

Leonardo Luigi Perotto

A obra para Violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas

- TOMO II -

Dissertação apresentada à banca examinadora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Música, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

2.6. Sonata Beatriz

Esta peça é a composição mais atual para violão de Pedro Cameron, iniciada em 2001 e revisada em 2006, com a digitação e as últimas correções feitas pelo compositor e reconhecíveis no próprio manuscrito. Esta sonata foi composta em homenagem a sua esposa, de onde provém seu título, e se divide em três movimentos distintos: I – Allegro; II – Andante Ostinato; III – Rondó – allegro.

2.6.1. Sonata Beatriz – I movimento: Allegro

O primeiro movimento da peça baseia-se na tradicional forma sonata (exposição – desenvolvimento – re-exposição - coda), apresentando subseções bem definidas. Também nota-se o uso de características da música tradicional, não no discurso musical, mas na utilização da forma e da relação entre os andamentos, uma alusão às composições de outros períodos da história música (tab. 1).

<u>Seção A:</u>	<u>Seção B:</u>	<u>Seção A':</u>
(exposição):	(desenvolvimento)	(re-exposição e coda)
Compassos 1 ao 88	Compassos 89 ao 175	Compassos 176 ao 236

Tab. 1 – Estrutura formal do I movimento da Sonata.

A seção A (exposição) apresenta três momentos diferentes dentro do discurso musical, dividindo-se a exposição em três partes. A primeira seria a introdução, desenvolvida em apenas seis compassos, onde o compositor insere a célula básica que irá dar desenvolvimento a peça, seguindo-se logo após das duas grandes seções que a estruturam: subseção A1 e A2 (tab. 2).

A introdução é um evento sonoro a parte em relação ao restante das subseções. Possui três fragmentos sonoros distintos, e que partem da concepção entre “antecedente e conseqüente”, inserindo um dinamismo e acentuando um crescendo sonoro antes do início da subseção A1. Cada fragmento melódico possui grupos de dois compassos, sendo o primeiro o antecedente e o segundo o conseqüente. O sexto compasso é maior que os outros em função da mudança na formula rítmica, atuando como uma “ponte” entre a introdução e a subseção seguinte, ocorrendo fenômenos estruturais de andamento

(introdução de um ‘*acellerando*’) e a continuidade da escrita através dos grupos de semicolcheias (fig. 1a).



Fig. 1a – Introdução da Seção A.

A célula sonora básica em que o compositor baseia a introdução é confeccionada a partir de quatro notas – as quatro notas que introduzem a peça - e neste caso, o compositor utiliza intervalos de terça menor e os desenvolve em outras regiões do instrumento. No desenvolvimento, o compositor utiliza também as cordas soltas do instrumento, alterando a relação intervalar, mas produzindo uma semelhança sonora característica. (fig. 1b, 1c).

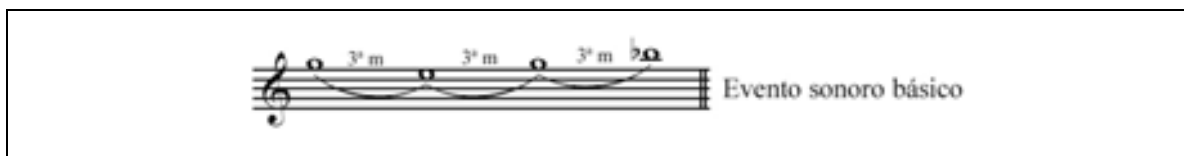


Fig. 1b – Fragmento básico da introdução.



Fig. 1c – Desenvolvimento horizontal da introdução.

Logo após a introdução, sucede-se a apresentação das duas subseções – subseção A1 e A2. Ambas as subseções possuem pequenos desenvolvimentos no discurso musical que são diferentes entre si, apresentando outros pequenos desenvolvimentos, como subseções menores. Para uma compreensão mais clara, estas subseções serão chamadas de grupos, já que representam diferenciações do discurso musical mesmo pertencendo à mesma subseção. Assim, a estrutura da seção A configura-se da seguinte maneira: introdução – subseção A1 (com três grupos diferentes) – subseção A2 (com dois grupos diferentes).

Em cada grupo da subseção há blocos diferentes entre si, que constroem um discurso diferenciado entre as partes, caracterizando este primeiro movimento. A subseção A1 terá três grupos menores: o primeiro grupo possui quatro blocos sonoros; o segundo possui cinco blocos sonoros; e o último possui três blocos, além da repetição dos blocos 1, 2 e 3 do primeiro grupo (Fig. 2 / Tab. 2).

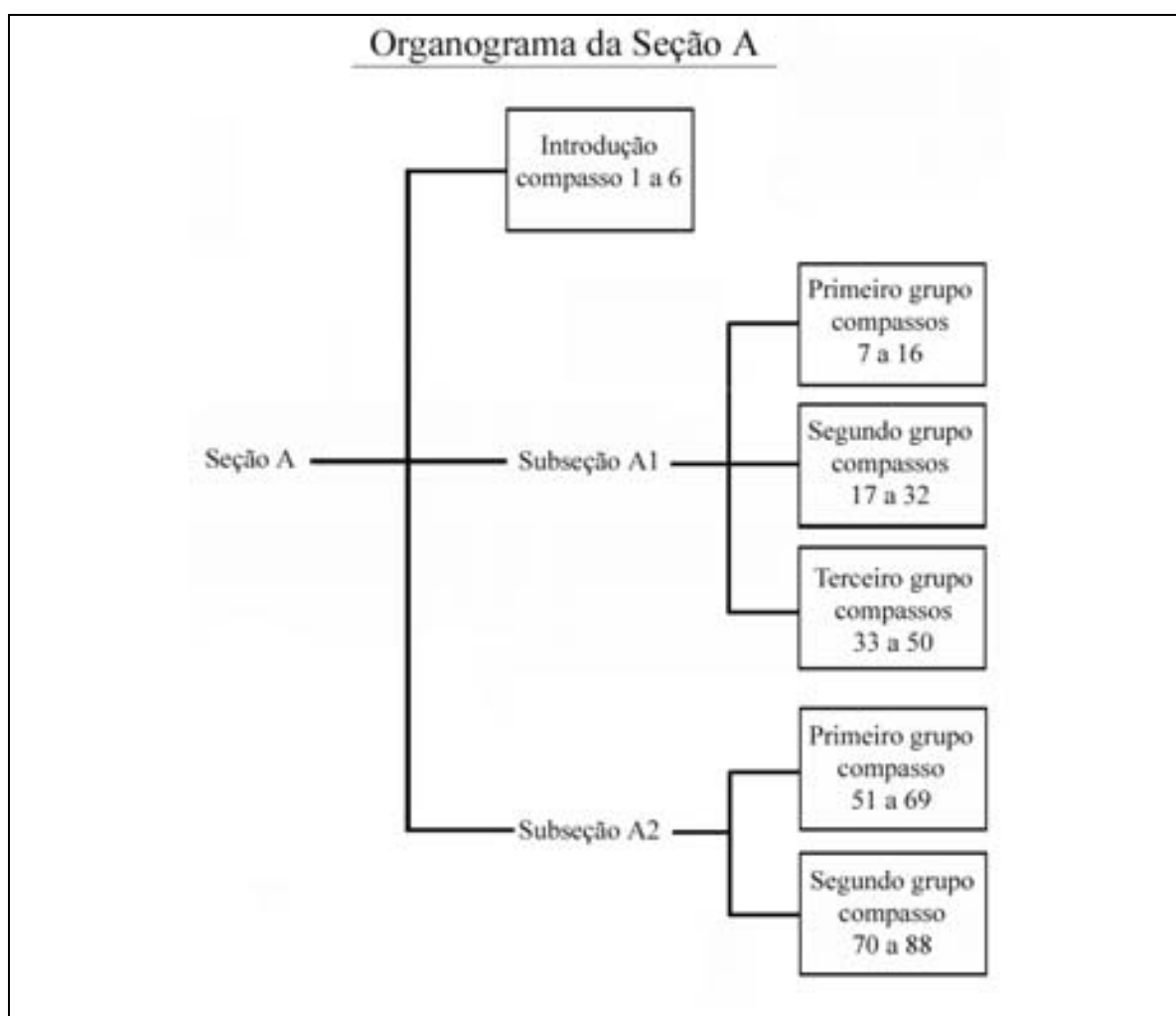


Fig. 2 – Organograma da seção A e suas respectivas subseções.

<u>Subseção A1: divisões do discurso musical</u>		
<u>Primeiro Grupo:</u> Compassos 7 a 16	<u>Segundo Grupo:</u> Compassos 17 a 32	<u>Terceiro Grupo:</u> Compassos 33 a 50
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos	<u>Bloco 5:</u> 4 compassos	<u>Bloco 10:</u> 2 compassos
<u>Bloco 2:</u> 3 compassos	<u>Bloco 6:</u> 3 compassos	<u>Bloco 11:</u> 2 compassos
<u>Bloco 3:</u> 3 compassos	<u>Bloco 7:</u> 5 compassos	<u>Bloco 12:</u> 3 compassos
<u>Bloco 4:</u> 2 compassos	<u>Bloco 8:</u> 4 compassos	<u>Bloco 1, 2:</u> repetição <u>Bloco 3:</u> repetição com sufixo modificado
	<u>Bloco 9:</u> 3 compassos	

Tab. 2 – Subseção A1 e a divisão do discurso musical em grupos.

Na seção A, com exceção do primeiro grupo, não há padrões simétricos entre os blocos, existindo diferenças no número de compassos que as formam, no desenvolvimento e no tamanho de seus eventos sonoros (fig. 3a, 3b). No entanto, em todas as subseções, podem-se encontrar relações e determinados acréscimos no que se refere aos padrões de desenvolvimento horizontal e vertical.

Assim, a estrutura do movimento se baseia em pequenos eventos sonoros, isto é, fragmentos menores que são aprimorados, encadeados, modificados e desenvolvidos de diversas maneiras, partindo da repetição como base. Estes pequenos eventos sonoros solidificam o discurso musical conforme sua colocação dentro dos grupos das subseções.

Violão

5

8

13

17

20

23

25

Início da subseção A1

Fig. 3a – Subseção A1

27

29

32

35

37

39

41

44

49

Fim da subseção A1

Ponte

Fig. 3b – Continuação da subseção A1.

O primeiro grupo introduz o fragmento melódico que conduzirá praticamente todo o movimento, sendo apresentado de maneira diferenciada em outros momentos do discurso musical. Há também uma simetria entre os blocos 1 e 4 e os blocos 2 e 3, evidenciando-se a célula rítmica de colcheia e duas semicolcheias. Essa simetria se dá através da repetição dos grupos de figuras rítmicas – o que ocorrerá também nos outros grupos (fig. 4).

Bloco 1
Bloco 2
Bloco 3
Bloco 4

Fig. 4 – Blocos da subseção A1 – primeiro grupo.

Nos blocos 1 e 4 encontramos certas peculiaridades simétricas em relação ao número de compassos e o encadeamento das células rítmicas, além da disposição entre as alturas dentro do discurso musical. O primeiro bloco apresenta quatro células rítmicas: as três primeiras são grupos de uma colcheia e duas semicolcheias, e a quarta célula é um grupo de quatro semicolcheias.

Os três primeiros grupos apontam um desenvolvimento horizontal baseado em intervalos de terça maior e terça menor, terminando no último grupo em um pequeno fragmento cromático. Inicialmente também há um acorde alterado que serve como um

ponto de apoio ao desenvolvimento horizontal, dando-lhe um impulso sonoro. Este acorde é formado por dois intervalos de quarta e uma terça maior.

Ressalta-se que este tipo de acorde é muito utilizado pelo compositor, ainda mais que é um acorde típico do violão, já que a utilização das cordas soltas proporciona uma sonoridade característica do instrumento. Em determinados trechos de outras peças, seja da “Trilogia” aos “Prelúdios” são encontrado acordes semelhantes.

No bloco 4 há um desenvolvimento diferente, com o prolongamento temporal de algumas notas e a utilização de fragmentos melódicos cromáticos. Aqui, ressalta-se a modificação da célula rítmica da colcheia e de duas semicolcheias, com a substituição da colcheia inicial por uma semínima pontuada ou uma semínima. O prolongamento destas notas sustenta sonoramente a intervenção dos próximos fragmentos, que nada mais são do que continuações cromáticas que possuem seu ápice no quarto e último fragmento (fig. 5).

Comparação entre os Padrões horizontais dos blocos 1 e 4

The figure illustrates the horizontal patterns of two musical blocks, Bloco 1 and Bloco 4, comparing their rhythmic and melodic structures. The title is "Comparação entre os Padrões horizontais dos blocos 1 e 4".

Bloco 1: The top staff shows four measures of music, each containing a pair of eighth notes. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The pattern is labeled "Bloco 1". Below it, the "Padrão horizontal do bloco 1" is shown as a single staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The notes are grouped into four pairs, each labeled "1. 2.", "2. 3.", "3. 4.", and "4. 5.". The last pair is labeled "cromatismo".

Bloco 4: The bottom staff shows four measures of music, each containing a pair of eighth notes. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The pattern is labeled "Bloco 4". Below it, the "Padrão horizontal do bloco 4" is shown as a single staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The notes are grouped into four pairs, each labeled "1. 2.", "2. 3.", "3. 4.", and "4. 5.". The last pair is labeled "cromatismo".

Fig. 5 – Padrão horizontal dos blocos 1 e 4 - subseção A1, primeiro grupo.

Nos blocos 2 e 3 há uma variação de desenvolvimento horizontal do bloco 1, existindo em cada bloco uma repetição incisiva da célula rítmica padrão (colcheia e duas semicolcheias). Ao todo são cinco fragmentos sonoros que apresentam esta célula rítmica, culminando no sexto fragmento - um pequeno fragmento cromático.

No bloco 2 há um desenvolvimento horizontal nos dois primeiros fragmentos melódicos, onde se evidencia um padrão horizontal a partir de intervalos de segunda menor. Este tipo de desenvolvimento pode ser também encontrado nas seções B do I movimento da peça “Trilogia” e no IX movimento de “Repentes”, onde o compositor insere um evento melódico utilizando três notas são aproximadas através de um procedimento cromático. O que se diferenciam entre ambos os casos é a maneira como é feita esta aproximação cromática.

Neste caso em específico, a aproximação acontece no primeiro fragmento pelo abaixamento da nota lá em relação ao sol (lá bemol e sol), e em seguida inverte-se o processo, aumentando a nota sol e deixando a nota lá natural (sol sustenido e lá). Nota-se assim um desenho peculiar entre os blocos no que concerne ao desenvolvimento horizontal destes dois fragmentos melódicos.

Nos fragmentos três a seis há dois planos sonoros incorporados, o primeiro que apresenta um cromatismo descendente, começando na nota mi bemol e indo até a nota sol bemol; e o segundo plano sonoro, menor que o primeiro e que apresenta um pequeno evento melódico descendente a partir de três notas (si, lá e sol), evidenciando sempre o intervalo de segunda maior entre as notas, ou como sugerido, o uso de tons inteiros criando uma suspensão sonora.

Este segundo fragmento melódico dá sustentação ao primeiro plano, onde se encontra o discurso musical principal. No entanto, com a construção rítmica dos blocos, esta característica cromática não fica tão evidente auditivamente, dando lugar a uma intercalação sonora entre os planos através dos saltos intervalares das notas em cada fragmento. Este tipo de procedimento também é utilizado no V movimento da peça “Repentes”, mas com maior utilização de cordas soltas.

O bloco 3 apresenta o mesmo desenvolvimento sonoro do bloco 2, entretanto, o fragmento melódico inicial se encontra, em relação a altura em que é desenvolvido, a uma distância intervalar de quinta justa, e a escala cromática descendente e o fragmento melódico em tons inteiros a uma distância intervalar de quarta justa (fig. 6).

O segundo grupo apresenta um desenvolvimento diferenciado, no mesmo andamento e também evidenciando a célula rítmica de uma colcheia e duas semicolcheias. Este segundo grupo cria um contraste através do seu desenvolvimento ser condicionado na maior parte ao plano sonoro mais grave, contrastando com o que vinha sendo apresentado no primeiro grupo. O padrão vertical também se evidencia através de grupos de acordes alterados no bloco 7, evidenciando intervalos de segunda menor, de quarta diminuta, quinta aumentada, sextas maiores e sétimas maiores (fig. 7).

The figure displays five blocks of musical notation, each within its own staff system.
Bloco 5 (measures 17-20) shows a melody in the upper voice with eighth and sixteenth notes, while the lower voice consists of chords.
Bloco 6 (measures 21-24) features a continuous eighth-note melody in the upper voice.
Bloco 7 (measures 25-28) is composed of two staves, each containing eighth-note chords.
Bloco 8 (measures 29-32) is a single staff of eighth-note chords.
Bloco 9 (measures 33-36) shows a melody in the upper voice with eighth and sixteenth notes, and a bass line of chords.

Fig. 7 – Blocos da subseção A1 – segundo grupo.

O bloco 5 apresenta dois planos sonoros distintos, o desenvolvimento entre as notas graves em relação as notas de registro médio e agudo. Há a inserção de fragmentos melódicos com variações dos fragmentos melódicos dos blocos do primeiro grupo, isto é, possui padrões intervalares similares mas dispostos de maneira diferenciada, neste caso com intervalos de segunda menor e terça menor.

O discurso musical nos dois primeiros compassos utiliza fragmentos melódicos idênticos, apenas com a diferença de um semitom, o que acrescenta tensão ao discurso. Já nos dois últimos compassos há uma intensificação do ritmo harmônico, com acréscimos de sétima diminuta, e no último compasso a uma diminuição do fragmento melódico básico, onde o compositor extirpa uma pequena parte, intensificando o ritmo harmônico (fig. 8).

Padrão horizontal dos blocos 5

Bloco 5

Fragmento melódico 1

2ª m

3ª m

Fragmento melódico 2

Compasso 17

Fragmento melódico 1

2ª m

3ª m

Fragmento melódico 2

Compasso 18

Fragmento melódico 1

2ª m

7ª Dim

Fragmento melódico 2

Compasso 19

Fragmento melódico 1 extirpado

2ª m

4ª Aug

Fragmento melódico 2

Compasso 20

Fig. 8 – Padrão horizontal do bloco 5 – subseção A1, segundo grupo.

Os fragmentos trabalhados no bloco 5 também reaparecem no bloco 9, mas com certas modificações no que se refere a sua formação intervalar. Dentro dos três compassos do bloco 9, o compositor desenvolve uma curva melódica entre os primeiros fragmentos de cada compasso, o mesmo utilizado nos primeiros fragmentos de cada compasso do bloco 5, mas aumentando a distancia intervalar entre eles.

Assim, se os fragmentos do bloco 5 possuíam a relação intervalar de uma terça menor e segunda menor, nos fragmentos do bloco 9 esta relação será aumentada, não havendo um padrão único, mas a mesma curva melódica. Assim, no compasso 33, o primeiro fragmento melódico tem uma terça diminuta, uma segunda menor e uma quinta diminuta; no compasso 34 há uma quinta justa, uma segunda menor e uma quarta aumentada; e no compasso 35 há uma quinta justa, uma segunda menor e uma terça menor composta.

O segundo fragmento dos compassos 33 e 34 apresentam uma relação intervalar sonoramente idêntica, apenas mudando o registro, sendo a exceção a regra os dois últimos intervalos, onde se insere uma sexta diminuta e um intervalo entre as notas lá e lá# no compasso 33; e uma sexta diminuta e um intervalo de segunda menor no compasso 34.

O segundo fragmento do compasso 35 é diferente dos anteriores por representar uma pequena ponte entre o bloco 9 e 10, utilizando intervalos de quinta diminuta compostas – relação vertical - e progressões cromáticas – relação horizontal. Este tipo de procedimento - o uso de passagens cromáticas com a intercalação intervalar vertical - é utilizado em quase todas as peças, havendo poucas exceções.

Também ressalta-se que há dois planos sonoros distintos nos compassos 33 e 34, onde o primeiro plano se encontra em um registro mais agudo e o segundo em um registro mais grave. Cada plano sonoro adquire uma forma peculiar, nos remetendo aos planos horizontais do primeiro grupo, principalmente aos blocos 2 e 3. Os primeiros fragmentos melódicos que se desenvolvem são uma pequena variação dos fragmentos apresentados nos blocos 2 e 3, onde há um intervalo de segunda menor, mas com um pequeno acréscimo de uma nota mais, somando-se ao fragmento um intervalo de terça final

Os segundos planos sonoros nos remetem aos fragmentos melódicos do bloco 5, onde o desenvolvimento da curva melódica é semelhante aos apresentados nos compassos 17, 18 e 19, porém de menor envergadura em relação a distancia intervalar, permanecendo dentro de um âmbito de uma oitava. O compasso possui mais a caracterpística de um compasso de ligação entre os blocos, não configurando-se dentro destes exemplos (fig. 9).

Padrão horizontal do bloco 9

Bloco 9

Plano sonoro superior

Plano sonoro inferior

Fragmento melódico cromático

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 2

Plano sonoro superior

Plano sonoro inferior

Compasso 33

Compasso 34

Compasso 35

Fig. 9 – Padrão horizontal do bloco 9 – subseção A1, segundo grupo.

O bloco 7 e 8 possuem semelhanças no seu discurso musical, apresentando um claro contraste entre os compassos que possuem uma manifestação vertical em relação aos que possuem uma manifestação horizontal. O contraste se evidencia justamente pela contrariedade dos fenômenos estruturais (compassos com desenvolvimento horizontal com dinâmica em piano e com desenvolvimento vertical com dinâmica forte), que são ainda

mais acentuados com a característica rítmica dos grupos de colcheia e duas semicolcheias – padrão rítmico apresentado nos blocos do primeiro grupo.

Os acordes utilizados são quatro ao todo, todos alterados, apresentando a seguinte configuração: primeiro acorde - sexta maior, segunda menor, quinta aumentada e uma segunda menor; segundo acorde – quarta diminuta e uma segunda menor; terceiro acorde – sétima menor, segunda menor, quinta super aumentada e segunda menor; quarto acorde – quarta aumentada e uma segunda menor (fig. 10).

Padrão horizontal do bloco 7

The figure displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on the horizontal pattern of block 7. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves, numbered 24, 26, and 28. The first staff (measure 24) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a box labeled '1.' indicating a specific rhythmic group. The second staff (measure 26) continues this pattern, with a box labeled '4.' indicating another rhythmic group. The third staff (measure 28) shows a continuation of the rhythmic pattern. Below the score, three diagrams illustrate the vertical structure of the chords used in the piece. The first diagram, labeled 'Acorde 1', shows the vertical structure of the first chord in measure 24, with notes labeled 6ª M, 2ª m, 4ª Aum, and 2ª m. The second diagram, labeled 'Acorde 3', shows the vertical structure of the third chord in measure 26, with notes labeled 3ª m, 2ª m, 5ª Super Aum, and 2ª m. The third diagram, labeled 'Acorde 4', shows the vertical structure of the fourth chord in measures 25, 27, and 28, with notes labeled 3ª m, 4ª Aum, 3ª m, and 2ª m. The diagrams are labeled 'Compasso 24', 'Compasso 26', and 'Compassos 25, 27 e 28' respectively. A bracket at the bottom of the diagrams is labeled 'Notas aplicadas nas configurações rítmicas'.

Fig. 10 – Padrão horizontal e vertical do bloco 7 – subseção A1, segundo grupo.

O bloco 8 apresenta o desenvolvimento da configuração rítmica proposta nos compassos 25, 27 e 28 do bloco 7. Estes compassos são uma espécie de pré-bloco 8, onde as progressões intervalares são utilizadas neste bloco, sempre tendo a nota mi da sexta corda entrecortando-os.

Nota-se que o segundo grupo é marcado pela utilização quase que permanente de dois tipos de padrões rítmicos, que de certa maneira são trabalhados em todo o movimento. Ambos padrões rítmicos se referem as células menores da colcheia e duas semicolcheias, agrupadas em grupos de quatro células. O segundo padrão rítmico apenas substitui o último grupo por quatro semicolcheias (fig. 11, 12).

Padrão horizontal do bloco 8

Compassos 29 e 30

Progressões intervalares

Compassos 31 e 32

Detailed description: The figure shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'Padrão horizontal do bloco 8', shows a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff, labeled 'Compassos 29 e 30', shows two measures with various interval markings (3rd M, 3rd m, 4th m, 5th m, 6th m, 7th m, 8th m, 9th m, 10th m, 11th m, 12th m) and a bracket labeled 'Progressões intervalares'. The bottom staff, labeled 'Compassos 31 e 32', shows two measures with interval markings (3rd M, 3rd m, 4th m, 5th m, 6th m, 7th m, 8th m, 9th m, 10th m, 11th m, 12th m) and a bracket labeled 'Uníssono'.

Fig. 11 – Padrão horizontal do bloco 8 – subseção A1, segundo grupo.

Padrões rítmicos do segundo grupo

Detailed description: The figure shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Padrões rítmicos do segundo grupo', shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows a similar rhythmic pattern with a different grouping of notes.

Fig. 12 – Padrão rítmico dos blocos do segundo grupo.

O terceiro grupo apresenta apenas três blocos originais, sendo os demais a repetição dos blocos 1, 2 e 3, sendo que este último possui o acréscimo de um sufixo. Estes três blocos apresentam um desenvolvimento vertical acompanhado das células rítmicas

apresentadas nos blocos 7 e 8. Este grupo é uma espécie de ápice da subseção A1, onde o compositor acrescenta ao discurso musical uma tensão peculiar, principalmente pela utilização de acordes não que possui na sua formação intervalos de segunda, quarta, quinta e sexta (fig. 13).

The figure displays three musical blocks, Bloco 10, Bloco 11, and Bloco 12, arranged vertically. Each block is written on a single staff in treble clef. Bloco 10 (measures 36-37) features a single chord with a complex intervallic structure. Bloco 11 (measures 38-39) features three chords, each with a similar intervallic structure. Bloco 12 (measures 40-41) features three chords, each with a similar intervallic structure.

Fig. 13 – Blocos da subseção A1 – terceiro grupo.

Há dois planos sonoros em cada bloco, os baixos apresentando a configuração rítmica já mencionada anteriormente, juntamente com o segundo plano sonoro, que são os acordes propriamente ditos. Cada bloco apresenta acordes que complementam-se entre si, dando fluência ao discurso.

Primeiramente, o bloco 10 apresenta apenas um único acorde, repetido por mínimas no primeiro compasso. No segundo compasso há uma precipitação rítmica, acentuada com a mudança dos baixos e com a diminuição das figuras rítmicas do acorde, precipitando a entrada para o bloco 11.

O bloco 11 e 12 apresentam três acordes cada um, ambos acordes utilizando as cordas soltas do violão, mantendo uma posição fixa e apenas mudando a nota mais aguda do acorde, onde apenas o intervalo superior altera-se (fig. 14).

Padrão vertical dos blocos 10, 11 e 12l

Bloco 10

Acorde do bloco 10

Bloco 11

Acorde 1

Acorde 2

Acorde 3

Bloco 12

Ponte

Acorde 1

Acorde 2

Acorde 3

Fig. 14 – Padrão vertical os blocos 10, 11 e 12 – subseção A1, terceiro grupo.

Podemos delimitar dois padrões rítmicos ao plano sonoro dos acordes dos blocos 10, 11 e 12, onde há os pontos de tensão. No bloco 10 se evidencia a precipitação rítmica

do segundo compasso, enquanto os compassos dos blocos 11 e 12 sustentam o acorde como efeito de retração – um ponto de tensão efetiva e outros dois de menor tensão. Ao final do bloco 12 há um pequeno fragmento melódico que é uma ponte entre o bloco 12 e a repetição do bloco 1 (fig. 15).

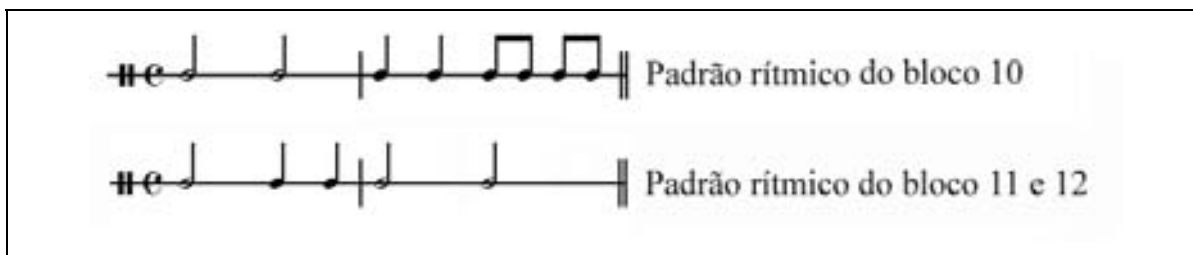


Fig. 15 – Padrão rítmico dos blocos do terceiro grupo.

Na subseção a seguir - a subseção A2 – há apenas dois grupos distintos, onde cada um apresenta seis blocos cada. Não há um padrão característico entre o número de compassos de cada bloco, mas existe uma concepção proporcional entre os blocos através do desenvolvimento do discurso musical, onde as idéias se entrelaçam através da relação que o compositor propõe em cada um dos fragmentos melódicos (tab. 3 / fig. 16a, 16b).

<u>Subseção A2: divisões do discurso musical</u>	
<u>Primeiro Grupo:</u> Compassos 51 a 69	<u>Segundo Grupo:</u> Compassos 70 a 88
<u>Bloco 13:</u> 4 compassos	<u>Bloco 18:</u> 6 compassos
<u>Bloco 14:</u> 3 compassos	<u>Bloco 19:</u> 3 compassos
<u>Bloco 15:</u> 4 compassos	<u>Bloco 20:</u> 2 compassos
<u>Bloco 16:</u> 4 compassos	<u>Bloco 21:</u> 4 compassos
<u>Bloco 17:</u> 4 compassos	<u>Bloco 22:</u> 4 compassos

Tab. 3 – Subseção A2 e a divisão do discurso musical em grupos.

49

Início da subseção A2

53

57

60

63

66

71

75

The image displays a musical score for Subseção A2, spanning measures 49 to 75. The score is written on eight staves, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A bracket above the first staff indicates the start of the sub-section at measure 49. The score is presented in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Fig. 16a – Subseção A2.



Fig. 16b – Continuação da subseção A2.

O primeiro grupo da subseção A2 possui 5 blocos – bloco 13 ao 17. Os blocos 13 e 14 possuem um fragmento melódico similar, e entre estes blocos há uma ligação sonora através dos seus desenvolvimentos melódicos, como se ambos atuassem com características de um fragmento antecedente e conseqüente, respectivamente.

Os blocos 15 e 16 possuem o mesmo número de compassos e o desenvolvimento do discurso musical idêntico, com a diferença intervalar de uma quarta. O bloco 17 não possui nenhuma característica similar com os demais, atuando como um fechamento e o prenúncio do próximo grupo. Este bloco também apresenta uma alteração do discurso musical, já que não apresenta uma continuidade rítmica itinerante, presente nos demais blocos através do uso de sincopas nos acordes (fig. 17).

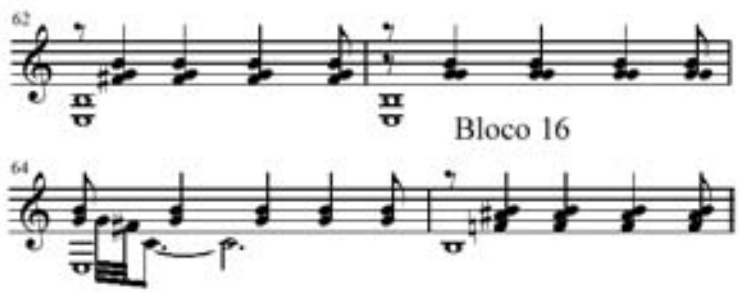
Bloco 13 
Bloco 14 
Bloco 15 
Bloco 16 
Bloco 17 

Fig. 17 – Blocos da subseção A2 – primeiro grupo.

Nos blocos 13 e 14 há, como em outros blocos anteriores, o desenvolvimento de dois planos sonoros, o primeiro seria o fragmento melódico desenvolvido em uma região mais aguda e o segundo plano sonoro relacionado aos acordes, utilizando as cordas soltas do violão. Nota-se a utilização - no plano sonoro dos acordes - de sincopas, uma característica importante da escrita do compositor. Poderemos ver também tal

procedimento na seção B do “Prelúdio nº1”, no movimento VII da peça “Repentes”, e na seção B da obra “Ludus Primus” (fig. 18).

Padrão horizontal dos blocos 13 e 14

Bloco 13

Fragmento melódico / antecedente - bloco 13

Bloco 14

Fragmento melódico / conseqüente - bloco 14

Acordes do segundo plano utilizando as cordas soltas

Fig. 18 – Padrão vertical os blocos 13 e 14 – subseção A2, primeiro grupo.

Nos blocos 15 e 16 os planos sonoros se invertem em relação aos blocos anteriores, os acordes são apresentados em uma região mais aguda enquanto há o desenvolvimento de uma fragmento melódico na região médio-grave do instrumento. Aqui, as sincopas referentes aos acordes possuem o procedimento idêntico as sincopas utilizadas na seção B

do “Prelúdio nº1”, o que se estabelece claramente como uma característica importante da escrita do compositor.

Em relação aos blocos 13 e 14, os acordes trabalhados aqui são escritos utilizando as cordas agudas do violão, priorizando o uso entre a terça maior entre as notas sol e si (respectivamente a terceira e segunda cordas do violão soltas), unindo a nota si e dó ao acorde, formando um intervalo de segunda menor (si – dó).

Já o plano sonoro do fragmento melódico é valorizado pelo recurso das sincopas, já que se cria uma tensão característica, o compositor deixa apenas soando as notas mi e fá#, enquanto os acordes, com a sua repetição, vão criando a tensão necessária, seguindo um crescendo em direção ao desfecho no terceiro compasso de cada bloco (compasso 60 e 64 respectivamente). O fragmento melódico cria uma curva sonora peculiar, com a utilização de intervalos alterados, como segundas menores, quartas aumentadas e oitavas diminutas (fig. 19a, 19b).

Padrão horizontal do bloco 15



Fragmento melódico / antecedente
bloco 15



Fig. 19a – Padrão horizontal dos blocos 15 – subseção A2, primeiro grupo.

Bloco 16

Fragmento melódico / conseqüente
bloco 16

Fig. 19b – Padrão horizontal dos blocos 16 – subseção A2, primeiro grupo.

O bloco 17 atua como um desfecho deste grupo, anunciando a entrada do segundo grupo. Os dois primeiros compassos atuam como antecedente do terceiro e quarto compassos – conseqüente respectivamente. O fragmento melódico apresentado na região grave do instrumento está alicerçado sobre os desenvolvimentos dos blocos 2 e 4, onde há a utilização de intervalos de segunda e terça menor. Há também o uso de dois acordes construídos sobre intervalos de quarta justa e de segunda menor (fig. 20).

Padrão horizontal - bloco 17

Fig. 20 – Padrão horizontal e vertical do bloco 17 – subseção A2, primeiro grupo.

O segundo grupo da seção A2 apresenta 5 blocos, e seu desenvolvimento é baseado no discurso musical do primeiro grupo, entretanto há variações expressivas e distintas em relação aos blocos anteriores (fig. 21).

Bloco 18

Bloco 19

Bloco 20

Bloco 21

Bloco 22

Fig. 21 – Blocos da subseção A2 – segundo grupo.

Os blocos 18 e 19 apresentam uma combinação dos blocos 13, 14, 15 e 16, mas as partes são reescritas com pequenas modificações nos seus desenvolvidos. Observando o bloco 18, veremos que há a combinação entre o prefixo utilizado nos blocos 15 e 16 nos seus dois primeiros compassos, mas com seus acordes modificados. Os dois compassos seguintes possuem uma variação dos blocos 13 e 14.

O bloco 19 mostra a variação entre os blocos 13 e 14, e termina com um sufixo dos blocos 15 e 16. Atenda-se para a criação de um segundo fragmento melódico utilizando a combinação e a variação dos fragmentos anteriores. Este tipo de combinação entre partes diferentes de blocos ou seções é utilizada também no I, III e IX movimento da peça “Repentes”. (fig. 22)

Padrões horizontais dos blocos 18 e 19

The figure displays musical notation for two blocks, 18 and 19, with various annotations. Block 18 (measures 70-75) is preceded by a 'Prefixo - variação dos blocos 15 e 16' (measures 70-72) and followed by a 'Variação dos blocos 13 e 14' (measures 73-75). Block 19 (measures 76-81) is preceded by a 'Variação dos blocos 13 e 14' (measures 76-78) and followed by a 'Sufixo - variação dos blocos 15 e 16' (measures 79-81). A final section shows a 'Variação do fragmento melódico dos blocos 13 e 14' (measures 82-84).

Fig. 22 – Padrão horizontal e vertical do bloco 18 e 19 – subseção A2, segundo grupo.

Os blocos 20, 21 e 22 acrescentam novos conteúdos ao discurso musical da peça, através da inserção de acordes e de um desenvolvimento do discurso musical a partir de arpejos. Observa-se, no entanto, que a atenção dada a este desenvolvimento não se fixa no seu padrão vertical, mas sim no desenvolvimento do padrão horizontal, utilizando notas soltas e encurtando ou aumentando a extensão intervalar.

Poderemos notar tais intervenções a partir do bloco 20, que se configura em apenas dois compassos e apresenta três acordes diferentes. O primeiro acorde é desenvolvido em dois grupos de semicolcheias, tem a nota mi grave como base, dando-lhe sustentação ao desenvolvimento horizontal. A combinação intervalar proposta através da formula do arpejo garante uma sonoridade suspensiva, usando intervalos relativos aos primeiros compassos dos blocos 2 e 3, mas combinado-as com as notas soltas.

O bloco 21, como o bloco anterior, desenvolve-se a partir de arpejos construídos sobre dois grupos de semicolcheia, culminando em um acorde pertencente a um grupo maior, caracterizado pela mudança da formula de arpejo. Neste bloco há um desenvolvimento maior das idéias apresentadas no bloco 20, iniciando-se com a repetição dos seus dois primeiros acordes e a inserção de mais quatro acordes. O oitavo acorde seria o ápice do bloco, já que também acrescentaria a mudança de arpejo.

O bloco 22 possui dois acordes e um pequeno fragmento melódico final, que delimita o início da próxima seção. O desenvolvimento dos arpejos utiliza o mesmo padrão dos blocos anteriores, mas ao invés de culminar na mudança do arpejo, ele termina na reapresentação modificada dos fragmentos melódicos apresentados na introdução do movimento.

O compositor apresenta dois tipos específicos de arpejos nesse grupo característico: o primeiro grupo seria relacionado aos acordes de menor proporção, construídos sobre os grupos de duas semicolcheias; o segundo grupo seria apresentado em grupos de quatro grupos de semicolcheias (fig. 23).

Padrão horizontal do bloco 20, 21 e 22

Bloco 20

Bloco 22

Acorde 1 Acorde 2 Acorde 3

Acorde 4 Acorde 5 Acorde 6

Acorde 7 Acorde 8

Acorde 9 Acorde 10

Fig. 23 – Padrão horizontal do bloco 20, 21 e 22 – subseção A2, segundo grupo.

A seção B – a seção de desenvolvimento do movimento – também apresenta duas subseções: subseção B1 e B2. A subseção B1 possui dois grupos menores, o primeiro grupo possui 29 compassos e o segundo grupo 23 compassos. A subseção B2 possui apenas um grupo, tendo ao todo 33 compassos (tab. 4/fig. 24, 25a, 25b).

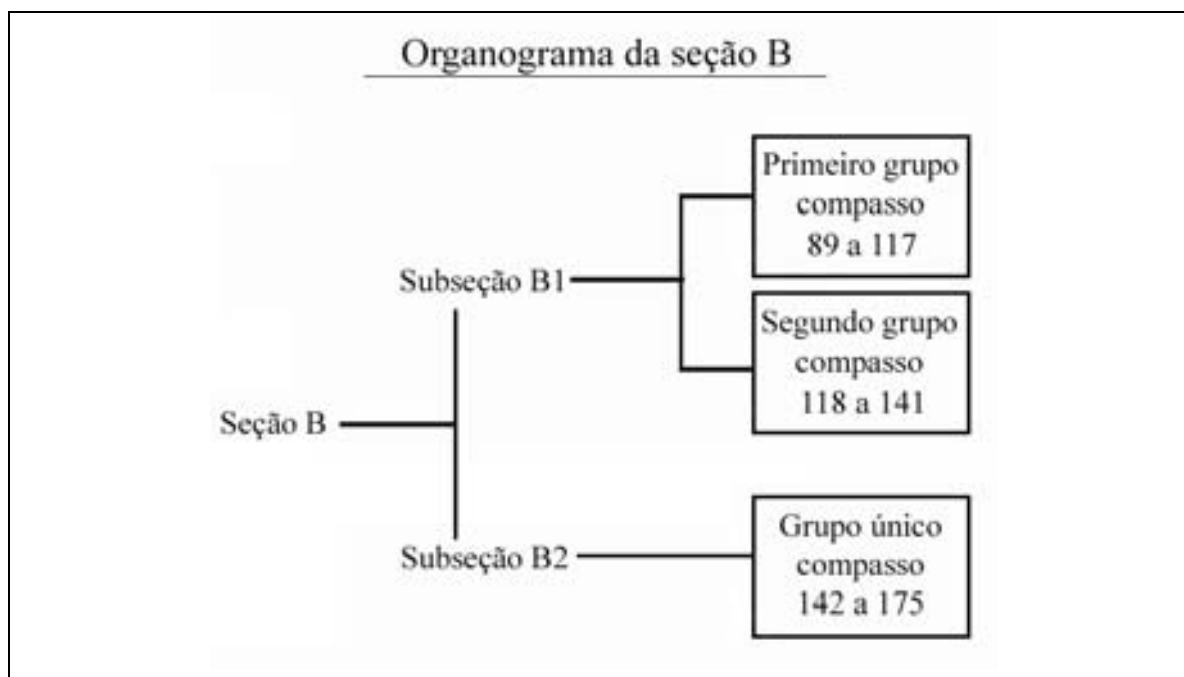


Fig. 24 – Seção B e suas respectivas subseções.

<u>Subseção B1: divisões do discurso musical</u>	
<u>Primeiro Grupo:</u> Compassos 89 a 117	<u>Segundo Grupo:</u> Compassos 118 a 142
<u>Bloco 23:</u> 4 compassos	<u>Bloco 27:</u> 7 compassos
<u>Bloco 24:</u> 6 compassos	<u>Bloco 28:</u> 9 compassos
<u>Bloco 25:</u> 10 compassos	<u>Bloco 29:</u> 8 compassos
<u>Bloco 26:</u> 9 compassos	

Tab. 4 – Subseção B1 e a divisão do discurso musical em grupos.

This musical score, labeled 'Subseção B1', consists of seven staves of music, numbered 89 through 119. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The staves are arranged vertically, with measure numbers 89, 94, 99, 104, 109, 114, and 119 marking the beginning of each line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and rests, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Fig. 25a – Subseção B1.



Fig. 25b – Continuação da subseção B1.

O primeiro grupo da subseção B1 possui quatro blocos sonoros – bloco 23, 24, 25 e 26. Cada bloco apresenta um acréscimo no seu número de compassos em relação ao seu bloco anterior, alterando consideravelmente o discurso sonoro de cada bloco. Assim, teremos diferenças bem acentuadas, como o bloco 23 que possui quatro compassos e o bloco 25 que possui dez compassos.

Também há uma variação dinâmica bastante peculiar e presente em cada bloco, onde o autor cria contrastes a partir de “ondulações” de conceituação agógica. Estes contrastes estão inseridos no desenvolvimento das células rítmicas de cada bloco¹, uma reminiscência dos blocos 2 e 3 - colcheia e duas semicolcheias (fig. 26).

¹ Ver manuscrito junto aos anexos, pág. 6, 7 e 8.

Bloco 23

Bloco 24

Bloco 25

Bloco 26

Fig. 26 – Blocos da subseção B1 – primeiro grupo.

O bloco 23 é o menor bloco deste grupo, atuando como uma espécie de introdução. Apresenta duas variações de blocos anteriores: a primeira está nos dois primeiros compassos, onde se mostra uma variação dos compassos 7 e 8 do bloco 1; a segunda variação está nos compassos seguintes, onde apresenta-se uma variação dos eventos do segundo grupo da subseção A1. Desta maneira, o bloco 23 acaba dividindo-se entre o compasso 89 -90 e os compassos 91 – 92, criando dois fragmentos antagônicos (fig. 27).



Fig. 27 – Padrão horizontal do bloco 23 – subseção B1, primeiro grupo.

O bloco 24 apresenta um desenvolvimento maior, com pequenos fragmentos melódicos baseados nos intervalos dos blocos 2 e 3. Cada fragmento atua como uma espécie de antecedente e conseqüente, isto é, o primeiro compasso é antecedente do segundo e este seu conseqüente, assim por diante.

Os fragmentos 1, 3 e 5 possuem sete notas, e dentro de sua disposição nota-se um cromatismo descendente em cada um deles. Este cromatismo é desenvolvido entre duas notas de apoio, que dão sustentação e servem como pivô do desenvolvimento sonoro do cromatismo. Nota-se que estas notas são sempre a segunda e a quinta nota do fragmento, justamente a primeira semicolcheia de cada fragmento.

Os fragmentos estão dispostos a uma distância intervalar de uma terça, entretanto as notas de apoio se encontram a uma distância intervalar de uma quarta justa (primeiro e terceiro fragmentos); segunda maior (primeiro e quinto fragmentos); quinta justa (terceiro e quinto fragmentos).

Os fragmentos 2, 4 e 6 possuem pequenas células dentro do seu desenvolvimento, que formam uma curva melódica padrão, sempre com distâncias intervalares de segunda maiores e menores. Por vezes aparecem a mesma notas com diferenças de semitom – si e

sib, por exemplo – mas estas são consideradas, sonoramente falando, intervalos de segunda (fig. 28).

The image displays musical notation for two blocks, Bloco 24 and Bloco 25, from a sub-section B1. Bloco 24 is presented in three staves. The first staff shows six melodic fragments (1-6) with various rhythmic patterns. The second staff shows fragments 1, 3, and 5 with descending chromaticism, supported by 'Notas de apoio' (support notes). The third staff shows fragments 1, 2, 4, and 6, with fragments 1 and 2 grouped together, and 4 and 6 grouped together. Bloco 25 is shown in two staves. The first staff contains four melodic fragments (1-4) with various rhythmic patterns. The second staff shows fragments 1, 2, 3, and 4, with fragments 1 and 2 grouped together, and 3 and 4 grouped together.

Fig. 28 – Padrão horizontal dos blocos 24 e 25 – subseção B1, primeiro grupo.

O bloco 25 possui 4 fragmentos melódicos, sendo que estes fragmentos promovem variações repetitivas dos blocos da subseção A1 – segundo grupo. O compositor repete pequenos motivos com padrões intervalares distintos, mantendo a dinâmica em um crescendo.

Os dois primeiros fragmentos melódicos repetem tais intervalos dentro de uma padrão dinâmico crescente, culminando em um fragmento melódico contrastante baseado nos fragmentos 1, 3 e 5 do bloco 24. A diferença deste fragmento é que ele utiliza o acorde confeccionado sobre quartas, a partir das cordas soltas do violão. Os fragmentos 3 e 4 seguem o mesmo padrão dos fragmentos 1 e 2, novamente dentro de uma dinâmica em “*piano*”, pronunciando outro crescendo e pronunciando o próximo bloco (fig. 29).

Fig. 29 – Padrão horizontal do bloco 25 – subseção B1, primeiro grupo.

O bloco 26 é introduzido com um acorde confeccionado sobre intervalos de quartas. Este bloco possui dois acordes, ambos alterados e pontuando ligações entre fragmentos melódicos distintos. O primeiro acorde introduz uma pequena ponte, introduzindo o primeiro fragmento melódico, já o segundo acorde, também baseado sobre intervalos de quarta e uma terça, apresenta uma variação do compasso 7 – bloco 1.

O primeiro fragmento melódico possui três pequenas células motívicas, que apresentam o mesmo padrão intervalar, rítmico e um desenvolvimento baseado nos blocos 2 e 3 da subseção A1. Há também uma colocação dentro do discurso musical proporcional entre os fragmentos, isto é, a primeira célula rítmica da célula A (sol – fá# - sol) está inserida um semitom abaixo da primeira célula rítmica da célula B, e assim por diante.

Assim temos um padrão entre os fragmentos, entre as primeiras células rítmicas de cada célula maior (célula A, B ou C), há uma distancia de uma segunda maior composta, mesmo vale para o segundo fragmento (fig. 30) .

Padrão horizontal e vertical do bloco 26

The musical score for Bloco 26 is divided into two main sections: measures 109-114 and 114-119.

Measures 109-114:

- Measure 109:** Labeled "1." and "Ponte - variação bloco 1".
- Measures 110-114:** Labeled "Fragmento melódico 1". It contains three rhythmic cells: "Célula A", "Célula B", and "Célula C".
- Measure 114:** Labeled "Fragmento melódico 2" and "Célula A".

Measures 114-119:

- Measure 114:** Labeled "(continuação)".
- Measures 115-119:** Labeled "Variação do compasso 7 - bloco 1". It contains two rhythmic cells: "Célula B" and "Célula C".

Harmonic Structures:

- Acorde 1:** Shown in measures 110-114, featuring a 4^a Aum. (4th Augmentation) and 4^a Justa (4th Justa) interval.
- Acorde 2:** Shown in measures 115-119, featuring a 4^a Justa (4th Justa) interval.

Fragmento melódico 1:

- Célula A:** Measures 110-112, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a Aum. (2nd Augmentation) interval.
- Célula B:** Measures 113-114, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a M (2nd Measure) interval.
- Célula C:** Measures 115-119, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a m (2nd measure) interval.

Fragmento melódico 2:

- Célula A:** Measures 116-118, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a Aum. (2nd Augmentation) interval.
- Célula B:** Measures 119-121, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a M (2nd Measure) interval.
- Célula C:** Measures 122-124, featuring a 2^a m (2nd measure) and 2^a m (2nd measure) interval.

Bloco 26

Fig. 30 – Padrão horizontal e vertical do bloco 26 – subseção B1, primeiro grupo

O segundo grupo da subseção B1 possui três blocos sonoros, ambos apresentando alguns desenvolvimentos sonoros diferentes entre si, proporcionando uma variação maior ao discurso musical. Também é o grupo que possui mais compassos em poucos blocos – 24 compassos divididos em três blocos (fig. 31)

The figure displays three musical blocks from sub-section B1, arranged vertically. Each block is presented on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

- Bloco 27:** Located at the top, it spans measures 118 to 120. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure ending on a half note.
- Bloco 28:** Located in the middle, it spans measures 125 to 133. This block is characterized by the use of triplets (indicated by a '3' over the notes) and complex sixteenth-note patterns.
- Bloco 29:** Located at the bottom, it spans measures 134 to 137. It features a highly rhythmic and complex pattern with many sixteenth notes and rests, creating a dense texture.

Fig. 31 – Blocos da subseção B1 – segundo grupo.

O bloco 27 apresenta três fragmentos melódicos distintos, o primeiro possui três compassos, o segundo e o terceiro apenas dois compassos. O primeiro fragmento melódico também possui três células motivicas, variações do bloco 25 representadas por intervalos de sétima maiores e uma menor, segundas menores, sexta aumentada e uma terça diminuta.

Os outros dois fragmentos apresentam padrões cromáticos descendentes, baseados no desenvolvimento do bloco 24. O segundo fragmento possui um desenvolvimento cromático ascendente, mas os demais são descendentes (fig. 32).

The figure displays the musical notation for Bloco 27, organized into several sections:

- Fragmento melódico 1:** Shown in measures 118-120. It is divided into three cells: Célula A, Célula B, and Célula C.
- Fragmento melódico 2:** Shown in measures 121-122.
- Fragmento melódico 3:** Shown in measures 123-124.
- Padrões intervalares do fragmento melódico 1:** A detailed view of the intervallic structure of the first fragment, showing Célula A, Célula B, and Célula C with specific intervals: 7ª M (Major 7th), 2ª m (Minor 2nd), 6ª M (Major 6th), and 3ª Dim. (Diminished 3rd).
- Fragmento melódico 2:** Shown with a descending chromatic pattern (Cromatismo descendente) and notes of support (Notas de Apoio).
- Fragmento melódico 3:** Shown with a descending chromatic pattern (Cromatismo descendente) and notes of support (Notas de Apoio).

Fig. 32 – Padrão horizontal e vertical do bloco 27 – subseção B1, segundo grupo.

O bloco 28 apresenta desenvolvimentos do discurso musical através de quatro fragmentos melódicos, divididos por pequenas células motivicas – duas para cada fragmento. Cada fragmento possui dois compassos, nos primeiros compassos há a repetição dos mesmos motivos do bloco 25, entretanto com variações intervalares – terças menores, sextas aumentadas e super aumentadas, sétimas menores e maiores, além de uma oitava diminuta².

Entretanto, a variação do discurso musical se situa sempre no segundo compasso, com uma proporção rítmica diferenciada até então, com o uso de tercinas em grupos de três semicolcheias. Nos três fragmentos, as células B possuem desenvolvimentos padrões; a primeira célula apresenta um arpejo específico de mão direita, enquanto as demais células apresentam passagens escalares.

No segundo fragmento, a célula B está escrita em tercinas como a célula anterior, entretanto há uma passagem escalar descendente e escrita em tons inteiros, sendo esta dividida em duas partes, em um âmbito de seis em seis notas. Neste fragmento a escala possui uma curva melódica ascendente, terminando em um salto de terça menor, com a nota dó.

O terceiro fragmento inicia-se com a mesma escala de tons inteiros, porém indo da nota lá a nota sol#, sem saltos ou curvas melódicas diferentes em relação à direção descendente da escala. O quarto fragmento também apresenta a mesma escala em tons inteiros com direção descendente, a única mudança é no seu final, onde a um salto intervalar de quarta aumentada, exatamente o trítone entre a nota si e fá.

O bloco finaliza com um compasso que representa uma ponte entre os fragmentos do bloco 28 e o início do bloco 29. Este pequeno compasso é escrito em grupos de semicolcheias e possui basicamente a repetição a nota mi, criando uma tensão a partir da sua precipitação rítmica.

Este bloco não possui nenhum padrão similar com outros blocos ou seções de outras peças analisadas, entretanto o processo de combinação entre os blocos, o corte e a “junção sequencial de partes para a constituição de um todo” (Zuben, p. 25, 2005), o que se encontra em todas as peças do compositor. Esta justaposição de idéias musicais e eventos sonoros é um procedimento recorrente na índole do compositor (fig. 33).

² Mesmo havendo diferenças teóricas de intervalos de sexta aumentada e sexta super aumentada em relação a intervalos de sétima menor e maior, no contexto do discurso musical do bloco 28, soam idênticamente.

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 125-130, and the second system contains measures 131-136. The first system shows four melodic fragments (1-4) with cells A and B. The second system shows the same four fragments with detailed annotations for intervals and scalar passages.

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 2

Fragmento melódico 3

Fragmento melódico 4

Fragmento melódico 1

6ª Aum. 7ª M. 2ª m. 3ª m. 4ª m. 5ª m. 6ª m. 7ª m. 8ª m. 9ª m. 10ª m. 11ª m. 12ª m. 13ª m. 14ª m. 15ª m. 16ª m. 17ª m. 18ª m. 19ª m. 20ª m. 21ª m. 22ª m. 23ª m. 24ª m. 25ª m. 26ª m. 27ª m. 28ª m. 29ª m. 30ª m. 31ª m. 32ª m. 33ª m. 34ª m. 35ª m. 36ª m. 37ª m. 38ª m. 39ª m. 40ª m. 41ª m. 42ª m. 43ª m. 44ª m. 45ª m. 46ª m. 47ª m. 48ª m. 49ª m. 50ª m. 51ª m. 52ª m. 53ª m. 54ª m. 55ª m. 56ª m. 57ª m. 58ª m. 59ª m. 60ª m. 61ª m. 62ª m. 63ª m. 64ª m. 65ª m. 66ª m. 67ª m. 68ª m. 69ª m. 70ª m. 71ª m. 72ª m. 73ª m. 74ª m. 75ª m. 76ª m. 77ª m. 78ª m. 79ª m. 80ª m. 81ª m. 82ª m. 83ª m. 84ª m. 85ª m. 86ª m. 87ª m. 88ª m. 89ª m. 90ª m. 91ª m. 92ª m. 93ª m. 94ª m. 95ª m. 96ª m. 97ª m. 98ª m. 99ª m. 100ª m. 101ª m. 102ª m. 103ª m. 104ª m. 105ª m. 106ª m. 107ª m. 108ª m. 109ª m. 110ª m. 111ª m. 112ª m. 113ª m. 114ª m. 115ª m. 116ª m. 117ª m. 118ª m. 119ª m. 120ª m. 121ª m. 122ª m. 123ª m. 124ª m. 125ª m. 126ª m. 127ª m. 128ª m. 129ª m. 130ª m. 131ª m. 132ª m. 133ª m. 134ª m. 135ª m. 136ª m.

Fragmento melódico 2

Passagem escalar em tons inteiros

Fragmento melódico 3

Passagem escalar em tons inteiros

Fragmento melódico 4

Passagem escalar em tons inteiros

Passagem escalar em tons inteiros terminando em fá

Fig. 33 – Padrão horizontal do bloco 28 – subseção B1, segundo grupo.

O bloco 29 por sua vez apresenta variações dos motivos apresentados nos blocos 2 e 3 da subseção A1. Há apenas dois fragmentos melódicos, ambos antecidos por compassos de preparação, que criam uma tensão sonora peculiar com a repetição de determinada nota – neste caso, a repetição da nota mi nos compassos 134 e 138.

Em cada fragmento melódico há três compassos e ambos apresentam quatro variações motílicas sobre os fragmentos dos blocos 3 e 4. Apenas nos últimos compassos há novamente um intervenção cromática, seguida de duas notas de apoio, assim como no bloco 24 (fig. 34).

Padrão horizontal do bloco 29

The figure displays a musical score for 'Padrão horizontal do bloco 29'. It consists of two staves, each representing a melodic fragment. The first staff, labeled 'Fragmento melódico 1', begins at measure 134 with a 'Fragmento de preparação' (preparation fragment) and is followed by the main melodic fragment. The second staff, labeled 'Fragmento melódico 2', begins at measure 138 with a 'Fragmento de preparação' and is followed by the main melodic fragment. Below these, four variations (variação I, II, III, IV) are shown for each fragment. The variations are marked with '27 m' and '28 m' indicating measure counts. The variations include 'passagem cromática' (chromatic passage) and 'passagem em tons inteiros' (passage in whole tones). The final part of the variations is labeled 'Notas de apoio' (support notes).

Fig. 34 – Padrão horizontal do bloco 29 – subseção B1, segundo grupo.

A subseção B2 possui um grupo único composto por cinco blocos, em um total de 34 compassos. A marca mais evidente dessa seção específica é a sua constante rítmica, formada por dois grupos de quatro semicolcheias em cada compasso (fig. 35a, 35b, 36a, 36b).

The image displays a musical score for Subseção B2, spanning measures 142 to 163. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs. Measures 142 and 143 show the initial rhythmic structure. Measures 144 and 145 continue the pattern, with measure 145 featuring a fermata over the final note. Measures 146 and 147 show a continuation of the eighth-note groups. Measures 148 and 149 introduce a more complex rhythmic variation with sixteenth notes. Measures 150 and 151 show a return to the eighth-note pattern. Measures 152 and 153 feature a change in the key signature to two sharps (F# and C#). Measures 154 and 155 show a continuation of the eighth-note pattern. Measures 156 and 157 feature a change in the key signature to one sharp (F#). Measures 158 and 159 show a continuation of the eighth-note pattern. Measures 160 and 161 feature a change in the key signature to two sharps (F# and C#). Measures 162 and 163 show a continuation of the eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and fermatas, indicating the structure and phrasing of the music.

Fig. 35 – Subseção B2.

166

170

173

Fig. 35b – Continuação da subseção B2.

142

144

146

Bloco 30

Bloco 31

148

150

152

155

Fig. 36a – Blocos formadores da subseção B2.

The image displays three blocks of musical notation, each consisting of two staves.
Bloco 32 (measures 158-161) shows a melodic line with frequent sixteenth-note runs and a sustained chord in the lower staff.
Bloco 33 (measures 163-166) continues this style with intricate melodic patterns and sustained accompaniment.
Bloco 34 (measures 170-173) features similar melodic development, ending with a double bar line.
 The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings.

Fig. 36b – Continuação dos blocos formadores da subseção B2.

O bloco 30 representa uma introdução da subseção B2, iniciando com a repetição incisiva das notas mi – mesma oitava. O bloco 31 que apresenta um fragmento melódico importante, já que é um desenvolvimento sonoro melódico, acompanhado por acordes iniciados no bloco 20, mas com um desenvolvimento mais característico.

Ao todo, o bloco 31 apresenta sete tipos diferentes de acordes, ambos sempre tendo a nota mi (primeira corda) como nota circundante. As outras notas são adjacentes, isto é, a busca do compositor por uma identidade sonora característica faz com que o mesmo

busque, através de formações de acordes alterados, sonoridades características para o desenvolvimento melódico criado. O desenvolvimento melódico, em seus 10 compassos, apresenta uma divisão da frase melódica: a primeira parte nos cinco primeiros compassos, em seguida um compasso de intersecção e após mais 4 compassos (fig. 37).

Padrão horizontal e vertical do bloco 31

Bloco 31

Acordes do bloco 31

Desenvolvimento melódico da subseção B2

Fig. 37 – Padrão horizontal do bloco 31 – subseção B2.

O bloco 32 apresenta dois fragmentos melódicos e um compasso de introdução. Os dois fragmentos melódicos apresentam as variações do bloco 29, só que com o acompanhamento dos acordes do compasso introdutório. Este acorde possui três notas – lá#, si e mi, formando intervalos de quinta diminuta (lá# e mi), quarta justa (si e mi) e de segunda menor (lá# e si).

Ao todo, cada fragmento apresenta três variações inteiras, sempre com uma segunda menor fazendo a ponte entre os fragmentos. A última segunda menor faz a ponte com o próximo compasso do bloco 31, que apresenta outra sucessão de acordes (fig. 38).

The image displays the musical notation for Bloco 32, sub-section B2. It consists of two systems of music. The first system includes measures 158 and 161. Measure 158 is the 'Compasso de introdução' (introductory measure) and measure 161 is 'Fragmento melódico - variação I'. The second system includes measures 162 and 163. Measure 162 is 'Fragmento melódico - variação II' and measure 163 is 'Fragmento melódico - variação I'. The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melodic lines are written with eighth notes, and the bass lines are written with single notes. Interval markings are present: '4ª Justa' (4th Just) and '2ª m' (2nd minor) are marked between notes in measures 162 and 163. The label 'Bloco 32' is positioned to the right of the first system.

Fig. 38 – Padrão horizontal do bloco 32 – subseção B2.

O bloco 33 tem praticamente a mesma apresentação do bloco 32, mas em um registro mais grave, apresentando o mesmo desenvolvimento em termos de fragmentos melódicos e de variações motívicas do bloco 29. Entretanto, neste bloco há uma pequena prolongação nos desenvolvimentos das variações motívicas, acrescentando mais um fragmento melódico (fig. 39). O bloco 34 apresenta outro fragmento melódico sugerindo

uma representação do bloco 31, com um fragmento melódico menor e com a condução harmônica diminuído (fig. 40).

Bloco 33

Compasso de introdução

Fragmento melódico - repetição da variação I

163

Fragmento melódico - variação III

166

Fragmento melódico - variação IV

Fragmento melódico - variação III

2ª m

3ª M

3ª m

4ª Justa

2ª m

Fragmento melódico - variação IV

2ª m

3ª M

3ª m

3ª M

3ª m

2ª m

2ª m

Fig. 39 – Padrão horizontal do bloco 32 – subseção B2.

170

171

Bloco 34

Fragmento melódico do bloco 34

Fig. 40 – Fragmento melódico do bloco 34 – subseção B2.

A seção A' é a re-exposição da seção A, mas de maneira levemente modificada. Na sua íntegra há quase que toda repetição da subseção A1 e A2, mas neste caso em específico o compositor faz mudanças substanciais na ordem da reapresentação, invertendo as subseções, isto é, a subseção A2 é apresentada antes da subseção A1, uma espécie de isocronia formal (tab. 5 / fig. 41a, 41b, 41c).

<u>Seção A' (re-exposição): 61 compassos</u>	
<u>Subseção A' 2:</u> 25 compassos (compassos 176 ao 200)	<u>Subseção A'1 e coda:</u> 36 compassos (compassos 201 ao 236)
Repetições dos <u>blocos 13, 14, 15, 16, 20</u> e fusão dos <u>blocos 21 e 22</u>	Repetição dos <u>blocos 1, 2, 3, 4, 5</u> <u>bloco 9 modificado</u> Repetição dos <u>blocos 10, 11, 12, 1, 2</u> <u>Bloco 3 modificado</u>

Tab. 5 – Seção A', suas respectivas subseções e blocos.

Não há grandes modificações no percurso do discurso musical, a não ser o fato já citado anteriormente sobre a troca de subseções. A repetição integral de quase todos os blocos permite que a estrutura da peça tenha sua unidade mantida. Mesmo havendo modificações significativas em alguns blocos, como a fusão dos blocos 21 e 22, e as modificações nos blocos 9 e 3, nada mais são do que prolongações ou diminuições temporais dos eventos sonoros, não necessitando reapresentar todos os fatos na íntegra. O bloco 3 termina a peça, com um pequeno sufixo ligando a uma pequena codeta, que apresenta acordes alterados escritos com o ritmo defasado (sincopa), e uma pequena finalização com as notas mi e lá (fig. 42, 43).

173

177

181

185

189

192

194

196

200

Início da seção A'

The image displays a musical score for a piano piece, specifically Subseção A'2, spanning measures 173 to 200. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The music begins with a series of eighth-note chords in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A bracket labeled 'Início da seção A'' indicates the start of a new section at measure 173. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and occasional quarter notes. The left hand provides a consistent harmonic foundation with its eighth-note accompaniment. The score concludes with a double bar line at measure 200.

Fig. 41a – Subseção A'2.

200

Início da subseção A'1

204

208

211

214

217

220

The image displays a musical score for a section labeled 'Subseção A'1'. The score is written on seven staves, each beginning with a measure number: 200, 204, 208, 211, 214, 217, and 220. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A bracket labeled 'Início da subseção A'1' points to the beginning of the first staff (measure 200). The score is presented in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Fig. 41b – Subseção A'1.

Fig. 41c – Continuação da subseção A'1 e coda final.

Bloco 9 modificado

Bloco 21 e 22 - repetição e fusão entre os blocos

Bloco 3 modificado

Fig. 42 – Blocos modificados da subseção A'1.

The image displays a musical score for the coda of the first movement, spanning measures 233 to 235. The music is written on two staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff, starting at measure 233, features a series of chords: a half note chord (F#4, A4), a half note chord (B4, D5), a half note chord (C5, E5), a half note chord (D5, F#5), a half note chord (E5, G5), a half note chord (F#5, A5), a half note chord (B5, D6), and a half note chord (C6, E6). The second staff, starting at measure 235, begins with a half note chord (F#4, A4), followed by a half note chord (B4, D5), a half note chord (C5, E5), and a half note chord (D5, F#5). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 235. The word "Codeta" is written to the right of the second staff.

Fig. 43 – codeta do final do I movimento.

2.6.2. Sonata Beatriz – II movimento: Andante Ostinato

O II movimento da Sonata Beatriz possui 87 compassos, é o mais curto dos três movimentos, sendo desenvolvido sobre um andamento lento com a nota lá como *pedal* (o que dá o nome do andamento - “*andante ostinato*”). A estrutura formal da peça é a tradicional forma A B A’ (tab. 1).

<u>Seção A:</u>	<u>Seção B:</u>	<u>Seção A’:</u>
Compassos 1 ao 43	Compassos 44 ao 70	Compassos 71 ao 87

Tab. 1 – Estrutura formal do II movimento.

A seção A possui duas pequenas subseções A1 e A2, sendo que cada uma apresenta dois desenvolvimentos distintos. No caso da subseção A1, há dois blocos sonoros com andamento contínuo através da nota *pedal*, e sobre esta nota são desenvolvidos eventos sonoros que se movimentam verticalmente, contrastando com a horizontalidade contínua promovida neste plano.

Neste caso há uma abertura das vozes, iniciando-se pela nota *pedal* sozinha, logo em seguida a inserção da primeira nota, da segunda e assim por diante. Um segundo fragmento melódico é apresentado ainda no primeiro bloco, e seu desenvolvimento faz uso de síncopes entre mínima pontuada e colcheia pontuada. O final deste bloco possui uma pequena seqüência melódica que encaminha o segundo bloco (tab.2 / fig. 1a, 1b).

<u>Seção A: 43 compassos</u>	
<u>Subseção A1:</u> Compassos 1 ao 22	<u>Subseção A2:</u> Compassos 23 ao 43
<u>Bloco 1:</u> 10 compassos	<u>Bloco 3:</u> 6 compassos
<u>Bloco 2:</u> 10 compassos	<u>Bloco 4:</u> 7 compassos
	<u>Bloco 5:</u> 8 compassos

Tab. 2 – Estrutura formal da seção A.

Violão

6

11

16

21 Fim da subseção A1

Fig. 1a – Subseção A1.

Bloco 1

Bloco 2

Fim da subseção A1

Fig. 1b – Blocos formadores da subseção A1.

Em uma comparação entre os dois fragmentos do bloco 1 da subseção A1, perceberemos que há um padrão vertical bem delineado entre as notas, sendo que no primeiro fragmento (sistema superior da fig. 2) há uma abertura intervalar, começando por um intervalo de menor tamanho e terminando em um intervalo maior. O segundo fragmento (sistema inferior da fig. 2) apresenta uma idéia contrária, começando com um intervalo de sétima e terminando em um intervalo de menor tamanho – uma segunda menor.

Os quatro compassos finais do segundo sistema variam nesta combinação, já que procedem a ligação entre os blocos 1 e 2. Partindo de um intervalo de quarta e seguido por um intervalo de quinta, o fragmento repousa por “*sforzando*” entre as notas sol# e lá, tencionada ainda mais pela nota *pedal* (fig. 3).

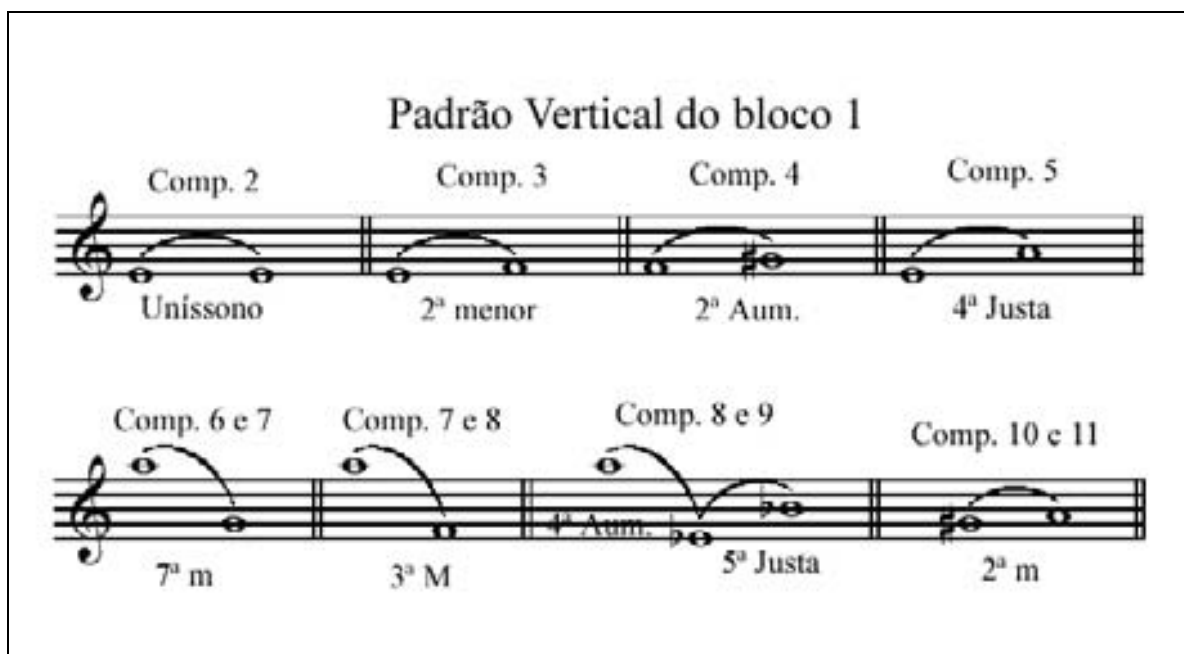


Fig. 3 – Padrão vertical do bloco 1.

O bloco 2 possui uma abertura e um fechamento sonoro, já que começa com um intervalo em uníssonos, atinge o ápice com intervalo de quarta e novamente volta ao uníssonos. Outra diferença em relação ao bloco 1 está no seu desfecho, com a inserção de um fragmento melódico expressivo – fá# e fá natural. A sustentação deste fragmento entre os compassos acentua a sonoridade, já que o compositor repete-o uma oitava abaixo, estendendo-o até a sua conclusão, em um intervalo de segunda menor – mi e fá natural (fig. 4).

Padrão vertical do bloco 2

Comp. 12 Comp. 13 Comp. 14 Comp. 15 Comp. 16 e 17

Unissono 2ª m 4ª Justa 2ª m Unissono

Fragmento 1 Repetição fragmento 1

Comp. 18 ao 21

8ª diminuta 2ª m

Fig. 4 – Padrão vertical do bloco 2.

A utilização do compositor por notas *pedais* incorporadas há determinadas passagens, subseções ou blocos, é uma constante sendo reincidente em muitos momentos, podendo citar dois exemplos característicos: O “Prelúdio nº1”, no que concerne o desenvolvimento da seção B, onde há uma base sonora com a repetição do baixo sincopado, que sustenta a sonoridade peculiar de uma seqüência de acordes alterados; e o I movimento de “Repentes”, onde há uma nota *pedal* ao fundo que solidifica o evento sonoro escrito em um grupo de 6 colcheias.

A subseção B2 desenvolve uma nova idéia baseada inicialmente sobre o fragmento melódico de três notas com figuras rítmicas iguais – mi, sol e fá#, dando-se continuidade a esta idéia com o mesmo deslocamento intervalar entre outras alturas. As características timbrísticas promovidas pela verticalidade sobrepõem à idéia horizontal, onde o compositor varia as “cores” dos eventos sonoros pela combinação de intervalos e a utilização de acordes formados por tríades tradicionais (fig 5a, 5b, 5c).

Assim teremos cinco possibilidades sendo trabalhadas diferenciadamente no evento sonoro: 1) o fragmento melódico apresentado conforme a sugestão inicial, guardando suas propriedades intervalares; 2) o deslocamento do fragmento por intervalos de terça, 3) o deslocamento do fragmento através de tríades; 4) Repetição do fragmento por terças compostas; 5) deslocamento de terças com acompanhamento do fragmento melódico nos baixos (fig. 6).

Fig. 5a displays the musical score for Subseção A2, spanning measures 21 to 43. The score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A bracket above the first staff indicates the start of the sub-section, labeled "Início da subseção A2".

Fig. 5a – Subseção A2.

Fig. 5b displays the musical score for Bloco 3 and Bloco 4, spanning measures 22 to 32. The score is written in a single system with two staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A bracket above the first staff indicates the start of Bloco 3, labeled "Bloco 3". A bracket above the second staff indicates the start of Bloco 4, labeled "Início do bloco 4". A bracket below the second staff indicates the end of Bloco 4, labeled "Final do bloco 4".

Fig. 5b – Blocos formadores da subseção A2

Fig. 5c – Continuação dos blocos formadores da subseção A2.

Este fragmento da subseção A2 é diferenciado no bloco 2 pela inserção de outro pequeno evento sonoro entre os compassos 32 e 35, onde há um desenvolvimento vertical com a polarização da nota fá. Através dela, as notas no baixo mudam – primeiro sol bemol, mi natural e sol natural. Nota-se que este encadeamento singular entre as notas dos baixos também aparece no desenvolvimento do I movimento da “Trilogia” e no IX movimento de “Repentes”.

Desenvolvimento do fragmento melódico na subseção A2

Tipos de desenvolvimento do fragmento melódico:

1. - Desenvolvimento do fragmento melódico;
2. - Desenvolvimento do fragmento melódico por intervalos de terça;
3. - Desenvolvimento do fragmento melódico por tríades;
4. - Desenvolvimento do fragmento melódico por intervalos de terça composta;
5. - Desenvolvimento do fragmento melódico por terça e repetição da sua forma natural nos baixos;

Fig. 6 – Desenvolvimento do fragmento melódico da subseção A2.

A seção B apresenta 26 compassos distribuídos em 6 blocos. Não há uma correspondência entre os números de compassos entre os blocos, pois o desenvolvimento de cada bloco estendesse conforme o conteúdo musical do mesmo. No entanto há uma relação bem definida entre os blocos no que refere-se aos eventos sonoros que atuam como antecedente e conseqüente – bloco 6 (ant.) + bloco 7 (cons.) + bloco 8(ant.) + bloco 9 (cons.) – (tab.3 / fig. 7a, 7b).

<u>Seção B: 26 compassos</u>	
<u>Bloco 6:</u> 3 compassos	<u>Bloco 8:</u> 4 compassos
<u>Bloco 7:</u> 7 compassos	<u>Bloco 9:</u> 13 compassos

Tab. 3 – Estrutura formal da seção B.

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 43 to 68. The score is organized into seven staves. The first staff (measure 43) is marked 'Início da seção B'. The subsequent staves (measures 46, 50, 53, 57, 62) continue the musical development. The final staff (measure 68) is marked 'Fim da seção B'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chordal structures, indicating a complex musical texture.

Fig. 7a – Seção B.

Bloco 6

Bloco 7

Bloco 8

Início do bloco 9

Bloco 9

Fig. 7b – Blocos formadores da seção B.

Nos blocos 6 e 8 há uma movimentação contrastante com os eventos anteriores da seção A. Apesar de ser utilizado o mesmo procedimento da nota *pedal*, há uma movimentação num registro mais agudo do instrumento, utilizando o contratempo e a sincopa entre os intervalos. Também há uma alusão à abertura intervalar praticada nos

eventos sonoros verticais da subseção A1, mas neste caso a diferença se encontra na sua disposição dentro do desenvolvimento do evento sonoro.

Ressalta-se a variedade apresentada nos intervalos empregados no padrão vertical do bloco 6, iniciando com uma *apogiatura* que serve como pivô para a movimentação do evento sonoro, entremeada com intervalos verticais que começam em uma quinta justa e terminam em intervalos menores.

O bloco 8 desenvolve intervalos com uma variedade diferente, já que o primeiro intervalo segue-se em um padrão de segunda menor ou de quarta justa – intervalos que asseguram uma proporção sonora suspensiva. Os intervalos que complementam a idéia – o terceiro e quarto intervalo respectivamente – possuem uma diminuição no tamanho com a nota mais aguda diminuía em um semitom. Assim, o bloco 6 e 8 sempre apresentam uma distensão dos intervalos e uma retração (fig. 8).

Padrão Vertical dos blocos 6 e 8

Bloco 6

Padrao vertical do bloco 6

Compasso 44 Compasso 45 Compasso 46

Bloco 8

Padrão vertical do bloco 8

Compasso 54 Compasso 55 Compasso 56 Compasso 57

Fig. 8 – Padrão vertical dos blocos 6 e 8.

Os blocos 7 e 9 comportam uma outra movimentação sonora, já que são antecedentes dos blocos 6 e 8 e apresentam um contraste em relação a estes. O bloco 7 – nos compassos 47 a 49 – apresenta três planos sonoros distintos, onde há um pequeno fragmento melódico na parte superior, um evento sonoro com caráter de acompanhamento na voz intermediária e por último, os baixos, apresentando uma pequena movimentação por tons inteiros (fig. 9).

Padrão Vertical e horizontal do bloco 7:

The figure displays two musical staves. The upper staff, in treble clef, contains measures 47 and 48 of Block 7. It features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff, in bass clef, shows the bass line with whole notes. Brackets above the upper staff identify 'Fragmento 1' (measures 47-48), 'Fragmento 1 repetição' (measures 49-50), and 'Fragmento 2' (measures 51-52). A bracket below the lower staff is labeled 'Baixos em tons inteiros'.

Fig. 9 – Padrão vertical dos compassos 47 ao 48 do bloco 7.

Nos compassos 50 e 51 há fragmentos melódicos horizontais que se desenvolvem em dois planos distintos: na linha sonora superior e linha sonora inferior. Observando o fragmento da linha superior, há um impulso inicial através do intervalo de duas notas e do seu padrão intervalar, neste caso uma terça menor. Depois deste impulso, há outro fragmento desenvolvido por uma passagem cromática de 5 notas. Repete-se tal evento sonoro novamente, com um impulso inicial, desta vez de segunda menor e seguida de mais uma passagem cromática de quatro notas.

A linha inferior repete o mesmo fragmento melódico a partir do terceiro pulso do compasso, com a diferença de uma segunda menor composta. No último compasso há um pequeno conjunto de colcheias apresentando intervalos de quartas, que direcionam o discurso musical do bloco 8 (fig. 10a).

Continuação do bloco 7: repetição de fragmentos melódicos

Frase superior:

Cromatismo ascendente

Padrão primeiro

Frase inferior:

Cromatismo ascendente

Padrão primeiro modificado

Fig. 10a – Padrão vertical dos compassos 50 e 51 do bloco 7.

Nos compassos 57 e 58 há a repetição dos intervalos harmônicos dos blocos 3 e 4, sempre seguindo o padrão de intervalos de terça maior, característicos dos acordes apresentados na subseção A2 (fig. 10b).

Continuação do bloco 7: repetição de intervalos harmônicos

Intervalos de 3ª maior

Fig. 10b – Padrão vertical do compasso 52 do bloco 7.

A seção A' é a re-exposição da seção A na sua íntegra, apresentando no seu final um pequeno sufixo, uma codeta de encerramento. De certa maneira, o formato do II movimento corresponde a forma sonata, mas com um formato menor se comparada com o

I movimento. Assim teríamos a seção A como a exposição, a seção B o desenvolvimento, e a seção A' a re-exposição (tab. 4 / fig. 11a, 11b).

Seção A': 17 compassos	
<u>Repetição do bloco 1: 10 compassos</u>	<u>Bloco 2: 7 compassos</u>

Tab. 4 – Estrutura formal da seção B.

Fig. 11a – Seção A'.

Fig. 11b – Sufixo final do II movimento.

2.6.3. Sonata Beatriz – III movimento: Rondó

O III movimento da sonata é escrito na forma rondó tradicional, isto é, estruturada a partir de uma seção principal e de seus desenvolvimentos secundários. O compositor opta por seguir o esquema padrão de uma sonata, onde o I movimento é rápido, baseado na estrutura formal da forma-sonata, um II movimento lento e o último movimento com caráter enérgico e conclusivo.

Neste caso, o rondó possui três seções básicas, a seção A, B e C, além da coda. A seção principal é a A, e ele se repete intercalando as seções B e C. Por último a coda final, que possui 28 compassos e conclui a peça dando-lhe um caráter mais enérgico (tab. 1).

<u>Seção A:</u> compassos 1 ao 33	<u>Seção B:</u> compassos 34 a 77	<u>Seção A:</u> (1ª repetição) compassos 78 a 108	<u>Seção C:</u> compassos 109 a 124	<u>Seção A:</u> (2ª repetição) compassos 125 a 149	<u>Coda:</u> compassos 150 a 178
--	--	---	--	--	---

Tab. 1 – Estrutura formal do III movimento da Sonata.

A seção A possui 33 compassos e é dividida em 7 blocos. A maior parte dos blocos possui quatro compassos, seguindo um padrão entre fragmentos melódicos antecedentes e conseqüentes. As repetições posteriores da seção A seguem praticamente a mesma estrutura, com pequenas modificações na justaposição entre o final da seção e a seção seguinte (tab. 2).

<u>Seção A: 33 compassos</u>	
<u>Bloco 1:</u> 4 compassos	<u>Bloco 5:</u> 4 compassos
<u>Bloco 2:</u> 7 compassos	<u>Bloco 6:</u> 4 compassos
<u>Bloco 3:</u> 4 compassos	<u>Bloco 7:</u> 6 compassos
<u>Bloco 4:</u> 4 compassos	

Tab. 2 – Estrutura formal da seção A.

Neste movimento as seções são menores se comparadas com as seções do I movimento, possuindo um discurso musical mais econômico em relação às idéias musicais, mas que desenvolvem muitos fragmentos do I movimento (fig. 1a, 1b).

Violão

$\text{♩} = 128$

4

8

11

15

19

23

27

31

Fig. 1a – Seção A.

Bloco 1 
 Bloco 2 
Bloco 3 
Bloco 4 
Bloco 5 
Bloco 6 
 Bloco 7 

Fig. 1a – Blocos formadores da seção A.

A seção A é basicamente formada por fragmentos melódicos formados por duas células motívicas cada. Se utilizarmos como exemplo o primeiro compasso do bloco 1, veremos que os eventos sonoros dos blocos da seção A são caracterizados por estas duas células, geralmente formados por um ritmo contínuo, estipulado pelo uso de grupos de quatro semicolcheias. Estas células formam duas curvas melódicas, a primeira ascendente e a segunda descendente, não sendo uma regra absoluta (fig. 2a).



Fig. 2a – Padrão dos fragmentos sonoros dos blocos da seção A.

Desta maneira, o bloco 1 apresentará quatro fragmentos melódicos, cada um com duas células rítmicas. Os dois primeiros funcionam como antecedente e conseqüente respectivamente, já o terceiro fragmento geralmente é a repetição do primeiro, e o quarto fragmento um conseqüente diferenciado do terceiro, usado também como ligação (ponte) com o bloco seguinte.

As células apresentam um padrão intervalar geralmente baseado em segundas menores e maiores, mesclando-as com as notas soltas. Há aqui o uso de ligados e arpejos com as cordas soltas, possibilitando ao executante saltar com a mão esquerda para qualquer região do braço, além de inferir uma sonoridade tipicamente violonística, justamente pelos intervalos de quarta atribuídos as cordas soltas.

Já a segunda célula utiliza apenas intervalos de segunda, e na sua grande maioria, apresentando ligados descendentes. Apenas o último fragmento mostra uma curva melódica ascendente, rompendo com esse padrão e indo para um registro mais agudo do instrumento (fig. 2b).

Bloco 1

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 2

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 4

Fragmento melódico 1

4ª Justa

2ª m 2ª M

2ª m

2ª m

2ª m

Fragmento melódico 2

2ª m

2ª M

Fragmento melódico 4

Fig. 2b – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 1 da seção A.

O bloco 2 apresenta as mesmas disposições iniciais do bloco 1, havendo uma prolongação do discurso musical em mais dois compassos. Há pequenas alterações entre as alturas das células, além da inserção da nota mi na região aguda, mas a disposição intervalar, no seu contexto geral, permanece o mesmo.

Assim, os três primeiros compassos seguem o mesmo padrão: fragmento 1 (primeiro compasso), fragmento 2 (segundo compasso), repetição do fragmento 1 (terceiro compasso), fragmento 3 (quarto compasso). Os dois compassos seguintes apresentam os fragmentos 4 e 5, e eles desenvolvem uma curva melódica a partir da idéia desenvolvida nos blocos 2 e 3 da subseção A1 do I movimento, com uma pequena variação.

A colagem e justaposição de idéias é uma constante nos procedimentos técnico-composicionais do compositor, entretanto, a justaposição entre os movimentos não é uma atitude comum, mas considerando o formato que a peça propõe, se torna sensato a reutilização de fragmentos melódicos usados em outras partes (fig. 2c).

Bloco 2

The image displays musical notation for 'Bloco 2'. It consists of two staves of music. The first staff contains three melodic fragments labeled 'Fragmento melódico 1', 'Fragmento melódico 2', and 'Fragmento melódico 3'. The second staff contains two more melodic fragments labeled 'Fragmento melódico 4' and 'Fragmento melódico 5'. Below these staves, there are five fragments labeled 'Fragmento 1' through 'Fragmento 5'. These fragments are accompanied by intervallic analysis labels: '2ª M', '4ª Justa', '2ª m', '3ª m', and '2ª M'.

Fig. 2c – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 2 da seção A.

O bloco 3 apresenta a mesma disposição dos blocos anteriores, entretanto a disposição intervalar entre as células modifica-se, pois muda-se o registro e como consequência, a colocação dos ligados (fig. 6).

O bloco 4 também utiliza as mesmas proporções entre as células e os fragmentos, mas os fragmentos melódicos mudam de direção, alterando a curva melódica e o discurso musical, começando na região aguda e indo em direção a região grave. O fragmento três apresenta uma sequência de ligados com intervalos de segunda menor, apenas alterando as mesmas notas, isto é, o sol# indo para o sol natural e em seguida para o sol b (fig. 2d, 2e).

Bloco 3

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 4

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 4

Fig. 2d – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 3 da seção A.

Bloco 4

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 3

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 3

Fig. 2e – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 4 da seção A.

O bloco 5 apresenta variações mais incisivas do bloco 4, com o mesmo tipo de curva melódica. Neste caso não há a repetição do primeiro fragmento no terceiro compasso. O último fragmento apresenta em cada uma das duas células duas notas iniciais que formam um ligado ascendente, seguidas de duas notas que formam um intervalo idiomático do violão: a quarta justa. Estas duas notas são referentes as cordas soltas do violão (fig. 2f).

The image displays musical notation for 'Bloco 5'. The top staff shows a sequence of four fragments: Fragmento 1, Fragmento 2, Fragmento 3, and Fragmento 4. The bottom two staves provide detailed views of each fragment, with interval labels such as 2ª M, 2ª m, 4ª Justa, and 4ª S. Aum.

Fig. 2f – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 5 da seção A.

O bloco 6 retorna aos padrões utilizados nos dois primeiros blocos, apresentando a disposição comum dos fragmentos: fragmento 1 + fragmento 2 + repetição do fragmento 1 + fragmento 3.

Em contrapartida, o bloco 7 possui seis fragmentos sonoros, já que os três últimos fragmentos preparam para a entrada da próxima seção. Nos três primeiros fragmentos há a mesma repetição inicial dos blocos 1, 2, 3 e 6, mas os três últimos blocos possuem uma abertura intervalar maior em direção a região aguda, construída a partir de saltos de mão esquerda coma utilização de arpejos e ligados (fig. 2g, 2h, 2i).

Bloco 6

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 3

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 3

Fig. 2g – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 6 da seção A.

Bloco 7

Fragmento 1

Fragmento 2

Fragmento 3

Fragmento 4

Fragmento 5

Fig. 2h – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 7 da seção A.

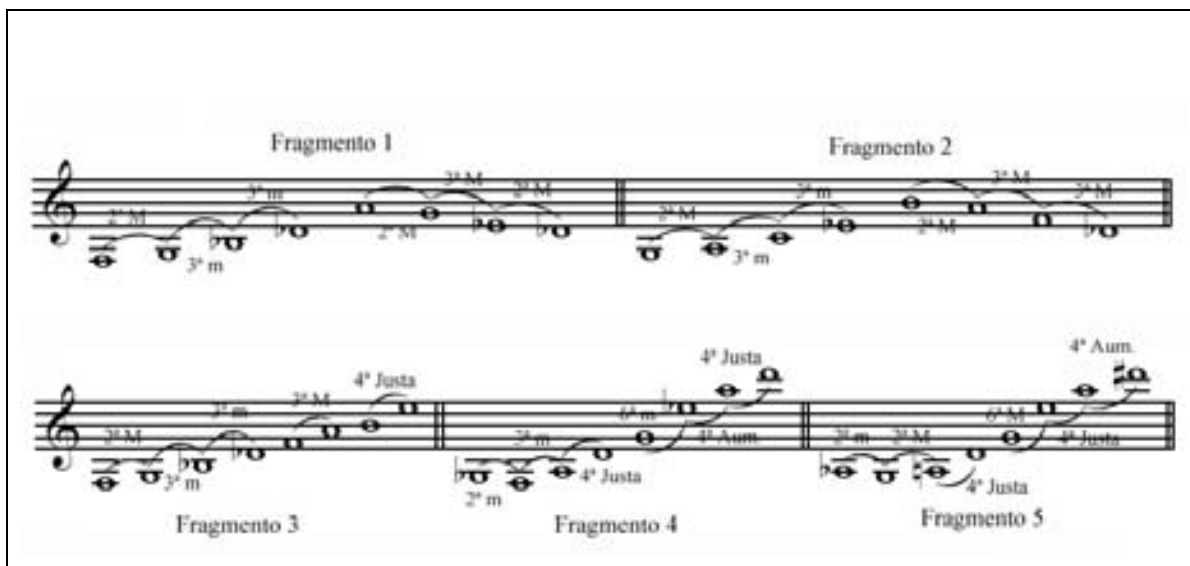


Fig. 2i – Continuação do padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 7 da seção A.

A seção B possui 7 blocos e está construída sobre fragmentos baseados na seção A e seção B do I movimento, principalmente apresentando variações do desenvolvimento dos blocos 1, 2 3 e 4 da seção A do I movimento. Acentua-se ainda mais tal evidência com a utilização de padrões rítmicos similares, com o uso da figura rítmica da colcheia e duas semicolcheias e do grupo de quatro semicolcheias (tab. 3 / fig. 3a, 3b).

<u>Seção B: 43 compassos</u>	
<u>Bloco 8</u> : 6 compassos	<u>Bloco 12</u> : 7 compassos
<u>Bloco 9</u> : 8 compassos	<u>Bloco 13</u> : 6 compassos
<u>Bloco 10</u> : 4 compassos	<u>Bloco 14</u> : 8 compassos
<u>Bloco 11</u> : 5 compassos	

Tab. 3 – Estrutura formal da seção B.

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 31 to 56. The score is written on eight staves, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat and one sharp), time signatures (3/4 and 2/4), and complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes. A bracket at the top right of the first staff indicates the start of Section B. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 56.

Fig. 3a – Seção B.



Fig. 3b – Continuação da seção B.

A seção B possui 7 blocos, e apresenta um desenvolvimento baseado em alguns fragmentos melódicos das seções A e B do I movimento. Ambos os fragmentos são justapostos com fragmentos da seção A deste movimento, sugerindo um discurso musical diversificado a partir da variação dos próprios fragmentos melódicos (fig. 4a, 4b, 4c).

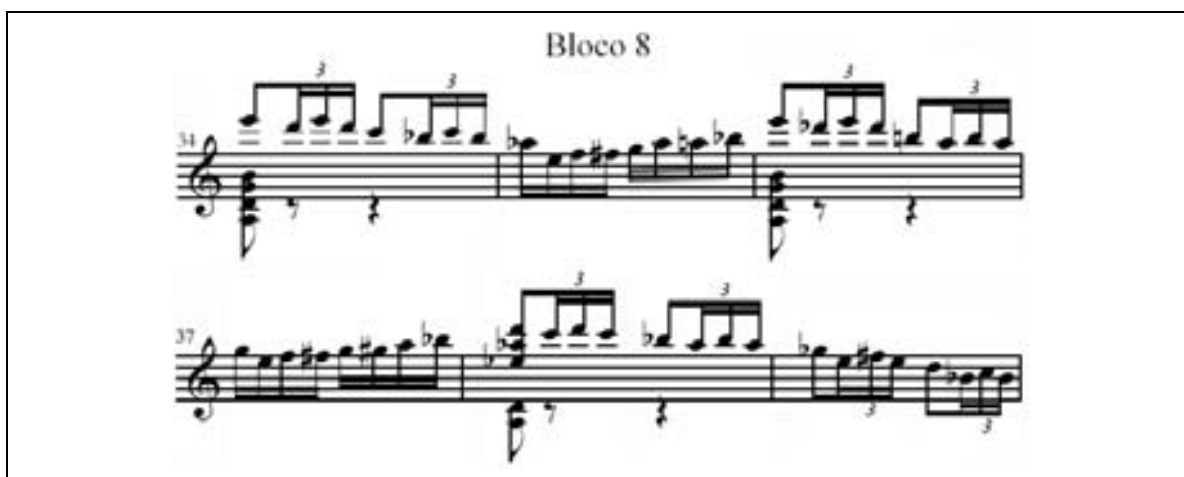


Fig. 4a – Blocos formadores da seção B.

 	Bloco 9
 	Bloco 10
 	Bloco 11
 	Bloco 12
 	Bloco 13

Fig. 4b – Continuação dos blocos formadores da seção B.



Fig. 4c – Continuação dos blocos formadores da seção B.

O bloco 8 possui três fragmentos melódicos, ambos com dois compassos cada. O primeiro fragmento, no primeiro compasso, apresenta uma variação do primeiro fragmento do bloco 1 da subseção A1 do I movimento. Inicia-se com um acorde utilizando as cordas soltas do violão, e a progressão de duas células motivicas, com intervalos de segunda maior e segunda menor respectivamente.

O segundo compasso apresenta uma passagem escalar cromática ascendente, sendo seguindo pelo segundo fragmento. Este fragmento tem a mesma disposição intervalar do primeiro, mas com uma pequena alteração intervalar de segunda menor em relação ao primeiro, e a passagem escalar prossegue a mesma.

O terceiro compasso tem quatro células iguais, apenas mudando a região em que são executadas, indo do agudo para o grave. A distancia intervalar entre as células é de uma terça maior, e entre as duas últimas células de uma quarta diminuta (fig. 13).

O bloco 9 apresenta três fragmentos melódicos e um compasso introdutório de intersecção. Este compasso não é apenas introdutório ao bloco, mas também procede uma espécie de relaxamento no discurso musical, promovendo uma mistura entre o compasso e o bloco 8 e 9.

Os três fragmentos do bloco 9 apresentam passagens escalares com notas salteadas, além de inserir um padrão rítmico diferenciado, com a célula rítmica da colcheia e duas colcheias e um grupo de quatro colcheias, alusão ao padrão rítmico utilizado no I movimento, entretanto com uma referencia temporal mais lenta (fig. 5a, 5b).

Bloco 8

The musical score for Bloco 8 is divided into three fragments. Fragment 1 (measures 34-36) consists of Célula A (triplets of eighth notes), Célula B (triplets of eighth notes), and a Passagem cromática (chromatic passage). Fragment 2 (measures 37-39) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). Fragment 3 (measures 40-42) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

(continuação)

Fragment 3 (measures 43-45) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Fig. 5a – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 8 da seção B.

The musical score for Bloco 9 is divided into four fragments. Fragment 1 (measures 40-42) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). Fragment 2 (measures 43-45) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). Fragment 3 (measures 46-48) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Fragmento de intersecção

Fragment 1 (measures 49-51) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Fragmento 2

Fragment 2 (measures 52-54) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Fragmento 3

Fragment 3 (measures 55-57) consists of Célula A (triplets of eighth notes) and Célula B (triplets of eighth notes). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Padrão horizontal
do bloco 9

Fig. 5b – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 9 da seção B.

O bloco 10 utiliza outra proporção rítmica, além de inferir um outro desenvolvimento vertical ao discurso musical. Possui quatro fragmentos, o primeiro e o segundo com o mesmo padrão rítmico, já no terceiro e no quarto há uma precipitação rítmica, antecedendo o próximo bloco.

Também apresenta dois planos sonoros distintos, o plano sonoro dos acordes e o plano sonoro dos baixos. Em ambos os desenvolvimentos, o que os define é o padrão vertical, o padrão rítmico e o desenvolvimento dos baixos.

Nos três primeiros fragmentos, os acordes sempre apresentam um intervalo de terça entre as notas si e ré. No entanto, estas notas modificam-se conforme cada compasso, alterando a relação intervalar, e assim alterando o desenvolvimento vertical. As notas mais agudas formam intervalos de segunda menor ou maior e de quinta justa e aumentada.

No último fragmento, a célula B é composta por um acorde repetido em dois grupos de quatro semicolcheias. Este acorde é baseado em intervalos de quarta, havendo também intervalos de quinta diminuta e de segunda menor (fig. 6a / 6b).

The image displays a musical score for 'Bloco 10' on two staves. The first staff (measures 48-50) contains 'Fragmento 1' (measures 48-49), 'Célula A' (measure 50), and 'Célula B' (measures 50-51). The second staff (measures 51-53) contains 'Fragmento 3' (measures 51-52), 'Célula A' (measure 53), and 'Célula B' (measures 53-54). The score is annotated with measure numbers 48, 50, and 51. Brackets and labels identify the melodic and harmonic structures: 'Fragmento 1', 'Célula A', 'Célula B', 'Fragmento 2', 'Fragmento 3', and 'Fragmento 4'. The notation includes various note values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 6a – Padrão horizontal e vertical dos fragmentos melódicos do bloco 10 da seção B.

Fig. 6b – Padrão rítmico do bloco 10 da seção B.

O bloco 11 re-apresenta as células já desenvolvidas no bloco 8, através dos fragmentos 1, 3 e 5, inserindo um desenvolvimento contrastante nos fragmentos 2 e 4, que atuam como antecedente e conseqüente respectivamente. As células apresentam intervalos de segunda menor e maior e de terça menor (fig. 7).

Fig. 7 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 11 da seção B.

O bloco 12 é uma re-apresentação do bloco 8 com o fragmento 3 modificado, apresentando no seu segundo compasso uma precipitação rítmica antecedendo a ponte entre os blocos. Já o bloco 13 justapõe os fragmentos rítmicos do bloco 10 e seus desenvolvimentos verticais com células horizontais, uma variação mais singela dos primeiros fragmentos do bloco 8 (fig. 8 e 9).

The image displays the horizontal melodic pattern for Block 12. It consists of two staves of music. The first staff, starting at measure 57, contains 'Fragmento 1' (measures 57-59) and 'Fragmento 2' (measures 60-62). The second staff, starting at measure 60, contains 'Fragmento 3' (measures 60-62) and a 'ponte' (bridge) section (measures 63-64). The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature (one flat), time signature (3/4), and specific rhythmic markings like triplets and slurs.

Fig. 8 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 12 da seção B.

The image displays the horizontal melodic pattern for Block 13. It consists of two staves of music. The first staff, starting at measure 64, contains 'Fragmento 1' (measures 64-66) and 'Fragmento 2' (measures 67-69). The second staff, starting at measure 68, contains 'Fragmento 3' (measures 68-70). The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature (one flat), time signature (3/4), and specific rhythmic markings like triplets and slurs.

Fig. 9 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 13 da seção B.

O bloco 14 também apresenta uma justaposição de fragmentos anteriores, apenas apresentando como novidade o primeiro fragmento, que apresenta um desenvolvimento em oitavas a partir da nota si b. O fragmento 2 e 3 é um desenvolvimento do bloco 11, e os fragmentos 4, 5 e 6 referentes ao bloco 9 (fig. 10).

The figure displays a musical score for Block 14, Section B, illustrating the horizontal pattern of melodic fragments. The score is organized into four systems, each with a main staff and a corresponding horizontal pattern below it.

- System 1 (Measures 70-72):**
 - Main Staff:** Measures 70-72. Measure 70 is marked with a treble clef and a key signature of one flat. A bracket labeled "Compasso de intersecção" spans measures 70 and 71. A bracket labeled "Fragmento 1" spans measures 71 and 72. Below the staff, "Célula A" is indicated for measures 71 and 72, and "Célula B" is indicated for measure 72.
 - Horizontal Pattern:** Labeled "Padrão horizontal bloco 14". It shows "célula A - si bemol (oitavas)" for measures 71 and 72, and "célula B - oitavas" for measure 72.
- System 2 (Measures 73-74):**
 - Main Staff:** Measures 73-74. A bracket labeled "Fragmento 2" spans measures 73 and 74. Below the staff, "Célula A" is indicated for measure 73, and "Célula B" is indicated for measure 74. A bracket labeled "Fragmento 3" spans measures 73 and 74.
 - Horizontal Pattern:** Labeled "Célula A" and "Célula B". It shows "4ª Dim." and "3ª m." for measure 73, and "3ª Dim." and "2ª m." for measure 74.
- System 3 (Measures 75-76):**
 - Main Staff:** Measures 75-76. A bracket labeled "Fragmento 5 passagem escalar" spans measures 75 and 76. Below the staff, "Fragmento 4 passagem escalar" is indicated for measure 75, and "Fragmento 6 passagem escalar" is indicated for measure 76.
 - Horizontal Pattern:** Labeled "Fragmento 5 passagem escalar". It shows "3ª Dim." and "2ª m." for measure 75, and "3ª Dim." and "2ª m." for measure 76.

Fig. 10 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 14 da seção B.

Após a primeira repetição da seção A, se introduz a seção C, que possui apenas 4 blocos e possui alguns fenômenos estruturais importantes, como mudança de andamento e de dinâmica (tab. 4 / fig. 11a, 11b).

<u>Seção C: 15 compassos</u>	
<u>Bloco 15</u> : 4 compassos	<u>Bloco 17</u> : 3 compassos
<u>Bloco 16</u> : 3 compassos	<u>Bloco 18</u> : 6 compassos

Tab. 4 – Estrutura formal da seção C.

Fig. 11a – Seção C.

Bloco 15

Bloco 16

Bloco 17

Bloco 18

Fig. 11b – Blocos formadores da seção C.

Os fragmentos melódicos da seção C atuam antecedentes e conseqüentes em cada evento sonoro correlato, assim o primeiro fragmento melódico será antecedente do segundo fragmento melódico e assim por diante. Há também o indício de células melódicas em cada um dos eventos sonoros, sendo basicamente iguais e escritos a uma distância intervalar de uma terça menor (fig. 12).

Padrão horizontal do bloco 15

The figure displays three staves of musical notation for Block 15. The first staff, labeled 'Evento sonoro 1', contains two melodic fragments: 'Fragmento 1' and 'Fragmento 2'. The second staff, labeled 'Evento sonoro 2', contains two more fragments: 'Fragmento 3' and 'Fragmento 4'. The third staff shows 'Evento sonoro 1' and 'Evento sonoro 2' separated by a double bar line. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. Measure numbers 109 and 111 are indicated at the start of the first and second staves respectively.

Fig. 12 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 15 da seção C.

Os blocos 16, 17 e 18 possuem desenvolvimentos de fragmentos melódicos também, dando continuidade as idéias propostas no bloco 15. Há dois planos sonoros distintos, o do acompanhamento e a dos motivos melódicos. O acompanhamento é desenvolvido através de colcheias, formando curvas melódicas descendente-ascendente características, enquanto os motivos melódicos são desenvolvidos em planos distintos.

Assim, no bloco 16, o motivo melódico é desenvolvido na região médio-grave do instrumento, o bloco 17 na região aguda e o bloco 18 na região grave. O bloco 18 também apresenta três fragmentos finais que precedem à repetição da seção A, apresentando três células distintas que relembram os blocos 8, 11 e 12 (fig. 13, 14).

Fragmentos melódicos dos blocos 16, 17 e 18

Fragmento melódico do bloco 16:



Fragmento melódico do bloco 17:



Fragmento melódico do bloco 18:



Fig. 13 – Fragmentos melódicos dos blocos 16, 17 e 18 da seção C.

Padrão horizontal do bloco 18

Fragmento 1



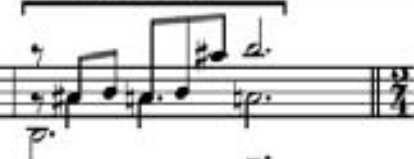
Fragmento 2



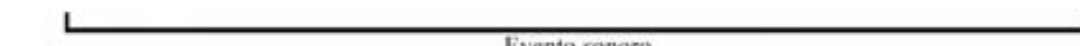
Fragmento 3



Fragmento 4



Evento sonoro



Célula A



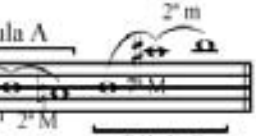
4ª Justa



Célula A



5ª Justa

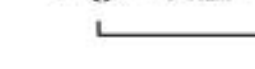


Célula A

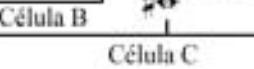


2ª m

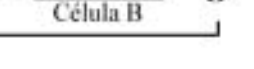
Célula B



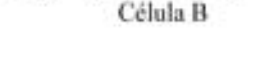
Célula B



Célula B



Célula B



Célula B



Célula C



Fig. 14 – Padrão horizontal do bloco 18 da seção C.

A coda possui quatro blocos, representando 28 compassos da peça. Cada bloco apresenta variações da seção A inicial, células levemente modificadas que aceleram o ritmo harmônico do movimento e permitem o compositor alterar o movimento final da obra. (tab. 5 / fig. 15a, 15b).

<u>Coda: 28 compassos</u>	
<u>Bloco 19:</u> 3 compassos	<u>Bloco 21:</u> 7 compassos
<u>Bloco 20:</u> 10 compassos	<u>Bloco 22:</u> 9 compassos

Tab. 5 – Coda final.

Fig. 15a – Coda final.

Bloco 19



Bloco 20



Bloco 21



Bloco 22



Fig. 15b – Blocos formadores da coda.

O bloco 19 utiliza uma orientação diferente em relação ao seu desenvolvimento. Possui apenas um fragmento melódico, relativo aos baixos de cada início de compasso, atribuindo uma relação intervalar de terça menor e segunda menor. Os fragmentos similares apresentam grupos de arpejos que possuem curvas melódicas similares. Neste caso, o primeiro grupo de fragmentos similares seria as células 2 e 3, o segundo grupo as células 1 e 5, e o terceiro grupo as células 4 e 6 respectivamente (fig. 16).

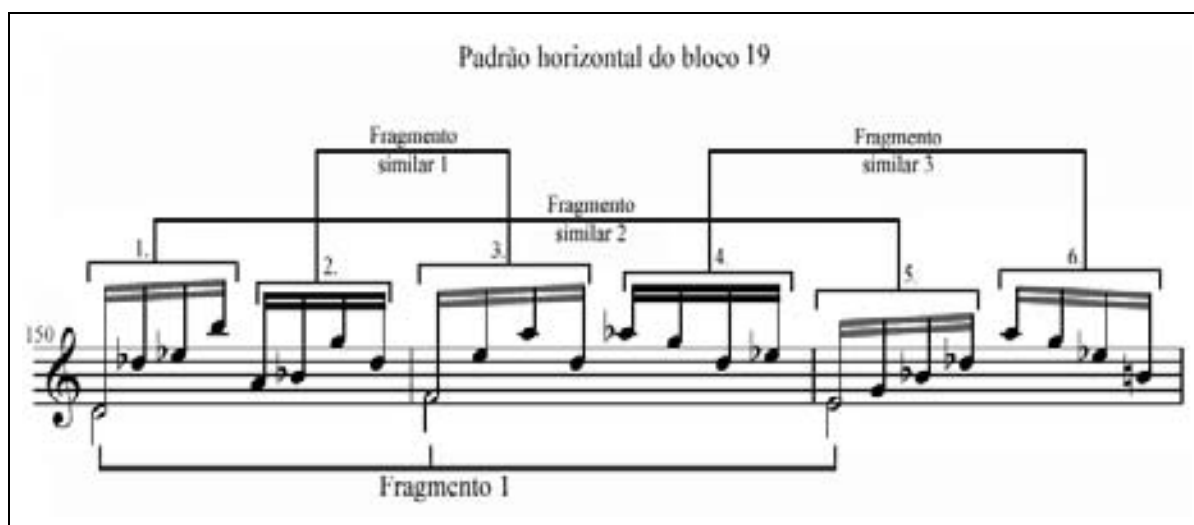


Fig. 16 – Padrão horizontal do bloco 19 da coda.

O bloco 20 apresenta um desenvolvimento mais complexo, com os fragmentos melódicos iniciais do bloco 1 alicerçando as variações. O primeiro evento sonoro apresenta um pequeno motivo melódico em um dos planos sonoros, no outro, o desenvolvimento das células A e B de cada fragmento. Estas células vão subindo um tom em cada novo fragmento, isto é, são realizadas modificações na direção da curva melódica dos fragmentos, em direção a região aguda do instrumento.

Já os compassos 159 ao 160 possuem curvas melódicas diferenciadas, criando uma abertura intervalar não comum ao que vinha sendo desenvolvido, dando uma maior abertura sonora com a exploração da região aguda dos fragmentos. A última célula do fragmento do compasso 162 apresenta um desenvolvimento descendente, voltando ao fragmento inicial no bloco 21.

No bloco 21, nos três primeiros compassos também há uma pequena repetição dos fragmentos sonoros do bloco 20, praticamente variando seu discurso musical. Os últimos três compassos apresentam um motivo em oitavas, pontuando ritmicamente o final do bloco (fig. 17, 18).

The figure displays musical notation for the coda of Block 20, organized into several sections:

- Evento sonoro 1:** A musical staff starting at measure 153, featuring a sequence of notes with a bracket labeled "Célula B" and a bracket labeled "Célula A" with "Etc." below it.
- Evento sonoro 2:** A musical staff starting at measure 157, featuring a sequence of notes with a bracket labeled "Célula B" and a bracket labeled "Célula A" with "Etc." below it.
- Padrão horizontal do bloco 20:** A musical staff starting at measure 161, showing a horizontal pattern of notes.
- Fragmento melódico do evento sonoro 1:** A short melodic fragment in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- Compassos 153 to 162:** A series of musical staves showing the progression of measures 153 through 162. Each staff is labeled with its measure number and contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "2º m", "4º Justa", "2º M", "4º Aum.", and "4º Dim."

Fig. 17 – Padrão horizontal do bloco 20 da coda.

The figure displays three musical staves. The top staff, starting at measure 163, is bracketed as 'Evento sonoro 1'. It contains a sequence of notes with accidentals, with 'Célula A' (measures 163-165) and 'Célula B' (measures 166-168) identified. The middle staff, starting at measure 166, is bracketed as 'Evento sonoro 2' and labeled 'Padrão horizontal do bloco 21'. The bottom staff, also starting at measure 166, is labeled 'Fragmento melódico do evento sonoro 1' and shows a short melodic fragment.

Fig. 18 – Padrão horizontal do bloco 21 da coda.

O último bloco – bloco 22 – inicia com o fragmento melódico do bloco 1, mas a partir do segundo fragmento, com a utilização de células iniciando com um ligado e as duas últimas notas em arpejos, produz um fragmento em direção a região aguda, no fragmento três a direção dos grupos de semicolcheias altera-se descendente, mas continuando em direção a região aguda, chegando em seu ápice na nota si bemol. O término da seção apresenta o intervalo final de uma quinta diminuta (fig. 19).

Padrão horizontal do bloco 22

Evento sonoro 1

Fragmento melódico 1

Fragmento melódico 2

170

171

176

Evento sonoro 2

The image displays a musical score for 'Padrão horizontal do bloco 22'. It consists of three staves of music. The first staff, starting at measure 170, contains two melodic fragments: 'Fragmento melódico 1' (measures 170-172) and 'Fragmento melódico 2' (measures 173-175). The second staff, starting at measure 173, continues the melodic line. The third staff, starting at measure 176, shows a different melodic line. Brackets above the staves group the measures into 'Evento sonoro 1' (measures 170-175) and 'Evento sonoro 2' (measures 176-178). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 19 – Padrão horizontal do bloco 22 da coda.

Capítulo 3 - Aspectos técnico-idiomáticos e de Estilo

3.1 – Influências e vivências estético-culturais

Tentar compreender o estilo de criação de um compositor contemporâneo perpassa vários níveis especulativos, desde as suas vivências dentro do cenário político e sócio-cultural, da sua absorção de conteúdos musicais e extramusicais, até os princípios que regem a atual cena artística em seus diversos âmbitos.

Com tamanha diversidade, a pesquisa sobre o fenômeno criativo pode adquirir uma extensão demasiada abrangente, principalmente quando os focos pertinentes se tornam muito profundos e subjetivos, desviando a atenção do assunto principal - a obra em si - e acarretando uma falta de objetividade a pesquisa.

O caminho investigativo neste momento será compreender com maior ênfase como o compositor imprime seu estilo musical, unindo seu conhecimento idiomático sobre o instrumento à sua percepção dos objetos sonoros, para então elencarmos algumas definições sobre seu estilo e de escrita – as relações mais características sobre o idiomatismo do violão e a simbiose com a sua linguagem pessoal.

Para isso, alguns pontos de referência, ao menos no que concerne à música brasileira, tornam-se importantes pontos de apoio para a compreensão do que chamamos de “estilo” de um compositor. Atentarmos aos efeitos sofridos em sua índole criativa a partir dos ambientes musicais que este percorreu nos aproxima das vivências artísticas do compositor.

Primeiramente, leva-se em consideração que “o estilo é o modo particular com que um compositor organiza suas concepções e fala a linguagem de sua arte; essa linguagem musical é o elemento comum à composição de uma determinada época e escola” (Stravinsky, p. 70, 1996). Assim, o primeiro item a ser discutido é justamente sobre os elementos comuns a linguagem musical de Pedro Cameron, e como este teve a influência dos diversos movimentos musicais que existiram na sua concepção artística.

De certa forma, uma das peculiaridades presentes na música brasileira é que nunca tivemos um sistema estético-musical padronizado, “escolas” propriamente ditas, com divisões mais contundentes e modelos mais incisivos. Em compensação, tivemos grandes movimentos musicais, que surgiam como soluções em determinadas épocas, que apresentavam um conjunto de idéias similares e coletivas, sempre com artistas proeminentes a sua frente.

Pontuando alguns momentos da música brasileira do século XX, veremos alguns movimentos importantes na área erudita, entre eles o grupo “Música Viva” – tendo H. J. Koellreuter como referência; o movimento nacionalista liderado por Camargo Guarnieri; o grupo “Música Nova”, incorporando “a música aleatória, visual, concreta, microtonal, na nova notação musical e na *mixed media*” (Mariz, 2000), englobando compositores como, por exemplo, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira; e por último, a vertente única que influenciou a quase todos os compositores e intérpretes, mas não criou uma “escola” por ser justamente autêntico e singular – Heitor Villa-Lobos.

Todos estes acontecimentos musicais circularam durante muito tempo em ambientes artísticos brasileiros, influenciando diversos músicos. A grande questão é que os compositores não se voltavam a apenas um único movimento musical, estando abertos às diversas idéias que surgiam, conforme a sua índole criativa necessitava. Assim, não se criava uma “escola”, já que não se seguia como via de regra apenas as idéias difundidas nestes nichos.

Outra constatação importante é que, na sua grande maioria, os compositores e intérpretes sempre estiveram ligados à música de gênero popular, estudando composição através de cursos particulares ou em conservatórios, indo e vindo conforme sua própria conceituação artística, não se prendendo a gêneros, mas sim a qualidade da música a ser criada.

Um exemplo contundente é o caso de César Guerra-Peixe, que no início de sua carreira compunha músicas de caráter popular, estudava em cursos particulares, participava como intérprete de orquestras de salão em confeitarias, bares e cafés. Estudava contraponto, fuga e composição no Conservatório Brasileiro de Música até conhecer o dodecafonismo através de H. J. Koellreuter, estudando junto a este de 1944 a 1949. Em meados de 1949 muda-se para Recife onde começa a trabalhar como compositor e orchestrador de uma rádio local, estudando os movimentos musicais do maracatu, além de arranjar sambas e baiões. Como compositor erudito, suas peças dedicadas à música de câmara são constantes no repertório de orquestras de cordas e pequenos grupos (Mariz, 2000).

Analisando a vida de Guerra-Peixe, evidencia-se que as suas conceituações criativas inclinavam-se conforme sua índole estética, percorrendo diversos estilos musicais sem, no entanto, perder o foco da composição como finalidade principal. O músico brasileiro seja intérprete, compositor ou ambos, sempre esteve envolvido em diversos ambientes musicais, o

que influência sua índole, impossibilitando que este se agregue a um único tipo de sistema composicional, ou que se insira em um padrão comum de uso dos objetos sonoros.

No caso de Pedro Cameron, a sua conduta pedagógica atuante faz com que crie uma relação íntima com os diversos gêneros musicais, evidenciando sua preocupação em introduzir o aluno no ensino do instrumento com arranjos musicais de músicas conhecidas, sejam estas para violão ou para pequena orquestra. Para isso, a utilização de músicas de diversos estilos, de compositores como John Lennon & Paul McCartney, Luiz Gonzaga e Henry Mancini, possibilitam um intercâmbio entre gêneros diferentes, possivelmente influenciando-o também na sua maneira de compor.

Desta forma, o compositor cria seus próprios mecanismos de desenvolvimento da escrita musical por influência do meio cultural, do seu interesse estético sobre tais acontecimentos e de sua própria seleção natural dos objetos sonoros. Segundo Stravinsky (p.70, 1996):

“A indumentária que a moda prescreve aos indivíduos de uma mesma geração impõe a seus usuários um modelo especial de gestos e uma determinada postura que são condicionados pelo corte das roupas. Da mesma maneira, a indumentária musical utilizada por uma época deixa sua marca na linguagem e, em sentido figurado, no gestual dessa música, assim como na atitude do compositor em relação ao material sonoro. Esses elementos são os fatores imediatos na massa de detalhes que nos ajudam a determinar como se formam o estilo e a linguagem musical”.

Quando Stravinsky refere-se a “indumentária musical” de uma determinada época, da sua influência cultural nos movimentos musicais e da postura do compositor sobre as suas escolhas, refere-se aos códigos coletivos relacionados ao fator subjetivo do compositor, o que une a efervescência das linguagens ao caráter intimista do indivíduo.

Se adentrarmos aos movimentos musicais eruditos contemporâneos, não há como citar apenas um que tenha influenciado incisivamente Pedro Cameron, já que na sua música encontramos traços de diversas vertentes. Os mais próximos são as vertentes composicionais surgidas a partir da década de 1950, onde a linguagem neo-tonal, a música aleatória e o minimalismo estavam começando a despontar - e que, aqui no Brasil, refletiram suas idéias através do grupo “Música Nova”, que também unia outros elementos, como por exemplo o *happening*¹ da pop-art norte-americana.

¹ Tipo de performance ao vivo, trabalhando com “todos os canais de percepção, isso se dando, tanto de forma alternada, quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. (Glusberg, p. 71, 2003)”.

Entretanto, a possível influência exercida sobre Cameron está ligada mais as concepções de liberdade e criação do que propriamente a utilização das novas técnicas composicionais. Até porque seria impossível não se confrontar com estas novas tendências, considerando que “o pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 1960, onde a procura por algo ‘novo’ fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano” (Cervo, 2005). Desta maneira, o estudo sobre a música contemporânea se torna complexa, no momento que há várias linguagens circulando ao mesmo tempo. Para Austin (p. 100, 1984):

“Muchísimos músicos supusieron que un proceso evolucionista impersonal les conduciría en último caso a un nuevo estilo común. Sus previsiones variaban en lo tocante a cuánto duraría este proceso y cuánto tendría que contribuir cada hombre al mismo. Sin embargo, como compositores y maestros dieron todo lo que estaba en sus manos para el futuro equilibrio que imaginaban. El hecho de que este tipo de músico se hallase en casi todos los países, asumiendo responsabilidades para las nuevas y antiguas instituciones dedicadas a la cultura musical, hizo que la idea de la evolución convergente fuese posible. Sin embargo, esta idea de convergencia parecía ilusoria desde el punto de vista del historiador de estilos, o del oyente no profesional de la música. (...) Cada estilo del siglo XX precisaba de un estudio independiente desde sus raíces decimonónicas. Sus diferencias podrían recompensar el esfuerzo de hacer un estudio paralelo.”

Este equilíbrio que Austin cita, prevendo uma ação de integração entre as atitudes criadoras surge justamente pela sua contrapartida, através da diversidade de modos e maneiras de se compor. O que acontece é que não existe apenas uma “indumentária musical”, mas diversas indumentárias, e conforme o compositor movimenta-se entre elas, mais pode vir a absorver os elementos de um contexto ou de outro, fundindo-os a sua forma criadora. Isso acontece não só no que condiz aos movimentos eruditos mundiais e brasileiros, mas também aos movimentos musicais populares.

Os movimentos musicais populares são tão consubstanciais quanto os movimentos eruditos, já que tem um forte fator de resistência e ruptura com os elementos culturais tradicionais, e surgem como fontes renovadoras de idéias e concepções estéticas. No Brasil, há dois movimentos musicais populares importantes que influenciaram decisivamente a obra de vários artistas, sendo consolidados atualmente no cenário musical brasileiro: à bossa nova e o tropicalismo. Ambos movimentos, surgidos em meados da década de 1960, surtiavam efeitos antagônicos em críticos, músicos e artistas em geral, alterando a vida cultural do período.

O movimento da bossa nova, que foi desencadeado pelo violonista João Gilberto, despontava como uma alternativa ao meio musical popular em voga, onde se difundiam elementos do jazz, do samba e da nova poesia brasileira. Tais características marcaram a maneira de ser dos jovens da zona sul carioca, que propagaram o novo gênero como sendo a sua própria maneira de ser. Para Medaglia (p. 171, 2003):

“Um gênero de revolução via introspecção, na música popular brasileira, foi proposto, no final dos anos 50, pelo pessoal da Bossa Nova. Além de uma música, ela refletia dados do comportamento espiritual do jovem da zona sul carioca, que, na época, não contava com um repertório musical que se identificasse com suas aspirações e maneira de ser. E quem vivenciou este período, deverá lembrar-se do incômodo que causava aquela música silenciosa, sutil, que falava uma linguagem ‘não poética’ – se comparada aos jargões do cancionismo da época – onde ‘o amor, o sorriso e a flor’ eram a sigla e a figura de intérprete mais expressiva a de um anticantor”.

A bossa nova, por ser uma nova projeção musical, unia a sutileza a atitudes de contestação cultural, abrindo caminhos e influenciando outros tipos de fazer artístico. No caso de Pedro Cameron, o movimento da bossa nova sempre esteve fortemente presente na sua vivência musical, podendo-se constatar tal fato pelo número de arranjos que o compositor confeccionou para violão, orquestra e grupos de câmara de compositores como Alfredo Viana (“Pixinguinha”) e Antônio Carlos Jobim, entre outros².

A sedução que a bossa nova exercia na nova geração de músicos estava intimamente ligada ao manejo diferenciado dos elementos composicionais, já que apresentava recursos de criação bastante atuais. Pode-se fazer uma conexão entre os fatores da escrita de Cameron e das concepções criadas pelo movimento da bossa nova, onde se incorporam alguns procedimentos técnicos de sua escrita. Assim, partimos da fala de Medaglia, que afirma (p. 174-175, 2003):

“Existe um aspecto, porém, que diferencia a Bossa Nova de nossa musica tradicional. Ela contava com recursos técnicos modernos que se faziam presentes na composição da melodia, da harmonia, na estrutura rítmica, na elaboração do arranjo e coisas assim. Seus músicos possuíam elevado conhecimento técnico, a maioria com formação erudita e considerável conhecimento do jazz moderno. Assim sendo, dominavam uma rica concepção harmônica, a qual veio a substituir os famosos quatro acordes ou ‘posições’ do violão (1ª, 2ª, ‘preparação’ e 3ª), que acompanhavam praticamente todas as melodias tradicionais. Dessa maneira, tanto no violão como nos instrumentos de teclado, passou a ser comum o uso de acordes ‘alterados’, ou seja, repletos de notas estranhas à harmonia tradicional, nela

² Ver o catálogo de obras do compositor no item “anexos”.

consideradas dissonantes. Essa harmonia dilatada motivava também seqüências bastante ousadas, assim como modulações para tonalidades distantes da do ponto de partida. Em consequência disso a condução melódica expandiu-se consideravelmente, permitindo a composição de canções bastante flexíveis e não facilmente cantáveis, que sugeriam inclusive a idéia de estarem desafinadas, o que levou o menestrel a se justificar diante da namorada, dizendo que aquilo era apenas uma bossa nova e até muito natural. Dado o caráter camerista da execução, a estrutura rítmica do acompanhamento tornou-se mais complexa e diversificada. Até mesmo uma nova célula rítmica quaternária foi criada para o samba bossa-nova, que substitui a tradicional, que era binária.”

Possivelmente esta nova atitude frente à música popular, orientada para uma concepção que valorizasse a sutileza, com uma rica distribuição harmônica e explorando contornos melódicos e rítmicos com propriedade e conhecimento, se tornaria um fator indelével para a conquista e adesão de diversos intérpretes e compositores a sua causa.

O violão, neste sentido, se torna um dos símbolos dessa nova música, já que unia a tenuidade do seu toque ao requinte e singeleza melódicos, sendo que o ritmo e a harmonia, por mais complexos que fossem, se tornavam extremamente característicos quando ligados ao idiomatismo do instrumento.

De fato, a história do violão brasileiro se integra a bossa nova bem antes desta eclodir, já que existia um caminho sendo traçado nesta direção a partir de obras compostas por músicos populares como João Teixeira Guimarães – o “João Pernambuco” (1883 – 1947) – e Dilermando Reis (1916 – 1977). Estes dois violonistas, surgidos a partir da década de 1920 e 1940 respectivamente, tinham uma ligação musical vinculada ao “choro”, e no caso de Dilermando Reis, as influências da música espanhola e de canções populares estrangeiras também estavam presentes.

Mas foi com Aníbal Augusto Sardinha – o “Garoto” (1915 – 1955) – que o violão de característica popular teve um refinamento diferenciado, influenciado pelo jazz e por elementos rítmicos da música brasileira. Suas composições na década de 1950 já mostravam um músico com profundo conhecimento jazzístico e da música erudita, criando um estilo expressivo, inovador e original (Bellinati, 1996). Depois de “Garoto” surgem, na década de 1960, violonistas que seguiam o mesmo caminho, como Baden Powell, Laurindo Almeida, Luiz Bonfá, Paulinho Nogueira, entre outros.

Todos estes violonistas tinham em comum dois fatores importantes: ambos estavam associados ao movimento da bossa nova e, além de serem exímios violonistas, todos compunham peças instrumentais para o violão. Essa fertilidade no campo violonístico

provavelmente tenha exercido uma grande influência sobre os novos violonistas, sendo impossível abstrair-se da realidade em voga. Assim, no que tange a carreira do compositor, a influência dos movimentos musicais populares – especialmente da bossa nova, associados ao seu estudo formal são implicitamente notados na sua linguagem pessoal, transparecendo efetivamente na criação de suas obras.

Outra influência esta relacionada aos movimentos de vanguarda existentes na década de 1960. Estes movimentos culturais, ligados pelo fator comum de luta contra o *status quo* vigente, produziram diversas centelhas criativas culminando em ídolos artísticas muito diferenciadas. Na Europa, o movimento da música eletroacústica e o serialismo defendido por Pierre Boulez são a tônica. Já nos Estados Unidos a contra-cultura, os movimentos culturais e políticos pelos direitos humanos, além da ligação com a filosofia do oriente, movem os jovens músicos em uma procura por novos paradigmas musicais, aderindo a movimentos como o minimalismo (Cervo, 2005).

Na América do sul o ambiente político, na grande maioria dos países, era governado pelos regimes militares, o que caracterizava certas sanções impostas ao desenvolvimento artístico e cultural, tendo os compositores que se adaptarem a nova situação, na maioria das vezes tomando atitudes de resistência. Revendo a biografia de Cameron, veremos que seus estudos composicionais foram aprofundados com professores de conhecida projeção dentro da música contemporânea, como por exemplo, o francês Maurice Le Roux e o uruguaio Leon Biriotti, ambos de países e de culturas musicais diferentes, cada qual com seus paradigmas estéticos, vinculados as novas idéias de cultura e liberdade.

Ao certo, pode ter pouca relevância na conduta criativa de Pedro Cameron as influências pelo período social que o país passava, mas certamente as sanções culturais sofridas e a represália imposta surtiram grandes interferências a realidade criativa no meio artístico em geral. Os ideais de liberdade e da busca pelo conhecimento podem ter sugerido novas direções estéticas ao compositor, não havendo necessariamente uma incursão deste por uma posição política, mas por uma propensão a um plano estético consistente.

Partindo deste ponto, podemos verificar três fases na formação do desenvolvimento musical de Pedro Cameron: o primeiro período seria de aprendizado e solidificação da sua base musical; o segundo período se constituiria das influências e das novas percepções musicais dentro dos movimentos vinculados a década de 1960, e por último, a fase da plenitude e consolidação do seu *métier* como compositor.

Assim a primeira fase registraria o aprendizado inicial do compositor no conservatório, travando contato com estudos sobre os sistemas musicais - tonal e modal - as formas musicais clássicas, os grandes compositores da história da música e do repertório tradicional, o desenvolvimento composicional, além do aprendizado do violão.

Na sua biografia observa-se sua iniciação musical no Conservatório União e Cultura Musical “Santa Cecília” de Santo André – São Paulo. A continuidade de seus estudos no instrumento se dá com professores como Oscar Magalhães Guerra e Aroldo Volpi – sendo este último ex-aluno do violonista e pedagogo Isaias Sávio (1900 – 1977), célebre intérprete uruguaio, radicado desde 1931 e fundador da primeira cátedra universitária de violão no Brasil, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1960 (Teixeira, 1996). Em relação as suas composições, nesta etapa seriam representativas obras de cunho mais tradicional, escritas em uma linguagem tonal e com influências da música brasileira. Não há, a princípio, nenhuma obra para violão mais contundente deste período.

Importante ressaltar que neste período da década de 1960, ainda não existiam centros acadêmicos musicais no Brasil, e as disciplinas de música estavam sendo inseridas nas universidades. Desta forma os antigos conservatórios eram preponderantes no ensino formal, preparando o aluno para seguir dois caminhos: como instrumentista ou como pedagogo (Martins, 1993). No caso de Cameron, acredita-se que a suas pertinências de índole criativa o levaram a seguir três caminhos, o de intérprete, de compositor e de professor, sendo bastante atuante nas duas últimas áreas.

Na segunda fase, após os estudos com os compositores Maurice Le Roux e Leon Biriotti, além da influência dos movimentos musicais populares e das novas técnicas composicionais – reações e prol idéias difundidas pela vanguarda - há um distanciamento da linguagem tradicional e um maior envolvimento com linguagens contemporâneas, percorrendo toda a década de 1970. Este desenvolvimento está relacionado também com sua preocupação pedagógica, que é uma constante em seu trabalho. As três obras para violão mais difundidas do compositor se encontram nesta fase: “Trilogia” (1972); “Perspectivas” (1975/1976) e “Repentes” (1979) – ambas ganhadoras de prêmios em concursos composicionais.

Da década de 1980 até a atualidade percebe-se um estreitamento na carreira de Pedro Cameron em direção ao ensino e a composição. A terceira fase é marcada pelo uso de diversos elementos musicais perpetuados na sua escrita, o que consolidam sua linguagem de

forma característica, desde as referências atonais utilizadas na obra “Trilogia” a desenvolvimentos mais livres no discurso sonoro como as apresentadas nos “Prelúdios” (1999 – 2001) ou na “Sonata Beatriz” (2003).

Assim, para compreendermos mais profundamente as suas características de estilo, iremos ver como são inseridos os diversos elementos sonoros a partir das suas influências e experiências, por meio de comparações entre os discursos musicais das peças analisadas, assim como suas eventuais relações com os momentos cronológicos da música – vertentes e movimentos - e de sua carreira.

3.1 – Características técnico-idiomáticas

Quando falamos sobre aspectos técnicos-idiomáticos nos referimos à maneira a qual o compositor combina elementos de sua índole criativa, de suas influências dentro dos seus projetos composicionais, aliados ao conhecimento técnico e sonoro do instrumento - neste caso o violão. No entanto, para delimitarmos tais características, devemos escolher parâmetros comparativos, em relação a sua predileção por determinados objetos sonoros em detrimento de outros. Estes parâmetros são os argumentos mais representativos que estão presentes nas características técnico-composicionais e idiomáticas de suas peças, auxiliando no entendimento destas pertinências.

Tais parâmetros estão embasados nas constatações feitas através das análises, onde podemos perceber algumas características em comum entre obras escritas em momentos diferentes na carreira do compositor. Tais percepções assinalam processos e procedimentos de escrita, auxiliando na constatação de onde provêm algumas idéias e influências e de como o compositor às converte no seu processo criativo, ou de como os processos idiomáticos do violão interagem com estes processos.

Primeiramente iremos visualizar os procedimentos harmônicos, já que estes elementos são bases indelévels na escrita do compositor, tendo relações muito próximas às desenvolvidas em outras vertentes musicais. Uma citação mais clara se faz presente em relação à influência de elementos do jazz e da bossa nova.

Certamente a maneira singular de utilizar o violão no estilo musical da bossa nova - o que para qualquer jovem violonista e compositor surtiria algumas sugestões e lograria novas idéias - se associava a “nova” maneira de se tocar o instrumento, dando abertura a novas

concepções. Se verificarmos, por exemplo, o “Prelúdio nº 2” de Pedro Cameron veremos o uso de acordes alterados com uma combinação rítmica peculiar, o que exemplifica tal afirmação.

A utilização de acordes alterados nos remete a algumas concepções da bossa nova, citando principalmente o uso de intervalos de quarta na construção de acordes, criando suspensões e tensões característicos deste movimento musical. Leva-se em conta também a utilização de cromatismos como um direcionador dos eventos sonoros, intercambiando acordes e eventos horizontais – fragmentos melódicos e afins.

No caso do “Prelúdio nº2”, o primeiro acorde apresenta um intervalo de quarta justa seguida por uma terça maior, e no segundo acorde um intervalo de quinta justa e de quarta justa. O uso de acordes alterados com intervalos de quinta e principalmente de quarta são muito explorados nesta seção da peça, desvinculando princípios de tonalidade e caracterizando uma sonoridade suspensiva. Por último, o terceiro acorde apresenta intervalos de quarta diminuta, terça maior e uma quinta diminuta, um acorde baseado na sobreposição de idéias dos acordes anteriores, com uma pequena bordadura inferior. A diferença se situa na forma de relacionar os acordes, já que no caso da bossa nova há uma tonalidade correlata, o que diferencia-se da escrita do compositor, que opta por uma linguagem atonal (fig. 1)..



Fig. 1 – Exemplo da utilização de acordes alterados na peça “Prelúdio nº2”.

O I movimento da peça “Trilogia” também utiliza acordes similares aos do “Prelúdio nº2”, ao menos no que refere-se ao padrão intervalar dos acordes – intervalo de quinta, terça e quarta. Neste exemplo, os acordes não estão posicionados dentro de uma progressão harmônica em seu sentido *latu*, mas em uma seqüência, apoiando-se no desenvolvimento do desenho do acorde, isto é, utilizando o mesmo padrão de acorde na mão esquerda e deslocando-o através do braço do violão (fig. 2).

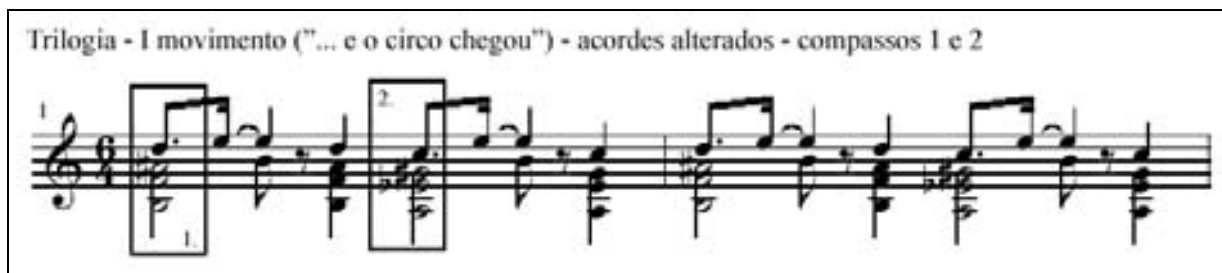


Fig. 2 – Exemplo da utilização de acordes alterados na peça “Trilogia”.

Os acordes dos compassos 39 e 40 apresentados no I movimento da Sonata Beatriz também tem sua base calcada em intervalos de quarta, neste caso a diferença está na utilização de um recurso técnico do violão, explorando as cordas soltas – aproveitando a afinação por intervalos de quarta – para criar um efeito suspensivo. O uso do acorde é articulado a partir da questão idiomática do instrumento, sendo uma solução composicional baseada no procedimento técnico-instrumental. Assim, observando o primeiro acorde encontraremos três tipos de intervalo: terça menor, quarta justa e quinta justa, tendo apenas duas notas presas: Fá# na 6ª corda grave e a mesma nota duas oitavas acima.

No segundo, terceiro e quarto acordes teremos uma movimentação nas notas agudas, o que identifica um pequeno fragmento melódico entre os acordes, apenas muda-se o intervalo mais agudo, permanecendo os demais intervalos da formação comum do acorde inalterados. A formação destes acordes é parecida com a do primeiro, usando intervalos de terça maior e quarta justa. Desta forma, o compositor mantém o mesmo desenho do acorde, mudando apenas as notas mais agudas. Este tipo de procedimento também é muito comum em sua escrita em âmbito geral, fixando um acorde e apenas movimentando as notas agudas (fig. 3).

Podemos ver este tipo peculiar no desenvolvimento em diferentes peças populares brasileiras escritas para violão, aliando a construção do discurso musical ao idiomatismo do violão, aproveitando desta maneira os “desenhos” de acordes da mão esquerda, já que se utiliza uma afinação em intervalos de quarta justa - com exceção de uma terça maior entre a terceira e segunda cordas – o que permite tal efeito (fig. 3).



Fig. 3 – Exemplo da utilização de acordes alterados na “Sonata Beatriz”.

Há três exemplos que fazem parte do repertório tradicional do violão brasileiro e servirão para ilustrar as influências harmônicas do gênero popular na índole criativa do compositor: uma peça de “Garoto” (1915 – 1955) – “Duas Contas”, Dilermando Reis (1916 – 1977) – “Nossa Ternura”, e de Paulinho Nogueira (1929 – 2003) – “Valsa em Sol do Meio-dia”. Ambas apresentam progressões harmônicas usando acordes tradicionais com notas acrescidas, formando peculiares intervalos de quarta e de quinta justa. A diferença entre as peças de Pedro Cameron reside no contraste referente ao encadeamento harmônico, usando seqüências ao invés de progressões típicas da musica popular com elementos de jazz.

Assim, o primeiro exemplo (duas contas) possui um acorde de mi maior com a sexta e a sétima acrescidas, e no segundo compasso apresenta-se um acorde de dó maior com a terça no baixo, a quinta, sexta e a nona do acorde. Nota-se que a maneira de se ler a formação do acorde muda drasticamente em relação à leitura feita sobre os encadeamentos de Cameron.

Dilermando Reis utiliza uma progressão mais singela, não tão radical quanto à de “Garoto”, onde sempre no segundo tempo dos dois primeiros compassos há um acorde formado por intervalos de quarta, considerando que o segundo acorde utiliza intervalos de quarta aumentada e de quarta diminuta, resolvendo no último compasso, em uma cadência III (7M) – I (1ª inversão).

Por sua vez, Paulinho Nogueira, em um pequeno trecho de uma valsa, utiliza uma progressão de acordes que vão gerando tensão, resolvendo nos harmônicos do ultimo compasso. Os acordes estão dentro de progressões tonais comuns, a diferença está na forma aberta e que se encontram os acordes, gerando tensões entre o segundo e quarto acordes, justamente os que contem os intervalos de quarta e quinta.

O primeiro acorde é baseado na tríade de ré maior na sua posição fechada, em contrapartida o segundo, um acorde de si menor em formação aberta, apresenta uma tríade menor com a terça do acorde representada na nota aguda, dando maior representatividade ao

intervalo de quinta do acorde. O terceiro acorde é um acorde de sol menor com a sétima maior no baixo e na voz aguda. Aqui há uma leve suspensão exercida pelo intervalo entre si – fá#, uma quinta justa. O último acorde apresenta intervalos de quarta, resolvendo nos harmônicos finais, que formam um acorde de mi menor (fig. 4, 5, e 6).

Duas Contas - Anibal Augusto Sardinha - "Garoto" Exemplo de acordes com intervalos de quarta e quinta - compassos 1 ao 3 
Nossa Ternura - Dilermando Reis Exemplo de acordes com intervalos de quarta e quinta - compassos 2 ao 4 
Valsa em Sol do Meio Dia - Paulinho Nogueira Exemplos de acordes com quartas e quintas - compassos 43 ao 45 

Fig. 4, 5 e 6 – Exemplos e músicas populares do uso idiomático dos acordes alterados.

Em ambos os casos temos formas diferentes de se pensar as progressões harmônicas, desde o uso tradicional de progressões de acordes simples, apenas invertendo a posição das notas e construindo intercalações sonoras suspensivas, no caso de Dilermando Reis e Paulinho Nogueira, e formas mais diferenciadas, voltando a sonoridade para questões mais abertas, como no caso de “Garoto”.

Outro exemplo segue na peça “Ludus Primus”, onde o compositor baseia os eventos sonoros dos primeiros compassos por meio de cromatismos e acordes alterados (fig. 7). No primeiro quadro da figura, temos um acorde com um intervalo inicial de quinta diminuta,

terça super-aumentada e outra quinta diminuta. No segundo quadro há três acordes, o primeiro com intervalos de quarta aumentada, justa e aumentada respectivamente; o segundo com uma quinta diminuta, uma terça super aumentada e uma quinta diminuta; e por último, um acorde com dois intervalos de quarta (aumentada e justa) e de uma quinta diminuta. Nota-se nestes dois últimos acordes o cromatismo existente entre cada uma das notas.

O terceiro quadro apresenta mais três acordes, e aqui há o cromatismo evidente entre eles, direcionando o evento sonoro. O primeiro acorde possui dois intervalos de quarta, a primeira diminuta e a segunda aumentada; o segundo acorde apresenta uma terça maior e uma quarta aumentada; e o último acorde tem um conglomerado de intervalos de quarta – uma quarta diminuta e duas quartas justas, respectivamente.

Se situarmos a colocação dos acordes deste último bloco, veremos que há quatro planos distintos, todos indo em direção a região aguda: as notas graves dos três acordes – mi, fá e fá# - apresentando um cromatismo característico, as notas medianas dos acordes – lá bemol, lá natural e Si bemol; as notas mais agudas do acorde – ré, ré# e mi; e por último, o evento cromático que atua como uma espécie de fragmento melódico e antecede os acordes – sol, sol# e lá (fig. 7).

Ludus Primus - acordes alterados - compassos 1 ao 7

Fig. 7 – Exemplos e músicas populares do uso idiomático dos acordes alterados.

Observando o “Prelúdio nº 1” há acordes semelhantes, mas com o uso mais conciso de apenas intervalos de quarta e de terça. Nos momentos de maior tensão entre os eventos sonoros o compositor utiliza acordes apenas com intervalos de quartas – como no segundo

acorde escrito em semicolcheias. O último acorde desta seção possui duas terças maiores e uma quarta diminuta entre elas, atribuindo uma sensação de repouso (fig. 8)

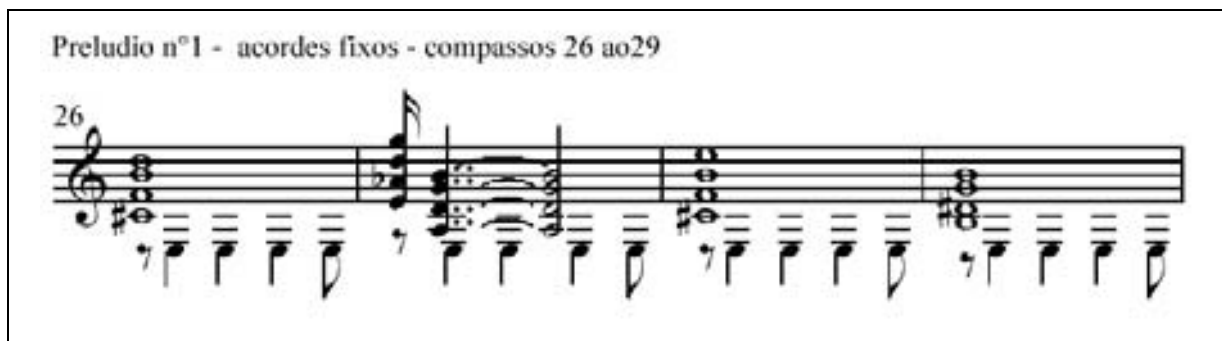


Fig. 8 – Exemplo de acordes alterados no Prelúdio nº1.

Com estes quatro exemplos, podemos perceber um pouco das influências da música popular na sua concepção harmônica, mais especificamente do movimento da bossa nova. Entretanto fica notória a influência do atonalismo na sua escrita, remetendo-nos a outros movimentos musicais europeus e norte-americanos, que fizeram eclodir diversas concepções e maneiras de se pensar os objetos sonoros.

Assim, o compositor não só é influenciado pela bossa nova, mas por novos critérios harmônicos baseados nas linguagens eruditas modernas. Este direcionamento faz com que suas peças tenham um tratamento harmônico que transcende certas convenções relativas a bossa nova, vide-se que não existem progressões harmônicas realmente contundentes, mas existem seqüências harmônicas, que conforme são intercaladas dão fluidez às idéias, criando efeitos de tensão ou repouso.

Neste caso, o tratamento harmônico tem uma concepção de *proporção harmônica*, isto é, constrói-se os acordes por meio da regularidade entre as alturas das notas ao invés de dar um sentido de encadeamento progressivo. Considerando que, a proporção harmônica, “pode se valer daquilo que a lingüística costumou designar por síntese simultânea, qualidade humana esta presente tanto na fala quanto na música e que consiste na capacidade que temos de reter as informações do fluxo temporal e compará-las umas com as outras, constituindo o elo semântico que as une, ainda que cada informação lingüística ou musical se esvaneça com o próprio tempo” (Jakobson *apud* Menezes, p. 28, 2002).

Deste modo, teremos outros exemplos musicais que são pensados dentro de uma concepção mais orgânica junto ao violão, explorando seus recursos tímbricos e técnicos e

servindo como soluções composicionais. Usando tais recursos técnicos o compositor, utilizando o mesmo padrão de um acorde consegue variar as alturas, mudando ou acrescentando intervalos novos ao discurso musical. O compositor utiliza o mesmo padrão de mão esquerda apenas deslizando a mão sobre o braço do instrumento, dessa forma, com a utilização de arpejos há como conseguir uma gama considerável de alturas.

Observando o exemplo da peça Trilogia (fig. 9), os dois compassos apresentados se intercalam através do uso do mesmo padrão de acordes, mantendo presas as notas ré# e láb (1º acorde) e dó# e fá# (2º acorde), as outras notas adjacentes são as cordas soltas do violão.

No padrão intervalar entre os dois acordes há diferenças salutaras na sua formação, mesmo que em alguns intervalos sejam escritas notas diferentes, mas que produzam a mesma sensação sonora. Se basearmos estas pequenas ligações entre um evento e outro com a relação sobre a síntese sonora, veremos que estes pequenos eventos surgem como conectores entre uma idéia e outra, tendo uma participação ativa dentro no contexto do discurso musical (fig. 9).

Trilogia - I movimento - ("...e o circo chegou") - acordes fixos - compassos 16 e 17

Compasso 16

Compasso 17

2º m

6ª M

4ª Justa

7ª M

4ª Dim.

2ª Aum.

3ª M

Fig. 9 – Exemplo da utilização de acordes fixos.

O IX movimento de Repentes também utiliza um acorde fixo, apenas deslocando-o pelo braço do instrumento. Em cada compasso se desenvolve sobre este acorde dois tipos diferentes de arpejos: o primeiro arpejo em figuras rítmicas de semicolcheias e o segundo arpejo em tercinas de fusas. Neste caso específico, há dois planos sonoros diferentes, onde o primeiro arpejo atua como um evento sonoro antecedente, e o segundo arpejo possui um caráter de acompanhamento. Este segundo arpejo dá base para um pequeno desenvolvimento melódico na voz superior (fig 10). Este tipo de procedimento técnico composicional é também evidente em outras duas peças do compositor, como no I movimento da “Trilogia”; e no VI movimento da peça “Repentes”.

Observando o VI movimento, este intercala o desenvolvimento em arpejos com pequenos fragmentos melódicos (fig. 11). O padrão do arpejo no caso do IX movimento e do I movimento da Trilogia é praticamente o mesmo, tendo a mesma concepção em termos de ritmo – inicia-se com figuras mais lentas e depois com figuras mais rápidas - tercinas. O padrão do VI movimento é diferente, mas o princípio que o rege é praticamente o mesmo.

Repentes - IX movimento - compassos 2 e 3 - acorde fixo

Compasso 2

Compasso 3

8ª Dim.

4ª Super Aum.

4ª Aum.

2ª m. composta

Fig. 10 – Acorde fixo com desenvolvimento de um fragmento melódico no IX movimento de Repentes.



Fig. 11 – Acordes fixos com desenvolvimento de fragmento melódico no VI movimento de “Repentes”.

Esta justaposição das idéias musicais em planos diferentes no desenvolvimento musical de Pedro Cameron, é característico de padrões estéticos vinculados a compositores do século XX, onde a busca por timbres e acordes peculiares em determinadas alturas passa a ter um novo caráter dentro da composição. Esta concepção fundamenta-se na hierarquização da forma musical, com a finalidade de absorver novas estruturas musicais, o que define em alguns pontos a definição de “blocos sonoros”. Segundo Zuben (p. 27-28, 2005):

“A técnica de montagem de blocos sonoros com cores tímbricas características já pode ser encontrada anteriormente a Stravinsky, principalmente na obra do compositor francês Claude Debussy (1862 – 1918). Segundo Adorno, é na ‘atomização debussiana do corte melódico’ (Adorno, 1989, p. 119) que o meio compacto de coincidência de manchas sonoras se define como bloco. A analogia adorniana entre técnica musical de justaposição de planos sonoros diferentes e a técnica cinematográfica da montagem, consagrada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein em filmes como O Encouraçado Potemkin (1925), realça a consequência desse processo na descontinuidade do decurso temporal. Apesar de o efeito resultante dos cortes e da montagem não ser mais o de um tempo linear progressivo, como aponta Adorno, outros interessantes tipos de percursos podem ser criados com o auxílio da técnica de sobreposição, como os distintos fluxos temporais simultâneos”.

Pedro Cameron utiliza pequenos fragmentos melódicos, apoiando-os em planos sonoros diferentes. O contorno tímbrico do acorde estabelece relações de hierarquia temporal com o contorno tímbrico dos fragmentos melódicos. O ritmo variável dos arpejos em contraste com o ritmo constante dos fragmentos potencializa este efeito de descontinuidade temporal, sendo que este tipo de desenvolvimento musical é muito presente em quase toda a obra de Pedro Cameron.

De maneira linear, o compositor também utiliza arpejos associados a outros elementos da execução técnica, como por exemplo, o uso junto a ligados descendentes e ascendentes. Em peças como o “Prelúdio nº4”, “Prelúdio nº3” e no último movimento da “Sonata Beatriz” o compositor utiliza tais efeitos, criando texturas ricas e contrastantes.

No “Prelúdio nº4” há um desenvolvimento similar do discurso musical entre cada compasso, onde cada um apresenta um evento sonoro formado por dois grupos distintos, o primeiro por quatro semicolcheias e o segundo por quatro colcheias. O primeiro grupo apresenta um ligado de quatro notas, formando um arpejo (si-sol-mi-sol), e o segundo grupo introduz arpejos propriamente ditos, utilizando a formula de mão direita P - I - P - M (fig 12). Este desenvolvimento permanece praticamente todo desenvolvimento desta seção do Prelúdio, apenas tendo pequenas modificações em um ou outro compasso, mas no aspecto geral permanece o mesmo (fig. 12).

Prelúdio nº 4 - desenvolvimento horizontal mesclando ligados e arpejos
- compassos 48 ao 55

The image shows a musical score for 'Prelúdio nº 4' from measures 48 to 55. The title above the staff is 'Prelúdio nº 4 - desenvolvimento horizontal mesclando ligados e arpejos - compassos 48 ao 55'. The first staff, starting at measure 48, shows a sequence of chords. Below the first two chords, the letters 'P i P m etc.' are written, indicating a pattern. The second staff starts at measure 52 and continues the sequence. The notation includes various accidentals and note values, with some notes beamed together to indicate arpeggios or tied sequences.

Fig. 12 – Utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal.

No III movimento da “Sonata Beatriz”, a primeira seção mostra variações entre os arpejos e os ligados, apresentando no primeiro compasso o evento sonoro básico; no segundo compasso a sua variação (através do segundo grupo de semicolcheias); no terceiro sua repetição e no quarto a ponte para a volta do primeiro evento. Nota-se que o padrão entre o arpejo e os ligados se encontra na apresentação do primeiro grupo de semicolcheias, isto é, há uma configuração de elementos no evento sonoro básico. Entre as duas notas iniciais há um ligado e nas duas notas finais há um arpejo com cordas soltas; já o segundo grupo apresenta dois ligados.

As notas soltas do arpejo atuam como uma espécie de direcionador do discurso musical, levando-nos aos ligados do segundo grupo de semicolcheias. Neste processo, o

arpejo é uma parte fundamental do discurso, já que conecta os elementos técnicos contrastantes (ligados e arpejos) de maneira a acentuar o discurso musical. Já o contraste entre um evento e outro é inserido pela posição dos ligados no segundo grupo de semicolcheias de cada compasso. Estas pequenas variações – como alternância de altura e na direção ascendente ou descendente dos ligados - têm como impulso básico o evento sonoro do arpejo (fig. 13).

Sonata Beatriz - Desenvolvimento horizontal mesclando ligados e arpejos - compassos 1 ao 4

The figure displays musical notation for a section titled "Sonata Beatriz - Desenvolvimento horizontal mesclando ligados e arpejos - compassos 1 ao 4". It consists of four staves. The top staff shows the full sequence of notes across measures 1 to 4. Below it are three staves, each labeled with a "pivô" (pivot) arpeggio. "Arpejo pivô 1" is associated with "Compasso 1 e 3", "Arpejo pivô 2" with "Compasso 2", and "Arpejo pivô 3" with "Compasso 4". Each of these lower staves shows the specific arpeggio pattern and its connection to the surrounding notes in the sequence.

Fig. 13 – Exemplo da utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal.

No “Prelúdio nº3” o procedimento é um pouco diferente, já que há passagens com arpejos ligados a eventos escalares. Os arpejos não estão escritos dentro de uma formatação comum, pois cada evento utiliza uma formula diferente, e o compositor também não explicita a formula, apenas os dedos da mão esquerda a serem usados.

A passagem dos ligados alterna-se com os arpejos, com a utilização das notas soltas, intercambiando os eventos. Entre o compasso 9 e 12 há três arpejos, e todos eles começam com um ligado: o primeiro e o segundo com um ligado ascendente e o último com um ligado descendente. A diferença neste caso é que a comunhão entre os ligados e os arpejos serve

como apoio para o ligado que vem a seguir, dando impulso e direcionalidade ao discurso musical empregado no evento sonoro (fig. 14).

Prelúdio nº3 - Desenvolvimento horizontal mesclando ligados e arpejos

5 9

Compasso 5 e 6

Compassos 9 ao 12

Arpejo sem formula de MD fixa

Arpejo iniciado com ligado

2º Arpejo

3º Arpejo

Passagem Escalar

Fig. 14 – Utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal.

Na escrita do compositor, os aspectos de desenvolvimento horizontal possuem outras formas adjacentes de direcionalidade, sendo que o uso de objetos sonoros baseados em saltos intervalares e o uso de notas repetidas retratam tal característica. Essa concepção é apresentada no III movimento da peça “Trilogia”, através de um padrão em comum de desenvolvimento horizontal, onde há duas vozes padronizadas com desenhos melódicos se entrecortando por intervalos de quarta. Aqui o interessante é a “presença sonora” que o compositor desenvolve utilizando apenas intervalos de quarta e resolvendo sempre no

próximo compasso, direcionando o restante dos eventos sonoros em direção de um intervalo de quinta (fig. 15).

O critério técnico no instrumento também é singular, já que utiliza uma formula de mão direita idêntica no desenvolvimento, usando nas linhas inferiores o polegar e nas linhas superiores a alternância entre os dedos indicador e médio. Este tipo de alternância, usando digitações diferentes para cada uma das linhas também pode ser visto no I e no V movimento da peça “Repentes”, onde o compositor utiliza procedimentos técnicos de execução idênticos.

No I movimento de “Repentes” há uma digitação de mão direita usando alternadamente o dedo polegar e relação aos dedos indicador e médio. Este padrão técnico é muito comum a linguagem do instrumento, onde as notas do polegar ressaltam um fragmento melódico característico e as notas intercaladas pelos dedos indicador e médio uma nota *pedal*.

No V movimento há saltos de mão esquerda, utilizando as notas soltas, entretanto, o recurso técnico é usado de maneira diferenciada. Não há, neste caso, uma nota *pedal* sendo usada como elemento unificador dos eventos sonoros, mas se utilizam notas soltas que permitem o deslocamento da mão esquerda para outras regiões do braço do violão, servindo como notas pivôs para os saltos.

Este tipo de execução técnica possui diversos exemplos na literatura violonística, entretanto nestes três casos apresenta-se o mesmo procedimento, mas com intenções do discurso musical diferentes. No primeiro exemplo (III movimento da Trilogia) há um pequeno jogo entre os planos sonoros, como uma brincadeira, intercalando notas se um *pedal* constante.

No segundo exemplo (I movimento de Repentes), o discurso musical mantém um fragmento melódico de seis notas, se repetindo constantemente e usando uma nota *pedal*, enquanto no terceiro exemplo (V movimento de Repentes), o uso das cordas soltas auxilia nos saltos de mão esquerda para regiões diferentes do braço, auxiliando os translações por deslocamento.

Nestes casos, a relação entre os três exemplos é a utilização dos mesmos procedimentos técnicos instrumentais, alterando-se a maneira de utilizá-lo na concepção composicional. Assim, podemos pensar o recurso técnico como um elemento condicionante do discurso musical, interferindo na sua direcionalidade, o que proporciona uma renovação dos procedimentos de execução dentro do próprio discurso, ora sendo usado como um recurso

técnico tradicional - exemplo do I movimento de Repentes - ou como estratégia composicional - restante dos outros exemplos (fig. 15, 16 e 17).

Trilogia - III movimento - “De quarta a quinta” - compassos 1 ao 6

Violão

f *staccato*

Desenvolvimento dos intervalos de quarta

Intervalos de quinta finais

Fig. 15 – Eventos sonoros desenvolvidos no III movimento da Trilogia.

Repentes - I movimento - compassos 3 ao 4 / procedimento de execução técnica

p *p* *p* *p* *p* *p*

Evento sonoro relativo ao fragmento melódico:

Fig. 16 – Eventos sonoros desenvolvidos no I movimento de Repentes.

Repentes - V movimento - compassos 1 ao 10

Violão

Procedimento técnico de execução:

Notas soltas intercaladas com as notas presas

Fig. 17 – Procedimentos de execução técnica no V movimento de “Repentes”.

Nos primeiro exemplo, o compositor une elementos idênticos de dois planos distintos através de uma sobreposição de estruturas, isto é, através da simultaneidade. Esta simultaneidade se refere à heterofonia produzida, que “define-se inicialmente como a sobreposição a uma estrutura primeira, da mesma estrutura com aspecto mudado”, ou ainda “uma distribuição estrutural de alturas idênticas, diferenciadas por coordenadas temporais divergentes, manifestadas em intensidades e timbres distintos” (Boulez *apud* Zuben, p. 54, 2005).

No segundo exemplo também a uma sobreposição de elementos, mas não de eventos sonoros em si, já que a nota *pedal* não estabelece uma relação mais intrínseca com o restante

do discurso musical. No terceiro e último exemplo não há uma sobreposição de estruturas, mas um desenvolvimento linear a partir do padrão rítmico, onde se estabelece relações entre as estruturas através do espaço temporal.

Outra característica importante na escrita do compositor é o uso do cromatismo como ferramenta composicional. O II movimento da peça “Repentes” talvez seja um dos mais ilustrativos em relação à utilização de dois aspectos da linguagem atonal do compositor: a já documentada harmonia com acordes alterados e o cromatismo. O cromatismo sugere a perda do referencial de tonalidade, e seu uso constante atua como um direcionador dos eventos sonoros, intercalando-os ou levando-os em direção a um novo evento sonoro, considerando que em praticamente todas as peças há uma pequena citação cromática.

O II movimento de “Repentes” apresenta dois desenvolvimentos contrastantes, o primeiro – na seção A - com a utilização dos acordes alterados como acompanhamento de pequenos eventos melódicos, e o segundo na seção B, com o uso de acordes característicos do violão através do uso de meia pestanas – aproveitando-se dos intervalos de quarta, qualidade intrínseca a afinação tradicional do violão.

No desenvolvimento horizontal do fragmento melódico, há duas constatações importantes, o uso de passagens com tons inteiros e de cromatismo. As duas células sonoras básicas deste movimento são construídas com recursos simples: a primeira usando uma semínima pontuada com uma bordadura superior e a segunda utilizando tons inteiros com quiálteras. O que se segue são variações destas duas células, sendo que a primeira variação apresenta uma modificação rítmica, e a segunda variação um desenvolvimento cromático.

Do compasso 6 ao 11 há a repetição destas células um tom abaixo, e a variação da primeira célula segue o mesmo procedimento da variação anterior, entretanto, a variação da segunda célula é diferente, onde o compositor mantém a repetição de mesma nota – sol. Esta representação estática do fragmento melódico tem sua contrapartida representada, ao menos no que se confere ao seu movimento horizontal, por meio dos acordes. Neste ponto, o compositor utiliza uma movimentação cromática em uma das vozes dos acordes (dó – dó# - ré# e ré), alterando a contextualização sonora.

O prefixo final também apresenta um acorde articulado por um arpejo e escrito a partir de quiálteras de fusas - um grupo de cinco notas e outros três grupos com três notas cada um. Este acorde serve também como uma ponte entre esta seção e a próxima, criando um efeito

oscilante e fluído, contrastante em relação a forma que vinham sendo executados os acordes até então.

Neste movimento evidencia-se o uso da repetição e variação das células, usando os acordes como pontos de apoio para estas variações. Há uma nova e diferenciada concepção em relação aos acordes, já que o compositor utiliza aberturas não usuais de mão esquerda, utilizando objetos sonoros que não são comuns à linguagem do instrumento, mas conforme a ordem que estão dispostos dentro do discurso musical, criam novas expectativas sonoras.

Desta maneira, os critérios composicionais de Pedro Cameron alteram a resolução dos acordes, não se baseando no idiomatismo do instrumento, mas na sua busca intimista por um padrão sonoro específico. Aqui, a índole criativa e investigadora do artista auxilia no desenvolvimento técnico do instrumento, pontuando outras possibilidades de execução para os objetos sonoros, não constituindo uma subserviência ao que o instrumento possibilita, aumentando o leque idiomático do mesmo (fig. 18).

Repentes - II movimento - compassos 1 ao 11

Padrões do desenvolvimento melódico:

Célula básica 1 Variação da célula 1

Célula básica 2 Variação da célula 2

Padrão horizontal Compasso 1 ao 5

Célula básica 1 Variação da célula 1

Célula básica 2 Variação da célula 2

Padrão horizontal Compasso 6 ao 11

Fig. 18 – Desenvolvimentos horizontais co base em eventos cromáticos.

Em outras peças, a busca sonora do compositor extrapola o idiomatismo do instrumento, confeccionando peças que utilizam elementos sonoros de complexa execução musical, o que necessita um estudo diferenciado a respeito das soluções técnicas do violão, o que acaba por auxiliar no seu desenvolvimento.

Um exemplo desta afirmação é o VIII movimento de “Repentes”, que possui apenas 27 compassos e apresenta eventos sonoros com uma representação horizontal complexa construídas a partir de uma série de doze sons, utilizando notas repetidas, grandes saltos de mão esquerda, ligados em quase toda a extensão do braço, além do uso alternado dos dedos da mão direita de forma salteada, isto é, não se toca a corda adjacente - atitude até certo ponto comum em um arpejo tradicional - mas toca-se as cordas distantes.

Neste movimento, escrito na forma A – B, tem no seu ritmo um papel fundamental, já que é um dos poucos elementos que possui similaridade em certos pontos. Apesar de haver uma clara similaridade no desenvolvimento e nas reapresentações da série de doze sons, há uma descontinuidade estrutural entre os eventos sonoros que apresentados no início, que se descaracterizam na segunda parte do movimento, onde há a introdução de figuras rítmicas similares. Entretanto o desenvolvimento horizontal não é padrão, possuindo diversos tipos de intervalos.

A introdução da primeira seção apresenta uma constante rítmica nos três primeiros compassos, mas após o quarto compasso há uma sucessão de eventos sonoros novos que quase não possuem nenhum padrão rítmico em relação ao início. Esta descontinuidade linear representa uma desfragmentação estrutural do discurso, criando uma espécie de transformação do evento sonoro.

Até os três primeiros compassos há um ritmo umificador representado por um grupo de três semicolcheias, um segundo grupo de duas semicolcheias e o último grupo com três semicolcheias - (3+3+2). No quarto compasso essa relação se desfaz, prosseguindo conforme o discurso horizontal, do compasso 5 ao 9 as relações se estabelecem por saltos de mão esquerda para regiões distantes do braço do violão. Cria-se uma abertura nos contornos intervalares da série de doze sons com o uso de notas com mais de três oitavas de diferença, voltando apenas no compasso 9 por meio de uma condensação das notas em semicolcheias. No fim desta seção o compositor introduz pequenos eventos que produzem dois fragmentos melódicos finais (fig. 19).

Esta estrutura em especial, exemplifica o conhecimento que o compositor possui sobre o idiomatismo do instrumento e seu *métier* composicional, já que incorpora elementos sonoros não usuais a partir da série de doze sons dentro de uma dinâmica própria, indicando certas possibilidades técnicas e sonoras atípicas em relação ao instrumento. Neste contexto, a sua índole criativa transcende alguns limites do idiomatismo do instrumento, evidenciando também algumas características estilísticas.

"Repentes" - VIII movimento - desenvolvimento horizontal da seção A - compassos 1 ao 12

Padrão rítmico

(3 + 2 + 3) (3 + 2 + 3) (3 + 2 + 3)

Violão

Abertura dos contornos intervalares

Condensação

Fragmento melódico I

Fragmento melódico II

Fig. 19 – Desenvolvimento da seção A do VIII movimento de “Repentes”.

A estrutura retorna apenas na seção B, onde o andamento diminui e há um novo evento sonoro – uma repetição da série de doze sons em uma distância intervalar de quartas (ver análise deste movimento no capítulo II) - que utiliza notas repetidas entremeadas por um ritmo ondulante entre semicolcheias e fusas. Após cada evento deste tipo o compositor intercala notas saltadas em diversos tipos de intervalos, sendo que estes intervalos formam

uma curva descendente dando abertura entre eles, isto é, o intervalo vai aumentando conforme a distância e o direcionamento para a região aguda.

Nos compassos 17 e 18 o compositor reapresenta a série, conferindo intervalos de segundas menores a oitavas e segundas menores compostas entre as notas da série. No final da peça há três compassos finais que retomam o discurso musical do início, com a estrutura rítmica de (3+3+2), tendo apenas o último compasso uma resolução diferente (fig. 20).

Repentes - VIII movimento - desenvolvimento horizontal da seção B - compassos 13 ao 27

Evento sonoro com notas repetidas

Poco Meno

13

16

Etc.

Abertura intervalar

20

23

25

Codetta: evento sonoro inicial - padrão rítmico (3+3+2)

Fig. 20 – Desenvolvimento da seção A do VIII movimento de “Repentes”.

Este movimento representa algumas características importantes da escrita do compositor, entre elas o uso rítmico através de combinações diferenciadas das alturas das notas através do uso da série. A condução do ritmo é muito intrínseca a linguagem do compositor, onde ele desenvolve certos padrões de desenvolvimento horizontal a partir dos esquemas e organizações rítmicas, assim, a escolha das alturas das notas e do modelo rítmico acabam tornando o discurso musical mais abrangente. Desta maneira, a concepção rítmica entremeada com as condições de horizontalidade e verticalidade auxilia na caracterização dos elementos do discurso musical. O ritmo torna-se uma entidade na escrita do compositor, uma espécie de *arquétipo de estilo*³. Há outros desenvolvimentos rítmicos marcantes na escrita do compositor, que nos levam a entender sua escrita. O primeiro exemplo pode ser notado na “Sonata Beatriz” – II movimento, onde há a indução do plano sonoro através do ritmo dos baixos, que auxiliam a seqüência de acordes dando-lhes suporte, que nada mais é do que a repetição da nota do baixo. Existe aqui uma relação de subserviência rítmica e prol da sustentação harmônica (fig. 21).



Fig. 21 – Desenvolvimento rítmico do II movimento da Sonata Beatriz.

No “Prelúdio nº1”, o compositor utiliza um recurso de defasagem rítmica através de sincopas escritas no baixo. Assim, a escrita tem como plano sonoro básico um baixo escrito

³ Designamos aqui a palavra arquétipo como referente ao estilo composicional, o que nada mais seria do que uma coleção de entidades harmônicas ou eventos sonoros que variam conforme a criatividade do compositor, mas que sempre estão presentes na sua forma real ou variada na própria escrita, não no sentido arquetípico existente dentro da composição global. Para Menezes (p. 332, 2005): “Todavia, nota-se claramente que a transformação de uma entidade harmônica num arquétipo de harmonia – processo este que designamos por arquetipação – necessita imprescindivelmente de um tempo de estabilização da mesma em meio a produção musical, de sua persistência em meio às obras que se consagram pela sua maestria composicional, ou ao menos de sua caracterização ‘coletivizada’ através de uma constante ou no mínimo marcante aparição em alguma(s) obra(s) da produção musical vigente que adquira grande satisfação, sendo, a partir de então, acrescentada ad infinitum ao repertório irreversível da História”.

em figuras rítmicas iguais – semínimas, por exemplo – mas com seu *tempo forte* pronunciado no *tempo fraco* conduzindo o discurso musical principal livremente por outros caminhos. Essa textura é usada também no VII movimento da peça “Repentes”, esta última uma das mais características deste tipo de escrita (fig. 22).



Fig. 22 – Desenvolvimento sincopado dos ritmos do baixo no Prelúdio nº1.

No “Prelúdio nº4”, na primeira seção, há uma série de síncope que conduzem um dos planos sonoros da peça, um acompanhamento em harmônicos oitavados da nota mi. No primeiro plano observam-se fragmentos melódicos que expõe um tema sobre os harmônicos, possuindo pequenas suspensões rítmicas com a utilização de síncope (fig. 23).

A textura criada neste caso utiliza a síncopa como um elemento unificador, criando um acompanhamento diferente – apenas uma nota, tocada através do harmônico - e uma movimentação suspensiva dos fragmentos melódicos. Aqui, além da questão rítmica, observa-se o discurso apoiado sobre a *permeabilidade* dos elementos, isto é, a sensibilidade dos eventos sonoros em incorporar combinações intervalares sem criar um desvio de contexto, como a integração de intervalos estranhos assimilados dentro do processo (Ligeti *apud* Zuben, 2005).



Fig. 23 – Desenvolvimento de um acompanhamento com síncope no Prelúdio nº4.

Na “Trilogia” – II movimento - temos o mesmo procedimento de escrita, com a intercalação de ritmos sincopados, mas com uma clara diferença entre os discursos. O compositor neste caso utiliza duas pautas para auxiliar a leitura do intérprete e a percepção estrutural do evento sonoro (Fig. 24).

Temos dois tipos de planos sonoros, a pulsação básica no sistema inferior e as sincopes na pauta superior, criando um contraste rítmico. O discurso é subitamente interrompido no novo compasso por quiálteras, voltando logo a seguir. Aqui não se apresenta tanto um contraste entre os elementos sonoros, mas qualitativamente de ritmo. A concepção estrutural é baseada na diferença rítmica, o que “com a utilização de cortes expressivos na direcionalidade, no registro, nas intensidades e no timbre, e as diferentes formas de relação entre seus objetos são os elementos de variação retórica que rompem com a uniformidade do decurso temporal” (Zuben, p. 131, 2005).

“Trilogia” - II movimento / “Enquanto tu dormes, lá fora chove” - desenvolvimento rítmico
- compassos 1 ao 7

Sincopes irregulares

Pulsção - compasso composto

Sincopes irregulares

Sincopes irregulares

Pulsção - compasso composto

Pulsção - compasso composto

Fig. 24 – Desenvolvimento sincopado dos ritmos do baixo no Prelúdio nº1.

No VII movimento de “Repentes”, o ritmo possui uma estaticidade característica á harmonia, conduzida pelo uso de semínimas pontuadas. O desenvolvimento vertical apresenta sutis variações sobre o acorde de sol menor a partir de três modelos rítmicos que se repetem no decorrer do discurso musical.

Neste movimento, a verticalidade dos acordes mesclada a manutenção do seu estado autêntico destacam o uso do material rítmico pelo compositor. Procedimentos de permutação de durações, alturas, articulações e cores sonoras, a montagem, a saturação vertical e o corte (Zuben, 2005), acentuam a concepção de planos contrastantes na escrita de Cameron.

A execução técnica também é sutilmente arranjada pelo compositor, deixando claro que o uso do *legato* se torna imprescindível para manter a sonoridade dos acordes e o desenvolvimento rítmico. As variações dos acordes sugerem pequenas mudanças na abertura da mão esquerda, não havendo grandes mudanças verticais na posição da mão, apenas longitudinais (fig. 25).

“Repentes” - VII movimento - desenvolvimento rítmico - compassos 1 ao 7

The figure displays musical notation for the VII movement of the piece "Repentes". It includes a Violão (guitar) part and three rhythmic models. The Violão part consists of two staves of music, with the first staff labeled "Violão". The first staff shows a series of chords and single notes, with a slur over the first four measures. The second staff continues the sequence, also with a slur over the first four measures. Below the staves are three rhythmic models, each labeled "Modelo rítmico".

1º Modelo rítmico

2º Modelo rítmico

3º Modelo rítmico

Fig. 25 – Padrão rítmico do VII movimento da peça “Repentes”.

Estas variações no espectro técnico do compositor – por meio de técnicas de justaposição ou sobreposição de estruturas – exprimem as organizações gerais que a sua obra é desenvolvida, onde a forma musical estabelece relações dialéticas entre as estruturas e eventos sonoros, conduzindo-os conforme o desenvolvimento dado aos sons. No entanto, as percepções e generalizações sobre forma passam pela sua própria percepção sobre o violão, e de como o instrumento pode exprimir suas concepções sonoras. Para Ostrower (p. 51, 1990):

“As noções que vamos ganhando de realidade do mundo e de nós mesmos elaboram-se e nossa mente através de imagens. Guardemos bem este aspecto fundamental de nossa imaginação: percebemos, compreendemos, criamos e nos comunicamos, sempre por intermédio de imagens e formas. A percepção encerra, entre outros, um processo altamente misterioso, que os cientistas ainda não sabem explicar: o da conversão de dados sensoriais em noções não-sensoriais. E vice-versa, a passagem do não-sensorial para novos dados sensoriais. A partir de uma condensação seletiva de estímulos, a apreensão sensorial transforma-se em processo de compreensão não-sensorial. As imagens se transformam em significados. Inversamente, criamos imagens, formas sensoriais, para comunicar os significados. A busca de significações, movida provavelmente por necessidades internas nossas, de encontrarmos certas ordenações nos fenômenos para que façam sentido para nós, e que, talvez em última estância, corresponde à busca de determinados estados de equilíbrio interno, esta busca é de ordem não-sensorial. Mas a avaliação das formas que encontramos tem caráter sensorial. No padrão referencial que se estabelece cada vez em nossa mente, funcionando como simultânea filtragem e enfoque dos estímulos externos e internos, e também como contexto de avaliação, existe sempre uma imagem subjacente.”

Seguindo o princípio sobre as percepções de realidade do mundo onde, conforme Ostrower, por meio de nossas experiências sensoriais compreendemos e recriamos o meio sócio-cultural em que vivemos através de elucubrações não-sensoriais, podemos especular que a construção das estruturas formais na obra de Pedro Cameron passa pela percepção de elementos sonoros em suas diversas influências estéticas, junto a simbiose sonora do violão com a realidade musical que se encontra.

Se nos atermos a estas condições, poderemos verificar que a condução dada a forma musical de sua obra está intrinsecamente ligada a diversos gêneros musicais, desde gêneros clássicos como a forma rondó a estruturas mais comuns, como a forma binária (ABA). Fazendo um paralelo entre as formas usadas nas peças analisadas, veremos que não há uma constante, o compositor altera a forma conforme a sua disposição criativa e percepção sobre quais elementos sonoros irá utilizar dentro do idiomatismo do instrumento. Podemos retratar tal característica comparando as diversas formas hierárquicas utilizadas pelo compositor e suas

peças. Portanto, a forma é o encontro entre a organização dos eventos sonoros, as características sonoras e idiomáticas do violão, junto às concepções de estratégia composicional do compositor (tab. 1⁴).

<u>Formas Estruturais</u>	
1. “Trilogia” – I movimento (“...e o circo chegou”)	A – B – C
2. “Trilogia” – II movimento (“Enquanto tu dormes, lá fora chove”)	A1 – Tema – B1 – Tema – B2 – A2 – Tema – B3 – A1 - Coda
3. “Trilogia” – III movimento (“De quarta a quinta”)	A – B – A’
4. “Repentes” – I movimento	A – B – C
5. “Repentes” – II movimento	A – B – A’
6. “Repentes” – III movimento	A – B
7. “Repentes” – IV movimento	Seção única (4 subseções)
8. “Repentes” – V movimento	Seção única
9. “Repentes” – VI movimento	A – B – A’
10. “Repentes” – VII movimento	Seção única (2 subseções)
11. “Repentes” – VIII movimento	A – B
12. “Repentes” – IX movimento	A – B – C
13. “Ludus Primus”	A – B – A
14. “Prelúdio n°1”	A – B – C – A’
15. “Prelúdio n°2”	A – B - Coda
16. “Prelúdio n°3”	A – B – C – A
17. “Prelúdio n°4”	A – B – C – A’
18. “Sonata Beatriz” – I movimento - Allegro	A – B – C – A’
19. “Sonata Beatriz” – II movimento – Andante Ostinato	A – B – A’
20. “Sonata Beatriz” – III movimento – Rondó Allegro	A – B – A – C – A - Coda

Tab. 1 – Tabela de formas estruturais utilizadas pelo compositor.

⁴ A mudança de cor na tabela é proposital, tentando auxiliar o leitor para uma melhor referência durante a leitura.

Conclusão

O estudo sobre as obras de um determinado compositor nos traz evidências culturais importantes sobre um período em questão e de suas ocorrências factuais, auxiliando nas discussões póstumas sobre as realizações artísticas e das novas concepções estéticas que surgem.

Se adentrarmos o século XX veremos que a pesquisa e o levantamento de peças musicais de um compositor contemporâneo auxilia-nos a pontuar tópicos reflexivos sobre as questões pertinentes da cultura musical vigente, e neste caso mais especificamente sobre a cultura musical brasileira pós-moderna¹², podendo vir a ser uma fonte referencial sobre o assunto e destacando acontecimentos importantes que nos levam aos dias de hoje.

Por outro lado, em relação à cultura violonística, tomar conhecimento das diversas índoles criativas que estão em contato direto com o instrumento torna-se uma rica fonte informativa e de aprendizado ao intérprete, já que revela detalhes característicos sobre as diversas leituras e interpretações que podem ser feitas do instrumento, tanto ao que concerne o caráter performático quanto o composicional.

A obra para violão de Pedro Cameron constitui-se de uma leitura artística bastante intimista, onde o conhecimento do instrumento por parte do compositor promove a interação entre as técnicas e procedimentos composicionais com a linguagem peculiar do violão, criando concepções estéticas próprias sobre o modo de desenvolver as idéias musicais.

Entretanto, a criação e a maneira de dar forma ao objeto sonoro perpassa pelas características criativas e influências estético-musicais que o compositor tenha sofrido ou venha sofrendo, já que “embora seja o indivíduo que age, escolhe e define as propostas e ainda as elabora e configura de um modo determinado, trata-se também, talvez antes de tudo, de uma questão cultural” (Ostrower, p. 40, 1989).

Assim, a abordagem no capítulo 1, dos acontecimentos culturais do violão no Brasil e de seu âmbito mundial, foi pontuando características históricas dos intérpretes em relação ao instrumento e o ato de compor, delineando caminhos estéticos de diversos nichos violonísticos. Com esta referência aos modelos tradicionais, podê-se relacionar o desenvolvimento do ato composicional refletido na índole dos intérpretes e vice-versa,

¹² Para Salzman (p.191, 1988), o pós-modernismo pode ser compreendido como um termo popularizado pela recente crítica da arte para se referir a re-utilização de formas artísticas históricas. Ao que concerne a música, o uso do sistema tonal em associações estritas com a métrica, padrões de repetição, e da variação de elementos estruturais, pode servir como exemplo deste tipo de acontecimento.

assim como o intercâmbio entre estas ações (composição e interpretação) na cultura violonística brasileira e sua relação com a natureza criativa de Pedro Cameron.

Para dar continuidade a especulação sobre a índole criativa e a necessidade de se evidenciar elementos pertinentes à escrita do compositor é que se delineiam as análises do capítulo 2, onde as apreciações descritivas servem como fontes de informação de como o compositor edifica suas peças, quais procedimentos são mais usados e como contornam seu estilo característico de escrever. Esta taxionomia dos elementos sonoros propõe uma abertura informativa sobre a técnica do compositor, além de apresentar recursos composicionais recorrentes, auxiliando na identificação de seu *estilo* peculiar de escrever.

Desta maneira, a coleção de dados extraídos do capítulo 2 nos leva ao próximo capítulo, onde há o levantamento dos procedimentos técnicos composicionais mais usados, das influências estéticas e da interatividade entre a técnica composicional e o idiomatismo do violão, e onde este insere-se como elemento itinerante na escrita, sugerindo soluções composicionais.

No capítulo 3, evidencia-se outros itens significativos nas concepções musicais de Cameron, como a influência do aprendizado formal e da música popular em sua escrita. Em ambas as situações se percebe que o compositor transcende certas convenções, transitando livremente entre características acadêmicas – o uso das formas musicais e de técnicas violonísticas eruditas – com evidências da música popular, principalmente no que concerne ao desenvolvimento da harmonia.

Esta hibridização musical aponta para certas conscientizações promovidas em movimentos musicais do século passado e que são latentes nos dias atuais, como a busca de uma representação estética mais veementemente da índole criativa do indivíduo, unidas a suas influências artísticas e de sua leitura única de mundo. Este tipo de busca está aliada a abertura cultural através dos meios tecnológicos e da troca de informação, onde “não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo as necessidades sociais e a aspirações culturais” (Ostrower, p. 40, 1988).

Desta maneira, surgem violonistas e compositores que possuem características semelhantes à de Pedro Cameron, não em relação ao desenvolvimento da escrita e das características musicais, mas em relação a sua movimentação estética e principalmente sobre a leitura pessoal dos elementos musicais, buscando ampliar sua própria linguagem.

Pode-se citar dois exemplos de violonistas da atualidade que se encontram neste tipo específico de grupo: o violonista iugoslavo Dusan Bogdanovic (1955 -), que escreveu a peça “Jazz Sonata”, onde insere elementos jazzísticos aliados ao idiomatismo e a escrita violonística, inclusive incorporando à composição trechos improvisatórios – algo característico do jazz e quase inexistente na música erudita atual; e o violonista americano Benjamin Verdery (1955 -), que lançou uma série de composições através da coleção “Some Towns and Cities”¹³, onde descreve cidades ao qual visitou e incorpora elementos presentes na cultura musical da metrópole visitada – como por exemplo a peça “Chigago, Il”, onde apresenta um *blues*, estilo típico da cidade; ou a obra “Milwaukee, WI” em que descreve a paisagem urbana através de arpejos baseados na música *country* norte-americana.

No caso específico de Pedro Cameron, o compositor incorpora as influências populares junto ao seu domínio e conhecimento do repertório erudito, o que faz com que almeje um nível característico de fusão entre os elementos sonoros, alcançando uma sonoridade única. A partir disso, vemos uma linguagem própria, um estilo singular, onde a obra por si só cria sua própria existência.

Como obras musicais características de um momento dentro da história violonística do Brasil, além de serem documentos importantes da cultura musical brasileira, se torna indelével e importante à edição de tais obras, para que acha pontos de referência cultural e estética deste tipo característico de poética musical.

¹³ “Alguns centros e cidades” – tradução livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUSTIN, William W. *La música em el siglo XX – vol. II*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.

BELINATTI, Paulo (org.). *The Guitar Works of Garoto, vol. 1*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1996.

BELINATTI, Paulo. *Jongô*. Para violão. Partitura. San Francisco: Guitar Solo Publications: 1993.

BARBOSA, Lucas de P. *A Intertextualidade Musical como Fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 valsas de esquina de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia - EMAC, 2004.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAMARGO, Octávio de. *Desafinado*. Partitura. Curitiba: manuscrito, 1996.

CAMERON, Pedro. *Trilogia*. Para violão. Partitura. São Paulo: Ricordi brasileira, 1972.

_____. *Repentes*. Para violão. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 1979.

_____. *Ludus Primus*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1980.

_____. *Prelúdio n°1*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1999.

_____. *Prelúdio n°2*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1999.

_____. *Prelúdio n°3*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1999.

_____. *Prelúdio n°4*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1999.

_____. *Sonata Beatriz*. Para violão. Partitura. São Paulo: manuscrito, 2001.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra – exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas Idéias Composicionais. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, p.44-59, 2005.

COSTA, Rogério. Reflexões sobre a Crise de Comunicabilidade da Música Contemporânea: a Música é Linguagem? O que deve Comunicar a Música? In: *Música Hodie*, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 75 - 90, 2004.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. 2ª ed. Iowa: WM. C. Brown company publishers, 1964.

DIDIER, Aluísio (Org.). *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana produções, 1996.

DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

DUDEQUE, Norton (org.). *Música contemporânea paranaense*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1993.

DUFFIN, Roos W. Performance Histórica: Que me veux-tu? In: *Early Music America*. New York: v. 1, nº 1, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalíptico e Integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERRARA, Lucrécia D.. *A Estratégia dos Signos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRAGA, Orlando. *Os 10 Estudos Simples de Leo Brouwer: análise técnico interpretativa*. Curitiba: Data música, 2005.

GARCIA, A *Música Para Piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiania – EMAC: 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

JAMBEIRO, Othan. *Canção de Massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

LEAL, José de Souza; Barbosa, Artur Luiz. *João Pernambuco, Arte de um Povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LISARDO, Roger. Para além do Factual: algumas reflexões acerca da musicologia no Brasil. In: *Música Hodie*. Goiânia, v. 4, n. 1, p. 91 - 106, 2004.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. 4ª ed. Texas: McGraw Hill companies, 2000.

LUFT, Celso Pedro. *Mini-dicionário Luft*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, José Eduardo. A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas. *Estud. av.*, Maio/Agosto. 1993, vol.7, no.18, p.163-181.

MARUI, Ricardo. Entrevista: Pedro Cameron. In: *Violão Intercâmbio*. São Paulo, nº28, ano IV, p. 4 – 5, 1998.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2003.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo - ECA, 1997.

MENEZES, Flo. *A Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – história cultural da música popular brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOGUEIRA, Paulinho. *Valsa em Sol do Meio-Dia*. Violão. Partitura. São Paulo: Cultura Musical, 1986.

OLIVEIRA, Pedro Paiva de. *Teoria Analítica do Séc. XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OSTROWER, Faiga. *Criatividade e Processos de Criação*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OPHEE, Matanya; SAVINO, Richard (orgs.). *Fernando Sor: The Complete Studies for Guitar, newly engraved from early editions*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1996.

PUJOL, Emílio. *Escuela Razonada de La Guitarra - libro primero*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

REIS, Dilermando. *Nossa Ternura*. Partitura. São Paulo: Bandeirante editora musical, 1983.

SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers limited, 1980.

SAID. Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago ed., 1992.

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music*. 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SÁVIO, Isaías. *Efeitos violonísticos e Modo de Execução dos Ornamentos Musicais*. São Paulo: Ricordi, 1973.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SPENCER, Peter; TEMKO, Peter. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Illinois: Waveland Press, 1988.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1996.

TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. Vitória: Editora A1, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. 2ª ed. Westport: The Bold Strummer, 1991.

ULRICH, Michaels. *Atlas de Música, vol. II*. 11ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

VALLE, Gerson. *Jorge Antunes, uma Trajetória de Arte e Política*. Brasília: Sistrum edições musicais: 2003.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som: aspectos da organização da música no século XX*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.

Sites:

Informações sobre Leon Biriotti - <http://www.occc.edu/CAS/LeonBiriotti.html>

Informações sobre Cláudio Stephan - <http://www.stephan.mus.br/claudio.htm>