Celso Marques Gonçalves

**Confluências idiomáticas: processos de transterritorialidade
em “Roda dos Trinos”.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Musicologia, sob a orientação do prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

São Paulo

2011

Celso Marques Gonçalves

**Confluências idiomáticas: processos de transterritorialidade
em “Roda dos Trinos”.**

Comissão Julgadora

São Paulo _____, de _____ de 2011

Para

Cris, Vitor e Matheus.

Agradeço

Aos amigos Renato Alves e Neide Esperidião pelo constante incentivo.

Ao maestro José Roberto Branco e Maria do Carmo pela colaboração.

Aos meus pais, irmão e todos da família.

Aos amigos que compartilham comigo dia a dia suas experiências musicais.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação.

Um agradecimento especial ao Professor Doutor Rogério Costa, amigo na longa estrada musical, por toda a colaboração e incentivo sempre.

Minha eterna gratidão ao meu orientador Professor Doutor Rodolfo Coelho de Souza, pela paciência, atenção e principalmente por dividir comigo o seu conhecimento.

Resumo

O trabalho consiste na reflexão sobre a produção composicional estruturada em processos de hibridação, e a aplicação deste conceito à elaboração de uma peça para a formação instrumental de banda sinfônica, onde se promove a confluência entre gêneros e técnicas de linguagens distintas.

Partindo sobre os princípios que emolduraram o conceito *Third Stream* de fusão entre o jazz com a música erudita, verificamos as possibilidades de ampliação dessa proposta agregando também elementos da música popular brasileira, e de acordo com os rumos tomados, conferimos alguns trabalhos que se assemelham ao dessa dissertação, no que concerne ao procedimento de hibridismo, mostrando fortes relações com as características da produção musical pós-moderna.

Palavras-chave: composição musical, banda sinfônica, hibridismo, *Third Stream*.

Abstract

The work consists of the reflection about the compositional production structured on hybrid processes, and the use of this concept to the development of a piece for instrumental concert band, which promotes the confluence between genres and techniques of distinct languages.

Starting with the principles that framed the Third Stream concept of the fusion between jazz and classical music, we verify the possibilities of the enlargement of this proposal aggregating elements of Brazilian music, and in accordance with the direction taken, we found some works that resemble the piece of this dissertation, in relation to hybrid procedures, showing strong relationships with the characteristics of post-modern musical production.

Key-words: musical composition, concert band, hybridity, Third Stream.

Conteúdo

Introdução	6
2-Third Stream	13
2.1 O conceito Third Stream	13
2.2-Improvisação: procedimentos característicos da Third Stream.....	17
2.3-Atualidade da Third Stream	25
3 – Aplicações paratáticas na formalização da peça <i>Roda dos Trinos</i>	32
4 – Pós-tonalidade: técnicas e procedimentos utilizados em <i>Roda dos Trinos</i>	38
4.1 Melodias de Timbres.....	43
4.2- Expansão do conjunto 0, 1, 6.....	48
5 - Elementos de identidade da cultura musical brasileira em <i>Roda dos Trinos</i>	54
5.1 O Frevo	57
5.2 A banda sinfônica.....	62
6- Análise estrutural de <i>Roda dos Trinos</i>	67
6.1- Confecção do material harmônico e suas aplicações	71
6.2- Resultantes tímbricas	81
7 – Conclusão	94
8 - Referências bibliográficas	97
8.1- Sites.....	101
9 - Anexo 1: Partitura da peça <i>Roda dos Trinos</i>	103

Introdução

A composição feita através de processos que transitam por diferentes territórios musicais não é um pensamento novo e nem de um pequeno grupo de compositores. Trata-se de um procedimento até natural na busca por elementos que possam ser reutilizados, e transformados em um material de sonoridade singular para o trabalho composicional. Se formos olhar a biografia, de maneira aleatória, de alguns nomes do cenário da composição no ocidente, com toda a certeza sempre encontraremos esse artifício que trata de trazer algo que tenha sido retirado de outro contexto ou de outro gênero musical, para, com certa criatividade, se encaixar em uma nova situação.

Esse entrelaçamento de idéias descreve uma das principais características que observamos na estética pós-moderna que ainda desfrutamos e mantemos como objeto em total exploração, já que nos apresenta uma vertente de inesgotáveis fontes de pesquisa. Há uma possibilidade de encontros entre olhares para o passado e presente, entre gêneros distintos, intertextualidades, transformando e criando uma dialética própria para o século XXI: "... reescrever todas as coisas familiares em novos termos e assim propor modificações, novas perspectivas ideais, um reembaralhamento de valores e de sentimentos canônicos" (Jameson, 1990, pg.18).

Isso não quer dizer que o procedimento de captura e reorganização entre elementos de âmbitos diversos seja observado somente em obras atuais. O que temos sim é uma vasta variedade de processos combinatórios gerando ou que já geraram uma larga produção musical, e que contemplam essa característica de fusão idiomática e/ou territorial.

"Muito embora estejam presentes na história da música como um todo, questões de hibridação são um tópico especialmente importante no que toca à criação musical recente. Tal asserção pode ser exemplificada por algumas localizações históricas; desde o interesse significativo de diversos compositores do início do século XX pela

música de culturas não ocidentais como Debussy, Bartók, Ravel, Milhaud e Stravinsky”. (Rios Filho, 2010, pg.27).

Porém, esse processo de mixagem não impedia que as obras fossem categorizadas dentro de um determinado estilo musical de acordo com o período em que fossem elaboradas, deixando bem claro a intenção de combinar materiais distintos, mantendo as suas características particulares. Hoje, o que podemos notar é que não existe a necessidade de se engajar em uma categoria, nem de deixar clara a origem dessa variedade de elementos.

“Os rótulos de nacionalista, serialista, vanguarda, etc. têm cada vez menos aplicação no estudo de uma arte que tende a tornar-se altamente individualizada. Em lugar de ‘Escolas de Composição’ e suas diretrizes, cada compositor representa hoje um universo estético com sua própria expressão musical.” (Ripper, 1997, pg. 77).

No entanto, não se está fazendo nenhum julgamento de valores a esse respeito. Ao contrário, está sendo ressaltado o procedimento de permutação entre argumentos que, em um primeiro momento pertençam a contextos diferentes. O compositor pós-moderno lida com essa confluência de elementos de forma corriqueira na criação de uma música que engloba um vasto material estilístico, em processos de reciclagem, obtendo assim uma nova resultante sonora.

Diante dessa fluidez de informações que caracteriza o momento atual em nossa sociedade, onde em pouquíssimo tempo tomamos conhecimento delas e nos apossamos como algo que parece sempre ter feito parte do nosso cotidiano ou da nossa cultura, é quase impossível dentro de um processo de criação abrir mão dessa amplitude de argumentos.

“Nesse momento de avanço do processo de globalização, estamos vivendo num período de mobilidades e de crescentes fluxos interculturais, características marcantes da pós-modernidade, enquanto fenômeno contemporâneo, apontando para uma forte ligação entre as tradições locais e as globais, numa completa fusão entre as fronteiras, criando espaços para novas conexões entre os povos, bem como entre culturas díspares” (Rodrigues, 2008, pg.1).

O trabalho de um compositor nunca é fácil, principalmente quando se decide pela exploração de novos caminhos. Por isso esse fator de lidar com essa diversidade não torna a vida do compositor mais fácil no que se refere às suas escolhas, especialmente pelas conseqüências de estar lidando com materiais distintos, correndo o risco de transformar a obra em uma grande colcha de retalhos, um encadeamento de eventos desconexos. Se fosse esse o objetivo, seria aceitável, já que estamos exaltando, novas atitudes ou novas maneiras de lidar com essa heterogeneidade cultural, mas caso contrário a tarefa de preservar um sentido que transmita uma continuidade entre as idéias propostas é árdua e requererá um sólido planejamento pré-composicional.

“O compositor pós-moderno é aberto a todas as tendências e livre para usar o que quiser em sua música (compor não é mais fácil por causa disso: a dificuldade cresce proporcionalmente ao número de decisões composicionais envolvidas devido à vastidão do material disponível). Esta síntese inclui tanto as inovações da música moderna como referências à música do passado [...] Porém, o Pós-Modernismo não tem as responsabilidades revolucionárias do Modernismo nem define um estilo musical unificado, mas uma pluralidade de meios. Os resultados são obras que tendem a expressar uma alta dose de individualismo e auto-afirmação.” (Ripper, 1997, pg. 81).

Essa experiência foi vivenciada na elaboração da peça “Roda dos Trinos”, onde se objetivou a reunião de componentes representativos de determinados gêneros e estilos musicais, escolhidos cuidadosamente, dados a extrema importância que teriam para o seu desenvolvimento, principalmente no que se refere à ampliação e exploração motívica de todos os objetos característicos selecionados. Isso serviu para consolidar o processo de fusão entre elementos modelos da linguagem musical atonal erudita com os da música popular, proposta inicial da pesquisa, funcionando assim como elemento propulsor do processo composicional.

O procedimento de hibridismo sobre o qual vamos discorrer durante o desenvolvimento dessa tese, incorpora-se ao foco principal da pesquisa,

trazendo consigo os acertos e dificuldades na confecção de “Roda dos Trinos” pensada para a formação de uma banda sinfônica.

Em uma visão macro temos a confluência entre a música popular brasileira e a música erudita, mas em uma visão micro, mais detalhada, temos o incremento de artifícios representativos da técnica atonal, ou do pensamento da música pós-tonal, em um processo de desdobramento de um material fundamentado em três notas musicais, e seus alargamentos. Junto, vemos aspectos representativos da música brasileira baseados no ritmo do frevo, uma dança típica do nordeste brasileiro, com grande repercussão no estado de Pernambuco, que se tornou um elemento peculiar de cultura regional. Células rítmicas e formações instrumentais aparecem em integração a aglomerados sonoros, forjando texturas que servirão para constituir a estrutura da peça.

Sobre esse processo de hibridação Rios Filho escreveu:

“... é conceito chave nas disciplinas de estudos culturais, recebendo uma atenção especial a partir da quinta parte do século passado, quando começou a ser adotado para explicar os fenômenos culturais da pós-modernidade e da globalização” (2010, pg. 28).

Não se fará aqui um detalhamento sobre consequências a respeito da confirmação ou perda de identidade entre elementos característicos tradicionais que possa aparecer através do processo de hibridação cultural, por se tratar de informações já estabilizadas dentro dos devidos ambientes musicais, e conseqüentemente, por acharmos mais importante a observação e discussão a respeito do produto que venha a surgir desse método. A quase inevitável permuta entre diferentes culturas que se vê hoje, especificamente no âmbito musical, faz o hibridismo passar a ser considerado como um novo paradigma dentro do processo de composição, buscando o enriquecimento do cenário da música no ocidente e a sua apreciação. Mesmo deixando de lado a consideração de quaisquer questões dentro do campo sócio-político, entende Rios Filho que:

“... vimos como a criação artística constitui um campo para a experiência desses papéis ativos de hibridação e como tais papéis estão em consonância com novos paradigmas; e, finalmente, apontamos como os conceitos de hibridismo têm sido abarcados na sociologia, na antropologia, história, teoria da cultura, literatura, produção, difusão, crítica e gerenciamento de artes, em sua relação com os limites e as fronteiras e com o conceito de ambivalência” (Rios Filho, 2010, pg. 34).

O que se propõem aqui seria a discussão da busca de uma nova (ou quase nova) identidade musical, partindo da junção de elementos díspares sem, contudo, apagar as suas importantes e reais identidades. Tratando-as, de forma analógica, como “cores primárias”, que diante da mistura, tornam-se uma nova tonalidade, sem que com isso nos esqueçamos dos seus tons originais. Podemos misturar o amarelo com o azul para encontramos um tom de verde. Se colocarmos mais de uma cor sobre a outra, não existe perda de valor hierárquico ou de identidade, pois sabemos que o azul continua sendo azul, e o amarelo continua sendo amarelo, porém, o que importa é a busca por uma nova tonalidade que surgirá dessa mescla de cores.

“Seguindo esse caminho, fica explícito que o estudo da hibridação em música pressupõe o abarcamento da noção de diferença, de sua representação e dos processos musicais advindos do choque entre um domínio do “si mesmo” e um do “outro”...” (Rios Filho, 2010, pg. 35).

Para tanto, vamos nos embasar em algumas técnicas e conceitos que serviram para fundamentar a construção da peça na exploração desse amálgama, funcionando como um alicerce formal. Podemos citar como principais o conceito de Parataxe e o conceito denominado de *Third Stream*. Explanaremos sobre esses artifícios mais a frente, porém, é justo afirmar que foram ferramentas úteis e que usamos dentro desse processo de hibridação, já que ambos têm como premissa a mescla entre elementos de identidade própria, mas que trazem consigo a intenção de obtenção de um objeto único em suas conclusões.

Com esses conceitos, pode-se encontrar maneiras de justificar a transição entre materiais que pertenciam a contextos diferenciados, de forma a constituírem uma unidade. Uma estrutura organizada com elementos da música erudita (amarelo) e da popular (azul), e finalizada no processo de hibridação (algum tom de verde).

Essas práticas intertextuais aparecem talvez como resultado de um esgotamento proveniente de severas exigências estilísticas vivenciadas pelos compositores durante o período modernista que pode implicar na necessidade de dividir as experimentações ou contar com uma maior participação do ouvinte diante dos processos composicionais. De qualquer maneira, com as expansões entre as relações provenientes do aperfeiçoamento cada vez maior das mídias, e principalmente através da propagação das redes virtuais, essa intertextualidade toma força e cresce na proporção em que o artista tem uma total liberdade de pensamento, e procura a sua individualidade na forma com que trata esse artifício de fusão entre elementos culturalmente díspares.

“Numa entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma “*estética da multiplicidade*” e uma “*química de linguagens múltiplas*.” O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma “mistura de tudo”, aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo. Nesse sentido, o conceito de intertextualidade, ao abarcar em seu campo semântico os valores de inclusão, pluralidade, diversidade e tolerância, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna” (Yampolschi, 2006, pg. 448).

Essa simbiose cultural de criação através do trâmite entre territórios distintos traz consigo o fato de que não estão importando – ou pelo menos ficam em um segundo ou terceiro plano – as fontes primárias que cederam seus materiais característicos para haver essa fusão, mas importa sim o objeto resultante dessa permuta, algo que passa a ter uma identidade própria. Não por um processo impositivo, tratado como regra, onde o artista seja obrigado a

seguir e conseguir esse resultado, porém, pela questão de que as tais fontes primárias não se resumem a duas ou três, mas a várias vertentes, que perdem suas forças dentro dessa transmutação dando lugar a esse objeto de personalidade singular.

Vamos observar essa declaração do compositor Ricardo Tacuchian a respeito do pensamento pós-moderno:

“Uns persistiram numa tradição vanguardista... Outros assumiram uma postura pós-romântica... Ainda outros grupos procuravam escrever música com um leve sabor popular ou caráter nacionalista, muito comum na recente produção brasileira. Por fim, um grupo de compositores caminha para frente, na procura de novas formas de expressão e comunicação vinculadas à cultura da sociedade pós-industrial de nossos dias. Esta sociedade está baseada no controle da informação.” (Tacuchian apud Salles, 2003, pg. 156).

O que podemos concluir é o quão importante é hoje a experiência de vivenciar esse transitar por diversos idiomas, sem que seja necessário que exista algum tipo de vínculo estilístico, mas sim o aprofundamento nesse intercâmbio cultural.

É com esse pensamento que nos dispusemos a aplicar os diversos procedimentos composicionais acima mencionados na confecção de “Roda dos Trinos”, com a intenção de obter um produto híbrido, mergulhado em linguagens distintas, porém, sem a obrigação de mostrar uma vinculação maior com nenhuma delas. Evitamos principalmente o rótulo de estarmos fazendo uma música que tendesse mais ao gênero popular ou mais ao gênero erudito.

2-Third Stream

2.1 O conceito *Third Stream*

Trata-se de um termo que, em 1961, o maestro e compositor Gunther Schuller usou formalmente ao se referir à música que não só ele vinha desenvolvendo, mas que crescia de forma consistente entre músicos do cenário norte-americano. Publicadas na edição de maio da *Saturday Review of Literature* (Schuller, 1986, p.114), as declarações do maestro provocaram a insatisfação de alguns críticos do jazz porque relatavam a descrição de um novo gênero musical baseado na mistura entre a música erudita contemporânea e o jazz.

Alguns podem ter imaginado que havendo essa fusão de gêneros musicais já bem estabelecidos, eles poderiam perder, quem sabe, a autenticidade que fora conquistada em anos de desenvolvimento, não se preservando aspectos tradicionais que manteriam uma pureza de idiomas. Entretanto preservar foi sempre a intenção de Schuller, como encontramos em seus relatos:

“a minha preocupação, portanto, é precisamente preservar o máximo da essência de ambos os elementos, tanto quanto possível” (Schuller, 1986, p.116).

Sua vontade nunca foi a de apagar, ou substituir um dos gêneros, mas sim o de agregar informação para se ter um novo caminho a percorrer, tentando inclusive juntar aquilo que fosse a essência desses estilos musicais.

Schuller (1986, pg. 117) faz críticas ao ambiente da música erudita, onde haveria um sentimento de acomodação entre alguns instrumentistas que estariam satisfeitos com uma boa execução virtuosística, referindo-se unicamente a ter como objetivo alcançar cada vez mais uma maior e melhor precisão rítmica em sua atuação. Esse hábito também estaria enraizado entre

ouvintes e admiradores dessa música. Ele enfatiza que os músicos atuantes em cada um desses gêneros, ganhariam muito uns com os outros se ambos tivessem a pré-disposição para apreciar o que cada um tem a oferecer, isto é, que o músico clássico teria muito a aprender sobre sincronismo, precisão rítmica, e sutilezas com os músicos do jazz, e os jazzistas muito a respeito de estrutura, dinâmica, e contrastes com os músicos clássicos.

Segundo Schuller (idem, pg. 117) os problemas que separam esses estilos estão muito mais ligados a um preconceito já enraizado em ambos os lados, que faz com que os músicos não dêem valor para os reais ganhos com essa fusão musical do que numa incompatibilidade intrínseca entre eles.

Isso é verdade até porque observamos muitos trabalhos no decorrer de séculos em que houve a preocupação de procurar elementos do folclore de um determinado lugar e combiná-los dentro de uma composição, não se importando o quanto isso afetaria a originalidade desses produtos musicais, porém exaltando o êxito de se promover a escuta de um novo material sonoro. Béla Bartók (1881-1945), por exemplo, é um dos primeiros nomes que nos vem à mente quando pensamos nessa combinação, e aqui no Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que também usou desse artifício, o que indica que a procura por novos materiais sonoros sempre foi algo de grande importância.

Dessa maneira, Gunther Schuller pensa ser não só interessante, porém inevitável, essa fusão entre estilos para que haja uma continuidade fértil no campo composicional. Contaria assim com que cada um desfrutasse do aprendizado proveniente da reflexão sobre a diversidade e o pluralismo imanente em nossa cultura.

“É a música da aproximação, do entendimento, não da competição e da confrontação”
(Schuller, 1986, p.119).

Apesar de ter o pensamento bem esclarecido sobre o que se estava buscando, parece que era difícil definir para os músicos exatamente o que era a *Third Stream*. Então Schuller procurava dizer o que não era:

“Não é o Jazz com violinos.

Não é Jazz tocado com instrumentos “clássicos”.

Não é a música clássica interpretada por músicos de Jazz.

Não é a inserção de uma condução rítmica do Bebop em uma peça de Ravel ou Schoenberg, nem o contrário.

Não é o Jazz em forma de fuga.

Não é uma fuga com uma reinterpretação de jazzistas.

Não é a substituição de nenhum dos estilos, mas a liberdade de criação com elementos de ambos¹”.

Isso foi uma tentativa de explicar sua posição para aqueles que relutavam em aceitar essa mistura e faziam uma propaganda negativa da mesma. Schuller não queria que houvesse uma banalização dessa música, que bem antes de ser batizada como *Third Stream* já fazia parte do repertório de alguns compositores como Duke Ellington (1899-1974), Woody Herman (1913-1987), Art Tatum (1910-1956), Artie Shaw (1910-2004), Benny Goodman (1909-1986), Charlie Parker (1920-1955) e Charles Mingus (1922-1979). E não era também uma via de mão única privilegiando somente os músicos do jazz. Alguns compositores da música clássica, como Darius Milhaud (1892-1974), Charles Ives (1874-1954), Maurice Ravel (1875-1937), Ernst Krenek (1900-1991), Paul Hindemith (1895-1963), Bohuslav Martinu (1890-1959), Erwin Schulhoff (1894-1942), Aaron Copland (1900-1990) e Igor Stravinsky (1882-1971), já vinham também trabalhando algumas peças em cima da ótica de fundir esses estilos.

¹ A declaração completa pode ser encontrada em seu livro *The Musical Worlds of Gunther Schuller*, no capítulo sobre *Third Stream* e o Jazz (1986, p120), mas também é citada freqüentemente por outros autores e outros textos. Selecionamos daquela passagem os fragmentos mais representativos.

Porém, quanto a esses músicos eruditos, Schuller tinha também suas ressalvas:

“Todos foram cativados pelo fascínio do novo jazz, embora somente em pouquíssimos casos eles realmente compreenderam e reconheceram a verdadeira natureza da improvisação do jazz” (Schuller, 1986, p.124).

Na visão de Schuller, que segundo ele era compartilhada por alguns historiadores da época, o jazz – apesar de suas poucas décadas de existência - concentrava em si uma síntese do contorno evolutivo da música ocidental. Segundo essa visão, em seu início o jazz nada ou bem pouco teria a ver com a música clássica européia, já que seus antecedentes mais originais eram oriundos da África. Porém os estilos convergiram e o jazz rapidamente absorveu e incorporou muitos elementos da música européia. Numa visão mais atual o jazz já seria, desde o início, um híbrido que surge da fertilização no cruzamento entre África e Europa. As raízes dessas diferenças estariam nas tradições africanas onde a rítmica é intrínseca à música e seus costumes, já que a mesma não é tratada como um objeto separado do cotidiano, como para nós que a tratamos como arte. “Para o povo da África, a música está em tudo que acontece no seu dia a dia” (Schuller, 1968, p.19).

No Jazz, o ritmo cria uma estabilidade entre as ocorrências verticais e horizontais (harmonia, melodia, pulso, improviso). Ele faz com que as notas tocadas ou cantadas tenham “uma maneira específica de acentuação e inflexão além de criar uma continuidade linear” (Schuller, 1968, p.21). Isso é característico do seu estilo. Ao mesmo tempo em que parece criar uma monotonia rítmica, transforma-se em um suporte para o desenrolar dos acontecimentos musicais, como se formasse uma tela branca no qual a música desenhará e aplicará suas cores.

Na música erudita obviamente o ritmo também está presente, porém geralmente há um cuidado para que ele não torne a peça “amarrada”, no sentido de perder a expectativa para novos acontecimentos. Quando isso

ocorre, o objetivo pode ser transformar o ritmo no motivo principal, como por exemplo, no *Bolero* de Ravel. Mesmo assim outros procedimentos são explorados na peça como a dinâmica e o timbre. Quanto a esse último elemento, o timbre, há de se notar que ele tem um tratamento bem distinto dentro de cada estilo. No jazz, de maneira generalizada, ele aparece de forma mais áspera e estridente, e na música clássica, ao contrário, mais contido e sutil. Isso, entretanto não servirá de diferencial entre esses estilos musicais, pois a música do século XX traz exemplos, em ambos os gêneros, que se utilizam justamente dessas diferenças como um modo de sair do lugar comum.

Acompanhando a linha de raciocínio de Schuller para a música erudita, procuraremos as características técnicas e os principais artifícios usados nos processos criativos da composição pós-tonal, e que foram sendo desenvolvidos e fundamentados ao longo do século XX. Já no jazz, os elementos que mais o caracterizam estão ligados ao ritmo, que é chamado popularmente de *jazz feeling*, funcionando como uma base, um alicerce para se erguer uma arquitetura de sonoridades distintas, porém que se completam na medida em que vão sendo apresentados e tecendo uma teia de inesperados acontecimentos, movidos e direcionados por aquilo que pode ser visto como um dos fatores de maior destaque no jazz, que é a improvisação.

2.2-Improvisação: procedimentos característicos da *Third Stream*

Quando o músico cria um improviso em um momento pré-determinado, ele não é mais só um elemento dentro de um corpo musical, mas o responsável por um novo rumo a percorrer dentro da peça. Mesmo que em um espaço previamente estabelecido, ele se torna o condutor responsável a levar o grupo a transitar, em um diálogo inusitado e em tempo real, como parte de um processo de criação e até de reorganização entre os elementos musicais que constituem formalmente a peça executada. Isso propicia um exercício

desafiador para a criatividade e para o controle técnico dos músicos participantes, onde o sucesso da resultante depende primordialmente do fio condutor traçado pelo improvisador e da resposta imediata dos que o acompanham.

O jazz adotou esse procedimento logo de início, primeiro com um tipo de improvisação coletiva entre os instrumentos solistas, ou seja, os sopros (trompetes, trombones, clarinetes e saxofones), porém, passados alguns anos, o momento começa a ser reservado para um solista de cada vez, onde, aos poucos, esse artifício vai se tornando parte do arranjo e conseqüentemente parte da estrutura composicional da música.

Para o jazz o improviso tornou-se uma força de identidade, um registro idiomático essencial na compreensão da concepção desse estilo, que tem na maneira mais livre de interpretação e execução das notas, ritmo e até dinâmica o seu ponto mais forte. Esse elemento que se transforma e se moderniza a cada momento também remete a uma herança africana (Schuller, 1968, p.79) onde se realizava de maneira coletiva, manifestação que ocorreu igualmente no início de seu aparecimento em Nova Orleans.

Nas palavras de Gunther Schuller temos uma idéia do significado do improviso: “A improvisação é o próprio coração e alma do Jazz. Mas o mesmo se poderia dizer de incontáveis outras músicas folclóricas e populares” (1970, pg. 80).

Estamos tratando aqui estritamente da música do Ocidente, já que esse artifício da improvisação sempre foi bastante difundido entre culturas do Oriente, especialmente na música da Índia.

Ao longo desses anos em que o jazz foi evoluindo ou se modificando, a improvisação tornou-se um dos principais focos de transformação ao se expandir para fora dos limites das bases diatônicas tonais em que ele era tradicionalmente executado. Princípios de expansão e retração celular, digressão e saturação cromática, foram sendo trabalhados e desenvolvidos, e

cada vez mais colaborando para ampliar o idioma do jazz. A espontaneidade do músico solista no momento da improvisação é o fator determinante para uma boa execução, porém, é óbvio que esse improvisador já deva ter trabalhado e estudado maneiras e formas para se aplicar uma escala ou um arpejo em cima de progressões harmônicas diversas, conseguindo assim criar melodias diversas, cada uma mais singular e precisa que a anterior para satisfazer uma coerência auditiva dentro dos padrões da peça que está sendo executada. Entretanto existem inúmeras combinações entre os elementos a serem explorados de forma que a cada nova execução pode-se ter resultados distintos. Não se trata só de acertar a nota escolhida, mas a maneira como essa nota será apresentada. A força empregada pelo improvisador em um único som demandará uma atitude diferenciada dos músicos que o acompanham. Isso em uma fração de segundos, dentro de uma peça com alguns minutos de duração, o que nos dá uma idéia de como podem ser variáveis os resultados obtidos.

O jazz trabalha com a forma instrumental de modo análogo à forma verbal, onde esse procedimento do improviso se transforma em uma conversa entre os músicos. O bom desempenho do solista não é admirado somente por saber aplicar as notas corretamente sobre uma harmonia e no pulso da música, mas, sobretudo pela maneira com que ele constrói seu discurso, atraindo e instigando os músicos que o acompanham a criarem um grande diálogo musical.

Como em uma conversa ou discussão de um determinado assunto, existe a necessidade de se conhecer o tema em questão, ter uma boa argumentação para melhor esclarecer e discorrer sobre suas idéias e intenções. Assim o músico trabalha com a intenção de ter um domínio cada vez maior de um material para ser aplicado no decorrer do trabalho. E o improvisador, é claro, não está ali simplesmente para “responder” as questões sugeridas pelo grupo, ao contrário – e mais interessantemente – ele sugere novos “assuntos” na forma de pequenas inclusões de notas que possam, em um primeiro momento, pertencer àquele ambiente musical, no que concerne à

progressão harmônica e à tonalidade. A colocação rítmica da frase construída pelo músico também é um elemento que muitas vezes propicia uma mudança desse diálogo musical.

“Concretamente no caso do jazz, por exemplo, devemos estudar escalas, arpejos, modos, as teorias harmônicas... Devemos também nos familiarizar com as formas de ataque e articulação, com o uso de clichês, padrões melódicos. Se conseguirmos uma imersão prática na linguagem poderemos aprender os jogos sutis de acentuação e deslocamento rítmico presentes na chamada “levada” ou *groove* e assim estaremos mais ou menos habilitados a improvisar sobre esta base com conhecimento de causa e autoridade”(Costa, 2007, p.155).

Muitas dúvidas surgem a respeito do quanto podemos considerar o material melódico trabalhado como sendo realmente um improviso, já que existe um longo estudo desenvolvido pelo músico e que nem sempre ele consegue fugir de clichês e frases prontas, dividindo assim as opiniões entre os apreciadores desse gênero musical a respeito da originalidade e da qualidade virtuosística que encontramos nas análises de diferentes gravações e transcrições dos solos.

Exemplificamos esses conceitos com trechos de dois solos realizados por Charlie Parker² em duas de suas composições:

The image displays two musical staves. The top staff is for the piece 'Au privave', measures 23 to 25. It is in 4/4 time and features a D7 chord. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 23. The bottom staff is for the piece 'Celerity', measures 33 to 35. It is also in 4/4 time and features a sequence of chords: Bm7, E7, Am7, and D7. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, ending with a triplet of eighth notes in measure 35.

Ex. 1: *Au privave*, comp. 23 a 25, *Celerity*, comp. 33 a 35.

² Charlie Parker (1920-1955) foi um dos principais nomes do jazz e um dos criadores do estilo *Bebop*, que tinha como principal característica composições em andamentos rápidos com mudanças harmônicas em curto espaço de tempo, levando o músico a buscar um desenvolvimento crescente sobre seus reflexos e seu raciocínio.

No exemplo acima vemos como Parker aplica a mesma frase - onde só temos pequenas diferenças nas notas do começo (F#, A, C, E em *Au privave*, A, B, C, E em *Celerity*) – em posições rítmicas diferentes. Entretanto temos os andamentos em *Au Privave* de semínima 220, e em *Celerity* de semínima 276, ambos tempos muito rápidos, que exigem, nesse procedimento de repetição motívica, uma grande habilidade do instrumentista.

John Coltrane (1926-1967), em uma de suas principais composições, *Giant Steps*, faz pelo menos cinco repetições da mesma frase com pouca diferença uma da outra e na mesma seqüência harmônica:

The image displays five staves of music, each representing a repetition of a melodic phrase from John Coltrane's 'Giant Steps'. Each staff is numbered 1 through 5 in a box at the beginning. Above each staff, the harmonic progression is written: Bmaj7, D7, Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7. The melody for each repetition starts on a different note, reflecting the 'chromatic descending scale' concept of the piece. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating the specific pitch and rhythm for each iteration.

Ex. 2: Os exemplos acima correspondem aos *chorus* de improvisos em *Giant Step* de números 1, 3, 4, 6 e 9, respectivamente.

Aqui o andamento é semínima 290, e mesmo com todas as repetições, seu solo serve de referência para quem está disposto a um dia conseguir pensar e executar suas idéias junto ao instrumento, que exigem tanta agilidade.

E nota-se que aqui não está transcrito todo o desenvolvimento do seu improviso, só os motivos repetidos.

Coltrane, que passou a estudar as tradições orientais e africanas convergindo no álbum *A Love Supreme*, de 1964, distinguiu-se também pela busca de uma improvisação cada vez mais livre (Carlos, 2011, pg. 9). Isto vinha a ser uma incursão num novo estilo, que primava por uma liberdade total de idéias, ou quase total, já que o ritmo, ou às vezes até uma frase, se mantinham como elemento comum aos integrantes. Esse estilo recebeu o nome de *free jazz*³, e vale ressaltar que tal liberdade não era dada somente ao improvisador, mas também para aqueles que teoricamente o acompanhavam, sendo que, na prática, o resultado soava como uma improvisação coletiva. Alguns dos pioneiros que adotaram esse estilo para moldar suas músicas, durante os anos de 1960 e 1970, foram Sun Ra, Ornette Coleman, Art Ensemble of Chicago, Charles Mingus, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Anthony Braxton.

Essa forma de improvisar no jazz surge de uma absorção de idéias difundidas na música erudita sobre o conceito de livre improvisação. Nessa forma de improvisar, os princípios a serem trabalhados eram principalmente o de se afastar ao máximo de idéias pré-concebidas, dos clichês aprendidos e incorporados na linguagem musical dos executantes. Essa prática requer uma total integração entre os músicos, para que a cada nova sugestão sonora exista uma vontade imediata de percorrer um novo caminho.

“A improvisação livre se dá no terreno do sonoro schaefferiano, do pré-musical situado aquém e além dos territórios específicos das linguagens estabilizadas tais como o tonalismo” (Costa, 2007, pg. 3).

³ O *Free Jazz* é um estilo jazzístico que tem como premissa a liberdade de interpretação: “Em dezembro de 1960 o quarteto de Ornette Coleman se encontra com o quarteto de Eric Dolphy, e com exceção de alguns detalhes combinados fizeram uma seção de gravação com a maior liberdade possível de execução. Dessa gravação surgiu o álbum intitulado *Free Jazz*” (Neto, M. Checchetto, 2007, pg. 58/59).

Através da vontade de trocar sons e não notas, fugindo de cair em algum idioma comum, os participantes da performance vão aos poucos construindo uma trama sonora inusitada e percorrendo um caminho totalmente novo de intenções, que se dá sempre por conta de uma escuta atenta da argumentação que está sendo proposta, e do imediatismo de uma resposta às ações em movimento.

Passa a ser a improvisação, então, mais um item na lista dos procedimentos que o compositor utiliza em seus processos composicionais, consciente de que o resultado estará diretamente ligado ao desempenho do músico que o executa.

Dentro da peça *Roda dos Trinos* a seção de improvisos esbarra na questão incomum de não se ter uma harmonia como base da performance, mas sim uma trama rítmica com as características de acompanhamento do frevo (*groove*), executada pela percussão, porém, sem a incumbência de que seja necessário que os músicos improvisadores que participarão desse trecho, tenham a obrigação de criarem suas frases, ou seus sons, intrinsecamente relacionados a essa “levada”. Tem-se então a única preocupação de um dialogar inédito e de correspondência mútua entre os participantes desse evento, a fim de que se consolide uma conformidade entre seus pensamentos musicais. Para isso a performance dos músicos transcorrerá em um ambiente que carrega as características da livre improvisação. Com certeza não tão livre assim, já que estamos nos propondo à criação sobre uma base rítmica pré-determinada, mas mesmo assim não será possível que tal procedimento aconteça sem que mergulhemos no universo dessa prática, prática essa que fará com que o músico procure uma desterritorialização, um rápido (ou nem tanto) abandono dos caminhos já tão estudados, e tão recheados de clichês. Por isso mesmo, eles são difíceis de serem deixados de lado nessa situação.

O texto a seguir de Costa, que trata sobre o procedimento da livre improvisação, traz uma reflexão sobre essa prática:

“Precisamos, então, delinear o ambiente da improvisação – que é uma máquina abstrata, singular – e que possibilita e prepara esta pragmática – que é o agenciamento coletivo de enunciação dos improvisadores. É no contexto desta pragmática que se delineia um devir constante e fecundo. É nele, também, que se estabelecem os ritmos entre os meios (os músicos pensados enquanto meios) e emergem os estilos. Trata-se, pois, de subtrair, restringir as constantes e colocá-las em variação, esvaziar a forma e sobrecarregar. Substituir o par matéria-forma, pelo par material-energia. Como Edgard Varèse, que faz sua música crescer a partir da proliferação do próprio material: um material energético que engendra sua forma.” (Costa, 2003, pg. 16).

Vale ressaltar, mais uma vez, que o trecho em questão da peça não se encaixa totalmente nos padrões de uma livre improvisação, porém, o pensamento difundido nessa prática será de extrema importância e colaboração para que se conquiste um bom resultado. O músico erudito não traz consigo a improvisação como uma técnica habitualmente exercitada. E o músico popular, que pratica costumeiramente a improvisação, o faz quase sempre criando sua improvisação com frases melódicas sobre uma base harmônica. Veja-se então que uma boa execução de improvisação nas condições que temos dentro da peça, provocará o músico a pensar, e conseqüentemente, a proceder diferentemente a esse respeito, já que a proposta foge dos parâmetros habituais.

Portanto, pensar no desenvolvimento dessa improvisação com bases no procedimento da *free improvisation*, é sem dúvida, constituir novas ferramentas para a prática da criação espontânea e imediata. Refletindo ainda sobre a livre improvisação, Costa afirma que:

“ É, ao mesmo tempo, um rompimento com os idiomas, seus clichês e gestos, rumo a uma liberdade individual aparentemente absoluta, mas também, uma busca de uma linguagem musical livre de constrangimentos regionais (territoriais) e por isto mais universal” (Costa, 2003, pg. 20).

Temos assim, uma troca de territórios, ou talvez a constituição de algo novo, com a absorção de idéias desenvolvidas por uma razão específica, aplicadas em função de novos ideais.

2.3-Atualidade da *Third Stream*

Nesse início do século XXI, o que vemos é que as idéias sobre fusão entre gêneros musicais difundidas no conceito de *Third Stream* permaneceram como uma alternativa a mais entre os processos composicionais amparados pelo pensamento pós-moderno.

A *Third Stream* hoje está em acordo com o hibridismo. A expansão desse conceito que no seu início era o de fundir o jazz com a música erudita, se encaminhou na intenção de abarcar uma pluralidade de elementos, oriundos de culturas distintas, compactuando assim com a idéia de uma arte globalizada.

Temos no cenário atual da música ocidental uma ampla gama de compositores que nos deixam sem uma exata conclusão quanto ao gênero musical que praticam ser pertinente ao repertório popular ou erudito.

A explanação que veremos adiante trará não só os procedimentos decorrentes do desenvolvimento composicional de *Roda dos Trinos*, mas a abordagem de trabalhos de outros, onde identificamos esses processos de hibridação juntamente com os elementos que podem servir para caracterizar essa permutação entre diferentes idiomas musicais.

O compositor Gilberto Mendes, conhecido pela atitude pouco convencional de suas composições, e pela sua liderança no que se refere ao pensamento estético musical no Brasil, é hoje citado como um dos principais representantes da corrente chamada nova simplicidade: “A partir dos anos oitenta a sua obra sofrerá transformações radicais. É quando ele opta por uma música de compreensão mais imediata, mais melifluente (O meu amigo Koellreutter, 1984)” (Buckinx, 1998, pg. 75).

A Nova Simplicidade, mais que um mero nome, significa uma música que passeia com independência estilística, autonomia e descompromisso com possíveis engajamentos: “A obra de Gilberto Mendes traz já do início todo o tipo de informação: Big-Band, Jazz, *Musicals*, Villa-Lobos, recusa de limites hierárquicos entre alta e baixa cultura...” (idem, pg. 75). Ao ouvirmos suas canções podemos ter uma medida dessa dimensão. Nelas Mendes passeia por uma multiplicidade sonora que pode ecoar simultaneamente o repertório da música tradicional, dita folclórica brasileira, a música popular do período tropicalista⁴, e mesmo um tema de *Cool jazz*⁵.

“Muitos músicos, teóricos e professores da área falam com grande desimpedimento sobre os hibridismos entre os altos e médios repertórios da arte dos sons, quase sempre com viés laudatório. De baixo para cima, um bom exemplo é Astor Piazzolla; de cima para baixo, Gilberto Mendes. Temo, no entanto, que não vão compreendê-lo no registro adequado. A razão principal reside no fato de que o seu mirante operacional é o alto repertório da música experimental moderna e contemporânea, que funciona como um filtro seletivo, metalingüístico. É disso que Gilberto Mendes saca o humor dos seus hibridismos, descartando a idéia do compromisso e “média” (Pignatari, 2006, pg. 44).

Se Mendes é um compositor bem conhecido do público brasileiro, Astor Piazzolla (1921-1992) também o é, pois foi um inovador ao dar um tratamento musical sofisticado a um estilo de música tradicional que é o tango argentino. Em sua música perde-se a noção do que é erudito e do que é popular, pois como diz Ross: “Os tangos de Piazzolla são pequenos dramas expressionistas, atados com dissonâncias e circunscritos com ironia” (Ross, 2001).

⁴ Foi um movimento cultural brasileiro que agregou diferentes correntes artísticas sob a influência da vanguarda e da cultura pop existentes no final dos anos de 1960.

⁵ Período do jazz que aparece nos anos de 1950 e teve no trompetista Miles Davis seu principal representante. Soava como uma versão mais leve do ritmo jazzístico chamado *swing* ao qual se misturava influências do *bebop* e harmonias da tradição erudita. “os músicos que buscaram o caminho avesso à dissonância e uma sonoridade mais introspectiva ficaram agrupados sob a etiqueta *cool jazz*” (Burns 2011, pg.21).

Outro nome mais jovem e que apresenta em seus trabalhos essa característica de hibridação é Osvaldo Golijov (1960), compositor argentino que vive hoje em Boston nos Estados Unidos. Desde seus primeiros trabalhos, no final dos anos de 1980, busca uma linguagem própria, que segundo ele se baseia muito no estilo de Schubert, descrevendo que seu estilo é uma combinação de “impulsos intuitivos”: “eu queria expressar a sua desordem e generosidade” (Terauds, 2010). De qualquer forma, uma marca do trabalho de Golijov é a mistura entre elementos característicos da música popular e da música erudita, inclusive na mistura de instrumentos populares, como o acordeon, o cajón⁶, congas e diversos tambores ligados à cultura folclórica da América Latina, com os instrumentos tradicionais da orquestra sinfônica. A justaposição de cantoras líricas com cantoras populares, e de uma escrita técnica e tradicional junto à liberdade de interpretação e condução rítmica dos percussionistas populares, também fazem parte da sua linguagem. A respeito da ópera *Ainadamar*, sobre a vida de Federico García Lorca, Golijov comenta essa adição instrumental: “a orquestra é parte importante para contar a história e exige a adição de dois violões de flamenco, uma seção de percussão latina e um músico para operar um computador laptop para todos os diversos efeitos de som musical.” (Golijov, 2009).

Em *Azul* para cello e orquestra, encontramos também essa fusão instrumental de gêneros diferentes, entre orquestra, *hyperaccordion*⁷ e uma seção de percussão popular. Essa percussão tem a liberdade de organização quanto aos instrumentos a serem usados de acordo com os músicos convidados a participarem da peça, que na estréia teve a direção e supervisão do percussionista Jamey Haddad (Kirzinger, 2006). Tanto a percussão – que dialoga em uma improvisação até o fim da peça - como o *hyperaccordion*, são

⁶ Instrumento de percussão lendário, símbolo da comunidade negra peruana do século XVIII, feito de madeira com formato de uma caixa (Lima, 2005).

⁷ Um acordeom eletrônico e preparado criado pelo músico Michael Ward-Bergeman.

responsáveis pelo contínuo que acontece em *Azul*, e que segundo Kirzinger (2006), faz a forma de *chaconne* freqüentemente ser lembrada, o que seria um eco da tradição barroca explorada por Golijov.

Tudo isso demonstra que Osvaldo Golijov transita entre elementos musicais díspares sem se importar nem com os gêneros, nem com os períodos históricos da música a que eles pertençam, combinando uma linguagem tradicional com uma contemporânea a fim de simplesmente criar uma sonoridade própria.

Alguns nomes ligados ao cenário da música popular também servem de exemplo quando se trata de processos de hibridação. Alex Ross (2001) comenta também sobre alguns brasileiros que a partir dos anos 1960 passaram a criar um novo gênero de fusão musical, onde se passava da música folclórica para o estilo pop, ou do clássico ao jazz, retornando ao estilo inicial logo em seguida.

Um dos artistas comentados seria o cantor e compositor Caetano Veloso, e em especial a música *Doideca* do seu CD *Livro*, de 1994, onde ele trabalha com uma série dodecafônica sobre uma batida *techno* e insere trechos de outra música sua - *London, London* - ampliando ainda mais o processo intertextual:

"Doideca" inspirou-se nas conversas de Hermano Viana sobre a onda techno. É mais um exemplo de meu interesse em comentar o ar dos tempos. Sobretudo é um caso de "faking the fake": tudo acústico arremedando o eletrônico. A semelhança com as coisas de Arrigo é proposital: eu não queria fazer uma mera imitação de "jungle" ou "drum'n'bass" ou seja lá o que for: queria lançar um comentário sobre o interesse de quem produz esse tipo de música erudita moderna que os próprios consumidores de música erudita desprezam. Num desses casos, é impossível não pensar em Arrigo e em Zappa. Armei a "série" de doze sons e fiz com que ela se repetisse e se invertesse ou espelhasse. Claro que eu adoraria ouvir um longo remix de "Doideca" numa "rave", com a moçada das festas da Valdemonte repetindo em coro "GAY Chicago negro alemão bossa nova GAY!". Mas, como em "Odara" — que nunca foi esquecida, mas nunca entrou nas discotecas —, acho que vou me contentar com ter feito o comentário. (Veloso, 1997).

Caetano Veloso trabalha com diferentes intervenções intertextuais em seus trabalhos, e como vimos, até com elementos do gênero musical erudito – no caso citado, a série dodecafônica - porém, sempre mantendo um vínculo forte com sua linguagem tradicionalmente popular.

Outros dois compositores brasileiros citados por Ross são Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. São dois representantes da chamada música instrumental brasileira, e que se tornaram referenciais por incorporarem em seus trabalhos idéias e procedimentos musicais diferenciados da grande maioria dos músicos populares. Diante de suas composições, muitas vezes, assim como em Piazzolla, nos perdemos quanto à categorização de suas músicas, pois ambos trabalham com conceitos e procedimentos de fusão entre diferentes idiomas, tornando difícil muitas vezes até mesmo o reconhecimento dos elementos característicos populares brasileiros. Entre os diversos trabalhos de Gismonti destaca-se um feito para piano e orquestra, intitulado *Meeting Point*, onde se concentra a escrita erudita para a orquestra sobre ritmos tradicionais do Brasil, principalmente da região nordestina, e a composição *Maracatu*, em que ele cria uma variada movimentação na dinâmica realizada pelo quarteto instrumental (piano, saxofone alto, contrabaixo e bateria) que traz grandes mudanças na sonoridade, adensando-a e rarefazendo-a de forma a alterar rapidamente sua textura. Esse tipo de procedimento é bem incomum na música popular, instrumental ou não, inclusive no jazz, demonstrando que Gismonti traça um estreito relacionamento entre os gêneros musicais populares e eruditos, sem a preocupação de se vincular a algum deles.

No jazz também vamos encontrar artistas que prezam essa transmutação estilística, pois sua principal intenção é a de unir elementos que sustentem suas idéias musicais da melhor maneira possível. A pianista e compositora Carla Bley é um exemplo da aplicação do pensamento de fusão idiomática, onde muitos trabalhos estão alheios a estereótipos musicais, e mesmo assim ela é conhecida como uma jazzista. Em seu trabalho de 1998, *Fancy Chamber Music*, encontramos a peça *Tigers In Training* com quatro

movimentos e uma formação instrumental pouco usual, mesmo para o jazz, composta por, flauta, flauta em sol, *piccolo*, viola, clarinete, percussão de altura definida (vibrafone e *Glockenspiel*) e sem altura definida (caixa clara, bumbo, chimbal, sinos, pratos, conga, triângulo e *wood block*), piano e piano de brinquedo, e contrabaixo elétrico, variando de 5 a 6 cordas. A resultante é uma formação sinfônica, com exceção do contrabaixo elétrico e o piano que é comum nos dois gêneros musicais. Em sua estrutura musical encontramos o trabalho com heterofonias, escrita micro-tonal e sobreposições de eventos, procedimentos incomuns para a escrita popular, apesar das seções de improvisação que são características do jazz.

O trabalho recente do pianista e compositor Brad Mehldau, *Highway Rider* de 2010, traz em seu contexto formal procedimentos de hibridação, a começar pela formação instrumental, onde se encontram uma orquestra (conduzida por Dan Coleman) com um quarteto de jazz (piano, saxofone tenor/soprano, baixo e bateria), e misturam-se partes totalmente escritas com partes improvisadas. Porém, Mehldau desenvolve um procedimento de composição a partir da idéia de trabalhar com pequenos motivos e expandi-los, para se obter uma estrutura maior que ao longo desse incremento se concretizasse como forma.

“Pode soar estranho ou até mesmo bobo mencionar Beethoven aqui, mas o seu jeito de gerar não só material melódico de um motivo, mas também maiores relações tonais que se desdobram e englobam todo o trabalho, desse modo conectando um pequeno material a uma estrutura maior, é continuamente um forte modelo e fonte de inspiração para mim” (Mehldau, 2010).

Mehldau comenta ainda (Mehldau, 2010) que adiou seus planos por um tempo até que, de certa forma, amadurecesse melhor esse processo em que deveria haver uma convivência confortável, por assim dizer, entre as partes escritas com muita especificidade quanto à maneira que deveriam ser interpretadas, e as muitas intervenções dos improvisos. Essa seria a tônica desse trabalho.

Esses são alguns dos muitos exemplos da *Third Stream* atual, onde encontramos compositores que se utilizam desse processo de hibridação em seus trabalhos. Os acima citados, sem dúvida nenhuma, junto com as suas obras serviram de inspiração para a construção da peça *Roda dos Trinos*, que é baseada em processos de hibridismos semelhantes aos descritos. Tal embasamento trouxe à tona a intenção de pesquisar técnicas e elementos musicais que propiciassem a utilização do princípio de hibridismo dentro de um processo composicional para a formação instrumental de uma banda sinfônica.

No decorrer da dissertação serão mostradas essas técnicas e os procedimentos de suas aplicações.

3 – Aplicações paratáticas na formalização da peça *Roda dos Trinos*

Roda dos trinos é constituída por diversas e diferentes partes que não deixam de ser acontecimentos autônomos, ou ambientes erguidos com uma arquitetura própria. Tal autonomia pode ser categorizada na medida em que observamos referências à métrica, ao andamento, ao adensamento ou rarefação das texturas e às nuances tímbricas que se permutam em um longo e variante colorido.

Nessas seções, cujos desenvolvimentos derivam-se do material baseado em três notas musicais⁸, ou mais especificamente nos intervalos que fundamentam a construção desse arquétipo, onde essa tríade é explorada na medida em que vão se multiplicando no decorrer de um processo de alargamento e transposição dessas notas.

Dessa forma observamos uma justaposição paratática dessas partes, que se mantém unidas através do desdobramento dessa tríade, apresentando-se cada vez de uma forma. Ora está na constituição em sentido vertical de acordes criados sobre o material triádico, ora em sentido horizontal proveniente do direcionamento melódico que foi se atribuindo a esse motivo triádico.

Independente dos motivos construídos sobre essa tríade, temos a linguagem do frevo, sua rítmica, que vai sendo exposta no decorrer da peça, de forma a estilizar a estética própria dessa dança brasileira. Vemos em diferentes circunstâncias não só os solos que foram tecidos sobre esse material, como também a maneira como se apresenta a percussão sob essas melodias, forjando o que se poderia chamar de um acompanhamento característico da “cozinha”, seção rítmica dos blocos de frevo do Recife ou Olinda, regiões famosas justamente pela grande proliferação dessa prática.

⁸ Todo o material está explicitado no capítulo de análise da peça *Roda dos Trinos*.

Tais componentes acabam por justificar a coerência do pensamento no encadeamento existente entre essas diferentes partes que formam a estrutura de *Roda dos Trinos*. Todo o movimento em torno desse motivo triádico que encontramos no detalhamento do material utilizado nessas seções, na medida em que procuramos explorar a técnica de manejo dos elementos atonais e dos gestos rítmicos, traz à tona a expressão dessa cultura tradicional e representativa da região nordestina, mais especificamente do estado de Pernambuco, sobre o ritmo e/ou dança popularmente chamada de frevo, servindo como eixo sobre o qual se desenrola a música composta exclusivamente para essa pesquisa.

O conceito de parataxe comumente utilizado como ferramenta na arte da literatura pode ser também uma ferramenta importante para a música, principalmente naquela desenvolvida na pós-modernidade. Trata-se do caso de uma música composta com partes que, em um primeiro momento, podem ser classificadas como objetos independentes, devido às diferenciações significativas existentes entre elas.

“Avanços posteriores da teoria do texto que podiam ser extrapolados do universo da linguagem verbal, onde inicialmente foram aplicadas, para outros tipos de linguagem, vieram em socorro de uma teoria geral da linguagem musical. Constatavam as teorias do texto que também na linguagem verbal uma parte do sentido não é construído na relação direta do enunciado com o código da língua, mas indiretamente, intra-textualmente, através de signos do texto que criam certos significados particulares dentro do próprio discurso” (Coelho de Souza, 2007, pg. 74).

Tais recursos, originalmente de outra área artística, acabam por explicar, ou ajudam na compreensão de boa parte da produção musical que aparece da metade do século XX em diante, que aborda um estilo que prima pela ordenação de elementos fragmentários dentro de uma composição.

Coelho de Souza elabora a compatibilidade que se encontra entre a poesia concreta e a música contemporânea no que se refere à utilização do conceito de parataxe:

“Creio que há duas razões para a empatia dos poetas, especialmente dos concretistas, com a música contemporânea. A primeira, obviamente, é o reconhecimento da afinidade natural entre poesia e música, entretanto num viés particular à perspectiva que estamos abordando, uma vez que ambas dependem da reescritura intratextual para sua auto-afirmação como linguagem. Isso se manifesta na poesia no ritmo do verso, na aliteração, na rima, nas figuras de metáfora e metonímia, enfim nos elementos de linguagem conspícuos e recorrentes na poesia e que a fazem diferir da prosa. A segunda, uma característica específica comum a muitas artes em nossa época, é o recurso à fragmentação do discurso, que tanto a poesia quanto a música de nosso passado recente, tem necessitado para realizar seu potencial inovador. Não por coincidência, a concentração de sentido no fragmento é um fator essencial da reescritura intratextual, porque materiais sígnicos de pequena extensão são os que melhor se prestam ao processo de comutação” (Coelho de Souza, 2007, pg.75).

Podemos afirmar ser recorrente o emprego dessa prática paratática para a análise de trabalhos que foram criados sob esse aspecto pós-moderno de intertextualidade, ou de moldura de elementos dessemelhantes de acordo com seus contextos primários. Entretanto, sempre devemos buscar no íntimo dessas seções os elementos que possam trazer uma significação que as contextualize e as posicione dentro de uma conformidade estrutural, em conformidade com essa que em grande parte também acaba por se estabelecer de acordo com o aparecimento e clarificação desses elementos. Em muitos casos a forma total ou o sentido formal final só se confirmará justamente com a disposição desses detalhes motivicos, havendo assim a necessidade do uso do conceito de parataxe.

“... estamos habilitados a reconhecer a veracidade da afirmação “*João é mortal porque todos os homens são mortais*”, recorrendo aos paradigmas da lógica formal que, por sua vez, depende da perfeição da construção sintática. No exemplo, o conector sintático ‘*porque*’ concentra o papel funcional de realizar a subordinação lógica de uma frase à outra.”

“Já numa construção paratática as partes são justaposta sem conectores lógicos entre elas. A eventual relação lógica que a justaposição estabelece

deve ser deduzida da relação semântica das partes, uma vez que não há conectores indicativos do tipo de subordinação” (Coelho de Souza, 2007, pg.76).

O texto acima confirma que, dentro de um procedimento paratático não teríamos conectores lógicos para justificar as conexões entre partes. Musicalmente tais conectores estariam fortemente ligados aos paradigmas encontrados dentro do sistema tonal, amplamente utilizados pela música até o século XX. Então da necessidade de novas ferramentas para compor e para analisar os trabalhos da segunda metade do século XX aos dias atuais, surgem novos paradigmas que podem significar um novo olhar, ou melhor, uma visão e uma escuta mais atenta para uma avaliação minuciosa do que possa dar uma justa idéia da amarração entre tantas variáveis. Com toda a certeza, isso se dá a partir do pressuposto anteriormente comentado de que o compositor pós-moderno tende a explorar um material amplamente diversificado.

Esse modelo de composição também não é observado somente na pós-modernidade. Na decorrência de um abandono da técnica tonal como ferramenta exclusiva de composição, encontraremos no modernismo muitos exemplos em que se poderia fazer uma abordagem formal baseada nesse conceito de parataxe⁹.

Muito provavelmente para cada peça teremos uma nova maneira ou novos elementos que nos darão subsídios diferenciados para tal conceituação. Em *Roda dos Trinos*, apesar de haver um material triádico recorrente em todas as partes que compõem sua estrutura, a proposta de transterritorialidade, ou seja, de transcorrer por diferentes técnicas composicionais, adicionando argumentos encontrados em composições de momentos distintos ao longo dos séculos XIX e XX, se transforma, paradoxalmente, no elemento de ligação

⁹ Ver por exemplo, a análise da obra de Debussy “Ondine” no trabalho de Coelho de Souza sobre a parataxe (2007, pg. 80-81).

entre as seções. A própria *diferença* acaba por ser o elo entre as sonoridades autônomas existentes na peça.

Esse procedimento é comumente utilizado também na música popular. Por exemplo podemos lembrar do trabalho do baixista Charlie Haden sobre canções que de alguma forma marcaram eventos sócio-políticos na América Latina, intitulado *The Ballad Of The Fallen*. Nesse trabalho podemos apreciar a diversidade de canções de origens distintas entrelaçadas por improvisações jazzísticas, que se estrutura como uma peça de um único movimento, anida com o incremento das improvisações como elo do entrelaçamento territorial. E tudo conduzido pela *Big Band* de Haden, que cria nuances que acomodam essa diversidade de maneira simples.

Outro trabalho que traz essa hibridação como elemento marcante é o do saxofonista brasileiro Nivaldo Ornelas. Em seu CD *Portal dos Anjos*, de 1978, gravado para o projeto MPBC - Música Popular Brasileira Contemporânea -, encontramos, por exemplo, A canção *As Minas do Ouro Velho*, que realiza um encadeamento de paisagens sonoras. Ouvimos ali um coro infantil que nos traz à lembrança a religiosidade latente de algumas cidades do estado de Minas Gerais e na finalização dessa parte acontece a intervenção de uma zabumba em ritmo de baião. Na seqüência Ornelas incorpora o ritmo do baião, tipicamente nordestino, inserindo também o coro infantil, ouvido na seção anterior. Os dois elementos deixam então de ser ouvidos separadamente, mas sim em um processo de permutação até o fim da peça.

Outro exemplo do processo de hibridação que encontramos nesse trabalho está em *Sorrisos de uma criança*, também de Ornelas, onde ouvimos um tema quaternário, composto na tonalidade de Mi maior com a melodia apresentada pela flauta, acompanhada por violão, piano, baixo e bateria e estruturada por quatro compassos de introdução, oito compassos de tema, divididos em quatro para a parte A e quatro para a parte B, mais um interlúdio feito em cinco compassos e em seguida a repetição das partes A e B. Depois temos uma seção C de tempo livre, com trompete, saxofone tenor, piano,

contrabaixo e bateria improvisando de maneira coletiva e livre, ou seja, sem nenhuma base harmônica definida. O violão aparece sustentando um bloco de notas que funciona como um elemento a mais dentro desse diálogo musical. Isso se desenvolve por aproximadamente um minuto e cinco segundos, quando então retornam as partes A e B.

A parataxe se aplica à forma como se desenvolve a parte C, que surge através do acorde de resolução das partes A e B. Esse acorde é somente o pretexto inicial para o desdobramento da improvisação. Ao final desse evento reaparecem as partes A e B como encerramento desse incremento, e como uma consequência desse ato. Portanto o elo entre as partes A e B, com a parte C, está no reaproveitamento dos elementos sonoros que marcam a finalização dessas seções. Mesmo sem termos acesso as partituras de Ornelas, a percepção das características musicais descritas acima é perfeitamente clara ao ouvirmos essas peças.

Tais exemplos servem para ilustrar como tem sido recorrente a utilização do conceito de parataxe nos gêneros de música erudita e popular, como uma importante ferramenta no campo da composição.

4 – Pós-tonalidade: técnicas e procedimentos utilizados em *Roda dos Trinos*

Como já foi mencionado anteriormente, a peça que resultou dessa pesquisa foi confeccionada com base em um procedimento de permutação que transita através de elementos idiomáticos da música popular e da música erudita, ou mais especificamente, com olhos voltados para as pesquisas e composições surgidas no decorrer do século XX. Isso significa que o trâmite entre as diversas técnicas da escrita pós-tonal serviu de alicerce para essa composição.

Ao longo deste capítulo mostraremos como funcionam algumas dessas técnicas e como elas foram encaixadas dentro do processo composicional. Procuraremos também examinar os resultados decorrentes desses artifícios que contribuíram nas escolhas dos caminhos seguidos e, portanto na trajetória que define a totalidade da peça.

Partimos da escolha de algo que pudesse ser derivado da linguagem tonal – um material encontrado quase que na totalidade do universo da música popular ocidental – como ponto de partida, mas que não implicasse nas mesmas relações formais e funcionais do tonalismo¹⁰: um material que não necessariamente fosse inédito, porém que trouxesse elementos sonoros que se relacionassem entre si de maneira diferente da encontrada no sistema tonal.

Tendo como base a tríade maior de *C*, foi formado um grupo de arquétipos sonoros compostos de três sons cada um, e a partir deles uma escala de oito sons. Foram feitas também diversas transposições desse material com a finalidade de ampliar as combinações sonoras.

¹⁰ A exposição e a explanação desse processo serão melhor detalhadas no capítulo da análise da peça *Roda dos Trinos*.

Imaginamos que dessa forma seria possível trabalhar de diversas maneiras diferentes, ou seja, com formações intervalares variáveis e distintas. Esse método de criação não deixa de ter semelhanças com muitas das vertentes encontradas no século XX, inclusive a da composição dodecafônica, já que nesse tipo de composição o procedimento é o de construir uma série de doze sons com três formas derivadas da original - retrógrada, inversão, e retrógrada da inversão -, e suas possíveis transposições - 48 ao todo - (Griffiths, 1995, pg. 47). Esse procedimento tem o intuito de ampliar o número de possibilidades combinatórias, ampliar o número de cores que encontramos de acordo com as diferentes combinações entre elas, servindo para “colorir sonoramente” a tela em que foram criadas inúmeras composições no decorrer dos últimos cem anos.

“O século XX, como todos os outros séculos, viu nascer uma série de propostas. No campo estrito da música – se é que se pode falar em campo estrito -, viu sobretudo o surgimento de uma música que não era mais para ser cantada nas comunidades, nem mais para ser dançada [...]. Viu também nascer toda uma força que se apoderou daquela música que se dançava e cantava para torná-la o motor de uma sociedade de disciplinas e controles dissimulados[...]. O interessante na questão é que talvez uma de suas principais forças seja aquela que não está no campo estrito da música. Aquela que desfaz esse campo estrito e que diz: música é tornar sonoras forças que não são do universo do som; tornar sonoro o amor, tornar sonora a morte[...], tornar sonora a cor” (Silvio Ferraz apud Zuben, 2005, pg. 12).

O termo cor, oriundo das artes plásticas, aparece no vocabulário da música do século XX principalmente quando se referencia o uso do timbre como protagonista motivico de uma peça musical, ou trecho dela. Podemos apreciar a utilização do timbre como elemento principal composicional em diversos compositores que apareceram em momentos distintos nos últimos anos.

“Se antes os elementos já estavam estabelecidos e eram percebidos em categorias definidas na estruturação do discurso musical - como no caso das relações harmônicas, em que a quantidade de notas sobrepostas definia intervalos, tríades, tétrades e outros tipos de acordes específicos -, agora o compositor deve lidar com

múltiplas e variáveis categorias. A percepção da nova função do timbre na composição, definida pelo interesse qualitativo dos objetos sonoros no contexto de uma obra, exige tanto um difícil trabalho de síntese dos elementos constituintes como o estabelecimento eficaz das relações entre eles” (Zuben, 2005, pg.21).

Pela citação acima vemos que no século XX foi dada uma maior atenção ao elemento timbre - a cor -, aumentando em muito a sua importância com relação ao que encontramos na música concebida até o século XIX. Passa-se a ter também uma forma diferente de percepção quanto às inúmeras resultantes diante das possibilidades de combinações - o colorido - entre os compositores contemporâneos dos períodos do modernismo e pós-modernismo. Isso, por sua vez, gerou uma expansão na concepção e interpretação dos conceitos estruturais e estéticos, já tão trabalhados e sedimentados ao longo de vários séculos de produção musical. Um tratamento novo a respeito da forma e estrutura das peças aparece mediante essas novas concepções, esses novos coloridos sonoros, que acabam por interferir automaticamente sobre as antigas relações hierárquicas que envolviam a harmonia e a melodia, e que funcionavam diretamente sobre o aspecto formal, pois agiam sobre um referencial de preparação e resolução, ou melhor, sobre a expectativa de algo que necessitaria ser concluído. Afirmção que Pierre Boulez (1925) faz sobre o compositor francês Claude Debussy (1862-1918), corrobora com essa nova compreensão a respeito do timbre:

“... o compositor recusa conscientemente as “hierarquias harmônicas existentes como dados únicos dos fatos sonoros” e sua “preocupação com o timbre adequado vai modificar profundamente a escrita instrumental, as combinações instrumentais, a sonoridade da orquestra” (Boulez apud Zuben, 2005, pg. 37).

Esse paradigma - tensão e resolução - serviu para alicerçar inúmeras construções musicais, clarificando assim a diferença entre possíveis partes contidas em uma partitura. Ao se trabalhar sobre motivos que levam em conta novos elementos como o timbre, por exemplo, muda-se também todo o referencial a respeito da construção formal. Temos em Debussy um pioneiro

desse princípio desde o seu *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (Griffiths, 1998, pg. 9).

Para que se tenha um esclarecimento sobre o sentido formal de peças compostas desde o começo do século passado até hoje, precisamos recorrer a novas definições, como as de forma aberta, forma momento ou forma móvel (Griffiths, 1995, pg. 81). É verdade também que alguns compositores, mesmo tendo trabalhado com uma ótica distante da que se tinha a respeito dos processos hierárquicos dentro do sistema tonal, procuraram preservar o antigo estruturalismo formal, mesmo compondo com os elementos de uma nova técnica, como o fez Schoenberg.

“O sistema diatônico forneceu dois critérios persuasivos de forma: uma limitada gama de possibilidades e uma rede de inter-relações entre essas possibilidades. Tão persuasivos se revelaram esses critérios, que muitos compositores tentaram preservá-los na música não-diatônica [...] Schoenberg exemplifica vigorosamente o conservadorismo formal, tanto em suas obras seriais como nas diatônicas [...] *Usam-se as séries, depois compõe-se como antes*” (Griffiths, 1995, pg. 80).

É bem provável que o sentido para Schoenberg de compor com a técnica dos doze sons sobre uma forma clássica, estivesse no contraste entre o novo e o tradicional. Seja como for, mesmo tendo certa preocupação com a manutenção de parâmetros formais estabelecidos, o compositor austríaco foi um pioneiro na maneira de interagir com o timbre como uma nova concepção de estruturação de uma obra. Tal procedimento recebeu o nome de *Klangfarbenmelodien*, ou *Melodias de timbre* e consagra o princípio de valorização do tratamento dos coloridos sonoros.

Essa prática passou a ser quase generalizada, mas de maneira diversificada: utilizar o timbre como um dos elementos estruturantes das composições. Anton Webern (1883-1945), Luciano Berio (1925), Igor Stravinsky (1882-1971), Charles Ives (1874-1954), Olivier Messiaen (1908), Edgard Varèse (1883-1965), Iannis Xenakis (1922-2001), Gyorgy Ligeti (1923),

só para citar alguns compositores. Trabalharam com produções envolvendo esse procedimento.

Porém, o timbre é só um dos parâmetros a serem observados na música pós-tonal. Processos que envolvem expansão e retração de um determinado motivo melódico, ou de um complexo sonoro, permitem, ao longo do desenvolvimento composicional, constituir diferentes texturas¹¹. Estas, por sua vez, tornam-se mais densas ou mais rarefeitas, de maneira a irem moldando e constituindo os contornos musicais que ao final de uma composição estabelecerão a estrutura e conseqüentemente a forma.

“Uma obra musical só existirá como tal quando for organizada, isto é, quando puder ser entendida como uma totalidade, como um sistema de relações entre seus elementos [...] Realizar uma obra musical será organizar (equilibrar) a percepção dos eventos sonoros para que haja uma preservação recíproca do todo e das partes” (Coelho de Souza, 1983, pg. 33).

Essas abordagens, que vão sendo aos poucos explicitadas neste trabalho de pesquisa, não têm o objetivo de montar um catálogo que mostre as diferentes técnicas que serviram de ferramentas para se entender a música que vem sendo criada desde a chamada “emancipação das dissonâncias”. Isso seria objeto para outro trabalho de investigação, dada a extensa gama de materiais pertinentes, porém, será descrito aqui, aquilo que serviu para a criação da peça *Roda dos Trinos*.

Dessa forma o pensamento serial, seja ele baseado sobre os doze tons tal como desenvolvido por Schoenberg e a chamada segunda escola de Viena, ou o desdobramento dessa técnica, o serialismo ou serialismo integral, que foi aplicada mais a frente por muitos outros compositores, não será aqui discutido,

¹¹ Designação livre, embora útil, para a qualidade de uma curta passagem musical, a textura pode ser homofônica, heterofônica ou contrapontística, ou pode ser tênue - poucos trechos - ou densa - muitos trechos (Griffiths, 1995, pg. 225).

pois não houve a utilização desse artifício no desenvolvimento da música em questão. O que foi amplamente desenvolvido foram as múltiplas derivações de um conjunto de notas, empregadas em diferentes transposições, direções e ritmos. Esse material será examinado a seguir, de maneira a termos um entendimento mais apurado de como aplicamos algumas das ferramentas composicionais difundidas na pós-tonalidade.

4.1 Melodias de Timbres

Esse termo – melodias de timbres – é uma tradução do termo *Klangfarbenmelodien*, originalmente no idioma alemão, e que expressa o pensamento de Arnold Schoenberg de valorizar esse parâmetro musical, em substituição à valorização das alturas nos processos de criação de uma melodia. Para Schoenberg o som é estruturável também através do seu colorido, ou seja, do timbre. A altura seria uma dimensão percorrida pelo som, enquanto o timbre, até então, teria apenas o sentido de dar coloração a seqüências de alturas, baseando-se somente em critérios pessoais e escolhas por sentimentos subjetivos (Schoenberg, 2001, pg. 578).

“Se é possível, com sons diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre -, produzir semelhante sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas.” (Schoenberg 2001, pg. 578).

Esta proposta de Schoenberg tornou-se, em poucos anos, um dos artifícios mais utilizados nos processos composicionais de seus sucessores. Aliás ele mesmo introduziu seu uso ao criar texturas em sua obra *Farben*¹²,

¹² Para uma análise mais detalhada ver Zuben, 2005, pg. 77.

através do procedimento de manipulação do timbre, antes mesmo da definição do conceito no livro *Harmonielehre* de 1911 (Zuben, 2005, pg. 76).

A *Klangfarbenmelodien*, ou o processo pelo qual se constrói uma estrutura sonora baseando-se em permutações tímbricas, foi sendo adotada pelos compositores do século XX, e tendo diferentes interpretações em suas aplicações, mas sem que se perdesse o sentido de ter o colorido sonoro, seja o instrumental ou vocal, como elemento motivico.

“Esse conceito significa que a simples mudança instrumental do timbre de sons idênticos pode receber força melódica sem que se produza uma verdadeira melodia no sentido tradicional” (Adorno, 2007, pg. 50).

Anton Webern (1883-1945) faz uso desse artifício nos op.6, op.9, e op.21, em cada peça sob um novo prisma (Zuben 2005, pg.87). Luciano Berio (1925-2003), no movimento da sua *Sinfonia* intitulado *O King*, de 1968, utiliza o processo entre os timbres vocais e instrumentais (idem, 2005, pg. 90). E paralelamente nas obras *Hyperprism*, *Intégrales*, *Amériques*, *Ionisation*, *Déserts* e *Poème Électronique* do compositor francês Edgard Varèse (1883-1965), temos um profundo desenvolvimento da aplicação desse procedimento, com uma visão inovadora na combinação dos instrumentos de percussão, promovendo uma independência desse naipe instrumental em suas incursões composicionais, e o trabalho com fita magnética e a composição eletroacústica, moldando novas estruturas texturais. Sobre Varèse, Zuben comenta:

“A nova hierarquia alcançada pelo timbre na primeira metade do século XX, principalmente após Varèse, com suas massas sonoras e seus aglomerados e compostos tímbricos, sedimenta a idéia de uma composição construída diretamente sobre a transformação do objeto sonoro, inclusive com a consideração dos fenômenos físico-acústicos para a escuta” (Zuben, 2005, pg. 164).

Zuben afirma ainda que, com Varèse, existe uma mudança entre os parâmetros arquiteturais que vinham definindo a forma estrutural da música, abrindo um leque de infinitas possibilidades (idem, pg. 164).

No âmbito popular, podemos lembrar o trabalho do maestro e arranjador alemão Claus Ogerman (1930) – que adquiriu a cidadania norte-americana e é conhecido principalmente por ser o responsável por grande parte dos arranjos das obras do compositor brasileiro Tom Jobim, nas décadas de 1960 e 1970 – no qual se destacam as peças em que ele trabalha com a orquestra de forma textural, ou seja, criando diferentes ambientes sonoros de acordo com combinações entre as seções das madeiras, as seções de cordas, teclados eletrônicos e solos improvisados no saxofone tenor pelo músico Michael Brecker¹³, em um jogo tímbrico onde se dá a confluência de múltiplas sonoridades. As peças que melhor exemplificam este procedimento são *In the Presence and Absence of each other part 2* e *In the Presence and Absence of each other part 3* de 1982.

O saxofonista norte-americano David Liebman, em seu trabalho *Time Immemorial* de 1997, também cria diversas teias através de simultaneidades tímbricas com os saxofones soprano, tenor, alto e barítono mais flautas transversal e flautas étnicas, junto a sons processados por computador e alguns instrumentos de percussão. Essas paisagens sonoras, por onde Liebman passeia com seus improvisos, são frutos da intenção de criar por meio da diferença tímbrica. “... além de utilizar todos os saxofones nessa gravação, eu queria a música sendo estruturalmente solta, mais espontânea, de tonalidade ambígua e que enfatizasse o elemento da cor” (David Liebman, 2000).

¹³ Michael Brecker, sax-tenorista, com atuação entre os anos de 1980 a 2007 – ano de seu falecimento – foi referência como improvisador, não só para os saxofonistas, mas para os músicos de jazz desse período.

Dentro do processo de construção da peça *Roda dos Trinos*, o artifício da *Klangfarbenmelodien* foi utilizado em diferentes partes da peça. Já na segunda seção ou segunda parte da introdução no compasso 15, ele é empregado na medida em que os instrumentos que estão se apresentando se revezam, deixando em evidência o motivo triádico que serve como alicerce da argumentação harmônico-melódica de *Roda dos Trinos*.

The musical score for measures 15 to 23 of *Roda dos Trinos* is presented in 2/4 time. It features six staves: Alto sax1, Alto sax2, Ten. sax1, T. sax2, B. sax, and Tp. 1,2. The bottom two staves are grouped as Tp. 3,4. The melody is a triadic motif (F#, A, C) that is passed between instruments in a staggered fashion. Measures 15-17 show the initial entries of the saxophones. Measures 18-20 show the transition to the trumpets. Measures 21-23 show the continuation of the motif. Dynamics are marked 'p' (piano) for the initial entries.

Ex. 3: Compassos 15 a 23 de *Roda dos Trinos* em que se utilizou melodia de timbres¹⁴.

A estruturação com a qual é montado esse artifício se ergue através de uma malha que se adensa de acordo com a entrada dos instrumentos, de forma a não ressaltar nenhuma nota em especial, mas o todo do arquétipo, equilibradamente. Com esse recurso cria-se uma expectativa sobre os acontecimentos futuros, porém, havendo assim, em uma exposição homeopática, a sedimentação desse material. A partir do compasso 27, existe

¹⁴ O trecho em questão está com a s notas transpostas para os instrumentos.

uma ênfase na nota C, de acordo com a seqüência de entrada dos instrumentos trompete, saxofones tenores, trombone e saxofone barítono junto com a tuba. Apesar de observarmos uma continuação do adensamento textural, de forma pontilística, iniciado no compasso 15, esses instrumentos se sobressaem através de uma frase rítmica, que impõe um deslocamento no tempo, atraindo para si a atenção auditiva.

Ex.4: Deslocamento rítmico no trompete (*Roda dos Trinos*, comp. 27 a 29).

Quando chegamos ao compasso 39, apesar do andamento ser mais rápido, os instrumentos – inaugurados pelas flautas – surgem com a frase rítmica de semínima pontuada, gerando uma descentralização do pulso, onde o tempo forte acontece fora de uma articulação orgânica.

Ex.5: Textura por deslocamentos rítmicos defasados (*Roda dos Trinos*, comp. 38 a 44).

No compasso 418 novamente pode-se observar o artifício da melodia de timbres aparecendo agora em uma permutação entre transposições do material triádico, que obedecem a uma direção que vai dos registros graves para os mais agudos, por meio de subgrupos instrumentais que se constituem também de acordo com a sua melhor funcionalidade quanto ao registro de altura. A seção se encerra com um movimento retrógrado direcional, do agudo para o grave. Tal procedimento remete à técnica utilizada por Ligeti em que se cria uma teia sonora na medida em que as notas vão sendo introduzidas com diferentes instrumentos.

“A técnica de entretecimento de linhas melódicas, conhecida como micropolifonia, organiza as entradas e durações das notas de cada voz a fim de que, durante um determinado período de tempo, um aglomerado harmônico específico seja ouvido com uma constante movimentação interna, isto é, uma flutuação sonora” (Zuben, 2005, pg. 165).

Tal procedimento se constitui em um dos recursos fundamentais para a composição da música que não se utiliza mais de elementos vinculados à direcionalidade tonal, onde a forma global se estrutura por meio de uma movimentação polarizadora entre novos elementos referenciais.

4.2- Expansão do conjunto 0, 1, 6

Dentro desse amálgama de elementos que servem de sustentação estrutural para uma peça pós-tonal, sobressai como uma ferramenta imprescindível a análise das alturas e intervalos dos sons que a compõe, para que consigamos encontrar um grupo de notas que, de acordo com o seu número de aparições, possa se constituir no material base do desenvolvimento de uma peça, em toda ela, ou em partes dela. Esses grupos de notas são chamados de conjuntos.

“Teoria dos Conjuntos – foi desenvolvida a partir da teoria dos conjuntos do matemático Georg Cantor (1854-1918) e aplicada mais tarde à música atonal e serial

por Milton Babbitt e Allen Forte, seus primeiros sistematizadores. Estes analistas partiram do princípio de que a principal diferença entre a música tonal e atonal consistia no aspecto da estrutura de seus intervalos. A teoria dos conjuntos desenvolveu toda uma terminologia analítica sustentada, sobretudo, no termo *conjuntos de classes de alturas*. O conceito de teoria dos conjuntos é fundada sobre um número de elementos em um grupo. O conjunto pode conter “subconjuntos”, todos ele membros de um conjunto maior. Onde houver conjuntos, certas relações entre eles poderão ser adotadas: relações de *equivalência* (na qual um conjunto pode ser reduzido a outro através de certos processos simples, *intersecção* (na qual conjuntos podem conter elementos em comum), *união* (na qual conjuntos juntam-se uns aos outros), *complementação* (na qual conjuntos não possuem elementos em comum, e juntas constituem elementos em uma outra ordem mais ampla, freqüentemente chamada de “conjunto universal”) e assim por diante” (Gado, 2005, pg.114/115).

Na medida em que conseguimos estabelecer esse conjunto - ou conjuntos - vemos que esse agrupamento de notas exerce uma espécie de hierarquia sobre as outras, o que denota qual seria o material sobre o qual a estrutura formal teria se desenvolvido. Em uma linguagem tradicional tonal vemos tais hierarquias se basearem em notas que são precedidas por seqüências de acordes que as circundam em uma perspectiva de conferir um direcionamento a elas. Nos conjuntos destacados em peças pós-tonais vemos que o procedimento funciona de forma parecida, se compararmos que as notas de fora desses conjuntos são empregadas basicamente em função daquelas de dentro, criando dessa forma um desenvolvimento estrutural estabelecido através de um relacionamento maior ou menor com o conjunto. Esses diferentes graus de afinidade podem se modificar na medida em que esses conjuntos transitem por diferentes transposições no decorrer da peça. Também não importa o direcionamento em que essas notas estejam dispostas, ou seja, se o movimento é ascendente ou descendente, se caminham juntas ou separadas, se se apresentam em formato de acordes ou melódicos. O que é levado em questão, para que se encontre uma organização entre essas notas, seria a relação intervalar existente entre elas, e o que acontece quando as colocamos em uma seqüência compacta, observando o menor intervalo entre elas (Oliveira, 1998, pg. 8).

O grupo de notas que temos como material base do desenvolvimento da peça *Roda dos Trinos* é a tríade C, F#, B¹⁵, ou 0,1,6 - código Forte 3-5. Através desse agrupamento triádico, e sua disposição sobre as notas E e G, formando as tríades – E, A#, D#, e G, C#, F#-, é que chegamos, com o seqüenciamento dessas notas, a um modelo de escala de oito sons: C, C#, D#, E, F#, G, A#, B. Operando as doze transposições dessa escala obtivemos o material básico para o desenrolar musical observado na peça.

Na medida em que foram sendo sobrepostas as notas pudemos criar diferentes tipos de tétrades que em diversos momentos sustentaram mudanças harmônicas, porém sem a funcionalidade tradicional encontrada no universo tonal.

Esse processo de concreção harmônica deu origem a uma pluralidade de arquétipos em que não se estabelece um centro tonal – utilizando esse termo simplesmente para a designação de uma função centralizadora – a não ser pelo gesto de repetição que passa a instituir um determinado aglomerado sonoro como acorde principal da peça.

¹⁵ Também chamado por H. Pousseur de arquétipo-Webern de primeiro tipo (Menezes, 2002, pg. 187).

Acorde principal

Tpt. 1,2
 Tpt. 3,4
 Tbn.1
 Tbn.2,3
 B.Tbn.

Tpt.
 Tbn.
 B. Tbn.

Ex. 6: Temos aqui o acorde que se estabelece como centro tonal da peça (*Roda dos trinos*, comp. 77 a 88).

Da mesma forma temos o engendramento melódico proveniente desse material triádico, como vemos abaixo:

Piano

Ex. 7: trecho do solo do piano (*Roda dos Trinos*, comp. 192 a 198).

Podemos notar no exemplo acima o conjunto triádico aparecendo em armação melódica, mesmo que exista alguma nota de fora do padrão como no primeiro compasso com as notas G e F#. Outro exemplo podemos observar no solo da marimba:

Ex. 8: *Roda dos Trinos*, comp. 205 a 211.

Através dessa ampliação do conjunto 0,1,6, criou-se uma unidade motívica que sustentou o pensamento composicional da peça *Roda dos Trinos*, dando um sentido formal e estrutural à composição, como uma das preocupações decorrentes da composição pós-tonal, devido ao fato de não se poder mais contar com as relações funcionais tradicionais entre os acordes do sistema tonal. Entretanto, no caso em questão, esse grupo de três sons, que se transformam em oito e vão, ao longo do desenvolvimento composicional, se multiplicando, funciona como um eixo simétrico, em torno do qual se dá esse processo de expansão e, conseqüentemente o estabelecimento de critérios que acabam por dar uma justificativa às suas inter-relações.

Essa parece ser uma das premissas para que se encontre dentro das composições pós-tonais – pelo menos em grande parte delas – um pensamento simétrico conseguido por meio do encontro desses conjuntos, talvez não somente por esse intermédio, mas sendo esse artifício uma das principais ferramentas da música do século XX.

“A estrutura de cada conjunto pode ser relacionada com a de outros conjuntos, por meio das notas comuns a ambos. Um dos casos mais vulgares é a existência de **invariâncias** (elementos que permanecem inalterados quando um dos operadores

canônicos é aplicado) que permitem o estabelecimento de hierarquias estruturais e sonoras. Ao efetuar-se uma transposição ou inversão em um conjunto, aparecem por vezes elementos comuns entre o original e a sua imagem [...] O próprio conjunto tem, por vezes, um grau de simetria tal que, em certos índices de transposição ou inversão, o conjunto-imagem é igual ao original” (Oliveira, 1998, pg. 81).

Na peça que é objeto dessa dissertação não se teve a intenção de se trabalhar exclusivamente sobre o conjunto (016) como foi explicitado anteriormente, mas a recorrência desse grupo de notas se dá pela inevitável questão de terem sido os primeiros passos desse trabalho. A teoria dos conjuntos desenvolvida principalmente por Allen Forte, não foi o que motivou a escolha desse caminho, mas ela se prestou a fundamentar uma análise dessa peça.

5 - Elementos de identidade da cultura musical brasileira em *Roda dos Trinos*

Para que tivéssemos condições de constituir um processo de permutação entre os universos musicais popular e erudito, elegemos o frevo, o gênero musical característico do carnaval pernambucano como elemento de identificação à tradição da música popular brasileira. A música popular no Brasil, de uma forma geral, traz consigo como base para sua composição, referências às muitas misturas de costumes e tradições culturais oriundas de países e povos que influíram na nossa cultura nas sucessivas etapas de colonização do território brasileiro. Assim temos, em nosso país de dimensões continentais, uma gama de diferentes estilos de música que contém em si um pouco das múltiplas influências que serviram para moldar, ao longo dos tempos, uma música brasileira que é refletida em um vasto e variado repertório.

“... embora chegada no povo a uma expressão original e étnica (a música brasileira) ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideu, habanera e tango) foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa, polca, mazurca, shottsh) como na formação da modinha...além dessas influências já digeridas temos que contar com as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino” (Andrade, 1972, pg. 25).

Encontramos, em cada uma das regiões do país, componentes desses estilos que forjam uma identidade musical, trazendo, em suas organizações, pequenas sutilezas que acabam por distinguir um do outro, e que, ao caracterizá-los, podem nos remeter à lembrança seus lugares de origem.

Optou-se, então, pela escolha do frevo, um ritmo que, em sua origem, é uma dança característica do folclore nordestino. Um dos pontos de maior representatividade da nossa linguagem musical acontece através dos ritmos, onde observamos uma extensa variedade de combinações, e onde cada um

traz consigo uma bagagem não só de células rítmicas, mas também de escalas e instrumentos que os identificam de maneira singular.

Bastam dois exemplos para demonstrar essa associação:

Ex.1- Cavaquinho e flauta no choro junto a um violão de seis ou sete cordas, com seus temas construídos em sua maioria pelos arpejos de suas progressões harmônicas, com algumas notas de passagem eventuais: o exemplo abaixo mostra dois trechos do choro *Sonoroso* de Sebastião de Barros, mais conhecido por K-Ximbinho (1917-1980).

trecho da primeira parte

trecho da segunda parte

The image shows two musical excerpts from the choro 'Sonoroso'. The first excerpt, labeled 'trecho da primeira parte', is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody with eighth and quarter notes, with chords Eb, A7, Dm, Dm, and A indicated above the staff. The second excerpt, labeled 'trecho da segunda parte', is also in 2/4 time and D major. It features a more complex melody with many beamed eighth notes, with chords D, D, F#m7, Fm7, Em7, Em6, and F#7 indicated above the staff.

Ex. 9: Choro *Sonoroso*, comp. 1 a 10.

Ex. 2- Dois ou mais pífanos - flautas confeccionados em bambu ou taquara, com apenas seis furos - triângulo e zabumba no baião, e suas melodias construídas no modo mixolídio: o trecho abaixo, que exemplifica esse gênero, faz parte da melodia da música chamada *Baião* de Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979).

The image shows the musical notation for the melody of 'Baião'. It is written in 2/4 time and E major. The melody is characterized by its mixolydian mode, which is evident from the lowered seventh degree (D natural instead of D#). The notation includes various chords (E7, A7) and accidentals (sharps, naturals) to indicate the specific notes and harmonies of the piece.

Ex. 10: *Baião* comp. 1 a 9.

Tais características podem não aparecer sempre da mesma forma, mas são necessárias para que o ouvinte realize, no trecho ou peça que esteja

ouvindo, a identificação de um idioma musical brasileiro. Elas carregam, em sua estética, os elementos e fatores históricos responsáveis pelos aspectos que, ao longo dos tempos, passaram a ser intrínsecos à linguagem dessa música.

Em seu trabalho sobre a obra do compositor Guerra-Peixe, Antonio Guerreiro de Faria faz o seguinte comentário sobre o estilo de música popular que chamamos de choro:

“O choro se cristalizou em um repertório estandardizado e sujeito a fórmulas (meloritmicas, harmônicas, instrumentais) estereotipadas que se estratificaram junto aos profissionais, amadores e estudiosos das manifestações populares urbanas” (Faria, 2000, pg. 172).

Faria comenta ainda sobre a maneira como Guerra-Peixe utilizava em suas obras esses elementos característicos de estilos musicais, especificamente no trio para violino, violoncelo e piano:

“... além de estilizar, dar a sua versão pessoal do folclore, o compositor recorreu a uma mistura de elementos regionais de forma a expressar o nacional sem regionalismo... cabocolinhos são acompanhados por instrumentos de percussão como o tarol, o surdo e os mineiros, estes últimos são chocalhos em forma de losango que o executante segura um em cada mão. Guerra-Peixe, em suas coletas, anotou alguns padrões rítmicos do tarol... o toque de tarol dos cabocolinhos feito pelo violino e violoncelo que introduz o tema exposto a seguir pelo piano... o padrão rítmico do toque do tarol foi evidentemente estilizado por Guerra-Peixe, a sua própria maneira” (Faria, 2000, pg. 176).

O instrumental, que acompanha diversos desses estilos do gênero popular, muitas vezes é tirado ou produzido com o material natural encontrado na localidade, como os bambus que servem de corpo para a confecção dos pífanos nordestinos. Isto caracteriza a dificuldade econômica dessa região, e por outro lado a criatividade estimulada pela necessidade do indivíduo de participar de alguma forma de um contexto artístico.

Pode-se também encontrar tais referenciais de caracterização musical no aproveitamento ou na difusão e desenvolvimento de um instrumental que seja comum ao local, como por exemplo o que aconteceu no frevo, que se caracteriza pelos grupos musicais constituídos pelos sopros, formação marcante que se cristalizou devido à influência das bandas militares na região de Pernambuco.

Dessa maneira temos elementos que funcionam como fatores de distinção entre tantos estilos da música brasileira, e que funcionam de maneira a identificar um território de forma literal no que se refere à localidade desse estilo, e como analogia ao conteúdo musical que servirá de referência ao ouvinte.

5.1 O Frevo

O frevo pernambucano – como é comumente conhecido devido ao seu grande desenvolvimento naquele estado do nordeste brasileiro – teve seu início entre os instrumentistas de bandas militares, que executavam marchas e dobrados, e músicos acostumados a tocar os ritmos dançantes - polcas, tangos e maxixes - sendo esse um dos motivos para o surgimento dessa parceria que existe neste caso entre a música e a dança. Não se tem idéia de qual surgiu primeiro no frevo – música ou dança – mas os dois sempre caminharam juntos. Suas formações instrumentais datam da passagem do século XIX para o XX. Essa mistura entre dança e música é decorrente do encontro entre grupos de capoeira, muito comuns nos anos de 1800, e as bandas militares, que atuavam durante os desfiles na segunda metade do séc. XIX. Enquanto as bandas tocavam – eram duas as principais, uma chamada *Do Quarto*, a outra *Do Espanha*– esses grupos de capoeiristas, que tomavam partido por cada uma das bandas, saíam armados de facas e cacetes, e pulavam e gingavam a frente dos músicos, desafiando os rivais, aos gritos e palavrões cada vez que as duas corporações saíam as ruas (Severiano, 2008, pg. 248). Os músicos,

por sua vez, não ficavam alheios à rápida e rebuscada coreografia que surgia, procurando interpretar as melodias e improvisar frases no mesmo caráter, ou seja, a rítmica de maneira rápida e ligeira (Tinhorão, 1991, pg.139).

O jornalista José Teles escreveu a respeito dessa criação que envolvia música e dança:

“... o dobrado das bandas militares acompanhou a transformação das manobras da capoeira, acelerando o andamento, acrescentando sincopas, ou terá sido as manobras dos capoeiras que foram adaptando-se à nova música que surgia? Valdemar de Oliveira, em seu antológico frevo, Capoeira e Passo, acredita que nasceram, dança e música ao mesmo tempo, numa simbiose raríssima na música popular universal, e, sem dúvida, inédita no Brasil” (Teles, 2000).

Aos poucos essa música ganha as ruas, e passa a ser executada não mais pelas bandas militares, mas sim por grupos de fanfarras formados por trabalhadores de ocupações diversas (Tinhorão, 1991, pg.140). Ao se popularizar, a música se desassocia das marchas e dobrados para constituir um ritmo próprio. Vale bem lembrar que não só os desfiles militares influenciaram essa manifestação popular, mas também as procissões religiosas também contribuíram para a organização do frevo. Isso fica evidente na formação orquestral e na escolha dos símbolos e estandartes que eram conduzidos durante os cortejos, sempre por uma pessoa credenciada.

Um dos principais responsáveis pela formação do ritmo, assim como conhecido nos dias de hoje, foi o mestre de banda do 40º Batalhão de Infantaria, José Lourenço da Silva, popularmente conhecido como Capitão Zuzinha. Os blocos que começavam a se formar e traziam coreografias ensaiadas, durante o período de 1905 a 1915, ajudaram a cristalizar esse novo gênero musical batizado de frevo, termo esse que veio de uma derivação do verbo “ferver” (Severiano, 2008 pg.249).

A pesquisadora e folclorista Claudia Lima cita:

“... a agitação, efervescência e grande reboiço das multidões nas ruas, a pular e a saltar ao som das vibrantes marchas carnavalescas, invocavam a imagem da “**fervura**”. Ferver e fervura estavam associados à chaleira, sendo elementos presentes e corriqueiros na vida da população, especialmente das camadas mais pobres que tinham contato direto com a cozinha... chaleira, chaleirismo e chaleirar, ferver, fervura e frevar era uma tendência cultural daquela época, eram expressões das massas, das grandes aglomerações humanas, da multidão que habitava a cidade do Recife do final do século XIX e princípio do século XX. Os membros da elite e dos grupos letrados tinham a percepção de algo novo que crescia rapidamente e descontroladamente” (Lima, 2007, pg. 3).

Severiano (2008, pg. 249) conta que a música que se cristalizou entre os clubes de rua, estimulando a criação de passos característicos dessa dança popular, foi o frevo instrumental, denominado como “frevo-de-rua”, considerado por alguns puristas como o único e verdadeiro frevo, descendente direto do dobrado, da polca-marcha e do maxixe.

Na tradição de execução do frevo, encontramos orquestras formadas por pelo menos dez metais, e uma seção rítmica de percussão composta por caixas-surdas, taróis e pandeiros. Outra característica dos “frevos-de-rua”, pelo fato de ser instrumental, vem da ocorrência de que seus compositores costumavam ter uma boa noção de arranjo, por isso diziam que os temas já nasciam orquestrados (Severiano, 2008, pg. 250).

Diz o maestro e compositor brasileiro Guerra-Peixe (1914-1993), importante pesquisador da cultura musical pernambucana:

“... seu dinamismo (do frevo) rítmico, onde se nota a presença da síncope, não está na velocidade, mas na expressão melódica (tensão e afrouxamento) e na orquestração apropriada à melodia” (Guerra-Peixe apud Grove, 1994, pg.344).

Temos ainda a popularização do chamado “frevo-canção”, ou frevo com letra, que começou a se popularizar no início dos anos de 1920 devido à prática corrente na época de se cantar nos bailes de carnaval. Daí sua

proliferação também com a denominação de marchinhas (Severiano, 2008, pg. 250). Um dos mais antigos e conhecidos frevos é o *Marcha nº1 do Clube Vassourinhas* ou simplesmente *Vassourinhas* de Matias da Rocha (1864-1928).

Porém a época de ouro do chamado frevo-canção foi nos anos de 1930 a 1940, com Nelson Ferreira (1902-1976) e Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa 1904-1997), os principais nomes entre os compositores desse gênero da música popular brasileira. Suas canções eram motivo de disputa entre foliões do carnaval pernambucano. Nomes que se destacavam no cenário da música do Rio de Janeiro, principal centro musical do país na época, como Francisco Alves, Carlos Galhardo, Araci de Almeida, gravavam os maiores sucessos desses compositores (Severiano, 2008, pg. 251).

O frevo, apesar de ter seu início e desenvolvimento em Pernambuco, fez grande sucesso também no território baiano, onde, em 1951, o Clube Vassourinhas faz uma breve passagem por Salvador antes de se apresentar no Rio de Janeiro, que era seu destino, em um desfile pela cidade com uma fanfarra de sessenta e cinco músicos. Isso causou um grande impacto na população, e em dois artistas famosos do carnaval baiano - a dupla Dodô e Osmar, conhecidos pelo pioneirismo em sair as ruas sobre um carro (na época um calhambeque) para animar o carnaval, iniciando assim a tradição dos trios elétricos – que passaram a incluir frevos em seus repertórios. Com isso o frevo passa a fazer parte do gosto de vários compositores baianos, como Caetano Veloso e Moraes Moreira, que criaram diversas músicas desse gênero musical (Severiano, 2008, pg. 251).

Os pontos que foram explorados em *Roda dos Trinos*, com o intuito de trazer características desse gênero musical brasileiro, foram principalmente as figuras de tempo - ou uma determinada acentuação rítmica -, que por aparecerem com maior frequência, como um gesto musical peculiar do frevo, são capazes de representar e identificá-lo. Também a instrumentação acima citada, que normalmente encontramos nas formações de boa parte das peças de frevo, isto é, os instrumentos de sopros, responsáveis pela exposição

melódica, sobre uma base rítmica dos instrumentos de percussão, constitui uma legítima representação da música pernambucana durante esse processo de fusão idiomática.

Relacionamos abaixo alguns desses padrões rítmicos:

Ex1

Ex2

Ex3

Ex4

Ex. 11: Padrões rítmicos do frevo segundo Rocha (2007, pg. 70-71).

Outro fator relevante para a escolha desse gênero musical foi ele ter a sua origem ligada às bandas militares, nome que se popularizou no início do século XIX em referência às bandas que tinham funções militares, mantidas por instituições ou oficiais militares (Binder 2006, pg. 15), e que coincidentemente estão ligadas ao desenvolvimento da formação da banda sinfônica.

5.2 A banda sinfônica

O grupo sinfônico que leva o nome de banda sinfônica tem sua formação definida na virada do século XIX para o XX. Ela nasce nos anos de 1900 como uma evolução das bandas militares que passam a ter um repertório de escrita específica para esse conjunto, na sua maioria composto por sopros e percussão, mas que aos poucos passa a incluir algumas cordas, como o contrabaixo e o violoncelo.

Dentro de um processo de evolução e de aprimoramento técnico instrumental, a banda sinfônica já não é mais aquela banda presente nas festas religiosas, ou nos desfiles e paradas militares (Reily, 2009, p.27), mas passa a ser um corpo sinfônico plenamente estabelecido na sociedade atual.

“... formado por instrumentos de sopro e percussão que se diferencia das orquestras sinfônicas e das bandas tradicionais (civis ou militares) pela diversidade de sua formação instrumental e abrangência de repertório... no Brasil, a palavra banda é geralmente associada às formações militares, aos coretos das cidades do interior e, ainda, ao circo; mas apenas muito ocasionalmente a um corpo sinfônico estável, voltado para a música de concerto do mais alto nível de excelência como é o caso da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Assim, antes de qualquer coisa, a música que se entende destinada à essa formação parece restringir-se às marchas (festivas ou fúnebres), dobrados, fanfarras, hinos e excertos operísticos. Essas obras, entretanto, em que pese a nobreza de tratamento que possam eventualmente apresentar, sequer se aproximam das imensas possibilidades e potencialidades musicais desse agrupamento” (APBSESP, 2010).

As bandas militares tinham como objetivo, ainda nos anos de 1800, participar das cerimônias militares, em que o objetivo era principalmente de estímulo, mexendo com o espírito e o moral das tropas, mas aos poucos também de executar música em atividades sociais e recreativas. Nos eventos militares as formações eram chamadas de bandas marciais, e nos eventos sociais de bandas de música (Binder, 2006, pg. 16/18). Esse modelo de banda

seria uma extensão da Banda Real Da Marinha Portuguesa que viera junto com Dom João VI, quando este desembarcou no Brasil em 1808. Nessa época o que se via eram músicos autodidatas, que tinham pouca ou nenhuma organização para tocarem em conjunto, e em sua maioria com outras atividades paralelas consideradas suas reais profissões. A formação de bandas militares aqui no Brasil esbarrou na inclusão de músicos que tocassem instrumentos de sopro, devido ao procedimento de contratação dos mesmos, que eram considerados funcionários, e não militares. Tal problema se estendeu até um período posterior à independência, com uma atuação merecedora de uma atenção maior por parte das autoridades (Tinhorão, 1998, pg. 177/178).

Alguns escritores comentam que essa prática de bandas composta por instrumentos de sopro aqui no Brasil, remonta ao século XVII :

“Gilberto Freire faz referência a um mestre de banda francês, contratado por um fazendeiro, no interior da Bahia, para ensinar música aos escravos e formar uma banda, em pleno século XVII. No século XVIII os senhores mais ricos e as autoridades das províncias mais prósperas mantinham grupos de músicos de sopros e percussão... no século XIX, evoluíram para as bandas de Barbeiros” (Tacuchian, 2009, pg. 15).

Sobre as bandas de Barbeiros, Tinhorão cita:

“Durante o século XVIII surgia o “músico barbeiro” que era normalmente o negro livre que exercia uma atividade profissional liberal. Devido ao tempo livre, entre um corte de cabelo ou o aparar de uma barba, o barbeiro tinha tempo livre para se dedicar a outra atividade profissional. No caso muitos se dedicavam à música. Eles foram muito importantes na difusão musical popular a partir desse século” (Tinhorão, 1998, pg. 157/158).

Porém, após a formação das bandas da guarda nacional passa a existir um perfil musical mais conciso e organizado. Em seu repertório encontram-se hinos, marchas e dobrados. Isso contribuiu em muito para a valorização da profissão de músico, inclusive pelas disputas em concursos entre as bandas militares. Através desse reconhecimento centenas de músicos tiveram condições de viver de seus talentos e habilidades tocando nos coretos ou

festas cívicas, com formações que se assemelhavam as bandas da elite militar. Os próprios civis imitavam tais formações tocando em bailes e também em coretos de praças. No início do século XX começamos a ter as primeiras gravações de bandas em disco, pela Casa Edson¹⁶ (Tinhorão, 1998, pg. 180).

Essas bandas militares, e que se transformariam em bandas de música, foram, pelo menos no Recife, as responsáveis pela difusão do ritmo denominado frevo, e que se tornaria um estilo atrelado não só a cidade de Recife, mas até a todo o estado de Pernambuco como uma marca cultural desse lugar.

No Rio de Janeiro, a proximidade entre as bandas militares e a música popular se deu principalmente nos desfiles de carnaval, que traziam em suas apresentações a adição dos carros alegóricos, iniciativa do escritor José de Alencar (Tinhorão, 1998, pg. 181-182), como algo que alegrasse mais a classe média fluminense.

Com a necessidade de alegrar a população, que só ouvia música instrumental com o repertório de dobrados e marchas militares, aos domingos nos coretos, passaram as bandas marciais a incluir nos seus repertórios músicas mais populares como valsas, polcas, e mazurcas.

Tinhorão faz o seguinte comentário a respeito da decorrente mistura entre bandas militares com a música popular:

“Nada havia mesmo a estranhar nesse progressivo envolvimento das bandas marciais com a música popular uma vez que, na década de 1880, a própria origem predominantemente urbana dos militares, em geral, levava-os a desejar a participação no Carnaval [...] encontravam (alunos da escola militar vindos da classe média) nos desfiles carnavalescos a oportunidade ideal para manifestar, através dos “carros de crítica”, o seu pensamento político de oposição” (Tinhorão, 1998, pg. 183).

¹⁶ A Casa Edison foi fundada por Frederico Figner em 1900 na Rua do Ouvidor, 116, na qual apresentava o fonógrafo, inventado por Thomas Edison, como uma atração em si (Napolitano, 2007, pg. 14-16).

Na Europa, a época de ouro para as bandas se dá na metade do século XIX, devido a um extraordinário desenvolvimento dos instrumentos de sopro, tanto dos antigos como também dos novos. Isso se deu entre os anos de 1820 a 1825, e fez gerar um crescimento na instrumentação e conseqüentemente no tamanho das bandas militares (Giardini, 2005, pg. 66).

Na Áustria, músicos civis foram contratados para tocarem junto com os soldados regulares, o que fez crescer certa preocupação de que essas bandas se desenvolvessem mais musicalmente do que no exercício de suas funções militares (Giardini, 2005, pg. 69).

Em 1896, acontece no Brasil o auge dos grupos de corporações fardadas, que também animavam os bailes de carnaval, e tem em um grupo específico a sua melhor representatividade: a banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Era ali o principal centro formador de músicos profissionais na capital do país. Essa organização se deve ao músico e compositor de choro Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) que teve a incumbência de criar para o Corpo de Bombeiros uma banda que fizesse frente às bandas do exército, dos fuzileiros, do Corpo de Marinheiros, da Guarda Nacional, do Corpo Policial, do Batalhão Municipal, do Corpo Militar da Polícia e da Escola Militar Praia Vermelha. O Rio de Janeiro possuía na época o maior número de bandas do momento (Giardini, 2005, pg. 184). Tacuchian (2009, pg. 19) enfatiza esse crescente número de bandas militares: “... desde 1802, já era obrigatória a função de uma banda de música em todo o regimento de infantaria”.

Tal corporação, do Corpo de Bombeiros, é lembrada por ser a única que ao executar as primeiras gravações desse gênero, no início do século XX, conseguiu registrar um repertório original para a formação de banda. Normalmente tudo o que se ouvia de popular eram as peças para piano orquestradas sem nenhuma técnica para essa formação de banda (Duprat, 2009, pg.34-35).

Na Europa, até o seu estabelecimento como banda sinfônica, temos um percurso que se dá através das bandas marciais, que eram compostas por metais e percussão, também conhecida por *Brass Band*, e que se transforma nas bandas musicais, já com a inclusão de saxofones e de instrumentos da família das madeiras como flautas e clarinetes, assumindo inclusive a função de condutores das melodias principais, até chegarmos à instrumentação atual que conta com a adição de oboé, fagote, corne-inglês, clarinete baixo, trompas, piano, marimba e toda a família de instrumentos de percussão.

A seguir é acrescentado também o contrabaixo acústico, considerado de grande importância para o balanceamento dos harmônicos dos instrumentos de sopro (Giardini 2005, pg.89). Em alguns países como a Holanda, Suíça e Argentina, passou-se a inserir também o violoncelo (idem, pg. 89).

Com sua grande difusão dentro dos Estados Unidos, onde é obrigatória, como política educacional, a criação desses grupos nas escolas de ensino regular, fez desenvolver um grande repertório escrito especialmente para a formação de banda sinfônica. Compositores norte americanos, tais como Robert Russell Bennett (1894-1981), Morton Gould (1913-1996), Gunther Schuller (1925), Karel Husa (1921), Alfred Reed (1921-2005), Johan de Meij (1953), William Schuman (1910-1992), Michael Colgrass (1932), e importantes nomes da composição do século XX como Paul Hindemith (1895-1963), Sergei Prokofiev (1891-1953), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Arnold Schoenberg (1874-1951), Gustav Holst (1874-1934), Darius Milhaud (1892-1974), fizeram trabalhos específicos para esse grupo sinfônico.

6- Análise estrutural de *Roda dos Trinos*

Como ponto de partida para a análise da peça objeto dessa dissertação, podemos desenvolver o processo de construção dos elementos que serviram de material para a constituição de um eixo de simetria, utilizado no desenvolvimento estrutural melódico e harmônico de *Roda dos Trinos*.

Independente da idéia de explorar o território do sistema tonal, com suas regras de movimentação cadencial e o estabelecimento de um campo harmônico tradicional, fazendo, porém uma menção a esse referencial, mencionamos anteriormente que escolhemos o conjunto de três sons fundamental do sistema tonal, que é a tríade maior C, E e G, não por coincidência, mas justamente pela sua relevância dentro do contexto do universo da música ocidental, para servir, porém, como matéria prima de base para a construção de três arquétipos triádicos não tonais que foram explorados no decorrer de todo o processo composicional.

Sobre essas notas C, E e G foram acrescentadas mais duas notas com os seguintes intervalos: quarta aumentada e sétima maior.

The image contains two musical staves. The top staff is in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of five measures. The first four measures contain whole notes: C4, E4, G4, and F#4. The fifth measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. Above this chord is a bracket labeled '{7M}' and '4#'. The bottom staff is also in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of five measures. The first measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. The second measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. The third measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. The fourth measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. The fifth measure contains a whole note chord consisting of C#4, E#4, and G#4. Above the second, third, and fourth measures is the text 'escala derivada dos arquétipos'. Above the fifth measure is the text 'Nova tríade'.

Ex. 12: Tríade maior de onde se iniciou o desenvolvimento do material que compõe a estrutura em *Roda dos Trinos*.

Ao seqüenciarmos as notas dessas novas tríades encontramos uma escala de oito sons, e que será considerada como a escala de origem desse

trabalho. Ao observarmos essa sequência de notas, vemos a possibilidade de retirar dessa escala octatônica mais um arquétipo simétrico igual aos três primeiros, porém, agora construído sobre a nota Db.

Com esses quatro acordes foram produzidas algumas formações derivadas das sobreposições entre essas tríades e resultando em uma quantidade maior e, pode-se dizer que em uma qualidade melhor de alguns aglomerados sonoros, o que proporcionou um aumento significativo entre as escolhas do material para ser empregado durante o processo de criação.

Como uma forma simplificada para se referir a essas tríades, resolvemos dar o nome a cada uma delas de acordo com a sua fundamental, respeitando o padrão simétrico do aparecimento das notas nos intervalos de quarta aumentada e sétima maior acima dessa fundamental.

sobreposição de tríades

Ex. 13: Arquétipos harmônicos que foram utilizados em *Roda dos Trinos*.

Procurando novas possibilidades de aumentar a gama de material a ser explorado nesse processo composicional, fomos buscar formações de tétrades derivadas das sobreposições de terças, como no padrão de construção de um campo harmônico tonal, sem que com isso estivéssemos em busca de soluções tonais para a concepção do trabalho, mas ainda com a intenção de estabelecer um leque ainda maior de opções de escolhas dos elementos e dos caminhos a serem seguidos na concepção da peça.

grupo de tétrades

Em7M F#7 Gdim G7M(5+) B7M B7M(5+)

Cm7 Cm7M C7 C7M C#m7(5b) Ebm7 Eb7

Ex. 14: Tétrades obtidas com o mesmo processo de montagem de um campo harmônico tonal, ou seja, através da sobreposição de terças.

Com a obtenção desse material pré-composicional, o passo seguinte foi fazer a transposição pelas doze notas da escala cromática, de todos os elementos concebidos nesse processo, para daí então pensarmos em começar a criação da peça.

Ex. 15: A escala inicial foi montada começando pela nota E, portanto as transposições seguiram o mesmo padrão.

Apesar de que esse material tenha sido pensado sem base em nenhuma outra referência musical, verificou-se mais tarde de que não se trata de algo inédito, já que observamos a tríade composta por intervalos de quarta aumentada e sétima maior em peças de Webern compostas no início do processo de desenvolvimento da técnica de composição pós-tonal:

“Presente também fortemente nas obras de Schoenberg e Berg (assim como também nas de outros compositores, tais como Bartók ou Debussy), o primeiro arquétipo constitui-se pela sobreposição de uma quarta aumentada (trítono) e uma quarta justa...” (Menezes, 2002, pg. 115).

Esse fato não muda em nada os rumos do projeto, pelo contrário, somente contribui para a observação do início da utilização de procedimentos

pós-tonais, que servirão para reforçar a idéia de fusão entre diferentes territórios.

Já se estabelece aqui uma das transições territoriais entre um material característico do sistema tonal – a tríade perfeita maior de C – com um material também muito explorado e que veio a ser chamado de tríade atonal. Em Webern encontramos diversas vezes o uso desse artifício em suas peças como comenta Menezes: “Tal acorde de três notas institui-se enquanto acorde arquetípico weberniano por sua exacerbada presença na grande maioria das obras de Webern...” (2002, pg. 115).

Outro traço dessa vontade de criar uma permutação idiomática, foi juntar a essas novas tríades, tétrades e escalas, algo da música popular como, por exemplo, o ritmo, que é tão forte na representação principalmente da música popular, e principalmente a do Brasil, onde encontramos uma extensa variedade. A escolha foi utilizar o frevo como material inspirador para a argumentação rítmica da peça. Essa dança popular que teve grande difusão no nordeste brasileiro, mais especificamente no estado de Pernambuco, serviu para a construção dos motivos empregados em grande parte dos solos e melodias da peça.

6.1- Confeção do material harmônico e suas aplicações

A peça tem na sua introdução a afirmação entre as notas C e F# nos instrumentos graves, apresentando já no início o trítone que encontramos dentro do arquétipo que serve de base de sustentação para o que vai ser desenvolvido. Nos instrumentos de registro médio e agudos aparece uma primeira exposição das resultantes de tétrades retiradas da escala inicial, criando uma polarização entre o acorde de Cm(7M) ¹⁷ e o acorde de F#7(#11), criando em certa medida uma preparação para C. Esse tipo de procedimento

¹⁷ Utilizaremos um sistema de cifragem para os grupos de quatro sons: assim como foi dito acima, daremos os nomes das tríades de acordo com a sua fundamental.

no qual é criado um caminho para que se escute o acorde de C como um acorde de resolução, assim como no sistema tonal, será por diversas vezes utilizado no decorrer do incremento composicional. Podemos observar, já na continuação a partir do compasso 7 que enquanto nos registros graves temos a sequência de notas C, F#, C#, C, porém de uma forma mais alargada do que será ouvido mais tarde como o tema principal da peça. Vemos também nos metais arquetipos de quatro notas também retiradas da escala de origem, funcionando como força de atração para o acorde de Cm(7M).

Na anacruse do compasso 15 o trombone aparece com a nota C e logo é reforçado pelas cordas, dando início a uma nova parte na peça, porém ainda apresentando o material básico que será trabalhado ao longo da composição. Isso nos dá a impressão de que temos uma introdução dividida em duas partes: a primeira mais lenta, de quatorze compassos, e a segunda, mais longa, porém com a finalidade de nos conduzir, num acelerando de andamento, ao tema principal.

Nessa segunda parte, a tríade inicial de C é exposta com notas de curta duração espalhadas pela gama de instrumentos da banda sinfônica, com o intuito de, aos poucos, criar um adensamento da massa sonora, junto com o acelerando de andamento que está ocorrendo.

No compasso 27 existe uma mudança no tempo que passa de binário para quaternário, trazendo uma figura de semínima pontuada em alguns instrumentos, que vão aos poucos criar um contraponto entre a tríade da escala original e da transposição T11, compondo uma instabilidade harmônica e rítmica que acaba formando uma nova ambientação musical. Como permanece o acelerando rítmico até o compasso 39, onde se consagra o andamento central da peça que é de semínima igual a 163, mas sem ainda chegarmos ao tema principal, podemos considerar que estamos ainda na segunda parte da introdução.

O adensamento da textura é contínuo e um novo conjunto de intervenções se inicia, primeiramente no compasso 45 com o *glockenspiel* junto com os violoncelos reforçando em oitavas uma melodia descendente com as notas C, F#, C, e C, F#, C, B. No comp. 51 soma-se aos acontecimentos um

contraponto composto do material de O¹⁸ e T11, com uma figuração rítmica de três semicolcheias que “rasgam” as semínimas pontuadas, em diferentes formações instrumentais, e que serão comentadas mais adiante. E no comp. 59 nos registros graves, surge uma melodia de rítmica mais alargada, fazendo menção ao movimento melódico criado nos metais, mais precisamente nos trompetes, na introdução da peça. Esse motivo descendente, que tem na primeira aparição as notas E, Eb, C, B, é transposto duas vezes na seqüência quinta abaixo e quarta abaixo, e mais uma vez aparece no encerramento dessa seção, como na primeira intervenção.

A percussão tem, durante essa segunda introdução, uma composição rítmica própria, que reforça esse adensamento de textura com a soma de intervenções de curta duração, como pequenos efeitos sonoros, e que em uma primeira audição faz parecer construída de forma aleatória, o que não é o caso. Aos poucos vai se constituindo uma correspondência entre *wood block*, triângulo, caixa, pratos e o bumbo, com figurações rítmicas diferentes e intervenções que seguem uma métrica também diferente para cada instrumento. Porém, aos poucos, e principalmente com a aceleração do andamento, passa a existir uma malha de sons percussivos que somados aos instrumentos de altura definida formam um grande adensamento sonoro.

No compasso 72 ainda estamos no fim da introdução, porém, a entrada do pandeiro com a incumbência de manter uma condução rítmica (levada) de frevo, é o elemento de transição para o aparecimento do tema principal que acontece no compasso 77. Agora com o ritmo binário e não mais quaternário, são inseridas a caixa e o bumbo para reforçar a malha sonora, que tem como objetivo a sustentação dos acontecimentos melódicos ou harmônicos dos demais instrumentos. Este é um procedimento característico da música popular, onde temos, por exemplo, em um quarteto (formação tipicamente popular com bateria, contrabaixo, piano e voz), a bateria e o contrabaixo mantendo um *groove*, para que tanto o piano como a voz possam ter maior liberdade de interpretação.

¹⁸ “O” no caso se refere ao material de origem.

A primeira exposição do que denominamos como sendo o tema principal acontece na forma que constrói um caminho melódico em que se evidencia a nota Eb, realçada através da seqüência das notas Eb, C#, E, Eb, dos primeiros doze compassos dessa seção:

Ex. 16: O acorde Cm torna-se o acorde central da peça (*Roda dos Trinos*, comp. 77).

Quando nos referirmos ao tema principal não estaremos nos referindo a uma melodia, mas sim aos compostos harmônicos. Por esse motivo quando falarmos de uma formação instrumental qualquer que esteja conduzindo o tema, está claro que as notas desses arquétipos harmônicos estão distribuídas para os instrumentos em questão, e que se for necessário destacar alguma nota ou instrumento no meio desses complexos, isso será salientado.

Essa seqüência de notas, na verdade uma melodia, faz parte de um agrupamento de cinco notas (arquétipos) que também compõem o que chamamos de tema principal, na seguinte ordem:

Cm, F#, C#m, Cm

F#, G°, C#m, Cm

F#, C#m, Cm

Além então da nota Eb, o acorde de dó menor também passa a ser um ponto de referência, como um centro tonal, ou melhor, um centro polarizado.

Essa exposição tem, no seu total, vinte e oito compassos. No décimo sétimo (compasso 93), a melodia faz um movimento cromático entre sol bemol e sol natural, até encontrar a nota mi, que afirmará o retorno à nota mi bemol. E finaliza como a primeira parte. Os agrupamentos agora são sobre as seguintes fundamentais:

Ebm, Eb, Em

Em, C#m, Cm

F#, C#m, Cm

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of six measures each. The first system shows a sequence of chords: Ebm9, Eb9, Eb9, Em(maj9), Em(maj9), and C#m9(b5). The second system shows: C#m9(b5), C#m9(b5), Cm(maj9), F#9, C#m9(b5), and Cm(maj9). The right hand plays a melodic line that starts on Eb and moves chromatically up to E. The left hand plays a bass line that starts on Eb and moves chromatically up to E.

Ex. 17: Transposição do tema principal feito primeiramente em Cm para Ebm, ou uma terça menor acima (Roda dos Trinos, comp. 125).

Toda essa seção é feita nos metais - trompetes e trombones - com um reforço nos graves dos contrabaixos, com pequenas intervenções das trompas e violoncelos nos momentos mais longos de pausa.

Na segunda exposição do tema a tuba é acrescentada à seção de metais, porém, novas melodias no contracanto, agora com clarinetes, saxofones e flautas adicionados. A intenção é, aos poucos, ir modificando a sonoridade, criando um diálogo novo entre os instrumentos que não estão na melodia principal e que é apresentada três vezes.

Na terceira exposição do tema (compasso 141), a idéia é apresentar os acordes que compõem a melodia com um dobramento de quase todos os sopros da banda sinfônica, incluindo o piano, marimba, e violoncelos, e deixando de fora somente o saxofone barítono, tuba, trombone baixo, e contrabaixos, que aparecem criando um efeito pedal, primeiramente na nota G, nos doze compassos iniciais dessa nova exposição, depois na nota B durante oito compassos e finalizando com a volta a nota G.

Sem que se tenha mudado os acordes iniciais, o efeito das notas em pedal muda a sonoridade desses agrupamentos sonoros e a direção auditiva, criando assim um novo ambiente musical.

Essas três exposições se encerram no compasso 172, de maneira sutil, com um ataque de triângulo e bumbo, que funciona não como uma finalização, mas como uma tomada de fôlego para o início da seção de solos.

O primeiro solo é do piano no compasso 173. Sem que exista uma quebra do material harmônico, e dando continuidade rítmica ao material apresentado, o piano tem nos seus graves um pedal sincopado na nota sol junto com a manutenção das notas D e F#. Os motivos rítmicos na mão direita foram construídos em blocos sobre as tríades iniciais C, E, G, Db, oscilando entre a posição fundamental e suas inversões, com pequenas trocas entre as oitavas. No comp. 189 com a mudança do pedal para a nota B e as notas sustentadas G e F#, a mão direita tem agora seus movimentos de forma melódica, e o solo se divide em dezesseis compassos com o pedal em G e dezesseis em B. Em um segundo plano, todo esse trecho é apoiado por uma textura nos sopros que vão surgindo, cada um em um momento diferente, como pequenas pinceladas sobre a escala do solo. Saem de cena as cordas e a percussão, no intuito de sobrepujar o piano, cria mais uma nova ambientação sonora.

Um novo solo é assinalado à marimba no comp. 205, e tem a duração de dezesseis compassos. A melodia arquiteta uma mescla da seqüência das tríades iniciais combinadas com formações de tríades maiores, porém, todas

retiradas do mesmo material de origem. Ela tem como *background* alguns sopros e as cordas sustentando as mesmas tríades em quatro formações diferentes, enquanto outra seção de sopros intervém com pequenos ataques que realçam o segundo tempo de dois em dois compassos. A percussão volta, mas com ataques de curta duração e intervenções espaçadas, e o piano arpeja sobreposições dos arquétipos sonoros oriundos da primeira escala.

No comp. 221 a textura se torna rarefeita, porém, mais cadenciada por causa da divisão rítmica do *wood block*. Um *background* de notas longas nas trompas, fagote e clarone, contrastam com o solo dos clarinetes e trompetes, que introduz uma melodia que traz como novo elemento certos movimentos cromáticos.

Essa primeira parte de solos se encerra no comp. 237 com a menção da primeira parte do tema, mais precisamente dos quatro primeiros compassos, e finaliza sustentando o último acorde de Cm, com o piano, violoncelos e marimba arpejando as notas do acorde como uma espécie de ressonância do mesmo. A percussão ajuda nesse efeito com pequenos rulos.

No comp. 251 uma nova seção de solos, agora com *euphonium*, trombone e trompete, com o material de T2¹⁹. A melodia, com três frases, é concebida sob a idéia de ampliação motívica, partindo sempre do mesmo ponto, mas com finalizações de métricas diferentes. Um ambiente menos denso em sua sonoridade é criado apenas com pequenas intervenções das percussões.

Quando a melodia em crescendo chega ao comp. 266, a caixa reforça a menção da segunda parte do tema em mais quatro compassos, porém agora, em T7 – Gm, G, G, Abm . Novamente esse evento se encerra com as suas notas suspensas, em que piano, marimba, violoncelo e percussão dão a idéia de ressoar o acorde de Abm.

¹⁹ Usaremos a letra T em substituição à palavra transposição, para nos referirmos ao material, harmônico e melódico, que foi utilizado em determinados trechos de *Roda dos Trinos*.

Esse acontecimento prepara o novo solo do fagote, clarinete e corne-ínglês (compasso 282), também com a intervenção da percussão de forma econômica. A melodia ainda está em T2, e desenvolvida em vinte compassos que caminham para a última menção do tema, agora em T4 – B, Fm, Em -, e mantendo o padrão de deixar as últimas notas ressoarem alguns compassos.

A próxima seção, no comp. 312, é de improvisação. A percussão molda um novo ambiente, porém não ditando necessariamente a idéia para o desenvolvimento do improviso da família dos saxofones. A percussão funciona como um *background* para a improvisação.

A princípio essa seção vai até o compasso 344, já que se pode aumentar a duração dos solos, ficando essa decisão a critério do maestro.

No comp. 345 a intenção é preparar um novo trecho de solos. A melodia em dinâmica crescente, inicialmente no fagote e *euphonium*, logo se expande para trombone baixo, trombone tenor, clarone e corne-ínglês, e em contraponto a esses instrumentos (compasso 351) aparecem os saxofones.

Uma nova seção começa no comp. 365 com um solo de *piccolo* e flautas dialogando na forma de um “desafio” com os trombones. Nesse trecho existe uma permutação dos modos, pois a primeira parte de treze compassos e meio é construída sobre um pedal em B, com os modos de T11, T8, T4 e T1. A segunda parte, de onze compassos e meio, está sobre um pedal em Eb, e nos modos de T11, T4 e T3. Os próximos doze compassos formam a terceira parte, com um pedal em A, e nos modos de T11, T8, T3, T9 e T10. E encerrando esse diálogo, a quarta parte de quinze compassos, sobre um pedal de F#, utiliza os modos de T11, T8, T3 e T5.

Os solos desse trecho foram montados na forma de melodias acompanhadas por piano, tuba, violoncelos e contrabaixos. E o pensamento para a escolha da utilização desses modos tem como ponto de partida a téttrade de B maior com a sétima menor, que encontramos na seqüência das notas graves, isto é, nas notas pedal.

Uma mudança no andamento de semínima 163 para semínima 40 marca o início de uma nova parte no compasso 417. Nessa seção a proposta é expor diferentes grupos de instrumentos divididos pelas regiões em que melhor atuam, seja ela grave, média ou aguda, criando uma textura com diferentes arquétipos constituídos por quatro notas, de acordo com as transposições já comentadas anteriormente.

Esses grupos se formam de maneira gradual. Os instrumentos surgem de forma pontual, e sustentam as notas com uma dinâmica *fp* para que haja uma perfeita fusão entre os diferentes timbres, e para que possam ser ouvidos com certa independência um do outro. Em uma estrutura rarefeita, um certo grupo de instrumentos começa a se destacar, e ao longo dos compassos seguintes a textura vai se adensando para novamente se rarefazer, enquanto inicia o aparecimento de um novo grupo. Ao mesmo tempo ocorre um controle gradual dos registros de alturas, pois prevalecem inicialmente os instrumentos da região mais grave para paulatinamente as alturas caminharem para o agudo e em seguida retornarem ao registro grave.

Podemos através de uma analogia visual entender melhor esse momento: esses grupos funcionam como paisagens de uma região qualquer, possivelmente vistas da janela de um automóvel; na medida em que vamos avançando, pequenas alterações, quase que imperceptíveis, vão juntando à paisagem anterior e formando um novo cenário, apesar de sabermos que se trata do mesmo local. Se por algum instante nos distrairmos na memória ficará somente uma lembrança totalizada, e não dos detalhes.

Cabe aqui dizer que essa macro-textura que se constituiu pela sobreposição de várias micro-texturas, foi inspirada na peça *Atmosphères* de Ligeti. A observação de como Ligeti compõe um tecido sonoro através de pequenas linhas melódicas, micropolifonias, que se estendem e se fundem em uma organização móvel, serviu de incentivo para criar um ambiente de textura metamórfica com base nos encontros e desencontros tímbricos das seções instrumentais.

“O método utilizado por Ligeti no entretecimento de linhas horizontais individuais em uma trama sonora mais complexa é, exatamente, a micropolifonia. Em *Atmosphères*, por exemplo, Ligeti trabalha com as flutuações internas dos coloridos das massas sonoras por meio da precisão na combinação das 88 partes individuais, inclusive com uma técnica de *divisi* das cordas muito elaborada”. (Zuben, 2005, pg. 135).

A estrutura dessa seção é erguida com a inserção de arquétipos construídos com intervalos de terça menor, quarta justa e segunda menor. As notas que aparecem nesse arquétipo são as fundamentais dos complexos triádicos do material de origem, e se desdobram nessa seção por meio das transposições.

Essa seção parte da região grave e utiliza contrabaixos, violoncelos, tuba, fagote e clarone, com as notas da formação original E, G, C, Db. Na seqüência aparecem trompas, trombones e saxofone barítono em T2 - F#, A, D, Eb. Em seguida o grupo é formado com saxofones tenor e alto, mais o *euphonium*, em T4 - G#, B, E, F. O próximo arquétipo está em T6 – Bb, Db, Gb, G - soando nos trompetes e *corne-ingles*. O último grupo é composto por oboé, clarinetes, flautas e *piccolo* em T7 – B, D, G, Ab - alcançando a região mais aguda da banda sinfônica.

A continuidade promove a volta dessa região aguda para o grave, retornando em um movimento exatamente inverso à subida. A textura dessa parte é formada então pelas várias pequenas texturas desses grupos instrumentais, que são concebidas de acordo com as combinações tímbricas em suas regiões particulares.

Mas o timbre não é o único material na arquitetura dessas texturas, pois temos também uma rítmica individualizada que contribui para que cada nota seja percebida de maneira singular, antes de se fundir ao grupo.

A dissolução desse evento acontece no compasso 473 onde ao mesmo tempo em que último grupo se dilui, o trombone dá o ponto de partida para a nova seção, que será como que uma ponte para se alcançar novamente o tema principal.

A melodia executada pelo trombone vem do tema principal com as notas Eb, Db, E e novamente Eb. Essas quatro notas com os intervalos de segunda maior, segunda aumentada - ou enarmonicamente terça menor - e segunda menor, passam a ser um motivo a ser desenvolvido, podendo as estruturas de suas células rítmicas serem alargadas ou diminuídas, uma em relação à outra, explorando em cada instrumento uma transposição diferente. Constitui-se assim um elo comum para a recapitulação do tema principal, porém sem que determinemos de imediato qual a altura a ser alcançada. Além disso, existe um acelerando para a recuperação também do andamento de semínima 163, como no início.

No comp. 498 retomamos o tema apresentado integralmente, uma única vez, mais com um *tutti*. No compasso 526 com a entrada da tuba, e das cordas, estabelece-se um pedal com as notas dos arquétipos que deram origem a todo o material que foi desenvolvido ao longo da peça. É o início da *coda* que terá em seus setenta compassos a apresentação dos acordes que compõem o tema principal, com defasagens rítmicas, criando assim uma proposital instabilidade para quem ouve.

Com a intervenção de mais um acontecimento durante a *coda*, com o *euphonium* e as trompas trazendo as tríades que partem do arquétipo triádico sobre Eb, e sobem cromaticamente até chegar à nota C, somos levados ao acorde final que é composto com as notas C, Eb, F# e B. Nesse encerramento temos tanto o grupo das três notas – a tríade atonal - C, F# e B, como também uma menção parcial a um acorde de Cm(b5) que através do processo de repetição se manteve como o acorde principal da peça.

6.2- Resultantes tímbricas

As escolhas entre as diversas organizações instrumentais que se encontram na peça não foram decididas baseadas unicamente nas sugestões

encontradas nos manuais de orquestração, mas sim fruto da reflexão entre as literaturas existentes sobre esse assunto, a fim de explorar combinações tímbricas, onde os resultados colaborassem na constituição dos diferentes ambientes sonoros que compõem a estrutura formal dessa peça. As definições procuraram alicerçar a dinâmica que se buscava no momento, através de um colorido orquestral exclusivo para cada parte. O uso do timbre para a constituição formal é um procedimento que se consolida na música do século XX. Nos inspiramos aqui nas palavras de Pierre Boulez (2008, pg. 330) sobre a obra de Anton Webern: "... uma escrita contrapontístico-instrumental em que cada timbre desenha um caractere estrutural da obra".

A introdução com três grupos distintos que formam o *tutti* da banda sinfônica traz um misto de cores em seu interior. O primeiro é formado pelas flautas, oboé e corne-inglês, em um trilo agudo sobre uma camada de sons mais graves, sustentados por saxofones, trombones, contrabaixo, fagote, clarone e a mão esquerda do piano. O segundo, com um pequeno deslocamento rítmico, têm clarinetes, trompas e a marimba. Um pouco mais à frente, o terceiro, com os trompetes, violoncelos, a mão direita do piano, saxofone tenor e *glockenspiel*, forma uma grande massa sonora projetando o arquétipo a ser trabalhado no decorrer da peça.

No compasso 13, todos se encontram e finalizam esse primeiro trecho. A percussão está presente com os pratos em rulos e reforça o grupo que mantém o trilo agudo. O triângulo conversa com o terceiro agrupamento instrumental.

Dessa massa surge o trombone, dando início ao próximo acontecimento, que é marcado por notas espaçadas, como se fossem pinceladas de diversas cores, de maneira pontilhística²⁰, que caminham em um acelerando e vão aos poucos se aproximando e juntando seus timbres produzindo novas texturas. Uma intervenção dos contrabaixos em *pizzicato*, junto à primeira nota do

²⁰ Apropriação de um termo utilizado nas artes plásticas durante o período impressionista para especificar procedimentos de composição serial, observados nas obras de Webern e Boulez: "... tais precedentes para o que foi mais tarde denominado de pontilhismo" (Griffiths, 1980, pg. 115).

trombone, marca a sua entrada de maneira incisiva, apesar da dinâmica fraca. A percussão aparece em um grupo formado por pandeiro - com rulos e ênfase para soar mais as platinelas²¹ -, *wood block*, triângulo, pratos e o bumbo.

Quando o pulso muda de binário para quaternário, continua o acelerando e a soma de timbres, porém, a nota Dó é projetada para fora da massa que vem crescendo, por alguns instrumentos de rítmica mais contínua. Primeiramente são os trompetes, depois os saxofones tenores, trombones, juntos com trombone baixo e tuba, no comp. 39, já com o andamento estabelecido em semínima 163, quando a seguir as flautas iniciam a nova parte, mantendo a mesma figura que contém três semicolcheias e tirando a atenção do tempo forte da música.

Nessa seção encerram-se as “pinceladas”, havendo a composição de uma nova textura, no procedimento de *Klangfarbenmelodien*, ou melodia de timbres na qual os instrumentos realizam a mesma célula rítmica, mas deslocadas por tempos diferentes, e tendo um acento forte em seu ataque, porém, permanecendo a dinâmica em piano na continuação. Isso faz com que, apesar da somatória dos timbres, exista também um efeito claro e audível de contraponto. Esse ambiente é formado com a adição gradual dos instrumentos, com a direção da região aguda para a região grave.

Após alguns compassos esse evento se estabelece em uma grande malha sonora. Esse processo de estratificação é um procedimento encontrado também nas composições de Ligeti:

“Se trata da separação de níveis substancialmente diferentes, de um modo facilmente perceptível, como por exemplo, por uma grande diversidade de ritmos, durações, registros, timbres, etc. Para que os estratos possam se distinguir, devem supostamente como tal, mas é preciso que possuam uma coerência interna (critério de identidade: unidade em cada estrato)”. (Martín 2001, pg. 8).

²¹ Platinelas, soalhas ou guizos são os nomes dados as esferas de metal presas ao pequeno tambor em suas laterais, que é conhecido pelo nome de pandeiro. (Grove, 1994 , pg. 697)

Encontramos então algumas junções instrumentais que personalizam novos gestos em contraponto a esse acontecimento. O primeiro grupo tem uma movimentação descendente e é caracterizado pela somatória dos timbres agudos formada por marimba, piano e *glockenspiel*, porém junto com o violoncelo que dá uma sustentação grave aos três. O segundo grupo tem um gestual rápido com a rítmica de semicolcheias, e explora a abertura intervalar e timbrística, começando com o uníssono entre as trompas, passando para o intervalo de uma oitava com o trombone baixo e o trompete, e em seguida com uma abertura de três oitavas entre trombone tenor e *piccolo*.

O terceiro grupo se destaca por ser composto por timbres graves e médio-graves, com contrabaixo, trombone, piano (mão esquerda), saxofone tenor, clarone, trompete e corne-inglês. Em uma rítmica mais espaçada, as frases desse grupo ocupam quatro compassos, e se encaminham do agudo para o grave.

Assim como se fossem tintas lançadas sobre uma superfície, na intenção de se obter um resultado singular com a fusão das cores, essa sobreposição de eventos vai se constituindo em uma “tela” que não se encontra presa a nenhuma moldura, pois se trata de uma textura flutuante que se remexe, mostrando a cada plano uma resultante tímbrica diferente a partir da repetição dos gestos, e que se movimenta no intuito de alcançar a primeira aparição do tema principal.

O compositor Silvio Ferraz faz um comentário sobre o seu procedimento composicional baseado em simultaneidades texturais:

“Nesta forma de pensamento o foco é o fluxo sonoro e não é necessário pensar-se em relações de alturas. Relações de alturas são apenas para garantir que os sons restarão em um lugar ou outro, que tecerão uma ou outra família, e não interessa como as famílias se montam, mas a própria vida destas famílias sonoras, onde as notas são apenas guias, não menos complexas, de um mapa mais complexo” (Ferraz, 2007, pg.114).

O trecho se encerra com um efeito comumente chamado de “pirâmide” (compasso 73), que se trata da montagem de um bloco sonoro através da sobreposição de instrumentos que são inseridos um após o outro. O objetivo é fazer perceber a soma gradual de sons e timbres.

Surge desse evento sonoro primeiramente o pandeiro, seguido pela caixa e o bumbo, com uma intensidade crescente e trazendo já a condução do frevo que servirá de base para o desenvolvimento instrumental da peça.

No compasso 77 é apresentado pela primeira vez o tema principal com a formação dos metais - trompetes e trombones -, como uma alusão as formações populares tradicionais que interpretam o frevo nas ruas de Recife. Segundo Severiano (2008, pg. 249): “... atrás da “onda” (corrente humana constituída por centenas de passistas, que seguia os cortejos) vinha a orquestra, chamada de fanfarra, pela força predominante dos metais”.

Temos também, como um elemento diferencial em apoio às notas graves, o contrabaixo (compasso 77). Nessa primeira exibição, trompas e violoncelo dão início à série de contracantos que marcam a exposição do tema principal (compasso 89). Com um timbre de características menos agressivas, as trompas fazem um contraponto tímbrico aos trompetes e trombones.

Na segunda exposição do tema, ao grupo instrumental de trompas e violoncelo, juntam-se a tuba e o *euphonium*, mantendo a mesma intenção, porém, com uma sonoridade mais encorpada²². Para se contrapor a essa textura que está se estabelecendo nessa primeira amostragem do tema, além das trompas, outros dois grupos de instrumentos se revezam nos contracantos. O primeiro a aparecer é formado pelos clarinetes, e o segundo composto por *piccolo*, flautas, e saxofones alto e tenor. Continua a existir a oposição entre timbres de famílias diferentes, metais versus madeiras.

²² Veremos na seqüência da peça que existe a intenção de apresentar o tema principal com uma instrumentação cada vez maior.

No compasso 137 irrompe a sonoridade em um curto solo de saxofone barítono que prepara a nova apresentação do tema, mas com aspectos organizacionais bem diferentes dos que vinham sendo mostrados. O tema é construído adicionando aos trompetes e trombones, mencionados anteriormente, as flautas, clarinetes, oboé, corne-inglês, clarone, fagote, saxofones alto e tenor, violoncelos, marimba e piano. Esse tema é executado sobre uma nota pedal nos instrumentos de registros graves, saxofone barítono, tuba, trombone baixo e contrabaixos. Na mesma rítmica segue junto o *woodblock*, que pontua esse pedal com um leve registro mais agudo. Esse último grupo de instrumentos desempenha melodias que funcionam como ligação entre as subpartes do tema.

A seção que se encerra no comp. 172 com um ataque no triângulo pode parecer algo sutil demais para por fim a uma das partes mais densas da obra até o momento, no que se refere à dinâmica, porém, não deixa de ser eficiente devido às características do seu timbre agudo²³. Imediatamente após, no comp. 173, tem início os solos. O primeiro aparece no piano. Esse solo foi projetado com a intenção de manter o efeito produzido pela nota pedal, com uma rítmica em forma de ostinato, que ocorre na mão esquerda do intérprete. Na mão direita, o solo começa com a exposição em blocos dos arquétipos triádicos, e vai se desenvolvendo ao longo dos trinta e dois compassos seguintes com algumas melodias construídas com o mesmo material das tríades, tudo unificados pelo efeito do pedal de sustentação que promove a fusão desses aglomerados harmônicos. Esse procedimento no piano nos traz uma síntese dos acontecimentos até esse momento.

²³ “O triângulo é um dos mais antigos instrumentos de percussão sem altura definida na orquestra. O triângulo tornou-se um membro regular da orquestra sinfônica do século XIX depois de Beethoven. Ele tem um timbre puro e agudo que pode ser usado como um som solista, mas na combinação com outros instrumentos dá luminosidade para grandes acordes orquestrais. Sonoridades mais suaves são mais eficazes do que as mais altas. O instrumento combina especialmente com cordas e sopros em seus registros agudos, mas também rende bons contrastes com os instrumentos graves. Ele tem um bom tempo de sustentação e é preciso ter cuidado com a escrita para especificar exatamente quanto tempo deve durar o som” (Adler, 1989 pg. 384).

O solo é concebido sobre um tecido móvel, flutuante, com um revezamento dos instrumentos de sopro, e onde a cada momento percebemos surgir um novo evento sonoro que se soma à textura que se ergue como pano de fundo para o solo.

No comp. 205 o piano continua presente, mas não mais como solista. Sua função é agora a de manter o pano de fundo. Pode-se dizer que o seu papel é o de acompanhante para o próximo solo, arpejando tríades sobrepostas. Ele conta também com a soma dos timbres dos violoncelos, contrabaixos, tuba, e trombones baixo e tenor, formando uma sonoridade suave que promove a mistura desses metais com as cordas. Nesse trecho há uma apropriação da estrutura rítmica do frevo que é caracterizada pelo apoio no segundo tempo do compasso²⁴. O papel que é usualmente conferido ao bumbo na manifestação popular é aqui substituído pelos graves do clarone, fagote e saxofone barítono.

O instrumento solista nesse momento passa a ser a marimba, o que dá certa continuidade tímbrica como seqüência ao piano, mas com uma sonoridade muito mais percussiva. Sua melodia é construída com uma rítmica sincopada, incrementando cada vez mais a graça do frevo.

No compasso 221, a marimba sai de cena, mas existe uma continuidade, agora melódica e com contraste de timbres, com os clarinetes e trompetes com surdina, deixando a sonoridade mais nasalada e que perde força na intensidade no som. Esse procedimento pode ser teorizado como sendo uma “modulação tímbrica”, técnica clássica, mas que se torna proeminente na música a partir do modernismo. Assim existe uma fusão maior entre os dois instrumentos de famílias diferentes. Esse solo é construído sobre blocos sonoros sustentados por três planos de som distintos: nos graves, o clarone e o fagote, nos médios, as trompas, e nos agudos, as flautas. Note-se ainda que o

²⁴ Ver capítulo sobre o frevo

apoio rítmico passa a ter a contribuição do *wood block*, que confere uma característica mais incisiva à articulação dessa passagem.

Após essa seção, como já foi dito no capítulo anterior, temos o tema principal dividido em três partes, em rápidas incursões de maneira a forjar uma recorrente volta ao tema. Essas lembranças temáticas são de curta duração e entremeiam os solos subseqüentes. Porém, em cada finalização de menção ao tema temos um acontecimento catártico, em que alguns instrumentos que se deslocam do *tutti* promovem uma pequena fragmentação, como um eco da sonoridade originada por esses blocos harmônicos. Piano, violoncelo e marimba compõem o instrumental de um grupo, e *euphonium* e trompas de um segundo grupo a aparecer nesse acontecimento.

No comp. 312 começa a seção de improvisos, que será desenvolvida de maneira coletiva pelos saxofones. É uma improvisação sem uma base harmônica definida que foge, portanto, aos padrões convencionais encontrados no jazz, porém, sobre uma linha rítmica de condução que não deverá ser encarada obrigatoriamente como sugestão motívica para as linhas melódicas do improviso, mas realmente como um ponto de apoio para a retomada da continuidade de execução pelo grupo sinfônico.

O intuito desse improviso é que os músicos construam, a cada apresentação sucessiva, uma nova textura para a seção, proveniente do estabelecimento de um diálogo entre as idéias propostas por cada um deles. A cada vez pode surgir um acontecimento inusitado. Contar com o inesperado, sem dúvida, é a proposta primordial da improvisação, porém, aqui com a intenção de que o material trazido pela colaboração dos intérpretes seja incorporado à composição.

A partir da ordem de entrada de cada instrumento - alto1, tenor1, barítono, alto2 e tenor2 - o cenário vai se consolidando de acordo com a seqüência de frases, ou dos sons produzidos como respostas aos acontecimentos, ou das idéias precedentes à entrada de cada um, até que o grupo estabeleça uma teia de sons, com uma sonoridade singular e particular

para o momento dessa execução. Essa prática requer mais do que combinar os caminhos, ou pontos de concordância harmônicos e/ou rítmicos. Exige uma convivência da prática desse procedimento, onde o diálogo instrumental é fundamental e primordial em relação ao virtuosismo frásico que impulsiona o músico a criar melodias que estejam plenamente de acordo com as progressões harmônicas sugeridas nas peças, o que muitas vezes se observa nas performances jazzísticas.

Essa forma de improvisação tem aspectos muito próximos aos da chamada “improvisação livre”, por ter como alicerce da execução a escuta atenta às resultantes que vão surgindo à medida que a performance se desenvolve. A principal diferença em relação a uma improvisação “livre” é que se propõe aqui uma seção rítmica que funciona como base de aglutinação das contribuições individuais dos improvisadores.

O seguinte texto de Rogério Costa, que descreve o problema do intérprete-criador, relata esse procedimento:

“A figura do intérprete / criador ou intérprete / compositor a quem sempre nos reportamos em nosso trabalho merece uma definição mais precisa. Para nós ele é este personagem (responsável por um agenciamento) que almeja a expressão pessoal (a criação, a composição) a partir de uma prática instrumental. Ele se compraz e pensa – musicalmente – através de jogos instrumentais. A criação mesma se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo. Isto não quer dizer necessariamente que o intérprete criador somente improvise ou que ele não se remeta também à composição passo a passo com o auxílio do papel (o “compositor de mesa”). Mas com certeza ele improvisa (Beethoven encontrava / criava parte de seus materiais improvisando ao piano, Varèse tinha um grupo de improvisação instrumental de onde tirava idéias). Para o intérprete / criador muito de suas idéias sonoras ou musicais (não confundir os dois conceitos. O sonoro pode não se tornar musical...) estão nos dedos ou surgem no contexto de sua relação com o instrumento. Obviamente, ele está atravessado pelo idioma” (Costa, 2003, pg. 83-84).

Este texto especifica um acontecimento dentro do procedimento da livre improvisação, porém, suas idéias também cabem para essa seção da peça que tem como proposta um diálogo musical sem nenhuma base harmônica, porque a resultante do trabalho do grupo depende fundamentalmente da atenção às proposições melódicas individuais.

No fim dessa seção de improvisos existe uma única obrigação referente à dinâmica, que pede que as execuções terminem em um decrescendo, no intuito de que a sonoridade decrescente e crescente sirva como elemento unificador entre as partes: a do improviso e a seguinte que abrange vinte compassos, e servirá de transição para o retorno de todo o grupo sinfônico.

No comp. 365 começa um diálogo entre flautas e flautim mais a caixa clara, com os trombones e o *wood block*. É mais um jogo de blocos sonoros que ocorre sobre uma base harmônica composta por piano e cordas.

Esse procedimento em que os instrumentos caminham paralelamente, na forma de um bloco sonoro, é característico das orquestras de jazz, também chamadas de *Big Bands*, onde o instrumento mais agudo conduz a melodia e abaixo dele são montadas linhas melódicas que tem por finalidade a estruturação harmônica do trecho em questão.

“Os processos de condução paralela advindos da música de concerto, encontraram nas formas de música de dança americana, uma seara farta para sua difusão através das *Dance Orchestra* americanas. Com a ausência de um tecido polifônico, o tecido harmônico sustenta e destaca a melodia principal. Como não há linhas polifônicas a competir com a melodia conduzida pelo primeiro solista de cada naipe, a melodia torna-se rapidamente fixada nos ouvidos do ouvinte... as disposições orquestrais tradicionais de imbricação, encaixe, superposição e elisão foram assimiladas pelas orquestras que produziram arranjos complexos, com dinâmica e articulação delineando o fraseado. Quando há contraponto, este se faz contrapondo blocos em Trio, Dueto ou Quarteto

que formam comentários ao bloco melódico principal... desta forma o conceito de harmonização se transforma produzindo acordes inteiros que atuam como passagem, apojetura, bordadura, antecipação e escapada contra uma base..." (Faria, 2006, pg. 397-398).

Dessa maneira ouvimos um diálogo entre dois blocos sonoros sobre uma base complexa de acordes triádicos.

Quando chegamos ao compasso 417, cai o andamento para semínima igual a 40, e temos agora a exploração de resultantes tímbricas, provenientes das sonoridades constituídas em diferentes blocos de instrumentos. Há aqui certa influência da observação da obra *Atmosphères* de Gyorgy Ligeti (1923-2006), em que observamos conglomerados harmônicos, que apesar da impressão de estaticidade, caminham por um processo característico do estilo de Ligeti, chamado de micropolifonias, onde a superposição de novos blocos com alturas diferentes vão constituindo novas superfícies sonoras, numa gradação entre texturas e registros (Martín, 2001, pg. 3).

Nesse trecho de *Roda dos trinos* escuta-se uma troca de texturas que caminham dos registros graves para os médios e dos registros médios para os agudos, retornando para os graves novamente na forma inversa. Cada instrumento tem no momento do seu ataque a dinâmica *fp* para que seja notado o momento de entrada de cada timbre separadamente, mas que a sua continuidade venha juntar-se à mescla instrumental, proveniente das somas de sonoridades.

Com cada bloco trabalhando um material sonoro distinto (conforme mencionado no capítulo anterior), o que se escuta é a composição de inúmeros harmônicos sobrepostos provenientes das

armações triádicas em que a peça se baseia. Esse trecho é desenvolvido no decorrer de cinquenta e seis compassos.

A próxima seção começa no compasso 474 com o primeiro trombone fazendo a melodia do tema principal que encontramos na voz mais aguda dos blocos, com as notas Eb, Db, E e Eb, ou seja, os intervalos de um tom, terça menor e segunda menor. Essa melodia aparecerá transposta em diferentes instrumentos e em momentos distintos, porém com sua métrica alargada e diminuída, de maneira a lembrar a segunda parte da introdução, ou seja, em um pontilhismo tímbrico que se adensa ao longo de vinte e três compassos, com a mesma funcionalidade de preparar o aparecimento do tema principal, ocorrendo inclusive o acelerando para o tempo de semínima igual a 163 já observado no início da peça.

No comp. 98 temos a recapitulação final do tema, com um *tutti* da banda e a volta ao frevo. A esse material temático serão acrescentadas duas formações arquetípicas que fizeram parte de todo o material explorado na peça: a tríade de C, F#, B, e a tríade de Db, G, C. Um contraponto que aparece em instrumentos de registro grave, em uma métrica bem espaçada, promove contraste com a métrica ligeira do tema.

Outro elemento de contraste ao tema tem início no comp. 530, com um bloco instrumental constituído por *euphonium* e trompas que trazem outras transposições triádicas. Trata-se de uma exposição curta do mesmo procedimento com que esses arquétipos sonoros já foram trabalhados, mas em transposições diversas.

A partir do compasso 529 tema foge à métrica ouvida ao longo da peça, escapando da óbvia acentuação métrica criada pelas várias vezes em que o tema foi apresentado no decorrer da exposição de *Roda dos Trinos*. Isso não nos deixa perceber o momento exato em que chegamos aos últimos seis compassos da

peça, onde o fim acontece sobre o acorde inicial, onde tudo começou, com as notas C, Eb, F#, B.

7 – Conclusão

Para encerrar esta dissertação, reafirmamos nossa convicção de que o campo da composição foi e continua a ser um terreno fértil e fecundo, em decorrência da expansão das alternativas combinatórias dos processos criativos.

A idéia de compor sem que haja barreiras ou qualquer tipo de imposição estilística, constitui uma característica intrínseca da linguagem pós-moderna, que não só redimensiona e redireciona a utilização de antigos paradigmas, como também proporciona a criação de outros novos. Tais paradigmas acabam por surgir na medida em que realizamos uma permutação entre linguagens distintas, visitando-as e assimilando suas informações características, seus elementos de identidade, gerando assim processos de transterritorialidade.

Com a apreciação e análise de diversos trabalhos decorrentes da última metade do século XX e do início desse século, vimos também que em diversos deles, os produtos resultantes das confluências idiomáticas acabam por engendrar sonoridades singulares. Isto chega até a criar uma certa dificuldade para o encaixe dessas composições, em uma classificação mais precisa dentro dos gêneros popular e erudito.

Nosso objeto de estudo inicialmente se concentrou em criar uma composição com base em processos de fusão entre a música popular e erudita, porém, ao tentar estabelecer elementos dessas duas correntes culturais, a pesquisa proporcionou um estudo mais detalhado entre esses gêneros musicais, trazendo à tona uma gama de diferentes artifícios possíveis de serem trabalhados. Com isso pudemos contar com uma ampliação das opções sobre quais rumos tomar para a conclusão da composição.

Apesar de já ter sido mencionado anteriormente no decorrer da dissertação, vale a pena ressaltar que dispor dessa quantidade expressiva de

possibilidades combinatórias para a determinação dos parâmetros formais de uma composição, não necessariamente facilita o trabalho. Posso destacar que para mim foi fundamental constituir um projeto de pesquisa pré-composicional, o que não era algo comum no meu trabalho habitual, pois com isso pudemos fazer uma análise mais minuciosa das alternativas e aproveitar de maneira mais satisfatória todo o material escolhido. Esse método gera um controle maior do compositor sobre sua peça, já que hoje é comum não se ater simplesmente a um único elemento motivico para o desenvolvimento composicional, como vimos no decorrer dessa dissertação. Em um determinado ponto do trabalho, por exemplo, o motivo pode ser focado em resoluções tímbricas, e em outro momento nas resoluções rítmicas, porém, ambas estarão ocorrendo de forma simultânea. A escolha da melhor forma a ser aplicada, sem que se perca o foco principal, necessita que tenhamos um conhecimento detalhado de todo o material.

Em *Roda dos Trinos*, podemos observar, de acordo com a análise apresentada acima, que temos, em diferentes momentos, mudanças a respeito do foco motivico, ou seja, o que serviu de objeto para o desenvolvimento estrutural da peça não foi apenas um único elemento, seja uma frase ou uma harmonia. Partimos de uma idéia intervalar que foi se expandindo para uma escala e suas diversas transposições, porém, através de uma movimentação hierárquica – talvez a característica principal da peça – obtivemos em cada momento o estabelecimento de um foco principal, podendo este ser o timbre, a rítmica, a textura, a improvisação, um arquétipo melódico ou harmônico, ou a combinação de mais de um desses elementos em consequência de um diálogo instrumental.

Esse contraste dinâmico, que é decorrente da mudança do foco motivico, está embasado no estudo de conceitos e técnicas composicionais já estabelecidos, e mostrados dentro desta pesquisa.

Vale salientar também a importância de observar, através da apreciação e análise, como tais técnicas e conceitos foram sendo interpretados e

trabalhados por outros compositores. De acordo com seus estilos musicais temos aplicações distintas e com resultados singulares desses procedimentos. Com certeza, conforme já mencionado no decorrer da dissertação, essas abordagens serviram de estímulo para se adentrar em um processo transformador e criativo, auxiliando assim na confecção da peça.

Outro ponto que merece destaque nesse processo de investigação foi observar que o conceito denominado *Third Stream*, mesmo não tendo efetivamente uma adesão por grande parte dos músicos da década de 1950, não foi uma idéia abandonada, mas sim se mostra adaptada e inserida nos trabalhos de muitos músicos que trabalham com processos de hibridismo, porém, sem que se mencione o conceito de *Third Stream*. Em alguns desses trabalhos que mencionamos nessa pesquisa, creio que os compositores obtiveram um resultado que os mantém em uma classificação que não é especificamente nem de música popular nem de música erudita.

Por fim, acreditamos que mais do que encontrar uma perfeita classificação, o que é primordial é o fato de termos uma produção musical sempre abundante de novas idéias, e ver que o compositor, de maneira em geral, é sempre um ser inquieto que mantém uma busca constante por novas alternativas para explorar e transformar os processos criativos.

Roda dos Trinos foi uma oportunidade não só de pesquisar e entender as óticas musicais fluentes na pós-modernidade, mas também de concretizar, através desses artifícios, um projeto musical, que ajudou a me esclarecer um pouco mais o manuseio das técnicas composicionais disponíveis para o compositor contemporâneo.

8 - Referências bibliográficas

Adler, Samuel. **The Study of Orchestration**. Second Edition. New York, London: W/ W. Norton & Company, Inc. 1989.

Adorno, T.W. **Filosofia Da Nova Música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Andrade, Mário. **Ensaio sobre a Música Brasileira**, 3º ed. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora S.A., Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

Biason, Mary Angela. **Anais Do I Seminário De Música Do Museu Da Inconfidência**: bandas de música do Brasil. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

Binder, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808 e organização entre 1808-1889. Tese de Mestrado. UNESP, 2006.

Boulez, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Buckinx, Boudewijn. **O Pequeno Pomo, ou a história da música do pós-modernismo**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

Burns, Ken. **Jazz vol. 10**. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial Ltda, 2011.

Carlos, Cássio Starling. **Jazz vol. 11**. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial Ltda, 2011.

Coelho de Souza, Rodolfo. **Música**. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1983.

----- **Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna**. Goiânia: Opus Vol.13 nº 2, 2007.

Collier, James Lincon. **Jazz A Autêntica Música Americana**. Trad. Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

Costa, Rogério L. Moraes. **O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação**. Tese de Doutorado. PUC, São Paulo, 2003.

-----**Livre Improvisação e Pensamento Musical Em Ação: novas perspectivas (ou, na livre improvisação não se deve nada)**. In: **Notas – Atos – Gestos**. Ferraz, Silvio (organizador). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2007.

Duprat, Régis. **As bandas de música do Rio de Janeiro: Uma Pesquisa sobre a Música Popular Brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: ASBAM (Associação de Bandas do Estado do Rio de Janeiro), 2009.

Enciclopédia da Música Brasileira – **Popular, Erudita e Folclórica**. 3ª Ed. Rev. São Paulo: Art Editora PubliFolha, 2000.

Faria, Antonio Guerreiro de. **Gerra-peixe e a Estilização do Folclore**. Austin: Latin American Music Review, Vol.21 nº 2, 2000.

-----**Harmonia Tradicional, Harmonia Funcional e Música Popular: uma reflexão motivadora**. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2006.

Gado, Adriano Braz. **Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas**: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe. Tese de Mestrado. UNICAMP, 2005.

Giardini, Monica. **A banda Sinfônica jovem do estado de São Paulo - organização, trajetória e importância na formação de instrumentistas de sopro e percussão**. Tese de Mestrado. USP, 2005.

Gomes, Sergio. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. 2008.

Griffiths, Paul. **História Concisa da Música Ocidental**. Trad. Maria Carvalho. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007.

----- **A Música Moderna**: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez. Trad. Silvio A. Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

----- **Enciclopédia da Música do Século XX**. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1995.

Grove. **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

Jameson, Fredric. **Pós-Modernismo – A Lógica do Capitalismo Perdido**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2006.

Liebman, David. **Time Immemorial**. Munich: Enja Records, 2000.

Menezes, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. 2ª Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

Napolitano, Marcos. **História e Música – História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

Neto, Mário Checchetto. **O Free Jazz e a Atonalidade**. São Paulo: Revista de arte e cultura da faculdade Santa Marcelina, 2007.

Oliveira, João Pedro Paiva de. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Pignatari, Décio. **Música Contemporânea Brasileira “Gilberto Mendes”**. São Paulo: CCSP Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

Ramos, Marco A. da Silva. **Três Discursos Sobre a Composição Musical “Missa Guaimi**. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 1996.

Rios Filho, Paulo. **A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea**. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel Nº3, 2010.

Ripper, João Guilherme. **Pós-Modernismo na Música Latino-americana**. Goiânia: Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea Nº 4, 1997.

Rocha, Christiano. **Bateria Brasileira**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2007.

Rodrigues, Sílvio Sérgio Oliveira. **Hibridismos musicais, intersemiose e interculturalidade na poética do Manguebeat pernambucano**. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

Salles, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

Schoenberg, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

Schuller, Gunther. **Musings, The Musical Worlds Of Gunther Schuller** (A Collection Of His Writings). New York: Oxford University Press, Inc, 1986.

----- **O Velho Jazz** - Suas Raízes e seu Desenvolvimento Musical - Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

Severiano, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira – Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora 34 LTDA, 2008.

Tacuchian, Ricardo. **As bandas de música do Rio de Janeiro: 15 anos de atuação no movimento de bandas civis e escolares no Estado do Rio**

de Janeiro. Rio de Janeiro: ASBAM (Associação de Bandas do Estado do Rio de Janeiro), 2009.

Tinhorão, J.Ramos.**Pequena História da Música Popular** – Da Modinha à Lambada. 6ªedt.rev. São Paulo: Art Editora,1991.

----- **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

Yampolschi, Roseane. **Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

Zuben, Paulo. **Ouvir O Som**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

8.1- Website

Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.O que é uma Banda Sinfônica ? 2010. <http://apbandasinfonica.com.br>.

Golijov, Osvaldo, 2005. www.osvaldogolijov.com

Golijov, Osvaldo. Opera Ainadamar, 2009. <http://davidsvoice.org>

Kirzinger, Robert, 2006. www.bso.org

Lima, Claudia. Osvaldo de Almeida, o Pai do Frevo, 2007. www.claudialima.com.br

Lima, Marcos, 2005. www.cajon.blogger.com.br

Martin, Jaime, 2001. www.clavesmusicales.com

Mehldau, Brad. Highway Rider, Motif, Tonality, Chaos/Order, Narrative, 2010. www.bradmehldau.com

Ross, Alex. Resurrection: Golijov's *Pasión*, 2001. www.therestisnoise.com

Teles, José. Frevos de Pernambuco, 2009. www.frevo.pe.gov.br/registro.html

Terauds, John. Argentine composer Osvaldo Golijov follows his intuition, 2010. www.thestar.com

Veloso, Caetano, 1997. www.caetanoveloso.com.br

**9 - Anexo 1: Partitura da peça *Roda dos Trinos*
Para Banda Sinfônica.**

Obs.: a grade apresentada está escrita já com os instrumentos em suas respectivas transposições.