UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A Teoria dos Contornos aplicada na Fusão Paramétrica do Frevo de Rua Pernambucano: inter-relações com aspectos da Música de Concerto do séc. XX

Flávio Fernandes de Lima

João Pessoa
Junho/2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A Teoria dos Contornos aplicada na Fusão Paramétrica do Frevo de Rua Pernambucano: inter-relações com aspectos da Música de Concerto do séc. XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração em Composição, linha de pesquisa Processos e Práticas Composicionais.

Flávio Fernandes de Lima

Orientador: Prof. Dr. José Orlando Alves

João Pessoa
Junho/2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE TESE

Título da Tese: **"A Teoria dos Contornos aplicada na Fusão Paramétrica do Frevo de Rua Pernambucano: inter-relações com aspectos da Música de Concerto do séc. XX".**

Doutorando: **Flávio Fernandes de Lima**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

[redacted]

Dr. José Orlando Alves
Orientador/UFPB

[redacted]

Dr. Eli Eri Luiz de Moura
Membro Interno ao Programa/UFPB

[redacted]

Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz
Membro Interno ao Programa/UFPB

[redacted]

Dr. Nelson Cavalcanti de Almeida
Membro Externo ao programa/UFPE

[redacted]

Dr. Marcus André Varela Vasconcelos
Membro Externo ao programa/UFRN

João Pessoa, 06 de Agosto de 2018

À minha madrinha (in memorian) Lygia Lopes Fernandes,

aos meus pais, Sebastião Antônio de Lima (in memorian) e Maria da Piedade Fernandes de Lima,

e a toda a minha família (aos meus filhos, com a recomendação que não desistam nunca!!!).

Como homenagens póstumas especiais, dedico este trabalho a meu irmão Fernando, ao meu cunhado Chiquinho e ao amigo Inaldo Moreira, que nos deixaram durante o decorrer do curso. Saudades!!!

Agradecimentos

Ao Onipotente, Onipresente e Onisciente, por mais essa bênção!!!

Ao professor Dr. José Orlando Alves, pela paciência, amizade, incentivo; pelos alertas sobre a minha imensa "barroquização"; pela organização das defesas e encaminhamentos; e pelas inúmeras orientações outras além da tese, como na elaboração de artigos da Anppom, Permusi e TeMA, além dos colóquios ocorridos.

Aos professores Dr. Eli-Eri Moura, Dr. Marcus Vasconcelos e Dr. Luís Ricardo Queiroz, pelas valiosas observações que enriqueceram o presente trabalho; ao prof. Dr. Liduíno Pitombeira que, mesmo distante, incentivou-me e auxíliou-me quando precisei. Aos demais professores e funcionários do PPGM da Universidade Federal da Paraíba, por terem colaborado direta ou indiretamente para o êxito deste trabalho.

À secretária Izilda Carvalho, pela simpatia, amizade, e pelo presto atendimento a todas as nossas necessidades como discente.

Ao Instituto Federal de Pernambuco, minha segunda casa, pela colaboração na acomodação dos nossos horários de trabalho durante o período do doutorado.

Ao querido amigo Hudson Marques, pelo inestimável auxílio nas traduções e revisões de todos os textos produzidos por mim nestes últimos anos (não foram poucos!).

Aos meus amigos músicos e integrantes dos grupos envolvidos nas composições elaboradas na tese: GIB (Grupo Instrumental Brasileiro), pela interpretação e gravação de "Criação nº 3"; Vanutti Macedo, que com seu estúdio de gravação, cuidou da gravação digital de "Cenas para Orquestra"; Antônio Barreto e seus alunos João Carlos Oliveira, José Emerson, Gustavo Monteiro e Danilo Fernandes, pelo zêlo e cuidados extremos na gravação das peças percussivas; ao técnico de som da UFPE, Missionário José Guilherme, pelo esmero com que se dedicou à todas as fases da gravação e edição das peças percussivas.

Aos pesquisadores prof. Dr. Dimitri Cervo e profa. Dra. Maria Alice Volpe, pela atenção e fornecimento de arquivos utilizados na pesquisa. E ao prof. Sérgio Barza do Conservatório Pernambucano de Música, pela eterna colaboração e amizade a mim dispensada.

Aos colegas Pedro Miguel e Thiago Cabral, pelas valiosas dicas.

Tendo a certeza que está em um plano muito elevado, agradeço postumamente ao

fantástico compositor e grande amigo Inaldo Moreira, falecido ano passado. Quando iniciei a pesquisa, a meu pedido enviou-me prontamente mais de cem frevos de rua de sua autoria, para utilização como amostras iniciais, após um pedido meu feito por um simples e-mail. Fica com Deus, Inaldo!!!

Talvez não tenha conseguido fazer o melhor, mas lutei para que o melhor fosse feito. Não sou o que deveria ser, mas graças a Deus, não sou o que era antes (Marthin Luther King)

As obras de arte fazem as regras;
as regras não fazem as obras de arte (Claude Debussy)

RESUMO

O principal objetivo desta tese consiste em decifrar as possibilidades de elaborar planejamentos composicionais a partir do estudo sobre a fusão de elementos de frevos de rua pernambucanos com aspectos da música de concerto do séc. XX, além da elaboração e descrição de composições autorais resultantes desses planejamentos. As manipulações dos elementos paramétricos do frevo partiram de procedimentos analíticos, como a Teoria dos Contornos, as Proporções Revisionárias de Joseph Straus e as relações texturais entre âmbito, densidades absolutas e relativas, definidas por Wallace Berry e aprimoradas por Didier Guigue. A tese demonstra também de que forma os diversos conceitos como o das massas sonoras, da micropolifonia, do serialismo, do minimalismo, da modulação métrica, etc., foram apropriados pelos planejamentos e como tais planejamentos estruturaram as ações composicionais que resultaram em quatro peças: um quinteto para metais (Criação nº 3), uma composição orquestral (Cenas para Orquestra) e duas peças para grupo de percussão (Frevindo-Serializando e Frevindo-Minimalismando). A segunda parte da tese contém as partituras das referidas composições.

Palavras-chave: Planejamento Composicional, frevo, fusão paramétrica, Teoria dos contornos, densidade, proporções revisionárias.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to decipher the possibilities of developing compositional plans based on the study of the fusion of elements of street frevos from Pernambuco with aspects of 20th-century concert music, in addition to the elaboration and description of original compositions resulting from these plans. The manipulations of the parametric elements of frevo music were based on analytical procedures, such as the Theory of Contours, Joseph Straus' Revisionary Proportions and the textural relationships between register, absolute and relative densities, redefined by Wallace Berry and improved by Didier Guigue. The thesis also demonstrates how various concepts such as sound masses, micropolyphony, serialism, minimalism, metric modulation, etc., were appropriated by the planning and how such planning structured the compositional actions that resulted in four pieces: a brass quintet (Creation No. 3), an orchestral composition (Scenes for Orchestra) and two pieces for percussion ensemble (Frevindo-Serializando and Frevindo-Minimalismando). The second part of the thesis contains the scores of these compositions.

Keywords: Compositional Planning, frevo, parametric fusion, Theory of contours, density, revisionary proportions.

LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1.1: Trecho do frevo de bloco “A Volta”, de Romero Amorim, arranjo de Ademir Araújo (seis primeiros compassos da introdução); Raramente se encontram indicações de andamento nos arranjos e composições do gênero frevo, os compositores ou arranjadores normalmente limitam-se a indicar qual modalidade de frevo é a obra. 37
EXEMPLO 1.2: Trecho do frevo de bloco “A Volta”, de Romero Amorim, arranjo de Ademir Araújo (compassos 12 a 17, com o início da parte vocal, após a introdução) 38
EXEMPLO 1.3 Trecho do frevo canção “O Homem da Bengala”, de Nelson Ferreira (seis compassos da introdução e o início do canto); da mesma forma que explicado no Exemplo 1.1 os andamentos para os frevos-canção e frevos de rua também não são especificados nas partituras pelos compositores e arranjadores. Eles limitam-se a apenas indicar a modalidade do frevo 39
EXEMPLO 1.4 Frevo canção “O Homem da Bengala”, de Nelson Ferreira (compassos 15 a 20), fim da introdução e início do solo vocal 40
EXEMPLO 1.5 Seis compassos iniciais do frevo de Rua “Arrepiado”, de Nilton e Fernando Rangel 41
EXEMPLO 1.6 Célula rítmica original do frevo 42
EXEMPLO 1.7 “Cenas para orquestra”, comp. 64 e 65. Em destaque os trechos com terminações diacrônicas de frase e sonoridades momentâneas 50
EXEMPLO 1.8 Análise motívica de Schoenberg de uma melodia de Brahms, Quarteto para cordas em lá menor, Op. 51, nº 2 (STRAUS, 1990, p. 30) 57
EXEMPLO 1.9 A frase de abertura de Schoenberg, Quarteto para cordas nº 3, Op. 30 (STRAUS, 1990, p. 163). 58
EXEMPLO 1.10 A frase de abertura de Schubert, Quarteto para cordas em lá menor, Op. 29 (STRAUS, 1990, p. 162). 59
EXEMPLO 1.11 Estrutura em subconjuntos da melodia de Bach (Musical Offering) e a instrumentação de Webern da melodia de Bach. 60
EXEMPLO 1.12 “Cenas para orquestra”, comp. 7 e 8, com os instrumentos executantes do L.A. destacados por setas 65
EXEMPLO 1.13 “Cenas para orquestra”, comp. 109 (utilizando sonoridades convencionais) e 110 (sonoridades alternativas) 68
EXEMPLO 1.14 “Cenas para orquestra”, compassos 69 e 70 (exemplo de micropolifonia utilizada); caixa executando a célula rítmica original do frevo com figuras maiores que as utilizadas no restante da orquestra 70
EXEMPLO 1.15 Arnold Schoenberg, primeiros quatro compassos do Trio do Minueto da Suite para piano Op. 25. (BRINDLE, 2002, p. 45). 73
EXEMPLO 1.16 Arnold Schoenberg, primeiros seis compassos do Wind Quintet, Op. 26 (WHITALL, 2008, p. 52) 74
EXEMPLO 1.17 “Frevindo-Serializando”, comp. 61, mostrando a distribuição instrumental das versões da série 76
EXEMPLO 1.18 “Frevindo-Minimalismando”, comp. 1-6. Observa-se o glockenspiel executando gestos horizontais fixos e repetitivos enquanto a marimba, trechos com deslocamentos graduais 81
EXEMPLO 1.19 Exemplo de uma modulação de andamento, conforme Kostka (2006, p. 130). 83
EXEMPLO 1.20 “Frevindo-Minimalismando”, comp. 49-56; o vibrafone em solo mantém o pulso quaternário da seção A e estabelece a modulação métrica para o compasso 6/4 (seção B). 83

EXEMPLO 2.1 Orquestração de cinco compassos de “Nuneziando”, com orquestra de sopros 84
EXEMPLO 2.2 A melodia de “Nuneziando”, com cifra popular e cifra funcional 85
EXEMPLO 2.3 Melodia reduzida de “Nuneziando” e a sequência numérica correspondente ao contorno, (<3 5 4 2 5 3 1>) 86
EXEMPLO 2.4 Criação nº 3 (compassos 5 e 6); utilização de um mesmo instrumento e a célula rítmica original do frevo sem variações 96
EXEMPLO 2.5 Criação nº 3 (compassos 21 e 22); utilização de instrumentos diferentes e a célula rítmica original do frevo sem variações 97
EXEMPLO 2.6 Criação nº 3 (compassos 49 e 50); utilização de instrumentos diferentes e variação rítmica da célula rítmica original do frevo 97
EXEMPLO 2.7 Exemplos de compassos com as indicações da legenda (compassos 1 e 2 da “Criação nº 3”) 102
EXEMPLO 2.8 Construção do compasso 14 da “Criação nº 3”; emprego de pirâmide 104
EXEMPLO 2.9 “Criação nº 3”, compasso 18; revezamentos entre as linhas instrumentais .. 104
EXEMPLO 2.10 Compassos 21 e 22 da “Criação nº 3”; exemplificação de revezamentos instrumentais 105
EXEMPLO 2.11 “Criação nº 3”, compasso 28: revezamentos empregando todos os instrumentos do quinteto 106
EXEMPLO 2.12 “Criação nº 3”, compasso 10, inteligibilidade intermediária à menção ao frevo 107
EXEMPLO 2.13 “Criação nº 3”, compassos 1 e 2, inteligibilidade grande à menção ao frevo 107
EXEMPLO 3.1 Melodia de “Duda no Frevo”, de Senival Bezerra do Nascimento (Senô) ... 108
EXEMPLO 3.2 Melodia de “Duda no Frevo”, retirando-se as repetições de alturas nos 4 primeiros compassos e nos 4 compassos seguintes 109
EXEMPLO 3.3 Duas sequências de alturas e os contornos consequentes 109
EXEMPLO 3.4 Sugestão de sequências de sete alturas - contorno <1 4 2 5 3 6 7> 111
EXEMPLO 3.5 Sugestão de sequências de oito alturas - contorno <1 2 4 6 8 7 5 3> 112
EXEMPLO 3.6 compassos 11 e 12 de “Cenas para orquestra” com instrumentos destacados pelas setas do lado esquerdo executando um desenho rítmico em bloco, e outros instrumentos marcados com as setas do lado direito realizando, também em bloco, outro desenho rítmico 129
EXEMPLO 3.7 Compassos 13 e 14 de “Cenas para orquestra”, com 3 camadas de blocos sonoros concomitantes, cada qual executando um desenho rítmico diferente marcados por setas à esquerda, setas à direita e pontos 130
EXEMPLO 3.8 Compassos 83 e 84 de “Cenas para orquestra”, demonstrando textura de massas sonoras com o emprego da micropolifonia. 131
EXEMPLO 3.9 Compassos 3 e 4 de “Cenas para orquestra”, com emprego de de contexto textural com alturas de longa duração, em blocos com evoluções rítmicas diferenciadas contrastando com a caixa, que executa figuras menores que uma semínima 133
EXEMPLO 3.10 Compassos 25 e 26 de “Cenas para orquestra”, exibindo características rítmicas diferenciadas em nada naipe: madeiras com figuras de longa duração, cordas com colcheias e semínimas, e metais executando gestos horizintais com notas mais curtas 134
EXEMPLO 3.11 Compassos 47 e 48 de “Cenas para orquestra”, onde pode-se visualizar duas estruturas superpostas, uma camada cordal (clarinete, fagotes e trompa) sobre uma estrutra polifônica (flautas e oboés) 135
EXEMPLO 3.12 Compassos 31 e 32 de “Cenas para orquestra”, em textura polifônica envolvendo 17 instrumentos ou naipes (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2

trompas, 2 trompetes e naipes de cordas) e 10 timbres (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, violino, viola, violoncelo e contrabaixo). 139
EXEMPLO 3.13 Compassos 67 e 68 de “Cenas para orquestra”, exemplificando os contrastes sonoros produzidos por procedimentos envolvendo gestos horizontais e ocorrências rítmicas 141
EXEMPLO 3.14 Compassos 71 e 72 de “Cenas para orquestra”, com trecho onde a caixa e o bombo executam variação da célula do frevo com aumentação (figuras prolongadas), e os outros instrumentos evoluindo com trechos escritos com figuras de curta duração. 142
EXEMPLO 3.15 Compasso 35 de “Cenas para orquestra”, um dos trechos onde ocorreram correções nas extrapolações ao limite do âmbito, com usos de oitavações e repetições de altura. 143
EXEMPLO 3.16 Compassos 60 e 61 de “Cenas para orquestra”, exibindo as extrapolações de eventos rítmicos passando de um compasso para o seguinte 144
EXEMPLO 4.1 Sucessão de alturas que resultou no contorno utilizado na peça “Frevindo-Serializando” 149
EXEMPLO 4.2 Célula rítmica original do frevo e com variação de aumentação 155
EXEMPLO 4.3 Evento rítmico inexequível, construído a partir do planejamento 157
EXEMPLO 4.4 Evento rítmico com articulação corrigida conforme padrão adotado 157
EXEMPLO 4.5 Trecho executado pelo xilofone, em “Frevindo-Serializando”, Comp. 64 a 68 162
EXEMPLO 4.6 “Frevindo-Serializando”, trecho dos compassos 1 a 4, com indicação do uso de baquetas 163
EXEMPLO 4.7 “Frevindo-Serializando”, trecho dos compassos 1 a 12, pentagramas da marimba com dinâmicas e articulações conforme o QUAD. 4.2. 164
EXEMPLO 4.8 Compassos 13 e 14 de “Frevindo-Serializando”, com o emprego de 7 instrumentos simultâneos a cada compasso, com variação de timbres. 165
EXEMPLO 4.9 Compassos 25 a 28 de “Frevindo-Serializando” exibindo a execução de instrumentos com alturas definidas a uma e duas vozes, em solo e com eventos rítmicos expostos no QUAD. 4.1 (p. 156) 166
EXEMPLO 4.10 Compassos 37 a 40 de “Frevindo-Serializando”, com textura de dois instrumentos por compasso, um com altura definida (marimba e vibrafone) e outro com altura indefinida (bombo e caixa) 167
EXEMPLO 4.11 Compassos 41 a 44 de “Frevindo-Serializando”, também com textura de dois instrumentos por compasso, um com altura definida (vibrafone e xilofone) e outro com altura indefinida (claves, prato, triângulo e caixa) 167
EXEMPLO 4.12 Compassos 34 a 36 de “Frevindo-Serializando”, construídos empregando apenas instrumentos com alturas indefinidas 168
EXEMPLO 4.13 Compassos 11 de “Frevindo-Serializando”, com cinco instrumentos executando seis alturas em um único compasso 169
EXEMPLO 4.14 Compassos 119 a 122 de “Frevindo-Serializando”, transição entre as partes J e K, onde foram empregados tratamentos rítmicos contrastantes, com variações por aumentação e por diminuição em uma estratégia para mascarar momentaneamente a marcação metronônica 171
EXEMPLO 4.15 “Frevindo-Serializando”, trecho dos compassos 93 a 96, com numeração crescente de dificuldades de execução, tendo-se o critério de dificuldade associado à quantidade de notas, saltos intervalares, presença de semicolcheias e trechos contendo células com semicolcheia-colcheia-semicolcheia 173
EXEMPLO 5.1 Sucessão de alturas que resultou na elaboração dos contornos secundários da peça “Frevindo-Minimalismando” 176

EXEMPLO 5.2 Grupos de alturas separados por diferença de tessituras, e utilizados por instrumentos específicos (contornos secundários) 177
EXEMPLO 5.3 Utilização da modulação métrica em “Frevindo-Minimalismando” a partir do segmento [2 6 3 4 5] extraído do contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] 184
EXEMPLO 5.4 Afinação dos tímpanos em “Frevindo-Minimalismando”, trecho dos compassos 20 a 38. 192
EXEMPLO 5.5 Trecho executado repetitivamente pelo glockenspiel em “Frevindo-Minimalismando”, compassos 1 a 19 192
EXEMPLO 5.6 Trecho executado pela marimba, com deslocamentos de tempo, em “Frevindo-Minimalismando”, compassos 1 a 38 193
EXEMPLO 5.7 Gestos verticais executados pelos sinos tubulares e pelo vibrafone no trecho entre os compassos 1 e 19 de “Frevindo-Minimalismando”. 194
EXEMPLO 5.8 Compasso 57 de “Frevindo-Minimalismando”, onde ocorre a transição entre as seções A e B. Nas p. 405 e 406 da Parte II da presente tese são exibidos 4 compassos da seção A, antecessores a este compasso de transição, e seus 3 sucessores, pertencentes à seção B 202
EXEMPLO 5.9 Compassos 171 a 175 de “Frevindo-Minimalismando”, nos quais observa-se a transição entre as seções D e E. Nas p. 443 a 445 da Parte II da presente tese são exibidos 2 compassos da seção D, antecessores a este trecho de transição, e seus 5 sucessores, pertencentes à seção E 203
EXEMPLO 5.10 Trecho executado pelo triângulo na modulação métrica entre as seções C e D 204
EXEMPLO 5.11 “Frevindo-Minimalismando”, trecho dos compassos 170 a 178 205

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Fluxograma que representa o processamento de fusão de aspectos da música de concerto do séc. XX com o frevo de rua pernambucano decomposto parametricamente ... 28
FIGURA 1.1: Matriz geradora para Suite, Op. 25, de Arnold Schoenberg. ... 73
FIGURA 3.1 Demonstração do cálculo do número de instrumentos a cada dois compassos (Densidade absoluta) ... 116
FIGURA 3.2 Demonstração do cálculo do número de timbres a cada dois compassos ... 118
FIGURA 3.3 Reordenamento do número de agrupamentos instrumentais a partir de uma reorganização considerando os numerais do 1º contorno ... 121
FIGURA 4.1 Matriz geradora das inversões e transposições utilizadas nos gestos horizontais da peça "Frevindo-Serializando". ... 150
FIGURA 5.1 Acorde de mi bemol com sétima e suas transposições, após identificação como classe de conjunto ... 179
FIGURA 5.2 Inversões e transposições das classes de altura [0,3,5,8] e [11,2,5,7] ... 193

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1.1: Contorno <3 5 4 2 5 3 1> no gráfico cartesiano 32
GRÁFICO 1.2: Representação da evolução dinâmica que ocorre em "Frevindo-Minimalismando" 47
GRÁFICO 2.1: Gráfico dos contornos obtidos na melodia do frevo 87
GRÁFICO 3.1 Contorno <1 4 2 5 3 6 7> obtido da primeira linha do EX. 3.3 110
GRÁFICO 3.2 Contorno <1 2 4 6 8 7 5 3> obtido da segunda linha do EX. 3.3..... 110
GRÁFICO 3.3 Gráficos do contorno e da evolução do número de instrumentos e do número de timbres a cada 14 compassos..... 120
GRÁFICO 3.4 Gráfico da evolução temporal da densidade relativa a cada 14 compassos ... 123
GRÁFICO 3.5 Gráfico da evolução temporal da densidade absoluta a cada 14 compassos.. 123
GRÁFICO 4.1 Sucessão mostrada no EX. 4.1 e que correspondem ao Contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5]..... 151
GRÁFICO 5.1 Contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] seccionado e utilizado para definição do número de compassos (linha vermelha) e das fórmulas de compasso e relações temporais entre seções adjacentes (linha verde)..... 182

LISTA DE TABELAS

TABELA 2.1 Eventos rítmicos, mostrados no QUAD. 2.2, em ordem crescente de aparecimento, e o percentual de frequência de cada evento rítmico 91
TABELA 2.2 Compassos, contornos, eventos rítmicos, número de timbres e fórmulas de compasso das sete partes da composição 98
TABELA 3.1 Eventos rítmicos conforme o grau de proximidade entre as figuras (escolha pessoal) 113
TABELA 3.2 Processo de utilização de eventos rítmicos 114
TABELA 3.3 Processo de cálculo do número de compassos para cada seção 115
TABELA 3.4 Seções, Compassos, Densidades relativas e absolutas, Âmbito, Timbres e Eventos rítmicos 125
TABELA 4.1 12 eventos rítmicos mais frequentes nos 12 frevos utilizados na amostragem 152
TABELA 4.2 O contorno utilizado como ordenador das variações na célula rítmica original do frevo 155
TABELA 4.3 Número de compassos por parte e número de instrumentos utilizados a cada compasso 158
TABELA 5.1 Classes de altura conforme os agregados sonoros e em forma Normal..... 181
TABELA 5.2 Cálculo do número de compassos por seção 183
TABELA 5.3 Valores empregados para a Modulação Métrica..... 184
TABELA 5.4 Instrumentação utilizada em “Frevindo-Minimalismando” 185

LISTA DE QUADROS

QUADRO 2.1 Cinco ordenamentos de alturas que possuem o contorno < 3 5 4 2 5 3 1 > 88
QUADRO 2.2 Eventos rítmicos usados nos 5 primeiros compassos dos 6 frevos relacionados até agora (foram desconsideradas as ligaduras de prolongamentos entre compassos) 90
QUADRO 2.3 Número de compassos, dinâmicas, texturas e fórmulas de compasso de cada uma das sete partes 94
QUADRO 3.1 Mostra da utilização instrumental a cada catorze compassos 117
QUADRO 3.2 Relação dos quinze timbres diferentes dentre os instrumentos da orquestra . 118
QUADRO 3.3 Mostra da utilização timbrística a cada catorze compassos 119
QUADRO 3.4 Legendas utilizadas na partitura de "Cenas para Orquestra" 124
QUADRO 3.5 Texturas em cada seção da composição "Cenas para Orquestra" 127
QUADRO 3.6 Texturas e sonoridades entre os compassos 99 e 128..... 136
QUADRO 4.1 Reordenamento dos 12 eventos rítmicos da TAB. 4.1 153
QUADRO 4.2 Dinâmicas e articulações em ordenamento crescente e utilizadas em "Frevindo-Serializando". 156
QUADRO 4.3 Dinâmicas e articulações ordenadas conforme o contorno estabelecido..... 156
QUADRO 4.4 Versões da série utilizadas nos seis primeiros compassos, conforme o Apêndice 5 159
QUADRO 4.5 Legendas das indicações explicativas da partitura de "Frevindo-Serializando" 159
QUADRO 4.6 "Frevindo-Serializando", células rítmicas dos compassos 93 a 96: fragmentos rítmicos e instrumentos musicais executantes, compasso da ocorrência do fragmento e a denominação dos passos do frevo, em um ordenamento fortuito por grau de dificuldade 174
QUADRO 5.1 Frevos utilizados nas manipulações paramétricas do planejamento de "Frevindo-Minimalismando", as respectivas progressões harmônicas e os conjuntos de classes de altura 180
QUADRO 5.2 Instrumentação utilizada em "Frevindo-Minimalismando", em uma visualização alternativa da evolução tímbrica na peça 187
QUADRO 5.3 Planejamento dinâmico e as técnicas minimalistas empregadas em "Frevindo-Minimalismando"..... 188
QUADRO 5.4 Evolução das partes, seções e gestos verticais através dos compassos de "Frevindo-Serializando" 190
QUADRO 5.5 Distribuição das fórmulas de compasso 191
QUADRO 5.6 Compassos e informações para o ato composicional (comp. 20 a 38)..... 194
QUADRO 5.7 Resumo estrutural da seção A. 196
QUADRO 5.8 Resumo estrutural da seção B..... 197
QUADRO 5.9 Resumo estrutural da seção C..... 198
QUADRO 5.10 Resumo estrutural da seção D 198
QUADRO 5.11 Resumo estrutural da seção E..... 199
QUADRO 5.12 Adições graduais dos padrões rítmicos (numerais conforme TAB. 4.2, p. 158, eventos originais, aumentados ou diminuídos) superpostos conforme a técnica minimalista 200
QUADRO 5.13 Legendas de "Frevindo-Minimalismando" (partitura na Parte II desta tese)..... 206

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Bap: *Block additive process*
bm: bombo
CF-o: célula rítmica original do frevo, mostrando a aplicação das treze figuras (doze iguais e o rulo)
cl: claves
comp.: compasso
cresc.: crescendo
cx: caixa
d: diminuição
dim.*:* diminuindo
Eb4: Mi bemol 4 considerando o Dó3 como o dó central, de 256 Hz, conforme Sadie (1994, p. 271), "escrita numa linha suplementar entre duas pautas que trazem uma clave de sol e uma clave de fá".
ERX: evento rítmico X (conforme explicado na seção 2)
EX.: exemplo
FIG.: figura
gl: *glockenspiel*
GRAF.: gráfico
Ibid: ou *ibidem* é a forma de referenciar uma obra já citada antes naquela página do texto. É um termo em latim que quer dizer no mesmo lugar, e é usado como referência bibliográfica no Brasil.
L.A.: limite de âmbito
Lap: *Linear additive process*
mr: marimba
n.: número
Op: *Overlapping pattern*
ord. A: abreviação de "ordenamento A" (iniciando pela primeira altura do contorno)
ord. A'-m: ordenamento A, (não iniciando pela primeira altura do contorno)
Ph: *Phasing*
ps: prato suspenso
QUAD.: quadro
RF: abreviatura de "célula rítmica original do frevo". Letras minúsculas que a seguem (a, d, i, s) indicam processos variacionais de aumentação, diminuição, retrogradação e seccionamento. Indicamos por extenso quando o *rulo* for prolongado.
RMR: Região Metropolitana de Recife
TAB.: tabela
Tap: *Textural aditive process*
tb: sinos tubulares
tp: tímpanos
tr: triângulo
tt: tam-tam
vb: vibrafone
Vol.: volume
xf: xilofone

SUMÁRIO

PARTE I – TESE **21**
INTRODUÇÃO **22**
1 PILARES TEÓRICOS FIRMANDO PROPOSIÇÕES COMPOSICIONAIS **30**
1.1 Teoria dos Contornos **30**
1.2 Frevo **34**
1.2.1 Contextualização histórica e cultural **34**
1.2.2 O Frevo de Bloco **36**
1.2.3 O Frevo Canção **38**
1.2.4 O Frevo de Rua **40**
1.2.5 Apropriação para a presente pesquisa **41**
1.2.6 Forma **42**
1.2.7 O Frevo e os parâmetros não musicais **45**
1.2.7.1 A diversidade rítmica no Carnaval, além do frevo **45**
1.2.7.2 Concentrações humanas nos polos carnavalescos e fora deles **46**
1.2.7.3 A dança do frevo **46**
1.2.7.4 O evento "Galo da Madrugada", abertura do Carnaval recifense **46**
1.3 Fusões **48**
1.4 Proporções Revisionárias **54**
1.5 Aspectos da música de concerto do séc. XX **61**
1.5.1 Aspectos texturais **63**
1.5.2 Aspectos dodecafônicos e seriais **71**
1.5.3 Aspectos do minimalismo **77**
1.5.3.1 Origens **77**
1.5.3.2 A bibliografia acerca das relações entre movimentos **77**
1.5.3.3 O papel do compositor neste processo **78**
1.5.3.4 O processo **79**
1.5.3.5 Influências do Minimalismo sobre pessoas e estilos **79**
1.5.3.6 Identificação pelo ouvinte **80**
1.5.3.7 Abordagens composicionais e relações **82**
1.5.3.8 Técnicas **83**
2 COMPOSIÇÃO PARA QUINTETO DE METAIS, "CRIAÇÃO Nº 3" **84**
2.1 Ação composicional **102**
3 "CENAS PARA ORQUESTRA" **108**

3.1 Ação composicional.....128
4 PEÇA PARA PERCUSSÃO "FREVINDO - SERIALIZANDO".....147
4.1 Ação composicional.....161
5 PEÇA PARA PERCUSSÃO "FREVINDO - MINIMALISMANDO".....176
5.1 Ação composicional.....191
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....207
REFERÊNCIAS.....213
GLOSSÁRIO.....221
APÊNDICE 1 SEÇÕES, ÂMBITO FIXO, NÚMERO DE TIMBRES, NÚMERO DE INSTRUMENTOS E EVENTOS RÍTMICOS UTILIZADOS NA COMPOSIÇÃO "CENAS PARA ORQUESTRA" (GUIA COMPOSICIONAL).....231
APÊNDICE 2 LIMITES DE ÂMBITO EM "CENAS PARA ORQUESTRA" 235
APÊNDICE 3 MELODIAS DAS PRIMEIRAS PARTES DOS FREVOS PARA CONSTRUÇÃO DO CONTORNO UTILIZADO NAS PEÇAS PARA PERCUSSÃO.....247
APÊNDICE 4 RELAÇÃO DE EVENTOS RÍTMICOS E SUAS OCORRÊNCIAS NOS FREVOS DE RUA TOMADOS COMO AMOSTRAGEM, NA ELABORAÇÃO DO PLANEJAMENTO DAS PEÇAS PARA PERCUSSÃO.....249
APÊNDICE 5 TABELAMENTO UTILIZADO NA COMPOSIÇÃO PARA PERCUSSÃO "FREVINDO-SERIALIZANDO", COM SEÇÃO, NÚMERO DE COMPASSO, DENSIDADE ABSOLUTA E VERSÕES UTILIZADAS DA SÉRIE.....254
APÊNDICE 6 PLANEJAMENTO DA COMPOSIÇÃO PARA PERCUSSÃO, "FREVINDO-MINIMALISMANDO".....259
PARTE II – PARTITURAS.....263
QUINTETO PARA METAIS "CRIAÇÃO Nº 3" 264
"CENAS PARA ORQUESTRA".....289
"FREVINDO-SERIALIZANDO", PARA PERCUSSÃO.....354
"FREVINDO-MINIMALISMANDO", PARA PERCUSSÃO.....391

PARTE I - TESE

INTRODUÇÃO

As possibilidades composicionais a partir do séc. XX tornaram-se bastante diversificadas com o surgimento de novas linguagens, técnicas, procedimentos, gêneros e estilos musicais. Tais possibilidades foram utilizadas e compartilhadas, bem como princípios criativos congêneres foram amplamente disseminados. Da mesma forma, as tecnologias surgidas durante o séc. XX – avanços nas áreas da impressão gráfica, disponibilização de gravações e partituras, entre diversos outros aspectos – possibilitaram o compartilhamento de conhecimentos e inovações acessíveis aos compositores e uma ampla diversidade de músicos.

O contato com a música erudita produzida no séc. XX, do ponto de vista pessoal, ocorreu em meados da década de 1970, durante as aulas de composição no Curso Internacional de Férias da Pró Arte, realizadas em Teresópolis (RJ), ministradas pelo Prof. Hans Joachin Koellreutter[1]. Foram apresentadas técnicas composicionais, de forma sucinta, mas esclarecedora, em uma época na qual o acesso à literatura pertinente era dispendioso, raro e de difícil obtenção. A peça de encerramento do curso foi escrita em papéis milimetrados[2]. O conhecimento adquirido através dos encontros com o mencionado professor, ocorridos durante um mês, foi uma experiência que marcou sobremaneira o direcionamento musical autoral dali por diante.

Próximo ao final da década de 1970, o contato com a música do pernambucano Marlos Nobre[3] ocorreu durante a participação como trombonista da Orquestra Sinfônica do Recife em uma apresentação com obras desse compositor e regida por ele. Nessa oportunidade, foi possível o acesso a outras manifestações da música contemporânea, como a sonoridade das Massas Sonoras, da Indeterminação, da combinação tímbrica como nunca tinha ouvido, enfim, cada obra que executava propiciava um novo aprendizado.

Apesar da admiração pela música do séc. XX, nunca ocorreu, até então, a preocupação de fazer dialogar meu estilo pessoal às técnicas ou processos composicionais

---

[1] Compositor, professor, flautista, regente, nasceu em Freiburg (Alemanha) em 1915 e faleceu em São Paulo (SP) em 2005. Depois de atuar como flautista na Europa, chegou ao Brasil em 1937, fundando em 1938 o movimento Música Viva, introduzindo as técnicas contemporâneas da música europeia, como o dodecafonismo. Dedicou-se ao ensino criando o movimento musical na Universidade Federal da Bahia, que frutificou em uma importante escola de composição. Posteriormente, trabalhou como professor no Rio de Janeiro e São Paulo travando polêmicas históricas com o movimento Nacionalista. Tem diversos livros publicados e composições nas quais explora técnicas e atmosferas orientais (SADIE, 1994, p. 501)

[2] Tratava-se da escrituração de uma composição aleatória para trombone e piano, na qual os gráficos eram interpretados de forma bastante livre pelos executantes.

[3] Marlos Nobre de Almeida é um pianista, maestro e compositor brasileiro, nascido em Recife-Pernambuco, em 18 de fevereiro de 1939. Atualmente, atua como Regente Titular e Diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Recife.

existentes. Ocorreram algumas influências no meu processo criativo, como a sonoridade das escalas de tons inteiros e as escalas nordestinas, ou ainda, os três modos nordestinos: mixolídio, lídio e lídio com o sétimo grau rebaixado, conforme José Siqueira (1981, p. 3), peças de Debussy, Ravel, Rachmaninoff, etc. A inquietação pela compreensão e assimilação da música erudita do séc. XX, no princípio de carreira, foi tanta que a gravação da Sinfonia de Luciano Berio ainda em *Long Playing* foi ouvida quase que diariamente durante semanas, enquanto estudava para prestar o Vestibular de 1977, resultando na internalização de sua sonoridade. O atonalismo – inclui-se a técnica dos doze sons – também despertava interesse pessoal, através do contato com partituras e gravações de composições de Schoenberg e outros compositores. Toda essa atmosfera sonora ouvida naquele período de minha vida veio motivar reflexões composicionais, direcionando-me a algumas tendências criativas, como reflexos de um conjunto de eventos e circunstâncias por mim vivenciadas, como mostramos nos últimos parágrafos.

As peças autorais eram quase que exclusivamente voltadas para sopros, principalmente para metais, utilizando invariavelmente o piano como instrumento acompanhador. Esse cenário perdurou até o final dos anos 1990, até então sempre com dificuldades em encontrar intérpretes de outros instrumentos, com disponibilidade para interpretar novas peças. Essa dificuldade, já próximo ao séc. XXI, diminuiu sensivelmente quando diversos instrumentistas da cidade de Recife e João Pessoa passaram a se interessar por peças de compositores locais, fato que gerou uma experiência mais aprofundada a partir do contato com cada instrumento e suas possibilidades técnicas.

Sempre vislumbrei projetos futuros de pesquisa que tivessem a possibilidade de mesclar ou provocar diálogo ou interações entre um gênero da música popular nordestina (como o frevo, o maracatú, entre outros) e a música de concerto elaborada no séc. XX[4], no entanto, a falta de tempo aliada à inexistência de ambiente acadêmico que possibilitasse e direcionasse esse tipo de investigação foram as principais causas da não realização deste propósito. A minha Dissertação de Mestrado (LIMA, 2011) versou sobre um aspecto bastante interessante da música e da literatura do século passado – a intertextualidade – e, para a presente tese, decidi realizar o antigo desejo, isto é, pesquisar sobre as possibilidades de combinação do frevo[5] – encontrado em partituras e gravações de uma forma relativamente

[4] O que se verifica em obras de Radamés Gnattali (1906-1988), por exemplo, com relação a aspectos da música popular, em termos mais amplos, combinada com a música de concerto.

5 O desenvolvimento criativo do frevo pernambucano foi acompanhado durante a experiência de participar de gravações como trombonista, por quase trinta anos, e de tocar e atuar como arranjador em concursos de frevo, bem como participar de orquestras nos grandes carnavais de clube que existiam na cidade do Recife, conduzidas

fácil em Recife e na Internet, bem como em alguns textos sobre o tema – com aspectos composicionais do séc. XX, fartamente descritos por autores de diferentes países ao redor do mundo. Outrossim, a existência de estudos sobre a conjunção do frevo com aspectos da música de concerto do séc. XX é escassa, além de que foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos com objetos de pesquisa semelhantes ao nosso[6]. A presente tese integra áreas que não frequentemente se mesclam, no caso, o frevo de rua e a música erudita do séc. XX, em uma perspectiva de criação híbrida inovadora, demonstrada através de resultados composicionais.

Assim, a partir da linha de pesquisa Processos e Práticas Composicionais, oferecida pelo Doutorado em Composição do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, foi escolhida, como tema ou objeto de pesquisa, a fusão paramétrica do Frevo de Rua pernambucano com concepções, procedimentos e técnicas composicionais da música de concerto do séc. XX, apropriadas de maneira peculiar durante a estruturação de cada planejamento. Cada tópico, mencionado há pouco, possui individualmente grande manancial de publicações a respeito, ou seja, há considerável bibliografia disponível para o desenvolvimento deste trabalho, e tal fato foi um grande incentivo à escolha da temática apresentada neste parágrafo.

Apresentado o tema da tese, a tarefa seguinte foi a formulação do problema de pesquisa, ou seja: como concretizar a fusão do gênero "frevo de rua" com aspectos da composição musical do séx. XX, produzindo peças em que tais componentes sejam percebidos em graus variáveis de abstração, percepção ou tangibilidade? Para o início das investigações norteadoras da pesquisa foram decompostas amostras de frevos de rua em seus parâmetros[7] musicais e combinaram-se estes resultados com características composicionais observadas no séc. XX, em uma apropriação parcial ou total de tais aspectos. Com isso, a construção dos planejamentos foi possível e, a partir destes, a composição de peças musicais. Os parâmetros não musicais[8] também foram considerados, pois existe uma íntima associação

---

por excelentes compositores/arranjadores e com repertório bastante diversificado de frevos e demais músicas carnavalescas.

[6] Um exemplo dessas raras pesquisas é a Dissertação de Mestrado de Gueber Pessoa Santos: "A *performance* musical e os aspectos estruturais de *Quassus* para clarineta solo de Eli-Eri Moura". Tal trabalho apresenta um estudo analítico da peça, abordando os processos composicionais utilizados, dentre outros aspectos relacionados a escolhas interpretativas.

[7] Conforme Mattos (2006, p. 21), parâmetros musicais são: duração (andamento, métrica, rítmica), altura (melodia, harmonia, contraponto), intensidade (dinâmica, intensidades fixas, acentos) e sonoridade (instrumentação, textura, articulação).

[8] Os parâmetros não musicais a que nos referimos são os que estão associados ao principal folguedo ao qual o frevo participa, ou seja, o Carnaval pernambucano. Não podendo de forma direta serem escritos em partituras na maioria das vezes, foram tratados metaforicamente como elementos de interpretação musical, só participando como agentes inspiradores de um parâmetro musical no último planejamento, desenvolvido na seção 5. Estes

entre o gênero frevo e os folguedos culturais das épocas festivas carnavalescas.

Tendo-se a consciência da pluralidade de recursos à disposição, pois, como discorrido adiante, quaisquer que sejam os procedimentos musicais, estes possuem características próprias, a dimensão e abrangência da pesquisa são proporcionais à diversidade de objetos a serem estudados, pesquisados e trabalhados. Como exemplos das possibilidades da propedêutica deste trabalho, Ferraz (2005, p. 32) exemplifica alguns sistemas musicais: tonal, modal, atonal, atonal livre, serial, hiperserial, espectral, minimal, etc, cada sistema com suas características, sonoridades e estruturas particulares. Além disso, mesmo considerando os inúmeros modelos julgados não sistêmicos como o dodecafonismo, por exemplo, Ferraz (2005) assegura existir ainda uma grande quantidade de manipulações paramétricas. Assim, a opção foi focar especificamente a Teoria dos Contornos e as Proporções Revisionárias de Joseph Straus como referenciais analíticos e estruturais para as aplicações nos ordenamentos paramétricos que descreveremos adiante[9]. Serão também abordados, e apropriados de maneira particular nos planejamentos, tópicos criados e desenvolvidos durante o séc. XX, ou seja, o Serialismo, o Minimalismo, as Massas Sonoras, a modulação métrica, a micropolifonia bem como as texturas e timbres sob a ótica da relação entre a densidade e o âmbito (BERRY, 1987, p. 191, denominou este último termo como sinônimo de "textura-espaço"). Estes conceitos, fundidos com parâmetros decompostos do frevo de rua, forneceram possibilidades de reflexões várias sobre os procedimentos paramétricos adotados.

Em suma, a presente pesquisa é voltada à elaboração de planejamentos composicionais[10] utilizando processos de fusão paramétrica, no entanto, em uma abordagem realizada de uma forma não só propositiva como também reflexiva, visto que ocorrerão diferenças na manipulação do uso de uma linguagem, de uma determinada técnica composicional, etc. Cada abordagem composicional relacionada a determinada linguagem, técnica, procedimento, etc., possuiu um manuseio em particular[11], ou seja, determinados conceitos não foram empregados conforme a prática comum observada na bibliografia ou

---

parâmetros não musicais serão descritos mais adiante, na subseção 1.2.1 da seção 1, e a cada seção as associações entre estes parâmetros e as composições serão devidamente esclarecidas e demonstradas.

[9] A primeira seção versa sobre aspectos comuns a todas as peças, e as demais seções descrevem como se deu a apropriação dos conceitos surgidos no séc. XX e como foram utilizados em determinados planejamentos e peças.

[10] Segundo Alves (2005, p. 52), pode-se definir de forma bastante ampla "[...] o planejamento composicional como toda e qualquer estratégia de organização do material sonoro anterior ao início da composição propriamente dita, que contribui para uma realização plena, dando subsídios para implementar e incrementar a utilização de processos criativos em música. Dentro desta concepção, o planejamento está presente em etapas pré-composicionais, além de outras manifestações musicais criativas, como orquestrações e arranjos".

[11] Como exemplo, o dodecafonismo de Schoenberg possui características que o diferenciam da prática de Alban Berg. E o mesmo acontece com outros compositores que utilizaram a mesma técnica, como Weber, Stravinsky, Babbitt, Boulez, Hauer e até mesmo Erwin Stein, considerado como precursor da Escola Dodecafônica surgida em Viena no séc. XX (OURIVES, 2013, p. 3).

repertório, mas manipuladas diferenciadamente. Corroborando este nosso pensamento, Brindle (1986, p. 7), discorrendo sobre princípios formais da música do séc. XX, afirma que a organização do discurso sonoro, em certos detalhes estruturais, é oriunda da forma de proceder de cada compositor e que a descrição de tais processos é dinâmica e mutável, de acordo com abordagens individuais. Em outras palavras, a rigidez "sistemática" inexiste ou é flexível, exceto em pontos fundamentais que a definam ou a tornem singular.

Linguagens, na esfera musical[12], são organizadas com regras que possuem um determinado grau de liberdade e seus fundamentos principais são entregues constantemente à inventividade e criatividade individuais. A partir dessa perspectiva, a composição surge com acréscimos pessoais, estabelecendo características próprias no detalhamento paramétrico inserido nas estéticas, escolas musicais, etc. Assim, ocorre uma contínua ruptura com conhecimentos consolidados, produzindo experiências e sonoridades novas, com a formação de inovações estratégicas na criação musical.

A intertextualidade, como fenômeno musical, será apresentada e discutida na subseção 1.4 da primeira seção (p. 54). Nesta subseção está descrito, de forma sucinta, como esse conceito surgiu na literatura e de que forma a música passou a utilizá-lo como ferramenta de construção composicional e procedimento analítico. A proposta de incluir a intertextualidade no processo de fusão de linguagens deve-se ao fato de que o conhecimento sobre o assunto pode sugerir ordenamentos, escolhas e graus de abstração a elementos paramétricos, como ocorreu no tabelamento dos eventos rítmicos utilizados nas peças cujos planejamentos são abordados nas seções 2 a 5. A abordagem intertextual proposta e descrita por Joseph Straus (1990, p. 17) e denominada "proporções revisionárias" foi empregada como ferramenta na construção dos planejamentos composicionais.

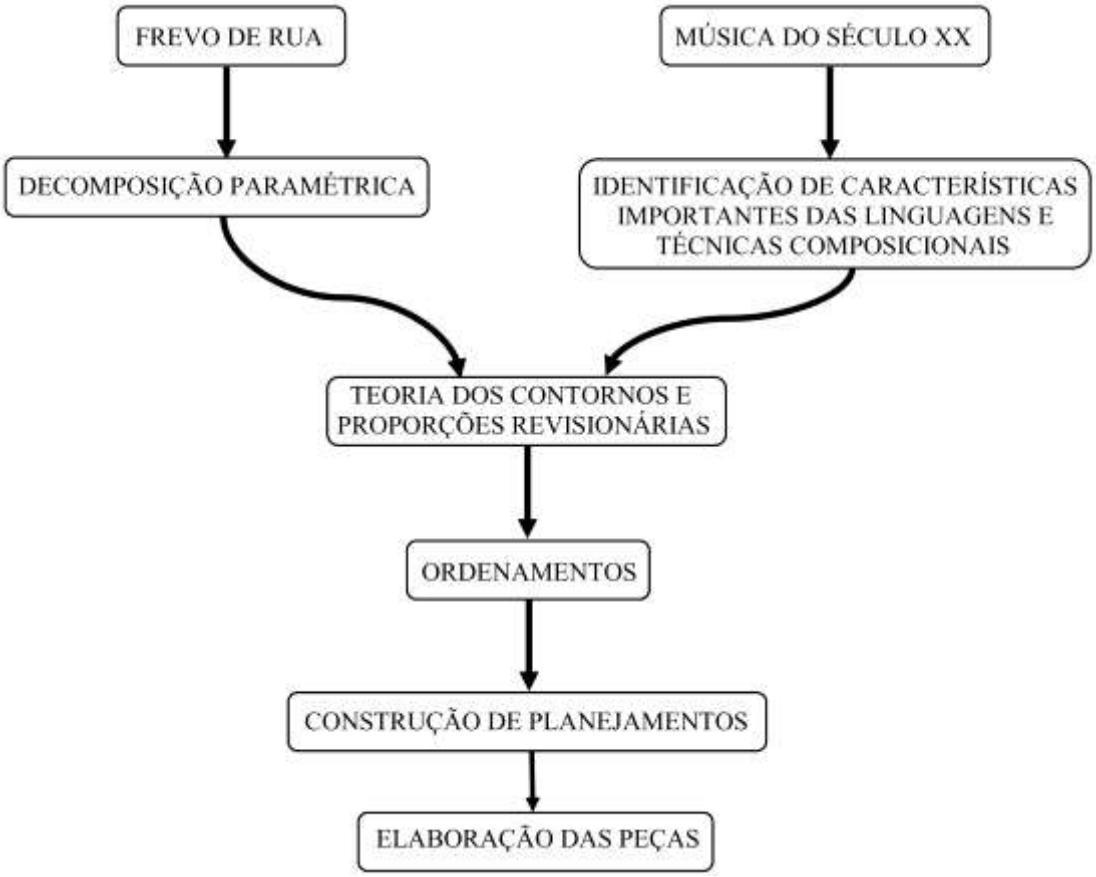
Desde que o termo "frevo" foi pela primeira vez tipografado (pelo vespertino recifense Jornal Pequeno, no dia 12 de fevereiro de 1908), segundo Oliveira (1971, p. 12), este tipo de composição, que foi criado no meio do povo quase espontaneamente, apresentou de forma gradual algumas pequenas variações estruturais. Ainda segundo este autor, essas pequenas variações possivelmente foram provocadas pela influência de outros gêneros, como a modinha, o dobrado, a quadrilha, o maxixe, a polca, como as inovações harmônicas da bossa nova e intervenções como as do improviso no *jazz* americano. Ademais, os resultados

[12] Conforme Ball (2010, p. 355), "A associação da música e da linguagem é profundamente enraizada" (*The association of music and language is deep-rooted*, tradução nossa). Consideramos a linguagem musical como a interferência mútua das notas, sintaxe, semântica e comunidade, de acordo com Swain (1997, p. 176), definição não distante da linguagem verbal. Há uma grande discussão a respeito da relação entre a Música e a linguagem, pois vários são os autores que consideram a Música como uma linguagem e outros possuem convicção contrária a esta afirmação. Tal discordância não faz parte do desenvolvimento da presente tese.

sonoros obtidos desde a primeira gravação de frevo no final dos anos 1940 (MANZO, 2015, p. 2) mostram que houve perceptível evolução nos conhecimentos musicais dos compositores populares de Pernambuco, bem como a ocorrência de transformações estilísticas consolidadas historicamente. Esse aperfeiçoamento técnico pode ter refletido no aspecto qualitativo da produção desse gênero durante o séc. XX, fato observado na coleta dos dados para a presente pesquisa, ou seja, houve um aumento na variedade qualitativa dos elementos paramétricos do frevo. Exemplifica-se esta observação com a multiplicidade de eventos rítmicos existentes e um emprego cada vez maior de novas abordagens harmônicas e orquestrações, como de notas estranhas ao acorde nas melodias, progressões inovadoras e não comuns, etc., refletindo tais mudanças nos tabelamentos organizados aqui para os planejamentos composicionais. Foram pesquisadas as características paramétricas principais da estrutura do Frevo de Rua pernambucano (subseção 1.2 da primeira seção, p. 34). A simplicidade formal apresentada pela maior parte de composições neste gênero musical trouxe, a princípio, razoável praticidade nas análises e procedimentos adotados.

Nesta tese, diferentes metodologias foram elaboradas para a construção dos referidos planejamentos, os quais resultaram em quatro composições – para quinteto de metais, para orquestra sinfônica e duas para instrumentos de percussão – e os recursos utilizados para tal finalidade são descritos nas seções 2 a 5 da presente tese. O processo de elaboração de cada planejamento e consequentemente, cada composição, pode ser demonstrado em um fluxograma (FIG.1), no qual as etapas estão descritas de forma sequencial (sentido de cima para baixo).

FIGURA 1 - Fluxograma que representa o processamento de fusão de aspectos da música de concerto do séc. XX com o frevo de rua pernambucano decomposto parametricamente.



O propósito desta tese, apresentado em parágrafos anteriores, introduziu à pesquisa vários procedimentos específicos no campo da análise e de processos composicionais. Pode-se exemplificar tais ferramentas empregadas: a descrição e a demonstração de como as linguagens e técnicas composicionais do séc. XX foram manipuladas e apropriadas; a identificação, o ordenamento e o tabelamento de parâmetros como melodia, harmonia, ritmo, textura, forma, timbre, inteligibilidade[13], contorno, âmbito, andamento, etc. (ou observar a ausência de alguns deles); e a análise de partituras de frevos de rua pernambucanos com ferramentas como a de redução melódica, a Teoria dos Contornos, etc. Tais procedimentos podem resultar em objetivos paralelos, possibilitadores de avanços no conhecimento, proporcionando novas ideias criativas.

As proporções revisionárias de Joseph N. Straus foram úteis não só para elevar o

[13] O vocábulo "inteligível", segundo Houaiss (2011, p. 545), significa "que se entende; claro" e o termo "inteligibilidade", segundo a mesma publicação, é "o que pode ser compreendido". Por outro lado, Schoenberg (2008, p. 47) afirma que "a inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso de repetição". No entanto, mesmo considerando que é nosso objetivo tornar clara essa célula característica do frevo utilizando o formato rítmico com alturas diferentes, o mesmo autor estabelece que "a discrição é especialmente necessária quando se almeja uma inteligibilidade imediata", realçando nosso objetivo. Isso se deve ao fato de que a célula rítmica do frevo está envolta com diversidades rítmicas de outros instrumentos, no entanto, participa do contexto de uma maneira ao mesmo tempo inteligível e discreta.

grau de abstração de determinado(s) parâmetro(s), mas também para indicar novos direcionamentos composicionais, advindos da fusão entre as técnicas e linguagens escolhidas e o frevo de rua. Por fim, a inclusão de parâmetros não musicais[14] em associação com elementos musicais possibilitou uma simbiose entre o frevo (ou seus parâmetros decompostos) e os aspectos culturais observados ou vivenciados no carnaval pernambucano.

A seção 1 da presente Tese é dedicado ao aprofundamento de termos que são pilares principais desta pesquisa, apropriados de maneira particular, e que surgem em todas as abordagens relacionadas aos planejamentos e peças, fundamentação teórica imprescindível para que os procedimentos descritos em seções posteriores sejam compreendidos. Foram organizados em cinco itens: Teoria dos Contornos; Frevo (e os parâmetros não musicais); Fusões; Proporções Revisionárias; e aspectos da música de concerto do séc. XX (aspectos texturais; aspectos dodecafônicos e seriais; e aspectos do Minimalismo). As seções seguintes são dedicados a cada um dos planejamentos que resultaram nas peças compostas, cujas partituras estão na Parte II da Tese e as respectivas gravações em CD encartado ao presente volume. Assim sendo, as seções 2, 3, 4 e 5 contêm a descrição das ações composicionais empregadas na concepção de cada obra organizadas em uma seção para cada obra, respectivamente: "Criação nº 3", para quinteto de metais (dois trompetes, uma trompa, um trombone e uma tuba); "Cenas para Orquestra" para orquestra sinfônica (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompetes, 2 trompas, 1 trombone tenor, 1 trombone baixo, uma tuba, uma marimba, um vibrafone, jogo de tímpanos, e naipes de violinos 1 e 2, de violas, de violoncelos e de contrabaixos); "Frevindo-Serializando", para quinteto de percussionistas executando 5 tímpanos, *tubular bells*, triângulo, claves, tam-tam, prato suspenso, caixa, bombo, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone e marimba; e "Frevindo-Minimalismando", para a mesma formação instrumental da peça anterior. Finalizamos o texto principal da tese com uma seção contendo considerações conclusivas a respeito de todo o trabalho e inserindo sugestões com o objetivo de propor novas pesquisas que ampliem as possibilidades composicionais, abrindo espaços para empreendimentos criativos cada vez mais inovadores.

[14] O termo "parâmetro não musical" foi adotado considerando-o como que funcionando similarmente a um intertexto, pois conforme Ana Lúcia Santana (disponível em https://www.infoescola.com/redacao/intertexto/, acesso em: 22 abr 2018, 12:54h) passa por tal termo e é redistribuído nele, entre outros elementos, pedaços de códigos e fragmentos de linguagens sociais, e "sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele". Sobre esta idéia, Lima E. B. S. (2015, p. 1) afirma que a alusão é uma das formas de ocorrência intertextual que "se dá por meio da menção de uma ideia que [...] [se] deixa transparecer" (LIMA E.B.S., 2015.). Flores (2017, p. 8), por fim, afirma que textos sem que se assinale de onde provêm dificultam o reconhecimento do intertexto e sua interpretação em função do diálogo entre os textos em questão. Estas colocações realçam a importância da função associativa entre o frevo e seu contexto cultural, a bem da adequada compreensão interpretativa das peças.

1 PILARES TEÓRICOS FIRMANDO PROPOSIÇÕES COMPOSICIONAIS

1.1 Teoria dos Contornos

Os fundamentos da Teoria dos Contornos surgiram há menos de quarenta anos e vários autores e pesquisadores se debruçaram na consolidação de seus princípios e desenvolvimentos. Podemos citar Friedmann (1985; 1987), Marvin (1987; 1988; 1995), Hermann (1995), Beard (2003), Clifford (1995), e os brasileiros Sampaio (2008, 2009; 2012, 2013, 2016, 2017), Almada (2013), Sousa (2014, 2016), Gentil-Nunes (2014), Pitombeira (2015), dentre outros. Morris (1987; 1993), no entanto, é o autor referenciado como principal no estudo dessa teoria, pelo volume e importância de seus trabalhos a respeito. A definição dele sobre o Contorno Musical enfatiza que tal conceito toma como premissa básica a "[...] percepção da altura, anterior ao conceito de nota ou classe de altura, por estar fundamentada só em uma habilidade do ouvinte em escutar as alturas como relativamente mais aguda, igual ou mais grave, sem discernir as exatas diferenças entre elas" (MORRIS, 1993, p. 205, tradução nossa[15]). Acrescenta também, como um teorema em moldes matemáticos, que o contorno "[é] um conjunto ordenado de n distintas alturas, com ou sem repetições, numeradas (não necessariamente de forma adjacente) em ascensão de x a y (x < y) [...] podem ser escritas como séries de inteiros ou como um gráfico" (MORRIS, 1993, p. 206, tradução nossa).[16] Straus (2013, p. 82), referindo-se à perspectiva do ouvinte, destaca que este último, por vezes, presta maior atenção a aspectos gerais da composição como movimentos ascendentes ou descendentes das linhas horizontais, sons mais graves e sons mais agudos, enfim, denomina-se "contorno musical" à percepção destas características. A compreensão deste contorno independe da exatidão na identificação das notas e intervalos ouvidos, mas apenas a sensação de quais notas são mais agudas e quais são as mais graves.

A conexão muito próxima entre o contorno melódico e a distribuição registral faz Song (2008, p. 155) tratar estes aspectos lado a lado, em sua tese. O autor considera que, por muitas vezes, a organização das alturas é tratada equivocadamente como assunto não relacionado com as próprias alturas, ou seja, a organização das alturas sendo discutida sem referência à distribuição dos registros. Entretanto, garante que estes dois elementos – o contorno e a distribuição registral das alturas – são essenciais na formatação de uma peça,

---

[15] [...] *pitch perception, prior to the concept of pitch or pitch class, for it is grounded only in a listener's ability to hear pitches as relatively higher, equal, or lower, without discerning the exact differences between and among them.*

[16] [...] *an ordered set of n distinct (contour-) pitches, with or without repetitions, numered (not necessarily adjacently) in ascent from x to y (x<y)* [...] *can be written as series of integers or a graph*.

deixando-a como os executantes e os ouvintes a encontram. Em outras palavras, as disposições dos registros das alturas podem ter significante impacto na estrutura superficial da composição, e cita como exemplificação desta reflexão, *Klavierstück III*, de Karlheinz Stockhausen, e *Structures Ia*, de Pierre Boulez[17].

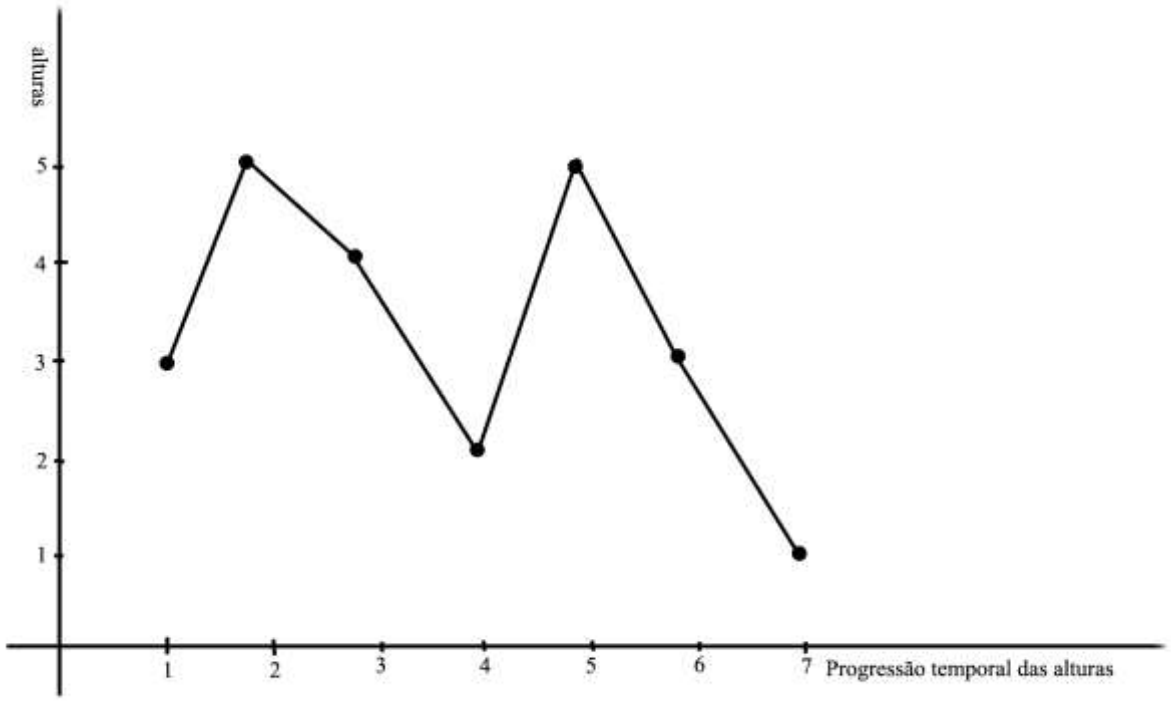
Uma técnica composicional oriunda do primeiro plano composicional de Villa-Lobos, a partir de uma releitura de marcos geográficos representativos do Brasil (FELICÍSSIMO, 2009, p. 90; 2014, p. 605-6), tem relação direta com o princípio da Teoria dos Contornos aplicada às alturas, conforme descrito nos dois parágrafos anteriores. Desenhado em uma folha de seda sobre um papel com marcações milimétricas, e intitulado pelo compositor como "gráficos para fixar a melodia das montanhas", tal esboço mostrava o contorno do relevo escarpado do maciço do "Pão de Açúcar" do Rio de Janeiro. O compositor revelou a Julio Pires (do Jornal "O Cruzeiro"), após uma entrevista, que tal desenho foi uma forma encontrada para a criação de melodias, geradas por meio do contorno de alguns relevos de montanhas do Brasil. [18]Posteriormente, Vicente de Pascal, um jornalista da revista norte americana "Life" de Nova York (Vol. 6, n. 11, página 45, de 13 de março de 1939), descrevia aos leitores uma mesma iniciativa experimental, onde Villa-Lobos teria criado uma espécie de "máquina de gerar melodias".

A representação de um contorno pode ser escrita como uma série de inteiros ou como um gráfico. Através da construção de gráficos cartesianos, é possível observar as características do ordenamento das alturas relacionando as frequências de suas respectivas ondas sonoras ao comportamento temporal dessa organização. Esse gráfico possui uma numeração no eixo das ordenadas indicando uma sucessão numérica, que inicia com "1" e se distende até o numeral que define a quantidade de alturas do contorno. Este eixo indica uma graduação das alturas mais graves para as mais agudas. Por outro lado, o eixo das abscissas do gráfico, informa a ordem de aparição das alturas, do ponto de vista temporal. Morris (1987, p. 27) ilustra essa representação em gráficos de um contorno com até três elementos. Como outra exemplificação, no contorno <3 5 4 2 5 3 1> o cardinal "1" indica a altura mais grave e o cardinal "5" a mais aguda, conforme estabelecido por Morris (1987, p. 27 e 283; 1993, p. 206). O GRAF. 1.1 demonstra o contorno mencionado acima:

[17] Maiores detalhes sobre a análise de tais obras, verificar Song (2008, p. 91-103; 167-170)

[18] A Sinfonia nº 6 de Villa-Lobos, composta em 1944, tem como subtítulo "Sobre a linha das montanhas do Brasil. Para compor esta sinfonia o compositor utilizou do método da "milimetrização", transcrevendo o contorno do relevo da Serra dos Órgãos (RJ) em papel milimetrado, para criar o tema principal.

GRÁFICO 1.1 - contorno <3 5 4 2 5 3 1> no gráfico cartesiano.



Expandindo a utilização do contorno na música, Marcos Sampaio (2012, p. 1) o associa não só às alturas, mas também à densidade, ao ritmo, e, além disso, ainda pode representar um parâmetro em função de outro. O mesmo autor também defende a importância do emprego dos contornos para oferecer coerência a uma composição, bem como artifícios estruturais combinados através de operações como inversão, retrogradação[19] e abordagens do ponto de vista analítico ou composicional.

Clifford (1995, p. 5) confirma essa perspectiva de utilização mencionada no parágrafo anterior quando estabelece que alguns autores definem contorno como possuidor de potencial para descrever eventos não melódicos. Mesmo considerando que a maioria das definições do contorno reflete a interação entre altura e duração no movimento melódico, Clifford (1995., p. 11) reproduz uma afirmação de Walter Piston (1978, p. 89), segundo a qual o contorno é a combinação entre a mudança de direções dos sons, a amplitude, os vários pontos agudos e graves e a variação de todos esses elementos, além de onde e quando acontecem na melodia. Sousa (2014, p. 36) por outro lado estabelece que o conceito de contorno é a relação entre dois ou mais parâmetros e exemplifica com a curva de um gráfico pluviométrico, "[...] no qual a quantidade de precipitação de água de um determinado local está relacionada a um período temporal [...]". O autor completa sua reflexão mencionando que

[19] Na presente pesquisa não serão utilizadas estas operações.

o contorno se aplica predominantemente a alturas em função do tempo, no entanto, outros parâmetros foram abordados, ou seja, o ritmo, a densidade de acordes, a dinâmica e a textura (MARVIN 1988 e 1995, SAMPAIO 2012, CLIFFORD, 1995, apud SOUSA, 2014).

O ritmo, de acordo com Constante (2006, p. 23-24), pode ser quantificado e qualificado. É quantificado com denominações gerais para durações (longas e curtas, por exemplo) e desta forma, surge a noção do contorno rítmico de um trecho. Assim, o autor considera que o contorno rítmico representa "durações relativas do mesmo modo que contorno melódico representa altura relativa, sem uma calibragem precisa da extensão dos intervalos" (MARVIN, 1988, p. 63, apud CONSTANTE, 2006). Esta abordagem rítmica pela Teoria dos Contornos classifica as durações utilizando números inteiros, comparando-as entre si. A qualificação rítmica é a análise da interação entre durações, "buscando algum aspecto específico que possa caracterizá-lo ou dar a ele um significado funcional dentro de uma estrutura rítmica mais ampla" (MARVIN, 1988, p. 63, apud CONSTANTE, 2006). Exemplificando formas de qualificação do ritmo, Constante (2006) cita: a qualificação das características cinéticas da atividade rítmica (baseando-se em medidas precisas, como velocidade, densidade rítmica, contorno rítmico); e a qualificação da atividade rítmica como regular ou irregular (movimentação rápida, lenta, acelerando, ralentando ou estável).

A presente tese aborda o contorno rítmico de duas formas: em um aspecto qualitativo cinético, com aumentações e diminuições proporcionais ou mesmo fixas nos padrões rítmicos, como na peça "Criação nº 3" para quinteto para metais e nas composições para conjunto de percussão ("Frevindo-Serializando" e "Frevindo-Minimalismando"); e em um aspecto qualitativo irregular, empregado na peça "Cenas para Orquestra", na qual os padrões rítmicos foram por diversas vezes submetidos a aumentações irregulares. Nesta perspectiva, a pesquisa partiu da Teoria dos Contornos a diversos elementos ou parâmetros musicais, como timbre, textura, seções, partes constituintes da forma, densidades absoluta e relativa, gestos[20] horizontais e verticais[21], etc. A peça para quinteto de metais, descrita na seção 2, por exemplo,

[20] Sullivan (1984, apud STEUERNAGEL, 2015, p. 155) afirma que "[...] cada vez menos compositores têm se mostrado capazes de tratar o gesto como uma relação concomitante entre altura, ritmo, ou qualquer outro parâmetro envolvido na composição musical [...] ", no entanto, Lima (2011, p. 249-250) considera que o gesto musical é uma noção intuitiva, que parece ser entendido como unidade de significação. Considerando essa perspectiva, utilizamos o termo de uma forma mais conceitual, indicando o gesto horizontal como a disposição das alturas em uma sucessão, com surgimentos obedecendo o aspecto temporal de um determinado evento como uma melodia e o gesto vertical como disposição sonora de forma simultânea. Zampronha (2005) assim define o termo: *With regard to musical composition, gesture comes to be understood as a sound materiality movement that generates a delimited configuration recognizable by listening as a unit. This unity is closely associated to signification inside a work* ("No que tange à composição musical, o gesto passa a ser entendido como um movimento de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada reconhecível pela escuta como uma unidade. Esta unidade está intimamente associada à significação dentro de um trabalho." Tradução nossa)

[21] Em quase toda a presente tese, os gestos verticais foram resultados sonoros do efeito causado pela

utiliza um único contorno como ferramenta de ordenamento das alturas, de definição do número de timbres por compasso, do número de compassos por parte e da fórmula de compasso em cada parte. Para a composição orquestral, dois contornos foram utilizados para o estabelecimento do ordenamento de alturas, a definição do número de timbres e número de instrumentos a cada dois compassos e para o cálculo das dimensões de cada seção da peça. Demonstra-se na seção 3 a similaridade gráfica entre as curvas referentes às alturas, às densidades relativas, aos timbres e ao número de instrumentos por compasso. As peças para percussão contaram com ordenamentos de alturas, dos padrões rítmicos (inclusive da célula rímica original do frevo, apresentada a seguir na seção 1.2, p. 34), do número de timbres por compasso, das dinâmicas e articulações (no caso da primeira peça, seção 4), e das transposições das classes de altura (no caso da segunda peça, seção 5) a partir dos contornos obtidos. Desta forma, a tese não só demonstra a aplicabilidade múltipla do contorno na construção de planejamentos composicionais, como também a discute e a analisa como concepção e procedimento educacional.

1.2 Frevo

1.2.1 Contextualização histórica e cultural

"Os dias do Carnaval são os mais esperados do ano na capital pernambucana", assim Schneider (2011, p. 16) inicia sua dissertação a respeito do frevo recifense e, sobre este gênero, ela afirma que "[...] a cada dia é enriquecido pela criação de novos passos e acrescido de adaptações instrumentais, mas que permanece o mesmo em sua essência e beleza".

Para compreender o surgimento, a classificação e a importância do frevo para a cultura pernambucana, foi apresentado nesse tópico um panorama deste gênero musical e sua inserção na cultura de Pernambuco, pois é executado não só no Carnaval como em alguns eventos do calendário estadual e de diversas cidades pernambucanas.

O Carnaval é a maior festa popular do Estado de Pernambuco e, em um contexto nacional, um dos maiores do país. Segundo Cárdenas (1981, p. 27), a origem carnavalesca, segundo as antigas tradições, deu-se após a abolição da escravatura, quando os patrões e autoridades da época "[...] permitiram que surgissem as primeiras agremiações carnavalescas,

---

superposição de gestos horizontais, e não houve intencionalidade na previsão destes, nos planejamentos. A exceção ocorre no planejamento descrito na seção 5, e que resultou na peça "Frevindo-Minimalismando", para instrumentos de percussão.

formadas por operários urbanos nos antigos bairros comerciais. Supõe-se que a Festa de Reis serviu de inspiração do carnaval recifense" (CÁRDENAS, 1981., p. 33), no entanto, o frevo, segundo a mesma autora, é uma dança característica e exclusiva da cidade do Recife e sobre sua origem existem diversas hipóteses. Mauro Motta, em sua obra "Terra e Gente" de 1963 (apud CÁRDENAS, 1981., p. 52), menciona o galope que, segundo ele, era uma dança viva e violenta e, em cerca de 1837, chegou ao Recife, evoluindo e fazendo surgir o frevo, inclusive com atividades coreográficas. O escritor, médico, dramaturgo e compositor Valdemar de Oliveira, entre outros pesquisadores, opta pela origem musical do frevo na modinha do dobrado, da quadrilha, do maxixe, etc (OLIVEIRA, 1971, p. 27). A palavra "frevo" vem do termo "ferver" – por corruptela, frever – pronúncia alterada pelos menos instruídos, no início do séc. XX (OLIVEIRA, 1971, p. 12). O termo surgiu pela primeira vez no dia 9 de fevereiro de 1907, e tornou-se sinônimo de efervescência e agitação, retratando figurativamente o que ocorre no Estado de Pernambuco, mais notadamente na Região Metropolitana do Recife, quando os foliões e passistas brincam o Carnaval (SCHNEIDER, 2011, p. 19; RECIFE, 2010, p. 24). Oliveira 1971., p. 12), no entanto, considera esta data como 12 de fevereiro de 1908, consultando o "Jornal Pequeno", publicação periódica da época. Schneider (2011., p. 31) ainda menciona o "Galo da Madrugada" como o bloco carnavalesco de maior notoriedade em Recife, reputado pelo Livro dos Recordes como o maior do mundo. Abre o Carnaval do Recife, com uma multidão de foliões e dezenas de carros alegóricos executando basicamente o frevo pernambucano. Andrade (2008, p. 81) descreve que o Galo da Madrugada foi criado "[...] com o objetivo de reviver os antigos carnavais, quando um grupo de famílias do bairro, preocupados com o berço do frevo e as tradições, resolveu fundar o clube e, no sábado de carnaval, saíram de mascarados e fantasiados, pelas ruas onde moravam". No dia 28 de janeiro de 1978, aproximadamente, setenta e cinco pessoas (incluindo músicos da orquestra, fundadores e foliões) fizeram seu primeiro desfile oficial, numa época que o carnaval de rua em Recife era bem menos intenso que o de bailes nos clubes sociais (notadamente os Clubes Portugues, Náutico, Sport, Santa Cruz e Internacional), enfim, existia pouca diversão nas ruas devido à ausência de clubes, blocos e troças no período momesco.

Baseado na experiência pessoal, após inúmeras participações como músico em carnavais de Recife durante décadas – e também segundo autores como José Teles (TELES, 2012, p. 47), César Guerra-Peixe (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 131-132), Valdemar de Oliveira (OLIVEIRA, 1971, p. 10-38), entre outros – pode-se afirmar que o frevo é classificado em três modalidades: o frevo de rua, o frevo canção e o frevo (ou marcha) de bloco. Existem, em menor importância e com uma referência mais poética ou bucólica, outras

designações como frevo “ventania”, frevo “coqueiro”, etc., em função de características específicas de determinados frevos (OLIVEIRA, 1971., p. 53-54). O frevo “ventania”, por exemplo, utiliza os saxofones em frases da primeira parte repletas de semicolcheias, dando a impressão de uma rajada de vento; no frevo “coqueiro” são exploradas as notas agudas dos trompetes, etc. A classificação como “rua, canção e bloco”, no entanto, abrange a totalidade dos frevos compostos até hoje (CÁRDENAS, 1981., p. 54-56). Benck Filho (2008, p. 34-35) cita algumas outras designações, como o “‘frevo de salão’, ‘frevo elétrico’, ‘frevo de saída’, ‘frevo de encontro’, ‘frevo de regresso’”, mas considera tais definições “um tanto dúbias”, pelo uso de critérios por vezes funcionais e que não estão necessariamente relacionados à forma ou diferenciação composicional, opinião essa referendada por diversos maestros locais.

1.2.2 O Frevo de Bloco

As modalidades do frevo (considerando as de rua, canção e bloco) abordadas aqui, têm características próprias, no entanto, tais peculiaridades são passíveis de pequenas variações, que dependem de disponibilidade de recursos e instrumentistas, bem como do compositor, arranjador ou produtores envolvidos. Assim, o frevo de bloco (também nominado como marcha de bloco), é executado por orquestra de madeiras e cordas (friccionadas e dedilhadas), baixo (tuba, violão de sete cordas ou contrabaixo) e uma base percussiva, às vezes, tem a participação de saxofones e metais, e é cantado tradicionalmente por coro feminino. Tem velocidade metronômica mais lenta que as demais modalidades de frevo, e as letras normalmente retratam sentimentos saudosistas e antigos carnavais, bem como evocam um lirismo romântico. Os títulos destes frevos quase sempre revelam os temas abordados nas letras: “Valores do Passado”, “Velhos tempos de criança”, “Saudosos Foliões” e “Alegre Bando” de Edgard Moraes, “Hino de Batutas”, de João Santiago, “Aurora de Amor”, de Maurício Cavalcanti e Romero Amorim, “Flor da Lira”, de Carlos Fernando, “Último regresso” e “O Bom Sebastião” de Getúlio Cavalcante, “Fala por mim, Saudade” de Severino Luiz de Araújo, “Frevo da Saudade” de Nelson Ferreira, dentre vários. Existem diversas agremiações que mantêm a tradição dos desfiles com execução de frevos de bloco, algumas com quase um século: Bloco das Flores (o mais antigo, fundado na década de 1920), Bloco da Saudade, Madeiras do Rosarinho, Flor da Lira, Flor da Magnólia, Banhistas do Pina, Aurora de Amor, etc. Os EX. 1.1 e 1.2 apresentam trechos de um frevo de bloco, parte da introdução e início da participação vocal. Este frevo utiliza uma instrumentação de livre escolha do arranjador/compositor, pois de uma forma geral tais orquestrações são extremamente

variadas. Como os instrumentos de sopro e de arco, individualmente, têm pouco volume em comparação aos instrumentos de percussão utilizados, é comum que sejam duplicados (ou mesmo multiplicados), aumentando o resultado sonoro. Os componentes saem com fantasias sempre padronizadas e muito coloridas, de acordo com a agremiação, e possuem estandartes em que estampam o nome do grupo e a data de fundação.

EXEMPLO 1.1 – Trecho do frevo de bloco "A Volta", de Romero Amorim, arranjo de Ademir Araújo (seis primeiros compassos da introdução); Raramente se encontram indicações de andamento nos arranjos e composições do gênero frevo, os compositores ou arranjadores normalmente limitam-se a indicar qual modalidade de frevo é a obra.



EXEMPLO 1.2 – Trecho do frevo de bloco "A Volta", de Romero Amorim, arranjo de Ademir Araújo (compassos 12 a 17, com o início da parte vocal, após a introdução)



1.2.3 O Frevo Canção

O frevo canção é aquele que exige um intérprete, cantor ou instrumentista (esse mais raro, como "Marilian no Frevo" de José Urcissino – o Maestro "Duda" – para solo de trompete e acompanhamento de orquestra de sopros, ou "Carnaval no Português" de Guedes Peixoto, com solo de flautim) na execução da melodia principal, como solista, e por vezes também utiliza um coro misto, auxiliando o solista com repetição de frases. No caso da voz cantada, as letras enfocam diversos temas, como os românticos ("Oh, Bela!", de Capiba, "Voltei, Recife", de Luís Bandeira, "Veneza Americana", de Nelson Ferreira, etc.), os atuais

("Passei no Vestibular", de Gildo Branco, "Na mulher não se bate nem com uma flor", de Capiba, "Bate-bate com doce" de Alex Caldas, etc.), os que prestam homenagens ou enaltecem algo ou alguém ("Come e Dorme", de Nelson Ferreira, "Recife Luz", de Rubem Valença, "Morena Tropicana", de Alceu Valença, etc.), para citar alguns. Tem uma velocidade metronômica maior (cerca de M.M. = 150 ou mais), e sempre é acompanhado por orquestra de metais, saxofones, instrumentos harmônicos e de percussão. Os EX. 1.3 e 1.4 exibem dois trechos de um frevo canção "O Homem da Bengala", de Nelson Ferreira, composto e arranjado pelo compositor, originalmente escrito para orquestra de quatro saxofones, três trompetes, dois trombones, uma tuba, instrumentos harmônicos e os percussivos (estes últimos não foram escritos na partitura editada e divulgada pelo autor). O EX. 1.3 expõe seis compassos da introdução, e o EX. 1.4, o final da introdução e o início da participação vocal.

EXEMPLO 1.3 – Trecho do frevo canção "O Homem da Bengala", de Nelson Ferreira (seis compassos da introdução e o início do canto); da mesma forma que explicado no Exemplo 1.1 os andamentos para os frevos-canção e frevos de rua também não são especificados nas partituras pelos compositores e arranjadores. Eles limitam-se a apenas indicar a modalidade do frevo.



EXEMPLO 1.4 – Frevo canção "O Homem da Bengala", de Nelson Ferreira (compassos 15 a 20), fim da introdução e início do solo vocal.



1.2.4 O Frevo de Rua

Segundo uma publicação da Prefeitura do Recife, "Memória do Frevo" – uma produção coletiva que envolveu vários pesquisadores e músicos de todos os tipos de "frevo" – , o Frevo de Rua é o mais antigo, tem um histórico mais prolongado, já que autores o associam à formação da festa carnavalesca (RECIFE, 2010, p. 28). Possui títulos bem variados: "É de Frevê", "Chegou Fervendo", "Diabo Solto", "Bicho Danado", "Segure essa Brasa", "Apare essa Bomba", "Tijolo Quente", etc., sempre dando uma conotação violenta, desenfreada, disposta (OLIVEIRA, 1971, p. 37). É interpretado por uma instrumentação "clássica" inspirada nas bandas marciais, incluindo-se instrumentos de bocal, como trompetes, trombones e tuba; de palheta, como saxofones, clarinetes e requinta; de madeira, como a flauta e o flautim; e a percussão composta de surdo, caixa e pandeiro. Na prática mais recente, esses instrumentos de sopro têm-se resumido a saxofones, trompetes e trombones e, além da percussão que indicamos acima, alguns instrumentos eletrônicos, como teclado, guitarra e contrabaixo (este último substituindo a tuba). Atualmente é a modalidade do frevo executado com andamento mais rápido, principalmente se executado por troças[22], arrastando blocos e

[22] Orquestras carnavalescas que tocam prioritariamente Frevos, Marchinhas de Carnaval e outras músicas típicas. É muito comum nos carnavais do nordeste brasileiro, principalmente no Recife e em Olinda (Pernambuco). Oliveira (1971, p. 16-17) lembra que muitas troças começaram com quaisquer agrupamentos e depois transformaram-se em clubes de rua (nascentes das corporações profissionais); outras morreram cedo, em no

agremiações carnavalescas. O EX. 1.5 expõe a primeira página de um frevo de rua, "Arrepiado", composição dos irmãos Nilton e Fernando Rangel.[23] Vale salientar que no caso do frevo de rua, uma modalidade do gênero essencialmente instrumental, a melodia principal é atribuída aos sopros da orquestra. Normalmente o compositor ou arranjador escreve a melodia principal para que seja executada pelos naipes, quer em uníssono ou harmonizado, e a criatividade do autor designa quais naipes (dos trompetes, dos trombones ou dos saxofones), ou combinação deles os trechos melódicos irão ser interpretados.

EXEMPLO 1.5 – Seis compassos iniciais do frevo de Rua "Arrepiado", de Nilton e Fernando Rangel



1.2.5 Apropriações para a presente pesquisa

É notável a identificação dos primeiros compassos pelos frequentadores e conhecedores da modalidade do frevo de rua, afirmação corroborada por Cárdenas (1981, p. 55-56) e Oliveira (1971, p. 49). A melodia da segunda parte é bem menos conhecida, com raríssimas exceções. Independentemente da possibilidade de existência de maior ou menor facilidade na percepção melódica, comparando a primeira e a segunda parte de um frevo de

máximo um ano de atividades.

[23] Os planejamentos construídos nas seções 2 a 5 utilizam diversos frevos de rua, e tal modalidade do gênero foi escolhido pela grande quantidade de composições elaboradas pelo próprio orquestrador, situação muito rara de acontecer com os frevos de bloco e frevos canção. Estes últimos, de uma forma geral, têm melodias compostas por determinadas pessoas, e as orquestrações, por outras. Desta forma, para evitar similaridades na sonoridade das amostras de frevo de rua, optamos, no presente trabalho, pelo emprego deste, no entanto, desde que seja composto e orquestrado por uma única pessoa.

rua, na obtenção dos contornos a presente pesquisa opta pela decisão arbitrária de utilizar amostragens de quatro a oito compassos das primeiras partes das amostras de frevos de rua, para análise e manipulação por processos específicos. Outro motivo para esta decisão foi devido ao fato de que é mais comum um compositor de frevo de rua sem também seu arranjador. Com isso a composição toma uma identidade própria e pessoal, única, diferentemente dos frevos canção ou frevos de bloco, pois os compositores dessas modalidades compõem unicamente as melodias, deixando para um arranjador elaborar o acompanhamento orquestral.

1.2.6 Forma

A publicação governamental "Memória do Frevo", referida anteriormente, também informa que este gênero, quase sempre voltado à dança (os passos de frevo), é invariavelmente binário, com a caixa e o bumbo executando a célula apresentada no EX. 1.6 (compasso 2/4), e a divisão rítmica da caixa reiniciada a cada dois compassos. A rigor, o ritmo da caixa é quaternário (união dos dois compassos do exemplo mencionado), no entanto, a tradição desde o surgimento do gênero consagrou o compasso binário, e assim se conserva até hoje (RECIFE, 2010, p. 32).

EXEMPLO 1.6 - Célula rítmica original do frevo.



Morfologicamente falando, o frevo de rua possui normalmente duas partes[24] unidas por uma passagem ou ponte, em que todos os instrumentos são utilizados (CÁRDENAS, 1981, p. 55-56). A primeira parte é a introdução (CÁRDENAS, 1981, p. 55-56; OLIVEIRA, 1971, p. 49), sempre com 16 compassos, podendo chegar a 24. É sempre violenta e melodicamente a mais conhecida da composição. O termo "introdução", na verdade, é equivocado, pois, diferentemente do frevo canção, já faz parte da própria música. É iniciada sempre por uma anacruse (três, seis ou sete semicolcheias, três colcheias, semicolcheia-

[24] Essas partes determinam a forma da peça, assim sendo, segundo Lester, essa "forma" "[...] se refere às seções [ou 'partes'] em uma peça: sua organização, o(s) tipo(s) de música que contém(êm) e suas relações com uma outra seção" (LESTER, 1989, p. 56, tradução nossa), fornecendo continuidade do movimento (COOPER; MEYER, 1963, p. 1). Complementando, Zamacois (1985, p. 3) define a forma como a organização de um conjunto de ideias musicais e Wennerstrom (1975, p. 2) afirma que existem vários tipos de formas utilizadas no séc. XX, muitas das quais sem qualquer relação com o que se fazia até o séc. XIX.

colcheia-colcheia, etc.), que dá a primeira movimentação da melodia. A segunda parte é construída com melodias, normalmente executadas pelos saxofones, com curtas intervenções dos metais. Esses últimos, do 8º ao 13º compasso, por vezes "[...] voltam a dominar, avançando, fogosamente, pauta acima, para um novo clímax" (OLIVEIRA, 1971, p. 52). Essa estrutura de duas partes é repetida algumas vezes e concluída com um acorde final, num salto convencional à Coda, salto esse sempre existente no último compasso anterior à "primeira casa" da repetição da primeira parte ou "introdução". Benck Filho (2008, p. 70) descreve a estrutura formal do frevo de rua como fundamentada em uma forma cíclica, segundo o autor, denominada de *Lied* ternário, A-B-A (ou ainda AA-BB-AA, considerando as repetições das partes), com a parte B quase sempre não apresentando modulação para tons vizinhos, fato comum em frevos de bloco. Quase sempre surge uma transição ou ponte, entre as partes A e B, que Benck (2008, p. 71) denomina "terra de ninguém", e que existe nas segundas casas. Neste ponto há no "[...] movimento melódico [...] um contraste ou ruptura abrupta, separando e unindo a diferentes partes da música", possibilitando ao passista uma mudança coreográfica ou mesmo uma parada. Tal ruptura pode surgir com o emprego de pausas, síncopes, notas acentuadas, contrastes de dinâmicas, durando um ou mais compassos, ou mesmo com a presença do "rasgado", representado por um acorde em *tutti* e em dinâmica muito forte. Por outro lado, conforme Cárdenas (1981, p. 55 e 56), o frevo de rua tem por tradição uma forma fixa binária e é "composto de duas partes unidas por uma passagem ou ponte da qual participam todos os instrumentos". Oliveira (1971, p. 36) corrobora este ponto de vista asseverando que o frevo é bem semelhante a outras formas binárias, como o *passo doble,* o *shimmy*, a polca, o can-can. Com a experiência em orquestras de frevo do autor da presente pesquisa, em gravações novas de composições já existentes e de frevos inéditos, bem como em concursos de frevo promovidos por entidades como a Prefeitura da Cidade do Recife, Rede Globo, etc., um testemunho pode ser dado com a afirmação de que a esmagadora maioria das composições do gênero, em qualquer das modalidades ora apresentadas, possui uma forma binária, com uma introdução (caso dos frevos canção e de bloco, visto que são raras as introduções nos frevos de rua), uma primeira parte que é repetida e encadeada a uma segunda parte, que quase sempre também se repete O referido encadeamento é realizado por uma ponte de poucos compassos, e esta forma geral IAAEBB é repetida algumas vezes (onde I = introdução, caso exista, A = primeira parte, E = encadeamento e B = segunda parte, que normalmente também se repete; em bailes de carnaval repete-se cada frevo ora executado por duas ou três vezes), alcançando-se os compassos da coda com um salto realizado após a execução do último compasso da primeira parte (quando solicitado pelo maestro regente da

orquestra). Nestes bailes de carnaval é comum este salto para a coda ser substituído pela execução do frevo seguinte a partir de seu primeiro compasso (ou sua anacruse), dando continuidade ao baile sem possíveis interrupções provocadas pela coda.

A presente pesquisa utiliza amostragens de frevos de rua visando obter uma diversificação maior de elementos extraídos das composições deste gênero. Esta seleção foi o resultado da decisão de alcançar maior variedade possível de exemplares, algo interessante se considerarmos as diversas maneiras com que os compositores envolvidos criam seus frevos. Assim, explicando sumariamente a ideia exposta neste parágrafo, decidiu-se por selecionar: a) para a primeira composição (descrita na seção 2), um frevo de rua autoral para extração do contorno básico, e outros cinco (de um único compositor, Inaldo Moreira[25]) para tabelamentos relacionados a eventos rítmicos; b) para a segunda composição (descrita na seção 3), um único frevo ("Duda no Frevo", de Senival do Nascimento), que forneceu, após um processo analítico e de redução, dois contornos que utilizamos para iniciar o planejamento da peça; c) para a terceira e quarta composições, doze frevos de rua de diferentes compositores, que, manuseados, tornaram-se o ponto de partida para a construção dos contornos utilizados em ordenações específicas (seções 4 e 5). Esta escolha se deu de forma aleatória, ou seja, os frevos foram escolhidos sem critérios técnicos pré-concebidos, e sim pela simples existência das partituras originais ou que foram fornecidas pelos compositores. Acreditou-se que esta decisão poderia possibilitar que as manipulações paramétricas dos processos composicionais não resultassem em sonoridades previsíveis.

Por fim, a identificação analítica de gestos horizontais (e na última composição, dos gestos verticais) de frevos de rua pernambucanos foi considerada e a manipulação de elementos a partir desses gestos ocorreu dentro da pesquisa. Os parâmetros não musicais, como explicado anteriormente nesta seção, reverenciando características do período momesco (outra forma de menção à festa de Carnaval brasileiro), foram considerados como agentes intertextuais associadores da música com a cultura, envolvendo principalmente elementos do ritmo, da textura e das dinâmicas e as características específicas da festa mencionada. Neste universo de observações culturais incluem-se os aspectos histórico-geográficos do carnaval a partir de componentes do cenário pitoresco e folclórico, de características particulares inerentes à festa momesca em si, da densidade demográfica dos foliões nos polos de animação (ou fora deles) e dos passos da dança do frevo.

[25] Cantor, clarinetista, premiado arranjador e compositor pernambucano, com diversas obras de vários gêneros gravadas em diversos CDs. Faleceu em 2017, enquanto a presente tese estava sendo escrita.

1.2.7 O Frevo e os parâmetros não musicais

Esta pesquisa, embora tratando de procedimentos de fusão entre elementos paramétricos do frevo e aspectos da música de concerto do séc. XX, relaciona metaforicamente características da folia carnavalesca pernambucana ao resultado composicional. Desta forma, passa a ocorrer uma efetiva simbiose entre a música e o folguedo, quer através de uma abordagem interpretativa ou figurada.

Foram selecionadas quatro características carnavalescas, identificadas durante esta festa na Região Metropolitana do Recife, e que serão, a cada seção, abordadas como parâmetros não musicais associados metaforicamente à música produzida.

1.2.7.1 A diversidade rítmica no Carnaval, além do frevo

Segundo a publicação municipal "Frevo: 100 anos de folia" (CASSOLI et al., 2007, p. 30-38), a festa do Carnaval a partir do séc. XX, apesar da diferenciação social existente entre as classes mais abastadas e a menos favorecidas, passou a acontecer nas ruas, com o frevo sendo executado por orquestras e blocos líricos (OLIVEIRA, 1971, p. 35-37). A partir dos anos 1980, outros gêneros musicais passaram a concorrer com o frevo no carnaval pernambucano (ANDRADE, 2008, p. 59), assim sendo, os maracatús, o samba, o mangue, o pagode, o axé, etc. passaram a proliferar nos espaços urbanos no período momesco, e dividir os palcos com o ritmo do frevo. Como José Teles menciona (TELES, 2000, p. 50), o frevo começou a perder demanda para o mercado até mesmo na sua terra natal. Desta forma, um fenômeno sonoro passou a acontecer no Recife e sua Região Metropolitana, ou seja, um transeunte se deslocando pelas ruas da cidade durante o Carnaval passou (depois dos anos 80) a ouvir o ritmo original do frevo de forma fortuita, imerso em um universo de outros gêneros musicais, bem diferentemente de outrora, quando o frevo dominava quase todos os espaços. Tal peculiaridade é abordada na seção 2, como sinais que lembram o frevo, ou seja, como eventos rítmicos que evocam o gênero em diferentes graus de inteligibilidade. Em suma, dentro do contexto do quinteto para metais "Criação nº 3", e após a peça ter sido concluída, observou-se reminiscências da ocasionalidade com que o frevo é lembrado, ou seja, é perceptível em alguns locais e em outros, não.

1.2.7.2 Concentrações humanas nos polos carnavalescos e fora deles

A peça orquestral também sugestiona um parâmetro não musical relacionado com característica cultural rotineira observada durante o Carnaval pernambucano. Tal relação deve-se ao fato da criação – antes algo que ocorria naturalmente, mas nos últimos 40 anos sob coordenação governamental – de "polos de animação" espalhados por diversos bairros de Recife, Olinda e Jaboatão, bem como por várias cidades pernambucanas[26]. Com essa forma de organização da folia, os feriados criados devido à festa e a pouca movimentação existente nas ruas sem eventos musicais criam uma dicotomia entre a estridência sonora dos polos e redondezas (inclua-se nestas considerações as características do tipo de gênero previsto para cada um dos polos, uns mais ressoantes e frequentados que outros) e o confronto com o silêncio verificado em diversas vias públicas e localidades. Este parâmetro não musical foi visualizado como um elemento intertextual depois que a estrutura textural foi criada em "Cenas para orquestra", e esta associação será demonstrada na seção 3.

1.2.7.3 A dança do frevo

Um outro parâmetro não musical considerado foi a dança do frevo, os seus passos e desafios. Mais de 120 passos foram catalogados (CASSOLI et al., 2007, p. 97) e possuem graus de dificuldade extremamente variados. Além disso, os brincantes não passistas também dançam de forma simples, sem preocupações com as limitações físicas. Assim, podemos considerar que existe uma gama muito diversificada de graus de desafios nesta dança, e tal escala aventa um paralelo com as complexidades técnicas instrumentais empregadas na peça "Frevindo-Serializando". Tal associação entre a música e este aspecto cultural é explicada na seção 4, e surgiu após a observação da performance instrumental verificada, comparando-se o resultado sonoro de uma das páginas da peça com alguns passos do frevo.

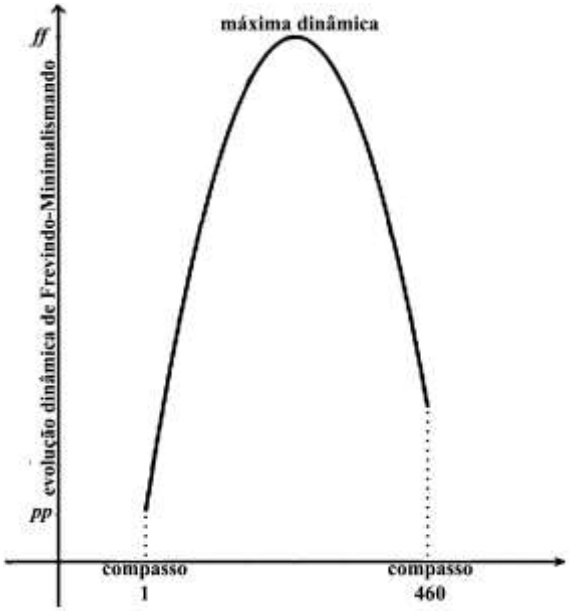
1.2.7.4 O evento "Galo da Madrugada", abertura do Carnaval recifense

Por fim, adotou-se como parâmetro não musical uma característica observada

[26] Exemplificando, sugerimos como consulta de informações sobre o Carnaval recifense 2018, disponível em http://www.programacaocarnavalrecife.com.br/ (acesso em: 8 abr 2018, 21:00h), *link* com informações sobre polos de animação.

no evento que ocorre como abertura do Carnaval pernambucano: o desfile do Galo da Madrugada, bloco já sucintamente descrito anteriormente, na subseção 1.2 desta seção. Tal peculiaridade deve-se à variação da efervescência que ocorre desde cedo, no galpão do Galo, na av. Sul, 751, bairro de São José (em Recife), até a dispersão final às 18:30h, na Rua do Imperador (mesma cidade)[27]. O bloco, hoje com mais de dois milhões de foliões (dados de 2009[28]), inicia o evento com café da manhã para convidados, normalmente um seleto grupo de participantes, organizadores, e patrocinadores, e durante o percurso percorrido, recebe um acréscimo de pessoas e animação, atingindo um pico de euforia aproximadamente em meados da tarde do sábado de Carnaval, quando começa uma esperada estabilização e posterior decréscimo de movimentação, pois as alegorias começam a atingir o ponto final do desfile. Gráficos cartesianos do tempo versus agitação carnavalesca no Galo da Madrugada e da evolução dinâmica da peça "Frevindo-Minimalismando" são semelhantes, ambos descrevendo uma curva parabólica (representação de uma função quadrática). O GRAF. 1.2 exibe a curva parabólica adotada no manuseio das dinâmicas da peça, e tal procedimento será explicado na seção 5.

GRÁFICO 1.2 – Representação da evolução dinâmica que ocorre em "Frevindo-Minimalismando".[29]



[27] Para mais informações a respeito do desfile do ano de 2018, consultar http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/en/noticias/170-atracoes-e-ordem-dos-trios-do-galo-da-madrugada, acesso em: 8 abr 2018, 22:00h.

[28] Disponível em http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/en/o-galo/recordes, acesso em: 8 abr 2018, 22:01h.

[29] Não se trata de um gráfico preciso, mas um rascunho comparativo entre o aumento e diminuição sonora percebida na peça para percussão e a adesão gradativa dos foliões ao bloco.

1.3 Fusões

O termo “Fusão” possui alguns significados gerais não aplicáveis a esta pesquisa, enquanto que outros são bastante adequados, daí a necessidade de verificar as diversas funções deste vocábulo e, posteriormente, conhecer de que forma poderemos elaborar procedimentos musicais a partir do referido conceito. Abdala Júnior et al. (1998, p. 2605) definem a fusão como: a) a passagem de um corpo do estado sólido para o estado líquido; b) um processo ou ação de misturar, fundir; reunir, combinar, etc. (“ex.: a fusão de dois sistemas”); c) a reunião de algumas sociedades para o surgimento de uma nova sociedade, com os bens sociais das sociedades de origem sendo reagrupados; d) processos com ou sem reações químicas, como nas operações de base de metalurgia de elaboração dos principais metais a partir de seus minerais.

Observando atentamente tais definições, o vocábulo tem basicamente dois significados. O primeiro, incompatível com o sentido da presente pesquisa, tem relação ao processo da liquefação, ou seja, um fenômeno físico que descreve a passagem do estado sólido para o líquido (NASCENTES, 1972, p. 990), assim, descartaremos por não se adequar ao propósito do presente trabalho. O segundo (evidenciados nos itens b, c e d do parágrafo anterior), no entanto, tem relação com a mistura em vários graus de agregação e de modificação íntima dos elementos fundidos. O termo sob esta última perspectiva é utilizado em diversas situações, ou seja, pode compreender a mistura de materiais ou substâncias metálicas, e a combinação (ou reunião) de entidades várias, como empresas, organizações, instituições financeiras, culturas, idiomas, linguagens, etc.

Nos parágrafos anteriores, procurou-se mostrar que a fusão é basicamente a mistura de componentes em diferentes gradações, e que o resultado é parcialmente ou totalmente isento das características dos componentes fundidos. Traçado este paralelo em situações não musicais do uso do termo, a analogia é evidente na definição do vocábulo em todas as situações, ou seja, a possibilidade de descaracterização dos elementos envolvidos no procedimento sempre existe, e acontece não só no campo da Física, das empresas, como no campo da fusão de linguagens, de técnicas, de procedimentos, de gêneros e, no caso da tese, de aspectos musicais e composicionais do séc. XX com o “Frevo de Rua” pernambucano. A respeito do que foi abordado acima no presente parágrafo, Rios Filho (2010) aponta quatro diferentes níveis para a fusão ou mistura dos elementos de culturas ou origens distintas: a) justaposição, onde são dispostos em sequência ou alternância; b) sobreposição, elementos dispostos em camadas, sendo que cada uma mantém suas características originais; c)

interpenetração, com a intensificação de uma justaposição; d) síntese, que é a criação de algo novo, a partir dos elementos fundidos de ambos os lados. E complementando, Wennerstrom (1975, p. 48) menciona processos formais em que os elementos distintos assumem papéis de contraste (estratificação, justaposição, interpolação) ou de conexão (gradação, amalgamação, dissolução)

Na música, observa-se o termo "fusão" em várias situações. Em sua dissertação, Cornicello, analisando a obra de Tristan Murail, *Spectra and Pixies*, observa que "[...] o compositor [...] fala da fusão da harmonia e do timbre num único objeto sonoro, que se torna a base para sua música" (CORNICELLO, 2000, p. 2, tradução nossa[30]), ou seja, esta afirmação aponta para uma combinação íntima da harmonia com o timbre, transformando estes parâmetros em um único elemento, processo que o autor chamou de "fusão". O autor também define um "acorde-timbre" como uma unidade harmônica orquestrada de uma forma particular, que indifere se o acorde é tocado simultaneamente ou não. Se este "acorde-timbre" passar por uma re-orquestração, o timbre se modifica, e é tratado como um afastamento considerável do original (CORNICELLO, 2000, p. 4).

Discorrendo ainda a respeito da música espectral, Cornicello afirma também que "[...] os compositores espectrais são particularmente interessados no controle preciso do timbre. As tendências iniciadas por Debussy culminaram na fusão do timbre e da harmonia, nos trabalhos dos compositores espectrais" (CORNICELLO, 2000, p. 48, tradução nossa[31]). Observa-se novamente que o timbre e a harmonia, na concepção dos autores e compositores, são elementos que se "entrelaçam" na obra, promovendo uma "mistura" onde esses elementos perdem ou modificam suas propriedades conceituais originais no decorrer do processo.

A fusão aplicada à Música com uma conotação singular é abordada por Motta (1992, p. 17-18) quando o autor analisa a linguagem wagneriana sob os aspectos da densidade e tessitura sonora. A fusão passa a ter outro significado na passagem de um momento para outro em uma gradação harmônica, tal como um *dégradé* sonoro e transitório. Nesta perspectiva, elementos harmônicos entre momentos adjacentes são misturados, combinados ou mesmo associados entre si. O autor comenta que o cromatismo wagneriano possui a "sensualidade do discurso musical" (MOTTA, 1992.), ou seja, uma textura sonora resultante extremamente complexa e sintética. Esta característica conduz o contexto musical a uma mobilidade permanente de modulação contínua, e a sua unificação ocorre quando um momento musical

[30] *The composer Tristan Murail speaks of the fusion of harmony and timbre into a single sound-object, which becomes the basis for his music.*
[31] […] *spectral composers are particularly interested in the precise control of timbre. The tendencies started by Debussy culminate in the fusion of timbre and harmony in the works of the spectral composers.*

se funde com o momento seguinte, em um encadeamento sonoro que existe em função do conjunto total da composição. Por este motivo foi considerada tal técnica de fusão como uma aplicação singular, pois os procedimentos descritos em parágrafos anteriores resultam da integração global de estruturas e, neste caso específico, a transição entre contextos é que recebe as influências dos ambientes anteriores e posteriores. Foram daí utilizados, em alguns pontos da composição, "Cenas para orquestra" (descrita na seção 3), procedimentos que sugerem este tipo ocasional de fusão, pois intermediam a junção de dois momentos com características tímbricas adjuntas. Exemplificando, os finais de frase executados pelas trompas, pelo segundo trompete, trombones, tuba e segundos violinos, entre os compassos 64 e 65, insinuam o efeito descrito. São intervenções complementares que se situam entre duas texturas – com 20 e 11 instrumentos musicais (ou naipes, no caso das cordas), respectivamente – ou seja, devido às alturas executadas, a textura menor é alcançada gradualmente. Observa-se que, como nesta transição os instrumentos mencionados param de tocar de forma diacrônica, existem no trecho sonoridades momentâneas com densidades que variam entre 11 e 20 intrumentos (EX. 1.7).

EXEMPLO 1.7 – "Cenas para orquestra", comp. 64 e 65. Em destaque os trechos com terminações diacrônicas de frase e sonoridades momentâneas.



Várias são as alusões de autores aos termos fusão e hibridismo, e torna-se relevante mencionar aspectos a respeito do tema, visto que, apesar das abordagens verificadas desenvolverem reflexões diversas dos temas, confluem, como será visto adiante, para pontos importantes da nossa pesquisa. A associação da poesia com a música, a intertextualidade, a diversidade cultural, o conceito da hibridação em diversos espaços e exemplificações nacionais ou internacionais mostram a procedência e importância do conceito apresentado nesta subseção.

A fusão entre duas linguagens artísticas – a poesia e a música – é uma exemplificação proposta por Cabral (2011, p. 37), discorrendo sobre o *Lied* (gênero que é concebido conforme o período ou estilo do compositor). A autora ressalta que o *Lied* é uma forma de arte que sintetiza estas duas linguagens e que sua essência é a fusão provocada entre a música e o texto. Ou seja, para que se possa entender como a música expõe o poema, temos de entender isoladamente as duas linguagens e, só a partir daí, conceber associações (CABRAL, 2011, p. 60). Apesar do fenômeno de fusão resultar, via de regra, em uma alteração mesmo que mínima nos componentes fundidos, segundo Cabral (2011.), no caso do *Lied* isso não se verifica a não ser nos resultados musicais ou artísticos, considerados isoladamente um do outro.

A dissertação de Mestrado "Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade" (LIMA, 2011) utiliza a fusão como uma ferramenta intertextual que consiste "[...] na criação de uma linha melódica ou rítmica, a partir da aglutinação arbitrária de múltiplas camadas melódico-rítmicas" (LIMA, 2011., p. 53). Uma ampliação desta definição estabelece a possibilidade de se manipular entidades musicais várias, decompondo-as e modificando suas características iniciais, resultando em algo novo, com as características originais sendo percebidas em diversos graus de inteligibilidade.

Guo (2002, *Abstract*) assegura que "os métodos de fusão variam de trabalho a trabalho, de compositor a compositor" (GUO, 2002, tradução nossa[32]), e que os elementos musicais desta fusão, em diferentes culturas, como um processo composicional, não é algo novo. Todas as tradições musicais são formadas ou desenvolvidas com os elementos interculturais utilizados em diferentes graus (GUO, 2002, p. 1), e que atualmente "[...] a fusão cultural de elementos musicais, como uma abordagem composicional, alargou o âmbito de matérias-primas e técnicas e tem sido adotada por um número crescente de compositores ao longo do mundo" (GUO, 2002., p. 275, tradução nossa[33]). Corroborando tais colocações,

[32] […] *the methods of fusion are varied from work to work as well as from composer to composer.*
[33] […] *the cross-cultural fusion of musical elements as a compositional approach has widened the scope of*

Gonçalves (2011, p. 6-13) afirma que uma composição feita com processos oriundos de territórios musicais diferentes não é uma ideia nova e é feita por muitos compositores que buscam por elementos possíveis de serem reutilizados e transformados em trabalhos com sonoridades singulares e inovadoras. Segundo o autor, existe "[...] uma vasta variedade de processos combinatórios gerando [...] uma larga produção musical, e que contemplam essa característica de fusão idiomática e/ou territorial" (GONÇALVES, 2011, p. 6). Nesta perspectiva, considera que "[...] o processo de fusão entre elementos modelos (sic) da linguagem musical atonal erudita com os da música popular [...]" (GONÇALVES, 2011, p. 8) funciona como importante propulsor do processo composicional e o objeto musical resultante desta mistura passa a ter uma identidade própria, com graus variados na preservação dos elementos originais.

Robinson (2009, p. 80-82) comenta que há opiniões variadas sobre a fusão entre a música de concerto e outros gêneros, mas todos concordam que é um aspecto importante na arte ocidental. O autor menciona casos como o de Aaron Copland, que recebeu influências da música das estepes americanas em seu trabalho; de Debussy, através de seu contato com a música no extremo oriente, como a Javanesa; de Villa-Lobos, como compositor de música erudita de concerto mesclada com o estilo popular instrumental do choro do Rio de Janeiro, etc. Também define o termo "hibridismo" para estilos que resultem da fusão musical e discorre sobre como a música ocidental de concerto tomou emprestado elementos de outras culturas, incorporando-os, por exemplo, a utilização da música folclórica por Bartok. Acrescenta também que tal música ocidental de concerto, de tradição escrita (e não, transmitida verbalmente), muda muito rapidamente e encoraja radicalismos, além de funcionar como uma "esponja" (ROBINSON, 2009, p. 81).

Rios Filho (2010, p. 27), a respeito do hibridismo (ou hibridação) aplicado, cita vários pesquisadores que interpretam tal termo relacionando-o com "[...] processos de encontro, diálogo, fricção, empréstimo e apropriação culturais associadas a diversas conjunturas históricas e a vários tipos de pessoas e costumes [...]" (RIOS FILHO, 2010), e dos conceitos de "exoticismo, mestiçagem, crioulismo, diáspora, nacionalismo, sincretismo, fusão, trasnacionalismo, antropofagia e síntese" (RIOS FILHO, 2010).

No Brasil, ilustrando as idéias expostas até o presente momento, a música instrumental de Egberto Gismonti (a partir de certo momento de sua carreira incorpora à música brasileira procedimentos da música erudita e da fusão jazzística com o rock, estilo conhecido como

---

source materials and techniques, and has been adopted by an increasing number of composers throughout of the world.

fusion) e Hermeto Pascoal, no final dos anos 1970, rompeu com a cadeia jazz/bossa, fonte de grande parte de sua formação musical e aperfeiçoamento técnico, e passou a incorporar elementos da música considerada "de raiz" (BAHIANA, 1979, p.65, apud FREIRE, 2013, p. 163). Wagner Tiso vivenciou na década de 1960 uma mutação em sua música, "[...] passando de uma estética ligada fortemente ao jazz e à bossanova [...], em direção a uma língua musical híbrida de clássico, música regional e uma pitada de rock" (BAHIANA, 1979, p.65, apud FREIRE, 2013, p. 163).

A hibridação, segundo Canclini (2013, apud LEVI, 2016, p. 878-79), são "[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas [...] se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas [...]". Destaca também que o próprio gênero jazz hibridiza-se desde o *be bop*, o *cool jazz* (anos 1950) e o posterior jazz *avant-garde,* "[...] consolidado como tendência na década de 1970 e hibridizado posteriormente com o rock e suas vertentes, gerando diversas formas de jazz moderno, como o *jazz fusion* e o *free jazz*" (CANCLINI, 2013). Por fim, lembra que "[...] a própria bossa nova era chamada, a época de seu surgimento, de *samba session,* sugerindo uma fusão do samba com o jazz".

A pesquisa ora desenvolvida utiliza a fusão como uma ferramenta de combinação entre os elementos paramétricos extraídos do Frevo de Rua Pernambucano e algumas características observadas na música ocidental de concerto do séc. XX[34]. Tal combinação foi efetuada de forma biunívoca (por isso o termo "inter-relações" no título da tese) pois estes dois universos musicais interagiram entre si em toda a pesquisa, interação esta revelando características dos elementos paramétricos originais em diversos níveis de nitidez, personalizando a sonoridade do resultado musical de forma diferenciada das amostras iniciais. Foram empregados procedimentos de fusão nos planejamentos mostrados nas seções a seguir, utilizando trechos de seis frevos de rua e aspectos timbrísticos para o primeiro planejamento (quinteto para metais); oito primeiros compassos de um frevo de rua, sonoridades texturais com apropriações dos conceitos das massas sonoras, de texturas extratificadas, cordais e polifônicas, das micropolifonias, das densidades absolutas e relativas e do âmbito conforme Berry (1987) e Guigue (2011) para o segundo planejamento (obra orquestral); trechos de doze frevos de rua e utilização de conceitos referentes ao Serialismo, ao Minimalismo e à modulação métrica para o terceiro e o quarto planejamentos (peças para percussão).

[34] Outras formas de fusão musical existem, não só entre gêneros populares e eruditos – contexto da nossa pesquisa – como entre eruditos (Ex. Sonata-Fantasia) e populares (Ex. Valsa-Choro).

1.4 Proporções revisionarias

O surgimento da intertextualidade nos estudos sobre linguística no séc. XX fez desenvolver um instrumento analítico na área musical utilizável também como ferramenta composicional (LIMA, 2011, p.31-54). A seguir, uma breve introdução sobre o assunto é exposta culminando com a menção dos estudos de Joseph Straus, empregados como fio condutor na elaboração dos planejamentos composicionais descritos nas seções que se seguem.

O linguista russo Mikhail Bakhtin (2003, p. 327-328) considera que a palavra, em um contexto do discurso, é "interindividual", isto é, tudo que é escrito não pertence unicamente ao falante, mas a todo um conjunto de indivíduos, que inclui até mesmo o ouvinte. Esse pensamento foi construído a partir de análises que Bakhtin realizou das obras de Dostoiévsky, notadamente no início dos anos 1960, criando então a expressão "construção híbrida", ponto de partida do conceito da existência da influência entre escritores. Foi um prenúncio da "possibilidade de apresentação simultânea de duas ou mais ideias diferentes" (LIMA, 2011, p. 29).

O termo "intertextualidade", no entanto, foi idealizado pela filósofa, crítica literária, psicanalista e romancista búlgara Júlia Kristeva, em seus estudos publicados originalmente em 1969 e influenciados pelas conclusões de Bakhtin. Ela define esse termo partindo do princípio de que "[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)" (KRISTEVA, 2005, p. 68). Mesmo não sendo musicista, Kristeva traçou um estreitamento entre a linguística e a música, quando também no final dos anos 1960 afirmou que "[...] entre os primeiros a terem abordado a música como linguagem, cite-se Pierre Boulez [...] que fala de 'linguagem musical', de 'semântica', de 'morfologia' e de 'sintaxe' da música" (KRISTEVA, 2007, p. 427).

As duas obras de Kristeva citadas no parágrafo anterior, ambas com primeira edição datando de 1969, provocaram já a partir do início dos anos 1970 o surgimento de vários trabalhos e artigos a respeito da intertextualidade no campo da música, como análises de situações que vão desde a simples citação até influências mais ocultas (uso de eventos rítmicos, formas, etc., semelhantes), utilizadas também como agente descaracterizador.

O Professor Associado de Música no Queens College e no Graduate Center da Universidade da Cidade de New York, Joseph Natan Straus, analisando obras de Stravinsky, Schoenberg, Berg e Bartók, dentre outros, e aproximando-se da teoria de Harold Bloom de

influência poética na literatura, explora em seu trabalho *Remaking the Past* (STRAUS, 1990, p. 17) uma das questões existentes a respeito do modernismo musical, ou seja, as alusões da música tradicional que persistiram numa época de estilos radicais e mudanças estruturais. Emprega o termo também utilizado por Bloom (2002, p. 64) na área literária, "proporções revisionárias" (*revisionary ratios*)[35], que significa a forma como a influência entre os autores se processa. Segundo os estudos de Bloom, são seis as "proporções revisionárias", as quais possuem denominações gregas: *clinamen, kenosis, apophrades, tessera, daemonization e askesis* (BLOOM, 2002, p. 64-65).

O desenvolvimento da presente pesquisa com a aplicação dos conceitos sobre a intertextualidade de Joseph Straus, no contexto dos planejamentos propostos, oferece um panorama *sui generis* ao universo das observações ou aplicações intertextuais. O autor debruçou-se, como dito anteriormente, nas observações das estruturas íntimas da construção de obras eruditas de diferentes épocas. Entretanto, as conclusões ou afirmações de Strauss foram reinterpretadas neste trabalho de tese e utilizadas como ferramentas de escolha e ordenamento paramétrico de elementos retirados de obras do gênero popular, após a utilização de processos analíticos. Esse tipo de perspectiva de utilização intertextual, enfim, reforça o ineditismo já mencionado, pois não tivemos acesso a outros trabalhos acadêmicos com abordagem semelhante.

Straus (1990.), através dos estudos comparativos entre obras escritas em épocas diferentes, observou oito tipos de apropriações na área musical entre épocas distintas, denominadas de Proporções Revisionárias, e relacionadas como segue[36]:

a) *Motivização*: o conteúdo motívico do trabalho precedente é radicalmente intensificado.
b) *Generalização*: um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, e acordo com as normas do uso pós-tonal.
c) *Marginalização*: os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.

[35] O termo *revisionary ratios* foi traduzido por Marcos Santarrita como "proporções revisionárias", e assim consta na segunda edição em língua portuguesa da obra de Harold Bloom, "A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia". Adotou-se esta tradução apesar de se considerar que "razões revisionárias" ou "relações revisionárias" seriam termos mais adequados ao assunto das influências entre autores de diferentes épocas.
[36] Original em Straus (1990, p. 17), traduzido em Lima (2011, p. 53-54).

d) *Centralização*: os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
e) *Compressão*: os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo síncrono no novo trabalho.
f) *Fragmentação*: os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça~~,~~ e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
g) *Neutralização*: os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada.
h) *Simetrização*: progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma Sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente e são assim imobilizadas.

Embora Straus considere as proporções revisionárias de Bloom como gerais o bastante para ter alguma aplicabilidade à música (STRAUS, 1990, p. 17), ele as considera em seu trabalho e define suas próprias proporções com abordagens que possibilitam razoáveis margens de interpretação. A descrição de cada "proporção" surge a partir da observação por Straus da relação entre obras específicas. No entanto, essas "proporções" podem ser utilizadas de forma mais abrangente, como entre um conjunto de obras, ou, como no caso da presente tese, devidamente relidas, ordenando parâmetros nos planejamentos onde há a fusão entre o gênero frevo e aspectos composicionais da música de concerto do séc. XX, para utilização nas composições musicais resultantes.

Observa-se que cada proporção revisionária criada por Straus possui característica própria e que se identifica em maior ou menor grau com um determinado parâmetro musical e, como trata-se de diversas informações paramétricas, houve o cuidado de escolher e utilizar a proporção que mais se adeque a determinado parâmetro. Uma leitura atenta da obra de Straus (1990) demonstra que cada proporção foi criada como fruto da comparação entre características de duas obras, dois autores, duas épocas, no entanto, com apenas um parâmetro observado por vez. Isto tornou possível estruturar um planejamento resultante de uma determinada fusão musical, por exemplo, com a criação de tabelas estatísticas e utilização de ordenamentos e priorizações, como pode-se observar nas demais seções deste trabalho.

Em sua pesquisa, Straus observou as influências entre compositores de diversas épocas, e tais proporções resultaram em definições que, como já o dissemos, ao serem re-

interpretadas geraram possibilidades de reordenamentos nos planejamentos das peças compostas para esta tese. Assim, foram escolhidas as proporções revisionárias "Marginalização", "Fragmentação", "Compressão" e "Neutralização", que após a adoção de determinadas metodologias conforme as necessidades desta pesquisa, foram empregadas em ordenamentos de elementos paramétricos (como eventos rítmicos, por exemplo) nos planejamentos composicionais. Tais procedimentos foram explicados e aplicados nas seções seguintes.

Para definir a "Marginalização" Straus faz duas observações. A primeira apresenta a análise motívica que Schoenberg fez de uma melodia de Brahms no segundo movimento do Quarteto de Cordas em Lá menor, Op. 51, nº 2 (Vide o EX. 1.8).

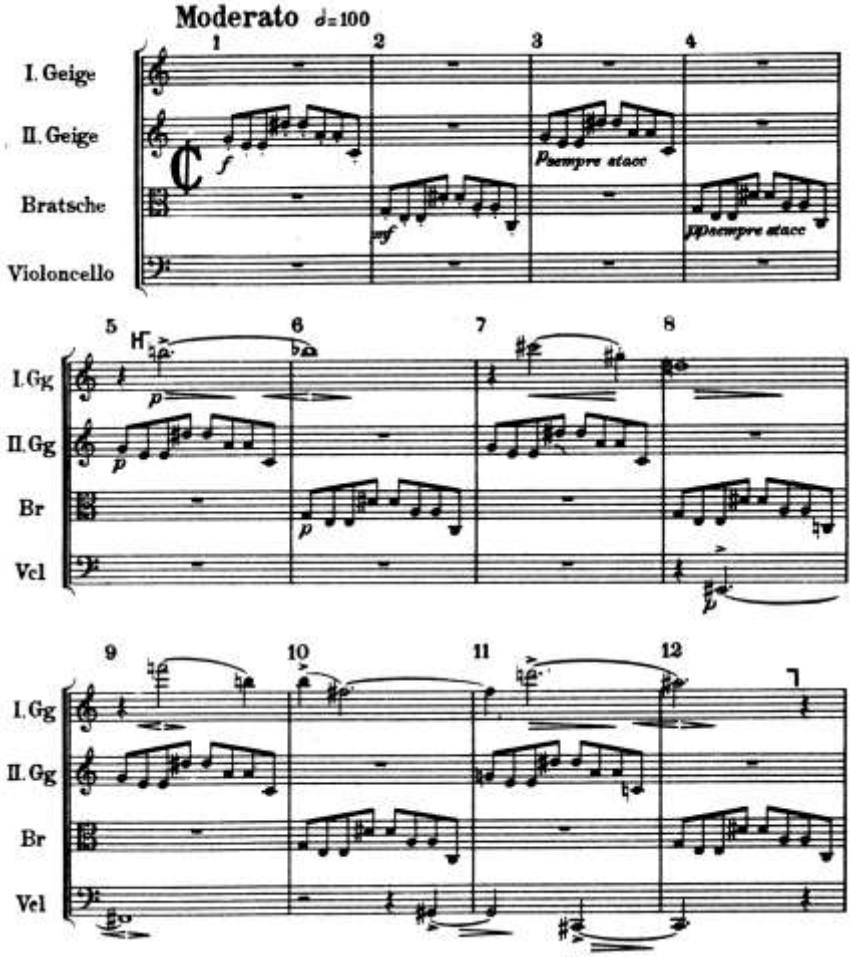
EXEMPLO 1.8 – Análise motívica de Schoenberg de uma melodia de Brahms, Quarteto para cordas em lá menor, Op. 51, nº 2 (STRAUS, 1990, p. 30).



O compositor austríaco desejou com isso estabelecer uma relação com a própria obra, justificando sua música ao mostrar que seus princípios estruturais não são revolucionários, mas consagrados pela tradição, neutralizando Brahms como uma ameaça a sua autonomia composicional. Ao invés de ver-se como um descendente enfraquecido de

Brahms, "[...] Schoenberg tenta retratar Brahms como um protótipo de Schoenberg" (STRAUS, 1990, p. 31, tradução nossa)[37]. A segunda observação é uma comparação entre o início do Quarteto de Cordas nº 3, Op. 30, de Schoenberg (EX. 1.9), e a abertura do Quarteto de Cordas em Lá menor, Op. 29, de Schubert (EX. 1.10). Observa que as passagens dos dois trabalhos são semelhantes em alguns aspectos: começam com uma figura de acompanhamento repetida e, enquanto tais figuras continuam, uma melodia é introduzida lírica no primeiro violino, tornando similares as relações entre a melodia e o acompanhamento. Ambos utilizam arpejos melódicos e mantêm nítidos o registro, a instrumentação e o nível de atividade rítmica. Schoenberg constrói estas associações dentro de um contexto dodecafônico, com a classe de conjunto formada pela segunda, terceira e quarta notas duplicadas (STRAUS, 1990, p. 162). A "Marginalização", depois de adaptada ao contexto da seção 2, ordenou eventos rítmicos tabelados conforme grau de frequência de aparecimento nos frevos de rua utilizados como amostra.

EXEMPLO 1.9 – A frase de abertura de Schoenberg, Quarteto para cordas nº 3, Op. 30 (STRAUS, 1990, p. 163).



[37] [...] *Schoenberg tries to depict Brahms as a prototypical Schoenberg.*

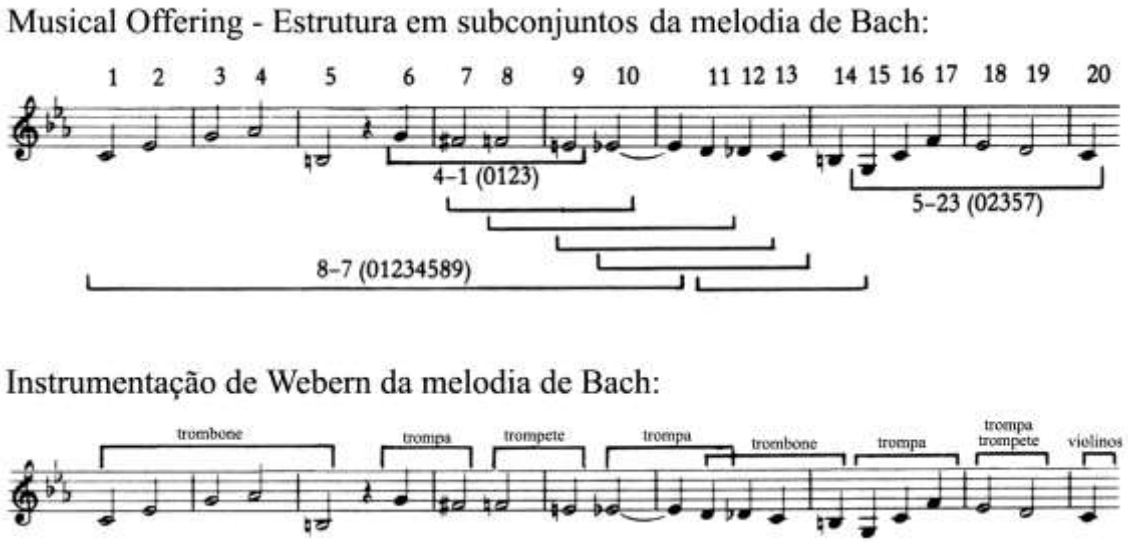
EXEMPLO 1.10 – A frase de abertura de Schubert, Quarteto para cordas em lá menor, Op. 29 (STRAUS, 1990, p. 162).



A ideia da "Fragmentação" surgiu, dentre outros aspectos, a partir de estudos sobre a admiração que Stravinsky demonstrava na economia estrutural de certos trabalhos precedentes, mencionando, por exemplo, que a Grande Fuga de Beethoven é pura música intervalar e enfatizando que o compositor alemão sempre compôs com intervalos (STRAUS, 1990, p. 43). Straus também menciona a orquestração de Webern do ricercare da *Musical Offering* de Bach (vide EX. 1.11), sobre o qual afirma ser "a mais radical e a mais econômica das recomposições" (STRAUS, 1990, p. 70, tradução nossa)[38], e tal recomposição começa com a "Fragmentação", associando certas alturas a certos instrumentos e tal concepção advém, segundo o autor, da estrutura implícita dos conjuntos na melodia de Bach. Tal proporção foi reapreciada e utilizada na seção 3, estabelecendo uma organização rítmica para a peça orquestral.

[38] […] *the most radical and the most economical of recompositions.*

EXEMPLO 1.11 – Estrutura em subconjuntos da melodia de Bach (*Musical Offering*) e a instrumentação de Webern da melodia de Bach.



A "Compressão" foi observada em três peças de Stravinsky: *Pulcinella*, *Serenade* em Lá e *The Rake's Progress*. Em *Pulcinella*, o compositor usou como intertexto original uma ária de *Il Flaminio* de Pergolesi, e as alterações feitas não são muitas, e todas surgindo de forma sutil, no entanto, "[...] têm o efeito de superpor uma nova dimensão da organização musical na obra precedente" (STRAUS, 1990., p. 61, tradução nossa)[39]. As relações tonais intactas agora operam, no entanto, de forma adjacente a uma organização baseada em conjuntos de classes de altura. Em *Serenade* em Lá, Stravinsky descreve a classe de altura Lá como "um eixo sonoro", afirmando que o título da composição não se refere a uma tonalidade: "O Lá se acomoda no centro de um conflito harmônico contínuo que impregna o trabalho e funciona como um espaço de tensão musical" (STRAUS, 1990, p. 152, tradução nossa).[40] O compositor explica que a peça não oferece uma resposta definitiva, ao invés disso, "a tensão inerente dentro desta ambiguidade é uma característica persistente" (Idib., p. 152, tradução nossa)[41], e não é resolvida nunca. Uma releitura desta proporção revisionária foi fundamental no ordenamento da célula rítmica original do frevo (vide Ex. 1.6, exposto na subseção 1.2 da seção 1) ocorrido no planejamento descrito na seção 4.

Por fim, Straus definiu a "Neutralização" baseando-se em alguns exemplos, entre eles, o uso da orquestração por Schoenberg para neutralizar o avanço da progressão harmônica, na recomposição do Concerto Grosso Op. 6, nº 7 de Handel (STRAUS, 1990, p. 48-54). A profusão do colorido orquestral fragmenta as linhas em unidades menores e

[39] […] *they have the effect of superimposing a new dimension of musical organization upon the old one*
[40] […] *The A lodges at the center of a continuous harmonic conflict that pervades the work and functions as a locus of musical tension.*
[41] [...] *the tension inherent within that ambiguity is a persistent feature.*

deteriora qualquer sentido de continuação do movimento. Em *Fairy' Kiss*, Stravinsky trata a canção "*Lullaby in a Storm*", Op. 54, de Tchaikovsky sob esta perspectiva analítica (STRAUS, 1990, p. 55). A melodia é do compositor romântico, mas o acompanhamento diatônico, estático e não progressivo é de Stravinsky, sem haver coordenação harmônica tradicional entre a melodia e o acompanhamento. Desta forma, o compositor mais recente neutraliza a progressão da harmonia tradicional implícita e estancando sua normal expressividade (STRAUS, 1990). A "Neutralização", avalidada sob uma ótica alternativa, organizou a metodologia adotada na construção de gestos verticais utilizada no planejamento da seção 5.

1.5 Aspectos da música de concerto do séc. XX

As quatro primeiras subseções da presente seção descrevem conceitos que são utilizados na totalidade dos planejamentos elaborados para a construção das quatro peças que representam o resultado final da presente pesquisa (contornos, frevo, fusões e Proporções Revisonárias). Para a proposta de fundir o frevo de rua com aspectos de música de concerto do séc. XX, faz-se mister mencionar e descrever, deste grande universo de informações musicais, o que mais foi empregado nos planejamentos composicionais e, neste contexto, incluiu-se diferentes linguagens, técnicas, procedimentos, etc., explicando progressivamente de que forma esta apropriação se deu em cada planejamento. Tais planejamentos foram construídos a partir de elementos paramétricos musicais (os que podem ser registrados na partitura, como ritmo, gestos verticais e horizontais, etc.) e dos não musicais[42], que como já afirmado anteriormente, advêm do fato de que o frevo está inserido num contexto cultural bastante forte: a animação da folia carnavalesca notadamente pernambucana.

Desta forma, Ferraz (2012, p. 1) descreve parte das práticas adotadas no Grupo de Pesquisa em Criação Musical da Unicamp e explica que "[...] o estudo da composição musical se dá dentro de um jogo bastante complexo que articula filosofia, biologia, física, literatura, linguística, as tecnologias eletrônicas e digitais, e técnica composicional". Delimita três modos ou relações entre a arte e outras disciplinas (ou entre artes), isto é, a relação técnica (auxílio de uma disciplina como ferramenta de compreensão ou produção, como a acústica, a computação, etc), a relação poética (disciplinas como receptáculo de subsídios para a criação)

[42] Os elementos paramétricos não musicais considerados neste trabalho foram descritos no final da subseção 1.2.1, na presente seção. Como veremos na seção 5, apenas o último foi inserido na ação composicional propriamente dita.

e a relação legitimadora (segundo o autor, discursos sobre a arte-sociedade, arte-natureza, arte-matemática), relações essas, uma embutida na outra, onde o desequilíbrio entre as mesmas provoca resultados insipientes, pouco produtivos ou teoricamente equivocados (FERRAZ, 2012., p. 4). No entanto, o autor prossegue afirmando que "[...] na prática da composição tudo não passa de relações poéticas, [...] e toda relação [...] pede por um discurso que a legitime e pede uma técnica" (FERRAZ, 2012, p. 2-3), ou seja, técnica composicional. Prossegue seu pensamento, afirmando ser a composição musical não limitada à escrita (qualquer que seja a época ou tipo), simplesmente (técnicas de escrita de uma forma geral), mas à arte da migração do conhecimento para imagens poéticas, com misturas e transformações feitas em grande velocidade (FERRAZ, 2012., p. 4-5).

O planejamento da primeira peça composta, o quinteto de metais "Criação nº 3", utilizou basicamente o conjunto dos procedimentos comuns a todos os planejamentos, ou seja, a Teoria dos Contornos, as Proporções Revisionárias, o frevo de rua, e o procedimento básico da pesquisa: a fusão. Estes pontos já foram explicados na presente seção, e a ação composicional (implícita na composição do quinteto), ou seja, a construção dos gestos horizontais (alturas e os aspectos rítmicos) bem como os aspectos texturais, possui tópicos intrinsecamente relacionados, tal qual referido há pouco.

Na segunda peça, além do que enumerado no parágrafo anterior, foram empregados outros conceitos que serão explicados a seguir e apropriados na composição "Cenas para Orquestra". Ou seja, os aspectos texturais (incluindo-se as concepções relacionadas às densidades, à sonoridade cordal e polifônica, os aspectos rítmicos e intervalares envolvidos neste assunto), as Massas Sonoras e a micropolifonia fazem parte do contexto composicional desta peça.

As terceira e quarta peças, para grupo de percussão, foram concebidas sob dois conceitos marcantes para a música do séc. XX: o serialismo ("Frevindo-Serializando") e o minimalismo ("Frevindo-Minimalismando"). Grande parte das particularidades envolvidas nas composições anteriores foram tratadas nos planejamentos destas peças percussivas, como as texturas, os gestos horizontais, os contornos, os timbres, os ordenamentos rítmicos, etc., no entanto, para a última peça, foram consideradas duas definições que até este ponto não foram utilizadas: a do gesto vertical e a da modulação métrica. Quanto à primeira, foi explicado na seção 1 (nota de rodapé nº 20, p. 34) como a essência do termo foi apropriada na presente pesquisa, enquanto à segunda, tal apropriação será explanada na subseção 1.5.3 da presente seção. Ambas terão suas respectivas empregabilidades expostas na seção 5 com maiores detalhes.

1.5.1 Aspectos texturais

Segundo Berry (1987, p. 191), a textura é "[...] aquele elemento da estrutura musical determinado pela voz ou número de vozes e outros componentes, projetando os materiais musicais no meio sonoro e [...] pelas inter-relações e interações entre eles [...]" (tradução nossa)[43]. O autor define, relaciona e exemplifica os principais termos que se referem à relação de texturas em vozes superpostas ou multilineares. Os três parâmetros específicos, segundo o autor, relevantes para uma avaliação textural – direção, conteúdo intervalar e ritmo –, no que se refere aos planejamentos desta tese, estão atrelados aos contornos estabelecidos e presentes nas sequências de alturas observadas nos gestos horizontais, e expostos nas tabelas em cada planejamento elaborado.

O ritmo, na presente pesquisa, é extraído dos eventos existentes nos fragmentos que ocorrem em amostras dos frevos de rua utilizados em cada planejamento. Berry (1987) também menciona terminogias relacionadas à direção, aos aspectos intervalares e ao parâmetro ritmo na definição de diferentes tipos de texturas: homodirecional, heterodirecional e contradirecional (parâmetro "direção"); homointerválico, heterointerválico e contrainterválico (parâmetro "intervalo"); homorrítmico, heterorrítmico e contrarrítmico (parâmetro "ritmo"). Nos planejamentos desta pesquisa, o último parâmetro mencionado (ritmo) é manuseado não apenas como ocorre nos frevos originais, mas também com variações por diminuição, aumentação, retrogradação e seccionamentos. As definições dos termos deste parágrafo encontram-se no glossário.

Senna Neto (2007, p. 95-96) em seu trabalho sobre textura musical assegura que uma obra musical possui forma, volume, densidade, organização, ou seja, possui textura e sua realização espacial, tal como o ritmo, é temporal. Essa "ilusão" secundária (termo utilizado pelo autor) faz com que só percebamos a textura de um trecho musical quando há um progresso sonoro no tempo, assim, não podemos falar em textura sem fazer referência a seus diferentes estados a cada momento de uma peça. Assim, o autor denomina de "ritmo textural" a essas alterações espaciais na música – grandes ou pequenas – em sua progressão no tempo (SENNA NETO, 2007, p. 96). Mencionando Wallace Berry, Senna Neto classifica um trecho musical como homofônico, polifônico, heterofônico ou monódico, admitindo poder acrescentar outras noções mais particulares relacionadas à disposição vertical e horizontal das

[43] [...] *that element of musical structure* [...] *determined by the voice ou number of voices and other componentes projecting the musical materials in the sounding* medium*, and* [...] *by the interrelations and interactions among them.*

alturas, como densidade e timbre, modificadas e individualizadas pelas articulações e pelas dinâmicas. Conclui assim que a textura, por excelência, é entendida como um princípio espacial da música, e ocorre com a alternância das alturas sendo ouvidas simultânea ou consecutivamente.

A peça "Cenas para orquestra" foi concebida utilizando texturas variadas, absorvendo conceitos expostos por Berry. Este autor define densidade, referindo-se ao número de componentes sonoros, como a "densidade-número" (BERRY, 1987, p. 209), designação denominada por Guigue de "densidade absoluta" (GUIGUE, 2011, p. 53). Por outro lado, Berry conceitua "densidade compressão" como a relação entre o número de componentes sonoros (instrumentos, timbres, etc) em determinado espaço total, termo que Guigue prefere denominar de "densidade relativa" (adotaremos doravante a terminologia adotada por Guigue). Em outras palavras, Berry estabelece que a "densidade compressão" é a relação entre a "dendidade número" e o que ele chama de *total space in semitones* (BERRY, 1987, p. 210), termo que Guigue intitula como "âmbito" e esclarece ser o número de notas que ocuparia o intervalo entre os extremos de um acorde (MORAES, 2016, p. 31), incluindo-se os extremos. Berry evidencia, por fim, que a "densidade compressão" expressa as dinâmicas de rarefação entre aglomerados de alturas (BERRY, 1987, p. 209; GUIGUE, 2011, p. 53).

Na peça orquestral da presente tese, cuja partitura está presente na Parte II, as cinco seções possuem densidades absolutas determinadas no planejamento, no entanto, as sonoridades por vezes variam, pois utilizamos revezamentos tímbricos, mantendo sempre as densidades relativas previstas a cada dois compassos. Isso se deve ao fato da manutenção do âmbito a cada instante, como será devidamente explicado na seção 3 deste trabalho. Como explicamos no parágrafo anterior, a relação de proporção entre a densidade absoluta – que varia de acordo com o número de instrumentos previstos e definidos pela sequência do contorno – com um âmbito fixo resulta na densidade relativa, ou seja, quanto maior o número de instrumentos menor será a rarefação, conforme definição de Berry (1987) e Guigue (2011), fato que permeia por toda a peça. O EX. 1.12 mostra um trecho de "Cenas para orquestra", compassos 7 e 8, expresso em textura cordal, no qual se observa um âmbito fixo incessante, entre os primeiros violinos, o fagote 2 e o tuba. As linhas executadas por esses grupos de instrumentos têm a mêsma evolução rítmica, e cada nota possui sempre uma outra em sincronismo. A legenda L.A. na partitura abrevia a indicação "limite de âmbito" (os instrumentos encarregados destas linhas estão assinalados com setas ao lado esquerdo da partitura) e todos os demais instrumentos da orquestra evoluem dentro dos intervalos

delimitados pelo âmbito.

EXEMPLO 1.12 – "Cenas para orquestra", comp. 7 e 8, com os instrumentos executantes do L.A. destacados por setas.



Foram utilizadas texturas estratificadas na composição da peça orquestral, conforme definição dada por Wennerstrom[44], com a sobreposição de blocos sonoros cordais e/ou polifônicos. Senna Neto (2007, p. 72) explica esta técnica demostrando que se trata de sobrepor texturas em camadas, com manejos independentes, resultando em uma variação polifônica ou um contraponto de estruturas sonoras. Em "Cenas para Orquestra" tal técnica foi empregada, e o EX. 1.12 mostra um exemplo que sugere um contraponto sonoro de blocos

[44] *Procedure of contrast: stratification: layering of texture, or the independent operation of more than one parameter simultaneously.* "Procedimento de contraste: estratificação: disposição da textura em camadas, ou a operação independente de mais de um parâmetro simultaneamente" (WENNERSTROM, 1975, p.48, tradução nossa).

cordais, com o compasso 7 constituído basicamente por duas camadas concomitantes. Uma dessas camadas é formada pela flauta 2, pelos clarinetes, pelo fagote 1, pelas trompas, os trompetes, pelo trombone 1 e pelas violas, executando um desenho rítmico com figuras de menor duração, enquanto que outra camada é executada pelos instrumentos responsáveis pelo L.A. (primeiros violinos, fagote 2 e tuba) conjuntamente com o trombone baixo, a marimba, os segundos violinos e os violoncellos, em textura cordal, entretanto, executando ritmo com figuras com maior duração. Alguns outros instrumentos participam desta sonoridade, neste trecho, com construções ritmicamente diferenciadas dos blocos descritos no presente parágrafo, a exemplo da flauta 1 e dos oboés. O compasso 8, por sua vez, também apresenta a superposição de dois blocos cordais ritmicamente diferentes: um bloco com desenho rítmico executado pelos oboés, clarinetes, fagote 1, trompas, trompetes e trombone 1; e outra estrutura com figuras mais alongadas, escrita para as flautas, fagote 2, trombone baixo, tuba, marimba, violinos e violoncellos. Estas formas de estratificação foram utilizadas em vários pontos da peça, principalmente nas seções destinadas a sonoridades cordais, e o artifício da concomitância entre blocos com esta textura e com organizações rítmicas diferentes buscou enriquecer o efeito sonoro do trecho.

A música textural ou de Massas Sonoras é uma linguagem em que as alturas individualizadas não são importantes, mas sim o resultado sonoro macroscópico. Segundo Schwartz e Godfrey (1993, p. 181, tradução nossa[45]), "'massa sonora' é uma sonoridade liberada de ser ouvida em termos de alturas específicas ou acordes, permitindo-a servir como material mais abstrato e de alguma maneira mais versátil [...]", ou seja, é uma forma de compor em que a preocupação maior é gerar blocos ou massas em contrastes texturais, por exemplo, blocos articulados em oposição a blocos sustentados. Segundo Cope (1998, p. 53, tradução nossa[46]), "[...] a massa sonora [...] minimiza a importância das notas individuais e sua ordem, enquanto maximiza a importância da textura, do ritmo, das dinâmicas, e/ou do timbre em gestos amplos". Essa é a identidade básica das massas sonoras, no entanto, observando obras texturais de Xenakis, Albright, Ligeti e Penderecki, pode-se constatar grande diversidade nas características, técnicas compositivas, sonoridades, enfim, várias são as abordagens criativas que os compositores do século XX deram a essa forma de criação musical, utilizando as massas sonoras sob diversas perspectivas.

Em Schwartz e Godfrey (1993, p. 181), encontram-se exemplos de compositores e

[45] […] '*sound mass' is a sonority liberated from being heard in terms of specific pitches or chords, allowing it to serve as more abstract and in some ways more versatile material.*

[46] […] s*ound-mass ... minimizes the importance of individual notes and their order, while maximizing the importance of texture, rhythm, dynamics, and/or timbre of broad gestures.*

obras musicais que utilizam as massas sonoras com abordagens diferenciadas. O autor afirma: "[...] como um paradigma geral, [...] que o número de alturas simultâneas dentro de um dado intervalo (densidade), sua disposição do registro (agudo ou grave, largo ou estreito) e sua relação rítmica (ex. homofônica, contrapontística, etc.) fornecem o conteúdo quantitativo básico de uma textura musical", além do colorido sonoro, da dinâmica, da articulação, da maneira como o som é produzido (tipo de acento, liberação do som), como efeito transformador que fornece qualidades adicionais distintas (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 181)[47]. O autor exemplifica tais caracterizações com *Klangfurbenmelodie* de Stefan Wolpe, *Chronochromic* de Messian, *Sapho Fragments* de Steven Stucky, *Vox balaenae* de Crumb, *Valentine* de Jacob Druckman e as *Sequenzas* de Luciano Berio. Estes autores trabalharam dentro do contexto da música textural utilizando artifícios como microtons, técnicas diferenciadas em instrumentos de arco (*sul ponticello, flautando, col legno battuto, ricochet,* harmônicos, *pizzicato* da mão esquerda, *vibrato* largo, *non vibrato*, digitação de 3 ou 4 cordas simultâneas, *scordatura*, diferentes *glissandos*, etc.), exploração de timbres em inúmeros instrumentos de percussão, uso de técnicas expandidas nos sopros (madeiras e metais), dentre diversas inovações sonoras antes nunca utilizadas (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 167-174).

Como será visto na seção 3, nas seções D e E da peça "Cenas para Orquestra" são utilizadas tais sonoridades expandidas, em trechos objetivando total diversificação sonora. A seção D, por exemplo, foi composta para ser inteiramente executada facultando-se aos instrumentistas escolherem timbres diferenciados da seção anterior. Assim, como sugestões, os trompetes, trombones e trompas passam a fazer uso de surdinas; as cordas, do *pizzicatto*; as flautas, com a execução simultânea da emissão normal com a voz do instrumentista; os oboés, fagotes e clarinetes emitindo sons com o artifício de pressionamentos exagerados da(s) palheta(s), etc. Por fim, na seção E trechos alternam esses tipos de sonoridade com as articulações consideradas corriqueiras ou ordinárias pelos instrumentistas, como mostra o EX. 1.13.

[47] […] *as a general paradigm, we might say that the number of simultaneous pitches within a given interval span (density), their registral placement (high or low, wide or narrow), and their rhythmic relationship (e.g., homophonic, contrapunctual, etc) provide the basic quantitative substance of a musical texture; sound color, dynamics, and articulation – the way a tone is shaped, including the quality of accent and release – transform that basic substance and give it further distinctive qualities*.

EXEMPLO 1.13 – "Cenas para orquestra", comp. 109 (utilizando sonoridades convencionais) e 110 (sonoridades alternativas)



Como exemplificação de outra música que soa conforme os preceitos das Massas Sonoras, além da produzida pelos compositores mencionados anteriormente (Ligeti, Xenakis, etc.), é conveniente mencionar o Espectralismo[48], que objetiva resultados e efeitos globais, ao

[48] Cornicello (2000, p. 4) comenta sobre a organização timbral de peças espectrais de Tristan Murail e tece observações sobre esta ausência de temas ou mesmo de motivos neste estilo composicional, originalmente

invés de convergir as atenções para instrumentos específicos, além de ser construída a partir de acordes timbrais em função da série harmônica. Este estilo composicional, ao invés de empregar temas e motivos, cria harmonias com o uso de "acordes timbrais", que fornecem blocos básicos de construção para trabalhos espectrais, possibilitando uma transformação gradual das massas sonoras formadas.

Cornicello, por outro lado, refere-se também a Edgard Varèse, informando que este compositor utiliza harmonias não tonais, um passo adiante às considerações sobre o timbre em obras de Debussy. Como um paciente orquestrador, Varèse primava pelo balanço e clareza, motivo pelo qual Henry Cowell dizia que, quando se deparava com uma partitura, Varèse se interessava mais pela orquestração que pelo conteúdo musical, reconhecendo

> [...] os timbres e sua combinação – ou melhor, a qualidade dos sons e compostos sonoros de diferentes alturas, ao invés de serem incidentais, tornam-se parte da forma, colorindo e fazendo discerníveis os diferentes planos e massas sonoras, e assim criando a sensação de mesclagem [...][49] (CORNICELLO, 2000, p. 15-16, tradução nossa).

Cornicello também menciona a criação de Ligeti, na década de 60, da micropolifonia[50], definindo como uma técnica que enfatiza frases repetidas com sons sustentados ou extremamente rápidos, com esquivamento do sentido de pulso e entradas instrumentais escalonadas, tendo como resultado usualmente uma massa sonora (CORNICELLO, 2000, p. 21). Sobre as micropolifonias, Alves (2007, p. 104) as retrata como uma das técnicas de composição a partir da linguagem da música textural, definindo-as como uma

> [...] complexa subdivisão de partes, com raros dobramentos, gerando um cluster articulado, no qual o contorno não previsível do direcionamento melódico impede a percepção de alturas ou ritmos específicos. Então, o que se percebe é um borrão ou uma mancha, definida no todo por sua densidade e duração.

Na peça "Cenas para orquestra" foi empregada a técnica da micropolifonia, conforme demonstrado no EX. 1.14, pode-se observar que toda a orquestra foi utilizada para este procedimento, com exceção da caixa e do bombo, que executam a célula rítmica original do frevo com notas mais longas, contrastando com os desenhos rítmicos dos demais

---

francês, criado no final do séc. XX.

[49] […] *Timbres and their combination – or better, quality of tones and tonecompounds of different pitch, instead of being incidental, become part of the form, coloring and making discernible the different planes and soundmasses, and so creating the sensation of non-blending*

[50] Utilizamos esta técnica composicional por ser marcante na segunda metade do séc. XX e cujas obras resultam em densas massas sonoras, um dos objetos de nosso estudo.

instrumentos, construídos com figuras mais curtas.

EXEMPLO 1.14 – "Cenas para orquestra", compassos 69 e 70 (exemplo de micropolifonia utilizada); caixa executando a célula rítmica original do frevo com figuras maiores que as utilizadas no restante da orquestra.



A composição para orquestra utilizou conceitos interligados das Massas Sonoras, das possibilidades texturais em formato cordal, polifônico ou superposições destas, das micropolifonias e das combinações tímbricas das sonoridades convencionais dos intrumentos

musicais envolvidos ou com sonoridades expandidas.

1.5.2 Aspectos dodecafônicos e seriais

Para as duas peças compostas para instrumentos de percussão, cujos planejamentos e descrição das respetivas ações composicionais estão nas seções 4 e 5, foram utilizados procedimentos relacionados com o Serialismo e o Minimalismo, respectivamente. Explicaremos oportunamente como esses procedimentos ocorreram na construção dos planejamentos.

Garcia (2013, p. 158) introduz o dodecafonismo ortodoxo, no qual a série é quem determina a ordem da aparição de cada altura formadora de uma escala cromática, e que não se pode repetir uma nota sem que tenhamos concluído a série, construída com um ordenamento específico. Além disso, a manipulação desta série em toda a composição é regida por recursos contrapontísticos de inversão, retrogradação e inversão retrógrada. Mendes (2009, p. 31) complementa a descrição da técnica afirmando que a disposição da sequência pode ser horizontal ou vertical e cada uma das quatro formas (ou versões) pode ser transposta a fim de iniciar com qualquer nota da escala cromática. Este último autor também menciona que o próprio Schoenberg afirmava ser este método de composição um agente não facilitador da composição, dificultando os procedimentos, pois as restrições impostas pelo uso de uma única série para cada composição são muito rígidas, criando muitas dificuldades para poder superá-las. Mendes (2009) acrescenta que foi Schoenberg quem intitulou tal técnica de compor com os doze sons relacionados entre si como "a música de doze sons" ou *Zwölftonmusik*, no princípio do séc. XX. O compostor e regente polonês René Leibowitz foi o responsável pelo termo "dodecafonismo" surgido alguns anos mais tarde. Leibowitz (1949, p. 104) estabelece como conclusão que a série de doze sons: a) não é nem um modo nem uma tonalidade, pois não é uma essência oculta; b) não é nem um modo nem uma escala, porque não é inócua, ou uma simples matéria-prima a ser usada para todas as músicas; c) não é um tema como aos que servem às variações para partes da música propriamente dita. Leibowitz finaliza expondo que a técnica dodecafônica, devido à possível e constante renovação, evita a padronização harmônica e melódica que ocorre através de fórmulas fixas, sendo capaz de criar um estilo por causa da universalidade (LEIBOWITZ, 1949, p. 107-108).

Perle (1991, p. 40)[51] descreve o que ele chamou de *nondodecaphonic sets* (conjuntos

[51] Perle (1991, p. 8) afirma que o termo "dodecafonismo" designa qualquer idioma musical baseado nos doze sons ou na escala de semitons. No entanto, emprega-o como termo habitual referenciando a composição serial

não dodecafônicos) e declara que "[...] o sistema de doze sons não está isolado de outros desenvolvimentos musicais contemporâneos como algumas vezes é presumido ser" (tradução nossa[52]). O autor prossegue enumerando compositores que empregaram o dodecafonismo, como Scriabin, Stravinsky, Bartók, e outros, além de Schoenberg e seus discípulos, todos com abordagens independentes e com características próprias. Scriabin, por exemplo, utiliza não só a transposição de segmentos que funcionam como elementos *pivot*, mas também foi o primeiro a explorar sistematicamente séries menores, exemplificando uma de sete sons, empregada na sua Sétima Sonata (PERLE, 1991, p. 41). Também menciona o compositor russo Nicolai Roslavetz, que, em sua obra *Trois Compositions* para piano, emprega em cada movimento uma série independente, ou seja, os dois primeiros movimentos utilizam séries distintas de oito sons e o último de nove. Na presente tese não foram utilizados nem o dodecafonismo ortodoxo nem os conjuntos descritos no presente parágrafo, visto que, no planejamento para a peça "Frevindo-Serializando", as concepções empregadas, como veremos na seção 4, envolveram aspectos particulares e ideias que mesclam algumas das técnicas abordadas nesta subseção.

As séries dodecafônicas (ou não dodecafônicas) podem ser expostas em uma matriz, na qual as linhas são construídas com hexacordes, tetracordes, ou mesmo coleções desbalanceadas como de duas ou dez alturas (COPE, 1997, p. 59). A versão original da linha é chamada "Prima" (abreviada por "P" ou "O", será empregada doravante esta última abreviação), com o número "0" denotando essa série, que pode ser transposta onze vezes, no caso de um exemplo dodecafônico, com essas transposições sendo numeradas de 1 a 11. São construídas também as formas derivadas desta versão: a forma inversa (escrita de forma espelhada, ou seja, cada intervalo da série original é invertido, abreviada por "I"), a forma Retrogradada (abreviada por "R", corresponde às linhas "O" dispostas de trás para frente), e a forma Inversa Retrogradada (abreviada por "RI").

As obras dodecafônicas estabelecem ordenamentos de alturas, e, a não ser que estejam adotando o serialismo integral, deixam a rítmica, as dinâmicas e as articulações ao arbítrio do compositor. Schoenberg, na sua *Suite*, Op. 24 (trecho mostrado no EX. 1.15), desenvolve os gestos horizontais conforme a sequência exibida na matriz mostrada na FIG. 1.1.

---

dos doze sons. Isso se deve ao fato de ser o dodecafonismo a primeira técnica serial de composição, introduzida por Schoenberg nos anos 1920 (SADIE, 1994, p. 271 e 855).

[52] […] *The twelve-tone system is not as insulated from other contemporary musical developments as it is sometimes assumed to be*.

FIGURA 1.1 – Matriz geradora para Suite, Op. 25, de Arnold Schoenberg[53].

	I_0	I_1	I_3	I_9	I_2	I_{11}	I_4	I_{10}	I_7	I_8	I_5	I_6	
O_0	C	D♭	E♭	A	D	B	E	B♭	G	A♭	F	G♭	R_0
O_{11}	B	C	D	A♭	D♭	B♭	E♭	A	G♭	G	E	F	R_{11}
O_9	A	B♭	C	G♭	B	A♭	D♭	G	E	F	D	E♭	R_9
O_3	E♭	E	G♭	C	F	D	G	D♭	B♭	B	A♭	A	R_3
O_{10}	B♭	B	D♭	G	C	A	D	A♭	F	G♭	E♭	E	R_{10}
O_1	D♭	D	E	B♭	E♭	C	F	B	A♭	A	G♭	G	R_1
O_8	A♭	A	B	F	B♭	G	C	G♭	E♭	E	D♭	D	R_8
O_2	D	E♭	F	B	E	D♭	G♭	C	A	B♭	G	A♭	R_2
O_5	F	G♭	A♭	D	G	E	A	E♭	C	D♭	B♭	B	R_5
O_4	E	F	G	D♭	G♭	E♭	A♭	D	B	C	A	B♭	R_4
O_7	G	A♭	B♭	E	A	G♭	B	F	D	E♭	C	D♭	R_7
O_6	G♭	G	A	E♭	A♭	F	B♭	E	D♭	D	B	C	R_6
	RI_0	RI_1	RI_3	RI_9	RI_2	RI_{11}	RI_4	RI_{10}	RI_7	RI_8	RI_5	RI_6	

EXEMPLO 1.15 – Arnold Schoenberg, primeiros quatro compassos do Trio do Minueto da Suite para piano Op. 25. (BRINDLE, 2002, p. 45).



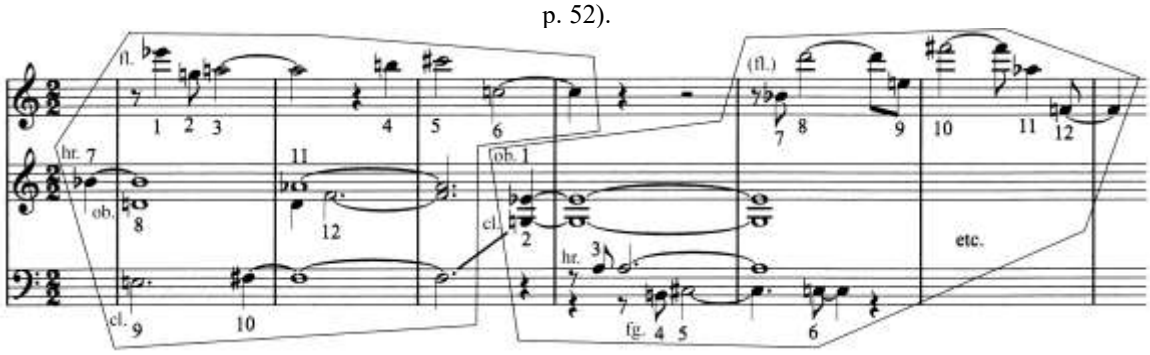
O segmento mostrado no EX. 1.15 utiliza todas as alturas das versões O_4 (inciando no compasso 1), I_{10} (compasso 2), I_4 (compasso 3) e O_{10} (compasso 4), de tal forma que todos

[53] Matriz produzida com a utilização do aplicativo disponível em www.musictheory.net/calculators/matrix, acessado em 25 maio 2025, às 14:45h

os gestos horizontais são iniciados na ordem que apresentamos as versões, com os componentes da sequência anterior em parte se sobrepondo à posterior.

O Quinteto de Sopros Op. 26 de Schoenberg demonstra outra abordagem dodecafônica na escolha as alturas a serem distribuídas entre os instrumentos do grupo. Nesta peça, a série geradora [Eb, G, A, B, C#, C, Bb, D, E, F#, Ab, F] é utilizada de tal forma que todas as alturas são executadas por instrumentos tocando sincronicamente (exceto o fagote), e em seguida, nova redistribuição da mesma versão é articulada, doravante com emprego de todos os instrumentos. Em outras palavras, conforme exibido no EX. 1.16 (WHITALL, 2008, p. 52), a série é integralmente escrita para a flauta, oboé, clarinete e trompa até o compasso 3, e a partir do 4º tempo deste compasso, uma nova edição da mesma versão da série se inicia com o oboé e o clarinete e se estende até o fá natural executado pela flauta, no compasso 6. Utilizando esta composição, Schoenberg no seu ensaio "*Composition with Twelve Tones*", de 1941, exemplifica como vários temas podem ser esboçados de uma mesma série dodecafônica. O compositor acrescenta que enquanto uma peça normalmente começa com o próprio conjunto primário (O-0), a forma inversa e outras formas derivadas, tais como as onze transposições das quatro formas básicas, só são aplicadas em momentos posteriores da peça, tais transposições servem para construir ideias secundárias (WHITALL, 2008, p. 51).

EXEMPLO 1.16 – Arnold Schoenberg, primeiros seis compassos do Wind Quintet, Op. 26 (WHITALL, 2008, p. 52).



Como decorrência do Dodecafonismo, o Serialismo é utilizado como método composicional em que um ou mais parâmetros musicais são organizados em uma série fixa (SADIE, 1994, p. 855). "É quase impossível dar um esboço em miniatura do serialismo, [...] exigiria um volume inteiro para sua completa exposição [...]", afirma Brindle (1986, p. 125, tradução nossa[54]), no entanto, o autor também considera que essa maneira de compor "[...] auxiliaria o estudante se fosse introduzida de forma breve e com simplicidade, não só porque

[54] […] *It is hardly possible to give a thumbnail sketch of serialism for it is a complex compositional system* […] *would require an entire volume for is full exposition.*

o conhecimento do serialismo é essencial para o entendimento da música de hoje, como também alguns aspectos dele enriquecem outros métodos de composição" (BRINDLW, 1986, tradução nossa[55]). Essas colocações realçam a importância da utilização e estudo desta técnica composicional, mesmo avaliando o grau relativo de complexidade que o serialismo – notadamente o integral – impõe a qualquer pesquisa. Brindle (1986) também afirma que o serialismo objetiva principalmente, de forma sucinta, uma maneira de compor com todas as notas existentes dentro de uma oitava, cuja ordem em que são estabelecidas chama-se "série" e é recorrente em toda a composição. Por conseguinte pode-se defender que este método criativo, que envolve o serialismo dodecafônico, permite uma diversidade de possibilidades para a ordenação e distribuição das alturas.

O serialismo integral não se resume apenas ao ordenamento de alturas. Outros parâmetros musicais podem ser serializados e compositores do séc. XX utilizaram princípios organizacionais para dispor elementos como motivos rítmicos, isorritmos, dinâmicas, etc. Conforme atesta Cope (1997, p. 66), Boulez (1954, apud COPE, 1997.) considera uma composição rotulada de "serial" quando possui pelo menos um ou dois parâmetros formalizados. Messiaen compôs "*Mode de valeurs et d'intensités*" para piano, e essa obra é considerada a primeira concebida como "serialismo integral". No entanto, conforme Grant (2005, p. 61-62), é uma afirmação errônea, pois, de acordo com a definição tradicional do serialismo, que implica um pré-ordenamento sequencial de todos os eventos musicais, a peça é de fato modal. Esse pré-ordenamento só é efetuado na criação de um modo de três divisões, cada altura é relacionada ao seu próprio registro, dinâmica e duração. Além disso, os serialistas procederam uma modificação fundamental ao sistema de Messiaen: ao invés de visualizar cada som como uma unidade imutável, eles adotaram cada parâmetro separadamente. Whittall (2008, p. 273) estabelece uma definição do serialismo integral, como sendo o uso composicional de séries para parâmetros como duração, dinâmicas, registro e altura, por vezes conhecido como "serialismo total". Em meados do século XX, houve uma tendência a restringir o termo "serialismo" ao serialismo integral, distinguindo-o da técnica precedente "composição de doze sons", na qual só as alturas eram serializadas.

A peça "Frevindo–Serializando" para percussão, descrita na seção 4 da presente tese, utiliza o Serialismo Integral de uma forma diferenciada das composições mencionadas anteriormente. O planejamento elaborado para esta peça previu que, a cada compasso, versões

[55] […] *It would help the student if he were introduced to it briefly and with simplicity, not only because knowledge of serialism is essential to an understanding of today's music, but also because so many aspects of it can enrich other methods of composition.*

de uma série, apresentadas na seção 4, foram disponibilizadas, e estas opções estão apresentadas no Apêndice 4 (4ª a 6ª colunas)[56]. Como pode-se observar no EX. 1.17, cinco instrumentos com alturas definidas – tímpanos, *glockenspiel*, sinos tubulares, xilofone, vibrafone e marimba – foram utilizados para o emprego das versões da série.

EXEMPLO 1.17 – "Frevindo-Serializando", comp. 61, mostrando a distribuição instrumental das versões da série.



[56] Estas opções foram estabelecidas escolhendo-se três versões iniciais, no caso, O-0, I-5, R-10 respectivamente, que estão na primeira linha desta tabela (início das 4ª, 5ª e 6ª colunas do Apêndice 5). As linhas restantes seguem um ordenamento definido pela sequência O – I – R – RI, e cuja numeração cresce verticalmente (0 a 11, repetindo-se essa sequência numérica de maneira cíclica). Tais opções foram concebidas pois previámos a possibilidade de necessitarmos de várias alturas por compasso, e três versões possibilitariam um total de 36 (3 versões dodecafônicas), número que acreditávamos ser suficiente para o procedimento idealizado.

Assim, observando o número de instrumentos de alturas definidas a serem utilizados conforme previsto no planejamento e considerando os eventos rítmicos que cada um destes instrumentos executa, a distribuição das alturas iniciava em um instrumento escolhido livremente, prosseguia na ordem da versão da série em sentido horizontal e à direita. Esgotadas as figuras do evento rítmico que recebeu as alturas, outro instrumento no mesmo compasso era escolhido e dava-se continuidade à sequência interrompida ou iniciava-se uma nova versão, obedecendo ao previsto na tabela do Apêndice 4. Este foi o procedimento utilizado para a disposição das alturas ordenadas em cada versão da série, considerando os instrumentos de alturas definidas disponíveis em cada compasso.

1.5.3 Aspectos do Minimalismo

A última composição da tese, "Frevindo-Minimalismando", foi concebida considerando-se basicamente a ideia de fusão do frevo de rua com o Minimalismo, utilizando a modulação métrica como elemento de contraste entre as seções da peça. Adiante, na seção 5, uma explanação é apresentada sobre como foram utilizadas estas técnicas composicionais na construção do planejamento e na composição da peça.

1.5.3.1 Origens

O movimento artístico conhecido como "Minimalismo", que originalmente surgiu em New York na década de 1950 envolvendo a pintura e a escultura, teve como característica principal a extrema simplificação das formas, o uso das cores e a repetição como mecanismo de valoração de um reduzido número de elementos e temas. Na área musical, vários são os autores que abordaram este movimento, como Dan Warburton (1988), Dimitri Cervo (2005), Steven Johnson (1994), Robert Schwartz (1996), dentre outros.

O termo "Minimalismo" na música só começou a ser empregado no início dos anos 1970, embora essa linguagem composicional tenha sido praticada desde a década de 1960, porém, com outra denominação: "Música Sistemática" (SADIE, 1994, p. 607). O autor menciona ainda as características minimalistas – a harmonia estática, ritmos e repetição padronizados – buscando reduzir a gama de elementos compositivos contrastantes.

1.5.3.2 A bibliografia acerca das relações entre movimentos

Considerando a bibliografia sobre o Minimalismo, Lancia (2008, p. 38) atesta que existe um panorama abundante para a compreensão sobre o assunto com relação aos fatos históricos relacionados, ou seja, a evolução cronológica, antecedentes artísticos e biografias dos principais compositores. Todavia, há uma razoável imprecisão quanto à relação deste movimento musical com outros precedentes ou mesmo concomitantes. Lancia (2008) exemplifica essa lacuna quando comenta que autores consideram o minimalismo musical como sendo uma continuidade do experimentalismo norte-americano encabeçado por John Cage, além de ser uma alternativa à vanguarda serial. Acrescenta que sendo "[...] indistintamente associado à música experimental, os questionamentos pertinentes à [...] música [serial] seriam igualmente válidos para o minimalismo" (LANCIA, 2008). Entre estes questionamentos cita "[...] as discussões sobre a prioridade dada aos processos musicais e a conseqüente relativização do papel do compositor na construção de algo que possa ser chamado de obra musical" (LANCIA, 2008.). A composição *In C*, de Terry Tiley exemplifica bem esta relativização, pois o compositor fornece 53 ideias musicais de diferentes durações tocadas em um pulso fixo e por qualquer número de instrumentistas. Tais instrumentistas decidem o ordenamento em que essas ideias são tocadas, o número de repetições e os intervalos de pausa entre elas, ou seja, o papel do compositor se resume em criar as pequenas células musicais e os executantes participam efetivamente da peça, tomando diversas decisões critativas que interferem no resultado composicional.

1.5.3.3 O papel do compositor neste processo

Cervo (2005, p. 22) relaciona os criadores do minimalismo na música: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, e reputa o minimalismo como um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos quarenta anos (consideremos que a data de publicação de sua obra foi 2005). Também menciona que o minimalismo influenciou outros compositores como Arvo Part, Louis Andrissen, Michael Nyman, John Adams e Michael Torke, bem como vários outros artistas no mundo inteiro. Além de influenciar esses compositores, o movimento também induziu ao surgimento de diversas manifestações musicais como o *new age*, *world music*, etc. Cervo (2005, p. 25) também define a estética minimalista como contemplativa, econômica, impessoal e que utilizava o mínimo possível de meios. Acrescenta que o minimalismo pode ser considerado como uma reação ao movimento expressionista "Schoenberguiano", com afirmações incessantes de um centro tonal ou de uma determinada ideia, repetições feitas à exaustão, introdução de conceitos filosóficos orientais

em confrontos diretos com a visão de mundo ocidental, etc.

Schwartz e Godfrey (1993, p. 316-319) discorrem que muitos compositores esperam que o ouvinte identifique o processo criativo da mesma forma que os próprios compositores. Algumas diferentes abordagens suprem a busca por um processo alternativo de criação a partir dos aspectos essenciais do minimalismo, que são denominados, por exemplo, como: "*pulse music*" por Steve Reich; "*phase music*", "*trance music*", "*pattern music*", "*process music*" por outros praticantes. Essas abordagens mencionadas acima podem se relacionar, ainda conforme Schwartz e Godfrey (1993, p. 317-319): com o silêncio (4'33" de Cage bem representa esse gesto musical); com a música conceitual, com eventos sonoros teatrais (trabalhos de La Monte Young, por exemplo); com os *drones* (sons sustentados ou monótonos) e com a continuidade sonora (o contrário do silêncio); com os materiais limitados (com a intenção de gerar texturas, gestos, ritmos, etc.); com as repetições e mudanças graduais (chamada por Philip Glass de "música com estruturas repetitivas").

1.5.3.4 O processo

De forma pormenorizada, as técnicas para composição minimalista que mencionamos há pouco são explicadas por Cervo (2005, p. 30-41) e Warburton (1988, p. 135-159) e identificadas como artifícios de articulação de processos de repetição utilizados entre as décadas de 1960 e 1970. Segundo os autores, essas técnicas – que foram todas utilizadas (e em sequência) em "Frevindo-Minimalismando" – têm as seguintes denominações: *phasing* (troca de fase ou defasagem), *linear additive process* (processo aditivo linear), *block aditive process* (processo aditivo por grupo ou bloco), *textural additive process* (processo aditivo textural) e *overlapping pattern* (superposição de padrões).[57]

1.5.3.5 Influências do Minimalismo sobre pessoas e estilos

A técnica de troca de fases (ou defasagem) é a técnica principal utilizada por Steve Reich, em peças compostas entre os anos de 1965 (como *It's Gonna Rain*) e 1972 (*Clappig Music*, que marca o fim da utilização desta técnica) (CERVO, 2005). Reich, nos anos seguintes, passaria a utilizar a técnica de processo aditivo por grupo ou blocos

[57] Denominações em ingles mencionadas por Warburton e a tradução, por Cervo. Este último acrescenta que, sobre a primeira técnica, os autores geralmente utilizam tres palavras do ingles para denominá-la: *phase*, *phashing* ou, ainda, *phase shifting*, sendo que todas têm o mesmo significado.

(exemplificando, *Six Pianos* e *Music for Mallet Instruments*, ambas de 1973), denominada também por este compositor como "processo de construção rítmica" ou "substituição de pausas por notas" (CERVO, 2005, p. 35). A técnica de processo aditivo linear emprega processos de repetição, com adição de figuras tomando-se como ponto de partida uma base padrão (CERVO, 2005, p. 36). A técnica de processo aditivo por grupo (ou *block additive process*) trata de introduzir um grupo ou bloco de notas, de maneira gradual e não linear (CERVO, 2005, p. 39). Quanto à técnica de processo aditivo (subtrativo) textural, consiste em adicionar vozes até o ponto em que se completa toda a textura. Reich a utilizou em peças como *Drumming* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1073), *Music for Eighteen Musicians* (1974-6), e Glass em *North Star* entre outras (CERVO, 2005, p. 41). Por fim, a técnica de superposição de padrões é uma técnica de repetição que consiste na superposição de diferentes padrões rítmicos e melódicos, normalmente com durações diferentes, sobre um pulso mantido uniforme para todos os executantes, foi bastante utilizada nas composições de Terry Riley nas décadas de 1960 e 1970 (exemplificando, *In C*, *A Rainbow in Curved Air*, *Dorian Reeds*, entre outras) (CERVO, 2005, p. 42).

Como afirmado anteriormente, a quarta peça desta pesquisa foi composta em forma seccional[58] (WENNERSTROM, 1975, p. 5-17), e cada uma das cinco seções foi concebida sob a perspectiva de uma técnica minimalista, conforme explanação de Cervo (2005, p. 30-41) e Warburton (1988, p. 135-159). No entanto, como a estrutura timbrística varia doze vezes (seguindo orientação da sequência do contorno adotado no planejamento), a cada textura sob determinada densidade absoluta, a técnica passa por uma adaptação, para que possa manter as características básicas minimalistas sem se afastar das premissas estabelecidas no planejamento.

1.5.3.6 Identificação pelo ouvinte

Como exemplificação da utilização de uma das técnicas, será em seguida realizada uma abordagem da primeira seção (A), que compreende os compassos 1 a 56 da peça "Frevindo-Minimalismando", em que ocorre a técnica de troca de fase ou defasagem. Uma parte dos instrumentos executa gestos horizontais fixos e repetitivos e outra parte passa por mutações rítmicas, em que figuras (e alturas) são deslocadas do final do segmento executado

[58] Segundo Wennerstrom (1975, p. 5), a forma seccional é o princípio composicional de usar seções com claras diferenciações ou contrastes entre si. Esta forma será utilizada também na peça para quinteto para metais, e definida mais precisamente na seção 2.

para o início, conforme demonstrado no EX. 1.18.

EXEMPLO 1.18 – "Frevindo-Minimalismando", comp. 1-6. Observa-se o *glockenspiel* executando gestos horizontais fixos e repetitivos enquanto a marimba, trechos com deslocamentos graduais.



Tais deslocamentos acontecem até que o trecho deslocado volte a soar exatamente como no início do processo. A técnica da defasagem acontece de forma parcimoniosa, isto é, os gestos horizontais mostrados no EX. 1.18 e executados pelo *glockenspiel* e pela marimba passam por um processo assíncrono, com o trecho tocado pela marimba gradualmente adiantado em uma colcheia enquanto o *glockenspiel* permanece incólume. Ao mesmo tempo, instrumentos são utilizados para marcar um pulso, afirmando o ritmo e um efeito ressonante

pelos instrumentos de sons definidos (no caso, os sinos tubulares e o vibrafone) que sugere gestos verticais.

1.5.3.7 Abordagens composicionais e relações

Em seu artigo "*How To Perform Tempo Changes Using Metric Modulation Techniques on Luciano Berio's Sequenza IXa For Clarinet Solo*", Freire ([2017]) define a "modulação métrica" como um termo utilizado "[...] para mostrar figuras equivalentes em diferentes tempos ou marcações metronômicas" (tradução nossa)[59]. Roig-Francoli (2008, p. 264) complementa esta definição referindo-a a um processo largamente empregado nas composições de Elliott Carter, nas quais "[...] a música se move de uma marcação metronômica precisa para uma outra, através de uma série de passos intermediários" (tradução nossa)[60], além de acrescentar à sua exposição a informação que este termo se tornou padrão para referir a este procedimento, embora não fosse o preferido por Carter, que optava por "modulação de tempo". A modulação métrica, segundo este autor (ROIG-FRANCOLI, 2008, p. 264), é na verdade "[...] um procedimento [...] que permite ao executante efetuar, e ao ouvinte perceber, mudanças complexas de ritmo com relativa facilidade e total precisão" (tradução nossa)[61]. LeBrun (2014, p. 1-2) amplia o conhecimento sobre esta técnica explicando que se trata de uma mudança de uma fórmula de compasso para outro, onde o valor de uma figura rítmica no primeiro tipo de compasso é equivalente a um outro valor de figura rítmica no segundo, como se fosse um valor "*pivot*". Este autor também demonstra que existem três procedimentos obrigatórios (LEBRUN, 2014, p. 1): (1) uma relação exata entre os dois diferentes tempos; (2) deve existir um pulso em comum e (3) deve existir uma modificação no nome e na função deste pulso. Complementa a exposição do seu trabalho estabelecendo definições que comparam a Modulação Métrica com a Modulação de andamento (LEBRUN, 2014, p. 77). Ambos significam que são transições temporais, através de um parâmetro musical em comum, ou através de uma subdivisão comum de tempo ou um pulso em comum, resultando em uma modificação métrica e a formação de um novo sistema de andamento. No entanto, a diferenciação é que o objetivo da Modulação Métrica é a modificação da métrica, ou seja, o tempo total pode ser afetado, mas não é um resultado necessário, enquanto que na Modulação Temporal a meta é afetar o tempo total, seja com

[59] [...] *to show equivalent figures in different tempos or metronome markings*
[60] […] *the music moves from one precise metronomic marking to another through a series of intermediate steps*
[61] […] a *procedure* […] *that allows the performer to effect, and the listener to perceive, complex tempo changes with relative ease and with total accuracy*

aceleração ou com desaceleração (LEBRUN, 2014). Kostka (2006, p. 130) também discute esta dicotomia, afirmando que a modulação métrica usualmente compreende a modificação da fórmula de compasso, conforme mostra o EX 1.19.

EXEMPLO 1.19 – Exemplo de uma modulação de andamento, conforme Kostka (2006, p. 130).



Kostka, entretanto, também revela que quando uma mudança de andamento é o real objetivo, emprega-se o termo modulação temporal, e que tal técnica se assemelhança à modulação por acorde comum da música tonal, ou o acorde pivot (conforme LeBrun menciona anteriormente) “em que um ou mais compassos conterão elementos de ambos os tempos” (KOSTKA, 2006, p. 130).

1.5.3.8 Técnicas

Foi aplicada a modulação métrica na elaboração de “Frevindo-Minimalismando”, indicando uma nova fórmula de compasso a cada seção da peça, com o respectivo pulso em comum (ou *pivot*) correspondente a figura da colcheia. O objetivo da utilização da modulação métrica ocorre em função do desejo de obter contrastes métricos entre as seções. Foram adotados estrategicamente em cada seção instrumentos com a função de manter um pulso, para melhor vislumbrarmos as modulações, ou seja, para que a passagem de uma seção para outra seja claramente percebida. Como exemplo, a seção A cumpre este papel do início da peça ao compasso 19 através dos sinos tubulares, o vibrafone e o tam tam, com a execução constante de semínimas; do compasso 20 ao 38 por meio dos sinos tubulares, a caixa e o vibrafone; entre os compassos 49 e 56, do vibrafone. O EX. 1.20 apresenta um trecho desta última situação.

EXEMPLO 1.20 – “Frevindo-Minimalismando”, comp. 49-56; o vibrafone em solo mantém o pulso quaternário da seção A e estabelece a modulação métrica para o compasso 6/4 (seção B).



2 COMPOSIÇÃO PARA QUINTETO DE METAIS: "CRIAÇÃOº 3"[62]

O planejamento composicional da peça "Criação nº 3" para quinteto de metais (dois trompetes, trompa, trombone e tuba)[63] foi construído a partir de recursos advindos de frevos de rua pernambucanos, obtidos: a) com o estabelecimento de um contorno, a partir da redução da melodia dos cinco primeiros compassos de "Nuneziando", frevo de rua autoral (EX. 2.1), orquestrado para um grupo convencional do gênero musical, comum nos carnavais pernambucanos: dois saxofones alto, dois saxofones tenor, um saxofone barítono, quatro trompetes e quatro trombones; tal processo gerou o ordenamento de vários elementos musicais da composição, como gestos horizontais, timbres, fórmulas de compassos, dimensões das partes constitutivas da peça[64], cada qual com uma característica textural diferenciada. b) com os eventos rítmicos extraídos do trecho apresentado (EX. 2.1) e do início de cinco outros frevos de rua com mesma orquestração; depois de analisados, isolados e expostos no QUAD. 2.2 (p. 90) e TAB. 2.1 (p. 91), foram classificados de acordo com a frequência de aparecimento nas composições mencionadas conforme explicado mais adiante (aplicação dos conceitos de Proporções Revisionárias (STRAUS, 1990, p. 17)); c) com o timbre, a forma e a fórmula de compasso definidos através do contorno obtido no item a).

EXEMPLO 2.1 - Orquestração de cinco compassos de "Nuneziando", com orquestra de sopros.



[62] O conteúdo dessa seção foi transformado em artigo, enviado, aprovado e apresentado no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizado em Belo Horizonte-MG, em agosto de 2016.

[63] Composição dedicada ao GIB – Grupo Instrumental Brasileiro, conjunto de metais e percussão constituído por músicos e professores da Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal da Paraíba, Conservatório Pernambucano de Música e Orquestra Sinfônica do Recife.

[64] Foi definido, para esta composição, o termo "parte" ao invés de "seção" para denominar os trechos que apresentam contrastes estruturais entre si, por considerar que tais trechos são pequenos e pouco contrastantes entre si, para a utilização do vocábulo "seção".

O frevo de rua "Nuneziando" inicia com uma anacruse[65]/[66] durando o equivalente a uma semínima duplamente pontuada. A última colcheia, entretanto, é uma antecipação do compasso subsequente, evento muito comum na música popular[67] e acontece de forma recorrente em todos os compassos apresentados no EX. 2.1. A melodia do frevo mostrado no EX. 2.1 é em seguida utilizada no EX. 2.2 com a inclusão da cifra popular entre parêntesis acima do pentagrama e a cifra funcional abaixo.

EXEMPLO 2.2 - A melodia de "Nuneziando", com cifra popular e cifra funcional.



Transcrita a melodia do frevo, um tratamento analítico a reduziu a uma sequência de alturas mais importantes[68], objeto do interesse desta tese, possibilitando numerá-las de acordo com o princípio da Teoria dos Contornos e viabilizando a construção de um gráfico cartesiano.

A música popular tem como uma das características a antecipação e o retardo, provocando síncopas peculiares do gênero. As antecipações e os retardos observados no EX.

---

[65] Segundo Oliveira (1971, p. 49), "a primeira parte do frevo [que] chamam [de] 'introdução' [...] já é a própria música", e em seguida afirma que a "introdução do frevo [...] inicia inalteravelmente por anacruse", tipificando o início dos frevos de rua como "de forma precipitada". Alguns raros frevos de rua não possuem anacruse, mas um compasso inicial inteiro, como "Três da Tarde", de Lídio Macacão, "1080", de José Constantino, "Nazareno", de Nilson Lopes, e mais alguns outros que são encontrados em arquivos particulares ou públicos especializados na cultura pernambucana. As anacruses variam de frevo para frevo, exemplificando, "400 anos de Glória" de Severino Araújo tem uma anacruse ritmicamente igual à do nosso frevo, "1080" de José Constantino, (no caso, um compasso inteiro), "Adriana" de Dimas Sedícias, "Arrepiado" de Nilton e Fernando Rangel, "Azeitem as molas" de Gennaldo Medeiros, "Bico Doce" de José Menezes, etc. (fonte: arquivos de partituras de Frevos de Rua da Casa do Carnaval, Rua São Pedro, 38, Bairro de São José, Recife - PE).

[66] Med (1996, p. 149) esclarece que "considera-se o ritmo anacrústico quando as primeiras notas abrangem menos da metade de um compasso binário ou quaternário, ou menos de dois terços de um compasso ternário [...] sem completar o compasso com pausas", enquanto que o ritmo acéfalo é quando as primeiras notas abrangem mais da metade de um compasso binário ou quaternário, ou mais de dois terços de um compasso ternário, escrevendo-se o compasso inteiro, iniciando com a pausa. Esta diferença terminológica não foi considerada por Oliveira (1971), entretanto, ambos os ritmos são aplicáveis a todas as modalidades de frevo.

[67] Conforme Guest (1996, p. 44), no caso do frevo, samba, baião, xaxado, etc., a antecipação rítmica denomina-se "sincopada brasileira", e esse tipo de tipo de divisão é "inerente" a este gênero de música (o frevo). Pease e Pulling (2001, p. 17-18) ampliam esse tipo de escritura estabelecendo que a "antecipação" (*anticipation*) é a nota atacada metade de um tempo antes de um tempo forte. Por outro lado, o "ataque atrasado" (*delayed attack*) acontece quando a nota é tocada na metade de um tempo após um tempo forte. Em ambos os casos, os autores mencionam também que esses deslocamentos envolvem não só a nota da melodia, como também a harmonia associada a ela, fato comum na música popular.

[68] A redução melódica efetuada foi inspirada no método Schenkeriano, descrito em Porter (2002), Fraga (2011), e outros títulos. Uma diminuição foi feita da superfície para um plano frontal (*foreground* cf. FRAGA, 2011, p. 113), eliminando as antecipações rítmicas e identificando os sons mais importantes. Segundo Porter (2002., p. 1), Schenker "[...] desenvolveu um sistema de representação musical (chamado gráfico) que nos permite visualizar a função das notas dentro de uma composição". Fraga (2011, p.11) complementa afirmando que a " [...] a análise schenkeriana [...] tenta demonstrar relações entre as diversas estruturas de uma obra musical que não são prontamente aparentes". Assim, os planos são alcançados pela simplificação, partindo da superfície inicial da composição, chegando a um plano frontal com a eliminação das alturas desnecessárias ou de pouca importância.

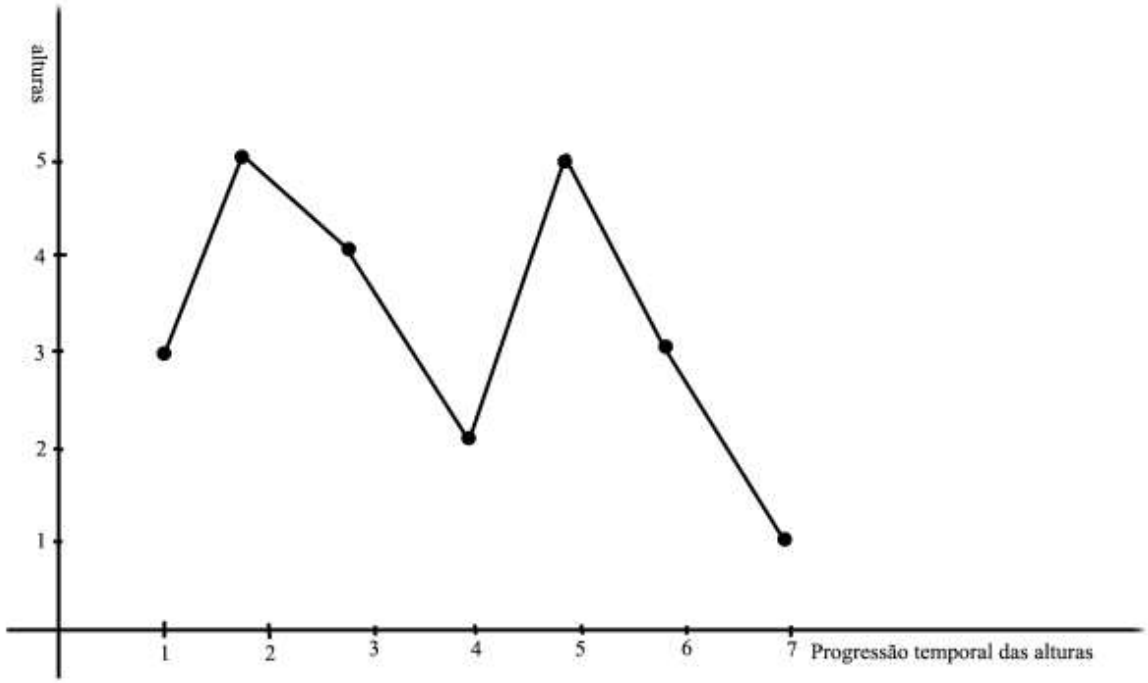
2.2 são desnecessários para a redução visando a obtenção do contorno melódico. A primeira nota do frevo, o Sol3, tem uma função denominada por Fraga (2011, p. 55) de “ascensão inicial” e o autor estabelece que essa denominação é atribuída a um “[...] movimento ascendente [...] que parte de uma nota [...] em direção à primeira nota da linha fundamental”. Nessa perspectiva analítica, o Sol3 inicial faz um salto para o Dó4 e ambas as alturas têm importância equivalente na redução. A sequência de alturas não só passou a expressar a melodia reduzida do frevo, bem como revelou uma numeração, o Contorno Melódico, segundo a definição de Morris (1987, p. 27 e 283; 1993, p. 206). O EX. 2.3 apresenta a melodia do frevo com apenas os sons essenciais e a sequência numérica que revela o contorno.

EXEMPLO 2.3 - Melodia reduzida de “Nuneziando” e a sequência numérica correspondente ao contorno, (<3 5 4 2 5 3 1>).



No contorno obtido, <3 5 4 2 5 3 1>, o cardinal “1” indica a altura mais grave e o cardinal “5”, a mais aguda (MORRIS, 1987, p. 27 e 283; 1993, p. 206). São essas sete alturas ordenadas – o contorno – que formaram a unidade básica melódica da composição. Esse contorno foi utilizado na composição não só em sua totalidade, como também segmentado e, em algumas ocasiões, de forma cíclica, na qual uma vez atingida a última altura, volta-se a utilizar a primeira. O ordenamento, no entanto, foi sempre obedecido, mantendo o contorno original. A curva deste contorno, segundo o princípio explícito em Morris (1987, p. 27), é demonstrado no GRAF. 2.1:

GRAFICO 2.1 - Gráfico dos contornos obtidos na melodia do frevo.



Com base no contorno obtido, <3 5 4 2 5 3 1>, um quadro (QUAD. 2.1, p. 88) foi elaborado com alturas para a construção dos gestos horizontais. A primeira linha deste quadro define uma sequência sonora a partir do contorno <3 5 4 2 5 3 1>, no entanto, com alturas diferentes das mostradas na EX. 2.3 (p. 86). Isso ocorre porque deseja-se um afastamento do tonalismo[69], e isso seria praticamente impraticável com as alturas do contorno original do frevo, já que retratam arpejos de tríades tonais. Portanto, este foi o critério adotado para escolha das alturas (ordenamento A'). As demais linhas do QUAD. 2.1 são transposições da primeira, de tal maneira que a segunda linha é a anterior meio tom abaixo, a terceira linha, meio tom abaixo da segunda, e assim por diante. Os gestos verticais não foram previstos no presente planejamento, e resultaram do efeito provocado pela evolução dos gestos horizontais. Os instrumentos do quinteto de metais em cada compasso utilizam sempre um mesmo ordenamento, transposição de uma sequência de alturas obtida, como o dissemos, de um único contorno.

[69] Há outras alternativas para se atingir este objetivo. A técnica usada foi de transposições com base nos intervalos (tonais) originais, mas poderia ter sido usada como distanciamento tonal a escala cromática, a de tons inteiros, etc.

QUADRO 2.1 - Cinco ordenamentos de alturas que possuem o contorno < 3 5 4 2 5 3 1 >

ordenamento A'	f♯ – b♭ – a♭ – f – b♭ – f♯ – e
ordenamento B'	f – a – g – e – a – f – e♭
ordenamento C'	e – a♭ – g♭ – e♭ – a♭ – e – d
ordenamento D'	e♭ – g – f – d – g – e♭ – d♭
ordenamento E'	d – g♭ – e – d♭ – g♭ – d – c

A formulação dos gestos horizontais ocorreu sem a obrigatoriedade de iniciar a sequência de alturas conforme a QUAD. 2.1, decisão tomada especificamente para o presente planejamento. Com isso, esperava-se evitar sensações ocasionais de sonoridades semelhantes com a menção de contornos possuidores de alturas equidistantes, ou seja, a idéia de cânon ou imitações do contorno através de exposições com o emprego da transposição. Em diversas ocasiões, nova sucessão sonora iniciava-se a partir de outras alturas do mesmo contorno. No entanto, foi mantida a continuidade melódica obedecendo ao ordenamento estabelecido pelo contorno. Além disso, ao empregar a última altura do ordenamento a continuidade era produzida com o retorno à primeira altura, pois o contorno é limitado a sete alturas, insuficiente para a continuidade dos gestos melódicos sem o procedimento de repetições cíclicas da sequência de alturas. Também foram admitidas repetições adjacentes de uma mesma altura, pois isto não compromete o conceito básico da Teoria dos Contornos, segundo Morris (1993, p. 206).

Os eventos rítmicos utilizados em cada compasso da composição foram extraídos de frevos (que serão mencionados mais adiante), utilizando as formas originais ou com variações: por aumentação (seus valores individuais foram alterados para outros maiores), por diminuição (seus valores individuais foram alterados para outros menores), por seccionamento (uso de parte do evento rítmico escolhido) ou por retrogradação (o evento rítmico ou parte dele foi escrito de trás para frente, com ou sem aumentação ou diminuição das figuras originais). No caso de um seccionamento, a parte não utilizada foi desconsiderada ou preenchida por pausas. Além disso, em alguns trechos, foram utilizadas pausas antes ou durante os eventos rítmicos originais ou seccionados, deslocando-os ou provocando separação das porções obtidas pelo seccionamento.

Tais eventos rítmicos foram extraídos do trecho mostrado no EX. 2.2 (p. 85) e dos primeiros compassos de cinco frevos de rua de um profícuo compositor pernambucano, Inaldo Moreira, mencionado anteriormente, na subseção 1.2 da seção 1 (nota de rodapé 25, p. 44).

Da vasta lista de frevos de rua desse compositor, foram escolhidas obras contrastantes e todos os ritmos com duração de dois tempos (abdicando do senso melódico original ou motívico) transcritos para um quadro. Utilizou-se na composição os modelos ou eventos rítmicos encontrados, nas formas originais ou com variações por aumentação, diminuição, seccionamento ou retrogradação. Os frevos do compositor citado anteriormente utilizados na pesquisa são: "Quartetoidiando", "Recordando Litto", "Constantino leva a vida no abano" (compostos no ano 2000), "Guerra é paz no Frevo" (composto em 2003) e "Só vou de Val!" (composto em 2001). Essas composições – a autoral e as cinco de Inaldo Moreira – forneceram, portanto, o material rítmico utilizado na peça para quinteto de metais.

O QUAD. 2.2 (p. 90) apresenta os eventos rítmicos coletados e a TAB. 2.1 (p. 91) a frequência de aparecimento de cada um, tomando por base as amostras consideradas neste planejamento, conforme mencionamos no parágrafo anterior. A metodologia da contagem dos eventos rítmicos foi considerar cada aparição de um evento como sendo uma unidade.[70] A TAB. 2.1 (p. 91) foi organizada com valores crescentes de frequência de aparecimento destes eventos rítmicos e sua última coluna apresenta os valores percentuais obtidos[71]. Esse procedimento resultou da utilização do conceito das proporções revisionárias abordadas por Joseph Straus (1990, p. 17), na sua pesquisa de observação comparativa da intertextualidade verificada entre obras compostas no séc. XX e em séculos anteriores. Como explicado na subseção 1.4, da seção 1, Straus se refere à influência exercida de um compositor antigo em um mais recente e enumerou oito proporções revisionárias (vide subseção 1.4 da seção 1, p. 54) que foram utilizadas na presente pesquisa. Em outras palavras, ocorreu uma releitura das observações de Straus, adaptando os conceitos criados por ele à escolha dos eventos rítmicos que foram utilizados no quinteto. Uma das proporções revisionárias, a "Marginalização", foi aplicada nessa seleção e definiu as prioridades de utilização dos eventos rítmicos expostos na TAB. 2.1 (p. 91, segunda coluna). A seguir, é apresentada a definição de "Marginalização", segundo Joseph Straus (1990, p. 17, tradução nossa[72]): "Elementos musicais que são centrais

[70] Essa contagem utilizou o seguinte princípio de amostragem: um saxofone alto apresentando uma célula rítmica, sem *divisi* com qualquer outro instrumento, foi considerado uma unidade no cômputo da aparição dessa célula; por outro lado, no caso dos trompetes executando "acordes" de 4 sons (ou mesmo um uníssono desses 4 instrumentos) e usando uma mesma célula rítmica, considerou-se quatro unidades de aparição dessa célula, e assim por diante.

[71] Na TAB. 2.1, a terceira coluna se refere ao número de vezes que uma determinada célula aparece nos cinco primeiros compassos dos seis frevos. O percentual, ou seja, a frequência de aparecimento da célula, foi obtido multiplicando-se o valor numérico da coluna mencionada (a do meio) por 100, e dividindo-se por 286, o total de células que surgiram na amostragem de trechos de frevos selecionados. O resultado está exposto na terceira coluna e mostra quão frequente essa célula aparece nos nos trechos dos frevos utilizados na pesquisa.

[72] […] *Marginalization. Musical elements that are central to the structure of the earlier work* […] *are relegated to the periphery of the new one.*

à estrutura do trabalho mais antigo [no caso, os 6 frevos utilizados] [...] são relegados à periferia do novo trabalho", interpretada neste contexto como se os eventos rítmicos mais frequentes – as da metade inferior da TAB. 2.1 – deveriam ser menos utilizados na obra composta, em comparação àquelas situadas na metade superior.

QUADRO 2.2 - Eventos rítmicos usados nos 5 primeiros compassos dos 6 frevos relacionados até agora (foram desconsideradas as ligaduras de prolongamentos entre compassos)

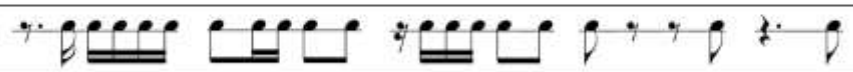
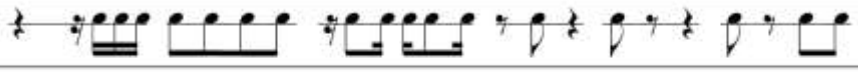
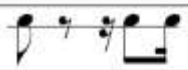
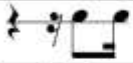
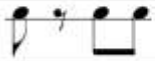
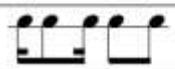
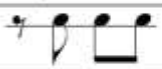
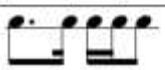
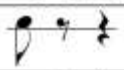
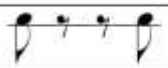
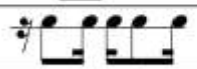
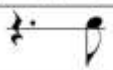
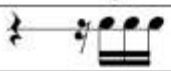
Frevo	Eventos rítmicos existentes
Nuneziando	
Quartetoidiando	
Recordando Litto	
Constantino leva a vida no abano	
Guerra é paz no frevo	
Só vou de Val!	

TABELA 2.1 - Eventos rítmicos, mostrados no QUAD. 2.2, em ordem crescente de aparecimento, e o percentual de frequência de cada evento rítmico[73].

Ordenamento dos eventos rítmicos	Evento rítmico	Utilização do evento rítmico em todos os frevos considerados	Frequência de aparecimento da célula (%)
1		surgiu 3 vezes	1,049
2		surgiu 3 vezes	1,049
3		surgiu 4 vezes	1,399
4		surgiu 4 vezes	1,399
5		surgiu 5 vezes	1,748
6		surgiu 6 vezes	2,098
7		surgiu 8 vezes	2,797
8		surgiu 8 vezes	2,797
9		surgiu 10 vezes	3,497
10		surgiu 11 vezes	3,846
11		surgiu 11 vezes	3,846
12		surgiu 12 vezes	4,196
13		surgiu 13 vezes	4,545
14		surgiu 14 vezes	4,895
15		surgiu 16 vezes	5,594
16		surgiu 16 vezes	5,594
17		surgiu 17 vezes	5,944
18		surgiu 17 vezes	5,944
19		surgiu 17 vezes	5,944
20		surgiu 18 vezes	6,294
21		surgiu 35 vezes	12,238
22		surgiu 38 vezes	13,287

Foi utilizado também o contorno para definir os timbres em cada compasso da composição. Para isso, considerou-se que cada numeral da sequência <3 5 4 2 5 3 1> corresponde à quantidade de timbres por compasso. Exemplificando, o numeral "3"

[73] A opção foi extrair exatamente o conteúdo rítmico dos cinco primeiros compassos dos frevos sem considerar prolongamentos (notas com ligaduras) existentes na partitura original.

corresponde a três timbres diferentes, assim, algumas opções estão disponíveis, ou seja, trompete/trompa/tuba, trompa/trombone com surdina/tuba, trompete com surdina/trompete sem surdina/trombone, etc. Os timbres de um quinteto de metais foram enumerados, para que se possa conhecer o que há disponível para o planejamento: o trompete com campânula aberta; o trompete com determinadas surdinas (*plunger, straight, harmon, cup*); a trompa; o trombone (também com campânula aberta ou com o uso de surdina *straight*) e o tuba. Portanto, nove timbres diferentes poderiam ser empregados no ato composicional. Isso está explicitado detalhadamente mais adiante na TAB. 2.2 (p. 98, quinta coluna): o primeiro compasso possui três timbres diferentes; o segundo possui cinco timbres; o terceiro, quatro timbres; o quarto, dois timbres; o quinto, cinco timbres; o sexto, três timbres; e um timbre no sétimo compasso. A partir do oitavo compasso, a sequência volta ao início e esse procedimento foi repetido ciclicamente até o final da peça, procedimento semelhante à forma como procedemos na construção das linhas melódicas – ou gestos horizontais – explicada anteriormente.

Em seguida, foram determinados os aspectos texturais para cada uma das sete partes mencionadas no parágrafo anterior, conforme demonstraremos mais adiante na QUAD. 2.3 (p. 77). Essas escolhas se basearam em situações descritas por Berry (1987, p. 192), isto é, buscamos propriedades sonoras entre as diversas partes, fornecendo-lhes características próprias. Observando os eventos rítmicos da TAB. 2.2 (p. 98), todo o quinteto foi construído sob uma heterorritmia[74] generalizada – eventos rítmicos originais, seccionados ou retrogradados – e conforme mostrado adiante no planejamento rítmico, considerando condições texturais homo, hetero ou contradirecionais e também homo, hetero ou contraintervalares[75] (BERRY, 1987., p. 193-195). Cada parte possui características diferenciadas, como articulações e dinâmicas. Exemplificando, a parte A foi escrita sob dinâmicas ***p*** e ***f*** súbitas (segundo Berry, a "coloração" do trecho) e toda em *staccato* ou notas acentuadas alternando com notas adjacentes ligadas. Em contrapartida, a parte B foi concebida em dinâmica ***mf*** e, diferentemente da parte anterior, com uso de *crescendo* e *diminuendos*. Essas características texturais dão a cada parte peculiaridades sonoras, uma identidade própria, conforme pode-se verificar visualizando a QUAD. 2.3 (p. 94). Assim, em toda a obra ocorreu uma diversificação nas variações dinâmicas e nas articulações. Incluiu-se aqui a observação que, na utilização de fórmulas de compasso, os numeradores são iguais a cada elemento do contorno.

[74] A definição desse termo encontra-se no Glossário.
[75] As definições desses termos encontram-se no Glossário

A alternativa foi utilizar na composição para quinteto de metais o que Wennerstrom (1975, p. 5) denominou de “Forma Seccional”, modalidade de construção musical que é o “[...] procedimento de utilizar vários arranjos de seções [ou ‘partes’] bem definidas de música”. Foi firmado sete partes (nomeadas A, B, C, D, E, F e G) para o quinteto para metais, no entanto, procurou-se manter uma correspondência destas partes com o contorno <3 5 4 2 5 3 1>, e para isso estabeleceu-se que a parte A teria uma relação com o numeral “3” do contorno, a parte B com o numeral 5, a parte C com o numeral 4, etc. Essa relação será abordada mais adiante, quando será mostrado como isso se procedeu e como se estruturou o equilíbrio formal da obra.

O contorno, como afirmado na subseção 1.1 da seção 1 (p. 30), foi utilizado de forma direta na concepção dos diversos elementos paramétricos da composição para quinteto de metais. Entretanto, para o cálculo do número de compassos em cada parte desta composição, o contorno participou de forma indireta nesse dimensionamento, evitando, com isso, que o último elemento “1” resultasse em uma parte de tamanho reduzido em relação às demais. Assim, utilizaram-se seus componentes sob outra ótica, reordenando-os e construindo um postulado aritmético que fornecesse uma sequência numérica definidora do número de compassos das partes da peça. Tomando os numerais existentes no contorno (1 a 5), inicialmente foram considerados tais numerais ordenados decrescentemente [5 4 3 2 1] como uma sucessão de incógnitas, [X_5 X_4 X_3 X_2 X_1]. Em seguida, uma proposição matemática foi formulada como segue: “o quadrado de um numeral índice n, subtraindo-se o quadrado do numeral índice n-1, resultará no quadrado do numeral índice n-2”. Tal postulado não se aplica aos dois primeiros valores, pois estes foram fixados como os quadrados de 5 e de 4, respectivamente (ou seja, 25 e 16), numerais cruciais para os resultados da proposição. A partir do terceiro numeral, no entanto, o cálculo foi feito conforme o postulado: [$(X_5)^2 – (X_4)^2 = 25 – 16 = (X_3)^2 = 9$], [$(X_4)^2 – (X_3)^2 = 16 – 9 = (X_2)^2 = 7$] e [$(X_3)^2 – (X_2)^2 = 9 – 4 = (X_1)^2 = 5$]. A sucessão numérica [5 4 3 2 1], portanto, passou a ter outros valores, a saber, [25 16 9 7 5]. Substituindo os elementos de mesma ordem nas sequências mostradas há pouco (5 por 25, 4 por 16, 3 por 9, 2 por 7 e 1 por 5), o contorno <3 5 4 2 5 3 1> passou a ser constituído de novos elementos, <9 25 16 7 25 9 5>, e cada elemento desse novo ordenamento definiu o número de compassos para cada parte da composição. O QUAD. 2.3 adiante apresenta as seções com suas respectivas dimensões, dinâmicas, texturas e fórmulas de compasso. As dinâmicas e articulações foram determinadas livremente, tendo-se apenas o cuidado de tornar tais abordagens confrontantes entre as partes constitutivas da composição.

QUADRO 2.3 - Número de compassos, dinâmicas, texturas e fórmulas de compasso de cada uma das sete partes.

Parte	Nº de Compassos	Dinâmicas	Articulações e rítmica	Fórmula de compasso
A	9	- *p* e *f* súbitos em alternância	- *staccatos* e notas adjacentes ligadas em alternância; ligaduras nos trinados; acentuações (>) - uso de seccionamento e retrogradação de eventos rítmicos - célula rítmica original do frevo (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento) e possibilidade de repetições de segmentos no ritmo de frevo.	3/4
B	25	- intensidades em *mf* - uso de *crescendos* e *diminuendos* alternados.	- notas sustentadas; uso de *tenuto* e acentuações (*sfz*, >) - uso dos eventos rítmicos em sua forma original ou com aumentações, diminuições, secionamentos e retrogradações. - utilização de ligaduras de frase e de prolongamentos. - célula rítmica original do frevo ou com aumentações (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento) e possibilidade de repetições de fragmentos da célula do frevo.	5/4
C	16	- intensidades em *p* - utilização única de *crescendos* apenas nas notas sustentadas, com valores iguais ou superiores à semínima	- uso de *staccato* em figuras iguais ou menores que colcheia ou ligaduras em notas adjacentes (iguais ou menores a colcheia). - uso de ligaduras nos trinados; uso de *tenuto* em notas maiores que a colcheia. - uso de eventos rítmicos originais ou com aumentações, diminuições, seccionamentos ou retrogradações rítmicas. - acentuações (>) eventuais nas notas curtas (menores que semínima). - ritmo do frevo original ou com aumentações (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento)	4/4
D	7	- *mf* e *ff* súbitos em alternância.	- utilização dos eventos rítmicos originais, ou com o uso de retrogradações e seccionamentos. - uso de *staccatos*; e em menor número, de acentos (>) - célula rítmica original do frevo, ou com seccionamentos e prolongamentos.	2/4
E	25	- *p* e *f* súbitos em alternância	- notas sustentadas (sem staccatos, só uso de tenuto e acentos) - uso de eventos rítmicos em sua forma original, ou com o uso de aumentações, diminuições, secionamentos ou retrogradações. - utilização de acentuações (*sf*, <) - utilização de ligaduras de frase e de prolongamentos	5/4
F	9	- intensidades em *f* - utilização de *diminuendos* (em notas sustentadas e grupo de notas)	- uso único de aumentações rítmicas (à exceção da célula rítmica original do frevo, vide EX 1.6, utilizada com figuras nos seus valores originais, possibilitando ainda seccionamentos com ou sem prolongamentos, repetições de segmentos e retrogradações). - notas curtas em staccato (menores que a colcheia), podendo-se também existir ligaduras entre notas adjacentes menores ou iguais a colcheia - notas sustentadas (maiores ou iguais que a colcheia) - uso de acentuações (< e *sf*) - uso exclusivo de ligaduras em trilos do ritmo de frevo	3/4

G	5	- intensidades em *mf* e *p* - utilização de *diminuendos* (em notas com maior duração ou grupo de notas)	- ritmos originais, com uso exclusivo de seccionamentos ou retrogradações. - uso de *staccato* em figuras menores que colcheia. - uso de sustentação em notas iguais ou maiores que colcheia. - célula rítmica original do frevo sem alterações rítmicas, e uso exclusivo de ligaduras nos trinado*s*.	1/4

Como último detalhe composicional a ser considerado, o uso da célula rítmica original do frevo ocorreu (como uma estrutura que de forma intermitente perpassa todo o quinteto de metais), no entanto, sem qualquer associação intencional com os eventos rítmicos anteriormente mostrados (QUAD. 2.2, p. 90, e TAB. 2.1, p. 91). Ou seja, a célula mostrada no EX. 1.6 (seção 1, p. 42) foi utilizada por um instrumento ou combinação de instrumentos no decorrer da composição, no entanto, manifestando-se em superposições não planejadas com os demais eventos rítmicos. A célula rítmica original do frevo, como mostrada no EX. 1.6, é comum a todos os frevos pernambucanos e executada basicamente por uma caixa e um bombo ou surdo (doze semicolcheias com acentos específicos seguidos por um rulo). Tal célula foi utilizada não só conforme se apresenta no EX. 1.6 como empregando-se as seguintes variações: seccionamentos (interrupções com o uso de pausas ou utilização de parte da célula), aumentações, diminuições ou retrogradações (iniciar com o trinado e executar a célula em sentido contrário). As manipulações da célula rítmica original do frevo ocorreram tendo-se em mente a finalidade de diversificar e gerar possibilidades compositivas. Os processos manipuladores da célula rítmica original do frevo foram tratados em separado. Para os procedimentos envolvendo os demais eventos rítmicos expostos na TAB. 2.1 (p. 91), no entanto, utilizaram-se metodologias diversas no ato composicional. Enquanto a célula rítmica original do frevo foi apresentada de forma sequenciada, quase linear no transcurso da composição e com eventuais variações conforme mencionamos a pouco, os outros eventos rítmicos foram trabalhados de forma simultânea ou em polifonia. Assim, foram aplicadas aumentações, diminuições, retrogradações e seccionamentos em um grau mais cuidadoso na célula rítmica original do frevo que nos demais eventos rítmicos, pelo grau de inteligibilidade oscilante que se poderia alcançar com tal procedimento.

O segundo tempo do segundo compasso da célula rítmica original do frevo, o rulo, foi em certas ocasiões substituído por seis semicolcheias em tercinas, oito fusas, *frulatto*, ou mesmo trinado com notas adjacentes ou intervalos maiores, obedecendo sempre à ordem de aparecimento das alturas prevista na TAB. 2.1 (p. 91). Assim, foram escolhidos livremente instrumento(s) para a execução da célula rítmica original do frevo com acentos sobre a primeira, a quarta, a sétima e a décima figura. Este procedimento fortaleceu a interpretação

original da célula com este procedimento de execução de figuras sem acento e outras acentuadas, conforme mostrado no EX. 1.6. Essas decisões composicionais enriqueceram a sonoridade da obra e as aparições da célula rítmica original do frevo em diversos graus de inteligibilidade forneceram um resultado diversificado à sonoridade atonal, distante do ambiente tonal que ouvimos em quase todos os frevos de rua pernambucanos. Exemplificando a graduação dos momentos inteligíveis da célula rítmica original do frevo na estruturação do compasso, levou-se em consideração não só a variação rítmica empregada como também a diversidade instrumental e a provocação de inflexões tímbrísticas com o emprego de surdinas. Em seguida, serão apontados três trechos da Criação nº 3 onde pode-se observar que do EX. 2.4 ao EX. 2.6 (compassos 5-6, 21-22 e 49-50) ocorre uma variação na percepção da ocorrência da célula rítmica original do frevo, tal inteligibilidade ocorrendo por diversos fatores, como diferentes escriturações rítmicas, forma de instrumentação, dinâmicas empregadas, etc.

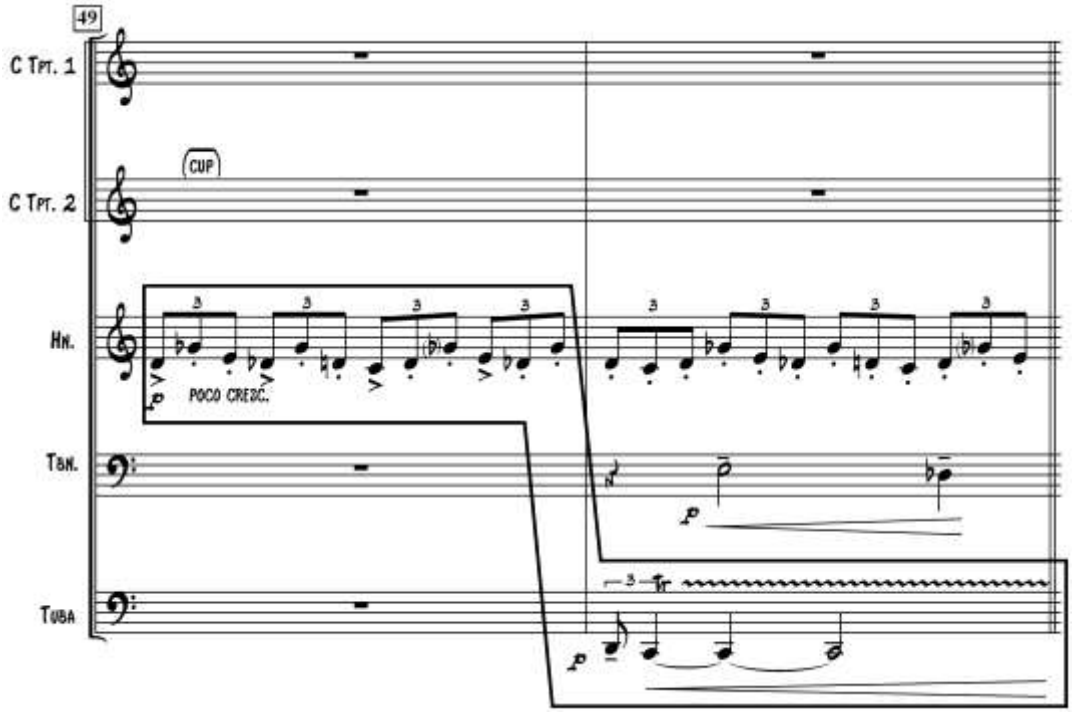
EXEMPLO 2.4 – Criação nº 3 (compassos 5 e 6); utilização de um mesmo instrumento e a célula rítmica original do frevo sem variações.



EXEMPLO 2.5 – Criação nº 3 (compassos 21 e 22); utilização de instrumentos diferentes e a célula rítmica original do frevo sem variações.



EXEMPLO 2.6 – Criação nº 3 (compassos 49 e 50); utilização de instrumentos diferentes e variação rítmica da célula rítmica original do frevo.



Uma informação adicional a respeito do caráter inteligível da célula rítmica original do frevo (EX. 1.6 da seção 1, p. 42) diz respeito à preocupação em não torná-la apenas uma reprodução textual do que acontece nas execuções originais do gênero. Evitou-se recair em uma interpretação errônea de que a composição tão somente estivesse sob a inspiração de uma

linguagem musical do séc. XX, mas em ritmo de frevo, o que não é a realidade. O manuseio do ritmo, conforme descrito anteriormente, evitou essa apreciação equivocada além de enriquecer a sonoridade da obra. A intenção da inteligibilidade é rememorar a rítmica básica do frevo sem torná-la repetitiva e, como bem afirma Schoenberg (2008, p. 47-48)[76], participando do contexto da obra com discrição (sobre "inteligibilidade", vide nota de rodapé 13, p. 28).

TABELA 2.2 - Compassos, contornos, eventos rítmicos, número de timbres e fórmulas de compasso das sete partes da composição.

parte	nº do compasso	Ordenamento de Alturas (conf. QUAD. 2.1)	Eventos rítmicos (conforme TAB. 2.1)	nº de timbres	fórmula de compasso
A	1 a 9	Ordenamento A'	Eventos Rítmicos 1 a 4, 13 e 14	3	3/4
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
				3	
				5	
B	10		Eventos Rítmicos 5 a 8, 15 e 16	4	5/4
	11 a 20	Ordenamento B'		2	
				5	
				3	
				1	
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
	21 a 30	Ordenamento C'		1	
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
				3	
				5	
	31 a 34	Ordenamento D'		4	
				2	
				5	

[76] Schoenberg afirma que "a inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso de repetição", no entanto, reconhece que "a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, [e] a justaposição de elementos com pouca afinidade [...] em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos [...] deve-se admitir apenas variações [...] de caráter, duração e tempo: a coerência das formas-motivo deve ser enfatizada". Por outro lado, Schoenberg assegura que "a discrição é especialmente necessária quando se almeja uma inteligibilidade imediata, tal como ocorre na música popular". Na peça "Criação nº 3" em particular é compreensível que a inteligibilidade relacionada ao contorno melódico em algumas partes da obra torna-se mais significativa do que em outras partes, e a recíproca, em outros pontos da composição, também seja verdadeira.

				3	
C	35 a 40		Eventos Rítmicos 9 a 12, 17 e 18	1	4/4
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
	41 a 50	Ordenamento E’		3	
				1	
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
				3	
D	51 a 57	Ordenamento A’	Eventos Rítmicos 1 a 4, 19 e 20	5	2/4
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
				3	
E	58 a 60		Eventos Rítmicos 5 a 8, 21 e 22	5	5/4
				4	
				2	
	61 a 70	Ordenamento B’		5	
				3	
				1	
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
	71 a 80	Ordenamento C’		3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
				1	
				3	
				5	
				4	
	81 a 82	Ordenamento D’		2	
				5	
F	83 a 90		Eventos Rítmicos 9 a 12, 13 e 14	3	3/4
				1	
				3	
				5	
				4	
				2	
				5	
				3	
	91	Ordenamento E’		1	
G	92 a 96		Eventos Rítmicos 1 a 4, 15 e 16	3	1/4
				5	
				4	
				2	
				5	

Finalizando, abaixo foram estabelecidos critérios de elaboração de “legendas” que terão a utilidade de identificação na partitura do que foi previsto no presente planejamento. Constam nessas legendas: a visualização das sequências de alturas previstas na TAB. 2.2 (p. 98, ordenamento A’, B’, C’, etc.); os segmentos rítmicos utilizados (modificados ou não); o número de timbres (1 a 5); as letras correspondentes às partes (A a G); e a identificação da célula rítmica original do frevo como foi utilizada, elemento de inteligibilidade intermitente por toda a obra.

a) A indicação da parte é apresentada com letras em fonte 18, negrito, sobre a barra de compasso que o inicia. Ao lado dessa letra encontra-se o número de timbres diferentes, referente a cada compasso. Exemplificando, um A seguido por um número “3” significa que o compasso em questão pertence à parte A e possui 3 timbres diferentes.

b) Os ordenamentos de altura são identificados acima de cada linha melódica. Por exemplo, “ord. A’” (abreviação de “ordenamento A’”) significa que esse ordenamento é iniciado pela primeira altura prevista na TAB. 2.2 (p. 98); “ord. A’-m”, por outro lado, significa que não é iniciado pela primeira altura.

c) O evento rítmico é assinalado da seguinte forma: “ER-X”, onde ER é a abreviatura de “evento rítmico” e o X indica o numeral do evento rítmico e que está na forma original. Nos casos em que foram utilizados processos de aumentação, diminuição, seccionamento ou retrogradação, referenciou-se como “ER-Xn”, onde X representa o numeral do evento rítmico (TAB. 2.1, p. 91, coluna “ordenamento dos eventos rítmicos”) e o “n”, a abreviação do processo de variação rítmica, isto é: “a” quando houve aumentação, “d” uma diminuição, “s” um seccionamento e “r” uma retrogradação. Como exemplificações: “ER-1” indica a utilização do evento rítmico original 1, na sua conformação original mostrada na TAB. 2.1; “ER-12s” representa o evento rítmico 12 da TAB. 2.1, porém seccionado; “ER-15s/a”, o evento rítmico 15 (TAB. 2.1), seccionado e com aumentação do(s) valor(es) da(s) figura(s); “ER-20d” simboliza o evento rítmico 20 (TAB. 2.1), com diminuição dos valores das figuras; “ER-16r” indica o evento rítmico 16 (TAB. 2.1) retrogradado; etc. Quando utilizou-se a aumentação ou a diminuição, a manipulação das figuras não era obrigatoriamente proporcional. No entanto, todos os valores do evento rítmico passaram pelo processo variacional.

d) O elemento de inteligibilidade (EX. 1.6, seção 1, p. 42) é identificado por “RF”, abreviação de “Rítmo de Frevo[77]”, e, quando esta célula se fragmentava e passava o restante de sua estrtura para outro instrumento, a indicação RF foi numerada conforme o surgimento desses fragmentos. Nesse caso, cada segmento desse ritmo foi identificado como “RF(1)”, “RF(2)”, “RF(3)”, etc. Nas ocasiões em que o ritmo de frevo (ou parte dele) permanecia em um mesmo instrumento, o termo foi posto no início e seguido por uma linha indicando onde ele finaliza. Da mesma maneira como indicado na legenda anterior, variações do ritmo do frevo foram marcadas como RFa (ritmo de frevo com aumentação), RFs (ritmo de frevo com seccionamento), RFr (ritmo de frevo com retrogradação). A repetição do trinado pelo mesmo instrumento ou instrumentos diferentes é indicada por “trinado1”, “trinado2”, etc. Outras indicações são escritas por extenso, como “reforços dos acentos do RF”, RF(1) repetido”, etc.

e) Sempre foram empregados na partitura segmentos de reta (mostrados no EX. 2.7) para exibir o alcance das indicações analíticas presentes.

[77] Corresponde à celúla rítmica original do frevo.

EXEMPLO 2.7 - Exemplos de compassos com as indicações da legenda (compassos 1 e 2 da "Criação nº 3").



2.1. Ação Composicional

A realização composicional do Quinteto "Criação nº 3" iniciou-se com a observação das tabelas de dados obtidos no planejamento, para consultas a medida que a construção de cada compasso era iniciada. Dessa forma, os ordenamentos de alturas, os eventos rítmicos, a organização do número de timbres por compasso, o número de compassos por parte, as dinâmicas, articulações e fórmulas de compasso ficaram ao alcance, permanentemente, enquanto uma partitura em branco era estabelecida no programa de edição musical no formato

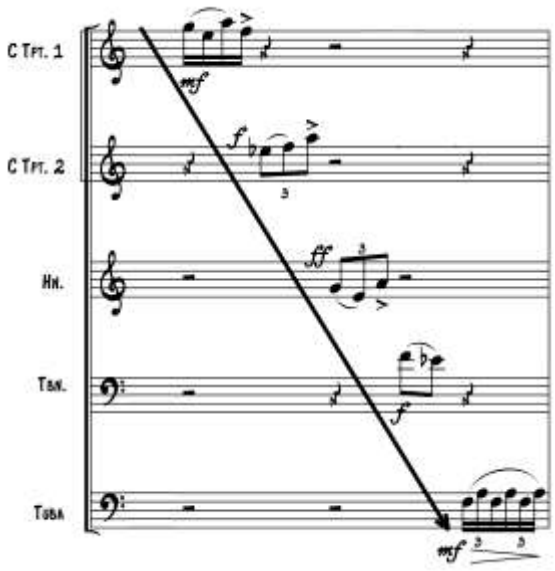
de quinteto clássico de metais, para o início do trabalho composicional.

Para a “Criação nº 3”, cada compasso foi construído um por vez, a partir da fórmula de compasso fixada, das sequências de contorno escolhidas, e de instrumentos selecionados, obedecendo ao número de timbres previstos no planejamento. Assim, um instrumento (ou uma sucessão destes) executante da célula rítmica original do frevo – ou mesmo com variação – sendo escolhido, selecionava-se em seguida o restante dos instrumentos que completassem o número de timbres de acordo com o que estava previsto no planejamento. Como se tratou de um grupo instrumental reduzido, o preenchimento do ritmo, das alturas, das dinâmicas, das articulações e a inclusão dos apontamentos (as legendas) foi realizado de tal forma que os compassos eram finalizados sequencialmente, sem necessidade de retornos ao início para novas tarefas.

A verificação de cada detalhe do planejamento foi realizada de forma progressiva a cada finalização de trechos de uma parte, compassos, ou mesmo, segmentos de compasso. Isso evitou equívocos na movimentação da atenção do compositor entre o planejamento e a construção da peça e vice-versa. As escolhas das alturas e do tipo das variações nos eventos rítmicos (quando permitidas pelo planejamento) priorizaram texturas polifônicas e ocorrências contrastantes nos gestos horizontais e consequentemente, nos resultados sonoros.

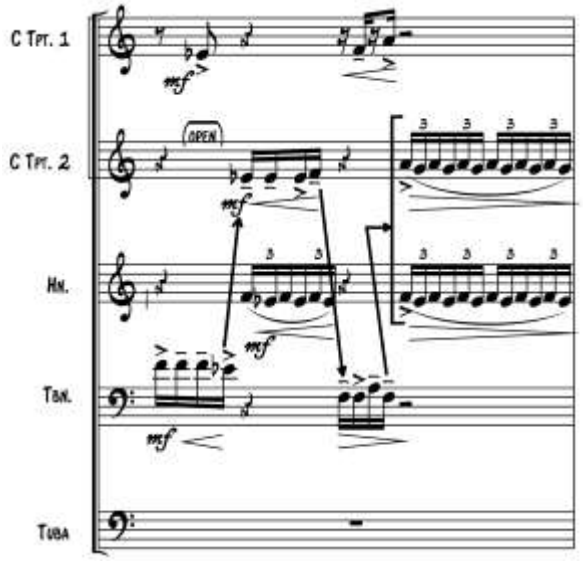
Alguns artifícios composicionais foram utilizados, diversificando a sonoridade sem, no entanto, ferir o que foi estabelecido no planejamento. O compasso 14, por exemplo, possui a previsão de ter apenas um timbre e, como o planejamento não exige que esse timbre seja o mesmo por todo o compasso, cada um dos cinco tempos foi preenchido com um instrumento ou timbre diferente. Para obter este efeito, utilizamos uma construção semelhante a uma pirâmide, onde o trompete 1 com surdina *straight*, o trompete 2 com campânula aberta, a trompa, o trombone e o tuba, de forma sequencial executam alturas do contorno adotado, e com padrões advindos de segmentos da célula rítmica original do frevo (EX. 2.8).

EXEMPLO 2.8 – Construção do compasso 14 da "Criação nº 3"; emprego de pirâmide.



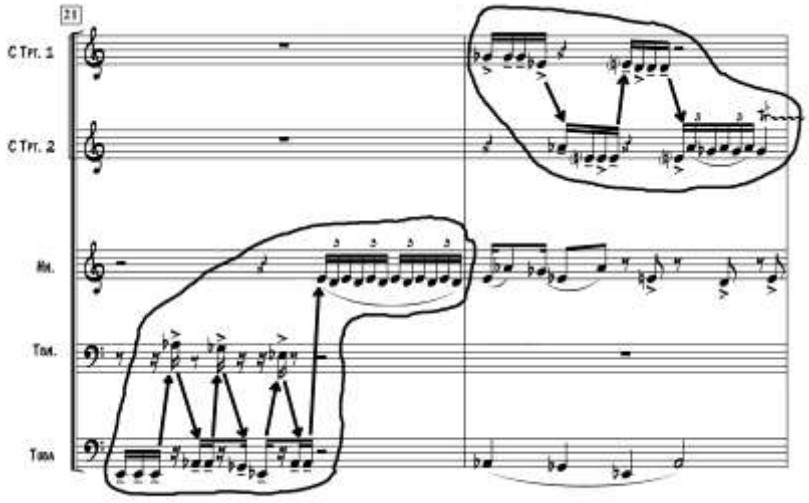
O compasso 18 (EX. 2.9) apresenta outra maneira de diversificar a sonoridade sem comprometer o que foi planejado. A previsão no planejamento para que dois timbres pudessem ser escutados por vez foi realizada utilizando-se o primeiro trompete com a surdina *cup* e o trombone participando simultaneamente no primeiro e terceiro tempo. Enquanto isso ocorre, o segundo trompete com campânula aberta e a trompa participam do segundo, quarto e quinto tempos. Observa-se que o desenho da célula rítmica original do frevo (com o rulo prolongado) foi inserido, como previsto, executando-se em sequência pelo trombone (1º e 3º tempos), trompete 2 (2º tempo), e um duo entre o trompete 2 e a trompa (tercinas sugerindo um rulo prolongado).

EXEMPLO 2.9 – "Criação nº 3", compasso 18; revezamentos entre as linhas instrumentais.



Outro exemplo de revezamento instrumental dentro de um mesmo compasso, com a finalidade de variar a sonoridade sem macular o planejamento, ocorre nos compassos 21 e 22. O compasso 21 foi previsto possuir um único timbre (o gesto horizontal percorreu três timbres diferentes sem superposições) e o compasso 22, por três timbres. Assim, um artifício semelhante ao utilizado no compasso 14 foi empregado, ou seja, um revezamento entre o trombone e o tuba nos três primeiros tempos, reproduzindo as doze primeiras figuras da célula rítmica original do frevo, e a trompa finalizando o compasso executando um trinado prolongado por dois tempos, simulando o rulo da caixa (EX. 2.10). No compasso 22, foi utilizada a mesma estratégia para executar três timbres concomitantes, através da trompa e do tuba e, em seguida, um revezamento entre o trompete 1 e o trompete 2, ambos com campânula aberta. A rigor, os três timbres (trompete com campânula aberta, a trompa e o tuba) percorreram todo o compasso, no entanto, o revezamento entre os trompetistas provocou um deslocamento espacial e qualitativo da sonoridade. No caso do quinteto ser disposto em um semicírculo, em uma possível apresentação, a utilização dos trompetistas nas extremidades resultará em um efeito de deslocamento da direita para esquerda e vice-versa, em relação a um ouvinte posicionado à frente do grupo.

EXEMPLO 2.10 – Compassos 21 e 22 da "Criação nº 3"; exemplificação de revezamentos instrumentais.



O compasso 28, apresentado no EX. 2.11, foi construído considerando-se o primeiro trompete como executante da célula rítmica original do frevo, com exceção das quatro últimas notas acentuadas. O efeito ocorre observando-se que estas notas acentuadas da célula (quarta, sétima, décima e décima terceira, esta última iniciando o rulo) são destinadas ao tuba, ao trombone, à trompa e ao segundo trompete, com surdina *harmon*. Da mesma forma que o compasso 14 tal trecho apresenta outro efeito sonoro semelhante ao de uma pirâmide.

EXEMPLO 2.11 – "Criação nº 3", compasso 28: revezamentos empregando todos os instrumentos do quinteto.



O revezamento instrumental em pequenos trechos do compasso foi uma técnica empregada em outras ocasiões. Como exemplificação pode-se mencionar os compassos 53 (trompa e o trombone dialogando com o tuba), 70 (os trompetes utilizando as surdinas *straight* e *cup* se revezam a cada tempo) e 84 (o tuba executa um trinado simulando um rulo prolongado, é seguido pela trompa no último tempo do compasso), possíveis de serem observados na partitura disponível na Parte II da tese.

Quanto à escolha das alturas a serem utilizadas, os ordenamentos estabelecidos na QUAD. 2.1 (p. 88) foram utilizados a cada 10 compassos (ou 11, se considerarmos a parte inicial da peça) e, conforme demonstrado na TAB. 2.2 (p. 98), o surgimento de um novo ordenamento de alturas não coincidiu com a utilização de novos eventos rítmicos. Também foi característica dessa composição a possibilidade de utilizar, na realização musical, o início do contorno com quaisquer de suas alturas, porém, sempre obedecendo o ordenamento exibido no QUAD. 2.1 e o que está estabelecido na TAB. 2.2.

O EX. 2.12 exibe uma passagem onde a inteligibilidade à rítmica do frevo é relacionada aos parâmetros não musiciais (subseção 1.2.7, seção 1, p. 45). O trombone executa a célula rítmica original do frevo integralmente, mas com variação de aumentação. No entanto, a reminiscência ao gênero cresce com a menção pelos trompetes 1 (3º tempo) e 2 (4º tempo) de eventos que são muito comuns nas frases de frevo,  . Desta forma, temos, assim, considerando o resultado sonoro, uma exemplificação da menção ao frevo com perceptibilidade em grau intermediário.

EXEMPLO 2.12 – "Criação nº 3", compasso 10, inteligibilidade intermediária à menção ao frevo.



O EX. 2.13 (compassos 1 e 2 da "Criação nº 3") demonstra uma passagem onde a inteligibilidade rítmica do frevo é superior ao que foi sublinhado no exemplo anterior. Neste caso, a clareza é notável, pois além de mencionar a célula rítmica original do frevo sem variações, executada pela trompa, possui alusões evidentes dos contratempos característicos do frevo. O trompete 1 (compasso 2, terceiro tempo), o tuba (idem), a trompa (último tempo do compasso 2) e o trompete 2 (compasso 2, segundo tempo) executam o evento rítmico  , e o trompete 2 reforça a acentuação inicial no primeiro tempo da célula rítmica original do frevo, com o fragmento  . Tais intervenções em concomitância com a frase da trompa, mesmo para um ouvinte inexperiente ao frevo, fornecem uma alusão clara ao gênero, como se fossem "relâmpagos" de inteligibilidade.

EXEMPLO 2.13 – "Criação nº 3", compassos 1 e 2, inteligibilidade grande à menção ao frevo.



3 “CENAS PARA ORQUESTRA”

Para elaboração do planejamento da peça orquestral[78] foi empregado um Frevo de Rua, três aspectos composicionais da música de concerto do séc. XX (massas sonoras, micropolifonia e alguns conceitos texturais contemporâneos), além de outra proporção revisionária proposta por Joseph Straus (1990, p. 17). A instrumentação desta composição foi concebida para um grupo sinfônico constituído por duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, um trombone tenor e um trombone baixo, um tuba, três percussionistas (tímpanos, vibrafone, marimba) e cordas friccionadas (primeiros e segundos violinos, violas, violoncellos e contrabaixos acústicos).

A composição da peça teve como pilares fundamentais dois contornos obtidos com a redução das frases dos oito primeiros compassos da melodia da peça “Duda no frevo”, de Senival Bezerra do Nascimento (Senô)[79]. Tais contornos foram empregados no estabelecimento dos gestos horizontais, além de outros ordenamentos que foram decididos a partir das sequências numéricas resultantes. O EX. 3.1 apresenta a melodia de oito compassos da peça, escrita originalmente para uma orquestra de frevo (trompetes, trombones, saxofones e instrumentos de acompanhamento como caixa, surdo, baixo, etc.).

EXEMPLO 3.1 - Melodia de “Duda no Frevo”, de Senival Bezerra do Nascimento (Senô).



A metodologia da redução de melodia utilizada para obtenção do contorno na composição para Quinteto para Metais considerou apenas as alturas mais importantes, retirando-se as de menor importância e permitindo-se repetições, caso ocorressem. Para o presente planejamento, entretanto, as reduções das duas frases de quatro compassos da melodia do EX. 3.1 (considerou-se a anacrusa como um compasso completo) foram estabelecidas removendo-se as repetições das alturas, independente do registro em que se

[78] “Cenas para Orquestra” foi dedicada ao prof. Dr. José Orlando Alves, meu orientador no Doutorado e professor da Universidade Federal da Paraíba (Demus e PPGM).
[79] Pernambucano de Águas Belas, falecido em Campinas, SP, em 4 de maio de 2.000.

encontrem[80]. O EX. 3.2 demonstra o resultado desse processo, isto é, os primeiros quatro compassos com alturas aparecendo apenas uma vez (obedecendo ao ordenamento original) e a realização do mesmo procedimento para os quatro compassos seguintes. Foram obtidos com isso, dois contornos com sete e oito alturas, respectivamente.

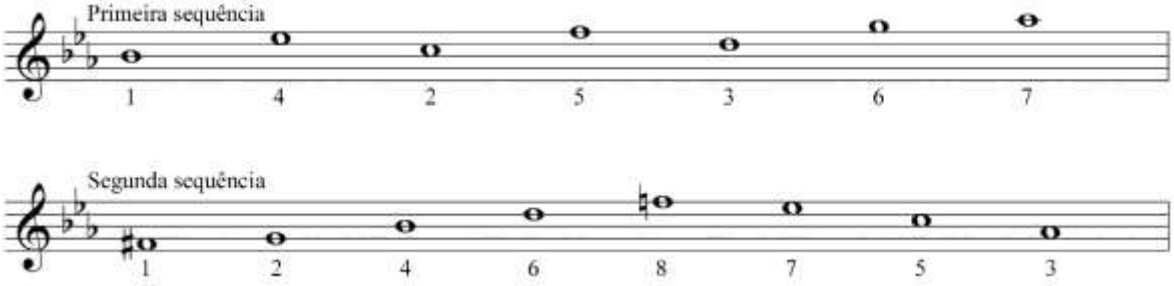
EXEMPO 3.2 - Melodia de "Duda no Frevo", retirando-se as repetições de alturas nos 4 primeiros compassos e nos 4 compassos seguintes.



Portanto, no processo de redução melódica com vistas à obtenção dos contornos da peça orquestral as alturas repetidas (incluindo as oitavas) foram eliminadas, resultando em dois segmentos de quatro compassos (o segundo segmento possui o último compasso em pausa, conforme exibe o EX. 3.2), enquanto que na seção anterior apenas as alturas principais permaneceram (uma redução inspirada na técnica de Schenker) e apenas quatro compassos foram considerados.

Descartando as relações rítmicas entre as figuras, o EX. 3.3 expõe, portanto, o exemplo anterior como as sequências de alturas, cada qual apresentando numerais relacionados aos contornos.

EXEMPLO 3.3 - Duas sequências de alturas e os contornos consequentes.



Como apresentado no EX. 3.3, o primeiro contorno possui sete elementos (<1 4 2 5 3

[80] Segundo Straus (2013, p. 2-3), qualquer nota é um membro da classe de notas (em inglês, *pitch class*) de mesmo nome. A tradução da publicação do autor mencionado considera "nota" como a versão em português do inglês *pitch*, e o termo "classe de notas" é, portanto, uma abstração que representa notas separadas por uma ou mais oitavas. Exemplificando, todas as notas "sol" do EX. 3.1 foram excluídas, com exceção da primeira ocorrida no trecho da melodia (segundo tempo do terceiro compasso).

6 7>) e o segundo, oito (<1 2 4 6 8 7 5 3>). Esses contornos foram usados como base para ordenamentos de elementos composicionais variados, como gestos horizontais, eventos rítmicos, texturas, dimensionamento das seções, instrumentos utilizados. Os GRAF. 3.1 e 3.2 representam os dois contornos obtidos em modelo cartesiano.

GRÁFICO 3.1 – Contorno <1 4 2 5 3 6 7> obtido da primeira linha do EX. 3.3.

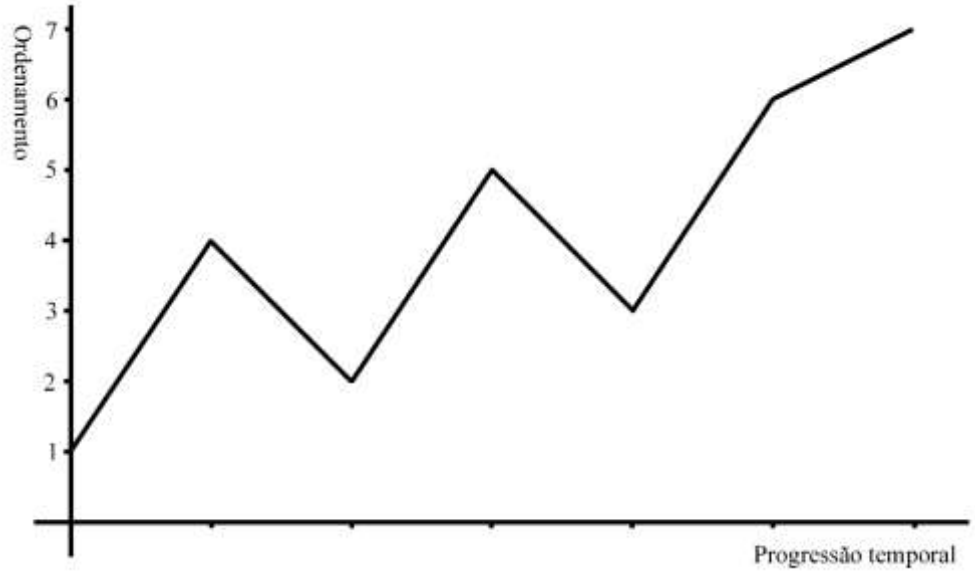
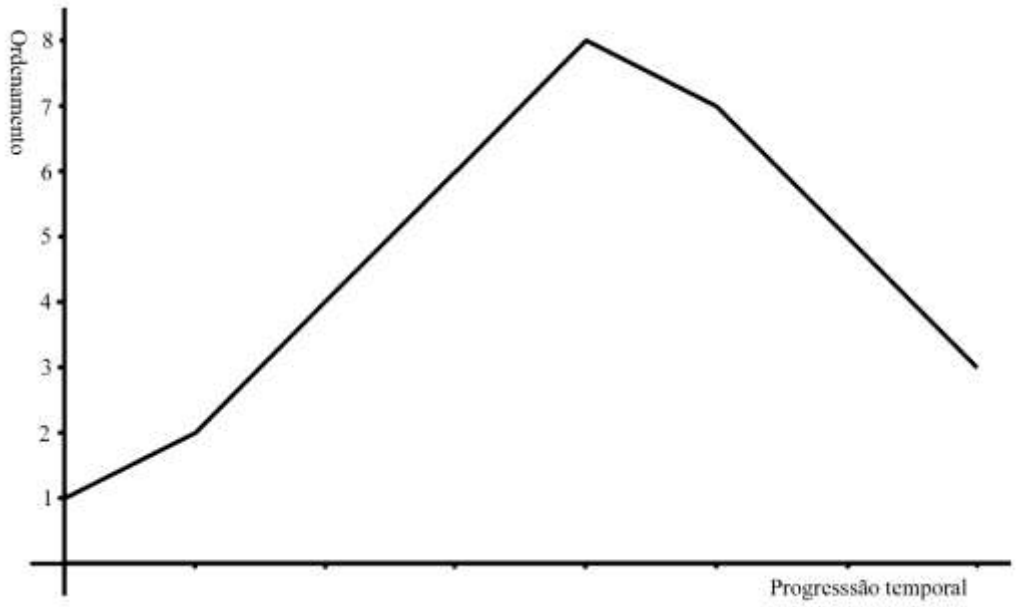


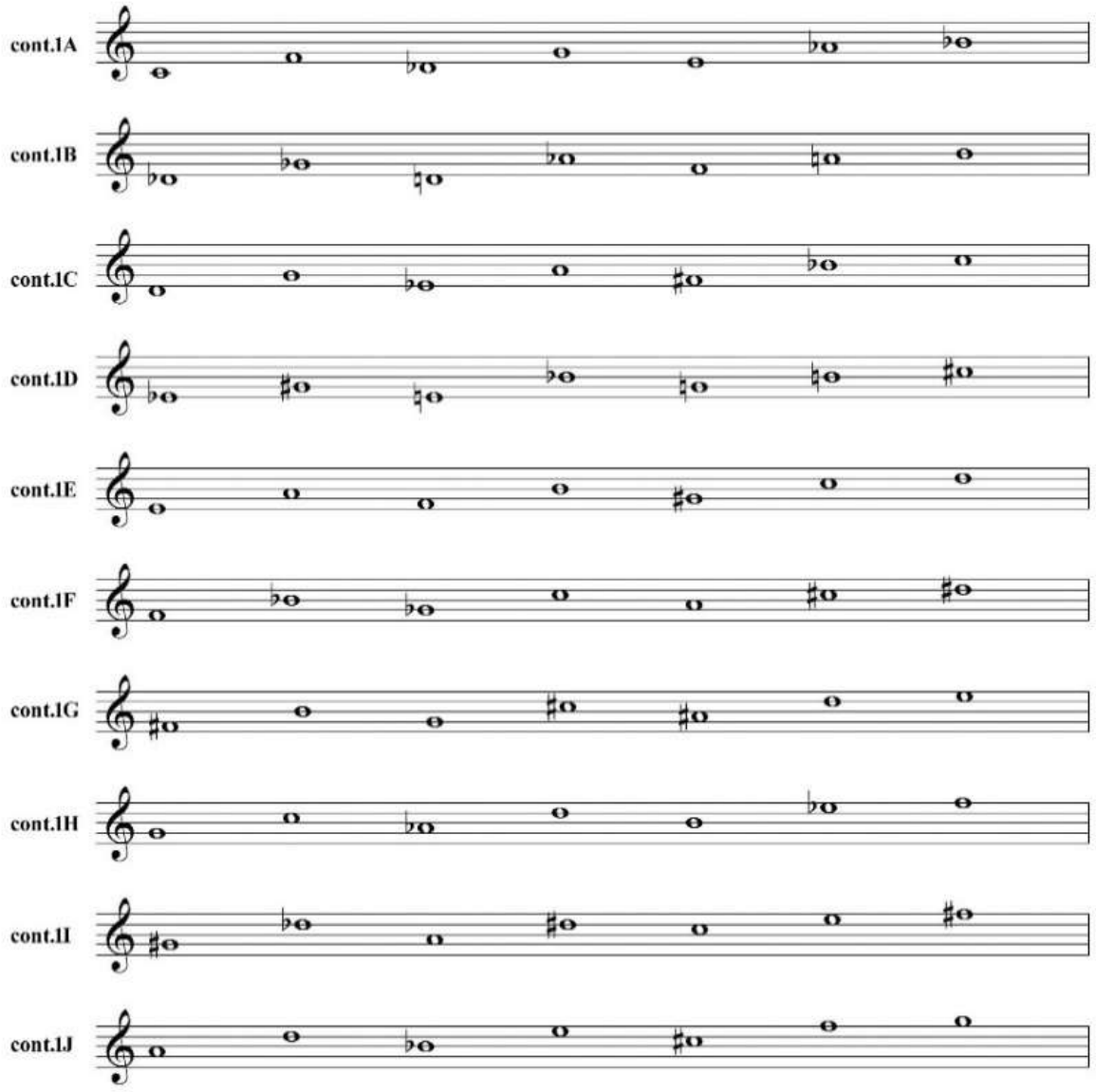
GRÁFICO 3.2 – Contorno <1 2 4 6 8 7 5 3> obtido da segunda linha do EX. 3.3.



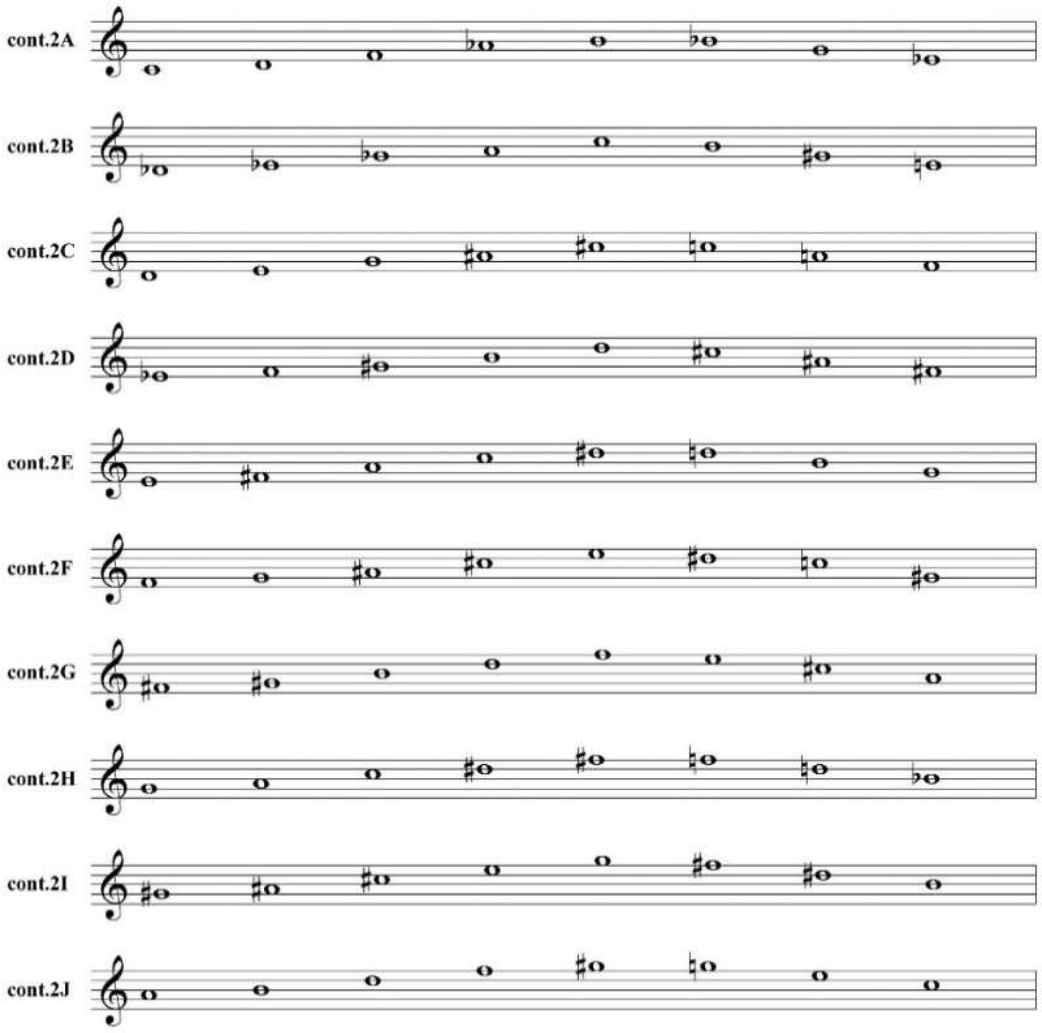
Os EX. 3.4 e 3.5 apresentam sequências de sete e oito alturas transpostas,

respectivamente, que foram utilizadas como gestos horizontais da composição, tais sequências obedecem aos contornos demonstrados nos exemplos anteriores. Isto é, a do EX. 3.4 corresponde ao contorno do GRAF. 3.1, e a do EX. 3.5 (p. 112), ao do GRAF. 3.2. Em ambos os exemplos a palavra "contorno" foi abreviada para "cont.", e os numerais e letras que seguem essa abreviação foram utilizadas na construção das legendas, identificando a utilização das sequências de alturas na composição. Além disso, as linhas existentes em cada figura são transposições graduais em meio tom da primeira para a última, isto é, a segunda linha está a meio tom acima da primeira, a terceira linha, meio tom acima da segunda, e assim por diante.

EXEMPLO 3.4 - Sugestão de sequências de sete alturas - contorno <1 4 2 5 3 6 7>.



EXEMPLO 3.5 - Sugestão de sequências de oito alturas - contorno <1 2 4 6 8 7 5 3>.



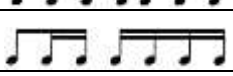
Por toda a composição, cada instrumento da orquestra utilizou de forma integral uma sequência dentre as que figuram nos exemplos anteriores (ou seja, todos os seus elementos do contorno) e, ao ser utilizado, o último elemento desta sequência escolhida, outra sucessão de alturas passou a ser utilizada da mesma forma, integralmente. O procedimento continuou assim por toda a peça.

Os eventos rítmicos, apresentados em cada linha do EX. 3.1 (p. 108), serviram como amostragens utilizadas na composição. Para a escolha dos eventos rítmicos nas diversas seções da composição, aplicou-se uma das proporções revisionárias de Joseph Straus: a "Fragmentação". Tal proporção ocorre quando elementos que aparecem juntos no trabalho precedente são separados no novo trabalho (STRAUS, 1990, p. 17). Assim, através de uma releitura desta definição, elaborou-se uma tabela na qual estabelecemos um ordenamento desses eventos rítmicos (TAB. 3.1), em que o critério foi o seguinte: quanto mais as figuras mostram-se próximas em um compasso, mais estão na base da tabela. Em outras palavras, a

prioridade de utilização desses eventos rítmicos foi escolher os que tivessem menor número de figuras próximas, ou seja, os eventos mais acima da tabela. As colunas 1 e 2 da TAB. 3.1 apresentam os eventos rítmicos correspondentes a cada compasso do EX. 3.1 (p. 108) e a terceira coluna estabelece o ordenamento conforme descrito neste parágrafo. Ressalte-se que, para esta manipulação, o contorno não foi utilizado, e sim, apenas o conceito de "Fragmentação". Para esta análise, o compasso 8 do EX. 3.1 foi descartado por este possuir a mesma estrutura rítmica do compasso 6.

Estes eventos rítmicos adotados na composição apresentaram não só a sua conformação original de acordo com o EX. 3.1, bem como aplicaram-se procedimentos variacionais não proporcionais considerando todas as notas envolvidas (aumentação, diminuição, seccionamento e retrogradação). Ou seja, ao se utilizar a "aumentação" de um evento rítmico, suas figuras foram aumentadas sem, no entanto, adotar a mesma razão matemática[81] para todas, ou seja, no procedimento variacional foram manuseadas as figuras rítmicas aplicando as operações de multiplicação de maneira individualizada, e para cada figura resultante foi definido um cálculo específico. Os seccionamentos de eventos rítmicos foram utilizados livremente (qualquer parte da célula original) e as retrogradações aconteceram não só do evento rítmico inteiro, como de forma parcial (apenas parte do evento retrogradado, seja como a conformação original, quer com variações).

TABELA 3.1 - Eventos rítmicos conforme o grau de proximidade entre as figuras (escolha pessoal).

Nº do compasso original	Evento rítmico original (ordenamento conforme a proximidade entre as figuras)	Numeração a ser utilizada na referência ao evento rítmico
1		1
2		2
4		3
3		4
7		5
6		6
5		7

[81] Vide Glossário

A tabela seguinte (TAB. 3.2) estabelece uma organização para a utilização desses eventos rítmicos a partir do preceito acima descrito, isto é, agrupamos três eventos do topo da TAB. 3.1 para cada uma situada na parte inferior, considerando ciclos de quatro compassos da peça orquestral. Ou seja, a cada quatro compassos, uma das linhas da TAB. 3.2 foi utilizada (três eventos da primeira coluna e o evento da segunda). As numerações utilizadas na TAB. 3.2 são as mostradas na terceira coluna da TAB. 3.1[82].

TABELA 3.2 - Processo de utilização de eventos rítmicos.

Eventos com figuras menos próximas	Eventos com figuras mais próximas
1, 2, 3	5
2, 3, 4	6
1, 2, 4	7
1, 3, 4	5

Em relação à terminologia adotada, “evento” foi a denominação do segmento rítmico conforme se apresenta originalmente na amostragem do frevo (EX. 3.1, p. 108, ou TAB. 3.1, p. 113); e a designação “célula rítmica original do frevo” a célula característica do frevo (Ex. 1.6, seção 1, p. 42), na qual podem ocorrer variações (aumentação, diminuição, retrogradação ou seccionamento). Tais designações foram utilizadas não só no planejamento de “Cenas para Orquestra” como no do Quinteto para Metais (seção 2). Estes grupos de eventos rítmicos, conforme mostrado nas TAB. 3.1 e 3.2, foram reutilizados periodicamente até o final da composição.

A forma da peça orquestral foi definida como seccional, tomando como referência o que estabelece Wennerstrom[83] (1975, p. 5-17) e decidiu-se para este planejamento projetar cinco seções com características texturais diferenciadas entre si (uso de sons prolongados, sons articulados, sonoridades instrumentais expandidas, etc., conforme exibido mais adiante no QUAD. 3.5, p. 127).

Os contornos mostrados nos GRAF. 3.1 e 3.2 (p. 110) também definiram o número de compassos para cada seção, através de um manuseio aritmético simples. As duas sequências numéricas alinhadas (primeiro o contorno de sete elementos e em seguida o de oito) resultou em uma sequência de 15 numerais, ou seja: 1, 4, 2, 5, 3, 6, 7, 1, 2, 4, 6, 8, 7, 5,

[82] A decisão quanto à interpretação do significado da proporção revisionária “Fragmentação” de Straus pode ter uma conotação pessoal, pois nem sempre está claro qual compasso possuirá notas mais próximas que outro. A segunda coluna da TAB. 3.1 revela uma visão pessoal a respeito do ordenamento estabelecido, entretanto, uma outra colocação dos eventos rítmicos na tabela (a partir de outra opinião) pode ser considerada.

[83] É bom relembrar ao leitor que, segundo a autora, a forma seccional é o procedimento de utilizar várias seções dispostas para criar a estrutura da composição (STRAUSS, 1990, p. 5).

3. Estabeleceu-se em seguida que o número de compassos por seção será o dobro da soma de cada três números da sequência. Assim sendo, o dobro da soma dos três primeiros numerais forneceu a quantidade de compassos da seção A; o dobro da soma dos três numerais subsequentes a da seção B e assim por diante. Adiante, a TAB. 3.3 apresenta o número de compassos para cada uma das 5 seções, depois do procedimento descrito no presente parágrafo.

TABELA 3.3 - Processo de cálculo do número de compassos para cada seção

Seção	Soma dos numerais	Total de compassos
A	1 + 4 + 2 = 7	7 x 2 = **14**
B	5 + 3 + 6 = 14	14 x 2 = **28**
C	7 + 1 + 2 = 10	10 x 2 = **20**
D	4 + 6 + 8 = 18	18 x 2 = **36**
E	7 + 5 + 3 = 15	15 x 2 = **30**

Com base na tabela anterior, a soma dos valores resultantes da última coluna revelou que a composição orquestral possui 128 compassos, e a utilização de uma única fórmula de compasso, 7/4, foi definida. A escolha desse compasso ocorreu em função da pré-determinação da duração da peça, cerca de doze minutos. Demonstrando tal cálculo, considerando a utilização de uma marcação metronômica com "semínima = 75", a duração da peça resultou do seguinte cômputo:

[7 tempos por compasso] X [128 compassos] = [896 tempos]
[896 tempos] / [75 segundos] = 11,9 minutos ~ 12 minutos.

Com relação à utilização instrumental e à quantidade de timbres em cada compasso a partir do contorno utilizado, foram elaborados artifícios matemáticos de multiplicação dos elementos deste contorno (os "multiplicandos") por uma coleção de numerais (que desempenharão a função de "multiplicadores"), na forma de progressões aritméticas. Tais progressões, bem como suas razões, foram estabelecidas após ensaios aritméticos, pois objetivaram-se resultados compatíveis com as expectativas do estafe orquestral, ou seja, um máximo de 23 instrumentos (ou naipes no caso das cordas friccionadas).

Considerando a exposição do parágrafo anterior, o cálculo do número de instrumentos[84] utilizados tomou como ponto de partida a divisão do número máximo desse

[84] A quantidade calculada se refere a quaisquer instrumentos (ou naipes, no caso das cordas).

contingente instrumental (23) por 7, maior elemento do contorno, e o resultado (3,3) foi adotado como o último numeral de uma progressão aritmética decrescente com razão 0,2[85]. Como esta razão a progressão é decrescente, e os produtos entre os elementos desta progressão com os elementos do contorno revelaram a quantidade de instrumentos a cada dois compassos da composição. A figura abaixo demonstra o procedimento:

FIGURA 3.1 – Demonstração do cálculo do número de instrumentos a cada dois compassos (Densidade absoluta).

contorno	**1**	**4**	**2**	**5**	**3**	**6**	**7**
	↓x	↓x	↓x	↓x	↓x	↓x	↓x
multiplicadores	**4,5**	**4,3**	**4,1**	**3,9**	**3,7**	**3,5**	**3,3**
	↓=	↓=	↓=	↓=	↓=	↓=	↓=
produto com arredondamento (nº de instrumentos)	**5**	**17**	**8**	**20**	**11**	**21**	**23**

O QUAD. 3.1 adiante exibe a utilização dos instrumentos da orquestra a cada cartorze compassos, utilização esta que se repete de forma cíclica. Ou seja, os compassos 1 e 2 possuem cinco instrumentos executantes, os compassos 3 e 4, 17 instrumentos, os compassos 5 e 6, 8 instrumentos, etc., e o mesmo acontece nos compassos 15 e 16, que empregam cinco instrumento, 17 e 18 que empregam 17, e assim por diante. Como se pode observar neste quadro os compassos 13 e 14 executam *tutti* orquestral, e como a conformação instrumental da peça se repete a cada 14 compassos, presume-se o surgimento de novos *tutti* nos compassos 27 e 28, 41 e 42, etc.

[85] Este valor foi deduzido em sucessivas operações, através de experimentações do gênero “tentativa e erro”.

QUADRO 3.1 - Mostra da utilização instrumental a cada catorze compassos.

compassos	23 instrumentos: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, 1 tuba, 3 percussionistas (tímpanhos, marimba e vibrafone); Naipes: violinos 1, violinos 2, violas, violoncellos e contrabaixos)																						
	Número de instrumentos (D_a)																						
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1	■	■	■	■	■																		
2	■	■	■	■	■																		
3	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■						
4	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■						
5	■	■	■	■	■	■	■	■															
6	■	■	■	■	■	■	■	■															
7	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
8	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
9	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■												
10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■												
11	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
12	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
13	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
14	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Como os dois últimos compassos a cada conjunto de catorze representam os ápices sonoros, considerando essa repetição como cíclica e existindo um total de 128 compassos na peça, calcula-se que durante toda a sua execução acontecerão 9 clímaxes[86], quociente inteiro da divisão de 128 por 14. Calcula-se, portanto, que após o último clímax da peça (compasso 126, produto de 9 vezes 14), existirão dois compassos até seu término.

Dentre os 23 instrumentos (ou naipes, no caso das cordas), existem um total de quinze timbres diferentes a serem empregados, respeitando-se o ordenamento proveniente do contorno adotado. O planejamento foi utilizar a cada compasso um determinado número de instrumentos escolhidos a partir de uma quantidade de timbres diferentes. O QUAD. 3.2 apresenta a disponibilidade instrumental para a evolução composicional, mencionando o instrumento e a quantidade disponível, cada linha correspondendo a um determinado timbre.

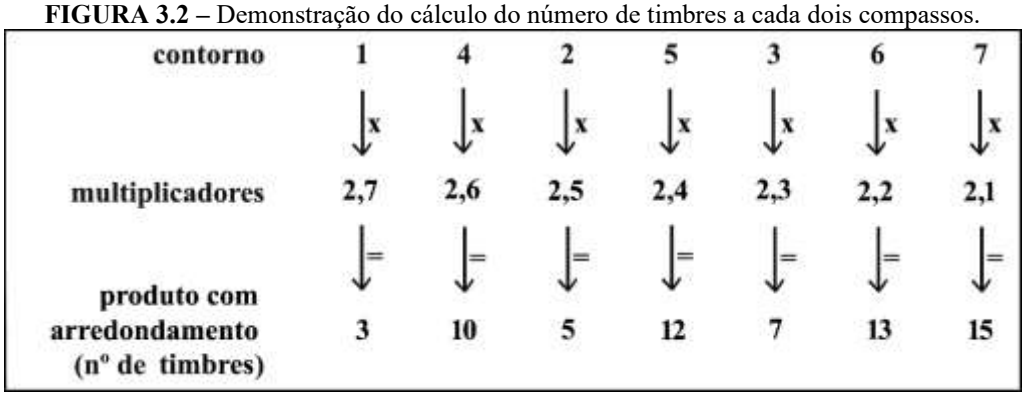
[86] Como exposto no texto, a quantidade 9 trata-se apenas de um inteiro resultante do quociente de 128 dividido por 14, um resultado matemático. No planejamento composicional, para estes ápices não foram previstas hierarquias, progressão, etc, entre eles.

QUADRO 3.2 - Relação dos quinze timbres diferentes dentre os instrumentos da orquestra.

2 Flautas
2 Oboés
2 Clarinetas
2 Fagotes
2 Trompetes
2 Trompas
2 Trombones
1 Tuba
Percussão: marimba
Percussão: vibrafone
Percussão: tímpanos
Violinos 1 e 2
Violas
Violoncellos
Contrabaixos

O cálculo do número dos timbres passou pelo mesmo artifício matemático adotado para a estruturação instrumental a cada catorze compassos (FIG. 3.1, p. 116, e QUAD. 3.1, p. 117). A FIG. 3.2 demonstra os cálculos para esta definição.

FIGURA 3.2 – Demonstração do cálculo do número de timbres a cada dois compassos.



Como as participações timbrísticas na composição foram efetuadas de forma semelhante (em regularidade) às que ocorreram nas participações instrumentais (ou seja, a cada dois compassos), o QUAD. 3.3 possui razoável semelhança à aparência do QUAD. 3.1, p. 117.

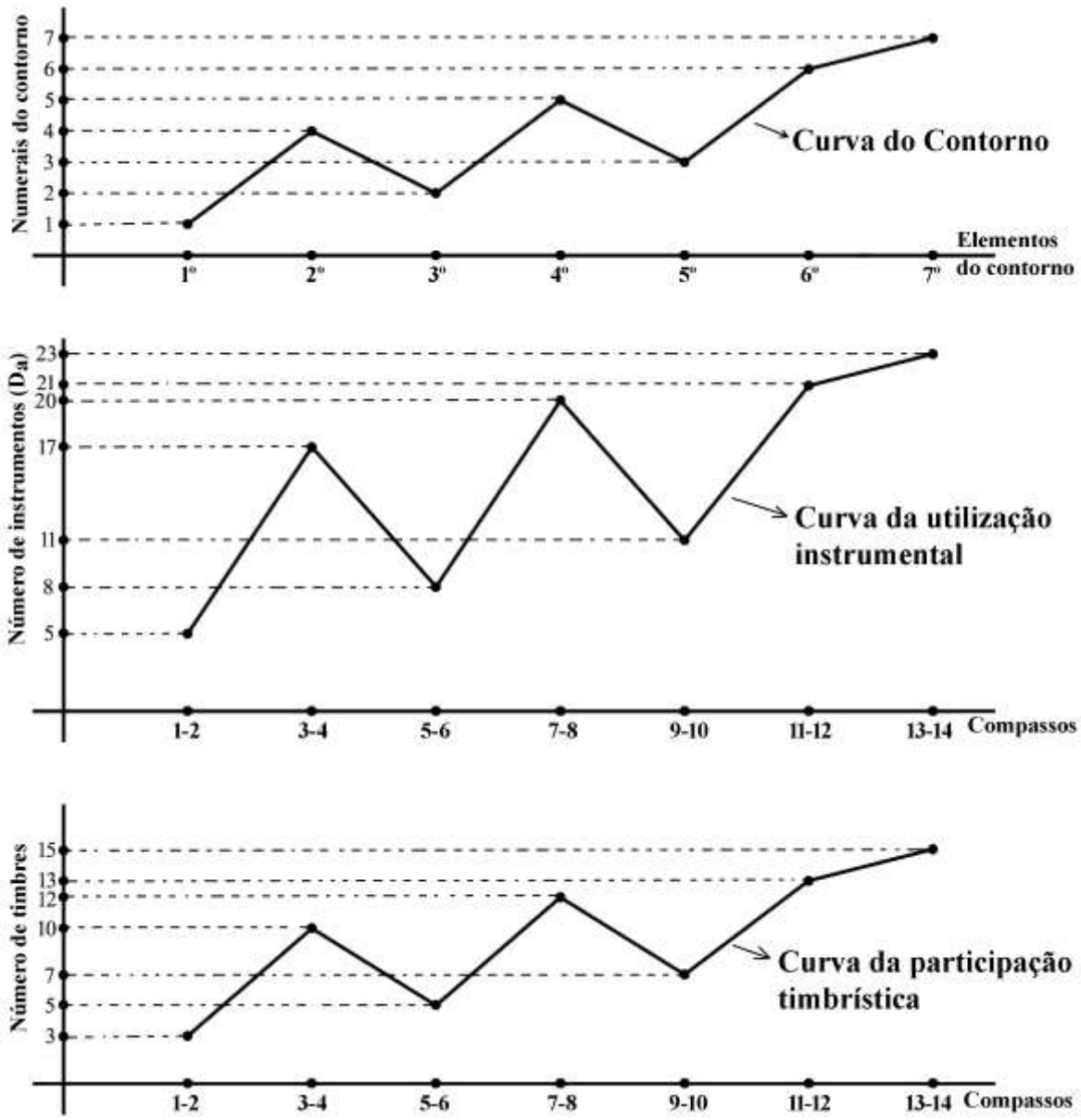
QUADRO 3.3 - Mostra da utilização timbrística a cada catorze compassos.

compassos	15 timbres: flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, tímpanos, marimba, vibrafone, violinos, violas, violoncellos e contrabaixos.														
	Número de timbres														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	■	■	■												
2	■	■	■												
3	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■					
4	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■					
5	■	■	■	■	■										
6	■	■	■	■	■										
7	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
8	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
9	■	■	■	■	■	■	■								
10	■	■	■	■	■	■	■								
11	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
12	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
13	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
14	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Exemplificando a metodologia de seleção de instrumentos e do número de timbres, apresentados nas tabelas e figuras anteriores (QUAD. 3.1 p. 117; QUAD. 3.3; FIG. 3.1 p. 116; e FIG. 3.2 p. 118), deve-se realçar que, nos dois primeiros compassos, foram utilizados cinco instrumentos, no entanto, escolhidos de tal forma que pudessem ser ouvidos apenas três timbres; para os compassos 7 e 8 foram selecionados vinte instrumentos de tal forma que apenas doze timbres diferentes fossem escutados; e assim por diante.

O GRAF. 3.3 exibe uma comparação que demonstra a semelhança entre os gráficos do contorno (semelhante ao GRAF. 3.1, p. 110), do número de instrumentos e do número de timbres. Tal gráfico realça o que foi estabelecido quando o contorno foi proposto como referência para a organização dos elementos composicionais.

GRAFICO 3.3 – Gráficos do contorno e da evolução do número de instrumentos e do número de timbres a cada 14 compassos.

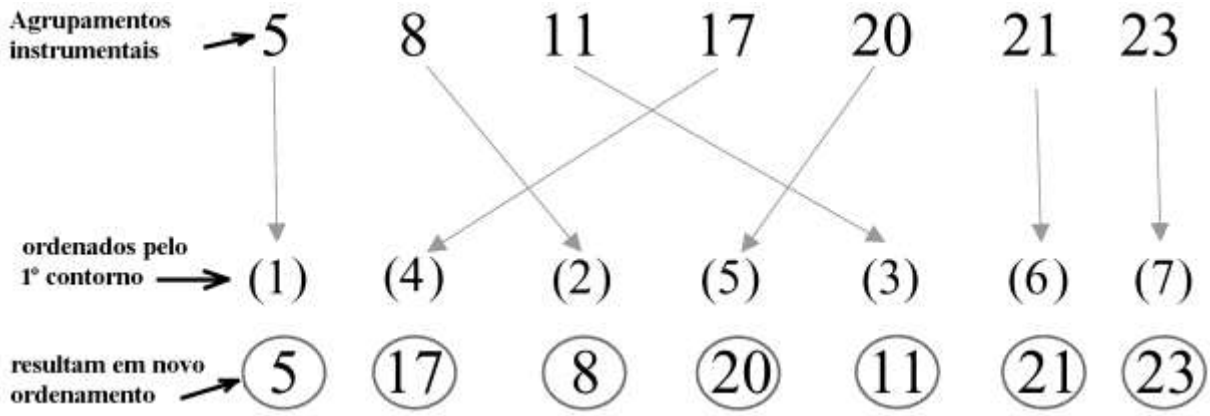


Os valores das densidades absolutas[87] (ou número de instrumentos musicais que são utilizados em determinado intervalo de tempo) já foram estabelecidos anteriormente e mostrados na FIG. 3.1 (p. 116) e no QUAD. 3.1 (p. 117). Como ilustração, através de outra

[87] Pode-se construir uma metáfora que relacione a densidade absoluta e a quantidade de pessoas presentes nos polos de animação, ilustrando outro parâmetro não musical comentado na seção 1. Os "polos de animação" são concentrações onde os espaços são delimitados para a evolução da folia, e foram, neste trabalho, correlacionados com características da construção textural da peça para orquestra. A idéia, na qual a textura possibilitou tal relacionamento, surgiu do fato em que em certos polos, em Recife e na Região Metropolitana, a densidade humana observada é grande (e ainda, crescente no decorrer do período noturno), enquanto que em outras localidades, notadamente em regiões distantes do centro da cidade, é bem menor. Tal fato pode ser explicado pelo distanciamento do polo ao centro da cidade, pelas atrações previstas, pelos serviços oferecidos, pela facilidade de acesso, etc. Esta metáfora foi designada como um parâmetro não musical, explicado na subseção 1.2.1 da seção 1.

perspectiva, pode-se demonstrar como se chegou ao ordenamento da quantidade de instrumentos empregados a cada dois compassos, e em seguida ao quantitativo do número de timbres. Como os agrupamentos instrumentais, em ordem crescente, equivalem a 5, 8, 11, 17, 20, 21 e 23 instrumentos (este último equivalendo ao *tutti* orquestral), e cada elemento desta série numérica corresponde a um contingente instrumental a cada dois compassos, tomando-se os numerais do contorno <1 4 2 5 3 6 7> como fonte de uma nova disponição numérica elaborou-se um reordenamento procedendo da seguinte forma: o valor "1" do contorno referencia o 1º elemento da sequência (ou seja, o número "5"), o "4" do contorno referencia o 4º elemento da sequência (o número "17"), "2" do contorno referencia o 2º elemento da sequência (o "8"), e assim por diante. Reescrevendo, portanto, a sucessão 5, 8, 11, 17, 20, 21 e 23 com este novo ordenamento, obteve-se como resultado a sequência [5, 17, 8, 20, 11, 21, 23] que se repetiu ciclicamente por toda a quarta coluna da TAB. 3.4 (p. 125), ou seja, esta sucessão passou a corresponder ao número de instrumentos a cada 14 compassos. Este procedimento adotado pode ser visto no esquema da FIG. 3.3.

FIGURA 3.3 – Reordenamento do número de agrupamentos instrumentais a partir de uma reorganização considerando os numerais do 1º contorno.



Considerando que a densidade relativa é o resultado da divisão entre a densidade absoluta e o âmbito (GUIGUE, 2011, p. 53), com o estabelecimento de um âmbito fixo densidades absoluta e relativa tornam-se entidades diretamente proporcionais. Desta forma um único valor para o âmbito foi adotado e utilizado em toda a obra, valor esse obtido arbitrariamente somando-se os numerais referentes aos elementos do segundo contorno, mostrado no EX. 3.3 (p. 109). O resultado dessa soma, 36 (ou 1+2+4+6+8+7+5+3), correspondeu a um intervalo de 21ª maior. Os valores das densidades absolutas foram estabelecidos na FIG. 3.1 (p. 116) e QUAD. 3.1 (p. 117), e para as operações de divisão visando a obtenção das densidades relativas, foram fixadas aproximações com duas casas

decimais. Todos esses valores estão apresentados na terceira, quarta e quinta colunas da TAB. 3.4, exposta mais adiante na p. 125. Por causa desta proporcionalidade matemática, é perceptível a similaridade entre a curva dos gráficos das densidades absolutas e das densidades relativas. Portanto, em toda a peça, como consequência dos procedimentos acima descritos, a densidade relativa aumenta com o acréscimo de instrumentos executantes, e vice-versa. Os GRAF. 3.4 e 3.5 (mais adiante, p. 123) apresentam a similaridade entre as linhas das densidades relativa e absoluta, respectivamente, e ambas mantêm semelhança com a do contorno demonstrado anteriormente (GRAF. 3.3, p. 120). Cada compasso da peça apresenta pares de instrumentos (graves e agudos, com sons curtos ou longos) executando linhas paralelas e distando uma 21ª maior entre si, desta forma mantêm-se o âmbito único estabelecido. Estes instrumentos (marcados como "limites de âmbito" ou L.A., na partitura) foram constantemente redefinidos, ou seja, ocorreram revezamentos com escolhas extemporâneas, no entanto, o âmbito permaneceu sempre invariável, independende dos timbres fixados. Além disso, esses movimentos paralelos (dos instrumentos escolhidos para executarem os limites de âmbito) possuem evoluções rítmicas advindas das TAB. 3.1 e 3.2 (p. 113 e 114) com ou sem variações), e a sequência de alturas utilizadas extraídas dos EX. 3.4 e 3.5 (p. 111 e 112). A metodologia adotada no ato composicional (as etapas composicionais serão expostas mais adiante) foi construir inicialmente a movimentação realizada por instrumentos que executaram as linhas extremas – correspondentes aos limites do âmbito – e depois preencher os espaços internos com o restante previsto no planejamento. Foram também admitidas, por motivos de adequação ao planejamento: a) a possibilidade de transposição integral de quaisquer sequências, nas situações em que havia a necessidade de adequação destas ao âmbito pré-definido; b) a livre transposição para oitavas mais agudas ou mais graves, quando era necessária em certas situações (como exemplificação, no caso de extrapolação do âmbito previsto para toda a peça); c) decisões relacionadas à transição entre as seções. Tais decisões foram efetuadas durante o ato composicional, ponderando o aspecto estético-musical, desde que não violasse o planejamento conforme concebido.

GRÁFICO 3.4 – Gráfico da evolução temporal da densidade relativa a cada 14 compassos.

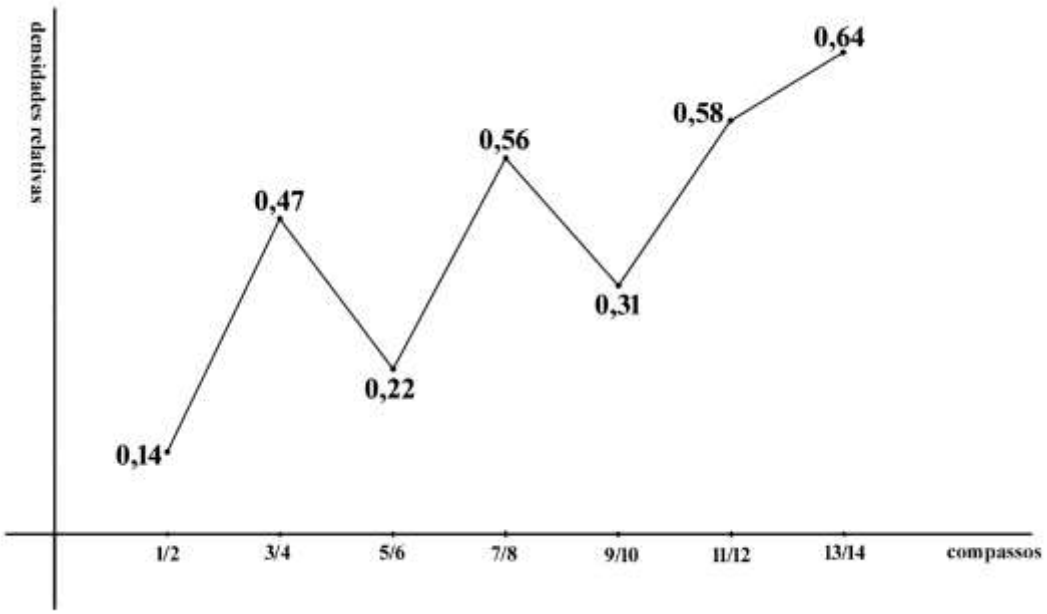
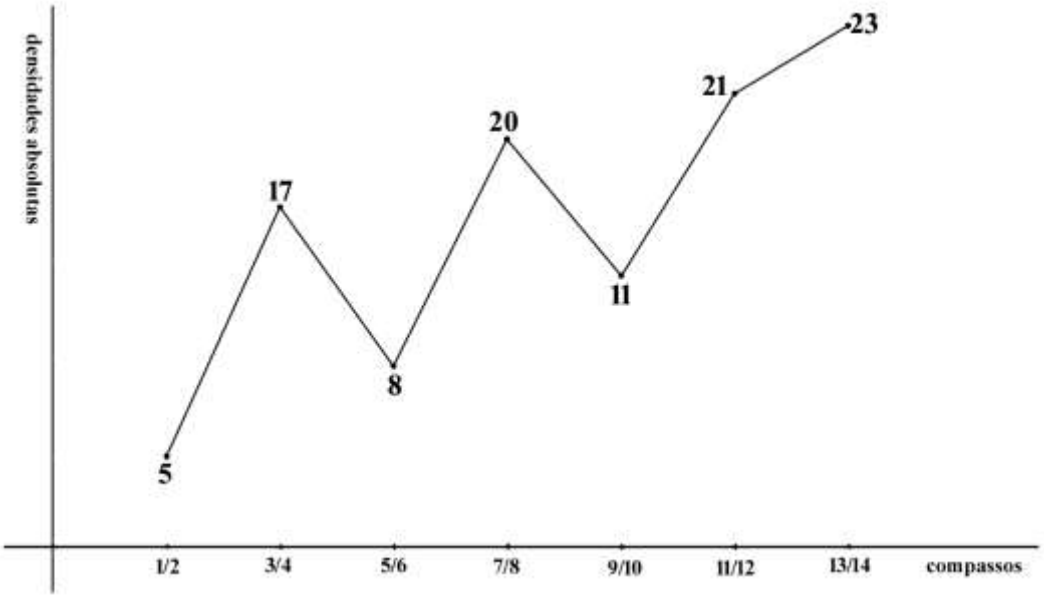


GRÁFICO 3.5 – Gráfico da evolução temporal da densidade absoluta a cada 14 compassos.



Da mesma forma como procedido na peça para quinteto para metais (seção 2), legendas foram concebidas com a finalidade de facilitar a identificação das indicações analíticas inseridas na peça. Abaixo, o QUAD. 3.4 exibe tais indicações e seus correspondentes significados:

QUADRO 3.4 - Legendas utilizadas na partitura de "Cenas para Orquestra".

abreviação	significado	exemplo
ER	"evento rítmico". Após essa abreviação, o numeral identifica a evento e corresponde a terceira coluna da TAB. 3.1. Daí seguem-se as letras que indicam o processo variacional: "a" indica que passou pelo processo de aumentação; "d", o processo foi de diminuição; "i", retrogradação; e existindo um "s", o evento rítmico foi seccionado. Colocada abaixo do pentagrama.	ER1a significa que o evento rítmico é o primeiro da terceira coluna da TAB. 3.1 (p. 113), e o processo utilizado foi de aumentação; ER4di significa que o evento rítmico é o quarto da terceira coluna da TAB. 3.1, e os processos utilizados foram de diminuição e retrogradação.
( )	Indicação do "contorno". Corresponde a um numeral e uma letra, entre parêntesis, que identificam a sequência de alturas existentes nos EX. 3.4 e 3.5. Colocada acima do pentagrama.	(1B1) significa a primeira altura do contorno 1B do EX. 3.4; (2F3) significa a terceira altura do contorno 2F existente no EX. 3.5.
8.ab	Indicação de transposição de alturas:	8.ac – transposição 8ª acima. 8.ab – transposição 8ª abaixo
RF	"ritmo de frevo", abreviatura de "célula rítmica original do frevo". Letras minúsculas que a seguem (a, s) indicam processos variacionais de aumentação e seccionamento. Indicou-se por extenso quando o rulo for prolongado.	RFa – ritmo de frevo (ou célula rítmica original do frevo) aumentado. RFas – ritmo de frevo (ou célula rítmica original do frevo) aumentado e seccionado.
L.A.	Limite de âmbito	L.A. (1C3) (ER3ds) – Limite de âmbito usando contorno 1C, 3ª nota da sequência existente na EX. 3.4 (p. 111), e uso do evento rítmico 3 (TAB. 3.1, p. 113): variação de diminuição e seccionamento

A TAB. 3.4 condensa algumas informações utilizadas na composição de cada compasso, e inclui seções, números de compassos, densidades relativas e absolutas, âmbitos, timbres e eventos rítmicos. As informações inseridas no próximo parágrafo e organizadas na TAB. 3.4 e no QUAD. 3.5 (p. 127) forneceram subsídios para a elaboração das anotações auxiliares preliminares ao ato composicional propriamente dito.

TABELA 3.4 - Seções, Compassos, Densidades relativas e absolutas, Âmbito, Timbres e Eventos rítmicos.

Seção	Compassos	Dr (D_a / Âmbito)	D_a (número de instrumentos)	Âmbito (fixo)	Número de timbres	Eventos rítmicos (TAB. 3.2)
A	1 e 2	0,14	5	36	3	1, 2, 3, 5
	3 e 4	0,47	17		10	
	5 e 6	0,22	8		5	2, 3, 4, 6
	7 e 8	0,56	20		12	
	9 e 10	0,31	11		7	1, 2, 4, 7
	11 e 12	0,58	21		13	
	13 e 14	0,64	23		15	1, 3, 4, 5
B	15 e 16	0,14	5		3	
	17 e 18	0,47	17		10	1, 2, 3, 5
	19 e 20	0,22	8		5	
	21 e 22	0,56	20		12	2, 3, 4, 6
	23 e 24	0,31	11		7	
	25 e 26	0,58	21		13	1, 2, 4, 7
	27 e 28	0,64	23		15	
	29 e 30	0,14	5		3	1, 3, 4, 5
	31 e 32	0,47	17		10	
	33 e 34	0,22	8		5	1, 2, 3, 5
	35 e 36	0,56	20		12	
	37 e 38	0,31	11		7	2, 3, 4, 6
	39 e 40	0,58	21		13	
	41 e 42	0,64	23		15	1, 2, 4, 7
C	43 e 44	0,14	5		3	
	45 e 46	0,47	17		10	1, 3, 4, 5
	47 e 48	0,22	8		5	
	49 e 50	0,56	20		12	1, 2, 3, 5
	51 e 52	0,31	11		7	
	53 e 54	0,58	21		13	2, 3, 4, 6
	55 e 56	0,64	23		15	
	57 e 58	0,14	5		3	1, 2, 4, 7
	59 e 60	0,47	17		10	
	61 e 62	0,22	8		5	1, 3, 4, 5
D	63 e 64	0,56	20		12	
	65 e 66	0,31	11		7	1, 2, 3, 5
	67 e 68	0,58	21		13	

	69 e 70	0,64	23		15	2, 3, 4, 6
	71 e 72	0,14	5		3	
	73 e 74	0,47	17		10	1, 2, 4, 7
	75 e 76	0,22	8		5	
	77 e 78	0,56	20		12	1, 3, 4, 5
	79 e 80	0,31	11		7	
	81 e 82	0,58	21		13	1, 2, 3, 5
	83 e 84	0,64	23		15	
	85 e 86	0,14	5		3	2, 3, 4, 6
	87 e 88	0,47	17		10	
	89 e 90	0,22	8		5	1, 2, 4, 7
	91 e 92	0,56	20		12	
	93 e 94	0,31	11		7	1, 3, 4, 5
	95 e 96	0,58	21		13	
	97 e 98	0,64	23		15	1, 2, 3, 5
E	99 e 100	0,14	5		3	
	101 e 102	0,47	17		10	2, 3, 4, 6
	103 e 104	0,22	8		5	
	105 e 106	0,56	20		12	1, 2, 4, 7
	107 e 108	0,31	11		7	
	109 e 110	0,58	21		13	1, 3, 4, 5
	111 e 112	0,64	23		15	
	113 e 114	0,14	5		3	1, 2, 3, 5
	115 e 116	0,47	17		10	
	117 e 118	0,22	8		5	2, 3, 4, 6
	119 e 120	0,56	20		12	
	121 e 122	0,31	11		7	1, 2, 4, 7
	123 e 124	0,58	21		13	
	125 e 126	0,64	23		15	1, 3, 4, 5
	127 e 128	0,14	5		3	

O QUAD. 3.5 estabelece os tipos de textura levando em consideração a definição de Berry (1987, p. 191-195), que a "[...] sonoridade pode ser definida como o caráter sonoro global determinada pela textura (incluindo as duplicações) e pela coloração (incluindo articulação e intensidade das dinâmicas)[88]" (tradução nossa). Sonoridades características para cada seção foram avaliadas, utilizando elementos contrastantes e possibilidades sonoras dos instrumentos mostrados em cada linha do QUAD. 3.2 (p. 118). Para a elaboração do QUAD.

[88] […] *Sonority may be defined as the overall sonorous character determined by texture (including doublings) and coloration (including articulation and intensity of dinamics).*

3.5, além das características dinâmicas e de articulações que escolhemos, também foram incluídas diferenciações texturais (BERRY, 1987, p. 192-194).

QUADRO 3.5 - Texturas em cada seção da composição "Cenas para Orquestra".

Seção	Textura (dinâmicas e articulações)
A	1) Textura cordal (eventos rítmicos da TAB. 3.1, sempre com aumentação) com eventos contraintervalares surgindo em homorritmia, com heterodirecionalidade entre instrumentos adjacentes na partitura; 2) Dinâmicas ***p***, ***mf*** e ***f*** súbitos, sem *cresc* ou *dim*., usadas de forma contrastante. 3) Alturas executadas sempre em *tenuto*. 4) Uso único de sons convencionais dos instrumentos musicais 5) Utilização de camadas cordais superpostas 6) Uso do contorno 1
B	1) Textura polifônica (uso de eventos rítmicos relacionados na TAB. 3.1) com aumentação, retrogradação ou seccionamento, mas sem diminuições), com eventos heterointervalares em heterorritmia e com heterodirecionalidade predominante. 2) Textura polifônica predominantemente imitativa; camadas texturais superpostas em polifonia. 3) Dinâmicas ***mf*** e ***f*** revezando-se com *cresc*. e *dim.*; 4) Alturas executadas em *staccato* e notas adjacentes ligadas em revezamento, quando as figuras utilizadas forem iguais ou menores que colcheias. 5) Uso de pausas deslocando as células ou seccionando-as. 6) Uso único de sons convencionais dos instrumentos musicais. 7) Uso do contorno 1
C	1) Em parte dos instrumentos executantes em cada compasso dessa seção utilizamos texturas, dinâmicas e articulações da seção A, e em outra parte, da seção B (textura estratificada, uma parte dos instrumentos executando segundo as características estabelecidas para a seção A, e a outra parte, para a seção B). 2) Uso dos contornos 1 nas linhas de limite de âmbito (L.A.) e contorno 2, nas demais
D	1) Instrumentos executando livremente sonoridades alternativas (surdinas, *pizzicato*, *col legno*, harmônicos, *frulatos*, etc) ou sonoridades expandidas. Indicação deste uso de forma generalizada (todos os instrumentos) e feita acima da partitura. *2)* Dinâmicas ***p*** e ***mf*** súbitos. 3) Possibilidade de uso de pausas entre os eventos rítmicos. 4) Construção de micropolifonias. Os eventos rítmicos originais, com variações de diminuição, retrogradação e seccionamento. 5) Uso de *staccatos* e ligaduras entre notas adjacentes em alternância quando as figuras forem iguais ou menores que colcheia (excetuando a este procedimento figuras com ponto de aumento ou com ligaduras de prolongamento) 6) Uso do contorno 2
E	1) Utilização das texturas, dinâmicas, articulações e características sonoras das seções A, B e D (nesta ordem, modificando essas características a cada compasso; A: cordal; B: polifonia; D: micropolifonia), com utilização quando possível, de superposição textural. Uso livre dos contornos 1 e 2.

O Apêndice 1 (p. 231) contém uma tabela, relacionando cada compasso às seções, ao âmbito fixo, ao número de timbres, ao número de instrumentos e aos eventos rítmicos utilizados na composição. Esta tabela também foi utilizada como referencial no ato composicional, pois tornou prática a busca de caracterísiticas rítmicas que cada compasso possui.

Da mesma forma como procedido no planejamento do quinteto para metais, a célula rítmica original do frevo (EX. 1.6, seção 1, p. 42) foi um elemento com tratamento

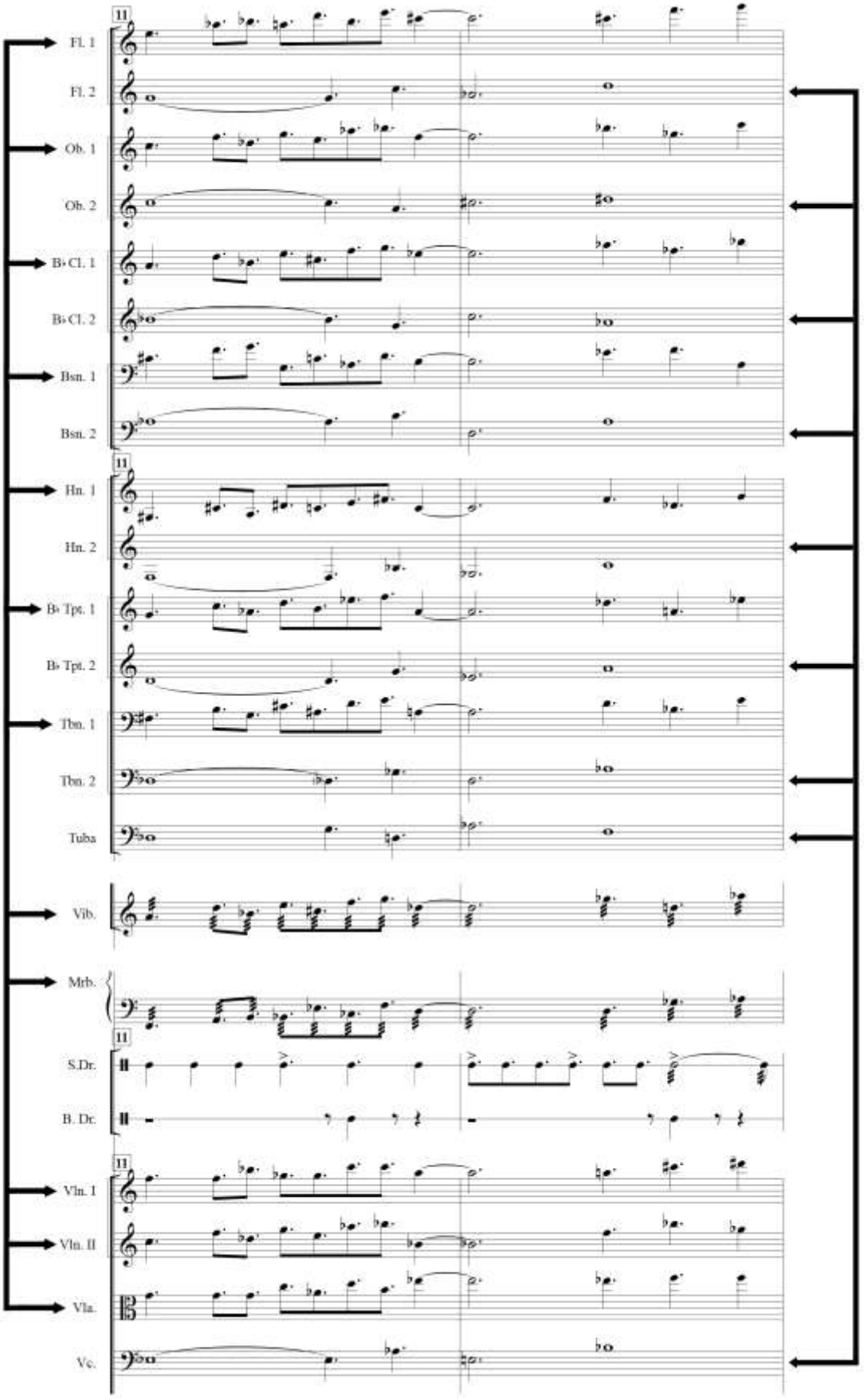
diferenciado na fusão proposta entre o frevo de rua, as Massas Sonoras, a polifonia e a micropolifonia. O presente planejamento estabeleceu a participação da caixa e do bombo, sendo que a linha da caixa executa a célula rítmica original do frevo com ou sem variações (aumentação, diminuição, seccionamento ou retrogradação) e o bombo (a *Gran-cassa)* sincronizado com a execução da quinta e décima terceira notas (a principal do *rulo*) da caixa[89]. Como se observa na partitura de forma bem aparente foram admitidas pausas no interior da célula executada pela caixa (caso dos seccionamentos) e entre as repetições da mesma, provocando momentos de atraso, embora seja intenção composicional considerá-la como um elemento de inteligibilidade variável em diversos graus de compreensão, dentro de um contexto textural por toda a obra.

3.1. Ação Composicional

O limite de âmbito (abreviado como L.A.) juntamente com as alturas disponibilizadas (EX. 3.4, p. 111, e EX. 3.5, p. 112), as evoluções rítmicas expostas nas TAB. 3.1 (p. 113) e 3.2 (p. 114) com ou sem variações, o número de instrumentos exposto na TAB. 3.4 (p. 125), a célula rítmica original do frevo exibida na sua forma original (conforme o EX. 1.6 da seção 1, p. 42) ou com variações de aumentação, diminuição, retrogradação e seccionamento, e as articulações e dinâmicas previstas no QUAD. 3.5 (p. 127) foram os aspectos observados constantemente na ação composicional de "Cenas para Orquestra". A construção desta peça foi alcançada, como explicitado anteriormente, também a partir da divisão da mesma em grandes seções contrastantes. A seção A foi construída em textura cordal, intervenções isoladas de acordo com as definições rítmicas previstas (sempre priorizando prolongamentos), e estratificações de grupos cordais simultâneos. Exemplificando este aspecto característico desta seção, os compassos 11 e 12 compostos com a flauta 1, oboé 1, clarinete 1, fagote 1, trompa 1, trompete 1, trombone 1, vibrafone, marimba, violinos e violas executam determinado desenho rítmico em bloco (conforme realçado pelas setas do lado esquerdo da partitura do EX. 3.6), em contraposição simultânea a outro grupo instrumental com rítmica diferenciada, formado pela flauta 2, oboé 2, clarinete 2, fagote 2, trompa 2, trompete 2, trombone 2, tuba e violoncellos (setas do lado direito da partitura do mesmo exemplo).

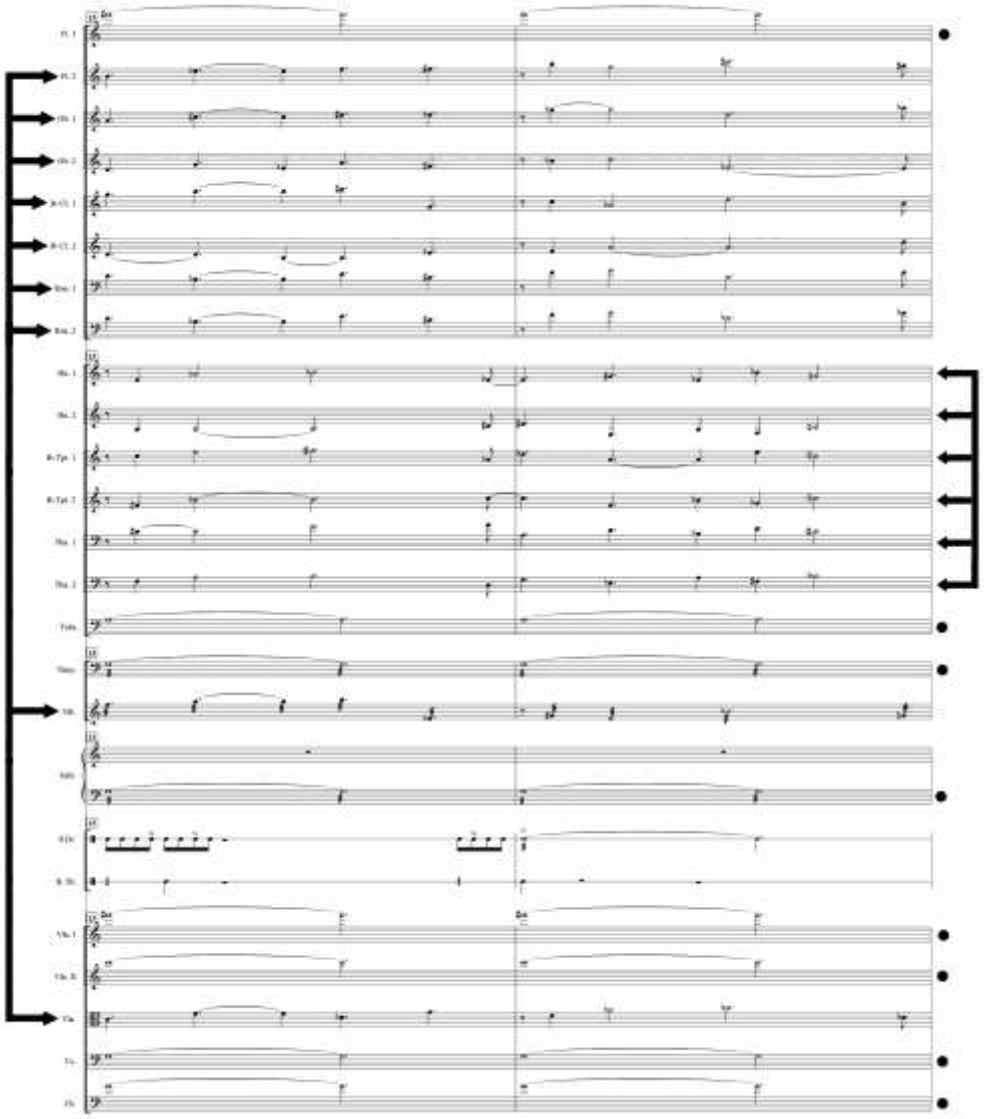
[89] Como vimos na seção 2, a célula rítmica original do frevo foi utilizada no quinteto para metais e executada por integrantes do grupo, com variações mas sem seccionamentos internos na célula. Na peça orquestral, esta célula foi executada exclusivamente pela caixa e o bombo, e utilizamos variações de aumentação, prolongamentos do rulo e seccionamentos internos.

EXEMPLO 3.6 – compassos 11 e 12 de “Cenas para orquestra” com instrumentos destacados pelas setas do lado esquerdo executando um desenho rítmico em bloco, e outros instrumentos marcados com as setas do lado direito realizando, também em bloco, outro desenho rítmico.



Os compassos 13 e 14 (EX. 3.7) também demonstram aspectos texturais com o emprego da superposição de blocos sonoros com dobramentos rítmicos dentro da mesma textura. A flauta 2, os oboés, os clarinetes, os fagotes, o vibrafone e as violas executam em bloco um desenho rítmico cordal (instrumentos marcados por setas à esquerda do pentagrama no EX. 3.7), enquanto as trompas, os trompetes e os trombones apresentam outro desenho rítmico (vide setas do lado direito do EX 3.7). Uma terceira camada foi construída sobre a estrutura descrita neste parágrafo com notas prolongadas (flauta 1, tuba, tímpanos, marimba, violinos, violoncellos e contrabaixos). Os instrumentos desta última camada mencionada estão marcados por círculos escuros do lado direito da partitura. Tal situação está exposta no EX. 3.7.

EXEMPLO 3.7 – Compassos 13 e 14 de "Cenas para orquestra", com 3 camadas de blocos sonoros concomitantes, cada qual executando um desenho rítmico diferente marcados por setas à esquerda, setas à direita e pontos.



O conceito das massas sonoras é atingido em trechos que possuem maior densidade absoluta, como demonstrado no EX. 3.8. Nos compassos 83 e 84 a textura das massas sonoras se apresenta com o emprego da micropolifonia, não destacando nenhum instrumento específico com exceção das intervenções da caixa e do bombo que, como o planejamento previu, são intrumentos tratados diferenciadamente dos demais na peça inteira.

EXEMPLO 3.8 – Compassos 83 e 84 de “Cenas para orquestra”, demonstrando textura de massas sonoras com o emprego da micropolifonia.



A função dada à caixa e ao bombo foge da definição geral de massas sonoras, pois atuam como “solistas”, no entanto, a rítmica destes instrumentos com emprego de abstrações modificadas a cada dois compassos (mediante variações por aumentação e seccionamentos bem como definições dinâmicas) traz graus de inteligibilidade diferenciados à célula rítmica original do frevo. O EX. 3.9 demonstra um contexto textural com alturas de longa duração[90], apresentando grupos de instrumentos em blocos com evoluções rímicas diferenciadas, enquanto os trechos executados pela caixa (célula rítmica original do frevo com variações) contemplam sucessão de várias figuras menores que uma semínima, contrastando com a massa orquestral.

[90] As notas de longa duração são devidas aos procedimentos de variação por aumentação dos eventos rítmicos exibidos na TAB. 3.1.

EXEMPLO 3.9 – Compassos 3 e 4 de “Cenas para orquestra”, com emprego de de contexto textural com alturas de longa duração, em blocos com evoluções rítmicas diferenciadas contrastando com a caixa, que executa figuras menores que uma semínima.



A seção B, dedicada a texturas polifônicas, possui aplicações de superposições sonoras diferenciadas não cordais, ou seja, cada instrumento provoca sua própria intervenção de forma isolada. Os compassos 25 e 26 (vide EX. 3.10) apresentam características diferenciadas em cada naipe: as madeiras executam notas de longa duração como semibreves e mínimas; as

cordas, notas com duração intermediária como colcheias e semínimas; por fim, os metais realizando gestos horizontais com notas curtas, como semicolcheias e colcheias.

EXEMPLO 3.10 – Compassos 25 e 26 de “Cenas para orquestra”, exibindo características rítmicas diferenciadas em nada naipe: madeiras com figuras de longa duração, cordas com colcheias e semínimas, e metais executando gestos horizintais com notas mais curtas.



A seção C mescla as características das duas primeiras seções. Resumidamente falando, na estratificação empregada na seção A as camadas foram agrupadas executando estruturas cordais, e na seção B, executando estruturas polifônicas com ou sem variações de aumentação rítmica de uma forma geral, como mostrado no parágrafo anterior. A técnica da

superposição também foi empregada na seção C, no entanto, com camadas que se identificam com as texturas utilizadas nas seções A e B. Exemplificando tal estrutura, nos compassos 47 e 48 pode-se observar uma evolução polifônica imitativa nas flautas e oboés, enquanto o clarinete 1, os fagotes e a trompa 1 realizam intervenções cordais (vide EX. 3.11). Nos compassos 53 e 54 (vide partitura na Parte II desta tese), os instrumentos com os limites de âmbito (vibrafone/marimba e fagote 1/contrabaixo) se movimentam através de um único desenho rítmico, enquanto que os demais instrumentos de madeira e as trompas são envolvidos em uma polifonia imitativa. Por fim, o grupo formado pelos trompetes, trombones, tuba e cordas realizam uma textura cordal, totalizando três camadas simultâneas no trecho.

EXEMPLO 3.11 – Compassos 47 e 48 de "Cenas para orquestra", onde pode-se visualizar duas estruturas superpostas, uma camada cordal (clarinete, fagotes e trompa) sobre uma estrutra polifônica (flautas e oboés).



A seção D foi dedicada integralmente às micropolifonias e às sonoridades expandidas, com o resultado das massas sonoras variando a cada dois compassos. Pode-se observar que o ordenamento textural fornecido pelo contorno contribuiu para que esta sonoridade variável acontecesse. Como afirmado anteriormente e evidenciado com o resultado sonoro desta seção, o efeito das massas sonoras é melhor atingido à medida que o número de timbres ou instrumentos cresce. Mantendo a textura micropolifônica por toda esta seção e proporcionando diversidade na apresentação das linhas da caixa e do bombo, o grau de nitidez com que estes dois instrumentos fazem menção à célula rítmica original (ou variada) do frevo

varia a cada dois compassos.

Por fim, a seção E foi construída mesclando as características das quatro seções precedentes, com cada um dos compassos (99 a 128) dedicados à uma característica textural, sem o artifício de estratificações. O QUAD. 3.6 apresenta sob que aspectos texturais os compassos da seção E foram compostos:

QUADRO 3.6 – Texturas e sonoridades entre os compassos 99 e 128.

Compasso	**textura**	**sonoridade**
99	cordal	convencional
100	polifônica	convencional
101	micropolifônica	estendida
102	cordal	convencional
103	polifônica	convencional
104	micropolifônica	estendida
105	cordal	convencional
106	polifônica	convencional
107	micropolifônica	estendida
108	cordal	convencional
109	polifônica	convencional
110	micropolifônica	estendida
111	cordal	convencional
112	polifônica	convencional
113	micropolifônica	estendida
114	cordal	convencional
115	polifônica	convencional
116	micropolifônica	estendida
117	cordal	convencional
118	polifônica	convencional
119	micropolifônica	estendida
120	cordal	convencional
121	polifônica	convencional
122-123	micropolifônica	estendida
124-125	polifônica	convencional
126	cordal	convencional

127	polifônica	convencional
128	cordal	convencional

A metodologia do processo de composição da peça foi definida em etapas, isto é, o ato composicional a cada etapa se deu até o final da peça segundo diretrizes e procedimentos pré-determinados. Uma etapa era aplicada a partir do primeiro compasso e por toda a peça, e só depois de concluída voltava-se ao início para a execução de nova etapa. Abaixo, demonstra-se como ocorreram tais atividades composicionais mencionadas neste parágrafo.

Etapa 1: elaboração das duas linhas que foram denominadas de "limites de âmbito" (L.A.), fornecendo os sons extremos entre os quais as demais alturas foram escritas (Vide Apêndice 2). Os instrumentos escolhidos como L.A. não só utilizam eventos rítmicos conforme expostos na TAB. 3.1 (p. 113), mas também com variações, a exemplo da aumentação. As escolhas dos instrumentos para executarem os gestos delimitadores dos L.A. ocorreu de forma livre. Exemplificando esta realidade, nos dois primeiros compassos da peça, a flauta 1 foi escolhida como limite superior do âmbito, passando esta incumbência para o oboé 1 no terceiro tempo do segundo compasso. Por outro lado, o tuba forneceu o limite inferior do âmbito no início da peça, passando esta tarefa para o primeiro fagote no sétimo tempo do primeiro compasso, em seguida, para os violoncellos no terceiro tempo do segundo compasso, e por fim, pelo primeiro trombone na metade do quarto tempo. A demarcação dos limites de âmbito desenvolveu-se de forma que se pudesse explorar os timbres, na escolha dos instrumentos observando-se a TAB. 3.4 (p. 125, colunas 4 e 6). Esta etapa foi concretizada utilizando os contornos fornecidos pelos EX. 3.4 e 3.5 (p. 111 e 112), verificando-se o que era estabelecido no QUAD. 3.5 (p. 127) sobre que tipo de contorno deveria ser utilizado (1 ou 2), e os eventos rítmicos demonstrados e organizados nas TAB. 3.1 e 3.2 (p. 113 e 114). As variações que foram utilizadas para essa construção também levaram em consideração as informações fornecidas no QUAD. 3.5 (p. 127), como tipo de textura, figuras utilizadas, interrupções possíveis nas linhas horizontas por pausas, articulações, etc. A abordagem temporal utilizada nas variações rítmicas, principalmente nas aumentações, foi considerada, como já o mencionamos, sem a necessidade de uma mesma proporcionalidade para o restante do conteúdo do mesmo evento rítmico, ou seja, empregamos manipulações rítmicas cujos eventos variados tornaram-se semelhantes (e não, idênticas ou múltiplas) ao original. Os seccionamentos aconteceram de forma livre, sem observações quanto a delimitações de proporcionalidade no valor das pausas acrescentadas no interior das células. Por fim, o uso de pausas também ocorreu de forma livre antes e após a execução dos eventos rítmicos,

provocando deslocamentos por toda a peça[91].

Etapa 2: construção das estruturas rítmicas, coluna 7 da TAB. 3.4 (p. 125) e das texturas previstas no QUAD. 3.5 (p. 127) para cada seção, empregando o conteúdo das TAB. 3.1 e 3.2 (p. 113 e 114). Esta etapa, que está relacionada com a obtenção da estrutura rítmica, tratou os eventos rítmicos (originais ou variados) com a preocupação de definir quais e quantos instrumentos seriam utilizados a cada compasso, e as consultas às TAB. 3.1, 3.2 e 3.4 (p. 113, 114 e 125), e aos QUAD. 3.1 e 3.3 (p. 117 e 119) foram frequentes. Exemplificando o processo composicional nesta etapa, considerem-se os compassos 31 e 32 (EX. 3.12), referentes à seção B (textura polifônica). Conforme a TAB. 3.4 (p. 125), a previsão foi utilizar 17 instrumentos e 10 timbres nestes compassos (FIG. 3.1 e 3.2, p. 116 e 118, QUAD. 3.1 e 3.3, p. 117 e 119), com a observação que existem instrumentos na orquestração em duplas (como as flautas e oboés, por exemplo) ou sozinhos (como o tuba). Foram escolhidos duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes e todas as cordas, ou seja, um total de 17 instrumentos ou naipes e 10 timbres (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, violino, viola, violoncello e contrabaixo), conforme previsto no planejamento. Os eventos rítmicos das TAB. 3.1 e 3.2 (p. 113 e 114) – originais ou variados – foram empregados na composição dos gestos horizontais para esses instrumentos, observando-se o estabelecido no planejamento em relação ao ritmo.

[91] Conforme Kramer (1988, p. 1), a música se desdobra no tempo e vice-versa, além de "fazer o tempo audível", acrescentando a seguinte questão: a música existe no tempo ou o tempo existe na música? Esta provocação foi concebida como uma questão paradoxal pelo autor, pois afirma que se a música limita-se a existir no tempo, tomaríamos o tempo como uma realidade absoluta (KRAMER, 1988, p. 5), fato que discorda e contesta em toda a sua publicação. Além disso, o autor também estabelece o "linear" e o "não linear", como se distinguindo o "tornar" e o "ser" (KRAMER, 1988, p. 16). Esta abordagem embasa, ao nosso ver, o efeito temporal das manipulações rítmicas realizadas no planejamento de Cenas, com a menção às células escritas com variações mais rápidas e mais lentas, resultando em contrastes no ritmo empregado nos diversos instrumentos. A idéia de Kramer do "tornar-se", encontrada na lógica linear, e do "ser", afirmado pela introspecção da filosofia budista, tem sua compensação na mente ocidental moderna, por exemplo, através da distinção entre as concepções "espacial" e "linear" de tempo.

EXEMPLO 3.12 – Compassos 31 e 32 de “Cenas para orquestra”, em textura polifônica envolvendo 17 instrumentos ou naipes (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes e naipes de cordas) e 10 timbres (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, violino, viola, violoncelo e contrabaixo).



Etapa 3: a partir das estruturas rítmicas mencionadas na Etapa 2, as alturas escolhidas foram posicionadas considerando os contornos elencados nos EX. 3.4 e 3.5 (p. 111 e 112). Esta etapa foi a mais trabalhosa de todo o ato composicional, pois se tratou da escolha de quais contornos seriam utilizados em cada trecho e em cada seção, informações contidas no QUAD. 3.5 (p. 127). Após consultar qual contorno (1 ou 2) deveria-se utilizar na seção, a decisão do emprego de qual sequência de alturas foi realizada sem ordenamentos para isso, ou seja, após uma linha dos EX. 3.4 ou 3.5 (p. 111 e 112) utilizada, a seguinte foi escolhida livremente, conforme previsto no planejamento. Como ilustração deste procedimento, nos compassos 67 e 68 (EX. 3.13), pertencentes à seção D, a cada sequência de oito figuras rítmicas (número de elementos do segundo contorno), novas linhas apresentadas no EX. 3.5 (p. 112) foram utilizadas, modificando com isso a sonoridade do trecho, pois surgem assim

alturas contrastantes à primeira sequência escolhida. Esta estratégia para tal diversificação sonora difere portanto da utilizada na peça resultante do planejamento descrito na seção anterior. Em outras palavras, na Criação nº 3 decidiu-se pela não obrigatoriedade de iniciar uma sequência pela primeira altura, enquanto no presente planejamento optou-se pelo emprego integral das sucessões, no entanto, as transposições foram escolhidas livremente, com o cuidado de que tais sequências sucedentes apresentassem contrastes que distanciassem das sonoridades precedentes. Assim, o EX. 3.13 apresenta a flauta 1 executando a sequência 2E (2E1 a 2E8), e em seguida, a 2J (2J1 a 2J8), uma terça maior acima da anterior. Em contrapartida, superpondo este trecho, a flauta 2 realiza a sequência 2D (2D1 a 2D8, um semiton abaixo da primeira sucessão da flauta 1) e logo após, a 2F (2F1 a 2F8), uma segunda maior acima da anterior. Em suma, tais procedimentos envolvendo gestos horizontais e ocorrências rítmicas observadas no trecho produzem contrastes sonoros, evitando indesejadas insinuações de técnicas como, por exemplo, a do cânone ou da interação intercoleções[92] (STRAUS, 2013, p. 164-168).

[92] Vide definição no Glossário.

EXEMPLO 3.13 – Compassos 67 e 68 de “Cenas para orquestra”, exemplificando os contrastes sonoros produzidos por procedimentos envolvendo gestos horizontais e ocorrências rítmicas.



A decisão de qual contorno utilizar para a construção dos gestos horizontais nos compassos 71 e 72 (EX. 3.14), seção D, não seguiu o mesmo ordenamento sequenciado verificado no exemplo anterior. Neste trecho, as escolhas variaram entre utilizar as linhas mais acima e mais abaixo do EX. 3.5 (p. 112), procedimento relacionado com decisões composicionais. Assim, a linha 2G foi selecionada para o fagote 1 e, em seguida, a linha 2B (localizada mais acima na figura), 2F, 2A e 2E, observando-se uma alternância entre as partes

mais acima e mais abaixo da figura. Este exemplo também ilustra o contraste entre a evolução dos intrumentos da orquestra com figuras de curta duração, enquanto a caixa executa a célula rítmica original do frevo em variação por aumentação, notas prolongadas, circunstância oposta às verificadas nos EX. 3.9 e 3.10 (p. 133 e 134).

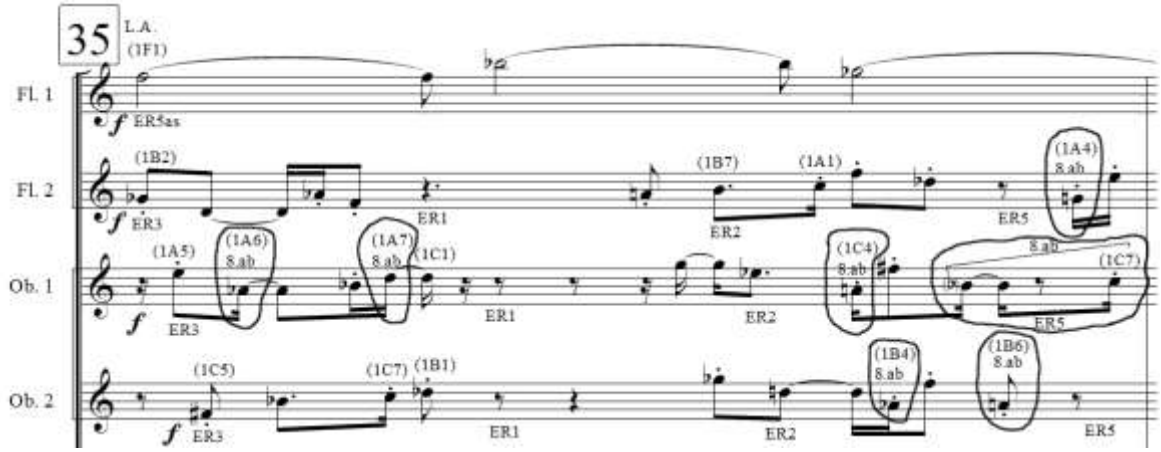
EXEMPLO 3.14 – Compassos 71 e 72 de "Cenas para orquestra", com trecho onde a caixa e o bombo executam variação da célula do frevo com aumentação (figuras prolongadas), e os outros instrumentos evoluindo com trechos escritos com figuras de curta duração.



Tornou-se rotina no decorrer desta etapa a verificação se as alturas foram escritas dentro dos limites do âmbito, pois para este determinamos um valor fixo (36 semitons, conforme mostrado na quinta coluna da TAB. 3.4, p. 125). Estes cuidados deveram-se ao fato do gesto horizontal, ouvido em cada um dos instrumentos designados a executar os limites do âmbito (L.A.), variou em direção a cada instante, delimitando os espaços em que as alturas dos demais instrumentos deviam ser inseridas. Como os contornos foram empregados na construção dos gestos horizontais e tais contornos possuíam, entre seus elementos, intervalos variados, a possibilidade de extrapolações aos limites do âmbito surgiu frequentemente. Estas extrapolações foram sempre corrigidas com a utilização de oitavações (acima ou abaixo da altura que extrapolou o âmbito) e, quando possível, a repetição de altura era empregada, inserindo o elemento seguinte do contorno em momento posterior, desde que dentro dos limites do âmbito. Esse procedimento foi exemplificado no EX. 3.15, extraído da seção B, no qual se observa que as alturas circundadas são resultado de oitavações para que os limites superiores do âmbito não fossem extrapolados. O sol3 executado pela flauta 2 (penúltima nota do compasso) deveria estar uma oitava acima (quarta nota do contorno 1A, oitava acima do mostrado no EX. 3.4, p. 111), entretanto, ultrapassaria o sol bemol 4 executado pela flauta 1, contido na linha delimitadora do âmbito e escrita para este instrumento. Por isso a necessidade

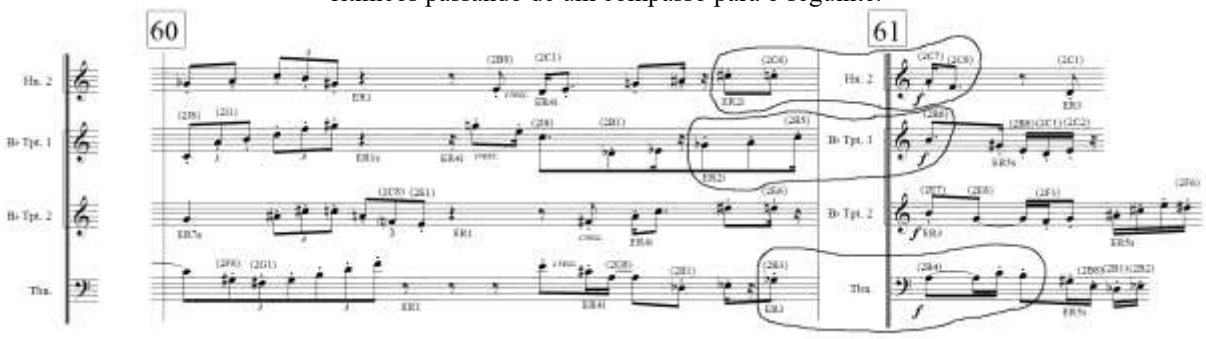
da utilização desta altura uma oitava abaixo. O mesmo acontece com as alturas circundadas nas partes do oboé 1 e 2, todas se utilizadas conforme os contornos abreviados na partitura (1A, 1C e 1B, conforme as sequências mostradas no EX. 3.4, p. 111) estariam alcançando notas mais agudas que as escritas no L.A. (executado pela flauta 1).

EXEMPLO 3.15 – Compasso 35 de "Cenas para orquestra", um dos trechos onde ocorreram correções nas extrapolações ao limite do âmbito, com usos de oitavações e repetições de altura.



A sétima coluna da TAB. 3.4 (p. 125) do planejamento determina os eventos rítmicos a serem utilizados a cada dois compassos. No entanto, tais eventos por vezes extrapolavam o compasso de tal forma que só poderiam ser inseridos com emprego de frações do compasso seguinte, procedimento este não previsto pela densidade absoluta do trecho. Diversos foram os momentos em que essas extrapolações ocorreram e citaremos alguns: a) como demonstrado no EX. 3.16, no compasso 60 (Seção C) três instrumentos de metal executam parte de eventos rítmicos previstos na TAB. 3.1 (p. 113), mas só foram concluídos no compasso 61; b) a trompa 2 executa duas das quatro figuras do ER2 em movimento retrógrado, e só é concluído no compasso 61. c) nos ER2 (retrogradado) e ER3 executados pelo trompete 1 e trombone tenor respectivamente, as três últimas figuras do trompete 1 do compasso 60 correspondem ao início do evento rítmico 2 retrogradado, o qual é completado com a nota si3, a primeira figura do compasso 61; assim, o trombone toca a primeira figura do evento rítmico 3 como sua última nota no compasso 60, mas deixa para completar a célula com as alturas lá-2, do-3 e si-2 no compasso 61. Estes procedimentos ocorreram conforme as escolhas feitas dos instrumentos, e que foram realizadas na etapa 2 descrita anteriormente.

EXEMPLO 3.16 – Compassos 60 e 61 de "Cenas para orquestra", exibindo as extrapolações de eventos rítmicos passando de um compasso para o seguinte.



Pode-se observar no EX. 3.12 (p. 139) que as decisões composicionais, em função da própria musicalidade, em determinados momentos, foram além dos procedimentos descritos no planejamento. Como definido por Alves (2005, p. 21), o planejamento é um ponto de partida sobre o qual decisões posteriores são tomadas pelo compositor, com utilização de mecanismos objetivos ou subjetivos, conforme mencionamos na subseção 1.5.1 da seção 1. Lima (2011, p. 22) denomina o planejamento como uma fase organizacional, na qual "[...] a operacionalização de parâmetros em um nível mais superficial deve ser livre para o compositor [...]" e esta liberdade existe em vários pontos do planejamento. Do contrário, segundo o autor, teríamos sonoridades bem semelhantes entre as composições advindas de um determinado planejamento. Enfim, a construção do planejamento composicional bem como a fase posterior a tal planificação são atitudes discricionárias, com ações arbitrárias enfatizando que o aspecto musical é mais importante que seguir o planejamento à risca. O planejamento em si é um conjunto de orientações norteadoras, mas que não prescinde de deliberações ocasionais. Diferentemente do que aconteceu na "Criação nº 3", um ordenamento foi mantido em um mesmo compasso na peça orquestral mesmo com contornos diversificados. Esta proposição possibilitou alcançar, em determinados segmentos da peça "Cenas para Orquestra", sonoridades diferenciadas que por vezes sugerem construções sob os princípios das Massas Sonoras. Em trechos de *tutti* orquestral existiram superposições de todas – ou quase todas – as linhas dos contornos mostrados nos EX. 3.4 ou 3.5 (p. 111 e 112). Por outro lado, na composição para o quinteto de metais (seção 2) a textura revelou trechos com as mesmas alturas (coleções repetidas), fazendo com que trechos inteiros soassem como heptofonias horizontais.

Etapa 4: inserção das dinâmicas e articulações previstas no QUAD. 3.5 (p. 127). Tais procedimentos ocorreram juntamente com a revisão geral da peça.

Etapa 5: Esta fase tratou exclusivamente da incorporação da célula rítmica do frevo (mostrada no EX. 1.6, seção 1, p. 42) sempre com variações, utilizando-se para isso a caixa e

o bombo. Esta célula não foi inserida na sua forma original para evitar a errônea interpretação que se buscou estruturas de massas sonoras em ritmo de frevo, como afirmamos anteriormente. Entretanto, a célula do frevo foi utilizada com pequenas variações e pausas para seccionar os fragmentos oritundos da sua versão original, postergando-os e tornando variáveis os momentos de inteligibilidade entre a composição textural e as características rítmicas do frevo, que poderiam ser percebidas pelo ouvinte. Diferentemente do que acontece no restante da orquestra (que executou momentos texturais com utilização de massas sonoras, sonoridades cordais, polifônicas com formas diferentes de extratificação, etc), as partes da caixa e do bombo indicaram um grau mais elevado de percepção da célula rítmica original do frevo, no entanto, evitou-se que tal célula fosse evidenciada de forma exagerada. O EX. 3.7 (p. 130) compassos 13 e 14, pertencentes a seção A e apresentada anteriormente) demonstra este cuidado ao apresentar a célula rítmica original do frevo com o emprego de seccionamento entre a oitava e a nona figura. Neste exemplo específico, a textura observada da orquestra é cordal, com gestos horizontais constituídos por figuras iguais ou maiores que uma semínima, contrastando com a linha da caixa com semicolcheias e o rulo. O resultado foi a menção à célula rítmica original do frevo sem que se revelasse nitidamente a sua identidade. Algumas características da célula rítmica original do frevo foram preservadas nas linhas executadas, mesmo com a desintegração parcial do formato característico: a) a quantidade dos ataques, isto é, doze figuras e um rulo; b) acentos a cada três ataques da caixa, ou seja, a primeira, quarta, sétima, décima e o início do rulo acentuados, independentemente da rítmica das variações criadas; c) o ataque do bombo em sincronismo com o quinto ataque da caixa e com a nota que inicia o rulo. Essas características aproximaram particularidades da célula rítmica original do frevo com as variações, proporcionando um elo de equivalência entre o que está mostrado no EX. 1.6 (seção 1, p. 42) e os segmentos criados especialmente para a peça a partir deste. O planejamento prevê a inserção de eventos rítmicos (TAB. 3.1 p. 113 e TAB. 3.2 p. 114), no entanto, não impõe qualquer indicação de construção rígida para tais eventos. Assim, foi priorizada a formulação criativa enaltecendo o contraste que ocorre nos demais gestos horizontais, observando-se a variedade de combinações entre os instrumentos existentes na orquestra. Ilustrando este procedimento, o EX. 3.9 (p. 133) também demonstra que, enquanto se emprega a textura cordal em dois blocos, a movimentação rítmica da célula original do frevo em figuras menores que semínima evitou a simultaneidade entre os ataques executados pela caixa (ou pelo bombo) e as demais ocorrências em outros instrumentos. Nos momentos onde a textura escolhida foi polifônica ou micropolifônica, as inserções da caixa apresentaram ataques mais espaçados, como contraste. O EX. 3.14 (p. 142) apresenta dois

compassos em micropolifonia (baixa densidade absoluta) com a participação da caixa utilizando figuras maiores que semicolcheia, produzindo uma linha de frevo com sons espaçados. Exemplificando o contrário do que o EX. 3.14 apresentou, nos compassos 3 e 4 (EX. 3.11, p. 135) a célula rítmica original do frevo foi escrita empregando figuras com duração entre colcheia e semínima, concomitantemente a uma textura com superposição de blocos contendo sons espaçados e figuras mais curtas que as da célula do frevo.

Etapa 6: inserção das indicações ou códigos mencionados na legenda, conforme indicados na QUAD. 3.3 (p. 119), ou seja, os sinais e siglas identificadas e explicadas no QUAD. 3.4 (p. 124, referindo-se às legendas) foram inseridos na partitura, auxiliando a identificação dos eventos rítmicos e dos contornos utilizados, bem como as intercorrências provocadas por decisões composicionais. Como exemplo dessas intercorrências, podemos citar a inserção de figuras extras a eventos rítmicos, como acontece no compasso 117, última nota executada pela clarineta 2. Esta colcheia foi inserida para possibilitar que a textura cordal estivesse presente em todo o compasso, caso contrário, a simples utilização dos eventos rítmicos 4a e 2a dispensaria tal inserção e teríamos uma pausa em seu lugar, diferenciando o desenho rítmico da clarineta 2 com o dos demais instrumentos (flautas, oboés, trompetes e trombone tenor; vide partitura da composição na Parte II da tese). Destaca-se esta figura – o que foi denominado como “intercorrência” – empregando a legenda "extra ER2a” explicitada no local.

Etapa 7: revisão da grafia rítmica, tornando a leitura da partitura mais inteligível.[93] Esta etapa ocorrerá quando a oportunidade de execução da peça por uma orquestra se tornar uma realidade.

[93] A Etapa 7 cuidará da revisão da escritura rítmica, tornando-a mais clara na leitura. A necessidade desta fase deve-se às peculiaridades do programa utilizado para a escrituração musical. Nas inserções rítmicas elaboradas e descritas anteriormente (na Etapa 2) as pequenas defasagens temporais provocadas por utilizações de pausas antes do emprego de eventos escolhidos da TAB. 3.1 – ou ainda, inserções de outras naturezas como as que serão exemplificadas adiante – resultam em acomodação automática das figuras na partitura, por parte do aplicativo, sem que este organize a visualização, facilitando a leitura do intérprete.

4 PEÇA PARA PERCUSSÃO “FREVINDO-SERIALIZANDO”

As seções 4 e 5 tratam de duas peças compostas para grupo de percussão: “Frevindo-Serializando” e “Frevindo-Minimalismando”[94]. Tais denominações fazem alusão a técnicas composicionais que serão abordadas nos respectivos planejamentos. A presente seção descreve inicialmente abordagens comuns a ambas as peças, e em seguida discutiremos aobre aspectos e procedimentos específicos utilizados em “Frevindo-Serializando”.

A partir deste parágrafo serão descritos o instrumental utilizado, os frevos escolhidos como amostras, a obtenção do contorno principal e os eventos rítmicos utilizados. Em seguida, serão tratados os procedimentos utilizados em “Frevindo-Serializando” como a construção da matriz, as manipulações realizadas na célula rítmica original do frevo, as dinâmicas e articulações empregadas no movimento, a instrumentação em cada parte, a distribuição tímbrica e as indicações de legenda encontradas na partitura. A seção 5 descreve como foram obtidas as sequências de alturas utilizadas em “Frevindo-Minimalismando”, a construção das classes de conjuntos, as quantidades e as fórmulas de compasso para cada seção, a instrumentação ou combinações tímbricas e as técnicas composicionais minimalistas utilizadas. As partituras destas peças encontram-se na Parte II da tese.

O instrumental utilizado foi o existente no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco e a relação desses instrumentos bem como as respectivas possibilidades sonoras nos foram apresentadas pelo Prof. Me. Antônio do Rego Barreto Filho, professor de Percussão da mencionada instituição. As duas composições foram elaboradas, portanto, para um quinteto de percussionistas executando 5 Tímpanos (20”, 23”, 26”, 29”, 32”), *tubular bells* (ou sinos tubulares ou campanas), triângulo, claves, tam-tam, prato suspenso, caixa, bombo, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone e marimba. Para a organização da partitura, considerou-se: o primeiro percussionista executando as claves, os tímpanos e o bombo; o segundo: o triângulo e o *glockenspiel*; o terceiro: o prato suspenso, os sinos tubulares e o xilofone; o quarto: a caixa e o vibrafone; por fim, o quinto: a marimba e o tam-tam.

Foi adotada, para a elaboração dos planejamentos, a proposta de uma maior amostragem de frevos de rua – cada frevo composto por um único autor – escolhas que resultaram em uma visualização comparativa de elementos paramétricos comuns, como a

[94] O primeiro vocábulo dos títulos destas composições aglutina segmentos de três termos, “Frevo” (“Fre”), “Século vinte” (“vin”) e “fundindo” (“indo”), como menção à proposta de fusão do frevo de rua com alguns aspectos composicionais do séc. XX. A peça foi dedicada ao professor Antônio Barreto, da Universidade Federal de Pernambuco, e seus alunos de percussão, intérpretes da obra disponibilizada no link https://youtu.be/kyzQDq9Y9e0

confrontação entre as estruturas dos eventos rítmicos, por exemplo. A Casa do Carnaval em Recife possui um arquivo de antigas partituras que foram recuperadas, digitalizadas e divulgadas pela Internet. Os frevos de rua escolhidos possuem instrumentação semelhante à que foi exposta no EX. 2.1 (p. 84), padrão acolhido para toda a pesquisa.

Doze frevos de rua – de doze autores diferentes – foram selecionados, dentre aqueles editados pela Casa do Carnaval, conforme mencionado no parágrafo anterior: "400 anos de glória" de Severino Araújo, "Bico Doce" de José Menezes, "Fala Cordeiro" de Edson Rodrigues, "Farrapo" de Guedes Peixoto, "Frevo Alcoforado" de Senô, "Frevo da Patinha" de Antônio J. Albuquerque, "Frevo do Marinheiro" de Altamiro Carrilho, "Lavanca" de José Bartolomeu, "Qual é o tom?" de Nelson Ferreira, "Recordação do Dr. Waldemar de Oliveira" de Lourival Oliveira, "Recordando Levino Ferreira" de Zumba, e "Santa" de José Nunes de Souza[95].

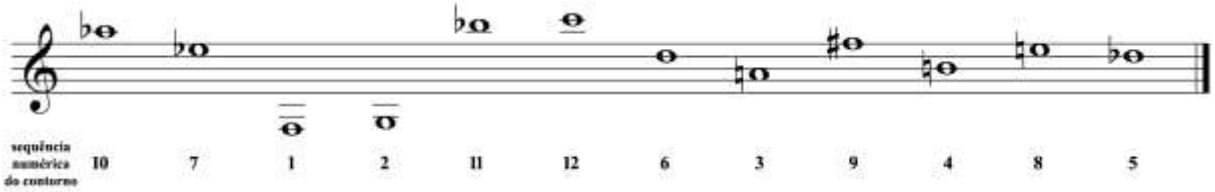
Para o estabelecimento das sequências de alturas que resultaram no contorno – principal norteador de ordenamentos nos planejamentos de "Frevindo-Serializando" e "Frevindo-Minimalismando" – os frevos mencionados no parágrafo anterior foram analisados e os oito primeiros compassos das melodias nas suas tonalidades originais (os frevos foram tomados na ordem mencionada há pouco) foram dispostos em sequência, formando uma linha única (o resultado deste procedimento está apresentado adiante como Apêndice 3). Em seguida, todas as notas repetidas foram eliminadas (as de mesma tessitura e oitavações), ou seja, cada altura conforme apresentada na sequência do EX. 4.1 surgiu pela primeira vez na oitava como exibida neste exemplo[96]. Uma sucessão de 12 notas, portanto, foi formada e

[95] Severino Araújo: de Limoeiro-PE, músico, arranjador, maestro, regeu a Orquestra Tabajara no Rio de Janeiro por 70 anos, falecido em 2012; José Menezes: de Nazaré da Mata-PE, maestro, arranjador e compositor, falecido em 2013; Edson Rodrigues: recifense, maestro, compositor, arranjador, professor e saxofonista, fundador da Banda Municipal do Recife; Guedes Peixoto: de Goiana-PE, maestro, compositor, arranjador, ex-regente titular da Orquestra Sinfônica do Recife; Senô (Senival Bezerra do Nascimento): de Águas Belas-PE, maestro, arranjador, professor, trombonista, compositor, falecido em 2000; Antônio J. Albuquerque:de Natal (RN), maestro, compositor, arranjador, clarinetista, autor do Hino da Base Aérea do Recife; Altamiro Carrilho: de Santo Antônio de Pádua-RJ, compositor e flautista, falecido em 2012; José Bartolomeu: de São Vicente Ferrer-PE, trompetista da Banda Sinfônica do Recife; Nelson Ferreira: de Bonito-PE, maestro, arranjador, compositor, pianista, foi diretor artístico da Fábrica de Discos Rozenblit, selo Mocambo, falecido em 1976; Lourival Oliveira: de Patos-PB, clarinetista, saxofonista, arranjador, compositor, falecido em 2000; Zumba (José Gonçalves Júnior): de Timbaúba-PE, instrumentista, compositor, arranjador, falecido em 1974; José Nunes de Souza (Maestro Nunes): de Angélicas, distrito de Vicência-PE, compositor, arranjador e maestro, falecido em 2016.

[96] Foram adotados processos de redução melódica em todos as seções deste trabalho. Na seção 2, este procedimento retirou as alturas menos importantes da melodia existente nos cinco primeiros compassos de um frevo de rua, composição autoral (vide EX. 2.1, 2.2 e 2.3, respectivamente p. 84, 85 e 86); na seção 3, a redução se deu com a exclusão de alturas repetidas na melodia de oito compassos de outro frevo de rua, composto por um autor pernambucano (vide EX. 3.1, 3.2 e 3.3, p. 108 e 109). Neste último caso, tal metodologia resultou em dois contornos. A próxima seção (5) também possui estratégia própria de redução melódica, e será explicado oportunamente. Em suma, a opção foi diversificar os procedimentos de redução melódica para alcançar

gerou a sequência numérica do contorno:

EXEMPLO 4.1 – Sucessão de alturas que resultou no contorno utilizado na peça "Frevindo-Serializando".



Para a concepção de "Frevindo-Serializando", a sequência obtida como apresentada no EX. 4.1 foi empregada com a finalidade de gerar o contorno principal, [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5]. Para se chegar a série geradora, subtraiu-se "1" de cada elemento da sequência resultando em outra sequência: [9 6 0 1 10 11 5 2 8 3 7 4], com o numeral 11 substituído pela letra "B" e o numeral 10 por "A" na série obtida. Este procedimento foi efetuado para que a simbologia passasse a ser a mesma adotada por Straus (2013, p. 281) para a forma Prima. Conforme Lima (2011, p. 65) tal procedimento evitaria "erros de leitura na proximidade com outros numerais". Surgiu, com este mecanismo acima descrito, a série O-0 ("Prima", "principal" ou "original"), [9 6 0 1 A B 5 2 8 3 7 4], que por sua vez gerou uma matriz fornecedora do material utilizado nos gestos horizontais[97] desta composição. A matriz dodecafônica é, portanto, apresentada na FIG. 4.1[98], e exibe todas as formas: original (O), inversa (I), retrógrada (R) e inversa retrogradada (RI), bem como quarenta e quatro transposições disponíveis para utilização composicional. Ressalte-se, entretanto, que esta matriz corresponde ao âmbito do contorno, e não às integrais (ou classes de alturas fixas) do dodecafonismo.

---

contornos bastante diferenciados e próprios para os procedimentos composicionais específicos em cada peça.

[97] Como já mencionado, gestos verticais só serão intencionalmente planejados na seção 5.

[98] Esta matriz foi produzida através da utilização de aplicativo disponível no site www.composertools.com/Tools/matrix/MatrixCalc.html, acessado em 23 jun 2017, às 20:58h.

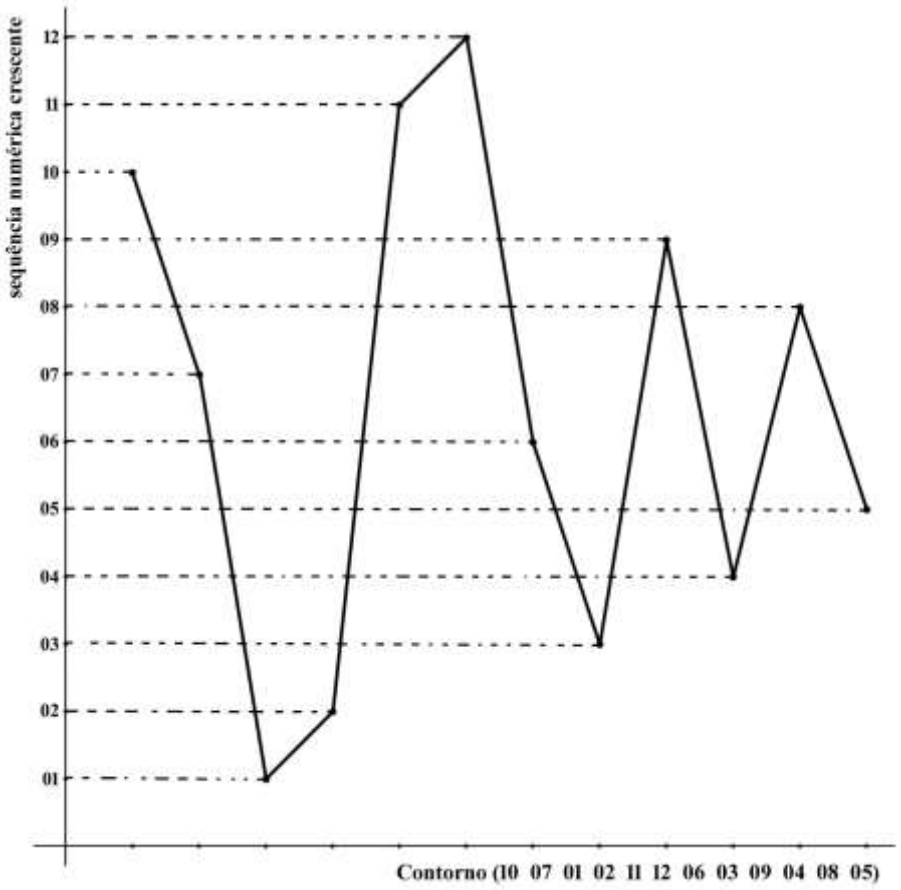
FIGURA 4.1 – Matriz geradora das inversões e transposições utilizadas nos gestos horizontais da peça "Frevindo-Serializando".[99]

	I_0	I_9	I_3	I_4	I_1	I_2	I_8	I_5	I_{11}	I_6	I_{10}	I_7	
O_0	9	6	0	1	A	B	5	2	8	3	7	4	R_0
O_3	0	9	3	4	1	2	8	5	B	6	A	7	R_3
O_9	6	3	9	A	7	8	2	B	5	0	4	1	R_9
O_8	5	2	8	9	6	7	1	A	4	B	3	0	R_8
O_{11}	8	5	B	0	9	A	4	1	7	2	6	3	R_{11}
O_{10}	7	4	A	B	8	9	3	0	6	1	5	2	R_{10}
O_4	1	A	4	5	2	3	9	6	0	7	B	8	R_4
O_7	4	1	7	8	5	6	0	9	3	A	2	B	R_7
O_1	A	7	1	2	B	0	6	3	9	4	8	5	R_1
O_6	3	0	6	7	4	5	B	8	2	9	1	A	R_6
O_2	B	8	2	3	0	1	7	4	A	5	9	6	R_2
O_5	2	B	5	6	3	4	A	7	1	8	0	9	R_5
	RI_0	RI_9	RI_3	RI_4	RI_1	RI_2	RI_8	RI_5	RI_{11}	RI_6	RI_{10}	RI_7	

Como mencionado há pouco, a sucessão numérica mostrada no EX. 4.1, [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5], resultou no contorno principal utilizado no planejamento de "Frevindo-Serializando", e o GRAF. 4.1 delineia a curva decorrente deste contorno:

[99] Perle (1991, p. 40-59) e Brindle (2002, p. 16-17) demonstram vários exemplos de compositores que utilizaram séries não dodecafônicas, com matrizes menores construídas sob as mesmas normativas de organização da dodecafônica (ocorrência de séries invertidas, retrógradas, inversa retrogradada, diagonal invertida com uma mesma altura, transposições, etc) e diversas peças foram compostas desta forma. A série O-0 obtida nesta seção possui 12 sons – uma série dodecafônica – e gerou uma matriz 12 X 12. No entanto, a obtenção de uma série não dodecafônica, com matriz menor que 12 X 12, em nada modificaria nossa proposta composicional, visto que tais séries no planejamento de "Serializando" foram utilizadas na construção dos gestos horizontais.

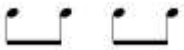
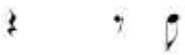
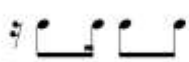
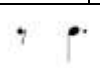
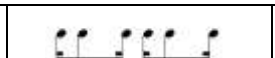
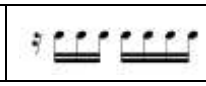
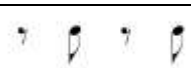
GRÁFICO 4.1 – Sucessão mostrada no EX. 4.1 e que correspondem ao Contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5].



O contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] também foi utilizado no ordenamento de outros parâmetros musicais e manipulações relacionadas a eventos rítmicos, densidades absolutas por compasso, articulações e dinâmicas. O percentual de frequência de aparecimento de eventos rítmicos nos doze frevos mencionados anteriormente foi calculado de forma semelhante ao procedimento realizado na seção 2 (apuração estatística considerando a totalidade de eventos rítmicos). A metodologia utilizada naquela seção foi considerar cada aparição do evento rítmico na partitura como uma ocorrência. Assim, os eventos mais frequentes foram organizados na segunda coluna da TAB. 4.1, e sua terceira coluna exibe um ordenamento decrescente, se considerarmos o sentido vertical. Para o resultado de tal apuração, os percentuais foram calculados e a amostragem de cada um dos eventos rítmicos encontra-se entre parêntesis. Como alguns eventos possuíam ocorrências iguais (vide a nona e décima primeira linhas da TAB. 4.1), a escolha destes no ato composicional ficou a cargo do compositor. Exemplificando, no caso do emprego do evento rítmico 9, há duas opções a escolher: 9a e 9b; e do evento rítmico 11, as opções 11a, 11b e 11c. A relação completa de todas os eventos observados e suas respectivas ocorrências em cada frevo estão no Apêndice

3, p. 247.

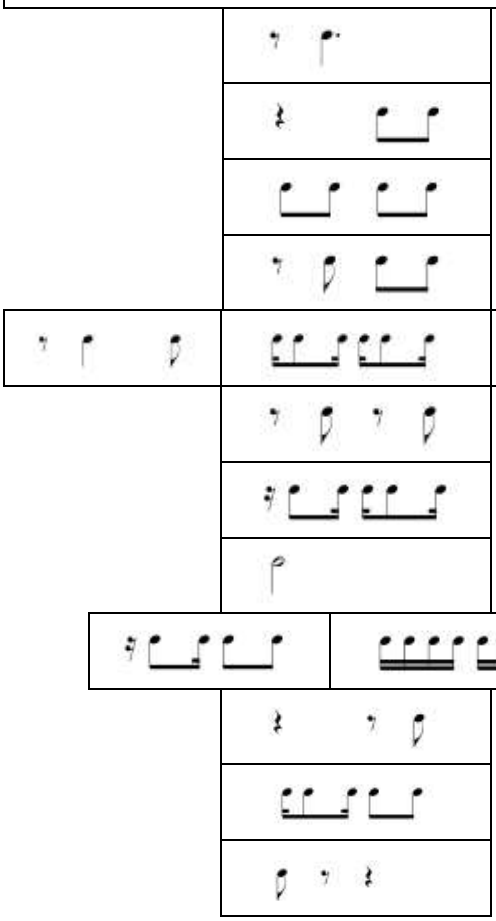
TABELA 4.1 – 12 eventos rítmicos mais frequentes nos 12 frevos utilizados na amostragem.

	Evento rítmico	Frequência de aparecimento
1		**10,8% (71)**
2		**7,1% (47)**
3		**4,3% (28)**
4		**4,1% (27)**
5		**3,8% (25)**
6		**3,6% (24)**
7		**3,0% (20)**
8		**2,7% (18)**
9a		**9b**  **2,6% (17)**
10		**2,4% (16)**
11a		**11 b**  **11c**  **2,1% (14)**
12		**2,0% (13)**

Os eventos rítmicos da segunda coluna da TAB. 4.1, no entanto, receberam um novo ordenamento, com o auxílio dos numerais do contorno, [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5]. Assim sendo, o QUAD. 4.1 apresenta uma nova listagem rítmica, uma reorganização da TAB. 4.1 que se tornou o agrupamento dos eventos empregados nas composições para percussão, em formato original ou variado[100].

[100] Considerou-se este ordenamento a risca em "Frevindo-Serializando" (as sequências rítmicas obedeceram rígido ordenamento). Apenas as repetições de eventos rítmicos em sequência foram consideradas, recorrendo ou não a variações rítmicas.

QUADRO 4.1 – Reordenamento dos 12 eventos rítmicos da TAB. 4.1.

Novo ordenamento dos eventos rítmicos	Contorno ordenador
	10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5

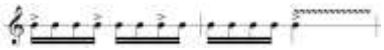
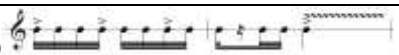
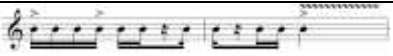
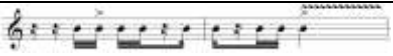
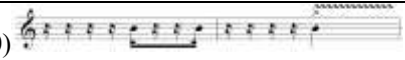
Para “Frevindo-Serializando” foi definida a utilização de variações por aumentação considerando todas as figuras de um evento rítmico como sendo múltiplas das originais (fatores de multiplicação sempre maiores que 1). Pausas com a finalidade de retardar o aparecimento de eventos rítmicos subsequentes personificaram tais interrupções entre os eventos rítmicos, em durações escolhidas livremente.

De forma semelhante como se procedeu nos planejamentos da “Criação nº 3” e em “Cenas para Orquestra” (seção 2 e 3), uma ferramenta intertextual de Joseph Straus foi utilizada como mecanismo auxiliar no ordenamento da célula rítmica original do frevo: a proporção revisionária “Compressão”. Segundo Straus, a compressão ocorre quando “[...] os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente [...] são comprimidas em algo síncrono no novo trabalho” (STRAUS, 1990, p. 17, tradução nossa[101]), isto é, componentes obtidos e que poderiam constar na composição em um comportamento evolutivo ou

[101] […] e*lements that occur together in the earlier work* [...] *are compressed into something synchronous in the new one*.

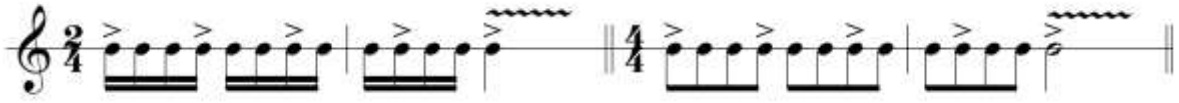
sequencial, passariam a ser síncronos ou simultâneos. Assim, uma releitura desta proporção revisionária, aplicada à célula rítmica original do frevo, resultou nas seguintes conclusões, todas afetando o grau de inteligibilidade: a) o emprego da célula rítmica original do frevo em ordenamento retrógrado provoca um aumento no grau de desordem do elemento manipulado; b) o confrontamento entre assincronia e sincronia possibilita que o conteúdo dos quatro tempos da célula rítmica original do frevo (ou múltiplos no caso de aumentações, conforme será explicado adiante) sofra aproximações ou afastamentos, conforme a posição que tal conteúdo esteja na versão original; c) o manuseio mais efetivo do grau de inteligibilidade desta célula – evitando a interpretação de trechos como material serial em ritmo de frevo – carece de conversão de figuras em pausas, e o contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] foi também utilizado como ordenador deste procedimento (a TAB. 4.2 demonstra como isto foi concretizado), ou seja, o contorno norteou a utilização de pausas na TAB. 4.2, abstraindo a percepção da célula rítmica original do frevo como segue: a primeira linha da tabela estabelece que, sendo "10" o primeiro elemento do contorno, a 10ª figura da célula foi transformada em pausa (vide a terceira coluna desta tabela); na segunda linha, o mesmo ocorre com os dois primeiros elementos, o "10" e o "7", por conseguinte, a 10ª e a 7ª figura passaram a ser pausas; a terceira linha mostra que com os três primeiros elementos sendo "10", "7" e "1", as pausas foram colocadas no lugar da 10ª, 7ª e 1ª figuras; e assim por diante.

TABELA 4.2 – O contorno utilizado como ordenador das variações na célula rítmica original do frevo.

Elemento do contorno	Célula rítmica original do frevo	Célula modificada (e o ordenamento)
10		(1) 
7		(2) 
1		(3) 
2		(4) 
11		(5) 
12		(6) 
6		(7) 
3		(8) 
9		(9) 
4		(10) 
8		(11) 
5		(12) 

Como estabelecido anteriormente para esta peça, a utilização da célula rítmica original do frevo se deu no formato original e com variações por aumentação proporcionais para todas as figuras envolvidas. Como exemplo, no caso da variação por aumentação com duplicação de valores, as semicolcheias passaram a durar como colcheias e o rulo, originalmente durando uma semínima, passou a valer uma mínima. O EX. 4.2 mostra esta exemplificação da variação por aumentação (duplicação do valor das figuras)[102]:

EXEMPLO 4.2 – Célula rítmica original do frevo e com variação de aumentação.



A serialização das dinâmicas e articulações foi efetuada com doze elementos sequenciados, combinando oito tipos de intensidades (***ppp***, ***pp***, ***p***, ***mf***, ***mp***, ***f***, ***ff*** e ***fff***) com doze formas de articulação ( , ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  , ***sfz,*** e sem indicação de articulação).

[102] O planejamento também previu utilização de pausas retardadoras, inseridas na célula do frevo, provocando diminuição da inteligibilidade desta célula no trecho.

O QUAD. 4.2 exibe tais associações entre um ordenamento crescente de dinâmicas e articulações escolhidas:

QUADRO 4.2 – Dinâmicas e articulações em ordenamento crescente e utilizadas em "Frevindo-Serializando".

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dinâmicas	***ppp***	***pp***	***p***	***p***	***mp***	***mf***	***mf***	***f***	***f***	***ff***	***ff sub***	***fff***
Articulações	.	>	[103]	≥	–	[104]	_	▼	A	⩾	^	***sfz***

Para que o conteúdo do QUAD. 4.2 possuísse um novo ordenamento considerando o contorno principal, aplicou-se a sequência dos numerais do contorno e a nova disposição dos parâmetros associados foi obtida. O QUAD. 4.3 apresenta os resultados da manipulação explicada no presente parágrafo.

QUADRO 4.3 – Dinâmicas e articulações ordenadas conforme o contorno estabelecido.

Contorno	10	7	1	2	11	12	6	3	9	4	8	5
Dinâmicas e articulações reordenadas	***ff*** ⩾	***mf*** _	***ppp*** .	***pp*** >	***ff sub*** ^	***fff*** ***sfz***	***mf***	***p***	***f*** A	***p*** ≥	***f*** ▼	***mp*** –

Foram considerados dois sequenciamentos: um relacionado às figuras ou aos pequenos conjuntos de figuras (conforme o contorno e com liberdade para repetições) encontrados nos eventos mostrados na QUAD. 4.1; e outro, relacionado à combinação entre as dinâmicas e as articulações exibidas no QUAD. 4.3 (serializada e que não se repete). Tal procedimento assíncrono causou associações diversas (entre figuras e a associação dinâmica/articulação) no texto musical. Devido a esta assincronia, nos casos onde a interpretação da articulação no evento rítmico não possa obedecer à proposição do QUAD. 4.3, foi adotado como padrão o sinal de ponto de diminuição (ou *staccato*). Exemplificando, a marimba no compasso 23, considerando o ordenamento imposto pela serialização, deveria executar um evento inexistente (EX. 4.3). O padrão adotado corrige esta situação fazendo o trecho ser executado de uma maneira exequível (EX. 4.4).

[103] Ligadura entre as notas da célula
[104] Sem indicação de articulação

EXEMPLO 4.3 – Evento rítmico inexequível, construído a partir do planejamento.



EXEMPLO 4.4 – Evento rítmico com articulação corrigida conforme padrão adotado.



Por outro lado, a célula rítmica original do frevo (FIG. 1.6, mostrada na seção 1), diferentemente, foi tratada invariavelmente em dinâmica ***mf*** e articulação destacada (exceção ao rulo), independente da variação rítmica (original ou com aumentação) e da versão empregada conforme exibido na TAB. 4.2.

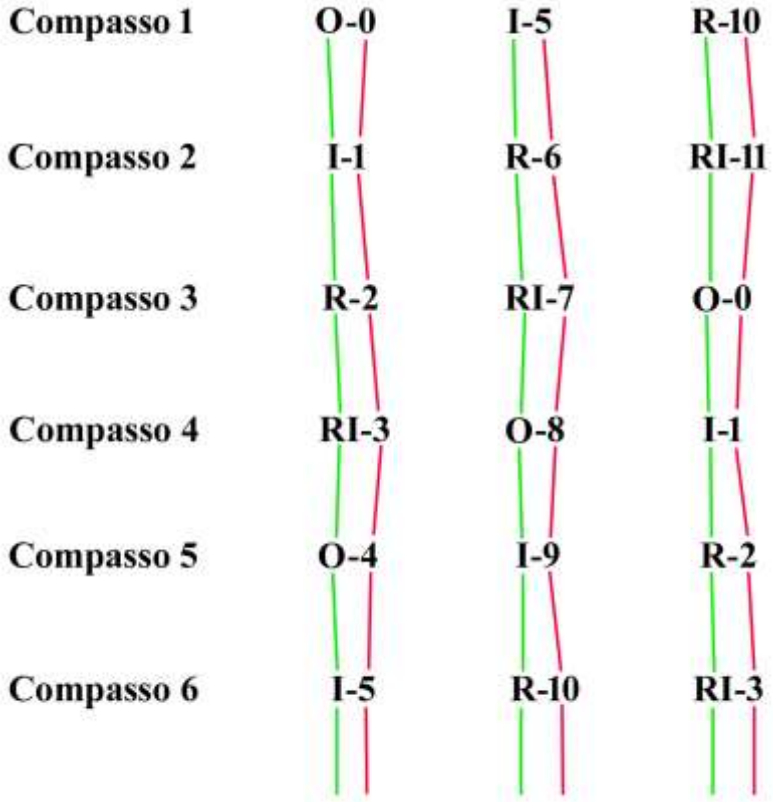
Para a forma de "Frevindo-Serializando", doze partes foram adotadas (valor numericamente igual a quantidade de elementos do contorno) com doze compassos em cada uma delas. A diferenciação entre as partes ocorreu com a variação do número de instrumentos, tal variação instrumental obedecendo ao contorno estabelecido com cada compasso mantendo um mesmo quantitativo tímbrico da seção. Assim, a parte A possui dez instrumentos por compasso, a parte B, sete instrumentos por compasso, e assim por diante, concluindo a composição com a parte L (décima segunda e última seção), com cinco instrumentos por compasso. A TAB. 4.3 exibe o planejamento instrumental empregado em "Frevindo-Serializando", com cada compasso sendo concebido conforme estipulado na terceira coluna desta tabela. Com isto, foi respeitada a quantidade numérica de timbres, ou seja, o compasso 1 foi composto empregando-se uma combinação de dez instrumentos, o compasso 2 com outra combinação do mesmo número de instrumentos, e assim por diante. Ou seja, a quantidade foi mantida, mas a natureza do instrumento utilizado tornou-se livre, à escolha do compositor, isto é, em cada parte foi mantida uma densidade absoluta fixa, entretanto, com variações tímbricas diversas a cada compasso.

TABELA 4.3 – Número de compassos por parte e número de instrumentos utilizados a cada compasso.

Partes	Número de compassos de cada parte	Instrumentos por compasso
A	12	10
B		7
C		1
D		2
E		11
F		12
G		6
H		3
I		9
J		4
K		8
L		5

O Apêndice 5 (p. 254) apresenta uma tabela com o planejamento de “Frevindo-Serializando”, contendo informações sobre cada parte, número dos compassos, densidade absoluta e as séries utilizadas na construção dos gestos horizontais. Foram adotadas, por livre escolha, três versões da série para cada compasso, daí optou-se por O-0, I-5 e R-10 para o primeiro compasso. Daí em diante, para os demais compassos, listou-se grupos de três versões ou transposições, dispondo-as verticalmente com repetições cíclicas as indicações [O, I, R, RI] e numeração crescente, como se pode verificar no Apêndice 5. Exemplificando, para o primeiro compasso foram escolhidas as séries O-0, I-5 e R-10, como afirmamos a pouco; para o segundo compasso, I-1, R-6, RI-11; para o terceiro, R-2, RI-7, O-0; e assim por diante. O QUAD. 4.4 demonstra graficamente como o ordenamento foi concebido nos seis primeiros compassos, exibindo a repetição cíclica da sequência [O, I, R, RI] ligada por uma linha verde, e a da numeração (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), por uma linha vermelha:

QUADRO 4.4 – Versões da série utilizadas nos seis primeiros compassos, conforme o Apêndice 5.



Finalizando, legendas explicativas dos sinais e abreviaturas utilizadas na partitura apresentada na Parte II da tese foram criadas, e o QUAD. 4.5 organiza, explica e exemplifica tais informações.

QUADRO 4.5 – Legendas das indicações explicativas da partitura de "Frevindo-Serializando".

Legenda	Notas explicativas
O-0(a), R-2(A), I-2(b), etc	Versões da série: Original (O), Inversa (I), Retrógrada (R) e Inversa Retrogradada (RI), seguido do numeral correspondente ao ordenamento da série. As letras entre parêntese exibem um ordenamento do seccionamento aplicado à versão da série. Ex.: R-2(a) significa que utilizamos as primeiras alturas da versão da série R-2 em um evento rítmico; esgotadas as figuras deste evento rítmico e não esgotadas as alturas da versão da série, as alturas restantes foram utilizadas em outro evento rítmico de outro instrumento no mesmo compasso, e legendadas como R-2(b);
ER	Evento Rítmico conforme numeração exibida no QUAD. 4.1 (ER1, ER2, ..., ER11, ER12).

a, d	Abreviaturas de “aumentação” e “diminuição”. Ex.: ER2a significa que se utilizou a variação de aumentação no evento rítmico 2 (conforme QUAD. 4.1). ER3d significa que foi empregada a variação de diminuição no evento rítmico 3 (também de acordo com as QUAD. 4.1)
A3	Indicação colocada sobre a barra que inicia o sistema, mostrando a seção e o número de instrumentos (ou timbres) utilizados. Ex.: D6 indica que o sistema pertence a parte D e utiliza 6 instrumentos.
CF-o1a	Indicação da célula rítmica original do frevo, mostrando a aplicação das treze figuras (doze iguais e o rulo) coforme a TAB. 4.2 (p. 155), a variação (o = original, a = com aumentação, d = com diminuição), e o ordenamento de apresentação dos segmentos desta célula. Ex.: CF-o2a significa que se trata da célula rítmica original do frevo, linha (2) da TAB. 4.2 e corresponde ao primeiro segmento da célula apresentado no trecho. Caso esta última letra não esteja presente significa que um único instrumento executou toda a célula do frevo (prevista na TAB. 4.2) em um ou mais compassos (Ex. CF-o3)

De forma sumarizada, “Frevindo-Serializando” foi construído com: a) gestos horizontais produzidos a partir das alturas apresentadas pela matriz da FIG. 4.1 (p. 150) e versões da série escolhidas e apresentadas na última coluna do Apêndice 5; b) eventos rítmicos conforme o QUAD. 4.1 (p. 153), redistribuição da TAB. 4.1 (p. 152); c) células rítmicas originais do frevo utilizadas após manipulações demonstradas na TAB. 4.2 (p. 155) e variações exemplificadas no EX. 4.2 (p. 155); d) dinâmicas e articulações serializadas, mostradas no QUAD. 4.3 (p. 156); e) partes dimensionadas como apresentadas na TAB. 4.3 (p. 158). A fórmula de compasso para a peça, 4/4, e a marcação metronômica com a semínima igual a 75, tornaram-se decisões composicionais independentes das convenções do planejamento, e escolhidas arbitrariamente. Por esta razão, pode-se admitir flexibilizações no andamento através de decisões por parte do intérprete, sem prejuízo na comcepção do planejamento composicional.

O contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] em “Frevindo-Serializando”, portanto, foi utilizado para o ordenamento dos eventos rítmicos, para obtenção da série original O-0 e consequente construção da matriz, para a organização das variações adotadas na célula rítmica

original do frevo, bem como das dinâmicas e articulações nos demais eventos rítmicos, além da definição tímbrica aplicada às seções. A proporção revisionária "Compressão" de Joseph Straus foi empregada na manipulação e organização do uso da célula rítmica original do frevo.

4.1. Ação composicional

Para a concepção da peça "Frevindo-Serializando" a consulta foi realizada em tabelas, figuras e quadros construídos durante o planejamento, com os seguintes conteúdos ordenados pelo contorno e pela proporção "compressão", de Straus: a) eventos rítmicos do QUAD. 4.1 (p. 153); b) matriz geradora das versões e transposições da série original (FIG. 4.1, p. 150); c) variações da célula rítmica original do frevo (TAB. 4.2, p. 155); d) dinâmicas e articulações serializadas (QUAD. 4.3, p. 156); e) número de compassos e instrumentos por compasso em cada parte (TAB. 4.3, p. 158). Também foram constantemente consultados o Apêndice 5, apresentando as versões da série original utilizadas a cada compasso, e as legendas utilizadas na partitura (QUAD. 4.4, p. 159).

A fase inicial da escrituração da composição se concretizou estruturando toda a parte rítmica da peça. Cada compasso nesta fase foi composto considerando o número de timbres fixados antecipadamente (TAB. 4.3, p. 158), o ordenamento dos eventos rítmicos (QUAD. 4.1, p. 153) e a organização que foi dada às aparições das variações da célula rítmica original do frevo (TAB. 4.2, p. 155). Assim, estabelecendo os instrumentos executantes da referida célula e com seus compassos devidamente preenchidos, o procedimento consequente foi a escolha dos demais instumentos e a indicação dos eventos rítmicos e possíveis variações (QUAD. 4.1, p. 153).

A segunda fase da ação composicional contou com a atribuição de alturas às figuras rítmicas nos instrumentos de altura definida (Tímpanos, *glockenpiel*, sinos tubulares, xilofine, vibrafone e marimba). Para isto, o Apêndice 5 (p. 254) e a matriz da FIG. 4.1 (p. 150) foram observados reiteradas vezes, com a definição das alturas organizada apresentada no QUAD. 4.4 (p. 159). Como explicado anteriormente, escolhida a versão da série e o primeiro instrumento a ser utilizado, esgotadas as alturas aplicadas ao número de figuras existentes, outro instrumento era escolhido e o restante das alturas devidamente preenchidas e o processo foi assim continuado. Considerou-se como premissa básica que todas as versões utilizadas da série deveriam iniciar com a sua primeira altura, prevista na matriz, no entanto, a imprevisibilidade da quantidade de alturas disponíveis no compasso é constante, pois a

definição de tal número dependia da quantidade de figuras existentes nos eventos rítmicos previstos no planejamento. Prevendo as situações possíveis de emprego de alturas, o Apêndice 5 disponibiliza até três versões da série para cada compasso, ou seja, estimou-se uma quantidade máxima de 36 alturas disponíveis a serem empregadas em cada compasso da peça.

A terceira fase, que finalizou a peça, proporcionou a adição das dinâmicas e articulações a cada evento rítmico. Por outro lado, e como previsto, a todos os fragmentos advindos da célula rítmica original do frevo foi atribuída dinâmica ***mf***. O que o QUAD. 4.3 (p. 156) indica foi conferido apenas a cada um dos eventos rítmicos, considerando as manifestações surgidas em cada instrumento em particular. Em outras palavras, o conteúdo do QUAD. 4.3 foi empregado paulatinamente a cada instrumento, de forma independente ao que ocorria com os outros instrumentos, no entanto, atenção foi dada à viabilidade técnica da execução por cada instrumentista. Como já mencionado anteriormente, com as possíveis repetições de eventos rítmicos e a organização serial das dinâmicas e articulações sem duplicações, a ocorrência de eventos rítmicos iguais e adjacentes com dinâmicas e articulações diferentes aconteceu em diversos pontos da composição. Exemplifica-se tal fato com os eventos rítmicos observados entre os compassos 64 e 68 da linha do xilofone (EX. 4.5). Como definido e apontado pelos EX. 4.3 e 4.4 (ambos na p. 157), observa-se que, pelo ordenamento estabelecido no QUAD. 4.3 (p. 156), o compasso 64 deveria ter uma ligadura entre as duas figuras, execução impossível considerando que entre elas há uma pausa de colcheia entre as figuras. Daí, conforme o padrão adotado e explicado anteriormente, substituiu-se o arco de ligadura por pontos de *staccato*. O mesmo acontece com o trecho da marimba, compasso 8, mostrado mais adiante no EX. 4.7 (p. 164).

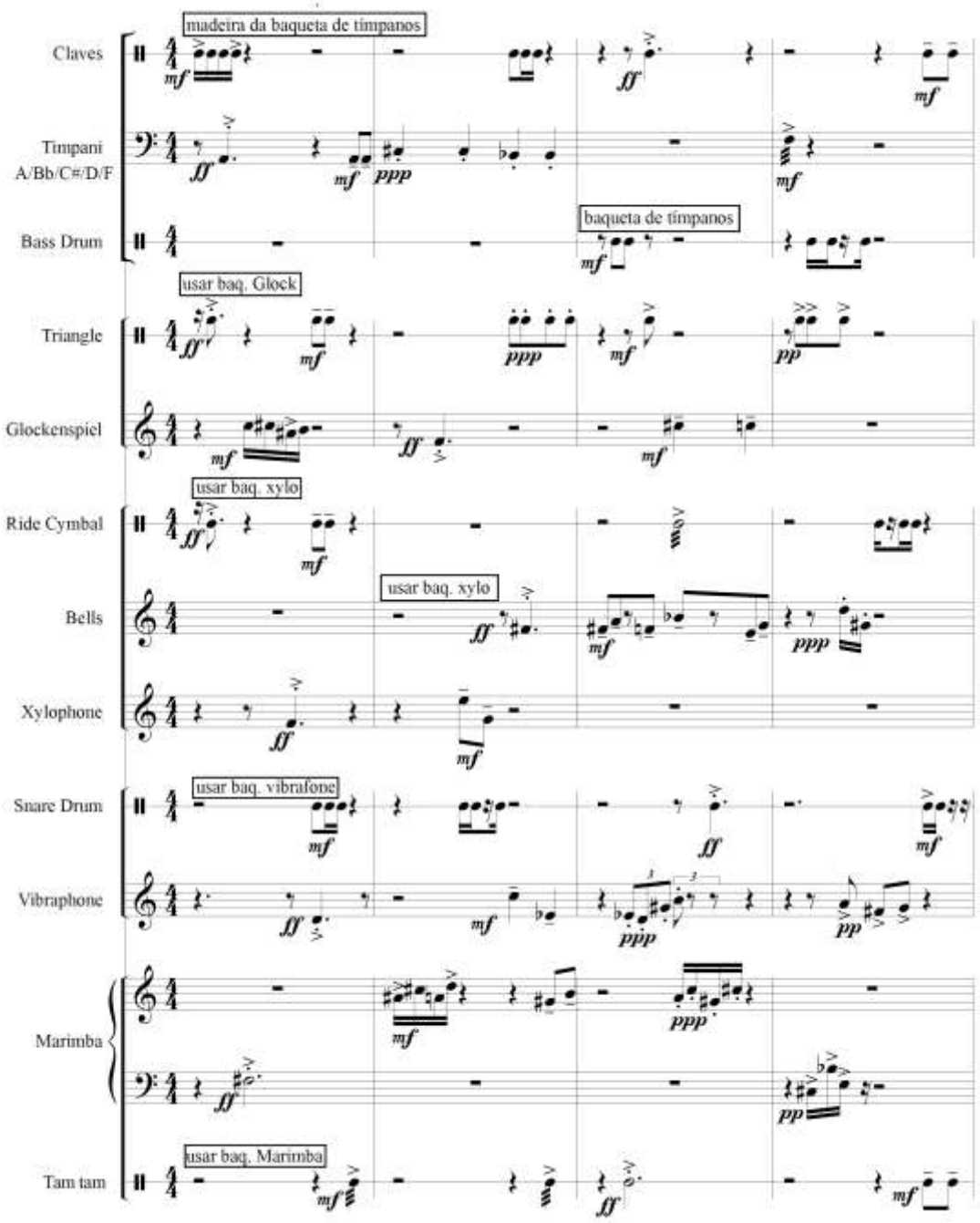
EXEMPLO 4.5 – Trecho executado pelo xilofone, em "Frevindo-Serializando", comp. 64 a 68.



A parte A da composição conta com a participação de todos os doze instrumentos do grupo, no entanto, percebe-se a execução simultânea de dez em cada compasso. Com os objetivos de alcançar sonoridades expandidas e viabilizar a execução pelos instrumentistas que tocam dois ou três instrumentos, lançou-se mão do uso de baquetas de um instrumento em outro. Exemplificando, nos primeiros quatro compassos: a) o primeiro instrumentista emprega a baqueta de tímpanos na realização das partes de tímpanos, da clave e do bombo; b) o

segundo instrumentista, a baqueta de *glockenspiel* neste instrumento e no triângulo; c) o terceiro, baquetas de xilofone neste instrumento, nos pratos e sinos tubulares; d) o quarto, baquetas do vibrafone neste instrumento e na caixa; e) a baqueta de marimba sendo utilizada neste instrumento e no tam tam. O EX. 4.6 apresenta este trecho da composição e as indicações de baquetas:

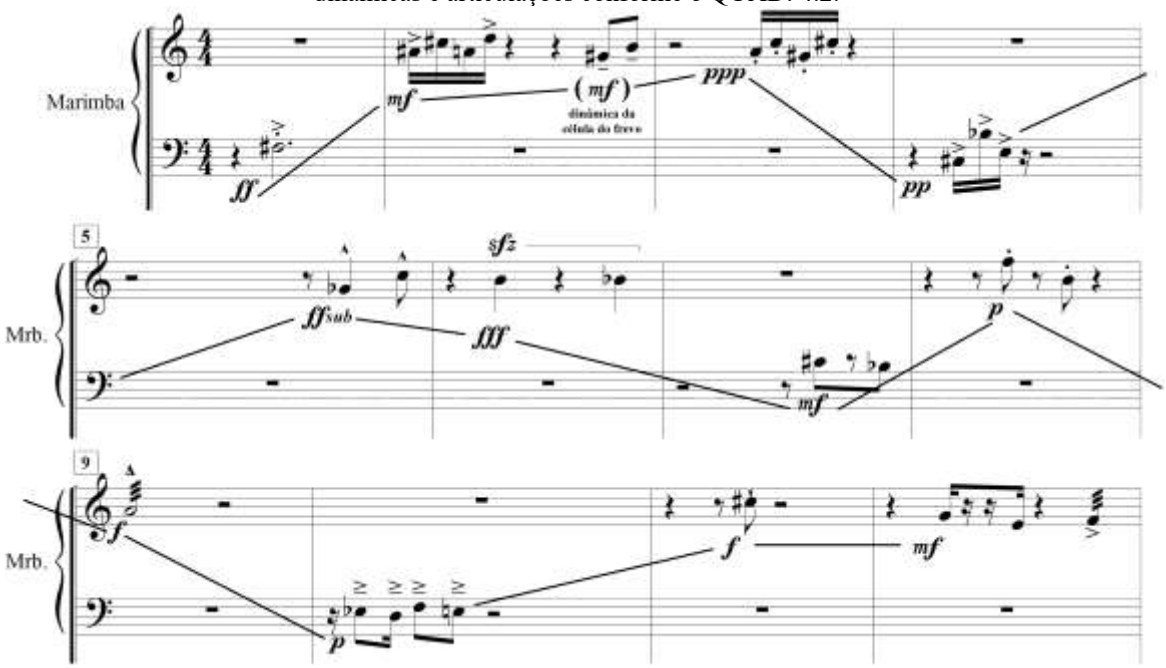
EXEMPLO 4.6 – "Frevindo-Serializando", trecho dos compassos 1 a 4, com indicação do uso de baquetas.



O EX. 4.7 (os pentagramas da marimba, extraídos da parte executada pelo quinto

instrumentista) apresenta como a serialização das dinâmicas e articulações dos eventos rítmicos foi viabilizada e entremeada com intervenções de fragmentos da célula rítmica original de frevo que, como foi dito anteriormente, foi executada em ***mf*** e sem indicações de articulação. A serialização explicitada no QUAD. 4.3 (p. 156) foi obedecida conforme indicação pelas barras retilíneas, isto é, o segmento isolado no exemplo iniciou com uma mínima pontuada em ***ff*** e acento com ponto, seguido de quatro semicolcheias pertencentes à evolução da célula rítmica original do frevo em ***mf***, duas colcheias na mesma dinâmica e com indicações de *tenuto*, quatro semicolcheias em ***ppp*** e *staccatto*, pausa e três figuras de semicolcheias acentuadas em ***pp***, e assim por diante. Tal procedimento é utilizado em todos os instrumentos até o final da peça.

EXEMPLO 4.7 – "Frevindo-Serializando", trecho dos compassos 1 a 12, pentagramas da marimba com dinâmicas e articulações conforme o QUAD. 4.2.



A parte B reduz o número de timbres para sete (a partir do compasso 13) e todas as indicações relacionadas à parte anterior foram preservadas. Alguns trechos podem exemplificar a manutenção do número de instrumentos com diversificação de timbres entre compassos adjacentes. O EX. 4.8 exibe tal ocorrência observada nos compassos 13 e 14. O compasso 13 utilizou claves, triângulo, *glockenspiel*, prato, xilofone, vibrafone e tam tam, e apenas o *glockenspiel* e o vibrafone permaneceram no compasso 14, pois os tímpanos, o bombo, os sinos tubulares, a caixa e a marimba passaram a ser empregados. Ambos os compassos possuem densidade absoluta igual a sete, no entanto, ocorreu na passagem de um compasso para o outro uma grande variação timbrística, pois optou-se pelo emprego no

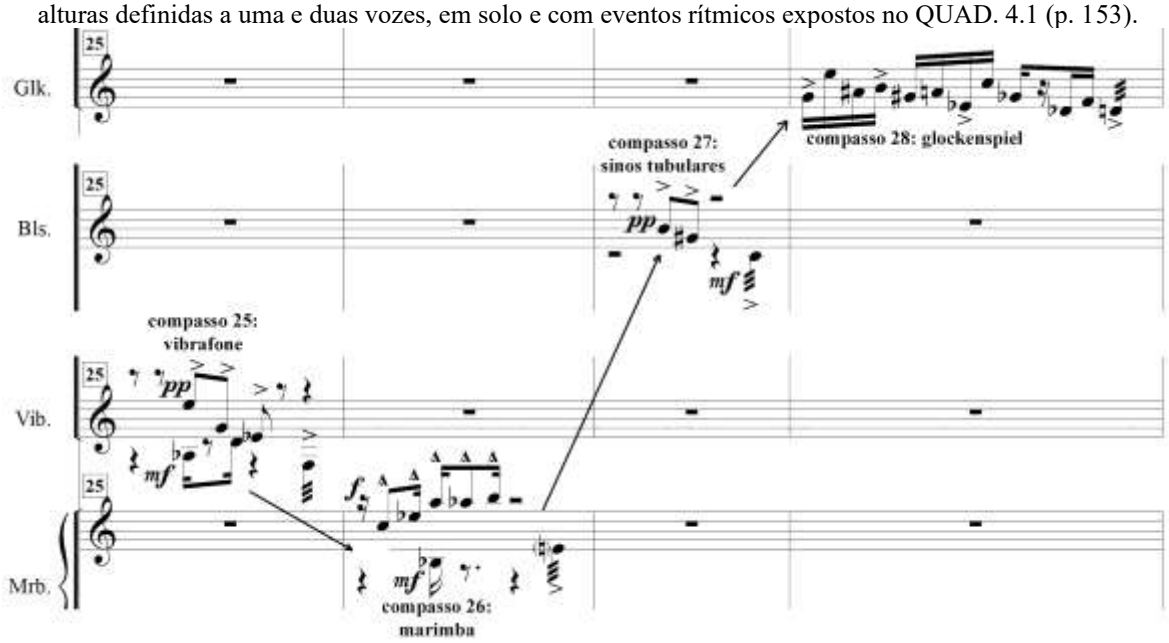
compasso 18 de 5 instrumentos não utilizados no compasso 17. Em todas as demais partes da peça a variação timbrística foi aplicada, enriquecendo a sonoridade da composição no decorrer da sua evolução temporal.

EXEMPLO 4.8 – Compassos 13 e 14 de "Frevindo-Serializando", com o emprego de 7 instrumentos simultâneos a cada compasso, com variação de timbres.



Na parte C, instrumentos com alturas definidas utilizaram uma ou duas vozes, possibilitando a evolução das dinâmicas e articulações serializadas, conforme previsto no QUAD. 4.3 (p. 156). O mesmo ocorre com o desenvolvimento da célula rítmica original do frevo, conforme mostrado na TAB. 4.2 (p. 155). O EX. 4.9 apresenta os compassos 25 a 28 com o emprego do *glockenspiel*, dos sinos tubulares, do vibrafone e da marimba. O *glockenspiel* realiza um trecho demonstrando a célula rítmica original do frevo com alturas ordenadas pela matriz (FIG. 4.1, p. 150) e utilizando apenas uma voz. Os demais instrumentos do trecho executam gestos horizontais em duas vozes, com eventos rítmicos extraídos do QUAD. 4.1 (p. 153). Assim, a limitação desta parte por empregar apenas um único instrumento em cada compasso foi compensada com o procedimento de diversificação instrumental e uso de duas vozes, quando possível.

EXEMPLO 4.9 – Compassos 25 a 28 de "Frevindo-Serializando" exibindo a execução de instrumentos com alturas definidas a uma e duas vozes, em solo e com eventos rítmicos expostos no QUAD. 4.1 (p. 153).



A parte D, prevista para ser construída com a textura de dois instrumentos por compasso, acomodou trechos em que alguns instrumentos de alturas definidas são utilizados com maior evidência, e são acompanhados por eventos rítmicos mais simples e curtos, e com menor destaque no contexto (percussão de alturas indefinidas). Os EX. 4.10 e 4.11 adiante demonstram esta construção, mostrando os compassos 37 a 44. Entre os compassos 37 a 39 a marimba se sobressai; do compasso 40 ao 42, o som do vibrafone é salientado; e do compasso 43 ao 45, o realce é dado ao xilofone. O mesmo processo encerra a parte D (não mostrado no exemplo mas exibido em partitura disponibilizada na Parte II da tese), desta feita, com o

glockenspiel acompanhado pelo tam tam, pelas claves e em seguida, pelo prato suspenso (nesta ordem).

EXEMPLO 4.10 – Compassos 37 a 40 de **"**Frevindo-Serializando", com textura de dois instrumentos por compasso, um com altura definida (marimba e vibrafone) e outro com altura indefinida (bombo e caixa).

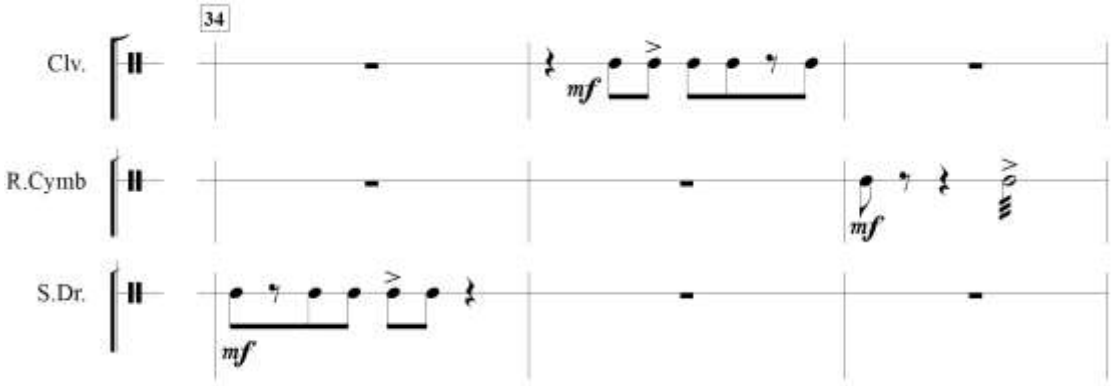


EXEMPLO 4.11 – Compassos 41 a 44 de "Frevindo-Serializando", também com textura de dois instrumentos por compasso, um com altura definida (vibrafone e xilofone) e outro com altura indefinida (claves, prato, triângulo e caixa).



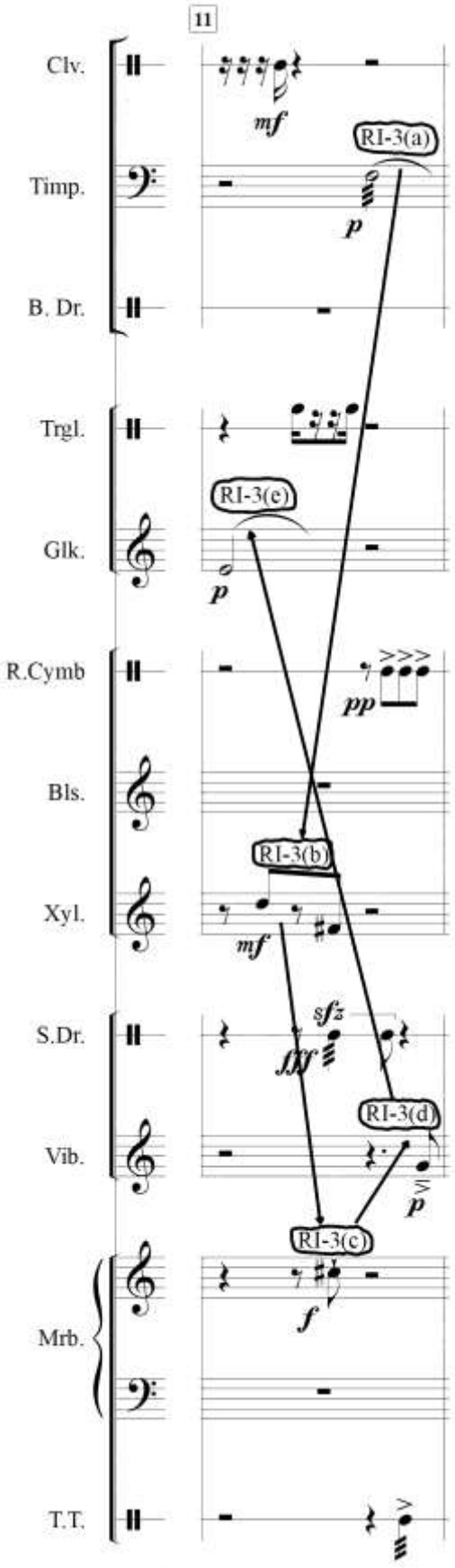
Ocorreu, em alguns trechos da peça, fato semelhante ao dos compassos 34, 35 e 36, ou seja, nenhuma altura pôde ser adicionada, já que foram selecionados apenas instrumentos de sons indefinidos, conforme demonstrado no trecho do EX. 4.12. O planejamento disponibilizou todos os parâmetros necessários para quaisquer situações que surgissem no momento da elaboração de "Frevindo-Serializando", no entanto, pela natureza dos instrumentos empregados, as alturas previstas para o trecho foram ignoradas.

EXEMPLO 4.12 – Compassos 34 a 36 de "Frevindo-Serializando", construídos empregando apenas instrumentos com alturas indefinidas.



Em outra circunstância, no compasso 11 (EX. 4.13), apenas uma parte da versão da série foi utilizada pelos instrumentos disponíveis, RI-3, pois existiu escassez de figuras (eventos rítmicos mais simples) e apenas seis alturas foram empregadas: os tímpanos executando um fá em trêmulo, com indicação RI-3(a); o xilofone, ré e fá#, com indicação RI-3(b); a marimba, do#, com indicação RI-3(c); o vibrafone, sol, indicado por RI-3(d); e o *glockenspiel*, executando um mi com legenda RI-3(e). As letras entre parêntesis, que seguem a abreviatura da versão da série e que constituem legendas com ordenamento alfabético, indicam a sequência em que as alturas desta versão foram utilizadas nos instrumentos disponíveis e esta metodologia de legenda foi empregada por toda a peça. Observa-se, portanto, que apenas a sequência [5, 2, 6, 1, 7, 4], fragmento da versão RI-3 existente na matriz da FIG. 4.1 (p. 150), foi empregada no compasso 11, e este procedimento exibe como foi feita a apropriação do ordenamento serial adotado pelo presente planejamento. No EX. 4.13 o ordenamento alfabético das legandas é evidenciado pelas setas que ligam os fragmentos da versão, iniciando com a intervenção dos tímpanos.

EXEMPLO 4.13 – Compasso 11 de “Frevindo-Serializando”, com cinco instrumentos executando seis alturas em um único compasso.



As partes E e F concentram a maior densidade textural da peça (compreendem o *tutti*), e onde foi desenvolvida a técnica composicional mais cuidadosa, considerando o acúmulo de intervenções instrumentais e o número de executantes previstos na partitura. Os compassos 61 a 64 evoluíram sem que as células rítmicas originais do frevo fossem empregadas, ou seja, por decisão composicional, neste segmento da peça, só os eventos rítmicos previstos no QUAD. 4.1 (p. 153) foram utilizados, mantendo-se sempre o ordenamento previsto pelo contorno.

Também por decisão composicional, e como estratégia para mascarar a pulsação metronômica, as partes J (compassos 109 a 120) e K (compassos 121 a 132) utilizaram tratamentos rítmicos contrastantes, com variações por aumentação (parte J) e diminuição (parte K) das figuras rítmicas. Ou seja, foram utilizadas na parte J células rítmicas originais de frevo com aumentação (expostas na TAB. 4.2) e eventos rítmicos (QUAD. 4.1, p. 153) com o formato original, enquanto que na parte K as células rítmicas originais do frevo mostradas na TAB. 4.2 (p. 155) utilizaram eventualmente variação de retrogradação e os demais eventos rítmicos escritos com figuras em valores diminuídos. O EX. 4.14 apresenta os compassos 119 a 122, mostrando o contraste rítmico entre as duas partes mencionadas no presente parágrafo.

EXEMPLO 4.14 – Compassos 119 a 122 de “Frevindo-Serializando”, transição entre as partes J e K, onde foram empregados tratamentos rítmicos contrastantes, com variações por aumentação e por diminuição em uma estratégia para mascarar momentaneamente a marcação metronônica.



A composição tem sua conclusão na parte L, prevista para utilizar cinco instrumentos por compasso. Neste trecho foram utilizadas células rítmicas originais do frevo e eventos rítmicos mostrados no QUAD. 4.1 (p. 153) em formato predominantemente aumentado, a exceção das intervenções do *glockenspiel* (compassos 134, 138 e 142) e do xilofone (compassos 136, 140 e 144), quando estes instrumentos executam versões da célula rítimica original do frevo conforme mostrado na TAB. 4.2 (p. 155).

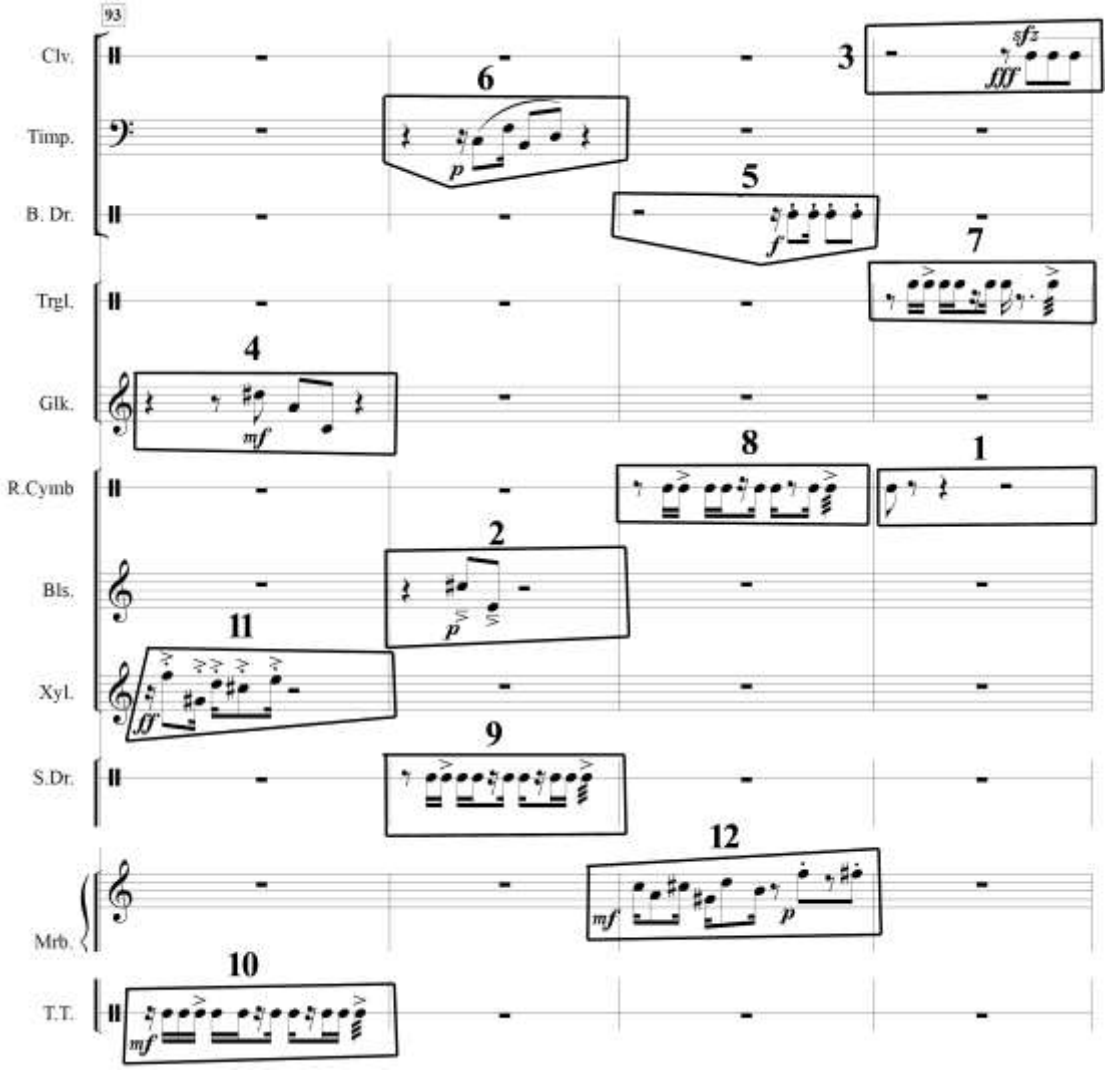
Por fim, esta seção é encerrada versando-se sobre a possibilidade da assimilação de parâmetros não musicais na estrutura da peça, como explicado no quinto parágrafo da

subseção 1.2.1 da seção 1, p. 34 a 36. Tais elementos, associados com a complexidade existente nos passos do frevo, sejam eles executados por dançarinos profissionais ou por foliões comuns, foram de forma metafórica comparados a uma escala de dificuldades técnicas instrumentais existentes na composição. Tal escala confrontou gradativamente a intensidade das proezas existentes na dança do frevo com a técnica exigida para a execução dos trechos musicais. Em outras palavras, observou-se que um difícil passo de frevo poderia corresponder a uma passagem da peça tecnicamente desafiadora para um músico. E a recíproca também foi ponderada como verdadeira, ou seja, a simplicidade da dança feita por um folião do frevo, não profissional, tornou-se comparável a um trecho escrito para ser executado sem problemas, comparação esta visando, por exemplo, finalidades interpretativas da peça. De uma forma figurada, mas representativa deste paralelo entre a simplicidade e sofisticação verificada, por um lado, nos passos do frevo, e por outro, nos fragmentos rítmicos, pode-se exemplificar com o contraste entre a parte J (compassos 109 a 120) e a parte K (compassos 121 a 132). Enquanto verifica-se uma simplicidade rítmica na parte J, remetendo por analogia aos passos simples do folião comum, a parte K contrasta com passagens difíceis a serem executadas pelos instrumentistas, fato que se pode vincular ao parâmetro não musical associado à dança do frevo, neste caso com evoluções desafiadoras e só possíveis de serem realizadas por passistas profissionais e bem preparados fisicamente.

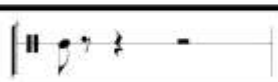
A título apenas de exemplificação, foi apresentada no QUAD. 4.6 adiante (p. 174) uma listagem de trechos musicais com dificuldades crescentes de execução, comparando-os com denominações de passos de frevo conhecidos[105]. O ordenamento da dificuldade crescente em sentido vertical (de cima para baixo), no caso dos passos de frevo (coluna 5) e das partículas rítmicas (coluna 2), propõe uma correspondência biunívoca a esses dois universos artísticos. Desta forma, como o video mencionado no link apresenta doze tipos de passos, foi escolhida, em confrontação, uma página que possuísse doze intervenções instrumentais (presentes em um único compasso). Tal página escolhida foi a dos compassos 93 a 96, exibida no EX. 4.15 com os fragmentos rítmicos numerados conforme o ordenamento do mais simples ao mais trabalhoso na execução.

[105] As denominações estão disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=A1aGURlQP6A, acesso em: 9 abr 2018, às 20:24h. O entendimento a respeito da relação crescente de dificuldade dos passos do frevo foi feito livremente nesta seção, sem qualquer embasamento técnico, e sim, pela avaliação superficial do que foi visto no video do *link* mencionado. A avaliação quanto à dificuldade de execução musical dos fragmentos rítmicos foi uma decisão arbitrária adotada, como dito no texto, apenas a título de exemplificação.

EXEMPLO 4.15 – “Frevindo-Serializando”, trecho dos compassos 93 a 96, com numeração crescente de dificuldades de execução, tendo-se o critério de dificuldade associado à quantidade de notas, saltos intervalares, presença de semicolcheias e trechos contendo células com semicolcheia-colcheia-semicolcheia.



QUADRO 4.6 – "Frevindo-Serializando", células rítmicas dos compassos 93 a 96: fragmentos rítmicos e instrumentos musicais executantes, compasso da ocorrência do fragmento e a denominação dos passos do frevo, em um ordenamento fortuito por grau de dificuldade.

ORDEM CRESCENTE DE DIFICULDADE	FRAGMENTO RITMICO	INSTRUMENTO EXECUTANTE	COMPASSO	DENOMINAÇÃO DO PASSO DO FREVO
1		PRATO	96	ENGANA POVO
2		SINOS TUBULARES	94	PONTILHANDO
3		CLAVES	96	ROJÃO
4		*GLOCKENSPIEL*	93	TROCADILHO
5		BOMBO	95	TUBARÃO
6		TÍMPANOS	94	TESOURA
7		TRIÂNGULO	96	TESOURA CEGA
8		PRATO	95	GRILO
9		CAIXA	94	CARPADO
10		TAM-TAM	93	TESOURA COM PONTA DE PÉ E CALCANHAR
11		XILOFONE	93	SEQUÊNCIA DE BAILARINA
12		MARIMBA	95	METRÔ SUBTERRÂNEO

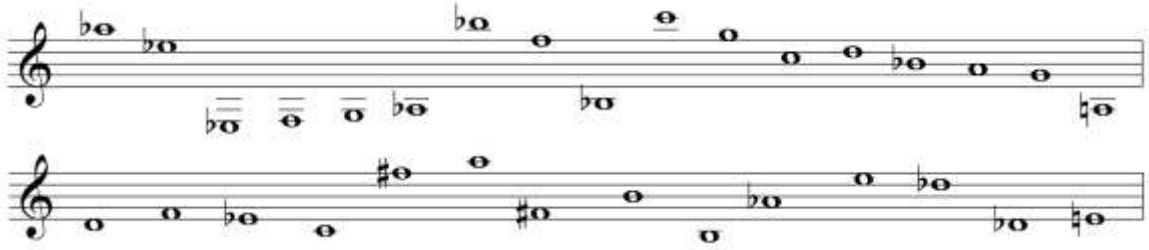
Observando o EX. 4.15 e o QUAD. 4.6, desconsiderando a evolução temporal metronômica rígida da composição, ou seja, ponderando apenas sobre o progresso do

aparecimento dos fragmentos rítmicos na partitura, há como conceber uma visualização metafórica e figurada comparativa do desenvolvimento progressivo de passos de frevo e os elementos rítmicos a partir da página considerada (pág. 24 da partitura fornecida na Parte II da tese). Tal fato caracteriza um contexto carnavalesco muito comum nas apresentações de grupos musicais e performáticos de frevo, por exemplo, em palcos nos polos de animação como descrito na seção 3 desta tese. Assim, é possível imaginar a evolução de passos de frevo por dançarinos, conforme nomenclatura verificada na 5ª coluna do QUAD. 4.6, da seguinte forma (seguindo a ordem verificada na partitura, compassos 93 a 96, como dissemos): três passistas em apresentação realizando os seguintes passos: "trocadilho", "sequência de bailarina" e "tesoura com ponta de pé e calcanhar"; em seguida passam ao "tesoura", ao "pontilhando" e ao "carpado"; depois, ao "tubarão", ao "grilo" e ao "metrô subterrâneo"; por fim, concluem a exibição com o "rojão", o "tesoura cega" e o "engana povo". Esta é uma mostra peculiar de dançarinos de frevo, pois a tradição destes espetáculos inclui a diversidade com que estes profissionais escolhem e realizam modalidades de passo no decorrer da exibição. O presente trabalho, portanto, classificou os passos de frevo como parâmetros não musicais, provocando uma possível correlação (ou comparação) metafórica destes passos com a graduação de complexidade de execução dos fragmentos rítmicos. Como estima-se em mais de 120 tipos de passos de frevo, tal comparativo pode se estender até um mesmo quantitativo de eventos rítmicos executados em um trecho escolhido. Esta relação, concluindo, atrela uma entidade musical (o ritmo e suas dificuldades de execução) com um ingrediente cultural, fortemente associado não só ao frevo como ao contexto carnavalesco em que insere.

5 PEÇA PARA PERCUSSÃO “FREVINDO-MINIMALISMANDO”

O contorno principal empregado para “Frevindo-Minimalismando” foi o mesmo obtido na seção 4, e, como será explicado no decorrer da presente seção, auxiliou o ordenamento de vários parâmetros com exceção dos gestos horizontais, para os quais ocorreu nova escolha de alturas[106]. A opção para os gestos horizontais, como explicitado no próximo parágrafo, foi obter outras sequências (contornos) através de procedimento diferenciado. A partir do conteúdo apresentado no Apêndice 3 (oito compassos de cada frevo de rua selecionados, dispostos em sequência), foram eliminadas apenas as notas repetidas pertencentes à mesma oitava. O EX. 5.1 apresenta o resultado desta estratégia de redução melódica[107]:

EXEMPLO 5.1 – Sucessão de alturas que resultou na elaboração dos contornos secundários da peça “Frevindo-Minimalismando”.



O EX. 5.1 exibe as 31 notas que resultaram do processo de eliminação descrito no parágrafo anterior. Este agrupamento sonoro foi dividido em 3 ordenações, com 9, 11 e 11 notas respectivamente, ou seja, uma sequência de nove alturas e duas undecafônicas (denominados nesta seção como contornos secundários, e exibidos no EX. 5.2). Tais sequências, ou contornos secundários, foram organizadas de forma que dispuséssemos de grupos de alturas com tessituras aguda, média e grave, empregados na definição dos gestos

[106] Este contorno foi decidido ser o condutor principal dos ordenamentos nas duas peças percussivas “Frevindo-Serializando” e “Frevindo-Minimalismando” com a finalidade de exercer um meio de observação do contraste entre os resultados sonoros de duas técnicas composicionais bastante distintas, e com o emprego de um mesmo grupo instrumental.

[107] Em “Frevindo-Serializando”, as alturas do contorno principal (EX. 4.1, p. 149), após o processo de eliminação explicado na seção 4 foram mantidas em suas oitavas originais para a obtenção do contorno principal (como aparecem nos doze frevos utilizados na amostragem, vide Apêndice 3, p. 247). Em “Frevindo-Minimalismando”, o registro é ponto importante não só no processo de eliminação como na manutenção das sequências de alturas empregadas nos contornos secundários. Portanto, neste caso trata-se de uma operação em *pitch space* (espaço das alturas), com o universo das alturas se espalhando por mais que uma oitava. Para informações mais detalhadas, vide Roig-Francoli (2008, p. 16 e 71) e Straus (2013, p. 6).

horizontais em instrumentos específicos, conforme mencionado em seguida[108]. A primeira sequência de alturas (as agudas) ficou situada entre o Eb4[109] e o C5 (EX. 5.2, primeira linha); a segunda, entre o E3 e o D4 (região mediana, segunda linha do EX. 5.2); e a terceira sequência entre o Eb2 e o Eb3 (região grave, terceira linha do EX. 5.2).

EXEMPLO 5.2 – Grupos de alturas separados por diferença de tessituras, e utilizados por instrumentos específicos (contornos secundários).



A primeira sequência gerou o contorno [6 1 8 3 9 5 4 7 2]; a segunda, o contorno [9 11 7 6 4 2 3 8 5 10 1]; por fim, a terceira sequência produziu o contorno [1 2 3 4 6 5 10 11 8 7 9]. Estes novos contornos foram utilizados parcial ou totalmente e os segmentos resultantes de tais procedimentos empregados com repetições e manipulações, conforme orientam as cinco técnicas composicionais minimalistas referidas na subseção 1.5.3 da seção 1 (p. 77).

O grupo de percussão mencionado no início da seção 4, e utilizado também na presente seção, possui seis instrumentos com alturas definidas, ou seja, o xilofone, a marimba, o vibrafone, os tímpanos, o carrilhão e o *glockenspiel*. Considerando as extensões de cada instrumento e o conteúdo do EX. 5.2: a) o vibrafone e o xilofone foram escolhidos para utilizar a primeira sequência (ou parte dela); b) a marimba e o *glockenspiel*, para utilizar a segunda sequência (segunda linha); c) os sinos tubulares e os tímpanos, a terceira sequência (terceira linha). No entanto, todos os instrumentos do grupo executam células rítmicas originais do frevo e demais eventos rítmicos expostos na TAB. 4.2 (p. 155) e QUAD. 4.1 (p. 153), conforme originalmente mostrados na seção 4, com variações por aumentação e diminuição. Procedimentos de seccionamento da célula rítmica original do frevo ocorreram,

[108] Os gestos verticais, de forma diversa ao que ocorreu nas peças anteriores, também serão previstos neste planejamento, e serão explicados mais adiante

[109] O Dó3 foi considerado como o dó central, de 256 Hz, e conforme Sadie (1994, p. 271), "escrita numa linha suplementar entre duas pautas que trazem uma clave de sol e uma clave de fá".

com distribuição dos segmentos resultantes a serem executados por instrumentos diferentes, objetivando variedade rítmica, no entanto, sempre com atenção às características das técnicas minimalistas selecionadas para cada seção.

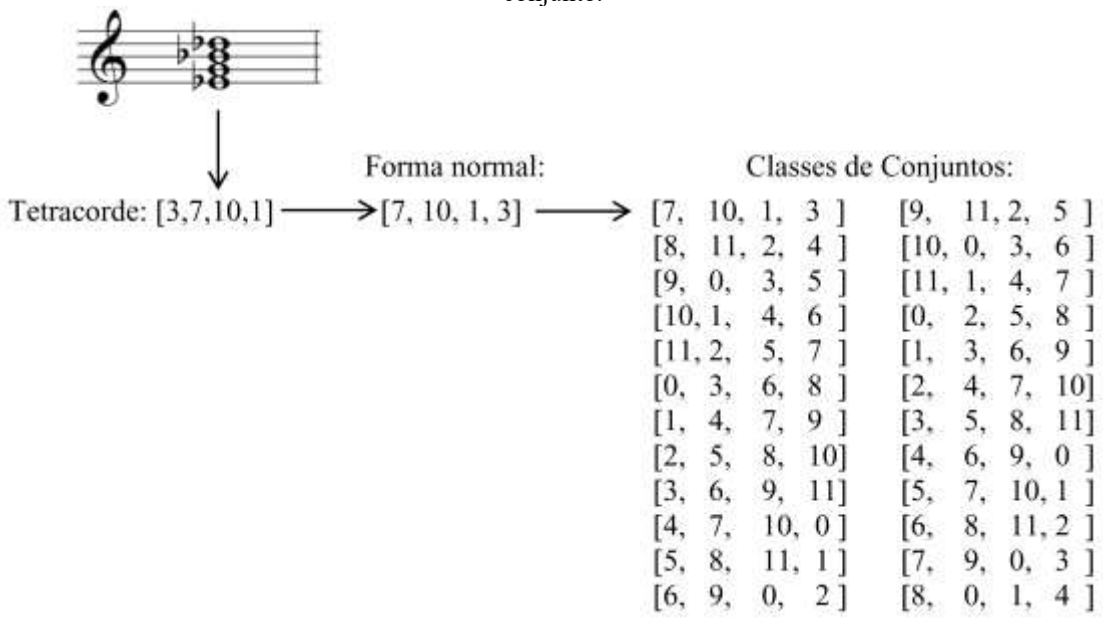
A Proporção Revisionária de Straus (1990, p. 17), denominada "Neutralização", possui perfil adequado para desempenhar uma das ferramentas na elaboração do planejamento da segunda peça para percussão[110], uma vez que o Minimalismo transita por sonoridades tonais e atonais, e tal característica se adequa conforme descrito a seguir. Não foi objeto da presente pesquisa manusear a linguagem tonal nesta peça, e para alcançar este propósito elaborou-se procedimentos de construção de gestos verticais sob a ótica advinda da Teoria dos Conjuntos[111]. Isto foi possível verificando-se alguns comportamentos harmônicos dos doze frevos de rua enumerados na presente seção e manipulando-os com perspectiva diversa à sonoridade tonal. Assim, extraíram-se, como primeiro passo, progressões harmônicas de dois compassos escolhidos da primeira parte de cada frevo e que tenderiam a resolver na tônica de cada tonalidade. Neste contexto, há um "impulso progressivo" na sucessão de acordes resultando em uma "progressão bloqueada", pois foram eliminadas as conclusões destas sucessões, os acordes fundamentais de cada tonalidade. Como a opção foi, como dito a pouco, não vincular os gestos verticais a incursões tonais na construção desta peça, a Teoria do Conjuntos foi empregada para transformar os referidos gestos verticais em tetracordes na forma normal, evitando ao máximo possíveis encadeamentos funcionais. Mediante a construção de tabelas com as classes de conjuntos, uma das transposições foi utilizada no lugar do acorde, e tal escolha se deu sob um ordenamento provocado pelo contorno principal [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5], obtido na seção 4 e representado no GRAF. 4.1 (p. 151). Em outras palavras, cada conjunto – extraído das progressões originais observadas em cada frevo – identificado conforme estabelecido e explicado neste parágrafo, foi substituído por uma das transposições obtidas em sua classe. Exemplificando, a FIG. 5.1 demonstra como um acorde de mi bemol com sétima menor gerou as inversões e transposições de uma classe de conjuntos. Para o presente planejamento, quaisquer das inversões ou transposições poderiam

[110] Conforme Straus (1990, p. 17), a Proporção Revisionária "Neutralização" foi definida considerando que os elementos musicais tradicionais se desnudam de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo, além de estabelecer bloqueios à progressão para adiante. Interpretada à luz das características minimalistas, essas conclusões foram utilizadas, na presente pesquisa, relacionando-as a termos como "impulso progressivo" e "progressão bloqueada".

[111] Explicada sucintamente em Lima (2011, p. 64-68). O emprego da Teoria dos Conjuntos na obtenção dos gestos verticais justifica-se por dois motivos: a possibilidade de um resultado sonoro atonal através do emprego simultâneo de tetracordes contrastantes entre si, provenientes de diferentes acordes tonais; a oportunidade da obtenção de ressonâncias viabilizadas pelos instrumentos portadores de pedais de sustentação (vibrafone, sinos tubulares, *glockenspiel*), reforçando a atmosfera atonal desejada e o consequente afastamento da tonalidade observada nos frevos utilizados como amostra.

ser escolhidas como substitutas deste gesto vertical (Ex.: [4, 6, 8, 0]), no entanto, o contorno norteou estas escolhas, como apontado mais adiante.

FIGURA 5.1 – Acorde de mi bemol com sétima e suas transposições, após identificação como classe de conjunto.



O QUAD. 5.1 organiza uma visualização desta conexão com a Teoria dos Conjuntos da seguinte forma: na segunda coluna são mencionados os frevos analisados; na terceira, as progressões harmônicas (gestos verticais) respectivas são especificadas, conforme explicado no parágrafo anterior; na quarta, são expostas as prováveis (ou esperadas) resoluções tonais (esta coluna foi incluída como ilustração ao procedimento); e na quinta coluna são apresentadas as classes de altura dos conjuntos a partir das quais foram convertidas na respectiva forma Normal e extraídas as transposições utilizadas (em substituição aos acordes inicialmente obtidos sob a ótica tonal).

QUADRO 5.1 – Frevos utilizados nas manipulações paramétricas do planejamento de "Frevindo-Minimalismando", as respectivas progressões harmônicas e os conjuntos de classes de altura.

	Nome do Frevo	**Progressão**	**Resolução esperada (ou provável)**	**Conjuntos de Classes de altura correspondentes**
1	400 anos de glória	**Cm7[112] Bbm7**	**Ab**	**[0,3,7,10] , [11,1,5,8]**
2	Bico Doce	**Cm7 D7**	**Gm6**	**[0,3,7,10] , [2,6,9,0]**
3	Fala Cordeiro	**C7 Fm7**	**Cm**	**[0,4,7,10] , [5,8,0,3]**
4	Farrapo	**Eb7 Bbm7**	**Ab**	**[3,7,10,1] , [11,1,5,8]**
5	Frevo Alcoforado	**Bbm7 F7**	**Bb**	**[11,1,5,8] , [5,9,0,3]**
6	Frevo da Patinha	**Bbm7 Eb7**	**Ab**	**[11,1,5,8] , [3,7,10,1]**
7	Frevo do Marinheiro	**Gm7 C7**	**F**	**[7,10,2,5] , [0,4,7,10]**
8	Lavanca	**C7 Fm7**	**Cm**	**[0,4,7,10] , [5,8,0,3]**
9	Qual é o tom?	**Dm7(b5) G7**	**Cm**	**[2,5,8,0] , [7,11,2,5]**
10	Recordação do Dr. Waldemar de Oliveira	**Fm7 G7**	**Cm**	**[5,8,0,3] , [7,11,2,5]**
11	Recordando Levino Ferreira	**F#dim7 G7**	**Cm**	**[6,9,0,3] , [7,11,2,5]**
12	Santa	**Fm7 G7**	**Cm**	**[5,8,0,3] , [7,11,2,5]**

A sonoridade resultante da utilização dos conjuntos de classes de altura como agregados, executados simultaneamente, passa a não caracterizar centros tonais, e tal axioma foi adotado para os gestos verticais no presente planejamento. Trechos repetitivos destes gestos verticais na presente peça, segundo a proposta minimalista, adquire um resultado sonoro diferenciado ao obtido na peça "Frevindo-Serializando" construído sob a técnica serial (recorde-se que os gestos verticais não foram incluídos no planejamento explicado na seção 4). Os segmentos escolhidos e expostos no QUAD. 5.1 (quinta coluna) foram então ordenados com auxílio do contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5]. Por fim, o conteúdo da quinta coluna de cada linha da TAB. 5.1 foi utilizado em trechos com duração de 20, 14, 22, 24, 18, 16, 20, 14, 22, 24, 18 e 16 compassos respectivamente (explicaremos adiante a proveniência

[112] Significados das cifras apresentadas: "m" abrevia a palavra "menor"; o "7", um intervalo de 7ª menor; o "6", de 6ª maior; e as letras maiúsculas A, B, C, D, E, F, G, as fundamentais lá, si, dó, ré, mi, fá, sol e lá, respectivamente, fundamentais dos acordes cifrados.

desses valores):

TABELA 5.1 – Classes de altura conforme os agregados sonoros e em forma Normal.

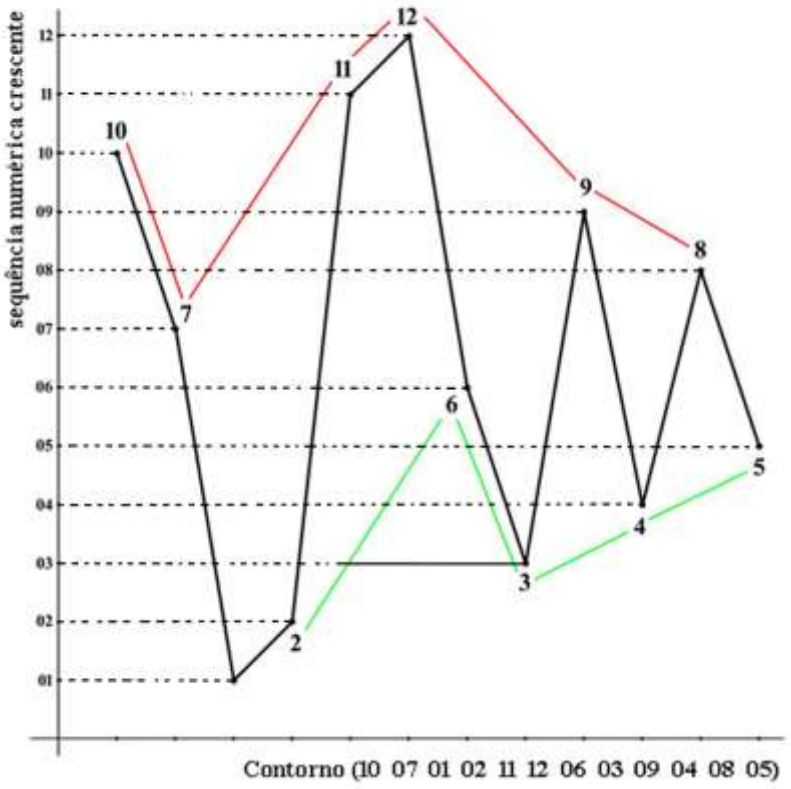
	compassos	**Número de compassos**	**Classes de altura**	**Classes de altura em forma Normal**
10	**1 a 20**	**20**	**[5,8,0,3] , [7,11,2,5]**	**[0,3,5,8] , [11,2,5,7]**
7	**21 a 34**	**14**	**[7,10,2,5] , [0,4,7,10]**	**[2,5,7,10] , [4,7,10,0]**
1	**35 a 56**	**22**	**[0,3,7,10] , [11,1,5,8]**	**[7,10,0,3] , [5,8,11,1]**
2	**57 a 80**	**24**	**[0,3,7,10] , [2,6,9,0]**	**[7,10,0,3] , [6,9,0,2]**
11	**81 a 98**	**18**	**[6,9,0,3] , [7,11,2,5]**	**[0,3,6,9] , [11,2,5,7]**
12	**99 a 114**	**16**	**[5,8,0,3] , [7,11,2,5]**	**[0,3,5,8] , [11,2,5,7]**
6	**115 a 134**	**20**	**[11,1,5,8] , [3,7,10,1]**	**[5,8,11,1] , [7,10,1,3]**
3	**135 a 148**	**14**	**[0,4,7,10] , [5,8,0,3]**	**[4,7,10,0] , [0,3,5,8]**
9	**149 a 170**	**22**	**[2,5,8,0] , [7,11,2,5]**	**[0,2,5,8] , [11,2,5,7]**
4	**171 a 194**	**24**	**[3,7,10,1] , [11,1,5,8]**	**[7,10,1,3] , [5,8,11,1]**
8	**195 a 212**	**18**	**[0,4,7,10] , [5,8,0,3]**	**[4,7,10,0] , [0,3,5,8]**
5	**213 a 460**	**16**	**[11,1,5,8] , [5,9,0,3]**	**[5,8,11,1] , [9,0,3,5]**

Uma decomposição do gráfico do contorno principal empregado para as duas peças percussivas (GRAF. 4.1, p. 151) estabeleceu não só o número de compassos de “Frevindo-Minimalismando” como também as diretrizes que estabeleceram a técnica da “modulação métrica”[113]. Estas definições só puderam ser obtidas com a metodologia de fragmentação do contorno original em dois contornos menores, como mencionado acima. Apresentando tal procedimento, o GRAF. 5.1 tornou-se uma versão seccionada do GRAF. 4.1, ou seja, os valores ligados por uma linha vermelha (os maiores do contorno, mantido o ordenamento), [10 7 11 12 9 8], foram utilizados no cálculo e definição do número de compassos da peça; e os valores ligados por uma linha verde (os menores), [2 6 3 4 5], estabeleceram as fórmulas de compasso e as relações temporais entre as seções adjacentes. O numeral “1” foi descartado deste procedimento para que tal numeral não fosse empregado em fórmulas de

[113] Artifício rítmico-temporal utilizado para esta composição; vide subseção 1.5.3 da seção 1.

compasso da peça.

GRÁFICO 5.1 – Contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] seccionado e utilizado para definição do número de compassos (linha vermelha) e das fórmulas de compasso e relações temporais entre seções adjacentes (linha verde).



Para a construção da proposição exposta no parágrafo anterior, foram elaborados artifícios aritméticos que pudessem fornecer tais dimensionamentos. No caso do número de compassos, a sucessão [10, 7, 11, 12, 9, 8] foi repetida ([10, 7, 11, 12, 9, 8, 10, 7, 11, 12, 9, 8]), e em seguida cada um dos seus elementos foi duplicado: [20, 14, 22, 24, 18, 16, 20, 14, 22, 24, 19, 16]. Esta nova sequência numérica está apresentada na terceira coluna da TAB. 5.1 (p. 181) e organiza a evolução da utilização das classes de altura e suas transposições no decorrer da peça (isto é, os gestos verticais).

Como mencionado sucintamente na nota de rodapé 64 (seção 2, p. 84), empregou-se o termo "parte" para designar cada um dos trechos de uma composição entre os quais pouco contraste existe que os diferencie entre si. Por isso foi utilizada esta denominação nos planejamentos descritos na seção 2 e seção 4 (peças "Criação nº 3" e "Frevindo-Serializando" respectivamente). Por outro lado, e em conformidade com o que Wennerstrom[114] estabelece, o

[114] […] *using various arrangements of rather clear-cut sections […] The sections follow essentially similar*

termo “seção” referenciou cada um dos cinco segmentos de “Cenas para Orquestra” (planejamento discorrido na seção 3), cujas construções texturais resultaram em sonoridades diferenciadas, ou seja, efeitos cordais, polifônicos, micropolifônicos, etc. estabelecidos em espaços bem delimitados e contrastantes. No presente planejamento, entretanto, decidiu-se utilizar ambos os termos, pelas razões expostas no presente parágrafo. Como dito há pouco, o termo “parte”, utilizado para referenciar trechos entre os quais exista pouco contraste, designa: cada um dos doze segmentos construídos com igual densidade absoluta (mesmo número de instrumentos) e representados com letra maiúscula e apóstrofo; e cada um dos trechos com pares de tetracordes. Assim, pela primeira designação, a parte A’ corresponde aos compassos 1 a 19, a parte B’, os compassos 20 a 38, etc., como organizadas mais adiante na TAB. 5.4; pela segunda designação (a dos pares de tetracordes) não foram empregados termos diferenciadores entre as partes (vide TAB. 5.1, p. 181). O termo “seção” foi, portanto, empregado para designar fragmentos da composição onde se observou contrastes sonoros mais evidentes, trechos estes simbolizados apenas com letra maiúscula e caracterizados pela aplicação de cada uma das técnicas minimalistas, conforme explicado mais adiante, provocadoras das diferenciações entre as seções (TAB. 5.2, exposta a seguir).

O planejamento de “Frevindo-Minimalismando” previu cinco seções, em cada uma foi empregada uma técnica minimalista específica, técnicas estas descritas por Cervo (2005, p. 30-43) e Warburton (1988, p. 144-152) e sucintamente especificadas na subseção 1.5 da seção 1 da presente tese (p. 61). A TAB. 5.2 exibe o cálculo do número de compassos por seção e o total de compassos, através de operações de adição de valores mencionados no parágrafo anterior.

TABELA 5.2 – Cálculo do número de compassos por seção.

Seção	Soma de valores da sucessão [20, 14, 22, 24, 18, 16, 20, 14, 22, 24, 18, 16]	Número de compassos
A	20 + 14 + 22	56
B	24 + 18	42
C	16 + 20	36
D	14 + 22	36
E	24 + 18 + 16	58
TOTAL DE COMPASSOS		228

patterns. “utilização de várias estrutras de seções bastante inequívocas [entre si] [...] As seções obedecem essencialmente a estilos semelhantes” (1975, p. 5; p. 9, tradução nossa).

Como dito anteriormente, os numerais ligados pela linha verde no GRAF. 5.1 (p. 186) foram utilizados no estabelecimento das modulações métricas planejadas entre as seções de “Frevindo-Minimalismando”. O EX. 5.3 demonstra, de forma esquemática, as fórmulas de compasso (cujos numeradores possuem os valores ligados pela linha verde no GRAF. 5.1, com exceção do primeiro, redefinido para 4) e como a modulação métrica foi concebida, considerando que cada fórmula de compasso corresponde a uma seção. Os denominadores foram determinados de forma discricionária, levando-se em consideração apenas as características relacionadas à duração, comumente observada, das composições elaboradas sob a técnica minimalista. A TAB. 5.3 dispõe a relação entre a seção, a fórmula de compasso, a velocidade (marcação metronômica), a unidade de pulso (figura com valor fixo e velocidade constante durante toda a peça) e a quantidade de compassos por seção. Exemplificando, a seção A possui 56 compassos em 4/4, com a semínima igual a 90 (± = 90), a seção B, 42 compassos em 6/4 e mínima pontuada igual a 30, e assim por diante. Conforme cálculo explicado em Kostka (2006, p. 130), a colcheia fixada em 180 por minuto baseia todas as conclusões subsequentes, ou seja, partindo da semínima = 90,

EXEMPLO 5.3 – Utilização da modulação métrica em “Frevindo-Minimalismando” a partir do segmento [2 6 3 4 5] extraído do contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5].

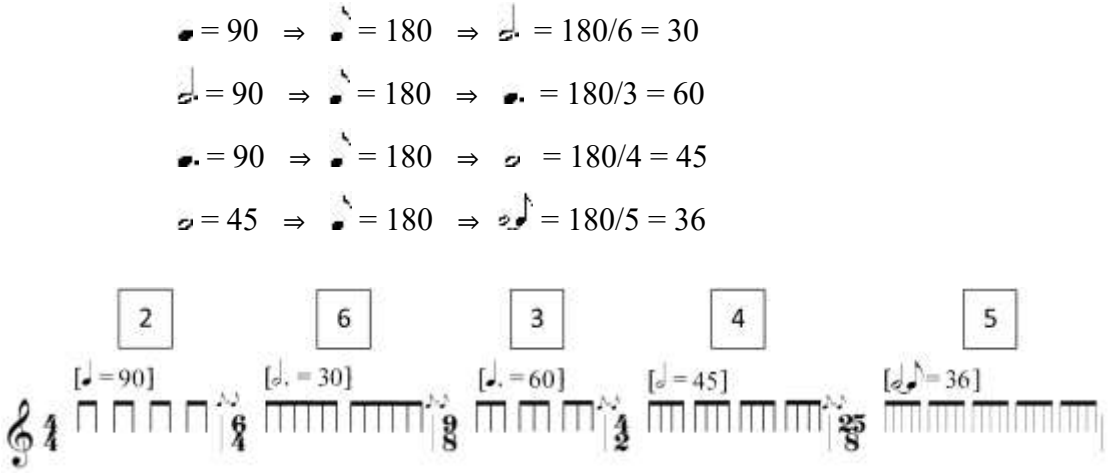


TABELA 5.3 – Valores empregados para a Modulação Métrica.

Seção	Fórmula de compasso	Marcação Metronômica	Equivalência em colcheias	Número de compassos da seção
A	4/4	♩ = 90	♪ = 180	56
B	6/4	♩. = 30		42
C	9/8	♩. = 60		36
D	4/2	𝅗𝅥 = 45		36
E	25/8	𝅗𝅥♪ = 36		58

A última seção, no entanto, recebeu uma modificação na sua estrutura, pois compassos com fórmula 25/8 carecem de uma simplificação, objetivando a facilitação da leitura pelos executantes. Por isso esta fórmula foi segmentada e cada compasso 25/8 foi transformado em cinco compassos 5/8. Todas as premissas previstas no planejamento foram mantidas e apenas a numeração dos compassos foi alterada, adaptando-se ao novo formato, ou seja, a seção E prevista para possuir 58 compassos 25/8 passou a contar com 290 compassos 5/8. As abordagens doravante discutidas sobre a presente composição contaram com nova numeração de compassos, ou seja, a seção E passou a ser compreendida entre os compassos 171 e 460.

O contorno [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5] também foi utilizado para definir o número de instrumentos empregados em toda a peça. Como o total de compassos da composição é 460, foram planejadas modificações tímbricas do movimento a cada 19 compassos (divisão arbitrária de 228, quantitativo do número de compassos antes da manipulação feita na seção E, por 12, o total de instrumentos empregados), criando uma assincronia entre o timbre e as características das seções mencionadas anteriormente. Este dimensionamento foi flexibilizado a partir do compasso 171, e por decisão composicional nova distribuição timbrística surgiu entre os compassos 171 e 460 (seção E). Assim, o número de timbres nesta seção foi fixado em 9, 4, 8 e 5 (nesta ordem e conforme o contorno) e as partes I', J', K' e L' passaram a possuir 23, 115, 90 e 80 compassos, respectivamente, ao invés dos 19 calculados para as partes A' a H' (vide TAB. 5.4).

TABELA 5.4 – Instrumentação utilizada em "Frevindo-Minimalismando".

Compassos	**PARTE**	**Número de ins**	**Instrumentos**
1 a 19	**A'**	**10**	Sinos tubulares, triângulo, claves, tam tam, prato suspenso, caixa, bombo, g*lockenspiel*, vibrafone, marimba
20 a 38	**B'**	**7**	Tímpanos, sinos tubulares, caixa, bombo, xilofone, vibrafone, marimba
39 a 57	**C'**	**1**	Vibrafone
58 a 76	**D'**	**2**	Caixa, xilofone

77 a 95	**E’**	**11**	Tímpanos, sinos tubulares, triângulo, claves, prato suspenso, caixa, bombo, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone, marimba
96 a 114	**F’**	**12 (*tutti*)**	Tímpanos, sinos tubulares, triângulo, claves, tam-tam, prato suspenso, caixa, bombo, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone, marimba
115 a 133	**G’**	**6**	Tam-tam, caixa, bombo, *glockenspiel*, xilofone, marimba
134 a 152	**H’**	**3**	Triângulo, vibrafone, marimba
153 a 175	**I’**	**9**	Tímpanos, sinos tubulares, triângulo, claves, tam-tam, prato suspenso, caixa, *glockenspiel*, marimba
176 a 290	**J’**	**4**	Claves, bombo, xilofone, marimba
291 a 380	**K’**	**8**	Triângulo, claves, prato suspenso, bombo, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone, marimba
381 a 460	**L’**	**5**	Claves, *glockenspiel*, xilofone, vibrafone, marimba

O QUAD. 5.2 fornece outra forma de visualização da TAB. 5.4, especificando quais instrumentos são utilizados em cada trecho. Como ferramenta auxiliar no momento da ação composicional, o QUAD. 5.2 tornou-se mais pragmático e proporcionou maior rapidez na consulta das informações.

QUADRO 5.2 – Instrumentação utilizada em "Frevindo-Minimalismando", em uma visualização alternativa da evolução tímbrica na peça.

Compassos	PARTE	Tímpanos	Sinos tubulares	triângulo	claves	tam-tam	Prato suspenso	Caixa	Bombo	*Glockenspiel*	Xilofone	Vibrafone	Marimba
1 a 19	**A'**		**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**		**X**	**X**
20 a 38	**B'**	**X**	**X**					**X**	**X**		**X**	**X**	**X**
39 a 57	**C'**											**X**	
58 a 76	**D'**							**X**			**X**		
77 a 95	**E'**	**X**	**X**	**X**	**X**		**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
96 a 114	**F'**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
115 a 133	**G'**					**X**		**X**	**X**	**X**	**X**		**X**
134 a 152	**H'**			**X**								**X**	**X**
153 a 175	**I'**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**		**X**			**X**
176 a 290	**J'**				**X**				**X**		**X**		**X**
291 a 380	**K'**			**X**	**X**		**X**		**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
381 a 460	**L'**				**X**					**X**	**X**	**X**	**X**

A utilização da célula rítmica original do frevo (mostrada na primeira seção desta tese, EX. 1.6, p. 42) também ocorreu durante toda a composição e em cada técnica minimalista. Desta forma, considerando as combinações instrumentais previstas na TAB. 5.4 (ou QUAD. 5.2) esta célula foi empregada: com as variações de conversão em pausas apresentadas na terceira coluna da TAB. 4.2, p. 155; com as variações de aumentação ou retrogradação; conjuntamente com os outros eventos rítmicos apresentados no QUAD. 4.1, p. 153.

O QUAD. 5.3 detalha o planejamento do parâmetro dinâmico da composição, apresentando as técnicas Minimalistas, a definição das referidas técnicas encontradas nos compassos compreendidos em cada seção e as características da textura utilizada em

"Frevindo-Minimalismando". O discurso sonoro ocorre em uma curva de dinâmica crescente até a seção C (ápice aproximado entre o compasso 115 e 134), ponto no qual passou a ocorrer um decréscimo parcimonioso no volume sonoro, chegando a ***pp*** nos últimos compassos. Neste ponto da seção a associação dos parâmetros não musicais ao comportamento das dinâmicas da peça mencionada acima será esclarecida. Como explicado nos últimos dois parágrafos da subseção 1.2.1 da seção 1 (p. 34 a 36), a animação carnavalesca observada no percurso do Galo da Madrugada foi associada figurativamente com o longo aumento sonoro que, como afirmamos a pouco, inicia em ***pp*** no início da peça, chegando aum clímax e iniciando um diminuendo gradual que alcança seu final no último compasso da composição, em ***pp***. Em suma, tanto a euforia verificada no Galo da Madrugada quanto a dinâmica de "Frevindo-Minimalismando" podem ser simbolizadas esquematicamente pelo GRAF. 1.2 (p. 47), ou seja, uma curva semelhante a uma parábola com concavidade voltada para baixo.

QUADRO 5.3 – Planejamento dinâmico e as técnicas minimalistas empregadas em "Frevindo-Minimalismando".

Seção	Tipo de técnica minimalista	Compassos	Características dinâmicas
A	***Phasing*** **(Troca de fases ou defasagem)**	**1 a 56**	***pp*** a ***mf***
B	***Linear additive process*** **(Processo aditivo linear)**	**57 a 98**	***mp*** a ***f***
C	***Block additive process*** **(Processo aditivo por grupo ou bloco)**	**99 a 134**	***f*** a ***ff***
D	***Textural aditive process*** **(Processo aditivo textural)**	**135 a 170**	***mp*** a ***f***
E	***Overlapping pattern*** **(superposição de padrões)**	**171 a 460**	***pp*** a ***mf***

Consolidando a ideia compositiva de "Frevindo-Minimalismando", alguns tópicos foram idealizados com a finalidade de condensar as informações necessárias para a ação composicional. Tal relação facilitou o acesso instantâneo à grande quantidade de informações por parte do compositor, agilizando a escrituração musical conforme o que estabeleceu o planejamento. O planejamento por compasso está exposto no Apêndice 6:

a) os gestos horizontais foram extraídos a partir de três sequências (EX. 5.2, p. 177) utilizadas integralmente ou em segmentos, executados pelos seis instrumentos de alturas definidas do grupo de percussão: tímpanos, *glockenspiel*, sinos tubulares, xilofone, vibrafone e marimba.

b) a construção rítmica foi semelhante à utilizada em "Frevindo-Serializando" e o

ordenamento de todas as células rítmicas originais do frevo (TAB. 4.2, p. 155) e os eventos rítmicos (QUAD. 4.1, p. 153), conforme foram utilizadas, foi promovida pelo contorno principal [10 7 1 2 11 12 6 3 9 4 8 5].

c) os gestos verticais foram extraídos de manipulações empregando a Teoria dos Conjuntos e reordenados conforme o contorno principal (terceira coluna da TAB. 5.1, p. 181); a proporção revisionária "Neutralização" de Joseph Straus foi determinante na concepção da ideia deste procedimento.

d) o dimensionamento de cada uma das cinco seções (norteado pelos numerais maiores do contorno principal) está exposto na TAB. 5.3 (p. 184) e a modulação métrica, entre tais seções (orientada pelos menores numerais do contorno), foi esquematizado como exposto no EX. 5.3 (p. 184) e na TAB. 5.3.

e) a instrumentação em cada parte da composição encontra-se especificada nas TAB. 5.4 (p. 185) e QUAD. 5.2 (p. 187); o ordenamento timbrístico foi também elaborado de acordo com o contorno principal.

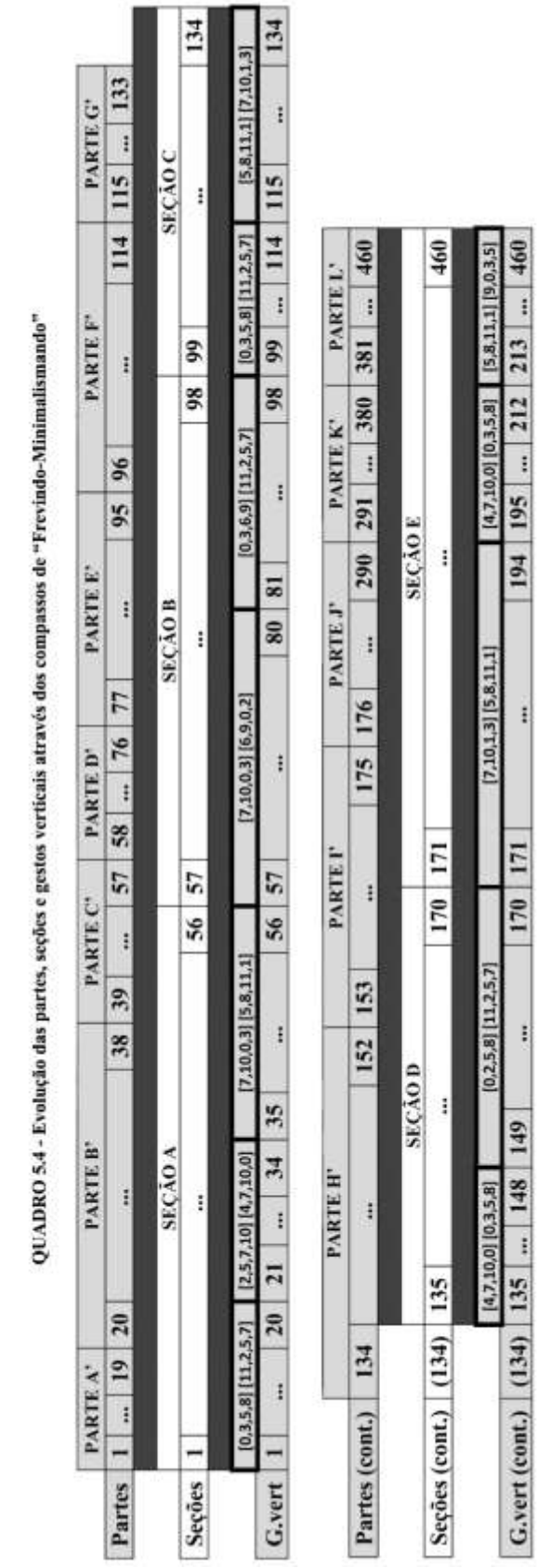
f) a célula rítmica original do frevo citada no decorrer de todo o movimento, surge na sua forma original ou com variações por aumentação e seccionamentos, com o artifício das substituições de figuras por pausas, apresentadas na TAB. 4.2 (p. 155); o contorno também foi empregado na definição destes procedimentos.

g) as dinâmicas, articulações e técnicas minimalistas são apresentadas no QUAD. 5.3 (p. 188).

A concretização da composição da peça "Frevindo-Minimalismando" iniciou com a visualização de um diagrama no qual foram observados concomitantemente a evolução das partes indicadoras do número de instrumentos (ou timbres), as seções com as referidas técnicas minimalistas e a utilização dos gestos verticais, obtidos a partir da compreensão de progressões harmônicas não funcionais sob a ótica da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas. O QUAD. 5.4 apresenta a estruturação de tal diagrama comparativo entre as características macroscópicas da composição, cada qual com os compassos respectivos onde ocorrem: a) as linhas superiores demonstram como foram estabelecidas as partes definidoras do número de instrumentos (ou timbres), gerando a configuração de doze "partes" da peça; b) as linhas intermediárias apresentam a organização das cinco seções, delimitando onde foram empregadas as respectivas técnicas minimalistas; c) as linhas inferiores expõem a distribuição das classes de altura em forma normal, produzindo com isso doze trechos, cada qual com dois tetracordes contrastantes entre si provenientes de transposições extraídas de Conjuntos de Classes de Altura apresentadas na TAB. 5.1 (p. 181). Todas estas informações foram

tabeladas nesta seção e o QUAD. 5.4 foi estruturado de maneira estratégica, visualizando-se com precisão as informações acima descritas e uma observação comparativa das sincronias e assincronias entre as evoluções explicadas no presente parágrafo.

QUADRO 5.4 - Evolução das partes, seções e gestos verticais através dos compassos de "Frevindo-Minimalismando"



Após a criação do diagrama mostrado no QUAD. 5.4, o próximo passo foi a elaboração do modelo de partitura, considerando os instrumentos utilizados e o estabelecimento das fórmulas de compasso, conforme o QUAD. 5.5, e em seguida, o início da ação composicional propriamente dita:

QUADRO 5.5 – Distribuição das fórmulas de compasso.

Compasso	Fórmula de compasso
1	4/4
57	6/4
99	9/8
135	4/2
171	5/8

5.1 Ação Composicional

Os procedimentos seguintes estão relacionados à composição em si, observando-se as características básicas previstas no planejamento. Em outras palavras, foram observadas ou consultadas informações sobre o número de instrumentos e quais estão disponíveis (QUAD. 5.2, p. 187), as classes de alturas utilizadas como gestos verticais (TAB. 5.1, p. 181, as sequências de alturas para os gestos horizontais (EX. 5.2, p. 177), as características relacionadas com a modulação métrica (EX. 5.3, p. 184, e TAB. 5.3, p. 184), a organização de como foram empregadas as técnicas minimalistas e como ocorreu o desempenho dinâmico (QUAD. 5.3, p. 188). Foi necessária a estruturação de um esboço de todas as definições do planejamento, organizado em tópicos e com ordenamento disposto de acordo com cada trecho com características próprias e diferenciadas do trecho anterior. Como exemplificação, demonstraremos os tópicos considerados para a composição dos 19 primeiros compassos da peça.

Este trecho emprega dez instrumentos (conforme QUAD. 5.2, p. 187), e desta forma decidiu-se escolher os sinos tubulares, o triângulo, as claves, o tam-tam, o prato suspenso, a caixa, o bombo, o *glockenspiel*, o vibrafone e a marimba. Em seguida, verificaram-se as características da técnica minimalista utilizada, ou seja, a "Técnica de Troca de Fases" ou "Defasagem" ou ainda, "*Phasing*". Tal técnica se baseia na execução de uma linha (gesto horizontal de acordo com o instrumento escolhido, conforme estabelecido no EX. 5.2, (p.

177) por um ou mais instrumentos na qual o trecho rítmico é repetido inalteradamente, enquanto outro(s) instrumento(s) executa(m) outro desenho rítmico também em repetição, no entanto, em cada repetição há um deslocamento equivalente ao de uma figura localizada em uma extremidade deste desenho. Em outras palavras, esta técnica se baseia na repetição de um excerto enquanto simultaneamente outro realiza repetições com deslocamentos parcimoniosos, provocando defasagens graduais entre estes dois gestos horizontais paralelos, até que a sincronia inicial seja atingida.

Foram escolhidos, para a execução repetitiva da célula rítmica original do frevo, a clave, o triângulo e o prato como instrumentos responsáveis pelos trechos fixos, enquanto o bombo e a caixa fazem as suas intervenções em repetição com deslocamentos rítmicos. A afinação inicial dos tímpanos foi fixada como (a partir do compasso 20) mostra o EX. 5.4.

EXEMPLO 5.4 – Afinação dos tímpanos em "Frevindo-Minimalismando", trecho dos compassos 20 a 38.



Os sinos tubulares e o vibrafone, escolhidos para a apresentação dos gestos verticais, apesar de executarem linhas horizontais em semínimas, com o pedal pressionado provocam um efeito textural que sugere agregados sonoros. Por outro lado, o *glockenspiel* e a marimba foram selecionados para execução dos gestos horizontais com as características da técnica de Troca de Fases[115], empregando trechos das linhas previstas no EX. 5.2 (p. 177). O trecho executado repetitivamente pelo *glockenspiel*, exibido no EX. 5.5, com reincidências executadas de forma fixa e inalterada, faz um contraponto com a frase da marimba, como verificado no EX. 5.6. Este instrumento apresenta defasagens com deslocamentos para a esquerda.

EXEMPLO 5.5 – Trecho executado repetitivamente pelo *glockenspiel* em "Frevindo-Minimalismando", compassos 1 a 19.



[115] Reiche utilizou excertos em uníssono enquanto nossa pesquisa, dois trechos diferentes. No entanto, o procedimento da defasagem é a característica principal da técnica.

EXEMPLO 5.6 – Trecho executado pela marimba, com deslocamentos de tempo, em "Frevindo-Minimalismando", compassos 1 a 38.



Os gestos verticais foram, como dito anteriormente, definidos através da estruturação da listagem de transposições de dois conjuntos de classes de altura mostrados na 5ª coluna da TAB. 5.1 (p. 181), de forma semelhante ao exibido na FIG. 5.1 (p. 179). Para o trecho compreendido entre os compassos 1 e 19, as classes de alturas na forma normal [0,3,5,8] e [11,2,5,7] geraram uma listagem de inversões e transposições, apresentadas adiante, na FIG. 5.2.

O contorno principal adotado para ordenamentos nas peças para percussão foi utilizado também para a escolha de qual classe de alturas estaria presente neste excerto da composição (comp. 1 a 19). Como o primeiro numeral do contorno é o 10, foram selecionandas as classes de altura localizadas na 10ª linha da FIG. 5.2, ou seja, [9 0 2 5], [1 4 6 9], [8 B 2 4] e [2 4 7 A]. Este procedimento foi praticado na seleção das demais transposições das classes de altura apresentadas na 5ª coluna da TAB. 5.1.

FIGURA 5.2 – Inversões e transposições das classes de altura [0,3,5,8] e [11,2,5,7].

[0	3	5	8]	[4	7	9	0]	[B	2	5	7]	[5	7	A	1]
[1	4	6	9]	[5	8	A	1]	[0	3	6	8]	[6	8	B	2]
[2	5	7	A]	[6	9	B	2]	[1	4	7	9]	[7	9	0	3]
[3	6	8	B]	[7	A	0	3]	[2	5	8	A]	[8	A	1	4]
[4	7	9	0]	[8	B	1	4]	[3	6	9	B]	[9	B	2	5]
[5	8	A	1]	[9	0	2	5]	[4	7	A	0]	[A	0	3	6]
[6	9	B	2]	[A	1	3	6]	[5	8	B	1]	[B	1	4	7]
[7	A	0	3]	[B	2	4	7]	[6	9	0	2]	[0	2	5	8]
[8	B	1	4]	[0	3	5	8]	[7	A	1	3]	[1	3	6	9]
[9	0	2	5]	[1	4	6	9]	[8	B	2	4]	[2	4	7	A]
[A	1	3	6]	[2	5	7	A]	[9	0	3	5]	[3	5	8	B]
[B	2	4	7]	[3	6	8	B]	[A	1	4	6]	[4	6	9	0]

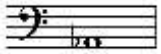
Para os gestos executados pelos sinos tubulares e pelo vibrafone foram escolhidas as classes de altura [9 0 2 5] e [2 4 7 A], pelo contraste sonoro que apresentam entre si, e o EX. 5.7 demonstra como tais participações foram efetuadas no trecho abordado:

EXEMPLO 5.7 – Gestos verticais executados pelos sinos tubulares e pelo vibrafone no trecho entre os compassos 1 e 19 de "Frevindo-Minimalismando".



As demais partes e seções da peça foram compostas utilizando procedimento semelhante ao descrito há pouco (como o descrito para a construção do trecho entre os compassos 1 e 19), visto que as tabelas, os quadros e os exemplos consultados foram os mesmos. O QUAD. 5.6 apresenta tópicos informativos que auxiliaram a ação compositiva do trecho compreendido entre os compassos 20 a 38.

QUADRO 5.6 – Compassos e informações para o ato composicional (comp. 20 a 38).

Compassos	**Informações para o ato composicional**
20	- técnica minimalista: Troca de Fases, Defasagem ou *Phasing*. - 7 instrumentos (QUAD. 5.2, p. 187): Tímpanos, sinos tubulares, caixa, bombo, xilofone, vibrafone e marimba - Compasso 4/4 - Timpanos: 1º altura modificada para  - Gestos verticais: os mesmos dos compassos 1 a 19 (FIG. 5.2, p. 193) - Célula rítmica original do frevo: executados pelos tímpanos e pelo bombo - Xilofone: segmento fixo  - Marimba: com deslocamentos (semelhante a evolução nos compassos 1 ao 19):  - Sinos Tubulares: classe de alturas (9 0 2 5):  - Vibrafone: classe de alturas (2 4 7 A):  - Caixa: marcação em semínimas (ER1a, TAB. 4.2, p. 155)
21 a 34	- técnica minimalista: Troca de Fases, Defasagem ou *Phasing*. - 7 instrumentos (QUAD. 5.2): Tímpanos, sinos tubulares, caixa, bombo, xilofone, vibrafone e marimba. - Compasso 4/4 - Tímpanos: 

<table>
<tr>
<td></td>
<td>
compassos 20 e 21 possuem rulo do rítmo de frevo
compasso 22 tem a colcheia da versão 11 (TAB. 4.2)
compasso 23 com o rulo da versão 12 (TAB. 4.2)
compasso 24 em marcação com semínimas
compassos 25/26 com ritmo de frevo (versão 1 da TAB. 4.2 em versão fixa, ou sem deslocamentos)
- Bombo: - dobra o ritmo dos tímpanos nos compassos 21 a 24.
- compassos 25 a 34 executa o ritmo de frevo versão 1 da TAB 4.2, deslocando uma colcheia à esquerda a cada 2 compassos.
- Gestos Verticais: transposições existentes na 7ª linha (8B14), (8B14), (A146), (68B2)
<table><tr><td>2</td><td>5</td><td>7</td><td>A</td></tr><tr><td>3</td><td>6</td><td>8</td><td>B</td></tr><tr><td>4</td><td>7</td><td>9</td><td>0</td></tr><tr><td>5</td><td>8</td><td>A</td><td>1</td></tr><tr><td>6</td><td>9</td><td>B</td><td>2</td></tr><tr><td>7</td><td>A</td><td>0</td><td>3</td></tr><tr><td>8</td><td>B</td><td>1</td><td>4</td></tr><tr><td>9</td><td>0</td><td>2</td><td>5</td></tr><tr><td>A</td><td>1</td><td>3</td><td>6</td></tr><tr><td>B</td><td>2</td><td>4</td><td>7</td></tr><tr><td>0</td><td>3</td><td>5</td><td>8</td></tr><tr><td>1</td><td>4</td><td>6</td><td>9</td></tr></table>
<table><tr><td>2</td><td>5</td><td>7</td><td>A</td></tr><tr><td>3</td><td>6</td><td>8</td><td>B</td></tr><tr><td>4</td><td>7</td><td>9</td><td>0</td></tr><tr><td>5</td><td>8</td><td>A</td><td>1</td></tr><tr><td>6</td><td>9</td><td>B</td><td>2</td></tr><tr><td>7</td><td>A</td><td>0</td><td>3</td></tr><tr><td>8</td><td>B</td><td>1</td><td>4</td></tr><tr><td>9</td><td>0</td><td>2</td><td>5</td></tr><tr><td>A</td><td>1</td><td>3</td><td>6</td></tr><tr><td>B</td><td>2</td><td>4</td><td>7</td></tr><tr><td>0</td><td>3</td><td>5</td><td>8</td></tr><tr><td>1</td><td>4</td><td>6</td><td>9</td></tr></table>
<table><tr><td>4</td><td>7</td><td>A</td><td>0</td></tr><tr><td>5</td><td>8</td><td>B</td><td>1</td></tr><tr><td>6</td><td>9</td><td>0</td><td>2</td></tr><tr><td>7</td><td>A</td><td>1</td><td>3</td></tr><tr><td>8</td><td>B</td><td>2</td><td>4</td></tr><tr><td>9</td><td>0</td><td>3</td><td>5</td></tr><tr><td>A</td><td>1</td><td>4</td><td>6</td></tr><tr><td>B</td><td>2</td><td>5</td><td>7</td></tr><tr><td>0</td><td>3</td><td>6</td><td>8</td></tr><tr><td>1</td><td>4</td><td>7</td><td>9</td></tr><tr><td>2</td><td>5</td><td>8</td><td>A</td></tr><tr><td>3</td><td>6</td><td>9</td><td>B</td></tr></table>
<table><tr><td>0</td><td>2</td><td>5</td><td>8</td></tr><tr><td>1</td><td>3</td><td>6</td><td>9</td></tr><tr><td>2</td><td>4</td><td>7</td><td>A</td></tr><tr><td>3</td><td>5</td><td>8</td><td>B</td></tr><tr><td>4</td><td>6</td><td>9</td><td>0</td></tr><tr><td>5</td><td>7</td><td>A</td><td>1</td></tr><tr><td>6</td><td>8</td><td>B</td><td>2</td></tr><tr><td>7</td><td>9</td><td>0</td><td>3</td></tr><tr><td>8</td><td>A</td><td>1</td><td>4</td></tr><tr><td>9</td><td>B</td><td>2</td><td>5</td></tr><tr><td>A</td><td>0</td><td>3</td><td>6</td></tr><tr><td>B</td><td>1</td><td>4</td><td>7</td></tr></table>
- Sinos Tubulares: classe de alturas (8 B 1 4) – Gestos Verticais

- Vibrafone: classe de alturas (6 8 B 2) – Gestos Verticais

- Caixa: marcação em semínimas (ER1a, TAB. 4.1, p. 152)
- Xilofone: mesma linha do compasso 20 (elemento fixo)

- Marimba: mesma linha existente nos compassos 1 a 20 (gesto horizontal com deslocamento)

</td>
</tr>
<tr>
<td>35 a 38</td>
<td>
- técnica minimalista: Troca de fases, defasagem ou phasing.
- 7 instrumentos (QUAD. 5.2, p. 187): Tímpanos, sinos tubulares, caixa, bombo, xilofone, vibrafone e marimba.
- Compasso 4/4
- Tímpanos: Célula rítmica original do frevo (elemento fixo).
- Bombo: Célula rítmica original do frevo (com deslocamento rítmico)
- Gestos Verticais: transposições existentes na 1ª linha (7A03), (9025), (58B1), (B147)
</td>
</tr>
</table>

	[7 A 0 3] [9 0 2 5] [5 8 B 1] [B 1 4 7] [8 B 1 4] [A 1 3 6] [6 9 0 2] [0 2 5 8] [9 0 2 5] [B 2 4 7] [7 A 1 3] [1 3 6 9] [A 1 3 6] [0 3 5 8] [8 B 2 4] [2 4 7 A] [B 2 4 7] [1 4 6 9] [9 0 3 5] [3 5 8 B] [0 3 5 8] [2 5 7 A] [A 1 4 6] [4 6 9 0] [1 4 6 9] [3 6 8 B] [B 2 5 7] [5 7 A 1] [2 5 7 A] [4 7 9 0] [0 3 6 8] [6 8 B 2] [3 6 8 B] [5 8 A 1] [1 4 7 9] [7 9 0 3] [4 7 9 0] [6 9 B 2] [2 5 8 A] [8 A 1 4] [5 8 A 1] [7 A 0 3] [3 6 9 B] [9 B 2 5] [6 9 B 2] [8 B 1 4] [4 7 A 0] [A 0 3 6] - Sinos Tubulares: classe de alturas (8 B 1 4) – Gestos Verticais  - Vibrafone: classe de alturas (6 8 B 2) – Gestos Verticais  - Caixa: marcação em semínimas (ER1a, TAB. 4.1, p. 152) - Xilofone: mesma linha do compasso 20 (elemento fixo)  - Marimba: mesma linha existente nos compassos 1 a 20 (elemento com deslocamento) 

Os QUAD. 5.7 a 5.11 expostos a seguir mostram características estruturais básicas de cada uma das seções (A, B, C, D e E), conforme a ótica da ação composicional, a partir da observação dos aspectos previstos no planejamento. O QUAD. 5.7 é relacionado à seção A, que foi composta segundo os princípios da "Técnica de Troca de Fases" minimalista.

QUADRO 5.7 – Resumo estrutural da seção A.

compassos	Numero de instrumentos	Instrumentos com gestos fixos	Instrumentos com deslocamentos	Instrumentos executando gestos verticais
1 a 19	10	Sons não definidos: claves, triângulo e prato. Sons definidos: *glockenspiel*	Sons não definidos: bombo e caixa. Sons definidos: Marimba	Sinos tubulares e vibrafone
20	7	Xilofone	Marimba	Sinos tubulares e vibrafone
21 a 34	7	Tímpanos e xilofone	Sons não definidos: bombo Sons definidos: Marimba	Sinos tubulares e vibrafone

35 a 38	7	Tímpanos e xilofone	Sons não definidos: bombo Sons definidos: Marimba	Sinos tubulares e vibrafone
39 a 48	1	Vibrafone	Vibrafone	----
49 a 56	1	Vibrafone	Vibrafone	----

A segunda seção, B, composta sob as orientações da segunda técnica minimalista – a técnica de Processo Aditivo Linear[116] – foi construída com alguns instrumentos executando linhas soando como gestos verticais (graças ao auxílio provocado pela ressonância instrumental), e outros com gestos horizontais elaborados a partir de um segmento incial subdividido em nove segmentos menores. Estes últimos foram numerados e utilizados através de adições sucessivas, ou seja, o primeiro segmento é executado, depois era tocado com o segundo em seguida, depois os três primeiros em sucessão, e assim por diante. O QUAD. 5.8 exibe sumariamente como a seção B foi concebida, e que está compreendida entre os compassos 57 a 98.

QUADRO 5.8 – Resumo estrutural da seção B.

compassos	Numero de instrumentos	Instrumentos com gestos horizontais com adições graduais	Instrumentos executando gestos verticais
58 a 76	2	Sons não definidos: caixa (1ª voz fixa) Sons não definidos: caixa (2ª voz com adições graduais) Sons definidos: xilofone (1ª voz)	Xilofone (2ª voz)
77 a 98	11	Marimba e vibrafone	Tímpanos, *glockenspiel*, sinos tubulares e xilofone

Planejada sob os moldes da terceira técnica minimalista – Processo Aditivo por Grupo ou Bloco[117] – a seção C de Frevindo-Minimalismando combina gestos verticais sob a perspectiva de resultados sonoros adotados nas seções anteriores (a ressonância instrumental provocando um efeito de agregados simultâneos e prolongados, a partir de sucessão linear de alturas executadas com o pedal do instrumento acionado) com participações instrumentais executando gestos horizontais com adições progressivas, conforme explicita a técnica minimalista enfocada neste parágrafo. Ou seja, cada trecho, criado com células e eventos rítmicos previstos no planejamento, teve alturas inicialmente retiradas e gradualmente

[116] A "Técnica de Processo Aditivo/Subtrativo Linear" emprega processos de repetição com adição (ou subtração) de figuras de um padrão base constituído de um conjunto de fragmentos musicais (CERVO, 2005, p. 36)

[117] O "Processo Aditivo por Grupo ou Bloco" trata de um processo de substituição de pausas por notas, conforme relata Reich (apud CERVO, 2005, p. 39), com a introdução de grupo de notas de maneira gradual e não linear.

adicionadas até que todo o excerto previsto originalmente no planejamento fosse totalmente construído. Este procedimento e as demais concepções composicionais desta seção, que se encontra entre os compassos 99 e 134, estão expostos no QUAD. 5.9.

QUADRO 5.9 – Resumo estrutural da seção C.

compassos	Numero de instrumentos	Instrumentos com adições nos gestos horizontais	Instrumentos executando gestos verticais
99 a 114	12	Marimba e vibrafone	Tímpanos, *glockenspiel*, sinos tubulares e xilofone
115 a 133	6	Marimba e xilofone	*Glockenspiel*
134	3	Marimba e vibrafone	----

A seção D, compreendida entre os compassos 135 a 170, utiliza a "Técnica de Processo Aditivo (ou Subtrativo) Textural"[118], e foi composta empregando instrumentos ressoantes, como o vibrafone, executando sonoridades que propõem gestos verticais, e outros instrumentos que executam estruturas onde a adição de alturas é feita gradualmente (de forma isolada ou em pequenos grupos), a partir de uma estratégia de numeração destas alturas e agregação progressiva sob ordenamento orientado pelo contorno adotado. O QUAD. 5.10 demonstra sumariamente a organização desta seção.

QUADRO 5.10 – Resumo estrutural da seção D.

compassos	Numero de instrumentos	Instrumentos com adições (ou eliminações) nos gestos horizontais	Instrumentos executando gestos verticais
135 a 152	3	Marimba e vibrafone	Vibrafone
153 a 170	9	Sons não definidos: triângulo, claves e tam-tam Sons definidos: marimba e *glockenspiel*	Tímpanos e sinos tubulares

A última seção da peça, E, foi planejada utilizando a "Técnica de Superposição de Padrões"[119], e demandou uma interpretação particular deste procedimento minimalista. Um pulso semelhante ao adotado por Terry Riley em In C foi apropriado e executado pelas claves, marcando o compasso de cinco tempos (5/8), com uma célula, constituída por uma colcheia, pausa de colcheia e tres colcheias, repetida por toda a seção. Os padrões rítmicos foram

[118] A "Técnica de Processo Aditivo (ou Subtrativo) Textural", de acordo com Cervo (2005, p. 41), "consiste em adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa".
[119] Na "Técnica de Superposição de Padrões" ocorre a superposição de "diferentes padrões rítmicos e melódicos, geralmente com durações diferentes, sobre um pulso que se mantém uniforme para todos os executantes" (CERVO, 2005, p. 41-42).

elaborados utilizando todos os eventos previstos no QUAD. 4.1, p. 153, (nas formas original, aumentada e diminuida) e sendo dispostos conforme ordenamento articulado pelo contorno principal. Os gestos horizontais foram os utilizados conforme explicado anteriormente e mostrado no EX. 5.2 (p. 177), e a textura foi formada com a adição parcimoniosa destes padrões, de acordo com a técnica minimalista de superposição. O QUAD. 5.11 mostra um resumo da evolução da seção E.

QUADRO 5.11 – Resumo estrutural da seção E.

compassos	Numero de instrumentos	Instrumentos utilizados com gestos horizontais	Instrumentos utilizados com gestos verticais
171 a 175	9	(Trecho de transição) Marimba	Tímpanos, *glockenspiel* e sinos tubulares
176 a 290	4	Marimba (voz 2) e xilofone (voz 1)	Marimba (voz 1) e xilofone (voz 2)
291 a 380	8	Marimba e xilofone	*Glockenspiel* e vibrafone
381 a 460	5	*Glockenspiel* (voz 1), xilofone (voz 1), vibrafone (voz 1) e marimba (voz 2)	*Glockenspiel* (voz 2), xilofone (voz 2), vibrafone (voz 2) e marimba (voz 1)

O QUAD. 5.12 exibe de forma esquemática como os padrões surgiram entre os compassos 176 e 460, conforme descrito no parágrafo anterior, com quatro instrumentos (*glockenspiel*, xilofone, vibrafone e marimba), entre os compassos 381 e 460, cada um deles executando simultaneamente gestos verticais e horizontais previstos no planejamento, e as claves mantendo um pulso constante. Neste quadro, os numerais de 1 a 12 representam os eventos rítmicos conforme expostos no QUAD. 4.1 (p. 153). Uma letra “a” seguindo tal numeral indica que o evento possuiu suas figuras duplicadas (variação por aumentação); “a’ ” significa que houve uma quadruplicação destes valores originais; e de forma análolga, as referências à procedimentos de diminuição seguiram o mesmo raciocínio: “d” revela uma redução do valor das figuras pela metade, e “d’ ”, uma diminuição em 75% dos valores mostrados no QUAD. 4.1. Exemplificando, considerando uma colcheia advinda de um evento rítmico exibido no QUAD. 4.1, um “a” após o numeral correspondente transformá-la em uma semínima; “a’ ”, em uma mínima; “d”, em uma semicolcheia, e por fim, “d’ ”, em uma fusa. Nesta seção não foram utilizadas as células rítmicas originais do frevo.

QUADRO 5.12 – Adições graduais dos padrões rítmicos (numerais conforme TAB. 4.2, p. 155, eventos originais, aumentados ou diminuídos) superpostos conforme a técnica minimalista.

Instrumento	compassos													
	176	186	196	206	216	226	236	246	256	266	276	286	291	321
cl	Mantenedor do pulso													
tp	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
bm	10	10	7	7	2	2a	2a	2a	2a	12a	12a	6a'	6a'	4d
tr	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9a	9a
gl	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9a'	9a'
ps	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	4
tb	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
xf	10	10 10a	10 10a	1 10a	1 10a	1 10a	1 10a	1 11	1 11a	12 11a	12 12a'	12 12a'	3d	3d
cx	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
vb	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3d’	3d’
mr	10	10	1a 10	1a 10	1a 10	1a 10	1a 2a	1a 2a	1a 2a	1a 2a	1a 2a	6a 3	3	3
tt	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Instrumento	compassos										
	341	351	361	381	391	401	411	421	431	441	451-460
cl	Mantenedor do pulso										
tp	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
bm	4d	4d	4d	-	-	-	-	-	-	-	-
tr	9a	8a'	8a'	-	-	-	-	-	-	-	-
gl	9a'	5d	5d	10 2	10 11a	10 11a	12a 11a	12a 11a	12a 3d’	9a 3d’	4d 3d’
ps	4	4	8a'	-	-	-	-	-	-	-	-
tb	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
xf	3d	3d	3d	10a 2a'	10a 2a'	10a 2a'	10a 2a'	6a' 6a	6a' 6a	9a' 6a	8a' 8a
cx	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
vb	3d’	3d’	5	1a 2a	1a 2a	1a 12	1a 12	1a 12	3d 12	3d 4	3d 4
mr	8a	8a	8a	1 11	1 11	7 12a'	7 12a'	7 12a'	7 3	7 3	5 5d
tt	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

A seção B, em compasso 6/4, é afirmada através da execução da caixa (a partir do compasso 58), instrumento que define a modulação métrica entre a seção A e a seção B. A textura com dois instrumentos (xilofone e caixa) se mantém até o compasso 76, aumentando a densidade absoluta para onze no compasso 77, neste ponto iniciando a segunda fase desta seção. Neste segmento da peça, os tímpanos, o *glockenspiel*, o prato, os sinos tubulares e o xilofone executam ostinatos mantendo a senseção sonora de um binário composto (9/8) até o compasso 98. Não há transição entre as seções B e C (passagem do compasso 98 para o 99), e esta última seção, em compasso ternário composto, é iniciada de forma repentina, utilizando os tímpanos, o *glockenspiel*, o prato, os sinos tubulares, o xilofone e o tam-tam como mantenedores da nova pulsação, se distendendo até o compasso 114 inteiramente em *tutti*. O

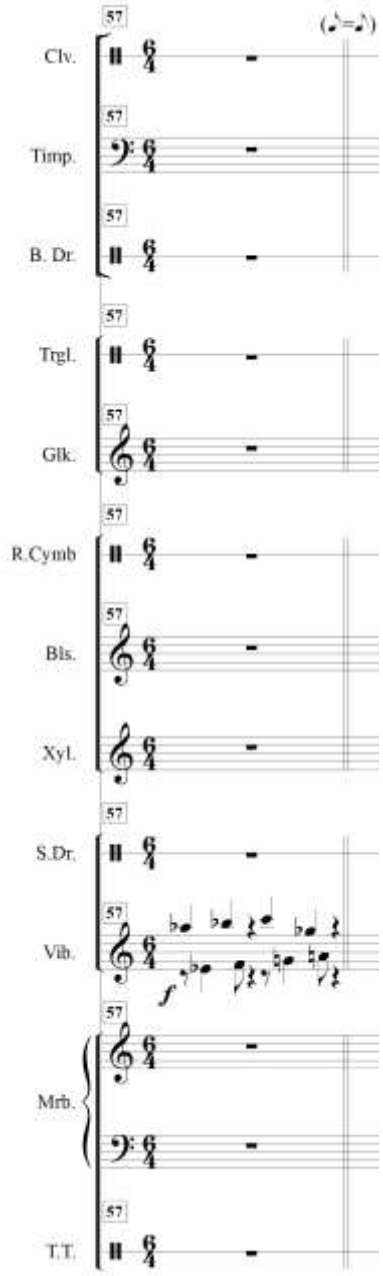
trecho do compasso 115 ao 134 possui um decaimento textural brusco, passando de uma instrumentação de doze instrumentos para seis, no entanto, o *glockenspiel* e o tam-tam são incumbidos da manutenção da mesma pulsação anterior em 9/8. O compasso 134 foi concebido como uma transição entre as seções C e D, pois possui as características rítmicas da seção C, mas com densidade textural da seção D, ou seja, de 3 instrumentos. O triângulo é a figura central na percepção da modulação métrica entre as seções, já que executa, no compasso 134, uma célula repetida três vezes – colcheia, pausa de colcheia e outra colcheia – e desloca-se para o compasso 135 executando outra célula incessante – colcheia, duas pausas de colcheias e outra colcheia –, primeiro tempo de um novo compasso quaternário (4/2). Esta passagem, que perdura do compasso 135 ao 152, é seguida por outra com nove instrumentos (compassos 153 a 170), que utiliza o triângulo, o prato e os sinos tubulares como os agentes mais efetivos na marcação da pulsação quaternária. Tais instrumentos foram considerados como os mais efetivos para a definição rítmica no trecho porque, apesar de submetidos a um processo de subtração textural, mantêm acentuações coincidentes com a métrica de um compasso quaternário simples (4/2). Os demais instrumentos empregados nesta passagem utilizam acentuações diferenciadas e assíncronas entre si, e não afirmam a modulação métrica entre a seção C e D. Com a escassez gradual da textura nesta seção, decidiu-se utilizar uma transição de cinco compassos, no início da derradeira seção E da peça. Os compassos 171 a 175, portanto, para proceder o estabelecimento do novo pulso em compasso 5/8, utilizam as claves, os tímpanos, o triângulo, o *glockenspiel*, o prato, a marimba e o tam tam para este propósito. Por fim, a partir do compasso 176 até o final da peça, as claves desempenham a função initerrupta e inteligível do pulso adotado nesta seção, enquanto os outros instrumentos são encarregados de proceder a superposição de padrões, conforme esta técnica minimalista (vide QUAD. 5.12, p. 200).

O planejamento da peça, suas tabelas, quadros, figuras e exemplos foram construídos com o objetivo de organizar e orientar a ação composicional, detalhando os aspectos relacionados com os gestos horizontais, verticais, manifestações rítmicas e dinâmicas, contrinuindo para a evolução da escrituração musical. No entanto, dois trechos, descritos nos próximos parágrafos, foram grafados como transição entre uma determinada seção e a seguinte, em uma demonstração que decisões composicionais tornam maleáveis o rigor de um planejamento.

O primeiro exemplo destes trechos de transição é o compasso 57 (EX. 5.8), último da seção A, composto considerando-se uma combinação das características das duas primeiras seções da peça, ou seja, tal transição possui peculiaridades de ambas as seções (A e B).

Assim, neste compasso foi utilizada reminiscência da técnica minimalista de defasagem, na qual a primeira voz mantém uma sucessão fixa de alturas enquanto a segunda executa deslocamentos, utilizando alturas que foram empregadas nos gestos horizontais da seção A além de manter a densidade absoluta desta seção (um instrumento). Por outro lado, inicia a utilização de nova fórmula de compasso, 6/4, e, com o seccionamento, dois grupos de dois tempos seguidos por pausa de semínima preconizam uma modulação métrica e uma modificação da sensação temporal deslocando a marcação rítmica.

EXEMPLO 5.8 – Compasso 57 **de** "Frevindo-Minimalismando", onde ocorre a transição entre as seções A e B. Nas p. 405 e 406 da Parte II da presente tese são exibidos 4 compassos da seção A, antecessores a este compasso de transição, e seus 3 sucessores, pertencentes à seção B.



O segundo trecho no qual outra transição foi efetuada é o que compreende os compassos 171 a 175. Este trecho, mesmo pertencendo à seção E conforme a TAB. 5.3 (p. 184), foi escrito com peculiaridades das seções D e E, ou seja, mantiveram-se os nove timbres que existiam até então (seção D), no entanto, passou-se a utilizar a fórmula de compasso 5/8 (da seção E). Os gestos verticais presentes no *glockenspiel* e sinos tubulares empregam a transposição de uma classe de conjuntos destinada à seção E. Além disso, confirmam a nova pulsação em 5/8 (em contraste ao 4/2 da seção anterior) para, só a partir do compasso 176, a técnica *ovelaping pattern* (ou "superposição de padrões") passa a ser aplicada. O EX. 5.9 exibe tal trecho de transição.

EXEMPLO 5.9 – Compassos 171 a 175 de "Frevindo-Minimalismando", nos quais observa-se a transição entre as seções D e E. Nas p. 443 a 445 da Parte II da presente tese são exibidos 2 compassos da seção D, antecessores a este trecho de transição, e seus 5 sucessores, pertencentes à seção E.



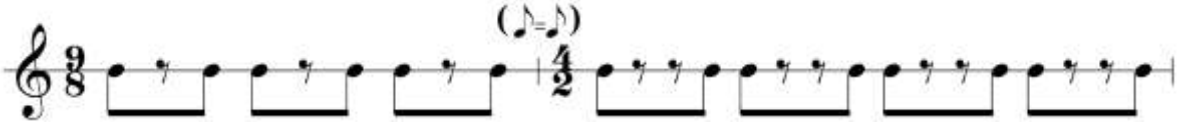
A técnica de modulação métrica foi utilizada confrontando a acentuação rítmica existente em uma seção com a da seção subsequente, e alguns instrumentos musicais

tornaram-se preponderantes neste processo. Como mencionado há pouco, o comp. 57 forneceu uma ruptura na percepção rítmica entre as seções A e B, com a divisão existente no gesto horizontal do comp. 56 recebendo um acréscimo de dois tempos, metade do compasso separada da outra metade subsequente por uma pausa de semínima. Esta descontinuação da evolução do solo do vibrafone anunciou o novo panorama rítmico iniciado no comp. 58 pelo xilofone e pela caixa, em compasso binário composto 6/4, configurando a modulação métrica.

O compasso 99 deu início à seção C, com a modulação métrica ocorrendo na manipulação temporal que transformou um compasso binário composto de 6/4 (seção B) em um ternário composto 9/8, mantendo-se a mesma pulsação fundamental de uma colcheia. Alguns instrumentos auxiliaram esta nova definição e, em conjunto, desempenharam a tarefa de produzirem *in loco* a sensação ternária (ou ainda, a de alteração de andamento) já no comp. 99. Os referidos instrumentos utilizados foram: a clave, o prato suspenso e o tam-tam, com a marcação dos tempos fortes; os tímpanos e o *glockenspiel* com a execução dos primeiros contratempos; e, finalmente, os sinos tubulares e o xilofone realizando os segundos contratempos.

O triângulo foi o único instrumento empregado para determinar a modulação métrica entre as seções C e D (compassos 134 e 135). O evento rítmico executado repetidamente por este instrumento, e escrito em compasso 9/8, sofreu uma adaptação para o compasso 4/2, como mostrado no EX. 5.10, liderando o procedimento de adaptação rítmica ao novo compasso e possibilitando a visibilidade da modulação métrica na passagem.

EXEMPLO 5.10 – Trecho executado pelo triângulo na modulação métrica entre as seções C e D.



Por fim, a modulação métrica aplicada entre as seções D e E ocorreu entre o compasso 170, com a indicação 4/2, e os compassos 171 e 175, como dito anteriormente, constituindo o trecho de transição entre estas seções. Apesar da técnica minimalista da seção D – Processo Aditivo (no nosso caso, Subtrativo) Textural, com escasseamento das intervenções sonoras executadas pelos nove instrumentos previstos no QUAD. 5.2 (p. 187) – a sensação de pulsação quaternária permanece até o compasso 170. Em seguida, os compassos 171 a 175 foram estruturados para que ocorresse um incontestável estabelecimento do compasso 5/8. Assim, as claves, os tímpanos, o triângulo, o prato suspenso, a marimba e o tam-tam assinalam os tempos fortes (primeiro e terceiros tempos do compasso 5/8), enquanto

ostinatos com ataques no segundo tempo são executados pelo *glockenspiel*. A repetição das células escritas para estes instrumentos determina com precisão a pulsação que perdura até o último compasso da composição, pulsação esta que, a partir do comp. 176, é conduzida unicamente pelas claves. Tal procedimento descrito no presente parágrafo é visualisado no EX. 5.11.

EXEMPLO 5.11 – "Frevindo-Minimalismando", trecho dos compassos 170 a 178.



O QUAD. 5.13 encerra a presente seção, especificando o significado das legendas empregadas na partitura de "Frevindo-Serializando", apresentada na Parte II da tese:

QUADRO 5.13 – Legendas de "Frevindo-Minimalismando" (partitura na Parte II desta tese).

Designação ou abreviatura	Significado	Exemplo
Baqueta de tímpanos	Indicações de como o instrumento deve ser percutido, ou seja, qual baqueta deve ser empregada.	----
Evento Rítmico	Fragmentos rítmicos conforme especificados na TAB. 4.2	ER10: evento rítmico correspondente ao elemento 10 do contorno ordenador (numeral observado na última coluna do QUAD. 4.1, p. 153)
Parte (A', B', etc)	Trechos da peça onde permanecem constantes o número de instrumentos.	A'10: parte "A" da peça, que em toda a sua extensão é construída empregando 10 instrumentos por compasso. Esta indicação é colocada à esquerda de cada página, acima do pentagrama da partitura, ou sobre barras de compasso específicas, quando necessário.
Sequência de Alturas para os tímpanos	Afinação dos cinco tímpanos (do maior diâmetro para o menor).	Ab/A/Bb/D/Eb: significa que os tímpanos serão afinados com estas alturas, observando esta ordem desde o tambor de maior diâmetro para o de menor.
	A caixa deve ser tocada percutindo a baqueta no aro	Utilização feita nos compassos 58 a 76.
Textos vários	Explicação de situações específicas, elucidativas nas observações analíticas ou indicativas de formas de execução.	Ex.: "compasso 171-175 - transição com 9 timbres e repetição das últimas alturas e ritmos"; "duas baquetas de caixa"; "mantido pelo nº de timbres por compasso (dobra os sinos tubulares)", etc.
Númerais seguidos ou não por letras minúsculas, que por sua vez possuem ou não apóstrofo (compassos 176 a 460)	Indicação de inserções rítmicas efetuadas na aplicação da técnica minimalista de superposição de padrões. O numeral se refere ao exposto na QUAD. 5.12, p. 200, a letra "a" ou "d" significam duplicação ou redução pela metade. O apóstrofo após a letra significa nova duplicação ou nova redução (quadruplicação ou redução do valor em 75% do seu valor original)	10 – célula rítmica "10", sem variações, conforme o QUAD. 5.12, p. 200. 10a – célula rítmica "10" com valores duplicados. 2a' – célula rítmica "2" com quadruplicação dos valores originais. 3d – célula rítmica "3" com redução de valores das figuras em 50% em relação ao exibido no QUAD. 5.12. 3d' - célula rítmica "3" com valores reduzidos em 3/4, em relação aos originais (QUAD. 5.12)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o término das quatro composições e respectivos planejamentos, foi possível formular reflexões a respeito da evolução dos processos de fusão entre o gênero frevo e as técnicas composicionais e analíticas desenvolvidas no séc. XX. Diversos procedimentos foram propostos para que se pudesse demonstrar como as metodologias expostas em cada seção poderiam resultar em peças exequíveis, nas quais as sonoridades de cada componente amostral participassem do processo com convenientes e necessários graus variados de abstração. Ou seja, que produzissem resultados sem rotulações padronizadas e em diversos níveis de inteligibilidade em relação às entidades originais (no caso, o frevo de rua e aspectos musicais – composicionais ou analíticos – surgidos durante o séc. XX). Como manifestado em todo o texto da tese, a Teoria dos Contornos foi o agente norteador da maior parte dos ordenamentos, no entanto, outras definições apresentadas na seção 1[120] foram utilizadas com apropriações realizadas de diversas maneiras, ou seja, interpretamos e empregamos tais conceitos com aproximações ou distanciamentos das abordagens tradicionais encontradas nas publicações consultadas. Primeiramente, reportaram-se, de forma exordial, fatos relacionados à gênese da pesquisa, bem como definições e informações a respeito da experiência pessoal nos temas principais abordados, como o frevo, o Carnaval pernambucano e a composição contemporânea. Também se dissertou sucintamente a respeito da fusão dentro do contexto musical, a intertextualidade – sob a ótica da abordagem de Joseph Straus (1990) – e as características paramétricas do frevo, salientando que a proposta de pesquisa teve um caráter não só propositivo como reflexivo. Em seguida um fluxograma foi estruturado (FIG. 1) para demonstrar de forma global como foi conduzida a pesquisa, bem como os objetivos esperados.

A investigação dedicada a mapear e compreender a rítmica associada ao frevo — gênero musical emblemático do Recife — revela um campo amplo e ainda pouco sistematizado, cuja complexidade se evidencia na multiplicidade de nomenclaturas, notações, padrões gestuais e interpretações performáticas. Na tentativa de oferecer uma descrição consistente e metodologicamente fundamentada, este estudo orientou-se para a articulação de referenciais teóricos da musicologia, da semiótica e da teoria da notação musical, buscando construir uma análise que, ao mesmo tempo, se aproxime da prática dos músicos e proporcione um grau elevado de inteligibilidade estrutural. A proposta central foi examinar os

[120] Basicamente as Proporções Revisionárias, aspectos texturais, dodecafônicos, seriais e minimalistas, e a modulação métrica.

procedimentos de abstração utilizados nas fontes tradicionais, assim como as escolhas notacionais que influenciam diretamente a compreensão rítmica e a posterior realização performática.

Ao longo do percurso investigativo, observou-se que o frevo consolida um ambiente musical marcado por intensa variação motívica, permeado por deslocamentos acentuais, síncopas recorrentes e um caráter gestual que remete tanto ao repertório das antigas bandas militares quanto aos processos de adaptação que ocorreram com a urbanização crescente do Recife. O gênero apresenta, portanto, um dinamismo intrinsecamente ligado à corporalidade dos intérpretes e à energia cinética do Carnaval pernambucano. A música, nesse contexto, não pode ser dissociada da dança e a análise desejava justamente evidenciar como os elementos rítmicos contribuem para a constituição dessa energia compartilhada.

A revisão bibliográfica demonstrou a presença de abordagens descritivas heterogêneas, muitas vezes divergentes entre si, especialmente no que se refere à classificação dos tipos rítmicos, à notação considerada mais adequada e às denominações frequentemente adotadas pelos músicos e arranjadores. Essa multiplicidade, embora representativa de uma tradição viva e de transmissão majoritariamente oral, dificulta a sistematização acadêmica. Diferentes autores destacam que a riqueza rítmica do frevo não se deixa capturar integralmente por sistemas notacionais de base eurocêntrica, razão pela qual se torna necessário realizar escolhas conscientes de abstração. Assim, mais do que buscar uma forma definitiva de representação, esta pesquisa buscou mapear criticamente as principais alternativas adotadas e discutir seus limites e potencialidades.

Para estabelecer um ponto de compreensão, tornou-se fundamental examinar as práticas performáticas associadas aos metais, especialmente aos trompetes, trombones e saxofones, instrumentos que historicamente constituem o núcleo expressivo do frevo. Esses instrumentos não apenas executam o material melódico e contrapontístico como também introduzem acentos, articulações e variações rítmicas que modificam significativamente a percepção do pulso. Observou-se que a interpretação dos músicos frequentemente inclui pequenas antecipações, ataques incisivos e microacentuações que não aparecem plenamente representadas em partituras convencionais, mas que constituem parte essencial da identidade rítmica. A análise tinha, portanto, como pressuposto a percepção de que a notação é sempre uma aproximação da performance e, nesse caso particular, uma aproximação que requer cautela hermenêutica.

O exame minucioso de fontes em partitura revelou diferenças notáveis entre arranjadores. Alguns optam por subdivisões regulares, notando em semicolcheias a maior

parte dos padrões rítmicos; outros preferem grafias mais sintetizadas, privilegiando a legibilidade e atribuindo ao intérprete a responsabilidade de realizar espontaneamente as variações microtemporais. Essa heterogeneidade sugere que a notação não é meramente descritiva, mas desempenha papel performativo ao orientar a própria prática musical. Ao adotar uma forma particular de grafar o ritmo, o arranjador frequentemente define também um comportamento expressivo desejável, introduzindo convenções implícitas que são assimiladas pelos músicos ao longo das décadas.

Metodologicamente, a investigação combinou análise de partituras, entrevistas com músicos atuantes, revisão bibliográfica e registros audiovisuais de performances. Essa triangulação permitiu verificar como certos padrões rítmicos aparecem de modo consistente em determinadas linhagens de arranjo, ao passo que outros emergem apenas na prática corporal do intérprete. A comparação entre notação e performance serviu para identificar divergências estruturais, classificando-os em três categorias: (1) divergências decorrentes da insuficiência do sistema notacional ocidental para representar nuances rítmicas específicas; (2) divergências decorrentes de escolhas estilísticas do arranjador e (3) divergências motivadas pelo hábito interpretativo dos músicos, que frequentemente incorporam variações transmitidas oralmente.

Em continuidade a esse levantamento, a pesquisa procurou identificar os parâmetros que favorecem maior inteligibilidade rítmica. Os resultados apontam que a clareza de subdivisão, a indicação explícita de articulações e a adoção de notações consistentes ao longo de uma obra promovem maior compreensão por parte dos intérpretes, especialmente aqueles que não estão plenamente imersos na tradição do frevo. No entanto, verificou-se que a inteligibilidade não depende apenas da grafia, mas também da informação contextual associada à prática musical; músicos experientes conseguem realizar padrões complexos mesmo diante de grafias pouco convencionais devido à familiaridade com o estilo. Assim, conclui-se que a busca por inteligibilidade deve considerar a interação entre notação, prática e transmissão musical.

A compreensão dessa interação permitiu elaborar uma análise dos atributos rítmicos mais característicos do frevo, destacando-se os padrões sincopados derivados de construções em pares de semicolcheias, as células de ataque brusco relacionadas à função dos metais e os desenhos melódicos que se apoiam em acentos deslocados. Esses elementos formam um vocabulário rítmico próprio, que se articula ao fraseado melódico e ao andamento acelerado, constituindo uma sonoridade inconfundível. Observou-se ainda a presença de procedimentos

rítmicos que se voltam à intensificação expressiva, como o uso de motivos curtos em repetição rápida, gerando sensação de impulso contínuo.

A análise permitiu também contrastar padrões rítmicos associados a diferentes modalidades de frevo — de bloco, de rua e de salão. Embora apresentem pontos de convergência, como a estruturação sincopada e o impulso rítmico, cada modalidade exibe características próprias relacionadas ao contexto performático. O frevo de bloco apresenta gestualidade mais suave e andamento moderado, com padrões rítmicos menos incisivos; o frevo de rua é marcado pela aceleração e pela energia dos metais, com maior densidade rítmica; o frevo de salão adapta essas características ao ambiente dançante, preservando a intensidade sem, contudo, comprometer a clareza do movimento coreográfico. A sistematização dessas diferenças contribuiu para ampliar o repertório analítico disponível sobre o gênero.

Outro aspecto relevante foi o estudo da relação entre rítmica e harmonia. Embora o frevo seja frequentemente lembrado pela exuberância melódica e pelo virtuosismo instrumental, sua harmonia desempenha papel fundamental na organização do discurso musical, oferecendo pontos de repouso, tensão e resolução. A análise evidenciou que certas progressões harmônicas favorecem deslocamentos rítmicos específicos, conduzindo o intérprete a enfatizar ou suavizar determinadas células. A interação entre rítmica e harmonia, portanto, deve ser entendida como um sistema de retroalimentação que molda a estética do frevo.

O estudo aprofundou-se ainda na dimensão histórica, situando o frevo no contexto de transformações sociais do Recife entre o final do século XIX e início do século XX. O surgimento do gênero coincide com uma intensificação das práticas musicais ao ar livre, com a presença de bandas militares, orquestras civis e grupos carnavalescos, todos se influenciando mutuamente. A música, nesse período, representava um espaço de sociabilidade e afirmação cultural, e o frevo emergiu como síntese de influências europeias, afro-brasileiras e urbanas. Essa matriz híbrida explica a coexistência de elementos rítmicos regulares — herdados da tradição europeia — com padrões sincopados e gestuais, associados a práticas musicais afro-latinas.

Ao examinar registros históricos, constatou-se que a nomenclatura utilizada pelos músicos antigos variava conforme o contexto e o grupo social. Certos termos rítmicos eram empregados de modo informal, transmitidos oralmente, o que explica a falta de uniformidade na literatura contemporânea. Esse elemento confirma a necessidade de uma abordagem analítica que reconheça o caráter histórico e social do frevo, evitando interpretações

essencialistas. Em vez de buscar definições fechadas, esta reescrita aponta para a compreensão do frevo como um sistema aberto, marcado pela mutação e pela adaptabilidade.

A dimensão pedagógica também foi considerada. A ausência de sistematização rítmica dificulta o ensino do frevo em contextos formais, especialmente em instituições que adotam métodos de ensino eurocentrados. Professores relatam dificuldade em transmitir certas nuances expressivas aos estudantes, que por vezes executam as partituras de modo excessivamente literal, perdendo a fluidez característica do gênero. A pesquisa sugere que o ensino deve articular demonstração prática, escuta analítica e compreensão do vocabulário rítmico, permitindo que o aluno internalize os padrões antes de realizá-los tecnicamente. Conclui-se que a pedagogia do frevo deve integrar percepção auditiva, experiência corporal e leitura musical.

Entre as conclusões obtidas, destaca-se que a rítmica do frevo não pode ser reduzida a um conjunto de fórmulas estáticas. Trata-se de um sistema dinâmico, permeado por variações microtemporais, que se realiza plenamente apenas na interação entre músicos e público. A análise permitiu compreender que os procedimentos de abstração — indispensáveis para representar o ritmo no papel — funcionam como uma ponte entre duas dimensões complementares: a estrutura e o gesto. A estrutura fornece organização; o gesto confere vitalidade. A inteligibilidade plena emerge justamente da articulação entre essas duas dimensões.

Este estudo argumenta que a rítmica do frevo deve ser entendida dentro de uma lógica de camadas. A camada estrutural abrange as células rítmicas básicas, passíveis de notação; a camada interpretativa envolve variações gestuais, articulações específicas e microacentuações; e a camada contextual refere-se ao ambiente performático, à dança e à interação coletiva. Essa concepção em camadas esclarece por que certas divergências entre notação e performance não são erros, mas manifestações legítimas de uma tradição viva.

Em síntese, a pesquisa oferece uma análise detalhada da rítmica do frevo, reconhecendo tanto sua complexidade quanto sua expressividade. A investigação demonstra que a inteligibilidade rítmica depende de escolhas notacionais conscientes, da compreensão histórica e social do gênero e da valorização da prática performática. Conclui-se, por ora, que o frevo possui uma identidade rítmica singular, cuja riqueza só se revela plenamente quando estrutura, gesto e contexto são analisados de maneira integrada. O trabalho contribui, portanto, para o aprofundamento dos estudos musicais brasileiros, oferecendo subsídios analíticos, históricos e pedagógicos que podem orientar pesquisas futuras, práticas de arranjo e abordagens de ensino. Ao consolidar uma reflexão ampla e crítica, esta investigação

reafirma o frevo como patrimônio musical de grande densidade cultural e estética, merecedor de análises rigorosas e de contínuo reconhecimento acadêmico.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin *et al.* (cons.). Fusão. In: **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1998.

ALMADA, C. L. Emprego de gráficos para análise de contornos melódicos em choros de Pixinguinha. In: XII Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2013, Rio de Janeiro. Anais do XII Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ, 2013. v. 1. p. 19-26.

ALVES, José Orlando. **Invariâncias e Disposições Texturais:** do Planejamento Composicional à Reflexão sobre o Processo Criativo. 2005. 210 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005.

_____. A utilização da técnica das teias estruturais na composição da peça *Intensificações* para Quinteto de Metais e Piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPPOM, 2007.

ANDRADE, Cisneiro Soares de. **Galo da Madrugada**: Mudanças ocorridas nos trinta anos de existência do Clube. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.** Paulo Geiger (org.). Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailov. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALL, Philip. **The Music Instinct**: How Music Works and Why We Can't Do Without It. New York: Oxford University Press, 2010.

BEARD, R. Daniel. **Contour Modeling by Multiple Linear Regression of the Nineteen Piano Sonatas by Mozart**. 2003. PhD Diss. The Florida State University. School of Music.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. **O Frevo-de-rua no Recife**: características sócio-histórico-musicais e um esboço Estilístico-Interpretativo. 2008. 169 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRINDLE, Reginald Smith. **Musical Composition**. United States: Oxford University Express, 1986.

_____. **Serial Composition**. United States: Oxford University Express, 2002.

BROOKS, William. In re: 'Experimental Music'. **Contemporary Music Review**. Vol. 31. n.

1, February 2012.

CABRAL, Clarissa da Costa. **Os *Lieder* de Clara Schumann**. 2011. 154 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2011.

CÁRDENAS, Carmela Oscanoa de. **O uso do Folclore na Educação***:* o frevo na didática pré-escolar. Recife: Massangana, 1981.

CASSOLI, Camilo et al. **Frevo**: 100 anos de folia. São Paulo: Timbro Comunicação, 2007, 240 p.

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea**. Santa Maria (RS): UFSM, 2005.

_____. **Influência, intertextualidade e pós-modernismo**: Cervo x Schnittke, um estudo comparativo. **Música em Perspectiva**. Curitiba. Vol. 8. n. 1. 2015. p. 9-48.

_____. Musica, poesia e intertextualidade. **Revista Brasileira**. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro. Fase VIII. nº 88. 2016. p. 163-172.

CLIFFORD, Robert John. **Contour as a Structural Element in Selected Pre-Serial Works by Anton Webern**. 1995. 178 f. Thesis (Ph.D. in Music) – University of Wisconsin-Madison, Madison (WI), 1995.

CONSTANTE, Rogério Tavares. **Aspectos de Estruturação Temporal no Concerto para Violão e Orquestra**. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **The Rhythmic of Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

COPE, David. **New Directions In Music**. 6th ed. Illinois: Waveland Press, Inc., 1998.

CORNICELLO, Anthony. **Timbral Organization in Tristan Murail's "Désintégrations" and "Rituals"**. Dissertation (Master's Degree in Music). Brandeis University. West Hartford, Connecticut. 2000.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e Expressões da Música.** São Paulo: Editora 34, 2004, 384 p.

DUFORT, Hugues. Música Espectral. trad. Charles de Paiva e Didier Guigue. **Claves**. Vol. 1. Junho 2013.

FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos. **Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Atribuída a Música Orquestral "New York Skyline Melody", de Heitor Villa-Lobos**. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos. 2009, São Paulo: USP, **Anais**, 2009. p. 89-96.

FERRAZ, Silvio. Considerações sobre análise composicional. **Música Hodie**: Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da

Universidade Federal de Goiás. v. 5. n. 2. Goiânia: UFG, 2005.

_____. A produção acadêmica do compositor: entre prática e conceito. Palestra realizada no evento *O conceito de Pesquisa na Pesquisa em Artes; Inst.promotora/financiadora: CAPES/UFRN*. Natal: UFRN, 2012.

FLORES, Diego José Garcia. **La intertextualidad en una impecable soledad de Luis Hernández**. 2017. 195 f. Tese (Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica) – Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Peru, Lima, 2017

FRAGA, Orlando. **Progressão Linear***:* uma breve introdução à Teoria de Schenker. Londrina: Eduel, 2011.

FREIRE, Guilherme Augusto; SANTOS, Rafael dos. **Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa**: Associação de Gêneros Musicais distintos em Pé no Chão. Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 162-169.

FREIRE, Ricardo Dourado. **How To Perform Tempo Changes Using Metric Modulation Techniques on Luciano Berio's Sequenza IXa For Clarinet Solo**. [20--?] Disponível em <https://www.academia.edu/14966742/Metric_Modulation_on_Berios_Sequenza>. Acesso em 6 nov 2017.

_____. Relação entre figuras rítmicas e valores numéricos na proporção entre andamentos musicais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16, Brasília. Anais... Brasília: ANPPOM, 2006.

FRIEDMANN, M. L. A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg's music. **Journal of Music Theory**, v. 29, n. 2, p. 223-248, 1985.

_____. A Response: My Contour, Their Contour. **Journal of Music Theory**. v. 31, n. 2, 1987, p. 268–274.

GARCIA, Daniel Basomba. **El Último Bach y el Dodecafonismo como Ideal Musical**: una Lectura Estética y Sociológica. 2013. 346 p. Tese – Departamento de Ciencia Política y Sociología. Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2013.

GENTIL-NUNES, Pauxy; SOUSA, Daniel Moreira de. C. L. Contorno textural: ferramentas computacionais para análise da textura. In: XIII Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2014, Rio de Janeiro. Anais do XIII Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ, 2014. p. 40-47.

GONÇALVES, Celso Marques. **Confluências Idiomáticas:** processos de transterritorialidade em "Roda dos Trinos". 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GRANT, M. J. **Serial Music, Serial Aesthetics**: Compositional Theory in Post-War Europe. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2005.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. Trad. Marcos Santarrita, Alda

Porto. Rev. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de Folclore e Música Popular Urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GUEST, Ian. **Arranjo***:* Método Prático. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

GUO, Xin. **Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms**: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. 2002. 288f. Thesis – School of Music, The Florida State University, Florida, 2002.

GUIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HERMANN, Richard. An Approach to Multidimensional and Multisubdimensional Similarity for Post-Tonal Music. Unpublished mss. delivered at the Society for Music Theory annual conference, Tallahassee, Florida. 1995.

HOUAISS, Antônio. (org.). Inteligível. In: **Dicionário Houaiss Conciso**. São Paulo: Moderna Ltda., 2011.

JOHNSON, Steven. Minimalism: aesthetic, style, ou technique? **Musical Quarterly**. v. 78. p. 742-743. 1994.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd ed. Upper Saddle River (NJ/USA): Pearson Prentice Hall LTD, 2006.

KRAMER, Jonathan D.. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

KRISTEVA, Julia. **The Bounded Text**. New York: Columbia University Press, 1969.

_____. **Semiótica**: introdução à semanálise. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **História da linguagem**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2007.

LANCIA, Julio Cesar. **Discussões sobre o Minimalismo Musical Norte-Americano:** Processos, Repetição e Teleologia. 2008. 152 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2008.

LEBRUN, Tegan. **Elliott Carter and his use of metric and temporal modulaton in his Eight Pieces for Four Timpani**: an examination into the application of click tracks during the preparation and performance of these works. 2014. 81 p. Thesis – Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, Australia, 2014.

LEIBOWITZ, René. **Introduction a la Musique de Douze Sons**: Les Variations pour Orchestre Op. 31, D'Arnold Schoenberg. Paris: L'Arche, 1949.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W.

Norton & Company, Inc, 1989.

LEVY, Deborah Weiterschan. **A hibridação do Brazilian *Jazz* e o processo de modernização do país na década de 1980**. In: IV SIMPOM. 2016, Rio de Janeiro: UNIRIO, **Anais**, 2016. p. 875-885.

LIMA, Flávio Fernandes de. **Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade.** 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

LIMA, E. B. S.; SILVA, A. P.; SILVA, F. O. B. **Do Palimpsesto à Metalinguagem:** percepções comparativas entre Um Beijo de Colombina, de Adriana Lisboa, e Estrela da Vida Inteira, de Manuel Bandeira. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Faculdade ICESP.

MANZO, José Maria Campos. **Breve História da Música Brasileira***:* O Frevo. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_05e.shtml>. Acesso em: 4 set 2015.

MARVIN E. W; LAPRADE P. A._Relating musical contours: Extensions of a theory for contour. **Journal of Music Theory**, v. 31, n. 2, 1987, p. 225-267.

MARVIN E. W. **A generalized theory of musical contour**: its application to melodic and rhythmic analysis of non-tonal music and its perceptual and pedagogical implications. 1988. Thesis (Ph.D. in Music) – University of Rochester, 1988.

_____.; HERMANN R. (Ed.). **Concert Music, Rock, and Jazz since 1945**. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995, p. 135-171.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Análise Musical I: Apostila**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

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

MENDES, Daniel de Souza. **O Cálculo e a Invenção na Poética de Stockhausen**. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, São Paulo, 2009.

MORAES, Pedro Miguel de. **Densidade textural e morfologia no planejamento das três peças do ciclo Dimensões, para orquestra de câmara**. 2016, 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

MORRIS, Robert D. **Composition with pitch-classes: A theory of compositional design**. New Haven: Yale University Press, 1987.

_____. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. **Music Theory Spectrum**, The Journal of the Society for Music Theory. Vol. XXXV. n. 2. 1993. p. 205-228.

MOTTA, Paulo. **As Fronteiras entre o Acaso e o Determinismo na Estética Composicional da Música Erudita Contemporânea**. 1992. Monografia (Bacharelado em Filosofia). Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 1992.

NASCENTES, Antenor. Fusão. In: **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972, p. 990.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, Capoeira e Passo**. Recife: CEPE-Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

OURIVES, Natanael de Souza. **Rebotes**: o uso da combinatoriedade através de Hexacordes, Tetracordes e Tricordes Fontes Combinatórias absolutos. 2013. 174f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PEASE, Ted; PULLING, Ken. **Modern Jazz Voicings**: Arranging for Small and Medium Ensemble. Boston: Berklee Press, 2001.

PERLE, George. **Serial Composition and Atonality***:* An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. 6. ed. Berkeley: University of California Press, 1991.

PISTON, Walter. **Harmony**. 4th ed. rev. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1978.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica do Ponteio N.2 de Camargo Guarnieri segundo a teoria dos contornos. Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro. 1934), v. 28, p. 331-348, 2015.

PORTER, Steven. **Schenker made simple**. Studio City (CA): Phantom Publications Inc., 2002.

RECIFE. **Memória do Frevo**: Acervo de Partituras; Frevo, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil – Plano Integrado de Salvaguarda. Recife: Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do carnaval, 2010.

RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de Música Contemporânea.** 2010. 252 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ROBINSON, Phillipa. **Examining and Defining the Term 'Musical Culture' Temming From Secondary Curricula"**. 2009. 115f. Thesis (Ph.D. in Education) – The University of Melbourne, Melbourne, 2009.

RODRIGUES, André Nascimento. **A Micropolifonia como Linguagem Básica e Estrutural nos Processos Composicionais**. 2008. 253 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro-Portugal, 2008.

ROIG-FRANCOLI, Miguel A. **Understanding Port-Tonal Music**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.

SADIE, Stanley (Editor). **Dicionário Grove de Música**: Edição Concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAMPAIO, Marcos. **Em Torno da Romã**: aplicações de operações com contornos na Composição. 2008. 79 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____. **Musical Contour in Composition**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, jan. 2009. Disponível em <http://www.academia.edu/2995138/Musical_contour_in_composition>. Acesso em 27 set 2015.

_____. **A Teoria de relações de Contornos Musicais**: inconsistências, soluções e ferramentas. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____; KROGER, Pedro; MENEZES, Mara Pinheiro; ROCHA Jean Menezes; OURIVES Natanael; CARVALHO Dennis Queiroz. The Implementation of a Contour Module for Music. ART Music Review 24. 2013.

_____; KROGER Pedro. Contour Algorithms Review. Mus-Mat - Brazilian Journal of Music and Mathematics. v. 1 n. 1. p. 72–85. 2016.

_____. A Teoria de Relações de Contornos no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn de (Ed.) **Teoria e Análise em Perspectiva Didática**. Salvador: Editora da UFBA, 2017, Ch. 8.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**: Sonora Visual Verbal. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2009.

SCHNEIDER, Cynthia Campelo. **O frevo no coração do recifense**: cultura, música e educação. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Robert. ***Minimalists***. London: Phaidon, 1996.

SENNA NETO, Caio. Textura Musical: Forma e Metáfora. Revista Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. N. 10. Paraná: Rio de Janeiro-UNIRIO, 2007. p. 95-96

SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. **Music Since 1945**: Issues, Materials, and Literature. Boston: Schirmer, 1993.

SIQUEIRA, José. **O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura. 1981.

SONG, Sun-Ju. **Musical Analysis and the Avant-Garde Compositions of Post-Worl War II:** Four Case Studies. Vol. 1. 256f. Thesis (Doctor of Philosophy). Queensland Conservatorium, Griffith University, Queensland, Australia, 2008.

SOUSA, Daniel Moreira. Contour Analyzer: ferramenta computacional para a análise de contornos musicais. In: CONGRESSO TEMA, Salvador. **Anais**... Salvador: TEMA, 2014.

_____. **Contornos musicais e textura**: perspectivas para análise e composição. In: CONGRESSO DO SIMPOM, 4, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: SIMPOM, 2016.

STEUERNAGEL, Marcell. O Gesto na composição musical. **Revista Vórtex**. Curitiba, v. 3, n. 1, 2015, p. 146-158.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past**: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.

_____. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SWAIN, Joseph P. **Musical Languages.** New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

WARBURTON, Dan. A working terminology for Minimal Music. **Integral**, v. 2. 1988. p. 135-159.

WENNERSTROM, Mary. Form in Twentieth-Century Music In: WITTLICH, Gary E. (Ed.) **Aspects of 20th Century Music**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1975, p. 1-65.

WHITTALL, Arnold. **Serialism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Labor, 1985.

ZAMPRONHA, Edson. **Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification**. In: Revista Transcultural de Música, artigo 9, 2005. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>. Acesso em 5 fev 2016.

GLOSSÁRIO

Âmbito: ou *texture-space*, conforme Berry (1993, p. 191), é o espaço total no qual os eventos sonoros ocorrem. Guigue (2011, p. 53) define como sendo determinado pelas notas extremas de cada acorde, ou seja, a totalidade do espaço cromático entre as notas mais grave e mais aguda de cada trecho (MORAES, 2016, p. 34).

***Block additive process**:* Processo Aditivo por Grupo ou Bloco (técnica minimalista de composição musical), no qual há a substituição de pausas por notas, e conforme relata Reich, com a introdução de grupo de notas de maneira gradual e não linear (CERVO, 2005, p. 39).

Célula rítmica original do frevo: construção rítmica mostrada na FIG. 1.6 (seção 1 da tese)

Classe de altura (*pitch class*): ou "classe de notas", significa um grupo de notas com o mesmo nome (STRAUS, 2013, p. 2).

Compressão: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual "os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo síncrono no novo trabalho" (STRAUS, 1990, p. 17).

Conjuntos não dodecafônicos (*nondodecaphonic sets*): procedimentos baseados em conjuntos de alturas, onde o material sonoro é derivado de uma seleção restrita das notas de uma escala cromática, definida apenas com relação ao conteúdo, não ao ordenamento (PERLE, 1991, p. 40).

Contorno Musical: conceito que toma como premissa básica a "[...] percepção da altura, anterior ao conceito de nota ou classe de altura, por estar fundamentada só em uma habilidade do ouvinte em escutar as alturas como relativamente mais aguda, igual ou mais grave, sem discernir as exatas diferenças entre elas" (MORRIS, 1993, p. 205).

Cool jazz: "[...] gênero de espírito intimista, sóbrio, intelectualizado, surgido na Califórnia norte-americana para rivalizar com o 'bebop' nova-iorquino. Influenciou fortemente e foi influenciado pela 'bossa-nova' brasileira" (DOURADO, 2004, p. 93).

Densidade absoluta: segundo Guigue (2011, p. 53), o termo "densidade absoluta" foi utilizado por Berry (1987, p. 185) com outra denominação, *density-number*, e significa a quantidade existente de sons dentro de um determinado âmbito. A relação entre a densidade absoluta e o âmbito resulta na densidade relativa.

Densidade compressão (*density-compression*): termo utilizado por Berry (1993, p. 205), equivalente à densidade relativa conforme Guigue (2011, p. 53), e que é obtida pela divisão entre a densidade absoluta pelo âmbito.

Dodecafonismo: técnica composicional baseada na elaboração de séries de doze sons construídas a partir da escala cromática. (DOURADO, 2004, p. 111).

Drones: sons sustentados ou monótonos. (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 317-319).

Elementos musicais: aspecto do som musical: duração (andamento, métrica, rítmica), altura (melodia, harmonia, contraponto), intensidade (dinâmica, intensidades fixas, acentos) e sonoridade (instrumentação, textura, articulação). (GRIFFITHS, 1995, p. 164; MATTOS, 2006, p. 21).

Elementos *pivot*: termo utilizado por Perle (1991, p. 40), e significa "elementos comuns".

Espectralismo: ou Música Espectral, se estabelece em uma teoria dos campos funcionais e sobre uma estética de formas instáveis. Ela marca, sobre a via traçada pelo serialismo, um progresso em direção a imanência e a transparência. Adota o ponto de vista da totalidade e da continuidade operacional, exterioriza sua ordem constitutiva e torna sua unidade manifesta. É sustentada pela intuição de uma continuidade dinâmica e pensa a música como uma rede de interações, obtendo suas tensões por diferenciação e reduzindo seus conflitos por regulações. (DUFORT, 2013. p. 100; 102). Ao invés de convergir as atenções para instrumentos específicos, é construída a partir de acordes timbrais em função da série harmônica.

Experimentalismo ou música experimental: conforme Cage, ela estaria relacionada a materiais, sons e artifícios usados para produzí-la, com processos e convenções para regular as sequências sonoras 'trazendo ordem ao caos' (BROOKS, 2012, p. 44).

Folguedo: "festa ou dança popular com tema tradicional de um povo ou de uma região" (AULETE, 2011, p. 161).

Forma Prima ou série original (P" ou "O"): a série na sua primeira forma ou conjunto básico (BRINDLE, 2002, p. 21), a qual, dentre todos os membros da classe de conjuntos, é a "mais normal" das formas normais, e é usada para nomear a classe de conjuntos como um todo (STRAUS, 2013, p. 61).

Forma Inversa: quando a primeira nota da série original permanece a mesma e todos os intervalos são invertidos (intervalos ascendentes na forma original tornam-se intervalos equivalentes descendentes e *vice versa*) (BRINDLE, 2002, p. 21).

Forma Retrógrada: série obtida escrevendo a série original de frente para trás. (BRINDLE, 2002, p. 21).

Forma Inversa Retrogradada: quando a primeira nota da forma Retrógrada permanece a mesma e todos os intervalos são invertidos (método semelhante ao utilizado para a construção da forma Inversa) (BRINDLE, 2002, p. 21).

Forma Seccional: princípio morfológico, no qual as seções ocorrem com claras

diferenciações ou contrastes entre si (WENNERSTROM, 1975, p. 5).

Fragmentação: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual "os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho" (STRAUS, 1990, p. 17).

Função quadrática: ou função polinomial do 2º grau, é qualquer função f de IR em IR dada por uma lei da forma f(x) = ax2 + bx + c, onde a, b e c são números reais e a ≠ 0 (https://www.somatematica.com.br/emedio/funcao2/funcao2.php, acesso em 10 maio 2018).

Galope ou martelo: tipo de desafio dos cantadores do Nordeste brasileiro que serve de base para improvisações de letras e músicas (DOURADO, 2004, p. 144; 197).

Generalização: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual "um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal" (STRAUS, 1990, p. 17).

Gênero: "designa formas consolidadas de composição como o *rock*, o *jazz*, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita, pode indicar uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si" (DOURADO, 2004, p. 146).

Gestos: "passa a ser entendido como um movimento de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada reconhecível pela escuta como uma unidade. Esta unidade está intimamente associada à significação dentro de um trabalho" (ZAMPRONHA, 2005).

Gestos horizontais e verticais: acréscimo de direção ou sentido à definição de "gestos". O gesto horizontal se aproxima de motivos melódicos, enquanto o gesto vertical se relaciona com aspectos harmônicos.

Heterorritmia: condição textural que ocorre quando duas ou mais vozes articulam ritmos diferentes (BERRY, 1987, p. 193).

Homodirecional, heterodirecional, contradirecional: termos relacionados à direção e utilizados para designar, com relativa precisão, condições específicas referentes à relação interlinear em texturas multivocais ou multilineares. Homodirecional caracteriza a mesma direção no movimento entre as partes. Heterodirecional caracteriza modificações eventuais da direção no movimento entre as partes. Contradirecional caracteriza direção contrária do movimento entre as partes (BERRY, 1987, p. 193-194).

Homointerválico, heterointerválico, contrainterválico: termos, dentro da esfera do conteúdo intervalar, utilizados para indicar, com relativa precisão, condições específicas de relação interlinear em texturas multivocais ou multilineares. Homointervalar caracteriza a movimentação linear com o mesmo intervalo. Heterointervalar, com alguns intervalos

diferentes. Contraintervalar, com intervalos diferentes (BERRY, 1987, p. 193-194).

Homorrítmico, heterorrítmico e contrarrítmico: termos utilizados para aplicar, com relativa precisão, condições específicas na relação rítmica interlinear em texturas multivocais ou multilineares. Homorítmico caracteriza deslocamentos com o mesmo ritmo. Heterorrítmico, com alguma variação rítmica. Contrarrítmico, com ritmos diferentes (BERRY, 1987, p. 193-194).

Homofônico: "denota literalmente uma condição de vozes interdependentes, mas a sua conotação tradicional é a da textura na qual uma voz principal é acompanhada por um material subordinado, algumas vezes vezes interativo, com o baixo normalmente em uma relação contradirecional ou contrapontística com a voz (ou vozes) principal(ais)" (BERRY, 1987, p. 192).

Intercoleções: interação entre as coleções diatônica, octatônica, tons inteiros e hexatônica que geralmente ocorrem umas com as outras (STRAUS, 2013, p. 164).

Inteligibilidade: quando "se entende; [...], que pode ser compreendido" (HOUAISS, 2011, p. 545). "A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso de repetição" (SCHOENBERG, 2008, p. 47).

Intertextualidade: "permutação de textos [...]: no espaço de um texto, diversas proposições, tomadas de outros textos, interceptam-se e neutralizam-se umas às outras" (Kristeva, 1969, p. 1). A definição de intertextualidade é um tanto ampla, e criticos têm demonstrado pouca concordância quanto a uma definição precisa. Para alguns, como Kristeva, a intertextualidade situa-se no próprio texto, e dentro desses limites muito tipos de textos interagem. Para outros, como Bloom, a intertextualidade ocorre em um espaço crítico fora do texto, no qual o crítico compara dois ou mais textos (CERVO, 2015, p. 15).

Inversão: termo designado a uma das versões da série dodecafônica no qual "o complemento de um intervalo dentro de uma extensão determinada, geralmente 8ªs, em que um intervalo é complementado por sua inversão, i .e., a 2ª pela 7ª, a 3ª pela 6ª, a 4ª pela 5ª, e vice-versa" (SADIE, 1994, p. 462).

***Linear additive/subtractive process**:* Processo Aditivo/Subtrativo Linear (técnica minimalista de composição musical) que se refere ao emprego de processos de repetição, com adição (ou subtração) de figuras de um padrão base constituído de um conjunto de fragmentos musicais (CERVO, 2005, p. 36).

Mangue-beat: "[...] É uma mistura de samba-reggae, rap, raggamuffin e embolada [...]" (TELES, 2012, p. 263).

Maracatú: é um "cortejo folclórico e folguedo pernambucano, teve origem nas tradições

negras (por meio dos descendentes diretos dos escravos africanos) e se relaciona com a 'congada', fazendo parte da tradição musical do Recife. [...] Há dois tipos de Maracatú: o africano, também chamado de nação, e o rural" (DOURADO, 2004, p. 194).

Marginalização: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus que se refere a "elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho" (STRAUS, 1990, p. 17).

Massas sonoras: ou música textural, "[...] é uma sonoridade liberada de ser ouvida em termos de alturas específicas ou acordes, permitindo-a servir como material mais abstrato e de alguma maneira mais versátil [...]" (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 181).

Matriz dodecafônica: é a disposição numérica da série dodecafônica original na horizontal (original ou "O"), sua inversão na vertical (inversa ou "I") e as demais versões alcançadas a partir do primeiro número da série invertida. As versões retrógradas ("R") ocorrem do lado oposto às originais e às invertidas ("RI"). As 12 transposições da série original, suas 12 inversões e as 24 retrogradações formam 48 séries derivadas (ou versões) que constituem a "matéria prima" de uma obra dodecafônica.

Maxixe: "dança urbana em compasso binário surgida no Rio de Janeiro do final do séc. XIX. [...] Com elementos de Habanera e do Tango brasileiro, a dança sofreu a influência da Polca e chegou a surgir reavestida de européia em bailes de classe média como polca-tango. O maxixe assumiu-se verdadeiramente nacional graças aos ritmos sincopados trazidos pelos negros africanos, e abriu caminho para o surgimento do samba urbano alguns anos depois" (DOURADO, 2004, p. 198).

Micropolifonia: De acordo com Richard Steinitz (2003, p. 103 apud RODRIGUES, 2008, p. 11), "é o contraponto microscópico, uma textura internamente animada ainda assim densa, na qual uma quantidade de instrumentos executa versões um pouco diferentes da mesma linha". Schwartz (1993, p. 184) cita a definição de Ligeti, informando que se trata do "entrelaçamento complexo de partes para gerar uma superfície densa e altamente ativa".

Mode de valeurs et d'intensités: modos relacionados à de Olivier Messiaen. Ocorre inicialmente em um movimento de *Quatre études de rythme* (*Four Rhythm Studies*) para piano solo. O autor inclui uma análise antes da partitura, onde organiza alguns elementos musicais como alturas, figuras, articulações e dinâmicas.

Modulação métrica: "processo largamente empregado nas composições de Elliott Carter, nas quais [...] a música se move de uma marcação metronômica precisa para uma outra, através de uma série de passos intermediários [...]. [...] um procedimento [...] que permite o executante

efetuar, e o ouvinte perceber, mudanças complexas de ritmo com relativa facilidade e total precisão[...]" (ROIG-FRANCOLI, 2008, p. 264). Carter definiu a sua técnica composicional da seguinte maneira: "O fato de que cada tema está associado a um andamento diferente cria na obra a possibilidade e necessidade de modulação métrica — um procedimento no qual cada tempo constituído de pulsos segue de uma maneira ordenada entre os diferentes compassos" (CARTER, 1997: 226, apud FREIRE, 2006, p.797).

Motivização: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual "o conteúdo motívico do trabalho precedente é radicalmente intensificado" (STRAUS, 1990, p. 17).

Neutralização: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual "os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada" (STRAUS, 1990, p. 17).

New age: "gênero de música instrumental leve, evocava estudos de meditação e relaxamento nos anos 1970" (DOURADO, 2004, p. 225).

Overlapping pattern: superposição de padrões (técnica minimalista de composição musical), refere-se à sobreposição de "diferentes padrões rítmicos e melódicos, geralmente com durações diferentes, sobre um pulso que se mantém uniforme para todos os executantes" (CERVO, 2005, p. 41-42).

Parâmetro musical: "é uma variável ou constante à qual, em uma relação musical determinada ou em uma questão musical específica, atribui-se um papel particular e distinto de outras variáveis ou constantes" (ALVES, 2005, p.25).

Pattern music: outra denominação relacionada ao minimalismo, na qual se refere à produção musical com características como a repetição frequentemente de pequenos trechos, variações através de grandes períodos de tempo ou estaticidade na forma de sons executados durante um longo tempo, ritmos quase hipnóticos, harmonia consonante, pulsações constantes, transformações lentas por vezes na reiteração de frases musicais em pequenas unidades como figuras, motivos e células. É originário dos Estados Unidos da América, com origens na década de 1960.

Phase music: outra denominação relacionada ao minimalismo (vide *Pattern Music*).

Phasing*:* Técnica de troca de fases ou "Defasagem" (técnica minimalista de composição musical), refere-se à execução de um excerto repetido, enquanto que simultaneamente outro excerto realiza repetições com deslocamentos parcimoniosos que provocam defasagens graduais entre estes dois gestos horizontais paralelos, até que a sincronia inicial seja atingida (CERVO, 2005, p. 30).

Planejamento composicional: segundo Alves (2005, p. 52), pode-se definir de forma bastante ampla "[...]como toda e qualquer estratégia de organização do material sonoro anterior ao início da composição propriamente dita, que contribui para uma realização plena, dando subsídios para implementar e incrementar a utilização de processos criativos em música. Dentro desta concepção, o planejamento está presente em etapas pré-composicionais, além de outras manifestações musicais criativas, como orquestrações e arranjos".

Process music: outra denominação relacionada ao minimalismo (vide *Pattern Music*).

Proporções revisionárias (*revisionary ratios*): termos utilizados por Harold Bloom e posteriormente por Joseph Straus, indicando que "o artista principiante utiliza-se de algum tipo de desvio do precursor para abrir um espaco criativo para si proprio" (CERVO, 2016, p. 164).

Pulse music: outra denominação (por Steve Reich) relacionada ao minimalismo (vide *Pattern Music*).

Razão matemática: relação existente entre dois valores de uma mesma grandeza (Elementos de Arithmética, de João José Luíz Viana, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1914. Disponível em <https://pt.wikisource.org/wiki/Galeria:Elementos_de_Arithmetica.djvu> Acesso em 27 set. 2015).

Região Metropolitana do Recife: é a maior e principal região metropolitana do Estado brasileiro de Pernambuco. Consiste em dezessete municípios: Abreu e Lima, Araçoiaba, Cabo de Santo Agostinho, Camaragibe, Escada, Goiana, Igarassu, Ilha de Itamaracé, Ipojuca, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista, Recife, Sirinhaém e São Lourenço da Mata (https://www.cidade-brasil.com.br/regiao-metropolitana-do-recife.html, acesso em 10 maio 2018)

Registro: "uma parte da extensão ou do âmbito de um instrumento, de uma voz ou de uma composição" (SADIE, 1994, p. 772).

Retrogradação: ocorrência do movimento retrógrado: "uma sequência de notas tocadas de trás para frente" (SADIE, 1994, p. 778).

Ricercare: "nos séculos XVI e XVII servia para designar alguns tipos de composição em estilo imitativo polifônico para teclado [...] ou instrumento de cordas dedilhadas como o alaúde. No Barroco, foi assimilado pelo espírito da fuga" (DOURADO, 2004, p. 281).

Semântica: "Estudo do significado das palavras em uma língua [...] [e] da relação dos signos com aquilo que eles significam" (AULETE, 2011, p. 1248)". Termo também utilizado na abordagem da música como uma linguagem.

Serialismo integral: “método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. [...] os elementos assim organizados estão relacionados aos 12 graus de alturas da escala de temperamento igual” (SADIE, 1994, p. 855).

Série dodecafônica: “sequência de [doze] sons organizados de forma lógica e estrutura que serve de elemento principal para a elaboração de uma peça” (DOURADO, 2004, p. 301).

Série invertida: vide “Forma Inversa”.

Série inversa retrogradada: vide “Forma Inversa Retrogradada”.

Série retrógrada: vide “Forma Retrógrada”.

Simetrização: uma das proporções revisionárias de Joseph Straus, na qual “progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma Sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente e são assim imobilizadas” (STRAUS, 1990, p. 17).

Sintaxe (musical): conforme Santaella (2001, P. 112-114), “Em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. Etimologicamente, a palavra "sintaxe" é formada por syn, que significa "junto", "com", e taxis, significando "arranjo". Desse modo, a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados. [...] As analogias entre a sintaxe verbal e a sintaxe da música foram muito enfatizadas. De fato, para explicitar suas estruturas, a música fez uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regra, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa idéia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as secções da música até suas estruturas maiores compondo as formas musicais: cantochão, moteto, madrigal, fuga, sonata, sinfonia, etc”.

Sonoridade: pode ser definida como o caráter sonoro global determinada pela textura, incluindo os dobramentos, e pela coloração (articulação e intensidade das dinâmicas).

Sonoridade cordal: termo que se refere “à textura consistindo essencialmente de acordes, suas vozes frequentemente relacionadas à homorritmia” (BERRY, 1987, p. 192).

Sonoridade polifonica: indica uma “textura com múltiplas vozes de considerável independência interlinear, frequentemente imitativa” (BERRY, 1987, p. 192).

Sonoridades expandidas: ampliação das possibilidades de emissão sonora (instrumental ou vocal) além das consideradas habituais ou costumeiras.

Teoria dos Conjuntos: conforme explicado sucintamente por Lima (2011, p. 64), foi “elaborada por Allen Forte, [...] datada de 1973 [e] tem a finalidade de propor modelagens

analíticas para o repertório pós-tonal construído com base no cromatismo (doze notas da escala cromática). Analogamente ao que ocorreu anteriormente com as teorias que modelaram as práticas tonais, também pode ser utilizada de forma prescritiva, ou seja, composicionalmente".

Teoria dos Contornos: ou Teoria de Relações de Contornos Musicais - "foi desenvolvida por autores como Michael L. Friedmann, Robert D. Morris, e Elizabeth W. Marvin e Paul Laprade" (SAMPAIO, 2012, p. v). "Entende-se um contorno, de forma generalizada, como resultante da relação entre dois ou mais parâmetros diferentes [...]. Na música, os parâmetros mais comumente associados são as alturas em função do tempo, o que resulta no conceito de contorno melódico" (SOUZA, 2016, p. 99-100).

Textura estratificada: Conforme Wennerstrom (1975, p. 48), "[...] a estratificação é um procedimento de contraste, ou seja, a disposição da textura em camadas, ou a operação independente de mais de um parâmetro simultaneamente".

Textura cordal: vide "sonoridade cordal".

Textura polifônica: vide "sonoridade polifônica".

Textural aditive process: Processo Aditivo (ou Subtrativo) Textural (técnica minimalista de composição musical), "consiste em adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa" (CERVO, 2005, p. 41).

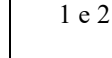
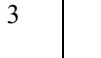
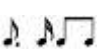
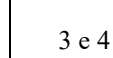
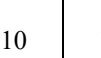
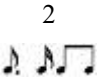
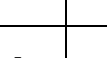
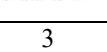
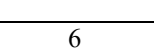
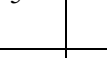
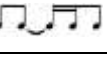
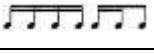
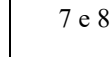
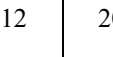
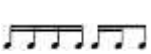
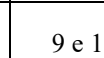
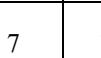
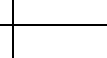
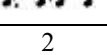
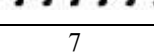
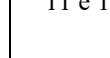
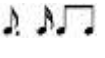
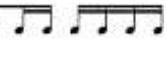
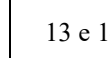
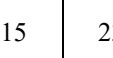
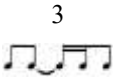
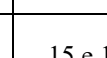
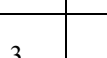
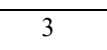
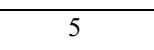
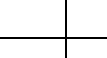
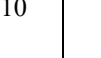
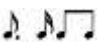
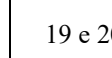
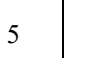
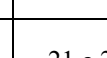
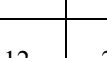
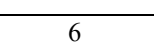
Trance music: outra denominação relacionada ao minimalismo (vide *Pattern Music*).

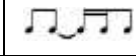
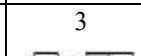
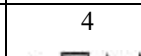
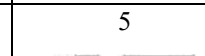
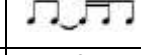
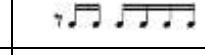
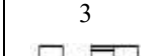
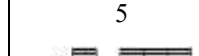
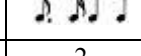
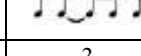
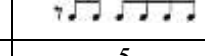
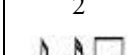
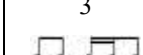
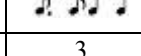
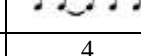
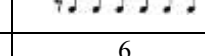
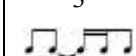
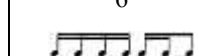
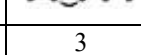
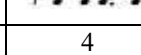
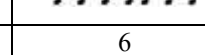
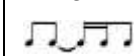
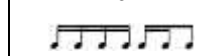
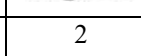
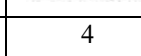
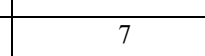
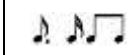
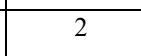
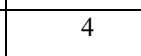
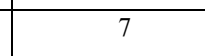
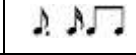
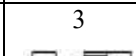
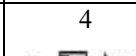
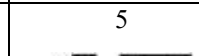
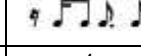
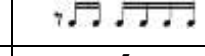
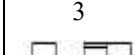
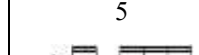
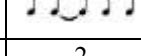
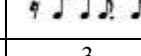
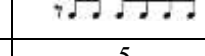
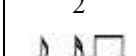
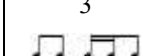
Undecafônica: escala ou série de onze sons construídas a partir da escala cromática.

World music: "Nos Estados Unidos, a música internacional das mais diversas etnias, impregnada de estilos e sotaques de seus países nativos" (DOURADO, 2004, p. 367).

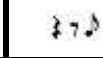
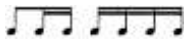
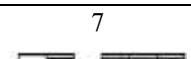
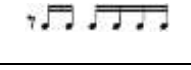
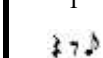
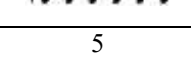
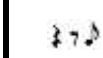
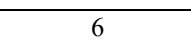
APÊNDICES 1 A 6

APÊNDICE 1 SEÇÕES, ÂMBITO FIXO, NÚMERO DE TIMBRES, NÚMERO DE INSTRUMENTOS E EVENTOS RÍTMICOS UTILIZADOS NA COMPOSIÇÃO "CENAS PARA ORQUESTRA" (GUIA COMPOSICIONAL)

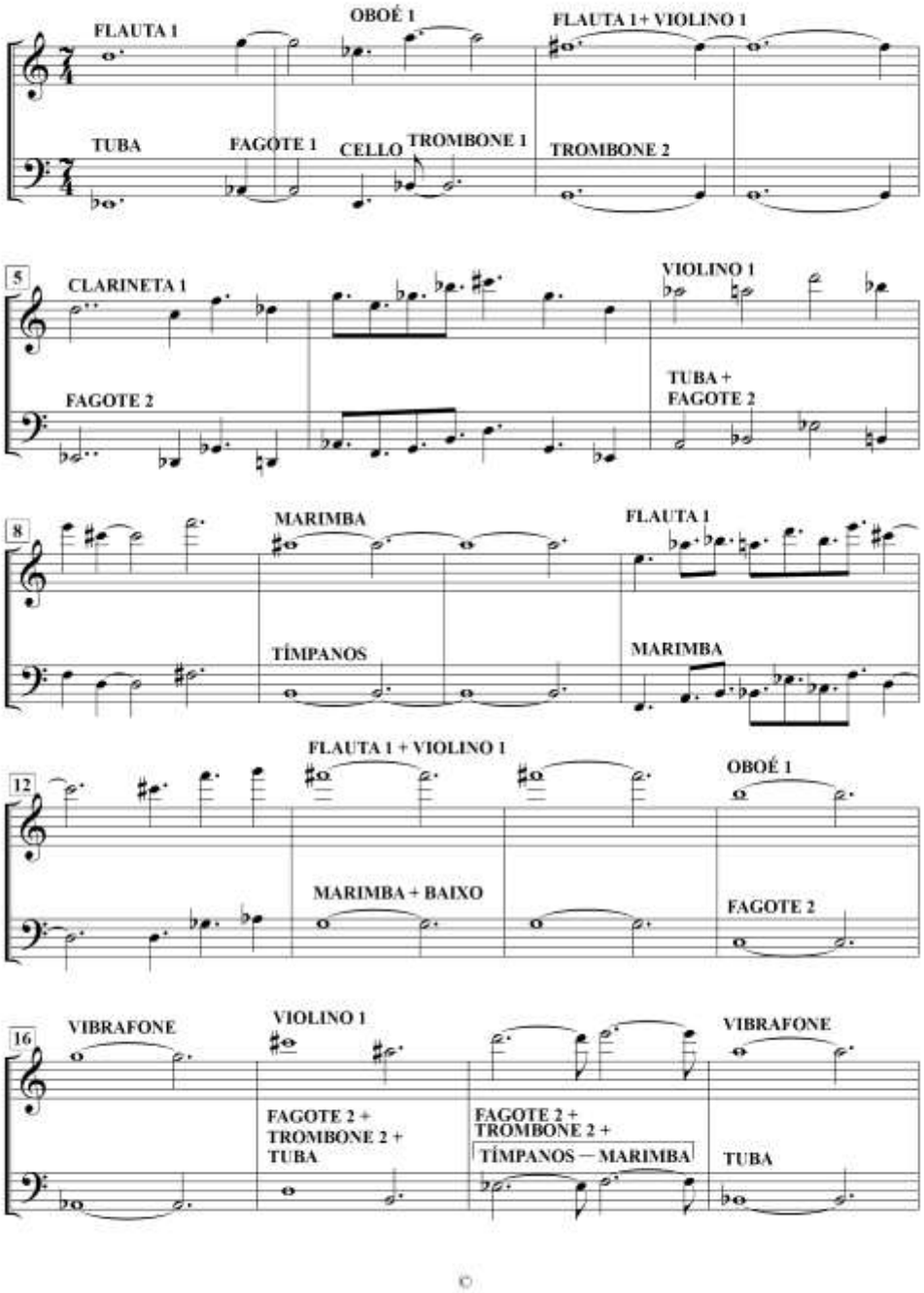
Seção	Compassos	Âmbito (fixo)	Número de timbres	Nº de instrumentos	Eventos rítmicos (TAB. 3.1)			
A	1 e 2	36	3	5	1 	2 	3 	5 
A	3 e 4	36	10	17	1 	2 	3 	5 
A	5 e 6	36	5	8	2 	3 	4 	6
A	7 e 8	36	12	20	2 	3 	4 	6
A	9 e 10	36	7	11	1 	2 	4 	7
A	11 e 12	36	13	21	1 	2 	4 	7
A	13 e 14	36	15	23	1 	3 	4 	5
B	15 e 16	36	3	5	1 	3 	4 	5
B	17 e 18	36	10	17	1 	2 	3 	5 
B	19 e 20	36	5	8	1 	2 	3 	5 
B	21 e 22	36	12	20	2 	3 	4 	6
B	23 e 24	36	7	11	2 	3 	4 	6
B	25 e 26	36	13	21	1 	2 	4 	7
B	27 e 28	36	15	23	1 	2 	4 	7

B	29 e 30	36	3	5	1	3 	4 	5 
B	31 e 32	36	10	17	1 	3 	4 	5 
B	33 e 34	36	5	8	1 	2 	3 	5 
B	35 e 36	36	12	20	1	2 	3 	5 
B	37 e 38	36	7	11	2 	3 	4 	6 
B	39 e 40	36	13	21	2	3 	4 	6 
B	41 e 42	36	15	23	1 	2 	4 	7 
C	43 e 44	36	3	5	1 	2 	4 	7 
C	45 e 46	36	10	17	1 	3 	4 	5 
C	47 e 48	36	5	8	1 	3 	4 	5 
C	49 e 50	36	12	20	1 	2 	3 	5 
C	51 e 52	36	7	11	1	2 	3 	5 
C	53 e 54	36	13	21	2 	3 	4 	6 
C	55 e 56	36	15	23	2	3 	4 	6 
C	57 e 58	36	3	5	1	2 	4 	7 
C	59 e 60	36	10	17	1 	2 	4 	7 
C	61 e 62	36	5	8	1	3 	4 	5 
D	63 e 64	36	12	20	1 	3 	4 	5 
D	65 e 66	36	7	11	1	2 	3 	5 

D	67 e 68	36	13	21	1 	2 	3 	5 
D	69 e 70	36	15	23	2 	3 	4 	6 
D	71 e 72	36	3	5	2	3	4	6
D	73 e 74	36	10	17	1 	2 	4 	7 
D	75 e 76	36	5	8	1	2 	4	7 
D	77 e 78	36	12	20	1 	3 	4 	5
D	79 e 80	36	7	11	1	3 	4	5
D	81 e 82	36	13	21	1 	2 	3 	5 
D	83 e 84	36	15	23	1	2 	3 	5
D	85 e 86	36	3	5	2 	3 	4 	6 
D	87 e 88	36	10	17	2 	3 	4 	6 
D	89 e 90	36	5	8	1	2	4	7
D	91 e 92	36	12	20	1 	2 	4 	7 
D	93 e 94	36	7	11	1	3 	4	5
D	95 e 96	36	13	21	1 	3 	4 	5
D	97 e 98	36	15	23	1	2 	3 	5
E	99 e 100	36	3	5	1 	2 	3 	5 
E	101 e 102	36	10	17	2 	3 	4 	6 
E	103 e 104	36	5	8	2	3	4	6

E	105 e 106	36	12	20	1 	2 	4 	7 
E	107 e 108	36	7	11	1 	2 	4 	7 
E	109 e 110	36	13	21	1 	3 	4 	5 
E	111 e 112	36	15	23	1 	3 	4 	5 
E	113 e 114	36	3	5	1 	2 	3 	5 
E	115 e 116	36	10	17	1 	2 	3 	5 
E	117 e 118	36	5	8	2 	3 	4 	6 
E	119 e 120	36	12	20	2 	3 	4 	6 
E	121 e 122	36	7	11	1 	2 	4 	7 
E	123 e 124	36	13	21	1 	2 	4 	7 
E	125 e 126	36	15	23	1 	3 	4 	5 
E	127 e 128	36	3	5	1 	3 	4 	5 

APÊNDICE 2 LIMITES DE ÂMBITO EM “CENAS PARA ORQUESTRA”




20
CLARINETE 1
FLAUTA 1 +
VIOLINO 1+
VIOLINO 2
CLARINETE 1 +
VIBRAFONE (SUSTENTADO)
TÍMPANOS
CELLO+
BAIXO +
TUBA
TÍMPANOS +
CELLO +
BAIXO
TROMBONE 2 +
MARIMBA (SUSTENTADA) +
CELLO (SUSTENTADO)
24
FLAUTA 1
TÍMPANOS
27
CLARINETE 1
FLAUTA 1
CELLO
CELLO
31
VIOLINO 1
VIOLINO 1
BAIXO
CELLO
35
FLAUTA 1
VIOLA
MARIMBA
BAIXO


39
FLAUTA 1
VIOLINO 1
TROMBONE 2
FAGOTE 2
42
TROMPETE 1
TUBA
45
OBOÉ 1
CLARINETE 1
MARIMBA
FAGOTE 2
48
VIOLINO 1
BAIXO
51
TROMPETE 1
TUBA


VIBRAFONE
MARIMBA
VIOLINO 1
53
FAGOTE 1
BAIXO
BAIXO
56
FLAUTA 1
TUBA
58
OBOÉ 1
TROMBONE 2
VIBRAFONE
61
TUBA
63
FLAUTA 1
FAGOTE 1


64
VIBRAFONE
65
MARIMBA
VIOLINO 1
66
TROMBONE 1
68
OBOÉ 1
69
BAIXO


70
VIOLINO 1
71
FAGOTE 2
73
FLAUTA 1
TUBA
FLAUTA 1
75
CELLO
77
VIOLINO 1
BAIXO


79
OBOÉ 1
VIOLINO 1
FAGOTE 1
81
FLAUTA 1
CLARINETA 1
BAIXO
83
CLARINETA 1
VIOLINO 1
VIOLINO 2
BAIXO
85
TROMPETE 1
TUBA
87
FLAUTA 1
BAIXO


89
FLAUTA 1
MARIMBA
90
91
VIOLINO 1
FAGOTE 1
93
VIBRAFONE
MARIMBA
95
FLAUTA 1
TUBA


VIBRAFONE
97
BAIXO
99
OBOÉ 1
TUBA
MARIMBA
101
FLAUTA 1
BAIXO
CLARINETA 1
103
TUBA
105
FLAUTA 1
VIOLINO 1
BAIXO


107
FLAUTA 1
CELLO
108
CLARINETA 1
VIOLINO 1
BAIXO
FAGOTE 1
110
OBOÉ 1
MARIMBA
111
FLAUTA 1
VIOLINO 1
BAIXO
TUBA
113
CLARINETA 1
TUBA


114
TROMPETE 1
FLAUTA 1
VIBRAFONE
TROMBONE 2
MARIMBA
116
VIBRAFONE
FAGOTE 1
OBOÉ 1
117
MARIMBA
MARIMBA
TROMBONE 1
119
FLAUTA 1
FAGOTE 1
120
OBOÉ 1
VIOLINO 1
CELLO
CELLO

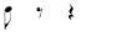
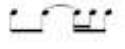
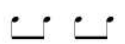
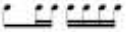
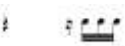

CLARINETA 1
122
BAIXO
FLAUTA 1
123
FAGOTE 1
VIOLINO 1
124
FLAUTA 1
BAIXO
MARIMBA
VIBRAFONE
126
CLARINETA 1
FLAUTA 1
3
CELLO
3
TUBA
FAGOTE 1
128
OBOÉ 1
VIOLINO 1
BAIXO
MARIMBA

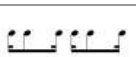
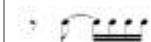
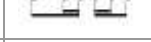
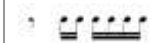
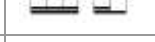
APÊNDICE 3 MELODIAS DAS PRIMEIRAS PARTES DOS FREVOS PARA CONSTRUÇÃO DO CONTORNO UTILIZADO NAS PEÇAS PARA PERCUSSÃO

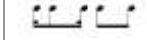
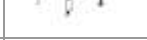
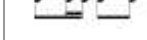
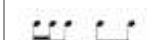
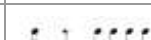
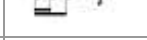


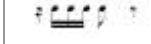
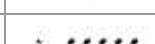
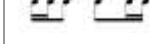
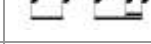
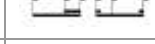
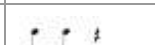
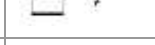
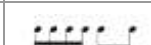
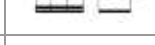
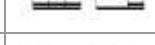
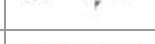
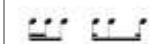
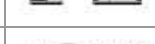
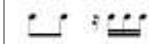
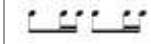
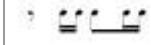

"FREVO DO MARINHEIRO"
"LAVANCA"
"QUAL É O TOM?"
"RECORDAÇÃO DO DR. WALDEMAR DE OLIVEIRA"
"RECORDANDO LEVINO FERREIRA"
"SANTA"

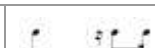
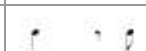
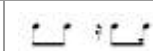
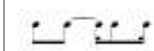
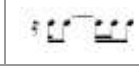
APÊNDICE 4 RELAÇÃO DE EVENTOS RÍTMICOS E SUAS OCORRÊNCIAS NOS FREVOS DE RUA TOMADOS COMO AMOSTRAGEM, NA ELABORAÇÃO DO PLANEJAMENTO DAS PEÇAS PARA PERCUSSÃO.

		Ocorrências dos eventos rítmicos por frevo de rua												
Evento rítmico		400 anos de glória	Bico doce	Fala, Cordeiro	Farrapo	Frevo Alcoforado	Frevo da Patinha	Frevo do Marinheiro	Lavanca	Qual é o tem?	Recordação do Dr. Waldemar de Oliveira	Recordando Levino Ferreira	Santa	Total de ocorrências da célula nos frevos
01		6	1	----	----	----	2	----	8	----	1	----	2	20
02		7	----	----	----	2	3	----	2	2	2	1	6	25
03		7	----	----	----	----	----	----	1	1	----	----	----	9
04		3	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	3
05		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
06		1	----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	2
07		12	8	1	15	7	2	1	3	3	4	8	7	71
08		7	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	7
09		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
10		1	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	1
11		2	----	----	----	----	----	----	4	1	1	----	----	8
12		1	----	----	----	3	4	3	2	1	1	2	----	17
13		2	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	2
14		1	----	----	----	3	----	----	----	6	3	----	----	13

15		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
16		1	----	----	----	4	3	2	----	4	----	----	----	14
17		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
18		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
19		4	----	----	----	----	----	4	----	----	----	----	----	8
20		4	2	5	----	1	----	3	----	1	----	----	----	16
21		3	3	7	----	4	3	2	----	2	1	1	----	26
22		1	3	4	5	9	4	----	1	7	3	1	9	47
23		1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
24		----	3	----	6	----	----	----	----	1	----	----	----	10
25		----	1	----	----	----	----	3	1	----	----	----	----	5
26		----	1	----	1	----	----	----	----	1	----	----	3	6
27		----	2	----	1	1	----	----	----	----	----	----	----	4
28		----	5	----	----	----	----	----	2	----	----	----	----	7
29		----	1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1
30		----	2	----	----	----	----	----	2	----	----	----	----	4
31		----	2	1	----	----	----	----	----	----	----	----	----	3
32		----	2	----	----	1	----	4	----	----	----	1	----	8
33		----	1	5	3	----	----	----	2	3	----	3	----	17
34		----	3	3	1	1	----	----	2	1	2	----	1	14
35		----	4	----	2	1	----	----	----	2	----	8	3	20
36		----	2	----	----	1	----	----	----	----	----	----	----	3
37		----	1	2	----	----	----	----	----	----	----	----	----	3
38		----	1	3	----	1	3	2	1	6	1	1	5	24
39		----	----	7	----	----	----	----	----	----	----	----	----	7
40		----	----	4	3	----	----	----	----	----	----	----	----	7

41		----	----	7	3	1	----	----	----	----	2	2	3	18
42		----	----	1	1	----	5	----	4	----	----	----	2	13
43		----	----	2	----	1	----	----	1	----	----	----	2	6
44		----	----	1	----	----	----	1	----	----	----	1	----	3
45		----	----	----	2	----	----	----	----	----	----	----	----	2
46		----	----	----	2	1	1	1	----	2	----	----	----	7
47		----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	----	----	1
48		----	----	----	----	1	----	2	----	----	----	----	----	3
49		----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	----	----	1
50		----	----	----	----	2	----	----	----	----	1	----	----	3
51		----	----	----	----	6	3	3	----	5	2	4	5	28
52		----	----	----	----	2	2	----	1	----	----	----	----	5
53		----	----	----	----	2	----	----	----	----	1	----	----	3
54		----	----	----	----	1	----	----	1	1	2	2	1	8
55		----	----	----	----	3	----	5	----	----	----	----	----	8
56		----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	----	----	1
57		----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	----	----	1
58		----	----	----	----	2	----	----	----	----	----	----	----	2
59		----	----	----	----	2	----	----	----	----	----	----	----	2
60		----	----	----	----	1	1	----	----	----	----	----	----	2
61		----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	----	1
62		----	----	----	----	----	2	----	----	----	----	3	----	5
63		----	----	----	----	----	2	----	----	2	2	----	----	6
64		----	----	----	----	----	3	----	----	----	----	----	----	3
65		----	----	----	----	----	3	----	2	----	----	----	----	5
66		----	----	----	----	----	2	2	3	----	----	----	----	7

67		----	----	----	----	----	1	4	1	----	----	1	1	8
68		----	----	----	----	----	----	7	----	----	----	----	----	7
69		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
70		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
71		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
72		----	----	----	----	----	----	3	----	----	----	1	----	4
73		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
74		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
75		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
76		----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	----	1
77		----	----	----	----	----	----	----	1	----	1	2	----	4
78		----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	1
79		----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	----	1
80		----	----	----	----	----	----	----	3	----	----	----	----	3
81		----	----	----	----	----	----	----	2	----	----	----	----	2
82		----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	----	1
83		----	----	----	----	----	----	----	----	5	----	----	----	5
84		----	----	----	----	----	----	----	----	2	----	1	----	3
85		----	----	----	----	----	----	----	----	2	1	----	----	3
86		----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	1
87		----	----	----	----	----	----	----	----	----	2	----	----	2
88		----	----	----	----	----	----	----	----	----	7	----	----	7
89		----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	----	1
90		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	2	----	2
91		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	2	----	2
92		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	1

93		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	1
94		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	3	----	3
95		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	1
96		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	1	----	1
97		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	3	----	3
98		----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	2	2
Total de eventos rítmicos em cada frevo		69	47	53	45	68	50	59	53	62	43	57	52	**658**

Total de eventos rítmicos: 658

APÊNDICE 5 TABELAMENTO UTILIZADO NA COMPOSIÇÃO PARA PERCUSSÃO "FREVINDO-SERIALIZANDO", COM SEÇÃO, NÚMERO DE COMPASSO, DENSIDADE ABSOLUTA E VERSÕES UTILIZADAS DA SÉRIE

Seção	Compasso	D_a	Versões da Série		
A	1	10	O-0	I-5	R-10
A	2	10	I-1	R-6	RI-11
A	3	10	R-2	RI-7	O-0
A	4	10	RI-3	O-8	I-1
A	5	10	O-4	I-9	R-2
A	6	10	I-5	R-10	RI-3
A	7	10	R-6	RI-11	O-4
A	8	10	RI-7	O-0	I-5
A	9	10	O-8	I-1	R-6
A	10	10	I-9	R-2	RI-7
A	11	10	R-10	RI-3	O- 8
A	12	10	RI-11	O-4	I-9
B	13	7	O-1	I-6	R-11
B	14	7	I-2	R-7	RI-0
B	15	7	R-3	RI-8	O-1
B	16	7	RI-4	O-9	I-2
B	17	7	O-5	I-10	R-3
B	18	7	I-6	R-11	RI-4
B	19	7	R-7	RI-0	O-5
B	20	7	RI-8	O-1	I-6
B	21	7	O- 9	I-2	R-7
B	22	7	I-10	R-3	RI-8
B	23	7	R-11	RI-4	O- 9
B	24	7	RI-0	O-5	I-10
C	25	1	O-2	I-7	R-0
C	26	1	I-3	R-8	RI-1
C	27	1	R-4	RI-9	O-2
C	28	1	RI-5	O-10	I-3

C	29	1	O-6	I-11	R-4
C	30	1	I-7	R-0	RI-5
C	31	1	R-8	RI-1	O-6
C	32	1	RI-9	O-2	I-7
C	33	1	O-10	I-3	R-8
C	34	1	I-11	R-4	RI-9
C	35	1	R-0	RI-5	O- 10
C	36	1	RI-1	O- 6	I-11
D	37	2	O-3	I-8	R-1
D	38	2	I-4	R-9	RI-2
D	39	2	R-5	RI-10	O-3
D	40	2	RI-6	O-11	I-4
D	41	2	O-7	I-0	R-5
D	42	2	I-8	R-1	RI-6
D	43	2	R-9	RI-2	O-7
D	44	2	RI-10	O-3	I-8
D	45	2	O-11	I-4	R-9
D	46	2	I-0	R-5	RI-10
D	47	2	R-1	RI-6	O-11
D	48	2	RI-2	O- 7	I-0
E	49	11	O-4	I-9	R-2
E	50	11	I-5	R-10	RI-3
E	51	11	R-6	RI-11	O-4
E	52	11	RI-7	O-0	I-5
E	53	11	O-8	I-1	R-6
E	54	11	I-9	R-2	RI-7
E	55	11	R-10	RI-3	O-8
E	56	11	RI-11	O-4	I-9
E	57	11	O-0	I-5	R-10
E	58	11	I-1	R-6	RI-11
E	59	11	R-2	RI-7	O-0
E	60	11	RI-3	O-8	I-1
F	61	12	O-5	I-10	R-3

F	62	12	I-6	R-11	RI-4
F	63	12	R-7	RI-0	O-5
F	64	12	RI-8	O-1	I-6
F	65	12	O-9	I-2	R-7
F	66	12	I-10	R-3	RI-8
F	67	12	R-11	RI-4	O-9
F	68	12	RI-0	O-5	I-10
F	69	12	O-1	I-6	R-11
F	70	12	I-2	R-7	RI-0
F	71	12	R-3	RI-8	O-1
F	72	12	RI-4	O- 9	I-2
G	73	6	O-6	I-11	R-4
G	74	6	I-7	R-0	RI-5
G	75	6	R-8	RI-1	O-6
G	76	6	RI-9	O-2	I-7
G	77	6	O-10	I-3	R-8
G	78	6	I-11	R-4	RI-9
G	79	6	R-0	RI-5	O-10
G	80	6	RI-1	O-6	I-11
G	81	6	O-2	I-7	R-0
G	82	6	I-3	R-8	RI-1
G	83	6	R-4	RI-9	O-2
G	84	6	RI-5	O-10	I-3
H	85	3	O-7	I-0	R-5
H	86	3	I-8	R-1	RI-6
H	87	3	R-9	RI-2	O-7
H	88	3	RI-10	O-3	I-8
H	89	3	O-11	I-4	R-9
H	90	3	I-0	R-5	RI-10
H	91	3	R-1	RI-6	O-11
H	92	3	RI-2	O-7	I-0
H	93	3	O-3	I-8	R-1
H	94	3	I-4	R-9	RI-2

H	95	3	R-5	RI-10	O- 3
H	96	3	RI-6	O-11	I-4
I	97	9	O-8	I-1	R-6
I	98	9	I-9	R-2	RI-7
I	99	9	R-10	RI-3	O-8
I	100	9	RI-11	O-4	I-9
I	101	9	O-0	I-5	R-10
I	102	9	I-1	R-6	RI-11
I	103	9	R-2	RI-7	O-0
I	104	9	RI-3	O-8	I-1
I	105	9	O-4	I-9	R-2
I	106	9	I-5	R-10	RI-3
I	107	9	R-6	RI-11	O-4
I	108	9	RI-7	O-0	I-5
J	109	4	O-9	I-2	R-7
J	110	4	I-10	R-3	RI-8
J	111	4	R-11	RI-4	O-9
J	112	4	RI-0	O-5	I-10
J	113	4	O-1	I-6	R-11
J	114	4	I-2	R-7	RI-0
J	115	4	R-3	RI-8	O-1
J	116	4	RI-4	O-9	I-2
J	117	4	O-5	I-10	R-3
J	118	4	I-6	R-11	RI-4
J	119	4	R-7	RI-0	O-5
J	120	4	RI-8	O-1	I-6
K	121	8	O-9	I-2	R-7
K	122	8	I-10	R-3	RI-8
K	123	8	R-11	RI-4	O-9
K	124	8	RI-0	O-5	I-10
K	125	8	O-1	I-6	R-11
K	126	8	I-2	R-7	RI-0
K	127	8	R-3	RI-8	O-1

K	128	8	RI-4	O-9	I-2
K	129	8	O-5	I-10	R-3
K	130	8	I-6	R-11	RI-4
K	131	8	R-7	RI-0	O-5
K	132	8	RI-8	O-1	I-6
L	133	5	O-9	I-2	R-7
L	134	5	I-10	R-3	RI-8
L	135	5	R-11	RI-4	O-9
L	136	5	RI-0	O- 5	I-10
L	137	5	O-1	I-6	R-11
L	138	5	I-2	R-7	RI-0
L	139	5	R-3	RI-8	O-1
L	140	5	RI-4	O-9	I-2
L	141	5	O-5	I-10	R-3
L	142	5	I-6	R-11	RI-4
L	143	5	R-7	RI-0	O-5
L	144	5	RI-8	O-1	I-6

APÊNDICE 6 PLANEJAMENTO DA COMPOSIÇÃO PARA PERCUSSÃO "FREVINDO-MINIMALISMANDO"

Abreviações: tp (Tímpanos), tb (sinos tubulares ou *tubular bells*), tr (triângulo), cl (claves), tt (tam-tam), ps (prato suspenso), cx (caixa), bm (bombo), gl (*glockenspiel*), xf (xilofone), vb (vibrafone), mr (marimba)

Seção	Compasso	Instrumentos (TAB. 5.4)	Técnica (QUAd 5.3)	Dinâmica (QUAD. 5.3)	Classes de conjunto (5ª coluna da TAB. 5.1)
A	1	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Phasing (Ph)*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	2	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	3	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	4	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	5	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	6	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	7	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	8	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	9	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	10	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	11	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	12	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	13	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	14	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	15	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	16	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	17	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	18	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	19	tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	20	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
A	21	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	22	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	23	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	24	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	25	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	26	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	27	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	28	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	29	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	30	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	31	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	32	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	33	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	34	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[2,5,7,10] , [4,7,10,0]
A	35	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	36	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	37	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	38	tp, tb, cx, bm, xf, vb, mr	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	39	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	40	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	41	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	42	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	43	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	44	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	45	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	46	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	47	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	48	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]

A	49	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	50	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	51	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	52	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	53	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	54	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	55	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
A	56	vb	*Ph*	*pp* a *mf*	[7,10,0,3] , [5,8,11,1]
B	57	vb	*Linear additive process (Lap)*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	58	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	59	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	60	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	61	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	62	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	63	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	64	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	65	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	66	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	67	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	68	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	69	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	70	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	71	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	72	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	73	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	74	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	75	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	76	cx xf	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	77	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	78	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	79	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	80	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[7,10,0,3] , [6,9,0,2]
B	81	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	82	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	83	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	84	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	85	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	86	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	87	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	88	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	89	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	90	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	91	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	92	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	93	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	94	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	95	tp, tb, tr, cl, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	96	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	97	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Lap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
B	98	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*mp* a *f*	[0,3,6,9] , [11,2,5,7]
C	99	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Block additive process (Bap)*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	100	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	101	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	102	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	103	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	104	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	105	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	106	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	107	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	108	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	109	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	110	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	111	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]

C	112	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	113	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	114	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, bm, gl, xf, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[0,3,5,8] , [11,2,5,7]
C	115	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	116	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	117	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	118	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	119	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	120	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	121	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	122	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	123	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	124	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	125	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	126	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	127	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	128	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	129	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	131	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	132	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	133	tt, cx, bm, gl, xf, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
C	134	tr, vb, mr	*Bap*	*f* a *ff*	[5,8,11,1] , [7,10,1,3]
D	135	tr, vb, mr	*Textural aditive process (Tap)*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	136	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	137	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	138	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	139	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	140	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	141	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	142	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	143	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	144	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	145	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	146	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	147	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	148	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
D	149	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	150	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	151	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	152	tr, vb, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	153	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	154	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	155	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	156	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	157	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	158	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	159	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	160	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	161	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	162	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	163	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	164	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	165	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	166	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	167	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	168	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	169	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
D	170	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Tap*	*mp* a *f*	[0,2,5,8] , [11,2,5,7]
E	171-175	tp, tb, tr, cl, tt, ps, cx, gl, mr	*Overlapping pattern (Op)*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	176-180	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	181-185	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	186-190	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	191-195	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]

E	196-200	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	201-205	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	206-210	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	211-215	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	216-220	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	221-225	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	226-230	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	231-235	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	236-240	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	241-245	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	246-250	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	251-255	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	256-260	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	261-265	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	266-270	cl, bm, xf, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	271-275	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	276-280	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	281-285	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	286-290	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[7,10,1,3] , [5,8,11,1]
E	291-295	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	296-300	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	301-305	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	306-310	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	311-315	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	316-320	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	321-325	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	326-330	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	331-335	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	336-340	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	341-345	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	346-350	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	351-355	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	356-360	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	361-365	tr, cl, ps, bm, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	366-370	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	371-375	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	376-380	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[4,7,10,0] , [0,3,5,8]
E	381-385	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	386-390	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	391-395	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	396-400	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	401-405	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	406-410	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	411-415	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	416-420	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	421-425	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	426-430	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	431-435	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	436-440	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	441-445	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	446-450	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	451-455	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]
E	456-460	cl, gl, xf, vb, mr	*Op*	*pp* a *mf*	[5,8,11,1] , [9,0,3,5]

PARTE II – PARTITURAS

CRIAÇÃO Nº 3

INSTRUMENTAÇÃO:

2 TROMPETES

1 TROMPA

1 TROMBONE

1 TUBA

Áudio com partitura publicada em:
https://www.youtube.com/watch?v=tN0GFCxfAfk


CRIAÇÃO Nº 3
PARA QUINTETO DE METAIS
PARTITURA EM DO
FLAVIO LIMA (2015)
A3
TRUMPET IN C 1
TRUMPET IN C 2
HORN IN C
TROMBONE
TUBA IN C
PLUNGER
ORD. A'-M
REFORÇO DOS ACENTOS DO RF
RF(1)
A5
C TPT. 1
C TPT. 2
HN.
TBN.
TUBA
RF(1)S/REPETIDO
RF(2) REPETIDO
RF(2)


3
A4
A2
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. A'-M
ER-3
ER-4
ER-13
STRAIGHT
ER-1
OPEN
ER-3s
RF(2) COMBINAÇÃO TPT 2 E TROMPA
RF(4)
RF(1)
ER-4's
REPETIÇÃO DO RF(3)
(DESLOCAMENTO DO RF)


5
A5
A3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. A'-M
ER-4s
ER-1
ER-13s
ER-14s/1
RF
ER-2s
ER-3s
ER-4s
ER-2


7
A1
A3
OPEN
RF(1)
ER-4
ER-3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
PLUNGER
REFORÇO DOS ACENTOS DO RF
ER-14
Ord. A'-M
Hn.
RF(2)
STRAIGHT
Tbn.
Tuba


9
A5
B4
ER-3s
ER-2s
ER-15
ER-6s
ER-7
C Tpt. 1
C Tpt. 2
ER-13
ER-15s
ER-6
Ord. A'
Hn.
ER-13s
RF(2) REPETIDO
ER-2
ER-5s
Tbn.
Frulato
RF COM AUMENTACAO
Tuba
ER-4
ER-2s


11
B2
B5
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'
ER-6s/A
STRAIGHT
OPEN
ER-15s/A
Ord. B'-M
ER-5s
ER-8
ER-15A/2
ER-16s
RF
ER-5
ER-6
ER-7
ER-7b


13
B3
B1
RF EM PIRAMIDE-
AUMENTO GRADUAL DOS VALORES RITMICOS (AUMENTACAO)
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'-M
ER-6A
ER-7b
ER-8
ER-6
ER-8a
CUP
STRAIGHT
OPEN
RF COM DECOCIONAMENTO ANTES DO TRILLO


15
B3
B5
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'
ER-7b
ER-16c
mf
sfz
Ord. B'-M
ER-6a
ER-8b
ER-5c
RF SECCIONADO ANTES DO TRILO
REPETIÇÃO
ER-8
ER-16c
ER-6
RF(1)
ER-15c
ER-5b
RF(2) PROLONGADA
17
B4
B2
ER-16
ER-7c
ER-8c
ER-5c/A
OPEN
RF(4) COM PROLONGAMENTO
RF(3)
REPETIÇÃO RF(2)


19
B5
B3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
21
B1
B3
OPEN
CUP
STRAIGHT
REPETIÇÃO
RF(1)
RF(2)
RF(3)
RF(4)
RF(2) (TROMPA) PROLONGADO
RF(4) COM PROLONGAMENTO
RF (1)(TUBA E TROMBONE)


23
B5
B4
ORD. C'
ORD. C'-M
C TPT. 1
C TPT. 2
HN.
TBN.
TUBA
ER-7A
ER-5
ER-6
ER-7½
RF(1)
RF(3)
RF(4)
ER-15A/½
ER-16ª
ER-7
RF(2)
ER-15½/A
SERIE C-M
25
B2
B5
RF
REPETICAO DO TRILO
DESLOCADO


27
B3
ER-6A
Ord. C'-M
B1
RF SECCIONADO COM PROLONGAMENTO DO TRILLO
Ord. C'
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Ord. C'
RF COM PROLONGAMENTO DO TRILO
HARMON
ER-15b
Hn.
ER-16a/b
Tbn.
Ord. C'
ER-6
ER-7
ER-8b
ER-7a
Tuba
ER-16a/b
29
B3
STRAIGHT
B5
Ord. C'
ER-7b
ER-7a
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Ord. C'-M
ER-5a
ER-8b
RF(1)
RF COM PROLONGAMENTO DO TRILO
REPETICAO DO TRILO
Hn.
ER-6
ER-7
ER-7a
ER-8
Tbn.
ER-8A
REPETICAO DO TRILO
RF(2)
Tuba
ER-5b
ER-6a
15A. ABAIXO DO TRILO DO TROMBONE


31
B4
B2
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. D'
ER-7b
ER-7s
OPEN
STRAIGHT
RF(1)
REPET. DO TRILLO
ER-8
ER-9A
REPETIÇÃO DO TRILLO
RF(2)
ER-5s/A
Ord. D'-M
RF(2) C/ REPETIÇÃO
SECCIONAMENTO DO RF COM PROLONGAMENTO
RF COM TRILLO SECCIONADO
33
B5
B3
HARMON
REPETIÇÃO
RF(3)
ER-6s
ER-8b
ER-16s
ER-15s/A
REPETIÇÃO TRILLO


35
C1
C3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
CUP
RF COM AUMENTACAO
Ord. D'
OPEN
Ord. D'-M
ER-12A
ER-9
ER-17
37
C5
C4
ER-17b
ER-9A
ER-12
ER-10
ER-11
ER-11A
STRAIGHT


39
C2
HARMON
C5
ORD. D'-M
C Tpt. 1
ER-10
ER-11
OPEN
C Tpt. 2
ORD. D-M'
ER-9
ER-18b
ER-18b
Hn.
ORD. D'-M
ER-12
ER-12
Tbn.
(SUBSTITUI O TRILO)
FRULATO
RF COM AUMENTACAO
Tuba
ORD. D'-M
ER-9
ER-12
ORD. D'
ER-17b
ER-17b
ER-17b
ER-17b
41
C3
ER-12a
C1
OPEN
C Tpt. 1
POCO CRESC.
ORD. E'-M
CUP
C Tpt. 2
ORD. E'-M
ER-9
ER-9
Hn.
OPEN
Tbn.
ORD. E'-M
RF COM AUMENTACAO
Tuba


C3
43
C5
C4
45
C2
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. E'-M
ER-9
ER-17
ER-12A
Ord. E'
ER-10
ER-11
RF com aumentação
poco cresc.
HARMON
OPEN
ER-10a


47
C5
C3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. E'-M
ER-17
ER-18
ER-10A
ER-9
ER-9s
ER-12A
ER-10
ER-11
Poco cresc.
Ord. E'
RF com aumentacao
49
C1
C3
CSP
RF com aumentacao(1)
ER-12
ER-17A
RF com prolongamento(2)


51
D5
D4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. A'
Ord. A'-M
ER-19b
ER-4
ER-2s
ER-1s
ER-20b
ER-4s/1
ER-19s
ff
mf
RF
53
D2
D5
ER-20b
ER-19
ER-4s
ER-20s
ER-19b


55
D3
D1
D3
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. A'
ER-20
ER-1
RF
STRAIGHT
ER-4
(PROLONGAMENTO DO TRILLO)
Ord. A'-M
58
E5
E4
ER-6A
ER-7b
ER-5A
ER-22a
ER-7
ER-5a
ER-6
ER-22a/1
ER-6a
ER-21b
ER-8
ER-21a
Frulato (em lugar do trillo)
RF com aumentação
ER-6b
ER-22a
ER-7b
ER-7a


60
E2
OPEN
E5
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'
ER-21z
ER-6z/A
Ord. A'-M
ER-7z
RF
Ord. B'-M
ER-8
RITMO-5z/A
ER-6A
ER-7b
ER-5
ER-6
ER-7z
ER-22z
RF COM SECCIONAMENTO POR PROLONGAMENTO
62
E3
STRAIGHT
E1
ER-6z
ER-9b
ER-7
fSUBITO
OPEN
Prolongamento do trillo


64
E3
E5
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'-M
TRILLO COM PROLONGAMENTO
PROLONGAMENTO DO TRILLO
Ord. B'
66
E4
E2
TRILLO PROLONGADO
STRAIGHT
ACENTO DO RF


68
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. B'
RF(1)
ER-7b
ER-8s
RF(3)
ER-7b
E5
E3
STRAIGHT
Repet. do trillo
Ord. B'-M
ER-21b
ER-8
ER-7s
RF(2)
ER-8b
ER-7
ER-21s
ER-22
ER-6
ER-22s
ER-21b
ER-9b
RF executado pelo trombone e tuba; trillo prolongado
70
E1
RF(3)
E3
Ord. C'-M
ER-5
ER-6
RF(4) prolongado
RF com trillo deslocado


72
E5
E4
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. C'
Ord. C'-M
ER-7b
ER-7s
RITMO DE FREVO COM REPETICAO DO TRILLO
ER-8A
ER-5
ER-6
ER-21s
RF(1)
RF(3)
RF(4) DESLOCADO
ER-5s/A
RF(2)
ER-7
74
E2
OPEN
E5
ER-6A
RITMO DE FREVO COM TRILLO REPETIDO
RF(1) — ER-21s
RF(3) COM TRILLO PROLONGADO
fSUBITO


76
E3
E1
HARMON
C TPT. 1
C TPT. 2
HN.
TBN.
TUBA
ORD. C'
RF(1)
ER-7b
ER-6s
ER-8b
ER-7b
RF COM TRILLO PROLONGADO
ORD. C'-M
ER-22s/1
RF(2) COM TRILLO PROLONGADO
OPEN
TRILLO COMPARTILHADO COM A TROMPA
RITMO-21s/1
ER-5b
78
E3
E5
ER-7b
ER-7s
ER-21s
REPETIÇÃO DO TRILLO
ER-8
ER-7s
ER(1)
ER-21s
RF(2) COM TRILLO PROLONGADO
ER(2)
ER-8b
ER-5s/A
ER-5s
ER-0
ER-7b
ER-5s
ER-5b
ER-7b
ER-6s
TRILLO OITAVADO COM O TROMBONE
RF(4) PROLONGADO


80
E4
Ord. C'-M
E2
C Tpt. 1
ER-6A
Ord. C'-M
ER-5A
ER-6S
OPEN
C Tpt. 2
Ord. C'
ER-6
ER-7
ER-21S
Ord. D'-M
RF(1)
REPET DO TRILLO
ER-8
ER-21S
Hn.
Ord. D'-M
STRAIGHT
Tbn.
REPET. DO TRILLO
RF(2) COM PROLONGAMETO ANTES DO TRILLO
RF COM PROLONGAMENTO ANTES DO TRILLO
Tuba
82
E5
Ord. D'-M
ER-7D
ER-21S
F3
ER-9B/A
C Tpt. 1
ER-8A
ER-11B/A
C Tpt. 2
Ord. D'
RF(1)
ER-5S
TRILLO SUPERPOSTO
COM A TUBA
Hn.
REPET. DO TRILLO
ER-8
OPEN
Tbn.
ER(1)
Tuba
PROLONGAMENTO DO TRILLO
RF(2) COM TRILLO PROLONGADO


84
F1
F3
Ord. D'-m
ER-12a
C Tpt. 1
C Tpt. 2
STRAIGHT
Hn.
Ord. D'-m
RF
Tbn.
Tuba
Ord. D'-m
Trillo com repetição
ER-14s/a
86
F5
F4
OPEN
Ord. D'-m
Repet do trillo
ER-9a
Ord. D'
ER-14s/a
subito
ER-13s/a
ER-11s
RF com trillo prolongado


88
F2
F5
Ord. D'-M
ER-14A
C Tpt. 1
Ord. D'
ER-12A
C Tpt. 2
Ord. D'-M
RF(2) COM TRILLO PROLONGADO
Hn.
RF(1)
Tbn.
Ord. D'-M
ER-11A/A
Ord. D'-M
ER-12A E DESLOCADO EM UMA COLCHEIA
Tuba
90
F3
F1
C Tpt. 1
RF(1)
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
RF(2) PROLONGADO
Tuba


92
G3
G5
G4
G2
G5
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba
Ord. E'
RF(1)
ER-4s
Ord. E'-M
ER-16s
ER-1s
RF(2)
Ord. E'
ER-2s
ER-4
RF(3)
ER-4s/1
ER-16s
ER-3s

CENAS PARA ORQUESTRA

INSTRUMENTAÇÃO:

2 FLAUTAS
2 OBOÉS
2 CLARINETES
2 FAGOTES
2 TROMPAS
2 TROMPETES
1 TROMBONE TENOR
1 TROMBONE BAIXO
1 TUBA
TÍMPANOS
VIBRAFONE
MARIMBA
CAIXA
BOMBO
PRIMEIROS VIOLINOS
SEGUNDOS VIOLINOS
VIOLAS
VIOLONCELOS
CONTRABAIXOS

Áudio com partitura publicada em:
https://www.youtube.com/watch?v=pS431Yv3jSI


Full Score
Cenas
PARA ORQUESTRA
Flávio Lima
2016/2017
Tenuto
Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone
Bass Trombone
Tuba
Timpani
Vibraphone
Marimba
Snare Drum
Drum Set
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass


3
L.A.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

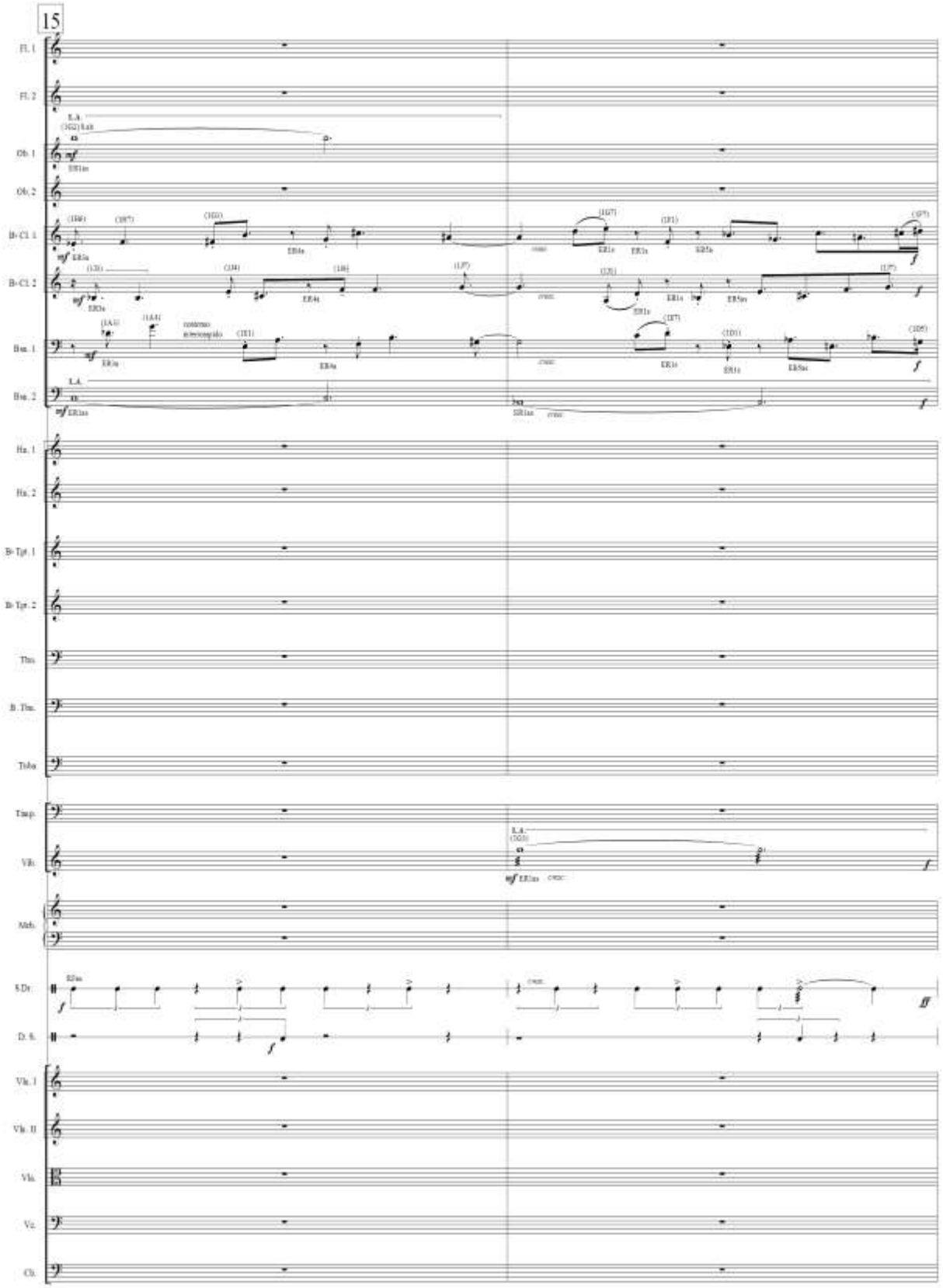

5
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


7
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


9
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


11
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


13
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tale prolongato


15
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


17
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


19
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
L.A.
poco cresc.
ER1as
ER1an
ER1ss
ER1sn
ER1ns
ER1nn
ER2s
ER2n
ER3s
ER3n
a lib. ensemble


21
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


23
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


25
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


27
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


29
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
subito mf
poco cresc.
poco dim.
subito f
mf
f


31
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sub.mf
dim.
mf


33
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


35
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim. poco a poco


37
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
L.A.
ER5
ER5a
ER4
ER4a
ER4m
ER3
ER3a
ER1
ER1aa
ER1m
ER1a
ER2a
mf
f
p


39
1.A
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc. poco a poco


41
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.


43
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


45
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


47
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


49
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


51
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


53
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
poco cresc.
L.v.


55
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim. poco a poco
mf
f
ff
subito f
L.A.


57
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


59
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


61
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
63
L.A.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


65
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tba.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


67
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


69
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


71
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
73
l.v.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
75
L.A
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


77
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
L.A.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


79
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
81
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


83
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. 1
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


85
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

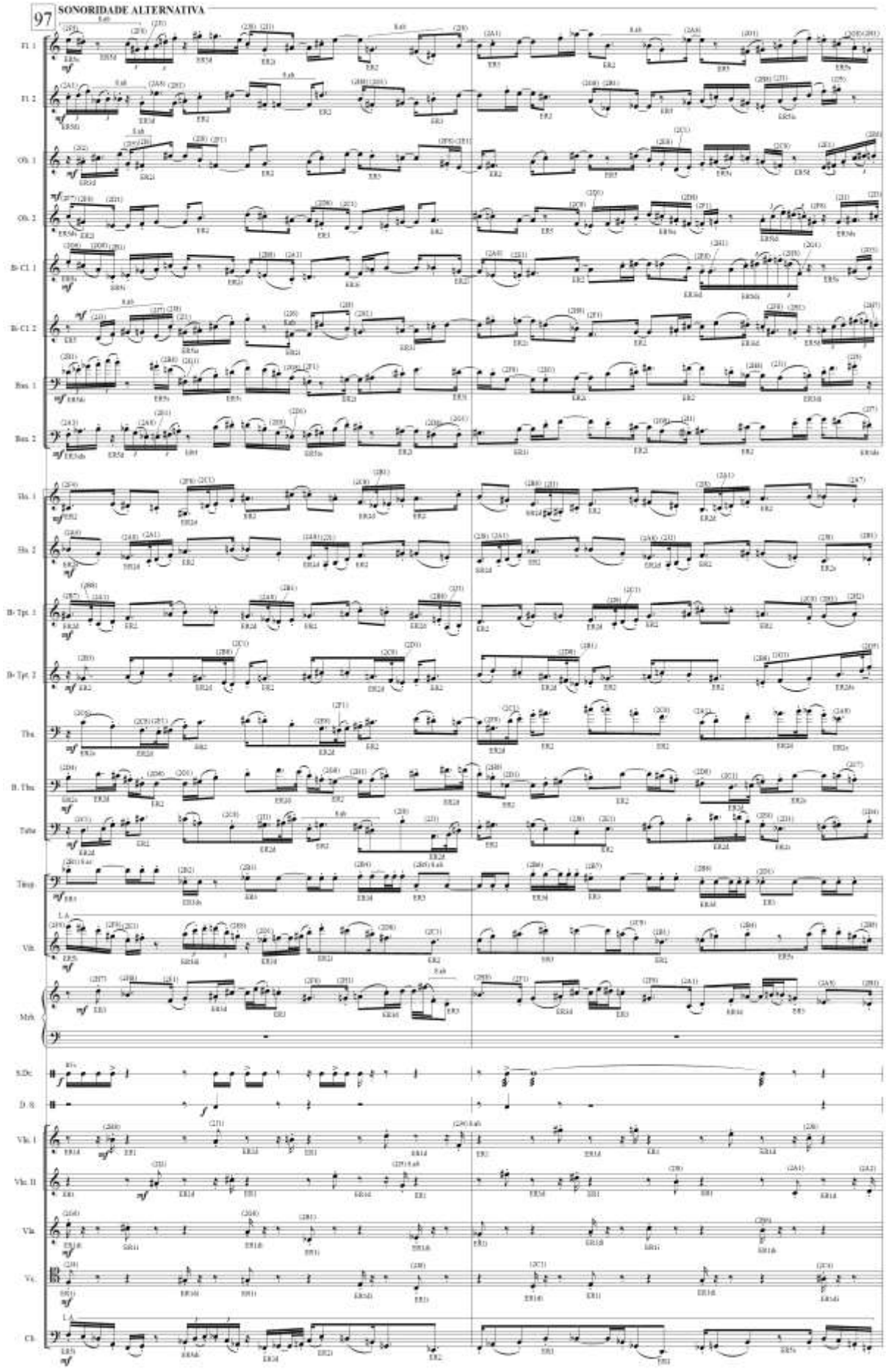

87
SONORIDADE ALTERNATIVA
L.A.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bas. 1
Bas. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
89
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

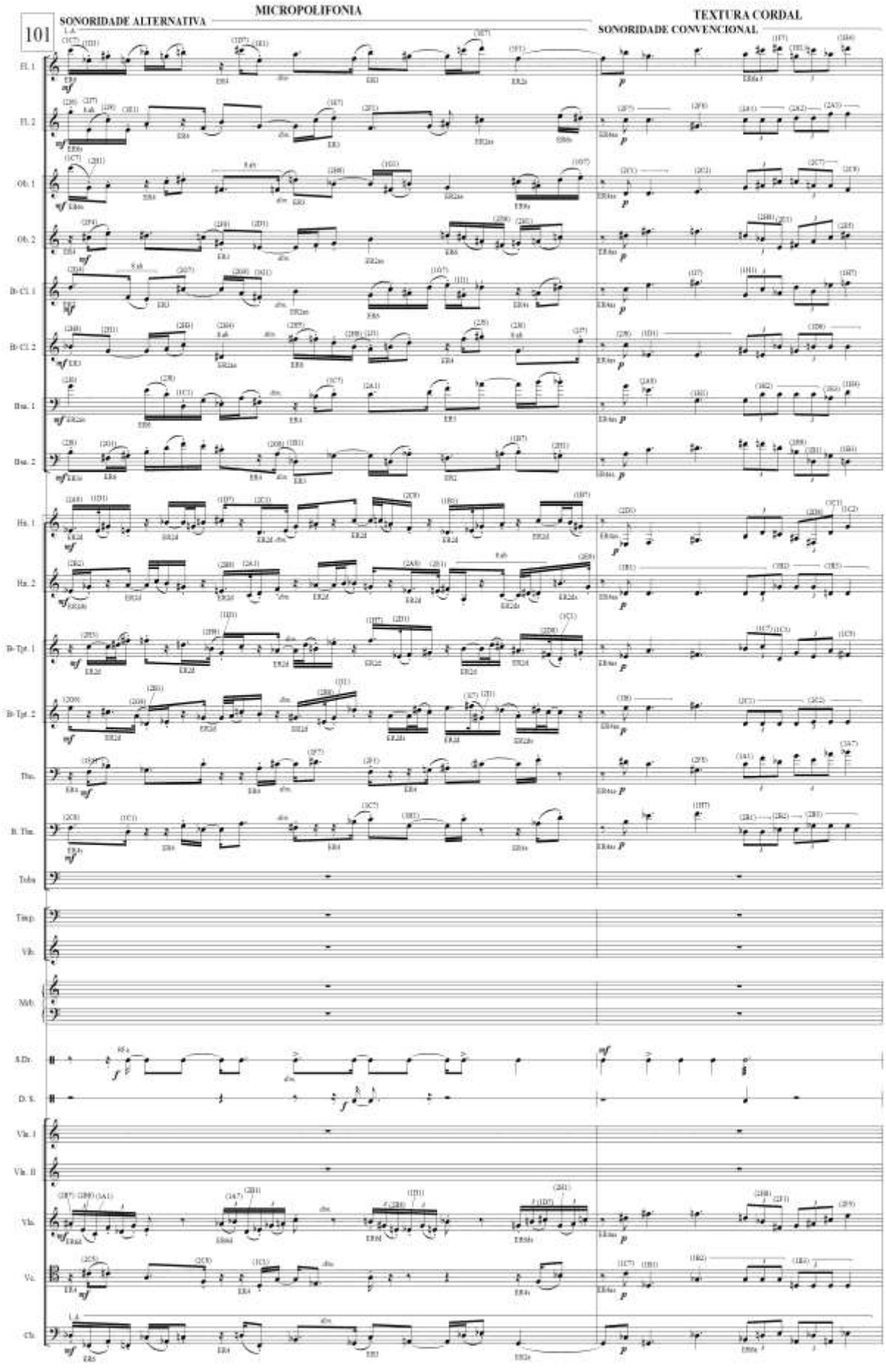

91
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. 1
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
L.A.


93
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
95
L.A
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


97
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


99
SONORIDADE CONVENCIONAL
TEXTURA CORDAL
TEXTURA POLIFÔNICA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


101
SONORIDADE ALTERNATIVA
MICROPOLIFONIA
TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


103
TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
MICROPOLIFONIA
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


TEXTURA CORDAL
TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
105
L.A.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


MICROPOLIFONIA
SONORIDADE ALTERNATIVA
TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
107
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B-Cl. 1
B-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


109
TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
MICROPOLLIFONIA
SONORIDADE ALTERNATIVA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
TEXTURA POLIFÔNICA
111
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc.
Cb.


113
SONORIDADE ALTERNATIVA
MICROPOLIFONIA
TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
115
SONORIDADE ALTERNATIVA
MICROPOLIFONIA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bas. 1
Bas. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


117
TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
TEXTURA POLIFÔNICA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭Tpt. 1
B♭Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


SONORIDADE ALTERNATIVA
MICROPOLIFONIA
TEXTURA CORDAL
SONORIDADE CONVENCIONAL
119
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


121
TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
SONORIDADE ALTERNATIVA
MICROPOLIFONIA
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrk.
S.Dr.
D. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


123
MICROPOLIFONIA
SONORIDADE ALTERNATIVA
TEXTURA POLIFÔNICA
SONORIDADE CONVENCIONAL
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vlc. 1
Vlc. II
Vln.
Va
Cb.


125
SONORIDADE CONVENCIONAL
TEXTURA POLIFÔNICA
TEXTURA CORDAL
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭Tpt. 1
B♭Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B. S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

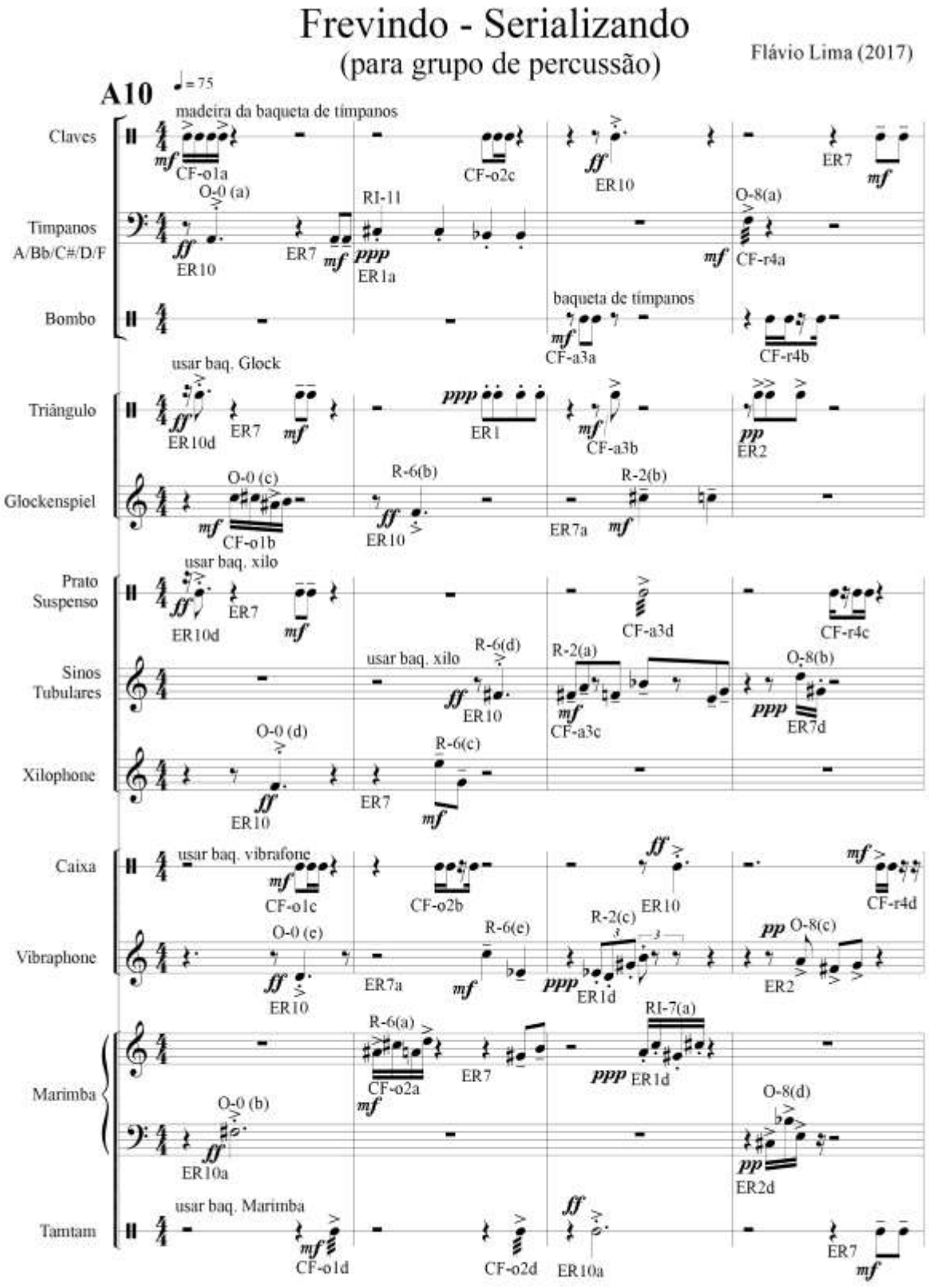

127
SONORIDADE CONVENCIONAL
TEXTURA POLIFÔNICA
TEXTURA CORDAL
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Vib.
Mrb.
S.Dr.
B.D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

FREVINDO – SERIALIZANDO
(PARA GRUPO DE PERCUSSÃO)

INSTRUMENTAÇÃO:

CLAVES
TÍMPANOS
BOMBO
TRIÂNGULO
GLOCKENSPIEL
PRATO SUSPENSO
SINOS TUBULARES
XILOFONE
CAIXA
VIBRAFONE
MARIMBA
TAMTAM

Áudio com partitura publicada em:
https://youtu.be/kyzQDq9Y9e0


Frevindo - Serializando
(para grupo de percussão)
Flávio Lima (2017)
A10
♩= 75
madeira da baqueta de timpanos
Claves
Timpanos
A/Bb/C#/D/F
Bombo
Triângulo
Glockenspiel
Prato
Suspenso
Sinos
Tubulares
Xilophone
Caixa
Vibraphone
Marimba
Tamtam
usar baq. Glock
usar baq. xilo
usar baq. vibrafone
usar baq. Marimba
baqueta de timpanos
CF-o1a
CF-o2c
ER10
ER7
O-8(a)
RI-11
ER1a
CF-r4a
CF-a3a
CF-r4b
ER10d
ER1
CF-a3b
ER2
O-0 (c)
CF-o1b
R-6(b)
R-2(b)
ER7a
CF-a3d
CF-r4c
R-6(d)
R-2(a)
O-8(b)
CF-a3c
ER7d
O-0 (d)
R-6(c)
CF-o1c
CF-o2b
R-2(c)
CF-r4d
O-0 (e)
R-6(e)
ER1d
O-8(c)
R-6(a)
RI-7(a)
CF-o2a
O-0 (b)
ER10a
O-8(d)
ER2d
CF-o1d
CF-o2d

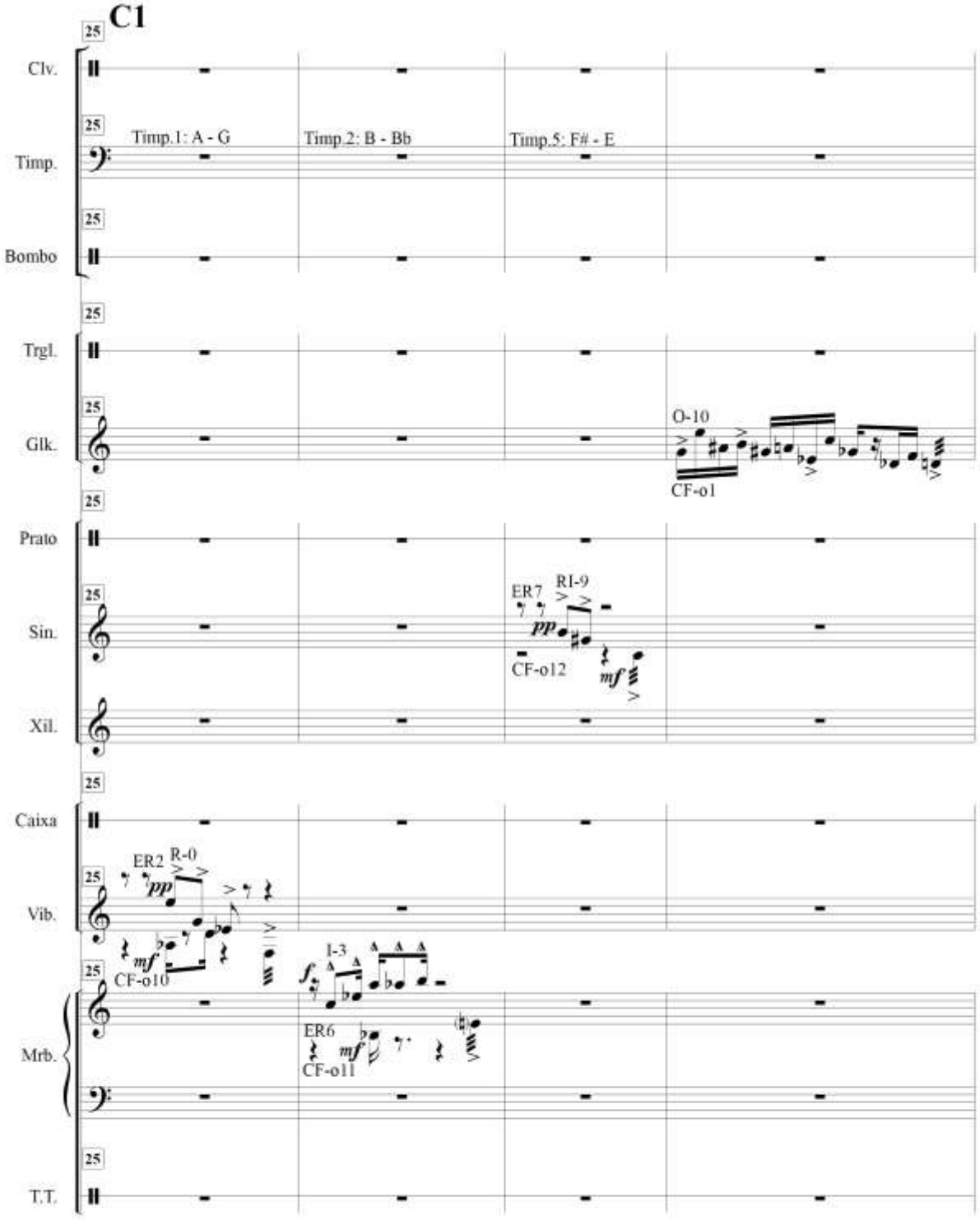

A10
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
I-9(b)
ER2a pp
R-10(a)
ER11
R-6(a)
ER12a
ER10
ER7
ER1
CF-o5b
ER11
ER12
CF-a7d
I-9(a)
ER1
R-10(b)
ER2
R-6(c)
ER11a
RI-7(a)
ER12a
CF-o5c
CF-a7b
I-9(d)
O-4(a)
R-10(c)
ER2a
RI-7(d)
I-5(a)
ER11a
I-9(c)
ER1d
R-6(b)
RI-7(c)
ER2
CF-o6
ER7a
CF-a7c
O-4(b)
ER11
ER12
RI-7(b)
ER6a
O-4(c)
R-10(d)
ER12a
I-5(b)
ER6 p
O-4(a)
CF-o5a
ER11a


A10
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
CF-ar8a
ER11
CF-o9a
RI-3(a)
ER12
RI-11(a)
RI-7(a)
ER6
ER3
ER9
CF-ar8b
ER2
ER6a
CF-ar8c
CF-o9b
I-1(a)
RI-3(e)
RI-11(e)
I-9
CF-ar8d
O-8(a)
RI-7(b)
RI-11(d)
I-1(b)
RI-3(b)
ER11a
ER1a
O-8(b)
I-9(a)
RI-7(c)
RI-3(d)
RI-11(b)
ER4
ER8
O-8(c)
RI-3(c)
RI-11(c)
CF-o10
I-9(b)
CF-o9c


B7
Clv.
Timp.
Timp.2: Bb - B
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
ER6
CF-o1c
CF-o2c
RI-0(b)
ER4
CF-o12
CF-o1e
CF-o2e
CF-o11b
CF-o1b
CF-o2b
O-1(c)
RI-0(c)
ER8
I-2(a)
ER5a
CF-o11a
I-2(a)
ER9a
CF-o1d
CF-o2d
I-2(b)
CF-o2f
O-1(a)
ER6
ER6
CF-o1a
O-1(b)
ER5
RI-0(d)
ER10
O-1(a)
CF-o1f
I-2(b)
RI-0(a)
O-1(b)
ER8
ER5a
I-2(c)
CF-o2a
ER3a


B7
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
CF-o3c
CF-o4c
CF-ar5b
O-5(a)
RI-8(c)
ER8a
ER5a
Timp.5: F - F#
CF-o3e
CF-o3b
CF-o4b
CF-ar5a
RI-4(b)
O-5(d)
RI-8(d)
CF-o4e
ER10a
ER7a
CF-o3d
CF-ar5c
RI-4(a)
O-5(b)
CF-o4a
ER4
ER4
R-3(b)
I-6
CF-o3f
ER3
CF-ar5d
R-3(a)
RI-4(d)
RI-8(b)
CF-o3a
ER7a
CF-ar5f
R-3(c)
O-5(c)
RI-8(a)
ER10a
ER7
ER7
ER1
ER2
RI-4(c)
CF-o4f
CF-ar5e


B7
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
O-9(a)
ER10
ER3
R-3(b)
CF-o7b
RI-4(a)
ER7
ER9
ER4
CF-o6b
ER12
I-2(b)
ER1
R-3(a)
ER2
ER8
CF-o8b
P-5(a)
CF-o9b
CF-o8a
R-3(c)
RI-4(c)
ER5a
usar martelo de sinos
O-5(c)
ER10a
O-9(b)
ER9d
CF-o6a
ER3a
I-10(a)
ER1a
I-10(b)
O-9(c)
I-2(a)
ER11a
RI-4(b)
ER12
O-5(b)
CF-o9a
ER4a
ER9a


C1
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
Timp.1: A - G
Timp.2: B - Bb
Timp.5: F# - E
O-10
CF-o1
ER7
RI-9
CF-o12
ER2
R-0
CF-o10
I-3
ER6
CF-o11


C1
29
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
usar baq. triângulo
CF-o4
mf
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
1-7
mf CF-o3
Caixa
Vib.
R-4
mf CF-o2
Mrb.
Q-6
p
ER3
f
ER9
T.T.


C1
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
P-10
mf
CF-ar5a
Timp.1: G - F#
duas claves
mf
CF-a6a
Timp.2: Bb - B
usar baq. prato
mf
CF-a6b
usar baq. caixa
mf
CF-ar5b


D2
37
Clv.
Timp.
Bombo
baquetas de bombo
mf
CF-a7b
Trgl.
Glk.
Prato
usar baq. prato
CF-o8
Sin.
Xil.
Caixa
CF-a7a
Vib.
RI-6
sfz
fffsub
ER11
ffff
ER12
Mrb.
R-1
ER4
mp
ff
ER8
I-4
mf
ER5
ppp
ER10
ER7
O-3
pp
ffsub
ER1
T.T.
usar baq. Tam tam
CF-o9
mf


D2
41
clave X clave
Clv.
CF-o11
Timp.
Bombo
usar baq. triângulo
Trgl.
CF-o1
Glk.
Prato
usar baq. xilo
CF-o11
Sin.
Xil.
RI-2
ER4
Q-3
mf
CF-or12
mp
ER8
ff
ER5
mf
ER10
Caixa
usar baq. de caixa
CF-o2
I-0
Vib.
mf
ER6
p
ER3
R-1
f
ER9
ER4
p
Mrb.
T.T.


D2
Clv.
Timp.
Bombo
baquetas de bombo
CF-o3
clave X clave
CF-o5
Trgl.
Glk.
usar baq. Glock
R-5
fffz
ER11
mf
ER12
RI-6
p
ER6
f
ER3
O-7
p
ER9
ER4
f
Prato
CF-o6
Sin.
usar baq. xilo
Xil.
ER7
I-4
ppp
pp
ER1
Caixa
usar baq. vibrafone
Vib.
Mrb.
T.T.
usar baq. Marimba
CF-o4

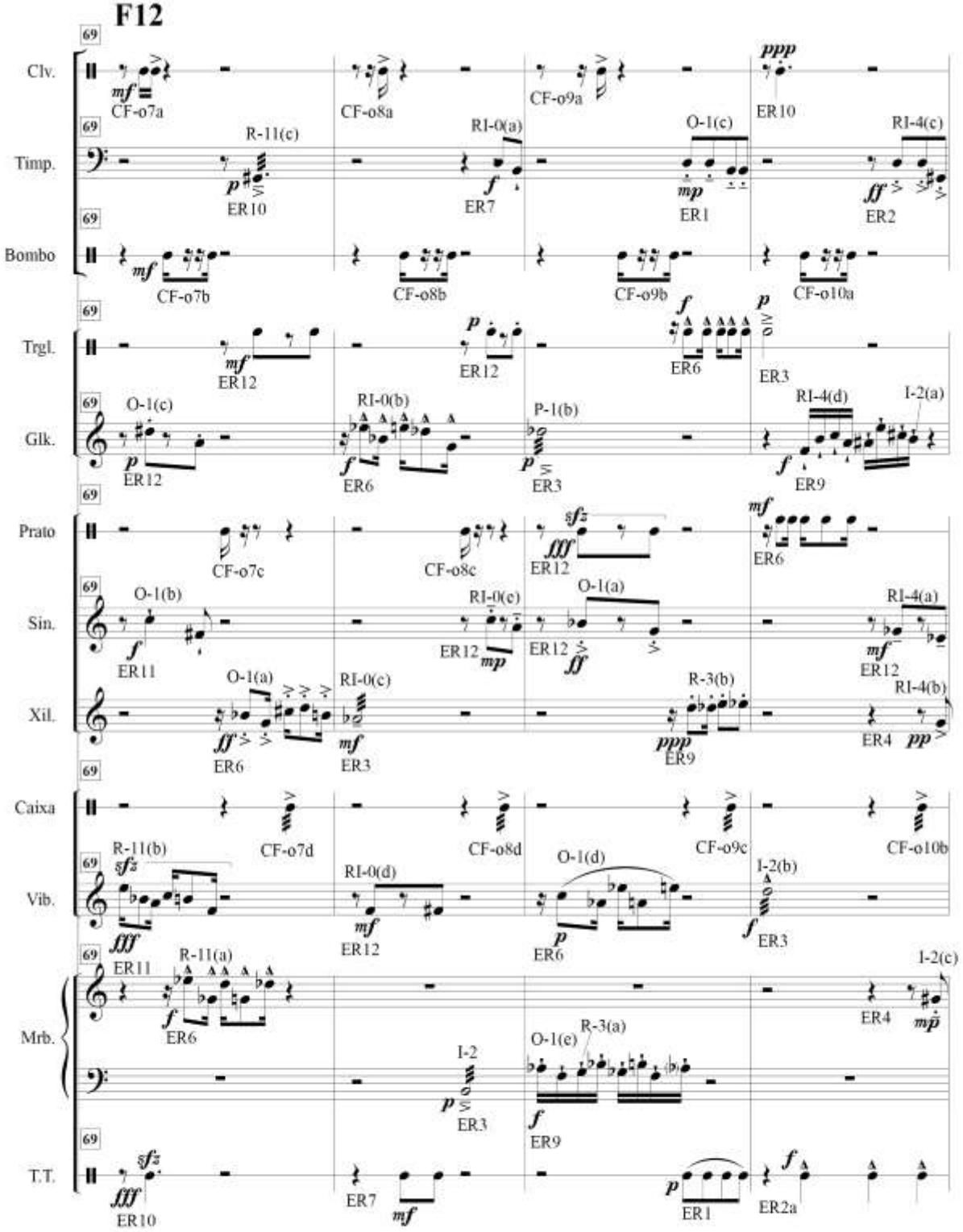

E11
madeira da baqueta de timpanos
Clv.
Timp.
baqueta de timpanos
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
49
CF-o7a
CF-o8a
CF-o9a
ER8
RI-3(e)
O-4(d)
RI-7(b)
ER1a
ER2a
ER11a
CF-o7c
CF-o8c
ER5
ER10
ER7
ER1
ER2
ER11
R-2(a)
RI-3(a)
O-4(c)
RI-7(c)
ER8
ER7a
R-2(c)
I-9(a)
CF-o7d
RI-3(d)
CF-o8d
CF-o9c
CF-o10b
R-6(a)
RI-7(d)
ER1
ER2
ER11
ER12d
I-9(c)
RI-3(c)
O-4(b)
RI-7(a)
ER2d
ER12
ER6
CF-o7b
CF-o8b
CF-o9b
CF-o10a
R-2(b)
RI-3(b)
R-6(b)
RI-7(e)
I-9(b)
ER7
O-4(a)
O-0
ER12
CF-o7b
ER8a
ER10a


E11
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
53
ER5
ER10
ER7
ER1
R-0(b)
RI-7(c)
R-10(b)
I-9(c)
ER12
ER6
ER3
CF-o11a
CF-o11b
CF-o12
CF-o1a
CF-o1b
CF-o1c
CF-o1d
CF-o2a
CF-o2b
CF-o2c
CF-o2d
I-1(a)
RI-7(a)
R-10(c)
RI-11(a)
ER2
ER11
RI-7(b)
RI-11(b)
I-1(b)
RI-7(e)
R-10(a)
I-9(a)
ER4
ER9
R-0(a)
RI-7(d)
O-8(b)
I-9(b)
ER12a
I-1(c)
ER6a
R-10(d)
O-8(a)
I-9(d)
ER7a
ER1a
ER2

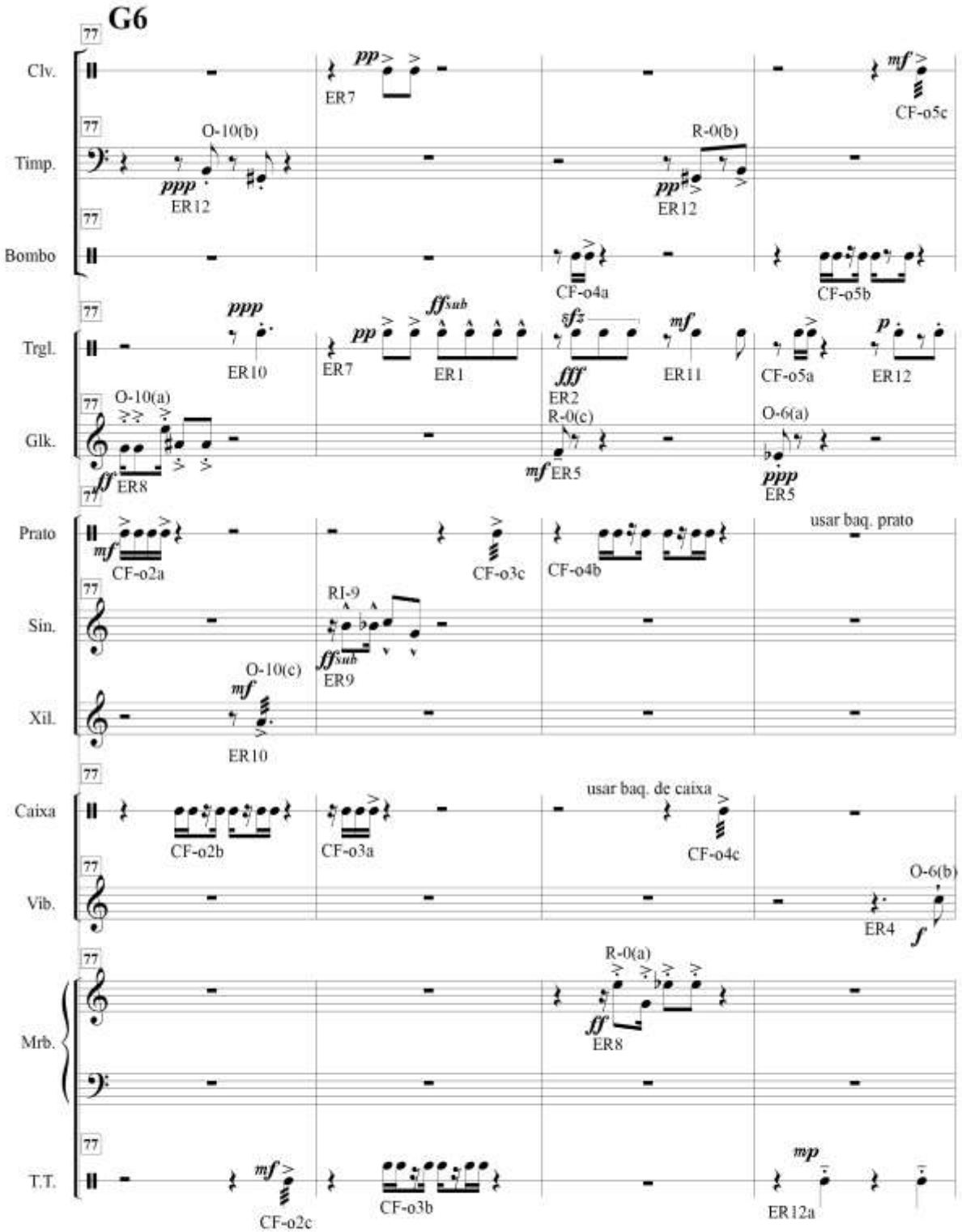

E11
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
57
CF-a3a
ER2
ER11
ER12
O-0(c)
R-6(b)
RI-7(e)
I-1(c)
ER6
ER3
ER9a
CF-a3c
CF-a4a
CF-a3b
ER9
ER4
O-0(a)
R-6(a)
RI-7(a)
O-8(b)
ER12
ER6
ER3d
ER4a
ER8
CF-a4c
R-6(c)
RI-7(c)
I-1(b)
ER9
ER4
O-0(b)
R-6(e)
RI-7(b)
I-1(d)
ER8
ER5
ER7
ER10
CF-a4b
CF-a4d
O-0(d)
I-5(a)
RI-7(d)
O-8(a)
I-5(b)
R-6(d)
CF-a3d
I-1(a)
ER11d
ER12
ER6a


(4 compassos sem a célula original do frevo)
F12
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
61
ER6
ER3
ER9
ER4
O-5(a)
R-11(d)
O-5(b)
I-6(d)
ER4a
ER9a
ER8
ER5
ER10
ER7
ER1
R-11(a)
O-5(d)
I-6(c)
ER10a
O-5(e)
R-11(c)
I-6(c)
O-5(d)
R-3(b)
RI-4(a)
O-5(f)
I-6(f)
ER1d
ER2
ER11
ER12
R-3(a)
RI-4(b)
O-5(c)
I-6(a)
R-11(b)
I-6(b)
ER3
ER9a


F12
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
65
CF-a5b
ER8
CF-a6b
ER5
O-9(b)
I-10(c)
RI-4(b)
O-5
ER4a
ER10
ER7
ER1
CF-a5a
ER2
CF-a6a
ER11
R-7
I-10(a)
RI-4(a)
I-10(d)
CF-a5d
ER11a
CF-a6d
O-9(d)
I-10(b)
RI-4(c)
ER12
O-9(c)
ER7a
CF-a5c
CF-a6c
R-3
ER1a
O-9(a)
RI-4(d)


F12
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
69
mf
CF-o7a
CF-o8a
CF-o9a
ppp
ER10
R-11(c)
RI-0(a)
O-1(c)
RI-4(c)
p
ER10
f
ER7
mp
ER1
ff
ER2
CF-o7b
CF-o8b
CF-o9b
CF-o10a
ER12
ER6
ER3
RI-0(b)
P-1(b)
RI-4(d)
I-2(a)
ER9
CF-o7c
CF-o8c
sfz
fff
O-1(b)
RI-0(c)
O-1(a)
RI-4(a)
ER11
mp
ff
ER12
R-3(b)
RI-4(b)
ppp
ER4
pp
CF-o7d
CF-o8d
CF-o9c
CF-o10b
R-11(b)
RI-0(d)
O-1(d)
I-2(b)
R-11(a)
I-2(c)
I-2
R-3(a)
O-1(e)
mp
ER2a

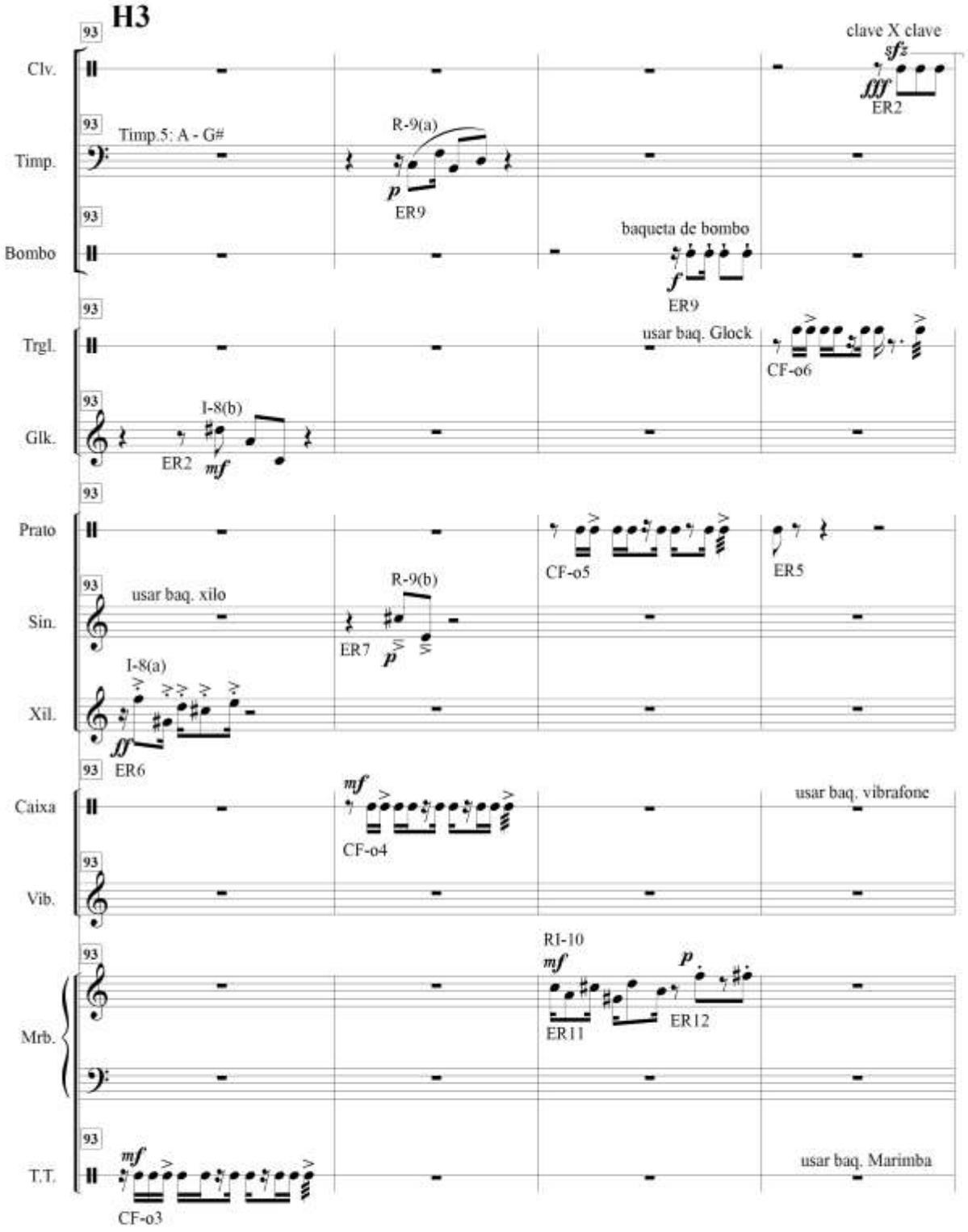

G6
COMPASSO 75 SEM
RITMO DE FREVO
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
CF-o11a
CF-o1a
RI-1(b)
ER11
ER2
ER12
CF-o1c
ER9
ER4
ER8
ER5
CF-o1b
R-0(c)
ER3
RI-1(a)
I-7
ER6
O-6(a)
R-0(b)
usar baq. de caixa
P-6
RI-1(c)
O-6(b)
R-0(a)
CF-o11b
CF-o12
ER11a


G6
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
77
pp
ER7
CF-o5c
O-10(b)
ppp
ER12
R-0(b)
pp
ER12
CF-o4a
CF-o5b
ppp
ER10
pp
ER7
ffsub
ER1
sfz
fff
ER2
R-0(c)
mf
ER5
mf
ER11
CF-o5a
p
ER12
O-10(a)
ff
ER8
O-6(a)
ppp
ER5
mf
CF-o2a
CF-o3c
CF-o4b
usar baq. prato
RI-9
ffsub
ER9
O-10(c)
mf
ER10
CF-o2b
CF-o3a
usar baq. de caixa
CF-o4c
O-6(b)
ER4
f
R-0(a)
ff
ER8
mf
CF-o2c
CF-o3b
mp
ER12a


G6
81
Clv.
CF-o6b
Timp.
R-8(b)
fffsub
ER12
Timp.3: C# - C
Bombo
CF-o7c
f
ER6a
mf
CF-o9b
Trgl.
usar baq. triângulo
mf
CF-o6c
CF-o7b
f
ER6
p
ER3
f
ER9
Glk.
Prato
f
ER8
usar baq. xilo
mf
CF-o8a
CF-o9c
Sin.
O-2
sfz
ER4
fff
Xil.
R-8(a)
ER7
p
RI-5(a)
f
ER1
Caixa
p
ER11
mf
CF-o7a
CF-o8b
CF-o9a
Vib.
Mrb.
mf
R-0
ER5
RI-5(b)
ppp
ER10
T.T.
mf
CF-o6a
usar baq. Tam tam
ff
ER6a
mf
CF-o8c


H3
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
85
Timp.1: G# - A Timp.3: C# - C
CF-a10a
O-3
ER6
ER3
usar baq. Glock
ER4
CF-a10b
RI-2(b)
ER10
ER7
R-1(b)
ER8
ER5
I-0(a)
ER2
RI-2(a)
ER11
I-0(b)
ER8
ER5
R-1(a)
ER7
ER1
ER3


H3
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
89
clave X clave
ff sub
ER1
R-5(a)
mf ER3
usar baq. triângulo
CF-o1
R-5(b)
sfz
fff
ER1
mf
usar baq. xilo
CF-o2
usar martelo de sinos
O-11
ER10
f
I-4(a)
mp
ER12a
CF-o11
CF-o12
mf
RI-2
ER10
I-4(b)
sfz
fff
ER2
ppp
ER9a


H3
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
93
clave X clave
sfz
fff
ER2
Timp.5: A - G#
R-9(a)
p
ER9
baqueta de bombo
f
ER9
usar baq. Glock
CF-o6
I-8(b)
mf
ER2
CF-o5
ER5
usar baq. xilo
R-9(b)
ER7
p
I-8(a)
ff
ER6
mf
CF-o4
usar baq. vibrafone
RI-10
mf
p
ER11
ER12
mf
CF-o3
usar baq. Marimba


19
madeira da baqueta de tímpanos
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
baqueta de tímpanos
usar baq. de caixa
R-2(b)
RI-10(b)
I-9(c)
O-8(b)
R-2(a)
RI-10(a)
I-9(b)
O-8(a)
R-2(d)
I-9(a)
R-2(c)
O-8(c)
RI-10(c)
I-9(d)
CF-o10
CF-o9
CF-o8
CF-o7
ER1
ER2
ER3
ER4
ER5
ER6
ER7
ER8
ER8a
ER10
ER11
ER12


19
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
usar baq. vibrafone


19
105
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
p ER3
CF-a3a
I-9(c)
mf CF-a2a
RI-3(d)
CF-a2g
O-4(c)
ff ER5
I-5(c)
mf ER5
p ER3
f ER9
mf CF-a3e
mf ER11
p ER12
f ER6
p ER3
I-9(a)
CF-a2b
ppp RI-3(a)
ER8
pp I-5(a)
ER5
ffsub ER11
sfz fff ER12
mf CF-a3b
CF-a3f
mf RI-3(b)
CF-a2f
ppp O-4(a)
ER12
mf I-9(d)
CF-a2c
RI-3(c)
sfz fff ER5
I-5(b)
mf ER10
ff ER4
usar baq. de caixa
mf CF-a3c
CF-a3g
RI-3(f)
mf CF-a2e
I-9(b)
mf CF-a2d
pp O-4(b)
ER10
I-5(d)
ER7 ffsub
ppp RI-3(e)
ER5
p ER2
f ER11
mf CF-a3d
mp ER12


J4
109
clave X clave
Clv.
mf
CF-a4a
CF-a5d
Timp.
Bombo
baqueta de bombo
CF-a4d
CF-a5b
CF-a5f
usar baq. triângulo
Trgl.
mf
CF-a4b
usar baq. Glock
CF-a5a
Glk.
RI-0
fffsub
ER10
Prato
mf
CF-a4c
usar baq. prato
CF-a5e
Sin.
O-9
pp
ER6
Xil.
RI-8
ER7
p
Caixa
mf
CF-a4f
CF-a5c
Vib.
I-2
sfz
Mrb.
fff
ER1
T.T.
usar baq. Tam tam
mf
CF-a4e


J4
113
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
madeira da baqueta de timpanos
CF-a6a
CF-a7d
ppp RI-0(a)
Timp.2: B - Bb Timp.5: F - E
ER10
baqueta de timpanos
CF-a6d
CF-a7b
CF-a7e
usar baq. triângulo
CF-a6b
CF-a7a
RI-4
sfz
ER7a
fff
usar baq. xilo
CF-a6c
RI-0(b)
f
ER1
usar baq. vibrafone
CF-a6e
O-1
CF-a7c
mf
ER2
R-11
ER2
mf
ff
ER6


J4
117
Clv.
CF-a8a
ER9
Timp.
I-6(b)
pp
ER7
Bombo
CF-a8d
CF-a9b
CF-a9d
Trgl.
usar baq. Glock
CF-a8b
CF-a9a
Glk.
RI-8(b)
mf ER1a
Prato
usar baq. xilo
CF-a8c
Sin.
usar martelo de sinos
O-5
fffsub
ER3a
Xil.
R-3
p
ER2
Caixa
usar baq. de caixa
CF-a8e
usar baq. vibrafone
CF-a9c
Vib.
RI-8(a)
p ER11a
Mrb.
I-6(a)
p
ER11
T.T.
usar baq. Marimba


K8
P-4(c)
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
usar baq. xIlo
ER4d
ER8d
ER5d
O-9(b)
ER1d
CF-i2
ER9d
I-10(a)
ER2d
O-9(a)
ER11d
CF-r1
CF-o10
ER6d
CF-i3
RI-0(a)
R-3(a)
RI-0(c)
ER12d
CF-o11
ER5d
I-10(b)
ER10d
RI-0(b)
ER6d
I-2(b)
I-2(a)
R-3(b)
ER3d
ER3
CF-o12
CF-i4


K8
125
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
ppp
ER10d
O-1(a)
sfz
fff
ER2d
pp
ER7d
fffsub
ER1d
mp
ER5d
ff
ER10d
mf
CF-i7
ER7d
mf
ER5d
CF-i6
ppp
ER10d
pp
ER7d
O-1(b)
p
ER12d
RI-8(b)
O-1(a)
f
ER6d
mp
I-2(b)
ER3d
p
ER3d
mf
CF-i8
usar martelo de sinos
R-7(b)
mf
ER4d
usar baq. xilo
O-1(b)
ff
ER6d
mf
CF-i5
sfz
fff
ER7d
ER1d
mp
R-7(c)
ER3d
RI-8(a)
ff
ER9d
mf
I-2(c)
ER4d
mp
R-7(a)
ER9d
mf
I-2(a)
ER8d
ff
P-1(c)
ER4d
ppp
ER9d
pp
ER4d
ffsub
ER8d
sfz
fff
ER5d
mf
ER10d


K8
129
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sin.
Xil.
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
O-5(c)
ER11d
CF-i10
Timp.1: A - G
R-7(b)
ER12d
O-1(a)
ER12d
ER1d
R-3
ER9d
ER2d
RI-4(c)
ER4d
ER2d
R-7(c)
ER4d
CF-i12
O-1(e)
ER4d
ER9d
ER4d
ER4d
ER4d
O-5(a)
ER8d
RI-4(a)
ER5d
R-7(a)
ER5d
O-1(b)
ER5d
O-5(b)
ER8d
ER2d
CF-i11
RI-4(b)
ER5d
O-1(d)
ER10d
RI-4(d)
ER5d
R-7(d)
ER5d
O-1(c)
ER5d
CF-i9
ER7d
ER7d
ER7d


L5
133
clave X clave
Clv.
CF-a1d
CF-a1f
CF-a3e
Timp.
Bombo
mf
CF-a1g
CF-a3d
usar baq. triângulo
Trgl.
CF-a1c
CF-a3f
Glk.
RI-8(a)
mf
CF-o2
Prato
mf
CF-a1e
CF-a3a
Sin.
mp R-11
ER10a
I-2
mf
Xil.
ER3a
I-10(a)
CF-o4
Caixa
CF-a1b
CF-a3c
RI-8(b)
sfz
R-3
I-10(b)
mf
P-5
Vib.
ER7a
fff
ER1a
Mrb.
T.T.
mf
usar baq. Tam tam
usar baq. Marimba
CF-a1a
CF-a3b
CF-a3g


L5
137
madeira da baqueta de timpanos
Clv.
CF-a5c
CF-a5e
CF-a7d
Timp.
Timp.I: G - A
RI-4(c)
p
ER6a
Bombo
CF-a5f
CF-a7c
usar baq. Glock
Trgl.
CF-a5b
Glk.
I-2(a)
CF-o6
O-1(b)
fff sub
ER8a
Prato
CF-a5d
Sin.
R-11(a)
ER7a
ff
mf O-1(a)
ER1a
Xil.
RI-4(a)
CF-o8
Caixa
CF-a5a
CF-a7b
Vib.
I-2(b)
ER2a
p
RI-4(b)
ER11a
f
R-11(b)
sfz
fff
Mrb.
ER10a
T.T.
usar baq. Tam tam
CF-a7a
CF-a7e


L5
141
Clv.
CF-a9c
Timp.
O-5(a)
f
ER3a
Timp.1: A - G
O-5(c)
mp
ER9a
ER4a
I-6(d)
fff
Bombo
CF-a9d
Trgl.
CF-a9b
Glk.
RI-4
CF-o10
mf
O-5(d)
sfz
fff
ER5a
I-6(a)
mf
ER10a
Prato
Sin.
O-5(b)
ppp
ER2a
Xil.
I-6(a)
ppp
ER9a
ER4a
O-5(b)
pp
CF-o12
I-6(c)
mf
Caixa
CF-a9a
CF-a11a
Vib.
I-6(c)
ER12a
p
I-6(b)
f
ER6a
Mrb.
O-5(a)
p
ER1a
I-6(b)
ER7a
mf
T.T.
usar baq. marimba
mf
CF-a11b

FREVINDO – MINIMALISMANDO
(PARA GRUPO DE PERCUSSÃO)

INSTRUMENTAÇÃO:

CLAVES
TÍMPANOS
BOMBO
TRIÂNGULO
GLOCKENSPIEL
PRATO SUSPENSO
SINOS TUBULARES
XILOFONE
CAIXA
VIBRAFONE
MARIMBA
TAMTAM

Áudio com partitura publicada em:
https://youtu.be/zjMAC9XMU14

Frevindo - Minimalismando

(para grupo de percussão)

Flávio Lima (2017)




A'10
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


A'10
9
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


A'10
13
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


A'10
B'7
17
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
p
(continua com martelo)
baqueta de xilofone


B'7
21
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


B'7
25
Clv.
Timp.
rulo - raspar a pele com a baqueta
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


B'7
29
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


B'7
33
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.

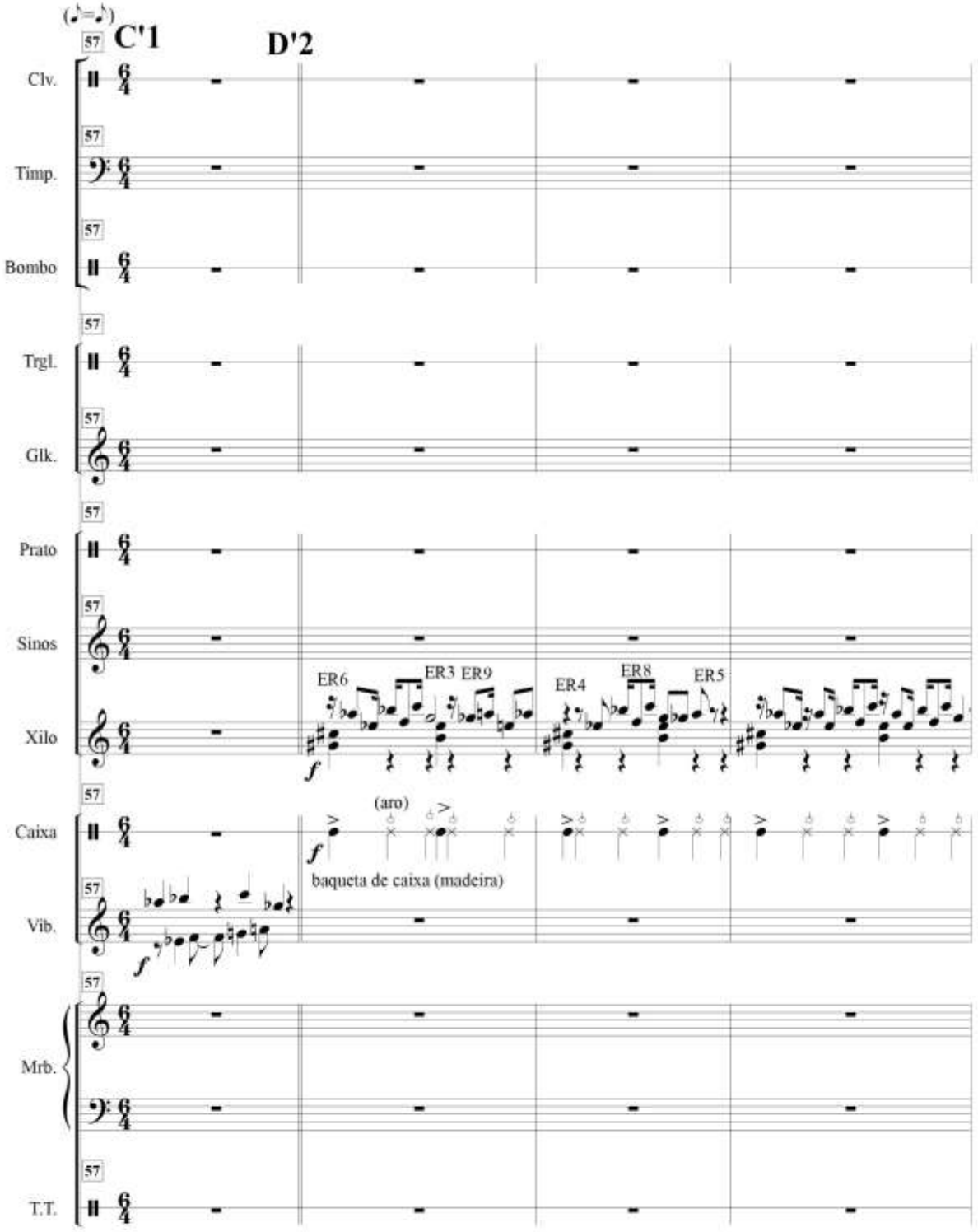

B'7
C'1
Clv.
Timp.
Ab / B / C# / G / G#
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
baquetas de vibrafone
Vib.
mf
Mrb.
T.T.

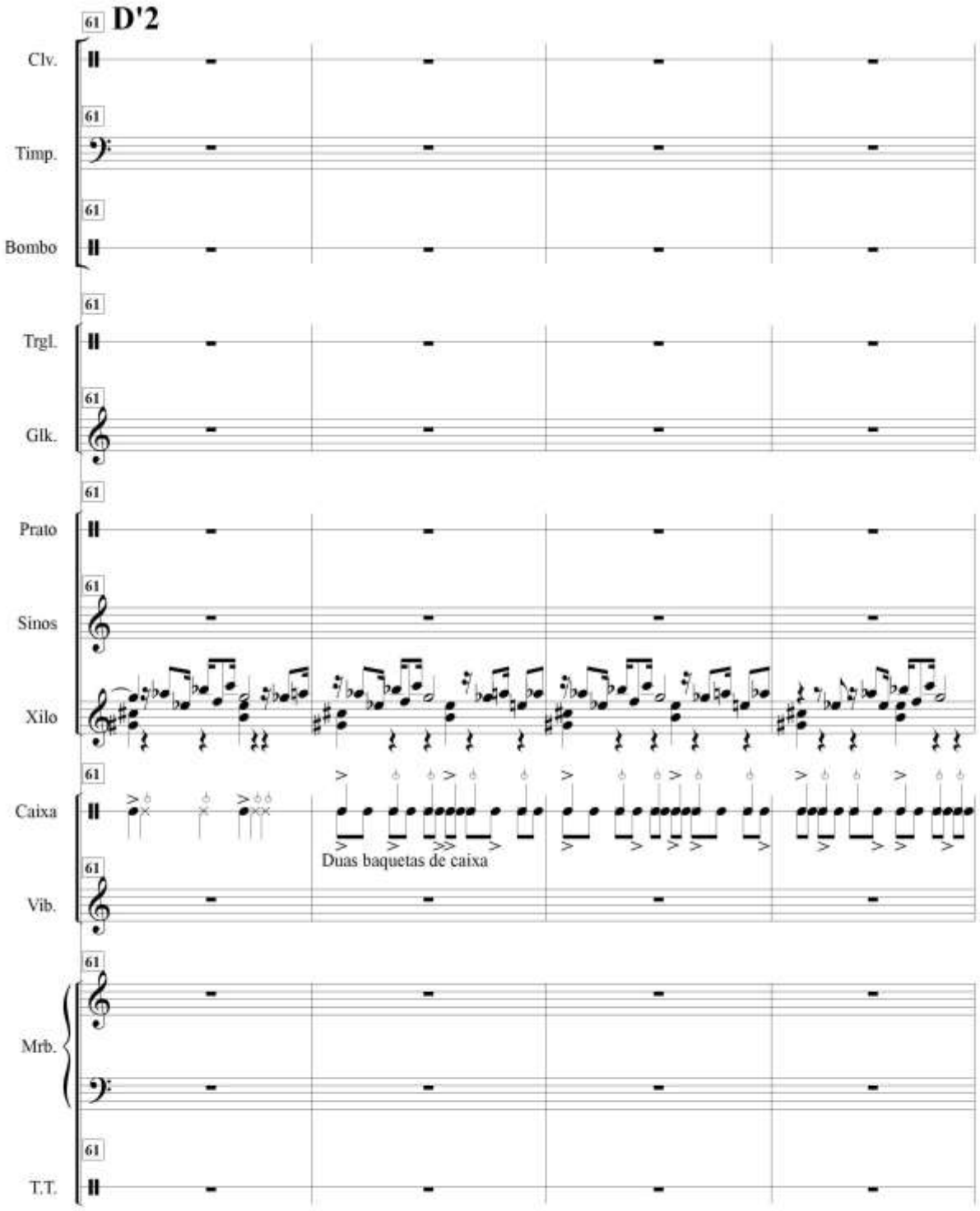

C'1
41
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


C'1
45
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.

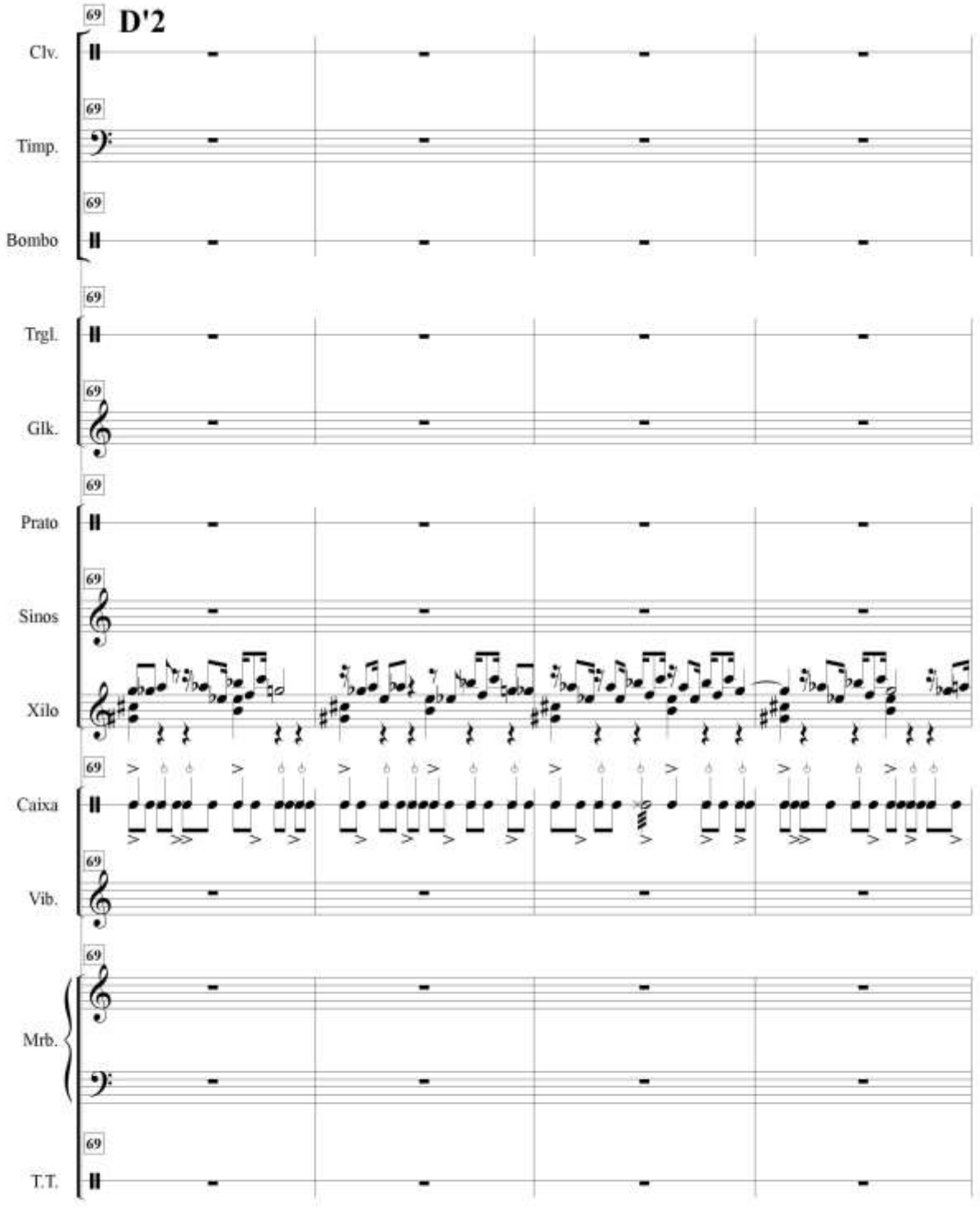

C'1
49
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


C'1
53
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
6/4


(♪=♪)
C'1
D'2
57
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
ER6
ER3 ER9
ER4
ER8
ER5
f
(aro)
baqueta de caixa (madeira)


61 D'2
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Duas baquetas de caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


65
D'2
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


69
D'2
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


D'2
Clv.
Timp.
Ab / B / C# / G / G#
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


E'11
madeira da baqueta dos tímpanos
Clv.
Timp.
(sempre com baqueta de timpanos)
Bombo
Trgl.
Glk.
centro
baqueta de xilofone
Prato
(martelo)
Sinos
baqueta de xilofone
Xilo
baqueta de caixa
com uma mão
simile
Caixa
Vib.
baqueta de vibrafone
Mrb.
T.T.


E'11
81
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


E'11
85
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mp


E'11
89
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


E'11
93
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


E'11
F'12
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
97
duplicando prato


101
F'12
duplicando prato
duplicando bombo
duplicando bombo
duplicando triângulo
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


F'12
105
Clv.
duplicando triângulo
duplicando tam tam
Timp.
Bombo
duplicando triângulo
duplicando clave
duplicando tam tam
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


F'12
109
duplicando triângulo
duplicando tam tam
duplicando tam tam
duplicando triângulo
Clv.
Timp.
Bombo
duplicando triângulo
duplicando tam tam
duplicando tam tam
duplicando triângulo
Trgl.
duplicando tam tam
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


F'12
G'6
duplicando tam tam
duplicando tam tam
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
113
ff


117
G'6
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


G'6
121
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


125
G'6
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


G'6
129
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.

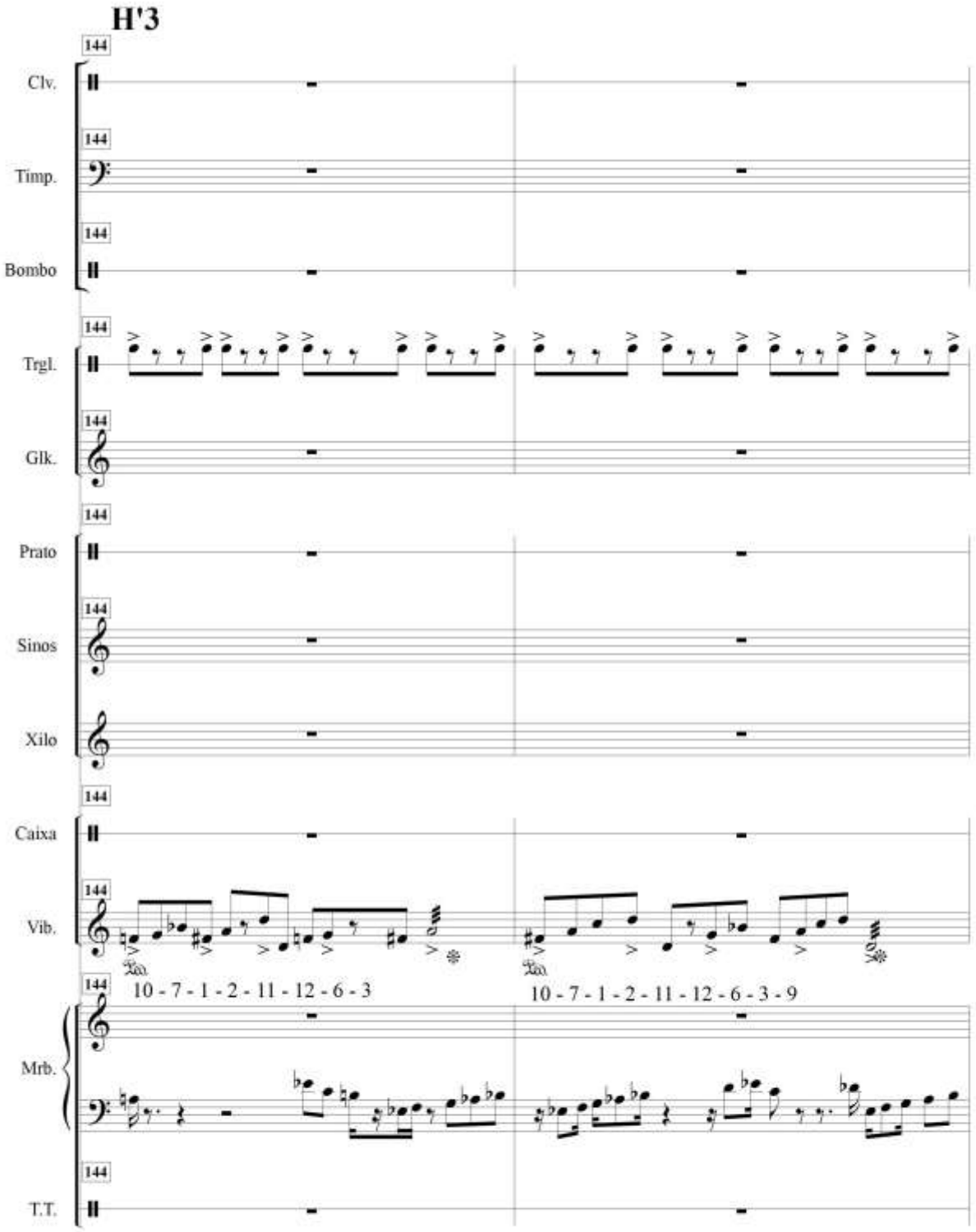

133
G'6
H'3
(♪=♪)H'3
Clv.
Timp.
Ab / Bb / B / E / Ab
Bombo
trocar por baqueta de triângulo
Trgl.
fff
f
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
f
(alturas adicionais conforme
10 ordenamento doi contorno)
Mrb.
f
T.T.

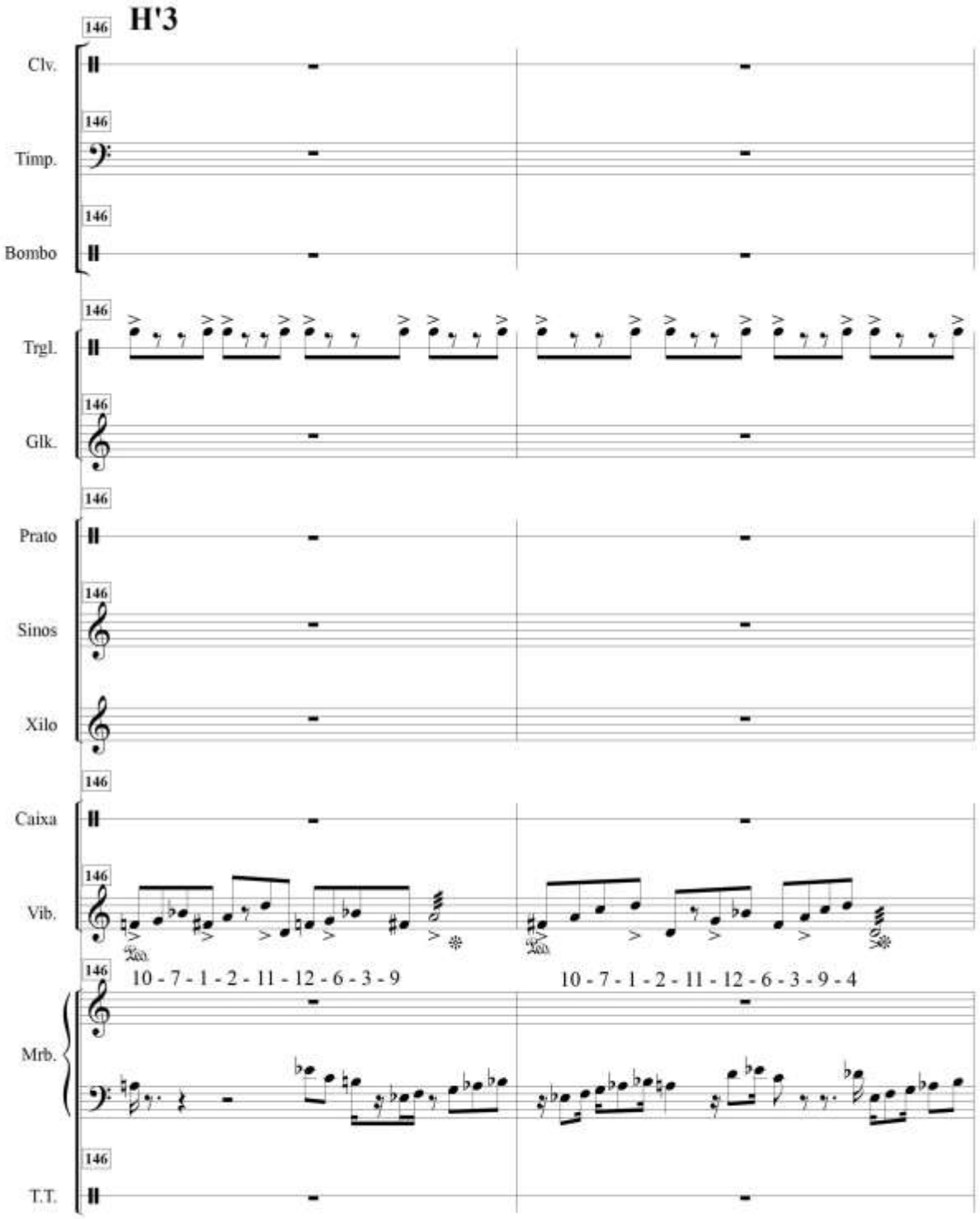

H'3
136
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10
10 - 7

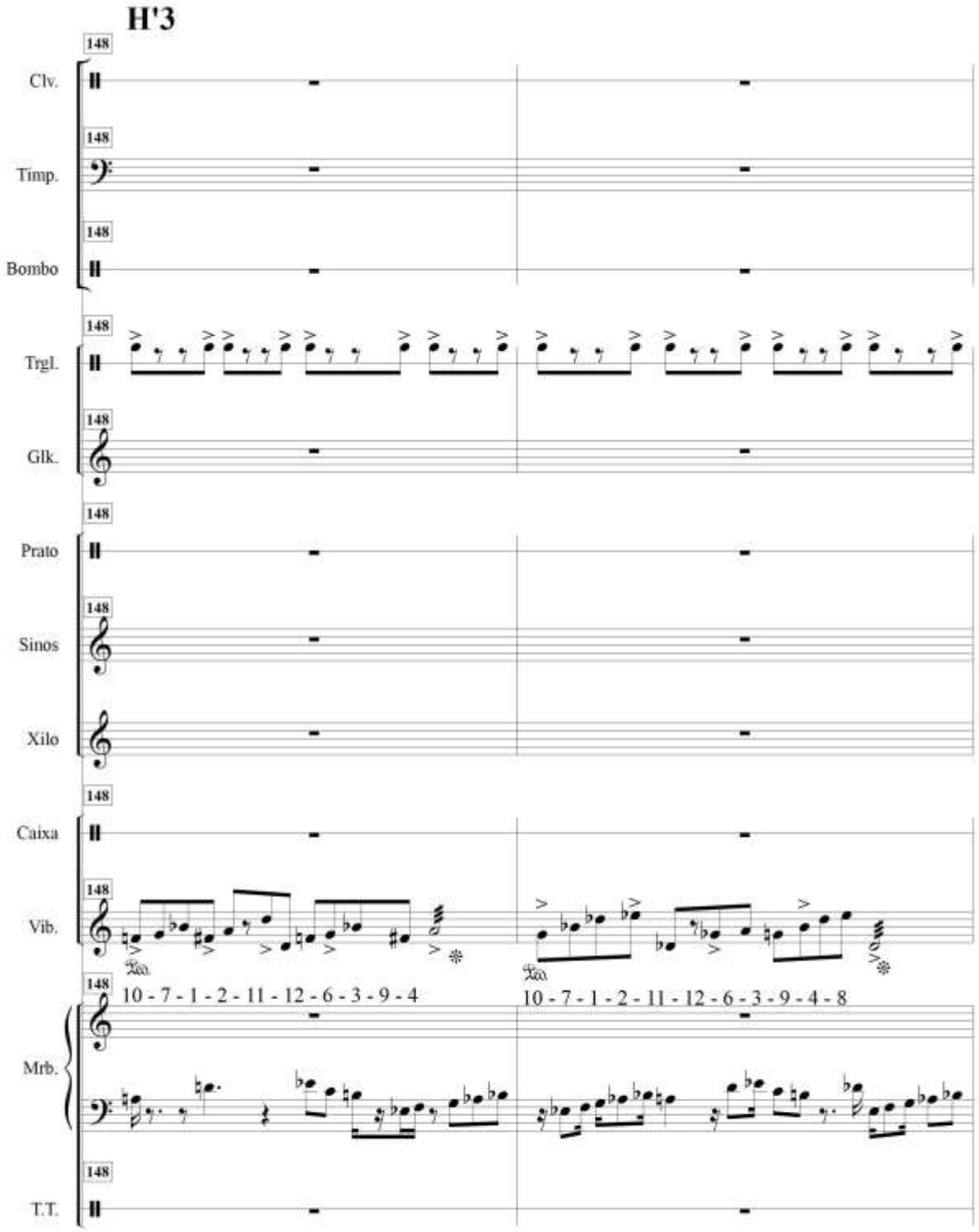

H'3
138
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7
10 - 7 - 1


H'3
140
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7 - 1 - 2
10 - 7 - 1 - 2 - 11

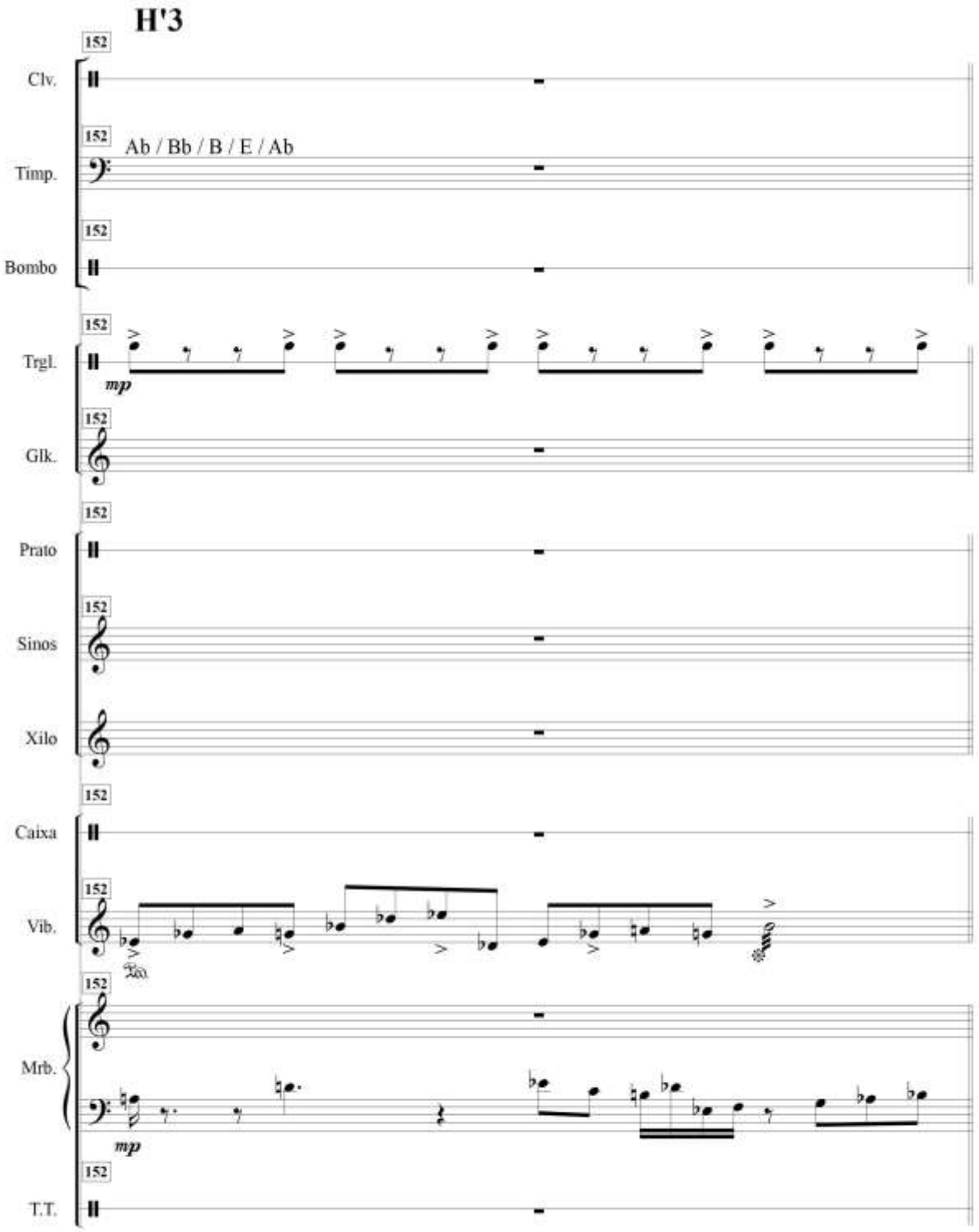

142
H'3
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6

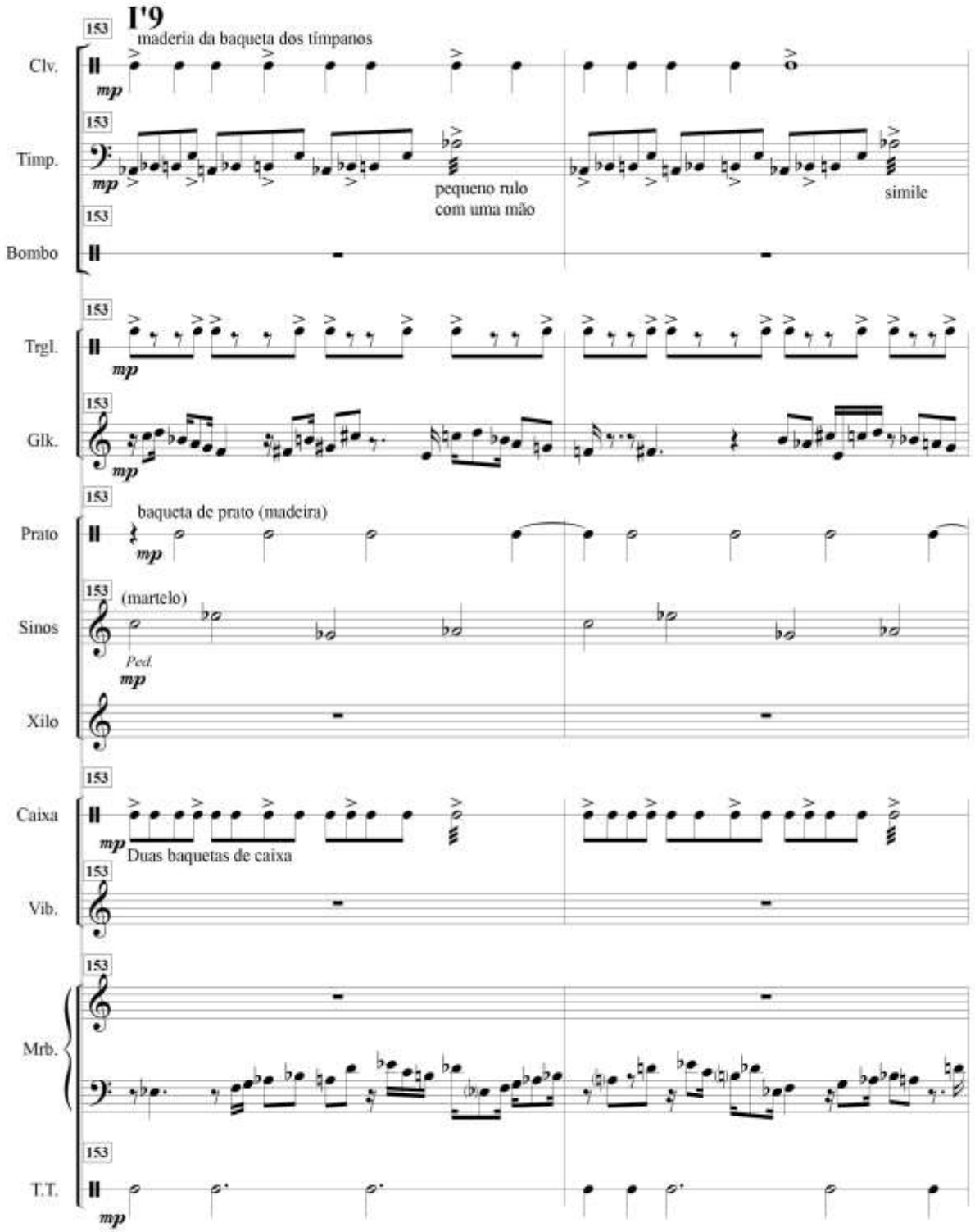

H'3
144
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9


H'3
146
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9 - 4


H'3
148
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9 - 4
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9 - 4 - 8


H'3
Clv.
Timp.
Bombo
trocar por baqueta de Glockenspiel
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9 - 4 - 8
(adição de alturas completada)
10 - 7 - 1 - 2 - 11 - 12 - 6 - 3 - 9 - 4 - 8 - 5
Mrb.
T.T.


H'3
152
Clv.
Timp.
Ab / Bb / B / E / Ab
Bombo
Trgl.
mp
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
mp
T.T.


I'9
153
madeira da baqueta dos tímpanos
Clv.
mp
Timp.
pequeno rulo
com uma mão
simile
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
baqueta de prato (madeira)
Sinos
(martelo)
Ped.
Xilo
Caixa
Duas baquetas de caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


I'9
155
Clv.
Timp.
mp
simile
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


I'9
157
Clv.
Timp.
mp
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


I'9
159
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


I'9
161
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


I'9
163
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mantido pelo planejamento
(nº de timbres por compasso;
dobra do tímpano)


I'9
165
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mantido dobrando
o tímpano
mantido pelo planejamento
(nº de timbres por compasso;
dobra do tímpano)


I'9
167
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
mantido dobrando
o tímpano
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mantido pelo planejamento
(nº de timbres por compasso;
dobra do tímpano)


I'9
169
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mantido dobrando o tímpano
mantido dobrando o tímpano
mantido pelo plancjamento (nº de timbres por compasso; dobra do tímpano)
mantido pelo plancjamento (nº de timbres por compasso; dobra do prato)


(♪=♪) J'9
compasso 171-175 - transição com 9 timbres e repetição das últimas alturas e ritmos
171
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
mf


J'4
176
Clv.
Timp.
padrões adicionados na seção E (QUAD. 5.12)
10
baqueta de tímpanos
Bombo
mf
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
10
baqueta de xilofone
Xilo
mf
Caixa
Vib.
Mrb.
10
T.T.


J'4
181
Clv.
Timp.
10
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.


J'4
186
Clv.
Timp.
10
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
10
Xilo
10a
Caixa
Vib.
Mrb.
10
T.T.


J'4
191
Clv.
Timp.
10
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
10
Xilo
10a
Caixa
Vib.
Mrb.
10
T.T.


196
J'4
Clv.
196
Timp.
196
7
Bombo
196
Trgl.
196
Glk.
196
Prato
196
Sinos
10
Xilo
196
10a
Caixa
196
Vib.
196
1a
Mrb.
10
196
T.T.


J'4
201
Clv.
Timp.
7
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
10
Xilo
10a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
10
T.T.


J'4
206
Clv.
Timp.
7
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
10a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
10
T.T.


J'4
211
Clv.
211
Timp.
211
7
Bombo
211
Trgl.
211
Glk.
211
Prato
211
Sinos
1
Xilo
211
10a
Caixa
211
Vib.
211
1a
Mrb.
10
211
T.T.


J'4
216
Clv.
Timp.
Bombo
2
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
Caixa
10a
Vib.
1a
Mrb.
10
T.T.


J'4
221
Clv.
Timp.
2
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
1
Sinos
Xilo
10a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
10
T.T.


J'4
226
Clv.
Timp.
2a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
10a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
10
T.T.


J'4
231
Clv.
231
Timp.
231
2a
Bombo
231
Trgl.
231
Glk.
231
Prato
231
Sinos
1
Xilo
231
10a
Caixa
231
Vib.
1a
231
Mrb.
10
231
T.T.


J'4
236
Clv.
Timp.
2a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
10a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
2a
T.T.


241
J'4
Clv.
241
Timp.
241
2a
Bombo
241
Trgl.
241
Glk.
241
Prato
241
Sinos
1
Xilo
241
10a
Caixa
241
Vib.
241
1a
Mrb.
2a
241
T.T.


246
J'4
Clv.
246
Timp.
246
2a
Bombo
246
Trgl.
246
Glk.
246
Prato
246
Sinos
1
Xilo
246
11
Caixa
246
Vib.
246
1a
2a
Mrb.
246
T.T.


J'4
251
Clv.
Timp.
2a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
11
Caixa
Vib.
1a
2a
Mrb.
T.T.


J'4
256
Clv.
Timp.
2a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
11a
Caixa
Vib.
1a
2a
Mrb.
T.T.


J'4
Clv.
Timp.
2a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
1
Xilo
11a
Caixa
Vib.
1a
2a
Mrb.
T.T.


J'4
266
Clv.
Timp.
12a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
12
Xilo
11a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
2a
T.T.


J'4
271
Clv.
Timp.
12a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
12
Xilo
11a
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
2a
T.T.


J'4
276
Clv.
Timp.
Bombo
12a
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
12
Xilo
12a'
Caixa
Vib.
1a
Mrb.
2a
T.T.


J'4
281
Clv.
Timp.
12a
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
12
Xilo
12a'
Caixa
Vib.
1a
2a
Mrb.
T.T.


J'4
286
Clv.
286
Timp.
286
6a'
Bombo
286
Trgl.
286
Glk.
286
Prato
286
Sinos
12
Xilo
286
12a'
Caixa
286
Vib.
286
6a
Mrb.
3
286
T.T.


K'8
291
Clv.
pp
Timp.
Bombo
6a'
Trgl.
9a
Glk.
9a'
4
baqueta de xilofone
Prato
Sinos
Xilo
3d
Caixa
3d'
Duas baquetas de vibrafone (sem pedal)
Vib.
Mrb.
3
T.T.


K'8
296
Clv.
296
Timp.
296
6a'
Bombo
296
9a
Trgl.
9a'
296
Glk.
296
4
Prato
296
Sinos
3d
Xilo
296
Caixa
3d'
296
Vib.
296
Mrb.
3
296
T.T.


K'8
301
Clv.
301
Timp.
301
6a'
Bombo
301
9a
Trgl.
301
9a'
Glk.
301
4
Prato
301
Sinos
3d
Xilo
301
Caixa
3d'
301
Vib.
301
Mrb.
3
301
T.T.


K'8
306
Clv.
306
Timp.
306 6a'
Bombo
306 9a
Trgl.
9a'
306
Glk.
306 4
Prato
306
Sinos
3d
Xilo
306
Caixa
3d'
306
Vib.
306
Mrb.
3
306
T.T.


K'8
311
Clv.
311
Timp.
311
6a'
Bombo
311
9a
Trgl.
311
9a'
Glk.
311
4
Prato
311
Sinos
3d
Xilo
311
Caixa
3d'
311
Vib.
311
3
Mrb.
311
T.T.


K'8
316
Clv.
316
Timp.
316
6a'
Bombo
316
9a
Trgl.
9a'
316
Glk.
316
4
Prato
316
Sinos
3d
Xilo
316
Caixa
3d'
316
Vib.
316
Mrb.
3
316
T.T.


K'8
Clv.
Timp.
4d
Bombo
9a
Trgl.
9a'
Glk.
4
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
3d'
Vib.
Mrb.
3
T.T.


326
K'8
Clv.
326
Timp.
326
4d
Bombo
326
9a
Trgl.
326
9a'
Glk.
326
4
Prato
326
Sinos
3d
Xilo
326
Caixa
3d'
326
Vib.
326
Mrb.
3
326
T.T.


K'8
Clv.
Timp.
4d
Bombo
9a
Trgl.
9a'
Glk.
4
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
3d'
Vib.
Mrb.
3
T.T.


K'8
336
Clv.
Timp.
4d
Bombo
9a
Trgl.
9a'
Glk.
4
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
3d'
Vib.
Mrb.
3
T.T.


K'8
341
Clv.
341
Timp.
341
4d
Bombo
341
9a
Trgl.
341
9a'
Glk.
341
4
Prato
341
Sinos
3d
Xilo
341
Caixa
3d'
341
Vib.
341
Mrb.
8a
341
T.T.


K'8
346
Clv.
346
Timp.
346
4d
Bombo
346
9a
Trgl.
346
9a'
Glk.
346
4
Prato
346
Sinos
3d
Xilo
346
Caixa
3d'
346
Vib.
346
Mrb.
8a
346
T.T.


K'8
351
Clv.
Timp.
4d
Bombo
8a'
Trgl.
5d
Glk.
4
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
3d'
Vib.
Mrb.
8a
T.T.


K'8
356
Clv.
356
Timp.
356
4d
Bombo
356
8a'
Trgl.
356
5d
Glk.
356
4
Prato
356
Sinos
3d
Xilo
356
Caixa
3d'
356
Vib.
356
Mrb.
8a
356
T.T.


K'8
361
Clv.
361
Timp.
361
4d
Bombo
361
8a'
Trgl.
361
5d
Glk.
361
8a'
Prato
361
Sinos
3d
Xilo
361
Caixa
361
5
Vib.
Ped.
361
Mrb.
8a
361
T.T.


K'8
366
Clv.
Timp.
4d
Bombo
8a'
Trgl.
5d
Glk.
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
5
Vib.
Mrb.
8a
T.T.


K'8
371
Clv.
Timp.
4d
Bombo
8a'
Trgl.
5d
Glk.
8a'
Prato
Sinos
3d
Xilo
Caixa
5
Vib.
Mrb.
8a
T.T.

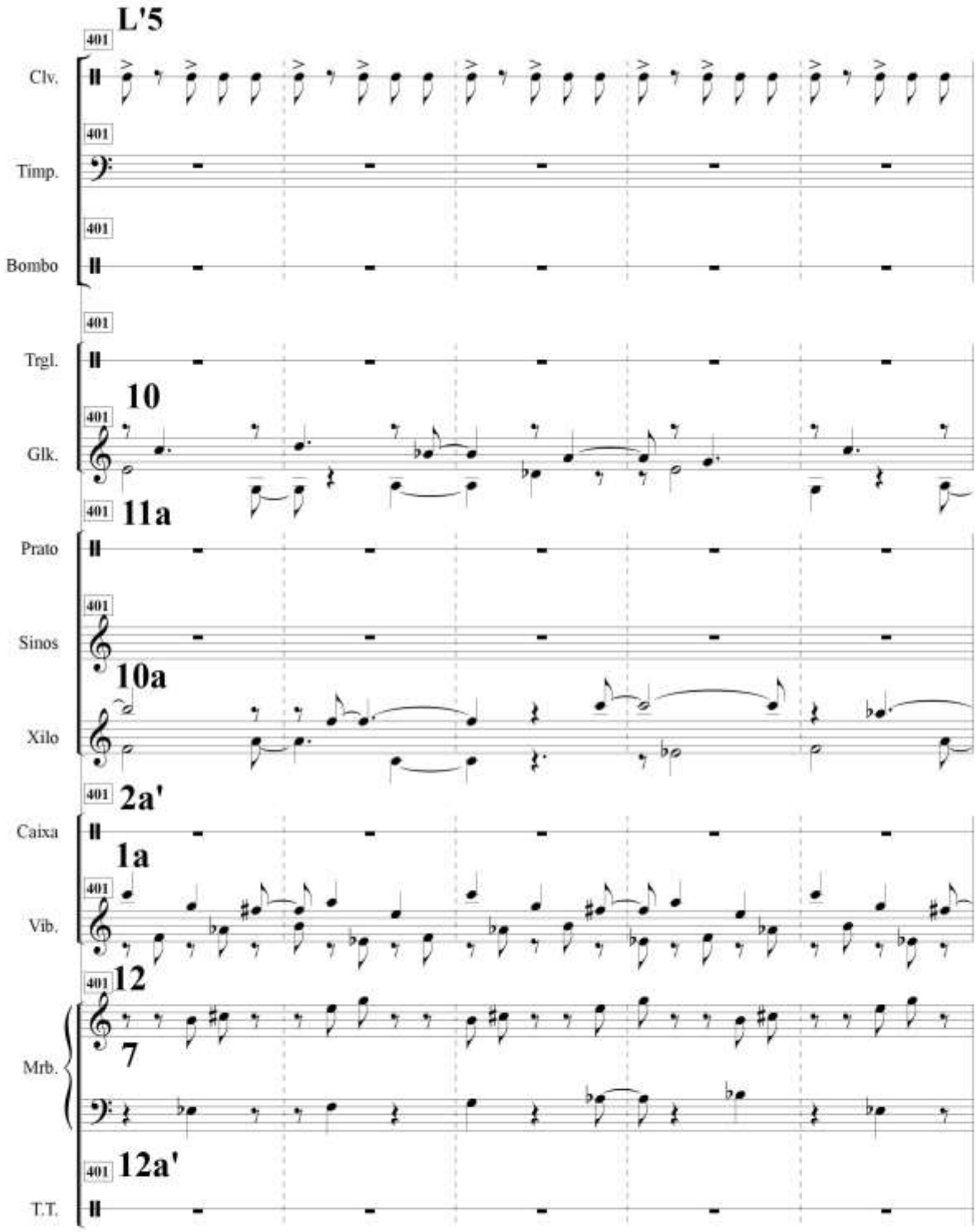

K'8
376
Clv.
376
Timp.
376
4d
Bombo
376
8a'
Trgl.
376
5d
Glk.
376
8a'
Prato
376
Sinos
3d
Xilo
376
Caixa
376
5
Vib.
376
Mrb.
8a
376
T.T.


L'5
381
mudar para clave X clave
Clv.
mf
dim. poco a poco
Timp.
Bombo
Trgl.
10
Glk.
2
mf
dim. poco a poco
Prato
Sinos
10a
Xilo
mf
2a'
dim. poco a poco
Caixa
1a
Vib.
mf
dim. poco a poco
2a
Mrb.
1 mf
dim. poco a poco
11 mf
dim. poco a poco
T.T.


L'5
386
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
10
Glk.
2
Prato
Sinos
10a
Xilo
2a'
Caixa
1a
Vib.
2a
1
Mrb.
11
T.T.


L'5
391
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
10
Glk.
11a
Prato
Sinos
10a
Xilo
2a'
Caixa
1a
Vib.
2a
1
Mrb.
11
T.T.


L'5
396
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
10
Glk.
11a
Prato
Sinos
10a
Xilo
2a'
Caixa
1a
Vib.
2a
1
Mrb.
11
T.T.


L'5
401
Clv.
401
Timp.
401
Bombo
401
Trgl.
10
401
Glk.
401
11a
Prato
401
Sinos
10a
Xilo
401
2a'
Caixa
1a
401
Vib.
401
12
7
Mrb.
401
12a'
T.T.


L'5
406
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
10
Glk.
11a
Prato
Sinos
10a
Xilo
2a'
Caixa
1a
Vib.
12
7
Mrb.
12a'
T.T.

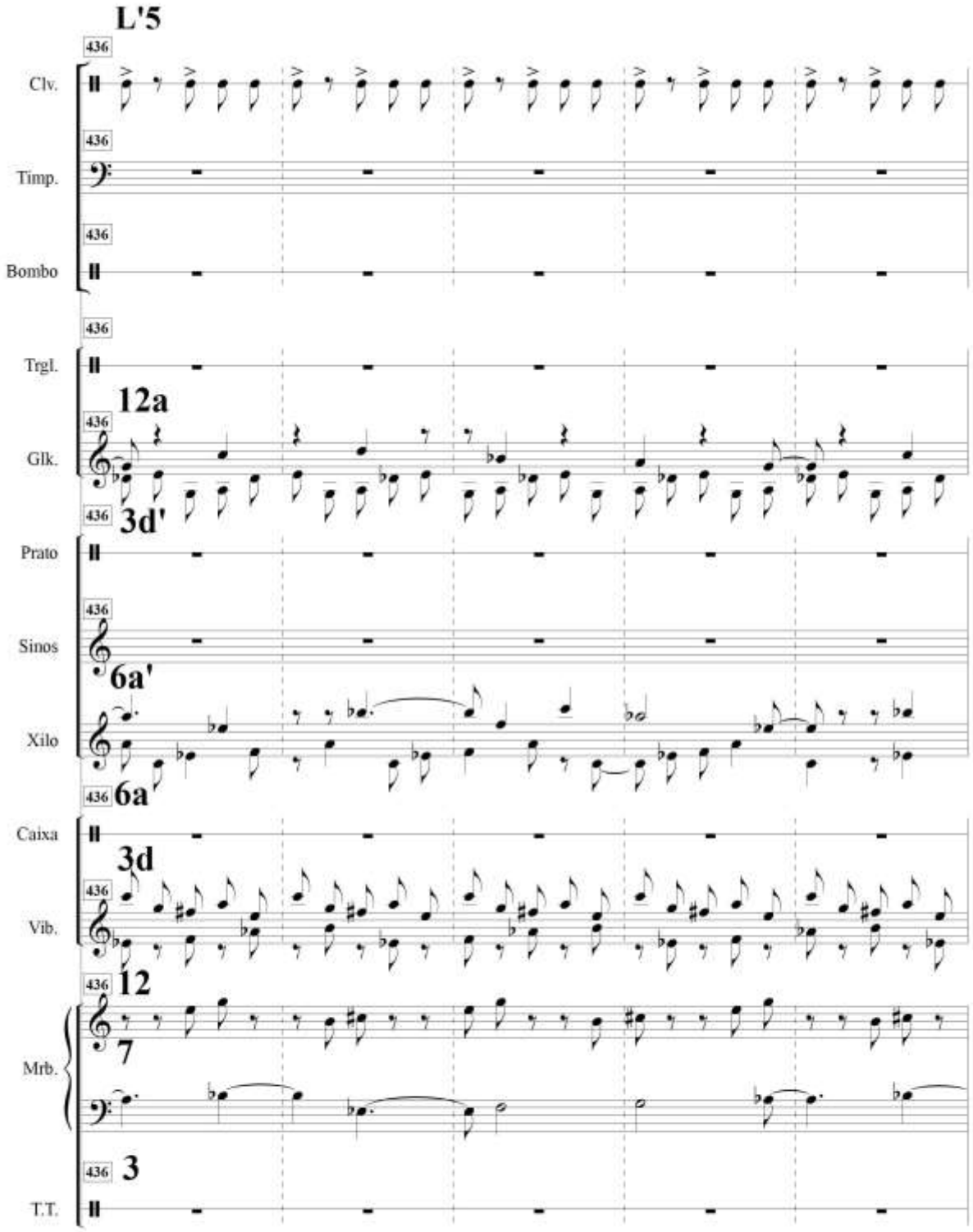

L'5
411
Clv.
411
Timp.
411
Bombo
411
Trgl.
12a
411
Glk.
411
11a
Prato
411
Sinos
10a
Xilo
411
2a'
Caixa
1a
411
Vib.
411
12
Mrb.
7
411
12a'
T.T.


L'5
416
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
12a
Glk.
11a
Prato
Sinos
10a
Xilo
2a'
Caixa
1a
Vib.
12
7
Mrb.
12a'
T.T.


L'5
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
Glk.
Prato
Sinos
Xilo
Caixa
Vib.
Mrb.
T.T.
421
pp sempre
12a
11a
6a'
6a
1a
12
7
12a'

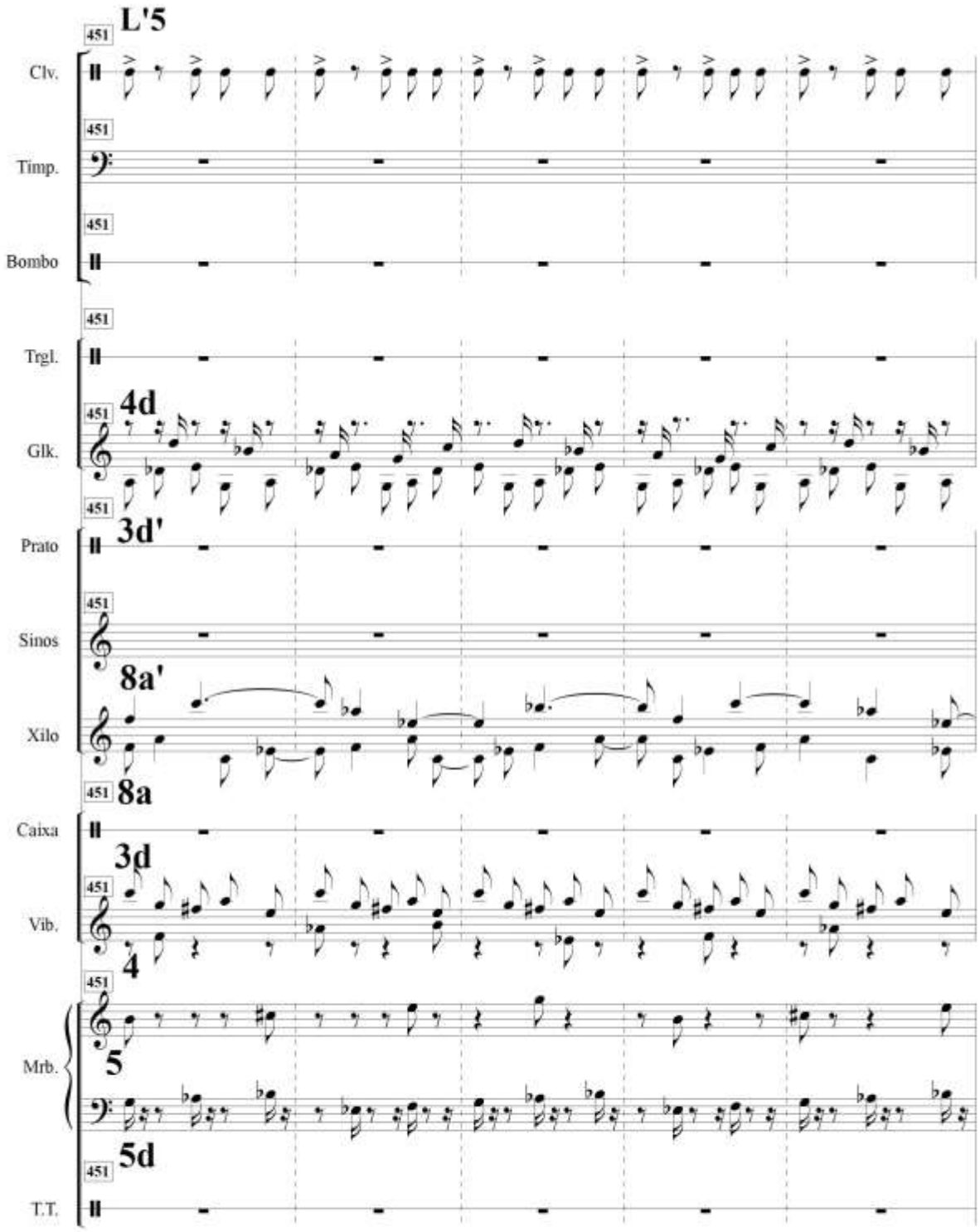

L'5
426
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
12a
Glk.
11a
Prato
Sinos
6a'
Xilo
6a
Caixa
1a
Vib.
12
7
Mrb.
12a'
T.T.

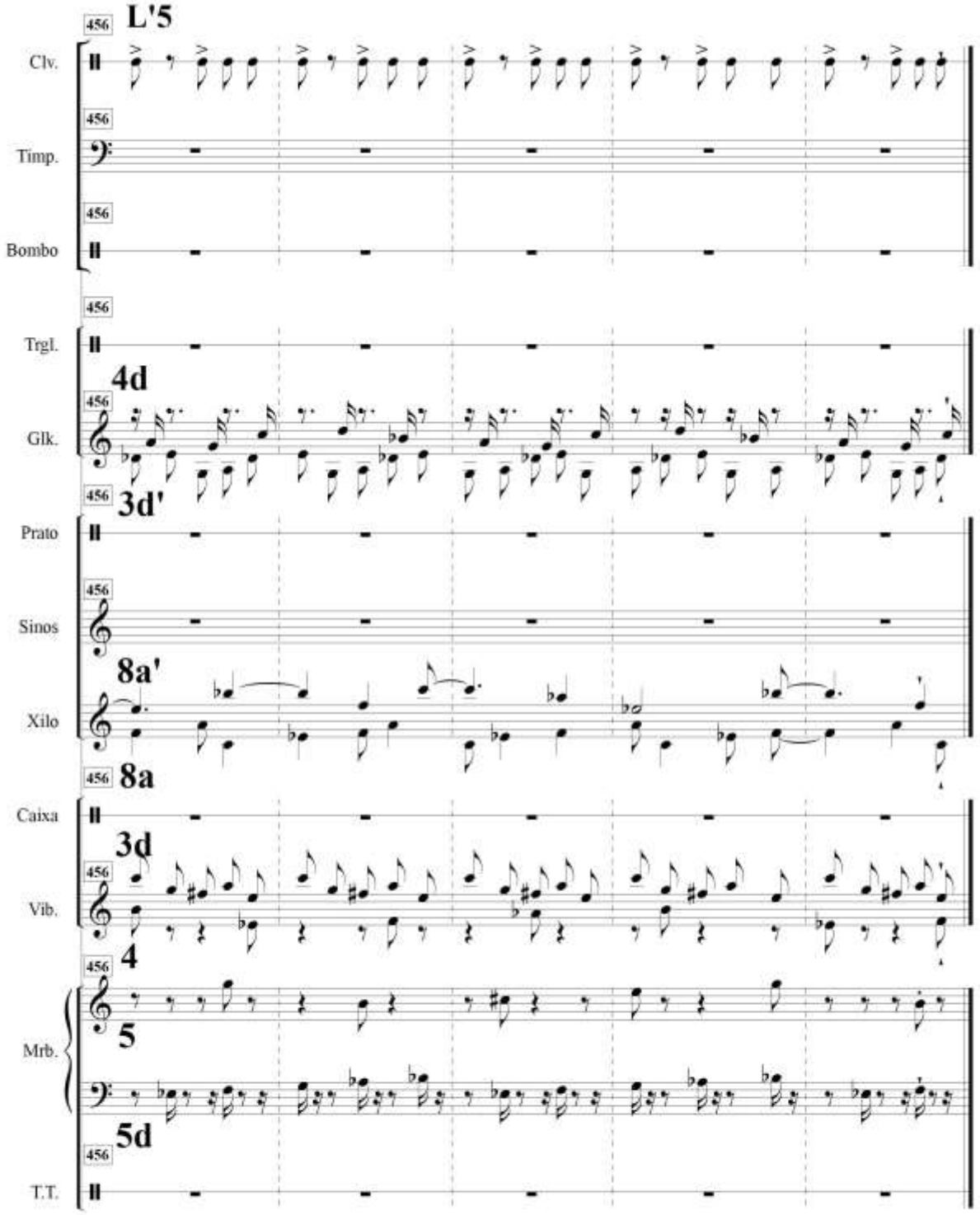

L'5
431
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
12a
Glk.
3d'
Prato
Sinos
6a'
Xilo
6a'
Caixa
3d
Vib.
12'
Mrb.
3
T.T.


L'5
436
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
12a
Glk.
3d'
Prato
Sinos
6a'
Xilo
6a'
Caixa
3d
Vib.
12
7
Mrb.
3
T.T.


L'5
441
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
9a
Glk.
3d'
Prato
Sinos
9a'
Xilo
6a
Caixa
3d
Vib.
4
7
Mrb.
3
T.T.


446
L'5
Clv.
446
Timp.
446
Bombo
446
Trgl.
446
9a
Glk.
446
3d'
Prato
446
Sinos
9a'
Xilo
446
6a
Caixa
3d
446
Vib.
446
4
7
Mrb.
3
446
T.T.


L'5
451
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
4d
Glk.
3d'
Prato
Sinos
8a'
Xilo
8a
Caixa
3d
Vib.
4
Mrb.
5
5d
T.T.


L'5
Clv.
Timp.
Bombo
Trgl.
4d
Glk.
3d'
Prato
Sinos
8a'
Xilo
8a
Caixa
3d
Vib.
4
Mrb.
5
5d
T.T.