

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Memorial de Composição

A IMAGEM: UM PONTO DE PARTIDA PARA O PROCESSO COMPOSICIONAL

Angel Alfonso Rivera Baquero

Porto Alegre

2014

ANGEL ALFONSO RIVERA BAQUERO

A IMAGEM: UM PONTO DE PARTIDA PARA O PROCESSO COMPOSICIONAL

Trabalho conclusivo submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Composição

Orientador

Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Rivera, Angel Alfonso
IMAGEM: UM PONTO DE PARTIDA PARA O PROCESSO
COMPOSICIONAL / Angel Alfonso Rivera. -- 2014.
191 f.

Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Composição Musical. 2. Processos Criativos. 3.
Imagem. 4. Forma. I. Loureiro Chaves, Celso
Giannetti, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS.

A meu orientador, professor Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves.

À banca examinadora composta pelos Professores Doutores Rogério Tavares Constante, Fernando Lewis de Mattos e Antônio Carlos Borges Cunha pelas suas contribuições.

Ao meu pai, Alfonso Rivera Llanes por seu apoio incondicional. A minhas tias por suas constantes orações.

A Paula Pedraza, pelo carinho e motivação para continuar meus estudos.

Aos professores, Dra. Luciana Marta del Ben, e Dra. Any Carvalho.

Aos músicos que participaram do recital especialmente a Maria Odília Quadros, Adolfo de Almeida, João Campos Neto e Arturo Sherman Yep.

A Germán Grás, Niriane Neumann, Rudimar Bonamigo e Julia Ribes pelos momentos agradáveis e por terem compartilhado aprendizados e constantes reflexões.

Rodrigo Meine e Alexander Di Paoli pela gravação do meu recital.

Aos amigos que me acompanharam na minha permanência no Brasil.

RESUMO

O presente memorial apresenta uma reflexão teórica sobre a utilização da imagem como ponto de partida da organização estrutural e formal do processo composicional. A primeira parte apresenta as referências musicais e as motivações estéticas com as quais dialogo e que impactaram minha composição. A segunda parte consiste em um referente teórico, o qual se centra na análise da importância da imagem nos processos criativos, citando autores como Salles (2011) e Ostrower (2013); por outra parte, sintetiza casos de compositores cujos processos criativos foram mediados pela imagem e empregaram possibilidades de utilização da imagem como orientadora ao longo do percurso criativo. Finalmente, apresento as composições: *Fantasia Bolerosa (2012)*, *Quya-Killa (2012)*, *Um Olhar no passado (2013)*, objeto principal de reflexão e análise, sob os conceitos de repetição e reiteração, Ferraz (1998). O resultado deste trabalho demonstra que a utilização da imagem é uma ferramenta que pode complementar a metodologia composicional na criação de peças como as que integram este memorial de composição.

Palavras chave: Composição musical, processos criativos, imagem, forma.

ABSTRACT

The memorial gift provides a theoretical reflection on the use of the image as a starting point in the structural organization and the formal compositional process. The first part presents the musical references and aesthetic motivations with which dialogue and that somehow influenced my composition. The second part consists of a theoretical framework which focuses on analyzing the importance of image in creative processes, citing authors such as Salles (2011) and Ostrower (2013), for other instances synthesizes part of composers, whose processes were mediated by creative image and who employed possibilities of using image as a guideline along the creative path. Finally I present the compositions: *Fantasia Bolerosa (2012)*, *Quya- Killa (2012)*, *Um Olhar no passado (2013)*, the main object of reflection and analysis. The result of this study shows that the use of the image is a tool that can complement the compositional methodology in creating pieces as that integrate this memorial composition.

Keywords: Musical composition, creative process, image, form.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	10
1. REFERENCIAL TEÓRICO E METODÓLOGICO	14
1.1. MEMORIA E MEMORIAL	14
1.2. REFERÊNCIAS MUSICAIS E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS.....	15
2. PROCESSOS CRIATIVOS MEDIADOS PELA IMAGEM	19
3. PROCESSO COMPOSITIVO-AÇÕES NO PERCURSO CRIATIVO	24
3.1. FANTASIA BOLEROSA PARA FAGOTE E PIANO	28
3.1.1. Ressignificação do material	30
3.2. QUYA-KILLA	39
3.2.1. Ambiente ritualístico.....	39
3.2.2. Distribuição (Organização) dos gestos.....	40
3.2.3. Orquestração timbre e texturas.....	43
3.2.4. Formas por variação.....	47
3.2.5. Reiteração e repetição	53
3.3. UM OLHAR NO PASSADO.....	63
3.3.1. Aproveitamento de rascunhos e transferência de elementos.....	65
3.3.2. Economia de material e estatismo	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	80
ANEXO I PARTITURAS	81
QUATRO CENAS SÉRIAS DE CIRCO	82
FANTASÍA BOLEROSA.....	114
QUYA-KILLA	126
UM OLHAR NO PASSADO.....	148
COCKTAIL NAS AREIAS.....	163
ANEXO II CD	190
ANEXO II DVD	191

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho de <i>Rotkho Chapel</i> que deu origem à primeira seção de <i>Quya-Killa</i>	17
Figura 2 - Introdução, elementos constitutivos para o desenvolvimento da peça.	32
Figura 3 - Motivos geradores do tema principal.....	32
Figura 4 - Tema A, elemento politonal G bemol e F Maior, derivado da introdução	34
Figura 5 - Tema transitivo, <i>ostinatos</i> na mão esquerda, intervalo de 7ma maior como unificador.....	35
Figura 6 - Tema B, reutilização e transposição das estruturas intervalares do tema A (motivo 1 e 1 transposto).....	36
Figura 7 - Aumentos internos entre motivos principais.....	37
Figura 8 - Início, evocação de sons da natureza.....	42
Figura 9 - Célula geradora.....	44
Figura 10 - Primeira entrada da voz, imagem do cuco.....	45
Figura 11 - Continuidade lineal sobre ressonância	45
Figura 12 - Região estática e meditativa	46
Figura 13 - Redução textural.....	47
Figura 14 - Tema binario	49
Figura 15 - Variação I.....	50
Figura 16 - Transição I.....	51
Figura 17 - Transição II	52
Figura 18 - Variação V	53
Figura 19 - Pé dáctilo, figuras persistentes derivadas de um lamento.....	54
Figura 20 - Ponte e início de ultima parte, imagem de dança indígena.....	55
Figura 21 - <i>Ostinato</i> do piano e percussão e transposição da célula geradora	56
Figura 22 - Deslocamento de acentos	58
Figura 23 - Climax.....	58

Figura 24 - Peça original para piano	65
Figura 25 - Original e orquestrado, transferência de gestos	66
Figura 26 - Escolha de duas alturas e aumento de densidade.....	67
Figura 27 - Tema da peça original para piano, repetição de alturas	68
Figura 28 - Início seção B c. 54, obstinado a partir da lembrança de um “bem-te-vi”	68
Figura 29 - Passagem Transitiva	70
Figura 30 - Estatismo na seção das cordas em Neither, Morton Feldman.....	70
Figura 31 - Ambiente estático.....	71
Figura 32 - Alturas geradoras em forma original e transpostas	72
Figura 33 - Motivos das cordas no piano	73

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Escolha Fonética.....	61
---	----

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta um memorial de composição, no qual se realizará uma narrativa das análises e reflexões sobre o meu processo e resultado composicional, a partir de uma série de peças de câmara para formatos instrumentais de livre escolha, tendo como ponto de partida a utilização de imagens. Essas imagens atuam como orientadoras do pensar e do imaginar ao longo do percurso criativo, dando como resultado a forma (organização do conteúdo).

São diversas as metodologias que o compositor emprega para materializar uma ideia musical, encontrando momentos de “iluminação”, momentos de dúvida, angústia, devaneios, acertos, estados que modificam a relação compositor-composição, portanto, cada compositor assume este desafio de acordo com sua própria iniciativa ou motivação para desenvolver o processo de materialização musical.¹ A partir dessas considerações, pretendo expor a função da imagem referencial como fonte transmissora de estímulos, que encorajam o compositor a começar uma proposta musical esclarecendo o rumo composicional. Nas palavras de Ostrower, “essa imagem referencial liga-se a um fenômeno de percepção que ainda é pouco elucidado, mas cuja importância é indiscutível, tanto para as ordenações que fazemos como para o sentido que as formas têm para nós” (OSTROWER, 2013: 61).

Qual direção escolher para enfrentar os grandes desafios da composição e quais meios utilizar para estimular a criatividade do compositor, são perguntas que me inquietam cada vez que começo uma proposta composicional. Portanto, considero importante a utilização de imagens como fonte de “inspiração” ou orientadoras do percurso criativo, ao que Salles denomina *materialização sensível* (SALLES, 2011: 59). Essa materialização pode ser um recurso adicional que permite ao compositor uma forma de iniciação e organização das suas propostas musicais, no que se refere aos níveis melódico, harmônico, rítmico, tímbrico, estrutural e formal:

¹ Utilizo o termo de materialização musical ao ato de deixar por escrito uma ideia musical.

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (SALLES, 2011: 60).

O interesse pelo tema se fundamenta na funcionalidade das imagens que atuam como um fio condutor, que permite organizar a composição por meio da abstração de suas características ou pelos estímulos que elas causam ao compositor. Além disso, essas imagens podem permitir esboçar e desenvolver a composição com mais fluidez, abstraindo as características fundamentais e relevantes da imagem para expressá-las posteriormente na música. Imaginar situações estimula o percurso criativo. Solange Wechsler (1998) afirma que o *pensamento visual*, através de imagens, é de enorme importância para a criatividade, pois permite ao indivíduo imaginar, com maior clareza e detalhamento, contemplado como uma possível solução para seus problemas. A imagem é proporcionada como uma ferramenta de relação e associação, é “o artista exposto a informações, recolhendo e acolhendo tudo que, de algum modo, lhe atrai” (SALLES, 2011: 127).

O meu trabalho composicional se desenvolveu em três períodos, correspondentes a três semestres. O primeiro período compreende de abril a julho de 2012, produzindo *Quatro Cenas Sérias de Circo*, para quarteto de madeiras com piano, e *Duas peças curtas para piano*, sob orientação do Professor Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha. No segundo e terceiro período, setembro a dezembro 2012 e março a julho 2013, sob orientação do Professor Dr. Celso Loureiro Chaves. Nessas duas etapas, foram compostas as quatro peças apresentadas em recital público denominado “*Um Olhar no Passado*”: *Fantasia Bolerosa para Fagote e piano (2012)*, *Quya- Killa (2012)*, *Um Olhar no passado (2013)* e *Cocktail nas areias (2013)*.

A estrutura deste memorial está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo são apresentados conceitos que definem memória e memorial, como estratégia metodológica e as referências musicais que interferiram no desenvolvimento destas composições e que serviram como agentes condutores ao longo do processo criativo. O segundo capítulo aborda documentos, narrativas e experiências de autores sobre processos criativos mediados pela imagem e a importância que ela exerce no momento da criação artística-composicional. O terceiro capítulo registra as memórias ao longo do

processo criativo nas peças compostas para este memorial, no qual faço a reflexão de como as imagens interferiram na composição, sintetiza a trajetória percorrida nas tomadas de decisões composicionais e, finalmente, apresenta e analisa os elementos e gestos que conformam o conteúdo geral de cada peça, a partir do parâmetro de repetição e reiteração². Finalmente exponho brevemente as considerações finais e as partituras das obras, objeto de estudo deste memorial.

² Defino repetição como futuras aparições de elementos estruturais, o que Salles denomina representações (2011: 33) e reiteração como repetição imediata de um gesto.

*A memória é a expressão do ausente,
do extirpado, do desaparecido do passado;
é também o desejo de um futuro sem ausentes.
Recordar é a condição do desejo
e da esperança de ser e viver de outra maneira.
(Osorio e Rubio)*

1. REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

1.1. MEMÓRIA E MEMORIAL

A realização do memorial é uma reflexão teórica sobre uma atividade desenvolvida, na qual se busca descrever e descobrir dentro de nosso próprio processo aquilo que não conhecíamos ou que não tínhamos certeza de possuir. Neste método, as escolhas das lembranças pertencem à livre decisão pessoal, por isso, refletir sobre o passado leva sempre à interpretação, relatar uma ordem evolutiva do progresso e do processo, deixando por escrito os aspectos que o compositor considera relevantes. Quando refletimos sobre nossas próprias ações retornamos a vivências passadas as quais levam sempre à recordação e interpretação, sendo realizada a investigação a partir da interpretação das nossas próprias ações, percursos e resultados. Segundo Souza e Soares “é possível redescobrir caminhos percorridos, cenários e fatos vivenciados por uma determinada pessoa, em uma época distinta, encaminhando-nos a uma reflexão sobre a nossa própria atuação, quer pessoal, quer profissional” (Souza e Soares, 2008: 193).

Mediante a memória descobrimos dentro de nós mesmos aquilo que não sabíamos que possuíamos, expondo aquelas coisas intrínsecas e pouco elucidadas do processo composicional. Osorio e Rubio, acreditam que “não há memória total, sempre se esquece e esquecer permite viver” (2006: 7).

Desta forma, a organização deste memorial centra-se inicialmente em interpretações e descobrimentos dos eventos realizados, os quais estarão registrados dentro deste trabalho. A memória, como recurso temático e reflexivo admite perspectivas variadas de consideração, permitindo configurar reflexões derivadas das nossas próprias inquietações e interesses.

A metodologia utilizada nos permite resgatar a memória do processo individual ao longo do percurso composicional durante o curso de Mestrado, realizado entre 2012 e 2013. Segundo Nóvoa apud. Souza e Soares “mais do que passado, as histórias de vida pensam o futuro”, (2008: 194) demonstrando que, além de revelar o passado, a memória contribui para a construção de um futuro quando permite perceber relações entre fatos. Esta possível relação é originada a partir da comparação e análise das peças que compõem este memorial, podendo-se perceber resultados e ações similares nas diversas peças. Expõem-se os processos composicionais de cada peça, observam-se as possíveis relações com os referenciais estéticos e se reflete sobre as imagens que orientaram a criação destas peças.

Tendo em vista a natureza intuitiva do memorial e das peças, não utilizarei nenhum modelo analítico existente, mas, exporei os pontos que considero importantes e que causaram inquietação ou controvérsia.

1.2. REFERÊNCIAS MUSICAIS E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS

Neste capítulo, são apresentadas as referências musicais que, por alguma razão específica, influenciaram a composição das peças do presente memorial. Reflete-se sobre a escolha do repertório com o qual dialogo e interajo, ao que Chaves (2010), denomina de “decisões ideológicas”. Estas decisões fornecem ferramentas composicionais que enriquecem e ampliam nosso vocabulário musical, além de servir como referenciais na resolução de possíveis problemas composicionais. Considero que as decisões ideológicas e o repertório com o qual se dialoga fazem parte preliminar do processo composicional.

Desde há muito tempo, tenho sentido um grande gosto pelas trilhas sonoras e a interação com a imagem, sendo este trabalho um derivado de música de cinema, sem ser necessariamente música composta para a imagem, senão pelo contrario música derivada e orientada a partir de uma imagem. Compositores de trilhas sonoras, tais como Jerry Goldsmith (1929), John Williams (1932), e James Horner (1953), têm sido, desde o começo de minha formação musical, influências e referenciais que aportam elementos

harmônicos e melódicos as minhas propostas musicais; a aproximação a esses compositores têm sido na maioria dos casos, a partir da audição, o que exige centrar a atenção na escuta e não na partitura.

Por outra parte, obras do século XX de diferentes correntes, tais como *Sonata para Oboé e Piano*, de Francis Poulenc (1899-1963), *Mass A Theatre Piece for Singer, Players, and Dancers*, de Leonard Bernstein (1918-1990), *Tabula Rasa*, de Arvo Pärt (1935), e *Ancient Voices of Children*, de George Crumb (1929), são obras que acompanharam a elaboração das peças deste memorial. Além disso, o contato com repertório conhecido, mas pouco explorado, estudado durante os seminários de análise do Curso de Mestrado, também deixaram um aporte produtivo, que ampliou meu repertório e linguagem, para o desenvolvimento de meu portfólio. Tais obras são *Rotkho Chapel* e *Neither*, de Morton Feldman (1926-1987), *Clowns*, de Alfred Schnittke (1934-1998), *Aïs*, de Iannis Xenakis (1922-2001), György Ligeti (1923-2006) com os quais descobri novos rumos na composição ampliando minha linguagem musical.

A *Sonata para Oboé e Piano*, de Francis Poulenc, foi um referencial “inconsciente” no desenvolvimento da *Fantasia Bolerosa para Fagote e Piano*, no que se refere à utilização de ritmos constantes e utilização de pedais, criando sutis estruturas bitonais a partir da justaposição de camadas harmônicas. Outras influências nesta peça foram a música popular centro-americana e latino-americana, que, além de ouvir, vivencio e aprecio; ritmos tradicionais como o *bolero*, o *son cubano* e o *tango*, têm estado dentro de meus repertórios. Deste modo, o ritmo do bolero foi o referencial principal no percurso criativo da *Fantasia Bolerosa*.

Quya-Killa possui sonoridades derivadas da memória da audição e análise da obra *Rotkho Chapel*, do compositor Morton Feldman, a qual aporta elementos na orquestração e disposição timbrística na música de câmara, para formato instrumental heterogêneo. Isso me levou a refletir sobre a utilização de camadas texturais, o qual foi o princípio de construção e estruturação de *Quya-Killa*. Por outra parte, os elementos musicais de tradição indígena foram experimentados na minha composição pela primeira vez nesta peça, na busca de novas sonoridades a partir da imagem holística de um ritual. O início de *Quya-Killa*, teve como referencial os primeiros compassos da obra *Rotkho Chapel*, a qual proporcionou ferramentas metodológicas, ou seja, processo composicional derivado de pintura, cores e imagens, além de aportes na orquestração

tais como orquestração de uma única linha horizontal em diferentes sonoridades, utilização de seções estáticas, aproveitamentos de sons cumpridos e importância da pausa. (Fig. 1)

The image shows a musical score for four instruments: Celesta, Bass Drum, Timpani, and Viola. The score is in 2/2 time and features a tempo marking of quarter note = 63-66 exactly. The Celesta part has a circled number 5 above it. The Timpani part includes dynamic markings like ppp and mp, and articulation marks like accents and slurs. The Viola part is marked 'Con Sord.' and 'mp'.

Figura - 1: Trecho de *Rotkho Chapel* que deu origem à primeira seção de *Quya-Killa*

Antes de começar uma composição, a escuta prévia de repertório é importante para selecionar os recursos que fortaleceriam as minhas necessidades expressivas, a audição de obras como *Neither e Rotkho Chapel* de Feldman, e *Tabula Rasa*, de Pärt estiveram presentes como objeto de análise, as quais serviram como referenciais na orquestração e estruturação de *Um Olhar no Passado*. A abstração do estaticismo derivado de Feldman e a repetição, derivada de Pärt, proporcionaram elementos para a construção desta peça. Por outra parte, compositores brasileiros, tais como Vagner Cunha, em seu *Balé Mahavydias*, Celso Loureiro Chaves, em sua obra *Um ponto ao sul/Scattered Loves*, foram para mim um aporte quanto ao processo criativo e a gênese do tema do memorial, peças construídas a partir de referências imagéticas, o que reforçou minha visão sobre a interação entre imagem e composição.

Neste trabalho, as imagens, que fazem parte das referências e motivações, se converteram em um tema central, que serão aprofundadas no seguinte capítulo, sobre a importância e mediação da imagem em compositores referenciais e nas composições que integram este memorial.

As minhas imagens internas e o produto do contato direto com o contexto, se tornaram nas causais da criação das peças que constituem este portfólio de composições. Perceber, criar e imaginar situações antes de compor se converteram em

passos importantes no início de cada peça deste memorial, gerando um espaço de “incubação” e elaboração mental, antes dos primeiros esboços na partitura.

Dentro dos referenciais musicais que ajudaram no desenvolvimento de *Quatro cenas serias de circo*, para quarteto de madeiras com piano, pode-se mencionar Alfred Schinitke e Sergei Prokofiev, aproveitando as características harmônicas que eles me ofereciam, além da estruturação em forma de suíte. Esta peça sofreu uma série de mudanças e transformações ao longo do percurso criativo, sendo esta a primeira peça composta no curso de mestrado, da qual se originaram inquietações na organização das alturas e da forma que seriam resolvidas nas peças compostas posteriormente.

2. PROCESSOS CRIATIVOS MEDIADOS PELA IMAGEM

A palavra imagem neste trabalho adquire o significado de: representação mental de objetos físicos que podemos olhar, tocar, comparar; imagens ou representações internas de acontecimentos passados, fatos, sensações e lembranças que habitam e alimentam nossa imaginação. A partir destas representações, junto com as conclusões do repertório com o qual dialogo, são as fontes primárias que dão início ao meu processo composicional. Neste capítulo se faz um percurso por autores e compositores que utilizaram a imagem nos processos composicionais, concluindo com uma breve descrição de como a imagem interagiu nas peças que fazem parte deste memorial.

A primeira parte deste capítulo consiste em um breve panorama sobre processos criativos mediados pela imagem, sob as propostas de Weschler (1998), Salles (2011) e Ostrower (2013). Visa a introduzir o leitor nos conceitos básicos relacionados com composição musical baseada em imagens, além de revisar artigos e pesquisas relacionados a processos compositivos a partir de referenciais imagéticos ou de conteúdo extramusical, como em Fernández (2007) e Oliveira (2008).

Complementando os conceitos e teorias dos autores mencionados anteriormente, outra parte deste trabalho analisa compositores da segunda metade do século XX e início do século XXI, que materializaram sua criação por meio de imagens, tais como Morton Feldman, Vagner Cunha e Celso Chaves, deduzindo como as imagens serviram de fonte de inspiração e modelo de estruturação para o ato compositivo. A obra musical *Rothko Chapel*, do compositor Norte-americano Morton Feldman, por ter se baseado na obra arquitetônica e pictórica do pintor Mark Rothko³, Balé *Mahavidyas*, (2009), do compositor brasileiro Vagner Cunha, inspirado em imagens das *Mahavidyas*⁴, e a peça *Um ponto ao sul/Scattered Loves*, do compositor brasileiro Celso Chaves, composta a partir dos pictogramas de uma página do livro de Maria Lucia Cattani.

³ Markus Rothkowitz, conhecido como Mark Rothko, pintor nascido na Letônia em 1903, morou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos, morreu em New York em 1970.

Feldman parece utilizar a imagem, mais precisamente a partir da cor das pinturas, como um recurso para sua orquestração e seu percurso ao longo da exposição, desde a entrada à capela até a conclusão da visita. A pintura pode sugerir uma combinação de timbres e dinâmicas que produzem certa melancolia, a qual permite ao ouvinte imaginar diferentes ambientes que podem levar ao silêncio de uma capela ou a uma galeria de pintura abandonada, um abandono pela morte do seu próprio criador:

Steve Johnson, para quien la obra de Feldman constituye intencionadamente una transposición sonora de la capilla y sus lienzos resuelve esta dificultad señalando el sentido de progresión que establecen los cuadros según su disposición en la sala a lo largo de la dirección norte-sur el tríptico del muro norte, apaisado, con contraste de gamas en lugar de colores (violeta y violeta oscuro) y dispuesto en bandas verticales proporcionadas entre sí, encuentra su opuesto en el cuadro simple del muro sur, estrecho, con fuerte contraste de colores entre el violeta oscuro y el granate y dispuesto en bandas horizontales asimétricas. Este sentido de progresión sería análogo al que ofrece la obra de Feldman, la cual avanza desde la indeterminación y abstracción del acorde/fondo y la atonalidad de las dos primeras secciones hasta la concreción lineal y tonal de la melodía hebraica de la sección final (FERNANDEZ, 2007: 88).

O Balé *Mahavidyas*, do compositor brasileiro Vagner Cunha (2009), é integrado por sete ciclos de três peças cada um, inspiradas em imagens das *Mahavidyas: Tara, Bagala, Sodashi, Bhuvanesvari, Kamala, Kali, Chinnamasta e Poornamadah*. É uma obra na qual o processo compositivo foi realizado inicialmente com colaboração de informação visual para a organização dos elementos temáticos e estrutura geral da obra. O compositor argumenta que as imagens que serviram como referência para a composição do balé não têm associação direta com a elaboração dos materiais. “A intenção não foi de utilizá-las de forma que a música as descrevessem, a ideia principal foi buscar uma atmosfera geral para toda a composição e como referente inicial para a organização dos movimentos” (CUNHA, 2009: 43). Cunha utilizou as descrições e aspectos específicos de cada *Mahavidya* como ponto de partida para a organização da composição, como ajuda e inspiração no seu processo composicional.

Nesta descrição o autor das *Mahavidyas*, demonstra novamente a importância dos recursos imagéticos como elementos iniciais para o processo composicional, os

⁴ Deusas do hinduísmo

quais aportam ferramentas que podem se aplicar como pré-composição do percurso musical:

Os estímulos visuais contribuem para o cenário expressivo da composição que, ao adquirir vida própria, reinventa as imagens através de repetições, similaridades e contrastes e transforma-se em discurso imagético, sustentando e renovando o tempo na música e tendo as imagens como fonte de motivação expressiva e retórica. (CUNHA, 2009: 16)

A obra *“Um ponto ao Sul/Scattered Loves”*, do compositor brasileiro Celso Loureiro Chaves, é outro exemplo de música feita pela mediação da imagem. O compositor fez uma representação musical dos pictogramas da página 5 (cinco) do livro de Maria Lucia Cattani⁵, refletidos em sonoridades que mudam frequentemente de caráter, parecendo transportar o ouvinte por diferentes e pequenos cenários que percorrem momentos ou estados anímicos, momentos exclamativos que procuram alertar ao ouvinte, momentos de incerteza e tranquilidade, ansiedade e meditação.

Cada linha da página do livro parece ter um significado pessoal para o compositor como uma música sugestiva, no sentido de ter a capacidade de envolver o ouvinte e fazê-lo imaginar qualquer situação, que pode ou não coincidir com o pensamento do compositor.

Quando comecei elaborar o tema relacionado com a utilização da imagem, não tinha certeza de se utilizar pintura ou imagens mentais. Casualmente, achei uma pintura de uma cena circense, a qual me levou imaginar diferentes cenas de circo; chegavam à minha mente muitas cenas das quais deveria escolher as que me causassem mais impacto e que me propiciassem elementos para desenvolver musicalmente e extrair as características que guiarão minha composição. A escolha terminou na seleção das cenas que mais me impressionavam: *Equilibristas, Hipnótico, Ilusionista, e Trapezistas*, sendo estas as imagens que orientariam no percurso de *Quatro cenas sérias de Circo*,

⁵*Um ponto ao Sul*, de Maria Lucia Cattani, é um livro da artista que se encontra na coleção de livros raros da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil). A obra apresenta uma escrita inventada e iluminuras procedentes de fragmentos da decoração das paredes da Biblioteca. A composição musical *“Um ponto ao Sul/Scattered loves”*, de Celso Loureiro Chaves, é baseada na página 5 (cinco) deste livro, criando analogias entre as linhas impressas e os gestos musicais. <http://www.studioclio.com.br/atividades/lancamentos/evento/24516/vernissagem-da-exposicao-um-ponto-ao-sul-e-lancamento-do-dvd-um-ponto-ao-sul>

para quarteto de madeiras com piano, primeira peça composta para este memorial a partir da experimentação com imagem. Desta maneira optei por escolher imagens mentais derivadas de experiências e fatos que causassem inquietação, os quais motivariam o percurso composicional. Oliveira (2008 :218) utiliza o termo de “metáforas conceituais” indicando a relação entre a música e outros campos da experiência a partir de recursos composicionais associados à evocação de imagens e narrativas, abordando a composição desde um entendimento de estruturas imaginativas.

Nas peças deste memorial de composição, utilizo a mediação da imagem como orientadora no início e durante o percurso criativo, o que quer dizer que todas as peças foram compostas a partir de uma ou varias imagens referenciais. Na obra *Quya-Killa*, considero que foi das peças que mais caracterizou a utilização da imagem, sendo elaborada a partir de um ritual quíchua, o *Colla Raymi Killa*⁶. A organização tradicional do ritual permitiu estruturar o conteúdo desta peça, distribuído em três seções, preparação do ritual no médio na natureza, oração que se converte em súplica e finalmente uma celebração, representada numa dança indígena de caráter repetitivo.

Por outra parte, os passos constantes e sensuais da dança do *Bolero*, deram origem a *Fantasía Bolerosa* para fagote e piano, utilizando os componentes de simetria e sensualidade na estruturação musical, derivando uma forma de desenvolvimento similar à forma sonata.

Uma percepção fenomenológica do tempo permitiu a criação da peça para quinteto de cordas com piano *Um Olhar no passado*, composta a partir do conceito do passado e das cargas de lembranças passadas que acontecem no presente, este conceito ajudou a estruturar a peça numa forma em espelho, além de possuir um forte conteúdo dramático.

A última peça composta para este memorial denominada *Cocktail nas areias*, foi derivada de uma imagem muito pessoal, a lembrança de um *cocktail* ou *drink* tradicional do Peru, o qual eu conheci no deserto de Ica⁷, me fazendo lembrar circunstâncias extramusicais que geraram os cinco movimentos desta peça. O primeiro movimento

⁶ Festa da Lua celebrada no mês de setembro nas culturas andinas.

⁷ Cidade desértica do Peru

denominado *Preâmbulo* derivado da imagem da chegada ao deserto, *Meditamorfose*, segundo movimento, o qual se originou a partir de um momento de meditação e transformação na aridez de um deserto. *Tema com algumas variações*, deriva da repetição da paisagem de um deserto, dunas atrás dunas que parecem se sobrepor, gerando pequenas variantes dentro da monotonia da paisagem. O *Divertimento* é o momento próprio do *cocktail* no deserto, derivado dos causais do licor, dos estados de incoerência, resolvido num ultimo movimento denominado *Sobremesa*, por se tratar de um movimento pequeno que tem como função fechar a forma geral, na qual a palavra *sobremesa* adquire o significado nesta peça, do ultimo que é degustado. Cabe esclarecer que esta peça não será objeto de análise neste memorial.

3. PROCESSO COMPOSITIVO E AÇÕES NO PERCURSO CRIATIVO

Defino como processo composicional e ações no percurso criativo todos aqueles procedimentos realizados antes e durante a elaboração das peças, considerando o antes como um momento importante de gestação e gênese da obra, o durante como o trabalho de escrita, que começa a partir da elaboração de rascunhos, simultaneamente, ao início do processo de tomadas de decisões que, finalmente, conclui na execução da peça como sinal de “acabamento”.

Entre as várias inquietações e devaneios que surgem antes de iniciar uma proposta musical, acho conveniente apresentar principalmente a disponibilidade de interpretes, ou seja, a escolha dos instrumentos que serão utilizados na composição e viabilidade da execução, tendo em vista os níveis de dificuldade das peças, permitindo delimitar as possibilidades da *performance*, tornando factível a materialização das obras. Há inquietações que têm relação com a tomada de decisões na gênese da composição e durante o percurso criativo. Neste período de formação em composição, refletirei sobre como as fontes extramusicais, neste caso as imagens, orientam meu processo criativo e, à sua vez, dão um horizonte para elaboração e organização da estrutura e forma da composição.

Minha proposta metodológica para a criação das peças deste memorial foi, inicialmente, pensar livremente em imagens ou série de imagens que despertassem algum tipo de interesse que servisse como ponto de partida e preparação para os primeiros rascunhos das peças. Assim, meu processo composicional inicia a partir da escolha das características principais dessas imagens e de abstração dessas características.

Outra parte importante na minha metodologia composicional é ter uma ideia geral da macroestrutura da peça, ainda quando ela esteja em potência, o que permite analisar e refletir sobre quais dos elementos poderão ser utilizados e quais serão apropriados para o desenvolvimento da composição, replicando-os ou suprimindo-os.

Posteriormente, discuto sobre o conceito de reiteração e repetição, o qual é uma característica comum às peças deste portfólio.

Neste capítulo, refletirei sobre as peças compostas durante o período 2012 e 2013, que fazem parte do portfólio de composições, organizado na ordem cronológica de criação, abordando minha visão em relação aos processos, breve análise da estrutura e forma as quais se complementam com intervenções e anotações que surgiram durante o processo de elaboração das peças do presente memorial.

Considerando que a imagem é utilizada como ponto de partida na composição, muitas das ideias sonoras são derivadas dessas imagens, que, posteriormente passam a um segundo plano, dando relevância ao resultado compositivo e não à fonte primária de “inspiração”. Partindo de uma ideia embrionária, e sem total certeza do que a imagem provocaria no meu processo composicional, decidi acreditar nesta proposta e iniciar minha primeira peça do memorial durante o primeiro semestre de 2012, a partir de uma imagem pictórica de cenas de circo, surgindo assim, o que provisoriamente denominei *Cinco cenas de circo*, para quarteto de madeiras com piano, formulando assim, o título inicial para este memorial: *Informação visual para organização estrutural e expressiva do processo composicional*, o qual posteriormente foi mudado para ter um caráter mais focado.

As inquietações sobre informação visual no processo criativo, mais os desafios que enfrento ao começar uma composição, fizeram me interessar em buscar e conhecer processos criativos mediados pela imagem, como ferramenta facilitadora na criação e como linha transversal nas peças que constituem este memorial. As três peças: *Rotkho Chapel*, *Mahavidyas*, e *Scattered Loves*, deram validade ao meu foco de pesquisa, sendo estas composições elaboradas a partir de imagens referenciais.

Minha primeira peça se originou a partir de uma imagem de cunho tradicional, que considerei com amplo conteúdo imagético; cenas de circo, escolhendo os momentos que desde a infância me causavam interesse e assombro. A imagem de equilibristas foi importante para começar meu processo criativo, pois considero que representa os fatos de nossa vida, as vezes que caminhamos através da corda bamba, todas as vezes que se caminha com cuidado para não cair, o fato de olhar sempre adiante e alcançar os propósitos de vida, essas características abstraídas das imagens de cenas de circo me

impulsionaram a desenvolver esta proposta musical, a qual não estará incluída na análise das obras, por se tratar de uma peça inicial e experimental do ponto de vista da metodologia composicional utilizada. Os movimentos restantes foram feitos me apropriando de outras cenas circenses tais como malabaristas, ilusionistas e um *intermezzo* derivado da caracterização de um narrador. O fato de refletir sobre estas imagens ajudou na orientação e elaboração do título definitivo desde memorial: “*A Imagem: um ponto de partida para o processo composicional*”, sendo uma porta para abordar uma metodologia na criação que, simultaneamente, oferece um panorama sobre as análises das peças deste memorial.

Em *cinco cenas*, o caminho foi com desvios e devaneios. A intenção foi fazer várias peças curtas contrastantes, à maneira de suíte. Algumas das sugestões que surgiram para esta música foram utilizar mais a pausa e elementos surpresa como complemento do conteúdo. Cabe afirmar que a pausa e o silêncio se converteriam num recurso que fortaleceria meu conteúdo composicional nas peças posteriores, sobretudo em *Quya-Killa*, na qual as pausas e os momentos de silêncio foram materiais importantes para o desenvolvimento. *Cinco cenas*, que inicialmente seria composta pela sucessão de pequenos movimentos, converteram-se em peças de maior duração, gerando uma música de cinco movimentos e dois *intermezzi* que, depois de revisões e confrontações, passou a ter quatro movimentos e um *intermezzo*, pois, o resultado do segundo movimento, parecia não ter concordância com as demais partes sendo excluído da forma geral.

A partir dessa mudança estrutural, a peça passou a se denominar “*Quatro cenas sérias de Circo*”, sendo este o nome definitivo, o qual gera uma percepção oposta da realidade, pois, inclui só cenas “sérias” que, na sua realização, apresentam manobras de risco e concentração, além de serem cenas, que para meu perceber, causam maior interesse e admiração.

Na estrutura de *Quatro cenas sérias de circo*, o primeiro movimento, *Equilibristas*, caracteriza-se pela instabilidade harmônica; *Hipnótico*, derivado da repetição do material ao longo de todo o movimento; *Interlúdio*, que anuncia um novo ato; *Ilusionista*, caracterizado pela tensão e concentração e, finalmente, *Trapezistas*, pela agilidade e coordenação. Neste primeiro período composicional, além desta peça, foram elaborados pequenos exercícios para piano, a partir das alturas B – A – C – H, utilizadas na ordem

aleatória, tornando-se uma limitação na composição, o que, por sua vez, proporcionou ferramentas para as composições posteriores.

Neste período, a restrição de gestos e a economia de material foram sugestões permanentes, que serviram como ferramentas que seriam apropriadas durante o desenvolvimento das peças que constituem este memorial. Outra metodologia composicional sugerida neste período pelo professor Antônio Carlos Borges Cunha foi a escolha e organização de alturas, tornando-se inicialmente uma limitação no processo composicional e que, de certo modo, contrariava meu pensamento de espontaneidade, mas, que depois, converteu-se também em uma ferramenta de delimitação do conteúdo, utilizada parcialmente no início das propostas, misturando as limitantes com o desenvolvimento intuitivo, conseguindo que as liberdades e limitantes interagissem a favor da música. Quero dizer com isso que os elementos da pré-composição não seriam utilizados de forma rígida, senão, permitindo-me evadir alguns elementos propostos inicialmente deixando uma porta aberta ao acaso⁸, pois “aceitar a intervenção do imprevisto implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez” (SALLES, 2011: 42).

Das cinco peças compostas no período de mestrado, *Quatro Cenas Sérias de Circo* (2012), *Fantasia Bolerosa para Fagote e piano* (2012), *Quya-Killa* (2012), *Um Olhar no passado* (2013) e *Cocktail nas areias* (2013), aprofundarei a análise de três delas, *Fantasia Bolerosa*, *Quya-Killa* e *Um Olhar no passado*, por caracterizarem meu pensamento compositivo para este memorial e estarem dentro da ideia de repetição como representação da permanência de uma imagem.

Todas as peças que integram este memorial foram concebidas a partir de uma imagem ou serie de imagens que estimularam o processo criativo, abstraindo as características que causaram algum tipo de interesse. Em *Fantasia Bolerosa*, para fagote e piano, foi utilizada a imagem dos passos de dança do *Bolero*, dos quais derivaram uma cadeia de características intrínsecas desta música como são os ponteiros do violão e o ritmo constante da percussão. Em *Quya-Killa* abordo as temáticas que fizeram parte do processo criativo e da análise desta peça. O ambiente ritualístico que deriva da imagem

⁸ O conceito de acaso é utilizado neste trabalho como complemento de espontâneo em sentido de não ter um rumo certo ou uma intenção previa.

geradora de um ritual andino, a organização dos gestos concordando com a sequência de um ritual, a orquestração por meio de combinações tímbricas e texturais, formas por variação e alguns apontamentos sobre a repetição. A imagem do ritual, sendo a fonte inicial de inspiração e estruturação do conteúdo, tornou-se num parâmetro importante para o desenvolvimento e materialização de *Quya-Killa*.

Em *Um Olhar no passado*, utilizei o parâmetro de escolha de alturas como elemento unificador entre as seções e como limitante parcial no desenvolvimento destas peças, relacionados com as características que me ofereciam as imagens, achei um vínculo entre informação visual, elementos de pré-composição e a intervenção do acaso e da espontaneidade.

Por outra parte, *Cocktail nas areias*, foi uma peça de caráter experimental no relacionado com a utilização de harmonias derivadas do Jazz e a escrita para um formato tradicional destas músicas: vibrafone, piano e baixo elétrico. Considero que esta peça foi importante na minha formação como compositor, no que se refere aos aprendizados nas técnicas e orquestração de instrumentos pouco explorados nas minhas músicas como são o vibrafone e o baixo elétrico. As escolhas de estes instrumentos me fizeram aprofundar no conhecimento da escrita e aproveitamento das qualidades sonoras e recursos tímbricos. Concluí que esta peça não fizesse parte dos análises deste trabalho, por ter uma diferença estética com relação às outras obras que compõem este memorial. Essa diferença estética está na escolha da linguagem harmônica e na escolha da instrumentação.

3.1. FANTASIA BOLEROSA PARA FAGOTE E PIANO

Fantasia Bolerosa, para fagote e piano, é uma peça de caráter operístico⁹, e dançante, no que se refere à continuidade rítmica, derivada do ritmo do bolero; estabelecendo um diálogo entre os dois instrumentos-personagens, interagindo com um

⁹ No contexto deste trabalho entendesse por operístico conteúdo lírico e dramático, proporcionando passagens melódicas derivadas do canto.

mesmo grau de importância. Esta peça foi construída a partir da abstração e transformação dos elementos tradicionais do *bolero*, organizados no âmbito da ressignificação da *forma sonata*, sendo atingida esta estrutura de maneira intuitiva e espontânea.

Considero importante abordar a intuição, a espontaneidade e o acaso, devido a esses fatores interagirem no percurso composicional da peça para fagote e piano. De todas as peças que integram este memorial, *Fantasia Bolerosa* foi elaborada de maneira espontânea, paralelamente enquanto se resolviam problemas estruturais de *Quya-Killa*. A espontaneidade se fundamenta no fato de ter organizado os elementos escolhidos em uma forma que foi dada pela ordenação progressiva dos gestos, tendo como incentivo imagético a dança em par deste ritmo tradicional cubano, misturando sensualidade e dramaticidade. Como afirma Ostrower, “as imagens referenciais são, portanto, ordenações internalizadas. Intuitivamente, estruturamos em nós uma imagem referencial dos estados de ânimo” (2013: 61), e, complemento, uma representação da visão de mundo do compositor.

Esta peça surgiu durante o desenvolvimento de *Quya-Killa*, não como uma peça derivada, mas pelo contrário, como uma contraposição de linguagem e de conteúdo, buscando variedade e diversificação no meu memorial de composição e na minha concepção musical. Escolhi a instrumentação para duo de fagote e piano por duas razões: primeiro, pela disposição de intérpretes, e, segundo, para completar meu ciclo de *fantasias para instrumentos de madeira*, inspiradas em cenas de dança de ritmos latinos.

Considero, também, que esta peça foi elaborada a partir da intuição e espontaneidade no que diz respeito à organização dos elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, pensando num todo, deixando que a forma se originasse pela organização livre dos elementos da linguagem, “apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar, há coerência. As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou como o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação” (OSTROWER, 2013: 20).

A organização desses elementos da linguagem deu como resultado uma estrutura similar à *forma sonata*, dentro da qual poderia percorrer dois caminhos: manter-me na estrita forma sonata ou continuar com a organização livre do conteúdo e pensar na ressignificação de dita forma, momento no qual a razão desempenha um rol importante

na concretização e delimitação dos elementos constitutivos da peça, pois, “em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós” (OSTROWER, 2013, p. 66).

3.1.1. RESIGNIFICAÇÃO DO MATERIAL

Na elaboração de *Fantasia Bolerosa*, utilizo o termo ressignificação do material composicional, referindo-me ao modo de pensamento de organização dos elementos constitutivos do conteúdo musical. Dentro do recurso de ressignificação, derivam-se duas vertentes, uma direcionada ao aproveitamento da forma sonata e a outra à utilização de componentes globais do *bolero*.

A similitude com a forma sonata nessa peça não foi premeditada, mas se deu como resultado da organização progressiva e linear dos elementos ao longo das necessidades expressivas da obra.

Os aspectos melódicos são caracterizados pelo seu caráter lírico e dramático mantido ao longo de cada uma das seções que constituem essa peça. O caráter melódico misturado com uma metro-rítmica simétrica, deriva imagetivamente dos passos de dança característicos do *bolero*, abstração de passos simétricos, repetitivos e sensuais desta música centro-americana:

En el *Bolero* confluyen los dejes nostálgicos de la América india, con la cadencia sincopada de los ritmos africanos al amparo del paisaje caribeño unas veces y, las otras, cobijados con el halo de la bohemia de cafetines y burdeles donde nacieron algunos de los más conocidos y famosos (BERNAL, 1990: 14).

A simetria é eliminada ocasionalmente, subtraindo e adicionando compassos, mediante aumentos, complementos e diminuições de frase os quais são procedimentos que impulsionam a irregularidade, caracterizada também pela evasão de resoluções harmônicas e melódicas. Esse procedimento de elaboração de motivos consecutivos e intuitivos é utilizado ao longo da forma geral da peça, na procura da tensão e repouso. Tensão e repouso aplicam-se na estrutura, nas melodias, na harmonia, no ritmo e na dinâmica. Quando menciono processos intuitivos e consecutivos refiro-me a ações que

desencadeiam novas ideias, dito de outra maneira, a partir de um gesto composto pode-se elaborar outro, como uma variação ou como um derivado, gerando complementos e aumentos internos, sendo esta uma ferramenta que intervém na minha metodologia composicional, quase como uma improvisação escrita.

Outra possível utilização desta forma pode ser a estrita relação *bolero e lied*, e tanto um como outro estão fortemente relacionados à estrutura *A B A*, denominada forma ternaria, também conhecida como *forma ternaria de canção*. *Fantasia Bolerosa para Fagote e Piano*, por seu conteúdo interno, não pode ser classificada como uma forma tripartite, mas poderia se organizar como uma forma sonata transformada, expandindo e simplificando as seções tradicionais desta estrutura.

Em *Fantasia Bolerosa para Fagote e Piano*, utilizei componentes globais do bolero, tais como os “ponteios” e “rasgueados” do violão, os quais também fazem parte da ressignificação do material composicional, sendo elementos fundamentais para o desenvolvimento estrutural da peça. Geralmente os ponteios desempenham um rol importante no *Bolero* nas seções introdutórias, intermediárias e como pequenas passagens transitivas a modo de contracantos:

El diccionario de la música cubana del folklorólogo Helio Orovio define así el *bolero* cubano: Género cantable yailable diferente por completo de su homólogo español, del que solo se conserva la nomenclatura genérica. Entre sus más tempranos cultores se considera a José Pepe Sánchez, “el maestro” pionero en la definición de los caracteres estilísticos del género. Fueron frecuentes los *boleros* que, como el titulado *Tristezas*, del propio Pepe Sánchez, comprendían dos periodos musicales de 16 compases, separados por un mensaje instrumental, ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra, al que llamaban *pasacalle*. (BERNAL, 1990: 14).

Fantasia Bolerosa começa com uma curta introdução na qual se apresentam as relações intervalares características que compõem o discurso; o intervalo de oitava que sugere estabilidade e o intervalo de oitava diminuta ou sétima maior que provoca instabilidade. (Fig. 2 quadro 1). Uma passagem harmônica sobre o eixo de *sol bemol*, e a eventual aparição do eixo de *fá* fundamentam a estrutura harmônica bitonal e a disposição melódica desta seção introdutória, sem aprofundar nos aspectos de organização de alturas e bitonalidade nesta peça. O fagote apresenta os mesmos elementos do piano de maneira linear, sendo transformado o conjunto de notas vertical em conjunto de notas horizontal. (Fig. 2 quadro 1, 2, 1)

Figura - 2: Introdução, elementos constitutivos para o desenvolvimento da peça.

O tema principal é apresentado pelo fagote, no qual a primeira frase se encontra dividida em três gestos: o primeiro derivado do “ponteiro” do violão como passagens transitivas entre motivos principais; o segundo caracterizado por um intervalo de segunda menor descendente como ponto álgido da frase, e o terceiro gesto, um intervalo de sétima diminuta descendente que resolve num *dó*. Estes elementos compõem os recursos expressivos que caracterizam o que denomino tema principal.

A mistura entre sustenidos e bemóis procura que o intérprete faça uma diferença de alturas pensando os sustenidos um pouco mais altos (gerando atração ascendente) e os bemóis pensando em atração descendente, procurando um contraste de não temperamento no fagote e temperamento no piano, gerando uma pequena instabilidade na afinação.

A introdução e o tema A se caracterizam por utilizar politonalidade *sol bemol* e *fá maior*, superpostos sutilmente sem gerar um forte conflito harmônico. Este elemento temático se caracteriza também por ter um desenho de arco o qual é repetido constantemente durante o percurso da peça.

Figura - 3: Motivos geradores do tema principal

A partir dos motivos geradores começo a elaboração espontânea do tema principal (A). Os elementos harmônicos derivam das relações intervalares da introdução, sendo característicos os intervalos de 11 e 6 semitons, apresentadas reiteradamente com transposição e superposição de estruturas. O intervalo de trítono é incluído como constante desde o compasso 6 até o compasso 13, gerando instabilidade dentro da estabilidade. Esta peça em geral apresenta o que Ferraz denomina, “dois modos de repetição: proximal e a distância, reiterações imediatas – variadas ou não – repetições a distância, reapresentações de elementos temáticos na música tonal” (Ferraz, 1998, p. 33). A representação de elementos ocorre em cada nova seção temática, por meio da transformação e ressignificação.

O tema principal se estende do compasso 4 até o compasso 21, se divide em duas seções, a primeira caracterizada pela repetição de estruturas intervalares e reordenação de elementos característicos da introdução, a segunda seção do tema principal do compasso 15 até o compasso 21, derivada do ritmo constante das maracas, instrumento característico no bolero, que geralmente acompanha em colcheias contínuas e o rasgueado do violão:

En el *bolero* tradicional es total la fusión de factores hispanos y afrocubanos, que aparecen por igual en la línea acompañante de la guitarra que en la melodía, donde el acento sonoro percutivo del cinquillo cubano se impone a las palabras del texto literario, dentro del compás de 2 por 4 (el *bolero* español utilizaba el compás de 3 por 4). (BERNAL, 1990: 14).

A seguinte figura mostra a estrutura derivada do terceiro compasso da introdução, sendo característicos os intervalos de 7ma maior e trítono, dialogando a maneira de contramelodia com a melodia cantabile e pausada do fagote.

The image displays a musical score for 'Tema A'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 4, shows a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 8, continues the melodic and harmonic development. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'Express.', and tempo markings like 'A tempo'.

Figura - 4: Tema A, elemento politonal G bemol e F Maior, derivado da introdução.

O tema transitivo ou passagem transitiva se estende desde o compasso 22 até o compasso 27, utilizando os mesmos elementos harmônicos e intervalares da introdução, mistura entre eixo de *sol b* e *fá*, apresentado numa textura arpejada dentro de um mesmo modelo rítmico. Abandona o conceito de estabilidade para abordar o conceito de instabilidade caracterizando a passagem transitiva como flutuante, como se a melodia do fagote quisesse escapar da reiteração motívica e intervalar do piano, procurando diversidade e complemento (Fig. 5). O intervalo de 11 semitons continua como elemento característico e unificador da forma, Ferraz explana que, “tanto na repetição que favorece a diferença quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que, ao pensarmos a repetição, pensamos consequentemente na diferença” (1998: 37).

The image displays a musical score for a transitive theme. It consists of four staves. The first two staves (measures 22-23) are in bass clef, with the first staff marked *mp*. The second two staves (measures 24-25) are in treble clef, with the second staff marked *mf*. The score features a prominent ostinato pattern in the left hand, consisting of eighth notes. A large interval of a major seventh is highlighted as a unifying element. The music is characterized by syncopated rhythms and a transitive melodic line.

Figura - 5: Tema transitivo, *ostinatos* na mão esquerda, intervalo de 7ma maior como unificador.

Esta passagem conclui com dois compassos derivados dos componentes globais do *Son Cubano*, no relacionado às escolhas de harmonias e ritmos sincopados característicos das músicas centro-americanas, abstraindo sua essência e reutilizando-os como elemento conclusivo da passagem transitiva.

No tema secundário (B), a diferença radica notavelmente em uma mudança de caráter, como acontece na sonata clássica. Adiciona novas estruturas melódicas no fagote, diminuição da densidade e reutilização e transposição das estruturas intervalares do tema principal (Fig. 6, 1 e 1 T). Por outra parte, as inserções de amálgamas fazem que o segundo tema seja mais flexível, eliminando a acentuação simétrica existente no tema principal.

The image displays a musical score for 'Tema B'. It consists of two systems of music, each with a bass staff and a treble staff. The first system (measures 27-30) begins with a bass staff marked 'f' and a treble staff marked 'p'. The second system (measures 31-34) continues the piece, with dynamic markings 'p' and 'f' and articulation like slurs and accents. The score includes various time signatures: 4/4, 3/4, and 2/4. A 'B' is written above the first measure of the first system. Fingerings (1) and transpositions (1 T) are indicated for specific notes in the treble staff.

Figura - 6: Tema B, reutilização e transposição das estruturas intervalares do tema A (motivo 1 e 1 transposto)

A exposição não tem uma cadência conclusiva que afirme o final da exposição, a função da ressignificação se ocasiona por médio da não inclusão de um tema conclusivo, substituído por uma ponte de dois compassos que resolvem diretamente na seção de desenvolvimento a partir do compasso 44, atingindo a seção expositiva da forma.

Na seção de desenvolvimento (compasso 44 a 103) utilizo os elementos de manipulação, transformação e metamorfose dos temas como ocorre na sonata clássica, com a diferença de não apresentar grandes separações do eixo tonal principal, mas, inserindo elementos novos que intercalam aleatoriamente com os temas da exposição. No compasso 53, mediante uma redução do material temático propus uma “falsa reexposição” que se caracteriza pela mudança momentânea do eixo, continuando o desenvolvimento dos temas, apresentando três vezes o motivo inicial, sem o primeiro gesto composto por semicolcheias, estruturalmente propõe uma permanência motívica e complementos internos da frase. Nesta seção interage o tema introdutório, tema A, tema B, e o tema transitivo, repetindo, variando e transformando as células motívicas iniciais.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 50, shows a bassoon line with a melodic motif consisting of eighth notes and quarter notes, and a piano accompaniment featuring triplets of eighth notes. The second system, starting at measure 54, continues the bassoon motif and piano accompaniment, with a 'tenuto' marking and a 'mf' dynamic. The piano accompaniment in the second system includes a triplet of eighth notes and a quarter note.

Figura - 7: Aumentos internos entre motivos principais

No compasso 63 o piano apropria-se do elemento melódico proposto inicialmente pelo fagote no tema transitivo (compasso 22), junto com o *ostinato* de colcheias do piano, caracterizando novamente a continuidade das maracas, enquanto o fagote faz um novo desenho melódico derivado do tema principal.

A partir do compasso 71 o motivo do tema introdutório apresentado pelo fagote, desenvolve-se a partir da reiteração intercalada entre os dois instrumentos, gerando contrastes tímbricos, transformado e transpondo o motivo original. O intervalo característico de 11 semitons se apresenta eventualmente no compasso 73 e 79, nos finais do gesto. O motivo é repetido insistentemente sobre um *ostinato* sincopado, superpondo diferentes camadas rítmicas. Esta reiteração motívica prepara progressivamente a região do clímax da peça, compassos 95 a 99.

A partir da reexposição, compasso 103, evade a estrutura da forma sonata tradicional, apresentando no piano dois compassos do tema inicial o qual resolve numa cesura. Os arpejos do tema transitivo são reexpostos em sua tonalidade, sendo este uma

ponte não para o tema secundário senão, uma ponte para uma *cadenza* de fagote solo, sendo esta uma síntese ou resumo da forma geral da sonata.

A *cadenza* em sua totalidade deriva de elementos temáticos do conteúdo expressivo da peça. A primeira frase de oito compassos expõe elementos rítmicos do tema principal, variando a condução intervalar. A segunda parte da *cadenza* dos compassos 118 a 131, em relação à forma sonata apresenta uma estrutura de tipo de desenvolvimento na qual estão misturados gestos da introdução, do tema principal, do final do tema transitivo e do gesto de colcheia-quíaltera do tema secundário, fazendo um “resumo” da forma geral da sonata.

A passagem virtuosística final da *cadenza* do fagote explora o registro grave e agudo gerando a sensação de dois timbres (instrumentos) diferentes, produzindo polifonia numa mesma linha melódica. A primeira versão da *Fantasia Bolerosa*, não possuía uma *cadenza* em sua estrutura geral o que ocasionava um problema estrutural no que se refere à falta de uma intervenção solista do fagote como elemento que consolidasse a estrutura geral e como contraste tímbrico. Além disso, proporciona equilíbrio na forma se tornando indispensável.

O começo da *coda* apresenta elisão: enquanto o fagote termina a *cadenza*, o piano expõe os elementos característicos do *bolero*, colcheias constantes e os ponteios do “violão” do quarto tempo ao primeiro tempo do seguinte compasso. Esta seção é construída a partir dos elementos do tema principal procurando o repouso e conclusão do percurso composicional

De todas as peças do memorial posso considerar que esta possui o maior uso de melodias que não foram pensadas como tal. Ao contrário, foram geradas como complementos derivados das harmonias, ou seja, as escolhas harmônicas deram origem às melodias. Portanto, se sintetizarmos resultados verticais com resultados horizontais poderia se considerar um tipo de repetição variada, entrando em jogo o conceito de reiteração e repetição que se desenvolverá ao longo dos análise das peças.

Os referenciais estéticos e as imagens que acompanharam a criação da *Fantasia Bolerosa*, complementaram a relação entre a peça e o compositor, o qual facilitou a estruturação e organização do conteúdo de maneira espontânea e fluida. Com relação ao título da obra, é complementada com a indicação colocada sobre a partitura “*Quase uma*

Sonata” tendo um duplo significado: em primeiro lugar, porque deu como resultado uma distribuição do conteúdo similar ao da sonata clássica a partir da organização intuitiva do material; e, em segundo lugar, em contraposição ao nome da Sonata Op. 27 Nº 2 de Beethoven “Sonata Quase uma fantasia”.

Esta peça não apresentou problemas nem durante o processo composicional nem na *performance*, sendo uma peça que desde o início até o fim fluiu naturalmente. Por outra parte, a interação e o diálogo entre piano e fagote permitiu fazer um trabalho camerístico, o qual foi vantajoso tanto para os intérpretes como para o resultado e materialização sonora da peça.

3.2. QUYA-KILLA

3.2.1. Ambiente ritualístico

A peça *Quya-Killa* foi elaborada a partir de diversas referências de músicas e culturas tribais e tradicionais. Acredito que a música de culturas tribais gira em torno de um mundo próprio, com sonoridades que derivam do contorno, da natureza, dos animais e do próprio homem. As manifestações fonéticas, os gestos e a mímica são meios de comunicação e, neste contexto, a música e a dança manifestam estreita relação com os rituais e cerimônias. Esses sons e ruídos funcionam como referenciais e guias na escolha dos elementos que compõem *Quya-Killa*, permitindo a organização dos gestos escolhidos para a constituição dessa peça. Nas palavras de Ostrower, “o perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura” (OSTROWER, 2013: 58). Desta maneira, a percepção dos gestos da linguagem, ao serem repetidos, são convertidos em canto ou em *ostinatos* percutidos.

A partir desta peça, comecei a propor uma série de restrições e limitantes na composição. Um parâmetro inicial foi a escolha de instrumentos, prevendo a disponibilidade de intérpretes; alguns parâmetros de escolha de alturas, que também

poderia se denominar como escolha de acordes e/ou sonoridades e estruturação em três seções derivadas dos acontecimentos característicos de um ritual: preparação, oração e celebração, sendo a música das culturas indígenas uma cerimônia mágica, que nos leva além da realidade cotidiana. Por se tratar de algo mágico e que possui características que podem ser aproveitadas na composição, considero que a imagem do ritual tem forte função orientadora e organizacional, sendo uma imagem que fundamenta e orienta os elementos do percurso criativo.

Depois de conhecer e presenciar alguns rituais na Bolívia e Peru, decidi realizar minha composição a partir de imagens referentes aos rituais e celebrações indígenas que ali ocorriam, entre eles à *Pachamama* ou mãe terra, *Inti Raymi* ou festa do sol e *Quya Raymi* ou festa da lua e da fertilidade, o qual inspirou diretamente *Quya-Killa*. Nestas terras andinas, conserva-se uma grande população indígena que honra gigantescas e antigas construções como o *Ollantaytambo*, *Macchu Picchu*, *Wayna Picchu* e muitos outros lugares sagrados, nos quais se conservam tradições culturais e religiosas indígenas. O aproveitamento das imagens dos lugares visitados e os costumes culturais, religiosos e antropológicos serviram como fonte de inspiração para a criação de *Quya-Killa*, a partir da abstração das características que guiassem meu percurso criativo. Ostrower ressalta a utilização de imagens afirmando que “desde cedo organizam-se em nossa mente certas imagens. Essas imagens representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência” (2013: 58). Esta correlação, que considero totalmente subjetiva, é o que ocasiona uma série de procedimentos mentais, dos quais se abstraem experiências que são retidas como imagens, que serão utilizadas como ponto de partida de determinada proposta musical.

3.2.2. Distribuição (Organização) dos gestos

Nesta peça, abordo brevemente aspectos referentes ao tempo musical e a duração de elementos sonoros sob dois aspectos: ponto de vista microestrutural: a duração de

cada gesto, o tempo de espera entre um gesto e outro; ponto de vista macroestrutural: a organização e a duração da peça na sua totalidade.

Repensar o processo compositivo de *Quya-Killa* requer trazer à memória as rotas por onde transitei durante o processo composicional, os desvios e devaneios que acompanharam o percurso, o que amplia as reflexões sobre esta peça. A incerteza do que viria foi uma das motivações ao longo do processo de criação; esta incerteza é validada por Salles, considerando que “a vagueza do rumo leva à sensação de que se trata de algo que está por ser conhecido” (2011: 38). As anotações e rascunhos das versões anteriores serviram como ferramentas para a construção da memória de *Quya-Killa*, resgatando as lembranças para revelar um processo passado.

A peça inicialmente foi denominada *Ritual*, escrito para mezzo-soprano, violoncelo e piano, instrumentação na qual desenvolvi quase a totalidade da estrutura geral da peça durante o segundo semestre de 2012. Este formato instrumental me limitava nas sonoridades arcaicas que procurava para o resultado sonoro e o desenvolvimento geral da peça; além disso, a instrumentação não proporcionava os elementos tímbricos necessários. Decidi, então, repensar a instrumentação e escolher outra que remetesse a sonoridades antigas e lograsse uma sonoridade “ambiental” derivada da imagem da preparação de um ritual indígena no meio da natureza. Para isso, decidi manter a mezzo-soprano e o piano, substituir o violoncelo pela flauta e, sendo a percussão o instrumento base das músicas de tradições indígenas, adicionei uma modesta percussão: dois tom-tons, uma maraca, uma caixa chinesa e um prato.

O percurso composicional da primeira parte de *Quya-Killa*, basicamente foi a distribuição e organização dos gestos no espaço, por conseguinte, as questões ao longo da criação centravam-se no espaço de tempo durante o qual deveria manter um mesmo gesto. A experiência de temporalidade durante a composição da primeira seção foi um dos problemas relevantes que ocasionaram devaneios no processo composicional, sendo o conteúdo desta peça resultante de ordenações e transformações. Ostrower afirma que, “por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. *A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada*. Por isso, o formar, o criar, é sempre ordenar e comunicar” (2013: 24).

A primeira parte de *Quya-Killa* teve como referencial musical a obra *Rotkho Chapel*, de Feldman, da qual me apropriei de gestos orquestrais e tímbricos para minha composição. Entre eles, destaco a orquestração por texturas, combinações tímbricas e o desenvolvimento tranquilo e desapressado. Nos compassos iniciais, a instrumentação evoca sons da natureza: as caixas chinesas remetem ao som de rãs num lago; a voz faz sons imitando o vento; a maraca produz sons como a serpente cascavel enquanto isso a flauta complementa os assobios do vento. (Fig. 8)

A abordagem analítica desta peça está dividida teoricamente em três partes; musicalmente é uma continuidade de cenários e mudanças de disposição no ambiente; a partir destas mudanças, o conteúdo musical vai se transformando lentamente, desde texturas monofônicas simples, passando por duos, trios e, finalmente, o quarteto na sua totalidade e sua máxima expressão.

The musical score for the beginning of *Quya-Killa* is presented in two systems. The first system includes the Mezzo-Soprano, Flute, Percussion, and Piano parts. The tempo is marked "Lento e misterioso" with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The Mezzo-Soprano part features a vocal line starting with a breath mark and a dynamic range from *pp* to *mp*, with the instruction "como vento" (like wind). The Flute part is marked "Flut" and also has a breath mark. The Percussion part includes "Temple block" and is marked *ppp*, with dynamics ranging to *p*. The Piano part is marked *ppp*. The second system includes Mezzo-Soprano (Mz.), Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The Mezzo-Soprano part is marked *pp*. The Flute part is marked *pp* and includes the instruction "with soft mallets". The Percussion part includes "Maraca" and is marked *pp*. The Piano part is marked *pp* and includes the instruction "Bater na arpa do piano" (hit the piano arpa) with a dynamic of *mf*.

Figura - 8: Início, evocação de sons da natureza

A primeira grande seção de *Quya-Killa* compreende os compassos 1 a 103, os quais derivam da imagem de preparação de um ritual, na qual se reconhece o espaço físico onde se realiza o ritual, se expõem e organizam os elementos que são utilizados no desenvolvimento e, em geral, onde se prepara o ambiente adequado para a comodidade de quem participa na cerimônia. Esses elementos ajudaram e facilitaram a organização do conteúdo no que se refere à organização dos gestos no espaço, permitindo que o percurso se desenvolvesse a partir de uma conexão emocional entre a natureza, o ser humano e o divino, representados musicalmente pela simplicidade dos sons e o ambiente introspectivo. No percurso composicional, a relação entre gesto e tempo e gesto e espaço tornou-se uma preocupação no processo criativo, ocasionando o que Ferraz denomina *tempo fora dos eixos*. Esta instabilidade ocasionava momentos de angústia e ansiedade no ato composicional, replicando no próprio resultado sonoro, o qual não ajudava no desenvolvimento fluido da peça.

3.2.3. Orquestração, timbre e texturas

A textura desenvolve um recurso importante para a análise desta peça, porque delimita estruturalmente os períodos e seções que conformam *Quya-Killa*. As seções estão organizadas a partir do recurso de ampliação e redução textural, gerando micro-climax em cada uma das seções. Wallace Berry define textura musical como os componentes sonoros relacionados à simultaneidade, afirmando que:

¹⁰ A *textura* é concebida como aqueles elementos da estrutura musical formada (determinada, condicionada) pela voz ou pelo número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no médio sonoro e (quando ali há dois ou mais componentes) pela inter-relação e interação entre eles (BERRY, 1987: 191).

¹⁰ "Texture is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding médium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them". (BERRY, 1987: 191).

Quya-Killa é uma peça que se desenvolve texturalmente a partir de camadas de harmônicos próximos e afastados com relação do som fundamental. A altura *si*, torna-se o elemento principal ao longo da peça, utilizando dita relação de proximidade e distancia. Desta relação, escolhi como célula geradora o intervalo de oitava e o intervalo de segunda menor como representação de tensão e distensão (Fig. 9). A oscilação causada pela segunda menor introduz o ouvinte no ambiente ritualístico procurando momentos de tranquilidade e ansiedade (preocupação de não saber o que vai acontecer). Durante o processo composicional de *Quya-Killa* experimente momentos de incerteza, de não saber o que caminho seguir, o que dava múltiplas possibilidades sobre o percurso. Isso permitiu fazer varias versões da mesma peça, até atingir o resultado desejado.

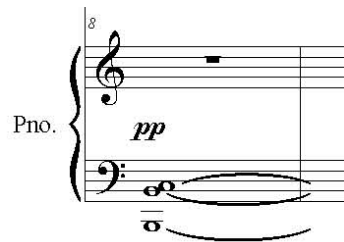


Figura - 9: Célula geradora

O termo “paciência” tornou-se importante no desenvolvimento desta primeira seção. Pensar no momento de colocar um gesto foi um exercício que retardou o andamento e o processo de composição, mas o objetivo de manter a serenidade durante os primeiros minutos finalmente foi atingido; as pausas e os compassos sem preenchimento procuram o ambiente calmo, sem precipitar gesto algum. Esse ambiente calmo deriva da disposição de silêncio de alguns rituais. Por outra parte, o piano se caracteriza por manter um âmbito limitado, explorando o registro grave, o qual gera um ambiente obscuro e misterioso, sobretudo na primeira parte do ritual.

Nos primeiros compassos, a voz prepara o ambiente a partir de sons de respiração forte, como quem tenta se acalmar numa situação desconhecida; logo, no compasso 26, a primeira intervenção melódica da voz apresenta um conjunto de quatro alturas, (*si, la fa# mi*), que deriva da imagem do canto de um pássaro noturno (*cuco*), (Fig. 10).

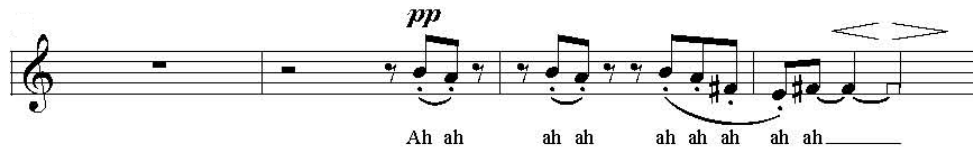


Figura - 10: Primeira entrada da voz, imagem do cuco

Nos compassos 30 a 35, utilizo um recurso de mudança de timbre ou transformação timbrística sob uma única linha formada pela ressonância do piano, sons com timbres contrastantes, intercalando sons de alturas definidas e sons percutidos, resultando numa continuidade linear sobre dita ressonância, (Fig. 11).

Figura - 11: Continuidade lineal sobre ressonância

Na preparação do ritual não existe seção de *tutti*, procuro manter a leveza durante o percurso, desenvolvendo e transformando elementos ao longo desta primeira parte, na procura progressiva de aumento na densidade, o que ocasiona complexidade e independência textural. Berry define a densidade como “aquele parâmetro, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número simultâneo ou colaborativo de componentes e

pela extensão de “espaço” vertical englobando: *número de densidade e compressão de densidade*”¹¹ (BERRY, 1987: 191).

A partir do compasso 77, são características as regiões estáticas e meditativas, mediante a duplicação das vozes em registros diferentes, linhas homorítmicas, homodirecionais e homo-intervalares, reduzindo o motivo principal a sua mínima expressão utilizando melodicamente o intervalo de segunda menor *si - do* (Fig. 12), variando unicamente a distribuição rítmica, provocando um contraste sutil em cada repetição do segmento.

Compositores como Iannis Xenakis e Giacinto Scelsi, utilizaram a repetição a partir da reiteração de elementos, pensando na ideia da variação e recomposição de elementos, surgindo gestos “repetidos-variados”. Essa repetição variada introduz o ouvinte a uma constante lembrança de gestos que voltam à memória como um efeito *déjàvu*, o qual se dá por meio da reiteração da nota *si* durante todo o percurso e pela repetição de estruturas ritmo-melódicas que variam de intensidade ou se repetem com um aumento ou diminuição textural, dando a sensação que o gesto já tinha acontecido em algum lugar.

The musical score for Figure 12 consists of four staves: Mezzo-soprano (Mz.), Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 76. The Mezzo-soprano part has lyrics: "Sac chi sac chi ja" followed by "Uh - u - u - m Uh -". The Flute part starts with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The Percussion part has dynamics *ppp*. The Piano part has dynamics *ppp* and *pp*. The time signature changes from 5/4 to 3/4. The music is characterized by static and meditative qualities, with repetitive melodic motifs and dynamic contrasts.

Figura - 12: Região estática e meditativa

¹¹ “*Density* is defined as that textural parameter, quantitative and measurable, conditioned by the number of simultaneous or concurrent components and by the extent of vertical “space” encompassing them: *density-number* and *density compression*”. (BERRY, 1987: 191).

Esta parte é finalizada por uma simplificação textural, (Fig. 13) funcionando como ponto de elisão entre a preparação do ritual e o início da oração. As reiteraões do som derivam do significado e características próprias da oração, considerando que, a oração geralmente se caracteriza pela reiteração de uma palavra, frase ou como o canto responsorial da Idade Media.

The musical score for Figure 13 consists of two staves. The top staff is for Mezzo-Soprano (Mz.) and the bottom staff is for Flute (Fl.). Both are in 4/4 time. The Mz. part begins at measure 97 with the lyrics 'Na Na Qu ya qu - ya qu - ya qu - ya'. It features dynamic markings of *pp* and *p* with hairpins. The Fl. part begins at measure 107 with a dynamic marking of *p*. Both parts conclude with the instruction *Accelerando e molto cresc.*

Figura - 13: Redução textural

3.2.4. Formas por variação

Esta seção, abstraída da memória de uma oração, inicia com um momento meditativo que vai se transformando progressivamente em súplica. Reflete um momento de inquietação, no qual se pode perceber a falta de fé e o sentimento de angústia por não serem escutadas as orações. A súplica também é relacionada com a reiteração, assim como quando temos um propósito e nos focamos nele com insistência até ser atingido; dessa maneira, a súplica se converte num derivado da repetição: persistir até receber. O conjunto de alturas que caracteriza a linha da mezzo-soprano é baseado principalmente em três alturas, a partir da nota central *si*, essas alturas evocam o canto falado ou *oração entonada* com repetição da sílaba “ia” à maneira de súplica e persistência. Na seguinte peça do memorial *Um Olhar no Passado*, também se abrange o conceito de persistência, tornando esta palavra uma imagem que deu como resultado episódios musicais de alto conteúdo referencial.

Estruturalmente, *Quya-Killa* pode-se organizar como um tema com variações, no qual surgem variações melódicas, rítmicas e texturais a partir de acréscimo ou subtração

de elementos, transformações rítmicas e mudanças na dinâmica. Nessa forma com variações, o tema é derivado do motivo gerador inicial, o qual sofre transformações ao longo do percurso, transfigurando o conteúdo musical.

Este primeiro fragmento (compasso 104 a 113) da segunda parte de *Quya-Killa*, o qual denominei tema (Fig. 14), está organizado numa estrutura binária, talvez como herança dos temas com variações elaborados nos séculos XVII e XVIII. Berry argumenta, ¹²"não é só a forma sistemática de tema com variações o mais velho de todos os procedimentos formais na história da música instrumental, mas o princípio de variação é a solução mais universal para o requerimento fundamental para a unidade e variedade" (BERRY, 1986: 285).

A voz apresenta duas frases irregulares com três alturas principais, podendo-se compreender como a instabilidade intrínseca do ser humano, a qual representa a dificuldade que existe no momento de entrar em meditação e de encontrar a paz interior. A ideia de conceber esta seção como uma oração ajudou na organização dos fragmentos que denominei *Variações*. Cada uma das variações deriva das mudanças dentro de cada repetição, nas palavras de Berry, tornando-se ressonâncias do objeto-motivo gerador. Como característica geral do tema das variações, o conteúdo é simples, sem ornamentações, sem câmbios excessivos na dinâmica, os quais têm como função facilitar a clareza e ser entendido como um tema.

¹² "Not only is the systematic form of theme with variations the oldest of all formal procedures in the history of instrumental music, but the principle of variation is the most universal solution to the fundamental requirement for unity and variety. (BERRY, 1986: 285).

6

Maestoso ♩ = 60

Mz. *fp*

Fl. *f*

Perc. *f* *p*

Pno. *f* *mp* *mp*

Ped.

Mz. *f*

Fl. *pp* *f* *Tongue clicks*

Perc.

Pno.

Figura - 14: Tema binario

Nesta seção conformada por variações, podem-se encontrar três tipos de repetição, tais como reiteração, repetição e repetição variada, dada pela subtração ou adição de novas características sonoras. Essas características sonoras englobam desde mudanças na dinâmica e articulação até a substituição e adição de novas células rítmicas. Esta segunda parte de *Quya-Killa* está conformada por cinco variações e três transições derivadas das variações. A primeira variação é realizada a partir da fragmentação do tema principal na voz, utilizando a repetição em forma de “eco inverso”, em lugar de perder intensidade, vai ganhando-a progressivamente.

O *mi bemol*, que não tinha sido apresentado em todo o percurso da peça, pode ser percebido como um “objeto estranho” que, apesar da sutileza com a qual aparece, é percebido como um material novo (Fig. 15). A intenção de incluir o que denominei

“objeto estranho” deriva dos pensamentos e momentos que nos instabilizam e daquelas distrações que não permitem que entremos em estado de meditação e comunhão.

Figura - 15: Variação I

As transições foram causa da organização do conteúdo e do processo de enlace entre motivos repetitivos e transformações. Outras passagens transitivas foram feitas posteriormente, como aumentos internos para garantir a fluidez da peça. Nesta segunda grande parte, os problemas compositivos se apresentaram sucessivamente, no referente aos enlaces e uniões das variações, pensando em passagens transitivas e pontes que gerassem continuidade e fluidez entre uma e outra variação (Fig. 16). Vale a pena afirmar que as transições são pouco frequentes no tema com variações, mas utilizou-se como recurso diferenciador da forma com variações tradicional, Berry expõe:

¹³Raramente, as transições são usados nas séries de variação seccional. Assim, há um movimento contínuo através de cadências no *Diferencias Cavallero* por Antonio de Cabezón (1510-1566), incluído no primeiro volume de HAM (pp. 145 -46). Apesar disso, sua seccionalização é bastante pronunciada. Passagens de transição em série variação cujo tecido é francamente contínua são, naturalmente, mais usual. (BERRY, 1986: 290)

¹³ Rarely, transitions are used in the sectional variation series. Thus, there is continuous motion through cadences in the *Diferencias Cavallero* by Antonio de Cabezón (1510-1566), included in the first volume of HAM (pp. 145 -46). Despite this, its sectionalization is quite pronounced. Transitional passages in variation series whose fabric is frankly continuous are, of course, more usual. (BERRY, 1986: 290)

A expectativa foi manter uma seção estática que caracterizasse o ambiente de oração, mas, musicalmente precisava de mudanças tênues que aumentaram progressivamente a intenção e o interesse, por essa razão, precisei experimentar momentos de silêncio, tornar a textura menos densa e aumentar a densidade utilizando elementos de variância e invariância.

The musical score for 'Figura - 16: Transição I' is written for Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). It begins at measure 127. The Flute part starts with a rest, followed by a melodic line in measures 2-5, and then a more active line in measures 6-8. The Percussion part has rests throughout. The Piano part has a steady accompaniment in the right hand and rests in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp).

Figura - 16: Transição I

Na segunda variação, ressalta-se a diferença no conteúdo da flauta servindo como contracanto; enquanto as demais vozes mantêm um gesto rítmico constante e incisivo, a súplica é dada por meio da reiteração e persistência de um mesmo evento, enfatizando-o cada vez mais por meio de aumento na dinâmica. Nessa e nas demais variações, a intenção é manter a ideia da oração, gerando no ouvinte uma assimilação desse material, reconhecendo-o como um todo que vai se transformando em cada variação. Em *Música e Repetição*, Ferraz observa que “a constatação da repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança”. (1998: 34).

Esta segunda transição, composta de quatro compassos (152 a 155), tem uma característica importante para ressaltar: esta seção é a única passagem que apresenta maior condução melódica na voz, enquanto o pianista canta um pedal de *si*, acompanhando a passagem melódica da mezzo-soprano, adicionando um novo timbre que pode ser caracterizado como elemento surpresa, além de ser derivado imageticamente de um alto grau de meditação e concentração.

The image shows a musical score for a section titled 'Transição II'. It consists of four staves: Mz. (Mezzo-soprano), Fl. (Flute), Perc. (Percussion), and Pno. (Piano). The Mz. staff begins with a vocal line marked 'mf Leggato' and the syllable 'Ah'. The Fl. staff has a melodic line marked 'mf'. The Perc. staff has a rhythmic pattern marked 'mf'. The Pno. staff features a complex texture with a melodic line marked 'mf' and the instruction '(Cantando Oh oscilando tênemente)'. The score is marked with the number 152 at the beginning of each staff.

Figura - 17: Transição II

A variação IV começa com uma redução na dinâmica; a voz expõe dois gestos rítmicos semelhantes sussurrados, complementados com a flauta, que responde com um som similar, airoso e com filtração de harmônicos. É aqui onde aparece pela primeira vez a expressão quéchua *Quni pukiyupa*, o que traduz “Paixão pela lua”, o que produz um ambiente misterioso e a curiosidade do que está se dizendo.

Na ultima variação, precedida pela transição III, apresenta-se uma textura com maior densidade, predominando a textura polifônica e aumento na dinâmica, o que ocasiona maior ênfase no texto *quni pukiyupa* (Fig. 18), como repetição deslocada dos elementos apresentados no piano. O fluxo sonoro nesta segunda parte de *Quya-Killa* se origina pela reiteração e transformação de elementos, gerando uma continuidade de eventos sonoros que desencadeiam cada variação.

The musical score for Variation V consists of four staves. The vocal line (Mz.) features a melodic line with lyrics 'Qu-ni - pu-ki-yu-pa' repeated four times, with dynamics *mf* and *p*. The Flute (Fl.) part includes dynamics *mf*, *pp*, and *mf*. The Percussion (Perc.) part has a rhythmic pattern with dynamics *mf*. The Piano (Pno.) part features a complex texture with dynamics *mf* and *p*.

Figura - 18: Variação V

Esta parte caracteriza-se por ter mudanças de caráter dentro do gesto de oração. Momentos de repouso e tranquilidade, momentos de dúvida e finalmente momentos de exaltação, separados por trechos contrastantes, que, de certo modo reflexa os estados de animo do compositor.

3.2.5. Reiteração e Repetição

Quando menciono o termo repetição, não se trata da repetição marcante da década dos 70, mas, sim, de uma adição de elementos novos sobre os elementos repetidos, misturando camadas de sons existentes com novos sons na procura da variedade. Os movimentos e gestos repetidos, musicalmente são transformados em gestos tribais, aproveitando a repetição para garantir o caráter de dança ritualística, representando o movimento corporal. “La danza tiene su origen en la repetición continua de determinados procesos de movimiento, así como la música en la sucesión de pequeños motivos hablados, repetidos frecuentemente” (HAMEL & HÜRLIMANN, 1987: 739)

Esses gestos repetidos adquirem caráter rítmico e, como resultante, determinação de centros tonais ou eixos tonais. Quando se repete um motivo falado, resulta um ritmo e, simultaneamente, uma melodia. Pode-se dizer que a melodia da

linguagem tem uma fluidez natural, determinada por uma ou duas alturas do som. Um exemplo nesta sessão pode ser encontrado na mezzo-soprano, compassos 202, 205, 210, 213, nos quais se observa a repetição rítmica e melódica utilizando duas alturas *si* e *lá*, criando a sensação de tensão na nota aguda e relaxamento na nota grave. Hamel e Hürlimann expõem que:

“Cantos de esta especie, que únicamente consiste en las repeticiones de tales pequeños motivos y cuyo material sonoro consta nada más de dos sonidos, de los cuales solo uno está fijado en cuanto a su altura tonal, se encuentran en la actualidad entre los pueblos más primitivos que existen como los *weddás* de Ceylán, los fueguinos del extremo de América del Sur y otros semejantes” (HAMEL & HÜRLIMANN, 1987: 740).

Neste canto são características as sílabas acentuadas que precedem duas não acentuadas, originando a repetição de um pé *dáctilo*, procurando uma sonoridade que caracterizasse um lamento, misturando partes faladas e improvisadas, as quais podem oferecer sons e estruturas rítmicas emergentes a partir do contraste de tensão e relaxamento (Fig. 19).

The image shows a musical staff in treble clef with a dynamic marking of *mf* at the beginning. The melody consists of a series of eighth notes, each followed by a dotted eighth note, creating a rhythmic pattern of eighth and dotted eighth notes. Below the staff, the lyrics 'ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia' are written, with each syllable aligned under a note. The final note is a half note, followed by a long horizontal line indicating a continuation of the melody.

Figura - 19: Pé dáctilo, figuras persistentes derivadas de um lamento.

É característica desta sessão a formação de frases construídas a partir de três alturas que retornam às estruturas principais. As respostas geralmente são ampliações rítmicas e transposições motívicadas, gerando os contrastes de tensão e relaxamento mencionado anteriormente. Considero que é uma música elaborada a partir da reiteração de motivos, como é exposto nas músicas de tradições indígenas e orientais. Ferraz distingue duas abordagens composicionais:

Uma em que imperava a diversidade do material sonoro empregado, cujo único índice de retorno ao passado se dava no uso de formas tradicionais (contraponto medieval e renascentista e as formas clássicas utilizadas no serialismo), e a outra marcada pelo alto grau de repetição no âmbito do material sonoro, reiterando seus elementos e fazendo uso de elementos musicais conotados em outra época e em outras culturas, como a linguagem tonal e modal, os ritmos de culturas tradicionais, as escalas orientais. Wisnik apud.

Ferraz, polariza essas duas tendências, associando uma ao serialismo e a outra ao minimalismo: enquanto uma recusa e evita a repetição – seja horizontal, seja verticalmente na recusa da oitava, por exemplo -, a outra se dá sobre a repetição exaustiva. (1998: 36).

Na maioria dos casos, nos momentos ritualísticos e comemorativos, os indivíduos se vestem de fantasia, põem máscaras, para se converterem de mortais numa personalidade mágica, divina ou demoníaca. A ideia nesta peça é, também, mascarar a voz: canta-se com a boca fechada, murmura-se, sussurra-se e grita-se como uma necessidade de comunicação, sem importar o grau de beleza:

“La mayoría de estas particularidades de la entonación vocal no corresponden a nuestro moderno concepto de la belleza musical. El canto de los pueblos primitivos nos parece basto e feo. Incluso es posible que sus propios intérpretes lo consideren así; pero esto no tiene importancia para ellos. Su canto, como sabemos, no ha de ser “bello”, sino eficaz. Pero al examinar la notación escrita de estos cantos no hemos de olvidar que solo dan una idea muy aproximada de su valor musical, puesto que su sustancia esencial, el timbre, no se puede representar por notas”. (HAMEL & HÜRLIMANN, 1987: 739).

A segunda e a terceira parte de *Quya-Killa* estão divididas por uma pequena ponte de dois compassos, derivada da transição II. (Fig. 20) Considerando importante esta transição, porque emerge da imagem da união entre substancia divina e humana, o espiritual e o corpóreo, representa o passo do estado de oração ao estado de celebração e regozijo, esta ponte para flauta, só caracterizada pelo intervalo de quinta justa, é entendida como uma chamada de “Trompa” que se encarrega de alertar e reunir uma população para assistir a um novo evento.

The musical score for Figure 20 consists of four staves. The top staff is for Mandolin (Mz.), the second for Flute (Fl.), the third for Percussion (Perc.), and the bottom for Piano (Pno.). The score begins at measure 177. Above the first two staves, the tempo is marked 'rallentando' and 'Stesso tempo', and the mood is 'Como Dança indígena'. The Mandolin part is mostly rests. The Flute part begins with a melodic line in the key of D major, marked 'f'. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'mf'. The Piano part has a chordal accompaniment, marked 'f' and 'mf'.

Figura - 20: Ponte e início de última parte, imagem de dança indígena.

No âmbito musical inca, a dança e o canto tinham um rol importante nas festividades e celebrações, esta última parte, inspirada nos *taqui* ou *Taki*. Segundo Frei Domingo de Santo Tomás *Apud* Schechter, o primeiro dicionário Quéchuá, que se conhece com o nome de *Lexicon o Vocabulario de la lengua General del Peru*, inclui formas de *taqui*, traduzido este conceito como canção. Outro tipo de canto, nos séculos XVI e XVII, tinham o nome de *Arabi*, tipo de canção em geral de caráter alegre. O *Taqui*, ou os *taqui*¹⁴.

O elemento percussivo é de grande importância nas culturas indígenas, por esta razão torna-se também um instrumento importante na ultima parte de *Quya-Killa*. Esta seção começa com uma redução da textura: flauta e percussão, funcionando estruturalmente como um interlúdio, entre a segunda parte (oração) e a posterior aparição da voz no compasso 196. O desenvolvimento desta seção parte do gesto que considero “célula geradora” o qual é apresentado reiteradamente mediante transformações rítmicas, texturais e dinâmicas, o que significa, em termos de conteúdo, variedade dentro do estatismo.

O piano também assume um caráter de maior conteúdo percussivo a partir da estrutura base do motivo principal, o qual sofre transposições diatônicas e variantes nas células rítmicas. (Fig. 21)

The figure shows a musical score for Percussion (Perc.) and Piano (Pno.). The Percussion part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) indicated by a hairpin. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* (forte) indicated by a hairpin. The score is marked with a measure number of 202 at the beginning of each part.

Figura - 21: Piano em *ostinato* e percussão e transposição da célula geradora

Os instrumentos definitivos utilizados na orquestração de *Quya-Killa* são escolhidos a partir dos instrumentos característicos da cultura inca, e, em geral, na

¹⁴ Pode significar para a cultura inca uma canção com ou sem dança, paralelamente, o *Alauí cítua taqui* é uma forma de canto com dança, representado nesta parte de *Quya-Killa*.

instrumentação que possuíam as culturas antigas. Muitos dos instrumentos, atualmente, são utilizados para acompanhamento das cerimônias e danças, tais como instrumentos de percussão, diversos tipos flautas de madeira e, evidentemente, a voz; como solista, solista com responsórios e corais geralmente homofônicos.

Um dos eventos que originou a terceira parte de *Quya-Killa* foi o *Alauí cítua taquí* o que Schechter define como “una danza especial que se realiza después del equinoccio de septiembre”, quando produzem-se as primeiras chuvas, durante o *Colla Raymi Killa* (Mes do Festival da Rainha), considerada a segunda festa máxima do ano depois do *Inti Raymi* de junho-julio.

Por se tratar de uma dança, o caráter repetitivo é importante. As combinações rítmicas não apresentam mudanças excessivas, pelo contrário, buscam manter um pulso constante e contínuo, à maneira de dança derivada dos costumes ritualísticos e cerimoniais; em alguns dos ritmos dançantes, pode-se incluir o *hayno* ou *wauno*, e outras danças mais específicas como “la *kashua*, el *haylli*, el *guacón*, la *wifala*, la *kachampa*, (HAMEL & HÜRLIMANN, 1987: 868).

A partir do compasso 198 a densidade torna-se maior, predominando a textura *em tutti*. No compasso 210, se apresenta a primeira transformação do *ostinato* rítmico na percussão e transposição da célula geradora à quinta descendente, dando a sensação sonora da entrada de um “tambor grande”:

Los tambores seguramente separaban las secciones de *los cantares históricos* responsoriales (“*arabice*”) que se realizaban en las provincias. Parece bastante probable que los *cantares* fueran en la mayoría de los casos acompañados por tambores, lo que implica que el *cantar* era entonado en un ritmo regular sin duda alguna cuando también había danza (SCHECHTER, 1980: 43)

A partir desta última transposição, oito semitons abaixo do eixo de *si*, começa a preparação da seção de clímax, propiciando pouco a pouco uma textura homorrítmica, derivada do pensamento de sincronização na dança com eventuais deslocamentos rítmicos internos ocasionados pela adição de acentos (Fig. 22).

Musical score for Mz. and Fl. starting at measure 236. The Mz. part features a melodic line with accents and a 'Grito' (cry) at the end. The Fl. part provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f' (forte).

Figura - 22: Deslocamento de acentos

Desde o início de *Quya-Killa*, espera-se o momento no qual se quer chegar ao final do ritual. A ideia geral de desenvolvimento da peça é quase como a natureza de um elástico, estica-se lentamente até rebentar. Assim, a última parte da cerimônia é uma dança que se produz como resultado de acumulação progressiva de energia, desde o ponto de relaxamento e silêncio até o retumbar de tambores e gritos. Desta forma, é concebida a seção de clímax e o ponto de concentração de energia no compasso 241.

A seção de clímax começa se preparar a partir do compasso 227, predominando a repetição de alturas como se entrasse em transe; a euforia e persistência são aspectos que se devem manter até o ponto de estourar toda a energia acumulada, deixando como ressonância as vibrações que sobreviveram à explosão, sendo este o ponto de clímax e o fim da dança (Fig. 23).

Musical score for Mz., Fl., Perc., and Pno. starting at measure 240. The score shows a climactic section with various dynamics including 'ff', 'fff', and 'sfz'. The Perc. part has a strong rhythmic pattern. The Pno. part has a bass line with chords and a final sustained chord.

Figura - 23: Climax

O ritual conclui com uma seção de 14 compassos, com a indicação de *meno mosso*. Apresenta-se como uma coda que remete à parte inicial de *Quya-Killa*, na qual o conteúdo expõe a memória da origem, um retorno à preparação e à disposição.

A composição desta última parte se deu como um trazer à memória aquilo que aconteceu no começo da peça, uma repetição a distância que remete ao princípio, ao que deu como resultado toda a estrutura da peça, um retorno à primeira representação imagética, dando um sentido cadencial e conclusivo.

Em *Stimmung* (1968), de Karlheinz Stockhausen, encontra-se o uso marcante da repetição, tendo como eixo a nota *si bemol*, da qual saem uma variedade de cores e combinações tímbricas em que se pode experimentar a sinestesia e a forte presença da imagem ou das imagens utilizadas pelo compositor. Pablo Espinosa (2009) diz que o compositor alemão escreveu esta obra depois de contemplar pirâmides em Oaxaca e Yucatão, o que inspirou esta peça ritualística.

As repetições constantes à maneira de mantra conduzem a um estado de transe e meditação profunda. Em *Quya-Killa*, busca-se introduzir o ouvinte a um ambiente ritualístico baseado na repetição e na repetição variada, deixando-o experimentar sua própria busca do que Ferraz denomina “Detalhes timbrísticos”. O processo composicional desta peça me fez pensar, sobretudo, em estratégias de tratar o tempo e o material musical organizando sons e ruídos de tal maneira que utilizasse elementos das culturas indígenas latino-americanas, assim como Cage e Stockhausen se apropriaram de elementos originados pela música pulsante e repetitiva de culturas não ocidentais.

A experimentação de repetição e repetição variada de estruturas em *Quya-Killa* gerou, durante a composição, uma escuta mais atenta e focada, o que, em alguns casos, não me permitia ouvir a totalidade da construção de uma seção completa. A audição focalizada só me permitia estar no presente da composição, o qual produzia vagueza no rumo, esperando o que poderia acontecer sem perder a direção que a peça estava construindo.

O processo composicional de *Quya-Killa* foi acompanhado pelo que Ferraz (1998), denomina de *escuta localizada*, o que permitia me focar na criação de cada gesto pensando no resultado sonoro parcial. Na primeira parte desta peça a escuta e a intuição trabalharam juntas, o qual causou que se originassem excessivas mudanças na

distribuição dos gestos, na busca da coesão e satisfação. As ressonâncias do piano e do prato permitem a filtração de harmônicos, os quais ocasionam nuvens sonoras que geram camadas novas de sons não escritas. Estas camadas se encarregam de preencher os compassos em silêncio, o que requer uma escuta localizada e focada nos acontecimentos sonoros emergentes.

As sílabas foram escolhidas livremente segundo o caráter do som e as necessidades expressivas, evitei muitas palavras em língua quíchua para não comprometer a sintaxes e o conteúdo da peça.

Os sons e ruídos derivados da natureza serviram como orientadores no desenvolvimento da primeira seção de *Quya-Killa*, manifestações tradicionais converteram-se em imagens geradoras do percurso, os quais deram origem a gestos repetidos da linguagem, transformando o canto em *ostinatos* percutidos que atuaram na organização da segunda e terceira parte desta peça.

O quadro fonético utilizado no percurso da obra, inicialmente, incluía um maior número de sílabas diferentes, mas, por razões de comodidade e factibilidade da execução, decidi reduzir o número e sintetizar as mais frequentes. Nesta peça, utilizo sons onomatopaicos, sílabas abertas e nasais, conjunto de sílabas para serem sussurradas e três palavras em quíchua referentes ao conteúdo ritualístico.

Quadro Fonético					
Sons Onomatopeicos	Significado	Silabas sem significado algum		Palavras em Quechua	Tradução
Ffff	Som do vento	Ah	Para cores Brillhantes	Quya (Colla)	Lua
Shh - ha	Inala - exala Respiração Forte	Na	Para sons fechados e nasais	Killa	Outra forma de dizer Lua
Gemido		Sac-chi-se-ku	Silabas escolhidas livremente para serem sussurradas	Quni pukiyupa	Paixão pela lua
am	Sons de boca aberta a fechada evocando a meditação	Tu-sac-já-ma-ni			
m	Sons boca fechada evocando a meditação	Uh	Silaba libre para sons fechados		
		A ia ia ia ia	Sons de lamento e suplica		

Quadro - 1: Escolha Fonética

Por se tratar de um ritual que, desde o ponto de vista antropológico é uma atividade natural para o ser humano, realizei a abstração das diversas seções do ritual, as quais orientaram o percurso musical, o que me fez refletir sobre como poderia utilizar estas imagens em função da estruturação e desenvolvimento de *Quya-Killa*.

Considero esta musica elaborada a partir do conceito de linearidade, no que se refere a uma estrutura narrativa; tendo como raiz a linearidade natural que desenvolve um ritual, um elemento que antecipa outro, e que deriva outros. O pensamento compositivo de *Quya-Killa* também é linear, considerando que desde a gênese da ideia já havia um pré-planejamento estrutural que determinava um começo e um fim, e, nas estruturas parciais intermediarias, a escolha de gestos diferenciavam notavelmente cada uma das seções que constituíam a forma geral.

Os cantos de culturas indígenas geralmente se compõem de poucos sons e de poucos elementos temáticos, o que quer dizer que a música se fundamenta na repetição de estruturas e na economia de material. Desta maneira, *Quya-Killa* foi elaborada pensando na economia de material e na reiteração motívica, o que eu denomino de minimalismo ocasional. Ferraz aponta que “tanto na repetição que favorece a diferença

quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que, ao pensarmos a repetição, pensamos conseqüentemente na diferença” (1998: 37). As diferenças radicam em pequenas transformações dos ostinatos, deslocamento de acentos e mudanças na direção dos intervalos.

O processo composicional de *Quya-Killa* foi baseado inicialmente em um “preencher”, “ordenar” e “comunicar”. O preencher radica na ocupação de espaços vazios a partir de uma estrutura geral premeditada, a separação e união de gestos; o ordenar refere-se à ordenação do conteúdo a partir da experimentação e escuta dos gestos utilizados; o comunicar trata-se do ato comunicativo na relação existente entre compositor-imagem e obra-ouvinte, sendo a característica global que garante que se está introduzindo num ritual.

Em toda a peça, e em geral na primeira parte, a palavra paciência tornou-se importante ao longo do processo. Esperar o momento em que um novo gesto ou transformação de um gesto já apresentado poderia se repetir, saber quantos tempos de pausa utilizar sem provocar uma ruptura, como gerar momentos de incerteza por meio do caráter estático da sessão, como manter o caráter de ritual e, finalmente, como organizar a forma, foram inquietações composicionais durante a gênese e durante o processo criativo, e se tornaram “problemas composicionais” para serem resolvidos.

Concentro o sentido da forma exclusivamente no artístico e na experiência sensível que é dirigida pela intuição, na procura de revelar uma verdade transcendente a partir de uma concepção estética diferente, não derivada da cultura ocidental, utilizando associações que permitem esclarecer o pensamento do compositor, provocando a repetição, ou melhor, a replicação de um acontecimento vivido, seja sensação, imagem ou lembrança. Dessa maneira, o compositor sensibiliza-se criando uma gama de possibilidades no seu percurso criativo. Ferraz considera um tipo de repetição relacionado à “repetição de emoções, de associações e sentimentos que afloram em forma de lembranças”, que podem ser evocados a partir da experiência. Essa repetição de emoções e associações é o que caracteriza o percurso e processo criativo das peças que compõem este memorial.

As indicações marcadas nesta peça estão associadas com a dinâmica e a acentuação, os deslocamentos que procuram a defasagem da regularidade dos

elementos constitutivos da última parte de *Quya-Killa*, sem se afastar do grau de sincronização e controle que a peça requer.

3. UM OLHAR NO PASSADO

“*Um olhar no passado*” é uma peça composta para quinteto de cordas com piano, sendo o quinteto tratado como orquestra de cordas, e o piano, como um elemento timbrístico contrastante, que interage e dialoga com a seção das cordas. Originou-se a partir de uma peça miniatura para piano, feita como exercício de escolha de alturas, abordando uma das preocupações composicionais que o compositor enfrenta antes de iniciar uma peça. Segundo Chaves, “a escolha de alturas é a questão mais vital da tomada de decisões”, sendo esta uma das decisões primárias, junto com a organização estrutural e formal. O nome “*Um Olhar no Passado*” faz referência ao fato de ter utilizado uma peça anterior, que foi escrita a partir das alturas com o nome de B – A – C – H; adicionalmente, apresenta uma estrutura em espelho, na qual se lembram dos elementos expostos inicialmente, mediante a repetição e reiteração, e, como um paralelo à metodologia de memorial, organizando o conteúdo a partir da memória de diferentes estados emocionais. Essas escolhas nos dão a sensação de pensar no passado e prever um futuro a partir da reiteração do material e do trazer à memória de gestos expostos no começo da obra. A imagem principal, que agiu como orientadora do percurso composicional, foi o *passado*, como uma carga de lembranças com as quais convive o ser humano, neste caso específico, o ator e autor.

O passado, o presente e o futuro são propriedades da consciência que exigem ao ser humano a imaginar, o passado é uma carga de informação que permite abstrair os acontecimentos que, de alguma maneira, afetaram nossa vida. Essas repetições mentais, geralmente enfraquecidas pelo esquecimento, são causa de uma percepção precedente. É desse ponto, no qual surgem a recordação e as lembranças, que se origina a estruturação desta peça, começando pelo próprio processo metodológico, que “olha ao

passado” e, mediante sua estrutura que também nos mostra musicalmente uma lembrança do passado, de uma experiência que volta a ser revivida. *Um Olhar no passado*, deriva das recordações e memórias, das quais se desenvolve a estrutura e o conteúdo desta peça.

O afastamento de elementos temáticos deriva de um pensamento esquecido, induz a se esquecer dos acontecimentos de um passado, apresentando as três seções contrastantes. Estes acontecimentos são imagens emergentes do pensamento e sentimento do compositor. Musicalmente, procura-se que o ouvinte tenha uma percepção dos “acontecimentos musicais” que são deixados para trás, cada vez que entra uma nova seção. A parte **A** se origina da imagem da dor, da angústia e da tristeza, cujo gesto introdutório começa com um *ostinato* no piano. A parte **B** deriva de um sentimento de persistência; em contraposição à parte **A**, evoca um momento de superação, de perseverança para continuar adiante e sair dos momentos obscuros e lúgubres. A parte **C** se origina a partir da imagem de uma meditação e introspecção, conformada por notas estáticas, pouca mudança de ritmo harmônico e sutileza nos comentários do piano.

Um Olhar no Passado foi construída a partir da ideia de realizar uma peça para orquestra de cordas e outra independente para piano solista, das quais decidi misturar as duas propostas, reutilizando uma pequena peça para piano e integrá-la com os primeiros rascunhos da peça para orquestra. Considerando as possibilidades da interpretação, decidi fazer uma peça de câmara para quinteto de cordas com piano, trazendo novamente a intervenção do acaso e da experimentação, como ocorreu em *Fanrasia Bolerosa* e em *Quya-Killa*.

Considero que esta peça originou-se a partir da escuta de peças como *Tabula Rasa* de Arvo Pärt e *Neither* de Morton Feldman, utilizando a mistura do “minimalismo” de Pärt e o “abstracionismo” de Feldman; em outras palavras, repetição e estatismo se converteram em elementos importantes para a concretização do conteúdo desta peça para piano e quinteto de cordas.

3.3.1. Aproveitamento de rascunhos e Transferência de elementos

Como citei anteriormente, a composição desta peça deu-se a partir de uma micropeça para piano, composta no primeiro semestre de Mestrado como exercício de escolha de alturas e economia de material, a qual não cheguei a desenvolver e aproveitar na sua totalidade como uma peça de piano independente, mas decidi reutilizar o material e transferir os elementos compostos da peça original para esta nova peça. A peça para piano se constitui basicamente pela organização de intervalos de oitava e segundas, a partir das notas escolhidas, processo muito similar ao de *Quya-Killa*, no que refere à escolha de alturas.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Lento Nostálgico". The score is written for piano and consists of 23 measures. It is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Lento Nostálgico" with a metronome marking of 50. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The score includes first, second, and third endings. The melody is primarily in the right hand, with a bass line in the left hand. The piece features several intervals of octaves and seconds, as mentioned in the text.

Figura - 24: Peça original para piano

A transferência dos elementos da peça original para a peça com cordas não se deu na mesma ordem; os gestos foram trocados da sua ordem original, com o propósito de que a interação com as cordas se desse de forma natural, sem forçar o percurso compositivo, utilizando livremente os gestos da peça inicial, os novos elementos constitutivos de *Um Olhar no Passado*, o processo de permutação de alturas em oitavas fixas elaboradas na peça original para piano, tendo uma conotação quase minimalista e, ao mesmo tempo, uma enganosa percepção de variedade no que se refere às mudanças

de oitava. Essas mudanças de oitava geram variedade dentro da reiteração das mesmas alturas. Nas palavras de Ferraz, “uma sequência de permutações envolve um grau de repetição elementar semelhante ao da reiteração imediata dos minimalistas” (1998: 89).

The image displays two musical scores side-by-side. On the left is the 'original' piano score, featuring a treble clef with a melodic line starting at measure 5, marked with a dynamic of *mf*. Below it is a bass clef with a sustained chord. On the right is the 'orchestrated' score, which includes staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part is marked *ff* and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are also marked *ff*, with the Viola part showing a dynamic change to *mp* in the second measure. The orchestration transfers the melodic gesture from the piano to the strings, maintaining the same rhythmic and melodic structure.

Figura - 25: Original e orquestrado, transferência de gestos.

Neste exemplo, pode se ver claramente que o gesto “original” foi mantido tanto no piano como nas cordas, derivando a orquestração das cordas do resultado de ressonâncias do piano, permitindo que as notas do piano se prolonguem no tempo.

3.3.2. Economia de material e estatismo

Tanto em *Quya-Killa* como em *Um Olhar no Passado*, a intenção foi a economia de material. Nesta peça, o termo economia está aplicado principalmente no tratamento da

parte do piano, em segundo lugar pela repetição do gesto na parte B e pelo estatismo das cordas na parte C, segundo Ferraz, “quando pensamos em repetição musical, pensamos na reiteração de um som ou no retorno de um acontecimento qualquer (uma sensação, uma imagem, uma ideia) associado a uma experiência sonora e musical passada” (1998: 33).

A primeira parte de caráter introdutório, compasso 1 – 7, expõe só duas notas do parâmetro de escolha de alturas inicial, as quais são repetidas como um *ostinato*, enquanto a seção das cordas apresenta um aumento progressivo de densidade, o qual será um gesto característico ao longo da obra. O resultado deste aumento de densidade deriva da maneira como podem chegar os pensamentos à nossa mente, que podem ser pequenas lembranças que vão se amplificando e aumentando a tal ponto de gerar “saturação de pensamentos” e, por conseqüente, momentos de êxtase que transcorrem na totalidade da peça.

Lento e misterioso ♩ = 60

The image shows a musical score for a string ensemble and piano. The tempo is marked 'Lento e misterioso' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The piano part (Piano) is in the top system, marked *pp*, and consists of a steady eighth-note ostinato in the bass clef. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is in the bottom system, marked *p*, and features a melodic line that begins in the fourth measure and continues through the seventh measure. The strings play a series of notes that increase in density and intensity over time.

Figura - 26: Escolha de duas alturas e aumento de densidade.

O gesto que foi o motivo inicial da peça original para piano, converte-se, na versão com cordas, num material importante para ressaltar a mudança de andamento e caracterizar o lento nostálgico.

Lento Nostálgico ♩ = 56

Pno.

p

xco.

3

*

Figura - 27: Tema da peça original para piano, repetição de alturas.

A segunda parte de *Um Olhar no Passado* começa com o gesto final da peça original para piano, conservando exatamente a mesma estrutura rítmica, melódica e harmônica, acompanhado por a camada *ostinato* na seção das cordas.

Moderato Persistente ♩ = 56 (♩ = 112)

Pno.

mf

xco.

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

8vo.

xco.

*

Figura - 28: Início seção B c. 54, *ostinato* a partir da lembrança de um “bem-te-vi”

Este *ostinato* rítmico foi denominado *Moderato Persistente*, mantendo o motivo rítmico durante toda a seção, o qual deriva da imagem e lembrança de um “bem-te-vi”. O

canto deste pássaro é enérgico e persistente, utilizado como motivo repetido ao longo desta seção produzindo acumulação de tensão:

¹⁵É na forma ostinato da música que o princípio da repetição é aplicado em sua forma mais direta e intransigente. A técnica de repetição em ostinato, enquanto que é um recurso primitivo e óbvio da música que se prolonga no tempo, no entanto, é capaz de um elevado grau de intensidade e expressividade quando é dotado com controle sutil e recursos imaginativas de variedade (BERRY, 1986: 264).

Nesta seção de *Um Olhar no Passado*, o desenvolvimento acontece pela concorrência de um motivo *ostinato* ao qual Berry denomina “The Ground”:

¹⁶O termo *ground* é amplamente corrente e ainda carente de precisão de significado. Pode referir-se a um motivo ostinato, frase ou período, para a forma ostinato resultante, ou especificamente a forma ostinato na música inglesa dos séculos XVI e XVII, música na qual se baseia na reiteração de um baixo chão. (BERRY, 1986: 269)

Durante alguns compassos, o piano se apresenta “timidamente”, intervindo momentaneamente com pequenos comentários que adicionam uma cor diferente à paleta orquestral das cordas, até se apresentar completamente a partir do compasso 68, utilizando os elementos ritmo-melódicos da corda, invertendo sua funcionalidade.

A peça foi composta de maneira lineal sem muitos “titubeios”, o qual facilitou enormemente a continuidade e construção da estrutura geral. Contudo, depois da primeira versão foi adicionada uma passagem de transição, entre os compassos 82 e 92 a qual é uma ponte entre as partes B e C, utilizando elementos da introdução.

¹⁵ Is in the ostinato form of music that the principle of repetition is applied in its most direct and uncompromising manner. The technique of ostinato repetition, while a primitive and obvious means of extending music in time, is nevertheless capable of a high degree of intensity and expressiveness when endowed with subtle control and imaginative means of variety (BERRY, 1986: 264).

¹⁶ “The term *ground* is widely current and yet lacking in precision of meaning. It may refer to an ostinato motive, phrase, or period, to the resultant ostinato form, or specifically to obstinato form in English music of the sixteenth and seventeenth centuries music which is based on the reiteration of a *ground bass*. (BERRY, 1986: 269)

Figura - 29: Passagem Transitiva

A parte C “*Um poco meno mosso*”, tem como referências na orquestração obras como o *Rothko Chapel* e *Neither* do compositor Morton Feldman, fig. 32 predominando a utilização de notas mantidas durante longos períodos de tempo. Estas camadas de som propiciam um ambiente estático a partir de uma sonoridade homogênea e constante.

Figura - 30: Estatismo na seção das cordas em *Neither*, Morton Feldman.

Os câmbios harmônicos se formam pela adição e subtração de notas, criando uma atmosfera constante, evadindo a direção e, pelo tanto, ausência de clímax; na seção das cordas não existe uma condução rítmica nem melódica procurando aridez a partir de uma textura homogênea. A superposição do piano, como uma camada textural diferente, deriva daqueles momentos e lembranças que ficam em nossa mente, como motivos que interrompem a concentração e que nos induz a sair do estado de meditação. A altura *si bemol* adquire importância nesta parte central causando um chamado de atenção criando junto com a corda uma seção flutuante.

Um poco meno mosso

The musical score consists of six staves. The top staff is for the Piano (Pno.), with a treble clef and a *pp* dynamic marking. The second staff is for Violin I (Vln. I), with a treble clef and a *pp* dynamic marking, and a *non vibr.* instruction. The third staff is for Violin II (Vln. II), with a treble clef. The fourth staff is for Viola (Vla.), with an alto clef. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), with a bass clef and a *pp* dynamic marking, and a *non vibr.* instruction. The sixth staff is for Contrabaixo (Cb.), with a bass clef. The score begins at measure 93. The time signature starts as 5/4, changes to 4/4, then back to 5/4, then to 3/4, and finally to 5/4. The piano part features a melodic line with some chromaticism, while the strings provide a harmonic accompaniment with sustained notes.

Figura - 31: Ambiente estático

A obra apresenta desenhos intervalares repetitivos, repetição de temas principais e aproveitamento dos elementos iniciais para a sua construção. Além disso, cada uma das duas famílias instrumentais parece ter um caráter e um discurso predeterminado desde o começo até o final como se representasse um personagem:

Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição e garantem para grande parte dos compositores – e, por consequência, dos ouvintes – que uma música se mantenha a mesma ao longo da escuta, do começo ao fim. (FERRAZ, 1998: 34)



Figura - 32: Alturas geradoras em forma original e transpostas

Na parte B', os papéis orquestrais são invertidos; o piano assume o *ostinato* ritmo-melódico, enquanto a orquestra apresenta uma mistura entre o material da parte B e os gestos do piano em textura de maior densidade e matiz *ff*, para continuar com o caráter forte e repetitivo do “vem te vi”. Desta maneira, pode-se perceber outra forma de resignificação do material dentro do próprio desenvolvimento da peça, por meio da transmutação do conteúdo entre o piano e a corda. Essa transmutação ocasiona uma percepção diferente da repetição, sendo entendida como uma memória desviada da realidade inicial que foi apresentada. Os processos são derivados da flexibilidade e elasticidade dos pensamentos os quais podem ser transformados, repetidos e, alguns, esquecidos.

A tempo ♩ = 56 ♪ = 112

The musical score consists of six staves. The top staff is for Piano (Pno.) in treble clef, marked *f*. The second staff is for Violin I (Vln. I) in treble clef, marked *ff*. The third staff is for Violin II (Vln. II) in treble clef, marked *ff*. The fourth staff is for Viola (Vla.) in alto clef, marked *ff*. The fifth staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, marked *ff*. The sixth staff is for Contrabaixo (Cb.) in bass clef, marked *ff*. The tempo is marked 'A tempo' with a half note equal to 56 and a quarter note equal to 112. The score begins at measure 118.

Figura - 33: Motivos da corda no piano

Um Olhar no Passado, sendo a última peça composta para este memorial, considero que identifica meu pensamento composicional a partir dos três estados emocionais dos quais o ser humano não está isento; um estado de nostalgia ou tristeza, outro de persistência e um terceiro estado de meditação e reflexão, Esses estados de alma são apresentados na peça, nesta ordem: nostalgia, persistência e meditação, retornando dentro da estrutura geral aos dois estados emocionais iniciais, apresentados em espelho.

Esta peça foi elaborada a partir do conceito de *passado* como imagem orientadora, sendo o passado um conjunto de lembranças e memórias que, ao serem transformadas em música, apresentam um forte conteúdo dramático e introspectivo. Considero conveniente abordar os fenômenos emocionais externos, porque deles deriva em grande parte, a construção desta peça, sendo que, a passagem por esses três estados emocionais caracterizam a estrutura e organização dos elementos, a partir da apropriação dos elementos da peça original para piano e a composição de trechos para a orquestra de corda que suportam e complementam os gestos do piano.

Considero que esta peça está fortemente determinada por um plano racional e filosófico, partindo de um modelo imagético inicial, do qual se separa musicalmente, dando lugar a transformações que passam a formar e complementar o modelo, misturando o plano de conteúdo estrutural e o plano sensível.

O princípio da repetição é utilizado compulsivamente, sendo um elemento caracterizado pelas harmonias estáticas e a repetição de padrões ritmo-melódicos que incidem nas formas de *ostinato*, causando efeitos hipnóticos e, em alguns casos, ansiedade para saber o que vai acontecer depois.

Tendo em vista a subjetividade das imagens, apresenta-se um aumento no nível de complexidade das relações estruturais com a imagem, tornando-se abstrações subjetivas, extraindo as próprias conclusões sobre a percepção imagética que foi utilizada como ferramenta para o desenvolvimento destas peças. Os três estados emocionais serviram como parâmetro para escolha dos gestos de cada seção, desde a escolha das harmonias até as escolhas de articulações e dinâmicas.

Sob outro ponto de vista, esta peça deriva de três elementos que nos mantêm dentro de uma realidade, os hábitos, em cujos casos mantemos ancorados costumes, os condicionamentos, no que se refere à repetição de fatos na nossa vida e o estancamento, quando nos encontramos em momentos que parecem não ter uma saída ou solução próxima. Esses conceitos tornaram-se as imagens que estruturaram o conteúdo desta peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este memorial de composição apresentou uma análise sobre os processos e metodologias composicionais empregadas nas peças que integram o portfólio de composições, permitindo aprofundar a busca e rememoração dos processos composicionais referente à forma, à imagem, à repetição e à intuição.

A forma final das peças foi gerada por uma série de eventos que, ao serem justapostos ou sobrepostos, desencadearam outros eventos. Algumas vezes, o resultado foi a elaboração de estruturas já estabelecidas, mantendo o princípio de “reexposições temáticas” as quais esclarecem a forma e servem como “pontos de referência” para o compositor e para o ouvinte.

A utilização da forma na música contemporânea parece ser um dos fatores do discurso musical que tem muitas possíveis opções, uma delas é se liberar de qualquer tipo de estrutura conhecida, a qual, de uma ou outra maneira poderá ter semelhança com alguma estrutura já existente; a segunda opção é ter um modelo que sirva como guia e segui-lo rigidamente durante o percurso composicional, ou estabelecer uma mistura entre estas duas possibilidades, conhecendo diferentes modelos e, posteriormente, fugir deles ocasionando “transformações” do modelo original, produzindo a sensação de estar num modelo preconcebido com possíveis adições, subtrações ou evasões com relação ao modelo original.

Mediante a *performance* foi possível avaliar o resultado do produto composicional gerando uma inter-relação entre compositor-obra, compositor-intérpretes e obra-público, propiciando a materialização sonora mediante recital público. Desde o início da composição das peças deste memorial, pensei no cuidado e responsabilidade da escrita e editoração das partituras para a obtenção de resultados eficientes com poucos ensaios, o qual facilitou notavelmente o conjunto das obras.

As peças mantêm em comum a utilização da imagem e o conceito de repetição, percebendo a imagem como uma repetição mental de sensações e emoções que

intervieram no processo de composição das mesmas. A repetição é um recurso voluntário utilizado no desenvolvimento geral destas músicas, sendo a repetição uma possibilidade de trazer elementos de volta à memória e uma forma de conhecer e experimentar mais profundamente a temporalidade de uma peça.

As peças aqui analisadas têm como fundamento a utilização da imagem como orientadora no percurso criativo. Assim, a associação com as imagens permitiu ter clareza sobre os pontos de partida das peças e uma panorâmica do percurso composicional, traçando um caminho lúcido, partindo das características abstraídas de determinada imagem, até alcançar uma ideia que orientasse o processo criativo. A organização estrutural e formal se deu a partir do aproveitamento das características próprias de cada imagem, permitindo uma organização livre do conteúdo, considerando que a intuição e a espontaneidade estiveram presentes no desenvolvimento das peças aqui relacionadas. Assim, elementos como a dança do bolero, a curiosidade pelos rituais indígenas, as lembranças de fatos passados e a imagem de um oásis no deserto serviram como orientadores e motivadores externos, gerando uma forte relação entre experiências pessoais e a criação musical.

Uma análise posterior à composição de uma peça demonstra os processos que o compositor realiza na sua produção musical, tais como transformações de tipo estrutural e formal, noções de representação sonora, processos intuitivos e emocionais, nos quais se redescobrem elementos musicais e extramusicais que fazem parte da composição, que tal vez não estivessem na consciência do compositor no momento da elaboração de uma ideia musical.

No desenvolvimento deste Memorial deu-se a conhecer o processo, o progresso e os resultados musicais obtidos durante o curso de Mestrado em Composição, no qual pude desenvolver novas metodologias e emprega-las em meu processo compositivo. Além disso, os estudos e caminhos descobertos neste período também propiciam a deixar uma porta aberta para a exploração de meu processo criativo a partir de imagens, aprofundando em novas possibilidades criativas, e esclarecendo as vantagens e desvantagens oferecidas nesta inter-relação entre os aspectos sonoros da música e os elementos que estão para além do som.

Arraigamo-nos a um passado dramático e por isso compomos, tendo a sensação de que é uma saída para vivenciar novamente o que já foi. O recital de mestrado intitulado *Um Olhar no passado* resume as emoções derivadas de lembranças de um passado, pretendendo recuperar parte daquilo que existe no presente apenas como potencialidade vivida.

REFERÊNCIAS

- BERNAL, Jaime Leongómez, *El Bolero*. En LLERAS, de la Fuente Fernando. Archivo Cultural Editores Ltda. Colombia. 1990.
- BERRY, Wallace. *Form in music*. University. 2da ed. New Jersey: Prentice Hall 1986.
- _____. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- CUNHA, Bonella Vagner. Memorial de Composição: *Mahavidyas Balé*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.
- FELDMAN, Morton. *Rothko chapel*. New York: Universal, 1973. 1 Partitura Ensemble.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael. RothkoChapel: *La obra de arte total del siglo XX*. *Revista AudioClásica*. p. 84-88, 2007. (<http://es.scribd.com/doc/17676881/Rothko-Chapel-La-obra-de-arte-total-del-siglo-XX>)
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. A diferença na composição contemporânea. São Paulo 1998. Educ, Editora da PUC-SP
- FREITES, Alexander Siqueira. *Um diálogo entre som e imagem: Questões históricas, temporais e de interpretação musical*. Música Hodie, Universidad Federal de Goiás. Vol. 7 p. 29 – 41. 2007.
- HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. *Enciclopedia de la música*. Ed. Grijalbo 1987. ISBN 968-419-730-6 (Edición completa)
- KRAMER, Jonathan D. *Time of the music*. Schirmer books. New York. 1988
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de Criação*. 28. Ed. Petrópolis: Editora vozes, 2013.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5ta Ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.
- SOUZA, E.C. de e SOARES, F.L. *Histórias de vida e abordagem (auto) biográfica: Pesquisa, ensino e formação*. In: Bianchetti, Lucídio e Meksenas, Paulo. (orgs.) *A trama do conhecimento. Teoria, método e escrita em ciência e pesquisa*. Campinas SP. Papyrus. 2008.
- WECHSLER, Muglia Solange. *Criatividade: Descobrimdo e Encorajando*. Campinas-Brasil. Editora Psy Ltda, 1998.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. Metaphor and music theory: reflections from cognitive science. *Music Theory Online, The Online Journal of the society for music theory* v. 4, n. 1, 1998. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski_frames.html

SCHECHTER JOHN M. *El cantar histórico incaico*. Disponível em:

<http://www.revistaeggp.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12341/12664> Vol. 34, No. 151, 1980

AUDIO E VÍDEO

CUNHA, Bonella Vagner. *Mahavidyas Balé*. 2 CD.

FELDMAN, Morton. *Rothko chapel*. <http://www.youtube.com/watch?v=9wHuh1yR0z8>

PÄRT, Arvo. *Tabula Rasa* <http://www.youtube.com/watch?v=f-l8LNcZgTA>

POULENC, Francis. *Sonata para Oboé e Piano* 1 CD.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung*.

<http://www.youtube.com/watch?v=3hPkjW95jsw>

XENAKIS, Iannis. *Aïa*. <http://www.youtube.com/watch?v=vzC9URlrY0> 1/2

http://www.youtube.com/watch?v=C3b_Q9HR624 2/2

Anexos

Anexo I Partituras

Quatro Cenas Sérias de Circo

Para Quarteto de Madeiras com Piano

Equilibristas

Hipnótico

Interlúdio

Ilusionista

Trapezistas

ANGEL ALFONSO RIVERA

Porto Alegre

2012

Quatro cenas sérias de circo

1. Equilibristas

Angel Alfonso Rivera
Dur. aprox. 12 min.
Junho, 2012

Lento Expressivo ♩. = 54

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Piano

pp

5 *frulatto* -----

Fl. *pp* < >

Ob. *pp* <

B \flat Cl. *pp* <

Bsn.

Pno. *p* *ff*

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute:** Measures 9-12. Dynamics: *pp* (measures 9-10), *pp* (measure 11), *p* (measure 12).
- Oboe:** Measures 9-12. Dynamics: *pp* (measures 9-10), *mf* (measure 11), *p* (measure 12).
- Bass Clarinet:** Measures 9-12. Dynamics: *pp* (measures 9-10), *mf* (measure 11), *p* (measure 12).
- Bassoon:** Measures 9-12. Dynamics: *f* (measure 10), *pp* (measures 11-12).
- Piano:** Measures 9-12. Dynamics: *pp* (measures 9-10), *f* (measure 10), *p* (measure 12). Includes a triplet in measure 11.

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute:** Measures 13-16. Dynamics: *ppp* (measure 13), *p* (measure 14), *mf* (measure 15), *sfz* (measure 16).
- Oboe:** Measures 13-16. Dynamics: *pp* (measures 13-14), *mf* (measure 15), *sfz* (measure 16).
- Bass Clarinet:** Measures 13-16. Dynamics: *p* (measure 14), *mf* (measure 15), *sfz* (measure 16).
- Bassoon:** Measures 13-16. Dynamics: *pp* (measures 13-14), *mf* (measure 15), *sfz* (measure 16).
- Piano:** Measures 13-16. Dynamics: *pp* (measures 13-14), *mf* (measure 15), *sfz* (measure 16).

17

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *p*

Pno. *p*

mf

pp

21

Fl. *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *mp*

Pno. *f* *mf*

Musical score for measures 24-26. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The music is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#).
- Flute: Measures 24-26. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on B4. Dynamics: *mf* (measures 24-25), *ppp* (measure 26).
- Oboe: Measures 24-26. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on D4. Dynamics: *mf* (measures 24-25), *p* (measure 26).
- Bass Clarinet: Measures 24-26. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on B3. Dynamics: *mf* (measures 24-25), *p* (measure 26).
- Bassoon: Measures 24-26. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on B2. Dynamics: *mf* (measures 24-25), *p* (measure 26).
- Piano: Measures 24-26. Provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Dynamics: *p* (measures 24-26).

Musical score for measures 27-29. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The music is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#).
- Flute: Measures 27-29. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on B4. Dynamics: *p* (measures 27-28), *ff* (measure 29). The word *frulatto* is written above the staff with a dashed line.
- Oboe: Measures 27-29. Remains silent (rests).
- Bass Clarinet: Measures 27-29. Plays a melodic line starting on B3. Dynamics: *p* (measures 27-28), *ff* (measure 29).
- Bassoon: Measures 27-29. Remains silent (rests).
- Piano: Measures 27-29. Provides harmonic support with arpeggiated figures. Dynamics: *p* (measures 27-28), *ff* (measure 29).

Musical score for measures 29-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 29 starts with *mf*. Measure 30 starts with *p* and features a 14-measure tremolo.
- Ob.:** Measure 29 starts with *mf* and includes a triplet. Measure 30 starts with *f* and *p*, followed by a 14-measure tremolo.
- B \flat Cl.:** Measure 29 starts with *mf*. Measure 30 starts with *fp*.
- Bsn.:** Measure 29 starts with *mf*. Measure 30 starts with *mf*.
- Pno.:** Measure 29 starts with *mf*. Measure 30 starts with *sfz*.

Musical score for measures 31-32. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 31 starts with *f*. Measure 32 starts with *fp*.
- Ob.:** Measure 31 starts with *f*. Measure 32 starts with *fp*.
- B \flat Cl.:** Measure 31 starts with *f* and includes a triplet. Measure 32 starts with *fp*.
- Bsn.:** Measure 31 starts with *f*. Measure 32 starts with *f* and *p*.
- Pno.:** Measure 31 starts with *f*. Measure 32 starts with *f* and *p*.

34

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

p

ppp

p

p

ppp

ppp

38

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

f

mp

2. Hipnótico

Lento Expressivo ♩ = 60

Musical score for measures 1-5 of 'Hipnótico'. The score is in 4/4 time and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Piano. The Clarinet in Bb part is marked 'Solo' and features dynamic markings of *mp*, *f*, and *pp*. The Piano part is currently silent.

Musical score for measures 6-9 of 'Hipnótico'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Bassoon part is marked 'Solo' and features dynamic markings of *p*, *f*, *p*, and *subito p*. The Piano part is currently silent.

Allegro ♩ = c. 128

10

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

pp

p

N

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

pp

pp

19

Fl. *p* *mf*

Ob.

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Pno.

23

Fl. *p*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *pp poco a poco cresc.* *mp*

Bsn. *pp poco a poco cresc.* *mp*

Pno.

27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 27-30. The Flute part (top staff) features a melodic line with accents and dynamics *p*. The Clarinet part (B♭ Cl.) also has a melodic line with accents and dynamics *p*. The Bassoon part (Bsn.) is mostly silent. The Piano part (Pno.) has a simple accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

31

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 31-34. The Flute part (top staff) has long notes with dynamics *p* and *mf*. The Oboe part (Ob.) has long notes with dynamics *pp* and *mf*. The Clarinet part (B♭ Cl.) has long notes with dynamics *pp* and *mf*. The Bassoon part (Bsn.) has long notes with dynamics *pp* and *mf*. The Piano part (Pno.) continues with its accompaniment.

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

p

mf

mp

Detailed description: This system covers measures 35 to 38. The Flute and Oboe parts are silent. The Bassoon part begins in measure 35 with a piano (*p*) dynamic, playing a descending eighth-note scale. In measure 37, the Bassoon dynamics increase to mezzo-forte (*mf*). The Piano part features a complex texture with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano dynamic is mezzo-piano (*mp*). The time signature is 5/4.

39

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 39 to 42. The Flute and Oboe parts are silent. The Bassoon part continues its melodic line from the previous system. The Piano part continues with its complex texture. The time signature changes to 6/4 in measure 39.

42

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf* *f*

Bsn.

Pno.

44

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Pno. *f*

46

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 46 and 47. The Flute part (Fl.) has a melodic line with eighth notes and some slurs. The Oboe part (Ob.) has a few notes in measure 46 and rests in measure 47. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts have rhythmic patterns of eighth notes. The Piano (Pno.) part is a complex accompaniment with many beamed eighth notes in both hands.

48

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

tr

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. The Flute part (Fl.) has a melodic line in measure 48 and a trill (tr) in measure 49. The Oboe part (Ob.) has a few notes in measure 48 and rests in measure 49. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts have rhythmic patterns. The Piano (Pno.) part continues with its complex accompaniment. The time signature changes to 8/4 at the start of measure 49.

50

Fl. *p* *f*

Ob. *f*

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

52

Fl. *p* *ff*

Ob. *p* *ff*

B♭ Cl. *p* *ff*

Bsn. *p* *ff*

Pno. *p* *ff*

54

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Pno.

Detailed description: This system of music covers measures 54 and 55. The Flute part (top staff) begins with a melodic line in measure 54, marked *fz*, and has a *fz* dynamic marking in measure 55. The Oboe part (second staff) has a *fz* marking in measure 54 and a *fz* marking in measure 55. The Bass Clarinet part (third staff) has a *fz* marking in measure 54. The Bassoon part (fourth staff) has a *fz* marking in measure 54. The Piano part (bottom system) consists of two staves with a complex rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

56

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Pno.

Detailed description: This system of music covers measures 56 and 57. The Flute part (top staff) has a *fz* marking in measure 56 and a *fz* marking in measure 57. The Oboe part (second staff) has a *fz* marking in measure 56. The Bass Clarinet part (third staff) has a *fz* marking in measure 56. The Bassoon part (fourth staff) has a *fz* marking in measure 56. The Piano part (bottom system) consists of two staves with a complex rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

37

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

39

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 61-62. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B♭ and E♭) and the time signature is 3/4. Measure 61 shows the Flute and Oboe playing a sustained tremolo. The Bass Clarinet and Bassoon play a rhythmic eighth-note pattern. The Piano provides harmonic support with chords and a bass line. Measure 62 continues the tremolo in the Flute and Oboe, with the Bass Clarinet and Bassoon playing a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) for the Flute and Oboe.

Musical score for measures 63-64. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B♭ and E♭) and the time signature is 3/4. Measure 63 features a dynamic shift to *f* (forte) for the Flute and Oboe, which play a melodic line with slurs. The Bass Clarinet and Bassoon continue with their rhythmic patterns. The Piano accompaniment remains consistent. Measure 64 continues the melodic lines for the Flute and Oboe, with the Bass Clarinet and Bassoon playing a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) for the Flute and Oboe, and *mf* (mezzo-forte) for the Bassoon.

65

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

mf

68

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

mf

mf

mf

Musical score for measures 72-74. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measure 72 starts with a half note G \flat (mf), followed by a half note A \flat (mf), and a half note B \flat (mf). Measure 73 contains a half note C \flat (mp), a half note D \flat (mp), and a half note E \flat (mp). Measure 74 contains a half note F \flat (mp), a half note G \flat (mp), and a half note A \flat (mp).
- Oboe (Ob.):** Measure 72 contains a half note G \flat , a half note A \flat , and a half note B \flat . Measure 73 contains a half note C \flat , a half note D \flat , and a half note E \flat . Measure 74 contains a half note F \flat , a half note G \flat , and a half note A \flat .
- Bass Clarinet (B \flat Cl.):** Measure 72 starts with a half note G \flat (mf), followed by a half note A \flat (mf), and a half note B \flat (mf). Measure 73 contains a half note C \flat , a half note D \flat , and a half note E \flat . Measure 74 contains a half note F \flat , a half note G \flat , and a half note A \flat .
- Bassoon (Bsn.):** Measures 72-74 are silent.
- Piano (Pno.):** Measure 72 contains a half note G \flat , a half note A \flat , and a half note B \flat . Measure 73 contains a half note C \flat , a half note D \flat , and a half note E \flat . Measure 74 contains a half note F \flat , a half note G \flat , and a half note A \flat (mf).

Musical score for measures 74-76. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 74-76 are silent.
- Oboe (Ob.):** Measures 74-76 are silent.
- Bass Clarinet (B \flat Cl.):** Measure 74 contains a half note G \flat , a half note A \flat , and a half note B \flat . Measure 75 contains a half note C \flat , a half note D \flat , and a half note E \flat . Measure 76 contains a half note F \flat , a half note G \flat , and a half note A \flat .
- Bassoon (Bsn.):** Measures 74-76 are silent.
- Piano (Pno.):** Measure 74 contains a half note G \flat , a half note A \flat , and a half note B \flat . Measure 75 contains a half note C \flat , a half note D \flat , and a half note E \flat . Measure 76 contains a half note F \flat , a half note G \flat , and a half note A \flat .

77

Fl. *pp* *mp*

Ob. *pp* *mp*

B \flat Cl.

Bsn. *p* *mf*

Pno. *pp*

81

Fl. *pp* *rallentando* *molto rall.*

Ob. *pp*

B \flat Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Pno.

Intermédio

Agitato $\text{♩} = 86$

The musical score is arranged in a system with five staves. The top four staves are for the woodwinds: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The bottom two staves are for the Piano. The woodwinds play a sustained, low-register chord throughout the piece. The Piano part is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 9-12) features a fortissimo (*fff*) dynamic with a more complex, layered texture. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems.

3. Ilusionista

Lento ♩ = 56 - 60

Musical score for the first system, measures 1-7. The instruments are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Piano. The time signature is 4/4. The tempo is Lento, with a quarter note equal to 56-60 beats. The Clarinet in Bb and Bassoon parts begin with a melodic line starting on a whole note G2 (with a flat) and moving stepwise up to a half note G3, marked *pp*. The Piano part is silent.

Musical score for the second system, measures 8-14. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The time signature is 4/4. The Flute part has a melodic line starting on a whole note G4 (with a flat) and moving stepwise up to a half note G5, marked *pp*. The Oboe part is silent. The Clarinet in Bb part has a melodic line starting on a whole note G3 (with a flat) and moving stepwise up to a half note G4, marked *pp*. The Bassoon part has a melodic line starting on a whole note G2 (with a flat) and moving stepwise up to a half note G3, marked *pp*. The Piano part is silent until measure 14, where it plays a chord marked *pp* and the instruction "Uma corda".

Musical score for measures 15-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 15 starts with a rest. Measure 16 has a *pp* dynamic. Measures 17-18 feature a melodic line with a fermata over the final note.
- Ob.:** Measure 15 has a rest. Measure 16 has a *pp* dynamic. Measures 17-18 have a rhythmic pattern of eighth notes.
- B♭ Cl.:** Measures 15-18 have a melodic line with a fermata over the final note.
- Bsn.:** Measures 15-18 have a melodic line with a fermata over the final note.
- Pno.:** Measures 15-18 have a complex rhythmic accompaniment. Measure 19 has a *mp* dynamic. Measure 20 is marked "Três cordas" and features a sustained chord.

Musical score for measures 21-25. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 21 has a melodic line with a fermata. Measures 22-23 have rests. Measures 24-25 have rests.
- Ob.:** Measures 21-25 have rests.
- B♭ Cl.:** Measures 21-23 have rests. Measures 24-25 have a melodic line.
- Bsn.:** Measures 21-23 have rests. Measure 24 has a rest. Measure 25 has a melodic line.
- Pno.:** Measures 21-23 have a complex rhythmic accompaniment. Measures 24-25 have a sustained chord.

Musical score for measures 27-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 27-28 contain a complex sixteenth-note passage. Measures 29-30 are rests.
- Ob.:** Measures 27-28 are rests. Measures 29-30 are rests.
- B♭ Cl.:** Measures 27-28 contain a half note G♭. Measure 29 contains a half note G. Measure 30 contains a half note G.
- Bsn.:** Measures 27-28 contain a half note G♭. Measure 29 contains a half note G. Measure 30 contains a half note G.
- Pno.:** Measures 27-28 are rests. Measure 29 contains a sixteenth-note figure with a *pp* dynamic. Measure 30 contains a chord with a *p* dynamic. The instruction "Uma corda" is written above the piano part in measure 30.

Musical score for measures 31-34. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 31-34 contain a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Ob.:** Measures 31-34 contain a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- B♭ Cl.:** Measures 31-34 contain a melodic line with dynamics *p*.
- Bsn.:** Measures 31-34 contain a melodic line with dynamics *p*.
- Pno.:** Measures 31-34 contain sustained chords with dynamics *pp*. A *sub* instruction is present at the bottom of the page.

4. Trapezistas

Allegro ♩ = c. 120

The score is for a 4/4 piece in G major, marked **Allegro** with a tempo of approximately 120 beats per minute. It features a woodwind quartet and piano accompaniment. The first system (measures 1-4) shows the woodwinds and piano. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) play a melodic line starting with a half note G4, moving to a quarter note A4, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the woodwind melody, with dynamics ranging from *fp* to *f*. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system (measures 9-12) shows the woodwinds playing a more complex melodic line, with dynamics including *f*, *mp*, and *f*. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns.

Flute
Oboe
Clarinet in B \flat
Bassoon
Piano

Fl.
Ob.
B \flat Cl.
Bsn.
Pno.

Musical score for measures 10-13. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: whole rest. Measure 12: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Measure 13: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5.
- Oboe (Ob.):** Measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: whole rest. Measure 12: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Measure 13: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Dynamics: *p*.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: whole rest. Measure 12: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Measure 13: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Dynamics: *p*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: whole rest. Measure 12: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Measure 13: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5. Dynamics: *p*.
- Piano (Pno.):** Measures 10-13. Measure 10: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: whole rest. Measure 12: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Measure 13: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5.

Musical score for measures 14-17. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 14-17. Measure 14: whole rest. Measure 15: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 16: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 17: quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4. Dynamics: *p*.
- Oboe (Ob.):** Measures 14-17. Measure 14: whole rest. Measure 15: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 16: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 17: quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4. Dynamics: *p*.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 14-17. Measure 14: whole rest. Measure 15: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 16: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 17: quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4. Dynamics: *p*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 14-17. Measure 14: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 15: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 16: quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4. Measure 17: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Piano (Pno.):** Measures 14-17. Measure 14: whole rest. Measure 15: whole rest. Measure 16: whole rest. Measure 17: whole rest.

19

Fl. *f* *ff* *mp*

Ob. *f* *ff*

B♭ Cl. *ff*

Bsn.

Pno. *ff*

23

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Pno. *f*

27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

32

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

mf

39

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

44

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Pno.

47

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

f

mp

f

8^{va}

51

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

mf

mp

8^{va}

rallentando

Lento ♩ = 60

Poco mosso

55

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Pno.

mp

ff

ff

ff

p

ff

Fantasia
Para Fagote e Piano

ANGEL ALFONSO RIVERA

Porto Alegre

2012

Fantasia Bolerosa

"Quase uma Sonata" Para Fagote e Piano

Compositor: Angel Alfonso Rivera

Duración Aprox: 8:00

Noviembre 2012

Moderato ♩ = 90

Fagote

Piano

f

f

mp

Express.

A tempo

Musical score for piano, measures 12-22. The score is written for a single instrument, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4.

Measures 12-15: The bass line features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The right hand provides harmonic support with chords and a triplet in measure 14, marked *p*.

Measures 16-18: The bass line continues with a melodic line, marked *mf*. The right hand features a rhythmic pattern of chords, marked *mf*.

Measures 19-21: The bass line features a melodic line with slurs and accents, marked *p* and *mf*. The right hand features a rhythmic pattern of chords, marked *mf*.

Measure 22: The bass line features a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The right hand features a rhythmic pattern of chords, marked *mp*.

24

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 24 to 26. The bass staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The piano staff has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic marking.

27

f p mf p

p f p

Detailed description: This system contains measures 27 to 30. The bass staff has dynamics *f*, *p*, *mf*, and *p*. The piano staff has dynamics *p*, *f*, and *p*. Measure 29 includes a 3/4 time signature change.

31

Detailed description: This system contains measures 31 to 34. The bass staff has a melodic line with slurs. The piano staff features a triplet in measure 31 and a 3/4 time signature change in measure 32.

35

rall. p pp mp

rall. pp

Detailed description: This system contains measures 35 to 38. The bass staff has dynamics *p*, *pp*, and *mp*, with a *rall.* marking. The piano staff has a *rall.* marking and a *pp* dynamic. Measure 37 includes a 2/4 time signature change.

39 *mf* *f*

39 *mf* *mp* *f*

43 *pp* *mf*

43 *p*

46 *mp*

46 *pp*

50 *mp* *tenuto*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor). Measure numbers 39, 43, 46, and 50 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *tenuto*. The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses slurs and accents to indicate phrasing and emphasis.

54 *mf* *tenuto*

57 *f* *mp*

60 *mf* *mp* *f*

63 *ppp* <

Detailed description: This musical score consists of five systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 54: The bass staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano staff has a chordal accompaniment with a triplet in the right hand. Measure 57: The bass staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano staff has a chordal accompaniment with a triplet in the right hand. Measure 60: The bass staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano staff has a chordal accompaniment with a triplet in the right hand. Measure 63: The bass staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano staff has a chordal accompaniment with a triplet in the right hand. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *ppp*. Articulations include slurs, fermatas, and accents.

This musical score consists of five systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 67, 71, 75, and 79 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 67-70):** The piano staff begins with a *p* dynamic. The bass staff features a triplet of eighth notes. A crescendo hairpin is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 71-74):** The piano staff starts with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The bass staff has a *p* dynamic. A crescendo hairpin is shown at the end.
- System 3 (Measures 75-78):** The piano staff begins with a *mf* dynamic and a triplet. The bass staff starts with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic, and then a *mp* dynamic. A crescendo hairpin is present.
- System 4 (Measures 79-82):** The piano staff starts with a *mf* dynamic and a triplet. The bass staff begins with a *f* dynamic. A crescendo hairpin is shown.
- System 5 (Measures 83-84):** The piano staff continues with a triplet. The bass staff concludes with a final note.

82 *mf* *pp*

85 *f* *p* *mp* *f* *p*

88 *mf*

91 *mp* *mf*

The musical score is written for piano and bass in 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 82-84) features a bass line with a long note and a piano line with triplets and chords. The second system (measures 85-87) shows a bass line with a rest followed by a melodic line, and a piano line with triplets and chords. The third system (measures 88-90) continues the piano line with triplets and chords, while the bass line has a long note. The fourth system (measures 91-93) features a bass line with a long note and a piano line with triplets and chords. Dynamics include *mf*, *pp*, *f*, *p*, *mp*, and *mf*. Articulations include slurs, accents, and triplets.

94

ff *f*

97

mf *ff*

100

mf *pp subito* *mf* *mp*

103

mp

106

pp mp p

109

mf mp f poco rall.

112

mp pp rallentando e espress.

118

A tempo p mf f poco accelerando

123

mf meno mosso p

127

mf f poco accelerando

132

accelerando

135

rallentando

A tempo

f

139

tenuto

142

meno mosso

mp

p meno mosso

146

146

150 *poco rall.*
p

150

153

pp

mp

Detailed description of the musical score: The score is presented in three systems. The first system (measures 146-149) features a bass line with a long melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. The second system (measures 150-152) includes a *poco rall.* marking and a dynamic of *p*. The third system (measures 153) shows a change in time signature from 5/4 to 4/4, with a *pp* dynamic in the piano part and a *mp* dynamic in the bass line.

Quya - Killa

Mezzo – soprano

Flauta

Percussão

Piano

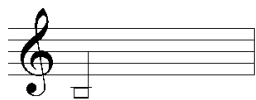
ANGEL ALFONSO RIVERA

Porto Alegre

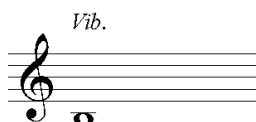
2012

INDICAÇÕES PARA PERFORMANCE

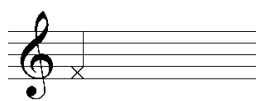
Mezzo-soprano



Som de vento e respiração forte com as sílabas indicadas



Som com muito vibrato



Susurrado com as sílabas indicadas



Produzir um gemido com glissando descendente



Som com soprosidade



Oscilação tênue do som

Os sons que não tem indicação de vibrato devem se fazer sem vibrato.

Os sons com sílaba "na" devem se fazer com colocação nasal.

INDICAÇÕES PARA PERFORMANCE

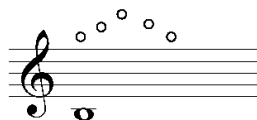
Flauta transversa



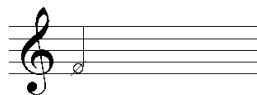
Soprar sobre o bocal produzindo som de ar sem altura definida



Tongue Click: Golpe de língua sobre o bocal, pizzicato



Produzir um glissando ascendente e descendente com harmônicos naturais



Som com soproidade, eventual filtração de harmônicos



Glissando curto descendente de aproximadamente 3/4 de tom



Glissando curto ascendente de aproximadamente 3/4 de tom



Para flautas com chave Si buscar um som desafinado para cima
Para flautas sem chave Si fazer o som a partir de Do desafinado para abaixo



Oscilação tênue do som ou vibrato forte



Glissando de chaves

Na peça em geral procurar um som similar do que a Quena, flauta rústica de bambu utilizada pelos indígenas do Perú e Bolívia. O som levemente instável na afinação e com soproidade.

INDICAÇÕES PARA PERFORMANCE

Percussão

(2 toms, Maraca,
Temple blocks,
suspended cymbal 21")

Maraca

Mid Tom
or
High Tom

Temple block

Floor Tom
or
Low Tom

Suspended Cymbal
(With Soft Mallets)

Indicações para a Performance

Utilizar baquetas macias para o Prato e os Toms

Tocar o prato sempre na borda

Quya-Killa

Para mezzo-soprano, flauta, percussão e piano

Compositor: Angel Alfonso Rivera

Dur. aprox: 20 min.

25 de enero de 2013

Lento e misterioso ♩ = 50

Mezzo-Soprano *como vento*
pp < mp

Flute

Percussion
(2 toms, Maraca, Temple blocks, suspended cymbal 21")
Temple block
ppp *pp < p* *ppp*

Piano

Mz.

Fl.

Perc. *with soft mallets*
pp *pp* *Maraca*

Pno. *pp* *Bater na arpa do piano*
mf

Mz. *Como respiração forte*
Shh Ha Shh Ha

Fl. *p* *p*

Perc. *pp*

Pno.

Mz. 22 *pp*
Ah ah ah ah ah ah ah ah

Fl. 22

Perc. 22 *pp* *pp*

Pno. 22 *ppp* *pp*

Mz. 29 *mp*
Como um gemido

Fl. 29 *mp*

Perc. 29 *p* *p* *mp*

Pno. 29

Mz. 37 *senza vibr.*
p *pp*
Qu - ya Ki - lla

Fl. 37 *pp*

Perc. 37

Pno. 37 *mf*
Bater na arpa do piano

44 *mp*

Mz. Qu - ya Ki - la

Fl.

Perc. *pp* *mp* *p*

Pno. *mp*

8^{va}

50 *p*

Mz. Na na na na

Fl.

Perc. *pp*

Pno. *Bater na arpa do piano* *pp*

57 *Susurrado ad lib. rallentando A tempo p vib.*

Mz. Sac chi se ku tu sac ja ma ni Qu - ya

Fl.

Perc. *with soft mallets* *ppp* *mp* *pp* *mp*

Pno. *mf*

Mz. *mf* *com sopro sidade*
Ki - i - lla Ah a

Fl.

Perc. *pp* *mf*

Pno. *mf*

Mz. *f* *Susurrado*
Ah - a - a Ah a Sac chi Sac ja ma ni se ku

Fl. *mp* *mf*

Perc. *mf*

Pno.

Mz. *ppp senza vibr.* *pp*
Sac chi sac chi ja Uh - u - u - m Uh -

Fl. *mf* *f* *p*

Perc. *ppp* *ppp*

Pno. *ppp* *pp*

83

Mz. *p*
u - u - um Uh m

Fl.

Perc. *ppp*

Pno. *p*

91

Mz. *ff sf ppp mp*
Uh o ah Na

Fl.

Perc. *mf*

Pno. *f mp*

97

Mz. *pp p ppp p* *Accelerando e molto cresc.*
Na Na Qu ya qu - ya qu - ya qu - ya

Fl. *Accelerando e molto cresc.*
p

Perc.

Pno.

Maestoso ♩ = 60

104 *fp*
Mz. Na a am Na a am
Fl.
Perc. *f* *p*
Pno. *f* *mp* *mp*
Ped.

109 *f*
Mz. Na ah ah ah ah ah *Tongue clicks*
Fl. *pp* *f*
Perc.
Pno.

114 *mp* *ppp* *ppp* *p*
Mz. Na a am Na
Fl. *oscilar ténueamente*
Perc. *with soft mallets* *ppp* *mp* *p*
Pno. *sfz* *mp* *mf*

119 *pp* *mp* *p* *mf* *p*

Mz. *Na* *Na* *Na*

Fl. *p* *p*

Perc.

Pno.

124

Mz. *Na*

Fl. *p*

Perc.

Pno. *pp* *mf* *p*

130 *mp* *oscilar t nuemente*

Mz. *A ia ia ia ia ia ia ia*

Fl. *mp* *mp*

Perc.

Pno. *mp*

137 *oscilar tènueamente* *oscilar tènueamente*

Mz. *ia ia ia ia ia ia ia ia* *A ia ia ia ia ia ia ia ia* *ia ia ia ia ia ia ia ia*

Fl.

Perc.

Pno.

142 *oscilar tènueamente* *mp senza vibr*

Mz. *ia* *ia* *a* *ia*

Fl. *senza vibr* *mp*

Perc.

Pno. *pp* *mp*

147

Mz. *a* *ia* *a* *ia* *a*

Fl.

Perc.

Pno.

Mz. *mf Leggato*
Ah

Fl. *mf*

Perc. *mf*

Pno. *mf*
(Cantando Oh oscilando rêmemente)

Mz. *pp* *pp Incrementando dinâmica poco a poco*
ia ia ia ia ia ia Qu-ni pu-ki - yu - pa ia ia ia ia ia ia Qu-ni pu-ki-

Fl. *pp* *mp* *pp*

Perc. *pp* *mp* *pp*

Pno. *pp* *pp*
1 Corda 3 Cordas

Mz. *mp* *mp Incrementando dinâmica poco a poco*
yu - pa ia ia ia ia ia ia Qu - ni pu - ki - yu - pa

Fl. *mp*

Perc. *mp*

Pno. *mp*

165 *mp*
Mz. *mp*
Fl. *mp*
Perc. *p*
Pno. *pp* *mp* *pp*

170 *mf* *p*
Mz. *mf* *pp* *mf*
Fl. *mf* *pp* *mf*
Perc. *mf*
Pno. *mf* *p*

174 *mf*
Mz. *mf* Ah
Fl. *mf*
Perc. *mf*
Pno. *mf* *mf*

177 *rallentando* **Stesso tempo**
Como Dança indígena

Mz.

Fl. *f*

Perc. *mf*

Pno. *f* *mf*

183

Mz.

Fl. *mp*

Perc. *pp*

Pno.

188

Mz.

Fl. *f*

Perc. *mf*³

Pno.

193 *mf*
Mz. *mf*
Fl. *p* Ah
Perc. *mp*
Pno. *mf*

198 *mp*
Mz. *mp* Ah
Fl. *pp* *mp* *mf*
Perc. *mf*
Pno. *mf*

202 *mf*
Mz. *mf* ia ia ia ia ia ia ia ia ia ia
Fl. *f*
Perc. *mf*
Pno. *f*

214 *pp* *mp*
Mz. Ah ia
Fl. *mp* *p*
Perc. *mp*
Pno. *mp*

217
Mz. a Ah ia ia ia a
Fl. *mf*
Perc. *mf* 3 3 3
Pno. *mf*

220 *f*
Mz. Ah ah ah
Fl. *f*
Perc. *f*
Pno. *f*

222

Mz. *ah ah ah ah*

Fl. *ah ah ah ah*

Perc.

Pno.

224

Mz. *ia ia ia ia ia ia ia*

Fl. *ia ia ia*

Perc. *mf*

Pno. *mp*

227

Mz. *Ah a Ah a qu - ya Ah a Ah a*

Fl. *mf*

Perc.

Pno. *mf*

229

Mz. *f* *mf*
qu - ya Ah a Ah a Ah Ah Ah Ah

Fl. *mf*

Perc.

Pno.

232

Mz. *mp* *mf*
Ah Ah Ah Ah a a a a

Fl.

Perc. *p subito* *mf*

Pno. *p* *mf*

234

Mz. Ah a

Fl.

Perc.

Pno. *mp*

Mz. 236 *Grito* *f*

Fl. 236

Perc. 236

Pno. 236

Mz. 238 *Accelerando*

Fl. 238

Perc. 238

Pno. 238 *mf*

Mz. 240 *ff*

Fl. 240 *fff*

Perc. 240 *ff*

Pno. 240 *f* *sfz* *sfz*

Meno mosso
pp

Mz. 242 Ah

Fl. 242

Perc. 242 *pp*

Pno. 242 *p* δ^{nb}

Mz. 247 *pp* *rallentando* Ah m *ppp*

Fl. 247

Perc. 247 *pp*

Pno. 247 *pp* δ^{nb}

Como vento

Mz. 253 *mp* *mf* *pp* *p* *fff*

Fl. 253 *mp* *pp*

Perc. 253 *ppp*

Pno. 253 δ^{nb}

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems. The first system (measures 242-246) is marked 'Meno mosso' and 'pp'. The Mz. part has a vocal line with the syllable 'Ah' and a melodic line. The Fl. part has a similar melodic line. The Perc. part has a rhythmic pattern. The Pno. part has a complex texture with many notes and slurs, and a dynamic marking of 'p'. The second system (measures 247-252) starts with 'pp' and 'rallentando'. The Mz. part has a vocal line with 'Ah' and a melodic line that ends with a fermata. The Fl. part has a melodic line. The Perc. part has a rhythmic pattern. The Pno. part has a complex texture with many notes and slurs, and a dynamic marking of 'pp'. The third system (measures 253-257) is marked 'Como vento'. The Mz. part has a vocal line with 'fff' and a melodic line. The Fl. part has a melodic line. The Perc. part has a rhythmic pattern. The Pno. part has a complex texture with many notes and slurs, and a dynamic marking of 'fff'. The score ends with a double bar line.

Um Olhar no Passado

Orquestra de Cordas com Piano

ANGEL ALFONSO RIVERA

Porto Alegre

2013

Um Olhar no Passado

Compositor: Angel Alfonso Rivera
Junho de 2013
Dur aprox. 9' 50"

Lento e misterioso ♩ = 60

The musical score is divided into two systems. The first system includes Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the bass clef and rests in the treble clef, marked *pp*. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) enter in the fourth measure with sustained notes, marked *p*. The second system includes Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Piano part continues with the same accompaniment, marked *mp* in the final measure. The Violin I and II parts have melodic lines, with Violin I marked *mp* and Violin II marked *p*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also have melodic lines, with Viola marked *mp*, Violoncello marked *p*, and Contrabass marked *mp*.

13

Pno. *ff* *f* *pp* *tenuto*

Vln. I *ff* *pizz.*

Vln. II *ff* *pizz.*

Vla. *ff* *mp*

Vc. *ff* *pp*

Cb. *ff* *p*

16

Pno.

Vln. I *arco* *Sul pont.* *Ord.* *p*

Vln. II *arco* *Sul pont.* *pp* *Ord.* *p*

Vla. *Sul pont.* *pp* *Ord.* *p*

Vc. *pizz.* *mp*

Cb. *pizz.* *mp*

Lento Nostálgico $\text{♩} = 56$

25

Pno. *mp* *p* *scordatura*

Vln. I *Niente* *pp*

Vln. II *Niente* *pp*

Vla.

Vc. *arco*

Cb.

32 *tremolo* *f*

Pno.

Vln. I *pp* *mp* *p* *mf*

Vln. II *pp* *mp* *mf*

Vla. *pp* *mp* *p* *mf*

Vc. *p* *arco* *mf*

Cb. *p* *mf*

38

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

piú mosso

Lento Nostálgico

Moderato Persistente $\text{♩} = 56$ ($\text{♩} = 112$)

Piano score for measures 51-56. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *mf*. A *8va* marking is present above the right-hand staff. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes, also marked *mf*. The *arco* marking is present for the strings.

Piano score for measures 57-61. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The *arco* marking is present for the strings. The word *Simil* is written at the end of each string staff in measure 61.

62

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

67

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp crescendo

72

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

77

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

82

Pno. *mf* *mp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *mf* *f* *arco* *pp*

Vc. *fp* *mf* *p* *f* *arco* *pp*

Cb. *fp* *mf* *p* *f* *arco* *pp*

88

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *arco non vibr.* *pp*

Vla. *mf* *pizz.* *arco non vibr.* *pp*

Vc. *mf* *arco non vibr.*

Cb. *mf* *pp*

Um poco meno mosso

Musical score for measures 93-100. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Um poco meno mosso'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 5/4 to 4/4, then 5/4, then 3/4, and finally 5/4. Dynamics include *pp* and *non vibr.* (no vibrato).

Musical score for measures 101-108. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The time signature changes from 5/4 to 4/4, then 5/4, then 3/4, and finally 5/4.

107

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

112

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A tempo ♩ = 56 (♩ = 112)

118

Pno. *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

123

Pno. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

129

Pno.

f

ff

Vln. I

pp

f

Vln. II

p

f

Vla.

p

f

Vc.

p

f

Cb.

f

135

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 139-144. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measure 139 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The strings play a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 145-150. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measure 145 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 146 has a piano (*pp*) dynamic. Measure 147 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The strings play a steady eighth-note pattern. Measure 149 includes the instruction *pizz.* for the cello. Measure 150 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The text *como uma lembrança* is written above the piano part in measure 147.

meno mosso

Pno. *mp* *arco*

Vln. I *p* *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *arco* *f* *mp*

poco rallentando

Pno. *p* *arco* *

Vln. I *p* *Let vibr.*

Vln. II *p* *Let vibr.*

Vla. *p* *Let vibr.*

Vc. *p* *Let vibr.*

Cb. *p* *Let vibr.*

Cocktail nas Areias

Vibrafone

Piano

Baixo Elétrico

ANGEL ALFONSO RIVERA

Porto Alegre

2013

Cocktail nas areias

Preâmbulo

Compositor: Angel Alfonso Rivera
Dur. aprox: 12:30
Julho 12 de 2013

Moderato $\text{♩} = 76$

express.

Vibraphone

Piano

Electric bass

mp

p

express.

p

p

Sul A

p

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Vibraphone part (top staff) begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, and F4. The Piano part (middle staves) features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The Electric Bass part (bottom staff) provides a steady accompaniment with notes on G2, F2, and E2. Dynamics include *mp* and *p*. Performance instructions include *express.* and *Sul A* (Sul Ponticelli).

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Vibraphone part continues its melodic line. The Piano part has a more active role with frequent arpeggios and moving lines. The Electric Bass part continues with its accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*. Performance instructions include *Sul A*.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Vibraphone part has a melodic phrase that ends with a sharp sign. The Piano part continues with its arpeggiated accompaniment. The Electric Bass part continues with its accompaniment. Dynamics include *p*.

Pedal ad libitum

13 *mf*

13 *p*

13 *mp*

18 *mf*

18 *mp*

22 *mp*

22 *mp*

22 *mp*

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 26 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. Measure 27 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 28 ends with a whole note chord in the treble staff and a whole note chord in the bass staff.

29

Musical score for measures 29-31. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 29 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *f*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. Measure 30 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. Measure 31 ends with a whole note chord in the treble staff and a whole note chord in the bass staff.

32

Musical score for measures 32-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 32 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *p*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. Measure 33 features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *p*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. Measure 34 ends with a whole note chord in the treble staff and a whole note chord in the bass staff.

Andante misterioso $\text{♩} = 72$
Solo vibraphone

36

pp p f

41

mf

a piacere.

46

pp mf poco

48

p
sc. *f* *

a piacere.

50

rall.

54

mf *pp* *ppp*

morrendo

mf *pp* *ppp*

Meditamorfose

Moderato ♩ = 88

Vibraphone

Piano

Electric Bass

arco
p

pp

6

p

p pp

11

baqueta macia arco

11

11

p pp mp p

molto legato e vibr.

p 3 mp p

16 *baqueta macia*

16 *p mp*

16 *mp p mf*

16 *mf*

20 *pp*

20 *mp p*

20 *tenuto*

24 *p mp*

24 *p*

28

mp

28

mp

28

mp

32

mp

32

mp

32

mp

37

mp

37

p

37

p

41

41

mp *p* *pp* *mp* *p* *pp*

45

pp *p* *pp*

cantabile

50

50

55

p

mp

59

ppp

63

arco

ppp

p

mp

ppp

Tema com algumas variações

Lento ♩ = 66

Vibraphone

Piano

Electric Bass

5

tenuto

f leggiero

mp

Poco piú mosso

p

f

p

12

mp *pp* *mp*

15

poco accell.

mf

18

A tempo

p.

12

mp *pp* *mp*

f *mp* *pp*

15

poco accell.

mf *mf*

18

A tempo

A tempo

22 *tenuto*

mf

26 *Andante Tranquilo* ♩ = 72 - 74

poco rall.

mf

mp

30

mp

34

34

f

This system contains measures 34, 35, and 36. It features three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 34 begins with a whole note chord in the treble and a whole note bass line. Measure 35 contains a complex piano part with sixteenth-note runs and a triplet in the right hand, and a bass line with chords and a melodic line. Measure 36 continues the piano part with more sixteenth-note patterns and a triplet, and a bass line with a melodic line. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass line in measure 35.

37

37

This system contains measures 37, 38, 39, and 40. It features three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. Measure 37 starts with a treble staff containing a quarter note and a half note, followed by a 3/4 time signature change. Measure 38 continues with a 3/4 time signature and a half note. Measure 39 features a 4/4 time signature change and a half note. Measure 40 concludes with a 4/4 time signature and a half note. The piano part is highly active with sixteenth-note patterns and triplets in both hands. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

41

41

mf

41

This system contains measures 41, 42, and 43. It features three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. Measure 41 begins with a treble staff containing a quarter note and a half note, followed by a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the treble staff. Measure 42 continues with a triplet of eighth notes in the treble and a bass line with a melodic line. Measure 43 concludes with a triplet of eighth notes in the treble and a bass line with a melodic line.

44

mp

47

tenuto

pp

mf

3

50

mp

pp *mf*

p *pp* *mp*

3

mp

tenuto **Poco piú mosso**

54 *mf*

54 *mf* 3 3 3

58

58

58 *mp* *poco rallent.* *mf* **A tempo** *mf* *pp* *mf* 3

62 *mp* *mf*

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 65 features a complex rhythmic pattern in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and a triplet. Measure 66 continues the treble staff's pattern and includes a triplet in the bass line. Measure 67 shows a melodic line in the treble staff and a bass line with a long note and a triplet.

68

Musical score for measures 68-70. The system consists of three staves. Measure 68 features a treble staff with eighth-note patterns and triplets, and a bass line with chords and a triplet. Measure 69 includes a *mf* dynamic marking and features a fourth-note pattern in the treble staff and a bass line with a long note. Measure 70 continues the treble staff's pattern and includes a triplet in the bass line.

71

Musical score for measures 71-73. The system consists of three staves. Measure 71 features a treble staff with a melodic line and a bass line with chords and a triplet. A *mp* dynamic marking is present. Measure 72 continues the treble staff's pattern and includes a triplet in the bass line. Measure 73 shows a melodic line in the treble staff and a bass line with a long note and a triplet. A *mp* dynamic marking is also present here.

74 *mf* *mp*

74 *mf* *mp*

74 *mf* *mp*

77 *mf* *mf*

77 *mf*

77 *mf*

80 *poco rallent.* *p* **Attacca**

80 *p*

80 *p*

Detailed description: The page contains three systems of musical notation. The first system (measures 74-76) features a violin part with trills and triplets, a piano part with arpeggiated chords and triplets, and a cello part with a simple rhythmic pattern. Dynamics range from *mf* to *mp*. The second system (measures 77-79) continues the piano and violin parts with more complex textures, while the cello part remains simple. Dynamics are mostly *mf*. The third system (measures 80-82) begins with a *poco rallent.* instruction and a *p* dynamic. It features a violin part with a triplet and a *p* dynamic, a piano part with a triplet and a *p* dynamic, and a cello part with a *p* dynamic. The system concludes with the instruction **Attacca**.

Divertimento

Allegro ♩ = 116

Vibraphone

Piano

Electric Bass

5

9

f

mf

mf

marcato

mf

13

13

13

f

p *f* *mf*

f

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The middle system (grand staff) shows piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with piano (*p*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with slurs and accents, marked with forte (*f*).

17

17

17

mp

f *mp*

f

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents, marked with mezzo-piano (*mp*). The middle system (grand staff) shows piano accompaniment with chords and moving lines, marked with forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with slurs and accents, marked with forte (*f*).

21

21

21

f *mp*

f *mp*

f *mp*

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The middle system (grand staff) shows piano accompaniment with chords and moving lines, including triplets in the right hand, marked with forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with slurs and accents, marked with forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics.

25 *mf*

25 *mf*

25 *mf*

28 *poco accelerando* *poco più mosso*

mp *f* *mf*

28 *mp* *f* *mf*

28 *f* *mf*

28 *f* *mf*

32 *mp* *mf*

32 *mp* *mf*

32 *mp*

32 *mp*

36 *f* *mp*

40 *mf*

44 *mf*

48 *f* *mp* *poco accell.*

52 *mf* *poco a poco crescendo* *f*

53 *poco a poco crescendo*

52 *poco a poco crescendo*

56 *ff* *f*

56 *f*

56 *f*

61

p

61

p

61

p

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a series of eighth and quarter notes with accents. The middle staff is a grand staff with piano (*p*) dynamics, showing a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. The bottom staff is a single bass line in 4/4 time, also starting with a piano (*p*) dynamic and consisting of quarter notes.

65

f

ff

65

f

ff

65

f

ff

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The top staff shows a melodic line with a dynamic shift from *f* to *ff* and includes accents. The middle grand staff features a dense accompaniment with *f* and *ff* dynamics, characterized by many beamed sixteenth notes. The bottom staff is a bass line with *f* and *ff* dynamics, showing a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

69

ff

69

ff

69

ff

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The top staff features a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic and accents. The middle grand staff has a very dense accompaniment with *ff* dynamics, including many beamed sixteenth notes and some chords. The bottom staff is a bass line with *ff* dynamics, showing a rhythmic pattern of quarter notes.

Sobremesa

Lento ♩ = 58 - 60

Vibraphone *arco*

Piano *Ad libitum*

Electric Bass

A tempo *rallentando* **A tempo**

Piano *mp*

Electric Bass *mp*

A tempo *rallentando* *accelerando* **Allegro non troppo** ♩ = 100

Piano *mf* *fp*

Electric Bass *f p*

Anexo II CD

1. FANTASIA BOLEROSA (2012)

“Quase uma sonata”

Adolfo de Almeida (Fagote)
Arturo Sherman Yep (Piano)

2. QUYA KILLA (2012)

Maria Odília Quadros (Soprano)
Vinicius Prates (Flauta)
Arturo Sherman Yep (Piano)
Diego Silveira (Percussão)
Angel Alfonso Rivera (Regência)

3. UM OLHAR NO PASSADO (2013)

João Campos Neto (Violino I)
Jeferson Colling (Violino II)
Martinêz Nunes (Viola)
Fábio Chagas (Violoncelo)
Luciano Dal Molin (Contrabaixo)
Arturo Sherman Yep (Piano)
Angel Alfonso Rivera (Regência)

4. COCKTAIL NAS AREIAS (2013)

- I. *Preâmbulo*
- II. *Meditamorfose*
- III. *Tema com algumas variações*
- IV. *Divertimento*
- V. *Sobremesa*

Diego Silveira (Vibrafone)
Felipe Mendes de Vasconcelos (Baixo elétrico)
Angel Alfonso Rivera (Piano)

Obs: Gravado ao vivo no Auditorium Tasso Corrêa, Instituto de Artes da UFRGS
Gravação/Mixagem/Vídeo: Rodrigo Meine

Anexo III DVD

1. FANTASIA BOLEROSA (2012)

“Quase uma sonata”

Adolfo de Almeida (Fagote)
Arturo Sherman Yep (Piano)

2. QUYA KILLA (2012)

Maria Odília Quadros (Soprano)
Vinicius Prates (Flauta)
Arturo Sherman Yep (Piano)
Diego Silveira (Percussão)
Angel Alfonso Rivera (Regência)

3. UM OLHAR NO PASSADO (2013)

João Campos Neto (Violino I)
Jeferson Colling (Violino II)
Martínêz Nunes (Viola)
Fábio Chagas (Violoncelo)
Luciano Dal Molin (Contrabaixo)
Arturo Sherman Yep (Piano)
Angel Alfonso Rivera (Regência)

4. COCKTAIL NAS AREIAS (2013)

- I. *Preâmbulo*
- II. *Meditamorfose*
- III. *Tema com algumas variações*
- IV. *Divertimento*
- V. *Sobremesa*

Diego Silveira (Vibrafone)
Felipe Mendes de Vasconcelos (Baixo elétrico)
Angel Alfonso Rivera (Piano)

Obs: Gravado ao vivo no Auditorium Tasso Corrêa, Instituto de Artes da UFRGS
Gravação/Mixagem/Vídeo: Rodrigo Meine