CELSO MOJOLA

"Sinfonia" - possibilidades criativas da forma extensa na música contemporânea

Dissertação de Mestrado em Artes
apresentada ao Departamento de Música
do Instituto de Artes da Unicamp

Orientador: Prof. Dr. Almeida Prado, José Antonio R. de (José Antonio Rezende de)

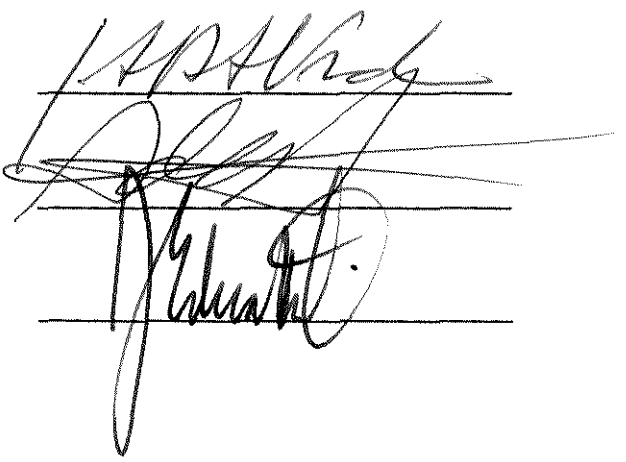
Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Celso Antonio
Mojola
e aprovada pela Comissão Julgadora em
22/02/94

Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado
Orientador - Presidente

Campinas, 1994

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Comissão Julgadora



para Semíramis e Edmundo,
meus pais

S U M Á R I O

1. Introdução.....2

2. As opções do compositor.....3
   2.1. A liberdade das formas.....3
   2.2. As formas extensas.....6
   2.3. O momento contemporâneo.....10

3. A "Sinfonia".....18
   3.1. A "Sinfonia" no contexto da atividade do compositor.....18
   3.2. Análise da obra.....22
      3.2.1. Aspectos formais.....22
      3.2.2. Técnica composicional.....27
      3.2.3. A orquestra.....38
      3.2.4. Aspectos complementares.....41
   3.3. Partitura.....43

4. Conclusão.....99

5. Anexos.....101
   5.1. A contribuição de Schoenberg.....101
   5.2. Forma e estrutura.....106

6. Bibliografia.....115

1. Introdução

O presente trabalho divide-se em três partes principais. Na primeira delas, "As opções do compositor", são abordadas questões teóricas gerais sobre a forma musical, particularmente aquilo que se refere às formas extensas e aos procedimentos do contemporâneo. A segunda parte é essencialmente técnica: analisa uma composição orquestral, a "Sinfonia", elaborada em conjunto com a pesquisa teórica. Após uma breve conclusão, que traz novos dados ao trabalho, existem dois anexos.Estes formam a terceira parte. Foram assim dispostos porque, embora importantes, discutem aspectos marginais ao foco principal da Dissertação.

O núcleo do texto refere-se às possibilidades do emprego da forma extensa na música contemporânea, sem que isso signifique uma restauração de estéticas do passado. Por ser uma pesquisa de compositor, o eixo central das preocupações recai sobre o que pode ser usado como ferramenta de criação.

2. As opções do compositor

2.1. A liberdade das formas

No livro "La musique à travers ses formes" André Hodeir comenta a respeito do futuro que se abre para as formas musicais após o período de rompimento com a tonalidade:

> Ainsi se termine l'aventure des formes. L'ouvre musicale n'est plus pas faite à l'image du modèle; elle s'est affranchie des commandements de la tradition. Alors commence, pour elle, la période la plus difficile. Responsable de son destin, creatice de sa propre forme, elle n'a plus d'autre frontière que celle, la plus dangereuse sans doute, de la liberté. (1)

A liberdade destacada aqui é, em primeiro lugar, a liberdade da obra engendrar-se a si mesma - a forma-processo, sem pré-esquemas definidos. Mas é também a liberdade de referir-se a formas convencionais, modificando-as, transformando-as, superando-as enfim. É sob essa dupla perspectiva que essa questão será abordada.

As formas originárias da tonalidade, as formas clássicas, possuem um refinado sentido de organização e equilíbrio. Não devem, porém, ser empregadas no universo da música não tonal sem modificações substantivas. Há compositores que optaram por começar tudo de novo. É o caso, por exemplo, do Boulez da década de 50, quando criou "Structures", para dois pianos:

> What I attempted there was what Barthes might call a reduction to the degree zero. (...) I

> wanted to use the potencial of a given material to find out how far automatism im musical relationships would go, with individual invention appearing only in some really very simple forms of disposition - in the matter of densities, for example. (2)

Os frutos desse experimento resultaram insatisfatórios, como o próprio autor reconheceu posteriormente. Mas algo permanece - talvez a compreensão de que uma outra perspectiva do problema seria desenvolvida.

Se partirmos de formas clássicas, uma das abordagens mais interessantes é aquela realizada por Arnold Schoenberg no seu livro "Fundamentals of Musical Composition", objeto de comentários no ítem 5.1. desta Dissertação. Essa abordagem é retomada pelo compositor Willy Correa de Oliveira com algumas modificações (3). A síntese dessa visão é a seguinte: das formas clássicas retêm-se o que transcende o sistema que as criou (essencialmente o sentido de organização) e eliminam-se as características próprias do tonalismo.

Se descartarmos como pressuposto teórico qualquer referência a formas tonais será então necessário encontrar outros princípios que permitam a articulação do discurso. Nesse contexto o musicólogo Paul Griffiths (4) estabelece duas vertentes básicas de pensamento. A primeira seria a tentativa de reestabelecer o direcionamento por meio de outros recursos que não o da tonalidade, o que pode ocorrer pelo ritmo ou por algum processo técnico específico. A segunda vertente parte do abandono do direcionamento de qualquer natureza, seja através de um continuum musical, seja por meio de um caleidoscópio de fragmentos.

A diversidade de abordagens é bastante grande e a conclusão, por ora, é que não há conclusões defini-

tivas. Se de um lado há ampla liberdade de escolhas por parte do compositor, de outro parece certo que os melhores resultados foram obtidos por quem soube elaborar criteriosamente sobre pressupostos bem fundamentados. O já citado Griffiths também reconhece a dificuldade de uma teorização geral:

> Nevertheless, it seens clear that the 20th c. has been as typified by composers who have avoided describable forms (Debussy, Ives, Stockhausen, Boulez) as it hasby composers who have revelled in the symmetries and repetitions to the surface (Bartók, Webern, Messiaen, Reich). (5)

2.2. As formas extensas

Neste trabalho são tratados como formas extensas os movimentos com duração superior a 15 minutos e que constituem a base de sinfonias, quartetos, concertos e obras afins. Tais movimentos integram um dos conjuntos de maior dificuldade a ser enfrentado pelo compositor, particularmente o compositor contemporâneo. Reginald Smith Brindle observa: "It is easy enough to arouse interest at the beginning of a twenty-minute movement, but a herculean task to keep it going." (6)

Uma boa parte dessa dificuldade deve-se ao fato de que, quando trabalha com as grandes formas, o compositor manipula uma grande quantidade de material, mesmo que sua origem seja bem caracterizada sobre poucos e simples motivos. Será necessário, então, definir partes principais e partes secundárias, elementos de natureza temática e elementos de natureza complementar, bem como codas, transições e episódios. Esse conjunto deve concatenar-se com sensibilidade e equilíbrio, para que o resultado final seja orgânico e coerente. Além disso existe o problema do tempo cronológico de feitura da obra, que pode se estender por vários meses, e nesse sentido incorpora as transformações pessoais vividas pelo compositor durante o período de criação (7).

Fora do tonalismo apenas em duas circunstâncias a técnica composicional atua em conjunto com o fator extensão no tempo. Uma delas é o caso de obras de natureza minimalista, repetitiva ou hipnótica; a outra é o caso de obras em que o andamento geral é extraordinariamente lento, como acontece em algumas obras de Messiaen. Quando tais ca

racterísticas estão ausentes a ênfase deve recair sobre outros procedimentos que possam ter a mesma eficiência que o pensamento tonal na delimitação do campo de possibilidades e na definição da rede dos relacionamentos. A função que os elementos constituintes desempenham em uma obra musical conta mais para a sua efetiva avaliação do que as próprias características desses elementos. Em outros termos: numa obra simples, cada modificação poderá ser considerada como uma variante; numa obra complexa, a completa transformação de um tema poderá ser compreendida como uma repetição. Um exemplo disso será fornecido no capítulo 3 desta Dissertação, quando abordo o problema da Reexposição da "Sinfonia".

Para que uma obra não contenha repetições de espécie alguma ela terá que ser muito curta. Esse foi o caminho trilhado por Webern:

> Por volta de 1911 compus as "Bagatelas para quarteto de cordas", Op. 9, uma série de peças curtas, que duram dois minutos cada uma, talvez as peças mais curtas escritas até hoje. Tive a sensação de que, uma vez enunciados os doze sons, a peça estava terminada. Só muito mais tarde concluí que tudo isso era um momento de uma evolução necessária. No meu caderno de rascunhos anotei a gama cromática e progressivamente fui barrando as notas. Por quê? Porque eu estava convencido de uma coisa: o som barrado já estava presente. Isso pode soar estranho, incompreensível, mas era extremamento difícil. A escuta interior decidiu perfeitamente que o homem que anotava as notas da gama cromática e depois as barrava uma a uma não era nenhum louco. (8)

A forma extensa coloca-se num direcionamento oposto: necessita das repetições. Estamos, portanto, diante do equilíbrio entre informação e redundância. Por um lado a obra terá que conter elementos repetidos, para que

atuem na memória do ouvinte e possam ser compreendidos e apreciados. Por outro lado é imperioso que surjam novidades, e quanto maior a obra maior a necessidade de variados materiais, para que não se caia na banalidade e no desinteresse. Schoenberg tem algo a dizer a respeito disso:

> Larger forms develop through the generating power of contrasts. There are innumerable kinds of contrasts; the larger the piece, the more types of contrasts should be present to illuminate the main idea. (9)

A realização artística deste projeto é uma forma extensa: a "Sinfonia", obra para orquestra. Sua participação na minha atividade como compositor será comentada mais adiante. Limito-me aqui a um relato preliminar sobras as motivações do trabalho realizado.

Em Dezembro de 1988 participei de um encontro internacional de compositores em Amsterdam, Holanda, quando pela primeira vez tomei contato direto com jovens compositores de todo o mundo. A par das variadas abordagens estilísticas, o que mais chamou minha atenção foi a presença de um grande número de formas extensas - obras orquestrais, quartetos de cordas, concerto. Essa constatação inicial sensibilizou-me para o problema e a partir de então comecei a observar uma crescente produção de trabalhos similares em outros autores.

Diversas hipóteses poderiam ser levantadas na tentativa de explicação desse fenômeno. Para nos atermos ao campo do específico musical, parece certo que houve uma influência da corrente minimalista, uma vez que ela foi uma das primeiras que explicitamente levantou a questão da extensão no tempo como parte integrante do processo

composicional. Pode ter dado também a sua contribuição o desejo dos compositores eruditos de reatarem os laços de integração com o público, após um longo período de isolamento. E geralmente as formas extensas são aquelas que maior impacto exercem sobre o público de concerto mais convencional. Observadores atentos ao seu tempo têm notado várias dessas características. No próximo ítem serão comentadas algumas dessas visões.

No encerramento desta parte inicial gostaria de acrescentar que em nenhum momento desta pesquisa pretendo afirmar a validade da forma extensa como algo artisticamente superior. Nada seria mais equivocado do que uma conclusão como essa. A minha própria produção de compositor, na qual encontram-se inúmeros exemplos de pequenas peças, é testemunha dessa afirmação. Trata-se apenas de uma definição metodológica sobre uma opção artística, uma escolha de abordagem frente às inúmeras possibilidades de análise que o estudo da forma musical nos proporciona.

2.3. O momento contemporâneo

A situação pela qual passa a criação musical após a década de 80 demonstra algumas tendências que, embora distinguíveis, apresentam certa dificuldade para a sua completa avaliação. Um dos fatores que detrmina essa dificuldade é a proximidade no tempo com os acontecimentos; outro, particularmente agudo para mim, é o fato de também estar envolvido no processo como compositor. Boulez já advertia: "O músico,quando tem a intenção de se entrgar a uma reflexão analítica, é sempre suspeito." (10)

Uma síntese geral do que acontece no momento contemporâneo não me parece possível. Preferi selecionar alguns aspectos relevantes e que dizem respeito mais diretamente aos problemas abordados na elaboração da "Sinfonia". Três textos merecem destaque.

O primeiro deles é o capítulo conclusivo do livro "The Avant-Garde since 1945", de Reginald Smith Brindle. Nesse ponto ele trata especificamente dos problemas surgidos na música até 1986, complementando um capítulo anterior, que aborda o tema até 1975. Neste último Smith Brindle, após constatar a velocidade das transformações, previa que as décadas seguintes deveriam apontar para uma diminuição desse ritmo de atividade. Surgiria então a tendência para uma maior exploração dos idiomas anteriormente estabelecidos, além de um certo processo de simplificação. Em suma, deveria ocorrer uma era de assimilação e de uma "frutífera criação". No capítulo seguinte, que se refere ao período até 1986, o autor constata que suas previsões se confirmaram e fornece alguns exemplos disso:

> For example, the arch-innovator in

> instrumentalism, Berio, uses surprinsing conventionalisms for the soloist of his cello concert Il Ritorno degli Snovidenia (1977). There is much melodic material which is almost Tchaikovskian, far from pointillism and the angularities of avant-gardism. There are even Paganini's chromatic runs. This melodic material, however, is set against a complex background, which obscures the relative familiarity of thematic shapes. (11)

Mais adiante o mesmo autor comenta a respeito da extensão das obras nos últimos anos:

> This obssession is not Stockhausen's alone, for composers in general are producing much longer works than would have been tolerated in the Fifties. At that time, works had to be brief, otherwise they would never be played at all. Now it would seen that lenght is desirable, even to the point of making music outlast its point and sink into the depths of tediu. (12)

A conclusão geral do texto é que, numa espécie de reação até certo ponto já esperada, os compositores atualmente buscam uma revitalização, especialmente por meio da utilização de materiais que existiram na música no início do século. Embora alguns autores chamem essa tendência de "neo-romantismo" (e até mesmo "pós-moderno", eu poderia acrescentar) é evidente, como bem observa Smith Bindle, "that a simple return to the former romantic language would be impossible. It would seem naïve and artless". (13)

O segundo texto é um artigo do musicólogo Jean-Jacques Nattiez a respeito de uma das últimas obras de Pierre Boulez, a composição "Répons", cuja primeira versão foi realizada em 1981, com duração de 20 minutos. Desde essa época a peça já experimentou mais duas versões,

sempre com expansão do tempo, atingindo 45 minutos. Ao que parece Boulez trabalha ainda em outra versão, com dimensões maiores. Como se vê, este é um claro exemplo de work-in-progress, típico da produção desse compositor.

"Répons" é uma composição para orquestra de câmara, mais um grupo de solistas e equipamento eletrônico incluindo computadores. Nessa obra a noção de espaço é fundamental, e os diversos instrumentistas e técnicos ficam dispostos em localizações previamente determinadas na sala de concertos. A essência do trabalho é o relacionamento entre o material acústico e o eletrônico:

> Répons is a work which rests entirely on the 'responsorial' relationship between instrumental sounds and their electro-acoustic transformation - a relationship that is, moreover, extraordinarily complex and problematic as to its production. But like the methods applied to the instrumental writing, the transformations themselves are very simply defined, sharply contrasted,and almost transparently clear. (14)

J.J. Nattiez, após enumerar alguns aspectos daquilo que chama de comunicação numa obra musical, tece considerações sobre o último trabalho de Boulez. Para o musicólogo essa obra representa uma resposta à crise da comunicação na música contemporânea, dentro da perspectiva por ele considerada:

> Não se poderia então falar de comunicação ou de linguagem musical de maneira unidimensional. Ainda, é o grau de discrepância entre o poiético e o estésico, a amplitude do circuito de comunicação entre os dois pólos de cada parâmetro e a velocidade de evolução própria a cada parâmetro no curso da histó-

> ria da música que me parecem explicar um fenômeno bastante conhecido: a história da música é atravessada ciclicamente por períodos clássicos e períodos de ruptura. (15)

Como um exemplo de que opiniões sobre um mesmo assunto podem ser bem conflitantes, transcrevo abaixo trechos dos dois artigos aqui comentados. Inicialmente a palavra continua com Nattiez:

> Se tomo partido por Répons nesse presente momento da história da música, é porque esta obra me parece oferecer uma solução à ruptura entre a produção contemporânea e seu público, e isto, insisto, sem retorno, sem negação de princípios que subentendem a elaboração da linguagem musical bouleziana desde o Marteau sans maître. Depois do período poiético-cêntrico do serialismo excessivo, mas sem concessões, Répons consegue a reconquista do mais vasto público. (16)

Agora é a vez de Smith Brindle que, por incrível que pareça, está se referindo à mesma obra:

> My own impression is that Répons has brought music to the verge of incomprehensibility, and if there is no communication between composers and the listerners, he has failed. In music, there is a strange paradox. Simplicity can so often say much more than most sophisticated of intellectualities, but no doubt this is a concept with which Boulez would not agree. (17)

O terceiro texto que gostaria de apresentar é uma entrevista com o compositor holandês Otto Ketting. Também regente, é um dos grandes nomes de destaque no momento no continente europeu e também nos EUA. O texto é de autoria do também compositor Leo Samama e aborda especi

ficamente a 3ª Sinfonia de Ketting, obra composta em 1990 e que em 1992 recebeu o importante prêmio Barlow nos EUA. Essa composição está organizada em três movimentos de dimensões variadas, resultando um total de 35 minutos. O jogo de tensão que se estabelece oscila entre os pólos referenciais de Mahler e Stravinsky. Cito primeiro uma observação do autor do texto:

> There was a time when "modern" composers steered clear of tonality. With the demise of neoclassicism in the post-war years, modern tonal composers such as Britten and Shostakovich were dismissed as passé and irrelevant. By 1960 the tonal element surreptitiously returned by the backdoor and in modern guise when post-serialists began using it as quotes in their music.
>
> Otto Ketting's use of tonality is down-to-earth and straightforward. His vehicle is a symphony in three movements, which raises some doubt about pressures of history.Hardly sixteen years ago it was an accepted view that both symphonic orchestra and the simphony were ready to be interred in the glass grave of history. Few composers then dared to contest that veredict. (18)

Um pouco mais adiante Ketting responde a uma pergunta sobre o seu fascínio pela tonalidade:

> It is indispensable for a larger form. Even my boudless admiration for Boulez has begun to wave now that I've heard the new recording of Figures, Doubles, Prismes, conduct by Boulez himself.It all sounds so fortuitous. A chance collection of brilliant ideas. Even if it's probably all calculation. But I'm afraid that in a larger form the listener is bound to end up in a kind of chaos. That doesn't mean one should be writing symphonies in

> C. It means we should be able to get the logic of our music across our listeners even without them realizing it. (19)

Esses são alguns exemplos que podem indicar uma tendência mais geral, e em alguma medida a "Sinfonia" também integra esse pensamento. Mas deixarei de lado questões relativas à estética musical contemporânea e no próximo capítulo detalharei alguns procedimentos técnicos de composição. Ao final da Dissertação, nos Anexos, algo do aqui exposto será retomado.

(1) André Hodeir, "Les formes musicales", in La musique travers ses formes, Paris, Larousse, 1978, p.18.

(2) Pierre Boulez, Conversations with Célestin Deliège, London, Eulenburg, 1976, p.55.

(3) Um exemplo dessas modificações pode ser verificado no texto de Willy Correa de Oliveira, "Música: a forma ABA - linguagem e memória", in Atta Semiótica, São Paulo, USP, s/d, p.83-94.

(4) Paul Griffiths, Encyclopaedia of 20th-Century Music, london, Thames and Hudson, 1986, p.77.

(5) Ibid., p.77.

(6) Reginald Smith Brindle, Serial Composition, Oxford, oxford University Press, 1966, p.101.

(7) Sobre a questão do tempo de elaboração de uma obra, aspecto muitas vezes negligenciado em estudos ligados à composição, tratei especificamente no texto "Possibilidades estruturais do tempo imanente para a organização de uma obra musical", apresentado durante o seminário internacional "O Tempo e a Música" no festival World Music Days, Cidade do México, Novembro de 1993.

(8) Anton Webern, O caminho para a música nova, São Paulo, Novas Metas, 1984, p.133-34.

(9) Arnold Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, London, Faber and Faber, 1967, p.178.

(10) Pierre Boulez, A música hoje, São Paulo, Perspectiva, 1972, p.7.

(11) Reginald Smith Brindle, The Avant-Garde since 1945, Oxford, Oxford University Press, 1987, p.189.

(12) Ibid., p.191.

(13) Ibid., p.192.

(14) Dominique Jameux, Pierre Boulez, London, Faber and Faber, 1991, p. 364.

(15) Jean-Jacques Nattiez, "Répons e a crise da 'comunicação' musical contemporânea", Caderno de Estudos, Análise Musical, nº 3, Outubro 1990, p.3.

(16) Ibid., p.5.

(17) Reginald Smith Brindle, op. cit., p.197.

(18) Leo Samama, "Otto Ketting's Third", Key Notes, V.26, nº1, April 1992, p.10.

(19) Ibid., p.10-11.

3. A "Sinfonia"

3.1. A "Sinfonia" no contexto da atividade do compositor

A "Sinfonia" constitui a quinta obra que escrevo para orquestra sinfônica completa. Antes dela elaborei "Um pensamento sinfônico" (1987), "As águas, as matas e o sertão" (1992), "Concerto para violino" (1992) e "Imagens" (1993). As duas últimas peças possuem características especiais: uma delas é um concerto, a outra emprega o efetivo orquestral de um modo muito particular (1). Por isso a "Sinfonia" relaciona-se mais com as duas primeiras composições citadas acima. Particularmente surpreendente é a proximidade com a peça de 1987. É certo que "Um pensamento sinfônico" contém dimensões mais modestas ao não ultrapassar 8 minutos de duração e ao empregar uma orquestra menor. Mas ali existem procedimentos que são retomados pela "Sinfonia", mesmo não sendo essa uma atitude intencional. Acima de tudo ambas composições fundamentam-se sobre o princípio do desenvolvimento.

O desenvolvimento a que me refiro é aquele ligado à forma-sonata, forma que sempre atraiu o meu interesse. Talvez não a forma como definida pelos tratadistas do passado - dois temas de caráter contrastante, exposição, reexposição, etc. Certamente o que buscava era o espírito, a organicidade, o potencial de gerar grandes movimentos que a forma-sonata contém. Algo na linha da pesquisa que Charles Rosen desenvolve em "Formas de Sonata", por exemplo: uma maneira privilegiada de articular o discurso musical. A forma como o estabelecimento de um sentido através da manipulação de proporções, direcionalidades e texturas.

Um aspecto, porém, acumulava-me de insatis-

fações: a reexposição. Mesmo em se tratando de formas mais simples como um ABA, desejava evitar a repetição final. Cheguei mesmo à elaboração dos fundamentos do que chamei "forma espiral". Num caso como esse a retomada do material de início aconteceria, mas deslocada do eixo original. Os elementos são transformados, e não apenas variados, o que resulta em algo com igual gênesis estrutural mas que alimenta uma diferente percepção. Numa obra de pequenas dimensões não é necessário uma preocupação especial com essas questões. Uma organização satisfatória será obtida apenas pelo controle de elementos localizados. Muitas vezes nenhum tipo de recapitulação ocorre. Numa obra de extensão maior o problema é crucial, e não pode ser subestimado. Pouco cuidado com esse ítem abrirá a possibilidade de uma percepção insatisfatória com relação ao conjunto da peça.

A "Sinfonia" é, como seu próprio nome afirma, uma sinfonia. Entendo sinfonia como uma composição orquestral de grandes dimensões, com tratamento musical abstrato e que contém estruturas de desenvolvimento. A "Sinfonia" está também relacionada com a forma-sonata. Mas não devemos confundir as coisas: utilizo o conceito de forma-sonata muito mais como uma metáfora da sua organização do que como uma realidade acústica. As dimensões que este trabalho possui, bem como a extensão das suas partes subsidiárias, determinam que a forma aqui atinja o limite da sua superação. A própria idéia de tema é colocada em questão, e por isso na minha análise prefiro o termo "entidade temática". O que se mantém é uma certa fidelidade ao conceito de desenvolvimento motívico, incorporado de técnicas originárias do pensamento serial. Neste particular é interessante a observação de que se a "Sinfonia" tem como um ancestral "Um pensamento sinfônico", possui também um paren-

te mais próximo. Trata-se de "Taurus ou movimento cíclico para dois instrumentistas" (1991), para flauta e piano, obra na qual trabalhei pela primeira vez com vários procedimentos que empreguei agora, à maneira de um "exercício preparatório".

Para quem já deve ter observado de estou falando nesta Dissertação sobre uma sinfonia em um só movimento, devo confessar que este não era o meu projeto original. Imaginava uma obra que contivesse de três a cinco partes separadas, como é o mais usual, ainda que as dimensões totais do conjunto não variassem muito. Com o decorrer do trabalho de composição pude perceber o potencial da matéria acústica que tinha em mãos e que, dentro dos limites de uma Dissertação de Mestrado, era necessário elaborá-la até as últimas consequências. Somando-se a isso havia também o fato de que uma das grandes questões que abordava em minha pesquisa relacionava-se com a criação de formas extensas. O resultado foi então uma sinfonia em movimento único e contínuo, com uma duração total de aproximadamente vinte e cinco minutos.

Não são muitos, na história da música, os exemplos de sinfonias em movimentos únicos. Lembro-me da "Sinfonia nº 7" (1924) de Sibelius, a última escrita por esse compositor norueguês e talvez uma das primeiras a não se organizar em movimentos separados. Há também a importante "Sinfonia de Câmara", Op. 9 (1906) de Schoenberg. No entanto esta peça, além de ser mais propriamente uma obra para um conjunto de câmara de 15 instrumentos do que para uma orquestra, possui outra característica: nela estão fundidos quatro movimentos bem caracterizados. Evidentemente outros exemplos existem, mas não é objetivo aqui continuar esse raciocínio comparativo. Devo destacar, no entanto, um

compositor em particular: o holandês Matthijs Vermeulen (1888-1967). Pouco conhecido mesmo em seu país natal, é sem dúvida um artista de grande capacidade criativa. Tomei contato pela primeira vez com sua produção ao final da década de 80, quando foi iniciada uma série de lançamentos fonográficos de sua obra orquestral, e desde então seu nome vem sendo pouco a pouco revalorizado. Vermeulen é autor de sete sinfonias, das quais apenas uma, a quinta, não se organiza em movimento único. Além disso nenhuma delas ultrapassa os 25 minutos de duração. Suas composições demonstram um pensamento original e sintético, bastante inovador para a época. Chegou mesmo a ser criticado por seus contemporâneos pela "falta" de senso formal que seus trabalhos demonstravam.

Não há nenhuma influência direta desse autor sobre mim, até mesmo porque não o conheço em profundidade. Observo apenas uma certa afinidade de propósitos. Como uma constatação disso é que ao final da "Sinfonia" escrevo o subtítulo que o próprio Vermeulen dá ao seu último trabalho. Como um convite à reflexão sobre o compor uma sinfonia hoje é que essas palavras são ali colocadas. Não se trata de nenhum programa ou meditação filosófica - a "Sinfonia" é música abstrata. Mas em alguma coisa ela compartilha com a experiência vivida por Vermeulen 30 anos atrás:

> Filled with his characteristic optimism, Vermeulen looked ahead to a better future, and thinking of those who may inhabit it he composed his last work: the Seventh Symphony, Dithyrambes pour le temps à venir (1963-1965). (2)

3.2. Análise da obra

Quando um autor comenta o seu próprio trabalho não deveríamos considerar isso uma análise stricto senso - a objetividade do observador é neste caso seriamente colocada em risco. Por outro lado apenas o autor é quem pode, eventualmente, fornecer a chave para a compreensão de alguns elementos ocultos na obra. Elementos esses que, uma vez decifrados, poderão ser a base para a análise de outros pesquisadores.

Selecionei alguns aspectos da "Sinfonia" para conduzir a minha "análise". Toda seleção implica em algum tipo de filtro, e tenho consciência que deixei aspectos importantes de lado. Mas o que é apresentado em seguida é o que de mais significativo pude extrair do processo de composição. As quatro partes que apresento integram um corpo único de pensamento; foram separadas apenas para uma maior clareza da exposição.

3.2.1. Aspectos formais

Nome da obra: "Sinfonia"
Período de composição: 1991-93
Duração: 23 minutos
Número de movimentos: 1
Orquestra: 4.3.4.3 - 4.4.3.1 - 5perc. - Hp. - String.

A "Sinfonia" segue de um modo bastane ampliado a idéia de uma forma-sonata. Suas partes principais são: Introdução, Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Coda. Emprego termos tradicionalmente relacionados com a música

tonal mas ressalto que a obra estudada não pertence a esse universo. Esses termos foram mantidos para melhor fluência de expressão, embora em alguns momentos eles sejam mais uma estratégia explicativa do que uma realidade.

Por outro lado optei pela expressão "Entidade Temática" em substituição a Tema. Com isso tenho por objetivo eliminar a estreita definição que essa palavra tem no domínio musical. E também destaco que os processos de transformação que esses elementos sofrem na "Sinfonia" possuem características diferenciadas do que normalmente ocorre com um Tema convencional.

Todas as letras, páginas e compassos indicados neste e nos próximos três sub-ítens referem-se à partitura apresentada no Ítem 3.3.

I. Introdução (do início a C, p.11)

I.1."Pré-Exposição"(do início a A, p.2)

É o instante primeiro da obra. No andamento básico Allegro apresenta rapidamente os elementos mais característicos das Entidades Temáticas a e b. Como essas entidades só serão realmente apresentadas um pouco mais tarde, uso o termo "Pré-Exposição" para definir esse momento de um exposição avant la lettre.

I.2. "Prelúdio" (de A, p.2 a C, p.11)

Em oposição ao trecho anterior, o "Prelúdio" está em andamento lento, e contém uma certa estabilidade harmônica. Principia com um solo de flauta contralto e aos poucos intensifica a densidade instrumental, concluindo numa emaranhada trama heterofônica. É conduzido, por meio de uma aceleração de andamento, diretamente à segunda parte da obra. Do "Prelúdio" são retirados os materiais que orga

nizam os dois "Interlúdios" do Desenvolvimento. Num certo sentido, portanto, esta seção possui também características de uma Entidade Temática secundária.

II. Exposição (de C, p.11 a I, p.30)

Nesta parte são apresentadas as quatro Entidades Temáticas principais da obra, e iniciadas as primeiras transformações rumo ao desenvolvimento pleno.

II. 1. Entidade Temática a (de C, p.11 a E, p.16)

Juntamente com c, a é a entidade principal da "Sinfonia". Está presente em todos os momentos da peça, e já apareceu inclusive na "Pré-Exposição". A Entidade Temática a é formada por dois elementos constituintes: o motivo escalar, polirrítmico e cromático, e o movimento da percussão. Observe que durante a exposição de a ocorre simultaneamente a intervenção de fragmentos da Entidade b, novamente um caso de pré-exposição.

II.2. Entidade Temática b (de E, p.16 a F, p.18)

b é uma entidade de caráter expansivo, funcionando quase sempre como uma ponte. Sua natureza é destacada também pela orquestração, ao empregar uma grande variedade de diferentes timbres. Através de um ritardando alcança a exposição da Entidade c.

II.3. Entidade Temática c (de F, p.18 a K, p.20)

Entidade de caráter melódico e estável, em andamento lento (Molto Moderato). Do ponto de vista estrutural é a entidade mais importante da "Sinfonia". De seus motivos internos é que sairá a sustentação das três principais partes do Desenvolvimento: "Passacalha", "Variações" e "Cadência",

II.4. "Pré-Desenvolvimento" (de G, p.20 a H, p.22)

Uma curta seção intermediária, retomando o Tempo I e na qual são esboçadas as primeiras transformações das entidades temáticas. Como ainda não estamos no desenvolvimento pleno, foi usado o termo "Pré-Desenvolvimento", com sentido semelhante ao de "Pré-Exposição".

II.5. Entidade Temática d (de H, p.22 a I, p.30)

Esta entidade é caracterizada pela heterofonia cromática, trinados e acompanhamento com harmônicos sustentados. d é uma entidade com aspecto nitidamente secundário, reaparecendo apenas ao final de obra. No entanto durante a sua exposição ela consegue conduzir uma nova etapa de "Pré-Desenvolvimento", possibilitando uma interação entre as Entidades a e b.

III. Desenvolvimento (de I, p.30 a AA, p.93)

É a parte mais longa da obra, onde materiais retirados das entidades temáticas são transformados e combinados de modos diversos. Subdivide-se em três partes principais: "Passacalha", "Variações" e "Cadência", interligadas por dois "Interlúdios".

III.1. "Passacalha" (de I, p.30 a M, p.44)

Um tema, derivado da Entidade Temática c, inicia no grave e sobe sucessivamente em direção ao agudo. Sobre essa estrutura próxima a de uma passacalha tradicional ocorrem aparições da Entidade a por toda a orquestra, com grande variedade de instrumentação. Ao final do trecho, uma ponte baseada em b conduz à seção seguinte.

III.2. "Interlúdio I" (de M, p.44 a N, p.48)

Uma seção intermediária, em andamento Sostenuto, cuja característica harmônica relaciona-se com o "Prelúdio". A orquestra torna-se um pouco mais rarefeita neste

momento para marcar bem o sentido de uma intervenção no fluxo contínuo do Desenvolvimento.

III.3. "Variações" (de N, p.48 a R, p.66)

Segunda parte principal do Desenvolvimento, estrutura-se sobre uma sequência de variações não exatamente a partir de um Tema, mas sim de um "estado harmônico". No próximo sub-ítem será fornecida um explicação detalhada do relacionamento entre esta seção e a Entidade Temática c (via "Passacalha").

III.4. "Interlúdio II" (de R, p.66 a S, p.70)

Outra parte derivada do "Prelúdio". Possui as mesmas características do "Interlúdio I".

III.5. "Cadência" (de S, p.70 a AA, p.93)

É a seção que conduz à Reexposição. Está subdividida em várias partes menores, mas no seu conjunto articula-se à maneira de uma cadência de concerto dedicada aos instrumentos de percussão. Por meio de uma ponte, desta vez derivada da Entidade a, atinge-se a parte final da "Sinfonia".

IV. Reexposição (de AA, p.93 a CC, p.104)

Apesar de mantido o nome, nesta seção as entidades temáticas não são exatamente reexpostas, mas sim novamente transformadas. O princípio estético que guia esta opção é que, após o longo desenvolvimento, não se poderia simplesmente retornar ao início, como se nada houvesse ocorrido. Essa "reexposição" além de transformada acontece também de um modo sintético (apenas parte das entidades estão presentes) e em ordem alterada. Vem primeiro a Entidade Temática b (cp.645-51), depois c (cp.652-70) e finalmente a (671-98). A Entidade d é reservada para a Coda.

V. Coda (de CC, p. 104 ao final)

Seção conclusiva da "Sinfonia". Retoma a Entidade Temática d que praticamente esteve ausente o tempo todo. Seu cromatismo de origem é substituído por um diatonismo modal. Essa alteração harmônica tem por objetivo fornecer ao final da composição uma maior clareza de textura, um contraste com alguns momentos densos de segmentos anteriores.

3.2.2. Técnica composicional

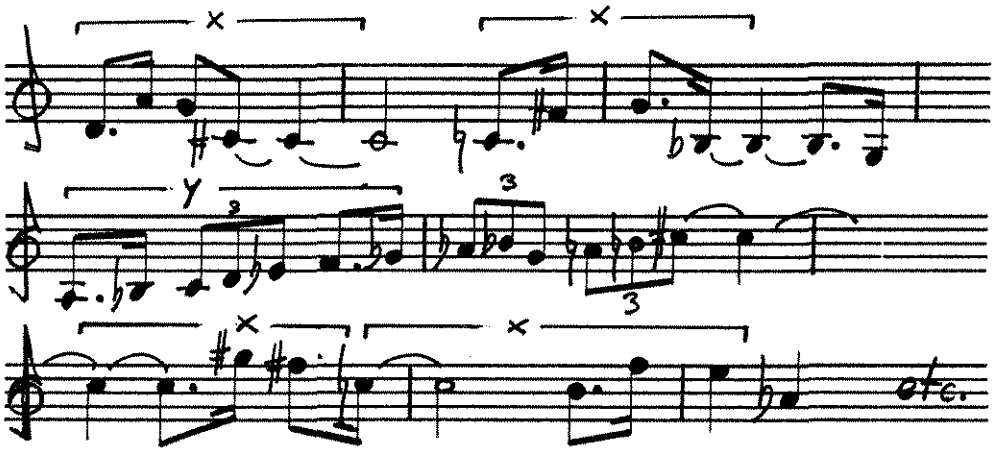
A "Sinfonia" possui como sustentação um conjunto de cinco entidades temáticas com naturezas diversas entre si. Essas entidades são aquelas já identificadas, e cada uma sofre alterações significativas em diferentes níveis ao longo da obra. As Entidades Temáticas a e c são as de maior importância, estando presentes em praticamente todos os momentos da composição. A Entidade b possui um caráter de transição, funcionando essencialmente (mas não sempre) como um conectivo. Por sua vez as Entidades d e aquela que constitui o "Prelúdio" atuam como elementos coadjuvantes.

Um dos conceitos fundamentais para se compreender o sentido de desenvolvimento próprio da "Sinfonia" é o de transformação. Defino dois tipos de transformação: a transformação ornamental, ou de 1º grau, e a transformação estrutural, ou de 2º grau. No primeiro caso, as modificações sofridas pelas entidades temáticas (ou por algum dos seus elementos constituintes) não alteram em essência o seu perfil. Portanto os elementos poderão ser identificados sem dificuldade pela percepção. No segundo caso as modificações são mais profundas -atingem a "essência" dos elemen

tos. O resultado é a formação de novas entidades que, embora ligadas estruturalmente ao elemento inicial, constituem transfigurações completas do material de origem.

Das cinco entidades temáticas enumeradas como os fundamentos da "Sinfonia", aquela que melhor ilustra as transformações de natureza estrutural é a Entidade c. Por isso é com ela que começo a demonstração dos níveis de alterações presentes na obra. Exposta sob uma textura tipo melodia-acompanhamento (F a G, p.18-20), a Entidade c demonstra, desde o seu primeiro instante, um forte grau de coesão interna. É provável que tenha sido essa coesão, mais intuida que analisada durante o processo de criação, que me levou a empregá-la como o sustentáculo das três partes principais que integram o Desenvolvimento da "Sinfonia".

O Exemplo 1 demonstra alguns aspectos constituintes do elemento melódico de c.



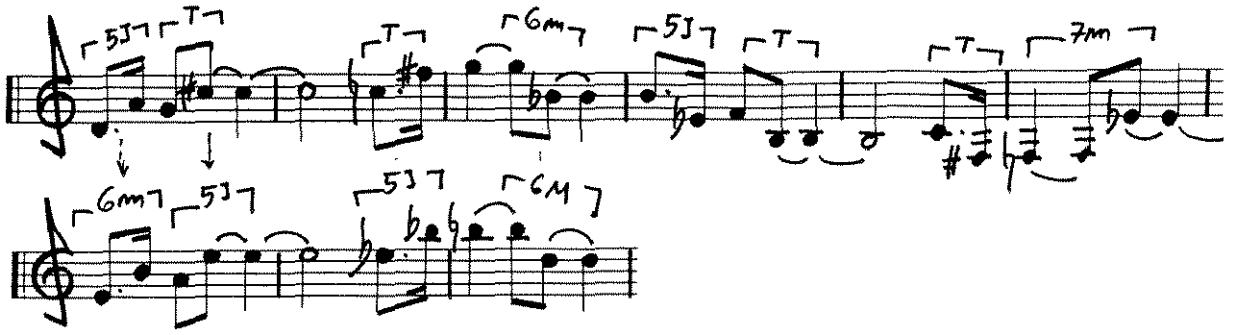
Exemplo 1

Os acordes empregados no acompanhamento são todos derivados das três formações básicas apresentadas no Exemplo 2.

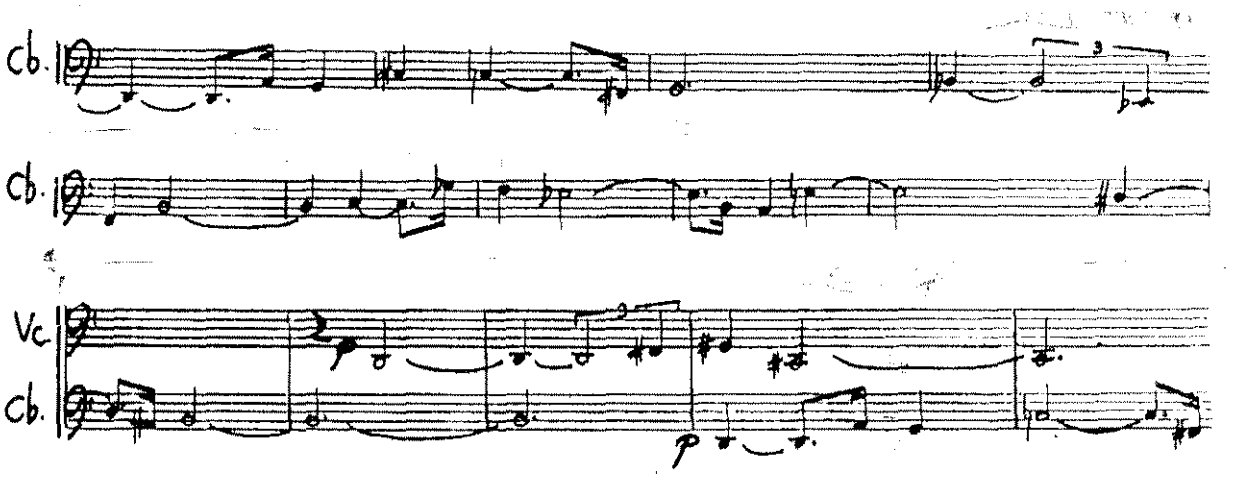
Exemplo 2

A primeira grande transformação estrutural da Entidade c ocorre quando parte do seu elemento melódico é empregada como Tema da "Passacalha" que forma a primeira parte do Desenvolvimento (I, p.30-42). Os passos dessa transformação podem ser sintetizados so seguinte modo:

1. O elemento a ser transformado é submetido a um processo de modificação intervalar, conforme indicado no Exemplo 3.



2. Essa modificação gera a sequência melódica usada como Tema da "Passacalha", Exemplo 4.

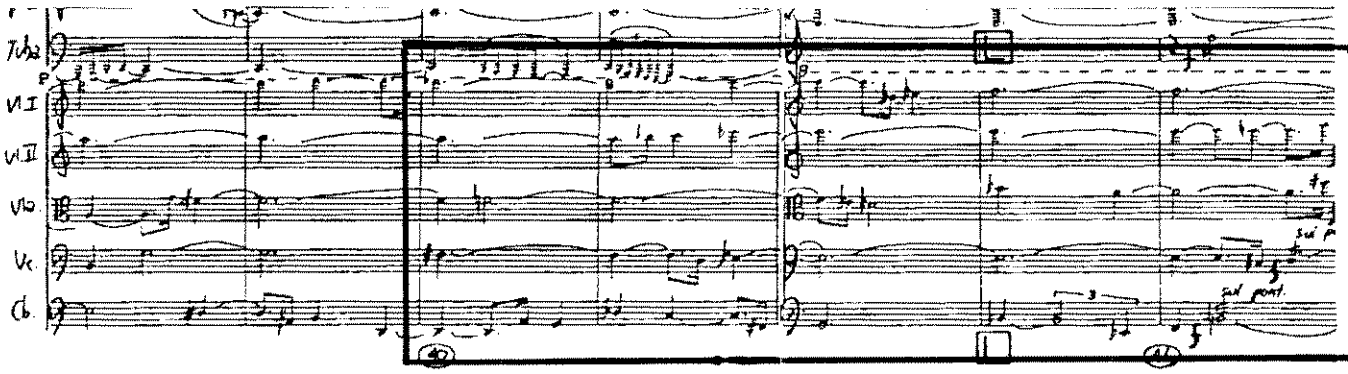


Exemplo 4

A segunda grande transformação baseada na Entidade c é a que organiza as "Variações" do Desenvolvimento (N, p. 48 a 63). Na verdade aqui teríamos um caso especial de transformação sobre transformação.

Conforme já observado no sub-ítem anterior essas variações ocorrem sobre um "estado harmônico". Esse

"estado harmônico", um quase-coral, é retirado dos cinco últimos compassos da seção da "Passacalha" (p.40-41, cp. 259-63), e está indicado no Exemplo 5.

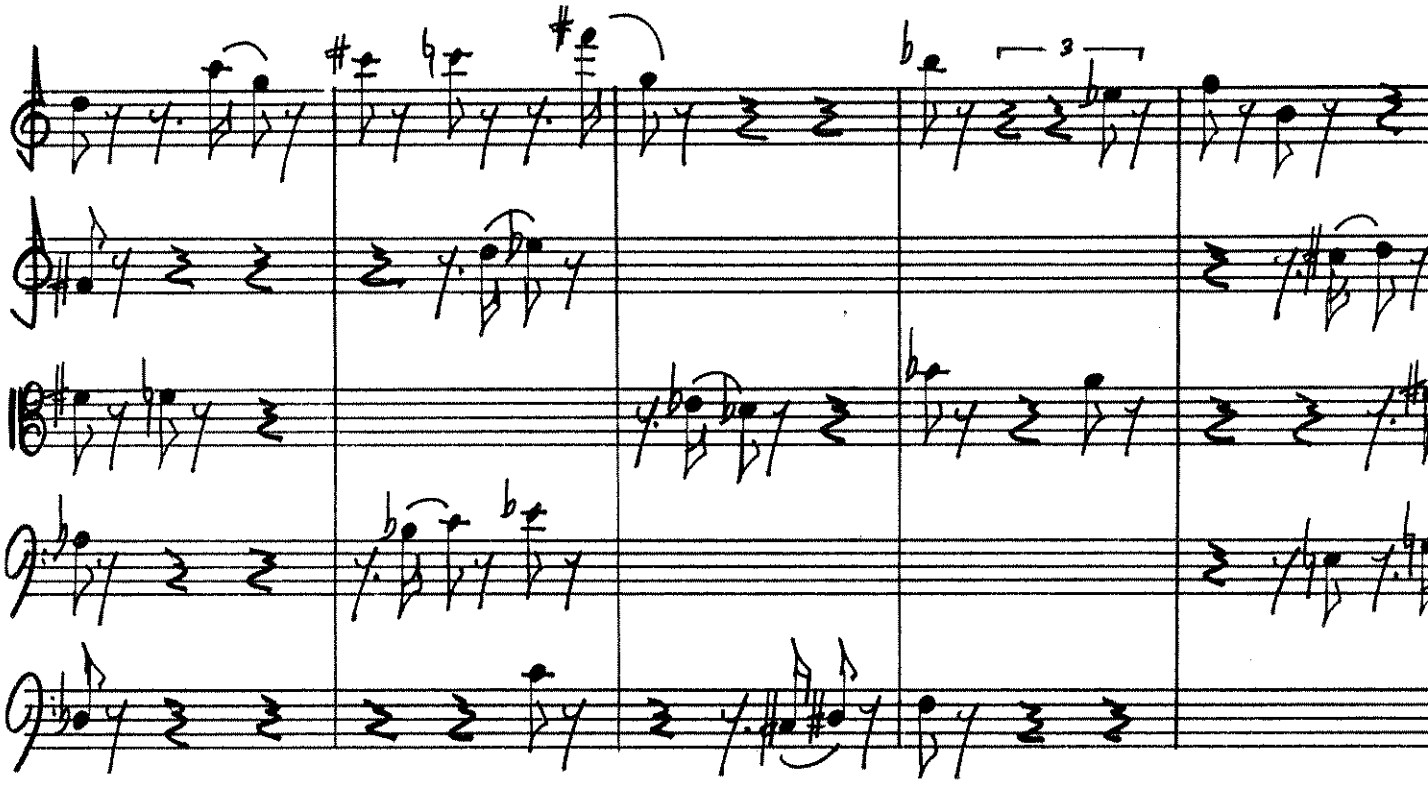


Exemplo 5

Esse conjunto é a matriz sobre a qual se organizam oito variações. Essas variações possuem dimensões diferentes, mas todas contêm elementos fortemente caracterizados e estabelecem proporções com a matriz inicial. Além disso são permeadas eventualmente com intervenções derivadas da Entidade Temática b.

A sequência dessas variações é a seguinte: Var. 1, cp. 304-08; Var. 2, cp. 309-20; Var. 3, cp. 321-25; Var. 4, cp. 326-30; Var. 5, cp. 331-44; Var. 6, cp. 345-53; Var. 7, cp. 354-75 e Var. 8, cp. 376-82.

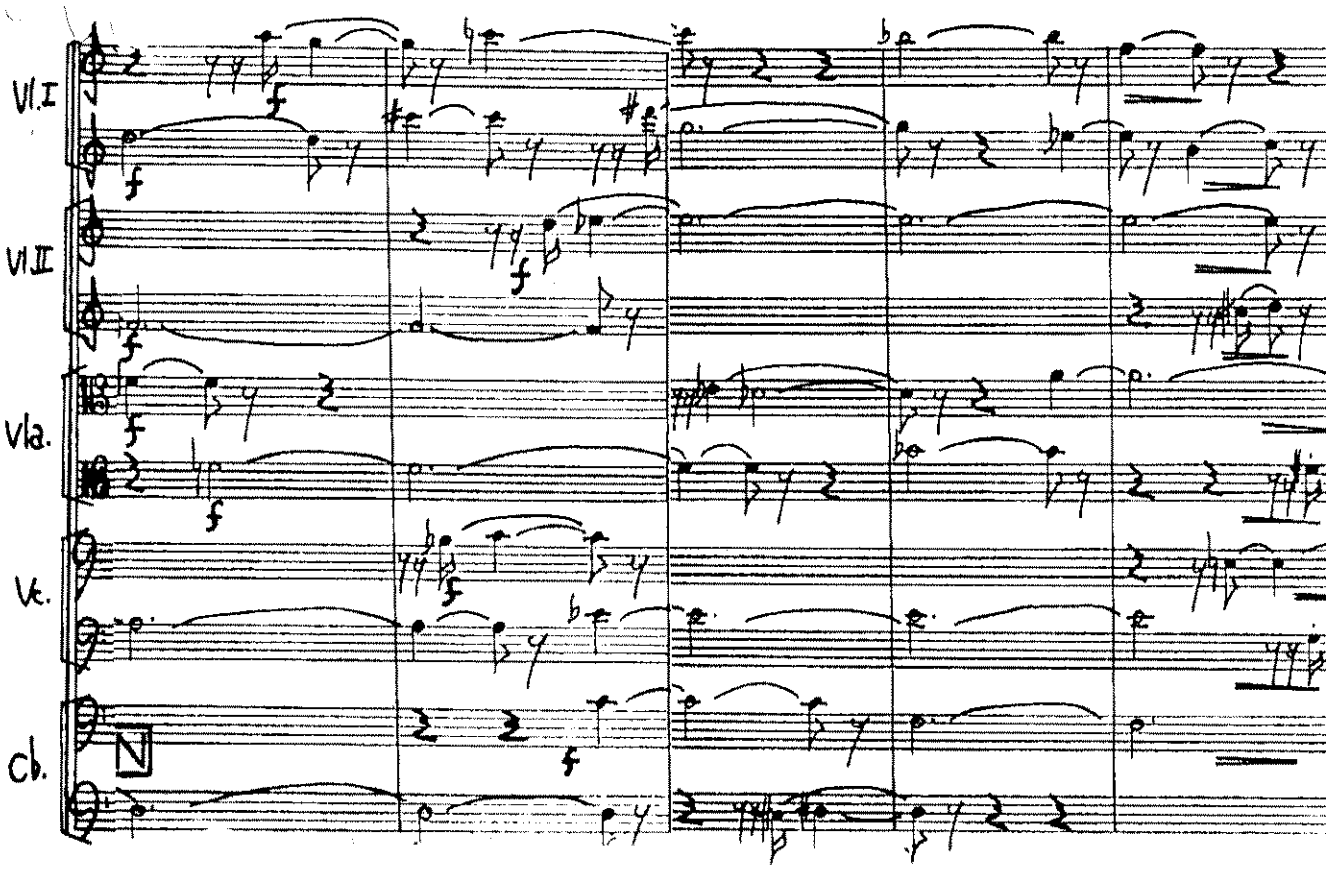
Como ilustração será demonstrado em seguida o processo gerador da Variação 1. Partindo-se da matriz do Exemplo 5, o primeiro procedimento foi a inversão das vozes. Ou seja, as duas vozes agudas passam para baixo e vice-versa, com a viola permanecendo inalterada. Em seguida eliminam-se as notas longas sustentadas, resultando em uma partitura com pausas, apresentada no Exemplo 6.



Exemplo 6

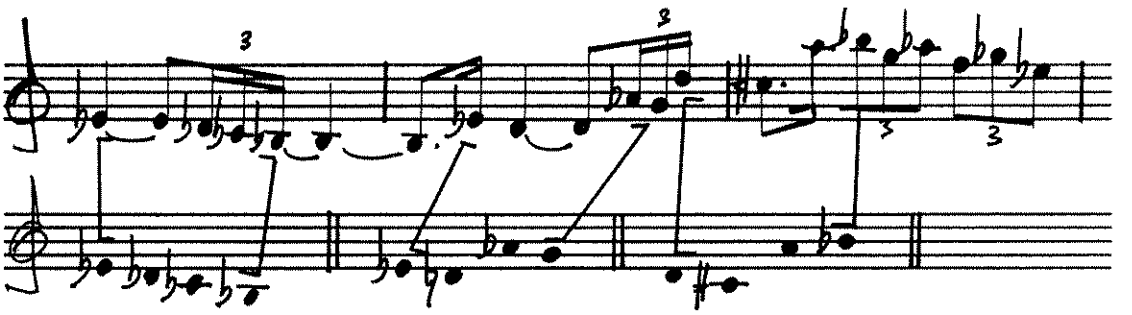
O passo final é a orquestração para dez vo

zes, Exemplo 7.



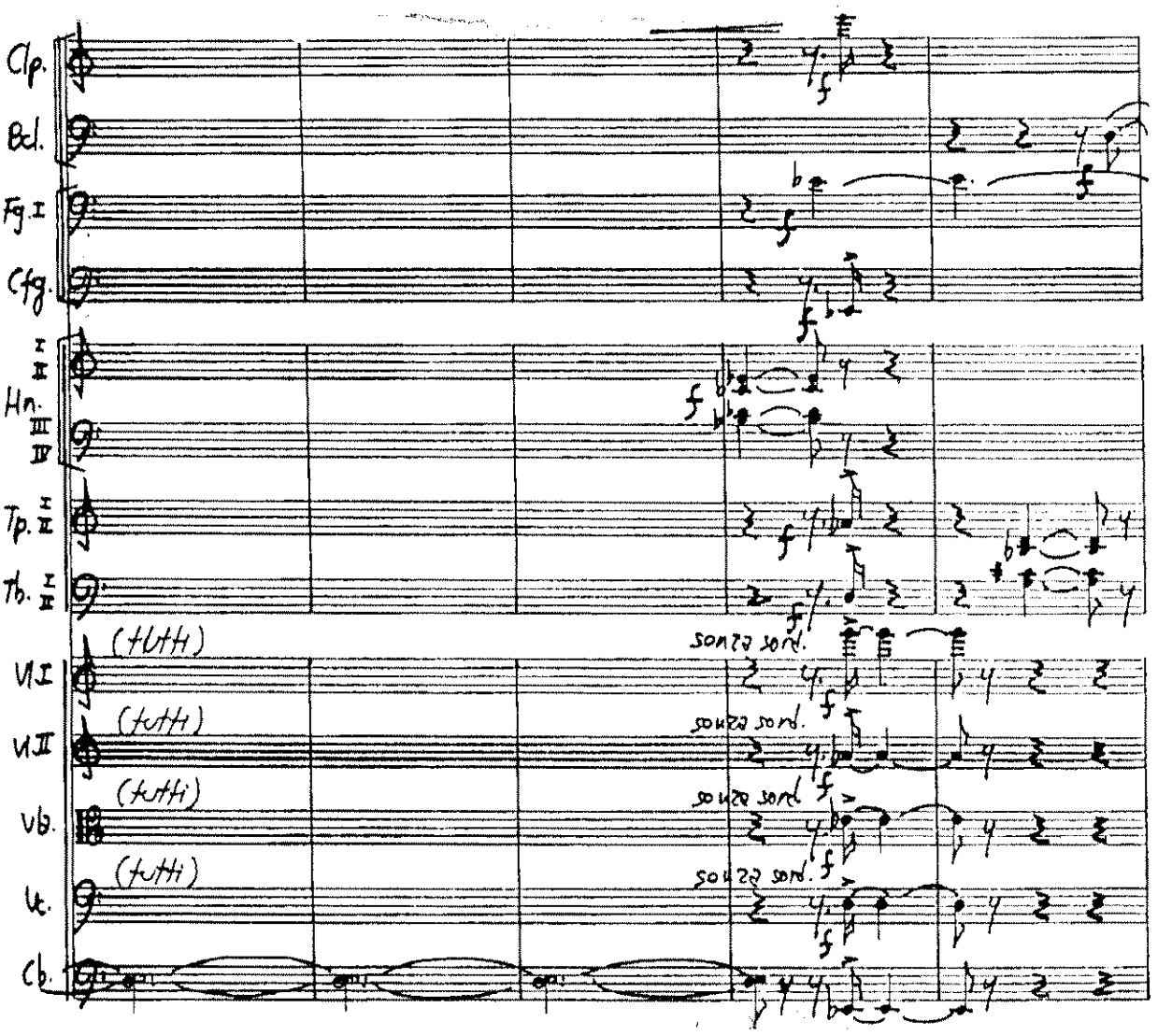
A última grande trasnformação da Entidade c surge na parte final do trabalho, por ocasião da Reexposição. Vale ressaltar, no entanto, que no início da "Cadência" dos instrumentos de percussão (S, p.70-76) o elemento melódico que se inicia nos sopros é também uma derivação dessa mesma entidade. Mas passemos diretamente ao final, onde existe uma espécie de fechamento do círculo. A reexposição da Entidade c inicia no cp. 652, p.94 e vai até o cp. 670, p.98. Aparentemente a relação entre essas duas entidades (a da Exposição e a da Reexposição) não é clara, mas procurarei demonstrar o processo de transformação ocorrido.

Antes de mais nada é necessário lembrar que a Reexposição acontece de modo abreviado, ou seja, utiliza apenas parte do material da Exposição. No caso em estudo, o material empregado inicia apenas no cp. 135, p.19, onde a melodia está com o English Horn. Essa melodia é então agrupada em conjuntos de quatro notas, como no Exemplo 8.



Exemplo 8

Esses conjuntos de quatro notas formam a base dos acordes que constituem a Reexposição, conforme podemos observar no Exemplo 9.



Exemplo 9

A técnica empregada aqui foi a de verticalizar um elemnto originalmente horizontal. Em outros termos: transformação de uma melodia em um coral. E esse coral da Reexposição, por sua vez, passa a ser um acompanhamento para as variantes da Entidade Temática b que se desenrolam nos sopros simultaneamente.

Esse exemplo também contribui para deixar mais claro porque preferi usar neste trabalho o termo Entidade Temática. Além de evitar as conotações que essa palavra traz consigo, existem também outras vantagens. É somente através de um coneito como esse que é possível pensar como equivalentes, e portanto,como um reexposição, o con-

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

junto apresentado no início da obra como c e este agora no final. É claro que se fossem tomados como temas simplesmente, eles tenderiam a ser considerados como duas unidades, tais são as suas diferenças sob esse ponto de vista. Mas como entidades temáticas formam um único grupo, pois possuem exatamente os mesmos elementos agindo em conjunto.

A Entidade Temática a é tão importante quanto c para o desenrolar da "Sinfonia". Porém ela não sofre transformações estruturais tão grandes - atém-se mais ao campo das ornamentais e é mais clara a sua presença. É bastante provável que a natureza peculiar de cada uma dessas duas entidades tenha contribuído significativamente para o destino tão diferente que cada uma delas segue ao longo da obra. Em oposição à Entidade c, que é melódica e estável, a Entidade a é mais propriamente um ruído, um quase-cluster. E possui uma vocação de movimento. Por isso foi escolhida como a célula inicial do trabalho, o seu compasso 1, à maneira de uma anacrusa. De comum existe apenas um fato: ambas são formadas por dois elementos. A Entidade c é uma melodia com acompanhamento; a Entidade a é uma figura escalar grave com movimento de percussão.

São quatro os momentos principais de transformação dessa entidade ao longo da "Sinfonia". O primeiro deles acontece durante a "Passacalha". Uma simples consulta à partitura será suficiente para reconhecer a origem das figurações escalares espalhadas por toda a orquestra.

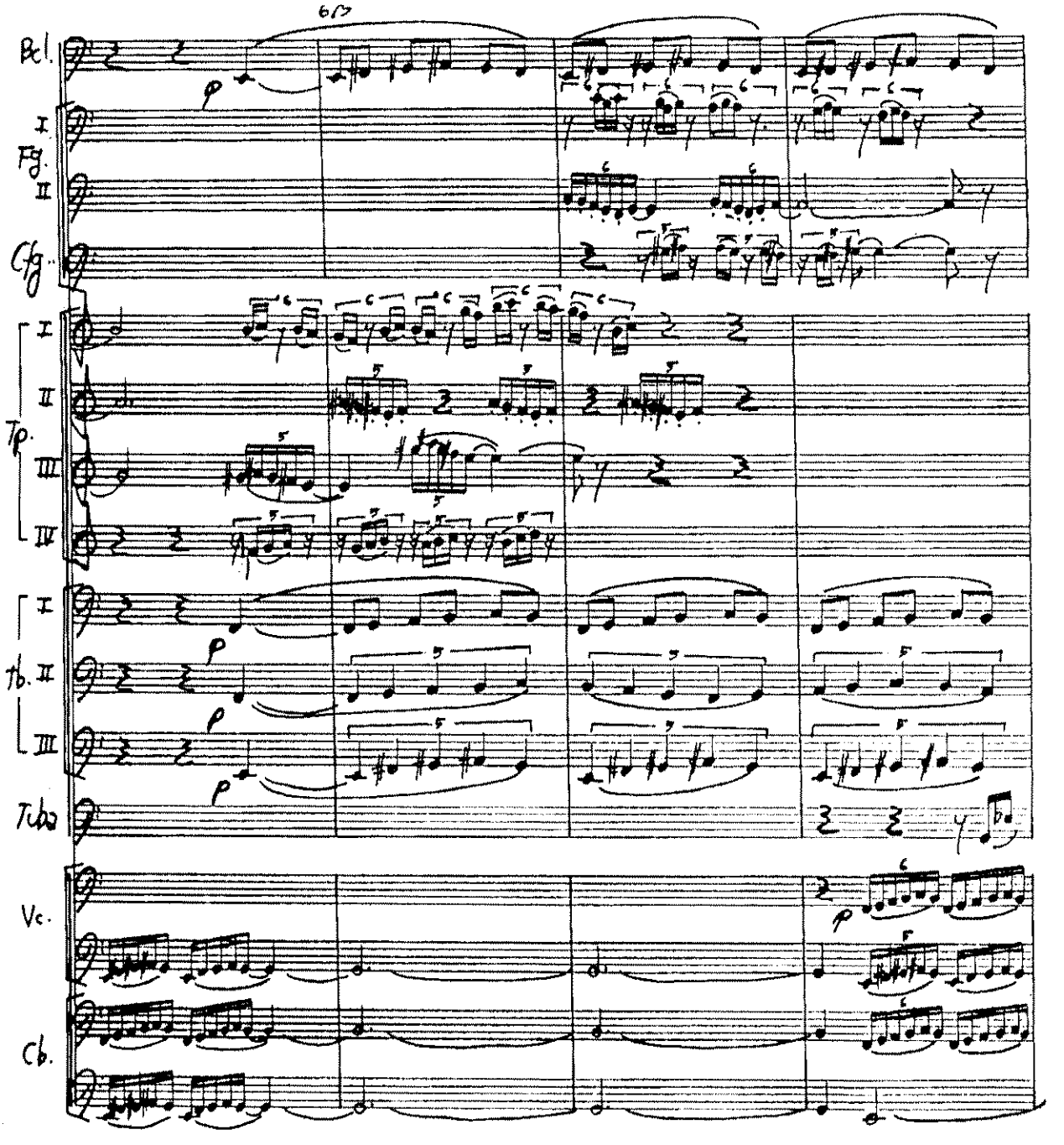
O segundo momento é o início da "Cadência", a partir do cp. 568, p.76-81. Também é clara a relação entre os movimentos melódicos do trecho com a entidade original. Porém aqui as escalas já apresentam alguma alteração nos seus perfis, com notas repetidas e direcionamento mais

variado. Outras observações relacionadas com este trecho também podem ser feitas. Uma delas é destacar que aqui ocorre o mesmo movimento em direção ascendente da "Passacalha". As dimensões, é claro, são um pouco menores, e não emprega a orquestra toda; mas o sentido geral é bastante semelhante. Uma outra observação é sobre a "Cadência", que é em si mesma um desenvolvimento particular de um dos elementos constituintes da Entidade a, ou seja, a própria percussão.

O terceiro momento é o do retorno à Reexposição, letra Z, p.88 a 93. Aqui a toma emprestado o caráter de transição que é mais próprio da Entidade b. A opção para isso foi o emprego de apenas uma parte de a, para que houvesse uma certa limpeza do cromatismo anterior. Além disso funciona também como uma "pré-exposição" harmônica da coda final - aqui sobre um modo lídio, lá sobre um mixolídio.

O quarto e último momento é a Reexposição e algumas transformações importantes foram guardadas para o final. É o caso das pausas e da fragmentação, que são empregadas pela primeira vez na obra apenas na sua conclusão. Há ainda uma superposição do mesmo elemento, apresentado em ritmos diferentes, como indicado no Exemplo 10.

A Entidade b é a última que analisarei. Conforma já foi comentado, ela possui um caráter de transição. É quase sempre empregada como ponte entre elementos diversos, frequentemente com mudanças de andamento. Isso é observável na Exposição (E, p.16-17), e nos dois momentos em que é executada pelo conjunto de metais: p.41-44, quando conduz ao "Interlúdio I" e p.64-66, quando conduz ao "Interlúdio II". Além disso ele também funciona como uma intervenção,



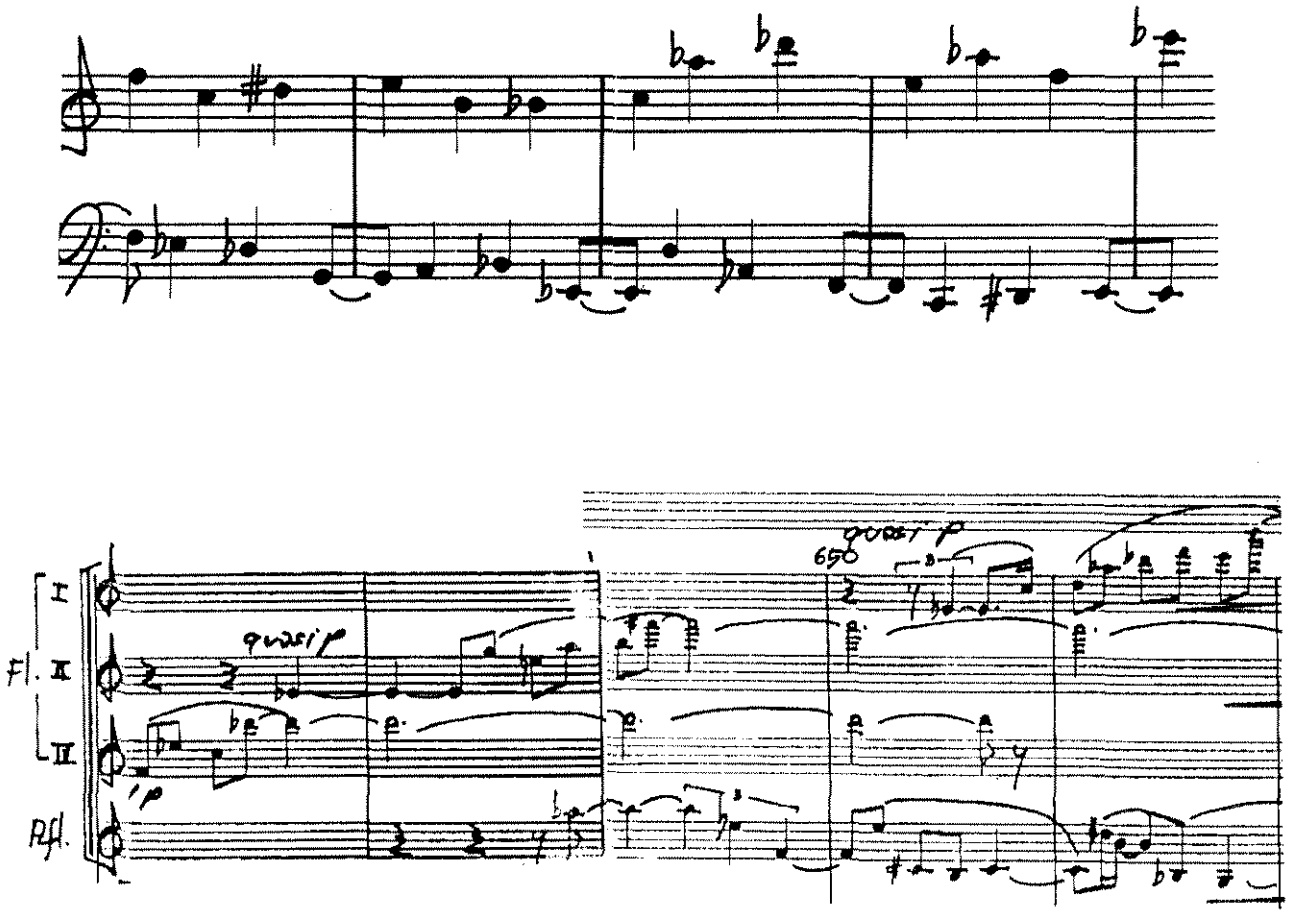
Exemplo 10

agindo assim durante a exposição da Entidade a e nas "Variações".

Um dos momentos de maior importância para a Entidade Temática b é aquele em que ela conduz a Entidade d para a sua exposição. Tal momento culmina na p.28-29, on

de acontece a superposição de três entidades, a, b e d, poucos instantes antes do início da seção primeira do Desenvolvimento que, como já vimos, é baseada em c.

Resta ainda indicar a grande transformação estrutural sofrida por essa entidade durante a Reexposição. Originalmente apresentada como uma figura de expansão e movimento, destaca-se pelo ritmo alternado e o direcionamento contrário das duas vozes. Na Rexposição esses elementos transfiguram-se em uma textura contrapontística a quatro vozes, conforme mostrado no Exemplo 11.



Exemplo 11

Essa diferenciação é acentuada através do próprio veículo orquestral. No primeiro caso a expansão é destacada através do uso de um número grande de instrumentos, gerando variedade de combinações timbrísticas sobre uma estrutura relativamente simples. Na Reexposição, por sua vez, ocorre uma uniformidade maior pela presença apenas das flautas.

3.2.3. A orquestra

> It is my firm belief that there is no such thing as instrumentation. On this occasion I think I've practiced that principle in the extreme, that is, by choosing my instruments like a stage director chooses his actors. One might say, of course, that Ravel did the same. True, and brilliantly so, but many of his orchestrations are first and foremost a splendid dressing. (3)

Comentar procedimentos técnicos como fiz no sub-ítem anterior é bastante difícil. Não mais fácil é debruçar-se sobre o emprego de um meio tão complexo como a orquestra sinfônica. Para o autor, o que está em jogo é um processo de síntese - combinatória de variáveis e tomadas de decisões instantâneas. A análise vem posteriormente e quase nunca resgata a totalidade do processo gerador original.

Walter Piston, compositor e autor de um dos tratados de orquestração mais importantes, comenta algo sobre isso:

> A word of warning is sounded against a too pedantic and literal approach to the analysis. One seeks an answer to the question why certain procedures are followed, but, orchestration being an art and not a science, one must even be prepared to find no good reason. Some questions are never answered. Imperfections may exist even in the works of the masters, and there are worth discovering, but it must not be forgotten that the unaccountable stroke of genius is also a reality. (4)

Algumas diretrizes básicas do processo intelectual e sensível que determina as escolhas de uma orquestração podem, no entanto, serem consideradas. Rimsky-Korsakov, compositor fundamental no desenvolvimento da moderna orquestração, parte do elementar e considera três axiomas:

> I.- No hay timbres feos en la orquesta.
> II.- Toda composición debe ser escrita de manera que pueda ejecutar-se fácilmente;(...)
> III.- La obra debe estar escrita para el efectivo orquestal real sobre el cual se cuenta, o por lo menos para el efectivo realmente deseable. (5)

A partir desse embasamento teórico o primeiro passo do meu trabalho foi a escolha tão exata quanto possível das dimensões da orquestra a ser utilizada. Para aqueles não familiarizados com o assunto é importante observar que uma orquestra sinfônica completa pode ser montada com muitas variantes de instrumentos - algumas sutis, outras muito evidentes. A minha opção foi uma orquestra romântica standard, de grandes dimensões mas dentro dos limites convencionais. Vários foram os fatores que me levaram a isso: a) a natureza da obra que queria realizar; b) não

tinha por objeto desenvolver uma pesquisa especial sobre alrernativas de combinações de instrumentos dentro da orquestra, comuns na música contemporânea e como fiz, por exemplo, em "Imagens" (6); c) guiava-me também um certo sentido prático, ja´que se uma obra exigir muitas alterações no conjunto padrão de todas as orquestras a execução dessa obra sem dúvida será muito mais difícil. A orquestra por mim escolhida para a"Sinfonia" está relacionada na primeira página da partitura no ítem 3.3. Esse efetivo serviu adequadamente aos propósitos da obra e demonstrou ser um potencial acústico muito qualificado.

O estilo geral que procurei manter foi o estilo de escrita orquestral que poderia chamar de camerísti co. São empregados poucos tutti e apesar das dimensões do conjunto, raras vezes fiz uso das 20 linhas de pentagramas da partitura. Não há, no entanto, exagerada fragmentação ou pontilhismo. Sempre que possível empreguei mudanças timbrísticas que pudessem auxiliar a compreensão do material temático. Há poucos dobramentos e os instrumentos são constantemente tratados como solistas. A não ser em alguns raros casos de sustentação de acordes, as cordas são exigidas no máximo em divisi a 2.

Forneço em seguida alguns exemplos do que considero mais significativo ccm relação ao emprego da orquestra como elemento estruturador da obra, tendo portanto relevância para a sua definição formal. O primeiro cado surge com a Entidade temática b nos dois momentos em que ela age como ponte em direção aos dois "Interlúdios" (p.41-44 e p.64-66). Nessas duas situações b é executada por quatro trompetes e três trombones, e busquei com isso uma hogeneidade de timbre que se opõe à diversidade caracterísli

ca da Exposição. Mas ao mesmo tempo prepara a Reexposição que, como foi visto, é feita pelo conjunto de metais. Outro detalhe: o primeiro trompete e o primeiro trombone empregam sordina straight. O resultado é, no meio de uma textura heterofônica de timbres homogêneos, destacar-se com certa clareza o elemento característico de b.

Um outro caso ilustrativo pode ser retirado dos próprios "Interlúdios". Na concepção original da peça essas duas seções funcionam como intervenções nas três partes principais do Desenvolvimento. Em consonância com essa idéia elaborei uma mudança significativa na textura orquestral desses dois "Interlúdios". Como pode ser observado na partitura o predomínio é de timbres puros, sem misturas, com a forte presença de pausas expressivas,um pouco na linha da orquestração weberniana.

Alguns outros exemplos: a exposição da Entidade Temática c, com a presença de uma orquestra de câmara em contínua transformação timbrística (p.18-20); as "Variações", onde há o predomínio de uma orquestra clássica, com cordas em divisi (p.48-63); e a Coda, com sua particular combinação de três clarinetas (com cruzamentos e mudanças de registro), pontuação de acordes na harpa e extremos acústicos definidos pelos violinos I em harmônicos e o tímpano (p.104-07).

3.2.4. Aspectos complementares

Com relação às dinâmicas, parto do seguinte espectro:

(ppp) pp-p-quasip-mp-mf-f-ff (fff)

Essas dinâmicas são usadas na obra de um modo mais estrutural que interpretativo. Indico o registro dinâmico geral do segmento (e alguma possível variação), deixando as diferenças localizadas (a nível da frase, por exemplo) por conta do intérprete individual. Com relação ao equilíbrio geral do conjunto, indico uma dinâmica igual para todos os instrumentos e o balanço deverá ser obtido pelo regente. Há exceção nesse procedimento apenas em alguns poucos casos muito particulares de sustentação de acordes.

Existem no total oito indicações de andamentos diferentes. Em geral, mas não sempre, essas mudanças de andamentos estão associadas a alterações de seções. Essas seções, por sua vez, possuem dimensões bem definidas no que diz respeito ao conjunto total de obra e relacionam-se por algum tipo de proporcionalidade.

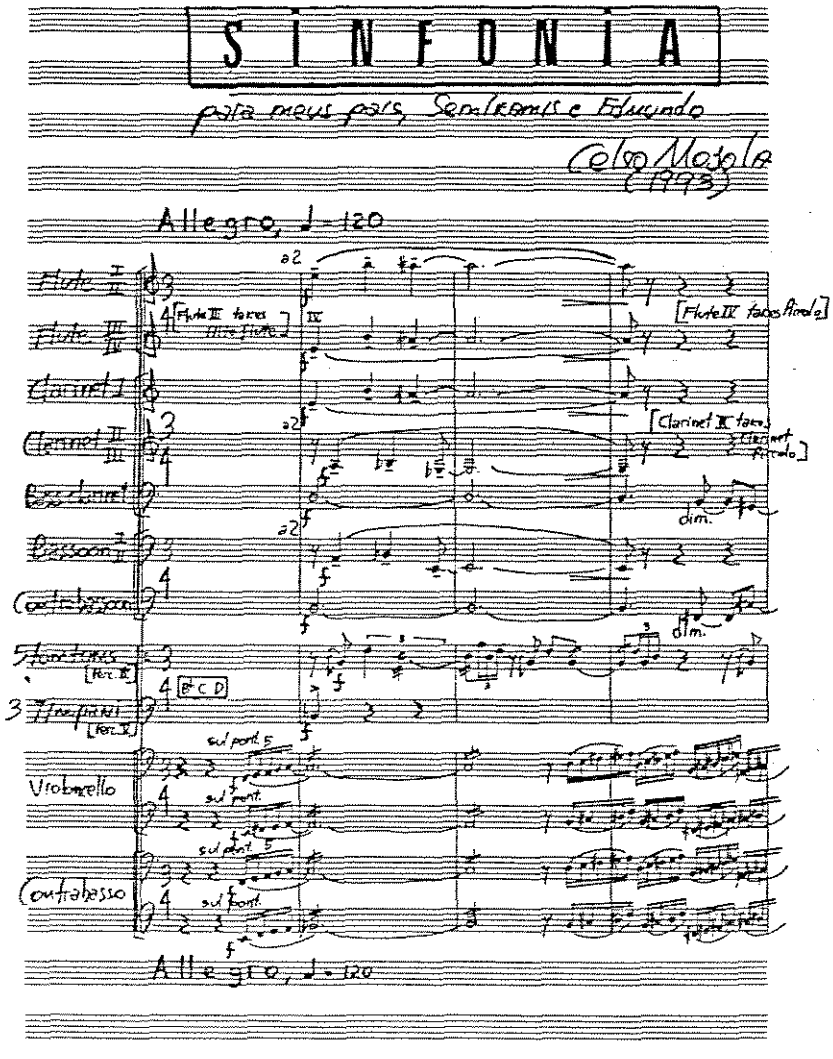
3.3. Partitura

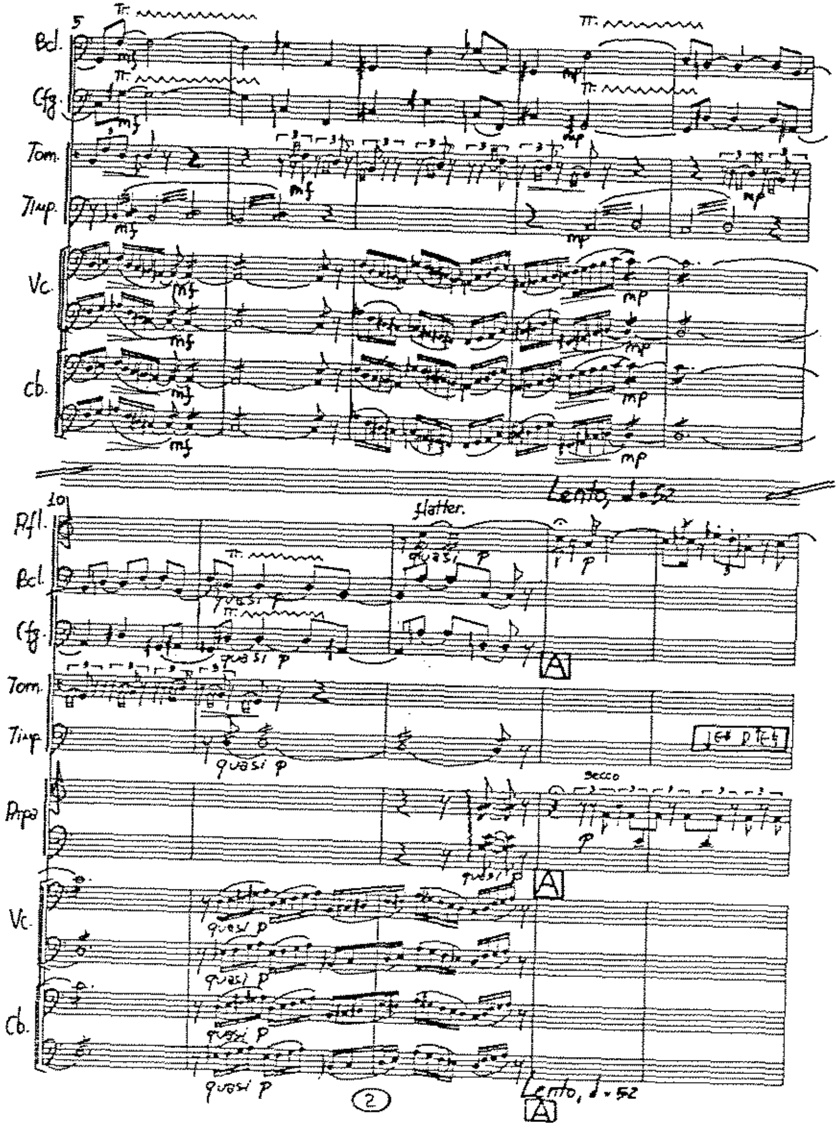
S I N F O N I A Celso Mojola (1993)

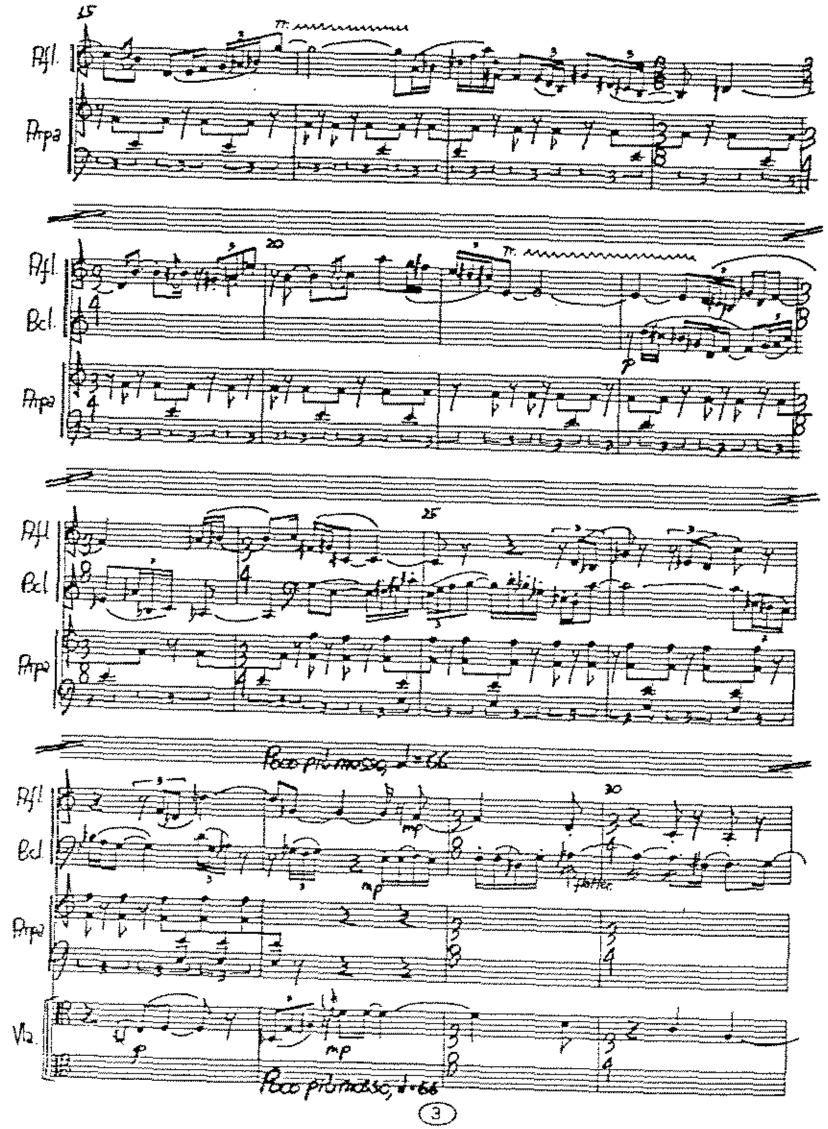
Orquestra:

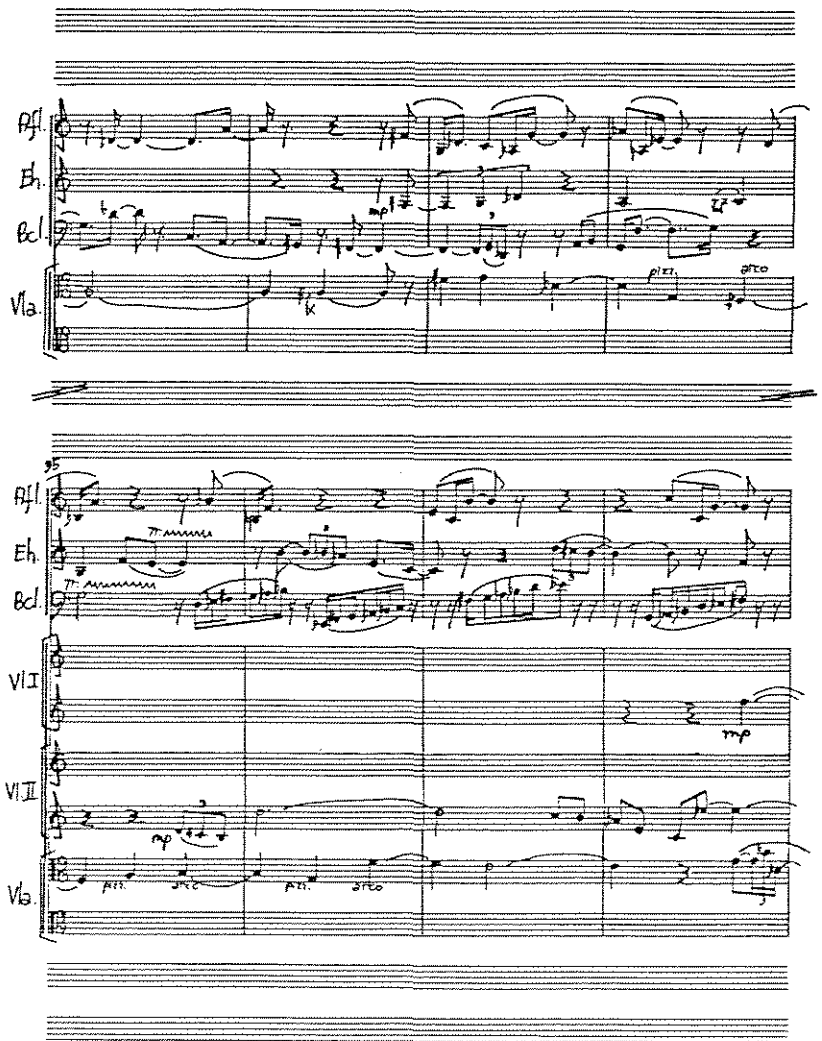
1 Piccolo (Pc.), also Flute IV;
2 Flutes (Fl.);
1 Alto Flute (Afl.), also Flute III;
2 Oboes (Ob.);
1 English Horn (Eh.), also Oboe III;
3 Clarinets (Cl.). Clarinet III also Clarinet Piccolo (Clp.);
1 Basso Clarinet (Bcl.), also Clarinet IV.
2 Bassoon (Fg.);
1 Contrabassoon (Cfg.), also Bassoon III;
4 Horns (Hn.);
4 Trumpets (Tp.);
3 Trombones (Tb.);
1 Tuba (Tuba);
6 Percussion players:
I. Vibraphone (Vb.), Xylophone (Xp.) and 3 Wood Blocks;
II. Suspended Cymbal (S.Cymb.), Tambourine (Tbrine), Wood Chimes (W.C.) and Triangle (Tr.);
III. 5 Temple Blocks (T.B.);
IV. 5 Tomtoms (T.T.) and Snare Drum (Sd.);
V. 3 Timpani (Timp.);
VI. Bass Drum (Bd.) and Tenor Drum (Td.).
1 Arpa (Arpa);
Violins I (Vl. I);
Violins II (Vl. II);
Violas (Vla.);
Violoncelli (Vc.);
Contrabassi (Cb.).

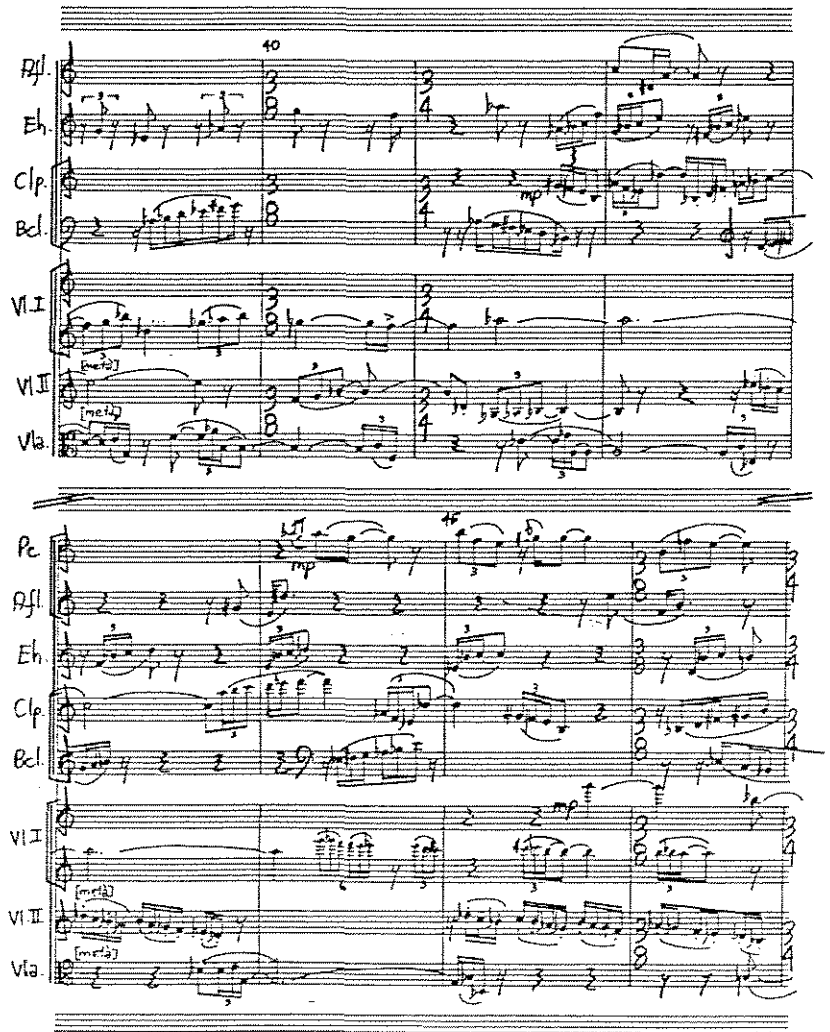
1. All trills are performed with a minor 2ª above the main note;
2. Score is in C - transposing instruments written in real sounds. Contrabasso and Contrabassoon sounds octave lower; Piccolo and Xylophone sounds octave higher, as usual.

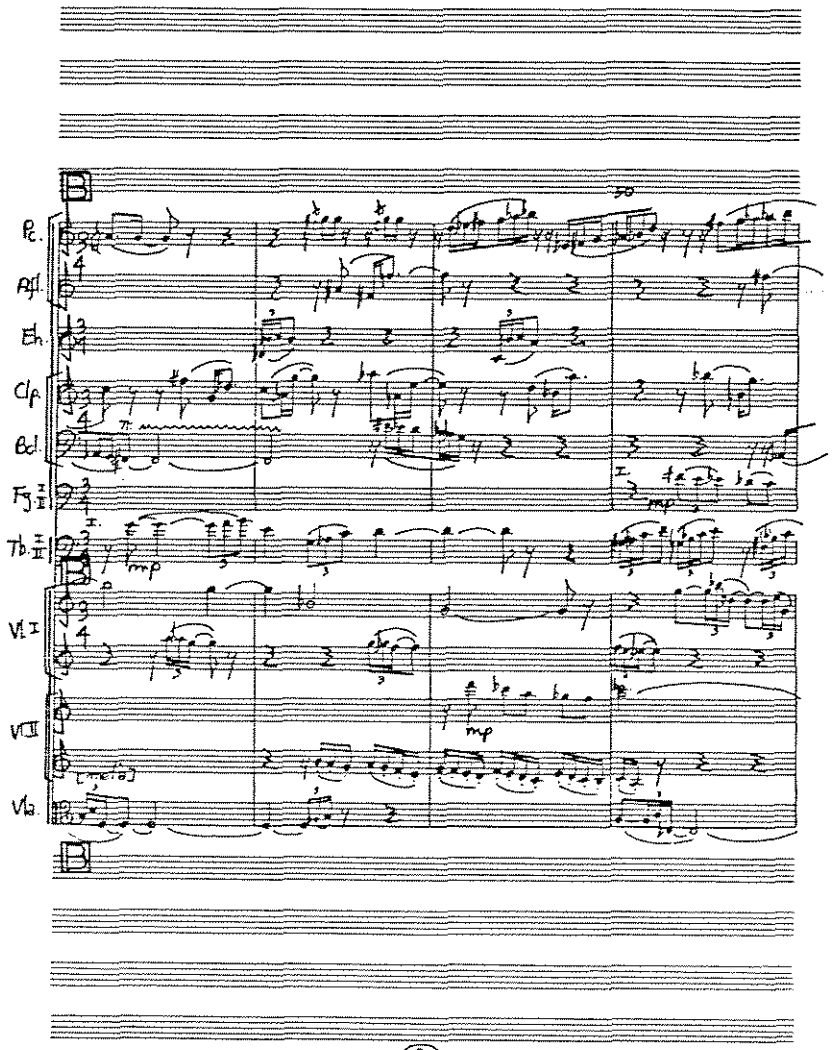


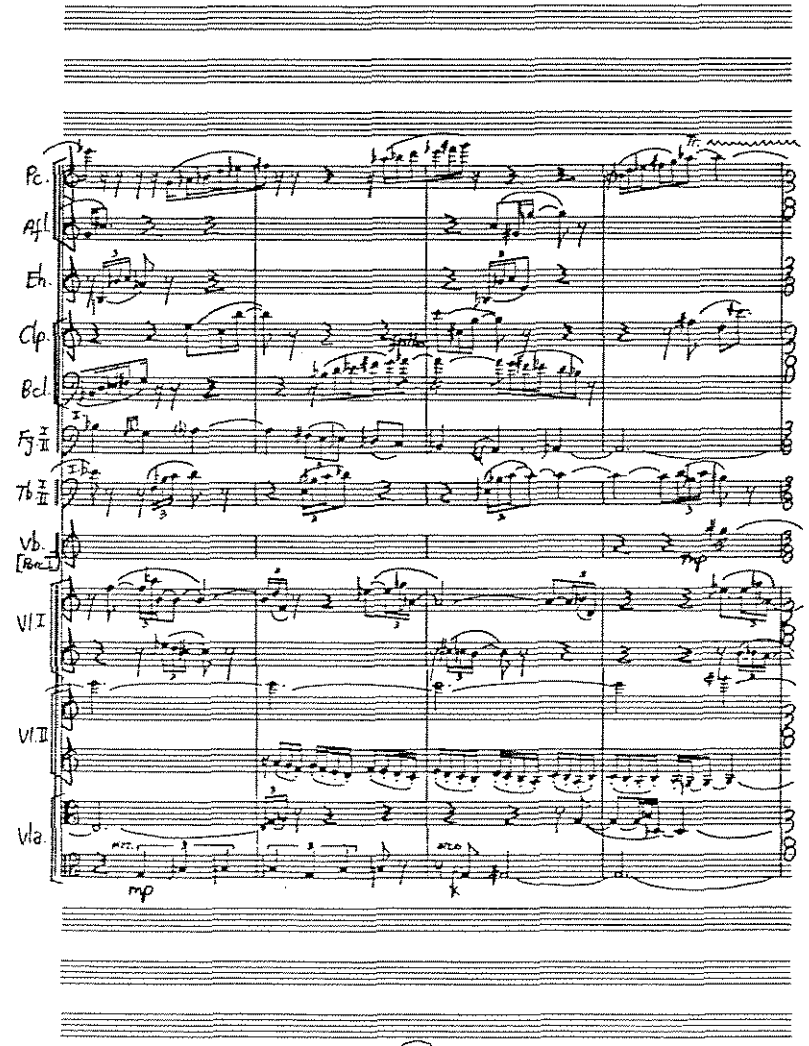

Bcl.
Cfg.
Tom.
Timp.
Vc.
Cb.
Lento, ♩= 52
flatter.
quasi p
secco
Afl.
Arpa
A
2

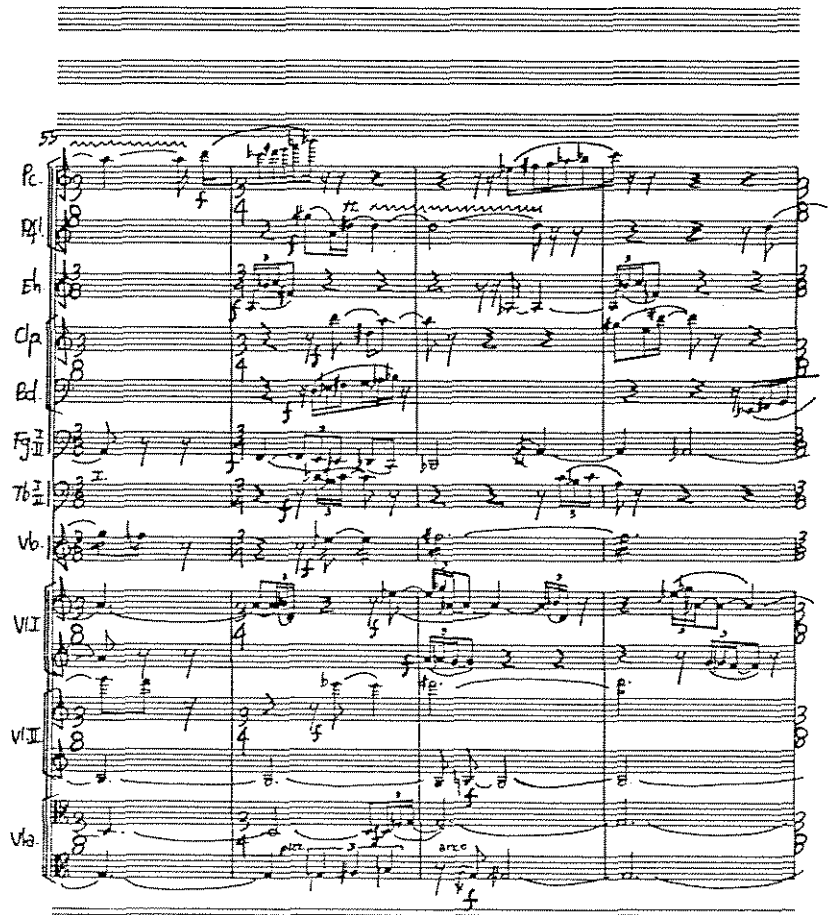

Afl.
Arpa
Bcl.
Vla.
flatter.
Poco più mosso, ♩= 66
3

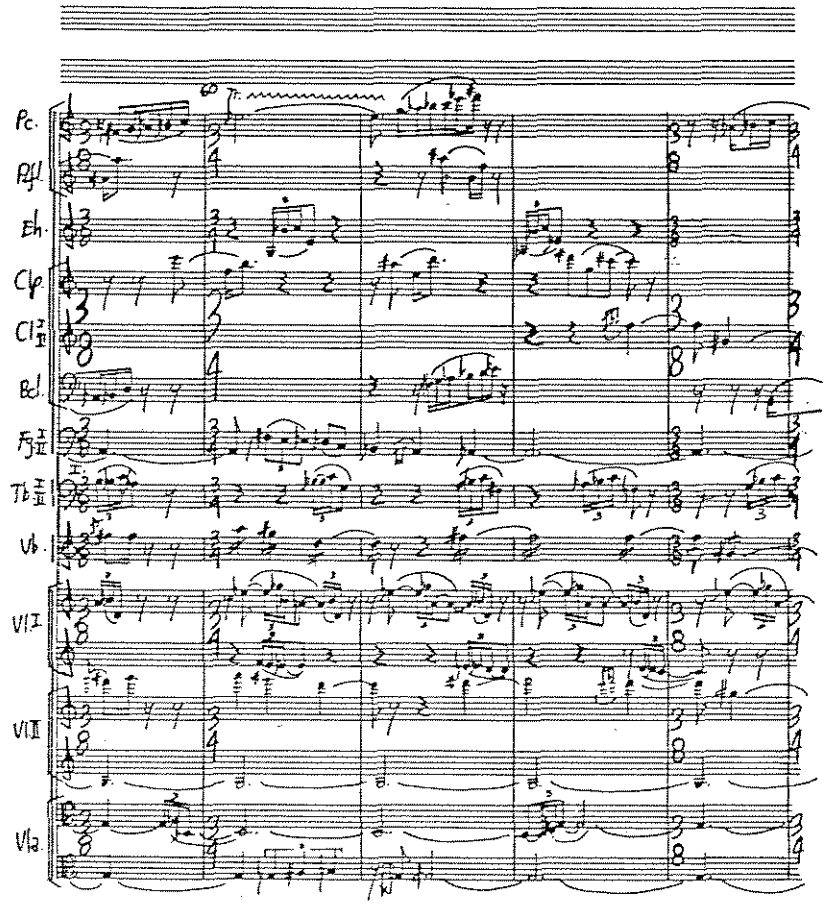

Afl.
Eh.
Bcl.
Vla.
pizz.
arco
95
Afl.
Eh.
Bcl.
Vl I
Vl II
Vla.
mp
pizz.
arco

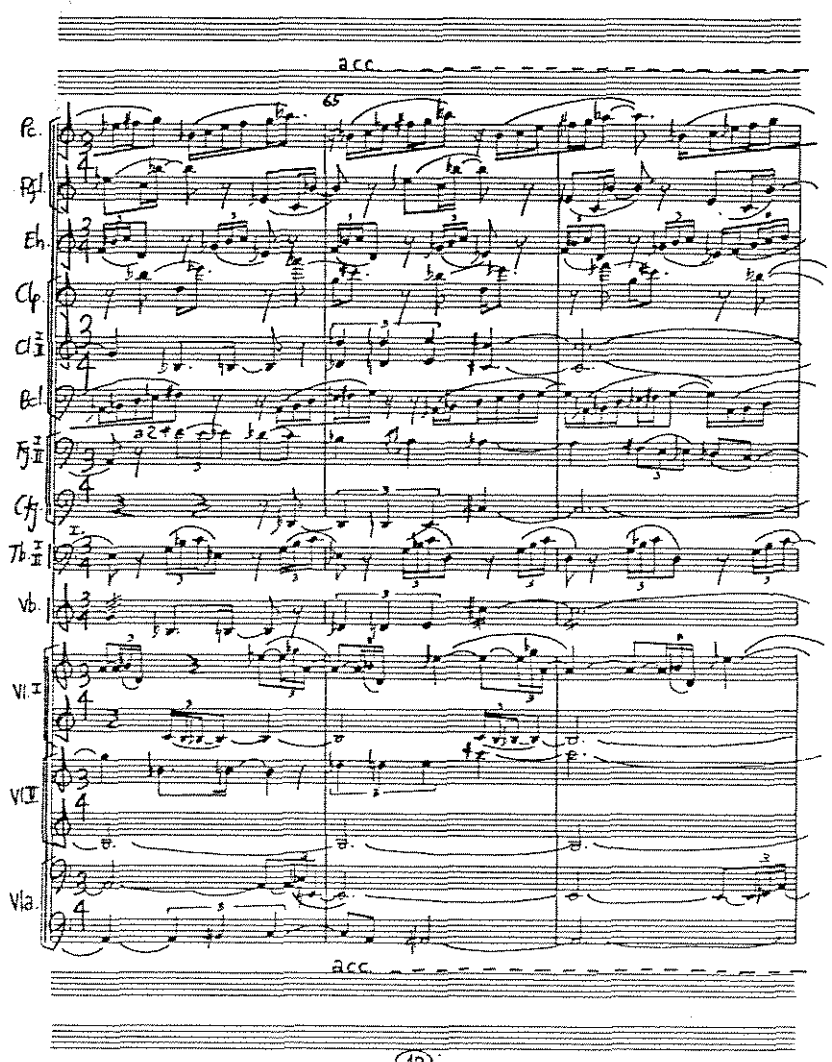

40
Afl.
Eh.
Clp.
Bcl.
Vl I
Vl II
Vla.
mp
[meta]
45
Pc.
Afl.
Eh.
Clp.
Bcl.
Vl I
Vl II
Vla.
mp
[meta]

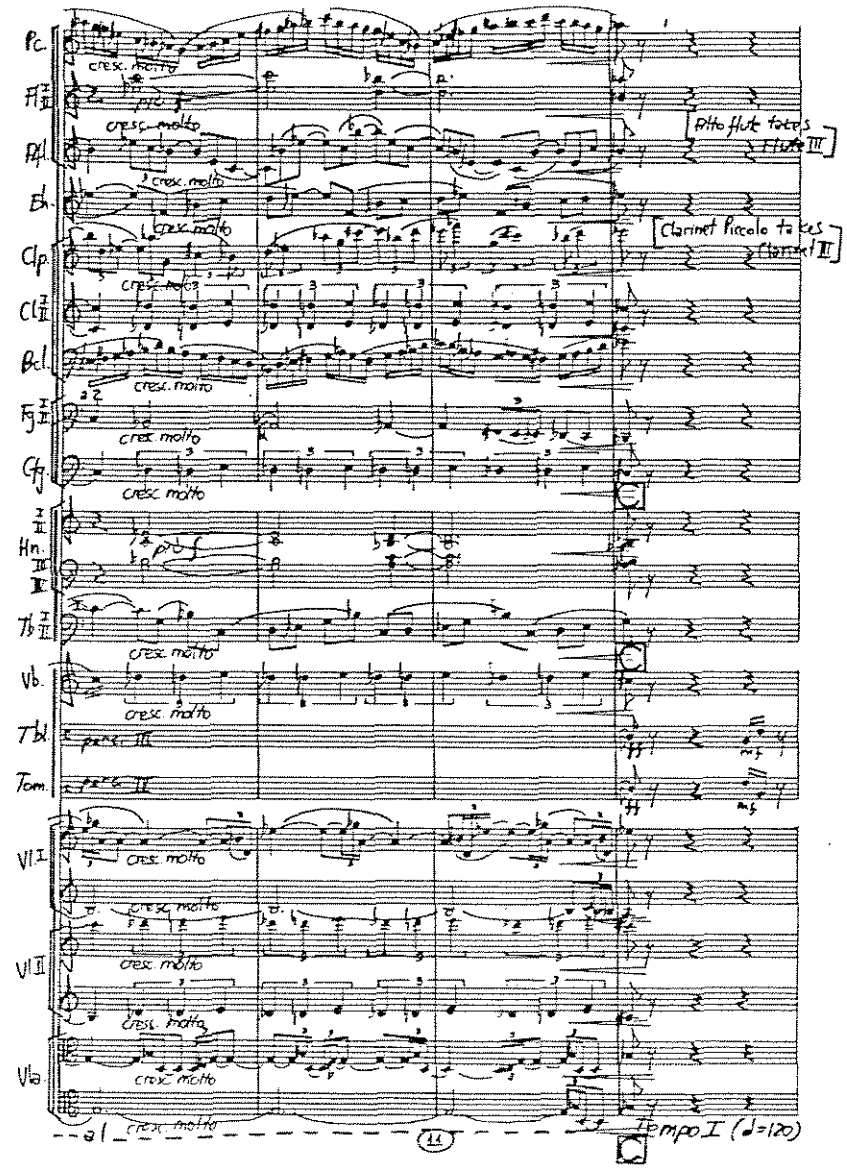

Pc.
Afl.
Eh.
Clp.
Bcl.
Fg. I II
Tb. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
mp

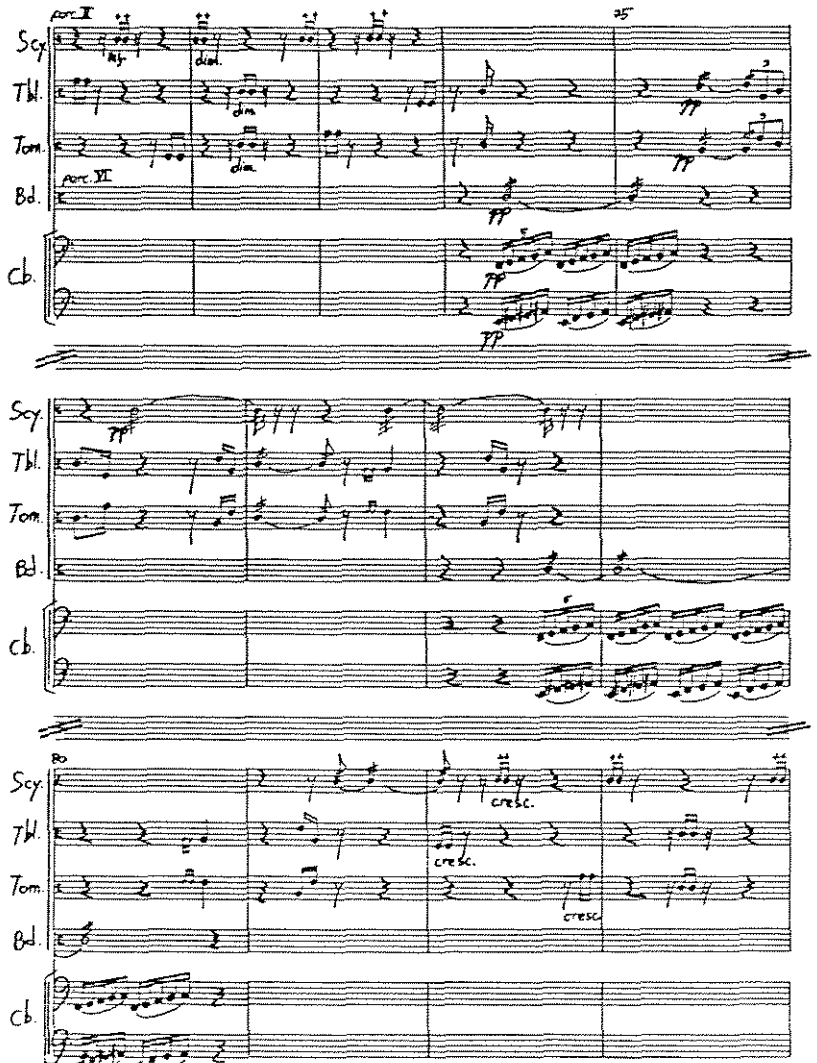

Pc.
Afl.
Eh.
Clp.
Bcl.
Fg. I II
Tb. I II
Vb.
Vl. I
Vl. II
Vla.
mp

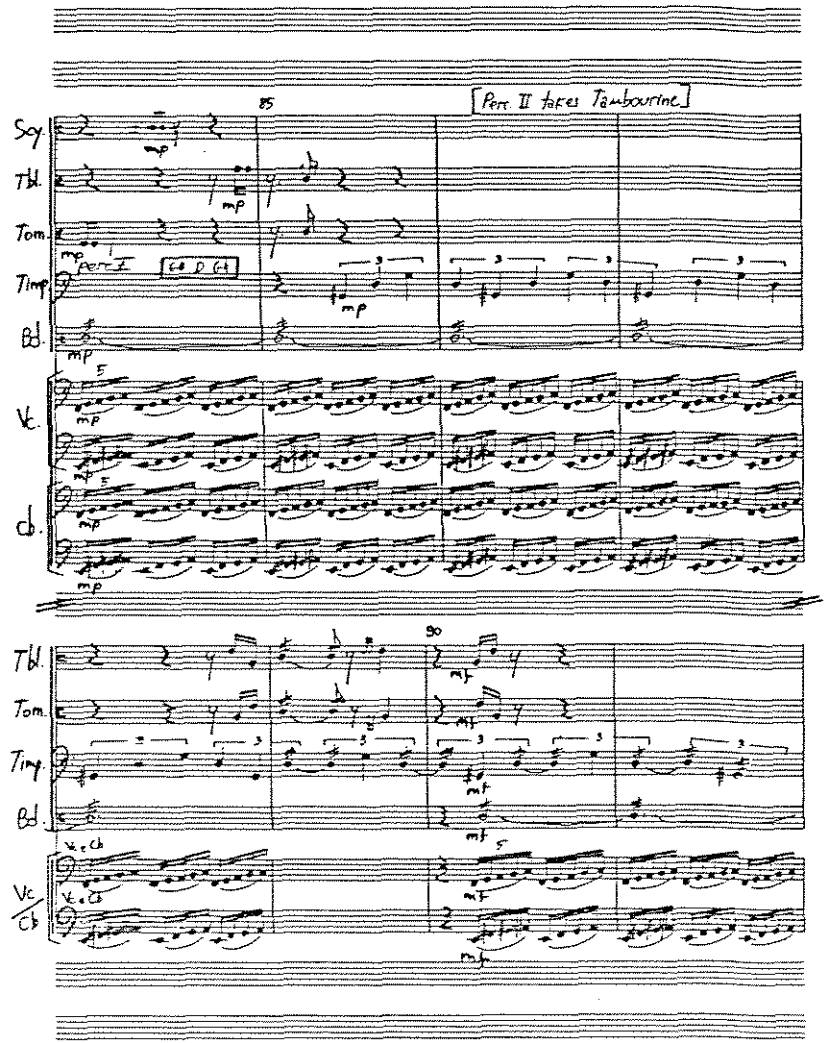

55
Pc.
Fl I
Eh.
Clp.
Bcl.
Fg I II
Tb I II
Vb.
VI I
VI II
Vla.
arco

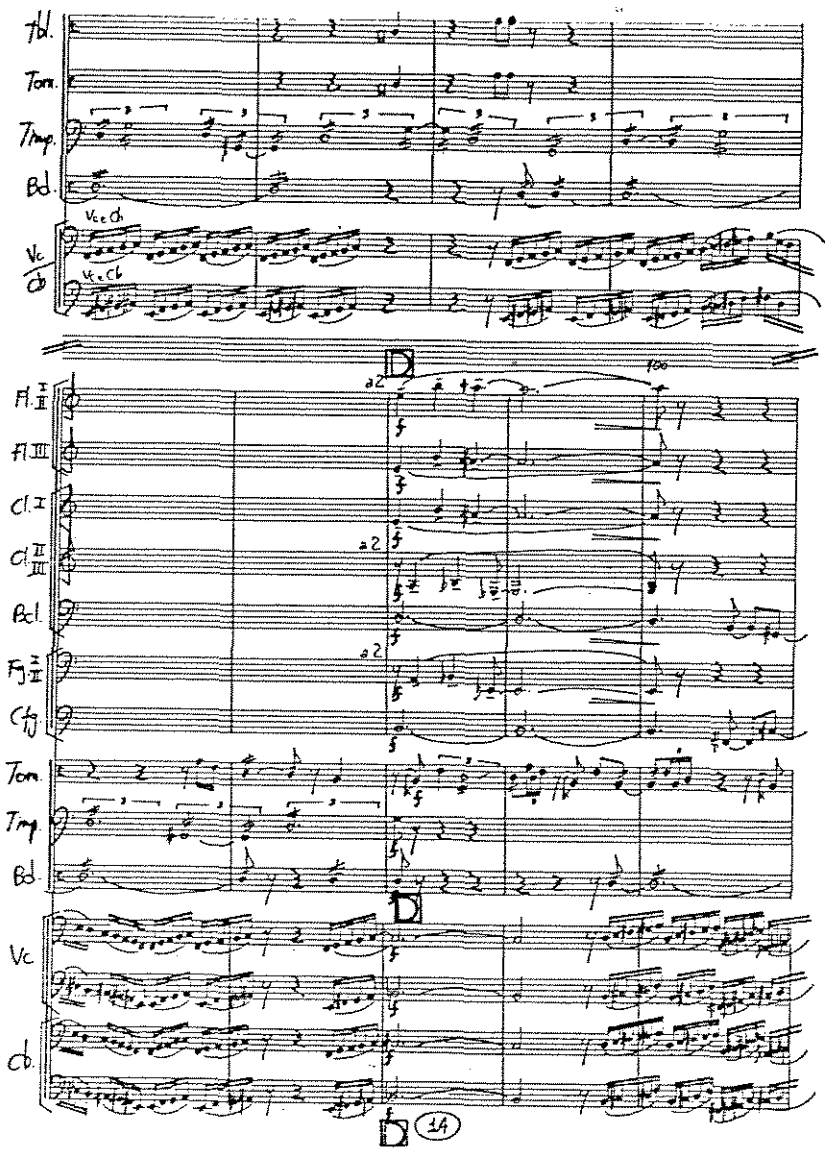

60
Pc.
Fl I
Eh.
Clp
Cl II
Bcl.
Fg I II
Tb I II
Vb.
VI I
VI II
Vla.

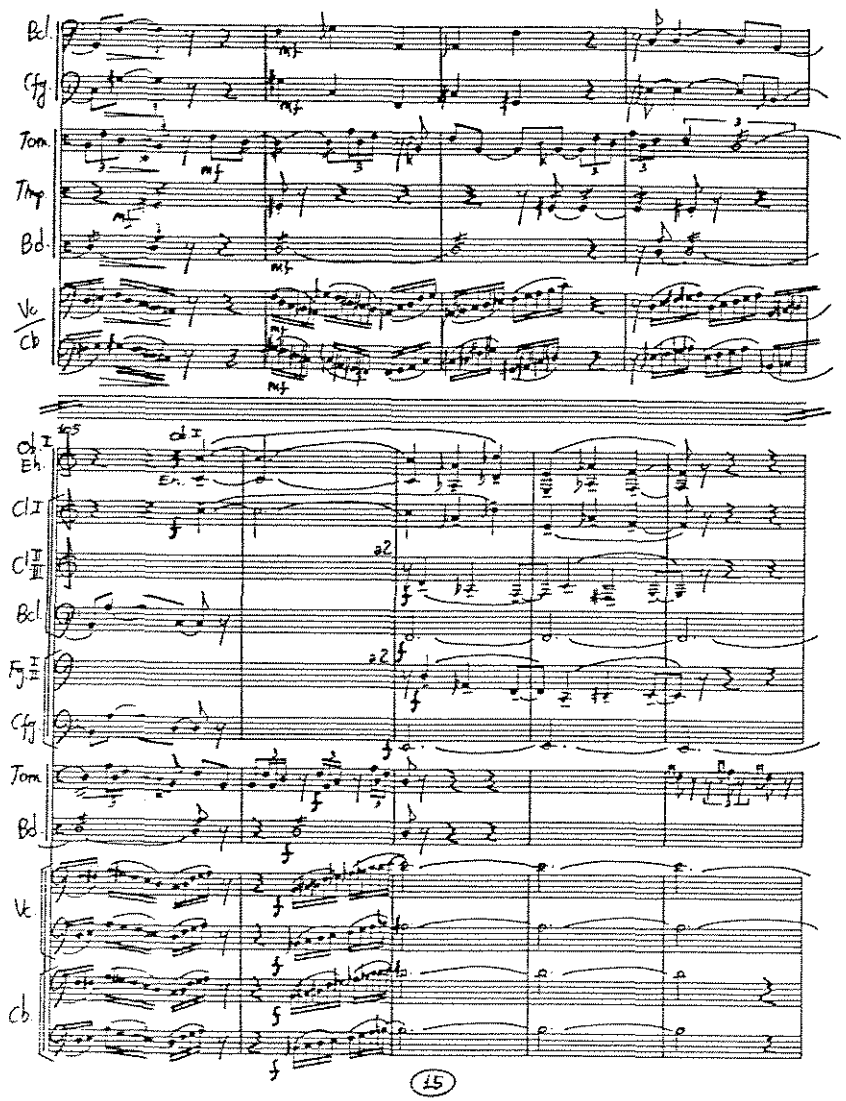

acc.
Pc.
Pfl.
Eh.
Clp.
Cl I II
Bcl.
Fg I II
Cfg.
Tb. I II
Vb.
Vl. I
Vl. II
Vla.
acc.

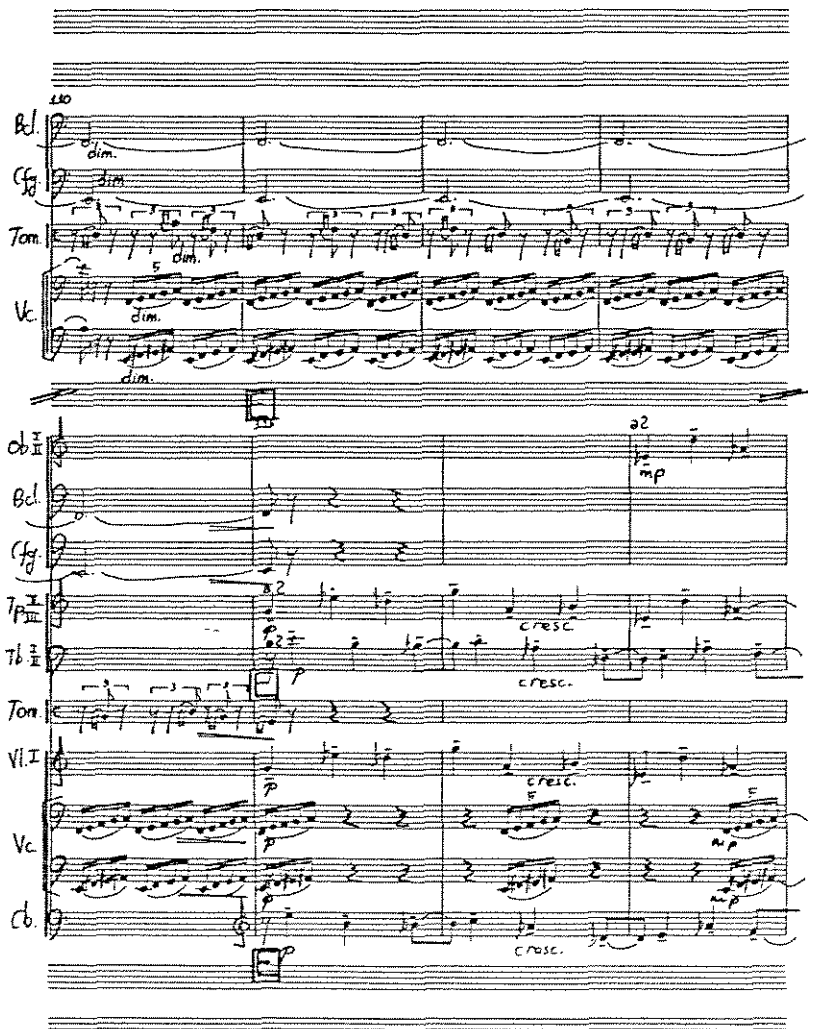

Pc.
Fl I II
Pfl.
Eh.
Clp.
Cl I II
Bcl.
Fg I II
Cfg.
Hn. I II III
Tb I II
Vb.
Tbl.
Tom.
Vl. I
Vl. II
Vla.
cresc. molto
Alto flute takes Flute III
Clarinet Piccolo takes Clarinet III
Tempo I (♩=120)

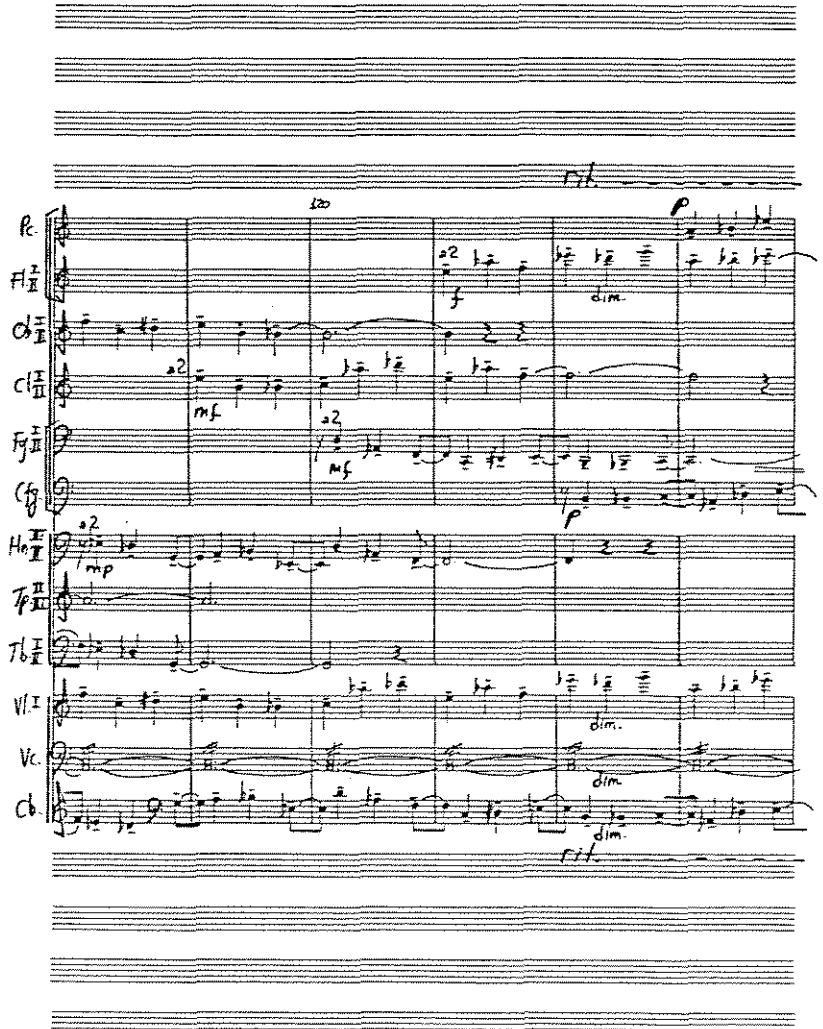

perc. I
Scx.
Tbl.
Tom.
perc. II
Bd.
Cb.
dim.
ff
75
Scx.
Tbl.
Tom.
Bd.
Cb.
ff
80
Scx.
Tbl.
Tom.
Bd.
Cb.
cresc.

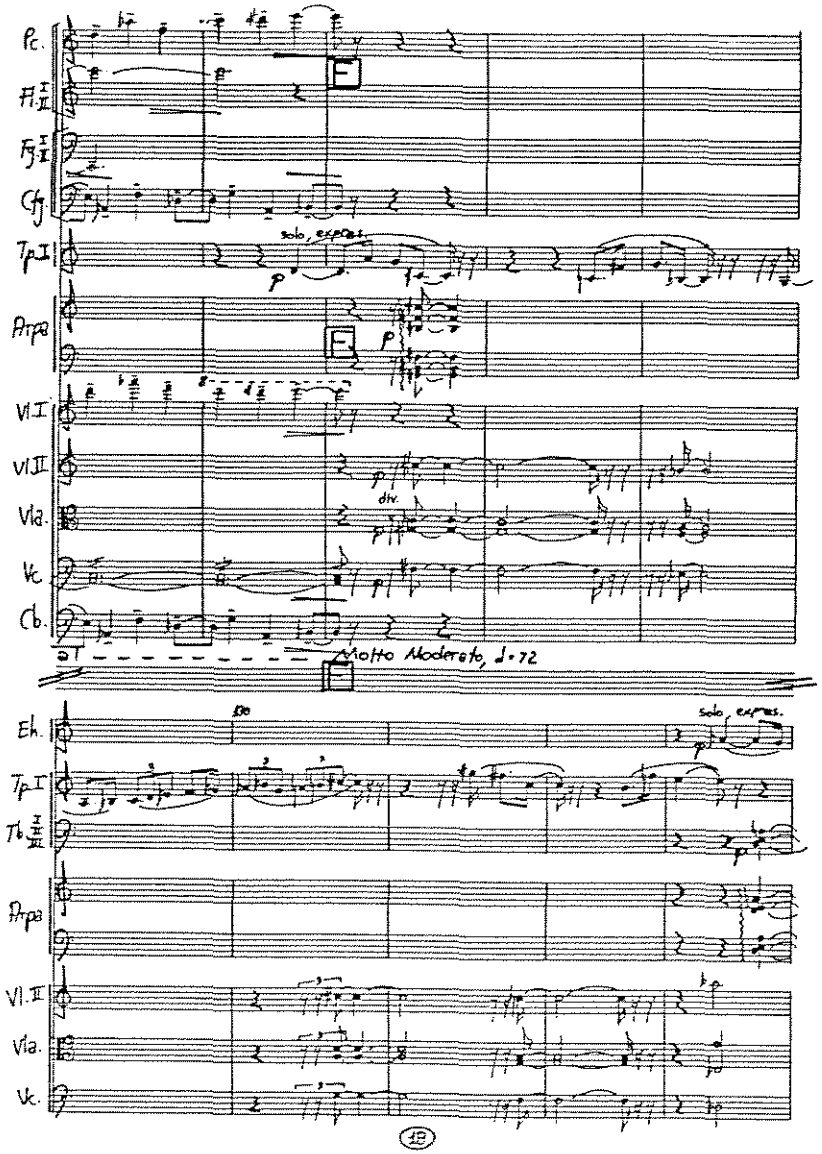

85
Perc II takes Tambourine
Scx.
Tbl.
Tom.
Timp.
Bd.
perc I
Vc.
Cb.
mp
90
Tbl.
Tom.
Timp.
Bd.
Vc/Cb
mf

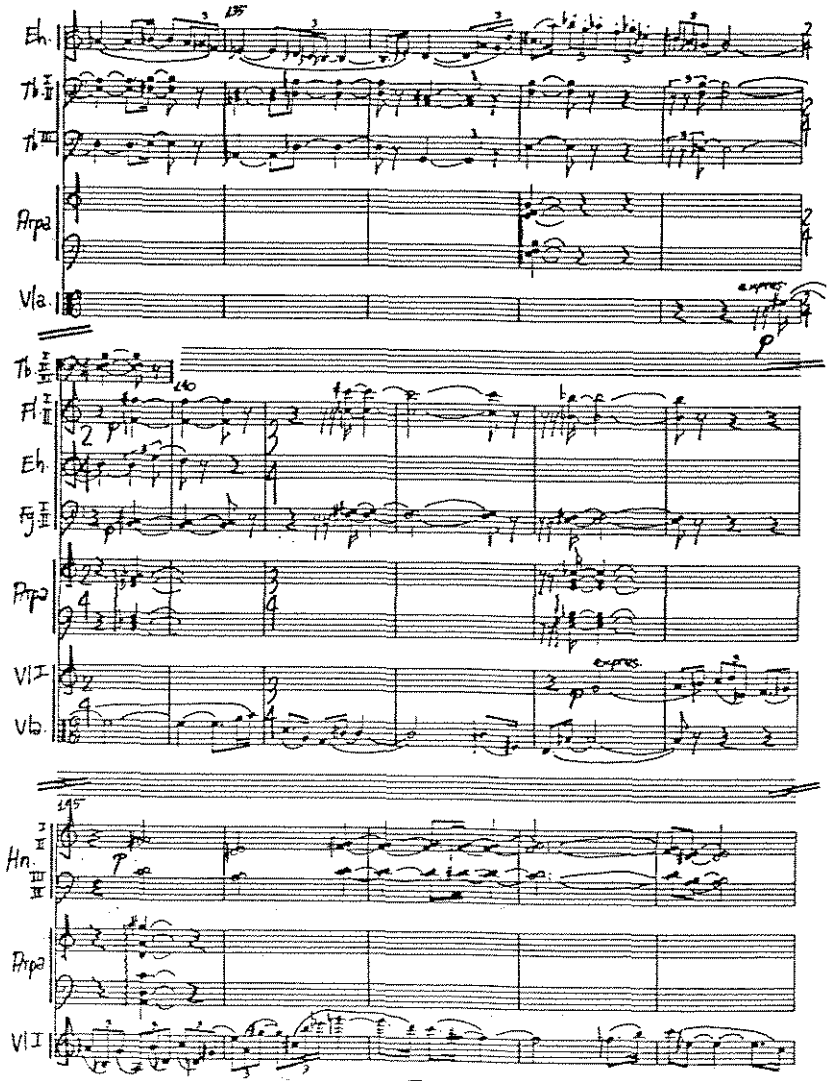

Tbl.
Tom.
Timp.
Bd.
Vc e Cb
Vc
Cb
a2
Fl. I II
Fl. III
Cl. I
Cl. II III
Bcl.
Fg. I II
Cfg.
14

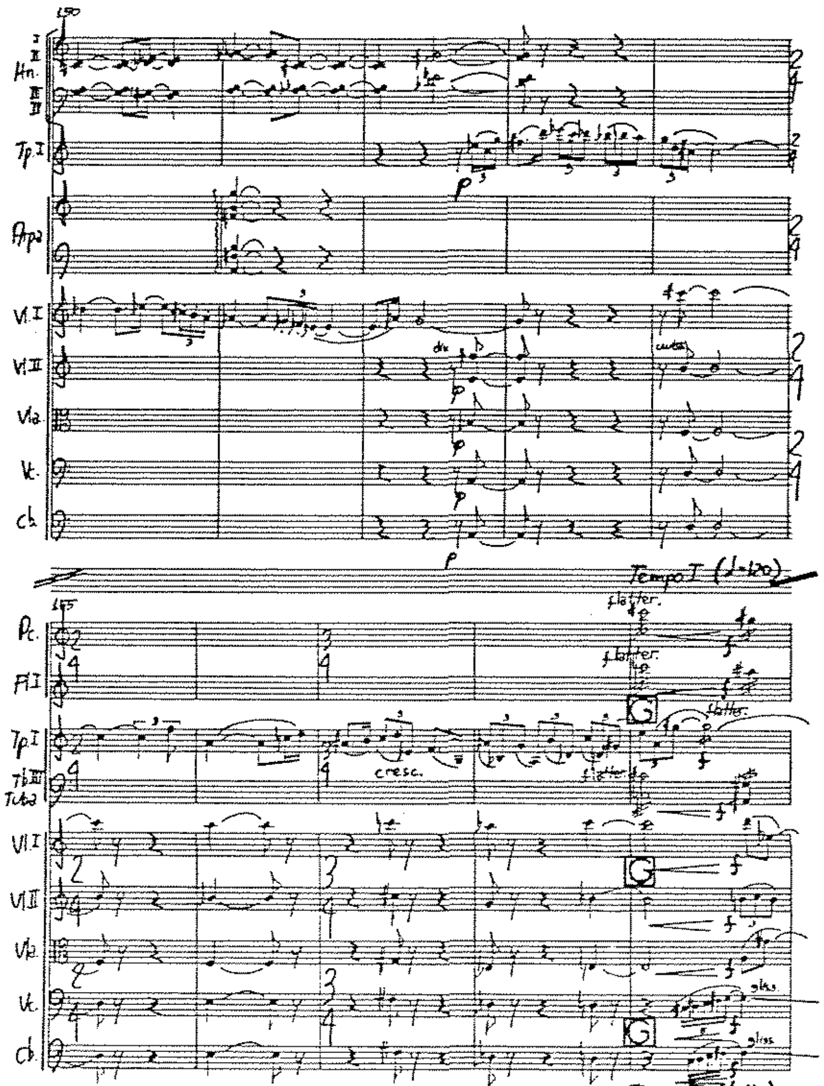

Bcl.
Cfg.
Tom.
Timp.
Bd.
Vc
Cb
mf
Ob. I
Eh.
Cl. I
Cl. II
a2
Fg. I II
15

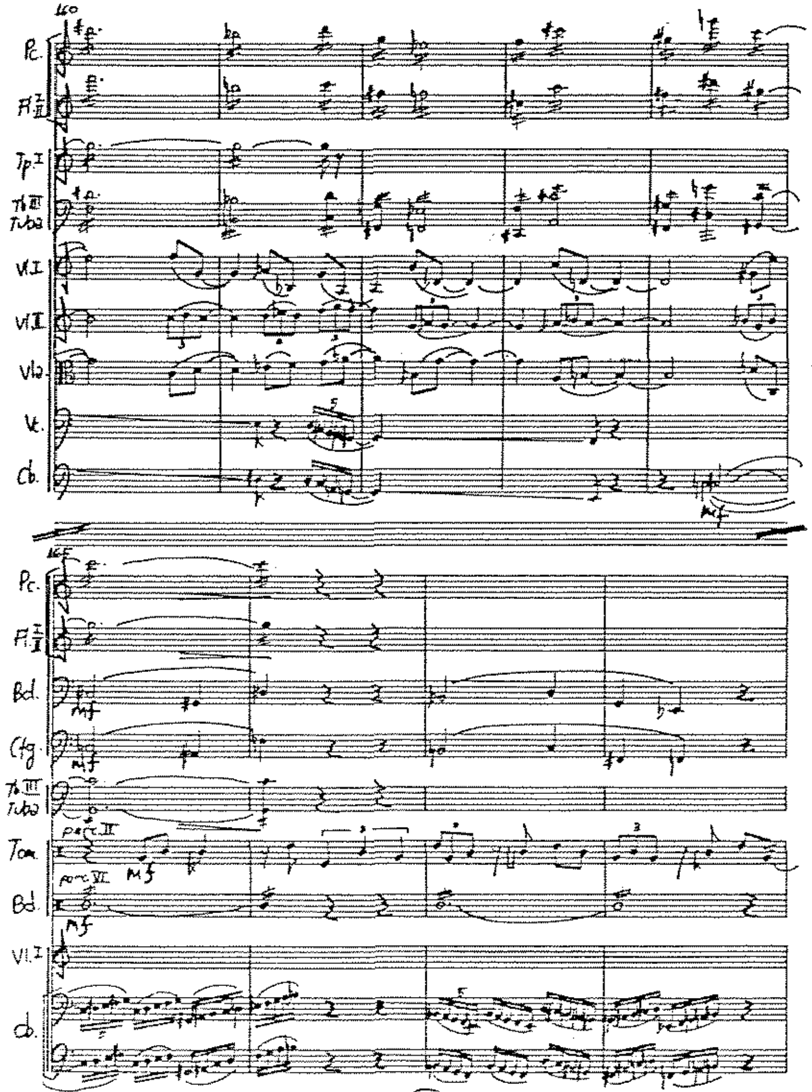

110
Bcl.
Cfg.
Tom.
Vc.
dim.
Ob. I II
Bcl.
Cfg.
Tp. II III
Tb. I II
Tom.
Vl. I
Vc.
Cb.
a2
mp
cresc.
p

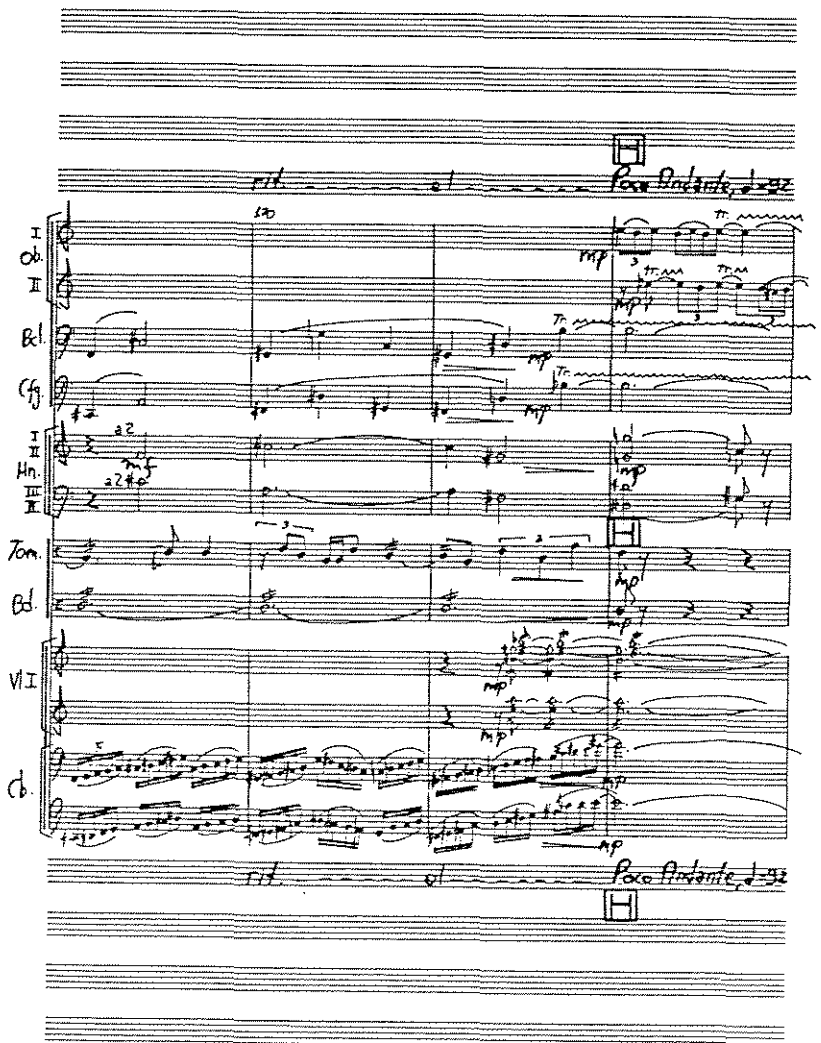

rit.
120
Pc.
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cfg.
Hn. II III
Tp. II III
Tb. I II
Vl. I
Vc.
Cb.
a2
f
mf
mp
p
dim.

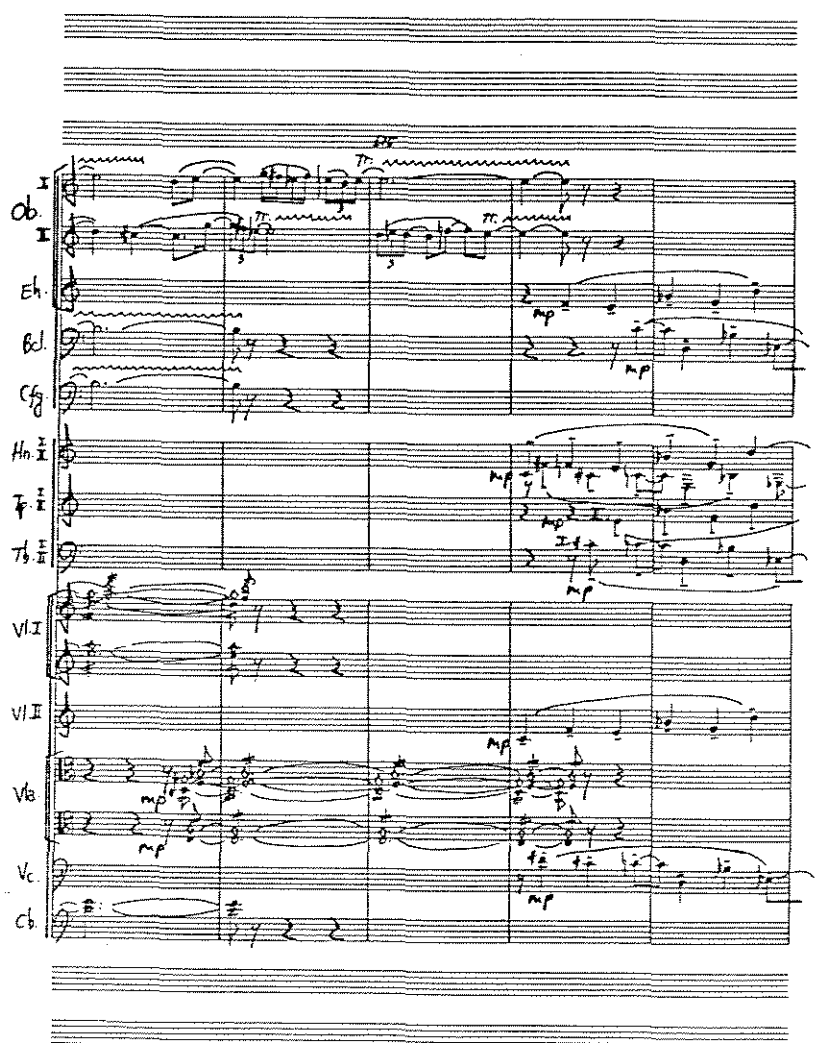

Pc.
Fl. I II
Fg. I II
Cfg.
Tp. I
solo, expres.
Arpa
Vl. I
Vl. II
Vla.
div.
Vc.
Cb.
Molto Moderato, ♩=72
Eh.
solo, expres.
Tb. I II III
Vl. II
Vla.
Vc.

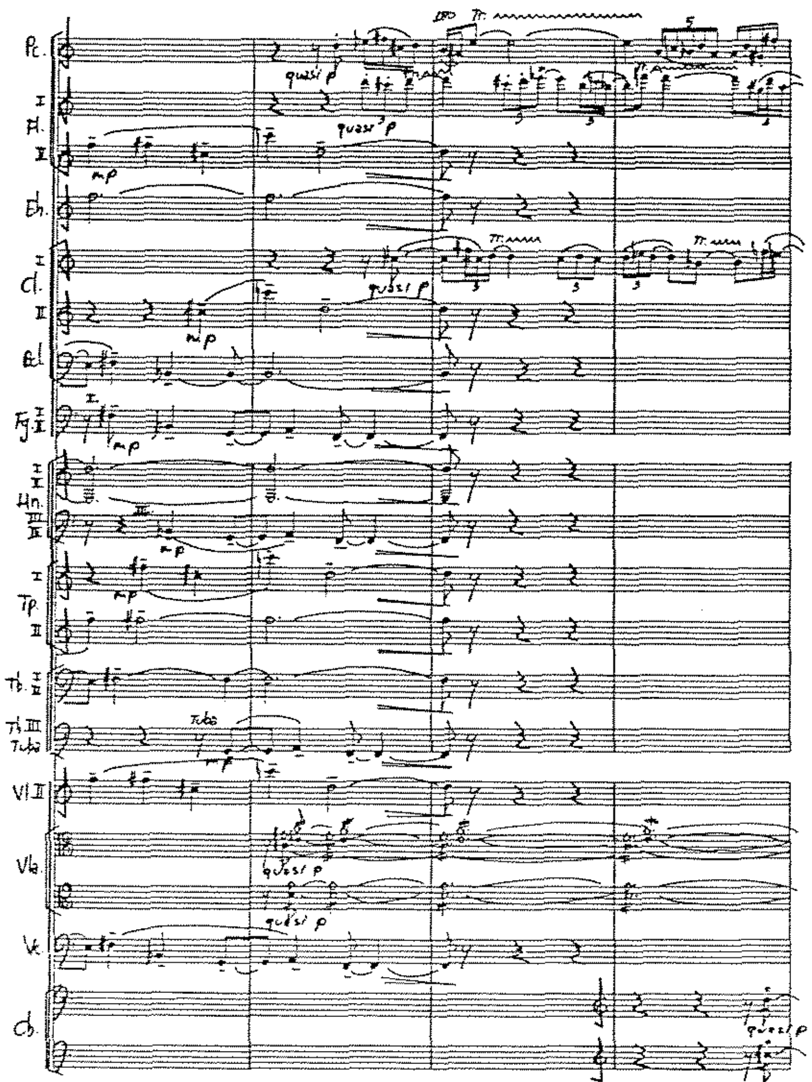

Eh.
Tb. I II
Tb. III
Arpa
Vla.
expres.
Tb. I II III
Fl. I II
Eh.
Fg. I II
Arpa
Vl. I
expres.
Vla.
Hn. I II III
Arpa
Vl. I

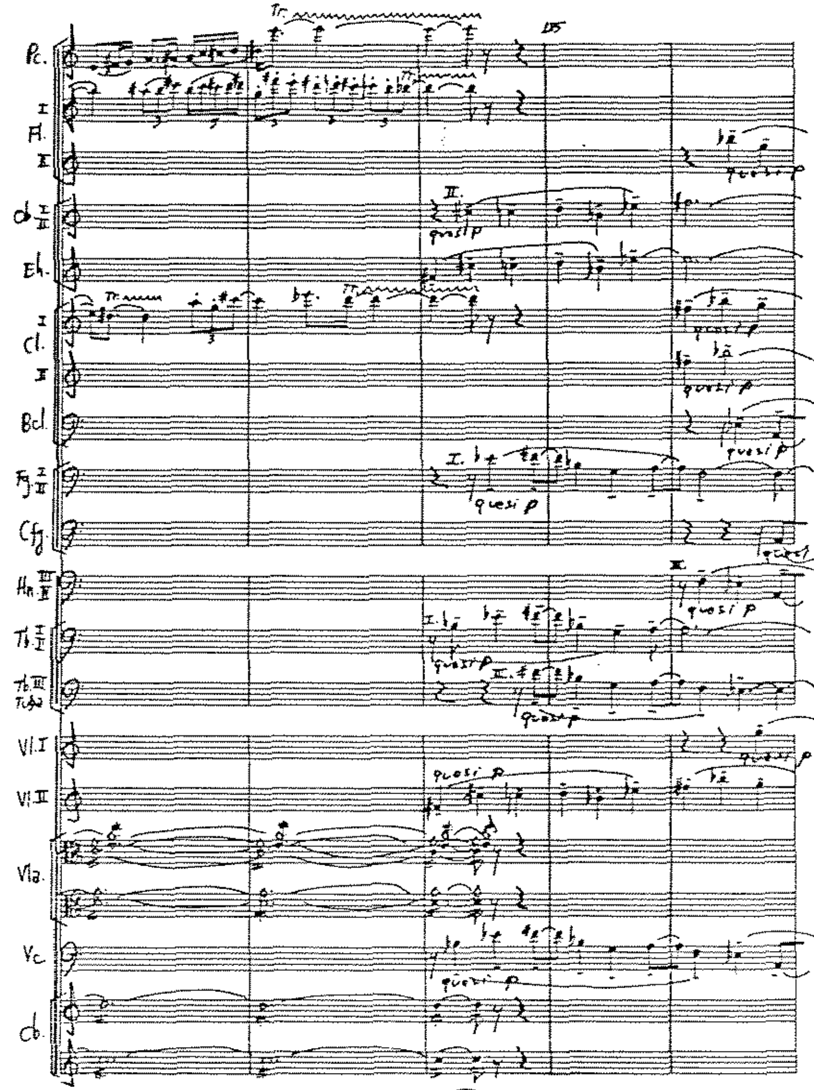

150
Hn.
Tp. I
Arpa
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
155
Pc.
Fl. I
Tp. I
Tb. III
Tuba
cresc.
flatter.
G
Tempo I (♩=120)
gliss.

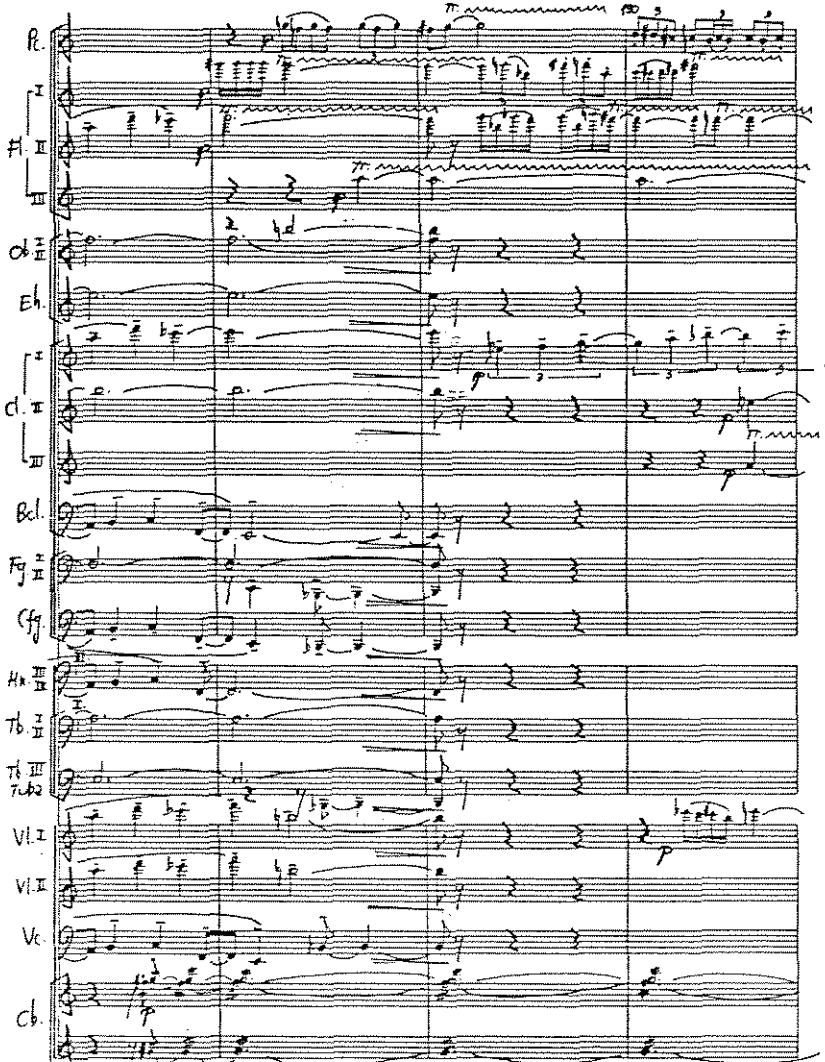

160
Pc.
Fl. I II
Tp. I
Tb. III
Tuba
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
165
Bd.
Tom.
Vl. I
perc. II
perc. VI
mf

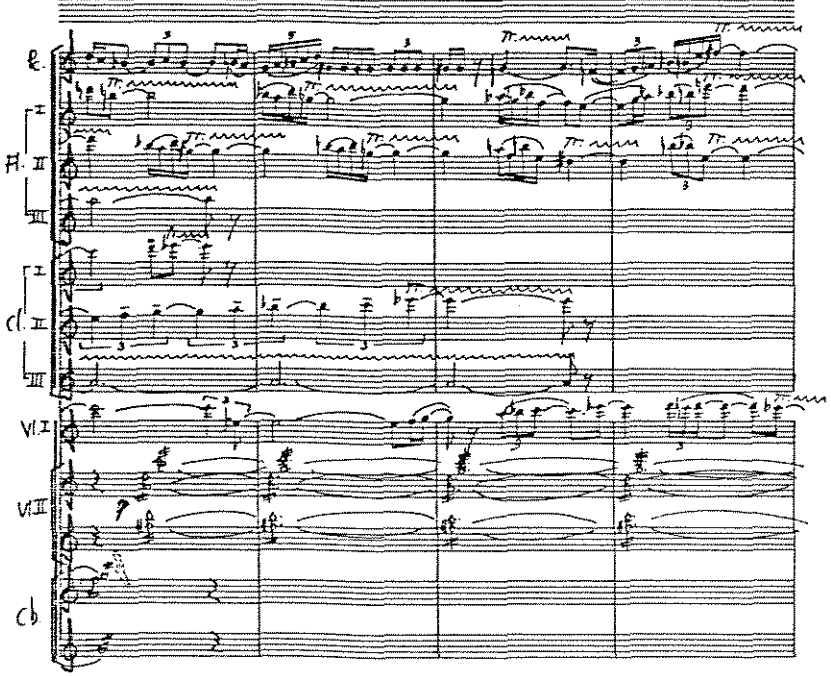

Poco Andante, ♩=92
Ob. I
Ob. II
Bcl.
Cfg.
Hn. I II
Hn. III IV
Tom.
Bd.
Vl I
Cb.
Poco Andante, ♩=92

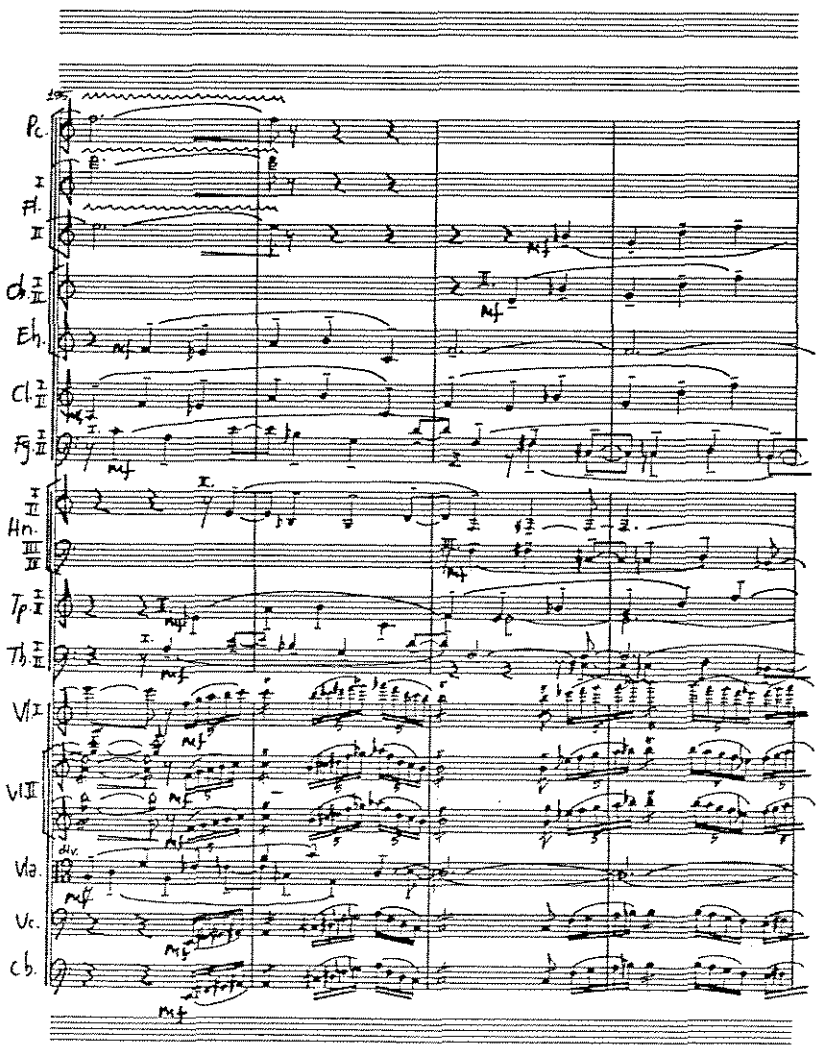

Ob. I
Eh.
Bcl.
Cfg.
Hn. I II
Tp. I II
Tb. I II
Vl I
Vl II
Vla.
Vc.
Cb.

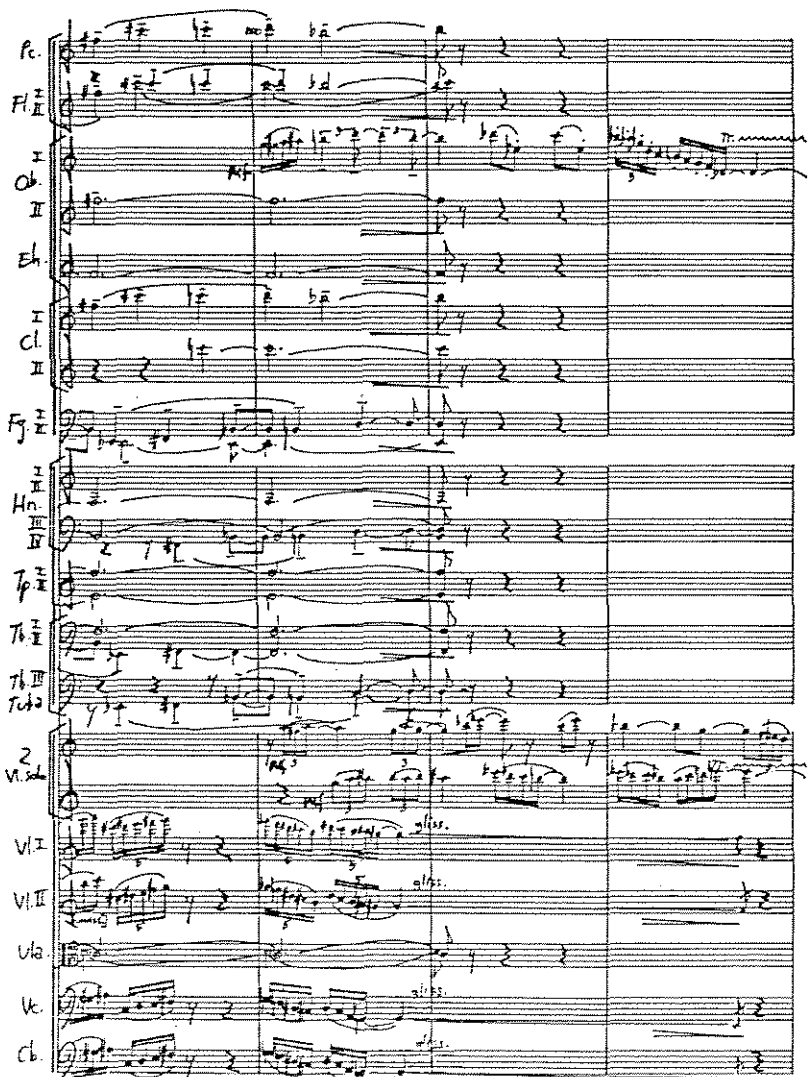

Pc.
Fl.
Eh.
Cl.
Bcl.
Fg.
Hn.
Tp.
Tb.
Tb. III Tuba
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p
mp
Tr.
180
Tuba

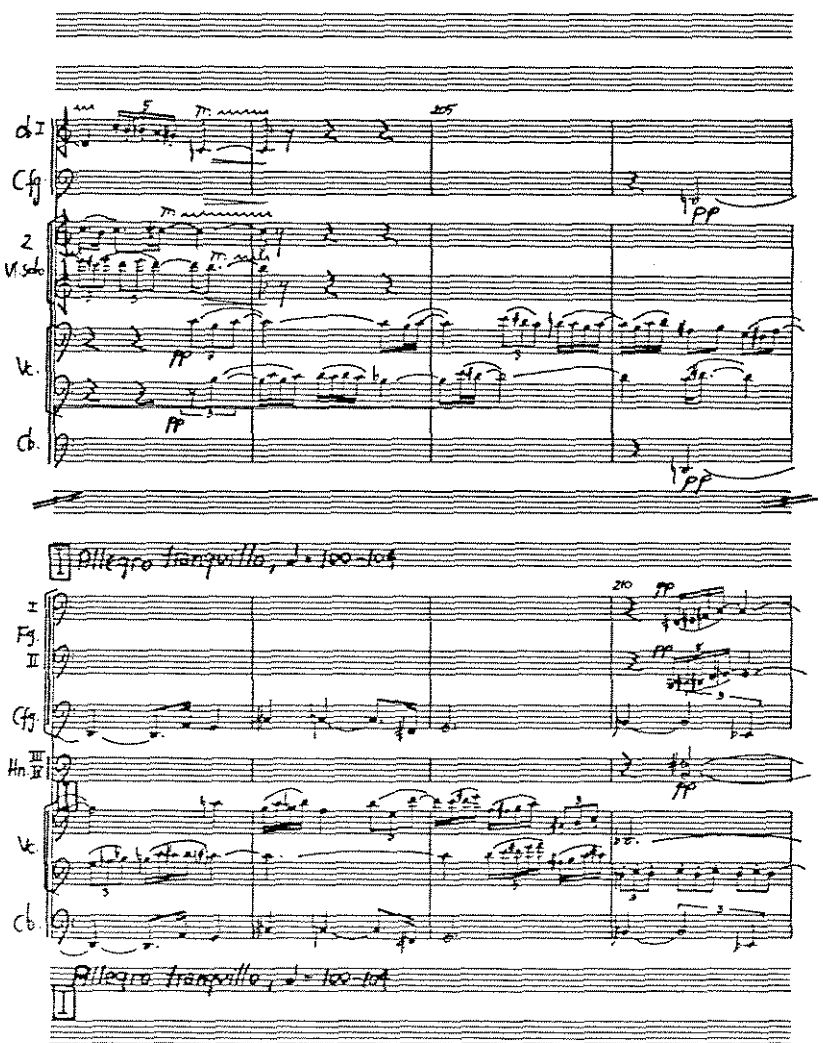

Pc.
Fl.
Ob.
Eh.
Cl.
Bcl.
Fg.
Cfg.
Hn.
Tb.
Tb. III Tuba
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p
Tr.
185

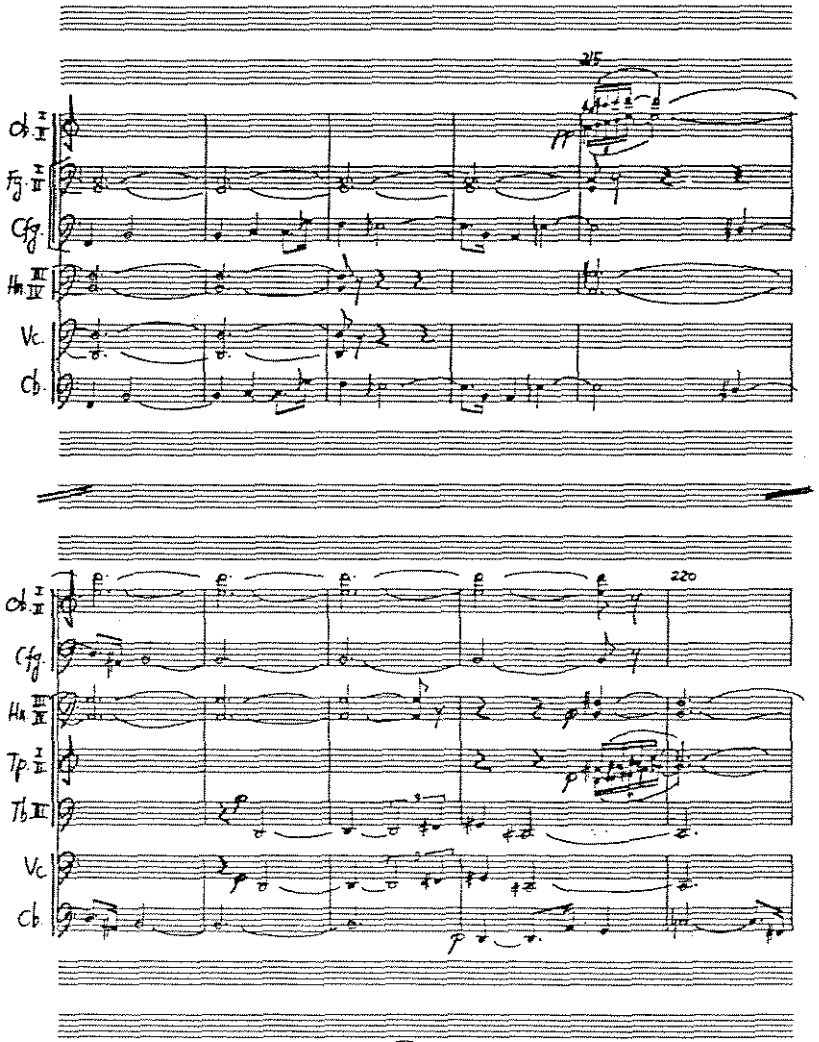

Fl. I II III
Ob. I II
Eh.
Cl. I II III
Bcl.
Fg. I II
Cfg.
Hn. III IV
Tb. I II
Tb. III
Tuba
Vl. I
Vl. II
Vc.
Cb.

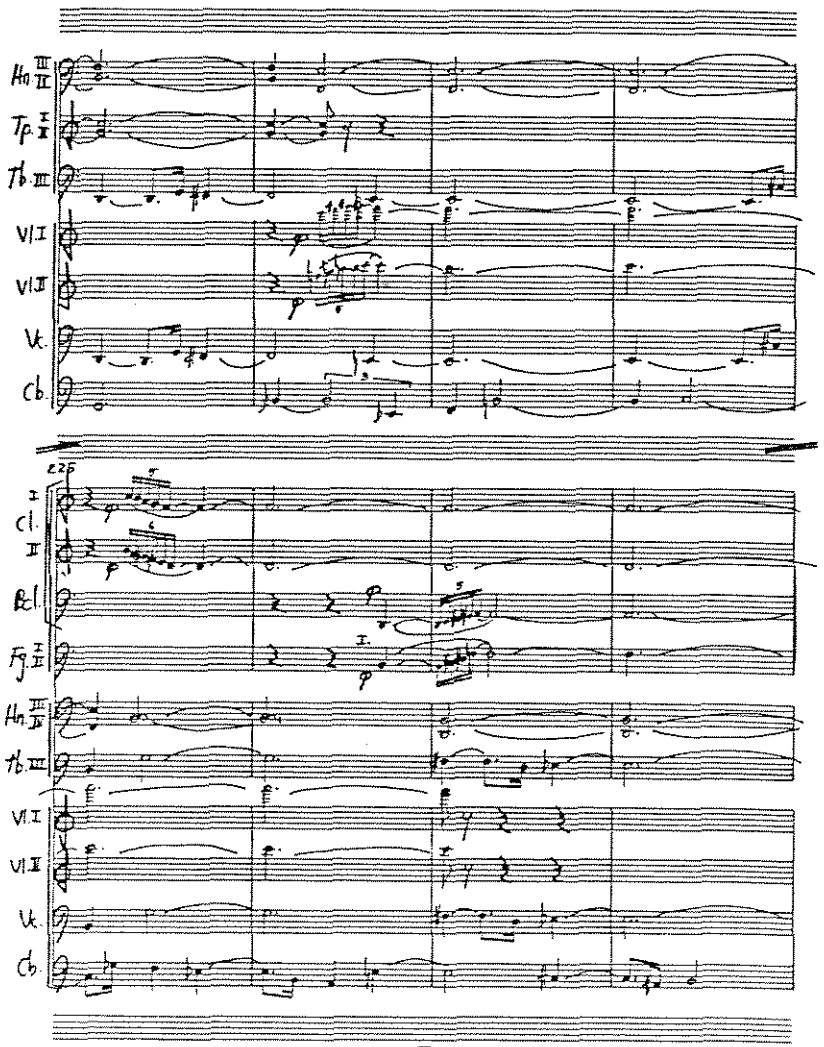

Fl. I II III
Cl. I II III
Vl. I
Vl. II
Cb.

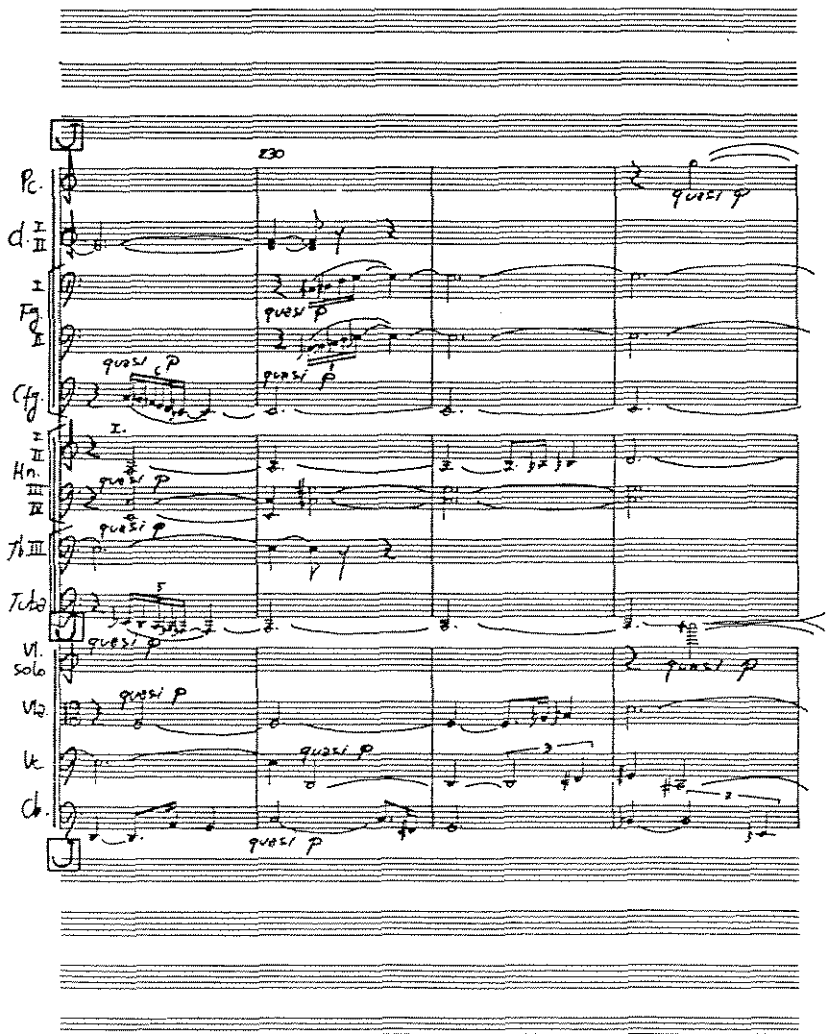

Pc.
Fl. I II
Ob. I II
Eh.
Cl. I II
Fg. I II
Hn. I II III IV
Tp. I II
Tb. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
cb.
mf
div.

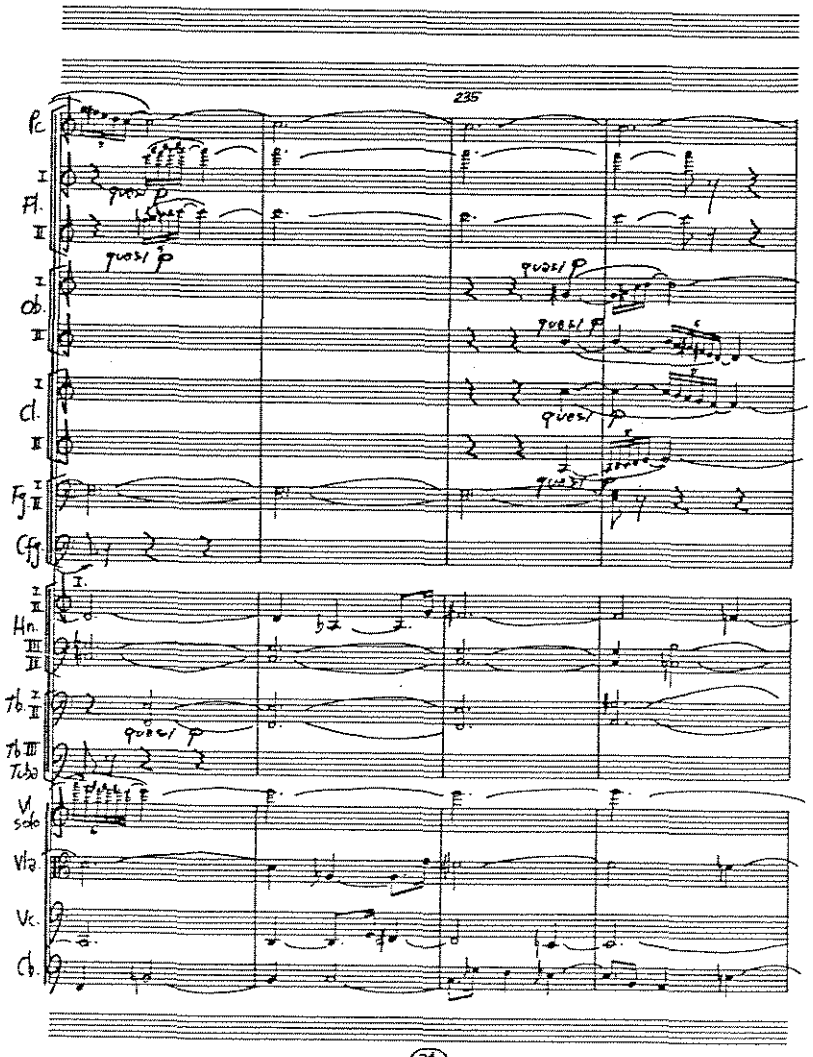

Pc.
Fl. I II
Ob. I II
Eh.
Cl. I II
Fg. I II
Hn. I II III IV
Tp. I II
Tb. I II
Tb. III Tuba
2 Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
gliss.

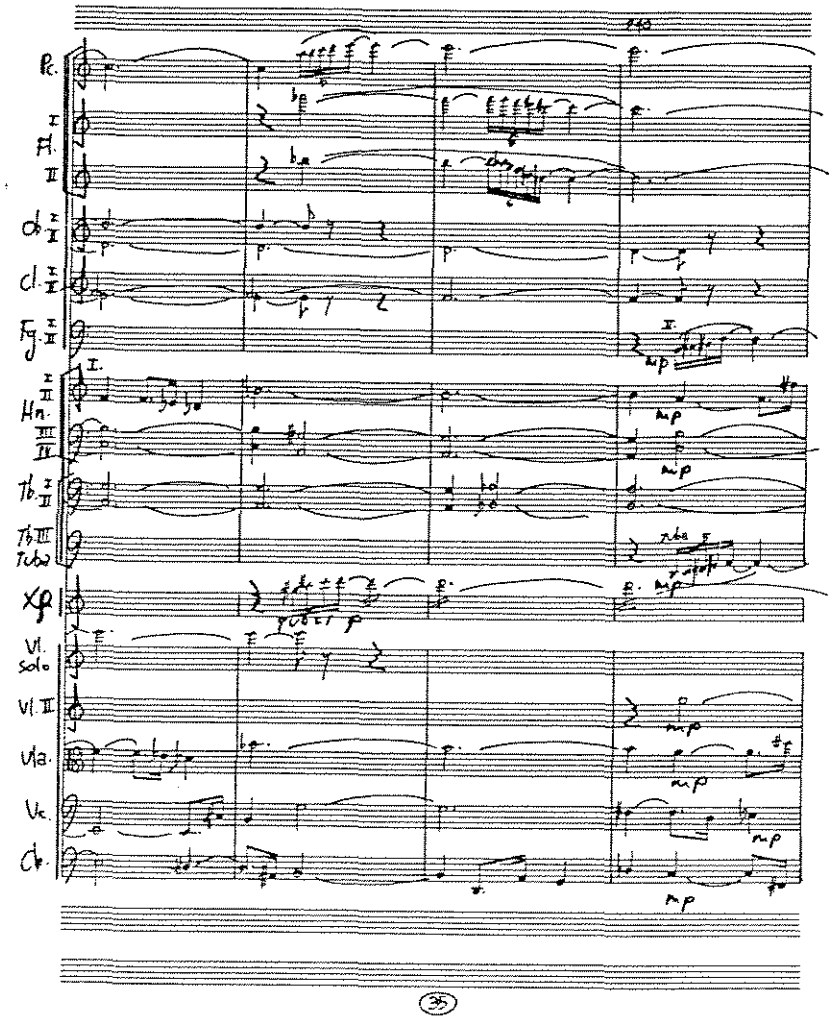

Ob. I
Cfg.
2 Vl. Sdi.
Vc.
Cb.
205
pp
Allegro tranquillo, ♩= 100-104
I
Fg. II
Cfg.
Hn. III II
Vc.
Cb.
210
pp
Allegro tranquillo, ♩= 100-104
II

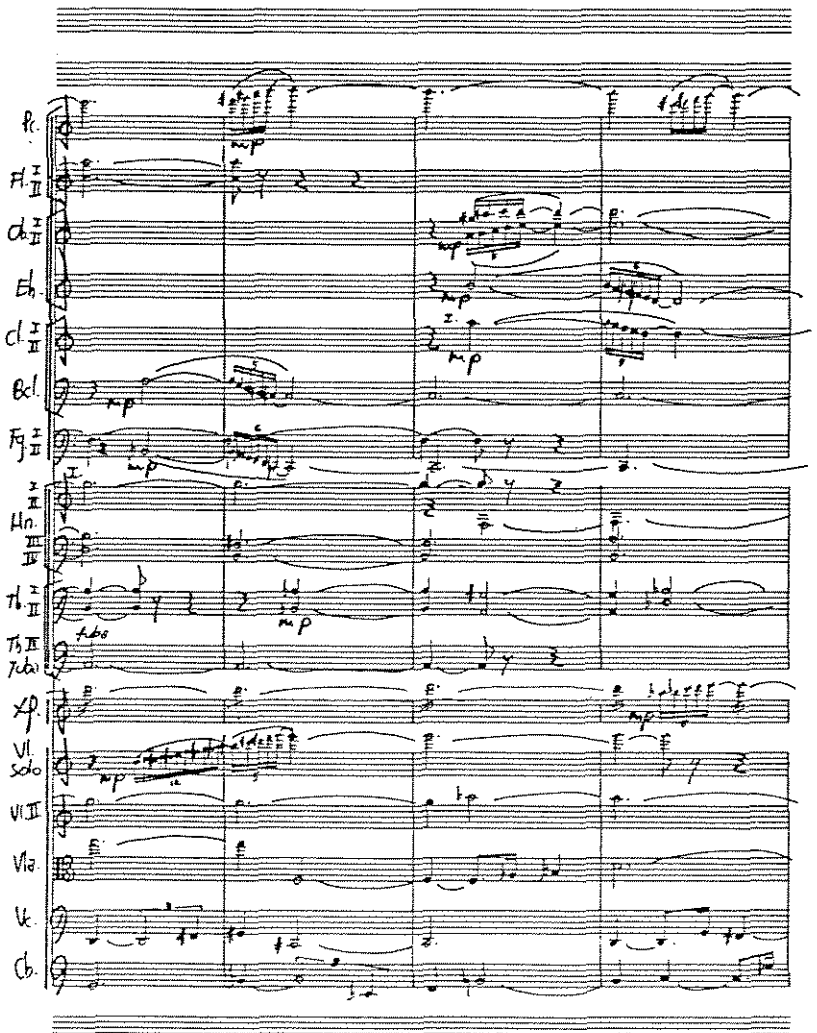

215
Ob. I II
Fg. I II
Cfg.
Hn. III IV
Vc.
Cb.
ff
Ob. I II
Cfg.
Hn. III IV
Tp. I II
Tb. III
Vc.
Cb.
220
p

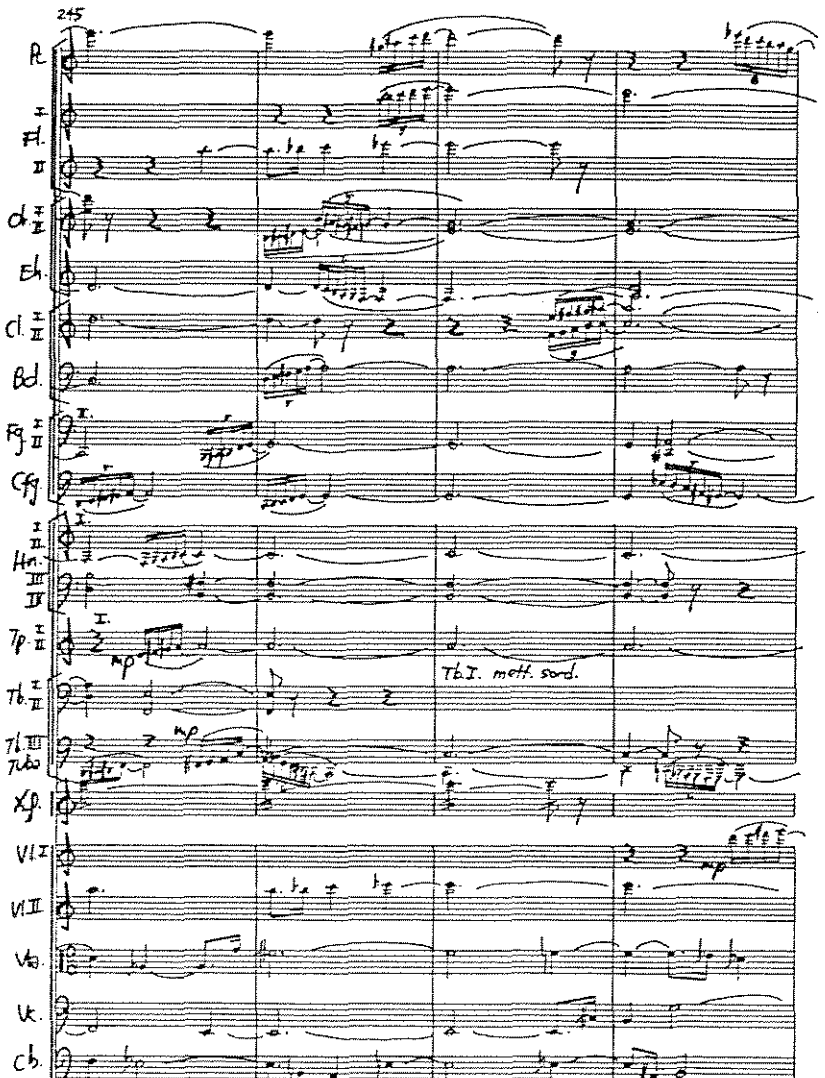

Hn. III II
Tp. I II
Tb. III
Vl.I
Vl.II
Vk.
Cb.
ezp
Cl. I II
Bcl.
Fg. I II
Hn. III IV
Tb. III
Vl.I
Vl.II
Vk.
Cb.

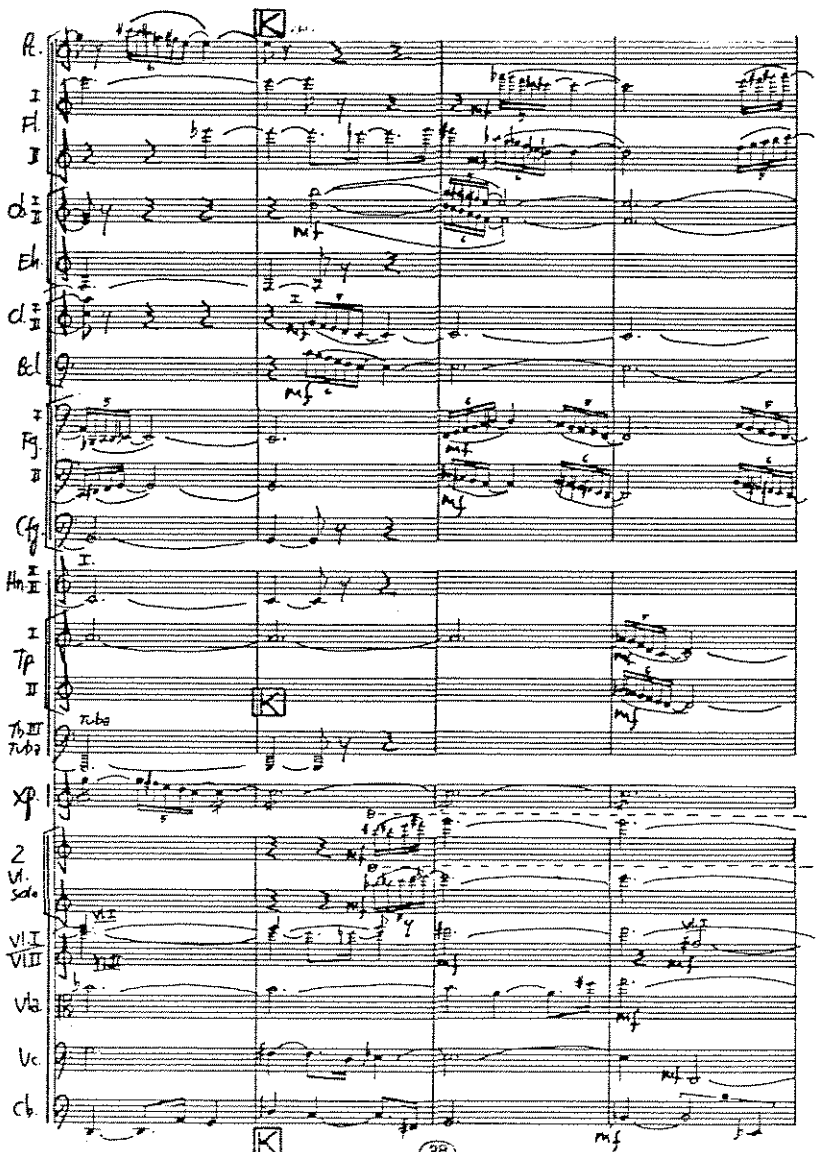

e30
Pc.
Cl. I II
Fg. I II
Cfg.
Hn. III IV
Tb. III
Tuba
Vl. solo
Vl.2
Vk.
Cb.
quasi p

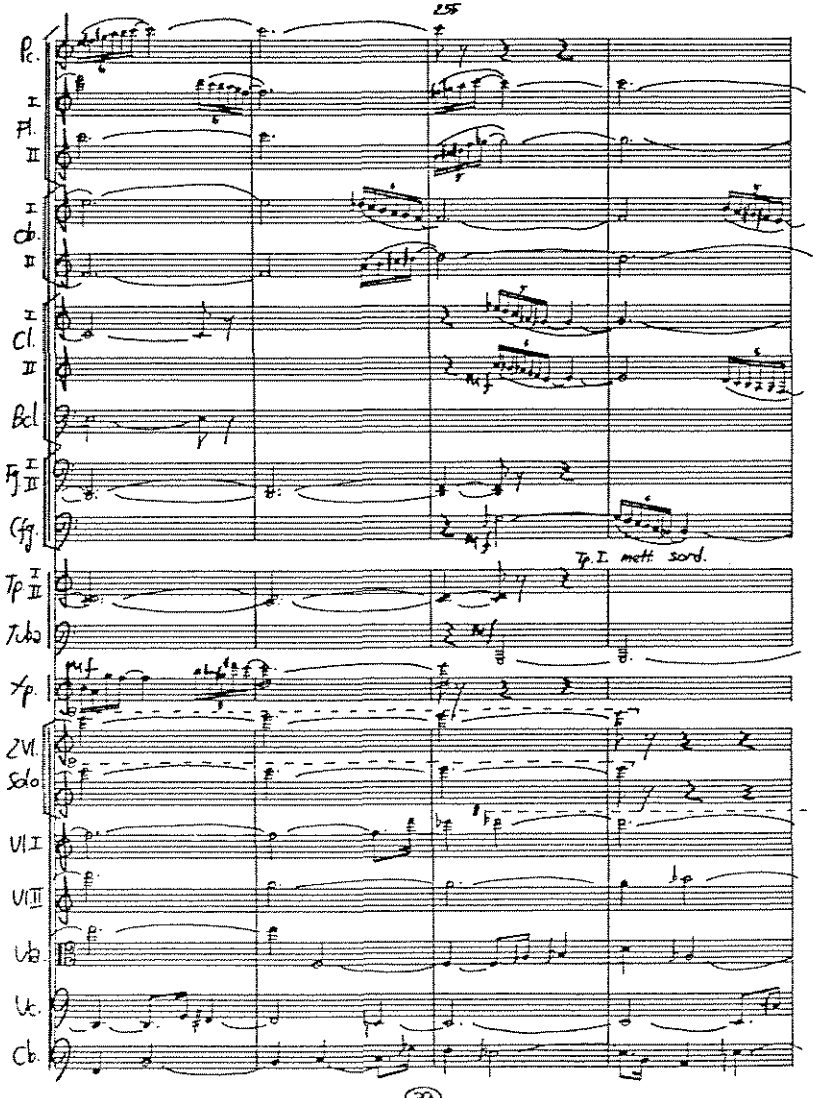

235
Pic.
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cfg.
Hn. I II III IV
Tb. I II
Tb III Tuba
Vl. solo
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p

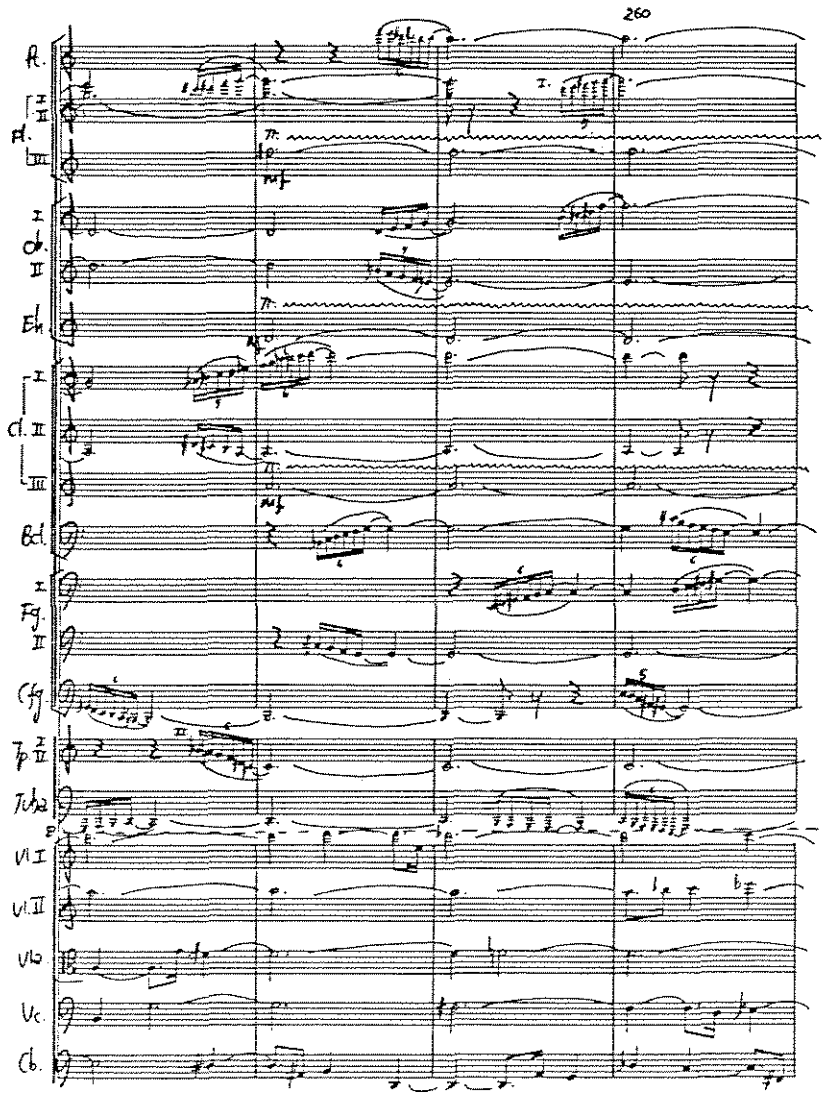

240
Pic.
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Hn. I II III IV
Tb. I II
Tb III Tuba
Xp.
Vl. solo
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

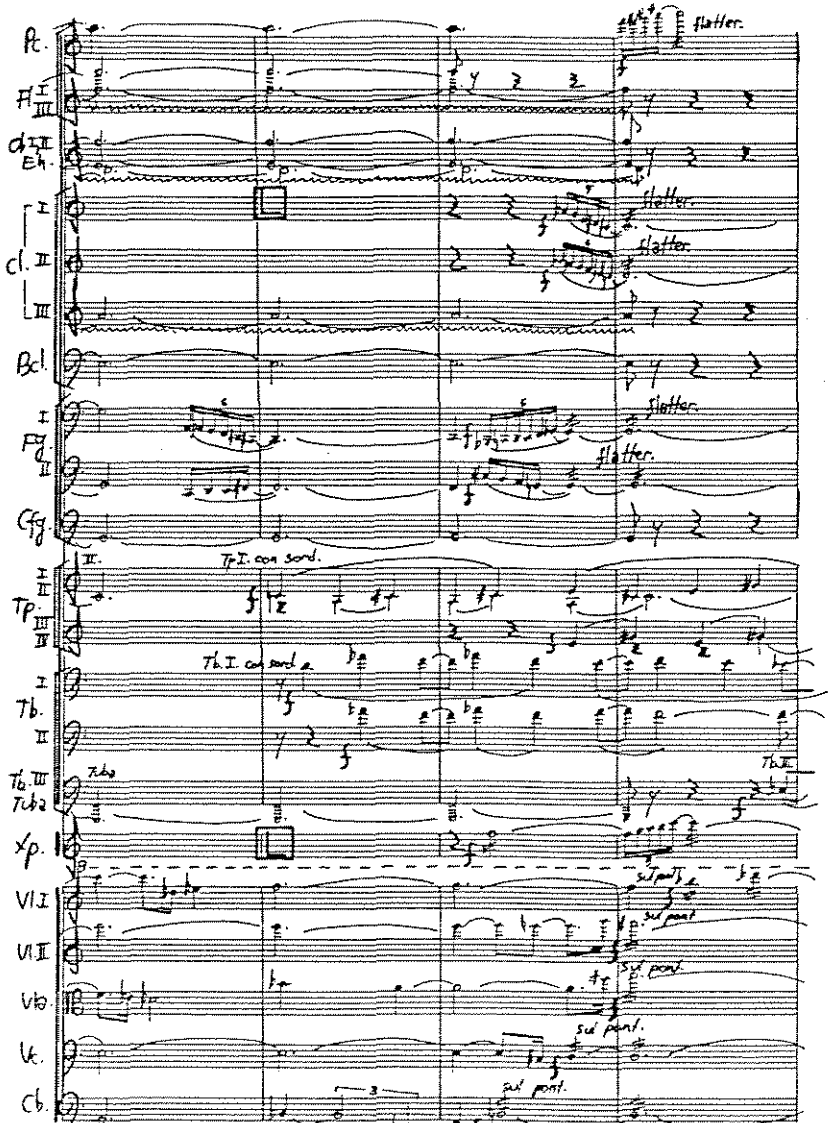

Fl. I II
Cl. I II
Eh.
Cl. I II
Bcl.
Fg. I II
Hn. I II III IV
Tb. I II
Tb. III
Tuba
Xyl.
Vl. solo
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

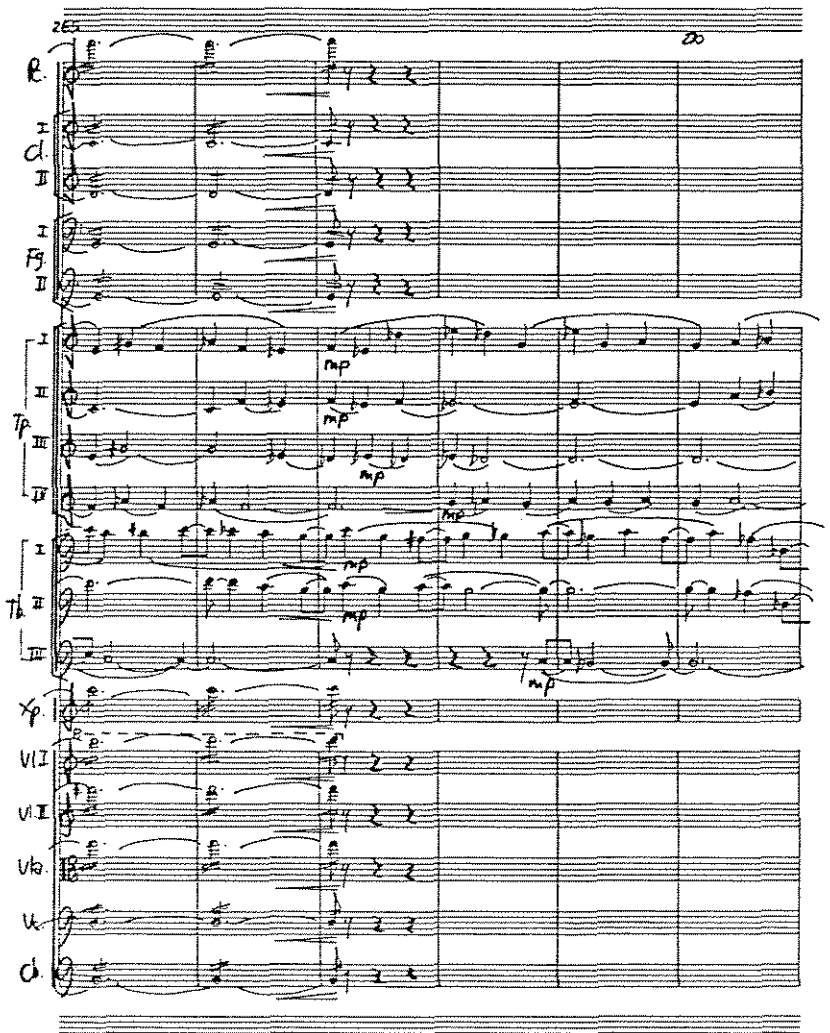

245
Fl. I II
Cl. I II
Eh.
Cl. I II
Bcl.
Fg. I II
Cfg.
Hn. I II III IV
Tp. I II
Tb. I II
Tb. III
Tuba
Xyl.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tb. I. mett. sord.

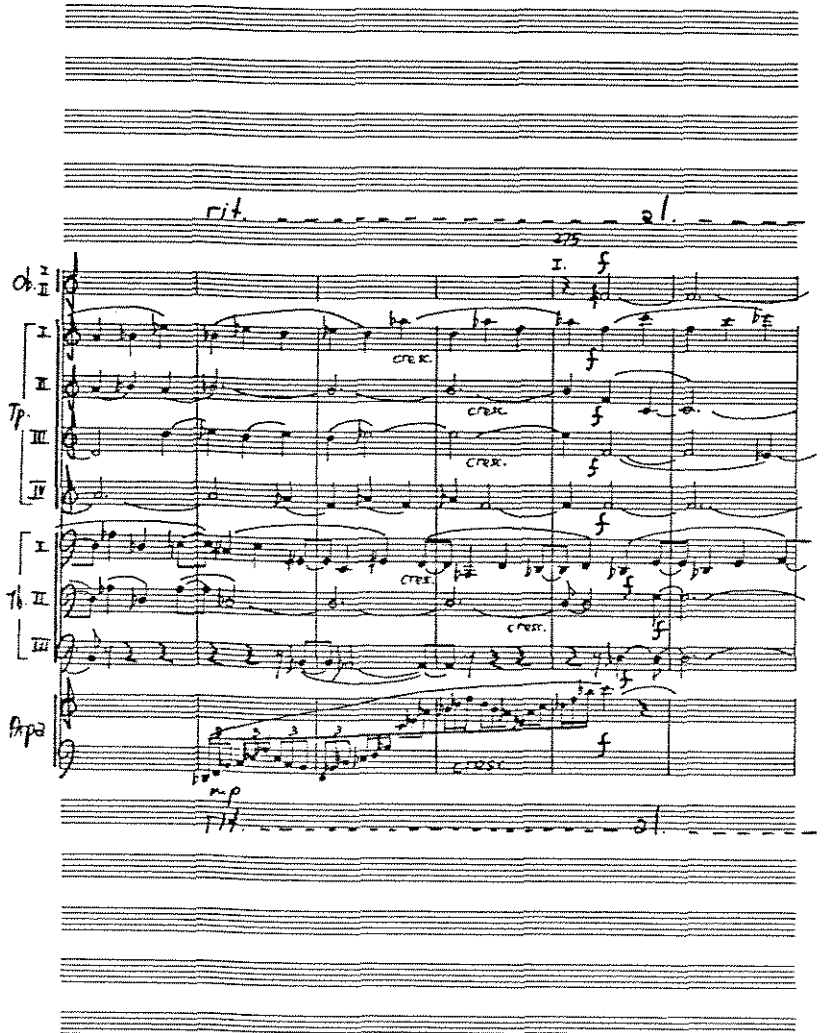

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eh.
Cl. I
Cl. II
Bcl.
Fg. I
Fg. II
Cfg.
Hn. I
Hn. II
Tp. I
Tp. II
Tb. III
Tuba
Xp.
2 Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
38

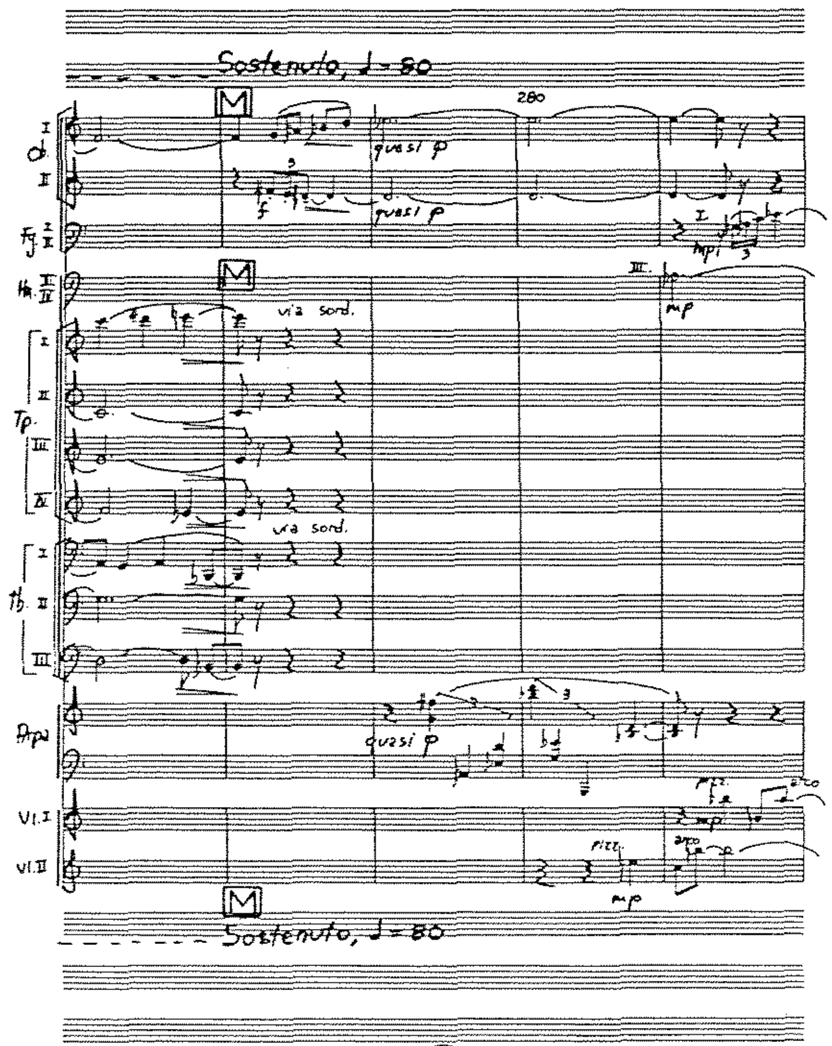

25
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bcl.
Fg. I
Fg. II
Cfg.
Tp. I mett. sord.
Tp. I
Tp. II
Tuba
Xp.
2 Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
39

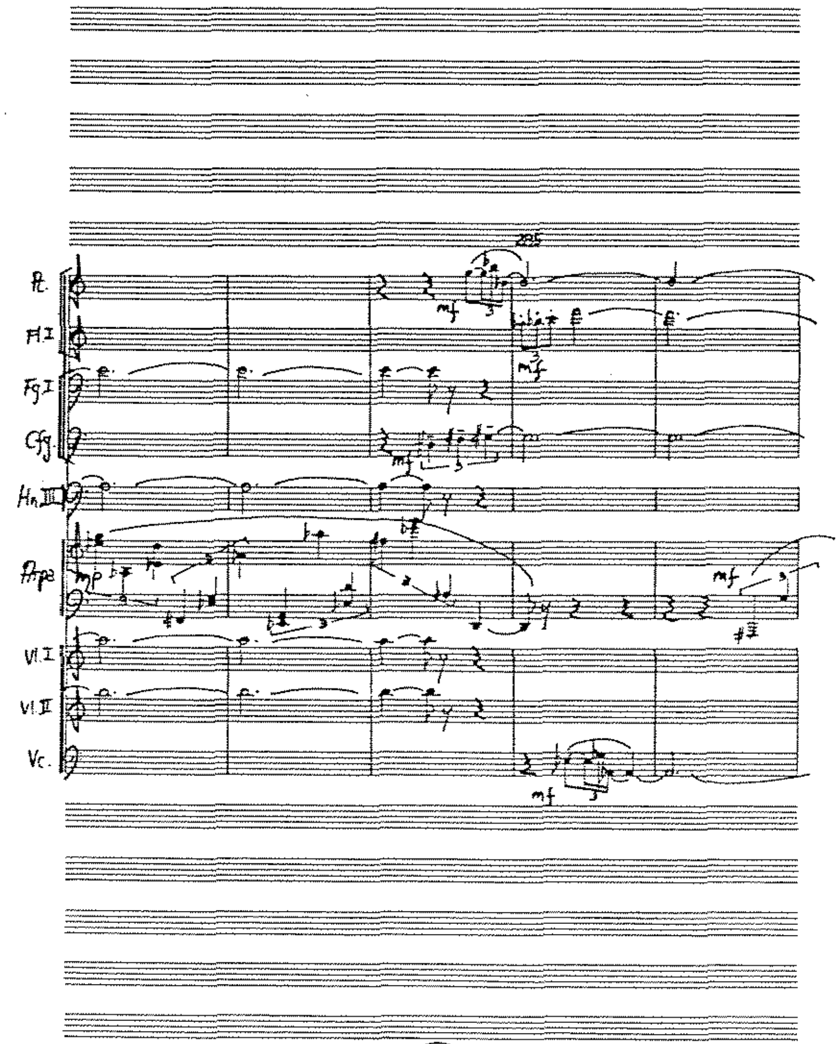

Fl.
Ob.
Eh.
Cl.
Bcl.
Fg.
Cfg.
Tp.
Tuba
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.

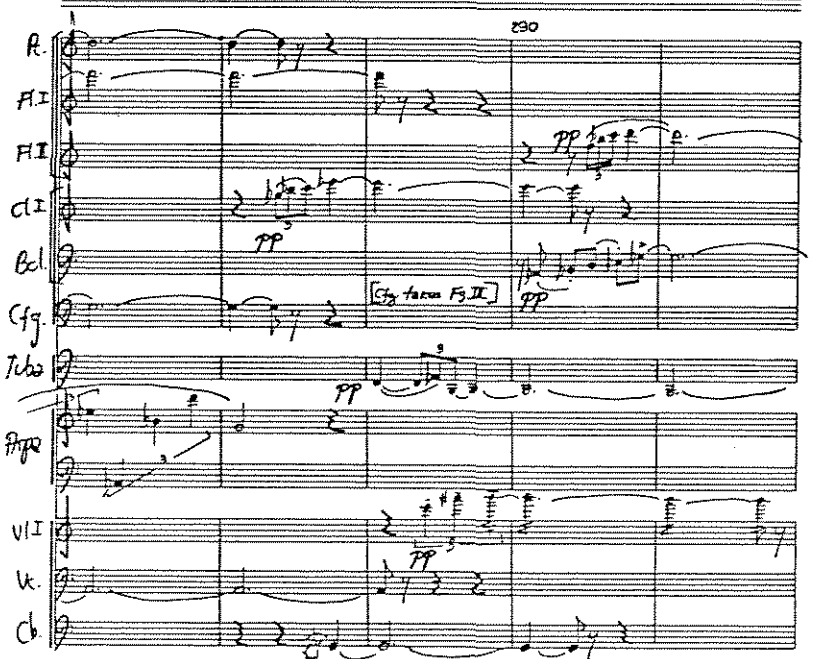

flatter.
Tp.I. con sord.
Tb.I. con sord.
Xp.
sul pont.

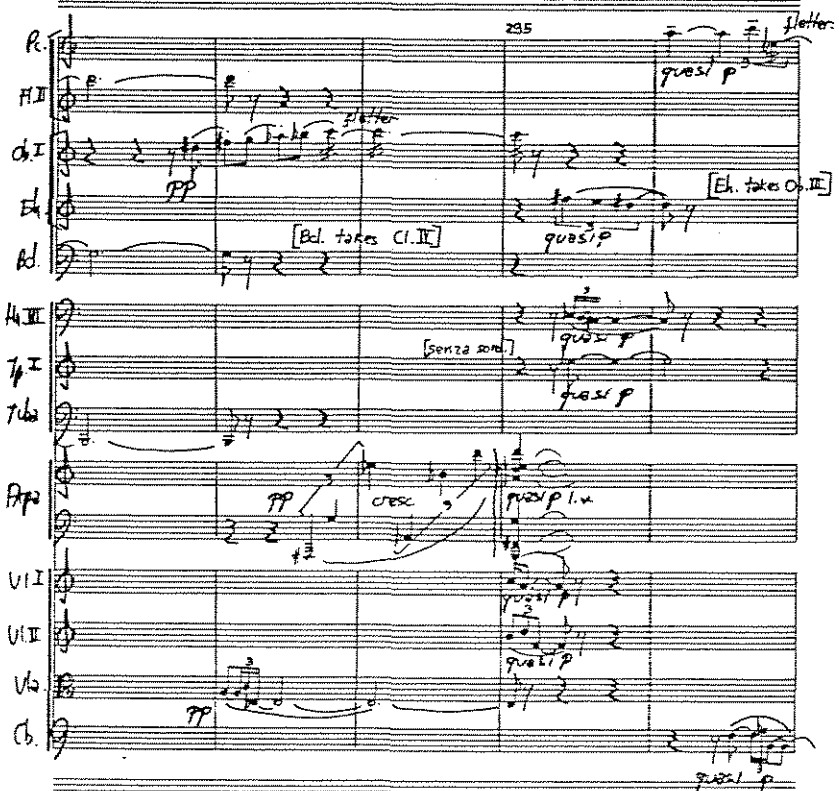

Fl.
Cl.
Fg.
Tp.
Tb.
Xp.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

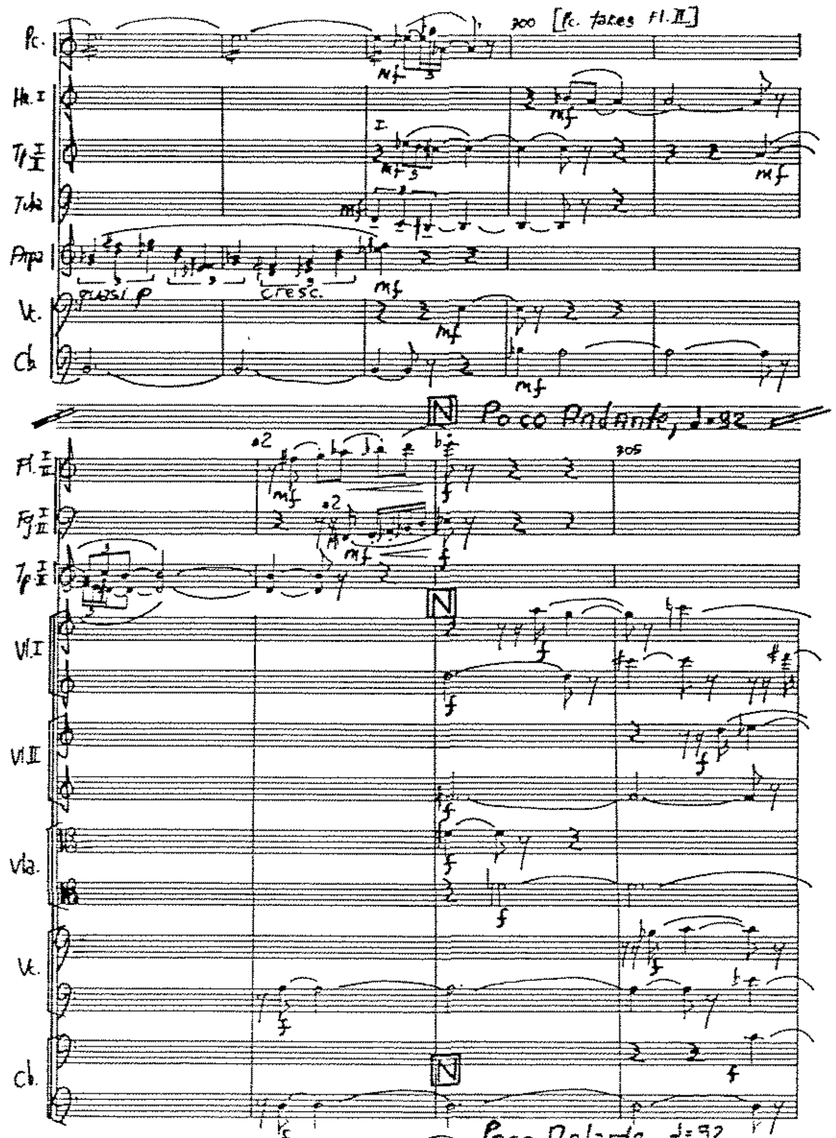

rit.
al.
Ob.
Tp.
Tb.
Arpa
cresc.
f
mp

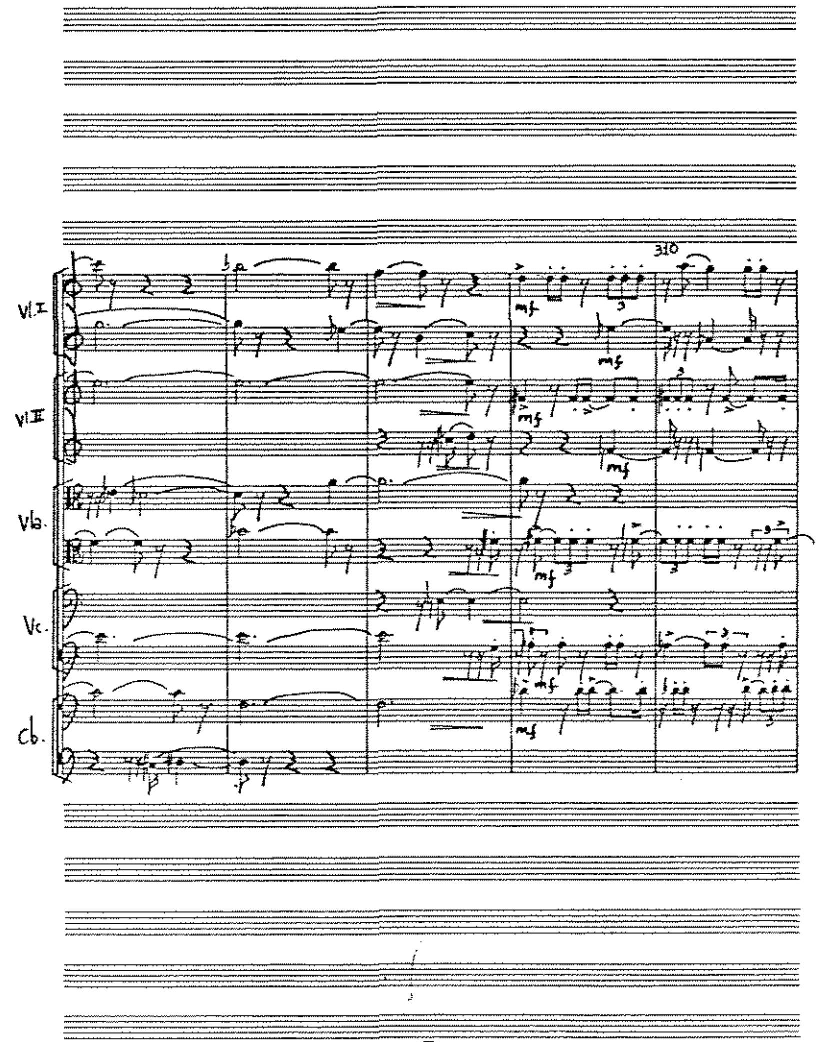

Sostenuto, ♩= 80
M
280
Cl. I
Cl. II
Fg. I II
Hn. III IV
Tp. I
Tp. II
Tp. III
Tp. IV
Tb. I
Tb. II
Tb. III
Arpa
Vl. I
Vl. II
quasi p
f
mp
via sord.
pizz.
arco
Sostenuto, ♩= 80

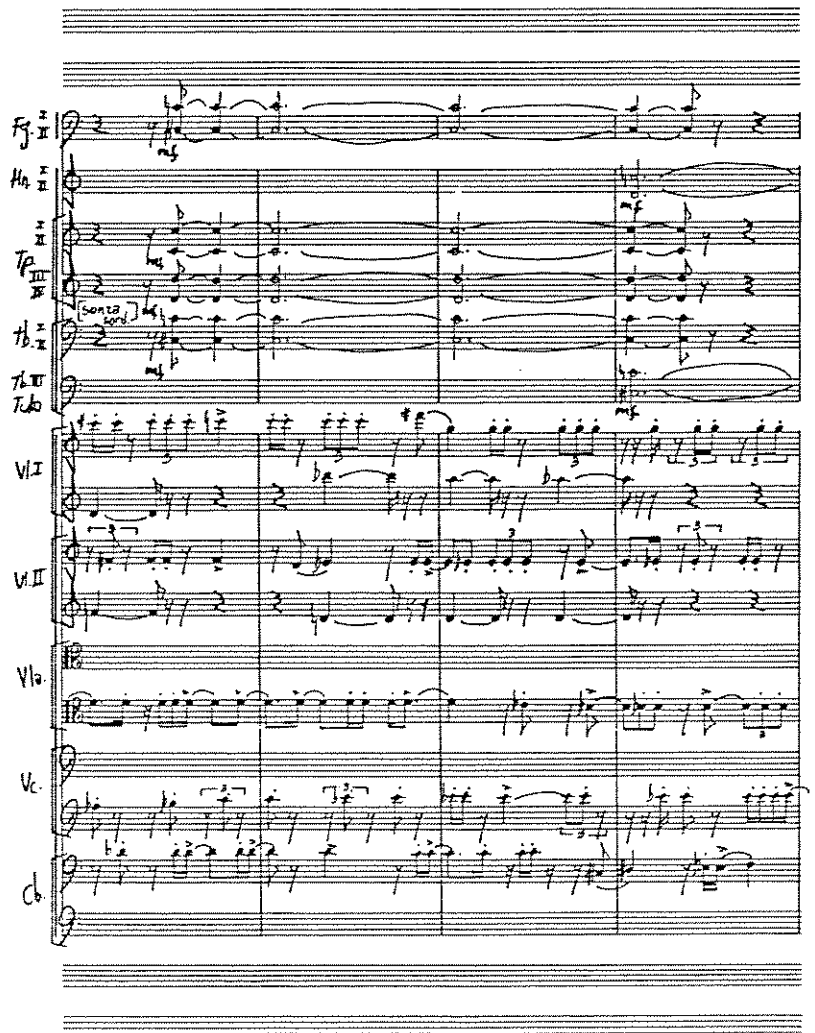

285
Fl.
Fl. I
Fg. I
Cfg.
Hn. III
Arpa
Vl. I
Vl. II
Vc.
mf
mp

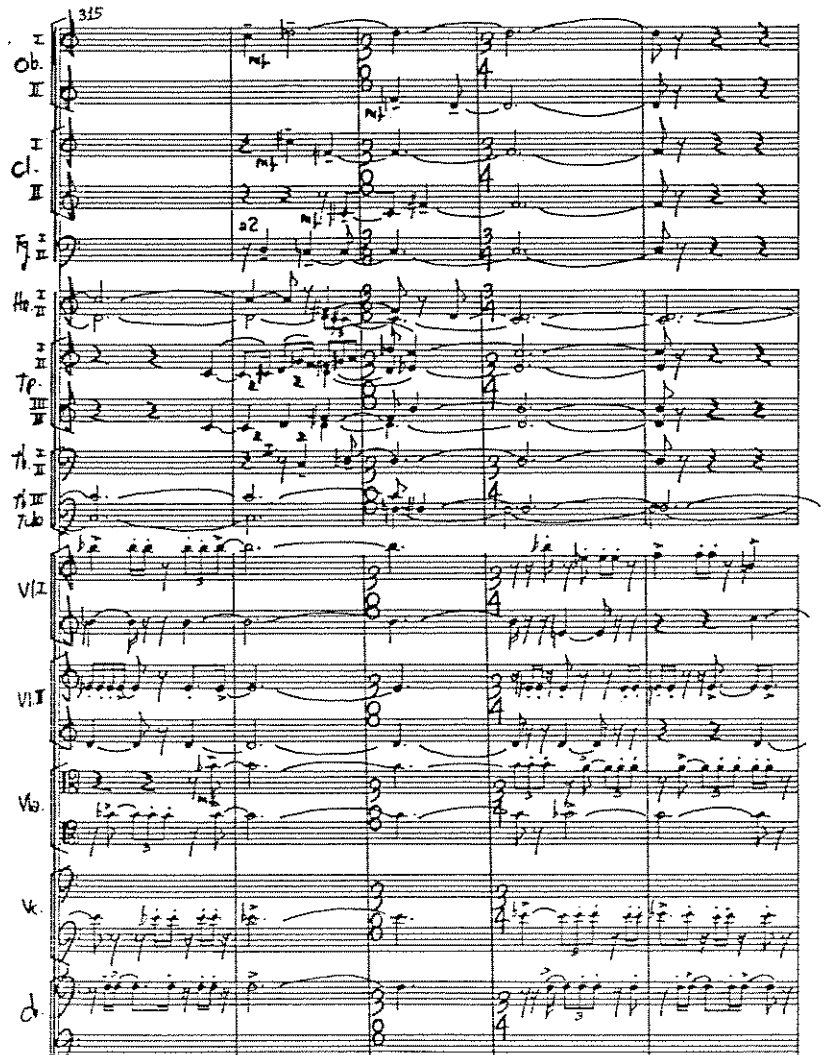

230
Fl.
Fl.I
Fl.II
Cl.I
Bcl.
Cfg.
Tuba
Arpa
Vl.I
Vl.
Cb.
[Cfg. takes Fg.II.]

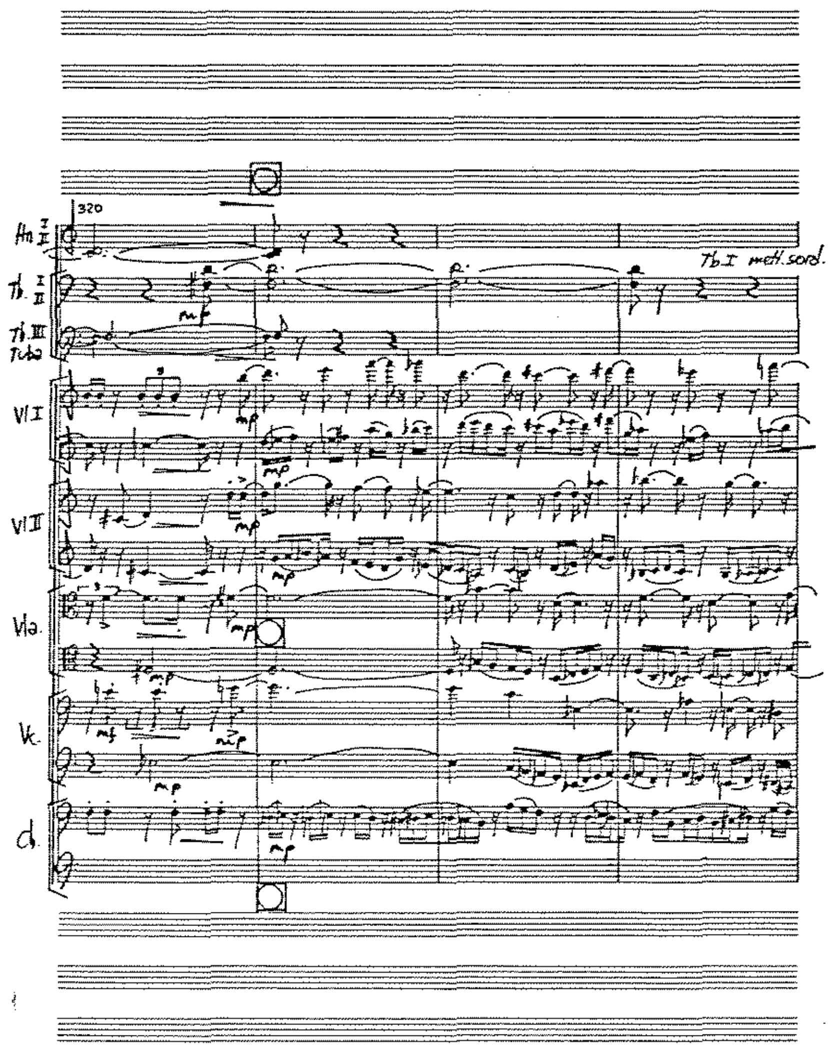

235
flutter
Fl.
Fl.II
Ob.I
Eh.
Bcl.
[Bcl. takes Cl.II.]
[Eh. takes Ob.II.]
quasi p
Hn.III
Tp.I
Tuba
[senza sord.]
Arpa
cresc.
quasi p l.v.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Cb.

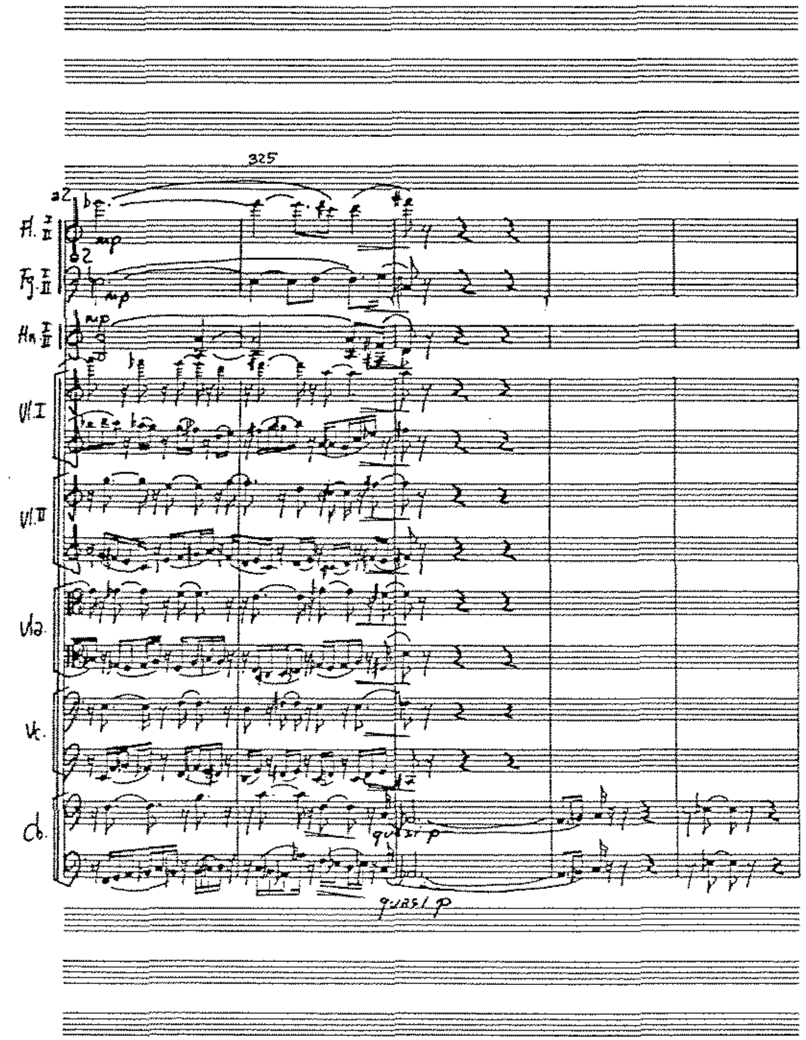

300 [Pc. takes Fl. II]
Pc.
Hn. I
Tp. I II
Tuba
Arpa
quasi p
cresc.
Vc.
Cb.
N Poco Andante, ♩=92
305
Fl. I II
Fg. I II
Tp. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
Poco Andante, ♩=92

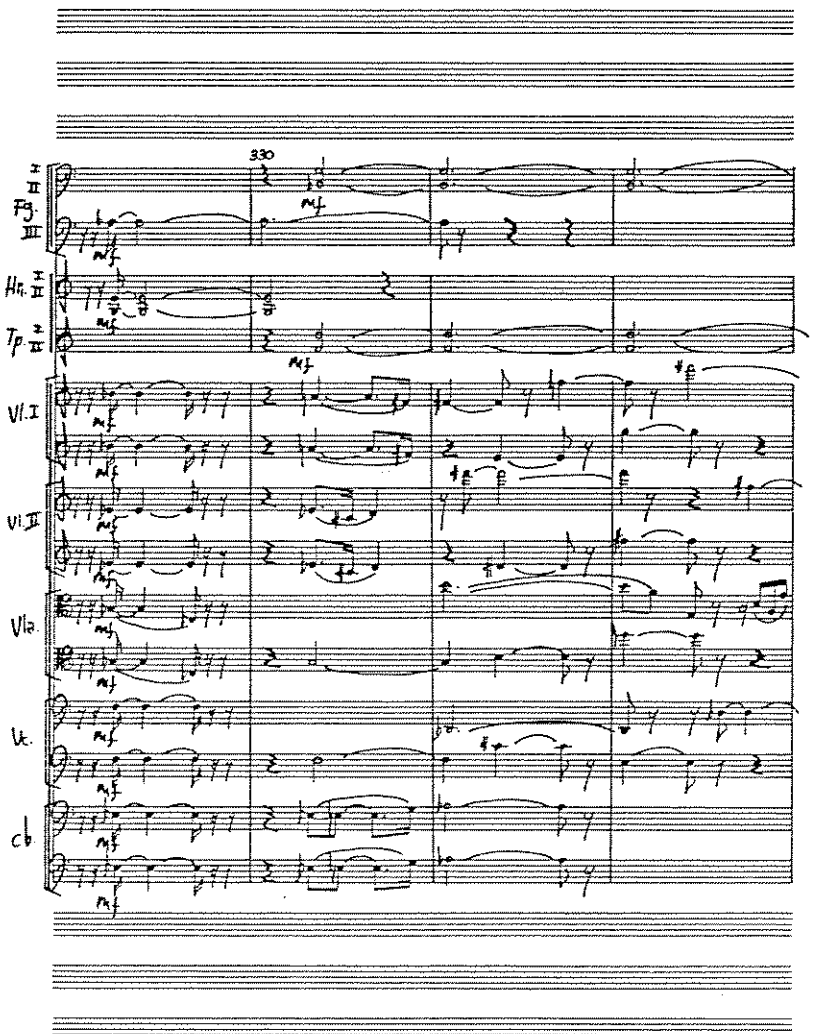

310
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

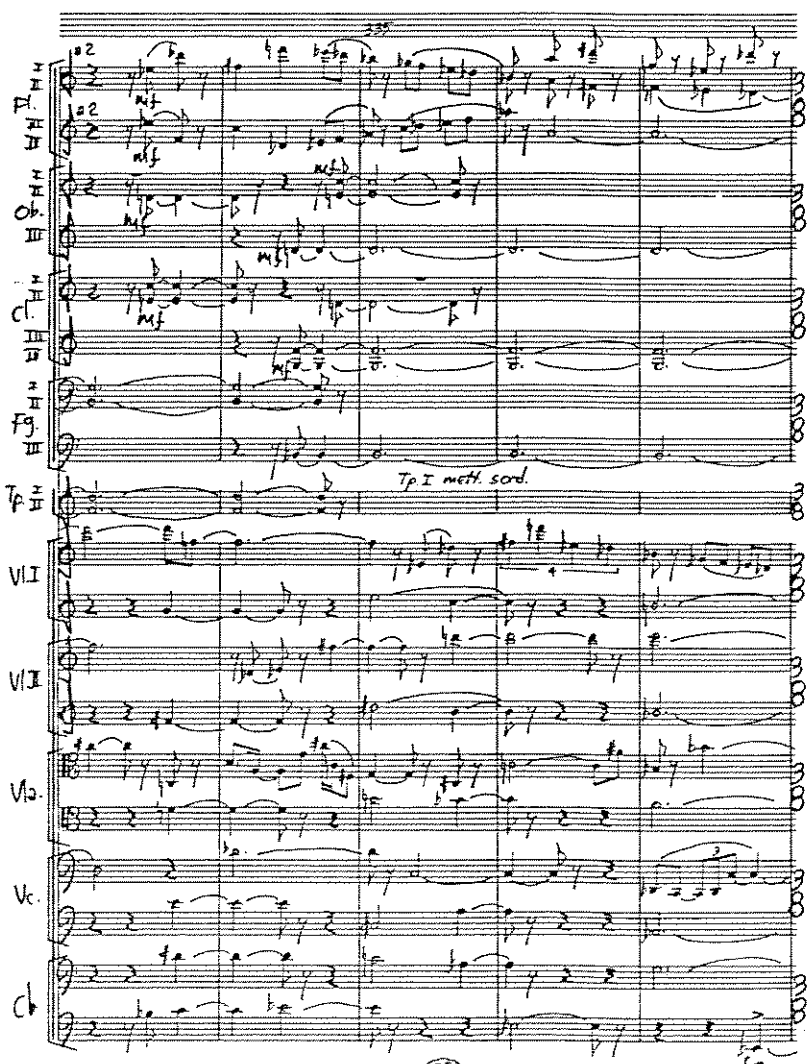

Fg. I II
Hn. I II
Tp. III IV
Tb.
Tba. III Tub.
VI.I
VI.II
Vla.
Vc.
Cb.
sonza sord.
mf

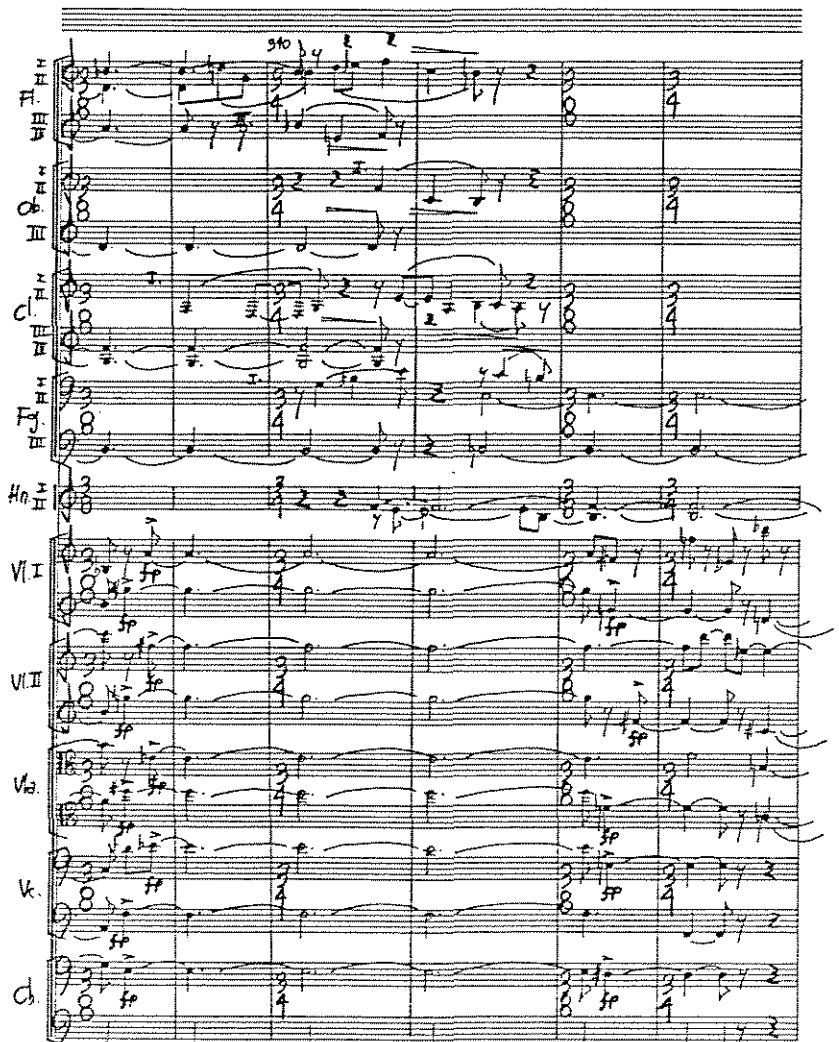

315
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Hn. I II
Tp. III IV
Tb.
Tba. III Tub.
VI.I
VI.II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
a2

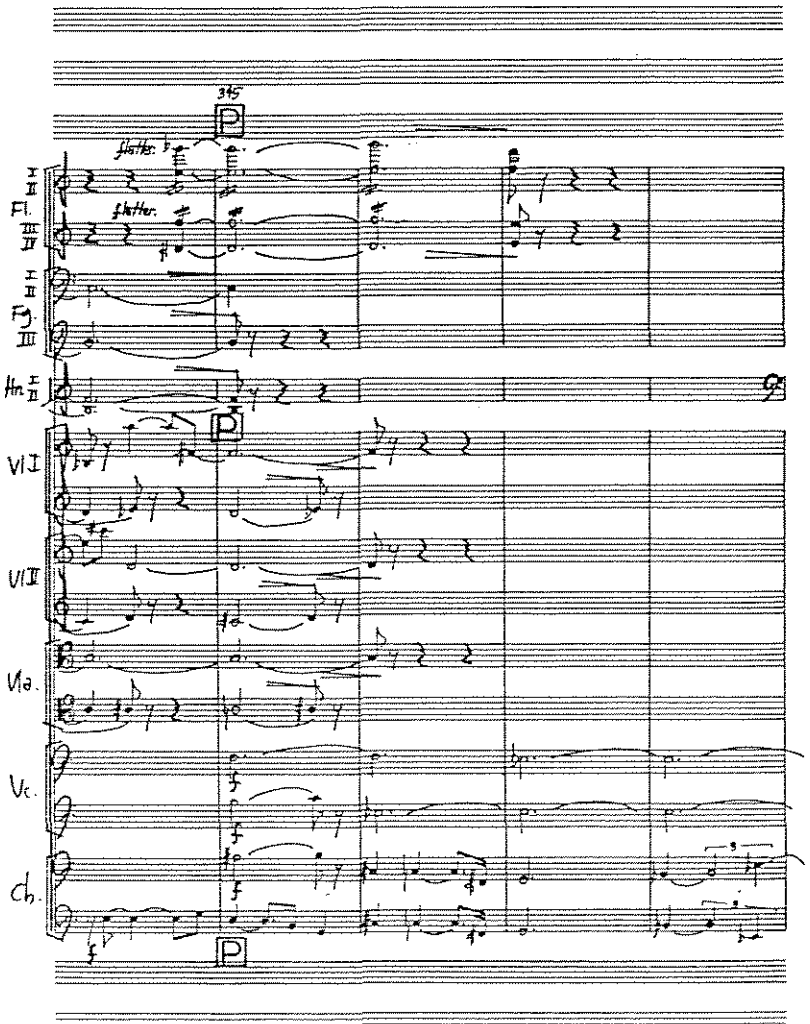

320
Hn I II
Tb. I II
Tb. III Tuba
Vl I
Vl II
Vla.
Vc.
Cb.
Tb I mit. sord.
mp
mf

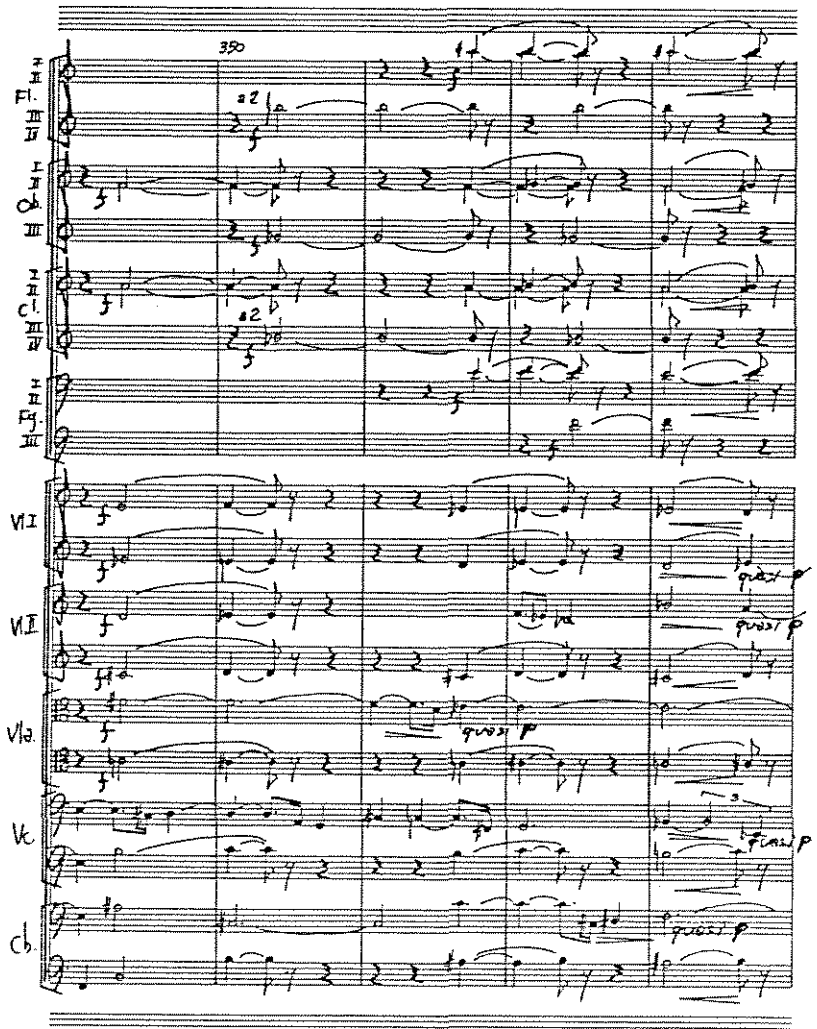

325
a2
Fl. I II
Fg. I II
Hn I II
Vl I
Vl II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
quasi p

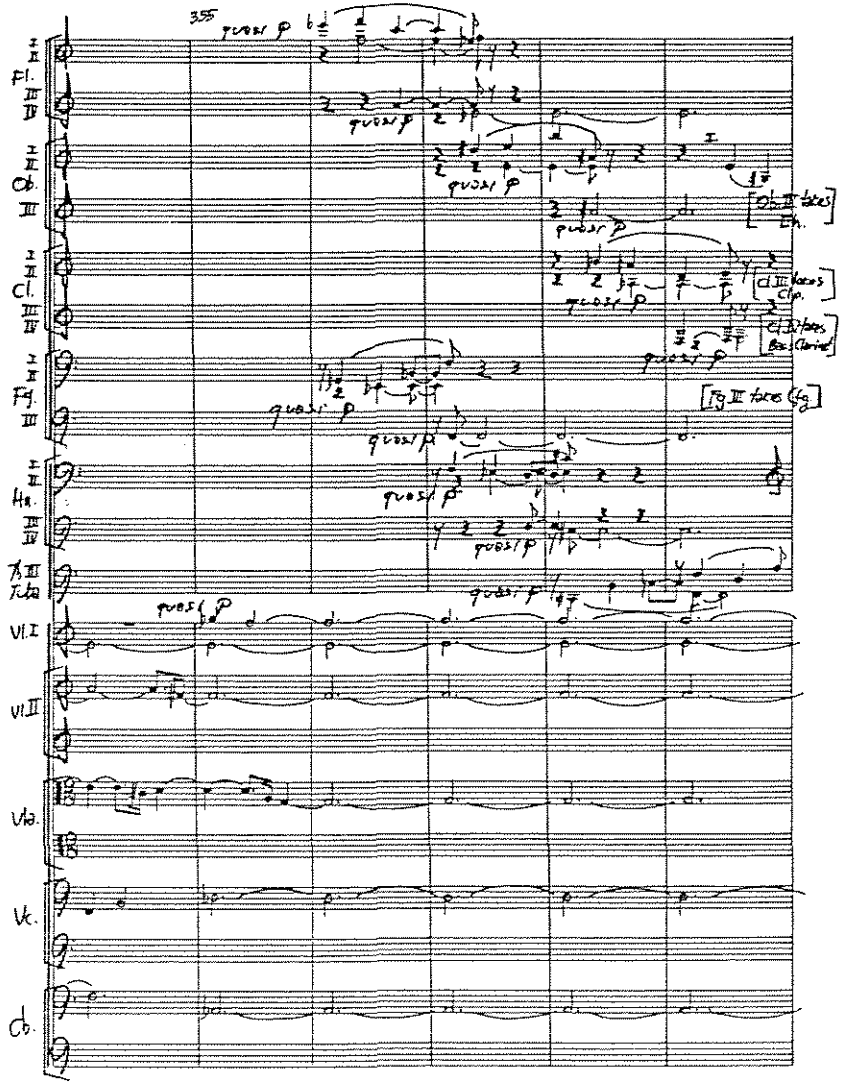

330
Fg. I II III
Hn. I II
Tp. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

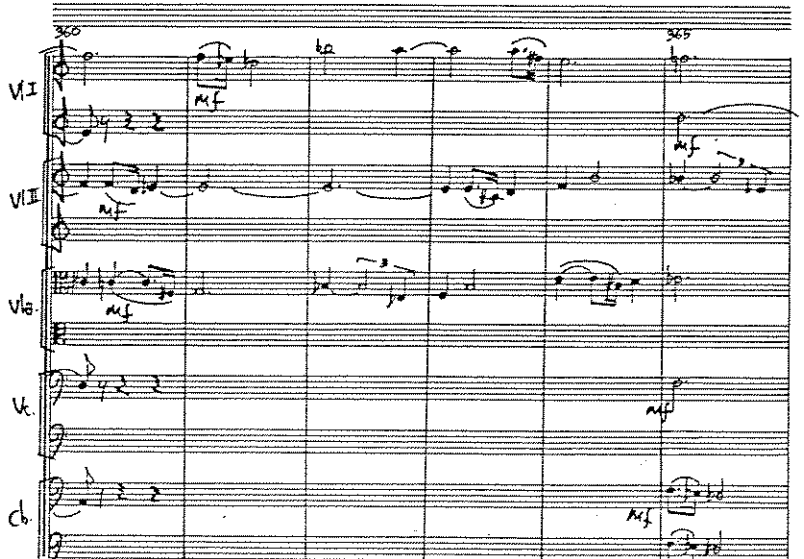

335
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II III
Tp. I II
Tp I meth. sord.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
fp

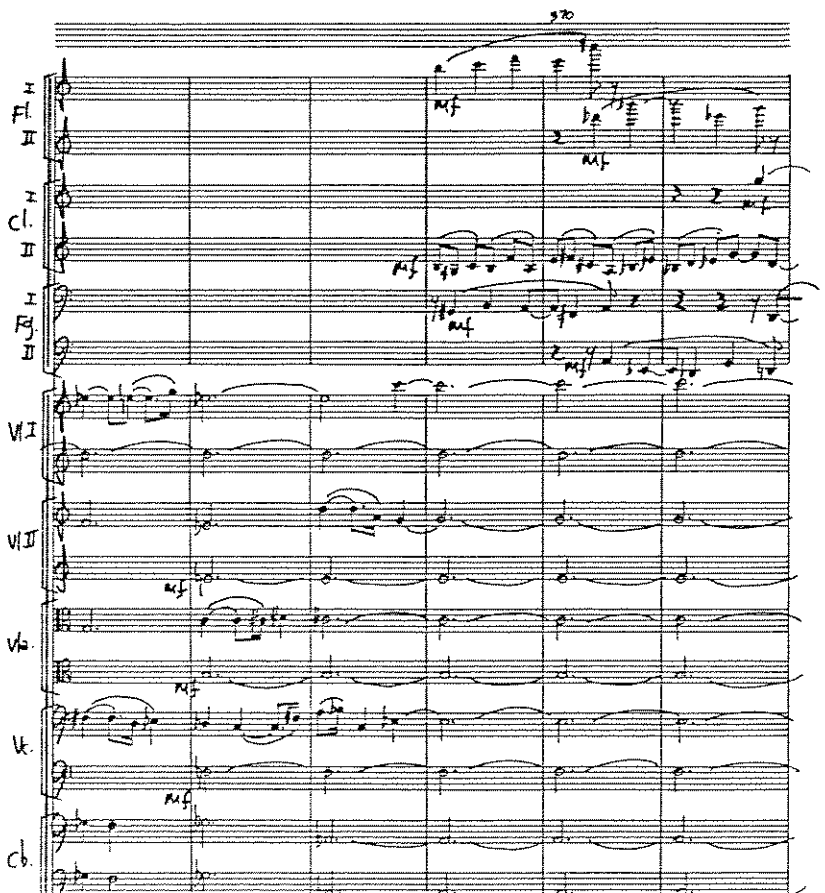

340
Fl. I II III IV
Ob. I II III
Cl. I II III
Fg. I II III
Hn. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

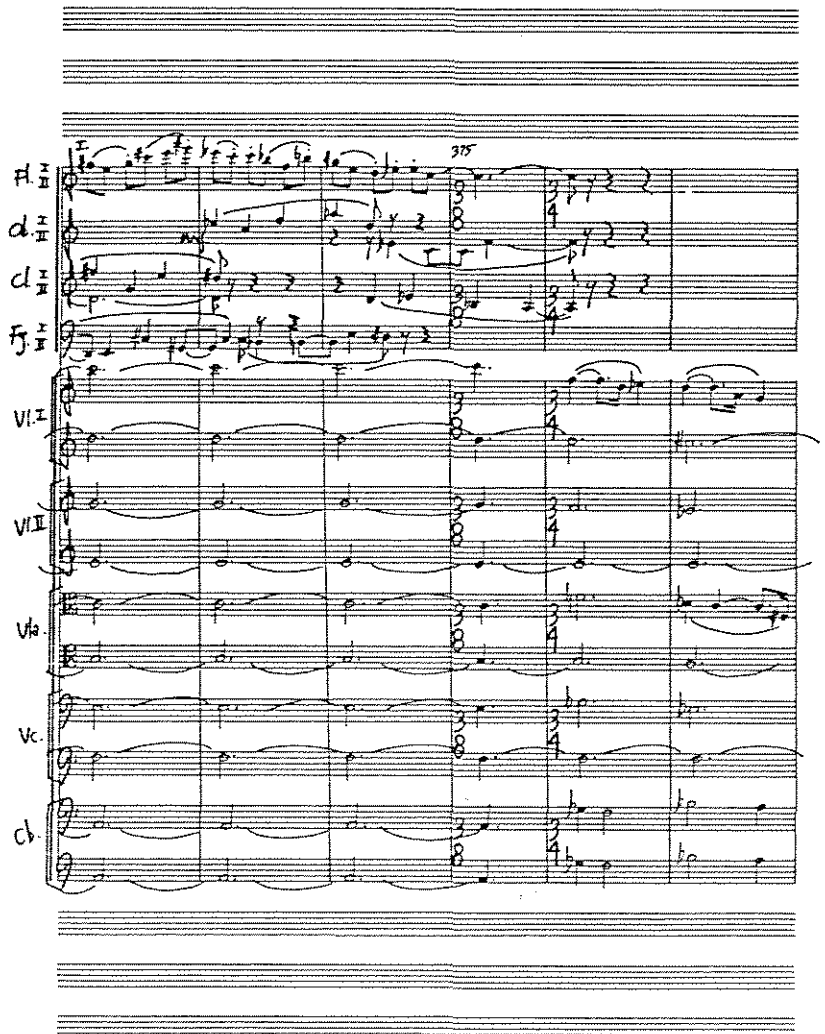

345
P
flatter.
Fl. I II III IV
Fg. I II III
Hn. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

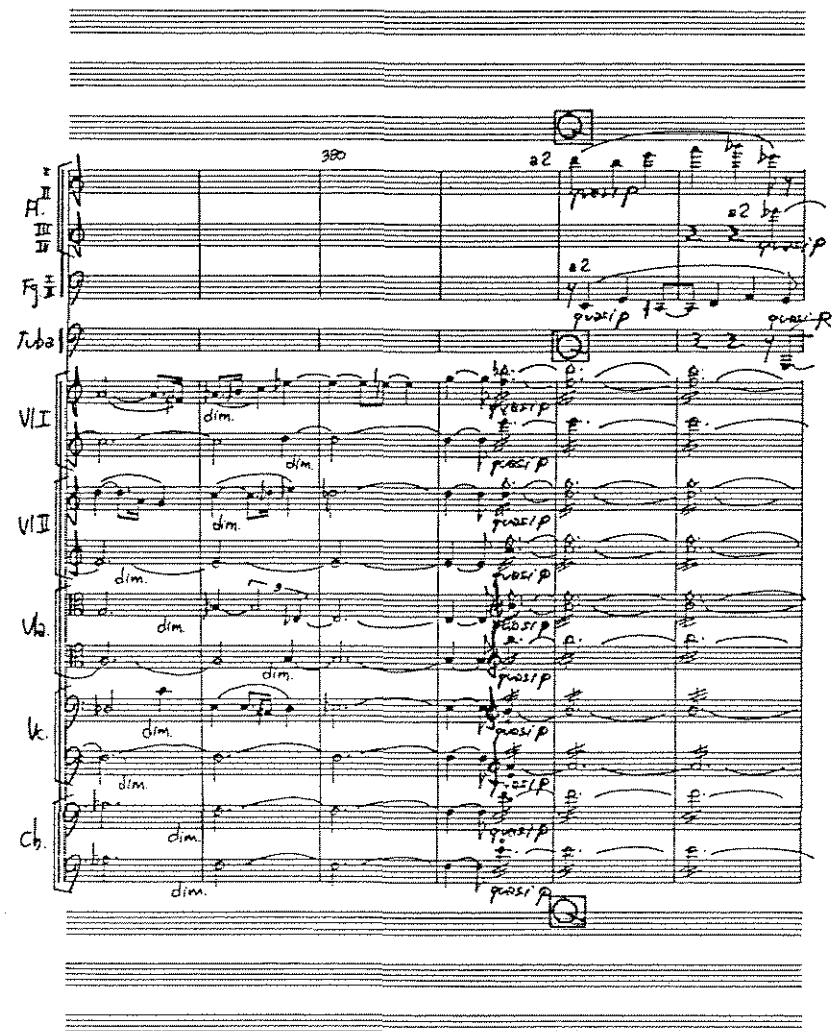

350
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p

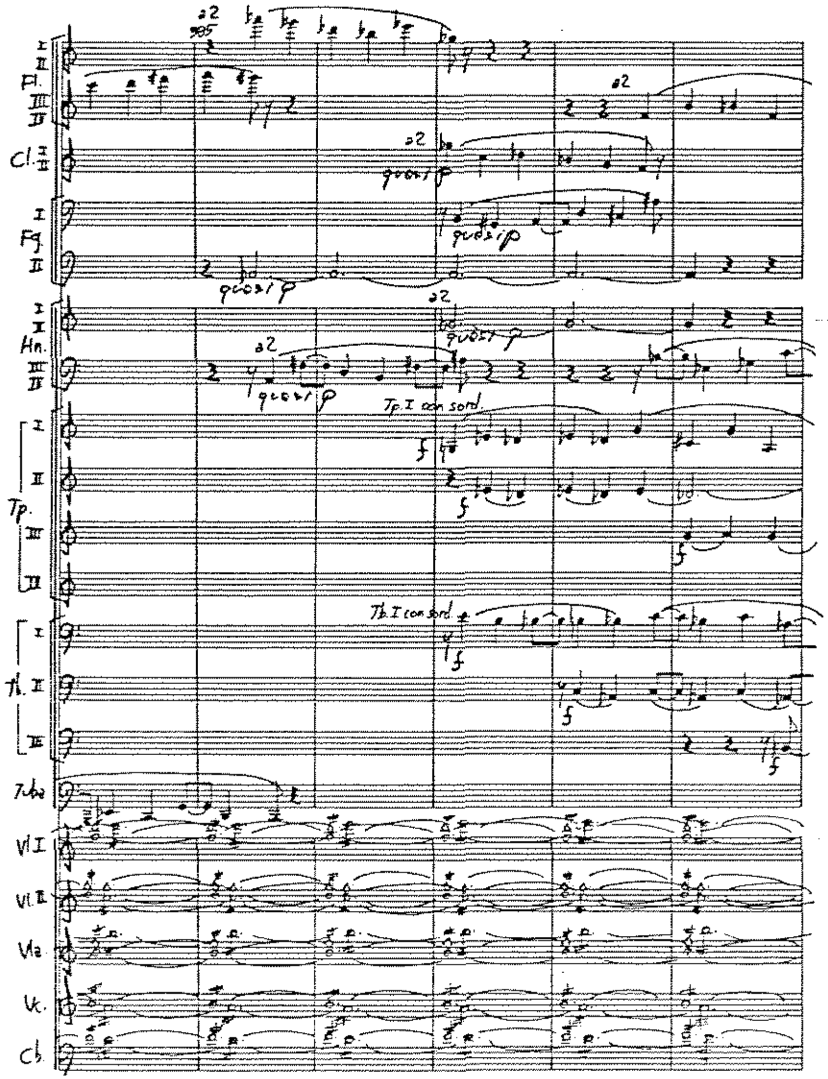

355
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Hn.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p


360
365
VI I
VI II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

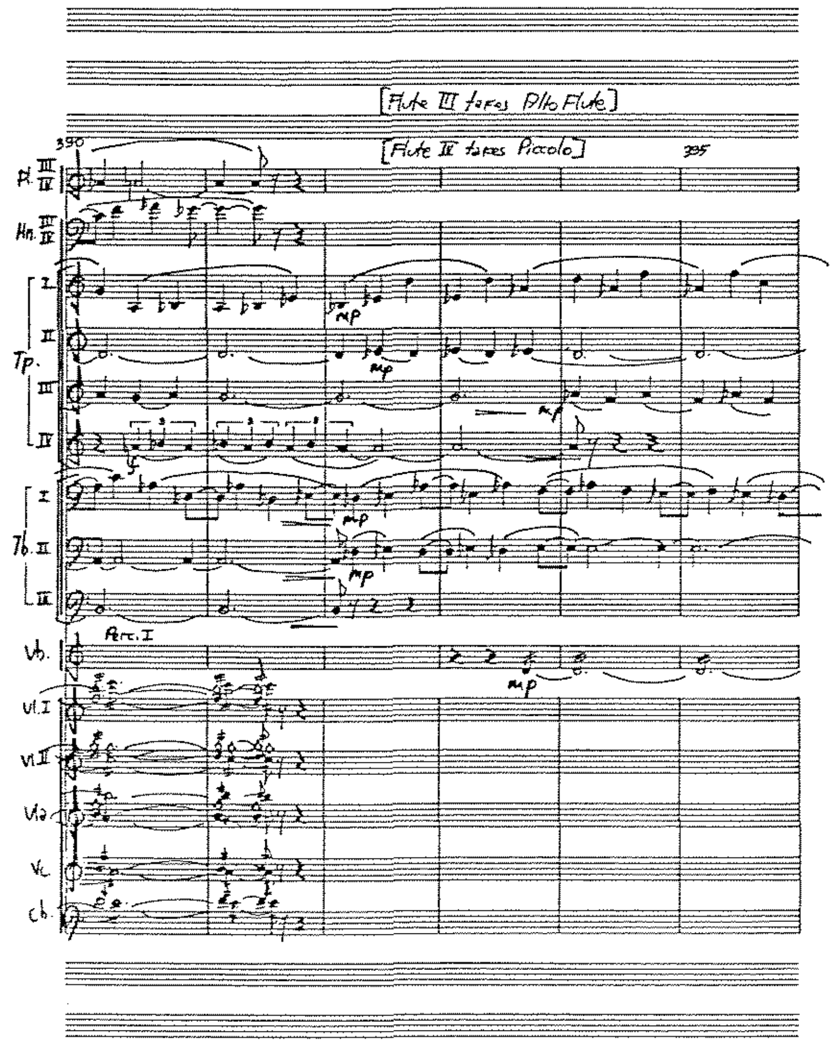

370
I
Fl.
II
I
Cl.
II
I
Bsn.
II
VI I
VI II
Vla.
Vc.
Cb.
mf


375
Fl. I II
Cl. I II
Cl. I II
Fg. I II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

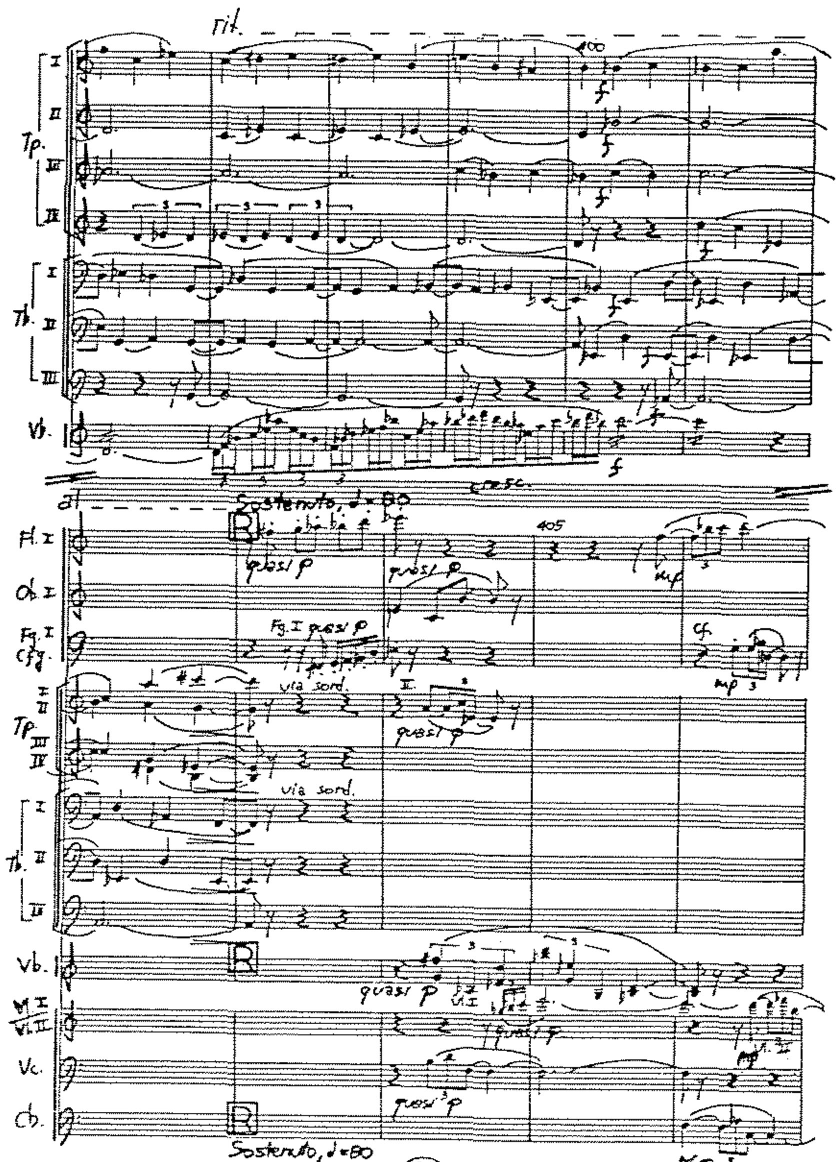

380
a2
Fl. I II III IV
Fg. I II
Tuba
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
pressi p

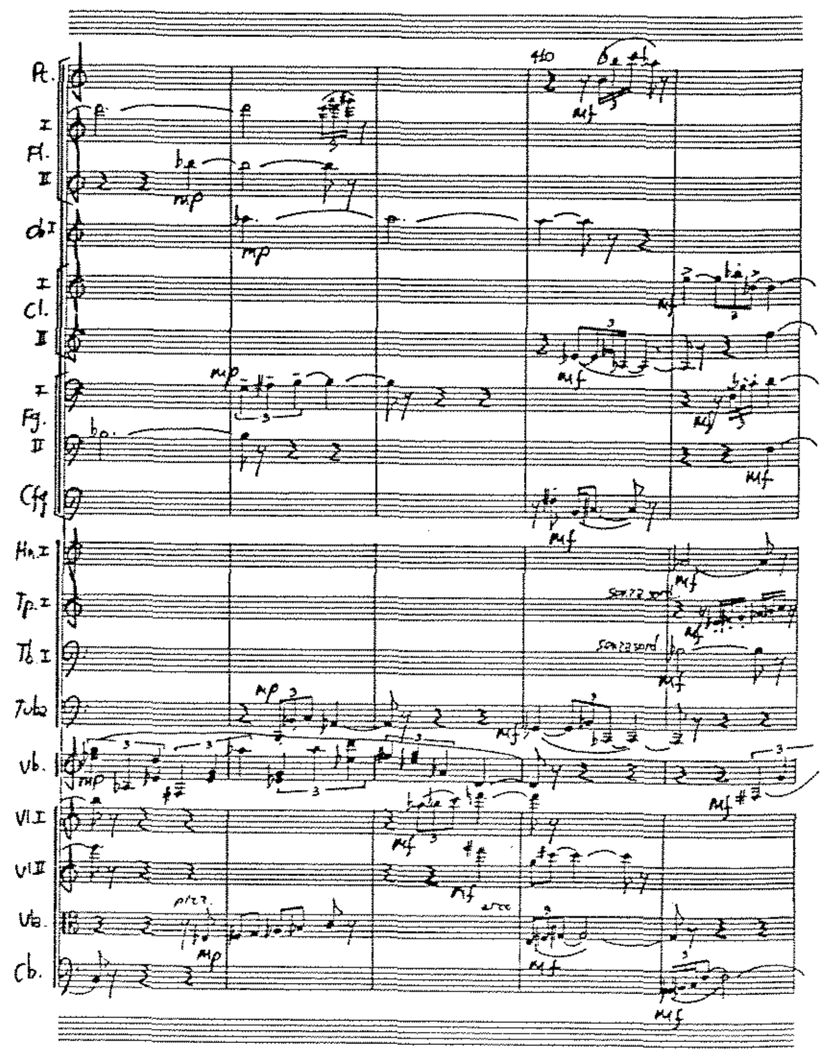


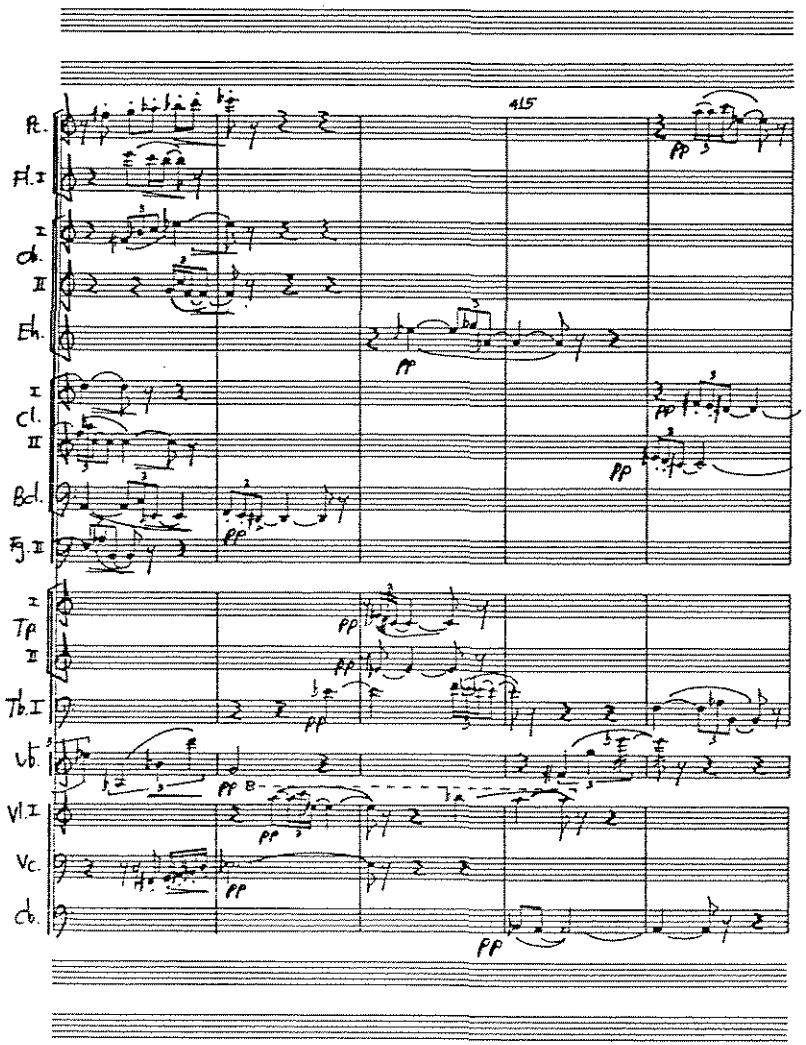
395
a2
Fl.
Cl.
Fg.
Hn.
Tp.
Tb.
Tuba
Vl.I
Vl.II
Vla
Vc.
Cb.
quasi p
Tp. I con sord.
Tb. I con sord.
f

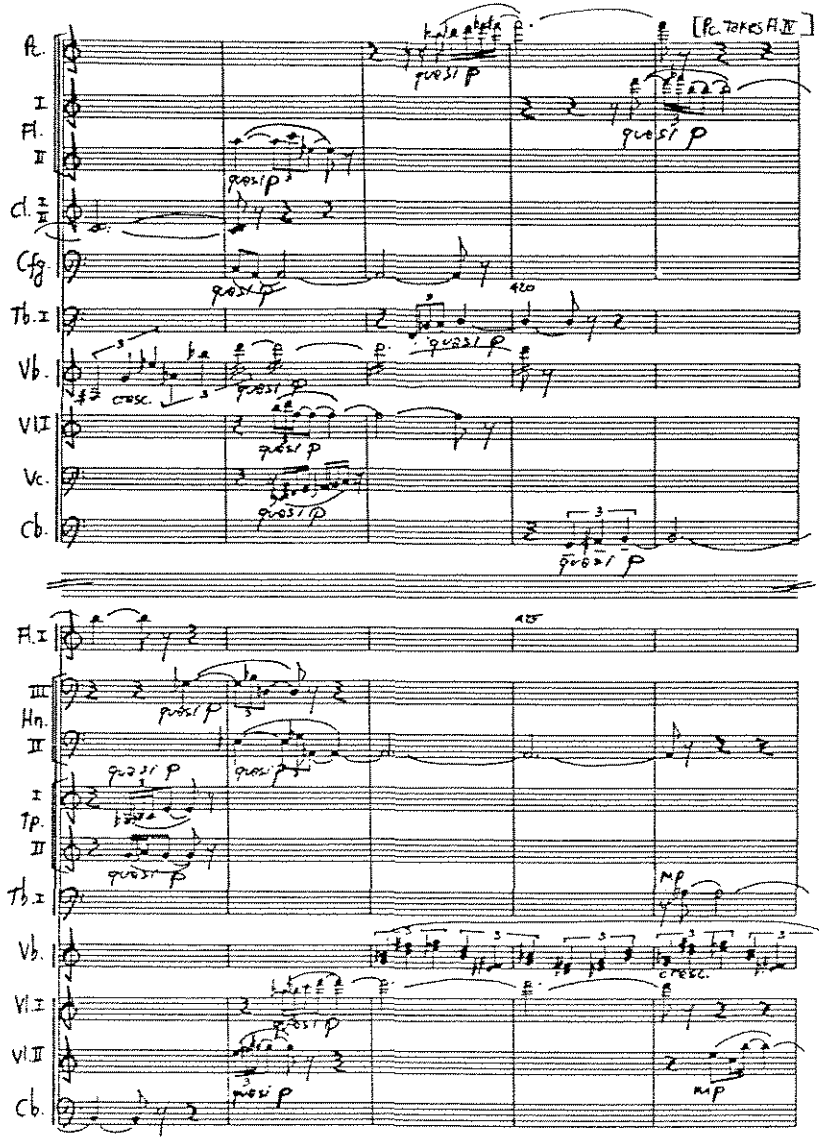


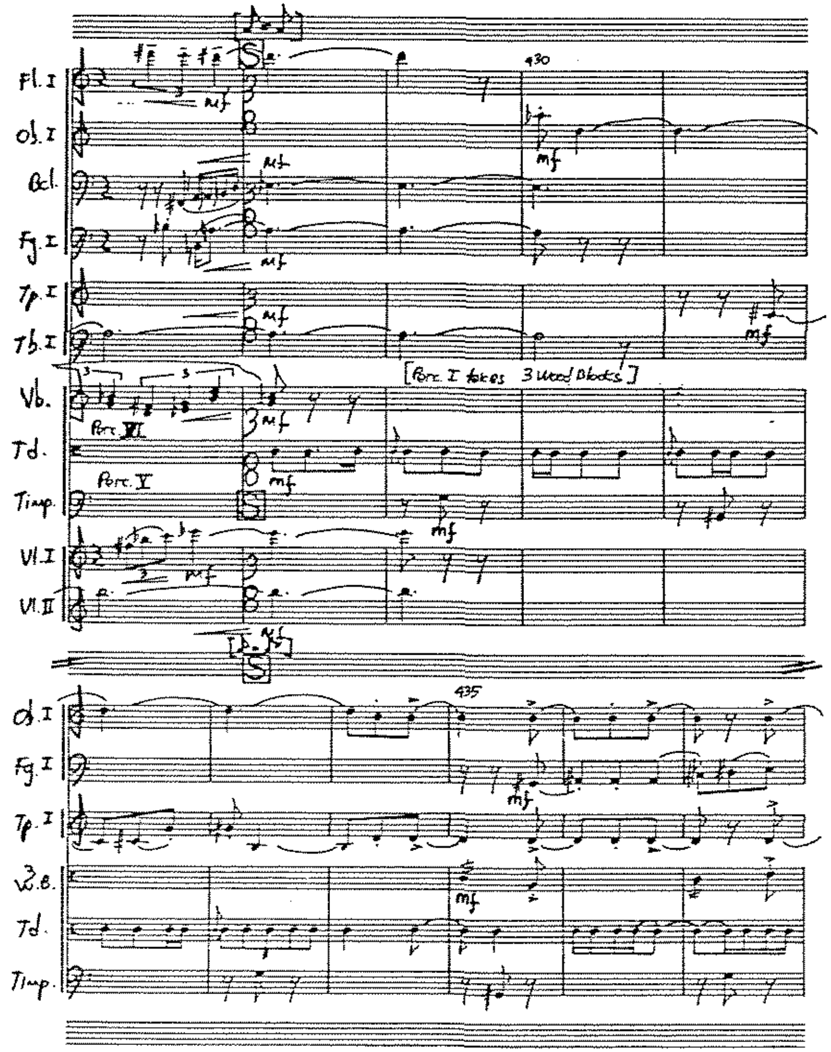
[Flute III takes Alto Flute]
[Flute IV takes Piccolo]
390
395
Fl.
Hn.
Tp.
Tb.
Perc. I
Vb.
Vl.I
Vl.II
Vla
Vc.
Cb.
mp


rit.
Tp.
Tb.
Vb.
Sostenuto, ♩=80
Fl. I
Ob. I
Fg. I
Cfg.
Fg. I quasi p
via sord.
Tp.
Tb.
Vb.
Vl. I
Vl. II
Vc.
Cb.
quasi p
Sostenuto, ♩=80

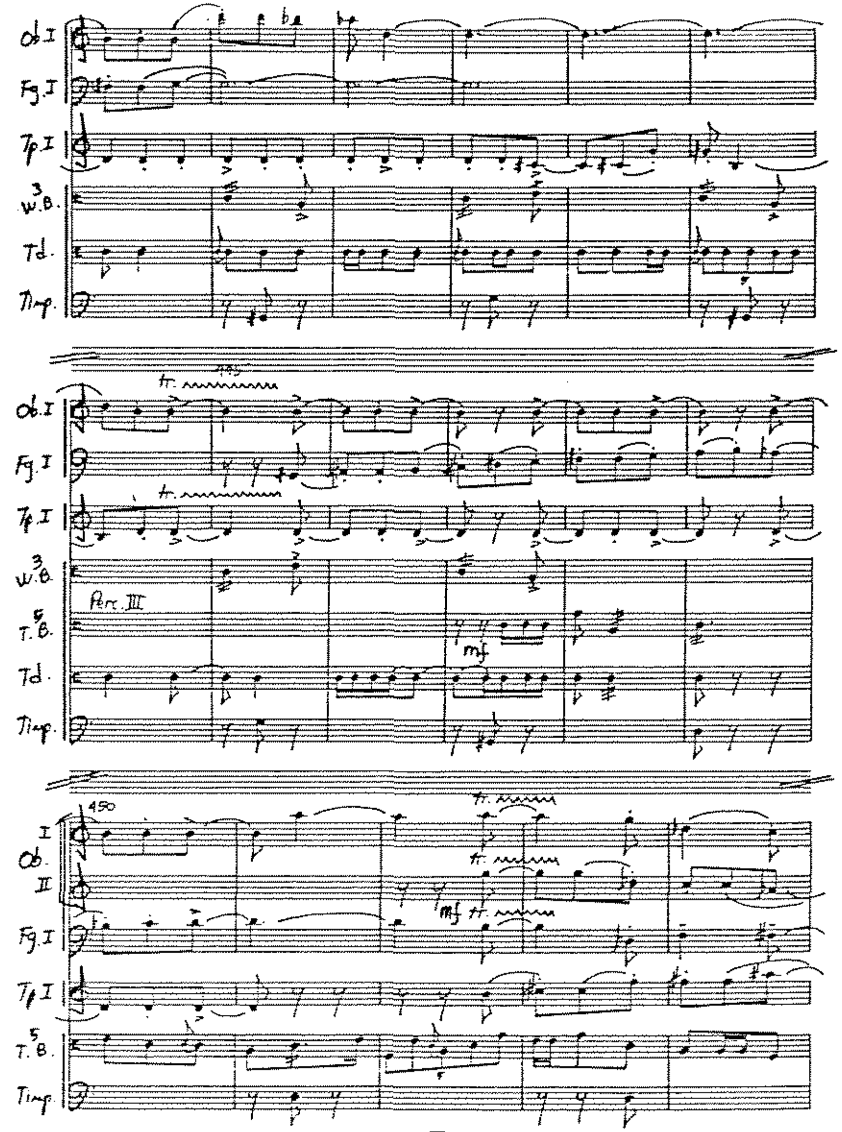

Pt.
Fl.
Ob. I
Cl.
Fg.
Cfg.
Hn. I
Tp. I
Tb. I
Tuba
Vb.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Cb.
senza sord.
pizz.
arco


415
Fl. I
Fl. II
Cl. I
Cl. II
Eh.
Bcl.
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tb. I
Vb.
Vl. I
Vc.
Cb.
pp

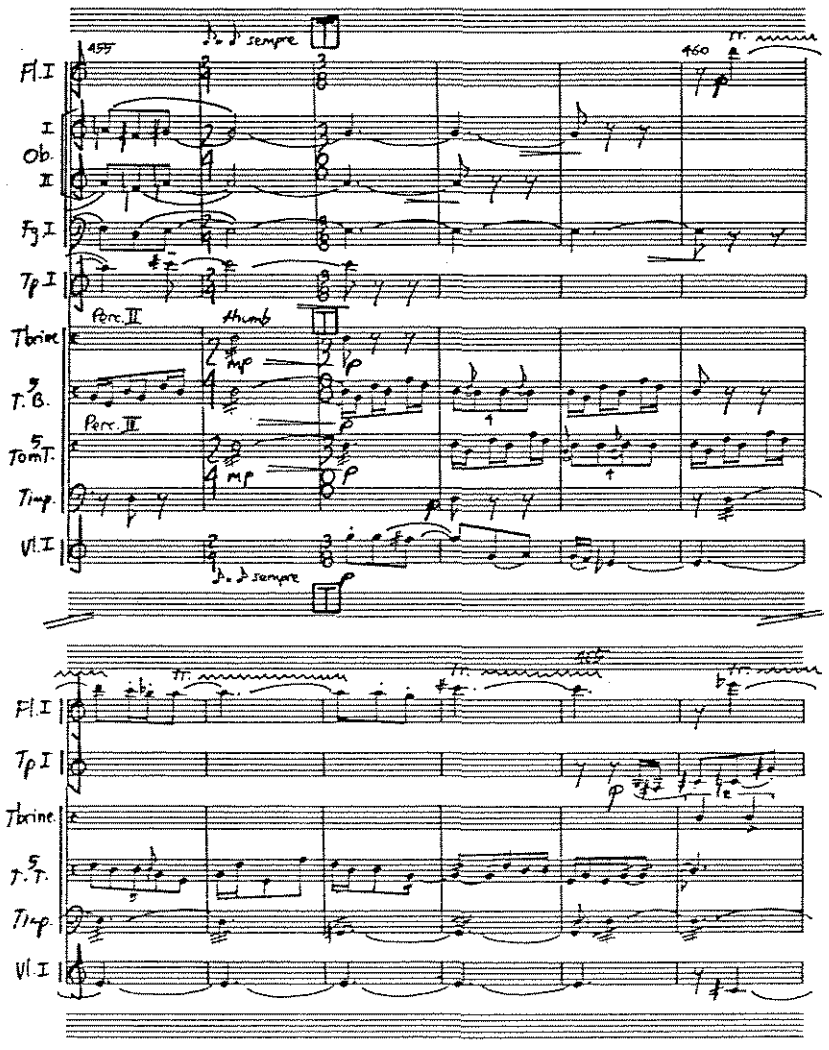

[Pic. takes Fl. II]
Fl. I
Fl. II
Cl. I, II
Cfg.
Tb. I
Vb.
Vl. I
Vc.
Cb.
quasi p
420
cresc.
415
Hn. III, II
Tp. I, II
mp

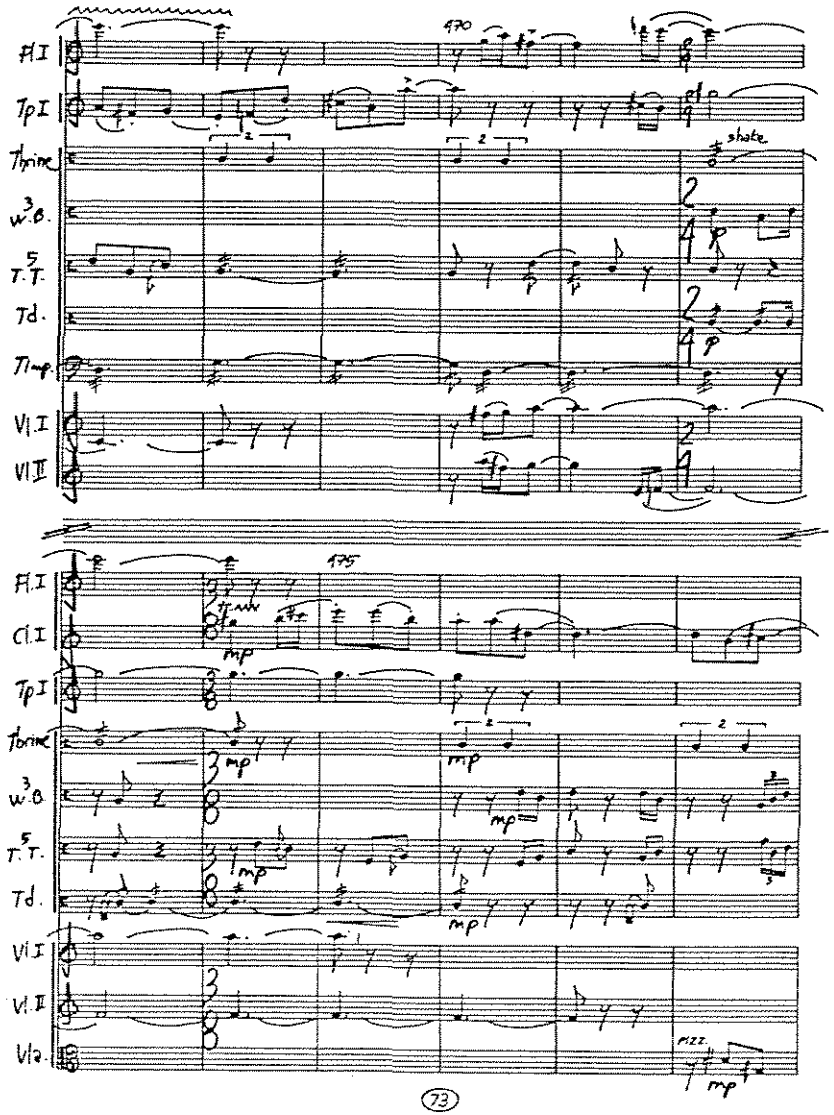


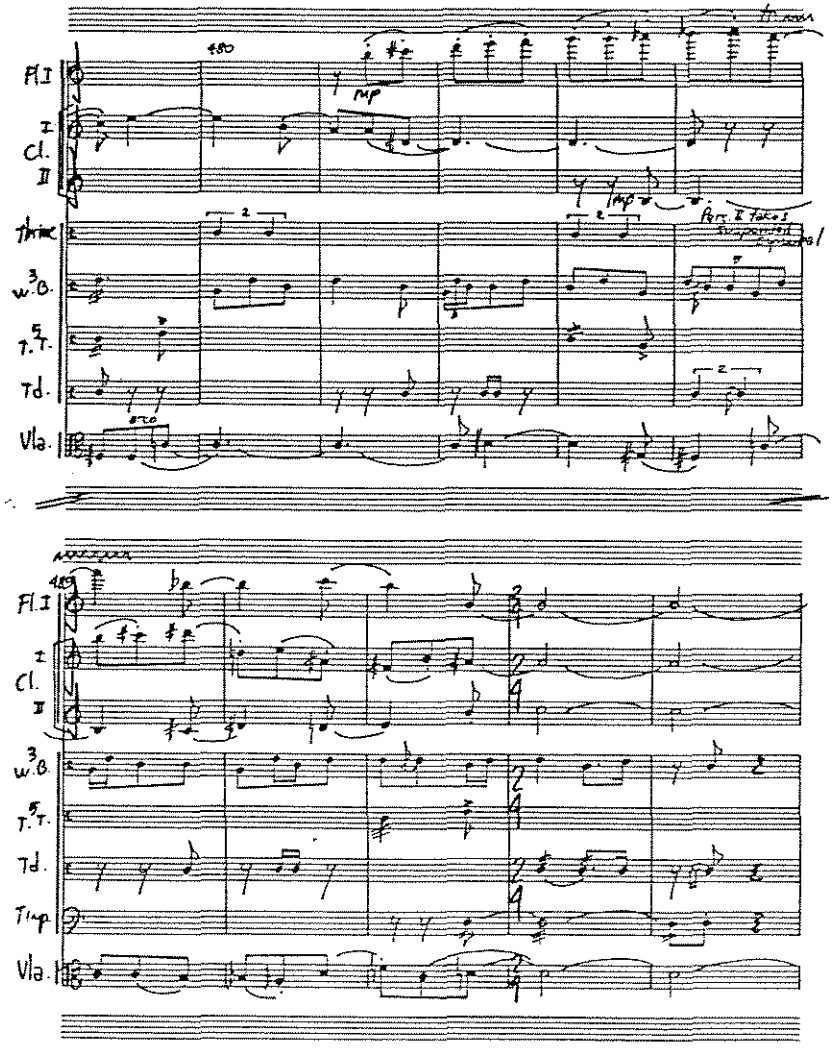
Fl. I
Ob. I
B.cl.
Fg. I
Tp. I
Tb. I
Vb.
Td.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Perc. VI
Perc. V
[Perc. I takes 3 Wood Blocks]
430
435
mf

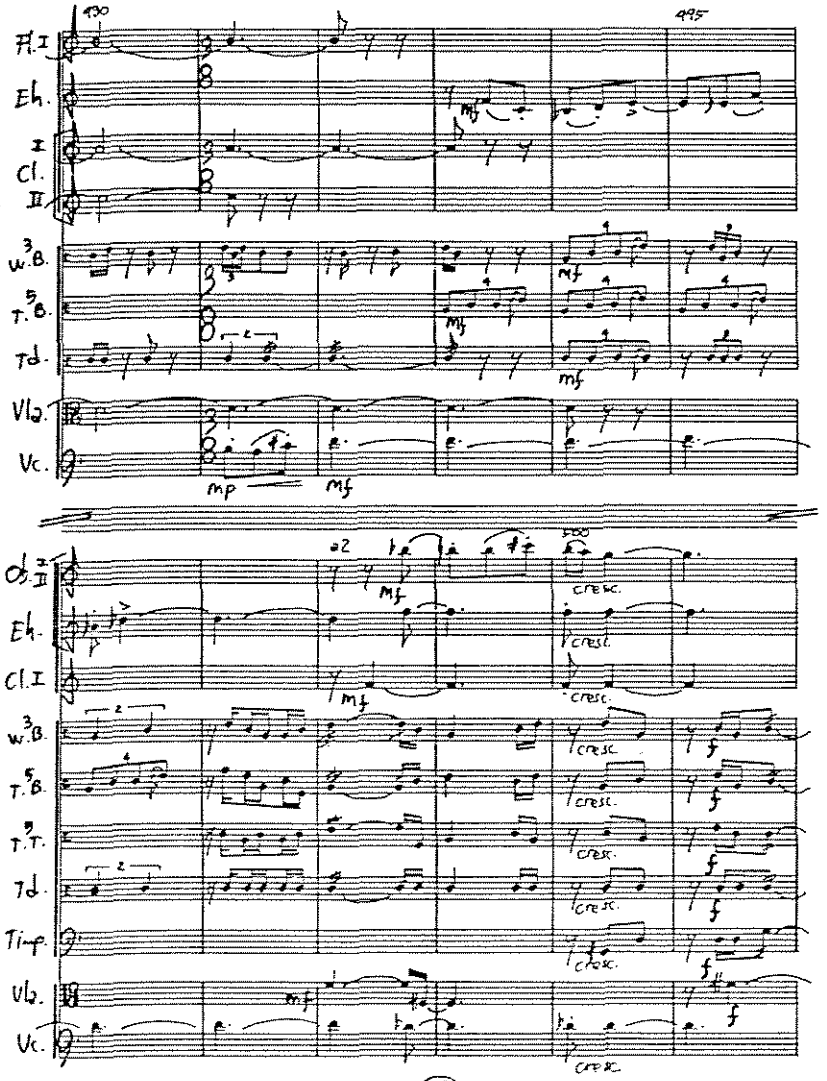


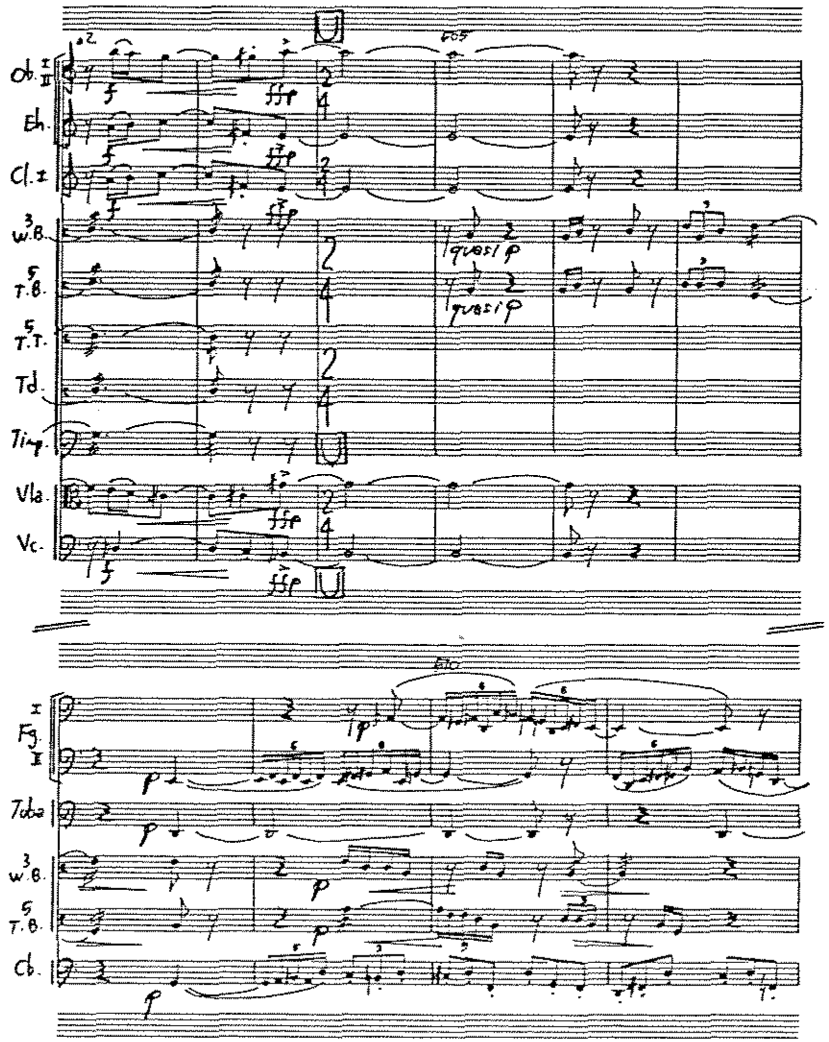
Ob. I
Fg. I
Tp. I
W.B.
Td.
Timp.
T.B.
Perc. III
Ob. II
450
tr.
mf

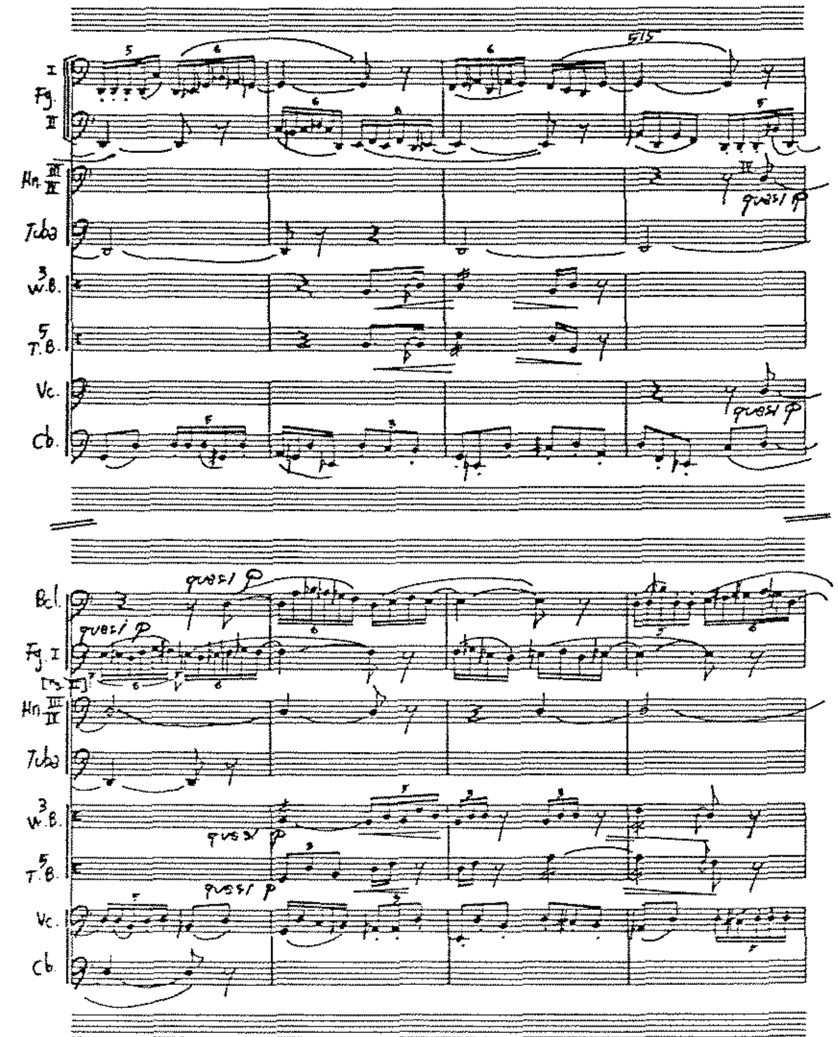

455
sempre
460
Fl.I
I
Ob.
II
Fg.I
Tp.I
Perc.II
thumb
Tbone
T.B.
Perc.II
TomT.
Timp.
Vl.I
sempre
Fl.I
Tp.I
Tbone
T.T.
Timp
Vl.I

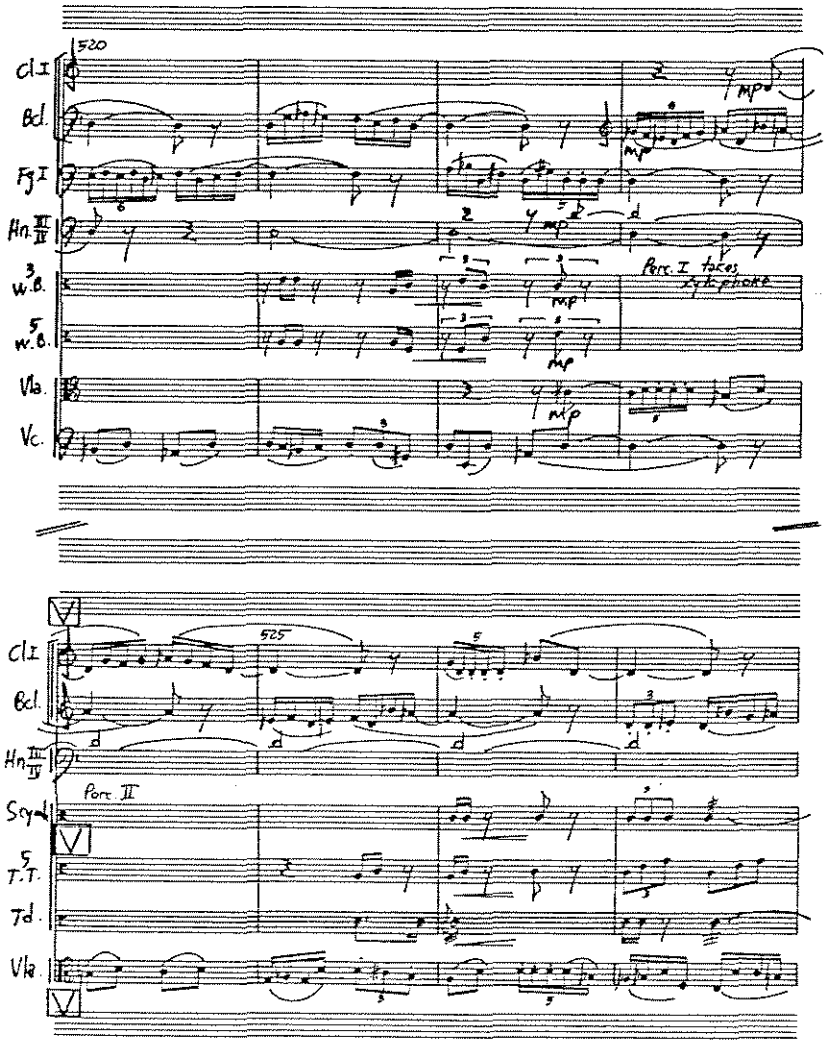

470
Fl.I
Tp.I
Tbone
shake
W.B.
T.T.
Td.
Timp.
Vl.I
VlII
475
Fl.I
Cl.I
Tp.I
Tbone
W.B.
T.T.
Td.
Vl.I
Vl.II
Vla.
mp
pizz.

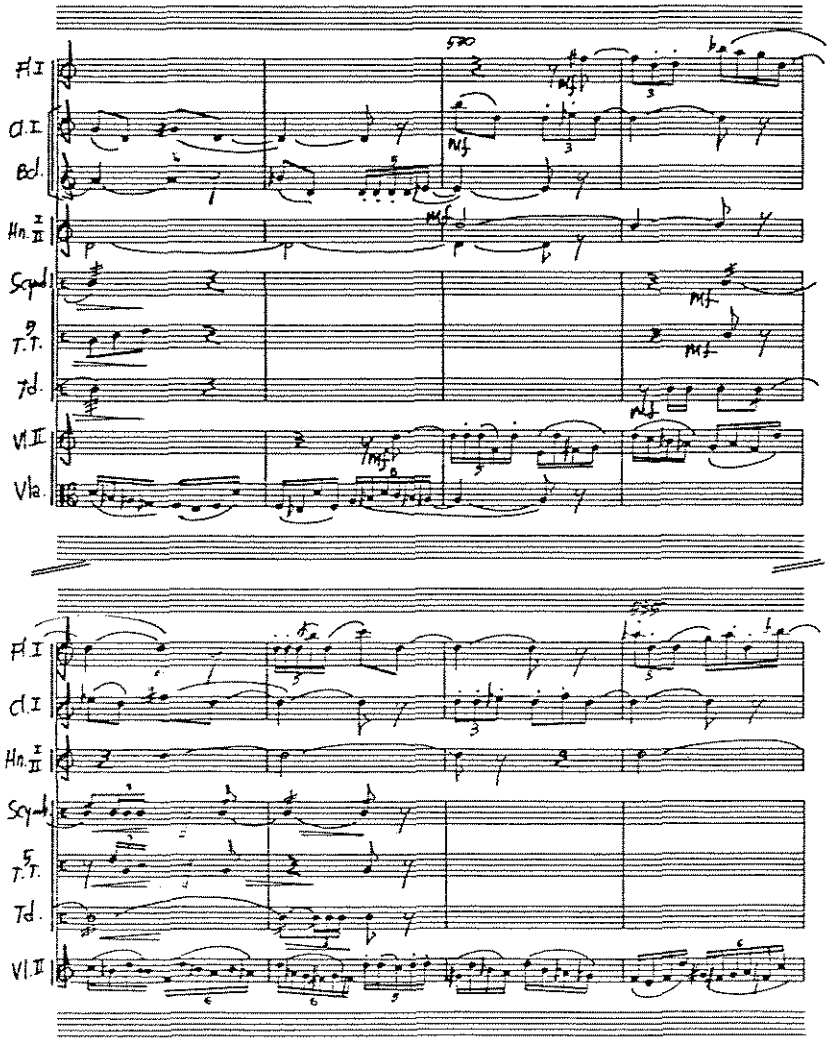

480
Fl.I
I
Cl.
II
Timp
3
w.B.
5
T.T.
Td.
Vla.
mp
Perc. II takes 5
485
Fl.I
I
Cl.
II
3
w.B.
5
T.T.
Td.
Timp
Vla.

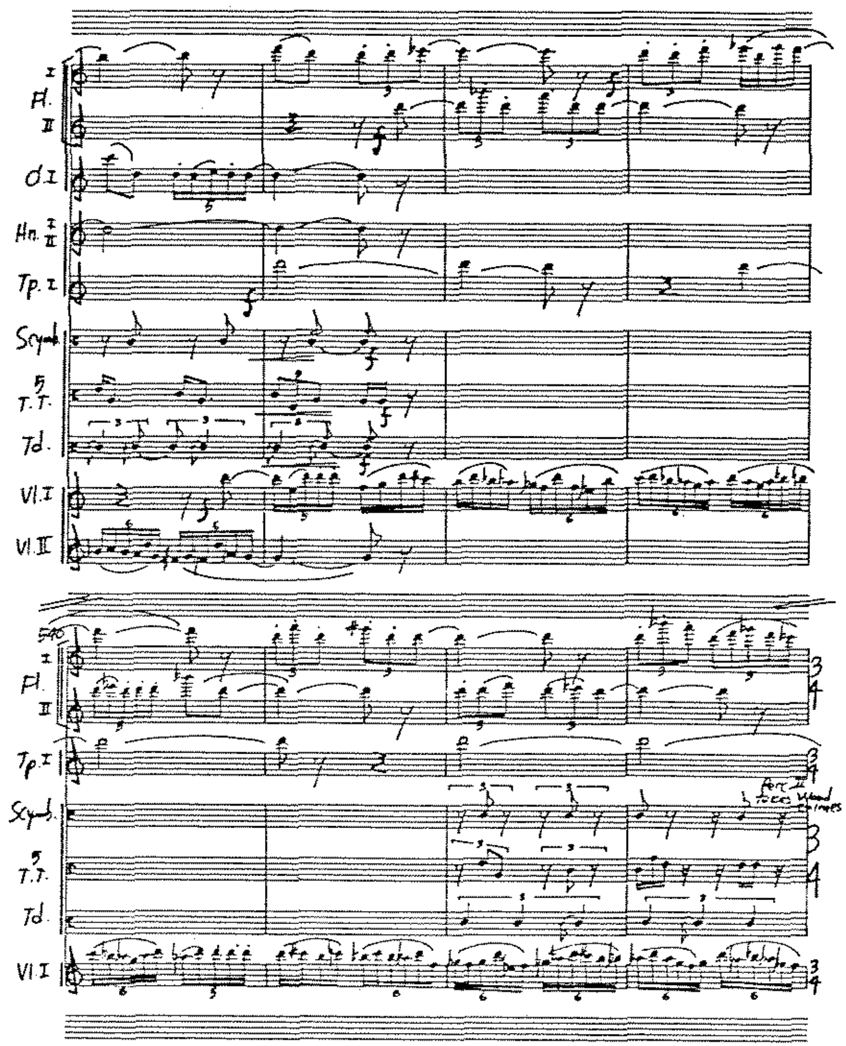

490
495
Fl.I
Eh.
I
Cl.
II
3
w.B.
5
T.B.
Td.
Vla.
Vc.
mp
mf
Ob.
II
Eh.
Cl.I
3
w.B.
5
T.B.
T.T.
Td.
Timp
Vla.
Vc.
cresc.
f

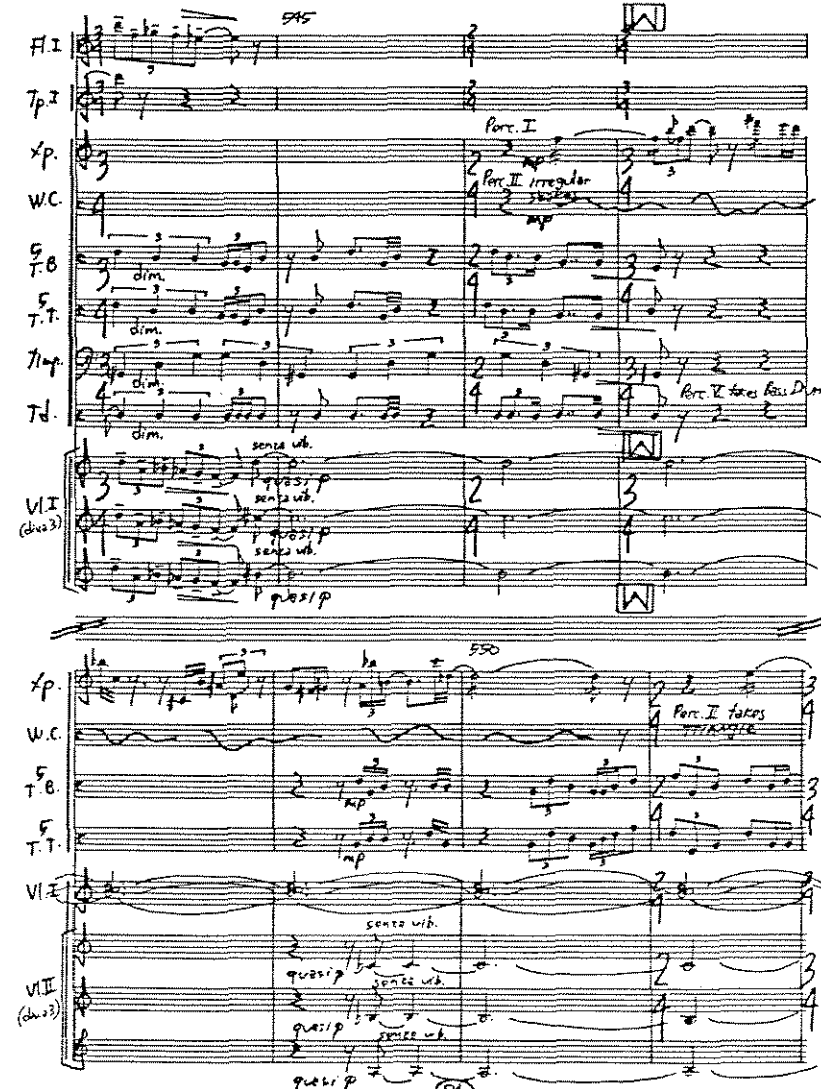

Ob. I II
Eh.
Cl. I
W.B.
T.B.
T.T.
Td.
Timp.
Vla.
Vc.
Fg.
Tuba
Cb.
quasi p
505
510

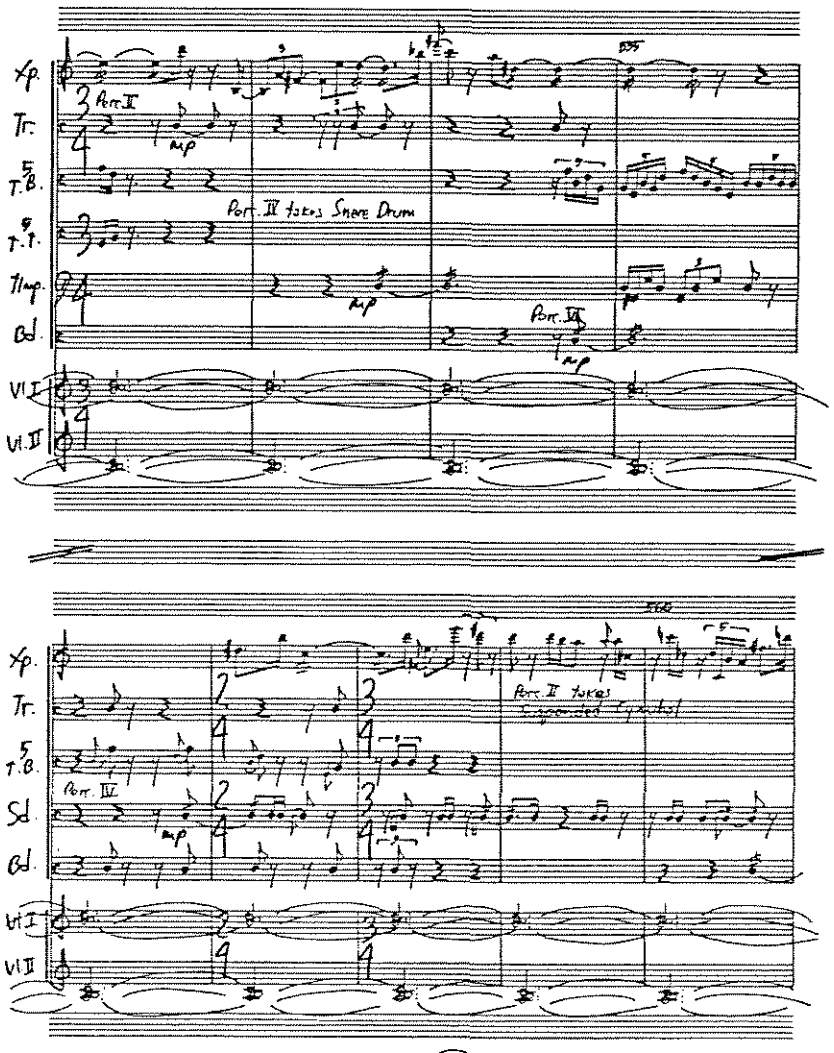

Fg.
Hn. III II
Tuba
W.B.
T.B.
Vc.
Cb.
B.cl.
quasi p
515

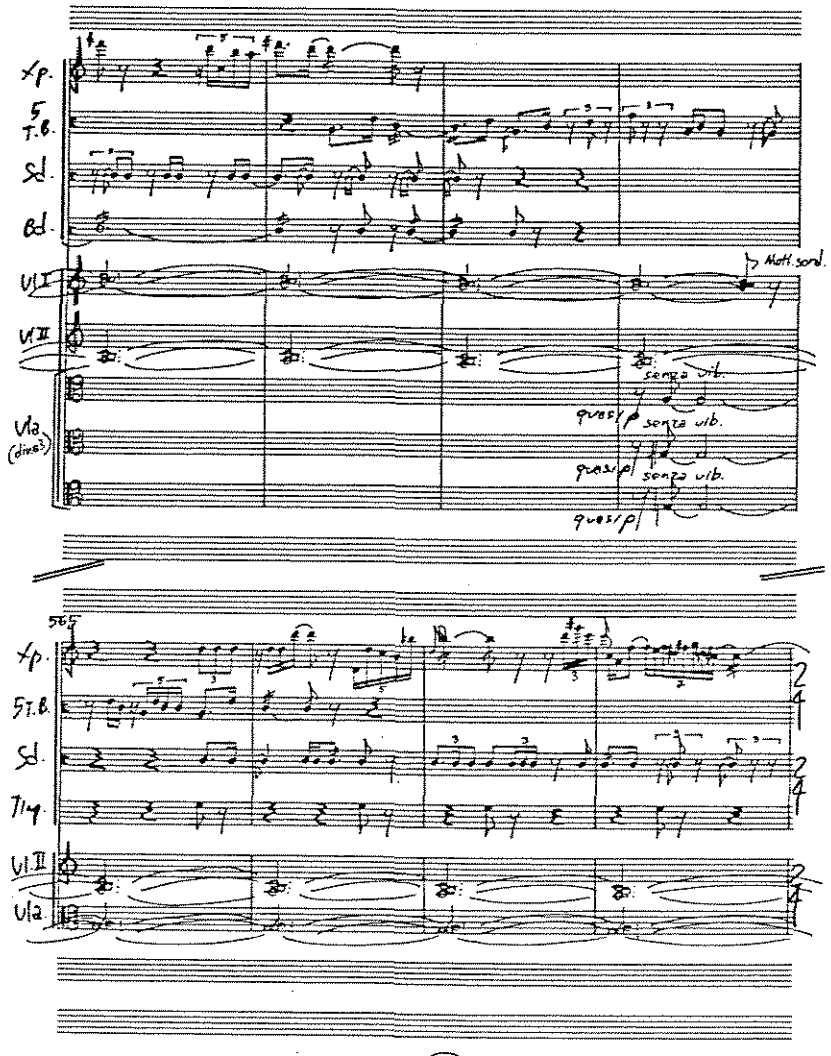

520
Cl. I
Bcl.
Fg I
Hn. III IV
3 W.B.
5 W.B.
Vla.
Vc.
Perc. I takes xylophone
525
Cl. I
Bcl.
Hn. III IV
Perc. II
Scyml.
5 T.T.
Td.
Vla.

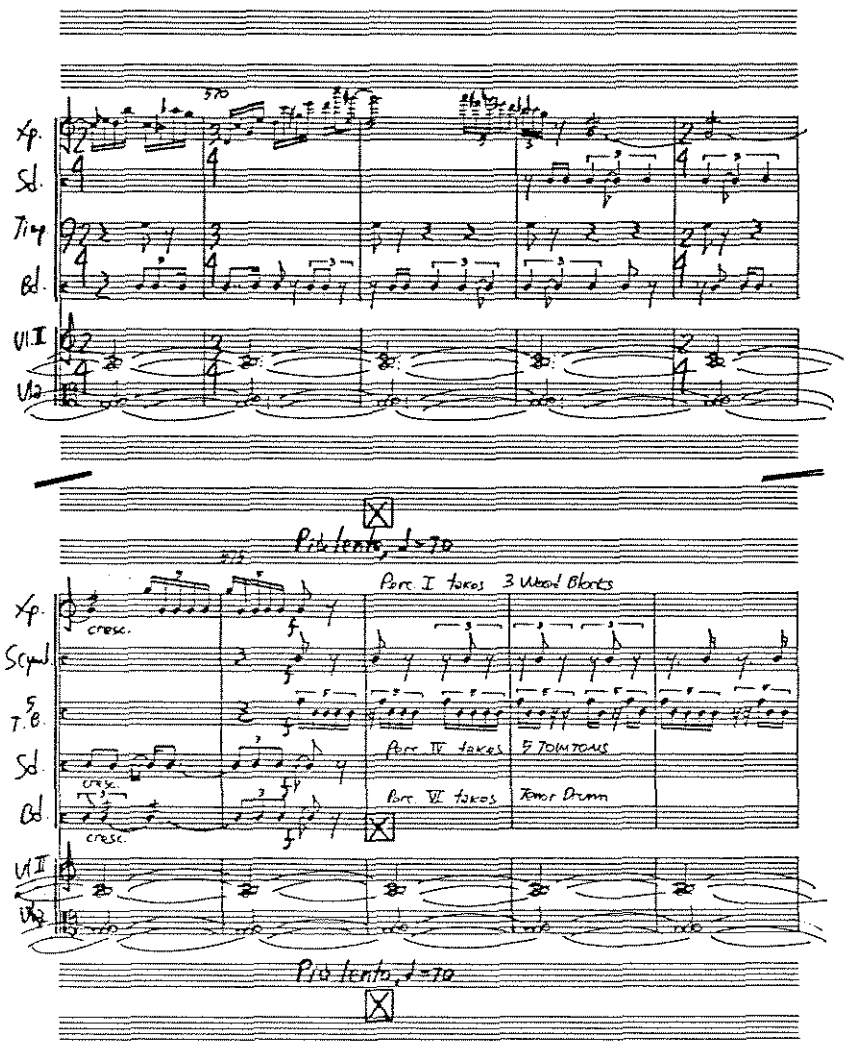

530
Fl. I
Cl. I
Bcl.
Hn. I II
Scyml.
5 T.T.
Td.
Vl. II
Vla.
535
Fl. I
Cl. I
Hn. I II
Scyml.
5 T.T.
Td.
Vl. II

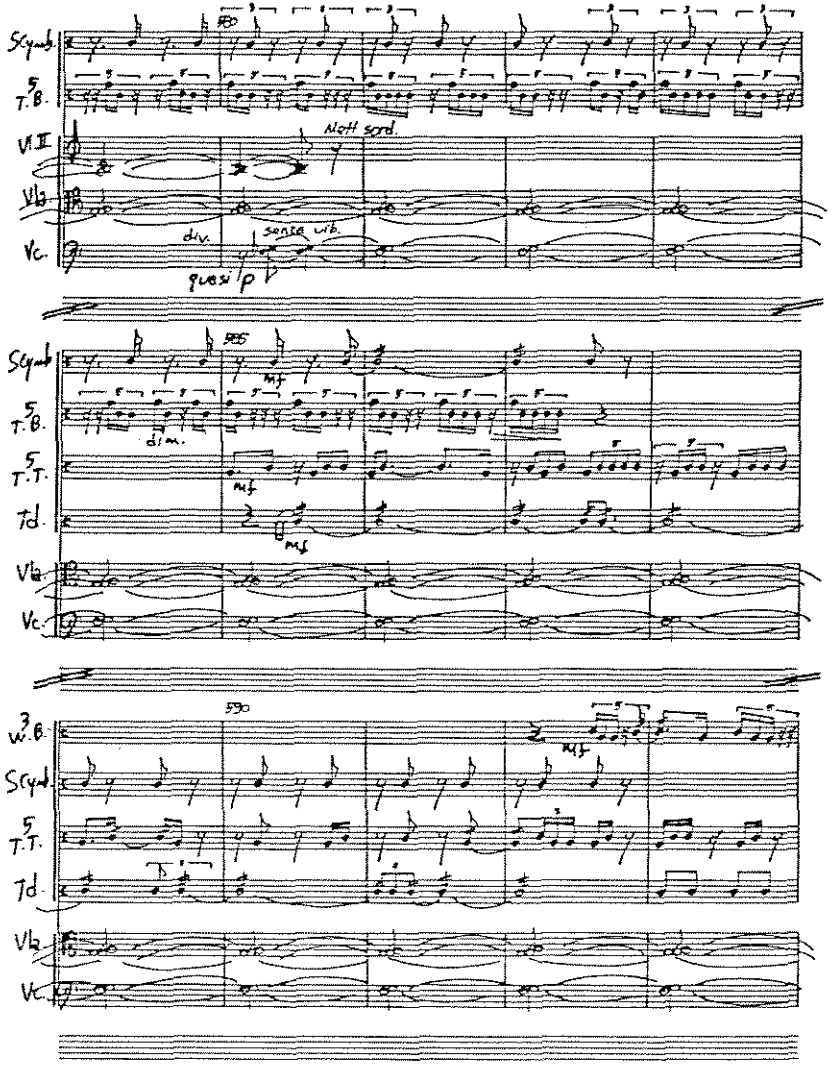

Fl. I II
Cl. I
Hn. I II
Tp. I
Scymb.
T.T.
Td.
Vl. I
Vl. II
540
Fl. I II
Tp. I
Scymb.
T.T.
Td.
Vl. I
Perc. II takes Wood chimes

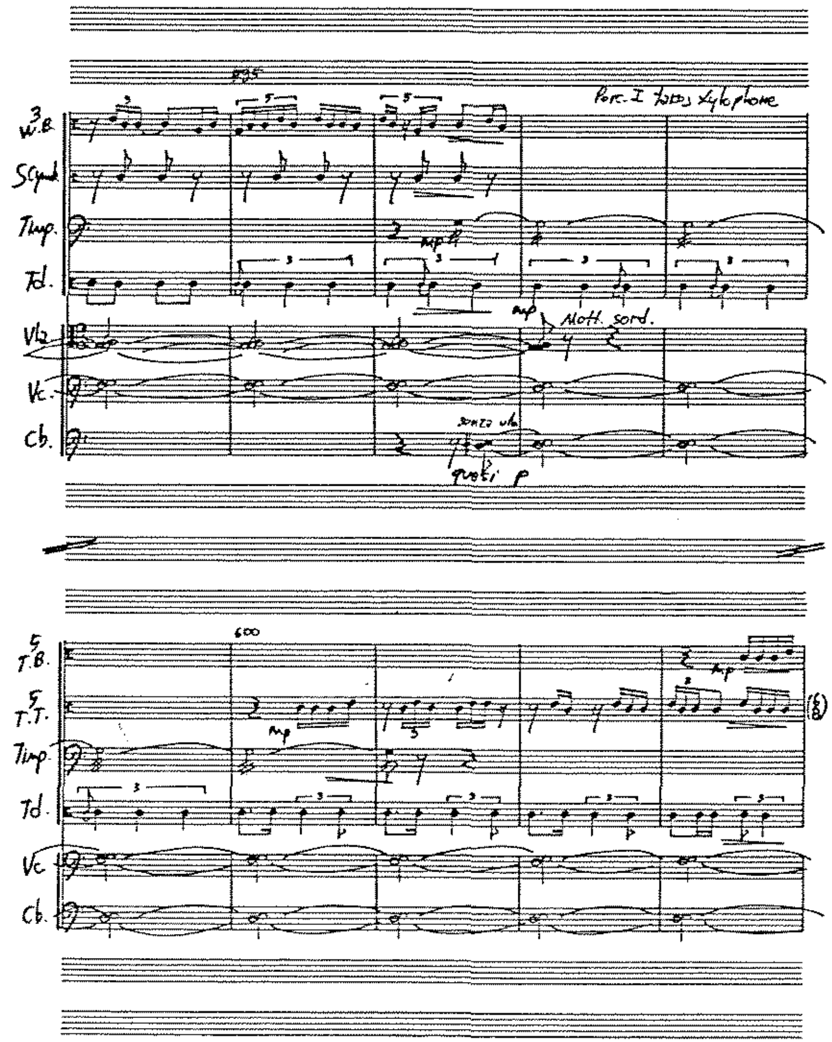

545
Fl. I
Tp. I
Xp.
W.C.
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
Vl. I (div a 3)
Perc. I
Perc. II irregular
dim.
senza vib.
quasi p
Perc. II takes Bass Drum
550
Xp.
W.C.
T.B.
T.T.
Vl. I
Vl. II (div a 3)
Perc. II takes

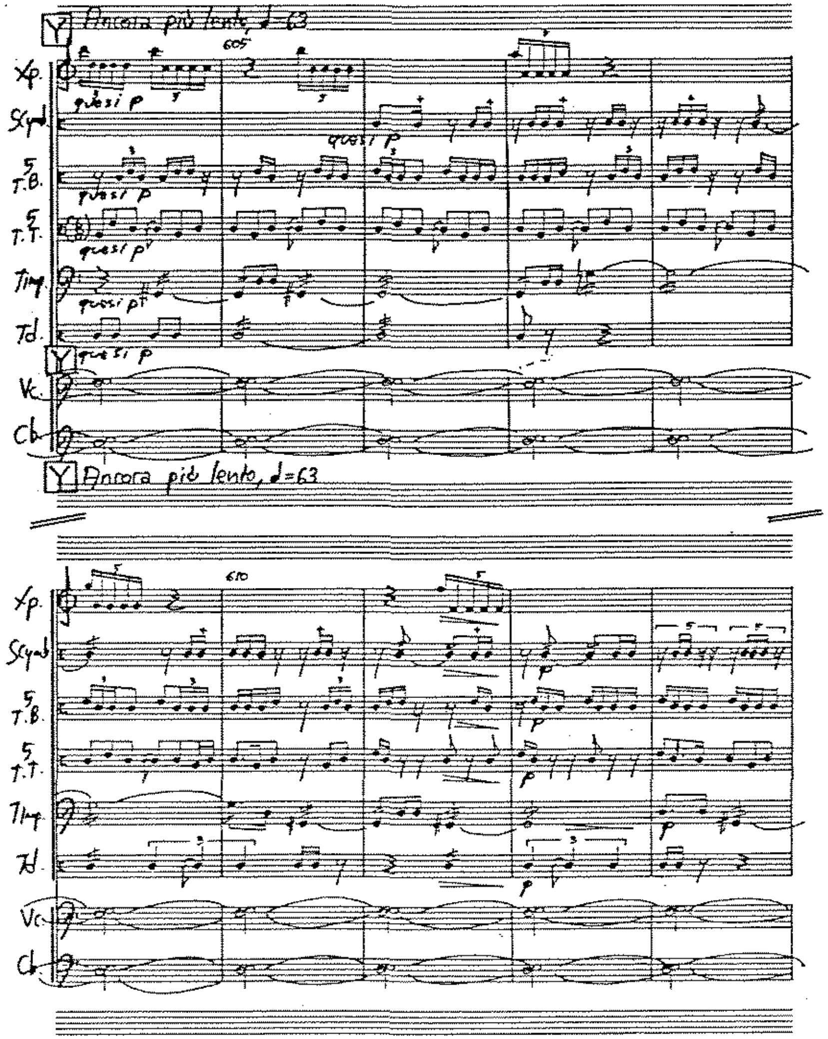

Xp.
Tr.
T.B.
T.T.
Timp.
Bd.
Vl.I
Vl.II
Port. II
mp
Port. III takes Snare Drum
Port. IV
mp
555
Port. II takes Cymbal
Port. III
mp

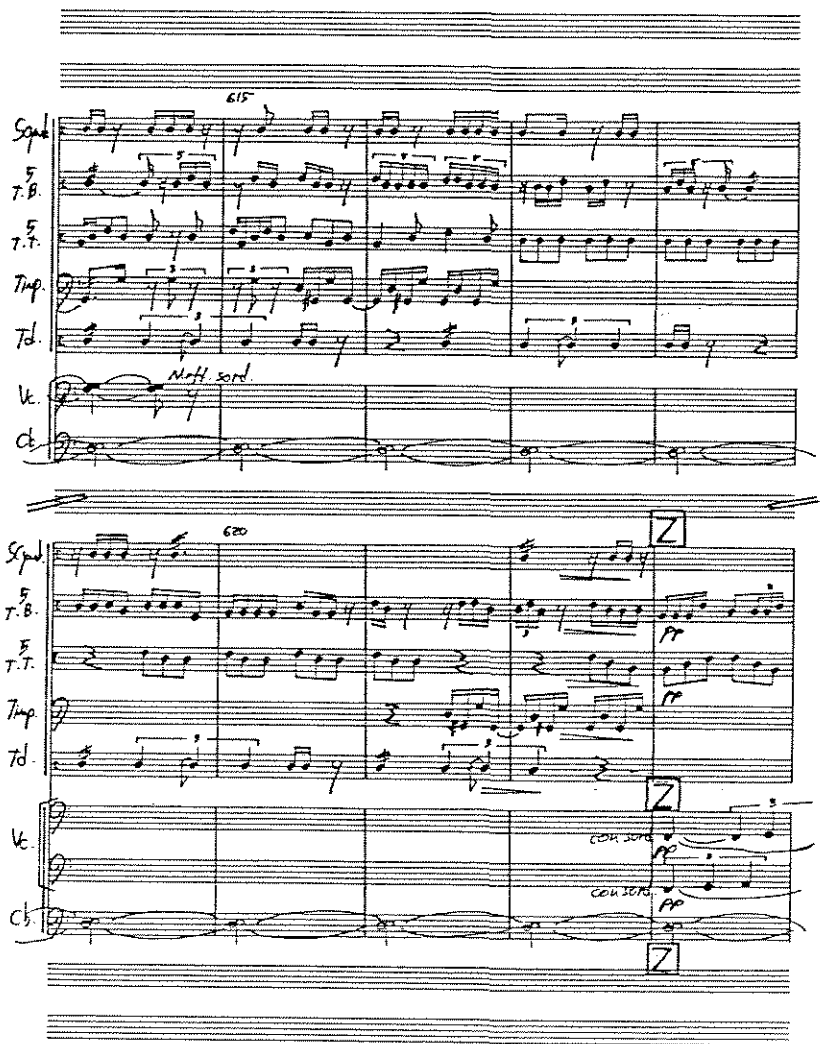

Xp.
T.B.
Sd.
Bd.
Vl.I
Vl.II
Vla (divs.)
Mutti sord.
senza vib.
quasi p senza vib.
quasi p senza vib.
quasi p
565
Xp.
T.B.
Sd.
Timp.
Vl.II
Vla

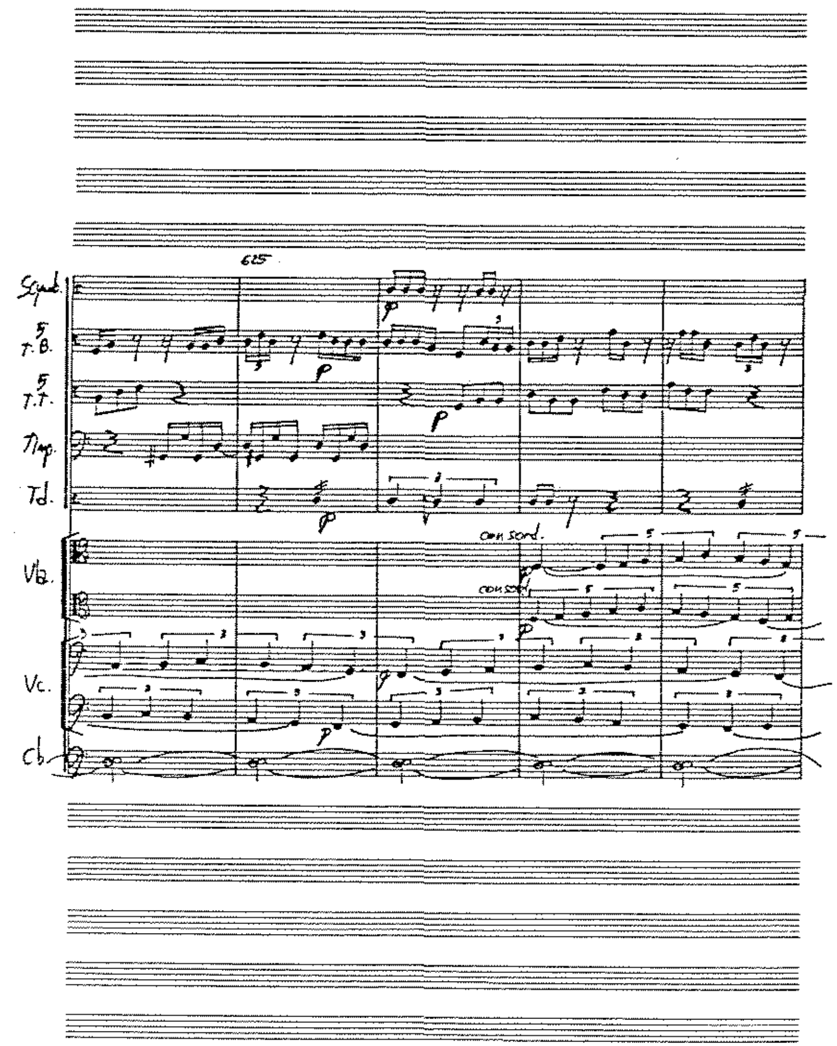

Xp.
Sd.
Timp
Bd.
Vl.II
Vla
Più lento, ♩=70
Porc. I takes 3 Wood Blocks
Scymb.
T.B.
Porc. IV takes 5 TOMTOMS
Porc. VI takes Tenor Drum
cresc.
Più lento, ♩=70

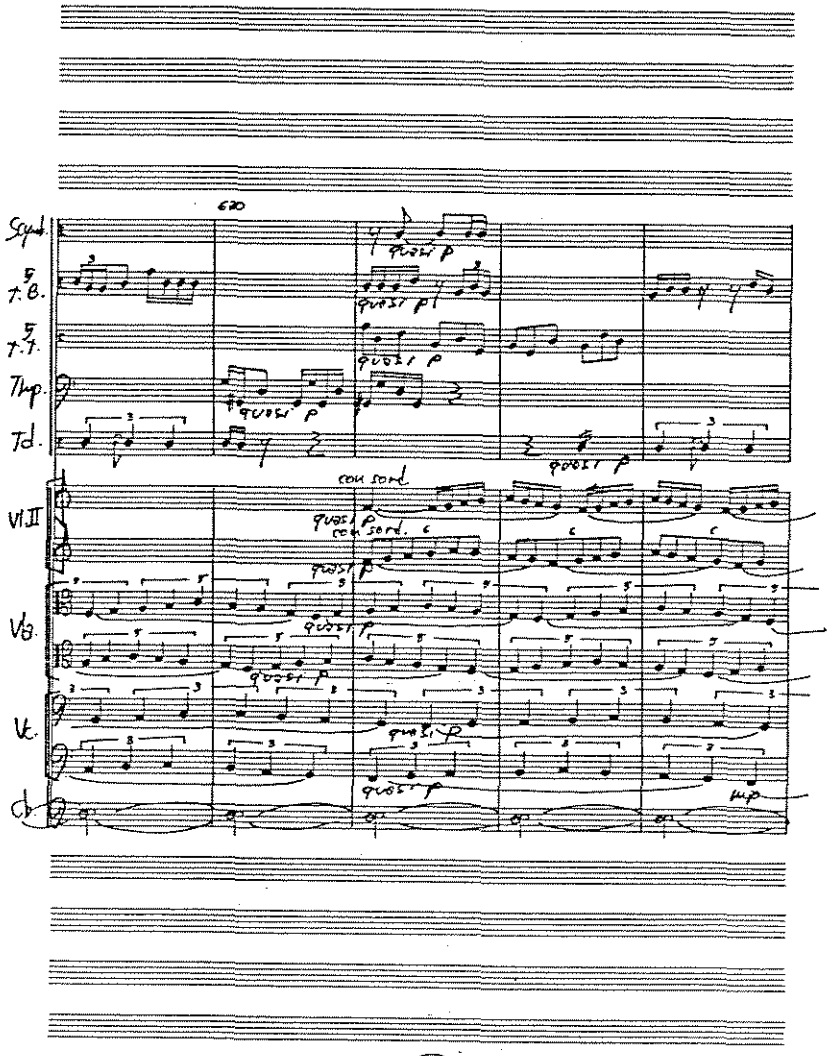

Scymb.
T.B.
Vl.II
Vla
Vc.
Nett sord.
div.
senza vib.
quasi p
dim.
mf
T.T.
Td.
W.B.

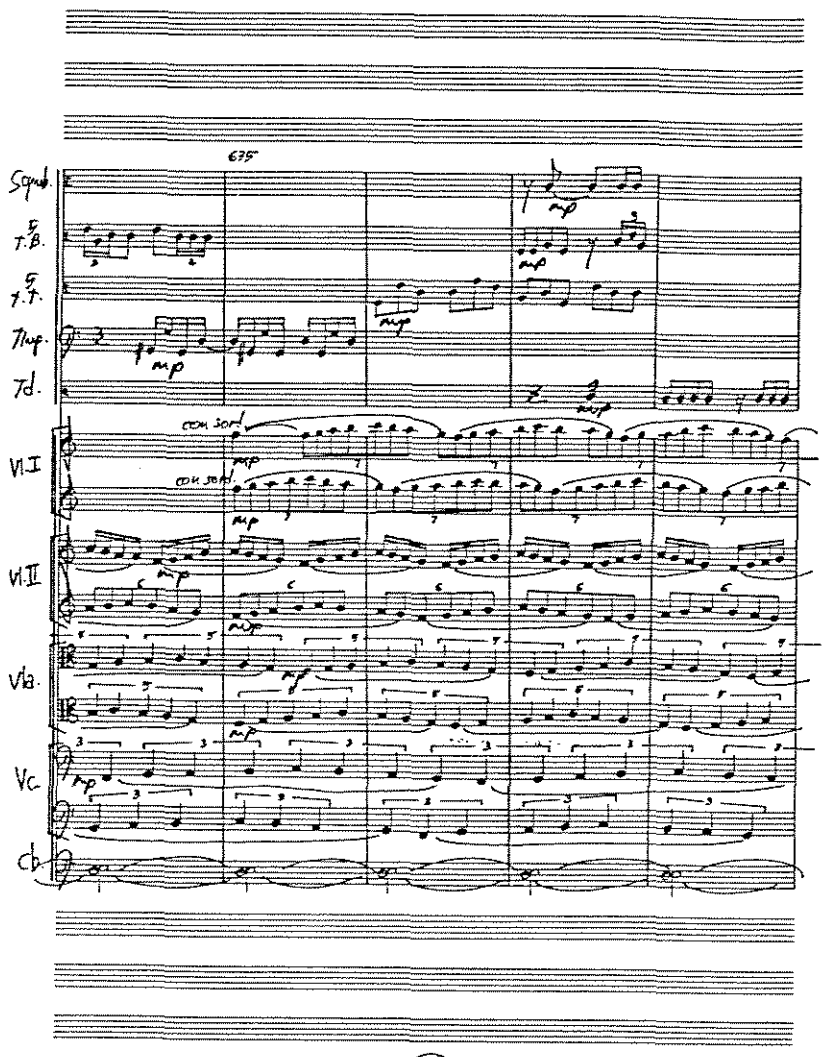

595
Perc. I to Xylophone
W.B.
Scymb
Timp.
Td.
Vla.
Vc.
Cb.
mp
Mott. sord.
senza sord.
quasi p
600
T.B.
T.T.

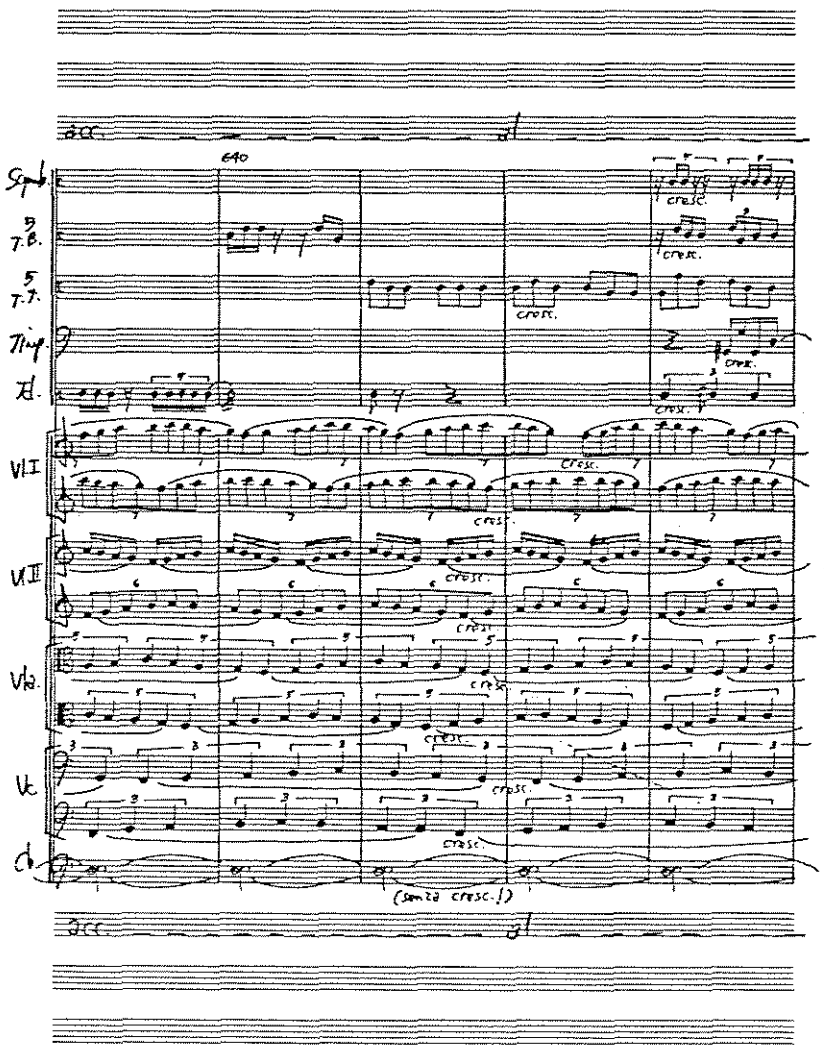

Y Ancora più lento, ♩=63
605
Xp.
Scymb
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
Vc.
Cb.
quasi p
610

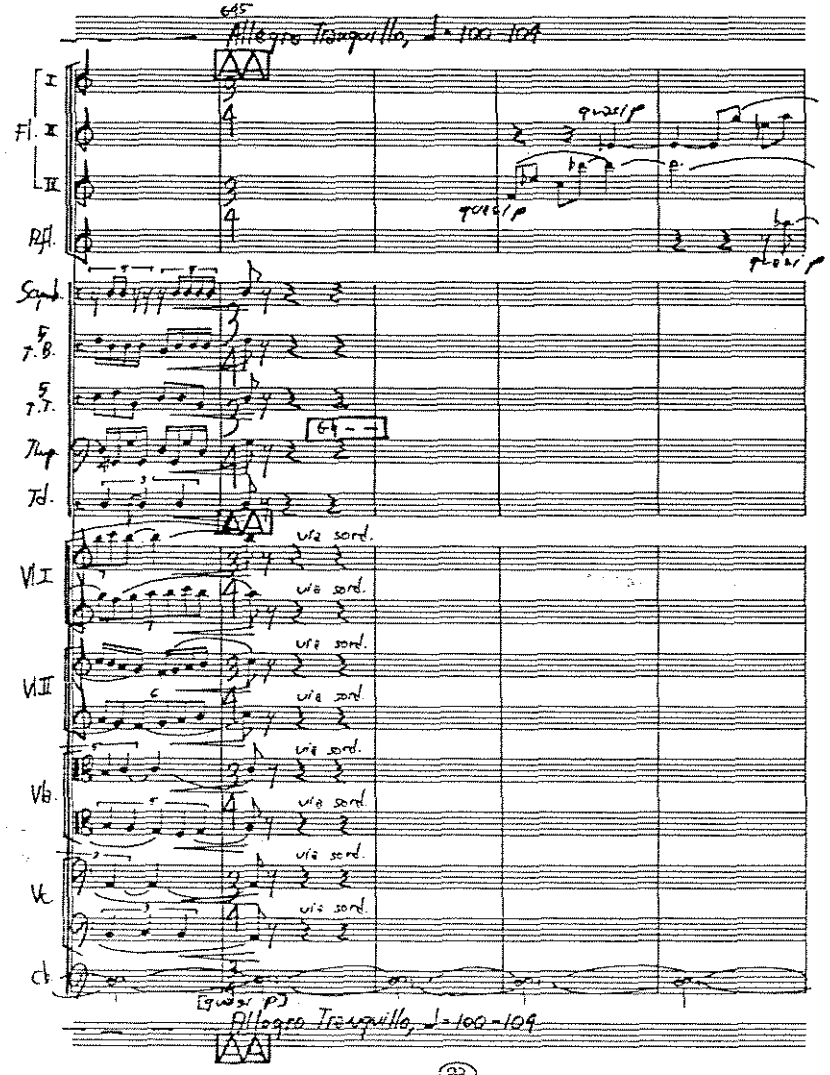

615
620
Nicht sord.
Z

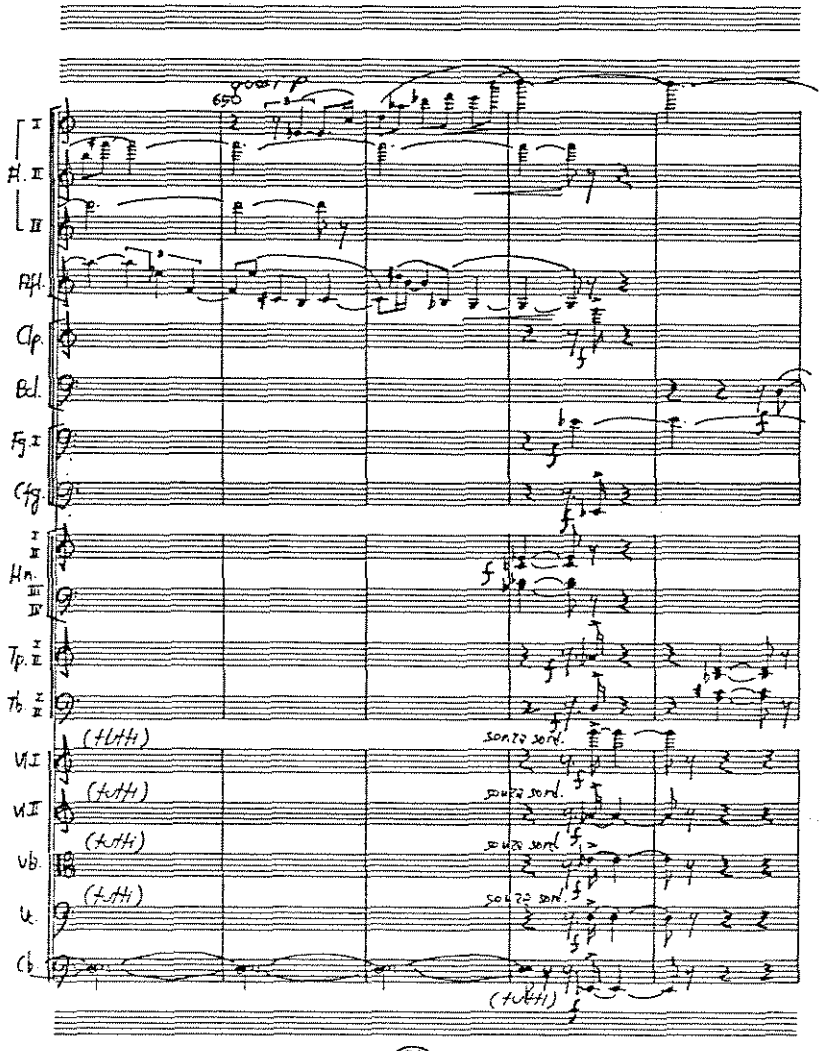

625
con sord.

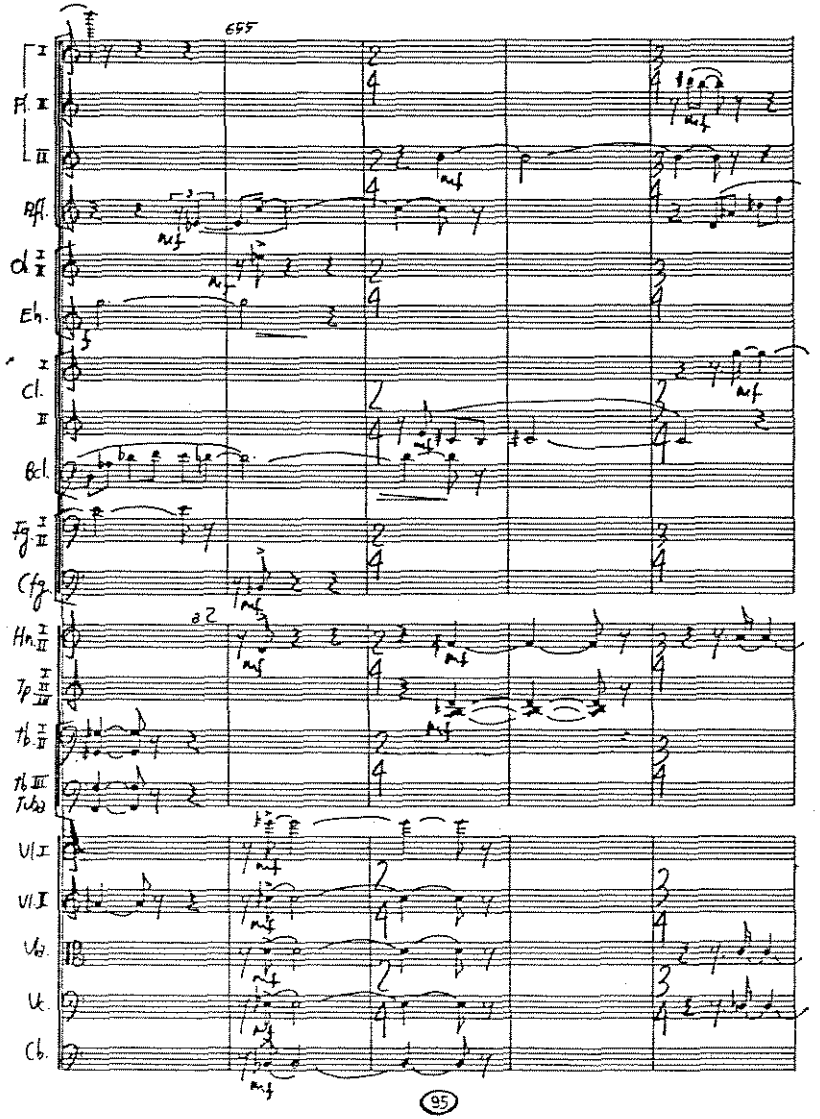

630
Sqnb.
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
VI.II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p
con sord.
mp

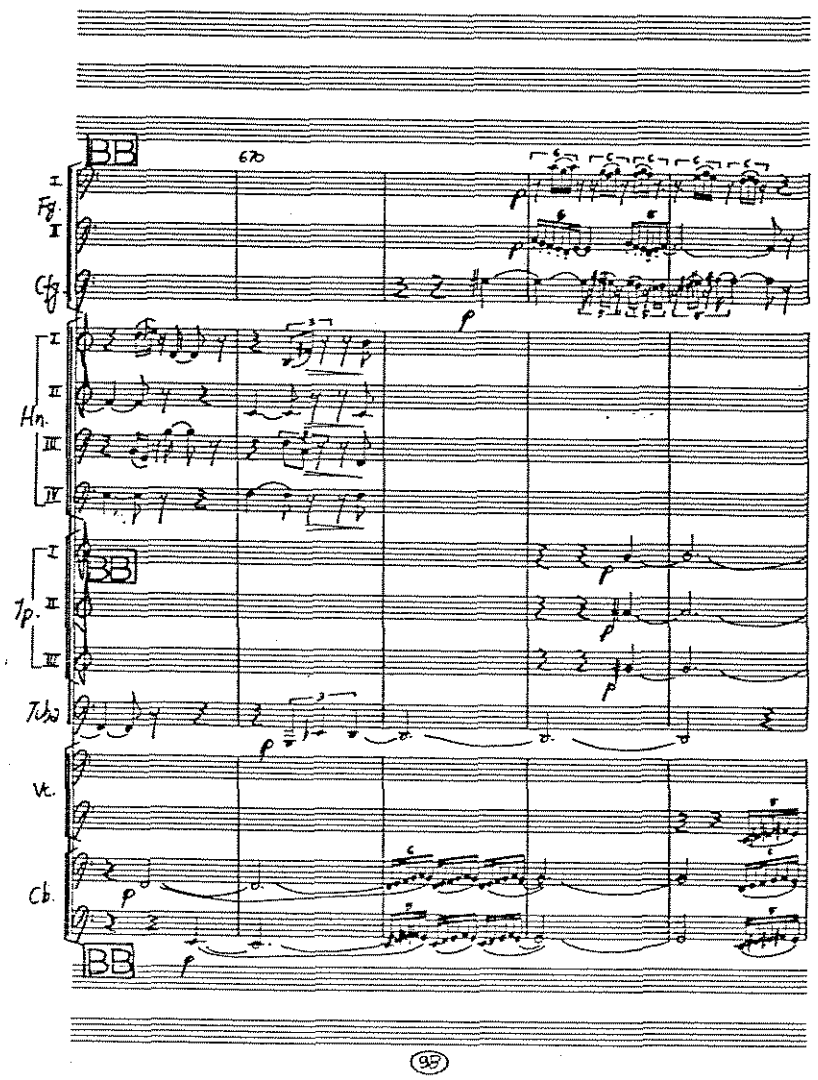

635
Sqnb.
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
VI.I
VI.II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
con sord.

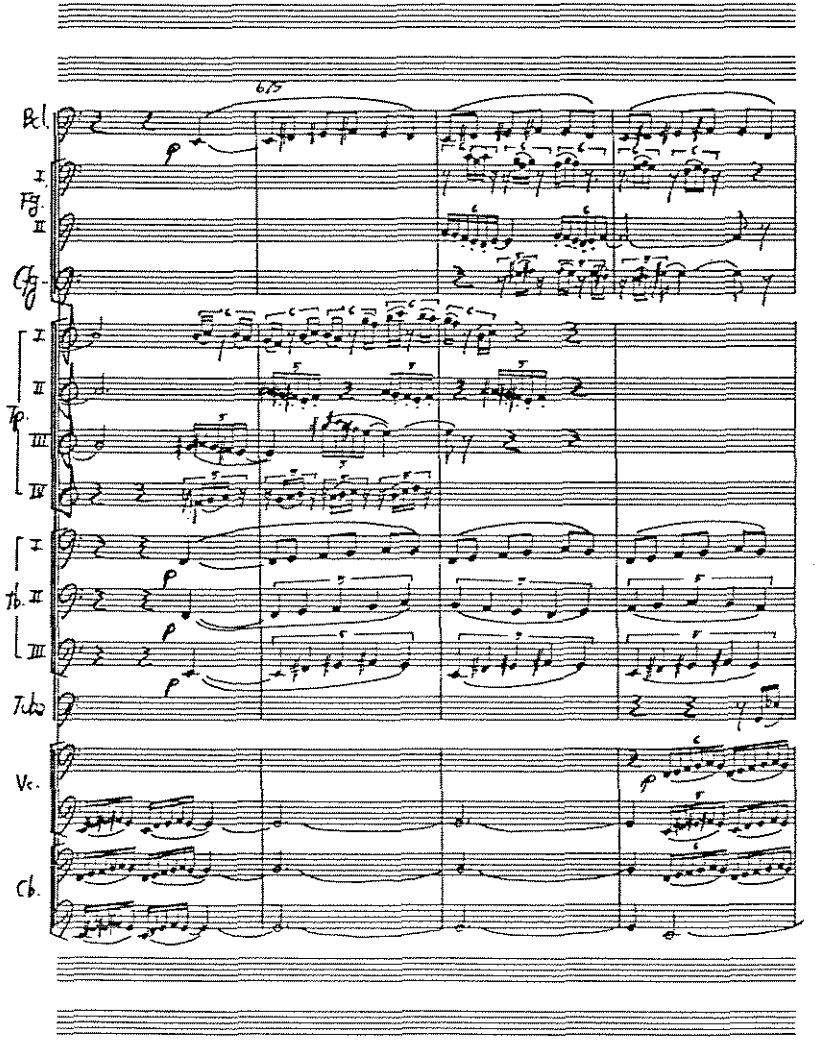

acc.
al
640
Scpb.
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
(senza cresc.!)

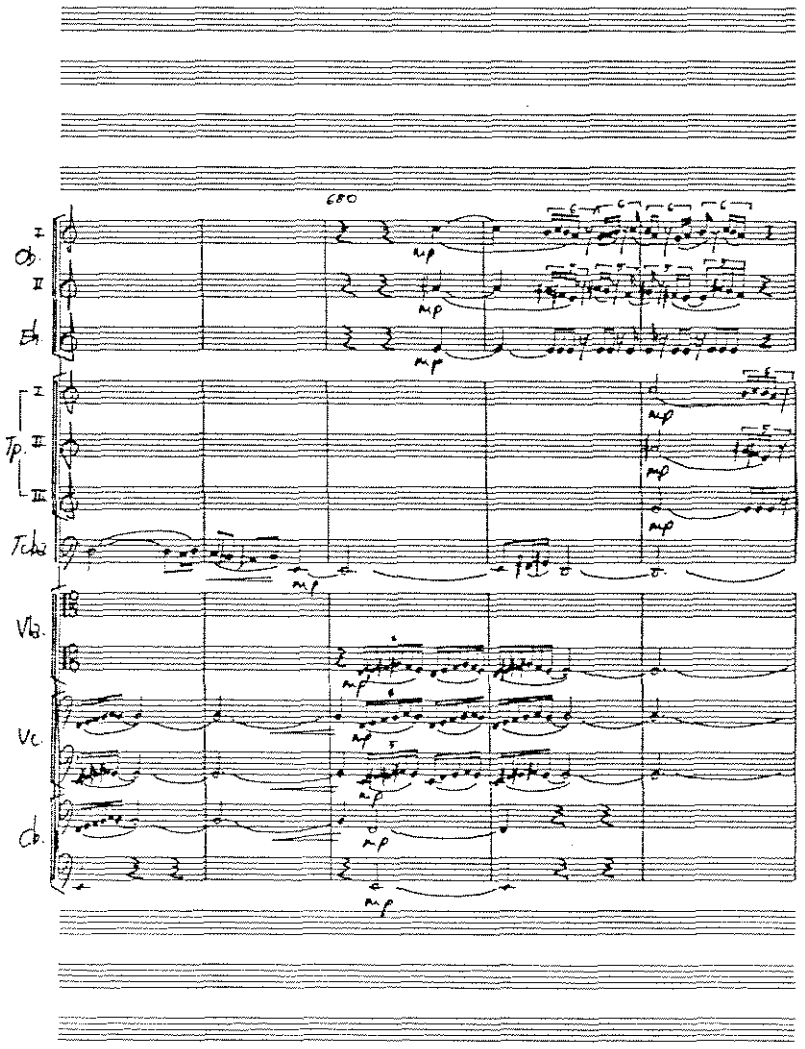

645
Allegro Tranquillo, ♩= 100-104
Fl.
Rfl.
Scpb.
T.B.
T.T.
Timp.
Td.
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
quasi p
via sord.
[quasi p]
Allegro Tranquillo, ♩= 100-104

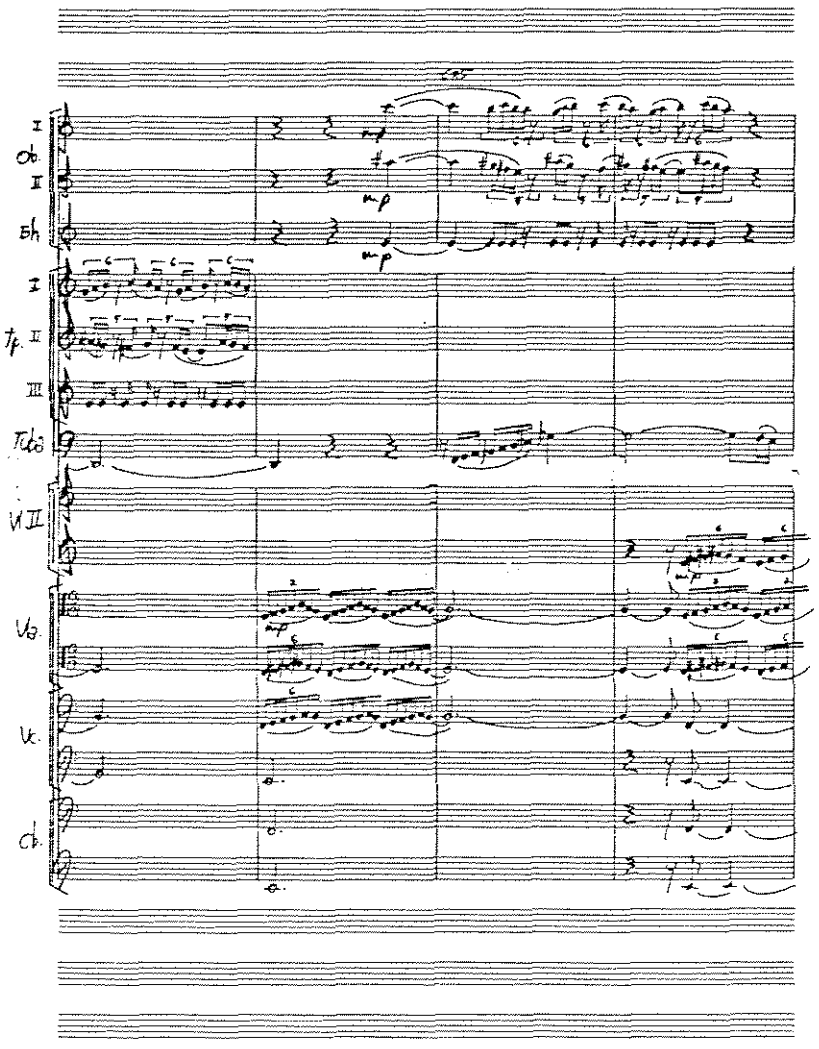

650
quasi f
Fl. I
II
Bfl.
Cl.
Bcl.
Fg. I
Cfg.
Hn. I II III IV
Tp. I II
Tb. I II
(tutti)
sonza sord.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

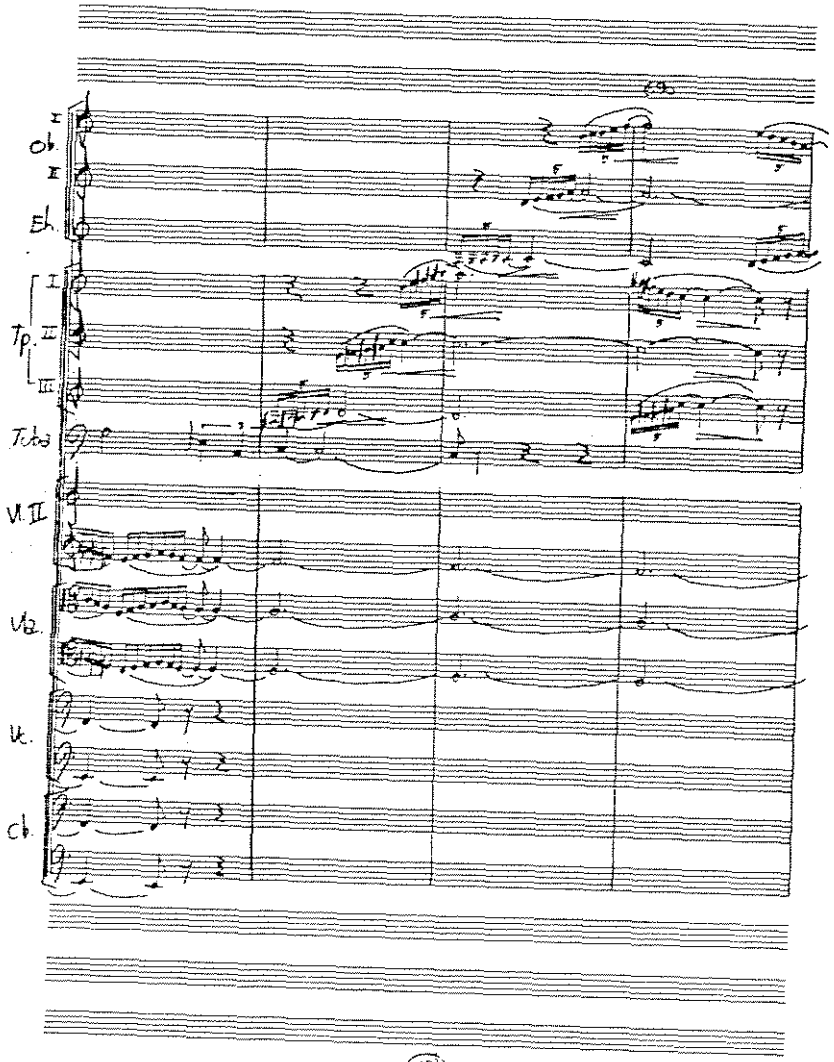

655
Fl. I II
Bfl.
Cl. I
Eh.
Cl. II
Bcl.
Fg. I II
Cfg.
Hn. I II
a2
Tp. III IV
Tb. I II
Tb. III
Tuba
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

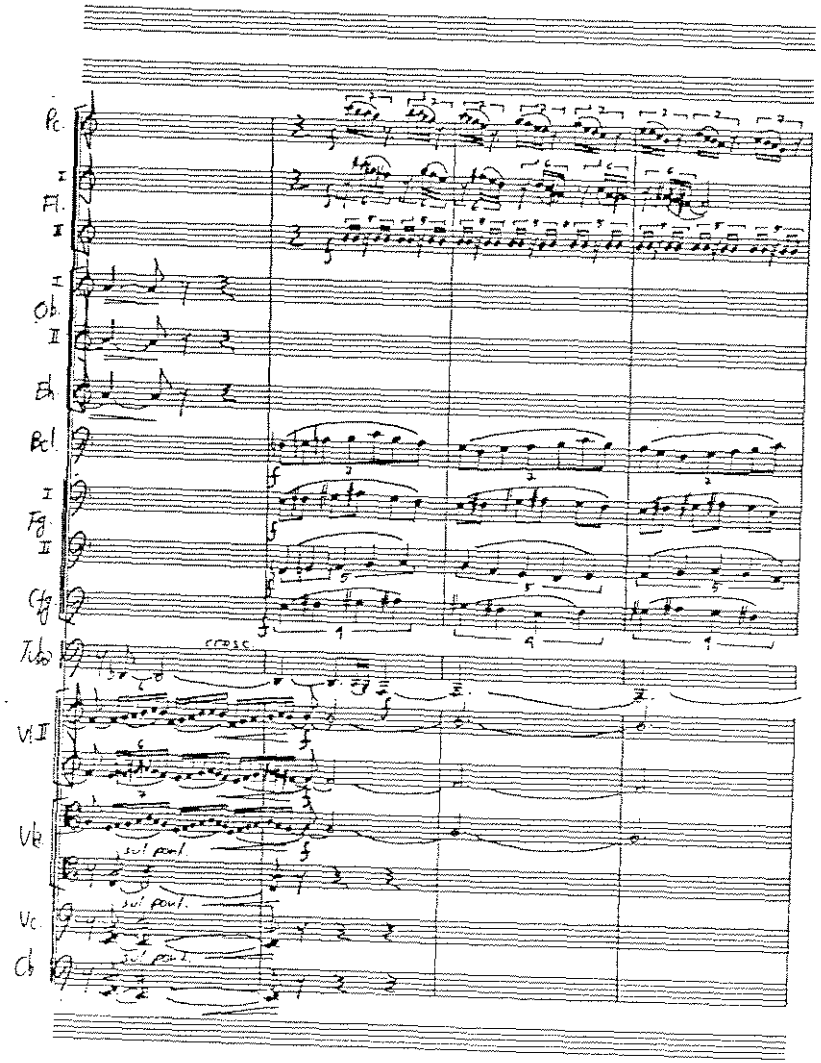

BB
670
I
Fg.
II
Cfg.
I
II
Hn.
III
IV
BB
I
II
Tp.
III
Tbn.
Vc.
Cb.
BB

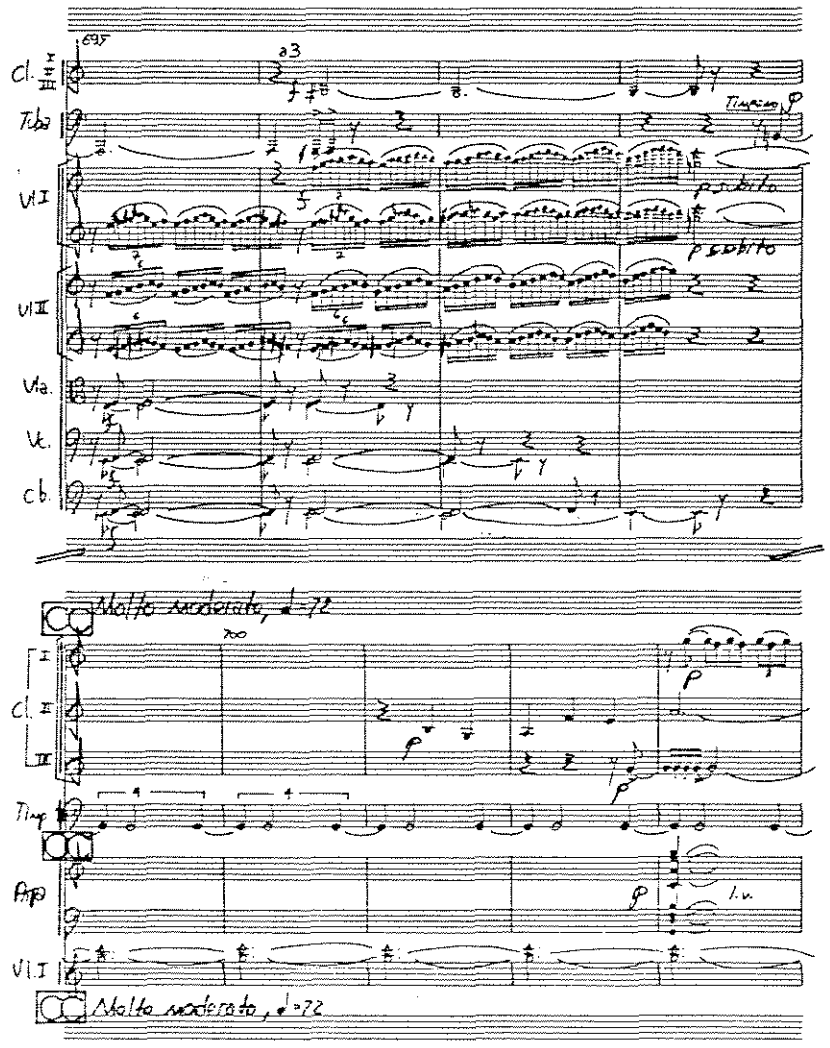

675
Bcl.
I
Fg.
II
Cfg.
I
II
Tp.
III
IV
I
Tb.
II
III
Tbn.
Vc.
Cb.

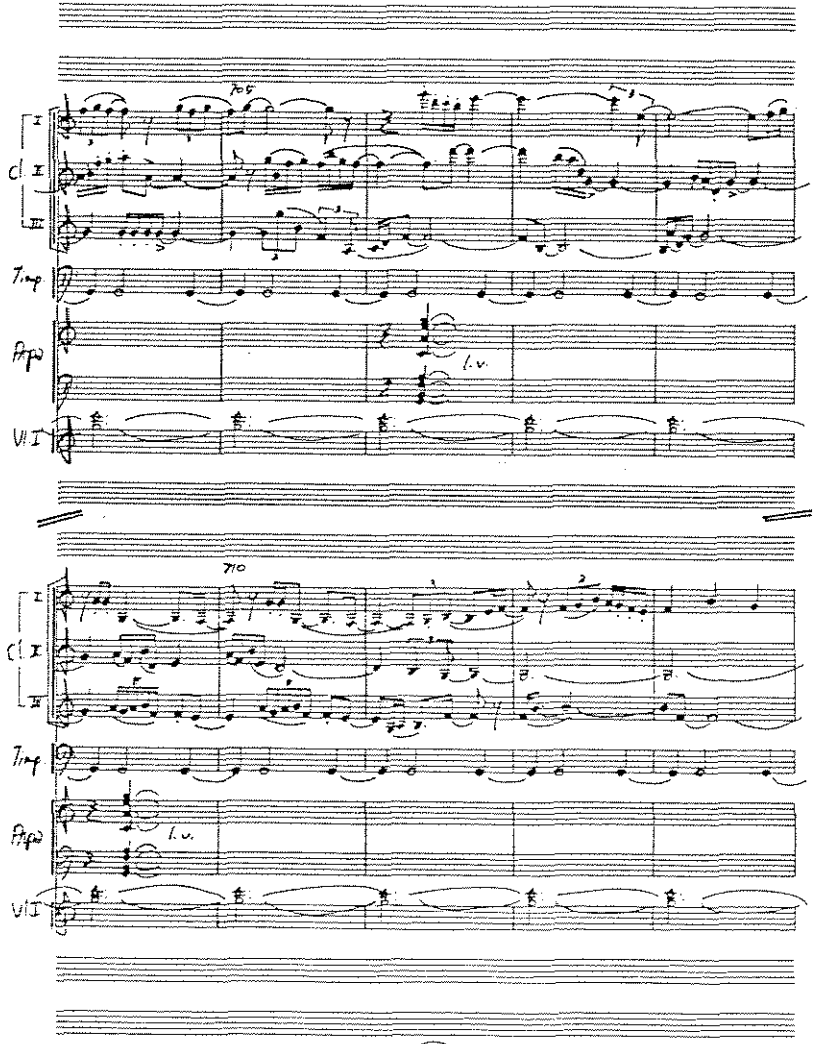

680
Ob. I
Ob. II
Eh
Tp. I
Tp. II
Tp. III
Tbn
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf

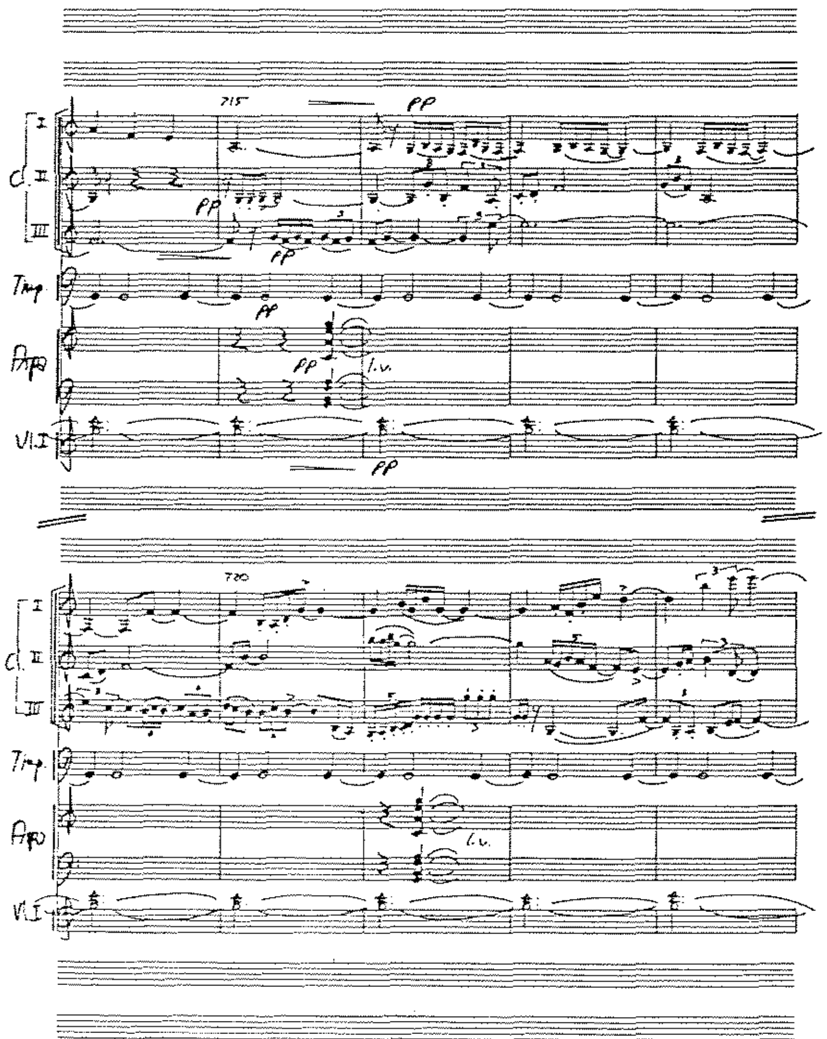

Ob. I
Ob. II
Eh
Tp. I
Tp. II
Tp. III
Tbn
Vl II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

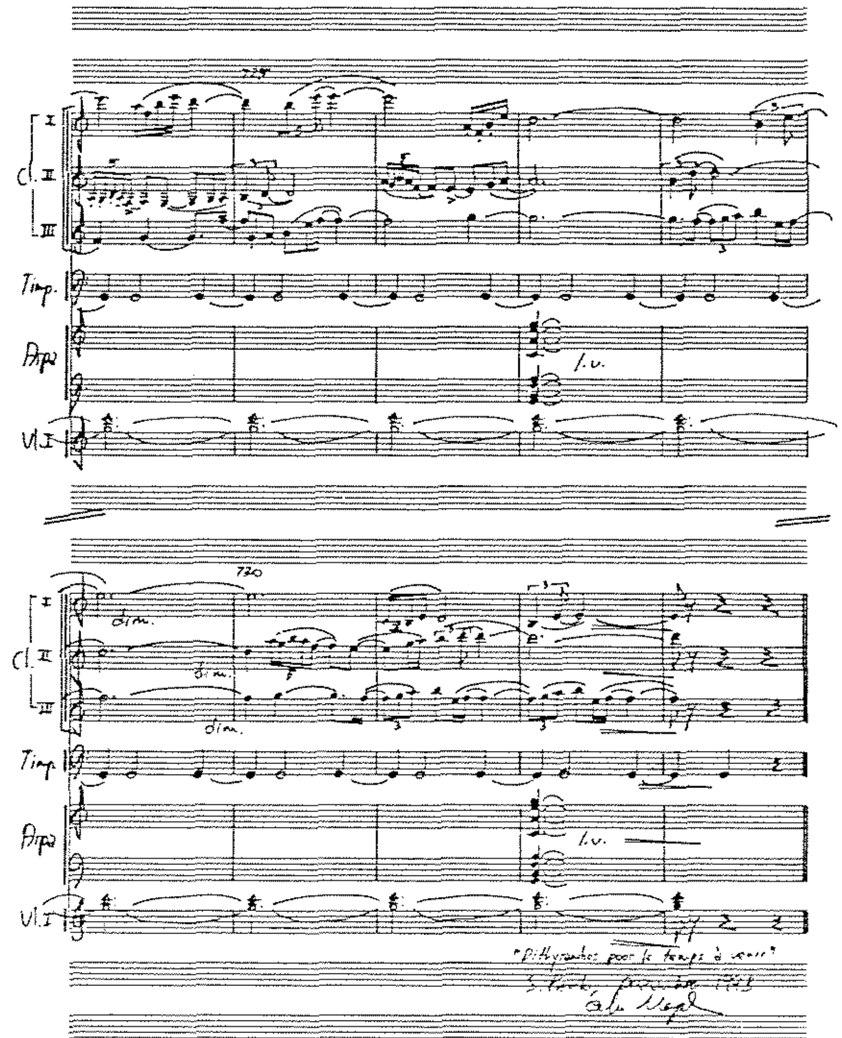

Ob. I
Ob. II
Eh.
Tp. I
Tp. II
Tp. III
Tbn
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.


Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eh.
Bcl.
Fg. I
Fg. II
Cfg.
Tbn
Vl. II
Vla
Vc
Cb
sul pont.
sul pont.
sul pont.


695
a3
Cl. I II III
Tba
Vl I
Vl II
Vla.
Vc.
Cb.
Timpani
p subito
Molto moderato, ♩=72
Cl. I II
Timp
Arpa
Vl I
l.v.


705
710
Cl. I II
Timp
Arpa
Vl I
l.v.


715
720
Cl. I II III
Timp.
Arp
Vl. I
pp
l.v.


720
Cl. I II III
Timp.
Arp
Vl. I
dim.
l.v.

(1) A respeito dessa obra, ver Nota Nº 6, mais abaixo.

(2) Ton Braas, "Matthijs Vermeulen's Symphonies", Key Notes, Vol. 25, 1988-89, p.24.

(3) Leo Samama, "Otto Ketting's Third - aspects of a symphony as reference game", Key Notes, Vol. 26, nº1, April 1992, p.11. As palavras citadas são de Ketting.

(4) Walter Piston, Orchestration, New York, Norton, 1955, p. 356.

(5) Nicolas Rimsky-Korsakov, Principios de Orquestacion, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946, Vol.I, p.3.

(6) "Imagens" emprega uma orquestra standard não muito diferente da usada na "Sinfonia".O que a particulariza é o fato de que cada uma das suas 6 partes trabalha com um subconjunto específico do total disponível. Eis um resumo de como isso acontece:
Parte 1, "Kabuki"; orquestra "clássica": 2.2.0.2 - 2.2.0.0. - Timp. - Cordas
Parte 2, "A dinastia Shilla"; orquestra d'après "Sinfonia dos Salmos", de Stravinsky: 3.3.0.3. - 4.4.3.1. - Timp.Bass Drum - Pf. - Hp. - Vc.Cb.
Parte 3, "Narita"; orquestra da "Sinfonia de Câmara nº 1", op.9, de Schoenberg: Fl., Ob., Eh., Clp., Cl., Bcl., Fg., Cfg., Hn.1, Hn.2, Vl.I, Vl.II, Vla., Vc. e Cb.
Parte 4, A Ilha das Pérolas"; orquestra de cordas.
Parte 5, "Nagoya"; orquestra d'après "Exoflora", de Almeida Prado: Fl., Ob., Eh., Cl., Bcl., Fg., Hn., Tp., Pf., Xf., Vb., GranCassa/Campana Tubolare, Cordas.
Parte 6, "Ginza"; orquestra standard a 3.

4. Conclusão

A forma musical é um assunto amplo, e em certo sentido falar em forma é quase o mesmo que falar em composição. Inúmeros livros intitulados "Tratado da Forma Musical" são na verdade trabalhos sobre composição; e muitos livros denominados "Tratado de Composição Musical" são estudos sobre forma.

Ao longo do século XX vai tornando-se cada vez mais difícil falar em forma isoladamente. Ela passa a ser considerada muito mais como resultante da conjunção de inúmeras variáveis, como melodia, harmonia, tonalidade, metro, andamento, timbre. E em paralelo com esse declínio surge uma maior preocupação com a estrutura.

Uma comparação com dois livros de um mesmo autor poderá servir de exemplo- é o caso das pesquisas do musicólogo Wallace Berry. Em um trabalho de 1966, "Form in Music", ele ainda se prende às classificações tradicionais; já numa obra escrita dez anos depois, "Strucural functions in music", Berry discorre sobre questões de ordem mais geral, buscando uma síntese de procedimentos que possam ter validade tanto para a música de natureza tonal quanto para a não-tonal.

Com o enfraquecimento da visão romântica, as classificações tradicionais passaram a sofrer uma certa limitação metodológica. Mas é curioso observar que iniciei minha pesquisa partindo também de uma classificação, por mim elaborada anteriormente, que procurava dar conta do que existe no século XX. Posteriormente abandonei essa linha de raciocínio, mas algumas conclusões desse passo inicial

encontram-se nesta Dissertação.

O dado novo é que as duas últimas décadas vêm apontando para uma retomada da preocupação com a forma, tanto por parte dos compositores quanto dos teóricos. Nos dois anexos será esboçada uma explicação para esse fenômeno.

Uma última observação: no presente trabalho não foram considerados os outros universos da música contemporânea, tais como a música eletroacústica ou a produção multimeios. A pesquisa restringiu-se à música instrumental para meios acústicos convencionais. Não se trata, é claro, de desinteresse por esses outros gêneros. Apenas uma necessária definição de âmbito de estudo, e coerência com a minha atividade de compositor até agora.

5. Anexos

5.1. A contribuição de Schoenberg

Um dos textos que marca de modo significativo a mudança de perspectiva sobre a teoria das formas musicais é Fundamentals of Musical Composition, de Arnold Schoenberg. Esse livro foi editado na década de 60, baseando-se em anotações de cursos realizados pelo autor em universidades norte-americanas no período de 1937 a 1948. O assunto central do trabalho é o estudo das formas clássicas, desde o mais elementar até a forma-sonata e o rondó. Nesse particular não se diferencia substantivamente de outros textos escritos até a sua época. A utilização de exemplos quase todos retirados das sonatas para piano de Beethoven já é algo que chama a atenção. Tal procedimento garante a unidade estilística como modelo de aprendizagem e confirma a filiação do autor à corrente de pensamento composicional fundada sobre o desenvolvimento temático.

Os tratados sobre a forma musical mais tradicionais, e até mesmo alguns mais recentes, apresentam características que os fazem um tanto ultrapassados para lidar com os problemas da música hoje. Isso não se dá apenas, como poderia parecer a princípio, por estarem ele limitados à análise das formas da tonalidade. Essa inadequação acontece muito mais porque tais obras baseiam seus pontos de vista numa concepção da forma musical típica do romantismo, ou seja, do século XIX (1).

Um dos princípios fundamentais dessa concepção é aquele que considera a forma como um indivíduo pertencente a um gênero maior. Essa visão conduz a que se defina o gênero como um modelo, e depois compare-se a obra

com esse modelo previamente definido. Após essa comparação, se as diferenças entre a obra individual e o modelo forem muito significativas, a peça será considerada desiquilibrada, deformada, sem consistência formal. O compositor, se insistir no "erro", acabará sendo taxado de não possuir o sentido da forma. É fácil perceber nessa concepção a origem da idéia errônea que considera a forma musical uma estrutura previamente montada que o compositor preenche com alguma coisa.

É certo que muitos livros apoiados sobre a visão romântica são textos de elevado nível analítico, como é o caso de Bas, de Zamacois ou D'Indy. Outras vezes encontramos abordagens bastante curiosas: o "Traité de Composition Musicale" de Emile Durand, por exemplo, tráz capítulos inteiros sobre assuntos como " Grandes fantaisies à la manière de Thalberg et de H. Herz." Vale observar que por mais anacrônica que nos pareça essa visão hoje, muito dela ainda permanece nas instituições de ensino em nosso país.

Schoenberg está distante disso. Seu trabalho não tem, obviamente, análises da música dos anos 50. Mas semelhante ao que ocorre com o seu "Tratado de Harmonia", também quando estuda as formas musicais ele o faz sob uma perspectiva distanciada. É a perspectiva de alguém que vive um momento no qual uma determinada preocupação com o assunto já está superada, e faz-se necessário uma nova abordagem do problema.

Um exemplo demonstrativo da qualidade do pensamento desse compositor pode ser fornecido por meio da sua definição de tema. Como é sabido, esse conceito ocupa capital importância nos seus procedimentos como criador, e também está na base das suas preocupações teóricas. No "Fundamentals" Schoenberg dedica vários capítulos ao assun

to, um deles a respeito de uma questão muito em voga no século XIX: a diferenciação entre melodia e tema. Eis o que o autor comenta:

> Thus a melody can be compared to an "aperçu", an "aphorism", in its rapid advance from problem to solution. But a theme resembles rather a scientific hypothesis which does not convince without a number of tests, without a presentation of proof. (2)

Vejamos agora o relacionamento de Schoenberg com as formas extensas. Ele passa pela síntese dodecafônica, mas é necessário observar que o dodecafonismo não objeto desta Dissertação.

Apesar de já aparecerem procedimentos embrionários dessa nova técnica composicional em obras como as "5 peças para piano", op. 23 (1920-23) e também na "Serenata", op. 24 (1920-23),a primeira composição inteiramente dodecafônica é a "Suíte para piano", op. 25 (1921-23). Essa peça marca também uma acentuada mudança estética por parte do compositor, que inicia aqui um periodo próximo a um neo-classicismo. Em certo sentido chega mesmo a abandonar um pouco as pesquisas inovadoras das fases precedentes. Boulez é um dos que pensam assim, e considera como o período de melhor atividade do compositor austríaco aquele imediatamente anterior ao opus 25 (3). Sem dúvida essa é uma fase de criação febril, que permitiu o surgimento de obras como a "Sinfonia de Câmara nº1", op. 9 (1906), o "Quarteto de Cordas nº2", op. 10 (1908), as "Três peças para piano", op. 11 (1909), as "Cinco peças para orquestra", op. 16 (1912) e o "Pierrot Lunaire", op. 21 (1912). Nesse

período Schoenberg atinge o rompimento com a tonalidade mas ainsa não elaborou o dodecafonismo. É uma época de procedimentos pré-seriais,caracterizado por um atonalismo livre, e por isso mesmo com muito interesse para a música contemporânea. O próprio Schoenberg comenta sobre suas preocupações nessa fase:

> Pode-se colocar a questão de saber se é possível atingir-se a unidade e a solidez formal sem o auxílio da tonalidade. (...)
>
> Em minhas primeiras obras do novo estilo foram sobretudo fortes impulsos expressivos que me guiaram na elaboração formal, mas também, e não em último lugar, um sentido da forma e da lógica herdado da tradição e bem educado pela aplicação e pela consciência. Estas formas se tornaram possíveis graças a uma restrição que me impus desde o primeiro instante, isto é, me restringir às pequenas peças, fato que na época justificava a mim mesmo como uma reação ao estilo "longo". Hoje posso explicá-lo melhor, como segue: a abstenção face aos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa. É por isso que as poucas obras de grandes dimensões desta época são obras com texto, o qual constitui o elemento unificador. (4)

Um dos desejos de Schoenberg nesse momento era a elaboração de formas extensas. Em se tratando de música abstrata, a ausência de um sistema impedia a realização de grandes movimentos perfeitamente equilibrados. Webern também dá essa visão:

> Uma vez sem a tonalidade, foi necessário que algo surgisse, algo capaz de reordenar o material musical. (5)

Também Paul Griffiths dedica uma reflexão sobre o assunto (6). Para ele as grandes formas da música evoluiram em simultaneidade com a evolução do sistema tonal, atingindo seu ponto culminante no século XIX. Tal fato verificou-se porque, para a elaboração satisfatória das formas extensas, faz-se necessário duas condições essenciais: a) um limitado campo de possibilidades e b) uma rede definida de relacionamentos entre essas possibilidades. Tais condições foram plenamente preenchidas pelo sistema tonal, mas inexistiam no período conhecido como pré-serial. Só vieram a existir novamente após a síntese dodecafônica, quando Schoenberg conseguiu atingir o seu objetivo de substituir um sistema por outro, igualmente lógico e com iguais ou maiores restrições de operacionalidade que o anterior.

Compreende-se então que entre a fase do atonalismo livre e a do início do dodecafonismo houve um hiato de aproximadamente dez anos, durante o qual Schoenberg não concluiu nenhuma obra. Não procuro com isso avaliar esteticamente os resultados obtidos com a síntese dodecafônica mas sim apontar a sua vinculação com o problemas das formas extensas.

5.2. Forma e Estrutura

Em um dos capítulos do seu livro "A estrutura ausente", Umberto Eco enumera os conceitos fundamentais que caracterizam o pensamento dito estrutural:

> 1) A relação código-mensagem. Toda comunicação se realiza na medida em que a mensagem é decodificada com base num código preestabelecido, comum ao remetente e ao destinatário.
>
> 2) A presença de um eixo de seleção e de um eixo de combinação. Sobre esses dois eixos repousa, em última análise, a idéia de uma dupla articulação da língua; dado que toda comunicação se estabelece quando unidades de primeira articulação nascem da combinação de unidades de segunda articulação, menos numerosas, previstas pelo repertório seletivo do código e providas de um valor oposicional decorrente da sua posição no sistema.
>
> 3) A hipótese de que todo código repouse sobre a existência de códigos mais elementares: e que, de código em código, toda comunicação, na sua mecânica elementar, possa ser reduzida, por sucessivas trasnformações, a um código único e primeiro (do ponto de vista lógico e formal, um Ur-código), que constitui, ele e só ele, a verdadeira Estrutura de toda comunicação, de toda língua, de toda operação cultural, de toda atividade de significação, da língua articulada às cadeias sintagmáticas mais complexas, como os mitos; da linguagem verbal à "língua" da cozinha ou da moda.(7)

Em seguida, e por oposição, apresenta os conceitos básicos do pensamento serial:

> 1) Toda mensagem põe em discussão o código. Todo ato de fala constitui uma discussão sobre a língua que o gera. No limite: toda mensagem estabelece o próprio código, toda obra surge como a fundação linguística de si mesma, a discussão sobre sua poética, a libertação dos liames que, antes dela, pretendiam determiná-la, a chave de sua própria leitura.

2) A noção de polivalência põe em crise os eixos cartesianos, bidimensionais, do vertical e do horizontal, da seleção e da combinação. A série, enquanto constelação, é um campo de possibilidades que gera escolhas múltiplas. É possível conceber uma articulação de grandes cadeias sintagmáticas (como o "grupo" musical de Stockhausen; o conjunto matérico da action painting; o elemento de linguagem extraído de outro contexto e inserido, como novo elemento de articulação, num discurso onde o que conta são os significados que brotam do assemblage e não os significados primários que constituíam o elemento-sintagma no seu contexto natural; etc.) que se estabeleçam como episódios de articulações ulteriores em relação às articulações tomadas como ponto de partida.

3) Por fim, embora sendo possível que toda comunicação repouse sobre um Ur-código que permite todo tipo de troca cultural, o que importa ao pensamento serial é individuar códigos históricos e pô-los em discussão para fazê-los gerar novas modalidades comunicacionais. O fim primeiro do pensamento serial é fazer os códigos evolverem historicamente e descobrir novos códigos, não regredir progressivamente para o Código gerativo original (a Estrutura). Portanto o pensamento serial visa a produzir história, não a procurar, por baixo da história, as abcissas intemporais de toda comunicação possível. Em outras palavras, enquanto o pensamento estrutural visa a descobrir, o serial visa a produzir. (8)

O objetivo do autor é formular um síntese dessas duas visões antagônicas. Uma deve auxiliar a compreender os limites da atuação da outra. Eco nos fala ainda sobre os caminhos diversos que trilharam a música e o estruturalismo linguístico com relação à busca das constantes da universalidade e das regras da comunicação:

"Depois de séculos em que haviam triunfado as convicções ingênuas a respeito da origem natural do sistema tonal, baseado nas próprias leis da percepção e na estrutura fisiológica do ouvido, eis que a música (mas o problema ainda uma vez diz respeito,

> em vários setores, a toda arte contemporânea), graças a uma consciência histórica e etnográfica mais refinada, descobre que as leis da tonalidade representavam convenções culturais (e que outras culturas, no tempo e no espaço, haviam concebido leis diferentes).
>
> Inversamente, a Lingüística e a Etnologia (a segunda a reboque da primeira) depois de terem sabido - como o pretendia toda a evidência, ao menos de Cristovão Colombo em diante - que as línguas e os sistemas de relações sociais diferiam de povo para povo (no tempo como no espaço), descobriram que, por baixo dessas diferenças, existiam - ou podiam ser postuladas - estruturas constantes, articulações bastante simples e universais, capazes de gerar em seguida estruturas mais diferenciadas e complexas.
>
> É, portanto, natural que o pensamento estrutural se mova na direção de um reconhecimento dos "universais", enquanto o pensamento serial se move na direção da destruição de todo e qualquer pseudo-universal, por ele reconhecido não como constante mas como histórico. (9)

A noção de estrutura tem sido muito empregada com relação à música do século XX, e faz-se necessário uma reflexão sobre o assunto. Dois pontos precisam ser esclarecidos: um deles é que quando se fala em estrutura não se está falando necessariamente em estruturalismo (como observa Eco). o outro é que o termo estrutura tem sido empregado em inúmeros sentidos, nem todos pertinentes ao âmbito deste trabalho.

O peso da estrutura na música do século XX é constatável por um lado no crescente número de abordagens analíticas que se embasam nessa idéia para suas teorizações (Schenker, Babbitt, Forte) e por outro numa espécie de desconfiança, por parte dos compositores, sobre obras que não sejam fundamentadas em um procedimento restrito a um sistema lógico. Boulez sintetiza essa visão com uma frase curiosa: "Encuentro el accidente al final de una deducción lógica y coherente" (10).

É Boulez, aliás, quem trouxe uma importante contriuição para o estudo da forma musical após Schoenberg. Não é por acaso, com certeza, que uma das suas criações mais radicais chame-se justamente "Structures". Pouco significativo seria falar em forma neste caso: a forma é simplesmente um conjunto de variações sobre uma serialização generalizada. A ênfase da obra se dá sobre o procedimento técnico composicional, e nesses casos a estrura está em primeiro plano.

Em um texto teórico Boulez aborda essas questões de uma maneira diferente, mais próxima do modo que agi na realização da "Sinfonia". Após estabelecer um relacionamento íntimo entre forma (que considera a grande estrutura geral) e as estruturas locais,constat que a forma musical sempre variou na medida em que também variaram essas estruturas locais. O mais importante para a articulação formal de uma obra, afirma Boulez, é o critério de escolha que estabelece "a dialética da sucessão ou encadeamento das estruturas locais". E partindo do conceito de formante acústico. ou seja, aquelas frequências particulares de harmônicos que criam o timbre individualizado de uma fundamental, o compositor associa a idéia de um "formante estrutural", onde a densidade de ocorrência dos elementos numa determinada estrutura local geraria um efeito de natureza perceptiva com relação à forma geral semelhante ao que ocorre com relação ao timbre no caso dos formantes acústicos.

Boulez explica como se daria a avaliação da estrutura geral:

Como se llega a la estimación de la

> estructura general? A partir de qué base? En otro tiempo la percepción de una forma se fundaba sobre la memoria directa y sobre um "ângulo de audición" a priori. En la actualidad, la percepción se funda sobre una paramemoria, por así decirlo, y sobre su "ângulo de audición" a posteriori. (11)

A conclusão é a seguinte:

> Es entonces importante que los formantes, o conjunto de criterios determinantes, se elijan de una manera precisa para poder dar una dirección, orientar la estructuración local que éstos supervisan. (12)

Duas observaçẽos podem ser feitas sobre esse texto. A primeira delas é que a forma aí é vista como um processo, no qual a resultante se dá por meio das suas ocorrências internas. A segunda é a presença de um certo tom de equlíbrio clássico: o compositor deve organizar as estruturas locais por meio de critérios muito sensíveis, para que seja possível essa perceção forma a posteriori. Para que não pensemos que Boulez considera apenas obras de uma determinada natureza, ele deixa claro:

> A partir de este esquema TODO es possible en una logica formal coherente, y todo se genera con consistencia; desde la forma cerrada, totalmente determinada, hasta la forma abierta, de total indeterminación. (13)

Como conclusão, destacarei alguns pontos de um texto de Dahlhaus, "Form", no qual o autor apresenta de modo preciso alguns dos temas tocados neste capítulo. Para ele o conceito de estrutura ocuparia uma posição intermediária entre forma e técnica composicional. E três são as

principais diferenças que aponta entre forma e estrutura. A primeira (em convergência com o texto de Boulez que acabei de comentar)é que estrutura sugere detalhe, cocecção num pequeno espaço, enquanto forma refere-se mais ao todo, à relação entre as grandes áreas. A segunda é que a expressão estrutura pode ser relacionada a elementos abstratos, enquanto o termo forma é sempre uma figuração musical concreta. "One automatically hesitates to ascribe a form to an abstract sequence of pitches; a row is a structure, but not a form" (14).E por último, estrutura tende a ser um conceito técnico, que sugere a gênesis do trabalho, o seu processo de produção, enquanto forma é uma categoria estética que se refere ao resultado, ao que é audível:

> "A structure need not be perceivable; the method need not be apparent from the result. The idea of an inaudible musical form would be a contradiction in terms. Structure is the aspect of the work directed at the composer, form that which is directed at the listener. (15)

Constata-se assim, com maior clareza, o que já foi dito anteriormente com relação a obra "Structures", de Boulez. Dahlhaus encerra seu texto comentando não ser surpresa o fato da estrutura ter ganho tanto interesse ao longo do século XX, particularmente após a década de 50. Pois foi a partir daí que se intensificou uma tendência estética que se preocupava mais com os detalhes localizados, onde a rede de conexões se fazia a partir da abstração dos diversos parêmetros musicais e praticamente se negligenciou o resultado acústico em favor do processo de criação.

No entanto podemos observar uma mudança nes

se posicionamento da música contemporânea, acentuado após a década de 80. Algo nesse sentido já foi comentado no ítme 3.3. desta Dissertação e é dentro dessa perspectiva que a produção artística representada aqui pela "Sinfonia" procura filiar-se.

(1) "This concept of form derives from nineteenth-century formal theory, and the traces of its origins are still in evidence. A historical digression is thus unavoidable. Anyone who wishes to get away from the past, instead of merely denying its existence, must first become aware of it." Carl Dahlhaus, "Form", in Schoenberg and the new music, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.258.

(2) Arnold Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, London, Faber and Faber, 1967, p.102.

(3) "In Schoenberg's music there is a period which I find very exciting, and that is the whole period stretching roughly from 1907-1908 up to 1920; the last work of his that is really of great interest to me - and for very ambiguous reasons - is the"Serenade" op.24. After that I find Schoenberg very difficult to swallow because of his constant academicism and above all his timidity after making his discovery." Pierre Boulez, Conversations with Célestin Deliège, London, Eulenburg, 1976, p.30.

(4) Schoenberg, citado por Leibowitz. René Leibowitz, Schoenberg, São Paulo, Perspetiva, 1981, p.95.

(5) Anton Webern, O caminho para a música nova, São Paulo, Novas Metas, 1984, p.107.

(6) Paul Griffiths, Encyclopaedia of 20th-Century Music, London, Thames and Thames, 1986, p.76.

(7) Umberto Eco, A estrutura ausente, São Paulo, Perspectiva, 1991, p.305.

(8) Ibid., p.305-06.

(9) Ibid., p.311-12.

(10) Pierre Boulez, Puntos de referencia, Barcelona, Gedisa, 1984, p.78.

(11) Ibid., p.77.

(12) Ibid., P.78.

(13) Ibid., p.78.

(14) Carl Dahlhaus, op. cit., p. 260.

(15) Ibid., p. 261.

6. Bibliografia

BAS, Giuglio. Trattato di forma musicale. Milano, Ricordi, s/d, 352p.

BERRY, Wallace. Form in music. New Jersey, Prentice-Hall, 1966. 469p.

_____. Structural functions in music. New York, Dover, 1987, 447p.

BOULEZ, Pierre. A música hoje. São Paulo, Perspectiva, 1977, 148p. Trad. port. Reginaldo de Carvalho e Mary Leite Barros. (Penser la musique aujourd'hui, Mainz, Schoett's, 1962).

_____. Conversations with Célestin Deliège. London, Eulenburg, 1976, 123p. (Par Volonté et par Hasard: Entretiens avec Célestin Deliège. Paris, Seuil, 1975).

_____. Puntos de referencia. Barcelona, Gedisa, 1984, 495p. Trad. esp. Eduardo Prieto. (Points de repère, s/l, C. Burgois, 1981).

BRAAS, Ton. "Matthijs Vermeulen's Symphonies", Key Notes, vol. 25, 1988-89, p.18-24.

BRINDLE, Reginald Smith. Serial Composition. Oxford, Oxford University Press, 1966, 210p.

_____. The New Music - The Avant-Garde since 1945. Oxford, Oxford University Press, 2ª.ed., 1987 (1ª. ed. 1975), 222p.

DAHLHAUS, Carl. "Form", in Schoenberg and the new music. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.248-264. Trad. ingl. Stephen Hinton. (1ª ed. alemã 1964).

D'INDY, Vincent. Cours de Composition Musicale. Paris, Durand, 1912, 3 vol.

DURAND, Emile. Traité de Composition Musicale. Paris, Leduc, s/d, 357p.

ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 7ª. ed., 1977, 419p. Trad. port. Pérola de Carvalho. (La struttura assente. Milano, V. Bompiani, s/d).

GRIFFITHS, Paul. Encyclopaedia of 20th-Century Music. London, Thames and Hudson, 1986, 207p.

HODEIR, André et alii. La musique à travers ses formes. Paris, Larousse, 1978, 256p.

JAMEUX, Dominique. Pierre Boulez. London, Faber and Faber, 1991, 422p. Trad. ingl. Susan Bradshaw. (Pierre Boulez. S/l, Artheme Fayard, 1984).

LEIBOWITZ, René. Schoenberg. São Paulo, Perspectiva, 1981, 172p. Trad. port. Hélio Zoskind. (Schoenberg. Paris, Seuil, s/d).

NATTIEZ, Jean-Jacques. "'Répons' ou a crise da 'comunicação' musical contemporânea", Caderno de Estudos - Análise musical, nº3, São Paulo, Atravez, Out. 1990, p.1-19.

OLIVEIRA, Willy Correa de. "Música: a forma ABA - linguagem e memória", Atta Semiótica, USP, s/d, p.83-94.

PISTON, Walter. Orchestration. New York, Norton, 1955, 477p.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. Principios de Orquestacion. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946, Vol.1, 171p.

SAMAMA, Leo. "Otto Ketting's Third", Key Notes, Vol.26, nº 1, April 1992, p. 8-12.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. London, Faber and Faber, 1980, 224p. (Livro escrito entre 1937 e 1948).

WEBERN, Anton. O caminho para a música nova. São Paulo, Novas Metas, 1984, 211p. Trad. port. Carlos Kater. (Der Weg zur neuen Musik, Wien, Universal, 1960).

ZAMACOIS, Joaquin. Curso de Formas Musicales. Barcelona, Labor, s/d, 257p.