

**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

***ETERNA CIKLO:***

**INTER-RELAÇÕES ENTRE CONCEPÇÕES ESTÉTICAS  
E PROCESSOS COMPOSICIONAIS NA CONSTRUÇÃO DE  
UM CONJUNTO DE COMPOSIÇÕES**

Felipe Kirst Adami

PORTO ALEGRE

2004

**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**

***ETERNA CIKLO: INTER-RELAÇÕES ENTRE CONCEPÇÕES  
ESTÉTICAS E PROCESSOS COMPOSICIONAIS NA CONSTRUÇÃO  
DE UM CONJUNTO DE COMPOSIÇÕES***

**Felipe Kirst Adami**

Memorial submetido como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em  
Música; área de concentração: Composição.

Orientador  
Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre  
2004

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Celso Loureiro Chaves por suas orientações desde o curso de graduação em composição musical até a conclusão do curso de mestrado.

Aos músicos Ana Paula Freire, André Loss, Camilo Simões, Gean Veiga, Iuri Corrêa, Júlia Simões, Luciane Cuervo, Paulo Inda, Rodrigo Alquati, Rodrigo Bustamante, Rodrigo Silveira e Rômulo Chimeli, por dedicarem seu tempo e talento ao estudo e à apresentação das obras deste memorial.

Aos músicos André Loss, pela contribuição na orquestração do *Concerto Grosso*, e Rodrigo Alquati, pela contribuição na orquestração de *Ambigüidades II*.

A Rafael Oliveira, pela gravação do recital, e Jorge Meletti, pela colaboração técnica durante a defesa deste memorial.

A minha mãe, pelo auxílio em alguns momentos essenciais.

A meu irmão, Angelo, pela revisão do texto.

Especialmente à minha esposa, Luciane, e meu filho, Lorenzo, por me colocarem frente a frente com a concepção dos ciclos vitais, levando o meu espírito a renascer sempre em níveis cada vez mais elevados de consciência.

*O sábio, que procura a verdade por si e para o bem geral, contempla as coisas do Alto. Aplica-se a reduzi-las às suas verdadeiras proporções, considerando a imensidade do Tempo e do Espaço. (...) Sabe, enfim, que não passa de uma das células solidárias desta grande personalidade coletiva que se chama humanidade; e é por ela que luta e sofre, sendo preciso, sem preocupação de recompensa.*

Paul Gibier

## RESUMO

Este memorial tem como principal objetivo apontar as inter-relações existentes entre a concepção estética dos ciclos vitais e os processos técnico-composicionais utilizados em um conjunto de composições. A concepção estética dos ciclos vitais foi obtida através de uma pesquisa baseada na análise de obras compostas anteriormente a este conjunto, e em dois referenciais teóricos principais, "*Fenomenologia do Espírito*" de Hegel e "*O Tao da Física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*" de Capra. Também encontra fundamentos na utilização de estruturas simétricas, da proporção áurea e da série de Fibonacci, a partir de sua ligação com a natureza. As inter-relações entre as concepções estéticas e os processos técnico-composicionais são demonstradas através da análise das obras como um conjunto e individualmente. As semelhanças estruturais e dos materiais musicais unificam estas obras, caracterizando-as como um ciclo de composições, o qual reflete na macroestrutura os elementos individuais de cada composição.

Palavras Chave: composição musical, estética, ciclos vitais, análise musical.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to demonstrate the interrelations between an aesthetic principle based on the notion of life cycles and the compositional procedures in a set of individual works. The notion of life cycles is based on two main sources: the "*Phenomenology of Spirit*" of Hegel and "*The Tao of Physics*" by Capra. The compositional procedures include the use of the golden mean, the Fibonacci series and symmetrical structures. The interrelations between aesthetic principle and compositional procedures are analyzed through the individual works and their function as a unified group. The similarity of form and materials reflect in a larger scale structure the individual elements of each composition.

Key-words: musical composition, aesthetic, life cycles, musical analyses.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. A CONCEPÇÃO ESTÉTICA DOS CICLOS VITAIS</b> .....	6
<b>1.1. Hegel: a dialética e os ciclos vitais</b> .....	10
<b>1.2. Capra: os ciclos no misticismo oriental e na física moderna</b> .....	13
<b>1.3. As simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci</b> .....	16
<b>1.4. As concepções finais dos ciclos vitais</b> .....	17
<b>1.5. Ciclos vitais e ciclos musicais</b> .....	19
<b>2. RELAÇÕES ESTÉTICO-COMPOSICIONAIS E ASPECTOS TÉCNICOS DAS COMPOSIÇÕES</b> .....	22
<b>2.1. O conjunto de composições como um todo – o macrocosmo</b> .....	22
<b>2.2. Aspectos específicos das composições – o microcosmo</b> .....	28
2.2.1 Estudos para piano.....	28
2.2.1.1. Estudo nº 1.....	29
Partitura do Estudo nº 1.....	34
2.2.1.2. Estudo nº 2.....	41
Partitura do Estudo nº 2.....	47
2.2.2. <i>Eterna Ciklo</i> , para Violão, Violino e Violoncelo.....	52

Partitura de <i>Eterna Ciklo</i> .....	58
2.2.3. <i>Ambigüidades II</i> , para Violoncelo Solo.....	66
Partitura de <i>Ambigüidades II</i> .....	76
2.2.4. <i>Concerto Grosso</i> , para Flauta Doce, Flauta Transversa, Oboé, Dois Pianos e Quinteto de Cordas.....	81
Partitura do <i>Concerto Grosso</i> .....	98
<b>CONCLUSÃO</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	145
<b>ANEXO</b> .....	147

## INTRODUÇÃO

Quando iniciei o mestrado em composição achei necessário, primeiramente, refletir sobre o que compusera nos últimos anos, encontrando elementos que servissem como ponto de partida para minhas concepções estéticas. Uma idéia importante, que se originara na época em que comecei a estudar música, ressurgiu quando me concentrava na análise de algumas obras, principalmente no Concerto para piano (1999), nos *Sonetos de Amor* (1999), em *Ensemble 33* (2000), e nas *Variações Simbióticas* (2000): o pensamento de que a música funciona como um organismo vivo. A leitura de alguns textos de análise, principalmente de Janet Schmalfeldt (1995) e Scott Burnham (1995), que mencionam a relação entre a estrutura musical de obras de Beethoven e o pensamento de alguns escritores e filósofos alemães do século XVIII e XIX, especialmente Hegel, serviram para cristalizar o principal aspecto estético das composições deste memorial, a "concepção dos ciclos vitais".

A concepção dos ciclos vitais utiliza a idéia dos ciclos da natureza como organizadora da estrutura musical de larga escala e consiste na representação musical dos ciclos de nascimento, desenvolvimento, morte e renascimento. Muitos pontos em comum à concepção dos ciclos vitais foram encontrados também no misticismo oriental e na física moderna, levando à utilização do livro "*O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*" de Fritjof Capra (2000) como um outro referencial

teórico deste memorial. A ligação da concepção estética dos ciclos vitais com a natureza indicou a utilização de elementos estruturais ligados a ela: as simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci. Estas idéias se originaram da leitura de textos sobre os princípios composicionais de Béla Bartók<sup>1</sup> e da análise de algumas de suas obras.

Esta investigação estética resultou nas cinco composições que constituem este memorial: os dois Estudos para piano; *Eterna Ciklo*, para violão, violino e violoncelo; *Ambigüidades II*, para violoncelo solo; e *Concerto Grosso*, para flauta doce, flauta transversa, oboé, 2 pianos e quinteto de cordas. A partir destas obras pretendo apontar a aplicação da concepção dos ciclos vitais aos processos composicionais.

O memorial está dividido em duas partes: 1) A concepção estética dos ciclos vitais; e 2) Relações estético-composicionais e aspectos técnicos das composições.

A primeira parte inicialmente apresenta a concepção dos ciclos vitais, seguindo-se uma argumentação a partir dos referenciais teóricos de Hegel, (seção 1.1. "Hegel: a dialética e os ciclos vitais") e Capra (seção 1.2. "Capra: os ciclos no misticismo oriental e na física moderna"), e da utilização das simetrias, da proporção áurea e da série de Fibonacci (seção 1.3). A seção 1.4, "Concepções finais dos ciclos vitais", sintetizará os principais conceitos alcançados através da argumentação dos referenciais teóricos; a seção 1.5, "Ciclos vitais e ciclos musicais", apresenta os elementos estruturais gerados pela representação musical dos ciclos vitais.

Na segunda parte é feita uma análise das obras, primeiramente de forma geral, como um conjunto unificado (seção 2.1. "O conjunto de composições como um todo – o macrocosmo") e em seguida individualmente (seção 2.2. "Aspectos específicos das composições – o microcosmo").

---

<sup>1</sup> TACUCHIAN (1994/1995) e ANTOKOLETZ (1992, p. 106-140, 338-339, 426-433).

A análise individual segue a ordem cronológica de composição das obras, complementada pela respectiva partitura. A escolha da ordem cronológica na organização das análises individuais se deve à cristalização progressiva dos aspectos estéticos ao longo do período de composição das obras. Em cada seção são demonstradas as relações existentes entre os recursos técnico-composicionais utilizados na construção da obra e as concepções estéticas expostas na primeira parte do memorial. Eventualmente são apresentados novos conceitos estéticos, quando estes conceitos tiverem uma forte ligação com a obra específica em análise, mas não com o conjunto de composições. Uma vez que muitos dos elementos estruturais das obras foram constatados após sua composição, cada análise é concluída com reflexões pós-composicionais.

Segue-se a definição operacional de termos utilizados:

**Conjunto de notas** – Grupo de notas utilizado na composição, eliminando-se as diferenças de oitavas, as repetições das alturas e as enarmonias (FORTE, 1973, p. 1-3). Eventualmente poderão ser utilizados na "ordem normal" (FORTE, 1973, p. 3-5), ou seja, abrangendo o menor intervalo entre a primeira e a última nota do conjunto e agrupando os intervalos menores na parte mais grave. Os conjuntos não serão grafados na forma de numerais, mas sim em notação musical (partitura ou representação por letras).

**Escala** – Grupo de notas disposto em seqüência ascendente, tendo um início e um fim definidos pelo compositor e podendo ultrapassar o âmbito de uma oitava sem que haja repetição de notas<sup>2</sup>. As notas de uma escala poderão ser utilizadas livremente na composição, diferenciando-a de uma conformação serial.

---

<sup>2</sup> Persichetti fala na construção de escalas "*multi-oitava*", onde se utiliza mais de uma oitava com notas diferentes em cada oitava, embora algumas notas possam ser repetidas (PERSICHETTI, 1985, p.46-47).

**Proporção áurea** – Divisão de uma estrutura em duas partes onde a menor parte se relaciona com a maior da mesma forma com que a maior se relaciona com a estrutura completa. A proporção áurea equivale a aproximadamente 0,618 de 1. O termo "proporção áurea" foi preferido aqui ao termo mais usual "seção áurea", para evitar a idéia de que o termo se refira apenas a uma seção ou subdivisão composicional.

**Proporção áurea retrógrada** – A proporção áurea vista do fim para o início da obra ou seção. Equivale aproximadamente a 0,382 de 1.

**Ponto Áureo** – Momento aproximado onde ocorre a proporção áurea na música, sendo necessário que tenha importância estrutural para a composição musical, seja no todo ou dentro de seções.

**Série de Fibonacci** – Série aditiva onde cada número é a soma dos dois números que o precedem, resultando na seguinte progressão: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 ... A proporção existente entre dois números consecutivos da série se aproxima cada vez mais da proporção áurea conforme os números aumentam, por exemplo:  $2/3 = 0,6666\dots$ ;  $3/5 = 0,6$ ;  $5/8 = 0,625$ ;  $34/55 = 0,61818\dots$

**Pulso** – Equivale ao termo "*pulse*", a articulação do tempo na música, diferenciando-se de "*beat*", a contagem dos tempos divididos em durações regulares (Epstein, 1995, p.29-30, 151-152 e 549).

**Gesto Musical** – Qualquer elemento ou conjunto de elementos musicais que forma uma unidade reconhecível. Pode ser desde uma pausa ou uma articulação específica, até um grupo de notas com diferentes timbres, dinâmicas etc.

**Materiais musicais** – Conjunto de gestos musicais de importância estrutural em uma composição.

Este memorial tem como principal objetivo apontar as inter-relações existentes entre as concepções estéticas e os processos técnico-composicionais utilizados no conjunto de obras compostas durante o curso de mestrado em composição musical, demonstrando como funciona o pensamento do compositor e como este se traduz em música. *Eterna Ciklo*, a terceira obra composta durante o curso, incorpora a maior parte dos procedimentos composicionais gerados pelos referenciais estéticos; seu título é o que melhor transmite a idéia dos ciclos vitais. Por isso, ele foi adotado também como título deste memorial.

## 1 – A CONCEPÇÃO ESTÉTICA DOS CICLOS VITAIS

Nos comentários sobre o Concerto para piano e orquestra de câmara (1999)<sup>3</sup>, está registrada pela primeira vez a preocupação com a organização de minha música analogamente à representação de um ciclo vital. Esta compreensão existia apenas em germe quando o concerto foi composto. O primeiro movimento do concerto traz a idéia do nascimento, pois alcança sua definição rítmica e melódica gradualmente durante a exposição orquestral, como algo em processo de criação e desenvolvimento. O segundo movimento representa a morte, refletindo conscientemente um trecho com extrema carga emocional do livro "*Operação Cavalo de Tróia*", de J. J. Benitez (1987), sobre a crucificação de Cristo, a ponto de ser quase um movimento programático. Assim está sintetizada a maneira como a idéia aparece na macroestrutura do Concerto para Piano:

Considerando este [segundo] movimento como a morte, pode-se criar uma relação com o primeiro, que pode representar a criação, ou nascimento (a partir do primeiro tema, que vai ganhando corpo, de forma cumulativa, culminando num segundo tema robusto e de grande força rítmica), e com o terceiro, que pode representar a ressurreição ou renascimento do espírito, com toda a bagagem adquirida durante a existência (o tema inicial, criado a partir da fusão de elementos do primeiro e do segundo movimento) e novos conhecimentos (os temas novos e as novas formas de desenvolver e transfigurar temas já existentes). (ADAMI, 2001).

---

<sup>3</sup> ADAMI, 2001.

Uma reflexão sobre obras compostas após o Concerto revelou suas relações com a idéia dos ciclos vitais. As obras que mais se aproximam desta concepção são os *Sonetos de Amor*, para flauta doce e piano (1999), as *Variações Simbióticas* (2000), para violão solo, e *Ensemble 33*, para flauta doce, violino, viola, violão e cravo (2000).

Em *Ensemble 33*, o processo de crescimento do início do primeiro movimento é muito semelhante ao do Concerto, levando, através da densificação dos parâmetros sonoros, a um tema "robusto e de grande força rítmica". As etapas de nascimento, desenvolvimento, morte e renascimento (com seu respectivo novo desenvolvimento e morte) ocorrem dentro deste mesmo movimento. O segundo movimento também se aproxima deste processo, mas exclui a etapa do renascimento, a qual surge no terceiro, através da reutilização de materiais do primeiro movimento.

Na terceira peça dos *Sonetos de Amor*, o processo de adensamento de parâmetros sonoros e de textura se torna mais importante do que os próprios materiais musicais, já que estes são extremamente restritos. A obra parte de linhas melódicas em ostinatos mantidas do início ao fim, no piano e na flauta doce. Sobre estes padrões são sobrepostos três diferentes gestos musicais, nos dois instrumentos, intensificando-se gradualmente em quantidade e intensidade até um ponto máximo, a partir do qual começam a retroceder até sua extinção. Aí existem as idéias de nascimento, desenvolvimento e morte. Apesar de não ocorrer nesta peça a etapa do renascimento, as linhas melódicas em ostinato, simultaneamente aos outros gestos que se intensificam e depois se abrandam, trazem uma noção de eternidade à peça. O poema de Neruda que inspirou esta peça representa a crescente interferência (ou nascimento) do ódio no amor: o ódio que "entrou pela janela" até que seu "rosto ameaçante (...) se apagou no crepúsculo apagado." (NERUDA, 1999, p. 73). A permanência dos ostinatos, então, representa a eternidade do amor.

Tão importante quanto o processo de crescimento da terceira peça dos *Sonetos de Amor* é o processo de transformação de materiais existente nas *Variações Simbióticas*. Em cada uma das variações (assim como no tema, que não se distingue das demais variações) surge um novo material, de forma embrionária, mas que não parece algo externo à ela, que faz parte dela. Este material cresce e se torna o principal material da variação seguinte, fazendo com que duas variações subseqüentes estejam numa relação de simbiose. Como a segunda variação deste par vai ter o mesmo tipo de relação com a que a segue, o que ocorre é a união de três variações. Este grupo é ouvido como uma unidade em mutação. No resultado final da obra, existem quatro grupos um pouco mais distintos, cada um com três variações<sup>4</sup>. Os quatro grupos, entretanto, também estão de alguma forma unidos, através da recorrência de materiais de outros grupos dentro de uma variação ou entre duas variações. As *Variações Simbióticas* são, portanto, um conjunto de variações que formam um todo dinâmico, em constante e gradual transformação.

As idéias extraídas desta auto-análise composicional ficaram mais claras após a leitura de dois textos de análise (SCHMALFELDT, 1995; BURNHAM, 1995), que mencionam a relação entre a estrutura musical de obras de Beethoven e o pensamento de alguns escritores e filósofos alemães do final do século XVIII e do século XIX, especialmente Hegel. Desses textos, dois trechos relativos à consciência humana têm relevância para a presente reflexão. No texto de Schmalfeldt existe a seguinte citação de Hegel: "a própria matéria 'ainda não é' em seu princípio, mas seu princípio não é meramente o seu 'nada': ao contrário, seu 'ser' também já está ali. O começo em si mesmo está também vindo a ser, mas ele expressa já a referência ao posterior desenvolvimento." (SCHMALFELDT, 1995, p. 39). Burnham se refere à "*Fenomenologia do Espírito*", dizendo que após a busca do conhecimento de si mesmo, a existência do espírito seria, para

---

<sup>4</sup> O primeiro grupo é formado pelo tema e duas variações.

Hegel, "renascida em um almejado estado de conhecimento absoluto (de si mesmo), do qual teria que atravessar novamente os estágios de sua história, mas agora em um estado elevado de consciência." (1995, p. 117).

A concepção dos ciclos vitais tem muito em comum com estes pensamentos. Os ciclos vitais terão aqui o seguinte percurso: algo nasce (ou é criado), se desenvolve, morre e renasce. O nascimento em geral vêm de algo ainda "não concreto". O não concreto ganha conteúdo até se transformar em uma estrutura reconhecível que será chamada de "ser". A partir daí, o ser começa a se desenvolver com os elementos que o formaram até chegar a um ponto máximo, do qual não é possível passar. Chega então a etapa da morte, que pode ocorrer de forma ou gradual ou súbita. Após a morte, vem o renascimento, diferindo do nascimento pois o ser já adquiriu as informações de uma existência, que agora se fundem com as aquisições da nova existência. A idéia de renascimento faz com que os ciclos vitais entrem em um processo infinito. Deve-se pensar neste infinito não como algo que se repete exaustivamente, de maneira uniforme, ou como algo que se cria, se destrói e começa a reconstruir-se a partir do nada, mas como algo que se transforma e ao mesmo tempo mantém sua identidade.

Os ciclos vitais não se referem necessariamente a um ciclo de um ser vivo, como um vegetal ou um animal, mas podem também referir-se a outros ciclos da natureza, como ao ciclo da matéria, ao do ecossistema, ao próprio universo e, como ocorre no pensamento de Hegel, à consciência humana.

Além das semelhanças entre a concepção dos ciclos vitais e o pensamento de Hegel, existem muitos pontos em comum entre esta concepção e a relação estabelecida por Capra (2000) entre o misticismo oriental e a física moderna, o que conduziu à sua utilização como uma das bases para as idéias dos ciclos vitais.

Por fim, as concepções estéticas completam-se com a utilização de alguns princípios de organização de estruturas encontrados na natureza: as simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci.

Assim, a argumentação se desenvolverá aqui em cinco seções: 1.1. Hegel: a dialética e os ciclos vitais – tendo como principal referencial o livro "*Fenomenologia do espírito*" (HEGEL, 1992 e 1993) e restringindo-se aos pensamentos filosóficos de Hegel apenas no que diz respeito ao desenvolvimento do espírito, mostrando o que estes pensamentos acrescentam aos conceitos estéticos dos ciclos vitais; 1.2. Capra: os ciclos no misticismo oriental e na física moderna – onde as concepções estéticas expostas na seção sobre Hegel serão revistas e ampliadas; 1.3 – As simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci; 1.4. As concepções finais dos ciclos vitais – onde serão delineadas as principais conclusões sobre os pontos discutidos até então; e 1.5. Ciclos vitais e ciclos musicais – onde serão apresentados os principais elementos musicais gerados a partir da concepção estética dos ciclos vitais.

### **1.1. Hegel: a dialética e os ciclos vitais**

A idéia do desenvolvimento do ser contida nos ciclos vitais está sintetizada no trecho a seguir, que mostra como ela é formulada no pensamento de Hegel:

Enquanto sua perfeição consiste em saber perfeitamente o que ele [o espírito] é – sua substância – esse saber é então seu adentrar-se em si (...). No seu adentrar-se-em-si, o espírito submergiu na noite de sua consciência-de-si; mas nela se conserva seu ser-aí que desvaneceu; e esse ser-aí suprassumido – o [mesmo] de antes, mas recém-nascido [agora] do saber- é o novo ser-aí, um novo mundo e uma nova figura do espírito. Nessa figura o espírito tem de recomeçar igualmente, com espontaneidade em sua imediatez; e dela tornar-se grande de novo,- como se todo o

anterior estivesse perdido para ele, e nada houvesse aprendido da experiência dos espíritos precedentes. Mas a re-cordação [Er-inerung] os conservou; a recordação é o interior, e de fato, a forma mais elevada da substância. Portanto, embora esse espírito recomece desde o princípio sua formação, parecendo partir somente de si, ao mesmo tempo é de um nível mais alto que [re]começa. (HEGEL, 1993, p. 219-220).

A fenomenologia do espírito consiste neste movimento perpétuo, onde o espírito, através de um processo dialético, alcança um determinado nível de consciência e recomeça o seu desenvolvimento num nível mais alto, passando novamente pelo mesmo processo. O processo dialético de Hegel consiste em três etapas: 1) proposição – a tese; 2) negação - a antítese; 3) reconciliação ou superação das diferenças entre a proposição e sua negação – a síntese. Segundo Bowmann, "a tensão entre tese e antítese leva à síntese que as reconcilia, mas que por sua vez torna-se a tese em outra tríade dialética" (BOWMANN, 1998, p. 96). Dessa mesma forma, os capítulos da *Fenomenologia do Espírito* são processos dialéticos que em sua síntese criam o ponto de partida para o capítulo seguinte. A macroestrutura do livro também reflete este pensamento dialético, sendo dividida, segundo Garaudy, em três grandes partes: o espírito subjetivo, o espírito objetivo e o espírito absoluto (GARAUDY, 1983). Cada parte passa pelo processo dialético, e as três juntas constituem igualmente uma tríade dialética. Deste modo, a estrutura desta obra reflete a idealização estética de Hegel de unidade orgânica de forma e conteúdo<sup>5</sup>.

Algumas concepções estéticas fundamentais podem ser extraídas destes pensamentos: o movimento cíclico de eterno retorno, mas em constante mudança e evolução; a ambigüidade dos conceitos (tese e antítese) e sua unificação (síntese); a unidade orgânica do todo, através das inter-relações entre as diversas partes que o compõe. Estes conceitos refletem algumas das mais profundas realidades da natureza. Aliás, o

---

<sup>5</sup> Cf. BOWMANN, 1998, p. 94-112.

próprio Hegel frequentemente utiliza exemplos extraídos da natureza. Ele resume os conceitos relacionadas acima comparando-os ao desenvolvimento de uma planta:

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade no lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluída faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. (HEGEL, 1992, p. 22).

Uma questão importante que surge em decorrência do processo dialético é a de que algo já inclui o vir-a-ser em seu germe. Segundo Garaudy, "é somente ao conhecer o fim que se pode compreender a história do desenvolvimento. Todo o desenvolvimento já está contido no germe. Porque o começo já é a totalidade", e o que existe nele como "contradição motriz", é sua impossibilidade de "bastar a si mesmo" (GARAUDY, 1983, p. 29-30). Na *Fenomenologia de Espírito* esta idéia encontra-se exemplificada novamente através da comparação com a natureza: "Quando queremos ver um carvalho na robustez de seu tronco, na expansão de seus ramos, na massa de sua folhagem, não nos damos por satisfeitos se nos mostram uma bolota". Entretanto, "a primeira aparição de um mundo novo" é "o todo envolto em sua simplicidade", mas "a riqueza do ser-aí anterior ainda está presente na rememoração". A bolota de carvalho teria então o germe de seu desenvolvimento, porém ainda "falta-lhe o aprimoramento da forma, mediante a qual as diferenças são determinadas com segurança e ordenadas segundo suas sólidas relações" (HEGEL, 1992, p. 27).

Estas comparações entre o desenvolvimento do espírito e a natureza trazem à tona um dos pontos chave da concepção estética dos ciclos vitais: uma busca de aproximação

entre composição musical e natureza, tanto na estrutura do conjunto de composições, quanto na macroestrutura e na microestrutura das obras.

## **1.2. Capra: os ciclos no misticismo oriental e na física moderna**

Garaudy observa que a física quântica traz "uma ilustração surpreendente, no próprio nível da matéria", de certos aspectos da dialética hegeliana, e que o desenvolvimento das ciências confirma o ponto de vista de Hegel sobre o vir-a-ser (devir), sobre o movimento, que é real, e o repouso, que é uma abstração (GARAUDY, 1983, p. 36-37). CAPRA (2000) apresenta esta nova visão do mundo da física (pós-newtoniana) e traça seus paralelos com o misticismo oriental, os quais se assemelham muito e se acrescentam aos pensamentos de Hegel.

A argumentação desta seção terá como base as concepções estéticas alcançadas na subseção anterior, mostrando como elas são vistas e ampliadas a partir do livro de Capra. Estas concepções são: 1) o movimento cíclico de eterno retorno, em constante mudança e evolução; 2) a ambigüidade dos conceitos e sua unificação ou superação; 3) o vir-a-ser contido no germe do ser; e 4) a unidade orgânica do todo. Apesar de utilizar aqui exemplos de uma ou outra filosofia oriental, as idéias básicas destas concepções existem em todas as filosofias orientais referidas por Capra<sup>6</sup>.

O movimento e a transformação incessantes são características essenciais das filosofias orientais. Na filosofia hinduísta existe a idéia de um universo "fluido e em permanente mudança, em que todas as forças estáticas são *maya*, ou seja, existindo apenas

---

<sup>6</sup> As filosofias estão objetivamente colocadas na seção "O Caminho do Misticismo Oriental", como capítulos independentes sendo: Hinduísmo; Budismo; O Pensamento Chinês; Taoísmo; e Zen.

como conceitos ilusórios" (CAPRA, 2000, p. 147). Nesta filosofia, a vida é considerada parte de "um processo rítmico de criação e destruição, de morte e renascimento (...) que se desdobra em ciclos intermináveis" (CAPRA, 2000, p. 183). Os ciclos de mudança também fazem parte do pensamento taoísta, que fala na idéia de afastamento e retorno. Segundo Capra, "essa idéia é a de que todos os desenvolvimentos ocorridos na natureza, quer no mundo físico, quer nas situações humanas, apresentam padrões cíclicos de ida e vinda, de expansão e contração" (2000, p. 86).

Na física moderna o movimento é considerado inerente à matéria, pois todas as partículas vibram incessantemente. O conceito de "campo quantizado" é um exemplo ainda mais claro desta natureza dinâmica das partículas:

O campo quantizado é concebido como uma entidade física fundamental, um meio contínuo que está contido em todos os pontos do espaço. As partículas não passam de condensações locais do campo, concentrações de energia que vêm e vão, perdendo dessa forma seu caráter individual e se dissolvendo no campo subjacente. (CAPRA, 2000, p. 160).

A concepção dos ciclos vitais gera na música um processo de crescimento análogo ao campo quantizado: uma condensação, ou densificação, dos parâmetros sonoros que parte do "vácuo" (silêncio) até alcançar um ponto máximo de densidade e depois se rarefaz, voltando ao "vácuo". Este processo continua a se repetir ciclicamente. A noção de vácuo utilizada aqui é a de vácuo físico da teoria dos campos da física quântica, que "não é um estado de um simples nada, mas contém a potencialidade para todas as formas" (CAPRA, 2000, p. 169).

A teoria dos campos apresenta também uma importante questão: a ambigüidade. Por um lado, percebem-se partículas como pontos materiais. Por outro lado, estas partículas não passam de condensações do "vácuo físico", não sendo substâncias materiais.

Apesar de contraditórios, os dois conceitos são aspectos diferentes de uma mesma realidade: "o campo é um continuum que está presente em todos os pontos do espaço e, contudo, em seu aspecto de partícula, apresenta uma estrutura 'granular', descontínua" (CAPRA, 2000 p.163). A unificação destes conceitos também ocorre de forma dinâmica, pois "os dois aspectos da matéria se transformam incessantemente um no outro". Esta ambigüidade e sua unificação estão presentes em diversos outros pontos da física moderna, como espaço e tempo, a visão da matéria ora como ondas ora como partículas, a existência e a não-existência (CAPRA, 2000, p. 120). Observa-se aqui que todas as composições do ciclo que integra o presente memorial apresentam justamente uma oposição entre notas longas (mais "contínuas") e notas curtas ou em *pizzicato* (mais "granulares"), e utilizam seções<sup>7</sup> onde predominam figurações ora de um tipo ora de outro.

A unidade orgânica do todo, bem como a interpenetração de suas partes, têm um paralelo surpreendente na hipótese "*bootstrap*", a qual tem como iniciador e principal defensor o físico Geoffrey Chew (CAPRA, 2000, p. 213-214). Esta teoria nos diz que não existem entidades fundamentais, ou seja: se dividirmos as partículas nos componentes que as constituem, encontraremos outras partículas que novamente serão divisíveis e assim por diante, não podendo ser consideradas como "entidades inacessíveis à análise ulterior". Conforme Capra,

na nova visão de mundo, o universo é concebido como uma teia de eventos inter-relacionados. Nenhuma das propriedades de qualquer parte dessa teia é fundamental; todas decorrem das propriedades das outras partes, e a consistência global de suas relações mútuas determina a estrutura de toda a teia. (CAPRA, 2000, p. 214).

---

<sup>7</sup> Nas obras analisadas aqui, as seções ocorrem geralmente dentro de um fluxo contínuo de transformação, sendo quase sempre atingidas gradualmente e, portanto, não são claramente delimitadas auditivamente.

Nas composições que integram este memorial, a unidade do todo encontra-se na relação e na interação entre as diversas partes que o compõe, seja este todo uma obra individual ou um conjunto de composições.

### **1.3. As simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci**

A leitura de alguns textos sobre os princípios composicionais utilizados por Béla Bartók<sup>8</sup>, comprovados em sua "*Música para cordas, percussão e celesta*", levaram à associação de alguns destes princípios aos gestos gerados pela concepção dos ciclos vitais.

Em suas pesquisas folclóricas na Europa Central e Oriental, norte da África e Turquia (ANTOKOLETZ, 1992, p. 106-140), Bartók constatou que, apesar das diferenças culturais, existiam muitos traços comuns entre estas músicas. Sendo obtidos através do estudo de manifestações culturais coletivas e espontâneas dos povos, é como se os princípios composicionais utilizados por ele viessem da própria natureza. Estes princípios incluem, como elementos fundamentais, a utilização de padrões simétricos, da proporção áurea e da série de Fibonacci, os quais são encontrados com frequência na natureza (HUNTLEY, 1970). Bartók utiliza estes recursos tanto na organização da macroestrutura de uma obra – estruturando suas seções simetricamente ou atingindo um clímax em seu ponto áureo - quanto em elementos da microestrutura - na formação de escalas simétricas, que polarizam seu eixo de simetria, na utilização de figurações rítmicas formadas a partir da série de Fibonacci, etc.

Foram estas as idéias que levaram à associação desses princípios com os conceitos dos ciclos vitais.

#### 1.4. As concepções finais dos ciclos vitais

A partir das idéias expostas nas seções anteriores foram obtidas as cinco concepções finais sintetizadas a seguir:

1) o movimento cíclico de eterno retorno corresponde à repetição de etapas do que pode ser considerado uma volta do ciclo, ou uma nova existência – ou seja, cada seqüência de nascimento, desenvolvimento, auge e morte, existindo em função de um re-nascimento do ser. Cada existência tem sua própria dinâmica interna, que consiste na passagem, geralmente gradual, de uma etapa à outra. O retorno das etapas na nova volta do ciclo também é dinâmico, pois a repetição destas etapas se dá em um novo nível de desenvolvimento, sob nova ótica e adquirindo nova compleição. Portanto, existem evolução e mudança constantes em cada etapa e em cada existência;

2) a ambigüidade dos conceitos existe na natureza interna dos ciclos vitais – na oposição dos conceitos de vida e morte, de desenvolvimento e decadência. Esta ambigüidade é superada pela movimentação contínua do ciclo pois, na verdade, um conceito se transforma no seu oposto para mais tarde retornar à sua forma anterior. Sendo assim, os opostos se unificam como parte de uma mesma realidade, do mesmo "corpo" do ser;

3) o vir-a-ser contido no germe consiste na existência dos elementos que se desenvolverão durante a vida do ser desde a etapa do nascimento. Esses elementos podem não ser claros nesta fase, ganhando uma forma mais definitiva no decorrer de seu desenvolvimento. Este germe também se relaciona com os conceitos opostos - na morte existe a semente de uma nova vida, pois é necessário morrer para renascer; igualmente, o

---

<sup>8</sup> Tacuchian (1994/1995); Antokoletz (1992).

auge da vida contém a semente da morte, pois é a partir deste auge que começa o retrocesso no desenvolvimento do ser;

4) as concepções anteriores estão agrupadas em um conjunto de características que fazem parte de um corpo contínuo onde todas elas se relacionam. O movimento cíclico, com seus padrões de mudança, percorrem todas as etapas de desenvolvimento do ser. Estas etapas se relacionam por oposição ou negação, mas contendo em germe o seu oposto. Também a cada volta do ciclo o ser renasce com uma nova figuração, "mas no seu novo elemento, e no sentido que resultou do processo" (HEGEL, 1992, p. 27). Apesar de modificar a compleição do ser, a transformação de seus elementos serve como um elo entre existências subseqüentes, ao mesmo tempo em que permitem que o universo siga com o seu fluxo de mudanças. Lembrando a teoria do *bootstrap*, assim como as etapas de desenvolvimento do ser, que através de seu retorno dão origem aos ciclos vitais, diferentes ciclos também se inter-relacionam, dando origem a uma nova cadeia de relações em uma escala mais ampla. Assim, poderíamos seguir com os agrupamentos, quando olhamos para o exterior, ou as divisões, quando olhamos para o interior. Toda esta diversidade infinita, então, se inter-relaciona em um todo orgânico, em uma teia ininterrupta de relações;

5) as simetrias, a proporção áurea e a série de Fibonacci ocorrem dentro destas quatro concepções, muitas vezes resultando delas. A proporção áurea e a série de Fibonacci aparecem na divisão das etapas dos ciclos vitais, como ocorre no desenvolvimento de alguns seres vivos. Frequentemente estas proporções farão com que as simetrias estejam adaptadas a elas, sendo utilizadas partes semelhantes, mas com proporções desiguais, em torno de um eixo central. Tanto as simetrias quanto a proporção áurea e a série de Fibonacci aparecem na microestrutura e na macroestrutura das obras, fazendo parte da cadeia de relações que unificam o todo.

### 1.5. Ciclos vitais e ciclos musicais

Alguns gestos foram sistematizados para a representação musical da concepção dos ciclos vitais dentro das composições, principalmente no que se refere a sua macroestrutura. As transformações entre uma etapa e outra dos ciclos vitais são representadas através da densificação e rarefação dos parâmetros sonoros – como, por exemplo, a ampliação ou retração das dinâmicas e a diminuição ou aumento das figuras rítmicas – e da construção gradual de materiais musicais e sua fragmentação. O nascimento é representado por um elemento musical simples que deve ganhar corpo através do adensamento, do acréscimo de materiais ou de ambos, que representariam o desenvolvimento do ser. Ao chegar a um ponto máximo de tensão, representando o auge deste desenvolvimento, o processo se inverte: ocorre uma rarefação dos parâmetros sonoros e/ou uma fragmentação dos materiais musicais, retornando ao ponto inicial e representando a morte do ser. Este ponto também representa o ponto de partida para uma nova existência, ou seja, o renascimento do ser. Este processo de crescimento implica a utilização de repetição de gestos musicais, para que se sintam neles as variações na densidade dos parâmetros e se percebam as transformações graduais pelas quais eles passam.

Na representação da nova existência, a composição musical contará com os mesmos materiais utilizados na existência anterior. Porém estes materiais terão uma nova figuração, sendo alterados em maior ou menor grau e eventualmente fundindo-se dois materiais diferentes em um único material. Também podem ser acrescentados novos materiais, representando a aquisição de novos conhecimentos. A nova existência pode adquirir um caráter de oposição em relação à existência anterior. Neste caso, as duas existências superarão suas diferenças através de uma terceira existência que as reconciliaria, unificando seus materiais. As diferentes existências do ser podem ser

representadas em diferentes peças ou em uma única peça, implicando diferentes seções musicais.

As seções de uma determinada obra analisada neste memorial estão sempre inter-relacionadas e, num patamar mais elevado, as diversas obras também se inter-relacionam, tanto por materiais em comum quanto por suas semelhanças estruturais. Elas também seguem, na ordem em que foram compostas, um certo padrão de mudança e retorno. Esta percepção surgiu durante a criação da última obra do conjunto de composições, o que indicou todo o conjunto como um ciclo de composições que reflete na sua macroestrutura muitos dos elementos das composições individuais.

Nestas composições, a proporção áurea e a série de Fibonacci são utilizadas temporalmente, a partir do número de tempos de uma composição, da duração de sua versão sintetizada ou do tempo de sua performance ao vivo. Elas podem aparecer tanto na macroestrutura de uma obra quanto na divisão interna das seções, demarcando importantes pontos estruturais, como mudanças de seções, clímax ou a utilização de gestos que sejam relevantes dentro do contexto da composição.

As simetrias aparecem na formação de conjuntos de notas e escalas, levando-se em conta a disposição de seus intervalos (por exemplo: 2<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>J, 2<sup>a</sup> m), e na macroestrutura de uma obra, através da constatação de elementos recorrentes seguindo uma certa ordem em torno de um ponto central. Assim como a utilização da seção áurea, estas simetrias podem ser aproximadas: duas seções que utilizam um mesmo gesto musical serão consideradas correspondentes, mesmo que esse gesto tenha pequenas variações em sua estrutura ou que as seções tenham diferentes durações.

As simetrias e a proporção áurea foram utilizadas não só conscientemente como também de forma inconsciente nas composições, constatadas neste caso somente através da

análise posterior. Isto veio reforçar, conjuntamente à constatação da recorrência de materiais e dos padrões cíclicos de mudança e retorno no conjunto de composições, a possibilidade de que a intuição e o inconsciente têm grande participação no processo de criação musical. A isto se referem as seções de reflexões pós-compositivas nas análises das obras.

## 2. RELAÇÕES ESTÉTICO-COMPOSICIONAIS E ASPECTOS TÉCNICOS DAS COMPOSIÇÕES

### 2.1. O conjunto de composições como um todo – o macrocosmo

As concepções estéticas e sua representação musical se cristalizaram progressivamente durante a composição do conjunto de obras e só se completaram totalmente com a conclusão da última obra (*Concerto Grosso*). A representação dos ciclos já tomara forma desde o início da composição dos Estudos para piano, fazendo com que todas as obras do conjunto apresentem aspectos estruturais em comum. Na composição de *Eterna Ciklo* surgiu a idéia de organizar a estrutura utilizando os padrões simétricos, a proporção áurea e a série de Fibonacci<sup>9</sup>, o que se expandiu também à organização de alturas em conjuntos e escalas simétricas em *Ambigüidades II* e no *Concerto Grosso*. Existem, assim, idéias específicas a cada obra na representação dos ciclos vitais e, igualmente, há elementos recorrentes entre todas elas. O conjunto de composições reflete na sua macroestrutura a concepção dos ciclos vitais, através do movimento cíclico de retorno dos materiais em evolução e transformações constantes.

---

<sup>9</sup> A ocorrência das proporções áureas nos Estudos foi constatada após a composição de *Eterna Ciklo*.

O conjunto, assim como as composições individuais, alterna trechos de adensamento e rarefação (ou expansão e retração) dos parâmetros sonoros, não só através das seções internas das obras, mas também, em um nível mais amplo, nas instrumentações utilizadas e na intensidade sonora das obras.

As instrumentações são as seguintes: Estudos para piano nº 1 e nº 2 - piano solo; *Eterna Ciklo* - violino, violão e violoncelo; *Ambigüidades II* - violoncelo solo; *Concerto Grosso* - flauta doce, flauta transversa, oboé, 2 pianos, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. A complexidade dos timbres se alterna entre instrumento solo e grupo instrumental, expandindo-se, retraindo-se e voltando a expandir-se. A cada retorno começa-se a partir de um patamar mais elevado. Nas peças solo, *Ambigüidades II* utiliza maiores possibilidades de timbre do que os Estudos para piano e, nas peças para grupo instrumental, o *Concerto Grosso*, que termina o ciclo, possui a maior complexidade de timbres, com um grupo de dez instrumentos de famílias variadas. Assim, *Ambigüidades II* e o *Concerto Grosso* correspondem respectivamente ao renascimento em "um nível mais alto" (HEGEL, 1993, p. 220) dos Estudos e de *Eterna ciklo*.

Existem semelhanças na oscilação das intensidades<sup>10</sup> entre os Estudos e *Eterna Ciklo* e entre *Ambigüidades II* e o *Concerto Grosso*, conforme pode ser visto no gráfico abaixo<sup>11</sup> (fig. 2.1.1).

---

<sup>10</sup> De forma geral os níveis intensidade são também uma aproximação do nível de densidade dos parâmetros sonoros, pois normalmente todos os parâmetros oscilam de forma semelhante.

<sup>11</sup> O gráfico foi obtido através da análise gráfica do programa de edição musical *Sound Forge* versão 4.5 sobre os arquivos de som da gravação do recital de composição.

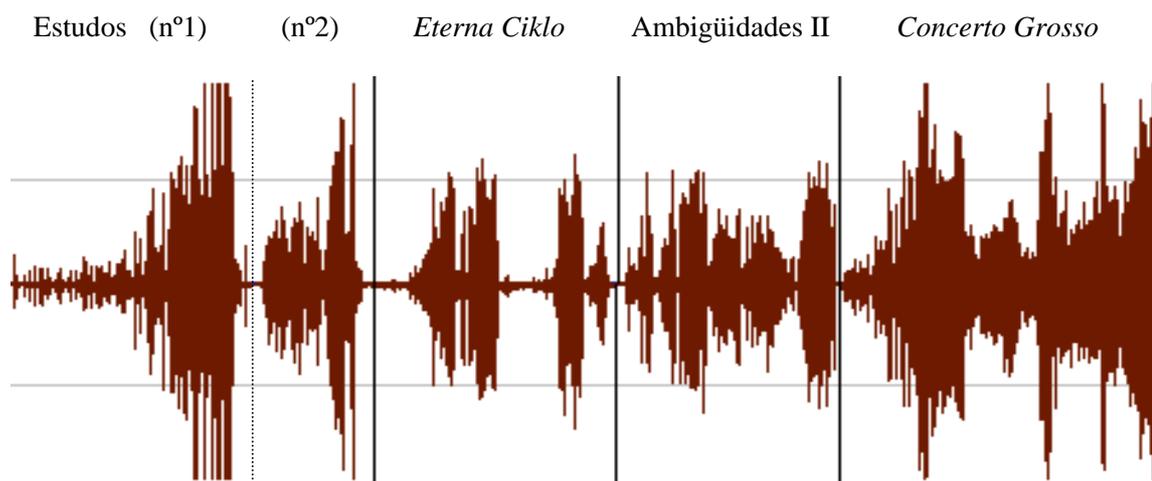


Figura 2.1.1 – Análise gráfica do nível de intensidade das composições.

Agrupando-se os dois Estudos em uma unidade, existem dois pontos de máxima intensidade sonora atingidos gradualmente, com uma parte intermediária separando-os. Após atingir um auge, a queda de intensidade é mais rápida. O mesmo acontece em *Eterna Ciklo*, embora exista uma pequena retomada no crescimento da intensidade após o segundo auge. Entre *Ambigüidades II* e o *Concerto Grosso* a semelhança é mais sutil e reside nos maiores auges de intensidade, que ocorrem na primeira e última seção de cada peça<sup>12</sup>, com o último auge praticamente concluindo *Ambigüidades II* e concluindo o *Concerto Grosso*. Na parte central a intensidade das duas peças se mantém em um nível menos elevado, embora existam maiores oscilações no *Concerto Grosso*, onde ocorre também um auge intermediário.

No contexto geral, o nível de intensidade é mais alto nas peças externas do ciclo (Estudos e *Concerto Grosso*) e se mantém em um nível mais baixo e aproximado nas duas peças intermediárias (*Eterna Ciklo* e *Ambigüidades II*), gerando a representação simétrica A B B A.

Esta mesma simetria ocorre na utilização de materiais musicais. Em todas as obras existe a oposição de gestos de notas longas e notas curtas. Em *Eterna Ciklo* e *Ambigüidades II* a oposição se dá pela intercalação entre timbre de arco e *pizzicato*, e nas outras obras pela sobreposição e intercalação de notas de diferente duração.

Existem também semelhanças entre gestos melódicos dos Estudos e do *Concerto Grosso*, e de *Eterna Ciklo* e *Ambigüidades II* (ex. 2.1.2).

a) Estudo nº 1

c. 56 - 57

*Concerto Grosso*

c. 223 - 224

Estudo nº 2

c. 12 - 13

*Concerto Grosso*

c. 29 - 30

<sup>12</sup> Ver análises individuais, nas seções 2.2.3 e 2.2.4

b) *Eterna Ciklo*

*Ambigüidades II*

c. 30  
 Violino  
 c. 39 - 41  
 arco  
 pizz.  
 arco

*Eterna Ciklo*

*Ambigüidades II*

c. 40  
 VI  
 Violino  
 Vc  
 c. 95

Exemplo 2.1.2 – Comparação entre gestos dos Estudos para piano e do *Concerto Grosso* (a) e de *Eterna Ciklo* e *Ambigüidades II* (b).

A figura abaixo sintetiza as diversas relações do conjunto de composições.

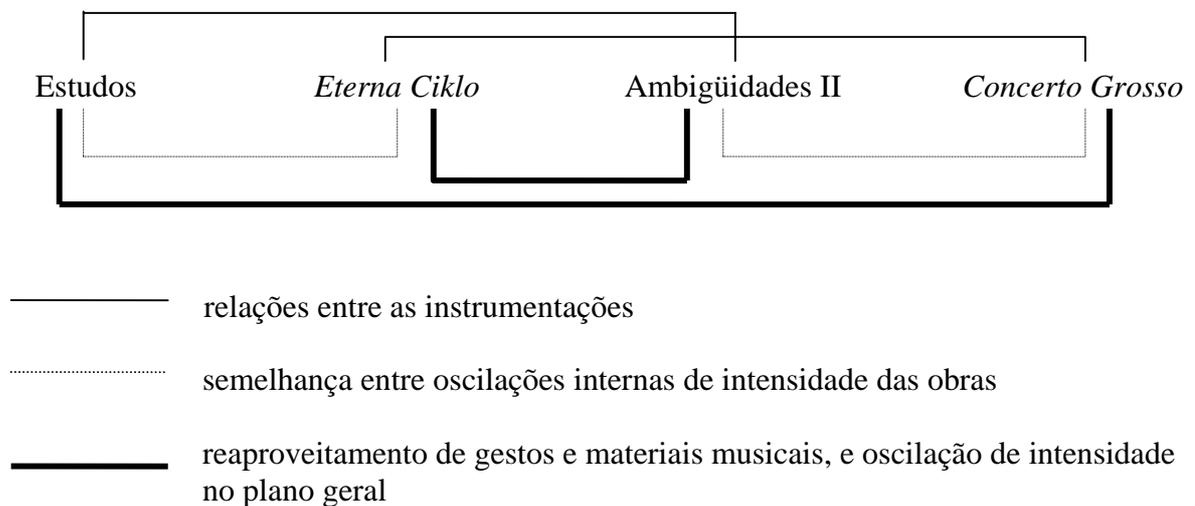


Fig. 2.1.2 – Inter-relação entre as obras do conjunto de composições.

Toda esta rede de relações unifica o conjunto, caracterizando-o como um ciclo de composições. Este ciclo se divide em obras com características individuais semelhantes às do conjunto, na unidade e na transformação de seus materiais. Também faz parte de um grupo maior de composições, tendo suas concepções estéticas e seus processos composicionais sido atingidos gradualmente, através das composições que o precederam e durante o seu processo de criação. Assim, pode ser feita uma analogia com a teoria do *bootstrap* onde "o universo é concebido como uma teia de eventos inter-relacionados" e no qual "nenhuma das propriedades de qualquer parte dessa teia é fundamental" mas "decorrem das propriedades das outras partes" (CAPRA, 2000, p. 214). A teia de relações do conjunto de composições e sua relação com as obras que o precederam representam a eterna continuidade dos ciclos vitais.

## **2.2. Aspectos específicos das composições – o microcosmo**

### **2.2.1 Estudos para piano**

#### **Concepção inicial**

O planejamento inicial previa a composição de um grupo de três estudos para piano durante o Mestrado, integrando um grupo maior de doze estudos. A idéia dos ciclos vitais deveria adaptar-se a este conjunto e duas soluções foram propostas: 1) a representação em cada estudo de uma etapa diferente dos ciclos; ou 2) a aplicação da idéia dos ciclos de forma incompleta em cada um deles, deixando a etapa do renascimento sempre para o estudo seguinte. Optou-se pela segunda solução, pois assim cada estudo poderia ser executado independentemente da execução do conjunto. O Estudo nº 2 representa o renascimento do Estudo nº 1 através da reutilização de elementos, representando os conhecimentos adquiridos na primeira existência, de uma nova forma e com o acréscimo de novas idéias, caracterizando uma nova existência. O mesmo aconteceria com o Estudo nº 3 em relação ao segundo estudo. Desta forma, cada estudo simbolizaria uma diferente existência do mesmo ser.

O Estudo nº 3 ainda não foi composto, mas sua ausência não inviabilizou o grupo, pois todas as etapas estão presentes quando os dois estudos já compostos são utilizados em conjunto.

Em geral, um estudo tem a finalidade de resolver de forma musical alguma dificuldade técnica do instrumento. O principal princípio da técnica pianística trabalhado nos dois estudos, inspirados pelos exercícios técnicos sugeridos por Cortot (1991), é a

independência digital através da movimentação de alguns dedos enquanto outros ficam presos<sup>13</sup>. Um novo problema técnico surgiu durante a composição do primeiro estudo, a utilização de acordes que exigem grande abertura das mãos. Este problema também é trabalhado no segundo estudo. No Estudo nº 1 trabalha-se ainda a utilização do pedal tonal, o qual é empregado em diferentes graus de dificuldade, entre acordes inicialmente mais espaçados temporalmente (ca. 6,5 segundos) até acordes muito próximos (ca. 1 segundo).

### **2.2.1.1 Estudo nº 1**

O Estudo nº 1 apresenta as concepções estéticas dos ciclos vitais da seguinte forma: o acorde inicial é a matéria abstrata a partir da qual a peça se estrutura; novos acordes e notas curtas vão surgindo aos poucos, ampliando o conteúdo da peça; após todos os elementos terem sido adquiridos, eles começam a desenvolver-se em [59]<sup>14</sup>, chegando ao ponto máximo em [93]; a partir de então, a fase da morte chega de forma rápida.

A técnica de dedos presos contra dedos soltos é trabalhada através do contraste entre notas longas presas e notas curtas repetidas, na mesma mão. Esta idéia gerou um trecho que parecia ter surgido repentinamente ([59]-[74]), pois um número razoavelmente grande de elementos aparecia quase ao mesmo tempo e logo no que seria o início da peça. Para a representação da etapa do nascimento do ser, seria mais coerente atingir este trecho gradualmente, adquirindo e desenvolvendo estes elementos ao longo de um período maior.

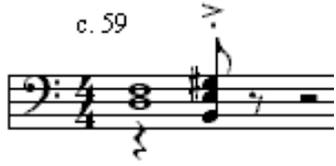
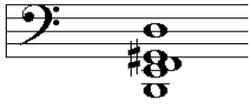
---

<sup>13</sup> O termo dedos presos é utilizado aqui para os dedos que mantêm as teclas pressionadas, mantendo a nota correspondente soando. O termo dedos soltos será utilizado para os dedos que se mantêm livres, sendo utilizados em notas de curta duração. O objetivo técnico da utilização dos dedos presos contra dedos soltos é a conscientização do mecanismo motor necessário para a movimentação de cada dedo, eliminando as contrações musculares desnecessárias e promovendo a dissociação muscular (KAPLAN, 1987, p. 20-49).

<sup>14</sup> Neste trabalho os compassos serão indicados da seguinte forma: [xx].

Por isso, decidiu-se complementar este trecho tanto em direção à sua conclusão quanto em direção ao seu início.

A primeira tentativa em direção ao princípio levou à utilização de acordes esparsos de cinco sons na região grave do piano, derivados de junções das alturas de gestos musicais do trecho previamente composto ([59], 1º e 2º t. e [62], 1ºt) (ex. 2.2.1.1.1), na dinâmica *pp*, para que este acorde soasse como se partisse do silêncio. Isto trouxe novas dificuldades de técnica pianística à obra: a abertura de mão e o controle de som nesses acordes.

Gestos		Acordes derivados
c. 59 	→	
c. 62 	→	

Exemplo 2.2.1.1.1 – Gestos do trecho previamente composto e seus acordes derivados na seção inicial.

Esta nova seção parecia não ter a duração necessária para preceder a seção seguinte, e os dois acordes iniciais soavam apenas como uma introdução. Por isso toda a seção foi ampliada. O gesto de nota curta foi utilizado após o segundo acorde, e o terceiro acorde<sup>15</sup>, que surgia antes deste gesto, aparece agora só em [17]. Nos compassos que precedem o gesto de nota curta ouvem-se novamente os acordes iniciais, encerrando o primeiro segmento desta seção e caracterizando-o como um grande gesto inicial ([1]-[8]) e não

<sup>15</sup> Os números ordinais se referem a diferentes acordes, não levando em conta acordes repetidos.

como um gesto meramente introdutório. Dentro das concepções dos ciclos vitais, o "ser" começa a ser gerado: a primeira seção ([1]-[58]) aos poucos ganha densidade, tanto ritmicamente quanto em sua tessitura e intensidade e acrescenta acordes triádicos ao seu conteúdo, aproximando gradualmente a sua sonoridade à da segunda seção ([59]-[98]), na qual os acordes utilizados aparecem divididos em uma terça e uma tríade, até obter a unidade necessária para que ela seja alcançada. As pausas têm um importante papel neste contexto, criando interrupções que fazem com que o processo de crescimento recomece, mas sempre em um nível mais elevado, mantendo a sua continuidade. A última pausa ocorre em [28] e a partir deste ponto o processo se torna mais contínuo, direcionando à segunda seção.

Um acorde grave é sustentado na mudança de seções ([58]-[60]), conectando-as e amenizando o contraste gerado pela não utilização da região grave do piano nos primeiros compassos da segunda seção (ex. 2.2.1.1.2).

c. 58 - 61

Exemplo 2.2.1.1.2 – Conexão entre as seções através de acorde sustentado.

Na segunda seção há um pulso mais contínuo, apenas esboçado anteriormente, criando uma maior definição rítmica a esta seção, como se o ser que está sendo gerado alcançasse a sua maturidade.

As duas dificuldades técnicas se fundem em direção ao final da peça, com acordes que exigem abertura das duas mãos e notas curtas atacadas enquanto outras são sustentadas. Este gesto é utilizado no clímax da obra ([93]), no seu ponto de maior espaçamento entre mão esquerda e direita, e se retrai rapidamente para a sua conclusão. Neste momento, o ser chegou ao ponto máximo de aquisição de elementos e se direciona para a morte. Os acordes do início reaparecem, embora o primeiro acorde seja desmembrado em dois, como uma fusão de suas aparições nas duas seções. Após o ataque do último acorde, o gesto de notas repetidas é ouvido como uma última lembrança da vida, após alcançada a etapa da morte, indicando a continuidade do ciclo.

### ***Pós-composição***

Após a composição do Estudo nº 1, o tempo das seções foi medido com o objetivo de verificar se a mudança de seções correspondia à proporção áurea. O resultado foi negativo. Então foi calculado o ponto onde a proporção ocorria no plano geral da obra e em cada seção. O resultado trouxe alguns dados adicionais sobre a sua estrutura.

O ponto áureo ocorre exatamente em [54], no último grande gesto da primeira seção, que começa com o acorde do início da obra e conduz até a seção seguinte (ex. 2.2.1.1.3). O ponto áureo da segunda seção, coincidentemente, não ocorre no clímax, mas sim no último gesto de notas longas seguido de notas curtas que originou o acorde que inicia a peça ([90]), dirigindo a seção para o clímax (ex. 2.2.1.1.4). A proporção áurea retrógrada no plano geral da obra recai sobre o último compasso de pausa da obra ([28]). Portanto, a proporção áurea nesta peça não delimita um clímax ou a mudança de seções, mas serve de prenúncio ao que está por vir, o "vir-a-ser".

c. 54 - 59  
ponto áureo da peça

mudança de seção

The musical score for Example 2.2.1.1.3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 2/4. The piece starts with a piano (pp) dynamic, moves to forte (f), then mezzo-forte (mp), and ends with mezzo-forte (mf). A section change is indicated at the end of the piece.

Exemplo 2.2.1.1.3 – Ponto áureo da peça.

c. 90 - 93  
ponto áureo da segunda seção

clímax

The musical score for Example 2.2.1.1.4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 2/4. The piece starts with forte (f) dynamics, moves to fortissimo (ff), and reaches a climax (fff) at the end of the section.

Exemplo 2.2.1.1.4 – Ponto áureo da segunda seção.

As principais concepções dos ciclos vitais estão contidas nesta composição, exceto a etapa do renascimento, que ocorre no Estudo nº 2. A peça inicia com o gesto de notas longas e introduz espaçadamente o gesto de notas curtas. Assim os conceitos opostos estão presentes, sendo o gesto de notas curtas no início da peça apenas um germe. No entanto, ao longo da obra, o gestos de nota longa se torna cada vez mais curto e o gesto de notas curtas passa a ser dominante. Desta forma, o vir-a-ser está contido em germe na etapa do nascimento. Após o clímax existe um retorno ao gesto de notas longas, indicando a circularidade do ciclo. Todos os elementos ocorrem num movimento contínuo e gradual e percorrem a obra em toda a sua extensão, mantendo a unidade do todo.



17

m. e. m.d.

*pp* *pp* *p* *mf* *pp* *mf*

22

m. e. m. e.

*pp* *pp* *pp* *mf*

└ Ped. tonal ───────────┘

28

*pp* *mf* *pp* *mf*

└ Ped. tonal ───────────┘

(3)

32 m. e. m. e.

*mp* *pp*

Ped. tonal

35 m. e.

*mp* *pp* *p*

Ped. tonal

39 m. e.

*mf* *p* *mf*

Ped. tonal

(4)

Musical score for measures 43-46. The score is written for piano and features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 43 starts with a *pp* dynamic in the lower Bass staff. The Treble staff has a melodic line with accents and dynamics *mp* and *mf*. The Bass staff has chords with dynamics *pp*, *p*, and *mf*. Pedal markings "Ped. tonal" are present under measures 44-45 and 46-47.

Musical score for measures 47-50. The score is written for piano and features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 47 starts with a *mf* dynamic in the Bass staff. The Treble staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *p*. The Bass staff has chords with dynamics *p*, *mf*, and *p*. Pedal markings "Ped. tonal" are present under measures 47-48 and 50-51.

Musical score for measures 51-54. The score is written for piano and features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 51 starts with a *pp* dynamic in the lower Bass staff. The Treble staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *f*. The Bass staff has chords with dynamics *pp*, *mp*, and *mf*. Pedal markings "Ped. tonal" are present under measures 51-52 and 54-55.

54

pp pp f f mp p

Detailed description: This system contains measures 54, 55, and 56. Measure 54 is a whole rest in both staves. Measure 55 features a piano (pp) accompaniment in the bass staff and a piano (pp) chord in the treble staff. Measure 56 has a piano (p) accompaniment in the bass staff and a melodic line in the treble staff with dynamics f, f, and mp.

57

m. e. m. d.  
mf mf f mf f  
mp p p f

L Ped. tonal L Ped. tonal

Detailed description: This system contains measures 57, 58, 59, and 60. Measure 57 has a melodic line in the treble staff (m. e.) with dynamics mf, mf, and f, and a piano (mp) accompaniment in the bass staff. Measure 58 has a melodic line in the treble staff with dynamics mf and f, and a piano (p) accompaniment in the bass staff. Measure 59 has a melodic line in the treble staff (m. d.) with dynamics mf and f, and a piano (p) accompaniment in the bass staff. Measure 60 has a piano (p) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff. Pedal markings 'L Ped. tonal' are present under measures 57-58 and 59-60.

61

mf f mf f mp f

Detailed description: This system contains measures 61, 62, 63, and 64. Measure 61 has a piano (mf) accompaniment in the bass staff and a piano (mf) chord in the treble staff. Measure 62 has a piano (f) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff. Measure 63 has a piano (mf) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff. Measure 64 has a piano (mp) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff.

65

mf mf f mp f

Detailed description: This system contains measures 65, 66, 67, and 68. Measure 65 has a piano (mf) accompaniment in the bass staff and a piano (mf) chord in the treble staff. Measure 66 has a piano (mf) accompaniment in the bass staff and a piano (mf) chord in the treble staff. Measure 67 has a piano (f) accompaniment in the bass staff and a piano (mf) chord in the treble staff. Measure 68 has a piano (mp) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff.

70

f mf mp f f mf f

Detailed description: This system contains measures 70, 71, 72, and 73. Measure 70 has a piano (f) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff. Measure 71 has a piano (f) accompaniment in the bass staff and a piano (mf) chord in the treble staff. Measure 72 has a piano (mf) accompaniment in the bass staff and a piano (mp) chord in the treble staff. Measure 73 has a piano (f) accompaniment in the bass staff and a piano (f) chord in the treble staff.

74

Musical score for measures 74-76. The piece is in 4/4 time. Measure 74 starts with a *pizz* (pizzicato) marking in the bass clef. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*. The right hand features eighth-note patterns, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

77

Musical score for measures 77-80. The time signature changes to 3/4. Measure 77 begins with a *pizz* marking. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides harmonic support with chords and eighth notes.

81

Musical score for measures 81-83. The time signature changes to 4/4. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *mp*. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

84

Musical score for measures 84-86. The time signature changes to 3/4. Dynamic markings include *pizz*, *mf*, and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a steady eighth-note accompaniment.

87

Musical score for measures 87-90. The time signature changes to 3/4. Dynamic markings include *mf* and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a steady eighth-note accompaniment.

90

Measures 90-91: Treble and bass clefs. Treble clef starts with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef has a similar rhythmic pattern with slurs and accents.

92

Measures 92-93: Treble clef starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass clef also features a fortissimo (*ff*) dynamic. A fortississimo (*fff*) dynamic marking appears in the second measure of the treble clef.

94

Measures 94-95: Treble clef starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef has a similar rhythmic pattern with slurs and accents.

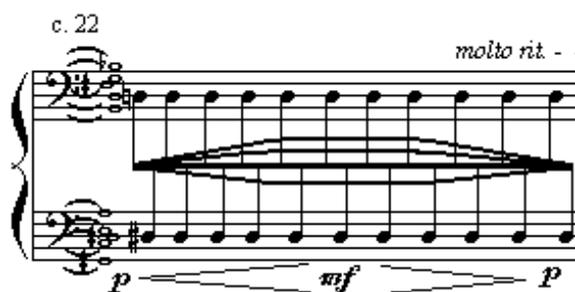
97

Measures 97-98: Treble clef starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef has a similar rhythmic pattern with slurs and accents. A mezzo-dolce (*m.d.*) dynamic marking appears in the second measure of the treble clef. A *Ped. tonal* marking is present at the bottom of the system.

### 2.2.1.2. Estudo nº 2

O Estudo nº 2 trabalha a oposição entre dedos presos e dedos soltos através do arpejo de acordes extraídos do primeiro estudo. As notas já tocadas são sustentadas mantendo-se os dedos pressionados, criando um efeito semelhante ao do pedal de sustentação. Como estes acordes exigem grande abertura das mãos, os dois princípios técnicos do primeiro estudo são trabalhados sob uma nova ótica.

Também são acrescentadas novas idéias musicais: a mutação dos padrões melódicos dos arpejos e um trinado executado por dedos de ambas as mãos alternadas (ex. 2.2.1.2.1).



Exemplo 2.2.1.2.1 – Gesto de trinado executado por mãos alternadas.

A idéia da mutação dos padrões melódicos criados pelos arpejos ocorre através da utilização de regiões compartilhadas entre os dois acordes, que desta forma se fundem. Assim, mesmo utilizando um padrão melódico constante em cada uma das mãos, o efeito sonoro é sempre um pouco diferente (ex. 2.2.1.2.2).

Execução

Efeito

Exemplo 2.2.1.2.2 – Mutação dos padrões melódicos através de regiões compartilhadas entre dois acordes.

O trinado   um elemento de oposi o (antítese) ao gesto de acordes arpejados, criando uma perturba o na continuidade de seu desenvolvimento.

A peça está dividida em duas se es, embora a utiliza o de elementos de gestos que se assemelham, próximos   mudança de se es, crie uma transi o entre elas.

A primeira se o ([1]-[31]) se caracteriza pela fusão gradual dos acordes da mão esquerda com os acordes da mão direita e há, conseqüentemente, uma condensan o do registro do piano. Desta forma, os primeiros acordes da peça estão claramente dispostos como dois blocos distintos ([1]-[3]) (ex. 2.2.1.2.3 a), enquanto os últimos acordes da primeira se o estão fundidos ([28]-[29]). Nestes compassos, a nota mais aguda aparece na mão esquerda e a nota mais grave  , pela primeira vez, uma nota do acorde da mão direita (ex. 2.2.1.2.3 b).

a)

c. 1-3  $\text{♩} = 60$   
*p dolce*

b)

c. 28-29

Exemplo 2.2.1.2.3 – Disposição de acordes em dois blocos distintos no início da peça (a) e fusão dos acordes no final da primeira seção (b).

Dentro da primeira seção aparece, a intervalos cada vez menores, o gesto de trinado entre notas das duas mãos alternadas, utilizando sempre notas das regiões de intersecção entre os dois acordes. Ocorre assim uma condensação gradual da microestrutura da primeira seção, que se divide, em função da utilização dos trinados, em três partes, conforme o esquema abaixo:

[1]-[11] – acordes (11 c.)	[13]-[20] – acordes (8 c.)	[23]-[29] – acordes (7 c.)
[12] – trinado	[21]-[22] – trinados	[30]-[31] – trinados

O trinado em mãos alternadas serve de prenúncio para uma nova seção, onde as duas mãos se alternam nota a nota do início ao fim.

A transição entre as duas seções pode ser assinalada a partir de [28], já que este compasso apresenta os acordes iniciais da segunda seção e a polirritmia antecipa a intercalação entre as notas dos acordes da mão esquerda e direita que será utilizada na segunda seção [32]-[39]. Esta intercalação de notas dos acordes, aliada à utilização da mesma região do teclado, faz com que pareça existir na realidade um único acorde para as duas mãos. Este gesto predomina na segunda seção e passa por uma aceleração até um andamento *presto*, no qual se mantém. A dinâmica cresce de *pp* até *fff* e, neste ponto, o gesto do trinado reaparece [33]. O último trinado, na região grave, serve de pontuação para a peça [38], surgindo de dentro de sua reverberação o gesto inicial do estudo, em *ppp* [39].

A primeira seção representa o renascimento, utilizando elementos do estudo anterior, e o desenvolvimento do ser até atingir a maturidade, através das novas formas de utilização dos elementos pré-existent e da utilização de novos elementos, os novos conhecimentos desta segunda existência. Relembrando Hegel, o ser estaria atravessando "novamente os estágios de sua história, mas agora em um estado elevado de consciência" (BURNHAM, 1995, p. 117). Na segunda seção, todos os elementos foram adquiridos, e após chegar a um ponto máximo de tensão, os gestos se intercalam e se rarefazem até sua conclusão. A peça finaliza com os gestos que a iniciaram em *ppp*, como um espectro, representando a última lembrança desta existência do ser e, desta maneira, a morte.

### ***Pós-Composição***

A escrita sem divisão de compassos e sem determinação metronômica da segunda seção, bem como a escrita em *accelerando* dos trinados, faz com que a duração da obra seja variável. Por este motivo, as proporções serão analisadas, em um âmbito geral, tomando por base a interpretação do pianista André Loss (ver Anexo). O tempo total da peça será considerado desde a primeira nota até o final da reverberação do último acorde, o que corresponde à realidade da composição.

O ponto áureo da peça (2'16") ocorre no momento em que se alcança o andamento *presto* na segunda seção, demarcando o ponto onde ela estabiliza seu andamento e segue obstinadamente para o clímax, em [33]. O ponto áureo retrógrado (1'31") ocorre em [22], sobre um gesto de trinado, precedendo a última subseção da primeira seção. Esta subseção serve de transição para a segunda seção, antecipando, através do gesto de trinado, a alternância contínua de mãos da segunda seção. Pode-se então fazer aqui uma comparação com o estudo nº 1, pois os pontos áureos não delimitam algum clímax, mas ocorrem em pontos importantes, servindo de prenúncio ao que está por vir.

Analisando separadamente as duas seções, verifica-se algo semelhante: o ponto áureo da segunda seção (3'18") ocorre em [35], no gesto de acordes arpejados polirritmicamente entre as duas mãos, similarmente à utilização dos acordes na primeira seção. Este é o único ponto, excetuando-se o último compasso da peça, onde este gesto é utilizado nessa seção. Ele tem uma sonoridade ambígua que fica entre o gesto de mãos intercaladas do trecho final do *presto* (utiliza os mesmos acordes, na mesma inversão) e o gesto mencionado da primeira seção.

Na primeira seção o ponto áureo retrógrado e o ponto áureo ocorrem respectivamente após o primeiro trinado [10] e antes do segundo trinado [21], destacando a divisão de suas subseções.

O Estudo nº 2 reutiliza materiais do Estudo nº 1 representando o seu renascimento, criando uma unidade entre os dois. Assim como as notas curtas eram o germe do posterior desenvolvimento do Estudo nº1, no Estudo nº 2 os trinados têm esta função. A oposição entre os acordes arpejados (tese) e os trinados entre mãos alternadas (antítese) do Estudo nº 2 é superada através da unificação dos gestos (síntese) na segunda seção da peça. Os materiais retornam constantemente, mas sempre modificados, mostrando um padrão de mudança dinâmico. Neste contexto, o gesto final do estudo, embora seja idêntico ao gesto do segundo compasso, tem um significado diferente, antes de lembrança do que de retorno, simbolizando a morte e não um renascimento. Este efeito é gerado pela utilização deste gesto após todo o desenvolvimento da segunda seção, e é ampliado pela ausência de resolução do gesto em um compasso posterior, como ocorre na primeira seção da peça. Porém a morte serve de ponto de partida para uma nova existência, e o gesto que inicia a obra se encaixa perfeitamente como um gesto conclusivo.

Além da semelhança entre materiais e técnica pianística, a unidade entre os estudos também existe na relação de suas proporções áureas. Em ambas elas aparecem em pontos de importância estrutural que, embora não ocorram sobre um clímax, levam a ele.

# Estudo nº 2 para Piano Solo

Felipe Kirst Adami

Piano

*p dolce*

$\text{♩} = 60$

4

7

11

*molto rit. - -*

*p* *mf* *p*

13

*p dolce*

17

20

22 *molto rit. - -*

25

29

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

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 17 through 30. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. Measure 17 features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with octaves. Measure 20 shows a dynamic shift from *mf* to *p* in the right hand and *f* in the left hand. Measure 22 is marked *molto rit.* and features a *p* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. Measure 25 continues the melodic development in the right hand. Measure 29 shows a dynamic shift from *p* to *f* in the right hand and *f* in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

31

*molto rit.* *Lento accelerando* - - - - -

*p* *f* *p* *pp cresc. poco a poco* - - - - -

- - - - - *Presto*

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 31-35) includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *pp cresc. poco a poco*. It is marked *molto rit.* and *Lento accelerando*. The second system (measures 36-40) is marked *Presto*. The third system (measures 41-45) continues the *Presto* section. The fourth system (measures 46-50) continues the *Presto* section. The fifth system (measures 51-55) concludes the piece with a first ending bracket over the final measures.

5 2 4 3 1 2 5 1 4 3 1

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a sequence of notes and fingerings (5, 2, 4, 3, 1, 2, 5, 1, 4, 3, 1) and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with a treble clef staff and a bass clef staff.

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff with notes and fingerings (1, 1, 1) and a bass clef staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff with notes and a final fingering (5) and a bass clef staff with notes and fingerings (3, 2, 5, 4, 1, 3, 2, 4, 5).

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef staff with notes and fingerings (3, 4, 1, 2) and a bass clef staff.

Musical notation for measures 30-32, consisting of two staves with a treble and bass clef. The music features a steady eighth-note pattern in both hands.

33  $\text{♩} = 60$  *tr*

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 features a trill in the right hand and a single note in the left hand, both marked *fff*. Measure 34 continues with a trill in the right hand and a single note in the left hand, also marked *fff*.

(34)  $\text{♩} = 60$

Musical notation for measures 34-35. Measure 34 has a piano (*p*) dynamic. Measure 35 features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a sixteenth-note triplet marked *s* and a sixteenth-note triplet marked *mf*. The left hand has a sixteenth-note triplet marked *p*.

36

Musical notation for measures 36-37. Measure 36 has a piano (*p*) dynamic. Measure 37 features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a sixteenth-note triplet marked *p* and a sixteenth-note triplet marked *f*. The left hand has a sixteenth-note triplet marked *p*.

38

Musical notation for measures 38-39. Measure 38 has a piano (*p*) dynamic. Measure 39 features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a sixteenth-note triplet marked *ppp* and a sixteenth-note triplet marked *ppp*. The left hand has a sixteenth-note triplet marked *fff* and a sixteenth-note triplet marked *ff*.

### 2.2.2. *Eterna Ciklo*, para Violão, Violino e Violoncelo

Os materiais básicos desta obra surgiram de forma intuitiva através de dois improvisos. O primeiro material (ex. 2.2.2.1) veio de um improviso ao violão, onde a utilização das cordas soltas extremas repetidas levaram à idéia de uma peça inteira que se originasse de uma única nota e ganhasse aos poucos maior complexidade.



Exemplo 2.2.2.1 – Material originado de improviso ao violão

O segundo material veio de um improviso ao piano baseado na milonga lenta, da qual foi extraído o padrão melódico característico do baixo deste gênero sulriograndense (ex. 2.2.2.2).



Exemplo 2.2.2.2 – Baixo característico da milonga lenta.

A peça está estruturada em seis seções, agrupadas em duas partes de três seções cada. As seções de cada parte correspondem às etapas dos ciclos, sendo as seções 1 ([1]-[27]) e 4 ([76]2ºt. - [90]) o nascimento (renascimento no caso da seção 4), as seções 2 ([28]-[60]) e 5 ([91]-[102]) o desenvolvimento do ser e as seções 3 ([61]-[76] 1ºt.) e 6 ([103]-[120]) a morte. A mudança da terceira para a quarta seção ocorre exatamente no

ponto áureo da obra ([76] 2º t). Portanto, a seção áurea representa aqui a passagem da morte para o renascimento, ou seja, a eternidade.

A primeira seção começa com um "gesto gerador", a repetição obstinada da nota mi no violão em um padrão rítmico de colcheia mais semínima. O violino é introduzido em *pizzicato* em uníssono rítmico e melódico com o violão ([2]). O violoncelo inicia em seguida ([3]), também em *pizzicato* e na mesma altura do violino, mas com o ataque rítmico separado dos outros instrumentos. Desta forma, o timbre do *pizzicato*, por se assemelhar ao timbre do violão, parece estar se emancipando dele. A partir daí, existe também uma ampliação gradual de conteúdo rítmico e melódico. As alturas foram escolhidas de forma a polarizar a nota mi, sendo introduzidas notas apolares<sup>16</sup> no final desta seção com o objetivo de conduzir à seção seguinte, que inicia com o centro lá. A etapa do nascimento está representada pela idéia de emancipação gradual dos elementos musicais e pelo fato de os materiais desta seção gerarem os materiais de toda a obra.

O principal elemento melódico da segunda seção é o padrão extraído da milonga, o qual já havia aparecido em germe na primeira seção (ex. 2.2.2.3 a). Este padrão melódico é utilizado basicamente de duas formas: com notas repetidas, em um grupo rítmico de seis semicolcheias; ou sem notas as repetidas, em um grupo rítmico de três semicolcheias (ex. 2.2.2.3 b). Os dois grupos são primeiramente expostos e depois desenvolvidos através de sobreposição ou intercalação. Esta seção corresponde à etapa de desenvolvimento do ser, atingindo o ponto máximo em [60], que conduz para a seção seguinte.

---

<sup>16</sup> O termo "notas apolares" utilizado aqui se refere à teoria exposta por Edmond Costère no livro "*Mort ou transfigurations de l'harmonie* (1962). Segundo o autor, os intervalos de uníssono, 8J, 2m, 7M, 4J e 5J são polares, e os intervalos de trítone, 2M e 7m são apolares, os intervalos restantes são considerados neutros. Portanto as notas polares de mi são mi, ré#, fá, si e lá e as apolares sib, ré e fá#.

a)

c. 10

b)

c. 28

c. 39

Exemplo 2.2.2.3 – Utilização do padrão melódico da milonga na seção 1 (a) e na seção 2 (b).

A terceira seção serve de coda para a primeira parte, utilizando o gesto da milonga com o grupo de três semicolcheias no violão junto ao gesto gerador no violoncelo em *pizzicato*. O violino aparece a partir de [62] em *pizzicato*, em ritmos e notas complementares ao violão, transformando-se gradualmente no gesto gerador. A partir de [67], o violão passa por um processo de aumento rítmica e uma redução do número de notas, representando a "morte" na primeira parte da obra.

As seções seguintes seguem o mesmo processo das anteriores com algumas modificações. A quarta seção retoma a idéia inicial da obra nos três instrumentos, que voltam ao uníssono da nota mi em [76]. Como este uníssono representa a transição entre a etapa da morte e do renascimento, ele foi concebido para ser o ponto áureo da peça.

A quinta seção corresponde à segunda com relação aos ciclos, sendo um novo desenvolvimento do ser. O ponto de maior intensidade da obra (*ff*) ocorre nos dois últimos compassos desta seção ([101]-[102]), levando à última seção.

A sexta seção serve de coda para toda a obra, apresentando resumidamente todas as idéias expostas. Esta seção passa por um processo de adensamento rítmico e tímbrico entre [105] e [115] e pelo processo oposto em seguida, representando a etapa da morte. A peça termina com o timbre mais puro de um harmônico natural da nota mi no violão, representando um espectro do gesto gerador.

### ***Pós-composição***

A análise desta composição trouxe dois aspectos importantes. O primeiro diz respeito à proporção áurea, e o segundo às estruturas simétricas.

O retorno ao uníssono na nota mi em [76] foi pensado como o ponto áureo da obra, já que a peça retornava a seu ponto de origem. A obra deveria ter então um total de 122 compassos. Ao atingir o último compasso haviam sido compostos dois compassos a mais do que o pré-estabelecido. No entanto, a audição parecia indicar que existiam alguns compassos excessivos na segunda parte, principalmente na etapa do renascimento. Após eliminar os elementos que pareciam excedentes, restaram 120 compassos, dois a menos do

que o pré-estabelecido. Porém, na primeira parte foram utilizados alguns compassos com menor número de tempos do que na segunda parte, fazendo com que o momento do ataque do unísono caísse exatamente no ponto áureo, de acordo com a duração da obra<sup>17</sup>, na seguinte proporção:

Duração total da obra - 601 seg.

Primeiro tempo da quarta seção aos 371,5 seg.

$$371,5 \text{-----} 601$$

$$x \text{-----} 1$$

$$x = 0,61813\dots$$

O outro aspecto constatado foi a existência de simetria na estrutura rítmica da obra, tanto dentro de cada uma das partes em que se divide, quanto no plano geral, conforme a figura abaixo:

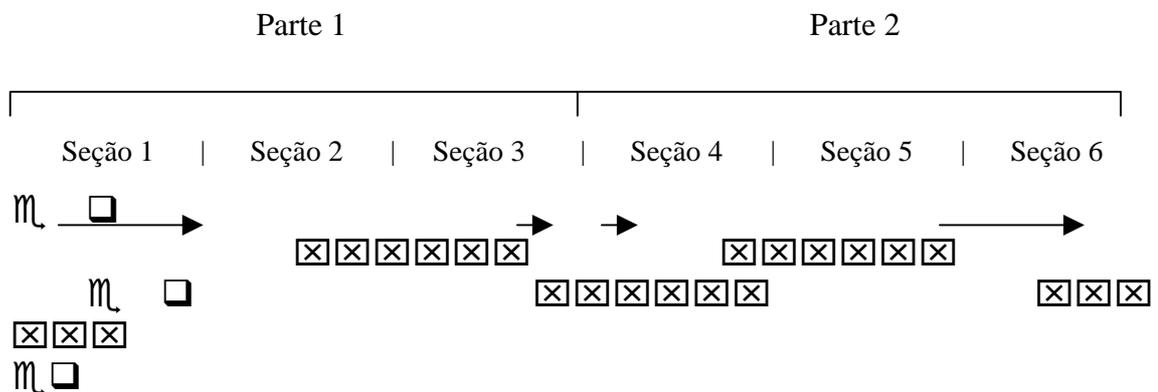


Figura 2.2.2.1 – Simetria na estrutura rítmica de *Eterna Ciklo*.

<sup>17</sup> Conforme a síntese eletrônica.

Esta simetria é um reflexo da forma com que foram representadas as etapas do ciclo vital, sendo a etapa do nascimento do ser representada por um processo de diminuição rítmica, a etapa do desenvolvimento pela utilização de um ritmo constante e a etapa da morte por um processo de aumentação rítmica. A simetria também ocorre nos parâmetros de densidade e quantidade de alturas e de complexidade tímbrica, embora de forma menos evidente.

# Eterna Ciclo

para Violão, Violino e Violoncelo

Dedicado a Paulo Inda

Felipe Kirst Adams

$\text{♩} = 70$

VI *Pizz.*

Vlão *p* *sim.* *p* *Pizz.* *p*

Vc *p*

11

16

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*arco* *pp* *cresc. poco a poco*

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. Measure 24 includes a fermata over the final note.

25

Musical score for measures 25-27. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music continues with the rhythmic pattern. Measure 27 includes the instruction *arco* and *mf* for the Violin I part.

28

Musical score for measures 28-30. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. Measure 28 includes the instruction *poco marcato* and *f* for the Cello/Double Bass part.

31

Musical score for measures 31-34. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. Measure 31 includes the instruction *poco marcato* for the Cello/Double Bass part.

34

*f cresc.*

*f cresc.*

*f cresc.*

37

*ff decresc.*

*ff decresc.*

*ff decresc.*

*(ord.)*

*p*

*(ord.)*

*p*

40

*mf*

*poco marcato*

*mp*

*(ord.)*

*p*

43

*poco marcato*

*f*

*ff*

*ff*

46

46

pizz. *p* arco *f*

47

48

This system contains measures 46, 47, and 48. It features three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The Violin I staff starts with a *pizz.* (*p*) dynamic and switches to *arco* (*f*) in measure 47. The Violin II staff has a *p* dynamic in measure 46 and switches to *f* in measure 47. The Cello/Double Bass staff has a *p* dynamic in measure 46 and switches to *f* in measure 47. Measure 48 shows a change in the Violin I and II parts. There are plus signs (+) above the notes in measures 47 and 48.

49

49

pizz. *p* arco *f*

50

51

This system contains measures 49, 50, and 51. The Violin I staff has a *pizz.* (*p*) dynamic in measure 49 and switches to *arco* (*f*) in measure 50. The Violin II staff has a *p* dynamic in measure 49 and switches to *f* in measure 50. The Cello/Double Bass staff has a *p* dynamic in measure 49 and switches to *f* in measure 50. Measure 51 shows a change in the Violin I and II parts. There are plus signs (+) above the notes in measures 49, 50, and 51.

52

52

arco *f* pizz. *p* arco *f*

53

54

This system contains measures 52, 53, and 54. The Violin I staff has an *arco* (*f*) dynamic in measure 52 and switches to *pizz.* (*p*) in measure 53. The Violin II staff has an *f* dynamic in measure 52 and switches to *p* in measure 53. The Cello/Double Bass staff has an *f* dynamic in measure 52 and switches to *p* in measure 53. Measure 54 shows a change in the Violin I and II parts. There are plus signs (+) above the notes in measures 53 and 54.

55

55

arco *f* pizz. *p* arco *f* pizz. *p*

56

57

This system contains measures 55, 56, and 57. The Violin I staff has an *arco* (*f*) dynamic in measure 55 and switches to *pizz.* (*p*) in measure 56. The Violin II staff has an *f* dynamic in measure 55 and switches to *p* in measure 56. The Cello/Double Bass staff has an *f* dynamic in measure 55 and switches to *p* in measure 56. Measure 57 shows a change in the Violin I and II parts. There are plus signs (+) above the notes in measures 56 and 57.



78

Musical score for measures 78-82. The score is written for three staves: Treble, Middle (8), and Bass. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals) appearing in the upper staves.

83

Musical score for measures 83-86. The score is written for three staves: Treble, Middle (8), and Bass. The music continues with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, showing some melodic development in the upper staves.

87

Musical score for measures 87-90. The score is written for three staves: Treble, Middle (8), and Bass. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The word "cresc." is written below the first staff in measures 87, 88, and 89, indicating a crescendo. The music shows some melodic development in the upper staves.

91

Musical score for measures 91-94. The score is written for three staves: Treble, Middle (8), and Bass. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The word "arco" is written above the first staff in measure 91, and "f" (forte) is written below the first staff in measures 91, 92, and 93. The music shows some melodic development in the upper staves.

95 *poco marcato*

98

101 *molto marcato* *pizz.* *mp*

104 *(pizz.)* *mp* *arco* *p*

107

110

113

116

### 2.2.3. *Ambigüidades II*, para Violoncelo Solo

O título *Ambigüidades* – também utilizado em uma obra para violino composta anteriormente a esta peça – se deve à utilização de elementos contrastantes que ora estão fundidos, como uma unidade, e ora se apresentam intercalados, podendo ter diferentes significados.

A composição foi inspirada pela leitura do livro "*Análise das Coisas*", do cientista francês Paul Gibier (1947), o qual faz uma análise científica do macrocosmo (universo) e do microcosmo (homem), e propõe a existência de um "terceiro elemento do universo e do homem", independente dos outros dois (matéria e energia): a inteligência (espírito) (GIBIER, 1947, p. 70 – 96).

*Ambigüidades II* representa a ambigüidade da existência humana, polarizada entre o espírito e a matéria. Com base na teoria de Gibier, ambos podem existir separados ou, durante o período de vida material de um ser vivo, unidos através da "energia anímica", como algo aparentemente indivisível (GIBIER, 1947, p. 91). Assim, matéria, espírito e energia podem ser três elementos distintos, ou estar associados em um corpo único. Existe uma estreita relação entre estes pensamentos e a concepção estética dos ciclos vitais. Segundo estes pensamentos, o espírito, através da energia, faz com que a matéria seja animada, ocasionando o nascimento (material) do ser. O período de vida material do ser altera o espírito de forma que após a morte da matéria o espírito esteja impregnado do conhecimento adquirido na existência material. Espírito e matéria são, portanto, dois elementos opostos mas complementares e necessários um ao outro, ligando-se através da energia anímica para que o movimento da vida prossiga em seu desenvolvimento.

A partir destas idéias foram gerados diversos materiais musicais. O quadro abaixo traz as principais associações entre os elementos musicais e extra-musicais:

<b>Elementos musicais</b>	<b>Elementos extra-musicais</b>
Timbre de arco e ritmo flexível	Espírito
Timbre de <i>pizzicato</i> e ritmo fluente	Matéria
Movimentação rítmica	Energia Anímica
Série de Fibonacci (nº de tempos a cada grupo de notas em timbre de arco)	animação da matéria (ligação matéria-espírito através da energia)
Progressão geométrica (quantidade de notas em <i>pizzicato</i> )	quantidade de matéria animada

Quadro 2.2.3 – Associações entre elementos musicais e elementos extra-musicais em *Ambigüidades II*.

A escolha dos timbres de *arco* associados ao espírito e de *pizzicato* associados à matéria relaciona-se à conceituação do espírito como algo mais abstrato, mais indistinto do que a matéria; o timbre de *arco* é mais flexível do que o de *pizzicato*, que é mais pontual ou concreto.

A representação da transição entre a existência espiritual e a existência material do ser na primeira seção da peça ([1]-[50]) dá-se de maneira semelhante: a animação da matéria é uma ação do espírito, portanto aparece na música como uma progressão mais irregular<sup>18</sup>, a série de Fibonacci (1/2, 2/3, 3/5, 5/8 etc); a quantidade de matéria animada é uma consequência material desta ação do espírito e representa o nascimento material do ser, sendo simbolizada por uma progressão regular (1/2 = 2/4 = 4/8 etc.), a progressão geométrica. A série de Fibonacci é utilizada em unidades de tempo, de forma decrescente,

nas figurações que utilizam timbre de *arco* (espírito), enquanto a progressão geométrica é utilizada em quantidade crescente de notas utilizadas nas figurações em *pizzicato* (matéria). A energia anímica é o elemento de ligação entre espírito e matéria; para ela a composição utiliza um elemento musical que se adapta a ambos, a movimentação rítmica. Quanto maior a quantidade de matéria animada, maior a energia utilizada e, portanto, maior a movimentação rítmica.

As alturas foram escolhidas a partir de uma escala de nove sons composta com a finalidade de retratar a ambigüidade do título. Para isto as notas foram dispostas simetricamente, conforme o Ex. 2.2.3.1.



Exemplo 2.2.3.1 – Disposição simétrica de notas na escala utilizada em *Ambigüidades II*.

O centro tonal da escala é ambíguo, podendo ter diferentes notas como pólo de atração, pois a disposição de suas notas começa com uma nota diferente da nota que a termina (Dó e Ré), obscurecendo o sentido tradicional de tônica. O eixo de simetria da escala ocorre sobre as notas Fá# e Sol#, podendo ser considerado sob este aspecto, assim como as notas inicial e final da escala, um duplo pólo de atração.

<sup>18</sup> O termo irregular é utilizado no sentido de não ser tão constante quanto a progressão geométrica, embora exista uma certa regularidade na série de Fibonacci, principalmente quando nos direcionamos aos números mais altos (8/13, 13/21, 21/34 etc.), onde as divisões sempre estão muito próximas da proporção áurea.

A obra está dividida em três seções, representando o nascimento, ou animação da matéria pelo espírito, o desenvolvimento do ser no plano material e a morte física do ser, que retorna a seu estado espiritual.

A primeira seção ([1]-[50]), representa a animação da matéria pelo espírito através da intercalação de timbres de *arco* e *pizzicato*. Partindo da escala em dó, representando o auge do estado espiritual, são utilizadas várias outras transposições da escala de nove sons. Isto confere à seção um aspecto mais difuso e mutável quanto à utilização de alturas, simbolizando assim a aparência mais indefinida do espírito. As seqüências de notas em timbre de arco se reduzem em número de tempos, a cada reapresentação, conforme a série de Fibonacci. A escolha de uma série de valores de tempo decrescente veio da idéia de que o espírito, na existência material, passa a habitar a matéria e, portanto, necessita adquirir, pouco a pouco, dimensões que se adaptem a ela. As seqüências em *arco* também utilizam figuras rítmicas cada vez mais rápidas, pois simbolicamente existe em cada novo trecho maior quantidade de matéria animada, sendo necessária maior quantidade de energia para animá-la. Os grupos de notas em timbre de *pizzicato*, representando a matéria animada, aumentam, em quantidade de notas utilizadas, por progressão geométrica. As notas em *pizzicato* são utilizadas após cada trecho em timbre de *arco*, e também dentro destes trechos (subdivididos, aproximadamente, pela série de Fibonacci), na mesma quantidade em que apareceram no final do trecho anterior, como se o espírito estivesse observando o resultado da animação da matéria após a transferência de energia (ex. 2.2.3.2). Assim, existe nesta primeira seção uma transição gradual do timbre de arco (espírito) para o timbre de *pizzicato* (matéria).

c. 1 - 35

Trecho 1 - 55 tempos arco (34+21)  
0+1 notas pizz.

Tempo rubato  $J = 54$

7

34 t. | 21 t. -->

Trecho 2 - 35,5 tempos arco 22,5 + 13  
1 + 2 notas pizz.

14

1 n.

22,5 t. | 13 t.

1 n. pizz.

Trecho 3 - 21,5 tempos arco (13 + 8,5)  
2 + 4 notas pizz.

26

2 n. pizz.

13 t. | 8,5 t.

2 n. pizz.

8,5 t. arco

30

13 t. | 8,5 t.

2 n. pizz.

8,5 t. arco

34

4 n. pizz.

etc...

Exemplo 2.2.3.2 – Utilização da série de Fibonacci e da progressão geométrica na transição entre os timbre de *arco* e *pizzicato* na primeira seção da peça.

Embora tenha sido uma decisão pré-composicional, o emprego da série de Fibonacci e da progressão geométrica na primeira seção de *Ambigüidades II* trouxe algumas dificuldades, já que as idéias musicais deveriam ser adaptadas de tal maneira que coubessem dentro de um espaço de tempo pré-determinado pela série de Fibonacci ou de um número de notas pré-determinado pela progressão geométrica. A progressão geométrica, por se referir à quantidade de notas, admitia a utilização livre de tempos. As diversas possibilidades de textura (cordas simples, duplas etc..) tornam também possível a utilização de um número variado de ataques com um mesmo número de notas. Esta liberdade tornou a utilização da progressão geométrica mais simples. A série de Fibonacci seria relativa ao número de tempos utilizados, gerando uma dificuldade maior, pois os gestos musicais corriam o risco de ser seccionados para se adaptarem a ela. Decidiu-se compor livremente cada trecho, tentando submeter cada gesto, de forma intuitiva, à série de Fibonacci. Este procedimento acabou gerando quase sempre proporções muito próximas às pré-estabelecidas, sem que a fluência do pensamento composicional fosse interrompida pelo formalismo. As pequenas variações de tempo em relação à série de Fibonacci original não obstruíram o objetivo principal de sua utilização conjunta com a progressão geométrica.

Após adquirir conteúdo material suficiente, ou seja, após toda a transição entre o timbre de *arco* e *pizzicato*, o ser está completamente formado. Na música isto ocorre quando o timbre de *pizzicato* atinge o número de 32 notas ininterruptas (último valor da progressão geométrica a ser utilizado), entre [48] e [49]. Após um aparecimento do timbre de arco representando ainda o espírito dissociado da matéria ([50]), inicia a segunda seção ([51]-[85]), representando a existência material do ser. Uma única transposição da escala é

utilizada nesta seção, simbolizando a maior "concreção" da matéria<sup>19</sup>. Inicialmente a seção utilizava apenas o timbre de *pizzicato*, mas o efeito causado foi de uma grande cesura. Isto corresponderia a uma dissociação repentina entre matéria e espírito, o oposto do que fora pretendido no processo de transição entre os timbres de *arco* e *pizzicato* na primeira seção. Como solução, os dois timbres foram intercalados ainda por alguns compassos ([51]-[57]). O timbre de arco é utilizado dentro das figurações rítmicas fluentes que representam a matéria. Desta forma, este gesto passa a simbolizar a fusão entre o espírito e a matéria em um corpo único.

A partir de [57] o *pizzicato* é utilizado até o fim da seção. Deste ponto em diante existe um direcionamento à região aguda. O trecho de movimentação rítmica mais contínua da seção ([71]-[74]) leva à sua nota mais aguda (dó) em [75], representando o desenvolvimento máximo do ser. Nesta região aguda, o timbre de *pizzicato* do violoncelo tem uma sonoridade com pouca reverberação, como se algo detivesse o desenvolvimento do ser. Este é o "sinal" de que não existe possibilidade de prosseguimento. A partir de então há um retorno à região média e grave.

Entre [75] e [82], a fragmentação dos gestos musicais representa a morte gradual da matéria. A partir de [83] o espírito do ser já se prepara para desligar-se da matéria e retornar a seu estado puro ([86]). Esta preparação se dá pela modificação gradual do timbre de *pizzicato* e de *arco* através da dinâmica e do timbre *sul tasto* (ex. 2.2.3.3).

---

<sup>19</sup> A escala está transposta para Lá. Em alguns pontos é acrescida a nota sol da corda solta, que não faz parte desta transposição, mas que já havia sido bastante utilizada como nota pedal em outras transposições.

c. 83 - 88

poco a poco a tempo

poco a poco sul tasto (molto) a tempo

molto sul tasto

pp

arco (molto sul tasto)

poco a poco ord. - - - - -

ppp

cresc. poco a poco

Exemplo 2.2.3.3 – Modificação gradual do timbre de *pizzicato* e *arco* através da dinâmica e do timbre *sul tasto*.

A última seção ([86]-[108]) representa a volta ao estado espiritual do ser e, portanto, a morte da matéria. Após algumas transposições, é atingida a transposição inicial da escala (Dó)<sup>20</sup> em [94], com baixo em dó, representando o retorno ao estado espiritual inicial, que se torna definitivo com a utilização do pedal na nota dó no baixo em [98], após dois compassos de baixo em fá #. Nesta seção, é utilizado o timbre de *arco*, simbolizando o espírito, mas com os gestos melódicos e rítmicos da seção em *pizzicato*, simbolizando as alterações causadas pelo conhecimento adquirido pelo ser em sua vida material. A grande fluência rítmica representa o desprendimento da energia acumulada pela matéria ao longo da existência física do ser. A peça termina com o timbre de *pizzicato*, indicando um possível retorno ao estado material do ser, representando assim a eternidade do ciclo.

<sup>20</sup> Assim como na seção anterior, são utilizadas a corda solta sol e sua oitava superior, porém sempre como apojetura da nota sol#.

### *Pós-composição*

A existência das proporções áureas na obra foi constatada após o término da composição. As três seções possuem importantes pontos áureos. O ponto áureo da primeira seção recai no início de [28], após sua última pausa significativa e justamente no ponto onde existe uma repetição transposta do motivo inicial da peça. Na segunda seção, o ponto áureo ocorre em [71], no início do trecho de movimentação rítmica mais contínua que leva à nota mais aguda da seção, e que pode ser considerado o seu auge. Este ponto também é aproximadamente o ponto áureo do plano geral da obra (0,632 do total de tempo da obra). Na terceira seção, o ponto áureo recai no momento onde se utiliza o pedal em dó ([98]).

A figura abaixo mostra a ocorrência dos pontos áureos nas seções individuais e no plano geral da obra:

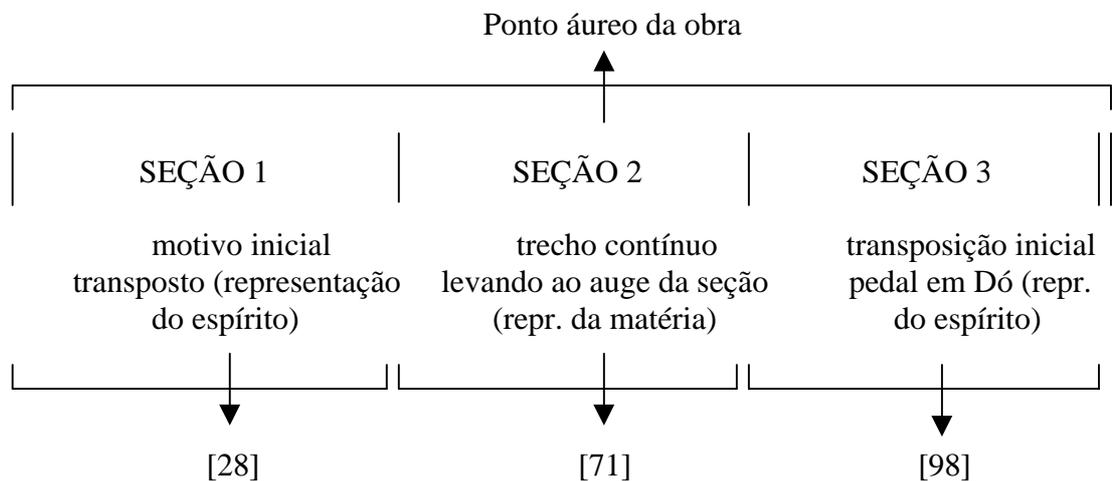


Figura 2.2.3.1 – Pontos áureos em *Ambigüidades II*.

Estes pontos representam momentos importantes nas mudanças de estados do ser (espiritual – material – espiritual). Na seção 1, a utilização transposta do motivo inicial representa um afastamento do estado espiritual. O ponto áureo da seção 2, coincidindo aproximadamente com o ponto áureo da obra, representa o maior afastamento do estado espiritual, sendo o desenvolvimento material máximo do ser, pois ocorre no auge da seção que representa este estado. Entretanto, este ponto também indica o começo do retorno ao estado espiritual, já que ao atingir o auge o ser também começa o seu declínio. Por fim, o ponto áureo da terceira seção representa o retorno definitivo ao estado espiritual.

As seções também têm uma estrutura simétrica, pois as seções 1 e 3 representam o espírito e utilizam principalmente o timbre de arco, e a seção central representa a matéria e utiliza o timbre de *pizzicato*.

# Ambigüidades II

para Violoncelo Solo

(1)

Dedicada a Rodrigo Alguati

Felipe Kirst Adamo

**Tempo rubato**  $\text{♩} = 54$

The score begins with a tempo marking of **Tempo rubato** and a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The first staff (measures 1-6) starts in 4/4 time, moving through 3/4, 2/4, and 3/2. Dynamics include *p*, *mfz*, *mp*, *p*, *mp*, and *p*. A *cresc.* marking is present at the end of the first staff.

The second staff (measures 7-13) continues in 3/4, 4/4, and 3/4. It features a *f* dynamic and slurs with accents.

The third staff (measures 14-21) includes 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4. Dynamics range from *mp* to *mf*. A *cresc.* marking is at the end.

The fourth staff (measures 22-25) starts with a *f* dynamic, followed by *mf*. It includes *pizz.* and *arco* markings.

The fifth staff (measures 26-29) begins with a *decresc.* marking, followed by *mp* and *mf*. It includes *pizz.* and *arco* markings.

The sixth staff (measures 30-33) starts with a *cresc.* marking, followed by *f* and *piu f*. It includes *pizz.* and *arco* markings.

The seventh staff (measures 34-37) continues with *arco* and ends with a *ff* dynamic.

38 pizz.  $\flat$  arco *ff* pizz.  $\flat$  *s*

41 arco *f* pizz. *s* arco  $\sharp$   $\flat$  *mf* pizz. *s*  $\flat$  *mf*

45 arco *mp* pizz. *mf* *s* arco *p* pizz. *s* *mf*

49 *s* arco pizz. *s* arco *s* pizz. *s*

53 arco *s* pizz. arco *s* pizz.

56 arco *s* pizz. *s*

58 *s*



81 *rit.* *a tempo* *rit.*

83 *poco a poco a tempo* *poco a poco sul tasto (molto)* *a tempo* *molto sul tasto* *pp*

86 *arco (molto sul tasto)* *poco a poco ord.* *ppp* *cresc. poco a poco*

89

92 *ord.* *ff*

95

98

101

Musical notation for measures 101-103. The piece is in 3/8 time. Measure 101 starts with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a B-flat. Measure 102 continues with eighth notes and a B-flat. Measure 103 ends with a 4/4 time signature change.

104

Musical notation for measures 104-105. The piece is in 4/4 time. Measure 104 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 105 continues with similar rhythmic patterns.

106

Musical notation for measures 106-107. The piece is in 3/4 time. Measure 106 features a melody with a slur and a fermata. Measure 107 includes a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Porto Alegre, 22 de abril de 2003

#### **2.2.4. *Concerto Grosso*, para Flauta Doce, Flauta Transversa, Oboé, Dois Pianos e Quinteto de Cordas**

O "*Concerto Grosso*" é inspirado no modelo barroco, caracterizado pela oposição de dois grupos instrumentais (*concertino*, ou *solí*, e *ripieno*, ou *tutti*). O "*Concerto Grosso*" foi composto para um grupo de quatro solistas (flauta doce, flauta transversa, oboé e piano) e orquestra de cordas mas para sua primeira execução, foram feitas duas adaptações: 1) a parte da orquestra de cordas foi reescrita para quinteto de cordas; 2) a parte de piano foi reescrita para dois pianos. A primeira destas adaptações decorreu do pequeno período de tempo que seria disponível para preparar a obra até o recital; a segunda revelou-se de uma premência ainda maior, pois sua execução pianística mostrou-se de uma dificuldade transcendente, em decorrência tanto das demandas técnicas propriamente ditas quanto da extrema complexidade rítmica. Os gestos eram quase inexecutáveis, a não ser que o andamento fosse consideravelmente reduzido, ou que a execução sofresse cesuras, interferindo na fluência buscada para a obra. A versão para dois pianos, sugerida pelo pianista André Loss, resolveu o problema de uma forma eficaz, pois além de resolver o problema de execução, traz um maior equilíbrio de dificuldade técnica entre os solistas, sendo esta a versão ideal. A adaptação da orquestra de cordas para quinteto também ajustou-se perfeitamente à composição, embora a tenha afastado um pouco do sentido original do termo *concerto grosso*, pois a alternância de *concertino* e *ripieno* transformou-se em alternância de dois grupos contrastantes mas de mesmo tamanho. Mesmo assim, a idéia de *tutti* existe em diversos momentos onde os dois grupos se unem, criando um grande grupo. Por isso o título original foi mantido e a obra caracterizou-se basicamente

pelo contraste entre três grupos de timbre: os solistas (fl. doce, fl. transv., ob. e 2 pnos), as cordas (2 vl, vla, vc e cb), e o *tutti*<sup>21</sup>.

Esta obra foi composta de forma mais intuitiva do que as anteriores, tendo como idéias pré-compositivas apenas o título, a instrumentação, a expressão "*átomos turbilhão*", extraída do livro "*A análise das coisas*" de Paul Gibier (1947, p. 34) e a frase "[toda composição musical] sai do silêncio e volta ao silêncio", extraída do livro *Biomusicology* de Wallin (1991, p. xvii). A concepção dos ciclos vitais têm estreita relação com as idéias já expostas do livro de Gibier (ver seção 2.2.3). A citação a seguir demonstra também a relação entre a frase de Wallin e algumas idéias utilizadas na argumentação sobre os ciclos vitais:

(...) Cada peça musical e cada gesto sonoro (...) é um ato temporal controlado pelo agente, e tal realização se origina no silêncio e no repouso. (...) A transição de padrões sonoros potenciais, apenas virtuais, para gestos sonoros reais e música, é causado por mudanças no tônus mental e senso-motor do agente através da troca de energia entre ele e o seu ambiente, de um equilíbrio não-estável (repouso) a estados ativos de flutuação. Um equilíbrio não-estável é um estado repleto de possibilidades criativas. O silêncio portanto, para ser quebrado e transformado em gestos sonoros ou música, é de certa maneira análogo ao vácuo quântico, postulado em alguns modelos cosmológicos modernos para a criação do universo (...): não é passivo, mas oculta seu poder para, em certo momento, liberar todas as combinações imagináveis de energia acústica e cinética em um mundo de música e dança. (WALLIN, 1991, p. xix)

Não houve, na composição do *Concerto Grosso*, uma preocupação prévia em visualizar um esquema formal que se adaptasse à idéia dos ciclos vitais, como ocorreu nas outras obras, e ele foi se estruturando na medida em que era composto. A representação dos ciclos vitais ocorre, embora sendo conscientizada sempre após o ato da composição, o

---

<sup>21</sup> A obra pode ser executada tanto na versão orquestral quanto na versão para quinteto, mas em ambos os casos deve utilizar 2 pianos.

que provavelmente se deve ao fato de esta concepção já estar sistematizada tanto no consciente quanto no inconsciente como um processo composicional.

A composição da obra começou com a criação de dois trechos musicalmente contrastantes, correspondentes aos 10 primeiros compassos da seção B ([80]-[89]) e à parte dos instrumentos solistas dos quatro primeiros compassos da seção D ([180]-[183]). Além da ampliação destes trechos julgou-se necessário criar duas novas seções para que eles fossem coerentemente utilizados na obra: uma seção inicial para atingir o primeiro trecho a partir do silêncio; uma seção intermediária entre os dois trechos, de forma que seu grande contraste fosse amenizado. Estas duas seções de certa forma corresponderiam à superação dos opostos sugeridos pela leitura de Hegel e Capra, ou à síntese dialética de Hegel, já que a seção inicial faz uma transição entre o silêncio e um trecho sem pausas e com intensidade forte, e a seção intermediária entre os trechos previamente compostos faria uma transição entre dois trechos contrastantes por suas diferentes texturas e figurações rítmicas.

Este processo acabou gerando uma grande parcela do concerto e, ao atingir a seção D, parecia ter-se chegado a um ponto crucial da composição: ao seu auge e ao limite dos materiais musicais. Até então, a obra tinha sido pensada como um processo de crescimento gradual, partindo do silêncio e direcionando-se a pontos estabelecidos de determinada complexidade sonora, cujo ponto final era o início desta seção D. Poder-se-ia então seguir com o mesmo processo de crescimento, criando-se novos pontos a serem alcançados com novo material. Esta possibilidade seria redundante e faria com que todo o processo utilizado até então perdesse importância.

A solução foi fragmentar os elementos utilizados, voltar a utilizar a região grave ([192]), que tinha sido omitida desde [110] com a saída do contrabaixo, e retornar a um nível menos denso dos parâmetros sonoros, invertendo o processo de crescimento, embora

a complexidade rítmica tenha se mantido praticamente no mesmo nível já alcançado, para que se mantivesse a tensão adquirida ao longo da obra. A região grave e o silêncio têm grande importância neste ponto da obra: a região grave conclui o processo de redução dos parâmetros em [218] e serve de ponto de partida para uma retomada no processo de crescimento da obra; o silêncio, que desde [47] não aparecia de forma simultânea a todos os instrumentos, volta a ocorrer em [193] numa pausa de semicolcheia, e atinge a maior proporção em [218], numa pausa de colcheia. A música estaria retornando ao silêncio proposto na frase de Wallin (ver p. 81). A figura de colcheia pode parecer insignificante para caracterizar este retorno, porém ela ganha grande ênfase no contexto, pois desde [113] existia um ritmo ininterrupto resultante dos ataques dos instrumentos na figuração de semicolcheias. A partir de [219] o processo de adensamento dos parâmetros é retomado chegando no seu clímax no final da obra.

O concerto é integrado por duas partes, subdividas em diferentes seções, de acordo com seus materiais musicais e a forma de utilização dos grupos instrumentais. Cada uma destas seções tem uma função correspondente às etapas dos ciclos vitais.

O quadro a seguir mostra a estrutura geral da obra conforme a instrumentação e a etapa dos ciclos vitais representada.

	SEÇÕES		UTILIZAÇÃO DOS GRUPOS INSTRUMENTAIS	ETAPA DOS CICLOS VITAIS
<b>PARTE I</b> ↓	<b>A</b> [1]-[79]	<b>A<sub>1</sub></b> [1]-[72]	Oposição entre solistas e cordas [1]-[28]	Nascimento
		(Transição [29]-[72])	Oposição e interação entre os dois grupos [29]-[72]	
		<b>A<sub>2</sub></b> [73]-[79]	Interação entre os dois grupos ( <i>tutti</i> )	
↓  ↓  → <b>PARTE II</b> ↓  ↓  ↓  → ↓	<b>B</b> [80]-[107]		<i>Tutti</i> , com a emancipação gradual dos solistas no final da seção	Maturidade
	Transição [108]-[116]		Solistas (contrabaixo <i>tacet</i> até a seção D)	
	<b>C</b> [116]-[179]	<b>C<sub>1</sub></b> [116]-[144]	Solistas	Desenvolvimento
		<b>C<sub>2</sub></b> [145]-[163]	<i>Tutti</i> . Cordas entram gradualmente e permanecem na seção C <sub>3</sub>	
		<b>C<sub>3</sub></b> [164]-[179]	Cordas	
	<b>D</b> [180]-[209]	<b>D<sub>1</sub></b> [180]-[189]	Solistas com acompanhamento das cordas	Auge [189] (2ª colcheia)
		<b>D<sub>2</sub></b> (transição D E) [189]-[209]	Oposição entre solistas, quarteto de cordas (vl I e II, vla e cb) e cordas graves (vc e cb)	Declínio
	<b>E</b> [210]-[232]		Cb, Vc e Pno I e II Entrada gradual do <i>tutti</i> a partir de [226]	Morte [218] Renascimento [219]
	<b>F</b> [232]-[273]	<b>F<sub>1</sub></b> [232]-[236]	<i>Tutti</i>	Maturidade
		<b>F<sub>2</sub></b> [236]-[247]	Solistas com intervenções das cordas	
		<b>F<sub>3</sub></b> [247]-[259]	Alternância dos solistas	Desenvolvimento
Transição F G [260]-[273]		Solistas e entrada gradual do <i>tutti</i>		
<b>G</b> [274]-[295]		<i>Tutti</i>	Auge [295]	

Quadro 2.2.4 – Estrutura do *Concerto Grosso* e representação dos ciclos vitais.

A primeira parte (seção A) representa o nascimento e está dividida em duas subseções, A<sub>1</sub> ([1]-[72]) e A<sub>2</sub> ([73]-[79]), existindo dentro de A<sub>1</sub> uma transição para a subseção seguinte ([29]-[72]). Esta seção foi a mais fortemente inspirada pelas expressões mencionadas de Gibier e de Wallin (ver p. 81). A expressão "átomos turbilhão" suscitou a idéia de algo que fosse se agitando até atingir um alto estado de movimentação, como um líquido que se aquece até atingir o ponto de fervura, onde suas partículas se agitam e entram em colisão umas com as outras. A obra partiria de um estado de repouso representado pelo silêncio inicial, com a utilização de dois compassos de pausa, e aos poucos adquiriria conteúdo, partindo de materiais simples para a utilização de materiais mais complexos.

Assim, a subseção A<sub>1</sub> "parte do silêncio" para uma nota dobrada em oitavas a partir da qual os parâmetros sonoros vão gradualmente expandindo-se e adensando-se, de forma semelhante a *Eterna Ciklo*. Esta oitava, na nota si, é utilizada nas flautas, primeiro em uníssono rítmico, e em seguida desdobrada ([3]-[7]). As notas si e fá serão as alturas mais importantes dentro da macroestrutura da obra. O timbre começa a se expandir em [7] por dobramentos em uníssono entre flautas, com o gesto de notas curtas em *mp*, como o que inicia a obra, e cordas, que sustentam o som das notas atacadas pelas flautas em *ppp*. A expansão do timbre continua através da introdução do oboé e dos pianos, também dobrados pelas cordas, ampliando a tessitura da seção para a região média e grave. Os pianos e o contrabaixo são os últimos instrumentos a serem introduzidos, na região grave, tendo como baixo a nota fá. Existe também uma ampliação gradual das intensidades e do conteúdo rítmico, harmônico e melódico. O conteúdo harmônico se expande através de uma crescente utilização de alturas e da formação de acordes cada vez mais dissonantes, formando *clusters*. O acréscimo de alturas e o crescimento rítmico são complementares, resultando na ampliação do conteúdo melódico: no início da seção são utilizadas notas

isoladas, e no seu decorrer estas notas vão se aproximando ritmicamente até criar pequenas figurações melódicas com diferentes alturas, que vão originar o trinado utilizado a partir de [29] (ex. 2.2.4.1).

notas isoladas

c. 1 - 10

$\text{♩} = 108$

Fl. doce

Fl. Tr.

figurações melódicas

c. 14 - 19

Fl. doce

Fl. Tr.

Oboé

trinados

c. 29 - 30

Fl. doce

Fl. Tr.

Oboé

Exemplo 2.2.4.1 – Ampliação do conteúdo melódico através do acréscimo de alturas e do adensamento rítmico.

No mesmo ponto onde são introduzidos os trinados ([29]), o oboé introduz uma nova figuração melódica, uma escala de tons inteiros abrangendo o âmbito de uma oitava. Com isto, os principais gestos a serem desenvolvidos já estão presentes na obra, e os materiais utilizados após o gesto do oboé são sempre derivados dos materiais expostos até aí. O conteúdo harmônico é baseado principalmente em intervalos de semitom, de tom e de trítono, e os conjuntos de notas utilizados em geral são restritos a estes intervalos ou terão uma predominância deles. Os gestos melódicos são baseados essencialmente em três figurações: repetição de notas; saltos de oitava (derivado da repetição de notas), sétima maior, nona menor e trítono (derivados dos saltos de oitava); e bordaduras inferior e superior, por semitom ou por tom (derivadas dos saltos de sétima). O exemplo 2.2.4.2 mostra os trechos da seção A que originaram as figurações melódicas, e algumas de suas utilizações em diferentes pontos da obra.

### Repetição de notas

#### Seção A

c. 9 - 13

Fl. doce

mp mp mp mp

#### Demais seções

c. 214 (seção E)

Pno I

v v v v

c. 274 - 277 (seção G)

Cb

f

## Saltos de 7<sup>a</sup>m, 8<sup>a</sup>J, 9<sup>a</sup>M e trítono

### Seção A

c. 9 - 12

Fl. doce *mp*

Fl. Tr. *mp*

### Demais seções

c. 80 - 81 (seção B)

Pno II *f*

VI I *f*

VI II *mf*

Vla *mf*

Vc *mf*

Cb *f*

c. 284 - 286 (seção G)

Fl. doce

Fl. Tr.

Oboé

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

## Bordadura

### Seção A

c. 41 - 42

Fl. Tr. *p* *mf*

## Demais seções

c. 117 (seção C)

c. 294 - 295 (seção G)

Exemplo 2.2.4.2 – Gestos da seção A e seus derivados nas demais seções.

O gesto escalar introduzido pelo oboé e o trinado são os principais gestos da subseção  $A_2$  ([72]-[79]). Pode-se considerar o trecho entre [29] e [72] como uma transição através de uma densificação dos parâmetros do som que chega ao auge em [71] e conduz à subseção  $A_2$ . Os trinados e as figurações escalares rápidas se intercalam entre os instrumentos, representando os "átomos turbilhão"; um instrumento conclui uma destas figurações no momento em que outro instrumento a inicia, como se uma partícula colidisse com a outra, transmitindo sua energia cinética. As escalas representam o movimento de uma partícula em direção à outra, e o trinado a tensão da partícula, ou seu movimento em relação a si mesma. Nos dois últimos compassos da seção as subdivisões de tempo ficam mais claras, principalmente em [79], onde o piano I têm figurações contínuas de colcheias e o violoncelo e a viola têm ritmos complementares ressaltando esta mesma subdivisão. Já há um direcionamento para a seção seguinte, que possui um pulso bem definido.

Os elementos adquiridos na seção A são utilizados na seção B em uma textura mais clara e em um pulso mais contínuo. A repetição da nota si que iniciou a obra aparece agora no baixo, mas em um ritmo padronizado, e se mantém em ostinato até o final da seção, podendo considerar-se que o ser chegou a sua maturidade. A representação dos átomos turbilhão prossegue até o fim da obra, nesta seção pelos saltos de um instrumento "colidindo" na nota de outro, que prossegue seu movimento melódico, em um gesto semelhante ao utilizado na seção anterior através das escalas, mas utilizando somente suas notas estruturais (primeira e última notas das escalas).

Após apresentar os materiais desta seção (ou seja, as novas configurações dos materiais já existentes), se inicia um processo de transformação com o objetivo de atingir as figurações rítmicas de semicolcheia que seriam utilizadas no trecho previamente composto da seção D. Um gesto do violino introduz a figura de semicolcheia ([97]) e os instrumentos solistas a assimilam, a expandem e introduzem o gesto melódico de bordadura que será utilizado na seção C. A utilização desta figuração nos instrumentos solistas faz com que eles comecem a se emancipar do *tutti*. Entre [108] e [109] todos os instrumentos de cordas silenciam e os solistas, com exceção do piano II, permanecem. Neste ponto começa a transição entre as seções B e C, caracterizada por certa instabilidade, por causa da utilização dos gestos de bordaduras em diversas transposições e da utilização de um ritmo resultante de semicolcheias ainda entrecortado por pausas. Em [114] todos os instrumentos empregados utilizam semicolcheias e o fluxo contínuo desta figuração se estabelece como ritmo resultante, pelo entrelaçamento dos gestos de bordadura, até o final da composição. Este fluxo só vai ser quebrado entre [193] e [225], logo reestabelecendo-se em [226].

Em [116] (4º tempo) as alturas estabilizam-se, caracterizando a entrada na seção C ([116]-[179]). O piano II entra em [125], tendo a função de introduzir gradualmente o

principal gesto que será utilizado na seção D (gesto D). Este gesto funde as figurações de bordadura e saltos (Ex. 2.2.4.3).



Exemplo 2.2.4.3 – Formação do principal gesto da seção D.

Nesta seção, as notas utilizadas inicialmente no piano II são sempre dobramentos de notas dos outros solistas; a mão direita serve apenas como referência rítmica e a mão esquerda introduz aos poucos as notas do gesto D, que começa a ser caracterizado como gesto melódico a partir de [137], como se estivesse saindo gradualmente de dentro da textura entrelaçada dos demais solistas, e em [141] aparece completo. Em [141] também começa a ser introduzido sutilmente o timbre das cordas, através do violino II, que leva à subseção C<sub>2</sub> ([145]-[163]). A partir de [145] os demais instrumentos de cordas, exceto o contrabaixo, vão sendo introduzidos com o gesto D, sem dobramentos dos instrumentos solistas, podendo-se dizer que este gesto está totalmente emancipado. O auge de sua utilização ocorre em [152], sendo depois abandonado em [156], onde o conjunto de notas utilizado se reduz a apenas três notas. As cordas também assimilam os gestos de bordadura dos solistas a partir de [148], e a partir de [154] o número de notas utilizadas pelos instrumentos solistas se reduz, até que cada um deles ausenta-se. A subseção C<sub>3</sub> utiliza somente as cordas e tem como função expandir o número de alturas utilizadas, levando ao conjunto de notas utilizado no início da seção D ([180]-[209]), e retornando às figurações melódicas do gesto D.

O fluxo contínuo de semicolcheias, as repetições e as transformações graduais aproximam a seção C das obras das décadas de 60 e 70 de Steve Reich, principalmente aquelas que utilizam figurações rápidas, como "*Piano phases*", "*Six pianos*" e "*Music for 18 musicians*". Porém os processos não se prolongam tanto como nestas composições, e a continuidade ininterrupta que caracterizaria os processos composicionais de Reich é abruptamente quebrada quando se atinge a seção D, com seus *sfz* e sua estrutura fragmentária.

A subseção D<sub>1</sub> ([180]-[189]) é o ponto de chegada de todo o desenvolvimento do concerto, e representa o auge do desenvolvimento do ser. O gesto D aparece em destaque nos instrumentos solistas, com acompanhamento das cordas (exceto contrabaixo), que também ressaltam através dos *sfz* as diferentes transposições deste gesto. O *sfz* também é utilizado no piano, após os arpejos que servem para finalizar a utilização de cada transposição. Estas figurações (arpejo seguido de *sfz*) passam a ser utilizadas em todos os instrumentos em [188], e levam ao auge da seção, representando o auge do desenvolvimento do ser em [189], num *sffz* conjunto entre cordas e solistas. A partir daí ocorre uma fragmentação da textura, com a alternância dos grupos instrumentais e dos gestos D e bordadura, e uma redução na densidade dos parâmetros sonoros.

A região grave, que havia sido omitida desde [110], retorna dentro deste contexto fragmentário a partir de [192], com a volta do contrabaixo, conservando-se como principal região da seção seguinte (E [210]-[232]), onde permanecem somente os timbres graves de violoncelo, contrabaixo e piano I, no gesto de bordadura, e um resquício da região média no piano I, nos acordes repetidos da mão direita. O ser se encaminha para a morte, que se anuncia pela quebra do fluxo de semicolcheias e se concretiza no *sffz* nos dois pianos, em oitavas da nota fá, seguido por pausa de colcheia ([218]). Então os parâmetros voltam gradualmente a se adensar, representando o renascimento.

Em [225] existe uma transição, onde o baixo começa a se dirigir da nota fá para a nota si, e os instrumentos são introduzidos em fugato até atingir o *tutti* que inicia a seção F ([232]-[274]) e representa a maturidade do ser em sua nova existência.

As subseções F<sub>2</sub> ([237]-[247]) e F<sub>3</sub> ([247]-[259]) continuam o desenvolvimento do ser, utilizando os solistas, primeiro em conjunto (F<sub>2</sub>), com intervenções das cordas, e depois em diferentes agrupamentos, em duos e trios (F<sub>3</sub>). O gesto D reaparece em [237] na flauta doce, e se funde em seguida com o gesto de bordadura do compasso anterior, formando um novo padrão (ex. 2.2.4.4), que será utilizado até [286].

Fl. doce c. 236 - 237

The image shows a musical score for a flute (Fl. doce) covering measures 236 to 237. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Four specific patterns are highlighted with brackets and labels: 'bordadura' (measures 236-237), 'gesto D' (measures 237-238), and two instances of 'padrão derivado' (measures 238-239 and 239-240).

Exemplo 2.2.4.4 – Padrão derivado dos gesto D e bordadura na seção F.

Em [274] começa a seção G, após um retorno progressivo do *tutti* (transição F – G [260]-[273]), e ao atingir-se a nota si no baixo, que permanece em *ostinato* até a conclusão da obra. Os gestos da seção B (nas cordas), são gradualmente sobrepostos aos gestos utilizados na seção F (nos solistas) e transformados aos poucos no gesto de bordadura. Desta forma, esta seção representa uma espécie de síntese dialética da obra, onde todos os gestos se unificam superando suas diferenças e representando o renascimento do ser "em um nível elevado". A obra se conclui no clímax desta seção, representando o auge do desenvolvimento do ser, em um acorde em *sfz.*, que utiliza as notas si e fá respectivamente como pontos extremo grave e extremo agudo. A idéia de terminar a obra nesta etapa dos ciclos vitais se deve ao fato dela concluir o ciclo de composições deste memorial, representando desta forma a continuidade desta concepção estética, e não o seu fim.

### ***Pós-composição***

Apesar de ter sido composto mais intuitivamente, o "Concerto grosso" representa claramente as concepções dos ciclos vitais, o que também acontece quanto à utilização da proporção áurea e das estruturas simétricas.

Diversos pontos de fundamental importância para a obra ocorrem em pontos áureos. O primeiro auge do desenvolvimento do ser ([189]), ocorre aproximadamente no ponto áureo da obra (0, 633), e a utilização de semicolcheias num fluxo contínuo do ritmo resultante começa exatamente no ponto áureo retrógrado. Na primeira parte do concerto, o ponto áureo retrogrado ocorre no primeiro gesto de trinado, nas flautas, em conjunto com o gesto escalar do oboé, que leva ao auge da seção e representa os átomos turbilhão. Por fim, o compasso que representa a morte do ser ocorre aproximadamente no ponto áureo da segunda parte da obra.

As estruturas simétricas ocorrem na macroestrutura e na utilização das alturas. Na macroestrutura, ocorrem na representação da primeira existência do ser ([1]-[218]) e na segunda parte da obra, em ambos os casos na densidade dos parâmetros do som (fig. 2.2.4.1), e na utilização das notas estruturais si e fá, na obra como um todo. Estas notas são utilizadas da seguinte forma: a seção inicial parte da nota si na região aguda até atingir a nota fá na região grave, quando os últimos instrumento são introduzidos (contrabaixo e piano em [26]); no final da seção A a nota mais aguda é fá (flauta doce [77]-[79]) e contrabaixo e piano atingem, a partir também da nota fá, a nota si no início da parte II; no ponto áureo desta segunda parte, a nota fá do baixo, em *sffz* ([218]), representa a morte e inicia o renascimento, atingindo a nota si na representação da maturidade do ser ([232]); na última seção, a nota mais aguda é si até o penúltimo compasso e, por fim, a obra conclui

com os extremos si, na região grave, e fá, na região aguda. Estas alturas estruturais são alternadas simetricamente entre a região grave e aguda, conforme o quadro 2.2.4.2.

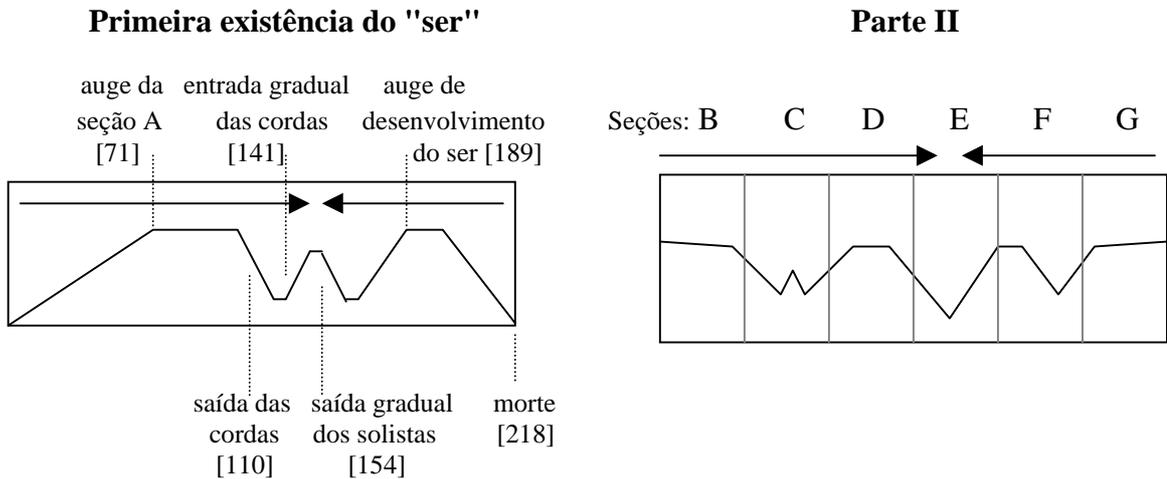


Figura 2.2.4.1 – Simetrias estruturais na densidade dos parâmetros sonoros do *Concerto Grosso*.

	Início da parte I	Final da parte I	Início da parte II	Morte e renascimento	Final da parte II
Voz mais aguda	Si	Fá			Si Fá
Voz mais grave	Fá	Fá	Si	Fá	Si (Si)

Quadro 2.2.4.2 - Simetria na utilização das notas estruturais Fá e Si nas vozes extremas do *Concerto Grosso*.

Os conjuntos de notas utilizados também são em grande parte simétricos. Os clusters em semitons das cordas e a escala de tons inteiros introduzido pelo oboé são exemplos destes conjuntos na seção A. Esta escala é utilizada (completa ou não) com

freqüência também entre intervalos de semitom (semitom – tons inteiros – semitom). A seção B utiliza principalmente o conjunto simétrico (B, C, F, F#), e a subseção C<sub>1</sub> utiliza o conjunto (E, F, F#, G#, A, A#). Estes e outros conjuntos simétricos aparecem constantemente ao longo de toda a obra.

**Concerto Grosso**  
(Versão a) Para Flauta Doce, Flauta Transversa, Oboé,  
2 Pianos e Quinteto de Cordas  
*Dedicado a Lorenzo Cuervo Aldami*

(1)

Felipe Kirck Adams

*J = 108*

Flauta Doce  
Flauta Tr  
Oboe  
Piano I  
Piano II  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabaixo

3

Flauta Doce  
Flauta Tr  
Oboe  
Piano I  
Piano II  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabaixo

(2)

Musical score system 1, measures 14-19. The system consists of six staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The middle two staves (bass clef) are mostly empty. The bottom two staves (bass clef) feature a melodic line with dynamics *ppp* and *f*. The music is in 4/4 time.

Musical score system 2, measures 20-25. The system consists of six staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The middle two staves (bass clef) are mostly empty. The bottom two staves (bass clef) feature a melodic line with dynamics *ppp* and *f*. The music is in 4/4 time.

(3)

Musical score system 1, measures 25-30. The system includes a grand staff with piano and mezzo-forte passages. Dynamic markings include *p*, *mp*, and *mpf*. There are also markings for *ppp* in the lower staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score system 2, measures 31-36. The system includes a grand staff with piano and mezzo-forte passages. Dynamic markings include *ppp*, *mp*, and *mpf*. There are also markings for *cresc. poco a poco* in the lower staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.





(6)

The image displays a musical score for a piano and strings, organized into two systems of staves. The first system (measures 16-24) features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with dynamics such as *mf* and *f*. The string section consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), with the lower strings playing a sustained, low-frequency accompaniment. The second system (measures 25-33) continues the piano part, which includes some more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff*. The string accompaniment remains consistent, providing a harmonic foundation for the piano's melody.

(7)

65 (mf)

66 (mf)

67 (mf)

68 (mf)

69 (mf)

70 (mf)

71 (ff)

72 (ff)

73 (ff)

74 (ff)

75 (ff)

76 (ff)

74 (3)

Musical score for measures 74-76. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts have melodic lines with various articulations and dynamics. Measure 74 is marked with a '3' in a circle, indicating a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

75

Musical score for measures 75-77. This section continues the string quartet and piano accompaniment from the previous page. The notation is consistent, with the piano part providing a dense, rhythmic texture. The string parts continue their melodic development. Measure 75 is marked with a '3' in a circle, indicating a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

79

80

L'istesso tempo

L'istesso tempo

99

(10)

Musical score for measures 34-38. The score is written for a piano and voice. It features a complex texture with multiple staves. The piano part includes a prominent bass line with a steady eighth-note accompaniment. The vocal line is marked with dynamics such as *mp* and *f*. A specific instruction *mp cresc. poco a poco* is present in the vocal staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Musical score for measures 39-43. This section continues the musical material from the previous system. It maintains the same instrumental and vocal parts. The piano accompaniment remains consistent with the eighth-note bass line. The vocal line shows further development of the melodic and harmonic ideas, with dynamic markings like *pp* and *mp* used to indicate changes in volume. The instruction *mp cresc. poco a poco* is repeated in the vocal staff. The score concludes with a final measure in measure 43.

32

Musical score for measures 32-35. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of a melodic line with some rests. Dynamics include *mp* and *pp*. A fermata is present over a note in measure 34.

36

Musical score for measures 36-39. The score continues with the piano and vocal parts. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The vocal line has more active melodic movement. Dynamics include *mp*, *ff*, and *pp*. A fermata is present over a note in measure 38.

(12)



Musical score system 1, measures 100-103. The system consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring many slurs and ties. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a more rhythmic line. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The sixth and seventh staves are a grand staff for a second instrument. The eighth and ninth staves are a grand staff for a third instrument. The bottom staff is a bass clef with a simple bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.



Musical score system 2, measures 104-107. The system consists of ten staves, continuing the arrangement from the previous system. The top staff continues the melodic line with complex phrasing. The second staff continues the melodic line with some long notes. The third staff continues the rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves continue the piano accompaniment. The sixth and seventh staves continue the second instrument's part. The eighth and ninth staves continue the third instrument's part. The bottom staff continues the bass line. The music maintains the same style and instrumentation as the first system.



Musical score system 1, measures 107-110. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and a bass line. The piano accompaniment includes a right-hand part with a rhythmic pattern and a left-hand part with chords. Performance markings include *quasi legato*, *f*, *mf*, and *al niente*.



Musical score system 2, measures 111-114. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and a bass line. The piano accompaniment includes a right-hand part with a rhythmic pattern and a left-hand part with chords. Performance markings include *mf* and *quasi legato*.

Musical score for measures 111-114. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate grand staff for the right and left hands. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first measure of the piano part (measure 111) has a dynamic marking of *f*. The second measure (112) has a dynamic marking of *f* and the instruction *quarti le passo* above the staff. The piano part continues with a similar rhythmic pattern through measures 113 and 114.

Musical score for measures 115-118. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate grand staff for the right and left hands. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first measure of the piano part (measure 115) has a dynamic marking of *mp*. The piano part continues with a similar rhythmic pattern through measures 116, 117, and 118.

(13)

Musical score system 111-113. It consists of ten staves. The top four staves (treble clefs) contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bottom six staves (bass clefs) are mostly empty, with some rests and a few notes in the lowest staff.

Musical score system 114-116. It consists of ten staves. The top four staves (treble clefs) contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bottom six staves (bass clefs) are mostly empty, with some rests and a few notes in the lowest staff.

124 (16)

This block contains the first system of a musical score, covering measures 124, 125, and 126. It features a grand staff with three staves for the right hand (treble clef) and three staves for the left hand (bass clef). The music is written in a common time signature. The right hand part consists of a continuous eighth-note pattern, while the left hand part features a more complex rhythmic structure with some rests. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

127

This block contains the second system of a musical score, covering measures 127, 128, and 129. It follows the same grand staff format as the first system. The musical notation continues with similar rhythmic patterns, including eighth notes and rests, across the three right-hand and three left-hand staves. The system concludes with a double bar line.

(17)



Musical score system 1, measures 111-113. The system consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are grouped by a brace and contain a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The ninth and tenth staves are a grand staff with a bass clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.



Musical score system 2, measures 114-116. The system consists of ten staves, identical in layout to system 1. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are grouped by a brace and contain a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The ninth and tenth staves are a grand staff with a bass clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

137

Musical score for measures 137-139. The score consists of ten staves. The top three staves (treble clef) contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) contains a similar pattern. The fifth staff (treble clef) contains a pattern of quarter notes. The sixth staff (treble clef) contains a pattern of quarter notes. The seventh staff (treble clef) is empty. The eighth staff (bass clef) is empty. The ninth staff (bass clef) is empty. The tenth staff (bass clef) is empty.

140

Musical score for measures 140-142. The score consists of ten staves. The top three staves (treble clef) contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) contains a similar pattern. The fifth staff (treble clef) contains a pattern of quarter notes. The sixth staff (treble clef) contains a pattern of quarter notes. The seventh staff (treble clef) is empty. The eighth staff (bass clef) contains a pattern of quarter notes. The ninth staff (bass clef) is empty. The tenth staff (bass clef) is empty.

Musical score for measures 143-145. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the upper strings and woodwinds, with some melodic lines in the lower strings. Dynamics include *p* and *mp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 146-148. The score continues the orchestral and vocal parts. The vocal line has a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and melodic lines. Dynamics include *mp* and *quasi legato*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

149 (20)

This system of music contains measures 149 through 152. It features a complex arrangement of staves. The top four staves are grouped with a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped with a brace. The seventh and eighth staves are grouped with a brace. The bottom two staves are a grand staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mp* and *quasi legato*.

152

This system of music contains measures 152 through 155. It continues the complex arrangement of staves from the previous system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mp* and *quasi legato*.

(21)

Musical score for measures 153-155. The score consists of 12 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *mp* is present in the lower staves.

Musical score for measures 158-160. The score consists of 12 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking *mp* is present in the lower staves.

151 (23)

Musical score for measures 151-153. The score consists of 12 staves. The first three staves are vocal parts. The next two staves are piano accompaniment. The bottom five staves are a rhythmic accompaniment, likely for a string ensemble or orchestra, featuring a consistent eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

154

Musical score for measures 154-156. The score consists of 12 staves. The first three staves are vocal parts. The next two staves are piano accompaniment. The bottom five staves are a rhythmic accompaniment, similar to the previous system, featuring a consistent eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Musical score system 167-170. This system contains five staves. The top three staves are empty. The fourth and fifth staves are also empty. The sixth and seventh staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The eighth and ninth staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The tenth and eleventh staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The twelfth and thirteenth staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical score system 171-174. This system contains five staves. The top three staves are empty. The fourth and fifth staves are also empty. The sixth and seventh staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The eighth and ninth staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The tenth and eleventh staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests. The twelfth and thirteenth staves contain rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical score for measures 172-175. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 172, 173, and 174. The second system contains measure 175. The notation includes a grand staff with piano and celesta parts, and a bass staff with a bass line. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The celesta part has a similar rhythmic pattern. The bass line is mostly rests.

Musical score for measures 176-179. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 176, 177, and 178. The second system contains measure 179. The notation includes a grand staff with piano and celesta parts, and a bass staff with a bass line. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The celesta part has a similar rhythmic pattern. The bass line is mostly rests. A *pp* dynamic marking is present at the end of measure 179.



Musical score system 1, measures 189-191. The system consists of seven staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom five staves are piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *sfz*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score system 2, measures 192-194. The system consists of seven staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom five staves are piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *sfz*, and *quasi legato*. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 192-198. The score is written for a piano and includes a double bass line. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The double bass line provides a steady, rhythmic foundation. Dynamics include *mf* and *mp*. The tempo marking *quasi l'adagio* is present. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

Musical score for measures 199-205. The score continues the piano and double bass parts. The piano part shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns established in the previous system. The double bass line remains consistent. Dynamics are marked *mp*. The tempo marking *quasi l'adagio* is also present. The key signature remains one flat.

Musical score for measures 198-200. The score consists of 11 staves. Measures 198 and 199 feature a complex texture with multiple melodic lines in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are present throughout. Measure 200 shows a continuation of the texture with some melodic development in the upper staves.

Musical score for measures 201-203. The score consists of 11 staves. Measure 201 begins with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment. Measure 202 features a long, sweeping melodic line in the upper staves. Measure 203 concludes the section with a final melodic phrase in the upper staves and a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *mp* are used throughout.

Musical score for measures 204-206. The score consists of ten staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace. The seventh and eighth staves are grouped by a brace. The ninth and tenth staves are grouped by a brace. The music is in 4/4 time. The first three measures show a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The fourth measure features a melodic phrase in the upper staves with the marking *quasi legato* and *mp*. The fifth and sixth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The seventh and eighth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The ninth and tenth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The lower staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 207-209. The score consists of ten staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace. The seventh and eighth staves are grouped by a brace. The ninth and tenth staves are grouped by a brace. The music is in 4/4 time. The first measure is a rest. The second measure features a melodic phrase in the upper staves with the marking *vo*. The third measure is a rest. The fourth measure features a melodic phrase in the upper staves with the marking *mp*. The fifth and sixth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The seventh and eighth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The ninth and tenth measures continue the melodic line with the marking *mp*. The lower staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes.

(30)



Musical score system 1, measures 210-212. The system includes a grand staff with piano (p) and mezzo-forte (mf) markings. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.



Musical score system 2, measures 213-216. The system continues the musical notation from the previous system, showing further development of the piano and bass parts.

(a1)

Musical score for measures 217-220. The score consists of ten staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves are grouped with a brace and contain melodic lines with dynamics *mf* and *ff*. The sixth and seventh staves are empty. The eighth and ninth staves are empty. The tenth staff contains a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at the end of measure 219.

Musical score for measures 221-224. The score consists of ten staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves are grouped with a brace and contain melodic lines with dynamics *mf* and *ff*. The sixth and seventh staves are empty. The eighth and ninth staves are empty. The tenth staff contains a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at the end of measure 223.

224

Musical score for measures 224-226. The score consists of ten staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves are grouped with a brace and contain piano accompaniment. The sixth and seventh staves are empty. The eighth staff contains a melodic line with the instruction *quasi legato* and *mf*. The ninth and tenth staves contain a rhythmic accompaniment.

227

Musical score for measures 227-229. The score consists of ten staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves are grouped with a brace and contain piano accompaniment. The sixth and seventh staves are empty. The eighth staff contains a melodic line with the instruction *quasi legato* and *mf*. The ninth and tenth staves contain a rhythmic accompaniment.

210

*quasi legato*

*mf*

211

(34)

216

Musical score for measures 216-218. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part includes a prominent bass line with a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

219

Musical score for measures 219-221. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The music continues with the same complex rhythmic pattern. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

246

Musical score for measures 246-248. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A double bar line is present at the end of measure 248.

249

Musical score for measures 249-251. The score continues from the previous system and includes a vocal line. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The vocal line has lyrics written below it. The key signature and time signature remain the same. A double bar line is present at the end of measure 251.

Musical score for measures 248-250. The score is written for a piano and includes a grand staff with two staves for the right hand and two for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamic marking *mf* is present. The instruction *quasi legato* is written above the right-hand part in measure 250.

Musical score for measures 251-253. The score continues with complex rhythmic patterns. The dynamic marking *mf* is present. The instruction *quasi legato* is written above the right-hand part in measure 251.

Musical score system 1, measures 214-216. The system includes a grand staff with piano and celesta parts, and a string quartet. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The celesta part has a similar pattern. The string quartet consists of four staves with rests.

214

*quasi legato*

*mf*

*mf quasi legato*

Musical score system 2, measures 217-219. The system continues the piano and celesta parts from the previous system. The piano part has a dense texture of sixteenth notes. The celesta part has a similar texture. The string quartet remains with rests.

217

*quasi legato*

*mf quasi legato*

*mf*

Musical score for measures 260-262. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The tempo/mood marking is *quasi allegro*. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 263-265. The score continues the piece with the same instrumentation and key signature. The rhythmic pattern remains complex, with some changes in the bass line. The dynamic marking is *mp* and the tempo/mood marking is *quasi allegro*.

Musical score for measures 265-272. The score is arranged in two systems of five staves each. The top staff of each system is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) in the grand staff of the first system and *quasi legato* in the bass staff of the second system.

Musical score for measures 273-280. The score is arranged in two systems of five staves each. The top staff of each system is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is an alto clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music continues with rhythmic patterns, including some longer note values and rests. Dynamic markings include *f* (forte) in the treble and alto staves of the second system, and *mp* (mezzo-piano) in the grand staff of the second system.

Musical score for measures 212-214. The score is written for a piano and includes a grand staff with two bass staves and two treble staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). A fermata is present over a measure in the lower treble staff at the end of the section.

Musical score for measures 215-217. The score continues with the same instrumentation and complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a fermata over a measure in the lower treble staff.

278

Musical score for measures 278-280. The score is arranged in two systems. The first system (measures 278-280) features a complex texture with multiple staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The second system (measures 281-283) continues the rhythmic patterns, with some melodic lines in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

281

Musical score for measures 281-283. This system continues the musical piece from the previous system. It features the same multi-staff arrangement with treble and bass clefs. The music maintains the rhythmic complexity seen in the previous measures, with various note values and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

284

Musical score for measures 284-286. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 284 and 285, and the second system contains measure 286. Each system consists of ten staves: five for the upper right hand (treble clef), five for the lower right hand (treble clef), and five for the left hand (bass clef). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

287

Musical score for measures 287-290. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 287 and 288, and the second system contains measures 289 and 290. Each system consists of ten staves: five for the upper right hand (treble clef), five for the lower right hand (treble clef), and five for the left hand (bass clef). The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Musical score for measures 290-292. The score consists of 11 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The bottom two staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic marking *mp* is present in the right margin of each staff.

Musical score for measures 293-295. The score consists of 11 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The bottom two staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic marking *ff* is present in the right margin of each staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

## CONCLUSÃO

As cinco composições analisadas neste memorial têm como principal fundamento estético a concepção dos ciclos vitais, com suas etapas de nascimento, desenvolvimento, morte e renascimento. Esta concepção fundamentou-se em minhas obras compostas anteriormente à presente etapa, em duas referências bibliográficas principais (HEGEL, 1992 e 1993; CAPRA, 2000) e na utilização das simetrias, da proporção áurea e da série de Fibonacci, elementos estruturais que se ligam à concepção dos ciclos vitais por estarem fundamentados na natureza. A partir destes materiais, foram obtidas cinco concepções derivadas da concepção dos ciclos vitais: 1) o movimento cíclico de eterno retorno, em constante mudança e evolução; 2) a ambigüidade dos conceitos e sua superação, ou unificação; 3) o vir-a-ser contido no germe do ser; 4) a unidade orgânica do todo; e 5) a presença de estruturas simétricas, da proporção áurea e da série de Fibonacci.

O movimento cíclico de eterno retorno, em constante mudança e evolução, consiste musicalmente na reutilização e na transformação de materiais musicais dentro de uma obra, simbolizando a passagem gradual de uma etapa à outra no desenvolvimento do ser e o seu renascimento em um novo nível de desenvolvimento.

A ambigüidade dos conceitos consiste na utilização de materiais musicais contrastantes, representando diferentes etapas de desenvolvimento do ser. A unificação dos

conceitos ocorre através da fusão destes materiais, ou na transformação gradual de um material em outro.

O vir-a-ser contido no germe consiste na utilização de elementos simples que gradualmente ganham complexidade, transformando-se em materiais importantes no decorrer da composição. Também existe na passagem de uma etapa a outra de representação dos ciclos, pois o atingir um auge de densificação de parâmetros sonoros, representando o máximo desenvolvimento do ser, implica a posterior retração destes parâmetros até atingir a etapa da morte. O procedimento inverso também ocorre, na relação entre morte e renascimento.

A unidade orgânica do todo consiste na inter-relação entre as seções de uma obra, através da utilização de materiais em comum e da transformação gradual dos materiais de uma seção para a outra. Constatou-se este mesmo processo no conjunto das obras, unificando-o como um ciclo de composições.

A utilização das simetrias, da proporção áurea e da série de Fibonacci estão fortemente ligadas às concepções precedentes, muitas vezes sendo o resultado de suas utilizações. A estrutura simétrica de *Eterna Ciklo* é um exemplo de como as simetrias podem surgir em decorrência destas concepções. A proporção áurea foi utilizada de forma intuitiva e freqüentemente as simetrias se adaptam a ela, sendo o ponto áureo o seu eixo central. A simetria se caracteriza, nestes casos, por seções semelhantes mas de durações desiguais. Aparecendo na microestrutura e na macroestrutura das obras, bem como no conjunto de composições, as simetrias e a proporção áurea fazem parte da cadeia de relações que unificam o todo.

A concepção dos ciclos vitais já existia antes da composição da primeira obra do presente conjunto, porém cristalizou-se gradualmente durante a composição das cinco

peças. Assim, existem semelhanças nos processos composicionais de todas as obras, mas sempre em um novo nível e utilizando novas idéias.

De maneira geral, as obras possuem um processo comum de adensamento e rarefação dos parâmetros do som. Dentro deste processo, os materiais musicais são construídos gradualmente ou fragmentados, de acordo com a etapa do ciclo vital representada. Estes processos estão fortemente ligados à idéia do campo quantizado da física: "concentrações de energia que vêm e vão (...) se dissolvendo no campo subjacente" (CAPRA, 2000, p.160), partindo e voltando a um "vácuo" que "contém a potencialidade para todas as formas" (CAPRA, 2000, p. 169). A individualidade das obras do ciclo se mantém pela diferença de instrumentação, pela utilização de novos gestos musicais e pela transformação de gestos de composições anteriores.

A análise das composições revelou que diversos elementos foram utilizados de forma inconsciente. Nos Estudos para piano, a proporção áurea ocorre em pontos de grande importância estrutural e foi utilizada inconscientemente. O mesmo ocorre com a estrutura simétrica de *Eterna Ciklo*. Em *Ambigüidades II* quase todos os elementos musicais foram gerados de forma consciente, inclusive a estrutura global. A análise final, no entanto, revelou a utilização inconsciente da proporção áurea em pontos importantes da macroestrutura da obra e de suas seções. Por fim, o *Concerto Grosso* foi a obra composta de forma mais intuitiva, sem a utilização de elementos previamente estabelecidos. Mesmo assim, foi constatada a utilização de todos os elementos musicais gerados pela concepção dos ciclos vitais, bem como das estruturas simétricas e da proporção áurea. O próprio conjunto de composições possui diversas relações, entre suas instrumentações, seus materiais musicais e outros elementos estruturais, que não haviam sido conscientemente planejadas mas igualmente se enquadram nas concepções dos ciclos vitais. A constatação dos elementos utilizados inconscientemente indicam que as concepções estéticas e os

recursos técnico-composicionais descritos neste memorial foram amplamente assimilados pelo compositor.

Abrem-se aqui duas possibilidades para uma pesquisa futura na área de composição musical: 1) a expansão da utilização musical das concepções estéticas dos ciclos vitais, com um maior aprofundamento nos campos técnicos e filosóficos explorados neste Memorial, e a ampliação da investigação através de outros campos de conhecimento, como a biologia e a sociologia; 2) a utilização da intuição e de elementos inconscientes na composição musical, através de uma investigação mais aprofundada no campo da psicologia da música.

O conjunto das composições analisadas aqui possui inter-relações não só entre as obras que o compõem, mas também com obras compostas anteriormente e, possivelmente, com o trabalho de outros compositores e autores, pertencendo a um contexto seqüencialmente mais amplo, em uma cadeia infinita de relações. Esta "teia de eventos inter-relacionados" (CAPRA, 2000, p. 214), bem como a continuidade desta investigação, trazendo novas idéias à concepção dos ciclos vitais, mantém o fluxo constante de reutilização e transformação das idéias em um ciclo eterno de nascimento, desenvolvimento, morte e renascimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, Felipe K. *Concerto para piano e orquestra de câmara*. Porto Alegre: 2001. Texto não publicado.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1992.
- BENITTEZ, J. J. *Operação Cavalo de Tróia*. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- BOWMAN, Wayne D. *Philosophical perspectives on music*. New York: Oxford Univeristy Press, 1998.
- BURNHAM, Scott. *Beethoven Hero*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da física: um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000 (orig. 1975 e 1983).
- CORTOT, Alfred. *Prinzipi razionali della técnica pianística*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1991.
- COSTÉRE, Edmond. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1954.
- EPSTEIN, David. *Shaping time*. New York: Schirmer Books, 1995.
- FORTE, Allen. *The Structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- GARAUDY, Roger. *Para conhecer o pensamento de Hegel*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1983 (ed. orig., 1966).
- GIBIER, Paul. *Análise das coisas*. Rio de Janeiro: FEB, 1947.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – Parte I*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992 (ed. orig. 1807).
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito – Parte II*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993 (ed. orig. 1807).

HUNTLEY, H. E. *The divine proportion: a study in mathematical beauty*. New York: Dover publications, 1970.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

NERUDA, Pablo. *Cem sonetos de amor*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 1999.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Trad. de Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1985 (ed. rig. 1961)

SCHMALFELDT, Janet. Form as the process of becoming. In: REYNOLDS, Christofpher (ed.). *Beethoven Forum*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995. p. 37-71.

TACUCHIAN, Ricardo. Estrutura e estilo na obra de Béla Bartók. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 1-17, 1994/1995.

WALLIN, Nils L. *Biomusicology: neurophysiological, neuropsychological, and evolutionary perspectives on the origins and purposes of music*. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1991.

## **ANEXO: Gravação em CD do recital de mestrado em composição**

### **Felipe Kirst Adami - Recital de Mestrado em Composição**

Local: Auditorium Tasso Correa – Instituto de Artes (UFRGS)

Data: 11 de Dezembro de 2003 às 19 horas

Obras:

#### **Estudos para piano**

Faixa 1 - **Estudo nº 1**

Faixa 2 - **Estudo nº 2**

*Intérprete:* André Loss, piano

Faixa 3 - ***Eterna Ciklo***

*Intérpretes:* Camilo Simões, violino; Paulo Inda, violão; Rodrigo Silveira, violoncelo

Faixa 4 - ***Ambigüidades II***

*Intérprete:* Rodrigo Alquati, violoncelo

Faixa 5 - ***Concerto Grosso***

*Intérpretes:*

*Solistas:*

Luciane Cuervo, flauta doce; Júlia Simões, flauta transversa; Rômulo Chimeli, oboé;  
André Loss, piano I; Felipe Adami, piano II

*Tutti:*

Camilo Simões, violino I; Rodrigo Bustamante, violino II; Gean Veiga, viola; Rodrigo Silveira, violoncelo; Ana Paula Freire, contrabaixo

*Regência:*

Iuri Correa

