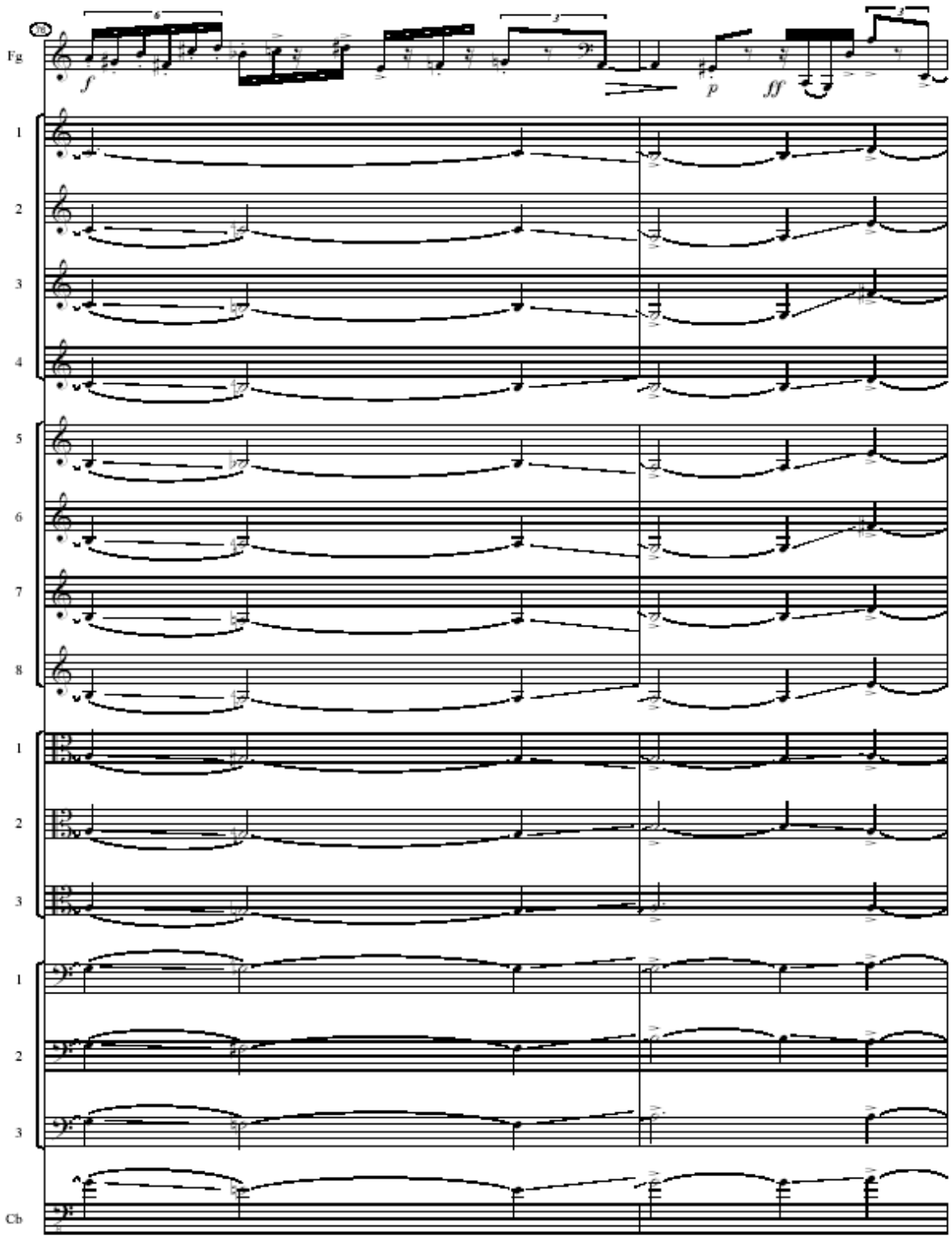

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
p
gliss.
ord.
ord. gliss.

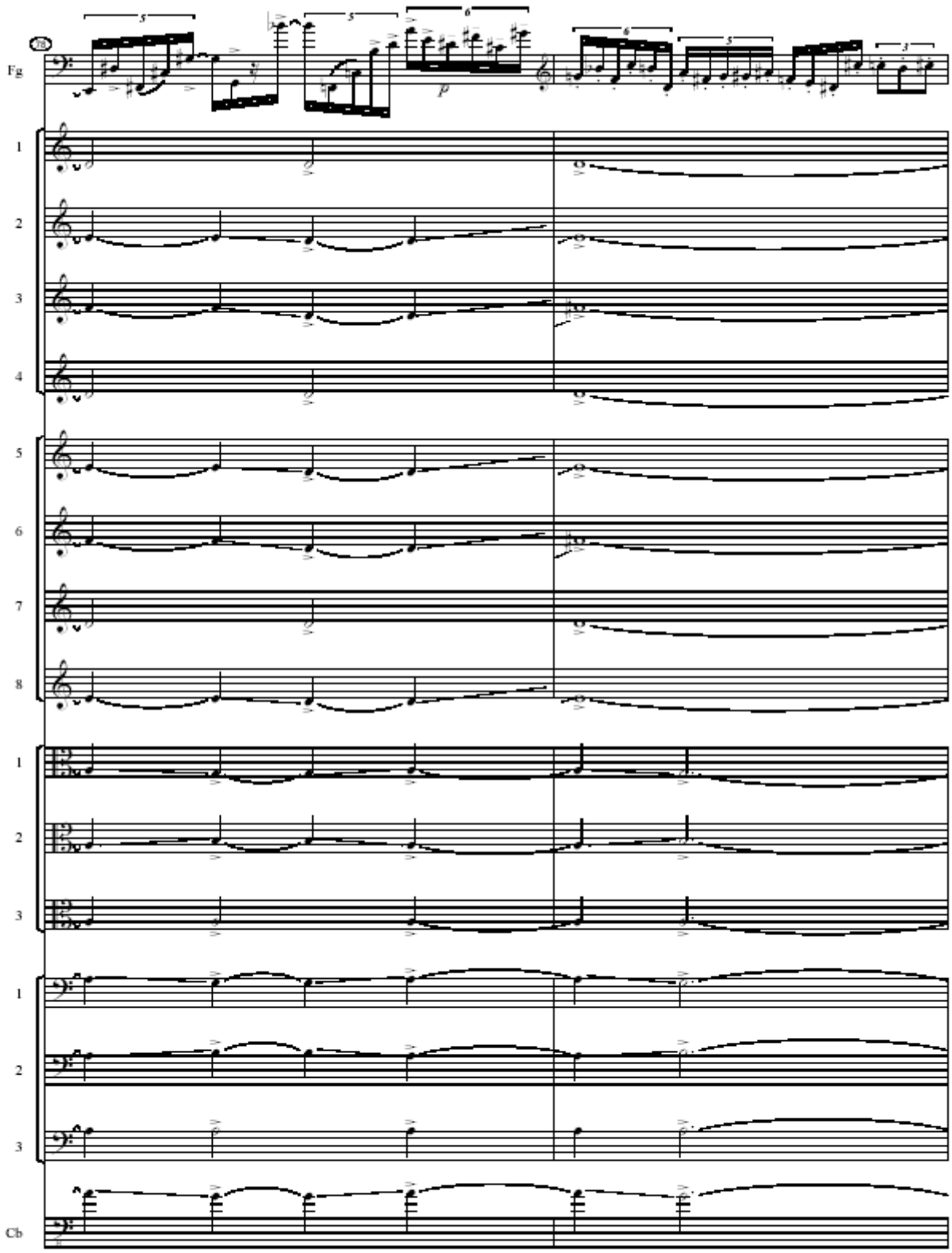

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
mf
ord.
p
S1:T6
fff

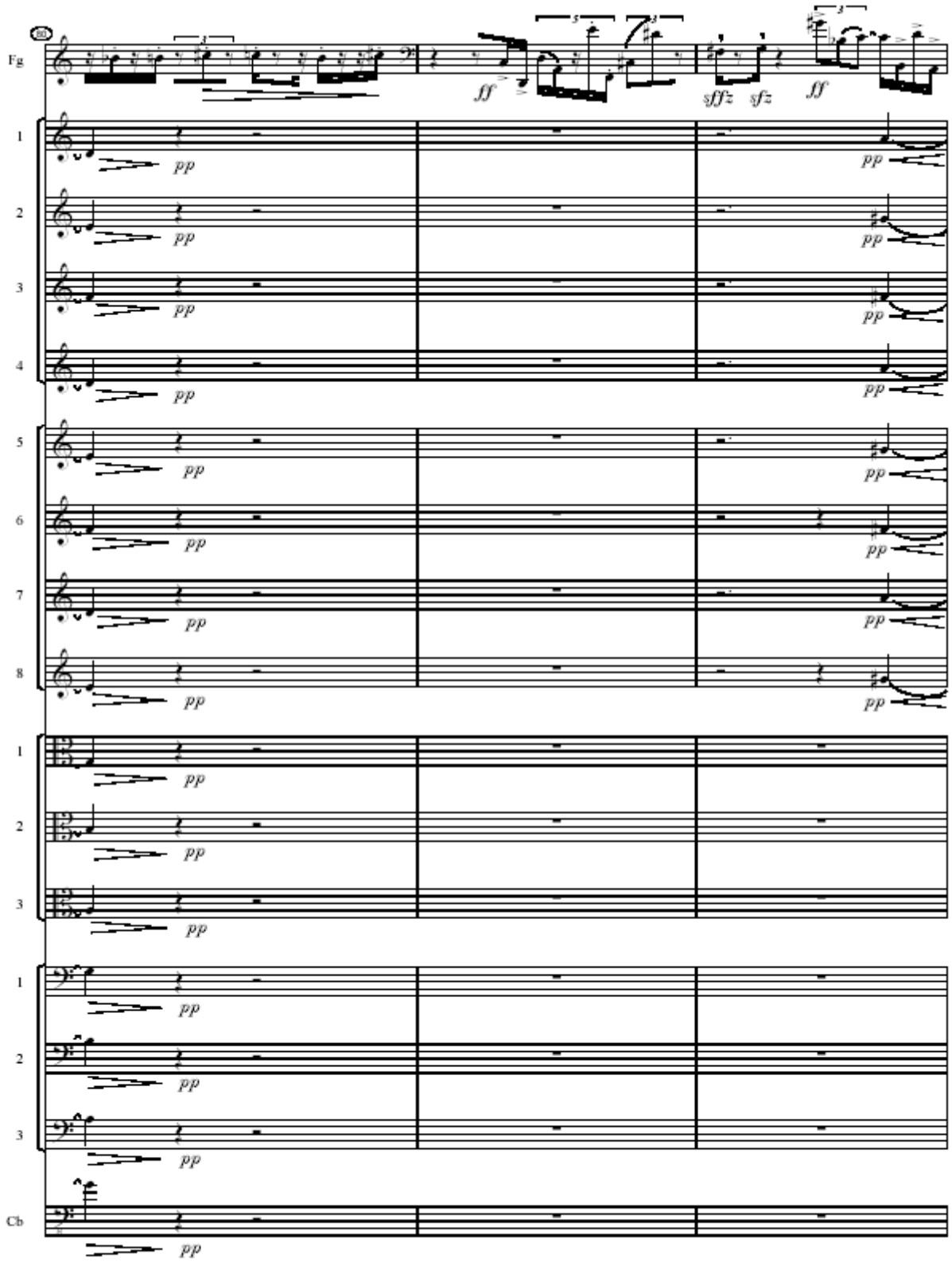

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
S2:T11
mf sempre
S1:T6
sfz
p

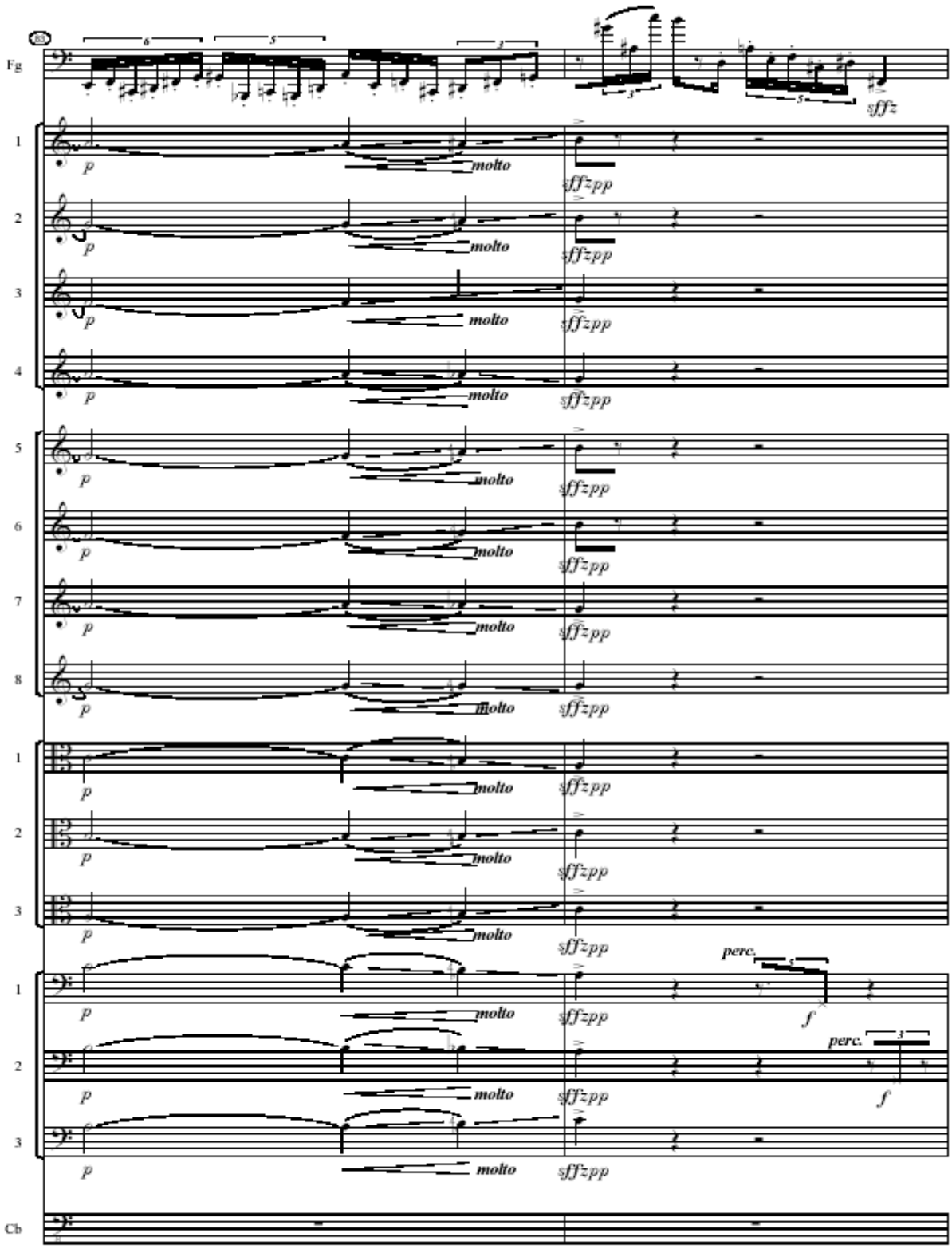

Fg
tr
sfz
non gliss.
S2:V5
S2:V5
S2:V5
S2:V5
gliss.
Cb

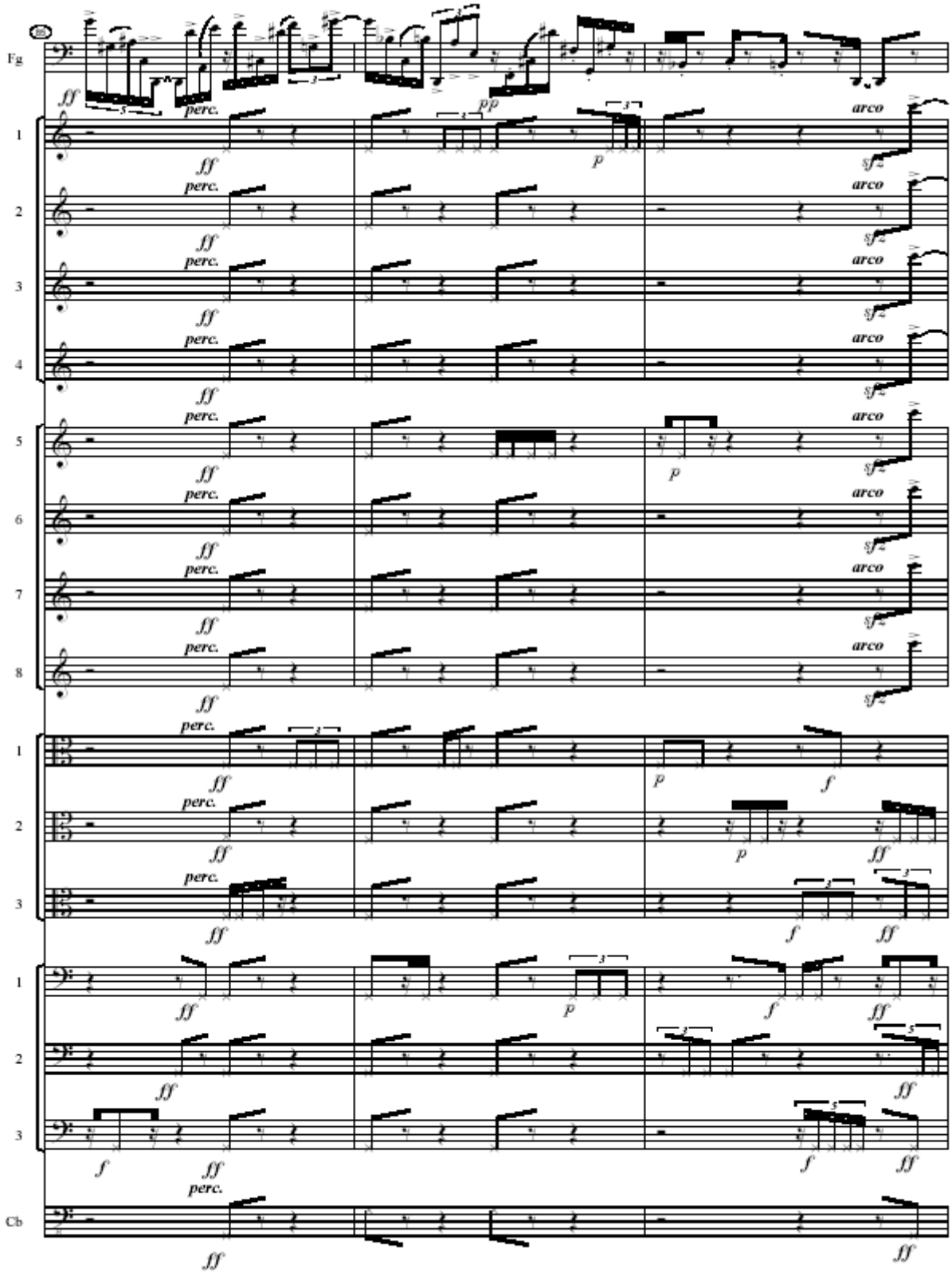

Fg
espr.
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

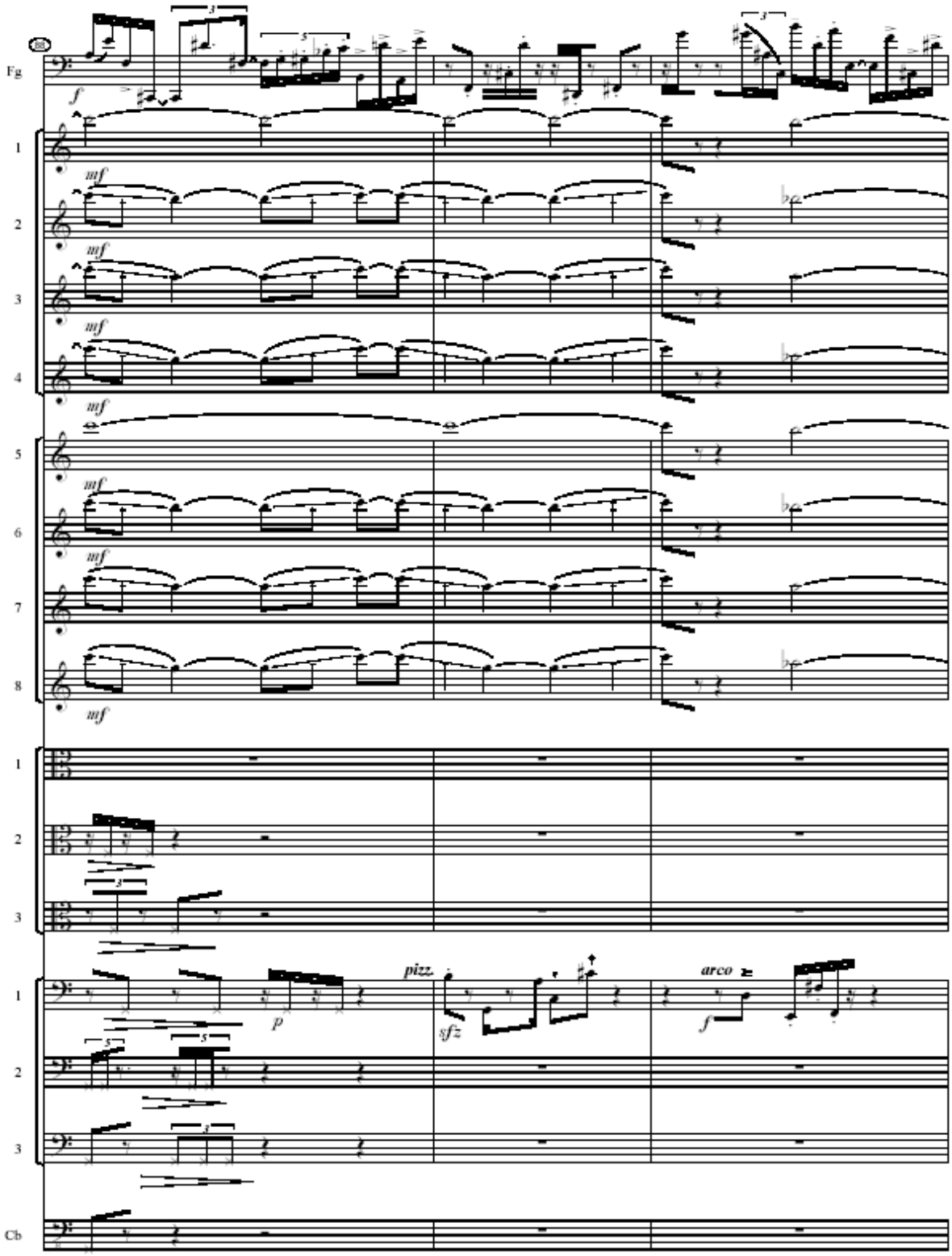

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

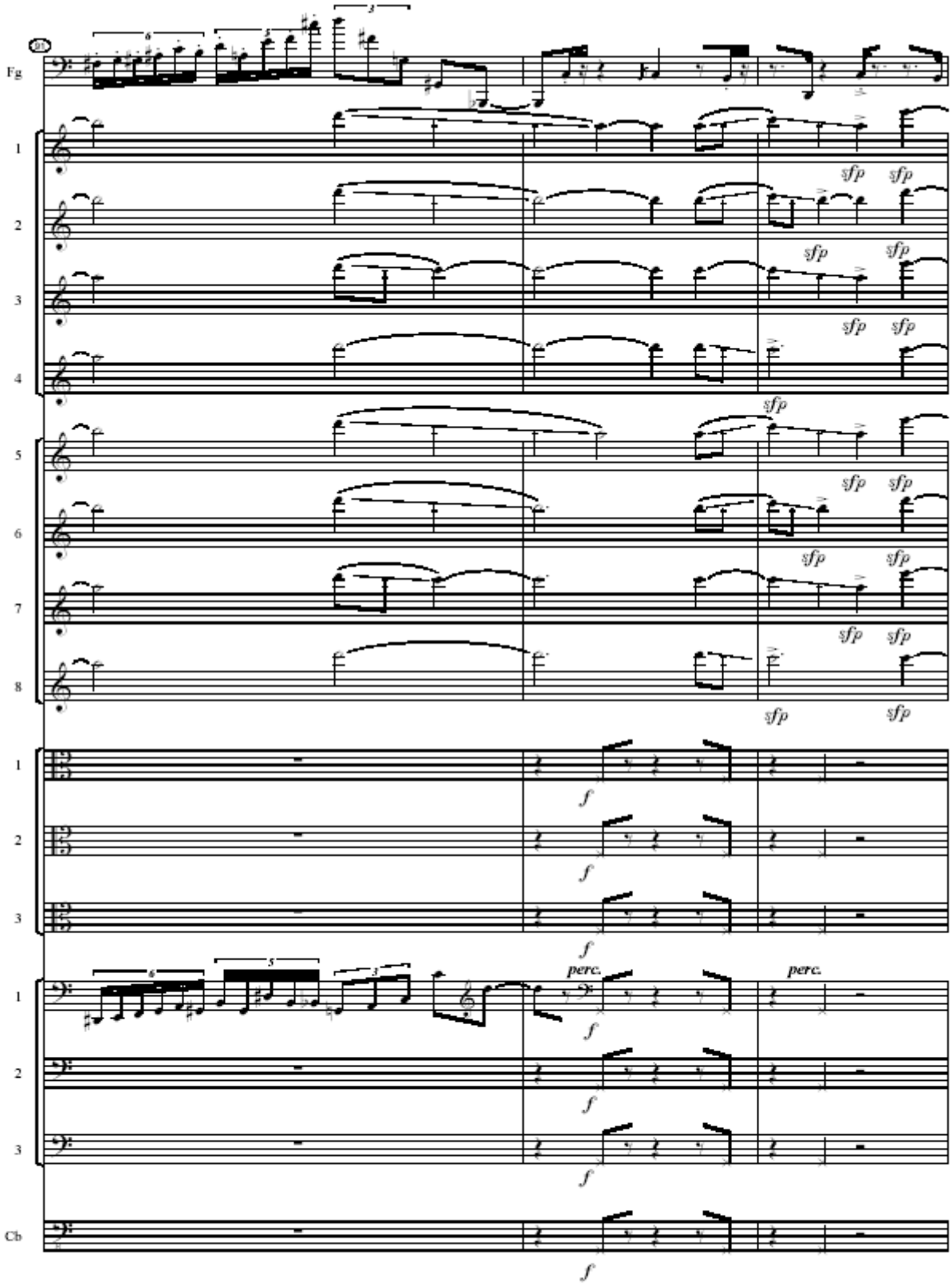

78
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

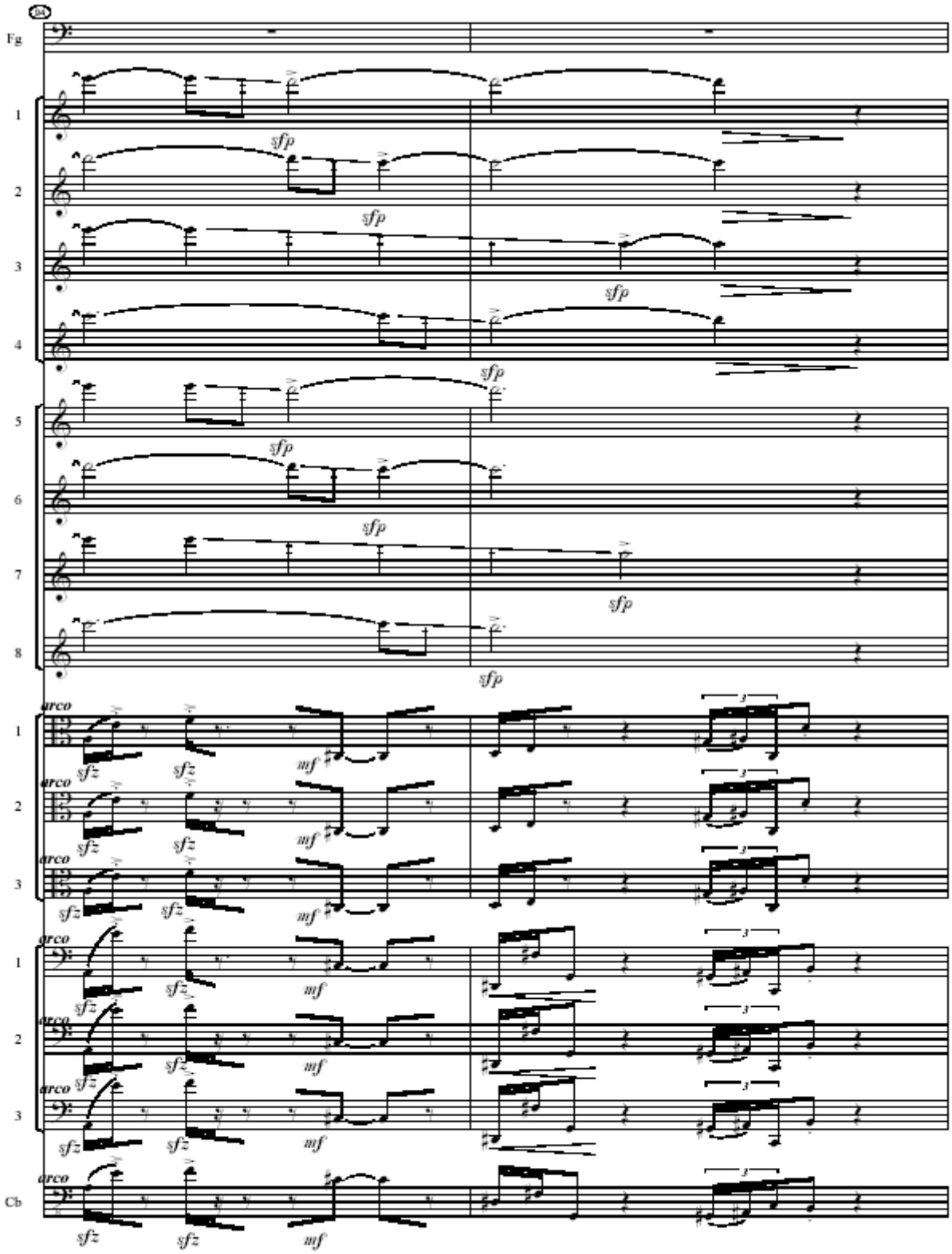

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
ff
sffz
sfz
ff
pp

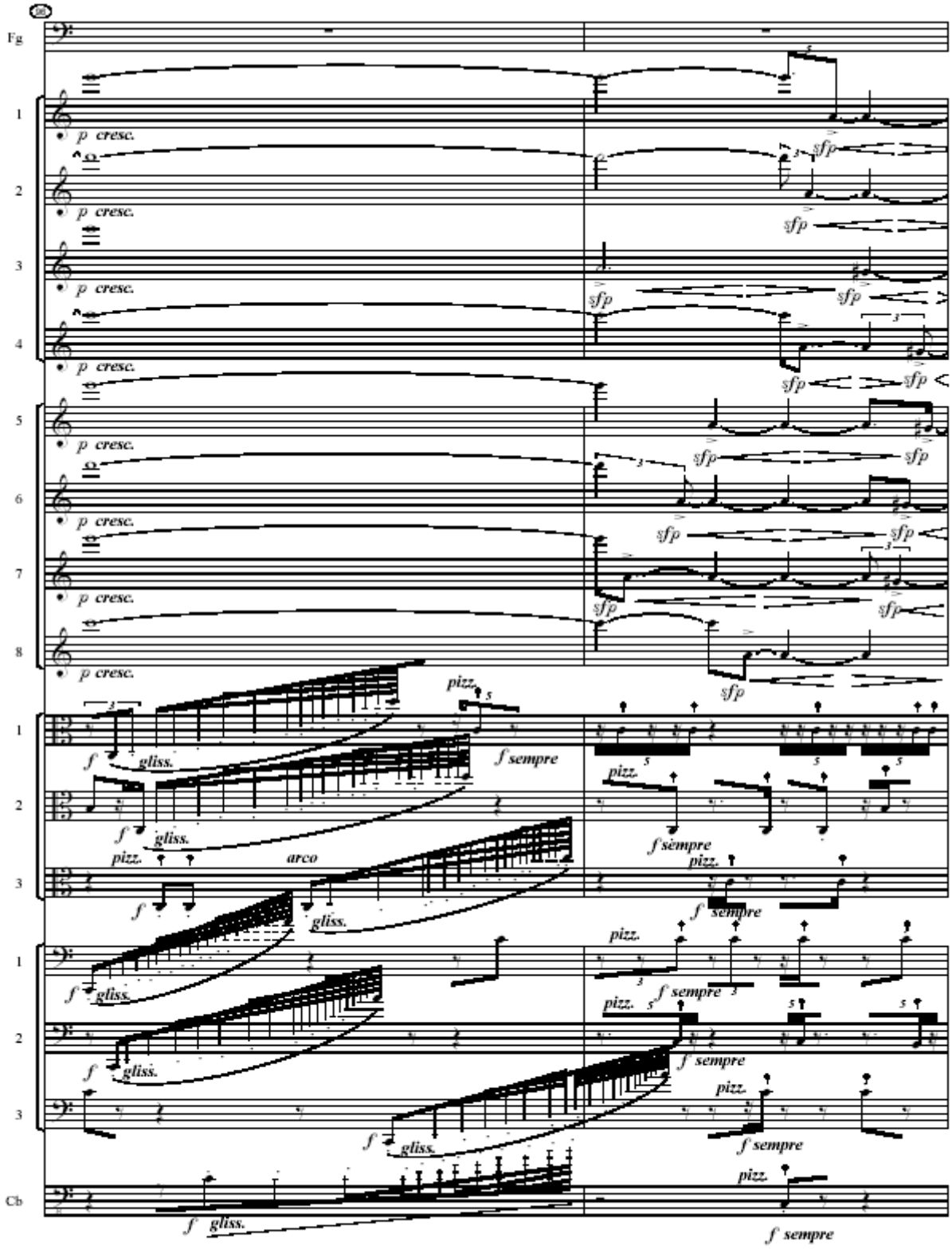

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
p
molto
sffzpp
sffz
perc.
f

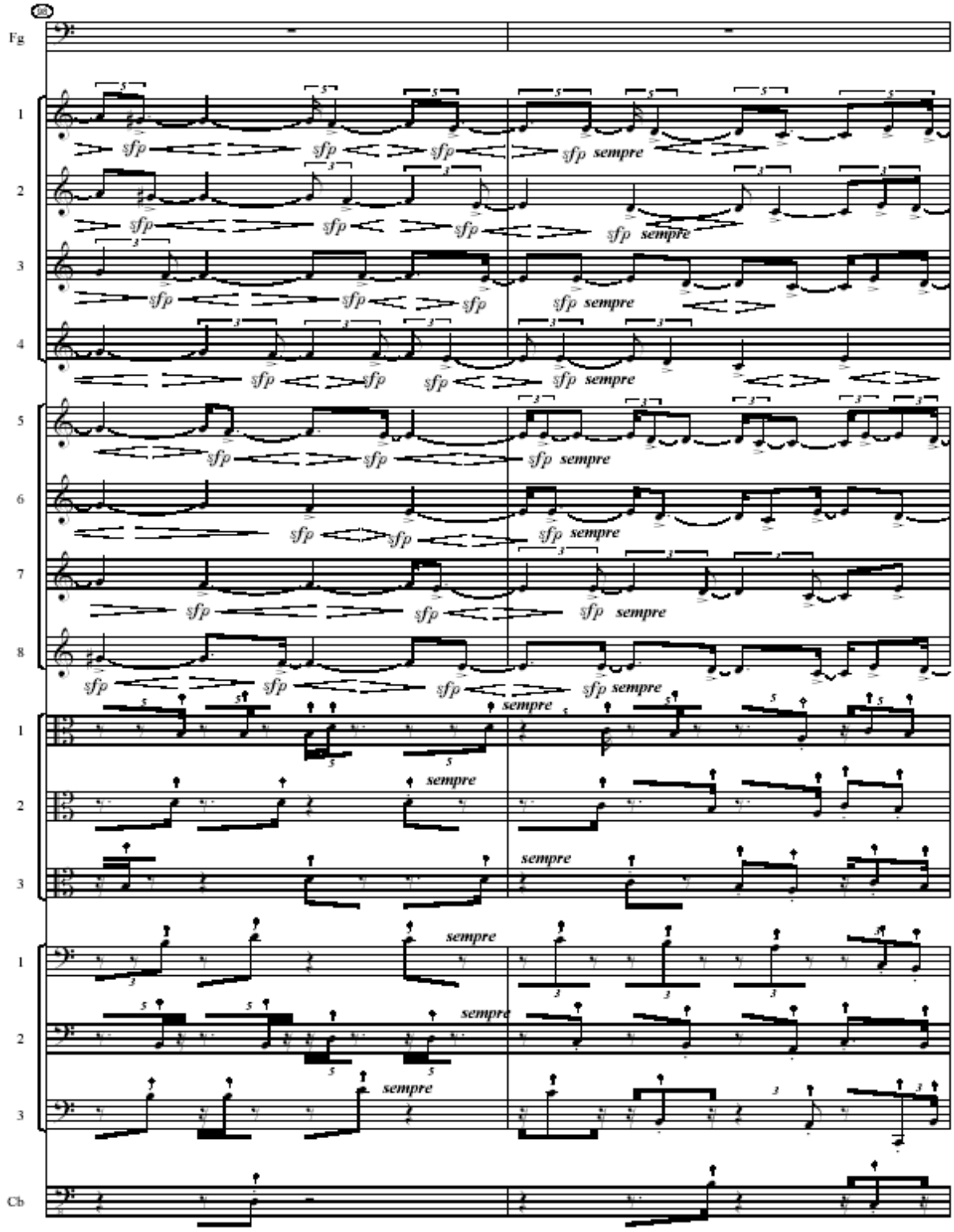

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
ff
perc.
pp
p
arco
sfz
f

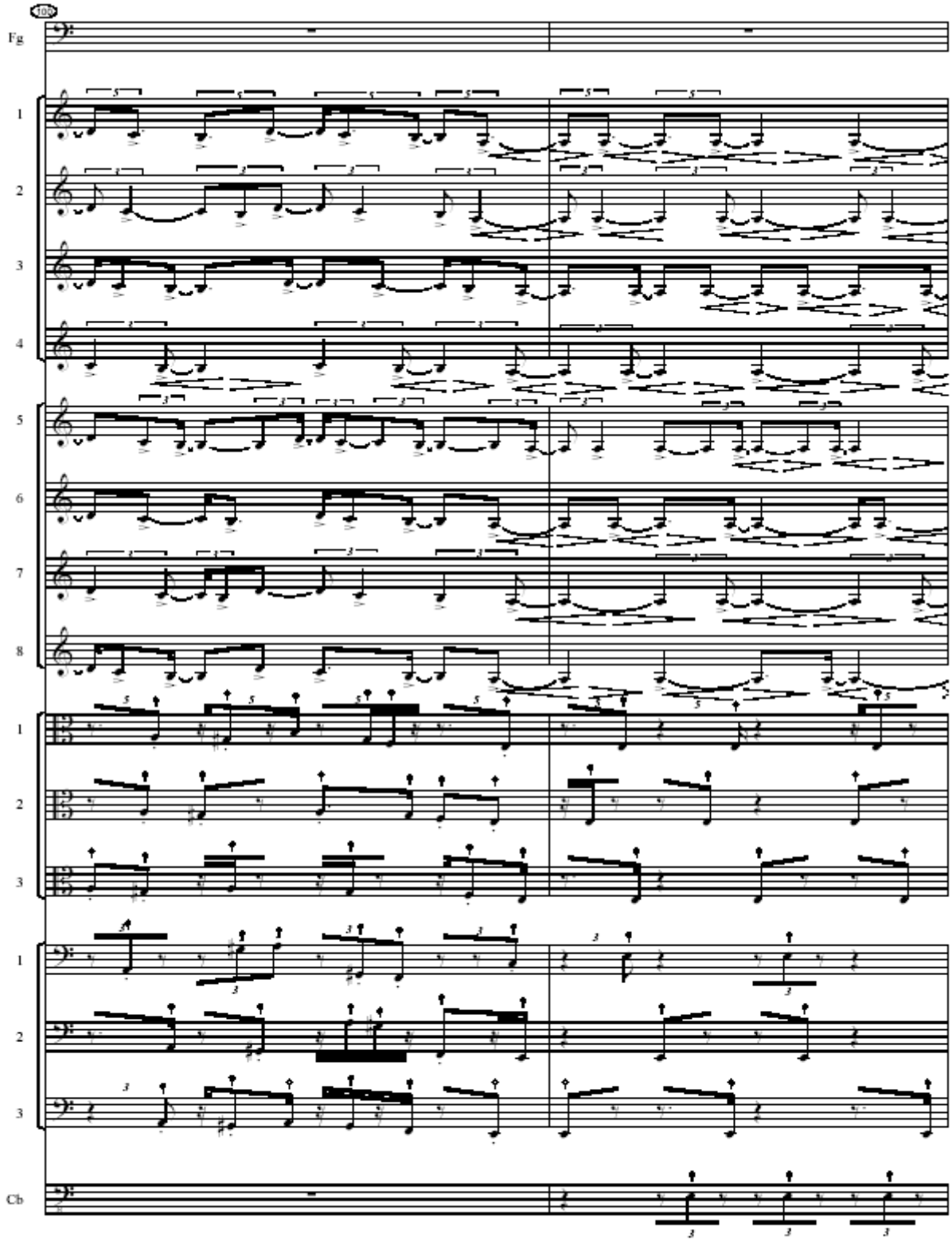

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
mf
p
pizz.
sfz
arco
f

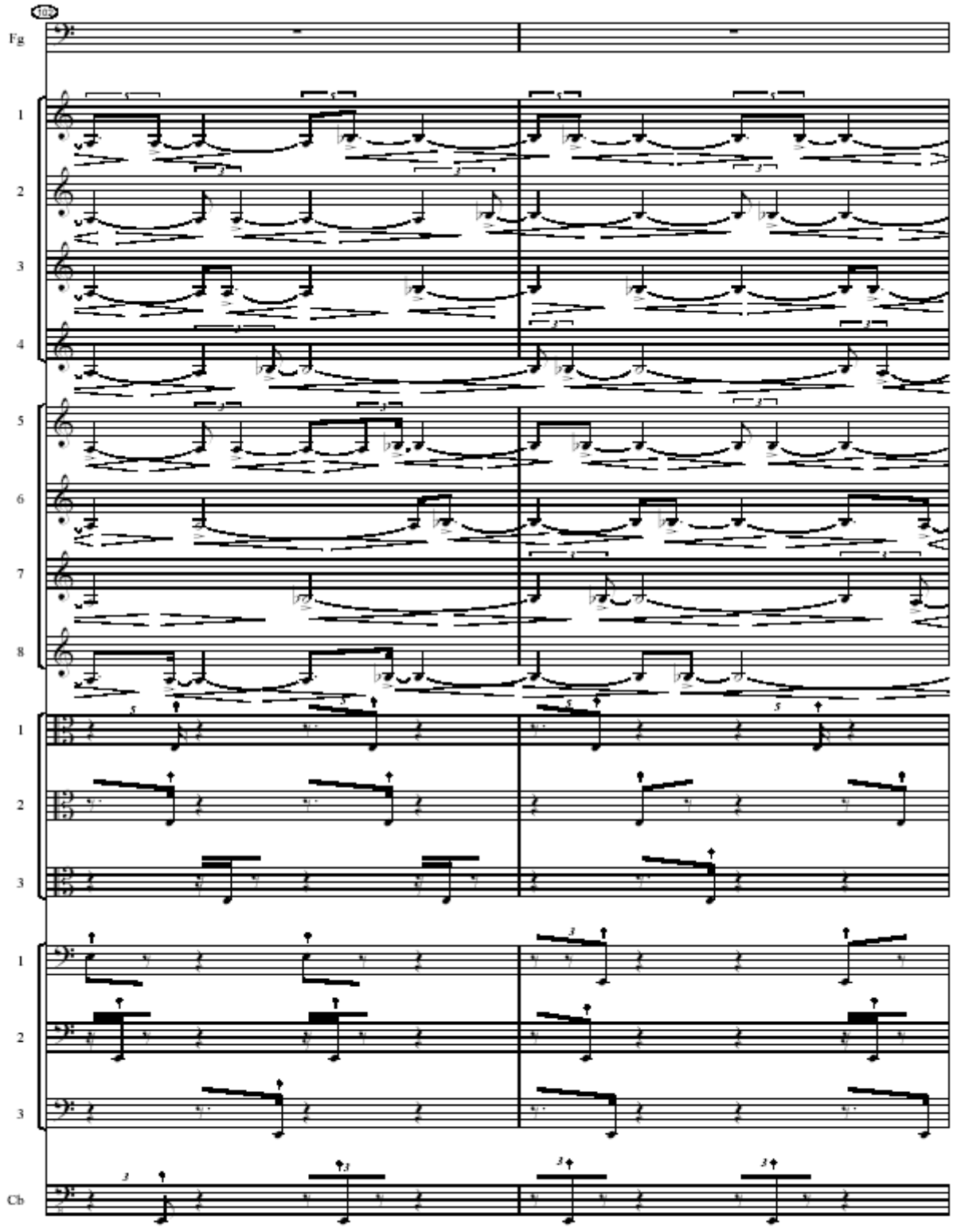

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
sfp
f
perc.

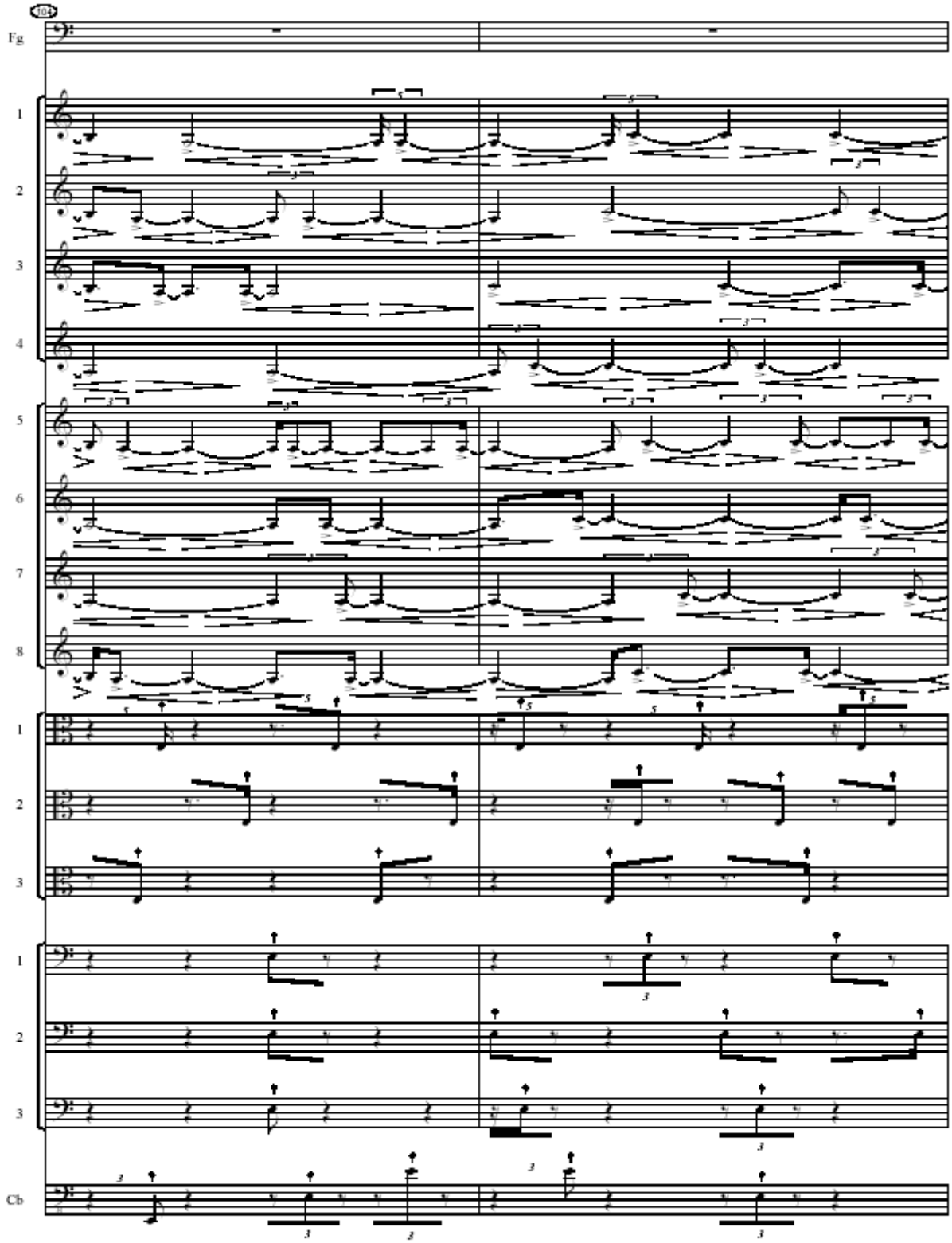

24
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
arco
sfz
mf
sfp
Cb

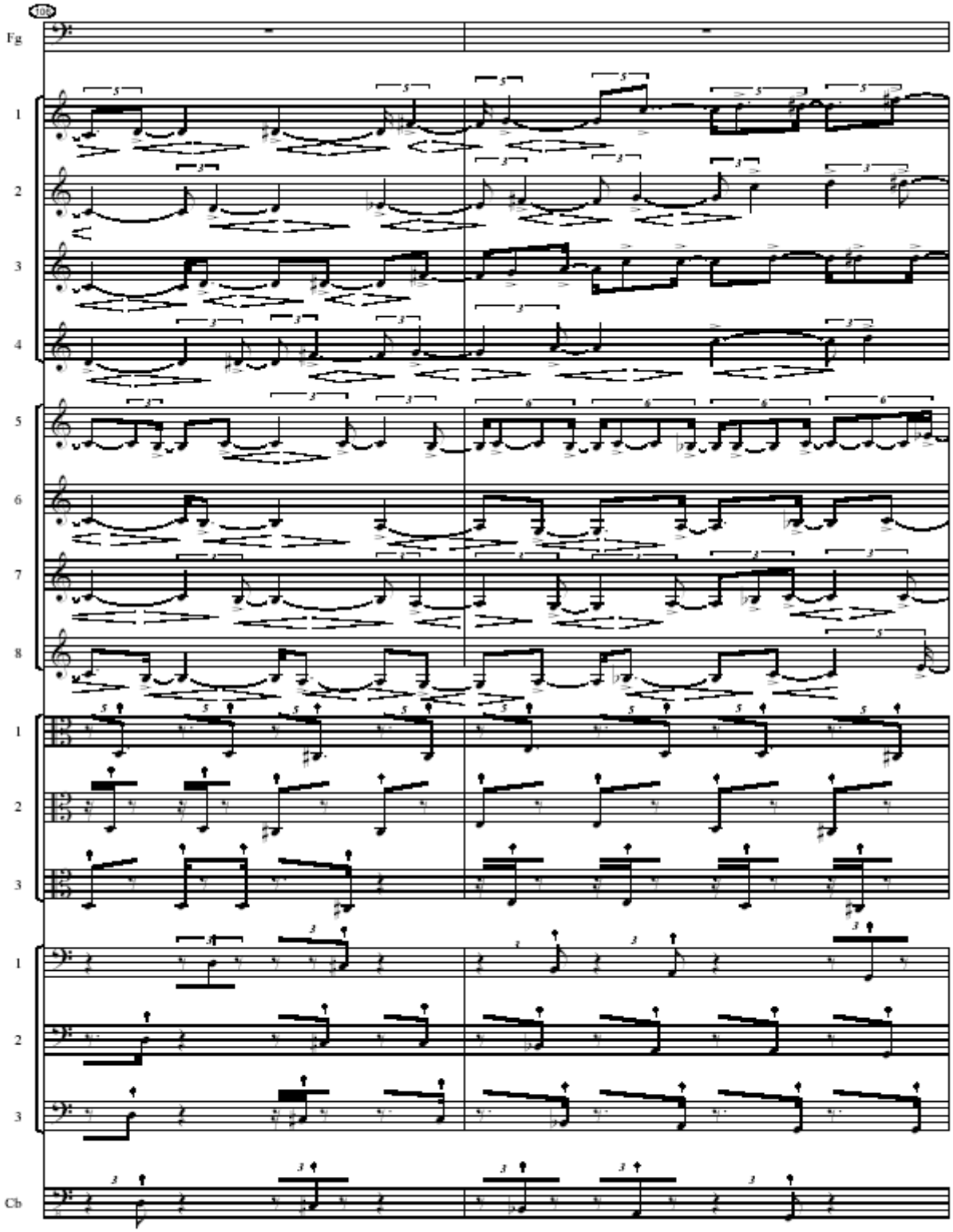

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
p cresc.
sfp
1
2
3
1
2
3
Cb
f gliss.
f sempre
pizz.
arco

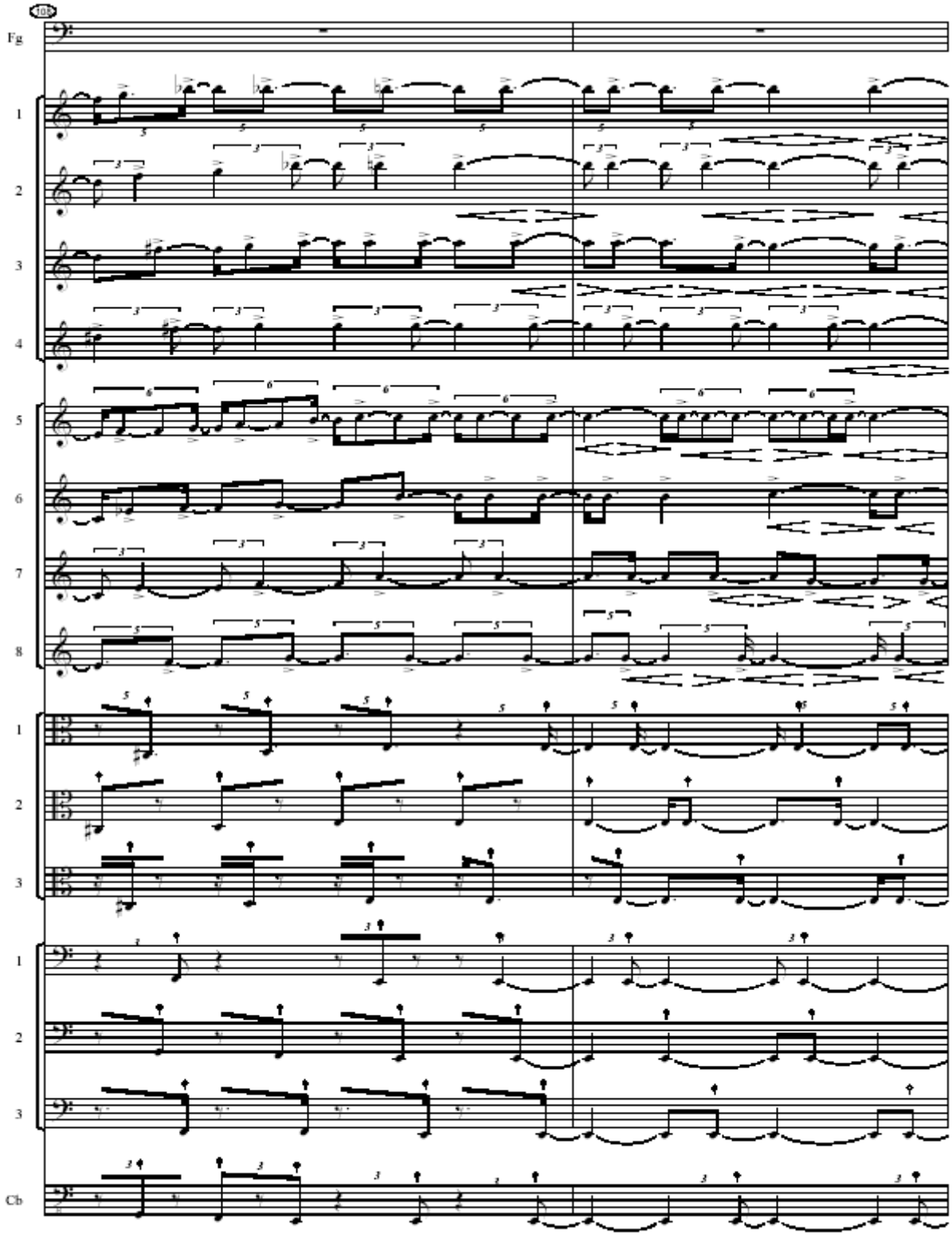

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
sfp
sempre

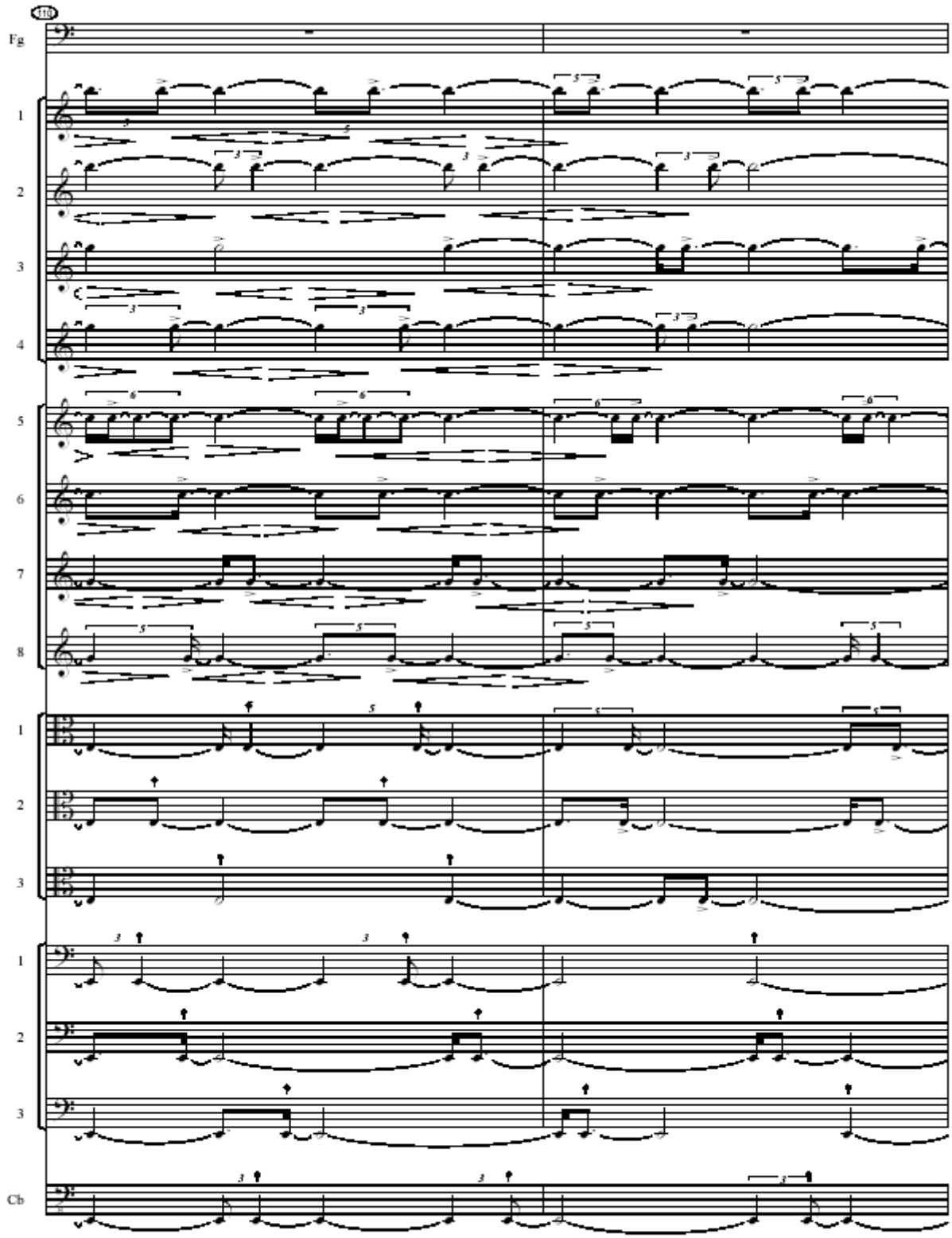

102
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

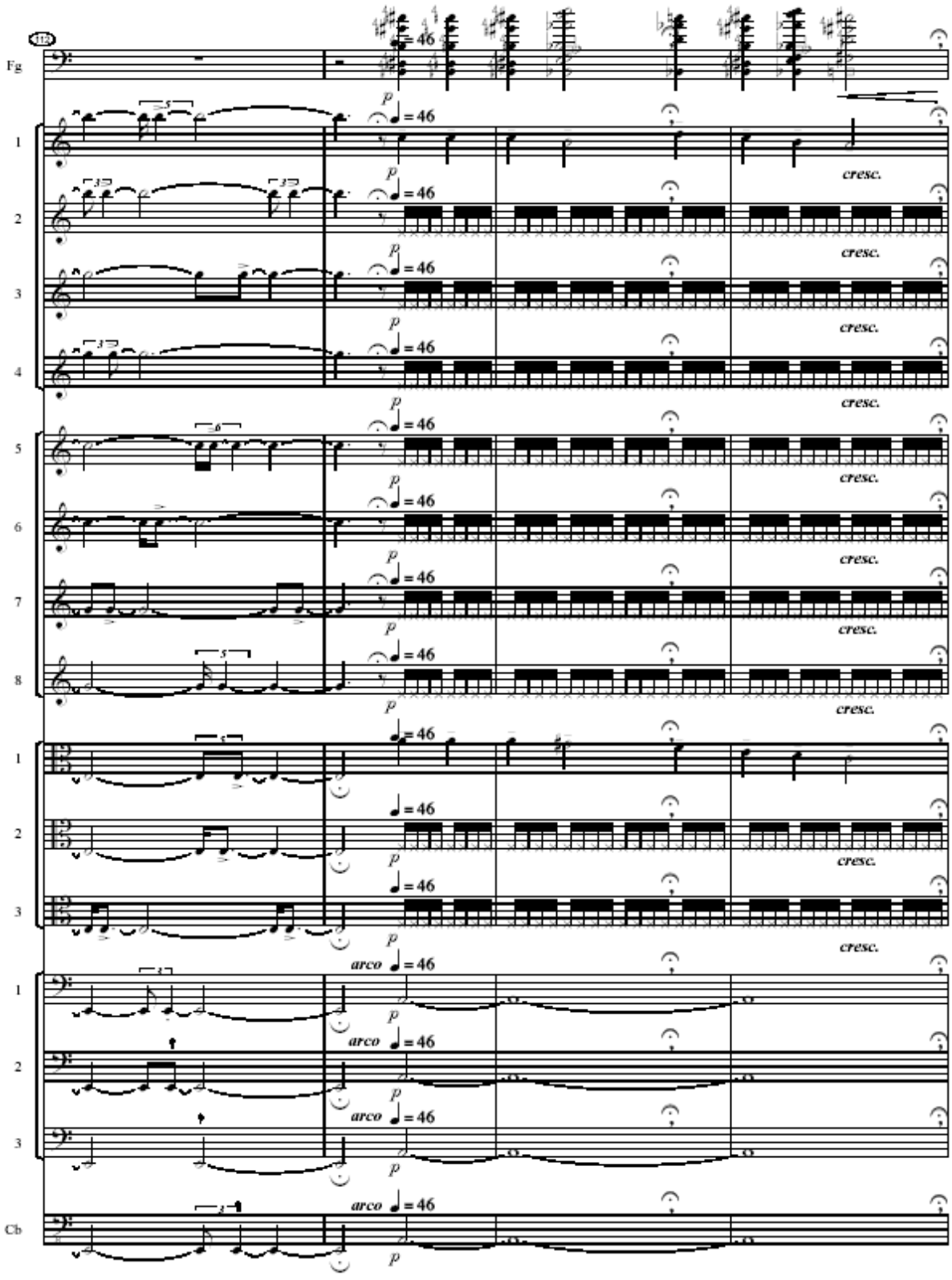

102
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

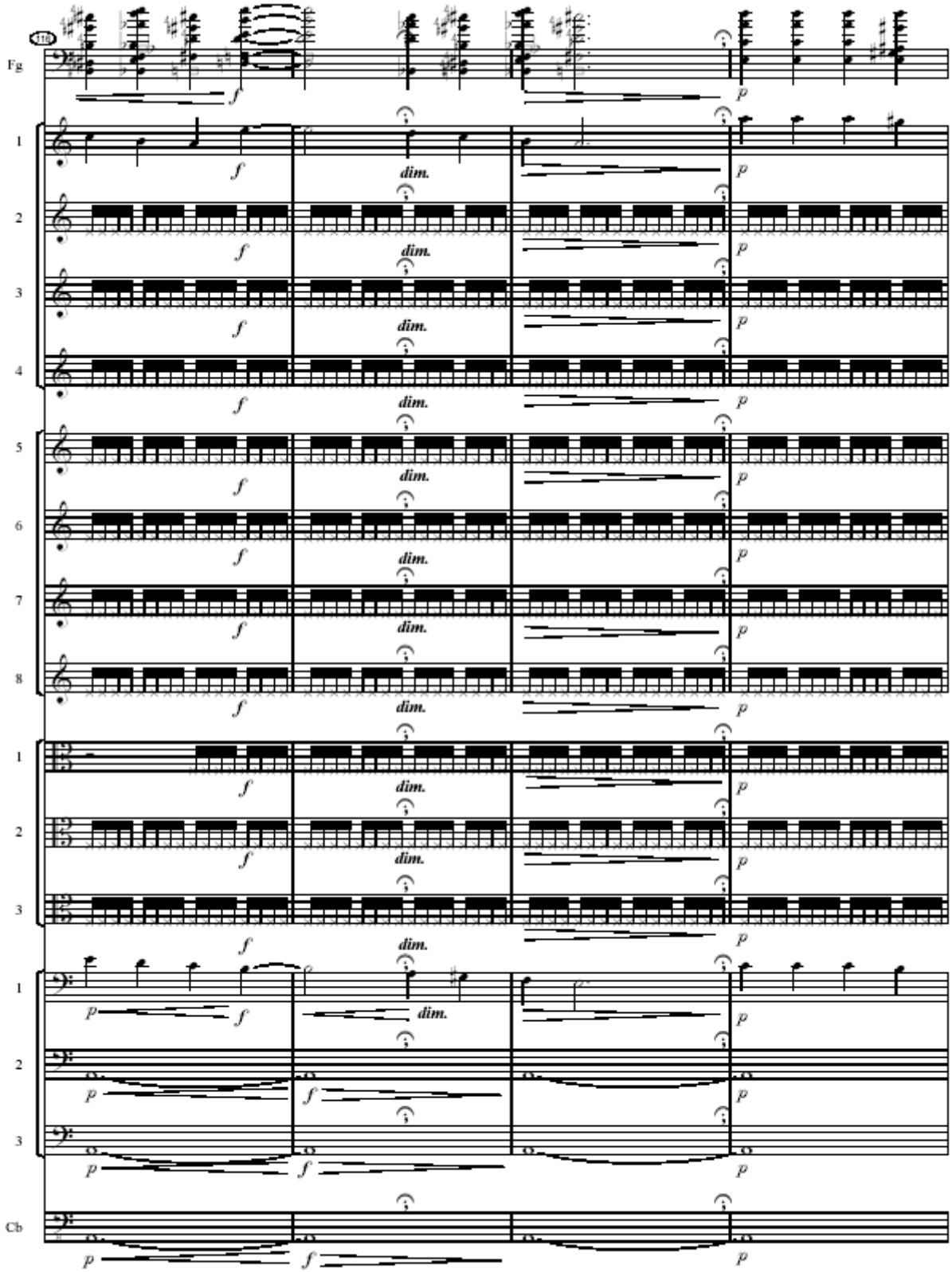

104
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

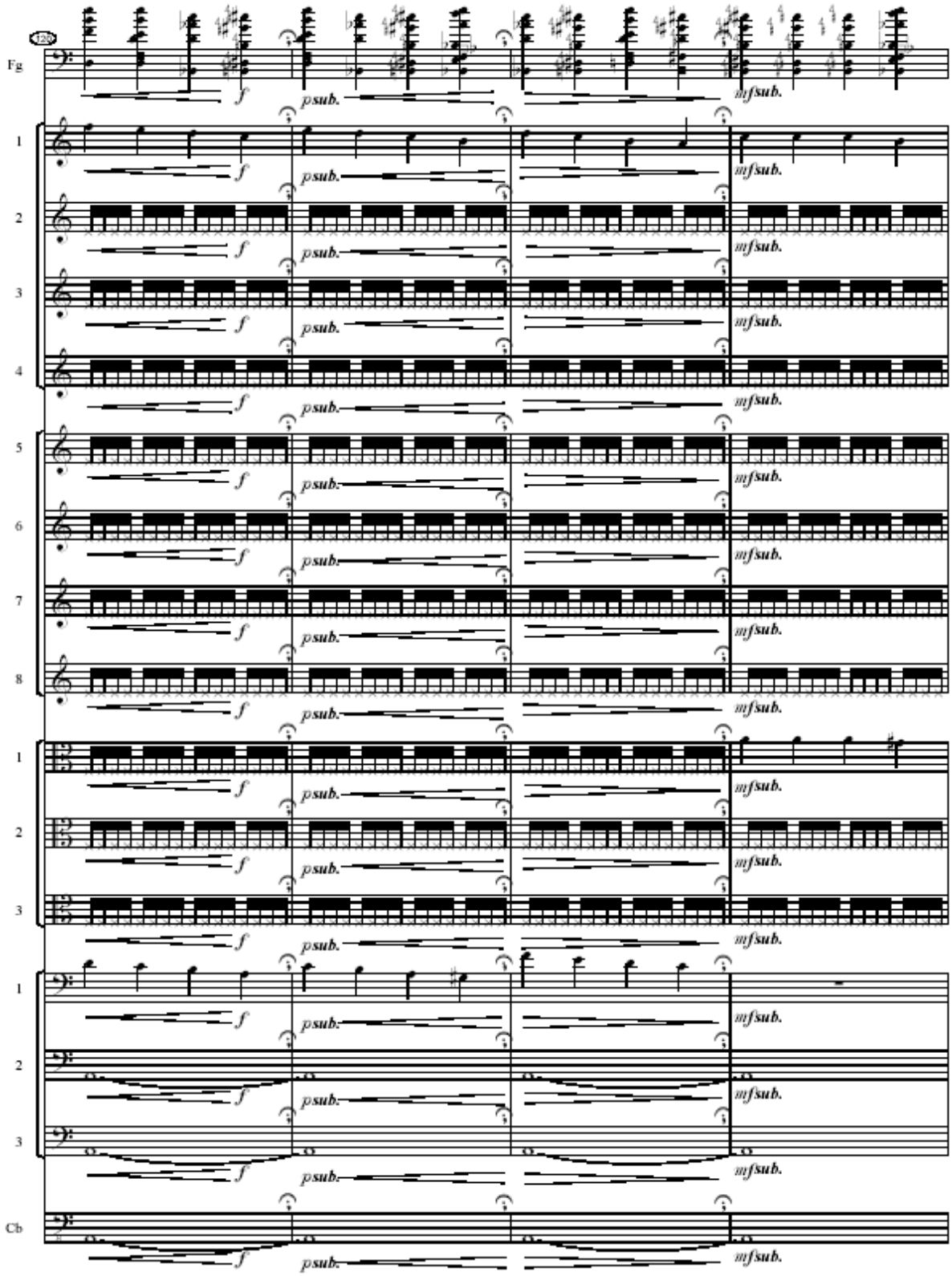

108
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

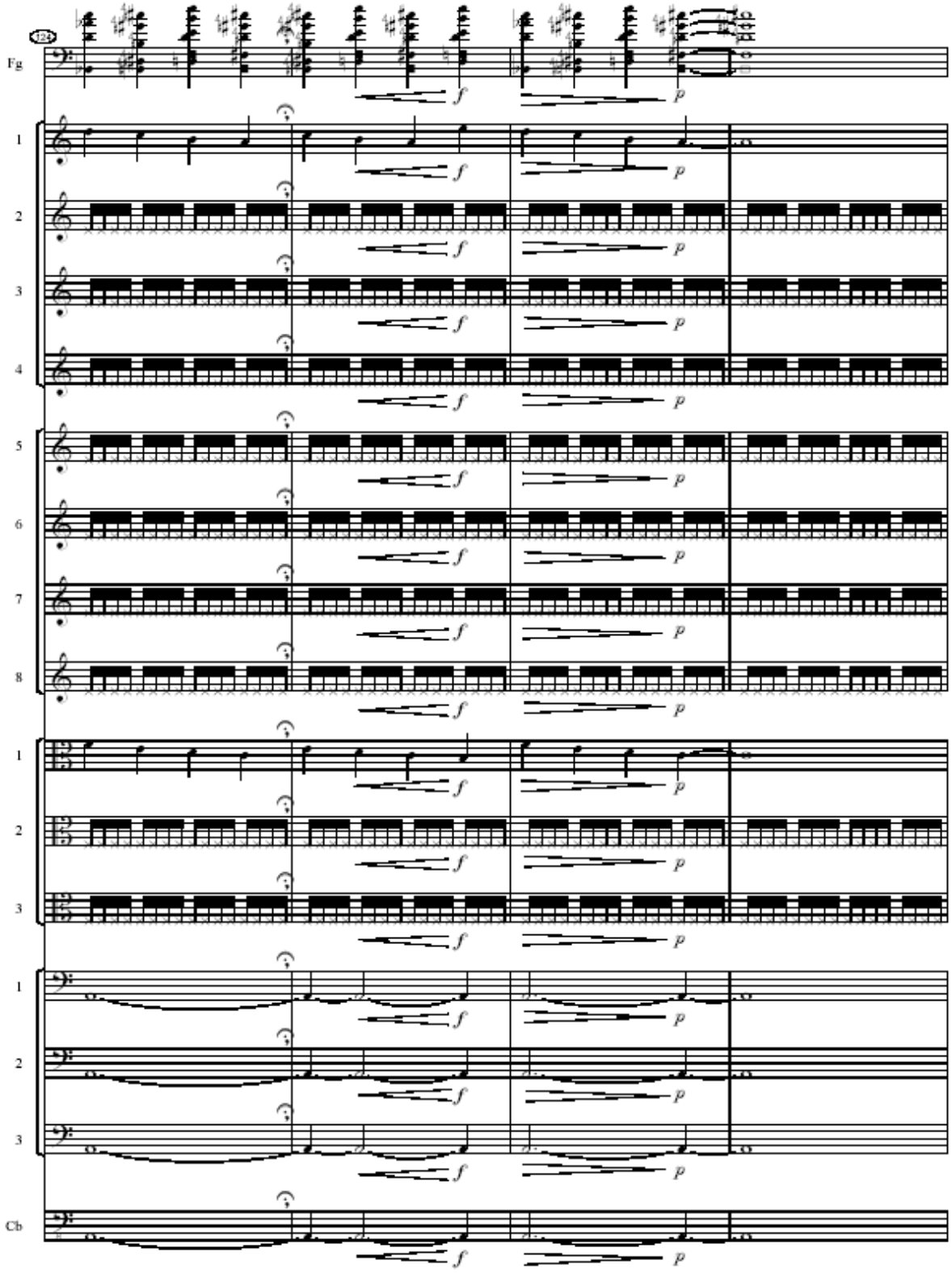

10b
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

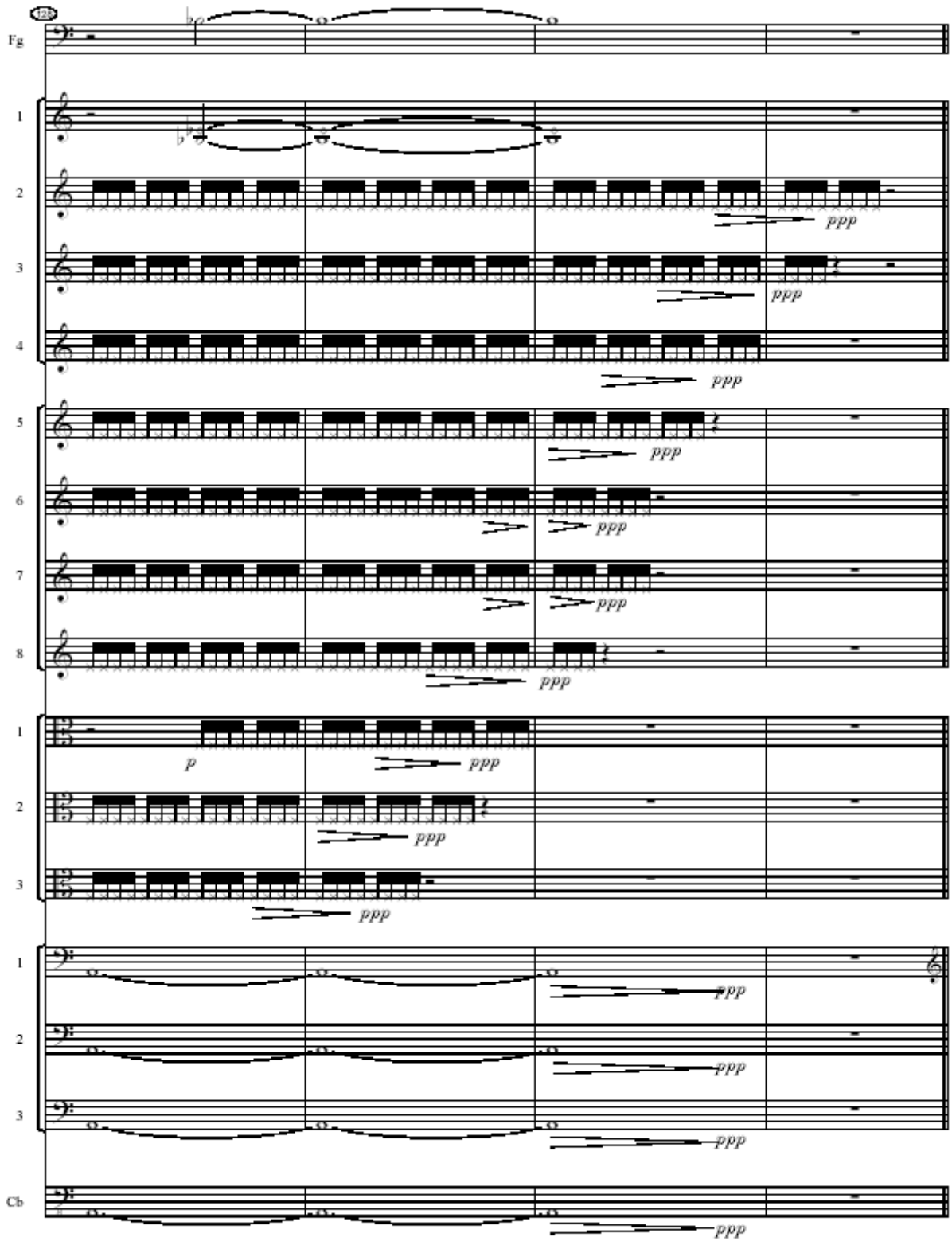

110
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

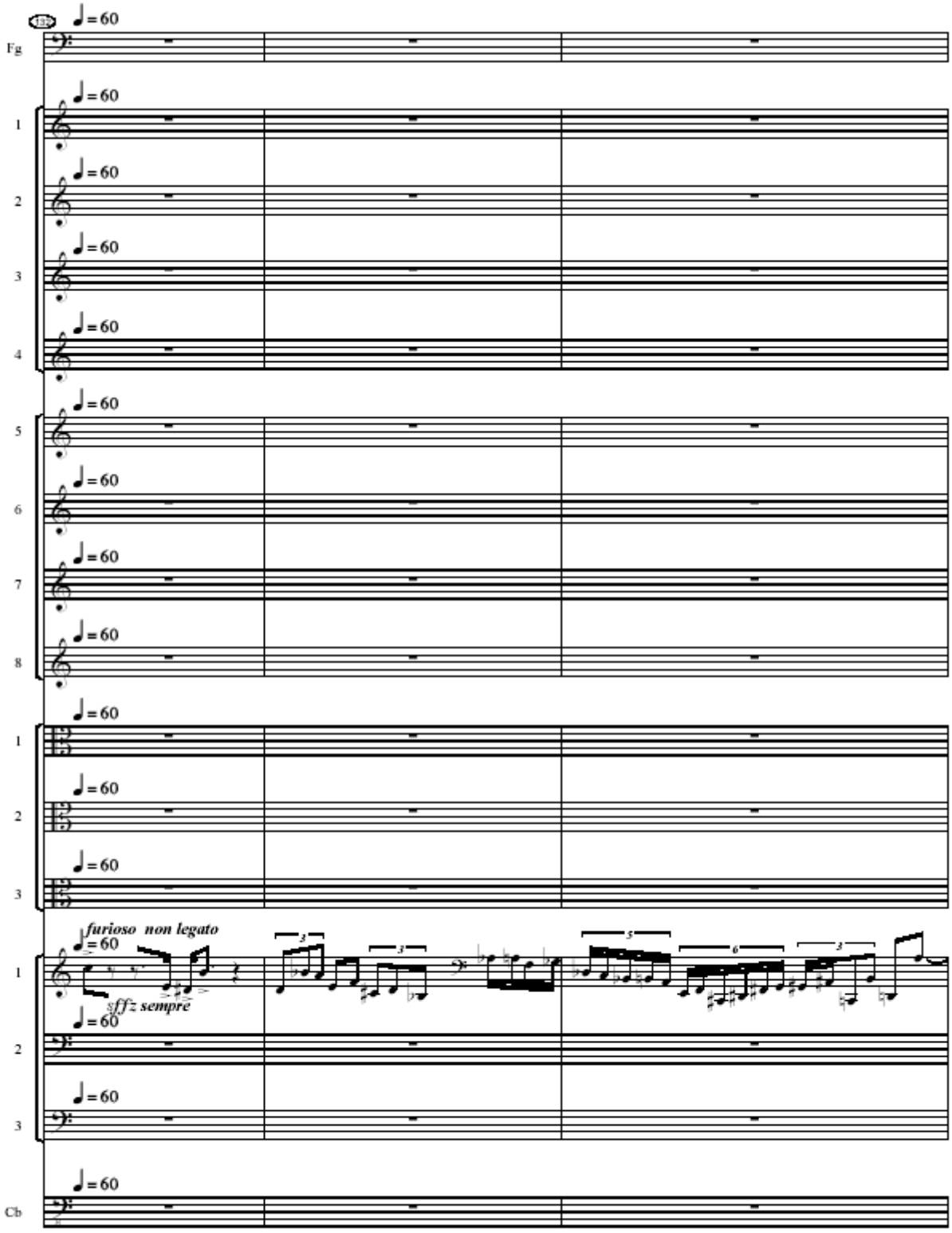

112
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
= 46
p
cresc.
arco

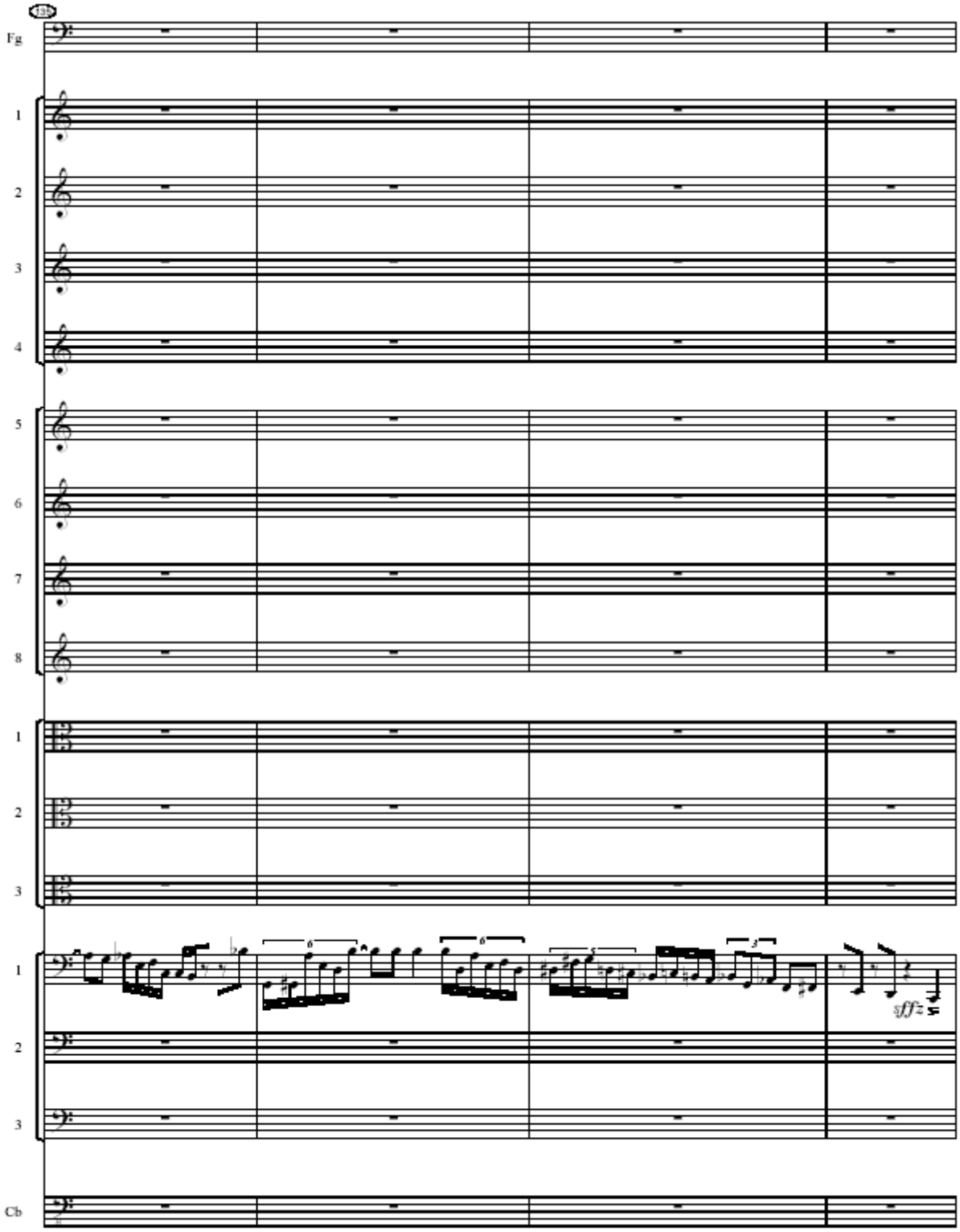

118
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
dim.
p

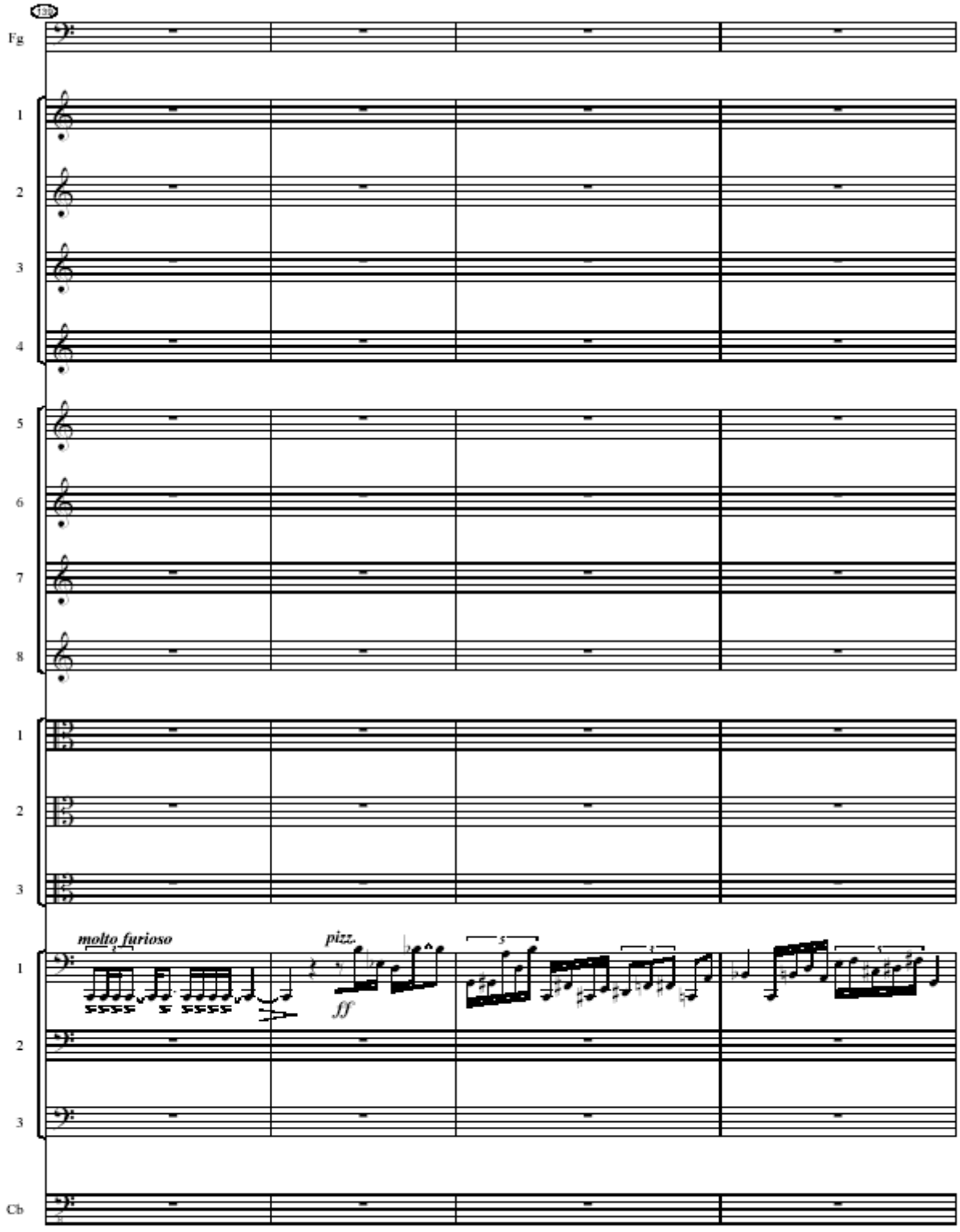

Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
psub.
mfsub.

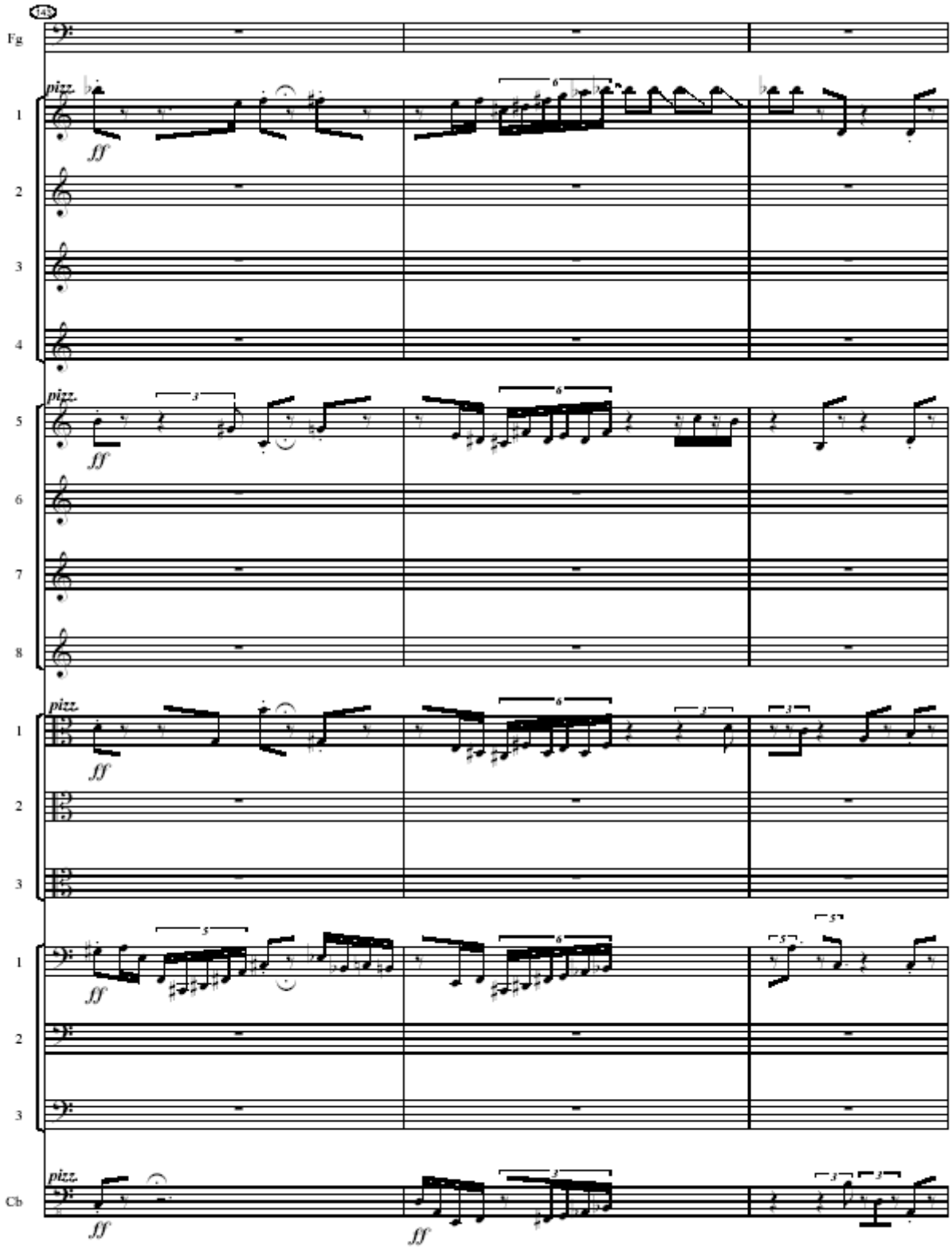

124
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
p

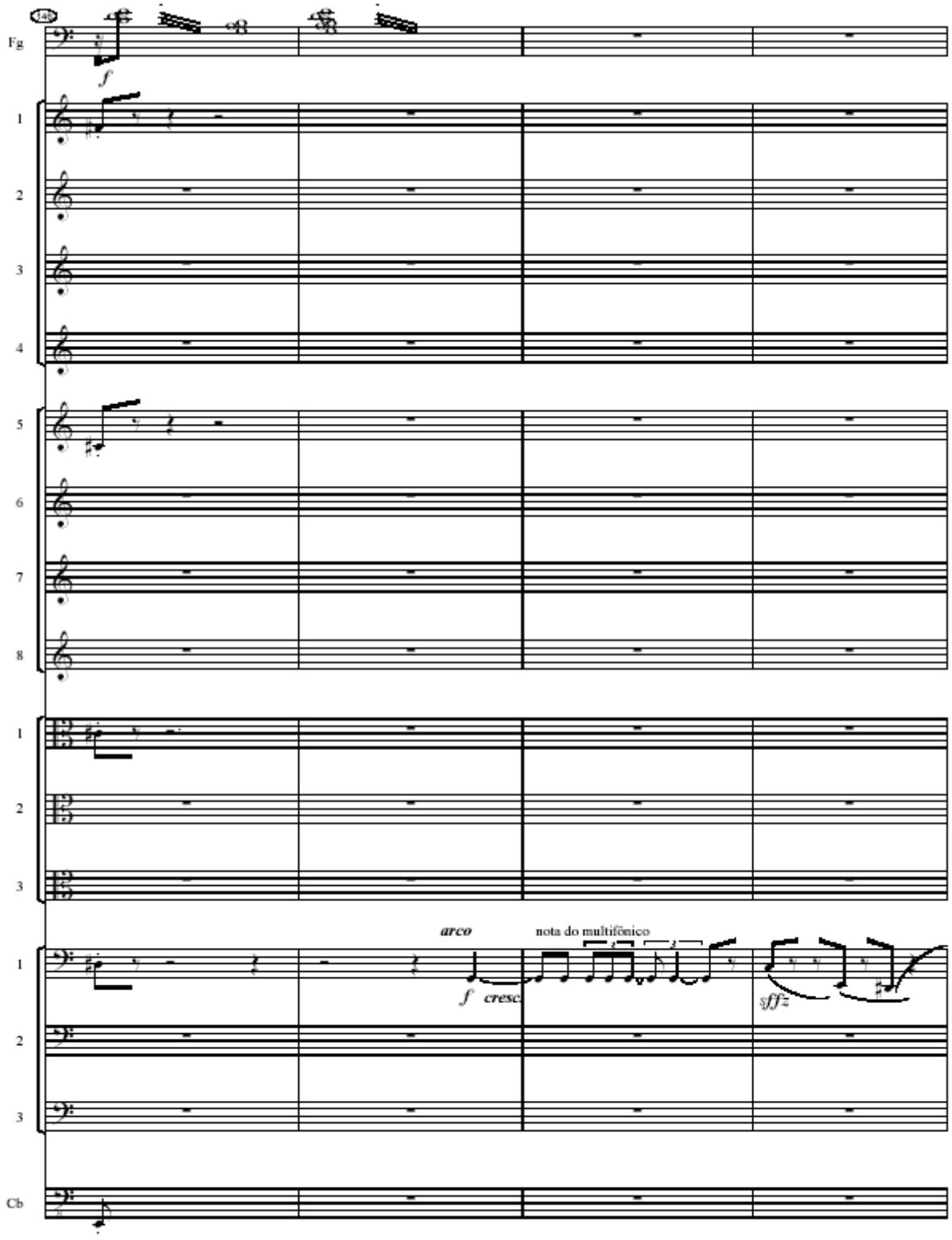

123
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
p
ppp

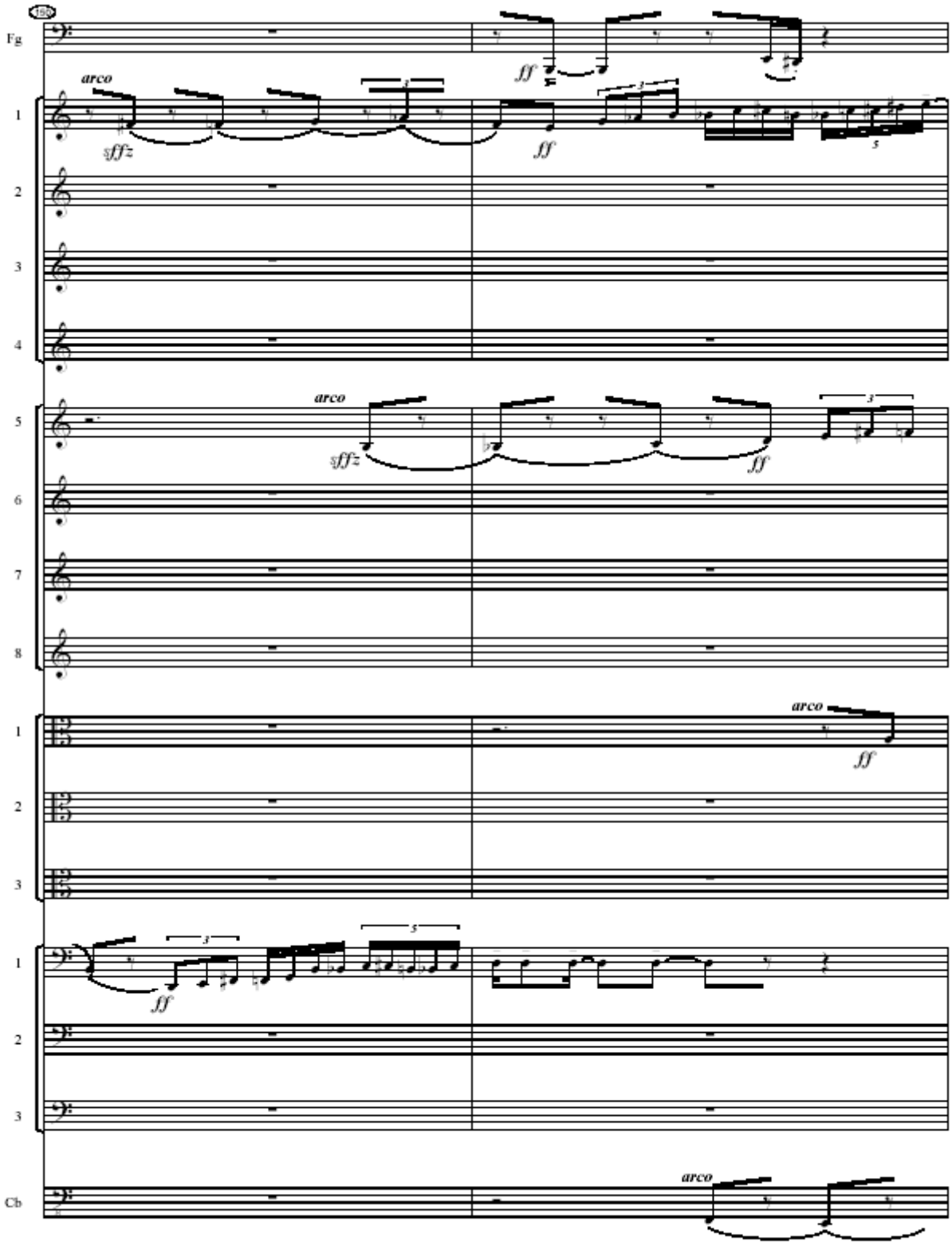

132
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
furioso non legato
sffz sempre
1
2
3
Cb

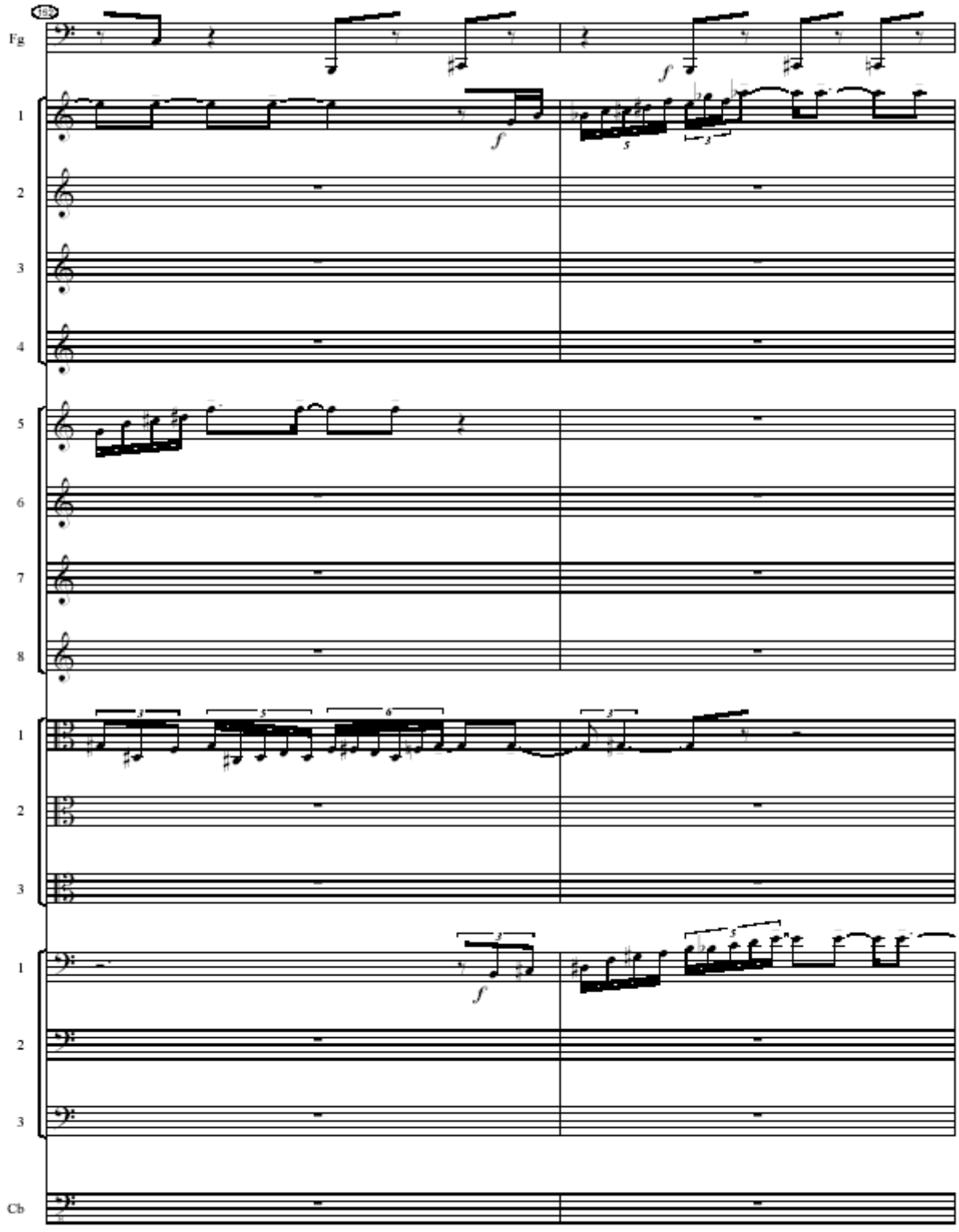

135
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
ff

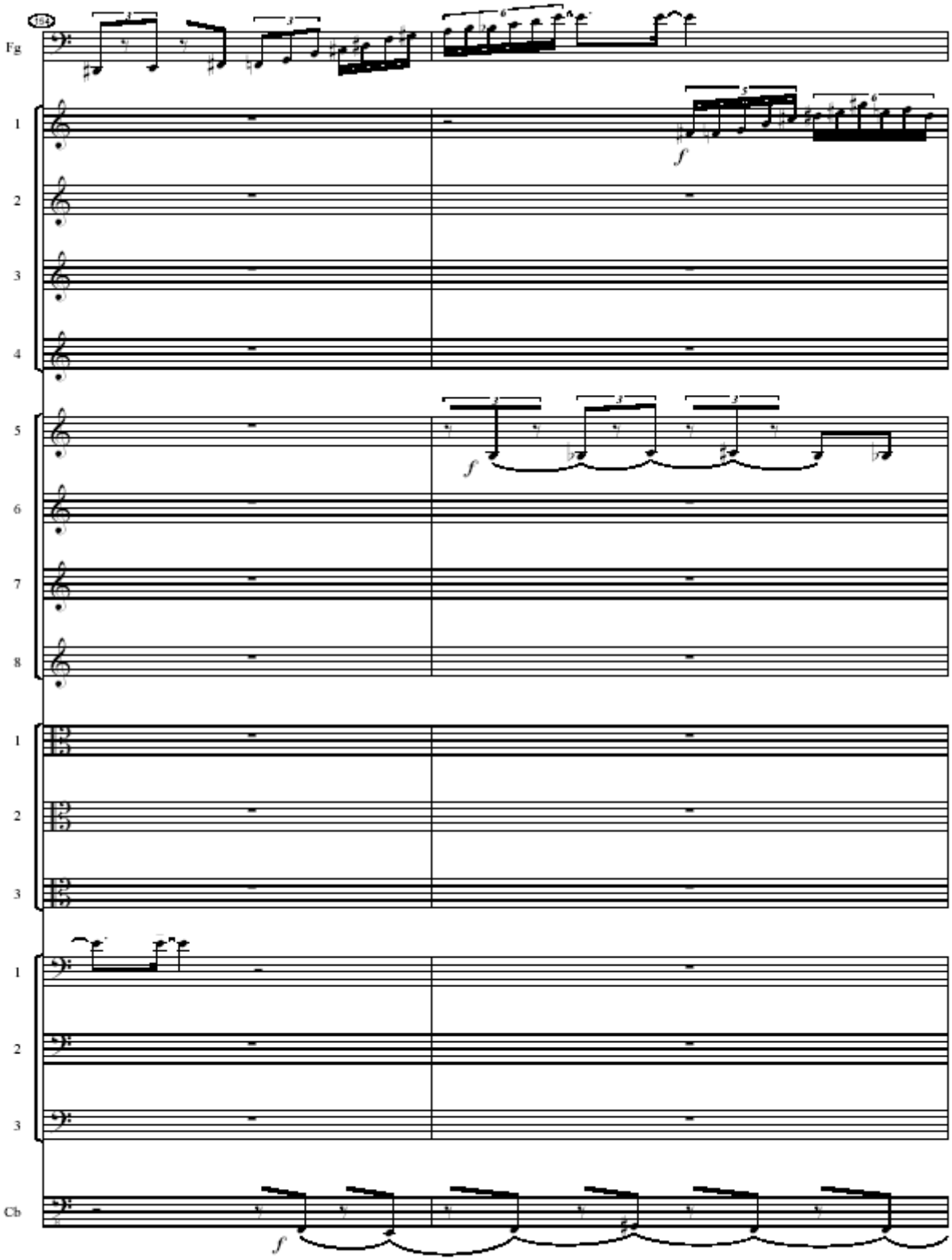

120
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
molto furioso
pizz.
ff
1
2
3
Cb

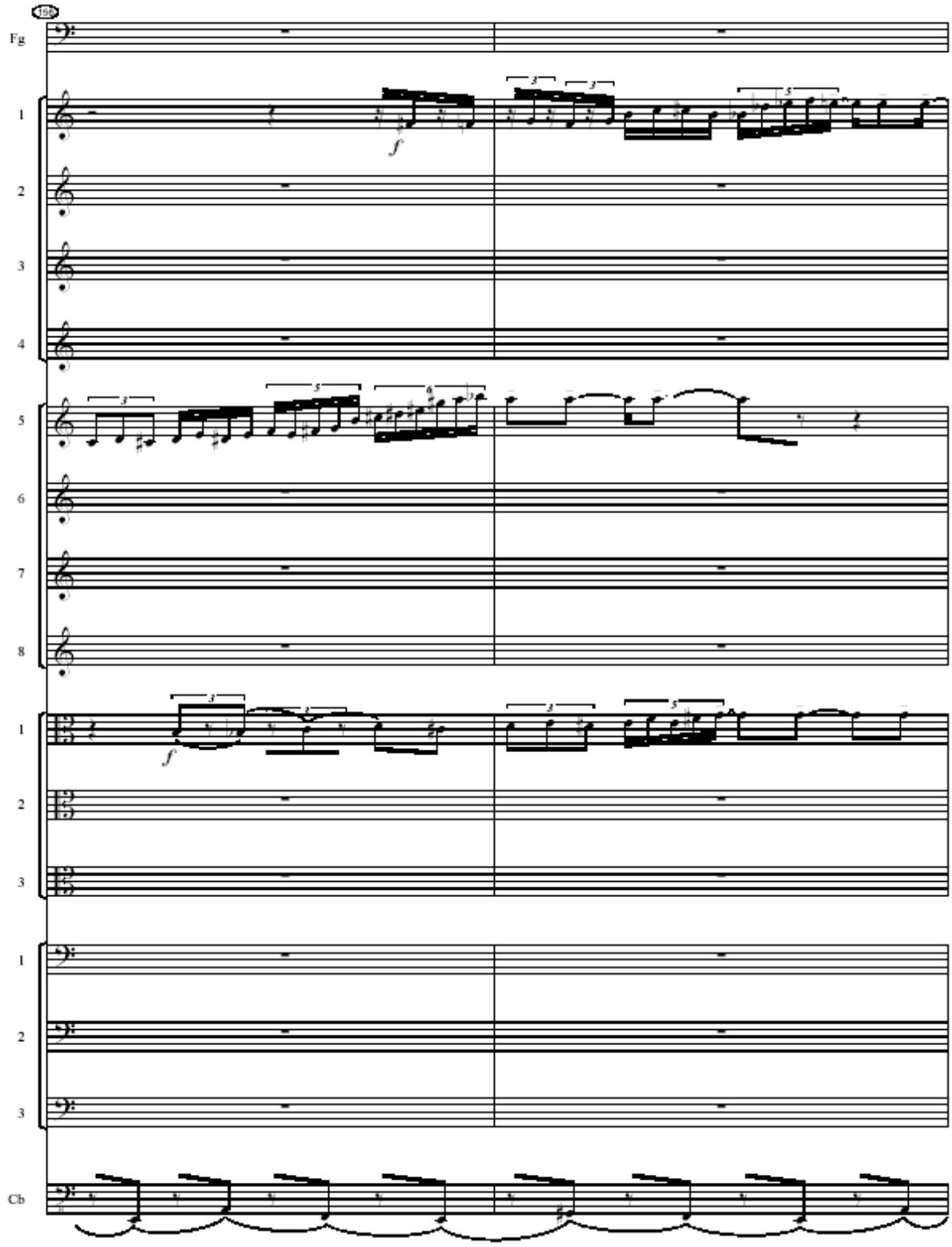

143
Fg
pizz.
ff
1
2
3
4
pizz.
ff
5
6
7
8
pizz.
ff
1
2
3
pizz.
ff
1
2
3
pizz.
ff
ff
Cb

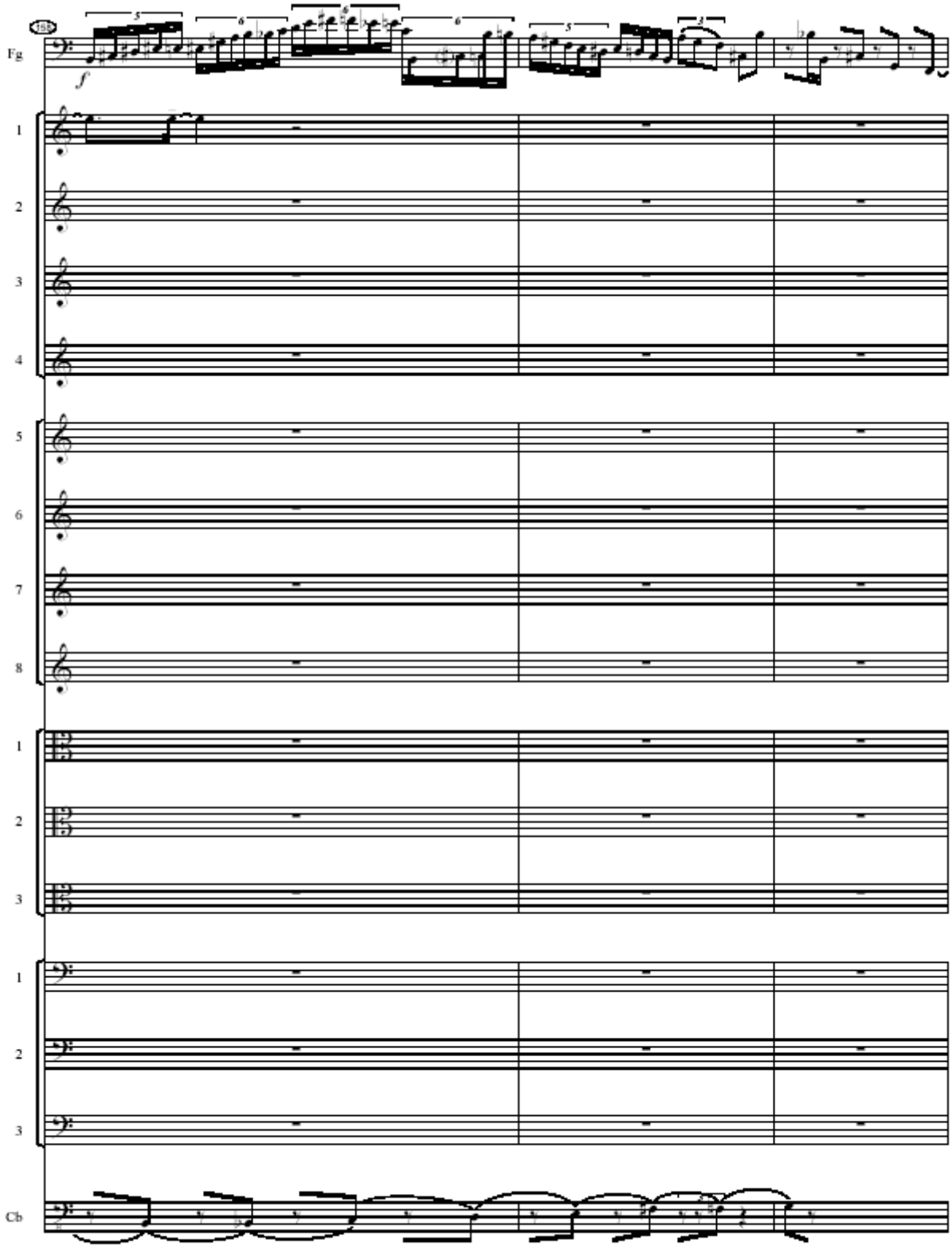

140
Fg
f
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
arco
nota do multifônico
1
f cresc
sffz
2
3
Cb

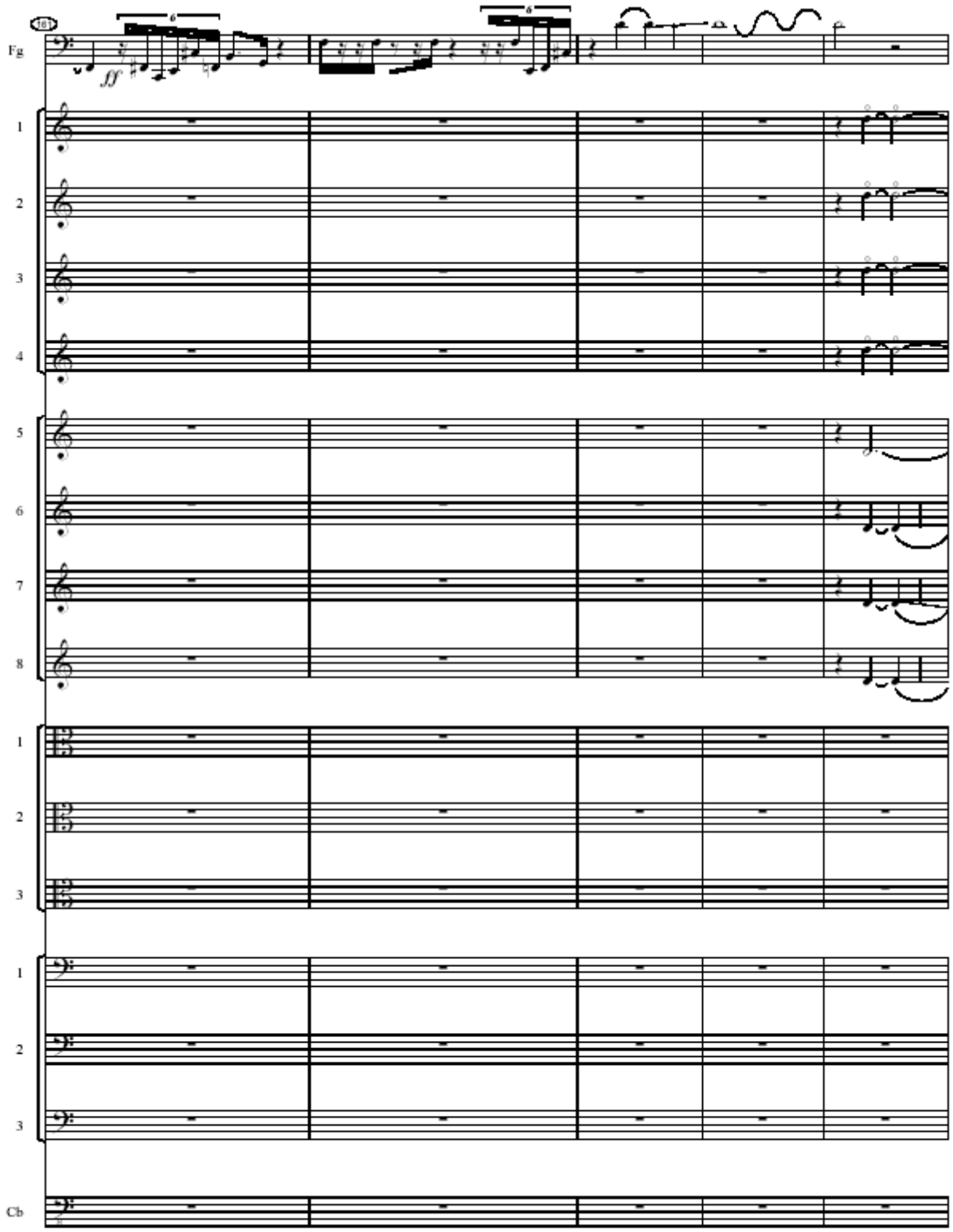

150
Fg
arco
sfffz
ff
arco
sfffz
ff
arco
ff
ff
arco

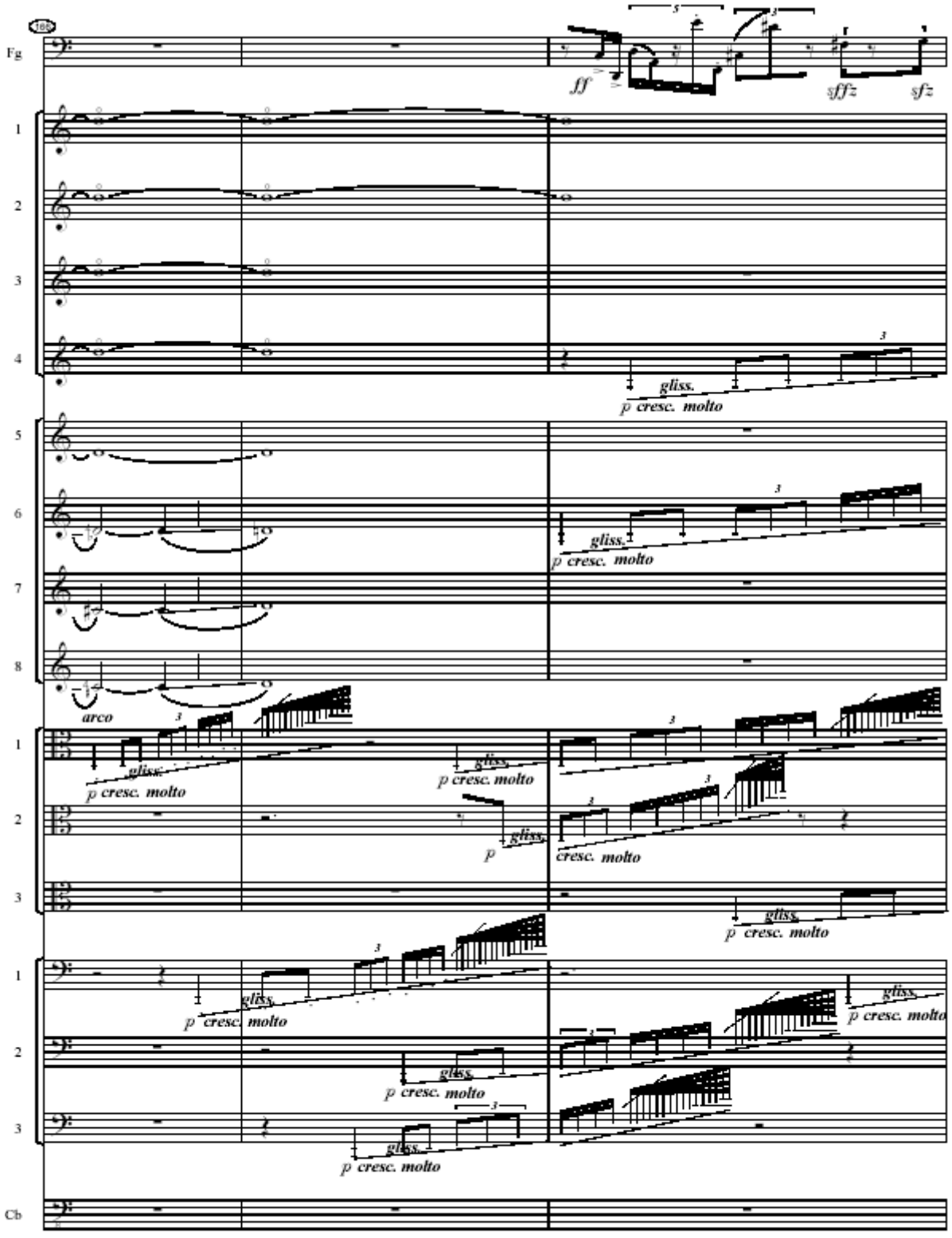

182
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
f
f

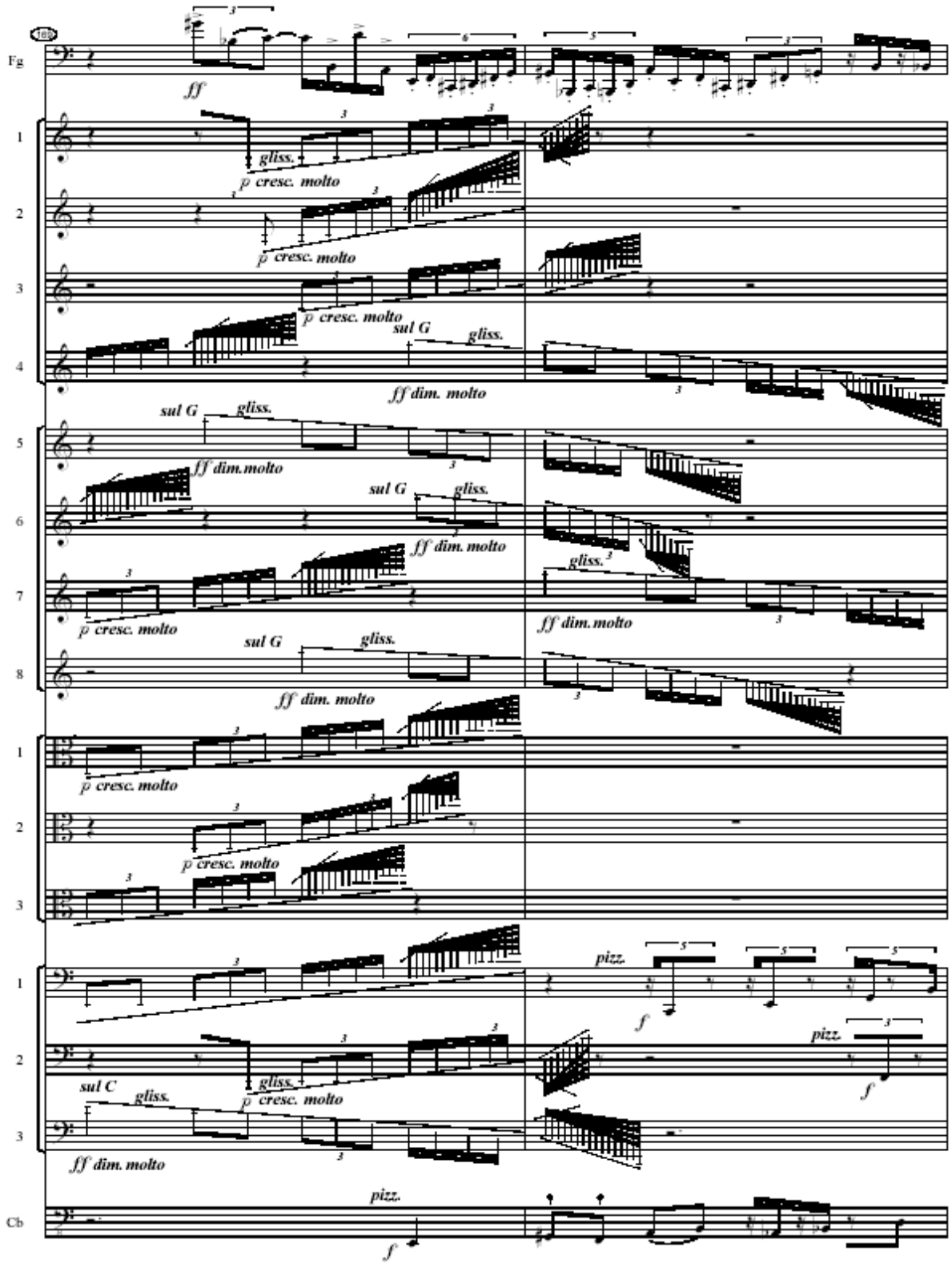

184
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
f
f

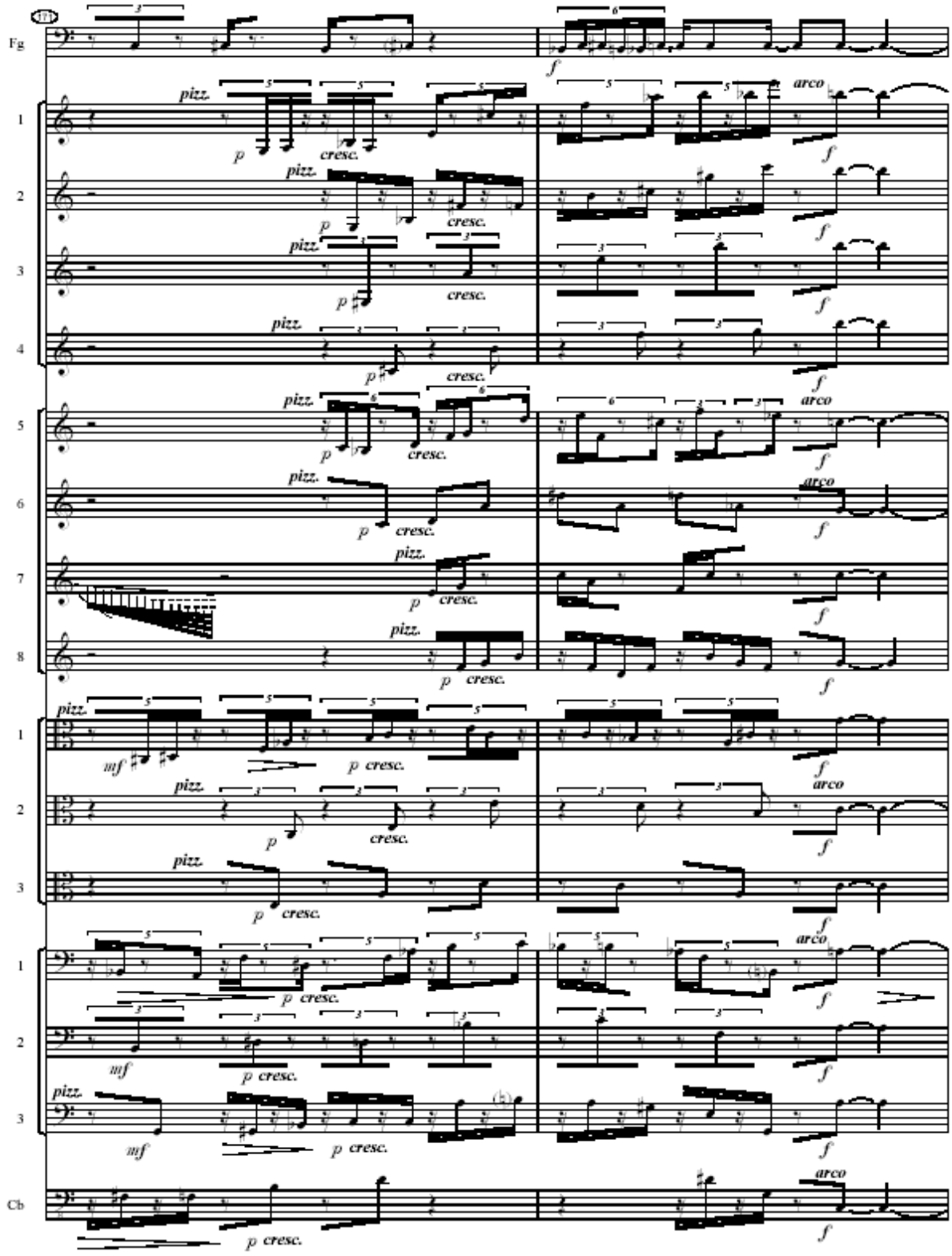

188
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
f
f

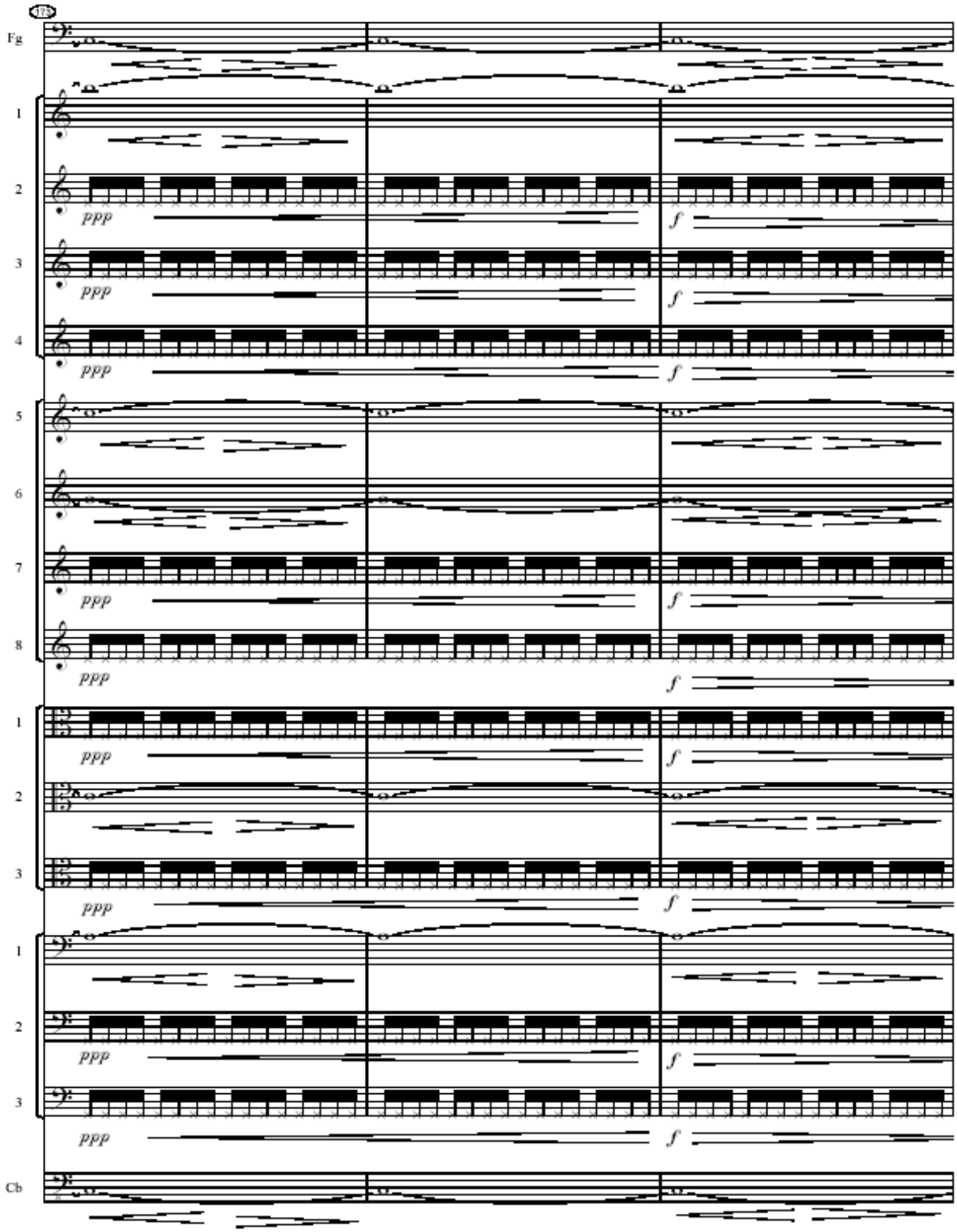

Fg
f
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb

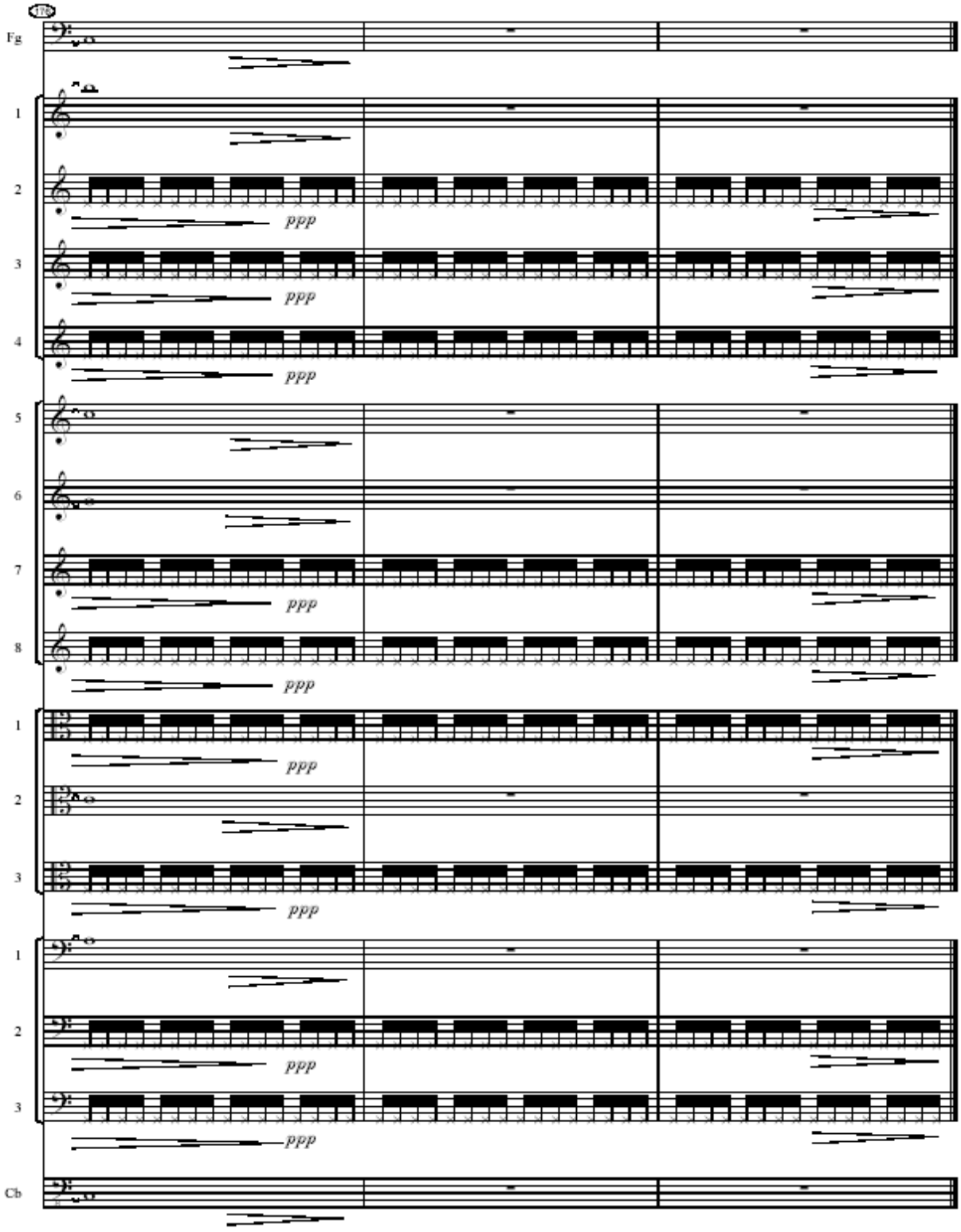

101
Fg
ff
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb


Fg
ff
sfffz
sfz
gliss.
p cresc. molto
arco
cresc. molto
Cb


Fg
ff
1
gliss.
p cresc. molto
2
p cresc. molto
3
p cresc. molto
sul G
gliss.
4
ff dim. molto
sul G
gliss.
5
ff dim.molto
sul G
gliss.
6
ff dim. molto
gliss.
7
p cresc. molto
ff dim.molto
sul G
gliss.
8
ff dim. molto
1
p cresc. molto
2
p cresc. molto
3
1
pizz.
f
2
sul C
gliss.
gliss.
p cresc. molto
pizz.
f
3
ff dim. molto
Cb
pizz.
f


Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
pizz.
arco
p
cresc.
mf
f


112
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
ppp
f

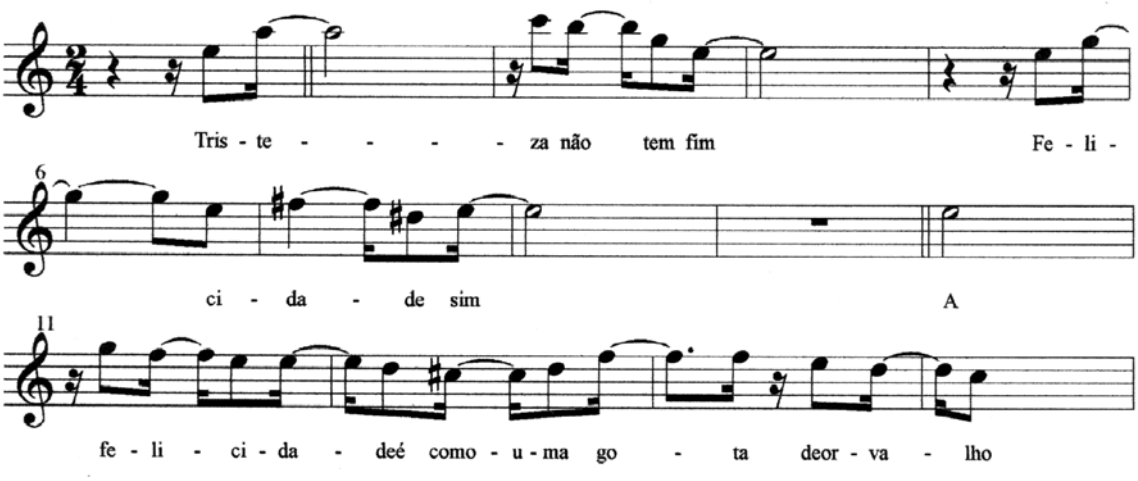

370
Fg
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
1
2
3
Cb
ppp

2.2 A GRANDE ILUSÃO DO CARNAVAL

2.2.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO

Escrita para cinco músicos que desempenham as seguintes funções: músico 1: voz e regência; músico 2: voz e fagote; músico 3: voz e teclado eletrônico 1; músico 4: voz e teclado eletrônico 2; músico 5: voz e contrabaixo elétrico. O ímpeto estético e composicional foi extraído da frase "Tristeza não tem fim, felicidade sim", da música "A felicidade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (exemplo 2.2.1), de onde também foram retiradas partes do texto e melodias das quais foram derivados materiais de ritmo, alturas e até mesmo o título: **A grande ilusão do carnaval**.

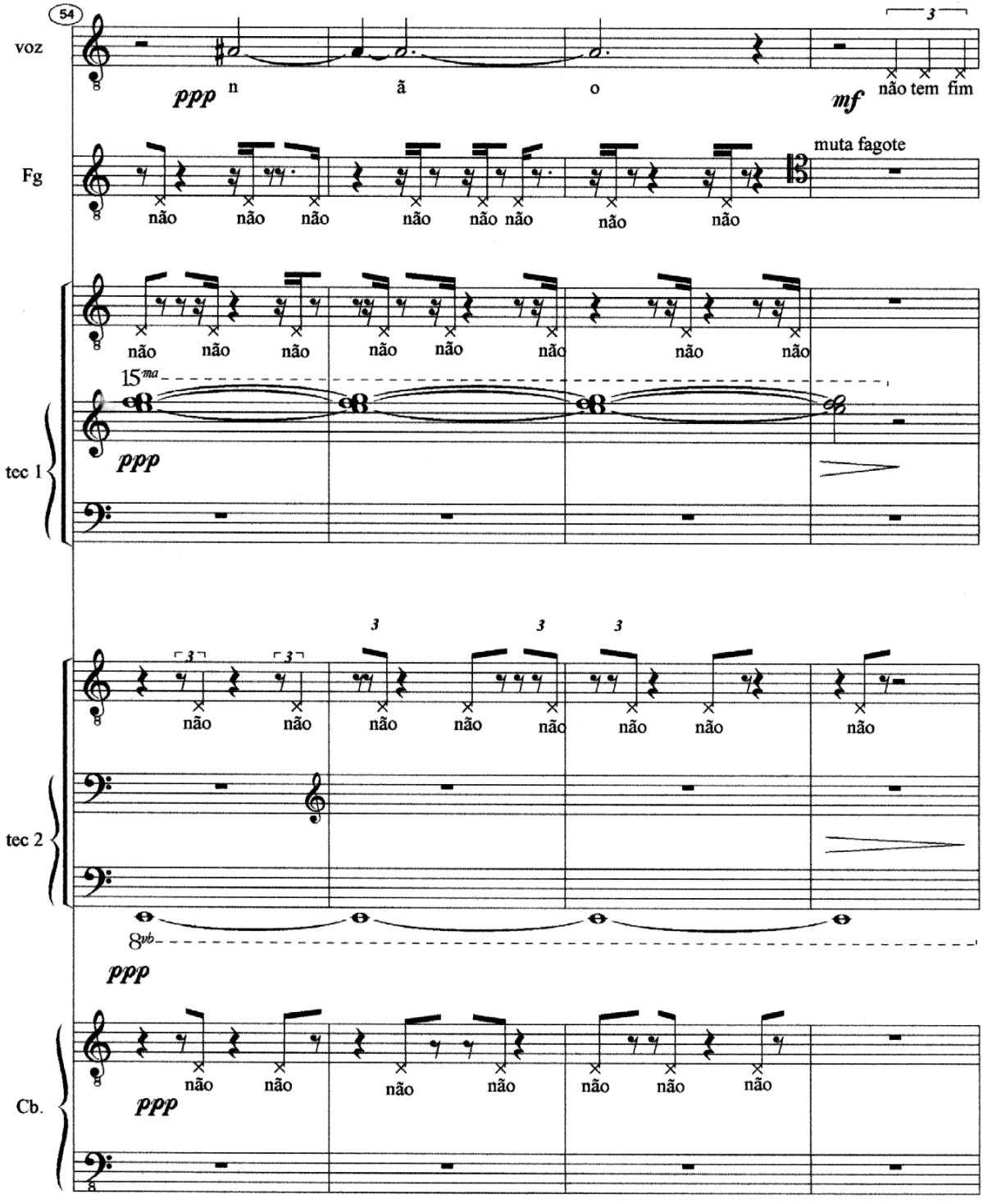
Exemplo 2.2.1 - Início de "A Felicidade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, transcrição de Almir Chediak (CHEDIAK, 1990, p. 29)



O trecho que serviu de ímpeto para a construção de **A grande ilusão do carnaval**, [51 a 57], mostrado em parte no exemplo 2.2.2, foi criado a partir das

impressões e sentimentos que o texto sugere. Imaginei uma atmosfera de tormento e aflição sem fim. Representei esse ambiente através dos instrumentos no registro grave, sem alturas definidas e com glissandos microtonais. Para representar o tempo sem fim, os sons graves são mantidos constantes durante toda a terceira seção [44 a 81]. O uso do teclado eletrônico é de grande importância para esse tipo de sonoridade, pois permite que um som seja mantido indefinidamente. As vozes simbolizam dor e sofrimento articulando a palavra "não" no registro grave, de forma a expressá-lo tal como colocado na frase "tristeza não tem fim". Esse ímpeto deu origem a toda a terceira seção, a partir da qual a peça foi planejada e composta.

Exemplo 2.2.2 - Parte do ímpeto de **A grande ilusão do carnaval**, [54 a 57]



Concepção da forma

O planejamento formal foi feito após a construção da parte que mais tarde foi chamada de terceira seção. A partir da duração dessa seção, 144s, estimei o dobro para a duração da peça (aproximadamente 5 minutos). A seção áurea da terceira seção foi posicionada coincidentemente com a seção áurea da peça como um todo (figura 2.2.1). O arco côncavo da linha temporal tem dois significados: um indica que a movimentação rítmica e melódica inicia no pico máximo e decresce até a seção áurea, crescendo novamente até o máximo, no final; mostra também a intenção dramática da peça que parte da euforia, indo à melancolia e retornando àquela.

Figura 2.2.1 - Projeto de ***A grande ilusão do carnaval***

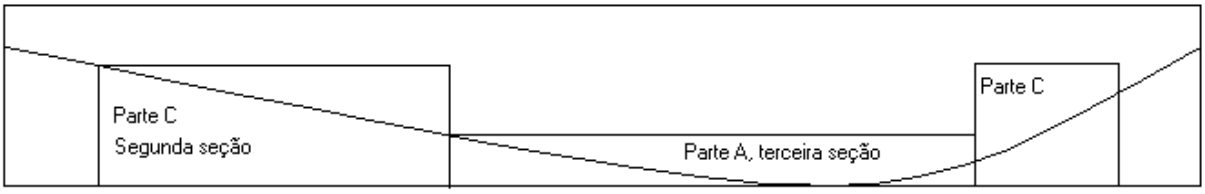
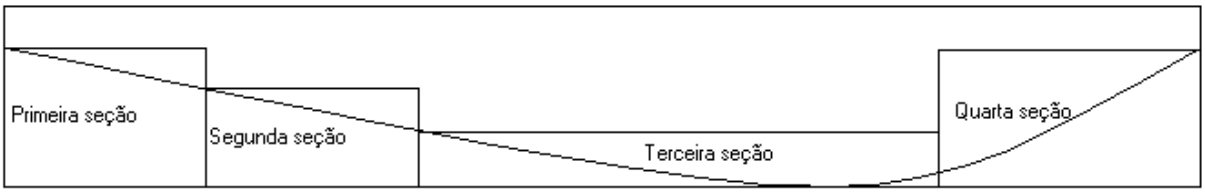


Figura 2.2.2 - Forma final de ***A grande ilusão do carnaval***



A peça possui quatro seções em forma de um arco côncavo, sendo que a forma final (figura 2.2.2) permanece fiel ao projeto, tendo apenas alguns ajustes nas

durações da primeira e da segunda seção. A quarta seção, apesar de construída sobre uma mesma idéia condutora, pode ser dividida em duas partes como no projeto inicial.

Elaboração dos materiais de alturas

As alturas foram elaboradas a partir das frases "Tristeza não tem fim, felicidade sim", tabela 2.2.1, e "A felicidade é como uma gota de orvalho...", tabela 2.2.2. As notas das frases foram transformadas em séries, às quais foram aplicadas apenas as transposições usadas no modo original, isto é, sem as outras três formas de utilização de uma série: retrogradação, inversão e inversão retrogradada.

Nesta peça, a segunda a ser composta e a utilizar materiais preexistentes, o emprego apenas das transposições das duas frases extraídas de "A felicidade", tem a finalidade de criar uma concisão de materiais intimamente relacionados com a fonte de origem.

Tabela 2.2.1 - Série extraída da frase "Tristeza não tem fim ..." e as suas 11 transposições

S0	E	A	C	B	G	E	E	G	E	F#	D#	E
S1	F	A#	C#	C	G#	F	F	G#	F	G	E	F
S2	F#	B	D	C#	A	F#	F#	A	F#	G#	F	F#
S3	G	C	D#	D	A#	G	G	A#	G	A	F#	G
S4	G#	C#	E	D#	B	G#	G#	B	G#	A#	G	G#
S5	A	D	F	E	C	A	A	C	A	B	G#	A
S6	A#	D#	F#	F	C#	A#	A#	C#	A#	C	A	A#
S7	B	E	G	F#	D	B	B	D	B	C#	A#	B
S8	C	F	G#	G	D#	C	C	D#	C	D	B	C
S9	C#	F#	A	G#	E	C#	C#	E	C#	D#	C	C#
S10	D	A	A#	A	F	D	D	F	D	E	C#	D
S11	D#	A#	B	A#	F#	D#	D#	F#	D#	F	D	D#

Tabela 2.2.2 - Série extraída da frase "A felicidade é como uma gota ..." e suas 11 transposições

S0	E	G	F	E	E	D	C#	D	F	F	E	D	C
S1	F	G#	F#	F	F	D#	D	D#	F#	F#	F	D#	C#
S2	F#	A	G	F#	F#	E	D#	E	G	G	F#	E	D
S3	G	A#	G#	G	G	F	E	F	G#	G#	G	F	D#
S4	G#	B	A	G#	G#	F#	F	F#	A	A	G#	F#	E
S5	A	C	A#	A	A	G	F#	G	A#	A#	A	G	F
S6	A#	C#	B	A#	A#	G#	G	G#	B	B	A#	G#	F#
S7	B	D	C	B	B	A	G#	A	C	C	B	A	G
S8	C	D#	C#	C	C	A#	A	A#	C#	C#	C	A#	G#
S9	C#	E	D	C#	C#	B	A#	B	D	D	C#	B	A
S10	D	F	D#	D	D	C	B	C	D#	D#	D	C	A#
S11	D#	F#	E	D#	D#	C#	C	C#	E	E	D#	C#	B

2.2.2 DESCRIÇÃO DAS SEÇÕES

Primeira seção

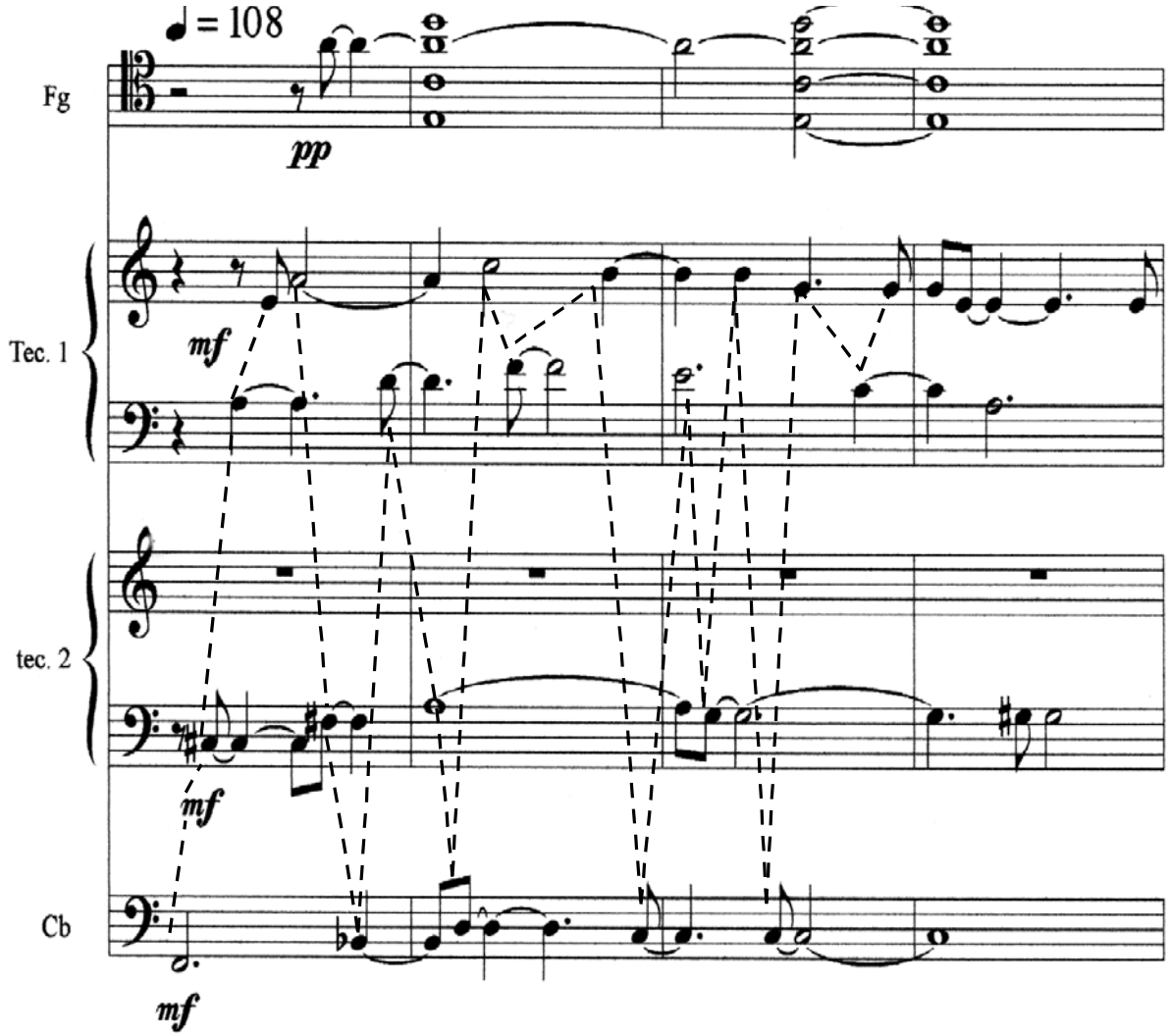
A primeira seção, [1 a 20], é a introdução. Tem uma característica violenta e desordenada, trazida pelos instrumentos que fazem frases sem métrica definida, ora concatenados, ora desordenados, enquanto fagote e voz alternam respectivamente entre nota longa seguida de multifônico e nota longa seguida de sons vocais, como o grito horripilante indicado no [5].

Segunda seção

Esta seção, [21 a 43], contrasta com a anterior e a posterior pelo ritmo medido e constante, gerado pelo contraponto realizado com a frase "Tristeza não tem fim/ Felicidade sim", executada por quatro instrumentos em diferentes tonalidades e com

ritmos variados. Esse contraponto tem a finalidade de gerar uma quinta frase com sonoridade diferente da que foi criada por Tom Jobim (exemplo 2.2.3). Teclados 1, 2 e contrabaixo apresentam, respectivamente, a forma original e as transposições S_5, S_9 e S_1 da frase de Tom Jobim com os ritmos alterados, de modo que a resultante compõe uma melodia de timbres.

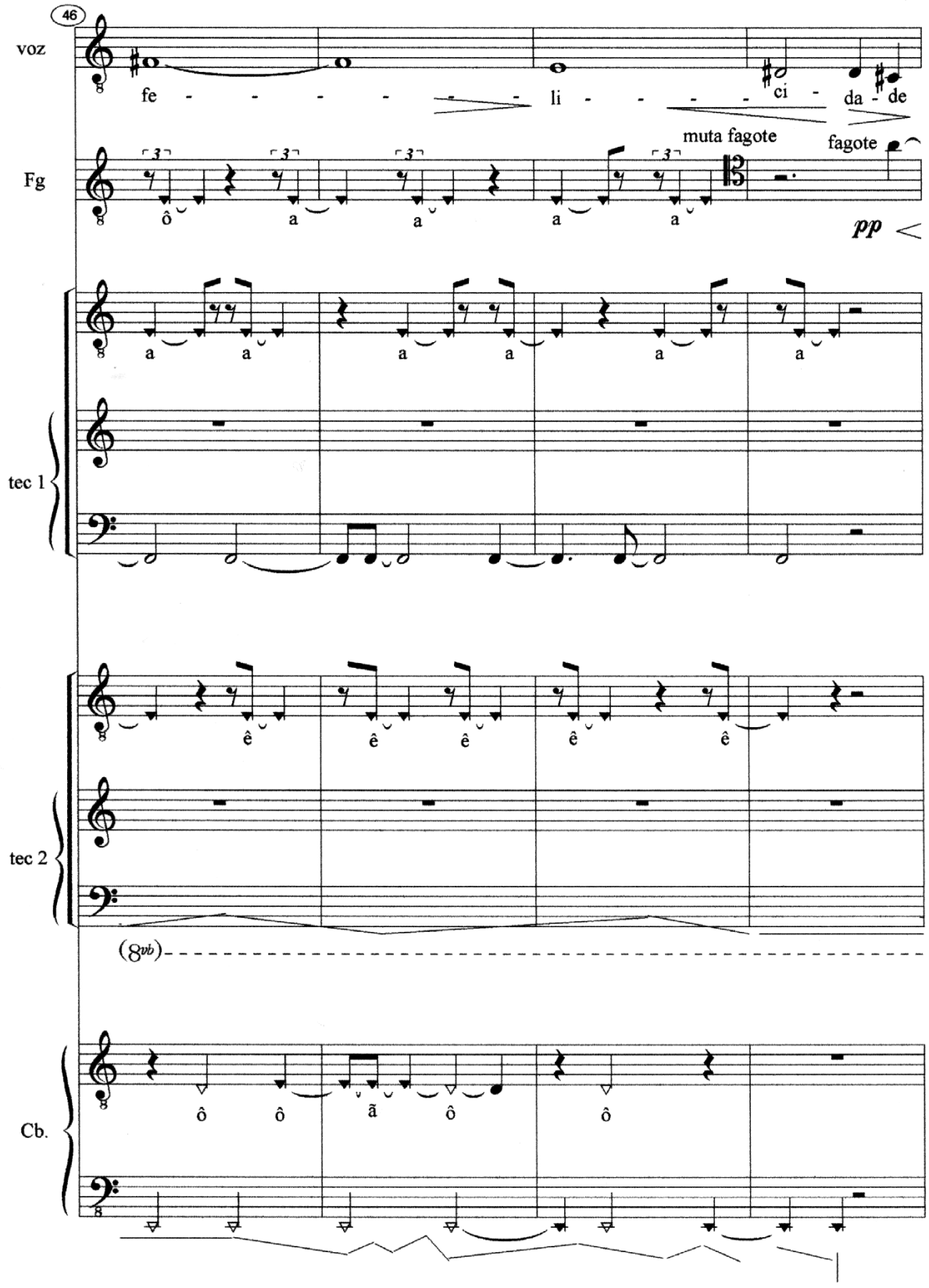
Exemplo 2.2.3 - ***A grande ilusão do carnaval***, [21 a 24]



Terceira seção

A característica soturna desta seção, [44 a 81], foi representada da seguinte maneira: a voz 1 canta com notas longas e os mesmos intervalos as palavras "a felicidade", "tristeza" e "não", enquanto as outras vozes falam e lamentam expressando dor, medo e tristeza (exemplo 2.2.4). Os instrumentos tocam ritmos sem alturas definidas na região grave, o que auxilia na criação de uma ambiência pesada.

Exemplo 2.2.4 - **A grande ilusão do carnaval**, [46 a 49]

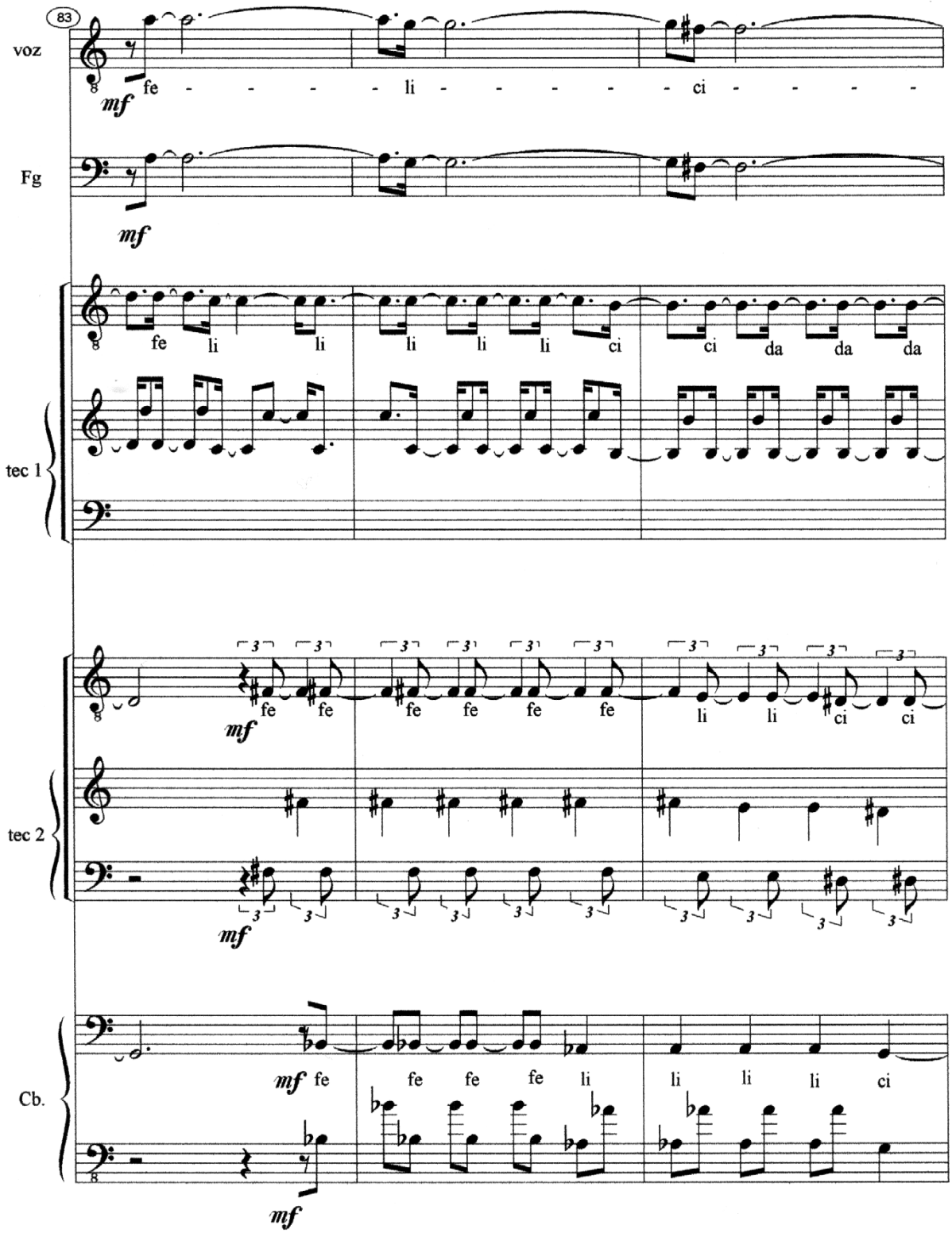


Quarta seção

Nesta seção, [82 a 116], instrumentos e vozes tocam a frase "a felicidade é como uma gota de orvalho". A voz 1 canta essa frase, dobrada pelo fagote, com o ritmo aumentado. As outras vozes e instrumentos realizam a mesma melodia, cada um em uma tonalidade, repetindo as mesmas sílabas e notas várias vezes (exemplo 2.2.5). Os instrumentos seguem até o final fazendo cada um uma figuração rítmica, com acentos em locais diferentes do tempo forte da métrica da música, com a intenção de criar o caos sobre o qual o fagote executa uma frase, representando impulso e determinação, que culmina com o final da peça.

O cálculo das durações do texto de cada voz nesta seção obedece a proporções das durações do texto "... felicidade é como uma gota de orvalho ...". Como pode ser observado no exemplo 2.2.1, considerando que a semicolcheia tem valor 1, as durações, a partir da palavra felicidade podem, ser transcritas da seguinte maneira: 2 2 2 2 2 2 2 4 1 1 2 2 2. As durações das vozes 1 e 5 foram obtidas multiplicando esses valores por 8. A voz 3 foi obtida multiplicando cada termo alternadamente pelas seguintes fórmulas: (x-1)8 para o primeiro termo, (x+1)8 para o segundo, e assim por diante, resultando 8 24 8 24 8 24 8 40 0 16 8 24 8. A voz 4 foi obtida multiplicando alternadamente cada termo pelas seguintes fórmulas: (x+1)4 para o primeiro termo, (x-1)4 para o segundo, e assim por diante, resultando 24 8 24 8 24 8 24 24 16 0 24 8 24. Com o tempo de duração total de cada sílaba da frase, foram feitas subdivisões para as vozes que repetem uma mesma sílaba, com ataques em pontos diferentes para causar a sensação de uma movimentação caótica.

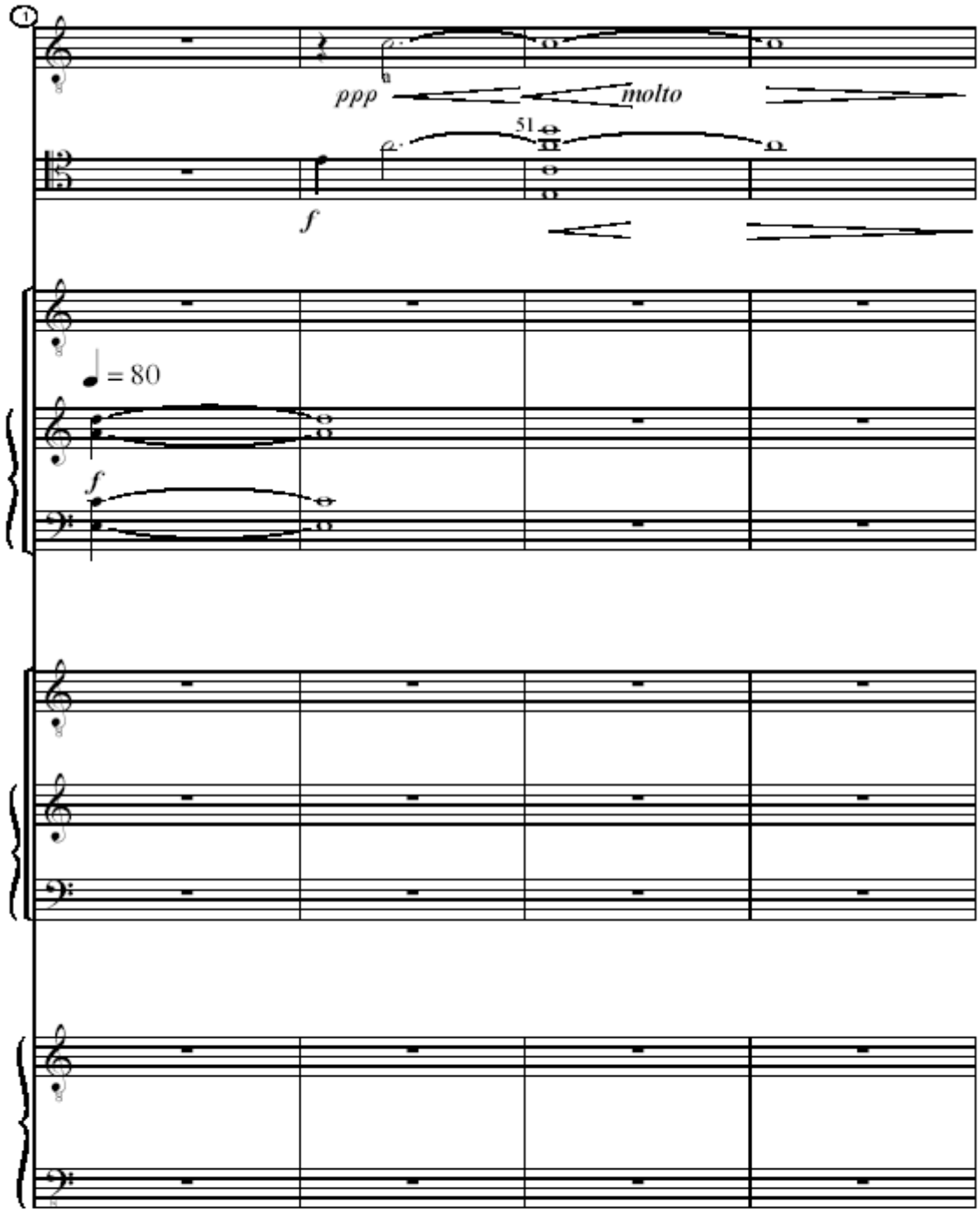
Exemplo 2.2.5 - ***A grande ilusão do carnaval***, [83 a 85]

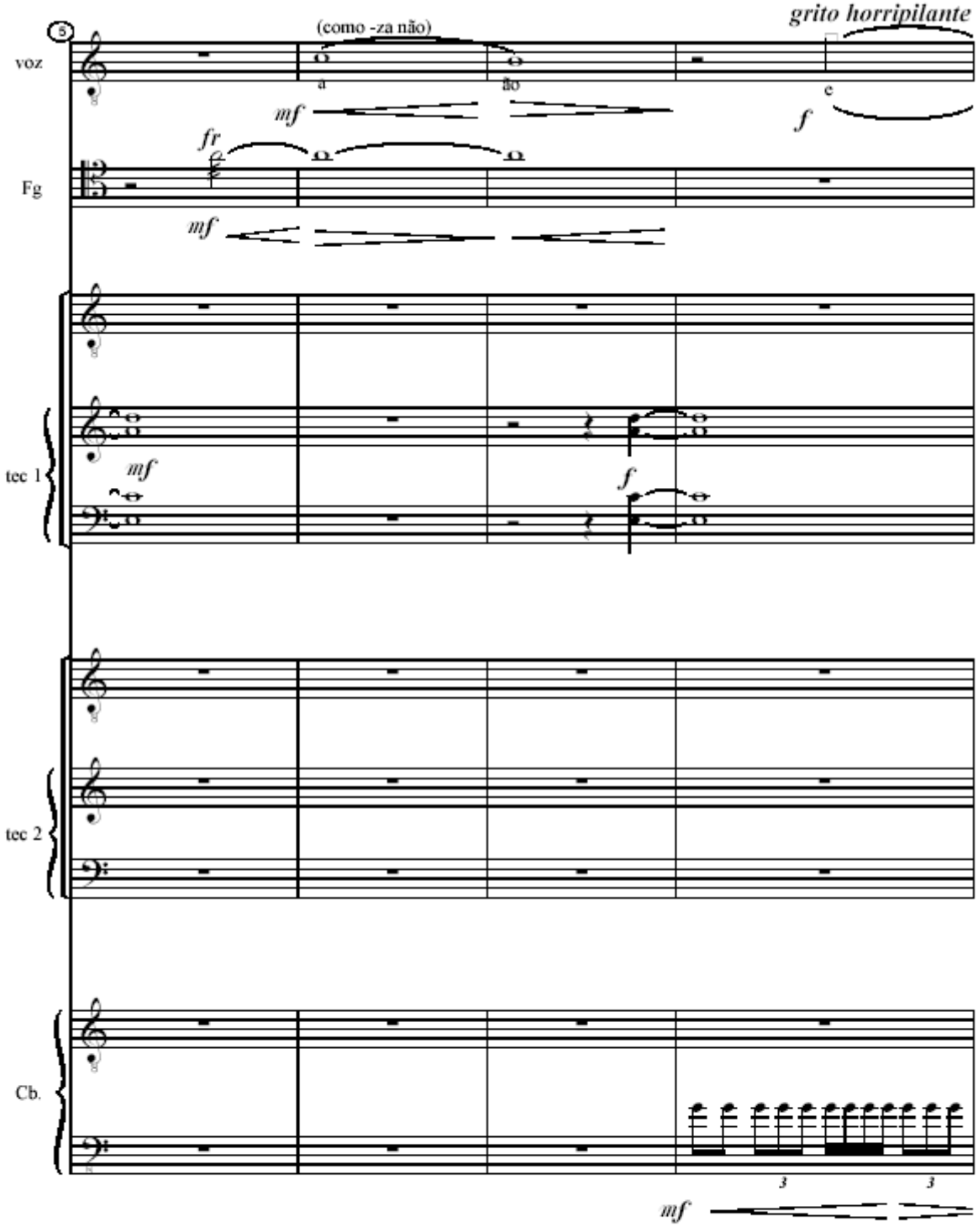


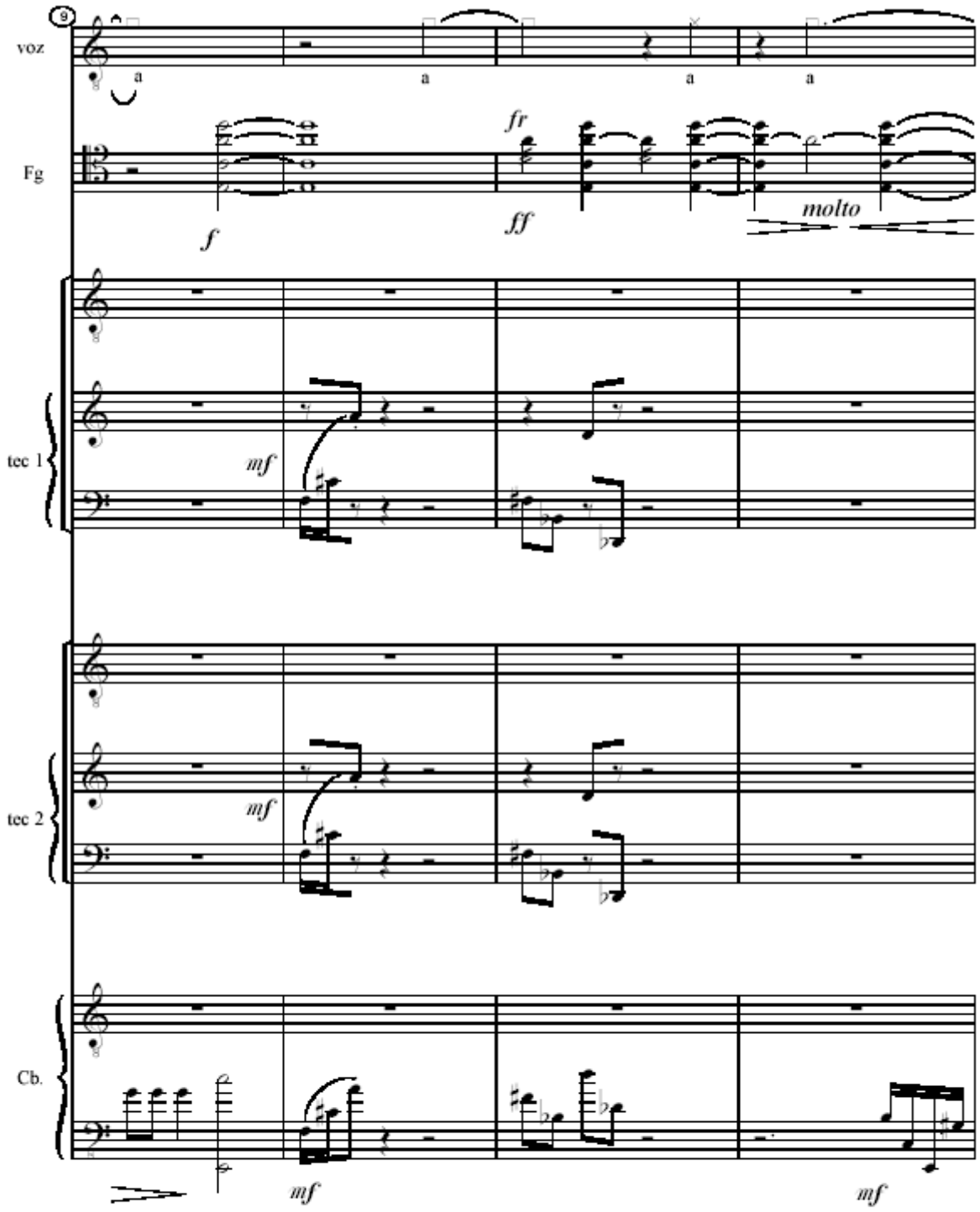
ALEXANDRE BIRNFELD

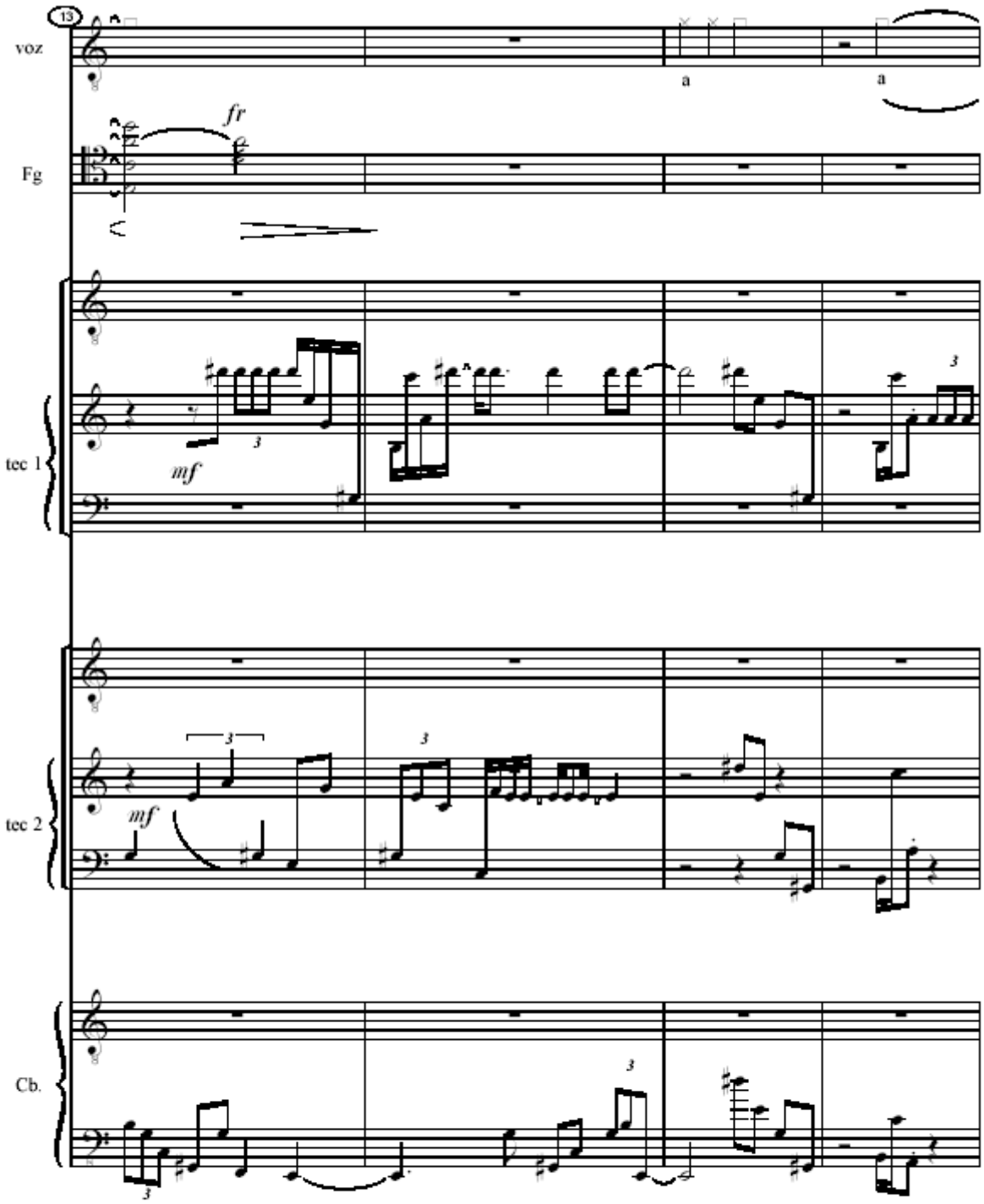
A GRANDE ILUSÃO DO CARNAVAL

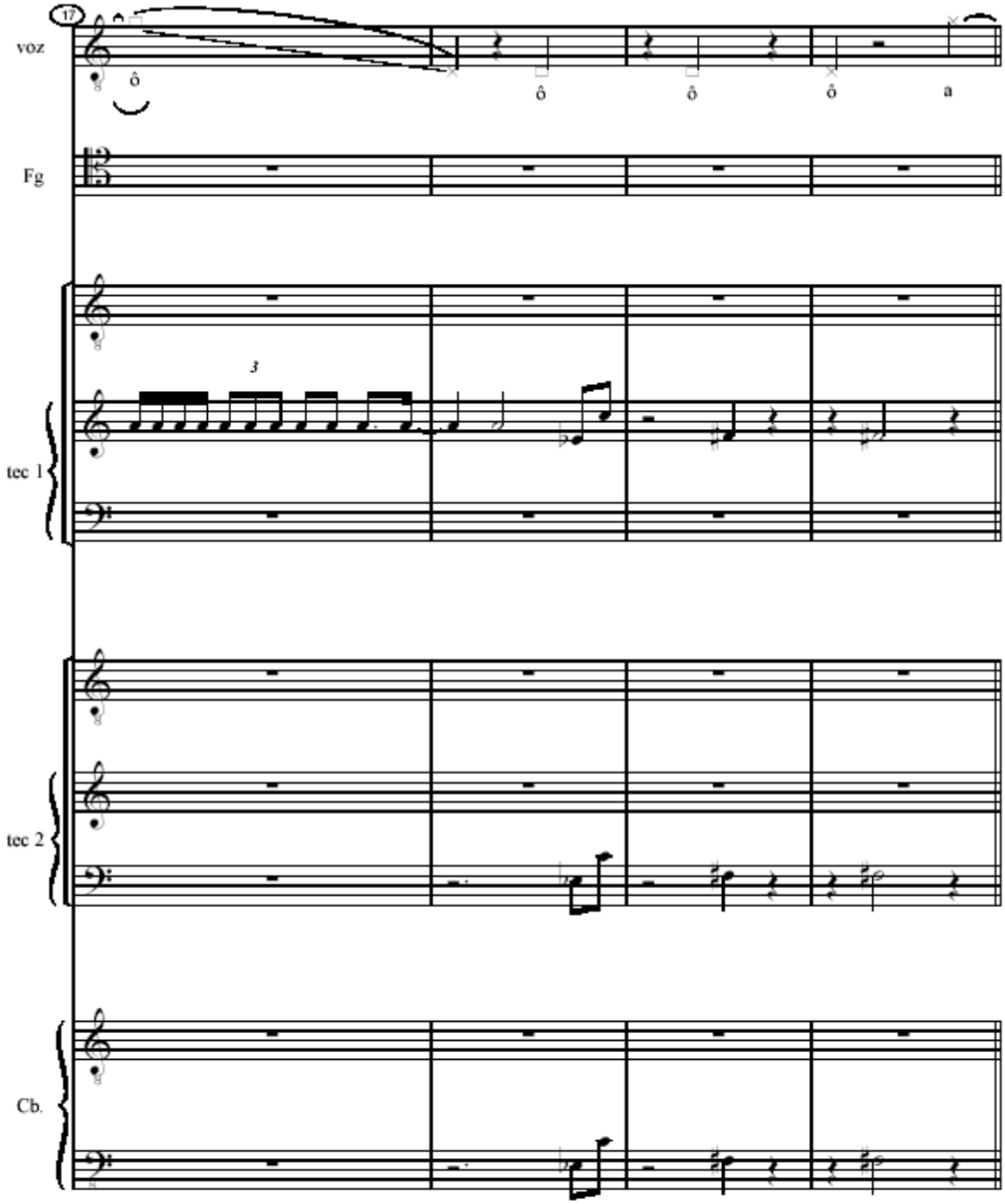
PORTO ALEGRE
Dezembro de 2001

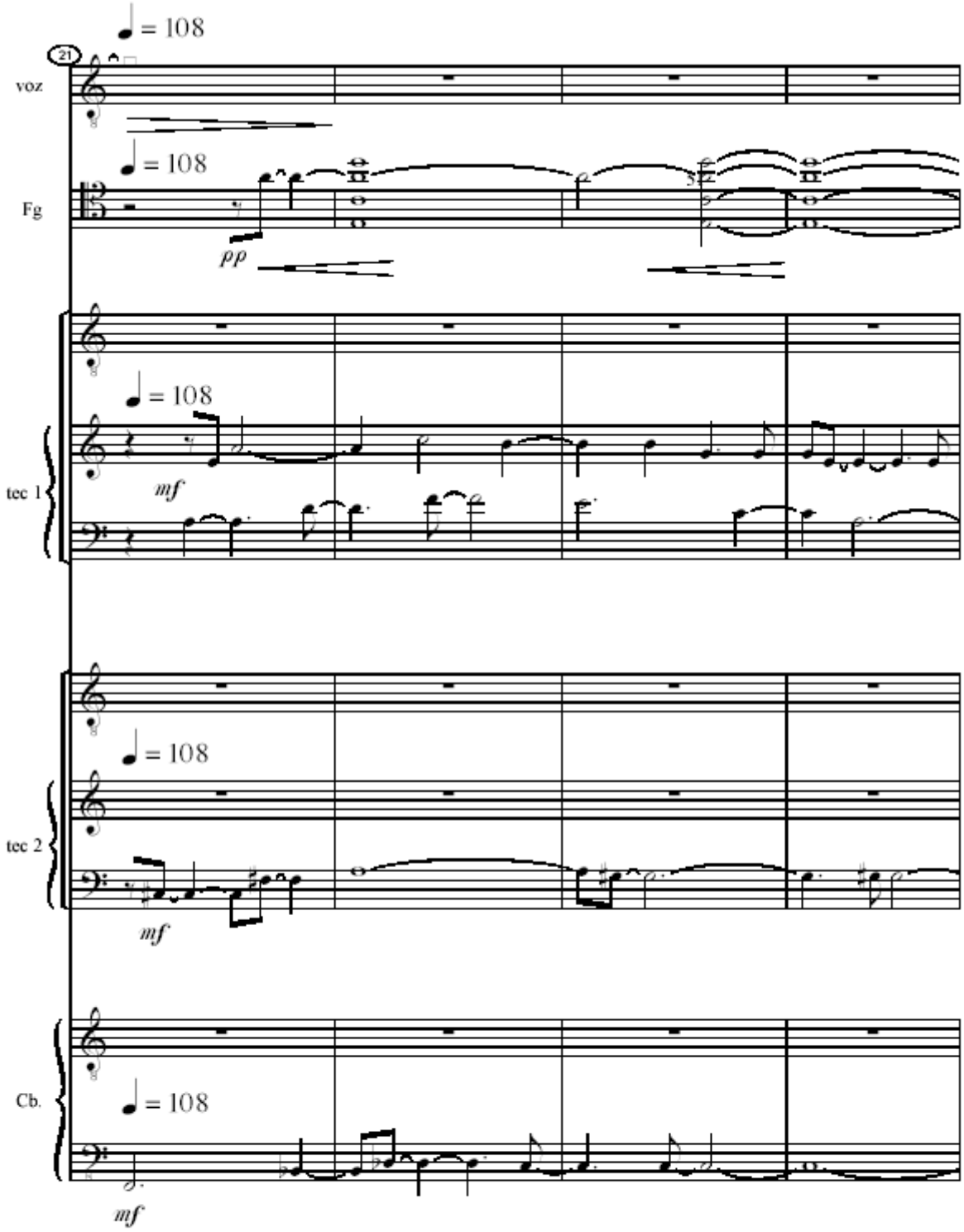

1
ppp
molto
51
f
= 80
f

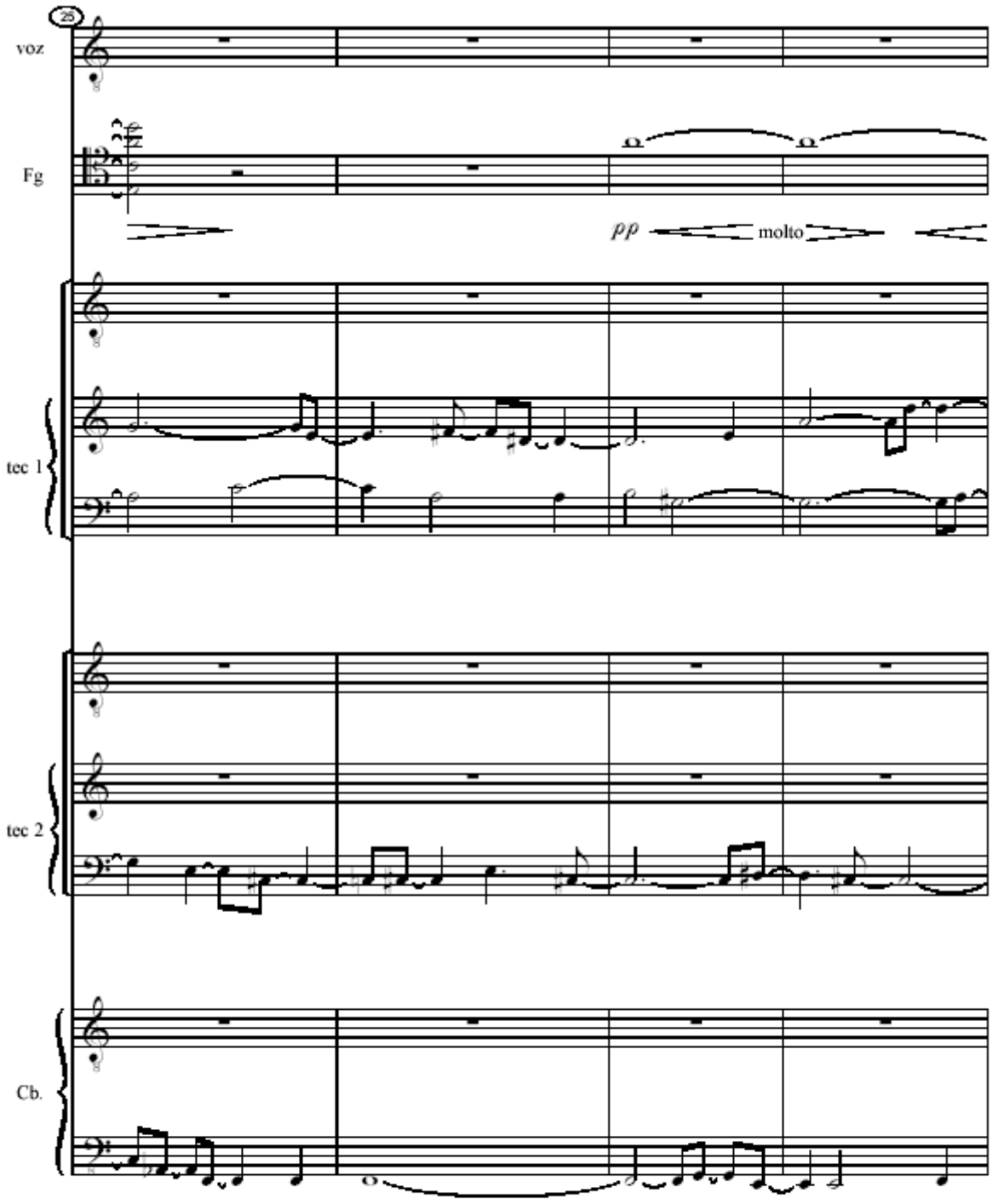

5
voz
(como -za não)
a
ão
grito horripilante
e
mf
f
fr
Fg
mf
tec 1
mf
f
tec 2
Cb.
3
3
mf

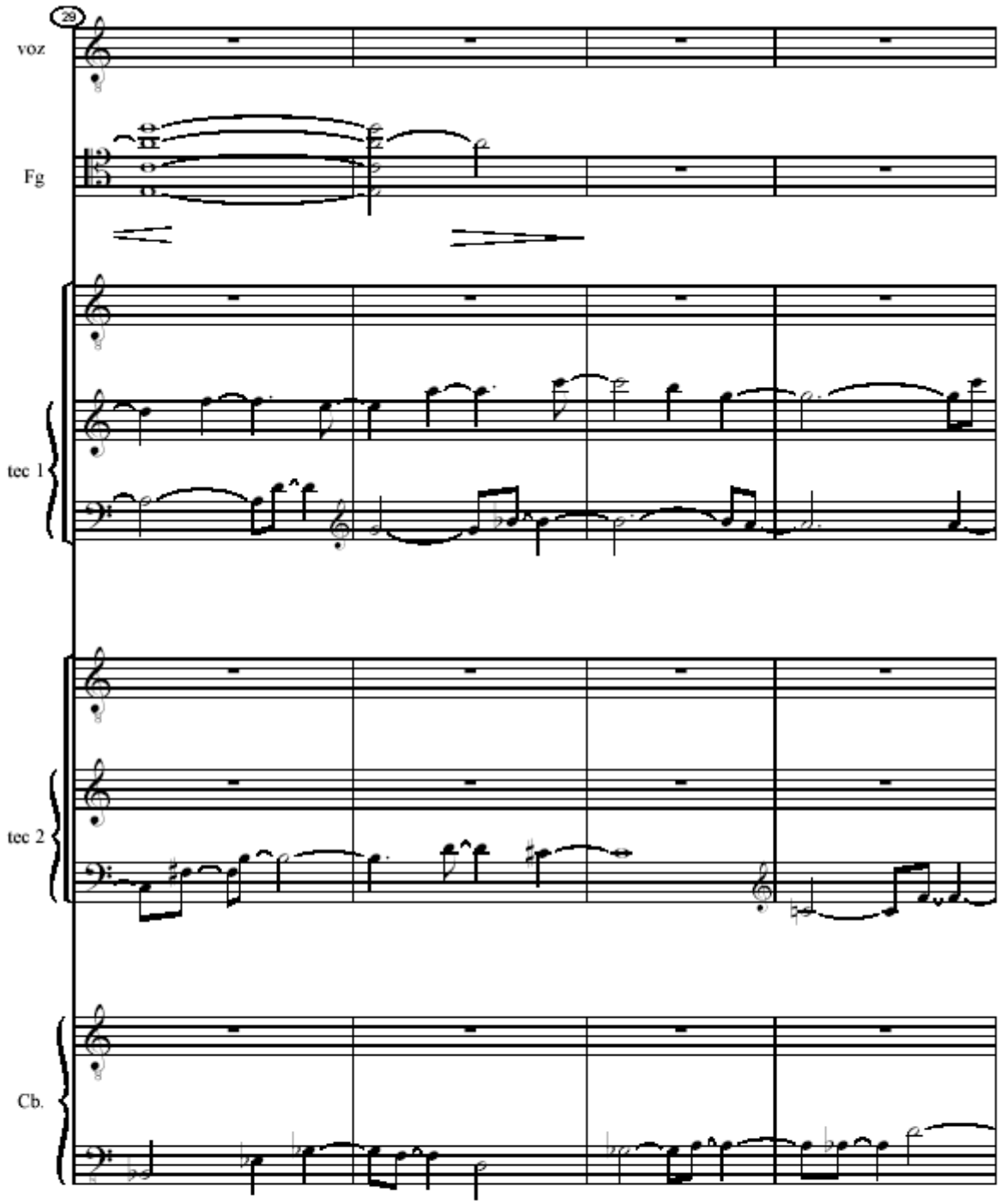

9
voz
a
a
a
a
Fg
f
fr
ff
molto
tec 1
mf
tec 2
mf
Cb.
mf
mf

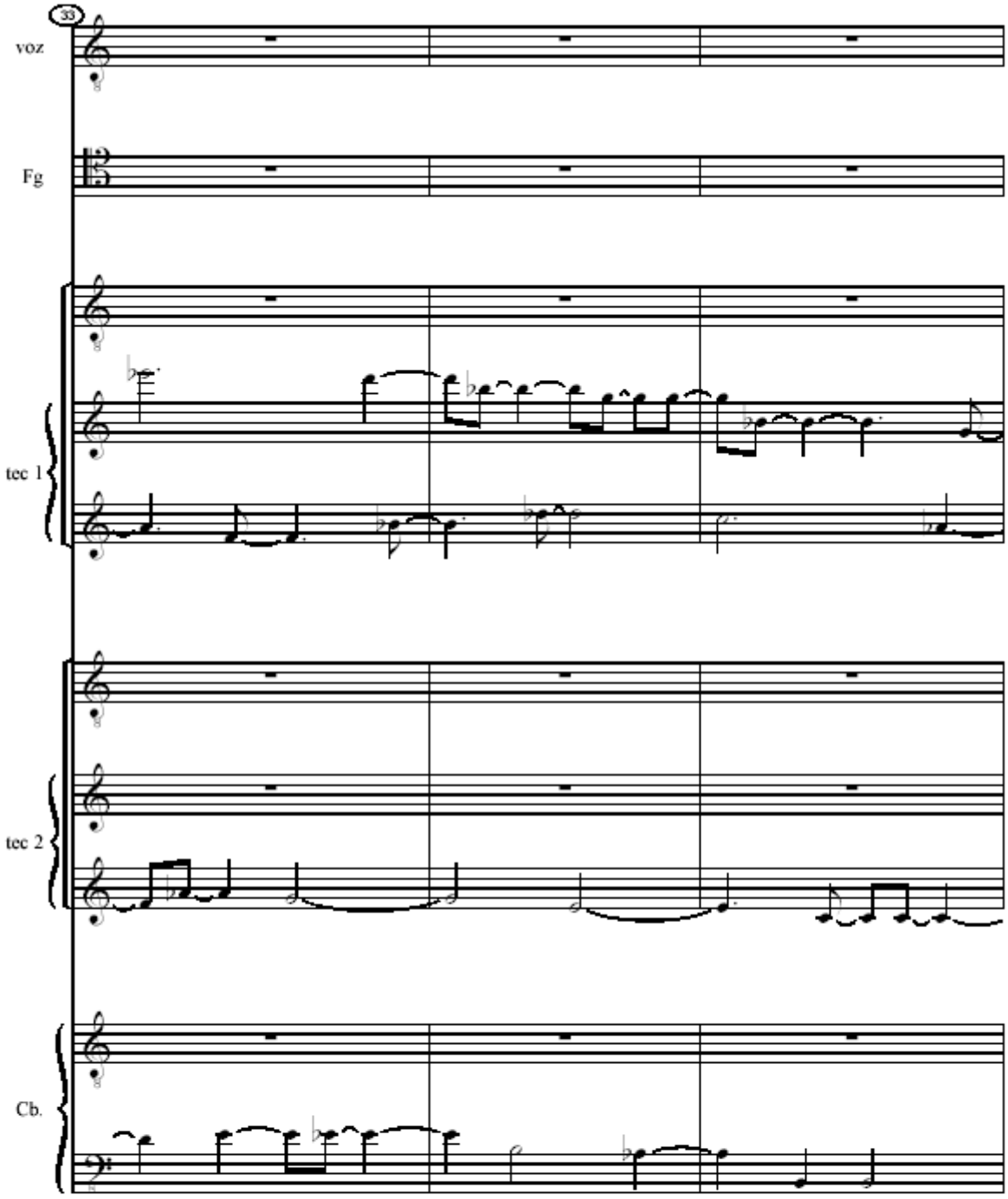

13
voz
a
a
Fg
fr
tec 1
mf
3
tec 2
mf
3
Cb.
3

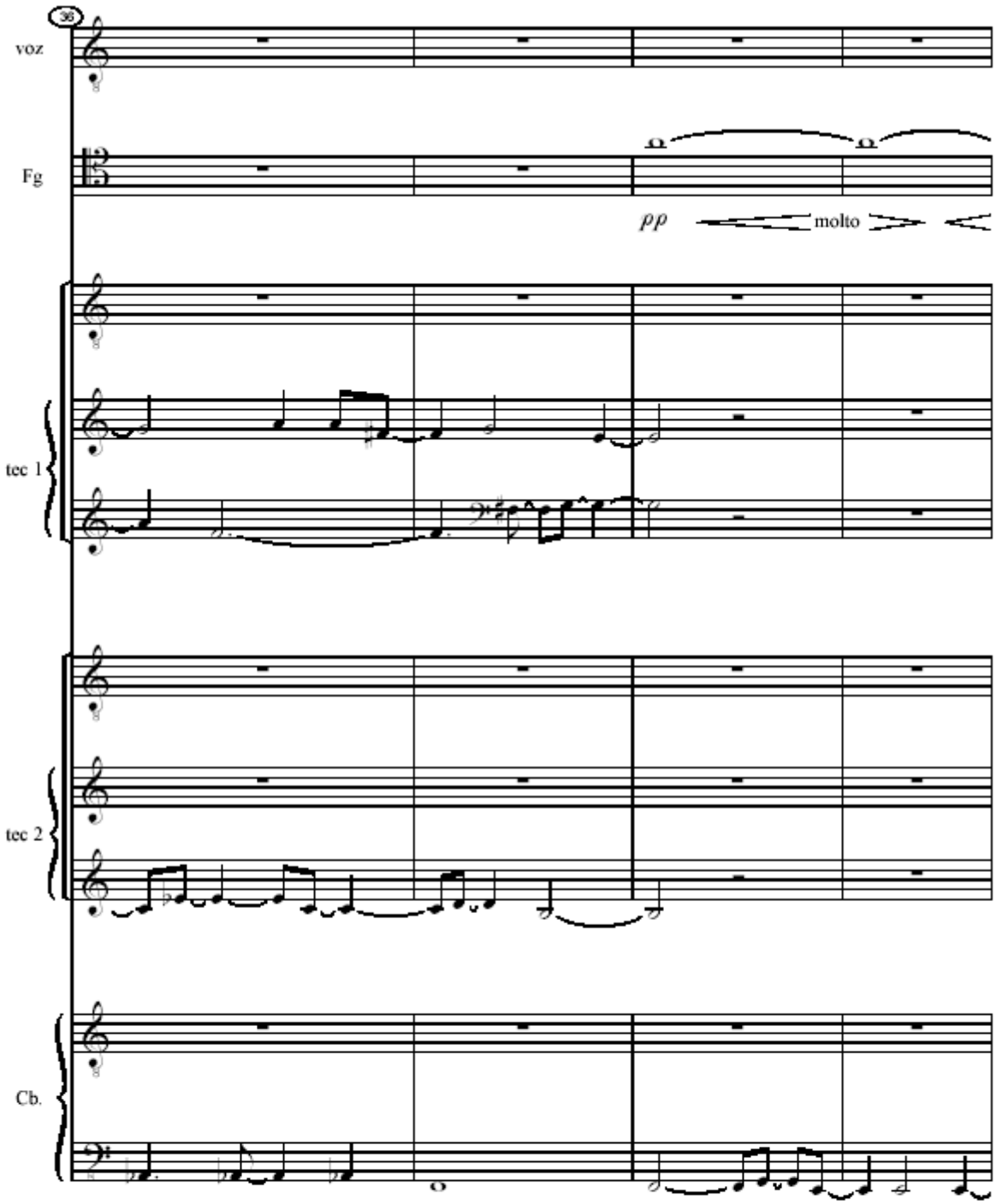

17
voz
ô
ô
ô
ô
a
Fg
3
tec 1
tec 2
Cb.

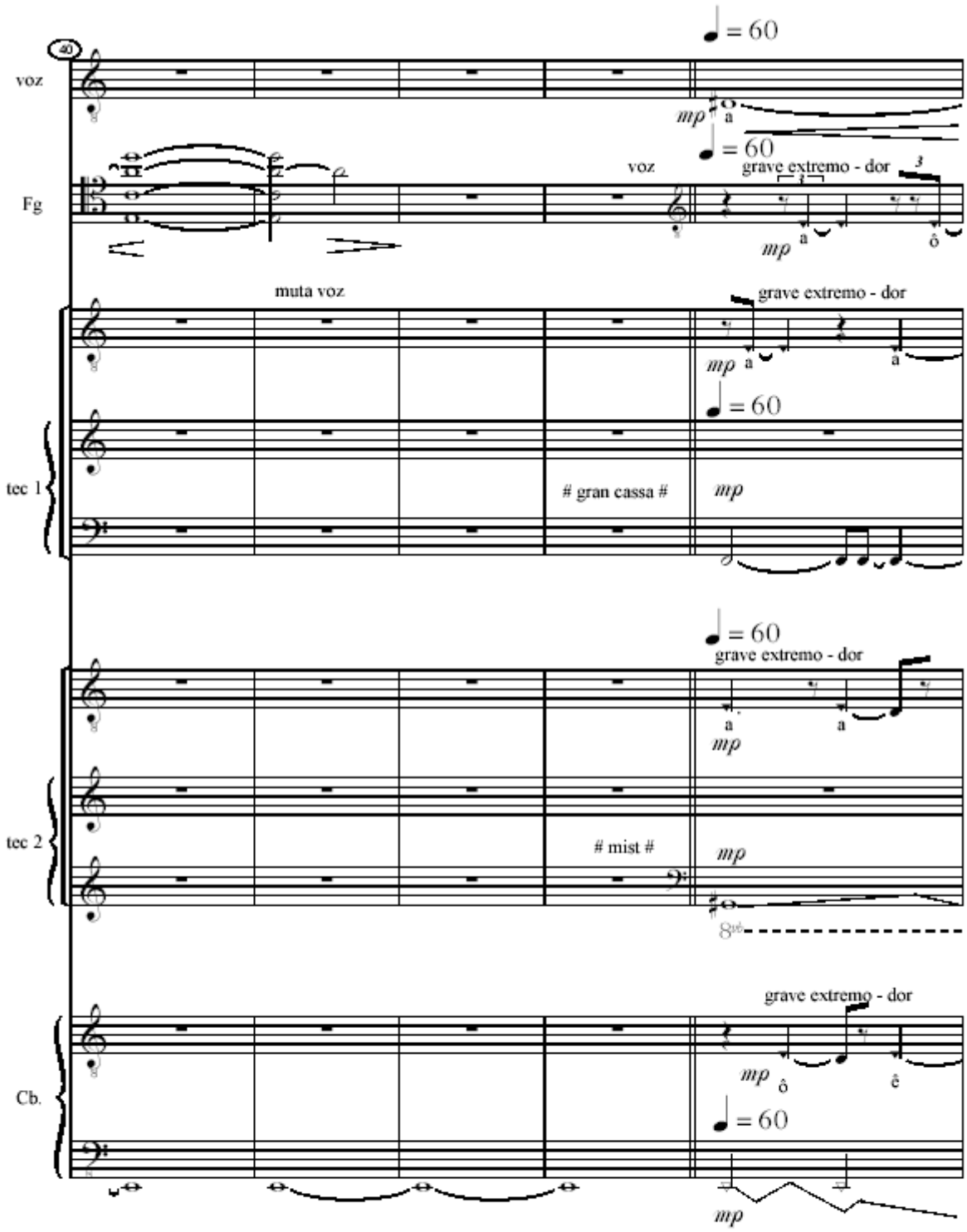

♩ = 108
21
voz
♩ = 108
Fg
pp
♩ = 108
tec 1
mf
♩ = 108
tec 2
mf
♩ = 108
Cb.
mf

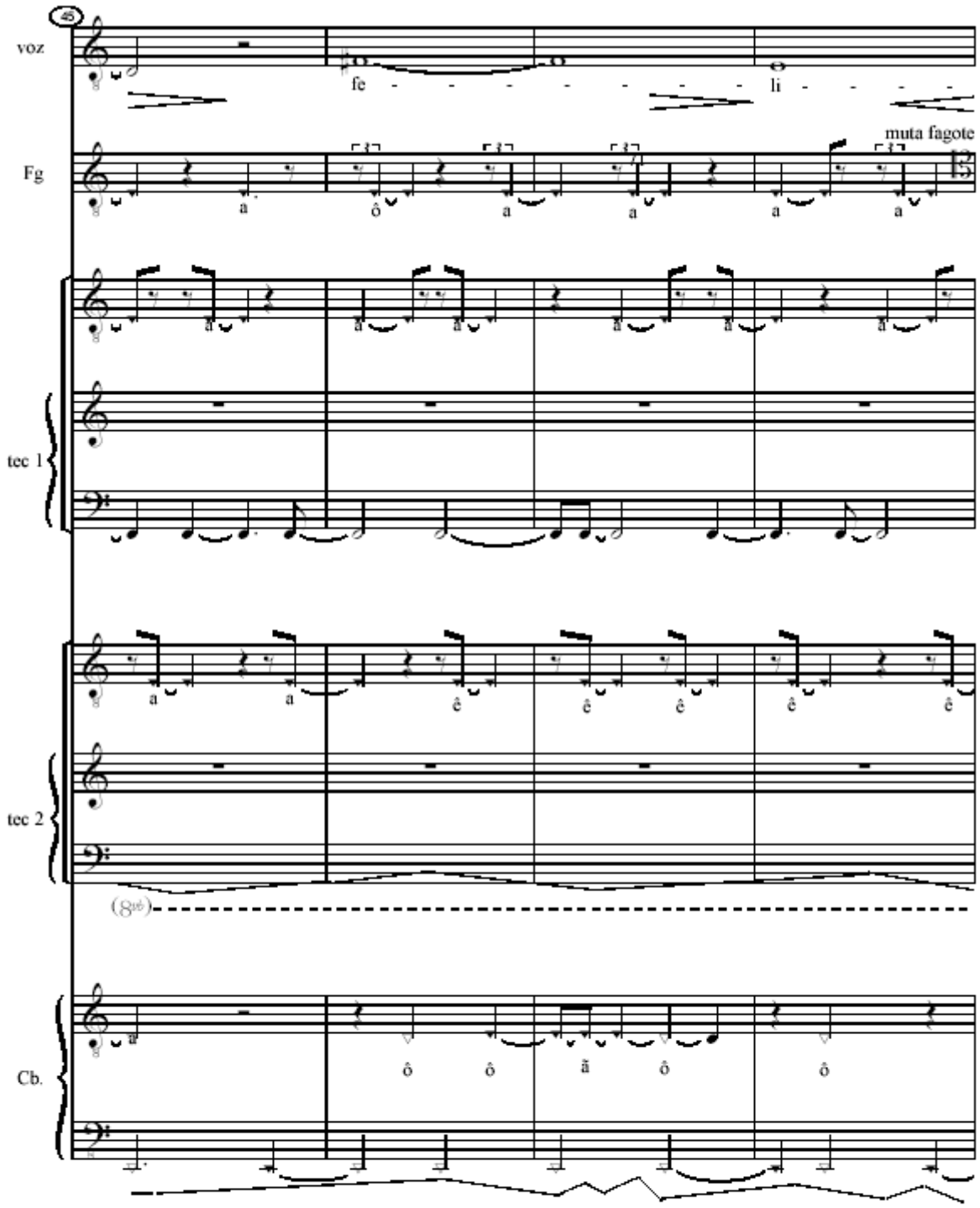

25
voz
Fg
pp
molto
tec 1
tec 2
Cb.

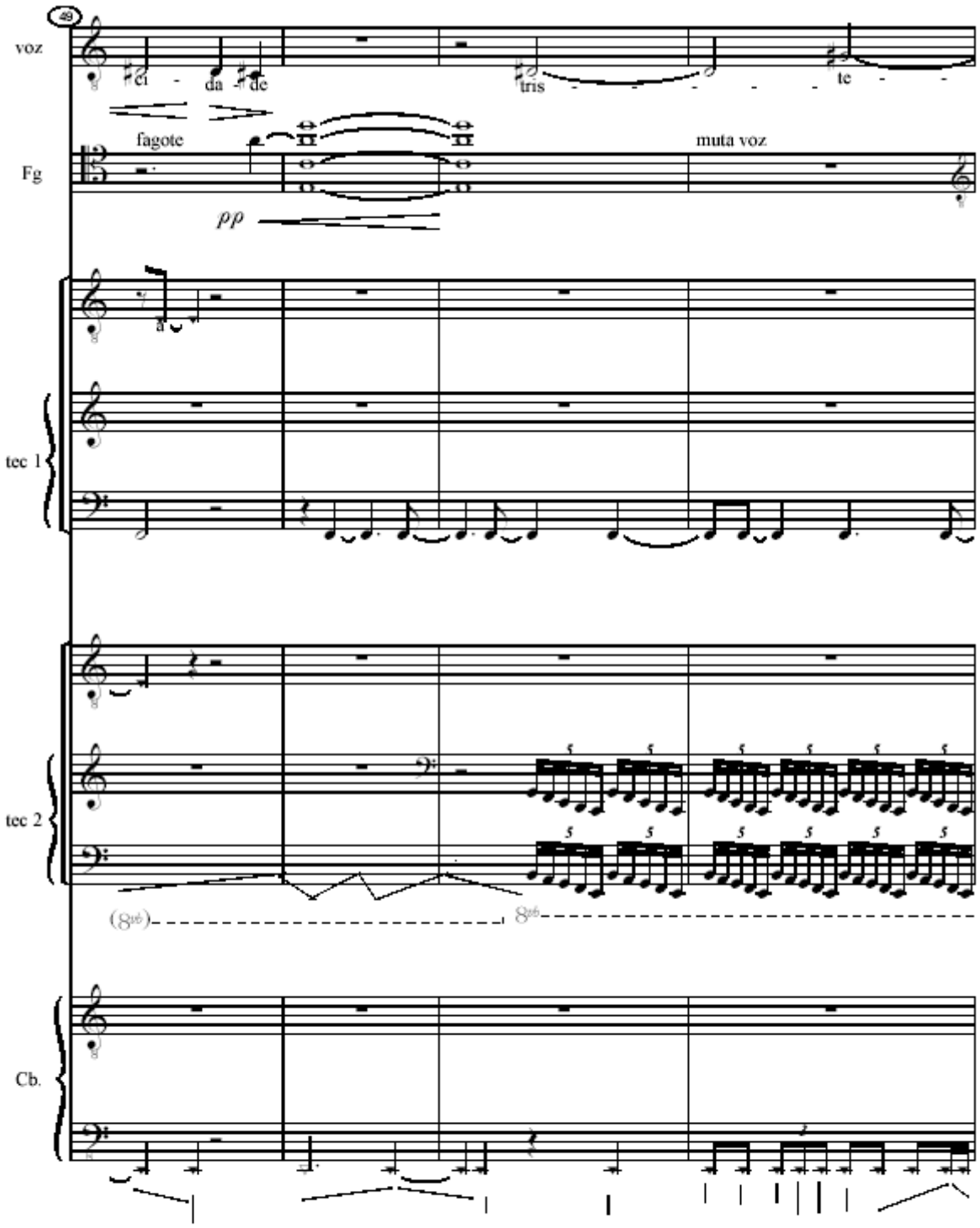

29
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.

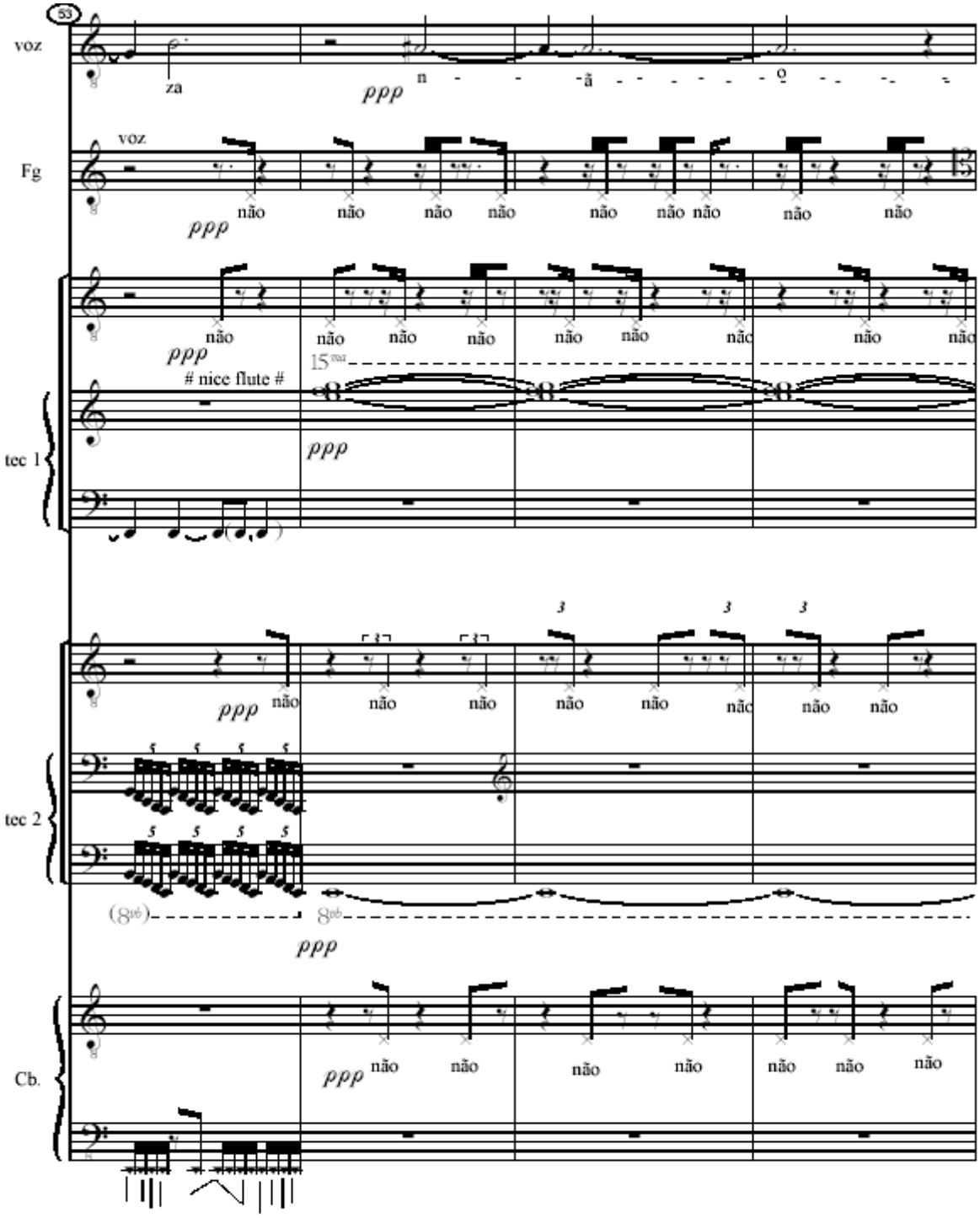

33
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.

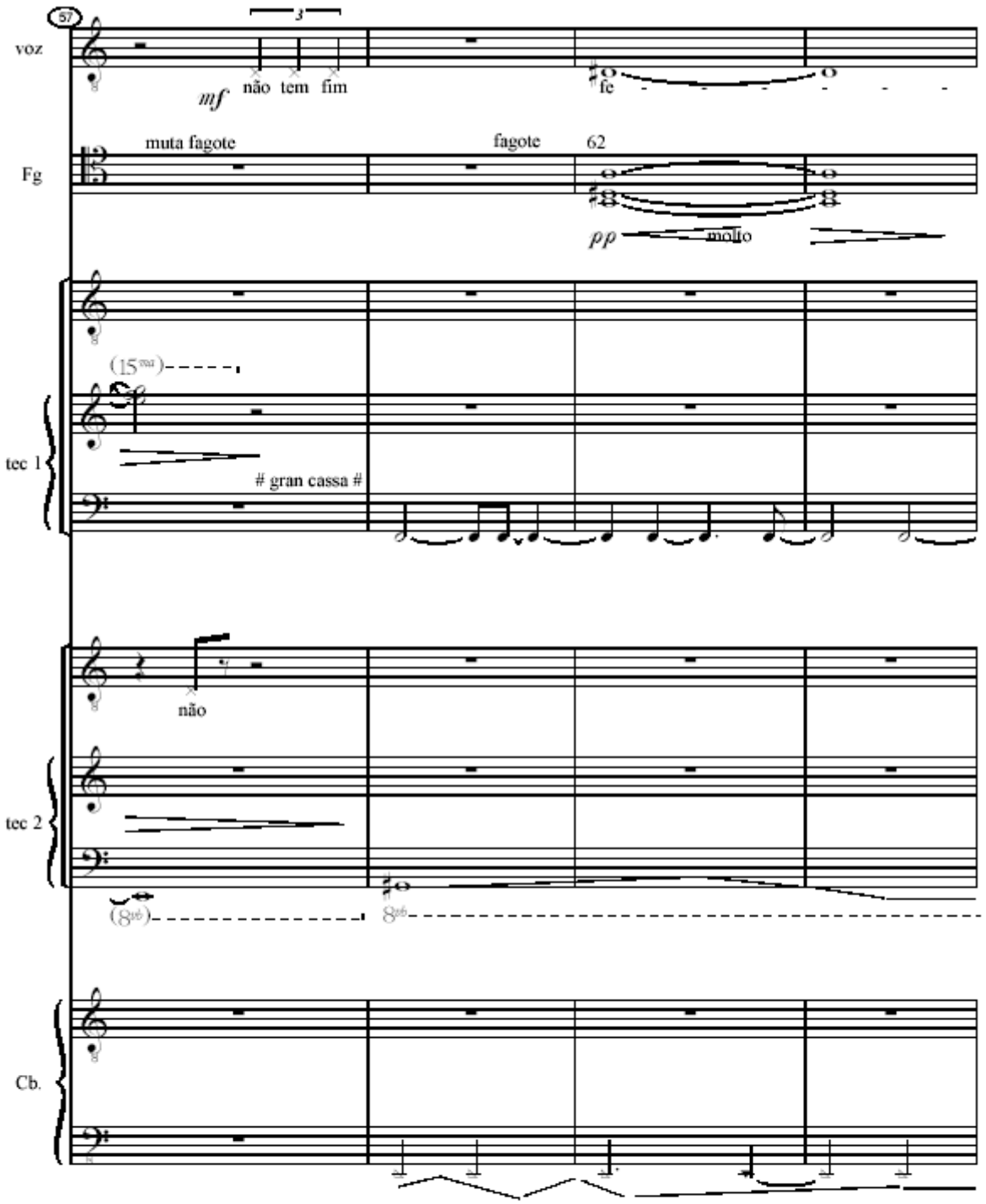

36
voz
Fg
pp
molto
tec 1
tec 2
Cb.

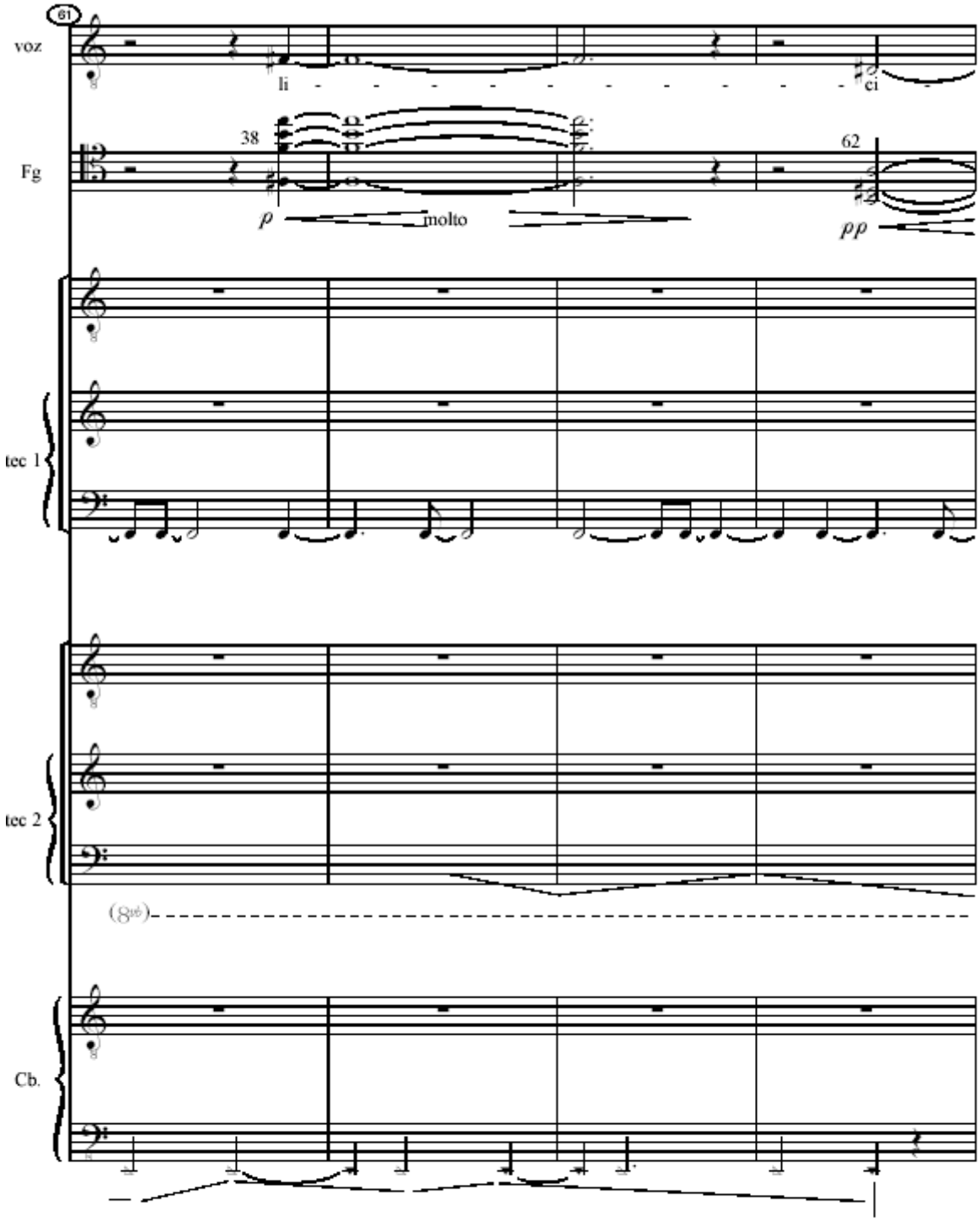

voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.
= 60
mp
a
voz
grave extremo - dor
ô
muta voz
gran cassa
mist
8va
ê

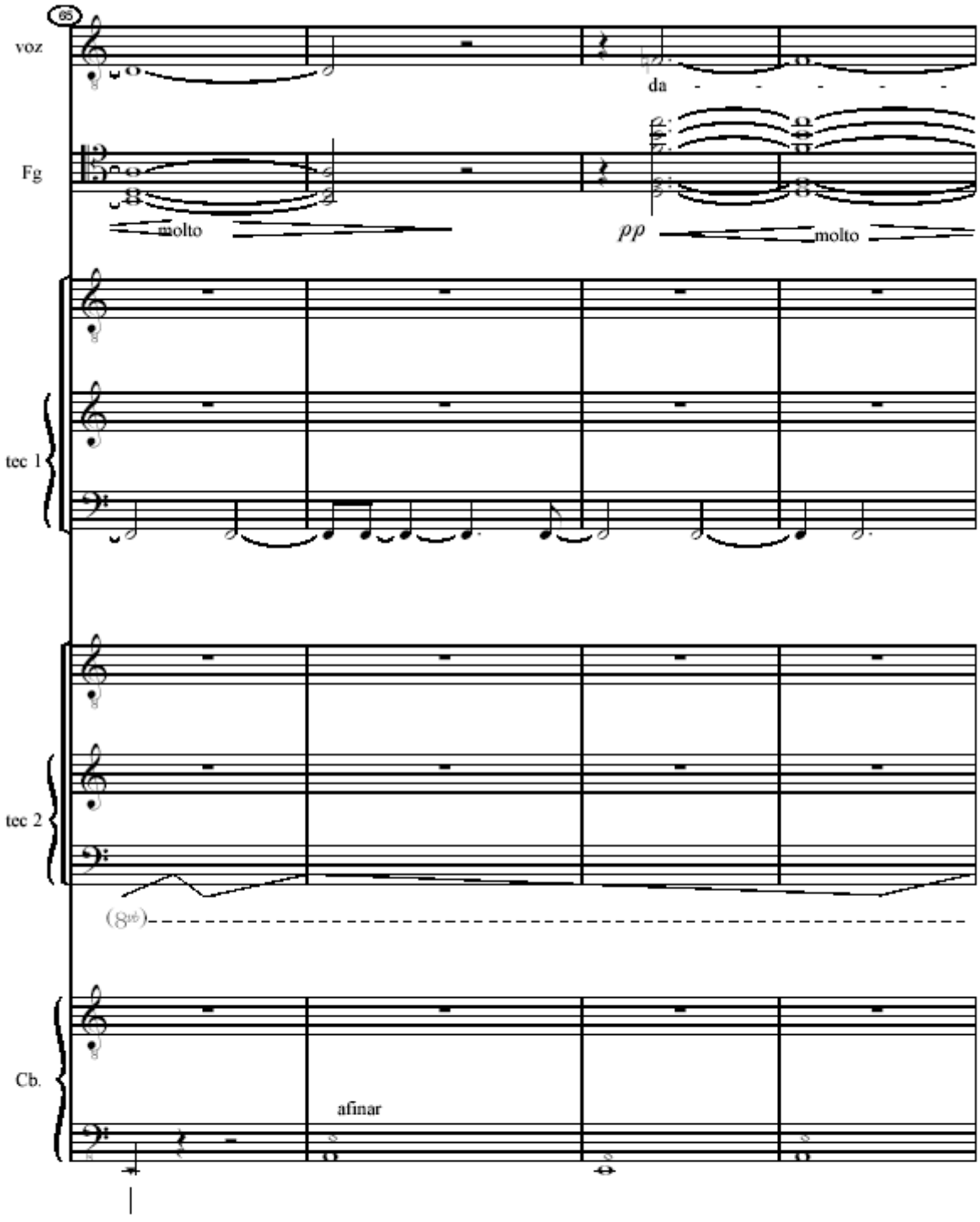

45
voz
fe - - - - - - - - li - - - -
muta fagote
Fg
a ô a a a a
tec 1
a a ê ê ê ê ê
tec 2
(8va)
Cb.
ô ô ã ô ô

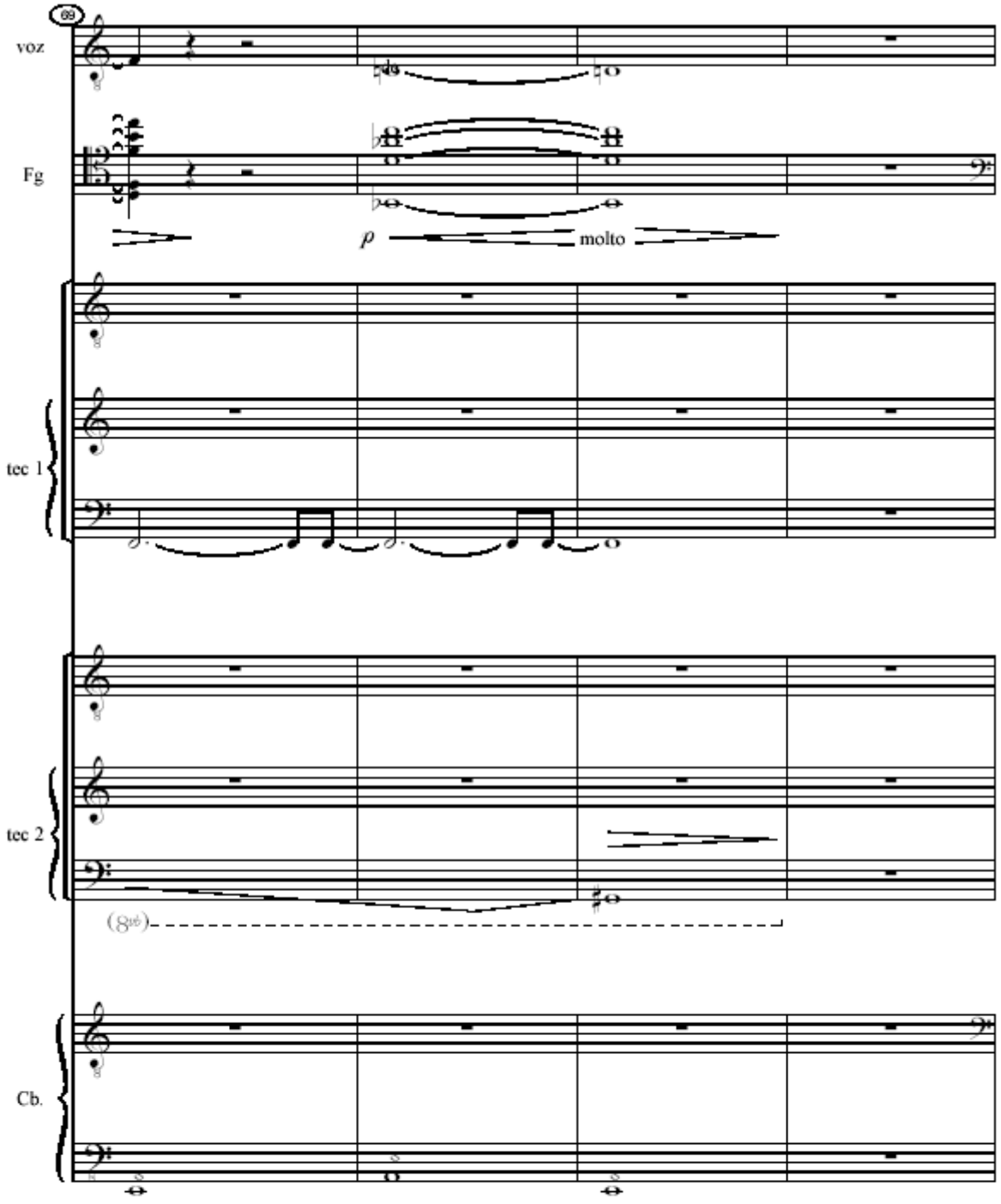

voz
ci - da - de
tris - - - - - te - -
Fg
fagote
muta voz
pp
tec 1
tec 2
(8va)
8va
Cb.

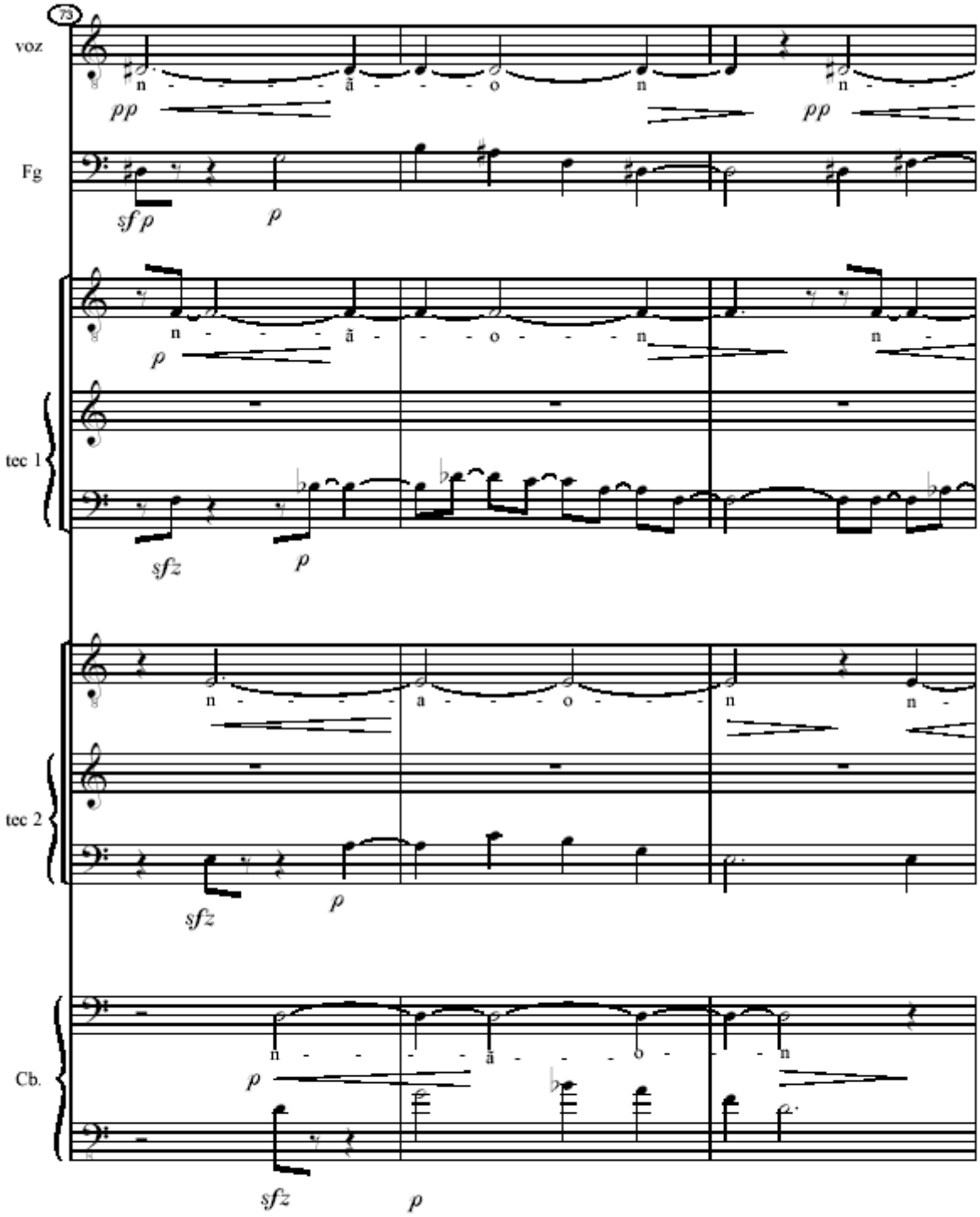

53
voz
za
ppp
n - - - ã - - - - - o - - - - -
Fg
voz
não não não não não não não não não
ppp
não não não não não não não não não
ppp
nice flute
15ma
ppp
tec 1
3 3 3
ppp não não não não não não não não
tec 2
5 5 5 5
5 5 5 5
(8vb) 8vb
ppp
Cb.
ppp não não não não não não não
ppp

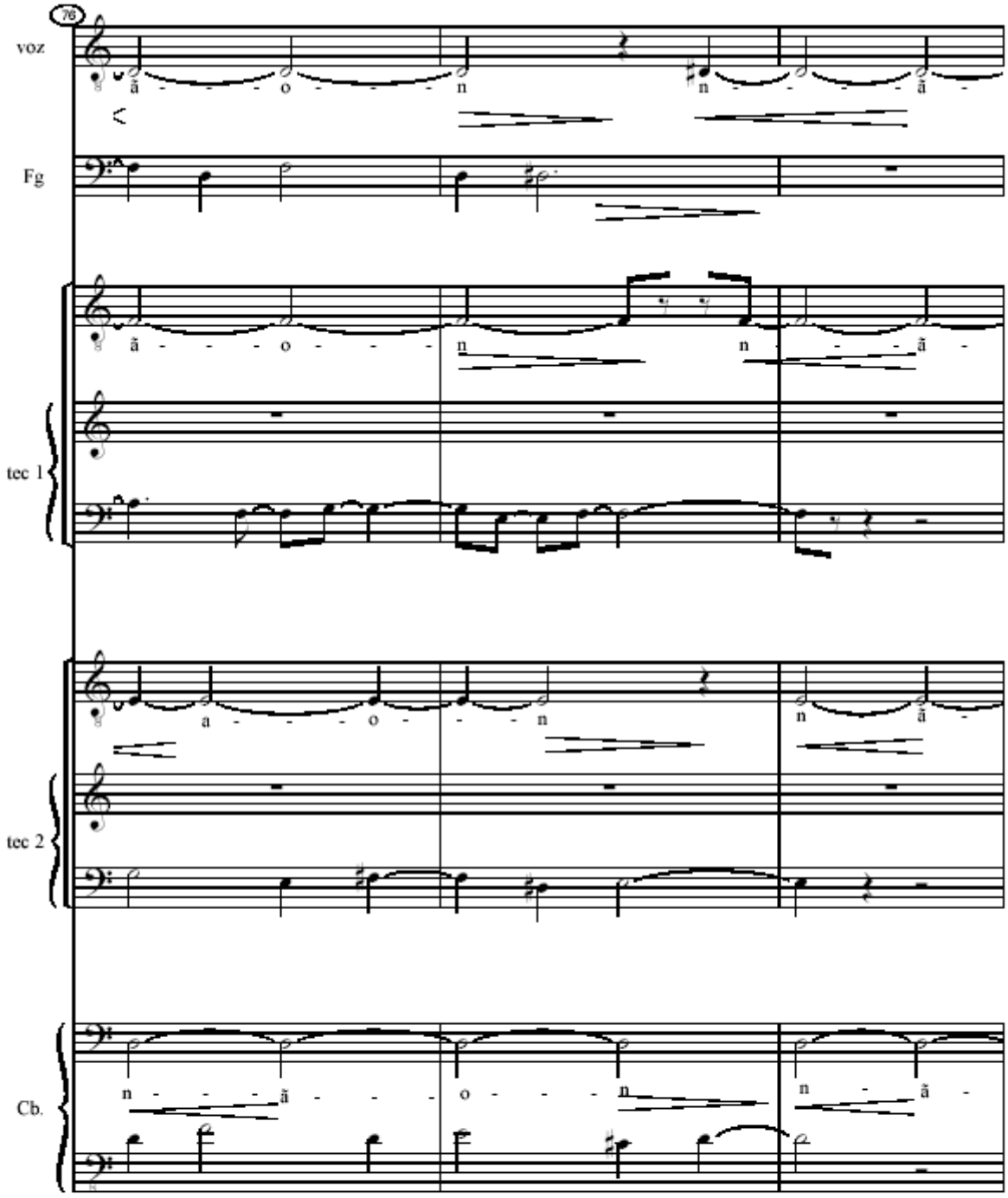

57
voz
3
mf
não tem fim
fe
muta fagote
fagote
62
Fg
pp
molto
(15ma)
tec 1
gran cassa
não
tec 2
(8va)
8va
Cb.

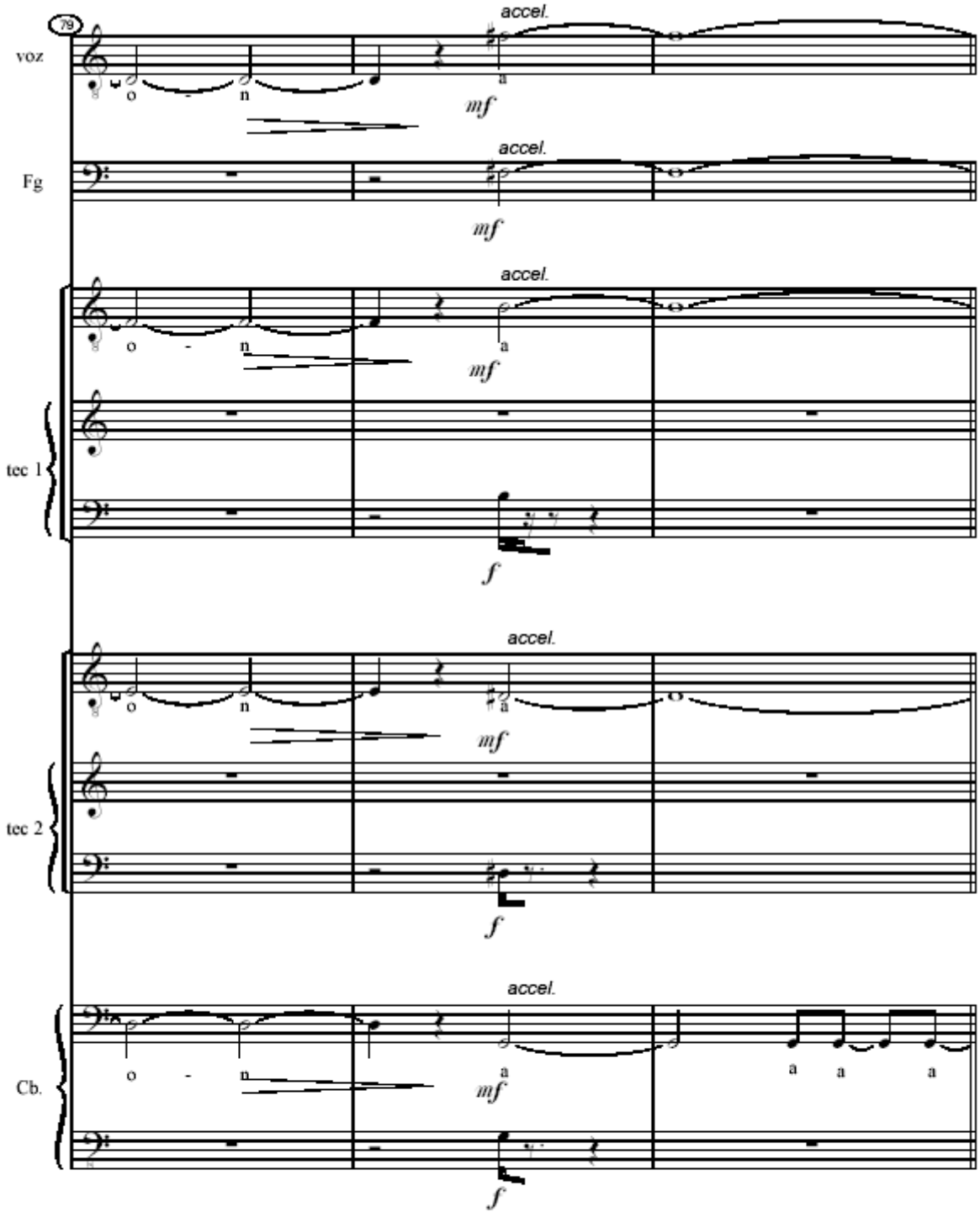

61
voz
li
ci
Fg
38
62
molto
tec 1
tec 2
(8va)
Cb.

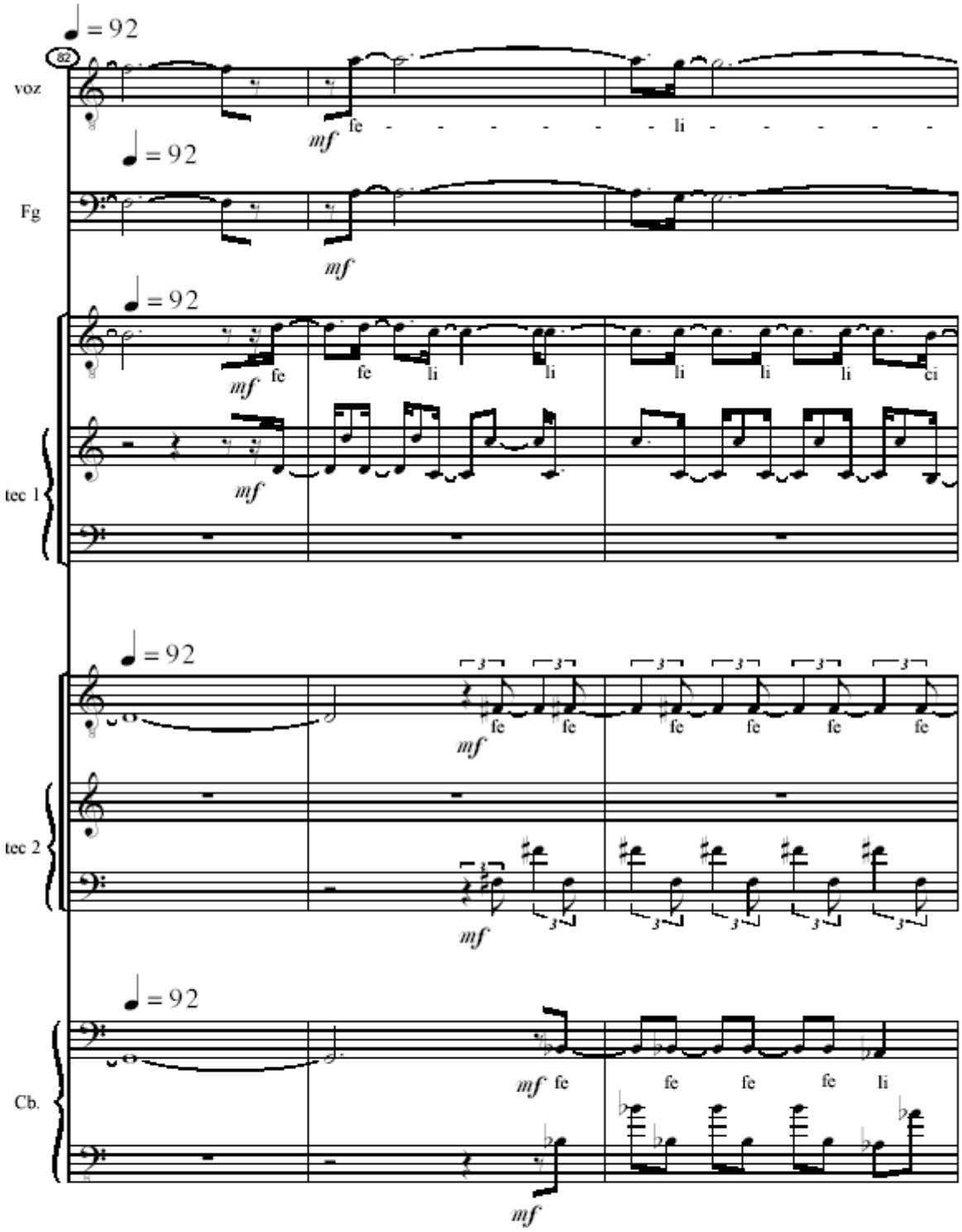

65
voz
da
Fg
molto
pp
molto
tec 1
tec 2
(8va)
Cb.
afinar

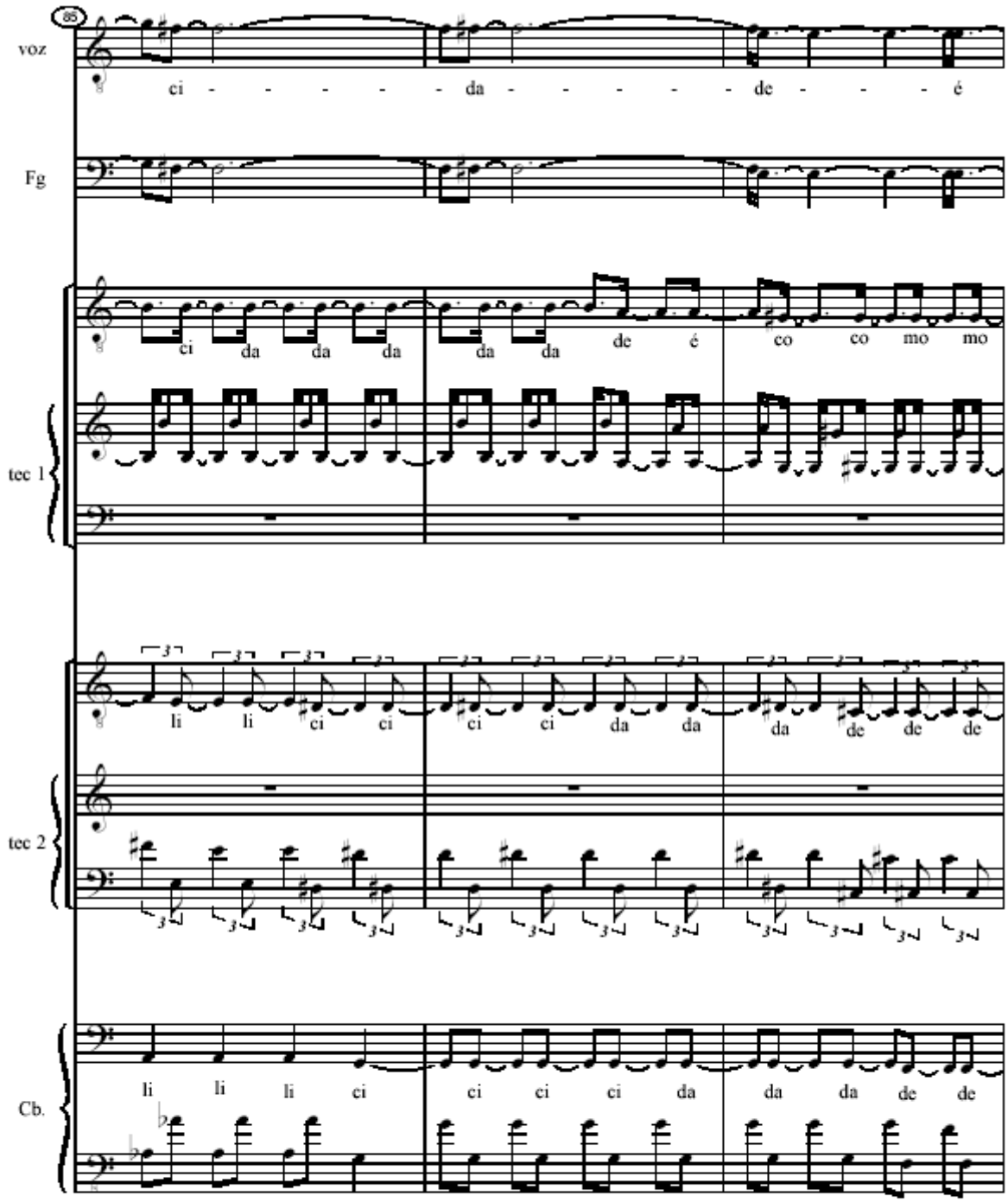

09
voz
Fg
p
molto
tec 1
tec 2
(8va)
Cb.

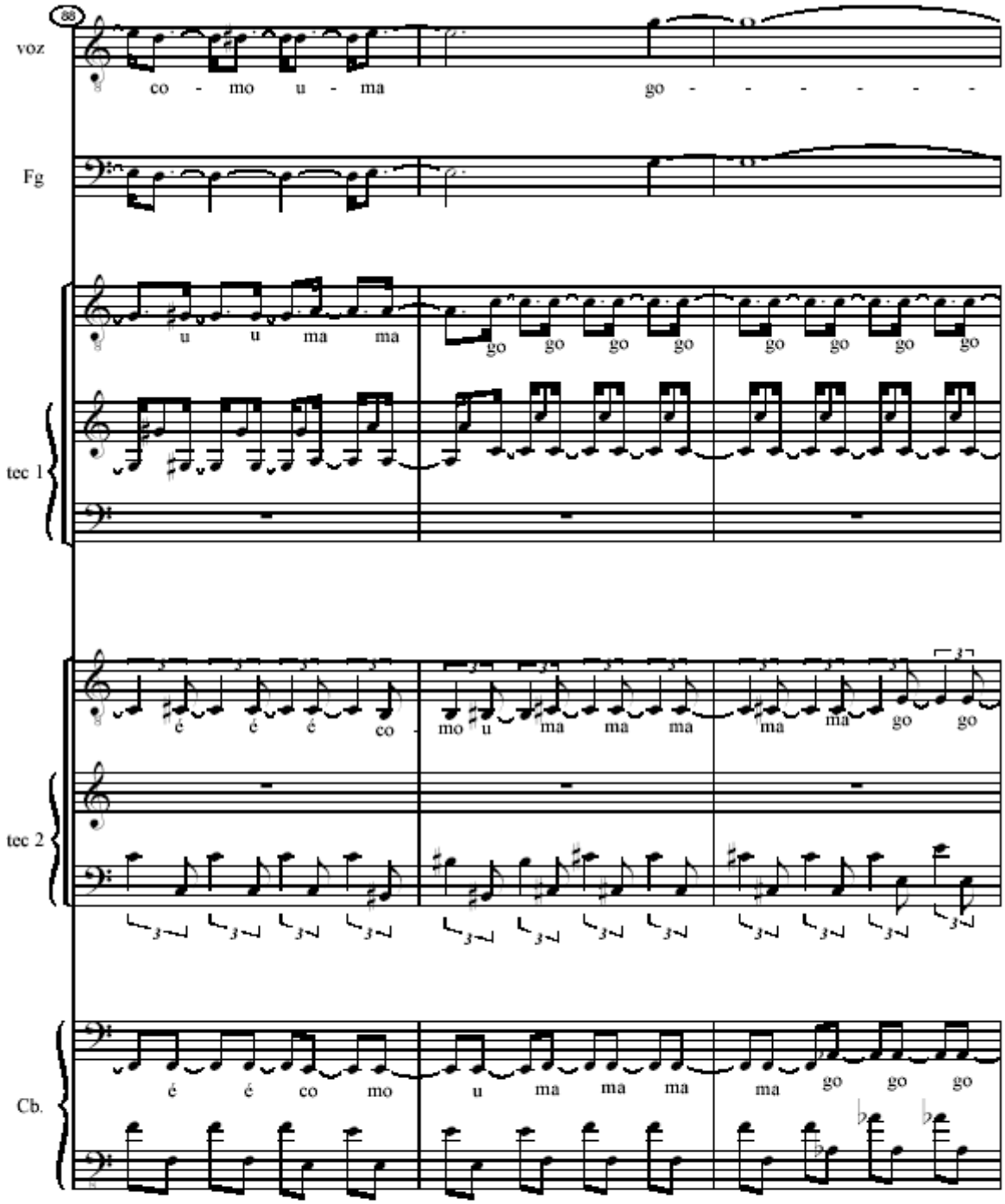

73
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.
n - - - - - ã - - - o n n - - -
pp
pp
sfp
p
n - - - - ã - - - o - - - n n -
p
sfz
p
n - - - - - a - - - o - - - n n -
sfz
p
n - - - - - ã - - - o - - - n
p
sfz
p

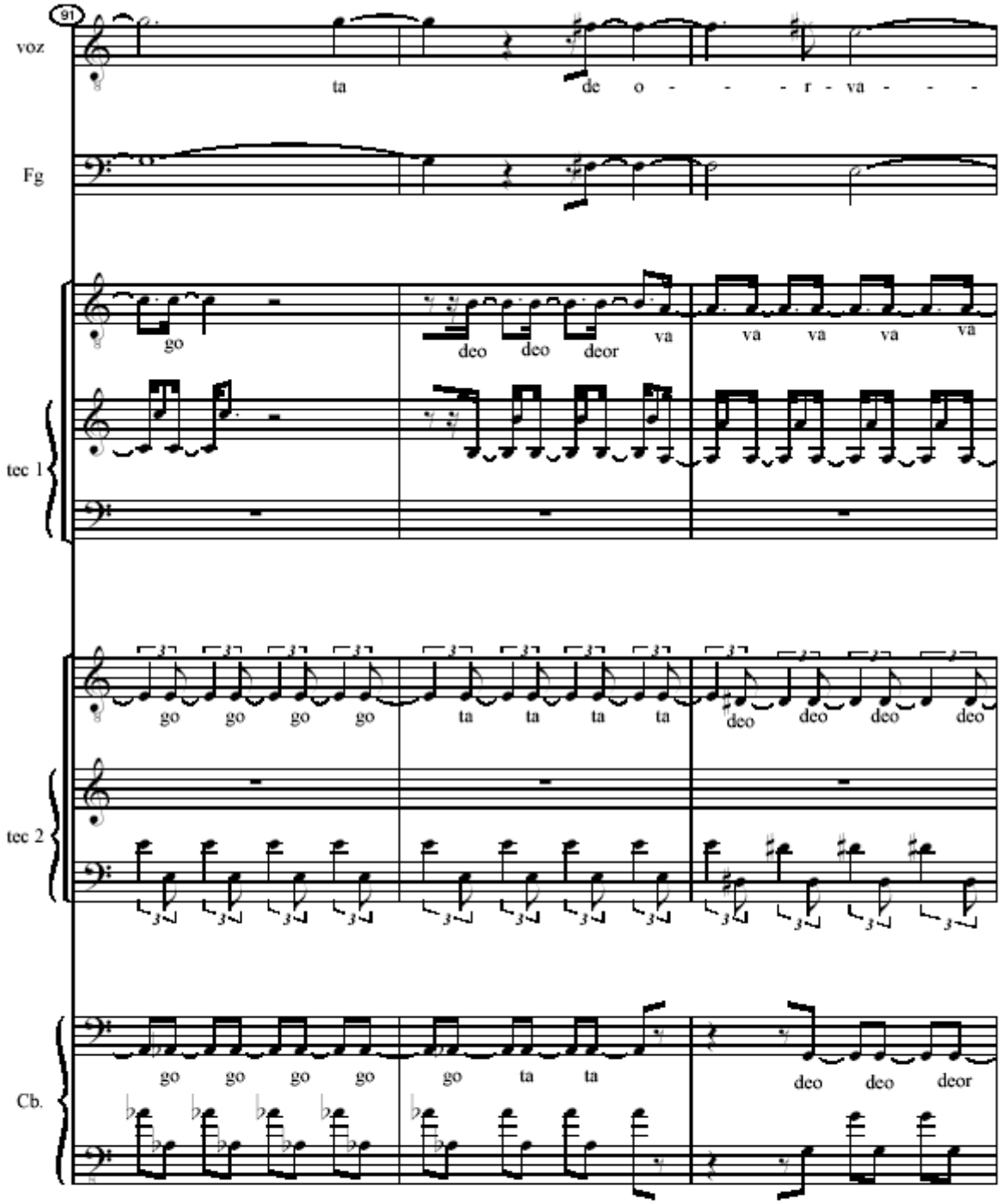

76
voz
ã - - - o - - - n n - - - ã -
Fg
tec 1
tec 2
Cb.

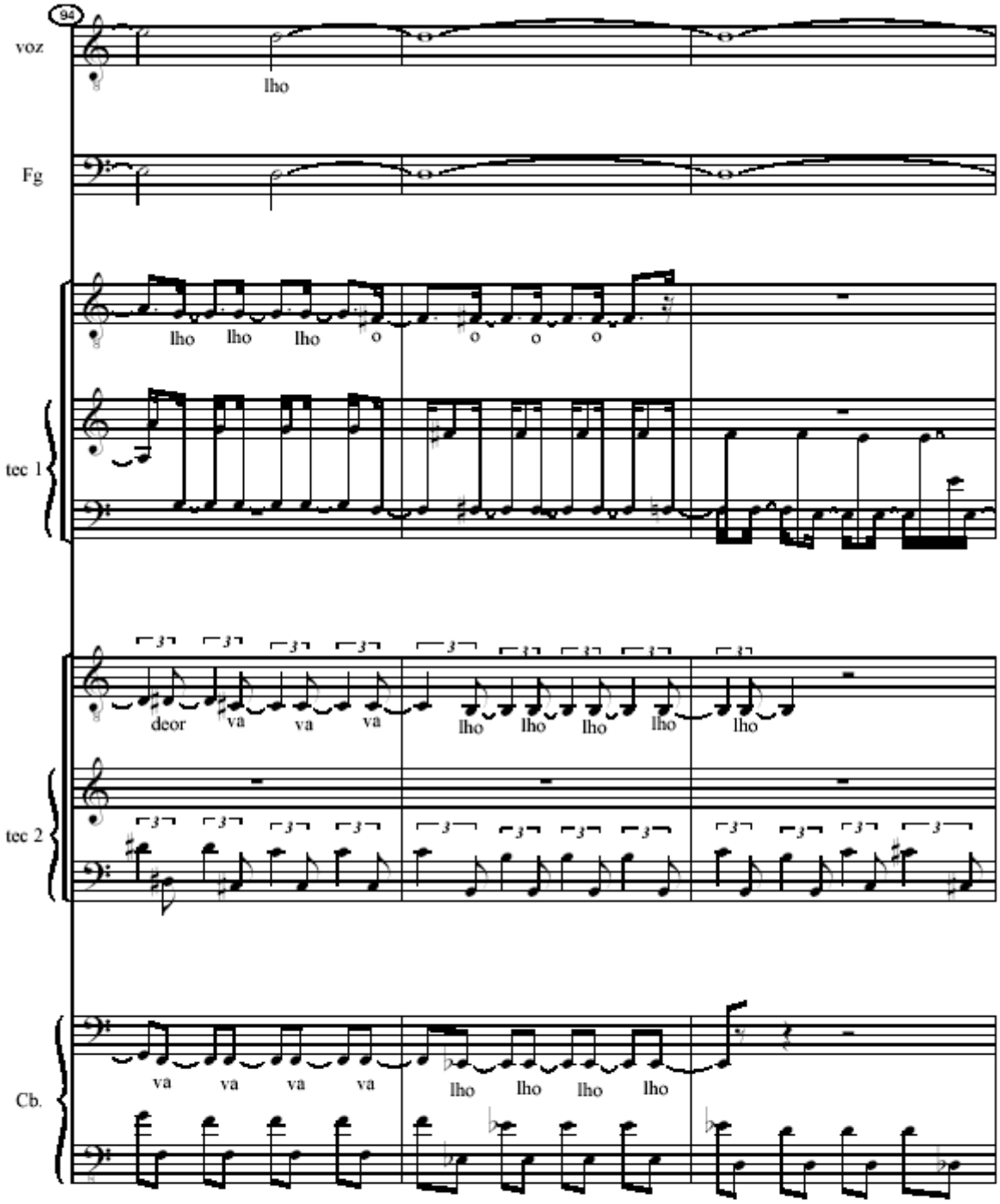

79
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.
accel.
mf
f
o - n
a

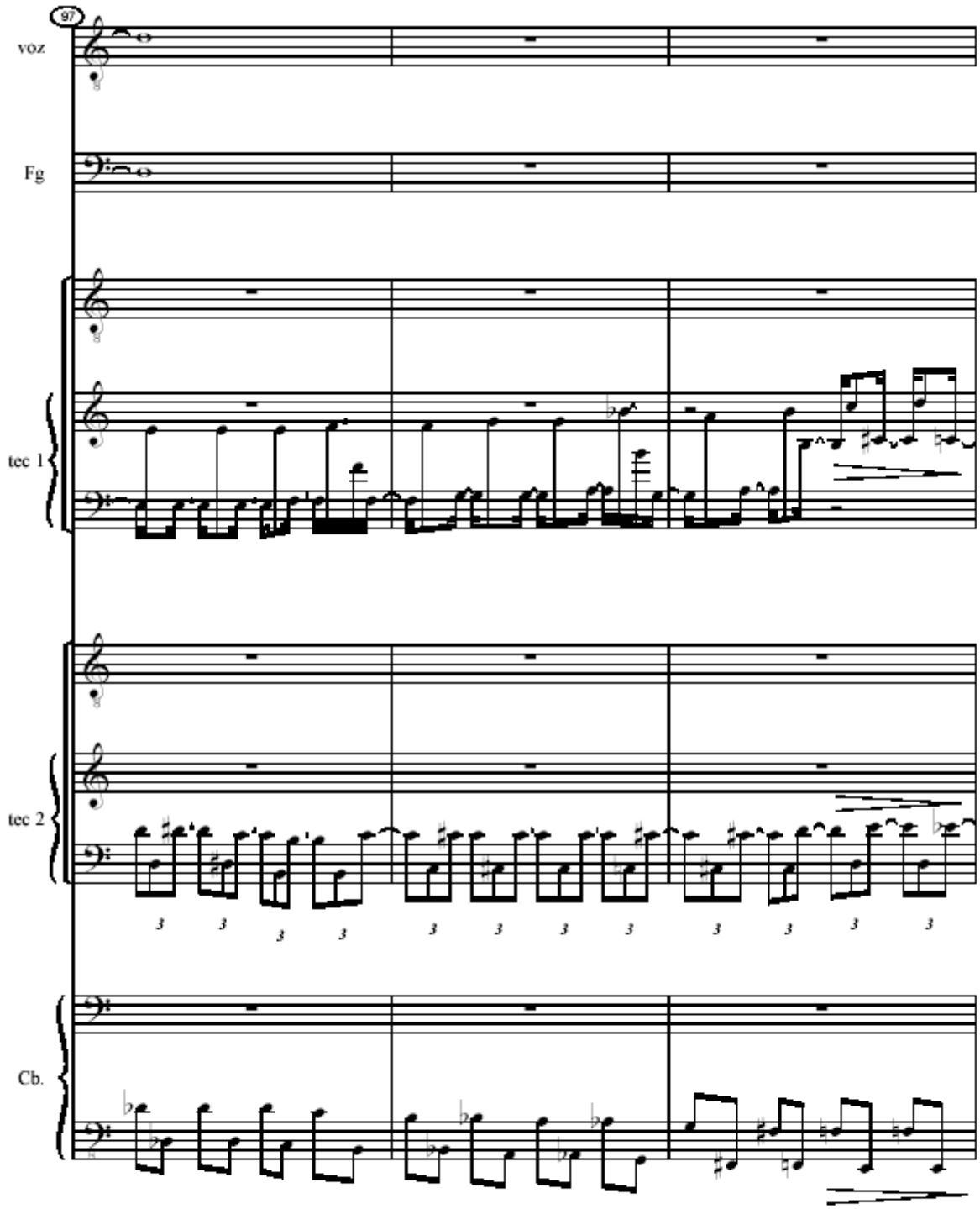

82
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.
♩ = 92
mf
fe
li
ci

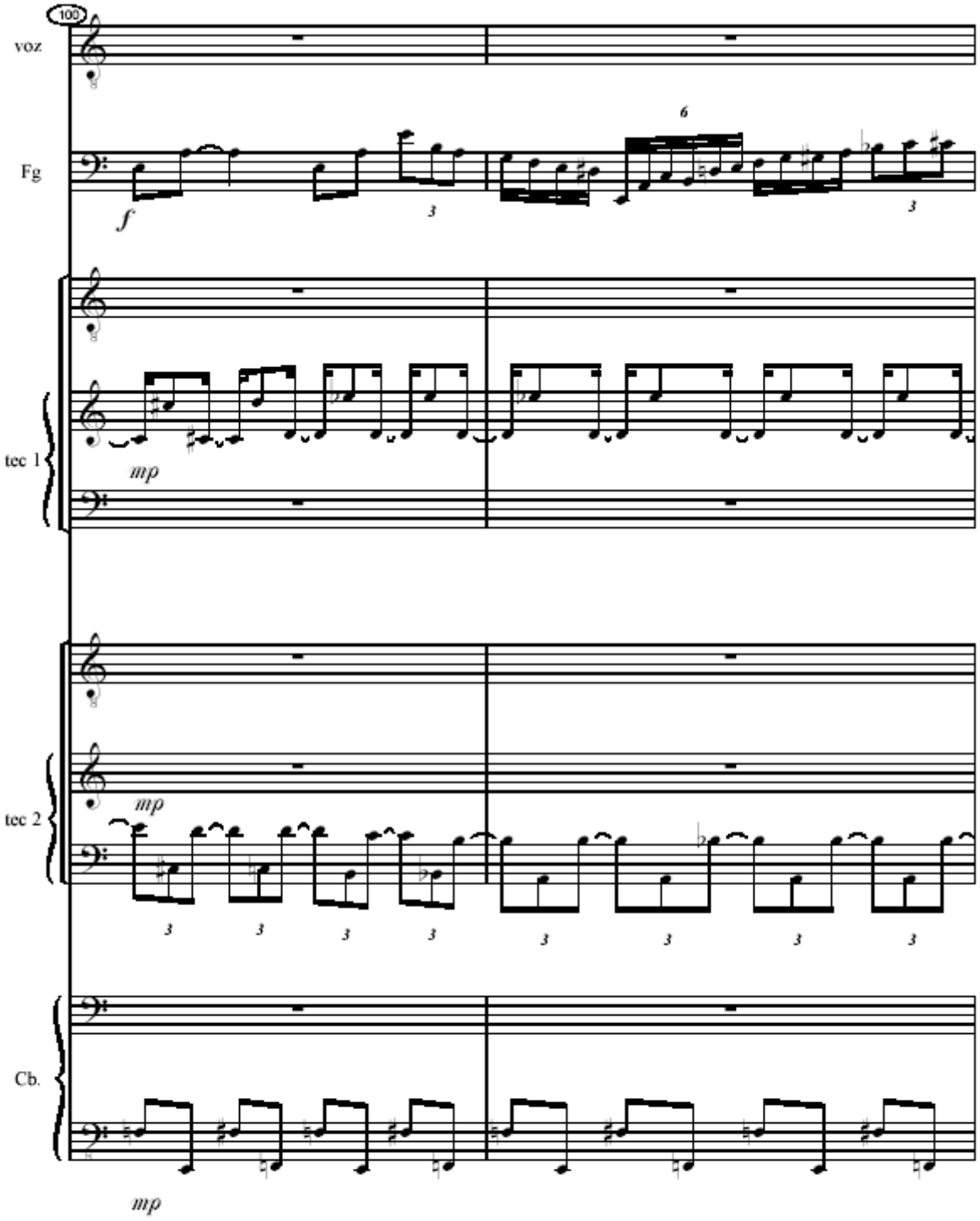

86
voz
ci - - - - - - da - - - - - - de - - - - é
Fg
ci da da da da da de é co co mo mo
tec 1
li li ci ci ci ci da da da de de de
tec 2
li li li ci ci ci ci da da da de de
Cb.

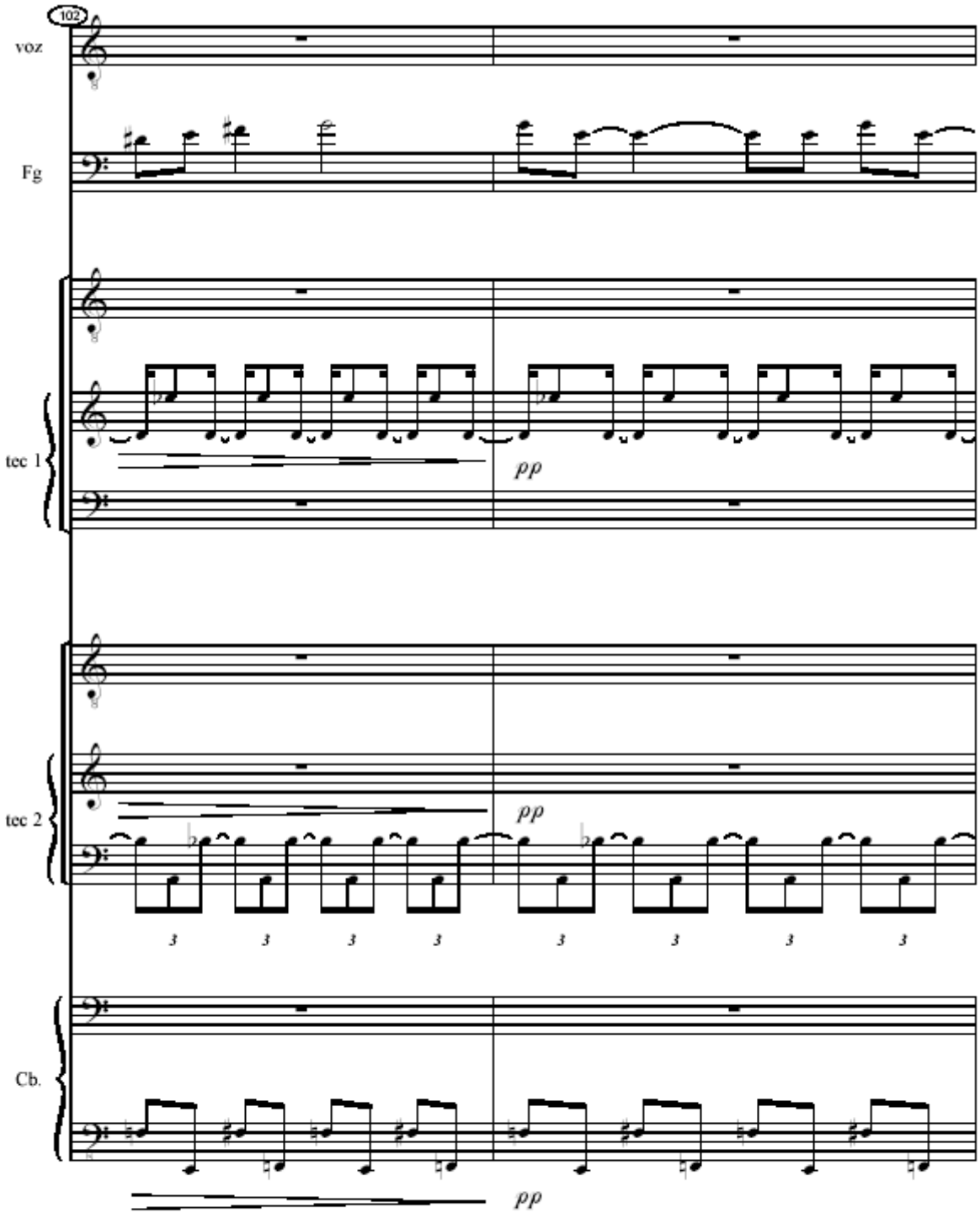

88
voz
co - mo u - ma
go - - - - - - -
Fg
u u ma ma
go go go go
go go go go
tec 1
é é é co
mo u ma ma ma
ma ma go go
tec 2
é é co mo
u ma ma ma
ma go go go
Cb.

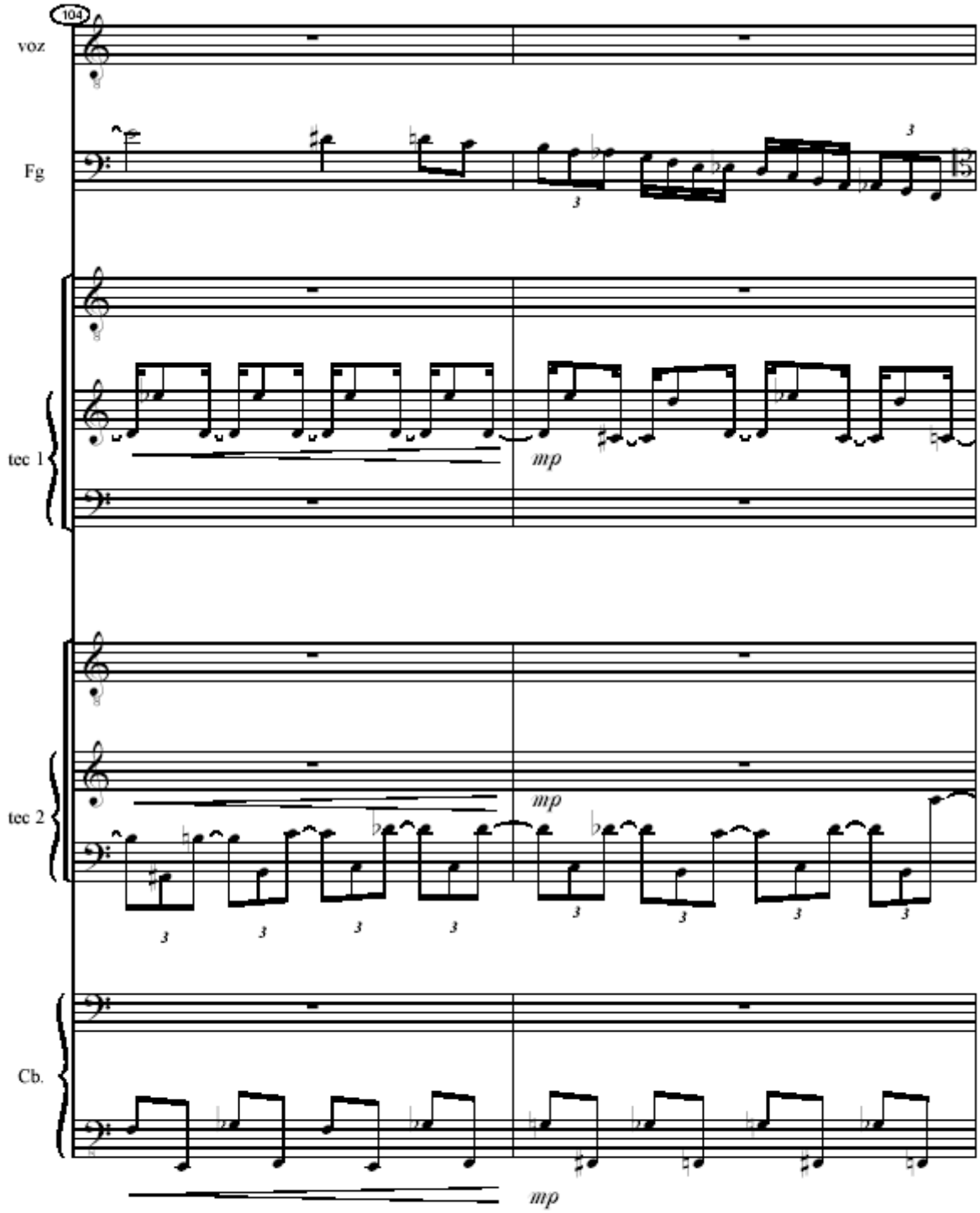

91
voz
ta
de o - - - r - va - - -
Fg
go
deo deo deor va
va va va va
tec 1
go go go go
ta ta ta ta
deo deo deo deo
tec 2
Cb.
go go go go
go ta ta
deo deo deor

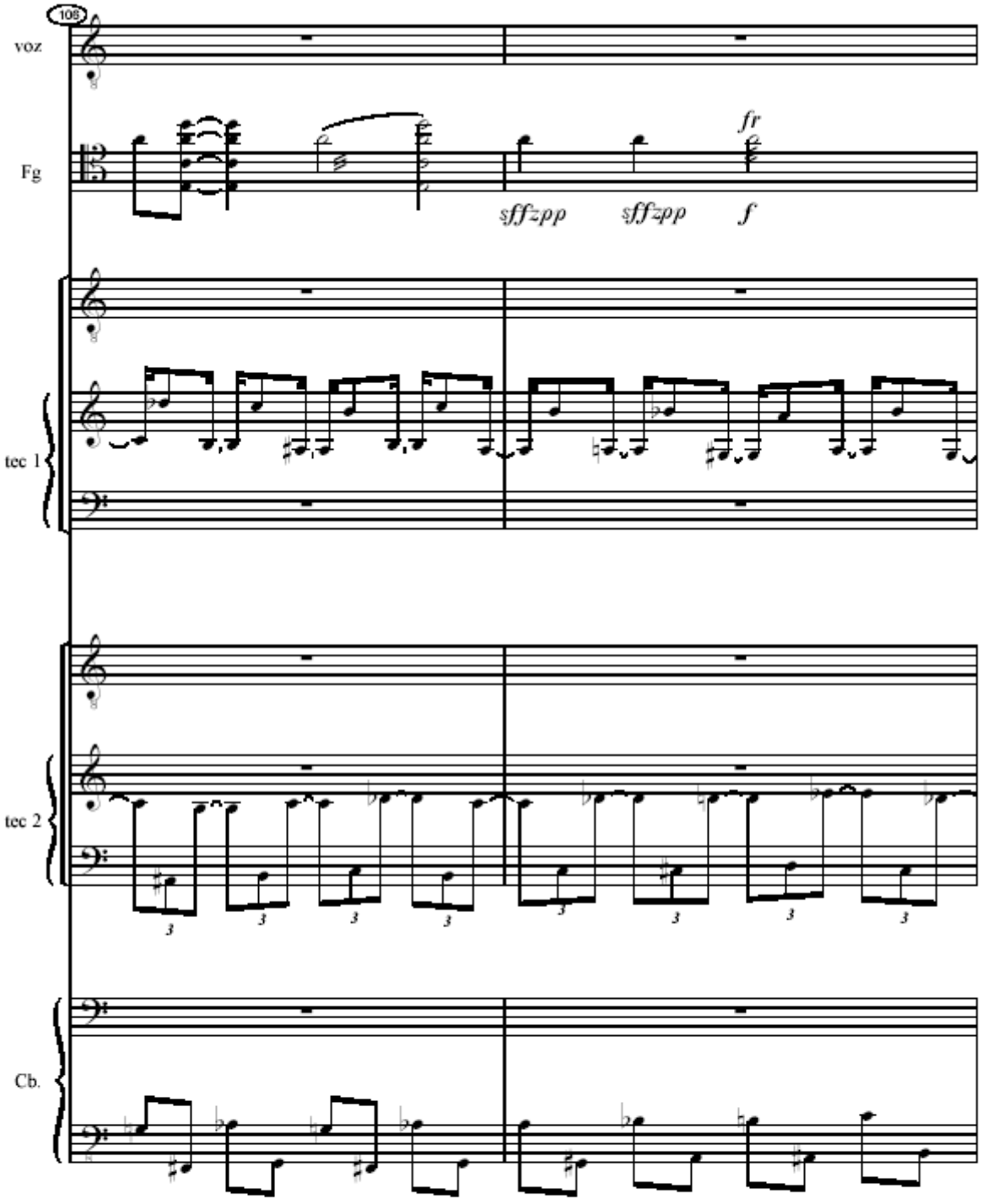

94
voz
lho
Fg
lho lho lho o o o o
tec 1
deor va va va lho lho lho lho lho
tec 2
va va va va lho lho lho lho
Cb.

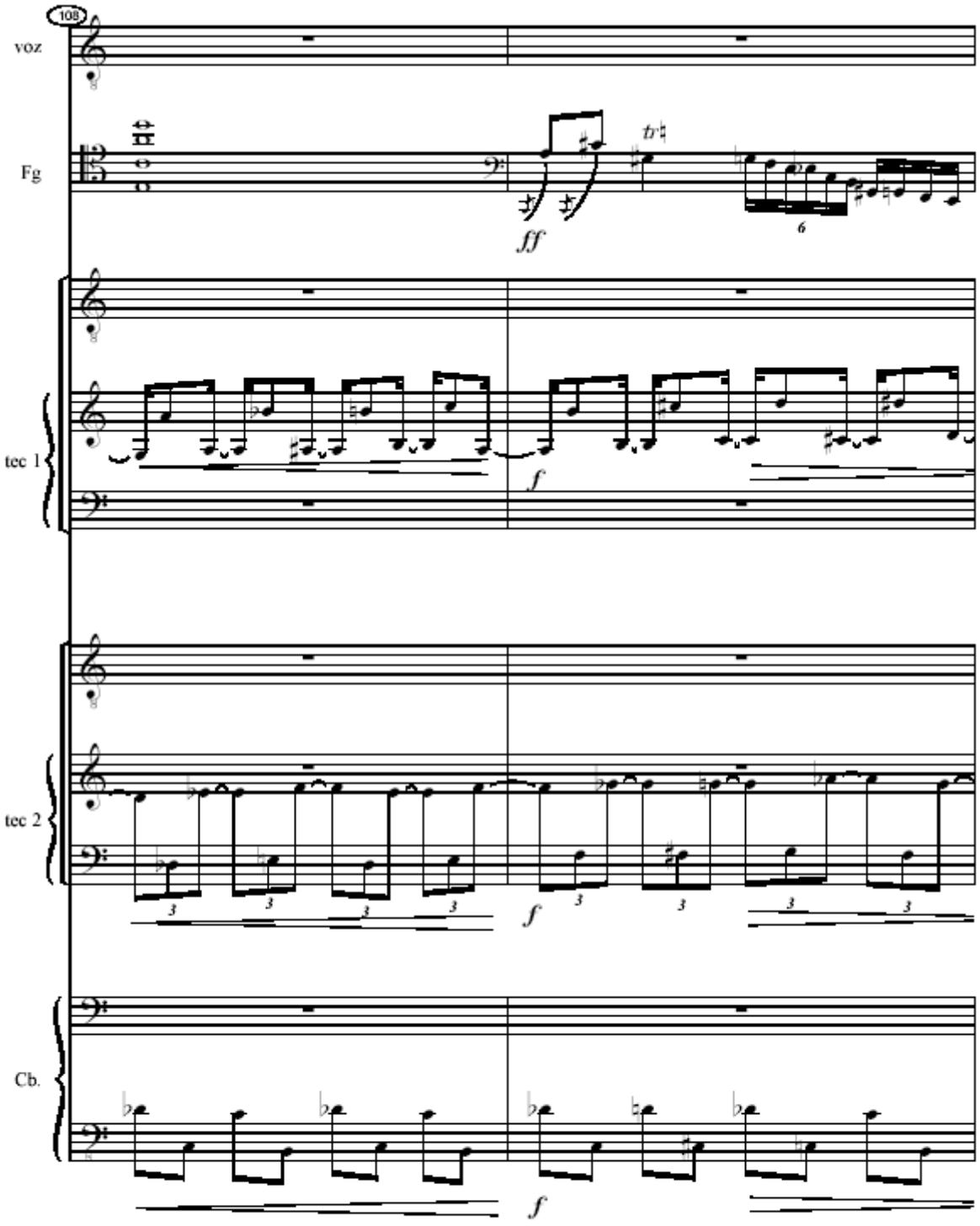

97
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.

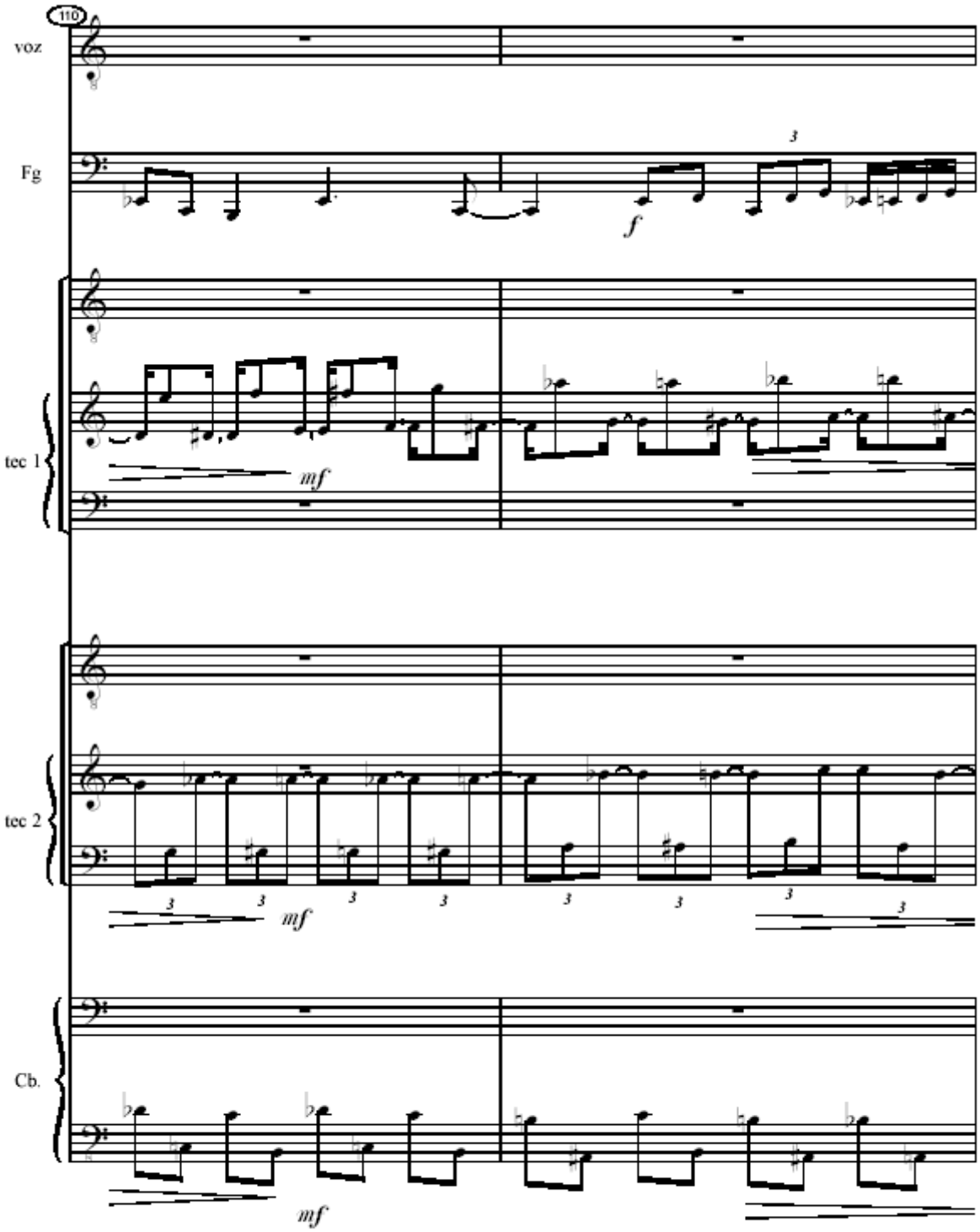

100
voz
Fg
f
6
3
3
tec 1
mp
tec 2
mp
3
3
3
3
3
3
3
3
Cb.
mp

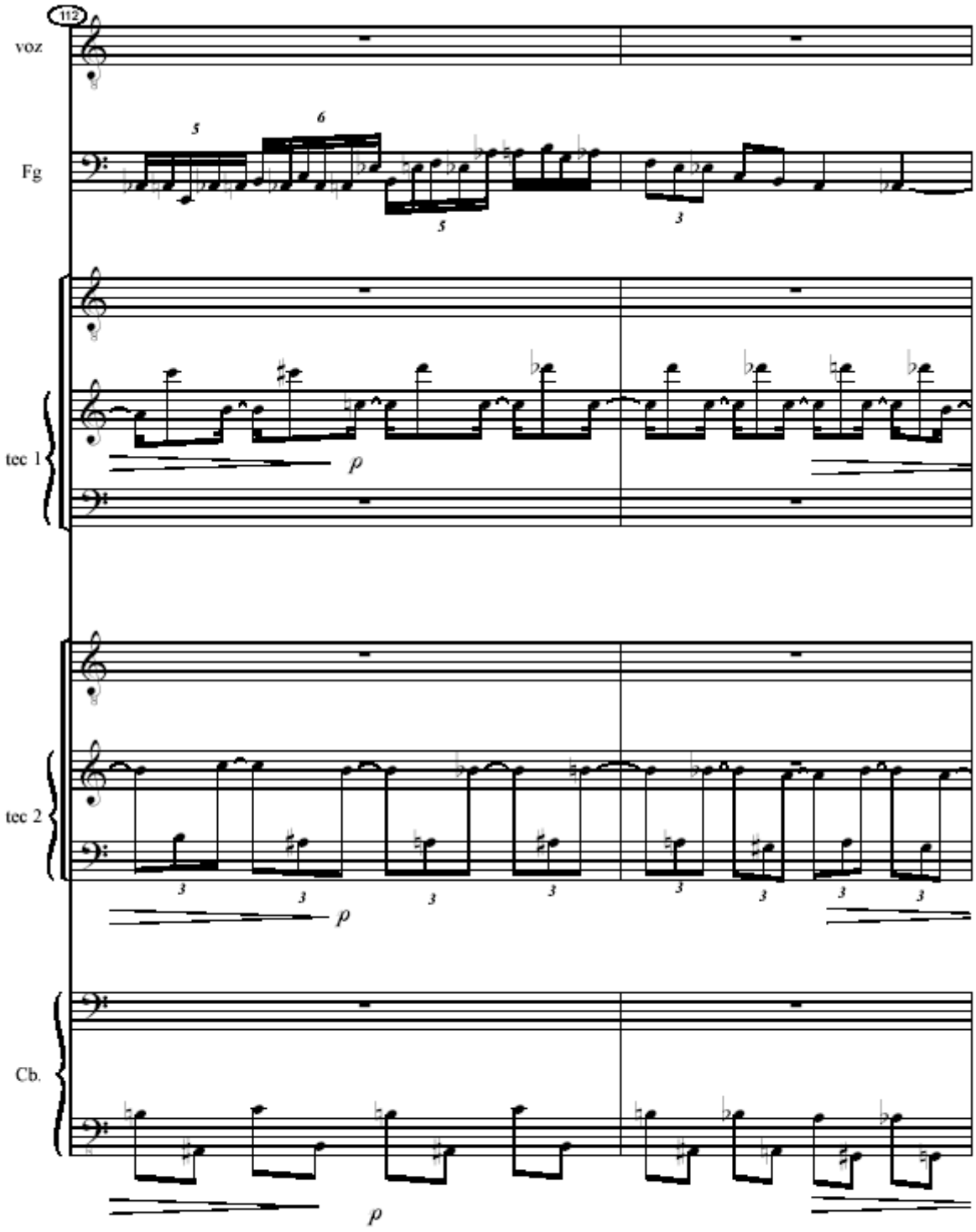

102
voz
Fg
tec 1
pp
tec 2
pp
3 3 3 3 3 3 3 3
Cb.
pp

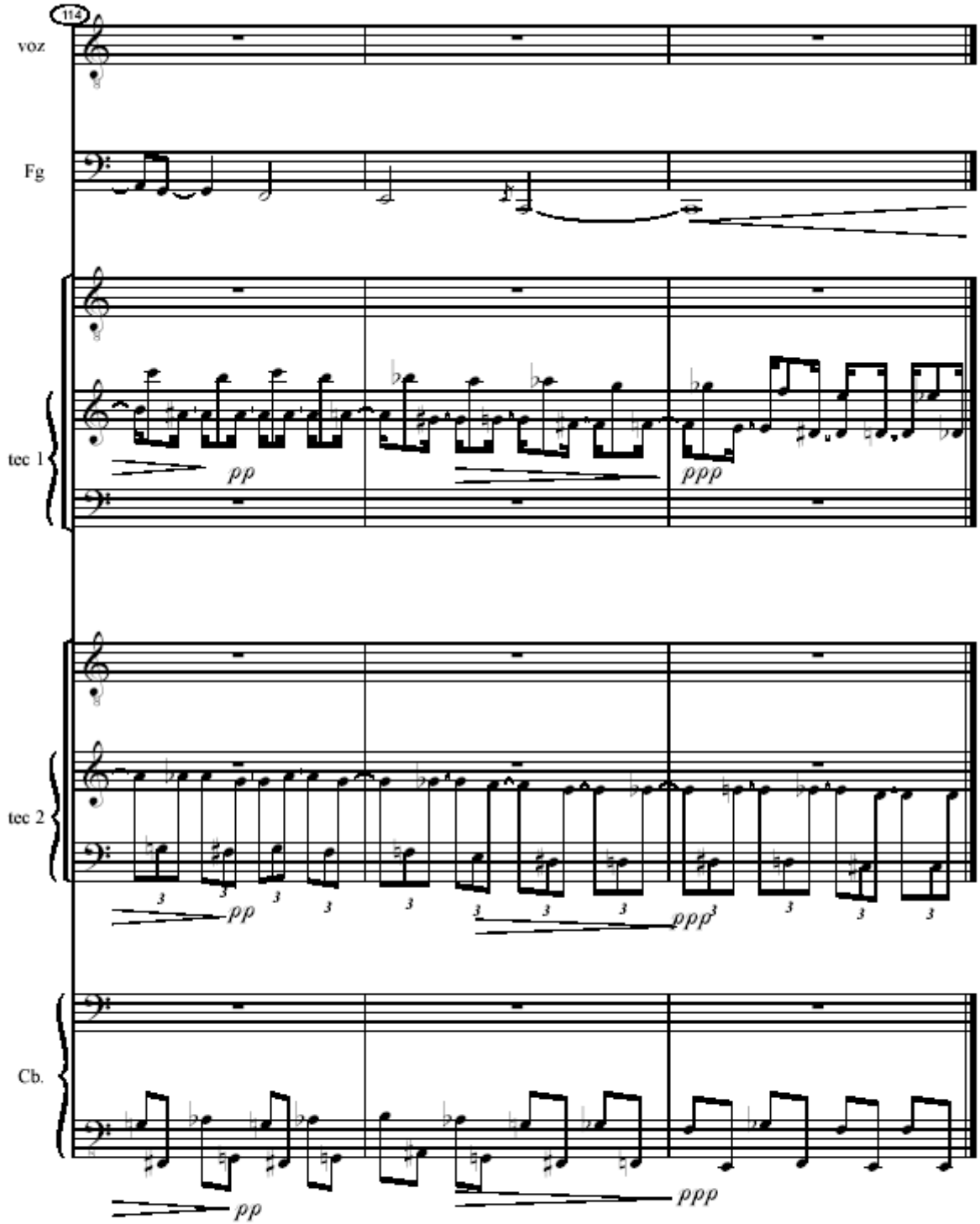

104
voz
Fg
tec 1
mp
tec 2
mp
Cb.
mp


108
voz
Fg
fr
sff=pp
sff=pp
f
tec 1
tec 2
Cb.


108
voz
Fg
fff
tr
6
tec 1
f
tec 2
3
f
Cb.
f


110
voz
Fg
f
tec 1
mf
tec 2
mf
Cb.
mf


112
voz
Fg
tec 1
tec 2
Cb.
p
p
p


114
voz
Fg
tec 1
pp
ppp
tec 2
pp
ppp
Cb.
pp
ppp

2.3 K'UEI

É uma peça eletroacústica construída a partir da manipulação digital de arquivos com gravações das palavras "sim" e "não". A palavra **K'uei,** traduzida por Keizi (1989) como "A oposição", no *I Ching* significa "[..] a desunião, a separação, a diversidade. Um confronto direto de duas vontades diferentes." (KEIZI, 1989, p.58). A idéia da composição originou-se no caráter antagônico dessas duas palavras, o qual foi relacionado com as regiões temáticas da forma sonata. O uso como referencial, dessa forma já sedimentada se dá quando a primeira região temática é representada pela palavra "sim", com caráter calmo e tranqüilo; e a segunda, pela palavra "não", com caráter agitado e violento.

K'uei é a primeira música eletroacústica que componho. Para a construção dessa peça foram usados equipamentos amadores, pois a gravação e a manipulação dos arquivos que deram origem à peça foram feitas em um PC equipado com uma placa de som "Sound Blaster AWE 64" e o microfone externo que a acompanha. O uso desses equipamentos, principalmente para a gravação dos arquivos com as amostras de voz humana, inclui uma quantidade de ruído. Esse ruído é incorporado à composição da peça, fazendo parte de um posicionamento estético: é possível transformar a falta de recursos e equipamentos profissionais em recursos expressivos.

2.3.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO

O projeto foi concebido prevendo 5 seções (figura 2.3.1), sendo a primeira "sim, calmo"; a segunda, "não, agitado e violento"; a terceira, como um

desenvolvimento que combina as palavras "sim" e "não" e os caracteres calmo, agitado e violento. Na quarta seção o "sim" é apresentado com o caráter "agitado e violento"; e na quinta seção, o "não" é apresentado de forma "calmo", representando essa inversão de caráter a reexposição da forma sonata. O projeto não prevê durações para as seções ou para o todo, mas relações de proporcionalidade entre as 5 seções planejadas: 1 1 2 1 1.

Figura 2.3.1 - Projeto de k'uei

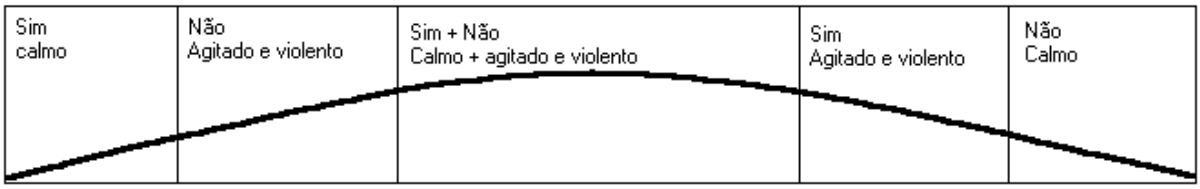
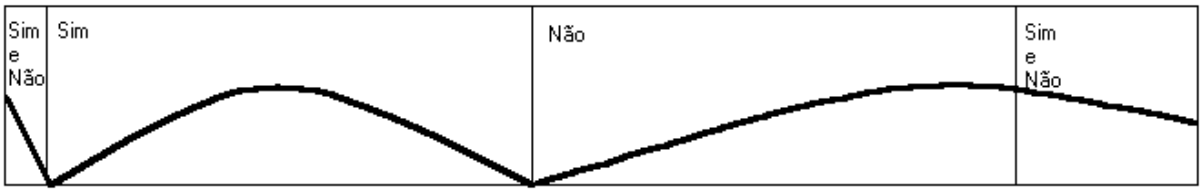


Figura 2.3.2 - Forma final de k'uei



Após a composição da primeira seção, o projeto foi reavaliado e configurado conforme a figura 2.3.2. Isso ocorreu porque essa seção foi composta com uma dualidade interna que estava prevista para ocorrer com o uso da palavra "sim" entre a primeira e a quarta seção. A mesma redução foi feita entre a segunda e quinta

seção, o que reduziu o número de seções para três. A introdução foi adicionada com o intuito de criar um impacto dramático que determinasse o início da peça.

2.3.2 PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Primeiro foram gravados, com voz humana, diversos arquivos de áudio digitais com várias sonoridades das palavras "sim" e "não" (tabela 2.3.1). O formato de arquivo padrão para a gravação de áudio digital na plataforma Windows é o *wave*, que possui qualidade e fidelidade de som profissionais.

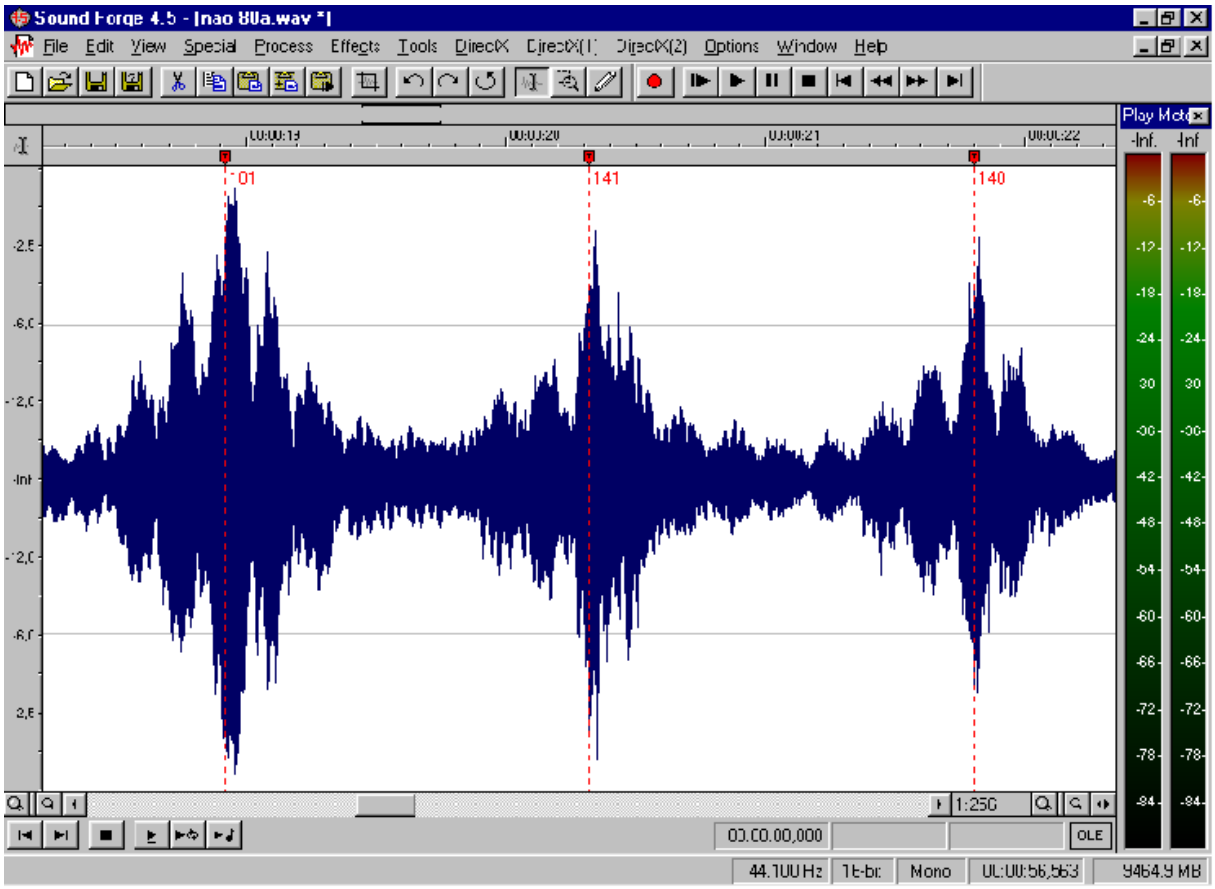
Tabela 2.3.1 - Sonoridades extraídas das palavras "sim e não" que serviram de base para a construção de **K'uei**

SIM	NÃO
1) 's' curto.	9) 'nnnn' longo.
2) 'ssss' longo.	10) 'ãããã' longo.
3) 'i' curto.	11) 'oooo' longo.
4) 'iiii' longo.	12) 'nã' curto.
5) 'mmmm' longo.	13) 'nããã' longo.
6) 'si' curto.	14) 'ão' curto.
7) 'siii' longo.	15) 'ãooo' longo.
8) 'sim' curto, médio e longo.	16) 'não' curto, médio e longo.

Cada uma dessas sonoridades foi gravada de diversas maneiras: arquivos com sons cantados e arquivos com sons falados; dinâmicas, crescendo, diminuindo,

esforçando e combinações desses parâmetros. Com esses procedimentos foram criados 54 diferentes arquivos que serviram de material básico para a manipulação. Os arquivos originais foram manipulados no programa *Sound Forge 4,5* (figura 2.3.3), nos quais aplicaram-se efeitos e processos de transposições tonais e microtonais, tanto em quartos, quanto em terços de tom; equalização; *fade in e out; normalize; reverse;* compressão e expansão de tempo; *chorus; delay e echo; distortion; graphic dynamics; flange; reverb; pitch bend e pitch shift; e opcode fusion: vocode*. Com esses processos de edição foram criados 789 arquivos de áudio digital no formato wave.

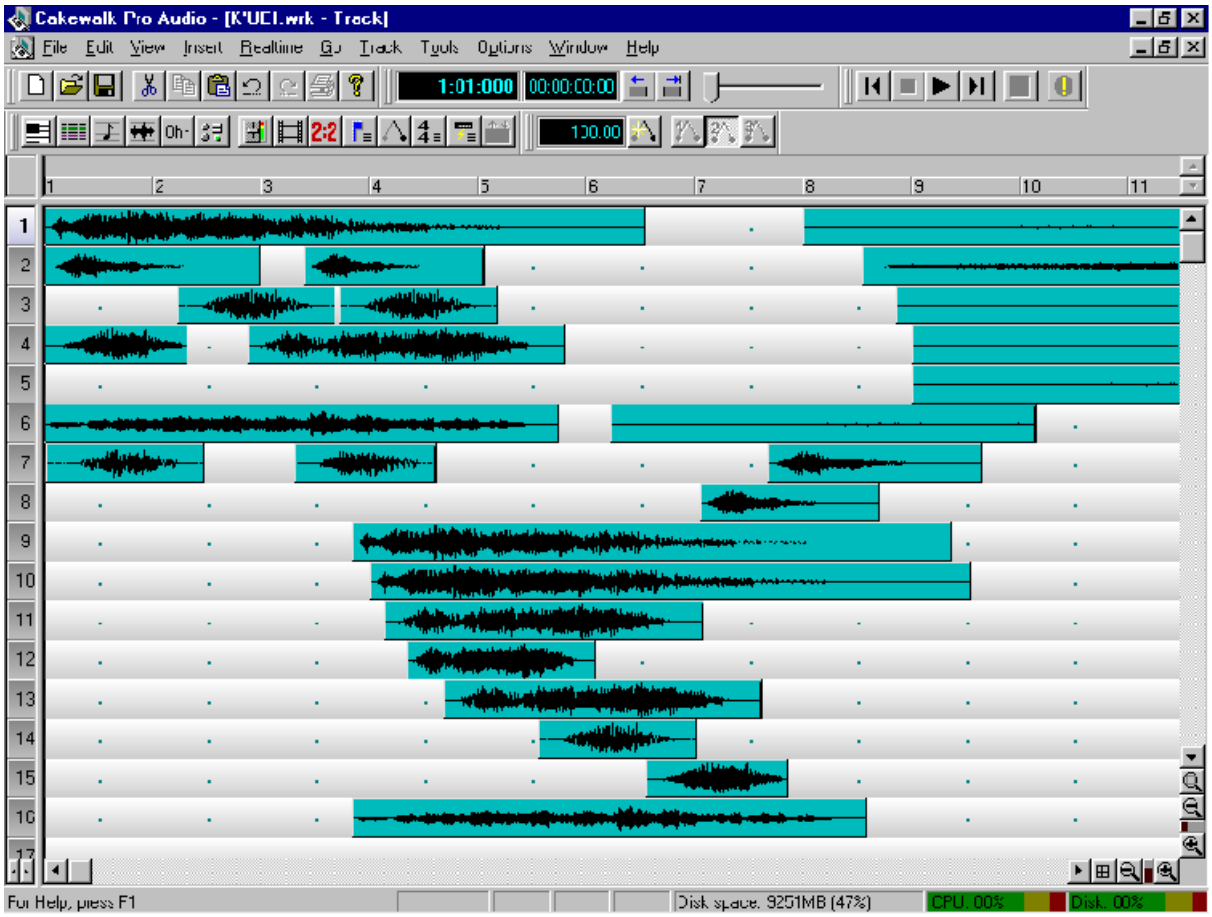
Figura 2.3.3 - Foto da manipulação do arquivo "não 80a.wav", no programa *Sound Forge 4,5*



NOTA: Na foto aparecem já processados e colados em seqüência os arquivos "não 101", "não 141" e "não 140", que são três transposições em quartos de tom do arquivo "não" original.

A montagem da peça foi feita em 29 canais no programa *Cakewalk Pro Audio 9.0* (figura 2.3.4). Os arquivos editados no *Sound Forge* são inseridos e posicionados no *Cakewalk,* funcionando como partes individuais. O modo como são dispostos no *Cakewalk* proporciona seqüência e equalização entre eles. Essa maneira de compor permite a audição do resultado final tanto durante a elaboração dos arquivos quanto durante a sua acomodação na estrutura final da peça. O trânsito de arquivos entre os dois programas foi intenso, pois um arquivo não adaptado à sua função por problemas de duração ou intenção dramática deve retornar ao programa de edição para nova preparação até que satisfaça as condições necessárias para o encaixe na estrutura da peça.

Figura 2.3.4 - Foto da montagem da introdução no programa "*Cakewalk Pro Audio 9.0*"



NOTA: Na foto, aparece a introdução, disposta nos canais de um a dez (primeira coluna vertical), misturada à primeira seção, que inicia na indicação de compasso oito (cabeçalho), ocupando os canais de um a cinco.

2.3.3 DESCRIÇÃO DAS SEÇÕES

Introdução

A introdução foi a última parte da peça a ser composta, construída a partir da manipulação de fragmentos das outras seções. Como a primeira seção começa com o chiado pianíssimo provocado pelo som prolongado da letra "s", o som do início da peça, por vezes, ficava misturado ao ruído ambiente. A introdução tem por finalidade demarcar com vigor o início da peça e criar expectativas quanto aos materiais apresentados.

Primeira Seção

Na primeira seção foi realizada uma construção da palavra "sim", utilizando diversos arquivos com as sonoridades: ssss, s, i, iiii, si, sim, mmm. Começa pelo som indeterminado do 's', que parece um ruído branco, passando por acordes montados em terços de tom com a letra i e terminando com a palavra sim completa.

Segunda Seção

Inicia com a palavra "não" tão grave que é transfigurada em ruídos e sons grotescos. *Clusters* de arquivos "não" em quartos de tom produzem harmônicos brilhantes que seguem num contínuo adensamento até alcançar várias estruturas sobrepostas da palavra "não".

Terceira seção

Está construída principalmente com arquivos das palavras "sim" e "não" com poucos efeitos, o que permite que sejam entendidas. O confronto direto entre essas palavras pronunciadas por completo confere a esta seção um embate final entre duas vontades opostas.

2.4 POLYAKANTHOS

Vocábulo de origem grega, **Polyakanthos** significa muitos espinhos. A peça, organizada em sete movimentos, está escrita para sexteto formado por flauta/flauta piccolo, clarinete/clarinete baixo, percussão, piano, violino e violoncelo. O conteúdo expressivo e a grande forma de **Polyakanthos** resultam da justaposição do caráter definido para cada um dos sete movimentos, posicionados de maneira a criar uma linha de direcionamento e integração do todo. Cada movimento possui um caráter distinto podendo ser interpretado em separado como peças independentes com características auto-suficientes, mas a maneira de compô-los e ordená-los faz com que o conjunto resultante forme uma unidade orgânica.

A maneira como ***Polyakanthos*** foi projetada possibilitou a integração dos diversos níveis estruturais, considerando as implicações das decisões locais na grande forma e vice-versa. O projeto da peça origina-se da associação de três idéias: primeiro, a idéia de compor um solo, com características diferentes para cada instrumento, que, usado como *cantus firmus*, serviu como base para a construção dos movimentos; segundo, a linha temporal de intenção expressiva, baseada na seção áurea, a qual possibilitou a visão do todo em qualquer etapa da composição e, portanto, a localização, a procedência e os possíveis caminhos a serem seguidos; e terceiro, a utilização do início ao fim da peça de materiais comuns, como o uso de uma mesma série e a recorrência de gestos rítmicos, tímbricos e melódicos. O conjunto dessas idéias auxilia na tomada de decisões e permite ao compositor um alto grau de controle da organização formal e conteúdo expressivo. O projeto, no entanto, não delimita alturas ou ritmos nem impõe caminhos obrigatórios, deixando que as deliberações sejam tomadas pelo compositor à medida que a construção da

peça vá progredindo, estabelecendo assim uma estrutura de oportunidades com as quais a capacidade de criação é alimentada.

Polyakanthos foi escrita em três etapas. Na primeira, a pré-composição, foram feitos o projeto da grande forma, a definição dos materiais e o caráter predominante de cada solo. Na segunda, foram compostos os solos em forma de peças completas com sua própria estrutura e caráter. Na terceira, a composição dos movimentos, baseados nos solos.

2.4.1 PRÉ-COMPOSIÇÃO

Escolha da instrumentação

O orientador, prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, sugeriu uma instrumentação baseada no *ensemble* de *"Pierrot Lunaire",* de Arnold Schoenberg, pelas possibilidades de combinações timbrísticas e por se ajustar à formação básica da maioria dos grupos de câmara voltados para a música nova. Essa escolha foi o primeiro impulso composicional, pois, a partir dessa importante definição, os pensamentos composicionais passaram a ser direcionados para a sonoridade dessa formação.

Elaboração dos materiais de alturas

O segundo passo na composição de ***Polyakanthos*** foi a escolha das alturas. Com a intenção de unificar a linguagem da peça, foi elaborada uma série dodecafônica, usada tanto de forma ortodoxa quanto livremente, que funcionou

como um estoque de alturas e intervalos. A essa série foram aplicados os procedimentos desenvolvidos por Arnold Schoenberg: transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão, conforme a tabela 2.4.1. Também foram aplicados os princípios de permutação de León Biriotti (tabela 2.4.2).

Tabela 2.4.1 - Série dodecafônica usada em **Polyakanthos**

S0:	E	A#	D#	C#	D	B	C	G	G#	F#	A	F
S6:	A#	E	A	G	G#	F	F#	C#	D	C	D#	B
S1:	F	B	E	D	D#	C	C#	G#	A	G	A#	F#
S3:	G	C#	F#	E	F	D	D#	A#	B	A	C	G#
S2:	F#	C	F	D#	E	C#	D	A	A#	G#	B	G
S5:	A	D#	G#	F#	G	E	F	C	C#	B	D	A#
S4:	G#	D	G	F	F#	D#	E	B	C	A#	C#	A
S9:	C#	C	G	A#	B	G#	A	E	F	D#	F#	D
S8:	C	F#	B	A	A#	G	G#	D#	E	D	F	C#
S10:	D	G#	C#	B	C	A	A#	F	F#	E	G	D#
S7:	B	F	A#	G#	A	F#	G	D	D#	C#	E	C
S11:	D#	A	D	C	C#	A#	B	F#	G	F	G#	E

Tabela 2.4.2 - Permutações de Leon Biriotti aplicadas à série S_0 de **Polyakanthos**

S0:	E	A#	D#	C#	D	B	C	G	G#	F#	A	F
P6:	A#	D#	C#	D	B	F	E	C	G	G#	F#	A
P11:	D#	C#	D	B	F	A	A#	E	C	G	G#	F#
P9:	C#	D	B	F	A	F#	D#	A#	E	C	G	G#
P10:	D	B	F	A	F#	G#	C#	D#	A#	E	C	G
P7:	B	F	A	F#	G#	G	D	C#	D#	A#	E	C
P8:	C	E	A#	D#	C#	D	G	G#	F#	A	F	B
P3:	G	C	E	A#	D#	C#	G#	F#	A	F	B	D
P4:	G#	G	C	E	A#	D#	F#	A	F	E	D	C#
P2:	F#	G#	G	C	E	A#	A	F	B	D	C#	D#
P5:	A	F#	G#	G	C	E	F	B	D	C#	D#	A#
P1:	F	A	F#	G#	G	C	B	D	C#	D	A#	E

Com a definição da instrumentação e das alturas, passei a compor pequenos trechos como estudo das possibilidades de combinações dos parâmetros timbre e altura. O trabalho composicional, nessa etapa, incluiu a composição de fragmentos

para instrumentos-solo, explorando as sonoridades de cada instrumento e combinações de instrumentação. Os resultados foram o início de **Polyakanthos VI** e uma das idéias que gerou o projeto da peça, de compor solos dos quais seriam originados os movimentos.

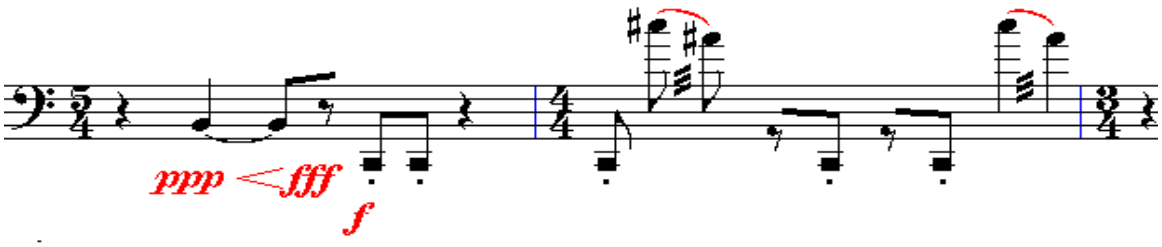
Escolha do caráter de cada solo

Uma importante decisão composicional, com resultados práticos e estéticos durante a escrita de **Polyakanthos,** foi a de escrever solos que serviram de base para a escrita dos movimentos. Exceto o movimento II, os solos são usados como "*cantus firmus*", sobre os quais foram adicionadas as outras vozes. As possibilidades sonoras alcançadas com o estímulo desse procedimento (principalmente na construção do contraponto em que todas as vozes têm a mesma importância do solo que está servindo de base) não seriam atingidas sem esse método, que acrescentou à minha prática composicional uma nova técnica: a provocação composicional e os limites impostos pelos solos à construção dos movimentos, levando a descobertas de novos meios de expressão. O resultado prático para a composição dos movimentos é o fato de que o foco das decisões composicionais está voltado para o contraponto, pois todo o direcionamento de tensão, repouso e duração do movimento já é dado pelo solo.

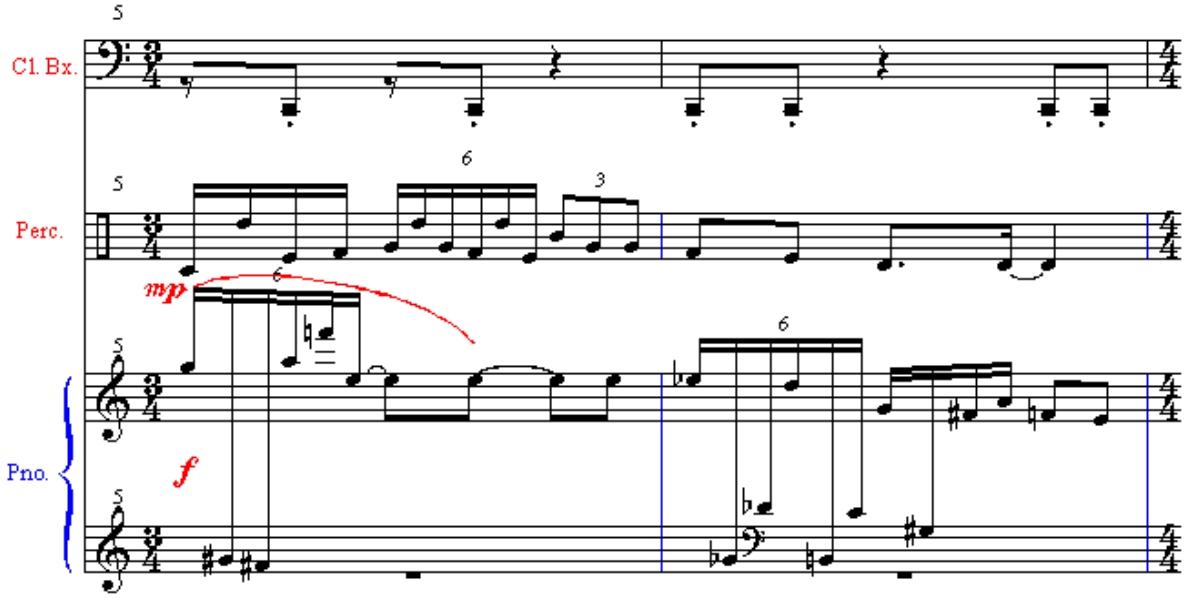
Cada solo está baseado em um caráter que serve como guia de comportamento e de gestos musicais específicos para cada instrumento. Esses gestos são enfatizados no transcorrer da peça. Por exemplo, o clarinete baixo no **Polyakanthos VII**, [4 a 11, 38 a 44 e 47 a 61], (exemplo 2.4.2), possui o comportamento com a mesma característica proposta no solo que serviu como

cantus firmus em **Polyakanthos I** (exemplo 2.4.1). Essa reiteração de gestos e comportamentos tem por objetivo estabelecer uma identidade para cada instrumento e organicidade na forma total da peça.

Exemplo 2.4.1 - **Polyakanthos I**, parte do clarinete baixo [17 e 18]



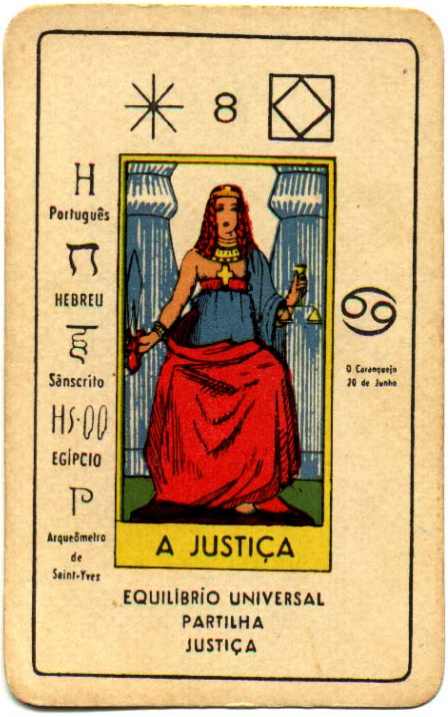
Exemplo 2.4.2 - **Polyakanthos VII** [5 e 6]



O caráter principal de cada solo foi definido de duas maneiras: para alguns instrumentos, apliquei um procedimento aleatório utilizando as cartas de Tarô. Para outros, o caráter foi planejado visando a enfatizar certas características expressivas

do instrumento. O caráter preponderante da flauta, flauta piccolo, piano e violino foi definido com o auxílio do baralho de cartas de Tarô, também conhecidas como Thora, Rota e Athor. Esse procedimento também representa uma novidade em meu processo composicional. O Tarô compõe-se de 78 cartas: 56 chamadas *Arcanos menores,* das quais se derivaram as cartas dos baralhos comuns, e outras 22 cartas que não se encontram entre as cartas comuns, chamadas *Arcanos maiores.* Estas possuem na parte superior um número; no centro, uma figura hieroglífica; sob a figura, em letras maiúsculas, o sentido tradicional da lâmina; e, mais abaixo ainda, três significados: espiritual, moral e físico, conforme a figura 2.4.1. Os *arcanos menores* têm a seguinte disposição: no centro, a figura; em cima, o sentido em uma palavra ou frase; e, em baixo, outro sentido para a carta invertida.

Figura 2.4.1 – Carta do baralho de Taro



Após o processo de embaralhar, foram distribuídas três cartas para cada instrumento, e escolhido, dentre elas, o caráter expressivo predominante para cada solo: **Flauta**: carta 21 - O LOUCO. Ruptura das comunicações divinas; e carta 16 – RUÍNA, CATÁSTROFE. Destruição por antagonismo. **Piccolo**: carta 9 – O EREMITA, a iniciativa, a prudência. **Piano**: carta 74 – Falta de ordem. **Violino**: carta 76 – Nobreza, equilíbrio; e carta 10 – A ORDEM.

Escolhi o caráter dos outros solos, baseado em características e possibilidades do instrumento que gostaria de realçar nas peças. **Clarinete**: melancólico. **Clarinete Baixo**: ruidoso, esparso, agressivo. **Violoncelo**: jocoso (engraçado ou no sentido pejorativo). O solo de percussão foi planejado para criar dualismo complementar com as frases em uníssono já compostas, conforme descrição de **Polyakanthos II** na página 174.

A definição de um caráter predominante auxilia na concepção da sonoridade e do comportamento gestual de cada instrumento. Este subsídio traz um direcionamento para a composição dos solos, auxiliando na concepção de um comportamento idiossincrático para cada instrumento. É importante esclarecer que a maneira como cada caráter foi simbolizado musicalmente é muito pessoal. Esses símbolos musicais passaram a ter um grande valor na construção dos solos, servindo como ímpeto para a sua composição. Resumindo: para o caráter de cada solo, criei um símbolo musical que serviu como ímpeto para a sua construção: caráter $\rightarrow$ símbolo $\rightarrow$ ímpeto $\rightarrow$ solo.

Instrumentação de cada movimento

O projeto de **Polyakanthos**, além do caráter pré-definido de cada movimento dado pelo instrumento-solo, inclui níveis de intervenção e participação dos outros instrumentos (tabela 2.4.3). A palavra nível é usada aqui como uma preferência de uso dos instrumentos no movimento e não, como hierarquia musical. Em primeiro nível, e obrigatório no movimento, está o instrumento-solo. No segundo, estão os instrumentos integrados ao solo, assumindo igual importância no caráter expressivo. No terceiro, estão os instrumentos que fazem intervenções esporádicas de caráter local.

Tabela 2.4.3 - Projeto inicial da instrumentação de **Polyakanthos**

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Flauta	3º nível	-	**SOLO**	2º nível	-	1º nível	-	2º nível	-
Fl. Piccolo	-	2º nível	-	-	-	-	**SOLO**	-	2º nível
Clarinete	-	2º nível	-	**SOLO**	-	1º nível	-	2º nível	-
Cl. Baixo	2º nível	-	-	-	2º nível	-	2º nível	-	**SOLO**
Percussão	2º nível	**SOLO**	2º nível	-	3º nível	-	2º nível	3º nível	2º nível
Piano	**SOLO**	2º nível	-	2º nível	2º nível	1º nível	2º nível	-	2º nível
Violino	3º nível	2º nível	2º nível	2º nível	-	1º nível	3º nível	**SOLO**	2º nível
Violoncelo	3º nível	2º nível	-	2º nível	**SOLO**	1º nível	3º nível	2º nível	2º nível

Tabela 2.4.4 - Instrumentação final de **Polyakanthos**

	I (IX)	II	III	IV	V	VI	VII (I)
Flauta	-	-	**SOLO**	-	2º nível	1º nível	2º nível
Fl. Piccolo	2º nível	2º nível	-	-	-	-	-
Clarinete	-	2º nível	-	**SOLO**	-	1º nível	-
Cl. Baixo	**SOLO**	-	-	-	2º nível	-	2º nível
Percussão	-	**SOLO**	2º nível	-	3º nível	-	2º nível
Piano	-	2º nível	-	2º nível	2º nível	1º nível	**SOLO**
Violino	2º nível	2º nível	2º nível	-	2º nível	1º nível	2º nível
Violoncelo	2º nível	2º nível	-	-	**SOLO**	1º nível	2º nível

A comparação entre o projeto e a realização indica que a instrumentação foi modificada em dois movimentos, a ordem dos movimentos foi modificada e o número de movimentos foi diminuído. O movimento IV, inicialmente planejado para quinteto, foi realizado em duo; e o movimento V, planejado para quarteto, foi realizado em sexteto. As modificações no número de movimentos e a troca de posição dos movimentos I e IX serão comentadas juntamente com a concepção da forma.

O terceiro nível, de intervenções esporádicas, foi usado apenas no movimento V. Isso ocorre por uma questão prática. A execução de um dos movimentos de forma separada, visto como um duo, trio, etc., poderia ser inviabilizada pela utilização esporádica de outros instrumentos. Mesmo assim, essa é uma técnica que pretendo incorporar à minha prática composicional.

Concepção da forma

A seqüência dos movimentos foi uma decisão composicional em que ligações e contrastes entre movimentos foram pensados para criar direcionalidade ou corte brusco no discurso musical, dando-lhe continuidade ou alterando-o radicalmente. Os solos foram separados por suas características em dois grupos contrastantes: grupo I: melancólico, ordenado, nobre, estático, que são os solos de clarinete, violino, percussão e o movimento VI; e grupo II: catástrofe, ruína, destruição, falta de ordem, ruído, agressão, jocosidade, referindo-se aos solos de flauta, clarinete baixo, piano, violoncelo e piccolo. Os solos, e conseqüentemente os movimentos, foram arranjados numa seqüência de alternância de caráter, revezando elementos dos grupos I e II, de maneira a criar um direcionamento na intenção expressiva da peça.

O projeto da grande forma possui uma linha temporal de direcionamento dramático em forma de arco côncavo, que tem como ponto inferior a seção áurea da peça (figura 2.4.1). Essa linha indica a média da intenção expressiva de cada movimento, quantidade de informações e atividade rítmico-melódica, pois, picos acima e abaixo dessa linha não devem ser evitados. Assim, a seqüência de movimentos feita no projeto serve como uma orientação de caráter e intenção dramática, tanto durante a composição dos solos, quanto a dos movimentos. Essa localização, tanto temporal como de direcionamento do caráter expressivo, revelou grande utilidade durante a composição, pois possibilitou o controle do percurso dramático.

Figura 2.4.1 - Projeto inicial da forma de **Polyakanthos**

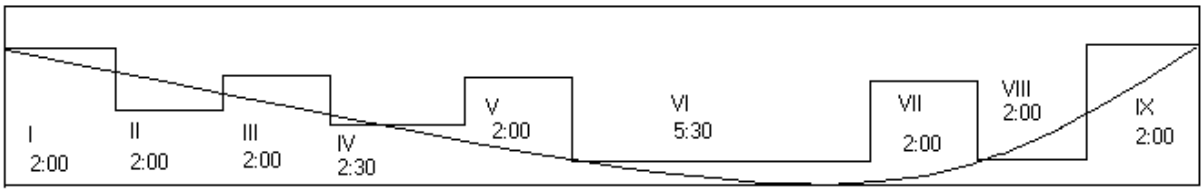
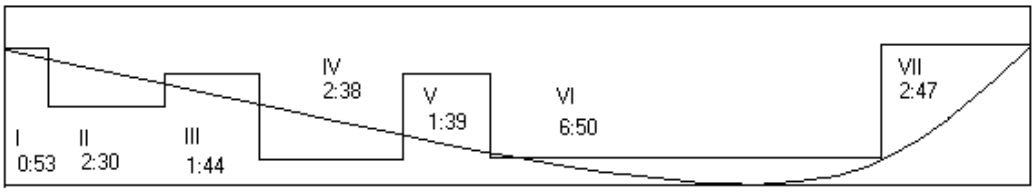


Figura 2.4.2 - Forma final de **Polyakanthos**



Os solos, e por conseguinte os movimentos, foram projetados com duração de dois minutos, com exceção dos movimentos IV, com 2min30, e VI, com 5min30. O planejamento nesse sentido serve como uma projeção média da duração dos movimentos e como um auxílio, e não um parâmetro fixo no qual a música deve ser encaixada. A duração final dos movimentos foi definida pelo desenvolvimento do conteúdo de cada solo, e estes foram concebidos a partir dos estímulos fornecidos tanto pelo caráter expressivo dos próprios solos como pela seqüência dada pelo projeto da forma total. O projeto da forma influencia a construção do solo pela antevisão da localização deste em relação aos outros, por sua posição em relação ao todo e pelas possibilidades de continuidade ou contraste.

Durante a realização do projeto, o movimento IX foi trocado de posição com o movimento I. Essa troca foi feita porque o movimento IX terminaria com o clarinete baixo tocando uma frase sem acompanhamento e com características diferentes das que foram planejadas para o final da peça, que, como pode ser visto na figura 2.4.1,

constitui um momento de euforia com atividade rítmica e melódica no nível máximo. A troca foi possível por dois motivos: primeiro, porque no projeto inicial os movimentos I e IX se equivalem em intenções dramáticas e estão equiparados (figura 2.4.1) como os pontos mais altos da linha temporal; e segundo, porque o movimento IX foi concluído antes do movimento I, o que possibilitou o direcionamento da composição desse movimento para uma finalização mais intensa. A conseqüência dessa mudança é que o final de **Polyakanthos VII** não acompanha o final do solo de piano.

Embora os movimentos VII e VIII tenham sido planejados, não foram compostos, já que depois de pronto o **Polyakanthos VI**, compor mais um movimento lento (VIII), que seria escrito sobre o solo do violino, retiraria a força do movimento VI e do contraste que este possui com o movimento VII. Para compensar esse desequilíbrio, os três movimentos finais deveriam ser aumentados, o que causaria problemas de equilíbrio com o início e um desvio muito grande na linha de condução dramática da peça. A retirada desses movimentos foi então uma decisão composicional para preservar essa intenção dramática.

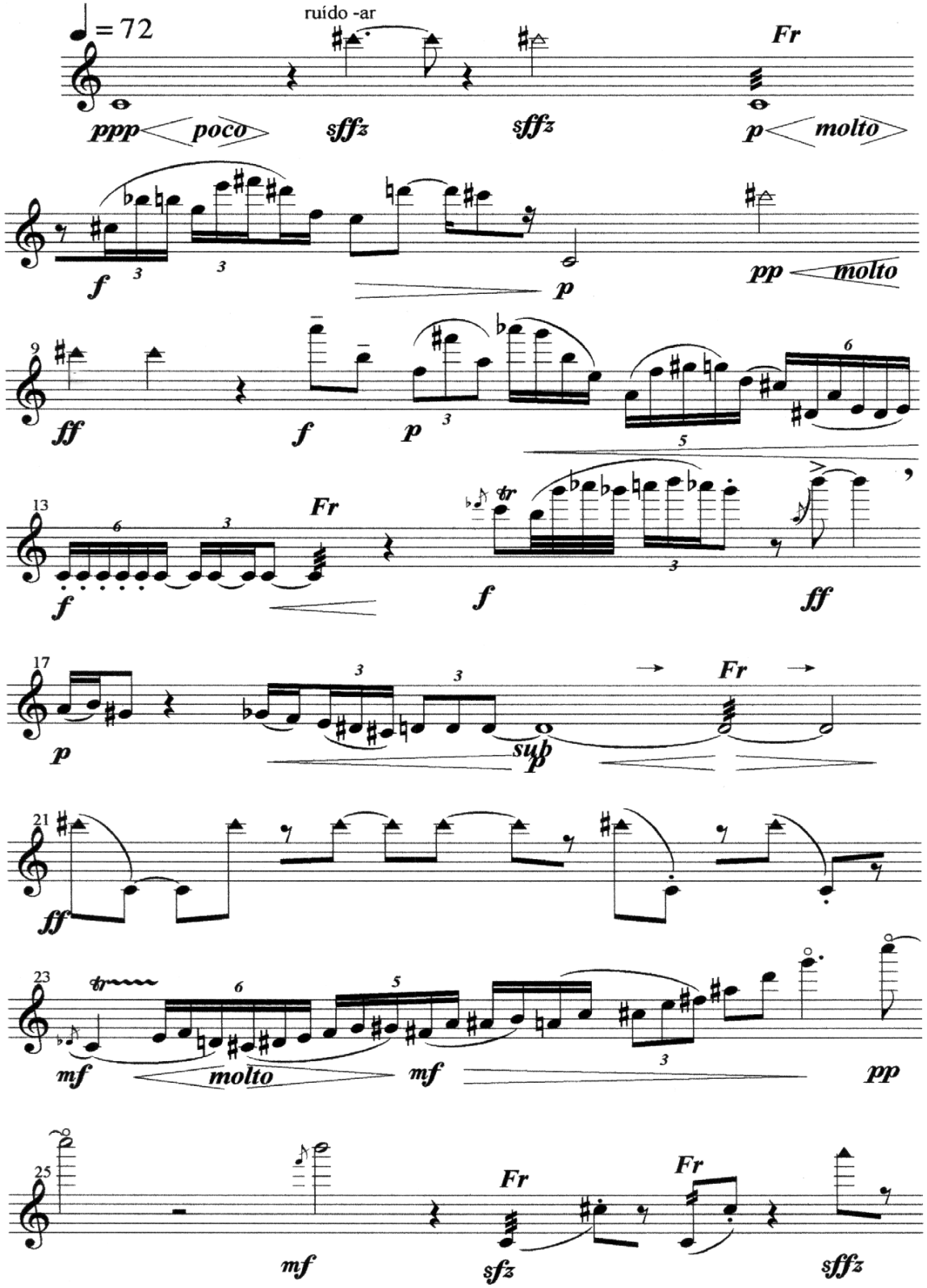
2.4.2 COMPOSIÇÃO DOS SOLOS

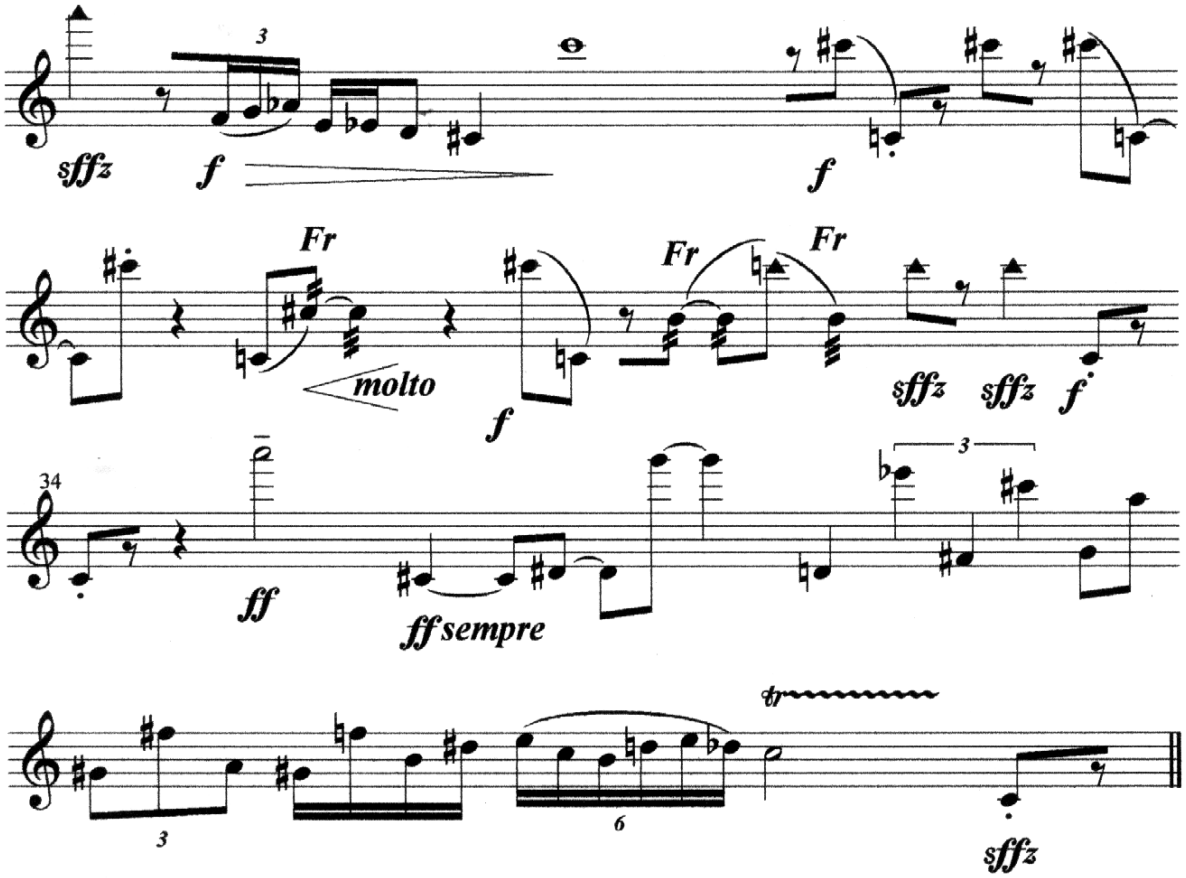
Os solos foram compostos a partir da definição do caráter predominante de cada instrumento que, usado como estímulo externo, impulsionou e orientou o processo de composição. O caráter de cada solo, como já foi dito, foi simbolizado musicalmente de uma forma muito pessoal, mas sem esse estímulo, dificilmente os resultados alcançados teriam a variedade de expressões atingidas.

Flauta

Para projetar o caráter de loucura, ruptura das comunicações, ruína, catástrofe e destruição por antagonismo, imaginei que o comportamento gestual se caracterizasse pela alternância de extremos: extremo grave versus extremo agudo, pouca atividade rítmica versus muita atividade rítmica, ritmo com divisões regulares versus ritmo com divisões irregulares, repetição de alturas versus variedade de alturas.

Exemplo 2.4.3 - Solo de flauta que originou **Polyakanthos III**

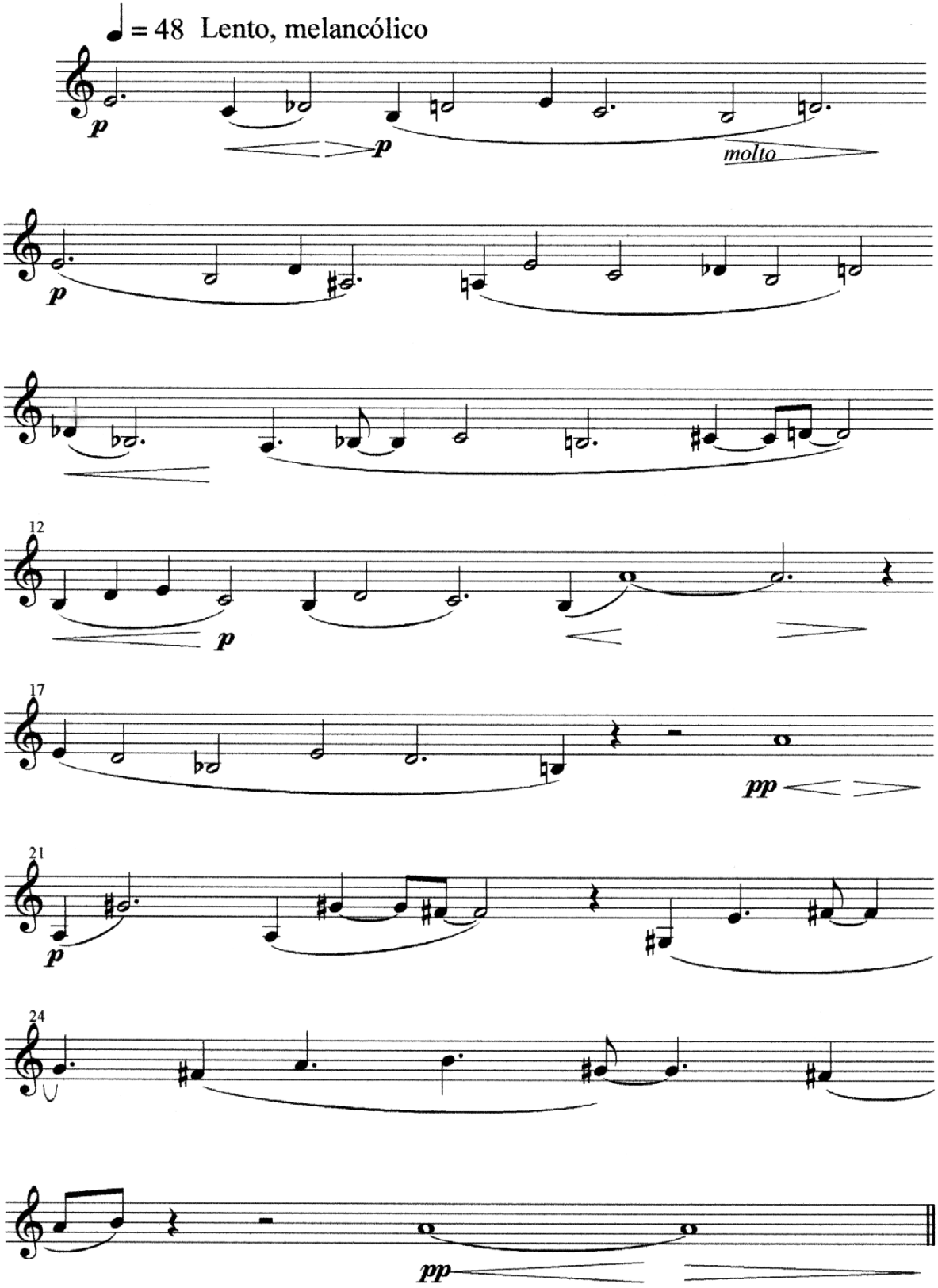




Clarinete

Para concretizar o caráter melancólico, imaginei um solo lento, com notas longas, dinâmica contida em piano, pouca variedade de articulação e concentração no registros médio e grave. Até a metade da duração total da peça, o registro está contido em uma quinta justa (A_2 - E_3),o que confere ao solo uma característica não-direcional.

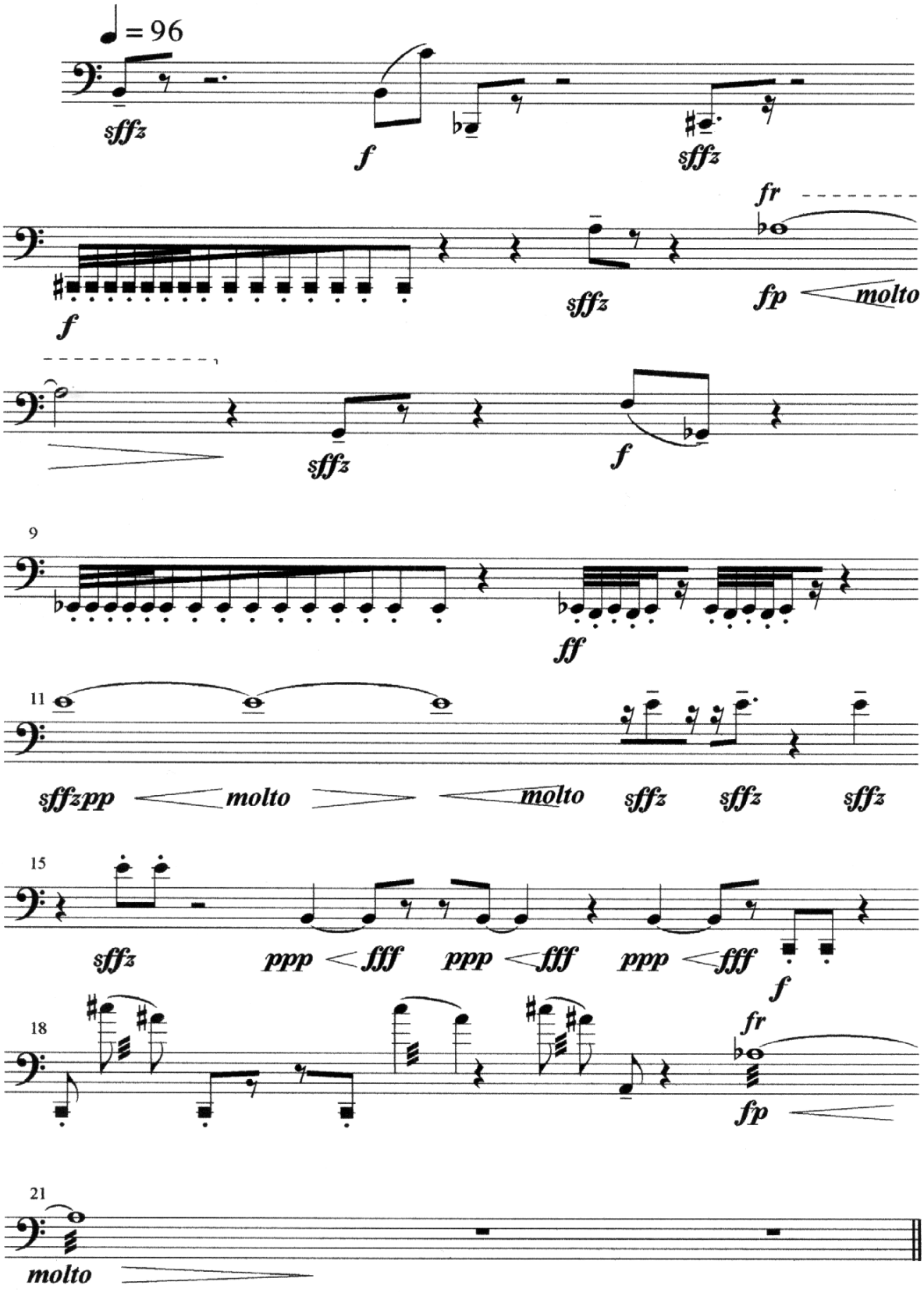
Exemplo 2.4.4 - Solo de clarinete que originou **Polyakanthos IV**



Clarinete baixo

O caráter ruidoso, esparso e agressivo do clarinete baixo foi dado por pequenos gestos com dinâmica forte, fortíssimo e esforçandíssimo, separados por grandes pausas. Os gestos são compostos de figuras rítmicas com ralentando escrito, grandes saltos e golpes de língua na palheta do instrumento.

Exemplo 2.4.5 - Solo de clarinete baixo que originou **Polyakanthos I**

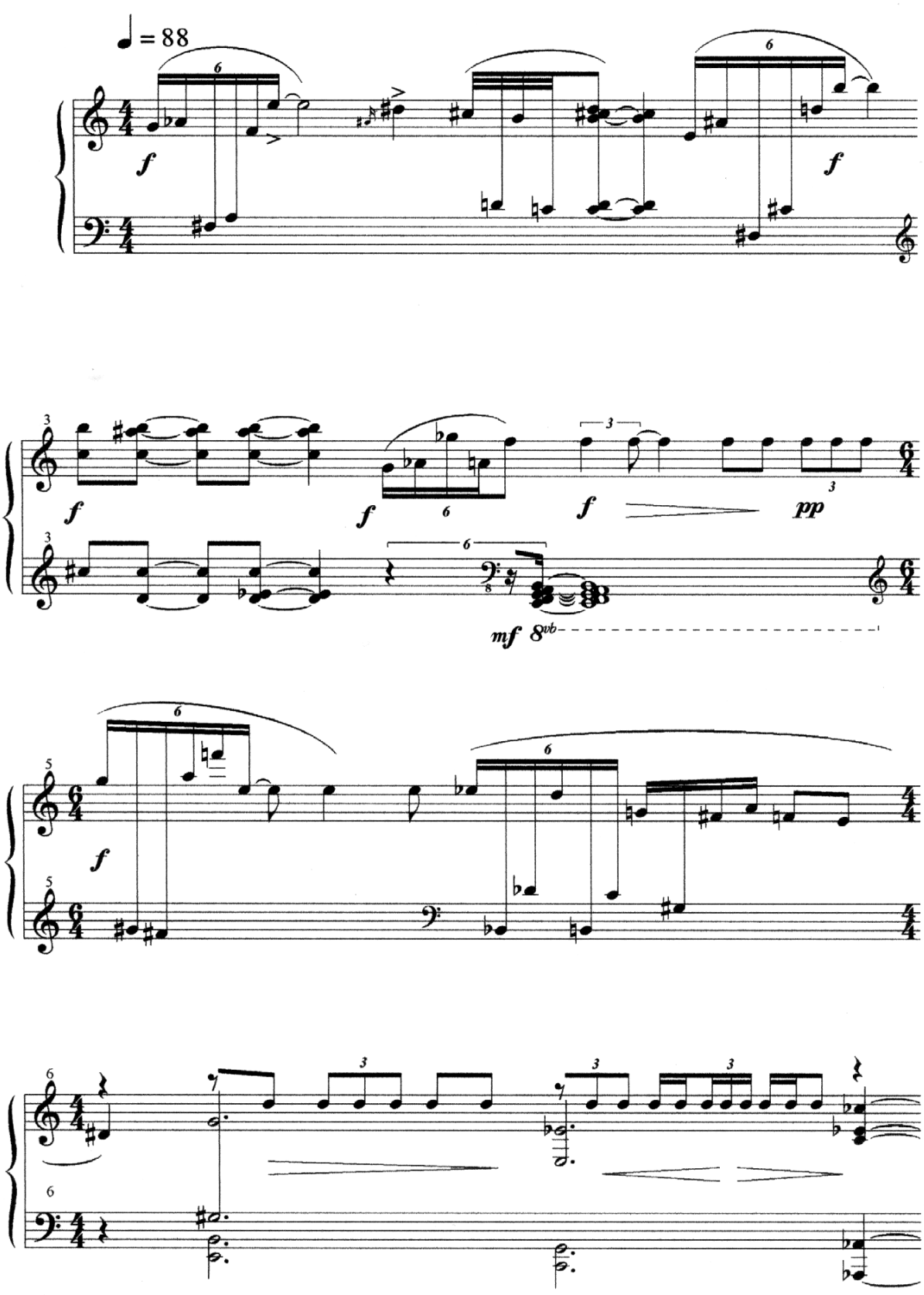


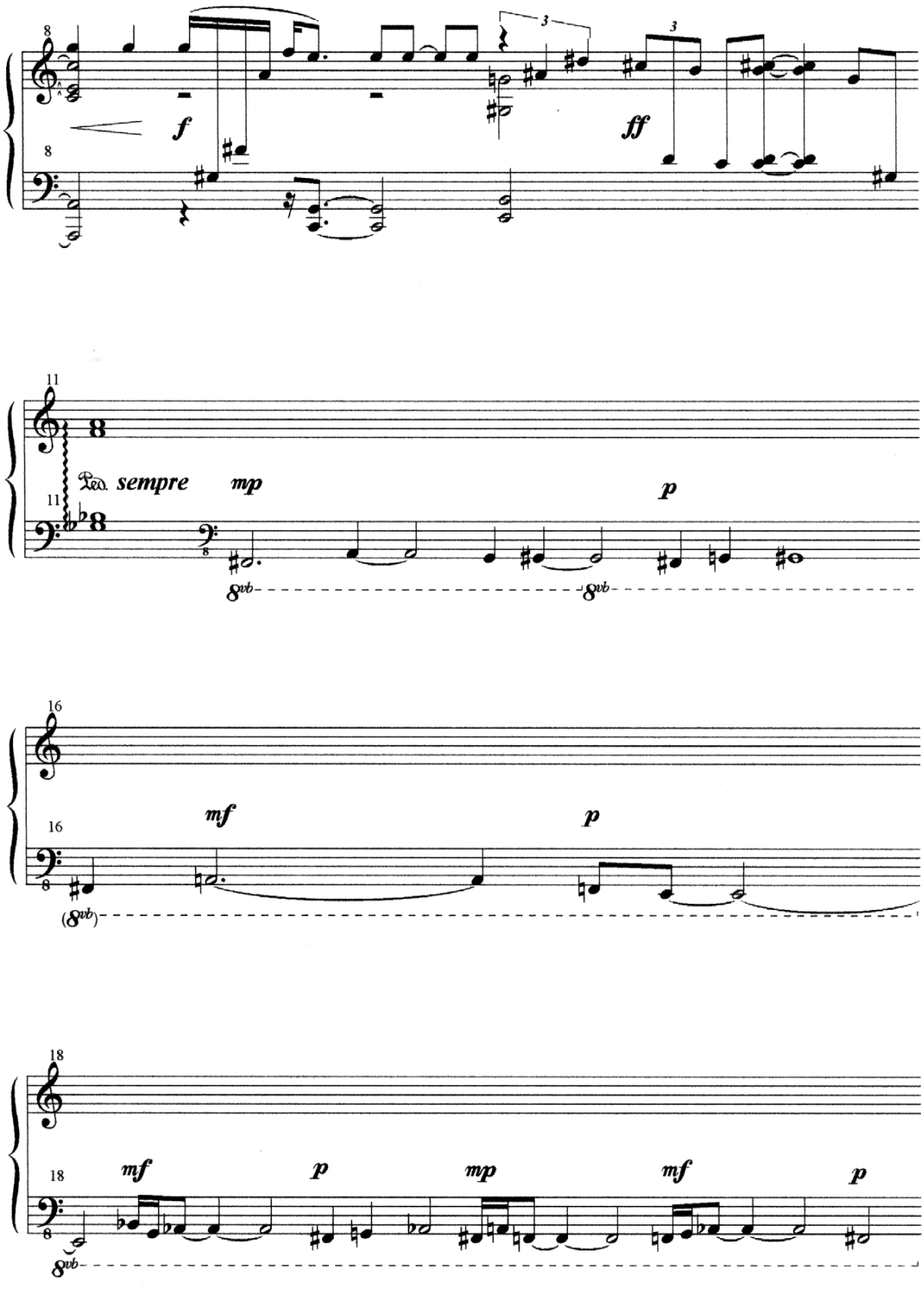
Piano

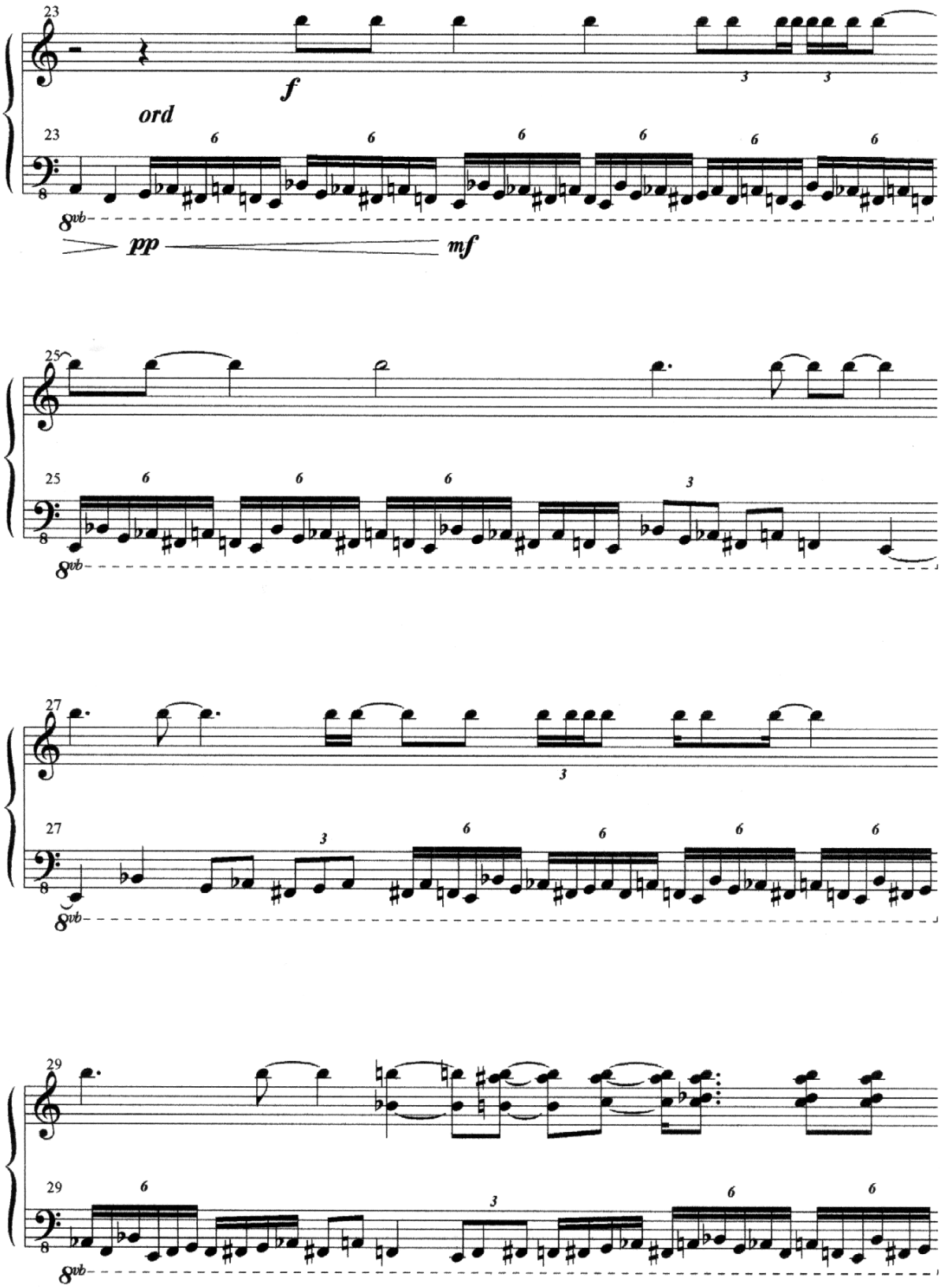
O solo de piano recebeu o nome de **Cangaço** e fez parte do recital de Mestrado em Composição como uma peça independente. O título **Cangaço**, que em um de seus significados define o estilo de vida dos cangaceiros, sem parada, errantes, nômades, está ligado à maneira como a peça foi escrita. A falta de ordem no caráter do piano foi traduzida através de contrastes entre seções: a seção monofônica é justaposta à seção polifônica; seções de ritmos rápidos com acelerando e retardando escritos são apostas a seções com ritmos lentos e medidos; registro e dinâmica amplos contrastam com registro e dinâmica contidos.

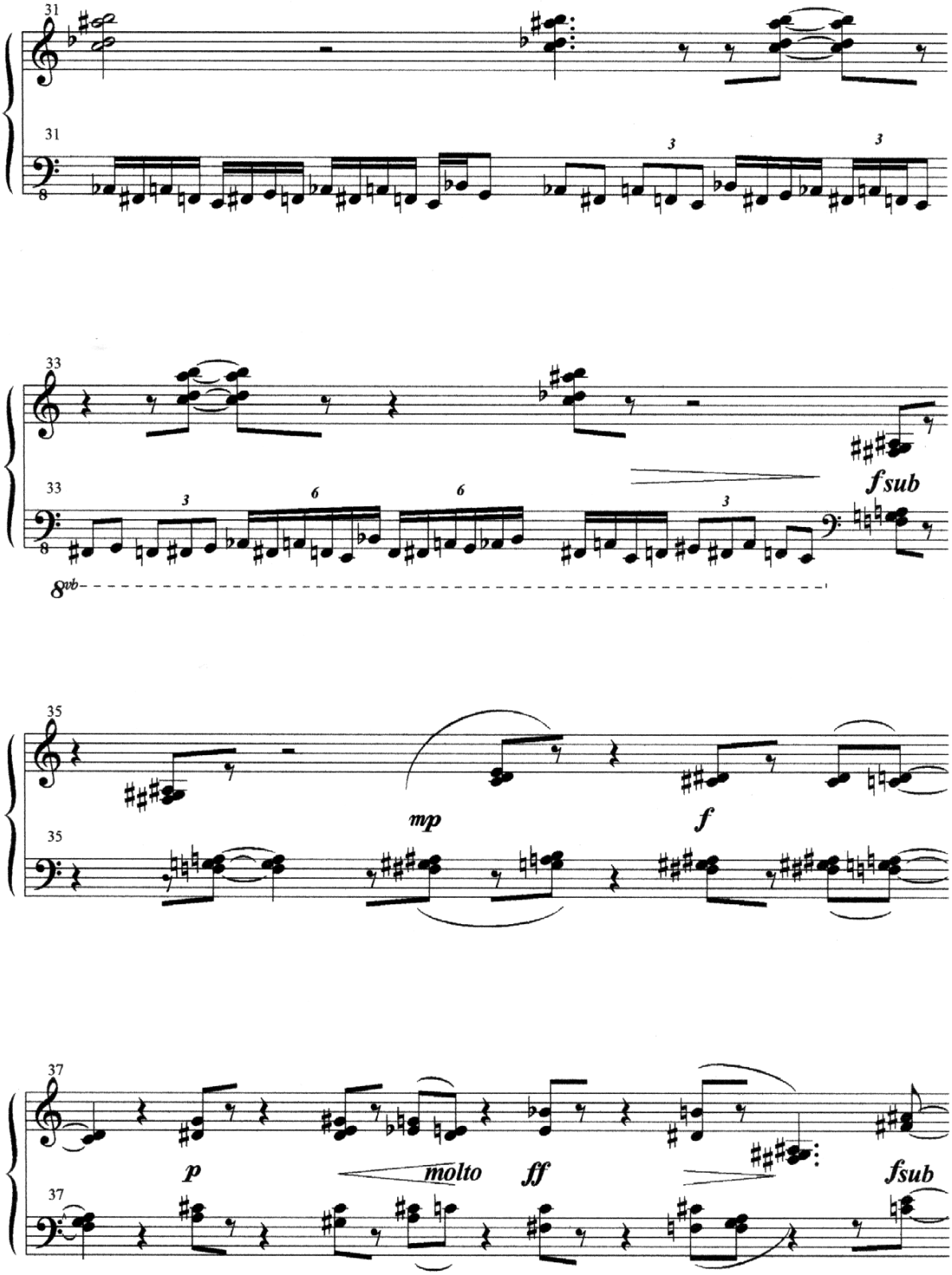
Por encomenda, para fazer parte do CD da pianista Catarina Domenici, **Cangaço** foi reescrita (anexo 2, página 282), tendo recebido a influência da sonoridade de **Polyakanthos VII**, o que transformou a peça de 2min30 do recital, em uma peça com as mesmas características, mas com a duração de 5 minutos.

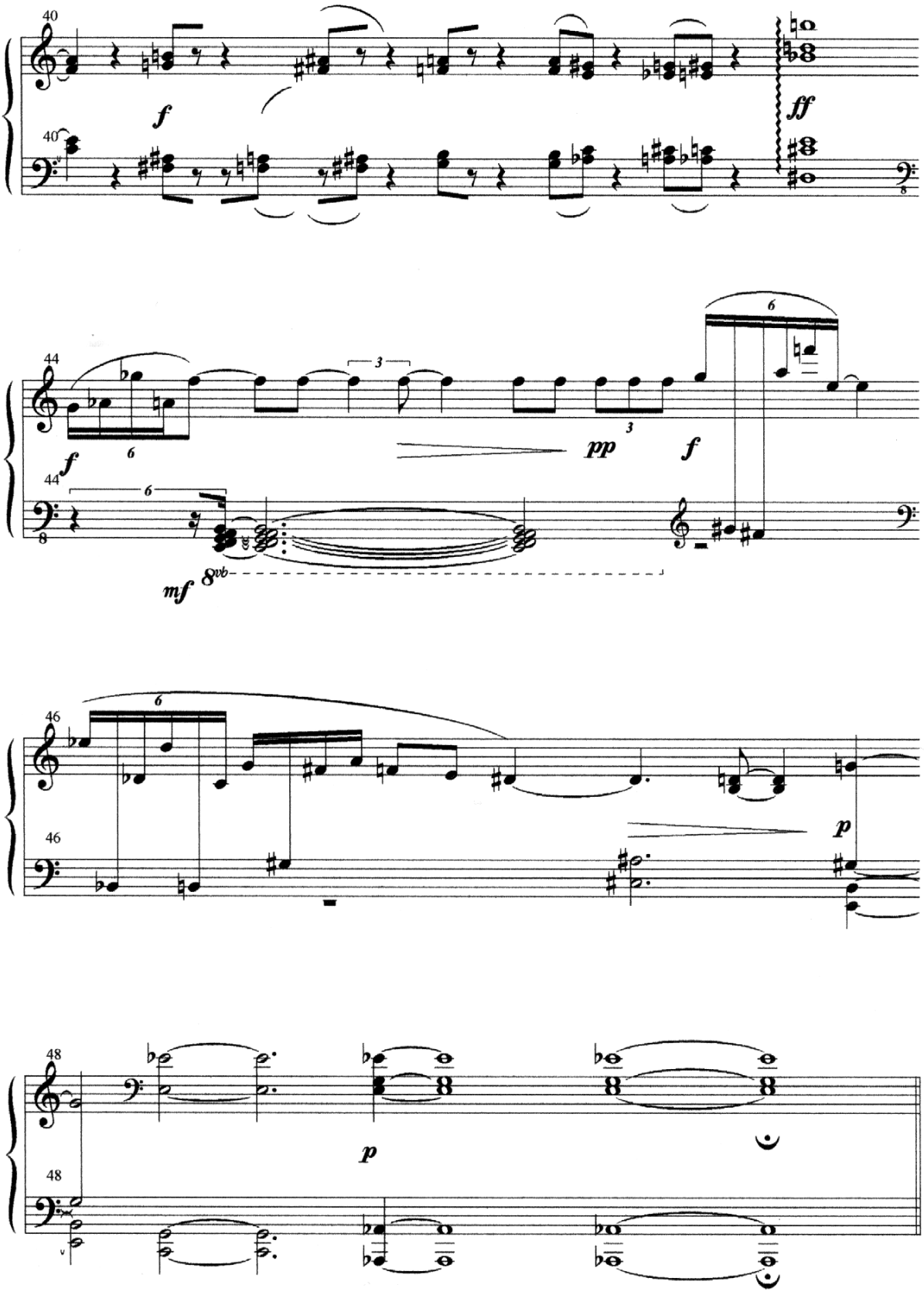
Exemplo 2.4.6 - **Cangaço**: solo de piano que originou **Polyakanthos VII**




8
f
ff
3
3
11
Ped. sempre
mp
p
8vb
8vb
16
mf
p
(8vb)
18
mf
p
mp
mf
p
8vb


23
f
ord
23
8vb
pp
mf
25
25
8vb
27
27
8vb
29
29
8vb

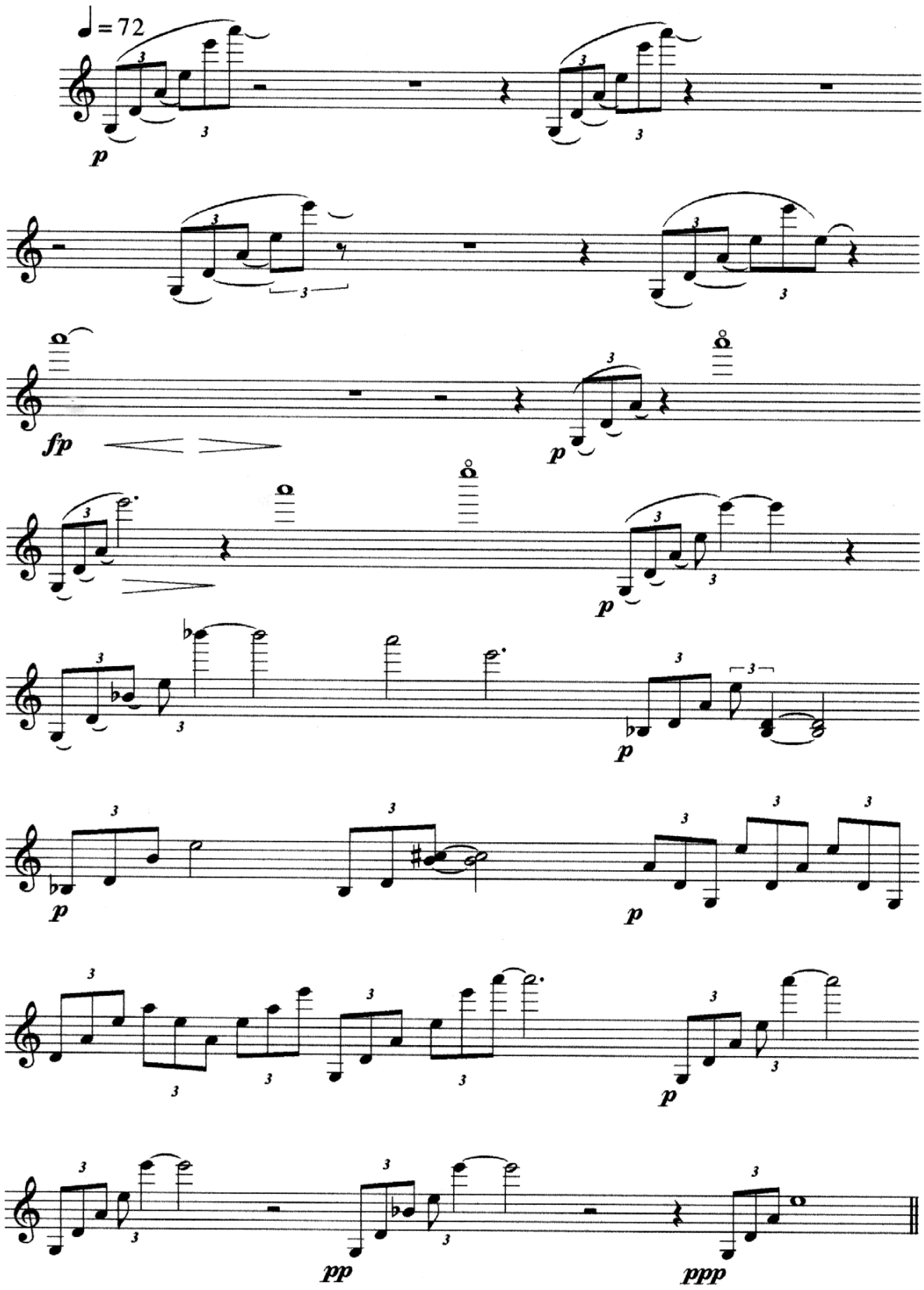

31
31
33
33
fsub
8vb
35
35
mp
f
37
37
p
molto
ff
fsub


40
f
ff
44
f
pp
f
mf
8vb
46
p
48
p

Violino

O caráter de ordem e nobreza foi simbolizado através da repetição de um arpejo de cordas soltas que ficam soando até desaparecer o som. O padrão rítmico do arpejo é repetido por toda a peça. Conforme comentado anteriormente, o solo de violino não foi utilizado na construção de **Polyakanthos**.

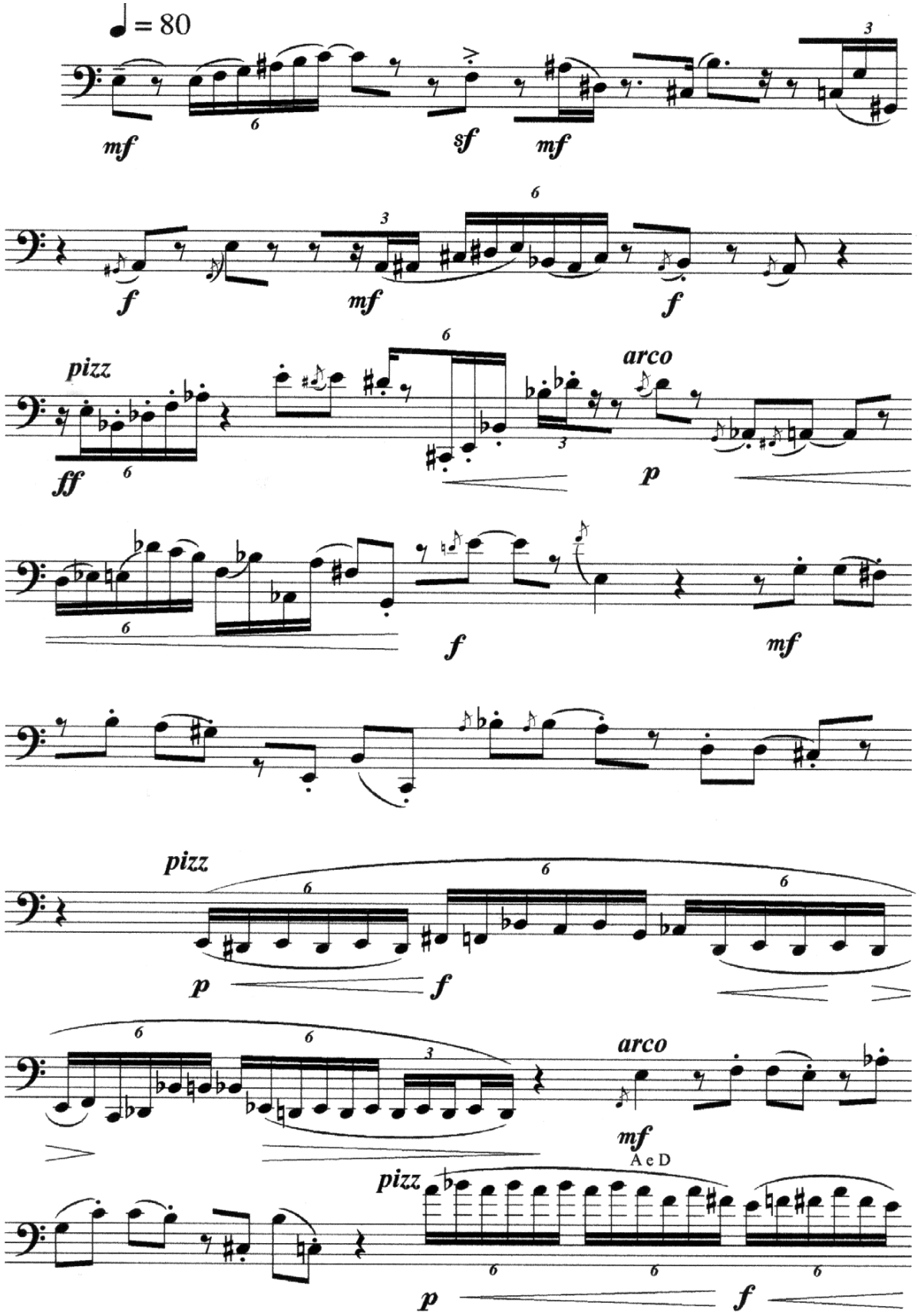
Exemplo 2.4.7 - Solo de violino

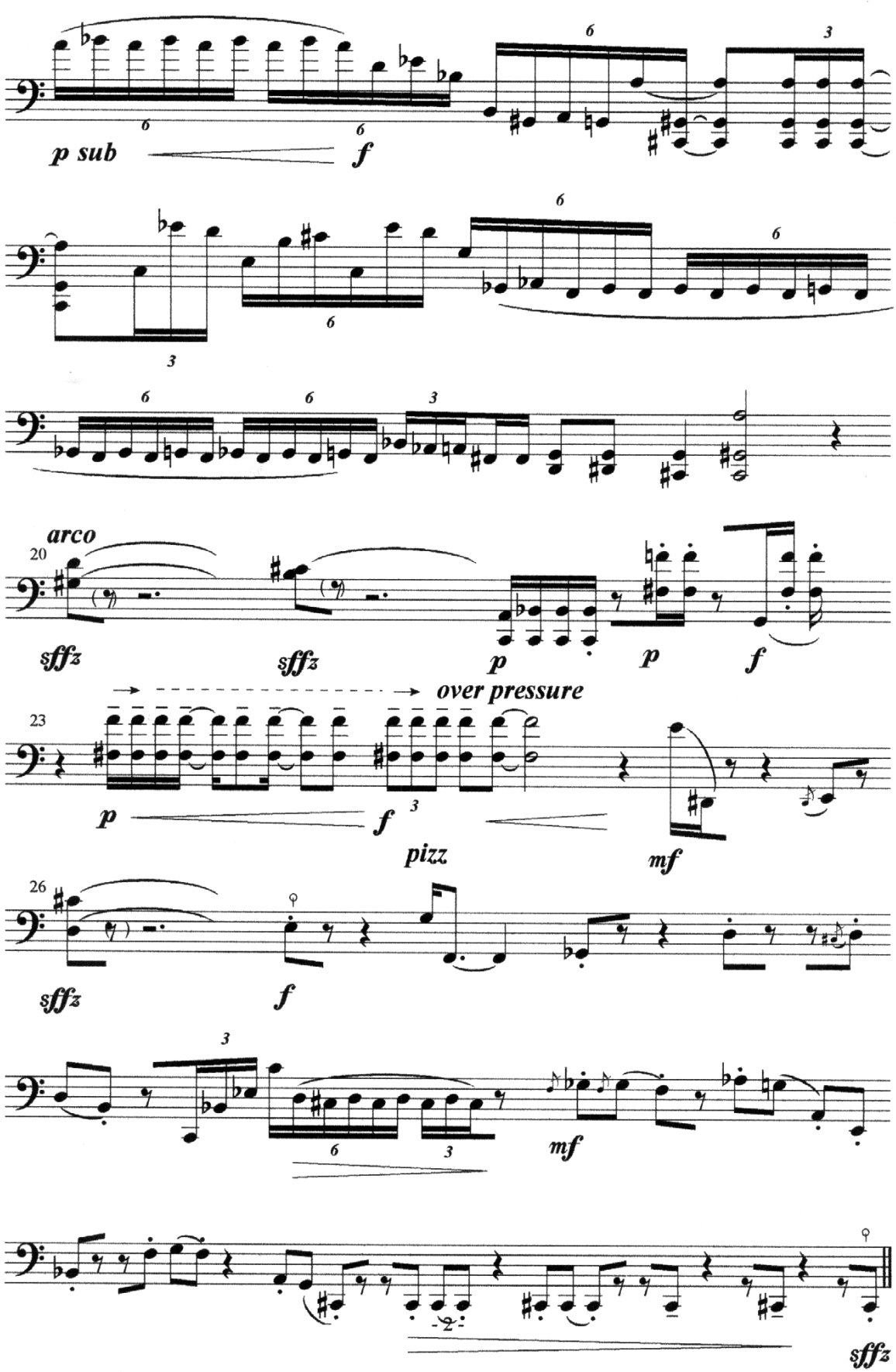


Violoncelo

O caráter jocoso proposto para o violoncelo possui dualismo entre a graça e o deboche, ou a tentativa de ser engraçado. O dualismo do solo de violoncelo foi representado por um caráter jocoso pejorativo planejado e um caráter sério que não o foi. Com mudanças rápidas de humor, o contraste entre essas duas características foi representado por pequenas unidades estruturais, compostas por três colcheias justapostas a unidades formadas por sextinas de semicolcheias, exemplo 2.4.8, sistemas 5 e 6.

Exemplo 2.4.8 - Solo de violoncelo que originou **Polyakanthos V**




p sub
f
arco
20
sffz
sffz
p
p
f
over pressure
23
p
f
pizz
mf
26
sffz
f
mf
sffz

2.4.3 COMPOSIÇÃO DOS MOVIMENTOS

Uma analogia que pode explicar o uso dos solos como base para escrita dos movimentos desta peça é a da construção de uma casa. Construir o movimento a partir do solo é como ter o alicerce de uma casa já pronto e toda uma infra-estrutura à disposição. Essa etapa composicional pronta traz consigo diversas definições que alimentam a elaboração do movimento, como caráter expressivo, direcionamento e definição da linguagem musical, forma, duração total e divisões internas.

Como os solos foram escritos sem métrica definida, a colocação das barras de compasso nos movimentos, que serviu para facilitar a execução em grupo, foi feita de três maneiras: a primeira, nos movimentos V e VI, que possuem a indicação da métrica constante do início ao fim, sendo a acentuação forçada por dinâmicas, fraseados e acentos. A segunda, nos movimentos I, III e VII, em que mudanças ocasionais na métrica, junto com a acentuação forçada, demarcam pontos estruturais importantes para a execução. A terceira ocorre nos movimentos II e IV, em que a métrica foi colocada respeitando a acentuação do fraseado, possuindo importância estrutural para a interpretação.

Cada movimento possui o mesmo título, Polyakanthos, seguido de números romanos em seqüência. Isso se deve à característica de cada um, derivado da construção de uma peça-solo completa, conferindo ao movimento também as características de uma peça completa.

Polyakanthos I

É um quarteto - piccolo, clarinete baixo, violino e violoncelo – escrito sobre o solo de clarinete baixo. A característica marcante deste movimento é o modo como cada instrumento trabalha a métrica de maneira diferente, sem, no entanto, perder o caráter que o clarinete baixo traz para o movimento: ruidoso, esparso, agressivo.

A flauta piccolo tem uma característica repetitiva neste movimento. Trabalha com uma pulsação fixa, repetindo os mesmos gestos rítmicos e as mesmas alturas (basicamente C#4 e G4). O comportamento da flauta piccolo está relacionado com a duração das frases do clarinete baixo e tem a função de criar um paradoxo no sentimento da pulsação. Durante as duas primeiras frases do clarinete baixo, [1 a 4] e [5 a 10], a flauta piccolo ora reforça o pulso, ora o contratempo, aproveitando o retardando escrito no final da primeira frase do clarinete baixo, [4], para a troca do acento. Ao final da segunda frase do clarinete baixo, [10], a flauta piccolo começa um retardando e inicia uma pulsação de 2,5 em 2,5 tempos, feita durante toda a terceira frase do clarinete baixo, [11 a 15].

O violino apresenta ritmos não medidos, tocados o mais rápido possível, e, como o clarinete baixo, atua independentemente da métrica. Também relacionado com as frases do clarinete baixo, seu reforço ao caráter da peça está no ruído, oriundo das segundas menores em pizzicato durante a primeira frase do clarinete baixo, [1 a 4]; nas intervenções de gestos esparsos durante a segunda frase do clarinete baixo, [5 a 10]; e na repetição constante de um motivo de sete notas na terceira frase, [11 a 13]. Esse motivo de sete notas é reiterado mais tarde pelo piano no movimento VII, [13 a 40], e pela percussão nos movimentos II, [3 a 5, 9, 10, 16 a 20, 24], V, [9],e VII, [2 e 3].

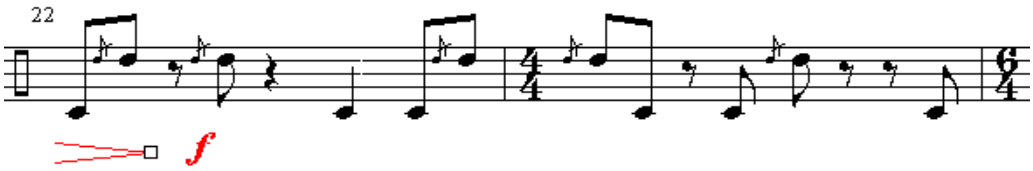
O violoncelo propõe uma métrica diferente, mantendo uma pulsação com acentos de 2,5 em 2,5 tempos. Essas intervenções de gestos espaçados usam o timbre ruidoso e agressivo dos pizzicato Bartók.

Polyakanthos II

É um sexteto – piccolo, clarinete, percussão, piano, violino e violoncelo – que apresenta duas camadas de acontecimentos simultâneos com funções e caráter diferenciados. A construção deste movimento partiu da idéia de escrever o solo de percussão, que é a primeira camada, sobre frases em uníssonos de oitava pelos outros cinco instrumentos que formam a segunda camada. Diferente dos outros movimentos, o solo de percussão foi escrito sobre as frases em uníssono já prontas.

Apesar de ter um caráter independente, a percussão é influenciada e reage às provocações melódicas e dinâmicas das frases em uníssono. O solo de percussão possui como característica principal acelerandos e retardandos-escritos em ritmos que vão de durações curtas a longas, não obedecendo à métrica definida pelo fraseado. Outra característica da percussão, o gesto em colcheias entre caixa clara e bombo, [6; 9 e 10; 15 e 16; 22 e 23], (exemplo 2.4.9) é repetido e reforçado por outros instrumentos em **Polyakanthos III**, [22 e 23], e **Polyakanthos VII**, [40 a 61].

Exemplo 2.4.9 - **Polyakanthos II**, [22 e 23], gesto da percussão repetido nos movimentos III e VII



A segunda camada de acontecimentos, o uníssono com cada instrumento em uma oitava, possui a métrica definida pelo fraseado. As frases, baseadas na série "S_0", são contidas em termos rítmicos e melódicos. Escritas principalmente com notas longas, mínimas e semibreves no andamento de 60 semínimas por minuto, abrangem no máximo uma oitava de extensão e privilegiam os saltos de quinta justa ascendente e de quarta justa descendente.

Uma alteração na orquestração das frases ocorreu durante os ensaios. Por sugestão do regente, prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, e do pianista, prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, a parte do piano que possuía duas oitavas diferentes das frases passou a quatro oitavas, dobrando o violoncelo e o violino. Assim, as ressonâncias do instrumento são ampliadas, e o reforço harmônico passa a enfatizar melhor a idéia de uníssono na sonoridade da peça.

Polyakanthos III

É um trio, composto por flauta, percussão e violino, escrito sobre o solo de flauta. A maneira como a flauta projeta o caráter do movimento – loucura, ruptura

das comunicações, ruína, catástrofe e destruição por antagonismo - é trabalhada de forma inversa pelo violino. Com frases de mesma duração, quando a flauta está no extremo agudo, o violino está no extremo grave, [1 a 5], flauta com muita atividade rítmica, violino com pouca atividade rítmica, [6 e 7], flauta com divisões regulares e violino com divisões irregulares [31 e 32]. A percussão enfatiza este caráter com ritmos e registros escritos de maneira diferente dos outros dois instrumentos.

Polyakanthos IV

É um duo – clarinete e piano – escrito sobre o solo de clarinete. As barras de compasso foram colocadas para indicar a métrica das frases do clarinete. O piano está escrito como um ostinato, com ritmo independente da métrica; até o compasso 14 os acordes são articulados a intervalos constantes de 5 em 5 tempos. O reforço do piano à melancolia, representada pelo clarinete, está na imobilidade da repetição, que mantém a característica não-direcional proposta pelo solo do clarinete.

Polyakanthos V

É um sexteto – flauta, clarinete baixo, percussão, piano, violino e violoncelo – escrito sobre o solo de violoncelo. Os instrumentos acompanham, no decorrer do movimento, as mudanças de humor propostas pelo violoncelo, que podem ser divididas em quatro seções, alternando entre o caráter jocoso em sentido pejorativo e o caráter sério.

O início, [1 a 10], é sério: a frase de introdução do violoncelo, [1 e 2], é respondida por todos os instrumentos, [3 e 4], preparando um cânone, [5 a 10], em

que a frase inicial é respondida. Nesse cânone, violoncelo e clarinete baixo entram juntos à oitava, o piano em pequenos clusters obedece às proposições rítmicas da frase enquanto flauta e violino fazem nova entrada à oitava. Na segunda seção, [11 a 16], o gesto do violoncelo, que representa um "deboche", é acompanhado pelo clarinete baixo, piano e violino. Na terceira seção, [16 a 21], o violoncelo volta ao caráter sério, enquanto clarinete baixo e piano continuam o caráter jocoso pejorativo da seção anterior. Na quarta seção, [22 a 36], o violoncelo, acompanhado pela flauta, clarinete baixo e violino, volta a ter seu caráter sério.

Polyakanthos VI

É um quinteto – flauta, clarinete, piano, violino e violoncelo – resultante dos primeiros estudos de exploração da sonoridade deste grupo de instrumentos utilizando a série "S_0". Nesta etapa foram compostos 15 compassos, a partir da idéia de fazer um movimento estático com poucas informações e repetições. Essa idéia, apresentada nos dezoito primeiros compassos,foi realizada da seguinte maneira: um acorde (as primeiras cinco notas da série) é repetido indefinidamente e a longos intervalos de tempo no piano. Aos poucos os outros instrumentos vão enfatizando notas desse acorde, formando uma estrutura não-direcional.

Este movimento, que não é baseado em um solo, foi planejado com as proporções da seção áurea, e cada uma das partes dessa primeira divisão foi novamente dividida, resultando em duas seções em forma de arco ascendente, conforme figura 2.4.3. A duração prevista do movimento, de 5min e 30s, foi transformada em 83 compassos no andamento de semínima igual a 60, resultando o

pico da primeira seção no [31], seção áurea do movimento no [51] e pico da segunda seção no [69].

Figura 2.4.3 - Projeto de **Polyakanthos VI**

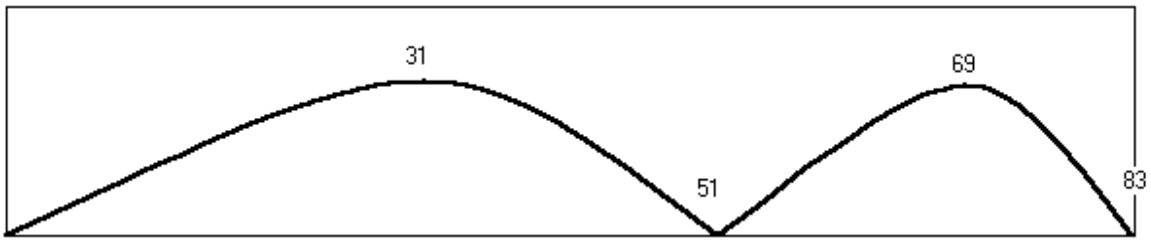
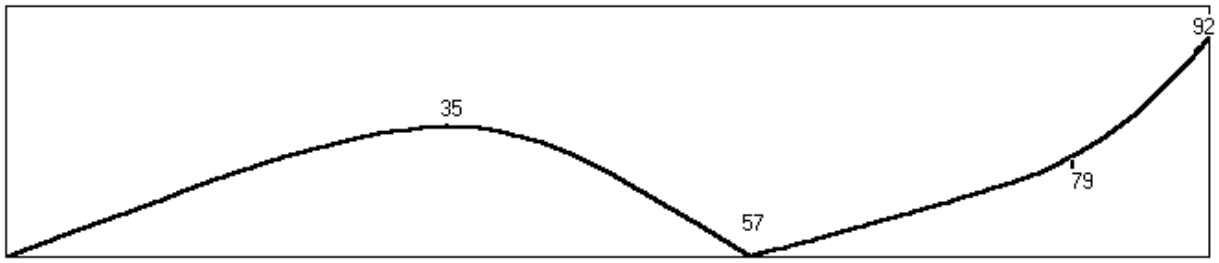


Figura 2.4.4 - Forma final de **Polyakanthos VI**

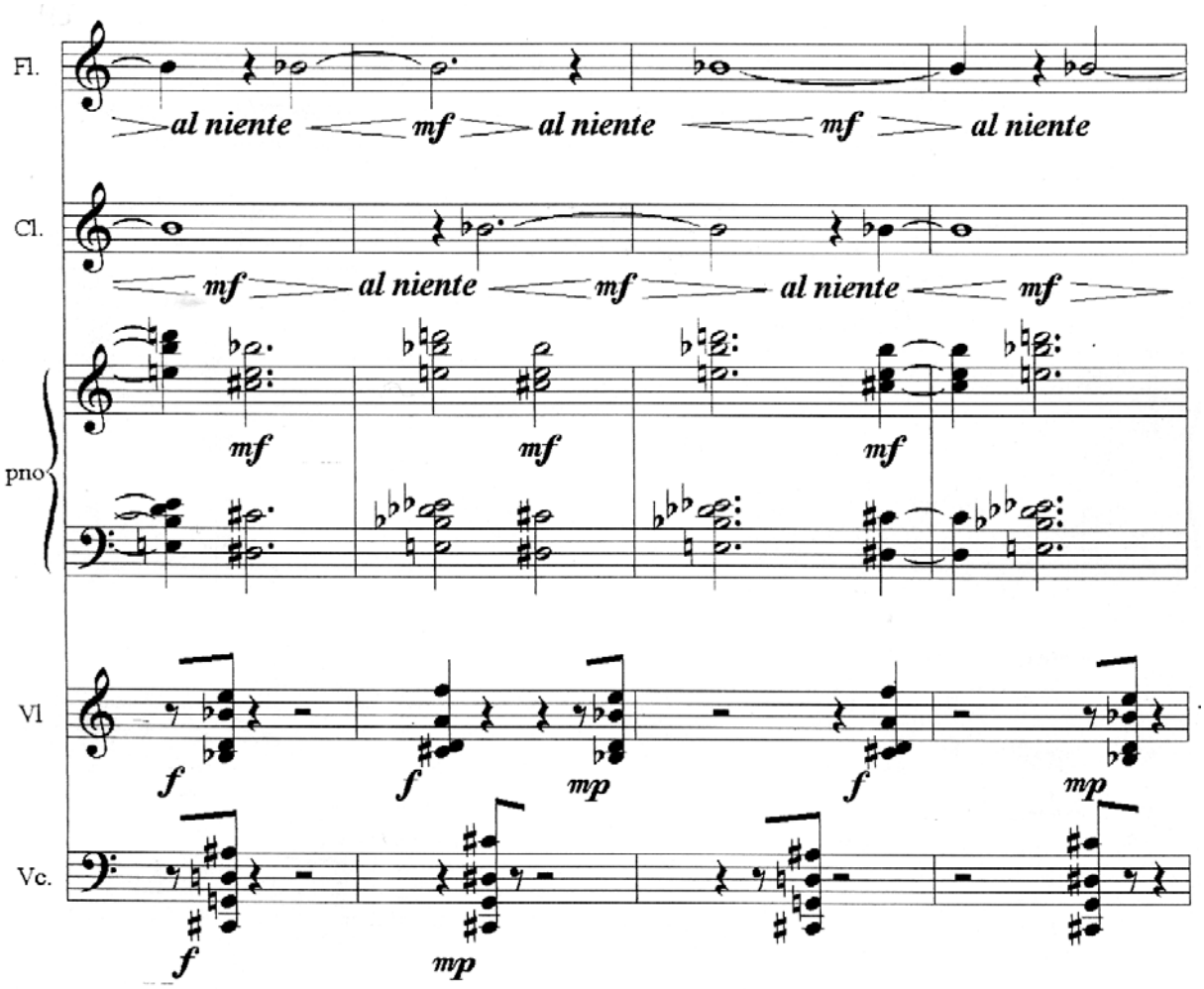


A composição até o ponto máximo da primeira seção foi de forma direta (um compasso após o outro) e, por questões expressivas, ultrapassou o [31] previsto no projeto, indo até o [35]. Nesse ponto, as durações do movimento foram recalculadas, ajustando o pico da primeira seção paro o [35]; seção áurea do movimento para o [57]; pico da segunda seção para o [79]; e duração total do movimento para 92 compassos. Outra alteração também nesse ponto da composição foi o andamento, alterado de semínima igual a 60 para semínima igual a 54, para dar mais espaço

para as ressonâncias do piano entre um acorde e outro, o que modificou a duração da peça para 6min e 50s.

Com os primeiros 35 compassos compostos, a chegada na seção áurea, [57], foi preparada com um encontro fortíssimo do piano, violino e violoncelo no [55]. Do [35 ao 55], a parte descendente do arco da primeira seção foi feita com a desaceleração do violino e do violoncelo, e a aceleração e desaceleração do piano, que foram calculadas do ponto de chegada, [55], ao ponto de partida, [35]. Enquanto flauta e clarinete mantêm a nota Bb3, os outros três instrumentos alternam entre dois acordes diferentes para cada um, obedecendo a uma unidade de pulsação diferente: piano: semínima (unidade igual a 1); violino: semínima mais colcheia pontuada (unidade igual a 1,75); e violoncelo: mínima mais colcheia (unidade igual a 2,5). A maneira de acelerar ou desacelerar, usando essas unidades e a soma delas, foi gradual, ou seja, não é uma seqüência direta, mas hesitante, de números: 1 2 2 3 2 3 3 4 3 4 4 5 4 etc., mostrada no exemplo 2.4.10, parte do piano. O violino iniciou a desaceleração na metade do segundo tempo do [36]: 1 1 2 1 2 2 3 2 3 3 2 2 2 2 2, mantendo a métrica de 2 em 2 unidades, que é igual a 3,5 tempos, do [45] até o [55] (exemplo 2.4.10). O violoncelo desacelerou a partir da metade do primeiro tempo do [36]: 1 2 2 3 2 3 3 2 2 2 2, mantendo a métrica de 2 em 2 unidades, que é igual a 4,5 tempos, do [44] até o [55] (exemplo 2.10). O piano acelerou e desacelerou a partir do [35]: 6 6 5 5 4 3 4 3 3 2 3 2 2 3 2 3 3 2 5 6 8. Os encontros aperiódicos ocorridos entre estes três instrumentos foram realçados com a dinâmica forte, como pode ser observado no exemplo 2.4.10, [45], entre violino e violoncelo e [46 e 47] entre piano e violino.

Exemplo 2.4.10 - **Polyakanthos VI**, [45 a 48]



Nota: Os acordes do piano possuem as durações 3 2 2 3 2 3. Os acordes do violino estão colocados de 3,5 em 3,5 tempos, e os do violoncelo, de 4,5 em 4,5 tempos. Os encontros nos [45 a 47] estão realçados com a dinâmica forte.

A segunda seção do movimento, [57], é como um reinício. Os primeiros 15 compassos, [57 a 71], são iguais aos do início do movimento; no [71] o piano inicia novo jogo entre dois acordes e nova aceleração, 8 8 7 7 6 6 5 5 4 3 4 3 3 2 3 2, e 12, no acorde final. Os outros instrumentos iniciam o adensamento a partir do [76], trazendo gestos com movimentos ascendentes para a linguagem desse movimento.

Polyakanthos VII

É um sexteto para flauta, clarinete baixo, percussão, piano, violino e violoncelo. Baseado no solo de piano, esse movimento está organizado em quatro seções. Os instrumentos mantêm um comportamento ambíguo em relação ao solo de piano, além de enfatizar os contrastes entre as seções, à exceção da terceira e quarta seções, nas quais todos mantêm o mesmo comportamento.

Na primeira seção, [1 a 12], o piano está caracterizado com frases que representam euforia, agitação e violência, enquanto o clarinete baixo assume um comportamento calmo e repetitivo. A percussão inicia, [1 a 6], com um caráter semelhante ao piano, com ritmos com retardandos escritos, e segue, [7 a 12], com uma característica lenta e repetitiva, com ritmos aumentados em relação ao clarinete baixo.

Na segunda seção, [13 a 28], o piano possui uma característica não-direcional, executando uma frase com uma pequena amplitude no registro extremo grave (E_0 –Bb_0), em contraste com a percussão, que, utilizando os *wood blocks*, possui gestos com direcionamento a pontos culminantes.

Na terceira seção, [29 a 40], os instrumentos assumem comportamentos diferentes, mas todos acompanham o piano com a característica repetitiva e não-direcional.

Na quarta seção, [41 a 62], os instrumentos estão com o mesmo comportamento e a mesma característica não-direcional. Nesta seção, a parte do piano foi reescrita, como comentado anteriormente, para demarcar com violência o final do conjunto de movimentos.

ALEXANDRE BIRNFELD

POLYAKANTHOS

Porto Alegre
Agosto de 2002

Instrumentação

Flauta/ flauta piccolo

Clarinete/ clarinete baixo

Percussão: 5 wood blocks
1 Caixa clara
6 tom-tons
1 Bass Drum

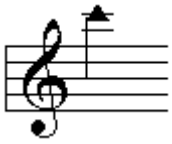
Piano

Violino

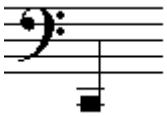
Violoncelo

Símbolos

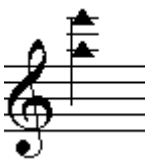
Flauta - Extremo agudo com muita pressão de ar



Clarinete baixo - Golpe de palheta

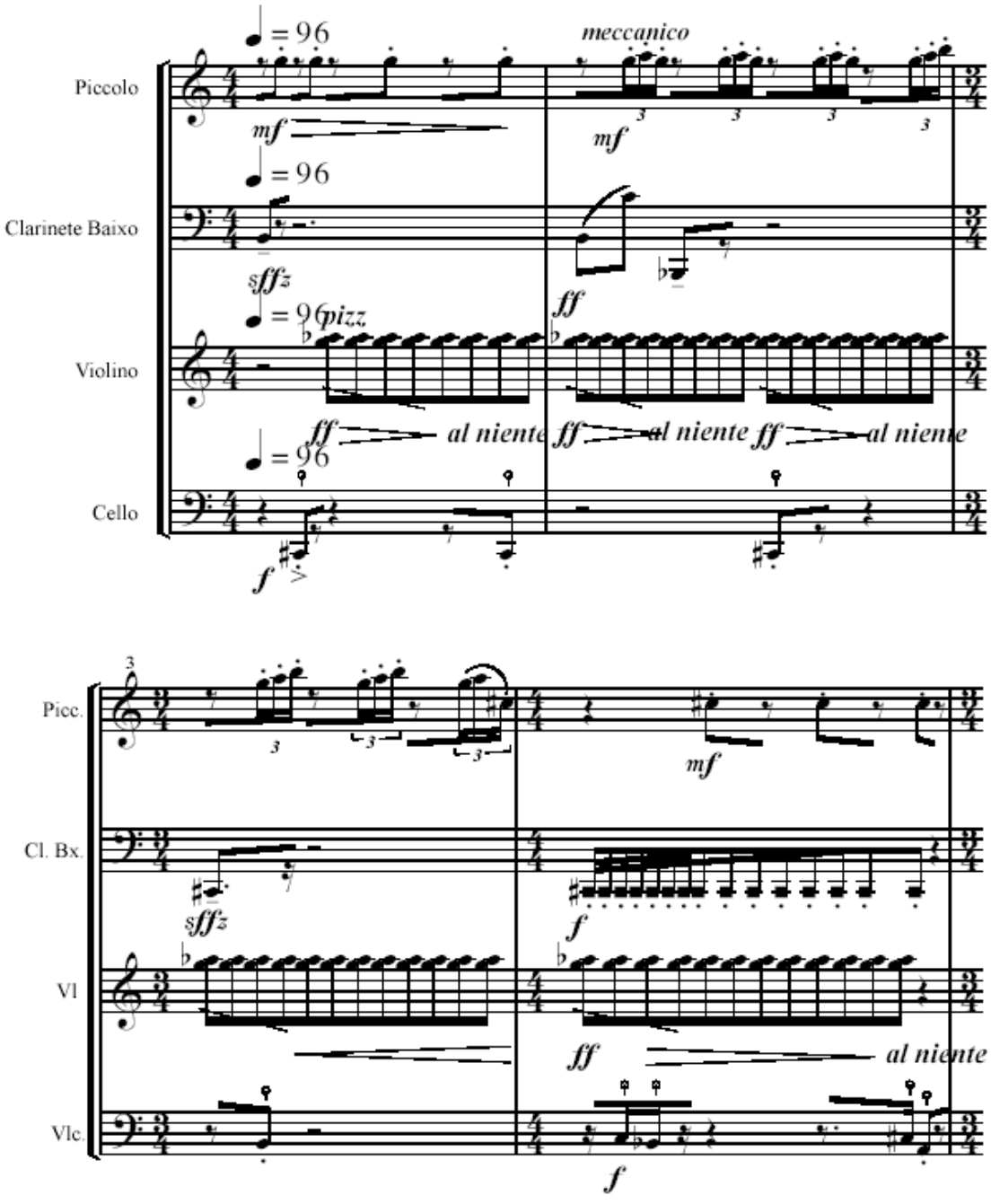


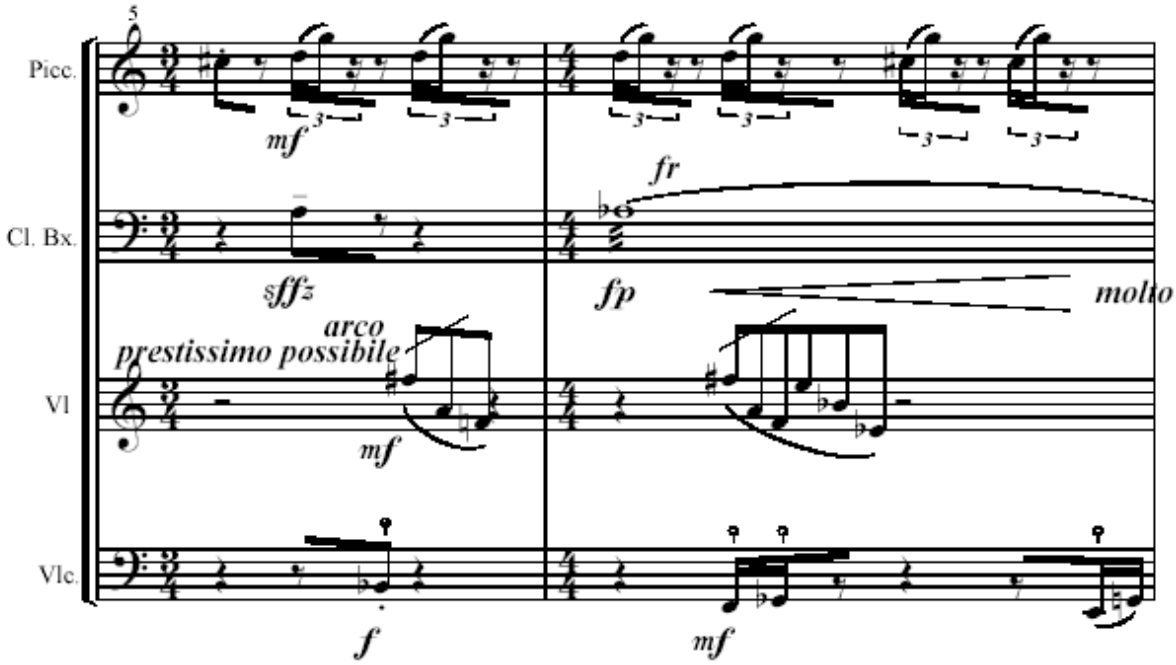
Violino - Tocar atrás da ponte

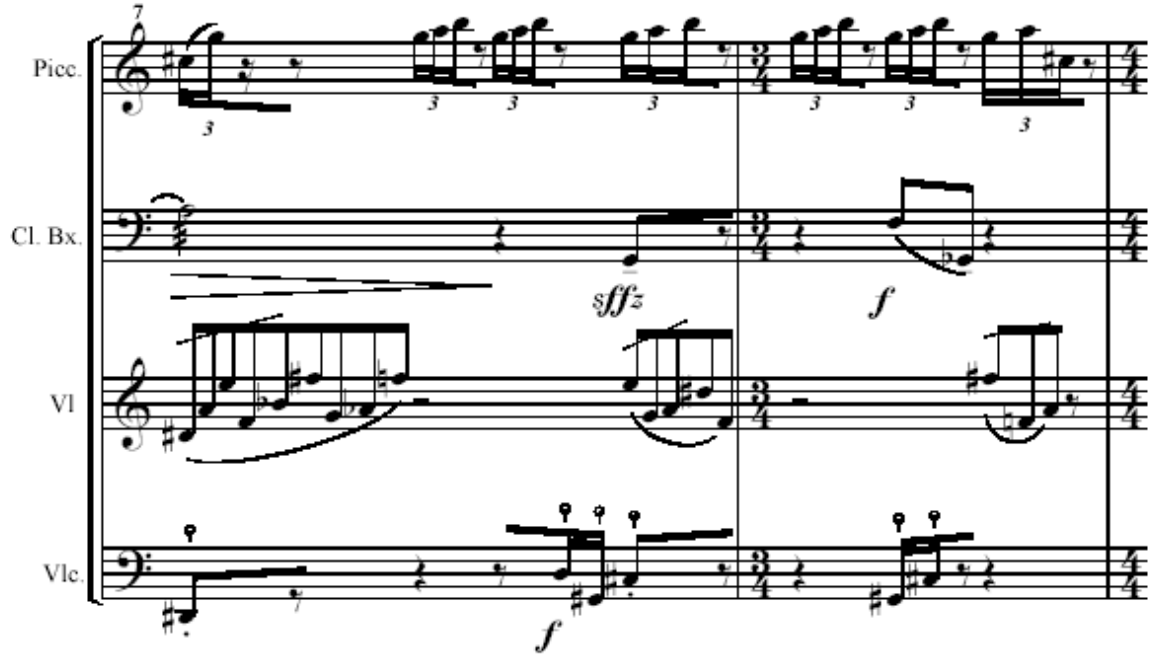


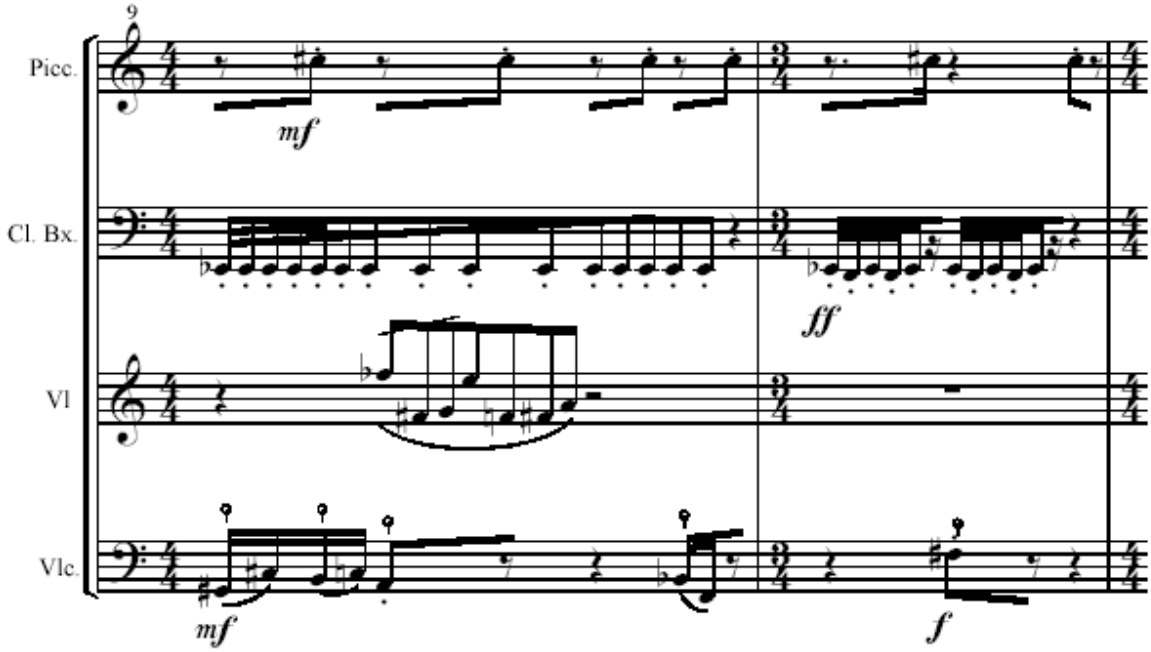
Polyakanthos I

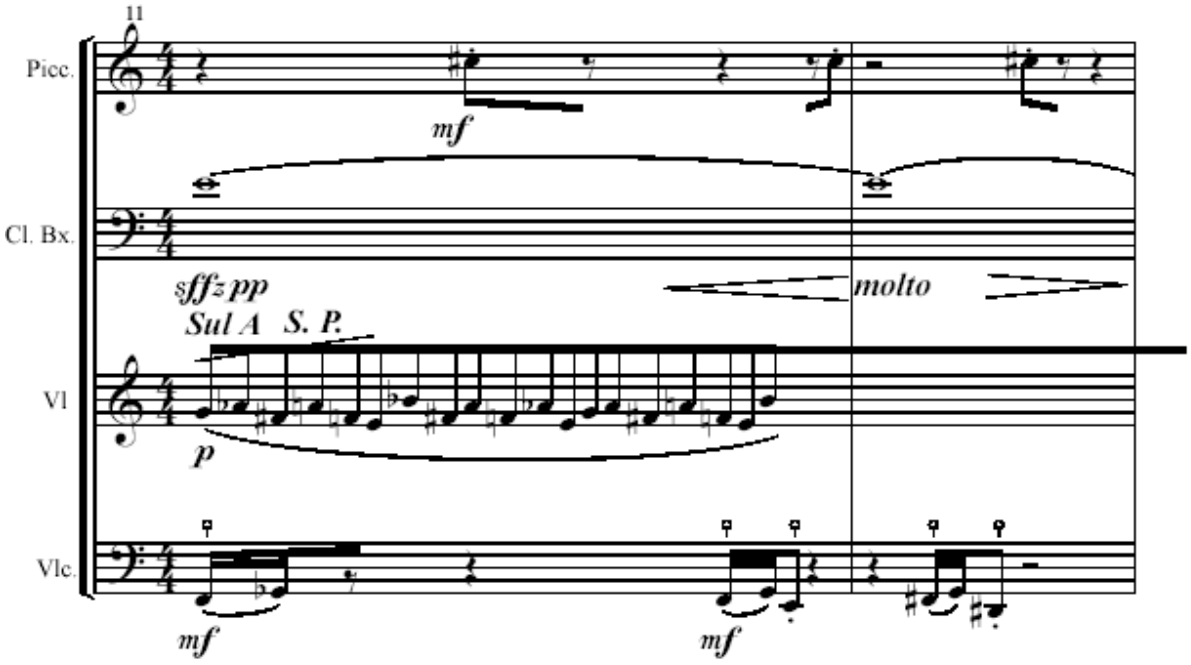
Alexandre Birnfeld

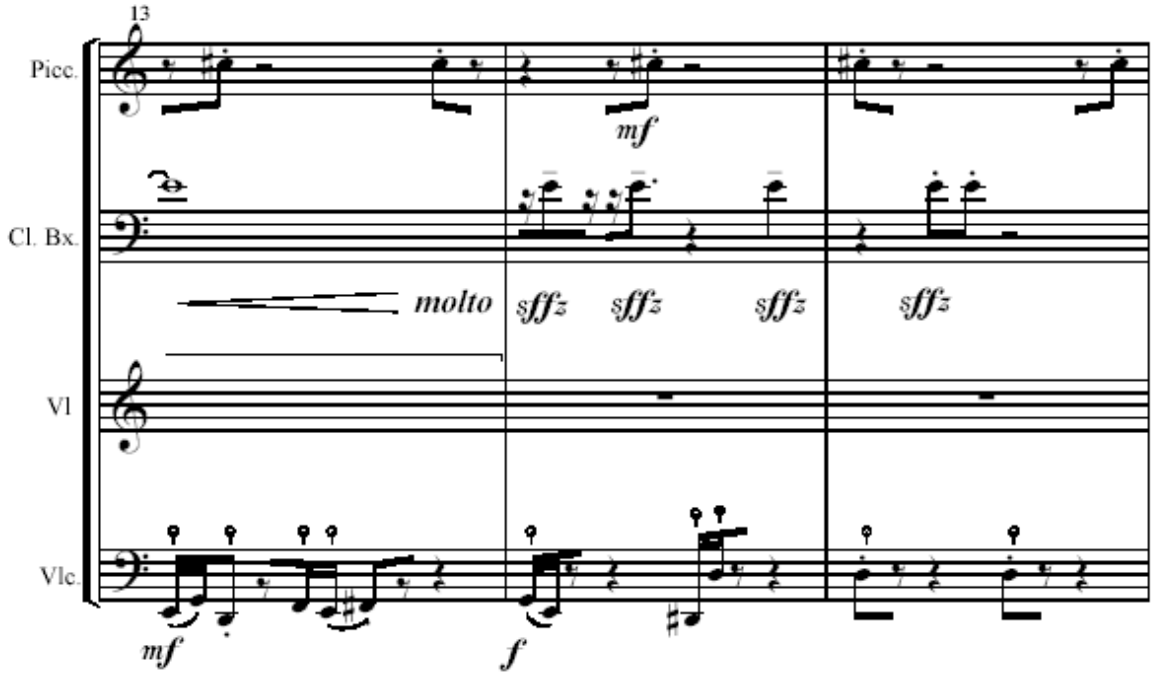


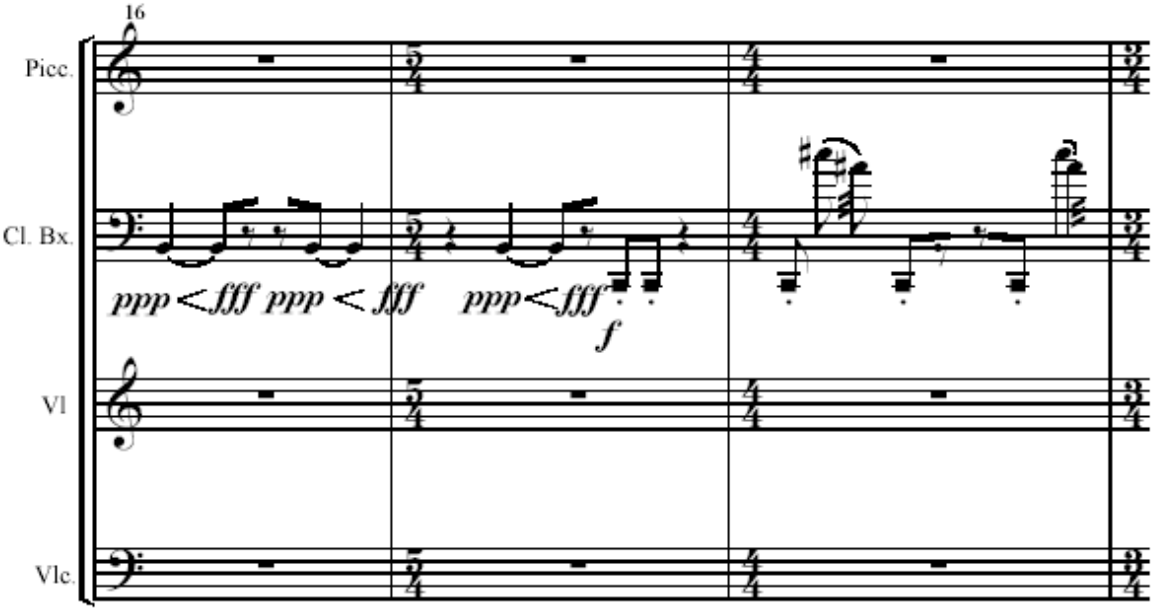

5
Picc.
mf
Cl. Bx.
fr
sffz
fp
molto
arco
prestissimo possibile
Vl
mf
Vlc.
f
mf

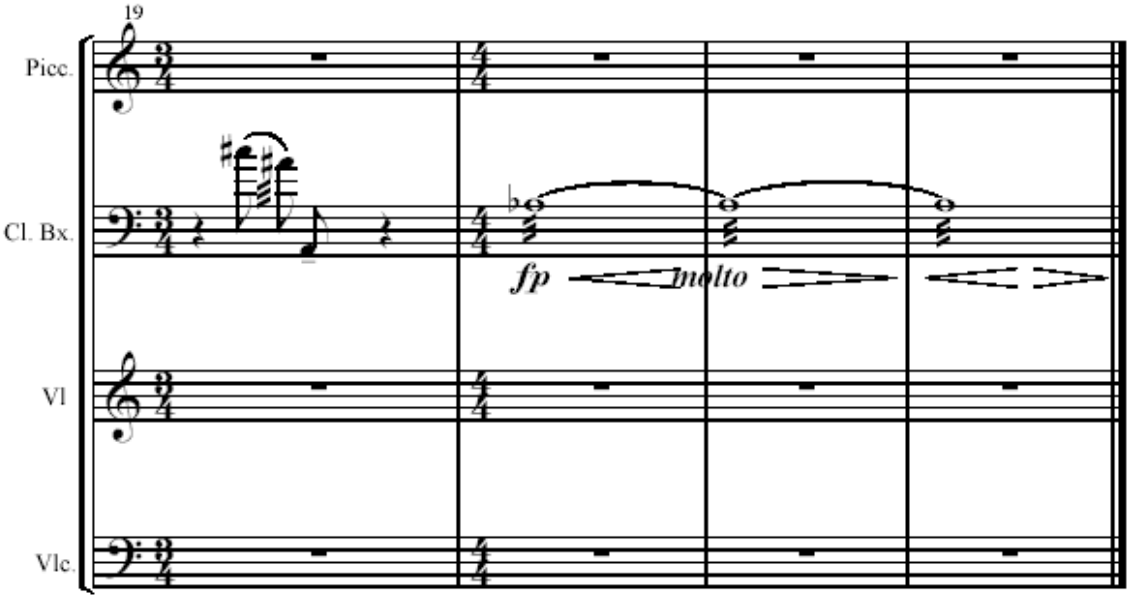

7
Picc.
Cl. Bx.
sffz
f
Vl
Vlc.
f


9
Picc.
mf
Cl. Bx.
ff
Vl
Vlc.
mf
f


11
Picc.
mf
Cl. Bx.
sffz pp
molto
Sul A S. P.
Vl
p
Vlc.
mf
mf

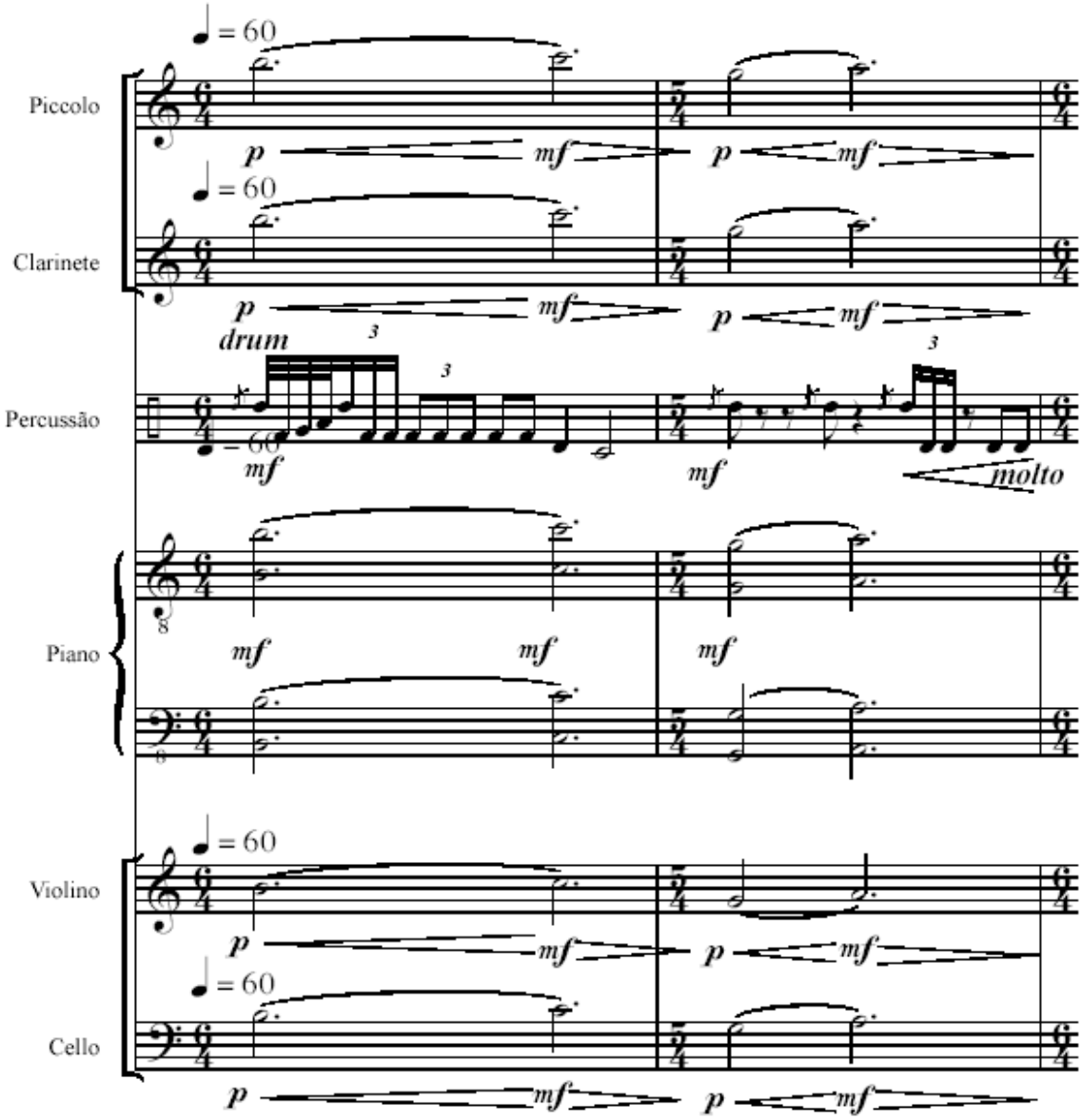

13
Picc.
Cl. Bx.
Vl
Vlc.
mf
molto
sffz
sffz
sffz
sffz
mf
f

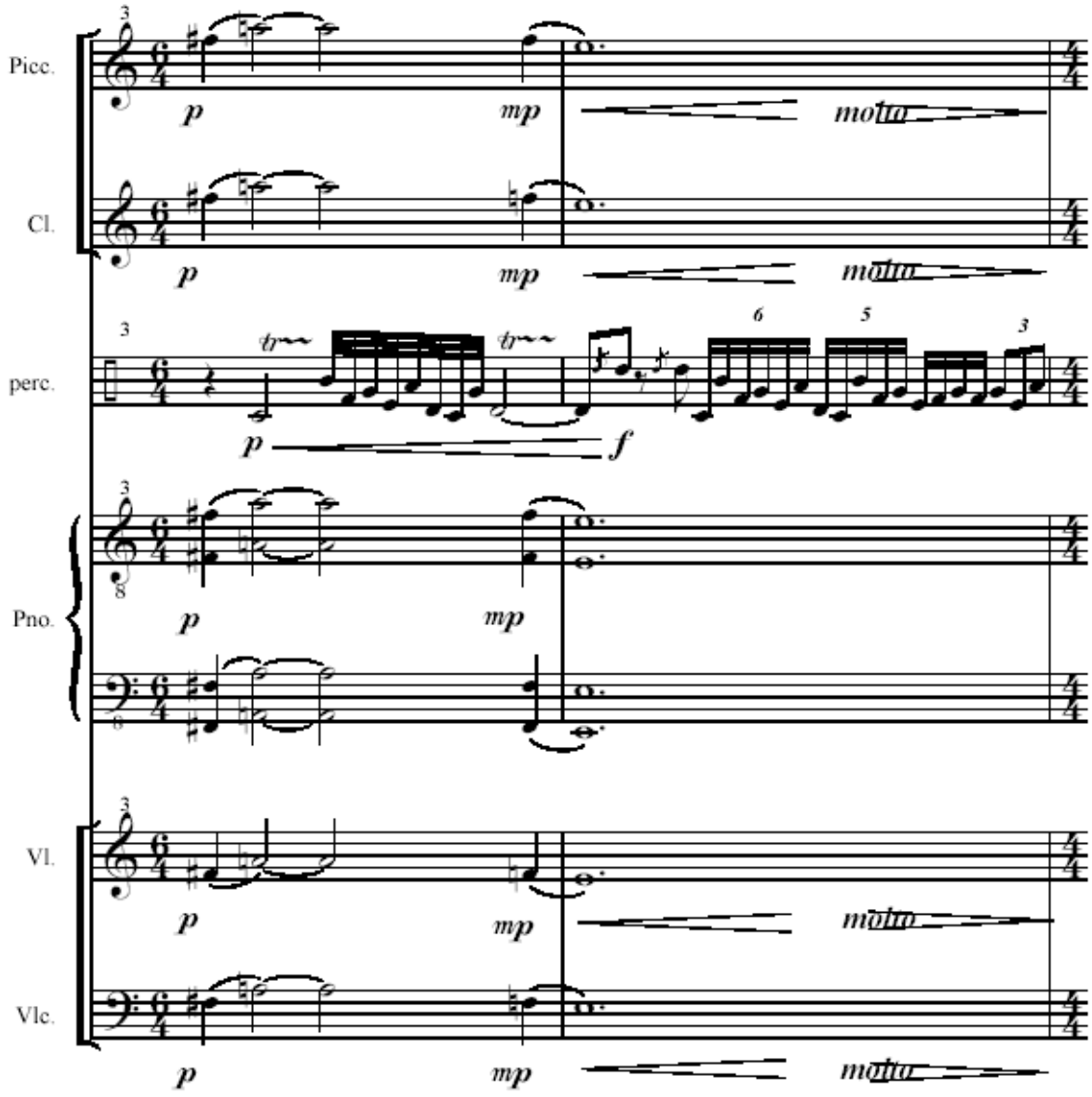

16
Picc.
Cl. Bx.
Vl
Vlc.
ppp < fff
ppp < fff
ppp < fff
f

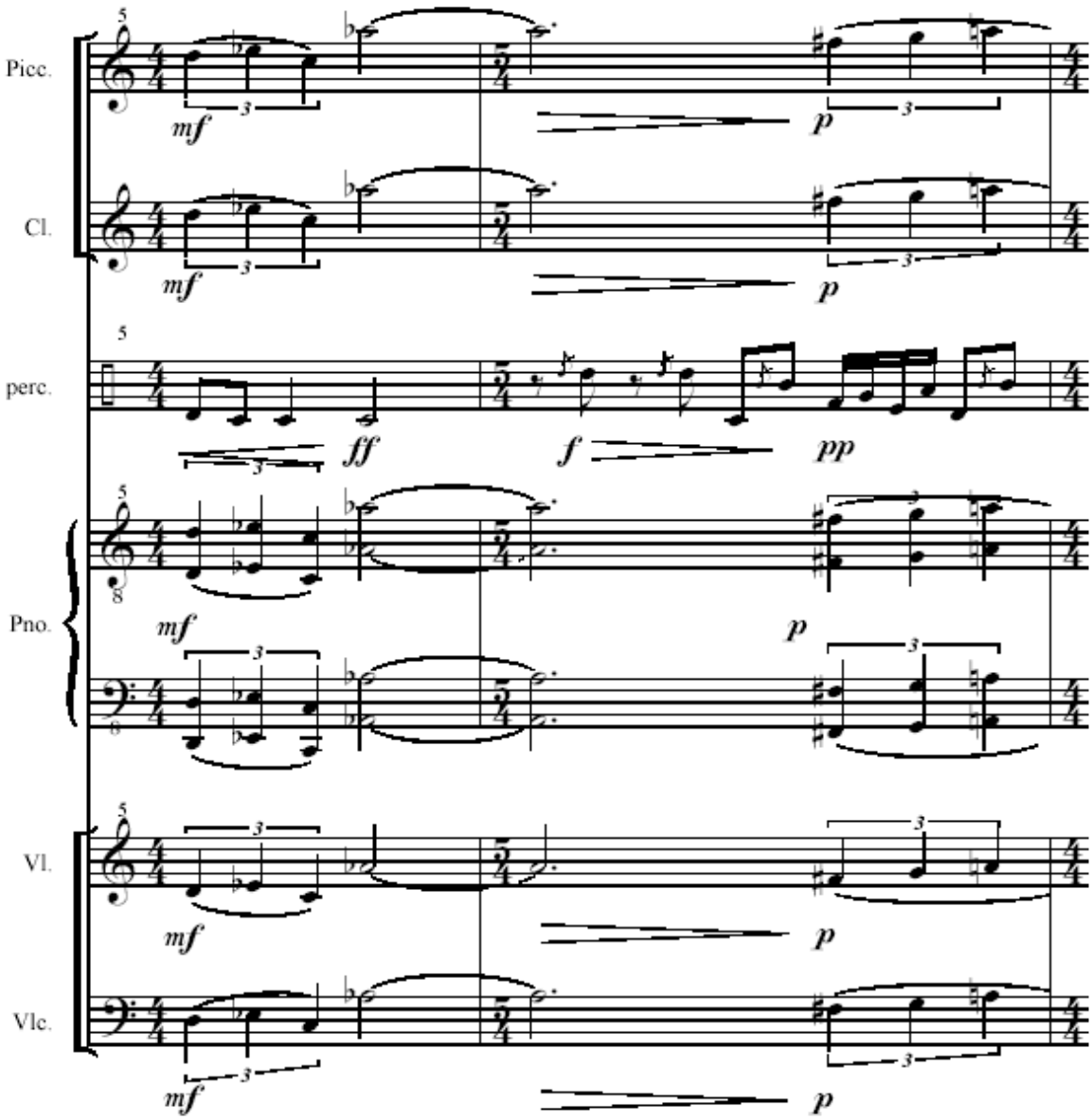

19
Picc.
Cl. Bx.
fp
molto
Vl
Vlc.

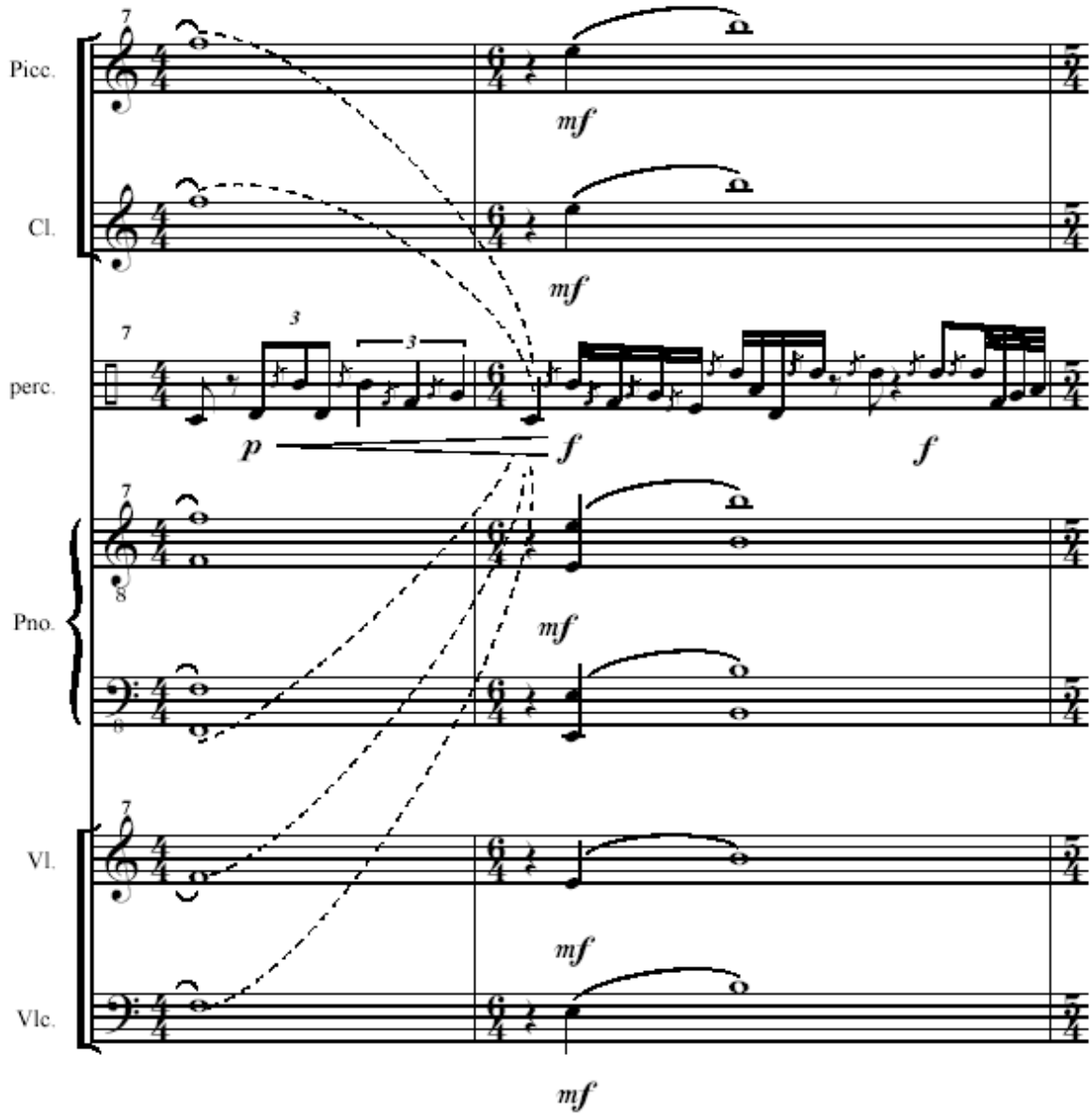
Polyakanthos II

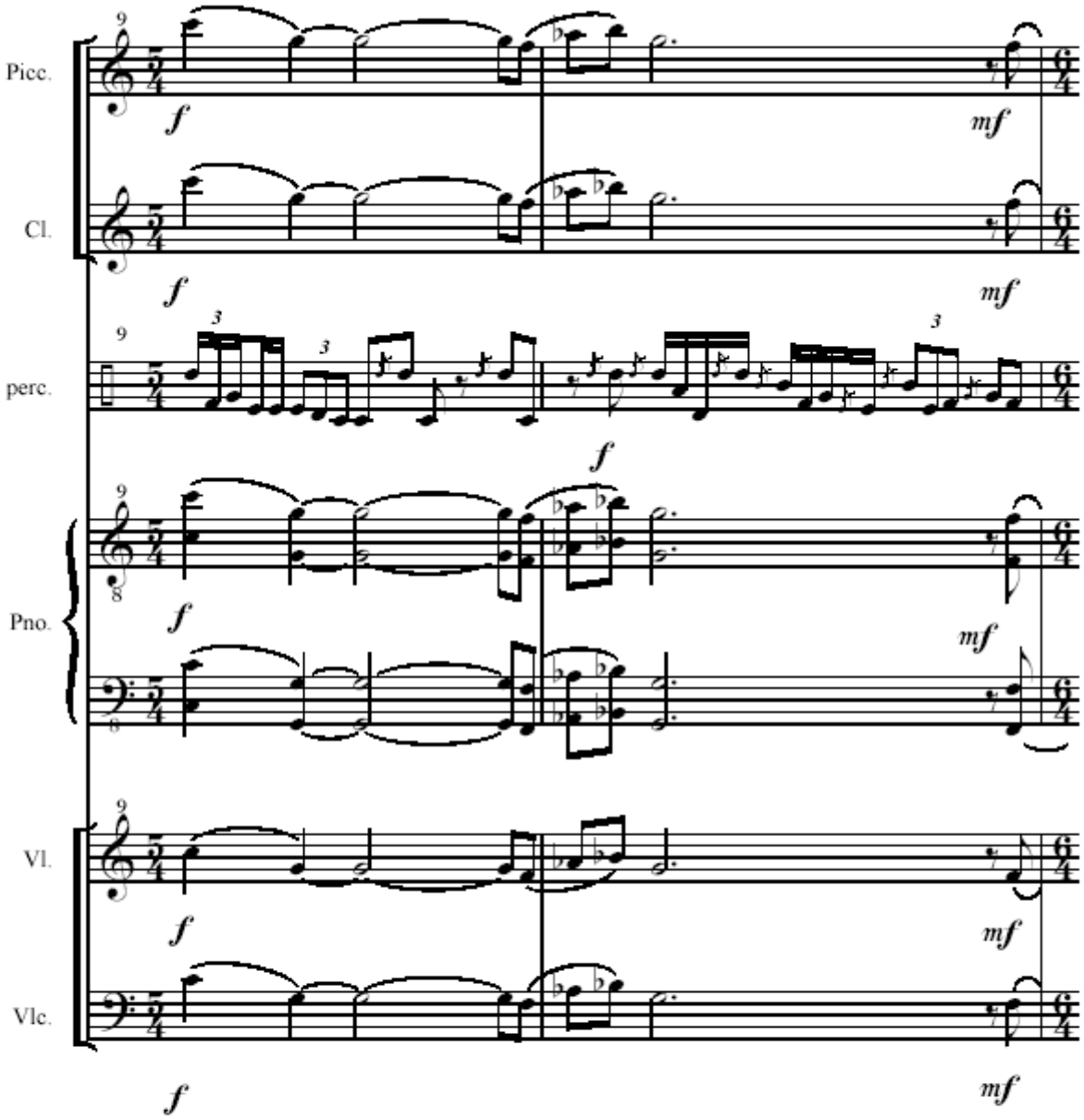
Alexandre Birnfeld

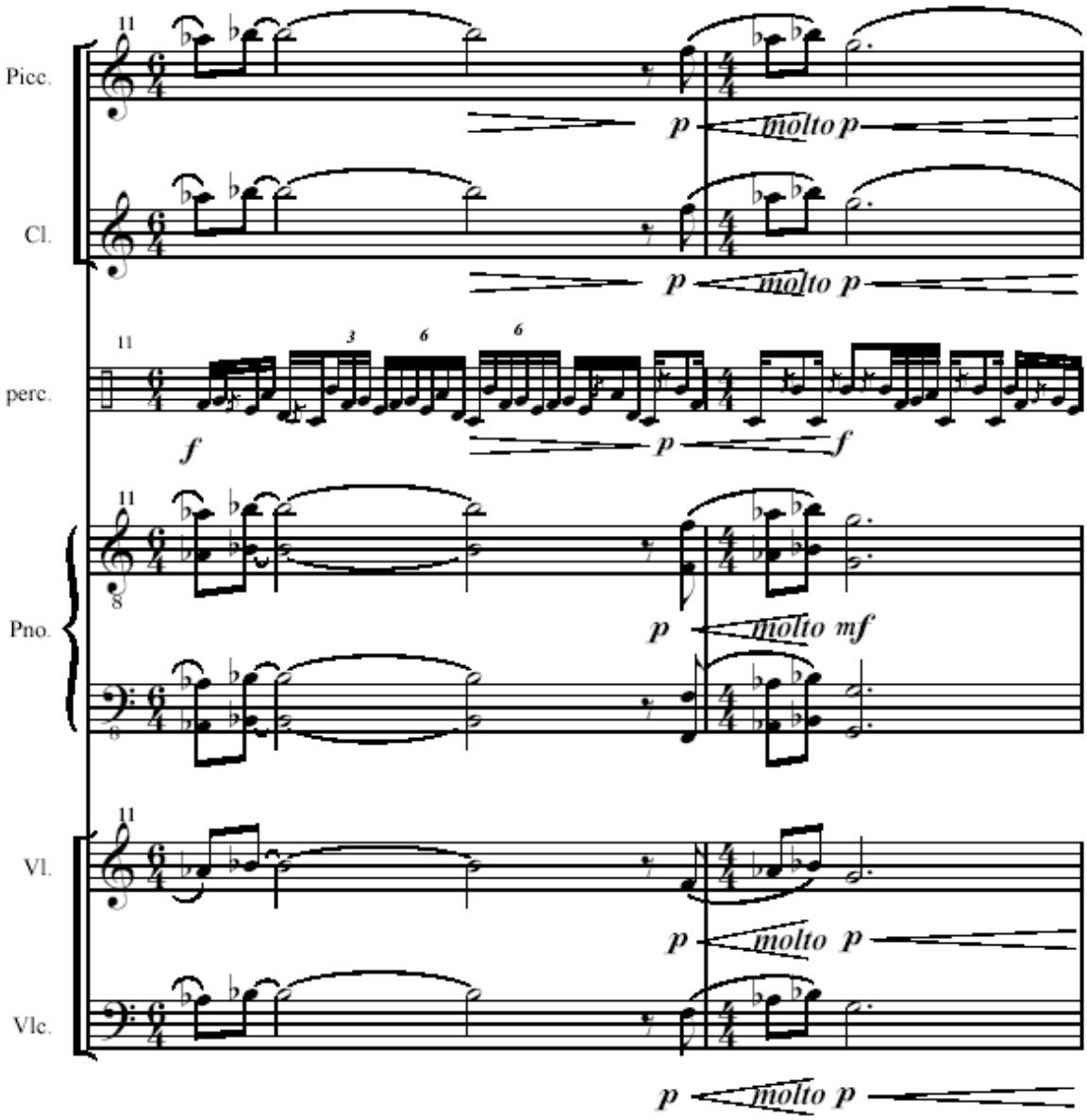


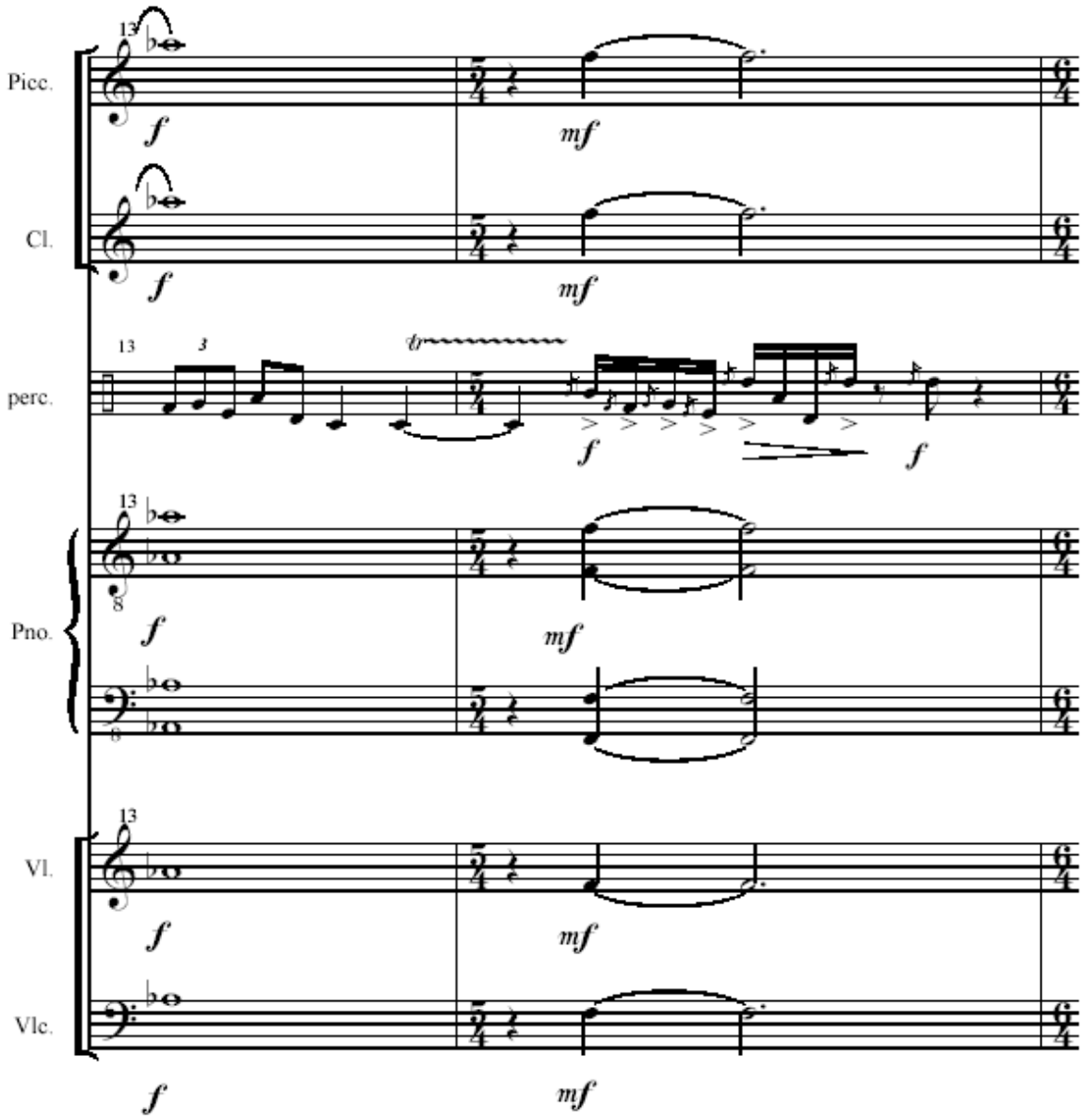

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
p
mp
molto
f

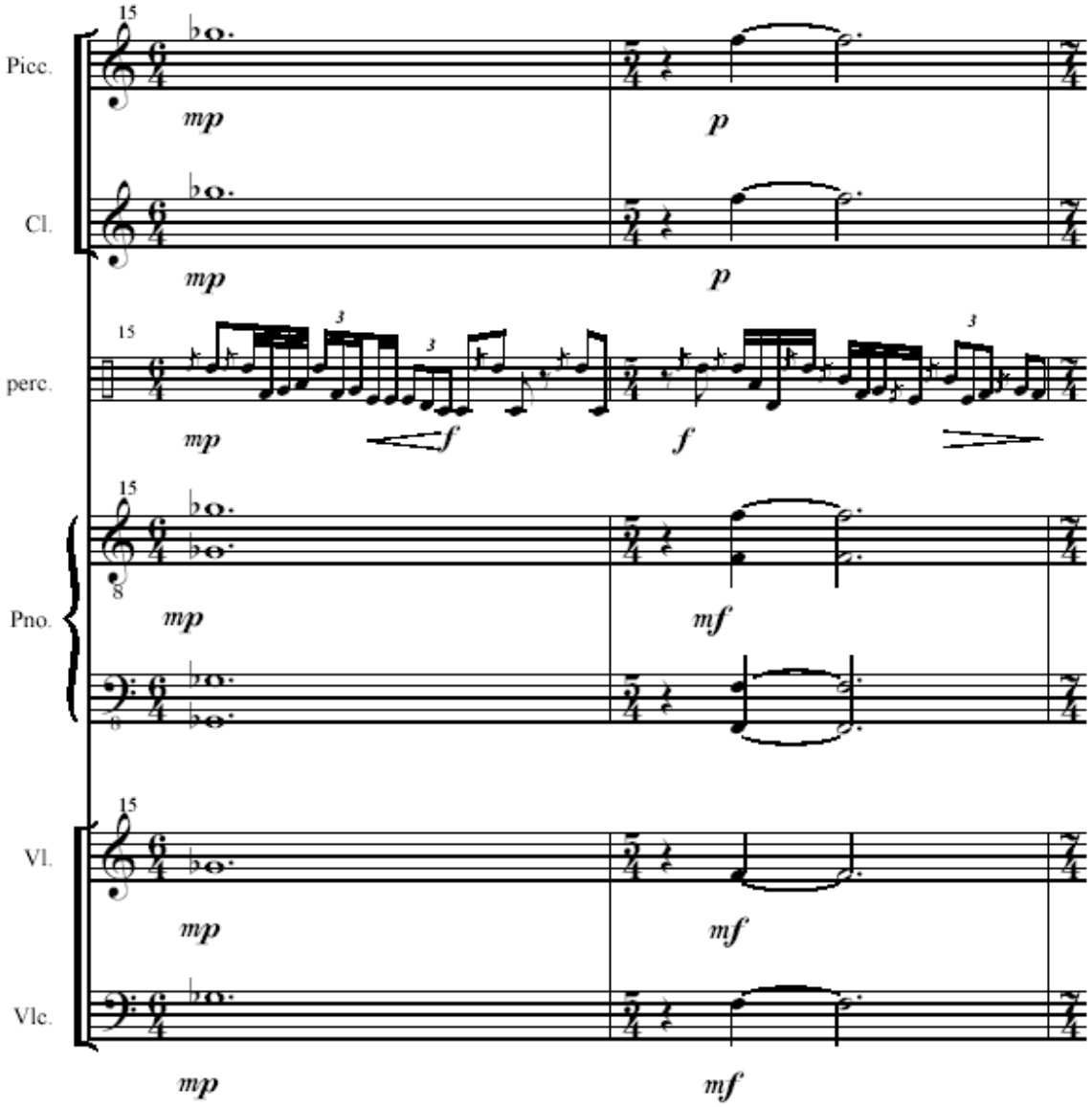

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
mf
p
ff
f
pp

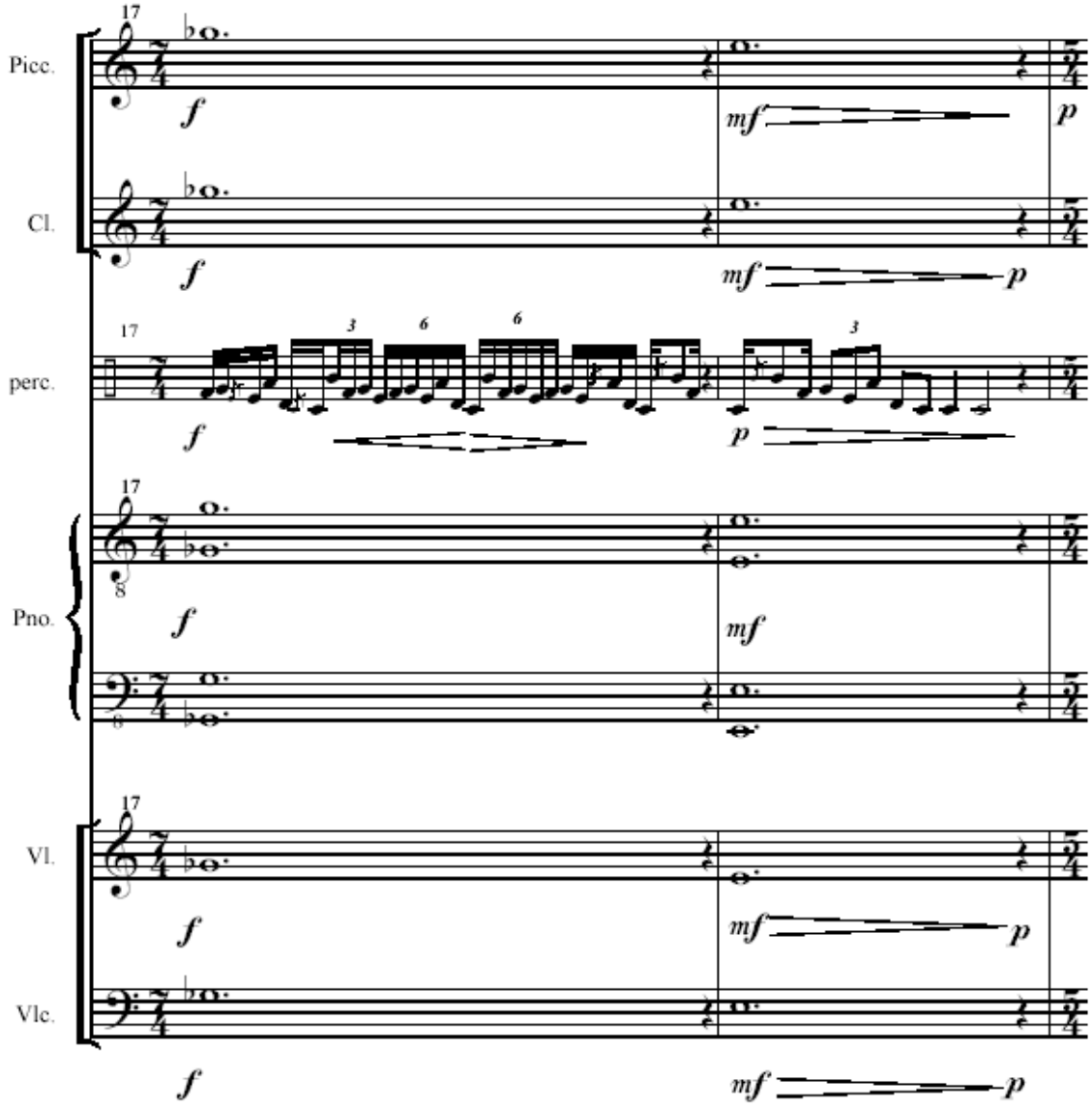

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
mf
p
f

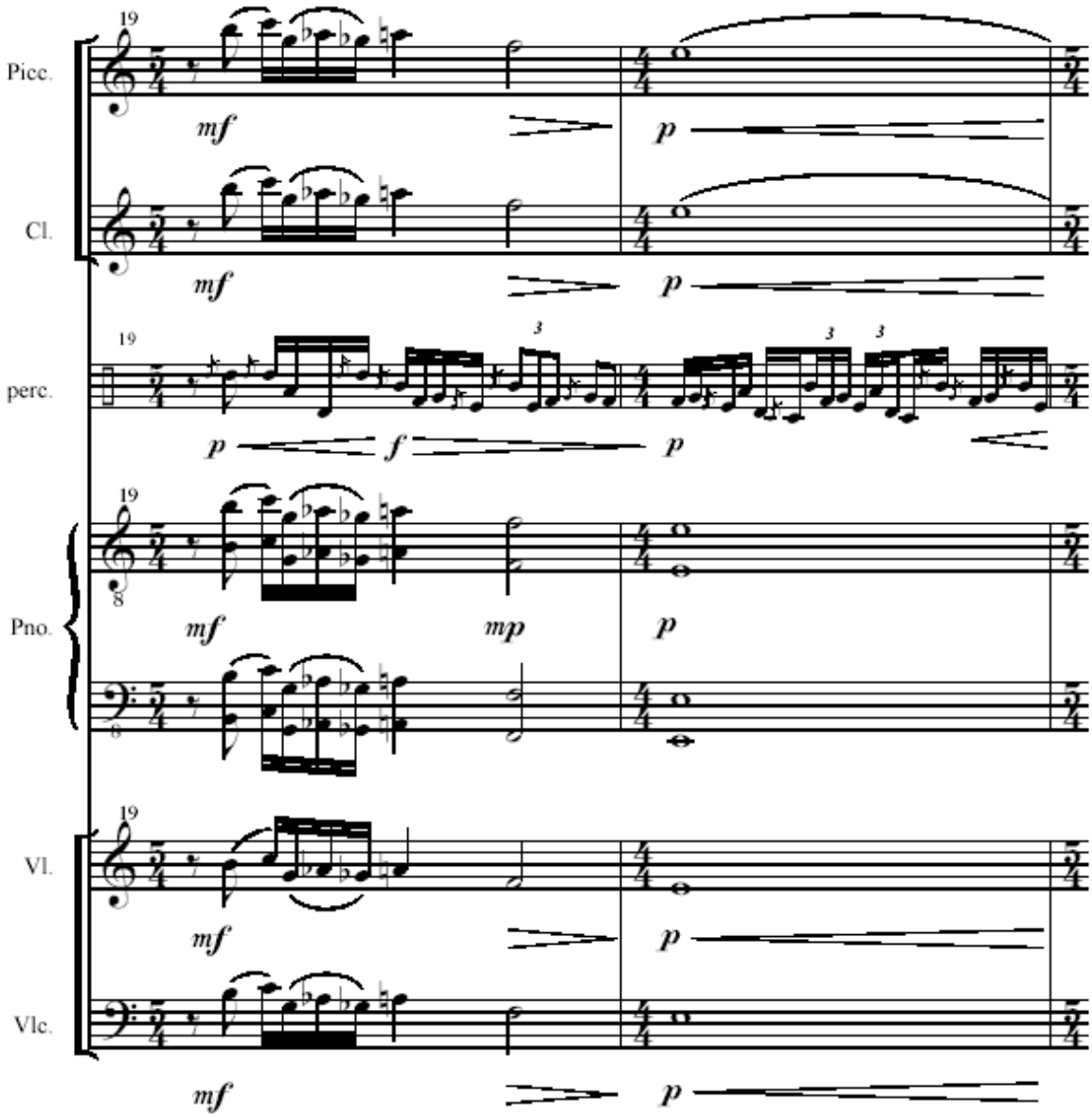

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
f
mf

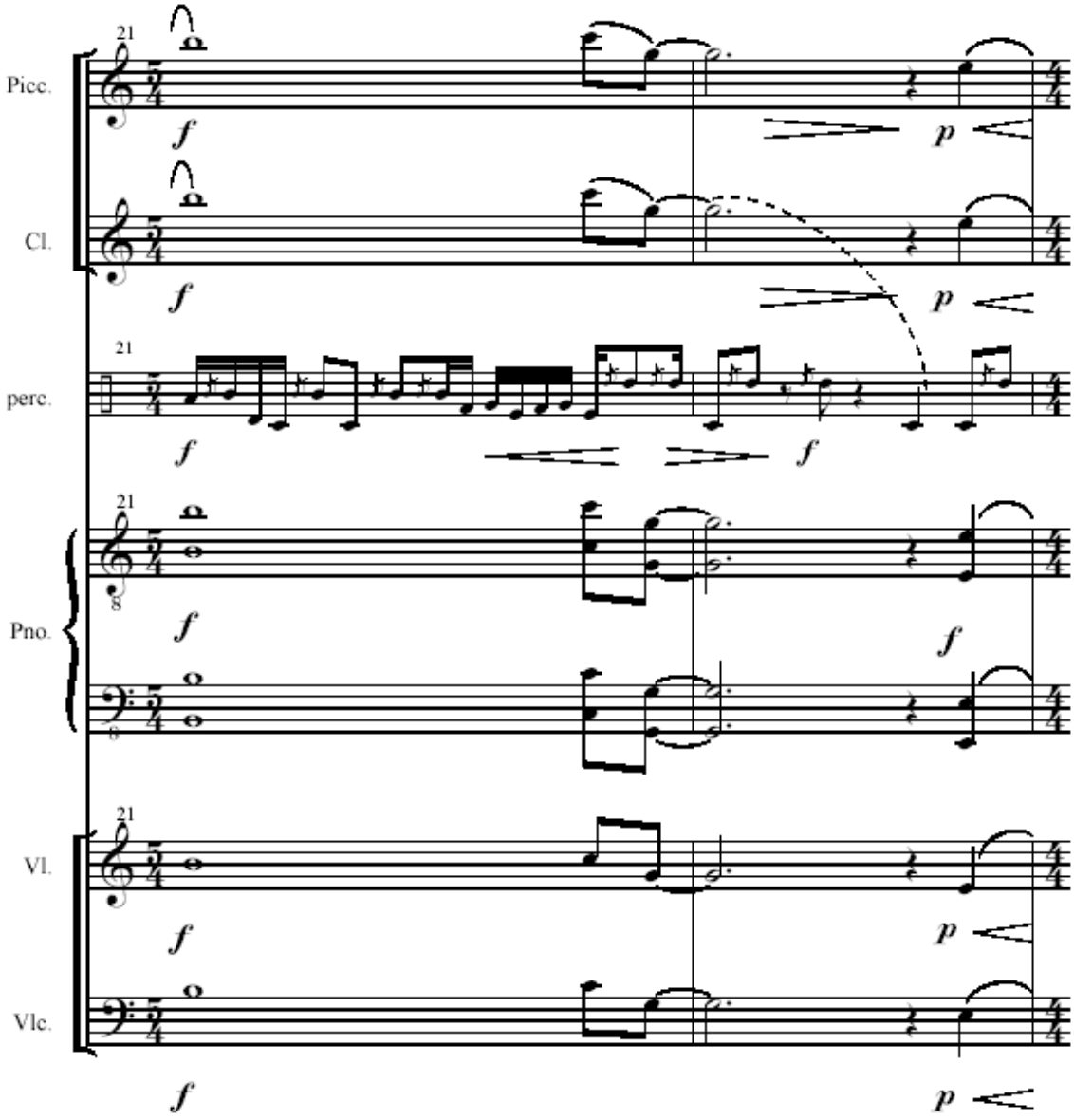

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
11
p
molto p
f
mf

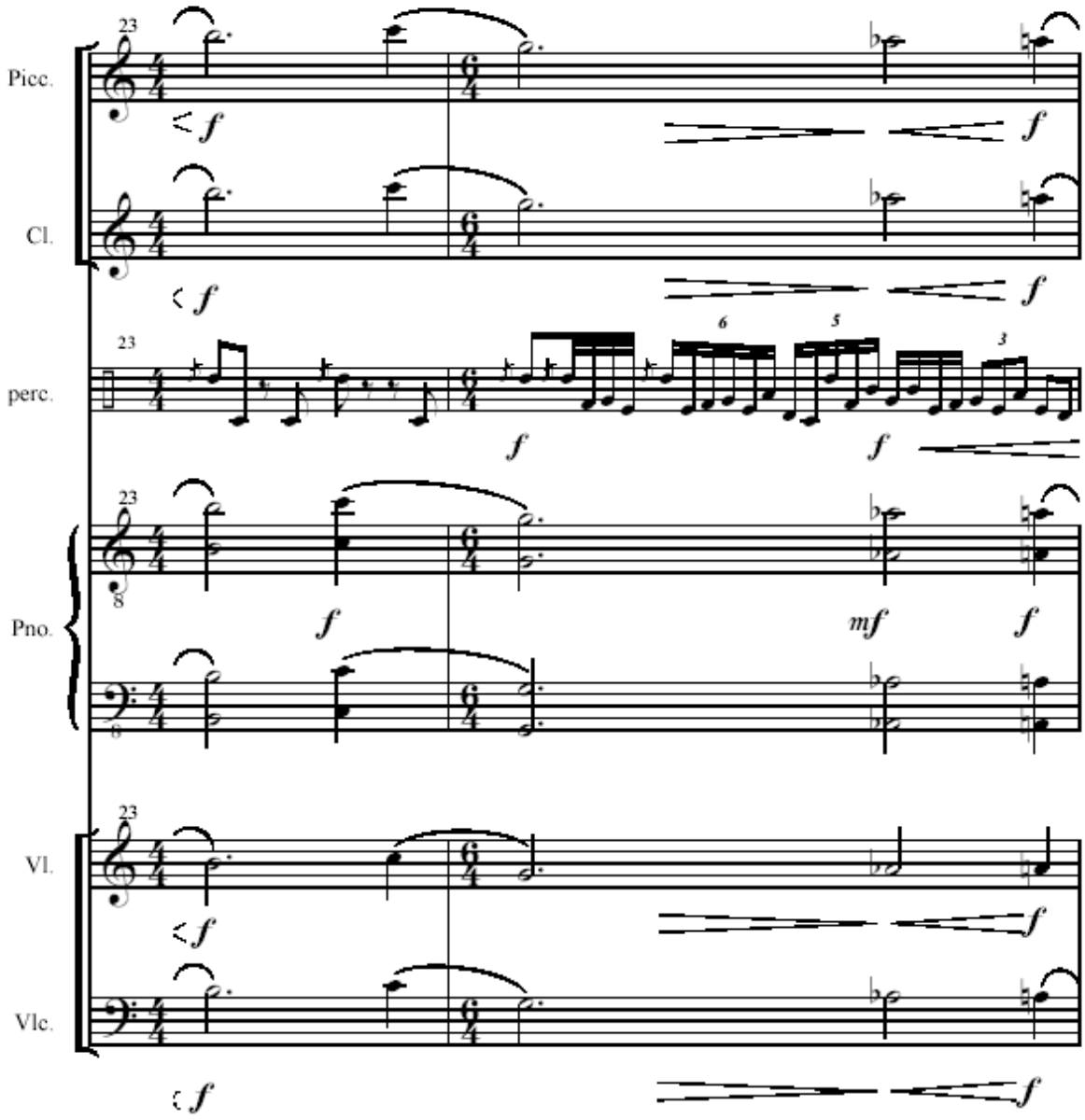

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
13
f
mf

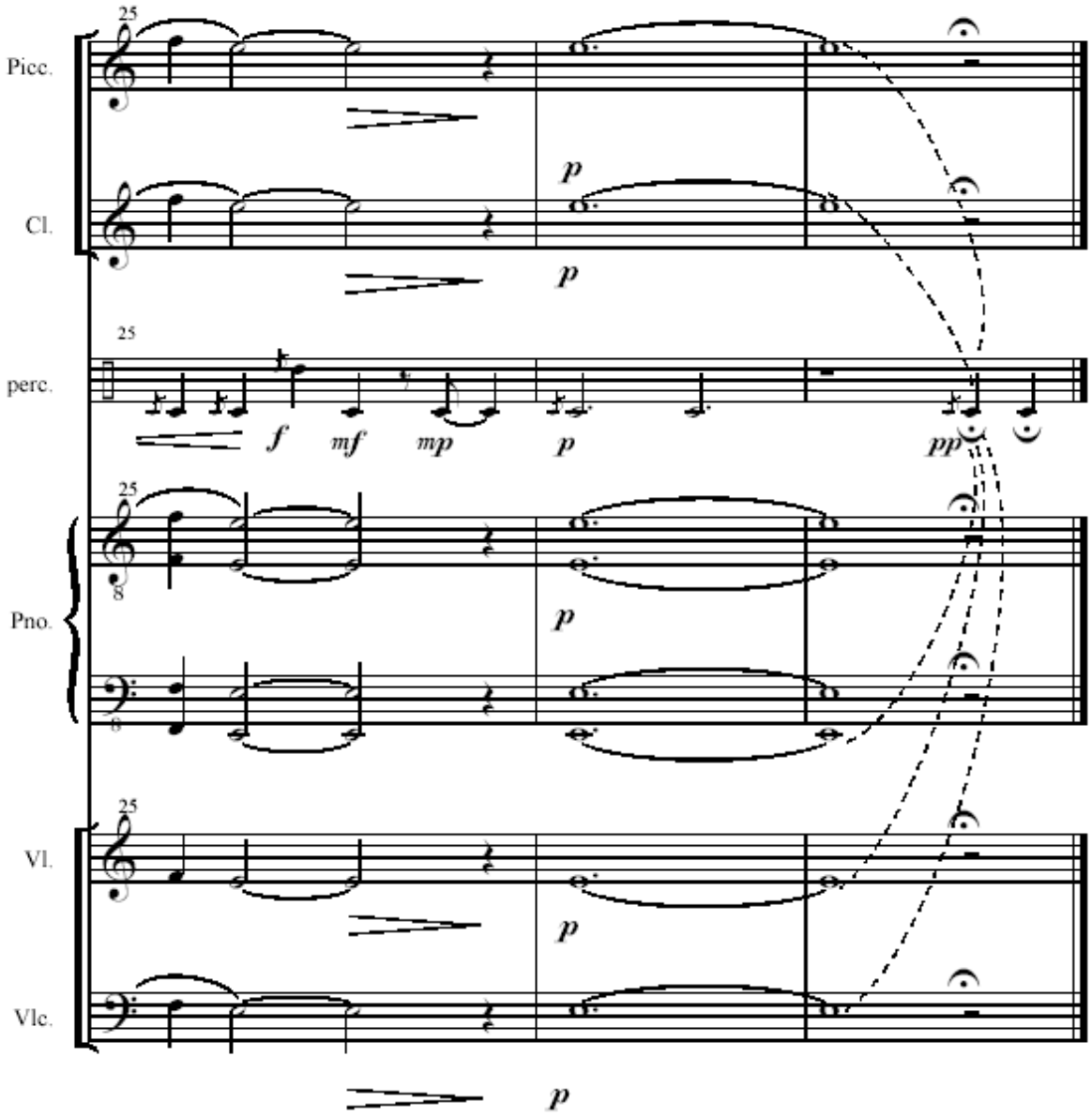

15
Picc.
mp
p
Cl.
mp
p
15
perc.
mp
f
f
15
Pno.
mp
mf
15
Vl.
mp
mf
Vlc.
mp
mf


Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
17
f
mf
p
3
6
6
3
8


Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
19
mf
p
f
mp

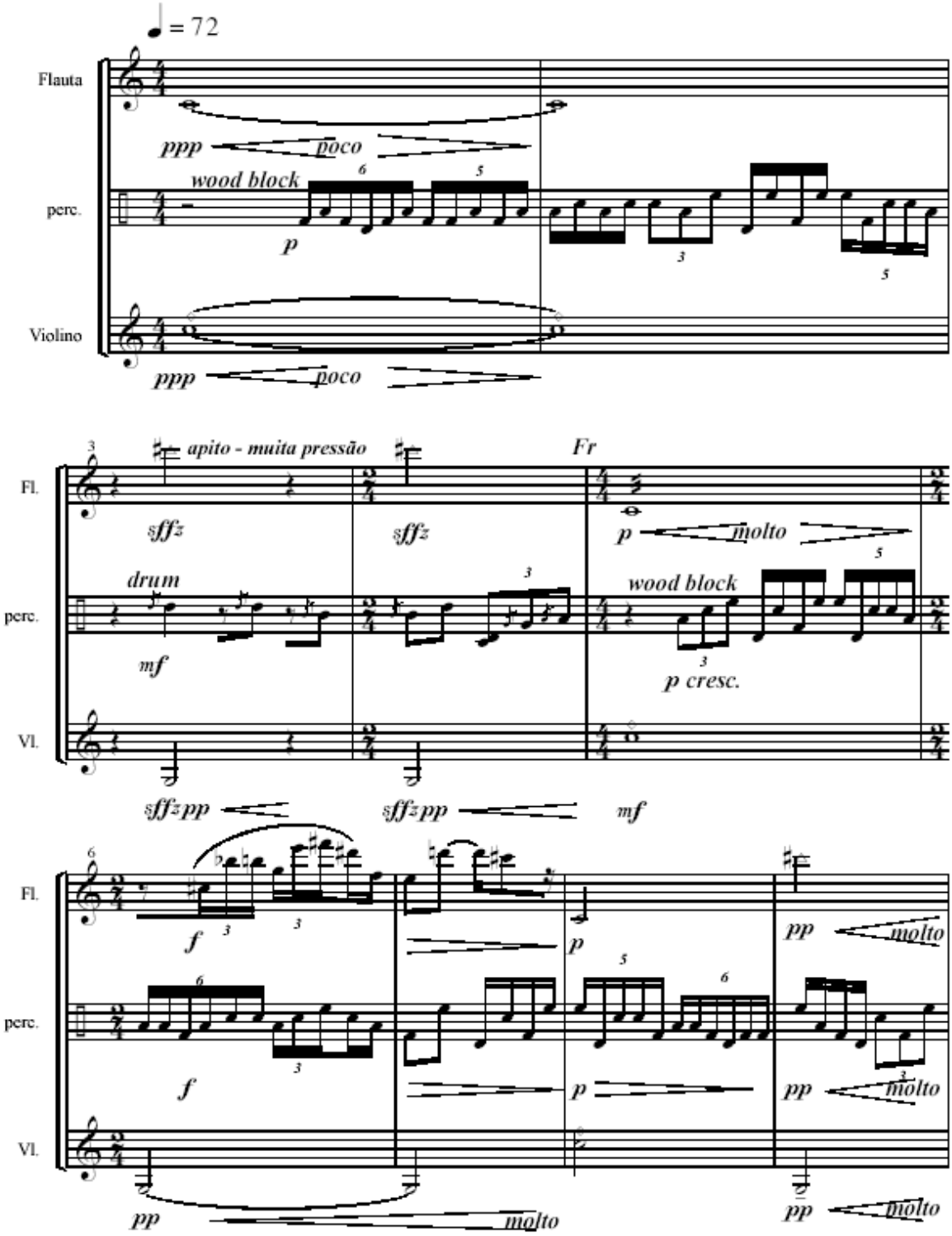

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
21
f
p

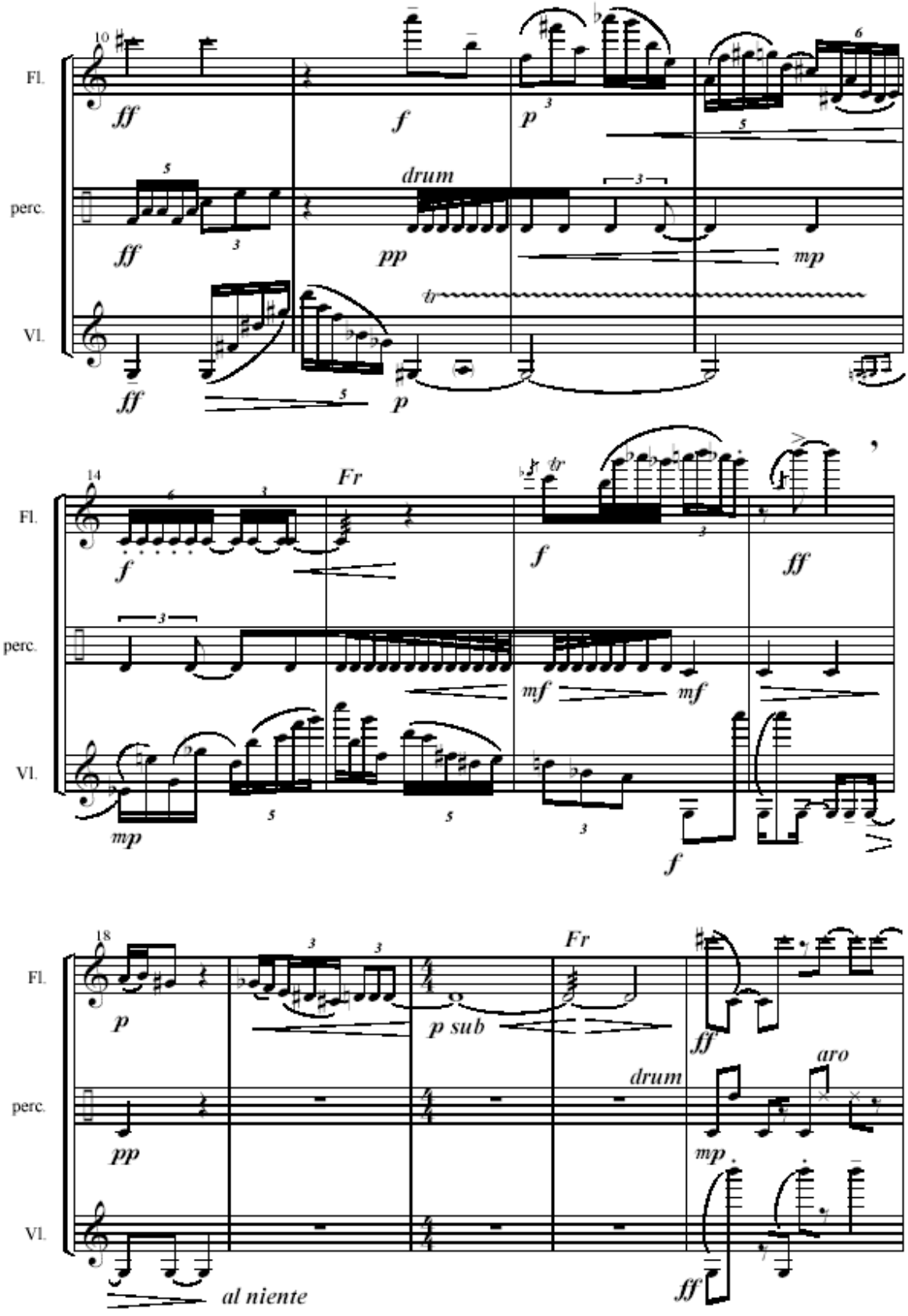

Picc.
Cl.
perc.
Pno.
Vl.
Vlc.
23
f
mf
6
5
3

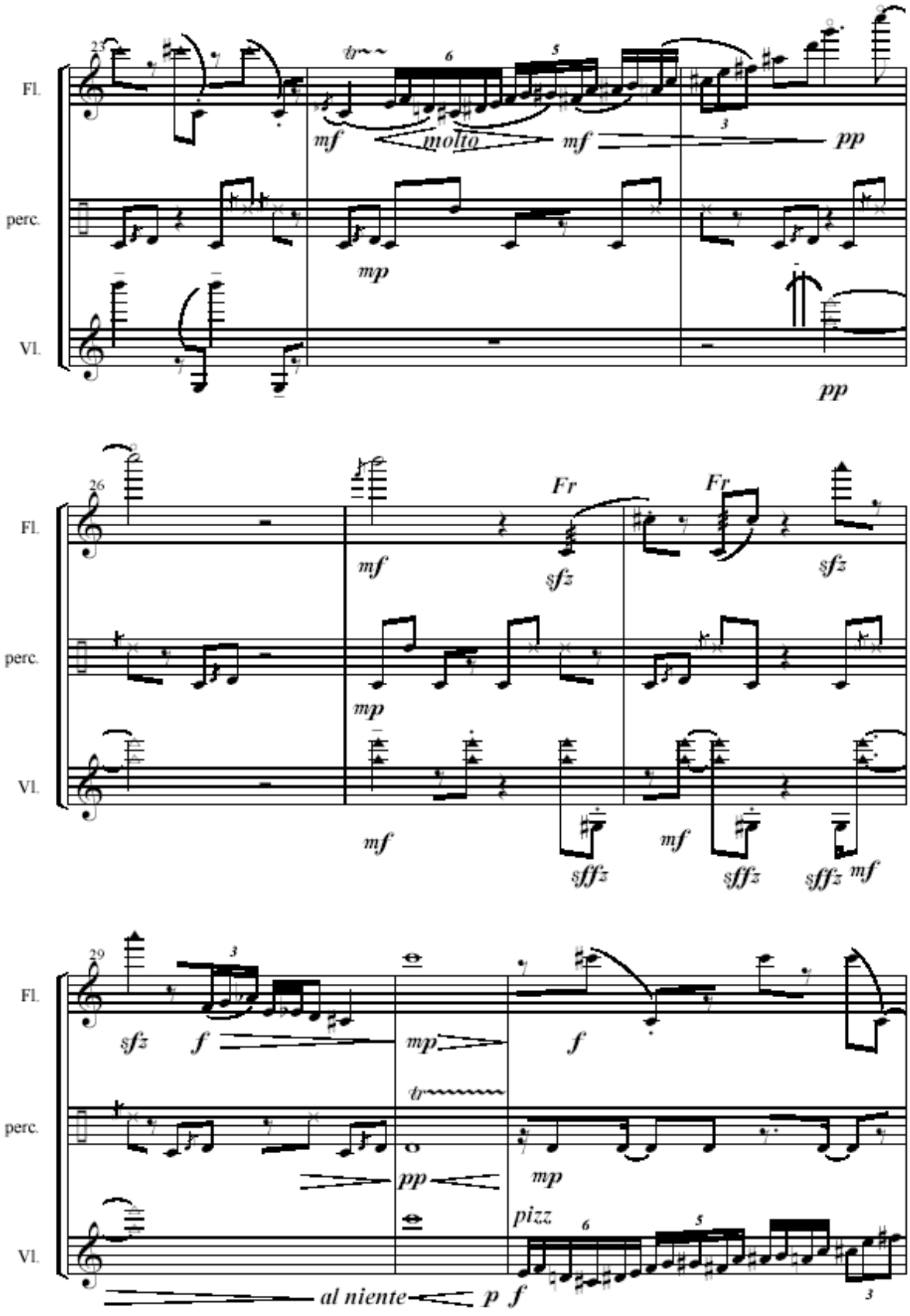

25
Picc.
Cl.
p
p
25
perc.
f
mf
mp
p
pp
25
Pno.
p
25
Vl.
Vlc.
p
p

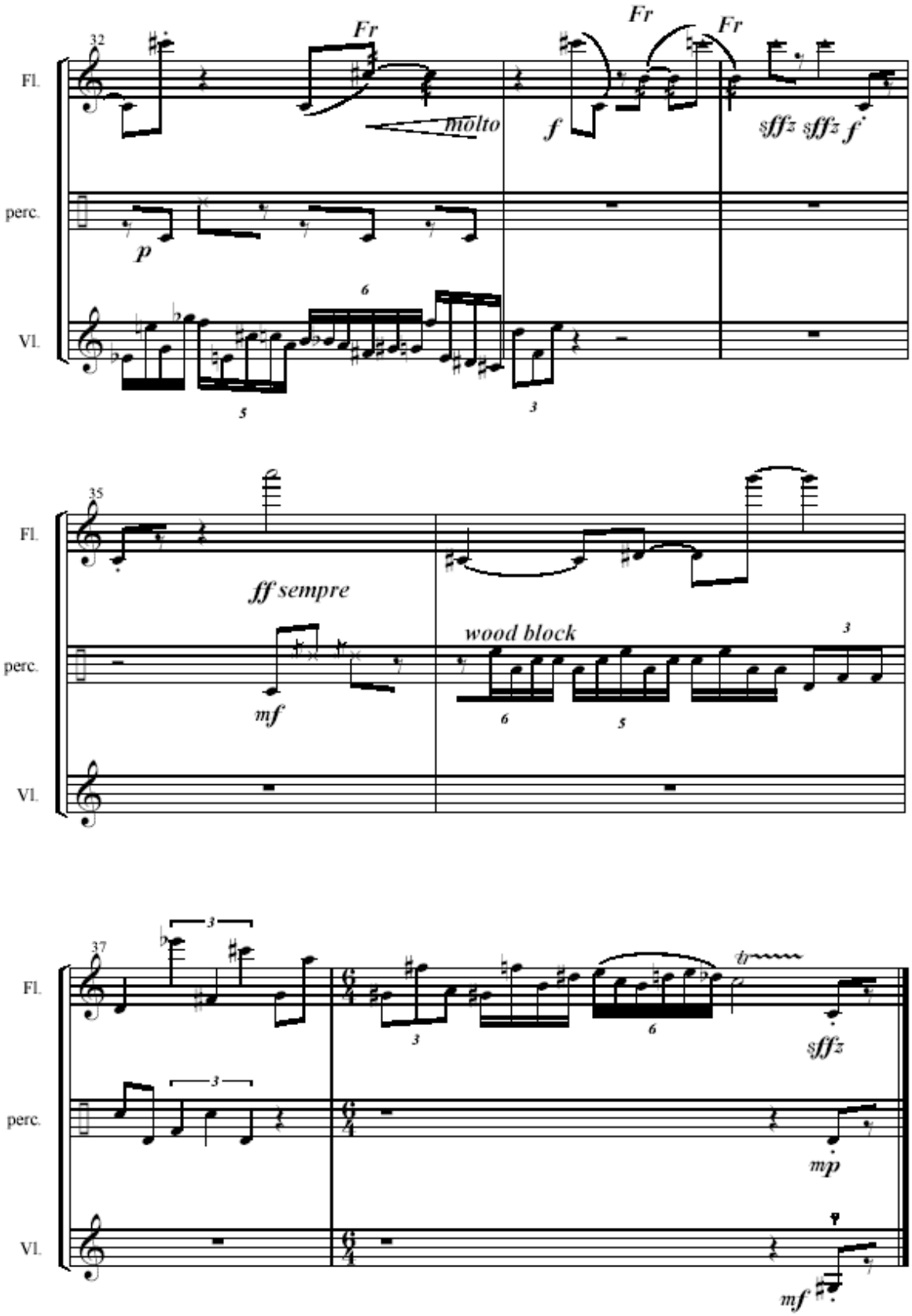
Polyakanthos III

Alexandre Birnfeld



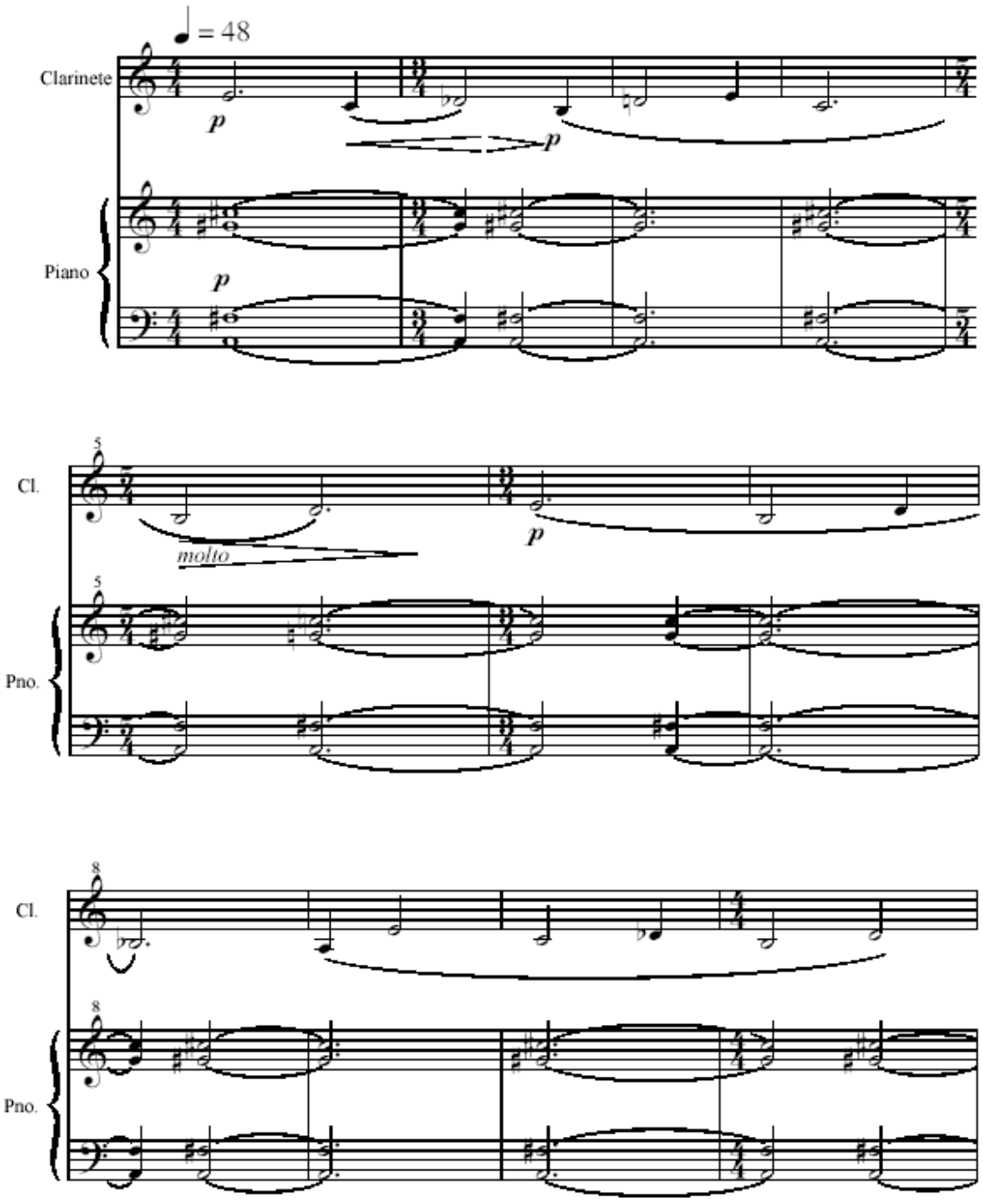

10
Fl.
perc.
Vl.
ff
f
p
drum
pp
mp
tr
14
Fr
mf
18
p sub
aro
al niente

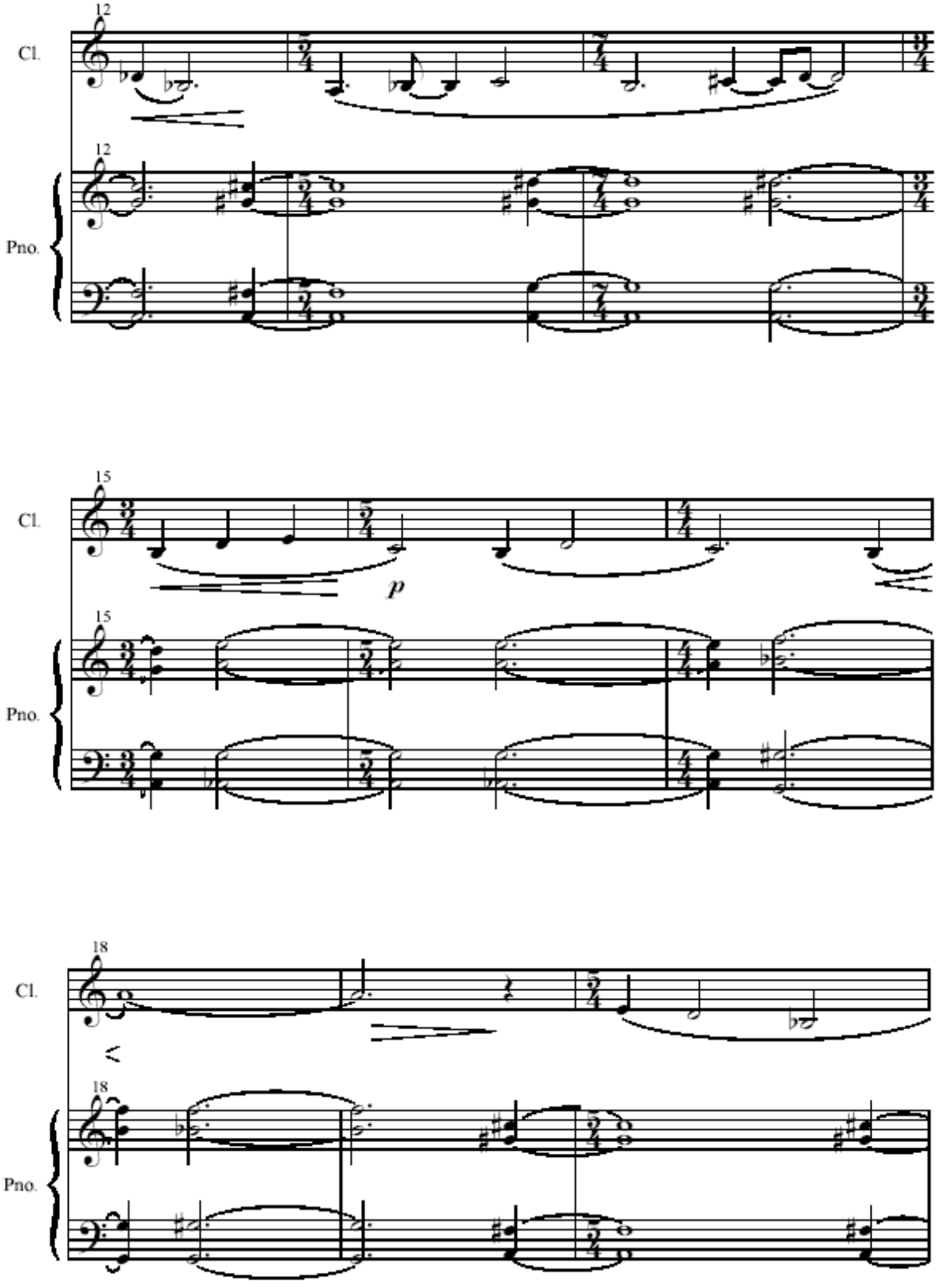

25
Fl.
perc.
Vl.
mf
molto
mf
pp
mp
pp
26
Fl.
perc.
Vl.
Fr
Fr
mf
sfz
sfz
mp
mf
sffz
mf
sffz
sffz
mf
29
Fl.
perc.
Vl.
sfz
f
mp
f
tr
pp
mp
pizz
al niente
p
f

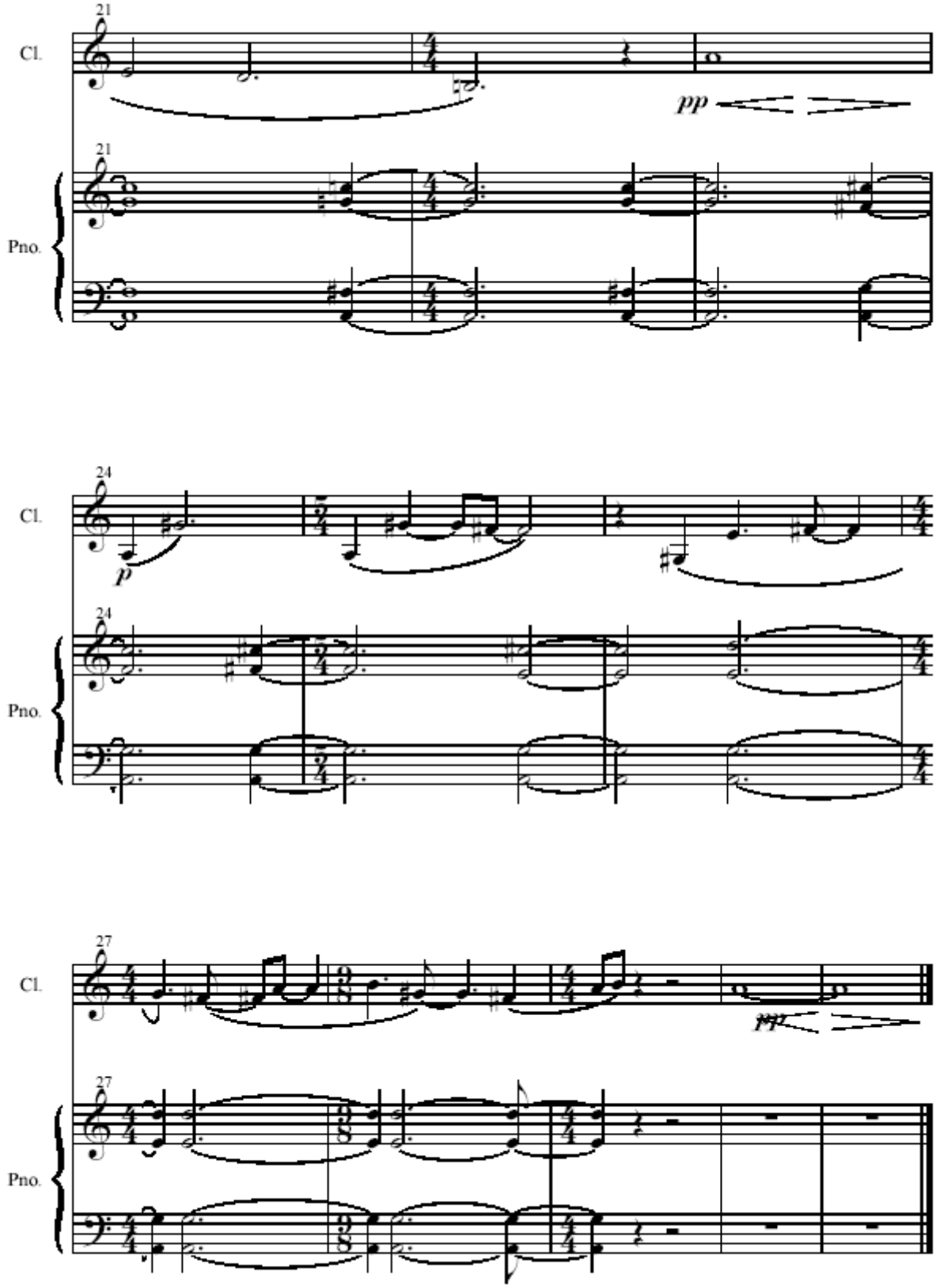

32
Fl.
perc.
Vl.
Fr
molto
Fr
f
Fr
sffz sffz f
p
6
5
3
35
ff sempre
mf
wood block
3
6
5
37
3
3
3
6
sffz
mp
mf

Polyakanthos IV

Alexandre Birnfeld

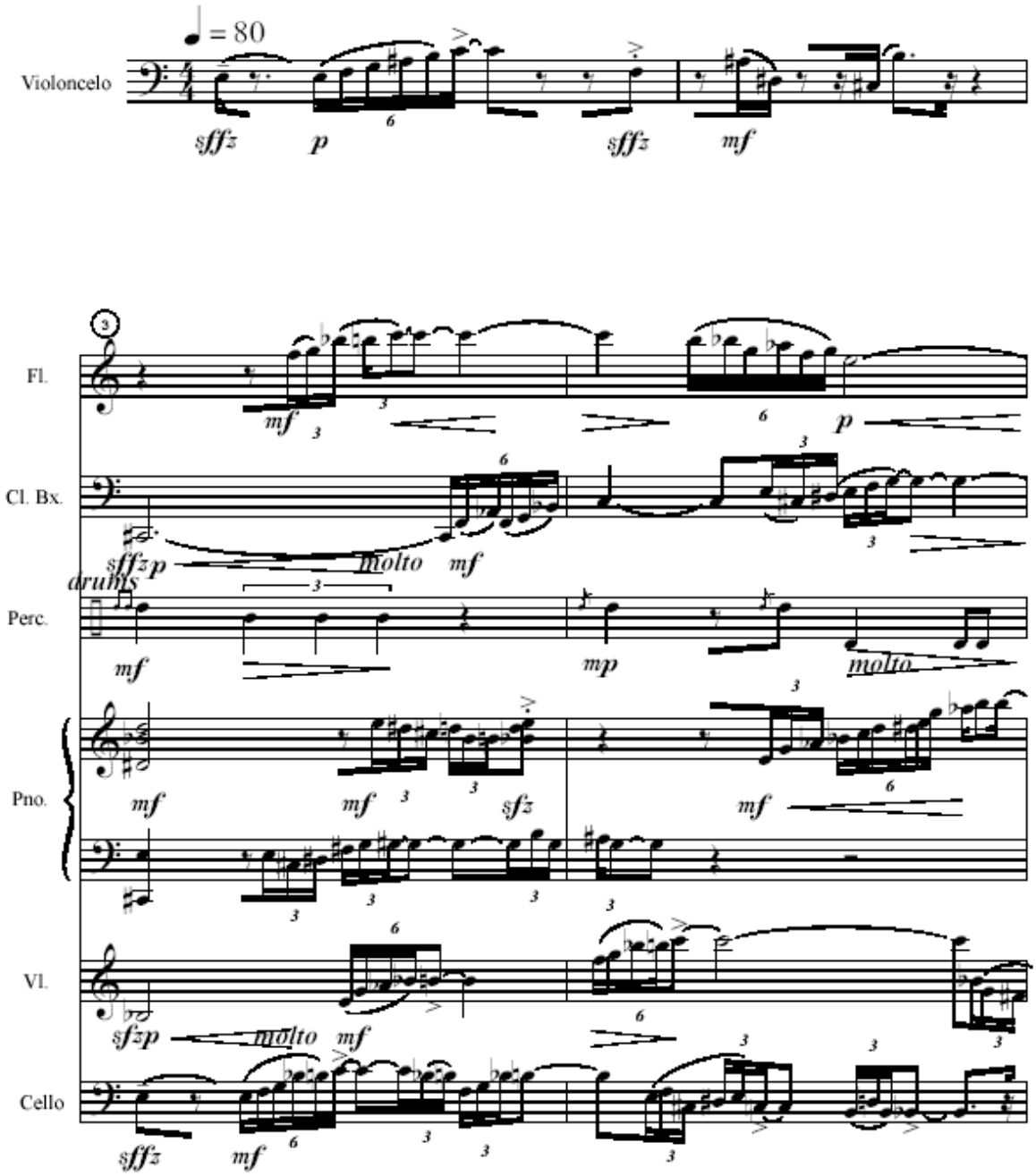


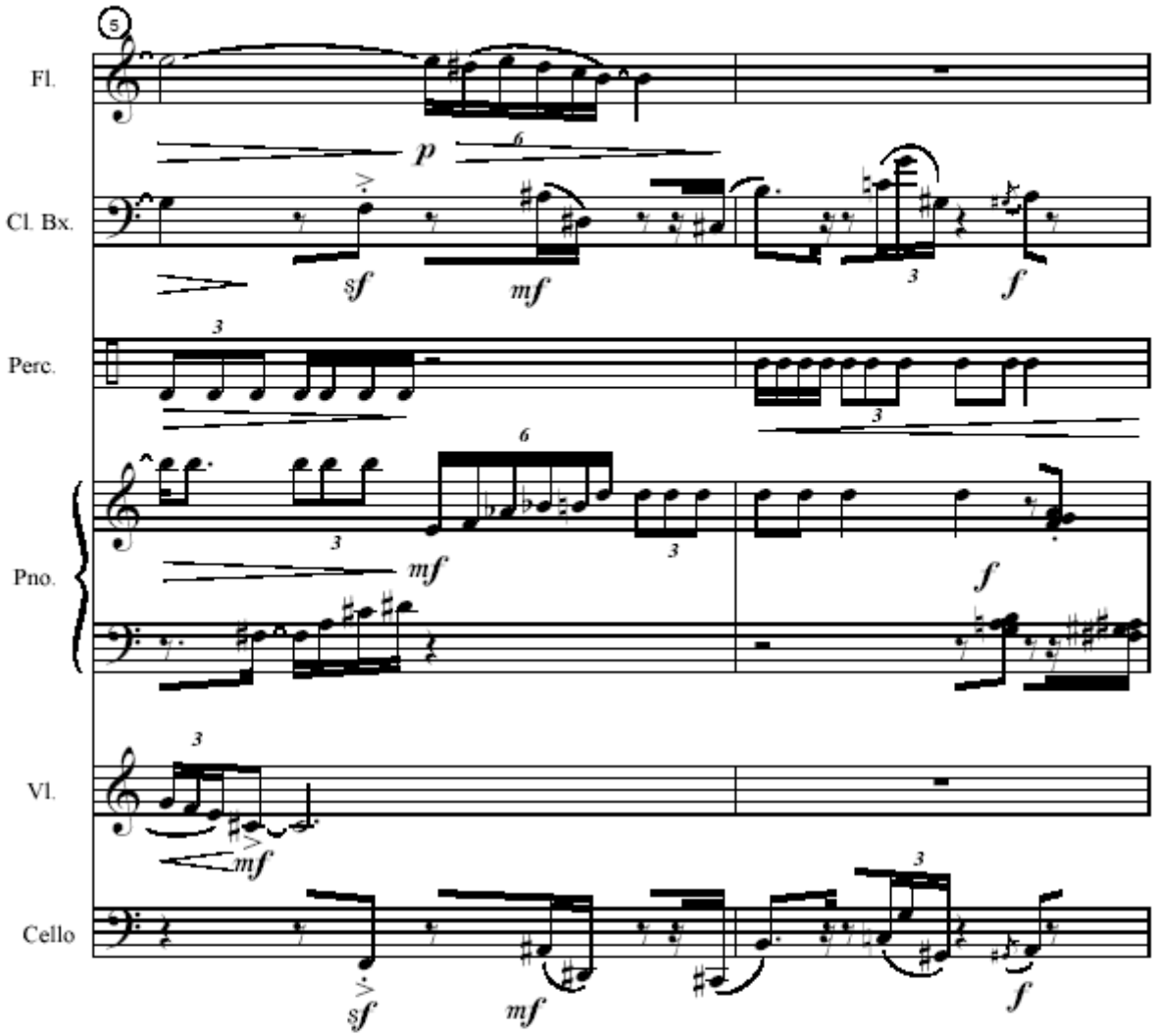

12
Cl.
12
Pno.
15
Cl.
p
15
Pno.
18
Cl.
18
Pno.

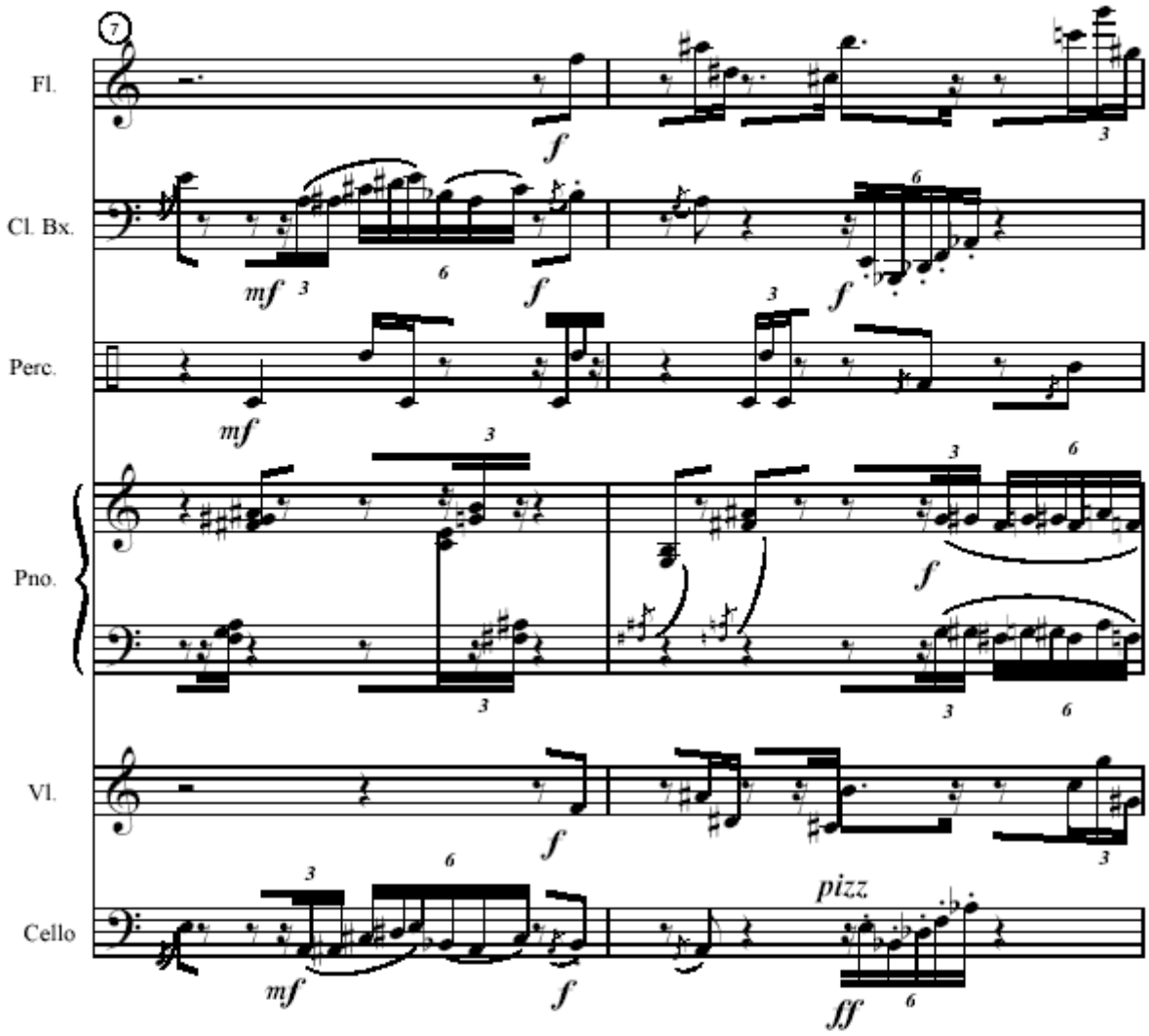

21
Cl.
pp
21
Pno.
24
Cl.
p
24
Pno.
27
Cl.
pp
27
Pno.

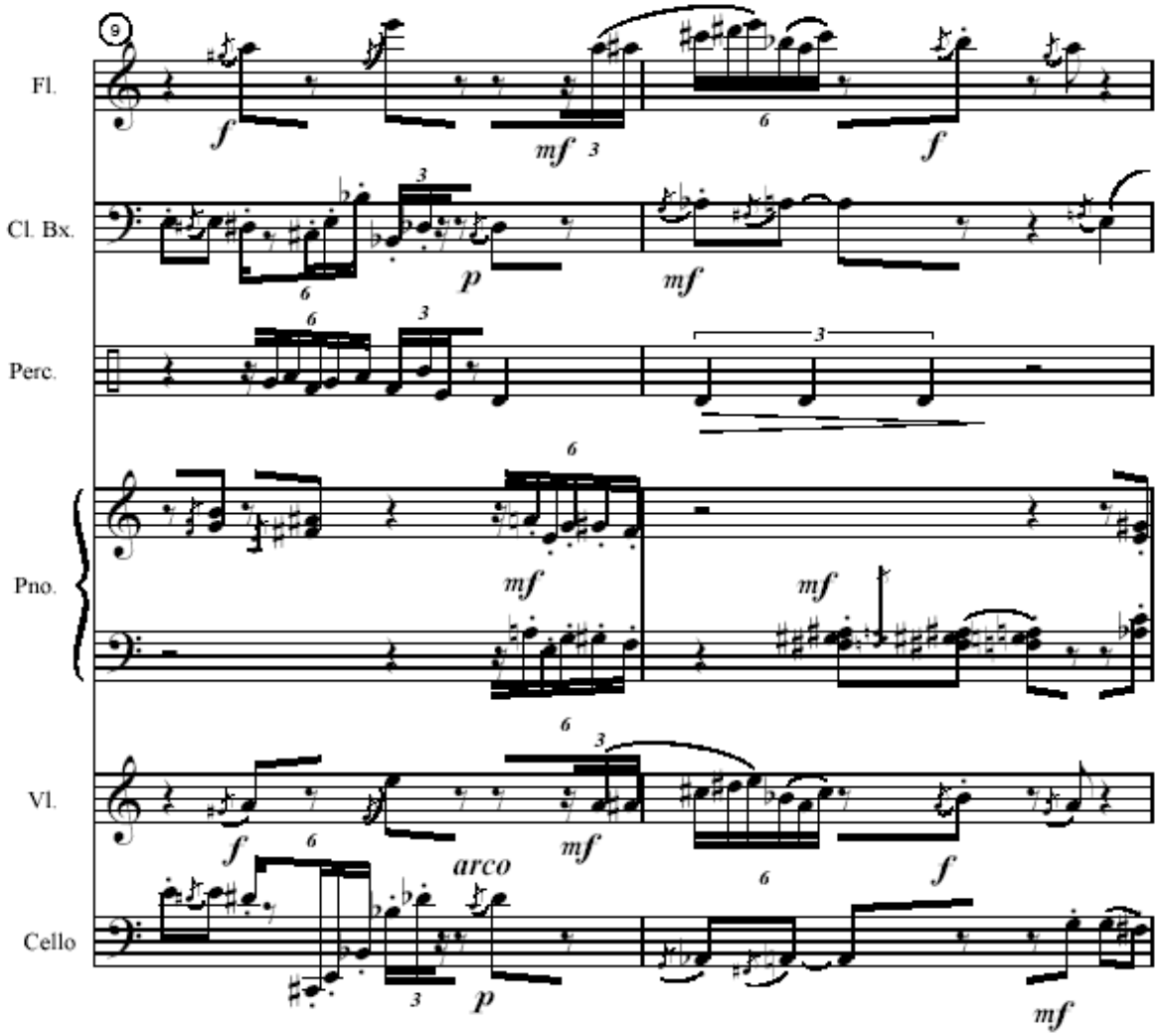
Polyakanthos V

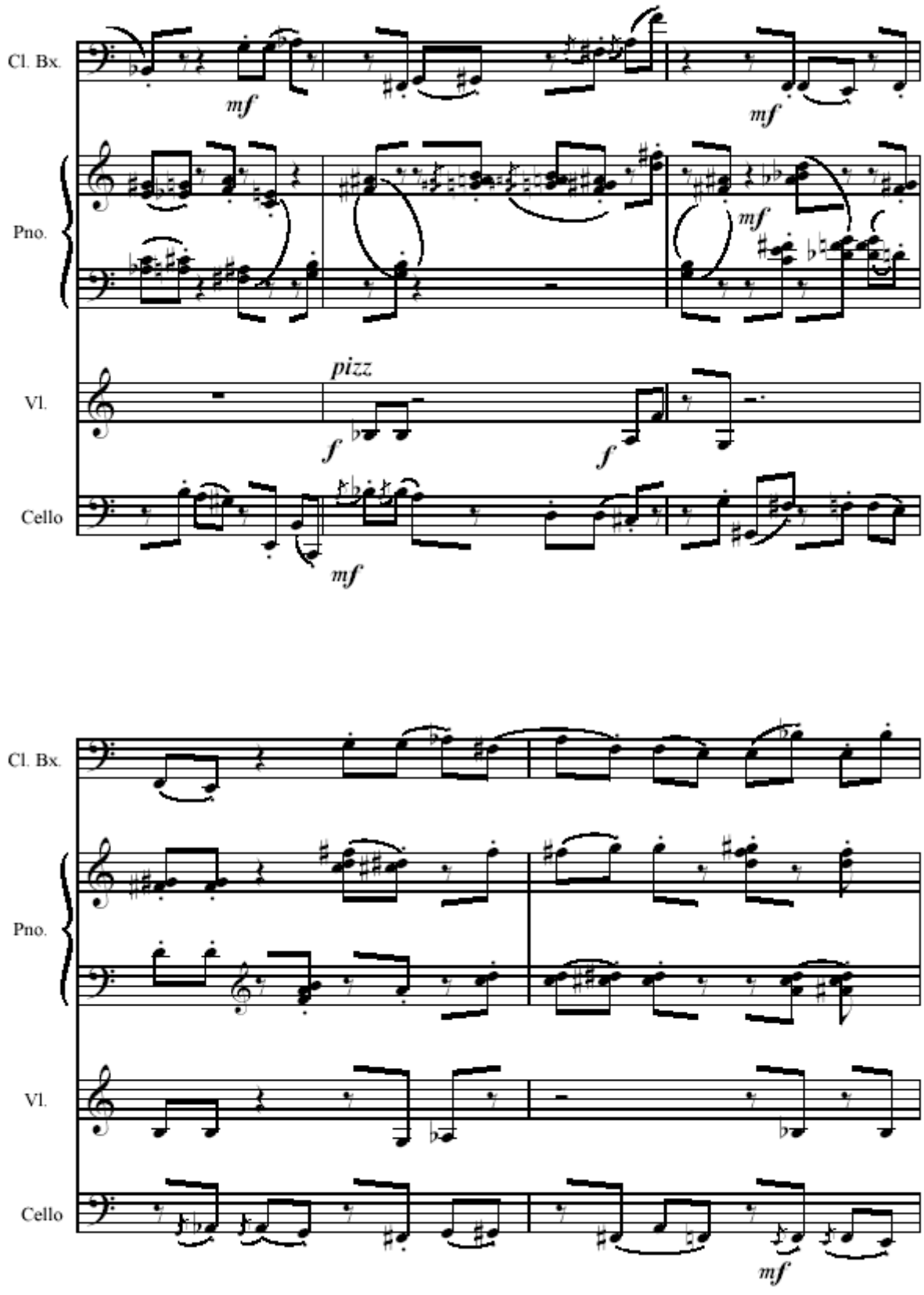
Alexandre Birnfeld

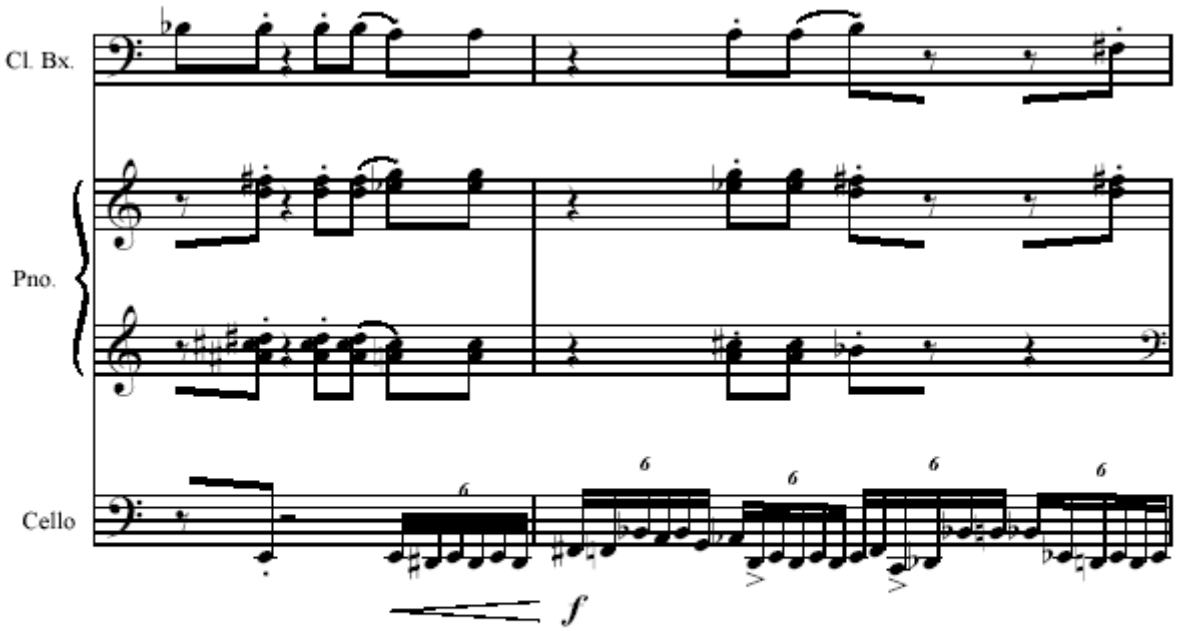


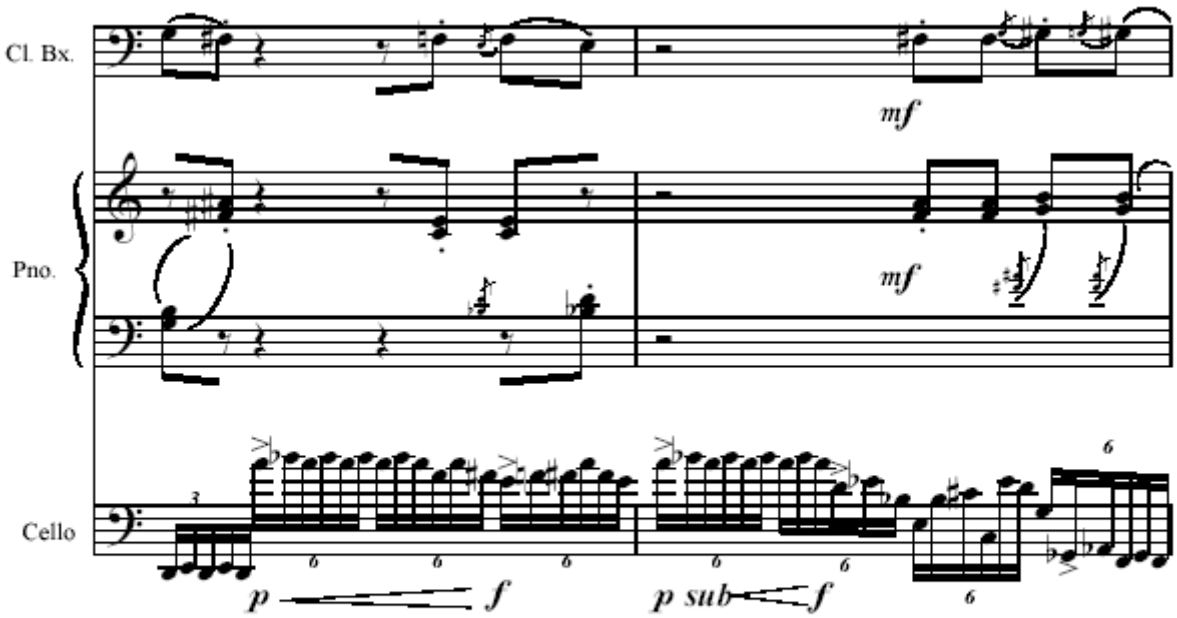

5
Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
p
sf
mf
f
3
6

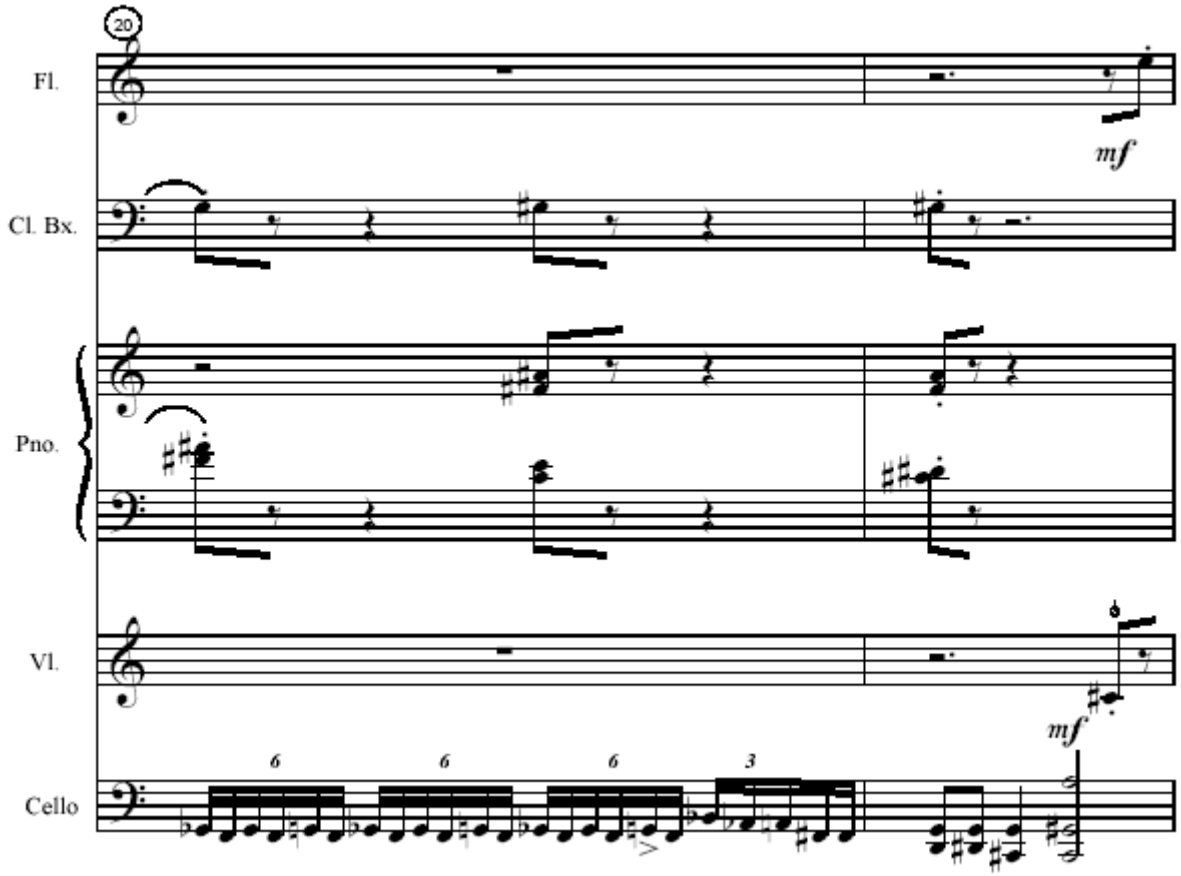

7
Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
pizz

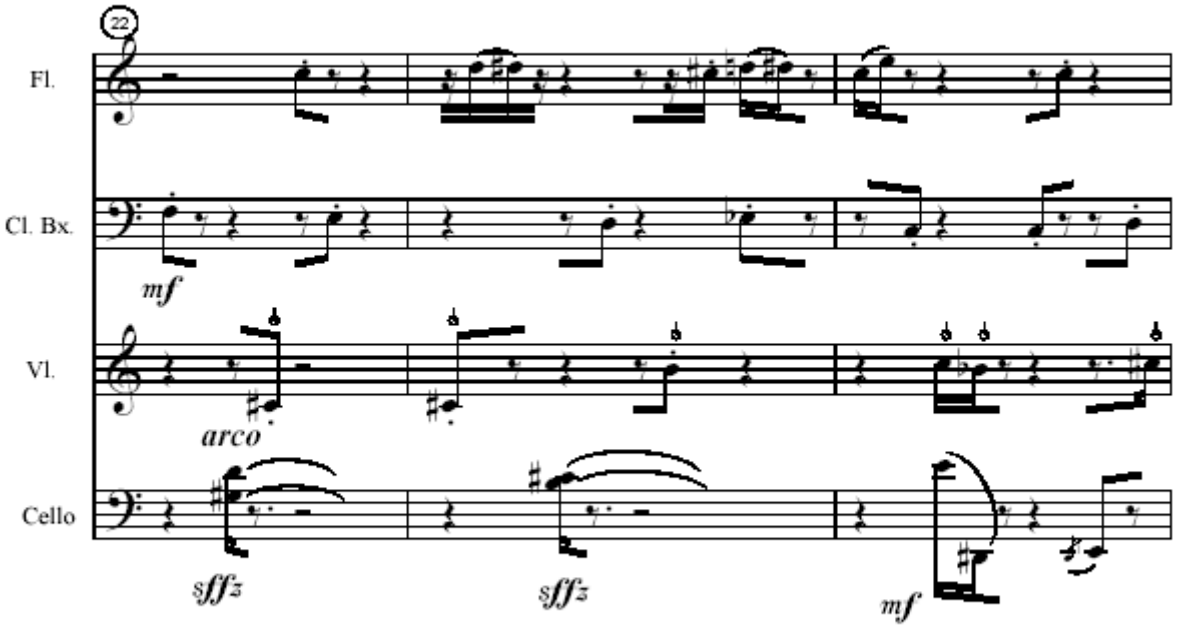

9
Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
arco

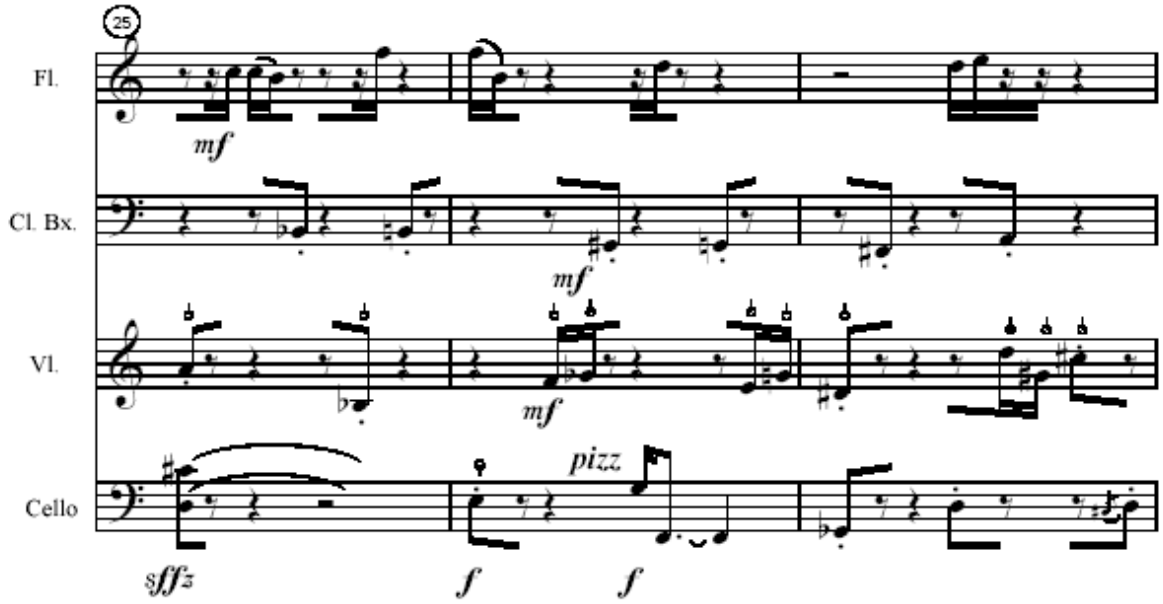

Cl. Bx.
Pno.
Vl.
Cello
mf
mf
mf
pizz
f
f
mf
Cl. Bx.
Pno.
Vl.
Cello
mf

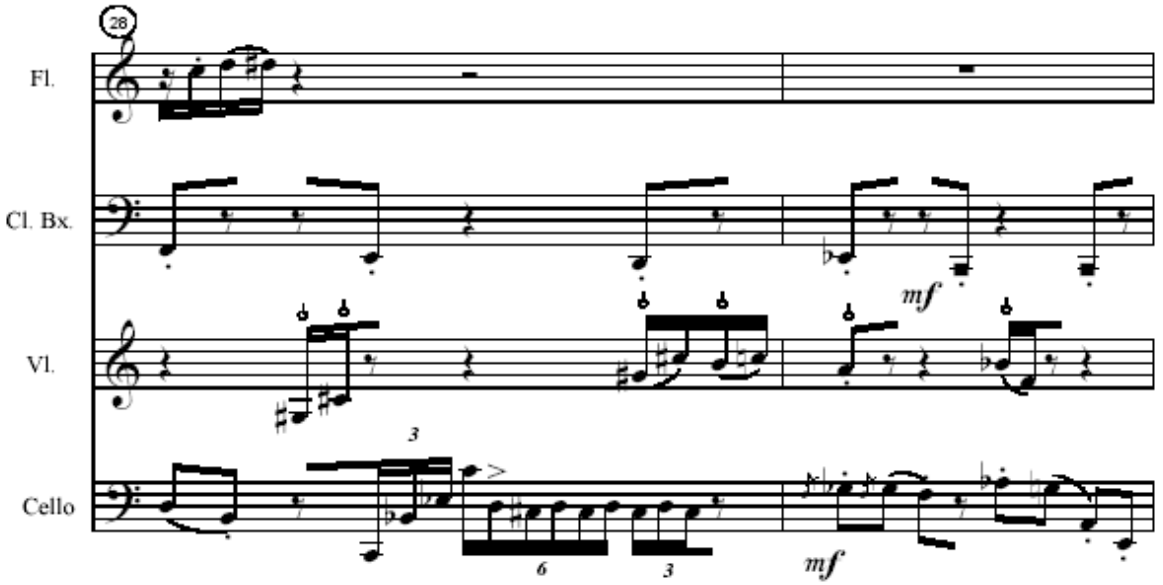

Cl. Bx.
Pno.
Cello
f

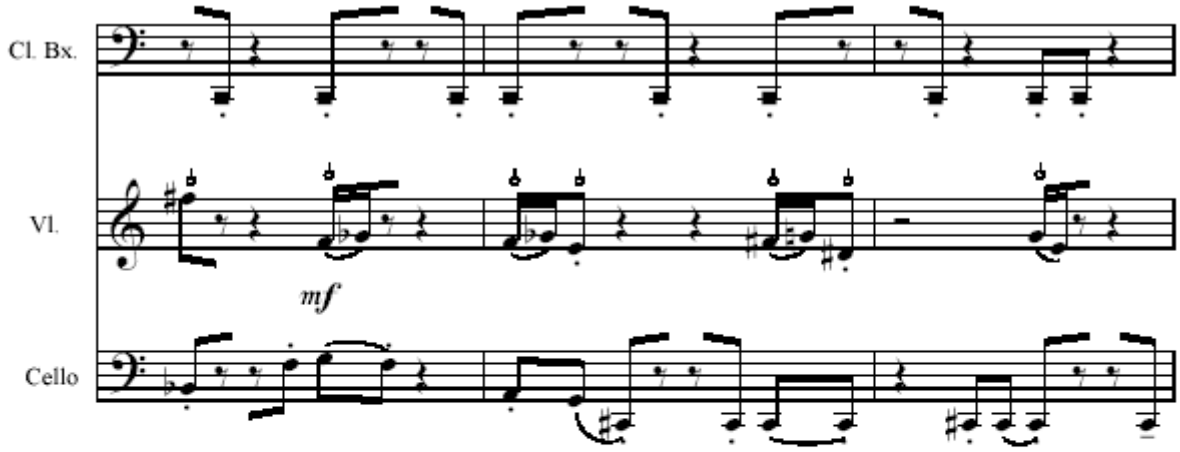

Cl. Bx.
mf
Pno.
mf
Cello
p
f
p sub
f

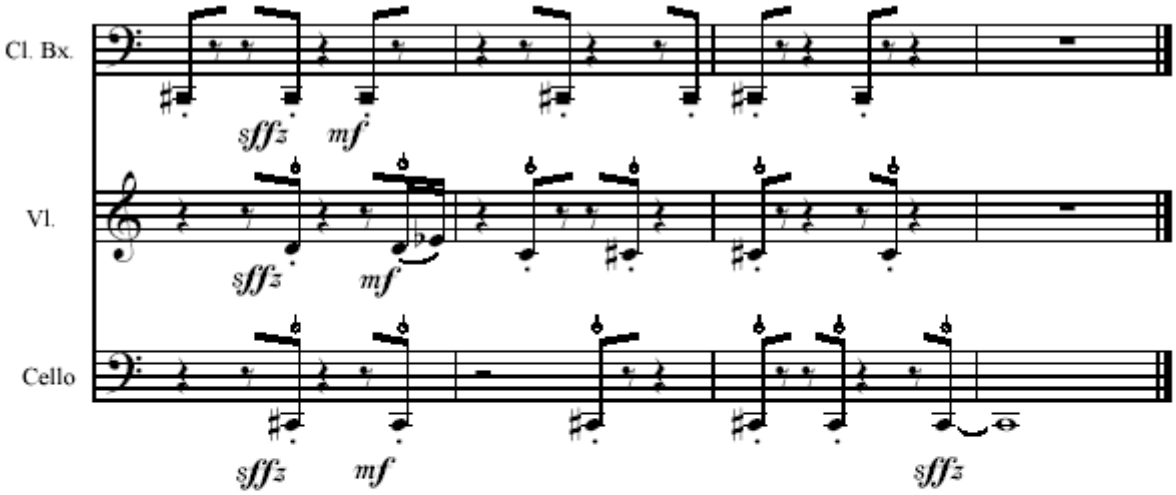

20
Fl.
mf
Cl. Bx.
Pno.
Vl.
mf
Cello
6
6
6
3


22
Fl.
Cl. Bx.
mf
Vl.
arco
Cello
sfffz
sfffz
mf


25
Fl.
mf
Cl. Bx.
mf
Vl.
mf
Cello
pizz
sfffz
f
f

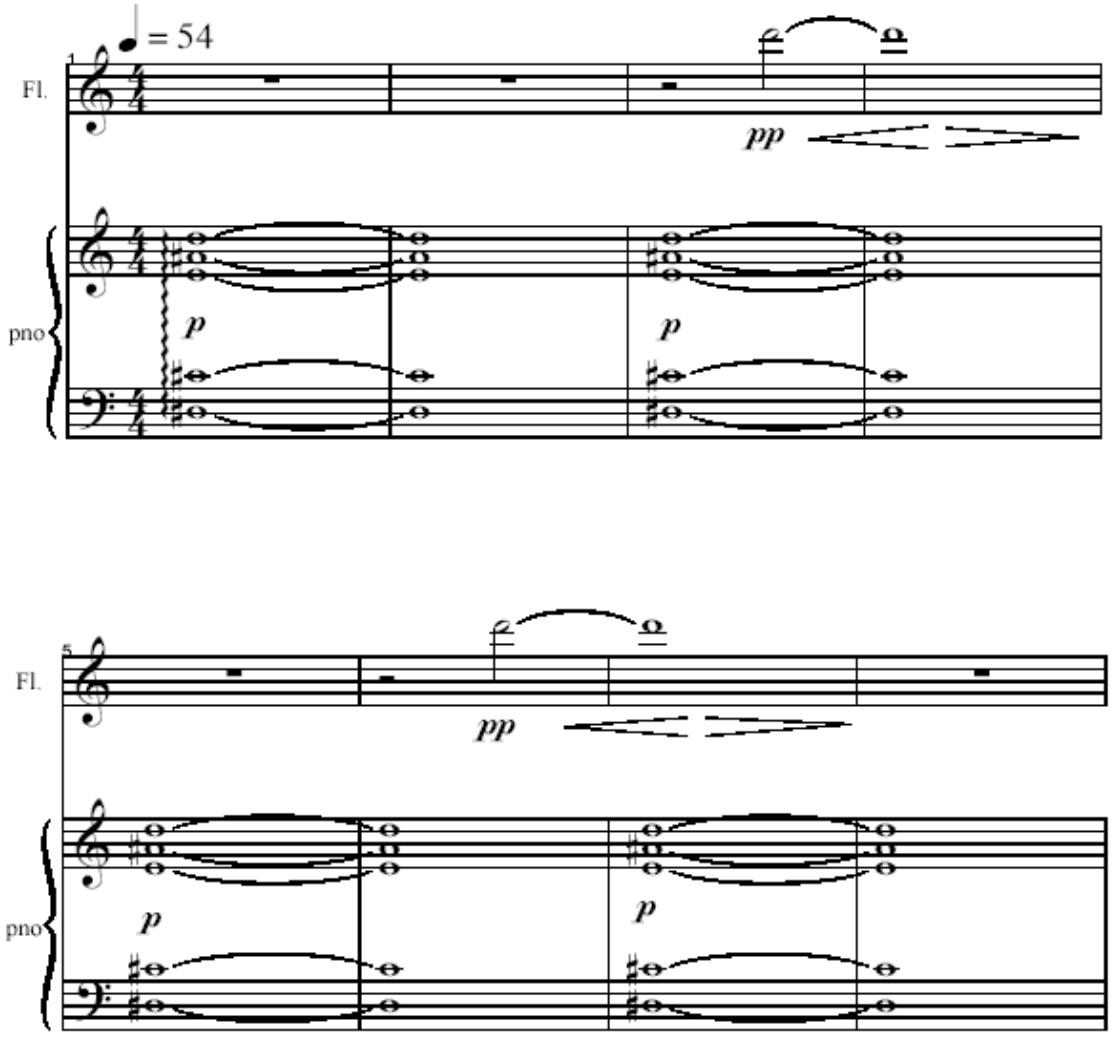

28
Fl.
Cl. Bx.
mf
Vl.
3
Cello
6
3
mf

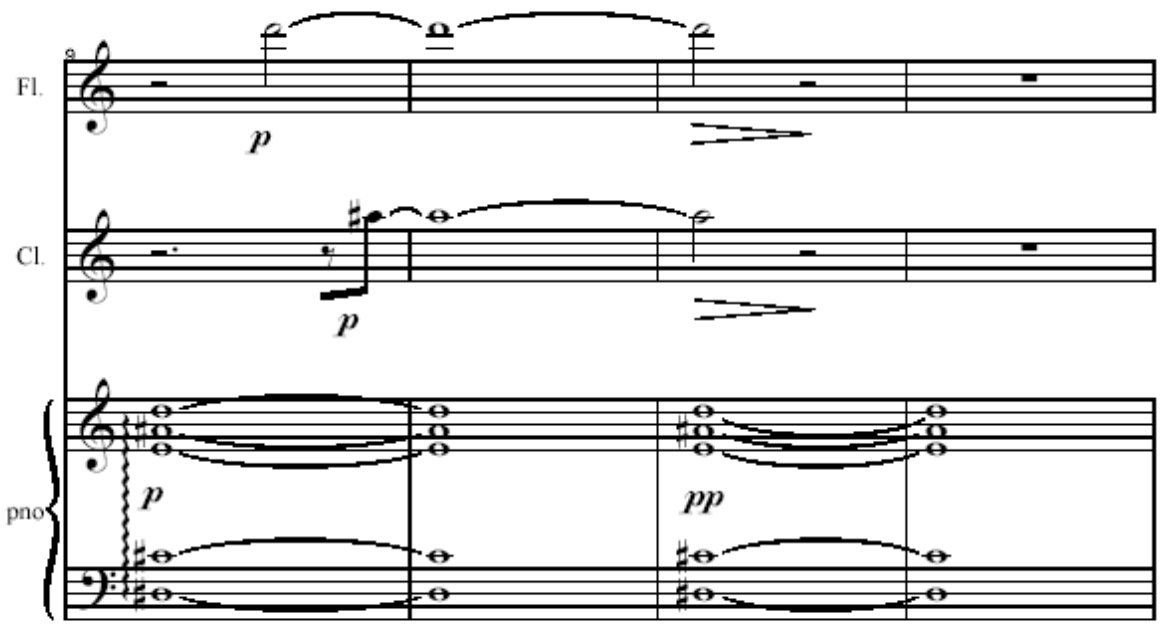

Cl. Bx.
Vl.
mf
Cello

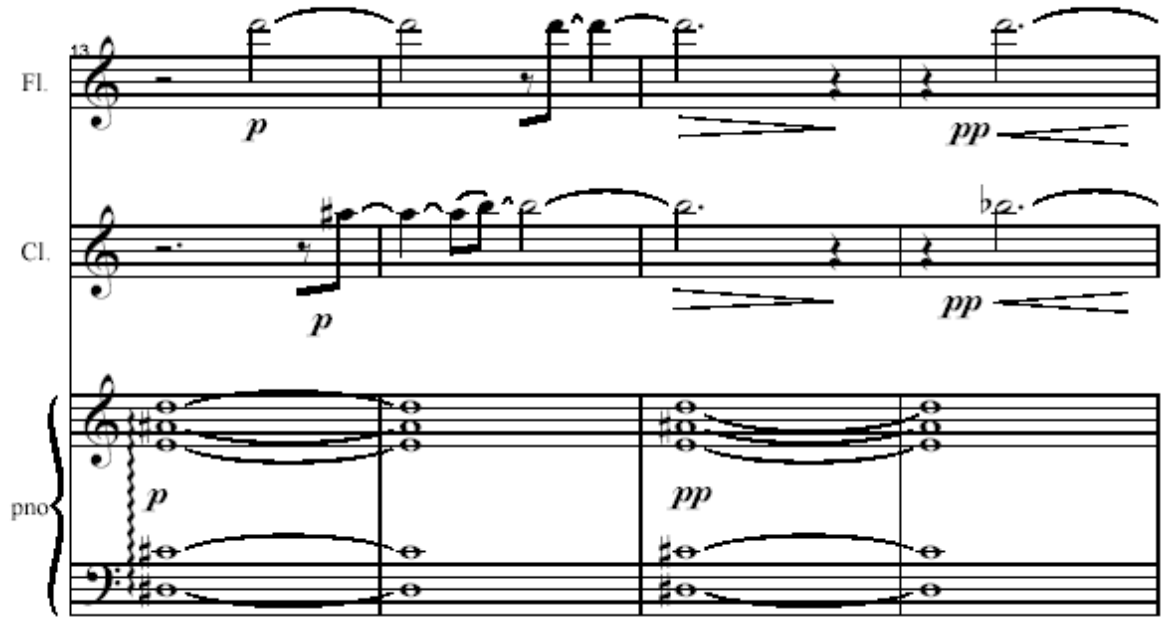

Cl. Bx.
sfffz
mf
Vl.
sfffz
mf
Cello
sfffz
mf
sfffz

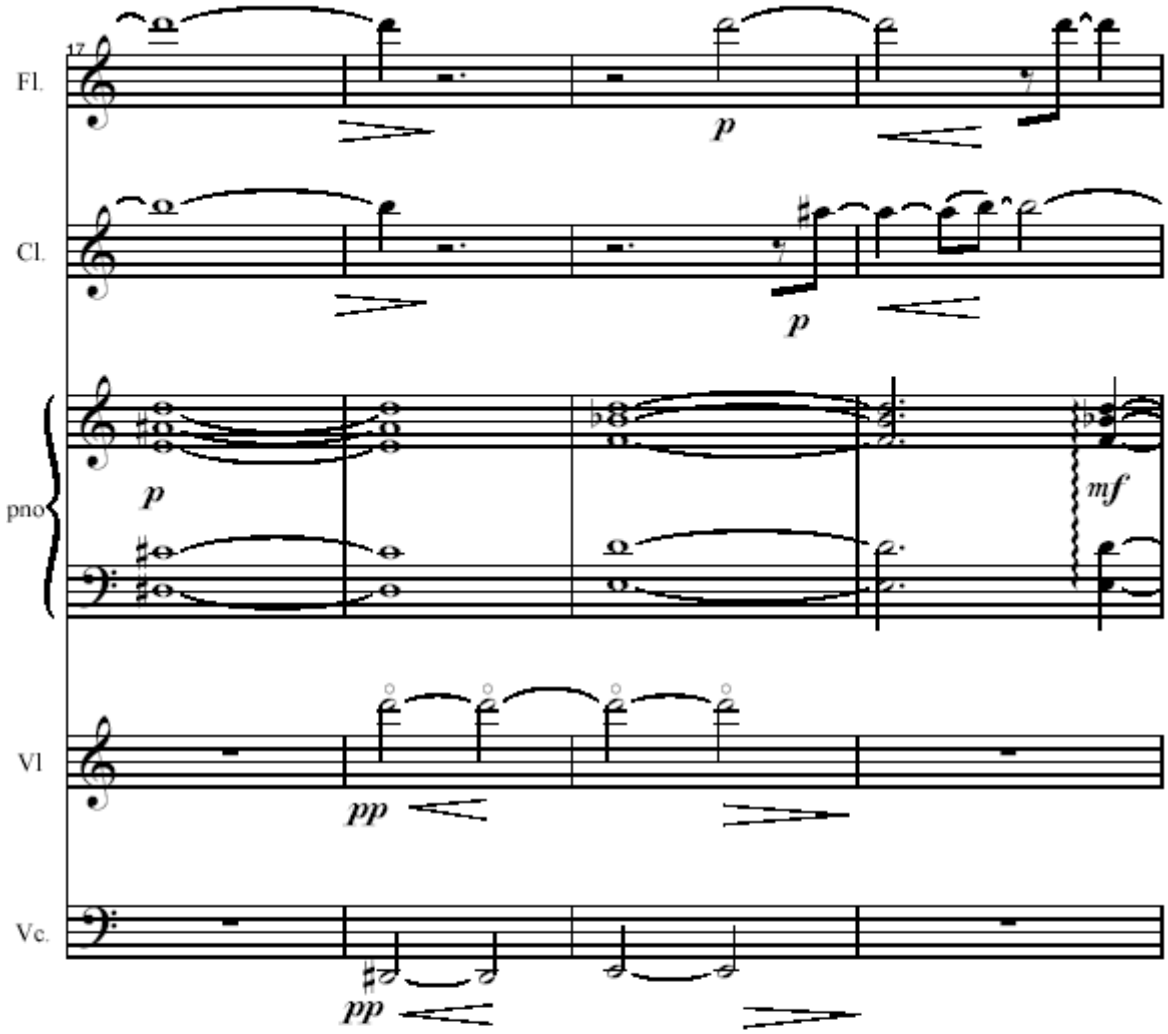
Polyakanthos VI

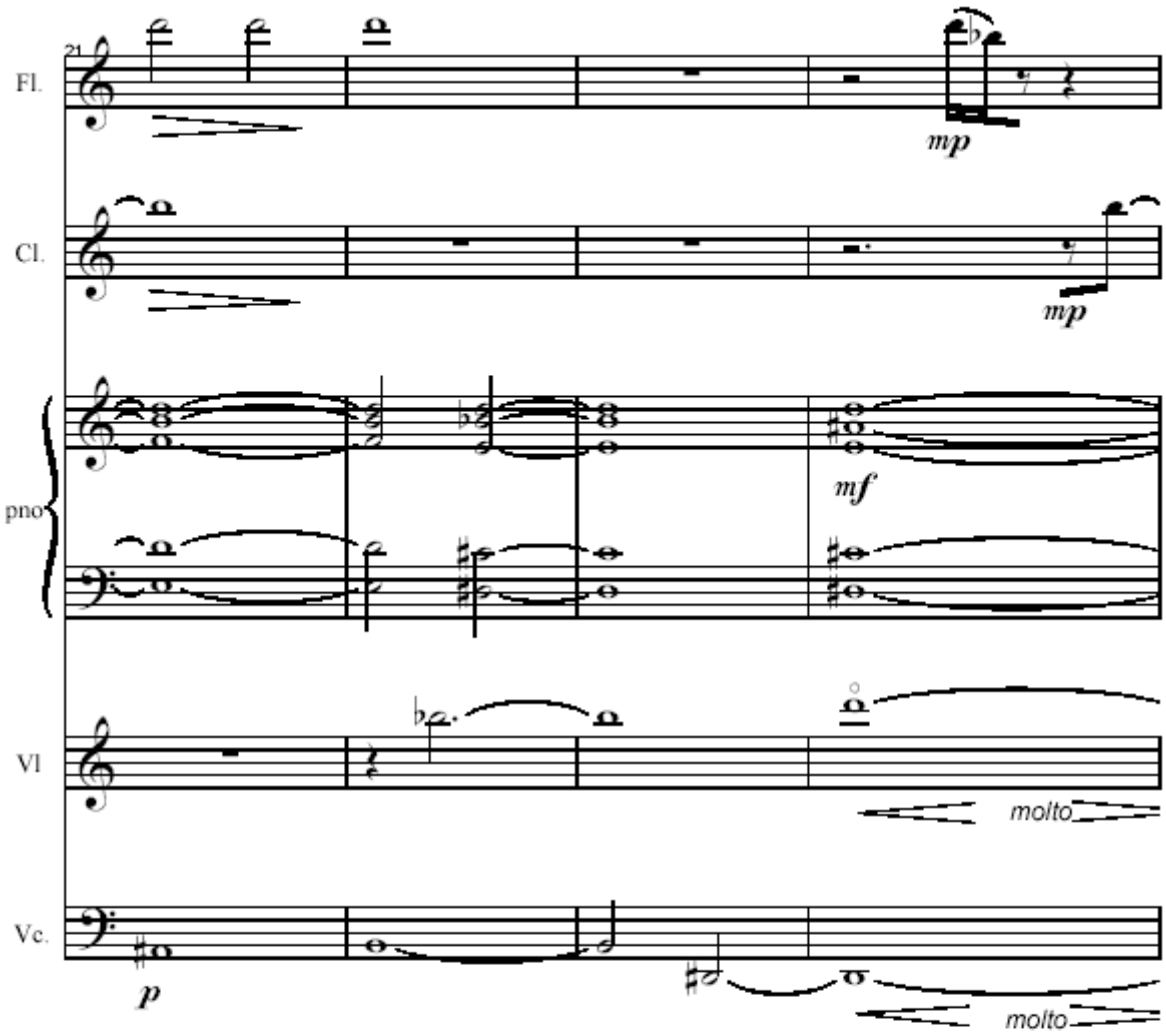
Alexandre Birnfeld

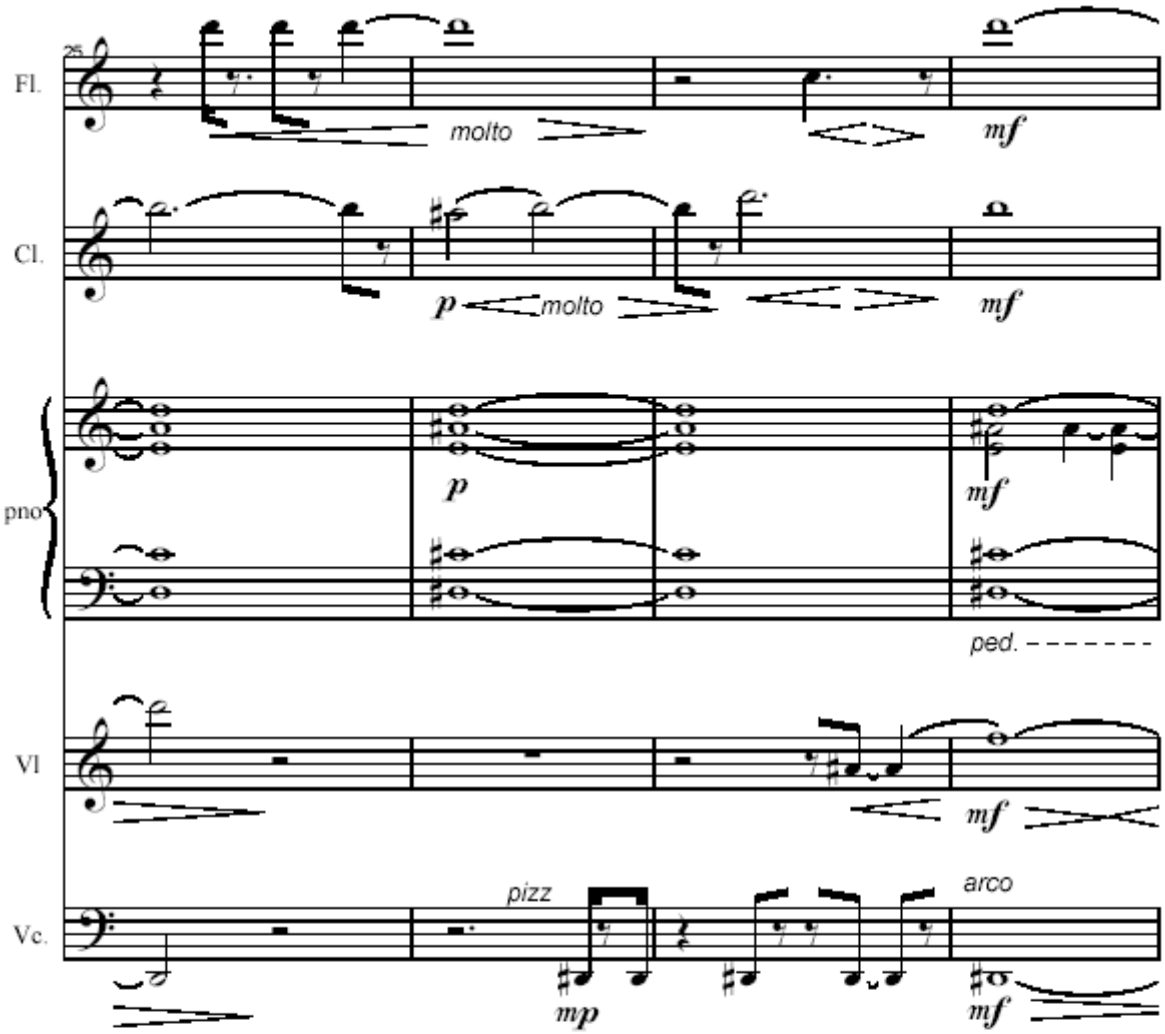


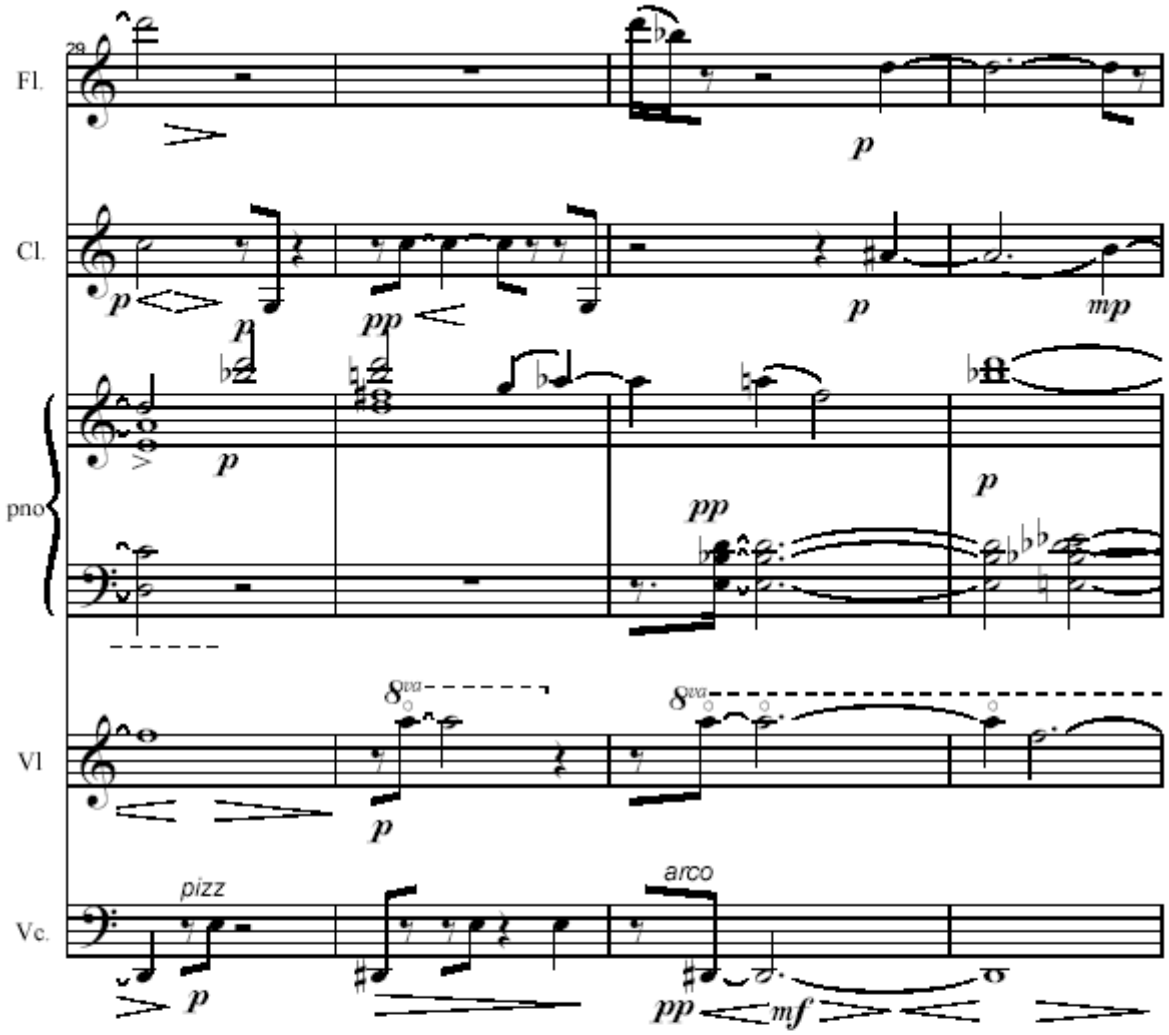

9
Fl.
p
Cl.
p
pno
p
pp

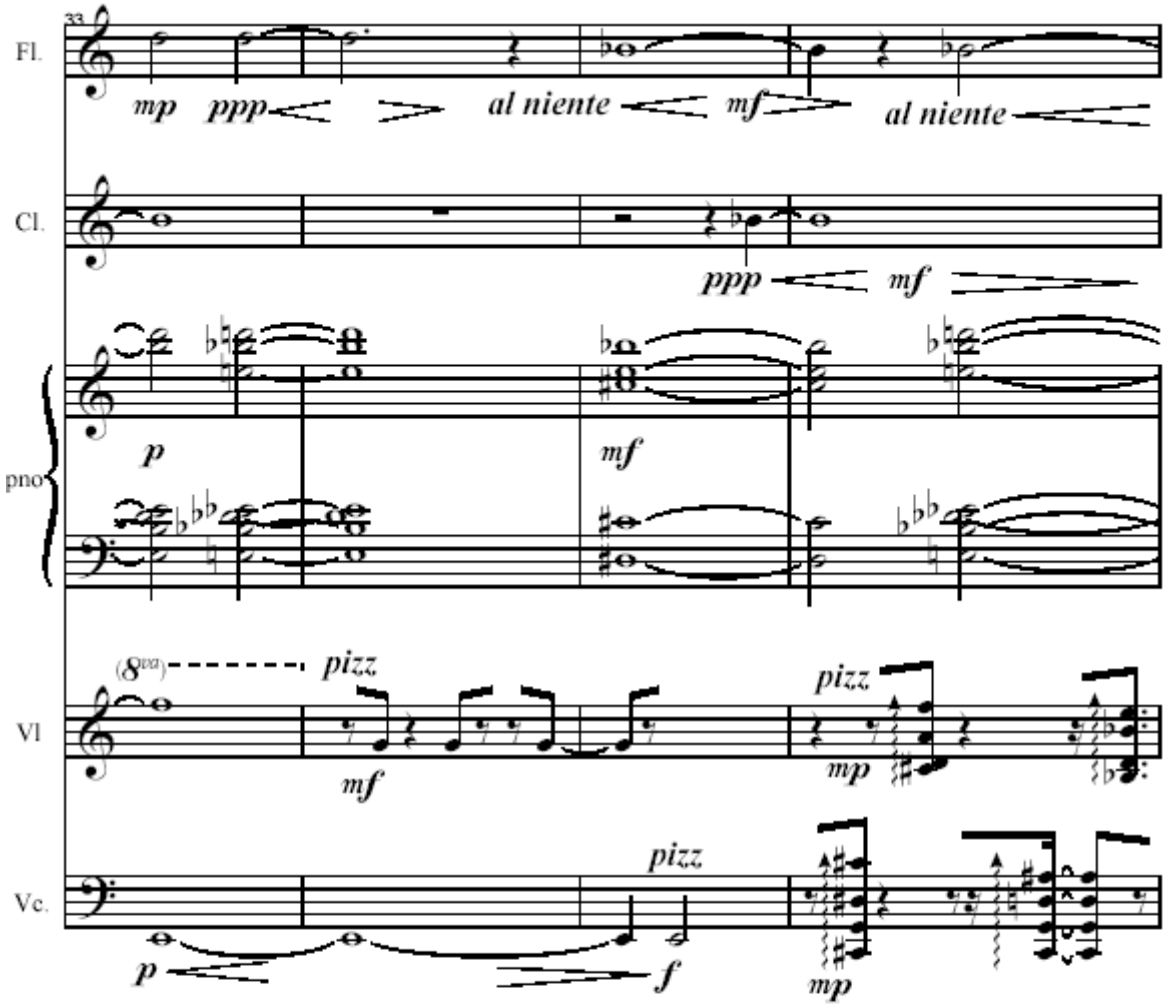

13
Fl.
p
pp
Cl.
p
pp
pno
p
pp

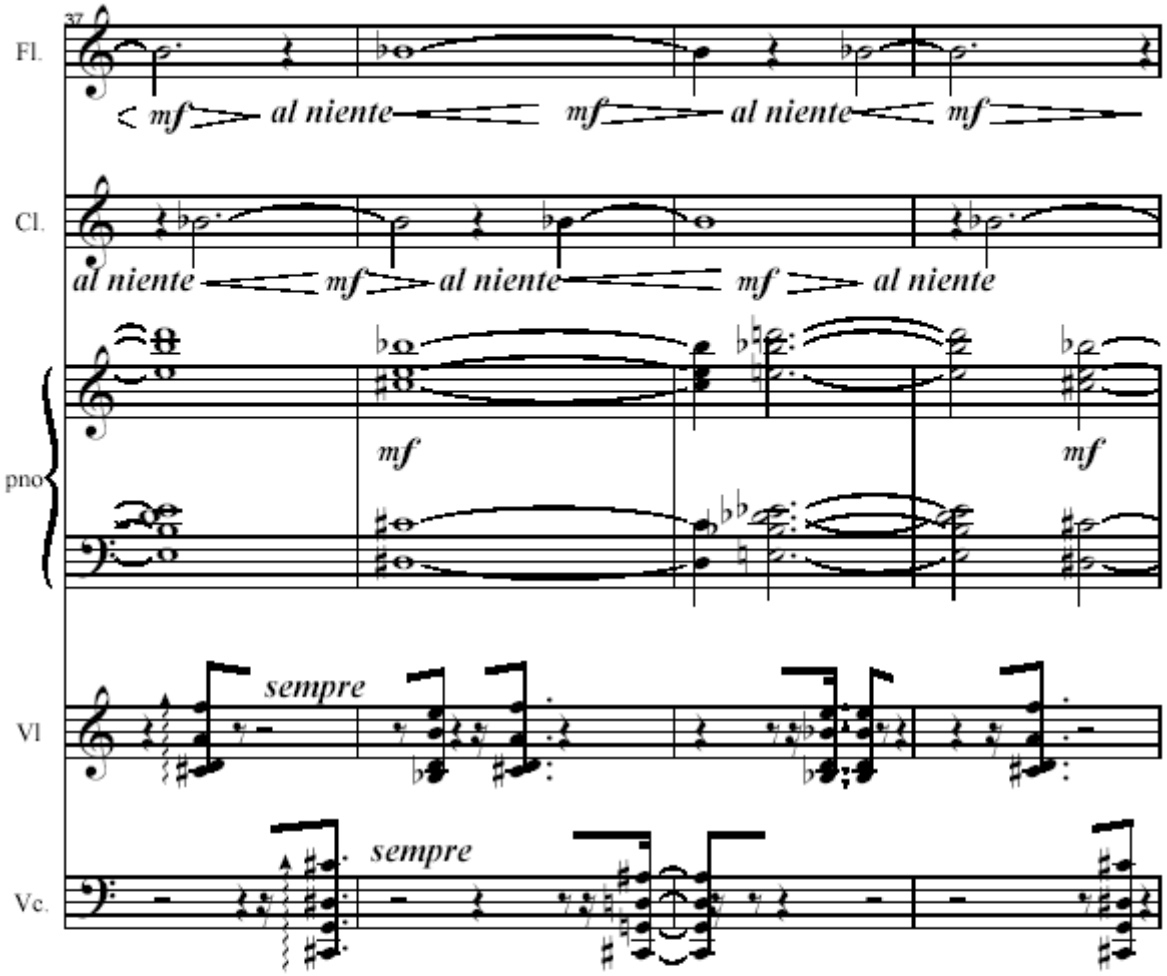

17
Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
p
p
p
mf
pp
pp

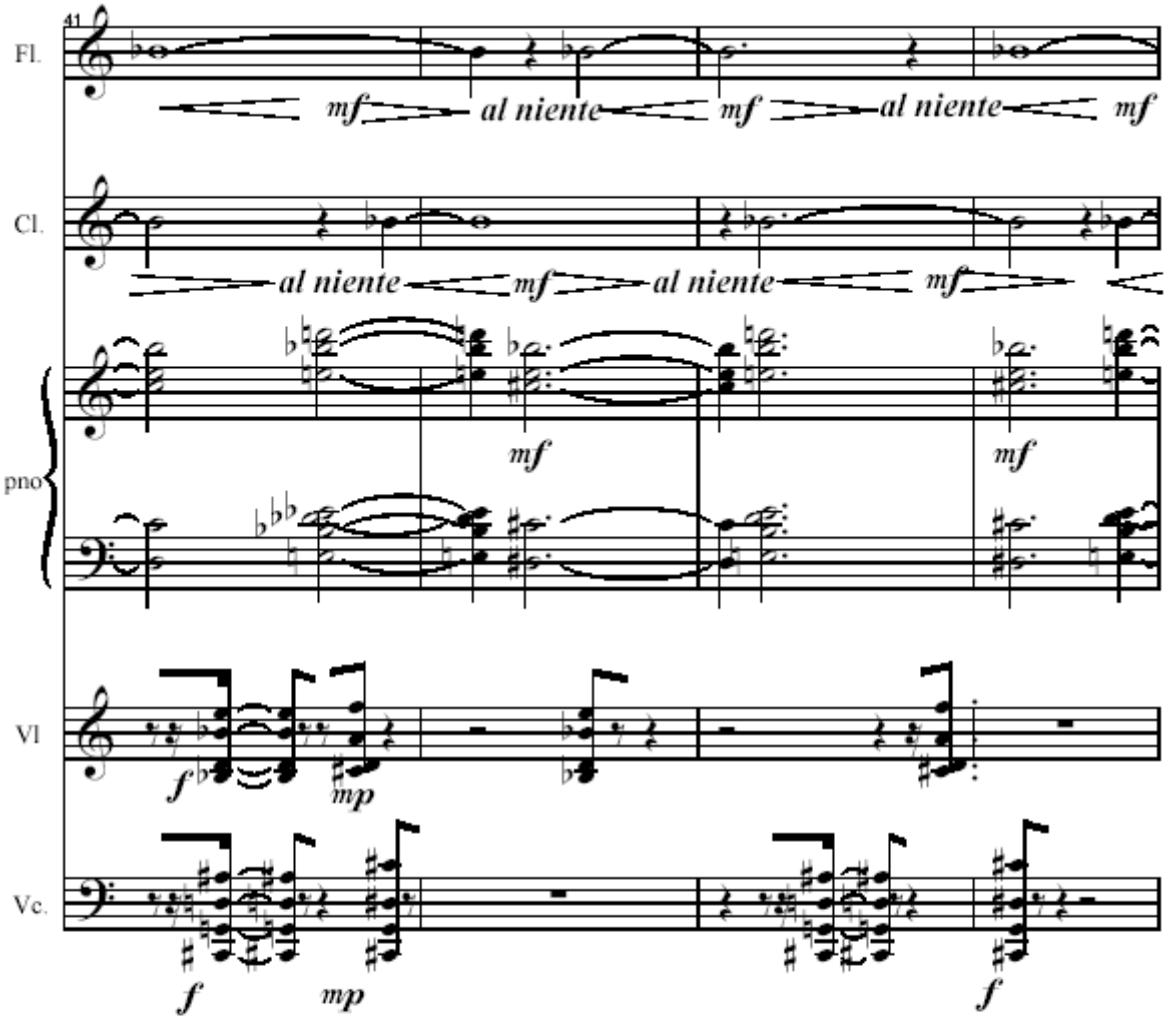

21
Fl.
mp
Cl.
mp
pno
mf
Vl
molto
Vc.
p
molto

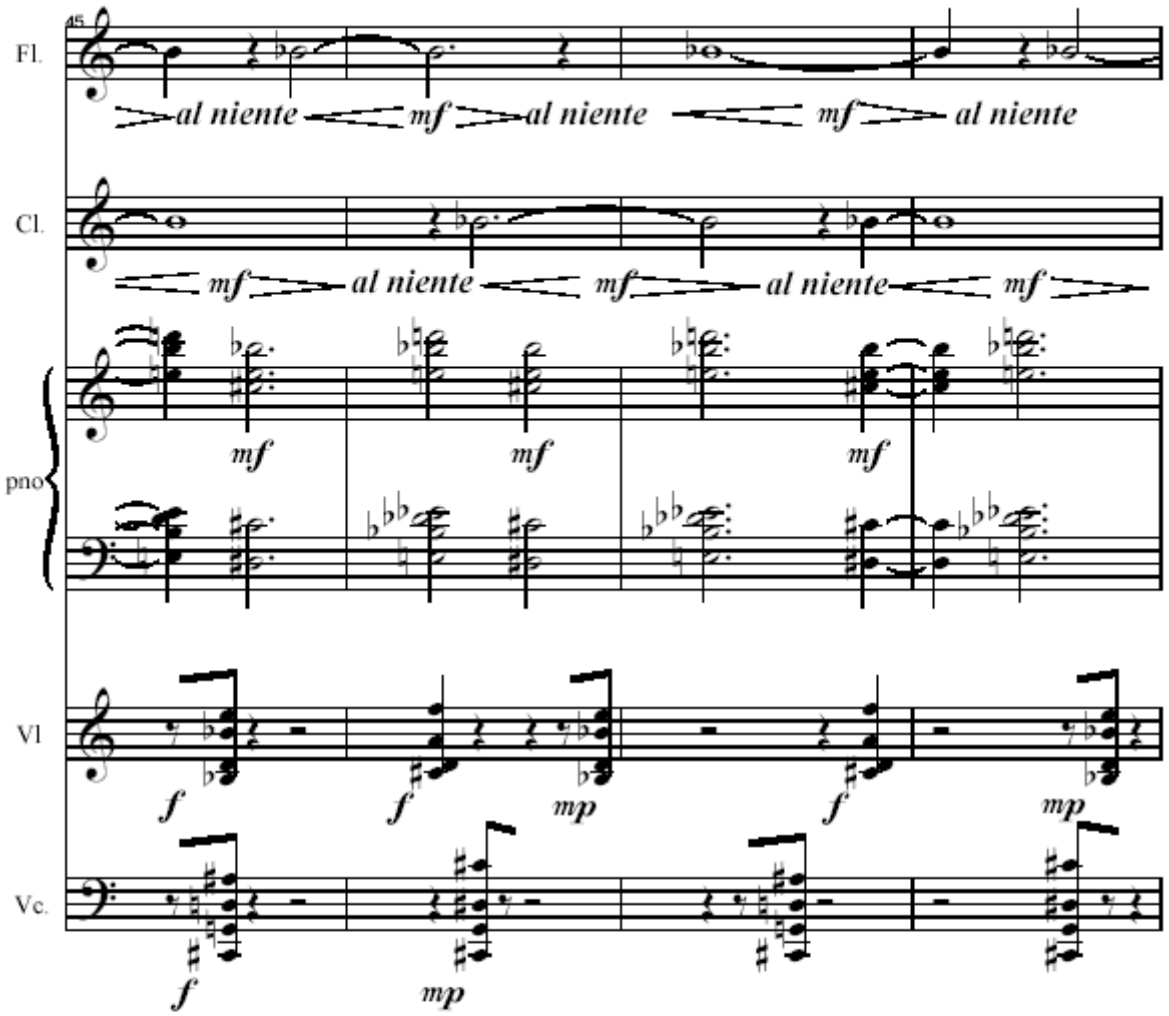

25
Fl.
molto
mf
Cl.
p
molto
mf
pno
p
mf
ped.
Vl
mf
Vc.
pizz
mp
arco
mf

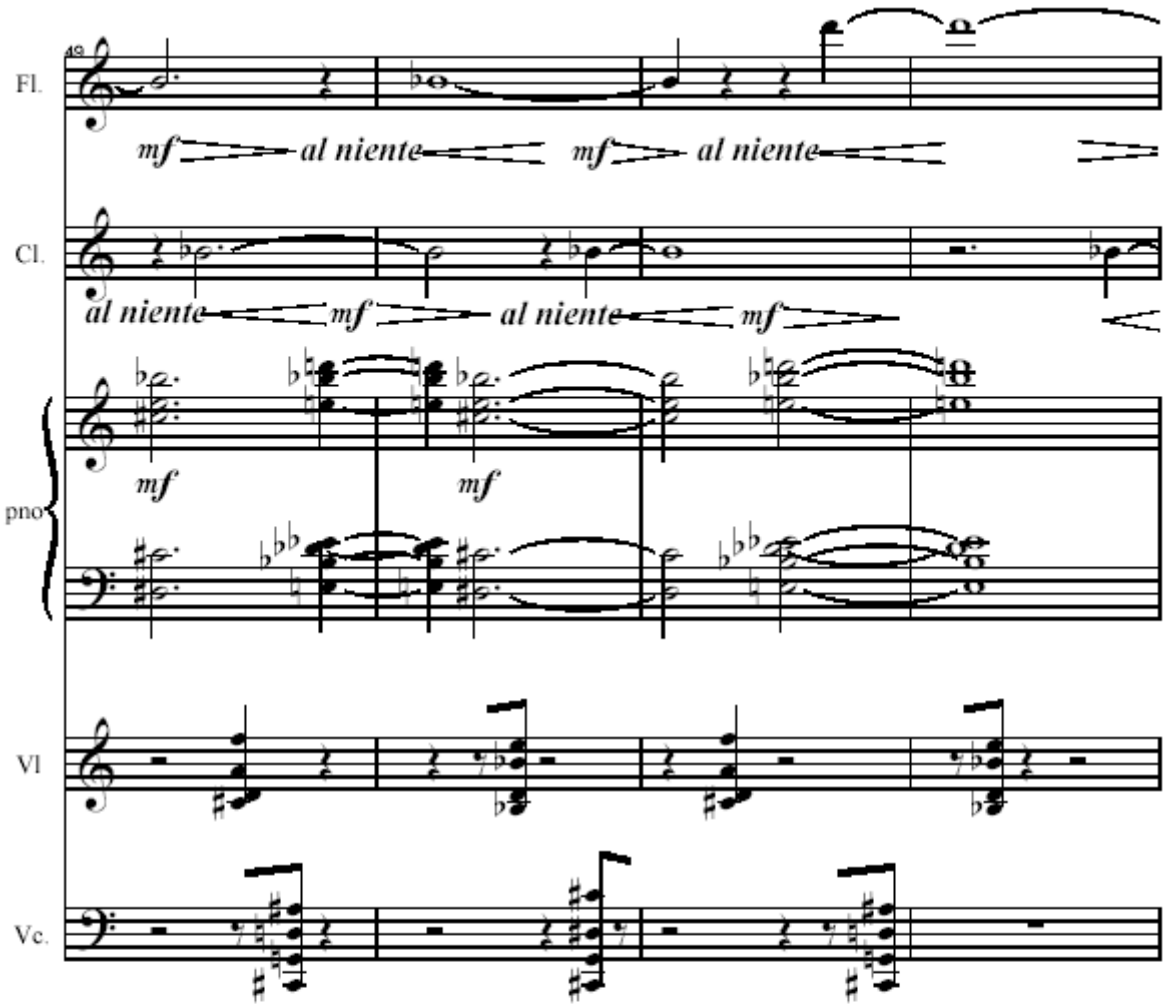

29
Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
p
pp
mp
8va
pizz
arco
mf

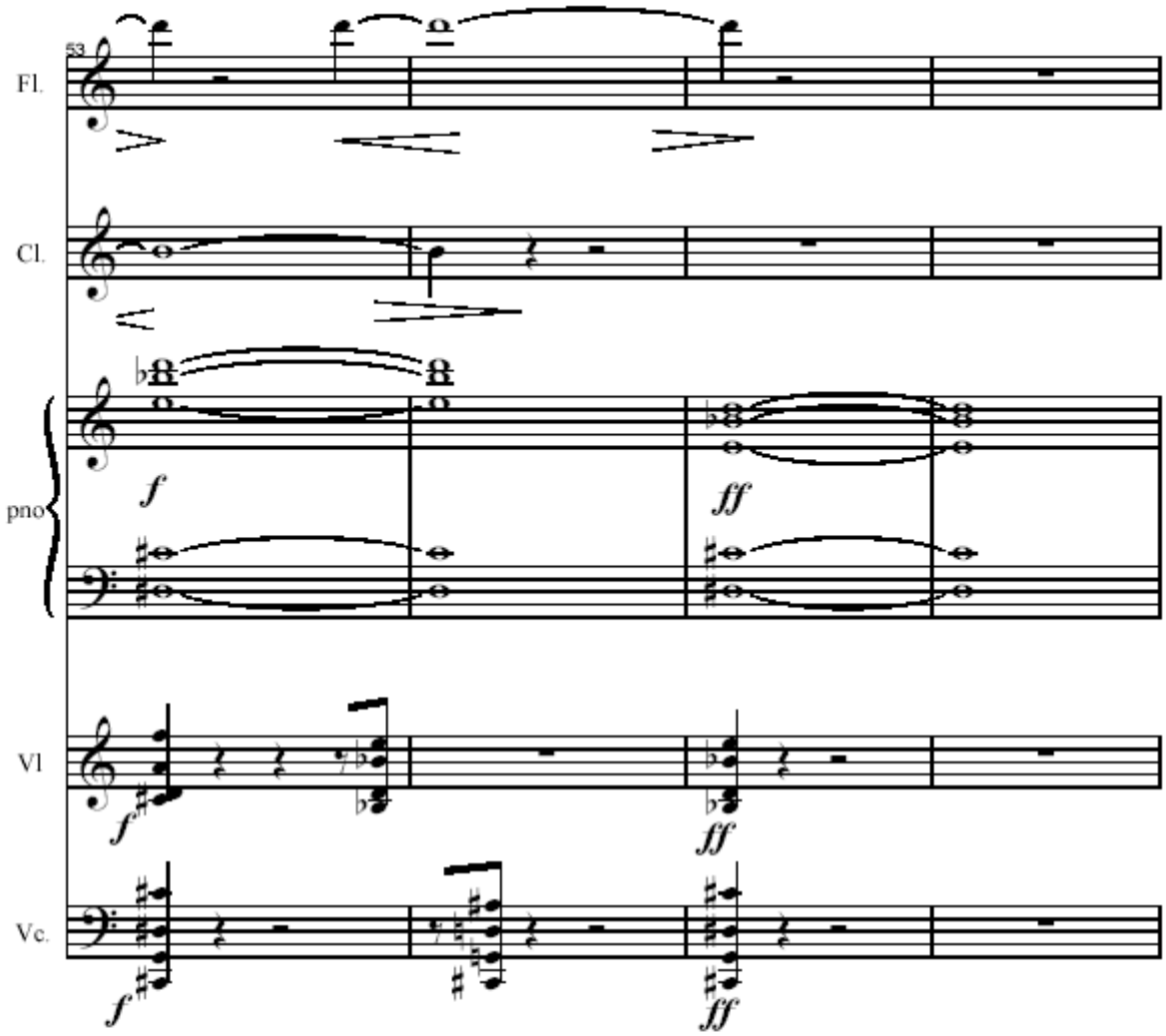

33
Fl.
mp
ppp
al niente
mf
al niente
Cl.
ppp
mf
pno
p
mf
(8va)
pizz
Vl
mf
pizz
mp
Vc.
p
pizz
f
mp

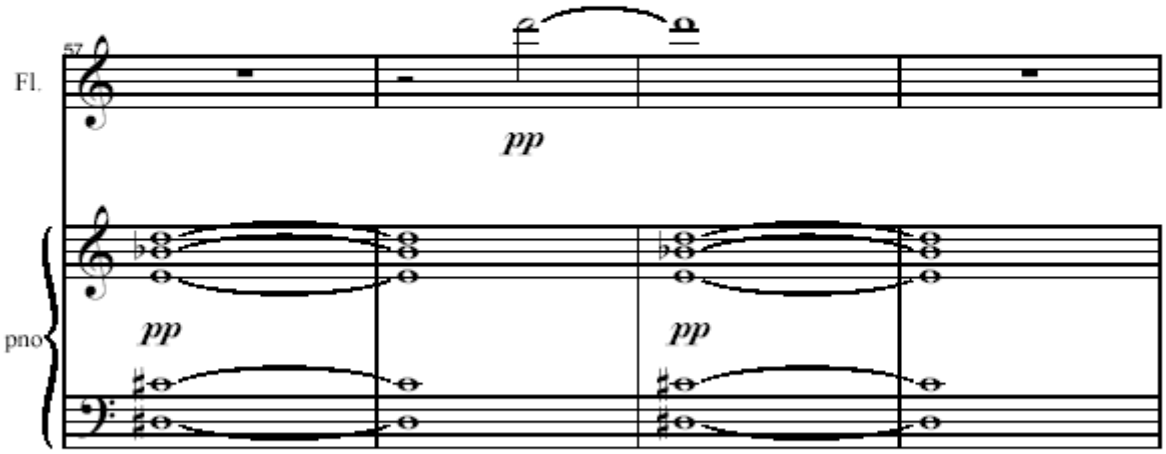

37
Fl.
mf
al niente
mf
al niente
mf
Cl.
al niente
mf
al niente
mf
al niente
pno
mf
mf
Vl
sempre
Vc.
sempre

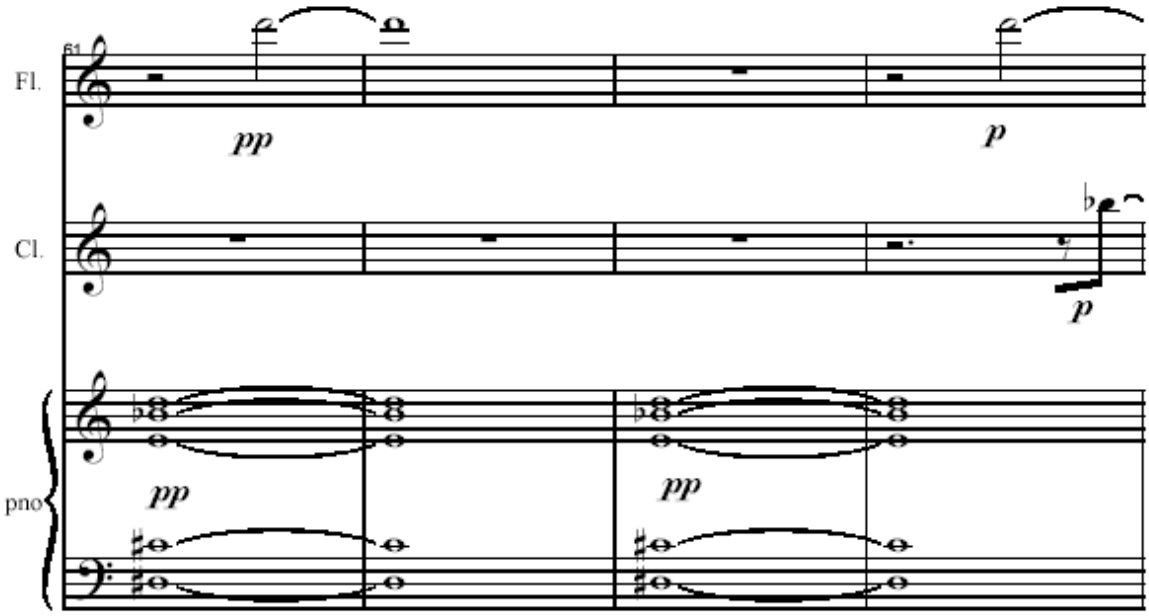

41
Fl.
mf
al niente
mf
al niente
mf
Cl.
al niente
mf
al niente
mf
pno
mf
mf
Vl
f
mp
Vc.
f
mp
f

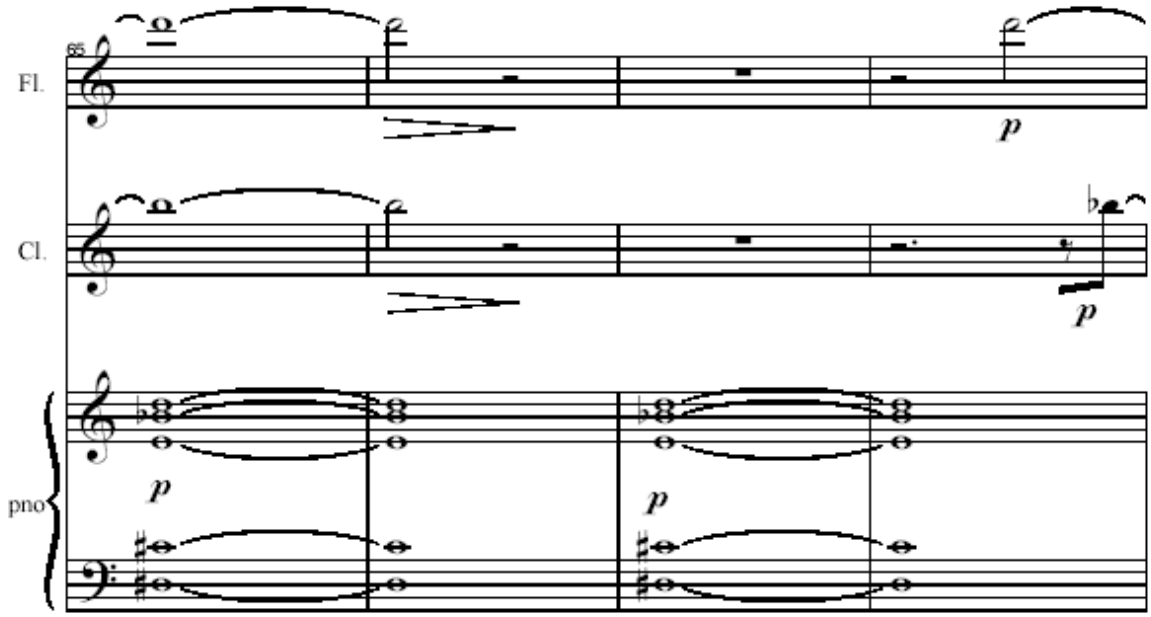

45
Fl.
al niente
mf
al niente
mf
al niente
Cl.
mf
al niente
mf
al niente
mf
pno
mf
mf
mf
Vl
f
f
mp
f
mp
Vc.
f
mp

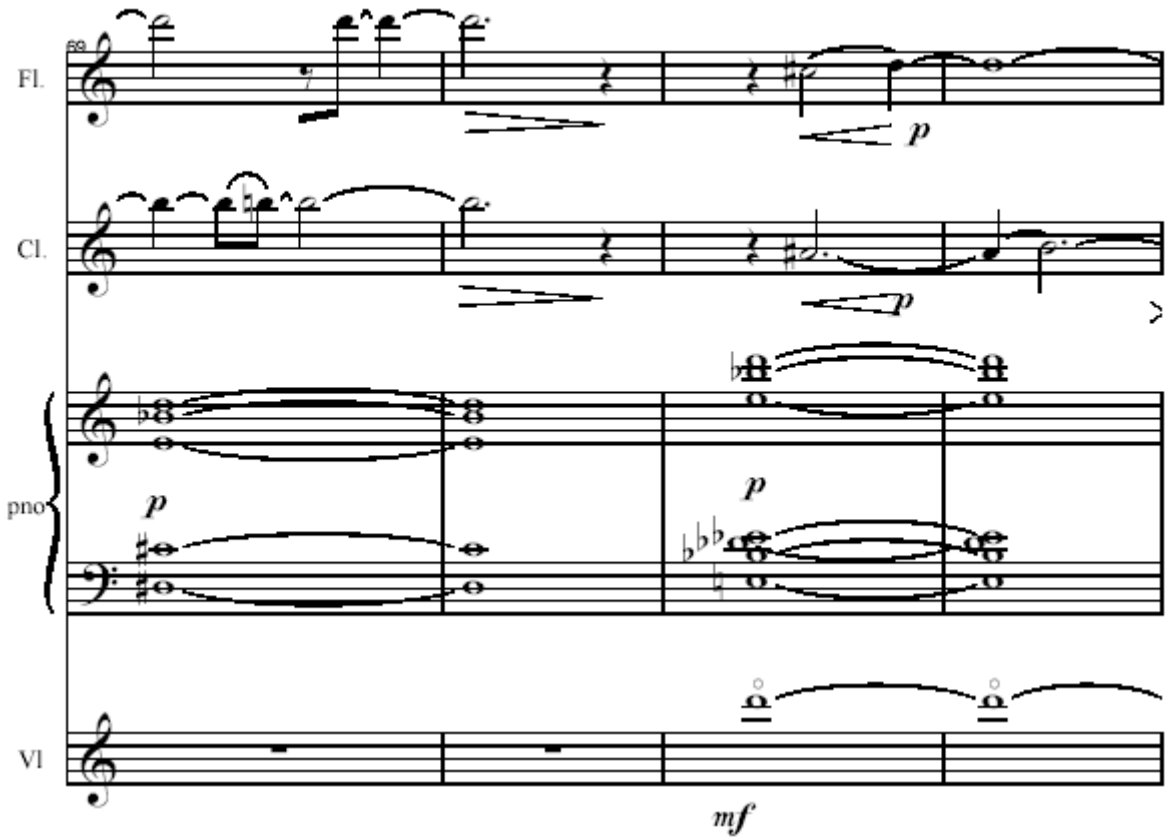

Fl.
mf
al niente
mf
al niente
Cl.
al niente
mf
al niente
mf
pno
mf
mf
Vl
Vc.

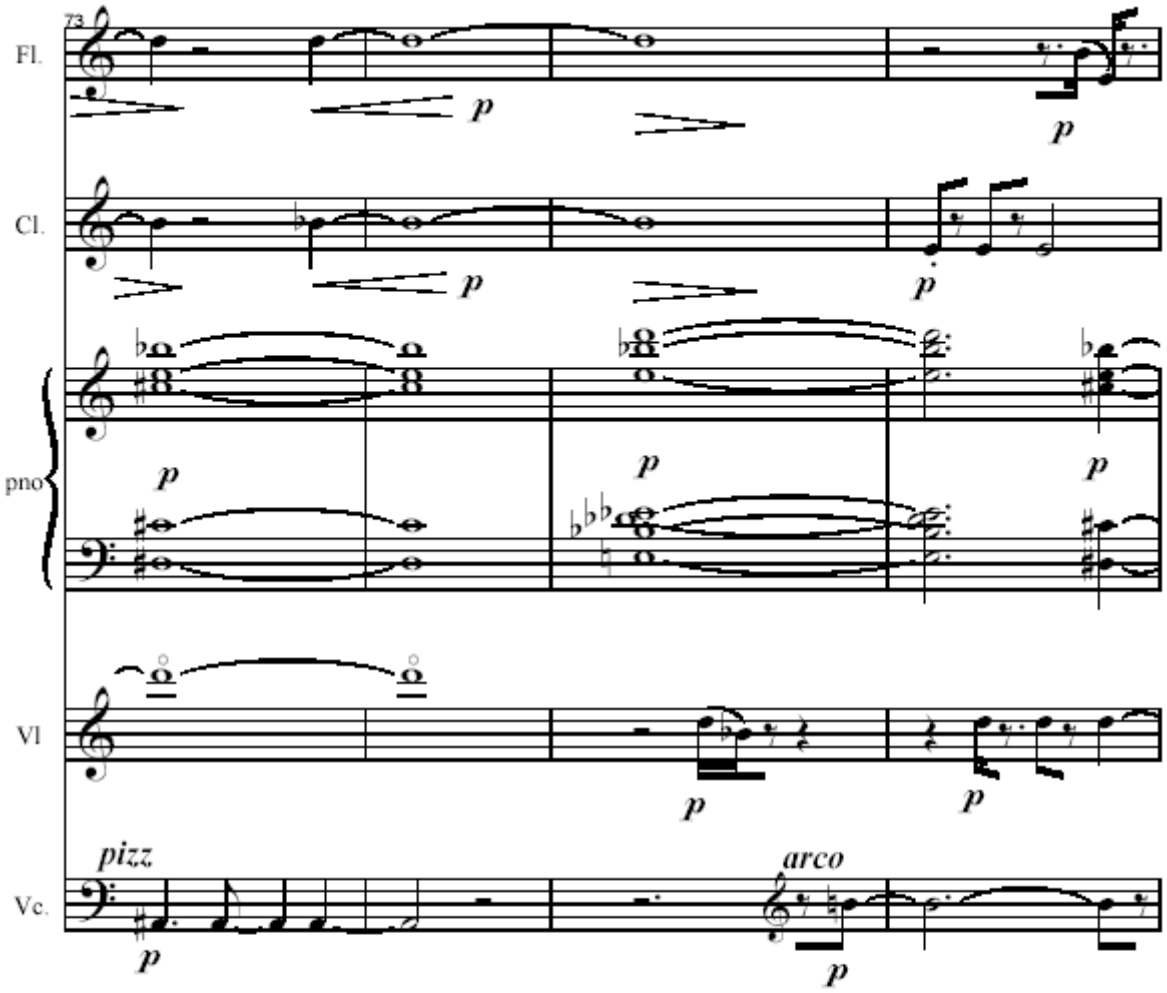

53
Fl.
Cl.
pno
f
ff
Vl
f
ff
Vc.
f
ff

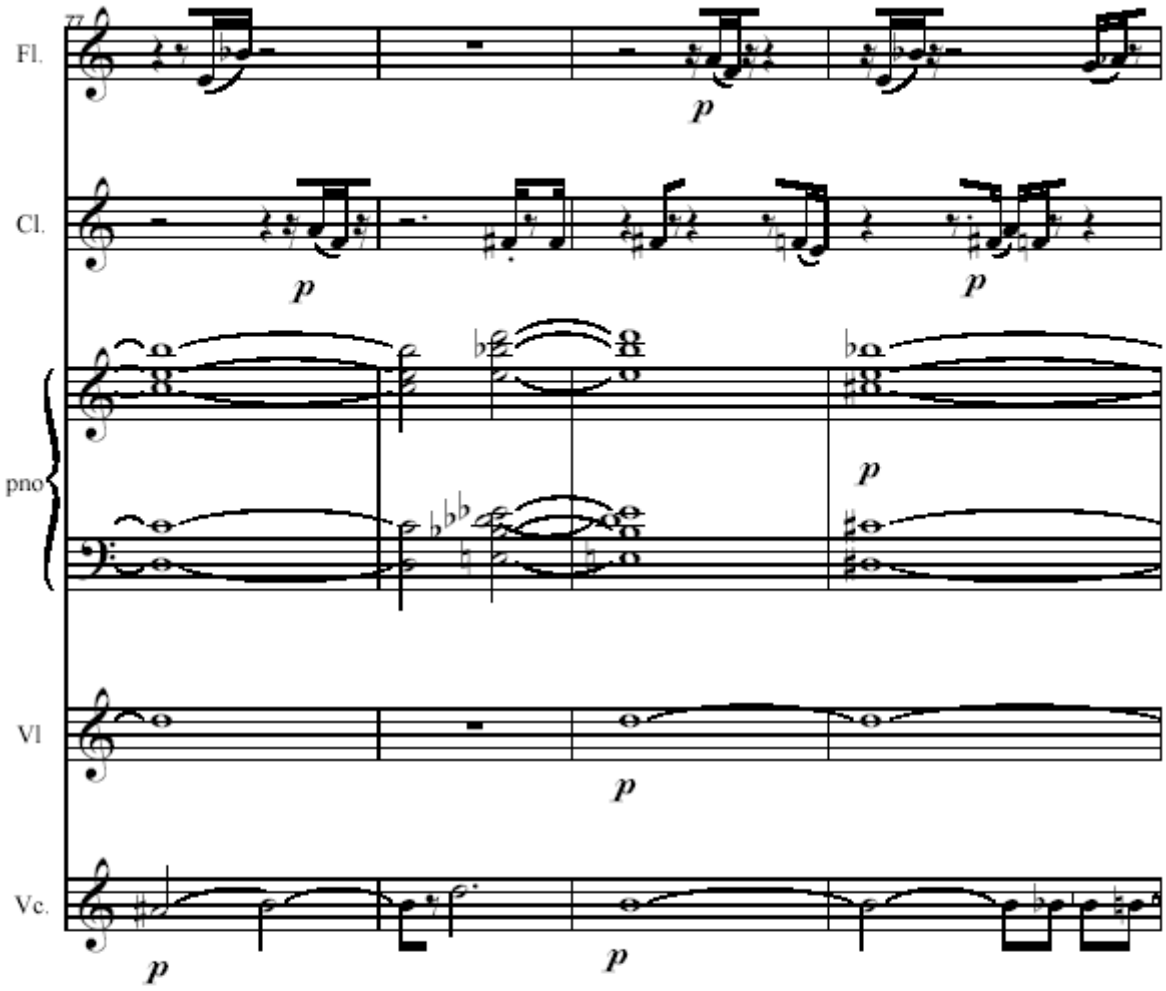

57
Fl.
pp
pno
pp
pp

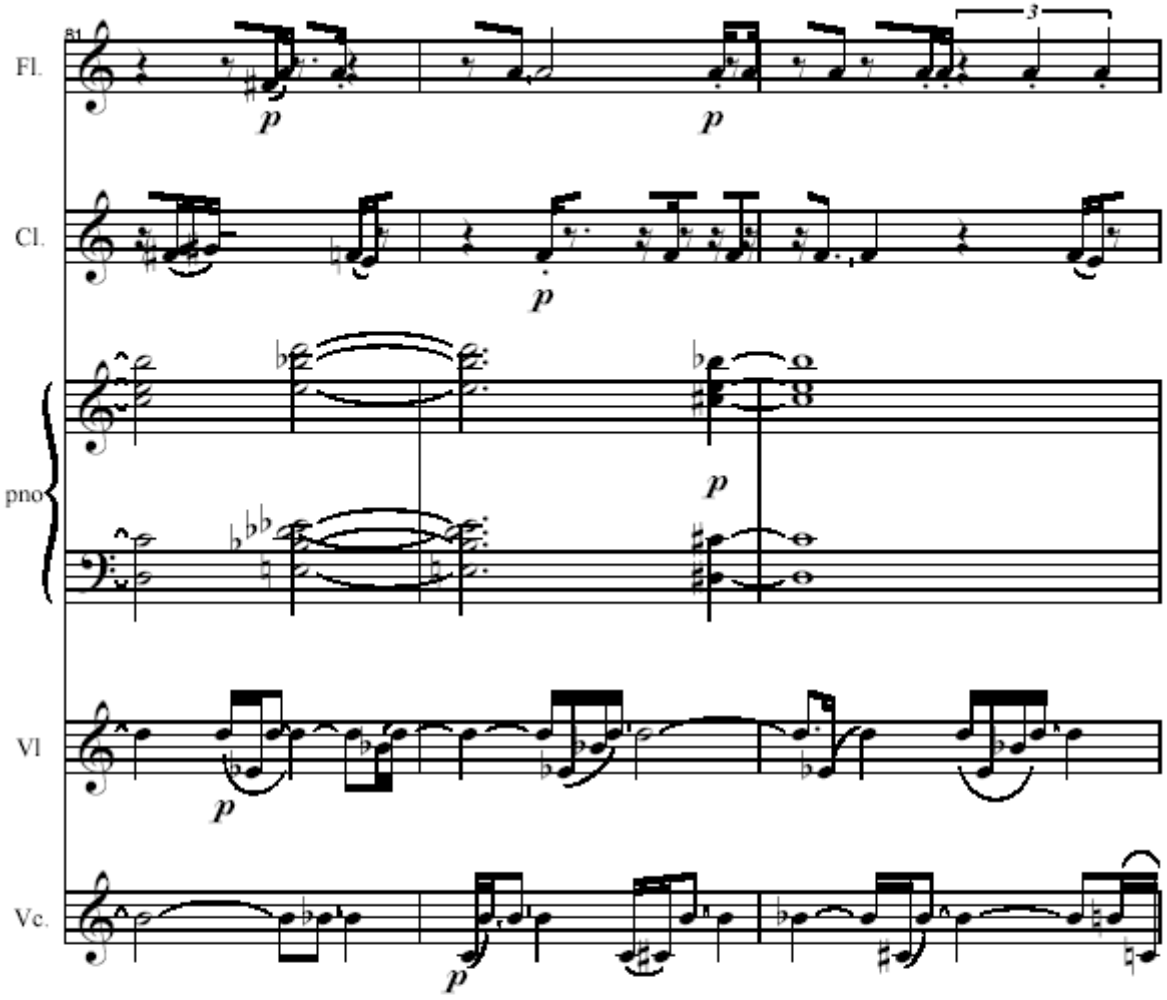

61
Fl.
pp
p
Cl.
p
pno
pp
pp

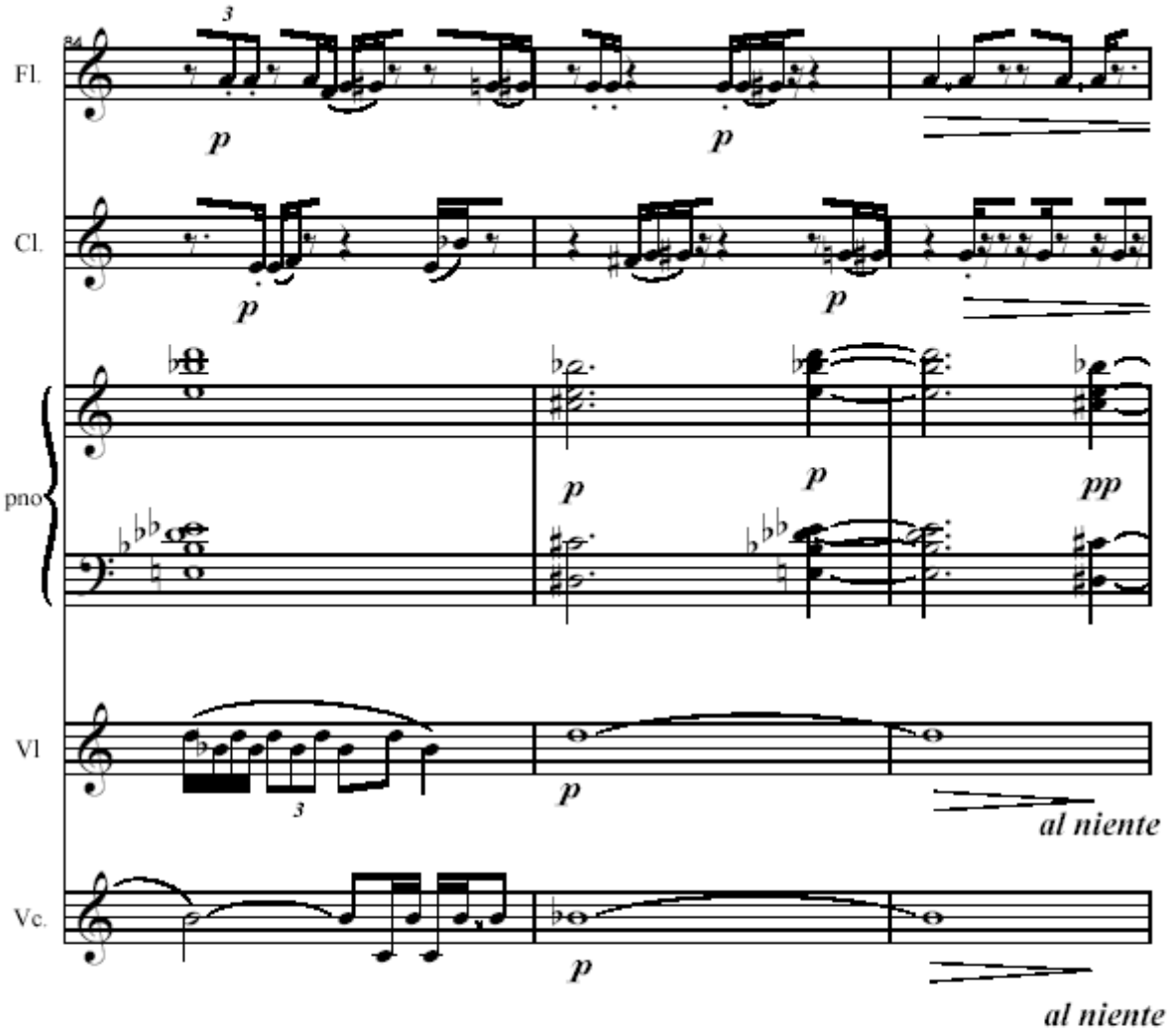

65
Fl.
p
Cl.
p
pno
p
p

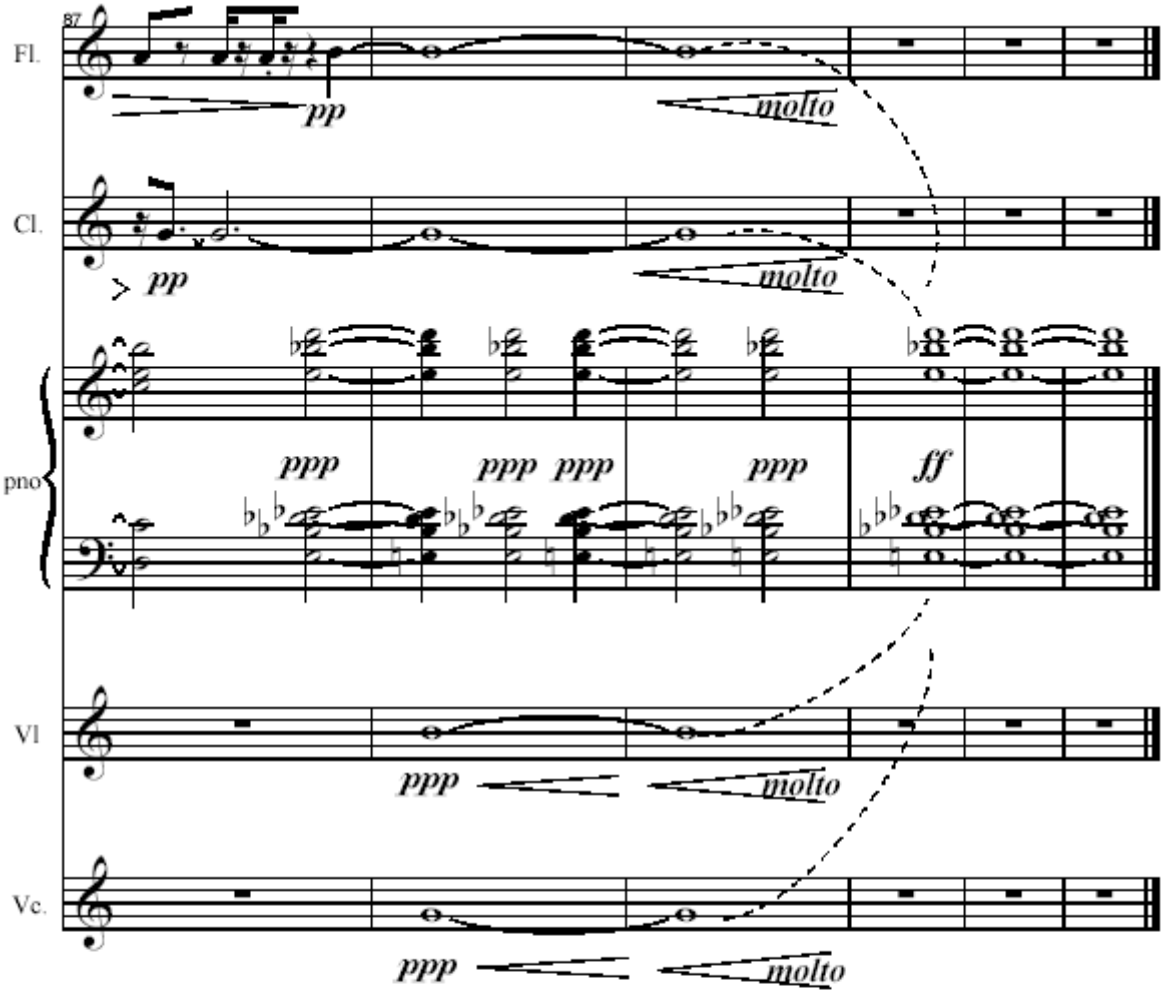

Fl.
Cl.
pno
Vl
p
p
p
mf


73
Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
pizz
arco
p


77
Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
p

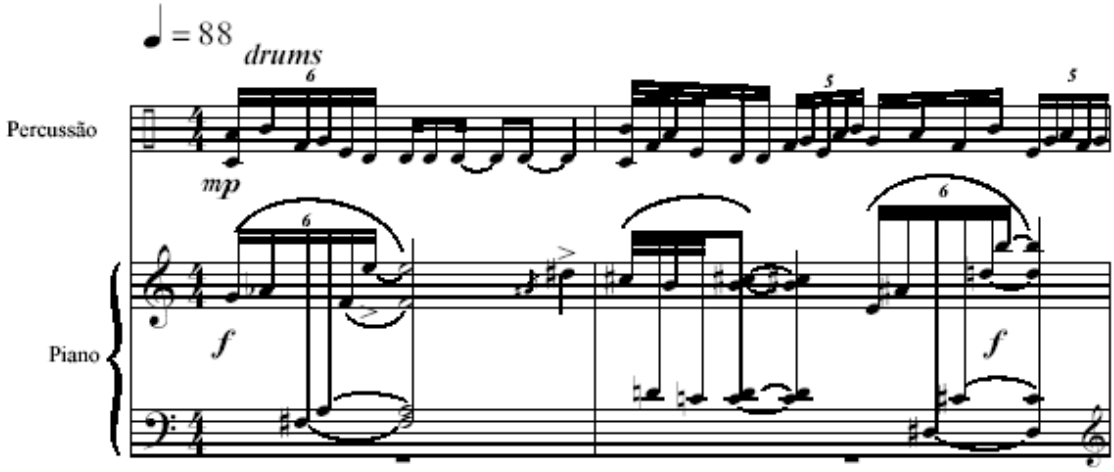

81
Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
p
3

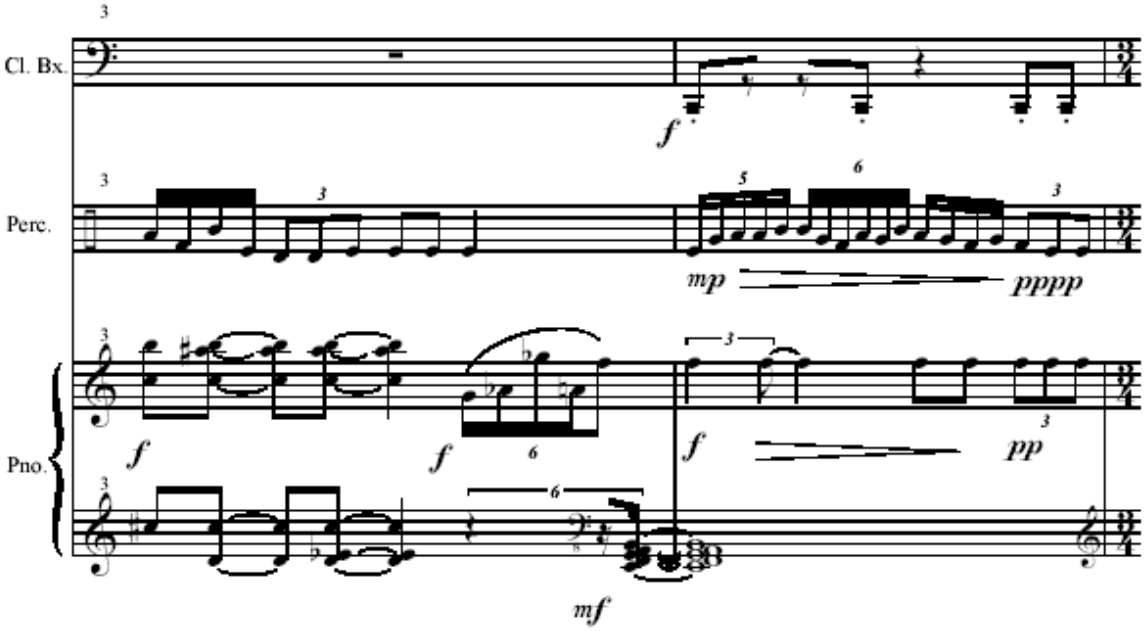

Fl.
Cl.
pno
Vl
Vc.
p
pp
al niente
al niente

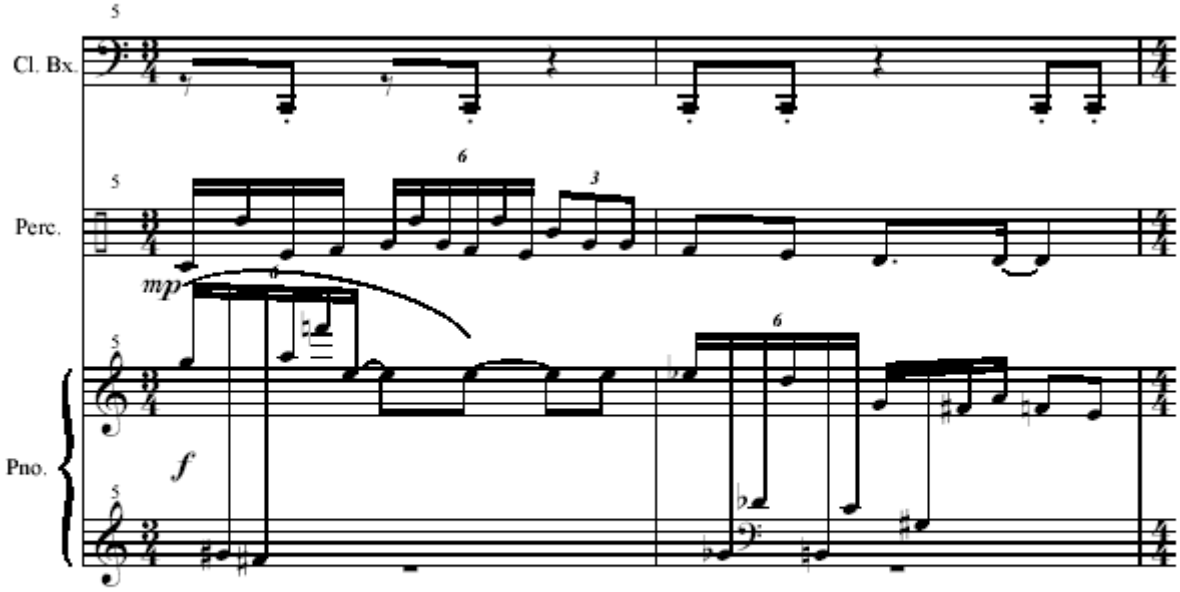

87
Fl.
pp
molto
Cl.
pp
molto
pno
ppp
ppp
ppp
ppp
ff
Vl
ppp
molto
Vc.
ppp
molto

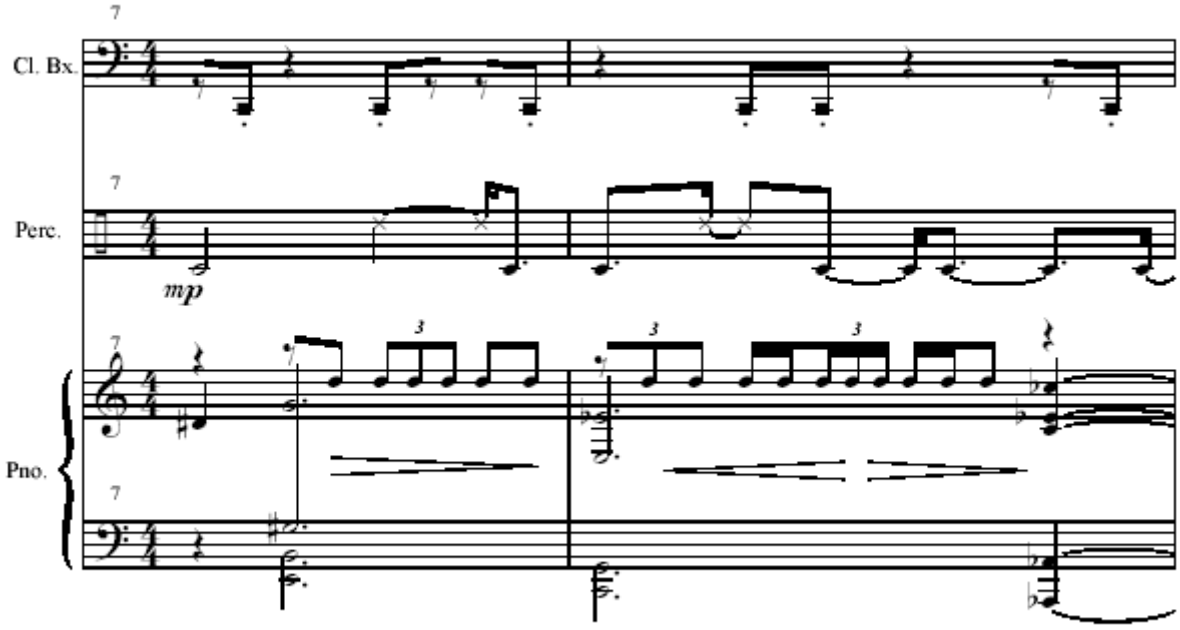
Polyakanthos VII

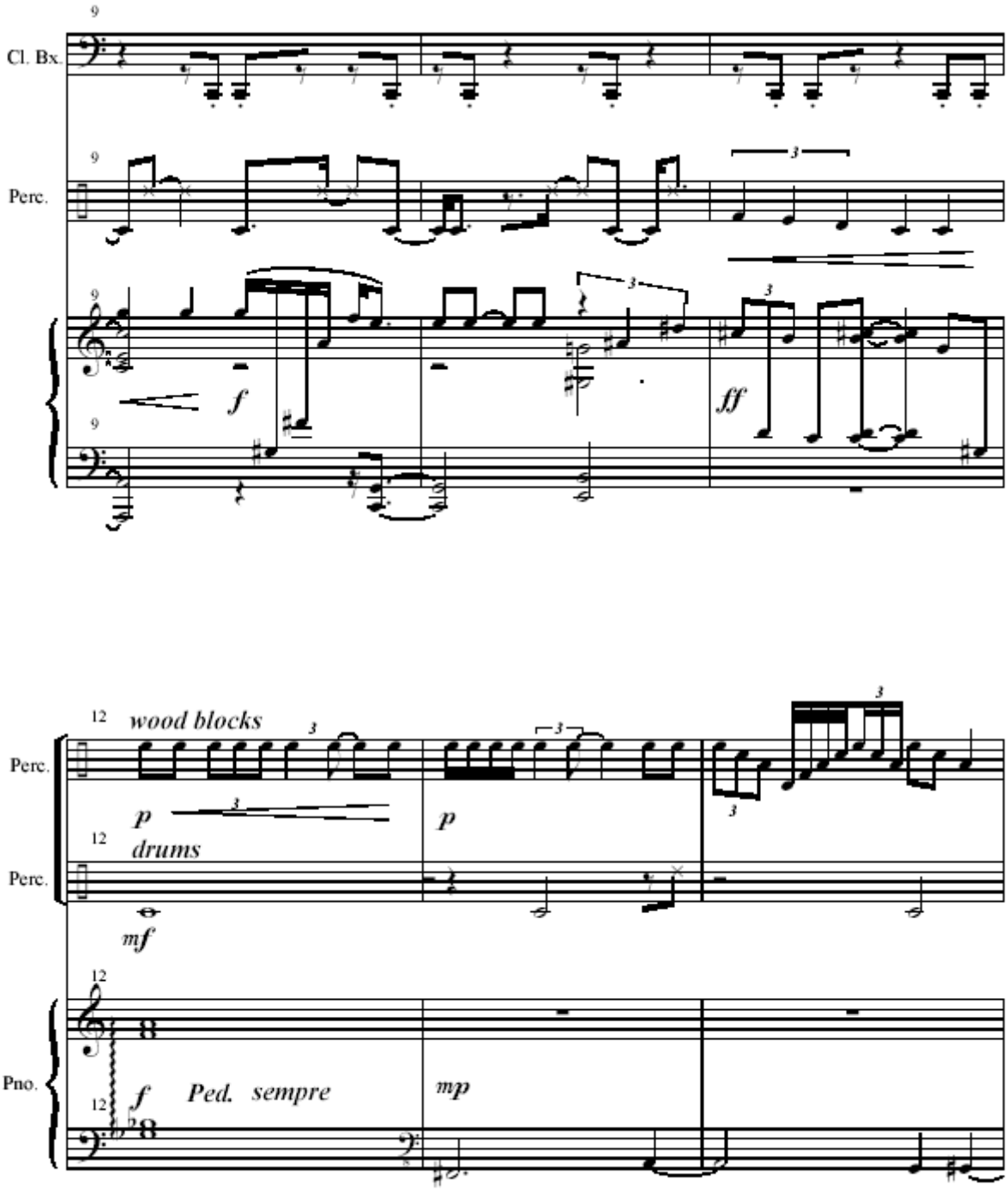
Alexandre Birnfeld

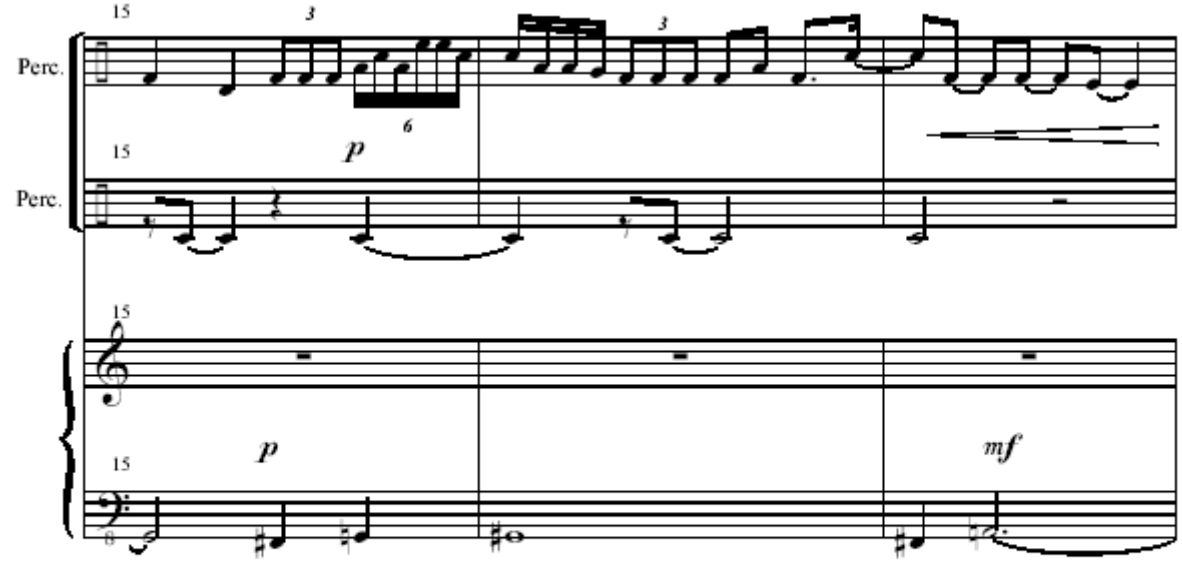


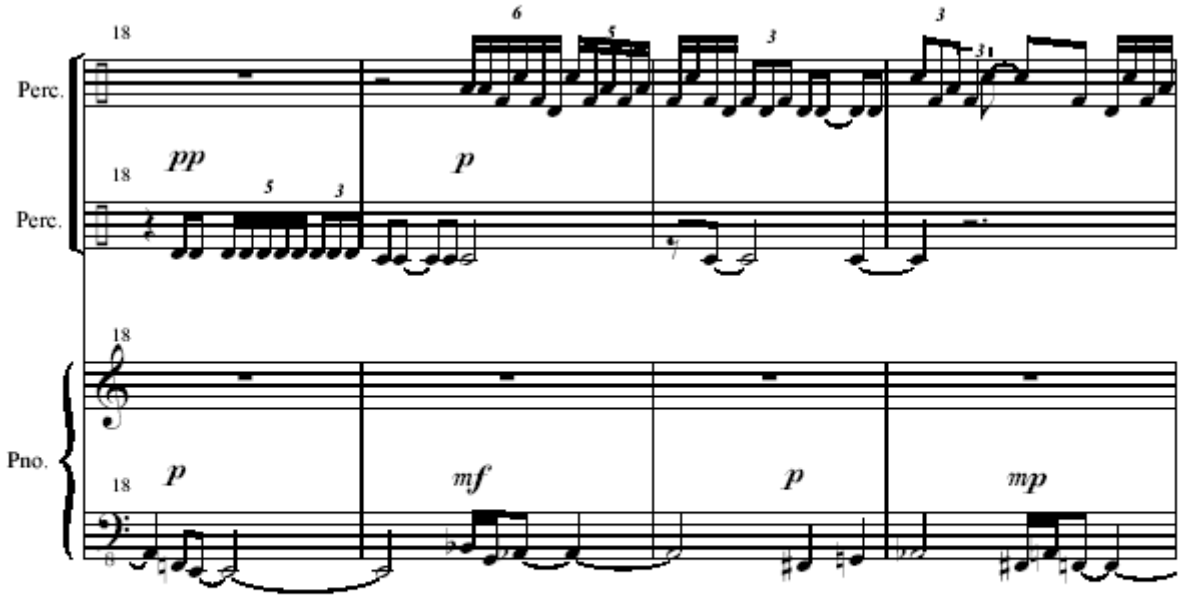


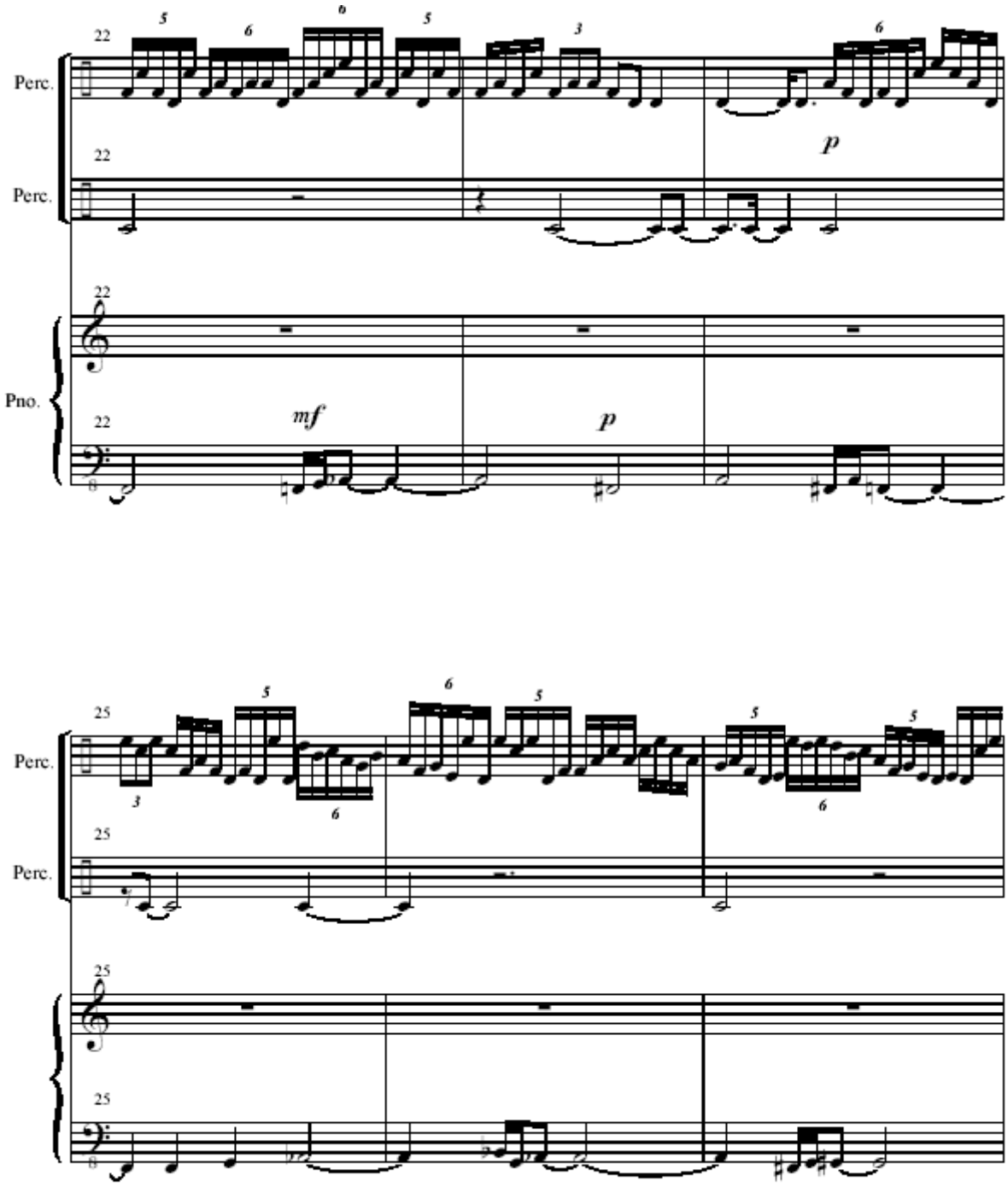

5
Cl. Bx.
5
Perc.
6
3
mp
5
6
Pno.
f
5

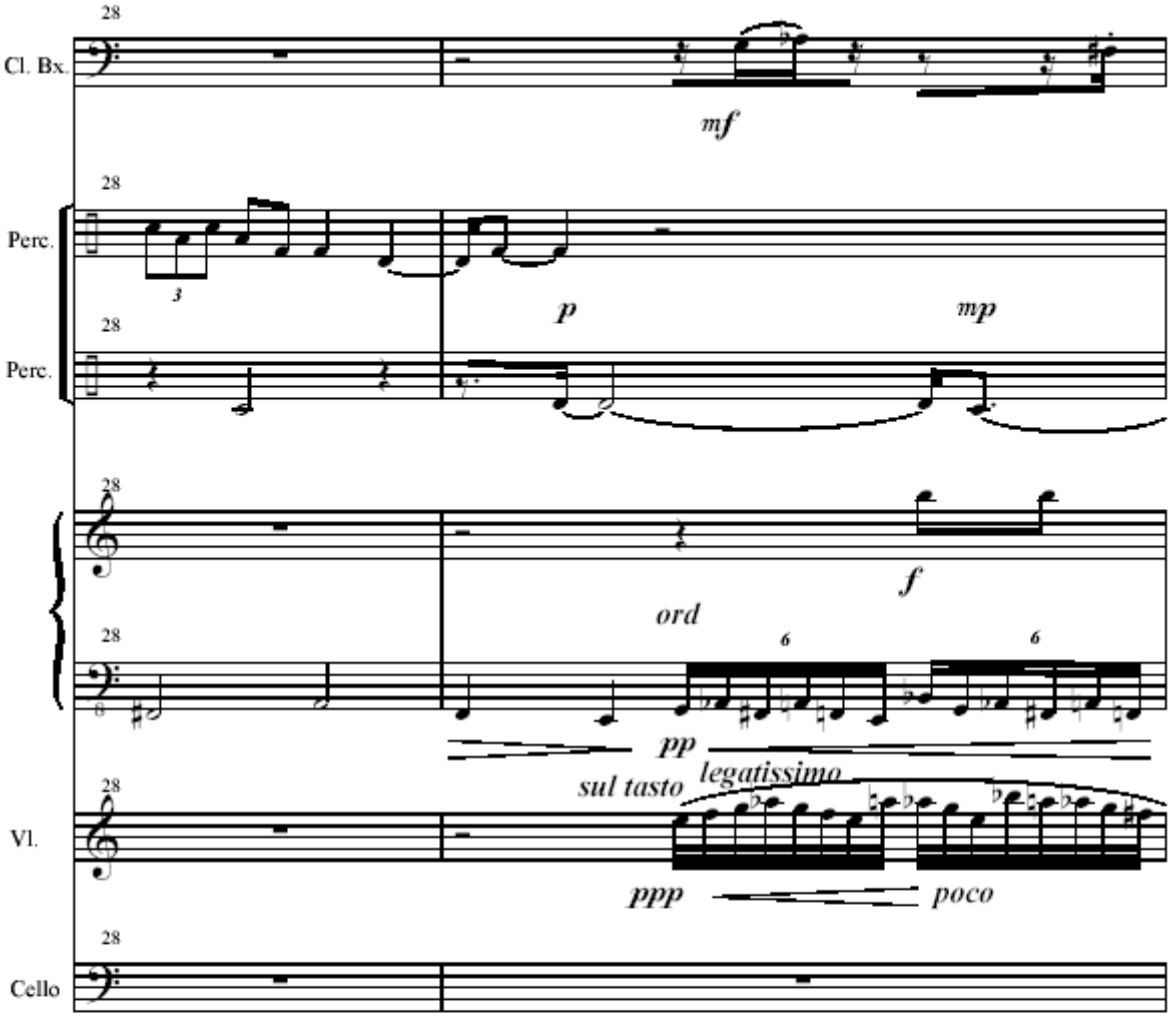

7
Cl. Bx.
7
Perc.
mp
3
3
3
7
Pno.
7

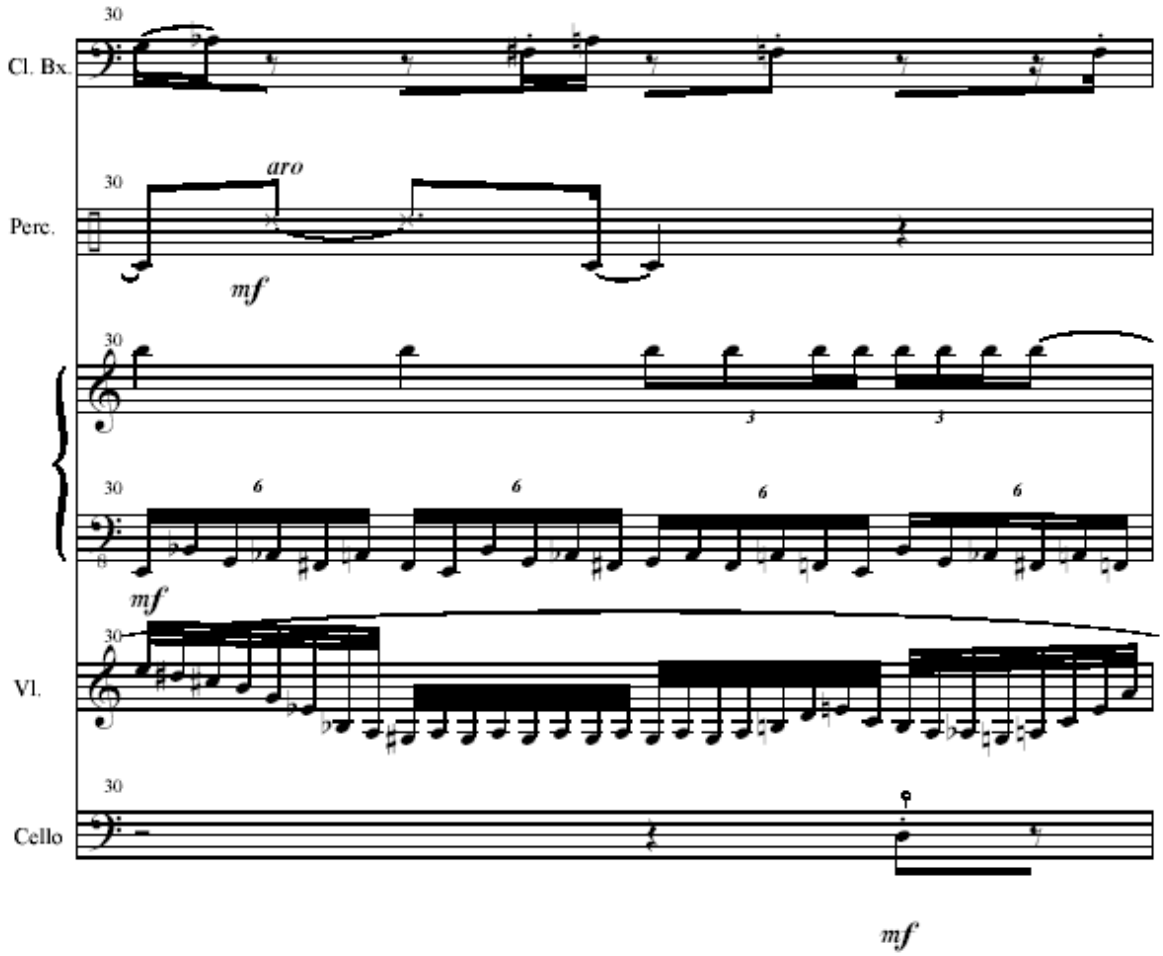

9
Cl. Bx.
9
Perc.
3
9
3
3
f
ff
9
12
wood blocks
3
3
3
Perc.
p
3
p
12
drums
Perc.
mf
12
Pno.
f
Ped. sempre
mp
12

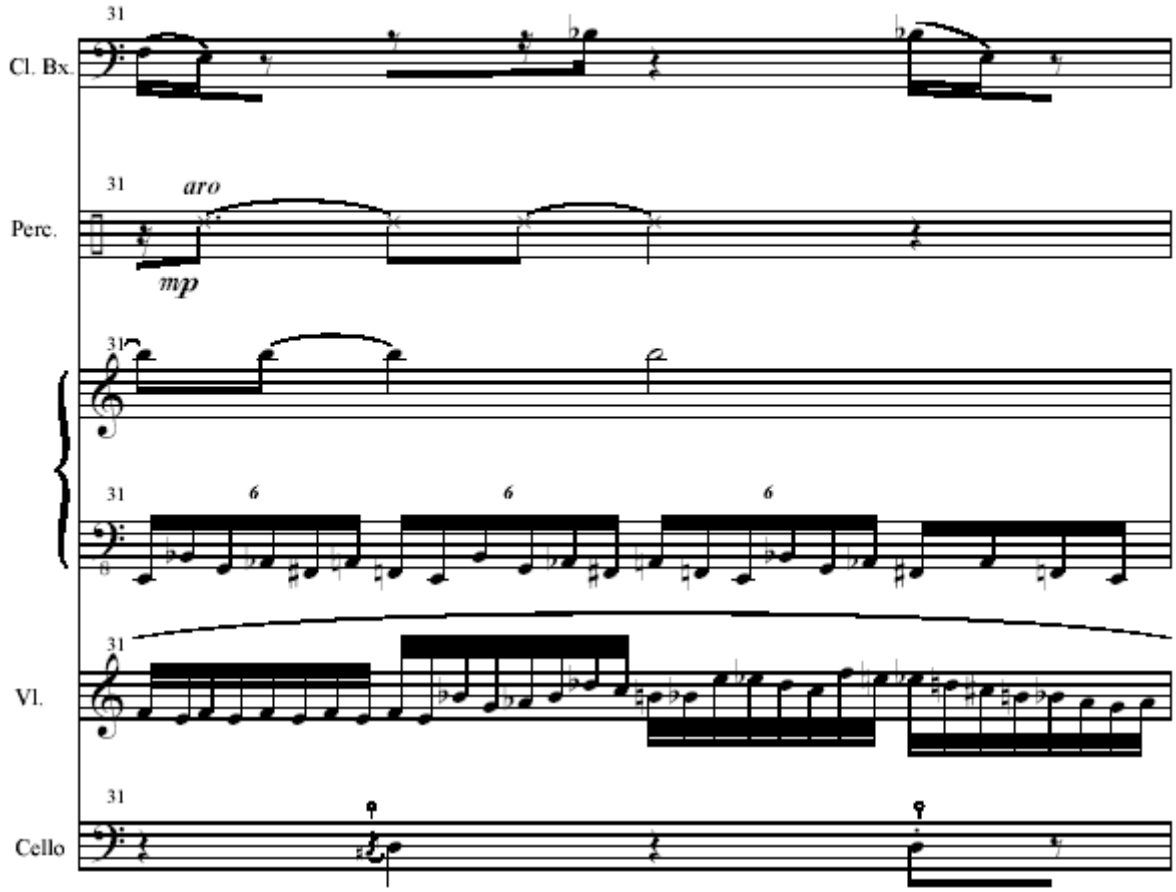

15
Perc.
15
Perc.
15
15
p
mf

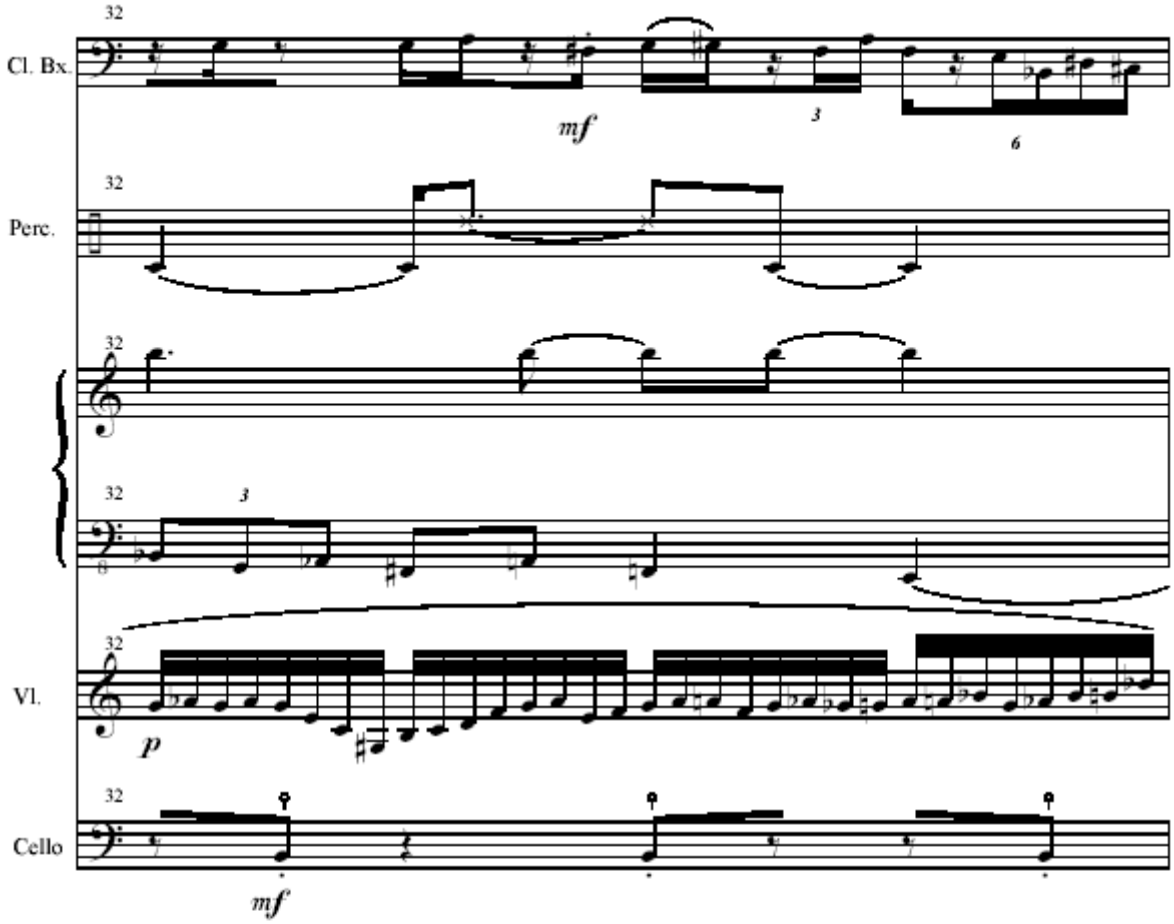

18
Perc.
18
Perc.
18
Pno.
18
pp
p
mf
p
mp

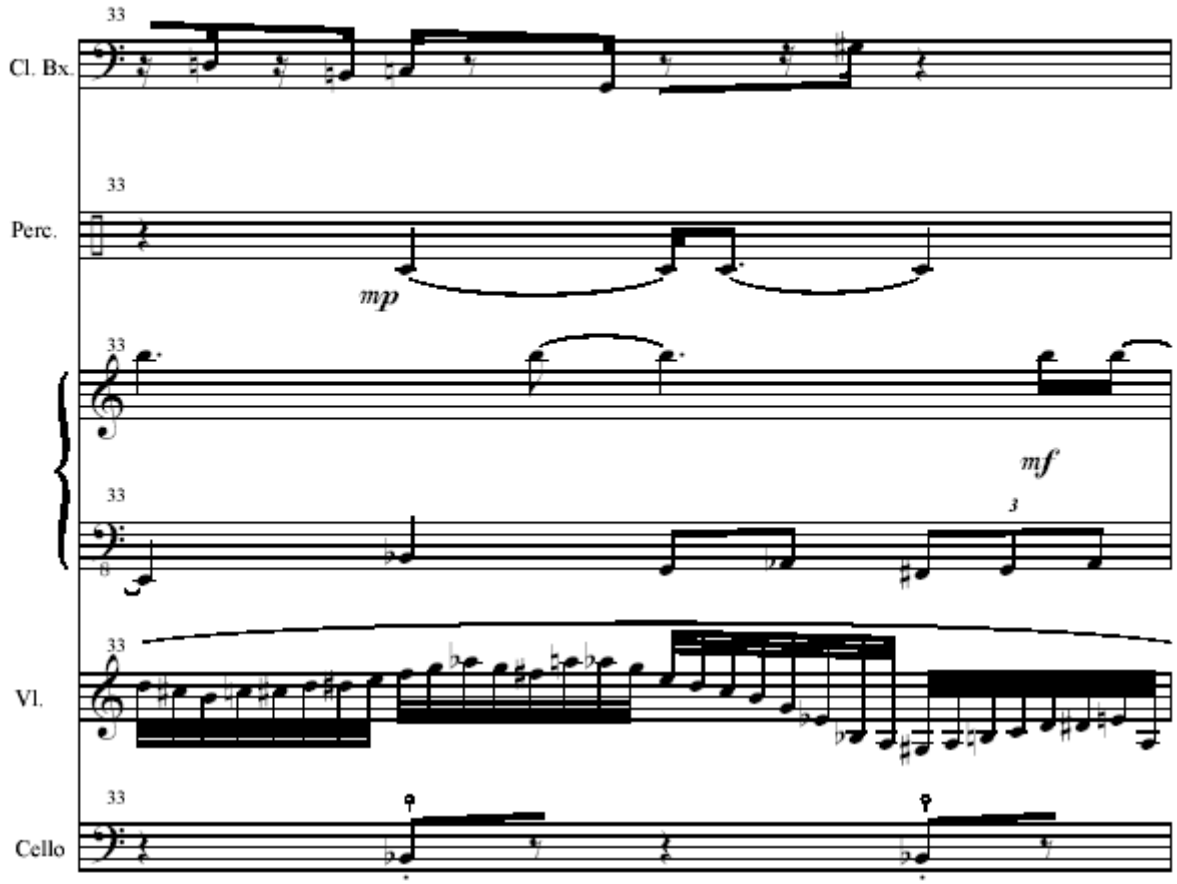

22
Perc.
22
Perc.
22
Pno.
22
mf
p
p
25
Perc.
25
Perc.
25
25

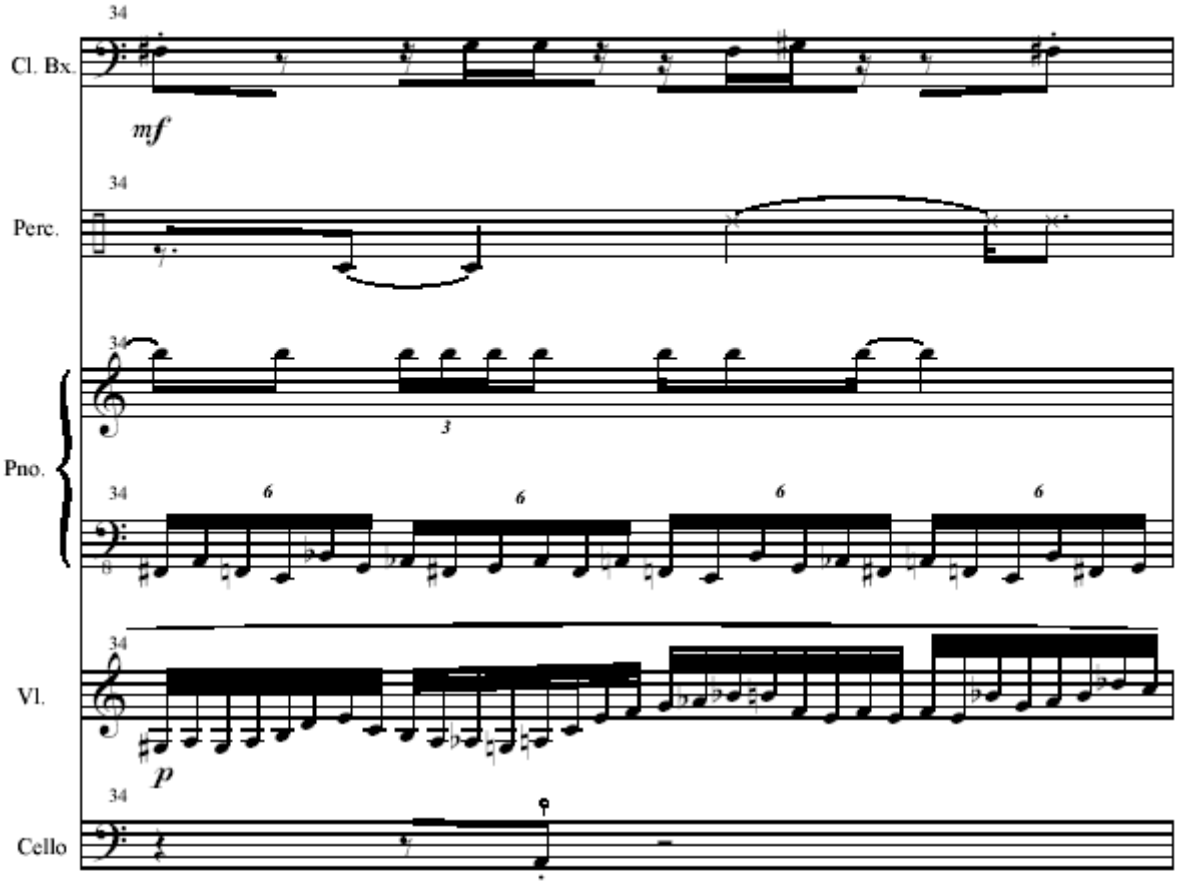

28
Cl. Bx.
mf
28
Perc.
3
p
mp
28
Perc.
28
f
ord
28
6
6
pp
sul tasto
legatissimo
28
Vl.
ppp
poco
28
Cello

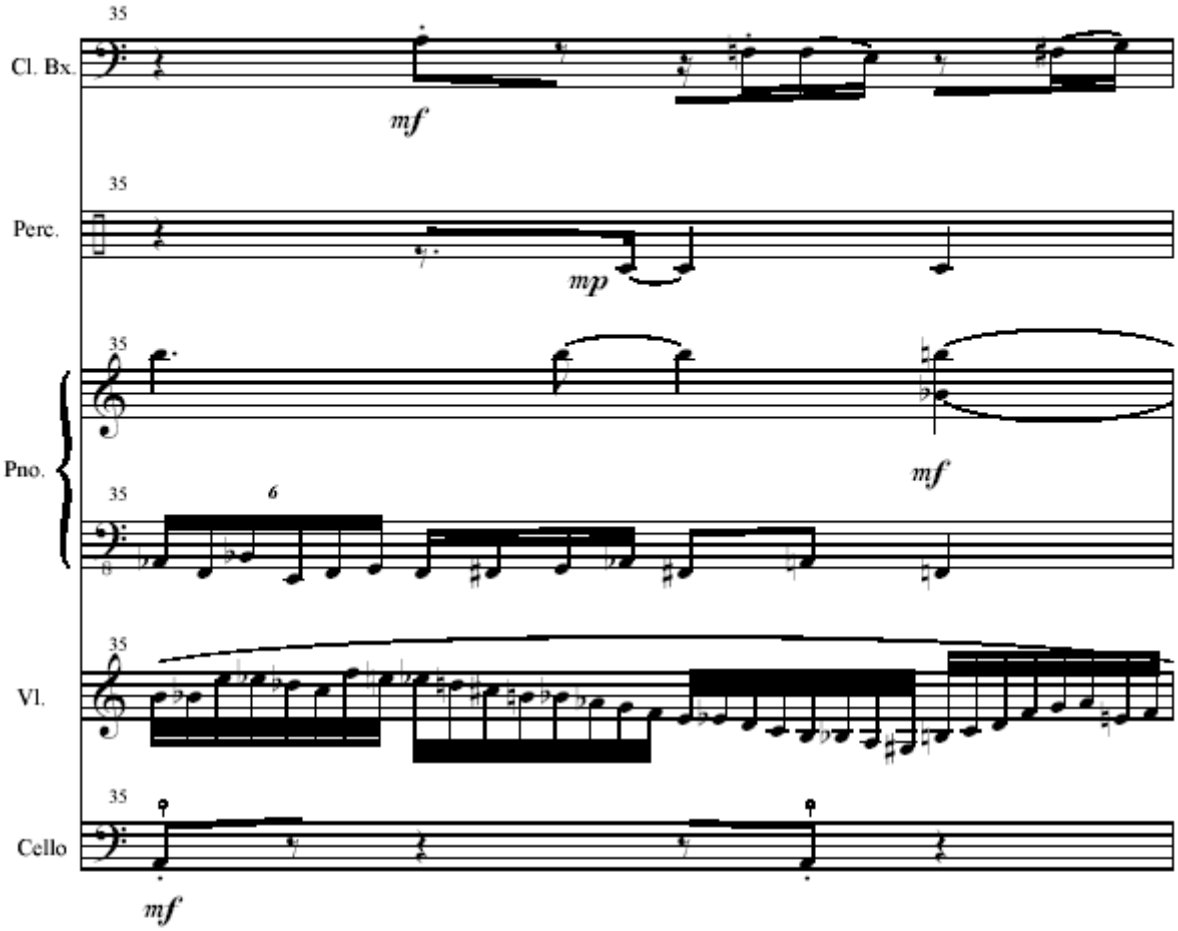

30
Cl. Bx.
30
aro
Perc.
mf
30
30
6
6
6
6
mf
30
Vl.
30
Cello
mf

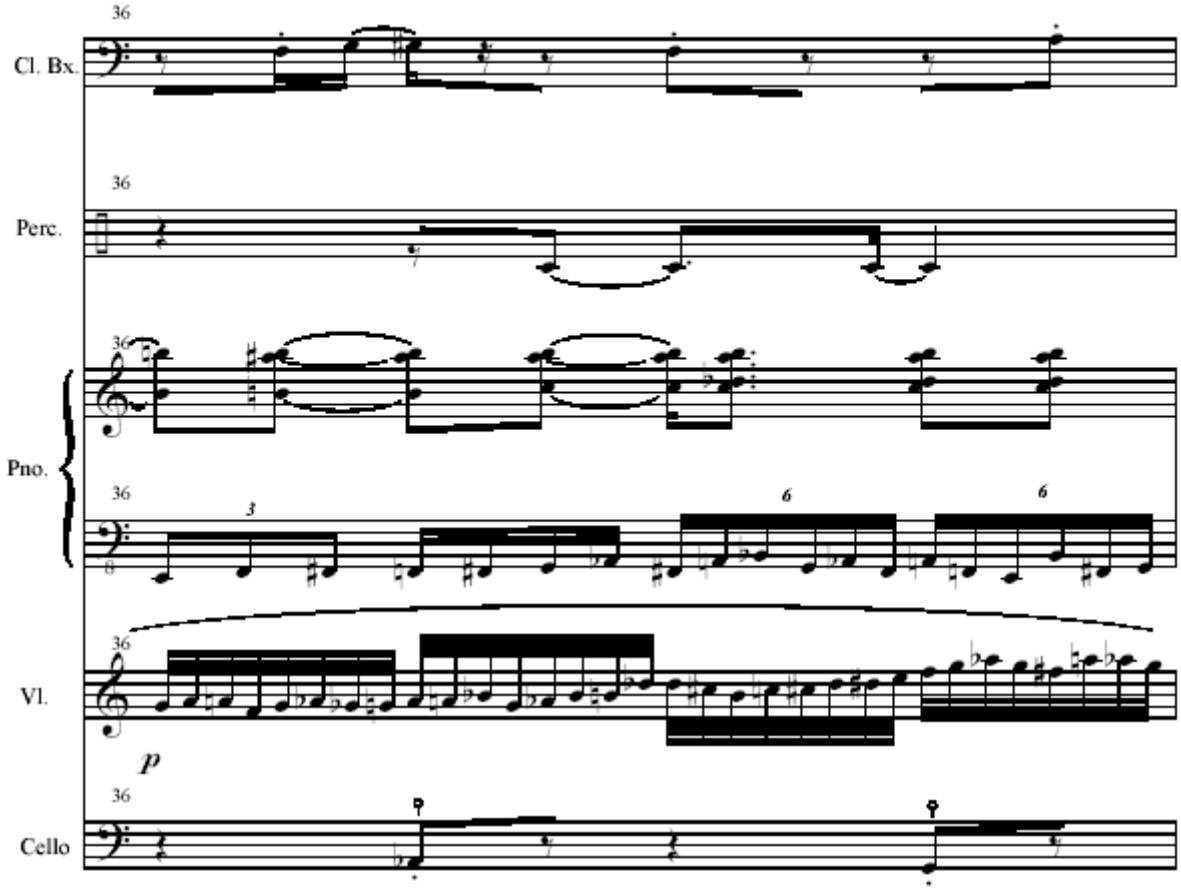

31
Cl. Bx.
31
aro
Perc.
mp
31
31
6
6
6
31
Vl.
31
Cello

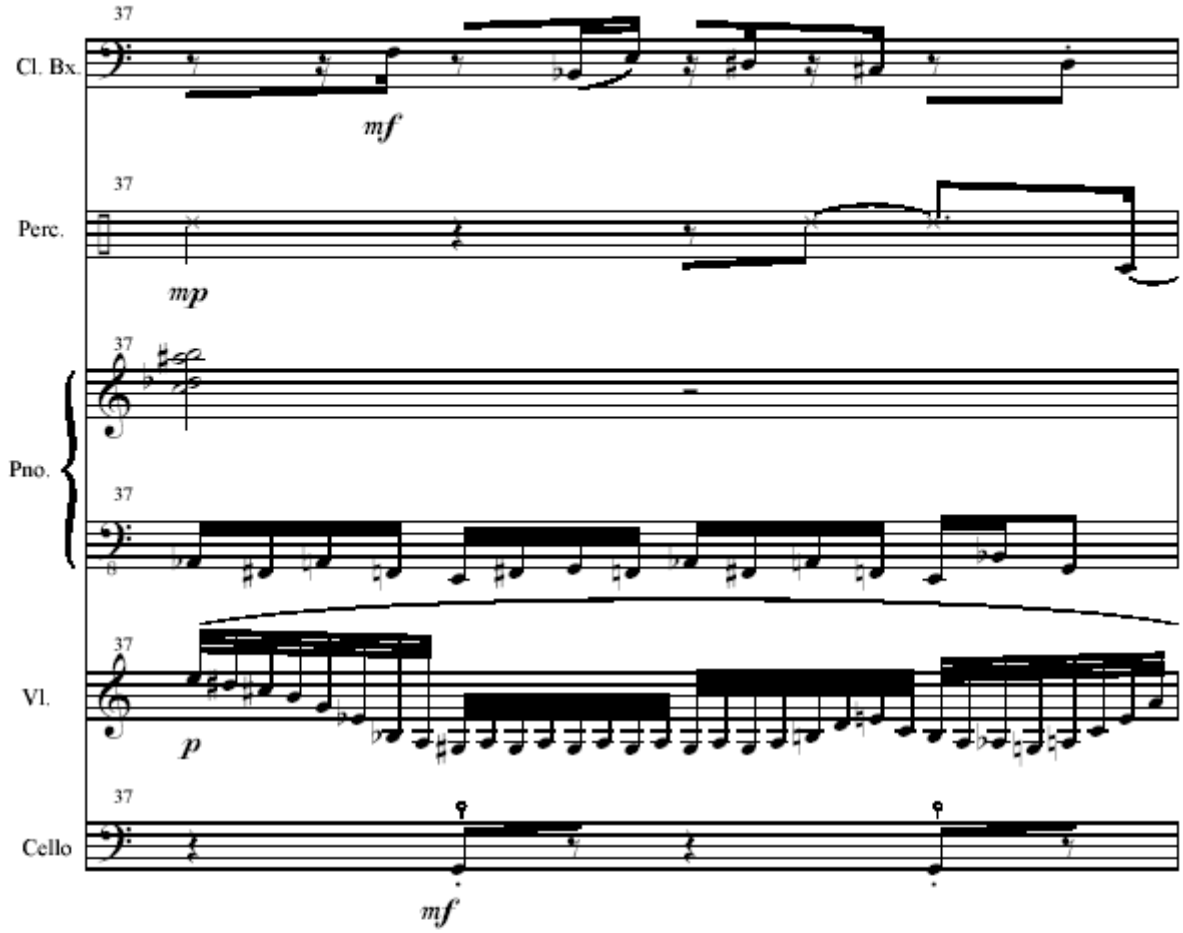

32
Cl. Bx.
mf
3
6
32
Perc.
32
32
3
32
Vl.
p
32
Cello
mf

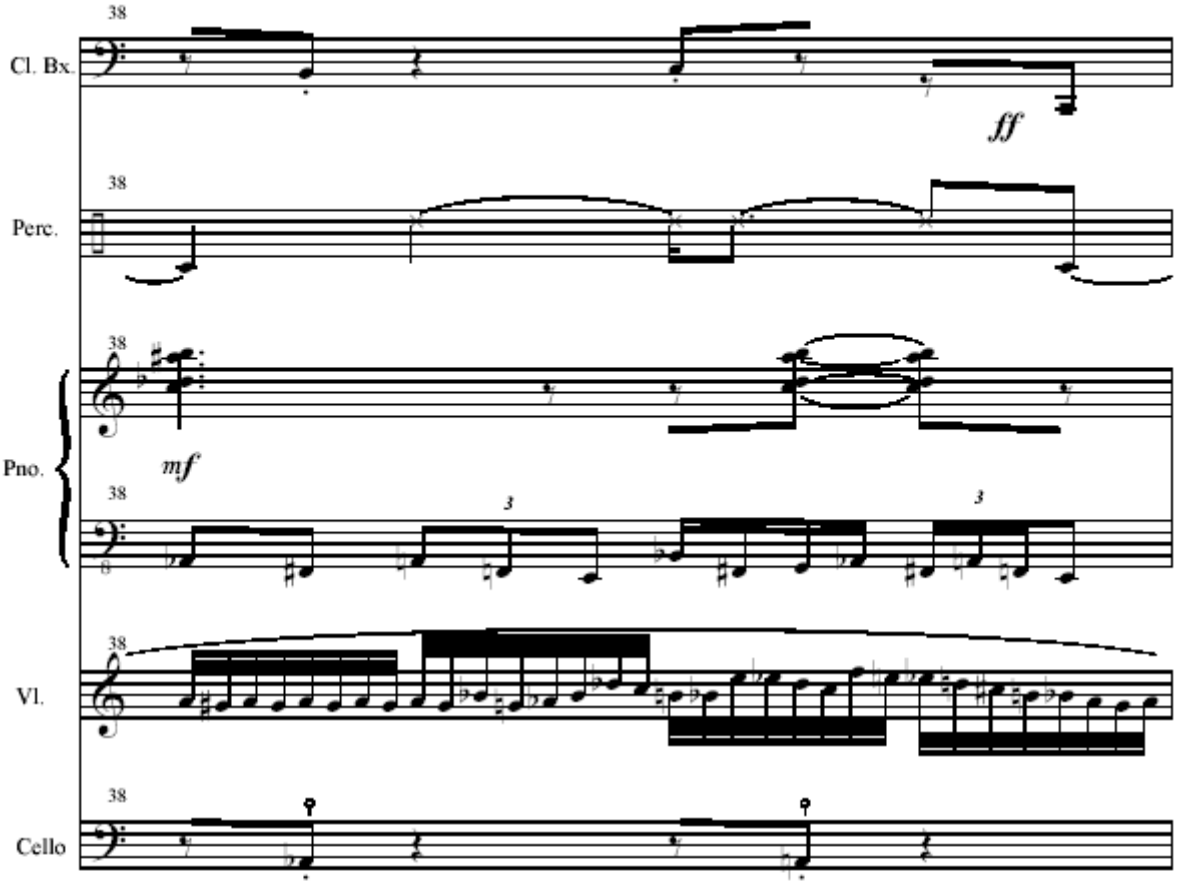

33
Cl. Bx.
33
Perc.
mp
33
mf
3
33
Vl.
33
Cello

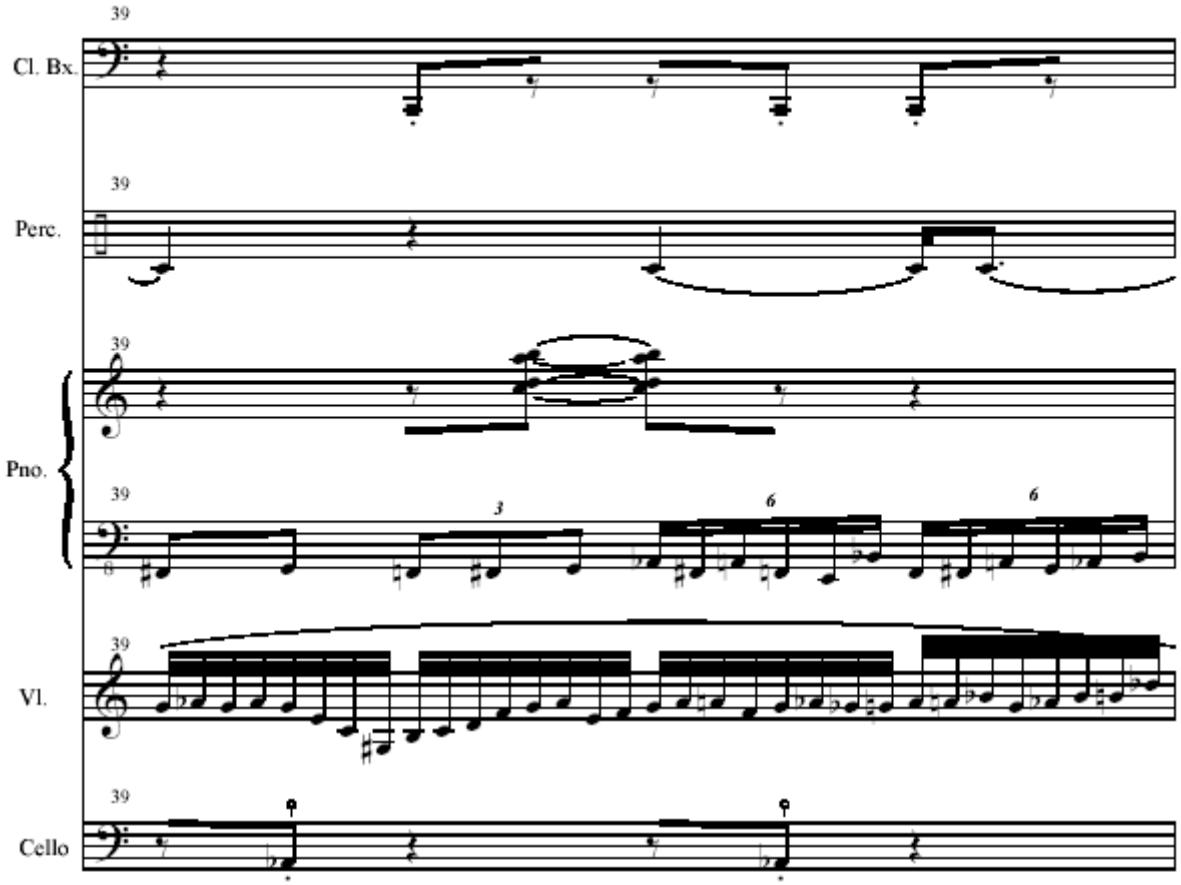

34
Cl. Bx.
mf
34
Perc.
34
Pno.
3
34
6
6
6
6
34
Vl.
p
34
Cello

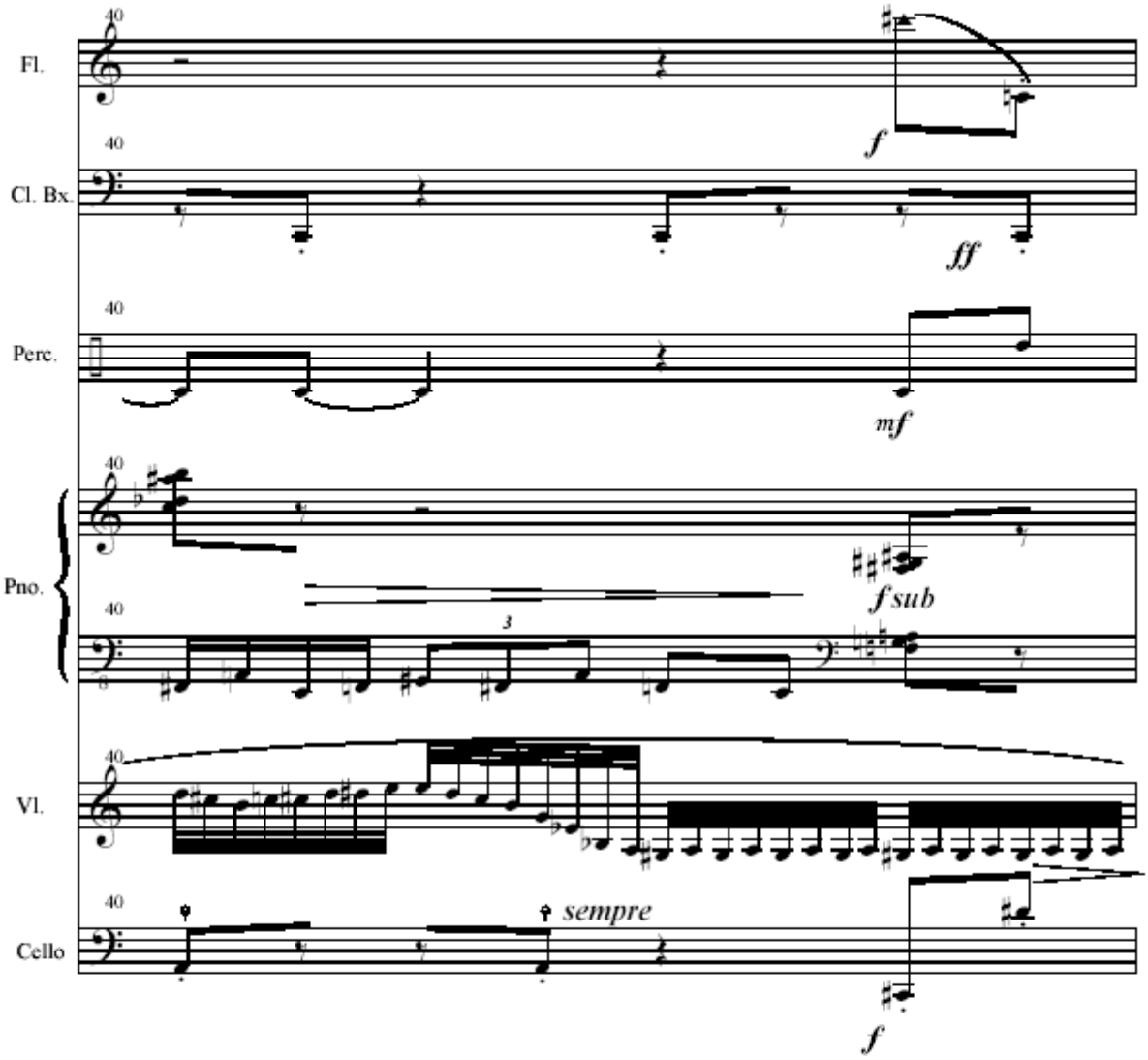

35
Cl. Bx.
mf
35
Perc.
mp
35
Pno.
mf
35
6
35
Vl.
35
Cello
mf

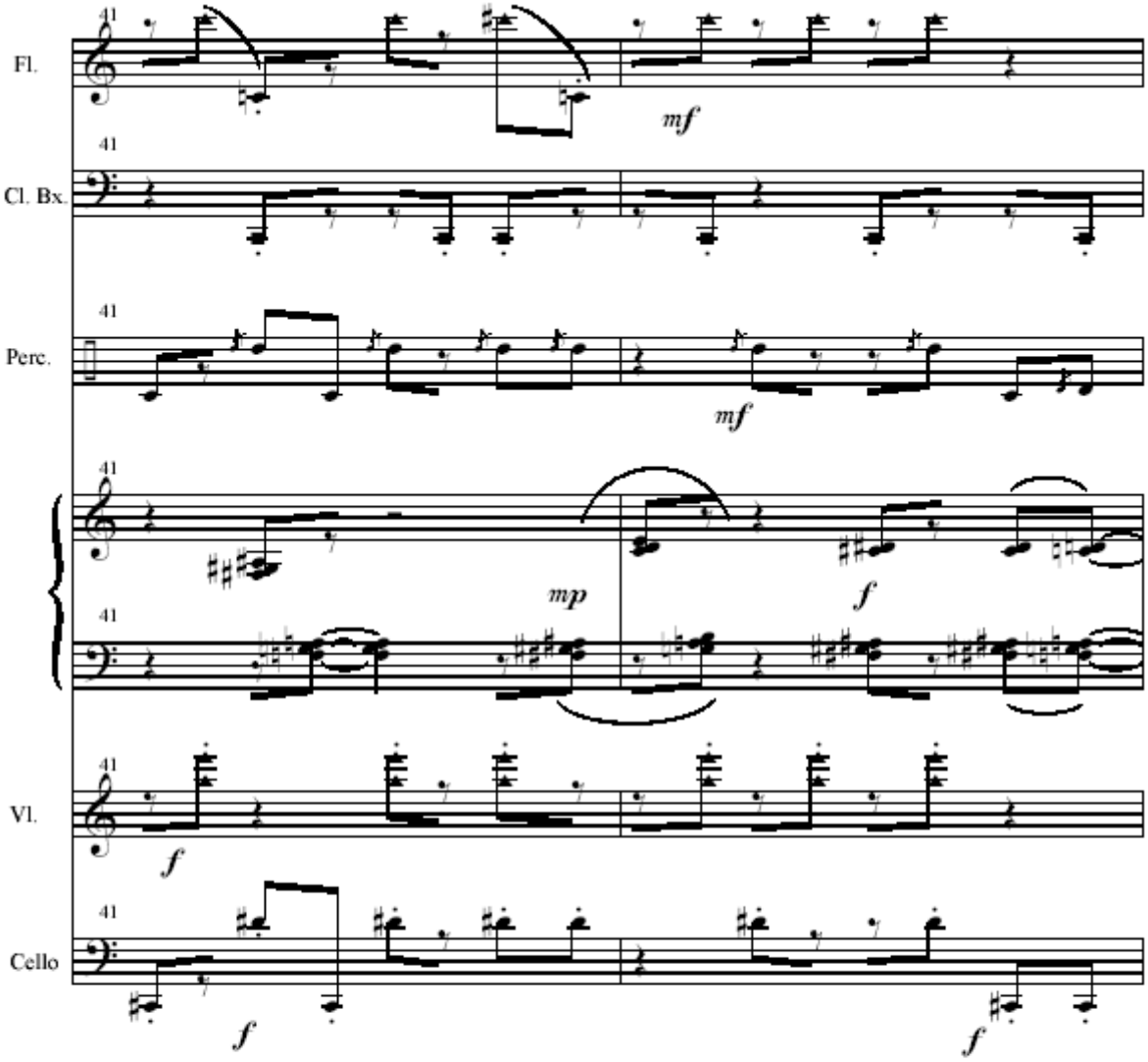

36
Cl. Bx.
36
Perc.
36
Pno.
36
3
6
6
36
Vl.
p
36
Cello

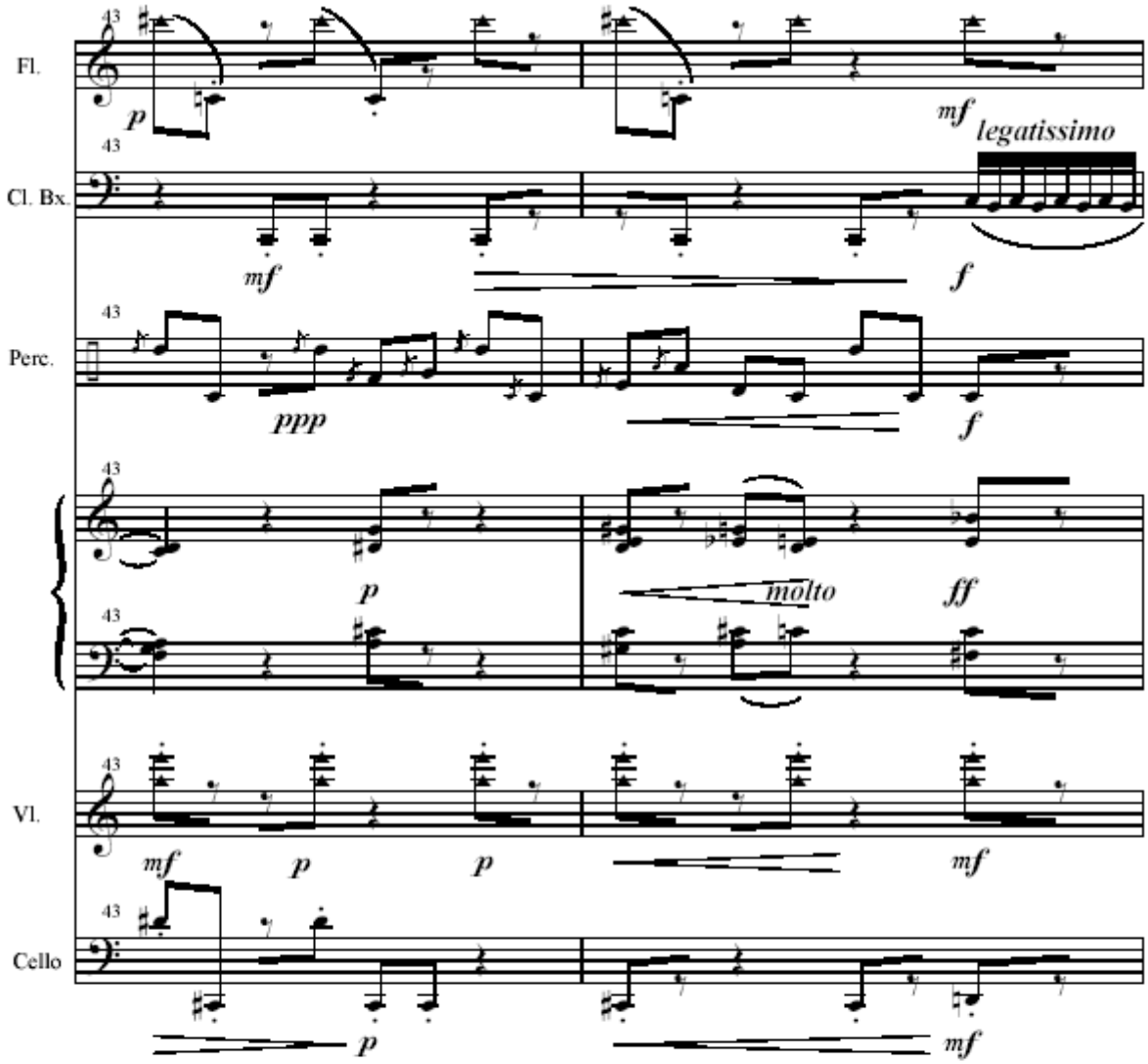

37
Cl. Bx.
mf
37
Perc.
mp
37
Pno.
37
37
Vl.
p
37
Cello
mf

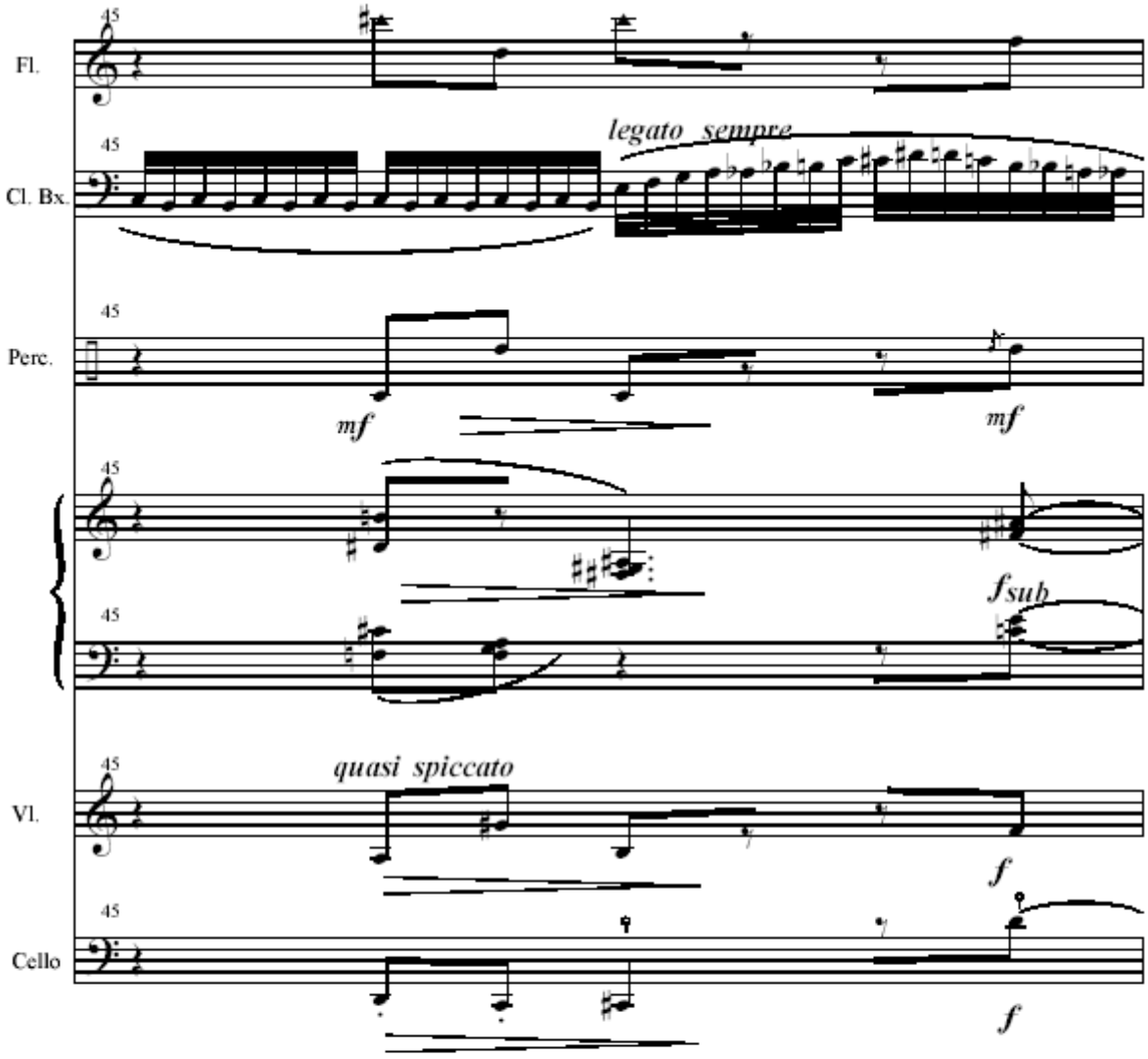

38
Cl. Bx.
fff
38
Perc.
38
Pno.
mf
38
3
3
38
Vl.
38
Cello

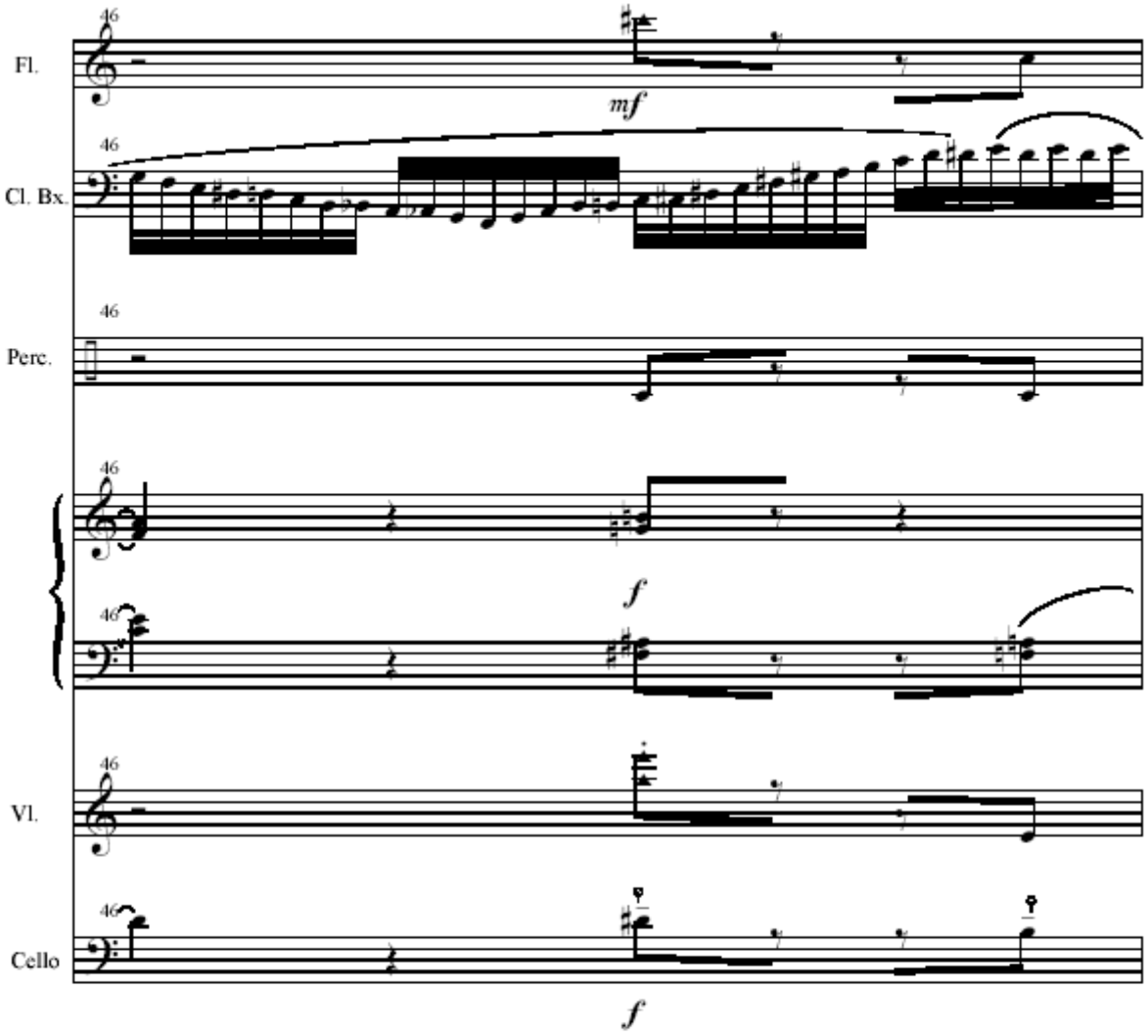

39
Cl. Bx.
39
Perc.
39
Pno.
39
3
6
6
39
Vl.
39
Cello

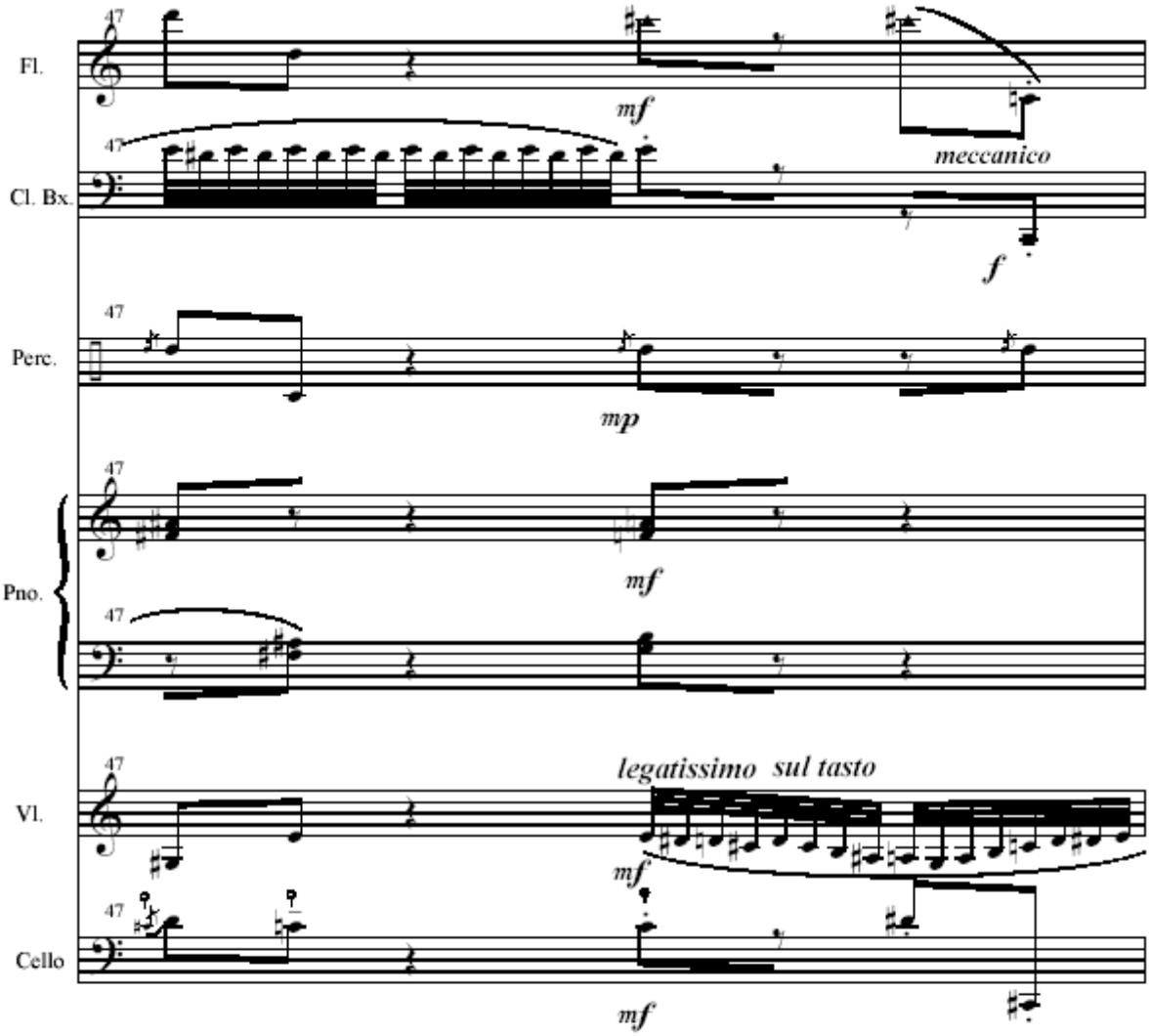

Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
40
f
ff
mf
fsub
3
sempre

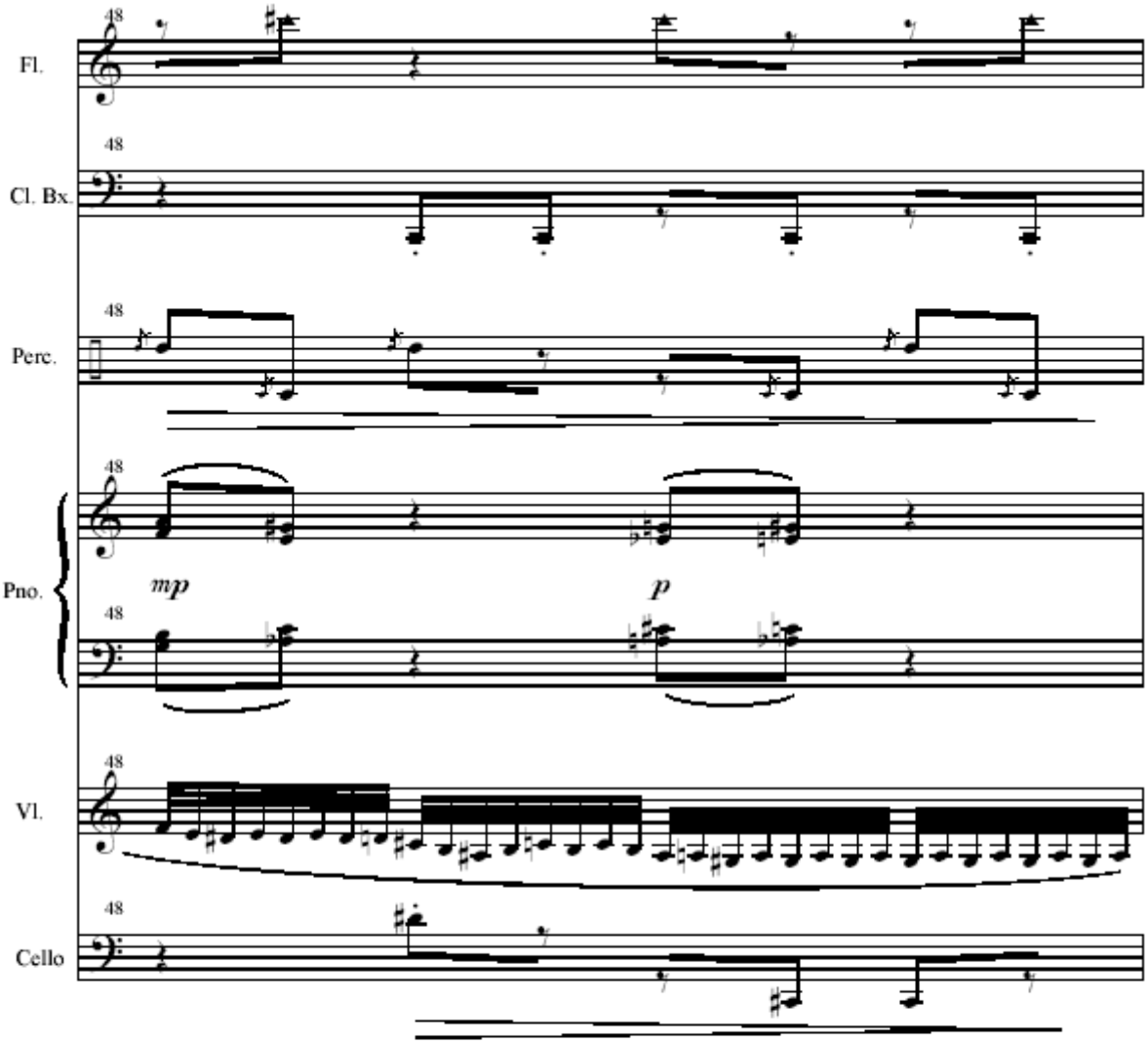

41
Fl.
mf
41
Cl. Bx.
41
Perc.
mf
41
mp
f
41
41
Vl.
f
41
Cello
f
f

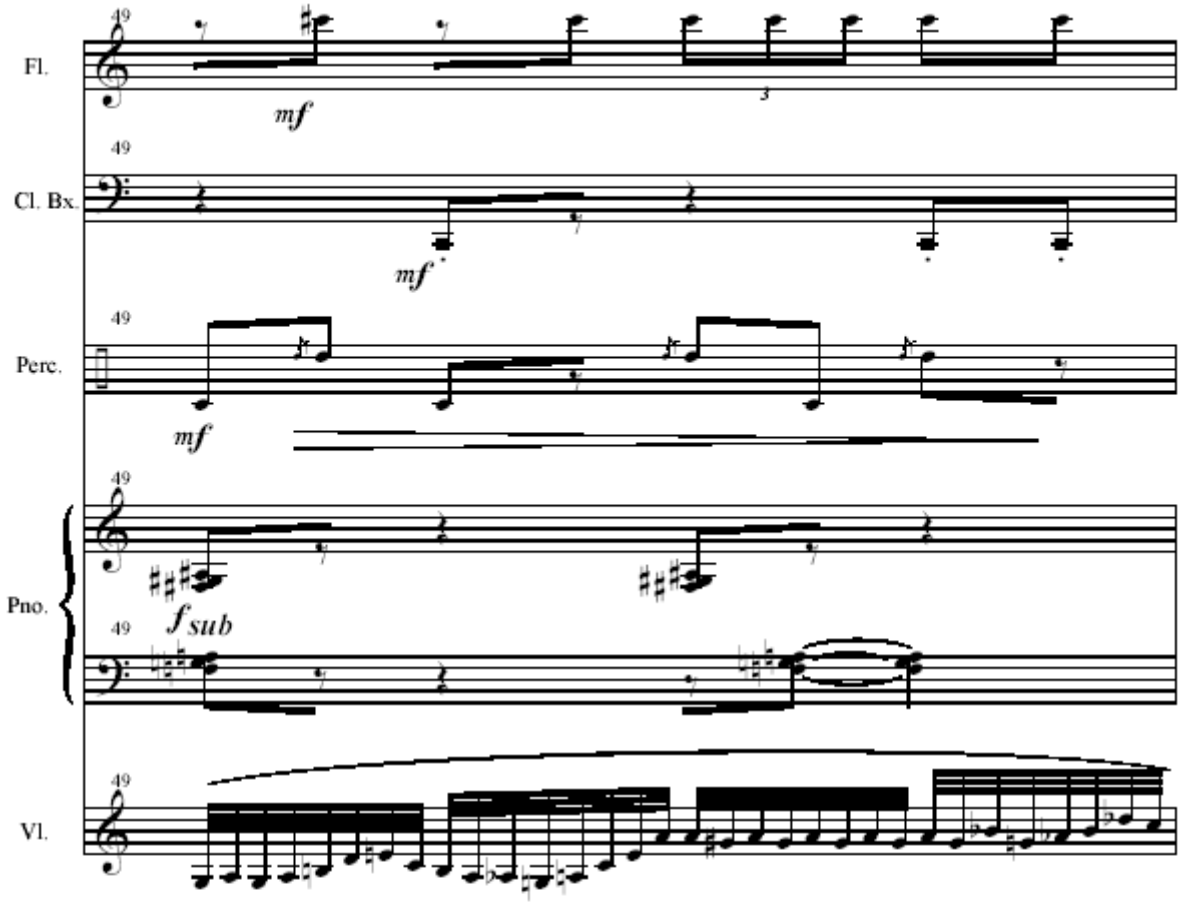

Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Vl.
Cello
43
p
mf
legatissimo
f
ppp
molto
ff

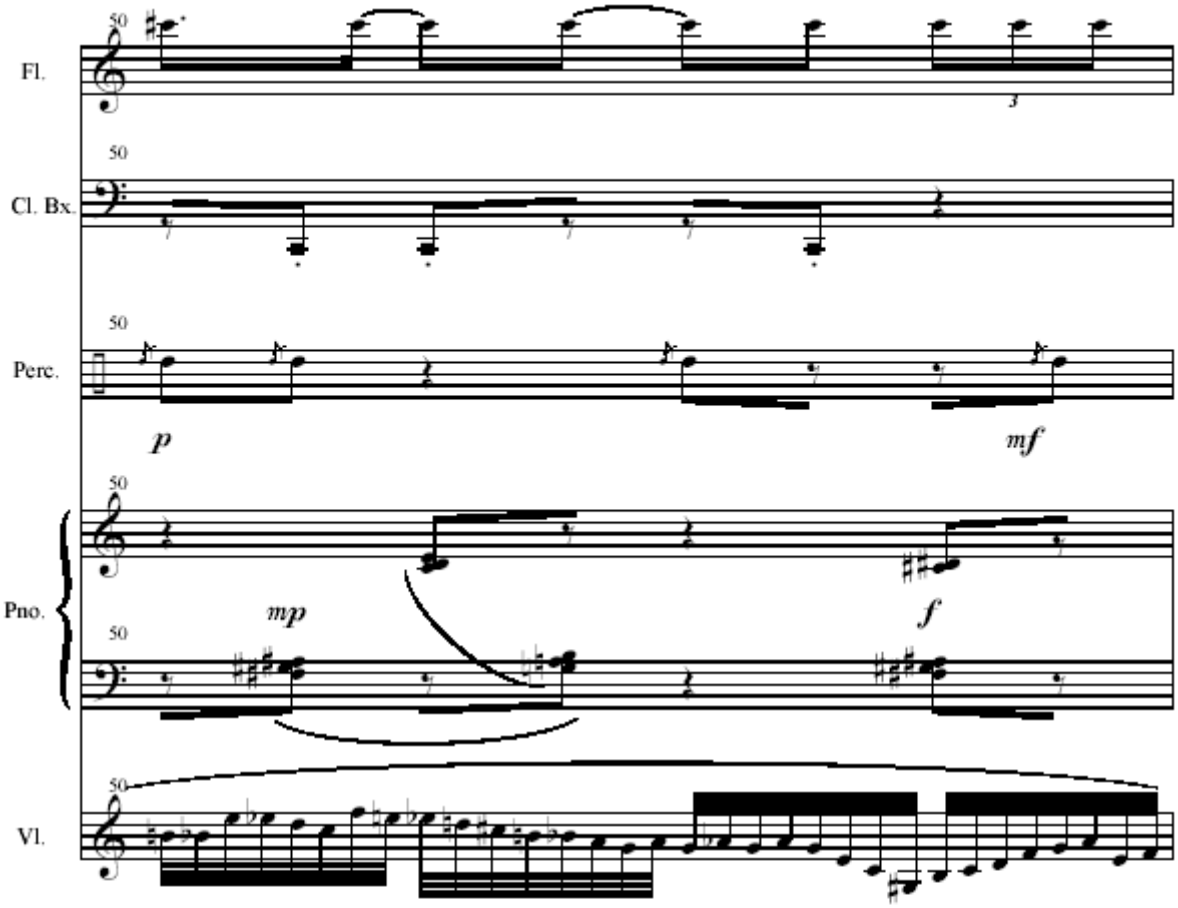

45
Fl.
45
Cl. Bx.
legato sempre
45
Perc.
mf
mf
45
45
fsub
45
Vl.
quasi spiccato
f
45
Cello
f

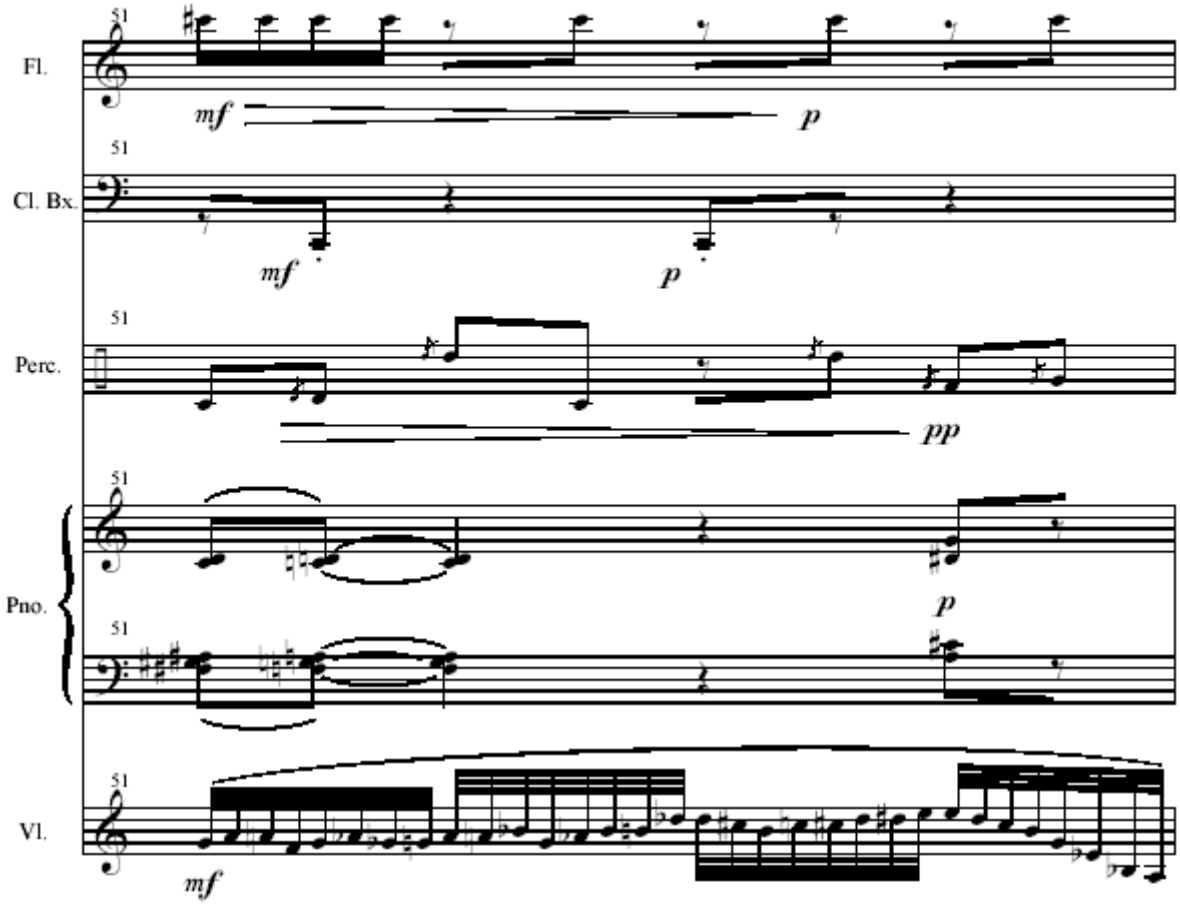

46
Fl.
mf
46
Cl. Bx.
46
Perc.
46
f
46
46
Vl.
46
Cello
f

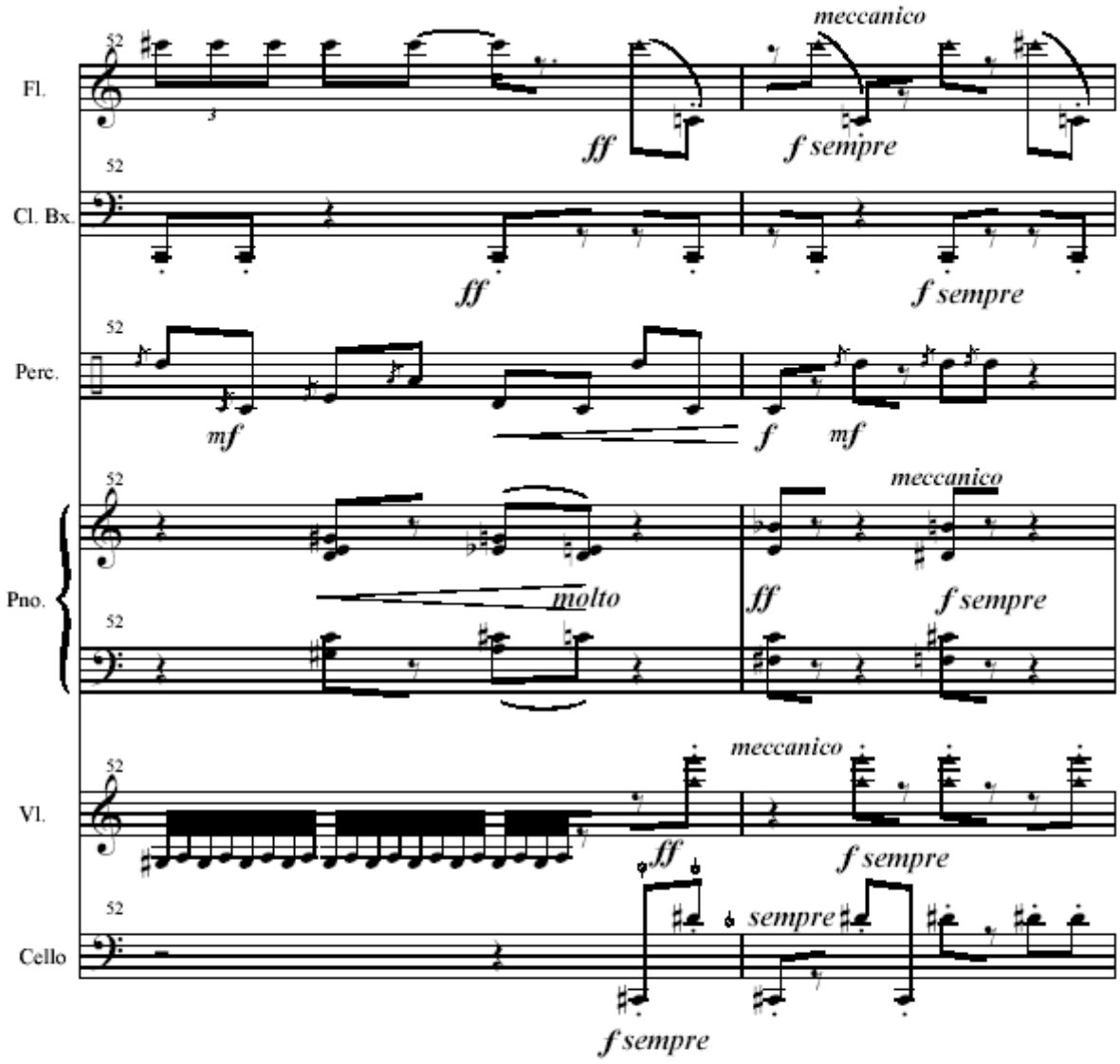

47
Fl.
mf
meccanico
Cl. Bx.
f
Perc.
mp
Pno.
mf
Vl.
legatissimo sul tasto
mf
Cello
mf

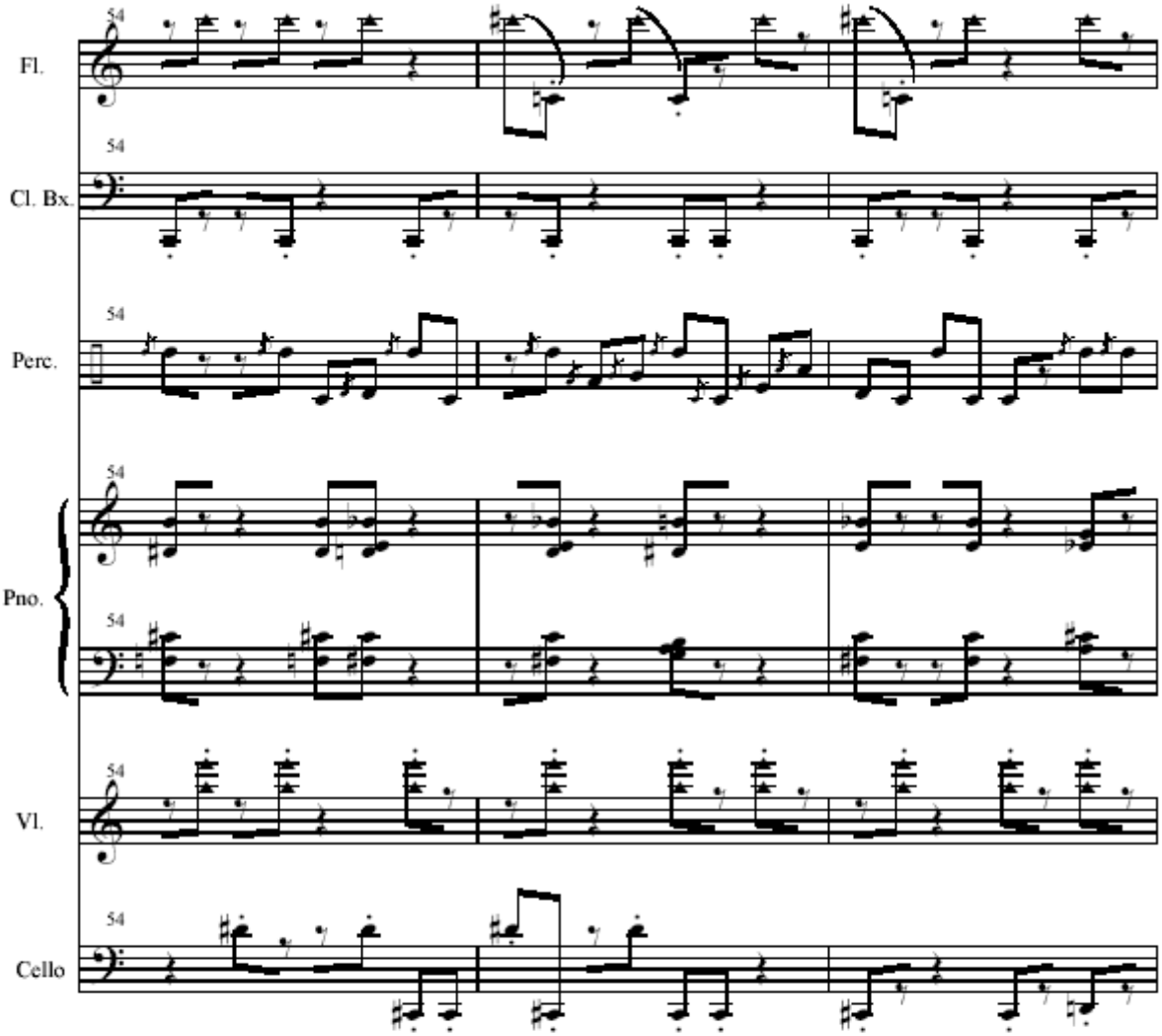

Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
48
mp
p

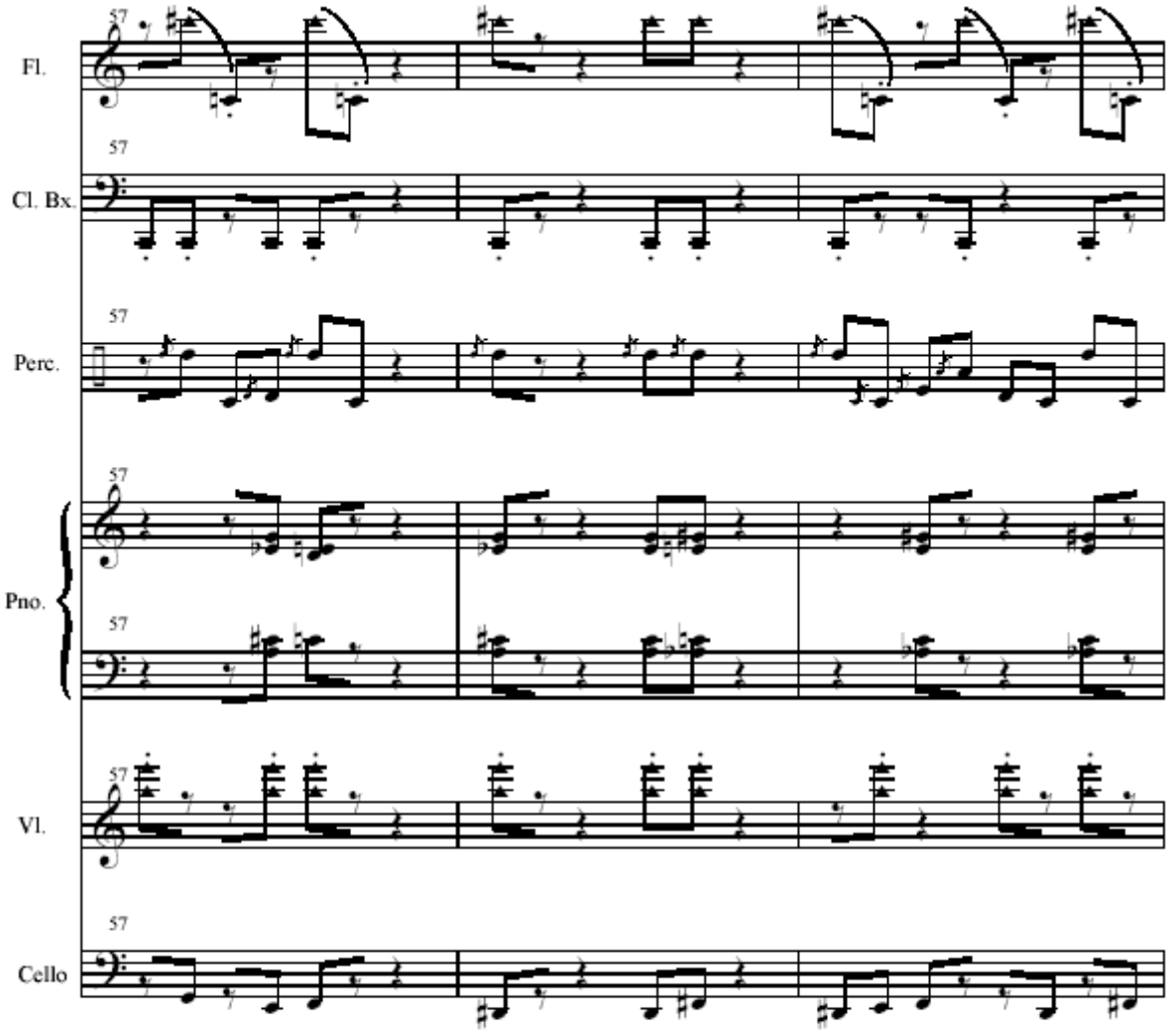

Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
49
mf
3
mf
mf
f sub

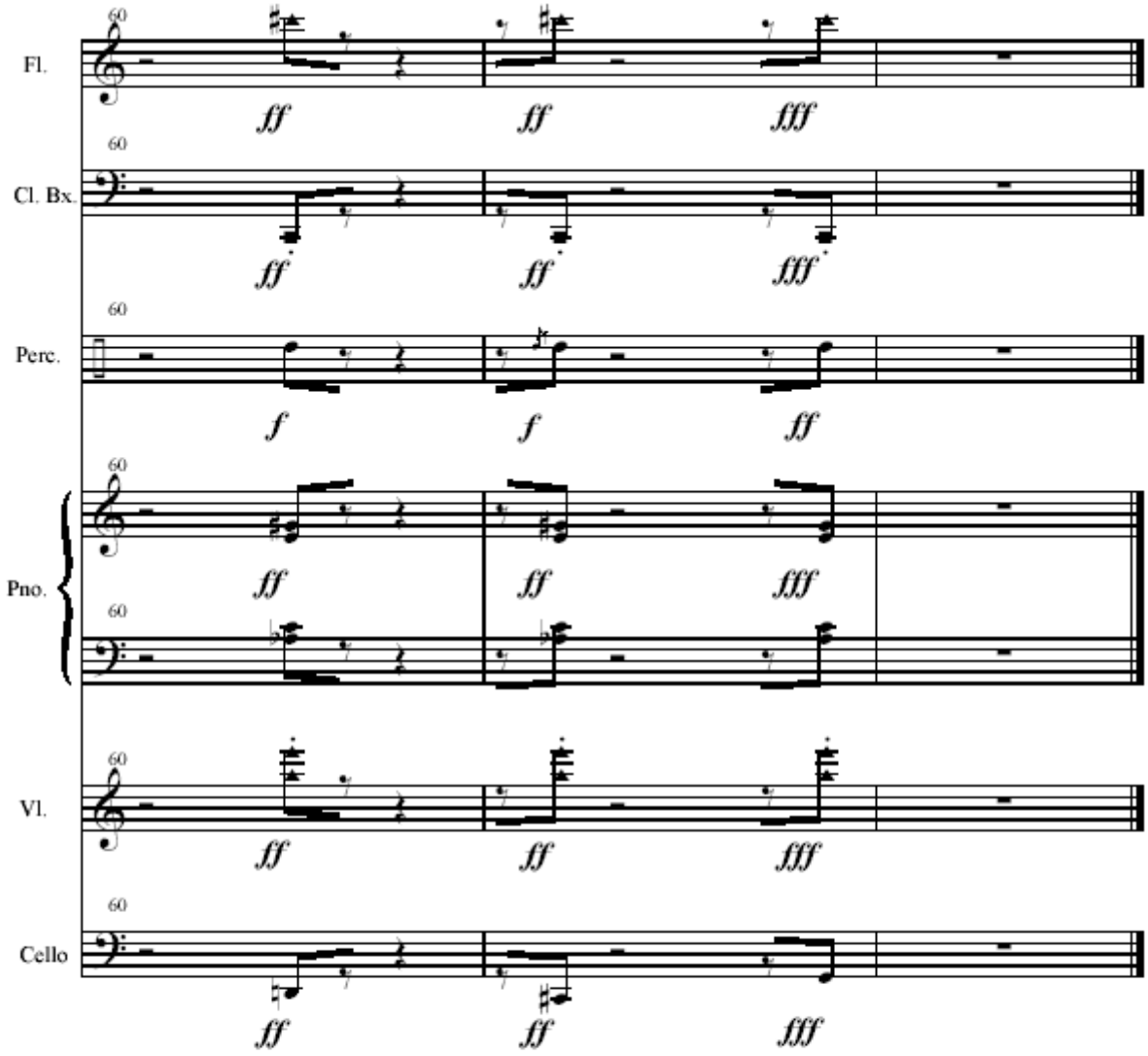

Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
50
p
mf
mp
f
3


Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
51
mf
p
pp


Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
52
meccanico
ff
f sempre
mf
molto
sempre
f sempre


Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
54


57
Fl.
57
Cl. Bx.
57
Perc.
57
Pno.
57
57
Vl.
57
Cello


Fl.
Cl. Bx.
Perc.
Pno.
Vl.
Cello
60
ff
fff
f

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado neste memorial, enfocando os processos composicionais das peças **Polyakanthos**, **A grande ilusão do carnaval**, **K'uei** e **Pampa Guarany**, revela uma significativa evolução na minha trajetória como compositor. Essa evolução manifesta-se de diversas maneiras: primeiro, através da conscientização da tendência estética caracterizada por dualismo complementar; segundo, na descoberta de novos processos composicionais, como o uso de materiais preexistentes e o uso de solos, como *cantus firmus*; e terceiro, na incorporação à linguagem musical de novos meios de expressão, tais como o uso de retardando e acelerando escritos e timbres como a percussão no corpo do instrumento e a voz dos instrumentistas. Este trabalho serviu também para a afirmação de processos que já utilizava, como projetos contendo a intenção expressiva, baseados nas proporções da seção áurea.

As considerações estéticas foram feitas após a conclusão da escrita, do recital e da análise do processo composicional das peças. Descobri que o conteúdo expressivo das peças resulta da convivência do paradoxal e do ambíguo no caráter, na intenção expressiva e no uso de técnicas e materiais definidos neste memorial como manifestações de dualismo complementar. A importância dessa descoberta é a revelação de um processo que foi trabalhado como contrastes em uma linha temporal de intenções expressivas e que, a partir de agora, poderá ser desenvolvido de forma aprofundada, com a busca de bibliografia sobre dualismo complementar. O aprofundamento deste processo possibilitará a elaboração mais clara de projetos, e considero que quanto mais clara e objetiva a intenção expressiva de um projeto composicional, mais fácil fluirá sua execução. Um exemplo é o projeto de

Polyakanthos que, neste memorial possui o nível mais alto de detalhamento dos processos composicionais.

Com a identificação da tendência estética por mim utilizada, emergem diversos campos de pesquisa que poderei aprofundar no futuro. Um exemplo é a pesquisa e aplicação em composição de diversos tipos de antagonismos e contrastes entre conteúdos expressivos, materiais e processos composicionais e a investigação do ponto de ruptura, e/ou a provocação de uma ruptura, entre a organização e a intuição.

As imagens poéticas utilizadas nas peças, como o caráter de cada solo em **Polyakanthos**; a frase "Tristeza não tem fim, felicidade sim" em **A grande ilusão do carnaval**; a palavra 'sim' com caráter calmo e a palavra 'não' com caráter agitado e violento, em **K'uei**; e ainda a imagem do pampa em **Pampa Guarany** foram de grande importância para a motivação composicional, pois utilizo este processo para chegar ao ímpeto de cada peça. Considerando o ímpeto um objeto musical, este processo estabelece uma base muito forte para o início do processo composicional, uma vez que, ao representar musicalmente a imagem poética, são utilizados símbolos musicais que terão significado no contexto da peça, desencadeando uma série de correlações que influenciam todo o processo composicional. Assim, as imagens poéticas estimulam meu processo composicional, não devendo ser encontradas ou compreendidas como tal pelos ouvintes.

A importância do uso de materiais preexistentes em composição musical reside no estímulo à imaginação do compositor, originando formas, intenções expressivas, materiais de alturas e ritmos derivados da perspectiva de outro compositor, e, portanto diferentes dos compostos normalmente. A possibilidade de uso e extrapolação de materiais preexistentes depende do envolvimento e da

ligação cultural e afetiva do compositor com esses materiais, o que permite a apropriação não só de maneira objetiva e contextualizada, mas também de interpretações subjetivas que são representadas num contexto completamente diferente do original.

A descoberta de que foi utilizada em **Polyakanthos** uma técnica de composição da música medieval e renascentista – o uso de *cantus firmus* - foi feita pelo orientador, prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha. Nesta peça, os solos previamente compostos foram utilizados como uma melodia já existente ou uma "parte dada", servindo de base para a construção da polifonia dos movimentos. Esses *cantus firmus* já estão carregados com informações, como: intenção expressiva; forma do todo e divisões internas; duração; direcionamento e definição da linguagem musical, que servem como substrato para a composição do movimento.

A incorporação à linguagem musical de novos meios de expressão é decorrência da influência composicional que uma peça recebe das peças precedentes. Ao perceber que uma técnica alcança o resultado desejado, ela é incorporada ao vocabulário e usada como proposição de novas idéias ou solução para problemas diversos. Por exemplo, o ritmo com acelerandos e retardandos-escritos no solo de fagote em **Pampa Guarany**, [3 a 7 e 76 a 91], foi usado de forma semelhante, mas em outro contexto, também pelo fagote em **A grande ilusão do carnaval**, [100 a 116]. Mais tarde, essa técnica passou a fazer parte de **Polyakanthos**, aparecendo em diversos movimentos.

O uso da seção áurea como técnica de organização temporal da grande forma e de estruturas locais foi sedimentado no decorrer das composições que fazem parte deste memorial. O equilíbrio das proporções da seção áurea são de

grande importância para a organização temporal e controle da intenção expressiva, mesmo que no resultado final ocorram desvios da posição planejada. Desse modo, concebo a utilização da seção áurea como recurso estrutural, e não como um valor a ser atingido objetivamente na elaboração das peças aqui apresentadas.

O nível de elaboração dos projetos das peças instrumentais foi aumentando em ordem crescente. Comparando os projetos na ordem em que foram feitos: **Pampa Guarany**, **A grande ilusão do carnaval** e **Polyakanthos**, entendo que estes passaram a ser mais objetivos. Por exemplo, **Pampa Guarany** possui duas linhas temporais concomitantes de intenção expressiva: uma indo em direção à euforia; e outra, em direção à melancolia. Os próximos projetos passaram a ter uma única linha temporal de direcionamento da intenção expressiva, que permite, em qualquer ponto do ato composicional, a focalização em um único objetivo a ser composto. Os espaços no interior da grande forma passaram a ser planejados com mais detalhes, por exemplo, os problemas de espaços entre seções no primeiro projeto e falta de seções no segundo, foram solucionados no terceiro, que possui as seções planejadas de forma contígua. Também foi observada uma tendência à concisão na quantidade de materiais de alturas gerados, que foi reduzida de seis tabelas em **Pampa Guarany,** para duas nas peças seguintes.

A busca por um planejamento que instigue durante o ato composicional é constante. Características, como a linha temporal de intenção expressiva, instrumentação e durações total e das seções ou movimentos, foram concebidas para que no decorrer do ato composicional fossem permitidos ajustes. Assim, as diferenças encontradas entre o planejamento e a concepção final das peças reforçam a sua importância pelo modo como este incita o compositor a alcançar os resultados finais.

A elaboração do memorial foi de fundamental importância para a conscientização de meu trabalho como compositor. A escrita forçou-me a refletir com mais profundidade sobre estética e técnicas de composição compatíveis com as intenções expressivas. A reflexão sobre os processos composicionais possibilitou visualizar de modo mais amplo e seguro todo processo composicional, abrindo horizontes para pesquisas em estética e técnicas de composição.

BIBLIOGRAFIA

BARTOLOZZI, BRUNO. **New Sounds for Woodwind**. Oxford University Press, London. 1967.

BIRIOTTI, LEÓN. **Técnica del Sistema de Estructuras por Permutaciones**. Year book 1974. Texas University, Austin (p. 138 169)

CHAVES, CELSO LOUREIRO. **Ex-machina.** Ex-machina. Porto Alegre. 1998. Encarte de CD.

CHEDIAK, ALMIR. **Song book Tom Jobim vol 1.** Lumiar Editora. Rio de Janeiro.1990.

HUNTLEY, H. E. **The Divine Proportion – A Study in Mathematical Beauty**. Dover Publications, inc., New York. 1970.

KANDINSKY, WASSILY. **Do Espiritual na Arte.** Martins Fontes. São Paulo. 1996.

KARL, FREDERICK ROBERT. **O Moderno e o Modernismo – A Soberania do Artista 1885 – 1925**. Imago ed, Rio de Janeiro. 1988.

KEIZI, MINAMI. **Manual Prático do I Ching.** Traço Editora. São Paulo. 1989

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** Editora Movimento. Porto Alegre. 1987.

KRAMER, JONATHAN D. **The Time of Music**. New Meanings – New Temporaties – New Listening Strategies. Schirmer Books. New York, N. Y. 1988.

LANGER, SUSANNE K. **Sentimento e forma.** Editora Perspectiva AS. São Paulo. 1980.

LIGETI, GYÖRGY. **Ten Pieces for Wind Quintet**. New York: Schott Music Corp. 1969. 1 partitura (35 p.).

MARCONDES, DANILO. **Textos Básicos de Filosofia dos Pré-Socráticos a Wittgestein.** Jorge Zahar Editor Ltda. 1999.

MESSIAEN, OLIVER. **Quatuor pour la fin du temps.** Paris. Editions Durand & Cie. 1942. 1 partitura (52 p.).

NOGUEIRA, ILZA MARIA COSTA. **Ernst Widmer Perfil Estilístico.** Universidade Federal da Bahia. 1997.

RAHN, JOHN. **Basic Atonal Theory.** Longman, New York. 1980.

RISATTI, HORWARD. **New Music Vocabulary.** University of Illinois Press Series Editor: Gerald Warfield. 1979.

SARAIVA, LOURDES JOSÉLI DA ROCHA. **Alma Errante: concepção sonora e organização formal.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 2000. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHNITTKE, ALFRED. **Concerto Grosso No. 1**. For two violins, harpsichord, piano and string orchestra. Moscow: Soviet Composer, 1979. 1 partitura (100 p.).

STEIN, LEONARD. **Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg.** University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1984.

WHITE, JOHON D. **The Analysis of Music.** Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey. 1976.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. **O Som e o Sentido.** Companhia das Letras. São Paulo. 1989.

WUORINEN, CHARLES. **Simple Composition**. Longman Inc., New York. Longman Music Series. 1979.

XENAKIS, IANNIS. **Aïs**. Pour baryton amplifié, percussion solo et grand orchestre. Paris: Editions Salabert. 1980. 1 partitura (17 p.).

ZANATTA, LUCIANO DE SOUZA. **Memorial de Composição: as determinantes técnicas e estéticas de um processo composicional.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre. 2002. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DISCOGRAFIA

FELDMAN, MORTON. **Durations I – V.** Ensemble Avantgarde. Germany: CPO, 1997. 1 CD (64min 07s): digital, estéreo. Cpo 999 189-2.

GUARANY, NOEL. **20 Preferidas.** Noel Guarany violão. Comercial Fonográfica RGE LTDA, 1996. 1 CD digital, estéreo. 5515 2.

GUBAIDULINA, SOFIA. **Concerto for bassoon and low strings.** Valeri Popov, Basson; Chamber Ensemble, Pyotr Meshchaninov. USA: BMG Classics, 1997. 1 CD (70min 46s): digital, estéreo. 74321 49957 2.

LIGETI, GYÖRGY. **Ten Pieces.** London Winds. New York: Sony Classical, 1998. 1 CD (70min 01s):digital, estéreo. SK 62309.

MESSIAEN, OLIVER. **Quatuor Pour La Fin Du Temps.** Luben Yordanoff, violino. Albert Tetard, Violoncelo. Claude Desurmont, clarineta. Daniel Barenboin, piano. Hamburgo: Deutsche Grammophon GmbH. 1979. 1 CD (49min 07s): digital, estéreo. 423 247-2

PENDERECKI, KRZYSTOF; VARÉSE, EDGARD; LIGETI, GYÖRGY. **Ionisation.** Vários. USA: ESX Entertainment, inc, 1995. 2 CD's: digital, estéreo. CDX 5142.

SCHNITTKE, ALFRED. **Concerto Grosso nº 1.** Gidon Kramer and Tatiana Grindenko, violin. Yuri Smirnov, harpsichord and prepared piano. The Chamber Orchestra of Europe, conductor Henrich Schiff. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH. 1990. 1 CD (75min 08s): digital, estéreo. 445 520-2.

XENAKIS, IANNIS. **Aïs.** Philip Larson, baritone; Steven Schick, percussion; The La Jolla Symphny Orchestra, Thomas Nee, conductor. California, San Diego: Neuma Records, 1990. 1CD: digital, estéreo.

ANEXOS

ANEXO 1 – NOSTALGIA NA ESTÂNCIA..... 277

ANEXO 2 – CANGAÇO.....281

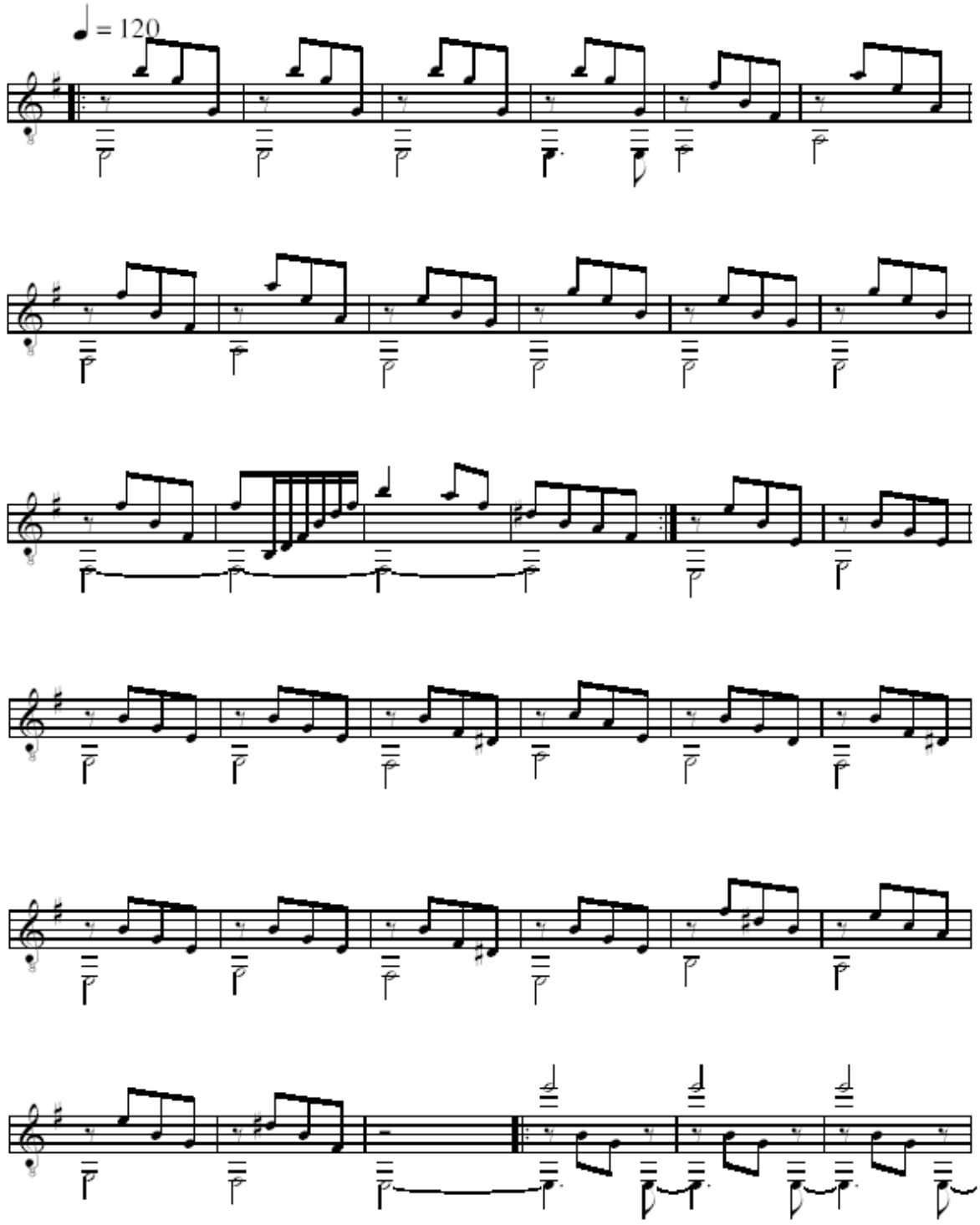
ANEXO 3 – CD 293

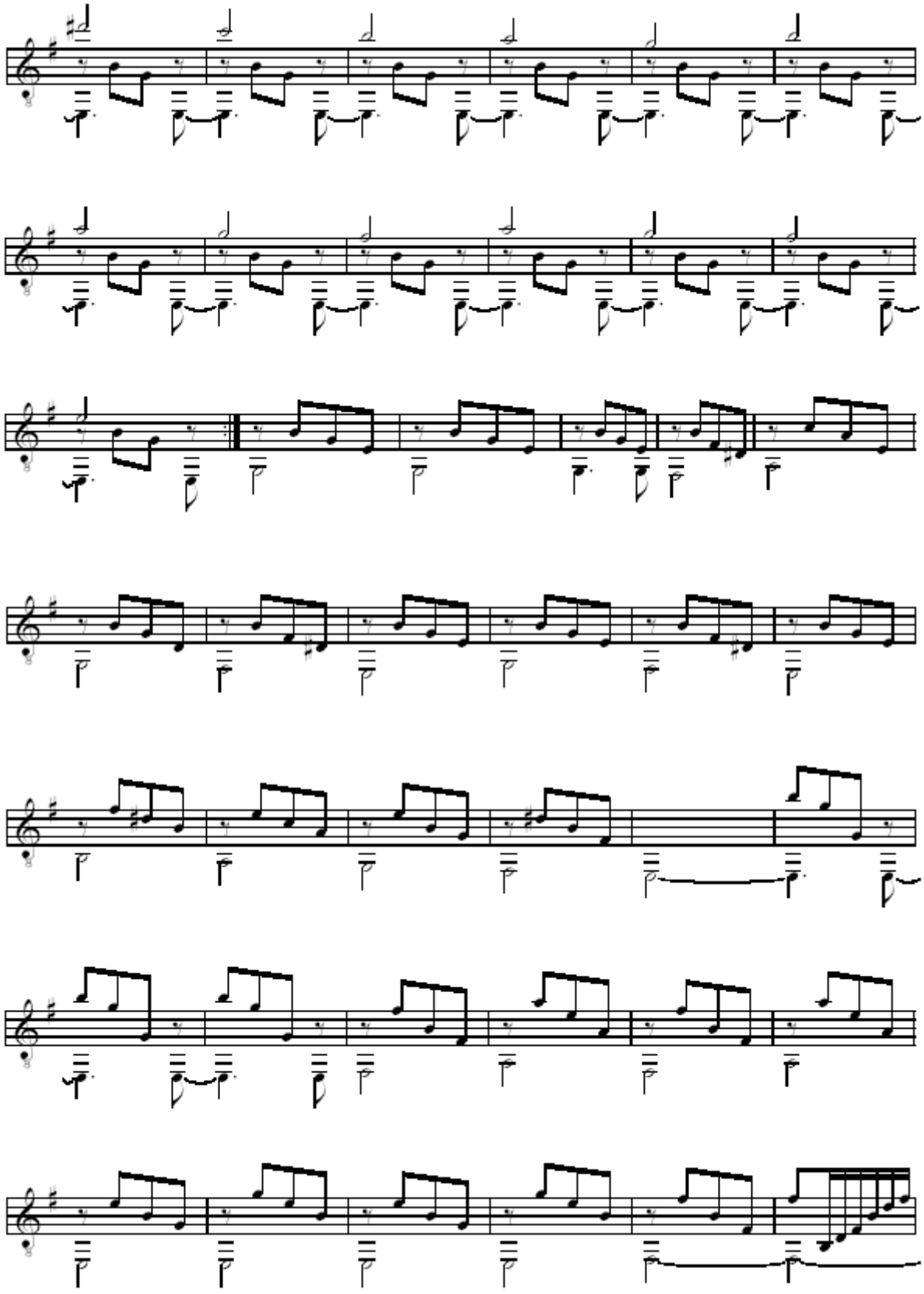
ANEXO 1 – NOSTALGIA NA ESTÂNCIA. Música de Noel Guarany, transcrita do CD 20 preferidas

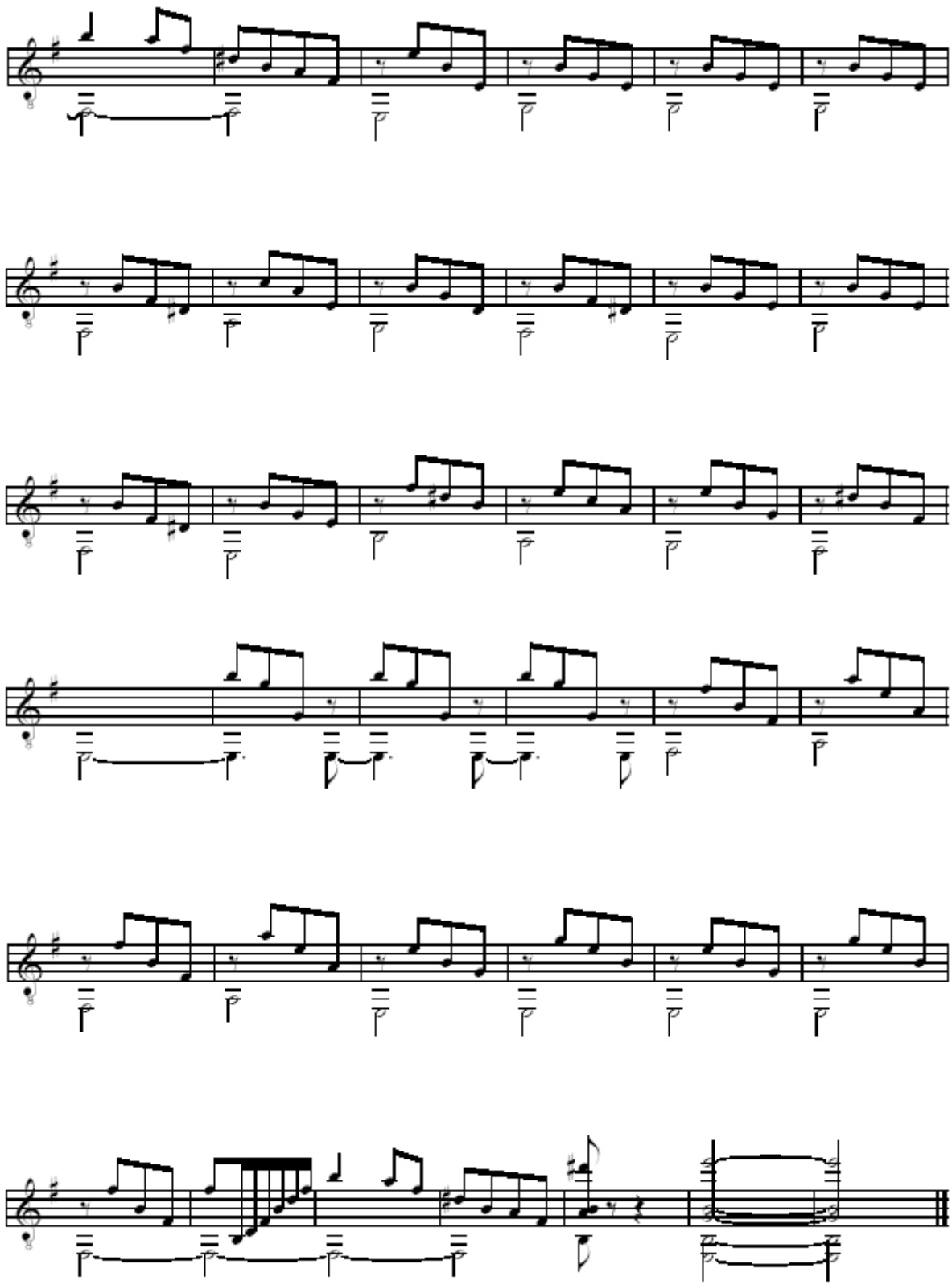
Nostalgia na Estância

Noel Guarany
Transc. A. Birnfeld

Violão







ANEXO 2 - CANGAÇO

ALEXANDRE BIRNFELD

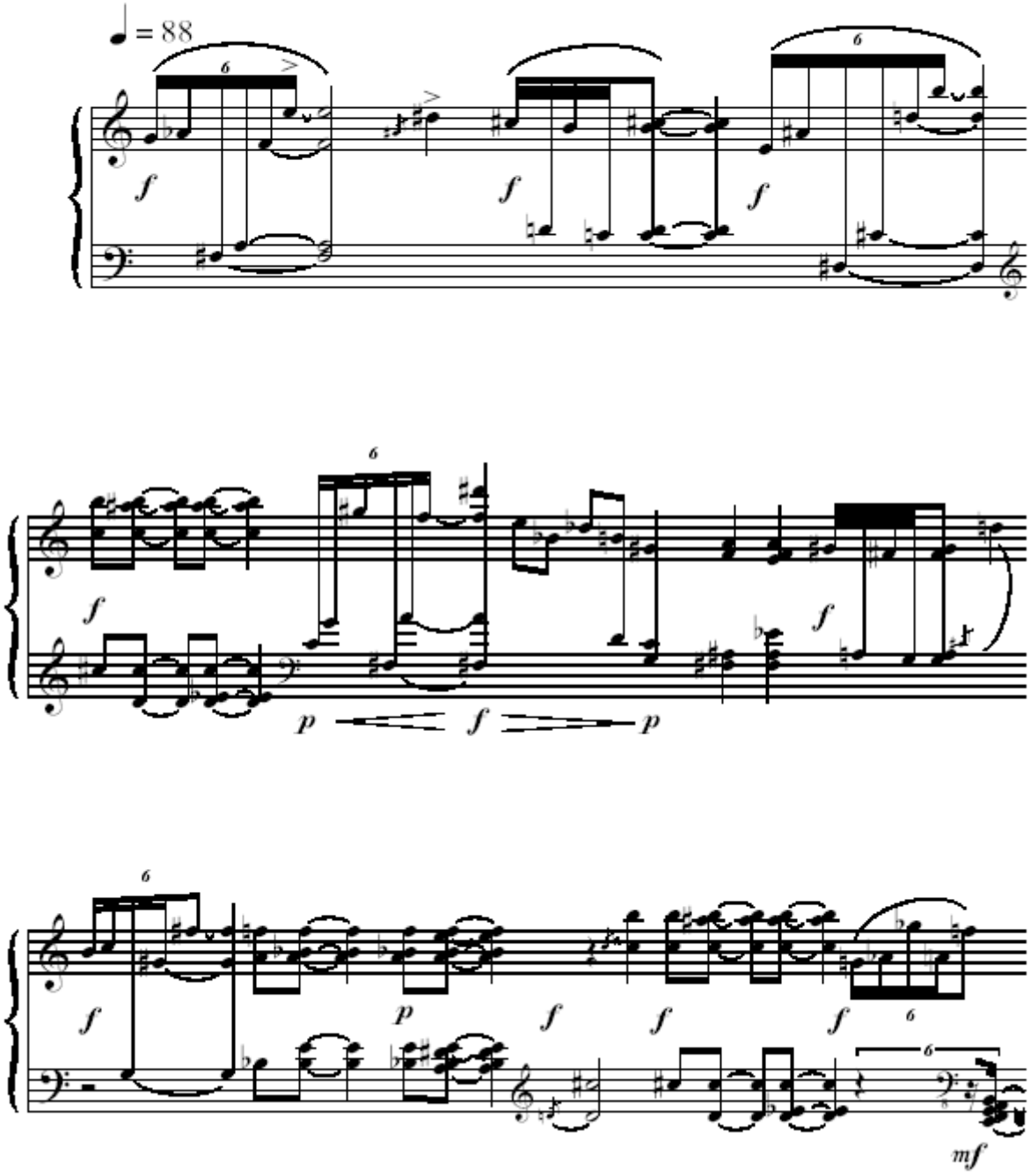
CANGAÇO

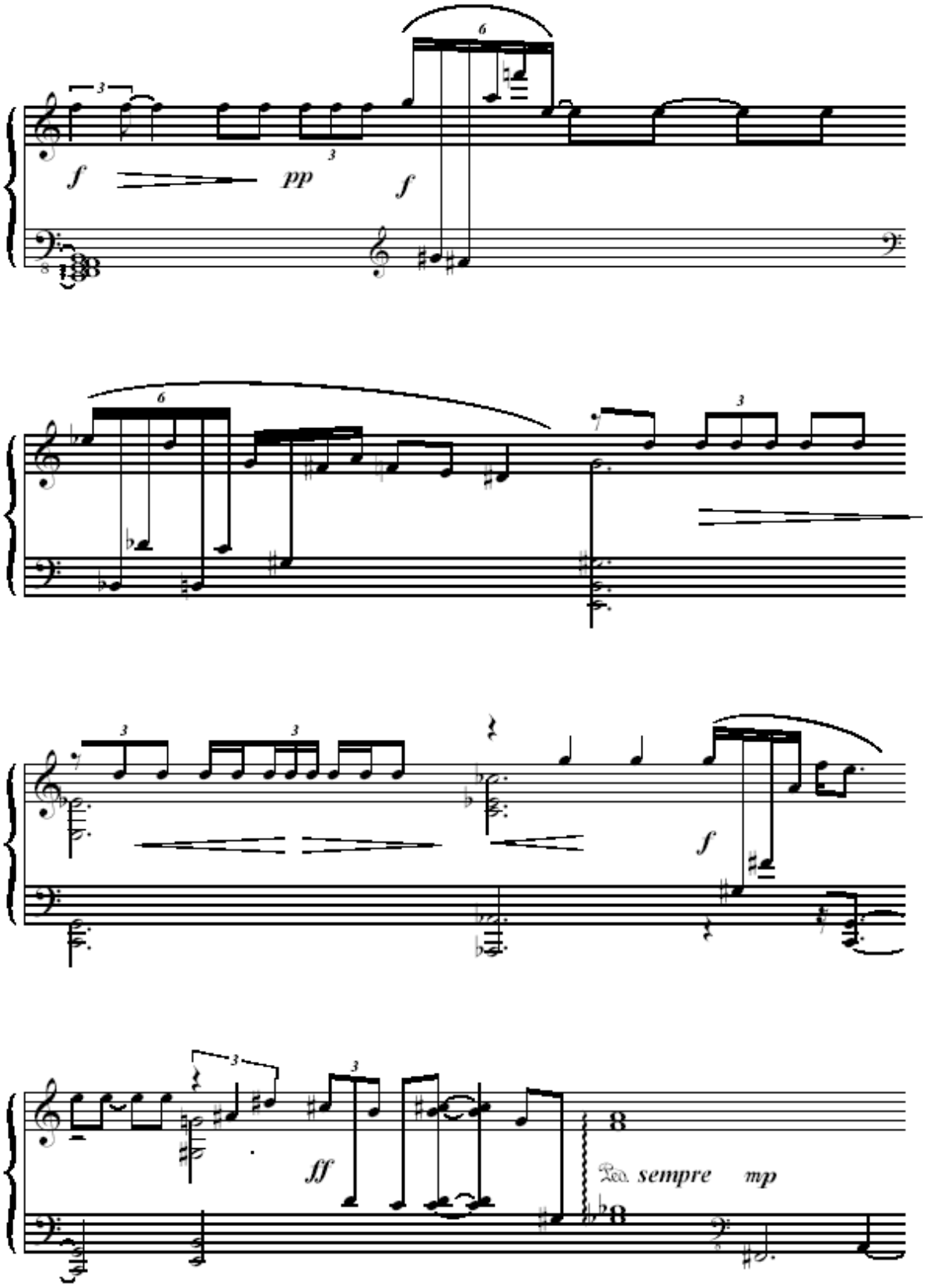
PORTO ALEGRE

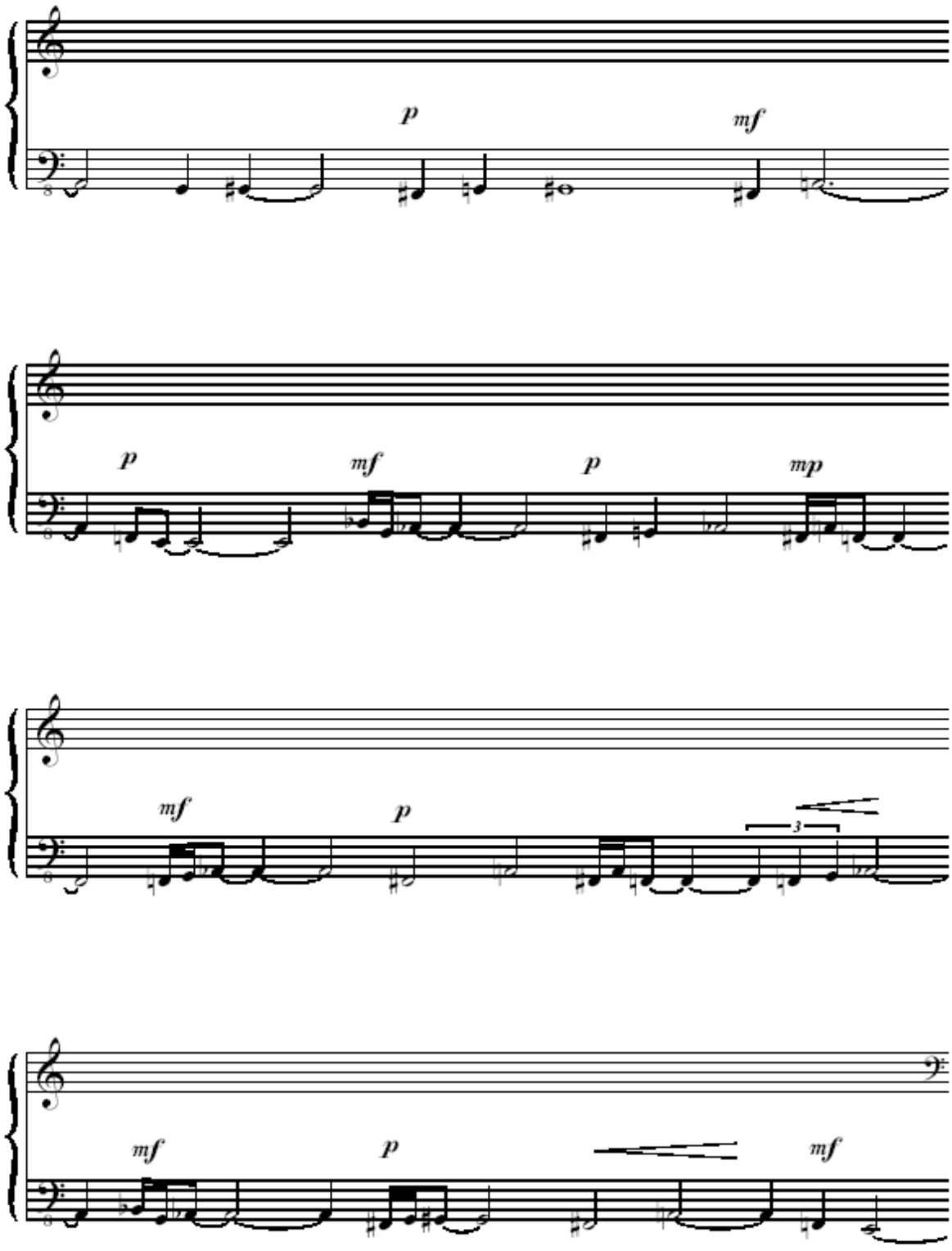
FEVEREIRO DE 2003

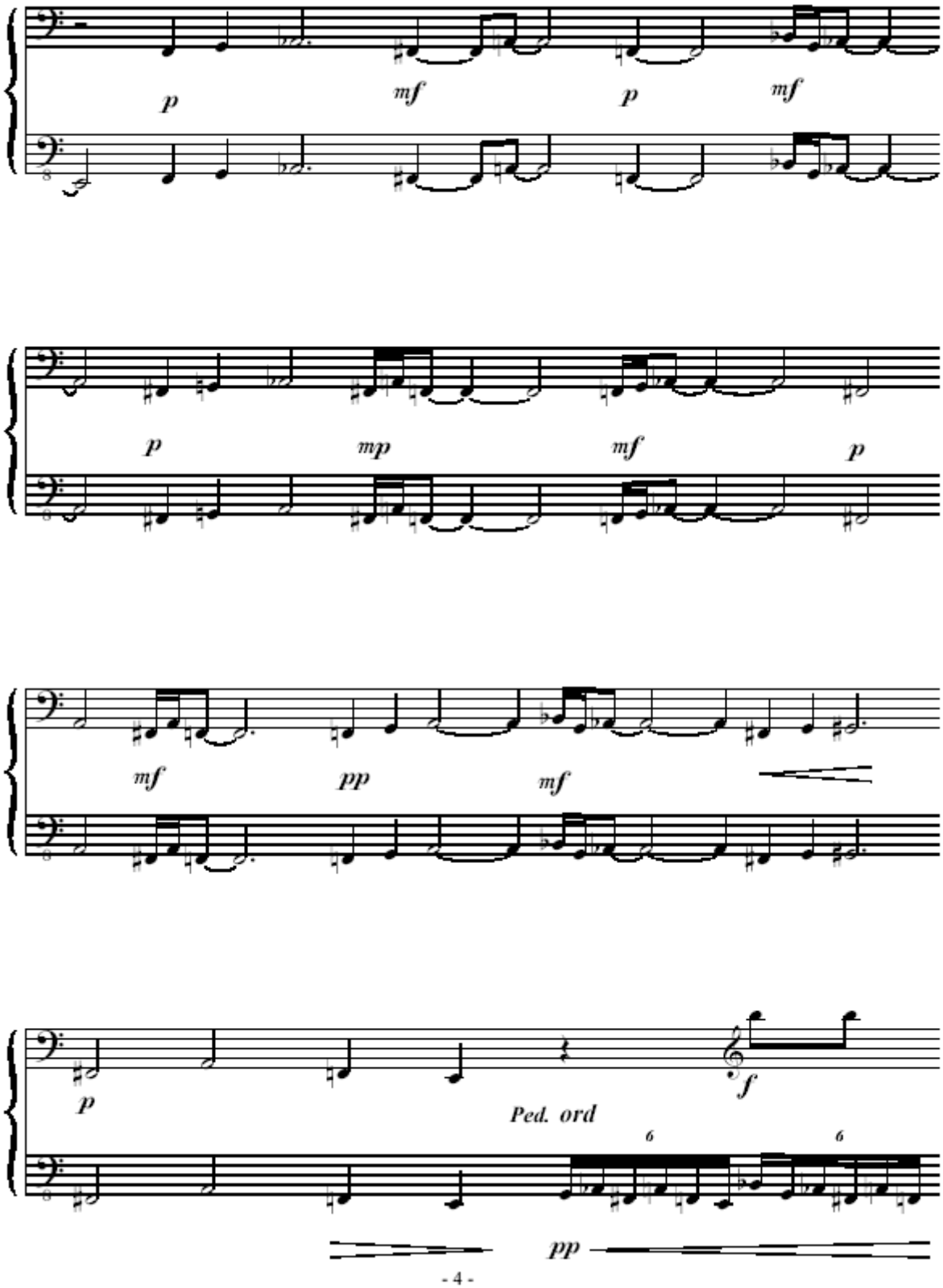
CANGAÇO

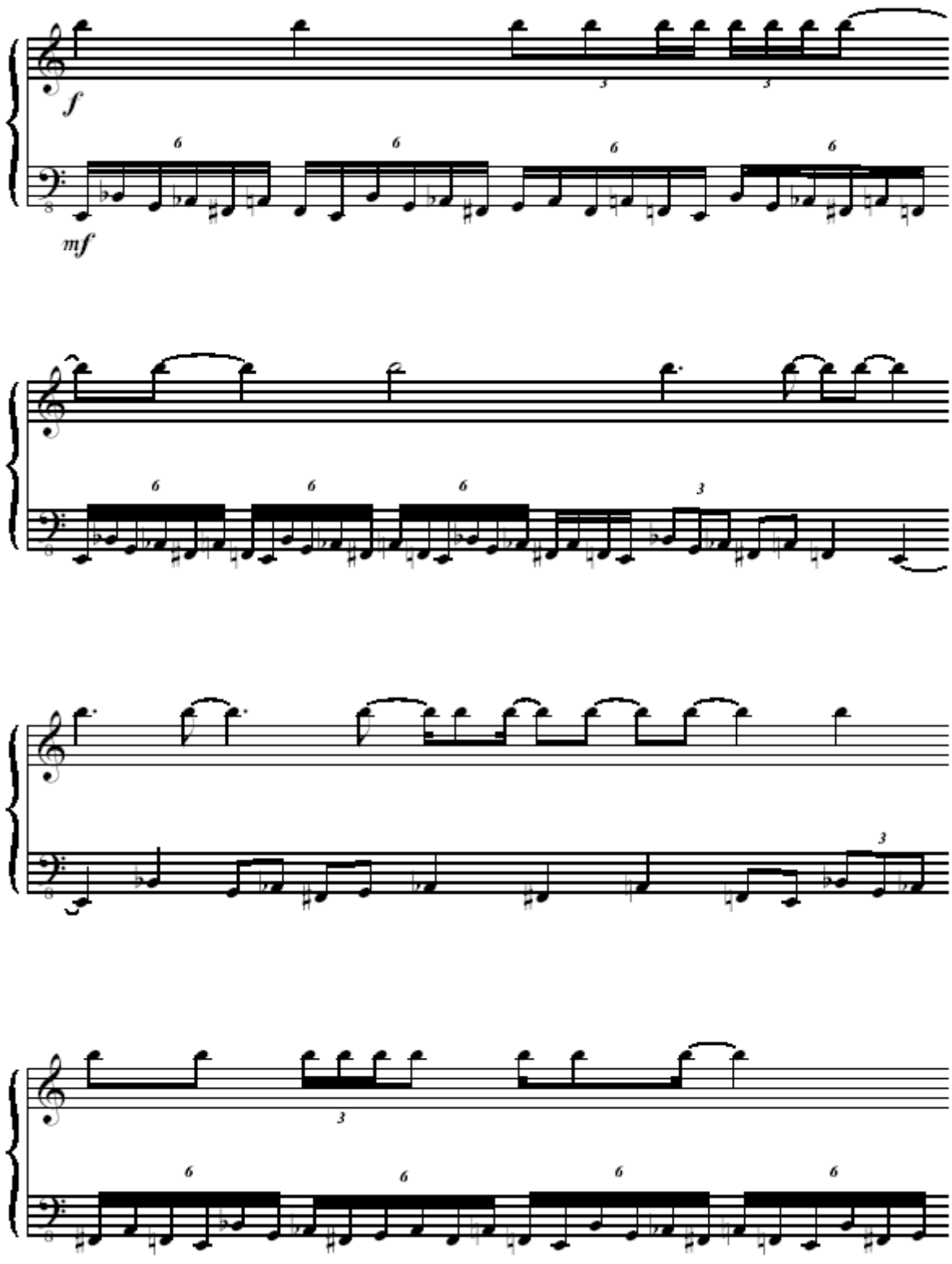
Alexandre Birnfeld

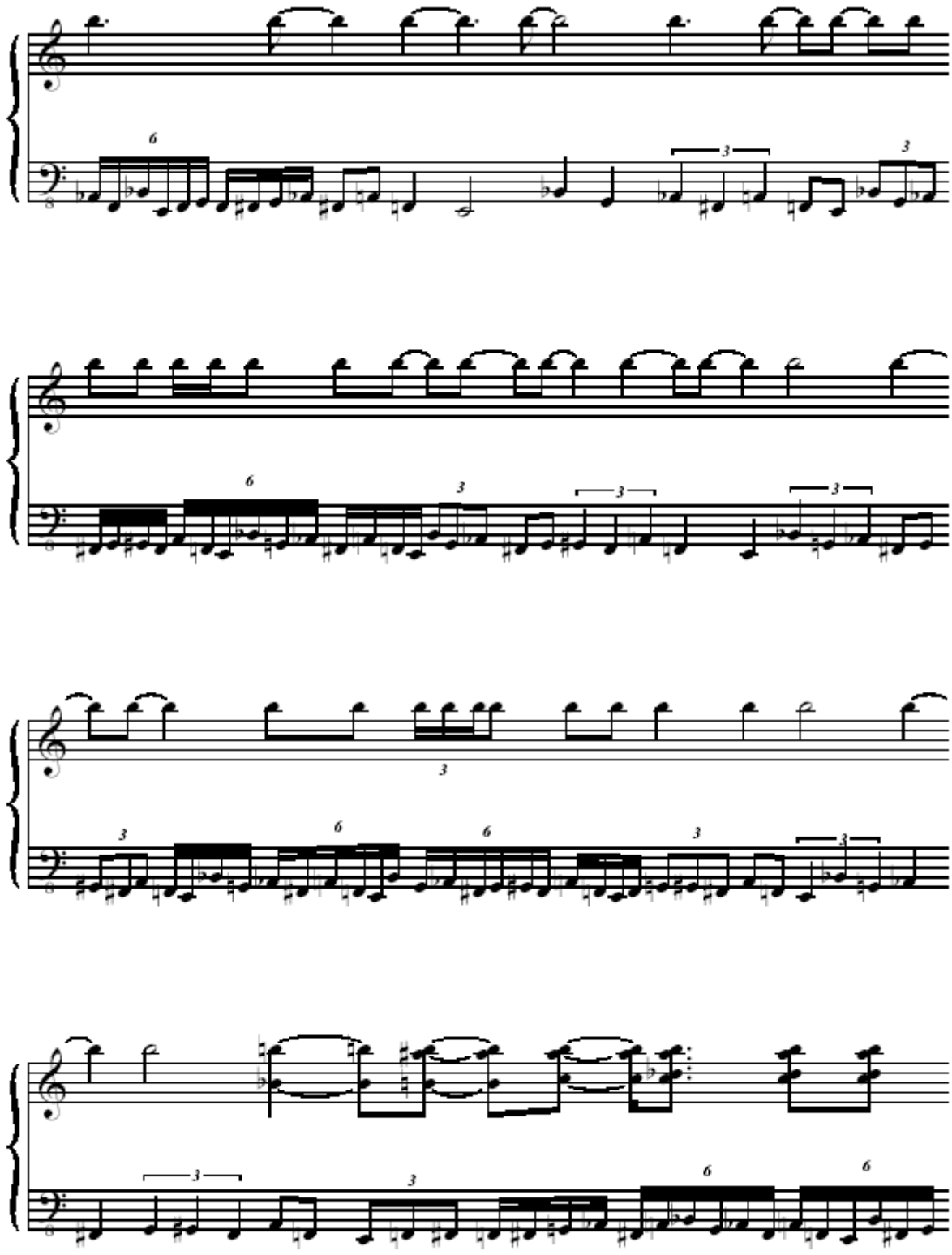


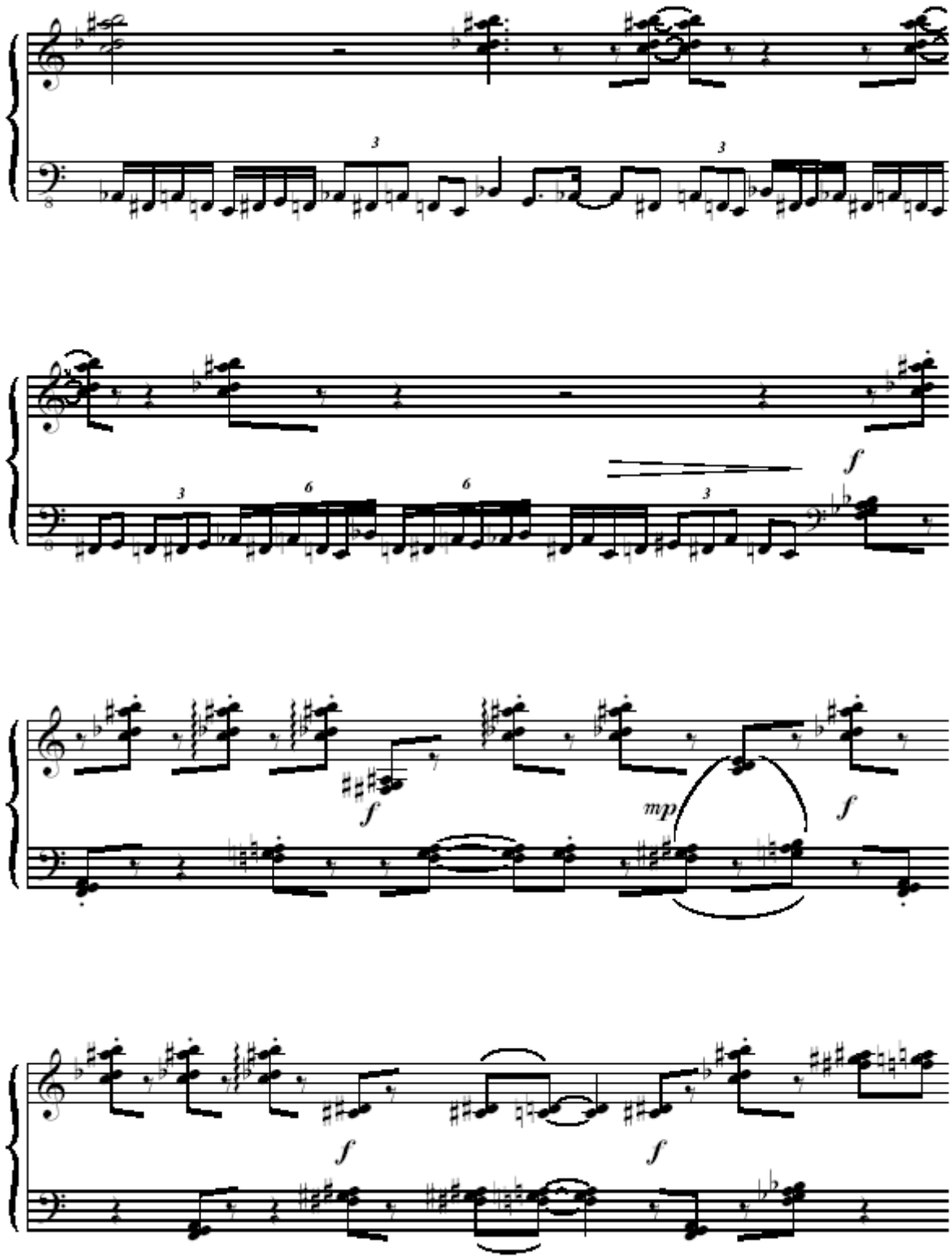

f
pp
f
f
ff
Ped. sempre
mp

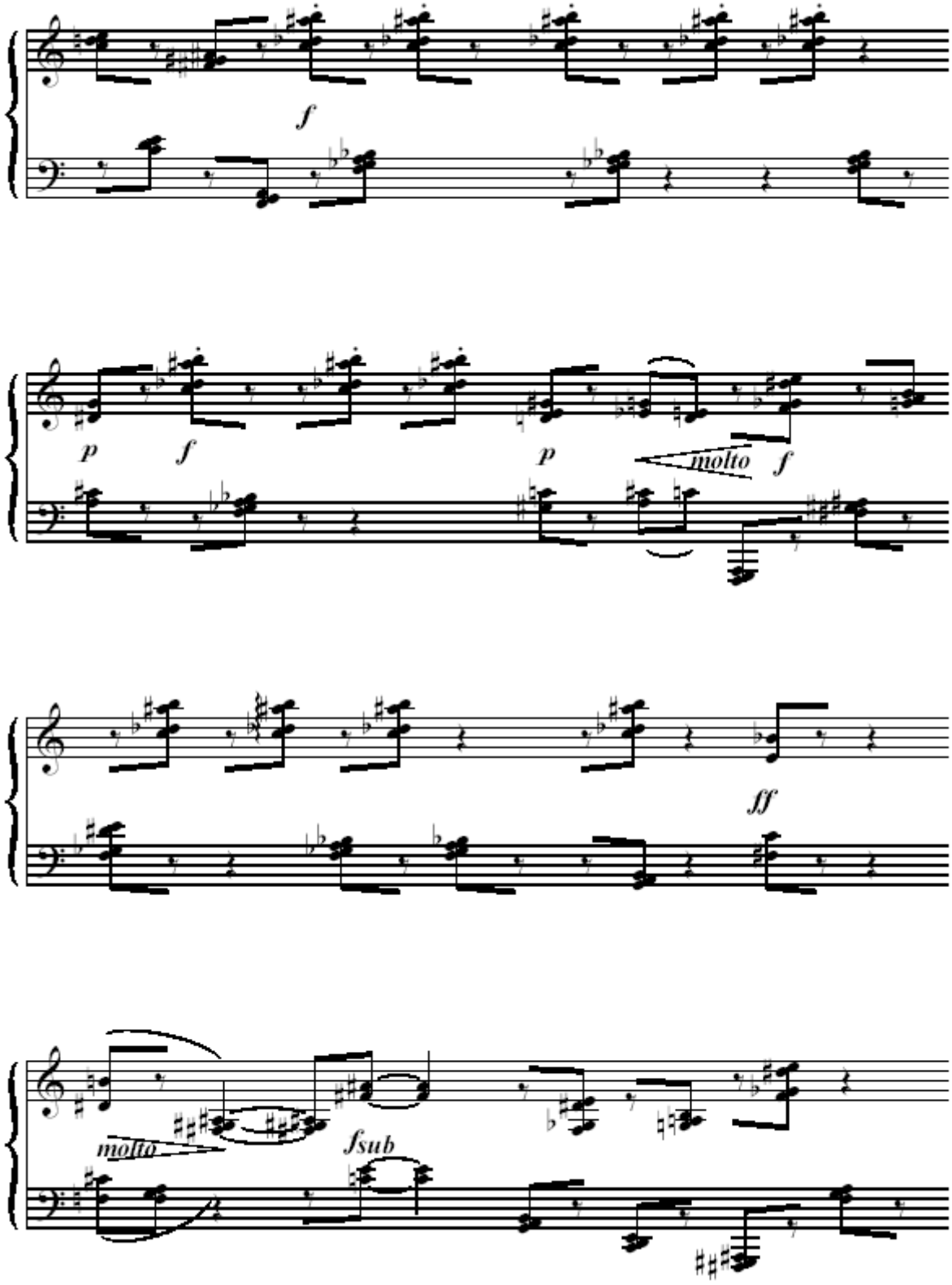

p
mf
p
mf
p
mp
mf
p
3
mf
p
mf

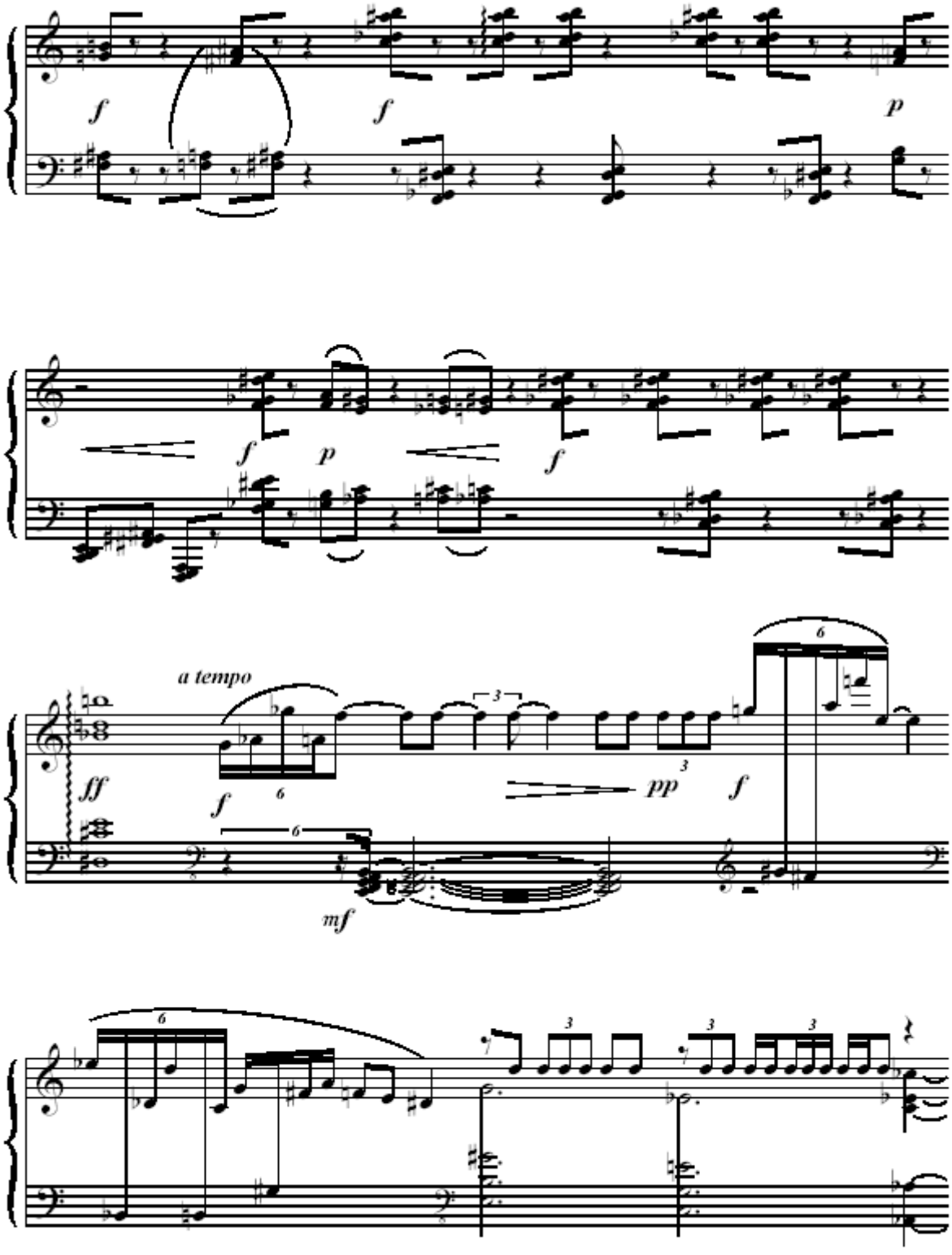

p
mf
p
mf
p
mp
mf
p
mf
pp
mf
p
Ped. ord
f
6
6
pp

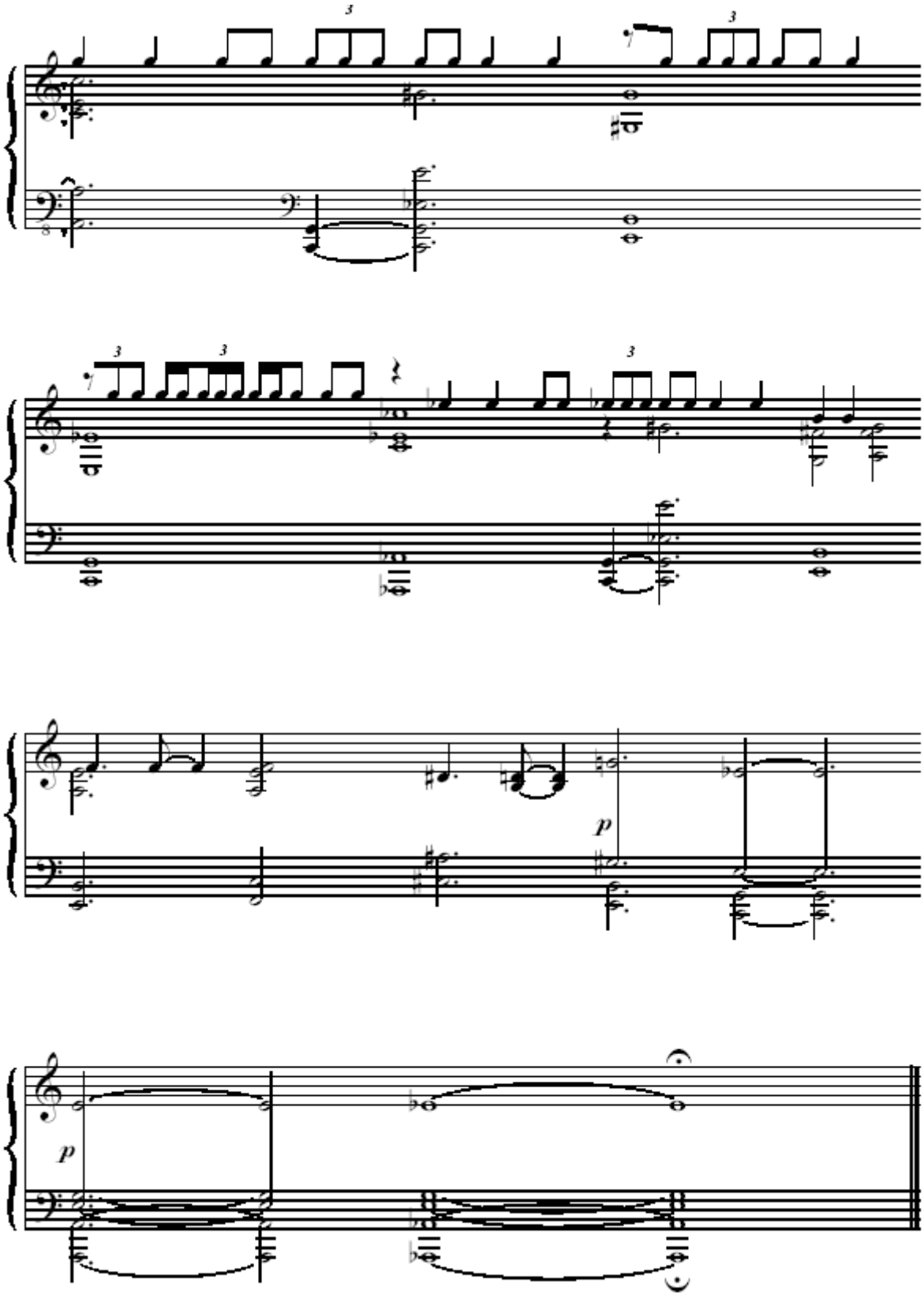

f
mf




3
3
3
6
6
f
f
mp
f
f
f


f
p
f
p
molto
f
ff
molto
fsub


f
f
p
f
p
f
a tempo
ff
f
pp
f
mf


3
3
3
3
3
p
p

ANEXO 3 – CD

1	**PAMPA GUARANY** para fagote e orquestra de cordas	15:40
	Adolfo Almeida Jr., fagote	
	Orquestra Sesi/Fundarte	
	Antônio Carlos Borges Cunha, regência	
2	**A GRANDE ILUSÃO DO CARNAVAL**	7:07
	Martinez Nunes, voz e regência	
	Adolfo Almeida Jr., voz e fagote	
	Yanto Laitano, voz e piano	
	Antônio Nunes, voz e teclado eletrônico	
	Alexandre Birnfeld, voz e contrabaixo	
3	**K'UEI**	9:25
	POLYAKANTHOS	
4	**Polyakanthos I**	1:13
5	**Polyakanthos II**	2:29
6	**Polyakanthos III**	1:50
7	**Polyakanthos IV**	2:46
8	**Polyakanthos V**	2:00
9	**Polyakanthos VI**	7:17
10	**Polyakanthos VII**	3:49
	Júlia da Rosa Simões, flauta/piccolo	
	Marcelo Piraino, clarinete/clarinete baixo	
	Samir Hatem, percussão	
	Celso Loureiro Chaves, piano	
	João Campos Neto, violino	
	Fábio Chagas, Violoncelo	
	Antônio Carlos Borges Cunha, regência	
11	**CANGAÇO**	3:39
	Catarina Domenici, piano	