

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Jeferson Colling da Silva

Septeto para cordas, piano e acordeom
Planejamento e Processo Composicional

Volume I - Memorial de Mestrado

Porto Alegre

2017

Jeferson Colling da Silva

**Septeto para cordas, piano e acordeom:
Planejamento e Processo Composicional.**

Memorial de Mestrado submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: composição

Orientador:

Prof. Doutor Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Jeferson Colling
Septeto para cordas, piano e acordeom
Planejamento e Processo Composicional / Jeferson
Colling Silva. -- 2017.
222 f.

Orientador: Antonio Carlos Borges Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Composição musical. 2. Processo composicional.
I. Cunha, Antonio Carlos Borges , orient. II. Título.

RESUMO

Este trabalho consiste em dois volumes, sendo o primeiro um memorial de composição e o segundo a partitura e gravação do *Septeto - para cordas, piano e acordeom*, peça que foi composta no segundo ano do curso de mestrado. O memorial inicia com breve comentário sobre o processo de composição e aspectos técnicos do *Quinteto para cordas e piano*, composição desenvolvida no curso de mestrado durante o primeiro ano e relevante para a posterior composição do *Septeto*. Relativo ao *Septeto*, são abordados o planejamento de sua forma e conteúdo expressivo, seguido da descrição e comentários a respeito do processo de composição de cada movimento. O memorial passa então a uma seção mais analítica que tem como objetivo demonstrar recursos usados na busca de identidade expressiva de cada movimento e de unidade para o todo. Essa análise trata dos desafios e soluções referentes às conexões dos diversos materiais encontrados na música, dos critérios para a organização das alturas, da orquestração, do uso do ritmo e métrica, bem como das referências musicais que estimularam o processo criativo. Ao final é feita uma avaliação crítica do processo composicional e dos resultados alcançados.

Palavras chave: Composição musical, Processo composicional.

ABSTRACT

The *Septet for strings, piano and accordion* was composed during the second year of my master's course and consists of seven movements, with a total duration time of 53 minutes. The volume I of this paper will present and analyze the composition of the *Septet* and the volume II present the scoring and record of the piece. This paper starts with a brief commentary about the composition process and technical aspects of the *Quintet for strings and piano*, a piece created during my first year of the master's course and relevant to the later composition of the *Septet*. Concerning the *Septet*, it will be addressed the planning of its form and its expressive content, followed by a description and commentary of each movement's composition process. After that, this project will analyze the resources used in the pursue of the expressive identity of each movement and the pursue of a sense of unity for the whole piece. The analysis addresses the challenges and solutions found in the process of connecting the diverse nature of the different movements, as well as discuss the criteria used for determining the pitch structure, orchestration, use of rhythm and metrics, and musical references that stimulated the creative process. At the end, a critical evaluation of the compositional process and the achieved results will be made.

Keywords: Musical Composition, Compositional Process.

Sumário:

1 INTRODUÇÃO	8
2 QUINTETO PARA CORDAS E PIANO	12
2.1 Forma e instrumentação:	12
2.2 Origem da preocupação com o planejamento composicional	12
2.3 Planejamento composicional do Quinteto:.....	13
2.4 Referências musicais	15
2.5. Organização das Alturas.....	16
2.6 Avaliação dos resultados e relevância para a composição do <i>Septeto</i>	21
3 SEPTETO PARA CORDAS, PIANO E ACORDEOM	24
3.1 Forma geral e cronograma do processo de composição	24
3.2 Plano inicial e sua reformulação	24
3.3 Preocupação com o planejamento da forma e conteúdo expressivo	25
3.4 Planejamento formal do Septeto	26
3.5 Plano para os três primeiros movimentos.....	27
3.6 Os movimentos finais.....	29
4 PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DOS 7 MOVIMENTOS	30
4.1 Movimento I.....	30
4.2 Movimento II	30
4.3 Movimento III e IV	34
4.4 Movimento V	35
4.5 Movimento VI.....	40
4.6 Movimento VII.....	44
5 CONEXÕES	46
5.1 Conexão dos movimentos III e IV	46
5.2 Conexão dos movimentos II e III.....	47
5.3 Conexão dos movimentos V e VI	48
5.5 Dois exemplos de materiais gerados pela busca de conexões locais.....	50
6 REAPRESENTAÇÕES DE MATERIAL	55
6.1 Retomada do final do movimento I no V.....	55
6.2 Seções com reiterações no sexto movimento	56
7 ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS	59

7.1 A CÉLULA INICIAL, SUA REITERAÇÃO E REFERÊNCIA A SCHNITTKE	59
7.2 SEGUNDO MOTIVO DA ABERTURA.....	62
7.3 Uso do motivo D.S.C.H	66
7.4 Coleção octatônica	67
7.5 Segunda menor descendente e influência do <i>Concerto Nº1 para Violino</i> de Shostakovich	70
7.6 Peculiaridades das linhas melódicas do movimento II	72
7.7 Blocos verticais recorrentes	74
7.8 Microtonalismo e intensificação do cromatismo no quarto movimento	76
7.9 Natureza diatônica do sétimo movimento	77
8 ORQUESTRAÇÃO COMO GERADORA DE DINÂMICA EXPRESSIVA NA FORMA GERAL	79
9 RITMO E MÉTRICA	82
9.1.1 Movimentos I e VII, pulso perceptível e maior estabilidade métrica.....	82
9.1.2 Movimento IV, alternância de flexibilidade e regularidade.....	83
9.1.3 VI, clareza do pulso, regularidade métrica com frequentes quebras.....	84
9.1.4 Segunda parte do movimento II, pulso presente porém ambíguo, irregularidade métrica	86
9.1.5 Primeira parte do Movimento II, pulso obscurecido e irregularidade métrica.....	88
9.1.6 Movimento III, ausência de pulso ou métrica	89
9.1.7 Movimento V, pouca sensação de pulso e irregularidade métrica	89
9.2 Heterofonia e polirritmia.....	89
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS, AUTOCRÍTICA E PERSPECTIVAS	95
11. REFERÊNCIAS:.....	99

1 INTRODUÇÃO

O presente memorial é parte de um trabalho que integra também as partituras do *Quinteto para cordas e piano* e do *Septeto para cordas, piano e acordeom*, assim como a gravação desta última peça. Ambas as músicas foram compostas no curso de mestrado, no primeiro e segundo ano, respectivamente. Os comentários e reflexões que serão apresentados têm como base memórias, anotações em cadernos de rascunho, arquivos de computador e análises das partituras.

O problema composicional ao qual dediquei maior atenção em minha produção durante o curso foi o da articulação de diferentes expressividades na grande forma. Dediquei-me nestes dois anos à composição de músicas longas durações, as quais desejei que contivessem variabilidade de conteúdos expressivos justaposto, sem que isso as privasse de um senso de continuidade e unidade. Disto decorreu o segundo principal problema que foi do planejamento composicional, ou seja, o de iniciar a composição com tomadas de decisões que direcionassem o processo para meus objetivos expressivos. Com intuito de contemplar esses que foram os problemas composicionais mais desafiadores para mim nas composições presentes trabalho, o memorial tratará do planejamento das peças, as mudanças de rumo durante o processo de composição e os recursos usados para buscar atingir os objetivos expressivos.

O *Quinteto para Cordas e Piano*, composto em 2015, é o primeiro objeto de interesse do memorial. Os primeiros tópicos tratam da preocupação com o planejamento da forma e percurso expressivo da peça, sendo que este é um aspecto do processo composicional que vinha sendo motivo de inquietação crescente em minhas composições antes do ingresso no mestrado e se estende pelas duas composições completadas no curso. Nestes tópicos iniciais é relatada a maneira como foi concebida a forma do *Quinteto* e também quais foram as principais referências musicais para esta peça. Por fim é abordado um procedimento utilizado nesta composição para limitação da escolha das alturas de muitos trechos, o qual é explicado e demonstrado com alguns exemplos.

Após estes breves comentários a respeito do *Quinteto*, será abordado o *Septeto para cordas, piano e acordeom*, foco central deste memorial. Sua composição aconteceu ao longo de 2016, com o objetivo de ser apresentado no recital de mestrado, o qual eu desejava que consistisse da apresentação de uma única peça. Tentou-se por duas vezes organizar o recital

para a apresentação do *Septeto*, em dezembro de 2016 e abril de 2017. A primeira tentativa resultou em cancelamento após a desistência de dois dos músicos convidados antes do início dos ensaios. A segunda tentativa foi cancelada quando, juntamente com o orientador, chegou-se à conclusão que a performance dos sete movimentos necessitaria de preparo individual e de um número de ensaios superior ao previsto, havendo incompatibilidade com a agenda dos intérpretes. Por estes motivos decidimos produzir uma gravação em estúdio, cujos resultados seriam mais controláveis.

Nesta gravação, as partes de cordas foram gravadas individualmente em estúdio, de maneira fragmentada, repetindo trechos sempre que se desejasse e permitindo mais flexibilidade na edição. Para evitar custos com deslocamento de equipamentos, a parte de piano foi realizada com som e performance sintética. A parte do acordeom combina performance humana, nos movimentos I e V, com sintética, nos movimentos II e VI. Os MIDI's do piano e, em especial, os do acordeom usados na gravação passaram por edições significativas para torná-los mais expressivos, o que se transformou em uma experiência valiosa que, de certa maneira, me colocou na posição de intérprete. Depois de finalizada a gravação das cordas e acordeom, passou-se para a edição do material, fazendo ajustes no ritmo, na dinâmica e na afinação, para dar conjunto às performances registradas individualmente.

O projeto inicial para o recital de mestrado não consistia na composição do *Septeto*, sendo que este foi resultado de uma reformulação do projeto no início de 2016. A composição iniciou com o planejamento parcial de sua forma geral e composição dos movimentos na ordem que se apresentam na partitura final. O processo de composição e sua relação com o planejamento formal da música se deu de maneira diferente em cada movimento. Alguns destes, como o primeiro, seguiram o planejamento de maneira bastante fiel e outros, como o movimento VI, tiveram um processo mais variado, no qual materiais foram gerados a partir de um plano formal específico que depois foi adaptado para melhor acomodar a invenção musical e os materiais.

A conexão de materiais e fluência do discurso musical foram alvo de constante preocupação na composição do *Septeto*. Fatos referentes a estes aspectos são relatados no capítulo 5, no qual se chama a atenção para os procedimentos utilizados nas conexões dos movimentos, apresentando vestígios deixados por tentativas de conexões cuja abordagem mudou durante o processo. Fechando este primeiro arco de tópicos referentes ao *Septeto* que,

de maneira geral, discorrem sobre a sua forma, dá-se seguimento ao tópico 6, onde são salientadas as recorrências de materiais ao longo da peça.

Os capítulos 7, 8 e 9 apresentam uma análise que procura demonstrar os principais elementos responsáveis pelas peculiaridades expressivas de diferentes momentos da música, assim como a recorrência de elementos geradores de unidade. Esta análise está organizada pelos parâmetros de que trata - Organização das Alturas, Orquestração e Ritmo - abordando os movimentos conforme for conveniente para a exemplificação de procedimentos. Essa organização é coerente com o objetivo de demonstrar os pontos em comum entre diferentes momentos da música, aspecto que ficaria menos claro caso a análise se debruçasse sobre um movimento por vez.

Por fim é apresentada uma avaliação crítica do processo e os resultados obtidos na composição do *Septeto*. Esta avaliação tem como principal parâmetro a percepção da peça a partir da audição de sua gravação, que, como um todo, foi concluída pouco antes da finalização deste memorial. Nesta avaliação é questionado principalmente o equilíbrio entre a unidade da peça e a identidade expressiva de cada movimento, e também é desenvolvida uma reflexão sobre objetivos para o futuro à luz da experiência vivenciada no mestrado.

2 QUINTETO PARA CORDAS E PIANO

2.1 Forma e instrumentação:

O *Quinteto para cordas e piano* foi composto no primeiro ano do mestrado entre os meses de abril e outubro. Sua duração é de aproximadamente 21:30 minutos, em uma forma contínua, com diversas seções conectadas, englobando uma variedade de sonoridades e conteúdos expressivos. A instrumentação escolhida para a peça conjugou o desejo de trabalhar com uma formação já familiar - o quarteto de cordas - e investir no desenvolvimento de minha escrita para piano, instrumento para o qual havia composto apenas uma peça solo em 2014.

O principal desafio estipulado para esta composição esteve no campo da forma. Ao longo de meus primeiros anos de formação como compositor surgiu o desejo de trabalhar em uma música com um discurso contínuo. A última peça de maior porte que havia composto até aquele momento já possuía conexões entre dois de seus quatro movimentos, decidi então que o próximo passo seria investir em uma peça relativamente longa e sem divisão em movimentos. Era meu desejo também que as mudanças expressivas durante a música acontecessem de maneira orgânica e, se houvesse a presença de algum evento insólito, esse deveria cumprir uma função dramática bem definida. Portanto, o desafio central seria a criação de uma peça com forma contínua que associasse a presença de expressividades divergentes e a existência de unidade.

2.2 Origem da preocupação com o planejamento composicional

Em decorrência do desafio da formal e expressivo pretendido, decorre outro, o do planejamento composicional. Na prática como compositor anterior ao meu ingresso no mestrado - um período de aproximadamente dois anos e meio - investi pouco tempo no planejamento preliminar do percurso das composições. As músicas eram desenvolvidas de maneira predominante linear, a partir de uma ideia inicial, sem prever com maior antecedência seus eventos marcantes. Essa afirmação é válida tanto em uma escala local quanto em nível macro, pois não havia um planejamento do conteúdo das seções de um movimento nem uma ideia clara da expressividade dos próximos movimentos. Durante o

processo, ideias surgiam e o horizonte para onde a música se encaminhava tornava-se aos poucos mais claro, mas, de maneira geral, decisões formais eram abordadas cronologicamente à medida que a composição avançava.

Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical* afirma que "(...) o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então inicia a elaboração (...)" (Schoenberg, 2012, p.28). Essa é uma descrição simplificada e idealizada do processo composicional, adequada ao caráter de formação do texto em que está inserida; acredito que o processo criativo, mesmo de um artista experiente, nem sempre parte de uma visão tão clara de totalidade e nem deixam de existir, durante o processo, dinâmicas que muito se assemelham ao improvisado de uma criança ao brincar com blocos. Feita essa ressalva, tenho afeição pela ideia da criação conduzida por um conceito do todo. Nas experiências recentes descobri que um dos momentos de maior prazer no processo de composição, para mim, está neste ponto inicial da concepção do projeto, quando vislumbro e desfruto do potencial da ideia que está sendo desenvolvida.

2.3 Planejamento composicional do Quinteto:

Um dos meus interesses durante o mestrado foi direcionar o processo de composição através do planejamento do percurso expressivo, procurando desenvolver esse aspecto de minha prática. Logo no começo do primeiro semestre foi sugerida pelo orientador a composição de miniaturas, que mais tarde poderiam ser utilizadas em uma obra maior. Aceitei a proposta e adaptei-a ao meu objetivo em relação ao planejamento do conteúdo expressivo de minha próxima música. Para a composição do *Quinteto*, imaginei uma trajetória de eventos que me serviu de guia para a elaboração das miniaturas que, na prática, se tratavam das seções da peça. Estes materiais foram encontrados a partir de experimentos ao piano e violino, sendo depois elaborados no software de notação *Sibelius*.

O percurso imaginado antes do início da composição dos materiais possuía lacunas entre algumas das seções cujo conteúdo já estava vagamente definido. O plano geral da música foi sendo concluído à medida que a composição das seções avançou, com os pontos indefinidos sendo preenchidos por materiais imaginados para conectar as seções já escritas. Alguns espaços também foram completados com materiais descobertos ao longo do processo

e algumas seções não imaginadas inicialmente foram incluídas, alterando o plano original. Trabalhei, portanto, a partir de um plano, porém com flexibilidade e reagindo aos materiais descobertos no decorrer do processo.

Este plano, quando idealizado, consistia em ideias vagas para um percurso dramático, definidas em sua maioria por adjetivos extramusicais. A figura 1 representa esquematicamente o percurso planejado com base em algumas anotações e memórias da época. Os compassos indicados se referem ao início da seção, onde, em geral, se encontra a expressividade mais próxima a originada pela ideia presente no plano. Em sua maioria, cada uma destas seções tiveram também definidas características de pelo menos um parâmetro musical que servia como ponto de partida e limitador da busca dos materiais. Esta tradução da expressividade imaginada para o conteúdo musical está indicada no campo “Ideia expressiva”. Os pontos cujo conteúdo é indicado como “?” ficaram em aberto no plano inicial, como seções conectivas a serem imaginadas.

Tabela 1 - Planejamento das seções do Quinteto.

	Ideia expressiva	Recurso musical	Compasso de início
1.	Introspecção	Discurso de métrica irregular, com células articuladas por pausas ou notas longas, com dinâmica predominante <i>p</i> .	Comp. 1
2.	?	?	Comp. 33
3.	Breve momento de tensão, anúncio de um evento traumático vindouro.	Aumento da entropia, uso das dinâmicas <i>f</i> e <i>ff</i> .	Comp. 55
4.	Discurso fluente e com alguma leveza.	Discurso com maior redundância, métrica ternária estável e fluência rítmica.	Comp. 65
5.	Gradual aumento da intensidade dramática.	Uso de dinâmicas de maior intensidade, maior densidade da textura, ritmos pesantes e articulação marcada, protagonismo do piano.	Processo com ápice no comp. 180
6.	?	?	Comp. 187
7.	Ponto de maior tranquilidade.	Piano solo, tempo lento, discurso pausado, uso de segundas maiores, dinâmica predominante <i>p</i> .	Comp. 274

8.	?	?	Comp. 291
9.	Ponto de maior tensão, evento traumático anunciado.	Discurso com grande entropia, dinâmicas entre <i>f</i> e <i>ff</i> , constante uso vertical dos intervalos de segunda menor, sétima maior e trítone.	Comp. 318
10.	?	?	Comp. 366
11.	Reflexão final	Instrumento de cordas solo, lenta melodia vocal.	Comp. 378

2.4 Referências musicais

Conciliar diversidade expressiva e um discurso fluente foi considerado o maior desafio na composição do Quinteto e algumas obras de referência foram estudadas cujas formas se assemelham à procurada. *Estética do Frio III* (2014), de Celso Loureiro Chaves, foi uma música com a qual entrei em contato e estudei no Seminário de Composição e Análise, no primeiro semestre do curso. Além da mesma formação escolhida para o *Quinteto*, ela possui as características formais e estruturais que foram pretendidas para minha peça. Trata-se de uma música em um único movimento com duração aproximada de 12:50 minutos. Durante a obra pode-se ouvir diferentes expressividades se intercalando em espaços curtos de tempo. As seções são relativamente breves, sendo que a mais longa dura em torno de 2:40min, e as demais variam entre 1min e 1:30min. A diversidade que pode ser ouvida na peça confere a ela dinâmica e dramaticidade, mas, juntamente com isso, existe a recorrência de elementos que conectam os diferentes momentos da obra. Além desta recorrência, se pode perceber a existência de processos pelos quais são introduzidos aos poucos elementos que virão a assumir papel protagonista e criar peculiaridades nas seções.

Outra referência foi o *Quarteto N. 13* de Shostakovich, que se desenrola em um único movimento e é um exemplo valioso no que diz respeito à conexão de materiais e variação. Com quase vinte minutos de duração, seu discurso flui de maneira orgânica, com todas as seções contendo materiais derivados dos primeiros momentos da peça. A transparência e simplicidade do processo desta peça trouxeram diversos exemplos inspiradores para mim.

O *Concerto para Piano e Cordas* de Alfred Schnittke foi uma referência desde os primeiros momentos do processo criativo do *Quinteto*. Apesar de se dividir em três movimentos e possuir diversos conteúdos expressivos justapostos em pequenos espaços de

tempo, a música tem uma forma contínua, sem que a diferença expressiva entre suas seções a fragmentem. Através de encaixes entre as seções e reiteraões quase literais, bem como transformações e inclusão de materiais inesperados, o discurso da obra se mantém constantemente em mutação. Assim como em *Estética do Frio III*, alguns elementos musicais se fazem presentes, de maneira variada, em diferentes momentos da peça, conferindo-lhe organicidade.

2.5. Organização das Alturas

O *Concerto para Piano e Cordas* de Schnittke - que, como colocado anteriormente foi uma referência para a forma geral - foi também relevante para a expressividade da abertura da peça. O critério para a escolha das alturas dos primeiros compassos foi o de expressar musicalmente um ambiente de ambiguidade. Essa ideia resultou no uso das terças Sib – Re, Reb – Fa, como primeiras notas da música, escolhidas por sugerirem um rápida passagem de uma tríade maior (Bb) para menor (Bbm); o padrão é reproduzido no compasso seguinte, no qual são usadas as notas da tríade de Fa maior e Fa menor. O *Concerto para Piano e Cordas* também tem a terça como intervalo protagonista em seus primeiros gestos, criando uma ambiguidade harmônica com uso de cromatismo. No que se refere à estrutura dos primeiros compassos, há também influência da obra de Schnittke, pois é seguida exatamente a mesma sequência de eventos: um motivo apresentado duas vezes, articulado por pausa e seguido de um acorde no registro grave. Nas figuras abaixo pode-se ver os primeiros compassos das duas peças.

Figura 1 - Schnittke, *Concerto para piano e cordas*, compassos 1 a 10.

Moderato

Pianoforte solo

Figura 2 - *Quinteto para cordas e piano*, compassos 1 a 6.

Os primeiros compassos da música tiveram suas alturas escolhidas na tentativa de projetar expressivamente introspecção e traduzir a ambiguidade mencionada acima, para isso não houve um sistema de organização ou procedimento predefinido. Isso muda a partir do compasso 21, com o uso de um procedimento que limita as escolhas de alturas. Durante uma busca preliminar de materiais melódicos para o *Quinteto*, decidi delimitar minha investigação às possibilidades trazidas pelo uso de uma pequena célula melódica de três notas que, por sua vez, passou a ser abordada como uma série. Este recurso está presente em grande parte da música, gerando muitos dos padrões horizontais e verticais recorrentes.

Logo quando iniciada a composição, ficou decidido que o agrupamento de notas "mi,fá,ré" teria um papel importante na peça, sendo usado pela primeira vez no compasso 6, no registro grave do piano e pontuando a primeira frase. São estas três notas, horizontalmente nesta ordem, que dão origem ao padrão que é utilizado ao longo da música em retrógrado, inversão, inversão do retrógrado e transposições.

A figura abaixo mostra uma utilização simples do procedimento, no qual a viola, a partir de Mib, apresenta o retrógrado do padrão (Mib, Re, Fa) e, em seguida, a partir da nota Fa a que se chegou, usa-se o padrão na forma original (Fa, Solb, Mib). A linha superior foi anexada para explicitar o procedimento.

Figura 3 - *Quinteto*, compassos 68 a 70.

Por vezes, no uso horizontal, o padrão de três notas não aparece por inteiro, sendo interrompido na segunda nota e, a partir desta, iniciado um novo grupo. No exemplo retirado dos compassos 142 e 143 (figura 5), o piano tem sua linha construída com essa flexibilidade da aplicação do procedimento. A partir da nota Lá é executado o retrógrado (La, Do, Si), e em seguida o novo movimento ascendente inicia com a nota Sol#, à qual se chega com uso do retrógrado da inversão a partir da nota si (Si, Sol#, La). Porém a nota Lá aqui não é utilizada, e o que se tem é Sol#, Si, Sib, ou seja, o retrógrado a partir da nota Sol#.

Logo em seguida pode-se perceber mais um exemplo da flexibilidade com que este procedimento é aplicado. O compasso 143 inicia também com o uso do retrógrado, agora começando na nota Do# (Do#, Mi, Mib); o Do# por sua vez se relaciona horizontalmente com as duas notas precedentes como ponto de chegada da inversão a partir da nota Si (Si, Sib, Do#). Ao final do compasso, a inversão é usada mais uma vez, iniciando na nota Mib a que se chegou (Mib, Re, Fa).

Figura 4 - *Quinteto*, compassos 142 e 148.

Este procedimento foi aplicado muitas vezes para formar grupos verticais. No compasso 93 o bloco de quatro notas do piano é resultado da sobreposição da forma original iniciando na nota Ré e a inversão a partir da nota Dó, como se vê na figura abaixo.

Figura 5 - Quinteto, compassos 98 e 99.

The image shows a musical score for measures 98 and 99. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a slur over five notes: F4, G4, A4, B4, and C5. The grand staff below shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* in both the treble and bass clefs. The piano part features long, horizontal lines in both staves, indicating sustained chords or textures that span across the two measures.

Em outro trecho, agora no compasso 70, as notas utilizadas resultam de duas inversões consecutivas iniciadas na nota Fá e com a terceira nota como elisão entre os dois grupos: Fa, Lab, (Sol), Sib, La. O agrupamento vertical do resultado prioriza o intervalo de terça menor, agrupando Fa - Lab, em seguida Sol - Sib e acrescentando a nota La isoladamente.

Figura 6 - Quinteto, compassos 70 a 72.

The image shows a musical score for measures 70, 71, and 72. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a slur over five notes: F4, G4, A4, B4, and C5. The grand staff below shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* in both the treble and bass clefs. The piano part features long, horizontal lines in both staves, indicating sustained chords or textures that span across the three measures.

O uso vertical muitas vezes possui relações mais complexas devido à flexibilidade com que é aplicado o procedimento. No compasso 54 parte-se da nona La – Sib; considerando a nota La como ponto de partida chega-se à forma original La, Sib, Sol, sendo a terceira nota parte do bloco do compasso 55. A nota Dó do compasso 55 é resultado do movimento inverso partindo da nota Sib: Sib, La, Do. Por fim, a nota Lab provém da relação Sib, Sol, Lab.

Figura 7 - *Quinteto*, compassos 54 e 55.

Como um último exemplo, trago os compassos 302 a 305, onde se vê o uso deste sistema na orquestração das cordas. Os primeiros compassos do violino I apresentam a inversão iniciada na nota Fa (Fa, Lab, Sol). Os dois primeiros compassos do segundo violino usam a inversão do retrógrado Sol, Mi, Fa, sobrepondo a terça inicial e isolando a nota Fa. Nos compassos 303 e 304 as relações se tornam mais complexas, com os padrões transitando entre as vozes. A segunda maior Fa#-Mi tocada pela viola se relaciona com a nota Sol do primeiro violino, como parte do padrão em sua forma original iniciando na nota Fa# (Fa#, Sol, Mi). Em seguida, partindo desta nota Mi a que se chegou, mais uma vez a forma original é usada: Mi (viola), Fa (violinoII) e Re (viola). A nota Mi do violino I (compasso 305) pode ser interpretada mais acertadamente como resultado da inversão Re, Fa, Mi, cujas notas estão presentes na viola, violino II e violino I, respectivamente.

Figura 8 - *Quinteto*, compassos 302 a 305.

2.6 Avaliação dos resultados e relevância para a composição do *Septeto*

A composição do *Quinteto* foi uma experiência importante, seja pelos desafios enfrentados em relação à forma, seja pelo uso de um sistema para a escolha de boa parte de suas alturas, algo com que até o momento eu não havia trabalhado a não ser em exercícios. Desde que passei a me dedicar ao estudo e prática da composição, tive interesse especial na transformação de materiais e expressividades ao longo do discurso. Ao compor esta peça com forma linear e ininterrupta, pude trabalhar constantemente com esses pontos de interesse; considero o segmento da música entre os compassos 65 e 186 um dos bem sucedidos em explorar este tipo de desenvolvimento. O procedimento estabelecido para organizar as alturas foi importante ao limitar o escopo da pesquisa de sonoridades e permitiu que se chegasse a resultados que dificilmente surgiriam sem essa limitação.

No entanto, ainda considero que a atual versão da peça necessita de aprimoramentos. O principal descontentamento refere-se à seção que inicia no compasso 323, que corresponde no plano traçado ao "ponto de maior tensão, evento traumático anunciado". Esta seção não expressa o caráter pretendido e, mais grave que isso, soa como um corpo estranho no discurso, uma digressão que tira bruscamente a música do caminho que trilhava e tem pouco significado dramático no contexto em que se insere. Versões anteriores possuíam outro material neste ponto, com qual tentei atingir o objetivo expressivo com uso de um contraponto saturado, caracterizado pela sobreposição e justaposição de grande quantidade de material em curto espaço de tempo. Este primeiro material não obteve o resultado esperado e mais tarde foi substituído pelo que se encontra na versão atual, que foi uma aposta na força dramática de um material mais simples com uma orquestração mais robusta. Hoje considero que a alta entropia da ideia original vai mais em direção do que desejo para este ponto da composição, apesar da tentativa original não ser satisfatória. Abaixo há um trecho deste material descartado.

Figura 9 - *Quinteto*, seção excluída.

Musical score for a quintet, labeled "Figura 9 - *Quinteto*, seção excluída." The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of $\text{♩} = 104$. It consists of five staves, likely representing different instruments in the ensemble. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *fz* (forzando), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are also performance markings like *arco* and *pizz.* in the bass line. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-8 and the second system containing measures 9-16. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

A despeito destes detalhes, a composição do *Quinteto* foi importante para o meu desenvolvimento durante o mestrado, servindo como preparação para o projeto mais ambicioso que foi realizado no segundo ano do curso. Fiquei mais preparado para planejar e realizar a conexão de seções e movimentos do *Septeto*, além de ter repetido alguns objetivos expressivos na trajetória de ambas as músicas, podendo me beneficiar da experiência prévia. Um desses pontos em comum é justamente a seção descrita acima como motivo de descontentamento no *Quinteto*, cujo objetivo expressivo é espelhado pelo quarto movimento do *Septeto*. Tenho também alguma insatisfação com este movimento composto em 2016. No entanto, julgo-o muito mais bem-sucedido que a seção de expressividade análoga do *Quinteto*. Acredito que a evolução nesta busca se deve ao fato de, no momento da composição do quarto movimento do *Septeto*, ter uma experiência prévia sobre o que não funcionaria, tendo como referência a tentativa anterior.

3 SEPTETO PARA CORDAS, PIANO E ACORDEOM

3.1 Forma geral e cronograma do processo de composição

O *Septeto* para cordas (dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo), piano e acordeom, é a principal peça desenvolvida ao longo do mestrado. Com uma duração de aproximadamente 50 minutos, divide-se em sete movimentos agrupados em três blocos: I / II, III e IV / V, VI e VII. Sua composição se deu de maneira predominantemente linear, do primeiro ao último movimento, entre meados de fevereiro até outubro de 2016, com algumas revisões em 2017; a idealização do projeto que lhe deu origem começou em 2015, ao final do segundo semestre do curso.

3.2 Plano inicial e sua reformulação

Em outubro de 2015, com o *Quinteto* concluído, iniciei a idealização e planejamento de um conjunto de peças que deveria formar o repertório do recital a ser apresentado em 2016. Era meu desejo que o recital fosse um espetáculo contínuo, sem interrupções para aplausos ou entradas e saídas do palco. Por este motivo, descartei a ideia de utilizar a peça recém-finalizada juntamente com alguma outra a ser composta e decidi produzir algo novo, cuja duração preenchesse todo o recital. O projeto inicial foi um conjunto de peças independentes com durações entre 3 e 8 minutos, que se relacionariam em um todo, algo semelhante a forma suíte. A instrumentação pretendida era cordas, piano, acordeom e sons eletroacústicos; seriam utilizadas diferentes combinações camerísticas destes instrumentos, desde solos até o grupo inteiro, de maneira bastante flexível.

De outubro a início de janeiro de 2016 foram compostas pequenas peças a caráter de experimento, buscando os materiais a serem utilizados. No entanto, em fevereiro o projeto passou por uma reformulação e pouco do material até então composto veio a ter relevância para o que foi concretizado no *Septeto*. O uso de sons eletroacústicos foi descartado e as miniaturas já compostas foram abandonadas por não se encaixarem no objetivo expressivo do novo projeto.

A reformulação do projeto, feita em fevereiro de 2016, diz respeito a sua instrumentação, forma e expressividade. Mesmo com alguns resultados satisfatórios, optei por

não utilizar os sons eletroacústicos pesquisados ao longo dos últimos meses, deixando o projeto em uma zona mais confortável em relação a minha prática de até então. A forma - que originalmente consistia em um grupo de várias peças avulsas que formariam um todo - foi substituída por um plano para uma composição em quatro movimentos, algo para o que eu tinha um número maior de referências e mais experiência prática.

A partir do momento da reformulação do projeto, o plano formal e expressivo passou a ser mais definido. Obter maior controle sobre o resultado do processo composicional passou a ser, daí para frente, o maior desafio, juntamente com o de lidar com uma música com aproximadamente duas vezes as proporções temporais das com as quais havia trabalhado até então. A maior mudança de paradigma ao reformular o projeto ficou, portanto, no campo do procedimento composicional. No conceito original, o percurso dramático seria imaginado e construído a partir de materiais encontrados de antemão. Já no projeto reformulado, que foi o implementado, a maior parte dos materiais foram buscados a partir de um percurso expressivo e uma forma estabelecida previamente.

3.3 Preocupação com o planejamento da forma e conteúdo expressivo

Ao ingressar no mestrado, uma de minhas principais preocupações estava no campo do planejamento formal. Este tópico foi o alvo de minha atenção e trabalhado junto ao orientador durante o curso. A composição do *Septeto* representou para mim um avanço significativo nesta faceta da atividade composicional, diminuindo consideravelmente a angústia gerada pela sensação de falta de controle sobre o processo.

Como colocado anteriormente, no período que antecedeu meu ingresso no mestrado trabalhei com pouco ou até, em dados momentos, nenhum planejamento dos aspectos relativos à forma. Acredito que as peças desenvolvidas durante esse período possuem coerência estrutural e arco dramático, mas o processo criativo muitas vezes tornava-se demasiadamente instável e difícil. Muitas vezes durante o processo de composição das peças ao longo destes anos, a cada grupo de compassos finalizados, havia a necessidade de se imaginar para onde a música seguiria a partir dali e apenas com a composição já em estado avançado uma ideia da forma geral surgia, sendo necessárias frequentes remodelagens do que até então fora escrito.

Ao olhar em retrospecto pondero que as dificuldades enfrentadas nessas primeiras composições não advinham somente, ou necessariamente, da falta de planejamento formal, mas sim de uma inexperiência na atividade criativa. Não acredito também que este processo composicional linear, sem planejamento formal inicial, seja forçosamente menos prático ou tenha resultados menos satisfatórios. Porém, durante os últimos anos, me defrontei com uma necessidade crescente de ter, no momento inicial do processo, um vislumbre do caminho a ser percorrido pela música.

A mudança de rumo no projeto, que levou à sua reformulação, não foi um processo simples como pode parecer ao ser descrita sucintamente como fiz até aqui. Não sou capaz de afirmar se a mudança para um projeto com forma e conteúdo expressivo previamente esquematizados foi uma decisão tomada motivada pelo desejo de controle da obra para a expressão de uma ideia, ou se foi tomada por uma incapacidade de seguir em frente sem um projeto formal e expressivo mais detalhado. O fato é que naquele momento surgiu uma espécie de bloqueio, que me lembra a declaração de Roger Reynolds:

"Minhas intenções expressivas parecem quase sempre estarem ligadas a uma ideia de ou comprometidas com um contorno formal. **De fato, até esse contorno formal ter se tornado suficientemente completo, minha intuição resiste a qualquer esforço do intelecto de proceder.**" (Reynolds, 2002, p. 5, tradução e grifo nosso)¹

Portanto, não sei afirmar se a dificuldade de prosseguir surgiu do desejo de tomar outro caminho, ou se o desejo de seguir por outro caminho nasceu da dificuldade encontrada naquele que me encontrava. Colocado isso, passo em seguida a uma breve descrição do plano traçado para a música, que surgiu como resultado desse ponto de impasse.

3.4 Planejamento formal do Septeto

Enquanto buscava o material da abertura, trabalhei em um plano para pra três dos quatro movimentos pretendidos. Este esquema descrevia a ideia geral do que vieram a ser os quatro primeiros movimentos, sendo que o terceiro e quarto movimentos atuais foram considerados por algum tempo um único, em duas partes. Foram feitos alguns esboços que consistem em uma linha de tempo de eventos musicais, com informações variadas das características dos materiais que preencheriam determinado espaço temporal.

¹ "My expressive intentions seem almost always bound closely to an idea of or commitment to a formal shape. Indeed, until this formal shaping has become whole enough, my intuition resist any effort of the intellect to proceed at all."

3.5 Plano para os três primeiros movimentos

Na figura 11 está a representação do plano mais elaborado ao qual cheguei neste momento preliminar. Este planejamento foi feito definindo a duração das seções segundo o tempo do relógio. As durações, quando estabelecidas, eram sabidamente aproximadas e em nenhum momento imaginei que as seguiria rigorosamente. Meu objetivo foi criar um plano de ação para o início da composição com o qual eu pudesse definir o percurso da música e alguma proporção entre as seções internas. Sempre tive em mente que apenas depois, criando e desenvolvendo os materiais, os detalhes da forma se definiriam.

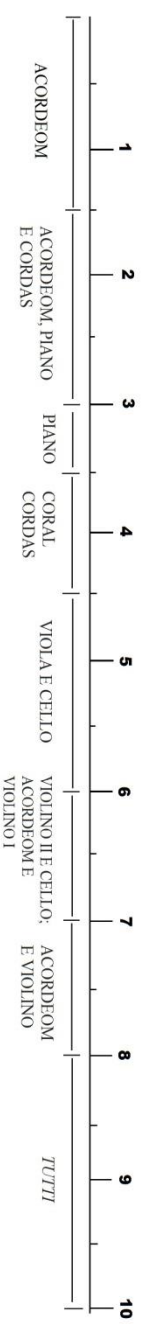
De acordo com este plano, ficou definido que a obra abriria com um movimento de melodias lentas, com uso preponderante de graus conjuntos e caráter introspectivo. O primeiro, entre todos os movimentos, é o que corresponde mais fielmente ao planejado. Concidero que isso se deve ao fato deste movimento fazer uso de um tipo de material com o qual eu possuía maior intimidade e sua composição ter um caráter menos experimental para mim do que os movimentos que se seguem.

A principal característica imaginada inicialmente para o segundo movimento foi a utilização de técnicas expandidas pelo naipe de cordas em um processo pelo qual, ao longo do movimento, tocariam com técnicas gradativamente de menor projeção sonora. Este movimento também foi pensando como distanciando-se expressivamente do primeiro ao fazer pouco uso de graus conjuntos e usar linhas melódicas menos *cantabiles*. Do ponto de vista rítmico, toda sua parte inicial deveria possuir um discurso no qual a percepção do pulso fosse difícil e não houvesse regularidade métrica. Este movimento, como se verá em detalhe mais à frente, passou por muitas mudanças e possui o maior número de versões.

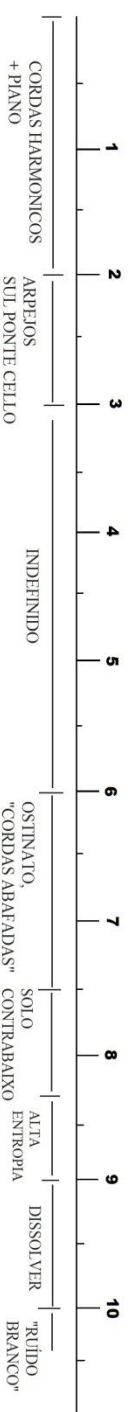
O terceiro movimento iniciaria com piano solo seguido do acordeom, com gestos bastante espaçados por silêncios; em sua segunda parte, as cordas tomariam o protagonismo, com um solo do violino seguido de um *tutti* do quinteto. Elas tocariam novamente em ordinário, com um material de caráter tenso, fazendo uso de clusters e texturas densas. Este movimento acabou sendo simplificado com a eliminação do acordeom na primeira parte e do solo de violino no início da segunda. Com a música já finalizada, decidi que seria mais coerente cada uma das duas partes - piano solo e cordas - serem consideradas movimentos em separado.

Figura 11, representação do planejamento inicial do *Septeto*

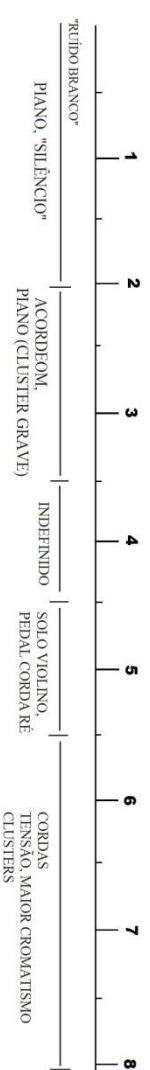
Movimento I



Movimento II



Movimento III



3.6 Os movimentos finais

Um quarto movimento estava no plano formal, mas seu conteúdo não foi imaginado em maiores detalhes, pois tive a necessidade de saber mais concretamente o que seria a música nos movimentos que já haviam sido idealizados. Naquele momento pensei, em uma analogia com produção textual, que não se poderia imaginar a conclusão antes de uma boa noção dos argumentos. O que estava definido é que haveria um movimento final, provavelmente rápido, que reiteraria alguns dos materiais já utilizados.

Mais tarde, durante a confecção do segundo e terceiro movimentos, o caráter deste quarto movimento começou a se delinear, ficando decidido que seria rápido e rítmico. Antes de iniciar sua composição, acrescentei ao plano um momento de entropia e mistério em seu início, como reação dramática à tensão da segunda parte do terceiro movimento (atual movimento IV). A seção em textura coral, que é o atual sétimo movimento, surgiu como reação a uma insatisfação com a ideia de acabar a música com o material do atual sexto movimento, desejando encerrar a música com algo menos tenso e agitado. Com a música finalizada, ficou decidido classificar cada uma destas três partes do até então chamado quarto movimento como movimentos separados, da maneira como se encontra na partitura que compõe este trabalho.

4 PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DOS 7 MOVIMENTOS

4.1 Movimento I

O esquema da figura 11 representa o plano final para o primeiro movimento da obra, definindo, como se viu, a orquestração de cada seção, sua duração aproximada e a textura de algumas delas. O plano para este movimento ter seu foco em torno da orquestração é uma herança do conceito original do projeto, anterior a sua reformulação. Ao iniciar a composição, ainda era forte a ideia da música como uma sequência de momentos para variados arranjos camerísticos, formados a partir de subdivisões do grupo. Isso fica claro ao se observar que este primeiro movimento só usa o *ensemble* completo em sua última seção, buscando explorar diferentes combinações ao longo do seu percurso.

A composição deste movimento foi a mais linear e cujo resultado final mais se aproxima do que foi definido no planejamento preliminar. O processo caminhou sempre na direção do resultado final, sem que houvessem versões com mudanças sensíveis na forma, de maneira que a primeira versão da peça foi concluída após um mês de trabalho e passou por poucas alterações desde então. Os materiais não foram gerados sempre na ordem em que se encontram dispostos na música, mas foram criados com uma função formal predeterminada que não foi posteriormente alterada. Também busquei trabalhar em uma ou duas seções simultaneamente, preocupado em estabelecer o material vindouro para imaginar suas conexões.

4.2 Movimento II

O plano inicial do segundo movimento foi elaborado seguindo o modelo do primeiro, prevendo alguns conteúdos e sua disposição temporal. Contudo, possuía apenas poucos pontos definidos e muito em aberto. De maneira geral, a forma e os materiais inicialmente planejados estão presentes na versão a que se chegou. Porém, apesar deste esboço ter influência no resultado final, ele foi uma referência de menor importância durante o processo se comparado com o planejamento do primeiro movimento.

No primeiro mês da composição deste movimento foram estabelecidos os materiais e a forma geral do mesmo. A segunda parte do movimento, do compasso 100 em diante, passou por apenas uma alteração no que diz respeito à forma depois de concluída a primeira versão. Antes desta alteração, a seção de solo do acordeom, que encerra no compasso 160, era seguida de uma reexposição da melodia dos primeiros compassos do movimento e ao final se ouviria um pedal de ruído criado pelas cordas tocando na beirada do tampo. A versão atual, com a percussão das cordas no tampo dos instrumentos, foi criada como uma solução ao descontentamento que havia em relação à abrupta interrupção do movimento rítmico após o solo do acordeom. O momento de quase silêncio gerado pelo ruído nas cordas, cuja função era a de criar a conexão com o terceiro movimento, foi substituído pelas longas pausas entremeadas pelos ataques percussivos do contrabaixo após o dissolvimento da movimentação rítmica.

A primeira parte deste movimento foi alvo de muitas dúvidas no que diz respeito à sua capacidade de sustentação do interesse e, diferente da segunda parte, passou por várias mudanças em sua forma, que tiveram como objetivo equilibrar a quantidade de informação e redundância. Detectou-se então a necessidade de desenvolver determinados materiais para aumentar a sua duração. É o caso da seção que se encontra entre os compassos 27 e 50, que originalmente possuía metade de sua extensão atual e foi posteriormente elaborada. Neste momento de reformulação também foi diminuída a quantidade de informação. Uma seção formada por arpejos executados pelos violinos e acordeom - que fora prevista no plano inicial, referida lá como uma seção de arpejos em *sul ponticello* - foi cortada, diminuindo consideravelmente a duração da primeira parte e tornando-a mais coesa.

Os compassos iniciais da peça foram reformulados diversas vezes. É curioso perceber que originalmente o movimento iniciaria no que é hoje o compasso 21, com um bloco vertical das cordas sustentado em *pp*, pontuado pela colcheia *staccato* do piano; este material mudou de função, sendo agora ouvido como o final do gesto que o antecede. A trajetória de alterações na abertura do movimento II inicia com a inserção de um material gerado a partir de uma orquestração para as cordas de um trecho do acordeom, que por sua vez teve origem em um gesto do piano. Abaixo estão estes três materiais, apresentados na ordem em que foram gerados:

Figura 11 - Movimento II, compassos 31 a 32, piano.

Musical score for Movement II, measures 31-32, piano. The score is in 4/4 time. The right hand part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) section, and ends with a pianissimo (*pp*) section. The left hand part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The score includes a 'Cco' marking and dynamic markings *p*, *f*, and *pp*.

Figura 12 - Movimento II, acordeom. Trecho posteriormente editado, atual compasso 148.

Musical score for Movement II, accordion, measure 148. The score is in 4/4 time. The right hand part features a fortissimo (*f*) dynamic and a series of chords and a melodic line. The left hand part plays a bass line. The score includes a '6' marking.

Figura 13 - Movimento II, seção excluída, cordas.

Musical score for Movement II, excluded section, strings. The score is in 4/4 time. The score includes dynamic markings *pp*, *f*, *mf*, and *ppp*. The score includes a 'LEGNO' marking and a 'Harm.' marking. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a 'LEGNO' marking and a 'Harm.' marking. The second system includes a 'Harm.' marking and a 'arco' marking. The score includes a 'ppp' marking.

A célula do piano da figura 11 está presente na música desde sua primeira versão. Já sua utilização no acordeom e sua versão nas cordas são introduzidas na segunda quinzena de trabalho na peça. Em dado momento decidi inserir estes dois compassos tocados pelas cordas (figura 13) no início do movimento, acreditando ser interessante antecipar, em uma curta aparição, esse material que seria depois enfatizado.

Abrir o movimento com este material rítmico nas cordas foi alvo de dúvidas e levou a outras alterações. Em uma das revisões, foi acrescentada a melodia lenta que hoje abre o movimento, sendo assim adiada a aparição do material rítmico das cordas. O objetivo de tornar orgânica a presença deste material não me pareceu alcançado, de maneira que veio a ser cortado como parte do esforço para minimizar a quantidade de informação na metade inicial do movimento. Porém, neste ponto do processo, esta célula das cordas já havia servido de impulso para modificações e criação de novos materiais, alguns que permaneceram na abertura do movimento até a versão atual e outros que foram utilizados no quarto movimento, como mostram as figuras 14 e 15. Mais tarde, este material rítmico das cordas foi inserido no sexto movimento, no compasso 128, ao final de uma seção que traz de volta o material rítmico semelhante ao da segunda parte do movimento II.

Figura 14 - Movimento II, trecho da versão do dia 30/6.

The image displays a musical score for Movement II, specifically a section from the version dated 30/6. The score is written for piano and strings, consisting of five staves. The top two staves are for the piano, and the bottom three are for the strings. The time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *ppp*, and *mf*, along with articulations like accents and slurs. There are also triplets and other rhythmic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a 4/4 section indicated at the end of the piece.

Figura 15 - Movimento IV, compasso 91, cordas.

4.3 Movimento III e IV

O terceiro e quarto movimento foram, diferentemente do segundo, compostos em um processo linear e com número muito menor de versões. A composição de ambos aconteceu no mesmo período, durou em torno de um mês e aconteceu concomitantemente a revisões no segundo movimento. O processo foi pouco fluído neste período, tomando mais tempo em relação aos outros movimentos se levada em conta sua duração e a complexidade de seus conteúdos.

Como o acordeom assumiu considerável protagonismo no primeiro movimento e final do segundo, foi alterado o plano original de utilizá-lo no terceiro movimento, deixando-o fora de cena até o início do quinto. A seção de violino solo que iniciaria o quarto movimento (na época de sua idealização, segunda metade do terceiro) foi outra ideia abandonada. O material do violino faria uso de um pedal com a nota Ré, tocando cordas duplas com uso da terceira corda solta; o início do quarto movimento é uma sombra desta ideia, ao sustentar a nota ré em uníssono.

O terceiro movimento chegou a receber uma revisão durante a produção da gravação da música, aumentando-o significativamente. Esta foi uma decisão tomada após a audição de *Triadic Memories*, de Morton Feldman. Esse compositor foi uma referência para o movimento III, para o qual desejei o caráter etéreo e a sensação de suspensão do tempo

presente em muitos dos trabalhos de Feldman. No momento destas audições me ocorreu que, para criar o ambiente desejado, o movimento precisaria de mais do que os seus então dois minutos e meio de duração, e que os gestos deveriam ser mais espaçados. Escrevi alguns novos compassos e, principalmente, revisei o espaçamento entre as figuras, aumentando o tamanho das pausas.

Os movimentos III e IV tiveram um processo parecido com o de composições anteriores ao período em que cursei o mestrado, no qual havia pouco planejamento do percurso das peças. No caso do terceiro, esse processo me parece coerente com seu conteúdo, que aparenta um lento improviso. No entanto, o quarto movimento provavelmente teria se beneficiado de uma pré-composição mais rica em ideias e maior planejamento. Este movimento tem, no plano geral do *Septeto*, uma função dramática análoga à seção do *Quinteto* a que me referi como "evento traumático" e é relevante que ambas sejam para mim os pontos de maior insatisfação em suas respectivas músicas. Minha frustração com este ponto do *Quinteto* foi uma das motivações para a inserção de um movimento com objetivos expressivos semelhantes no plano do *Septeto*, vendo essa como uma nova chance de me aproximar do que tentara antes expressar. De fato nesta tentativa mais recente fui mais bem-sucedido, pois o quarto movimento do *Septeto* possui de alguma maneira o caráter imaginado. No entanto, ele parece expressar mais uma violência decidida do que angústia e desespero. É possível também que minha relação com estes materiais se trate do que Salles escreve quando afirma que o artista é "(...) portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, (...) cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. **Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra.**" (Salles, 2014, p.38, grifo nosso)

4.4 Movimento V

O quinto movimento foi imaginado como uma reação dramática ao movimento anterior, na qual após um ponto traumático a música ficaria momentaneamente suspensa, sem direção. Para isso, busquei fazer uso de um discurso fragmentado e não linear. A composição foi feita com a utilização de um sistema ensinado a mim pelo meu orientador, que por sua vez o aplicou em algumas de suas obras. Neste procedimento se utiliza uma estrutura numérica para derivar decisões formais e rítmicas. Para criar a estrutura que estaria por trás de várias decisões na composição deste movimento, era necessário antes decidir por uma sequência

numérica. Como já era previsto fazer referência a Shostakovich nesta parte final da música, decidi por usar sua data de morte para esta sequência numérica, 9/8/1975.

O procedimento consistiu na multiplicação de uma unidade de tempo por cada um dos números predefinidos, gerando uma sequência de seis pontos separados por diferentes espaços temporais. As sequências foram utilizadas como limites para o foco do trabalho criativo. O espaço temporal entre um ponto e outro pode ser considerado o limite para a utilização de um material, um ponto pode marcar um evento curto naquele dado momento ou ainda pode-se utilizar a sequência numérica para gerar uma série rítmica.

Inicialmente, usando diferentes unidades de tempo, foram geradas diversas séries rítmicas, sem uma ideia prévia de como elas seriam traduzidas em música. Optei por utilizar unidades de tempo musicais em um compasso 4/4. Os resultados foram escritos diretamente no software de notação com uma série por pauta. A figura 16 demonstra a multiplicação da série pela unidade semicolcheia e a figura 17 reproduz a estrutura gerada, com diversas unidades sobrepostas.

Figura 16 - Movimento V, multiplicação da série numérica por semicolcheias.



Figura 17, arcabouço de durações do movimento V

The musical score is divided into four systems, each starting with a double bar line and a measure number. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 1-10):** Measures 1-10. The first staff (x5) has a measure rest. The second staff (x4) has a measure rest. The third staff (x3) has a measure rest. The fourth staff (x2,5) has a measure rest. The fifth staff (x0,5) has a measure rest. The sixth staff (x 2/3) has a measure rest. The seventh staff (x 1/3) has a measure rest. The eighth staff (x 1/4) has a measure rest.
- System 2 (Measures 11-23):** Measures 11-23. The first staff (x5) has a measure rest. The second staff (x4) has a measure rest. The third staff (x3) has a measure rest. The fourth staff (x2,5) has a measure rest. The fifth staff (x0,5) has a measure rest. The sixth staff (x 2/3) has a measure rest. The seventh staff (x 1/3) has a measure rest. The eighth staff (x 1/4) has a measure rest.
- System 3 (Measures 24-35):** Measures 24-35. The first staff (x5) has a measure rest. The second staff (x4) has a measure rest. The third staff (x3) has a measure rest. The fourth staff (x2,5) has a measure rest. The fifth staff (x0,5) has a measure rest. The sixth staff (x 2/3) has a measure rest. The seventh staff (x 1/3) has a measure rest. The eighth staff (x 1/4) has a measure rest.
- System 4 (Measures 36-40):** Measures 36-40. The first staff (x5) has a measure rest. The second staff (x4) has a measure rest. The third staff (x 2) has a measure rest. The fourth staff (x 2,5 retrog.) has a measure rest.

A sequência numérica [9,8,1,9,7,5] é multiplicada inicialmente por 8 durações: 5 - 4 - 3 - 2,5 - 0,5 - 2/3 (quíáltera de semínima), 1/3 e 1/4. As séries geradas pelas unidades 0,5 e 2/3 são repetidas duas vezes cada uma, enquanto a série gerada por 1/3 é repetida quatro vezes para então ser interrompida. A série gerada pela unidade 2,5 é repetida em retrógrado, sincronizando seu final com a série mais longa, cuja unidade é o dobro da sua. As séries de unidade 3 e 4, ao chegarem ao fim, dão lugar às séries de unidade 2 e 1, respectivamente; desta maneira são mantidas as sobreposições de 4 séries até o final deste arcabouço.

Antes de iniciar a confecção da partitura, atribuí aos ataques das séries eventos musicais com uma curta descrição verbal. A estrutura gerada foi usada, portanto, como limite ou sugestão para a localização dos eventos no movimento. Houve alguma flexibilidade no processo - a estrutura foi utilizada para guiar as decisões, mas elas sempre passaram pelo filtro de minha percepção, sendo que não são atribuídos eventos a todos os pontos de ataque das séries. A figura 19 apresenta os compassos gerados a partir do planejamento apresentado na figura 18.

Figura 18 - Uso do arcabouço para definir eventos; primeiros 5 compassos.

The musical score consists of five measures across four systems. The instruments and techniques are as follows:

- System 1:**
 - Top staff: *acordeom, nota aguda* (acordeon, high note)
 - Bottom staff: *pizz. bartok contraabaixo* (Bartók pizzicato, low)
- System 2:**
 - Top staff: *pizzicato cordas* (pizzicato strings)
 - Bottom staff: *tremolo percutado* (tremolo percussive)
- System 3:**
 - Bottom staff: *tremolo percutado* (tremolo percussive)
 - Bottom staff: *contrabaixo percussão grave* (low bass percussive)
 - Bottom staff: *acordeom, nota-aguda* (acordeon, high note)
 - Bottom staff: *contrabaixo con legno + tremolo cello* (low bass with wood + tremolo cello)
- System 4:**
 - Bottom staff: *tremolo percutado* (tremolo percussive)
 - Bottom staff: *tremolo percutado* (tremolo percussive)
 - Bottom staff: *piano* (piano)
 - Bottom staff: *gesto piano* (piano gesture)

Figura 19 - Movimento V, compassos 4 a 8.

The musical score for Movement V, measures 4 to 8, is presented in two systems. The first system shows the piano part with treble and bass staves. The piano part features dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, along with triplets and slurs. The second system shows the percussion and woodwind parts with four staves. The percussion part includes instructions like "percutir no tampo (com ambas mãos, dedos em tremolo)" and "percussão no tampo (grave)". The woodwind parts include "pizz." and "arco" markings. The bottom staff includes "con legno batuto".

O ritmo dos primeiros compassos do movimento, tocados pelo piano, são uma série rítmica derivada ao multiplicar semicolcheias pelos valores da sequência numérica. Este trecho (figura 19) foi alterado durante a fase da edição da gravação, não mais refletindo a série numérica completa. Mais à frente, nos compassos 42 a 52, as frases da melodia do acordeom também tiveram sua duração baseada na sequência numérica. Neste ponto a duração das células melódicas reflete a série numérica, enquanto o ritmo interno está escrito livremente, conforme a figura 21 explicita.

Figura 20 - Movimento V, compassos 1 a 4, piano.

Figura 21 - Movimento V, compassos 39 a 49, acordeom.

4.5 Movimento VI

A composição do sexto movimento foi um processo dinâmico, no qual em dados momentos a criação dos materiais antecedeu a da forma e em outros se deu depois de estipulado um plano formal. Seu processo se diferencia do dos movimentos anteriores, que tinham um plano formal bem estabelecido ou, pelo menos, uma ideia para o percurso dos materiais. Ao iniciar sua composição, possuía somente a noção da sonoridade de seu início e a ideia de que haveria um afastamento dela por meio da inserção de outros elementos rítmicos e texturais.

O processo de composição deste movimento pode ser dividido em três etapas: composição livre de parte do material; elaboração de um plano formal e criação de mais material a partir dele; reestruturação da forma e transformação de parte do material. O material gerado nesta primeira fase, sem um plano para a forma do movimento, começa com o que se manteve como o início da peça, entre os compassos 1 e 33. Minha preocupação neste momento estava no material em si e o desenvolvi até poder avaliar se o julgava adequado. À medida que criei esse material inicial e o considerei como o material temático a ser utilizado, minha inquietação migrou gradualmente para a forma do movimento. As questões então passaram a ser "este material sustenta um movimento com mais de 10 minutos de duração?"

Qual pode ser o percurso do movimento?". Com isto em mente, compus uma seção com protagonismo do piano (compassos 43 a 58), na qual a figura rítmica básica é a tercina, inserindo assim um elemento rítmico distinto da figura básica explorada até ali. Procurei explorar outras possibilidades do material temático inicial, gerando o que hoje se encontra entre os compassos 62-75. Também, nesta primeira fase do processo, foi gerado o material que se encontra no piano e acordeom nos compassos 163-166 e 170-174, criado a partir de uma variação sobre material do primeiro movimento.

Este contraponto intensificado e discurso fragmentado dos compassos 65 a 75 foi a princípio descartado. No momento, me parecia que seu material temático já estava saturado ao final dos primeiros minutos de música e o plano foi me afastar dele. Por outro lado, a variação rítmica do material do primeiro movimento foi vista como podendo integrar uma seção em um ponto mais tardio do movimento. Começou assim a se esboçar, vagamente, um plano para a forma. Na busca de ideias para estabelecer o percurso da música até esta seção foram escutados alguns movimentos de quartetos de Shostakovich, buscando entre os 15 quartetos movimentos rápidos e de duração longa, pois meu objetivo era observar os caminhos que o compositor propunha em movimentos de proporção próxima da planejada para esta parte do *Septeto*. Deste exercício surge o plano que origina muito dos materiais presentes na versão final. Se ouviria o seguinte após a seção em que o piano se torna protagonista com o material rítmico de quiálteras:

- A) uma seção onde o violino executa uma corrida em semicolcheias em contraponto com uma melodia lenta nos graves;
- B) em seguida, a melodia lenta passaria para os violinos em registro agudo, enquanto o acordeom, no registro médio, executa uma linha mais rítmica;
- C) um solo lento da viola;
- D) uma variação de material do primeiro movimento (já composto);
- E) um *tutti* com a volta do protagonismo para o material temático do início do movimento.

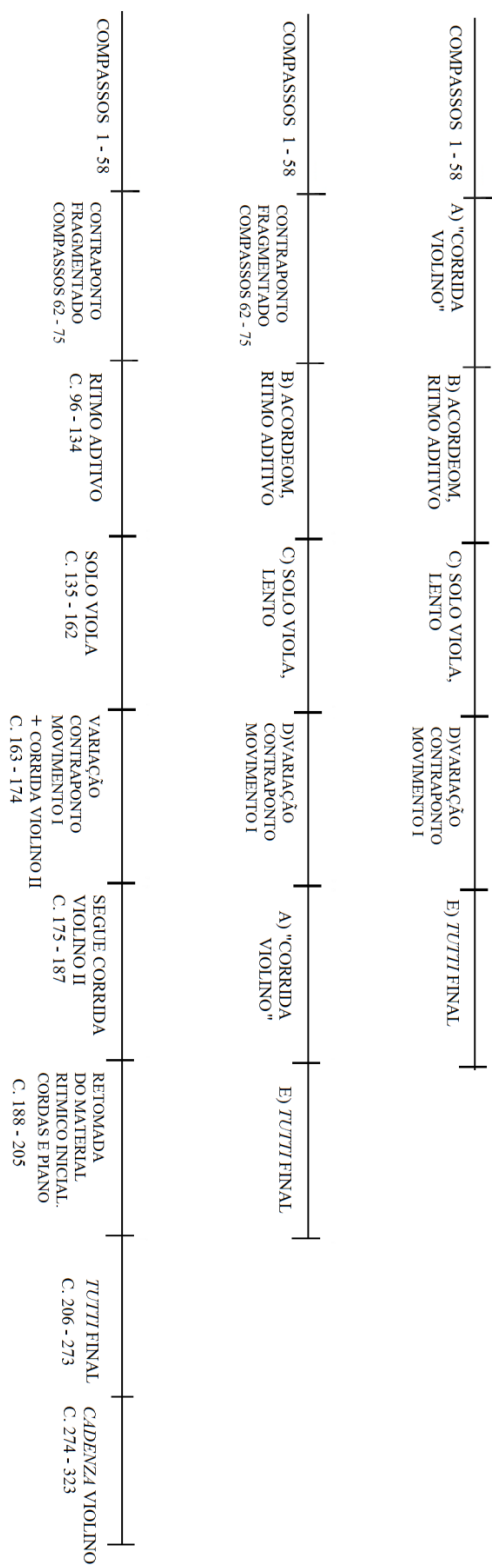
Depois de colocada em prática, esta estrutura me pareceu problemática, apesar de os materiais me satisfazerem. O primeiro descontentamento surgia com o início da seção acima identificada como B - a entrada do material do acordeom, com uso de ritmo aditivo, sempre me soava desconcertante. Busquei, com algum sucesso, amenizar esta impressão antecipando as células rítmicas da seção B na seção A, sobrepondo os materiais e dando mais unidade a

estas duas seções. A conexão destas seções, no entanto, não parecia resolvida e me angustiava a sensação da música soar como uma sequência inconsequente de diferentes materiais.

Além deste problema observado entre a seção A e B, foi o fracasso de conectar a parte A ao que a antecedia que me fez buscar outra solução formal. O problema encontrado neste material da corrida do violino era o fato de iniciar de maneira muito marcante, pedindo uma forte pontuação no discurso antes de seu começo. Esta ideia me parecia incompatível com a posição em que estava tentando inserir a seção, então decidi deixá-la para depois do solo lento da viola (C), funcionando então como uma retomada do tempo rápido inicial antes do *tutti* final (E).

Após essa mudança a música se aproxima de sua forma final. O material que fora antes descartado - a seção dos atuais compassos 62 a 75 - é inserido na música no ponto em que se encontra na versão atual, criando um momento de entropia a partir do qual foi possível introduzir a seção de ritmo aditivo. Contudo, ainda não ficaria resolvida a conexão da "corrida do violino" com o "contraponto". Após diversas abordagens, decidi sobrepor o início das duas seções, chegando à solução atual. Por fim, para a conexão do sexto com sétimo movimento, foi composta uma cadenza de violino, que, em 2017, passou por uma revisão significativa. No gráfico da figura 22 pode-se ver a mutação da forma do movimento VI ao longo do processo.

Figura 22 - Três estágios da forma do movimento VI



4.6 Movimento VII

A composição do 7º movimento se deu em quatro fases. No primeiro momento foram escritos os 10 compassos iniciais. Estando satisfeito com o material e obtido o caráter desejado, adiei a finalização para me dedicar ao movimento VI. Retomei mais tarde a composição deste movimento e uma primeira versão foi finalizada em outubro de 2016. Em abril de 2017, foi feita uma revisão que gerou a versão que foi gravada e, após a gravação, novas mudanças foram feitas durante o processo de edição.

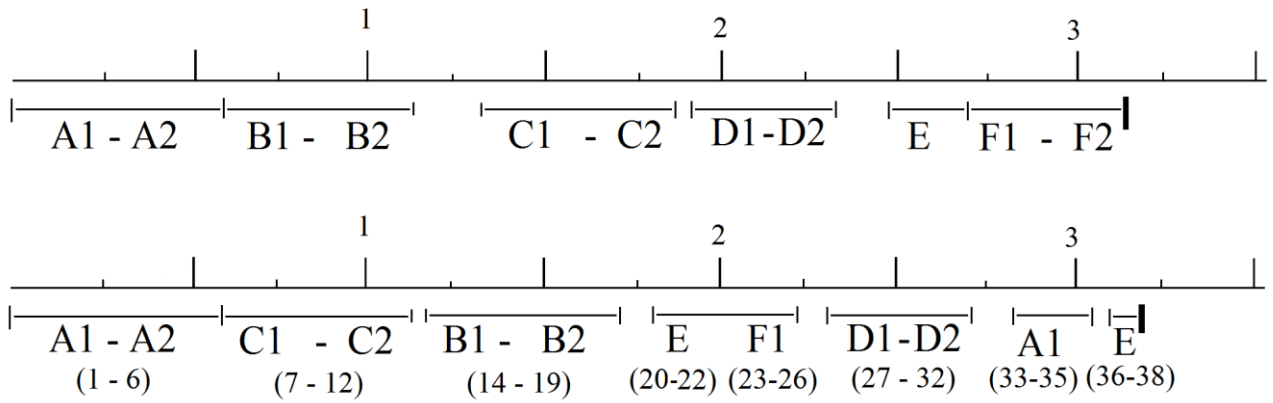
Logo ao ser idealizado, o material deste movimento teve como referência o terceiro movimento do Quarteto N°2 de Alfred Schnittke. As relações de alturas e textura com esta obra serão tratadas em maior detalhe mais à frente. A partir desta referência, o material foi procurado ao piano e foram anotadas sequências de agrupamentos verticais, formando frases com uma vaga noção dos apoios métricos pretendidos. Abaixo pode-se ver, na figura 23, as primeiras frases do coral neste ponto do processo:

Figura 23 - Movimento VII, esboço inicial.



Em seguida, este material foi orquestrado para as cordas e sua parte rítmica desenvolvida. A versão concluída em 2016 incluía o uso do piano, com longas notas na região grave. Depois de concluída a gravação, na fase de edição, decidi finalizar a música apenas com o quarteto de cordas, sem que o espaço entre as frases fosse preenchido pelo som do piano como era originalmente. Nessa nova versão, a ordem das frases também foi alterada e algumas foram repetidas. A figura abaixo apresenta esquematicamente a mudança na forma.

Figura 24 - Movimento VII, reordenação das frases da versão original.



5 CONEXÕES

5.1 Conexão dos movimentos III e IV

Na macro escala, seis dos sete movimentos se conectam sem interrupção, havendo quebra no discurso apenas entre os movimentos I – II e IV – V. Há, portanto, quatro conexões na macro forma, três delas se dão por antecipação de elementos do movimento seguinte no final do movimento em curso. Assim ocorrem as conexões dos movimentos II – III, V – VI e VI - VII. Já o terceiro e quarto movimento se conectam por elisão, sobrepondo o último som ouvido no movimento três e à primeira nota do quarto movimento. A figura 25 traz o ponto de ligação, onde as cordas sustentam a nota ré sobre a ressonância das cordas graves do piano, percutidas no último ataque do terceiro movimento.

Figura 25 - Transição movimentos III e IV.

The musical score for Figure 25 illustrates the transition between movements III and IV. The score is written in bass clef and 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 72. The score is divided into two systems. The first system shows the final notes of movement III, with a sustained note (D) in the bass line and a 'p' dynamic. The second system shows the beginning of movement IV, with a 'ppp' dynamic and a 'pp' dynamic. The transition is marked with 'arco' and 'IV'. The score includes a double bar line and a fermata over the final note of movement III, indicating the connection point.

5.2 Conexão dos movimentos II e III

A conexão entre o segundo e terceiro movimento acontece por meio de uma seção de transição, na qual o movimento II se diluí e um elemento do movimento III é introduzido. Este elemento conectivo é o silêncio, ele surge como elemento musical ao final do segundo movimento nas pausas crescentes que intercalam os ataques percussivos do contrabaixo e introduz a pouca atividade do terceiro movimento, no qual há longos espaços de tempo entre os sons do piano; a figura 27 apresenta esse momento de conexão. Este silêncio é alcançado com a gradual diminuição da atividade rítmica durante a seção de percussão das cordas, a partir do compasso 161. Outro elemento chave neste ponto da música é o tremolo que aparece no compasso 176 (figura 26) na viola e violoncelo; ele, como elemento novo, demarca a interrupção da movimentação rítmica, e, ao ser repetido, torna mais gradual a saída de cena do naipe, até que reste apenas o som percussivo do contrabaixo.

Figura 26 - Movimento II, compassos 175 a 180, cordas.

Musical score for strings, measures 175-180. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a rhythmic pattern in measure 175 to a more static, percussive texture by measure 180. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). A tremolo effect is indicated in measure 176 for the Viola and Violoncello parts. The Contrabaixo part features a triplet in measure 175 and a triplet in measure 180.

Figura 27 - Conexão movimentos II e III, piano e contrabaixo.

Musical score for piano and contrabaixo, measures 189-194. The score is written for two staves: Piano and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a rhythmic pattern in measure 189 to a more static, percussive texture by measure 194. Dynamics range from *p* (piano) to *ppp* (pianississimo). A tremolo effect is indicated in measure 190 for the Piano part. The Contrabaixo part features a triplet in measure 189 and a triplet in measure 194.

5.3 Conexão dos movimentos V e VI

Os movimentos V e VI se conectam através de uma seção de transição. Parte importante deste processo são os pares de fusas e semicolcheias que aparecem a partir do compasso 47 (fig. 28). Esta figura rítmica ecoa o material do segundo movimento, como os pares de quiálteras dos compassos 57-59 e, simultaneamente, introduz os pares de semicolcheia do motivo rítmico característico do sexto movimento, que aparece completo nos últimos cinco compassos do quinto movimento, tocado pelo violino I (fig. 30). Outro material importante para essa transição são os *pizzicatos* tocados pelo violoncelo e contrabaixo (fig. 29) que se estendem do final do quinto até o sexto movimento, iniciando no compasso 62 do movimento V e perdurando até o compasso 9 do movimento VI.

Figura 28 - Movimento V, compassos 45 a 48.

The musical score for Movement V, measures 45-48, is presented in three systems. The first system shows the piano right hand with a triplet of eighth notes. The second system shows the piano right hand with a triplet of eighth notes, a piano left hand with a triplet of eighth notes, and a text instruction: "percutir com a palma da mão dentro do piano, sobre as cordas do registro grave" with a "pp" dynamic marking. The third system shows the violin I part with a triplet of eighth notes, the cello and double bass parts with a triplet of eighth notes, and a "ppp" dynamic marking. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, ppp, ff), and performance instructions like "arco".

Figura 29 - Movimento V, compassos 62 a 64, cordas e acodeom.

Musical score for Movement V, measures 62 to 64. The score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 120. It features an accordion part (labeled 'acordeom') and a string quartet. The accordion part begins at measure 59 with a triplet of eighth notes. The string quartet enters at measure 62 with a triplet of eighth notes in the bass line, marked with *f* and *pizz.*. The dynamics range from *f* to *ppp*. The score includes various articulations such as triplets and slurs.

Figura 30 - Movimento V, compassos 70 a 74, cordas e piano.

Musical score for Movement V, measures 70 to 74. The score is in 4/4 time and features a piano and a string quartet. The piano part begins at measure 70 with a triplet of eighth notes, marked with *f*. The string quartet enters at measure 70 with a triplet of eighth notes in the bass line, marked with *f* and *pizz.*. The dynamics range from *f* to *pp*. The score includes various articulations such as triplets, slurs, and the instruction 'arco' for the piano part. The measures are labeled with Roman numerals VI and VII.

5.4 Conexão dos movimentos VI e VII

O sétimo movimento também é precedido de uma forma de transição, com a introdução do andamento lento e dinâmica *pp* ao final da *cadenza* do violino. O novo andamento, muito mais lento, chega sem maiores surpresas pois é introduzido durante a *cadenza*, da qual a flexibilidade de tempo é um aspecto característico. Em conjunto com essa caminhada da música em direção ao coral final é usado o mesmo recurso que aparece na conexão dos movimentos III e IV - uma longa sonoridade grave ao piano sobre a qual as cordas voltam à cena. O material do coral não é, em si, antecipado de nenhuma forma, com

objetivo de que haja um elemento de surpresa em seu início, potencializando sua força dramática. Este é um exemplo da busca do equilíbrio entre redundância e informação que existiu ao longo de toda composição da obra, sempre com um objetivo expressivo.

5.5 Dois exemplos de materiais gerados pela busca de conexões locais

A preocupação com a conexão dos materiais foi também muito presente em nível local. As consequências dessa frequente preocupação nem sempre podem ser apreendidas ao se observar apenas a partitura final, pois, por vezes, essa preocupação gerou materiais que depois deixaram de cumprir a função conectora original. Sendo essa uma das informações a respeito da peça que apenas eu, como compositor, posso trazer, apresentarei dois exemplos dessas situações.

Um ponto onde há marcas deixadas por uma tentativa de conexão posteriormente abandonada se encontra na seção do primeiro movimento, entre os compassos 52 e 59 do primeiro movimento. Aqui o objetivo original era que a seção seguinte, com o contraponto entre viola e violoncelo, chegasse de maneira fluída, sem pontuação no discurso, emergindo do material que lhe precede. Para isso, a seção que inicia com uma textura coral vai se tornando gradativamente mais contrapontística e quiálteras de colcheia aparecem introduzindo o motivo de notas alternadas da próxima seção. A mudança de tempo também é baseada nesta ideia de conexão, com uma relação na qual as tercinas da seção antecedente, a 50 bpm, equivalem às colcheias da seção que a segue com o tempo de 75 bpm. Diversas tentativas foram feitas para executar essa conexão como desejada. Uma das possibilidades pode ser vista abaixo:

Figura 31 - Movimento I, conexão não utilizada, cordas

The image shows a musical score for strings, Movement I, with a tempo of quarter note = 75. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as *p* (piano). The score is in 3/4 time and shows a connection that was not used in the final version.

No entanto não foi alcançada uma versão considerada satisfatória e a ideia de ligar desta maneira os materiais começou a me parecer artificial e pouco efetiva. A opção pela versão atual veio com a constatação nas orientações da necessidade de um ponto de chegada mais marcante antes da longa seção viola/cello, para dar algum fechamento ao arco dramático dos primeiros minutos da peça. Isso levou ao acréscimo dos compassos 60-62, que tem a função de pequeno ápice do movimento até ali. A conexão como imaginada inicialmente foi deixada de lado, sendo substituída por uma pequena frase no violino que esvazia a orquestração, descreve um decrescendo e introduz o novo tempo em duas quiálteras de semínima, como pode se ver na figura 32. No entanto, o conceito original para a conexão dessas seções deixou marcas na versão atual, com permanência da intensificação do contraponto e uso de figuras da seção vindoura.

Figura 32 - Movimento I, compassos 59 – 63, cordas e piano.

The musical score for Movement I, measures 59-63, is presented in a system of six staves. The top two staves are for strings (violin and viola), and the bottom four are for piano (right and left hands). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 75. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *ppp*, and *mf*. It also features triplet markings and slurs. The piano part shows a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic shifts, while the string part provides a harmonic and rhythmic accompaniment.

Alguns dos principais materiais do segundo movimento são fruto de uma tentativa de desenvolvimento motivico que se provou ineficaz na prática e se perdeu nas alterações feitas no movimento ao longo de sua composição. O objetivo da elaboração destes materiais era introduzir o ostinato da segunda parte do movimento com o gradual aparecimento de células melódicas com notas repetidas. A partir da característica de notas repetidas da segunda parte do movimento foram criados os seguintes materiais, que, a princípio, apareceriam na ordem da disposição abaixo:

Figura 33 - Movimento II, compasso 56 – 59, ataque de duas semicolcheias.

quase vertical

ppp

f

f

f

pp

quase vertical

quase vertical

quase vertical

pizz.

pizz.

con legno batuto

f

f

Figura 34 - Movimento II, compasso 36, piano.
Fragmento com 3 pares de notas em quiálteras de 6.

p

f

pp

p

Figura 35 - Movimento II, compasso 39, piano.
Sequências melódicas com uso de pares de notas.

p

p

pp

pp

p

pp

**Figura 36 - Movimento II, compassos 97 - 99, piano.
Repetição de notas na conexão da primeira para segunda parte**

The musical score for Figure 36, Movement II, measures 97-99, piano, is presented in two staves. The first staff (treble clef) begins with a melodic line in 5/4 time, marked *p*. It features a sequence of notes with slurs and accents, including a sequence of notes that are repeated in the second staff. The second staff (bass clef) shows a bass line with slurs and accents, mirroring the melodic line. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *pp*. The score ends with a double bar line and a fermata.

A ideia deste processo começa a enfraquecer no momento em que, em uma das várias versões, o movimento inicia com as cordas executando uma figura derivada do material da figura 34 acima, quebrando o conceito original. A partir deste ponto do processo de composição, a ideia do número de repetições de notas aumentar gradualmente conforme o desenrolar da peça perde o fôlego e os materiais são usados livremente. Este, assim como o anterior, é um exemplo das marcas deixadas pela frequente preocupação com as conexões internas nos movimentos, preocupação essa que, além de influenciar decisões estruturais, foi uma das forças por trás do processo de criação de materiais presentes na peça.

6 REAPRESENTAÇÕES DE MATERIAL

6.1 Retomada do final do movimento I no V

Este tópico se centrará em discorrer sobre as reapresentações de trechos ou seções. São poucas as recorrências deste nível, sendo que e sua presença se restringe ao último ciclo da música, nos movimentos V e VI. Em um momento inicial do processo de composição ficou decidido que a música contaria com reiterações de materiais iniciais em sua conclusão. Essa decisão reflete o desejo de criar um arco formal, remetendo, próximo do fim, a elementos iniciais. Houve também a crença de que após quase trinta minutos de música seria desejável reduzir a quantidade de informações novas e trabalhar com uma maior quantidade de redundâncias.

Na transição do quinto para o sexto movimento, já abordada anteriormente, ocorre a primeira reapresentação de material. No compasso 58 do movimento V inicia uma reapresentação quase literal do final do primeiro movimento, no qual figuras melódicas descendentes do acordeom são seguidas de *pizzicatos* nas cordas. A aparição original deste material está no compasso 176 do movimento I. Neste ponto a interrupção desse evento causa uma ligeira sensação de incompletude. Uma das ideias por trás da retomada deste material na transição entre o quinto e sexto movimento foi de dar continuidade ao que antes havia sido abandonado.

Figura 37 - Movimento I, compassos 176 – 181. Acordeom, violoncelo e contrabaixo.

The musical score for Movement I, measures 176-181, is presented in a three-staff format. The top staff is for the accordion, the middle for the cello, and the bottom for the double bass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). Measure 176 begins with a piano (*p*) dynamic in the accordion. Measure 177 features a piano-piano (*pp*) dynamic in the accordion and a fortissimo (*ff*) dynamic in the cello and double bass, with a *pizz.* (pizzicato) marking. Measure 178 continues with the *ff* dynamic in the cello and double bass. Measure 179 shows a dynamic shift to *f* in the cello and double bass. Measure 180 maintains the *f* dynamic. Measure 181 concludes with the *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (marked with '3').

Figura 38 - Movimento V, compassos 56 – 69, acordeom, violoncelo e contrabaixo.

The image displays a musical score for Movement V, measures 56 to 69. The score is arranged in three systems. The first system (measures 56-69) features a treble clef staff with a melody marked with a tempo of $\text{♩} = 120$ and a dynamic of p . The bass clef staves show accompaniment with pizzicato (pizz.) markings, a dynamic of f , and a pp section. The second system (measures 70-79) continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef, with a sfz marking. The third system (measures 80-89) shows the continuation of the melody and accompaniment, with a p dynamic marking.

6.2 Seções com reiterações no sexto movimento

No sexto movimento há dois pontos nos quais há reiterações de seções antes ouvidas. O primeiro deles inicia no compasso 96, com uma melodia que faz uso de ritmo aditivo, inicialmente no violino II e em seguida no acordeom (fig. 39). As características rítmicas e longo fluxo com protagonismo do acordeom desta seção remetem aos compassos 148 – 161 do segundo movimento (fig. 40). A grafia escolhida para as passagens é diferente, com o segundo movimento se mantendo fixo no compasso 12/8 sem acompanhar os deslocamentos métricos da linha melódica, enquanto a seção do sexto movimento opta pela constante mudança de compassos. O resultado rítmico de ambas as melodias, todavia, é suficientemente semelhante para poder ser interpretada como uma retomada de material. As intervenções das cordas, que iniciam no compasso 128 (fig. 42), remetem também diretamente à célula apresentada pelo acordeom no segundo movimento nos compassos 98, 148 e 160 (fig. 41). Como foi relatado anteriormente, esse material nas cordas chegou a ser usado como abertura do segundo movimento, sendo, em dado momento do processo, abandonado e reutilizado neste ponto do sexto movimento.

Figura 39 - Movimento VI, compassos 104 – 113, acordeom.

Musical score for accordion, measures 104-113. The score is written in two staves. The top staff starts at measure 104 with a dynamic marking of *p*. The bottom staff starts at measure 109 with a dynamic marking of *f*. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *f*, *p*, *f*, and *ff*.

Figura 40 - Movimento II, compassos 148 – 151, acordeom.

Musical score for accordion, measures 148-151. The score is written in two staves. The top staff starts at measure 148 with a dynamic marking of *f*. The bottom staff starts at measure 150. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *f*.

Figura 41 - Movimento II, compasso 98, acordeom.

Musical score for accordion, measure 98. The score is written in two staves. The top staff starts at measure 98 with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff starts at measure 98 with a dynamic marking of *ff*. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *mf*, *ff*, and *p*.

Figura 42- Movimento VI, compassos 199 – 201, cordas.

Musical score for strings, measures 199-201. The score is written in five staves. The top staff starts at measure 199 with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff starts at measure 199 with a dynamic marking of *f*. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *mf*, *ff*, *f*, *p*, and *pizz.*

Outra reiteração de materiais acontece entre os compassos 163 e 174 do sexto movimento. Neste ponto há uma seção de instabilidade com duas citações ao primeiro movimento, que se perdem na ressonância das notas do piano após poucos compassos. O material usado tem sua origem no contraponto entre viola e violoncelo, presente no compasso 63 do movimento inicial da obra, sobre o qual são feitas variações rítmicas com uso do motivo básico do sexto movimento, como se pode observar na figura abaixo:

Figura 43 - Movimento I, compassos 63 – 67, viola e violoncelo.

The musical score for Viola and Cello, Movement I, measures 63-67, is presented in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 75. The score consists of two staves. The upper staff (Viola) begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff (Cello) starts with a *p* dynamic and provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a *p* dynamic in the final measure.

Figura 44 - Movimento VI, compassos 163 – 166, acordeom.

The musical score for Accordion, Movement VI, measures 163-166, is presented in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 110. The score consists of two staves. The upper staff (Right Hand) begins with a *p* dynamic, moves to *f*, then *p*, and ends with *fpp*. The lower staff (Left Hand) starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A *staccato* marking is present over the final measure of the upper staff.

É interessante observar que, no que diz respeito a repetição de materiais, a forma interna do sexto movimento ecoa a forma total do *Septeto*. Assim como na forma global há, próximo ao fim, o retorno de materiais do início, os compassos 9 a 21 do sexto movimento se repetem a partir do compasso 206 dele mesmo. As repetições de materiais internos e a constante redundância no discurso, com uso frequente da mesma célula rítmica e padrões melódicos, assim como a retomada de trechos do primeiro e segundo movimento, tiveram como objetivo dar um peso conclusivo ao sexto movimento, baseando-se na reafirmação e ênfase de materiais.

7 ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS

Até o momento, foram levantados assuntos relacionados ao planejamento composicional e forma, apresentando uma visão panorâmica de minhas intenções e de como foram organizados os resultados conseguidos a partir destas. A partir deste ponto, o objetivo central será responder as questões: como e com que recursos foram obtidos, a um nível local, os conteúdos expressivos da música? Quais elementos são responsáveis pela identidade dos movimentos e quais são geradores de unidade na peça como um todo?

Será apresentada uma análise da peça, buscando demonstrar detalhes de sua construção e traçar comentários a respeito do pensamento composicional por trás das escolhas. O foco será subdividido nos parâmetros *altura*, *orquestração* e *ritmo*, apresentando exemplos de elementos que, ao se repetir ao longo da música, são geradores de unidade e outros que contribuem para a identidade expressiva específica de cada movimento. Esta análise inicia abordando decisões relativas a organização das alturas.

7.1 A CÉLULA INICIAL, SUA REITERAÇÃO E REFERÊNCIA A SCHNITTKE

A escolha das alturas foi guiada por objetivos expressivos definidos no estágio de planejamento e outros, mais pontuais, surgidos ao longo do processo. Em sua maioria, as alturas foram decididas após pesquisas ao piano e violino. Estes experimentos, e por consequência o resultado final, se utilizavam de um número limitado de padrões de agrupamentos verticais e horizontais, com elementos surgidos especificamente nesta composição e outros herdados de meus processos composicionais anteriores e de músicas de outros compositores tidas como referência.

No contexto do atonalismo não serial do *Septeto*, a repetição e variação de células melódicas é um procedimento frequente e importante. A célula inicial do primeiro movimento (fig. 45) é um elemento que surge variado em diversos pontos da música.

Figura 45 - Motivo inicial em sua anotação original.



Desde o princípio do processo da composição ficou assumido que este seria um dos materiais básicos da obra e frequentemente experimentei inserir variações suas ao buscar as notas das linhas melódicas horizontais. É relevante ressaltar que na grande maioria dos trechos onde se encontram fragmentos derivados desta sequência melódica não houve um planejamento de ali utilizá-la, sendo isso fruto de uma decisão pontual que surgiu como solução para o desenvolvimento melódico. Sempre tive em mente que sua repetição poderia contribuir para criar vínculos entre os movimentos, mas seu uso foi antes motivado pela solução prática que trazia no momento de tecer as melodias, de maneira que, se ele é reconhecível ao longo da obra e de fato for um gerador de unidade, isso é uma consequência bem vinda de uma ferramenta usada no processo. Nas figuras abaixo estão alguns trechos nos quais está inserida a célula inicial do movimento.

Figura 46 - Movimento I, compassos 173 – 175, acordeom.



Figura 47 - Movimento II, compassos 122 – 123, contrabaixo.



Figura 48 - Movimento VI, compassos 173 – 174, violino 2.

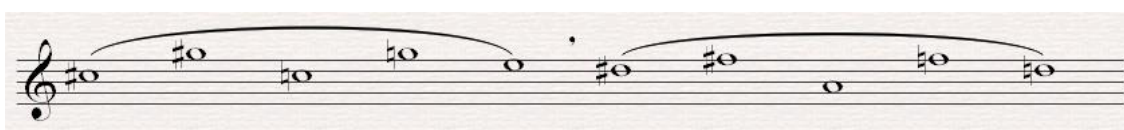


Figura 49 - Movimento VI, compassos 200 – 203, violino 1.



Esta célula melódica inicial do primeiro movimento tem sua origem em materiais anotados no processo pré-composicional. Antes de iniciar a composição da música, houveram tentativas de voltar a utilizar o sistema com o qual delimitarei a escolha de alturas no *Quinteto*, expandindo-o para uma sequência intervalar um pouco maior. Esta ideia não foi levada em frente, mas entre os fragmentos melódicos criados nesta pesquisa estava o que viria a ser usado na abertura do *Septeto*. A partir deste fragmento foi elaborada a sequência melódica que pode ser vista na figura 50, com o acréscimo de uma variação que funcionaria como consequente:

Figura 50 - Anotação inicial da linha melódica da abertura do *Septeto*.



Em dado momento, esta ideia foi lapidada para a versão que se encontra no *Septeto*, na qual optei por não usar uma repetição exata do contorno melódico no consequente, evitando a conclusão imitativa que descende uma terça menor, e o final foi elaborado tornando a sequência melódica mais assimétrica. A versão inicial, porém, revela com mais clareza a semelhança que existe entre esta célula melódica e a abertura do quinteto composto por mim em 2015, ambas com um motivo repetido com variação, articulado por pausas e apresentado por um instrumento solista. Este paralelo não me era desconhecido ao compor estes compassos iniciais do *Septeto*. De fato, eu buscava um efeito semelhante ao da composição anterior. Portanto, mesmo que indiretamente, tinha mais uma vez como referência o *Concerto para Piano e Cordas* de Alfred Schnittke, que foi uma das referências para o *Quinteto*. No entanto, existe um paralelo entre a abertura do *Septeto* e o *Concerto para Piano* maior do que o percebido na época da composição. Os compassos iniciais do *Concerto para Piano* podem ser observados na figura 1 (pág. 16). Na figura abaixo acrescento uma versão com a transposição meio tom acima do seu motivo inicial, explicitando a semelhança com o início do *Septeto*:

Figura 51 - *Concerto para piano e cordas* de Schnittke. Primeiros compassos transpostos um semitom acima.



Figura 52 - Notas iniciais do Septeto.



Com esta porção do motivo inicial do *Septeto*, sem a nota ré na qual se apoia antes do movimento melódico fluir, se obtém o mesmo vetor intervalar da melodia dos três primeiros compassos do *Concerto para Piano* de Schnittke: [202321]. Percebo este fato agora na posição de analista, mas como compositor esta semelhança intervalar me passou despercebido durante todo processo criativo. Sempre tive a impressão de que ao buscar os materiais melódicos para minhas composições estou continuamente distorcendo materiais musicais dos quais tenho memórias imperfeitas. Este eco da peça de Schnittke que permeia todo *Septeto* é talvez o exemplo mais flagrante que tive até hoje deste fenômeno. Este fato ilustra bem o que Salles, reproduzindo ideias de Borges, escreve a respeito do papel da memória adúltera no processo criativo:

"Borges (1984), especialmente preocupado com esta questão, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória: a imaginação é ato criador da memória. Ao mesmo tempo ao falar da leitura diz que o que chamamos de criação é uma mistura de esquecimentos e de recordações do que lemos". (Salles 2014, p.104, grifo nosso)

7.2 SEGUNDO MOTIVO DA ABERTURA

Na abertura da música o acordeom apresenta, no compasso 23, um segundo motivo. Em comparação com a célula melódica abordada anteriormente, esta possui um menor número de aparições ao longo da obra, porém todas com considerável peso dramático. Suas reiterações foram idealizadas em um momento de planejamento anterior à confecção dos trechos em que se inserem. Essa é uma importante diferença entre o uso desta célula e a outra abordada anteriormente, cujo uso foi, na maior parte dos casos, uma decisão pontual. Abaixo, na figura 53, a primeira aparição deste motivo, no compasso 23 do movimento I.

Figura 53 - Movimento I, compassos 21 – 24, acordeom e piano.

The musical score for Figure 53 consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the accordion. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 21 starts with a piano (p) dynamic. The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The accordion part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 22 has a mezzo-piano (mp) dynamic. Measure 23 has a piano (p) dynamic. Measure 24 has a piano (p) dynamic. The score includes slurs, accents, and a box highlighting the accordion part in measures 23-24.

No compasso 60 do primeiro movimento, este motivo com notas alternadas é usado para pontuar a seção. Neste trecho há o acréscimo de uma nota ao início do motivo, tornando-o tético, e uma mudança intervalar que consiste na substituição do intervalo de nona maior por uma sexta menor. Apesar da pequena variação, o motivo é bastante reconhecível e está inserido em uma posição de destaque, no ápice da seção.

Figura 54 - Movimento I, compassos 60 - 62.

The musical score for Figure 54 consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the accordion. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. Measure 60 starts with a fortissimo (ff) dynamic. The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The accordion part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 61 has a forte (f) dynamic. Measure 62 has a fortissimo (ff) dynamic. The score includes slurs and accents.

Novamente, com o uso do intervalo de sexta menor, o motivo é ouvido no terceiro movimento no compasso 12 (fig. 56). Foi durante a composição deste movimento que o motivo tomou sua forma atual, sendo que inicialmente não constava com a repetição de sua primeira nota. A utilização desta célula, como então se encontrava, consistiria da alternância La – Do - La, o que não me satisfaz. Por isso, tomei a decisão de inserir uma anacruse, repetindo a nota superior, como mostra a figura 55. Depois da alteração do motivo neste ponto, revisei sua aparição no início do primeiro movimento, lhe dando lá também esta

configuração. Essa pequena alteração foi assimilada e muitos dos usos posteriores deste motivo contaram com essa nota adicionada. No entanto, apesar de gerar esta mudança que se aplicou a música como um todo, este trecho foi alterado posteriormente. Esta seria a primeira célula melódica do movimento, no entanto, os compassos 1 a 11 foram depois anexados e o motivo, em sua nova posição, foi considerado mais adequado em sua forma original.

Figura 55 - Primeira versão dos primeiros compassos do terceiro movimento.

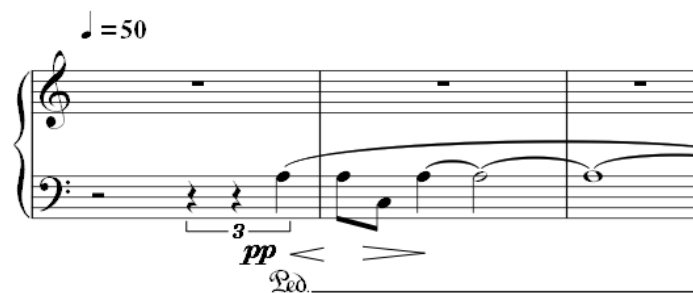


Figura 56 - Movimento III, compasso 11 a 15. Volta do motivo ao estado original.

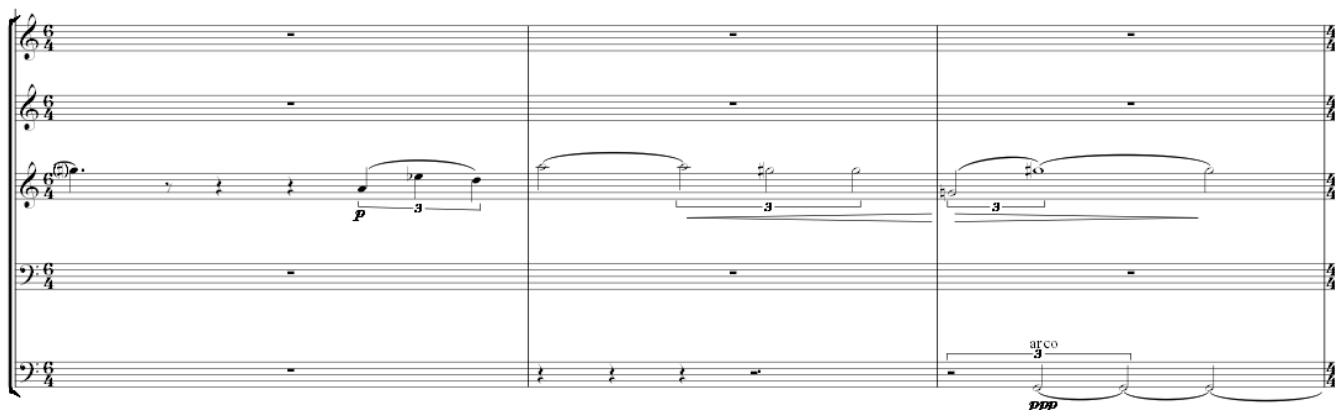
Figure 56 shows a musical score for measures 11 to 15 of the third movement. The bass clef contains the original motif with dynamics *pp* and *p*, and a hairpin crescendo. The treble clef has rests in all five measures.

No compasso 54 do quinto movimento, durante uma melodia que remete à abertura do primeiro movimento, há outro aparecimento deste motivo, no qual é feito uso de um intervalo de sétima maior, se aproximando mais da sonoridade de sua versão original. O motivo aparece com o intervalo original, a nona menor, no compasso 159 do sexto movimento em outra reiteração apresentada pela viola com o dobramento pelo piano - mesmo tratamento de orquestração que recebeu em seu primeiro aparecimento. Nas figuras abaixo os trechos do quinto e sexto movimento em questão:

Figura 57 - Movimento V, compassos 53 a 55, acordeom.



Figura 58 - Movimento VI, compassos 158 a 160, viola.



Esta célula tem um papel protagonista no final da música. Na *cadenza* do violino, antes do início do sétimo movimento, é repetida três vezes, com a sétima maior Re -Do# - Re tocada com harmônicos. No sétimo movimento ela está presente nos compassos 21-22, orquestrado nas cordas de maneira que a sexta maior La – Do – La define o contorno melódico dos blocos verticais. Este mesmo trecho foi escolhido para fechar a música, sendo repetido nos compassos 37-38.

Figura 59 - Movimento VI, compassos 336 a 341, violino 1.



Figura 60 - Movimento VII, compassos 20 a 22, cordas.

The image shows a musical score for four string staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) for measures 20, 21, and 22. The score is in 5/4 time. Measure 20 begins with a whole rest in all staves. In measure 21, the strings enter with a half note G4 in the first violin, a half note F4 in the second violin, a half note E4 in the viola, and a half note D4 in the cello/bass. In measure 22, the strings continue with a half note G4 in the first violin, a half note F4 in the second violin, a half note E4 in the viola, and a half note D4 in the cello/bass. The notes are beamed together across the measures.

7.3 Uso do motivo D.S.C.H

No *Septeto* presto homenagem a Shostakovich inserindo no quinto movimento o motivo utilizado por ele como assinatura musical (figura 61), fazendo uso dela em sua altura original - Re, Mib, Do, Si - e transposto. A utilização do motivo pode ser encontrada no compasso 52 e 53 do quinto movimento (figura 63), onde o caráter de citação é enfatizado com o uso de um gesto de dinâmica marcante do segundo movimento do quarteto de cordas Nº15 do compositor russo (figura 62).

Figura 61 - Motivo DSCH, nos primeiros compassos do Quarteto Nº8 de Shostakovich.

The image shows the beginning of a musical score for four string staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) for measures 1 through 4. The tempo is marked 'Largo' with a metronome marking of 63. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first violin part starts with a half note G4 in measure 1, followed by a half note F4 in measure 2, a half note E4 in measure 3, and a half note D4 in measure 4. The second violin part starts with a half note F4 in measure 1, followed by a half note E4 in measure 2, a half note D4 in measure 3, and a half note C4 in measure 4. The viola part starts with a half note E4 in measure 1, followed by a half note D4 in measure 2, a half note C4 in measure 3, and a half note B3 in measure 4. The cello/bass part starts with a half note D4 in measure 1, followed by a half note C4 in measure 2, a half note B3 in measure 3, and a half note A3 in measure 4. The notes are beamed together across the measures. Dynamics include 'p' (piano) and 'sola paco espress.' (solo, poco espressivo).

Figura 62 - Shostakovich, *Quarteto N°15*, segundo movimento.



Figura 63 - *Septeto*, movimento V, compassos 51 a 53.



7.4 Coleção octatônica

O motivo D.S.C.H se integra bem na linguagem de alturas do *Septeto* e há, inclusive, células melódicas similares em outros trechos da obra sem que tenha havido a intenção de citação. As notas deste motivo podem ser encaixadas em uma coleção octatônica, conjunto de notas que faço uso em alguns pontos da música e "consiste da alternância de 1 e 2 (diferente

da escala diatônica, onde os 2 predominam e os 1 são assimetricamente dispostos)" e "pode ser escrita somente de dois modos diferentes, ou começando com um 1 e alternando 1-2-1-2-1-2-1 ou começando com um 2 e alternando 2-1-2-1-2-1-2". (Straus 2000 :111). A octatônica é uma escala simétrica com transposições limitadas. Abaixo estão representadas as três coleções possíveis:

Do-Do# Re#-Mi Fa#-Sol La-Sib

Do Re-Mib Fa-Fa# Sol#-La Si

Do#-Re Mi-Fa Sol-Sol# La#-Si

A escala octatônica é usada em trechos do primeiro e sexto movimento, nos quais as linhas melódicas são construídas com a justaposição e sobreposição de agrupamentos de notas pertencentes às três transposições da escala. Na figura abaixo, em um exemplo do sexto movimento, estão grifados tais agrupamentos. A segunda nota de cada fragmento melódico do primeiro violino é uma bordadura cromática que não se encaixa no padrão escalar proposto, por isso o grifo inicia sempre na terceira nota.

Figura 64 - Movimento VI, compassos 1-7, violinos.

Coleção octatônica dos agrupamentos grifados:

1A: C, D-Eb, F-F#, G#-A, B

1B e 2C: C#-D, E-F, G-Ab, Bb-B

1C, 2A, 2B: C-Db, Eb-E, F#-G, A-Bb

Na figura abaixo está reproduzido um trecho da seção protagonizada pela viola e violoncelo, presente entre os compassos 63 e 76 do primeiro movimento. Juntamente com o uso de escalas octatônicas está presente o padrão usado para trabalhar as alturas no *Quinteto*. Sua presença poderia ser - como é em outros pontos da obra, especialmente o sexto movimento - apenas uma consequência do uso do padrão tom-semitom das octatônicas, mas aqui posso afirmar que foi usado deliberadamente. Esse padrão intervalar é usado para migrar de uma coleção octatônica para outra e está identificado como L13. Também são usadas as duas células melódicas do solo inicial do acordeom já abordadas até aqui, identificadas abaixo como M1 e M2². No exemplo abaixo, diferente do trecho inicial do sexto movimento antes abordado, as linhas melódicas se fixam em uma coleção octatônica por maior espaço de tempo, havendo maior estabilidade neste sentido. Ao final do trecho analisado há uma intensificação do cromatismo, abandonando por um momento o padrão octatônico. É interessante perceber que isso ocorre justamente antes que a linha melódica atinja seu ápice de registro, com o maior nível de cromatismo sendo usado para intensificar expressivamente essa chegada.

² Nesta análise, apenas saltos mais amplos que os de segunda menor foram classificados como uma reiteração deste motivo. No entanto a repetição das bordaduras, elemento temático da seção, surgiu como derivação deste motivo das notas alternadas.

Figura 65 - Movimento I, compassos 63 a 76, viola e violoncelo.

$\text{♩} = 75$
 A, Bb, C, Db, Eb(D#), E, F#, G
 L13
 L13
 L13
 L13
 A, Bb, C, Db, Eb, E, F#, G
 M2
 M1
 A, Bb, C, Db, Eb, E, F#, G
 D, Eb, F, F#, G#, A, B, C
 B, C#, D, E, F, G, G#, A#
 L13
 M1
 L13
 A, Bb, C, Db, Eb, E, F#(Gb), G
 D, Eb, F, F#, G#, A, B, C
 B, C#, D, E, F, G, G#, A#(Bb)
 A, Bb, C, Db, Eb, E, F#, G, G#
 D, Eb(D#), F, F#, G#, A, B, C
 B, C#, D, E, F, G, G#(Ab), A#(Bb)
 cromatismo intensificado
 Topo
 f
 B, C#, D, E, F, G, G#(Ab), A#(Bb)
 D, Eb, F, F#, G#, A, B, C

3

7.5 Segunda menor descendente e influência do *Concerto N°1 para Violino* de Shostakovich

O uso da escala octatônica explica em parte a grande frequência da segunda menor nas linhas melódicas da música. Mas enquanto as coleções octatônicas são usadas predominantemente no primeiro e sexto movimentos, a segunda menor aparece extensivamente em toda obra. Minha predisposição ao uso frequente da segunda menor vem de antes da composição do *Septeto* e posso afirmar que o uso da escala octatônica foi uma consequência dessa predisposição. A segunda menor aparece com mais frequência em movimento descendente, como uma apogiatura superior, e é um dos elementos melódicos

³ As notas em itálico estão ausentes nos trechos destacados, mas foram indicadas para explicitar a coleção octatônica em questão.

mais recorrentes do *Septeto*. Sua importância temática inicia no primeiro movimento e ecoa pelos seguintes.

Ao iniciar a composição do primeiro movimento, decidi fazer uso de uma linguagem com que eu já estivesse habituado, me permitindo buscar, dentro de um universo sonoro já parcialmente estabelecido, o conteúdo expressivo. Tive como referência neste momento o terceiro movimento de um quarteto de cordas que escrevi em 2014, que é uma peça lenta e introspectiva, com um afeto próximo do desejado para a abertura do *Septeto* e cuja principal referência foi o primeiro movimento do *Concerto para Violino N°1* de Shostakovich. Considero que o uso recorrente das segundas menores descendentes no *Septeto* tenha boa parte de sua origem na decisão de utilizar esta minha peça como referência, tendo sido influenciado indiretamente pelo uso delas no *Concerto para Violino N°1*. Nas figuras abaixo estão demonstrados trechos das músicas em questão, com o uso temático da segunda menor destacado.

Figura 66 - Shostakovich, Concerto para Violino N°1, violino.

Moderato $\text{♩} = 76$

padrão octatônico

10

14 *cresc.* *poco rit.* *mf*

19 *dim.* III II *p cresc.* I *f*

25

29 *dim.* *p*

Figura 67 - Quarteto N°2, movimento III, violino 1.

Figura 67 shows the first three staves of musical notation for Violin I in Movement III of Quartet No. 2. The first staff (measures 9-14) is in 3/4 time, featuring a melodic line with a *pp* dynamic and a *v* (vibrato) marking. The second staff (measures 15-20) continues the melody with a *p* dynamic and includes several downward-pointing arrows indicating fingerings. The third staff (measures 21-24) shows further melodic development with specific fingering numbers (1, 4, 3, 1) and a *p* dynamic.

Figura 68 - Movimento I, violino 1, compassos 45 a 48.

Figura 68 displays a single staff of musical notation for Violin I in Movement I, measures 45-48. The music is in 5/4 time and features a melodic line with a *pp* dynamic. The notation includes slurs, ties, and a triplet of eighth notes in measure 45.

Figura 69 - Movimento I, violoncelo, compassos 133 a 137.

Figura 69 shows a single staff of musical notation for Cello in Movement I, measures 133-137. The music is in 4/4 time and features a melodic line with a *f* dynamic. The notation includes slurs, ties, and triplet markings over eighth notes.

7.6 Peculiaridades das linhas melódicas do movimento II

Um dos objetivos na composição do segundo movimento foi de afastá-lo da sonoridade do movimento I. Essa diferente expressividade é obtida, em parte, pelas alturas e a maneira como foram utilizadas. Do ponto de vista horizontal, as linhas melódicas do segundo movimento, em especial sua primeira parte, possuem grande extensão. A utilização de linhas com esta característica foi pensada como ponto de afastamento do primeiro movimento, que faz uso de melodias com pequena extensão intervalar e um contorno ondulado, no qual os saltos geralmente são seguidos de movimento contrário. Enquanto o primeiro movimento, em seus momentos de maior abertura intervalar nas linhas horizontais, tem a extensão máxima de

décima, o segundo movimento frequentemente usa linhas que extrapolam a extensão de duas oitavas, com contornos melódicos de pouca ondulação, que não compensam os saltos com movimentos contrários, sendo francamente ascendentes ou descendentes. As figuras abaixo trazem alguns exemplos.

Figura 70 - Movimento II, piano, compassos 60 a 62.

The musical score for piano, measures 60-62, is written in 5/4 time. The right hand plays a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. The left hand has rests. Pedal markings are shown below the staves.

Figura 71 - Movimento II, cordas, compassos 18 e 19.

The musical score for strings, measures 18-19, is written in 5/4 time. It features five staves with various playing techniques and dynamic markings. The first staff has *ord. senza vibrato* and *p* to *mf*. The second staff has *ord. senza vibrato* and *p* to *mf*. The third staff has *sul pont.>>> ord.* and *p*. The fourth staff has *sul pont.* and *pp*. The fifth staff has *sul pont.* and *pp*.

Figura 72 - Movimento II, violino I, compassos 66 e 67.



7.7 Blocos verticais recorrentes

Em meio à variedade de agrupamentos verticais presentes no *Septeto* há dois padrões recorrentes. Estes padrões são introduzidos no movimento de abertura e explorados especialmente no segundo e sexto movimento. Um deles consiste em um grupo vertical de quatro notas, separadas pelos intervalos de semitom – tom – semitom, podendo ser considerado um fragmento de escala octatônica. Este bloco é usado principalmente em trechos rítmicos, como o compasso 159 do segundo movimento, onde o acordeom repete o bloco B#, C#, D#, E (figura 73).

O outro padrão vertical que pode ser encontrado em vários pontos da música é formado por três notas com a sobreposição de um intervalo de quinta justa e trítono. Nos compassos 39 e 40 do primeiro movimento se encontra sua primeira aparição, em uma sobreposição das duas posições em que é usado, com o semitom sobre a nota inferior da quinta (mão direita do piano) e com o semitom abaixo da nota superior da quinta (mão esquerda do piano).

Figura 73 - Movimento I, piano, compassos 39 e 40.

Há diversas recorrências deste padrão, nestas duas posições e em variações em que o intervalo de quinta é substituído por uma sexta maior ou quarta justa. Seu uso, especialmente

no segundo e sexto movimento, costuma vir associado a gestos rítmicos vigorosos em dinâmicas *f* ou *ff*. Este padrão de três notas, assim como o de quatro notas mencionado antes, tem papel importante no primeiro, segundo e sexto movimento, e também, mas, em menor quantidade, no quarto e quinto; são, portanto, elementos recorrentes que amarram os movimentos. Abaixo alguns exemplos:

Figura 74 - Movimento II, compasso 119, piano.

Figura 75 - Movimento II, compassos 158 e 159, acordeom.

Figura 76 - Movimento VI, compassos 53 a 55, piano.

Figura 77 - Movimento VI, compassos 121 e 123, cordas

The image shows a musical score for strings, measures 121 and 123, marked *ff*. The score is written for five staves: two violins (top two staves), two violas (middle two staves), and a double bass (bottom staff). The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of chords and intervals. A vertical box highlights the interval of a minor second between the two violins in measure 123.

7.8 Microtonalismo e intensificação do cromatismo no quarto movimento

O intervalo de segunda menor é, como se viu, um elemento comum a todo *Septeto*, seja no seu uso horizontal ou vertical. No quarto movimento, o uso deste intervalo é ainda mais constante. Nele são usadas cordas duplas nas cordas para gerar clusters de até nove notas. O uso repetido de clusters cromáticos em dinâmicas elevadas ajuda a fazer deste o movimento mais tenso da música, trazendo para seu caráter algo de grotesco. A figura abaixo, com um trecho inserido em um contexto de dinâmica *ff*, ilustra esse recurso.

Figura 78 - Movimento IV, compassos 53 e 54.

The image shows a musical score for strings, measures 53 and 54, marked *ff*. The score is written for five staves: two violins (top two staves), two violas (middle two staves), and a double bass (bottom staff). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of chords and intervals. A vertical box highlights the interval of a minor second between the two violins in measure 54.

Neste movimento também são usados quartos de tom. No compasso 4 há um *cluster* microtonal, no qual são tocadas cinco notas diferentes confinadas no espaço de uma segunda maior. O microtonalismo é depois reiterado no quinto movimento, entre os compassos 26 – 33. Nas figuras abaixo se pode observar os dois trechos, do quarto e quinto movimento.

Figura 79 - Movimento IV, compassos 1 a 4, cordas.

arco ♩ = 72

Violin I: *ppp*, *pp*, *fpp*, *f*

Violin II: *ppp*, *pp*, *fpp*, *f*

Viola: *ppp*, *pp*, *fpp*, *f*

Cello: *ppp*, *pp*, *mf*, *f*, *p*

Contrabaixo: *ppp*, *fpp*, *ppp*

Figura 80 - Movimento V, compassos 30 – 35, cordas.

Violin I: *pp*

Violin II: *pp*

Viola: *pp*

Cello: *pp*, arco

Contrabaixo: *pp*

7.9 Natureza diatônica do sétimo movimento

O sétimo movimento foi composto tendo como referência o movimento III do *Quarteto de cordas N°2* de Alfred Schnittke (fig. 82). Em ambas as peças, uma textura

homorrítmica se movimenta de uníssonos e intervalos justos a clusters. Além do tratamento de dinâmica (indicada como *pp*) o que traz para o movimento final do *Septeto* sua expressividade característica é a presença reduzida de segundas menores e maior presença de segundas maiores, afastando-se da sonoridade predominantemente cromática do restante da música. Há a presença de alguns clusters cromáticos, mas usados para criar uma tensão que rapidamente se dissolve com a volta do ambiente diatônico, que pode ser observado no fragmento da figura 81.

Figura 81 - Movimento VII, compassos 16 – 21.

Figura 82, Schnittke, Quarteto N°2, movimento III.

8 ORQUESTRAÇÃO COMO GERADORA DE DINÂMICA EXPRESSIVA NA FORMA GERAL

A orquestração de cada movimento foi decidida no planejamento da composição como um todo, sendo considerada como recurso essencial para gerar diversidade e definir as peculiaridades de diferentes momentos da peça. A possibilidade do uso de diferentes técnicas de geração do som pelas cordas foi também levada em conta neste planejamento, considerando uma dinâmica de orquestração com a troca de protagonismo, saída e entrada de cena dos instrumentos ao longo da música. As cordas foram consideradas como um instrumento, sintetizando a instrumentação como um trio formado por: piano, acordeom e cordas. A tabela abaixo mostra a instrumentação e os protagonistas de cada movimento:

Tabela 2 - Instrumentação do Septeto.

Movimento	Instrumentação usada	Protagonismo passa por:
I	Acordeom, piano e cordas. Porém, apenas um <i>tutti</i> , na última seção.	Acordeom e cordas
II	Acordeom, piano e cordas.	Piano e acordeom
III	Piano	Piano
IV	Cordas	Cordas
V	Piano, acordeom, cordas	Piano e acordeom
VI	Piano, acordeom, cordas	Todos
VII	Cordas	Cordas

O piano tem a presença mais constante ao longo da música, estando ausente apenas no quarto e sétimo movimento. O terceiro movimento, logo antes desta saída de cena, é tocado apenas por ele, sendo o único movimento a utilizar um único instrumento. O uso do piano

solo neste ponto da música foi motivado pelo desejo de um esvaziamento sonoro e cênico que gerasse um momento intimista e de reflexão. A escolha do piano se deve à sua possibilidade de preencher os espaços de tempo entre as figuras com reverberações, criando um ambiente etéreo e de quase silêncio. O recurso de orquestração utilizado foi essencial para que o terceiro movimento cumprisse a função de ponto de descanso antes da segunda metade da música e com isso fosse potencializado o efeito dramático do movimento IV.

As cordas são as protagonistas do quarto e sétimo movimentos, que possuem expressividades bastante diferentes. O quarto movimento foi imaginado como o ponto de maior tensão da música e o naipe de cordas foi considerado adequado para expressar o caráter de desespero e perversão planejado. O acordeom possui, com uso do fole, um controle de dinâmicas semelhante ao das cordas e poderia contribuir para o efeito expressivo pretendido. Optei, no entanto, por usar apenas as cordas para dar identidade ao movimento e valorizar a volta do acordeom no quinto movimento.

A homogeneidade do som das cordas também foi desejada para o sétimo movimento. Por este motivo, resisti à ideia de incluir o acordeom, que inevitavelmente geraria uma segunda camada de som, pois, com as cordas tocando em *pp* e *ppp*, pouco se amalgamaria e seria ouvido como outro plano da textura. O piano fez parte do movimento e só foi excluído após a gravação do material. Essas decisões se reforçaram no momento que percebi o significado cênico e dramático da saída de cena destes instrumentos. O acordeom e piano tem uma participação protagonista, sendo um solo do acordeom que abre a música; a ausência destes instrumentos no poslúdio é compatível cenicamente com o caráter fúnebre do final da obra, havendo concretamente a perda de elementos sonoros.

As sonoridades escolhidas para o segundo movimento afastam-no expressivamente do primeiro e também abrem um espaço temporal no qual as cordas tocam com técnicas expandidas, dando maior impacto para o quarto movimento, no qual volta a ser utilizada a técnica de produção de som usual deste naipe, permitindo que os instrumentos soem plenamente. Durante a primeira metade do segundo movimento, notas sustentadas são executadas pelas cordas com uso de harmônicos, *sul ponticello* e tremolo. Na segunda metade do movimento, quando o discurso apresenta um caráter mais rítmico, as cordas assumem uma função percussiva fazendo uso de *pizzicatos*, *legno battuto*, percussão no tampo, ruído gerado com o uso do arco sobre as cordas abafadas pela mão esquerda e ainda uma técnica de arco indicada como "*spicato quase vertical*", na qual um *spicato* é executado com movimento mais vertical que o usual, gerando ruído e criando um efeito percussivo. Do ponto de vista

expressivo, estes sons combinam com o caráter rítmico e ritualístico da segunda parte do movimento e, do ponto de vista formal, é criado um percurso para as cordas, que inicia com elas tocando em ordinário no primeiro movimento, passando pelo uso de notas sustentadas com menor projeção, técnicas de alto decaimento e ruído, até o ponto de ouvir-se apenas o som de percussão no tampo ao final do segundo movimento, após o qual o naipe sai momentaneamente de cena.

9 RITMO E MÉTRICA

As características rítmicas de cada movimento foram imaginadas na fase do planejamento da peça como um todo e, juntamente com a orquestração, considerados os principais responsáveis pela caracterização dos movimentos e pelas variações expressivas da peça. Neste capítulo, se buscará salientar as características rítmicas predominante de cada movimento a partir de dois parâmetros, regularidade métrica e sensação de pulso.

9.1.1 Movimentos I e VII, pulso perceptível e maior estabilidade métrica

Para os movimentos de abertura e fechamento foi desejado um caráter predominantemente *cantabile*, para o qual seria adequada maior estabilidade rítmica e métrica. Por este motivo os movimentos I e VII são metricamente os mais estáveis, possuindo também um pulso perceptível. O sétimo movimento da música se mantém predominantemente em um compasso quinário e as linhas melódicas das cordas em muitos momentos explicitam esta fórmula de compasso. O pulso lento se mantém sempre perceptível, sendo a unidade rítmica mínima utilizada. A flexibilidade métrica no primeiro movimento é maior, porém nunca deixa-se de sentir a presença de uma unidade rítmica organizadora. A sensação de alguma regularidade é predominante, o pulso se obscurece apenas em trechos pontuais onde há mudanças de andamento e outros que foram escritos buscando criar exceções à sensação de estabilidade predominante. É o caso dos compassos iniciais, cujo ritmo busca aparentar a liberdade de um improviso e também dos compassos 156 a 162 (fig. 83), onde uma maior complexidade é usada para diminuir a clareza do pulso na linha do acordeom.

Figura 83 - Movimento I, compassos 156 - 162, acordeom.

The musical score for the accordion in measures 156-162 is written in a single system. It begins at measure 156 with a forte (*f*) dynamic and the instruction "com liberdade". The melody consists of eighth notes, many of which are grouped in triplets. Slurs are used to encompass these triplet groups and larger phrases. Measure 160 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes in measure 162 with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

9.1.2 Movimento IV, alternância de flexibilidade e regularidade

O quarto movimento possui pulso discernível e alguma regularidade métrica. Nele houve o objetivo de combinar de alguma maneira a estabilidade presente no movimento I com a flexibilidade que existe, como se verá mais a frente, na primeira parte do movimento II. Desta maneira se alternam momentos com linhas melódicas tocadas por um único instrumento, geralmente de maior flexibilidade rítmica, e outros onde o grupo toca em blocos homorrítmicos, nos quais o ritmo é mais vigoroso. Os compassos 43 a 46 (fig. 84) ilustram o primeiro caso: neles a viola executa uma melodia que, com uso de diferentes quiálteras, cria o efeito de *accelerando* tornando a linha mais flexível ritmicamente e confere a expressividade da linha melódica um que de inquietude e ansiedade. Logo em seguida, em uma seção homorrítmica, apesar dos deslocamentos de acentuação interna nos compassos, a métrica quaternária fica evidenciada e há forte sensação de presença de pulso, como se pode ver na figura 85. O movimento homorrítmico em conjunto com o ritmo estável e pesado foi usado com intuito de valorizar a sonoridade dos clusters e criar a tensão desejada neste ponto da peça. (ou, com intuito de aumentar a tensão desejada neste ponto da peça, com a valorização da sonoridade dos clusters).

Figura 84 - Movimento IV, compassos 43 a 46.

The musical score for Movimento IV, measures 43-46, is presented in five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff (treble) starts with a *pp* dynamic and features a long note with a slur. The second staff (treble) starts with a *p* dynamic and also has a long note with a slur. The third staff (bass) features a complex rhythmic pattern with triplets and a *mf* dynamic. The fourth staff (bass) starts with a *p* dynamic and has a long note with a slur. The fifth staff (bass) starts with a *pp* dynamic and has a long note with a slur. The score includes various dynamic markings (*pp*, *p*, *mf*, *ff*, *f*) and articulation marks (accents, slurs, trills, triplets).

Figura 85 - Movimento IV, compassos 53 a 55.

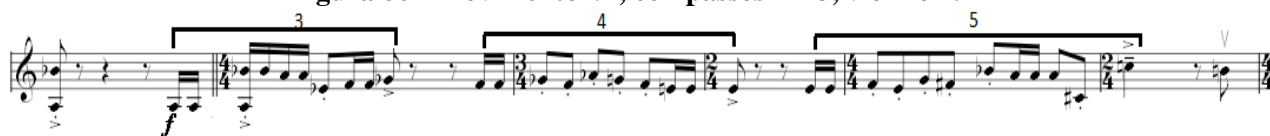
The musical score for Movimento IV, measures 53-55, is presented in five staves. The music is in 4/4 time and is characterized by frequent triplets and accents. The first staff (treble) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The second staff (treble) also features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The third staff (bass) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The fourth staff (bass) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The fifth staff (bass) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The score includes various dynamic markings and articulation marks (accents, slurs, triplets).

9.1.3 VI, clareza do pulso, regularidade métrica com frequentes quebras

O sexto movimento tem como aspecto marcante seu vigor rítmico, com a sensação do pulso muito clara e presente. O contraponto usado mantém, de maneira geral, uma complementaridade rítmica entre as vozes que resulta na contínua subdivisão do pulso em colcheias. No material com caráter de dança que constitui a seção inicial - e sua retomada no compasso 206 - existe alguma regularidade, mas que frequentemente é quebrada com diversos

jogos rítmicos. Nos primeiros compassos do movimento, por exemplo, o violino I toca uma linha melódica na qual as três primeiras células se tornam gradativamente maiores, com 3, 4 e 5 pulsos cada uma, respectivamente, como pode-se ver na figura 86. Dessa maneira, a métrica se torna irregular e mais complexa, enquanto os padrões rítmicos utilizados são poucos e redundantes.

Figura 86 - Movimento VI, compassos 1 – 3, violino 1.



Em seguida, no *tutti* que inicia no compasso 9, a fórmula de compasso se estabiliza em um compasso quaternário e a linha melódica superior, nos violinos e acordeom, muitas vezes repete cada padrão melódico duas vezes, criando regularidade. No entanto, essa mesma linha trabalha também com variações na métrica, por exemplo, ao usar figuras téticas (compassos 9, 10 e 11), seguidas do deslocamento da acentuação para o contratempo (11 e 12) e voltando a acentuação tética no compasso 13. Esse *tutti*, bem como sua reiteração e desenvolvimento a partir do compasso 206, utiliza esse tipo de deslocamento constantemente, buscando equilibrar regularidade, previsibilidade e redundância rítmica com variações e surpresas.

Figura 87 - Movimento VI, compassos 9 – 14, violino I.



O sexto movimento conta também com uma seção de ritmo aditivo, entre os compassos 96 - 125, na qual podem ser sentidas variações no pulso conforme os diferentes agrupamentos de colcheias em células melódicas. A subdivisão constante em colcheias dá ao trecho um caráter ritualístico, mantém sua energia e permite que se possa criar irregularidade nos agrupamentos sem que o trecho soe demasiadamente complexo ritmicamente. Os ataques

da viola e violoncelo em sua maioria sublinham a acentuação da linha solista, mas por vezes acontecem deslocados, atacando na segunda colcheia de grupos de três ou quatro, contrariando o padrão estabelecido. Abaixo, a figura 88, evidencia o procedimento.

Figura 88 - Movimento VI, compassos 96 – 100, cordas.⁴

9.1.4 Segunda parte do movimento II, pulso presente porém ambíguo, irregularidade métrica

A segunda parte do movimento II é, assim como o sexto movimento, um momento ritmicamente vigoroso e mantém em quase toda sua extensão um ostinato com sonoridades percussivas nas cordas. A sensação de pulso é forte e constante. No entanto há ambiguidade quanto a esse parâmetro, podendo se sentir como unidade de tempo a semínima (60BPM), a colcheia (120BPM) e, por vezes, a colcheia de tercina (180BPM). Junto com essa ambiguidade do pulso há uma preponderância da irregularidade rítmica, havendo constantes deslocamentos da acentuação rítmica, como é o caso da linha do contrabaixo nos compassos 123 e 124, que pode ser vista na figura 89. É relevante perceber que apesar da segunda parte do movimento II possuir em comum com o movimento VI o uso ritmico vigoroso, o caráter destes dois pontos da música não é o mesmo. A maior presença de regularidade e o uso de linhas melódicas mais longas no sexto movimento estabelece um diálogo com danças festivas, enquanto na segunda parte do segundo movimento sente-se um pulso forte constante, sem hierarquia métrica, e dessa maneira é gerado um caráter ritualístico.

⁴ Grifo nos ataques deslocados em relação à linha do violino II.

Figura 89 - Movimento II, compassos 123 e 124, contrabaixo.



Na seção que inicia no compasso 148, a linha melódica do acordeom foi escrita com a mesma lógica aditiva nos compassos 96 a 125 do sexto movimento. No segundo movimento optei pela grafia em 12/8, do qual a semicolcheia é a unidade mínima da linha do acordeom, a partir da qual são feitos os agrupamentos. O ostinato percussivo das cordas usa constantemente uma sincopa, repetindo colcheias pontuadas; metricamente, esta figura, mais que a semínima pontuada, é sentida como o pulso desta linha. Desta maneira, em muitos trechos da seção há uma sobreposição deste pulso a 120bpm, e outro a 180bpm, percebido na linha solista quando agrupa pares de semicolcheias, criando-se assim um efeito polirrítmico. A fórmula de compasso foi mantida fixa em 12/8 para não criar uma desnecessária e indesejada complexidade na grafia da linha do ostinato que, caso fossem feitas as frequentes trocas de compasso da seção ritmicamente semelhante do sexto movimento, seria escrita com constantes deslocamentos, indo na contramão de seu resultado de regularidade. Na figura abaixo, os compassos iniciais da seção em questão:

Figura 90 - Movimento II, compassos 148 e 149.
Acordeom, piano, violoncelo e contrabaixo.

Musical score for measures 148 and 149 in 12/8 time. The score is arranged in four systems. The top system is for the accordion, showing a melodic line with slurs and dynamics like *ff* and *pp*. The second system is for the piano, with a bass line featuring a strong *ff* dynamic and a *pp* dynamic. The third system is for the cello, with the instruction "arco spicato, quase vertical" and a *ff* dynamic. The bottom system is for the double bass, with the instruction "con legno batuto" and a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

9.1.5 Primeira parte do Movimento II, pulso obscurecido e irregularidade métrica

Como já foi mencionado anteriormente, o movimento II foi composto com objetivo de afastar a música da expressividade do movimento de abertura. Por este motivo decidi, na primeira metade do movimento II, pelo uso predominante de materiais com o pulso pouco discernível e ausência de regularidade métrica. Ao longo desta primeira parte do movimento, o piano e acordeom diversas vezes usam a justaposição de divisões gradativamente maiores ou menores do pulso, gerando a sensação de *accelerandos* ou *ritardandos* sem mudanças reais no pulso, como é o caso do compasso 41 (fig. 91). Outro exemplo de recurso rítmico utilizado para causar uma ilusão de mudança de pulso está nos compassos 46 e 47, as quintinas do piano agrupadas em pares deslocam a métrica e criam essa sensação de que houve um *accelerando* no pulso, como se vê na figura 92. Esse uso horizontal de diferentes divisões do pulso, e sua sobreposição vertical, gera uma sensação de pulso flexível e de grande irregularidade métrica.

Figura 91 - Movimento II, compassos 41 a 43, piano.

The musical score for Figure 91 shows three measures in 4/4 time. The piano part (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The bass line (bass clef) starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes and an 8th note marked with an 8#.

Figura 92 - Movimento II, compassos 47 a 49, piano.

The musical score for Figure 92 shows three measures in 4/4 time. The piano part (treble clef) features quintuplets of eighth notes, with dynamics ranging from piano (*pp*) to piano (*p*) and a *ritardando* marking. The bass line (bass clef) also features quintuplets of eighth notes, marked with piano (*pp*).

9.1.6 Movimento III, ausência de pulso ou métrica

O terceiro é o movimento onde há o maior obscurecimento do pulso. Nele, as poucas notas das figuras, a variabilidade de divisões usadas nelas e principalmente seu grande espaçamento trazem a sensação de que o movimento se trata de um improviso sem pulso estabelecido. Não há também relação métrica perceptível entre o aparecimento das figuras, pois são separadas por espaços longos e irregulares.

9.1.7 Movimento V, pouca sensação de pulso e irregularidade métrica

O quinto movimento inicia com um discurso fragmentado no qual, mesmo que haja uma discreta sensação de pulso, não percebe-se regularidade métrica. Entre os compassos 33 e 41, esse discurso fragmentado dá lugar a uma linha mais longa e constante do piano, mas a percepção do pulso ainda é difícil por conta da irregularidade rítmica do material. A partir do compasso 43, a sensação de pulso continua presente, porém pouco clara pois a rítmica da linha melódica do acordeom cria o efeito de *rubato*. Apenas em seus últimos compassos, já ao final do processo de transição para o movimento VI, se percebe com clareza o pulso e passa a haver maior regularidade métrica.

9.2 Heterofonia e polirritmia

A sobreposição de subdivisões é um procedimento rítmico recorrente no *Septeto*, usada com diferentes objetivos expressivos. Estes segmentos de natureza polirrítmica fazem parte de materiais surgidos com experimentos composicionais inspirados em trechos do *Quarteto para cordas N°3* de Alfred Schnittke. Nestes o compositor pontua frases com intensificações rítmicas nas quais sobrepõe variações que geram momentos de grande agitação e ruptura na continuidade. Nas figuras abaixo se pode observar o procedimento em questão nos compassos 7 - 8 (dois antes de 2) e 122 - 123 do segundo movimento do *Quarteto N°3*.

Figura 93 - Schnittke, Quarteto N°3, segundo movimento, compassos 1 a 11.

The musical score for Schnittke's Quartet No. 3, second movement, measures 1-11, is presented in a four-staff format. The tempo is marked 'Agitato' and the section is labeled 'II'. The first measure is marked with a circled '1'. The score includes dynamic markings such as 'p (2ª volta f)', 'ff', and 'f'. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

Figura 94 - Schnittke, Quarteto N°3, segundo movimento, compassos 122 e 123.

The musical score for Schnittke's Quartet No. 3, second movement, measures 122-123, is presented in a four-staff format. The section is marked with a circled '12' above the first staff. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'f'. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

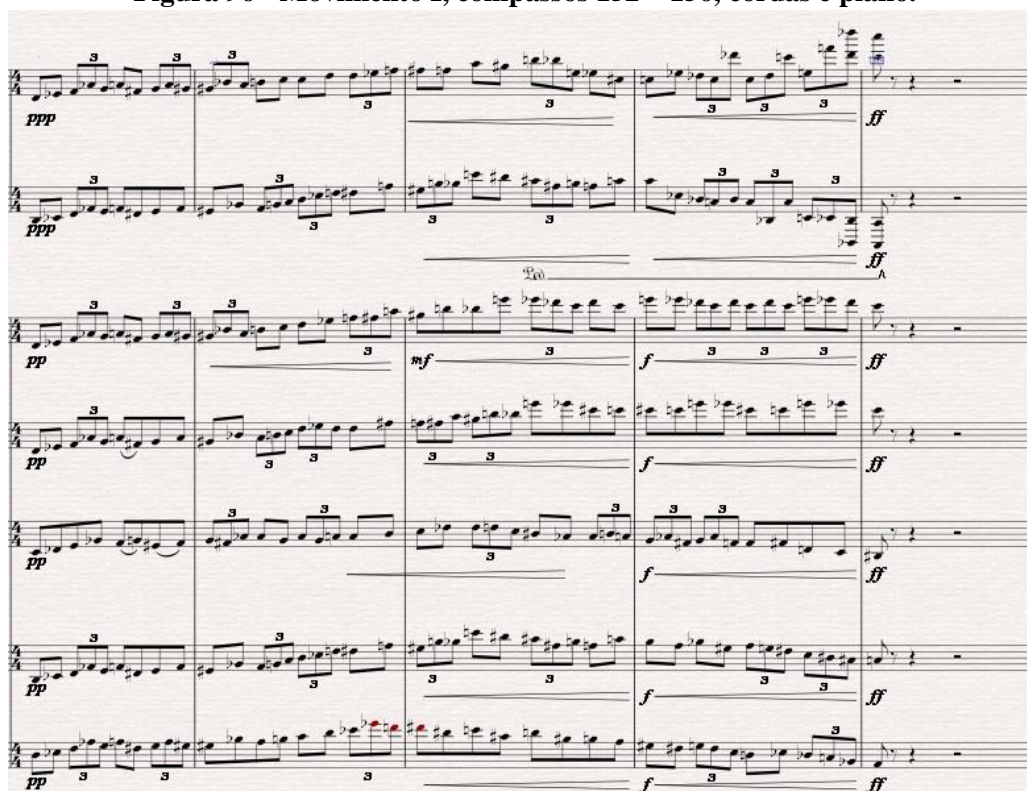
A heterofonia é um recurso textural usado em momentos pontuais do *Septeto* e sua incorporação à minha linguagem adveio de experiências com o procedimento rítmico observado acima na música de Schnittke. Na heterofonia, variações rítmicas da mesma linha melódica são executadas simultaneamente. Um exemplo pode ser observado nos compassos 41 a 43 do primeiro movimento, onde é tocada a mesma sequência de notas pelos dois violinos, porém com uma defasagem criada a partir de uma variação rítmica.

Figura 95 - Movimento I, compassos 41 a 43, violinos.



O mesmo procedimento, expandido para todas as cordas e piano, gera uma textura heterofônica mais densa nos compassos 152 a 156. Neste trecho, apresentado abaixo na figura 96, são somados vários fatores para criar uma rápida e violenta intensificação, combinando a densificação da textura com o crescendo da dinâmica e o movimento ascendente.

Figura 96 - Movimento I, compassos 152 – 156, cordas e piano.



No sexto movimento, no compasso 187, a escalada do violino II, que pontua e impulsiona a música para uma nova seção, é intensificada pelo primeiro violino e viola. Aqui

também há uma relação de heterofonia entre as vozes, com superposição de diferentes divisões rítmicas aplicadas as mesmas notas:

Figura 97 - Movimento VI, compassos 185 - 189, violinos e viola.

The musical score for Movement VI, measures 185-189, is written for Violins and Viola. It is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns. The first violin part starts with a *fff* dynamic and includes a *8va* marking. The second violin part features triplets and quintuplets, with dynamics ranging from *ff* to *f*. The viola part begins with a *mf* dynamic and includes triplets and quintuplets, with dynamics ranging from *f* to *ff*. A tempo marking of 120 is indicated at the beginning of the section.

No compasso 39 do quarto movimento há um trecho que cumpre a função de conexão, direcionando o discurso para o *ff* do compasso 40. Essa passagem é gerada com o mesmo procedimento rítmico usado para criar as texturas heterofônicas citadas, porém com maior complexidade rítmica, sobrepondo três subdivisões diferentes.

Figura 98 - Movimento IV, compassos 38 a 40.

The musical score for Movement IV, measures 38-40, is written for Violins and Viola. It is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns. The first violin part includes triplets and quintuplets, with dynamics ranging from *pp* to *fff*. The second violin part features triplets and quintuplets, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The viola part includes triplets and quintuplets, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The bass part features a long note in measure 38 and a triplet in measure 39, with dynamics ranging from *f* to *ff*.

No segundo movimento do *Septeto* há trechos criados a partir de princípio técnico semelhante, porém com outra função expressiva. Na figura abaixo, correspondente aos compassos 33 a 40, pode-se ver colcheias, semínimas e quiálteras de semínima em um

contraponto que obscurece a sensação de pulso da passagem. A execução em *sul ponticello* torna as linhas melódicas menos distinguíveis, pois cada nota executada é colorida por ruídos e parciais agudos. Este trecho estaciona o discurso em um momento no qual não há protagonismo de nenhum instrumento; o destaque está na textura resultante, que apenas nos últimos compassos ganha direcionalidade, com intensificação da dinâmica e movimento ascendente. Neste trecho a sensação do pulso é obscurecida pela complexidade rítmica vertical, de maneira que o procedimento inspirado em momentos pontuais da música de Schnittke foi aplicado a uma porção mais ampla de música.

Figura 99 - Movimento II, compassos 33 – 40, cordas.

The image displays a musical score for strings, measures 33 to 40. It consists of five staves. The top four staves are for the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, all marked 'sempre sul pont.' (always sul ponticello). The bottom staff is for the Double Bass, marked 'sul A' and 'ord.' (order). The score features complex rhythmic patterns with frequent triplets and dynamic markings ranging from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The bottom staff includes specific fingerings for the double bass: 'sul A', 'sul D', 'sul G', 'sul A', and 'sul G'. The overall texture is dense and complex, with a focus on timbre and dynamics over a clear pulse.

Mais à frente, nos compassos 48 - 50, este recurso textural é exacerbado em um trecho micropolifônico, no qual a música é estacionada por um momento em uma espécie de nuvem sonora de harmônicos. Seu contraponto é também construído para criar complexidade rítmica entre as vozes e as linhas melódicas ficam confinadas a um espaço de uma terça menor, havendo constantes cruzamentos de vozes e batimentos de semitons.

Figura 100 - Movimento II, compassos 48 – 50.

(ou natural, sul G e D)
 arco
 sul pont.
pp
p
mf
p
mf
p
mf
p
pp

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS, AUTOCRÍTICA E PERSPECTIVAS

Os comentários finais que serão agora apresentados consistirão de uma avaliação crítica dos resultados observados a partir da gravação presente neste trabalho, com o foco nos problemas composicionais e objetivos expressivos tratados no memorial. Também serão apresentados alguns de meus objetivos para um futuro próximo, os quais podem ser vistos como respostas a esta autoavaliação, assim como à vivência que tive no mestrado.

No processo de composição do *Septeto*, o planejamento dos movimentos e seus eventos internos foi uma de minhas preocupações centrais durante o processo de composição. Cada movimento teve um processo com suas particularidades e com diferentes abordagens, como o primeiro movimento que seguiu um plano de maneira bastante fiel; o movimento II, cuja primeira parte passou por diversas edições; e o movimento VI, que teve materiais gerados por um plano formal, que depois foi remodelado para melhor acomodar estes materiais. Ao ouvir o resultado da gravação, sinto-me satisfeito com a forma geral do *Septeto*. É relevante mencionar que, se por um lado houveram ajustes a nível local nos movimentos, a forma geral planejada não passou por reformulações. Essa impressão positiva do resultado da macroforma confirma e intensifica meu desejo de, em futuras composições, tornar mais cuidadoso e detalhado o planejamento de minhas músicas antes de iniciar a elaboração dos materiais, exercitando a imaginação e capacidade de abstração.

O desejo pela melhora do processo composicional neste ponto inicial, antes de começar a elaboração dos materiais e sua grafia na partitura, tem relação com outro objetivo - o de otimizar o processo de composição. Uma das autocríticas que faço neste momento é de que a composição do *Septeto* poderia ter sido realizada em menor tempo e com mais objetividade. Uma composição mais assertiva e escrita em menor tempo poderia ter permitido a performance da música em um recital em 2016, considerando que as partes poderiam ter sido enviadas com maior antecedência e o recital organizado com um prazo mais confortável. A finalização da primeira versão em menor tempo também permitiria que várias das revisões feitas no início de 2017 fossem realizadas ainda em 2016. É possível argumentar que o *Septeto* foi uma composição que teve como objetivo, antes de tudo, o meu desenvolvimento como compositor, e não era mesmo desejável uma maior preocupação com prazos. No entanto, acredito que qualquer peça que eu venha compor em um futuro próximo compartilhará do mesmo objetivo de desenvolvimento e aprimoramento de minha linguagem. Portanto, é preciso saber estabelecer um equilíbrio entre esse aspecto e um maior domínio do

processo que seja condizente com uma produção mais numerosa e que respeite os prazos necessários.

Como colocado antes, avalio positivamente a forma geral do *Septeto*. No entanto, vejo algumas fraquezas da execução do material, que, por vezes, não atinge alguns dos objetivos expressivos. O primeiro - e talvez o ponto principal - diz respeito à organização das alturas ao longo da música. Após audições da gravação, constatei que em alguns momentos da peça existe uma redundância na linguagem intervalar maior do que a que foi pretendida e percebida durante o processo composicional. Desta maneira surge um desequilíbrio nas relações entre unidade geral, unidade local e manutenção do interesse na música.

A primeira metade do segundo movimento foi composta com o objetivo básico de afastar-se da sonoridade do primeiro movimento. Suas peculiaridades no trato das alturas, como as linhas melódicas com grande extensão e uso de saltos intervalares amplos, contribuem para sua identidade sonora. No entanto, há uma quantidade de recorrências de elementos do primeiro movimento maior que a desejada. Horizontalmente, estes dois movimentos compartilham o uso frequente de nonas e sétimas maiores e, principalmente, segundas menores descendentes; verticalmente, os blocos verticais com quinta justa e trítone também criam um paralelo entre os dois.

No quarto movimento, a organização de suas alturas, mais especificamente nas linhas horizontais, apresenta redundâncias dos materiais apresentados nos primeiros dois movimentos. O tipo de contorno melódico usado, semelhante ao do movimento I, e a repetição da segunda menor descendente, são recorrências que não permitem que o quarto movimento tenha a identidade expressiva marcante desejada. Isto o faz soar como uma retomada de materiais com variação, após a digressão reflexiva do terceiro movimento, quando o objetivo era que soasse como um material novo, possuidor de maior peso dramático.

A recorrência de elementos reconhecíveis foi muitas vezes utilizada com objetivo de proporcionar peso expressivo para uma passagem. Este é um recurso que considero valioso, mas detecto que sua força ficou prejudicada no sexto e sétimo movimento pelo desgaste dos motivos, cuja reiteração passou a soar como um evento comum. Acredito que a música teria se beneficiado caso tivessem sido estabelecidos um número maior de motivos. Dessa maneira, sem deixar de haver reiterações e ecos, a redundância e desgaste seriam reduzidos, pois haveria maior variabilidade no material a ser utilizado. Questiono-me se, por exemplo, o solo lento da viola que inicia no compasso 138 do sexto movimento não teria melhor impacto caso

pudesse fazer uso de outro material reconhecível. Esse trecho parece sofrer com certa fadiga em relação ao material que o constitui, criada pelas suas recorrências anteriores, em especial o solo do acordeom do quinto movimento.

Do ponto de vista da orquestração, enxergo um desequilíbrio no sexto movimento, no qual o protagonismo, a partir de sua segunda metade, pende para as cordas. Em relação à forma total da música, vejo como um problema que no ápice deste movimento - que tem um papel conclusivo - o piano e acordeom sejam relegados a um papel coadjuvante. Esse também é um problema para o sexto movimento em si. A partir de sua segunda metade o movimento VI parece se tornar cansativo. Utilizar uma orquestração mais variada, alternando o protagonismo entre cordas, acordeom e piano, poderia contribuir para uma melhor manutenção do interesse.

Outro recurso que foi pouco explorado no movimento VI como um todo é a dinâmica. O uso quase constante de dinâmicas entre *mf* e *ff* contribuem para a saturação do material antes do desejado. Portanto seria interessante a presença de seções em dinâmicas baixas e maior alternância de dinâmicas contrastantes, criando variabilidade. O sexto movimento parece carecer também de um número maior de pontuações no discurso a um nível local. Existem muitas conexões de frases feitas por elisão e longos momentos contrapontísticos no qual o discurso segue em frente sem respirar. Essas pontuações poderiam ser feitas não apenas por notas longas e pausas entre alguns pontos, mas também por trocas de dinâmica, que criariam arcos internos nas seções.

Ainda considerando as respirações internas, acredito que um maior cuidado com espaçamento entre os eventos na primeira metade dos movimentos II e V também é bem-vindo. Nestes dois pontos a música é fragmentada em breves eventos que se justapõem. Por vezes essa justaposição acontece sem o tempo necessário para que haja uma boa assimilação do material. Um aumento de minha sensibilidade neste aspecto da tomada de decisões pode trazer uma maior comunicabilidade e expressividade para futuras composições. Ao avaliar os resultados obtidos no *Septeto*, percebo que é essencial para meus objetivos expressivos uma ampliação de minhas referências musicais, o que contribuirá na busca por uma diversificação no uso das alturas e recursos rítmicos, assim como uma maior sensibilidade em sua manipulação.

Para além dos resultados puramente musicais do projeto, considero importante levantar um último ponto, de caráter prático. A arregimentação de intérpretes, organização de

cronogramas e agendas de ensaios fazem parte de uma faceta importante da atividade de um compositor. A habilidade de lidar com essas tarefas é essencial para a concretização integral de projetos composicionais. Por este motivo a produção da gravação e tentativas de organização do recital trouxeram também experiências e constatações valiosas para mim. Um fruto destas experiências é a resolução de, para as composições vindouras, estabelecer contato com possíveis intérpretes antes do início da composição das peças, com a finalidade de procurar garantir a organização de performances e gravações. Julgo importante e trago à tona este ponto, assim como o controle sobre o tempo investido na escrita das músicas, pois acredito que minha evolução artística, em um futuro próximo, estará diretamente ligada à realização plena de projetos composicionais, o que compreende a escrita de partituras seguidas de ensaios, apresentações públicas e gravações. Considero de grande importância observar a realização das composições, seja no palco, podendo constatar o resultado cênico das peças, seja em uma gravação, que pode ser ouvida repetidas vezes para uma avaliação cuidadosa dos resultados.

As avaliações e resoluções até aqui apresentadas resumem as principais ideias que emergem da composição do *Septeto*, da experiência com sua gravação e das reflexões desenvolvidas na escrita deste memorial. Chego ao fim deste processo com um número maior de questionamentos e inquietações em relação ao meu trabalho, fato que julgo muito positivo, visto que estes são importantes catalizadores da criação artística. Minha atual motivação para a realização de novas composições, apresentações e gravações, é o principal fator que me leva a julgar positivamente meu percurso no mestrado e o trabalho aqui apresentado.

11. REFERÊNCIAS:

CHAVES, Celso G. Loureiro. *Estética do Frio III*. 2014, Partitura.

FELDMAN, Morton. *Triadic Memories*. Etcetera, 1991. 2 CD. Faixa 1 – 2

REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. New York/London: Routledge, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*. São Paulo: Intermeios, 2012

SCHNITTKE, Alfred. *Concerto para piano e cordas*, Hamburgo: Sikorski, 1995. Partitura.

SCHNITTKE, Alfred. *Quarteto de cordas N°2*, Hamburgo: Universal, 1989. Partitura.

SCHNITTKE, Alfred. *Quarteto de cordas N°3*, Hamburgo: Sikorski, 1996. Partitura.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Concerto para violino N°1*, Londres: Boosey & Hawkes. Partitura

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Quarteto de cordas N°8*, Moscou: DSCH, 2001. Partitura

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Quarteto de cordas N°15*, Moscou: DSCH, 2000. Partitura

STRAUSS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 2000.