

MANUEL JOAQUIM FERREIRA DA COSTA

**A RELEVÂNCIA DAS DIVISÕES RÍTMICAS
COMPLEXAS**

Orientador: Christopher Consitt Bochmann

Dissertação do Mestrado em Música - Composição

UNIVERSIDADE DE ÉVORA, 2011

A RELEVÂNCIA DAS DIVISÕES RÍTMICAS

COMPLEXAS EM

“ADNISORRUTRA”

E EM

“SONHO ACORDADO”

1. AGRADECIMENTOS

Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

Ao meu professor de composição, Doutor Christopher Bochmann, quero agradecer a compreensão, a persistência sem ilusão, a pedagogia empregue e a liberdade com que me incentivou a compor.

A sua honestidade intelectual foi motivo de grande estima e consideração pessoal que tive e tenho pelo seu saber, muito lhe ficando a dever pela infindável quantidade de conhecimentos que dele pude colher nas suas aulas, ouvindo a música por ele dirigida e também ao ouvir as suas composições com frequência.

Como orientador do meu TRABALHO PROJETO/Dissertação quero do mesmo modo manifestar o meu muito obrigado pelo pragmatismo com que conduziu os meus trabalhos de composição e dissertação ajudando-me a chegar a este final de tese de mestrado apresentado ao Departamento de Artes na Universidade de Évora, que sabiamente dirige.

Direção de Serviços de Pessoal do Comando de Pessoal do Exército

O meu obrigado por ter autorizado a obtenção do Estatuto de Trabalhador Estudante, que permitiu a disponibilidade para a frequência das disciplinas curriculares durante o ano letivo 2008/2009 na Universidade de Évora, cumulativamente com as minhas funções de Chefe da Banda Militar de Évora.

Miguel Azeguime

Obrigado ao compositor Miguel Azeguime pelo apoio na obtenção de literatura que facilitou a minha atualização com a modernidade composicional, campo do conhecimento que muito bem conhece.

David Manuel Ribeiro da Costa

Ao meu filho David pela sua disponibilidade, pois foi o meu “saca rolhas” nas questões do domínio informático quando não me foi possível solucionar aquelas situações que bloqueiam todo aquele que, querendo saber como, não encontra o comando certo, pois ele tudo repôs num “clik” apenas, como se fosse nada ou pouco mais que isso.

Júlia Costa

À minha mulher, companheira de todos os momentos, sempre uma ajuda e nunca o estorvo.

Obrigado Júlia.

Professores

Aos meus professores, pois estando habituados a ter quase sempre alunos jovens, tiveram comigo a mestria de esperar que a constância e o meu querer produzisse os bons resultados que eram por todos desejados e incentivados.

Os seus apoios ao meu estudo acurado foram essenciais à continuação deste projeto, tornando o num esforço pessoal considerado por mim como tendo valido muito a pena.

A relevância das divisões rítmicas complexas

RESUMO

A linguagem musical de ADNISORRUTRA e SONHO ACORDADO é “isobemática”¹ – isos (que é igual) e bema (que é o passo) – numa técnica baseada numa escala intervalar toda de meios tons em que todos os passos são iguais e cuja estrutura básica sofre procedimentos específicos de derivações, reorganizando a série em prol de uma nova formação temática, parecendo nova, mas que mantém uma relação demonstrável com a série base numa diversidade heterogénea.

Tendo em vista a compreensão do ouvinte, procurei que o discurso seja entendido, colocando nele a cada momento uma surpresa e um contínuo interesse, com uma linha melódica principal e uma ou mais linhas secundárias, concomitantemente, abrindo mão da “responsabilidade” polifónica que o contraponto já teve e numa redutibilidade possível dos materiais a uma série geradora.

O ritmo é, regra geral, quantitativo e a harmonia é formada por campos harmónicos tecidos do material da série base inicial, com articulações das notas de acordo com as grandezas intervalares da série, cânones, proliferações, contrapontos, rotações, repetições por aumentação, retrogradação e transposição, todas estas técnicas inseridas numa textura que procurei que fosse coerente e consistente.

¹ Termo utilizado pelo Professor Christopher Bochmann

The Relevance of Complex Rhythmic Divisions

ABSTRACT

The musical language of the ADNISORRUTRA and SONHO ACORDADO is “isobematic”, isos (equal) and bema (step) in a technique based a scale of semitones in which all steps are equal and whose basic structure undergoes specific procedures for derivations, rearranging the series to form a new theme form that, in spite of being new, retains a demonstrable link with the base series, creating a heterogeneous diversity.

I have tried to make the musical discourse comprehensible taking into account the listener’s understanding, surprising and soothing him at every turn, with a main theme and one or more secondary theme, concomitantly, in order to give up the polyphonic “responsibility” that counterpoint had in the possible reducibility of the materials to one generator series.

The rhythms are quantitative and harmony is composed harmonic fields derived from the base material of the original series, with joints according to the interval sizes in the series, with canons, proliferations, counterpoints, rotations, repetitions by augmentation, retrogradation and transposition all techniques together in a texture in which I tried to make coherent and consistent.

ÍNDICE GERAL

CAPITULO I

INTRODUÇÃO - APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA	8
1. A memória do ouvinte	16
ESTRUTURAS RÍTMICAS E TEMPORAIS	19
1. A pulsação	22
2. O tempo	26
2.1. A variabilidade do tempo	30
3. O ritmo	32
CONCLUSÕES PARCIAIS	35

CAPITULO II

METODOLOGIA DOS TERMOS EMPREGUES NOS PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO	
ADNISORRUTRA	36
1. Os Campos Harmónicos	39
2. A Secção Áurea	51
SONHO ACORDADO	58
1. O Material pré-preparado	59
CONCLUSÕES FINAIS	73
BIBLIOGRAFIA	77

CAPITULO I

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA

A dissertação sob o tema “A RELEVÂNCIA DAS DIVISÕES RÍTMICAS COMPLEXAS” do meu Trabalho Projeto de mestrado em composição na Universidade de Évora, debruça se sobre a composição de duas obras, uma para Banda Sinfónica e outra para Orquestra Sinfónica.

Encontrar com clareza no meu cérebro, referências a um passado longínquo, foi um exercício de fácil realização pela forma isenta de dogmatismo como quis fazer esta recolha de pensamentos musicais. Já quanto aos meus referenciais mais recentes, é com total consciência, se isso é possível, que tenho as ideias encerradas na memória para “Adnisorrutra” e que o tempo ainda não apagou. Proponho-me ainda no âmbito do meu mestrado, inserir no trabalho final uma obra para orquestra sinfónica – “Sonho Acordado” – onde pretendo colocar a minha experiência de músico profissional fora das influências das correntes composicionais, criando uma música que corresponda ao meu pensamento criador.

Compor, despindo-me de toda a minha herança musical anterior, com ideias musicais minhas utilizando novas técnicas de composição com as quais tomei conhecimento nos últimos tempos é o meu propósito, reflectindo sobre as sensações vividas durante a audição e focado na relevância das divisões rítmicas complexas que resumem a duração vivida e ajudam a uma audição quantitativa como a que desejo proporcionar.

Proponho me desenvolver a minha composição numa linguagem isobemática – isos (que é igual), bema (que é o passo) – baseada numa escala intervalar de meios tons em que as notas são funcionalmente todas iguais e todos os passos são iguais, em que tudo está relacionado, passo a passo, apesar de poder conter e contém pólos de atração, mas, porque eu compositor os coloco lá. Estes pólos não são intrínsecos à linguagem isobemática. Proponho me comunicar através desta linguagem, num discurso que seja entendido por quem possa ouvir a minha música.

Procurei compor de forma a ocultar a cada momento uma surpresa e um bem estar, apesar da racionalidade que se impõe para se chegar a uma solidez convicta².

Tentarei explorar novas possibilidades e ampliar a minha consciência de compositor. Parece-me isso mais necessário do que convencer alguém da qualidade da minha música.

Componho basicamente com uma linha melódica principal e uma ou mais linhas secundárias fazendo do contraponto outra coisa. Abro mão não só da “responsabilidade” polifónica, mas também da redutibilidade possível dos materiais a uma qualquer matriz geradora.

O ritmo das minhas composições é, muitas vezes, quantitativo, o que é uma espécie de democracia rítmica em que existe liberdade de expressão e de pensamento, não havendo nenhuma obrigação formal pré determinada.

Analisar a história e a sucessão das suas fases de uma forma dinâmica, instável, em permanente evolução, significa no mundo dos sons e dos silêncios compreender o lado direcional do material sonoro e fazer a análise voltada para as transformações do passado e do presente. Foi o que procurei fazer neste trabalho.

A questão fundamental da música, o tempo³, por meio do qual se fazem sentir todos os problemas composicionais e no qual se manifestam todos os dados da escuta – informações

² Alusão a Pierre Boulez - Apontamentos de Aprendiz, ISBN 978-85-273-0419-1 S. Paulo Brasil, Editora Perspectiva SA, 2008, tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian p. 47

³ Alusões a Pierre Boulez

– gerou preocupação e motivou a minha dissertação face ao meu modo de compor e ao tema escolhido.

A associação dos sons no tempo dá conta do aspeto linear, plástico e horizontal da música e também dá conta de suas estruturas rítmicas. A associação dos sons no espaço dá conta das suas estruturas harmónicas, verticais⁴.

Qual será o tempo necessário para a perceção clara e agradável, do caminho existente entre dois pontos distintos da escuta?

Não tenho uma resposta simples a esta questão, mas, na ausência de um discurso tonal sem um projeto composicional direcionado a uma tónica – processo este que exigia um maior tempo no interior de uma obra musical – faço uma opção por um tempo mínimo possível com propostas em poucos segundos mas, é logo depois colocada a questão consciente e o desejo de compor obras com maior porte temporal.

Através da escansão serial⁵ procurei desenvolver o meu pensamento composicional ao longo de tempos mais longos e pela permutação – desobedecendo à lógica primitiva do uso da série que pressupunha as quatro operações relativas à ordem intervalar (série original, inversão, retrógrado e inversão deste) – obter séries novas se bem que relacionadas com a série base sem dela me desviar.

Com o tema proposto “A RELEVÂNCIA DAS DIVISÕES RÍTMICAS COMPLEXAS” pretendo explorar a possibilidade de um pensamento estereofónico que ligue as ideias musicais, passando por uma ou várias ideias intermédias que tecem a direção da ideia inicial à ideia final.

– Flo Menezes, *Música Maximalista - Ensaio sobre a música radical e especulativa*, ISBN 85-7139-670-1 S. Paulo 2006 Editora UNESP, p. 214

- *A Música Hoje*, (D055) S. Paulo, Editora Perspectiva S. A., 3ª edição, tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros, p. 90 e 91.

⁴ 1 – Alusão a Pierre Boulez - Flo Menezes, *Música Maximalista*, op. cit., p. 238, nota 16 de rodapé.

2 – Alusão a Henry Barraud - *Para compreender as Músicas de hoje*, ISBN 85-273-0105-9, S. Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2005, tradução de J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado, p. 49

⁵ Alusão a Alban Berg - Flo Menezes, *Apoteose de Schoenberg*, ISBN 85-7480-109-7, S. Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 217-218

Proponho uma música que produza no ouvinte o sentimento de necessidade de um reencontro, de uma reescuta, para a descoberta de novos aspetos impossíveis de serem, todos de uma só vez, apreendidos quando de uma primeira audição.

Procurei fazer nascer ideias novas partindo de ideias anteriores, em que a descoberta dos percursos percorridos no discurso não fosse feita numa primeira audição, isto é, procurei que exista a possibilidade de novas sensações ou descobertas numa segunda audição e seguintes.

De forma complexa, procuro na sua elaboração, conseguir produzir na reescuta uma maneira sempre renovada da percepção do ouvinte, em que a especulação colocada no decorrer da composição seja o motor da sucessão das ideias musicais e das direções que acabarei por seguir.

Pretendi escrever sem fazer uso ou apelo à tonalidade embora procurando assegurar a unidade de todos os elementos de tal modo que a sucessão e as suas relações recíprocas fiquem logicamente compreensíveis, e a articulação dos seus elementos fique inteligível de maneira que a sucessão clara e característica se una à sua significação, de acordo com o meu pensamento.

Com a emancipação definitiva do conceito de “dissonância”, a funcionalidade e coerência das minhas composições, a sua lógica, o seu discurso, permite, creio, a compreensão do que se trata; elas contêm pólos de atração com impulsos que convergem a um ponto de repouso e a imprevisibilidade dos seus finais contrasta com os finais pré-determinados da escrita tonal.

Faço uso de um conjunto intervalar cuja estrutura básica sofre procedimentos específicos de derivações – semelhantes à escansão serial de Alban Berg – reorganizando este novo conjunto intervalar derivado em prol de uma diferente formação temática que, embora parecendo nova, mantém uma relação demonstrável com a série base inicial numa diversidade heterogénea como explicito mais adiante na descrição do processo de composição. Nessa reorganização, sirvo-me de várias formas de proliferar: por rotação, por redução, por transposição, fazendo crescer da série base outras ideias com ela relacionadas,

sem ver distanciar-se a possibilidade de, muitos compassos depois de ter saído da série base original, voltar a ela sem grande esforço para a escuta, utilizando para tal regresso um caminho geralmente curto.

O procedimento da escansão serial acaba por expor relações entre diferentes estruturas que se fazem, em primeira instância, aparentemente despercebidas ou de certa forma escamoteadas, mas que se tornam absolutamente interessantes do ponto de vista da organicidade e identidade estruturais.

O trabalho pré composicional que elaborei não relega para segundo plano aquilo que deve constituir a base das minhas aplicações, estruturas ou fenómenos audíveis. Proponho assim uma música não muito pensada, muito calculada, e com específicos procedimentos de derivações de séries a partir da série original. Tendencialmente dou preferência aos resultados antes de mais nada perceptíveis ao ouvido, e só depois ao intelecto.

Uso efeitos colorísticos obtendo timbres para além daqueles que o(s) instrumento(s) acústico(s) do mesmo tipo obtém, faço o por vezes em simultâneo com o uso de manipulações seriais combinando as, ficando os campos harmónicos inseridos no discurso de textura por vezes leve e simples, mas frequentemente densa e complexa.

A harmonia não é formada por arquétipos⁶ harmónicos - aglomerações de notas que remetem imediatamente a seu uso histórico, constituindo relações harmónicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental, memória auditiva esta que é viabilizada pelas suas recorrências ou pelos significados que tais entidades adquiriram na história. A harmonia é formada por campos harmónicos – entidades harmónica – cujas relações não são culturalmente guardadas na memória auditiva da música ocidental. Encontrei estes campos harmónicos na pré composição de entre a série base e nas suas transformações, e não são cristalizados no repertório ocidental conhecido, não fazendo portanto parte de mais obras além das que apresento na presente Dissertação/Trabalho

⁶ Alusão a Flo Menezes, Apoteose de Schoenberg, op. cit., p. 314.

Projeto - ADNISORRUTRA e SONHO ACORDADO. Não posso portanto dizer que são arquétipos harmónicos. Se o tempo de estabilização destas entidades – campos harmónicos – permitissem que elas tomassem independência da obra de origem e constituíssem parte do legado harmónico referencial da minha linguagem musical, teríamos a arquetipação dos campos harmónicos referidos, constituída por este processo de transformação de uma entidade harmónica em arquétipo harmónico.

A série pré definida impele-me a não fazer citações exteriores às ideias expressas se bem que por vezes nasçam ideias novas iniciadas por citações interiores referentes a momentos já passados na mesma obra.

Procuro um discurso musical constantemente refuncionalizado pela memória, fazendo-lhe apelos frequentes para que reconheça elementos que já foram citados antes e na mesma obra, numa escrita expressiva que resgate o carácter emotivo da música (ainda que de maneira não romântica), menos cerebralista que a música do pós-webernianismo, cujo afeto transpareça na escrita musical como eco de heranças passadas, se bem que com múltiplos “níveis de leitura” ou “níveis de escuta” face ao grau de complexidade que emprego na textura das minhas partituras.

O tema escolhido para o Trabalho Projeto – “A RELEVÂNCIA DAS DIVISÕES RÍTMICAS COMPLEXAS” – impele me para a complexidade da música do século XXI, mas penso que é fundamental compreender e dominar aquilo que escrevo. Tendo, por exemplo, sete no lugar de cinco; no interior dos sete, opto por cinco no lugar de quatro, e como ainda sobram três valores escrevo, por exemplo, sete no lugar de três. Tenho assim dificuldades de raciocínio rítmico para proceder à execução exata em termos métricos, mas é sabido que o homem se socorre da capacidade de realizar uma execução aproximada à representação gráfica expressa no papel. A capacidade de raciocínio humano tem limite o que impossibilita estes de realizar determinados raciocínios cujas relações complexas múltiplas se verifiquem simultaneamente. No entanto, as relações complexas são importantes para eu poder representar a minha ou a nossa natureza como desejo e também aquela que nos rodeia.

Considerando o aspeto rítmico procurei compor num ritmo quantitativo que mais adiante refiro pormenorizadamente com alguns exemplos.

Quando o cérebro não pode imediatamente lidar, discernir, na matemática de um ritmo novo, estamos para além do conceito de divisão complexa. Este conceito torna a leitura dos ritmos complexos possível, não impossível, mesmo no caso de ainda haver uma possibilidade de leitura aproximada aceitável pelo compositor – obscurecendo eventualmente o senso da métrica como por vezes acontece – correspondendo minimamente àquilo que o compositor pretendeu quando compôs tal ritmo complexo através de determinada simbologia gráfica.

A complexidade em música – segundo Brian Ferneyhough – não depende exclusivamente do tipo ou da quantidade de elementos que determinam certos espaços sonoros, mas sim de “situações de relacionamento das interconexões entre estados ou tendências”, isto é, do modo labiríntico com que são articuladas, capazes de serem percebidas em vários níveis graduais de transmutação⁷.

Considero que a relevância das divisões rítmicas complexas está ligada à representação sonora da natureza o que, para uma aproximação àquilo que a natureza nos fornece, teremos que entrar em terrenos em cuja posição limite para a capacidade do ser humano, nos deixa aquém dos limites da percepção. E é a meu ver, também aqui que a relevância das divisões rítmicas complexas se afirma grande e necessária à realização de uma atual e boa composição musical, desde que as relações de complexidade sejam realizáveis sem que haja dificuldades de raciocínio simultâneo ou sucessivo, acima do grau referido como possível. Se essas relações de complexidade - “situações de relacionamento das interconexões entre estados ou tendências”, como afirma Brian Ferneyhough - estão fora das possibilidades humanas, então elas deixaram de pertencer à gama de divisões rítmicas complexas, pois que estão mesmo fora das capacidades de realização humana, o que não interessa e foram por isso evitadas.

⁷ Alusão a Fernando Kozu. “A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough” - **Anais do V Fórum CLM 2002**. São Paulo: ECA/USP

Nestas complexidades rítmicas, existem vários fatores que as definem como tal. Na concepção dos valores rítmicos, há, por um lado, a quantidade e por outro, as relações de velocidade - embora a “constante de tempo de apreensão musical” varie de pessoa para pessoa, tem-se como limite para o ouvido humano educado, aproximadamente 15 a 20 notas por segundo. Estes dois tipos de relação tornam as leituras e execuções possíveis caso estejam dentro do âmbito das capacidades humanas ainda que por vezes não absolutamente precisas, não podendo haver nos casos complexos mais de que uma relação aproximativa.

No passado várias foram as situações em que se verificou a impossibilidade de reproduzir determinada passagem ou efeito, embora por vezes empoladas injustificadamente por razões diversas. Não aprender com o passado é estar sujeito a reviver-lo, daí o interesse pelo tema que propus.

As divisões rítmicas complexas, as proliferações, enfim a escansão serial, representando embora linhas já ouvidas concorrem para uma escrita complexa como se de uma ilusão se tratasse. Um episódio real é suficiente para fazer nascer múltiplos objetos sonoros. Foi na concomitância e fluidez de ideias através do uso de cânones, proliferações, rotações e repetições de valores, que procurei desenvolver o meu discurso musical.

1. A memória do ouvinte

A nossa memória, enquanto ouvintes, dilata se com o passar dos tempos se a complexidade e interesse de uma obra musical exigir essa capacidade de memorização e esse desprendimento do tempo durante a audição musical. Pelo contrário, se a obra não tiver sentido para o ouvinte quanto à sua estruturação, mais o foco da audição se colocará no tempo que então passa, trazendo concomitantemente a sensação de aborrecimento e o tempo parece demorar mais a passar. Nestas circunstâncias menos espaço será ocupado na memória – esta contrai se – até que o ouvinte esquece tanto mais depressa quanto mais aborrecida for a experiência auditiva vivida. É esta constatação – acerca da memória do ouvinte – que torna relevante que divisões rítmicas complexas motivem a incorporação no meu discurso musical de tais ritmos, quebrando, eventualmente, por um lado alguma possibilidade de marasmo discursivo e por outro lado constitua oportunidades de renovação de ideias e novas sugestões sonoras no decorrer da laboríntica ação de compor música.

As “DIVISÕES RÍTMICAS COMPLEXAS” contribuem para uma música complexa como a que desejei compor, onde a ambiguidade e os múltiplos pontos de vista coexistem. Brian Ferneyhough aponta como uma das principais características de uma obra complexa a ambiguidade de que falo, atuando esta como um articulador flexível entre as diversas possibilidades de categorias perceptíveis e forçando o ouvinte a uma escuta constantemente ativa e autocrítica⁸. É também o que proponho para as minhas composições.

Ouvir a complexidade da minha música é ter como não necessária à escuta, a percepção da pulsação – o compasso está presente porque é imprescindível que os intérpretes se sincronizem. Com as barras do compasso torna-se mais fácil a orientação da leitura musical por parte de grupos pequenos ou grandes.

⁸ Alusão a Henry Barraud - Para compreender as Músicas de hoje, op. cit., p. 11

A escuta da complexidade da minha música faz-se de forma quantitativa, isto é, o ritmo não se encontra estruturalmente contido dentro do compasso. Ele tem liberdade para se ouvir como na natureza cujos sons e silêncios surgem numa relação proporcional. Neste ritmo quantitativo com que pretendo que a minha música seja ouvida, as ideias sonoras contidas na textura musical não têm diferentes graus de hierarquia como no sistema tonal. No ritmo quantitativo os silêncios são sentidos de uma forma diferenciada. Enquanto uns são representados por pausas de localização, isto é, pausas que ocupam um determinado momento permitindo ao executante a localização do momento musical seguinte, outras são pausas de preenchimento, pouco se notando a sua ausência premeditada, havendo ainda as pausas estruturais que são aquelas que têm uma função duracional.

Existem normas que procuro seguir, mas o que importa verdadeiramente é a duração de cada som, o seu início, meio e fim. O compasso já não tem a importância “qualitativa” que antes teve, com os seus tempos de desigual força de apoio.

A tónica já não existe e portanto não existe também uma escala com os seus diferentes graus.

Em ADNISORRUTRA e em SONHO ACORDADO, o ritmo é, em geral, quantitativo e as divisões rítmicas complexas ganham relevância, podendo por vezes ser encontradas sem relação com o ou os compassos usados no momento em que se realizam, já que acontecem em momentos diferentes de cada compasso. Estas divisões rítmicas complexas relacionam-se com o todo de uma forma proporcional, prosseguindo inseridas em tempos todos iguais de compassos de pulsação irregular ou regular, de valores sem hierarquia entre eles e com desenhos rítmicos, quando repetidos, colocados em partes diferentes do compasso. Sente-se portanto não uma regularidade da pulsação mas uma relatividade proporcional das durações. O compasso é, em grande parte, irreconhecível. Esta independência rítmica, relativamente ao compasso e à sua força qualitativa, deixa o ouvinte disponível para uma escuta prazerosa, podendo dar mais atenção às divisões e às durações.

Procuro aperfeiçoar a minha linguagem e por isso não tenho ainda o meu estilo de escrever perfeitamente definido, embora assumo que a música que faço é contemporânea, é de facto única. Nada antes é igual a “ADNISORRUTRA” ou a “SONHO ACORDADO”. Contudo procurarei de todo o modo não cometer o erro de confundir o valor das minhas composições de hoje, com o eventual poder e desejo de fazer cada vez melhor no futuro.

“Investigadores da Universidade de Londres descobriram elementos que permitem compreender melhor os mecanismos cerebrais envolvidos na audição da música. A ideia é a seguinte: a nossa mente tenta prever a sequência das notas. Isso poderá explicar as reacções de surpresa com música “estranha” à experiência cultural do ouvinte.

Os cientistas Marcus Pearce, Geraint Wiggins e Joydeep Bhattacharya realizaram uma experiência que media o grau de expectativa em relação à nota seguinte de uma determinada música. Primeiro, foi pedido a 40 participantes que avaliassem a sua surpresa em relação a notas predeterminadas de melodias de hinos. Foram criados dois modelos de computador, um com regras definidas para prever a nota seguinte, o outro baseado no cálculo estatístico que resultou da reacção dos participantes. Verificou-se que o segundo modelo (o do cálculo estatístico resultante da reacção dos participantes) era o melhor a prever as sequências. (...) A parte estética está na confirmação e subversão daquilo que o ouvinte espera ouvir⁹”.

Exemplo 1: ADNISORRUTRA, comp. 1-6

Exemplo em que o fator surpresa é evidente, na sequência dos eventos.

The image shows a musical score for 'ADNISORRUTRA, comp. 1-6'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Bsn (Bassoon), E♭ Cl (E-flat Clarinet), B♭ Cl (B-flat Clarinet), Trp (Trumpet), B Cl (B-flat Clarinet), D.B. (Double Bass), Xyl (Xylophone), and Vib (Vibraphone). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The score features various dynamics such as *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *cantabile* and *f* (forte). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

(A barra de compasso foi retirada para uma melhor visão do ritmo quantitativo, mas na partitura do original possui essas barras pois elas são essenciais aos intérpretes)

⁹ Jornal de Notícias - 17Jan10 - Psicologia - “Surpresa domina na reacção à música”

Estruturas rítmicas e temporais

A escrita musical pode ser mantida intencionalmente ambígua da parte do compositor, podendo este esperar determinado resultado em função daquilo que o intérprete conseguir fazer. O intérprete ou pode reproduzir esta ambiguidade como tal – sempre de acordo com as diretrizes do compositor – ou será atacado por ela. Se o intérprete seguir o compositor, num jogo consentido sobre a codificação, restitui conscientemente as mensagens do compositor. A composição assim interpretada é uma cumplicidade¹⁰.

Por outro lado o compositor pode fazer com que a sua codificação supere a possibilidade de deciframento do intérprete e por isso este lhe fornecerá uma versão defeituosa da ideia musical assim transmitida pelo compositor. Nestes casos os intérpretes devem esforçar-se por transmitir a ideia musical do compositor o mais fielmente possível, procurando conhecer o compositor e os seus objetivos, apesar da subjetividade inerente e variável do executante. Entram aqui em jogo as dificuldades de descodificação: por exemplo, dificuldade em realizar ritmos extremamente complexos ou de executar saltos intervalares grandes ou pequenos numa velocidade determinada, etc. Concretizando melhor, podemos distinguir entre:

a) - Acima do possível: não quer dizer absurdo impossível.

Exemplo 2: ADNISORRUTRA, comp. 34



Acima do possível significa que se reflectiu conscientemente sobre os limites da dificuldade e se sabe que, além deste limite de dificuldade, deve-se contar com um valor aproximado.

¹⁰ Alusão a Pierre Boulez, A Música Hoje 2, ISBN 978-85-273-0345-3 S. Paulo, Editora Perspectiva S. A., 2007, tradução de Geraldo Gerson de Souza, p. 114

b) - Absurdo: escreve-se algo que não tem qualquer ordem de grandeza comum com o conjunto sistemático das possibilidades do instrumento.

Toda a passagem técnica que implique um processo mental que o intérprete seja totalmente incapaz de realizar, é um absurdo, mas, a capacidade técnica dos intérpretes é diversa e pode um destes ser incapaz de vencer as dificuldades de determinada passagem, mas um outro conseguir tal feito por ser possuidor de um maior grau de domínio técnico, necessário e suficiente para ultrapassar essas dificuldades. Importa por isso, quando se escreve música, ter uma noção aproximada das reais possibilidades de cada instrumento e de cada instrumentista.

Exemplo 3: dificuldade inultrapassável para um clarinetista.



Nesta complexa definição acerca do que é possível ao intérprete fazer ou não, temos que neste exemplo, por ser de todo impossível associar as diferenças de intensidade às irregularidades rítmicas, considero esta passagem impossível para o executante de clarinete. Com os valores das figuras de tal modo alterados, o instrumentista vê se impossibilitado de fazer um raciocínio matemático correcto relacionado com a proporcionalidade dos valores atribuídos, face à pulsação claramente determinada pela marcação metronómica.

No restante, que diga respeito a efeitos técnicos a reproduzir por determinado instrumento, será sempre prudente, em caso de dúvida, obter confirmação junto de um instrumentista de referência – com a sua afirmação como instrumentista já consolidada – para evitar diferendos com um executante que, confrontado com uma dificuldade superior àquela com que habitualmente se depara, faça uma recusa pura e simples de vencer o que lhe é proposto de novo.

“ADNISORRUTRA” foi composta para uma Banda Sinfónica de nível técnico elevado, não contendo dificuldades inultrapassáveis, o mesmo se podendo dizer de “SONHO ACORDADO” para orquestra sinfónica.

1. A pulsação

A pulsação é o impulso periódico das sensações musicais que marcam o ritmo e utilizamo-la para comparar as durações das figuras de notas e das figuras de pausas. Ela é a unidade básica de uma composição através da qual se reconhecem unidades rítmicas, padrões que controlam o movimento da música e ajudam o ouvido a compreender as suas estruturas.

Nas composições mais complexas a pulsação só está implícita, é uma espécie de denominador comum para as durações, que podem ser mais longas ou mais breves, quando estas se constituam em valores múltiplos ou subdivisões exatas.

A pulsação não necessita de uma absoluta rigidez na sua existência. Ela pode conter oscilações de tal modo delicadas que não destroem o seu valor básico.

É impossível realizar a sucessão de certas proporções - exemplo 3 - num tempo de pulsação regular ou irregular, mas pulsação sistemática, a não ser no caso em que se observe proporções mais simples e numa pulsação mais lenta.

Pelas divisões rítmicas complexas podemos encontrar exemplos desta dificuldade humana, cuja solução adotada passa de um modo geral, por colocar – através dessas divisões – as oscilações necessárias a uma aproximação ao desejado pelo compositor.

A exactidão de certas variações de pulsação rigorosas não está ao alcance do homem (nem interessa estar) mas apenas de meios electromecânicos. O ser humano, que produz e consome o que produz, só por um subterfúgio que consiste em anotar valores iguais mas variar o tempo, vê a possibilidade de realizar as divisões rítmicas mais complexas, aquelas em que a proporcionalidade é mais difícil de realizar – “o que se perde em precisão, ganha-se em flexibilidade de articulação”¹¹;

¹¹Alusão a Pierre Boulez - A Música Hoje, op. cit., p. 92

Exemplo 4: ADNISORRUTRA, comp. 27-30

ou seja:

O homem procura conceber uma proporção simples e modifica a velocidade de desenvolvimento da pulsação de modo a que o tempo cronométrico evolua no sentido preciso em que é desejado.

“... mas, a partir da dialéctica entre pulsação e velocidade de desenvolvimento, podem-se recuperar quase todas as possibilidades de proporções que possam ter sido deixadas para ser resolvidas pela máquina. (...) Há portanto, entre os meios mecânicos e os meios humanos de realizar as durações, não absolutamente uma diferença fundamental, como na realização dos espaços sonoros, mas uma diferença de ordem de grandeza na precisão e na descontinuidade da operação”¹².

É graças a esta capacidade humana de resolver complexos rítmicos e interpretar a notação como codificação, que nos faz sentir que a música produzida por máquinas - quando tenha sido composta para ser executada por humanos - seja desinteressante e sem flexibilidade

¹² Pierre Boulez - A Música Hoje, (D055) S. Paulo, Editora Perspectiva S. A., 3ª edição, tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros, p. 92

discursiva – “em nenhum caso a codificação em si pode ser a mensagem a transmitir” - como afirma Pierre Boulez em *A Música Hoje 2*, op. cit., p. 117.

A linguagem musical, que é uma realização humana que nos permite analisar a sua consistência, é controlada pelo compositor/interprete, não tendo a máquina capacidade de controlo sobre a interpretação musical.

“O significado da linguagem remete sempre, por signos referentes, a uma realidade exterior a si própria”¹³.

“Uma linguagem é um meio de comunicação entre pessoas que ora falam ora escutam. Se o que escuta ouve de repente o seu interlocutor passar do francês, sua língua natal, para o italiano, que ignora, desistirá imediatamente de compreender ou, se tem uma razão forte para se interessar pelo pensamento do outro, apegar-se-á a tudo o que, nessa língua desconhecida, lhe recordará a sua própria língua, e tentará extrair, de um conjunto de sonoridades e de raízes que lhe são comuns, um sentido aproximado”¹⁴.

Na linguagem que utilizei nas composições referentes a este trabalho projeto - uma linguagem “isobemática” - procurei comunicar com coerência, consistência e compatibilidade, dando assim aos ouvintes a possibilidade de melhor entenderem o meu discurso musical.

Este dinamismo é totalmente independente da frequência com que os eventos se verificam, mormente na sua quantidade. Os critérios de escolha para a estruturação da obra são variáveis até à total execução do automatismo das relações.

¹³ Professor Tiago Cutileiro – Seminário de 13 de Novembro de 2010, na Universidade de Évora

¹⁴ Henry Barraud, *Para Compreender as Músicas de Hoje*, op. cit., p. 97

Exemplo 5: ADNISORRUTRA, comp. 66-71

A coerência necessária e suficiente para tornar o discurso musical interessante e merecedor da atenção do ouvinte passa pela surpresa no que ao discurso musical diz respeito. A surpresa domina na reação à música segundo os investigadores citados na página 16, sendo o “movimento sonoro” um factor a que ninguém fica indiferente.

As divisões rítmicas complexas adquirem assim primordial relevância numa audição que possibilita muito pouco a memorização dos objectos sonoros em consequência do seu discurso imprevisível mas de possível interesse contínuo do ouvinte pela sequência inesperada dos acontecimentos sonoros.

Exemplo 6: ADNISORRUTRA, comp. 18-22

2. O tempo

O tempo é a magnitude física com que medimos a duração e separação de acontecimentos sujeitos a alteração dos sistemas em observação, isto é, o período que transcorre entre o estado de um sistema X e o instante em que esse sistema X regista uma variação perceptível para um ouvinte. Ele é a magnitude que permite ordenar os eventos em sequências, estabelecendo um passado, um presente e um futuro.

O tempo foi frequentemente concebido como um fluxo sucessivo de situações encontradas na realidade. A sua unidade básica no sistema internacional é o segundo, cujo símbolo é s.

Temos pois o fenómeno da horizontalidade (sequencialidade) como princípio primordial que possibilita o desenrolar musical. Comprova-se daí que o tempo é para a música o que a torna realizável, fazendo parte de uma estrutura, determinando-a. O tempo torna a música comparável somente ao cinema enquanto arte temporal.

Os diversos conceitos de tempo colocam-me a necessidade de lhes prestar alguma atenção, pois é dentro deste fenómeno temporal que a música que escrevi se desenvolveu.

“O conceito de métrica não mais possuiu por si próprio uma existência real, pois todo o pensamento rítmico se baseia num “acúmulo” de durações. (...) Uso a palavra “duração” especialmente com este propósito, pois pressupõe um tempo cronológico que se situa antes do tempo vivido e tem elevada importância”¹⁵.

Este tempo também pode ser o padrão que dá valor cronométrico a relações numéricas. Os complexos de proporções aplicam-se ao próprio tempo e não é uma extensão forçada ou superficial: a subdivisão da unidade nos fornece o modelo. O tempo é a inscrição num tempo cronométrico determinado, de um número maior ou menor de unidades¹⁶.

¹⁵ Pierre Boulez, *A Música Hoje 2*, op. cit., p. 74

¹⁶ Alusão a Pierre Boulez, *A Música Hoje*, op. cit., p. 57

Mas, quando um intérprete abandona a notação proporcional de tempo, para dar equivalências em medidas cronométricas, em segundos, ele em vez de realizar um tempo liso (amorfo), encontra automaticamente um tempo estriado (pulsado) no qual a unidade de referência é o segundo.

- Ilustrando estas noções:

“Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície perfeitamente lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouco importa; desloquemos esta superfície lisa ideal. Não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido do seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá imediatamente tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominei as duas categorias assim definidas como: “tempo liso” e “tempo estriado”¹⁷.

Nos “tempos lisos” a pulsação do tempo é invariável: é mais subtilmente organizada por uma simples cronometria expressa em segundos, ocupando-se o tempo sem o contar.

Nos “tempos estriados” a pulsação do tempo será regular ou irregular, mas sistemática, não se contando o tempo para o ocupar – pode-se ser completamente independente, não sendo necessário participar nas duas operações: contar o tempo e ocupá-lo. Estas duas relações parecem me primordiais na avaliação teórica e prática das estruturas temporais¹⁸.

O tempo liso é próprio das estruturas estáticas em que a operação torna indispensável ter uma capacidade tanto de escolha como de recusa.

O sistema neumático é-lhe apropriado.

“O verdadeiro tempo liso é aquele cujo controle escapa ao intérprete”¹⁹.

¹⁷ Pierre Boulez, *A Música Hoje*, (op. cit., p. 88

¹⁸ “*ibidem*”, p. 94

¹⁹ “*ibidem*”, p. 93

Exemplo 7: ADNISORRUTRA, comp. 1-6

O tempo estriado é próprio das estruturas dinâmicas. O sistema proporcional é-lhe apropriado.

Exemplo 8: ADNISORRUTRA, comp. 18-22

“O tempo não pode ser somente liso ou somente estriado, mas a partir destas duas categorias e somente a partir delas, desenvolvi todo o meu sistema racional de tempo”²⁰.

²⁰ Pierre Boulez, A Música Hoje 2, op. cit., p. 112

Exemplo 9: ADNISORRUTRA, comp. 66-71

The image shows a musical score for the piece 'ADNISORRUTRA' (measures 66-71) in Adagio. The score is for a full orchestra and chorus. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E. Horn (E. Hn.), Bassoon (Bsn.), B. Clarinet (B. Cl.), B. Saxophone (B. Sx.), Cello (Cello), and Chorus (Chm.). The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 40. The score features various dynamics such as *mf* and *ff*, and includes triplets and slurs. The Flute and Oboe parts have long, flowing lines with triplets. The E. Horn and Bassoon parts have short, accented triplets. The B. Clarinet and B. Saxophone parts have short, accented triplets. The Cello part has a long, flowing line with triplets. The Chorus part has a long, flowing line with triplets.

Se a natureza dos tempos é diferente, quer pelos ritmos colocados na pauta do intérprete quer pelos gestos do maestro na direcção de um grupo, esta alternância provoca a perda de noção do tempo estriado - toda a gesticulação mata imediatamente a atenção que se pode dar às próprias estruturas, ela chega ao resultado contrário daquele que se propõe²¹. Na presença dos tempos de carácter diferente (uns lisos e outros estriados), dois ou mais executantes perderão inteiramente a noção de tempo estriado regular que vai junto com eles e, obrigatoriamente, se colocarão num tempo liso global²² como forma intuitiva de uniformização do discurso musical: os intérpretes, quando em grupo, procuram a mesma noção do tempo.

²¹ Alusão a Pierre Boulez, A Música Hoje, op. cit., p. 68.

²² "ibidem" p. 93/94

2.1. A variabilidade do “tempo”

A variação do “tempo” com efeito produz sobre as estruturas mudanças de sentido. A velocidade comprime as estruturas e a lentidão distende-as. Uma obra que foi criada para ser executada com 60 semínimas por minuto não pode, sem ser adulterado o seu sentido, ser apresentada com uma execução de 132 semínimas por minuto.

O conceito de tempo é ainda aplicado a fenómenos que não se explicam pelas definições anteriores, como por exemplo:

O tempo musical, sendo aquele que não é definível pela representação gráfica na superfície de papel;

O tempo cronométrico, sendo aquele que se situa antes do tempo vivido;

O tempo psicológico – que é um fenómeno da duração de um som – conforme o nosso estado de saúde, de fadiga, de ocupação, assim parece que o tempo passará mais depressa ou mais de vagar em relação ao tempo real.

Se para Kant – Critica da Razão Pura - o tempo interessa como forma pela qual o sujeito se percebe a si mesmo, na percepção musical ele interessará tão somente se a música passar a ser percebida em si mesma e não a articulação do seu tempo constituinte, servindo isso de pressuposto para a percepção de qualquer objeto externo a nós. É nesse sentido que Olivier Messiaen²³, na sua célebre fórmula, discorre sobre o sentimento das durações presentes e passadas. Ou seja: quanto mais complexa e interessante for a composição, menos o ouvinte se aperceberá do tempo, mais a obra lhe parecerá curta e mais a sua memória se dilatará

²³ “Uma das contribuições mais extraordinárias ao entendimento das complexidades, enquanto lema de uma atitude radical na escuta dos sons, foi a formulação de Olivier Messiaen que diz respeito às leis que resumem perfeitamente a duração vivida.

- a) **Sentimento da duração presente** – Lei: no presente, quanto mais o tempo for pleno de eventos, mais ele nos parecerá curto; quanto mais ele for vazio de eventos, mais ele nos parecerá longo.
- b) **Apreciação retrospectiva do tempo passado** – Lei inversa da precedente: no passado, quanto mais o tempo tiver sido pleno de eventos, mais ele nos parecerá longo agora; quanto mais tiver sido vazio de eventos, tanto mais ele agora nos parecerá curto”

com o passar dos tempos; porém, quanto mais esvaziada de sentido for a sua estruturação, tanto mais a obra deslocará o foco de atenção auditiva para o próprio tempo, mais parecerá longa no ato da sua recepção e felizmente menos espaço ocupará na nossa memória, até se extinguir por completo como algo insignificante e indigno de lembrança.

3. O ritmo

O ritmo é um fluxo sonoro de movimento medido, geralmente produzido por uma ordenação de símbolos diferentes (figuras, pausas, sinais de articulação, etc.). Ele é uma característica básica de todas as artes e em especial da música, da poesia e da dança e refere-se à frequência com que os elementos constituintes se repetem numa composição – os intervalos, as suas durações e as suas intensidades, etc. .

O ritmo é - no qualitativo - o esquema de subdivisões com ou sem acentos por comparação com a pulsação ou - no quantitativo - a proporção entre durações.

Na música ele refere-se à frequência de repetição de intervalos regulares ou irregulares, de sons fortes ou pianos, longos ou breves, graves ou agudos, em todos os tipos de linguagem combinando figuras de diversos valores proporcionalmente no tempo.

É na linguagem falada que o ritmo mais se aproxima da sua existência prévia.

São as divisões rítmicas complexas que melhor podem preencher a área difícil desta problemática, como procurei fazer através dum pensamento musical de ritmo quantitativo.

Escapar, em determinados momentos, à sensação mecânica da pulsação através de mudanças imprevisíveis de ritmos de difícil divisão métrica num ritmo quantitativo, foi um dos meios usados nas minhas composições evitando assim uma das características essenciais das composições do período barroco, clássico e romântico.

Procurei uma técnica livre de amarras através das quais pude transmitir ao ouvinte algo pelo qual vale a pena interessar-se, usando ritmos complexos que possam levar a uma perseguição súbita – por vezes causada por acontecimentos banais – do significado de algo profundo que procurei transmitir.

As polirritmias são um contributo considerável para a ausência da sensação mecânica da pulsação. As mudanças proporcionais de pulsação e a textura rítmica variada foram também

utilizadas com o intuito de tornar a sensação de pulsação impercetível - influência do conceito de modulação métrica de Elliot Carter.

Carter usa a modulação de tempo para determinar *rallentandos* ou *accelerandos* com precisão, preparando as mudanças de tempo de maneira subtil, evitando que estas ocorram bruscamente. Para isso, mostra a nova pulsação como uma nova figura rítmica e sua velocidade metronómica. Por exemplo, se a antiga pulsação é de semínima, a nova pode ser de uma colcheia pontuada, e a sua velocidade metronómica será calculada em função da pulsação antiga.

Exemplo 10: ADNISORRUTRA, comp. 4-10

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. At the top, it is titled 'Exemplo 10: ADNISORRUTRA, comp. 4-10'. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 40. The score includes parts for Oboe, English Horn, Bassoon, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in Bb, and Tuba. The music features complex rhythmic patterns and dynamics, with various markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *ff*. There are also markings for 'Solo' and 'Soli' for some instruments. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Episódios rápidos e lentos parecem estar constantemente a serem “negociados” enquanto materiais que alternam entre primeiros planos e planos secundários.

Esta mutabilidade rítmica, complexa em termos métricos, pulveriza o discurso musical contribuindo para uma ausência da percepção da pulsação pela colocação desses episódios num ritmo quantitativo, sempre em momentos diferentes dos respetivos compassos.

No século XXI a compreensão do ritmo é mais irregular – mais surpreendente – e toma formas e designações diversas pela natureza das combinações, métricas ou não métricas, que invadem o pensamento actual. O ritmo pode ser métrico mesmo que seja composto por grupos breves de figuras irregulares ou ser não métrico quando não tem uma unidade de

medição perceptível. Tenho registado vários tipos de ritmos que a memória se encarregou de fixar na sua função de arquivo cultural, nomeadamente ritmos de dança, ritmos de marcha, ritmos sincopados, ritmos aumentados, diminuídos, retrógrados, etc., que só existem com uma noção de tempo bem determinada. O ritmo tem muitas vezes uma função de ímpeto, mas também acontecem ritmos estáticos.

As composições que apresento neste trabalho projeto, contêm um ritmo métrico sem ritmos livres, isto é, a música tem uma estruturação proporcional numa pulsação ora mais claramente notada ora sem uma percepção do “tempo” que nos indique a pulsação. O ritmo é quantitativo pois coloco a duração dos sons, o seu início, meio e fim e as suas relações com as durações à sua volta, bem no centro do discurso musical. Ao lado dos aspetos focados pertencentes às estruturas rítmicas e temporais – pulsação e tempo – o ritmo presente nestas composições não desfruta senão das noções muito sumárias que podem ser encontradas nos solfejos usuais, embora com algumas exceções.

Exemplo 11: ADNISORRUTRA, comp. 87-92

The musical score for 'ADNISORRUTRA' (measures 87-92) is presented in three staves. The top staff is in treble clef, the middle in a higher treble clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The music consists of a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff, all characterized by a strong, regular pulse.

CONCLUSÕES PARCIAS

Uma divisão rítmica complexa verifica-se quando, cumulativamente, as relações de duração entre o ataque dos diversos sons, as relações entre as respectivas durações, a inter-relação “contrapontística” entre estes parâmetros e ainda as diferentes dinâmicas, intervêm de modo a acentuarem a articulação de tais relações puramente cronológicas.

A relevância dessas divisões complexas acentua-se quando apenas e só pelo seu uso é possível representar determinados pensamentos musicais, considerando sempre naturalmente os limites do cérebro humano para raciocínios matemáticos simultâneos.

Se as mudanças de proporções forem complexas, precisas e instantâneas – isto é, descontínuas – ou se as variações da pulsação forem rigorosas, o nosso cérebro não pode imediatamente descodificar a matemática de um novo ritmo, achando-o difícil ou impossível de descodificar imediatamente. O cérebro fica então a elaborar uma solução que considere ou seja considerada aceitável - conseguindo-o ou não, conforme a capacidade do cérebro da pessoa colocada à prova – e declarar-se-á incapaz de apresentar um resultado positivo, ficando a solução somente a cargo, dentro de certos limites, de meios eletromecânicos que as apresentarão com a exatidão métrica requerida²⁴.

A relevância das divisões rítmicas complexas é bem notada na “respiração” do discurso musical, mais especificamente entre eventos subsequentes²⁵ quando o que poderia ser escrito com palavras imprecisas - tais como: mais rápido, mais lento, accel. ou rall. - é escrito com ritmos precisos, adequados ao efeito pretendido. É fundamentalmente no modo labiríntico com que se articulam estes ritmos, que reside a sua respetiva relevância²⁶.

²⁴ Alusão a Pierre Boulez, *A Música Hoje*, op. cit., p. 91-92

²⁵ Alusão a Henri Pousseur, *Apoteose de Rameau*, p. 45

²⁶ Alusão a Fernando Kozu. “A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough”. *Anais do V Fórum CLM 2002*. São Paulo: ECA/USP, 2002

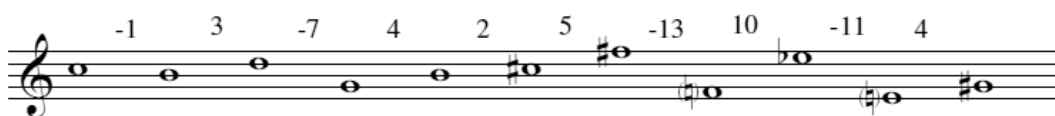
CAPITULO II

METODOLOGIA DOS TERMOS EMPREGUES NOS PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO

ADNISORRUTRA

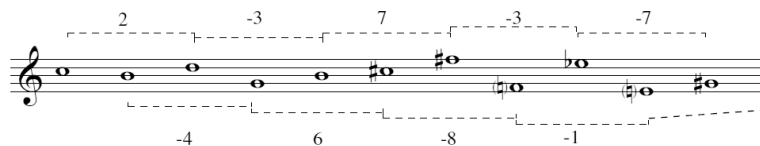
O material utilizado para a peça ADNISORRUTRA é um conjunto intervalar específico de 11 sons.

Exemplo 12: ADNISORRUTRA



Na escolha destas notas esteve a ideia de formar linhas melódicas com intervalos que reflectissem os meus pensamentos acerca da motivação específica para esta composição (com intervalos consonantes). O conjunto intervalar proposto contém dois intervalos e duas notas, repetidos. Não é uma série dodecafónica e é composto dos seguintes intervalos principais: 8ª A (13), 2ª m (1) e M (2), 7ª m (10), 3ª m (3) e M (4), 4ª P (5) e 5ª P (7) e 8ª d (-11). Como intervalos secundários contem ainda 2ª A (3), 4ª A (6) e 5ª A (8) e 6ª d (7). Dentro do seu âmbito não contém o intervalo 9 nem o intervalo 12. É de notar ainda que os intervalos principais e secundários aparecem apenas uma vez, com excepção dos 3, 4, 7, que aparecem três vezes e dos intervalos 1 e 2 que aparecem duas vezes.

Exemplo 13: SÉRIE ESPECÍFICA DE ADNISORRUTRA



Esta série de 11 sons vai sendo rentabilizada, pelo que após a sua apresentação em intervalos da série original, prolifera a partir do compasso 49 por redução, correspondendo as últimas 6 semicolcheias do compasso 49 a intervalos secundários da série.

Tabela – comp. 49-56, referente à progressão das semicolcheias.

-1	3	-7	4	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	-7	4	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
█	3	-7	4	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	█	-7	4	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	█	4	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	-7	█	2	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	-7	4	█	5	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	-7	4	2	█	-13	10	-11	4	4	2	-3	7	-3	-7
-1	3	-7	4	2	5	█									

A articulação (por meio de ligaduras) destas semicolcheias é realizada de acordo com a grandeza quantitativa da série, excepto o -1 que foi excluído por não ser por si só aplicável a sons ligados.

Exemplo 14: ADNISORRUTRA, comp. 48-49



Na presente técnica de composição uso várias linhas melódicas em simultâneo, encontradas no material composicional pré preparado.

Exemplo 15: ADNISORRUTRA, comp. 1-3



Faço uso de várias linhas não como linhas de contraponto e toda a sua carga de responsabilidade, mas sim como linhas decorrentes de relações simultâneas no “tempo”²⁷, provindas de uma mesma origem (conjunto intervalar inicial) e com relações entre si

²⁷ Alusão a Pierre Boulez - Flo Menezes, Música Maximalista, op. cit., p. 234 a 236

referentes a uma mesma origem. Procuo assim enriquecer ideias partindo delas mesmas e obter desta forma novas imagens num pensamento conjugado, tanto ao nível horizontal como vertical, utilizando os mesmos materiais pré-preparados.

Com base numa série intervalar específica de 11 sons de sequência 1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, 10, -11, 4, já apresentada na página 33, a Flauta, o Flautim e o Clarinete em mib apresentam no início da obra a série pela ordem original.

Exemplo 16: ADNISORRUTRA, comp. 1-3

Andante ♩ = 60

Piccolo

Flute

Clarinet in Eb

p 3

O Fagote, o Clarinete Alto, os Sax-Alto e os Sax-Tenor, descrevem no compasso 1 uma ideia da cabeça do tema inicial tirada da série (sons 1, 2, 5, 13, 10, 11 e 3 em vez de 4), constituindo uma ideia mais lenta que se integra no campo harmónico escolhido de entre os 9 campos harmónicos que foram extraídos da série intervalar e que serão utilizados em toda a obra;

Exemplo 17: ADNISORRUTRA, comp. 1

Alto Clarinet

Bassoon

Alto Sax.

Tenor Sax.

p 3

1. Campos harmônicos extraídos da série inicial

Exemplo 18: ADNISORRUTRA



No compasso 6 o 1º Trompete, o 1º Cornetim e o 1º Fliscorne intervêm com uma ideia diferente, extraída da série específica embora incompleta.

Exemplo 19: ADNISORRUTRA, comp. 6-8

Musical notation for Exemplo 19: ADNISORRUTRA, comp. 6-8. It shows three staves for Trpt Bb 1, Cornt Bb 1, and Flug Bb 1. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes dynamic markings (mf), articulation (accents), and slurs. The music is written in a common time signature. The notation shows a series of notes across several measures, with various accidentals and note values.

Os intervalos 3, 7, 11, e 4 não se verificam nesta passagem do Trompete / Cornetim / Fliscorne, mas estão presentes no campo harmônico desse compasso com exceção do 4 (Sol#), que foi substituído pelo Sol (compasso 7), dando assim mais coerência ao discurso, quer na linha horizontal quer na linha vertical.

No compasso 36 os Clarinetes sopranos descrevem um movimento em colcheias que é composto por intervalos principais e secundários da série e contribuem para uma textura mais densa, dando continuidade à tensão anteriormente criada no compasso 34. A primeira nota do 1º clarinete no compasso 36 é estranha à série (Sib). No entanto os intervalos 3 e 4 são utilizados repetidamente para desenvolver toda a passagem dos Clarinetes deste compasso 36 até ao compasso 39.

Exemplo 20: ADNISORRUTRA, comp. 36-39

The image shows three staves of music for Corn Instruments (Cl B♭ 1, 2, and 3). Each staff contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of 'f' (forte). The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

No compasso 39 o Corn Inglês apresenta a série intervalar em tercinas e, quando parece ter voltado ao dó inicial, reapresenta a nota Ré, 3ª da série, para descrever uma escala modal grega do Século V identificada como Modo I, autêntico, terminando na dominante desse Modo I; esta nota, Lá, é aqui colocada conscientemente, embora soe inesperado por não fazer sequer parte da série intervalar que serve de base a toda a obra, mas, ainda assim representa algo que corresponde ao meu pensamento e à motivação que presidiu à criação de “ADNISORRUTRA”, relativamente ao carácter das personagens que desejei homenagear.

Exemplo 21: ADNISORRUTRA, comp. 39-42

The image shows a single staff of music for English Horn. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The music features triplets and a melodic line.

Após uma “Pausa Geral”, no compasso 58 tem início um coral com a série no seu contorno original no 1º Trompete e 1º Cornetim, 1º Trombone, Bombardino e Xilofone. Os 2ºs e 3ºs Trompetes apresentam uma melodia com intervalos principais da série e as Trompas contêm campos harmónicos escolhidos, entre os seleccionados desde início da obra conforme os apresentados na página anterior.

Exemplo 22: ADNISORRUTRA, comp. 58-61

Musical score for Trompas, Trompetes, and Trombone, measures 58-61. The score shows three staves with various musical notations including dynamics (*f*) and articulation marks.

No compasso 65 inicia-se uma melodia longa em cânone estrito - por ter os intervalos da voz imitadora exactamente iguais aos da voz imitada - na Flauta e no Oboé. O intervalo -3 diferencia esta melodia imitativa que surge 4 unidades de semínimas após ter começado na Flauta. Esta melodia, em diálogo, prepara a proliferação (compasso 87 - Allegro) que pretende representar várias personalidades, em episódios sucessivos, extraídos por células do início da obra.

Exemplo 23: ADNISORRUTRA, comp. 66-71

Musical score for Flute and Oboe, measures 66-71. The score shows two staves with musical notations including dynamics (*mf*) and specific interval markings (-1 3 -7, 4 2 5 -13 10-114).

No compasso 73 a imitação contrapontística da Flauta com o Oboé é suportada pelos campos harmónicos apresentados no Vibrafone, como nos compassos iniciais.

Exemplo 24: ADNISORRUTRA, comp. 73-78

Musical score for Flute, Oboe, and Vibraphone, measures 73-78. The score shows three staves with musical notations including dynamics (*mf*) and tempo markings (Adagio, quarter note = 40).

Com um acelerando colocado no compasso 81, é preparada a passagem para o Allegro com recurso à instrumentação por meio de células da série extraídas de situações diversas anteriores, para criar a aproximação ao movimento que se segue.

Exemplo 25: ADNISORRUTRA, comp. 84-87

No compasso 87 inicia-se um allegro, com um tema extraído da Flauta no início, composto pelos intervalos seguintes:

Exemplo 26: ADNISORRUTRA

O intervalo 6 aparece aqui como intervalo secundário da série.

Esta melodia, que está na Flauta como no início sem contudo conter as notas intermédias de curto valor, desenvolve-se por rotação até ao compasso 110 em contraste com uma segunda melodia no Oboé, de características contrapontísticas (cânone).

A pulsação é agora evidente, com a multi-precursão a participar nesse movimento quase banal que a música toma até ao compasso 138.

Exemplo 27: ADNISORRUTRA, comp. 87-90



Tabela I do desenvolvimento (*proliferação por rotação*) ADNISORRUTRA, comp. 87-110, no Flautim, nas Flautas, no Clarinete em mib e nos 1^{os} Clarinetes em Sib.

-5	4	2	2	-11	4	6	-2
4	2	2	-11	4	6	-5	-2
2	2	-11	4	6	-5	4	-2
2	-11	4	6	-5	4	2	-2
-11	4	6	-5	4	2	2	-2
4	6	-5	4	2	2	-11	-2
6	-5	4	2	2	-11	4	

Pensei apresentar agora um outro lado da descrição das personagens: a rotina, a persistência e a constância ... que nos dias das suas vidas tomaram conta do seu desenvolvimento.

No alegro, compasso 87, existe uma 2^a linha melódica composta pelos intervalos seguintes:



À melodia da Flauta e outros instrumentos - com proliferação por rotação como demonstrado na análise da tabela anterior - é associada uma segunda melodia em proliferação por redução, extraída dos Violoncelos (entre os compassos 20 e 23) e apresentada no 1^o Oboé, 2^{os} Clarinetes Sib, Sax-Soprano, Sax-Tenor, Trompetes, Cornetins e Fliscornes.

Exemplo 28: ADNISORRUTRA, comp. 87-90

Allegro

Ob.
2° Cl. B \flat
S. Sx.
T. Sx.
Tpt B \flat
Cnt
Flghn

Tabela II do desenvolvimento (proliferação por redução) ADNISORRUTRA, comp. 87-110.

0	3	-7	4	2	1	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	0	-7	4	2	1	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	-	0	4	2	1	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	-	-	0	2	1	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	-	-	-	0	1	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	-	-	-	-	0	-2	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1
-	-	-	-	-	-	0	-1	-2	-2	4	2	-4	-1	7	-4	-3	-7	4	3	1

Os vários timbres provocam um colorido específico, característico das Bandas.

As duas colcheias em anacrusas no compasso 87 reafirmam o(s) primeiro(s) intervalo(s) da série.

Do compasso 87 ao compasso 110, o intervalo 1 está associado a uma mínima, o intervalo -1 a uma mínima e uma colcheia, o intervalo 4 a uma semínima, o intervalo -4 a uma semínima e uma colcheia e os restantes intervalos estão sempre associados a colcheias.

Como pode ser observado na partitura, no espaço compreendido entre o compasso 87 e o compasso 110, há ainda mais seis elementos da textura musical, além da multipercussão.

- a) O elemento dos graves, do comp. **87** ao comp. 93 (Fagotes, Bombardinos, Tubas, Cordas ...)
- b) O elemento dos graves, do comp. **94** ao comp. 99 (Fagotes, Bombardinos, Tubas, Cordas ...)
- c) O elemento do 1º Trombone e 1º Bombardino, do comp. **94** ao comp. 99
- d) O grupo de semicolcheias, do comp. **100** ao comp. 106 (C. Inglês, Fagotes ...)
- e) O elemento melódico da série, em semínimas, desde o comp. **87**, que foi repetido por aumento nos graves do compasso 94 ao comp. 99, sem Trombone Baixo
- f) O grupo, apenas de 1º^s e 3º^s Trompas, do comp. **100** ao comp. 110
- g) O elemento das lâminas, do comp. **99** até ao comp. 135

- a) Este grupo (comp. 87 a 93) é formado pelos intervalos principais da série em semínimas, na seguinte sequência:

-1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, -1, 4, **4**, -1, 7, -3, -7, 4, -1, 3, -3, 2, 4, -13,

Exemplo 29: ADNISORRUTRA, comp. 87-91

Allegro ♩ = 120

The musical score consists of four staves, each with a bass clef and a forte (*ff*) dynamic marking. The top two staves are for B Tbn and Tuba, and the bottom two are for Cello and D. B. The notation shows a melodic line with semibreves and rests, with some notes marked with sharps. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute.

As pausas são assim colocadas para se obter coerência e evitar efeitos não desejados nos campos harmônicos.

- b) Numa sequência (comp. 94 a 99) semelhante ao grupo anterior, mas por
 aumento, em mínimas, sem Trombone Baixo:

-1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, 10, -11, 4

Exemplo 30: ADNISORRUTRA, comp. 94-99

Allegro $\text{♩} = 120$

Tuba

Cello

D. B.

- c) Este grupo (comp. 94 a 99), de sonoridade ampla, mas apenas de três
 instrumentos, apresenta quase toda a série e viaja depois por outros caminhos
 melódicos que podem ser encontrados no Allegro Moderato (comp. 87), com
 intervalos principais da série como se indica:

-1, 3, -7, 4, 2, 5, 1, -2, -1, 4, -7, -2, 3, 4, -1, -2, 1, 2, -1, -2, 5

Exemplo 31: ADNISORRUTRA, comp. 94-99

Allegro $\text{♩} = 120$

Tbn

Euph

- d) Um gesto (comp. 100) súbito e inesperado é apresentado pelas 11 notas da série
 em semicolcheias. Os intervalos -13 e -11 foram alterados para -1 e 1,
 respectivamente. Por consequência desta alteração, embora se mantendo a nota
 no mesmo lugar, o intervalo 10 (mib) é agora de -2. Estas alterações foram
 efectuadas para evitar dificuldades de execução, encontrando, apesar disso, o
 efeito desejado.

No compasso 102/103 o mesmo gesto, em movimento retrógrado do 1º, e no compasso 105 como no compasso 100.

Exemplo 32: ADNISORRUTRA, comp. 100

Allegro $\text{♩} = 120$

English Horn

ff -1 3 -7 4 2 5 -1 -2 1 4

Cello

- e) O elemento melódico da série, em semínimas, desde o comp. 87, que foi repetido por aumentação nos graves do compasso **94** ao comp. 99, sem Trombone Baixo.

-1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, -1, 4, **4**, -1, 7, -3, -7, 4, -1, 3, -3, 2, 4, -13, 11, -13, 4, **4**, -1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, 10, -11, 4

Exemplo 33: ADNISORRUTRA, comp. 87-99

Allegro $\text{♩} = 120$

B. Tbn.

ff

Tuba

ff

Cello

ff

D. B.

ff

B. Tbn.

Tuba

Vc.

D. B.

- f) Nas 1ª e 3ª Trompas, de início do compasso 100 em semínimas com os intervalos da série, faço depois no fim do compasso 102 uma transposição ao intervalo 4 (único intervalo repetido da série) e por aumentação repete a série de 3 em 3 semínimas até ao compasso 110.

Exemplo 34: ADNISORRUTRA, comp. 100-110

cantabile

Horn in F

6

-1 3 -7 4 2 5 -13 10 -11 4 4 -1 3 -7

4 2 5 -13 10 -11 4

- g) Neste grupo instrumental composto pelo Xilofone, Vibrafone - compasso 100 com anacrusa e 1º Cornetim e Sax-Soprano - a partir do compasso 111 nasce uma nova ideia de continuidade relacionada com o compasso 87. A série é desenvolvida num ritmo mais irregular, com a seguinte sequência de intervalos:

-1, 3, -7, 4, 2, 5, -13, 10, -13, 6, 4, -1, 3, -7, 6, 5, -13

Exemplo 35: ADNISORRUTRA, comp. 99-103

Allegro ♩ = 120

Xyl

ff

Vib.

ff

Nos compassos 10 a 15 existe um movimento melódico nos graves (Tubas, ...) que é utilizado no comp. 101 e seguintes, reiterando-se assim esta ideia expressa em momentos anteriores.

Exemplo 36: ADNISORRUTRA, comp. 10-12

Tuba

f

f

No compasso 111 volta a ser utilizado um cânone (um cânone perpétuo), para terminar esta parte do Allegro (no compasso 135). Esse Cânone é constituído, por um lado, pelas lâminas associadas a outros instrumentos já referidos e por outro lado por um grupo de instrumentos

formado pelo C. Inglês, 3^{os} Clarinetes, Clarinete Alto e Clarinete Baixo, Sax-Alto e Sax-
Barítono.

Exemplo 37: ADNISORRUTRA, compasso 111-114

No compasso 112 utilizo uma passagem dos Trompetes no compasso 46, por aumento, agora nas trompas. Este movimento, como antes no compasso 46, é formado pelos intervalos da série com uma proporcionalidade rítmica nova, tornando mais intensa a surpresa da sua reaparição por ter tido anteriormente insuficiente memorização. No compasso 119 as harmonias correspondem aos campos harmónicos referidos na página 33. No compasso 128 os Trombones são chamados a apresentar esses mesmos campos harmónicos, usando eu a diferença de timbres como um interesse renovado.

Exemplo 38: ADNISORRUTRA, comp. 112-127

No compasso 136 tem início a caminhada para o final de ADNISORRUTRA. Da série extraí dois desenhos rítmicos simétricos entre si (sequenciais, dois a dois) no seu contorno melódico e distribuo-os pelo conjunto instrumental, usando o intervalo 4 (único intervalo repetido da série) e a nota si (única nota repetida da série) tornando esta nota si no quarto som da sequência como renovação das potencialidades da série.

Exemplo 39: ADNISORRUTRA, comp. 136-138

1 2 3 4 5 6 7 8 9

3 3 3 3 3 3 3 3 3

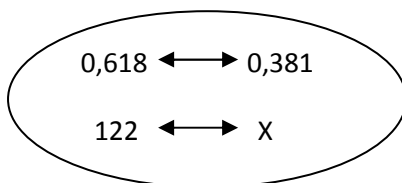
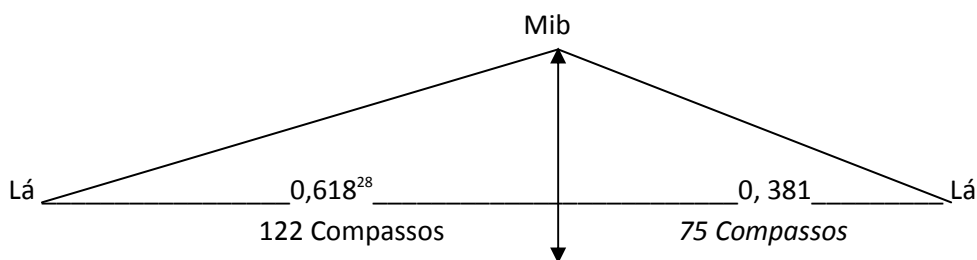
1 4 5 7 9

3 2 6 8

2. A Secção Áurea

Considero que é neste ponto a “Secção Áurea” da composição ADNISORRUTRA (compasso 87 A 110).

Segundo Leonardo Pisano (1200 A.C.), matemático italiano chamado Fibonacci, tudo - acima e abaixo de nós - está desenhado com a sua sequência de números 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55, ... até infinito, como sendo a prova de um criador esteticamente perfeito. Esta sequência numérica é formada segundo a lei em que a adição dos dois últimos números dá o número seguinte e tudo na natureza está assim construído segundo esta sequência de Fibonacci.



$$X = (122 \times 0,381) : 0,618 = 75$$

logo:

122+75 = 197 - Compassos para toda a obra, ou outra grandeza regular tomada como padrão métrico temporal global.

Caminho para o fim da obra e tenho em linha de conta a Série de Fibonacci que diz que a sensação de assimetria leva o ouvinte a sentir o meio da obra não a meio desta (mais ou menos pelo compasso 99) mas um pouco mais à frente (compasso 123), que, segundo o

²⁸ A divisão da parte menor (75) pela parte maior do todo (122), dá o quociente 0,618... .

pensamento do matemático italiano, a “Secção Áurea” é a divisão de um segmento a partir do cálculo acima referido, que resulta em duas partes desiguais deixando o espectador ou ouvinte de uma obra de arte com a sensação de uma “consonância rítmica” muito agradável. Esta secção chamada de “Secção Áurea” é a divisão de um todo em duas partes desiguais que nos dá a sensação de bem estar e equilíbrio. A combinação destes dois princípios numa composição musical (obra de arte) leva a resultados fascinantes.

Compasso 136 - O Flautim expõe uma melodia composta por intervalos presentes na série específica com uma excepção. O intervalo 4 está presente apenas no meio e no fim desta melodia. Este intervalo está a ser usado no mesmo compasso (136) nas tercinas como intervalo repetido e é por este facto quase excluído da melodia do Flautim (dobrado pelo Clarinete mib à 8ª inferior) com passagem para a Flauta (dobrada a uníssono pelo Clarinete em Mib) no compasso 144.

Com estas dobragens à 8ª pretendo obter timbres diferenciados.

As harmonias das Trompas e Trombones foram escolhidas de entre os campos harmónicos definidos na página 33.

Os intervalos desta melodia do Flautim têm uma sequência inexacta relativamente à série específica, sendo a nota longa sempre de um valor de sete colcheias. Esta escolha é feita em função da textura que pretendo que seja aliviada neste início do fim de ADNISORRUTRA.

Compasso 138 – A série, por iniciar com um intervalo -1, parece ter algum carácter de anacrusa. Esse aspecto colheu a minha atenção e realço-o como se de uma pergunta insistente se tratasse sem nunca ter tido uma resposta satisfatória.

Inicia-se no Sax-Barítono, 3º Clarinetes e Vibrafone distendendo-se pelos naipes graves e agudos, alternadamente. Os intervalos escolhidos estão nas tercinas do compasso 136.

Procuro também não interferir com os movimentos rítmicos da voz aguda, procurando uma densidade sonora reduzida para este elemento, fazendo-o terminar nas Trompetes em valores longos (comp. **145** a 150).

Compasso 140 – O movimento das tercinas é agora, com algumas alterações na sua sequência, efectuado pelos Violoncelos. A sequência de tercinas do compasso 136 foi numerada de 1 a 9 (ver exemplo na página 47). Cada grupo de três ou de duas notas está colocado no compasso 140 e seguintes, pela ordem: 1, 2, 3, 9, 4, 5, 8, 6 e 7. No grupo 7 – compasso 142, 3º tempo - os Violoncelos produzem por aumento esse grupo 7, preparando uma nova evolução no compasso 144.

Compasso 142 – Os Contrabaixos de Cordas e uma Tuba que amplia a intensidade sonora, equilibram a textura com um movimento melódico do compasso 20, por aumento.

Compasso 144 – Recorro a mais uma forma de rentabilizar a série específica adoptada.

Partindo do original da série é criada uma melodia “em contraponto” sem quaisquer carga de responsabilidade que outrora teve, mantendo no entanto uma atenção quanto à conservação do carácter de cada uma das duas melodias, obtendo uma textura coerente como resultado final. Primeiro pelo retrógrado do original (RO) – comp. **144** a 146 – depois pelo original (O) – comp. **147** a 151 – seguida pelo inverso do original (IO) – comp. **152** a 157 – e por fim com o retrógrado do inverso do original (RIO) – comp. **158** a 160 .

Fagotes, Cl. Alto, Cl. Baixo e Sax-Tenores com a voz original numa tessitura confortável são acompanhados pelo C. Inglês e Sax-Alto numa transposição ao intervalo 3.

Exemplo 40: ADNISORRUTRA, comp. 144-160

Compasso 150 – Este episódio dos oboés é também retirado da série, mas esta foi aqui alterada como mostra o exemplo abaixo, perdendo pouco do seu carácter, continuando no entanto a ser ela mesma.

Exemplo 41: ADNISORRUTRA

Compasso 152 – Os campos harmónicos no exemplo seguinte, são retirados dos adoptados desde início (ver pág. 33), embora estejam incompletos por opção. A 4ª semibreve (comp. 155) sofreu uma transposição (T1) para manter a coerência harmónica com a textura do momento.

Exemplo 42: ADNISORRUTRA, comp. 152-160

The image shows a musical score for three instruments: Euphonium (Euph.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The score is written in bass clef and features a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of each part. The Euphonium part consists of a series of chords and intervals, with a melodic line that is somewhat dissonant. The Violoncello part features a melodic line with intervals of 3 and 7, creating a sense of tension and dissonance. The Double Bass part provides a harmonic foundation with a series of chords and intervals, also featuring a melodic line that is somewhat dissonant. The score ends with a coda in measure 170.

Compasso 161 – Os Clarinetes soprano apresentam uma variação melódica que cria um ambiente algo calmo e de desalento, para fazer surgir a coda no compasso 170.

As vozes dos Clarinetes nesta melodia são criadas com os intervalos 3 e 7 de acordo com o meu desejo para o campo harmónico global nesta fase, em que convivem as dissonâncias e as consonâncias até à coda final.

Esta melodia dos Clarinetes soa como uma ideia nova dentro da ideia base, esvanecendo-se a partir do compasso 163 onde os Oboés retomam a série específica, embora com pouca convicção, seguidos das Flautas e do Flautim até à coda (comp. 170).

Exemplo 43: ADNISORRUTRA, comp. 161-169

Musical score for Example 43, measures 161-169. The score is for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bass Clarinet. It features a 'Moderato' tempo with a quarter note equal to approximately 208 beats. The music includes dynamic markings like 'f' and 'p', and performance instructions such as 'rall.' and 'mf'. The lyrics 'RO', 'O', 'IO', and 'RIO' are written above the Clarinet and Bass Clarinet staves.

Compasso 189 – A coda é igual ao início da obra, com algumas alterações. Um Trompete solo apresenta a série num ritmo de divisão complexa, surgindo como ideia talvez já ouvida ou ainda, como outra possibilidade não desejada para a progressão da obra.

Exemplo 44: ADNISORRUTRA, comp. 189-194

Musical score for Example 44, measures 189-194. The score is for Trumpet in B-flat. It features a 'ff' dynamic marking and the instruction 'en dehors'. The music includes triplet markings and complex rhythmic divisions.

O movimento dos Trompetes perde clareza melódica e a tercina do compasso 192 está, com a ajuda da instrumentação, com uma direcionalidade menos incisiva ao mesmo tempo que,

quer o Corn Inglês quer o Sax-Alto, apresentam cada qual a sua ideia, sem direccionalidade pretendida nem consequências que gerem expectativa.

O Corn Inglês como que lamentando com resignação, usa as duas primeiras notas da série e o Trompete, com um carácter melódico diferente, usa os intervallos secundários e conclui com os 7 primeiros intervallos da série base.

Exemplo 45: ADNISORRUTRA, comp. 192-196

The musical score for Example 45 consists of two staves: E. Hn. (English Horn) and Alto Sax. (Alto Saxophone). The E. Hn. part begins with a 'solo' marking and a dynamic of *f*. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a final note with a fermata. The Alto Sax. part also begins with a 'solo' marking and a dynamic of *f*. It features a more complex melodic line with many slurs and a final note with a fermata. The piece concludes with a dynamic of *ppp* (pianissimo).

O acorde final corresponde ao último campo harmónico dos definidos na página 30.

PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE “SONHO ACORDADO”

Com um material pré preparado constante de uma série de 12 sons da gama cromática (série de Konzert Op 24 de Webern - exemplo 1) sobre tudo de quatro formas diferentes de uma figura de três sons - os movimentos original, retrógrado invertido, retrógrado simples e a simples inversão dessa série do retrógrado simples - foi esta série expandida por retrogradação e a sua inversão, em 8 exemplos de 12 sons.

“A série do Op 24 de Webern não comporta doze sons, mas quatro vezes três sons, e a relação que existe entre os três sons de uma célula é exatamente a mesma nas quatro células, engendrando tanto relações harmônicas e contrapontísticas quanto funções estruturais”²⁹

²⁹Pierre Boulez - Apontamentos de Aprendiz, op. cit., p. 331

Exemplo 46: MATERIAL PRÉ-PREPARADO DE "SONHO ACORDADO"

Ex: 1

-1 4 -11 4 -1 2 4 1 7 1 -4

Ex: 2

5 -4 1 -5 1 -4 2 -1 4 1 4 -1 9

Piano

Ex: 3

Ex: 4

Ex: 5

Ex: 6

Ex: 7

Ex: 8

7 8 8 4 1 5 4 4 3 3 5 4 5 1 4 1
4 3 5 1 4 3 3 4 8 8 4 2 3 4 1 8
9 7 3 4 15 5 4 15 (1) 5 7 3 8 3 8 3

6 4 4 4 4 3 3 1 4 4 4 3 4 4 5 4
3 4 3 4 5 3 5 4 3 3 4 4 3 5 4 5
11 3 9 4 4 3 8 5 1 4 5 4 8 4 9 4
(4) (6) (3) (2) (1) 5

4 4 4 3 3 3 4 2 5 1 3 3 4 4 4 5
5 4 4 5 4 5 5 3 3 3 4 2 4 1 4 3
11 6 7 3 4 3 4 4 1 5 4 5 5 11 3 5
(2) 5 4 4 (3) (4) (5)

6 1 5 3 4 7 4 2 5 8 4 7 3 2 3
3 3 4 2 3 4 4 4 3 1 3 4 1 1 3
4 4 7 4 4 4 4 2 5 4 4 5 9 4 5 5
(1) (6) (5) (6)

1 - A série base

2 - Retrogradando cada grupo de três notas, consecutivamente, da série base.

3 - Retrogradando o 2º e o 1º grupos de três, o 4º e o 3º, por esta ordem, relativamente ao exemplo anterior.

4 - A iniciar pelo último grupo, cada grupo de três notas é apresentado na ordem inversa da do exemplo anterior.

5 - Retrogradando o exemplo anterior.

6 - Invertendo a ordem dos grupos de três notas do exemplo anterior, mas mantendo a ordem das notas em cada grupo.

7 - Retrogradando o 2º e o 1º, o 4º e o 3º grupos, do exemplo anterior.

8 - Retrogradação da série base (ex:1)

Os campos harmônicos foram escolhidos de entre as notas existentes em cada dois grupos, sucessivamente.

1. O Material pré-preparado

1 – Série base (a, b, c, d)

2 – Transposição do movimento retrógrado invertido – os mesmos grupos de três notas aparecem na mesma ordem mas os seus três sons constitutivos encontram-se na ordem inversa (ex: 2).

3 – Movimento retrógrado transposto – a estrutura interna dos quatro grupos de três notas, permanece inalterada: apenas o seu ordenamento se transforma de uma maneira regular – eles são permutados dois a dois e temos b-a, d-c (ex: 3).

4 – As semi séries de três sons, (a, b, c, d) inalteradas, permutam-se entre si : c-d, a-b (ex: 4).

5 – Retrógrado do ex: 4 (ex: 5).

6 – Retrógrados por grupos: d, c, b, a, mantendo a ordem das notas de cada grupo, relativamente ao ex: 5 (ex: 6).

7 – Retrogradando o 2º e o 1º grupos (b, a) e o 4º e o 3º (d, c) em relação ao ex: 6 (ex: 7).

8 – Retrogradação da série base (ex: 8).

Destes 8 exemplos foram encontrados, por escolha, oito campos harmónicos em cada grupo de 12 notas, contendo cada um, alguns ou todos os sons neles contidos, sem observação rigorosa da 8ª em que esses sons estão colocados na série respectiva.

Nos 64 campos harmónicos existentes apenas se verificam as seguintes repetições:

- Um campo harmónico que se repete duas vezes em cinco casos.

1 – 1º Campo harmónico do ex: 2, igual ao 5º campo harmónico do ex: 4

2 – 3º “ “ “ ex: 2, igual ao 3º “ “ “ ex: 7

3 – 4º “ “ “ ex: 4, igual ao 5º “ “ “ ex: 5

4 – 3º “ “ “ ex: 4, igual ao 5º “ “ “ ex: 6

5 – 2º “ “ “ ex: 3, igual ao 7º “ “ “ ex: 6

- Um campo harmónico que se repete três vezes em dois casos.

6 – 6º campo harmónico do ex: 1, igual ao 8º campo harmónico do ex: 6 e

1º “ “ ex: 8.

7 - 2º “ “ “ ex: 4, igual ao 5º “ “ “ ex: 7 e

3º “ “ “ ex: 8.

O início tem uma pedal nos Contrabaixos de Cordas (si) e num Tímpano (sol) formando o intervalo mais frequente de toda a série (4); instalo um ambiente que pretendo identificar próximo de uma natureza abstracta, até ao compasso 13, ao qual juntei no início uma nota curta no triângulo e outra no prato suspenso. A melodia nos 1º^s violinos e oboé usa as notas da série e respectivos exemplos com durações escolhidas por intuição, recorrendo a um imaginário abstrato até ao compasso 13. Os metais intervêm com notas curtas sucessivas contribuindo para um ritmo quantitativo formado pela textura com a contribuição da caixa. As notas dos metais foram obtidas nos campos harmónicos pré-preparados.

Exemplo 47: SONHO ACORDADO, comp. 1-6

Largo ♩ = 100

Vln I
p dolce espress.

Tbn
p

D. B.
mp

Trgl
f susp.

Cym
f

S. Dr.
f

Vln. I

Tbn.

D.B.

Trgl.

Cym.

S.Dr.

Compasso 13 - As Violas e Violoncelos apresentam antecipadamente as primeiras notas do ex: 5. As duas vozes correspondem, uma (Violoncelos) às notas da série, do ex: 5 a ex: 8, e a outra (Violas) à sequência vertical dos intervalos constantes nos mesmos ex: 5 a 8 até ao compasso 23.

Compasso 16 – Faço uso dum elemento de três notas do início de cada exemplo do material pré-preparado no Contrabaixo de Cordas (ex: 5), seguindo (compasso 17) o uso de semelhante material do ex: 6 na Tuba e no compasso 19 no 1º Trombone.

Os campos harmónicos utilizados são os pré definidos para os respectivos exemplos utilizados.

No compasso **23** e **24** antecipam-se as primeiras notas do ex: 8, com o ex: 7 a ser usado na transição para o Moderato $\frac{3}{4}$.

Compasso 26 - Uma nova secção tem lugar no compasso três por quatro. A semínima tem agora o valor da colcheia anterior, permitindo contribuir para uma sensação de desenvoltura e movimento. Os sopros e os tímpanos completam a textura com campos harmónicos do exemplo 8 donde são extraídas as notas da melodia das cordas.

Os intervallos 5, 7, e 11 não estão presentes em todos os exemplos do desenvolvimento da série no material pré-preparado. O movimento nas cordas contem o intervalo 5 e 7 entre as duas vozes dos compassos 26, 27 e 28.

Exemplo 48: SONHO ACORDADO, comp. 26-31

Moderato (♩ = c. 108)

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Timp. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Fl. *f*

Ob. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f* ex: 1 ex: 2 ex: 3

Vln. II *f* pizz.

Compasso 29 - Os primeiros Violinos e a primeira Flauta surgem em desenvolvimento com as notas do exemplo 8. A estrutura rítmica do tema inicial é apresentada no Flautim com um adensar da textura num ritmo quantitativo.

Os campos harmónicos são os determinados pelo material pré-preparados relativamente ao exemplo considerado em cada momento. No compasso:

29 o campo harmónico é baseado no ex: 1 (série base), no compasso:

30 no ex: 2, os compassos:

31 a 33 no ex: 3, o compasso:

34 no ex: 4 – com a colcheia anterior – até ao compasso 36 (1º e 2º tempos), o compasso:

37 no ex: 5 – um tempo anterior – até ao compasso 39 (1º e 2º tempos), o compasso:

40 no ex: 6 – um tempo anterior, os compassos:

41 e 42 nos ex: 7 e 8.

Compasso 43 - Uma proliferação por redução é agora usada percorrendo os oito exemplos do material pré-preparado. Nos primeiros Violinos e Flautim utilizo nas durações da melodia as grandezas intervalares da série base – -1, 4, -11, 4, etc. – com pequenas alterações para uma maior compatibilidade, coerência e consistência.

Uma pedal formada pelas duas grandezas intervalares mais frequentes em todo o material pré-preparado, identificada como sendo o Do no Contrabaixo de Cordas e o Fá no Tímpano, percorrem toda a secção (do compasso 43 até 68).

Nesta secção proliferam semicolcheias (sextinas), primeiro com todos os sons melódicos do material pré-preparado e só depois por redução até ao compasso 68, sendo que apenas os segundos Violinos permanecem em toda a área de proliferação para obter assim apoio textural e consistência rítmica a todos os naipes que entram sucessivamente. Além destes contributos à melodia principal dos primeiros Violinos e Flautim, constituem também um fator de complexidade rítmica as intervenções dos metais e da multipercussão dando ao conjunto orquestral um ritmo quantitativo. Neste sentido os sopros contribuem a partir do

compasso 54 com mais um elemento que concorre para uma audição onde a pulsação se ausenta e o compasso fica apenas com a função de orientar os intérpretes na leitura.

Exemplo 49: SONHO ACORDADO, comp. 43-46

Compasso 69 – Com uma fusa em anacrusa sucede-se um movimento de duas notas que percorre todos os sopros. As notas correspondem, sequencialmente, às notas dos exemplos 1, 2, 3, e ainda as cinco primeiras notas do exemplo 4. Simultaneamente as Violas e Violoncelos apresentam uma ideia melódica nova depois de uma secção em que a melodia persistira em termos temáticos. Para essa nova ideia transponho ao intervalo 4 as Violas – escolho este intervalo para uma 2ª voz da melodia por ser o intervalo mais utilizado em todos os exemplos do material pré-preparado.

Os Violoncelos apresentam as notas dos exemplos sucessivos do material pré-preparado, com início no compasso 69.

Num ritmo quantitativo a multipercussão concluiu a ligação para uma nova secção que tem início no final do compasso 73.

Exemplo 50: SONHO ACORDADO, comp. 69-74

The image displays a musical score for Example 50, titled 'SONHO ACORDADO', covering measures 69 to 74. The tempo is marked 'Largo'. The score is arranged for five staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Timpani (Timp.), and Viola. The key signature is one flat (B-flat). The Piccolo part is mostly silent, with some notes in measure 73. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with triplets and dynamics like *mf* and *f*. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamics like *f*. The Viola part has a melodic line with triplets and dynamics like *f*.

Compasso 73/4 – Os segundos Violinos e as Violas contêm a melodia principal desta secção com os Oboés. Os primeiros com as notas dos exemplos do material pré-preparado ocupam o lugar que antes ocuparam os Violoncelos ao compasso 69 dando-lhe seqüência, ao passo que as Violas continuam a 2ª voz com transposição ao intervalo 4 que iniciaram no já referido compasso 69, do $\frac{3}{8}$ até ao compasso 108.

Os primeiros Violinos contêm uma melodia em valores mais longos com as notas comuns dos campos harmônicos do material pré-preparado conforme tabela seguinte:

Exemplo 51: SONHO ACORDADO

Nota comum a quase todos os campos harmônicos do material pré-preparado - Comp. 72/73, até 108.

Ex:2 - - Ex:3 - - - - - Ex:4 - - - - -

Re _b	La	Fa																	
Do	Fa	Mi	Si	Si _b	Si _b	Si	Re _b	La _b	Do	Re _b	Do	Do	Re _b	Do	Re	Si	Do	Si	
La _b	Mi	La	Fa _♭	Fa [♯]	Fa [♯]	Sol	La	Fa	La	Do	La _b	La _b	La	La	Si _b	Sol	Sol	Sol	
Fa	La _b	Fa	Re	Re	Mi _b	Si _b	Mi	Re	Mi	La _b	Fa	Fa	Fa	Fa	Sol	Re	Mi _b	Re	
Mi			Mi _b	Si	Fa [♯]	Fa [♯]	Do	Si	La _b	Mi	Mi	Re _b	Do	Re _b	Si	Si _b	Fa [♯]	Si	
Fa	-	-	-	Fa [♯]	-	-	Mi	La _b	-	-	Fa	-	-	-	Sol	-	-	-	

Ex:5 - - - - - Ex:6 - - - - -

Mi _b	Re	Re	Re	Do	Mi _b	Fa	Re	Re _b	La	Do	La _b	La	Fa	Mi _b	Si	Re	Si		
Si	Si _b	Si _b	Si	La	Re	Re _b	Do	La _b	Sol [♯]	La	Fa	Fa	Fa	Si	Sol	Si _b	Fa [♯]		
Fa [♯]	Fa [♯]	Fa [♯]	Sol _b	Fa	La _b	La _b	La	Fa	Fa	Fa	Fa	Mi _b	Sol	Fa [♯]	Fa [♯]	Fa [♯]	Mi _b		
Sol	Do	Si	Mi _b	Re _b	Fa	Mi	Fa	Mi	Do	Re _b	Re	Re	Re	Sol	Mi _b	Si _b			
				Do	Do					La _b									
	-	Re	-	Do	-	-	-	-	Fa	-	-	-	Sol	Fa [♯]	-	-	-		

Ex:7 - - - - - Ex:8 - - - - -

Fa [♯]	La	Fa	La	Re	Fa [♯]	Mi _b	Do	Re _b	Re _b	Do	Do	Mi _b	Re	Fa	Fa				
Do	Sol [♯]	Do	Fa [♯]	Si _b	Si	Si	Si _b	La _b	Fa	La _b	Fa	Do	Do	Re	Si				
La	Fa	Sol [♯]	Mi	Sol	Sol	Sol	Fa [♯]	Fa	Mi	Fa	Re _b	Si	Si	Si	Fa [♯]				
Fa	Re _b	Do [♯]	Do	Mi _b	Mi _b	Re	Mi	Do	Do	Re _b	La _b	Re	Sol	Fa [♯]	Mi _b				
							Fa [♯]								Mi _b	Si _b			
															Si _b	Re			
	Fa	-	-	La	Sol	-	-	Do	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Foi assinalada a nota comum ou, na falta desta, o intervalo percorrido, o que não invalida que outras notas comuns coexistam de campo para campo ao longo destes 51 campos harmônicos.

Compasso 74 – Os Violoncelos participam no discurso melódico com as notas do segundo Violino, criando assim um ritmo quantitativo mais complexo em diálogo com aqueles e com as Violas, do compasso 74 ao compasso 92.

Exemplo 52:SONHO ACORDADO, comp. 74-79

Andante (♩ = 56)

Vln I

Vln II ex: 3

Viola

Cello T4 ex: 3 *mf*

D. B. *mf*

Deste compasso em diante, até ao compasso 108, as notas dos Violoncelos correspondem às notas do material pré-preparado, partindo de ex: 6 – já desde o compasso 88.

Os contrabaixos contêm sons geralmente longos que se encontram nos segundos Violinos e nos campos harmónicos da secção do $\frac{3}{8}$ (comp. 74 a 108). Os Trombones e Tuba executam “acordes” – de curta duração – extraídos dos campos harmónicos existentes durante as notas dos segundos Violinos (comp. 74 a 109). Flautas e Oboés terminam esta secção até ao compasso 115 seguindo-se o Allegro final.

Compasso 116 – Na continuação de “*Sonho Acordado*” recorro à intuição para encontrar um dos vetores da melodia dos Violinos, Flautim e Flautas – a duração. Com as notas da série e seus sete exemplos encontrados por movimento desta série – movimento original, retrógrado invertido, retrógrado simples e simples inversão deste – escolhi as durações expressas. Para a 2ª voz usei o intervalo mais frequente da série (4) com as mesmas durações da 1ª voz. Deste recurso, consistente e compatível, resultou uma convivência sonora coerente que permitiu que outros elementos relacionados fossem incluídos.

Exemplo 53: SONHO ACORDADO, comp. 116-121

Allegro (♩ = c. 120)
ex: 1

Flute
Oboe
Hn. in F
Viola
Cello
Fl.
Ob.
Hn.
Vla.
Vc.

Uma figura de três sons foi identificada no material pré-preparado por “a”, “b”, “c”, “d” utilizada nos Oboés e Clarinetes até ao compasso 123. A figura “a” de todos os exemplos, é seguida da figura “b” sucessivamente, depois pela figura “c” e depois pela figura “d”.

A 2ª voz corresponde a intervalos referentes às grandezas numéricas sucessivas dos oito exemplos.

Os metais têm um papel que realça o ritmo quantitativo da textura nesta secção, formado por notas curtas pertencentes a campos harmónicos do exemplo, a ser utilizado concomitantemente na melodia dos Violinos e Flautas até ao compasso 129.

Ainda no compasso 116 e seguintes, as Violas, Violoncelos e Contrabaixos adensam a textura com notas dos campos harmónicos estabelecidos na melodia nos Violinos e Flautas.

Por escolha, considerando o caráter e o ritmo da melodia, as notas são expostas num ritmo quantitativo pois não se movimentam no mesmo espaço do compasso relativamente aos movimentos da melodia. Os sons sucedem-se numa teia complexa de movimentos e ritmos dando à textura orquestral uma amplitude sonora mais surpreendente. As divisões rítmicas mais complexas dão a esta secção uma sequência que despertará interesse ao ouvinte face à imprevisibilidade dos acontecimentos sonoros.

Compasso 142 – Dos grupos *a*, *b*, *c* e *d*, utilizei a primeira nota de cada grupo “*a*”, depois a 2ª nota e depois a 3ª, sucessivamente, passando por todos os exemplos. As durações para estas notas são as das grandezas intervalares da série – e dos exemplos – à semelhança daquilo que fiz no compasso 43. A linha melódica assim encontrada é, através da instrumentação, repartida por pequenos fragmentos desta melodia noutros instrumentos, adquirindo nova dinâmica com coloridos diversos até ao compasso 151.

As harmonias dos metais são encontradas nos campos harmónicos dos exemplos expressos na partitura e a multipercussão completa contextos ritmos diferentes já definidos noutros instrumentos ou naipes. Os Contrabaixos, apresentam uma linha melódica diferente encontrada através de notas dos campos harmónicos e completam a textura num ritmo quantitativo.

Exemplo 54:SONHO ACORDADO, comp. 142-147

The musical score for Example 54, 'SONHO ACORDADO', measures 142-147, is presented in a multi-staff format. The top staff is for Horn in F, followed by Trombone, Snare Drum, Bass Drum, Cello, and Double Bass. The tempo is 'Allegro' with a quarter note equal to 120. The key signature has one flat. The score features complex rhythmic patterns and dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for 'ex: 1' and 'ex: 4'.

Compasso 149 – Flautas, Oboés e Clarinetes, num movimento em semicolcheias, contêm as notas dos campos harmônicos à semelhança dos metais no início, até ao compasso 156. No compasso 156 os 1ºs Violinos e o Flautim fazem referência à série base – os 12 sons da gama cromática.

Exemplo 55: SONHO ACORDADO, comp. 149-154

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. Bb). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'mf'. The score consists of two systems of staves. The first system shows measures 149-154. The second system shows measures 155-159. The music is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals and phrasing slurs.

Compasso 156 – A série base reaparece na sua ordem original no Flautim e 1ºs Violinos que, em proliferação por redução, vai percorrer vários naipes até ao final, sempre com aumento do valor de cada frase relativamente à frase anterior. Este percurso inicia se no compasso 156 e 157 e segue: nos 1ºs Violinos e 1ª Flauta do compasso 159 a 161; nas Violas, do compasso 167 a 169, e neste compasso nos 1ºs Violinos até ao compasso 172. No compasso 173 prossegue nos Violoncelos e passa para os Contrabaixos no compasso 178 até ao fim.

Exemplo 56: SONHO ACORDADO, comp. 156-166

Allegro

Picc.
Flaut.
Oboi.
Cl. Bb.
Viola I.
Viola II.
Cello.
D. B.

Picc.
Fl.
Ob.
Bb-Cl.
Vln. I.
Vln. II.
Vc.
D.B.

CONCLUSÕES FINAIS

Depois de 20 anos a executar música tonal, essencialmente do século dezanove e primeira metade do século vinte, fiz esta experiência de compor música utilizando técnicas dos tempos de hoje e também usadas na segunda metade de século vinte.

Foi um desafio que quis superar e foi com prazer que adquiri conhecimento de novas técnicas de composição que me levam à organização de um todo composicional com uma nova e complexa morfologia.

O material musical precedeu de novas fontes pois já não fiz uso de escalas diatónicas e foi através de uma série específica de sons que o meu método se desenvolveu numa linguagem isobemática. Nesta linguagem isobemática, passo a passo, com todos os passos iguais em que tudo está relacionado, defini a série base que me deu as características para eu poder reflectir e encontrar o nascimento da obra que me propus compor, dentre muitas possibilidades de pensamento musical.

A escrita isobemática – do Professor Doutor Christopher Bochmann – contem técnicas composicionais que me despertaram interesse pela simplicidade e liberdade que colocam ao meu dispor enquanto compositor, tanto no sentido horizontal como no sentido vertical, e para as quais posso prever maior perenidade quanto ao seu uso nas minhas composições futuras.

O tema “A relevâncias das divisões rítmicas mais complexas” foi escolhido por mim dado o interesse em compor com um ritmo quantitativo mesmo que, por vezes, haja extractos em ritmos qualitativos. Apesar disso foi de forma consciente que quis revelar o meu pensamento composicional, colocando a duração dos sons, o seu início meio e fim e as suas relações com as outras durações à sua volta, bem no centro do discurso musical.

Ao colocar esses princípios no centro das minhas decisões composicionais para compor *ADNISRUTRA* e *SONHO ACORDADO*, não houve lugar a hierarquias entre os sons, as notas são funcionalmente todas iguais e os campos harmônicos foram pré-definidos de entre os sons tomados como base de uma série por mim escolhida. O compasso está lá com “tempos”, não uns mais importantes que outros, mas só porque se torna imprescindível à leitura musical dos intérpretes.

O meu tema de dissertação pressupõe também a necessidade de excluir de todo o sentimento de atração por uma “tónica”. Esta conferia funções aos diferentes graus da escala que foram completamente banidos das minhas opções e pensamentos composicionais.

Nas minhas composições as divisões rítmicas mais complexas adquirem primordial relevância numa audição que possibilita muito pouco a memorização dos objectos sonoros em consequência do seu discurso imprevisível mas de interesse contínuo do ouvinte pela sequência inesperada dos acontecimentos sonoros.

Definidas que foram desde o início – com dez campos harmônicos extraídos duma série base de 11 sons para *ADNISRUTRA* e 64 para *SONHO ACORDADO* - as minhas opções de linguagem incluíram técnicas de composição que passaram pela série base, mas também por ideias extraídas de pensamentos já revelados anteriormente à medida que a composição foi tomando forma, bem como articulações de acordo com as grandezas intervalares da série, cânones, proliferações, contrapontos, rotações, repetições por aumentação, retrogradação e transposição, todas estas técnicas inseridas numa textura que procurei que fosse coerente, consistente e compatível, numa convivência em que tudo é relativo a algo que teve concepção prévia.

Olhando para o caminho percorrido no que diz respeito à linguagem musical, é evidente que nos encontramos agora a sair dum período de balanço e de organização; este período foi precedido de outro, de pesquisas destruidoras, as quais aboliram o mundo tonal e a métrica regular.

A entidade tonal foi substituída por novos conceitos, novas formas de levar a efeito o raciocínio, de modo a propiciar fascínio, prazer e interesse em escutar. Para mim abriram-se as vias para a superação definitiva da tonalidade pelo uso de conceitos intervalares novos e abandonei os conceitos tonais que já duravam há vários séculos.

Nestas composições assim produzidas, de estilo livre mas rigoroso, procurei aproximar a audição das técnicas de composição de forma prazerosa para aquele que escuta.

A direcionalidade harmónica - o império da tónica em que esta se afirmou por um processo direcional - foi substituída por uma relação determinante das possibilidades comunicativas de uma ideia.

Toda a preocupação estrutural que tive se adaptou a uma existência curta, a um pequeno espaço de tempo, a um suspiro, mas encontrei formas livres, metódicas, de compor obras de amplo porte temporal.

A procura de novos timbres foi conscientemente um objectivo que persegui, alternando os timbres num jogo de obtenção de novas cores sonoras e aproveitando as características técnicas excelentes dos instrumentos atuais.

As pesquisas que fui fazendo, os debates, seminários e demonstrações que pude receber nas aulas, as linguagens novas que conheci e as técnicas com que trabalhei, deram-me confiança e proporcionaram-me ferramentas com as quais pude desenvolver a minha forma de compor, livre e com a melodia a liderar o discurso.

A abordagem feita pelo Professor Doutor Christopher Bochmann, acerca de novas técnicas de composição, deram-me métodos ou técnicas que não conhecia antes. Embora sejam formas novas e atuais de fazer composição musical, pude sempre ter uma relação de livre opção composicional por caminhos que apliquei nas composições integrantes deste "Trabalho Projeto" o que, creio, não me afastaram da linguagem isobemática.

A primeira e a segunda Escola de Viena, a escola Francesa, entre outras, foram apresentadas com a preocupação de as revelar, mas com o foco colocado nas técnicas de composição que as caracterizam o que, pedagogicamente, foi para mim uma forma eficaz e motivadora, tendo se revelado muito útil o desprendimento com que foram apresentadas essas técnicas escolásticas novas.

Nunca me deixou de ser referido que a composição é livre. Maior consciência pude ter disso perante o estudo acurado que fiz para a minha dissertação.

BIBLIOGRAFIA

http://www.anppom.com.br-anais-anaiscongresso_anppom_2007-composicao-comp_JJorge_JOrlando.pdf

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

ADORNO, Theodor W. -Filosofia da Nova Música. ISBN 978-85-273-0297-5, S. Paulo, Editora Perspectiva S.A. 2009, tradução de Magda França

BARRAUD, Henry -Para Compreender as Músicas de Hoje. ISBN 85-273-0105-9, S. Paulo, Brasil, Editora Perspectiva S.A. 2005, tradução de J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado.

BOULEZ, Pierre - A Música Hoje. (D055) S. Paulo, Brasil, Editora Perspectiva S. A., 3ª edição, tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros.

- A Música Hoje 2. ISBN 978-85-273-0345-3 S. Paulo, Editora Perspectiva S. A., 2007, tradução de Geraldo Gerson de Souza.

- Apontamentos de Aprendiz. ISBN 978-85-273-0419-1 S. Paulo, Editora Perspectiva S. A., 2008, tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian.

JORNAL DE NOTÍCIAS - Surpresa domina na reacção à música. Portugal, 17 de Janeiro de 2010

MENEZES, Flo - Apoteose de Schoenberg. ISBN 85-7480-109-7, S. Paulo, Ateliê Editorial 2002

MENEZES, Flo - Música Maximalista. Ensaios sobre a música radical e especulativa, ISBN 85-7139-670-1 S. Paulo, Brasil, Editora UNESP 2006

MESSIAEN, Olivier - Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. Teoria Analítica da Música do Século XX - ISBN 978-972-31-0805-7, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2009.

POUSSEUR, Henri - Apoteose de Rameau. Editora UNESP

SCHOENBERG, Arnold – Harmonia. ISBN 85-7139-362-1, S. Paulo, Editora UNESP 1999
Tradução de Marden Maluf

STOCKHAUSEN, Karlheinz - Sobre a Música. Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie - São Paulo/S, MADRAS EDITORA LTDA

ZAHAR, Jorge Editor Ltda. - Dicionário Grove de Música. ISBN 85-7110-301-1, Rio de Janeiro, Edição Concisa editado por Stanley Sadie, 1994, tradução de Eduardo Francisco Alves