

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Tese de Doutorado

***ASPECTOS DE ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO CONCERTO
PARA VIOLÃO E ORQUESTRA***

ROGÉRIO TAVARES CONSTANTE

Orientador

Prof. Dr. Celso Gianetti Loureiro Chaves

Porto Alegre, 2006.

ROGÉRIO TAVARES CONSTANTE

**ASPECTOS DE ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO *CONCERTO*
*PARA VIOLÃO E ORQUESTR***

Tese submetida como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em Música ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre, 2006.

Aos meus pais e minhas filhas.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Aos professores Dr. Ney Fialkov e Luciana Del Ben, coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pelo incentivo e disponibilidade.

Ao Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pelos questionamentos e sugestões que propiciaram reflexões composicionais mais aprofundadas.

A todos colegas de curso, pela convivência e amizade.

À Sabrina da Silva König Constante, por ajudar na editoração de ilustrações.

À minha avó Carmozina Luz Constante, pela dedicação, incentivo e amor.

Às minhas filhas, Júlia e Lígia, por existirem e por estarem sempre junto a mim.

Aos meus pais, Luiz Antônio e Lenimar, por tudo.

Ao grande amigo e orientador, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, o sincero agradecimento por me ajudar a vencer tantas etapas de minha vida acadêmica e pessoal.

*Hay una hora de la tarde en que la llanura está
por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice
infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos
pero es intraducible como una música...*

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
1 – INTRODUÇÃO.....	1
2 – BASES ESTÉTICAS E TÉCNICO-COMPOSICIONAIS.....	5
2.1 A QUESTÃO ESTÉTICA.....	5
2.2 OS ASPECTOS TÉCNICO-COMPOSICIONAIS.....	12
2.3 CONCLUSÃO.....	14
3 – FUNDAMENTAÇÃO - DISCUSSÃO TEÓRICA E REFERENCIAL MUSICAL ..	16
3.1 DISCUSSÃO TEÓRICA.....	16
3.1.1 Aspectos gerais do tempo musical.....	16
3.1.1.1 Hierarquia e demarcação.....	19
3.1.2 Ritmo.....	21
3.1.2.1 Quantificação do ritmo.....	21
3.1.2.2 Qualificação do ritmo.....	23
3.1.3 Métrica.....	25
3.1.4 Estratificação e fluxos temporais.....	30
3.1.5 Conclusão.....	33
3.2 REFERENCIAL MUSICAL – ELLIOTT CARTER.....	35
4 – O CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA.....	42
4.1 INSTRUMENTAÇÃO.....	42
4.2 A PARTITURA.....	44
5 – DISCUSSÃO DO CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA.....	93
5.1 O IMPETUS DA COMPOSIÇÃO.....	93
5.1.1 <i>I Laberinto</i>	94
5.1.2 <i>II Llanura</i>	96
5.1.3 <i>III El Fin</i>	99
5.2 LIGAÇÃO COM AS BASES ESTÉTICAS	104
5.3 A FORMA.....	108
5.3.1 <i>I Laberinto</i>	108
5.3.2 <i>II Llanura</i>	110
5.3.3 <i>III El Fin</i>	112

5.4 A ESTRUTURAÇÃO TEMPORAL NO <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA</i>	116
5.4.1 Estruturação rítmica.....	116
5.4.1.1 Estruturação rítmica – classificação.....	118
5.4.2 Estruturação da métrica de superfície.....	126
5.4.3 Estratificação.....	129
5.4.5 Estruturação da métrica subterrânea.....	135
5.4.6 O andamento de transição.....	137
5.4.6.1 O andamento de transição – definição.....	137
5.4.6.2 Funcionalidade do andamento de transição.....	139
5.4.7 O Gráfico de andamentos.....	142
5.4.8 Movimento.....	146
5.4.8.1 <i>I Laberinto</i>	146
5.4.8.2 <i>II Llanura</i>	152
5.4.8.3 <i>III El fin</i>	156
5.4.9 Conclusão	158
6 – CONCLUSÃO	161
REFERÊNCIAS	165
ANEXO 1	172
ANEXO 2	174
ABSTRACT	175

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão teórica e composicional sobre estruturação temporal em música e, mais especificamente, sobre a estruturação temporal em minha obra *Concerto para violão e orquestra* (2002). Esta composição está apoiada em conceitos estéticos ligados à Estética do Frio, pensada pelo compositor sul-riograndense Vitor Ramil, e em procedimentos técnico-composicionais definidos em minhas obras anteriores. A reflexão teórica propõe um modelo de estruturação temporal que se adequa às obras constituídas por estratificação e àquelas onde a métrica está essencialmente relacionada à atividade rítmica regular. O trabalho apresenta, também, os principais mecanismos e técnicas utilizados para conceber e construir, no *Concerto para violão e orquestra*, um percurso musical caracterizado por fluidez, a qual está aqui associada às mudanças suaves de orquestração, de textura, de materiais e, principalmente, de movimentação.

Palavras-chave: Estruturação temporal; Estética do Frio; Composição; Movimento.

1 – INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado é integrada por uma composição musical própria – *Concerto para violão e orquestra* (2002) – e por uma reflexão teórica que discute um dos aspectos composicionais mais relevantes desta obra: a estruturação temporal. Embora a importância do estudo da dimensão temporal da música possa parecer óbvia, uma vez que a música é essencialmente uma arte temporal, este domínio ainda permanece menos explorado do que outros campos. Segundo Kramer, “as teorias de música tendem a ser dominadas por considerações sobre alturas”¹ e somente nas últimas décadas a dimensão temporal da música tem sido considerada um campo independente de estudo. Assim, esta é uma área onde desenvolvimentos estão por ser realizados.

A estruturação temporal figura entre os aspectos composicionais mais importantes de uma obra, pois está intrinsecamente ligada à qualidade essencial de toda a música, seu desenrolar no tempo.

A importância composicional do tempo musical, especialmente os aspectos que se relacionam ao desenrolar da música no decorrer do tempo, também encontra ressonância no pensamento de Elliott Carter:

Deve ser óbvio que a música necessita participar na dimensão temporal e em tudo que esta implica. Uma obra que não leve em conta a habilidade do ouvinte para distinguir sons, para reter, lembrar, e comparar de alguma maneira suas combinações, tanto seqüenciais como simultâneas, em pequenas durações, tamanhos intermediários, assim como sobre a composição inteira, é muito improvável que mantenha um interesse permanente para o ouvinte. É com esta dimensão temporal que meu próprio interesse tem sido dirigido desde aproximadamente 1940, e todas as técnicas musicais que tenho utilizado são contribuições para a preocupação principal de lidar com a nossa experiência do tempo (...) (CARTER, 1965, p. 224-225).²

¹ Kramer, 1985, p. 72.

² Todas as traduções são do autor deste trabalho.

É possível perceber que a preocupação de Carter com a experiência do tempo musical por parte do ouvinte está diretamente relacionada à necessidade de uma organização e estruturação da dimensão temporal da obra que vise manter um interesse permanente no desenrolar deste tempo musical.

Um dos aspectos mais fundamentais do tempo, e ainda mais evidentemente do tempo musical, é o movimento. Para Epstein, “a essência da experiência temporal é o movimento [...] através do tempo.”¹ Ainda segundo Epstein,

movimento é basicamente entendido em termos de unidades temporais – milhas por hora, crescimento ou declínio por mês ou ano, marcações do metrônomo por minuto. O contrário desta correlação também é igualmente verdadeiro: tempo só é experienciado e, portanto, entendido, através do movimento (EPSTEIN, 1995, p.8).

Esta visão da correlação entre movimento e tempo (no sentido mais geral) presta-se ao estabelecimento de uma ótica paralela, da correspondência intrínseca entre a essência temporal da música e o movimento.

O presente trabalho pretende abordar esta questão a partir de um modelo de estruturação temporal específico e que fornece os subsídios para o entendimento do desenrolar da música através do tempo no *Concerto para violão e orquestra*.

Para isso, é realizada uma discussão analítica dos mecanismos pelos quais movimento é efetuado, controlado e graduado no *Concerto*. Vários mecanismos atuam na gradação do movimento, muitos dos quais estão diretamente ligados à estruturação rítmica, à estruturação métrica e à estratificação, tais como: velocidades, andamentos, demarcações em vários níveis estruturais, e fluxos temporais². Estes diversos elementos da estruturação temporal formam uma rede de vetores com diferentes matizes de coordenação cuja gradação de tensão e relaxamento impulsiona a música para frente.

O *Concerto para violão e orquestra* tem três partes (I – *Laberinto*; II – *Llanura*; III – *El fin*) e dá continuidade a investigações realizadas tanto durante o curso de Mestrado

¹ Epstein, 1995, p. 5.

² Fluxo temporal significa, neste contexto, uma atividade rítmica independente, com características próprias de movimentação. Este conceito, assim como os da velocidade e da demarcação, será discutido na seção 3.1.

(1998-2000) como em composições realizadas posteriormente. Assim, o processo do *Concerto* é sustentado por um pensamento composicional e estético já estruturado em minhas obras anteriores. O próprio processo de composição da peça propôs a resolução de problemas específicos, aprofundando os conceitos já estabelecidos e motivando o exame de aspectos que se encontravam ainda embrionários. Neste sentido, a composição musical representou um modo de desenvolvimento intelectual, ao ser permanentemente provocada a superar os desafios técnicos e estéticos propostos pelas suas características internas de construção.

No campo estético, são apresentados aqui os princípios que nortearam o processo composicional e que guiaram a definição dos aspectos técnico-compositivos. Estes princípios, subjacentes ao trabalho composicional, estão ligados à “Estética do Frio”, formulada pelo compositor sul-rio-grandense Vitor Ramil¹.

No campo técnico-composicional, o presente trabalho aborda, inicialmente, os quatro principais aspectos definidos durante o curso de Mestrado e nas obras seguintes, entre os quais estão: a concisão na construção e no desenvolvimento das regiões temáticas; a condução do percurso dramático; a proporção formal; e a ligação entre modelo literário e música.

Nestes aspectos já se encontram algumas soluções composicionais de controle do desenrolar da música no tempo, voltadas tanto para a continuidade da ação musical² quanto para a estruturação de percursos temporais amplos.

A discussão teórica oferece um modelo de estruturação temporal em música que serve como subsídio para o entendimento da estruturação do movimento no *Concerto para violão e orquestra*. Aqui, os conceitos musicais são discutidos a partir de um referencial teórico baseado principalmente em Xenakis, Carter, Epstein, Bernard e Roeder.

O referencial musical está baseado na música de Elliott Carter, principalmente nas obras *Variations for Orchestra* (1954/1955), *Piano Concerto* (1964/1965) e *Triple Duo*

¹ Vitor Ramil é compositor, cantor e escritor nascido em Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. (Ver. CHAVES, 2002; RAMIL, 2006).

² Ação musical é um termo utilizado, neste trabalho, para designar de um modo geral a atividade musical no decorrer do tempo.

(1983). Os principais aspectos da estruturação temporal na música de Elliott Carter são expostos naquilo que ressoa no meu processo composicional, entre os quais figuram a modulação de andamento e a estratificação.

As principais características de instrumentação do *Concerto para violão e orquestra* também são descritas, enfatizando o modo como foi estabelecida a hierarquia entre instrumento solista e orquestra e como ocorrem as mudanças de orquestração. Em decorrência desta discussão, são apresentadas a partitura completa da composição e a síntese sonora do *Concerto* em CD, possibilitando um contato direto do leitor com a obra, complementando a base para as discussões ulteriores.

São discutidos igualmente os principais aspectos do processo composicional do *Concerto*, enfatizando aqueles relacionados à estruturação temporal. Assim, inicialmente, a contextualização da obra é realizada através da discussão sobre o seu *impetus*, a ligação com as bases estéticas definidas anteriormente e a forma. Finalmente, é apresentada a discussão sobre a estruturação temporal no *Concerto*. Nela estão expostas as técnicas utilizadas para estabelecer uma movimentação com fluidez e suavidade, através de mudanças gradativas, e os respectivos mecanismos de estruturação temporal que fazem parte destas técnicas.

O presente trabalho inicia pela apresentação das bases estéticas e técnico-composicionais definidas anteriormente, onde ocorre a definição dos principais conceitos estéticos e as suas conseqüências técnico-composicionais em obras anteriores.

2 – BASES ESTÉTICAS E TÉCNICO-COMPOSICIONAIS

2.1 A questão estética

As composições que antecederam o *Concerto para violão e orquestra*, especialmente aquelas realizadas a partir de 1998, me levaram a um posicionamento estético fundamentado em referências poéticas, teóricas e musicais¹ ligadas à Estética do Frio que abrange uma série de convenções filosóficas oriundas do contexto cultural, do clima e da paisagem sul-rio-grandense. O referencial poético e teórico baseou-se principalmente no artigo “*Brazilian music before and after Koellreutter*” (CHAVES, 1996), no ensaio *A estética do frio* (RAMIL, 2004), e no disco *Ramilonga* (no texto introdutório do encarte, na letra da canção *Milonga de sete cidades* e nas suas músicas)(RAMIL, 1997) enquanto que a Sonatina para flauta e piano de Armando Albuquerque, a *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme e um procedimento de composição encontrado em várias obras de Bruno Kiefer representaram, naquela época, as principais referências musicais.

Este posicionamento estético diz respeito, principalmente, ao rigor no tratamento dos aspectos técnico-composicionais, representando um cuidado minucioso e uma severidade nos procedimentos realizados ao compor como, por exemplo: na criação, definição e desenvolvimentos de temas, motivos e outros materiais; na pré-estruturação de diversos aspectos composicionais; na organização de alturas; e no estabelecimento de relações com elementos extra-musicais. Estes procedimentos envolvem tomadas de decisões que estão presentes em todos os momentos do processo composicional e que, por este enfoque do rigor, devem ser coerentes com as necessidades e regras intrínsecas de cada composição.

¹ Cf. CONSTANTE, 2000, p. 6-17.

A partir de 1998 comecei a perceber a afinidade entre os conceitos da Estética do Frio e as minhas concepções e necessidades técnico-composicionais, especialmente por acreditar “que o rigor é um dos aspectos que fazem parte da música sul-rio-grandense, e que nos ajuda a definir uma estética do sul, a partir da associação entre o rigor composicional e o rigor do frio - um dos elementos mais representativos da paisagem rio-grandense-do-sul”¹.

Em seu livro *A Estética do Frio*², Ramil aponta o frio como metáfora representativa dos brasileiros do extremo sul do país:

(...) o frio é um grande diferencial entre nós e os ‘brasileiros’. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanêsca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p. 13-14)

Assim, segundo Ramil, o frio simboliza o Rio Grande do Sul, e serve como metáfora amplamente definidora do gaúcho, e que abrange todos os outros símbolos. Para este autor, a paisagem sul-rio-grandense sugere uma concepção “fria” que está baseada no rigor, na precisão, na concisão e na sutileza. Vinculada a esta paisagem, a minha música encontrou nesta concepção uma identidade, refletindo a minha vivência dentro da cultura sul-rio-grandense.

O disco *Ramilonga*, de Ramil, está inserido nesta Estética do Frio, refletindo-a no texto de apresentação do encarte, na letra da canção *Milonga de sete cidades* e nas suas músicas - através da forma da milonga que, segundo Ramil, contém os elementos da Estética do Frio.

No texto inicial do encarte deste disco está delineado o cenário no qual se insere a Estética do Frio, através da descrição de imagens deste cenário: “campos cobertos de

¹ CONSTANTE, 2002, p. 7

² RAMIL, 2004.

geada no amanhecer da campanha; (...) João Simões Lopes Neto escrevendo os Contos Gauchescos num cenário neo-renascentista; o gelado Minuano limpando o céu, purificando o ar, secando os caminhos, definindo a paisagem”¹. A minha identificação com esta estética ocorreu também por compartilhar estas imagens e outras semelhantes interiorizadas em meu imaginário: “a neblina na manhã de inverno sobre o Guaíba; meus avós dançando um tango; a chuva fina e fria que deixa a paisagem cinza”².

Na letra da canção *Milonga de sete cidades* os fundamentos desta estética estão apresentados, segundo a visão do compositor:

**Fiz a milonga em sete cidades
Rigor, Profundidade, Clareza
Em Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia**³

Milonga é feita solta no tempo
Jamais milonga solta no espaço
Sete cidades frias são sua morada

Em Clareza
O pampa infinito e exato me fez andar
Em Rigor eu me entreguei
Aos caminhos mais sutis
Em Profundidade
A minha alma eu encontrei
E me vi em mim
(...)
Concisão tem pátios pequenos
Onde o universo eu vi
Em Pureza fui sonhar
Em Leveza o céu se abriu
Em Melancolia
A minha alma me sorriu
E eu me vi feliz (RAMIL,1997)

Dos sete conceitos apresentados nesta letra (rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia), quatro estavam, naquela época, claramente relacionados à minha definição estética: rigor, concisão, clareza e profundidade. Hoje, penso que um quinto conceito deve ser incluído: leveza.

O rigor que está presente na paisagem sul-rio-grandense e no seu frio, para mim, tem sua analogia no rigor técnico-composicional que, como já mencionado anteriormente,

¹ RAMIL, 1997.

² CONSTANTE, 2002, p. 8.

³ Grifo meu.

deve ser responsável pela coerência do processo composicional. Sob um ponto de vista mais abrangente, o rigor está presente também na própria relação entre o compositor e sua obra, refletindo-se na constante necessidade de uma reflexão que identifique possíveis lapsos e coloque em questão os procedimentos que venham a comprometer a coerência do pensamento composicional.

O monocromatismo da paisagem acinzentada pela chuva fina e fria encontra correspondência na concisão, necessária para que o universo de cada composição (ou de suas estruturas internas) seja bem estabelecido. Esta concisão, ao evitar a diversidade desnecessária, favorece a definição e a unidade estrutural.

A clareza deve ser entendida como o resultado do rigor e da concisão, como na imagem invernal descrita por Ramil: “Uma expressiva composição de poucos elementos: a figura imóvel e bem delineada do gaúcho, o céu claro, o verde regular e a linha reta do pampa no horizonte”¹. De maneira análoga, a clareza em música é resultante da unidade e definição dos materiais e pode ser encontrada em diversos aspectos composicionais, tais como: na organização de alturas, no desenvolvimento de materiais e na definição estrutural.

A profundidade evocada, também, na imagem de “um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, [tomando] seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte”² está, para mim, relacionada com o cuidado para que todos detalhes composicionais possuam uma relação íntima com o *impetus* da composição. Este *impetus* é aqui definido como o impulso gerador que leva à composição de uma determinada obra³. O *impetus* pode estar relacionado a aspectos musicais (temas, instrumentações, texturas, etc.) ou extra-musicais (literatura, paisagens, obras de arte, etc.) que podem gerar analogias musicais mesmo quando não há correspondência direta entre estes aspectos extra-musicais e a música. As analogias podem determinar diversos elementos musicais, desde a forma da

¹ RAMIL, 1999.

² RAMIL, 2004.

³ O termo *impetus* é utilizado aqui também a partir da definição de Reynolds: “... o ‘*impetus*’ da obra, a essência concentrada e radiante a partir da qual o todo pode surgir e à qual, uma vez começada a composição, o todo em desenvolvimento continuamente responde, [pela qual o todo em desenvolvimento] é até mesmo responsável. (...) O *impetus* age, a partir de alturas formais, para guiar a coerência do todo, impulsionando simultaneamente a integridade dos pormenores que se vão acumulando” (REYNOLDS, 2002, p. 9).

obra inteira, o caráter das seções internas, organização de alturas até os desenhos melódicos e rítmicos.

A leveza, outro aspecto daquela imagem invernal, tem sua associação com um conceito musical importante para mim, já nas obras anteriores, mas que na composição do *Concerto para violão e orquestra* ficou ainda mais em evidência: a fluidez. Nas obras anteriores, este conceito manifestou-se através da preocupação com um aspecto técnico-composicional denominado, em minha dissertação de Mestrado, por condução do percurso dramático, onde se tem por objetivo a fluidez da ação musical de modo que o conteúdo dramático desta ação não seja esvaziado¹. Aqui, conseqüentemente, a leveza não se refere ao caráter da música, mas a suas características de movimentação. Posteriormente, o conceito de fluidez ganhou importância no meu processo composicional a partir da influência do referencial musical baseado em obras de Elliott Carter² que, apesar da grande complexidade de organização, me atraíram por sua leveza e fluidez.

A letra da *Milonga de sete cidades* também apresenta uma idéia relacionada à minha definição estética, e que reforça os conceitos acima referidos, representada pela frase “Jamais milonga solta no espaço”, a qual indica que a composição musical deve estar fundamentada e contida nos seus próprios parâmetros estéticos e nas suas próprias regras de composição.

No contexto histórico da música brasileira pode-se identificar um contraponto para esta “Estética do Frio”, especialmente naqueles compositores que em determinado momento de suas carreiras aderiram à técnica dodecafônica, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, que, inseridos em um ambiente tropical, não aderiram totalmente ao rigor técnico das regras seriais. No cenário musical da década de quarenta, segundo Chaves³, ocorreu a aplicação dos princípios estruturais do dodecafonismo introduzidos por Koellreutter, influenciando diretamente o ambiente tropical, levando os compositores que os aplicaram a afastarem-se das idéias nacionalistas de Mário de Andrade. No entanto, ainda segundo este autor, a aplicação destes princípios sob a luz do sol tropical levou o dodecafonismo brasileiro a seguir um caminho particular, diferente do seguido na música européia do segundo pós-guerra: enquanto na Europa o dodecafonismo encaminhou-se

¹ Este aspecto será mais bem definido na seção 2.2.

² Este referencial musical será apresentado mais detalhadamente na seção 3.2.

³ CHAVES, 1996, p. 70-71.

para o serialismo total, os compositores do dodecafonismo brasileiro, diante de suas condições tropicais, nunca sentiram necessidade de aderir completamente ao tratamento rigoroso das regras seriais. Sob este ponto-de-vista, uma das principais características que podem ser identificadas na música dodecafônica brasileira daquele período é que toda severidade estrutural é abandonada sempre que um desenho melódico parece mais expressivo, ou mesmo mais bem humorado. Esta concepção da música dodecafônica composta nos trópicos confronta paradoxalmente o rigor da técnica composicional com uma irresistível tendência anárquica (CHAVES, 1996). Ao mesmo tempo em que este abandono da severidade estrutural das regras seriais configura uma perda de rigor técnico-composicional, representa o resultado da adaptação e conformação da técnica serial ao contexto tropical.

Como sempre, a paisagem ou ambiente onde está inserido o compositor pode colaborar para uma definição estética. Uma paisagem “fria” pode favorecer, por exemplo, uma concepção “fria” baseada no rigor e na concisão (como para Ramil), enquanto que um ambiente tropical pode favorecer, por exemplo, uma concepção em que a severidade estrutural da técnica dodecafônica seja abandonada em função da necessidade expressiva (como na caso de Santoro e Guerra-Peixe).

Dentro do meu referencial musical, daquele em que as minhas concepções estéticas estavam se definindo, o rigor, como elemento que garante a coerência composicional, pôde ser percebido na música de Armando Albuquerque – especialmente na sua Sonatina para flauta e piano (1949/1965) –, no desenvolvimento temático da *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme e na música de Bruno Kiefer através do processo de autocitação.

No terceiro movimento da Sonatina para flauta e piano de Armando Albuquerque, por exemplo, o rigor refere-se principalmente ao tratamento das regiões temáticas¹ e mais especificamente, ao desenvolvimento dos materiais nelas utilizados. Nesta peça, todos os materiais utilizados pelo compositor podem ser identificados como derivação dos motivos geradores da seção **A** ou da seção **B**. Mesmo quando o compositor

¹ O significado da expressão “região temática” está relacionado com o significado de *exposição temática* na forma sonata, onde idéias musicais são apresentadas mantendo uma relação direta com a fisionomia dos principais motivos (BAS, p.266). No contexto deste trabalho, “região temática” significa uma seção da música que possui um conjunto de elementos os quais lhe dão uma identidade e a diferenciam de outras seções.

busca o obscurecimento da forma, através da inclusão repentina de materiais com caráter contrastante e de materiais relacionados com outras seções, permanece a constante ligação entre os materiais e seus motivos geradores, garantindo a coerência interna da peça.

Na *Salamanca do Jarau* o rigor está relacionado à concisão no desenvolvimento temático. Esta concisão caracteriza-se, aqui, pela utilização de duas idéias como fonte geradora de todos os materiais da composição. Segundo Mattos,

cada um dos nove quadros em que se divide a *Salamanca do Jarau* possui os seus motivos e temas próprios, tendo como base apenas duas matrizes temáticas: a canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso* e um gesto que aparece logo no início da *Introdução*, denominado aqui como *rajada de madeiras*. Estas duas idéias fornecem a gênese de todos os elementos da lenda-bailado (MATTOS, 1997, p.103).

Assim, o desenvolvimento temático desta obra é construído através de derivações e transformações destas duas matrizes, o que evita uma diversidade excessiva de materiais e assegura a unidade e a coerência da composição.

Na música de Bruno Kiefer, o rigor está representado por um processo composicional particular de autocitação, desvendado por Cardassi, e que pode ser encontrado em várias de suas obras. Segundo Cardassi, este processo consiste na reutilização de uma idéia musical em várias obras diferentes, conservando a sua identidade e o seu contexto. Esta reutilização acontece com diferentes níveis de similaridades, através de autocitações que podem ser idênticas ou conter pequenas variações de altura, intensidade, duração ou timbre¹.

Nestas autocitações, freqüentemente são compartilhados o caráter e a função da idéia musical. Por exemplo, idéias musicais que compartilham o “caráter misterioso” e a conseqüente função de gerar “ambientes de ansiedade”. Assim, mesmo em casos onde as citações não são idênticas, o contexto em que as idéias musicais estão inseridas e a sua função neste contexto são conservados.

Esta consistência de pensamento composicional, que evidencia a “confiança em seus materiais sonoros a ponto de reutilizá-los incessantemente”², é denotativo da rigorosa determinação do compositor para encontrar a “forma ótima” de uma idéia.

¹ CARDASSI, 1998.

² CARDASSI, 1998.

Armando Albuquerque, Luiz Cosme e Bruno Kiefer, como representantes dos princípios estéticos que nortearam o trabalho composicional realizado a partir de 1998, contribuíram, a partir de suas maneiras particulares, para a minha definição dos conceitos de rigor e coerência composicional.

Os princípios estéticos subjacentes, abordados neste capítulo, estão representados na minha obra através de diversas manifestações. Eles foram se solidificando de forma progressiva, de modo que nas obras mais recentes fizessem surgir uma quantidade maior de aspectos técnico-composicionais e com maior profundidade. Assim, as manifestações destes princípios estéticos podem ser demonstradas através dos aspectos técnico-composicionais, ou seja, através de tomadas de decisões e procedimentos composicionais que norteados esteticamente acabaram por reincidir e solidificar-se.

2.2 Os aspectos técnico-composicionais

Os aspectos técnicos-composicionais que foram propostos e definidos nas peças do Mestrado em composição (*Os ventos uivantes* [violão, 1998], *Manuscrito encontrado numa garrafa* [flauta doce contralto, flautas doce tenor I e II, rabeça, dulcimer e alaúde, 1998], *Trio para violino, violoncelo e piano* [1999], e *No Manantial* [flauta, clarinete em si bemol, fagote, guitarra portuguesa, violão, vibrafone, percussão, violino e violoncelo, 1999]), e consolidados nas obras pós-Mestrado (*O Navio das Sombras* [cravo e flauta doce tenor, 2001] e *O Incidente* [orquestra, 2002]), formaram o alicerce para o processo de composição do *Concerto para violão e orquestra*.

Entre os aspectos abordados em minha dissertação de Mestrado, destaco os quatro principais: 1) a concisão na construção e no desenvolvimento das regiões temáticas; 2) a condução do percurso dramático; 3) a proporção formal; 4) e a ligação entre modelo literário e música. Entre estes aspectos, dois - a condução do percurso dramático e a proporção formal - representaram o primeiro estágio de uma preocupação com a questão temporal no desenrolar da ação musical.

A concisão na construção e no desenvolvimento das regiões temáticas é um aspecto composicional que consiste no cuidado minucioso, durante a composição de regiões temáticas, de maneira a evitar a utilização de materiais que sejam externos às

próprias regiões temáticas. Assim, uma idéia musical é desenvolvida a partir de um número finito de elementos essenciais, buscando-se coerência através de concisão e evitando uma diversidade de materiais que ameace desfigurar a região temática.

A concisão também é buscada nas junções de regiões temáticas através das conexões. Nestas, o desenvolvimento de materiais foi igualmente baseado em elementos das duas regiões temáticas ligadas ou em elementos de uma região temática enquanto que os da outra são gradativamente inseridos ao desenvolvimento.

A condução do percurso dramático representa a maneira como a ação musical é construída no decorrer de uma composição de modo que o conteúdo dramático seja preservado, evitando o seu esvaziamento no desenrolar desta ação. Esta questão relacionou-se a diversos elementos como o ritmo, o desenvolvimento de materiais, a textura e a definição de seções. No entanto todos estes elementos devem ser considerados a partir do enfoque temporal. Como a ação musical se desenrola no tempo sem que haja esvaziamento do seu conteúdo dramático? Cada obra, de acordo com suas características, propôs diferentes soluções para conduzir a ação musical de um modo eficaz. Assim, de acordo com a orientação estética, para evitar o esvaziamento do conteúdo dramático foi necessária a constante reavaliação das várias etapas do processo composicional, tendo em vista a leveza e a fluidez da ação musical.

A condução eficiente do percurso dramático, encontrada nas obras citadas no início desta seção, foi o embrião do trabalho que resultou nas minhas concepções atuais. Estas soluções relacionaram-se à continuidade na ação musical e à condução do percurso através do acréscimo de novidades sem que o fio condutor da ação fosse quebrado.

A proporção formal entre as seções está relacionada com o percurso dramático. Penso que a grande forma é resultado da articulação de seções cuja sucessão cria um percurso dramático com diferentes níveis de tensão. Assim, o tamanho e a importância que uma seção assumirá dentro de uma grande forma advirão da necessidade de manter e confirmar esta linha dramática. Rosen afirma que “a recapitulação [do Allegro de Sonata] é determinada tanto pela seção de desenvolvimento quanto pela exposição na qual ela é baseada. Quanto maior a tensão dramática criada pelo desenvolvimento, mais elaborados serão os compassos na recapitulação, para resolver aquela tensão”¹. Neste caso, a forma

¹ ROSEN, 1980, p. 272.

geral da obra estará ligada ao conteúdo dramático das suas estruturas locais e, portanto, ao modo como a música move-se no tempo.

Na ligação entre modelo literário e música, o texto foi utilizado como fonte de irrigação das composições através de intrincadas tramas de analogias que determinaram o caráter das peças e/ou seções, a organização formal, os desenhos melódicos e rítmicos, os gestos musicais, e o próprio percurso dramático das composições. Se por um lado as conjunções ditadas pelo modelo literário estabeleceram uma ligação consistente entre os dois campos (literatura e música), por outro lado a composição musical alcançou uma lógica própria que lhe garante uma independência em relação ao texto, de modo que não existe a necessidade do conhecimento do texto para o entendimento musical. Assim, a profundidade existente nesta teia de ligações entre modelo literário e música, cria um “amalgama de tal natureza que o [modelo] se torna ‘centro e ausência’ do corpo sonoro”¹.

2.3 Conclusão

As concepções estéticas que nortearam minhas composições a partir de 1998 estão representadas nos cinco conceitos – rigor, concisão, clareza, profundidade e fluidez –, e refletiram-se nos principais aspectos técnico-composicionais das composições deste período.

O rigor representou, e ainda representa, o conceito estético mais abrangente, pois significa uma severidade e um cuidado minucioso a cada etapa do processo de composição e nas tomadas de decisões, tendo em vista a busca por coerência de pensamento composicional. Neste sentido, o rigor esteve presente na definição de todos os aspectos técnico-composicionais apresentados.

A concisão foi alcançada através do desenvolvimento de materiais estreitamente ligados ao seu motivo gerador e, portanto, aos seus elementos essenciais, buscando-se coerência através da concisão e da coesão de identidade.

Esta concisão e coesão de identidade favorece a clareza e a definição das estruturas em diversos níveis, desde o âmbito local até o todo formal. Assim, o aspecto da

¹ BOULEZ, 1995, p.58.

concisão na construção e no desenvolvimento de regiões temáticas denotou tanto rigor quanto concisão e clareza.

A profundidade foi demonstrada no aspecto da ligação entre modelo literário e música, onde o *impetus* (o texto literário) mesmo estando ausente verbalmente é o centro da obra, e que define os seus materiais melódicos e rítmicos, sua forma, enfim, desde as estruturas mais profundas até os detalhes da superfície.

A fluidez na ação musical foi o objetivo do aspecto da condução do percurso dramático. Este aspecto relaciona-se a diversos elementos musicais, de modo que as composições propuseram diversas soluções particulares relacionadas ao ritmo, ao desenvolvimento de materiais, à textura e à definição de seções, sendo necessário o cuidado permanente, durante todas as etapas do processo composicional, para que o conteúdo dramático fosse preservado e não ocorresse o seu esvaziamento no desenrolar da ação musical.

Foram aqui apresentadas, assim, as bases estéticas e técnico-composicionais que sustentaram o trabalho composicional do *Concerto para violão e orquestra* e, ao mesmo tempo, possibilitaram um aprofundamento de diversas questões composicionais, entre as quais está a da estruturação temporal. Neste campo, pode-se salientar dois aspectos – a condução do percurso dramático e a proporção formal – que representaram o início de uma preocupação composicional que conduziu ao estudo analítico de algumas obras de Elliott Carter e às concepções de estruturação temporal do *Concerto*.

3 – FUNDAMENTAÇÃO - DISCUSSÃO TEÓRICA E REFERENCIAL MUSICAL

3.1 Discussão Teórica

3.1.1 Aspectos gerais do tempo musical

Serão apresentadas aqui algumas definições específicas sobre estruturação temporal que irão fornecer as bases para a posterior análise e discussão dos principais aspectos de estruturação temporal no *Concerto para violão e orquestra*.

Neste trabalho, partiremos de uma noção que ultrapassa a idéia mais geral do tempo como um contínuo fluir. Se estivermos buscando um suporte para entender a estruturação do tempo musical, então, será necessário incluir a idéia de que este fluir temporal não é imutável, não se desenrola de maneira sempre igual, e que estas modificações geram pontos de referência que atuam na estruturação do tempo.

Xenakis reforça esta idéia, ao afirmar que

nós apreendemos [o fluir do tempo] somente com a ajuda de *reference-events* perceptivos, portanto indiretamente, e sob a condição de que estes *reference-events* sejam gravados em algum lugar e não desapareçam sem deixar um vestígio. Bastaria que eles existissem em nosso cérebro, nossa memória. É fundamental que os *phenomena-references* deixem um vestígio em minha memória, pois sem isso, eles não existiriam. Efetivamente, o postulado subjacente é que tempo, no sentido de um fluxo heraclitiano impalpável, tem significação somente em relação à pessoa que observa, ao eu. De outra forma, ele seria deixado sem sentido. Mesmo assumindo a hipótese de um fluxo de tempo objetivo, independente de mim, sua apreensão por um ser humano, portanto pelo eu, deve estar sujeita ao *phenomena-reference* do fluxo, primeiro percebido e então inscrito na minha memória. (...) Quando eventos ou fenômenos são sincrônicos, ou ainda, se todos os eventos imagináveis fossem sincrônicos, o tempo universal seria abolido, pois anterioridade

desapareceria. Da mesma forma, se eventos fossem absolutamente lisos, sem início ou fim, ou mesmo sem modificações ou rugosidade interna ‘perceptível’, o tempo em si seria igualmente abolido. (XENAKIS, 1992, p. 262).

Assim, o tempo pode ser quantificado e qualificado somente de forma indireta, por meio de balizamentos perceptíveis que servem como pontos de referência¹ e que tornam possível o movimento² do fluir temporal, passando de um ponto para outro. Esta noção é particularmente importante, pois iluminará as discussões posteriores onde diversos elementos musicais são descritos como balizas temporais e, portanto, elementos de estruturação temporal.

A afirmação de Xenakis aponta, também, para outro aspecto do tempo: o de que o tempo é vivenciado de forma pessoal e só adquire sentido a partir da percepção individual de seus pontos de referência.

Este aspecto é coerente com a afirmativa de Carter, baseada no pensamento de Heidegger, de que

cada ser humano (*Daisen*)³ está experienciando duração de acordo com o sua própria rotina de vida, pois ela está colorida inevitavelmente por expectativa, temor, e pela certeza de um fim na morte, assim como pela sensação de que a experiência de viver no tempo é uma condição humana comum (CARTER, 1997(a), p. 264).

Deste modo, a própria percepção do tempo não é comum a diferentes pessoas ou culturas e em diferentes momentos, pois depende de contextos psicológicos e culturais específicos que condicionam esta percepção.

Outro aspecto da estruturação temporal é que os pontos de referência podem estar organizados em vários níveis hierárquicos. Epstein dá um exemplo de hierarquia no tempo estruturado a partir de algum instrumento de medição:

¹ O termo “ponto de referência” é utilizado com um sentido geral, e seu significado engloba os dois termos utilizados por Xenakis – *reference-events* e *phenomena-references*.

² O termo *movimento* está intrinsecamente ligado à ação musical. Segundo Epstein, “a essência da experiência temporal é o movimento, ou o deslocamento, através do tempo. O movimento pode ser, assim, o fator ‘*quintessencial*’ na música, o aspecto da música para o qual tudo está enfim subserviente, o aspecto que em consequência move a nossa experiência afetiva com a música” (EPSTEIN, 1995, p. 5). Neste texto utilizarei o termo *movimento* representando essencialmente o aspecto cinético da ação musical.

³ Como no original, o termo “ ‘ser humano (*Deisen*)’ refere-se não somente à existência ou presença mas também às atividades cognitivas associadas a elas” (CARTER, 1997(a), p. 164).

Clock time é construído de segundos para minutos para horas, dias, meses, anos. Esta hierarquia também não é totalmente artificial. Ainda que os níveis mais baixos (segundos, minutos, horas) repousem sobre os mecanismos do relógio desenvolvidos relativamente tarde na história da humanidade, suas dimensões maiores de meses e anos são delineadas pelo mundo natural – pelo movimento dos corpos planetários (EPSTEIN, 1995, p. 7).

Aqui há uma hierarquização em estruturas temporais essencialmente regulares. Hierarquia também pode ser encontrada em estruturas temporais não regulares. Se considerarmos um período de tempo da nossa atividade cotidiana, podemos encontrar uma série de eventos que possuem diferentes durações e que geram uma seqüência irregular de pontos de referência em nossa memória e, assim, em nossa percepção do tempo. Estes pontos de referência podem adquirir diferentes níveis de importância ao serem retidos na memória, gerando uma hierarquia entre os mais importantes e os menos. Assim, ocorrem estruturas temporais paralelas, em diferentes níveis hierárquicos, como no *clock time*, embora não necessariamente regulares.

Estes conceitos são aplicáveis, também, ao tempo musical. O fluir do tempo musical, para ser percebido, quantificado e qualificado, precisa apoiar-se em pontos de referência que servem de balizamento na audição, e que constituem a própria estruturação do tempo musical. Os meios pelos quais estes pontos de referência se concretizam, em música, nem sempre são óbvios. Diversos elementos musicais podem atuar neste sentido. Ritmo e métrica estão entre os principais. Entretanto, outros elementos mais pontuais – e que podem estar associados entre si e aos já citados – como acentos, padrões melódicos, timbre, textura, intensidade, alturas, modos de ataque – também podem atuar marcando perceptivelmente o fluir temporal de alguma maneira.

Segundo Epstein, a propriedade da hierarquia presente no *clock time* pode ser também identificada na música, como por exemplo, na periódica distribuição de pulso, compasso e hipercompasso¹. Aqui, os diferentes níveis são essencialmente regulares - principalmente nos primeiros níveis (pulso e compasso)². Assim como na estruturação do tempo (no sentido geral), a hierarquia na música também pode ser identificada em

¹ EPSTEIN, 1995, p. 28. O termo hipercompasso refere-se a estruturas métricas mais amplas que englobam vários compassos (normalmente quatro ou oito).

² A regularidade nos pulsos e compassos está presente especialmente no repertório clássico-romântico, foco do trabalho de Epstein.

estruturas não regulares. Entretanto, para isso é necessário que haja pontos de referência, no fluxo musical, com diferentes graus de importância.

3.1.1.1 Hierarquia e demarcação

Na música, uma demonstração da hierarquia pode ser verificada no exemplo 1:

EXEMPLO 1: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTR*A, PARTE I, [2], VIOLÃO. HIERARQUIA.

The image shows a musical score for guitar with several annotations. The score is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a 3:2 time signature, then changes to 5:4, then 7:4, and finally 5:4. Annotations include: 'a) acentos' (accents) pointing to notes with > marks; 'b) notas principais' (main notes) pointing to notes with stems; 'c) textura e mudança de alturas' (texture and change of heights) pointing to a sequence of notes; 'd) rasgueado' (strumming) pointing to a series of notes with stems; and 'e) mudança de duração' (change of duration) pointing to notes with stems. Dynamics include ff, mp, and rit. The score is divided into four levels (Nível 1 to Nível 4) indicated by vertical dashed lines.

Em um primeiro nível, ocorre uma série de 24 pontos de referência que coincidem com a seqüência de durações deste percurso (semínima quiáltera de três, apojatura¹, colcheia quiáltera de três + semicolcheia quiáltera de cinco, semicolcheia quiáltera de cinco, etc). Ao mesmo tempo, há uma hierarquização destes pontos de referência, resultado principalmente das diferentes características de intensidade, duração e textura. Os acentos (>) que ocorrem no primeiro, segundo e terceiro tempo do compasso, fazem com que as notas acentuadas sejam ressaltadas criando um outro nível hierárquico (a). O mesmo ocorre entre as apojaturas e as notas principais (às quais as apojaturas estão ligadas), onde

¹ O termo apojatura é utilizado com o significado específico de apojatura breve ou *grace note*, definido por Brown como “notas ligadas à uma [nota principal] que elas precedem e executadas muito rapidamente no tempo ou um pouco antes do tempo” (BROWN, 2000, p. 733).

a diferença de duração e a diferença dramática – característica intrínseca da relação entre apojeturas e notas principais – definem diferentes níveis (b). No terceiro tempo, o primeiro acorde é salientado pela mudança de alturas, pelo aumento do número de notas na textura cordal em relação aos anteriores e por mudança na duração (c). No padrão do rasgueado, há uma diferença de importância entre o toque para baixo¹ e o toque para cima (d). A mudança de duração entre as notas também gera ênfase (e), a qual é ainda mais forte quando precedida por uma série de durações regulares. A primeira colcheia do quarto tempo é um exemplo disto, no entanto, sua ênfase é minimizada por coincidir com o toque mais fraco no padrão de rasgueado.

Estes pontos de referência, gerados por diferentes elementos, irão criar também níveis de estruturação que atuam de forma integrada. Como não existe uma gradação precisa que indique o quanto determinado ponto de referência é mais importante que outros, a quantidade de níveis hierárquicos torna-se arbitrária. No exemplo 1, o nível 1 possui todos os pontos de referência. No nível 4, permanecem somente os principais pontos de referência, que são salientados por mais de um aspecto. Uma exceção é o acorde do final do primeiro tempo que não é mantido por causa da intensidade *mp*, muito mais fraca do que a do ponto de referência anterior. No nível intermediário 3 foram retiradas as apojeturas e os pontos de referência que possuem a mesma duração de seus precedentes. No nível 2, foram retiradas somente as apojeturas.

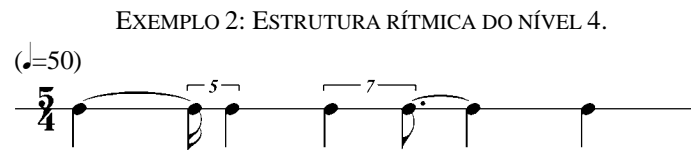
Para os pontos de referência que se sobressaem de alguma forma em relação aos demais e que, portanto, configurem marcos de articulação entre segmentos de pontos de referência, nós utilizaremos, daqui em diante, o termo demarcação. No exemplo 1, os níveis 3 e 4 são formados por demarcações.

Assim, demarcação é o modo através do qual o desenrolar do fluxo musical é segmentado ou seccionado, podendo abranger diversos níveis estruturais, desde a definição de pequenas estruturas (incluindo poucos pontos de referência) até segmentos estruturais mais extensos. As demarcações estabelecem pontos de apoio que estruturam e conduzem o movimento em níveis mais profundos.

¹ O toque para baixo refere-se ao movimento da mão direita do violonista - representado na partitura por uma seta para cima (do grave para o agudo) – que, normalmente, resulta em um som mais forte do que o toque para cima.

3.1.2 Ritmo

Assumindo que duração é o aspecto mais básico do ritmo¹, pode-se afirmar que a articulação do tempo por pontos de referência está diretamente relacionada ao ritmo. Ritmo significa a atividade inerente à organização temporal de cada obra musical, segmentada primariamente através de durações de uma pulsação de ataque para outra. No entanto, ao ser hierarquizado, o ritmo também pode ser estruturado através de durações entre demarcações. No caso do nível 4, do exemplo 1, as demarcações estabelecem a seguinte estrutura rítmica:



3.1.2.1 Quantificação do ritmo

Sendo o ritmo um dos principais vetores na movimentação do fluxo musical como um todo, a quantificação da atividade rítmica torna-se importante para a estruturação do tempo musical. O ritmo pode ser quantificado precisamente através do sistema tradicional de notação que representa, por meio de figuras, as durações proporcionalmente relacionadas a um andamento. Se o valor da semínima for MM=60, a colcheia será 120, a colcheia quiáltera de três será 180, a semicolcheia 240, etc. O conceito de velocidade está relacionado a este princípio. Velocidade significa a duração entre dois ataques subsequentes, expressa através da relação desta com a medida de um minuto. Esta é a mesma medida da indicação de metrônomo, através da qual os andamentos são habitualmente expressos. Jonathan Bernard freqüentemente utiliza “a palavra velocidade [speed] para referir-se à gradação de velocidade pela qual uma série de valores (habitualmente) idênticos está se movendo”².

¹ FORTE, 1988, p.90.

² BERNARD, 1988, p. 200.

O conceito de velocidade também pode ser aplicado à movimentação entre demarcações. Na série de durações apresentada no exemplo 2, nós temos a seguinte gradação de movimento, respectivamente¹: $\text{♩} = 41.6$, $\text{♩} = 62.5$, $\text{♩} = 87.5$, $\text{♩} = 35$, $\text{♩} = 50$.

Outra forma de quantificar a atividade rítmica é através de sua densidade. Densidade rítmica refere-se ao número de ataques em um determinado espaço de tempo. Utilizando como exemplo o mesmo trecho do exemplo 1, e considerando a unidade de tempo (semínima) como medida, teremos uma seqüência de cinco densidades rítmicas: 3, 4, 7, 4 e 6 ataques a cada tempo do compasso (ex.3).

EXEMPLO 3: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE I, [2], VIOLÃO: DENSIDADE RÍTMICA.

The musical score for guitar shows a sequence of five measures. The first measure is marked with a box containing the number '2' and has a dynamic of *ff*. It contains three attacks, with a 3:2 ratio indicated above. The second measure has four attacks and a 5:4 ratio. The third measure has seven attacks and a 7:4 ratio. The fourth measure has four attacks and a 5:4 ratio. The fifth measure has six attacks and a 5:4 ratio, marked with *rit.* The tempo is indicated as $(\text{♩} = 50)$. Dynamics include *ff*, *mp*, and *rit.*

Esta forma de quantificação é especialmente útil para medir as atividades rítmicas com diferentes padrões rítmicos sobrepostos e em diferentes instrumentos, pois é possível unificá-las em uma só medida (ex. 4).

¹ Chega-se às seguintes indicações de velocidade através do cálculo da proporção entre as respectivas durações e o andamento (neste caso, $\text{♩} = 50$).

EXEMPLO 4: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE I, [1]-[2]: DENSIDADE RÍTMICA

Densidade Rítmica → 2 ataques 3 ataques 2 ataq. 1 ataque 2 ataques 8 ataques 8 ataques 16 ataques 8 ataques 6 ataques

1 $\bullet = 50$ poco rubato

percussão

timpano

marimba

violão

O exemplo apresenta a quantidade de ataques a cada tempo do compasso. Os parâmetros utilizados na definição de quantidade de pulsações são os seguintes: os ataques simultâneos (inclusive em instrumentos diferentes) foram considerados como um único ataque; os trêmulos, de uma ou duas notas, são considerados como a prolongação de um ataque.

Outra forma de quantificar o ritmo é através de denominações mais gerais para as durações, tais como longas e curtas, as quais dão uma noção do contorno rítmico de um determinado trecho. O termo contorno rítmico será utilizado para representar “durações relativas do mesmo modo que contorno melódico representa altura relativa, sem uma calibragem precisa da extensão dos intervalos”¹.

3.1.2.2 Qualificação do ritmo

Além de ser quantificado, o ritmo também pode e deve ser qualificado. Qualificar o ritmo significa analisar a interação entre as suas durações, buscando algum aspecto

¹ MARVIN, 1988, p. 63. Na teoria do contorno rítmico apresentada por Marvin, as durações são classificadas por números inteiros, de acordo com a sua magnitude em relação às outras durações, em um determinado conjunto de durações. Esta teoria se apoia em estratégias perceptivas que ouvintes usam na ausência de uma moldura métrica. Esta concepção prioriza a percepção de agrupamentos de durações de acordo com a sua proximidade temporal, e a retenção de durações relativas em detrimento de medidas absolutas.

específico que possa caracterizá-lo ou dar a ele um significado funcional dentro de uma estrutura rítmica mais ampla. Entre as diversas formas possíveis de qualificação do ritmo, existem algumas mais apropriadas para o repertório aqui estudado como, por exemplo: a qualificação das características cinéticas da atividade rítmica; e a qualificação da atividade rítmica como regular ou irregular.

Para qualificar as características cinéticas da atividade rítmica é possível basear-se em medidas precisas, tais como velocidade, densidade rítmica e contorno rítmico, e em uma visão mais geral da movimentação, especialmente, em trechos mais amplos. Desta maneira, busca-se interpretar os aspectos de movimentação estruturados pelo ritmo (movimentação rápida, lenta, acelerando, ralentando ou estável) em um determinado percurso, o qual pode abranger desde pequenos trechos até uma obra completa.

Um exemplo de qualificação ocorre na comparação de atividades rítmicas em andamentos diferentes, através das medidas de velocidade (ex. 5).

EXEMPLO 5: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE III, [27]-[29], MADEIRAS.

The musical score for Example 5 shows four staves: Violin (vi.), Viola (va.), Cello (cl.), and Bass (baq.). The score is in 4/4 time and includes various rhythmic markings and dynamic indications. Key markings include:

- Violin: 5x=73.6, =368, =441.6, =147.2
- Viola: mp, =73.6, =441.6
- Cello: =368, =73.6, =441.6
- Bass: =368, mp, =73.6, mf

 Dashed boxes highlight specific rhythmic patterns across the staves, indicating the focus of the analysis.

Existem duas velocidades (73.6 e 368) nas atividades rítmicas deste trecho que se mantêm inalteradas na mudança de andamento, embora possuam notações diferentes. As linhas pontilhadas enquadram a atividade rítmica com velocidade 73.6 que aparece do [27]-[29]¹. Assim, a mudança de andamento (no [28]) não exerce uma influência direta sobre a atividade rítmica da parte das madeiras². Por outro lado, pode-se salientar duas outras características notáveis neste trecho: a) uma contrastante diminuição na atividade

¹ Os números entre colchetes referem-se à numeração de compassos. Assim, por exemplo, onde está escrito “[28]” lê-se “compasso 28”, do mesmo modo que “do [27]-[29]” lê-se “do compasso vinte e sete ao vinte e nove”.

² Este exemplo analisa a parte das madeiras extraída de seu contexto original, onde a mudança de andamento exerce influência direta sobre a atividade rítmica de outros instrumentos.

rítmica, entre o segundo e o quarto tempo, onde ocorre apenas a velocidade $\text{♩}=73.6$; b) um ponto de ápice na atividade rítmica, no primeiro tempo do [29], onde ocorre a velocidade $\text{♩}=441.6$.

Pode-se qualificar a atividade rítmica, também, por suas características de regularidade ou irregularidade. Esta qualificação pode abranger os diversos níveis hierárquicos de uma atividade rítmica. Retomando o exemplo 1, verifica-se que o trecho é caracterizado pela irregularidade na duração entre as demarcações no nível mais profundo (nível 4). Não há um padrão regular de duração entre demarcações que permaneça durante todo compasso. Entretanto, regularidade é encontrada no âmbito local: isoladamente no segundo, terceiro, quarto e quinto tempo, nos níveis 1 e 2.

A qualificação da atividade rítmica como regular ou irregular tem por objetivo identificar a manifestação ou a ausência de uma métrica perceptível. Regularidade é a característica essencial e necessária para a existência da métrica.

3.1.3 Métrica

Neste trabalho a métrica será classificada em duas categorias que atuam paralelamente: métrica subterrânea e a métrica de superfície. A primeira categoria está relacionada ao que Epstein define como *chronometric time*, que se refere àquele tempo essencialmente mecânico, igualmente espaçado, e em grande parte constantemente articulado dentro de um compasso musical (e unidades maiores) na música da era barroca até a romântica (estendendo até e muito para dentro de nossa era também). (EPSTEIN, 1995, p. 6-57)

Epstein considera ainda que o tempo cronométrico está estruturado em música a partir de sua unidade mínima, o pulso, até dimensões mais amplas como o compasso, hipercompasso e segmentos maiores. Estes níveis de estruturação do tempo cronométrico estão relacionados mecanicamente com a música, pois essencialmente eles fornecem planos temporais de fundo dentro dos quais a atividade musical atua. Neste sentido métrica é como uma medida temporal, estendendo-se dentro do tempo, segmentando e quantificando tempo através de unidades que são módulos cronométricos ‘neutros’ (EPSTEIN, 1995, p. 6-57).

A métrica subterrânea compartilha com este conceito de tempo cronométrico, principalmente, a noção de uma estrutura temporal de fundo, que fornece sub-linearmente uma gradação e mensuração da atividade musical.

No repertório aqui analisado, esta categoria de métrica é representada pelo andamento. Andamento é um dos principais elementos de controle geral e gradação do movimento através do qual a música se desenrola no tempo. Ele atua como uma estrutura regular, muitas vezes subliminar, que sustenta toda a estruturação métrica e rítmica.

A métrica de superfície, por outro lado, é uma atividade regular indissociável do ritmo. Nesta categoria de métrica, só é possível entender a presença da métrica como o resultado de uma atividade rítmica regular. Esta noção é semelhante ao conceito de *pulse stream*, definido por Roeder, onde

pulso é considerado formalmente em seu modelo como fenomenológico. Nenhum pulso particular é presumido (como poder-se-ia fazer suposições, por exemplo, baseadas na indicação de compasso) para estar presente em uma certa passagem de música. Antes, cada pulso deve ser consistente com [pulsões de] ataques atuais na passagem. Um mínimo de duas durações iguais é necessária para *ativar*¹ um pulso; quanto maior o número de durações iguais sucessivas, melhor estabelecido será o pulso (ROEDER, 1985, p.234).

A métrica de superfície, portanto, é dependente da atividade rítmica regular para ser gerada e, da mesma forma, quando ocorre a interrupção da atividade rítmica regular que a gerou, ela se dissipa. Mas, assim como em um *pulse stream*, uma métrica de superfície bem estabelecida persiste por certo tempo mesmo quando não há uma retomada da atividade rítmica regular para reativá-la. A quantidade de tempo que a métrica de superfície persiste antes de dissipar-se depende da existência de outras atividades rítmicas concorrentes em um mesmo contexto, e se esta atividade concorrente possui força suficiente para suplantá-la. Igualmente, uma métrica de superfície que persiste após a interrupção da atividade rítmica regular, será mais facilmente reativada quanto menor o tempo para retorno da atividade regular².

¹ Grifo do autor.

² ROEDER, 1985, p.234

A unidade mínima da métrica de superfície será chamada de pulso. O exemplo 6a apresenta diversas atividades rítmicas regulares que resultam em diferentes métricas de superfície:

EXEMPLO 6A: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE II, [15]-[16].

The musical score for Example 6A consists of eight staves. The top staff is for Flute (fl.), followed by Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Trombone (trompa), Trumpet (tbn.), Percussion (perc.), Violin (vlão), and Cello (cb.). The percussion part includes Tom 1, p. s. 5, and Gong 2. The violin part is marked 'mp sempre L.M.' and the cello part is marked 'mp' and 'f'. The bassoon, trombone, and trumpet parts have dynamic markings of 'f' and 'pp'. The flute and clarinet parts have dynamic markings of 'f' and 'pp'.

As atividades rítmicas regulares, neste trecho, ocorrem em três diferentes materiais, tocados por: flauta e clarinete; fagote e contrabaixo; violão. Os outros materiais (trompa, trombone e percussão), embora possuam uma atividade rítmica irregular, muitas vezes atuam como reforço nas demarcações de alguma das atividades regulares. As demarcações agem nos diferentes níveis das estruturas métricas como pontos de apoio através dos quais a atividade se articula estabelecendo um sentido de direcionamento, de condução dos pulsos não enfatizados para os demarcados.

O exemplo 6b apresenta uma análise destas métricas de superfície a partir de um esqueleto rítmico do trecho musical apresentado em 6a:

EXEMPLO 6B: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE II, [15]-[16]: ESQUELETO RÍTMICO E MÉTRICA DE SUPERFÍCIE.

Esqueleto rítmico e métrica de superfície:

flauta e clarinete 4/4

Pulsos: a)

b)

c)

fagote e contrabaixo 4/4

Pulsos: d)

trompa e trombone 4/4

percussão 4/4

violão 4/4

Pulsos: e)

f)

g)

h)

Legenda: \downarrow = pulso gerado; \uparrow = permanência do pulso; CM = demarcação por contorno melódico; CR = demarcação por contorno rítmico;

A atividade rítmica tocada por flauta e clarinete possui métrica de superfície em três de seus níveis hierárquicos:

- pulsos gerados pelo ritmo regular de semicolcheias. Neste caso, a métrica de superfície ocorre até o terceiro tempo do [16], pois as interrupções são curtas e os pulsos são constantemente ativados;
- pulsos gerados por demarcações causadas pela articulação. As demarcações ocorrem nas notas que não estão ligadas as precedentes e que portando possuem uma articulação mais destacada. As duas demarcações iniciais (no início do segundo e do terceiro tempo), que ativam esta métrica de superfície, também são reforçadas pelo contorno

melódico ascendente (ver. ex. 6a). No primeiro tempo do [16], o pulso esperado não é ativado por nenhuma demarcação. Ao contrário, a demarcação ocorre na metade do tempo anterior gerando um deslocamento deste pulso. Naturalmente, este deslocamento enfraquece esta métrica de superfície que é reativada no segundo tempo do [16] (articulação na parte da flauta e clarinete, e intervenção da percussão) e no tempo seguinte (contorno melódico na parte da flauta e clarinete, e intervenção da trompa e trombone);

- c) pulsos gerados por demarcações causadas pelo contorno rítmico. A partir do terceiro tempo do [15] ocorrem demarcações resultantes de um padrão de contorno rítmico com ênfase na parte inicial, com durações mais curtas do que as durações precedentes. Estas demarcações também são reforçadas pelas articulações.

Na parte do fagote e do contrabaixo existe uma métrica de superfície claramente gerada pelo ritmo regular de semicolcheias pontuadas (d). Após a interrupção da atividade rítmica, no [16], a métrica é reativada ainda no primeiro tempo do [16], e depois no final do compasso.

O material tocado na parte do violão também possui diferentes métricas de superfície simultaneamente:

- e) pulsos gerados pelo ritmo regular e ininterrupto de fusas;
- f) pulsos gerados por demarcações resultantes de ênfase na intensidade. Os pulsos são continuamente ativados por *marcatos* a cada sete fusas;
- g) pulsos resultantes das demarcações causadas pelo contorno melódico. O padrão melódico recorrente estabelece demarcações a cada cinco fusas. Esta métrica de superfície é gerada pelo limite agudo (lá 3 e lá# 3) do padrão melódico.
- h) pulsos resultantes das demarcações causadas pelo contorno melódico. Esta métrica é igual à anterior (g), mas ocorre de forma deslocada, pois é gerada pelo limite grave (mi 1 e lá 1) do padrão melódico.

As métricas de superfície **g** e **h** não são geradas somente pelo padrão de contorno melódico, mas, também, pela recorrência de alturas já que o padrão melódico reitera varias vezes as mesmas notas. Assim, é possível dizer que existem ainda outras métricas de

superfície ativadas pela recorrência de alturas na segunda, terceira e quarta fusa do padrão melódico, respectivamente¹.

Assim, este trecho musical possui diversas métricas de superfície que atuam paralelamente e que estão intimamente ligadas à atividades rítmicas regulares, nos seus diversos níveis hierárquicos.

3.1.4 Estratificação e fluxos temporais

Outro aspecto importante nesta abordagem do tempo musical é o da estratificação temporal. Considera-se que o tempo musical pode ser estruturado através de diferentes fluxos temporais independentes e simultâneos que criam estratos temporais na atividade musical. Fluxo temporal significa, neste contexto, uma atividade com características próprias de estruturação rítmica e métrica (de superfície). Além destas características, é possível que outros elementos – modo de ataque, desenho melódico, caráter, intensidade, timbre – possam contribuir para a identidade de cada fluxo temporal (ex. 7).

EXEMPLO 7: *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*, PARTE III, [54]-[56]. FLUXOS TEMPORAIS.

Aqui, há dois fluxos temporais independentes. Um, tocado pelas cordas, caracteriza-se pela velocidade de $\text{♩}=245.2$ com demarcações a cada nove e a cada seis

¹ Considera-se que a primeira fusa do padrão melódico é aquela que ativa a métrica de superfície **g**, enquanto a quinta fusa é a que ativa a métrica **h**.

colcheias quáteras de cinco. O fluxo temporal tocado por violão, marimba e percussão possui predominantemente a velocidade de $\text{♩}=392.4$ com demarcações a cada cinco semicolcheias. Os dois fluxos temporais possuem métricas de superfície particulares, geradas por suas atividades rítmicas regulares.

O fluxo temporal possui início e fim por vezes independentes da estrutura formal da obra e independentes de outros fluxos temporais que possam ocorrer simultaneamente. As definições destes limites baseiam-se em parâmetros de arbitração bastante gerais e, também, em parâmetros específicos de cada situação. Vários elementos podem, em situações específicas, configurar um parâmetro de arbitração na definição dos limites de início e fim de um fluxo temporal. No contexto deste trabalho, os principais elementos são: as pausas que interrompem a atividade rítmica; mudança brusca na velocidade da atividade rítmica; mudança de textura; mudança de carácter; ralentandos.

Por outro lado, existem alguns aspectos que norteiam a definição dos limites de início e fim em todos os fluxos temporais e servem, portanto, de parâmetro de arbitração geral. O principal aspecto é a relação do fluxo temporal com as articulações¹ da forma. Aqui, busca-se relacionar o sentido de completude, o sentido de início, percurso e finalização, do fluxo temporal às articulações formais, de modo que sejam priorizados os percursos mais amplos dos fluxos temporais, deixando em segundo plano as suas articulações internas que, muitas vezes, definiriam fragmentos menores.

Na primeira parte do *Concerto para violão e orquestra*, por exemplo, a definição das duas primeiras articulações formais ocorre principalmente através do aumento e diminuição nas velocidades, intensidades, densidade de timbres e densidade rítmica. Assim, considera-se como primeiro segmento da estrutura formal os [1]-[2]; e como segundo segmento, os [3]-[5] (ex. 8).

¹ “Articulações” refere-se aos pontos onde ocorrem segmentações na estrutura formal.

EXEMPLO 8: CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA, PARTE I, [1]-[6]. SEGMENTOS E FLUXOS TEMPORAIS.

1º segmento

2º segmento

3º segmento

Neste trecho, todos os fluxos temporais são considerados a partir da definição das articulações da estrutura formal. O primeiro fluxo temporal do violão (A), por exemplo, abrange os [1] e [2], coincidindo com o primeiro segmento da estrutura formal. Aqui, é

possível verificar, também, a relatividade dos parâmetros específicos de arbitração. A pausa de colcheia pontuada, no [3], está separando os materiais já tocados dos materiais que serão tocados a seguir. Ela serve como separação entre o primeiro fluxo temporal e o subsequente. Entretanto, a pausa de semínima quiáltera de cinco, no [1], que possui duração praticamente igual à do [3], não é considerada como definidora de limites. Independentemente da função expressiva e estrutural em um nível mais restrito que esta pausa (no [1]) exerce, os limites de início e fim do fluxo temporal são considerados na sua relação com a articulação da estrutura formal da obra.

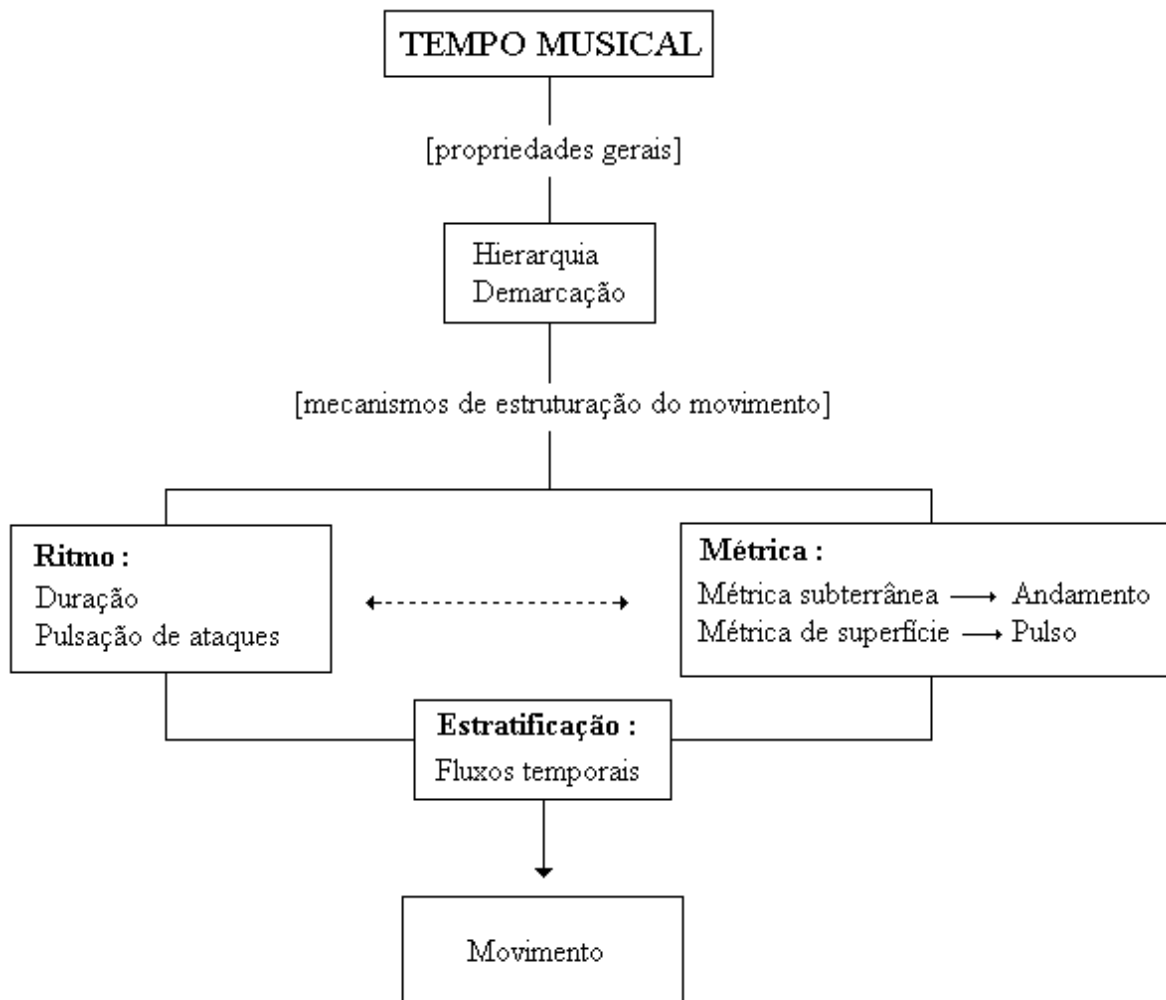
Existem ainda outros dois parâmetros gerais para a arbitração de limites dos fluxos temporais. Um diz respeito à arbitração do início, onde se considera o início a primeira intervenção sonora dentro do fluxo temporal. Outro parâmetro é a arbitração do final, onde se considera final a interrupção da última intervenção sonora dentro do fluxo temporal.

Assim, o primeiro fluxo temporal da percussão (B) ocorre no [2], iniciando na primeira semicolcheia do woodblock e finalizando com o gongo agudo, portanto, uma colcheia antes da finalização do primeiro segmento, na estrutura formal, o qual se encerra com o violão. Da mesma forma, pode-se dizer que o primeiro fluxo temporal do violão inicia-se cerca de uma semínima após o início do primeiro segmento, que ocorre com tímpano e marimba ([1]).

3.1.5 Conclusão

O tempo musical é considerado aqui como um fluir que possui uma rugosidade interna perceptível, representada pelos pontos de referência, cuja presença é necessária para sua quantificação e qualificação, assim como para sua estruturação. Os aspectos básicos da estruturação do tempo musical, de acordo com a visão apresentada, podem ser identificados no seguinte esquema:

GRÁFICO 1: ASPECTOS DE ESTRUTURAÇÃO DO TEMPO MUSICAL



Hierarquia e demarcação são propriedades gerais do tempo que podem ser encontradas em diversos aspectos estruturais do tempo musical, tais como ritmo, métrica e estratificação.

Ritmo é o mecanismo de estruturação temporal relacionado à organização de durações, tanto entre pulsações de ataque como entre demarcações em diversos níveis hierárquicos. Ritmo, ao contrário da métrica, pode ser regular ou irregular.

Métrica é o mecanismo de estruturação temporal subjacente à atividade rítmica, que está necessariamente relacionado à regularidade. Ela pode ser gerada diretamente por uma atividade rítmica regular – como na métrica de superfície – ou atuar como um modo de contagem, gradação e mensuração que suporta sub-linearmente toda atividade musical – como na métrica subterrânea.

Assim, ritmo e métrica estão interrelacionados. Por um lado, a atividade rítmica está estruturada sobre uma métrica subterrânea, enquanto que a métrica de superfície só existe a partir da atividade rítmica regular. No gráfico 1, este aspecto está representado pela linha pontilhada que aponta para as caixas do ritmo e da métrica.

A estratificação é o mecanismo de estruturação temporal que através de fluxos temporais independentes e simultâneos cria diferentes estratos temporais na atividade musical. Cada fluxo temporal terá características específicas de ritmo e métrica de superfície (além de outros elementos não essencialmente temporais) que definirão suas identidades.

Finalmente, o esquema apresenta o resultado de toda estruturação temporal: o movimento – a essência do desenrolar da música através do tempo. Este movimento é vivenciado de forma pessoal e só tem um sentido a partir da percepção individual da estruturação temporal. Assim, o compositor busca projetar através da estruturação temporal da obra a sua percepção individual idealizada do movimento.

3.2 Referencial musical – Elliott Carter

A questão da fluidez na ação musical é um aspecto composicional instigante para o meu processo criativo. No entanto, esta questão ganhou impulso ainda maior a partir do contato com a música de Elliott Carter. Este contato deu-se, inicialmente, através de audições de *Piano Concerto* (1964-65) e *Variations for Orchestra* (1954-55). A primeira impressão, ainda superficial, foi de fluidez na atividade musical. Estudos posteriores, envolvendo a leitura e análise de partituras (*Triple Duo* [1983]; *A Mirror on Which to Dwell* [1975/76]) e de pesquisa bibliográfica (E. Stone and K. Stone, 1977; Schiff, 1983; Bernard, 1988; Bernard, 1996; Bernard, 1997), apontaram como um dos principais elementos desta fluidez a organização temporal da música de Elliott Carter.

Os elementos da música de Carter que exerceram influência sobre o meu processo composicional podem ser resumidos nos aspectos da simultaneidade e a da sucessão. Estes dois termos são utilizados e definidos por Bernard:

o termo “simultaneidade” refere-se à projeção, durante alguma passagem da composição, de dois ou mais padrões rítmicos claramente

diferentes, freqüentemente tomando a forma de diferentes *velocidades*¹ e habitualmente ocorrendo como filamentos ou partes separadas da textura musical. “Sucessão” significa uma organização temporal de dois ou mais padrões rítmicos diferentes de modo que um padrão é seguido por um segundo (e o segundo por um terceiro, e assim por diante) conforme a música progride, dentro de uma mesma parte ou de uma parte para outra, com o primeiro padrão sendo abruptamente substituído pelo segundo ou passando por uma transformação ou série de transformações que gradualmente produzem o segundo padrão rítmico a partir do primeiro (BERNARD, 1988, p. 166).

Se no repertório clássico-romântico, e também em boa parte do repertório do século XX, as características de condução harmônica e de desenvolvimento temático e/ou motivico exerceram um papel decisivo no desenrolar da ação musical, freqüentemente mais importante do que as características de movimentação rítmica, na obra de Carter, especialmente a partir da *Sonata para violoncelo* (1948), os aspectos diretamente relacionados às características de movimentação rítmica tornaram-se preponderantes.

A preocupação de Carter com o fenômeno do tempo musical levou-o a desenvolver uma nova linguagem rítmica que representa uma importante extensão das rupturas ocorridas no princípio do século XX. Segundo Carter, o seu interesse pelas *talas* indianas, o *durub* Árabe, os “tempi” do gamelão balinês (especialmente os acelerandos *Gangsar* e *Rangkep*), a música africana Watusi, e ao mesmo tempo pela música de Scriabin, Ives e as técnicas descritas no livro *New Musical Resources*, de Henry Cowell, resultou em uma maneira de desenvolvimento rítmico e de continuidade rítmica às vezes chamada “modulação métrica”, desenvolvida durante a composição da *Sonata para violoncelo*². Na realidade, o termo “modulação métrica”, segundo Schiff, “é inadequado, porque a métrica não muda realmente – já que não há métrica. Carter atualmente prefere ‘modulação de andamento’³ ”⁴. A modulação de andamento, que também pode ser remetida a alguns procedimentos rítmicos da música antiga, adquire um significado mais complexo na música de Carter, especialmente porque aparece associada à sobreposição de padrões rítmicos independentes (quase sempre há dois ou mais, ocorrendo simultaneamente), que

¹ Grifo do autor.

² CARTER, 1997(c), p. 228-229.

³ Tradução de ‘*tempo modulation*’. Neste trabalho, utilizarei o termo “modulação de andamento” ao invés de “modulação métrica”.

⁴ SCHIFF, 1983, p. 26.

possuem métrica e velocidade própria, mas que compartilham uma unidade de tempo comum.

Esta simultaneidade de padrões rítmicos independentes sobrepostos permite mudar suavemente de um andamento para outro, através da permanência de pelo menos um padrão rítmico (métrica e velocidade) enquanto um ou mais padrões rítmicos novos são introduzidos paralelamente. No entanto, como Carter afirma, a modulação de andamento pode ser usada “tanto como um modo de prosseguir suavemente ou abruptamente de uma velocidade para outra e como um artifício formal para isolar uma seção da outra”¹.

Ainda que a modulação de andamento possa ser utilizada de diferentes maneiras, para a fluidez na ação musical, é mais significativo “o modo com o qual Carter controla suavemente as mudanças no andamento de uma seção da composição para outra através da permanência de um pulso fixo”². O exemplo 9 apresenta esta maneira de modulação de andamento:

EXEMPLO 9: *TRIPLE DUO*, [437]-[439]. MODULAÇÃO DE ANDAMENTO.
Allegro fantastico

← ♩ → ← ♩ = $\frac{5}{4}$ → (♩ = 100)

437

Fl.

B♭ Cl.

Marim.

Pno.

¹ CARTER, 1997(c), p. 273.

² WATKINS, 1988, p. 537

Aqui, a fluidez e a suavidade são garantidas através da permanência da velocidade do material tocado pela marimba ($7x \text{♩} = 71.4$ antes da modulação; $7x \text{♩} = 71.4$ após a modulação), ao mesmo tempo em que os demais fluxos seguem a modulação de andamento.

Um aspecto significativo do modo como Carter emprega a sobreposição de padrões rítmicos é o estabelecimento de fluxos simultâneos, com distinções não somente rítmicas, mas também de alturas, timbre e caráter. Esta estratificação é utilizada consistentemente no *Segundo quarteto de cordas* (1959), e assim como a modulação de andamento, continua sendo utilizada de forma orgânica nas obras subseqüentes, e representa uma ferramenta importante no estabelecimento de uma ação musical fluída na música de Carter.

No apontamento que escreveu para a partitura de *Triple Duo*, Carter apresenta os grupos instrumentais que compõem a estratificação:

Triple Duo, para um conjunto de seis músicos, é uma obra, como fica subentendido no seu nome, que trata o grupo como três pares de instrumentos: flauta/clarinete, violino/violoncelo, piano/percussão. Cada um dos pares tem seu próprio repertório de idéias e humores. [A obra] é uma livre fantasia que envolve vários contrastes, conflitos e reconciliações entre os três duos. (CARTER, 1985)

Nos compassos iniciais da peça estas “idéias e humores” são apresentados, já definindo os seus elementos essenciais (ex. 10).

EXEMPLO 10: *TRIPLE DUO*, [5]-[6].

Agitato
in tempo ($\text{♩} = 100$)

Fl.
B♭ Cl.
(transposed)

Perc.
(SD)

Pno.
Piano solo
to end of 16

Vln.
Vcl.

Os principais elementos desta estratificação são: velocidades; métrica; timbre; e alturas. A estratificação na organização das alturas dá-se através da escolha de diferentes conjuntos de intervalos para cada camada desta estratificação. Assim, pode-se verificar que na parte do piano há uma predominância dos intervalos 5, 8 e 10 (número de semitons). Entre flauta e clarinete os intervalos predominantes são 3, 4, 6 e 11. Entre violino e violoncelo os intervalos são 2, 7 e 9. Estes repertórios de intervalos aparecem no exemplo 10 principalmente no sentido vertical. No entanto, em outras partes, onde ocorrem outras figurações que privilegiam um sentido mais linear (no caso de flauta/clarinete e violino/violoncelo, quando não têm padrões homorrítmicos), os mesmos conjuntos de intervalos predominam também de forma linear.

O principal aspecto da estratificação, do ponto de vista da fluidez da ação musical, é a estruturação temporal. No exemplo 10, percebe-se que os três duos possuem velocidades individuais, na proporção de 3:5; 3:8; 5:8. Ou seja, flauta e clarinete tocam na velocidade de $\overset{\sim}{\text{♩}}=150$; piano tem velocidade de $\overset{\sim}{\text{♩}}=250$; enquanto violino e violoncelo tocam na velocidade $\text{♩}=400$. A percussão, que neste trecho tem velocidade diferente da do piano ($11 \times \overset{\sim}{\text{♩}}=45.4$), está adiantando o padrão de demarcação que será comum aos dois instrumentos (percussão e piano) nos compassos seguintes (11 semicolcheias quiálteras de cinco). Assim, também a métrica pode ser decisiva na definição dos duos, especialmente quando não há uma semelhança nas suas velocidades.

Um outro aspecto importante da linguagem rítmica, e que é pertinente ao contexto deste trabalho, é o modo como Carter constrói os acelerandos e ralentandos, fazendo-os diferir do modo usual. Primeiramente, pode ocorrer uma constante aceleração ou diminuição na velocidade escrita diretamente através do valor das notas, enquanto o andamento geral mantém-se fixo. Segundo Schiff, “o exato valor rítmico das notas (...) é aproximado; mais importante é a ilusão de uma pulsação constantemente alterada”¹. Deste modo é possível que simultaneamente alguns instrumentos permaneçam em um andamento estável, enquanto outros instrumentos realizem os acelerandos e/ou ralentandos (ex. 11).

¹ SCHIFF, 1983, p. 30

EXEMPLO 11: *TRIPLE DUO*, [513]-[514].

513 (♩ = 100)

Picc. f cant. espr.

B♭ Cl. mf fp mf

Perc. SD sticks:tips SD pp

Pno. mp mf

Vln. $mf-p$ espr. mf f mf

Vcl. mf f marc.

Neste exemplo, há um *ralentando* (A) na parte do violino que começa com velocidade $3x \text{♩} = 133.3$ e diminui progressivamente, passando por $4x \text{♩} = 100$, $5x \text{♩} = 80$, até a velocidade de $6x \text{♩} = 66.6$.

Em segundo lugar, na música de Carter pode haver uma seqüência de *acelerandos* ou *ralentandos* interligados através de modulações de andamento, resultando em uma aceleração (ou diminuição de velocidade) contínua desde o início até o fim de um arco temporal que pode abranger estruturas formais completas.

Estes diversos aspectos da música de Carter exerceram influência na busca por soluções composicionais de estruturação temporal que resultassem em fluidez da ação musical no *Concerto para Violão e orquestra*. Entre estes aspectos, tiveram maior ressonância no meu trabalho composicional a modulação de andamento e a forma de *ralentando* e *acelerando* escrita diretamente através do valor das notas.

4 – O CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA

O *Concerto para violão e orquestra* é formado por três partes: I – *Laberinto*; II – *Llanura*; III – *El fin*. O processo de criação desta obra está sustentado por um pensamento composicional e estético já estruturado em composições anteriores. Entretanto, o próprio processo composicional do *Concerto* propôs a resolução de problemas específicos, aprofundando os conceitos composicionais já estabelecidos e os conceitos ainda embrionários.

Neste capítulo, estão apresentadas as principais características da instrumentação, seguida da partitura da obra. Na seção da instrumentação, a abordagem enfatiza a maneira como foi estabelecida a hierarquia entre o instrumento solista e a orquestra, além do modo como ocorrem as mudanças de orquestração. A seção da partitura é o momento sugerido para que o leitor tenha um contato direto com a obra – complementado pela audição do CD (Anexo I), formando desta maneira a base para as discussões ulteriores.

4.1 Instrumentação

O *Concerto para violão e orquestra* tem a seguinte instrumentação:

- 1 Flauta (alterna para Piccolo)
- 1 Oboé (alterna para Corne Inglês)
- 1 Clarinete em Bb
- 1 Fagote

- 1 Trompa
- 1 Trompete

- 1 Trombone
- 1 Tuba

- Tímpanos
- Marimba
- Percussão sem altura definida: *woodblocks* (agudo, médio e grave); triângulo; pratos suspensos (agudo, médio e grave); gongos (agudo, médio e grave); tom-tons (agudo, médio e grave); surdo; caixa.

- Violão

- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo

Dois aspectos foram decisivos na escolha desta instrumentação: opção estética por uma instrumentação concisa e clara; e as características acústicas de relativamente pequena amplitude do instrumento solista, o violão. A instrumentação mais concisa favoreceu um equilíbrio de orquestração que preserva a hierarquia entre o instrumento solista e os demais instrumentos.

Muitas vezes, onde o violão está em primeiro plano, é utilizada uma instrumentação mais reduzida, evitando o *tutti* nas cordas e o número excessivo de instrumentos de sopro. Esta instrumentação mais camerística é bastante utilizada durante todo o *Concerto*, compensando o número relativamente pequeno de passagens em que o violão toca realmente *solo*.

No *Concerto*, esta forma de instrumentação mais reduzida ocorre com diferentes instrumentações e com diversos níveis de preponderância da parte do violão em relação aos instrumentos da orquestra.

O *Tutti* orquestral é utilizado apenas duas vezes e de maneiras diferentes: na primeira parte, o *tutti* orquestral ocorre sem a intervenção do violão; na terceira parte, ocorre com a participação do violão. No último caso, violão e instrumentos de percussão (tímpano, marimba, *woodblocks* e caixa) tocam juntos o material principal, de modo que o reforço sonoro (de timbre e de intensidade) proporcionado pelos instrumentos de percussão ajuda o violão a sobressair em relação aos demais instrumentos da orquestra.

Outra característica da instrumentação é que a maioria das mudanças entre diferentes instrumentações ocorre de forma gradativa. Esta característica está relacionada ao fato de que, no *Concerto*, a introdução de novos materiais e as mudanças de segmentos¹ ocorrem, geralmente, de forma contínua e suave. Assim, ocorreram predominantemente as mudanças progressivas de instrumentação, através da permanência de parte dos timbres enquanto novos timbres são incluídos. As mudanças abruptas de instrumentação são raras. A mais evidente está no final da terceira parte, onde há uma mudança repentina de um *tutti* orquestral para o violão só.

4.2 A partitura

¹ O termo *segmento* é utilizado, aqui, para designar as partes de um todo que estão unidas de maneira contínua na ação musical.

1 - Laberinto

9

timp. *p*

mar. *p*

perc. *p* gongo médio

violão *ff* *mp* *expressivo*

11

fl. *mf* *p* *decresc.*

ob. *mp* *f* *p* *decresc.*

cl. *p* *mf* *ff* *p* *decresc.*

fag. *p* *mf* *ff*

timp. *p* *mp* *mf* *f* *pp* *ppp*

mar. *f* *mf* *mp* *pp* *pp*

perc. (médio) gongo grave *f* *mf* *mp*

violão *mf* *mf* *f* *ff* *f* *f* *poco rit.* *fluido*

1 - Laberinto

15

fl.

cl.

fag. *pp sempre*

mar.

vlão *pizz.*

vl. *p*

vla. *pp sempre*

vc.

Cb. *pp sempre*

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The flute and clarinet parts are mostly rests. The bassoon part features a melodic line with triplets and is marked *pp sempre*. The maracas play a rhythmic pattern. The viola da gamba part has a complex rhythmic pattern with 5:4 and 6:4 time signatures and is marked *pizz.*. The violin part has a few notes marked *p*. The viola part has a melodic line marked *pp sempre*. The cello part has a melodic line marked *pp sempre*.

17

fl. *pp sempre*

ob. *ppp sempre*

cl. *pp sempre*

fag. *pp sempre*

vlão *cresc.*

vla.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The flute part has a melodic line marked *pp sempre*. The oboe part has a melodic line marked *ppp sempre*. The clarinet part has a melodic line marked *pp sempre*. The bassoon part has a melodic line marked *pp sempre*. The viola da gamba part has a complex rhythmic pattern with 6:4 and 3:2 time signatures and is marked *cresc.*. The viola part has a melodic line. The cello part has a melodic line.

1 - Laberinto

Musical score for measures 19-20. The score includes staves for Flute (fi.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (faq.), Percussion (perc.), Violin (vln.), Viola (vla.), and Cello (Cb.).

- fi.:** Measures 19-20 with dynamics *mp* and *mf*. Rehearsal mark 19.
- ob.:** Measures 19-20.
- cl.:** Measures 19-20 with dynamics *mp*, *mf*, and *mf*. Rehearsal mark 19.
- faq.:** Measures 19-20 with dynamic *pp sempre*. Rehearsal mark 19.
- perc.:** Measures 19-20 with dynamic *pp*. Rehearsal mark 19.
- vln.:** Measures 19-20 with dynamic *ppp legato*. Rehearsal mark 19.
- vla.:** Measures 19-20 with dynamic *ppp*. Rehearsal mark 19.
- Cb.:** Measures 19-20 with dynamic *pp sempre*. Rehearsal mark 19.

Violão (guitar) part: Measures 19-20 with dynamics *ff* and *ff*. Rehearsal mark 19. Includes markings: *raeguendo*, *senh acentuar*, and *arco*.

Musical score for measures 21-22. The score includes staves for Oboe (ob.), Bassoon (faq.), Percussion (perc.), Violin (vln.), Viola (vla.), and Cello (Cb.).

- ob.:** Measures 21-22 with dynamic *pp*. Rehearsal mark 21.
- faq.:** Measures 21-22 with dynamic *pp*. Rehearsal mark 21.
- perc.:** Measures 21-22 with dynamics *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Rehearsal mark 21.
- vln.:** Measures 21-22 with dynamic *pppp*. Rehearsal mark 21.
- Cb.:** Measures 21-22.

Violão (guitar) part: Measures 21-22 with dynamics *ff* and *ff*. Rehearsal mark 21. Includes markings: *cresc.*, *rubato*, *11:8*, *15:8*, and *possível*.

I - Laberinto

rit. ----- a tempo $\frac{5}{8}$ (♩ = 58,6)

25

cl. *ppp* *ppp*

fag. *ppp* *ppp*

timp. *ppp* *ppp*
sem ataque

perc. *ppp*
gongolo grave

vião *mf* *ff*
7:4 7:4 7:4 5:4 rit. ----- a tempo $\frac{5}{8}$

vn. *pp* *pp* *pp*
8^{va} solo

vla. *pp* *pp* *pp*
solo 5:4

Cb. *ppp*
tutti

I - Laberinto

26

fl. *ppp*

ob. *ppp*

cl. *ppp*

fag. *ppp*

timp. *ppp*

vlão *ff*

vlm. *pp*

vla. *pp*

vc. *arco* *ppp*

Cb. *ppp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, is titled 'I - Laberinto'. It features ten staves for various instruments. The woodwind section (flute, oboe, clarinet, and bassoon) and the double bass (Cb.) play a melodic line with a 5:4 ratio, marked *ppp*. The timpani (timp.) provides a rhythmic accompaniment with *ppp* dynamics. The strings (violin/viola/vlão) play a complex rhythmic pattern, with the vlão marked *ff*. The violin (vlm.) and viola (vla.) parts are marked *pp*. The double bass (vc.) is marked *arco* and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

1 - Laberinto

50

fl. *ppp* *ppp* *pp* *p* *mf* *f*

ob. *ppp* *ppp* *pp*

cl. *ppp* *ppp* *p* *f*

fag. *ppp* *ppp*

tbn. *mp* *mp*

timp. *ppp* *mp* *mp*

perc. (Baqüeta macia) tom 2 *p* *p*

vião *f* *f*

vl. *ppp* *pp* *pp* *pp*

vla. *pp* *ppp* *ppp* *pp*

vc. *ppp* *p*

Cb. *ppp* *pp* *p* *mp* *mp*

5/4 5/4 5/4 5/4 5/4 5/4 5/4

3/2 3/2 3/2 3/2

← 5 → (♩ = 73,2)

I - Laberinto

55

fl. *ff*

cl. *ff*

trb. *mp* 5:4

timp. *mf*

perc. *p* tom 2 w.b.1 w.b.5 w.b.1 tom 2 w.b.

vin. *ppp* *pp* *mp* *tutti* *mp* *mp* *mp*

vla. *ppp* *pp* *mp* *tutti* *mp* *mp*

vc. *ppp*

cb. *mp* *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a symphonic band or orchestra. It consists of ten staves. The top two staves are for flutes (fl.) and clarinet (cl.), both playing a melodic line with accents and dynamic markings of *ff*. The trombone (trb.) part has two measures with a 5:4 ratio and a dynamic of *mp*. The timpani (timp.) part has three measures with a dynamic of *mf*. The percussion (perc.) part includes tom 2 and w.b. (wood block) parts with a dynamic of *p*. The violin (vin.) part starts with *ppp*, moves to *pp*, then *mp*, and includes a *tutti* section. The viola (vla.) part starts with *ppp*, moves to *pp*, then *mp*, and includes a *tutti* section. The cello (vc.) part starts with *ppp*. The double bass (cb.) part has a dynamic of *mp* and includes a *tutti* section. The score is in 3/2 time and features various articulations and dynamics throughout.

1 - Laberinto

This musical score is for the piece "1 - Laberinto". It is a multi-staff score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems, each containing two measures of music. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (fl.):** Two staves, both playing a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).
- Clarinet (cl.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *ff*.
- Trumpet (trp.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
- Trumpet (trp.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Trombone (tbn.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Tuba:** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Timpani (timp.):** One staff, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).
- Woodwinds (perc.):** One staff, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p* (piano). It includes markings for "wb.1", "Tom 2", "wb.3", and "wb.1".
- Violin (vln.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Viola (via.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.
- Celli (Cb.):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mp*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page number "55" is located in the top right corner.

1 - Laberinto

37

The score is for a woodwind and brass ensemble. The woodwind section includes flute (fl.), clarinet (cl.), and trombone (tbn.). The brass section includes trumpet (trp.), trombone (tbn.), and tuba. The percussion section includes snare drum (perc.), tom (tom 1, tom 2), and cymbal (cym.). The string section includes violin (vln.), viola (via.), cello (vc.), and double bass (Cb.).

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The woodwind parts are characterized by rapid sixteenth-note passages, often marked with *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The brass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns, often marked with *mp* (mezzo-piano) and *mf*. The percussion section features a steady snare drum pattern and tom patterns, often marked with *p* (piano) and *mp*. The string section provides a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns, often marked with *mp*.

Key markings and annotations include:

- Flute (fl.): *ff*, *mf*
- Clarinet (cl.): *ff*, *mf*
- Trombone (tbn.): *mp*, *mf*
- Trumpet (trp.): *mp*, *mf*
- Tuba: *mp*, *mf*
- Percussion (perc.): *p*, *mp*
- Violin (vln.): *mp*
- Viola (via.): *mp*
- Cello (vc.): *mp*
- Double Bass (Cb.): *mp*

Articulations and ornaments include accents, slurs, and ornaments (orn 1, orn 2) on various notes. The score also includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *ff*.

1 - Laberinto

This musical score is for the piece "1 - Laberinto". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Flute (fl.):** Part 1, marked *ff* (fortissimo).
- Clarinet (cl.):** Part 1, marked *ff*.
- Trompa (trp.):** Part 1, marked *mf* (mezzo-forte).
- Trp. (trp.):** Part 2, marked *mf*.
- Tbn. (tbn.):** Part 1, marked *mf*.
- Tuba:** Part 1, marked *mf*.
- timp. (timpani):** Part 1, marked *mf*.
- perc. (percussion):** Part 1, marked *mp* (mezzo-piano). Includes wood blocks (w.b.), tom-toms (tom 1, tom 2), and a snare drum.
- vin. (violin):** Part 1, marked *mf*.
- via. (viola):** Part 1, marked *mf*.
- vc. (cello):** Part 1, marked *mf*.
- Cb. (double bass):** Part 1, marked *mf*.

The score is written in 3/2 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Dynamics range from *mp* to *ff*. The key signature has one sharp (F#).

1 - Laberinto

This musical score, titled "1 - Laberinto", is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, each with its own part. The score is divided into two systems, with a measure number of 41 at the beginning of the first system. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (fl.):** Part 1, starting at measure 41, playing a melodic line with accents and slurs.
- Clarinet (cl.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Trumpet (trp.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Trombone (tbn.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Tuba:** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Timpani (timp.):** Part 1, playing a rhythmic pattern with accents and slurs.
- Percussion (perc.):** Part 1, playing a rhythmic pattern with accents and slurs. Specific parts are labeled "tom 2", "wb. 2", "wb. 3", "tom 1", "wb. 1", and "tom 2".
- Violin (vin.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Viola (via.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Violoncello (vc.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.
- Contrabasso (Cb.):** Part 1, playing a melodic line with accents and slurs.

The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *mf*). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/2. The score is written for a full orchestra, with each instrument part clearly delineated.

1 - Laberinto

Musical score for "1 - Laberinto". The score is arranged in a system with the following instruments from top to bottom: fl. (flute), cl. (clarinet), trampa (trumpet), trp. (trombone), tuba, timp. (timpani), perc. (percussion), vin. (violin), vla. (viola), vc. (cello), and Cb. (double bass). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *p*, *mp*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "ton 2", "wb", "ton 1", "wb.1"). There are also time signature changes to 5/4 and 3/2. A rehearsal mark "45" is present in the flute part. A 3-measure rest is indicated at the top right of the score.

I - Laberinto

3
→ ♩ → (♩ = 54.9)

45

fl. *p*

cl. *p*

trampa

trp. *mp > ppp*

tbn. *mp* *p* *ppp*

tuba *mp* *p* *ppp*

violão *mf*

vin. *pp*

vla. *solo* *p*

vc. *solo* *p* *3:2*

Cl. *pp*

I - Laberinto

47

fl. *p*

cl. *p*

trona *ppp*

trp. *ppp*

tbn. *ppp*

tuba *ppp*

vião *p* *mf* *p* *mf* *f*

vin. *pp*

vla. *p*

vc. *p* 3:2

Cb. *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'I - Laberinto'. It features ten staves for different instruments. The flute (fl.) and clarinet (cl.) parts are in the upper register, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The trombone (trona), trumpet (trp.), tuba, and cello (vc.) parts are in the lower register, with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The violin (vin.) and viola (vla.) parts are in the middle register, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The double bass (Cb.) part is in the lower register, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The piano (vião) part is in the middle register, with dynamics ranging from *p* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4.

1 - Laberinto

Musical score for measures 43-49. The score includes staves for fl. (flute), trmpa (trumpet), trp. (trumpet), tbn. (trombone), tuba, vln. 3 (violin 3), via. (viola), vc. (violin), and Cb. (cello). The flute part has a measure rest from 43 to 49. The trumpet and trombone parts feature *ppp* dynamics. The tuba part has *ppp* dynamics. The violin 3 part has *pp* dynamics. The viola part has *p* dynamics. The violin part has *p* dynamics. The cello part has *pp* dynamics. The viola part has a complex rhythmic pattern with *f* dynamics and *5:4* time signature markings.



Musical score for measures 51-59. The score includes staves for tronpa (trumpet), trp. (trumpet), tbn. (trombone), tuba, and vln. (violin). The trumpet and trombone parts feature *ppp* dynamics. The tuba part has *ppp* dynamics. The violin part has *f* dynamics and *5:4* time signature markings. The score includes the instruction "a tempo" and "con rubato, quasi cadenza".

1 - Laberinto

53

trampa

trp.

tbn.

tuba

violão

6:4 6:4 crescendo 6:4 7:4

ppp

54

trampa

tbn.

tuba

violão

a tempo

ppp sempre

pppp sempre

pppp sempre

a tempo

(raoguedado) 5:4

ppp possível

9:8

55

trampa

tbn.

tuba

violão

10:8 10:8 11:8

II - Llanura

Rogério Tavares Constante

$\text{♩} = 224$ $\text{♩} = 361$

flauta *mp*

oboé

clarinete em B \flat *mp*

fagote *mp*

trompa em F

trombone

tímpano

percussão *mp* *mp* *mp* *mp* *sub. decresc.*

violão

violino I

violino II

1 *mp* *marc. sempre*

2 *mp* *marc. sempre*

1 *mp* *sempre*

2 *mp* *sempre*

cello

2 *mp* *sempre*

contrabaixo

II - Llanura

Musical score for measures 5-8. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (faq.), Percussion (perc.), Violoncello (vcl.), and Double Bass (cb.). The percussion part features three toms (tom 1, tom 2, tom 3) and a surdo. Dynamic markings include *mf sempre* and *mp*. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations.

Musical score for measures 9-12. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (faq.), Percussion (perc.), Violão (vln), Violoncello (vcl.), and Double Bass (cb.). The percussion part features three toms (tom 1, tom 2, tom 3) and a surdo. Dynamic markings include *mp*. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations. The violão part features a 6/4 time signature and a *L.V.* marking.

II - Llanura

Musical score for measures 12-14. The score includes staves for flute (fl.), clarinet (cl.), bassoon (faç.), percussion (perc.), viola (vlão), and cello (cb.).

- fl.:** Measures 12-14 feature a melodic line with triplets (3:2) and accents. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- cl.:** Similar melodic line to the flute, with triplets and accents. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- faç.:** Bassoon part with a melodic line and accents. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- perc.:** Percussion part with tom 2 and tom 3. Dynamics range from *f* to *mp*.
- vlão:** Viola part with a rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- cb.:** Cello part with a melodic line and accents. Dynamics range from *mf* to *mp*.



Musical score for measures 15-17. The score includes staves for flute (fl.), clarinet (cl.), bassoon (faç.), trumpet (trompa), trombone (tbn.), percussion (perc.), viola (vlão), and cello (cb.).

- fl.:** Measures 15-17 feature a melodic line. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- cl.:** Similar melodic line to the flute. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- faç.:** Bassoon part with a melodic line and accents. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- trompa:** Trumpet part with a melodic line. Dynamics range from *pp* to *pp*.
- tbn.:** Trombone part with a melodic line. Dynamics range from *pp* to *pp*.
- perc.:** Percussion part with tom 1 and gongo 2. Dynamics range from *mf* to *mp*.
- vlão:** Viola part with a rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- cb.:** Cello part with a melodic line and accents. Dynamics range from *mp* to *mf*.

II - Llanura

Musical score for measures 17-20. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Violin (vln.), and Cello (cb.).
Measure 17: Flute and Clarinet play a melodic line starting with a *mf* dynamic, followed by a *ff* section with a 3:2 ratio. Bassoon and Cello play a rhythmic accompaniment. Violin has a *f* *sempre legato* section with 5:4 ratios.
Measure 18: Continuation of the melodic and rhythmic lines.
Measure 19: Continuation of the melodic and rhythmic lines.
Measure 20: Flute and Clarinet play a melodic line ending with a *mp* dynamic. Violin continues with *f* *sempre legato* and 5:4 ratios.



Musical score for measures 21-24. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Trombone (trorpa), Tenor Trombone (tbn.), Violin (vln.), and Cello (cb.).
Measure 21: Flute and Clarinet are silent. Bassoon and Cello play a rhythmic accompaniment with *mf* and *mp* dynamics. Trombone and Tenor Trombone play a melodic line with *pp* dynamics.
Measure 22: Clarinet and Tenor Trombone play a melodic line with *pp* dynamics. Bassoon and Cello continue with *mf* and *mp* dynamics.
Measure 23: Clarinet and Tenor Trombone play a melodic line with *pp* dynamics. Bassoon and Cello continue with *mf* and *mp* dynamics.
Measure 24: Clarinet and Tenor Trombone play a melodic line with *pp* dynamics. Bassoon and Cello continue with *mf* and *mp* dynamics. Violin plays a melodic line with *pp* *legato* and *con sord.* dynamics. Cello continues with *pp* *legato* dynamics.

II - Llanura

24

cl. *pp*

tr. nra *pp*

tbn. *pp*

vla. (non L.V.) *mf* *ff*

vl. I

cb.



29

ob. *mf*

cl. *mf* sempre

vla. *f* L.V. *mf* sempre

vl. I (senza sord.) *pp* *mf* sempre

vl. II (senza sord.) *mf* *pp* *mf* sempre

vla. (senza sord.) *mf* *pp* *mf* sempre

cb.

$\text{♩} = 42,5$

II - Llanura

Musical score for measures 37-42. The score includes parts for oboe (ob.), clarinet (cl.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), and viola (vla.). The tempo is marked "rit. a tempo (♩ = 52,5)". The oboe and clarinet parts feature melodic lines with dynamics ranging from *f* to *mf*. The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment with dynamics from *f* to *mf*. A *ff* dynamic is indicated for the violin and viola in the final measure of this system.

Musical score for measures 39-42. The score includes parts for viola (vlão), cello (vc.), and double bass (cb.). The tempo is marked "♩ = 42; tempo justo" and "♩ = 52,5; libremente". The viola part features complex rhythmic patterns with dynamics from *f* to *ff*. The cello and double bass parts play pizzicato accompaniment with dynamics from *pp* to *ppp*. The section concludes with the instruction "tutti arco div." and a *pppp* dynamic.

Musical score for measures 43-48. The score includes parts for violin I (vln. I), violin II (vln. II), cello (vc.), and double bass (cb.). The tempo is marked "libremente (♩ = 42)". The violin I and II parts play *pppp* "sul pont." notes. The cello and double bass parts play pizzicato accompaniment with dynamics from *ppp* to *p*. The section concludes with the instruction "tutti arco div." and a *pppp* dynamic.

II - Llanura

46

fl. *pp* *mf*

ob. *ppp* *pp* *mf*

vião *mf* *f* *mf* *f*

1 *pppp*

2 *pppp*

3 *pppp*

1 *pp* *p* *mp* *mf* *mp* *p* *pp*

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

3 *pp* *p* *mp* *mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

1 *mp* *mf* *mp* *p*

2 *mp* *mf* *mp* *p*

cb. *ppp*

II - Llanura

$\text{♩} = 68$

fl. *mp* *mf*

ob. *mp* *mf*

cl. *p* *mp*

faq. *p* *mp*

vião *mf* *f* *mf*

1 *ppp* *ppp*

2 *ppp* *ppp*

3 *ppp* *ppp*

cb. *ppp*

Detailed description: This page of a musical score is for the second movement, 'II - Llanura'. It features a woodwind section with flutes (fl.), oboes (ob.), clarinet (cl.), and bassoon (faq.), a guitar (vião), and a string section (1, 2, 3, cb.). The tempo is marked as quarter note = 68. The score is divided into three measures. The flute and oboe parts have trills and triplets, with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The clarinet and bassoon play sustained notes with some grace notes, starting at piano (p) and moving to mezzo-piano (mp). The guitar has a rhythmic pattern with dynamics from mezzo-forte (mf) to forte (f) and back to mezzo-forte (mf). The string section consists of three violins and a cello, all playing sustained notes at pianissimo (ppp). The cello part has a final note in the third measure.

II - Llanura

Musical score for 'II - Llanura', featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is marked with measure 52 at the beginning.

Woodwinds:

- Flute (fl.): *mp*, 3:2
- Oboe (ob.): *mp*, 3:2
- Clarinet (cl.): *mf*, 5:4
- Bassoon (fag.): *mf*, 5:4

Strings:

- Violin 1 (vin. I): *pp*, *p*, *p*
- Violin 2 (vin. II): *pp*, *p*, *p*
- Violin 3 (vin. III): *pp*, *p*, *p*
- Viola (vc.): *f* sempre, tutti arco
- Violoncello (cb.): *pp*, *p*, *p*

Percussion:

- Timpani (tímp.): (sem ataque) *ppp*
- Percussion (perc.): p. o. 3 (baqueta macia) *pp* sempre

II - Llanura

35

fl. *mf* *mp*

ob. *mf* *mp*

cl. *mp* *mf* *mp*

fab. *mp* *mf* *mp*

timp. *poco cresc.* *pp* sempre

perc.

vião *f* *ff* *f*

vl. I *tutti nat.* *mp* *mf* *mp* *mp* *mf*

vl. II *mp* *mf* *mf* *mp* *mp* *mf* *mf* *mp*

vla. *tutti arco* *mp* *mf* *mp*

vc.

cb. *unisono* *f* sempre

II - Llanura

Musical score for measures 58-60. The score includes staves for fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), fag. (bassoon), timp. (timpani), perc. (percussion), vllão (viola), vln. I (violin I), vln. II (violin II), vla. (viola), vc. (cello), and cb. (double bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 58 is marked with a box containing the number 58. The flute and oboe parts feature triplets of eighth notes. The clarinet and bassoon parts feature quintuplets of eighth notes. The viola part has dynamics markings of *mp* and *mp*. The violin I and II parts have dynamics markings of *mp*, *mf*, and *mp*. The vllão part has dynamics markings of *cresc.*, *ff*, and *fff*. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.



Musical score for measures 61-62. The score includes staves for perc. (percussion) and vllão (viola). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 61 is marked with a box containing the number 61. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The vllão part features a melodic line with eighth notes.

III- El fin

Rogério Tavares Constante

$\text{♩} = 92$

flauta

oboé

clarinete em Bb

fagote

trompa em F

trompete em Bb

trombone

tuba

tímpano

marimba

percussão

baqueta macia

caixa

violão

violino I

violino II

viola

violoncelo

contrabaixo

f *f* *mf*

f *mp*

f *mp*

f *mp*

ff *sempre*

fp *mf* *mp*

III- El fin

9

fl. *p mp mf f mf mp mf f*

cl. *p mp mf f mf mf f*

trompa *mf f f p*

trp. *mf f f p*

tbn. *mf f f p*

perc. (Baq-eta composta de plâco co) *p f f mf mf mf*
 tom 2 3:2 surdo 3:2 tom 1 3:2 surdo 3:2 tom 1 3:2 tom 3 3:2 tom 2 3:2 tom 3 3:2

vlão *f ff f*

15

fl. *mf p mp mf f*

cl. *f mf mf*

trompa *mp mp*

trp. *mp*

tbn. *mp mp*

perc. *mf mf f mf*
 tom 3 tom 1 3:2 surdo 3:2 tom 2 tom 1 3:2 surdo 3:2 tom 2 3:2

vlão *f ff*

III- El fin

Musical score for measures 20-24. The score includes staves for fl. (flute), cl. (clarinet), trompa (trumpet), trp. (trumpet), tbn. (trombone), perc. (percussion), and vllão (viola). The percussion part includes specific instructions: 'tom 2', 'tom 3', 'tom 1', 'caixa', and 'surdo'. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. A double bar line is present at the end of measure 24.

Musical score for measures 25-28. The score includes staves for fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), fag. (bassoon), trompa (trumpet), trp. (trumpet), tbn. (trombone), perc. (percussion), and vllão (viola). The percussion part includes instructions: 'tom 2', 'tom 1', 'surdo', 'wb-2', and 'wb-1'. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. A double bar line is present at the end of measure 28.

III- El fin

Musical score for measures 29-33. The score includes parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Trombone (tbn.), Percussion (perc.), Violin (vln.), and Viola (via.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 29 includes a tempo marking of $\text{♩} = 90,1$. Dynamics include *mf*, *mp*, *pp*, *p*, and *mp*. The Viola part includes the instruction "con bord." and a *pp* dynamic. A double bar line with repeat dots is located below measure 33.

Musical score for measures 34-38. The score includes parts for Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Percussion (perc.), Violin (vln.), and Viola (via.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 34 starts with a *pp* dynamic. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, *p*, *pp*, *pp*, *ff*, and *mf*. The Percussion part includes woodblock markings (wb.2, wb.3, wb.1) and a *f* dynamic. The Viola part includes a *pp* dynamic. A double bar line with repeat dots is located below measure 38.

III- El fin

39

perc. *wb:3* *wb:1* *wb:2*

vlão

1 *senza sord.* *p* *pp* *p*

2 *senza sord.* *p* *pp* *p*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 39 to 43, focusing on the percussion and harp parts. The percussion part (perc.) is written in a single staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with dynamics *f* and *mf*. The harp part (vlão) consists of two staves (1 and 2). Both staves feature a series of chords and triplets, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The notation includes various articulations and slurs, and the key signature has two sharps (F# and C#).

43

ob. *mf* *mp* *mf* *mp*

cl. *mp* *mp* *mp*

fag. *mp* *mf* *mp* *mf*

perc. *mf* *f*

vlão *ff*

vl. I *mf*

vl. II *mf*

1 *mp* *mf*

2 *mp* *mf*

vc. *senza sord.* *mf*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 43 to 47, featuring woodwinds, strings, and harp. The woodwind section includes oboe (ob.), clarinet (cl.), and bassoon (fag.), with dynamics *mf* and *mp*. The percussion part (perc.) continues with a rhythmic pattern, marked *mf* and *f*. The harp (vlão) plays a complex chordal texture, marked *ff*. The string section (vl. I, vl. II, 1, 2, vc.) includes first and second violins, two violas, and a cello, with dynamics *mf* and *mp*. The notation includes various articulations, slurs, and triplets, and the key signature has two sharps (F# and C#).

III- El fin

47

ob. *mp* *mp* *mp* *mf* *mf*

cl. *f* *mp* *mf* *f* *mf*

fag. *mp* *mp* *mp* *mp* *mf* *f*

mar. *pp* *pp* *p* *p* *mp*

perc. *mp*

vlão

vin. I *f* *mf*

vin. II *mf* *mf* *f* *mf*

1. *mf* *mf* *mp* *p*

2. *mp* *mf* *mf* *mf* *pp*

vc. *mf* *f* *mp* *p*

baqueta dura

w.b.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony, titled 'III- El fin'. The page number is 80. The score is for measures 47 through 50. The instruments listed are Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Maracas (mar.), Percussion (perc.), Viola (vlão), Violin I (vin. I), Violin II (vin. II), Cello (1.), Double Bass (2.), and Violoncello (vc.). The woodwinds (ob., cl., fag.) play melodic lines with various dynamics including *mp*, *f*, *mf*, and *pp*. The strings (vlão, vin. I, vin. II, 1., 2., vc.) provide harmonic support with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The percussion (mar., perc.) includes maracas and wood blocks (w.b.). The maracas part is marked 'baqueta dura' and has dynamics *pp*, *p*, and *mp*. The wood block part has a dynamic of *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

III- El fin

Musical score for 'III- El fin'. The score includes parts for oboe (ob.), clarinet (cl.), bassoon (fag.), maracas (mar.), triangle (perc.), viola (vlão), violin I (vln. I), violin II (vln. II), viola (vla.), and cello (vc.). The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ppp* to *ff*. The triangle part includes markings for 'triângulo' and 'triângulo abafado'. The score is marked with a rehearsal sign '51' at the beginning of several staves.

III- El fin

55

mar.

perc. *baqueta dura p. 5. 5* *p. 5. 1* *mp*

vllão *ff*

vln. I *5:4*

vln. II *5:4*

vla. *5:4*

vc. *5:4*

59

mar. *f* *mf cresc.*

perc. *triângulo p*

vllão *f* *mf cresc.*

vln. I *5:4*

vln. II *5:4*

vla. *5:4*

vc. *5:4*

cb. *5:4* *mp*

III- El fin

Musical score for measures 62-66. The score includes parts for maraca, percussive instruments (bateria dura p.a. 2, triângulo, p.a. 3), violão, violin I, violin II, viola, violoncello, and contrabaixo. Dynamics range from *ff* to *mp*. Performance markings include *cresc.* and *poco*. The time signature is 5/4.



Musical score for measures 67-70. The score includes parts for maraca, percussive instruments (triângulo), violão, violin I, violin II, viola, violoncello, and contrabaixo. Dynamics range from *mp* to *ff*. Performance markings include *sfz.* and *sfz.*. The time signature is 5/4.

III- El fin

70

cl. *ppp* *mp*

troupa *ppp* *mp*

tbn. *ppp* *mp*

mar. *fff*

perc. *p* *pp*
baqueta macia p.s. 3

vlão *fff*

vl. I *ppp* *mf*

vl. II *ppp* *mf*

vla. *ppp* *mf*

vc. *ppp* *mf*

cb. *mp* *scrisp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 70, is titled 'III- El fin'. It features ten staves for various instruments. The woodwinds (clarinet, trombone, and tuba) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a very soft *ppp* dynamic and moving to a moderate *mp* dynamic. The percussion includes a mallet (baqueta macia) and a snare drum (p.s. 3), with the mallet part starting at a soft *p* dynamic and the snare at a very soft *pp* dynamic. The strings (violin I, violin II, viola, and cello) play a similar eighth-note pattern, starting at *ppp* and moving to *mf*. The maracas play a complex, fast rhythmic pattern at a fortissimo *fff* dynamic. The double bass (cb.) plays a simple eighth-note pattern at a moderate *mp* dynamic, with a *scrisp* (scraper) effect indicated. The score includes various dynamic markings and articulation symbols throughout.

III- El fin

75

cl. *mp*

fag. *mp*

trompa *mp*

tbn. *mp*

vl. I *mp* *mf* *mf*

vl. II *mp* *mf* *mf*

via. *mp* *mf* *mf*

vc. *mp* *mf* *mf*

cb.

Tempo: $\text{♩} = 78,5$

Rehearsal mark: $\text{♩} = 78,5$

Measure numbers: 5-4, 3-2, 6-4

Dynamics: *mp*, *mf*

Articulation: accents, slurs

Performance instructions: $\text{♩} = 78,5$

III- El fin

$\text{♩} = \text{♩} \rightarrow (\text{♩} = 117,8)$

80

fl. *f* sempre

c. I. *f* sempre

cl. *f*

faq. *f*

trompa *f*

trp. *mf* sempre

tbn. *f*

tuba *mf* sempre

tímp. *mp* *f*

mar. *f* baqueta dura

perc. *pp* *f* caixa

vlaõ *f* *ff*

vln. I *mp* *mf* *f* sempre

vln. II *mp* *mf* *f* sempre

vla. *mp* *mf* *f* sempre

vc. *mp* *mf* *f* sempre

cb. *f* sempre

III- El fin

fl. *mp sempre*

c. l. *mp sempre*

cl. *mp sempre*

fag. *mp sempre*

trompa *mf sempre*

trp. *mp p*

tbn. *mf sempre*

tuba *mp p*

timp. *ff sempre*

mar. *ff sempre*

perc. *ff sempre*

violão *ff sempre*

vln. I *3:2*

vln. II *3:2*

vla. *3:2*

vc. *3:2*

cb. *3:2*

III- El fin

This musical score, titled "III- El fin", is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (fl.):** Play a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *f*.
- Clarinets (c. l.):** Play a similar melodic line to the flutes.
- Clarinets in C (cl.):** Provide harmonic support with dynamics from *mp* to *f*.
- Bassoons (faq.):** Play a melodic line with dynamics from *mp* to *f*.
- Trombones (trmp.):** Play a rhythmic pattern with a *p sempre* dynamic.
- Tuba (tuba):** Play a rhythmic pattern with a *p sempre* dynamic.
- Timpani (timp.):** Play a rhythmic pattern.
- Mariachi (mar.):** Play a rhythmic pattern.
- Perussion (perc.):** Play a rhythmic pattern, with a *w.b.* (with bass) instruction.
- Violins (vln. I, II):** Play a rhythmic pattern with dynamics from *mp* to *f*.
- Viola (vla.):** Play a rhythmic pattern with dynamics from *mp* to *f*.
- Violoncello (vc.):** Play a rhythmic pattern with dynamics from *mp* to *f*.
- Double Bass (cb.):** Play a rhythmic pattern with dynamics from *mp* to *f*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *f*, *p sempre*), articulation marks, and performance instructions like *w.b.* and *3:2* (triplets).

III- El fin

92

fl. *mudar para piccolo*

c. l.

cl. *f*

faq. *f*

trompa *mp sempre* *5:4*

trp. *mp sempre* *5:4*

tbn. *f* *p* *f*

tuba *f* *p* *f*

timp.

mar.

perc. *mf* *pp* *mf* *ff* *sol.* *ff* *pp* *mf* *ff*

vla. *golpe sobre a ponte*

vln. I *3:2*

vln. II *3:2*

vla. *3:2*

vc. *3:2*

cb. *3:2*

III- El fin

96 ← = → (J=58,9)

ppp bombo

pp golpe com a mão direita sobre as cordas e a ponte

ff

solo corda G

pppp < pp

solo

pppp < pp

solo

pppp < pp

solo

pp

solo

pp

104

com rubato

mf

f

mf

pp

mf_{dob.}

109

mf pp

p

mp

f

p.s. 3 baqueta macia

pp

a tempo

sem acentuar

pp

III- El fin

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Trompa:** Bass clef, mostly rests, with a final note marked *pp*.
- Trp.:** Treble clef, rests, followed by a melodic phrase marked *pp*.
- Tbn.:** Bass clef, rests, followed by a melodic phrase.
- Tuba:** Bass clef, rests, followed by a note marked *pp*.
- Timp.:** Bass clef, rhythmic accompaniment with various note values.
- Perc.:** Percussion line with a steady rhythmic pattern.
- Vcllo:** Treble clef, playing a complex rhythmic pattern with *7:4* markings.
- Vln. I:** Treble clef, rests, followed by a melodic phrase marked *tutti pp*.
- Vla.:** Bass clef, rests, followed by a melodic phrase marked *tutti pp*.
- Vc.:** Bass clef, rests.

5 – DISCUSSÃO DO *CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA*

Neste capítulo, são expostos os principais aspectos do processo composicional do *Concerto*, com uma ênfase nos aspectos de estruturação temporal. A contextualização da obra é realizada através da discussão sobre o seu *impetus*, a forma e a ligação com as bases estéticas definidas anteriormente. Em seguida, é apresentada a discussão sobre a estruturação temporal no *Concerto*.

5.1 O *impetus* da composição

A utilização de um texto como ponto de partida para a composição musical e como norteador de um processo de relações analógicas ocorre em várias de minhas obras anteriores: *Exturbare* (1996); *Manuscrito encontrado numa garrafa* (1998); *No Manantial* (1999); *O navio das sombras* (2001); e *O incidente* (2002).

Nestas obras, as analogias foram estabelecidas a partir de diferentes aspectos das obras literárias que pareceram propícios para serem correspondidos pela música. De uma maneira geral, estes aspectos centraram-se principalmente nas características lineares da ação dramática da narrativa literária e na descrição de imagens. Foram deixados de lado outros elementos estruturais do texto, relevantes na sua lógica interna, que também poderiam contribuir na analogia com a música. No entanto, a música tem a prerrogativa de extrair do texto somente o que for relevante para as suas necessidades internas e que, por outro lado, crie tramas de correspondências abrangendo diversos níveis estruturais na música.

O *Concerto para violão e orquestra* teve como *impetus* o conto *El Fin* de Jorge Luis Borges. As analogias foram estabelecidas a partir de três imagens extraídas do texto, dispostas em momentos diferentes na narrativa: a) a imagem do negro tocando violão, que

aparece basicamente no início da narrativa – “*De la otra pieza le llegaba um rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...*”¹; b) a imagem da planície pampeana, recorrente em toda narrativa; c) a imagem do duelo, que levou à morte de Martin Fierro, e do conseqüente estado emocional e existencial do negro após ter matado aquele. Estas imagens foram consideradas isoladamente e transportadas de modo estanque para a música, cada uma sendo correspondida em um das três partes da composição: I – *Laberinto*; II – *Llanura*; III – *El fin*. Dizer que as imagens foram consideradas isoladamente significa que não foram consideradas as suas prováveis conseqüências estruturais dentro da lógica narrativa do conto.

Assim, a diferença essencial deste modo de ligação entre texto e música e o modo utilizado nas obras anteriores está na independência musical em relação ao percurso dramático do texto. No *Concerto*, buscou-se a ênfase no desenrolar da música no tempo a partir das necessidades próprias da lógica musical, independentemente da narrativa literária.

Isto parece estar relacionado, ainda que de modo parcialmente inconsciente, a uma necessidade estética, que começou a se manifestar a partir da obra *O navio das sombras* e que chegou à plenitude no *Concerto*, de evitar a utilização de temas e melodias em benefício de uma construção musical mais abstrata, ou seja, baseada, mais diretamente, nas características de organização dos elementos essenciais da música (altura, ritmo, métrica, timbre, textura, intensidade). Do mesmo modo, esta necessidade pode refletir-se na busca de elementos essenciais do texto, os quais, sem perder a profundidade da relação entre texto e música, possibilitem a necessária independência musical.

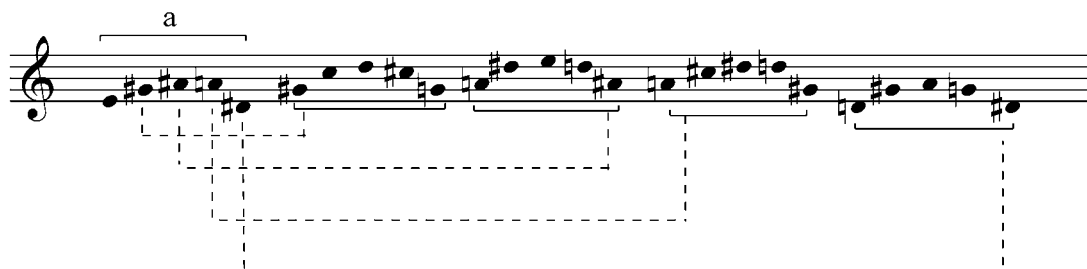
5.1.1 I *Laberinto*

A chave das analogias entre o texto e a música na primeira parte do *Concerto* está na idéia de um contínuo acúmulo e dissipação de tensão, sugerida na frase “(...) *um rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente (...)*” e que está presente em diversos aspectos estruturais na música.

¹ BORGES, 1988, p.68.

Um exemplo é a organização serial das alturas, que está baseada em uma série de 25 notas, que pode ser dividida em cinco pentacordes (ex. 12).

EXEMPLO 12: SÉRIE DE 25 NOTAS



A série é construída a partir de transposições do primeiro pentacorde (**a**), orientadas por sua seqüência de alturas. No exemplo 12, a seqüência de transposições está salientada por linhas pontilhadas, sendo os terceiro e quinto pentacordes transposições retrogradadas de **a**.

A analogia foi buscada tanto no pentacorde, isoladamente, quanto na série inteira. No pentacorde, pretendi estabelecer a analogia através do desenho melódico e da configuração intervalar. O desenho melódico, em forma de arco, busca a correspondência entre movimento ascendente/acúmulo de tensão, movimento descendente/dissipação da tensão.

Concordando com a noção de polarização acústica apresentada por Edmond Costère¹, o trítone (mi – lá#), entre a primeira e a terceira nota, gera um afastamento (negação do pólo) da nota inicial que corresponde ao acúmulo de tensão. As notas seguintes (lá, ré#), que estabelecem os intervalos de 5ªJ e 2ªm em relação ao mi, conduzem de volta para a nota inicial. Este retorno ao início corresponde à dissipação de tensão. O encadeamento dos pentacordes, na série inteira, gera um movimento contínuo de afastamento e polarização, que reforça a analogia.

Outros exemplos de analogias com a idéia de acúmulo e dissipação da tensão podem ser encontrados também em níveis estruturais mais amplos, onde a forma de arco

¹ Segundo a teoria de Costère, sobre o fenômeno da polarização acústica, os intervalos do sistema temperado podem ser classificados, de acordo com o grau de polaridade que ele(s) encerra(m) em si, fazendo com que cada intervalo seja ou polar, ou neutro, ou de negação ao pólo (COSTÈRE, 1954). A 8ªJ (justa), 5ªJ, 4ªJ, 2ªm (menor) e 7ªM (maior) são considerados intervalos polares; 3ªM, 3ªm, 6ªM e 6ªm intervalos neutros; 2ªM, 7ªm e trítone intervalos de negação.

representada pelo desenho melódico do pentacorde é espelhada, como será apresentado mais adiante (seção 5.3.1).

Existe ainda uma correspondência mais direta, entre a imagem literária do “*rasgueo*” e o rasgueado propriamente dito, como material musical, utilizado consistentemente nesta primeira parte.

5.1.2 II Llanura


A imagem da planície pampiana, que permeia toda narrativa literária do conto *El Fin*, entremeia a música desta segunda parte. Esta imagem faz parte do meu imaginário e, provavelmente, de grande parte do povo sul-rio-grandense (além dos uruguaios e argentinos) e é um dos elementos presentes na Estética do Frio. Como foi apresentada no capítulo 2, a sua essencial característica de poucos elementos, pouco contraste de cores e formas, norteou, entre outras, as definições estéticas de concisão, clareza e fluidez que são fundamentos do meu processo composicional.


Nas três partes do *Concerto*, a predominância de mudanças gradativas, evitando contrastes, na instrumentação (ver. 4.1), na introdução de novos materiais e na movimentação do fluxo musical é análoga à paisagem do pampa, recorrente em todo conto.

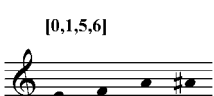
Na organização de alturas desta segunda parte, no entanto, foi utilizado um sistema diferente do sistema das outras partes, com o objetivo de intensificar a relação analógica com a imagem da planície pampiana. Buscou-se enfatizar algumas classes-de-notas, ao longo de toda peça, através de um número restrito de conjuntos de classes-de-notas e da economia no modo de utilização dos mesmos.

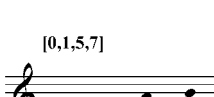
A partir do conjunto $[0,1,6]$ – um subconjunto do pentacorde inicial da série utilizada na primeira parte (ex. 12) – foram criados, através de pequenas variações, outros seis conjuntos:

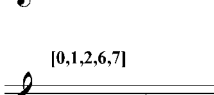
EXEMPLO 13: CONJUNTOS DE CLASSE-DE-NOTAS

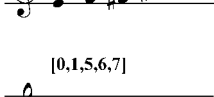
a)  (3-5)

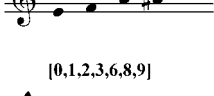
b)  (3-5)

c)  (4-8)

d)  (4-16)

e)  (5-7)

f)  (5-7)

g)  (7-19)

Os conjuntos **a** e **b** pertencem à mesma classe de conjuntos (3–5, segundo a lista de Forte), ou seja, em suas formas mais comprimidas, estão relacionados por transposição e inversão e, como resultado, possuem o mesmo conteúdo intervalar. O mesmo ocorre com os conjuntos **e** e **f**, que pertencem a classe de conjuntos 5–7. Outra relação entre os conjuntos ocorre porque os maiores contêm os menores. Mais especificamente, o conjunto **a** pertence aos **c**, **e**, **f** e **g**; o conjunto **b** pertence aos **d**, **e**, **f** e **g**; **c** pertence aos conjuntos **e**, **f** e **g**; **d** pertence aos **f** e **g**; **f** à **g**. Assim, embora tenham sido utilizados sete conjuntos diferentes, eles estão fortemente interligados por possuírem conteúdos semelhantes de classes-de-notas e de intervalos.

A escolha destes conjuntos, com suas inter-relações, representou uma restrição inicial, um primeiro passo pré-composicional para estabelecer uma sonoridade centrada em poucas classes-de-notas, coesa, econômica, quase monocromática como a paisagem do pampa. No modo de utilização dos conjuntos houve ainda outras restrições. Entre as

diversas possibilidades de ordenação das classes-de-notas, por exemplo, foi escolhida apenas uma para cada conjunto e, a partir dela, se derivou respectivamente uma inversão (ex. 14).

EXEMPLO 14: ORDENAÇÕES E INVERSÕES.

Conjuntos		Ordenação		Inversão
[0,1,6] 	→		→	
[0,1,7] 	→		→	
[0,1,5,6] 	→		→	
[0,1,5,7] 	→		→	
[0,1,2,6,7] 	→		→	
[0,1,5,6,7] 	→		→	
[0,1,2,3,6,8,9] 	→		→	

Quase toda a música da segunda parte é baseada nestes padrões de ordenação e nas suas inversões, sem nenhuma transposição. Desta maneira, as classes-de-notas mi e fá tornam-se predominantes, pois estão presentes em todos os conjuntos e em boa parte das inversões. As classes-de-notas lá e lá# também estão entre as mais recorrentes.

Ainda que nem todos os conjuntos sejam utilizados ao mesmo tempo, há sempre a ocorrência de pelo menos três (entre padrões ordenados e invertidos), garantindo a

presença contínua das classes-de-notas predominantes e, assim, uma homogeneidade por todo o percurso musical (ex. 15).

EXEMPLO 15: *LLANURA*, [12]-[14].

The musical score for Example 15, 'LLANURA' (measures 12-14), is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are:

- Flute (fl.):** Features complex rhythmic patterns with fingerings such as [0,1,5,6,7] and [0,1,6].
- Clarinet (cl.):** Mirrors the flute's patterns with similar fingerings.
- Bassoon (fag.):** Provides a lower register accompaniment with fingerings like [0,1,6] and [0,1,7].
- Percussion (perc.):** Utilizes a mallet (p. m. 3) and specific techniques labeled 'toni 2', 'toni 3', and 'toni 1'.
- Violin (v.lão):** Plays a rhythmic accompaniment with fingerings [0,1,5,6,7].
- Cello (cb.):** Provides a bass line with fingerings like [0,1,2,6,7].

The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, and *f*, and is written in a 4/4 time signature.

Neste trecho musical ([12]-[14]), ocorrem simultaneamente até quatro conjuntos, todos utilizados a partir de seus padrões ordenados, sem inversões. Como em toda esta parte, com variadas combinações de conjuntos, as classes-de-notas mi, fá, lá e lá#, aqui também estão presentes garantindo a homogeneidade de alturas.

Naturalmente, nem sempre elas aparecerão com a mesma evidência encontrada neste exemplo. Mas, com diferentes gradações de preponderância, elas garantem a desejada economia e coesão na sonoridade.

5.1.3 III *El Fin*

O *impetus* da terceira parte é a imagem do duelo que levou à morte de Martin Fierro, e do conseqüente estado emocional e existencial do negro, que após ter matado aquele se sente frustrado por ter, assim, perdido sua pureza. Esta parte possui duas seções – separadas por mudanças bruscas de orquestração, de textura e de movimentação – que são análogas ao embate entre os personagens e ao estado emocional do negro, respectivamente.

Vários elementos musicais atuam no estabelecimento de analogias. Na primeira seção ([1]-[96]), a orquestração tem papel fundamental ao contrapor dois grupos tímbricos: a) violão e percussão; b) madeiras, cordas e metais. Estes dois grupos são utilizados, ao longo da seção, com diversas combinações de instrumentos, sempre preservando a independência e a contraposição entre eles. Do [1]-[26], em um grupo, violão e os instrumentos de percussão com pele, em outro, flauta, clarinete, trompete, trompa e trombone. Do [30]-[49], violão e woodblocks contrapostos ao clarinete, oboé, fagote, violas, depois violinos e violoncelos. Do [52]-[70], agrupados, violão, marimba, triângulo e pratos suspensos, paralelamente às cordas. Do [71]-[83], violão e tímpanos se contrapõem ao clarinete, fagote, trompa, trombone e cordas. Do [83]-[94], em um grupo, violão, tímpanos, marimba, woodblocks e caixa, em outro, os naipes completos de madeiras, metais e cordas.

No conto *El Fin*, o negro aparece frequentemente associado ao violão, como se estivesse expressando-se por meio deste¹. Os grupos tímbricos que contêm violão, portanto, são análogos ao negro enquanto os demais grupos são análogos ao Martin Fierro.

As alturas estão organizadas serialmente, a partir de duas séries de oito notas. Cada série é utilizada separadamente nos materiais ligados ao negro e a Martin Fierro (ex. 16).

EXEMPLO 16: *EL FIN*, SÉRIES.

The image shows two musical series on a treble clef staff. The first series, labeled 'Fierro', consists of eight notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. A bracket above the first three notes is labeled '3', and a bracket below the entire sequence is labeled '5 1 4 3 4 2 2'. The second series, labeled 'Negro', consists of eight notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. A bracket above the first five notes is labeled '5', and a bracket below the entire sequence is labeled '6 1 5 5 4 2 6'.

As duas séries possuem o mesmo conteúdo de classes-de-notas – [0,1,2,4,6,7,8,9] (0 = mi) – e pertencem à classe de conjuntos 8–16. Entretanto, as diferenças de ordenação fazem com que as duas séries possuam características intervalares diferentes:

¹ Martin Fierro também está relacionado ao violão, mas não neste conto e sim na obra homônima de José Hernandez (ver.HERNANDEZ, 1915).

TABELA 1: CLASSES-DE-INTERVALOS.

Série Fierro							Série Negro						
Classes-de-intervalos	1	2	3	4	5	6	Classes-de-intervalos	1	2	3	4	5	6
Quantidade	1	2	2	2	1	0	Quantidade	1	1	0	1	3	2

Enquanto na série Fierro há uma ênfase nas classes-de-intervalos 2, 3 e 4, na Negro são as classes 5 e 6 que ocorrem mais vezes, estabelecendo sonoridades particulares para cada série.

Além da orquestração e da organização de alturas, ritmo e métrica também contribuem na definição dos materiais que estão contrapostos, fazendo analogia ao embate entre os personagens (ex. 17).

EXEMPLO 17: *EL FIN*, [59]-[61].

The musical score for 'EL FIN' [59]-[61] is presented in a multi-staff format. The instruments included are maracas (mar.), triangle (perc.), vibraphone (vib.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), viola (vln.), cello (vc.), and double bass (cb.). The score shows a complex rhythmic and melodic structure. The maracas and triangle parts feature intricate rhythmic patterns, while the vibraphone plays a melodic line with a 'mf cresc.' dynamic marking. The string section (vln. I, vln. II, vln., vc., cb.) provides a steady accompaniment with a 'mp' dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

O exemplo apresenta um dos trechos onde há mais clareza na definição de materiais, sendo que ritmo e métrica estão entre os principais elementos desta clareza.

Na segunda seção ([97]-[117]), além da mudança para um caráter mais meditativo e uma movimentação mais lenta, que são análogos ao estado emocional do negro, há ainda uma analogia à frase final “*Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho*

era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre”¹. A partir do [105], a parte do violão, que até este compasso é baseada na série Negro, passa a incluir também a série Fierro, em uma espécie de *fugato* em que uma série responde à outra (ex. 18).

EXEMPLO 18: *EL FIN*, [104]-[111]. UTILIZAÇÃO DAS SÉRIES.

The musical score for Example 18 consists of three staves: timp., violão, and cb. The violão part is marked with 'mf' and 'con rubato' and features various rhythmic patterns and dynamics. The cb. part is marked with 'mf' and 'ff' and features various rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into sections labeled 'Série Negro' and 'Série Fierro'.

Nos compassos seguintes o conjunto de classes-de-notas [0,1,2,4,6,7,8,9], a qual as duas séries pertencem, é utilizado com diferentes padrões de ordenação que podem ser vistos como permutações de uma ou de outra série. A obra encerra-se com a apresentação da série *Fierro*, tocada por violão e reforçada por demais instrumentos (ex. 19).

¹ BORGES, 1988.

EXEMPLO 19: *EL FIN*, [115]-[117].

The musical score for Example 19, 'EL FIN', measures 115-117, is presented in a multi-staff format. The instruments included are piccolo (picc.), clarinet (cl.), timpani (tímp.), gongos (perc.), guitar (violão), violin I (vln. I), viola (vc.), and cello (cb.). The tempo is marked 'molto rall.' and the dynamics range from 'pp' to 'ff'. The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and is marked 'ff'. The violin I part has a 'solo arco' section. The viola part is marked 'solo pizz.' and the cello part is marked 'pizz.'.

Neste gesto final, o material tocado por violão está baseado na série Fierro. Os demais timbres da orquestra, que na seção anterior estavam contrapostos, aqui aparecem agregados ao material do violão.

Resumidamente, pode-se afirmar que o violão – com reforço dos instrumentos de percussão – (grupo tímbrico a), disputa a supremacia, neste movimento, com os outros instrumentos da orquestra (grupo tímbrico b), através da alternância destes grupos ao apresentar os materiais principais em diferentes trechos da primeira seção. No Final (segunda seção) o violão vence, pois está sempre em primeiro plano, especialmente na pequena cadenza ([105]-[114]). Entretanto, ao mesmo tempo em que o violão consolida a

sua supremacia ao permanecer em primeiro plano, ele perde a sua identidade. Primeiro a identidade intervalar é perdida, agregando e depois se baseando unicamente na série característica do outro grupo tímbrico. Finalmente, a identidade de timbre, ritmo e métrica é perdida, ao fundir-se com os demais instrumentos no gesto final.

Assim, os elementos que antes definiam os materiais análogos aos dois personagens acabam fundindo-se em um só, como no conto onde o Negro perde sua identidade e torna-se, em existência, o outro.

5.2 Ligação com as bases estéticas

Nesta seção, serão apresentadas as relações entre algumas características composicionais do *Concerto* e suas bases estéticas e técnico-composicionais definidas anteriormente. Serão demonstrados alguns reflexos práticos dos cinco conceitos estéticos ressaltados no capítulo 2 - rigor, concisão, clareza, profundidade e fluidez.

O rigor presente na busca por coerência de pensamento composicional refletiu-se no processo investigativo que resultou nas atuais concepções de estruturação temporal em minhas composições. Uma necessidade composicional intuitiva por maior leveza e fluidez na movimentação do fluxo musical conduziu ao estudo das técnicas de estruturação utilizadas por Carter e, posteriormente, às soluções próprias que permitiram obter cada vez maior fluidez, através de um controle rigoroso sobre as principais estruturas que atuam nesta movimentação. O rigor, como conceito estético mais abrangente, reflete-se também no tratamento dos demais aspectos composicionais como, por exemplo, na meticulosa ligação entre a obra e o seu *impetus* (ver. 5.1).

A concisão está presente na elaboração dos materiais, privilegiando a unidade e coesão de identidade, e evitando a diversidade dispersiva. Um exemplo é o desenvolvimento dos materiais apresentados pelo violão na primeira parte do *Concerto*, onde todos os materiais estão diretamente relacionados aos apresentados nos dois compassos iniciais. Estes materiais, por sua vez, são todos derivados do material inicial (ex. 20).

EXEMPLO 20: *LABERINTO*, [1]-[2], VIOLÃO. MATERIAIS.

O material inicial **a** é um acorde quebrado através da antecipação de uma das notas por apojatura. Em **a¹** é invertida a proporção do número de notas entre a apojatura e a parte principal, adquirindo, a primeira, um peso maior. Em **a²** a apojatura é omitida. Em **a³** o acorde não está mais quebrado, mas repetido com rasgueado. Em **a⁴** há um equilíbrio entre a apojatura e a parte principal, ambas com duas notas. Em **a⁵** há também um equilíbrio entre as partes (principal e apojatura), mas o número de notas é reduzido, ressaltando o caráter melódico do material, que nas primeiras variações estava pouco valorizado e que na variação seguinte (**a⁶**) é colocado em primeiro plano.

Assim, todos os materiais tocados por violão, na peça inteira, ao estarem diretamente relacionados a estes materiais, diferentes faces de **a**, preservam a unidade, o nexos e a concisão de materiais.

A clareza é, ao mesmo tempo, um objetivo e um produto da concisão. No *Concerto*, a concisão no desenvolvimento dos diferentes materiais favorece a clareza em todos os níveis de estruturação.

Retomando a primeira parte, como exemplo, verifica-se que os seus compassos iniciais ([1]-[2]) expõem todos os materiais desenvolvidos ao longo desta parte: os materiais apresentados no exemplo 20 e o material caracterizado pelo trêmolo, nas percussões, que será chamado¹ de **b**.

¹ Por uma razão exclusivamente expositiva, o material tocado por marimba, no [2], será considerado como semelhante ao **a⁶** (que aparece na parte do violão), embora também possua relação com o material **b**, apresentado no [1]. Logicamente, por ocorrer antes na parte da marimba, a relação poderia ser invertida, considerando-se como sua origem os próprios materiais da marimba:

O material **b¹** é um gesto de finalização do trêmolo inicial (**b**), que preserva a rápida velocidade na alternância entre as notas, embora com o ritmo mais preciso, e introduz uma movimentação melódica. Inicialmente por pequenos intervalos (3 e 2 semitons), em sua segunda apresentação, **b¹** expande o

Estes materiais são desenvolvidos nos trechos subseqüentes, freqüentemente caracterizando uma estrutura com dois ou mais fluxos temporais paralelos. No trecho dos ([6]-[10]), por exemplo, dois fluxos temporais se diferenciam por estarem baseados em diferentes materiais: a parte do violão, baseada principalmente em **a** e **a**³; as percussões, baseadas no material **b**. A clareza estrutural, na definição dos dois fluxos, permite ainda a inclusão de um outro material (derivado de **a**⁶) que, através de intervenções pontuais em cada fluxo, estabelece um diálogo entre eles, sem que a independência seja obscurecida. Este material ocorre no [6] (na parte do violão), no [8] (tímpanos) e [9]-[10] (violão).

A clareza na definição da forma também é fortemente favorecida pela concisão no desenvolvimento dos seus materiais. Um exemplo ocorre na definição entre os trechos dos [12]-[23] e dos [24]-[31]. No primeiro, o material tocado pelo violão está completamente destacado dos demais, por sua movimentação mais rápida e intensidade mais forte, tornando-se o principal elemento de definição deste trecho. Este material é baseado predominantemente em **a**⁶ e **a**³. Em segundo plano, apresentados por outros instrumentos, ocorrem materiais derivados de **a** e **a**⁶. Por outro lado, no segundo trecho, está em primeiro plano o material **a**, tocado por violão, cordas e sopros. Também freqüente é o **a**², nas cordas e sopros.

Naturalmente, a clareza também pode ser favorecida por outros aspectos, além da concisão de materiais, entre os quais estão orquestração, movimentação, textura e caráter.

A profundidade, assim como nas obras anteriores, diz respeito à abrangência do *impetus* sobre a composição, o qual é o centro da obra e define os seus materiais e sua forma, desde as estruturas mais profundas até os detalhes da superfície (ver. 5.1). O mesmo ocorre também na relação dos próprios conceitos estéticos com o processo composicional, uma vez que eles norteiam as diversas etapas do processo composicional.

A fluidez, leveza no desenrolar do percurso musical, foi o objetivo central das soluções encontradas no campo da estruturação temporal do *Concerto* e das obras subseqüentes. Estas soluções estão relacionadas com a intenção de criar mudanças suaves e gradativas entre as diferentes partes de um percurso musical. Também podem estar

movimento melódico através de saltos maiores, característica que predomina em **b**², o qual caracteriza-se também por uma movimentação relativamente mais lenta. Assim, mesmo possuindo diferentes origens, os materiais apresentados por marimba e violão chegam ao final do [2] com características muito semelhantes. Por esta razão, e por **a**⁶ já ter sido exemplificado no texto, é que ambos serão chamados pelo mesmo nome (**a**⁶).

relacionados a este conceito outros elementos, além de ritmo e métrica – os mais diretamente ligados à estruturação temporal –, tais como o desenvolvimento de materiais, as mudanças de textura e de orquestração.

Um exemplo ocorre no final da primeira parte, nos [41]-[56], onde há uma mudança gradativa em vários elementos. Nos [41]-[42], está o ponto culminante de tensão desta parte, resultado da complexa textura (sobreposição de três fluxos temporais diferentes em ritmo, métrica, timbre, articulação), das movimentações rápidas e das intensidades fortes. A partir do [41] há uma progressiva redução na movimentação, pois as intervenções de cada instrumento vão se tornando mais esparsas, até o [46], onde os ritmos ficam muito mais lentos e, em contraposição, ocorre a entrada do violão com uma movimentação relativamente rápida.

Paralelamente, há uma diminuição na complexidade da textura que, no início, caracteriza-se por três fluxos que disputam a supremacia sem uma definição clara de hierarquia entre eles, e que, depois, reduz para dois fluxos temporais com planos hierárquicos bem definidos: material tocado por violão, com movimentação rápida e intensidades fortes (*mf*, *f*, *ff* e *fff*); material com movimentação lenta e intensidades fracas (*p*, *pp*, *ppp* e *pppp*), tocado por madeiras, metais e cordas.

Outro elemento que sofre uma mudança gradativa é a orquestração, que do [44]-[56] é reduzida progressivamente com a saída dos timbres de percussão ([44]), de clarinete ([48]), de flauta, viola e violoncelo ([49]), de violino e contrabaixo ([50]), de trompete ([53]) e de violão ([55]).

Assim, a partir desta sucinta apresentação da relação entre os conceitos estéticos e a obra *Concerto para violão e orquestra*, visualiza-se um panorama da importância desta base relacionada à Estética do Frio para esta composição, assim como para as obras anteriores¹. Por um lado, há um dinamismo na aplicação dos conceitos estéticos que permitiu a existência de problemas e soluções técnico-composicionais particulares em cada obra, relacionadas às necessidades estéticas semelhantes. Por outro, há coerência, pois, mesmo que as soluções técnico-composicionais possuam características específicas, existe

¹ No capítulo 2 há uma visão geral dos conceitos estéticos e dos aspectos técnico-composicionais nas obras deste período. Um esclarecimento mais detalhado pode ser encontrado em minha dissertação de Mestrado (CONSTANTE, 2000).

uma continuidade entre muitas delas, de modo que as atuais são um aprofundamento das anteriores.

5.3 A forma

Uma das características do *Concerto*, já comentada anteriormente, é a predominância de mudanças gradativas e suaves de orquestração, de texturas e de movimentação. Esta característica faz com que a forma do percurso musical possua delimitações pouco evidentes. Deste modo, as formas são delineadas principalmente por longos percursos contínuos e interligados. Os diferentes trechos de um percurso musical, que constituem a forma, quando articulados por mudanças gradativas, são chamados de segmento.

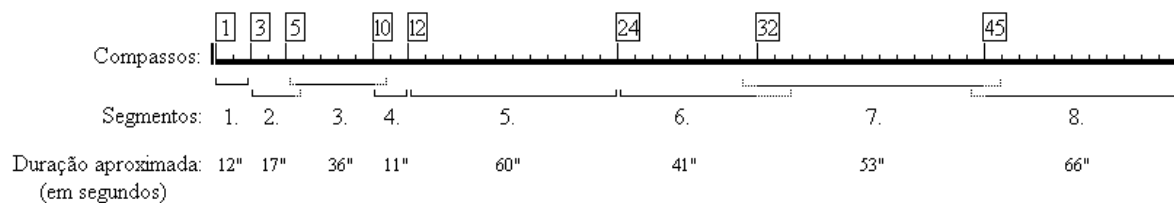
Nas duas primeiras partes não há nenhuma mudança abrupta entre os trechos, de modo que as suas formas são estruturadas pela sucessão de segmentos.

Na terceira parte há uma mudança significativamente mais brusca, que adquire uma relevância estrutural maior do que as gradativas e que divide a forma em duas seções. Estas seções, como será apresentado a seguir, são subdivididas em segmentos.

Assim, os termos segmento e seção são utilizados para significar diferentes modos de articulação da forma – por mudanças gradativas ou bruscas – e diferentes níveis de hierarquia na estrutura formal.

5.3.1 I *Laberinto*

GRÁFICO 2: *LABERINTO*. FORMA.



Na primeira parte do *Concerto*, a forma articula-se em uma sucessão de segmentos interligados e caracterizados pela forma de arco. A forma de arco, segmento de circunferência, representa aqui um percurso musical que parte de um ponto mínimo de

tensão, conduz para um ponto máximo e retrocede a um ponto de menor tensão. Conseqüentemente, a sucessão contínua destes arcos gera um percurso com um movimento ondulatório¹ caracterizado pela alternância entre os momentos de pouca e de muita tensão.

A forma da primeira parte está dividida em oito segmentos, mediante limites não raro arbitrários, para facilitar o seu entendimento:

1. Nos [1]-[2];
2. Nos [3]-[5], finalizando na parte do violão. Os materiais tocados por marimba e percussão, no [5], pertencem ao segmento seguinte;
3. Nos [5]-[10], finalizando na parte do violão. Os materiais tocados por marimba e percussão, no [10], pertencem ao segmento seguinte;
4. Nos [10]-[11];
5. Nos [12]-[23];
6. Nos [24]-[31]. Não há uma fronteira delineada entre este segmento e o seguinte, pois entre os [31]-[33] ocorrem simultaneamente intervenções de materiais característicos dos dois segmentos. Foi adotado, aqui, como critério para delimitação o fato de que no [31] a maioria dos materiais pertencem ao sexto segmento, enquanto que a partir do [32] a maioria dos materiais pertencem ao sétimo segmento;
7. Nos [32]-[44]. Novamente a delimitação de fronteira não é precisa, devido à ocorrência simultânea de materiais característicos de dois segmentos. Assim, a delimitação foi estabelecida pelo fato de que no [44] a maioria dos materiais pertencem ao sétimo segmento, enquanto que a partir do [45] a maioria dos materiais pertencem ao oitavo segmento;
8. Nos [45]-[55].

¹ O termo *movimento ondulatório* é utilizado, aqui, também a partir da definição da “forma de *onda-senóide* [na qual] a música trilha um padrão de atividade como uma onda senóide. Ela acelera, alcança o clímax de movimento rápido, então cai repentinamente para o movimento lento e recomeça a acelerar novamente criando um padrão contínuo” (SCHIFF, 1983, p. 48-49). Entretanto, neste texto, optou-se por utilizar o termo movimento ondulatório por representar uma forma mais genérica e por não implicar necessariamente em simetria entre os momentos de repouso e os de tensão, característica de uma onda senóide.

Estes oito segmentos possuem diferentes características de duração e de amplitude de tensão entre a base e o ápice dos arcos. Os segmentos 1, 2 e 4 são bem mais curtos do que os 3, 5, 6, 7 e 8 (gráfico 2).

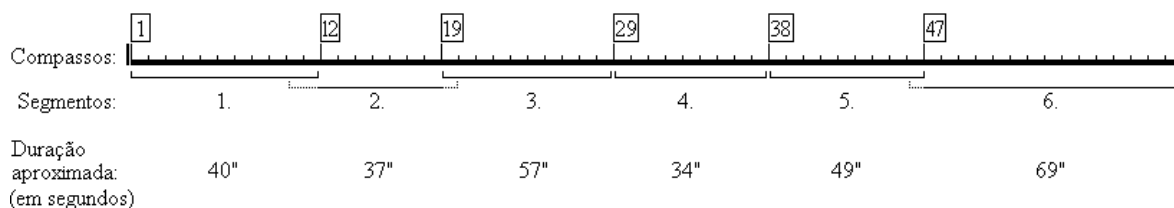
A menor amplitude de tensão entre a base e o ápice ocorre no terceiro segmento, que é delineado por um aumento suave na atividade rítmica (nos três últimos tempos do [8] e no primeiro tempo do [9]) e por decréscimo de timbres e por diminuição na atividade rítmica nos [9]-[10]. Os demais segmentos possuem diferenças mais expressivas entre o ponto mínimo e o ponto máximo de tensão.

Uma forma diferente ocorre no sexto segmento, que possui uma forma de arco invertido: inicia com mais tensão, conduz para um ponto mínimo e a aumenta, no final. Neste caso, o principal elemento gerador de tensão é a atividade rítmica. Inicialmente ocorre uma diminuição na atividade rítmica, principalmente devido às intervenções cada vez mais espaçadas na parte do violão e do violino. A partir do [28], a atividade rítmica aumenta devido aos ataques progressivamente mais freqüentes nas cordas e sopros.

O segmento final também possui forma diferente, pois seu percurso é interrompido no ápice de tensão ([55]), resultando em um arco incompleto.

5.3.2 II Llanura

GRÁFICO 3: *LLANURA*. FORMA.



A segunda parte possui uma forma de arco invertido. Aqui, a música trilha um percurso que vai progressivamente diminuindo o nível de tensão, até um patamar mínimo no quinto segmento, para então aumentar no final. A gradação de tensão em *Llanura* é realizada principalmente por atividade rítmica e organização rítmico-melódica. Aqui, o

percurso trilhado pela música possui seis segmentos contínuos com diferentes características de gradação de tensão.

Como na parte anterior, a divisão em segmentos é, muitas vezes, arbitrária, por não existir um ponto específico de separação entre os mesmos, mas uma espécie de transição onde materiais de dois segmentos contíguos aparecem simultaneamente.

Assim, adotou-se novamente o seguinte critério de arbitração para a articulação entre segmentos: o segmento anterior termina, e o posterior começa, no momento em que a maioria dos materiais sobrepostos pertençam ao segmento posterior.

No primeiro segmento ([1]-[11]), o material tocado por violas 1 e 2 (seqüência contínua de semicolcheias; indicação de andamento: $\downarrow=56$) representa o principal condutor da atividade rítmica. No final ([9]-[11]), há um ligeiro aumento na atividade rítmica, causado por durações mais curtas nas partes dos sopros e pela entrada do violão (semicolcheias quiálteras de seis). Em contrapartida, também nos [9]-[11], ocorrem interrupções na atividade rítmica de semicolcheias tocada por violas 1 e 2. Ao mesmo tempo, o possível aumento na movimentação, resultante da entrada do violão, tem seu efeito minimizado pelo caráter lento do material tocado pelo violão. Este caráter lento está relacionado à organização rítmico-melódica caracterizada por repetição de um mesmo padrão.

No segundo segmento ([12]-[19]), o material tocado por violão permanece. Sobrepostos a ele estão os materiais tocados por flauta e clarinete (semicolcheias, colcheias quiálteras de três e colcheias; andamento: $\downarrow=42$) e por fagote e contrabaixo (semicolcheia pontuada), que por não possuírem repetição de padrões rítmico-melódicos exercem maior influência na gradação da movimentação. Assim, a diminuição na atividade rítmica em relação ao primeiro segmento resulta, também, em uma diminuição no nível de tensão no percurso musical.

No terceiro segmento ([19]-[28]), o material principal é tocado por violão. Ele está baseado em figurações rítmicas com semicolcheias quiálteras de cinco e colcheias quiálteras de cinco ($\downarrow=42$). Sobrepostas ao material do violão estão atividades rítmicas bem mais lentas tocadas por sopros e cordas. Assim, especialmente por causa destas atividades rítmicas mais lentas, a movimentação resultante da sobreposição de todos materiais, neste segmento, é mais lenta que a do segmento anterior.

No quarto segmento ([29]-[37]), o material tocado por violão novamente caracteriza-se por repetição de padrões rítmico-melódicos. No entanto, aqui ocorre um número menor de repetições destes padrões do que no segundo segmento, resultando em um caráter menos lento. Os materiais principais, tocados por sopros e cordas, possuem figurações rítmicas variadas com durações de colcheia, colcheia pontuada, semínima, e de 5, 6, 7, 9 e 11 semicolcheias (somadas). Portanto, as figurações dos materiais principais do quarto segmento são mais lentas que as do material principal do terceiro.

O quinto segmento ([38]-[46]) é o de menor tensão no percurso total de *Llanura*. Ele é caracterizado por longos arpejos (material principal) intercalados com um material secundário em pizzicato (colcheia quiáltera de três; $\downarrow=42$). A ação musical é conduzida pelos arpejos, enquanto o material em pizzicato preenche o espaço de tempo entre estes arpejos. A longa duração entre os arpejos gera uma ação musical lenta na qual a tensão se dissipa.

O sexto e último segmento ([47]-[61]) retoma um nível maior de tensão através do aumento na atividade rítmica. Os principais materiais que contribuem para este aumento na atividade rítmica são os tocados por violão (semicolcheia; $\downarrow=63$), flauta e oboé (colcheia quiáltera de três), e clarinete e fagote (colcheia quiáltera de cinco).

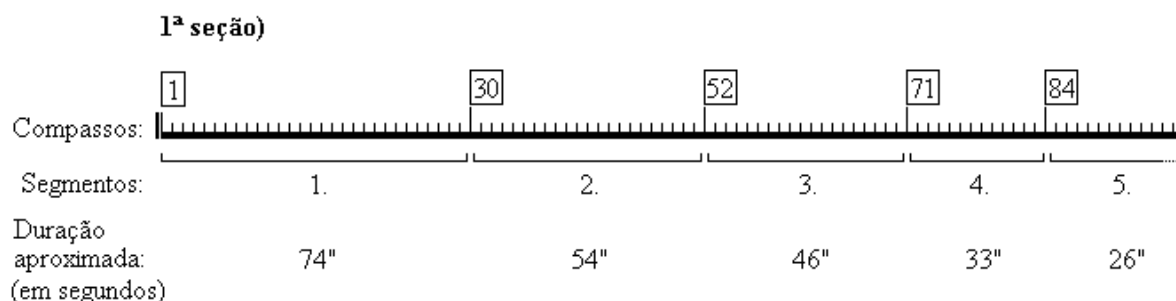
Assim, o percurso musical de *Llanura* passa por uma progressiva diminuição de tensão nos primeiros segmentos, até o ponto mínimo, no quinto segmento – que é também o mais curto –, e então retoma um nível maior de tensão no sexto e último segmento. Não há contraste de tensão entre os segmentos. Sempre ocorre uma transição entre os diferentes níveis de tensão, através da permanência de materiais de um segmento para outro. Também não há uma diferença muito significativa entre os níveis de maior tensão (primeiro e último segmentos) e o de menor tensão (quinto segmento). A ausência de grandes contrastes, em *Llanura*, é coerente com a analogia ao *impetus* desta parte – a imagem da planície pampiana – que possui pouco contraste de cores e de relevo.

5.3.3 III El Fin

A forma da terceira parte divide-se em duas seções. A primeira ([1]-[96]) caracteriza-se por uma seqüência de 5 segmentos progressivamente mais curtos (gráfico 4)

e com atividade rítmica progressivamente mais intensa, até um ponto máximo de tensão. Estes segmentos diferenciam-se através de textura instrumental¹ e da atividade rítmica. A segunda seção ([97]-[117]) possui dois segmentos: um com atividade rítmica lenta; o outro, o segmento final, com caráter de *cadenza* na parte do violão.

GRÁFICO 4: *EL FIN*, PRIMEIRA SEÇÃO. FORMA.



Na primeira seção, o primeiro segmento ([1]-[29]) possui três materiais com características específicas: 1) o material tocado por violão e percussão (peles), onde predominam as figuras rítmicas de mínima quiáltera de três e semínima quiáltera de três ($\downarrow=92$); 2) o material apresentado por trompa, trompete e trombone, onde predomina a figura rítmica de colcheia pontuada; 3) o material tocado por flauta e clarinete, onde predominam os ataques curtos (semicolcheias) espaçados por seis semicolcheias de pausa e, no final do segmento, a atividade rítmica contínua de semicolcheias.

Estes três materiais se alternam nos níveis de hierarquia, no decorrer do segmento, de modo que todos atuam em algum momento como material principal e como material secundário em outros momentos.

O segundo segmento ([30]-[51]) possui três materiais: 1) o material apresentado por clarinete, oboé e fagote, onde predomina a figuração rítmico-melódica de três colcheias quiálteras de três ($\downarrow=98.1$), com a mesma altura; 2) o material tocado por violão e percussão (*woodblocks*), onde ocorre a atividade rítmica de semínimas, colcheias (quando este material está em segundo plano²) e semicolcheias (quando está em primeiro plano); 3)

¹ Textura instrumental significa, aqui, as características tímbricas da instrumentação de cada segmento e as características de hierarquia entre os materiais associados a diferentes timbres.

² Os *planos* referem-se aos níveis de hierarquia entre diferentes materiais. Assim, o primeiro plano refere-se ao material principal enquanto o segundo plano refere-se ao material secundário.

o material apresentado por violas 1 e 2, com o acréscimo de violino e violoncelo no final do segmento, onde predominam as atividades rítmicas de colcheia e de colcheia pontuada. Neste segmento ocorre a alternância dos materiais que ficam em primeiro plano entre o material tocado por violão e percussão e o dos sopros.

No terceiro segmento ([52]-[70]) existem dois materiais: em primeiro plano, o material apresentado por violão, marimba e percussão (triângulo), onde predominam as figurações rítmicas com semicolcheias e fusas ($\downarrow=98.1$); em segundo plano, o material tocado pelas cordas, com uma atividade rítmica ininterrupta de colcheias quiálteras de cinco.

O quarto segmento ([71]-[83]) possui dois materiais: em primeiro plano, o material tocado pelas cordas, que se caracteriza por uma intensa movimentação melódica; em segundo plano, o material apresentado por clarinete, fagote, trompa e trombone, onde predomina a atividade rítmica constante com mudanças lentas de acordes. No final deste segmento ([80]-[83]) são introduzidos, na parte do violão e do tímpano, materiais pertencentes ao quinto segmento.

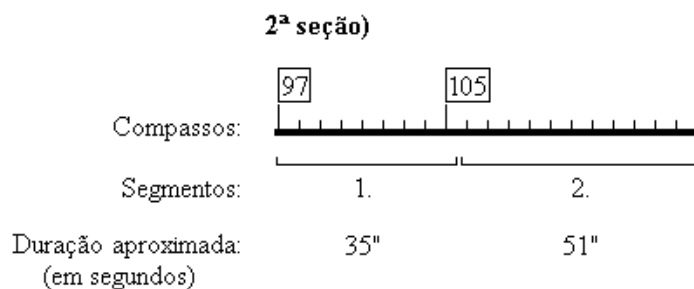
No quinto segmento ([84]-[96]) ocorrem seis materiais: 1) o material tocado por flauta e corne inglês, caracterizado por uma atividade rítmica contínua de semicolcheias ($\downarrow=117.8$) com a repetição de padrões melódicos; 2) o material tocado por clarinete e fagote, onde predominam as figurações rítmicas de semínima quiáltera de três e de colcheias quiálteras de três; 3) o material com uma movimentação rítmico-melódica de colcheias quiálteras de cinco, tocado inicialmente por trompa e trombone, e depois por trompa e trompete; 4) o material caracterizado por uma série de ataques curtos (colcheia) intercalados por uma semínima de pausa, apresentado inicialmente por clarinete e fagote, depois por trompete e tuba, e finalmente por trombone e tuba; 5) o material apresentado por violão, percussão (*woodblock* e caixa-clara), tímpano e marimba, onde predominam ataques curtos (acordes, no violão) intercalados com movimentação rítmico-melódica de semicolcheia, colcheia quiáltera de três e colcheia; 6) o material tocado pelas cordas, que se caracteriza por atividade rítmica constante (colcheia quiáltera de três) com mudanças lentas de acordes.

Neste segmento, o material principal é sempre o 5, tocado por violão, percussão, tímpano e marimba. Em um plano intermediário, alternam-se os materiais 1, 2, 3 e 4. Em terceiro plano está o material 6, por ser mais estático que os demais.

Uma característica importante, que ocorre no final deste segmento, é a quebra brusca na ação musical. Este é o único momento no *Concerto* em que ocorre um seccionamento claramente delimitado na estrutura formal. A interrupção repentina da atividade rítmica resultante da sobreposição dos seis materiais, no [94], gera uma lacuna (nos [95]-[96]) na ação musical que separa o quinto segmento do subsequente. Esta lacuna é preenchida, na parte do violão, por uma espécie de eco do material 5.

Outro aspecto que está relacionado ao aumento gradativo de tensão a cada segmento, nesta seção inicial, é a estruturação dos andamentos. Os andamentos principais¹ (♩=92, ♩=98.1 e ♩=117.8) progressivamente mais rápidos, servem como uma sustentação em larga escala para o aumento na atividade rítmica desta seção.

GRÁFICO 5: *EL FIN*, SEGUNDA SEÇÃO. FORMA.



Na segunda seção, o primeiro segmento ([97]-[105]) caracteriza-se por uma atividade rítmica muito lenta. O material principal, tocado pelo violão, é uma série de acordes percutidos que ocorrem cada vez mais seguidamente, ao longo deste segmento. Em segundo plano estão os materiais apresentados pelas cordas, onde predominam movimentações rítmico-melódicas muito lentas, e pelo tímpano, caracterizado por um pedal na nota mi.

No segmento final ([105]-[117]) ocorre a *cadenza*, que se inicia com o violão só e ao qual se agregam progressivamente, em segundo plano, outros instrumentos: tímpanos,

¹ A discussão sobre andamentos principais e secundários será realizada na parte 5.4.7.

no [108]; trombone, percussão (prato suspenso) e violoncelo, no [111]; trompa, trompete, tuba, violino e viola, no [113]; clarinete e contrabaixo, no [115]; e piccolo, no [116]. Este segmento tem uma importância dramática maior do que o anterior, não apenas por conter uma *cadenza*, mas também por sua maior duração (ver. gráfico 5)

Assim, a terceira parte do *Concerto*, possui uma seção principal, com cinco segmentos contínuos, onde a atividade rítmica progressivamente mais intensa gera um aumento gradativo de tensão na ação musical, e uma seção final caracterizada essencialmente pela *cadenza*.

5.4 A estruturação temporal no *Concerto para violão e orquestra*

O texto a seguir apresenta uma discussão sobre mecanismos de estruturação temporal no *Concerto para violão e orquestra*. Esta discussão engloba os aspectos da estruturação rítmica, da estruturação métrica de superfície e subterrânea, da estratificação, do movimento, do andamento de transição e do gráfico de andamentos.

Andamento é um dos principais elementos de controle e gradação do movimento. Ele representa um controle geral do movimento através do qual a música se desenrola no tempo, atuando, na métrica subterrânea, como pilar de sustentação do ritmo e da métrica de superfície. Assim, as estruturações da métrica subterrânea, do ritmo e da métrica de superfície estão integradas. Elas são consideradas como uma rede que atua de forma coordenada na estruturação temporal.

No entanto, como será demonstrado na seção 5.4.7, andamento nem sempre está relacionado somente à estruturação mais geral de uma obra, à métrica subterrânea. No *Concerto*, especialmente na terceira parte, andamento é utilizado também na estruturação temporal em um nível mais restrito, através do que chamaremos “andamento de transição”.

Outro aspecto que será considerado é o da estratificação (seção 5.4.4). Frequentemente, no *Concerto*, a estruturação temporal como um todo é o resultado da superposição de dois ou mais fluxos temporais. Assim, serão analisadas, inicialmente, as características de estruturação rítmica e métrica em fluxos temporais isolados para que, depois, sejam analisadas as características de estruturação na ação musical como um todo.

5.4.1 Estruturação rítmica

As características de estruturação rítmica do *Concerto para violão e orquestra* serão analisadas nos fluxos temporais individualmente, em seus diferentes níveis hierárquicos, com o objetivo de ressaltar os principais tipos de estruturas utilizadas. A análise das estruturas rítmicas nos diferentes níveis não será voltada para a identificação de motivos ou padrões rítmicos e seus desenvolvimentos e elaborações no decorrer da composição, mas para as diferentes qualidades dinâmicas das estruturas, tais como: regularidade, irregularidade, direcionamento, acelerando e ralentando.

Entretanto antes será necessário definir alguns aspectos que servem como parâmetro para a análise das estruturas rítmicas apresentadas neste trabalho.

Um destes aspectos são as apojeturas¹. Não é possível definir precisamente a velocidade das apojeturas, nem o espaço de tempo que elas ocupam antes da nota principal. De um modo geral, pode-se dizer que as apojeturas possuem velocidade rápida. No entanto existe uma hierarquia entre as pulsações das apojeturas e a pulsações das notas subseqüentes. As apojeturas são ornamentações das notas principais às quais estão ligadas. Em consequência disto, as pulsações das notas subseqüentes são mais importantes e exercem maior influência na gradação de velocidade da ação como um todo. Assim, as apojeturas devem ser consideradas como inseridas e pertencentes à duração das pulsações que as antecedem (ex. 21).

EXEMPLO 21: *LABERINTO*, [1]-[2], VIOLÃO. VELOCIDADES.

The musical score for guitar (violão) is presented in 2/4 time. It begins with a tempo of 50 and a 'poco rubato' marking. The score is divided into three sections: (a), (b), and (c). Section (a) features a tempo of 62.5 and includes dynamic markings of *mf* and *f*. Section (b) has a tempo of 75 and a dynamic marking of *ff*. Section (c) has a tempo of 93.7 and includes dynamic markings of *mp* and *ff*. The score includes various rhythmic patterns and time signatures (5:4, 3:2, 5:4, 7:4, 5:4). The score also includes a 'rit.' marking and a final tempo of 250.

¹ Utilizo o termo apojetura, aqui, com o significado específico de apojetura breve ou *grace note*, definido por Brown como “notas ligadas à uma [nota principal] que elas precedem e executadas muito rapidamente no tempo ou um pouco antes do tempo” (BROWN, 2000, p. 733). No contexto da minha obra, as apojeturas devem ser tocadas sem deslocar a nota principal (subseqüente) da sua posição na atividade rítmica.

Neste exemplo as velocidades são calculadas considerando a duração completa das notas principais e desconsiderando as apojeturas.

As pausas, por sua vez, são definidas aqui de dois modos diferentes: como duração interruptiva da atividade rítmica; e como duração entre pulsações que formam uma atividade rítmica contínua, sem interrompê-la. No exemplo 21, [1], após as três primeiras pulsações ininterruptas (a) - não incluindo as apojeturas -, ocorre uma pausa de duração interruptiva (b). Em seguida, uma nova seqüência de pulsações ininterruptas se inicia (c).

A pausa como duração entre pulsações pode ser encontrada no exemplo 22.

EXEMPLO 22. *LLANURA*, VIOLA 1, [46]-[48]. PAUSA COMO DURAÇÃO ENTRE PULSAÇÕES.

The musical score for Viola 1, Example 22, shows a sequence of notes with dynamic markings and tempo calculations. The score is in 4/4 time and includes markings for 'solo pizz.', 'pp', 'p', 'mp', and 'ppp'. Tempo calculations are shown below the notes: $9.8 = 28$, $8.8 = 31.5$, and $8.8 = 31.5$. The score also includes a box with the number 46 and a tempo marking of $\text{♩} = 42$.

As velocidades são calculadas a partir da duração existente de um ataque para o seguinte. A velocidade anotada sob o primeiro ataque, por exemplo, equivale à duração de nove semicolcheias quiáltera de três. As pausas não interrompem a atividade rítmica, mas são parte integrante da duração entre as pulsações.

5.4.1.1 Estruturação rítmica - classificação

As estruturas rítmicas utilizadas no *Concerto* são categorizadas em dois de seus aspectos essencialmente cinéticos, de acordo com a presença ou não de: a) regularidade; b) direcionamento¹.

Quanto à presença ou não de regularidade, as estruturas podem ser classificadas em três categorias: regulares, irregulares ou mistas.

As estruturas rítmicas regulares se caracterizam por uma seqüência de duas ou mais durações iguais (ex. 23).

¹ O termo “direcionamento” é utilizado para referir-se à condução de um grau de movimentação para outro.

EXEMPLO 23: *EL FIN*, [54]-[56]. ESTRUTURAS RÍTMICAS REGULARES.

As estruturas **a**, **c** e **d** são seqüências de semicolcheias; **b** é de fusas; **e** é uma seqüência de colcheias quíalteras de cinco. Nas estruturas rítmicas regulares não se admite nenhuma interrupção ou alteração na seqüência pela presença de alguma duração diferente.

As estruturas rítmicas irregulares são constituídas por uma seqüência de durações diferentes, não podendo haver nenhuma repetição entre pulsações adjacentes. No *Concerto*, este tipo é encontrado habitualmente em estruturas pequenas (ex. 24).

EXEMPLO 24: *LABERINTO*, [1]-[2]. ESTRUTURAS RÍTMICAS IRREGULARES.

No exemplo 24, embora com diferentes dimensões, as estruturas **a** e **b** possuem a mesma quantidade de durações distintas (quatro durações).

As estruturas rítmicas mistas são seqüências ininterruptas de durações, que contêm estruturas regulares e irregulares. Desta forma, é possível deduzir que as estruturas podem ser mais amplas, ao incluir estruturas menores regulares e irregulares (ex. 25).

EXEMPLO 25: *LLANURA*, [29]-[33], VIOLINO II E VIOLA. ESTRUTURAS RÍTMICAS MISTAS.

The image shows a musical score for Violin II and Viola. The Violin II staff (top) contains a melodic line with various rhythmic patterns. The Viola staff (bottom) contains a more complex rhythmic accompaniment. Brackets labeled 'a' through 'j' identify specific rhythmic units. A large bracket labeled 'A' encompasses units 'a', 'b', 'c', 'd', and 'e' in the Violin II staff. Another large bracket labeled 'B' encompasses units 'f', 'g', 'h', 'i', and 'j' in the Viola staff. The score includes dynamic markings such as *pp* marc. and *mf* sempre, and performance instructions like '(senza corda)' and 'V' (vibrato).

Neste exemplo, a estrutura rítmica mista **A** é formada por três estruturas irregulares (**a**, **c** e **e**) e duas regulares (**b** e **d**). Na estrutura rítmica mista **B** as estruturas **f**, **h** e **j** são irregulares enquanto **g** e **i** são regulares. A proporção entre estruturas regulares e irregulares em uma estrutura rítmica mista é variável. Em **A** e **B**, as irregulares são preponderantes, mas em muitos outros casos esta relação é invertida.

Quanto à presença de direcionamento, as estruturas são classificadas em duas categorias: com direcionamento ou estáveis.

São consideradas estruturas rítmicas com direcionamento aquelas que iniciam com um grau de velocidade e conduzem para outro patamar. Esta condução pode ser progressiva ou variável.

No primeiro caso, estão as estruturas com acelerando ou ralentando que possuem um direcionamento claro: partem de um grau inicial de velocidade e conduzem progressivamente para outro grau, no final. Estas estruturas são subclassificadas por seus índices de aceleração, que podem ser fixos ou variáveis. Os aspectos de categorização, apresentados a seguir, servem tanto para os acelerandos quanto para os ralentandos, com a diferença de que no primeiro as durações são progressivamente menores e no último, evidentemente, são cada vez maiores.

Nos acelerandos com índice fixo a diferença entre as durações progressivamente mais curtas é a mesma (ex. 26a), assim como na aceleração aritmética utilizada por Conlon Nancarrow¹.

EXEMPLO 26A: *LLANURA*, [8]-[11], PERCUSSÃO. ACELERANDO COM ÍNDICE FIXO.

perc. 8

surdo $6 \text{ notes} = 18.6$ tom 2 $5 \text{ notes} = 22.4$ tom 1 $4 \text{ notes} = 28$ tom 2 tom 3 $3 \text{ notes} = 37.3$ tom 5 $2 \text{ notes} = 56$ surdo $1 \text{ note} = 112$

mp mp mp mp mp

acelerando

Neste acelerando cada nova duração é uma colcheia mais curta do que a anterior. Portanto, o índice de aceleração, medido pela diferença entre as durações subseqüentes, é sempre 1 (uma colcheia). Como é característico nesta forma de acelerando, quanto mais próximo do ponto de culminância, maior a aceleração – conforme indicado pelo aumento das velocidades no exemplo 26a.

No exemplo 26b, há uma alternância entre ralentandos e acelerandos com índice fixo.

EXEMPLO 26B: *LLANURA*, [21]-[29], VIOLINO I. RALENTANDO E ACELERANDO COM ÍNDICE FIXO.

vi. I 21 con sord.

mp legato $7 \text{ notes} = 24$ $10 \text{ notes} = 16.8$ $13 \text{ notes} = 12.9$ 13 notes 10 notes 7 notes 7 notes 10 notes 13 notes 13 notes 10 notes 7 notes

rallentando acelerando rallentando acelerando

Neste exemplo, nos ralentandos e acelerandos, a diferença entre as durações adjacentes é de três semicolcheias a mais e a menos, respectivamente. O índice em ambos os casos, portanto, é 3.

Para controlar a aceleração ou a desaceleração de acordo com a necessidade de intensificá-las ou abrandá-las, foram utilizados dois procedimentos: a alteração do índice de aceleração/desaceleração; a repetição de durações. Estes procedimentos resultaram, naturalmente, em outros tipos de estrutura.

¹ “Em uma aceleração aritmética, uma constante é subtraída (ou adicionada no caso de um ralentando) a cada sucessiva duração até que a duração para o $n^{\text{ésimo}}$ tempo seja: $d_n = d - cn$, onde d é a duração inicial, e c é a constante” (CALLANDER, 2001, p. 189-90).

Nas estruturas caracterizadas por acelerandos com índice variável a diferença entre as durações progressivamente mais curtas é alterada para controlar mais diretamente a aceleração (ex. 27a).

EXEMPLO 27A: *EL FIN*, [96]-[103], VIOLÃO. ACELERANDO COM ÍNDICE VARIÁVEL.

golpe com a mão direita sobre as cordas e a ponte

ff

20 \bullet = 11.8 15 \bullet = 15.7 11 \bullet = 21.4 10 \bullet = 23.6

acelerando

No acelerando que ocorre no final deste trecho, a diferença entre as durações e, portanto o índice de aceleração diminui de 5 (cinco semicolcheias) para 4 e para 1. Esta diminuição se reflete também na velocidade que aumenta menos entre as duas durações finais.

Nos [51]-[53] ocorrem duas estruturas rítmicas com ralenando com índice variável (ex. 27b).

EXEMPLO 27B: *EL FIN*, [51]-[54], OBOÉ E CLARINETE. *RALENTANDO* COM ÍNDICE VARIÁVEL.

4 \bullet = 49 5 \bullet = 39.2

ob. \bullet = 196.2

cl. 2 \bullet = 98.1 3 \bullet = 65.4 5 \bullet = 39.2 8 \bullet = 24.5

ralentando

ralentando

Na parte do oboé, os índices de ralenando são 3 e 1, ou seja, a segunda duração é três colcheias quiálteras de três mais longa do que a primeira, enquanto a última duração é apenas uma colcheia quiáltera de três mais longa do que a segunda. Na parte do clarinete, os índices de ralenando são 1, 1, 2 e 3. Assim, o ralenando do clarinete é muito mais gradual que o do oboé, pois seus índices alteram-se gradativamente.

Outra estrutura rítmica utilizada é aquela caracterizada por ralenandos ou acelerandos formados por estruturas regulares. Neste caso a aceleração ou desaceleração é feita por etapas, ocorrendo durações repetidas em cada velocidade (ex. 28).

EXEMPLO 28: *LABERINTO*, [9]-[10], VIOLÃO. RALENTANDO DE ESTRUTURAS REGULARES.

Neste exemplo, o *rallentando* é formado por quatro estruturas regulares com a repetição de durações cada vez mais longas.

As estruturas regulares, por não apresentarem por si mesmas algum direcionamento, resultam em um enfraquecimento no grau de aceleração ou desaceleração da estrutura rítmica.

Os *rallentandos* e *acelerandos* também podem ocorrer em estruturas rítmicas mistas, ou seja, incluindo estruturas regulares e irregulares (ex. 29).

EXEMPLO 29: *LLANURA*, [9]-[11], MADEIRAS. ACELERANDO EM ESTRUTURAS RÍTMICAS MISTAS.

Em **A** o *acelerando* ocorre quase todo através de estruturas regulares, exceto pelo final, onde há uma estrutura irregular. A estrutura rítmica mista **B** é formada por duas estruturas irregulares (**a** e **c**) e uma regular (**b**).

Outra forma de estrutura com direcionamento é aquela em que há uma condução *variável*, irregular, entre o patamar inicial de velocidade e o final. Nestes casos as durações não mudam sempre progressivamente, como nos *acelerandos* e *rallentandos*, o que perturba a clareza do direcionamento. Em contrapartida, torna-se necessário que haja uma diferença significativa entre o grau de velocidade inicial e o final.

Um exemplo ocorre na primeira parte, nos [1]-[2], no material tocado por tímpano, onde há um claro direcionamento de um grau de velocidade menor para um maior. O aumento de velocidade não é sempre progressivo, ou seja, as durações não são cada vez mais curtas. A terceira duração é mais longa que a segunda, assim como a sétima é mais longa do que as três anteriores. No entanto, o que importa é o direcionamento resultante do contorno rítmico geral, onde as durações finais são claramente mais curtas que as iniciais. Neste mesmo trecho ([1]-[2]), ocorre outro exemplo semelhante, na parte da marimba.

Ao contrário das estruturas rítmicas com direcionamento, nas estruturas estáveis¹ a atividade rítmica permanece relativamente sem direcionamento. Estas estruturas rítmicas podem ser constituídas por estruturas regulares, irregulares ou mistas. O fundamental, no entanto, é que o grau de velocidade e as durações sejam iguais ou semelhantes na maior parte da estrutura e principalmente no seu início e final (ex. 30).

EXEMPLO 30: *EL FIN*, [2]-[10], VIOLÃO. ESTRUTURA RÍTMICA ESTÁVEL.

Neste trecho a duração predominante, e que começa e finaliza a estrutura rítmica, é a de mínima quiáltera de três. As durações de semínimas quiálteras de três quebram a regularidade rítmica em dois pontos, mas não chegam a estabelecer nenhum direcionamento.

Uma propriedade do tempo musical é a possibilidade de hierarquia – e, assim, demarcação – entre seus pontos de referência (ver. seção 3.1). A ocorrência freqüente de demarcações na atividade rítmica gera uma ou mais estruturas rítmicas paralelas àquela mais superficial formada por todas as pulsações. Neste sentido, há uma estratificação² da atividade rítmica em estruturas paralelas.

¹ O termo estabilidade, ou movimento estável como é também utilizado no decorrer do texto, refere-se também a movimentações relativamente instáveis onde pode haver mudança de característica freqüentemente, mas que não apresentam nenhum direcionamento claro e muito pronunciado e que retornam ao grau de movimentação inicial. Este sentido é semelhante ao empregado na física onde sistemas mecânicos, elétricos e aerodinâmicos retornam ao estado de equilíbrio após sofrer uma perturbação.

² A estratificação será tratada mais detalhadamente na seção 5.4.3.

Um exemplo ocorre no final da segunda parte ([59]-[61]), na material tocado por violão (ex. 31).

EXEMPLO 31: *LLANURA*, [59]-[61], VIOLÃO. ESTRUTURAS RÍTMICAS PARALELAS.

The image shows a musical score for guitar (violão) in 2/4 time, covering measures 59 to 61. It illustrates two parallel rhythmic structures, A and B, over the same material.

- Structure A (A):** The underlying pulse, which is regular. It consists of a series of eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *ff* and *fff*.
- Structure B (B):** A demarcated structure (Demarcações) that is overall regular but contains irregular intervals. It is characterized by a 'mista sem direcionamento' (mixed without direction) quality. The structure is divided into sections: 'regular', 'irregular', 'acelerando' (accelerando), 'regular', and 'rallentando' (rallentando).

Vertical dotted lines connect the notes of structure B to the notes of structure A, showing how the demarcations in B deviate from the regular pulse of A.

Neste trecho, a estrutura rítmica formada por todas as pulsações é sempre regular (A). No entanto, há uma série de demarcações, geradas por acento, que estabelecem uma estrutura rítmica paralela (B). Esta estrutura rítmica é mista e estável no seu percurso mais amplo, pois inicia e finaliza com durações iguais. Internamente, entretanto, existem dois pequenos momentos de direcionamento caracterizados por *acelerando* e *rallentando*, respectivamente.

Neste exemplo, a atividade rítmica de semicolcheias, por ser regular, não possui nenhum direcionamento e a estrutura rítmica das demarcações, tampouco, consegue adicionar algum direcionamento (exceto momentaneamente) à movimentação como um todo.

Em outros casos as estruturas rítmicas geradas por demarcações exercem uma influência maior sobre o conjunto, tal como no material tocado pelo violão no [19] da primeira parte (ex. 32).

EXEMPLO 32: *LABERINTO*, [19], VIOLÃO. ESTRUTURAS RÍTMICAS PARALELAS.

Neste trecho o material tocador por violão possui uma atividade rítmica regular de semicolcheias quiálteras de sete, mas as demarcações, geradas pelas mudanças de acorde, estão estruturadas em um *acelerando*. Assim, o claro direcionamento da estrutura rítmica das demarcações é responsável também pelo direcionamento geral.

5.4.2 Estruturação da métrica de superfície

Os diversos padrões de atividade rítmica regular do *Concerto* resultam em quatro formas de estruturação da métrica de superfície:

- 1) regularidade de pulsos;
- 2) regularidade de pulsos, com demarcações regulares;
- 3) regularidade de pulsos, com conjuntos de demarcações regulares;
- 4) estruturação polimétrica.

A primeira forma de estruturação métrica – regularidade de pulsos – manifesta-se quando ocorre uma sucessão regular de pulsos sem qualquer demarcação. Deste modo, não há uma hierarquia clara entre os pulsos. Um exemplo da regularidade de pulsos, sem acentos, ocorre nos [45]-[49], na atividade rítmica das cordas, na terceira parte.

EXEMPLO 33: *EL FIN*, CORDAS, [45]-[49]. REGULARIDADE DE PULSOS, SEM ACENTO.

The musical score for strings in Example 33 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, and Cello. The music is in 4/4 time and features a sequence of regular pulses. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The instruction "senza sord." is written above the staves for Viola 1, Viola 2, and Cello.

Há neste trecho uma seqüência de pulsos regulares, numa velocidade de $\text{♩} = 130.8$.

Na segunda forma de estruturação métrica – regularidade de pulsos, com demarcações regulares – a regularidade de demarcações gera uma sucessão de segmentos, sempre com a mesma quantidade de pulsos. Esta sucessão ocorre sem qualquer hierarquia estrutural entre os segmentos. Assim, não há demarcação em níveis estruturais mais amplos. Um exemplo desta estruturação métrica está na terceira parte, na atividade rítmica tocada por flauta e corne inglês nos [83]-[87]. Neste trecho, a repetição do padrão rítmico-melódico define uma seqüência de 8 segmentos de 7 pulsos (gerados por semicolcheias). O exemplo 34 apresenta esta seqüência.

EXEMPLO 34: *EL FIN*, FLAUTA E CORNE INGLÊS, [83]-[87]. REGULARIDADE DE PULSOS, COM DEMARCAÇÕES REGULARES.

The musical score for flute and English horn in Example 34 consists of two staves: Flute (fl.) and English Horn (c. i.). The music is in 4/4 time and features a sequence of regular pulses with regular demarcations. The dynamics are marked as *f* and *sempre*. The instruction "senza sord." is written above the English Horn staff.

A terceira forma – regularidade de pulsos, com conjuntos de demarcações regulares – manifesta-se quando ocorre uma sucessão de diferentes padrões de demarcação regular. Assim, após uma seqüência com um padrão de demarcações regulares, segue-se uma (ou mais) seqüência(s) com outro(s) padrão(ões) de demarcação regular.

Na terceira parte, nos [52]-[70], há uma seqüência de pulsos regulares (gerados por colcheia quiáltera de cinco) no material tocado por violino I e II e viola, com demarcações geradas por acento. Uma parte desta seqüência é apresentada no exemplo 35.

EXEMPLO 35: *EL FIN*, CORDAS, [52]-[57]. CONJUNTOS LINEARES DE GRUPOS DE PULSOS.

The musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) from 'El Fin' [52]-[57] is shown. The score is in 4/4 time and features a sequence of pulses with accents. Above the staves, brackets indicate groupings: three groups of 6 pulses each (under '3 demarcações'), two groups of 9 pulses each (under '2 demarcações'), and three groups of 6 pulses each (under '3 demarcações'). The dynamics are marked 'mp'.

Neste exemplo, os acentos demarcam 8 grupos com 6, 6, 6, 9, 9, 6, 6 e 6 pulsos respectivamente. Assim, pode-se segmentar esta seqüência em 3 conjuntos lineares com 3, 2 e 3 demarcações regulares, respectivamente. Esta segmentação em conjuntos lineares representa a estruturação da métrica de superfície em um nível mais amplo do que as primeira e segunda formas.

A quarta forma – estruturação polimétrica – manifesta-se quando um mesmo material possui diferentes padrões de métricas de superfície ocorrendo simultaneamente (ex.36).

EXEMPLO 36: *LLANURA*, VIOLÃO, [10]-[14]. ESTRUTURAÇÃO POLIMÉTRICA.

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a musical staff and a pulse diagram below it. The pulse diagrams are labeled 'a)' and 'b)'. Pattern 'a)' consists of vertical tick marks every six pulses, while pattern 'b)' consists of vertical tick marks every five pulses. The first system includes a dynamic marking 'p' and a 'L.V.' instruction. The second system includes a dynamic marking 'mp'.

Neste trecho, as articulações em *marcato* estabelecem um padrão de demarcação a cada seis pulsos (**a**). Ao mesmo tempo, o padrão melódico repete-se a cada cinco pulsos estabelecendo demarcações estruturais regulares (**b**), o que configura uma estruturação métrica simultânea e diferente da gerada pelo *marcato*. As estruturas **a** e **b** estão em um mesmo nível hierárquico, enquanto que os pulsos gerados pela atividade rítmica de semicolcheia quiáltera de seis (e depois fusas) está em um nível mais superficial. Esta constatação é importante especialmente porque diferencia a estruturação polimétrica da forma de estruturação métrica anterior.

A estruturação da métrica de superfície no *Concerto* ocorre principalmente em níveis mais restritos, dentro de fluxos temporais. Se considerarmos a sobreposição de todos os fluxos em uma passagem, não encontraremos o compartilhamento de um padrão comum de estruturação métrica por todos os fluxos temporais. Deste modo, a ação musical como um todo não apresenta um padrão único de estruturação métrica.

5.4.3 Estratificação

A análise da estratificação no *Concerto*, sob a ótica da estruturação temporal, apresenta diferentes características de aplicação que podem ser classificadas de acordo com os padrões de relacionamento entre os fluxos e segundo a quantidade de fluxos temporais sobrepostos.

Existem, no *Concerto*, diversas formas de relacionamento entre fluxos temporais sobrepostos, e entre elas pode-se destacar as seguintes:

- fluxos com direcionamentos semelhantes;
- fluxos com direcionamentos opostos;
- fluxos com direcionamento e estáveis;
- fluxos estáveis.

A sobreposição de fluxos temporais com direcionamentos semelhantes ocorre freqüentemente durante a obra. Na segunda parte, nos [5]-[11], há um exemplo. Neste trecho, os materiais tocados por flauta, clarinete, fagote e percussão estabelecem quatro fluxos temporais (ex. 37).

EXEMPLO 37: *LLANURA*, [5]-[11]. FLUXOS TEMPORAIS E ESTRUTURAS RÍTMICAS.

The musical score for Example 37 consists of four staves: Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), and Percussion (perc.). The score is divided into four measures, each with a tempo marking: 'regular', 'acelerando', 'regular', and 'irreg.'. Above the staves, rhythmic structures are indicated with notes and stems, and below the staves, specific rhythmic values are listed. The percussion part includes markings for 'tom 3', 'tom 1', 'tom 2', 'surdos', and 'tom 3'.

Todos os fluxos temporais possuem estruturas rítmicas semelhantes, caracterizadas por *acelerando* com estrutura mista. Cada fluxo possui aspectos específicos quanto à velocidade e à gradação da aceleração, mas todos conduzem para um mesmo ponto de culminância, no final do [11].

Outro padrão de estratificação é a sobreposição de fluxos temporais com direcionamentos opostos. Este padrão foi aplicado, por exemplo, nos [25]-[30] da primeira parte (ex. 38).

Neste trecho, os fluxos 1, 2, 3, 6 e 7 apresentam um direcionamento das durações mais longas para as mais curtas, portanto um aumento de velocidades. O fluxo 5 inicia com direcionamento contrário, mas a partir do [27] também apresenta um aumento nas velocidades. O fluxo 4, desde o princípio, apresenta um direcionamento oposto, diminuindo as velocidades, de durações mais curtas para as longas.

A sobreposição de um ou mais fluxos temporais com direcionamento e outro(s) estável(eis) também é um padrão comum no *Concerto*. Na terceira parte há um exemplo deste padrão de estratificação, nos [97]-[105] (ex. 39).

EXEMPLO 39: *EL FIN*, [97]-[105]. FLUXOS TEMPORAIS.

The musical score for Example 39, 'EL FIN', measures 97-105, is presented below. It features five numbered fluxes (1-5) with various annotations and dynamics. The score is for a full orchestra, including timpani (t.fmp.), percussion (perc.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), viola (via.), cello (vc.), and double bass (cb.).

Fluxo 1: Timpani part, starting at measure 97, marked *ppp*. Duration: 58.9.

Fluxo 2: Violin I part, starting at measure 97, marked *ff*. Annotations include "golpe com a mão direita sobre as cordas e a ponte" and "com rubato". Durations: 30, 20, 20, 15, 11, 10, 10, 5, 5, 5, 5. Dynamics: *mf*.

Fluxo 3: Violin I part, starting at measure 97, marked *pppp < pp*. Annotation: "solo corda G". Duration: 13, 13, 13, 13.

Fluxo 4: Violin II part, starting at measure 97, marked *pppp < pp*. Durations: 21, 23.

Fluxo 5: Viola part, starting at measure 97, marked *pppp < pp*. Annotation: "solo". Durations: 28, 28, 28, 28.

Fluxo 6: Cello part, starting at measure 97, marked *pp*. Annotation: "solo". Durations: 18, 18, 18, 22.

Fluxo 7: Double Bass part, starting at measure 97, marked *pp*. Annotation: "solo". Durations: 13, 13, 13, 13, 32.

formado por estruturas regulares e o 3 por uma estrutura mista, com a predominância de estruturas regulares.

Independentemente das suas características de direcionamento (ou não direcionamento) os fluxos temporais sobrepostos podem ainda se relacionar através do compartilhamento de padrões rítmicos ou métricos. Assim, por esse critério, é possível classificá-los em dois tipos: fluxos que compartilham padrões rítmicos ou métricos; fluxos que não compartilham padrões rítmicos e métricos.

No exemplo 40, os três fluxos temporais possuem padrões rítmicos e métricos independentes e, portanto não os compartilham.

O compartilhamento de padrões rítmicos ou métricos é bastante comum no *Concerto*. No início da segunda parte ([1]-[11]), na parte das cordas, existem quatro fluxos temporais com características particulares, mas que possuem aspectos comuns. O fluxos apresentados nas violas 1 e 2 compartilham a mesma métrica de superfície: regularidade de pulsos com demarcações regulares. No nível mais superficial, os pulsos são gerados pela atividade rítmica de semicolcheias, nos dois fluxos. No entanto, nas demarcações o padrão é individual, preservando a independência entre estes fluxos: viola 1, demarcações a cada 5 semicolcheias; viola 2, demarcações a cada 7 semicolcheias.

Uma correspondência semelhante ocorre entre os fluxos da viola 1 e violoncelo 1, e entre os da viola 2 e violoncelo 2. Nestes casos, a atividade rítmica é particular e garante a independência dos fluxos, enquanto a igualdade na métrica definida por demarcações condiciona uma aproximação entre eles.

No *Concerto* ocorrem sobreposições de até doze fluxos temporais. Cada fluxo, definido por seu padrão de ritmo e métrica característico, pode ser apresentado por um ou mais instrumentos simultaneamente. No exemplo 38, onde ocorre a sobreposição de sete fluxos temporais, flauta e oboé apresentam um fluxo temporal, assim como clarinete e fagote, e viola e violoncelo. Os outros quatro fluxos são apresentados individualmente por tímpanos, violão, violino e contrabaixo.

Quando existem muitos fluxos temporais sobrepostos é freqüente o agrupamento de fluxos com características estruturais comuns em um fluxo temporal composto e estratificado. Os fluxos podem ser agrupados por seus aspectos gerais, como timbre, intensidades e textura, mas também por suas características essencialmente temporais. Um

exemplo ocorre nos [5]-[11], na segunda parte, onde os quatro fluxos temporais gerados por materiais da flauta, clarinete, fagote e percussão (ex. 37) agrupam-se por possuírem direcionamentos semelhantes caracterizados por um progressivo aumento na velocidade. Ao mesmo tempo, os fluxos temporais das violas 1 e 2 e violoncelos 1 e 2 podem ser agrupados em outro fluxo temporal composto, pois existe uma relação de proximidade entre estes fluxos, como já foi comentado, por compartilharem uma mesma estrutura rítmica ou métrica.

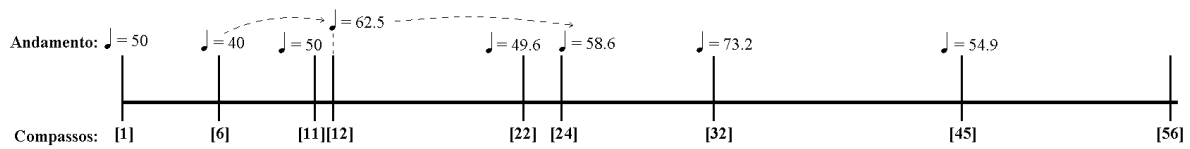
Esta estratificação de um fluxo temporal composto, formado por fluxos temporais com características comuns de ritmo ou métrica de superfície, também ocorre em materiais tocados por um único instrumento como, por exemplo, no caso da estruturação polimétrica apresentada no exemplo 36. Neste caso, dois padrões de demarcação geram estruturas rítmicas regulares – portanto métricas – paralelas que estabelecem fluxos temporais independentes, mas que compartilham o padrão de ritmo e métrica de superfície das semicolcheias quiálteras de seis.

A quantidade de fluxos temporais sobrepostos, independentemente de outros elementos tais como velocidade e intensidade, é um fator condicionante de tensão e instabilidade na ação musical. Acreditamos que há um conflito, uma disputa entre os diferentes fluxos temporais que, por natureza, buscam um lugar de destaque na complexa e dinâmica hierarquia que se estabelece entre eles. Assim, pressupõe-se que, em linhas gerais, uma quantidade maior de fluxos resultará em maior instabilidade e tensão.

5.4.5 Estruturação da métrica subterrânea

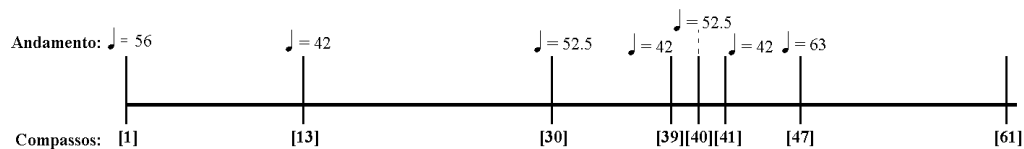
O andamento, manifestação essencial da métrica subterrânea, é um importante elemento da estruturação temporal, pois atua no controle e gradação do movimento fornecendo um suporte para a estruturação temporal em grande escala.

Na primeira parte do *Concerto*, os andamentos estabelecem um alicerce para o movimento ondulatório característico do *Laberinto* (gráfico 6).

GRÁFICO 6: *LABERINTO*. ESTRUTURAÇÃO DE ANDAMENTOS.

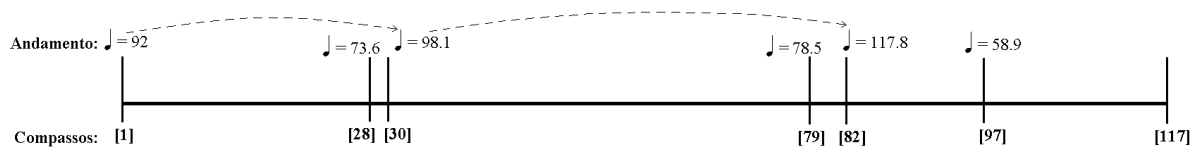
Nos [11] e [22] ocorrem momentaneamente andamentos de transição, que têm uma importância secundária na métrica subterrânea, como será discutido mais adiante (seção 5.4.7). Assim, os demais andamentos indicados no gráfico estão fundamentando as linhas gerais do movimento que oscila entre $\text{♩} = 50$, $\text{♩} = 40$, $\text{♩} = 62.5$, $\text{♩} = 58.6$, $\text{♩} = 73.2$ e $\text{♩} = 54.9$. Este movimento conduz para um trecho de ápice, a partir do [32], e retorna para uma gradação semelhante à inicial, no [45].

A segunda parte, *Llanura*, é constituída pela seguinte estrutura de andamentos (gráfico 7):

GRÁFICO 7: *LLANURA*. ESTRUTURAÇÃO DE ANDAMENTOS.

Neste caso não há um direcionamento tão claro quanto no *Laberinto*, principalmente porque o andamento $\text{♩} = 42$ é freqüentemente restabelecido em alternância com os outros.

Na terceira parte do *Concerto*, os andamentos estabelecem a gradação mais geral do movimento progressivamente mais rápido, seguido por uma seção lenta, característico de *El fin* (gráfico 8).

GRÁFICO 8: *EL FIN*. ESTRUTURAÇÃO DE ANDAMENTOS.

Nos [28] e [79] acontecem andamentos de transição que, como já foi dito, pouco interferem na estruturação mais ampla da métrica subterrânea. Deste modo, as linhas gerais do movimento estão apoiadas nos demais andamentos: $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 98.1$, $\text{♩} = 117.8$ e $\text{♩} = 58.9$.

Dois aspectos da métrica subterrânea tiveram grande importância no *Concerto* e resultaram em soluções composicionais não utilizadas anteriormente. Um primeiro aspecto é a passagem de um andamento para outro, onde se buscou uma transição suave e gradativa na movimentação da ação musical. Outro aspecto é a função estrutural do andamento como elemento de pré-estruturação do movimento em larga escala.

Entre as diversas soluções composicionais relacionadas a estes aspectos estão o andamento de transição (seção 5.4.6) e o gráfico de andamentos¹ (seção 5.4.7).

5.4.6 O andamento de transição

5.4.6.1 O andamento de transição – definição

O andamento de transição, utilizado pela primeira vez no *Concerto*, é um andamento passageiro que ocorre entre os dois andamentos principais² de uma mudança de andamento. Ele relaciona-se com os andamentos principais anterior e posterior por meio de duas modulações de andamento, estabelecendo uma afinidade entre eles.

Muitas vezes, quando há uma complexidade excessiva na proporção entre dois andamentos, a modulação de andamento é dificultada, principalmente porque gera figurações rítmicas muito complexas. O andamento de transição permite estabelecer relações mais simples de proporção entre os andamentos e proporciona a permanência de padrões de estruturação rítmica e métrica do andamento anterior e a introdução dos padrões do seguinte, através de figurações rítmicas mais simples.

O exemplo 41 apresenta uma mudança do andamento $\text{♩} = 92$ para o andamento $\text{♩} = 98.1$, passando por um andamento de transição:

¹ O gráfico de andamentos é, mais precisamente, uma ferramenta composicional.

² Está sendo estabelecida, aqui, uma hierarquia entre os três andamentos envolvidos no processo: andamento de transição é secundário; andamentos anterior e posterior são principais. Esta hierarquia foi estabelecida em função da importância dos andamentos para a estruturação temporal em um nível mais amplo.

EXEMPLO 41: *EL FIN*, [25]-[33]. ANDAMENTO DE TRANSIÇÃO.

----- andamento anterior ----- andamento de -----

----- transição ----- andamento posterior -----

The musical score is divided into three sections: 'andamento anterior' (previous tempo), 'andamento de' (new tempo), and 'transição' (transition). The 'andamento anterior' section (measures 25-28) features a tempo of 368 and a quarter note value of 73.6. The 'andamento de' section (measures 29-33) features a tempo of 98.1 and a quarter note value of 98.1. The 'transição' section (measures 29-33) is marked with a tempo of 98.1 and a quarter note value of 98.1. The score includes various instruments: fl., ob., cl., fag., trp., tr., tbn., perc., and vilo. Dynamics range from *pp* to *ff*. Performance instructions include 'con sord.' and 'wb.1', 'wb.2'. The score is marked with a double bar line and repeat sign at the beginning of the first section.

As características de estruturação rítmica e métrica dos materiais tocados pelas madeiras, no andamento inicial ($\downarrow = 92$), permanecem no andamento de transição ([28]-[29]), onde o violão e percussão introduzem padrões de estruturação rítmica e métrica que seguem para o andamento posterior. Deste modo, quando o fluxo temporal da flauta e clarinete é interrompido, os padrões do fluxo do violão e percussão já estão instaurados e propiciam uma continuidade na movimentação.

As figurações rítmicas envolvidas neste processo são relativamente simples: a semicolcheia, do fluxo temporal das madeiras, que representa a velocidade de $\text{♩} = 368$, transformou-se em semicolcheia quiáltera de cinco; a colcheia pontuada, do fluxo temporal tocado por violão e percussão, que representa a velocidade de $\text{♩} = 98.1$, mudou para semínima.

5.4.6.2 Funcionalidade do andamento de transição

Um dos objetivos composicionais buscados no *Concerto* foi a passagem de um andamento para outro através de uma transição progressiva na movimentação da ação musical. Inicialmente, foram utilizadas modulações de andamento onde parte dos elementos que estruturam a movimentação no andamento anterior permanecem no posterior – ou os do posterior são antecipados no anterior – criando uma conexão entre ambos e evitando uma mudança abrupta. Este processo é realizado através da continuidade de pelo menos um padrão de estruturação rítmica e de estruturação métrica (de superfície) enquanto novos padrões são introduzidos. Como já foi comentado anteriormente, nos casos em que há uma complexidade excessiva na proporção entre dois andamentos, esta continuidade é dificultada, principalmente porque gera figurações rítmicas muito complexas.

Assim, o andamento de transição teve a função inicial de interligar andamentos principais através de relações de proporção e figurações rítmicas menos complexas. Neste sentido, o emprego do andamento de transição é análogo ao da tonalidade intermediária em

uma modulação harmônica¹, onde para mudar de uma tonalidade principal para outra, passa-se por alguma tonalidade que seja vizinha e, portanto, estabeleça uma conexão mais suave entre elas.

Mas a funcionalidade do andamento de transição no *Concerto* foi além desta inicial. Ele possibilitou a ampliação do momento em que as características de movimentação estão transformando-se, de modo que o processo de transição fosse estendido e, portanto, suavizado. Desta maneira, a passagem gradativa de um andamento para outro pôde ser dilatada por vários compassos.

Um exemplo é o andamento de transição que ocorre nos [79]-[82], na terceira parte do *Concerto* (ex. 42):

¹ Refiro-me ao modelo de modulação que passa por tonalidades intermediárias apresentado no livro *Harmonia*, de Schoenberg, e que é encontrado em inúmeras obras dos períodos Barroco, Clássico e Romântico (Cf. SCHOENBERG, 2001, p. 251-255).

EXEMPLO 42: EL FIN, [76]-[83]. ANDAMENTO DE TRANSIÇÃO.

Musical score for 'El Fin' [76]-[83] in transition tempo. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb.), Bassoon (Fag.), Trombone (Trompa), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (perc.), and Double Bass (db.). The second system includes staves for Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Double Bass (db.). The score is divided into sections labeled B, D, E, C, A, and F. Section B (measures 76-83) features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like mp and f. Section D (measures 84-91) continues with similar patterns. Section E (measures 92-99) includes a 'basso continuo' part and features a 'Cresc.' marking. Section C (measures 100-107) and Section A (measures 108-115) show more intricate rhythmic and melodic lines. Section F (measures 116-123) concludes with a 'rit.' marking and a final flourish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (mp, f, pp, mf, mf sempre).

Neste trecho, a mudança de andamento é prolongada através do aumento sucessivo e gradativo de velocidades que ocorre em cada fluxo temporal. As alterações ocorrem alternadamente, de modo que uma parcela do padrão de movimentação atual é sempre mantida no padrão subsequente.

O material com movimentação melódica mais intensa, tocado pelas cordas no trecho deste exemplo (também a partir do [73]), tem papel preponderante em relação aos sopros. Ele apresenta três padrões de movimentação: no andamento principal anterior (em **A**), o padrão predominantemente caracterizado por $\overline{\text{♪}} = 294.3$; no andamento de transição (em **C**), principalmente por $\text{♪} = 314$; no andamento principal posterior (em **F**), o padrão com velocidade de $\overline{\text{♪}} = 353.4$.

Os materiais secundários, tocados por sopros (em **B** e **D**), propiciam a continuidade na movimentação, pois sempre permanecem estáveis nos momentos em que há mudança de velocidade nas cordas.

O fluxo temporal tocado por violão, tímpanos, marimba e percussão (**E**), também tem papel preponderante neste trecho da ação musical e sua movimentação estável também contribui para suavizar a mudança de velocidade no fluxo das cordas.

Assim, o andamento de transição é um mecanismo que ampliou as possibilidades de mudança suave de andamento, pois estabeleceu relações de proporção menos complexas em relação aos dois andamentos principais e permitiu um desdobramento do momento de passagem e, conseqüentemente, uma maior fluidez.

5.4.7 O Gráfico de andamentos

O gráfico de andamentos é uma ferramenta composicional utilizada na escolha de andamentos. Empregado pela primeira vez na terceira parte do Concerto, o gráfico criou uma limitação na escolha dos andamentos, restringindo as possibilidades de escolha para uma rede de andamentos que possuem relações proporcionais restritas pré-definidas pelo compositor. Assim, cria-se, através do gráfico, um campo de andamentos gerados a partir de um andamento inicial e das relações de proporção escolhidas. Estas relações de

proporção foram escolhidas, a partir dos principais materiais utilizados nos fluxos temporais do andamento inicial.

Assim, os andamentos utilizados na terceira parte do *Concerto* se enquadram em uma rede de andamentos geradas a partir do andamento principal utilizado no início da peça ([1]-[27], ♩ = 92), e dos andamentos secundários, gerados a partir dos principais materiais de cada fluxo temporal desta parte inicial: MM=52.6¹ gerado pelo padrão de estruturas rítmicas regulares com durações de 7 semicolcheias, predominantes na parte da flauta e clarinete nos [1]-[23]; MM=73.6 gerado pelo padrão rítmico com duração de 5 semicolcheias, na parte da flauta e clarinete nos [24]-[27]; MM=122.7 gerado pelas estruturas rítmicas regulares com durações de 3 semicolcheias, predominantes na parte dos metais nos [1]-[14] e [23]-[27]; MM=69, pelo ritmo regular com durações de mínima quiáltera de três, na parte do violão e percussão nos [2]-[27]; e MM=138, pelo rítmico regular com durações de semínima quiáltera de três, na parte do violão e percussão nos [11]-[22]. Assim, tem-se um andamento principal e cinco andamentos secundários proporcionalmente relacionados. A tabela 2 demonstra as relações de proporção entre o andamento principal e os andamentos secundários:

TABELA 2: PROPORÇÃO ENTRE ANDAMENTOS

Andamentos	Proporção
MM=92 : MM=52.6	7:4
MM=92 : MM=73.6	5:4
MM=92 : MM=122.7	3:4
MM=92 : MM=69	4:3
MM=92 : MM=138	2:3

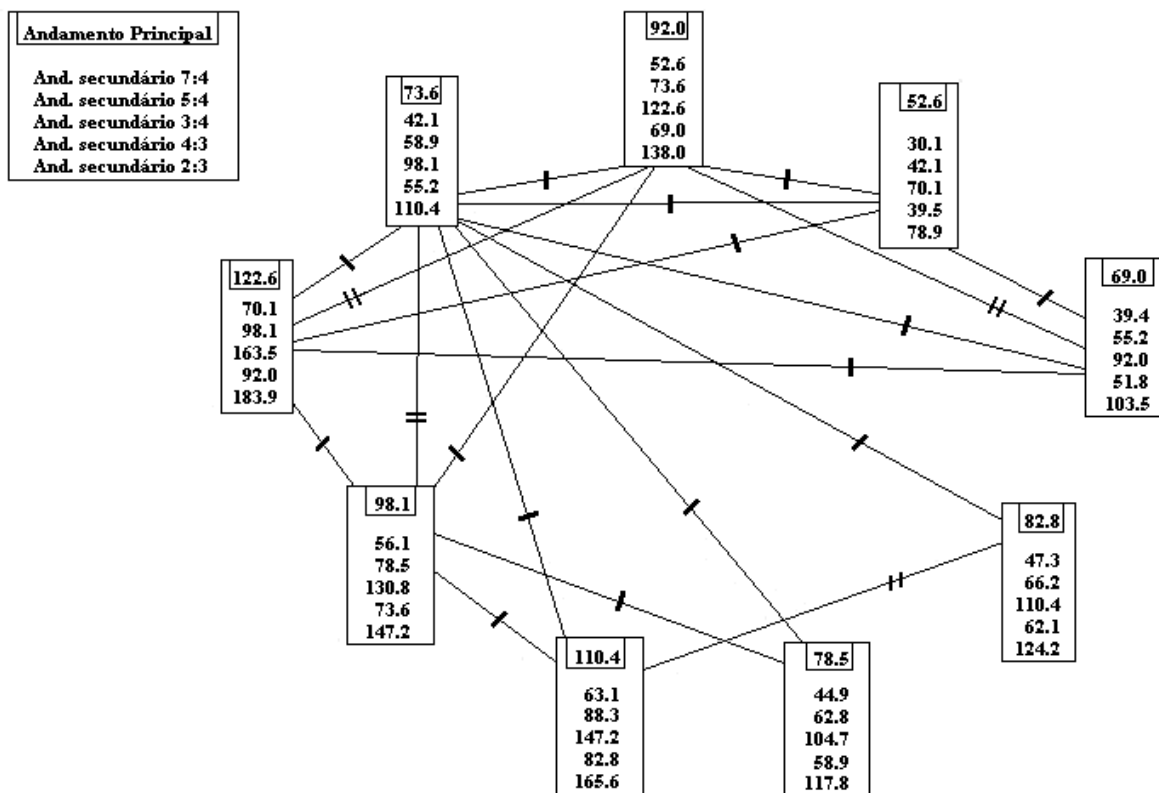
A partir de cada andamento secundário pode-se gerar um novo andamento principal. Este novo andamento principal gera novos andamentos secundários, respeitando as mesmas relações proporcionais iniciais, e os novos andamentos secundários geram novos andamentos principais, até que se chega à quantidade desejada de andamentos principais. O gráfico utilizado na composição do *Concerto* possui 30 andamentos

¹ A representação MM (marcação do metrônomo) é utilizada quando o texto refere-se a andamentos hipotéticos, que não pertencem necessariamente a alguma composição, pois nestes casos não há uma figura rítmica específica para representar os andamentos.

principais. A definição deste número de andamentos foi intuitiva, ou seja, foi a quantidade de andamentos principais julgada suficiente para fornecer subsídios para a estruturação dos andamentos na terceira parte do *Concerto*. No entanto foi utilizado um critério principal de seleção: foram válidos somente os andamentos maiores que $MM=50$ e menores que $MM=125$. Os andamentos excessivamente lentos não interessavam, pois estava pré-definido que as mudanças de andamentos seriam para andamentos progressivamente mais rápidos. Assim, os andamentos muito lentos teriam uma probabilidade pequena de ligação direta com algum andamento principal maior do que o andamento inicial ($MM=92$)¹. Por outro lado, foi pré-definido também, um limite para os andamentos rápidos de modo que os andamentos utilizados não fossem muito mais rápidos que o inicial.

O gráfico 9 apresenta um modelo resumido do gráfico de andamentos (com apenas 9 andamentos principais) utilizado na composição do *Concerto*.

GRÁFICO 9: GRÁFICO DE ANDAMENTOS



¹ No gráfico original, utilizado na composição, existem algumas exceções para o critério de exclusão dos andamentos muito lentos, devido ao fato de que no início da construção do gráfico este critério ainda não estava plenamente definido.

Cada caixa apresenta um andamento principal (no topo) e cinco andamentos secundários dispostos verticalmente abaixo do andamento principal. Sempre considerando o andamento principal como referência, é possível verificar, na respectiva ordem, os andamentos secundários que expressam as proporções apresentadas no quadro que fica no canto esquerdo superior do gráfico.

As linhas ligam as caixas que possuem um ou mais andamentos em comum (secundário ou principal). Os traços que cortam estas linhas indicam a quantidade de andamentos compartilhados. Neste gráfico, as caixas compartilham somente um ou dois andamentos.

O fato de duas caixas possuírem andamentos em comum resulta na possibilidade de realização da modulação de andamento com a permanência deste andamento comum (transportado para uma métrica de superfície). O andamento que permanece pode ser secundário em quaisquer das caixas ou ainda nas duas. No entanto, no *Concerto para violão e orquestra* foi utilizada como parâmetro de escolha a necessidade do andamento em comum ser andamento principal em uma das caixas. Este parâmetro possibilita que a unidade de tempo do novo andamento possa ser antecipada no andamento anterior através de figurações rítmicas bastante simples.

Outro aspecto do gráfico é a definição do grau de precisão numérica para expressar os andamentos. O cálculo dos andamentos secundários a partir de um andamento inicial frequentemente resulta em números não inteiros com várias casas decimais. A decisão de como será feito o arredondamento destes números implica em uma maior ou menor restrição na relação entre os andamentos. Quanto menor a precisão, maior o número de andamentos que serão considerados iguais. Se os andamentos fossem arredondados para números inteiros, por exemplo, todos aqueles entre $MM=98.4$ e $MM=97.6$ seriam iguais ao $MM=98$. Ao mesmo tempo, este arredondamento mais grosseiro faz andamentos muito mais próximos serem considerados diferentes: $MM=98.4$ e $MM=98.6$ seriam respectivamente iguais ao $MM=98$ e $MM=99$.

Assim, no gráfico utilizado no *Concerto*, optou-se por expressar andamentos com a resolução de uma casa decimal. Esta exatidão na representação permite a consecutiva escolha do grau de semelhança entre os andamentos, ao determinar a diferença máxima entre eles. No *Concerto*, foram considerados iguais os andamentos que tivessem até um

décimo de diferença. Naturalmente, esta decisão foi arbitrária e tomada com a intenção de restringir as ligações aos andamentos mais próximos. Deste modo, as caixas com os andamentos principais MM=78.9 e MM=42.1 se conectam através dos andamentos secundários MM=63.1 e MM=63.2 (ver. Anexo 1).

Por fim, o gráfico possibilita a escolha de andamentos ao apresentar, através de linhas conectivas, as diversas possibilidades de modulação de andamento dentro de um campo restrito de relações. Isto facilita a estruturação dos andamentos em grande escala, pois permite a prévia visualização das possíveis relações entre os andamentos a serem utilizados.

5.4.8 Movimento

No capítulo 3, da fundamentação e discussão teórica, foi apresentado um modelo de estruturação do tempo musical onde ritmo e métrica interrelacionados e estratificados em diferentes fluxos temporais resultam, como objetivo final da estruturação temporal, no movimento. Assim, movimento é considerado o aspecto essencial da ação musical.

No processo composicional do *Concerto*, o percurso musical foi construído a partir da ênfase em seus aspectos cinéticos, da projeção idealizada do movimento na ação musical. Os aspectos motivicos e temáticos, de organização de alturas, de textura e de timbre foram organizados para reforçar o movimento buscado através dos aspectos de estruturação temporal.

Assim, esta discussão apresenta as intenções composicionais relacionadas à estruturação do movimento.

5.4.8.1 I *Laberinto*

No *Laberinto* é característica a alternância contínua entre o aumento e a diminuição de tensão (ver. 5.2.1), cuja gradação é realizada através de diversos elementos, tais como acréscimo e subtração de timbres, aumento e redução de intensidades, organização das alturas e, especialmente, os aspectos de estruturação temporal apresentados nas seções anteriores. Buscou-se estabelecer as diversas gradações de tensão na atividade musical

através de diferentes combinações rítmicas e métricas e de sobreposição de fluxos temporais que resultassem alternadamente em: a) aceleração, b) desaceleração e c) estabilidade do movimento.

A aceleração do movimento ocorre em diversos trechos do *Laberinto*, dos quais se destacam os [1]-[2], [4]-[5], [7]-[8], [10]-[11], [18]-[20], [31]-[42] e [52]-[55].

Uma das formas recorrentes de estruturação temporal que resulta em aceleração do movimento é aquela caracterizada pelo aumento da atividade rítmica em todos os fluxos temporais e também pelo acréscimo de fluxos. Esta maneira foi utilizada nos momentos em que o objetivo era uma aceleração forte, clara e evidente, pois os principais aspectos da estruturação temporal contribuem para isto.

Os trechos dos [1]-[2], [10]-[11] e [31]-[42] são exemplos desta maneira de estruturação, embora possuam características diferentes. No primeiro, a aceleração é resultado principalmente da utilização de ritmos progressivamente mais rápidos, enquanto que o acréscimo de fluxos temporais contribui de maneira sutil. No segundo trecho ([10]-[11]), ocorre o acréscimo de fluxos temporais com ritmos mais rápidos. No último ([31]-[42]), um número maior de aspectos exercem influência: inicialmente ([31]-[37]) o acréscimo de fluxos; depois ([37]-[42]) os ritmos progressivamente mais rápidos na parte da trompa e da tuba e nas demarcações da parte do trombone e o aumento na densidade rítmica nos metais.

A aceleração do movimento ocorre de forma mais direta quando a quantidade de fluxos temporais permanece igual e somente a atividade rítmica aumenta. Embora, neste caso, haja uma quantidade menor de elementos da estruturação temporal contribuindo para o objetivo, também é possível estabelecer uma aceleração forte. Nas passagens dos [4]-[5], [7]-[8], [18]-[20] e [52]-[55], a aceleração ocorre desta maneira.

Os fluxos temporais do violão e do tímpano, nos [4]-[5], estabelecem o ponto de culminância da aceleração no início do [5], onde os dois contêm as suas atividades rítmicas mais rápidas. Nos [7]-[8], há um ligeiro aumento na atividade de cada fluxo que conduz para o final do [8]. Na passagem dos [18]-[20], os fluxos do violão, da viola, e do contrabaixo apresentam um direcionamento nítido. Os demais fluxos (da flauta, do oboé, do clarinete e do fagote) são estáveis, mas também contribuem com uma maior movimentação no [20]. Nos [52]-[55], o aumento na atividade rítmica do violão é

responsável pela aceleração clara e evidente, ao passo que os outros instrumentos (metais) possuem uma movimentação estável e neutra em relação à aceleração do todo.

Os principais trechos de desaceleração do movimento ocorrem nos [3]-[4], [22]-[24] e [42]-[45].

No primeiro trecho ([3]-[4]) há apenas um fluxo temporal (ex. 43).

EXEMPLO 43: *LABERINTO*, [3]-[4]. DESACELERAÇÃO DO MOVIMENTO.

Nesta estruturação temporal mais simples, com apenas um fluxo, a atividade rítmica do violão estabelece diretamente a característica da movimentação, com uma desaceleração clara e evidente. No entanto, ao contrário de estruturas com mais fluxos temporais simultâneos, todas as mudanças de velocidade na atividade rítmica são bastante evidentes, sejam bruscas ou suaves. Assim, neste trecho, a desaceleração do movimento não é uniforme: mais brusca no início (de $\text{♩} = 250$ para $\text{♩} = 75$) e mais suave depois (de $\text{♩} = 75$ até chegar à $\text{♩} = 31.3$).

Nos [22]-[24] ocorrem até quatro fluxos temporais simultaneamente, mas o do violão está em primeiro plano e influencia mais na desaceleração do que os outros fluxos (ex. 44).

EXEMPLO 44: LABERINTO, [22]-[24]. DESACELERAÇÃO DO MOVIMENTO.

The musical score for Example 44, 'LABERINTO' measures 22-24, illustrates a deceleration of the movement. The score is divided into two systems. The first system (measures 22-24) features a Percussion part with dynamics *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The Viola part includes a *ritardando* section with a tempo of 11:8 and a final tempo of 15:8, with a dynamic of *fff* and the instruction 'possível'. The Violin part starts with a dynamic of *pppp* and ends with a tempo of 7x ♩ = 26.8. The second system (measures 25-28) is marked 'desaceleração' and includes parts for Clarinet, Bassoon, Percussion, Timpani, Viola, Violin, and Viola da Gamba. The Percussion part has a tempo of 18x ♩ = 10.4. The Viola part has a tempo of 328.3 and a dynamic of *ff*. The Violin part has a tempo of 5x ♩ = 18.7 and a dynamic of *pp*. The Viola da Gamba part has a tempo of 3x ♩ = 78.1 and a dynamic of *pp*. The score includes various performance instructions such as *rit.*, *ritardando*, *possível*, *grando grave*, *sen n ataque*, *solo*, and *a tempo*.

Os fluxos da percussão e tímpanos e do violino, nos [22]-[23], possuem ritmo muito mais lento do que o do violão. Ainda que de forma coadjuvante, a clara diminuição de suas velocidades também contribui para a desaceleração. A atividade rítmica do violão, principal condutor da movimentação neste trecho, desacelera quase sempre com mudanças suaves. A única exceção ocorre em **A**, onde há uma mudança de $\text{♩} = 234.5$ para $3x \text{♩} = 78.1$. Neste ponto, o *ritardando* foi utilizado para amenizar a diferença de velocidades.

Na desaceleração que ocorre nos [42]-[45] a atividade rítmica de praticamente todos os fluxos diminui gradualmente. Flauta e clarinete possuem ritmos regulares, mas suas intervenções ficam cada vez mais curtas e espaçadas até o [44], onde passam a tocar notas longas. O mesmo ocorre com trompete, que muda para o material de notas longas somente no [45]. O fluxo da trompa possui ritmo caracterizado por ralentando com índice variável. Os fluxos da tuba e do trombone, por ralentando de estruturas regulares. Na percussão e tímpanos a atividade rítmica não regular diminui gradualmente. Nas cordas ocorrem ritmos regulares e suas intervenções são progressivamente mais espaçadas até o [45].

Existem quatro principais momentos onde a movimentação é estável: nos [12]-[15]; [16]-[18]; [24]-[30]; e [46]-[51].

No trecho dos [12]-[15], a atividade rítmica do violão e dos sopros estabelecem a movimentação. Nos sopros ocorrem apenas três longas durações sem nenhum direcionamento claro, uma vez que há pouca diferença entre a primeira e a última duração. Na parte do violão predomina o ritmo regular de semicolcheia quiáltera de cinco. No momento em que o ritmo do violão fica mais lento, há uma compensação por acréscimo de fluxo temporal (cordas) e intervenção da marimba (ex. 45).

EXEMPLO 45: *LABERINTO*, [14]-[15]. COMPENSAÇÃO NA MOVIMENTAÇÃO.

The musical score for Example 45, 'LABERINTO', measures [14]-[15], illustrates a complex tempo compensation. The score is divided into two systems. The first system (measures 14-15) features a tempo of 250. The woodwinds (flute, clarinet, bassoon) play a melodic line with a deceleration. The maracas play a steady 250 tempo. The guitar plays a 312.5 tempo. The strings play pizzicato with a deceleration to 83.3. Dynamics range from *pp* to *pp sempre*.

Embora o ritmo da marimba seja mais lento do que o do violão, a diminuição na movimentação é minimizada pelo acréscimo de fluxo temporal nas cordas. A estabilidade é restabelecida no [15], com o retorno do ritmo mais rápido no fluxo do violão.

Nos [16]-[18] a movimentação estável é formada por atividade rítmica sem direcionamento no violão e clarinete, por ralentando nas cordas e por acréscimo de fluxos temporais (fagote no [17], oboé e flauta no [18]). Neste trecho, o material principal tocado por violão, caracterizado pela predominância do ritmo de semicolcheia quádrupla de seis, exerce maior influência na movimentação. Nos materiais secundários tocados por sopros e cordas, o ralentando do fluxo das cordas – que poderia gerar uma desaceleração no movimento – é compensado pelo acréscimo gradativo de fluxos nos sopros.

Uma situação semelhante ocorre nos [24]-[30], onde o ralentando que acontece no fluxo do violão (material principal) é compensado pelo aumento da atividade nos outros fluxos.

Nos [46]-[51], todos os fluxos temporais possuem estrutura rítmica estável. A diminuição de fluxos temporais não chega a condicionar uma desaceleração, pois o fluxo temporal protagonista (do violão) permanece.

5.4.8.2 II Llanura

As características de movimentação, em *Llanura*, são semelhantes as já vistas no item anterior: aceleração, desaceleração e movimento estável. No entanto, aqui há uma predominância de movimentos estáveis - aspecto coerente com a planura da paisagem pampiana, *impetus* deste movimento (ver. seção 5.1).

Outra característica da segunda parte é o fato de que as acelerações são sutis e fracas. Os principais momentos de aceleração do movimento ocorrem nos [5]-[11], [29]-[31] e [46]-[59]. As estruturas utilizadas para realizar este tipo de movimentação caracterizam-se por manter o fluxo temporal principal com movimentação estável e realizar acelerandos e outras formas de aumento na atividade rítmica em fluxos secundários.

No primeiro trecho ([5]-[11]), viola 1 e 2 e violoncelo 1 e 2 apresentam os fluxos que prevalecem. Neles a movimentação é estável, com ritmo regular nas violas e não tão regular (somente nas demarcações), mas sem direcionamento, nos violoncelos. Nos fluxos secundários apresentados por flauta, clarinete, fagote e percussão as estruturas rítmicas estão configuradas por acelerandos. O acréscimo do fluxo temporal do violão (também secundário), no [10], contribui para a aceleração por aumentar a atividade rítmica da ação musical como um todo. Um aspecto importante para a sutileza da aceleração é que os acelerandos são formados na maior parte por estruturas regulares (ex.46).

EXEMPLO 46: *LLANURA*, [5]-[11], SOPROS E PERCUSSÃO. ESTRUTURAS REGULARES.

The musical score for Example 46, measures 5-11, is presented in two systems. The first system (measures 5-8) and the second system (measures 9-11) both feature four staves: Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), and Percussion (perc.).

System 1 (Measures 5-8):

- Flute (fl.):** Starts with a rest in measure 5. In measure 6, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 9x" (durations of 9x).
- Clarinet (cl.):** Starts with a rest in measure 5. In measure 6, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 10x" (durations of 10x).
- Bassoon (fag.):** Starts with a rest in measure 5. In measure 6, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 11x" (durations of 11x).
- Percussion (perc.):** Plays a rhythmic pattern of tom-toms. In measure 5, it is marked "tom 3" and *mp*. In measure 6, it is marked "tom 1" and *mp*. In measure 7, it is marked "tom 2" and *mp*. In measure 8, it is marked "surdo" and *mp*.

System 2 (Measures 9-11):

- Flute (fl.):** Starts with a rest in measure 9. In measure 10, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 7x" (durations of 7x).
- Clarinet (cl.):** Starts with a rest in measure 9. In measure 10, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 6x" (durations of 6x).
- Bassoon (fag.):** Starts with a rest in measure 9. In measure 10, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf* *sempre*. Above the staff, a bracket indicates "durações de 7x" (durations of 7x).
- Percussion (perc.):** Plays a rhythmic pattern of tom-toms. In measure 9, it is marked "tom 2" and *mp*. In measure 10, it is marked "tom 1" and *mp*. In measure 11, it is marked "tom 2" and *mp*, followed by "tom 3" and *mp*, and finally "surdo" and *mp*.

As estruturas regulares resultam em um enfraquecimento no direcionamento dos acelerandos. Assim, a aceleração nos [5]-[11] é decorrente de fluxos temporais com direcionamento não muito forte e que estão relativamente obscurecidos pela movimentação estável dos fluxos principais (violões e violoncelos).

Nos [29]-[31], um sistema semelhante é utilizado: o fluxo principal (violão) é estável, ao passo que os fluxos secundários (oboé, clarinete, violinos I e II, viola) garantem a aceleração. Neste caso, nem todos os fluxos temporais secundários possuem direcionamento (ex.47).

EXEMPLO 47: *LLANURA*, [29]-[33]. DIRECIONAMENTO DOS FLUXOS SECUNDÁRIOS.

The musical score for Example 47, measures 29-33, illustrates secondary fluxes in various instruments. The score is written for oboe (ob.), clarinet (cl.), viola (vIa.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), and double bass (cb.).

- Oboe (ob.):** Measures 29-30 are marked *mf*. A *rallentando* marking spans measures 30-33.
- Clarinet (cl.):** Measures 29-30 are marked *mf sempre*. A *sem direcionamento* marking spans measures 29-33.
- Viola (vIa.):** Measures 29-30 are marked *mf sempre*. A *sem direcionamento* marking spans measures 29-33. A *marc. sempre* marking is present in measure 30. A *sem direcionamento* marking spans measures 31-33.
- Violin II (vln. II):** Measures 29-30 are marked *pp marc.*. A *sem direcionamento* marking spans measures 29-33.
- Violin I (vln. I):** Measures 29-30 are marked *pp marc.*. A *sem direcionamento* marking spans measures 29-33.
- Double Bass (cb.):** Measures 31-33 are marked *accelerando*.

Additional markings include *L.V.* and *5:4* time signatures in the viola part, and *mf* and *pp marc.* in the violin parts.

Apenas o fluxo da viola contém direcionamento que favorece a aceleração do movimento, já que outros são sem direcionamento ou *rallentando*. No entanto o acréscimo de fluxos temporais (viola no [29] e oboé no [30]) provoca um aumento na atividade rítmica e, assim, também propicia a aceleração.

A aceleração no trecho dos [46]-[59] é ainda mais tênue. Existem três níveis hierárquicos definidos claramente por diversos fluxos temporais. Nos dois principais, alternam-se os fluxos do violão, flauta, oboé, clarinete e fagote (também cordas pizz. nos [46]-[48], violoncelo nos [54]-[58] e contrabaixo nos [55]-[59]). Nestes fluxos a movimentação é estável. No terceiro plano, nos [46]-[54], estão os fluxos do violino I e contrabaixo que, apesar da movimentação lenta, possuem claramente um aumento na atividade rítmica.

Assim, nestes exemplos de aceleração do movimento é primordial a relação de importância dos fluxos temporais na textura estratificada. Se fosse invertida esta relação, ou seja, se os fluxos com direcionamento por aumento da atividade rítmica estivessem em primeiro plano, certamente a aceleração não seria tão fraca.

Nesta peça as desacelerações também são sutis, tais como: [34]-[37] e [59]-[60]. Nestes trechos a técnica empregada é similar àquelas da aceleração.

Nos [34]-[37], por exemplo, o fluxo do violão é formado por ritmo regular, os do oboé e violino II por ralenando com estruturas regulares, o do clarinete é sem direcionamento e o da viola por acelerando. Aqui, entretanto, a relação de importância entre os fluxos não é tão clara e tampouco fixa. Provavelmente o material do violão está em primeiro plano, relação estabelecida a partir do [29] e confirmada nos [36]-[37]. Porém, no [34], o aumento da intensidade nos demais fluxos e a ênfase provocada pela sincronia de suas estruturas rítmicas, no início do compasso, põem momentaneamente em xeque a supremacia do fluxo do violão. De qualquer forma, mesmo estando relativamente evidentes, os ralenandos do oboé e violino II são minimizados pelo direcionamento oposto na viola. A diminuição na quantidade de fluxos também não colabora muito para a desaceleração, pois o fluxo que permanece, de movimentação mais rápida, acaba sendo ressaltado.

O movimento estável ocorre em diversas passagens, entre as principais estão os [1]-[6], [12]-[17], [21]-[29], [31]-[33] e [38]-[46].

Nos [1]-[6], todos os fluxos temporais contêm predominantemente ritmo regular sem nenhum direcionamento. Neste trecho não há nenhuma interrupção ou mudança na atividade rítmica que configure uma perturbação do movimento. Entretanto nos [12]-[17], onde também predominam ritmos regulares, acontecem interrupções nos fluxos principais (violão no [14], flauta e clarinete nos [16]-[17]) que implicam na diminuição passageira da movimentação. Mais evidente são as perturbações que ocorrem nos [38]-[46], onde há uma alternância de dois materiais com características bem diferentes de movimentação. Porém nenhum deles apresenta direcionamento e ao longo deste trecho o grau de movimentação inicial ([38]) é constantemente retomado, configurando estabilidade.

Na passagem dos [21]-[29] o fluxo principal, do violão, apresenta uma atividade rítmica sem direcionamento, enquanto que demais fluxos expressam direcionamentos leves de acelerandos e ralenandos (sopros e violino I) ou ritmo sem direcionamento (contrabaixo).

O mesmo sistema foi utilizado nos [31]-[33], onde violão expõe o fluxo principal com atividade sem direcionamento e os outros fluxos estabelecem direcionamentos suaves

que se equilibram: ralentando no oboé; acelerando e ralentando no violino II; acelerando na viola.

5.4.8.3 III *El fin*

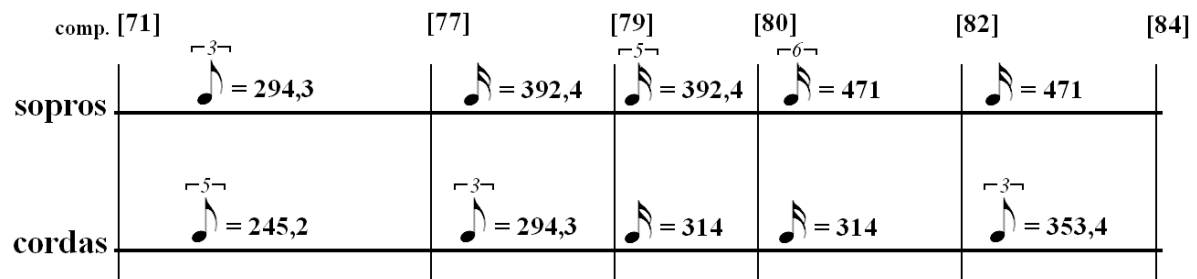
Na última parte, *El fin*, procurou-se criar um progressivo acúmulo de tensão, do início ao [94], através do gradativo aumento na movimentação. Assim, são predominantes as passagens com aceleração e com movimento estável. Os raros trechos de desaceleração ocorrem somente após o [94], na parte final.

Os principais momentos de aceleração do movimento acontecem nos [25]-[29], [71]-[83], [83]-[94], [95]-[96] e [97]-[105].

Nos [25]-[29] a aceleração resulta principalmente do aumento na atividade rítmica da flauta e clarinete. O fluxo do trombone também tem uma intensificação no [27] e o do violão nos [28]-[29].

Nos [71]-[83], o ritmo fica progressivamente mais rápido nas cordas e nos sopros (gráfico 10).

GRÁFICO 10: ACELERAÇÃO.



No gráfico 10 é possível visualizar a progressão da atividade rítmica dos fluxos dos sopros e das cordas. Os números de compasso marcam o ponto aproximado em que ocorrem as mudanças de ritmo. Entre as barras estão marcadas as figurações rítmicas predominantes em cada trecho com suas respectivas velocidades. Assim, verifica-se que no aumento gradativo da atividade rítmica, sempre uma das velocidades de um determinado trecho é mantida no subsequente, o que resulta em mudanças mais suaves.

Outro aspecto que contribui para a aceleração neste trecho é o acréscimo de fluxo temporal (violão e tímpanos).

Na passagem dos [83]-[94] a aceleração resulta do aumento na atividade rítmica do fluxo temporal do violão, percussão, marimba e tímpanos (ex. 48).

EXEMPLO 48: *EL FIN*, [83]-[94]. ESTRUTURA RÍTMICA DO FLUXO DO VIOLÃO, PERCUSSÃO, MARIMBA E TÍMPANOS.

Embora não haja alteração nas velocidades dos padrões rítmicos mais superficiais, as intervenções ficam mais frequentes, configurando um acelerando nas demarcações (A).

Nos compassos finais ([93]-[94]) a aceleração é intensificada com a presença simultânea dos seis fluxos que antes apareciam, alternadamente, na quantidade de quatro e cinco ao mesmo tempo.

Nos [97]-[105] o fluxo principal, tocado por violão, possui um direcionamento claro caracterizado por acelerando com estruturas regulares. A estrutura rítmica nos fluxos secundários (tímpanos e cordas) não tem direcionamento.

No trecho dos [105]-[114] a aceleração ocorre inicialmente pelo aumento na atividade rítmica do fluxo principal (violão). A partir do [108] o acréscimo progressivo de fluxos temporais também contribui para movimentação.

A desaceleração do movimento ocorre mais claramente em dois momentos: nos [95]-[96] e nos [115]-[116]. No primeiro, o ritmo do violão está estruturado em um ralentando com índice fixo. No último, o ritmo é regular, mas há um ralentando no andamento.

A movimentação estável acontece em várias passagens, entre as principais estão os [3]-[9], [9]-[25], [37]-[44] e [52]-[70].

Nos [3]-[9] o ritmo é quase sempre regular, com apenas duas alterações nos [5] e [7].

A passagem dos [9]-[25] é bem mais complexa. Aqui a estabilidade está relacionada principalmente à falta de direcionamento das estruturas rítmicas do que da regularidade. Há neste trecho uma alternância entre os fluxos temporais em primeiro plano: no fluxo do violão e percussão predominam os ritmos de mínima quiáltera de três e semínima quiáltera de três; no fluxo da flauta e clarinete predominam as durações de sete semicolcheias e sete fusas; no fluxo dos metais, as durações de cinco e de três semicolcheias. Esta alternância resulta na freqüente reaparição dos mesmos graus de movimentação, com uma ênfase naqueles relacionados ao fluxo do violão e percussão.

Nos [37]-[44] a estabilidade é decorrente do fluxo principal, tocado por violão, que contém principalmente ritmos regulares.

O movimento estável, nos [52]-[70], também está baseado em ritmos regulares. No entanto, aqui, o fluxo secundário (cordas) é mais regular e os fluxos principais (violão e marimba) contêm algumas variações na movimentação mas sempre retornam aos mesmos patamares.

5.4.9 Conclusão da seção

A estruturação do tempo musical no *Concerto* foi baseada em uma rede de elementos que atuam de forma coordenada e integrada, onde se destacam as estruturações do ritmo, da métrica de superfície e da subterrânea, tendo como decorrência o aspecto essencial do desenrolar da música através do tempo, o movimento.

Foram utilizados diversos padrões de estruturação rítmica que influenciam a movimentação de diferentes maneiras. As estruturas estão relacionadas à aceleração do movimento, à desaceleração ou à estabilidade.

Os acelerandos com índice fixo e os com índice variável contribuem, como o nome já indica, para a aceleração do movimento. A diferença entre eles é que no de índice variável o grau de aceleração pode ser suavizado ou intensificado no decorrer da estrutura. A mesma característica ocorre com os ralentandos com índice fixo e os com índice variável, em relação à desaceleração.

As estruturas regulares caracterizam-se pela estabilidade na movimentação. Entretanto elas ocorrem também em estruturas com direcionamento definido, como nos

acelerandos e ralentandos. Nestes casos, se as estruturas regulares forem muito extensas, há uma tendência de suavização no direcionamento.

As estruturas rítmicas estáveis possuem grau de movimentação igual ou semelhante em sua maior parte e principalmente no seu início e final. Elas, tal como os acelerandos e ralentandos podem ser constituídas por estruturas regulares, irregulares ou mistas.

Na métrica de superfície, gerada diretamente através de estruturas rítmicas regulares, foram utilizados quatro diferentes padrões que diferem na existência ou não de demarcações em um ou mais níveis hierárquicos. As demarcações atuam como pontos de apoio na condução do movimento.

O ritmo e a métrica de superfície aparecem freqüentemente estratificados em dois ou mais fluxos temporais. Ocorrem diversos padrões de relacionamento entre os fluxos temporais, desde a sobreposição de fluxos com direcionamento semelhantes – que resultam em uma condução mais forte na movimentação – até fluxos com direcionamentos opostos – que acabam, muitas vezes, se neutralizando.

Os fluxos temporais, em alguns casos, são agrupados por compartilhar padrões de ritmo ou métrica. Desta maneira eles geram um grande fluxo temporal composto por fluxos específicos que atuam de forma integrada.

Em uma textura estratificada, normalmente, uma maior quantidade de fluxos resulta em maior instabilidade e tensão. Há um conflito entre os diferentes fluxos temporais que buscam se evidenciar na complexa e dinâmica hierarquia estabelecida entre eles.

A métrica subterrânea influi na gradação mais geral do movimento, como um alicerce para a estruturação mais específica e pormenorizada do ritmo e da métrica de superfície. Ela estabelece os pilares da estruturação temporal de grandes percursos que abrangem cada uma das partes do *Concerto*.

Com a intenção de realizar mudanças de movimentação mais suaves e com maior fluidez, foi utilizada a técnica do andamento de transição, o qual possibilitou interligar diferentes andamentos através de relações de proporção e figurações rítmicas menos complexas. O gráfico de andamentos, finalmente, criou um campo específico de andamentos proporcionalmente relacionados e que permitiram modulações de andamento. Assim, foi possível uma projeção dos andamentos principais e de transição, na medida em

que a obra foi-se concretizando, através da prévia visualização das possíveis relações entre eles.

O movimento resultante de toda a estruturação rítmica e métrica é o aspecto essencial do tempo musical. Em texturas estratificadas, há movimentos específicos de cada fluxo e uma movimentação mais geral que engloba os de todos os fluxos. As principais técnicas utilizadas para estruturar o movimento no *Concerto* resultaram em diversos graus de aceleração, desaceleração e estabilidade do movimento.

Mais do que estabelecer aceleração, desaceleração e estabilidade ao movimento, buscou-se através da freqüente estratificação da estrutura temporal uma condução mais complexa deste movimento. Uma vez que ocorrem vários fluxos simultaneamente, a condução do movimento é estratificada pelas tendências de cada fluxo. Enquanto um fluxo temporal que exerce bastante influência na condução do movimento está para se encerrar, outros fluxos temporais que antes eram secundários passam a ser importantes resultando em continuidade e fluidez. Uma mudança mais brusca na atividade rítmica de um fluxo temporal é minimizada pela continuidade de outros fluxos.

Ao mesmo tempo, a disputa naturalmente estabelecida entre as tendências de cada fluxo, que buscam tornarem-se evidentes, gera uma tensão. A tensão é diminuída ou aumentada pela redução ou adição de fluxos temporais. Assim, buscou-se também através deste aspecto estabelecer/controlar a gradação de tensão e movimento no decorrer da obra.

6 - CONCLUSÃO

Este texto apresentou um trabalho investigativo integrado pela composição *Concerto para violão e Orquestra* e por uma reflexão teórica sobre a sua estruturação temporal. A investigação teve por objetivo contribuir para a área de conhecimento, naquilo que diz respeito à dimensão temporal em música, através da discussão de tópicos específicos relacionados aos campos teórico e técnico-composicional.

Neste sentido, a discussão teórica desenvolvida propôs um modelo de estruturação temporal apropriado às obras caracterizadas por estratificação e àquelas onde a métrica não está sempre relacionada ao pulso do andamento, mas, mais essencialmente, à atividade rítmica regular. No modelo proposto, a apreensão do tempo musical – sua estruturação, quantificação e qualificação – é realizada por meio de pontos de referência que, freqüentemente, estabelecem diferentes graus hierárquicos. Os pontos de referência que de alguma maneira sobressaem em relação aos demais geram demarcações. Estas atuam como pontos de apoio que estruturam o tempo musical em níveis mais amplos. Através das demarcações, a atividade musical se articula e estabelece um sentido de direcionamento, condução, impulso e apoio, dos pontos de referência não enfatizados para os pontos de referência demarcados.

O modelo propõe ritmo, métrica e estratificação como os principais mecanismos pelos quais o movimento é estruturado. O ritmo foi entendido como a atividade inerente à organização temporal de cada obra musical, segmentado através de durações, tanto no nível mais superficial como entre demarcações em diversos níveis hierárquicos; ele pode ser regular ou irregular, diferentemente da métrica. Por sua vez, a métrica é o mecanismo de estruturação subjacente à atividade rítmica e está necessariamente relacionada à regularidade. Existem duas categorias de métrica que atuam em paralelo: métrica subterrânea e a métrica de superfície.

A métrica subterrânea atua como uma estrutura temporal de fundo, um modo de gradação e mensuração, muitas vezes subliminar, que sustenta toda a estruturação métrica e rítmica. Andamento é o principal elemento desta categoria de métrica. A métrica de superfície é indissociável da atividade rítmica regular. Ela é gerada pela regularidade rítmica e, igualmente, se dissipa à medida que esta é interrompida. Ao mesmo tempo, há certa independência em relação à atividade rítmica regular, pois a métrica de superfície subjacente, se bem estabelecida, persiste por certo tempo após a finalização daquela. O pulso, a unidade mínima desta métrica, não pode ser presumido por uma indicação de compasso, mas, ao contrário, surge a partir da repetição de duas ou mais durações em uma determinada passagem.

Finalmente, a estratificação foi entendida como o mecanismo de estruturação que, através de fluxos temporais independentes e simultâneos, cria diferentes estratos na atividade musical. A estratificação normalmente é condicionante de instabilidade e tensão, pois há um conflito entre os diferentes fluxos temporais que se buscam evidenciar na complexa e dinâmica hierarquia estabelecida entre eles.

O resultado de toda estruturação temporal, de acordo com o modelo proposto, é o movimento. Ele é vivenciado de forma pessoal e só tem um sentido a partir da percepção individual da estruturação temporal. Deste modo, o compositor busca projetar através da estruturação temporal da obra a sua percepção individual e idealizada do movimento.

A análise e a discussão dos processos de estruturação temporal no *Concerto* contribuem para a área de conhecimento da composição musical ao demonstrar uma abordagem viável para o estudo da música, centrada no modo como esta se move através do tempo. Esta abordagem ressalta, pela perspectiva analítica e composicional, os mecanismos de estruturação do movimento nas três partes do *Concerto*, de acordo com o modelo de estruturação temporal aqui sugerido.

A argumentação apresentada no decorrer deste trabalho evidencia os principais mecanismos e técnicas utilizados pelo compositor para conceber e construir um percurso musical caracterizado pela fluidez, a qual está associada, nesta obra, às mudanças suaves de orquestração, de textura, de materiais e, principalmente, de movimentação.

Assim, os principais elementos responsáveis pela fluidez na movimentação do *Concerto* são aqueles mecanismos apontados no modelo de estruturação temporal: a estruturação rítmica, a estruturação métrica, e a estratificação.

Os mecanismos de estruturação rítmica que buscaram estabelecer mudanças gradativas na ação musical foram aqueles classificados como acelerando e retardando. Estes se caracterizam por possibilitar a passagem gradual de um patamar de velocidade a outro. No decorrer destas estruturas, o coeficiente de aceleração e desaceleração pôde ser intensificado ou suavizado de acordo com a necessidade composicional específica de cada situação. As estruturas rítmicas estáveis, quando sobrepostas aos acelerandos e retardandos, também contribuíram para a suavização do direcionamento da ação musical como um todo.

Os mecanismos de estruturação métrica atuaram em duas esferas: na métrica de superfície, como resultado da atividade rítmica regular, e na métrica subterrânea, manifestada através dos andamentos. Na métrica de superfície, o movimento estável estabelecido na atividade rítmica regular adquire um sentido de condução em estruturas mais amplas, através das demarcações regulares. Há uma sensação característica de impulso e apoio na atividade desta métrica, o que propulsiona o movimento.

A métrica subterrânea influenciou a gradação mais geral do movimento, atuando como um alicerce para o ritmo e a métrica de superfície. A estruturação dos andamentos, sua manifestação mais essencial, estabeleceu os pilares da estruturação temporal em grande escala. Os andamentos escolhidos são proporcionalmente relacionados, de modo que foi possível utilizar o recurso da modulação de andamento. Ela permitiu, na maioria das mudanças de andamento, uma transição suave e contínua entre andamentos.

O mecanismo da estratificação buscou uma condução mais complexa do movimento e que, ao mesmo tempo, resultasse em maior fluidez. Ao sobrepor diferentes fluxos temporais, criou-se uma movimentação geral influenciada por diversos direcionamentos individuais que se alteram constantemente em gradação e em importância na hierarquia. Assim, uma mudança mais brusca, ou até mesmo a entrada de um novo material com a atividade rítmica contrastante, em um dos fluxos temporais, é minimizada pela continuidade de outros fluxos, implicando em maior fluidez.

Outra contribuição deste trabalho para a área da composição musical é o aprofundamento na realização de mudanças de movimentação de forma suave, contínua e fluída, através do desenvolvimento do procedimento de modulação de andamentos que resultou na técnica específica do andamento de transição. Esta técnica possibilitou interligar diferentes andamentos através de relações de proporção e figurações rítmicas menos complexas. Além disto, ela permitiu a ampliação do momento em que as características de movimentação estão se transformando, de modo que a passagem gradativa de um andamento para outro pôde ser dilatada no tempo.

O gráfico de andamentos foi desenvolvido com a função de auxiliar na escolha de andamentos, especialmente daqueles envolvidos no processo de mudança que envolve o andamento de transição. O gráfico criou uma rede de andamentos que possuem relações proporcionais restritas, pré-definidas pelo compositor, e que permitiram modulações de andamento. Isto facilitou a estruturação de andamentos em larga escala, pois foi possível projetar os andamentos principais e de transição, na medida em que a obra foi-se concretizando.

Finalmente, encerrado este trabalho, considera-se que as formas e possibilidades de utilização do modelo teórico e das técnicas composicionais aqui expostas são amplas e não se limitam às aqui examinadas e discutidas. Este trabalho agrega, portanto, a função de propor diretrizes que possam servir de manancial para trabalhos composicionais e teóricos futuros. Do mesmo modo, acreditamos que os conceitos teóricos e as técnicas composicionais possam ser exploradas ou adaptadas, em função de preceitos técnicos e estilísticos específicos diferentes daqueles aqui abordados. Espera-se que esta investigação venha influenciar e dar suporte ao trabalho de outros compositores, oferecendo-lhes um modelo de estruturação temporal em música, com seu devido referencial teórico, suas respectivas reflexões teóricas e suas respectivas técnicas composicionais de estruturação do andamento.

REFERÊNCIAS

- BAS, J. *Tratado de la forma musical*. 5 ed. Buenos Aires: Ricordi, 1969.
- BERNARD, J. W. The evolution of Elliott Carter's rhythmic practice. *Perspective of New Music*, Seattle, v. 26, n. 2, p. 164-203, 1988.
- _____. *Analytical strategies and musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. p. 169-204.
- _____. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. Rochester: University of Rochester Press, 1997. 369 p.
- BORGES, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1988. 185 p.
- BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BROWN, C. Apojatura. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers limited, 2000.
- CALLENDER, C. Formalized Accelerando: An Extension of Rhythmic Techniques in Nancarrow's Acceleration Canons. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 39. No. 1, p. 188-210, Winter 2001.
- CARDASSI, L. *A música de Bruno Kiefer: "Terra", "Vento", "Horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CARTER, E. *Triple Duo*. New York: Boosey&Hawkes, 1985. 1 partitura (80 p.)
- _____. Music and The Time Screen (1976). In: BERNARD, W. J. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. Rochester: University of Rochester Press, 1997(a). p. 262-280.
- _____. The Time Dimension in Music (1965). In: BERNARD, W. Jonathan. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. Rochester: University of Rochester Press, 1997(b). p. 224-228.

- _____. Two Sonatas, 1948 and 1952 (1969). In: BERNARD, W. Jonathan. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. Rochester: University of Rochester Press, 1997(c). p. 228-231.
- CHAVES, C. G. L. Brazilian Music Before and After Koellreutter. *Word New Magazine* n. 6, p. 65-72, 1996.
- _____. Vitor Ramil. In: NESTROVSKI, A. *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 284-286.
- CONSTANTE, R. T. *No Manantial: processos composicionais*. Porto Alegre, 2000. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- COSTÉRE, E. *Mort ou Transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1954.
- EPSTEIN, D. *Shaping Time*. London: Schirmer Books, 1995. 598 p.
- FORTE, A. Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 11, 1988. p. 90-109.
- HERNANDEZ, J. *Martin Fierro*. 2 ed. Buenos Aires: Cultura Argentina, 1915.
- KRAMER, J. Studies of Time and Music: A Bibliography. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 7, 1985. p. 72-106.
- _____. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988. 493 p.
- MARVIN, E. W. The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 11, 1988. p. 61-78.
- MATTOS, F. L. de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: Análise Musical e História da Recepção Crítica*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- RAMIL, V. *Ramilonga: A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep Discos, 1997.
- _____. *Estética do frio*. Disponível em: <www.ufpel.tche.br/~ramil/vitor> Acesso em: 15 jul. 1999.
- _____. *Estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- _____. *Estética do frio*. Disponível em: <www.vitorramil.com.br> Acesso em: 23 ago. 2006.
- REYNOLDS, R. *Form And Method: Composing Music*. London: Routledge. 2002

- ROEDER, J. Interacting Pulse Streams in Schoenberg's Atonal Polyphony. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 7, p. 231-249, 1985.
- ROSEN, C. *Sonata forms*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc. 1980.
- SCHIFF, D. *The Music of Elliott Carter*. London: Eulenburg Books, 1983. 371 p.
- _____. *Carter, Elliott*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2000. p. 201-206.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.
- STONE, E ; STONE, K. *The writings of Elliott Carter*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- WATKINS, G. *Soundings*. New York: Schirmer Books, 1988, 728 p.
- XENAKIS, I. *Formalized Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992. 387 p.

Obras consultadas

- ANTOKOLETZ, E. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992. 546 p.
- BARRAUD, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 162 p.
- BERNARD, J. W. *Analytical strategies and musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. p. 169-204.
- BERRY, W. Metric and Rhythmic Articulation in Music. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 7, p. 7-33, 1985.
- _____. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.
- _____. On Structural Levels in Music. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 11, p. 19-45, 1988.
- BOULEZ, P. *A música de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- _____. *A música de hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Puntos de referência*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- CERVO, D. *Relação Cronointervalar: Uma Teoria para a Estruturação do Andamento Musical*. Porto Alegre, 1999. 127 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CHAVES, C. G. L. Um pouco da música de Armando Albuquerque. Texto publicado no encarte do disco *Mosso*, 1985.
- _____; NUNES, L. Armando Albuquerque e os poetas. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, v. 8, p. 66-73, jul.- dez. 2003.
- COOPER, G. ; MEYER, L. B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- COWELL, H. *New musical resources*. New York: Cambridge University Press, 1930. 177 p.
- D'INDY, V. *Cours de composition musicale*. 6. Ed. Paris: Durand, 1912.
- EPSTEIN, D. Tempo Relations: A Cross-Cultural Study. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 7, p. 34-71, 1985.
- FELDMAN, J.; EPSTEIN, D.; RICHARDS, W. Force dynamics of tempo change in music. *Music Perception*, Berkeley, v. 10, no. 2, p. 185-204, 1992.
- FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- GOLDMAN, R. F. The music of Elliott Carter. *Musical Quarterly*, Oxford, v. 43 n. 2, p. 151-70, 1957.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. 206 p.
- _____. *Modern music and after*. Cambridge: Clarendon Paperbacks, 1996.
- HASTY, C. F. On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 8, p. 58-74, 1986.
- HUSAIN, G; THOMPSON, W. F. ; SCHELLENBERG, E. G. Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities. *Music Perception*, Berkeley, v. 20, n. 2, p. 151-171, Winter 2002.
- HYDE, M. M. A Theory of Twelve-Tone Meter. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 11, p. 14-51, 1988.

- KENNAN, K. W. *The technique of orchestration*. 2 ed. New Jersey: Prentice-hall, 1970. 364 p.
- KIEFER, B. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1969. 93 p.
- KOSTKA, S. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- KRAMER, J. Studies of Time and Music: A Bibliography. *Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 7, p. 72-105, 1985.
- LESTER, J. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1989.
- LONDON, J. Some Examples of Complex Meters and Their Implications for Models of Metric Perception. *Music Perception*, Berkeley, v. 13, n. 1, p. 59-77, Fall 1995.
- MATHIESEN, T. J. Rhythm and Meter in Ancient Greek Music. *Music Theory Spectrum* 7, p. 159-180, 1985.
- NATTIEZ, J. *The Boulez-Cage correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 168 p.
- PAZ, J. C. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 527 p.
- PEARSALL, E. Interpreting Music Durationally: A Set-Theory Approach to Rhythm. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 35. n. 1, p. 205-230, Winter 1997.
- ROWELL, L. The Temporal Spectrum. *Music Theory Spectrum*, Berkeley 7, 1985. p. 1-6.
- SALZMAN, E. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970. 212 p.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited, 1967.
- STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2000.
- WEBERN, A. *O caminho para a nova música*. São Paulo: Novas Metas, 1984. 211 p.
- XENAKIS, I. Concerning Time. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 27. n. 1, p. 84-93, winter 1989.

Gravações sonoras

- ALBUQUERQUE, A. *Mosso*. Porto Alegre: RBS discos, 1984.
- _____. *Armando Albuquerque*. Porto Alegre: Arquivo Discoteca Natho Henn, discos 2865, 1452, 518P.
- _____. *V ENCOMPOR*. Porto Alegre: Arquivo Discoteca Natho Henn, 1996.
- _____. *Uma idéia de café: a música para piano de Armando Albuquerque*. Celso Loureiro Chaves, piano. Porto Alegre: [edição do intérprete], 2001. 1 CD (43 min): estéreo.
- BOULEZ, P. *Anton Webern: Orchestral Works*. New York: Deutsche Gramophon. 1995.
- CARTER, E. *Piano Concerto – Variations for Orchestra*. Ursula Oppens, piano. Cincinnati Symphony Orchestra. Michael Gielen, regente. New York: New World Records, 1986. 1 CD (45 min): digital, estéreo.
- _____. *Concerto pour hautbois – Esprit rude/esprit doux – A mirror on which to dwell – Penthode*. Heinz Holliger, oboé. Sophie Cherrier, flauta. André Trouppet, clarinet. Phyllis Bryn-Julson, soprano. Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez, regente. Germany: Erato-disques, 1990. 1 CD (63 min): digital, estéreo.
- _____. *In Sleep, In Thunder – Triple Duo*. Martyn Hill, Tenor. The London Sinfonietta. Oliver Knussen, regente. The fires of London: Philippa Davies, flauta; David Campbel, clarinete; Rosemary Furniss, violino; Jonathan Williams, violoncelo; Gregory Knowles, percussão. Mainz: Wergo, 1995. 1 CD (40 min): analógica, estéreo.
- KIEFER, B. *Colóquio*. Porto Alegre: RBS discos, 1985.
- _____. *Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Arquivo Discoteca Natho Henn, discos 2865, 3073.
- _____. *Bruno Kiefer e a vida continua*. Cristina Capparelli, piano. Porto Alegre: Fumproarte, 1996.

_____. *Prelúdios em Porto Alegre*. Luciane Cardassi, piano. Porto Alegre: Fumproarte, 1998.

RAMIL, V. *Ramilonga*. Porto Alegre: Satolep Discos, 1997.

Partituras

CARTER, E. *Triple Duo*. New York: Boosey&Hawkes, 1985. 1 partitura (80 p.)

_____. *A mirror on which to dwell*. New York: Associated Music Publishers, 1977. 1 partitura (96 p.)

ANEXO 1 – GRÁFICO DE ANDAMENTOS

ANEXO 2 – CD (SÍNTESE SONORA)

Faixas:

1 – <i>I Laberinto</i>	4:55
2 – <i>II Llanura</i>	4:50
3 – <i>III El fin</i>	5:30

Esta síntese sonora, realizada através do computador, tem o único objetivo de complementar a leitura do texto.

ABSTRACT

This Doctoral Dissertation presents a discussion on the theoretical and compositional aspects of the temporal structure of music. Its main focus is my *Concert for guitar and orchestra* (2002), a piece which is based on concepts developed by Brazilian composer Vitor Ramil in his essays *Aesthetic of the cold* and on compositional procedures that were developed in my previous compositions. This Dissertation formulates a model for the structuring of time in music through devices like stratification and the linkage of metric to the regularity of rhythm. The main compositional procedures of the *Concert for guitar and orchestra* are discussed, focusing on its musical discourse, whose fluidity is achieved through gradual changes in orchestration, texture, thematic materials, and tempo.