

Leonardo Luigi Perotto

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

Mestrado em Música

EMAC/UFG
2007

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Leonardo Luigi Perotto

Título do trabalho: "A Obra para Violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas"

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: 22/02/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

Leonardo Luigi Perotto

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

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

EMAC/UFG
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Perotto, Leonardo Luigi.
P453o A obra para violão de Pedro Cameron [manuscrito]:
características idiomáticas e estilísticas / Leonardo Luigi Perotto. –
2007.
xix, 479 f. : il., tabs., figs. ; + 1 CD.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas, 2007.

Bibliografia: f. 369-372.
Inclui lista de tabelas e figuras.
Anexos, CD áudio.

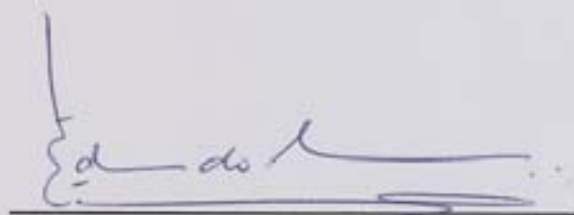
1. Cameron, Pedro – Análise Musical 2. Discussão Estética
3. Música para Violão 4. Música Brasileira I. Meirinhos, Eduardo.
II. Universidade Federal de Goiás, **Escola de Música e Artes**
Cênicas III. Título.

CDU: 787.61

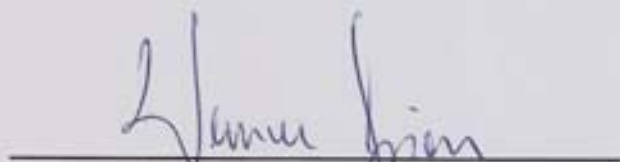
LEONARDO LUIGI PEROTTO

**A OBRA PARA VIOLÃO DE PEDRO CAMERON:
CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS E ESTILÍSTICAS**

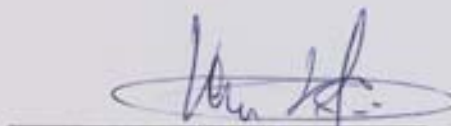
Trabalho final de curso defendido e aprovado em 30 de abril de 2007, pela Banca
Examinadora constituída pelos professores:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Eduardo Meirinhos', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Werner Aguiar', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Werner Aguiar

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Orlando Fraga', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Orlando Fraga



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Leonardo Luigi Perotto para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta dias do mês de abril de dois mil e sete, às nove horas e trinta minutos, no Mini-Auditório da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eduardo Meirinhos (Orientador e Presidente da mesa), Werner Aguiar (UFG) e Orlando Fraga (Escola Belas Artes de Curitiba) para julgar o trabalho final do candidato, Leonardo Luigi Perotto "A OBRA PARA VIOLÃO DE PEDRO CAMERON: CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS E ESTILÍSTICAS". O Presidente declara abertos os trabalhos e agradece a presença de todos os membros da banca. A seguir, o Presidente concede a palavra o candidato que expõe seu trabalho escrito. Após as arguições e respectivas respostas do candidato, a banca dá prosseguimento ao julgamento do trabalho final, anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

APROVADO

Prof. Dr. Werner Aguiar

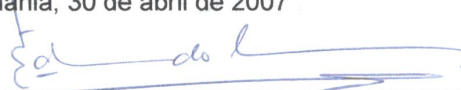
APROVADO

Prof. Dr. Orlando Fraga

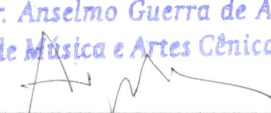
APROVADO

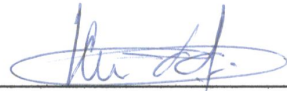
Leonardo Luigi Perotto faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música, Criação e Expressão Musical, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os senhores integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada será assinada pelo coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

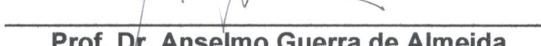
Goiânia, 30 de abril de 2007


Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Presidente


Prof. Dr. Werner Aguiar
Membro


Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida
Escola de Música e Artes Cênicas- UFG


Prof. Dr. Orlando Fraga
Membro


Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo amor, compreensão e carinho, presença constante em minha jornada. Ao meu irmão, Geraldo André, pela diversão e amizade, e a Lilian, companheira inseparável, amiga e compreensiva, grande amor em todas as horas.

Agradecimentos:

Ao orientador do trabalho, professor Dr. Eduardo Meirinhos, pela amizade, confiança, dedicação e pelos grandes ensinamentos;

Ao compositor e violonista Pedro Cameron, através de sua indelével ajuda e cooperação para que este trabalho se tornasse possível;

Aos violonistas e professores Dr. Werner Aguiar e Dr. Orlando Fraga, que participaram da minha banca de defesa e que, através de suas considerações sempre pertinentes, contribuíram para a finalização deste trabalho;

Aos meus colegas do mestrado, que se tornaram grandes amigos e estiveram sempre presentes durante minha caminhada, em especial a Cristina Dignart, David Martins e Lara Roberta de Lima Greco;

Aos amigos Cristiano Figueiró, Marcelo Birck e Rodrigo Carvalho, pelas conversas, debates, companheirismo e a amizade;

Aos novos amigos Alexandre Mota, Diego Silva Brito e Heitor Martins, que me ajudaram de alguma forma através dos momentos de descontração, reflexão e paciência, além da camaradagem sempre presente;

Aos meus primos André e Bruno Rafael Perotto, que sempre foram presentes e solícitos em qualquer ocasião, que mais do que parentes, são grandes amigos;

A Juliana Guimarães, uma “quase prima”, que teve muita paciência nas horas que precisei de alguma ajuda e sempre esteve colaborando de alguma forma;

A Lilian, pela compreensão, amor, apoio e paciência, e por sempre estar por perto em meus pensamentos;

À direção do EMAC e a coordenação do Mestrado em Música pelas oportunidades conferidas e pelo apoio dado durante o curso;

A todos os professores e funcionários do mestrado e do EMAC;

Ao CNPQ pelo auxílio concedido durante o desenvolvimento desta pesquisa.

“O acto da criação na sua essência, e tal como eu concebo, não existe por si só, mas é o resultado de uma revelação que se processa através do nosso Espírito para a nossa Mente, e cujas origens não podemos determinar. Para o ateu, talvez ele seja considerado como toda uma vivência em termos musicais, todo o conhecimento e compreensão de um passado e presente, ou mesmo um reflexo ou síntese da sua experiência humanamente vivida. Para o crente, essa revelação vem de Deus” (João Pedro Oliveira).

SUMÁRIO

TOMO I

Índice de tabelas	i
Índice de figuras	iv
Resumo.....	xiii
Abstract.....	xiv
Introdução	1

Capítulo I – A composição e o Violão

1.1. O músico violonista e compositor	2
1.2. Violonistas e compositores, breve contextualização histórica e crítica.....	4
1.3. Breve biografia de Pedro Cameron	15

Capítulo II – Vertentes Analíticas

2.1. Modelo Analítico	21
2.2. Trilogia (1972).....	26
2.2.1. "...e o circo chegou"	26
2.2.2. "Enquanto tu dormes, lá fora chove"	46
2.2.3. "De quarta a quinta"	60
2.3. Repentes (1979)	72
2.3.1. Vivo	72
2.3.2. Calmo	80
2.3.3. Galante.....	92
2.3.4. Presto.....	101
2.3.5. Com Humor	109
2.3.6. Ondulando	118
2.3.7. Triste	130
2.3.8. Scherzando	140
2.3.9. Como um Lamento	148
2.4. Ludus Primus (1980)	165
2.5. Prelúdios (1999 - 2001)	187
2.5.1. Prelúdio nº1	187

2.5.2. Prelúdio nº2	198
2.5.3. Prelúdio nº3	211
2.5.4. Prelúdio nº4	222

TOMO II

2.6 Sonata Beatriz (2003 - 2005).....	237
2.6.1. I movimento – Allegro	237
2.6.2. II movimento – andante ostinato.....	290
2.6.3. III movimento – Rondó	302

Capítulo III - Aspectos técnico-idiomáticos e de Estilo

3.1 – Influências e vivências estético-culturais	331
3.2 – Características técnico-idiomáticas	339
Conclusão	366

Referências Bibliográficas.....	369
---------------------------------	-----

Anexos	373
--------------	-----

Índice de Tabelas

TOMO I

CAPÍTULO II – Vertentes Analíticas:

2.2.1. Trilogia – I mov. – “...E o Circo Chegou”

Tab. 1 – Estrutura formal do I movimento da Trilogia.....	26
Tab. 2 – Seção A e suas respectivas subseções	27
Tab. 3 – Seção B e suas respectivas subseções	36
Tab. 4 – seção A’ e suas respectivas subseções.....	42

2.2.2. Trilogia – II mov. – “Enquanto tu dormes, lá fora chove”

Tab. 1 – Estrutura formal do II movimento da Trilogia	46
---	----

2.2.3. Trilogia – III movimento: “De Quarta a Quinta”

Tab. 1 – Estrutura formal do III movimento da Trilogia.....	60
Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.....	60
Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.....	65
Tab. 4 – Aspecto formal da seção A’	67

2.3.1. Repentes – I movimento: “Vivo”

Tab. 1 – Forma Estrutural do I movimento	72
Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.....	72
Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.....	75
Tab. 4 – Aspecto formal da seção C.....	77

2.3.2. Repentes – II movimento: “Calmo”

Tab. 1 – Forma Estrutural do I movimento	80
Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.....	80
Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.....	82
Tab. 4 – Aspecto formal da seção A’	85

2.3.3. Repentes – III movimento: “Galante”

Tab. 1 – Forma Estrutural do III movimento.....	92
---	----

2.3.4. Repentes – IV movimento: “Presto”

Tab. 1 – Forma Estrutural do IV movimento	101
Tab. 2 – Aspecto formal da subseção A	101
Tab. 3 – Aspecto formal da subseção B	104
Tab. 4 – Aspecto formal da subseção C	105
Tab. 5 – Aspecto formal da repetição da subseção A.....	108

2.3.5. Repentes – V movimento: “Com humor”

Tab. 1 - Aspecto formal do V movimento.....	109
---	-----

2.3.6. Repentes – VI movimento: “ondulando”

Tab. 1 – Forma estrutural do VI movimento	118
Tab 2 – Aspecto formal da subseção A	118
Tab 3 – Aspecto formal da subseção B	123
Tab 4 – Aspecto formal da subseção A'	129

2.3.7. Repentes – VII movimento: “triste”

Tab. 1 – Estrutura formal do VII movimento	130
--	-----

2.3.8. Repentes – VIII movimento: “scherzando”

Tab 1 – Estrutura formal do VIII movimento.....	140
---	-----

2.3.9. Repentes – XI movimento: “como um lamento”

Tab. 1 – Estrutura formal do IX movimento	148
---	-----

2.4. Ludus Primus

Tab. 1 – Forma Estrutural do Ludus Primus.....	165
Tab. 2 - Aspecto formal da seção A	165
Tab. 3 - Aspecto formal da seção B.....	179

2.5.1. Prelúdio n° 1

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°1	187
Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.....	187
Tab. 3 – Aspecto formal da Seção B	190
Tab. 4 – Aspecto formal da Seção C	193
Tab. 5 – Aspecto formal da Seção A	196

2.5.2. Prelúdio n° 2

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°2.....	198
Tab. 2 – Aspecto formal da Seção A	198
Tab. 3 – Aspecto formal da Seção B	203
Tab. 4 – Aspecto formal da Coda.....	209

2.5.3. Prelúdio n° 3

Tab. 1 – Esquema formal do prelúdio n°3.....	211
Tab. 2 – Aspecto formal da Seção A	211
Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.....	216
Tab. 4 – Aspecto formal da seção C	219

2.5.4. Prelúdio n° 4

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°1.....	222
Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.....	222
Tab. 3 – Aspecto formal Seção B	226
Tab. 4 – Aspecto formal da seção C.....	230
Tab. 5 – Aspecto Formal da Seção A'	236

TOMO II

2.6.1. Sonata Beatriz – I movimento: “Allegro”

Tab. 1 – Estrutura formal do I movimento da Sonata.....	237
Tab. 2 – Subseção A1 e a divisão do discurso musical em grupos.....	240
Tab. 3 – Subseção A2 e a divisão do discurso musical em grupos.....	255
Tab. 4 – Subseção B1 e a divisão do discurso musical em grupos.....	266
Tab. 5 – Seção A', suas respectivas subseções e blocos.....	285

2.6.2. Sonata Beatriz – I movimento: “Andante Ostinato”

Tab. 1 – Estrutura formal do II movimento.....	290
Tab. 2 – Estrutura formal da seção A.....	290
Tab. 3 – Estrutura formal da seção B.....	296
Tab. 4 – Estrutura formal da seção B.....	301

2.6.3. Sonata Beatriz – I movimento: “Rondó”

Tab. 1 – Estrutura formal do III movimento da Sonata.....	302
Tab. 2 – Estrutura formal da seção A.....	302
Tab. 3 – Estrutura formal da seção B.....	311
Tab. 4 – Estrutura formal da seção C.....	321
Tab. 5 – Coda final.....	325

Capítulo III – Vertentes Analíticas:

3.1 – Características técnico-idiomáticas

Tab. 1 – Tabela de formas estruturais utilizadas pelo compositor.....	365
---	-----

Índice de Figuras

TOMO I

Capítulo II – Vertentes Analíticas:

2.2.1. Trilogia – I mov. – “...E o Circo Chegou”

Fig. 1 – Subseção A1	27
Fig. 2 – Blocos formadores da subseção A1.....	28
Fig. 3 – Padrão vertical e horizontal da subseção A1	29
Fig. 4a – Subseção A2.....	30
Fig. 4b – Blocos formadores da subseção A2.....	30
Fig. 5 – Padrão horizontal e vertical da subseção A2	31
Fig. 6a – Subseção A3	32
Fig. 6b – Blocos formadores da subseção A3	33
Fig. 6c – Padrão horizontal e vertical da subseção A3 – bloco 5	34
Fig. 6d – Padrão horizontal da subseção A3 – bloco 6.....	35
Fig. 7a – Seção B.....	37
Fig. 7b – Continuação da Seção B.....	38
Fig. 7c – Blocos formadores da Seção B.....	39
Fig. 7d – Continuação dos blocos formadores da seção B	40
Fig. 7e – Padrão horizontal do fragmento melódico da subseção B1	41
Fig. 7f – Ritmo da subseção B1.....	42
Fig. 8a – Seção A’	43
Fig. 8b – Blocos formadores da subseção B2.....	44
Fig. 8c – Padrão vertical do acorde principal do bloco 16.....	45
Fig. 8d – Ritmo da subseção B2	45

2.2.2. Trilogia – II mov. – “Enquanto tu dormes, lá fora chove”

Fig. 1a – Seção A1	47
Fig. 1b – Blocos formadores da seção A1	48
Fig. 1c – Padrão vertical da seção A1	49
Fig. 1d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções A1	49
Fig. 2a – Tema do II movimento	50
Fig. 2b – Padrões estruturais do tema do II movimento	50
Fig. 3a – Seção B1	51
Fig. 3b – Blocos formadores da seção B1	51
Fig. 3b – Blocos formadores da seção B1 (continuação)	52
Fig. 3c – Três exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções B1.....	52
Fig. 3d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções B2.....	53
Fig. 4a – Seção B2.....	53
Fig. 4b – Blocos formadores da seção B2	54
Fig. 5a – Seção A2	55
Fig. 5b – Blocos formadores da seção A2	55
Fig. 5c – Blocos formadores da seção A2 (continuação)	56
Fig. 5d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções A2.....	56
Fig. 6a – Seção B3.....	57
Fig. 6b – Blocos formadores da seção B3	57
Fig. 6c – Blocos formadores da seção B3 (continuação).....	58
Fig. 7a – Repetição da seção A1.....	58
Fig. 7b – Blocos formadores da seção A3	59
Fig. 8 – Coda final	59

2.2.3. Trilogia – III movimento: “De Quarta a Quinta”

Fig. 1a – Seção A	61
Fig. 1b – Blocos formadores da seção A	62
Fig. 1c – Padrão horizontal padrão do bloco 1 da seção A	63
Fig. 1d – Eventos sonoros pertencentes aos finais dos blocos 1, 2 e 3	64
Fig. 1e – Padrão horizontal padrão do bloco 4 da seção A	64
Fig. 2a – Seção B	65
Fig. 2b – Blocos formadores da seção B	66
Fig. 2c – Padrão horizontal do bloco 8 da seção B	67
Fig. 3a – Seção A'	68
Fig. 3b – Blocos formadores da seção A'	69
Fig. 3c – Variação rítmica no compasso final dos três primeiros blocos da seção A e A'	69
Fig. 3d – Padrão horizontal da repetição do bloco 8 na seção A'	70
Fig. 5 – Padrão horizontal da coda final	71

2.3.1. Repentes – I movimento: “Vivo”

Fig. 1a – Seção A	73
Fig. 1b – Blocos sonoros da seção A	74
Fig. 2 – Padrão rítmico da seção A e seção B	74
Fig. 3 – Padrão horizontal dos blocos sonoros da seção A	75
Fig. 4a – Seção B	76
Fig. 4b – Blocos sonoros da seção B	76
Fig. 4c – Continuação dos blocos sonoros da seção B	77
Fig. 5a – Seção C	77
Fig. 5b – Seção C e seus blocos formadores	77
Fig. 5c – Padrão horizontal dos blocos sonoros da seção C	78
Fig. 5 – Padrão rítmico da seção A e seção B	78
Fig. 6 – Padrão vertical dos blocos sonoros da seção C	79

2.3.2. Repentes – II movimento: “Calmo”

Fig. 1a – Seção A	80
Fig. 1b – Seção A e seus blocos formadores	81
Fig. 2 – Padrão rítmico e horizontal da seção A	81
Fig. 3a – Seção B	82
Fig. 3b – Seção B e seus blocos formadores	83
Fig. 4 – Padrão rítmico seção B	83
Fig. 5 – Padrão vertical da seção B	85
Fig. 6a – Seção A'	86
Fig. 6b – Seção A' e seus blocos formadores	86
Fig. 7 – Padrão rítmico e horizontal da seção A'	87
Fig. 8 – Comparação entre o padrão horizontal de caráter melódico dos blocos 1 e 2 da seção A com os blocos 6 e 7 da seção A'	88
Fig. 9 – Comparação entre o bloco 1 e 6	89
Fig. 10 – Comparação entre o bloco 2 e 7	89
Fig. 11 – Continuação da comparação entre o bloco 1 e 6	90
Fig. 11 – Comparação entre o bloco 2 e 7	91
Fig. 12 – Comparação entre o bloco 2 e 7	91

2.3.3. Repentes – III movimento: “Galante”

Fig. 1a – Subseção A e B	93
Fig. 1b – bloco sonoro da subseção A	93
Fig. 1c – Ritmo padrão da subseção A	94

Fig. 1d – Comparação entre os compassos da subseção A e da sua repetição.....	95
Fig. 2a – Blocos sonoros da subseção B.....	95
Fig. 2b – Continuação dos blocos sonoros da subseção B.....	96
Fig. 2c – Série de doze sons utilizada e ritmo predominante.....	96
Fig. 2d – Repetição da série nos compassos 7, 8 e 9.....	96
Fig. 2e – Síncopas da subseção B.....	97
Fig. 2f – Padrões rítmicos do bloco sonoro 3.....	97
Fig. 2g – Fragmentos sonoro do bloco 3.....	98
Fig. 3a – Subseção C e o bloco sonoro 4.....	99
Fig. 3b – Fragmento sonoro superior da subseção C.....	99
Fig. 3c – Fragmento sonoro inferior da subseção C.....	100
Fig. 4 – Coda.....	100

2.3.4. Repentes – IV movimento: “Presto”

Fig. 1a – Padrão rítmico do IV movimento	101
Fig. 1b – Subseção A.....	102
Fig. 1c – Blocos sonoros da seção A.....	102
Fig. 2 – Padrão horizontal e intervalar da subseção A.....	103
Fig. 3 – Padrão vertical da subseção A: acordes finais de cada bloco.....	103
Fig. 4 – Padrão vertical da subseção A: acordes finais de cada bloco.....	104
Fig. 5a – Subseção B.....	104
Fig. 5b – Blocos sonoros formadores da subseção B.....	105
Fig. 6 – Padrão horizontal da subseção B.....	105
Fig. 7a – Subseção C.....	106
Fig. 7b – Blocos sonoros formadores da subseção C.....	106
Fig. 7c – Continuação dos blocos sonoros formadores da subseção C.....	107
Fig. 8 – Padrão horizontal da subseção B.....	108
Fig. 9 – Bloco sonoro 3 da repetição da subseção A.....	108

2.3.5. Repentes – V movimento: “Com humor”

Fig. 1a – Seção única do V movimento.....	110
Fig. 1b – Blocos formadores do V movimento.....	111
Fig. 2 – Concepção Agógica do blocos 1 ao 4.....	112
Fig. 3 – Padrão rítmico dos blocos 1 e 2.....	112
Fig. 4 – Padrão rítmico dos blocos 3 e 4.....	113
Fig. 5a – Padrão horizontal dos blocos 1 e 2.....	114
Fig. 5b – Padrão vertical entre os blocos 1 e 2.....	114
Fig. 6 – Padrão horizontal dos blocos 3 e 4.....	115
Fig. 7 – Padrão horizontal do bloco 5.....	116
Fig. 8 – Repetição final do bloco 2 com acréscimo do sufixo.....	117

2.3.6. Repentes – VI movimento: “ondulando”

Fig. 1a – Subseção A.....	119
Fig. 1b – Blocos sonoros da subseção A.....	119
Fig. 1c – Continuação dos blocos sonoros da subseção A.....	120
Fig. 2a – Análise do 1º acorde do bloco 1.....	121
Fig. 2b – Análise do 2º acorde do bloco 1.....	121
Fig. 3 – Padrão rítmico geral e sua pequena variação.....	122
Fig. 4 – Evento melódico das subseções A e B.....	122
Fig. 5a – Subseção B.....	124
Fig. 5b – Blocos sonoros da subseção B.....	125
Fig. 6 – Padrão horizontal do bloco 2 e seu plano melódico e harmônico.....	126
Fig. 7 – Acordes apresentados no bloco 3.....	126
Fig. 8 – Padrão horizontal do bloco 4 e seu plano melódico e harmônico.....	127
Fig. 9 – Padrão horizontal do bloco 5 e seu plano melódico e harmônico.....	128

Fig. 10 – Bloco sonoro 1 repetido modificadamente na subseção B	129
---	-----

2.3.7. Repentes – VII movimento: “triste”

Fig. 1a – Subseção A	131
Fig. 1b – Blocos sonoros formadores da subseção A	131
Fig. 2a – Subseção B	132
Fig. 2b – Bloco sonoro formador da subseção B	132
Fig. 3 – Padrão rítmico e seus três modelos formadores	133
Fig. 4 – Relação entre o acorde inicial de Sol# menor com os demais acordes de ambos os blocos	134
Fig. 5 – Relações propostas entre o acorde inicial e os demais acordes do bloco 1	135
Fig. 6 – Relações propostas entre o acorde inicial e os demais acordes do bloco 1	136
Fig. 7 – Encadeamento das vozes nos blocos 1A e 1B	137
Fig. 8 – Encadeamento das vozes no bloco 2	138

2.3.8. Repentes – VIII movimento: “scherzando”

Fig. 1a – Série de doze sons	141
Fig. 1b – Subseção A	141
Fig. 1c – Blocos sonoros da subseção A e as respectivas notas da série	141
Fig. 1d – Continuação dos blocos sonoros da subseção A	142
Fig. 1e – Transposição da série nos blocos 3 e 4 da subseção A	143
Fig. 1f – Comparação dos ritmos e agógica dos blocos da subseção A	143
Fig. 2a – Subseção B	144
Fig. 2b – Blocos sonoros da subseção B e as notas da série	145
Fig. 2c – Blocos sonoros da subseção B e as notas da série	146
Fig. 3a – Padrões rítmicos dos blocos sonoros da seção B	146
Fig. 3b – Coda final	147
Fig. 3c – Comparação entre o bloco sonoro 1 e a coda final	147

2.3.9. Repentes – XI movimento: “como um lamento”

Fig. 1 – Padrão rítmico das seções A e A' e visualização dos eventos sonoros superior e inferior	148
Fig. 2a – Seção A	149
Fig. 2b – Blocos sonoros da seção A	150
Fig. 3a – Seção A'	151
Fig. 3b – Blocos formadores da seção A'	152
Fig. 4 – Acordes iniciais da seção A e A'	152
Fig. 5 – Utilização da escala cromática para formação dos agrupamentos de notas sequenciais	153
Fig. 6 – Comparação entre os eventos sonoros da seção A e A'	154
Fig. 7a – Comparação entre os arpejos da seção A e A'	155
Fig. 7b – Comparação entre os arpejos da seção A e A'	156
Fig. 8 – Curvatura rítmica da seção B	157
Fig. 9 – Primeiro gráfico de construção da seção B	157
Fig. 10 – Segundo gráfico de construção da seção B	158
Fig. 11 – Gráfico relativo à construção dos blocos da seção B a partir de seus eventos sonoros	158
Fig. 12a – Seção B	159
Fig. 12b – Blocos formadores da seção B	160
Fig. 13a – Gráfico das simetrias entre os eventos sonoros dos blocos da seção B	161
Fig. 13b – Continuação do gráfico das simetrias entre os eventos sonoros dos blocos da seção B	162
Fig. 14 – Simetria geral entre o agrupamento de notas dos eventos sonoros 4,5 e 6 da seção B	163
Fig. 15a – Movimento das vozes entre os acordes finais da seção A e A'	164
Fig. 15b – Simetria entre os acordes finais da seção A e A'	164

2.4. Ludus Primus

Fig. 1a – Subseção A1	166
-----------------------------	-----

Fig. 1b – Subseção A2.....	166
Fig. 1c – Subseção A3 e A3'	167
Fig. 2a – Blocos formadores da subseção A1.....	168
Fig. 2b – Blocos formadores da subseção A2.....	168
Fig. 3a – Blocos formadores da subseção A3.....	169
Fig. 3b – Bloco formador da subseção A3'	169
Fig. 3c – Bloco formador da subseção A3' (continuação)	170
Fig. 4a – Padrão vertical encontrado na subseção A1 e seus respectivos padrões intervalares	170
Fig. 4b – Primeiro padrão horizontal da subseção A1	171
Fig. 4c – Segundo padrão horizontal da subseção A1	171
Fig. 4d – Terceiro padrão horizontal da subseção A1	172
Fig. 4e – Quarto padrão horizontal da subseção A1	172
Fig. 5a – Primeiro padrão horizontal da subseção A2	173
Fig. 5b – Segundo padrão horizontal da subseção A2.....	174
Fig. 5c – Terceiro padrão horizontal da subseção A2 – pequena cadência	174
Fig. 6a – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais iniciais de cada bloco	175
Fig. 6b – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8.....	175
Fig. 6c – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8 (cont.).....	176
Fig. 7a – Subseção A3' da seção A	176
Fig. 7b – Subseção A3' inserida na seção B.....	177
Fig. 7c – Subseção A3' e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8.....	178
Fig. 8a – Subseção B1a	179
Fig. 8b – Blocos formadores da subseção B1a	180
Fig. 8c – Fragmento melódico da subseção B1a	180
Fig. 9a – Ritmo das subseções B2a e B2b.....	181
Fig. 9b – Subseção B2a	181
Fig. 9c – Blocos formadores da subseção B2a	181
Fig. 9d – Subseção B2b.....	182
Fig. 9e – Blocos formadores da subseção B2b	182
Fig. 9f – Padrão vertical das subseções B2a e B2b	183
Fig. 10a – Subseção B3a	183
Fig. 10b – Blocos formadores da subseção B3a	184
Fig. 10c – Fragmento melódico da subseção B3a	184
Fig. 10d – Subseção B3b.....	185
Fig. 10e – Fragmento melódico da subseção B3b	185
Fig. 10f – Blocos formadores da subseção B3b	186
Fig. 11 – Sufixo final da peça.....	186

2.5.1. Prelúdio n° 1

Fig 1 – Seção A	188
Fig. 1b – Blocos Sonoros da subseção A1.....	188
Fig. 1c - Blocos Sonoros da subseção A2.....	189
Fig. 1d – Padrão Vertical da Seção A.....	189
Fig. 2a – Seção B.....	190
Fig. 2b – Subseção B1 e seus blocos sonoros formadores.....	191
Fig 2c – Subseção B2, o prolongamento do texto musical e seus blocos formadores	191
Fig. 2d – Padrão Horizontal da subseção B1	192
Fig. 2e – Aspecto ritmo do prolongamento do texto musical da subseção B2	192
Fig. 3 – Eventos rítmicos de cada seção	193
Fig. 4a – Seção C.....	194
Fig. 4b – Subseção C1, seus blocos formadores e ponte	194
Fig. 4c - Subseção C2 e seus blocos formadores.....	195
Fig. 4d – Padrão horizontal da subseção C1.....	195
Fig. 4e – Padrão horizontal da subseção C2.....	196
Fig. 5a – Seção A'	197
Fig. 5b – Seção A' dividida entre seus blocos formadores.....	197

2.5.2. Prelúdio n° 2

Fig. 1 – Tema inicial e seu padrão horizontal.....	199
Fig 2a – Seção A	200
Fig. 2b – Subseção A1 e seus blocos sonoros formadores	200
Fig. 2c – Continuação dos blocos formadores da subseção A1 e seus blocos sonoros formadores.....	201
Fig 3 – Aspecto rítmico entre ambas as seções	201
Fig. 4a – Subseção A2 e seus blocos sonoros formadores.....	202
Fig. 4b – Exemplos do padrão vertical e horizontal da seção A	203
Fig. 5a – Seção B.....	204
Fig. 5b – Continuação da Seção B.....	205
Fig. 5c – Subseção B1 e seus blocos formadores	206
Fig. 5d – Subseção B2, seus blocos formadores e a ponte entre as subseções B2 e B3	207
Fig. 6a – Subseção B3 e seus blocos formadores	208
Fig. 6b – Exemplo do padrão vertical da seção B	209
Fig. 6c – Exemplo do padrão horizontal da seção B	209
Fig. 7a – Coda Final	210
Fig. 7b – Tema inicial modificado, coda final e seus blocos formadores.....	210

2.5.3. Prelúdio n° 3

Fig. 1a - Seção A	212
Fig 1b – Subseção A1 e seus blocos formadores.....	213
Fig. 2a – Subseção A2 e seus blocos formadores	213
Fig. 2b – Subseção A1', repetição dos blocos e a ponte para a seção B.....	214
Fig. 3 – Padrão rítmico da Seção A	214
Fig. 4 – Cromatismos presentes no bloco 7 da seção A	215
Fig. 5 – Padrão horizontal dos blocos 1, 3 e 5 da seção A	215
Fig. 6 – Padrão horizontal dos blocos 2 e 4.....	216
Fig. 7a – Seção B.....	217
Fig. 7b – Blocos sonoros 10, 12 e 15 da seção B	218
Fig. 7c – Blocos sonoros 11, 13 e 14 da seção B.....	218
Fig. 8 – Padrão rítmico dos blocos 11, 13 e 15 da seção B	218
Fig. 9 – Padrão horizontal e vertical do bloco 10	219
Fig. 10a - Seção C	220
Fig. 10b – Seção C e seus blocos formadores	220
Fig. 11a – Padrão horizontal dos blocos 16, 17 e 18 da seção C	220
Fig. 11b – Continuação do padrão horizontal dos blocos 16, 17 e 18 da seção C.....	221

2.5.4. Prelúdio n° 4

Fig. 1a – Seção A	223
Fig. 1b – Seção A e seus blocos formadores	224
Fig. 2 – Padrão rítmico da seção A.....	224
Fig. 3 – Padrão horizontal dos blocos 1, 2, 3 e 5 da seção A.....	225
Fig. 4 – Padrão horizontal dos blocos 6, 7 e 8 da seção A	226
Fig. 5a – Seção B.....	227
Fig. 5b – Seção B e seus blocos formadores	228
Fig. 6 – Padrão rítmico da seção A.....	229
Fig. 7 – Padrão horizontal dos blocos 9 e 10 da seção B.....	230
Fig. 8a – Seção C.....	231
Fig. 8b – Seção C (continuação).....	232
Fig. 8c – seção C (continuação).....	233
Fig. 8d – Subseção C1 e seus blocos formadores	233
Fig. 8e – Subseção C2 e seus blocos formadores	233
Fig. 8f – Subseção C3 e seus blocos formadores.....	234
Fig. 8f – Subseção C4 e seus blocos formadores.....	235
Fig. 9 – Padrão rítmico da seção C.....	235

Fig. 10a – Padrão horizontal do bloco 16 e 17 da seção C	235
Fig. 10b – Seção A’ dividida entre seus blocos formadores.....	236

TOMO II

2.6.1. Sonata Beatriz – I movimento: “Allegro”

Fig. 1a – Introdução da Seção A.....	238
Fig. 1b – Fragmento básico da introdução.....	238
Fig. 1c – Desenvolvimento horizontal da introdução	238
Fig. 2 – Organograma da seção A e suas respectivas subseções	239
Fig. 3a – Subseção A1	241
Fig. 3b – Continuação da subseção A1	242
Fig. 4 – Blocos da subseção A1 – primeiro grupo.....	243
Fig. 5 – Padrão horizontal dos blocos 1 e 4 - subseção A1, primeiro grupo	244
Fig. 6 – Padrão horizontal dos blocos 2 e 3 – subseção A1, primeiro grupo	246
Fig. 7 – Blocos da subseção A1 – segundo grupo	247
Fig. 8 – Padrão horizontal do bloco 5 – subseção A1, segundo grupo	248
Fig. 9 – Padrão horizontal do bloco 9 – subseção A1, segundo grupo	250
Fig. 10 – Padrão horizontal e vertical do bloco 7 – subseção A1, segundo grupo	251
Fig. 11 – Padrão horizontal do bloco 8 – subseção A1, segundo grupo	252
Fig. 12 – Padrão rítmico dos blocos do segundo grupo.....	252
Fig. 13 – Blocos da subseção A1 – terceiro grupo	253
Fig. 14 – Padrão vertical os blocos 10, 11 e 12 – subseção A1, terceiro grupo.....	254
Fig. 15 – Padrão rítmico dos blocos do terceiro grupo	255
Fig. 16a – Subseção A2	256
Fig. 16b – Continuação da subseção A2.....	257
Fig. 17 – Blocos da subseção A2 – primeiro grupo.....	258
Fig. 18 – Padrão vertical os blocos 13 e 14 – subseção A2, primeiro grupo	259
Fig. 19a – Padrão horizontal dos blocos 15 – subseção A2, primeiro grupo.....	260
Fig. 19b – Padrão horizontal dos blocos 16 – subseção A2, primeiro grupo.....	261
Fig. 20 – Padrão horizontal e vertical do bloco 17 – subseção A2, primeiro grupo	261
Fig. 21 – Blocos da subseção A2 – segundo grupo	262
Fig. 22 – Padrão horizontal e vertical do bloco 18 e 19 – subseção A2, segundo grupo	263
Fig. 23 – Padrão horizontal do bloco 20, 21 e 22 – subseção A2, segundo grupo	265
Fig. 24 – Seção B e suas respectivas subseções	266
Fig. 25a – Subseção B1	267
Fig. 25b – Continuação da subseção B1	268
Fig. 26 – Blocos da subseção B1 – primeiro grupo	269
Fig. 27 – Padrão horizontal do bloco 23 – subseção B1, primeiro grupo	270
Fig. 28 – Padrão horizontal dos blocos 24 e 25 – subseção B1, primeiro grupo	271
Fig. 29 – Padrão horizontal do bloco 25 – subseção B1, primeiro grupo.....	272
Fig. 30 – Padrão horizontal e vertical do bloco 26 – subseção B1, primeiro grupo	273
Fig. 31 – Blocos da subseção B1 – segundo grupo	274
Fig. 32 – Padrão horizontal e vertical do bloco 27 – subseção B1, segundo grupo.....	275
Fig. 33 – Padrão horizontal do bloco 28 – subseção B1, segundo grupo	277
Fig. 34 – Padrão horizontal do bloco 29 – subseção B1, segundo grupo	278
Fig. 35 – Subseção B2.....	279
Fig. 35b – Continuação da subseção B2.....	280
Fig. 36a – Blocos formadores da subseção B2	280
Fig. 36b – Continuação dos blocos formadores da subseção B2.....	281
Fig. 37 – Padrão horizontal do bloco 31 – subseção B2.....	282
Fig. 38 – Padrão horizontal do bloco 32 – subseção B2.....	283
Fig. 39 – Padrão horizontal do bloco 32 – subseção B2.....	284
Fig. 40 – Fragmento melódico do bloco 34 – subseção B2.....	284
Fig. 41a – Subseção A’2.....	286
Fig. 41b – Subseção A’1	287
Fig. 41c – Continuação da subseção A’1 e coda final	288
Fig. 42 – Blocos modificados da subseção A’1.....	288

Fig. 43 – codeta do final do I movimento.....	289
---	-----

2.6.2. Sonata Beatriz – II movimento: “Andante Ostinato”

Fig. 1a – Subseção A1	291
Fig. 1b – Blocos formadores da subseção A1.....	291
Fig. 3 – Padrão vertical do bloco 1.....	292
Fig. 4 – Padrão vertical do bloco 2.....	293
Fig. 5a – Subseção A2.....	294
Fig. 5b – Blocos formadores da subseção A2.....	294
Fig. 5c – Continuação dos blocos formadores da subseção A2.....	295
Fig. 6 – Desenvolvimento do fragmento melódico da subseção A2.....	295
Fig. 7a – Seção B.....	296
Fig. 7b – Blocos formadores da seção B	297
Fig. 8 – Padrão vertical dos blocos 6 e 8.....	298
Fig. 9 – Padrão vertical dos compassos 47 ao 48 do bloco 7.....	299
Fig. 10a – Padrão vertical dos compassos 50 e 51 do bloco 7.....	300
Fig. 10b – Padrão vertical do compasso 52 do bloco 7	300
Fig. 11a – Seção A’	301
Fig. 11b – Sufixo final do II movimento	301

2.6.3. Sonata Beatriz – III movimento: “Rondó”

Fig. 1a – Seção A	303
Fig. 1a – Blocos formadores da seção A	304
Fig. 2a – Padrão dos fragmentos sonoros dos blocos da seção A.....	305
Fig. 2b – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 1 da seção A.....	306
Fig. 2c – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 2 da seção A.....	307
Fig. 2d – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 3 da seção A.....	308
Fig. 2e – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 4 da seção A.....	308
Fig. 2f – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 5 da seção A	309
Fig. 2g – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 6 da seção A.....	310
Fig. 2h – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 7 da seção A.....	310
Fig. 2i – Continuação do padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 7 da seção A.....	311
Fig. 3a – Seção B.....	312
Fig. 3b – Continuação da seção B	313
Fig. 4a – Blocos formadores da seção B.....	313
Fig. 4b – Continuação dos blocos formadores da seção B	314
Fig. 4c – Continuação dos blocos formadores da seção B.....	315
Fig. 5a – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 8 da seção B	316
Fig. 5b – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 9 da seção B	316
Fig. 6a – Padrão horizontal e vertical dos fragmentos melódicos do bloco 10 da seção B	317
Fig. 6b – Padrão rítmico do bloco 10 da seção B	318
Fig. 7 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 11 da seção B.....	318
Fig. 8 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 12 da seção B.....	319
Fig. 9 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 13 da seção B.....	319
Fig. 10 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 14 da seção B.....	320
Fig. 11a – Seção C.....	321
Fig. 11b – Blocos formadores da seção C	322
Fig. 12 – Padrão horizontal dos fragmentos melódicos do bloco 15 da seção C.....	323
Fig. 13 – Fragmentos melódicos dos blocos 16, 17 e 18 da seção C.....	324
Fig. 14 – Padrão horizontal do bloco 18 da seção C.....	324
Fig. 15a – Coda final	325
Fig. 15b – Blocos formadores da coda	326
Fig. 16 – Padrão horizontal do bloco 19 da coda	327
Fig. 17 – Padrão horizontal do bloco 20 da coda	328
Fig. 18 – Padrão horizontal do bloco 21 da coda	329
Fig. 19 – Padrão horizontal do bloco 22 da coda	330

Capítulo III – Vertentes Analíticas:

3.1 – Características técnico-idiomáticas

Fig. 1 – Exemplo da utilização de acordes alterados na peça “Prelúdio nº2”	340
Fig. 2 – Exemplo da utilização de acordes alterados na peça “Trilogia”	341
Fig. 3 – Exemplo da utilização de acordes alterados na “Sonata Beatriz”	342
Fig. 4, 5 e 6 – Exemplos e músicas populares do uso idiomático dos acordes alterados	343
Fig. 7 – Exemplos e músicas populares do uso idiomático dos acordes alterados	344
Fig. 8 – Exemplo de acordes alterados no Prelúdio nº1	345
Fig. 9 – Exemplo da utilização de acordes fixos	346
Fig. 10 – Acordes fixos com desenvolvimento de um fragmento melódico no IX movimento de Repentes	347
Fig. 11 – Acordes fixos com desenvolvimento de fragmento melódico no VI movimento de “Repentes”	348
Fig. 12 – Utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal	349
Fig. 13 – Exemplo da utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal	350
Fig. 14 – Utilização de arpejos e ligados no desenvolvimento horizontal	351
Fig. 15 – Eventos sonoros desenvolvidos no III movimento da Trilogia	353
Fig. 16 – Eventos sonoros desenvolvidos no I movimento de Repentes	353
Fig. 17 – Procedimentos de execução técnica no V movimento de “Repentes”	354
Fig. 18 – Desenvolvimentos horizontais co base em eventos cromáticos	356
Fig. 19 – Desenvolvimento da seção A do VIII movimento de “Repentes”	358
Fig. 20 – Desenvolvimento da seção A do VIII movimento de “Repentes”	359
Fig. 21 – Desenvolvimento rítmico do II movimento da Sonata Beatriz	360
Fig. 22 – Desenvolvimento sincopado dos ritmos do baixo no Prelúdio nº1	361
Fig. 23 – Desenvolvimento de um acompanhamento com síncope no Prelúdio nº4	361
Fig. 24 – Desenvolvimento sincopado dos ritmos do baixo no Prelúdio nº1	362
Fig. 25 – Padrão rítmico do VII movimento da peça “Repentes”	363

Resumo

A proposta desta pesquisa é investigar o processo de criação do compositor paulista Pedro Cameron, principalmente através do levantamento e análise de sua obra, apontando características estilísticas em relação ao idiomatismo do violão e da influência do instrumento nas soluções composicionais. No princípio do século XX, observamos um significativo crescimento no número de obras escritas para o violão por compositores de diversas vertentes musicais, obras que consolidaram a absorção idiomática do instrumento. A obra musical para violão de Pedro Cameron se insere neste contexto, criando um elo investigativo importante sobre o repertório contemporâneo brasileiro atual. A primeira parte do trabalho contextualiza tal momento, apresentando tópicos sobre o violão no Brasil e no Mundo, além de uma breve biografia do compositor. A segunda parte apresenta uma investigação a partir das análises de algumas obras do compositor que compreendem o período entre a década de 1970 aos dias atuais, tendo como referencial teórico autores como Spencer & Temko (1988), Hanslick (1992), Dudeque (1996), Schoenberg (1996), Oliveira (1998), Menezes (2002) e Zuben (2004). A última parte visualiza os procedimentos do compositor através do que foi constatado nas análises, apresentando soluções composicionais e técnicas através das quais ele criativamente incorporou elementos do idiomatismo do violão à sua escrita.

Palavras-chave: Música brasileira, violão, interpretação, composição.

Abstract

The proposal of this research is to investigate the process of creation of the Brazilian composer Pedro Cameron, mainly through the survey and analysis of his work, pointing out specific stylistic characteristics, his perception of the classical guitar idiomatism, and its influence on compositional solutions. In the beginning of the twentieth century, there was a significant growth in the number of works written for the classical guitar by composers of diverse musical backgrounds. These works consolidated a more reorganization both in the writing and the idiomatic absorption of the instrument. The musical works for classical guitar by Pedro Cameron is part of this context, creating an important investigative link for the Brazilian contemporary repertoire. The first part of this master thesis contextualizes this moment, presenting information about the classical guitar in Brazil and the world, and a brief biography of the composer. The second part presents an analytical inquiry of some Cameron's pieces, encompassing the period between the decade of 1970 and the present days. The theoretical framework is based on authors such as Spencer & Temko (1988), Hanslick (1992), Dudeque (1996), Schoenberg (1996), Oliveira (1998), Menezes (2002) e Zuben (2004). The last part evaluates the procedures of the composer through what was observed in the analyses, presenting compositional solutions and techniques he creatively used to incorporate significant elements of the classical guitar idiomatism, influencing the process of writing and his compositional style.

Keywords: Brazilian music, classical guitar, performance, composition.

Introdução

Atualmente no meio violonístico, há uma grande diversidade de concepções musicais e estilos que, na maioria das vezes, estão relacionadas à criação de composições originais para o instrumento. Estas composições, advindas dos próprios violonistas, conferem ao violão uma nova dimensão em seu desenvolvimento técnico e idiomático.

Em meio a este contexto, violonistas e compositores sobressaem-se como referências para o instrumento, pelo fato de estarem procurando novas alternativas e propostas para a sua evolução, sem se desvincular dos acontecimentos estéticos e das diversas vertentes composicionais.

Observando a literatura violonístico no Brasil, encontramos diversos violonistas e compositores que ajudaram no crescimento do violão nacional, aprimorando-o e difundindo-o dentro e fora do país. Desta maneira o estudo específico da obra de determinados violonistas se torna importante, pelo fato de difundir esta produção e discutir as novas propostas criadas. Assim, este trabalho investigativo pretende analisar e compreender os processos criativos do compositor e violonista brasileiro Pedro Cameron, assinalando as características de sua escrita musical e suas elucubrações em detrimento do idiomatismo do violão.

O trabalho se divide em três capítulos específicos: no primeiro capítulo, intitulado “*O músico violonista e compositor*”, é traçado uma pequena contextualização histórica do violão brasileiro onde são tecidas reflexões em relação ao músico que atua como intérprete e compositor, e de como este músico se insere na construção e constante renovação do repertório para o violão. Por último, é feita uma pequena abordagem sobre a vida e obra de Pedro Cameron, a fim de entendermos um pouco mais de suas vivências musicais.

O segundo capítulo chamado “*Vertentes analíticas*”, apresenta análises musicais descritivas de algumas obras para violão do compositor, selecionadas de seu memorial. Tais análises são desenvolvidas a partir de critérios analíticos teorizados por autores como Spencer & Temko (1988), Hanslick (1992), Dudeque (1996), Schoenberg (1996), Oliveira (1998), Menezes (2002) e Zuben (2004).

Por último, o terceiro capítulo intitulado “*Aspectos técnico-analíticos e de estilo*” aponta, a partir das análises musicais, as características de estilo e da escrita do compositor, evidenciando a utilização do idiomatismo do instrumento como proposta para soluções composicionais e das conceituações da técnica da escrita para otimizar o uso do violão, demonstrando as relações pessoais do compositor entre o domínio da escrita musical e a visão técnica do instrumento.

Capítulo I – A Composição e o Violão

1.1 - O músico violonista e compositor

Na literatura do violão observa-se uma atuação concomitante entre o ato de criar e a interpretação musical através da confecção de obras musicais específicas, que impeliram a expansão do repertório e dos horizontes de aprendizagem técnica do instrumento, o que contribuiu para o aumento significativo do leque das pronúncias idiomáticas do mesmo.

A virtude desse fato se concretiza nas formas de interação entre a poética dos músicos e o ambiente sócio-cultural que estão inseridos, permitindo uma variação de condutas e diferentes escritas, o que colaborou e auxiliou no desenvolvimento do instrumento.

Ponderando sobre tal afirmação, podemos considerar que a índole do intérprete – seu conhecimento técnico-instrumental relacionado ao idiomatismo do instrumento – muitas vezes está associada a uma ação criativa de descoberta do instrumento, seja através de elaborações intuitivas ou espontâneas de eventos musicais diversificados, ou conforme as suas próprias vivências estéticas e experimentações musicais.

Em contrapartida, tais elaborações musicais “desinteressadas” podem suscitar no intérprete a curiosidade e o empenho por querer se aprofundar e “conhecer” o som e suas características de uma maneira mais ampla e contundente, onde o planejamento da escrita e da forma passa a ser tão importante quanto à descoberta do instrumento, e a idealização composicional se configura a questões estéticas características do seu tempo, ou a um plano estético que o músico julgue mais apropriado a sua condição enquanto criador.

Esta interação existente entre o ato de criar e a interpretação sempre foi uma característica latente do meio violonístico, relacionada principalmente à grande expansão do repertório específico do instrumento. Estas ações causaram um significativo reflexo na apresentação de diferentes técnicas e conceitos nas obras para violão, variando entre os períodos da história do instrumento.

No entanto, se atentarmos a partir do período moderno, observaremos que a grande expansão tecnológica industrial e dos meios de comunicação, as mudanças econômicas e as grandes transformações sociais e culturais trouxeram modificações maciças a criação artística, promovendo discussões e re-construções sobre as questões estéticas e sobre os diferentes olhares do fazer artístico.

No contexto musical do Brasil, as condutas criativas dos intérpretes compositores sofreram diferentes influências, seja de correntes estéticas diversificadas como, por exemplo, o neo-classicismo, serialismo, minimalismo, jazz e rock, aliadas a diferentes manifestações culturais mundiais como a contra-cultura ou as conceituações estéticas advindas do Oriente. Sobre isso, ainda carrega-se o valor representativo do violão no meio sócio-cultural brasileiro, onde sua íntima relação com os diversos estilos musicais – seja o samba, baião ou choro - possibilita um diálogo artístico e estético muito abrangente.

Assim, com esta variedade de correntes estéticas somadas a abrangência cultural moderna, o intérprete compositor acaba criando diferentes estratégias composicionais, onde a associação do idiomatismo do violão junto a sua poética musical acaba por criar um diálogo artístico e estético abrangente. A associação destas ações características confere ao músico uma representação versátil e singular no universo do instrumento, estando à sua linguagem musical condicionada a sua percepção das vertentes estéticas pertencentes ao seu tempo e ao violão.

Desta maneira, estas poéticas musicais particulares configuram novos limites ao instrumento aumentando as leituras sobre o mesmo, e ao intérprete contemporâneo cabe promover possibilidades de assimilação deste novo repertório, expandindo seu conhecimento para além dos paradigmas tradicionais. Desta forma, o estudo de obras originais compostas por violonistas compositores pode vir a atribuir novas perspectivas ao instrumentista, auxiliando-o na assimilação destas novas propostas e, conforme o caso, sugerindo novas soluções técnicas instrumentais.

Este aprofundamento pode apresentar com maior clareza as linguagens sugeridas ou as referências estéticas citadas, assim como as circunstâncias técnicas e as relações composicionais e idiomáticas do instrumento promovidas no contínuo processo de criação do autor, assim como possibilitar uma visão mais ampla da produção geral do período, demarcando questões próprias do seu tempo.

Dentro dessas características podemos afirmar que o fazer musical do compositor brasileiro Pedro Cameron está inserido neste contexto, pois suas realizações sugerem a conexão com este tipo de leitura do instrumento e da composição, instigando a investigação de suas características poéticas, das possíveis inovações de escrita e, principalmente, na concepção representativa do instrumento frente à cultura violonística tradicional.

Entretanto, tais questões não pertencem apenas a modernidade, pois tais características vem se modificando através da conjunção de fatos do passado e de outras realizações que chegam até o presente, direcionado as atitudes de compositores violonistas modernos – como, por exemplo o próprio Pedro Cameron.

1.2 - Violonistas e compositores, breve contextualização histórica e crítica

Na situação histórica do violão brasileiro, poderemos situar o intérprete-violonista através de informações sobre o fazer musical deste no seu contexto sócio-cultural, extraindo informações concernentes as possíveis propostas estéticas dos diversos estilos musicais em que o violão se insere.

A questão pertinente e de maior foco repousa sobre os limites estéticos do intérprete no seu contexto cultural, já que o violão transita por diversos segmentos sociais e abarca uma grande gama de referências. Atualmente, estes referenciais somam-se a influências extra musicais – como, por exemplo, o grande fluxo de informações e o uso de novas tecnologias - que ajudam a estabelecer novas estratégias dentro das formas de criação. Segundo Costa (p. 79, 2004):

"Na arte criam-se novas realidades, o pensamento cria novas formas ou toma forma. A arte é uma manifestação/expressão do pensamento e de suas formas de estruturação. Por isto, se se quer investigar o substrato profundo do fazer musical (...) devemos nos debruçar no que há de comum entre as várias manifestações musicais - e que efetivamente as transcende - inclusive as não ocidentais e as do atual momento 'babélico' da música contemporânea. E o que há de comum é o devir molecular - a pragmática - das energias postas em jogo nos vários agenciamentos".

Portanto, o discernimento das atitudes dos violonistas frente a composição auxilia na compreensão das suas linhas de pensamento em relação as suas formas de estruturação, já que o momento atual possibilita o vislumbamento de tais concepções. O foco criativo se encontra fragmentado e inserido entre múltiplas opções de leitura, uma constatação inerente a realidade pós-modernista¹, promovendo alternativas dentro das próprias convicções criativas e de interpretação, e de certa maneira, sendo o mais evidenciado na relação entre o

¹ Para Santos (p. 7 – 8, 2005), o "pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900 - 1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural".

violonista, a sua essência criativa e a sua interação cultural itinerante.

Mesmo assim, a atitude composicional por parte do intérprete não é uma ação pioneira, já que este tipo de prática sempre foi historicamente inerente a este. Analisando os cânones históricos, veremos que ao compositor sempre foi confiada a arte de interpretar, e para este fim, se faziam necessários os conhecimentos técnicos básicos sobre determinado instrumento, e no caminho inverso, constata-se que muitas vezes ao intérprete era solicitado que soubesse compor ou improvisar, levando em conta os manejos sobre as formas musicais e das concepções harmônicas, como qualquer compositor.

Um bom exemplo é o anúncio que data de 1673, sobre um concurso para organista da Igreja de São Jacó em Estocolmo, no qual se solicita que o músico pretendente a vaga deva saber tocar um prelúdio em qualquer tom sugerido, tocar fugalmente qualquer coral ou salmo e, por último, que deva elaborar uma fuga a quatro vozes após um tema sugerido (Duffin, p. 7, 1995).

O papel do intérprete e do compositor confundia-se, pois a este era conferida a propriedade sobre as conceituações técnicas da música, colocando-o não só como intérprete, mas também como compositor, abarcando seu conhecimento de uma forma mais genérica. O que acontece na metade do séc. XIX até os dias atuais é uma diferenciação entre o papel de compositor e seus diferentes níveis em relação ao intérprete.

Ao primeiro cabe o domínio total sobre os pressupostos composicionais, o conhecimento das formas e dos procedimentos técnicos, e ao intérprete se torna imprescindível a performance fidedigna da obra escrita - uma atitude em certo grau positivista² - como ato único e relevante, demonstrando as diversas idéias musicais do compositor ou de suas próprias potencialidades. Esta super especialização do intérprete restringe e polariza seus estudos para o ato público da interpretação, limitando-o em relação aos estudos de composição e improvisação.

Mesmo com esta descrição, sabemos obviamente que existem diversos compositores modernos que estão vinculados aos dois planos, como Pierre Boulez e Leonard Bernstein,

² Segundo Comte (apud Lisardo, p. 92, 2004), existem três estados históricos diferentes: o primeiro seria o *teleológico* ou *ficício*, no qual corresponde a uma etapa do espírito humano, onde o homem buscava por "conhecimentos absolutos", estando os fenômenos lançados à vontade de "agentes naturais"; o segundo estado, *metafísico* ou *abstrato*, acontece pela substituição dos "agentes naturais" por "forças abstratas" que engendrariam os fenômenos observados pelo homem; e por último o estado *positivo*, no qual o espírito humano "reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, renuncia a procurar a origem e o destino do universo, a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas, a saber, suas relações invariáveis de sucessão e similitude (Comte, p. 4, 1983).

mas o reconhecimento destes compositores não acontece pela interpretação de suas próprias obras, mas sim pela interpretação de outras obras ou pela divulgação de suas composições por outros intérpretes. Uma das diferenças fundamentais entre compositores modernos e outros compositores representativos dos diferentes períodos da história da música ocidental, como Beethoven, Mozart, Chopin ou Liszt, é que estes últimos eram tanto intérpretes como compositores, levando conjuntamente as duas atividades dentro daquilo que criavam.

Nos canônes violonísticos também sustenta-se tal afirmação, já que o repertório composto a partir do séc. XVI até o começo do séc. XIX é basicamente criado por intérpretes que atuavam como compositores - como Luis Milan (1500 – 1561), Gaspar Sanz (1640 – 1710) ou Napoleon Coste (1805 – 1883) - e que cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento, seja pela prática de ensino ou com a finalidade da interpretação pública. A diferença residente entre os compositores e violonistas modernos é que a prática de compor para o próprio instrumento permanece até os dias atuais como uma importante fonte de renovação do repertório.

Sublinha-se também que a questão pedagógica do instrumento, abrangendo desde o séc. XVI até os dias de hoje, é um importante fator vinculado à produção interpretativa e composicional, ocasionando muitas peças de caráter didático que vem a instruir tecnicamente o aluno e conduzi-lo gradualmente pelas questões estético-musicais.

Se observarmos, por exemplo, a obra composta pelo violonista espanhol Fernando Sor (1778 - 1839), perceberemos que as suas peças possuem três peculiaridades comuns: a composição de obras específicas para concertos, com as características técnicas e idiomáticas do violão, engendradas com estruturas formais e características harmônicas e melódicas típicas do seu período histórico; a interpretação da peça pelo próprio violonista, dentro de seu critério de performance pública; e por último, as obras didáticas criadas com a intenção de inserir o iniciante aos meandros do instrumento.

Levando em consideração estes três itens citados anteriormente, pode-se afirmar que a construção e o desenvolvimento da própria obra pelo violonista conceituava também na sua forma de expressão, estimulando o artista na busca por uma compreensão mais ampla sobre o objeto musical, seja "canibalizando" obras de colegas ou as suas próprias obras, se auto plagiando - mesmo que intuitivamente - com o fim de demarcar e confirmar seu estilo, ou ainda construindo formas para que este ciclo criativo prospere no cotidiano do público leigo, trazendo-o para dentro dessa continuidade.

Mesmo que estes não almejassem à carreira artística, por outro lado fortaleciam e estreitavam a relação junto ao artista, confirmando suas atitudes como seres estéticos e demonstrando as idéias coletivas como fontes propulsoras. De certa maneira, este ciclo mantém-se em relação ao meio violonístico. Segundo Seicman (p.14-15, 2001):

"A técnica não é senão uma ferramenta de diálogo, de interação dinâmica entre obra e ouvinte. Quando Henri Bergson alerta para o fato de que o todo, o durêe, representa mais do que a somatória das partes tomadas isoladamente, está constatando que a noção de tempo, sua consistência, não se dá fora da consciência, e neste sentido o papel da memória é fundamental. Não se pode, portanto, separar a linguagem musical em duas realidades independentes: objeto e sujeito. Criação e fruição musicais são duas faces inseparáveis e complementares de um único fenômeno: a interpretação. O tempo musical não é um dado apriorístico, nem da obra, nem do observador, cria-se, realiza-se na relação entre ambos. Compositores, intérpretes e ouvintes, todos se enquadram nessa relação essencial não-hierárquica. O domínio técnico da linguagem musical não é condição sine qua non para a fruição de uma obra.(...) Se lemos, escrevemos, ou seja, se interpretamos, fazemo-lo para um público leigo geral e 'ideal' que desconhecemos, não para uma minoria seleta que supostamente nos compreenderá. E, como pertencemos a este público 'geral' e, ademais, vivemos todos em uma mesma época, sabemos, consciente ou inconscientemente, que nossa recepção individual do fenômeno artístico terá uma relação profunda com as demais recepções".

Portanto, estas três manifestações do fazer musical – a composição, a interpretação e o ensino do instrumento através de peças musicais características – permitiam uma maior plenitude ao músico em relação a sua índole artística. Estes fatores podem apontar as direções estéticas do artista conforme a sua necessidade, auxiliando mutuamente em uma maior compreensão sobre as suas concepções.

Em ambas ações (de interpretação ou composição), almeja-se um núcleo comum que se conecta com a obra de arte através destas diferentes posturas do fazer artístico, onde o fenômeno perceptivo se estende do individual para o coletivo, possibilitando inúmeras leituras. Assim, conforme os indivíduos se transformam juntamente com seus ambientes sócio-culturais, as poéticas e as formas de desenvolvimento do objeto artístico acabam alterando-se, e outras formas técnicas, tanto de criação como interpretação, se estabelecem.

As mudanças que ocorrem a partir do séc. XIX evidenciam grandes transformações na ação interpretativa, operando variações em toda uma cadeia de procedimentos, seja dentro do caráter composicional, interpretativo ou dentro das leituras por parte do público. A continuidade estética se fragmenta, muda-se o foco de projeção do texto musical para o intérprete, converte-se uma sublimação do instrumentista e atenta-se para um desequilíbrio entre os componentes dessa cadeia - texto musical, compositor, intérprete e público (Said,

1992).

A inversão gradual dos parâmetros se submete as transformações sociais do final do séc. XIX e que, de certa maneira, continuariam durante o século XX. Percebe-se então que o individualismo se insere como um grande reflexo sócio-cultural e tem no movimento romântico o seu grande incentivador.

Assim, nas diversas áreas culturais, se expande a premissa subjetiva como um ideal a ser seguido: no movimento filosófico, as tentativas de aprisionar o mundo na circularidade fechada do pensamento foi o ponto crucial de pensadores como Kant, Fichte, Shelling e Hegel; na literatura o personagem é elevado a um grau de adoração, incitando o leitor a uma auto-identificação e se aconchegando na ação da leitura; no mundo político o liberalismo e o nacionalismo, altamente individualistas, dão a tônica do pensamento burguês; a criação de grandes centros comerciais e populacionais sugerem a auto-introspecção e a busca do desconhecido pelo conhecido; a hierarquização social visando na propriedade a certeza máxima da economia e a fortaleza inabalável da classe burguesa são atitudes que promovem uma existência solitária (Ferrara, 1986).

Dentro do campo musical interpretativo, a ação solitária de o leigo dedilhar um instrumento é a nova atitude que se subordina, em troca dos atos musicais coletivos que faziam parte das cerimônias ou festividades de círculos sociais passados, incentivando o indivíduo a recorrer a uma postura musical individualista (Tinhorão, 1998). O surgimento de intérpretes como Nicoló Paganini foram fatores determinantes para sobrepôr o intérprete em detrimento do texto musical e do próprio compositor, "o grande arquétipo do 'performer' de habilidade sobrenatural e demoníaca, infinitamente fascinante em suas apresentações" (Said, p. 31, 1992).

Ressalva-se o estabelecimento de uma nova significação para a performance musical neste momento, onde a interpretação dos signos se torna secundária, e o ato da performance em si - com a exacerbação das atitudes técnico-musicais sendo elevadas a exaustão - tende a ser valorizada como fim, e o texto musical passa a ser tratado como uma constante que impulsiona tal atitude. A figura do intérprete modifica a leitura pública da ação, tornando-se o foco principal em detrimento do compositor e do próprio texto musical.

Essa ruptura que ocorre entre as índoles interpretativas e composicionais por parte do intérprete seguem um caminho até certo ponto inverso dentro do meio violonístico. Mesmo com o estabelecimento de uma espécie de intérprete super especialista podemos perceber que na recente história do violão - principalmente no final do séc. XIX - existiram muitos

intérpretes que cultivavam a prática do arranjo e da composição, constituindo uma outra relação com o instrumento.

Apesar das diversas peças pertencentes aos cânones tradicionais, seja de Luis Milan à Fernando Sor, é no final do séc. XIX e começo do séc. XX que consubstancialmente temos uma ampliação no repertório, em reflexo do redimensionamento e da representatividade do violão no meio cultural vigente.

Essa amplitude do violão se deve ao fato do mesmo ter atingido uma maior abrangência nos segmentos musicais eruditos, destacando-se quatro elementos básicos: a transcrição de obras musicais de compositores conhecidos como Beethoven ou Mozart; a melhora na sua qualidade sonora e acústica a partir do seu desenvolvimento estrutural e físico; a crescente aproximação com o público através da introdução do violão nas salas de concerto; e por último, a popularização do instrumento no meio musical, ampliando seu número de intérpretes mais especializados (Dudeque, 1994).

Estes fatores estão intimamente ligados as propostas de violonistas renomados, como por exemplo Francisco Tárrega (1852 – 1909), Miguel Llobet (1878 – 1938), Emílio Pujol (1886 – 1980) e Andrés Segovia (1893 – 1987). Apesar de não haver um consenso ou sistematização por parte destes violonistas no que se refere ao ensino do violão – excetuando neste caso em específico o violonista Emilio Pujol - a grande importância deles revela-se pelo fato de terem divulgado o instrumento e por terem criado um cabedal de informações e pressupostos que alicerçam muitas premissas técnicas atuais, galgando sua prática e fundamentando teoricamente seu ensino.

Pode-se considerar que a complexa forma de escrita para o instrumento teria induzido os próprios violonistas a escreverem peças inéditas em busca de um idiomatismo técnico-musical, ou em grande parte dos casos, a utilizar o recurso das transcrições e dos arranjos como proposta de diversificação do repertório, já que neste determinado período haviam poucas peças originais atribuídas a outros compositores.

A produção musical do violonista espanhol Francisco Tárrega (1852 - 1909) exemplifica tal afirmação, pois promoveu intensamente o instrumento nesta direção e acentuou suas qualidades como um instrumento rico e versátil. Com Tárrega, houve um desenvolvimento do repertório através de transcrições de obras de compositores como Albéniz, Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Mozart, Schubert e Schumann, além de suas próprias composições (Dudeque, 1994).

Este tipo de trabalho amplia o desenvolvimento do violão e paralelamente acentua a percepção do instrumento pelo público, já que evidencia suas potencialidades frente a outros instrumentos mais comuns a esta vertente – como o piano. Estas ações foram continuadas por violonistas importantes do início do séc. XX alcançado seu ápice com o violonista espanhol Andrés Segovia.

Deve-se frisar que a transcrição utilizada pelos violonistas não seguia propriamente os moldes das transcrições pianísticas do final do séc. XIX, já que as intenções eram diametralmente opostas. As transcrições de obras orquestrais para piano serviam para demonstrar a proporção alcançada pelo intérprete em relação ao texto musical, seguindo o exemplo do *performer* super especialista que elevava à outra acepção o ato interpretativo (Said, 1992).

No caso do violão, a intenção maior era evidenciá-lo como um instrumento de qualidades características e de idiomatismo peculiar, atentando também para o desenvolvimento do repertório através de arranjos de obras escritas para outras formações ou outros instrumentos, assim como arranjos de obras populares. Desta maneira, os arranjos serviriam como divulgação pública do violão, proporcionando uma expectativa em relação às composições escritas originalmente para o instrumento.

A partir destes violonistas, a prática composicional do intérprete no período moderno torna-se um segmento importante dentro das concepções referentes ao instrumento. Mesmo que tenha surgido a partir do séc. XX um grande interesse por parte de diversos compositores em escrever novas peças para o instrumento, é nas composições atribuídas aos intérpretes que se concentra grande parte do repertório.

A escrita do instrumento, por sua complexidade e características próprias, atua como fonte disseminadora para o instrumentista, que através do domínio das técnicas composicionais pode estabelecer relações coerentes entre escrita e idiomatismo, diferentemente do compositor que domina as técnicas composicionais, mas desconhece por vezes as possibilidades tímbricas, sonoras, harmônicas e melódicas do instrumento.

Seguindo esta afirmação, iremos ter nas Américas vários arquétipos de violonistas compositores do séc. XX com um memorial de obras musicais considerável, citando-se os seguintes exemplos: Agustín Barrios Mangoré (1885 – 1944), violonista paraguaio que percorreu a América latina se apresentando e compondo várias peças para o instrumento; Isaias Sávio (1900 – 1977), violonista uruguaio que radicou-se no Brasil, possui várias obras para o instrumento, e foi fundador da cadeira de violão no Conservatório Dramático e

Musical de São Paulo; Antonio Lauro (1917 – 1986), compositor e violonista venezuelano, que através de estruturas musicais populares, como a valsa, acrescentou ao repertório obras com um estilo sincopado e característico; Abel Carlevaro (1916 – 2001), violonista uruguaio que divulgou o violão através de sua obra didática e de suas composições; e por último, o cubano Léo Brouwer (1939), que hoje em dia é considerado um dos maiores expoentes do violão mundial.

No Brasil, esta amplitude e conversão de muitos violonistas em compositores se acentua pelas características sociais, e a própria história do violão brasileiro evidencia isso. Observando o final do séc. XIX o instrumento era difundido em maior grau nas classes populares, estando geralmente ligado a figura do seresteiro e a vida boêmia, o que ocasionava certos preconceitos morais em relação aos segmentos sociais mais abastados, já que era sinônimo de "vagabundagem e desordem" (Teixeira, 1996).

Se por um lado o instrumento não possuía grandes figuras artísticas proeminentes, ele se encontrava ligado aos movimentos urbanos e aos grupos de choro, seja como instrumento acompanhador ou solista. A característica do violão nesse período não é relativa ao desenvolvimento do repertório, mas sim a sua plena difusão idiomática e ao desenvolvimento técnico, estando ligadas principalmente às improvisações típicas dos grupos de choro.

Desta forma, o violão brasileiro permanece como instrumento tipicamente popular até o aparecimento de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), que através de sua escrita característica e o conhecimento do instrumento - já que também era violonista - acaba por inserir o violão em outros campos da música, demonstrando com propriedade as qualidades do instrumento dentro de uma representação genuinamente brasileira.

Se antes de Villa-Lobos o violão brasileiro do final do séc. XIX não se enquadrava nas récitas formais por causa das suas múltiplas projeções culturais ligadas intimamente as classes marginalizadas, agora o violão procede outras manifestações, sendo trazido definitivamente para o centro do debate.

Portanto, antes de Villa-Lobos, é fato que o início da história do violão no Brasil é pontuada, na sua grande maioria, por violonistas que compunham para o violão de maneira informal e que estavam diretamente em contato com o instrumento, aprimorando-se musicalmente com as trocas musicais proporcionadas pelos grupos de choro.

Violonistas como João Teixeira Guimarães (1883 - 1947) - o "João Pernambuco" - e Joaquim Santos (1873 - 1935) - o "Quincas Laranjeira" - fazem parte deste grupo, pois são

considerados tipicamente populares, mas que compuseram obras dentro de formas musicais bem delineadas, assim como possuíam - mesmo intuitivamente - um rico conhecimento das relações melódicas e harmônicas. Se por um lado suas peças fazem parte do repertório do violão erudito brasileiro, por outro lado também transitam pelo universo popular, sendo inseridas em rodas de choro ou apresentadas por violonistas considerados “populares”.

Esta dicotomia do repertório violonístico brasileiro - nos planos erudito e popular - se dilata ainda mais se observarmos a carreira de violonistas posteriores como Anibal Augusto Sardinha (1915 - 1955), o "Garoto", que realçam as diferentes perspectivas de inserção do violão no meio artístico brasileiro.

Na sua biografia constata-se que começou sua carreira apresentando-se em rádios, tocando violão, bandolim, banjo e cavaquinho; participou de diferentes formações orquestrais e se apresentou com diversos músicos; fez parte do grupo "Bando da Lua" e acompanhou a atriz Carmem Miranda excursionando pelos Estados Unidos, além de compor mais de uma dezena de peças para violão.

Essa característica multifacetada dos violonistas brasileiros, de se inserirem em diversos ambientes musicais, de absorverem diferentes linguagens e expressões, aliando-as as suas próprias raízes acaba por transcender a outras fronteiras a linguagem do instrumento, divulgando-as conjuntamente. Outros violonistas como Laurindo Almeida (1917 - 1995), Luiz Bonfá (1922 - 2001), Waltel Branco (1929) e Baden Powell (1937 - 2000) são exemplos de intérpretes que seguiram dentro das mesmas propostas.

Entretanto, dentro do segmento erudito, possuímos também intérpretes como Turíbio Santos (1943), Carlos Barbosa-Lima (1944) e o duo Sérgio e Odair Assad (1952 e 1956, respectivamente), que surgem como contraponto para tais premissas, divulgando o violão brasileiro erudito através de recitais e concertos no exterior e no Brasil, além de inaugurarem permutas entre a produção musical brasileira e estrangeira.

Também houve o interesse por compositores brasileiros em relação a estes violonistas, possibilitando assim o comissionamento de novas peças e permitindo uma ampliação do repertório, dando abertura e um maior diálogo com os compositores eruditos. Entretanto, estes instrumentistas mantiveram um diálogo com a esfera popular, seja através de regravações de peças musicais de compositores populares - como, por exemplo, obras de "João Pernambuco" - ou inserindo-as em seus programas de concerto.

Esta ampla perspectiva dentro da conjectura do violão brasileiro pode ser comparada com a perspectiva dos violonistas pertencentes ao séc. XVII e XVIII - respeitando-se as

particularidades de cada período - pois a forma como estes violonistas se relacionavam com o instrumento articulava toda estratégia de trabalho que seria seguida.

De certa maneira, os violonistas brasileiros articularam suas estratégias a partir das representações sociais que o violão exerce, e só então delimitam suas propostas interpretativas e composicionais. Conforme a movimentação social existente, o instrumentista se readapta, seja redimensionando ou reciclando suas conceituações estéticas, como forma de subsistir. Percebe-se então que o violonista enfatiza este enlace popular do violão, evidenciando o caráter transcendental do instrumento dentro do plano social e englobando de uma maneira afetiva ambas manifestações.

Todavia, as conceituações estéticas decorrentes na história do violão brasileiro e citadas anteriormente ficam claras no surgimento dos violonistas compositores a partir da década de 1970, onde suas produções musicais abrangem as mais diversas correntes, desde eventuais inserções pela música dodecafônica a peças de cunho nacionalista, entrecruzando-se com as características próprias e subjetivas do compositor.

Neste momento, observam-se peças que estão relacionadas com as formas e características musicais populares cultivadas desde o início do século - "Jôngo" de Paulo Bellinati (1950) - peças com influência do jazz ou da bossa nova - "Desafinado" de Octávio de Camargo (1967) - ou com características de técnicas composicionais advindas no séc. XX como o minimalismo - "Dança" de Chico Mello (1957).

O diferencial deste grupo específico de violonistas compositores é na sua ligação com as novas propostas estéticas e na diversificação das técnicas composicionais, considerando ainda que neste momento, com a institucionalização do ensino do instrumento e os intercâmbios culturais com países de ampla cultura violonística como a Argentina e o Uruguai, há um contato maior com as novas tendências musicais, caracterizando uma nova perspectiva ao trabalho. Assim, a utilização de estratégias de criação mais livres, a propensão do uso de técnicas atonais, o uso de recursos da música aleatória e de improvisação, além da mistura de características populares e regionais tornam-se comuns.

Essas novas criações apresentam muitas vezes características peculiares próprias, ligadas intimamente às relações de cada compositor ou intérprete com o violão, não sendo necessária a submissão da composição às diretrizes pré-estabelecidas, sejam estas relacionadas a sua vertente moderna, a correspondência musical passada ou a sua prerrogativa brasileira.

Tais peças culminam em um período de extrema abertura dos moldes composicionais e interpretativos, onde as metas de ruptura dos movimentos artísticos do início do séc. XX dão lugar a uma união com as concepções tradicionais, cruzando-se idéias e formas, dependendo exclusivamente da condição criativa do compositor e da formalização de um objeto artístico sem preconceitos (Griffiths, 1997).

O que se considera agora é a linguagem idiossincrática de cada compositor, geralmente ligada à cultura musical brasileira e com as inovações musicais surgidas no decorrer do século, assim como com o idiomatismo do violão. Portanto, novos valores musicais acabaram se sobressaindo dentro dessa situação, principalmente violonistas que compunham e que influenciaram diretamente a nova dinâmica e o formato das obras, acabando por empreender propostas relacionadas ao idiomatismo do instrumento.

Violonistas que surgem em meados da década de 1960 e início de 1970, como Eduardo Escalante (1937), Egberto Gismonti (1947), Marco Pereira (1950), Paulo Porto-Alegre (1953) e Pedro Cameron (1948), são exemplos desta realidade. A esta abertura soma-se a informação do próprio violonista-compositor sobre sua índole estética relacionada com o contexto sócio-cultural que se encontra. Segundo Teixeira (p. 22, 1996):

"A década de 70 revelou ao violão dinâmicas estilísticas novas e assegurou o seu caráter de instrumento propício para novas e ousadas pesquisas composicionais. Revelou também que o repertório violonístico estivera passando por um período de buscas idiomáticas e, nesse sentido, esse espaço de tempo representou uma época em que o violão teve suas maiores descobertas (...). No campo da textura, veremos que os anos 70 foram férteis principalmente no campo das conquistas tímbricas (Guerra-Peixe), percussivas (Krieger) e, em alguns casos polifônicas (Mignone, Cameron e Pires de Campos). A textura, aplicada ao violão, ganha aqui nestas obras, uma importância jamais empregada na composição para violão".

Assim, estas obras conferem uma condição especial a este momento específico da música brasileira, pois além das descobertas tímbricas, percussivas e polifônicas, possui uma concepção de âmbito intimista, sendo relacionada à variação criadora do compositor junto às novas formas. Este momento do violão nacional influencia, até certo ponto, os novos compositores violonistas que surgem nas décadas seguintes, contribuindo para as recentes criações e lançando novos paradigmas. Violonistas como Arthur Kampela (1960), Paulo Pedrassoli (1966), Fred Schneider (1959 - 2001) e Luis Carlos Barbieri (1957), fazem parte desse novo grupo.

1.2 Breve biografia de Pedro Cameron

Observa-se que a obra de Pedro Cameron desenvolve-se a partir de três pontos fundamentais: seu trabalho pedagógico, no qual compõe peças, estudos e métodos visualizando o melhor resultado para o aprendizado sólido e coerente do aluno; seu trabalho como compositor; criando peças concernentes a sua orientação estética, seja para violão ou para outras formações; e por último, seu trabalho como violonista, onde encontramos uma junção das duas propensões anteriores, aliadas ao idiomatismo técnico do instrumento.

Pedro Bueno Cameron nasceu em São Paulo em 1949, na cidade de Santo André. Seu primeiro contato com o violão acontece em 1965, sob a influência principal do violonista brasileiro Dilermando Reis (1916 - 1977), vindo há conhecer um pouco mais tarde Andrés Segovia (1893 - 1987). Inicia seus estudos de violão com Aroldo Volpi (s/d) e logo em seguida com Oscar Magalhães Guerra (s/d) - sendo este último também professor do renomado violonista Geraldo Ribeiro (s/d). Segundo o próprio compositor (Marui, p. 4, 1998):

“Posso dizer que tive sorte de, desde o início, encontrar bons professores, uma vez que é comum ver pessoas esforçadas e com bom potencial que não encontram uma boa orientação. Em Santo André, estudei com Haroldo Volpi, que havia sido aluno de Isaías Sávio, e mais tarde, já em São Paulo, prossegui meus estudos com Oscar Magalhães Guerra. O professor Guerra, como era chamado, foi um grande mestre, tendo estudado com Atilio Bernardini, que era uma pessoa bastante minuciosa e que havia desenvolvido todo um trabalho escrito sobre a técnica do violão”.

Quando Cameron relata sua instrução inicial, faz clara referência à qualidade pedagógica e musical dos professores. Ambos violonistas, recorrentes de escolas tradicionais do violão erudito, procedem a uma abertura introdutória sobre o conhecimento da técnica e do repertório violonístico ao compositor, criando uma nova perspectiva sobre este.

A preocupação pedagógica, sempre presente no trabalho de Cameron, possivelmente proceda desde seu primeiro contato com o violão e com a música, já que a composição de métodos e estudos não só para violão, mas para violino, viola, violoncelo e contrabaixo, é uma marca indelével em seu memorial.

Seguem-se também estudos de composição, regência e de outras disciplinas musicais com professores de diferentes formações, entre eles estão: Cláudio Stephan (s/d) e Maurice Leroux (1923 - 1992), ambos de composição e regência; Leon Biriotti (1929) de composição; Peter Feuchtwanger (s/d) de música de câmara; e por último, o pianista José Antônio Bezzan (s/d), especialista em música barroca.

Se adentrarmos a experiência musical dos profissionais com quem teve contato, perceberemos que há uma grande diversidade de informações, tanto técnicas como estéticas, possibilitando a Pedro Cameron um contato diversificado com outras experiências musicais. Para termos noção dessa diversidade, observamos um breve e pequeno histórico dos três primeiros professores de composição de Cameron: o seu primeiro professor de regência e composição, Cláudio Stephan, foi percussionista titular da Orquestra Sinfônica do Município de São Paulo e professor na USP na década de 1970. Executou diversas obras importantes do repertório percussionístico mundial, como a peça "Os Ciclos" de Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), "Suíte" para xilofone e piano de Osvaldo Lacerda (1927) e "O Poço e o Pêndulo" de Mário Ficarelli (1935). Atualmente rege a orquestra cristã dos "Arautos do Evangelho".

Já o segundo professor, o francês Maurice Leroux era compositor e regente, tendo dirigido a Orquestra Nacional da França (ORTF) na década de 1960, além de ter composto várias obras, entre elas as trilhas sonoras para os filmes de curta metragem ganhadores do Festival de Cannes "Le Ballon Rouge" e "Crin Blanc, Cheval Sauvage", ambos de Alber Lamorisse.

E por último o uruguaio Leon Biriotti, que além de compositor é oboísta e regente, nascido em Montevideo, estudou com compositores renomados entre eles Alberto Ginastera (1916 - 1983) e György Ligeti (1923 - 2006). Atuava também como concertista, tendo feito a *première* de várias composições de outros autores, entre eles Hector Tosar (1923 – 2002), além de possuir uma grande influência da música latina americana.

Com estes três diferentes perfis de trabalho, pode-se traçar um paralelo entre a formação inicial de Pedro Cameron e com o seu posterior convívio com estes elementos do fazer e do pensar musicais. Estas referências surgem como possibilidades de expansão dentro da sua conceituação estética, podendo vir a promover uma mudança significativa no direcionamento de sua produção musical a partir da década de 1970.

No período entre 1970 e 1984 torna-se professor de violão no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí, no interior de São Paulo. Concomitantemente desenvolve um intenso trabalho como pedagogo e regente, aprofundando seus conhecimentos para além do âmbito do violão, iniciando um método de aprendizado a partir de um trabalho coletivo com crianças (Marui, p. 4, 1998):

“No período em que fiquei como professor no Conservatório de Tatuí (...), tive a oportunidade de ter um aprendizado musical um pouco mais abrangente, saindo um pouco dos limites do violão. A escola oferecia cursos para todos os instrumentos da orquestra e pude ter acesso a esses instrumentos, conhece-los melhor e a partir daí fazer experiências, não só no que se refere à formação de grupos instrumentais como também na área de arranjos e composições. (...) Iniciei um trabalho com crianças e criei um método para um trabalho coletivo que as iniciasse nos instrumentos de corda, visando, a princípio muito mais uma musicalização do que um aprendizado estritamente técnico. Além do prazer do convívio social, as crianças se motivaram por fazer música juntas, e isso as levava a estudarem mais e a se encaminharem para um aprendizado mais específico dentro do seu instrumento. Os resultados foram tão satisfatórios que com o tempo essa se tornou a principal clientela da escola”.

Após este trabalho, implantou a mesma metodologia na cidade paulista de Sorocaba, vindo a formar mais tarde a Orquestra Sinfônica da cidade, vindo a tornar-se seu regente durante 16 anos. Esta intensa atividade proporcionou seu aprofundamento em relação às possibilidades e aos conceitos técnicos em relação aos instrumentos de cordas em geral, além de auxiliar no desenvolvimento de sua escrita para esta formação.

Nota-se a relação entre o trabalho como professor e suas demais atividades, acabando por influenciar diretamente outras áreas de atuação de Pedro Cameron – na criação de arranjos, na confecção de suas composições e na atividade como regente. Este tipo de situação é comum a uma grande parcela de compositores do séc. XX, demonstrando a interação de áreas musicais distintas em detrimento de uma área musical específica.

Se averiguarmos, por exemplo, a carreira de Radamés Gnattali (1906 - 1988) e Jorge Antunes (1942), notaremos que as circunstâncias do fazer musical de ambos, em diferentes planos, influíram diretamente nos seus processos criativos. No caso de Gnattali, sendo este um pianista de formação erudita, sua convivência direta com músicos de choro e mais tarde com a sua entrada na rádio nacional mudariam por completo sua concepção artística, suas composições e arranjos orquestrais, sejam estes com a influência do jazz, da música popular brasileira ou com a música de concerto. Para Didier, apenas a partir de 1932 e que Gnattali mudaria de postura em relação a sua obra e carreira (Didier, p. 17, 1996):

“Nos próximos três anos, Radamés compreenderia uma coisa que poderia lhe incomodar o resto da vida, não fosse um trabalho de auto-sugestão que fez, para sua própria sobrevivência: percebe que a música de concerto para a qual nasceu, e que ele compõe e toca por ‘necessidade orgânica’, jamais lhe dará nada.(...) Ele vai, a partir de agora, com toda a bagagem e o gosto requintado, criar uma roupagem orquestral para a música popular, fazendo também o caminho inverso: leva para a música erudita, a experiência das rodas de choro, dos pianeiros e das jazz bands americanas”.

Já no caso de Jorge Antunes há uma clara influência nas características estéticas de suas composições, marcadas por sua militância contra a situação política que prevalecia na década de 1960, mais especificamente contra o regime militar imposto a partir de 1964 e seu caráter autoritário. O clima marcado por ideais liberais, seu interesse pelas vanguardas de música eletroacústica e, conseqüentemente, suas primeiras composições na área, se mantêm como uma unidade de resistência contra os novos tempos. Para Valle (p. 84, 2003):

“Música nova, tipo novo de vida – tudo parecia encontrar-se em transformação – malgrado o regime autoritário da política em que vivíamos, que era encarada como representativa daquela sociedade que estava morrendo, todo o mundo se transformando para os tempos futuros que seriam de ‘paz e amor’... (tocar uma nova música, vestir-se sem a pompa da burguesia, nem seguir seus preconceitos, era a forma de caminhar para a transformação, a revolução dos costumes que iria transformar a política (...))”.

Apesar das diferenças marcantes entre cada um dos três compositores, há uma clara evidência nas circunstâncias de trabalho de Pedro Cameron que levaram-no a privilegiar esforços no sentido pedagógico, embora não tendo atuado apenas nesta área. A amplitude e a relevância do trabalho pedagógico de Pedro Cameron têm grande significância quando comparado ao todo da sua obra. Citamos alguns de seus livros didáticos: “Estudo programado de violão”; “Método completo de técnicas para violão”; “Introdução ao violino”, “Introdução a viola”, entre outros.

Nota-se um amadurecimento da sua escrita musical a partir da década de 1970, sugerindo que este ambiente de aprendizado, sobre a influência dos ensinamentos dos professores já citados tenha criado um clima estratégico para o crescimento musical do compositor. Como exemplo desse fato, dentro do seu memorial perceberemos que há peças escritas para violão solo dentro de estilos contrastantes: tonal, atonal e neotonal, em ordem cronológica. Tais características apenas são possíveis a partir dessas vivências e dos processos de transformação que o compositor passou, auxiliando neste direcionamento.

Paralelamente ao seu trabalho composicional, trabalhou como regente também na orquestra “Marcelo Tupinambá”, coral G. V de Sorocaba e Coral da Faculdade de Direito de Sorocaba. Fundou o grupo “Bach” de violões com quem gravou um disco de transcrições de prelúdios e fugas do livro “O cravo bem temperado”. Foi agraciado com os seguintes títulos: Cidadão Sorocabano, Sócio Honorário da Academia Sorocabana de Letras, Sócio Benemérito da Orquestra de Rio Claro e Doutor “Honoris Causa” pela Faculdade Marcelo Tupinambá. Atualmente é professor de violão no Espaço Cultural Municipal de Sorocaba e diretor

proprietário da escola de música “Solar das Artes” em Rio Claro, interior de São Paulo.

Em relação ao violão, o compositor demonstra uma visão muito peculiar e um domínio singular do idiomatismo do instrumento. Possui uma obra bastante vasta, com três peças vencedoras em concurso: “Trilogia” em três movimentos, ganhadora do segundo lugar no 1º Concurso de Violão “Isaías Sávio” na Faculdade Palestrina em Porto Alegre; segundo lugar com a peça “Perspectivas”, de apenas um movimento, no Concurso Latino-Americano de Composição em Frankfurt-Alemanha; e por último, primeiro lugar com a peça “Repentes”, dividida em nove movimentos, no 1º Concurso Nacional de Composição para violão ou Piano, promovido pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) e pela editora musical Irmãos Vitale. De treze obras exclusivas para violão, apenas cinco foram editadas, contando com as citadas acima. As obras de música de câmara que possuem o violão, além dos arranjos, na sua grande maioria permanecem manuscritas.

Para entendermos um pouco mais a escrita musical de Pedro Cameron foram selecionadas algumas destas treze peças para serem analisadas descritivamente. A escolha destas peças parte de critérios que tem como premissa o estudo idiossincrático da obra do autor, onde tenta-se compreender, através da sua escrita, como ele absorveu as diferentes manifestações culturais do seu tempo e de como se locomoveu entre elas para formatar a sua própria obra. Parte-se primeiramente de uma leitura sobre a modernidade, etapa disseminadora de novas idéias em virtude dos novos acontecimentos e rica na diversidade de expressões artísticas, que ocasionou influências em diferentes níveis aos artistas, proporcionando leituras e re-leituras do fazer artístico. Para Ulrich (p.519, 2007):

“A música contemporânea forma parte da essência da sua época, e não pode soar melhor do que ela é se quer ser autêntica, pois se fizesse isso estaria interpretando a história e esboçando utopias. Variedade estilística e dissonância, características da nova música, dão testemunho da ausência de uma visão unitária do mundo junto há perda da harmonia entre o homem e a natureza, assim como a harmonia interna do próprio ser humano. Uma nova consciência, mais ampla, onde o homem, o mundo e o universo se integrem de uma modo ideal, como um todo harmônico como na sua expressão através da música é hoje apenas uma ilusão.”³

Apesar desta afirmação ser representativa principalmente do início do séc. XX, onde as grandes guerras e o plano político mundial ditavam modos e maneiras de agir, é só a partir destes pontos de rompimento que o homem descobre outras possibilidades estéticas e vislumbra novas conceituações sobre si próprio e o mundo que o cerca. Assim, as diversas

³ Tradução do texto original em espanhol para o português feita pelo autor.

expressões artísticas presentes apresentam formas por vezes efêmeras, retratam um cotidiano em que a informação tecnológica e dos meios de comunicação pode aproximar as pessoas e ao mesmo tempo banalizar as relações humanas, e onde a inventividade no uso de técnicas contrastantes ou polêmicas na criação do objeto de Arte pode servir como ponto de partida para reflexões sobre nossas próprias atitudes, ao mesmo tempo em que pode propor apenas uma intervenção no espaço como mero ornamento, não havendo nenhuma propriedade mais atuante.

A partir disso, é fato constatar que em um curto espaço de tempo entre as décadas de 1950 a 2000 houve diversas manifestações artísticas influentes, tanto nacionais e mundiais, em que o compositor Pedro Cameron vivenciou. Desta maneira, o primeiro critério para a seleção das obras a serem analisadas será a ordem cronológica das mesmas, pontuando as diferenças de escrita entre cada uma das décadas em que foram criadas conforme as novas tendências composicionais do violão nacional e internacional, além das leituras estéticas dos vários segmentos artísticos. O segundo critério foi seguir a própria sugestão do autor entre quais obras ele considerava mais relevantes do seu trabalho, evidenciando com maior propriedade seus direcionamentos estéticos, conforme seus relatos de desenvolvimento artístico.

Assim, as seguintes obras foram escolhidas: Trilogia (1973), Repentes (1978), Ludus Primus e Ludus Secundus (1980 e 1981 respectivamente), Prelúdios (1999-2001) e Sonata Beatriz (2003-2005).

Capítulo 2 - Vertentes Analíticas

2.1 Modelo Analítico

Observando os diferentes períodos da História da Música, é fato considerarmos que o desenvolvimento técnico-musical dos compositores sempre esteve envolto as teorizações, isto é, ligado aos desenvolvimentos do fazer musical. Conforme os teóricos musicais apresentavam idéias e modos de operar a criação musical por meio de regras específicas, estas eram assimiladas e transformadas em praxe habitual, adquirindo um status de condição *sine qua non* para a criação musical.

Surgiu assim uma grande diversidade de métodos composicionais, auxiliando nos exercícios comuns que marcavam os estilos de cada época, onde a representação de um modo singular de compor era a conjunção de tais regras e a sua aplicação prática. No decorrer dos anos, os compositores mais novos que adentravam a vida artística deveriam recorrer a essas práticas primordiais para formalizar o objeto musical, pois as referências de composição estavam expostas em um cabedal de informações já estabelecido, na qual chamamos de *tradição*.

Entretanto, para os músicos do séc. XX, as conjunções estéticas propiciadas pelas novas conceituações sociais fizeram eclodir diversas vertentes de estudos culturais, as chamadas *vanguardas*, que inseriam novas leituras sobre a Arte. Para aumentar tal eclosão, os avanços tecnológicos e a ascensão de instituições de ensino (principalmente das Universidades) difundiam novas relações e idéias sócio-culturais, além de aproximar culturas distintas como, por exemplo, a ocidental e a oriental.

Assim, para estes novos compositores, a multiplicidade de informações abarcava uma nova gama de possibilidades e inseria um espaço de investigação diferenciado, focando-os para novos caminhos não tão explorados, uma abertura para além da *tradição*. Dessa maneira, os compositores surgidos nos meados da década de 1960 tinham na sua condição idiossincrática⁴ um elo condutor com a sua intenção criativa, ligados a diversidade em que estavam inseridos culturalmente. Com os músicos brasileiros esta situação se repetia fortemente acentuada pela presença do folclore e da música popular. Para Garcia (p. 41, 2002):

⁴ A palavra idiosincrassia, segundo o mini-dicionário Luft, possui sentido de “a maneira pessoal de ver, sentir e reagir, propensão”. No texto, faz alusão ao relacionamento do compositor com as diferentes variações estéticas da Arte, da música e das técnicas composicionais. Tal singularidade será revista com maior ênfase no terceiro capítulo.

“O compositor do séc. XX absorve uma bagagem de séculos de música tonal e uma diversidade de posturas estéticas que são reconhecidas como uma forma de renovação de sua linguagem musical. A influência da música do passado pode ser percebida, de maneira evidente, já na primeira metade do séc. XX, com o emprego do folclore, o conseqüente emprego da bandeira nacionalista; a revivescência de preceitos de épocas passadas em termos de forma, linguagem e técnica com o neo-classicismo; o retorno a uma linguagem mais simples, eclética e acessível com o neo-romantismo; o modo revolucionário de expressão e expansão do romantismo traduzido no expressionismo e a transformação do idioma pós-romântico alemão nos trabalhos dodecafônicos e seriais. (...) A influência de tal herança musical promoveu não somente uma ‘releitura’ de vertentes, mas também uma tentativa de ruptura com o discurso musical em voga: apareceram, então, os defensores do experimentalismo, com a música eletrônica, concreta e aleatória”.

Nesta nova circunstância cultural, a idiossincrasia criativa de alguns compositores perseguia perspectivas musicais diferenciadas, que estabelecessem conexões sensatas com a sua índole criativa sem que as prerrogativas das *vanguardas* ou *escolas composicionais* ditassem a maneira que deveria ser formalizado o objeto sonoro, mas sim respeitando as suas livres experimentações estéticas, sejam estas através de releituras de novos manifestos artísticos ou da própria *tradição*.

Assim a obra para violão de Pedro Cameron caracteriza-se por possuir uma escrita de singularidade moderna, associada à sua linguagem idiossincrática. Estas qualidades estão intrinsecamente ligadas a grande diversidade estética surgida no séc. XX, onde o emprego de formas e estruturas musicais consagradas e de épocas diferentes como, por exemplo, a forma sonata ou a música programática, eram utilizadas em novas atitudes criativas que dialogavam com as novas tendências composicionais.

Portanto, a variedade de propostas estéticas e as inúmeras maneiras de se trabalhar com os sons redimensionam os processos criativos, permitindo que os compositores desenvolvam novas estruturas a partir de pressupostos estabelecidos, ou criem novas formas de manipulação do som conforme suas próprias convicções.

Esta amplitude na conceituação criativa modifica a leitura e a assimilação das obras, admitindo a possibilidade de diferentes e variadas interpretações. Desta maneira, a escolha de um método analítico que promova a sistematização entre as características pessoais do compositor com as diferentes manipulações do material sonoro, seja relativa à construção formal ou harmônica, se torna essencial.

Neste intuito, a utilização de métodos que dêem um suporte analítico convincente deve se adequar conforme a composição e as determinações ali contidas. Em outras palavras, conforme se destaca os caminhos que o compositor percorre durante a construção musical, se

faz necessária ferramentas analíticas específicas que ajudem na compreensão dos fatos e na assimilação das idéias utilizadas, a fim de permitir a troca de informações e da divulgação dos conceitos. Levando em consideração tais pontos, podemos atribuir a obra de Cameron três significações específicas relacionadas aos seus processos composicionais e de suas convicções criativas, delimitando o cerne no procedimento das análises.

Primeiramente, o estabelecimento peculiar de emprego da harmonia nas suas composições, já que as relações propostas não se enquadram dentro de padrões tonais ou atonais característicos, mas revelam um tipo de ligação peculiar, que apresenta uma coerência funcional definida, juntamente com as peculiaridades harmônicas do violão.

Em segundo, ainda dentro destas ligações, assinalam-se gestos musicais⁵ semelhantes e recorrentes, que nos conduzem ao contorno do estilo composicional, assimilados pelas características experimentais da música moderna junto dos procedimentos recorrentes de escrita tradicional, mas obviamente, usados dentro das especificações criativas do próprio compositor.

E por último, o amálgama entre a escrita característica para violão e a criatividade composicional do autor, já que se estabelecem relações do uso idiomático do instrumento e de sua escrita específica como fonte criadora, e em contra partida, utiliza-se do conhecimento das características técnico-violonísticas do instrumento para transcendê-las, contribuindo para o seu desenvolvimento. Para isso, deve-se esclarecer alguns itens utilizados de metodologia analítica, a fim de se obter maior objetividade e compreensão nos argumentos.

Constata-se, especificamente nas peças musicais atuais, que as novas conceituações de utilização do som podem sugerir diversas variações sonoras, atribuindo outros conceitos relativos à formalização do objeto. Cada som contido dentro do discurso musical irá possuir um papel determinante na construção do texto. Segundo Barbosa (p. 21, 2004):

“Existe na natureza uma diversidade de sons, esses sons, cada um com suas características próprias e potencialidades individuais, ao serem organizados formalmente, constituem-se em uma linguagem com potencial perceptível e inteligível, passível de produzir efeitos comunicativos. Então, para efeito comunicativo em nível de linguagem, os sons necessitam se associar”.

Desta maneira, cada aspecto sonoro se torna um item singular, que quando defrontado com outros sons estabelece conexões próprias, criando elementos de interlocução no discurso musical. Estas conexões formam estruturas menores chamadas de *entidades musicais*, que são

⁵ Gesto musical, neste contexto, refere-se à busca estética e técnica dos fatores composicionais em detrimento do idiomatismo do instrumento, direcionado ao gestual de pré-confecção da obra. Após este primeiro contato, pensa-se na união destes elementos com o idiomatismo do instrumento.

“estruturas sonoras dotadas de valor musical” (Schurmann apud Barbosa, p. 22, 2004), e que auxiliam o compositor na formalização do objeto sonoro.

Assim, nota-se que a formalização de um objeto sonoro não está mais conectado apenas a padrões macro organizacionais, como o estabelecimento de seções pré-concebidas ou de situações harmônicas de tensão e repouso tradicionais, mas através do caminho inverso, tento o controle de qualquer partícula sonora através de sua altura, timbre, duração e intensidade. Este olhar diferenciado sobre o som encaminha uma variedade infinita de fontes sonoras, que por sua vez sugerem diferentes maneiras de formalização.

Se refletirmos sobre a forma musical como, em sua essência, um tratamento lógico e coerente dos sons, onde “a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão de idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com a sua importância e função” (Schoenberg, p. 27-28, 1996), veremos que cada tratamento sonoro deve ser levado em conta conforme as suas propriedades.

Seguindo tal afirmação, podemos delimitar conexões entre as estruturas menores e as estruturas maiores encontradas, conforme a disposição destas no discurso musical, e conforme o trabalho sonoro de cada pequeno motivo gerador, que serão identificados como *eventos sonoros*.

Desta maneira, para a organização de um sistema⁶ que melhor se adapte a compreensão dos fenômenos musicais criados pelo compositor, é levado em conta cada evento sonoro que ocorre e de como estes eventos sonoros formam as *entidades musicais*. Assim é possível delimitarmos alguns padrões e sugerir alguns conceitos sobre a forma nas peças do compositor em foco.

A partir destas *entidades sonoras*, conforme as associações feitas entre elas, obteremos grupos sonoros maiores, chamados de *blocos sonoros*. Estes *blocos sonoros* específicos caracterizam-se por um processo de montagem seqüencial, que inferem unidade e coerência a peça, caracterizando-se pela justaposição de estruturas e criando planos sonoros distintos, permitindo também que aconteça uma descontinuidade do tempo linear progressivo, acentuando outras perspectivas temporais (Zuben, p. 25, 2005).

Dentro dos *blocos sonoros*, cada *entidade musical* pode seguir dois padrões distintos, um *padrão horizontal* e um *padrão vertical*. O padrão horizontal se refere a qualquer curva de

⁶ O termo “sistema” aqui é utilizado segundo a definição dada por Oliveira (p. 15, 1998) onde “a evolução do pensamento resulta da capacidade humana para criar e estruturar modelos e sistemas teóricos, que organizam de uma forma inteligível e de fácil comunicação às propostas analíticas ou especulativas subjacentes aos vários campos do conhecimento. Como é referido por vários teóricos, sistemas-modelo (...) têm como função sistematizar a compreensão do Universo permitindo, em simultâneo, a troca de informações e a fácil divulgação de conceitos”.

caráter melódico que o compositor utilize no desenvolvimento de suas idéias, assim como o padrão vertical está diretamente ligado com as seqüências de acorde e suas correlações. A utilização destas designações se deve ao fato de não haver traços melódicos ou progressões de acordes característicos da música tradicional, mas sim na utilização do material sonoro de maneira intimista, referente à índole criativa do compositor.

A delimitação do acontecimento musical faz parte de uma designação conceitual chamada de *fenômenos estruturais* (Spencer e Temko, 1988), que são indicadores musicais - tanto sonoros quanto visuais - que auxiliam na compreensão das estruturas sonoras. Leva-se em conta os fenômenos estruturais que confirmem alguma mudança, ou que estejam associados a modificações, elementos tais como cadências, andamento, métrica, ritmo, dinâmica, densidade, timbre, registro e textura.

Dentro desta sistematização, é possível descrever os acontecimentos musicais que se sucedem durante as peças, além de apresentar padrões sonoros de construção representativos que, de forma clara e objetiva, podem sugerir padrões concernentes ao estilo e delimitar práticas comuns no fazer criativo do compositor. O auxílio destas ferramentas implica também numa alternativa a pesquisa musical de obras contemporâneas, que não se baseiam integralmente a modelos dodecafônicos, de música aleatória, eletroacústica ou tonal, mas sim em uma abordagem geral de ambas vertentes.

2.2. Trilogia

Essa peça foi composta entre 1971 – 1972, e está entre uma das primeiras obras de maior envergadura escrita para violão solo pelo compositor. Com esta peça Pedro Cameron é premiado com o segundo lugar no concurso de composição Isaías Sávio em Porto Alegre/RS. A obra possui três movimentos distintos: I – “...e o circo chegou”, II – “Enquanto tu dormes, lá fora chove”; III – “De quarta a quinta”.

2.2.1. Trilogia – I movimento: “...E o circo chegou”

O primeiro movimento possui 48 compassos, divididos em três seções: seção A, seção B e seção C. Cada seção desenvolve padrões sonoros característicos, iniciando com seqüências de acordes intercalados por um ritmo similar, alterando-se por glissandos na extensão do braço do instrumento - seção A; uma formula de arpejo sobre um determinado “desenho” de acorde na mão esquerda, unido a um pequeno movimento melódico - seção B; e por último, rasgueados sobre um acorde específico, aliado ao uso de efeitos típico do violão – como a imitação do rufo de tambores - seção C (tab. 1).

<u>Seção A:</u> Compassos 1 – 15 Coda final: compassos 47 e 48	<u>Seção B:</u> Compassos 16 – 31	<u>Seção C:</u> Compassos 32 - 46
--	---	---

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

A seção A está subdividida em pequenas três subseções: subseção A1, A2 e A3 (tab.2). Cada subseção apresenta um desenvolvimento peculiar no discurso musical, intercalando idéias distintas entre cada uma delas, sem alterar o andamento, dando-lhes unidade formal.

Os fenômenos estruturais desta seção caracterizam esta afirmativa. Nota-se, por exemplo, uma quebra no desenvolvimento rítmico entre a subseção A1 e A2, onde tem-se dois planos distintos respectivamente: a voz superior com um ritmo característico sendo interpolado por acordes alterados, geralmente formados por intervalos de quinta, terça e

quarta; e no segundo caso um acorde estático formado por intervalos de quarta, sustentando uma movimentação horizontal na voz superior.

A subseção A3 apresenta um novo contexto dentro do discurso musical, utilizando glissandos da região aguda para a região grave no instrumento. Interpola-se dois segmentos das subseções anteriores, a utilização de um acorde alterado, dando sustentação para o desenvolvimento horizontal da voz superior, e o grupo de quatro colcheias iniciais remetendo a subseção A2 (fig. 1).

<u>Seção A: 15 compassos</u>		
<u>Subseção A1:</u> <u>Compassos 1 ao 6</u>	<u>Subseção A2:</u> <u>Compassos 7 ao 10</u>	<u>Subseção A3:</u> <u>Compassos 11 ao 15</u>
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos	<u>Bloco 4:</u> 2 compassos	<u>Bloco 6:</u> 2 compassos
<u>Bloco 2:</u> 2 compassos	<u>Bloco 5:</u> 2 compassos	<u>Bloco 7:</u> 3 compassos
<u>Bloco 3:</u> 2 compassos		

Tab. 2 – Seção A e suas respectivas subseções.

The image shows a musical score for an acoustic guitar (Violão). It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Violão'. The music is written in 4/4 time and features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three staves, each containing a different musical phrase or variation of the main theme.

Fig. 1 – Subseção A1.

A subseção A1 apresenta 3 blocos sonoros, cada um com dois compassos cada, sendo que nos dois primeiros blocos, o segundo compasso é uma repetição do primeiro. O terceiro bloco atua como um complemento e uma espécie de ponte entre a subseção A1 e A2, inserindo uma nova movimentação entre os acordes (fig 2).

The image displays three musical blocks, each spanning two measures of music in 4/4 time.
Bloco 1: The first measure features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of chords and a melodic line in the upper voice. The second measure is a repetition of the first.
Bloco 2: Similar to Bloco 1, it consists of two measures of music with chords and a melodic line.
Bloco 3: This block also spans two measures but introduces a new melodic movement in the upper voice, acting as a bridge between the previous blocks.

Fig. 2 – Blocos formadores da subseção A1.

Há três acordes básicos na subseção A1, que são justapostos em uma sequência padrão, de maneira a criar uma tensão entre os blocos, principalmente no bloco 3. Observando o primeiro compasso do bloco 1, notaremos que há uma função de tensão e relaxe que permanece entre um acorde e outro, seguindo-se por uma pequena movimentação na voz superior.

A sonoridade criada pela sequência destes dois acordes sugere um direcionamento típico e peculiar à escrita do compositor. Podemos perceber essa mesma característica em outras obras, como o “Prelúdio nº 1” ou no “II e IX movimentos” da obra “Repentes” (que veremos mais adiante), em que a utilização de um determinado padrão de acorde - geralmente alterado e com ênfase nos intervalos de quarta e quinta – se torna um ponto de sustentação para o desenvolvimento de eventos sonoros subjacentes, como pequenos fragmentos melódicos ou arpejos específicos.

Desta forma teremos entre os blocos 1 e 2 o seguinte padrão entre cada compasso: [acorde 1 + acorde 1 + acorde 2 + acorde 2] + [acorde 1 + acorde 1 + acorde 2 + acorde 2],

sendo que esta sequência entre os acordes é constante, inserindo uma movimentação horizontal característica. Já no terceiro bloco há um acorde a mais, mudando o direcionamento do discurso musical, e este acorde serve como uma pequena ponte para o compasso final, criando a tensão necessária para introduzir o mesmo.

Pela própria sequência na disposição dos acordes, há a clara evidência de que se trata de uma espécie de ápice desta subseção, prevendo a subseção A2. Desta forma temos a seguinte relação entre os acordes do bloco 3: [acorde 5 + acorde 6 + acorde 7 + acorde 6] + [acorde 5 + acorde 6 + acorde 5 + acorde 6] (fig. 3).

Relação entre os acordes da subseção A1

The figure illustrates the vertical and horizontal relationships between seven chords in sub-section A1. The top section shows three staves of music, each containing a sequence of chords. The first staff shows chords 1, 2, and their repetition. The second staff shows chords 3, 4, and their repetition. The third staff shows chords 5, 6, 7, and their repetition. The bottom section shows three staves of music, each containing a sequence of chords. The first staff shows chords 1, 2, and their repetition. The second staff shows chords 3, 4, and their repetition. The third staff shows chords 5, 6, 7, and their repetition. The bottom section also includes labels for the horizontal relationships between the chords, such as 4ª Dim., 5ª Dim., 3ª Aum., 4ª Aum., 3ª m., 4ª Junta, 4ª Dim., 3ª M., 4ª Junta, 4ª Aum., and 3ª M.

Fig. 3 – Padrão vertical e horizontal da subseção A1.

Na subseção A2, há a exploração de outro plano sonoro, onde a voz superior se movimenta e os acordes dão sustentação a este. Esta movimentação melódica é uma espécie de variação prolongada da movimentação melódica apresentada nos blocos da subseção A1, onde esta é intercalada com a apresentação dos acordes. Aqui temos apenas um bloco (bloco 4), que é repetido logo em seguida. Nesta subseção, os acordes são fixados como pontos de apoio para a movimentação peculiar da voz superior. Há basicamente duas células horizontais ao qual se molda tal movimentação: o primeiro grupo de colcheias entre o compasso 7 e 8. Ambas as células se repetem nesta mesma ordem nos compassos 9 e 10, mudando apenas o caráter da dinâmica entre as partes – os dois primeiros compassos em *mezzo-forte* e os outros dois compassos em *piano* (fig. 4a e 4b).

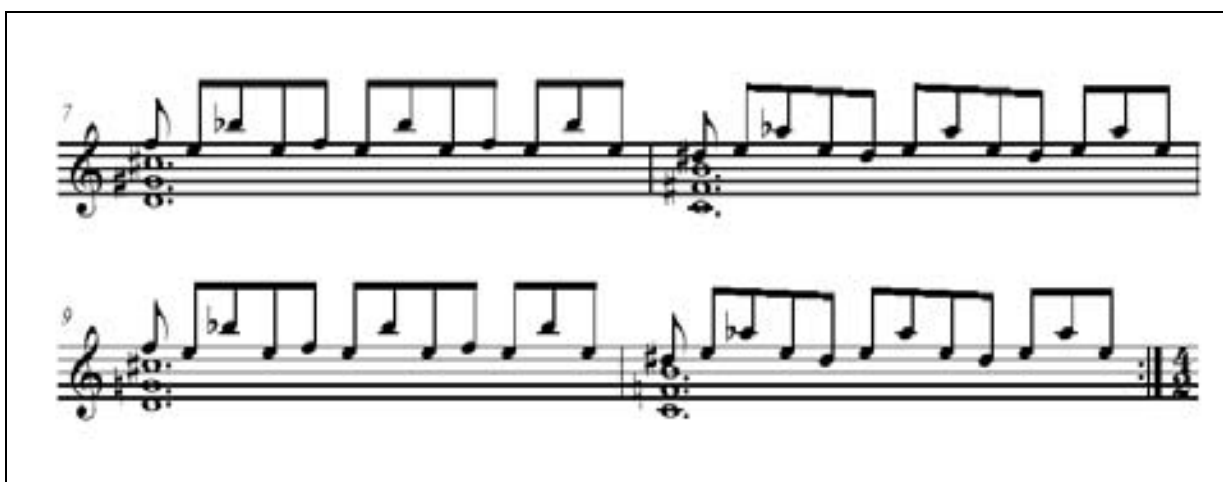


Fig. 4a – Subseção A2.

This image is a musical score for Subseção A2, measures 7 through 10, similar to Fig. 4a. It includes two staves. The top staff is labeled "Bloco 4" and the bottom staff is labeled "Repetição do bloco 4 com modificação nos acordes". The notation is identical to Fig. 4a, but the annotations highlight the structural elements of the music.

Fig. 4b – Blocos formadores da subseção A2.

Os acordes desta subseção são formados por basicamente três notas, a nota mais aguda é uma espécie de pivô para o início das células horizontais. E ambos os casos, a nota pivô e a nota mais aguda do acorde formam um intervalo de quarta diminuta (dó# - fá) nos acordes 1 e 3; e um intervalo de terça maior (si – ré#) entre os acordes 2 e 4.

Todos os acordes desta subseção são formados por um intervalo de quarta aumentada e uma quarta justa. Este tipo de acorde alterado é muito utilizado em outras peças, como nos “Prelúdios”. A sonoridade típica suspensiva deste tipo de acorde, combinado com a movimentação entre as células horizontais serve de contraste com a subseção A1, utilizando recursos inversos – a movimentação das células horizontais em detrimento do verticalismo proposto pelos acordes (fig. 5).

Acordes e células horizontais da subseção A2

The figure illustrates the harmonic and melodic structure of subseção A2. It consists of three main parts:

- Top Staff:** A sequence of chords and horizontal cells. The first chord is labeled '1.' and the second '2.'. The horizontal cells are labeled '1.' and '2.'.
- Middle Staff:** Four chords labeled 'Acorde 1' through 'Acorde 4'. The intervals between the notes are: Acorde 1 (4ª Aum., 4ª Justa), Acorde 2 (4ª Aum., 4ª Justa), Acorde 3 (4ª Aum., 4ª Justa), and Acorde 4 (4ª Aum., 4ª Justa).
- Bottom Staff:** Two horizontal cells labeled 'Célula horizontal 1' and 'Célula horizontal 2'. The intervals between the notes are: Célula horizontal 1 (5ª Dim., 5ª Dim., 2ª m) and Célula horizontal 2 (4ª Dim., 4ª Dim., 2ª M).

Fig. 5 – Padrão horizontal e vertical da subseção A2.

A subseção A3 é uma variação da subseção A2, mantendo-se o mesmo princípio do início de cada bloco: um acorde sustentando (plano vertical) acompanhado do evento sonoro da voz superior (plano horizontal). No entanto, este evento sonoro é modificado, onde o compositor insere *glissandos* em quase toda a extensão do braço do violão, apresentando um novo direcionamento ao padrão seguido (fig. 6a).



Fig. 6a – Subseção A3.

A subseção A3 possui apenas dois blocos - bloco 5 e 6 – sendo que o primeiro possui dois compassos e o segundo três. Cada bloco tem um direcionamento diferente na voz superior, onde ocorrem as principais mudanças, o bloco 5 com os *glissandos*, e em contrapartida o bloco 6 com ligados descendentes. Este contraste entre um bloco e outro são variações dos eventos sonoros apresentados na subseção A2.

Pode-se afirmar então que a seção A é basicamente fundamentada a partir de uma introdução com acordes alterados e a inserção de pequenos eventos sonoros interrompidos na voz superior, apresentados na subseção A1. A subseção A2 apresenta o desenvolvimento horizontal da voz superior, e a subseção A3 sua conseqüente variação. O último compasso do bloco 6 retoma a idéia dos *glissandos*, formalizando o final da subseção e uma ponte para a seção B (fig. 6b).

The image displays two musical blocks, Bloco 5 and Bloco 6, each consisting of two staves. Bloco 5 features a series of notes with glissandos indicated by wavy lines. Bloco 6 continues the sequence with similar notation, ending with a double bar line. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. 6b - Blocos formadores da subseção A3.

O compositor utiliza dois tipos de acordes alterados nos blocos 5 e 6, dando continuidade aos eventos sonoros anteriores. O primeiro acorde apresenta intervalos de quinta aumentada e de segunda menor, enquanto o segundo acorde apresenta uma sexta maior e uma terça maior. As vozes de um e outro acorde se intercambiam por movimento paralelo – a nota do baixo permanece igual (ré), a voz média sobe meio tom (lá # - si) e a voz superior dois tons (si – ré#).

Mesmo não havendo uma progressão evidente, a seqüência entre estes acordes sustenta o prefixo inicial – o grupo de quatro colcheias – para depois introduzir os *glissandos*. As células verticais por sua vez trabalham com intervalos conjuntos no grupo de quatro colcheias, formando principalmente intervalos de segunda. Nos *glissandos* o intervalo predominante entre a nota inicial e a nota de chegada é de intervalos de quinta, apenas excetuando-se um intervalo de segunda menor final. Entre a nota inicial dos glissandos e a nota de chegada não há intervalos maiores do que uma quarta (fig. 6c).

Assim, pode-se afirmar que há basicamente duas variações contrastantes em relação aos padrões horizontais da subseção A2: a primeira variação e a apresentação dos *glissandos*, e a segunda é a apresentada no bloco 6, com os ligados descendentes.

Padrão horizontal e vertical da subseção A3

Acordes - padrão horizontal

Células verticais - padrão vertical

Fig. 6c – Padrão horizontal e vertical da subseção A3 – bloco 5.

O bloco 6 apresenta o mesmo prefixo inicial do primeiro compasso do bloco 5, situando-se a diferença entre estes blocos na substituição dos *glissandos* por ligados descendentes. Aqui também há o uso de efeitos técnicos pertencentes ao violão, como a utilização de ligados em cordas soltas.

Neste tipo de ligado, pressiona-se a nota na escala do violão em determinada corda, sendo a nota subjacente à respectiva corda solta. Este tipo de efeito é muito peculiar ao

instrumento, sendo utilizado em várias peças pertencentes ao repertório tradicional como, por exemplo, o “Estudo 12” de Heitor Villa-Lobos, o “Estudo XX” de Léo Brouwer.

Neste caso em específico, o compositor escreve esta subseção de ligados partindo da região aguda do instrumento para a grave, diminuindo os intervalos entre cada ligado. Assim, o primeiro ligado do primeiro compasso é de um intervalo de sexta maior, e o último de terça menor. Há apenas uma pequena quebra neste padrão no segundo ligado do primeiro compasso do bloco, onde há um intervalo de terça menor (fig. 6d).

Padrão horizontal - subseção A3 (continuação)

Padrão horizontal - descendente

Cordas soltas do violão

Padrão horizontal - descendente

Cordas soltas do violão

Fig. 6d – Padrão horizontal da subseção A3 – bloco 6.

A seção B é constituída basicamente de uma fórmula de arpejo constante, que permanece do compasso 16 ao 29, introduzindo um novo tipo de padrão horizontal e vertical, e uma passagem escalar nos compassos 30 e 31 intercalando a subseção A'. Os fenômenos estruturais dessa seção modificam-se em relação à seção A: mudança no andamento, mudança na agógica – “*piano expressivo e bem cantado*”, e por último, a inserção de fragmentos melódicos na voz superior (tab. 3 / fig. 7a).

<u>Seção B: 31 compassos</u>	
<u>Blocos 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13</u> e suas repetições: 1 compasso cada	<u>Bloco 14: 3 compassos</u>

Tab. 3 – Seção B e suas respectivas subseções.

Nesta seção os blocos apresentam-se um por um em compassos isolados, isto é, cada compasso representa um bloco, juntamente com um desenvolvimento horizontal comum a quase todos, modificando-se por alguns prefixos e sufixos que apresentam notas ornamentais, mas no geral, a sua essência é a mesma em todos os blocos.

Há seis blocos básicos que se repetem, ou com pequenas modificações ou na íntegra, que são os seguintes: bloco 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13. Cada bloco possui a mesma fórmula de arpejo, sendo que o acorde a ser executado altera-se conforme cada bloco. No entanto, o desenho do acorde continua o mesmo, apenas mudando sua posição ao longo do braço do instrumento.

Junto ao acorde, temos também pequenos fragmentos melódicos na voz superior que ocorrem simultaneamente ao arpejo, apresentando em cada bloco uma pequena variação na altura das notas, mas basicamente o evento sonoro (seu padrão horizontal) continua o mesmo.

Essa mesma característica pode ser observada no IX movimento da peça “Repentes”, onde o compositor desenvolve um acorde e um fragmento melódico similar ao apresentado aqui, mas com outra fórmula de arpejo. Este tipo de desenvolvimento também pode ser notado em outras peças – nos “Prelúdios” e na “Sonata Beatriz” – mas dentro de outros enfoques, por exemplo, sem uma fórmula de arpejo específico mas com a presença de um tipo característico de acorde, acompanhando algum evento sonoro peculiar ou vice-versa. Tal característica é bastante presente na sua escrita musical (fig. 7a, 7b, 7c, 7d).

The image displays a musical score for Section B, consisting of seven staves numbered 16 through 22. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. Each staff begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line. The melody is characterized by a series of eighth notes, many of which are beamed in groups of three (trios). A long slur covers the first six measures of each staff, indicating a continuous melodic phrase. The notes are primarily natural, with some flats (Bb, Eb) appearing in measures 18, 19, 20, 21, and 22. The final measure of each staff (measures 22-28) concludes with a quarter note and a fermata. The overall texture is a single melodic line, likely for a flute or violin.

Fig. 7a – Seção B.

23

24

25

26

27

28

29

30

Fig. 7b – Continuação da Seção B.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different block (Bloco) from a sequence. The notation is written on a single-line staff with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes). A long slur covers the first six measures of each block. The blocks are labeled as follows:

- Bloco 7:** Measures 16-21. The first measure has a key signature change to one flat.
- Bloco 8:** Measures 22-27. The first measure has a key signature change to one flat.
- Bloco 9:** Measures 28-33. The first measure has a key signature change to one flat.
- Bloco 10:** Measures 34-39. The first measure has a key signature change to one flat.
- Bloco 11:** Measures 40-45. The first measure has a key signature change to one flat.
- Bloco 12:** Measures 46-51. The first measure has a key signature change to one flat.

Fig. 7c – Blocos formadores da Seção B.

The image displays two musical blocks, Bloco 13 and Bloco 14, in a single system. Bloco 13, starting at measure 28, shows a melodic line with a slur over measures 28 and 29, followed by a descending triplet pattern in measures 30 and 31. Bloco 14, starting at measure 30, continues the triplet pattern in measure 30 and features a scalar passage in measures 31 and 32, ending with a final triplet in measure 33. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature.

Fig. 7d – Continuação dos blocos formadores da seção B.

O bloco 14 possui uma passagem escalar em seus dois últimos compassos, que servem de ponte para a seção A'. No entanto, esta passagem é singular por utilizar uma pequena variação do ritmo característico do arpejo na sua organização rítmica. As duas escalas – tanto do compasso 30 como a do compasso 31 – utilizam grupos de tercinas mesclando-as com grupos de duas semicolcheias e duas colcheias, uma clara referência aos blocos anteriores.

Outro importante fator é o caráter suspensivo da escala justamente por está ser de tons inteiros, o que projeta auditivamente uma sensação de fluidez, acentuando ainda mais o não estabelecimento de parâmetros sensíveis sobre tonalidades específicas. Essa característica também está presente nos eventos sonoros da voz superior em quase todos os blocos, que são pequenos fragmentos melódicos baseados sempre em três notas intercaladas entre si.

Observando o bloco 7, veremos que as notas que se projetam são si bemol, lá bemol e dó bemol, sempre com a diferença de um tom entre uma e outra, prosseguindo da mesma maneira nos demais blocos, com uma ou outra mudança. Assim, temos um padrão

característico, que aliado a um ritmo peculiar produz um desenvolvimento horizontal específico.

O que é determinante neste fragmento, assim como nos outros, é a sua predominância rítmica, sempre constante, apenas alterando-se nos sufixos da repetição dos blocos 8, 9, 10, 12 e 11, respectivamente dos compassos 23 ao 27 (fig. 7d, 7e, 7f).

Principais padrões horizontais da subseção B1

The figure displays seven musical staves, each representing a different melodic block. The blocks are labeled on the left: Bloco 7, Bloco 8, Bloco 9, Bloco 10, Bloco 11, Bloco 13, and Bloco 14. The title 'Principais padrões horizontais da subseção B1' is centered at the top. Each staff shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and phrasing marks (slurs, accents). The notes are primarily eighth and quarter notes, with some blocks featuring triplets or specific intervals.

Fig. 7e – Padrão horizontal do fragmento melódico da subseção B1.

Ritmo fragmento melódico
Ritmo da subseção B2 - arpejos

Fig. 7f – Ritmo da subseção B1.

A seção A' é dividida em dois blocos, bloco 5 da seção A e o bloco 15. Neste momento da peça, o bloco 5 possui a função de retomada das idéias musicais já expostas, dando unidade e interpolando o próximo evento sonoro que será apresentado. Assim, o bloco 5 possui uma pequena modificação no seu final, usando um efeito de dobramento de cordas para simular o som do *rullo* de uma caixa-clara (tab. 3).

<u>Seção A': compassos 32 ao 46</u>
<u>Repetição bloco 5 modificado:</u> 6 compassos
<u>Bloco 15:</u> 9 compassos

Tab. 4 – seção A' e suas respectivas subseções.

Tal efeito é praticado em diversas músicas de gênero popular e consiste em trespassar uma das cordas por cima da outra, mantendo-as presas entre a quinta e décima segunda casa do violão. Esse efeito é apresentado isoladamente como sufixo dos *glissandos* característicos do bloco 5, simulando o ambiente circense.

Já no bloco 15 este efeito tem proporções maiores, pois há dois planos sonoros distintos: o primeiro plano é justamente a continuidade do *rullo*, criando uma atmosfera circense quando acrescentado o segundo plano sonoro, um acorde com intervalos de quarta, terça e sexta.

A característica sonora deste bloco se encontra na diversidade rítmica, onde o compositor acrescenta um ritmo peculiar a seção distinguindo o acorde do *rullo*. Assim, na

parte dos acordes, teremos um ritmo não padronizado, enquanto o *rullo* segue constantemente como um rasgueado. Percebe-se que este efeito de *rullo* não se encontra em nenhuma outra peça do compositor, o que provavelmente faça parte das pesquisas sonoras do autor em relação ao violão (fig. 8a, 8b, 8c).

The image displays a musical score for a guitar piece, specifically Section A'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures, with measure numbers 32, 34, 36, 39, 41, and 43 indicated at the beginning of their respective lines. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the use of slurs and accents, which suggest a 'rullo' or strummed effect. The rhythm is non-standard, with frequent changes in note values and rests. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a musical manuscript.

Fig. 8a – Seção A'.

O acorde utilizado possui os intervalos de uma quarta aumentada (si – mi $\sharp$), uma terça menor (mi $\sharp$ - sol $\sharp$) e uma sexta menor (sol $\sharp$ - dó). Esse acorde possui características em comum com os acordes da seção A, entre eles o intervalo de quarta e de terça. Também possui o enquadramento das notas mi e mi $\sharp$, apresentando um intervalo de oitava aumentada.

Bloco 5 modificado

Início do bloco 15

Bloco 15

Fig. 8b – Blocos formadores da subseção B2.

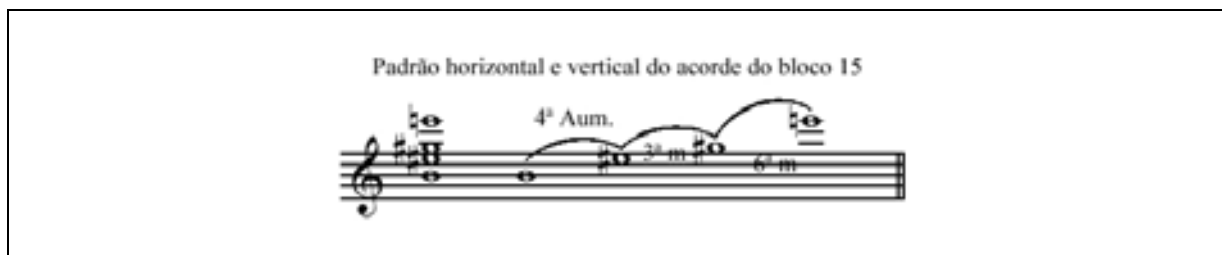


Fig. 8c – Padrão vertical do acorde principal do bloco 16.

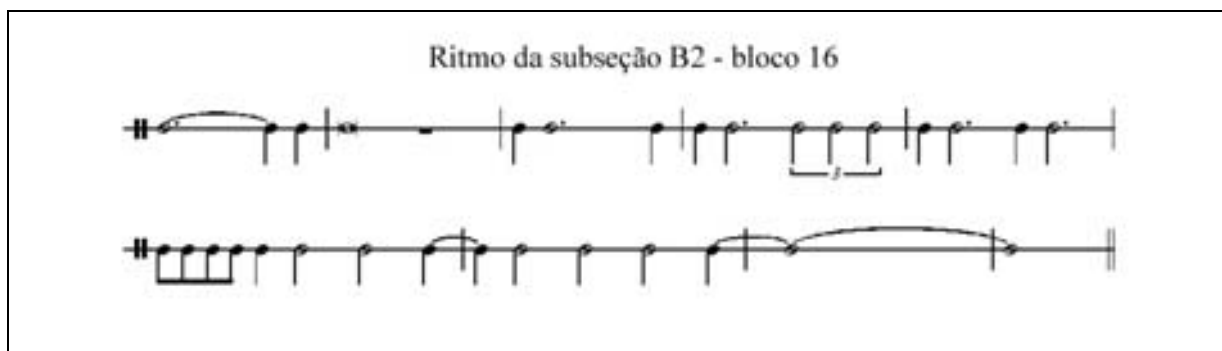


Fig. 8d – Ritmo da subseção B2.

A peça, após a repetição da seção A, segue direto ao final, para uma *codetta*. Essa *codetta* possui um pequeno prefixo retirado do bloco 5 - os eventos sonoros em *glissandos* - seguidos dos eventos sonoros do bloco 15 – o efeito de *rullo*.

A sequência de *glissandos* é ligeiramente modificada, indo em direção a região aguda e terminando no harmônico da nota mi oitavada. O pequeno *rullo* final segue sozinho, terminando com as notas dó# e fá# - intervalo de quarta justa.

2.2.2 Trilogia – II movimento: “Enquanto tu dormes lá fora chove”

O segundo movimento da Trilogia é um diferencial dentro da obra de Pedro Cameron, por ter uma estrutura atípica em relação a outras obras e possuir um pequeno tema. Dentro da sua estrutura formal, a obra é construída a partir de seções menores que se repetem de forma modificada (tab. 1). Através destas seções que se intercalam com o tema, o compositor conduz o discurso musical, principalmente utilizando dois efeitos técnicos importantes do violão: os ligados e os harmônicos. Outra concepção importante é o uso de dois sistemas em alguns pontos, para mostrar separadamente as partes a serem tocadas como harmônicos e como acompanhamento normal.

<u>ORDEM ESTRUTURAL:</u>
<u>Seção A1:</u> <i>Compassos 1 ao 8</i>
<u>Tema:</u> <i>Anacruse do compasso 8 ao 12</i>
<u>Seção B1:</u> <i>Compassos 13 ao 22</i>
<u>Tema:</u> <i>Anacruse do compasso 22 ao 26</i>
<u>Seção B2:</u> <i>Compassos 27 ao 33</i>
<u>Seção A2:</u> <i>Compassos 34 ao 42</i>
<u>Tema:</u> <i>Anacruse do compasso 43 ao 47</i>
<u>Seção B3:</u> <i>Compassos 48 ao 56</i>
<u>Seção A1':</u> <i>Compassos 57 ao 62</i>
<u>Coda final:</u> <i>Compassos 63 ao 65</i>

Tab. 1 – Estrutura formal do II movimento da Trilogia.

A seção A1 atua como uma introdução ao tema que se insere logo a seguir. Nesta seção, o compositor apresenta um desenvolvimento estático com a utilização de harmônicos oitavados, onde o intérprete aperta a referida nota, e uma oitava justa acima o mesmo estende o dedo indicador da mão direita colocando levemente a polpa deste dedo sobre a corda, tirando o som com o dedo anular, que pulsa a referida corda (SÁVIO, p. 3, 1973). Estes harmônicos são sempre acompanhados de um ritmo seguido por uma sincopa característica, uma atitude muito comum a sua escrita. Estes eventos sonoros que possuem ritmo sincopado

podem ser notados em diversos momentos em outras peças, ressaltando-se o “Prelúdio nº 1”, o I movimento da “Sonata Beatriz” e o VII movimento do “Repentes”.

Por ter essa característica estática, o direcionamento do discurso musical é dado através de ligados ascendentes em direção a região grave do instrumento. Estes ligados são acompanhados por uma terça maior escrita em tercinas, intercalados com os compassos que possuem os harmônicos oitavados, sendo que os ligados também estão escritos em tercinas de semicolcheias.

O compasso três, onde aparecem pela primeira vez os ligados, acentua esta característica de estaticidade por haver apenas um tipo de ligado ascendente sendo repetido. Já no compasso cinco os ligados aparecem indo em direção a região grave, terminando por repousar nos harmônicos oitavados, dando entrada à anacruse do tema (fig. 1a, 1b).



Fig. 1a – Seção A1.

O primeiro bloco possui três compassos, sendo o primeiro uma introdução aos harmônicos oitavados. Estes compassos apresentam um evento sonoro nos baixos que simula – junto com os harmônicos – o som dos pingos da chuva, clara referência ao nome do movimento (fig. 1b, 1c, 1d).

O mesmo acontece com o terceiro bloco, que possui um compasso final a mais, escrito com os mesmos princípios, mas com a diferença de possuir uma anacruse para a entrada do tema principal. Nota-se que os baixos são construídos usando apenas a nota mi solta, alternado-se entre as notas dó# e ré, ambas escritas com figuras pontuadas, o que cria uma textura peculiar ao desenvolvimento (fig. 1c).

The figure displays three musical blocks, each consisting of a treble and bass staff in 12/8 time.
 - **Bloco 1**: Treble staff has a whole rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a dotted half note G3, a dotted half note A3, and a dotted half note B3.
 - **Bloco 2**: Treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a dotted half note G3, a dotted half note A3, and a dotted half note B3.
 - **Bloco 3**: Treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a dotted half note G3, a dotted half note A3, and a dotted half note B3. A dashed line indicates a continuation of the pattern for 8 measures, followed by 'etc.'.

Fig. 1b – Blocos formadores da seção A1.

Os ligados apresentam um padrão similar, sempre ascendente em direção a região grave. Geralmente não passam de um intervalo de 2ª maior ou menor, e estão sempre inseridos em quiálteras, sendo apresentados em outras seções sob este contexto (fig. 1d).

Assim, a formação entre harmônicos oitavados com sincopas, intercalados com movimentações em quiálteras está presente nas outras seções da peça, designadas como “seções A”. As “seções B”, que iremos mostrar a seguir, apresentam outra característica que conduz o discurso musical, contrastando com as “seções A”. Desta forma, o compositor dá equilíbrio e unidade a estrutura da peça, sem deixar, no entanto, de gerar tensão e contraste entre as partes.

Percebe-se também as diferenças entre a fórmula de compasso de cada compasso, que criam uma heterogeneidade rítmica e flutuante a peça. Utilizando o bloco 1 como exemplo, veremos que os dois primeiros compassos estão escritos em 1/12 – compasso composto de 12/8. Em contrapartida, o segundo compasso intercala o compasso 1/4, inserindo os ligados e voltando a seguir para a fórmula anterior. Esse tipo de sugestão criativa ocorre também em várias partes de outras peças, sempre priorizando idéias relativas a estrutura da peça e sugerindo o equilíbrio e contraste entre as partes.



Fig. 1c – Padrão vertical da seção A1.



Fig. 1d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções A1.

O tema deste movimento é apresentado após a entrada da seção A1. Este é escrito sobre harmônicos naturais, que “são produzidos sobre as cordas soltas ou livres do violão” (SÁVIO, p. 1, 1973). A apresentação do tema utiliza como pivô à anacruse anterior do compasso 8, sendo que essa figura de 3 colcheias seguidas – em um espaço de semínima pontuada - é repetida nos demais compassos.

Essa figura também é o ponto de partida do tema produzindo um efeito de tensão, sendo logo em seguida intercambiada por notas mais longas e por figuras como a semínima e

uma colcheia. Apenas no compasso 11 é que essa regra não se estabelece, onde o compositor acrescenta uma nota a mais nessa pequena estrutura.

Pode-se dizer que estas figuras configuram padrões básicos, formando o tema. Estes padrões são estabelecidos conforme a métrica da música, acompanhando a anacruse do compasso anterior e terminando no primeiro tempo do compasso seguinte.

Há apenas uma pequena variação métrica, entre as formulas 6/8 para 7/8 no compasso 10. Essa pequena variação delimita um ponto de repouso no tema, dividindo-o em duas partes maiores. Temos assim quatro padrões básicos, divididos em dois grandes eventos sonoros: (padrão 1 + padrão 2) + (padrão 3 + padrão 4) – (fig. 2a, 2b).



Fig. 2a – Tema do II movimento.

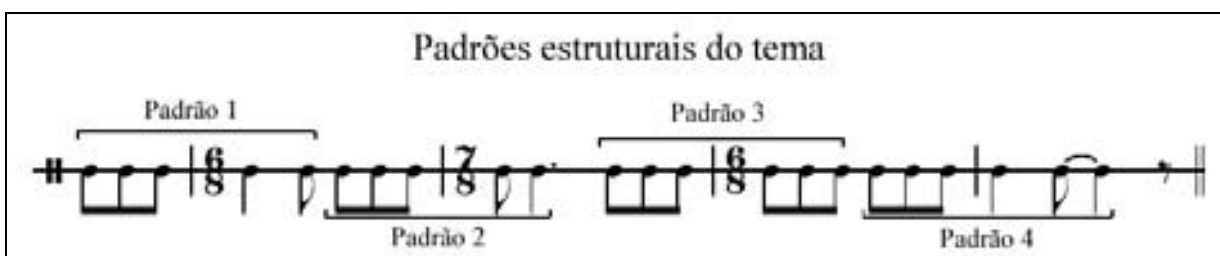


Fig. 2b – Padrões estruturais do tema do II movimento.

A seção B1 surge a primeira vez após o tema, inserindo variações da seção A1 através de arpejos. Há sempre uma mudança métrica entre os compassos com as formulas 6/8 e 2/4, e nos compassos com fórmula simples há tercinas características que remetem a seção A1. Os compassos com fórmula composta sempre apresentam dois arpejos de três notas cada, apoiando-se na primeira nota de cada arpejo.

Assim, a concepção de contraste entre os compassos da seção B1 está padronizada através das inserções dos compassos com arpejos e dos compassos com grupos de tercinas, o que também acontece na seção A1, mas com o uso sistemático dos harmônicos oitavados alternando-se com a apresentação das quiálteras. Há padrões horizontais bem claros entre

ambas as partes, configurando uma movimentação diferenciada entre cada um dos discursos sonoros (fig. 3a, 3b, 3c).

The image shows a musical score for Section B1, spanning measures 11 to 19. The score is written on three staves. Measure 11 is marked with a double bar line and the text "Início da seção B1". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' below the notes. Measure 15 is marked with a double bar line and the text "Fim da seção B1". The score ends with a double bar line at measure 19.

Fig. 3a – Seção B1.

The image shows three separate musical blocks, each on a single staff. Bloco 4 is the first block, followed by Bloco 5, and then Bloco 6. Each block contains a short musical phrase with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' below the notes.

Fig. 3b – Blocos formadores da seção B1.



Fig. 3b – Blocos formadores da seção B1 (continuação).

Nota-se que há sempre dois compassos em cada bloco, e apenas no bloco 7 há três compassos. Aqui há a inserção de um compasso a mais, um pequeno sufixo com a finalidade de criar tensão e servir como “ponte” entre uma seção e outra. A concepção das quiálteras continua a mesma, apenas diminuindo os valores das figuras, tornando-se uma passagem um pouco mais rápida (fig. 3c).

Dessa forma, os padrões horizontais seguem um modelo de três notas, alternado-se em intervalos de segunda maior ou menor entre as notas. No sufixo do bloco 7, esta mesma idéia repete-se reforçada com a mudança rítmica, levando novamente ao tema.



Fig. 3c – Três exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções B1.

Os padrões horizontais dos arpejos da seção B2 repetem o intervalo das quiálteras em terça maior da seção A1, mudando a nota inicial do arpejo. As notas dos baixos se relacionam através de intervalos justos de quarta ou quinta, intervalos muito presentes na escrita do compositor. Há apenas um intervalo de uma quinta justa ascendente, sendo os demais intervalos de quarta justa descendente (fig. 3d).

Padrões horizontais extraídos da seção B2

Compasso 14 Compasso 16 Compasso 18 Compasso 20

Exemplo 1 Exemplo 2 Exemplo 3 Exemplo 4

Fig. 3d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções B2.

Dentro da seqüência estrutural da peça, as demais seções que se seguem são variações das duas primeiras seções. Têm-se a seção A1, então as próximas seções – A2 e A3 – surgem como variações da primeira, e o mesmo procedem-se para as seções B1, B2 e B3.

As variações apresentadas na seção B2 mesclam-se entre compassos com tercinas e harmônicos oitavados, sendo que os harmônicos fazem referências ao tema, iniciando sempre com uma nota no baixo, advinda por um glissando – efeito expressivo usado com maior ênfase na seção B3 – e dando seqüência aos harmônicos.

Há também o pequeno sufixo no ultimo bloco desta seção servindo como ponte. Este sufixo é a repetição da idéia principal do compasso 21, onde subitamente é interrompido e seguido pela seção A2. Este pequeno sufixo se repete também na seção B3, especificamente no compasso 53, servindo também como ponte entre a seção B3 e A3. Entre todas as seções, está em particular é a menor delas, e a que apresenta um contraste maior nos seus eventos sonoros internos com a alternância entre os harmônicos oitavados e as quiálteras (fig. 4a, 4b).

harm. 8 harm. 8

27 31

Fig. 4a – Seção B2.

Fig. 4b – Blocos formadores da seção B2.

A seção A2 apresenta um fragmento melódico diferenciado, utilizando-se do acompanhamento em terças apresentado na seção A1. Esse fragmento é uma variação mais lenta dos ligados desenvolvidos na seção A1, apresentando um desenho padrão em todos os blocos em que aparece.

Nesta seção há um processo de adição relacionado ao intervalo de terça inicial que possui um caráter de acompanhamento aonde o compositor, a cada bloco, vai adicionando notas até chegar a um acorde alterado com duas quartas justas e uma a terça maior – o ápice da seção. Este ápice também é o sufixo acrescentado ao último bloco da seção, e exceção é que este não funciona como “ponte” entre uma seção e outra, mas tem uma função suspensiva do discurso sonoro, apresentando uma interrupção mais áspera (fig. 5a, 5b, 5c).

Figure 5a displays the musical score for Section A2, measures 34 through 43. The score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing two measures. The first system (measures 34-35) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 36-37) continues the melody and bass line. The third system (measures 38-39) shows the melody and bass line. The fourth system (measures 40-41) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The fifth system (measures 42-43) shows the melody and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fig. 5a – Seção A2.

Figure 5b displays the musical score for Bloco 11 and Bloco 12. The score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system (Bloco 11) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (Bloco 12) continues the melody and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fig. 5b – Blocos formadores da seção A2.

Fig. 5c – Blocos formadores da seção A2 (continuação).

Cada bloco apresenta um fragmento diferente, o contorno melódico do fragmento é igual em todos, mudando apenas a sua altura. Estes fragmentos são desdobramentos dos ligados iniciais, dando uma resolução nova com a variação da seção A1.

O padrão horizontal é baseado em dois intervallos específicos: segunda e de terça. Há repetições iniciais de segunda menor escritos em tercinas, para só então resolver no último tempo, através de um fragmento melódico descendente, terminando no próximo compasso (fig. 5d).

Fig. 5d – Exemplos dos padrões horizontais encontrados nas seções A2.

A seção B3 é a que menos se modifica em termos de utilização de recursos, mas é uma das mais expressivas, já que a mudança é justamente no uso de *glissandos expressivos*. A variação contida na seção B3 aparece a partir destes *glissandos* – o que faz alusão também ao I movimento, que utiliza em alguns blocos *glissandos* característicos. Essa pequena variação tem um efeito mais expressivo, levando em conta que quase não se apresentam mudanças entre notas ou questões rítmicas, mas o caráter expressivo neste momento se torna o cerne da seção (fig. 6a, 6b, 6c).



Fig. 6a – Seção B3.



Fig. 6b – Blocos formadores da seção B3.

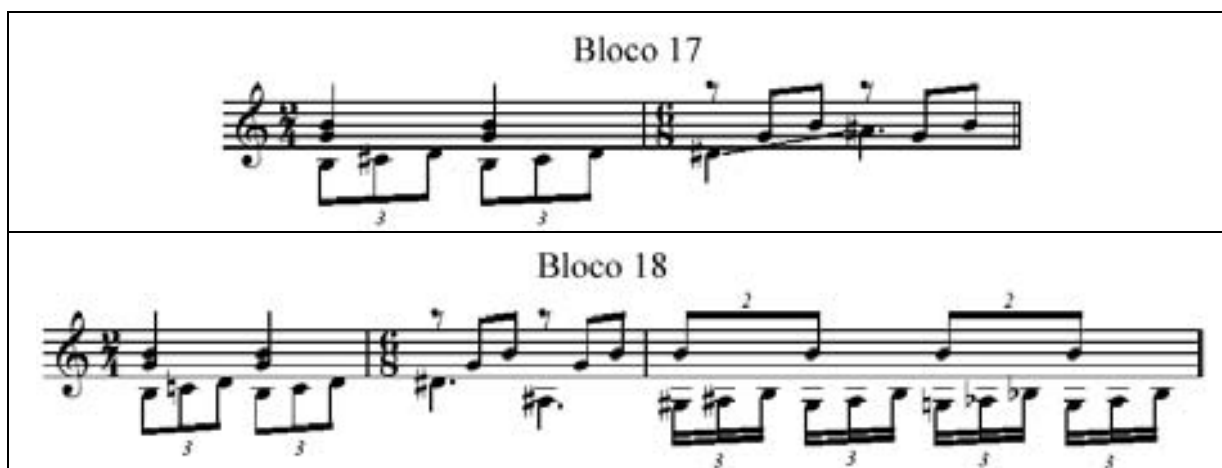


Fig. 6c – Blocos formadores da seção B3 (continuação).

No final do movimento há ainda a seção A1' que é uma repetição abreviada da seção A1, onde os blocos apresentam apenas o seu essencial em dois compassos cada. O último bloco não possui um compasso a mais como sufixo, pois segue-se uma pequena *codetta* que substitui esse compasso. Essa *codetta* apresenta um arpejo que constitui um crescendo rítmico, finalizando na nota mi da 6ª corda do violão e concluindo-se com um último acorde suspensivo que é construído a partir de um intervalo de sexta maior (dó# e lá#), sétima menor (dó# e si) e de oitava diminuta (dó# e dó natural)

Este tipo de escrita com crescendos rítmicos, muito comum na modernidade, também está presente em outras peças do compositor como, por exemplo, o IX movimento da peça “Repentes”. Constitui-se da repetição de um determinado padrão, seja de um arpejo ou um pequeno ligado, começando em um andamento lento e terminando em um andamento mais rápido (fig. 7a, 7b, 8).



Fig. 7a – Repetição da seção A1.



Bloco 19

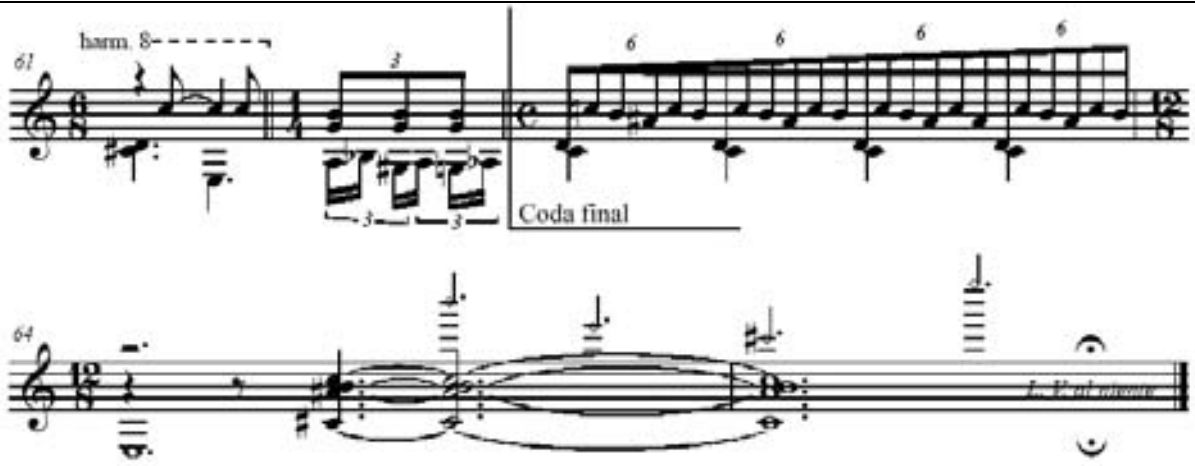


Bloco 20



harm. 8-----
Bloco 21

Fig. 7b – Blocos formadores da seção A3.



61 harm. 8-----
Coda final
64
L. V. al niente

Fig. 8 – Coda final.

2.2.3. Trilogia – III movimento: “De Quarta a Quinta”

O III movimento apresenta uma estrutura formal A B A', sendo também o menor movimento da peça com apenas 29 compassos. O nome do movimento é uma alusão ao uso de intervalos de quarta no desenvolvimento dos eventos sonoros de cada bloco, terminando na maioria das vezes com um intervalo de quinta (tab. 1).

<u>Seção A:</u> Compassos 1 ao 9	<u>Seção B:</u> Compassos 10 ao 18	<u>Seção A':</u> Compassos 19 ao 29
--	--	---

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

A seção A possui 4 blocos sonoros, os três primeiros com dois compassos cada e o último com três compassos. Há divisões muito claras no que tange a estrutura da peça, sendo que os três primeiros blocos apresentam um desenvolvimento horizontal idêntico, e o quarto bloco mostra uma idéia complementar com células de três notas (tab. 2 / fig. 1a, 1b).

Praticamente, a seção A desenvolve a célula básica que é relacionada na seção B através de uma variação destes mesmos eventos sonoros, tendo inclusive o mesmo número de compassos da seção A. Já a seção A' é a repetição da seção A com pequenas mudanças em suas estruturas finais.

<u>Seção A: 9 compassos</u>			
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos	<u>Bloco 2:</u> 2 compassos	<u>Bloco 3:</u> 2 compassos	<u>Bloco 4:</u> 3 compassos

Tab. 2 – Aspecto formal da seção A.

O evento sonoro básico deste movimento é apresentado no primeiro compasso, com três grupos de seis semicolcheias em cada uma das vozes - uma voz superior e outra inferior. Cada nota do grupo da voz inferior está ligada com a nota do grupo superior através de um intervalo de quarta justa, sendo que os grupos da voz superior são deslocados para serem executado um pouco após as notas dos grupos da voz inferior, não mantendo uma simultaneidade linear, mas uma continuidade em dois planos sonoros similares.

The image shows a musical score for a guitar (Violão) in 9/8 time. It consists of five staves of music. The first three staves (measures 1-6) are marked 'f staccato' and show a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff (measures 7-8) is marked 'f' and 'staccato', featuring triplets and a 'p sub. staccato' section. The fifth staff (measures 9-10) is marked 'f sub. staccato' and continues the triplet pattern. The score includes tempo markings like '(♩=132)' and '(♩=152)'.

Fig. 1a – Seção A.

Os três primeiros blocos sonoros possuem 2 compassos cada – o primeiro compasso apresenta os grupos de semicolcheias e o segundo apresenta um desenvolvimento vertical como contraste, escrito sobre figuras rítmicas mais lentas. O segundo compasso complementa o primeiro de maneira a sugerir o fim da apresentação do evento sonoro básico.

O segundo compasso possui - considerando a mesma configuração para os três primeiros blocos - o mesmo padrão intervalar e rítmico. Se observarmos o primeiro bloco, notaremos que as duas primeiras notas formam um intervalo de quarta justa, logo em seguida, com a nota da voz inferior abaixando um semitom, teremos uma quarta aumentada, e com mais um semitom, um intervalo de quinta justa.

Também há um pequeno padrão agógico no segundo compasso, delimitando esse novo evento sonoro como um ponto de apoio e descanso para o discurso musical. Também atua como um contraste dentro do próprio bloco, com dois tipos de planos sonoros distintos.

The image displays five blocks of musical notation for a piece in G major.
Bloco 1: Measures 1-4, 9/8 time, *f* staccato.
Bloco 2: Measures 5-8, 9/8 time, *f* staccato.
Bloco 3: Measures 9-12, 9/8 time, *f* staccato.
Bloco 4: Measures 13-16, 3/4 time, *f* sub. staccato.
 The notation includes various articulations such as accents, slurs, and staccato markings, along with dynamic changes like *f* (forte) and *p* (piano).

Fig. 1b – Blocos formadores da seção A.

O mesmo procedimento ocorre nos outros dois blocos, sempre com a apresentação do evento sonoro principal (primeiro compasso) e o segundo evento sonoro (ponto de apoio e repouso). Este tipo de relação entre os eventos sonoros, com uma apresentação padronizada entre os eventos repetindo-se em outras regiões do violão é uma constante na escrita do compositor.

Evidencia-se tal situação em vários momentos na peça “Repentes”. Podem-se citar três exemplos bastante contundentes entre os movimentos da mesma; o I movimento desenvolve uma célula sonora que percorre desde a região média-aguda do violão culminando no final na sua região mais grave; o II movimento apresenta uma seção desenvolvida sobre acordes de quartas, repetindo os mesmos acordes com o mesmo ritmo em outras posições do braço do violão; por último, o IX movimento, que padroniza um tipo específico de arpejo sobre um

determinado acorde, criando outros eventos sonoros (células melódicas) sobre este, o que também acontece na seção B do movimento “...E o Circo Chegou” da obra “Trilogia”.

Nos compassos iniciais de cada bloco – compasso 1, 3 e 4 – há um padrão horizontal similar entre os grupos de seis semicolcheias, com um pequeno evento cromático acontecendo entre a segunda e a quarta nota. Há também um pequeno evento cromático que acontece entre as notas dos compassos de apoio – compassos 2, 4 e 5 – que direciona os eventos sonoros a uma região mais grave. Assim, enquanto a nota mais aguda mantém-se, a nota mais baixa se move cromaticamente para a região grave (fig. 1c, 1d).

Desenvolvimento padrão dos blocos 1, 2, e 3 da seção A e A1

The diagram illustrates the development of musical patterns for blocks 1, 2, and 3 of section A and A1. It consists of three main parts:

- Padrão vertical:** The top part shows a vertical pattern with three measures. A bracket below it indicates "Intervalos de 4ª Justa" (Just 4th intervals).
- Padrão horizontal da voz superior:** The middle part shows a horizontal pattern for the upper voice. It includes annotations for intervals: 7ª m, 4ª Justa, 3ª m, 7ª m, 4ª Justa, 3ª m, 7ª m, and 3ª M. It also identifies "Evento cromático" (Chromatic event) between the second and fourth notes.
- Padrão horizontal da voz inferior:** The bottom part shows a horizontal pattern for the lower voice. It includes the same interval annotations as the upper voice and identifies "Evento cromático" (Chromatic event) between the second and fourth notes.

Fig. 1c - Padrão horizontal padrão do bloco 1 da seção A.

Padrão horizontal e vertical dos compassos 2, 4 e 6 da seção A

Evento cromático Evento cromático Evento cromático

Fig. 1d – Eventos sonoros pertencentes aos finais dos blocos 1, 2 e 3.

O bloco 4 é um bloco contrastante em relação aos anteriores, pois está escrito apenas com quiálteras de três notas – dois grupos de três colcheias no espaço de uma mínima. A escrita é baseada nestes três grupos de colcheias com padrões intervalares fixos, sendo que este padrão intervalar muda apenas no segundo grupo: uma quarta aumentada seguida de uma quarta justa no primeiro e no terceiro grupo; uma quinta diminuta seguida de uma terça aumentada no segundo grupo.

Mesmo tendo um grupo com padrão intervalar diferenciado, poderíamos ressaltá-lo como parte do mesmo padrão relacionado ao primeiro e terceiro grupos, já que um intervalo de quinta diminuta e uma terça aumentada soaria como uma quarta aumentada e uma quarta justa respectivamente (fig. 1e).

Arpejos padrões do bloco 4

Padrao horizontal dos arpejos

Acorde 1 Acorde 2 Acorde 3

Fig. 1e – Padrão horizontal padrão do bloco 4 da seção A.

Nota-se também que os dois primeiros padrões são mais presentes no bloco, já que cada um se repete quatro vezes seguidas nos dois primeiros compassos, enquanto o último grupo de colcheias surge apenas no último compasso, como uma espécie de pivô, direcionando-se para a repetição final dos dois primeiros grupos.

A escrita aqui também é peculiar, já que mesmo sob forma de arpejo, cada grupo de colcheias é executado em apenas uma corda, seguindo a indicação do compositor. Assim, o arpejo teria um timbre peculiar, não havendo a ressonância entre as notas.

A seção B também está estruturada a partir de quatro blocos, os três primeiros com dois compassos cada e o último com três compassos. A seção B apresenta um contraste com a seção A quando reapresenta os primeiros eventos sonoros sem alternância entre as notas, sendo estas tocadas harmonicamente (tab 3 / fig. 2a, 2b).

<u>Seção B: 9 compassos</u>			
<u>Bloco 1:</u>	<u>Bloco 2:</u>	<u>Bloco 3:</u>	<u>Bloco 4:</u>
2 compassos	2 compassos	2 compassos	3 compassos

Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.

Fig. 2a – Seção B.

The image displays four musical blocks, labeled Bloco 5 through Bloco 8, arranged vertically. Bloco 5, 6, and 7 are each represented by a single staff of music. Bloco 8 is represented by two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure. The blocks are separated by horizontal lines.

Fig. 2b – Blocos formadores da seção B.

Os três primeiros blocos da seção B apresentam uma variação dos primeiros blocos da seção A. A diferença se insere inicialmente em alguns fenômenos estruturais como andamento, ritmo e exposição das notas. No primeiro caso, o andamento é reduzido $\frac{3}{4}$ da proporção inicial, o ritmo é mudado para grupos de seis colcheias e as notas são escritas para serem tocadas simultaneamente, e não alternadamente.

Há também um processo subtrativo nos compassos 11, 13 e 14 dos blocos desta seção, onde o compositor não imprime o mesmo padrão ritmo, altera-o usando uma semínima pontuada e uma colcheia ligada a uma semínima.

Já no bloco 8, similar ao bloco 4, há uma progressão diferenciada em relação aos grupos de quiálteras de três colcheias. Está seção apresenta notas que se alternam horizontalmente entre a nota da corda solta e a nota tocada. Neste bloco temos 5 eventos sonoros que formam padrões diferentes em grupos de quatro notas.

Estes eventos estão agrupados em dois grupos de duas notas cada, repetindo-se de maneira similar, formando um pequeno desenho. Os grupos 3, 4 e 5 aparecem somente no final, sem formar um desenho em particular, mas procedendo a passagem para a outra seção.

O desenho está combinado entre as notas que são pressionadas no braço do violão. Assim teremos sempre a nota mi (1ª corda solta) intercalada entre as notas que fazem parte do desenho do desenvolvimento horizontal. Assim temos: [(mi + dó) + (mi + fá)] + (mi + dó) + (mi + dó) + [(mi + fá) + (mi + dó)] – (fig. 2c).

Padrão horizontal do bloco 8 da seção B

Eventos sonoros relacionados

Fig. 2c – Padrão horizontal do bloco 8 da seção B.

A seção A' é uma repetição da seção A com elementos modificados e efeitos similares, culminando em uma *codetta*, que encerra a peça. Apenas na parte que incorpora o sufixo o compositor utiliza harmônicos naturais, um pequeno contraste em relação ao padrão dos blocos 4 e 8, terminando com um acorde de caráter suspensivo (tab. 4 / Fig. 3a).

Seção A': 11 compassos			
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos	<u>Bloco 2:</u> 2 compassos	<u>Bloco 3:</u> 2 compassos	<u>Bloco 4 e</u> <u>coda final:</u> 5 compassos

Tab. 4 – Aspecto formal da seção A'.

Fig. 3a – Seção A’.

A repetição dos blocos 1, 2 e 3 apresenta-se idêntica nos primeiros compassos, mas nos segundos compassos há uma alternância rítmica, um processo aumentativo do processo inicial. Podemos concluir que a seção A apresenta o evento sonoro normal, a seção B o evento com um padrão subtrativo e a seção A’ um evento com um padrão aumentativo (fig. 3b, 3c).

Na repetição do bloco 4 há uma diferenciação entre os grupos de quiálteras, apresentando os dois primeiros grupos com as notas modificadas em relação ao bloco 4 original. As notas – excetuando-se a nota da corda solta – se encontram um semitom acima, sendo tocadas na mesma corda e perfazendo o mesmo efeito.

Bloco 1 modificado

Bloco 2 modificado

Bloco 3 modificado

Bloco 4 com a coda final

Fig. 3b – Blocos formadores da seção A’.

Variação rítmica entre os blocos 1, 2 e 3 em relação aos blocos da seção A’

Ritmo dos compassos 2, 4 e 6

Variação rítmica nos compassos 20, 22 e 24

Fig. 3c – Variação rítmica no compasso final dos três primeiros blocos da seção A e A’.

Também há um aumento gradual de eventos sonoros finais, já que o ultimo compasso deste bloco culmina na *codetta* da peça. Ao todo são mais cinco eventos sonoros, além dos dois apresentados anteriormente. O terceiro, quarto, quinto e sexto eventos sonoros são direcionados a região grave do instrumento, sempre usando as cordas soltas – a nota inicial do grupo. O último grupo finaliza com um acorde de fá, mas somente com a tônica, a quinta e a oitava do acorde (fig. 3d).

Padrão horizontal da repetição do bloco 8 da seção A'.

Eventos sonoros relacionados:

Evento sonoro 1 | Evento sonoro 2

Evento sonoro 3 | Evento sonoro 4 | Evento sonoro 5 | Evento sonoro 6 | Evento sonoro 7

Fig. 3d – Padrão horizontal da repetição do bloco 8 na seção A'.

A “codetta” inicia com um evento sonoro em arpejo, com intervalos de quarta justa, havendo apenas uma exceção de uma terça maior, e esta parte culmina em intervalos harmônicos de quarta justa também. O segundo evento sonoro repete cinco intervalos harmônicos e culmina num acorde que sustenta dois intervalos – fá# e si / sol# e dó. Ambos possuem intervalos de quartas justas, mas quando soam combinadamente formam intervalos de quinta diminuta – fá# e dó – e terça menor – sol# e si (fig. 5).

Padrão horizontal e vertical apresentado na “codetta”

Evento sonoro 1

Evento sonoro 2

Eventos sonoros relacionados:

Evento sonoro 1

Eventos sonoros 2

Fig. 5 – Padrão horizontal da coda final.

2.3 Repentes

A peça “Repentes” é uma obra composta na década de 1970, sendo vencedora do “I Concurso Nacional de Composição para Piano ou Violão”, evento promovido pela Funarte e realizado entre o período de 1978/1979. A obra apresenta nove movimentos distintos e cada movimento será analisado separadamente nos sub-capítulos a seguir.

2.3.1 Repentes - I movimento: Vivo

O I movimento da peça “Repentes” possui 16 compassos divididos em três seções. As seções A e B possuem o mesmo número de compassos, enquanto a seção C possui apenas 4 compassos. Desta forma, o esquema formal deste movimento se configura da seguinte maneira: A B C (tab. 1).

<u>Seção A:</u> Compassos 1 ao 6	<u>Seção B:</u> Compassos 7 ao 12	<u>Seção C:</u> Compassos 13 ao 16
---	--	---

Tab. 1 – Forma Estrutural do I movimento

A seção A (tab. 2) possui 3 blocos sonoros de dois compassos cada. As características padrões neste movimento são a oscilação métrica, a nota *pedal* característica e a apresentação do evento sonoro básico que se desenvolve durante todo o movimento. O aspecto formal da seção A é o que se segue na tabela abaixo:

<u>Seção A: 15 compassos</u>		
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos	<u>Bloco 2:</u> 2 compassos	<u>Bloco 3:</u> 2 compassos

Tab. 2 – Aspecto formal da seção A

A métrica deste movimento oscila entre 9/4 e 2/2, sendo que apenas no último compasso da seção B e na seção C inteira esta mudança métrica altera-se. Assim, cada bloco desta seção irá ter duas métricas diferentes, o primeiro compasso escrito em 9/4 e o segundo compasso em 2/2. Apenas no último bloco o compasso mudará para 3/2.

O evento sonoro basilar é desenvolvido em ambos os blocos da seção A e B e transformado na seção C. É uma figura de seis colcheias que apresenta um movimento

ascendente-descendente bem definido com a seguinte disposição entre suas notas: 1 tom, 1 $\frac{1}{2}$ tom, 1 tom, 1 tom, 1 tom, 1 $\frac{1}{2}$ tom.

A relação intervalar deste evento sonoro não é necessariamente o mesmo, mas a disposição dos tons permanece inalterado, mesmo com uma qualificação diferente entre os intervalos. Também há um padrão rítmico que é prolongado durante todo o texto musical (fig. 1a).

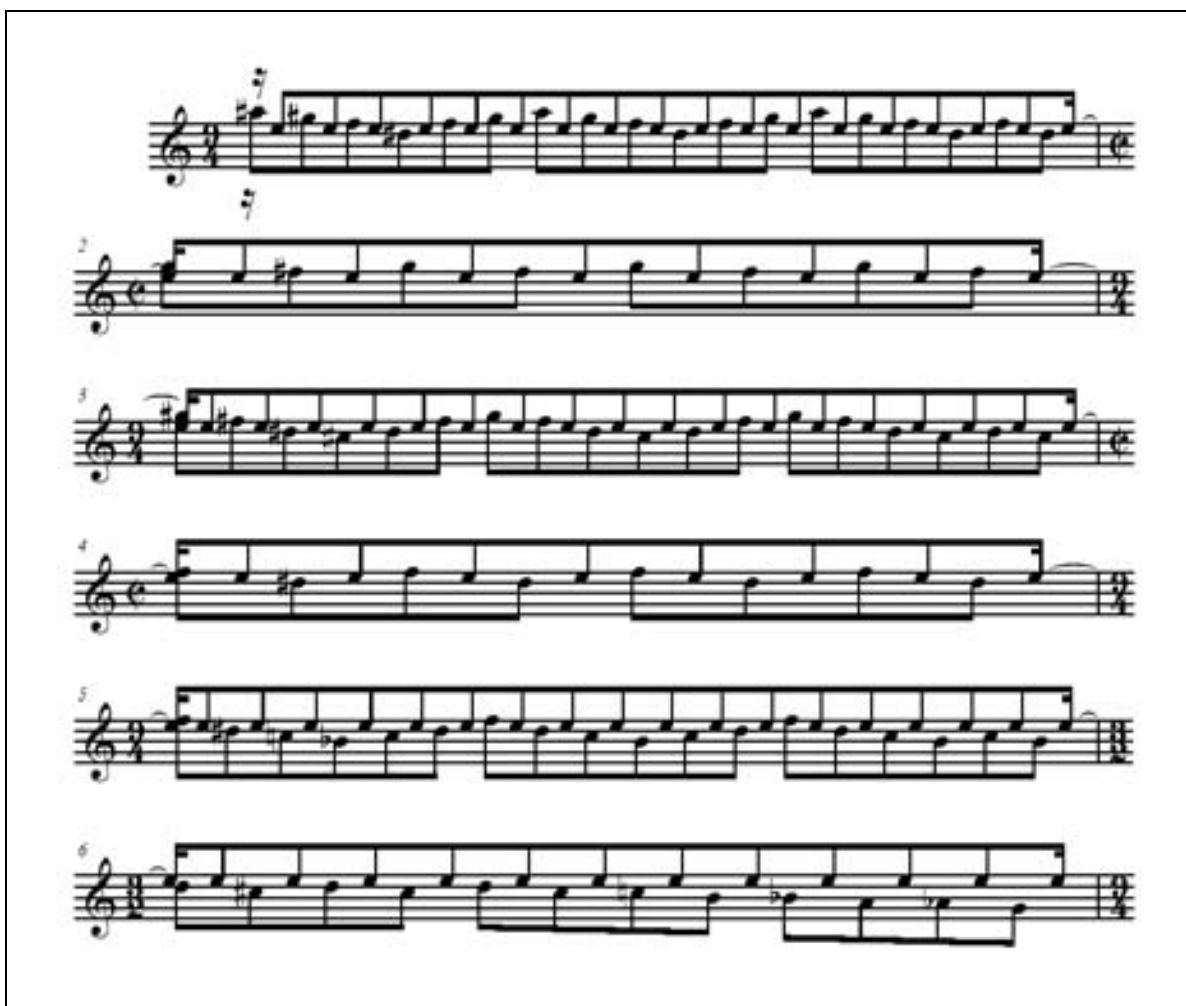


Fig. 1a – Seção a.

O padrão horizontal é mantido sobre um ostinato sobre a nota Mi, e percorre toda a peça. Esta nota *pedal* faz um contraponto rítmico com o evento sonoro principal, criando a sensação auditiva de semicolcheias intercaladas. Na figura a seguir é apresentado o padrão rítmico desenvolvido em toda a peça, considerando que o compasso de cima representa o ritmo do evento sonoro principal e o compasso de baixo o padrão da nota *pedal* (fig. 1b, 2).

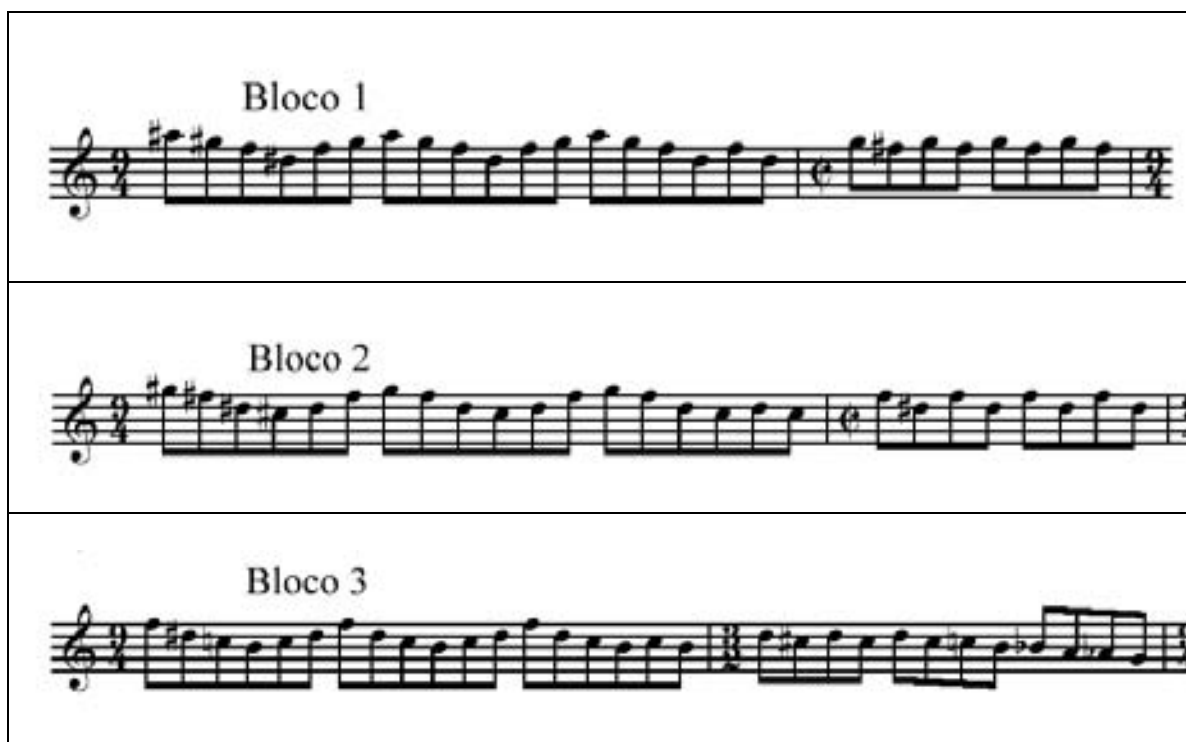


Fig. 1b – Blocos sonoros da seção A

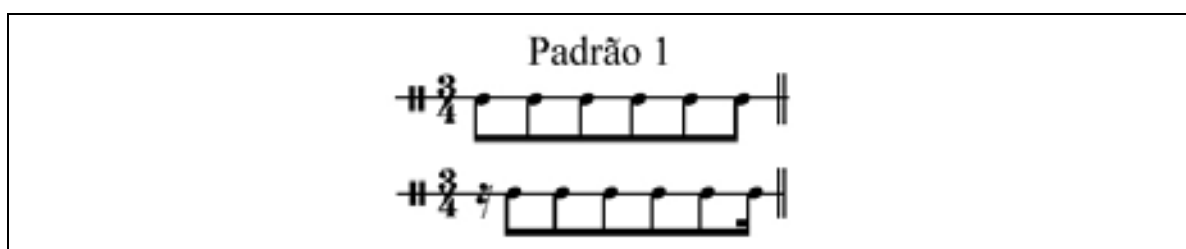


Fig 2 – Padrão rítmico da seção A e seção B

O padrão horizontal apresenta uma textura contínua, onde os eventos sonoros intercalam-se sempre tendo como base a nota *pedal*. Ao invés de possuir um padrão vertical bem definido, é o contraponto rítmico que dará a sustentação necessária para o padrão horizontal.

Apenas na seção C teremos um conjunto de notas simultâneas mais expressivas que indicam um padrão vertical mais definido. Na figura a seguir são descritos os blocos sonoros sem o *pedal* da nota Mi, para melhor visualização dos eventos sonoros.

Nota-se também a relação intervalar no segundo compasso de cada bloco, que apesar de possuir intervalos diferentes, possui sempre a diferença relativa a um intervalo de 2ª menor ou maior. Nos padrões horizontais da seção B serão desenvolvidos basicamente as mesmas características (fig. 3).

The image displays three blocks of musical notation, labeled Bloco 1, Bloco 2, and Bloco 3, arranged vertically. Each block consists of a single staff of music. Bloco 1 and Bloco 2 are written on a single staff, while Bloco 3 is written on two staves. The notation includes various intervals and dynamics, such as '2ª M', '2ª Aum', '3ª Dim', '2ª m', and '3ª m'. Bloco 3 includes a 'Cromatismo' section, which is a chromatic descent. The blocks are connected by horizontal lines, indicating a continuous sequence of sound.

Fig. 3 – Padrão horizontal dos blocos sonoros da seção A

A dinâmica - enquanto fenômeno estrutural – indica um contraste substancial entre as seções A e B. Em cada compasso dos blocos sonoros 1, 2, 3 há a indicação de *forte* e *piano*, o *forte* no primeiro compasso e o *piano* no segundo. Nos blocos da seção B a dinâmica se inverte, passando a indicação de piano para o primeiro compasso e o de forte para o segundo.

Este contraste acentua-se com a mudança do ostinato para a nota Ré, e a continuidade dos eventos sonoros sendo apresentada agora na região grave do instrumento. O último bloco da seção A - bloco 3 - também possui uma pequena ponte, um movimento cromático descendente que será o ponto inicial do bloco 4 da seção B.

A seção B possui o mesmo padrão formal dos blocos da seção A, três blocos com dois compassos cada. A diferença entre os blocos é a escrita na região mais grave do instrumento e a existência de uma ponte cromática mais curta ao final do bloco 6, apresentado em 5/4 (tab. 3 / fig. 4a, 4b, 4c).

Seção B: 6 compassos		
Bloco 4: 2 compassos	Bloco 5: 2 compassos	Bloco 6: 2 compassos

Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.

Figure 4a displays six staves of musical notation for Section B, measures 7 through 12. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 7 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measures 8 through 11 continue with the same key signature. Measure 12 ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Fig. 4a – Seção B.

Figure 4b displays two staves of musical notation, labeled 'Bloco 4' and 'Bloco 5'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Bloco 4 spans measures 13 to 16, and Bloco 5 spans measures 17 to 20. Both blocks end with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Fig. 4b – Blocos sonoros da seção B.

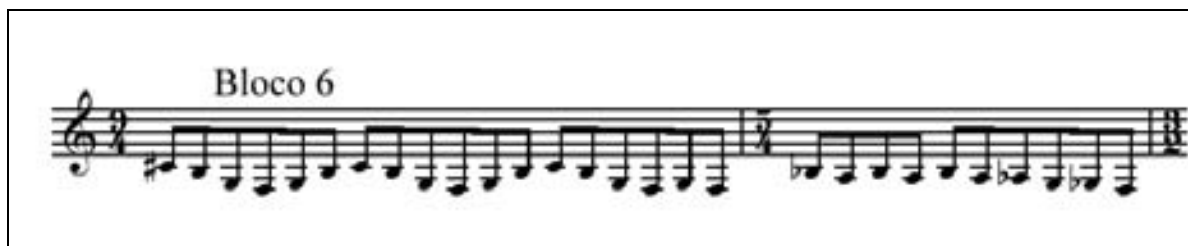


Fig. 4c – Continuação dos blocos sonoros da seção B.

A seção C possui três blocos como as outras seções, mas entretanto os dois primeiros blocos possuem 1 compasso cada, se estendendo até o início do compasso inicial do bloco seguinte. A mudança característica é a inserção de um padrão vertical bem definido nos dois primeiros tempo dos compassos, seguidos por um ostinato da nota Ré e um cromatismo descendente que encaminha o evento sonoro do bloco seguinte (tab. 4 / fig. 5a, 5b, 5c).

Seção C: 4 compassos		
<u>Bloco 7:</u> 1 compassos	<u>Bloco 8:</u> 1 compassos	<u>Bloco 9:</u> 2 compassos

Tab. 4 – Aspecto formal da seção C.

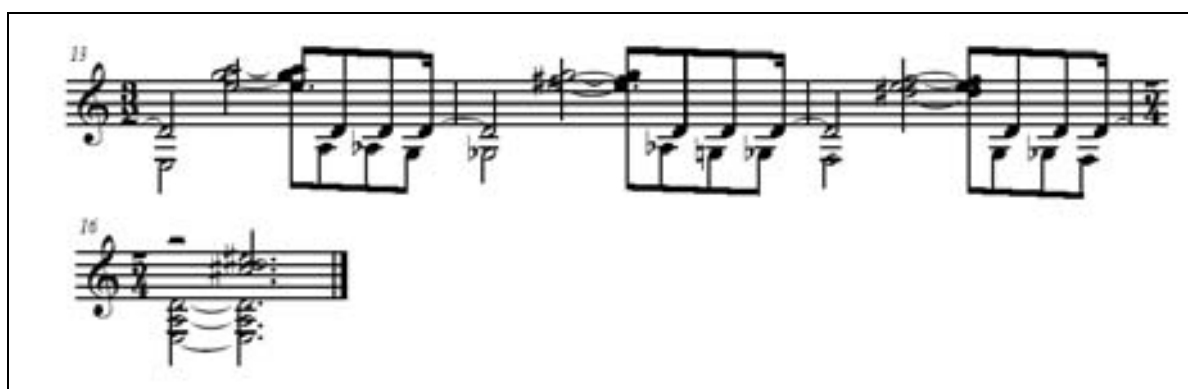


Fig. 5a – Seção C.

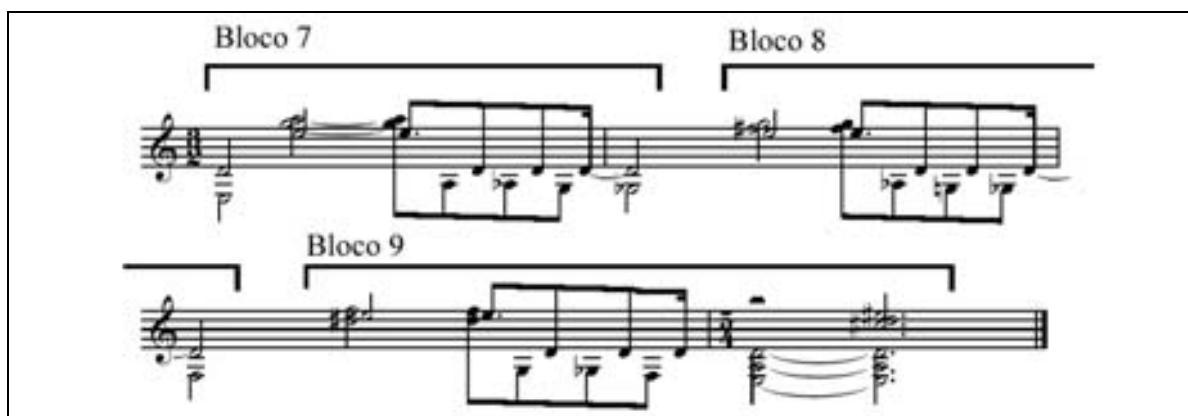


Fig. 5b – Seção C e seus blocos formadores.

Bloco 4

Bloco 5

Bloco 6

Continuação dos Intervalos de 2ª m

Cromatismo

Fig. 5c – Padrão horizontal dos blocos sonoros da seção C.

O padrão rítmico altera-se com a inserção das mínimas, dando uma prolongação sonora nova, que apresenta-se na peça pela primeira vez. Há também o contraponto rítmico no último tempo de cada compassos, que possui as mesmas peculiaridades dos blocos anteriores.

O padrão vertical da seção C é representado por intervalos de 2ª maiores e menores, 3ª diminuta, 6ª menor e maior e 7ª menor. Esta seção é um desenvolvimento modificado das seções anteriores, apresentando o movimento cromático descendente no segundo compasso de cada bloco, o que seria a “ponte” dos blocos 3 e 6, e os intervalos de 2ª, representando o segundo compasso de todos os blocos anteriores. A peça termina com um acorde de quartas e um pequeno bloco vertical de intervalos de segunda maior e menor (fig. 5 e 6).

Padrão 2

Fig 5 – Padrão rítmico da seção A e seção B.

Bloco 7 

Bloco 8 

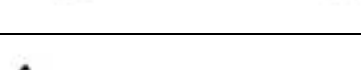
Bloco 9 

Fig. 6 – Padrão vertical dos blocos sonoros da seção C.

2.3.2. Repentes - II movimento: Calmo

O II movimento possui 32 compassos divididos em três seções, e cada uma possui o mesmo número de compassos, ao todo dez compassos cada uma. Desta forma, o esquema formal apresentado é o seguinte: A B A' (tab. 1).

<u>Seção A:</u> Compassos 1 ao 11	<u>Seção B:</u> Compassos 12 ao 21	<u>Seção A':</u> Compassos 22 ao 32
--	---	--

Tab. 1 – Forma Estrutural do I movimento

A seção A (tab. 2, fig. 1a, 1b) possui 2 blocos sonoros, o primeiro com cinco compassos e o segundo com seis compassos. O desenvolvimento horizontal apresenta um contorno melódico característico que é apresentado no primeiro bloco e repetido no segundo. Desta forma, o padrão vertical destaca-se por dar um caráter homofônico ao movimento, e cada acorde é escrito – com algumas exceções – de maneira a estar junto a cada nota do desenvolvimento horizontal.

Seção A: 10 compassos	
Bloco 1: 5 compassos	Bloco 2: 5 compassos

Tab. 2. – Aspecto formal da seção A

Fig. 1a – Seção A.

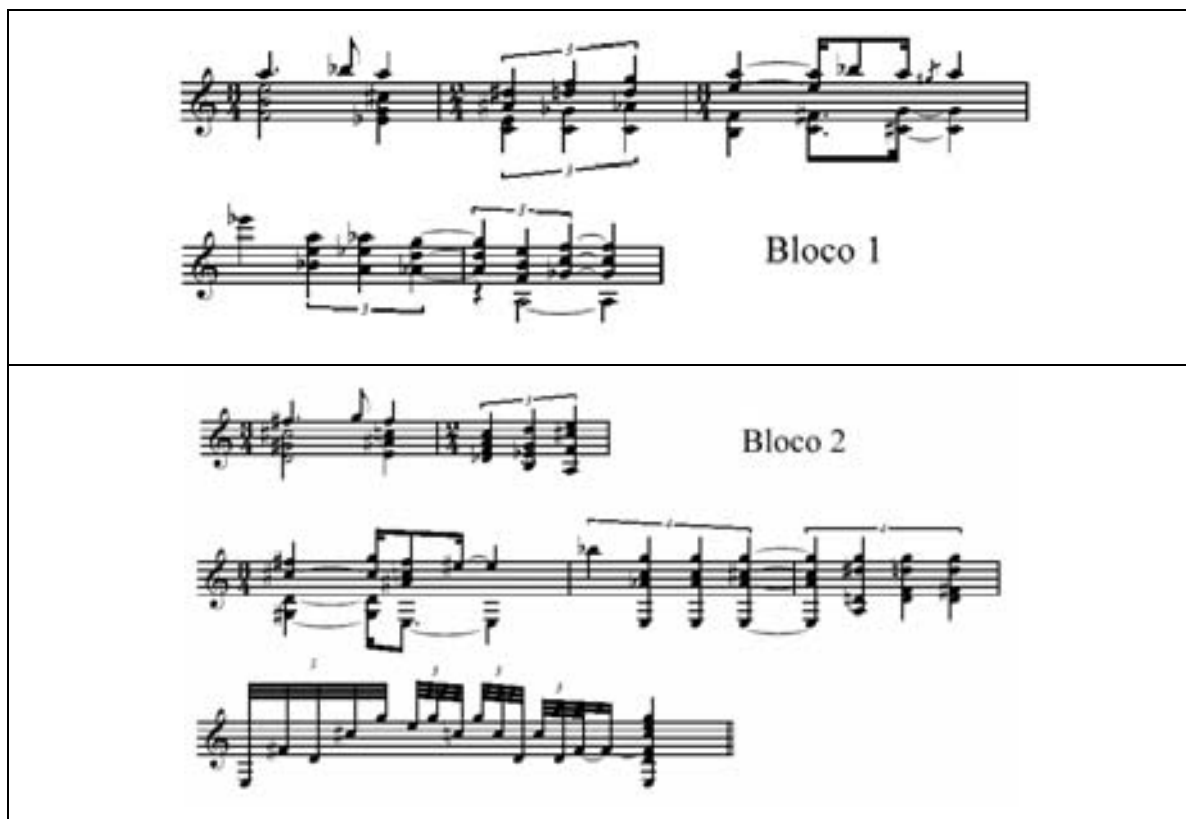


Fig. 1b – Seção A e seus blocos formadores

A relação existente entre as seções A e A' é intrínseca, já que ambos desenvolvimentos possuem padrões similares, assim como pequenas diferenças muito significativas em relação aos seus padrões horizontal e vertical (fig. 2).

Assinala-se que a métrica nas seções A e A' oscila entre 3/4 e 2/4, possuindo quiálteras no segundo, quarto e terceiro compassos de cada bloco. A seção A também apresenta, no décimo primeiro compasso, um último acorde arpejado em quiálteras, que serve como preparação para a entrada da seção B. O padrão rítmico que se desenvolve durante toda a peça é apresentado no bloco 1 da seção A, repetido no bloco 2 com uma pequena extensão do texto musical nas quiálteras finais, sendo repetido na seção A'.



Fig. 2 – Padrão rítmico e horizontal da seção A.

Por sua vez, a seção B estruturalmente é formada por dois blocos principais que desenvolvem um padrão vertical característico (tab. 3, fig. 3a, 3b). Cada bloco possui cinco compassos e os acordes são intercalados por padrões intervalares peculiares, já que não existe uma função progressiva entre os acordes, mas uma seqüência inicial descendente no bloco 3 e outra ascendente no bloco 4.

O andamento é “agitado”, conferindo um contraste importante, que se soma com o padrão rítmico da seção B, que apresenta como evento sonoro principal um grupo de quatro semicolcheias e outro grupo formado por uma semicolcheia, colcheia e semicolcheia, apresentados no primeiro compasso (fig. 4). Os compassos que não seguem integralmente esse padrão são abstrações desse ritmo.

<u>Seção B: 10 compassos</u>	
<u>Bloco 3:</u> 5 compassos	<u>Bloco 4:</u> 5 compassos

Tab. 3 – Aspecto formal da seção B.

The image displays a musical score for Section B, consisting of five staves. The first staff is labeled "Início Seção B" and contains measures 1 through 10. The subsequent staves show measures 11 through 18. The music features complex rhythmic patterns and chordal structures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, indicating a fast and intricate piece.

Fig. 3a - Seção B

Bloco 3

Bloco 4

Fig. 3b – Seção B e seus blocos formadores

Padrão Rítmico Seção B

Fig. 4 – Padrão rítmico seção B

Em relação ao padrão vertical da seção B, os eventos sonoros formam segmentos de acordes de quatro sons, formando padrões em cada um dos blocos (fig. 5). Estes acordes articulam-se através da sua relação intervalar entre as vozes, definindo quatro tipos de segmentos: padrão 1, 2, 3 e 4. Estes padrões estão presentes no primeiro e no segundo bloco, enquanto o padrão 4 surge como uma espécie de ponte entre estes. Assim, temos os seguintes padrões:

- Padrão 1: intervalo de quarta, terça e quarta;
- Padrão 2: intervalo de quarta, quarta e terça;
- Padrão 3: apenas intervalos de quarta.

Estes padrões não se estendem a qualificação dos intervalos, já que o tipo específico de cada intervalo varia entre um e outro acorde, não possuindo um modelo propriamente dito, indo de intervalos diminutos a intervalos aumentados.

Desta maneira, a articulação estabelecida entre os padrões é a seguinte: no primeiro compasso o padrão 1 é incorporado através de um movimento descendente entre os acordes, seguido do padrão 2 e 3. Para finalizar este bloco, o compositor insere um compasso onde apenas a voz do contralto se move ascendentemente, permanecendo o acorde estático e logo seguido pelo padrão 4.

Apenas no padrão 3 observa-se um acorde que – relativo a escrita – não possui o mesmo padrão intervalar: uma terça, uma quarta e outra quarta. Mesmo assim, o acorde é considerado como pertencente ao padrão 3 sendo considerado que o intervalo de terça aumentada entre Sólb e Si pode ser entendido como Fá# e Si – um intervalo de quarta aumentada.

Já o padrão 4 é um segmento diferencial, pois utiliza cromatismos ascendentes na voz superior e cromatismos descendentes na voz inferior, enquanto as vozes intermediárias seguem um movimento ascendente com uma relação intervalar de terças.

O movimento entre a voz inferior e voz do tenor também possui uma característica importante, que é o aumento gradativo dos intervalos, causando auditivamente uma espécie de abertura sonora e um constante aumento de tensão. Esta movimentação intervalar inicia-se no primeiro acorde com um intervalo de quarta justa, a seguir uma quinta justa, uma sexta menor, uma sétima maior e uma oitava aumentada.

O bloco 2 segue a mesma articulação do bloco 1, com a diferença que cada padrão intervalar segue um movimento ascendente, porém iniciando sempre em regiões mais graves. Há também dois acordes que não estão inseridos nos padrões, pois possuem intervalos diferenciados: o primeiro acorde possui intervalos de segunda, quarta e terça, enquanto o segundo acorde possui um intervalo de segunda, de quarta e outra quarta.

A apresentação destes padrões acontece sempre através do desenvolvimento rítmico já mencionado, sendo que apenas no padrão 4 e nos compassos onde o acorde permanece estático e que acontecem algumas intervenções rítmicas. Na figura a seguir, para uma melhor visualização, todos os acordes são apresentados dentro de sua escrita vertical.

Padrão 3

Padrão 1

Padrão 2

Voz intermediária

Estático

Cromatismo ascendente - Padrão 4

Cromatismo descendente

Acordes não padronizados

Padrão 1

Padrão 2

Padrão 3

Voz intermediária

Estático

Fig. 5 – Padrão vertical da seção B

A seção A' estruturalmente é idêntica a seção A, possuindo onze compassos divididos em dois blocos sonoros, entretanto, existem relações de contraste muito bem definidas (tab. 4 / fig. 6a, 6b). Estes contrastes estão evidenciados na escrita dos eventos sonoros do padrão horizontal e na condução dos acordes do padrão vertical, que mostram como o compositor justapõe os eventos e atribui-lhes uma variedade sonora significativa.

<u>Seção A':</u>	
<u>Bloco 5:</u> 6 compassos	<u>Bloco 6:</u> 5 compassos

Tab. 4 – Aspecto formal da seção A'



Fig. 6a - Seção A'

Bloco 5

Bloco 6

Fig. 6b – Seção A' e seus blocos formadores.

No padrão horizontal da seção A' há modificações substanciais no desenvolvimento dos eventos sonoros em relação à seção A. Entre os blocos pode-se perceber a diferença intervalar de uma segunda, sendo modificado apenas do quarto compasso em diante, onde o segmento possui movimentos diferentes, além de um sufixo final no bloco 7 (fig. 7).



Fig. 7 – Padrão rítmico e horizontal da seção A'.

Na comparação do padrão horizontal dos blocos da seção A com os da seção A' poder-se-á notar como o compositor articula o contraste do contorno melódico, alterando ou modificando alguns elementos, e a partir disso, criando outras conexões (fig. 8).

O primeiro e o terceiro compasso entre o bloco 1, 2, 6 e 7 apresenta o desenvolvimento do mesmo evento sonoro, mas com a diferença intervalar de uma terça (bloco 1 em relação ao bloco 2), e de uma segunda (bloco 1 em relação ao bloco 7). O bloco 6 tem o mesmo desenvolvimento, assinalando a repetição do evento sonoro na seção A'.

Em ambos os blocos, o segundo compasso apresenta um movimento em tons inteiros, com a diferença que na seção A o movimento é ascendente e na seção A' descendente, além da diferença intervalar ser - entre os blocos 1 e 2 e os blocos 6 e 7 - de uma segunda.

O terceiro compasso apresenta o mesmo evento sonoro entre os blocos 1 e 6, mas nos blocos 2 e 7 há uma antecipação no texto musical quando se subtrai a nota ligada, acompanhado de um movimento descendente. A nota ligada é transferida para o final do compasso, articulando uma inversão do evento sonoro, também característico no segundo compasso.

Nos dois últimos compassos dos blocos 1 e 6 há um movimento contrário entre os eventos sonoros, onde ambos começam com a na nota Mib, mas seguem utilizando

movimentos cromáticos diferentes – bloco 1 utiliza o movimento descendente e o bloco 2 o movimento ascendente.

Já nos blocos 2 e 7, há um grupo de quiálteras estáticas no primeiro compasso, sendo as diferenças mais significativas o arpejo no acorde do último compasso do bloco 2 - que serve como uma espécie de anúncio da seção B – e o movimento cromático ascendente que há no penúltimo compasso do bloco 7.



Fig. 8 – Comparação entre o padrão horizontal de caráter melódico dos blocos 1 e 2 da seção A com os blocos 6 e 7 da seção A'.

O padrão vertical apresenta desenvolvimentos semelhantes entre os blocos iniciais e finais, entretanto as pequenas modificações no discurso musical acabam alterando a textura e realçando o contraste (fig. 9). No primeiro compasso do bloco 1 e 6 há dois desenvolvimentos diferentes, o primeiro é a inversão dos acordes iniciais, onde o acorde de quartas superpostas é seguido por um acorde de quinta alterado com sétima menor. No compasso do bloco seis trocam-se os lugares dos acordes.

No compasso seguinte do bloco 1, além das quiálteras procede-se também uma abertura no desenho dos acordes, alterando o segmento intervalar destes. Assim temos as seguintes configurações: 1º acorde - intervalos de terça, quarta e quarta; 2ª acorde – intervalos de quinta, quinta e terça; 3º acorde – intervalos de sexta, quarta e quarta.

Já no segundo compasso do bloco 6 há o processo inverso, de fechamento dos acordes, com as seguintes configurações: 1º acorde – intervalos de quinta, quinta e quarta;

2º acorde – intervalos de terça, quinta e quarta; 3º acorde – intervalos de quarta e quarta. Nota-se ainda que o último acorde possui apenas três sons, acentuando esta característica.

Fig. 9 – Comparação entre o bloco 1 e 6.

Nos blocos 2 e 7 também temos os mesmos desenvolvimentos, a troca de acordes no primeiro compasso e a abertura e fechamento da posição dos acordes no segundo compasso (fig. 10). Entretanto, existe uma diferença entre os desenvolvimentos dos blocos 2 e 7, a primeira se encontra na altura dos acordes. A repetição dos acordes no primeiro compasso acontece $\frac{1}{2}$ tom acima no primeiro acorde e $\frac{1}{2}$ tom abaixo no segundo.

Já no segundo compasso do bloco 2 existe uma pequena seqüência com acordes de 5ª aumentada com 7ª maior, sendo que no segundo e terceiro acordes, a quinta e a terça, respectivamente, estão no baixo. No bloco 7 o primeiro acorde é uma 5ª diminuta com sétima diminuta, seguido por um acorde de lá menor com quinta diminuta e quinta justa, e por último, um acorde de quinta alterado, tendo também a quinta justa e diminuta.

Fig. 10 – Comparação entre o bloco 2 e 7

Já nos primeiros compassos existe uma sustentação harmônica feita por intervallos de quinta na região grave, mas é no final dos blocos 1 e 6 que se situa a diferença primordial, através do movimento dos acordes de quarta descendentes no bloco 1 e ascendentes no bloco 2 (fig. 11). No último compasso do bloco 1 há uma movimentação entre os acordes de quarta finais, enquanto no último compasso do bloco 6 o acorde permanece praticamente o mesmo, mudando apenas a voz intermediária.

The image displays two musical staves, labeled 'Bloco 1' and 'Bloco 6', illustrating harmonic structures. Bloco 1 features a sequence of chords with descending intervals, labeled 'Acordes de quarta descendentes', and a final movement labeled 'Acordes de quarta movimento ascendente'. Bloco 6 shows a sequence of chords with ascending intervals, labeled 'Acordes de quartas ascendentes', and a final chord labeled 'Acorde de quarta estático'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and interval markings.

Fig. 11 – Continuação da comparação entre o bloco 1 e 6

Nos blocos 2 e 7, os primeiros compassos possuem uma sustentação harmônica de quinta enquanto que no bloco 7 por quartas. A relação intervalar entre os eventos sonoros entre os blocos também possui a diferença de um $\frac{1}{2}$ tom, como nos compassos iniciais (fig. 11).

Nos compassos que procedem as quiáleras, o bloco 2 tem uma movimentação singular no seu padrão vertical, com alterações nas vozes intermediárias, enquanto que no bloco 7 há movimentação na voz do contralto, seguindo-se um movimento de acordes ascendente.

Os acordes finais têm como diferença maior o arpejo do bloco 2, que tem a função de preparar a entrada da seção B. Entretanto, a constituição dos acordes é bastante singular, já que no bloco 2 há uma superposição de terças entre Ré – Fá# e Dó e Mi, podendo sugerir uma sobreposição de acordes (fig. 12).

No bloco 7, o acorde final é formado por Mi – Fá – Sol – Ré, criando um efeito suspensivo, já que os intervallos apresentados - conforme a disposição do acorde - são de uma 2ª M (ou 9ª maior), 2ª maior e uma sexta maior.

This figure presents a side-by-side comparison of musical notation for Bloco 2 and Bloco 7. The top staff, labeled 'Bloco 2', features annotations for 'Intervalos de 4ª e de 5ª' (4th and 5th intervals), 'Quintas' (Fifths), 'Movimento do padrão vertical' (Vertical pattern movement), and 'Diferença intervalar de 2ª M ou m' (Intervallic difference of 2nd Major or minor). The bottom staff, labeled 'Bloco 7', includes annotations for 'Intervalos de 3ª e de 4ª' (3rd and 4th intervals), 'Quartas' (Quarternotes), 'Movimento da voz do contralto' (Contralto voice movement), and 'Movimento acórdal ascendente' (Ascending chordal movement). Brackets and lines connect corresponding musical elements between the two staves to facilitate comparison.

Fig. 11 – Comparação entre o bloco 2 e 7.

This figure compares the final sections of Bloco 2 and Bloco 7. The top staff, 'Bloco 2', shows a melodic line with four groups of notes, each marked with a '5' above it, indicating a quintuplet. The bottom staff, 'Bloco 7', shows a final chord structure labeled 'Acordes finais'. The comparison highlights the melodic complexity of Bloco 2 versus the harmonic resolution of Bloco 7.

Fig. 12 – Comparação entre o bloco 2 e 7.

2.3.3. Repentes - III movimento: Galante

Neste movimento há uma mudança bastante característica dentro da escrita geral da obra, onde o compositor utiliza e desenvolve um pequeno fragmento melódico intercalando-a com uma série de doze sons. A utilização da série apresenta-se de uma maneira bastante perceptiva, configurando a forma do movimento em uma seção única através de pequenas subseções que se intercalam, conforme o compositor tece as variações entre o fragmento melódico e o uso da série.

Desta forma, o III movimento apresenta 26 compassos, distribuídos em três subseções – subseção A, B, repetição da subseção A modificada e C. A subseção A apresenta um fragmento melódico construído sobre relações cromáticas, enquanto as subseções B e C desenvolvem um fragmento sonoro baseado na série dos doze sons. A subseção A, na sua formação, apresenta apenas dois blocos sonoros, enquanto a seção B apresenta quatro blocos sonoros em duas subseções: B1 e B2; e a subseção C apenas um bloco sonoro (tab. 1).

<u>Seção Única:</u>				
Subseção A1 Comp. 1 ao 4	Subseção B Comp. 5 ao 15	Subseção A1 (repetição modificada) Comp. 16 ao 19	Subseção C compassos 20 ao 24	Coda Compassos 25 e 26
1 blocos sonoros	3 blocos sonoros	1 blocos sonoros (repetição)	1 bloco sonoro	Prefixo final

Tab. 1 – Forma Estrutural do III movimento.

O fragmento sonoro da subseção A1 possui 4 compassos, mas basicamente é desenvolvido nos dois primeiros compassos, nos outros dois compassos subsequentes apresenta-se a mesma idéia um tom abaixo (terceiro compasso) e com uma pequena variação do seu contorno melódico (quarto compasso) através de um ornamento melódico no primeiro grupo de fusas, e um prolongamento do contorno melódico nos dois grupos de semicolcheias seguintes (fig. 1a e 1b). Comparando a subseção A e a sua repetição após a subseção B, perceberemos que o autor repete o fragmento sonoro na mesma proporção rítmica e melódica, como veremos mais adiante.

The image displays a musical score for two sections, Subseção A1 and Subseção B, written in 3/4 time. Subseção A1 consists of the first four measures, featuring a melody in the upper voice and a bass line. Subseção B begins at measure 7 and continues through measure 13, showing a more complex texture with multiple voices and triplets. The score is presented on five staves, with measures 4, 7, 10, and 13 marked at the beginning of their respective lines.

Fig. 1a– Subseção A e B.

This figure shows the 'Bloco Sonoro da Subseção A' (Sound Block of Subseção A) in 3/4 time. It is divided into two parts: 'Compassos 1 e 2' (Measures 1 and 2) and 'Compassos 3 e 4' (Measures 3 and 4). Each part is written on a single staff, showing the melodic and harmonic development of the section.

Fig. 1b – bloco sonoro da subseção A.

Nota-se a presença característica de um ritmo constante no bloco sonoro da subseção A, configurado basicamente por um agrupamento de colcheias e semicolcheias. Este agrupamento rítmico característico é o que de certa forma direciona o fragmento sonoro, garantindo unidade no seu desenvolvimento (fig. 1c).

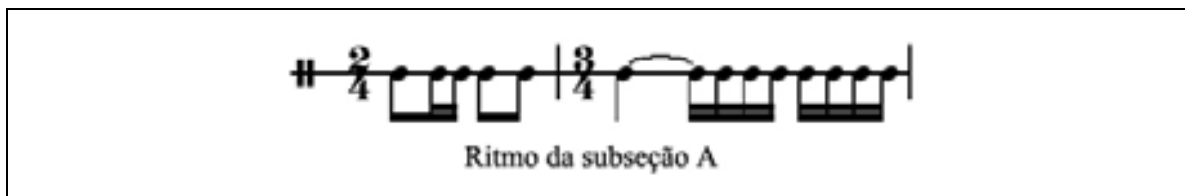


Fig. 1c – Ritmo padrão da subseção A.

Em detrimento do desenvolvimento rítmico, o desenho melódico do fragmento sonoro da subseção A é construído a partir de duas padronizações intervalares, que podem ser observadas no gráfico abaixo (fig. 1d). Conforme esta representação esquemática, veremos que tanto os compassos 1 e 3 e os compassos 16 e 18 (que fazem parte da repetição da subseção A) apresentam o mesmo contorno melódico, mas com a diferença de serem escritos em alturas diferentes – a distância de um intervalo de terça maior.

Os compassos 1, 3, 16 e 18 tem em seu contorno melódico uma simetria de contorno similar, possuindo na voz inferior sempre um intervalo de segunda menor descendente, enquanto a voz superior desenvolve um contorno melódico de segunda maior ascendente e quinta justa descendente. Segue-se um processo equivalente para os compassos 2, 4, 17 e 19, que apresentam um mesmo contorno melódico, mas, entretanto, escritos em alturas diferentes.

Os compassos 2 e 17 são idênticos, apresentando o mesmo contorno melódico no segmento intervalar. Os compassos 4 e 19 mostram o mesmo segmento intervalar precedido de um ornamento melódico escrito em um grupo de quatro fusas e uma colcheia (ver fig. 1a e 1b). De qualquer forma, o procedimento de escrita é o mesmo, havendo geralmente uma distância proporcional para manter o contorno melódico entre os compassos e os segmentos intervalares.

Este tipo de escrita simétrica é muito utilizado pelo compositor, podendo ser notados em outras obras como “Ludus Primus” ou no I e III movimentos da “Trilogia”, onde se utiliza um mesmo padrão melódico, mas escrito em alturas diferentes, construindo-se uma uniformização simétrica. Estas padronizações fazem parte do leque idiomático do instrumento, onde há um “desenho” ou “forma” na mão esquerda que move-se conforme a

sua posição no braço do instrumento. Aqui, ressalta-se que o compositor utiliza-se do idiomatismo do instrumento para encontrar uma solução composicional.

Fig. 1d – Comparação entre os compassos da subseção A e da sua repetição.

A subseção B é construída diferentemente da subseção A, pois é desenvolvida sob uma série de doze sons (fig. 2a, 2b). O compositor expõe a série integralmente no início da subseção, os compassos 5 e 6 juntamente com um ritmo uniforme e sem muitas mudanças de andamento, criando uma atmosfera contrastante com a subseção A (fig. 2c). Na sequência o compositor expõe a série novamente mas de forma espelhada e com pequenos prolongamentos das figuras rítmicas trabalhadas, obtendo tanto um contraste no contorno melódico da série quanto no seu padrão rítmico (fig. 2d).

Fig. 2a – Blocos sonoros da subseção B.

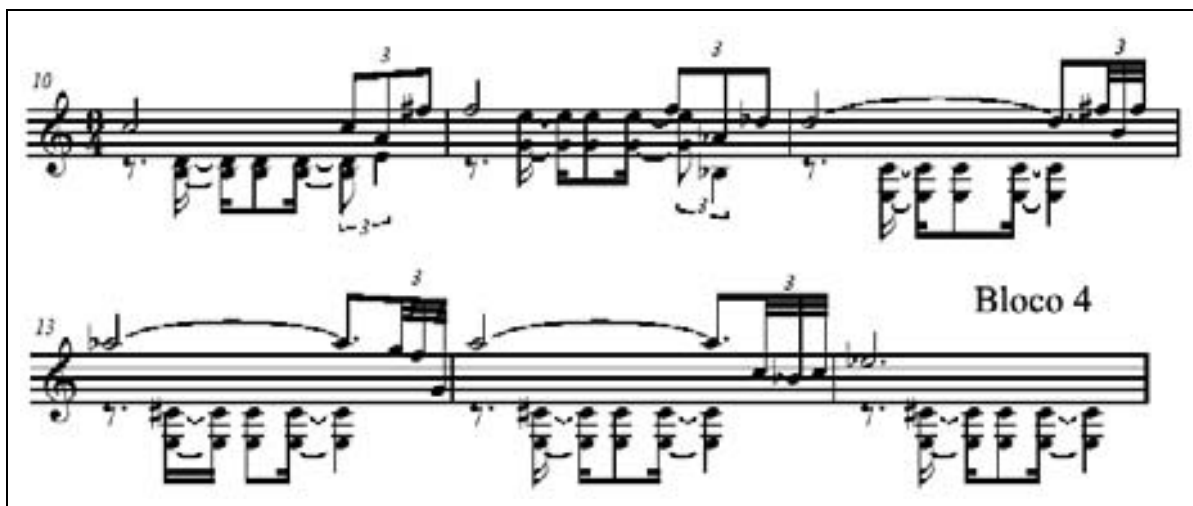


Fig. 2b – Continuação dos blocos sonoros da subseção B.

Série de doze sons desenvolvida na subseção B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ritmo predominante da subseção B

Fig. 2c – Série de doze sons utilizada e ritmo predominante.

Após a exposição da série, o compositor reapresenta-a nos compassos 7, 8 e 9 em uma inversão espelhada, isto é, a mesma disposição da série inicial mas com a sua configuração invertida. Apenas as três notas iniciais que não se seguem *a priori* a regra da inversão espelhada, apresentando uma exposição em diferentes oitavas da segunda e terceira nota da série.

Série de doze sons - subseção B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Repetição invertida da série - compassos 7, 8 e 9

Fig. 2d – Repetição da série nos compassos 7, 8 e 9.

No quarto bloco da subseção B, o compositor desenvolve a série através de dois processos: a criação de um contorno melódico característico acompanhado de um ritmo sincopado e constante, que apresenta uma variação de terças menores conforme o desenvolvimento melódico. Neste caso em específico, as terças menores não chegam a direcionar a sonoridade para um plano tonal, mas, no entanto, elas se contrapõem ao contorno melódico por causa do ritmo sincopado e constante que as dilui sonoramente conforme os eventos sonoros se sucedem (fig. 2e).

Ritmos sincopados da subseção B, contexto intervalar e sua posição dentro da série de doze sons

The figure displays musical notation for syncopated rhythms in sub-section B. The top staff shows a melodic line with syncopation. The bottom staff shows the corresponding intervals: 3rd minor (3), 2nd (2), 3rd minor inverted (3), 3rd minor inverted (3), 4th (4), and 12th (12).

Fig. 2e – Síncopas da subseção B.

Em contrapartida, o fragmento melódico desenvolvimento na voz superior apresenta um ritmo mais estático em tercinas, havendo posteriormente uma aceleração desse grupo através da inclusão de quiáteras de três fusas. Neste ponto o compositor além de re-expor a série, ele cria dois padrões rítmicos que mantêm o contraste com o início da subseção B e com a subseção A. Na voz superior mantêm-se um ritmo mais estático enquanto a voz inferior apresenta sincopes, e quanto mais perto do final da subseção, insere-se uma pequena aceleração do ritmo criando um elemento de tensão (fig. 2f).

Padrões Rítmicos entre os desenvolvimentos do bloco sonoro 3

The figure displays musical notation for rhythmic patterns in block 3. The top staff shows a melodic line with syncopation. The bottom staff shows the corresponding intervals: 3rd minor (3), 2nd (2), 3rd minor inverted (3), 3rd minor inverted (3), 4th (4), and 12th (12).

Fig. 2f – Padrões rítmicos do bloco sonoro 3.

Observando o desenvolvimento do fragmento sonoro superior da subseção B (compassos 10 ao 15) veremos que nos dois primeiros compassos o autor trabalha com a série inteira, criando um contorno melódico com as notas 1, 4, 5, 6, 7, 10, 11 e 12 da série e utilizando as notas 2, 3, 8 e 9 para a representação rítmica das sincopas. No compasso 12 ao 15 há uma aceleração rítmica e o uso livre da série, utilizando as notas 4 e 12 nas sincopas inferiores (fig. 2e) e o restante da série no desenvolvimento do fragmento sonoro superior (fig. 2g).

Fragmento sonoro superior do bloco 3 e a utilização da série de doze sons

Padrão Rítmico 1

Padrão rítmico 2

Padrão rítmico 2 (continuação)

Fig. 2g – Fragmentos sonoro do bloco 3.

A subseção C possui apenas um bloco sonoro e inicia-se após a repetição da subseção A, mais precisamente no compasso 20 (fig. 3a). O desenvolvimento dessa subseção é uma variação dos compassos 12 ao 15 da subseção B, e possui três fenômenos estruturais importantes: alteração de andamento, na métrica e na dinâmica. Na subseção B, o andamento sugerido é “*poco meno*” com a semínima fixada a 56bpm, e a fórmula de compasso é 3/4. Já na subseção C, o compositor altera o andamento para “*agitado*” e fixa a semínima em 86bpm, escrito sob a fórmula de compasso 2/4.

Estes fenômenos estruturais são os principais responsáveis pelo contraste entre as subseções, mesmo porque o fragmento sonoro superior é o mesmo desenvolvido na

subseção B. Entretanto, o autor cria uma tensão ainda maior desenvolvendo de maneira diferente o fragmento sonoro inferior, substituindo a estrutura das síncopas por quiálteras de três semicolcheias, alterando a proporção rítmica entre os fragmentos que havia sido trabalhada anteriormente. O autor desenvolve as tercinas de semicolcheias com as seguintes notas da série: 4, 11 e 12, sendo que apenas a nota 11 é acrescentada a estrutura das tercinas, o resto da série continua exposta no fragmento sonoro superior (fig. 3b).

Por último, a questão da dinâmica, onde o fragmento sonoro inferior da subseção B (comp. 15 ao 19) encontra-se escrito sob a dinâmica “*pianíssimo*”, enquanto as tercinas do fragmento inferior da subseção C estão escritas com a dinâmica “*forte*”, o que realça ainda mais o caráter contrastante entre as duas subseções.

Subseção C - bloco sonoro único (bloco 4)

20

23

Coda final

Fig. 3a – Subseção C e o bloco sonoro 4.

Subseção C - Fragmento sonoro superior

2

3

6

11

9

7

5

1

10

8

Fig. 3b – Fragmento sonoro superior da subseção C.

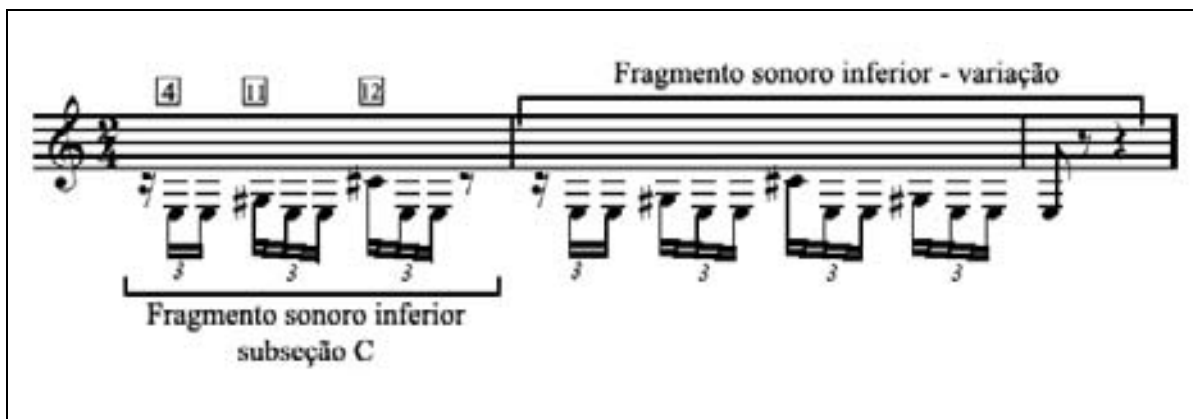


Fig. 3c – Fragmento sonoro inferior da subseção C.

Finalizando a peça, o autor anexa ao final uma pequena *coda* de dois compassos, que faz alusão ao tema desenvolvido no primeiro bloco da subseção A, apresentando apenas a idéia inicial do primeiro compasso e o ornamento do fragmento sonoro do segundo compasso, acrescentando uma dinâmica “*piano*” e indicando um andamento com a sugestiva designação de “*tranquilo*” encerrando o movimento (Fig. 4).

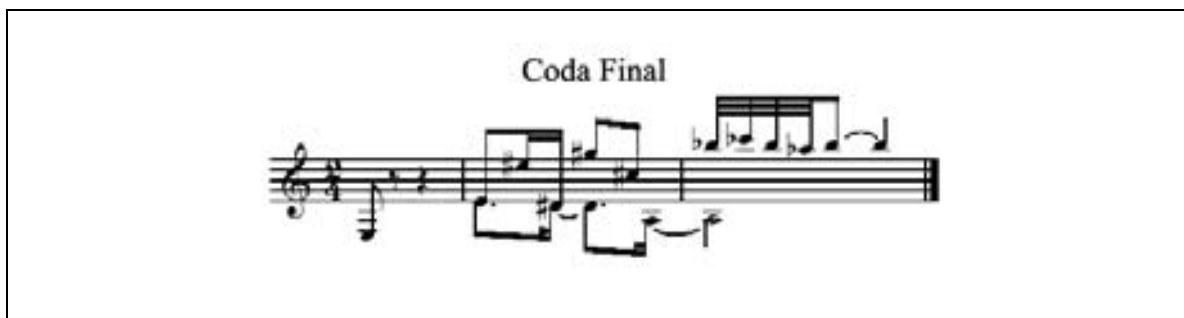


Fig. 4 – Coda.

2.3.4. Repentes - IV movimento: Presto

O IV movimento possui 30 compassos em uma seção única, apresentando ao todo 9 blocos sonoros. O movimento é dividido em três subseções: A, B e C, tendo a repetição da subseção A como fechamento da peça (tab. 1).

<u>Seção Única: 30 compassos</u>			
<u>Subseção A:</u>	<u>Subseção C:</u>	<u>Subseção B:</u>	<u>Subseção A:</u>
Compassos 1 ao 7	Compassos 8 ao 13	Compassos 14 ao 22	Compassos 23 ao 30

Tab. 1 – Forma Estrutural do IV movimento.

Este movimento é confeccionado sobre notas repetidas, utilizando as cordas soltas do violão para criar o efeito de tremolo. Desta maneira as figuras rítmicas sempre apresentam a primeira nota digitada e as três restantes soltas, sendo que o evento musical básico configura-se em um grupo de quatro em quatro fusas, intercaladas por duas colcheias, que ligam as notas digitadas.

A subseção A apresenta tais eventos em 7 compassos, articulados em 3 blocos sonoros. O primeiro bloco possui o evento musical básico desenvolvido durante toda a peça, assim como o seu padrão rítmico (tab. 2, fig. 1a, 1b e 1c).

A métrica é 5/8, sendo modificada apenas para 4/8 no bloco 7 e 6/8 no bloco 8, já que nestes momentos a fórmula de compasso está atrelada aos desenhos de mão esquerda que estão sendo desenvolvidos.

<u>Subseção A: 7 compassos</u>		
<u>Bloco sonoro 1:</u>	<u>Bloco sonoro 2:</u>	<u>Bloco sonoro 3:</u>
3 compassos	2 compassos	2 compassos

Tab. 2 – Aspecto formal da subseção A.



Fig. 1a – Padrão rítmico do IV movimento.



Fig. 1b – Subseção A.

Bloco 1
Bloco 2
Bloco 3

Fig. 1c - Blocos sonoros da seção A.

O bloco 1 apresenta um compasso introdutório que atua como prefixo do evento sonoro principal, apresentado no segundo compasso e terminando com um acorde de Ré

menor com sétima. Os demais blocos sonoros da subseção A possuem o mesmo direcionamento descendente, sempre apresentando o evento sonoro padrão em relação ao anterior e finalizando com um acorde (fig. 2, 3).

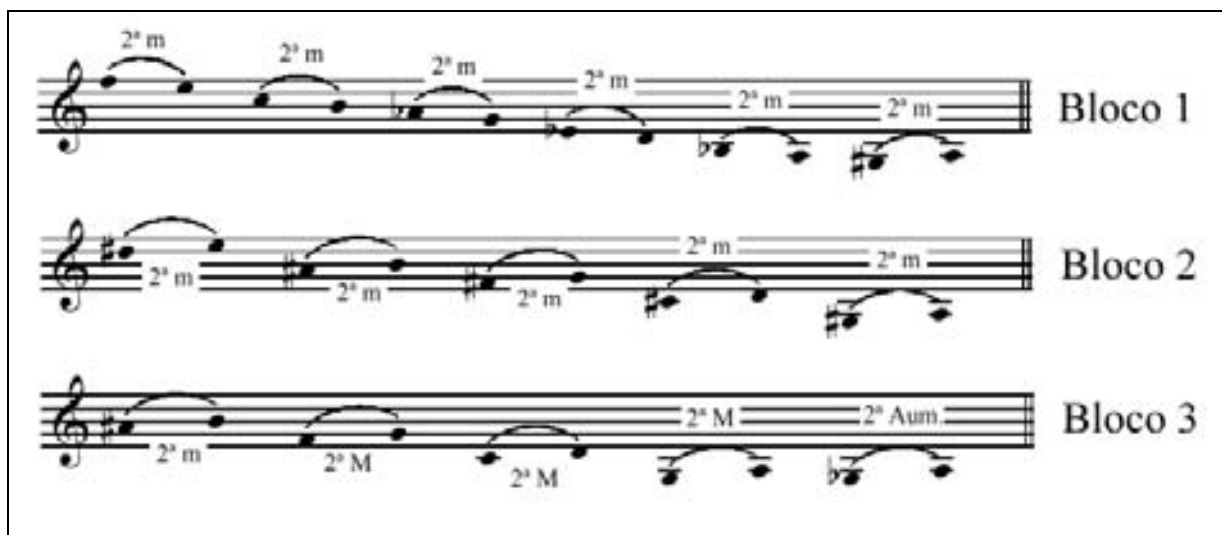


Fig. 2 – Padrão horizontal e intervalar da subseção A.



Fig. 3 – Padrão vertical da subseção A: acordes finais de cada bloco.

O modelo apresentado demonstra o direcionamento descendente dos blocos e os padrões intervalares que foram construídos. Levando em conta que a primeira nota de cada intervalo é digitada na escala do violão e a segunda nota é tocada com a corda solta, o compositor cria um contraste entre o padrão horizontal - com o movimento rápido entre as notas presas e o tremolo - com o padrão vertical - os acordes finais sugerindo repouso e antecidos por notas graves.

Estas notas graves que antecedem os acordes no final de cada bloco têm um padrão cromático: bloco 1 – Sol; bloco 2 – Fá #; bloco 3 – Fá. Ao final da peça, o bloco 3 é acrescido de mais um compasso, finalizando com a nota Mi e um acorde de Mi b maior na primeira inversão, com a nota Mi natural no baixo (fig. 4). As dinâmicas nesta subseção apresentam-se intercaladas e acentuam o contraste, já que cada bloco inicia “piano” e termina em “forte”, exceto o prefixo do bloco 1, que começa em “forte”.

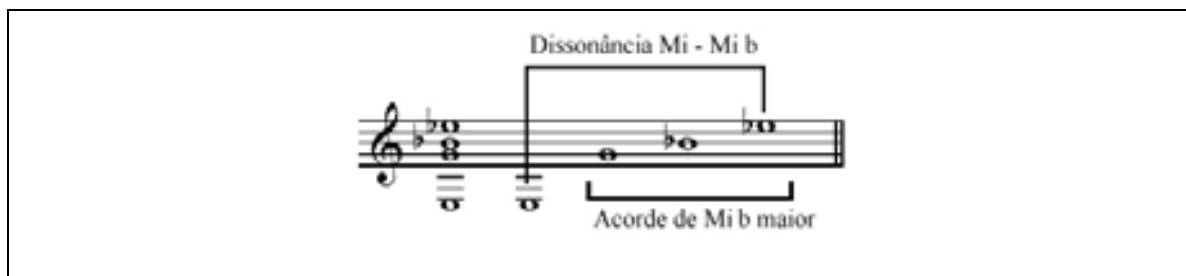


Fig. 4 – Padrão vertical da subseção A: acordes finais de cada bloco.

A subseção B apresenta 3 blocos com novos eventos musicais (tab. 3 / fig. 5a, 5b, 6). Esta seção representa o desenvolvimento do movimento, possuindo seu ápice na subseção C – bloco 9 – e terminando com a reexposição do evento musical básico através da repetição da subseção A.

O bloco 4 apresenta um intervalo de 7ª maior – Ré # e Mi – mudando o padrão entre a nota digitada e a nota solta, sendo que o primeiro grupo de fusas representa a nota presa e o segundo grupo a nota solta. O bloco 5 seria a resolução do intervalo de 7ª maior, apresenta um intervalo de oitavas através da nota Mi, e apresentando um compasso com um grupo de notas presas e outro com notas soltas.

Subseção B: 6 compassos		
<u>Bloco sonoro 4:</u>	<u>Bloco sonoro 5:</u>	<u>Bloco sonoro 6:</u>
2 compassos	2 compassos	2 compassos

Tab. 3 – Aspecto formal da subseção B.



Fig. 5a – Subseção B.

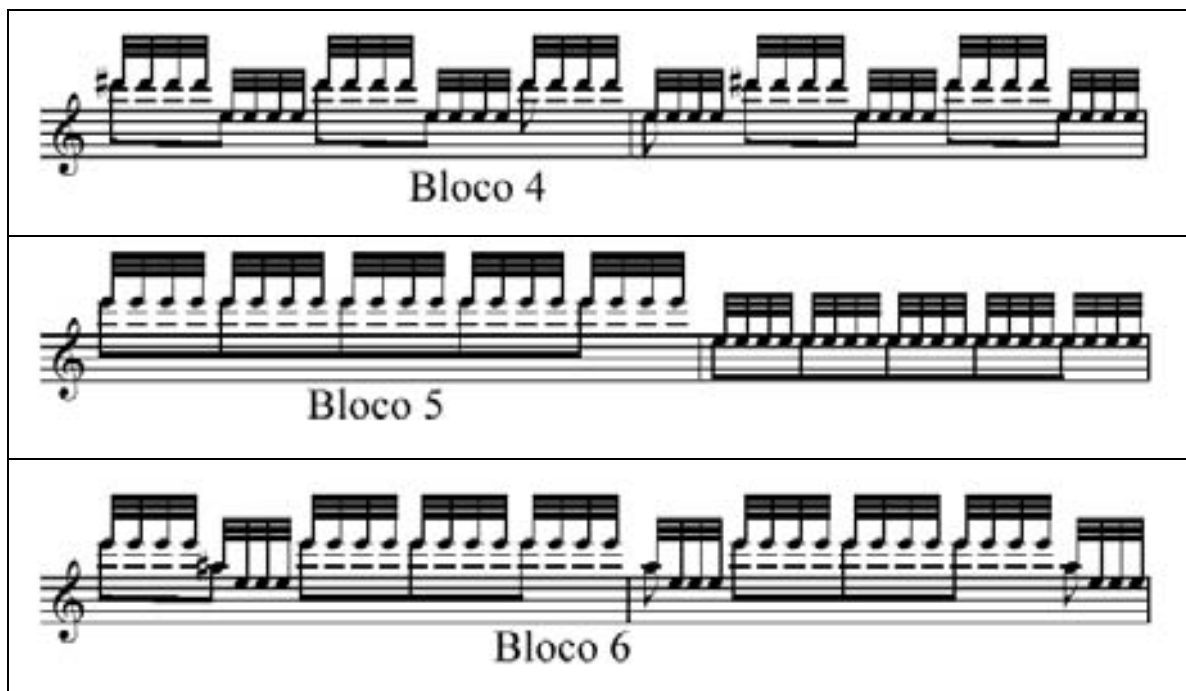


Fig. 5b – Blocos sonoros formadores da subseção B.

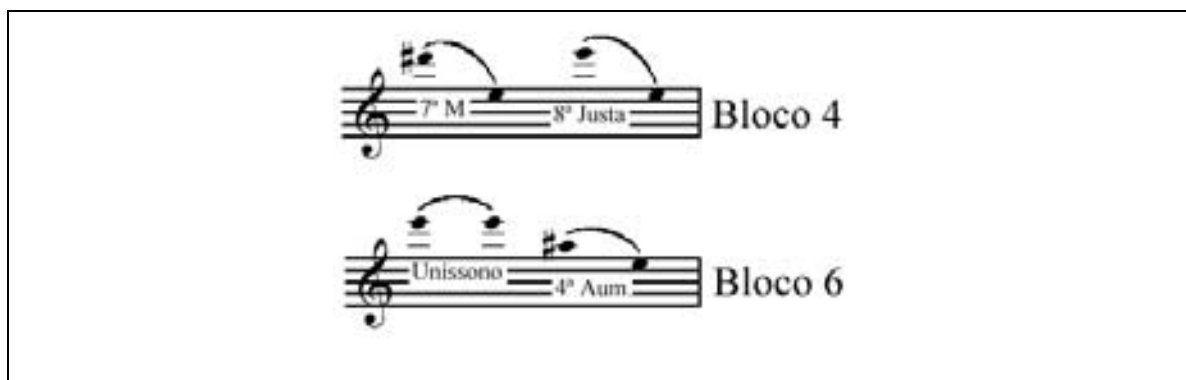


Fig. 6 – Padrão horizontal da subseção B.

O bloco 6 intercala um grupo de fusas com todas as notas presas (Mi) com outro grupo com uma nota digitada e as demais soltas (Lá # e Mi). Este bloco tem a função de ligação entre as subseções B e C, já que a partir desse movimento característico será iniciado um movimento descendente no próximo bloco. Na subseção C há três blocos sonoros, sendo que o primeiro bloco possui 5 compassos, enquanto os outros dois possuem apenas dois (tab. 4 / fig. 7a , 7b, 7c).

Subseção C: 6 compassos		
<u>Bloco sonoro 7:</u> 5 compassos	<u>Bloco sonoro 8:</u> 2 compassos	<u>Bloco sonoro 9:</u> 2 compassos

Tab. 4 – Aspecto formal da subseção C.

Fig. 7a – Subseção C. This figure displays a musical score for Subseção C, spanning measures 14 to 21. The notation is written on five staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measures 14 and 15 are marked with a '14' and a '15' respectively. Measures 16 and 17 are marked with a '16' and a '17' respectively. Measures 18 and 19 are marked with a '18' and a '19' respectively. Measures 20 and 21 are marked with a '20' and a '21' respectively. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating specific pitch bends and chromaticism. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense and intricate melodic line.

Fig. 7a – Subseção C.

Fig. 7b – Blocos sonoros formadores da subseção C. This figure displays a musical score for Bloco 7, spanning measures 14 to 21. The notation is written on three staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measures 14 and 15 are marked with a '14' and a '15' respectively. Measures 16 and 17 are marked with a '16' and a '17' respectively. Measures 18 and 19 are marked with a '18' and a '19' respectively. Measures 20 and 21 are marked with a '20' and a '21' respectively. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating specific pitch bends and chromaticism. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense and intricate melodic line.

Fig. 7b – Blocos sonoros formadores da subseção C.

Bloco 8

Bloco 9

Fig. 7c – Continuação dos blocos sonoros formadores da subseção C.

O bloco 7 apresenta um cromatismo descendente escrito em cada corda, seguido de uma nota *ostinato*, sempre na corda subjacente (fig. 8). As notas pertencentes ao cromatismo são tocadas repetidamente, em forma de tremolo, enquanto a nota do *ostinato* tem um aspecto de acompanhamento.

A nota em *ostinato* forma intervalos específicos com cada nota cromática, seguindo dois padrões: 4ª Justa / 4ª diminuta / 3ª menor / 3ª diminuta / 2ª menor – 4ª justa / 4ª diminuta / 3ª menor / 2ª maior / 2ª menor. A única diferença entre os padrões observados é entre uma 3ª diminuta e uma 2ª maior, mas são consideradas similares, já que auditivamente não há diferença.

A exceção a este padrão se encontra no segundo compasso, onde encontram-se apenas quatro notas cromáticas (Si – Sib – Lá – Láb) acompanhadas pela nota Sol. Temos desta forma o seguinte padrão: 3ª maior / 3ª menor / 2ª maior / 2ª menor. Este formato cromático segue o ciclo de quartas utilizado como modelo na afinação comum do violão,

tendo apenas uma única ressalva, justamente na 3ª e 2ª cordas, onde são afinadas por um intervalo de terça.

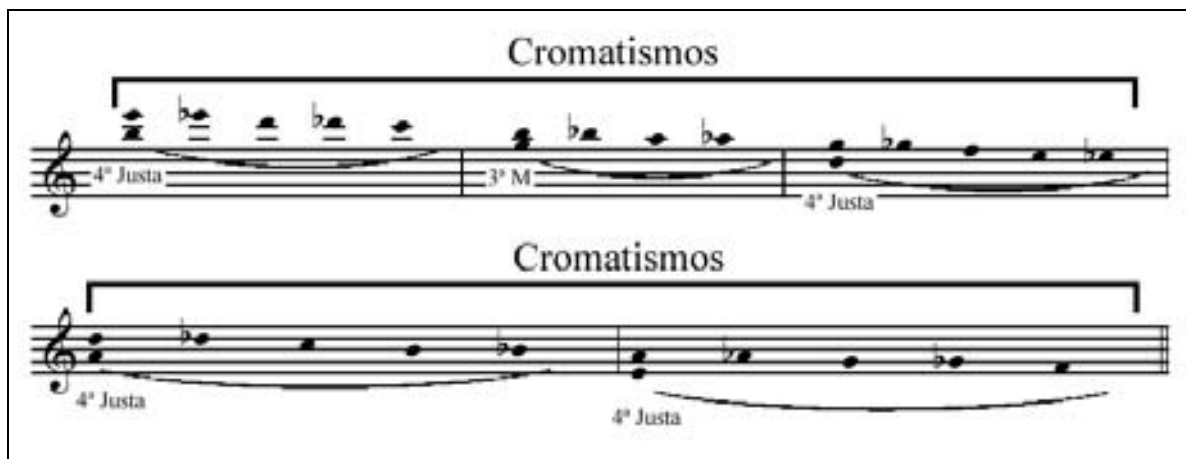


Fig. 8 – Padrão horizontal da subseção B.

A repetição final da subseção A apresenta identicamente os mesmos blocos sonoros do início, entretanto, no bloco 3 há a inserção de um compasso final, um pequeno sufixo sonoro delegando o repouso final do movimento (tab. 5 / fig. 9).

<u>Repetição da Subseção A: 7 compassos</u>		
Bloco sonoro 1:	Bloco sonoro 2:	Bloco sonoro 3:
3 compassos	2 compassos	3 compassos

Tab. 5 – Aspecto formal da repetição da subseção A



Fig. 9 – Bloco sonoro 3 da repetição da subseção A

2.3.5. Repentes - V movimento: com humor

O V movimento apresenta uma seção única, com 37 compassos distribuídos em 6 blocos sonoros. A peça não possui subseções distintas, pois cada bloco sonoro atua como uma espécie de subseção. Assim, a forma estrutural do movimento se dispõe da seguinte maneira (tab. 1 / fig. 1a, 1b):

<u>Seção Única: 37 compassos</u>	
Bloco 1: 5 compassos	Bloco 5: 4 compassos
Bloco 2: 5 compassos	Bloco 1 (repetição): 5 compassos
Bloco 3: 6 compassos	
Bloco 4: 6 compassos	Bloco 2 (repetição): 6 compassos

Tab. 1 - Aspecto formal do V movimento.

A concepção musical da peça é desenvolvida a partir da utilização de notas soltas intercaladas com notas digitadas ao longo do prazo do violão, possibilitando dessa maneira uma polirritmia característica e criando uma sonoridade peculiar.

O bloco 1 apresenta o evento sonoro básico desenvolvido ao longo do movimento, apresentando uma sobreposição de ritmos: o primeiro ritmo formado apenas pelas notas digitadas e o segundo com a articulação das notas digitadas e as notas soltas. O movimento horizontal forma uma curva descendente, que caracteriza praticamente todos os blocos.

O bloco 2 desenvolve o mesmo evento sonoro, com as mesmas características rítmicas, entretanto, não há um padrão exato das notas digitadas em relação ao primeiro bloco, mas uma similaridade que produz um efeito sonoro bastante parecido.

Pode-se afirmar que o fenômeno estrutural que intercala todo esse movimento é a particularidade agógica e de dinâmica sugerida pelo compositor. A concepção agógica solidifica a sobreposição de ritmos, enquanto a dinâmica traduz a essência do evento sonoro, já que cada bloco inicia-se a partir de um “piano” ou “pianíssimo” terminando em “forte” ou “fortíssimo”.

A partir da concepção sobre agógica, podemos visualizar os pontos de repouso e tensão entre o movimento em curva descendente de cada bloco, sempre culminando em um grupo de quiálteras, escritas de maneira a privilegiar as suspensões do tempo fraco (sincopas) – (fig. 2).

The image displays a musical score for the fifth movement, consisting of nine staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first four staves (measures 1-16) feature a melodic line with many notes marked with an accent (>). The fifth staff (measures 17-25) continues this melodic line, with a bracket indicating a phrase and the annotation "= 1/4 de tom acima" (1/4 tone higher). The sixth staff (measures 26-35) shows a more complex texture with multiple voices and a bracket indicating a phrase. The seventh staff (measures 36-45) continues the melodic line with a bracket indicating a phrase. The eighth staff (measures 46-55) shows a more complex texture with multiple voices and a bracket indicating a phrase. The ninth staff (measures 56-65) continues the melodic line with a bracket indicating a phrase. The score concludes with a double bar line.

6

11

17

26

36

46

56

= 1/4 de tom acima

+ 1/4 de tom abaixo

Fig. 1a – Seção única do V movimento.

Bloco 1

Bloco 2

Bloco 3

= 1/4 de tom acima

Bloco 4

= 1/4 de tom abaixo

Bloco 5

Fig. 1b – Blocos formadores do V movimento.

Concepção Agógica - blocos 1 e 2: > > > > > - > > -
Concepção Agógica - blocos 3 e 4: > > > > > > > >

Fig. 2 – Concepção Agógica do blocos 1 ao 4.

Nos dois primeiros blocos, os três compassos iniciais apresentam dois ritmos distintos, sendo que penúltimo compasso há quiáleras que criam uma tensão rítmica, antes do repouso final através de uma semínima prolongada e uma pausa de semínima.

O primeiro ritmo apresentado é composto por duas colcheias pontuadas e uma colcheia, desenvolvidas em um compasso em 2/4. A sensação auditiva é sempre do deslocamento do tempo forte, já que se acentua na maioria das vezes o tempo fraco de cada grupo de figuras rítmicas.

Assim, em um dos ritmos presentes a escrita é formulada na forma 3 + 3 + 2, dando uma conotação de composto composta. Este ritmo prevalece relacionado às notas digitadas, pois a concepção do segundo ritmo está no desenvolvimento completo do evento sonoro, isto é, na escrita articulada entre as notas digitadas e as notas soltas. Desta forma, o compasso permaneceria 2/4, com um grupo de colcheia e duas semicolcheias intercaladas com um grupo de duas colcheias (fig. 3).

The figure displays musical notation for two blocks of music. The top section, labeled 'Bloco 1 e 2', shows a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music. The first measure has three eighth notes with accents. The second measure has two eighth notes with accents. The third measure has a quarter note with an accent, followed by a quarter rest, and then a half note. The bottom section, labeled 'Ritmos presentes nos blocos 1 e 2', shows two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp. The first staff shows a sequence of eighth notes and quarter notes. The second staff shows a sequence of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes indicated by a bracket and the number 3.

Fig. 3 – Padrão rítmico dos blocos 1 e 2.

O ritmo nos blocos 3 e 4 é moldado a partir do padrão apresentado nos blocos anteriores, mas com três pequenas variações: apresenta um desenho específico de mão esquerda que é trabalhado ordenadamente e possui um padrão intervalar definido, tanto no bloco 3 quanto no bloco 4; há um prolongamento de quiálteras no antepenúltimo compasso, ultrapassando o limite do penúltimo e integrando-se a esse; e por último, os dois compassos finais apresentam semínimas ligadas entre si, onde se deve produzir um efeito de vibrato longitudinal, seja distorcendo a nota $\frac{1}{4}$ de tom acima (bloco 3) ou abaixo (bloco 4).

Desta forma o ritmo nos blocos 3 e 4 modifica-se conforme cada pequena variação. A inserção de um compasso inicial a mais para continuar desenvolvendo o evento sonoro básico, visando manter também o desenho de mão esquerda, e por último, a inclusão de mais um compasso por causa da utilização do vibrato (fig. 4).

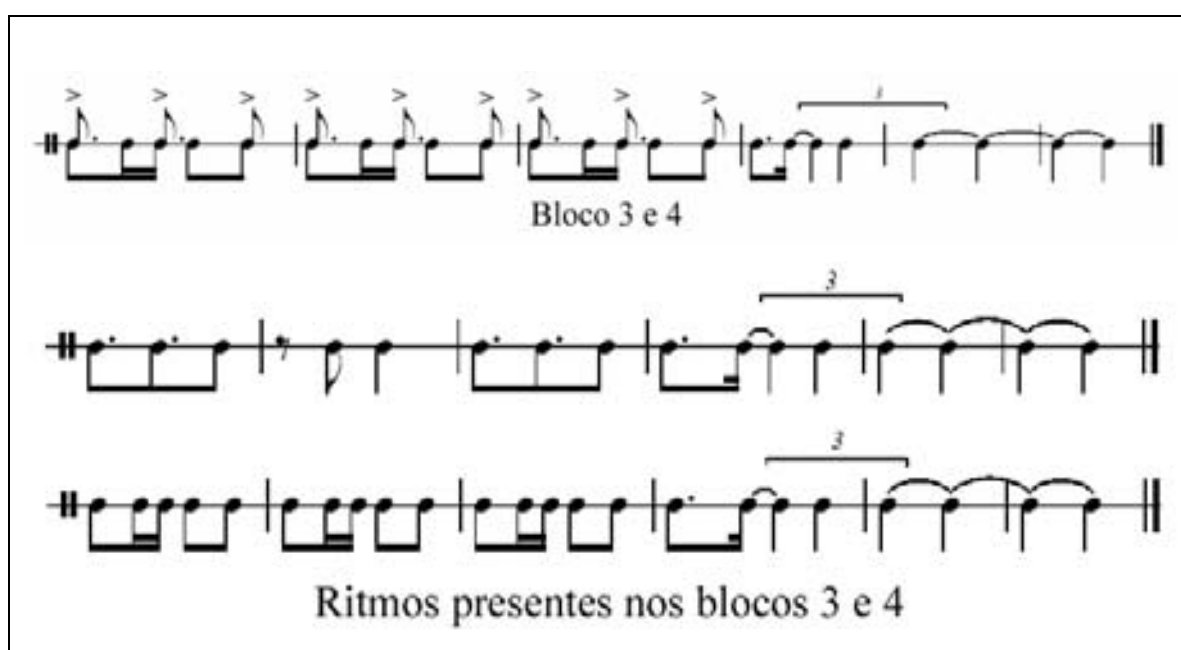


Fig. 4 – Padrão rítmico dos blocos 3 e 4.

Em relação ao padrão horizontal dos blocos 1 e 2, percebe-se que não existe um modelo intervalar característico entre eles, mas sim uma curva sonora descendente peculiar. Este movimento sonoro é produzido através das notas digitadas no braço do instrumento, estabelecendo um vínculo entre ambos os blocos, juntamente com a questão da agógica e da dinâmica.

Este movimento sonoro é produzido por notas digitadas em cordas diferentes, alternado-se o toque de mão direita com as notas soltas, culminando por final em um intervalo harmônico de 2ª menor (bloco 1) e 2ª maior (bloco 2). Assim, obtêm-se uma variedade intervalar entre ambos os blocos, produzindo um contraste distinto.

Entretanto, a unidade formal é mantida através das características presentes no padrão vertical de ambos os blocos. Na comparação intervalar destes, nota-se que há uma abertura dos intervalos, isto é, conforme a progressão da curva sonora, maior é a diferença intervalar entre estes. Esta diferenciação acentua a curva sonora, estreitando ainda mais a relação entre ambos (fig. 5a, 5b).

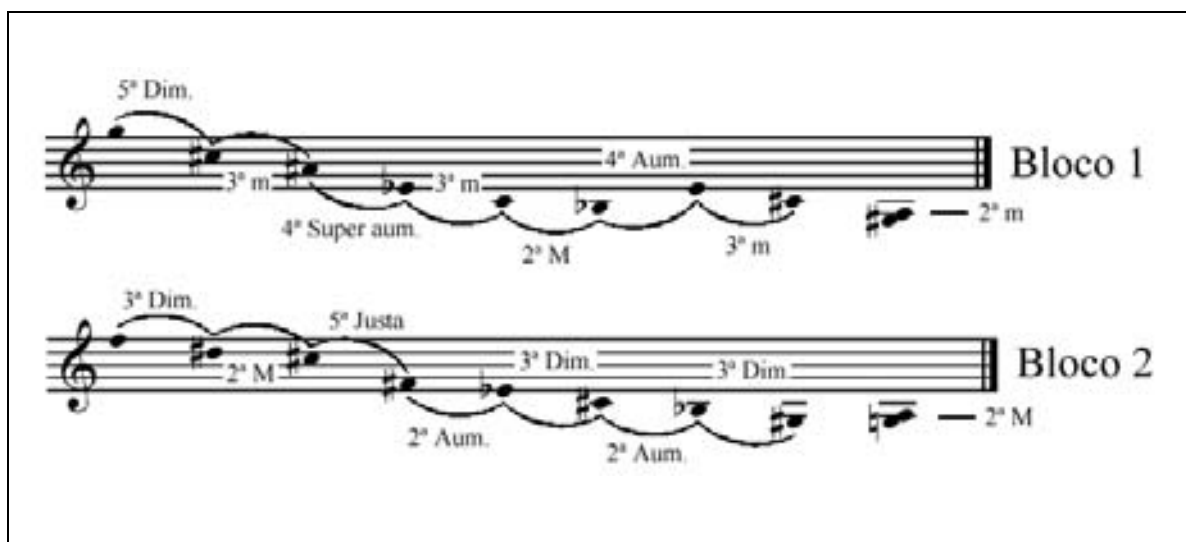


Fig. 5a – Padrão horizontal dos blocos 1 e 2.

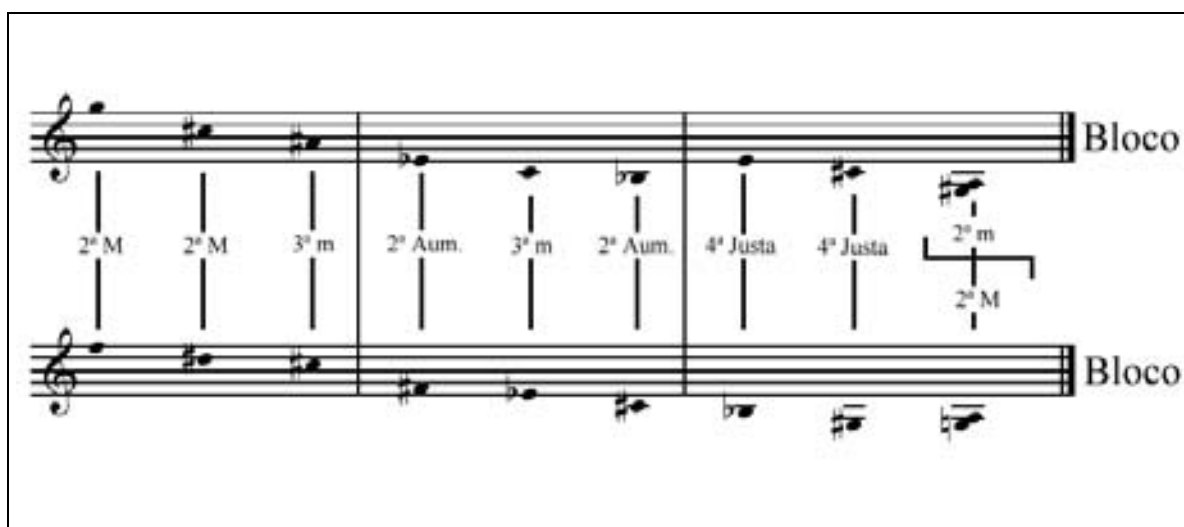


Fig. 5b – Padrão vertical entre os blocos 1 e 2.

Nos blocos 3 e 4 existe um padrão intervalar característico, já que ambos são desenvolvidos a partir de um desenho trabalhado de mão esquerda. Desta maneira, o compositor sustenta um padrão intervalar que, em alguns casos, altera-se para poder ser mantido o desenho de mão esquerda ao longo do braço do violão.

Está alternância intervalar não modifica o efeito sonoro entre um bloco e outro, já que os intervalos modificados possuem as mesmas características (ex: um intervalo de 4ª aumentada e um intervalo de 5ª diminuta).

Verticalmente os blocos são construídos a partir de uma diferença de 1 tom, sendo que nos dois últimos compassos há um pequeno cromatismo antes do efeito de vibrato. No bloco 3 há um cromatismo descendente, iniciando em Si e chegando a nota Lá, para assim suceder-se o efeito do vibrato. No bloco 4 o cromatismo é ascendente, iniciando na nota Fá# e finalizando em Sol # (fig. 6).

The figure displays two musical blocks, Bloco 3 and Bloco 4, each consisting of a main melodic line and a chromaticism detail. Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Bloco 3: The main line features a sequence of intervals: 5ª Dim., 5ª Dim., 8ª Justa, 7ª m, 2ª m, 5ª Dim., 4ª Dim., 5ª Dim., and 6ª M. Below the staff, the intervals 6ª m, 6ª m, 4ª Justa, 5ª Dim., 5ª Dim., and 4ª Au are indicated. The chromaticism detail shows a descending chromaticism (Cromatismo descendente) starting on Si and ending on Lá.

Bloco 4: The main line features a sequence of intervals: 5ª Dim., 5ª Dim., 4ª Justa, 4ª Aum., 5ª Dim., 5ª Dim., 4ª Dim., 5ª Dim., and 6ª M. Below the staff, the intervals 6ª m, 6ª m, 8ª Justa, 6ª M, 2ª m, and 4ª Aum are indicated. The chromaticism detail shows an ascending chromaticism (Cromatismo ascendente) starting on Fá# and ending on Sol #.

Fig. 6 - Padrão horizontal dos blocos 3 e 4.

O bloco 5 seria o ápice da peça, já que possui características de tensão no plano horizontal e de mudanças métricas – caracterizados como fenômenos estruturais importantes. A mudança do compasso 2/4 passa para 6/8, acrescidos de figuras rítmicas de fusas aplicam um caráter diferenciado neste momento específico.

O desenvolvimento de um novo desenho de mão esquerda também possibilita uma nova projeção a este bloco, já que são eventos sonoros novos, mas com uma relação intrínseca com os blocos anteriores. Há a criação de uma nova curva sonora, mas desta vez ela é ascendente – descendente, escrita a partir das notas soltas do violão.

Neste contexto da curva sonora, o compositor utiliza-se de intervalos de 7ª maior ascendentes, tendo como ponto de partida uma nota solta e outra nota digitada, sendo cada intervalo executado em cordas diferentes. Assim, a mão esquerda produz um movimento longitudinal na escala do violão, assim como um efeito sonoro peculiar de ligados descendentes.

A retomada ascendente da curva sonora é concebida através de ligados de 6ª maior ascendentes, nos mesmos moldes anteriores, mas com uma alteração no último intervalo - 7ª menor. Este intervalo serve como um pequeno prefixo do penúltimo compasso, antecipando os insistentes intervalos de 7ª maior entre Ré # e Mi desenvolvidos em semicolcheias. No último compasso é feita uma pequena cadência final através de um intervalo simples de 2ª menor (Re# e Ré natural).

O padrão vertical desse bloco não é tão intenso e predominante quanto o padrão horizontal, entretanto os dois últimos compassos são acompanhados de um acorde produzido por cordas soltas, o que cria um acorde de quarta sobrepostas, acentuando a tensão final (fig. 7).

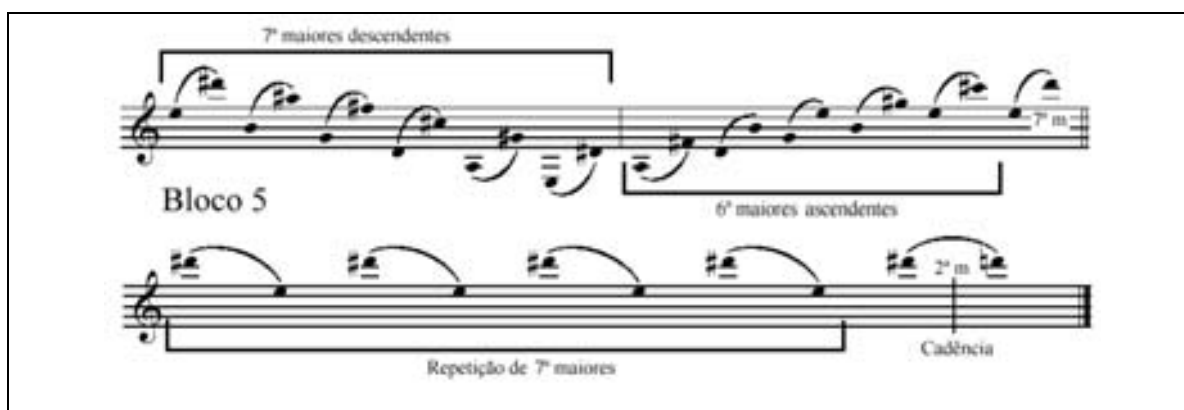


Fig. 7 – Padrão horizontal do bloco 5.

Ao final do movimento, há novamente as repetições dos blocos 1 e 2, idênticas as iniciais, possuindo apenas um sufixo final no bloco 2, onde o compositor introduz um novo compasso, insere outra quiáltera – prolongando o sufixo - dando destaque às sincopas finais.

Nestas sincopas também podemos perceber um movimento oblíquo entre as vozes, onde a voz aguda é mantida enquanto a voz grave cromaticamente continua descendente, produzindo uma abertura intervalar e terminando em um intervalo de 4ª justa (fig. 8).

33 Bloco 2 - repetição

35

Movimento cromático descendente

Fig. 8 – Repetição final do bloco 2 com acréscimo do sufixo.

2.3.6. Repentes - VI movimento: ondulando

O VI movimento é desenvolvido a partir de uma seção única que tem como base duas subseções – A e B. Possui 36 compassos distribuídos em 5 blocos sonoros, obtendo o seguinte aspecto estrutural (tab. 1):

<u>Seção única: 37 compassos</u>		
<u>Subseção A:</u> Compassos 1 ao 16	<u>Subseção B:</u> Compassos 17 ao 27	<u>Subseção A':</u> Compassos 28 ao 36

Tab. 1 – Forma estrutural do VI movimento.

A subseção A possui três blocos sonoros, tendo ao todo 16 compassos (tab. 2 / fig. 1a, 1b, 1c). O bloco 1 apresenta o evento sonoro que dará coesão a peça, sendo reapresentado de forma variada no bloco 3 – praticamente no meio do movimento - e na subseção A'. Assim a subseção apresenta a seguinte estrutura formal:

<u>Subseção A:</u>		
<u>Bloco 1:</u> 6 compassos	<u>Bloco 2:</u> 4 compassos	<u>Bloco 3:</u> 6 compassos

Tab 2 – Aspecto formal da subseção A

Este movimento é caracterizado por uma intermitente sucessão de arpejos ascendentes e descendentes, obtendo uma curva sonora que se destaca pela constante movimentação tímbrica entre os sons graves e agudos.

Para obter este efeito, o compositor apresenta no primeiro bloco da subseção A dois acordes com um desenho padronizado de mão esquerda, e ambos utilizam as cordas subsidiárias do violão, permitindo que seja polarizada a nota Mi através da utilização da 1ª e 6ª cordas soltas, ressaltando tal efeito.

Entretanto, estes acordes não apresentam uma progressão harmônica regular, mesmo sendo construídos a partir de intervalos ascendentes melódicos. Tais acordes possibilitam alguns tipos de “leitura” diferenciada, podendo-se partir do princípio que o modelo utilizado para a sua criação é relacionado às alturas entre as notas do acorde, criando assim o efeito específico sugerido no título do movimento (“ondulando”).

Violão

4

8

11

15

Fig. 1a – Subseção A.

Bloco 1

Bloco 2

Fig. 1b – Blocos sonoros da subseção A.

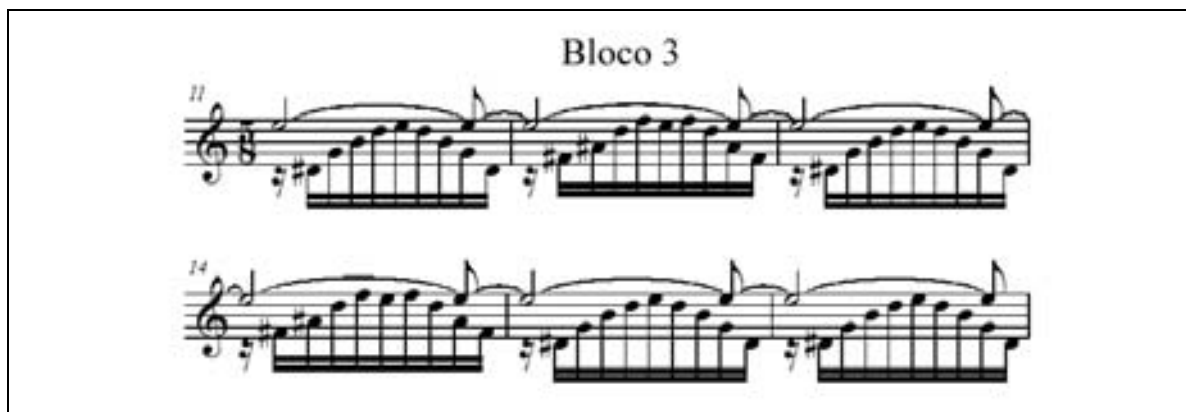


Fig. 1c – Continuação dos blocos sonoros da subseção A.

Se analisarmos o primeiro acorde do bloco 1, poderemos lê-lo de duas maneiras diferentes: um acorde de Mi menor na primeira inversão, tendo ainda o acréscimo da sétima maior no baixo, sempre com a nota Mi polarizada na região grave e aguda do acorde; ou um acorde de Sol maior, com a 5ª aumentada no baixo e o Mi sendo o intervalo de 6ª Maior (fig. 2a).

Já o segundo acorde pode ser lido de três maneiras diferentes: um acorde de Ré menor com quinta aumentada no baixo; um acorde de Ré menor na 1ª inversão com a 5ª aumentada e uma 2ª maior composta; ou ainda a sobreposição de duas terças (fá# - Lá# e Ré - Fá) sugerindo os acordes de Fá # maior e Ré menor (fig. 2b).

Mesmo com tais possíveis leituras, os acordes mostram características intrínsecas a linguagem do instrumento, principalmente no que se refere à utilização dos desenhos padronizados, o que cria uma grande gama de representações harmônicas e melódicas, objetivando principalmente um alcance sonoro peculiar, que nos remete a intenção musical do compositor.

Nota-se que tal procedimento de padronização de acordes é utilizado também em outras peças do autor, como no primeiro movimento da “Trilogia”, em alguns trechos dos “4 prelúdios” e em outros movimentos da própria obra “Repentes”. O idiomatismo do instrumento é revigorado através destas passagens específicas, explicitando o domínio técnico do violão por parte do compositor.

Em relação à métrica da peça, esta é desenvolvida em compasso composto de 5/8 possuindo variações apenas nos blocos 3 e 4 através da inserção do compasso 2/4 e de arpejos construídos a partir de quiálteras regulares - quintinas e tercinas, respectivamente.

Estes blocos apresentam um pequeno evento melódico – blocos 2, 4 e 5 - apresentado juntamente com os arpejos. A formula do arpejo é construída de forma a

possibilitar a sustentação do evento melódico, unindo a variação rítmica com os arpejos e com o evento melódico (fig. 3).

The figure consists of two horizontal panels, each showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first panel is labeled '1ª leitura do acorde:' and '1º Acorde - compasso 1'. It shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The second panel is labeled '2ª leitura do acorde:' and '1º Acorde - compasso 1'. It shows the same sequence of notes. Both panels include annotations: 'Polarização da Nota Mi' (Polarization of the Note E), '7ª M no baixo' (7th M in the bass), 'Acorde de Mi m (1ª inv.) com 7ª m' (E minor chord (1st inv.) with 7th m), and 'Intervalos de 5ª' (Intervals of 5th). The notes are connected by lines indicating intervals.

Fig. 2a – Análise do 1º acorde do bloco 1.

The figure consists of three horizontal panels, each showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first panel is labeled '1ª leitura do acorde:' and '2º Acorde - compasso 2'. It shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The second panel is labeled '2ª leitura do acorde:' and '2º Acorde - compasso 2'. It shows the same sequence of notes. The third panel is labeled '3ª leitura do acorde:' and '2º Acorde - compasso 2'. It shows the same sequence of notes. All panels include annotations: 'Polarização da Nota Mi' (Polarization of the Note E), 'Acorde de Ré m' (D minor chord), '3ª M' (3rd M), 'Intervalos de 3ª' (Intervals of 3rd), 'Acorde de Ré M na 1ª inv. com 5ª aum.' (D major chord (1st inv.) with 5th aum.), '2ª m' (2nd m), and 'Intervalo de 3ª M' (Interval of 3rd M). The notes are connected by lines indicating intervals.

Fig. 2b – Análise do 2º acorde do bloco 1.

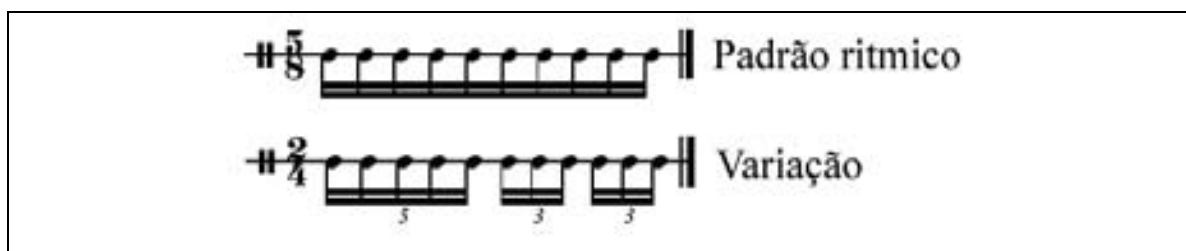


Fig. 3 – Padrão rítmico geral e sua pequena variação.

Este evento melódico - desenvolvido na região aguda do violão - utiliza-se de notas longas e ligadas com um ritmo constante, contrastando com os arpejos em sucessão rápida. Basicamente o primeiro compasso apresenta uma nota longa e sustentada até o compasso a seguir. No segundo compasso há uma pequena bordadura inferior seguida da nova nota pertencente à melodia.

O evento melódico na subseção A quase não apresenta variações, mantendo-se constante. Na subseção B há um desdobramento deste mesmo evento melódico, basicamente com a mesma estruturação – primeiro compasso apresentando uma nota sustentada e no próximo compasso esta nota sendo direcionada para outra a partir de uma bordadura.

A diferença consiste no prolongamento da nota Mi na subseção A, criando uma pequena suspensão, auxiliada pelo arpejo constante dos acordes do primeiro bloco sem o baixo em Mi, o que dá continuidade ao fragmento melódico (fig. 4).

Evento Melódico - subseção A

Evento melódico - subseção B

Fig. 4 – Evento melódico das subseções A e B.

Os eventos melódicos deste movimento podem ser comparados com os eventos melódicos apresentados na seção A no II movimento ou do evento melódico apresentado no V movimento, sendo que a diferença está na questão rítmica. Os dois movimentos anteriores possuem uma ligação rítmica junto com o direcionamento horizontal de seus movimentos, em contrapartida, o VI movimento utiliza um evento melódico estático em relação ao direcionamento rítmico e horizontal.

Na subseção B teremos também uma variação dos primeiros acordes apresentados no bloco 1, efetivando ainda mais a sensação de repouso proporcionada a partir do evento melódico (tab. 3). No compasso 23 teremos um acorde de função suspensiva, enquanto que nos compassos 24 e 25 teremos dois acordes relacionados aos acordes do primeiro bloco, com uma intenção sonora diferenciada, realçando as características do evento melódico e acrescentando a sensação de resolução (fig. 5a, 5b).

Estas apresentações relacionadas aos desenvolvimentos melódicos são características estilísticas na escrita do compositor no que se refere ao desenvolvimento do seu padrão horizontal, já que estes fragmentos são conjuntos proporcionais na formação da música, projetando outro plano sonoro dentro de outros enfoques construídos no decorrer da música.

Subseção B:	
Bloco 4: 6 compassos	Bloco 5: 5 compassos

Tab 3 – Aspecto formal da subseção B.

Podemos perceber esta questão de planos diferenciados através da concepção do autor na construção dos blocos em forma de arpejos dos blocos 2, 4 e no começo do bloco 5. Ambos os blocos, apesar de manterem uma estrutura melódica estática, apresentam conjuntamente uma estrutura de acordes em forma de arpejos que servem como eventos contrastantes em relação ao plano estático do evento melódico, sustentando de certa maneira as características dos primeiros acordes, de se manter a fluidez referente ao movimento (“ondulando”).

Assim, descrevendo as características dos acordes, pode-se perceber que não há uma concepção em termos de função progressiva entre estes, mas sim uma seqüência de acordes que produzem sensações de repouso e tensão, baseados principalmente na escolha das alturas e intervalos na construção dos mesmos (fig. 6, 7, 8, 9).

Poderemos assinalar que a predominância de intervalos de quarta e de quinta nestes acordes é sensivelmente maior do que outros intervalos, provavelmente pelas suas características funcionais suspensivas.



Fig. 5a – Subseção B.

Na construção dos blocos 2 e 4, sempre se distingue o primeiro compasso em relação ao segundo, pois mantêm-se fiel ao arpejo apresentado no bloco 1. Desta forma, sempre há um compasso em escrito em 5/8 com o arpejo inicial, intercalado por um compasso em 2/4 com um arpejo contrastante.

As notas que formam os acordes dos compassos em 5/8 apresentam uma distribuição das alturas a partir de intervalos de quarta, variando sua qualidade intervalar. Apenas o baixo em Lá forma intervalos diferenciados, como 3ª menores, maiores, 7ª menores e 8ª justas.

Os compassos em 2/4 apresentam dois tipos de arpejos, inicia com uma quintina formada por semicolcheias e segue com duas tercinas também em semicolcheias. A quintina apresenta um arpejo ascendente que serve como uma espécie de pivô para as tercinas e para o desenrolar do evento melódico. Já as tercinas são o acompanhamento do evento melódico.

Percebe-se que estas quintinas sempre são formadas pelo intervalo inicial entre Mi – Lá, uma quarta justa natural do violão referente às notas soltas, somando-se a intervalos de quartas e quintas (fig. 90a , 91).

No bloco 2 há a predominância dos intervallos de 5ª diminuta e 4ª justa, diferenciando-se do bloco 4 combinações como 5ª diminuta e 4ª justa, 4ª aumentada e 4ª justa, 5ª justa e quarta justa. Mesmo com a variedade intervalar, o objetivo de caracterização sonora é mantido, dando continuidade ao efeito promovido com os arpejos do bloco 1 (fig. 90a).

The image displays musical notation for two blocks, Bloco 4 and Bloco 5, in 2/4 time. Bloco 4 is shown in the upper section, with two staves of music. The first staff starts at measure 17 and the second at measure 21. Both staves feature arpeggiated chords and triplets. Bloco 5 is shown in the lower section, also with two staves. The first staff starts at measure 23 and the second at measure 25. These staves also feature arpeggiated chords and triplets. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings.

Fig. 5b – Blocos sonoros da subseção B.

Padrão Horizontal bloco 2

The image displays a musical score titled "Padrão Horizontal bloco 2". It consists of two systems of staves. The top system features a treble staff with a melodic line and a bass staff. The bass staff begins with a 4th chord ("Acorde de 4º") and is followed by arpeggios with intervals of 5th and 4th ("Arpeggio com intervalos de 5º e 4º"). The melodic line in the treble staff is labeled "Notas do evento melódico" and includes a 5th diminished interval ("5º Dim.") and a 4th just interval ("4º Justa"). The bottom system continues the melodic line and includes a 7th measure ("7º m") and further arpeggios with intervals of 5th and 4th ("Arpeggio com intervalos de 5º e 4º"). The bass staff also shows arpeggios in intervals of 5th diminished ("Arpeggios em intervalos de 5º Dim.") and 4th just ("4º Justa").

Fig. 6 – Padrão horizontal do bloco 2 e seu plano melódico e harmônico.

O bloco 3 apresenta o mesmo desenvolvimento do bloco 1, apenas retirando a nota Mi grave do acorde e mantendo o mesmo tipo de acorde. Para acentuar o contraste, a dinâmica atua como um importante fenômeno estrutural, pois ressalta esta contraposição sendo esta escrita em “pianíssimo” (fig. 7).

The image displays a musical score titled "Acordes apresentados no bloco 3". It consists of two staves. The first staff is labeled "1º Acorde do bloco 1" and the second staff is labeled "2º Acorde do bloco 1". Both staves show a sequence of notes in a treble clef, representing the chords presented in block 3.

Fig. 7 – Acordes apresentados no bloco 3.

Padrão Horizontal bloco 4

The image displays a musical score for 'Padrão Horizontal bloco 4', consisting of three systems of staves. Each system includes a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The score is annotated with various musical terms and interval labels:

- System 1:**
 - Treble staff: 'Acorde de 4ª' (4th interval chord), 'Arpeggio com intervalos de 5ª e 4ª' (Arpeggio with intervals of 5th and 4th), 'Arpeggios em intervalos de 5ª Dim.' (Arpeggios in intervals of 5th Diminished).
 - Bass staff: '3ª m' (3rd measure), '4ª Justa' (4th Just interval), '5ª Dim' (5th Diminished interval), 'Notas do evento melódico' (Notes of the melodic event).
- System 2:**
 - Treble staff: 'Acorde de 4ª' (4th interval chord), 'Arpeggio com intervalos de 4ª' (Arpeggio with intervals of 4th), 'Arpeggios em intervalos de 5ª Dim.' (Arpeggios in intervals of 5th Diminished).
 - Bass staff: '3ª M' (3rd Measure), '(5ª Dim)' (5th Diminished interval), '4ª Justa' (4th Just interval), '4ª Aum' (4th Augmented interval), 'Notas do evento melódico' (Notes of the melodic event).
- System 3:**
 - Treble staff: 'Acorde de 4ª' (4th interval chord), 'Arpeggio de 5ª e 4ª' (Arpeggio of 5th and 4th), 'Arpeggios em intervalos de 5ª Dim.' (Arpeggios in intervals of 5th Diminished).
 - Bass staff: '5ª Justa' (5th Just interval), '4ª Justa' (4th Just interval), 'Notas do evento melódico' (Notes of the melodic event).

Fig. 8 - Padrão horizontal do bloco 4 e seu plano melódico e harmônico.

As tercinas, tanto do bloco 2 e do bloco 4, atuam como complementação do evento melódico, auxiliando no direcionamento deste. Variam em intervalos de 5ª diminuta e 5ª justa no bloco 2, e no bloco 4 permanecem entre intervalos de 5ª Justa (fig. 90a , 91).

No início do bloco 5 temos a resolução do evento melódico, associada ao plano dos arpejos. O evento melódico prolonga a nota Ré que irá resolver em Dó #, entretanto no plano dos arpejos, o acorde que acompanha a nota Ré é um acorde formado por intervalos de quarta consecutivas, que criam um efeito suspensivo e de tensão.

Por sua vez, o próximo compasso resolve em Dó #, e o acorde que o acompanha é o de Ré maior com 7ª maior. O contraste aqui é atribuído ao efeito resolutivo, justamente um acorde de 7ª maior. Os outros compassos seguem o padrão do bloco 1, alternado entre os acordes de Ré maior com sétima maior e Dó maior com 7ª maior, sempre acopnhados do intervalo entre Mi – Lá – um intervalo de quarta justa utilizando as cordas soltas do violão (fig. 92).

Padrao Horizontal e vertical - Bloco 5

The figure displays a musical score for 'Padrao Horizontal e vertical - Bloco 5'. It consists of four staves. The first staff shows a melodic line in treble clef. The second staff, labeled 'Baixo em Lá', shows a bass line in treble clef. The third and fourth staves show arpeggiated chords in treble clef. The third staff is labeled 'Acorde de 4ª' and 'Acorde de Ré Maior com 7ª m'. The fourth staff is labeled 'Acorde de Dó Maior com 7ª M' and 'Acorde de Ré Maior com 7ª m'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 9 – Padrão horizontal do bloco 5 e seu plano melódico e harmônico.

A subseção A' é uma pequena codeta final, onde é repetido o bloco 1 em sua íntegra, com um pequeno sufixo final onde o último arpejo é prolongado por mais de um compasso, sendo logo em seguida abafado, deixando apenas a nota pedal em Mi prolongar-se. Finaliza-se o movimento através da sustentação dos harmônicos finais entre as notas Ré e Mi (tab. 4 / fig. 10).

Subseção A':

Bloco 1 (repetição): 9 compassos

Tab 4 – Aspecto formal da subseção A'

Bloco 1 - repetição subseção A'

The musical score consists of two staves. The first staff begins at measure 28 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 32 and contains five measures. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line features chords and eighth notes. A 12va (12th) octave marking is placed above the final measure of the second staff, indicating a high register for the final notes.

Fig. 10 – Bloco sonoro 1 repetido modificadamente na subseção B.

2.3.7. Repentes - VII movimento: triste

O VII movimento é baseado em uma seqüência constante de acordes, utilizando estruturas rítmicas que proporcionam uma alternância irregular dos tempos fortes e fracos em relação à métrica. Este movimento foi desenvolvido próximo as idéias utilizadas pela estética minimalista, que apóia sua concepção geral na utilização de processos sistemáticos de repetição, onde se “têm como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macro forma da obra”. (Cervo, p. 48, 2005).

Considerando esta afirmação, podemos conjecturar que o compositor alicerça todo o desenvolvimento deste movimento a partir de um processo composicional de *defasagem*¹ a partir da repetição constante de um acorde de Sol# menor. No entanto, o processo de *defasagem* utilizado por Cameron não chega a ser um procedimento igual ao utilizado por compositores minimalistas, pois não há dois fragmentos melódicos dissociando-se pouco a pouco, mas uma dissociação rítmica da repetição do acorde em relação a métrica do movimento. Para entendermos este procedimento, será descrito a seguir, através da estrutura da peça e da formatação rítmica, como o autor utiliza este processo minimalista incorporando-o a sua linguagem.

A estrutura deste movimento possui apenas uma seção principal, tendo 19 compassos distribuídos em duas subseções – A e B (tab. 1 / fig. 1a, 1b, 2a, 2b). Cada subseção possui apenas um bloco sonoro cada, entretanto, o bloco sonoro da subseção A foi dividido em dois – bloco 1A e 1B – para conseguirmos distinguir os exemplos rítmicos e acordais, assim como o processo de defasagem proposto.

<u>Seção Única: 19 compassos</u>	
<u>Subseção A:</u> Compasso 1 ao 11	<u>Subseção B:</u> Compasso 11 ao 19

Tab. 1 – Estrutura formal do VII movimento.

¹ As principais técnicas composicionais utilizadas nas obras minimalistas são as seguintes: *phasing*, *linear additive process*, *block additive process*, *textural additive process* e *overlapping pattern*. Para uma melhor compreensão utilizarei os termos descritos por Cervo (p. 49, 2005) em português respectivamente: troca de fase (ou defasagem), processo aditivo linear, processo aditivo por grupo (bloco), processo aditivo textural e superposição de padrões.

Violão

4

8

Fim da subseção A

Harm. XII

Fig. 1a – Subseção A.

Em relação ao ritmo, a métrica da peça permanece até o seu final em 4/4, entretanto o padrão rítmico é desenvolvido de maneira a não deixar claro auditivamente qual fórmula de compasso é utilizada (princípio de defasagem métrica). Este padrão é construído a partir da articulação de sincopas irregulares, que desestabilizam os tempos fortes e fracos do compasso.

O andamento da peça (semínima a 56 bpm) também auxilia neste direcionamento, ainda considerando que esta construção rítmica está atrelada ao desenvolvimento sequencial dos acordes, o que cria uma atmosfera intimista, resultando em um dos movimentos mais contrastantes da peça.

Bloco 1a

4

Bloco 1b

8

Fig. 1b – Blocos sonoros formadores da subseção A.

Fig. 2a - Subseção B.

Fig. 2b – Bloco sonoro formador da subseção B.

Foram desenvolvidos três modelos específicos de padrão rítmico, que unidos a sequência de acordes produzem este efeito de defasagem em relação à métrica (fig. 3). O primeiro modelo está escrito junto a primeira apresentação dos acordes, e assim por diante, criando também um fluxo de tensão e repouso.

O primeiro modelo rítmico acompanha um acorde de Sol# menor, que é o acorde inicial da peça e de onde, de certa maneira, a articulação dos demais acordes provém. Este primeiro modelo rítmico produz um efeito estático, já que é mantido o mesmo acorde em uma projeção dinâmica de “*piano*”, sempre tenuto.

O próximo modelo rítmico inicia-se no meio do segundo compasso, tendo o mesmo padrão inicial do anterior, porém, com uma articulação maior, já que é neste momento que se criam as tensões em relação à seqüência de acordes, produzindo uma fluidez mais árida, onde a dinâmica cresce chegando a um “*mezzoforte*” característico, acentuando tal indício.

O terceiro e último modelo rítmico acompanha a resolução desta seqüência de acordes, evidenciando as aproximações cromáticas entre estes, o que auxilia na descaracterização do contexto funcional que poderia haver entre eles (fig. 3).

Este tipo de manipulação rítmica é característico da escrita e faz parte do estilo do compositor, pois também é percebido no decorrer de outros trechos específicos das obras aqui analisadas – como nos “Prelúdios” ou no 2º movimento da “Trilogia”. Entretanto, é neste movimento que o compositor evidencia com maior ênfase tal técnica, dimensionando seu uso e consubstanciando um movimento a partir dela.

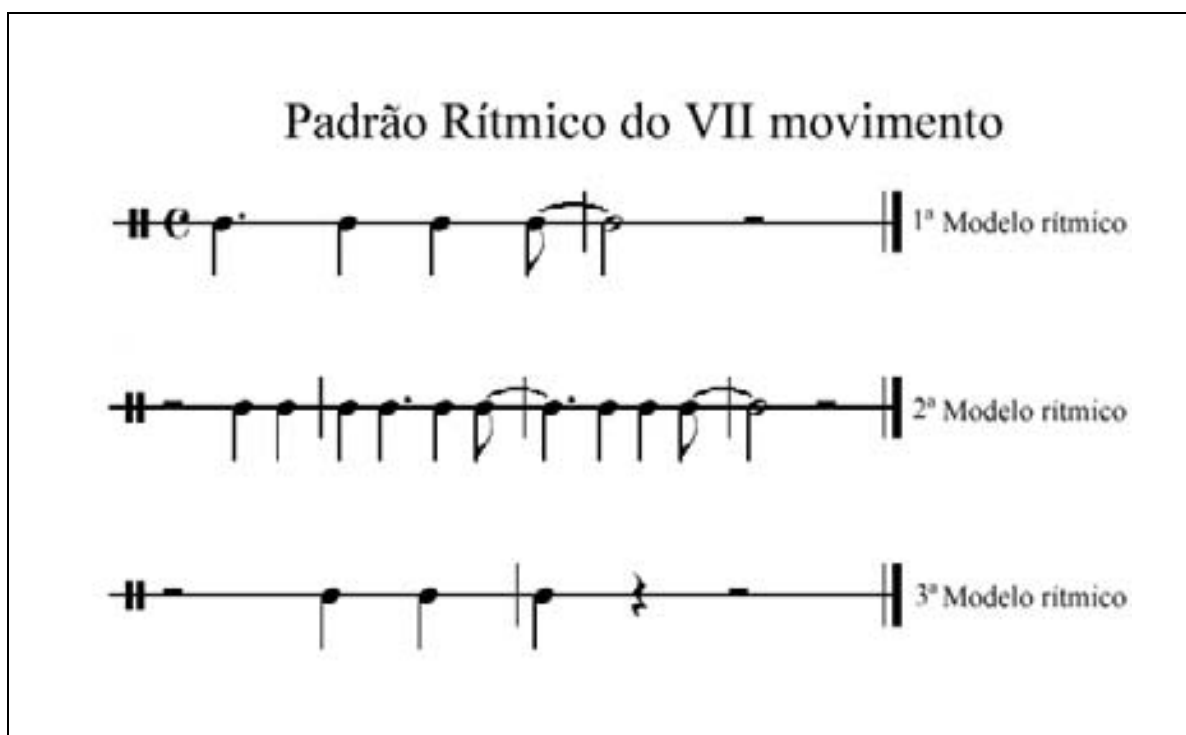


Fig. 3 – Padrão rítmico e seus três modelos formadores.

A construção sequencial dos acordes é baseada a partir do acorde inicial – Sol# menor. Em detrimento deste acorde característico o compositor altera e desenvolve os demais acordes, principalmente com o uso de aproximações cromáticas entre as vozes (fig. 4). Se observarmos a relação entre os acordes do primeiro bloco, pode se notar que há um movimento em curva descendente na voz superior a partir do primeiro acorde – Mi, Ré#, Dó#, Si# e Ré.

Também podemos levar em conta o uso de oitavas diferentes, criando intervalos de segunda menores compostas (nonas) – Sol# e Lá entre o acorde inicial e o primeiro acorde, por exemplo. Na subseção B, o bloco 2 utiliza o mesmo acorde inicial de Sol# menor, mas mudando o intervalo de terça do acorde (Si) para a voz superior, adotando os harmônicos naturais do instrumento para criar um contraste com a subseção A. Tal alternativa apresenta os mesmos acordes utilizados nos blocos 1A e 1B, mas com a utilização dos harmônicos naturais a da apresentação dos acordes em posição aberta, a sensação auditiva passa a ser menos tensa, e com a diminuição rítmica proposital, obtém-se um caráter mais sutil, direcionando para o final do movimento.

Relação dos acordes dos blocos 1a e 1b

Relação dos acordes do bloco 2

Fig. 4 – Relação entre o acorde inicial de Sol# menor com os demais acordes de ambos os blocos.

Na figura anterior, se considerarmos o encadeamento tradicional das vozes entre um acorde e outro, é visível o equilíbrio entre os acordes propostos pelo compositor, principalmente se o relacionarmos com o acorde principal de Sol# menor.

O acorde de Sol# menor permeia todos os outros acordes, pois na maioria destes acordes há a manutenção de uma ou outra nota referente ao acorde inicial (Sol# menor). Quando não uma nota do acorde em si, existe uma aproximação cromática entre elas. Tal proposição pode ser notada na relação feita entre as notas do acorde inicial e os demais acordes dos blocos 1A, 1B e 2 (fig. 5, 6).

Desta forma, com a base da criação dos acordes apoiada sobre este acorde inicial, os encadeamentos entre as vozes no bloco 1, apesar do uso de aproximações cromáticas e uníssonos suspensivos, se restringe a saltos de 2ª menores, 2ª maiores, 3ª menores, 3ª maiores e 4ª justas, criando propósitos de tensão e resolução (fig. 7).

Relação entre o acorde inicial e os demais acordes dos blocos 1a e 1b

The figure consists of five musical staves illustrating chord relationships. The first staff shows the 'Acorde inicial' (initial chord) and the '2º acorde bloco 1a' (2nd chord of block 1a), with a '3ªs menores' (3rd minor) interval and a '2º m' (2nd minor) interval. The second staff shows the 'Acorde inicial' and the '3º acorde bloco 1a' (3rd chord of block 1a), with 'Vozes mantidas iguais' (voices kept equal) and 'Aproximação cromática' (chromatic approximation). The third staff shows the 'Relação entre o 4º, 5º e 6º dos blocos 1a e 1b' (relationship between the 4th, 5th, and 6th of blocks 1a and 1b), with 'Voz superior' (upper voice) and 'Cromatismo ascendente' (ascending chromaticism). The fourth staff shows 'Voz média' (middle voice) and 'Voz inferior' (lower voice), with 'Aproximação cromática' (chromatic approximation) and 'Movimento ascendente 2ª Aum.' (ascending movement 2nd augmented). The fifth staff shows 'Uníssonos' (unisons) and 'Salto de 4ª Justa' (4th just jump).

Fig. 5 – Relações propostas entre o acorde inicial e os demais acordes do bloco 1.

Relação do acorde inicial com os demais acordes do bloco 2

The figure consists of three staves, each showing the relationship between an initial chord and a subsequent chord in Block 2. The initial chord is a triad in G major (G4, B4, D5). The target chords are also triads in G major: 1º acorde (G4, B4, D5), 3º acorde (G4, B4, D5), and 4º acorde (G4, B4, D5).

- Staff 1 (1º acorde):** The initial chord is G4, B4, D5. The 1º acorde is G4, B4, D5. The voice leading is: Voz inferior e superior mantidas iguais (G4 and D5 stay the same), Voz média transporta uma oitava acima (B4 moves to B5).
- Staff 2 (3º acorde):** The initial chord is G4, B4, D5. The 3º acorde is G4, B4, D5. The voice leading is: Voz inferior e superior mantidas iguais (G4 and D5 stay the same), 2ª maior composta descendente (B4 moves to B3).
- Staff 3 (4º acorde):** The initial chord is G4, B4, D5. The 4º acorde is G4, B4, D5. The voice leading is: Voz inferior mantém-se e passa para voz superior no 2º acorde (G4 moves to G5), 2ª maior composta descendente (B4 moves to B3), Aproximação cromática (D5 moves to D#5).

Fig. 6 – Relações propostas entre o acorde inicial e os demais acordes do bloco 1.

Estas aproximações cromáticas junto ao processo de defasagem rítmica em relação a métrica criam uma atmosfera de suspensão, o que provém em grande parte da utilização de intervalos de segundas menores e maiores compostas, de quartas e de quintas justas. O interessante neste ponto é perceber como o compositor tece as relações com o acorde estático de Sol# menor e suas derivações ao processo de defasagem métrica.

Esta sobreposição de procedimentos direciona o movimento para uma condição estética diferenciada dentro da obra geral, já que é a única parte da obra em geral que utiliza processos de defasagem mais implícitos. Apesar de ser uma constante na escrita do compositor o uso das sincopas irregulares inseridas em fragmentos sonoros de acompanhamento, ou de contornos melódicos com ritmos assimétricos, é neste movimento que há uma interação maior entre a construção harmônica e rítmica, desvelando uma nova combinação sonora entre os movimentos da obra toda.

Encadeamento das vozes dos blocos 1a e 1b

The musical notation illustrates the voice leading for blocks 1a and 1b across six staves, each representing a different voice part (VS, VM, VI). The notation includes chords, intervals, and voice leading lines with labels for chromatic approximation and specific intervals.

Staff 1 (VS): Acorde inicial, 1º acorde, Aproximação cromática 2ª m, 3ª m, 3ª m.

Staff 2 (VM): 1º acorde, 2º acorde, Aproximação cromática 2ª m, 3ª M, 2ª m composta.

Staff 3 (VI): 2º acorde, 3º acorde, 2ª M, Aproximação cromática, Uníssono.

Staff 4 (VS): 3º acorde, 4º acorde, 2ª m, 2ª M, 4ª Justa.

Staff 5 (VM): 4º acorde, 5º acorde, 6º acorde, Acorde inicial, Aproximação cromática.

Staff 6 (VI): 2ª Aum., Uníssono, 4ª Justa, Uníssono, Aproximação cromática.

Abreviações:

VS - Voz superior
 VM - Voz média
 VI - Voz inferior

Fig. 7 – Encadeamento das vozes nos blocos 1A e 1B..

Os acordes do bloco 2, por estarem em posição aberta, utilizam-se de intervalos de 4ª justa, 5ª justa, 6ª menor e 7ª menor. Entretanto, excetuando os intervalos de 4ª e 5ª, os demais são inversamente proporcionais aos intervalos do bloco 1A e 1B - o que acaba garantindo a unidade sonora (fig. 8).

Os saltos de 4ª e 5ª justas, as aproximações cromáticas e o uso de sincopas irregulares, caracterizam a condição técnica e de estilo do autor e são utilizadas em quase todas as suas peças. Entretanto, neste movimento em específico, o autor cria contrastes e efeitos através de movimentos estáticos e de defasagem métrica, utilizando com maior ênfase tal procedimento.

Encadeamento das vozes do bloco 2

Abreviações:
 VS - Voz superior
 VM - Voz média
 VI - Voz inferior

Fig. 8 - Encadeamento das vozes no bloco 2.

Baseando-se nas figuras apresentadas anteriormente, ainda podemos assimilar as propostas apontadas pelo compositor a partir do segmento estético e de estilo que este movimento desenvolve, considerando que “dentre as principais características estilísticas das obras pertencentes ao Minimalismo, podem ser destacadas as seguintes: Estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos (JOHNSON apud CERVO, p.57, 2005).

Se observarmos a obra completa, podemos perceber que Cameron desenvolve tais características estilísticas de forma concisa, aliando o desenvolvimento dos processos técnicos composicionais do estilo minimalista ao idiomatismo do instrumento, encontrando fórmulas simples e objetivas para fazer isso.

2.3.8. Repentes - VIII movimento: scherzando

O VIII movimento, juntamente com o III movimento, é desenvolvido a partir de uma série de doze sons e escrito praticamente em uma única seção subdividida em duas seções menores – subseção A e subseção B (fig. 1a). A série é utilizada na construção de eventos sonoros intercambiados de uma maneira livre conforme a índole criativa do compositor, sem haver o uso - dentro de uma concepção mais clássica - das técnicas tradicionais de composição dodecafônica (o uso retrógrado da série, a sua inversão e a utilização retrógrada-invertida).

Com isso, o compositor alterna a série em suas diferentes alturas, transpondo-a e utilizando oitavas e notas repetidas, criando sonoridades diferenciadas que exploram o idiomatismo do instrumento e suas concepções técnicas. Assim, pode-se afirmar que entre os nove movimentos da obra inteira, este em específico é um dos mais complexos quanto a sua execução técnica, com a utilização de saltos de mão esquerda, arpejos com dedos da mão direita salteados e o uso de notas repetidas.

Na sua estrutura formal há 27 compassos distribuídos em duas subseções (A e B) e uma pequena *coda*, sendo que a primeira subseção apresenta quatro blocos sonoros e a segunda apenas três blocos sonoros respectivamente. Obtemos desta forma a seguinte estrutura formal: A B coda (fig. 1a, 1b / tab. 1).

<u>Seção Única: 27 compassos</u>		
<u>Subseção A:</u> 12 compassos	<u>Subseção B:</u> 14 compassos	
Bloco 1: compasso 1 ao 3	Bloco 5: compasso 13 ao 18	<u>Coda final:</u> compasso: 25 ao 27
Bloco 2: compasso 4 ao 6	Bloco 6: compasso 19 ao 21	
Bloco 3: compasso 7 ao 9	Bloco 7: compasso 22 ao 24	
Bloco 4: compasso 10 ao 12		

Tab 1 – Estrutura formal do VIII movimento.

Uma das particularidades marcantes deste movimento é a construção da subseção A, que apresenta apenas quatro blocos sonoros que, auditivamente, sugerem o acontecimento de vários eventos sonoros intercalados de forma contínua e sem pontos de “respiração”, criando uma unidade sonora ininterrupta como se fosse um imenso e único bloco. Isso em boa parte se deve a constituição rítmica da obra que está escrita basicamente

sobre grupos de semicolcheias, mas com cada compasso apresentando um agrupamento diferente principalmente em relação à agógica da música, o que possibilita a formação de diferentes células e micro estruturas sonoras.

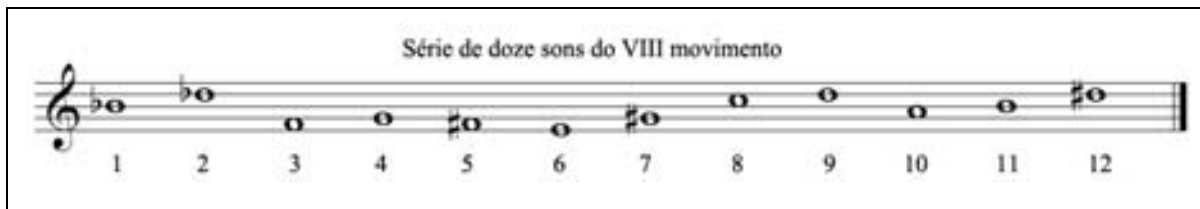


Fig. 1a – Série de doze sons.



Fig. 1b – Subseção A.

The image shows two staves of music, labeled 'Bloco sonoro 1' and 'Bloco Sonoro 2'. Each staff contains musical notation with numbered boxes (1-12) indicating the notes from the series. The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F#), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), and 12 (D). The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings.

Fig. 1c – Blocos sonoros da subseção A e as respectivas notas da série.



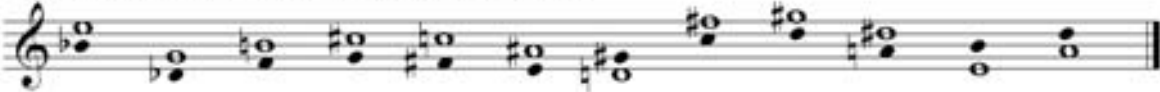
Fig. 1d – Continuação dos blocos sonoros da subseção A.

Observando a construção dos blocos sonoros da subseção A, podemos constatar a exposição da série no primeiro bloco a partir de um ritmo constante constituído por três células diferentes: um grupo de três semicolcheias, duas semicolcheias e outro grupo de três semicolcheias. Esta célula rítmica é um padrão estabelecido apenas na exposição e na reexposição da série integral na *coda* do movimento, nos outros blocos o compositor utiliza outros tipos de ritmo variando a partir da utilização de um grupo de semicolcheias.

No segundo bloco sonoro o compositor reapresenta a série variando o seu padrão rítmico e transpondo suas notas para oitavas diferentes da original, apenas a segunda nota da série (ré bemol) permanece na mesma altura. O ritmo possui um padrão diversificado com três grupos diferentes em cada compasso: no primeiro há um grupo de quatro semicolcheias, três semicolcheias e uma semicolcheia; no segundo há três semicolcheias, quatro semicolcheias e uma semicolcheia; no último compasso deste bloco há um grupo de quatro semicolcheias e outro grupo de semicolcheia, colcheia e semicolcheia. Este compasso é o único que utiliza uma colcheia, quebrando a regra da sequência dos grupos de semicolcheias.

No terceiro bloco sonoro a série é exposta com a distância intervalar de uma quarta aumentada e o ritmo é construído basicamente com células rítmicas de duas semicolcheias e três semicolcheias. O quarto bloco também apresenta a mesma transposição de quarta aumentadas com o ritmo constante de grupos de duas semicolcheias, no entanto modifica-se o ritmo a partir da repetição de cada nota, executando-as no tempo fraco e forte da célula rítmica (fig. 1c, 1d).

Apresentação da série transposta no terceiro bloco da subseção A



Apresentação da série transposta no quarto bloco da subseção A



○ - Notas da série expostas com intervalo de 4ª aumentada
● - Notas pertencentes a série original

Fig. 1e – Transposição da série nos blocos 3 e 4 da subseção A.

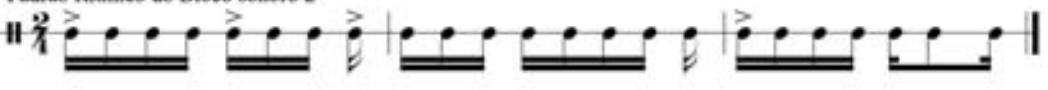
Seguindo a comparação anterior sobre os padrões rítmicos de cada um dos blocos da subseção A, podemos observar um processo aditivo referente a amplitude agógica, isto é, o compositor configura os blocos sonoros de tal modo a constituir uma distinção representativa entre as suas dinâmicas, criando assim uma diferença ainda maior no final da subseção. O quarto bloco é o ápice deste processo aditivo de dinâmica, já que este bloco possui um fragmento sonoro com contorno melódico mais evidente na qual o compositor, provavelmente para criar uma tensão maior entre as subseções A e B, acentuado pela proporção rítmica e o acréscimo de sugestões agógicas mais contundentes como *crescendo* e *diminuendo*, além de sugerir um toque *legato* a execução (fig. 1e).

Comparação entre o ritmo dos blocos sonoros da subseção A

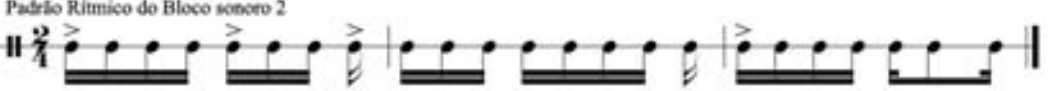
Padrão Rítmico do Bloco sonoro 1



Padrão Rítmico do Bloco sonoro 2



Padrão Rítmico do Bloco sonoro 2



Padrão Rítmico do Bloco sonoro 3



Fig. 1f – Comparação dos ritmos e agógica dos blocos da subseção A.

No início da subseção B, há um fenômeno estrutural evidente entre a mudança de subseções A e B, que acontece sobre o andamento. A primeira subseção apresenta um andamento “*scherzando*” (semínima a 84bpm) e na segunda há um andamento “*poco meno*” (semínima a 72). Além disso, há uma adição rítmica em relação aos grupos de figuras utilizadas, com a inserção de fusas no desenvolvimento da estrutura sonora (fig. 2a).



Fig. 2a – Subseção B.

O bloco sonoro 5 é o maior dessa subseção, apresenta os grupos de uma semicolcheia e duas fusas (adição rítmica) que perpassam toda essa subseção, culminando no final em grupos de duas semicolcheias. Também neste bloco o compositor apresenta a série de forma integral, utilizando a nota Mi como nota *pedal*, prosseguindo a mesma idéia nos dois blocos sonoros subsequentes.

No bloco sonoro 6 a série é apresentada novamente mas com a diminuição rítmica de um grupo de semicolcheia e duas fusas. Segue-se dois compassos com este desenvolvimento rítmico específico apenas alterando-se no último compasso, onde há a inserção de grupos de duas semicolcheias. O bloco sonoro 7 desenvolve o mesmo padrão

rítmico do bloco 6, no entanto o compositor expõe a série uma quarta justa abaixo da original, culminando no último compasso na sequência de colcheias. Ressalta-se que o compositor não expõe a série toda, extirpando a última nota da série por uma pausa de semicolcheia, como se corta-se o discurso abruptamente, inserindo a *coda* logo em seguida (fig. 2a, 2b, 2c).

Bloco sonoro 5

Bloco Sonoro 6

Bloco sonoro 7

Fig. 2b – Blocos sonoros da subseção B e as notas da série.



Fig. 2c – Blocos sonoros da subseção B e as notas da série.

Na subseção B, há uma preocupação com a criação de contrastes entre os padrões rítmicos de cada evento sonoro através da agógica e do contorno melódico de cada fragmento sonoro. Os acentos e a diferenciação dos grupos de semicolcheias entre si praticamente direcionam o discurso sonoro nesta primeira parte da subseção, e quando intercaladas apresentam texturas ainda não observadas nas outras composições.

O compositor também acentua as características relativas a não-assimilação da pulsação normal do compasso usando síncopas e acentos irregulares, este modo de desenvolvimento também é visível no prelúdio nº 1 e 3, além do VII movimento da própria obra, vista anteriormente.

Observa-se que na subseção B há uma relação simétrica entre o ritmo dos blocos, sempre trabalhados visando acentuar as notas fora da métrica além de incorporar fusas que também auxiliam neste contraste e variação com a subseção A. Também há bem delineado o desenvolvimento de um fragmento sonoro entre os blocos, com a utilização de um mesmo padrão que se segue com variações de mão esquerda e direita, mas concebidas sobre a mesma idéia. Observamos este tipo de escrita no I e III movimentos da peça “Trilogia”, na peça “Ludus Primus” e nos “Prelúdios”, sendo definitivamente uma marca registrada na sua escrita (fig. 3a).

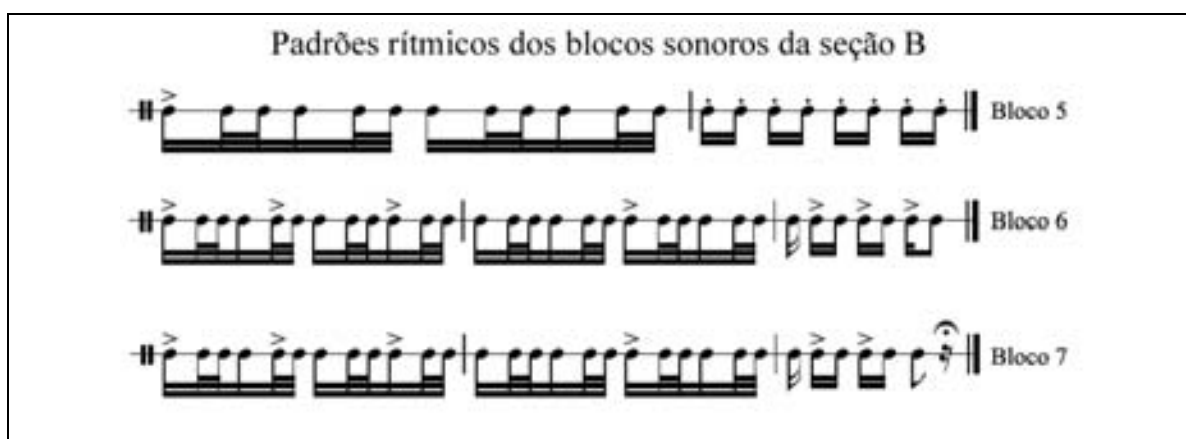


Fig. 3a – Padrões rítmicos dos blocos sonoros da seção B.

A *coda* final é praticamente a repetição do bloco sonoro 1 com uma pequena variação no compasso final, onde o compositor inverte a posição do segundo grupo de duas semicolcheias (onde há uma polarização da nota lá), introduzindo as notas 11 e 12 da série no seu lugar. A peça termina na região aguda, com um salto de mão esquerda na décima sétima casa da primeira corda na nota lá (fig 3b, 3c).



Fig. 3b – Coda final.

Comparação entre bloco sonoro 1 e a coda final

The image compares two musical sections. The top staff, labeled 'Bloco sonoro 1', contains notes numbered 1 through 10. The bottom staff, labeled 'Coda final', contains notes 11 and 12. A bracket labeled 'Inversão de células' (Inversion of cells) connects the final notes of both sections, indicating a structural relationship.

Fig. 3c – Comparação entre o bloco sonoro 1 e a coda final.

2.3.9. Repentes - IX movimento: como um lamento

O IX movimento é o de maior envergadura da peça inteira, possuindo três seções distintas – A B A'. Sua construção se dá basicamente a partir de células regulares de três notas consecutivas em uma seqüência cromática, intercaladas por arpejos e modificadas conforme a sua posição dentro do compasso, criando padrões simétricos (tab. 1).

<u>Seção A:</u>	<u>Seção B:</u>	<u>Seção C:</u>
Compassos 1 ao 5	Sem contagem de compassos (4 blocos = 4 compassos)	Compassos 10 ao 14

Tab. 1 – Estrutura formal do IX movimento.

A seção A possui 4 blocos sonoros, desenvolvidos em compassos separados e divididos a partir do seu padrão simétrico. Em cada bloco há dois planos sonoros distintos, o produzido pelo acorde inicial e seguido pelo grupo de três notas específicas (identificado como evento sonoro superior) e pela movimentação dos arpejos (evento sonoro inferior).

Esta separação entre os eventos sonoros pode visualizada pela proporção rítmica que o compositor insere na seção A e A'. A métrica da peça – excetuando a seção B que não possui métrica específica – é composta na sua totalidade em 5/4. Dentro disto, o compositor utiliza proporções diferentes para cada plano sonoro, o que auxilia na visualização separada dos eventos em si (fig. 1, 2a, 2b, 3a, 3b).



Fig. 1 – Padrão rítmico das seções A e A' e visualização dos eventos sonoros superior e inferior.

O ponto inicial entre cada um dos blocos é determinado pelos acordes iniciais que são pertencentes ao evento sonoro superior (grupo de semicolcheias e uma semínima), sendo que cada acorde é baseado em um desenho específico de mão esquerda que sempre inicia-se na nota Lá (5ª corda solta) e termina na nota Mi (1ª corda solta).

Através da polarização destas duas notas cria-se uma curva sonora peculiar, que acrescenta uma movimentação harmônica característica a todos os acordes iniciais. Mesmo utilizando um desenho específico de mão esquerda, estes acordes não são escritos de maneira a possuir uma construção intervalar modelo, entretanto, é esta curva similar que fará com que os acordes se concatenem, ligando cada um dos blocos (fig. 4).

O último bloco da seção A e A' (bloco 4 e 12) apresenta um compasso a mais já que é acrescido de um pequeno sufixo, que nada mais é do que um desdobramento dos acordes iniciais. Este sufixo é um arpejo de extensão com pequenas mudanças na manipulação e na intercalação das notas, que será visto mais adiante.

The image displays a musical score for a guitar (Violão). It consists of five staves of music. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with '1' and '2' indicating fingerings. The score is written in treble clef and includes a key signature of one flat (B-flat). The music appears to be a single melodic line with some harmonic accompaniment.

Fig. 2a – Seção A.

Ressalta-se que a utilização de eventos sonoros simétricos e uma constante na grande maioria das peças de Pedro Cameron, sendo observável tais procedimentos principalmente no I e III movimentos da “Trilogia”, em determinados segmentos da “Sonata Beatriz” e nas peças “Ludus primus” e “Ludus secundus”.

Bloco 1

Bloco 2

Bloco 3

Bloco 4

Fig. 2b – Blocos sonoros da seção A.

Os acordes iniciais são desenvolvidos identicamente nos blocos da seção A e A', sendo que as três notas localizadas no meio do acorde formam o desenho característico da mão esquerda. Existe uma similaridade intervalar em cada acorde, situando-se entre estas três notas específicas, principalmente no primeiro intervalo, onde encontraremos uma 5ª justa (fig. 110, 111, 112).

Ainda assim, no segundo acorde temos um intervalo de 4ª super aumentada que, mesmo sendo auditivamente idêntico a uma 5ª justa, foge a similaridade sugerida. Desta forma, o que prevalece é o efeito tímbrico que o acorde produz, a partir da escolha das alturas específicas de cada nota, obtendo uma curva sonora característica. Esta curva sonora demonstra a interseção entre as seções A e A', apenas tendo variações na apresentação dos eventos sonoros.

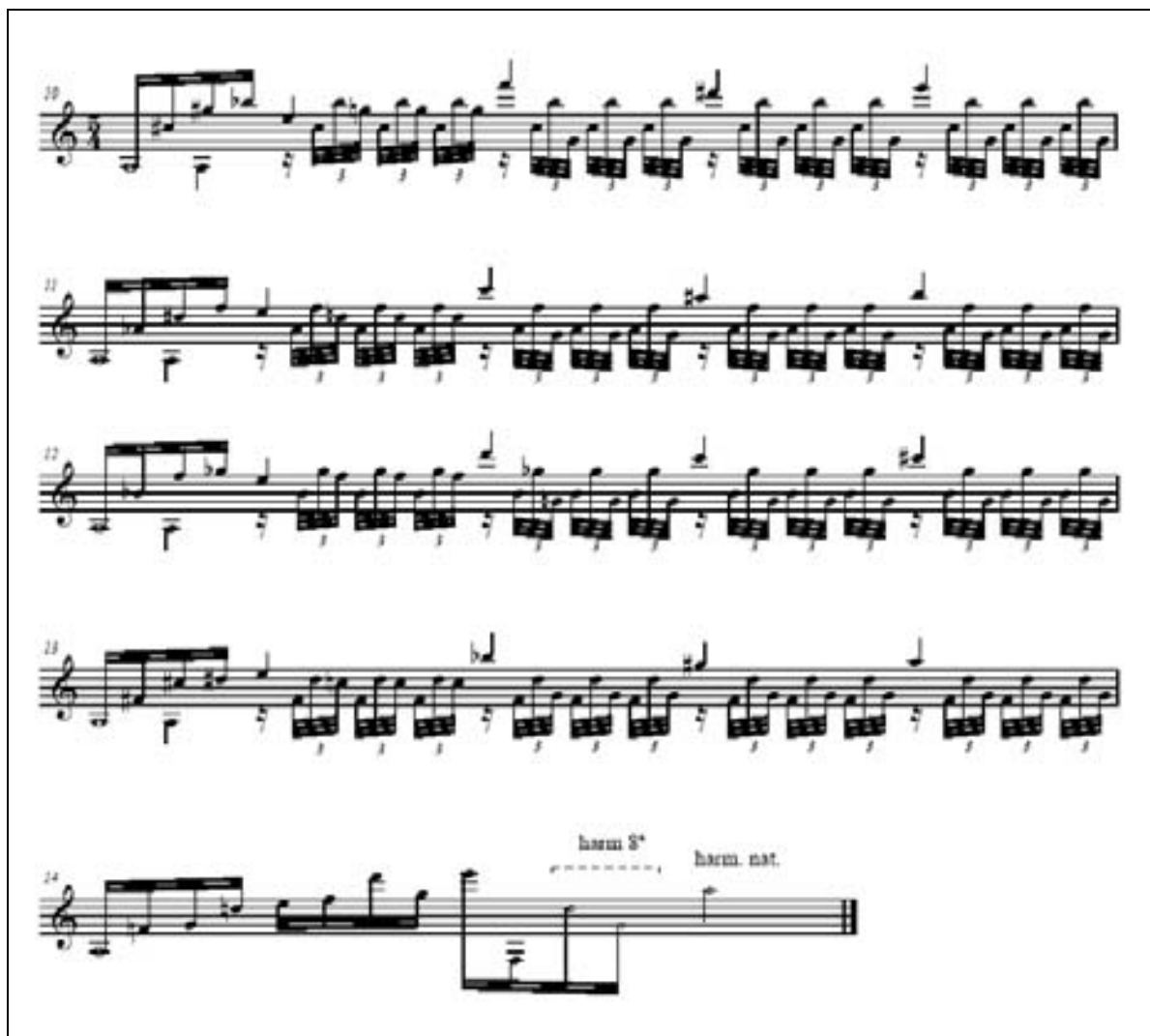


Fig. 3a – Seção A'.

Os agrupamentos de três notas surgem logo em seguida aos acordes iniciais, acompanhados de uma seqüência de arpejos do evento sonoro inferior. Cada bloco, tanto da seção A e A', apresentam tais agrupamentos em padrões específicos, configurados conforme uma simetria possível de ser executada em relação ao arpejo.

Estes agrupamentos são baseados na escala cromática, possuindo ainda quatro notas enarmônicas (Sol b – Lá b – Si b – Ré B), e apesar de todos estes conjuntos pertencerem a esta escala, os agrupamentos sofrem variações contrastantes entre si, permitindo outras características sonoras conforme a movimentação das notas (fig. 5).

Bloco 9

Bloco 10

Bloco 11

Bloco 12

harm 5^a, harm. nat.

Fig. 3b – Blocos formadores da seção A'.

Acordes iniciais dos blocos sonoros das seções A e A'

1º Acorde - bloco 1 e 9
Mov. ascendente
3º m
5º Justa

2º acorde - bloco 2 e 10
Mov. ascendente
3º m
4º S. aum.

3º acorde - bloco 3 e 11
Mov. ascendente
3º m

4º acorde - bloco 4 e 12
Mov. ascendente
3º m

Polarização das notas Lá e Mi

Fig. 4 – Acordes iniciais da seção A e A'.

Podemos constatar a afirmação anterior nos agrupamentos da seção A e A', que apesar de serem correlatos, isto é, terem as mesmas notas dentro do agrupamento, sofrem

variações a partir do contraste criado pelos movimentos contrários entre as vozes, mudando sua seqüência.

Tais movimentos acontecem apenas com a troca de lugar entre a primeira e a segunda nota, mantendo-se apenas a primeira nota sem mudar o intervalo entre ambas. Mesmo havendo uma pequena contraposição entre os intervalos do bloco 2 e 10 - respectivamente uma 2ª maior e uma 3ª diminuta – há uma clara intenção simétrica entre tais movimentos.

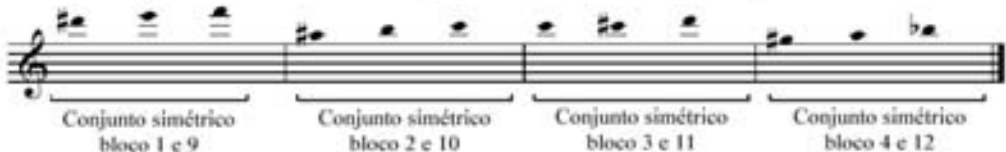
Os arpejos dos eventos sonoros inferiores também são baseados na escala cromática, possuindo uma perpetuação rítmica contrastante em relação aos agrupamentos dos eventos superiores. Se nos eventos superiores se apresentam agrupamentos seqüenciais estáticos, desenvolvidos por figuras rítmicas iguais (semínimas), nos eventos inferiores temos uma constância rítmica proporcionada por quiálteras.

Além deste contraste, vale-se também a movimentação entre os agrupamentos. Cada conjunto de três quiálteras é a repetição de um agrupamento de notas do evento inferior, que também possuem inversões de notas e outros contrastes relacionados ao movimento das vozes.

Escala cromática - agrupamentos cromáticos seqüenciais



Conjunto de notas em seqüência cromática - Seção A e A'



Conjunto de notas em seqüência cromática - Seção B



Fig. 5 – Utilização da escala cromática para formação dos agrupamentos de notas seqüenciais.

Estes procedimentos também fazem parte dos eventos sonoros inferiores, que apresentam uma configuração bastante similar, mesmo com o evidente caráter de acompanhamento. As diferenças estão nas simetrias que são inseridas, alterando os movimentos entre as vozes (fig. 6).

Comparação entre os eventos sonoros das
seções A e A'

Evento sonoro superior - blocos 1, 2, 3 e 4:

Evento sonoro superior - blocos 9, 10, 11 e 12:

Evento sonoro superior - blocos 1, 2, 3 e 4:

Evento sonoro superior - blocos 9, 10, 11 e 12:

* MC = Movimento contrário

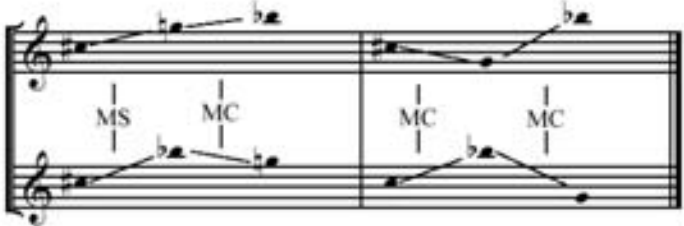
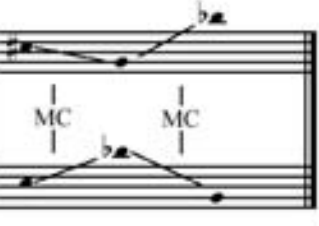
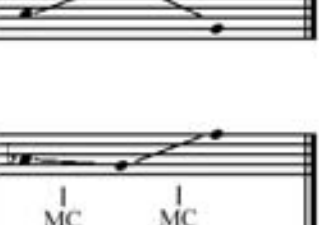
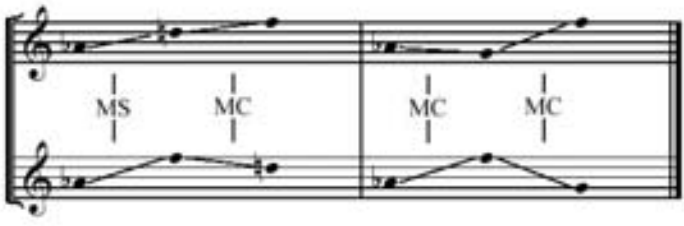
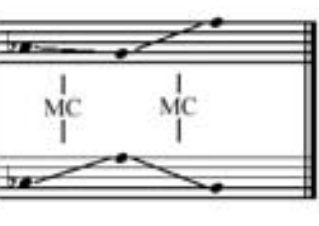
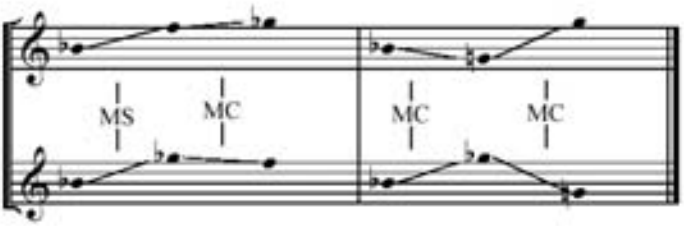
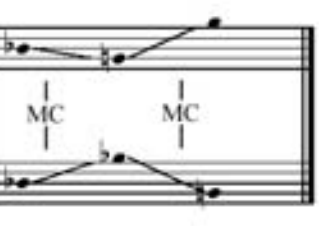
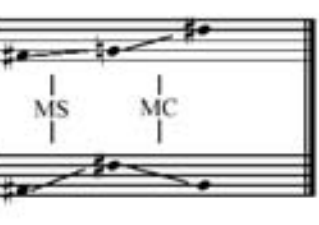
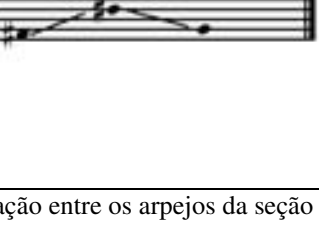
Fig. 6 – Comparação entre os eventos sonoros da seção A e A'.

Nestes eventos sonoros há dois arpejos por bloco sonoro: o primeiro tipo de arpejo aparece no segundo tempo do compasso enquanto o segundo tipo de arpejo surge no terceiro tempo permanecendo até o final.

O conteúdo entre os arpejos se altera conforme a movimentação das vozes, justamente pela mudança dentro da seqüência de notas dentro do próprio. Este movimento entre as vozes cria um contraste peculiar entre os blocos e a seções A e A', apenas com a inversão da segunda e terceira notas, mantendo-se a primeira.

Assim teremos sempre no primeiro arpejo um movimento similar e um contrastante; e no segundo arpejo dois movimentos contrastantes. A única exceção a este padrão específico se encontra nos blocos 4 e 12, onde no segundo arpejo haverá um movimento similar e outro contrário (fig. 7a, 7b).

Comparação entre os arpejos dos blocos da seção A e A'

1º Arpejo	2º Arpejo	
		Bloco 1 - seção A
		Bloco 9 - seção A'
		Bloco 2 - seção A
		Bloco 10 - seção A'
		Bloco 3 - seção A
		Bloco 11 - seção A'
		Bloco 4 - seção A
		Bloco 12 - seção A'

MS - Movimento similar
MC - Movimento contrário

Fig. 7a – Comparação entre os arpejos da seção A e A'.

2ª Comparação entre os arpejos dos blocos da seção A e A'

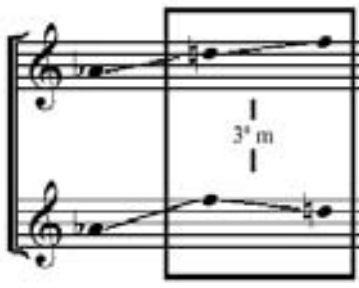
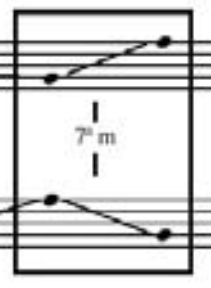
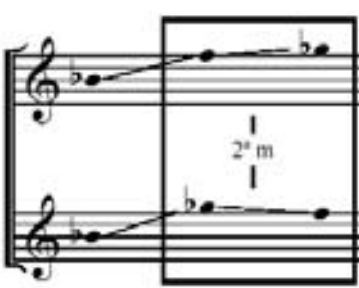
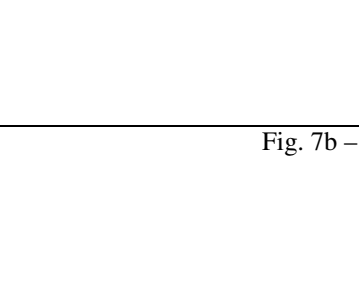
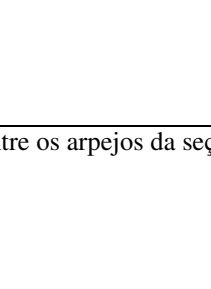
1º Arpejo	2º Arpejo	
		Bloco 1 - seção A
		Bloco 9 - seção A'
		Bloco 2 - seção A
		Bloco 10 - seção A'
		Bloco 3 - seção A
		Bloco 11 - seção A'
		Bloco 4 - seção A
		Bloco 12 - seção A'

Fig. 7b – Comparação entre os arpejos da seção A e A'.

Em ambas mudanças de posição de notas, sempre permanece o intervalo característico, apenas mudando sua qualidade de ser ascendente ou descendente, o que cria outra proporção tímbrica a partir da relação de alturas entre as notas.

A seção B é uma seção singular, pois não possui uma métrica específica e apresenta uma curvatura rítmica ascendente e descendente (fig. 12a, 12b). Dentro desta curvatura são desenvolvidos eventos sonoros que demarcam os blocos que formam esta seção. Ao todo são 4 blocos construídos a partir de 6 eventos sonoros específicos (fig. 8).

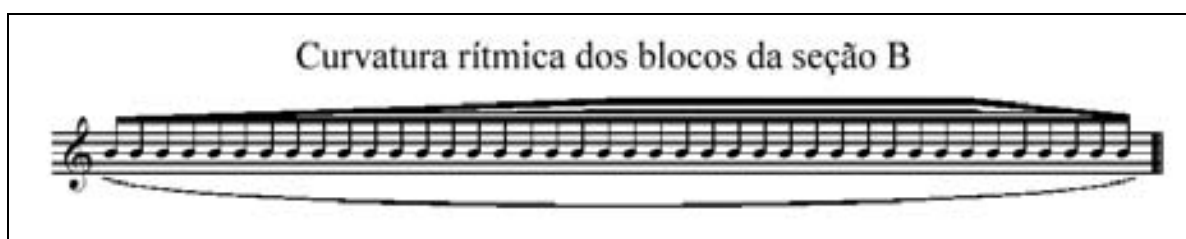


Fig. 8 – Curvatura rítmica da seção B

Cada evento sonoro é desenvolvido sobre um arpejo que se repete de forma cíclica, apenas sendo inserida notas novas a cada mudança de evento. Desta maneira podemos dividir os eventos sonoros de quatro em quatro notas, modificando-se o evento a cada seis grupos de quatro notas. Assim podemos visualizar a seguinte formula referente à construção da seção B (fig. 9):

$$6 \times (\text{Evento Sonoro 1}) + 6 \times (\text{Evento Sonoro 2}) + 6 \times (\text{Evento Sonoro 3})$$

Fig. 9 – Primeiro gráfico de construção da seção B.

O 1º evento sonoro é formado apenas por notas iguais (Mi 4), sendo repetidos em forma de arpejo de quatro notas. Este evento se repetirá seis vezes antes de mudar para o 2º evento, que será acrescido de uma nota a mais (neste caso, a nota Fá 4), sendo repetindo mais seis vezes e assim por diante.

Neste caso, os eventos sonoros são desenvolvidos dentro de uma lógica simétrica, isto é, são formados por partes iguais que se correspondem de uma maneira unitária, criando uma estrutura peculiar à seção. Mesmo assim, pode-se afirmar que o principal evento sonoro dos blocos da seção B centraliza-se no 3ª evento.

Esta constatação se dá pela maneira como o compositor o utiliza como unidade motívica no desenvolvimento dos blocos. O 1º e 2º eventos sonoros sempre antecedem o evento sonoro base, servindo como uma espécie de introdução ao 3º evento. Os demais eventos sonoros são desenvolvidos a partir do 3º evento, aplicando-se os agrupamentos de notas simétricas e, apenas no final, o 3º evento reaparece repetido duas vezes e na sua íntegra (fig 13a, 13b).

Após o 4º evento haverá uma mudança dentro desta estrutura, sendo que todos os novos eventos sonoros serão seguidos pelo 3º evento, e apenas no final do bloco o 3º evento se repetirá sozinho. O 4º evento delimita a metade do bloco sonoro, iniciando o ápice do desenvolvimento musical de cada bloco. A partir destas constatações, podemos visualizar outra formula segundo este procedimento (fig. 10):

$$\begin{aligned} &(\text{Evento Sonoro 4} + \text{Evento Sonoro 3}) + (\text{Evento Sonoro 5} + \text{Evento Sonoro 3}) + \\ &(\text{Evento Sonoro 6} + \text{Evento Sonoro 3}) + (\text{Evento Sonoro 5} + \text{Evento Sonoro 3}) + \\ &(\text{Evento Sonoro 4} + \text{Evento Sonoro 3}) + 2 \times (\text{Evento Sonoro 3}) \end{aligned}$$

Fig. 10 – Segundo gráfico de construção da seção B.

Desta maneira, a seção B apresenta uma simetria em relação aos eventos, além de desenvolver os pequenos agrupamentos de notas dentro dos próprios eventos. Assim, teremos a seguinte modelo para a construção da seção B (fig. 11):

Construção dos blocos da Seção B*:

$$\begin{aligned} &6 \times (\text{ES1}) + 6 \times (\text{ES2}) + 6 \times (\text{ES 3}) + \\ &(\text{ES4} + \text{ES3}) + (\text{ES5} + \text{ES3}) + (\text{ES6} + \text{ES3}) + \\ &(\text{ES5} + \text{ES3}) + (\text{ES4} + \text{ES3}) + (\text{ES3} \times 2) \end{aligned}$$

* (Evento Sonoro = ES)

Fig. 11 – Gráfico relativo à construção dos blocos da seção B a partir de seus eventos sonoros.

The image displays a musical score for Section B, labeled Fig. 12a. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff features a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff (fortissimo) and a crescendo hairpin. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of ff and a crescendo hairpin. The score concludes with a double bar line and a final note marked with a fermata and the text "BIS" above it.

Fig. 12a – Seção B.

Bloco 5



Bloco 6



Bloco 7



Bloco 8



The figure displays four musical blocks, each consisting of two staves. Bloco 5 shows a complex rhythmic pattern with a crescendo in the lower staff. Bloco 6 features a similar pattern with a 'BIS' marking and a 'C.V.' marking at the end. Bloco 7 shows a complex rhythmic pattern with a 'C.V.' marking at the end. Bloco 8 features a similar pattern with a 'BIS' marking and a 'C.V.' marking at the end.

Fig. 12b – Blocos formadores da seção B.

Apresentação gráfica das simetrias entre os blocos

Bloco 5

Bloco 6

Fig. 13a – Gráfico das simetrias entre os eventos sonoros dos blocos da seção B.

Nota-se que em ambos os blocos, sempre há duas partes específicas – chamadas de parte A e B – onde acontecem os desenvolvimentos padrões. Podemos dizer que à parte A seria a preparação para a parte B, e esta seria o ápice musical do bloco sonoro (fig. 13a, 13b).

The image displays two musical staves, Bloco 7 and Bloco 8, each divided into three systems. The first system of each block contains three sound events labeled 'Evento sonoro 1', 'Evento sonoro 2', and 'Evento sonoro 3'. The second system contains 'Evento sonoro 4', '(Evento sonoro 3)', 'Evento sonoro 5', and '(Evento sonoro 3)'. The third system contains 'Evento sonoro 6', '(Evento sonoro 3)', and a bracketed group of three notes labeled '(Evento sonoro 3)'. Brackets and lines connect the events across systems, indicating symmetries. On the left, a vertical line is labeled 'Parte A' and on the right, 'Parte B'.

Fig. 13b – Continuação do gráfico das simetrias entre os eventos sonoros dos blocos da seção B.

Os agrupamentos da seção B se diferenciam dos da seção A por uma simetria isócrona, ou seja, o movimento que se cria é igual em ambas às direções. O agrupamento está inserido nos eventos sonoros 4, 5 e 6 de cada bloco, sobrepondo o 3º evento sonoro que alicerça este desenvolvimento. A ligação entre a seção B e as seções A e A' acontece justamente pela manipulação entre os agrupamentos e o intercâmbio na criação dos eventos sonoros com estes.

Há também uma variação destes agrupamentos de notas simétricas dos próprios eventos sonoros da seção B. Se utilizarmos o 3º evento sonoro de cada bloco, perceberemos que estes são alicerçados no modelo padrão dos agrupamentos de notas, solidificando a idéia do compositor do trabalho simétrico a partir do uso de apenas três notas da escala cromática (fig. 14).



Fig. 14 - Simetria geral entre o agrupamento de notas dos eventos sonoros 4,5 e 6 da seção B.

Por último, o desenvolvimento dos blocos finais da seção A e A' apresentam outra pequena as conveniente relação simétrica entre si, utilizando os mesmo procedimentos de inversão ou mudança de nota. Esta pequena diferenciação que o autor faz cria um contraste peculiar entre ambas às partes, salientando o clima final de cada seção (fig. 15a, 15b).

Vale caracterizar a utilização do mesmo evento sonoro em todo o compasso, apenas transformando-o em um arpejo de extensão através de sua repetição. No começo de cada compasso a nota Lá é utilizada como nota pedal, retomada apenas no final, e a partir disso o autor desenvolve o pequeno evento sonoro entre as notas Fá – Sol – Ré – Mi.

Este evento sonoro apresenta três padrões, sendo que o último padrão tem a nota final cortada, justamente pelo caráter rítmico que é dado, com a utilização de três grupos de semicolcheias.

Estes eventos estão baseados nos desenhos de mão esquerda dos acordes iniciais, entretanto este desenho é comprometido com a inserção da nota Sol, tendo um afrouxamento de tensão e criando com isso uma sonoridade mais flutuante.

Acordes finais das seções A e A'

Acorde final bloco 4

Acorde final bloco 12

5ª Justa MC*

5ª Justa MC*

Mudança do desenho de mão esquerda

* MC = Movimento contrário

Fig. 15a – Movimento das vozes entre os acordes finais da seção A e A'.

Simetria entre os acordes finais das seções A e A'

Seção A bloco 4

Seção A' bloco 12

Padrão 1

Padrão 2

Padrão 3

Repetições do mesmo padrão horizontal

Polarização da nota Lá

Fig. 15b – Simetria entre os acordes finais da seção A e A'.

2.4. Ludus Primus

A peça Ludus Primus foi composta em 1980 e dedicada ao violonista Paulo Porto-Alegre. Mesmo esta obra possuindo uma envergadura menor em relação a outras obras como “Repentes” ou “Trilogia”, é uma peça importante dentro do memorial do compositor – já que é composta logo após a peça “Repentes”. Possui 124 compassos distribuídos em três grandes seções: A – B – A’ (tab 1).

<u>Seção A</u>	<u>Seção B</u>	<u>Seção A’</u>
Compassos	Compassos	Compassos
1 - 46	47 – 98	99 – 124

Tab. 1 – Forma Estrutural do Ludus Primus.

A seção A possui 3 subseções distintas, subdivididas da seguinte forma: subseção A1, A2 e A3. A subseção A1 repete-se de forma a intercalar as outras seções, possuindo ainda uma pequena modificação na sua última repetição, o que configura a seguinte estrutura: A1 – A2 – A1 – A3 – A1’ (tab.2 / fig. 1a, 1b, 1c, 1d).

<u>SEÇÃO A: 46 compassos</u>
<u>Subseção A1: compassos 1 ao 7</u> <i>Blocos 1, 2, 3 e 4 – padrão motivico não referente a compassos (ver fig. 2b)</i>
<u>Subseção A2: compassos 8 ao 13</u> <i>Bloco 5 (5 compassos) - Bloco 6 (1 compasso)</i>
<u>Subseção A1(repetição): compassos 14 ao 20</u> <i>Blocos 1, 2, 3 e 4;</i>
<u>Subseção A3 e A3’: compassos 21 ao 36</u> <i>Sub A3: Bloco 7: 2 compassos / Bloco 8: 3 compassos / Bloco 9: 2 compassos / Bloco 10: 3 compassos</i> <i>Sub A3’: Bloco 11: 2 compassos / Bloco 11 repetição: 3 compassos</i>
<u>Subseção A1’: compassos 37 ao 46</u> <i>Bloco 1, 2, 3 e 4 com um pequeno sufixo de passagem;</i>

Tab. 2 - Aspecto formal da seção A.



Fig. 1a – Subseção A1.

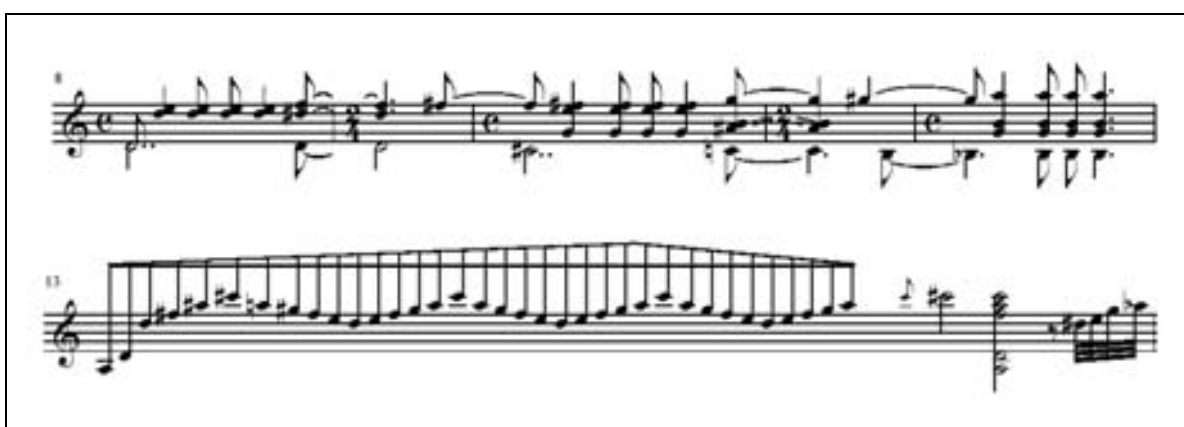


Fig. 1b – Subseção A2.

Este tipo de estrutura sugere uma correspondência à forma rondó, utilizada pelo compositor em outras peças como “Contemplação em forma de rondó” e o 3º movimento da Sonata Beatriz. Mesmo não sendo uma forma rondó no seu sentido lato, há uma pequena sugestão desta forma característica (fig. 1a, 1b, 1c).

Nos blocos sonoros da subseção A1 poderemos notar o uso de pequeno prefixos nos anacruses de cada compasso, que servem como elementos de ligação entre o desenvolvimento de uma idéia e outra dentro da própria subseção.

Estes prefixos nas passagens da subseção A1 correspondem a pequenos conjuntos de 4 notas agrupadas em figuras rítmicas de fusas. Estes pequenos grupos servem como pivôs, impulsionando o discurso musical em direção a cromatismos ascendentes ou descendentes criados pelo compositor.

Na sua totalidade, estes prefixos são baseados em intervalos cromáticos, que anunciam o desenvolvimento musical a seguir. Apenas o prefixo que inicia a peça se

difere, apresentando um intervalo de terça menor entre a segunda e a terceira nota do grupo, Mi – Sol, respectivamente (fig. 2a).

The image displays a musical score for two sections, Subseção A3 and Subseção A3', written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4.

Subseção A3 (Measures 18-29): This section begins at measure 18. It features a melodic line with various intervals, including a minor third (Mi – Sol) mentioned in the text. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The section concludes at measure 29.

Subseção A3' (Measures 30-33): This section begins at measure 30. It continues the melodic development, featuring similar rhythmic patterns and intervals to Subseção A3. It concludes at measure 33.

Fig. 1c – Subseção A3 e A3'.

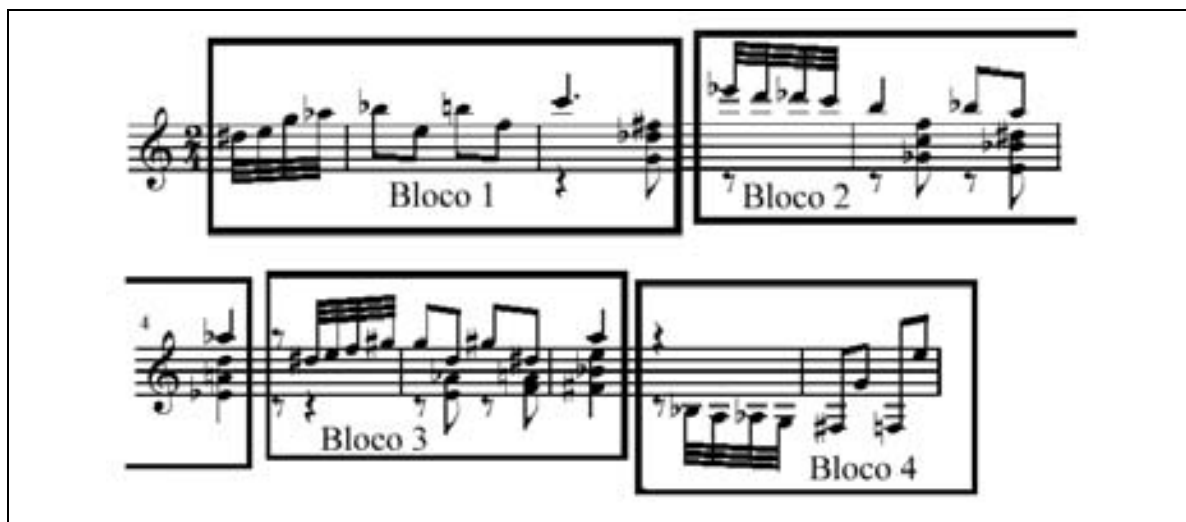


Fig. 2a – Blocos formadores da subseção A1.

A subseção A2 apresenta um contraste significativo em relação à primeira subseção através de um desenvolvimento rítmico característico, culminando em uma pequena cadência. Esta cadência apresenta uma oscilação rítmica, onde se repete um padrão de mão esquerda sobre um acorde de Ré maior com 5ª aumentada, o que será visto mais adiante (fig. 2b).

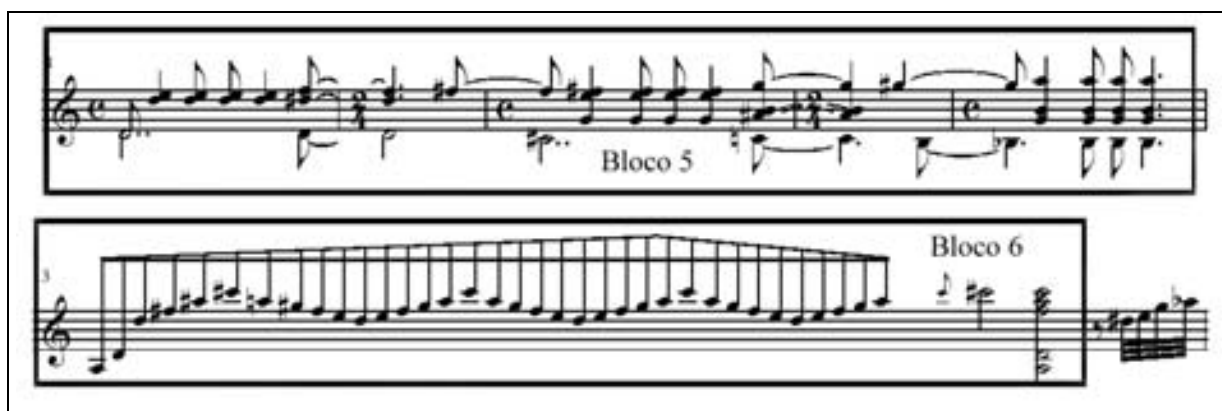


Fig. 2b – Blocos formadores da subseção A2.

Já nos blocos sonoros da subseção A3, há uma espécie de “brincadeira” rítmica na utilização de colcheias em *staccato* e semicolcheias que fazem alusão aos grupos de fusas da subseção A1, sempre apresentadas com uma repetição característica no bloco posterior.

Estas semicolcheias representam uma espécie de pivô desta subseção – como o grupo de fusas na subseção A1 - sendo intercaladas entre os blocos, isto é, o primeiro bloco apresenta o grupo de semicolcheias enquanto o segundo bloco desenvolve-o, levando em direção ao próximo bloco. Desta maneira, teremos a seguinte estrutura referente aos blocos

da subseção A3: (bloco 7 + bloco 8) + (bloco 9 + bloco 10). O número de compassos acentua tal distribuição numa proporção de 2 para 3 (fig. 3a).

The figure displays four musical blocks, each on a separate staff. Bloco 7 is a single staff with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains 7 measures of music. Bloco 8 consists of two staves, both with a treble clef, key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The top staff contains 4 measures, and the bottom staff contains 4 measures. Bloco 9 is a single staff with a treble clef, key signature of one sharp, and a 2/4 time signature, containing 4 measures. Bloco 10 is a single staff with a treble clef, key signature of one sharp, and a 2/4 time signature, containing 4 measures.

Fig. 3a – Blocos formadores da subseção A3.

A subseção A3' é uma espécie de ápice da seção A, onde apresenta um acorde com desenho padrão de mão esquerda, além de duas fórmulas distintas de arpejo, possuindo apenas um bloco, sendo que a sua repetição apresenta um pequeno sufixo. Esta subseção é apresentada aqui como uma continuação diferenciada da subseção A3 por causa do seu contorno melódico distinto, sugerindo um novo caráter sonoro até então do que vinha sendo desenvolvido. Esta mesma subseção será repetida na seção B com algumas modificações (fig. 3b, 3c).

The figure displays a single musical block, Bloco 11, on a single staff with a treble clef, key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains 4 measures of music.

Fig. 3b – Bloco formador da subseção A3'.



Fig. 3c – Bloco formador da subseção A3' (continuação).

No desenvolvimento do padrão horizontal da subseção A1, veremos que há uma definição clara de fragmentos melódicos com o auxílio dos pivôs (grupo de 4 fusas), realçando cromatismos ascendentes e descendentes intercambiados por acordes alterados, que criam uma sonoridade característica, como um pequeno jogo entre as apresentações cromáticas.

No plano vertical da subseção A1, o compositor apresenta 7 acordes, onde existem 5 padrões diferentes entre eles: padrão 1 (acorde 1 e 3); padrão 2 (acorde 5 e 7); padrão 3 (acorde 2); padrão 4 (acorde 4); padrão 5 (acorde 6). Mesmo tendo essa variação entre os acordes, a sonoridade característica é de acordes compostos por intervalos de 4ª (fig. 4a).

Acordes retirados da subseção A1:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
----	----	----	----	----	----	----

Padrões comuns a mais de um acorde:

- Acordes 1 e 3: 5ª Dim. / 3ª Aum. / 5ª Dim.
- Acordes 5 e 7: 4ª Justa / 4ª Justa / 4ª Justa

Padrões isolados:

- Acorde 2: 4ª Aum. / 4ª Justa / 4ª Justa
- Acordes 4: 4ª Aum. / 4ª Justa / 5ª Dim.
- Acordes 6: 3ª M / 4ª Justa / 4ª Justa

Fig. 4a – Padrão vertical encontrado na subseção A1 e seus respectivos padrões intervalares.

Cada acorde da figura anterior está atrelado a um cromatismo específico, seja este ascendente ou descendente, em uma região aguda ou grave do instrumento. Podemos verificar que no início da subseção A1, logo em seguida a entrada do grupo de fusas, há um cromatismo referente ao padrão horizontal desta subseção.

Inicia-se com as notas Sol, Láb, Sib, Si natural e Dó, entre a anacruse e o terceiro compasso. Ao mesmo tempo ocorre paralelamente um cromatismo ascendente entre as notas mi, fá e fá sustenido, culminando em um acorde alterado - 5ª dim / 3ª aum. / 5ª dim. (fig. 4b). Nota-se que a utilização deste tipo peculiar de escrita é peculiar a todas as peças do compositor, sendo uma evidência importante dentro de sua escrita.

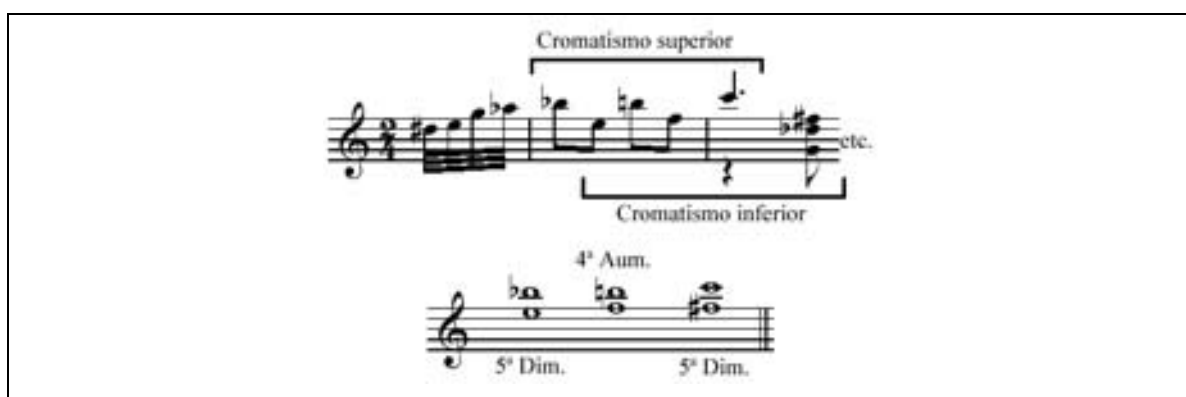


Fig. 4b – Primeiro padrão horizontal da subseção A1.

Se nos grupos de quatro fusas há uma clara evidência de sua utilização como “pivôs” para os cromatismos, os impulsionando e dando um direcionamento no seu padrão horizontal, por sua vez, é nos acordes que há uma respiração dentro do discurso musical, sendo intercalado logo em seguida por outro grupo de fusas, o que movimenta o discurso musical em outra direção. Portanto, o segundo cromatismo que se apresenta na peça, em contraste ao primeiro é também uma espécie de resposta descendente, iniciando em um grupo de fusas e terminando no segundo acorde alterado da subseção - 4ª Aum / 4ª Justa / 4ª Justa (fig. 4c).



Fig. 4c – Segundo padrão horizontal da subseção A1.

Como nos dois primeiros padrões horizontais descritos anteriormente, os posteriores seguirão a mesma característica, sempre sendo intercalados por acordes. Há um desenvolvimento semelhante no terceiro cromatismo em relação ao primeiro, e entre o quarto e o segundo. Há uma mudança no registro do instrumento, situando-se em uma região mais grave, e o último cromatismo termina com suas duas notas finais sendo intercaladas com seus respectivos intervalos de 2ª menor composta - Fá# e Sol - e de 7ª maior composta - Fá natural e Mi (fig. 4d, 4e).

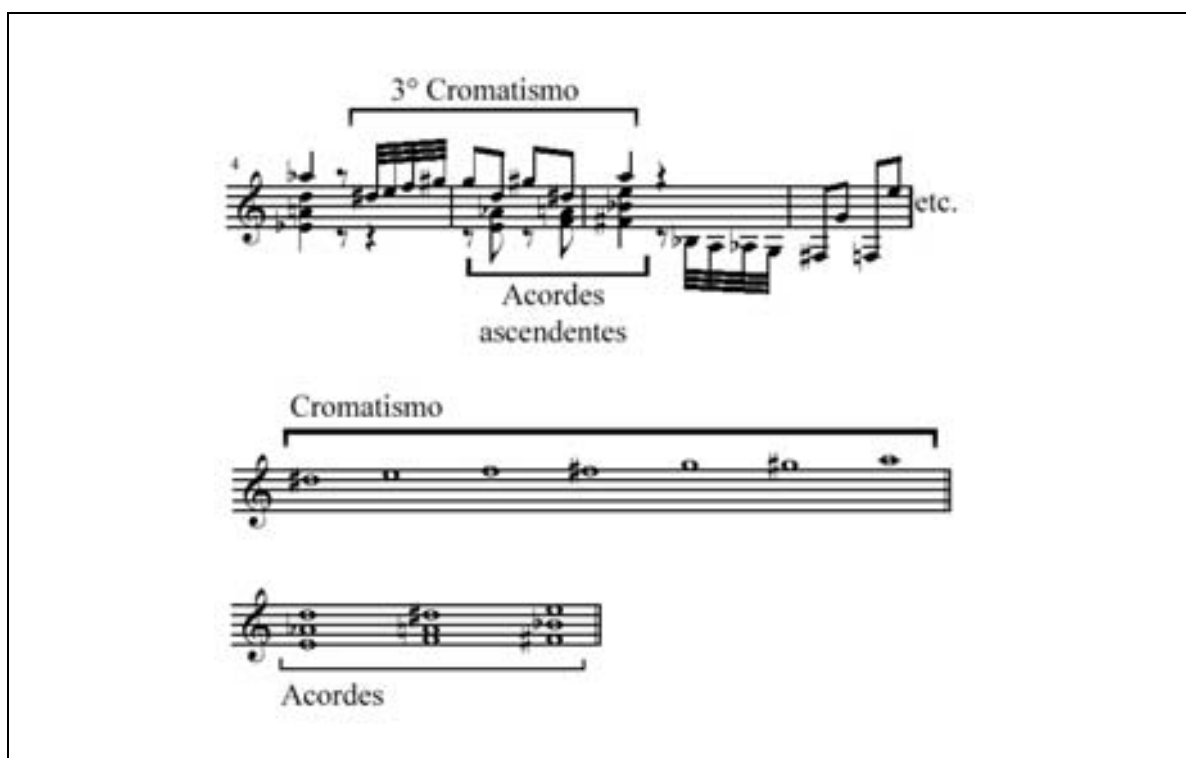


Fig. 4d – Terceiro padrão horizontal da subseção A1.



Fig. 4e – Quarto padrão horizontal da subseção A1.

Na subseção A2, o padrão horizontal continua sendo desenvolvido com cromatismos, mas de uma maneira diferenciada, intercalando um ritmo repetido de dois em dois compassos, onde se tem acordes específicos, com a voz superior apresentando uma linha ascendente característica e, por sua vez, a voz inferior apresentando um cromatismo descendente (fig. 5a).

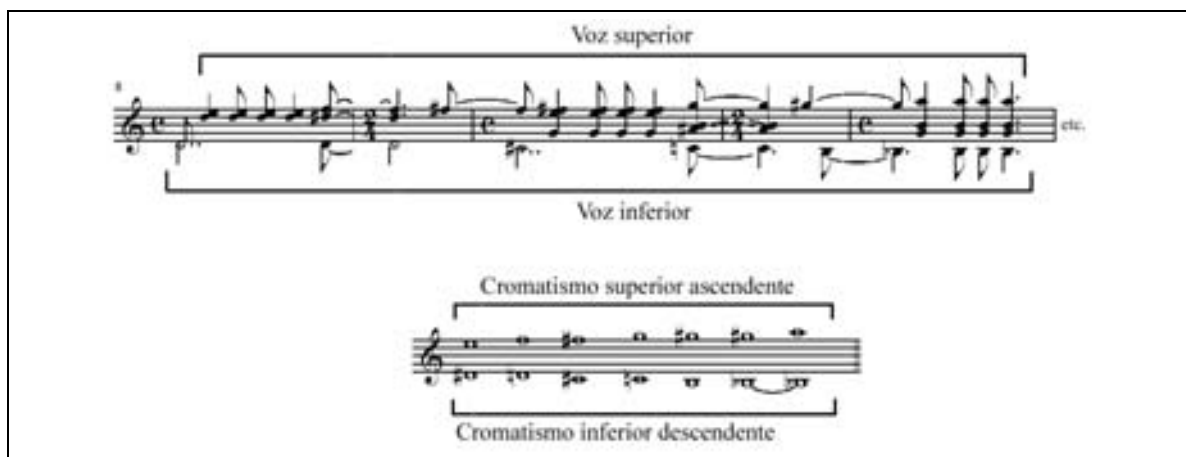


Fig. 5a – Primeiro padrão horizontal da subseção A2.

Em contrapartida, as vozes intermediárias formam intervalos peculiares tanto com a voz inferior e superior, geralmente sendo estes intervalos alterados. Nos dois primeiros compassos temos uma 8ª diminuta e uma 8ª aumentada entre a voz inferior e a intermediária. Entre a voz superior e a intermediária temos uma 2ª maior e uma 3ª diminuta. A característica principal é a abertura que vai se estendendo entre as vozes, culminando no quinto compasso em um acorde com as notas Sib, Sol e Lá – ápice de tensão que culmina em uma pequena cadência do compasso 13 (fig. 5b).

No terceiro padrão horizontal da subseção A2, temos uma pequena cadência, baseada em um acorde de Ré maior com 5ª aumentada. Observa-se que o acorde não tem uma função progressiva, sendo um ponto de sustentação harmônica, seguido de uma pequena passagem escalar baseada no acorde. Os baixos iniciais também auxiliam na sustentação harmônica.

Em relação aos fenômenos estruturais, há uma quebra no andamento, refletindo-se em uma oscilação rítmica num grupo de 35 notas, chegando ao seu ápice no acorde de Fá# maior, voltando à repetição da subseção A1 através do grupo de fusas já mencionado anteriormente (fig. 5c).

Relações entre as vozes da subseção A2

Compassos 1 e 2

Compassos 3 e 4

Compasso 5

Fig. 5b – Segundo padrão horizontal da subseção A2.

Padrão desenvolvido na pequena cadência

Fig. 5c – Terceiro padrão horizontal da subseção A2 – pequena cadência.

Na subseção A3 há diferenças consubstanciais, já que esta parte possui um andamento mais rápido – *scherzando* – desenvolvendo-se sobre uma métrica 4/4, sempre mudando o segundo compasso dos blocos 7 e 9 para 5/4. Observando estes blocos, veremos que há uma conexão entre eles através destas mudanças de métrica, onde a mudança serve para acrescentar mais um grupo de 4 semicolcheias e direcionar o discurso musical para outra região de altura do instrumento.

O mesmo se constata entre os blocos 8 e 10, já que ambos possuem 3 compassos cada, e seu desenvolvimento é um pouco maior, criando uma tensão característica com a repetição dos grupos de semicolcheias, acentuados pelas notas ligadas e criando um efeito característico.

O padrão horizontal de ambos os blocos apresenta na sua grande maioria desenvolvimentos com o uso de intervalos de 3ª e 2ª maiores e menores compostos. Há apenas a introdução do intervalo alterado de 4ª diminuta no bloco 8, sendo esta uma pequena exceção nesta parte da subseção (fig. 6ª, 6b, 6c).

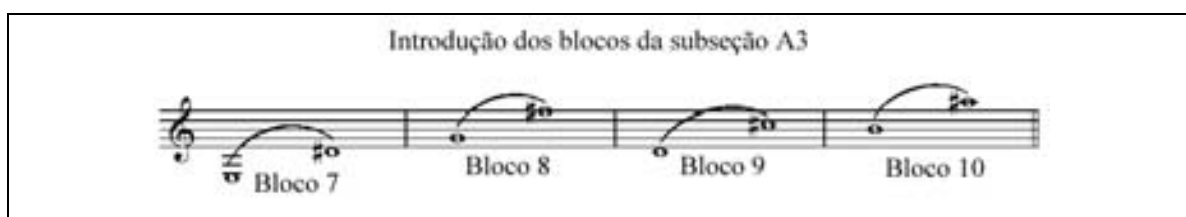


Fig. 6a – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais iniciais de cada bloco.

O efeito musical que o compositor cria através dos grupos de semicolcheias, com a utilização de ligados ascendentes na sua grande maioria, é de contraste com os grupos de colcheias iniciais. Estes pequenos grupos são todos formados por intervalos de 7ª maior, criando uma sonoridade peculiar e provavelmente fazendo-se destacar um clima de “brincadeira” – como sugere o próprio andamento (fig. 6b, 6c).

Fig. 6b – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8.

Subseção A3 - blocos 9 e 10 e sua relação

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Bloco 9', shows a melodic line with a box highlighting a specific intervallic pattern. Below it, a diagram illustrates the intervals: 3ª M (third major), 2ª m (second minor), 3ª m (third minor), and 2ª m (second minor). The bottom staff, labeled 'Bloco 10', shows a similar melodic line with a box highlighting a different intervallic pattern. Below it, a diagram illustrates the intervals: 3ª m (third minor), 2ª m (second minor), 3ª m (third minor), 4ª Justa (fourth just), 6ª M (sixth major), 2ª m (second minor), and 3ª M (third major).

Fig. 6c – Subseção A3 e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8.

A subseção A3' é desenvolvida a partir de dois arpejos característicos e com um acorde fixo na mão esquerda. Este acorde movimenta-se pelo braço do instrumento, e em cada posição alterna-se os arpejos. Neste momento temos este desenho específico repetido em apenas dois lugares, o que já não acontece na repetição deste mesmo trecho na subseção na seção B (fig. 7a e 7b).

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Subseção A3'', starts at measure 30 and features a series of arpeggios. The bottom staff, also labeled 'Subseção A3'', starts at measure 33 and features a series of arpeggios. A fixed left-hand chord is indicated by a box around the notes in the bottom staff.

Fig. 7a – Subseção A3' da seção A.



Fig. 7b – Subseção A3' inserida na seção B.

Observando esta repetição (fig. 7b), o autor desenvolve descendentemente estes acordes intercambiando as notas presas com as notas soltas do violão. Há um prolongamento dos acordes, sempre com um intervalo de 2ª menor entre as notas presas.

Colocando todos os acordes apresentados na subseção A3' (tanto na seção A quanto na B) em uma disposição vertical, observaremos que as relações intervalares predominantes são de segundas, terças, quartas e um (pouco menos) de sétimas (fig. 7c). A característica sonora principal destes acordes é o intervalo de 2ª menor¹, que soa como um acorde suspenso (ver o segundo sistema da fig. 7c). Nos baixos temos – entre os primeiros acordes – um pequeno fragmento descendente entre as notas Sol#/Mi, Fá#/MI e Mi, sendo que o segundo acorde sempre acentua a nota mi solta na sexta corda, realçando a força do movimento em colcheias do arpejo (fig. 7c).

Esta alternância entre os acordes apresenta também um movimento característico nas vozes intermediárias. Se observarmos os primeiros acordes de cada grupo, veremos que estes possuem um fragmento horizontal descendente nestas notas, seguindo o exemplo dos baixos.

O primeiro acorde apresenta Dó# e Ré#, o segundo acorde Si e Dó#, e por último, o terceiro apresenta Lá e Si – todos em um relação de tons inteiros (Ré#, Dó#, Si e Lá). Os segundos acordes apresentam outro fragmento descendente: Ré# e Fá, em seguida teremos Dó# e Ré#, e no último acorde Si e Dó# - também em tons inteiros, mas um tom acima (Fá, Ré#, Dó# e Si).

¹ O segundo acorde da figura 7 apresenta um intervalo de terça diminuta, mas que não interfere na intenção apresentada, já que soa como uma 2ª menor.

A distância de um tom entre uma nota e outra causa uma característica sonora peculiar, auxiliando na força sonora projetada pelo arpejo. O desenvolvimento de padrões e a utilização de um mesmo desenho de mão esquerda é uma característica que pode ser encontrada em quase todas as peças do compositor, sendo importante no desenvolvimento de sua escrita (fig. 7c).



Fig. 7c – Subseção A3' e as relações entre os padrões horizontais entre os blocos 7 e 8.

Já a seção B possui 7 subseções diferentes, que se intercalam com pequenas mudanças, tendo a seguinte estrutura: B1a (introdução) – B2a – B3a – B2b – B3b – A3' modificada – B3a.

A seção B também apresenta um desenvolvimento similar, apresentando uma subseção introdutória - B1a; duas subseções com desenvolvimento em um andamento *pochissimo più* - B2a e B2b; intercalada com outras três seções com desenvolvimento contrastante em um andamento lento - B3a e B3b.

O ápice desta seção se dá na reapresentação modificada da subseção A3', com pequenas modificações no prolongamento dos seus blocos sonoros, assim como uma mudança no desenho de mão esquerda, encerrando a seção com a repetição da subseção B3a.

Desta maneira, a seção B possui a seguinte estrutura: B1a (introdução) – B2a – B3a – B2b – B3b – repetição da subseção A3' modificada – repetição da subseção B3a (tab. 3). A similaridade e a conjunção entre as subseções são características latentes no desenvolvimento da escrita do compositor (tab. 3).

<u>SECÃO B: 51 compassos</u>
<u>Subseção B1a:</u> 7 compassos <i>Bloco 12: (2 compassos) / Bloco 13: (2 compassos) / Bloco 14: (3 compassos)</i>
<u>Subseção B2a:</u> 9 compassos <i>Bloco 15: 2 compassos / Bloco 16: 2 compassos / Bloco 17: 2 compassos / Bloco 18: 3 compassos</i>
<u>Subseção B3a:</u> 6 compassos <i>Bloco 19: 3 compassos / Bloco 20: 3 compassos</i>
<u>Subseção B2b:</u> 9 compassos <i>Bloco 21: 2 compassos / Bloco 22: 2 compassos / Bloco 23: 2 compassos / Bloco 24: 3 compassos</i>
<u>Subseção B3b:</u> 8 compassos <i>Bloco 25: 3 compassos / Bloco 26: 2 compassos / Bloco 27: 3 compassos</i>
<u>Subseção A3' modificada:</u> 7 compassos <i>Bloco 11: 2 compassos / Bloco 11 modificado: 2 compassos / Bloco 11 modificado: 3 compassos</i>
<u>Subseção B3a com prefixo:</u> 6 compassos <i>Bloco 19 (com prefixo diferente): 3 compassos / Bloco 20: 3 compassos</i>

Tab. 3 - Aspecto formal da seção B.

A subseção B1a é uma pequena introdução a seção, apresentando um pequeno fragmento melódico, baseado nos cromatismos da seção A. Este fragmento melódico encerra-se em uma pequena polarização da nota ré ao final, acentuando o caráter do arpejo desta subseção. Esta subseção possui três blocos, os dois primeiros formam o fragmento melódico e o terceiro é a polarização da nota ré através dos arpejos (fig. 8a, 8b).

Fig. 8a – Subseção B1a.

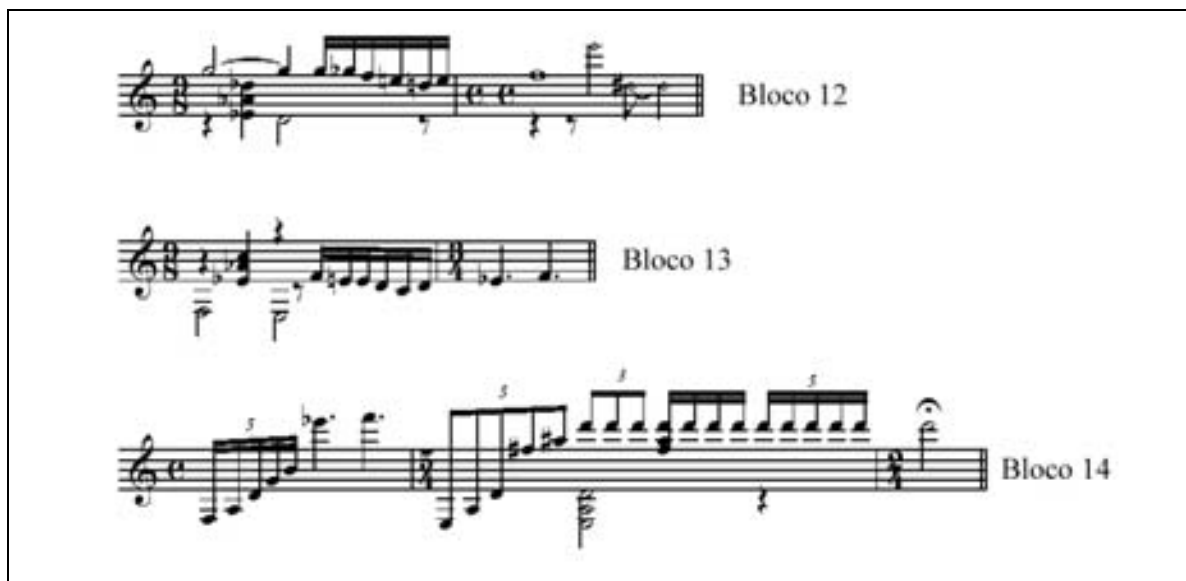


Fig. 8b – Blocos formadores da subseção B1a.

O padrão horizontal da subseção B1a apresenta notas longas intercaladas com grupos de semicolcheias que remetem as passagens cromáticas iniciais da seção A. À utilização de notas longas e acordes de acompanhamento baseados em intervalos de quarta aliados ao andamento lento acentua e diferencia uma seção da outra, dando-lhe um caráter mais intimista (fig. 8c).



Fig. 8c – Fragmento melódico da subseção B1a.

As subseções B2a e B2b exibem um contraste em relação às seções B3a e B3b, sendo que estas duas últimas seguem o caráter evidenciado pela subseção B1a. Desta forma, o ritmo empregado nas subseções B2a e B2b é o elo que dará coesão e unidade,

sendo praticamente o mesmo em ambas. O que altera-se está relacionado a inserção de novos acordes e notas, sem modificar o caráter entre as subseções (fig. 9a, 9b, 9c, 9d, 9e).

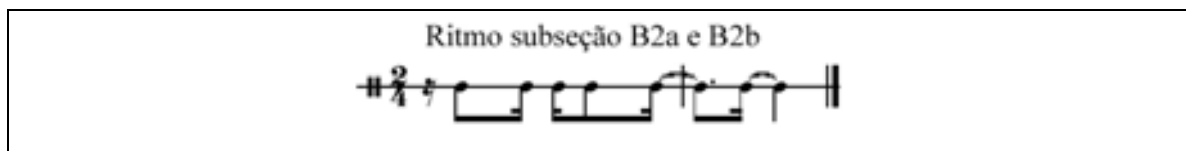


Fig. 9a – Ritmo das subseções B2a e B2b.

Fig. 9b – Subseção B2a.

Fig. 9c – Blocos formadores da subseção B2a.

The image shows a musical score for Subseção B2b, spanning measures 65 to 74. The score is written in 3/4 time and features a treble clef. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and quintuplets. The bass line consists of chords and single notes. The score is divided into three systems. The first system (measures 65-68) includes a bracket labeled 'Início da subseção B2b' at the end. The second system (measures 69-72) continues the melody. The third system (measures 73-74) includes a bracket labeled 'Final da subseção B2b' at the end.

Fig. 9d – Subseção B2b.

The image shows four musical blocks, labeled Bloco 21, Bloco 22, Bloco 23, and Bloco 24, arranged vertically. Each block is a short musical phrase in 3/4 time, featuring a treble clef. Bloco 21, 22, and 23 are each four measures long. Bloco 24 is six measures long, with a bracket labeled '6' above the final measure. The blocks are composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and quintuplets. The bass line consists of chords and single notes.

Fig. 9e – Blocos formadores da subseção B2b.

Este padrão ritmo entre as subseções é acompanhado por três tipos intervalares diferentes em cada bloco, não chegando a formar um acorde em si, mas cria uma movimentação peculiar entre as vozes, sendo caracterizados os seguintes intervalos: 2ª menor, 5ª diminuta, 3ª diminuta (fig. 9f).

Subseção B2a - padrão vertical

Subseção B2b - padrão vertical

Fig. 9f – Padrão vertical das subseções B2a e B2b.

A diferença entre as subseções B2a e B2b reside na inserção da nota Mi5 no início de cada bloco, além da inserção de uma nota a mais no último intervalo de cada bloco, formando acordes alterados. Há também um novo padrão intervalar, seguindo o mesmo padrão rítmico, mas sendo inserido em outro registro do instrumento, além de um pequeno sufixo que serve como ponte para subseção B3a (fig. 9f).

Já a subseção B3a e B3b apresentam um padrão horizontal peculiar, já que possuem um fragmento melódico característico e desenvolvido com base na introdução, porém ressaltando com maior ênfase o fragmento melódico. Este fragmento também é acompanhado por acordes alterados, na sua maioria confeccionados sobre intervalos de quarta (fig. 10a, 10b, 10c).

Fig. 10a – Subseção B3a.

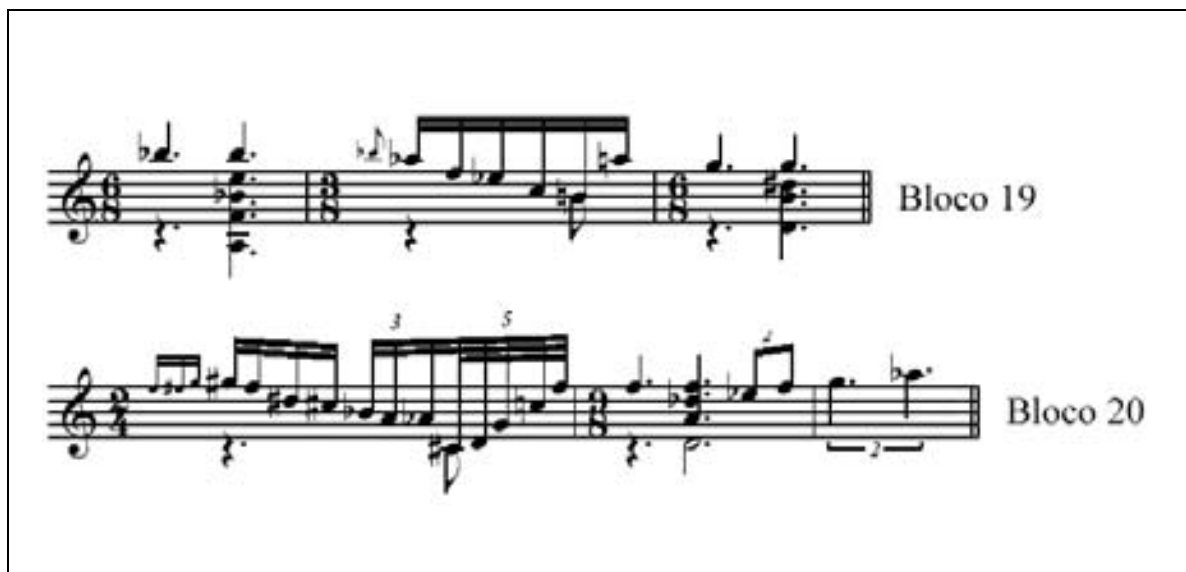


Fig. 10b – Blocos formadores da subseção B3a.

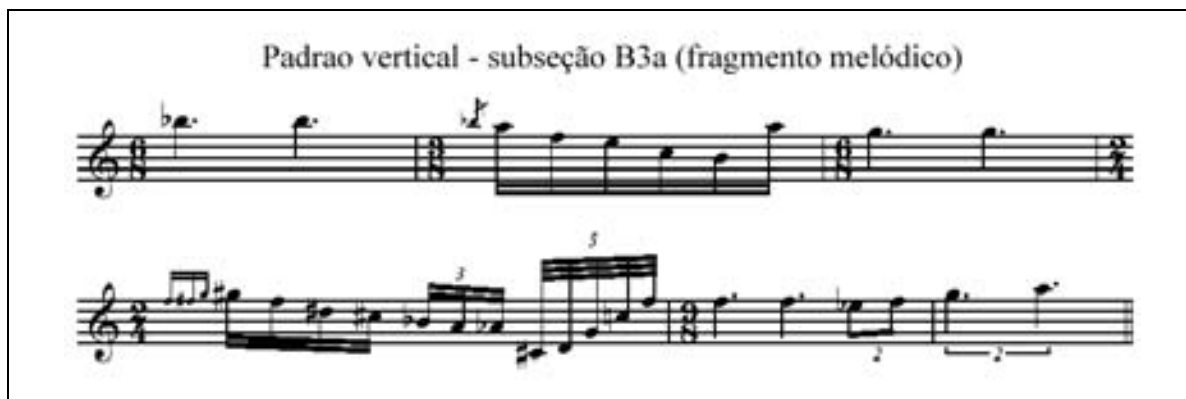


Fig. 10c – Fragmento melódico da subseção B3a.

Já a subseção B3b inicia-se com um desenvolvimento similar a subseção B3a, entretanto muda-se o registro para um tom acima. A grande diferença entre estas subseções está na inserção de arpejos em grupos de fusas com a manutenção do fragmento melódico em semínimas.

O acorde que é arpejado apresenta sempre uma constante relação de intervalos de 2ª menor, de 7ª menor apenas no primeiro compasso, 7ª maior no segundo compasso e de 8ª diminuta no terceiro compasso. Neste bloco cria-se uma tensão no discurso musical, sendo concluída quando acontece a repetição da subseção A3 com suas devidas modificações (fig. 10d, 10e, 10f).

No final da peça retoma-se a seção A de sua metade em diante – da subseção A3, mais especificamente. O conteúdo musical continua praticamente o mesmo, não havendo mudanças mais significativas, sendo que há apenas a inserção de um prefixo e um sufixo

na repetição da subseção A1. O prefixo é uma pequena modificação do grupo de 4 fusas para uma escala cromática de oito notas também em fusas, uma espécie de ornamento final dando ênfase para a subseção. Ao final da peça o compositor acrescenta um desfecho musical, podendo ser alternado e dois tipos característicos, ficando a cargo do intérprete a escolha do término da peça (fig. 11).

The image shows a musical score for Subseção B3b, spanning measures 74 to 84. The score is written on five staves. Measure 74 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The bass line consists of a half note D4, a half note C4, and a half note B3. Measures 75 to 77 continue the melody and bass line. Measure 78 shows a change in the bass line. Measures 79 to 84 feature a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and triplets. A bracket labeled 'Início da subseção B3b' points to the beginning of the section at measure 74.

Fig. 10d – Subseção B3b.

The image shows a musical score for the horizontal pattern of Subseção B3b, spanning measures 74 to 84. The score is written on two staves. The top staff shows the melody, and the bottom staff shows the bass line. The key signature is one flat (B-flat). The melody starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The bass line consists of a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The score is labeled 'Padrão horizontal - subseção B3b (fragmento melódico)'.

Fig. 10e – Fragmento melódico da subseção B3b

The image displays three musical blocks, each on a single staff in 3/4 time.
Bloco 25 consists of three measures: the first has a half note G4 and a quarter note F#4; the second has a half note E4 and a quarter note D4; the third has a half note C4 and a quarter note B3.
Bloco 26 consists of three measures: the first has a half note B3 and a quarter note A3; the second has a half note G3 and a quarter note F#3; the third has a half note E3 and a quarter note D3.
Bloco 27 is a longer sequence of 12 measures, each containing a triplet of eighth notes. The notes follow a descending chromatic scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Fig. 10f – Blocos formadores da subseção B3b.

The image shows the 'Prefix Final da Subseção A1 de encerramento' on a single staff in 2/4 time. It begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The final measure contains a half note G4. Below the staff, two alternative endings are indicated with brackets and numbered 1 and 2.
 Option 1: A half note G4 followed by a quarter rest.
 Option 2: A half note G4 followed by a quarter note F#4.

Fig. 11 – Sufixo final da peça.

2.5. Prelúdios (1999)

2.5.1. Prelúdio n° 1

O prelúdio n°1 possui 53 compassos, divididos em 4 seções distintas. Estas seções são construídas a partir de pequenos blocos sonoros intercalados e que sequencialmente formam as estruturas essenciais que irão dar unidade à peça. Estes blocos sonoros apresentam uma regularidade constante, constituindo padrões simétricos dentro de cada subseção. Desta maneira, pode-se afirmar que os blocos do Prelúdio n°1 determinam a seguinte estrutura: A B C A' (tab. 1).

<u>Seção A</u>	<u>Seção B</u>	<u>Seção C</u>	<u>Seção A'</u>
Compassos	Compassos	Compassos	Compassos
1-14	15 – 25	26 – 41	42 – 53

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°1.

Isolando cada uma das seções principais, nota-se a interseção dos blocos sonoros em subseções características. Apesar das mudanças métricas e variações agógicas existentes, a relação estrutural proposta pelo compositor se articula junto ao perfil horizontal dos motivos apresentados. Sendo assim, podemos classificar que a Seção A (tab. 2 e fig. 1a) possui duas subseções distintas que apresentam o material sonoro trabalhado ao longo da peça (Fig. 1b e 1c).

<u>SEÇÃO A: 14 compassos</u>			
<u>Subseção A1:</u> 4 blocos sonoros		<u>Subseção A2:</u> 2 Blocos Sonoros	
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos.	<u>Bloco 3:</u> 2 compassos Repetição modificada do bloco 1	<u>Bloco 5:</u> 3 compassos	<u>Bloco 6:</u> 3 compassos
<u>Bloco 2:</u> 2 compassos	<u>Bloco 4:</u> 2 compassos. Repetição modificada do bloco 1		

Tab. 2: Aspecto formal da seção A.

Os blocos sonoros da seção A se complementam, atuando como uma espécie de sujeito (antecedente) e resposta (consequente) do bloco respectivo, permitindo que se estabeleça a estruturação de um padrão sucessivo. Assim teríamos a seguinte relação entre os blocos: (bloco 1 + bloco 2) / (bloco 3 + bloco 4) / (bloco 5 + bloco 6).



Fig 1a – Seção A.

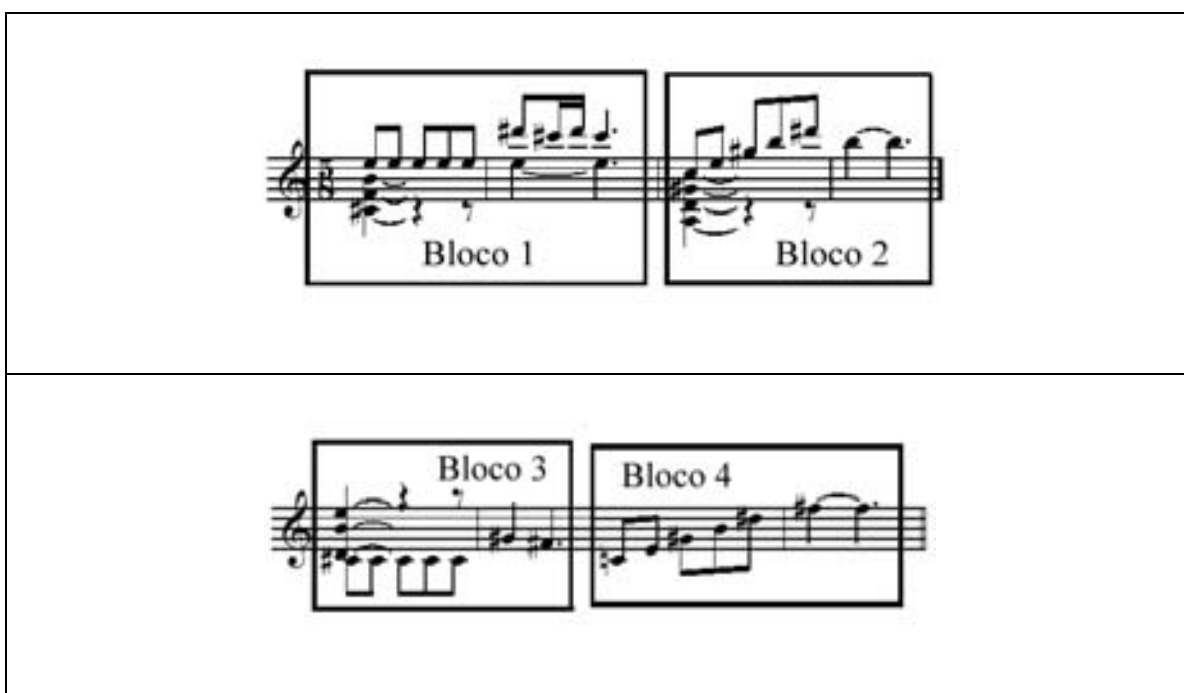


Fig. 1b – Blocos Sonoros da subseção A1.



Fig. 1c - Blocos Sonoros da subseção A2.

Os acordes (padrão vertical) apresentados nos blocos da seção A são construídos na sua grande maioria por uma sobreposição de intervalos de quarta justa, diminuta e aumentada (fig. 1d), criando um efeito suspensivo na relação entre os acordes. O uso de outros intervalos como 2ª menores, sexta menores e maiores ajudam a acentuar esta condição. O único bloco que não segue este padrão é o bloco 5, que apresenta uma tríade de mi maior, mas que neste caso específico não possui uma relação funcional com os outros acordes, apresentando um evento sonoro novo.

Fig. 1d – Padrão Vertical da Seção A.

Na seção B (tab. 3 e fig. 2a), as mudanças significativas em relação à seção A são pontuadas através de fenômenos estruturais, como as mudanças de métrica e de andamento, além de uma nova proporção no desenho linear (padrão horizontal) que se diferencia do primeiro. Também é subdividida em duas subseções B1 e B2 (fig. 2b e 2c), tendo dois blocos sonoros na primeira, e três blocos sonoros na segunda seção.

<u>SEÇÃO B: 10 compassos</u>	
<u>Subseção B1:</u> 2 blocos sonoros	<u>Subseção B2:</u> 3 blocos sonoros
<u>Bloco 7:</u> 2 compassos Métrica: 3/2	<u>Prolongamento do texto musical:</u> <u>Bloco 9:</u> 2 compassos Métrica 4/4
<u>PONTE</u> – Passagem cromática	<u>Bloco 10:</u> 2 compassos Métrica $\frac{3}{4}$
<u>Bloco 8:</u> 2 compassos Métrica 3/2	<u>Bloco 11:</u> 1 compasso Métrica 4/4 (2/4)

Tab. 3 – Aspecto formal da Seção B.

Fig. 2a – Seção B.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Bloco 7', features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. A bracketed section at the end of this staff is labeled 'Ponte' and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Bloco 8', continues the melodic development with similar rhythmic patterns and includes a long horizontal slur spanning several measures.

Fig. 2b – Subseção B1 e seus blocos sonoros formadores.

This figure consists of three staves of musical notation. The top staff, labeled 'Bloco 9', shows a melodic line with eighth notes and some rests. The middle staff, labeled 'Bloco 10', continues the melodic sequence with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'Bloco 11', features a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and includes a long horizontal slur at the end.

Fig 2c – Subseção B2, o prolongamento do texto musical e seus blocos formadores.

No bloco 7 a um desenvolvimento no padrão horizontal ascendente-descendente e a inserção de intervalos de quinta (fig. 2d), sendo repetido identicamente no segundo bloco, o que Schoenberg designa como *seqüência*, “uma repetição exata de um segmento transposto a outro grau” (Schoenberg, p. 148, 2004). São usados cromatismos ascendentes no segundo compasso de cada bloco (ponte e 2º compasso do bloco 8). Evidencia-se

também que os blocos sonoros atuam como antecedente e conseqüente respectivamente: (bloco 1 + bloco 2).

Por sua vez, a subseção B2 possui três blocos sonoros que diferenciam-se pelo aspecto rítmico, atuando no prolongando do texto musical. Cria-se desta forma um fluxo de tensão com a utilização de figuras rítmicas de menor duração e com a mudança da métrica, culminando em um acorde final formado por intervalos de quarta justa (Fig. 2e).

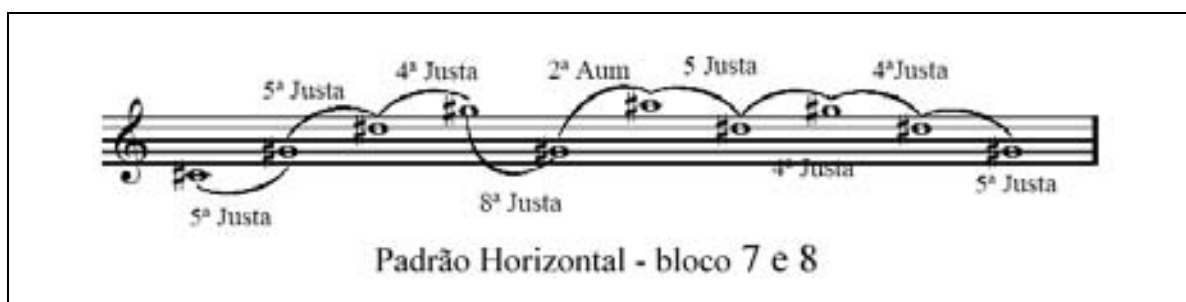


Fig. 2d – Padrão Horizontal da subseção B1.

Aspecto rítmico bloco 9
Aspecto ritmo bloco 10
Aspecto rítmico do bloco 11

Fig. 2e – Aspecto ritmo do prolongamento do texto musical da subseção B2.

O aspecto rítmico também delimita a apresentação dos eventos sonoros nas três seções da peça. Conforme o compositor desenvolve e articula as idéias sonoras, os padrões rítmicos seguem encadeamento similares dando coesão entre os blocos. Podemos notar que em cada seção há um padrão rítmico reapresentado identicamente ou de forma modificada, geralmente presente no primeiro bloco sonoro de cada seção (fig. 3).

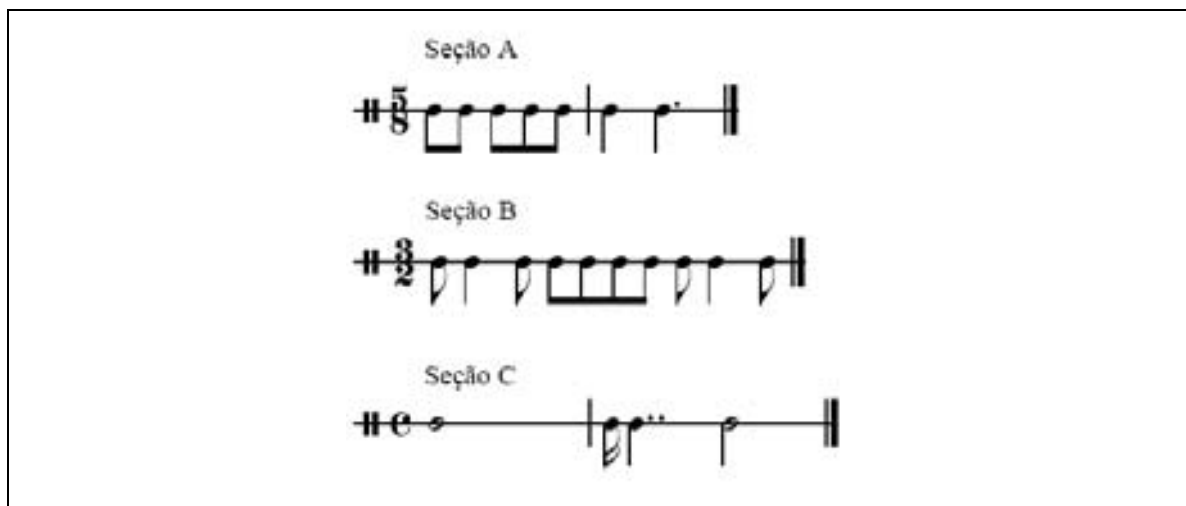


Fig. 3 – Eventos rítmicos de cada seção.

A seção C (Tab. 4 e fig. 4a) também é dividida em duas subseções C1 e C2 (fig. 4b e 4c), e como na seção A, também possui um padrão simétrico entre os blocos sonoros que a formam (2 compassos + 2 compassos + 3 compassos), considerando ainda que a subseção C2 é uma repetição modificada de C1. A utilização de um baixo *ostinato* e o uso de acordes de caráter suspensivo caracterizam esta seção.

SEÇÃO C: 16 Compassos		
<u>Subseção C1:</u> 7 compassos	PONTE: 2 compassos	<u>Subseção C2:</u> 7 compassos
<u>Bloco 12:</u> 2 compassos		<u>Bloco 15:</u> 2 compassos
<u>Bloco 13:</u> 2 compassos		<u>Bloco 16:</u> 2 compassos
<u>Bloco 14:</u> 3 compassos		<u>Bloco 17:</u> 3 compassos

Tab 4 – Aspecto formal da Seção C.

O padrão vertical da seção C é o desenvolvimento dos padrões apresentados na seção A, mas com modificações substanciais. O bloco 12, 13 e 14 (fig. 4a) apresenta acordes formados por intervalos de quartas justas, diminutas e aumentadas, sendo o uso do tritono bastante representativo. No terceiro bloco acrescentam-se ao padrão, acordes com quintas diminutas, e um acorde de quartas justas idiomático do instrumento.



Fig. 4a – Seção C.

Bloco 12 	Bloco 13 
Bloco 14 	
Ponte 	

Fig. 4b – Subseção C1, seus blocos formadores e ponte.

Bloco 15

Bloco 16

Bloco 17

Fig. 4c - Subseção C2 e seus blocos formadores.

Bloco 12

Bloco 13

Bloco 14

Fig. 4d – Padrão horizontal da subseção C1.

Na subseção C2, os blocos 4 e 5 iniciam com um acorde de ré maior acrescido de uma sétima maior, contrastando com os acordes de quarta apresentados na subseção C1 (fig 4e). No bloco 6 segue-se a mesma estrutura do bloco 3, mas o padrão vertical é

construído sobre intervalos de terça, contrastando com os acordes da subseção C1, finalizando com um acorde alterado.

The figure displays three musical blocks (Bloco 15, Bloco 16, and Bloco 17) on a single staff. Bloco 15 contains a sequence of intervals: 3ª M, 3ª M, 3ª m, 3ª m, 3ª m, 3ª M, 3ª Aug., 4ª Justa, and 4ª Justa. Bloco 16 contains: 3ª M, 3ª M, 3ª m, 3ª M, and 3ª M. Bloco 17 contains: 3ª Aug., 3ª m, 3ª m, 3ª M, 3ª M, 3ª m, 3ª M, 3ª M, 3ª m, 4ª Justas, 3ª M, and 4ª Dim.

Fig. 4e – Padrão horizontal da subseção C2.

A Seção A' (tab. 5 e fig. 5a, 5b, 5c) é uma repetição modificada do material sonoro trabalhado na Seção A, tendo dois compassos a menos nos blocos 5 e 6. O padrão horizontal na seção A' segue o padrão da seção A, com pequenas modificações, e o padrão vertical permanece praticamente o mesmo.

SEÇÃO A': 12 compassos			
Subseção A1: 4 blocos sonoros		Subseção A2: 2 Blocos Sonoros	
<u>Bloco 18:</u> 2 compassos	<u>Bloco 20:</u> 2 compassos.	<u>Bloco 22:</u> 2 compassos	<u>Bloco 23:</u> 2 compassos.
<u>Bloco 19:</u> 2 compassos.	<u>Bloco 21:</u> 2 compassos.		

Tab. 5 – Aspecto formal da Seção A.



Fig. 5a – Seção A'

Fig. 5b – Seção A' dividida entre seus blocos formadores

2.5.2. Prelúdio n° 2

Este prelúdio é dividido em duas grandes seções, possuindo uma pequena coda final. As seções seguem o padrão peculiar estruturada por blocos, com a diferença de possuir um pequeno tema introdutório, que retorna no decorrer do texto musical. Assim temos o seguinte padrão formal: A - B - Coda (tab.1).

<u>Seção A:</u>	<u>Ponte:</u>	<u>Seção B:</u>	<u>Coda:</u>
Compassos:	Compasso	Compasso:	Compasso:
1 ao 34	35	36 a 89	95 a 101

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°2.

A seção A é dividida em duas subseções A1 e A2 (tab. 2 e fig 2a), apresentadas após o tema inicial (fig. 1). Este tema é formado por quatro compassos e inicia-se com um movimento de apoio anacrúsico escrito em semifusas. Este movimento desenha uma curva descendente terminando no tempo forte do segundo compasso e sucessivamente temos o mesmo movimento anacrúsico no mesmo compasso, que através de seu padrão linear termina por funcionar como conseqüente do primeiro (fig. 1).

<u>SEÇÃO A: 34 compassos</u>	
<u>Subseção A1:</u> 7 blocos sonoros Compassos 1 ao 20	<u>Subseção A2:</u> 4 blocos sonoros Compassos 21 ao 34
Tema inicial: 4 compassos	Bloco 8: 2 compassos
Bloco 1: 2 compassos (antecedente)	Bloco 9: 2 compassos
Bloco 2: 2 compassos (conseqüente)	Bloco 10: 2 compassos
Bloco 3: 2 compassos (antecedente)	Bloco 11: 3 compassos
Bloco 4: 2 compassos (conseqüente)	Tema inicial
Bloco 5: 2 compassos	
Bloco 6: 4 compassos	Ponte: compasso 35
Bloco 7: 2 compassos	

Tab. 2 – Aspecto formal da Seção A.

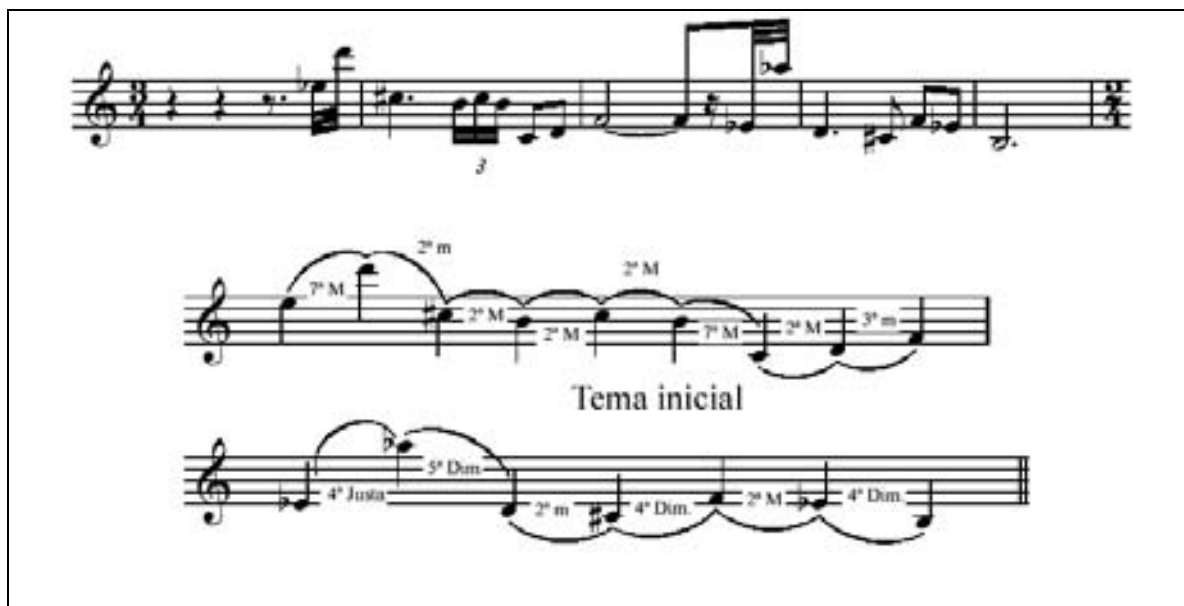


Fig. 1 – Tema inicial e seu padrão horizontal

Na subseção A1 (fig. 2b), seus dois blocos sonoros iniciais possuem, cada um, dois compassos. No primeiro compasso é desenvolvido um movimento ascendente-descendente, complementado no segundo compasso através de notas longas, o que caracteriza um repouso no discurso musical.

Os blocos 3 e 4 possuem a mesma proporção dos dois primeiros, com a diferença que no primeiro compasso há apenas um movimento ascendente que gera tensão, e no segundo um movimento ascendente-descendente, que completa o discurso do primeiro e também proporciona repouso.

Dentro da sua projeção temporal, ambos os blocos são justapostos com a função de atuar como complementos uns dos outros (antecedentes e conseqüentes). Desta maneira, é possível fazer a seguinte visualização dos 4 primeiros blocos: (bloco 1) + (bloco 2) / (bloco 3 + bloco 4).

No bloco 5, 6 e 7 (fig. 2c) o padrão é diferenciado. Há no bloco 5 uma modificação substancial na regularidade rítmica com a utilização de colcheias pontuadas e semifusas, que aliadas a um movimento linear ascendente criam uma tensão característica. No bloco 6 o compositor retoma a regularidade rítmica, trabalhando em quatro compassos e de certa forma, criando uma resposta ao bloco 5.

No último bloco – bloco 7 – as características dos dois primeiros blocos surgem novamente, servindo como um sufixo final da subseção e pontuando o início da segunda subseção A2.



Fig 2a – Seção A.

Bloco 1	Bloco 2
Bloco 3	Bloco 4

Fig. 2b – Subseção A1 e seus blocos sonoros formadores

Fig. 2c – Continuação dos blocos formadores da subseção A1 e seus blocos sonoros formadores

O início da subseção A2 (fig. 4) se dá com uma mudança rítmica no seu primeiro bloco, o que quebra a regularidade do padrão de semicolcheias, acentuado também pelo *acellerando* que se procede. Desta maneira, configura-se a diferença estrutural rítmica em relação à seção B, que esta escrita em compasso ternário, possui um andamento mais rápido (*allegro giocoso*) e possui um contratempo no segundo tempo, caracterizando-o (fig. 3).

Fig. 3 – Aspecto rítmico entre ambas as seções

Na subseção A2, o primeiro bloco sonoro – bloco 8 - anuncia os blocos que se seguirão, e estes por sua vez atuarão como antecedentes e conseqüentes respectivos: (bloco 9) + (bloco 10) / (bloco 11) + (bloco 12). Há uma clara referência aos padrões da subseção A1, desenvolvendo-se de maneira modificada e possuindo, até certo ponto, uma similaridade.

O bloco 11 também possui o ponto de apoio anacrúsico do tema inicial, que anuncia a retomada do tema através de uma ponte. O padrão horizontal desta ponte é constituído de intervalos de 7ª maior e de 4ª justa, característicos da escrita do compositor.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different block of music. The first four staves are labeled 'Bloco 8', 'Bloco 9', 'Bloco 10', and 'Bloco 11' respectively. The fifth staff is divided into two parts: the top part is labeled 'Ponte' (Bridge) and the bottom part is labeled 'Tema Inicial' (Initial Theme). A bracket labeled 'Anacruse para a ponte' (Anacrusis for the bridge) points to the end of Bloco 11, indicating its function as a lead-in to the bridge. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and rhythmic values.

Fig. 4a – Subseção A2 e seus blocos sonoros formadores

Na seção A, o padrão vertical está intrinsecamente conectado ao padrão horizontal, já que a escrita desta parte da peça é basicamente arpejada. Portanto, as referências lineares do desenvolvimento é que direcionam a obra no seu início, utilizando-se na sua grande maioria intervalos de 2ª e 3ª maiores, menores e alterados (fig. 4b). Em alguns saltos há o uso de intervalos de 4ª, 5ª e 6ª, produzindo um efeito suspensivo. Os três exemplos a seguir foram extraídos dos blocos sonoros 1, 3 e 10 da seção A (.

Fig. 4b – Exemplos do padrão vertical e horizontal da seção A

A seção B possui 14 blocos divididos em três subseções – B1, B2 e B3 (tab. 3 / fig. 5a e 5b). A seção B1 e B2 possuem 5 blocos, enquanto que a subseção B3 possui 4 blocos. Os eventos sonoros característicos desta seção são calcados na concepção rítmica - marcada principalmente pelo contratempo no segundo tempo de cada compasso - pela repetição do primeiro bloco da subseção B1 - que conecta os eventos sonoros de cada uma das subseções - e por último, pelo padrão vertical caracterizado por acordes alterados – na sua maioria, confeccionados por intervalos de quarta justas, aumentadas e diminutas.

SEÇÃO B: 54 compassos Seção dividida em três subseções: B1, B2, B3						
Subseção B1		Subseção B2:	Ponte:		Subseção B3:	
bloco 1 (5 comp.)	Repetição do bloco 1 da subseção B1 (5 comp.)	bloco 6 (2 comp.)	bloco 11 (5 comp.)	Repetição do bloco 1 da subseção B1 (5 comp.)	bloco 12 (2 comp.)	Repetição do bloco 1 da subseção B1 (5 comp.) modificad o (4 comp.)
bloco 2 (2 comp.)		bloco 7 (2 comp.)			bloco 13 (2 comp.)	
bloco 3 (2 comp.)		bloco 8 (2 comp.)			bloco 14 (2 comp.)	
bloco 4 (3 comp.)		bloco 9 (4 comp.)			Bloco 15 (3 comp.)	
bloco 5 (4 comp.)		bloco 10 (4 comp.)				

Tab. 3 – Aspecto formal da Seção B

O primeiro bloco da subseção B1 (fig. 25a e 25b) é antecedido por uma ponte de 1 compasso, escrita em semicolcheias e com um padrão intervalar de 2ª menores compostas (nonas menores). O uso de 2ª menores simples e compostas também irá surgir em outros pontos da peça.

The image displays a musical score for Section B. It begins with a 'Ponte' (Bridge) section, marked with a bracket and the label 'Ponte'. This is followed by the 'Início Seção B' (Beginning of Section B), also marked with a bracket and the label 'Início Seção B'. The score is written on ten staves in treble clef. The first staff shows a bridge of one measure, followed by the beginning of Section B. The subsequent staves contain various musical notations, including intervals and rhythms, as described in the text.

Fig. 5a – Seção B.

This musical score, labeled Fig. 5b, is a continuation of Section B. It consists of ten staves of music. The first three staves feature a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The fourth staff begins a new section with a more rhythmic, dotted-note melody. The fifth and sixth staves continue this rhythmic pattern. The seventh staff is a bass line, starting with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#). The eighth and ninth staves return to a melody with dotted notes and eighth notes. The final staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note. The word 'Golpe' is written above the final staff.

Fig. 5b – Continuação da Seção B

A Bloco 1 da seção B possui eventos sonoros que tem como função articular os demais eventos dos blocos subjacentes. Desta maneira, o bloco 1 reaparece três vezes ao longo do discurso musical desta seção. Este bloco afirma também o desenvolvimento rítmico peculiar desta seção (Fig. 3, 5c e 5d).

The image displays musical notation for Subsection B1 and its constituent blocks. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It shows five blocks: 'Ponte' (Bridge), 'Bloco 1', 'Continuação Bloco 1' (Continuation of Block 1), 'Bloco 2', 'Bloco 3', 'Bloco 4', and 'Bloco 5'. The blocks are arranged in a sequence, with 'Bloco 1' appearing multiple times throughout the subsection.

Fig. 5c – Subseção B1 e seus blocos formadores

A subseção B2 apresenta um novo evento sonoro através da inserção de ligados ascendentes e descendentes. Estes eventos reaparecem na seção B3, contrastando a partir do uso de ligados cromáticos em oitavas diferentes: Sib – Lá – Láb (bloco 12) e Láb – Sol – Lá b (bloco 13) – (fig. 6a).

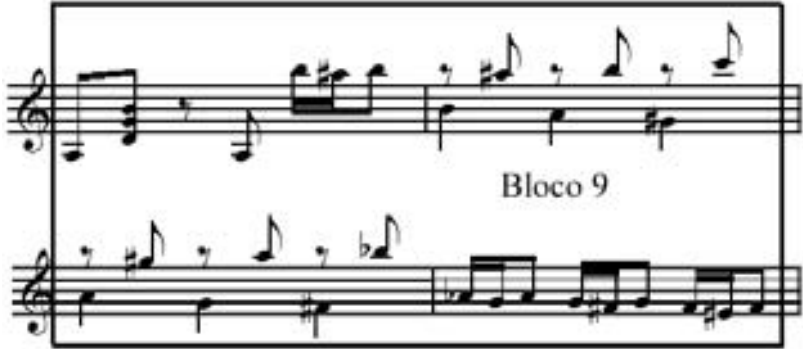
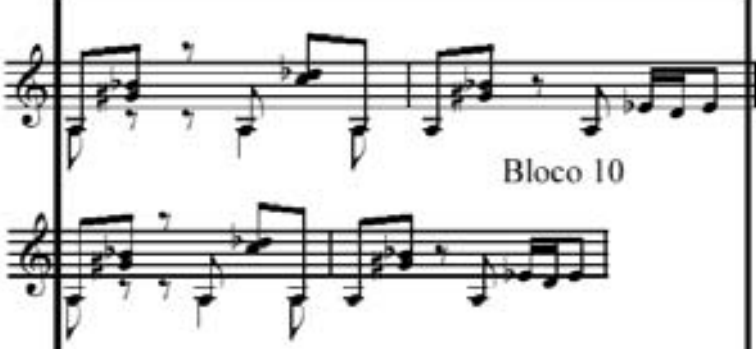
 Bloco 6
 Bloco 7
 Bloco 8
 Bloco 9
 Bloco 10
 Bloco 11 Ponte entre B2 e B3

Fig. 5d – Subseção B2, seus blocos formadores e a ponte entre as subseções B2 e B3.

The figure displays five musical blocks from Subseção B3, each on a single staff. The blocks are labeled as follows:

- Bloco 12:** A single staff with a treble clef, showing a sequence of chords and eighth notes.
- Bloco 13:** A single staff with a treble clef, continuing the sequence of chords and eighth notes.
- Bloco 14:** A single staff with a treble clef, showing a sequence of chords and eighth notes.
- Bloco 15:** A section containing two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both show chords and eighth notes.
- Bloco 1:** A section containing two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. It includes a 'Golpe' (strike) and an 'Anacruse do tema' (anacrusis of the theme).

Fig. 6a – Subseção B3 e seus blocos formadores

Em relação ao padrão vertical, a seção B diferencia-se estreitamente da seção A, pois são utilizados acordes com intervalos de 2ª e 3ª maiores, menores e alterados, assim como de 4ª e 5ª justas e alteradas. Estes acordes criam uma textura bastante característica, sugerindo um efeito de tensão, além do caráter suspensivo dos intervalos de 4ª e 5ª sobrepostos (Fig. 6b). No padrão horizontal, o uso de cromatismos e de bordaduras específicas direciona os eventos sonoros, agregando-os (Fig. 6c).



Acordes do Bloco 2 - primeiro e segundo compassos

Acordes do bloco 2 - terceiro e quarto compassos

Fig. 6b – Exemplo do padrão vertical da seção B



Ligados extraídas do bloco 7

Cromatismo ascendente

Cromatismo descendente

Bloco 9 - compassos intermediários

Fig. 6c – Exemplo do padrão horizontal da seção B

Por último, a coda final (tab.4 / fig. 7a, 7b) reapresenta o tema do início, mas diferenciando-se a partir da sua escrita ritmicamente mais lenta. O desenvolvimento que se segue é relativo ao padrão rítmico sugerido pelas anacruses do tema, que também aparecem na subseção A2. A peça termina com uma oitava diminuta tocada em *fortíssimo*.

<u>CODA: 12 compassos</u>
Tema inicial modificado (ritmo): 5 compassos
Coda Bloco 1: 3 compassos
Bloco 2: 2 compassos
Bloco 3: final – 2 compassos

Tab. 4 – Aspecto formal da Coda



Fig. 7a – Coda Final

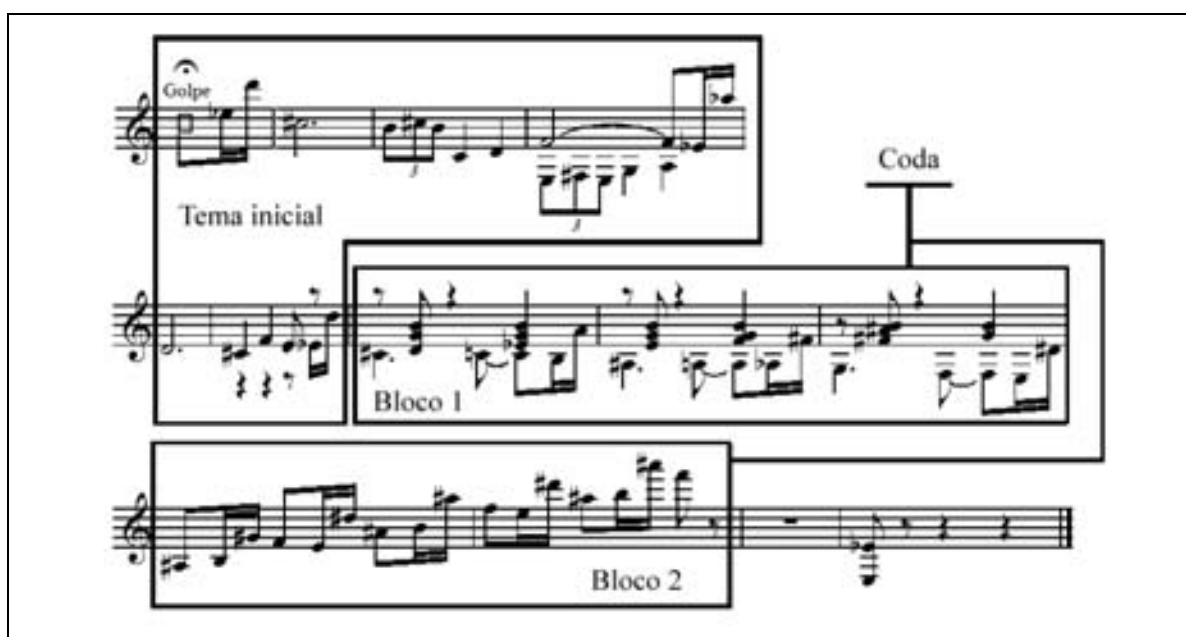


Fig. 7b – Tema inicial modificado, coda final e seus blocos formadores

2.5.3. Prelúdio nº 3

Este prelúdio é dividido em três seções, e ao final a seção A é repetida sem a sua segunda subseção. Basicamente, esta repetição não é considerada uma nova parte estrutural, já que caracteriza apenas um retorno a idéia principal da composição, apresentando os mesmos blocos e eventos sonoros. Assim teremos o seguinte padrão formal: A - B - C - A (tab. 1).

<u>Seção A:</u> Compassos: 1 ao 40	<u>Seção B:</u> Compasso: 41 ao 56	<u>Seção C:</u> Compasso 57 ao 66	<u>Seção A:</u> Compasso 67 ao 88
---	---	--	--

Tab. 1 – Esquema formal do prelúdio nº3.

A seção A é dividida em duas subseções A1, A2 (tab. 2 / fig. 1a, 1b, 2a e 2b), com a repetição dos três primeiros blocos na subseção A1'. A subseção A1 possui seis blocos sonoros, e a subseção A2 possui apenas 4 blocos. Estruturalmente, a subseção A2 é o desenvolvimento dos eventos sonoros da subseção A1, estando subordinada a esta e atuando como um complemento.

<u>Seção A: 40 compassos</u>		
<u>Subseção A1:</u> Compassos 1 a 19	<u>Subseção A2:</u> Compassos 20 a 30	<u>Subseção A1':</u> Compassos 32 a 40
<u>Bloco 1:</u> 2 compassos (antecedente)	<u>Bloco 7:</u> 4 compassos	<u>Bloco 1:</u> repetição - 2 compassos
<u>Bloco 2:</u> 4 compassos (conseqüente)		
<u>Bloco 3:</u> 2 compassos (antecedente.)	<u>Bloco 8:</u> 4 compassos	<u>Bloco 2:</u> repetição - 4 compassos
<u>Bloco 4:</u> 4 compassos (conseqüente)		
<u>Bloco 5:</u> 2 compassos (antecedente)	<u>Bloco 9:</u> 3 compassos	<u>Bloco 3:</u> repetição - 2 compassos
Ponte: 1 compassos		
<u>Bloco 6:</u> 4 compassos (conseqüente)	<u>Ponte:</u> 1 compasso	

Tab. 2 – Aspecto formal da Seção A

A musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar, spanning 38 measures. The score is written on ten staves, each containing four measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Measure numbers 5, 9, 13, 18, 21, 25, 30, 34, and 38 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the 38th measure.

Fig. 1a - Seção A

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

Fig 1b – Subseção A1 e seus blocos formadores

 Bloco 7	 Bloco 8
 Bloco 9	

Fig. 2a – Subseção A2 e seus blocos formadores

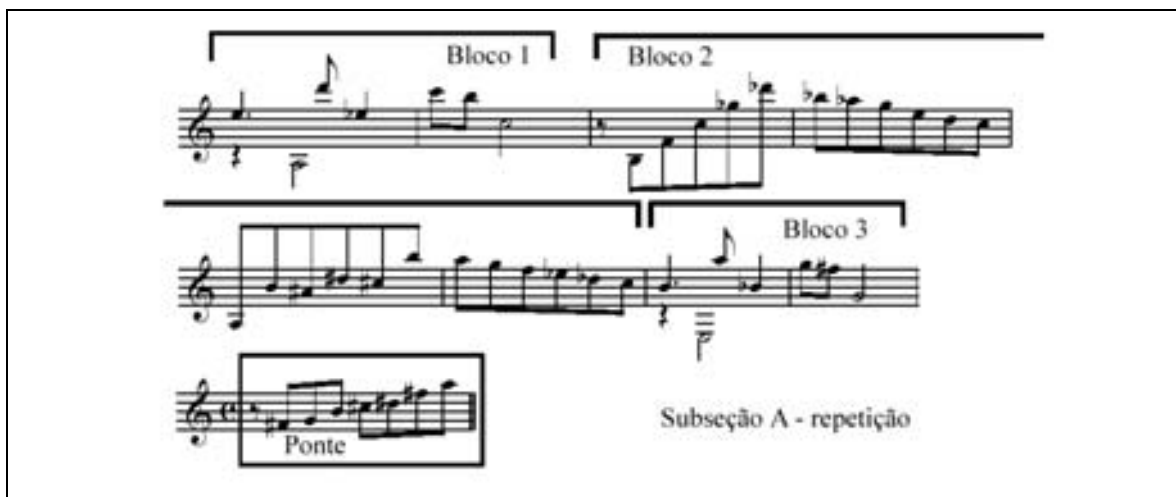


Fig. 2b – Subseção A1', repetição dos blocos e a ponte para a seção B

Na seção A, é possível distinguir dois padrões rítmicos básicos que norteiam todo o desenvolvimento da seção (fig. 3). O primeiro padrão é utilizado nos blocos 1, 3 e 5, dando-lhes um similaridade rítmica e horizontal. Desta forma, constitui-se um evento sonoro recorrente e caracteriza também a unidade básica da peça, retornando posteriormente.

Os blocos seguintes, 2 e 4 utilizam-se de um segundo padrão rítmico, mas em contrapartida possuem um padrão horizontal diferente entre ambos, e seus eventos sonoros servem de ligação e resposta em relação aos primeiros blocos. Por último, o bloco 6 contrasta com todos os blocos anteriores, desenvolvendo um ostinato sobre a nota Si junto com ligados ascendentes que reafirmam a nota Dó em diferentes oitavas. Este intervalo característico de 2ª menores cria uma tensão no texto musical, culminando na nota Si final como repouso (fig. 1b).

Os blocos 7, 8 e 9 baseiam seu desenvolvimento rítmico no padrão dos blocos 2 e 4, e seu padrão horizontal nos eventos sonoros da subseção A1. Há apenas um evento sonoro novo e representativo que surge no bloco 7, que é a utilização de cromatismos ascendentes e descendentes intercalados, servindo a nota Mi grave como suporte (fig. 4).

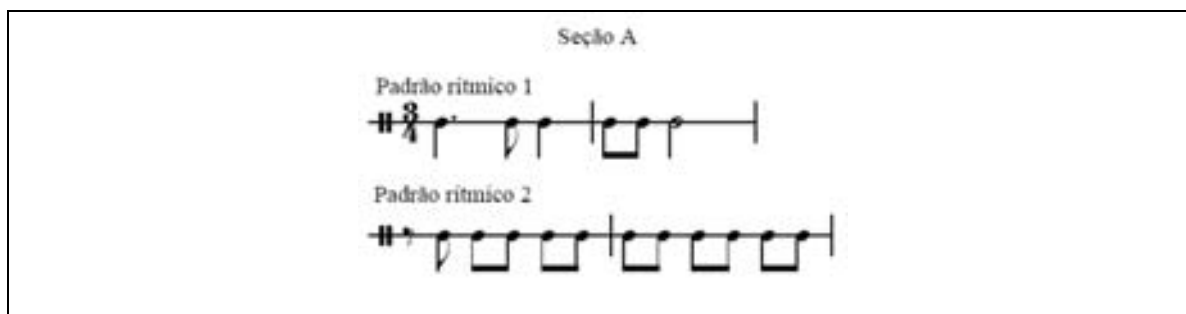


Fig. 3 – Padrão rítmico da Seção A

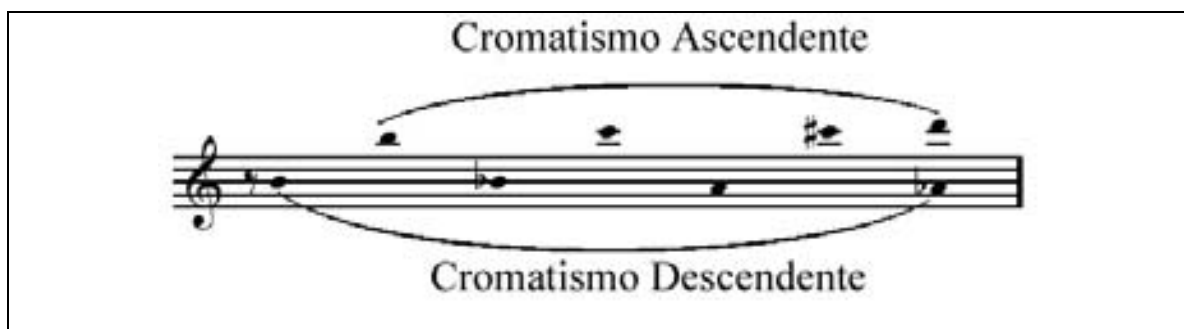


Fig. 4 – Cromatismos presentes no bloco 7 da seção A

A quadro abaixo (fig. 5) apresenta a semelhança no desenvolvimento do padrão horizontal dos blocos sonoros 1, 3 e 5. O primeiro bloco apresenta a seguinte relação intervalar que percorre os blocos seguintes: 7ª menor, 7ª maior, 6ª maior, 2ª menor e 7ª maior. Apesar do bloco 3 possuir uma sexta maior entre a primeira e segunda nota, o texto musical não se altera, e seu direcionamento permanece praticamente o mesmo.

O desenvolvimento horizontal dos blocos 2 e 4 possuem como característica o movimento ascendente no primeiro compasso e descendente no segundo (fig. 6). A similaridade se encontra no uso de intervalos iguais no primeiro compasso: intervalos de 5ª no bloco 2 e intervalos de 2ª no bloco 4. O segundo compasso em ambos blocos é semelhante, predominando os intervalos de segunda (fig. 6).

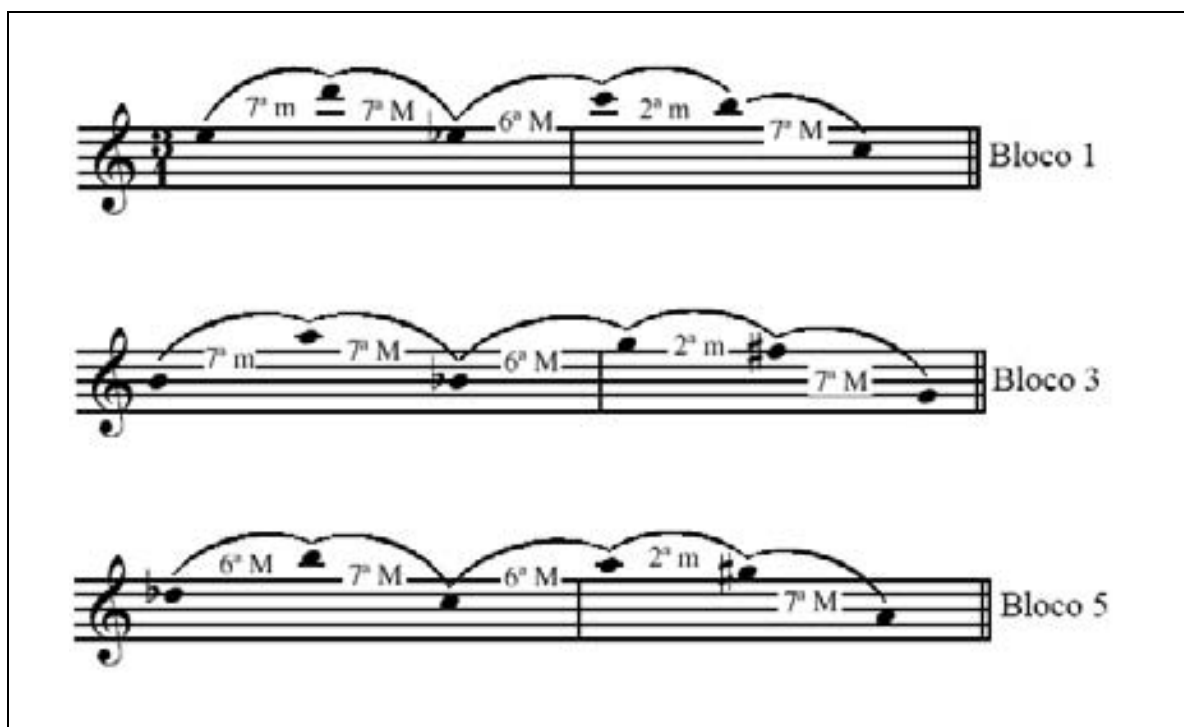


Fig. 5 – Padrão horizontal dos blocos 1, 3 e 5 da seção A

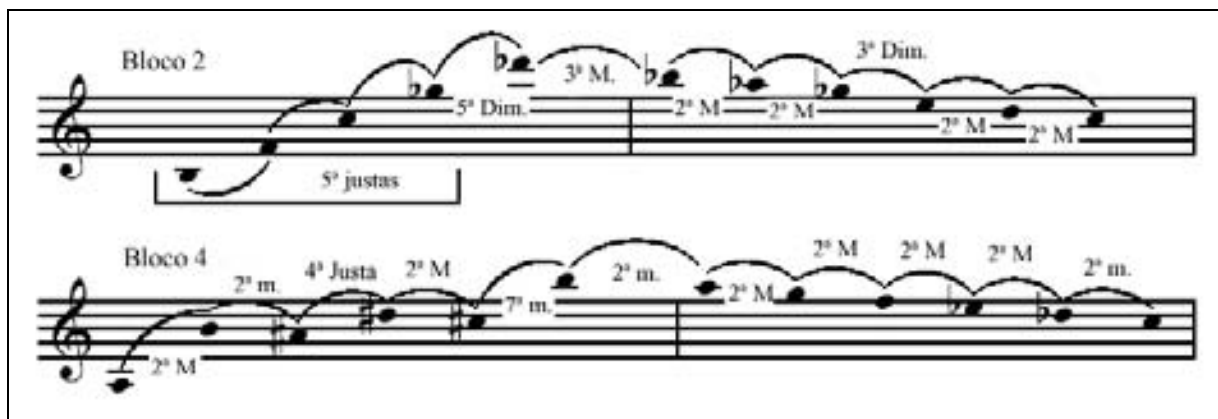


Fig. 6 – Padrão horizontal dos blocos 2 e 4

A seção B (tab. 3 / fig. 7a, 7b e 7c) por sua vez não possui subseções distintas, mas possuem três cadências no decorrer do texto musical que tem a mesma função dos blocos sonoros. Isoladamente, os blocos sonoros 7, 12 e 15 atestam padrões horizontais e verticais semelhantes, enquanto os blocos das cadências apresentam um padrão novo, escrito sem métrica e dentro de um ritmo contínuo escrito em colcheias.

<u>Seção B: 14 compassos</u>
<u>Bloco 10</u> : 7 compassos (incluindo início da cadência)
<u>Bloco 11</u> : 1ª cadência
<u>Bloco 12</u> : 4 compassos
<u>Bloco 13</u> : 2ª cadência
<u>Bloco 14</u> : 3ª cadência
<u>Bloco 15</u> : 4 compassos

Tab, 3 – Aspecto formal da seção B.

Destaca-se dois padrões rítmicos característicos nesta seção, o primeiro é mantido pelos blocos 7, 12 e 15, e o segundo pelos blocos 11, 13 e 14. No primeiro grupo de blocos, o primeiro compasso de cada bloco sempre apresenta um intervalo de 2ª maior ou menor, escrito em fusas e de forma a ser tocado alternadamente.

No segundo grupo de blocos, por ser uma cadência, o padrão rítmico se dispõe de maneira mais livre, sendo formado por colcheias e semínimas (fig. 2b, 8). No segundo compasso são destacados um acorde em mínimas pontuadas, e um padrão horizontal que dá continuidade ao apresentado no primeiro compasso, mas na região aguda (fig. 9).

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 41 to 54. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two measures. Measures 41 and 42 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 43 and 44 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 45 and 46 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 47 and 48 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 49 and 50 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 51 and 52 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. Measures 53 and 54 show a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note and a quarter note.

Fig. 7a – Seção B

Bloco 10

Bloco 12

Bloco 15

Fig. 7b – Blocos sonoros 10, 12 e 15 da seção B

Bloco 11 - 1ª Cadência

Bloco 13 - 2ª Cadência

Bloco 14 - 3ª Cadência

Fig. 7c – Blocos sonoros 11, 13 e 14 da seção B

Seção B

1º padrão rítmico

Fig. 8 – Padrão rítmico dos blocos 11, 13 e 15 da seção B



Fig. 10a - Seção C

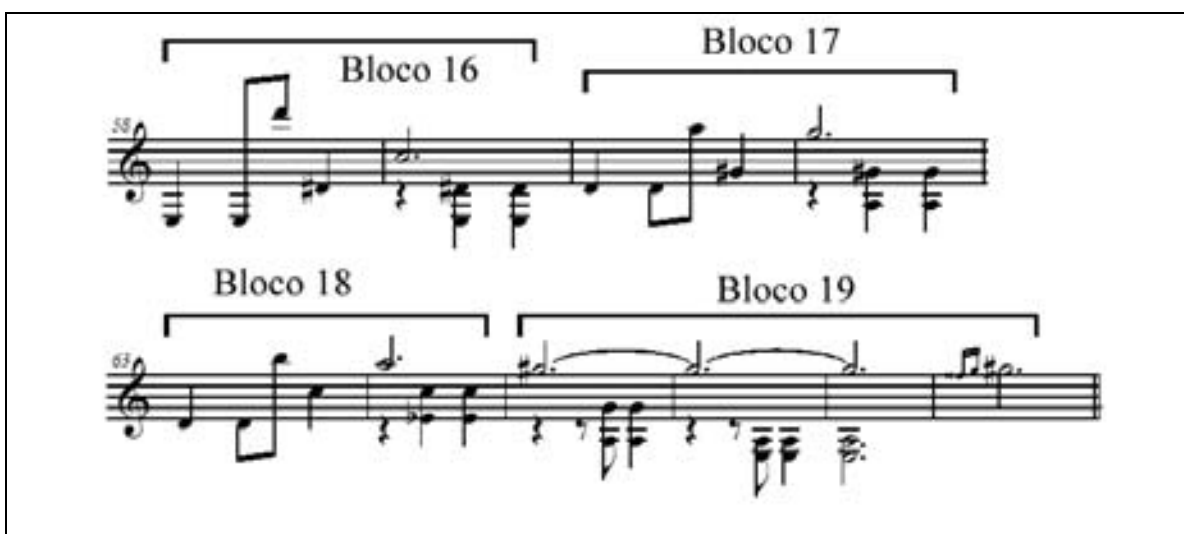


Fig. 10b – Seção C e seus blocos formadores.

O padrão horizontal dos blocos 16, 17 e 18 é formado por intervalos de 2ª, 6ª, 7ª e de 8ª simples e compostas, qualificados como maiores, menores, justos e diminuto. Não há presença de um acorde predominante, mas de uma relação entre as notas que produz um efeito suspensivo e de tensão (fig 11a, 11b). O bloco 19 apresenta uma disposição diferente, constituído basicamente de um intervalo de 8ª aumentada (Sol # -Sol), de 7ª menor (Sol – Lá) e terminando o bloco com uma 4ª justa (Mi – Lá).

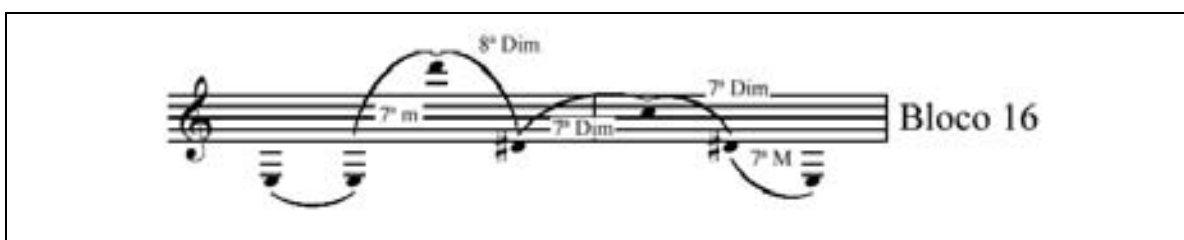


Fig. 11a –Padrão horizontal dos blocos 16, 17 e 18 da seção C

The image displays two musical staves, labeled 'Bloco 17' and 'Bloco 18', representing musical blocks. Both staves are in treble clef. Bloco 17 contains a melodic line with four notes: the first is labeled '7ª m' (7th minor), the second '2ª m' (2nd minor), the third '8ª Dim' (8th diminished), and the fourth '7ª M' (7th major). Bloco 18 contains a melodic line with five notes: the first is labeled '6ª M' (6th major), the second '7ª M' (7th major), the third '6ª M' (6th major), the fourth '6ª M' (6th major), and the fifth '6ª M' (6th major). The notes are connected by curved lines, indicating a continuous melodic flow.

Fig. 11b – Continuação do padrão horizontal dos blocos 16, 17 e 18 da seção C

Após a seção C, o prelúdio retorna a seção A, apresentando a subseção A1 inteira sem modificações, apenas adicionando um compasso final que possui apenas a nota Mi grave escrita em mínima pontuada e para ser tocada em *fortíssimo*.

2.5.4. Prelúdio n° 4

O prelúdio n°4 possui 107 compassos divididos em quatro seções principais, obtendo-se o seguinte padrão formal: A – B – C – A (tab. 1). Este padrão está claramente delimitado pelos fenômenos estruturais que o andamento apresenta, e conseqüentemente pelo padrão rítmico de cada seção.

<u>Seção A:</u>	<u>Seção B:</u>	<u>Seção C:</u>	<u>Seção A':</u>
Compasso 1 ao 18	Compasso 19 ao 47	Compasso 48 ao 99	Compasso 100 ao 107

Tab. 1 – Forma Estrutural do Prelúdio n°1

A seção A (tab. 2) tem 18 compassos e não possui subseções, mas possui blocos sonoros com dois compassos cada e um desenvolvimento padrão dos eventos sonoros. Apenas o bloco 6 possui 4 compassos, se diferenciando dos demais por ser uma espécie de clímax da seção (fig. 1a, 1b). Os blocos 7 e 8 formam o fechamento da seção, introduzindo pela primeira vez o motivo básico da seção C, com a diferença de estar em um andamento mais lento e escrito na figura rítmica de fusas.

<u>Seção A: 18 compassos</u>	
Bloco 1: 2 compassos	Bloco 5: 2 compassos
Bloco 2: 2 compassos	Bloco 6: 4 compassos
Bloco 3: 2 compassos	Bloco 7: 2 compassos
Bloco 4: 2 compassos	Bloco 8: 2 compassos

Tab. 2 – Aspecto formal da seção A



Fig. 1a – Seção A

Esta seção apresenta duas vozes distintas, a voz superior apresentando um harmônico oitavado da nota Mi e a voz inferior que desenvolve um padrão rítmico que se estabelece ao longo de toda a seção.

Neste caso, a voz superior tem uma condição secundária, já que serve de complemento à voz inferior, e esta por sua vez atua direcionando os eventos sonoros através dos blocos. O padrão rítmico desta seção é bem definido, tornando-se um evento sonoro que alicerça todo o desenvolvimento do padrão horizontal (fig. 2).

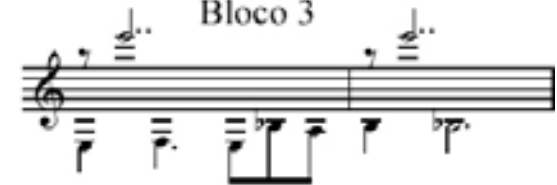
 Bloco 1	 Bloco 2
 Bloco 3	 Bloco 4
 Bloco 5	 Bloco 6
 Bloco 7	 Bloco 8

Fig. 1b – Seção A e seus blocos formadores

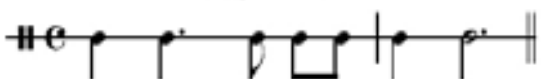
Seção A 

Fig. 2 – Padrão rítmico da seção A

O padrão horizontal está dividido entre oito blocos: o primeiro padrão se encontra entre os blocos 1 e 2; o segundo entre os blocos 3, 4 e 5; o terceiro no bloco 6 e o quarto nos blocos 7 e 8.

Nos blocos 1 e 2 temos sempre um movimento ascendente dentro do padrão rítmico, mas a característica marcante é o intervalo de 2ª menor no final do primeiro compasso e no começo do segundo. O segundo padrão também possui os mesmos intervalos, mas diferencia-se por não haver um movimento ascendente característico inicial (fig. 3).

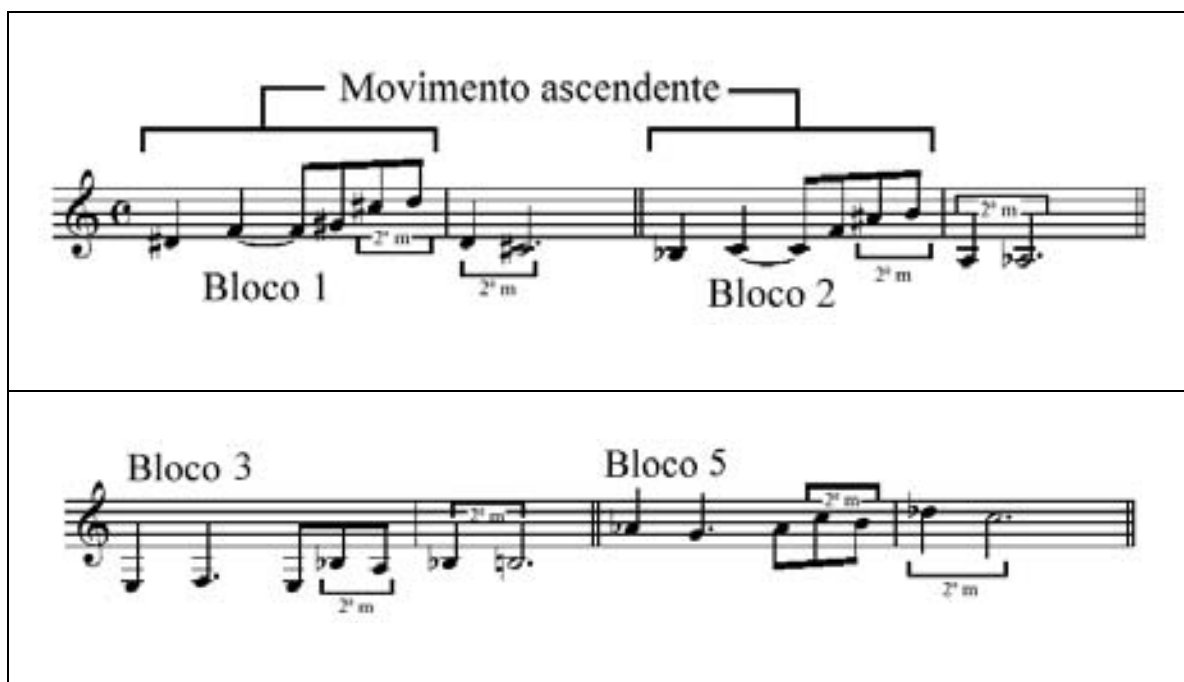


Fig. 3 – Padrão horizontal dos blocos 1, 2, 3 e 5 da seção A

O padrão horizontal do bloco 6 apresenta uma continuidade maior, já que neste bloco se situa o clímax da seção, além da resolução das tensões que foram criadas através do direcionamento dos eventos sonoros nos blocos anteriores.

A relação aqui é diferente da citada nos outros blocos, pois no início de cada compasso se apresentam intervalos de 2ª menor que se relacionam entre si, promovendo entre cada compasso uma nova relação intervalar de terças. As três notas subsequentes direcionam o evento sonoro para o novo intervalo de 2ª do compasso seguinte. Este bloco termina tendo no último compasso apenas a nota Fá # e sua oitava abaixo, criando uma sensação de repouso (fig. 4).

Os blocos 7 e 8 formam a resolução da seção, sendo que o bloco 8 é uma repetição modificada do bloco 7. O bloco 7 apresenta na sua extensão intervalos de 2ª menor que irão ser utilizados novamente no primeiro compasso do bloco 8, com a diferença que estes intervalos serão maiores, caracterizando uma expansão motívica do bloco anterior.

No segundo compasso também se apresenta uma modificação importante, pois ao contrário do uso padrão ou modificado dos intervalos de segunda, o autor utiliza um motivo referente à seção C, escrevendo-a em fusas e terminando na nota Fá (fig 4).

The image displays musical notation for three blocks of music, labeled Bloco 6, Bloco 7, and Bloco 8. Bloco 6 is at the top, showing a melodic line with annotations for 'Relação de terças (tempo 1)' and 'Relação de terças (tempo 2)', indicating third intervals. Bloco 7 and Bloco 8 are below, with Bloco 7 on the left and Bloco 8 on the right. Bloco 7 includes annotations for '2ª m' (second minor) and '2ª M' (second major). Bloco 8 includes annotations for '2ª maiores' (second majors) and '2ª menores' (second minors). A bracket labeled 'Expansão motivica' spans across both Bloco 7 and Bloco 8. Other annotations include 'Constraste dos motivos' (contrast of motives) and 'Inserção do desenvolvimento da seção C' (insertion of the development of section C).

Fig. 4 – Padrão horizontal dos blocos 6, 7 e 8 da seção A

A seção B (tab 3) não possui subseções, e diferencia-se da seção A pela sua modificação estrutural relativa ao padrão rítmico. Possui ao todo 7 blocos e uma ponte para o bloco C, além de um padrão horizontal padrão, intercambiável entre os blocos (fig. 5a e 5b).

<u>Seção B: 28 compassos</u>		
Bloco 9: 4 compassos	Bloco 12: 5 compassos	Bloco 15: 2 compassos
Bloco 10: 4 compassos	Bloco 13: 4 compassos	
Bloco 11: 4 compassos	Bloco 14: 2 compassos	Ponte: 4 compassos

Tab 3 – Aspecto formal Seção B

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 17 to 44. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together in groups. Measure 17 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. A bracket labeled "Início Seção B" (Start of Section B) points to the beginning of the section. Measures 21, 23, 27, 31, 35, 40, and 44 are marked with measure numbers. The score includes dynamic markings such as "C4" and "C2" above measures 27 and 31, and "Acell. poco a poco" (Acellerando poco a poco) above measure 44. The notation also features various ornaments and trills, such as a trill in measure 35 and a trill in measure 40. The score concludes with a double bar line at the end of measure 44.

17

Início Seção B

21

23

C4 C2

27

31

35

40

44

Acell. poco a poco

Fig. 5a – Seção B

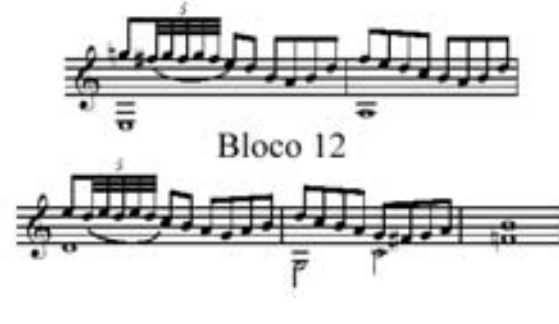
 Bloco 9	 Bloco 10
 Bloco 11	 Bloco 12
 Bloco 13	 Bloco 14
 Bloco 15	 Ponte

Fig. 5b – Seção B e seus blocos formadores

O padrão rítmico desta seção é um fenômeno estrutural importante, pois delimita o início desta, já destacado pelo repouso do final do bloco 8 (fig. 6). Este padrão é contínuo, permanece praticamente o mesmo em todos os blocos e só é modificado nos blocos 2 e 4, em quatro compassos específicos. No bloco 2 há o uso de mínimas interrompendo a continuidade rítmica e no bloco 4 a uso de fusas como ornamentação nos primeiros tempos de cada compasso.

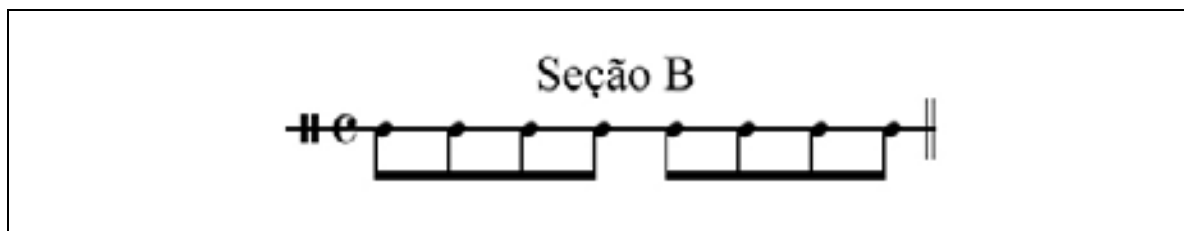


Fig.6 – Padrão rítmico da seção A.

O padrão horizontal é baseado no conceito sobre *seqüência* de Schoenberg (p. 148, 2004), onde um determinado trecho é transposto identicamente para outro grau. Neste caso não se trata de uma seqüência tonal exata, já que o compositor utiliza os intervalos idênticos, mas não necessariamente possuem a mesma classificação.

Mesmo assim, o direcionamento dado produz o efeito similar, conduzindo um mesmo desenho referente à progressão horizontal. Desta maneira, os dois primeiros compassos de cada bloco se repetem nos dois compassos seguintes. Na figura a seguir temos dois exemplos retirados dos blocos 9 e 10 e seus intervalos (fig. 7).

O bloco 14 e 15 são uma preparação para a ponte entre a seção B e C. O compositor diminui as flexões entre intervalos, apenas usando a mesma nota em oitavas diferentes, polarizando a nota Mi no bloco 15. Em contrapartida, a ponte é um desenvolvimento dos eventos sonoros apresentados nestes dois blocos, onde as notas Mi e Fá são trabalhadas em alturas diferentes, tendo sempre como complemento final o trítone Fá – Si.

O andamento outra vez é um importante fenômeno estrutural junto à dinâmica deste trecho. O *diminuendo* nos blocos 14 e 15 com a indicação dinâmica *mezzo piano*, *piano* e *pianíssimo*, somado ao andamento crescente da ponte - *acellerando poco a poco* – prepara a entrada da nova seção.

Nesta seção, o andamento e o ritmo são dois fenômenos estruturais que mudam drasticamente em relação às duas seções anteriores. O andamento sugerido é Piu Mosso e a métrica escrita em $\frac{3}{4}$, iniciando com um padrão horizontal que será o evento sonoro base desta parte do texto musical.

O padrão ritmo estabelecido tem como base um grupo de 4 semicolcheias e 4 colcheias. Os blocos 16 e 17 mostram os eventos sonoros básicos que são desenvolvidos no decorrer do texto musical e os demais blocos o seguem, possuindo modificações em relação aos desenhos propostos, mas sempre direcionados aos blocos iniciais (fig. 9).

Os blocos 16, 17, 18 e 19 expõem os eventos sonoros que serão desenvolvidos pelas outras seções. Cada seção posterior trabalha de uma determinada maneira os eventos, mudando os desenhos de mão esquerda e rigidamente mantendo o padrão rítmico. A diferença está no complemento que se dá entre os blocos iniciais, diferentemente dos demais blocos: (bloco 16) + (bloco 17) / (Bloco 18) + (Bloco 19).



Fig. 8a – Seção C

A musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar. The score is written on eight staves, each beginning with a measure number. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, quarter notes, and half notes. There are several slurs and ties used throughout the piece. The first staff (64) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (68) continues the melody. The third staff (72) introduces a new rhythmic pattern with eighth notes. The fourth staff (76) continues with eighth notes and quarter notes. The fifth staff (80) features a series of eighth notes. The sixth staff (84) continues with eighth notes. The seventh staff (87) continues with eighth notes. The eighth staff (90) concludes the section with a final melodic phrase.

Fig. 8b – Seção C (continuação)

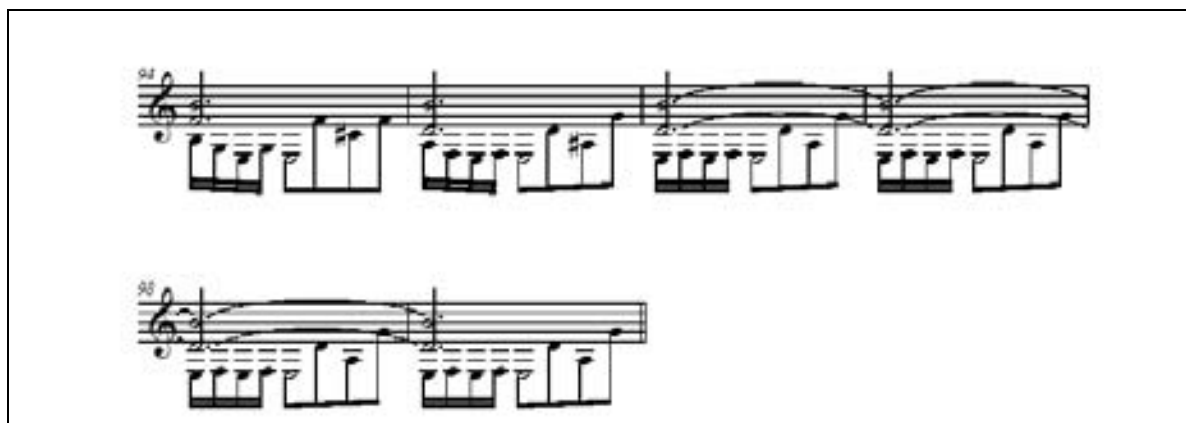


Fig. 8c – seção C (continuação).

Bloco 16	Bloco 17
Bloco 18	Bloco 19

Fig. 8d – Subseção C1 e seus blocos formadores

Bloco 20	Bloco 21 Ponte
Bloco 22	Bloco 23

Fig. 8e – Subseção C2 e seus blocos formadores

The figure displays musical notation for Subseção C3 and its constituent blocks, organized into five horizontal panels. Each panel contains musical staves with notes, rests, and dynamic markings.

- Panel 1:** Labeled "Bloco 24". It contains two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Panel 2:** Labeled "Bloco 25" and "Ponte". It contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The "Ponte" section is indicated by a bracket at the end of the bottom staff.
- Panel 3:** Labeled "Bloco 26". It contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Panel 4:** Labeled "Bloco 27". It contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Panel 5:** Labeled "Ponte". It contains one staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Fig. 8f – Subseção C3 e seus blocos formadores.

The figure displays four musical blocks in a single staff, each in a different key signature. Bloco 16 is in G major, Bloco 17 in A major, Bloco 18 in B major, and the Ponte final seção C in C major. Each block consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic pattern. The blocks are arranged horizontally, with Bloco 16 and 17 in the top row, Bloco 18 in the middle row, and the Ponte final seção C in the bottom row.

Fig. 8g – Subseção C4 e seus blocos formadores

The figure shows the rhythmic pattern for Seção C, consisting of two staves. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 2/4 time. Both staves feature a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic pattern. The notation is in a key signature of one sharp (F#).

Fig. 9 – Padrão rítmico da seção C.

O padrão vertical utiliza muitos intervalos alterados, especificamente intervalos de 4^a e 2^a. Já o padrão horizontal desenvolve padrões semelhantes entre seus blocos adjacentes. No exemplo a seguir observamos a disposição intervalar do bloco 16 em relação ao bloco 17 (fig 10a).

The figure shows the horizontal interval relationships between Bloco 16 and Bloco 17. Bloco 16 is in G major and Bloco 17 is in A major. The intervals are labeled with numbers and quality (e.g., 4^a Dim., 3^a M., 2^a m., 4^a Justa, 4^a Aum.). The intervals are indicated by curved lines connecting the notes of the two blocks.

Fig. 10a – Padrão horizontal do bloco 16 e 17 da seção C

A seção A' (tab 5) é a menor seção e tem como função ser uma espécie de coda final, retomando os 3 primeiros blocos da seção A, com a repetição do último bloco (fig. 10b).

<u>Seção A': 8 compassos</u>	
Bloco 1: 2 compassos	Bloco 3: 2 compassos
Bloco 2: 2 compassos	Bloco 3: repetição 2 compassos

Tab. 5 – Aspecto Formal da Seção A'

The image displays musical notation for Section A', which consists of 8 measures. It is divided into three blocks: Bloco 1 (2 measures), Bloco 2 (2 measures), and Bloco 3 (2 measures). The notation is presented on two staves. The top staff contains Bloco 1 and Bloco 2, while the bottom staff contains Bloco 3 and a section labeled 'Blocos Sonoros repetidos da Seção A'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Fig. 10b – Seção A' dividida entre seus blocos formadores