

VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO

**APONTAMENTOS SOBRE A
ESTRUTURAÇÃO DO *PRELÚDIO 1* DE
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO

**APONTAMENTOS SOBRE A
ESTRUTURAÇÃO DO *PRELÚDIO 1* DE
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Bacharel em Música - Habilitação em Composição.

Orientadores: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis
Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello Filho

São Paulo

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Cardoso, Vitor Ramirez Lopes

Apontamentos sobre a estruturação do Prelúdio 1 de Willy Corrêa de Oliveira / Vitor Ramirez Lopes Cardoso ; orientadores, Maurício Funcia De Bonis; Sílvio Ferraz Mello Filho. -- São Paulo, 2020.
44 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Estruturação Musical 2. Metalinguagem 3. Edmond Costère 4. Willy Corrêa de Oliveira 5. Música do Século XX I. De Bonis, Maurício Funcia II. Mello Filho, Sílvio Ferraz III. Título.

CDD 21.ed. - 780

_____ Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado -

CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Ao Maurício de Bonis pela crítica arguta, ferina como a de um irmão.

RESUMO

CARDOSO, Vitor Ramirez Lopes. *Apontamentos sobre a estruturação do Prelúdio I de Willy Corrêa de Oliveira*. 2020. 44pp. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música - Habilitação em Composição) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: Após uma breve contextualização do pensamento de Willy Corrêa de Oliveira acerca da categoria do inter-índice, descrita por ele em seu livro *Beethoven: proprietário de um cérebro* (1979), nossa análise visa evidenciar a dialética estabelecida entre dois princípios que identificamos como basilares de seu *Prelúdio I* para piano: (1) a direcionalidade e a coerência interna do material; (2) os paralelos e a íntima relação traçados para com a *Mazurka Op. 63 n.3 de Chopin*.

Palavras-chave: Estruturação Musical; Metalinguagem; Edmond Costère; Willy Corrêa de Oliveira; Música do Século XX.

ABSTRACT:

Abstract: After a briefly general contextualization on Willy Corrêa de Oliveira's thought about inter-index category (described in his book *Beethoven: proprietário de um cérebro* (1979)), our analysis aims to witness the dialectic created between two principles that we identify as basilars to *Prelude 1*: first, the directionality and the internal coherence of the material; second, the parallels and the intrinsic relation settled with the *Chopin's Mazurka Op. 63 n.3*.

Key-words: Musical Structure; Metalanguage; Edmond Costère; Willy Corrêa de Oliveira; XXth century music.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	p.10
LISTA DE FIGURAS	p.11
1. INTRODUÇÃO	p.13
2. ARCABOUÇOS DA FALA PRÓPRIA	p.15
2.1. REFERÊNCIAS TEÓRICAS	p.15
2.2.1. METALINGUAGEM	p.15
2.2.2. POLARIZAÇÕES	p.18
3. ANÁLISE DO PRELÚDIO 1	p.21
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.39
5. ANEXOS - PARTITURAS	p.41
5.1. <i>PRELÚDIO 1</i>	p.41
5.2. <i>MAZURKA OP. 63 N.3 DE CHOPIN</i>	p.43

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	compasso
cf.	conferir
cc.	compassos
Fig.	figura
p.	página
pp.	páginas

LISTA DE FIGURAS

- Fig 1.1. Análise dos seis compassos iniciais da Mazurka. **p.21**
- Fig.1.2. Agrupamentos melódicos da Mazurka são utilizados no Prelúdio como material base (adaptado de Rodrigues, 2012, p. 81) **p.21**
- Fig.1.3. (idem, p.81) **p.22**
- Fig.2.1. (idem, p. 83) Cabe notar que a sexta nota da citação, o Si $\sharp^4$ da Mazurka, antecede o Ré $\sharp^4$, quinta nota, e ocorre uma oitava abaixo (Dó³) para, em pontilhismo com a melodia, abrir o campo de tessitura para o arpejo no grave, vide Fig.2.2.. **p.22**
- Fig.2.2. Observe-se o motivo no início do arpejo. **p.23**
- Fig.2.3. (idem, p. 83). **p.23**
- Fig.3.2. C.4 do Prelúdio, retângulo pontilhado indica a exposição melódica do Grupo 2; a elipse as díades; e o retângulo tracejado a citação de Chopin. **p.24**
- Fig.3.3. Seção contrastante da Mazurka; o trecho citado por Willy no Prelúdio (c.49), está indicado por um círculo **p.24**
- Fig.3.4. À esquerda o c.49 da Mazurka, à direita a sua citação no Prelúdio em polifonia com as terças maiores, cuja gama de tons inteiros é complementar à da citação. **p.26**
- Fig.3.5. **p.26**
- Fig.3.6. **p.26**
- Fig.3.7. Extratos dos c.39 e 43 da Mazurka de Chopin, cf. com apojeturas no Grupo 2 exposto no Prelúdio no c.4. **p.26**
- Fig.4. Extraído de Rodrigues (2012, p.85) **p.27**
- Fig.5.1. Os colchetes indicam os agrupamentos melódicos, os círculos as únicas notas que não polarizam o Sol $\sharp$. **p.27**
- Fig.5.2. **p.28**
- Fig.5.3. **p.28**
- Fig.6.1. Respectivamente, c.33 da Mazurka de Chopin e c.8 do Prelúdio (idem, p.87); o início da seção B em Chopin é assinalado pela tonalidade enarmônica maior de Dó $\sharp$ menor). **p.29**
- Fig.6.2. Adaptado de Rodrigues (2012, p.87). **p.30**
- Fig.6.3. Adaptado de Rodrigues (2012, p.87). **p.30**
- Fig.6.4. C.10-12 do Prelúdio II do Livro I de Debussy. **p.30**
- Fig.7.1. **p.32**
- Fig.7.2. **p.32**
- Fig.7.3. **p.32**
- Fig.7.4. **p.32**

- Fig.7.5. Notas indicadas pelo colchete articulam o intervalo de quarta a partir do desdobramento do motivo inicial. **p.33**
- Fig.8.1.: Elipse indica díades formadas pelo motivo; retângulo com pontos curtos muito próximos o Grupo 1 exposto melodicamente; retângulo com traços espaçados a citação de Chopin (cf. c. 49 da Mazurka); retângulo inteiriço o trilo que polariza Ré, lembrando B (c.11). **p.34**
- Fig.8.2. Retângulo com pontos curtos muito próximos indica o Grupo 2 exposto melodicamente; retângulo com traços espaçados a citação de Chopin (cf. cc.61-63 da Mazurka); retângulo inteiriço o trilo que parte do pólo de A (Sol #), alcança cromaticamente as alturas principais de B (Fá-Fá #-Lá #-Si) e termina com as do motivo; e os colchetes inferiores, as seções originárias das notas expostas em arpejo. **p.34**
- Fig.8.3. Esquema formal do Prelúdio. **p.35**
- Fig.9.1. Fim do *Prelúdio*, adulteração da citação da Mazurka. **p.37**

1. INTRODUÇÃO

Nosso objeto de análise, o *Prelúdio I*, data de 1971 (DE BONIS, 2014, p.376) e foi publicado junto de outro *Prelúdio* composto em 1975 e de outras três peças também escritas para piano e chamadas de *Instantes*, todas compostas por Willy Corrêa de Oliveira ao longo da década de 70. Apesar de não constituírem um ciclo, essas cinco peças têm em comum o fato de assinalarem a preocupação de Willy, nesse momento de sua produção, com o fortalecimento de relações mnemônicas claras no discurso musical, marcando o “aprofundamento do estudo dos mestres do passado que o leva a uma incorporação mais efetiva das propostas de Pousseur” (DE BONIS, 2014, p.235), em contraposição às propostas de aleatoriedade musical desenvolvidas na década de 60 em peças como *Ouviver a música*. Vejamos o comentário feito por Willy sobre os *Instantes e Prelúdios*, que consideramos bastante aplicável ao *Prelúdio I*:

Na ocasião dos Prelúdios e Instantes me desesperava por recompor a MEMÓRIA. Sem memória, musicalmente falando, estamos irremediavelmente perdidos. Na música, a memória é perpetrada pelo próprio discurso - durante seu desenvolvimento. Mesmo que tivéssemos um sistema de referência como o Tonalismo, e mesmo assim, teríamos que articular o pensamento de tal modo que perpassasse a memória, de forma irreprochável. Na linguagem musical, a MEMÓRIA é o fundamento para a compreensibilidade. Na prática, porém, desde a Escola de Viena (pelo menos) a memória se ausentara das músicas. E não me ocupo, neste texto, com os imitadores caquéticos e neoneoístas de várias sortes. Desde Schoenberg, pois, a música contemporânea exhibia sintomas alarmantes de amnésia profunda e irreduzível. Mas não era para menos. Com toda a sanguinolência do capitalismo e suas guerras e surdas atrocidades cotidianas, quem poderia seguir re-memorando (con giusto) o que quer que fosse como se a vida seguisse um curso normal suportável? 'a arte espelha a realidade.' (OLIVEIRA, 2006)

Tal como o texto destaca, a preocupação de Willy com a memória musical se dá a partir da observação do contexto de crise de uma prática comum na música que marca o século XX, algo que compromete significativamente, como observado mais acima, a elaboração do discurso musical pelo próprio compositor. É contrapondo-se a essa tendência estrutural de amnésia generalizada (haja vista a grande quantidade de propostas musicais caracterizadas por baixos graus de repetição e redundância), tida por Willy como uma das consequências da violência estrutural perpetrada pelo modo de produção vigente, que se apresenta sua busca e sua reflexão sobre a memória como lastro na organização do discurso musical ao longo de toda a década de 70, constituindo também uma linha de força que atravessa toda a sua obra. Nessa década, é possível traçar uma correlação entre a profundidade das questões levantadas acerca do papel da memória no discurso e a relação travada entre o compositor e o repertório histórico; nesse sentido destacamos o *Prelúdio I*, de 1971, as músicas de câmara *Phantasiestück II* e *III* (essa última formada por violino, viola, cello, piano,

trompa e trombone), datadas de 1973; *La Flamme d'une Chandelle*, de 1976, para flauta, oboé, clarineta, trompa, piano, viola, violoncelo; *Sursum Corda*, de 1977, para orquestra de cordas, e o *Concerto para Piano*¹.

¹ Obra escrita em 1978, poucos anos antes de um abrupto afastamento de Willy do meio de vanguarda por quase uma década.

2. ARCABOUÇOS DA FALA PRÓPRIA

É como um primeiríssimo passo dentro desse momento da produção de Willy encerrado pelo *Concerto para Piano* que observamos o *Prelúdio 1*, indicando a maturação de uma fala própria. Nesse sentido, trazemos um comentário de Willy quanto aos *Prelúdios e Instantes*:

Penso que foi por volta dos Prelúdios e dos Instantes que comecei os trabalhos da maturidade: Percebi que já não imitava. Que eu queria dizer coisas. Já não escrevi por que as coisas ditas por outros queriam me dizer. Mesmo algo antes dos Prelúdios e Instantes já percebi primeiros indícios de que os Anos de Aprendizado estavam concluídos. Irritava-me o estar sempre atento ao que os Modelos dissessem para que eu me movesse a reafirmá-los em minhas cópias. (OLIVEIRA, 2006)

A preocupação com a memória extrapola a organização do discurso para a reflexão sobre o incorporação crítica de gestualidades do passado. Comentando os *Prelúdios e Instantes*, Willy assinala a tentativa de recuperar certa qualidade harmônica e melódica presente no repertório histórico, algo que também corrobora a busca de uma memória mais clara no discurso musical:

Outro indício, forte, a nostalgia por uma melodia que cantasse em fluxo, e não (sempre) estilhaçada, atomizada pelo campo de tessitura. Ansiava, também e muito, por certa direcionalidade harmônica (idem, 2006)

Essa preocupação expressa por Willy quanto à direcionalidade harmônica é baseada na teoria das polarizações desenvolvida por Edmond Costère, da qual falaremos mais adiante, enquanto que a preocupação com o fluxo melódico, recuperando criticamente sua linearidade, pode ser vista na forte relação com Chopin.

Nosso trabalho sobre o *Prelúdio 1* explora essas três preocupações centrais aos *Prelúdios e Instantes*: a recuperação da memória no nível da sintaxe musical; a direcionalidade harmônica; e uma terceira que é consequência direta da consciência de recuperação das duas chaves anteriores dentro da situação crítica da linguagem musical no século XX: a metalinguagem.

2.1. REFERÊNCIAS TEÓRICAS

Como chave de leitura para interpretar a preocupação com a memória no desenrolar do discurso musical do *Prelúdio 1*, utilizaremos o ensaio *A Forma ABA* escrito por Willy em 1977; e dada a importância estrutural que a incorporação da citação assume nessa obra, valeremo-nos do livro de Willy, *Beethoven: Proprietário de um Cérebro*, para observar esse procedimento metalinguístico a partir da categoria do *interíndice*. Quanto à direcionalidade harmônica valemo-nos

do livro escrito por Costère, *Mort ou Transfiguration de l'Harmonie*. Dentre esses trabalhos, faremos uma breve síntese do pensamento de Willy acerca da categoria do inter-índice (dentro de seu escopo de utilização em nossa análise) devido à notável estruturação metalinguística do *Prelúdio I* (a qual detalharemos em nossa análise).

2.2.1 METALINGUAGEM

A citação literal da *Mazurka em Dó# Menor op.63 n.3* de Chopin como *Coda* do *Prelúdio I*, fator realçado pela recorrência desse processo composicional em quase toda a obra de Willy, chama a atenção para uma forte tendência metalinguística em seus trabalhos, a qual tem sua primeira conformação após o contato de Willy com Pousseur nos cursos de Darmstadt, a ser retomado fragmentariamente ao longo da década de 1960.

Como muitos dos compositores do pós-guerra dedicados à música de seu tempo, em 1963 Willy Corrêa de Oliveira viaja à Alemanha Ocidental a fim de assistir aos cursos de Darmstadt, aprofundando os estudos iniciados em São Paulo com o professor Olivier Toni (aluno de Joachim Koellreutter e de Carmargo Guarnieri) durante a década de 1950. Lá, Willy se identifica profundamente com a proposta metalinguística do compositor belga Henri Pousseur, de recuperar criticamente o material musical do passado na música atual, uma linha de força que, conforme Willy relata quase 60 anos depois, representava a “consciência do anélito de minha vontade musical incôscia ainda” (OLIVEIRA, 2020, p.2).

Após Darmstadt, “Willy volta [ao Brasil] com a marca de Pousseur” (DE BONIS, 2014, p.29), e em relativo isolamento das obras compostas posteriormente pelos compositores com quem ele trava contato ali, desenvolve em sua posterior produção musical e teórica a linha de força de seu mentor, de “recuperação crítica do passado histórico na construção de uma perspectiva futura”, a fim de buscar “uma direção dialética possível na relação entre a herança da música de vanguarda da década de 1950 e a consciência da história da linguagem” (DE BONIS, 2014, p.31). O desenvolvimento paralelo dado por Willy à proposta de Pousseur, duas trajetórias que transcorreram “quase integralmente separadas e independentes”, foi largamente estudado por De Bonis (2014), cujo trabalho nos auxiliou na síntese de algumas das preocupações de Willy na década de 60 que, gradativamente, o levaram ao aprofundamento do uso do recurso metalinguístico na produção musical.²

² Cabe observar que no caso de Willy e de Pousseur a reflexão sobre a metalinguagem “sempre faz corpo com a necessidade de uma nova e abrangente operação linguística, na consciência de que o estado crítico da linguagem musical, em larga escala, reflete uma crise social, um reflexo da ‘dominação total da economia capitalista’, um

As acirradas inquietações e as inúmeras reconsiderações de Willy ao longo de sua trajetória nos torna algo complicado dar uma definição geral de metalinguagem que abarque toda a sua produção. Para o caso que nos interessa, de análise de uma obra escrita durante seu engajamento no meio de vanguarda das artes nas décadas de 60 e 70, faremos um recorte acerca da categoria do *interíndice* desenvolvida por Willy em seu livro *Beethoven: Proprietário de um Cérebro*, obra escrita em 1979 e na qual se esboça seu pensamento musical acerca do uso da metalinguagem naquele momento. Nesse livro Willy ensaia uma aplicação dos conceitos de Peirce ao campo da música erudita, exemplificando-os em uma análise da Sonata *Appassionata* de Beethoven a partir dos quatro parâmetros do som, a fim de formular uma proposta de semiótica musical que alcance, através do desdobramento da categoria do índice proposta por Peirce, uma definição útil para se pensar a incorporação da citação em um discurso musical atual e densamente estruturado.

Segundo Willy, a decodificação das relações travadas entre os componentes do acontecimento musical só é possível a partir do:

Conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, [que] propicia uma constelação concreta de significações (em uma gama que vai do sistema de referência – diferente para cada momento da história - até as essências da linguagem – análise combinatória dos parâmetros do som). O significado é função – decodificável univocamente. Uma semântica que se equivale à sintaxe. (idem, p.11)³

Resta saber, no fluir do acontecimento musical, como o conhecimento do código estabelece distinções e então relaciona os signos do discurso. Das três possibilidades elencadas por Willy (como desdobramento das tríades peircianas) a que corresponde à categoria do *Denotativo* aprofunda o tema exposto pelo livro, de que “em uma obra musical, o significado é sua estrutura” (idem, p.35):

Operando-se a decodificação a nível denotativo, tanto a leitura do eixo paradigmático como o entendimento da situação dos signos no sintagma exibem um conteúdo eminentemente estrutural. Um significado objetivo é apreendido a partir das funções fixadas pelas inter-relações dos elementos componentes. Daí a proposta de uma semântica que se assentasse sobre a sintaxe (idem, p.33).

‘câncer do planeta’, ‘inteiramente governado por uma economia enlouquecida em que todos os aspectos da vida são mais ou menos apodrecidos por ela’” (POUSSEUR apud DE BONIS, 2014, p.56).

³ Nessa proposta de interpretação das estruturas musicais como um fenômeno linguístico inserido em um contexto histórico desenha-se uma rica dialética entre a música do passado e a composição no presente, que possibilita, de um lado, iluminar aspectos de obras mais antigas através de ferramentas ou modos de ver mais atuais (como Willy o faz extensivamente ao longo de seu livro), e, por outro, enxergar modos de jogos possíveis em um presente sem linguagem comum, como o atestam as composições de Willy da década de 1970, pelo menos.

Desdobrando a tricotomia inicial do significado musical, mas agora no nível da articulação interna dos signos no interior do discurso musical, Willy elege o *índice* peirceano⁴ como a categoria mais apropriada, porque toma o “acontecimento musical como significante” (idem, p.50), constituindo uma contiguidade direta entre ele e o significado (este último resultando da sintagmatização entre si dos demais componentes da estrutura musical) e assim estabelecendo “uma contiguidade de fato” (idem, p.49). Essa defesa do índice é corroborada pela análise do primeiro movimento da *Sonata Appassionata* de Beethoven, em função da articulação indicial dos quatro parâmetros do som, dos quais ressaltamos, pela atualidade que essa proposta lê no repertório, a variação timbrística obtida pelas diferenças de oitavação no tema principal⁵ e também a transformação do espectro, mantendo as oitavas sobre um pulso no baixo, no segundo tema (idem, 1979, p.93-94).

No entanto, a categoria do *índice* ainda abarca mais uma tricotomia, afinal “a constelação concreta de significações” do código musical abre as operações sobre as estruturas musicais para a operação sobre o próprio código, possibilitando que ele reflita sobre si mesmo, seja referindo-se a obras escritas em outros momentos históricos ou até mesmo tratando de seu próprio modo de jogo⁶. Essa possibilidade, quando posta em um momento de existência crítica (ou até mesmo de inexistência) da linguagem, abre caminho para que o material básico da composição seja uma obra de outra época, tal como o fez Willy no *Prelúdio I* ao estruturá-lo a partir da Mazurka de Chopin⁷, por exemplo, incorporando-o na sintaxe do discurso. Essa nova possibilidade do índice leva Willy a dividi-lo nas categorias de *proto-índice*, *inter-índice* e *extra-índice*; destes, o primeiro corresponde à definição de índice que demos anteriormente, e o segundo, marcado pelo seu “caráter metalinguístico”:

Indicia relações inter-textuais. Tem a propriedade de chamar a atenção para outro sintagma [exterior] a ser relacionado com o discurso no qual se encontra. Normalmente o índice desta classe não expressa apenas sua estrutura particular: como uma sinédoque evoca o conjunto de qualidades que definem a marca de sua origem. A amplitude de seu significado há de ser buscada na intencionalidade circunscrita pelo contexto. (idem, p. 51)

Como exemplo de inter-índice Willy menciona “as citações, paráfrases, paródias” (idem, p.51) cujo uso no repertório se estende ao longo de séculos, desde a polifonia medieval e renascentista até a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, que incorpora o *Dies Irae*. Rememorando a

⁴ As duas categorias secundárias dessa tríade (relativa à relação do signo para com o objeto que ele substitui) são o símbolo e o ícone: a primeira por convencionar um significado para o significante, tal como ocorre na linguagem verbal, e a segunda por uma relação de semelhança entre ambos, a exemplo da pintura ou do ideograma.

⁵ Cf. c.1-2 com c. 65-68 da *Sonata Appassionata*.

⁶ Cf. a análise de Willy sobre a sonata Op. 111 de Beethoven, na qual o compositor alemão realiza “uma metalinguagem do processo criativo” pois “enquanto a música se desenvolve, ela faz um comentário sobre como se faz uma música. É uma reflexão sobre a criação, só que feita com a própria criação” (ULBANERE, 2005, p.81)

⁷ Trataremos disso mais adiante.

incorporação da *Mazurka Op. 63 n.3* de Chopin no *Prelúdio 1*, desde o nível do material até sua elucubração harmônica a desembocar na citação, acreditamos que a possibilidade aberta por essa categoria, de revelar a sintagmatização das citações em diversos níveis de um discurso musical mais atual, coloca-a como uma ferramenta de análise optimal para o nosso estudo do *Prelúdio 1* de Willy.

2.2. POLARIZAÇÕES

O estabelecimento, na escuta de uma obra musical, de uma nota referencial como centro para a organização das alturas e intervalos, alçando-se uma analogia possível com um pólo de atração, ocorre como uma tendência registrada e sistematizada por Edmond Costère na música erudita ocidental em toda sua história. A continuação destas relações após o fim do sistema tonal (que Costère verifica na obra de Boulez, Stockhausen, Webern e Messiaen, por exemplo) evidencia que para além da ênfase e da maior duração de uma nota em relação às outras, em um dado discurso, também as relações intervalares (em relação a essa nota central) de semitom, como menor intervalo melódico do sistema temperado (e consequentemente protagonista histórico da atração melódica), e de quinta, primeira frequência parcial diferenciável da fundamental na escala de ressonância dos harmônicos, atravessa até mesmo a música da vanguarda.

Sendo as polarizações uma consequência do desenvolvimento da linguagem musical no ocidente, é compreensível a coincidência entre a pesquisa iniciada por Willy no final da década de 60 sobre a direcionalidade harmônica (ULBANERE, 2005, p.135-138), a qual está evidenciada nas polarizações do *Prelúdio 1*, e o trabalho simultâneo⁸ do francês Costère, que alcançou uma maior cientificidade ao quantificar as polarizações e, a partir desse conceito, arriscar a formalização de uma sociologia das alturas. Nesse sentido, a polarização das alturas na obra de Willy guarda um potencial metalinguístico; ela expõe uma consciência de Willy quanto à direcionalidade harmônica crescente a se manifestar na evolução dos sistemas de referência anteriores, estando presente no *Prelúdio 1* pela organização das alturas do conjunto em torno da polarização de um material histórico; e explicitando-se, externamente, através do desenvolvimento do material em possibilidades formais que asseguram a memória, o jogo entre variação e repetição.

⁸ Assim como os outros compositores elencados que, conscientemente ou não, fizeram uso da polarização, consideramos notável o fato de que Willy tenha chegado a conclusões similares às de Costère e que estas tenham sido aproveitáveis para a composição de seu *Prelúdio 1*.

3. ANÁLISE DO PRELÚDIO 1

A consciência com que presente e passado são articulados no *Prelúdio* transparece já no nível da escolha e adequação dos materiais da *Mazurka Op.63 n.3* de Chopin à proposta atonal de Willy Corrêa de Oliveira. Nesse sentido, ressaltamos a definição, como material base da peça, de dois grupos melódicos obtidos a partir da observação das distinções internas à própria melodia de Chopin, operação que explicita a diferença já indicada por Chopin na manipulação de seu material. Assim, dado que a segunda frase da *Mazurka* é uma sequenciação do trecho final do primeiro segmento, Willy extrai apenas a primeira frase da peça (que expõe a informação fundamental da *Mazurka*) para utilizá-la no *Prelúdio* como um primeiro agrupamento melódico, e a terceira frase (que na *Mazurka* varia a parte final da primeira frase ao desenvolver a figura de semínima pontuada mais colcheia) para criar um segundo agrupamento. Em nossa análise chamamos de Grupo 1 e Grupo 2 a esses dois agrupamentos, respectivamente:

Allegretto

sequência da última parte da frase

variante

motivo do Prelúdio

Pw. * Pw. * Pw. * Pw. * Pw. * Pw. *

Fig.1.1. Análise dos seis compassos iniciais da *Mazurka*.

Exercise 1: Musical notation for the first exercise in 3/4 time, key of D major. The notation shows two groups of notes. Grupo 1 (piano) contains notes 1-6: D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Grupo 2 (finger 5) contains notes 5-7: G4, F#4, E4, D4, C#4, B4. The exercise is marked with a forte 'f' and a piano 'p' dynamic.

Fig.1.2. Agrupamentos melódicos da *Mazurka* são utilizados no *Prelúdio* como material de base (adaptado de De Cillo, 2012, p. 81)

Esses dois grupos são notadamente expostos no Prelúdio nos cc.1 a 3 (Grupo 1) e c.4 (Grupo 2), delineando um arco melódico que abarca a primeira seção da peça. A partir da exclusão das notas repetidas dos Grupos 1 e 2 (veja-se Fig.1.2.) Willy estabeleceu uma série de doze sons:



Fig.1.3. (idem, p.81)

A essas sete notas são agregadas suas complementares do total cromático (idem, p.81), definindo uma série dividida em dois segmentos de diferente constituição intervalar que se projetam na harmonia, seccionando o discurso (vide Fig.1.3.)⁹: no primeiro observamos a predominância do intervalo de quarta (veja-se os pares de notas 1-2 e 3-4, e, invertendo o intervalo, os 6-7 e 3-5); e no segundo o de terça maior-menor (veja-se 8-9, 8-10, 10-11 e 8-12). Dialeticamente esses dois segmentos estão unificados pelo cromatismo, que está indiretamente presente, mas com grande integração, nas notas do primeiro segmento, e diretamente presente nas notas do segundo, porém mais disperso. Pesa, para a articulação geral da série, o intervalo de quarta (ou quinta)¹⁰, presente entre suas notas extremas (1 e 12) e nas notas limítrofes dos dois segmentos (7 e 8).

Aspirando ao nível do sintagma, as quatro notas iniciais da Mazurka (Mi - Lá - Sol# - Dó#, componentes do Grupo 1, vide Fig.1.1.) conformam-se em um motivo que, projetado na polifonia de todo o *Prelúdio 1*, é seu princípio unificador mais fundamental. A recuperação da polifonia de Chopin é explicitada já no começo do *Prelúdio 1*, em que três acontecimentos distintos ocorrem durante a exposição do grupo 1 da melodia e são unificados pelo motivo:

1) A citação da melodia da *Mazurka* de Chopin, desvinculada da métrica tonal e da divisão binária dos pulsos:

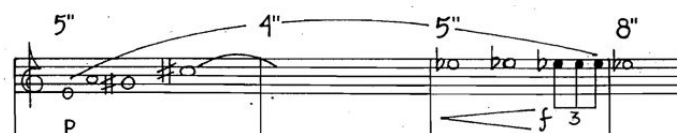


Fig.2.1. (idem, p. 83) Cabe notar que a sexta nota da citação, o Si#⁴ da *Mazurka*, antecede o Ré#⁴, quinta nota, e ocorre uma oitava abaixo (Dó³) para, em pontilhismo com a melodia, abrir o campo de tessitura para o arpejo no grave, vide Fig.2.2..

⁹ Observe-se a presença marcante da quarta nas figuras e propostas melódicas de A, e a das terças nas díades e na melodia a seção B (trataremos da definição das grandes seções da peça mais adiante).

¹⁰ Insistimos na diferença entre quarta e quinta porque a ocorrência exclusivamente melódica de fragmentos da série, que tende a manter o perfil da melodia Mazurka, reforça mais a distância do que a qualidade intervalar.

2) O acompanhamento arpejado nos graves, que sintetiza as dez primeiras notas da melodia da *Mazurka*, cf. Fig.1.2.:



Fig.2.2. Observe-se o motivo no início do arpejo

3) Um trilo que expande o cromatismo do motivo (Lá – Sol #):

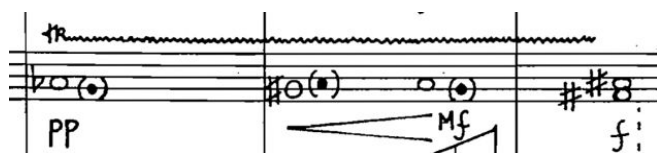


Fig.2.3. (idem, p. 83)

A abertura cromática do trilo ao longo dos cc.2 e 3¹¹ desemboca em uma nova seção no quarto compasso caracterizada pela aparição da díade de terça maior de Fá # - Lá #, que exterioriza esse componente intervalar do motivo (Mi-Sol # e Lá-Dó #), e, inscrita na sucessão de mais outras terças destacadas ao longo desse compasso, vide Fig.2.4., enfatiza um intervalo largamente evitado na música serial em geral (por sua carga de significados associados à música tonal), além de abrir uma possível referência, ao lado do universo expressivo da música de Chopin, à polifonia do madrigal (e consequentemente ao significado textual que a música mimetiza neste gênero)¹².

A mudança na harmonia em direção aos tons inteiros no pentagrama central desestabiliza a polarização em Sol # que caracterizou os três primeiros compassos, acentuada pelo trilo e pelo motivo inicial. O contraste criado pela ausência de um pólo de referência é reforçado pela introdução de dois acordes na mão esquerda retirados do c.49 da *Mazurka* que, sintaticamente, podem ser vistos como uma variação do motivo principal do Prelúdio, invertendo o salto Mi-Lá para Lá-Mi e inscrevendo a compensação cromática da melodia, Ré # ao invés de Sol #, em um acorde.

¹¹ Algo parecida com o gesto típico do final de cadência dos concertos clássico-românticos.

¹² Sobre o uso das terças Willy comenta: “Foi na época dos Prelúdios e Instantes que retomei as TERÇAS - essas amorosas - desde Louise Labé e Gaspara Stampa. Como a guitarra de Lorca: 'es imposible callarla'.” (OLIVEIRA, 2006; destaque feito pelo autor).



Fig.3.2. C.4 do Prelúdio, retângulo pontilhado indica a exposição melódica do Grupo 2; a elipse as diádes; e o retângulo tracejado a citação de Chopin.

Na *Mazurka* esses acordes são obtidos por meio do acréscimo da quarta aumentada e do rebaixamento da sétima erigidos sobre o sexto grau (Lá Maior) da tonalidade de Dó# menor, transformando-o em um tetracorde de tons inteiros (Lá - Dó# - Ré# - Sol) único na harmonia mais tonal da *Mazurka*, e assinalando também o ponto de viragem à tônica enarmônica menor (de Ré b maior para Dó# menor) através da cadência III - VI - V - I em Dó# menor (vide cc.48 a 52 na *Mazurka*). Na Fig.2.5. exposta abaixo trazemos integralmente a seção contrastante da *Mazurka* a fim de indicar esse momento de retransição para A' na obra de Chopin:

Harmonic analysis labels:

DbM (T): i7> (enarm.) II V2 I6 V I
c#m (t): V V7 i i7> V2 (enarm.)

DbM (T): ii II v IIIb (enarm.)
c#m (t): ii II v III (enarm.) (enarm.)

c#m(t): VI7 (c/ 4<) V i

Fig.3.3. Seção contrastante da *Mazurka*; o trecho citado por Willy no *Prelúdio* (c.49), está indicado por um círculo.

No *Prelúdio*, esses acordes tão importantes para a harmonia da *Mazurka* também assinalam um momento de mudança na harmonia do discurso através da suspensão da polarização pela introdução dos tons inteiros no c.4, a qual é complementada pela exposição da outra gama de tons inteiros (Fá#-Lá#, Dó-Mi, (Mi)-Sol#) nas terças expostas no pentagrama central; constitui-se assim um contraste harmônico no material que reforça a polifonia praticada nesse compasso.



Fig.3.4. À esquerda o c.49 da *Mazurka*, à direita a sua citação no *Prelúdio* em polifonia com as terças maiores, cuja gama de tons inteiros é complementar à da citação.

Esse paralelo entre as duas obras é aprofundado pela nota lá, altura intimamente ligada aos momentos de invenção na discursividade harmônica e relativamente próxima à harmonia dos tons inteiros; na *Mazurka*, por exemplo, além do caso citado, nos cc.19 e 27 a harmonia de tônica sugerida pelo baixo é reformulada em um acorde de Lá maior¹³ (VI grau) em que o Fá dobrado sustenido é uma enarmonia de sua sétima (Sol natural) ao mesmo tempo que funciona como sensível para o Sol#, quinta do acorde de tônica; contribui para esse destaque da nota Lá (fundamental do acorde) no ritmo característico da *Mazurka*, o qual ainda não havia ocorrido na peça. No *Prelúdio*, além do caso citado acima em que se suspende a polarização, outros momentos em que a nota Lá tem uma importância notável são o do arpejo na seção B e o do acorde final da peça (trataremos de ambos os casos mais abaixo).



Fig.3.5.

Ainda no c.4 encontramos elementos de contraste estruturalmente importantes no desenrolar posterior da peça. A díade Fá#-Lá# exposta no c.4, por exemplo, introduz a gama de tons inteiros (complementada pela díade de Dó-Mi) e integra-se à harmonia de terças em torno da

¹³ Esse acorde também pode ser visto como uma Dominante da Dominante sem fundamental e com quinta bemolizada que, sobreposto ao pedal de tônica, realiza meia-cadência nesse mesmo grau (II - i).

nota Ré (Fá-Fá# e Lá-Lá#), a qual será um eixo fundamental na articulação da harmonia da seção B; note-se aqui que a exclusão da nota Ré da gama de tons inteiros exposta no pentagrama central formada pelas notas Mi-Fá#-Sol#-Lá#-Dó cria um desequilíbrio na divisão equitativa da oitava pelos tons inteiros, o qual será compensado na seção B pela ênfase dada a essa nota (vide pentagrama central na Fig.6.1., observe-se aí o destaque dado ao Ré pelas apojeturas e repetição depois do Sol#). Ainda como elemento de contraste apto ao desenvolvimento posterior, destacamos as apojeturas descendentes na melodia exposta no pentagrama superior que ecoam os saltos melódicos de semicolcheia presentes na seção contrastante da *Mazurka*, em seus cc.39 e 43, respectivamente:



Fig.3.6.



Fig. 3.7. Extratos dos c.39 e 43 da *Mazurka* de Chopin, cf. com apojeturas no Grupo 2 exposto no *Prelúdio* no c.4.

Apesar dos contrastes que o c.4 levanta quanto ao começo da peça em seu desdobramento dos materiais iniciais, um fator de unidade é desempenhado pelo arco melódico exposto no pentagrama superior, inscrevendo sob a abóbada de seu percurso desenhado pelos Grupos 1 e 2 os diferentes elementos do início da peça, e recortando assim a exposição dos materiais de A (vide Fig.1.2).

As díades de Mi-Lá e Sol#-Dó# expostas em maior duração a partir do final do c.4 (vide Fig.3.2.) retomam o motivo inicial, recolocando-o no material contrastante desse compasso para daí encadeá-las com a díade Fá#-Lá# no c. 5 à maneira de uma liquidação; sintetiza-se aqui, portanto, as diferenças entre os três primeiros compassos e o quarto. Simultaneamente, e imbricando-se a esse acontecimento, os acordes citados da *Mazurka* são decompostos em um arpejo que ascende até ladear cromaticamente a díade Fá#³-Lá#⁴, cujo fechamento sobre Sol#³ confirma a polarização já indicada pelas notas Ré#-Lá-Sol-Dó#-Ré# no arpejo do baixo. Por fim, o final da melodia em Mi³ no c.5 elide-se com a recapitulação do motivo em notas longas.

Esses acontecimentos, mais próximos aos dos três primeiros compassos pela retomada de seus materiais e pela polarização sobre Sol#, são subitamente interrompidos pelo decaimento da dinâmica para *ppp* em uma fioritura a meio pedal que bordeja a díade de Fá#-Lá# ao seu final

(fechando-se cromaticamente sobre Sol $\sharp$) e está baseada nas três notas iniciais do motivo (o qual é reiterado nas notas da apojatura que são sustentadas, Lá⁴ e Sol $\sharp$ ³). Tais propriedades sintetizam horizontalmente as diferenças contidas na polifonia dos cinco compassos anteriores:



Fig. 4. Extraído de Rodrigues (2012, p.85)

A rápida movimentação em torno das notas Sol $\sharp$ e Lá na fioritura pode ser vista como uma variação do trilo, o qual reaparece encerrando-a com a mesma segunda maior do c.3, e similarmente cadenciando no c.7 em um momento de configuração totalmente distinta, que liquida polifonicamente o discurso elaborado nessa primeira seção da peça:

1) Em semibreves, no extremo agudo e em oitavas - única vez em que esse timbre ocorre em toda a peça - é exposta a melodia da *Mazurka* tal como fora recortada por Willy, com sua articulação em dois grupos; mas aqui a ordem está trocada, pois o Grupo 2 é exposto nas cinco primeiras notas, com as quais se elide no Mi $\flat$, na quinta nota, o retrógrado do Grupo 1 que termina na nota Mi (cf. Fig.1.1.). Observe-se aqui a carregada polarização da nota Sol $\sharp$, realizada por 10 das 12 notas do segmento (incluindo-se a repetição do pólo):

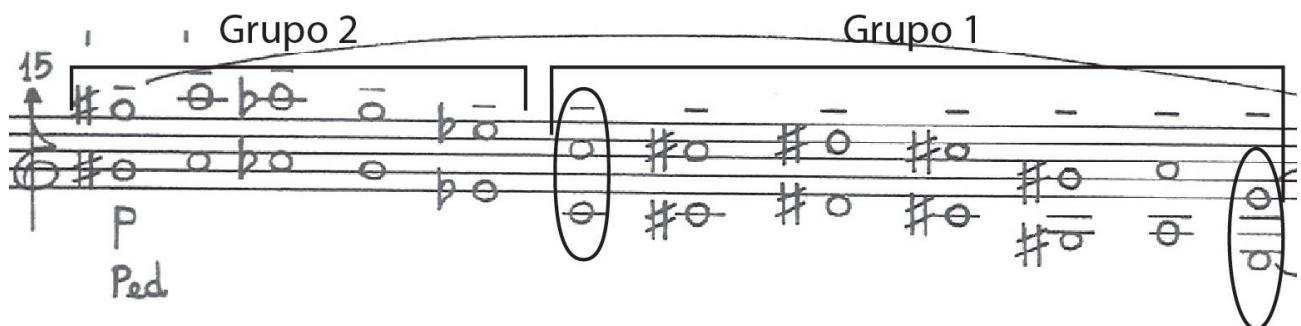


Fig.5.1. Os colchetes indicam os agrupamentos melódicos, os círculos as únicas notas que não polarizam o Sol $\sharp$.

2) Em colcheias, no médio agudo, a apojatura sobre a nota Ré inscreve-se na díade de terça de Dó-Mi (anteriormente exposta no c.4 como complementar à de Fá#-Lá#) através de curtíssimas frases melódicas que terminam por enfatizar o Ré através de sua repetição (em um encadeamento final que lembra o fechamento da díade de Fá#-Lá# sobre Sol# no c.6, relação reforçada pela inscrição da nota Ré na díade de Dó-Mi que encerra o trilo do acontecimento 3). Aqui cabe observar que tanto a própria nota Ré quanto sua reiteração por segundas maiores antinomizam com o acontecimento 1, caracterizado pela centralidade da nota Sol# (anti-tônica de Ré) obtida principalmente através da polarização da quarta e do semitom, sendo poucas vezes repetida. Logo, considerando-se a simultaneidade de harmonias entre os acontecimentos 1 e 2 que essas duas alturas representam, em relação direta com seu papel estrutural para as seções A (polarização em Sol#) e B (suspensão da polarização, mas enfatizando a nota Ré¹⁴) do *Prelúdio*, pode-se ver, na dialética traçada entre os acontecimentos 1 e 2, uma síntese *a priori* dos procedimentos harmônicos praticados em larga escala nessas duas seções¹⁵.



Fig.5.2.

3) Em *pp* e como fundo ao acontecimento 2, complementando-o cromaticamente, as notas Dó# e Ré# ocorrem em trilo, em uma sutil invenção timbrística¹⁶ que se liga ao motivo, exposto no c.6, através da nota Dó# (omitida naquele compasso¹⁷):

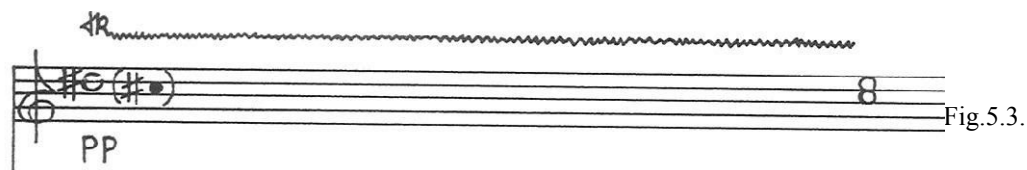


Fig.5.3.

A unidade entre contraste e repetição no trabalho efetuado sobre o material nesses sete primeiros compassos os define como uma seção particular que pode ser dividida em um ABA menor inserido dentro de um ABA maior desenhado ao longo de todo o *Prelúdio*. Se assumimos esses sete compassos iniciais como um A, o aprofundamento e a reconfiguração de seus contrastes

¹⁴ Trataremos desse procedimento mais abaixo (um esquema formal do Prelúdio 1 é fornecido na Fig.8.3.).

¹⁵ Conforme observa De Bonis (2010, p.118-119), a figuração do acontecimento 2, em seus curtos segmentos melódicos de segunda maior, também pode ser vista como um sinal do canto do sabiá, estando presente também em outras peças de Willy, como, por exemplo, em uma das peças do ciclo *Recife, infância, espelhos...*, de 1989, em um dos Miserere, e, momentaneamente, no *Concerto para Piano*.

¹⁶ Essa elaboração textural sobre o trilo realizada nos dois últimos compassos de A (primeiro isolado e disposto como consequência de uma voluta e depois no emaranhado polifônico que utiliza o extremo agudo do instrumento) aponta para um campo de referências mais geral, a remeter às Mazurkas quanto à variação da textura e à utilização polifônica de toda a tessitura do piano; pois se estas estão mais limitadas em Chopin devido à imantação tonal, no Prelúdio são radicalmente expandidas, utilizando-se da variabilidade timbrística do registro para favorecer a polifonia.

¹⁷ Note-se a expectativa gerada pela economia dessa nota na fioritura.

realizados em uma harmonia menos polarizada na próxima seção indica a definição desta como um B. Simultaneamente a essa dialética traçada entre A e B, constatamos, desenvolvendo-se em um outro plano de discurso, também a similaridade de materiais entre as seções contrastantes do *Prelúdio* e da *Mazurka*, veja-se a proposta das terças como material básico e a melodia mais simples:



Fig.6.1. Respectivamente, c.33 da *Mazurka* de Chopin e c.8 do *Prelúdio* (idem, p.87); o início da seção B em Chopin é assinalado pela tonalidade enarmônica maior de Dó # menor).

As mesmas cinco terças que caracterizavam a seção contrastante de A (vide no c.4 as notas Dó - Mi e Fá # - Lá #) são agora desenvolvidas em uma sucessão ininterrupta exposta em registro médio-agudo estruturada em torno de quatro eixos: recombinao das notas complementares da melodia de A (veja-se as díades de Fá # - Lá #, Fá-Si, Fá-Sol b, Lá # - Si no segundo compasso da Fig.6.2.); orbitando a nota Ré (Dó-Mi no segundo compasso da Fig.6.2.; e Ré # - Mi, Dó-Ré b, Dó-Mi b e Dó # - Mi na Fig.6.3.); desdobrando o cromatismo das notas complementares no cluster Sol-Sol # - Lá (primeiro c. da Fig. 6.3.); e expondo o motivo em quartas (primeiro compasso da Fig.6.3.). Nos três compassos iniciais de B, a afirmação de qualquer pólo é fragilizada pela gama de tons inteiros das díades de Fá # - Lá # e Dó-Mi expostas no pentagrama superior, a qual é complementada pela ênfase dada à relação de trítano entre as notas Sol # e Ré na melodia do pentagrama central. Na dualização dessas duas alturas são representados, respectivamente, o pólo de A e o eixo da harmonia de B, sendo esta última propriedade ressaltada pela maior duração da nota Ré, que no total é a nota mais longa de B. Essa abstração dos materiais de A é reforçada por um terceiro acontecimento exposto no baixo que unifica os Grupos 1 e 2 da melodia (cf. Fig.6.2. e Fig.1.1.) em uma nova figura constituída pelas notas de cada um dos dois grupos recombinao fora de sua ordem original¹⁸.

¹⁸ Observe-se que à maneira como a pivotação foi feita, pode-se ler as notas do Grupo 1 expostas na figura no baixo como uma apojetura cromática sobre as notas do acorde de Lá maior em segunda inversão.

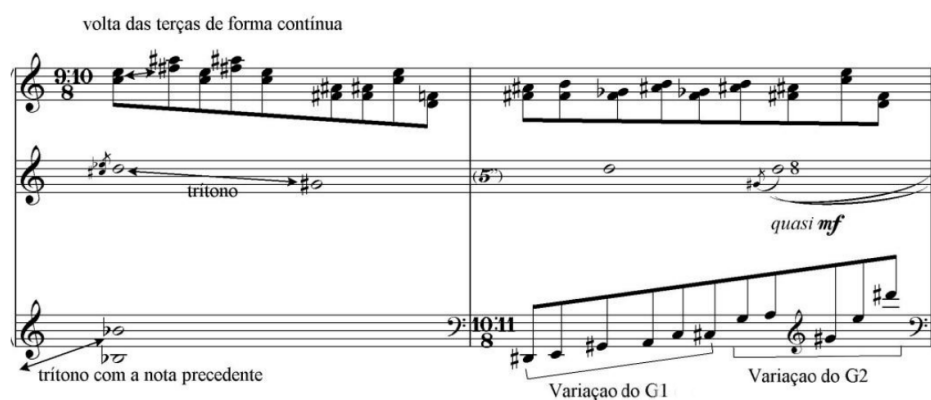


Fig. 6.2. Adaptado de Rodrigues (2012, p.87).

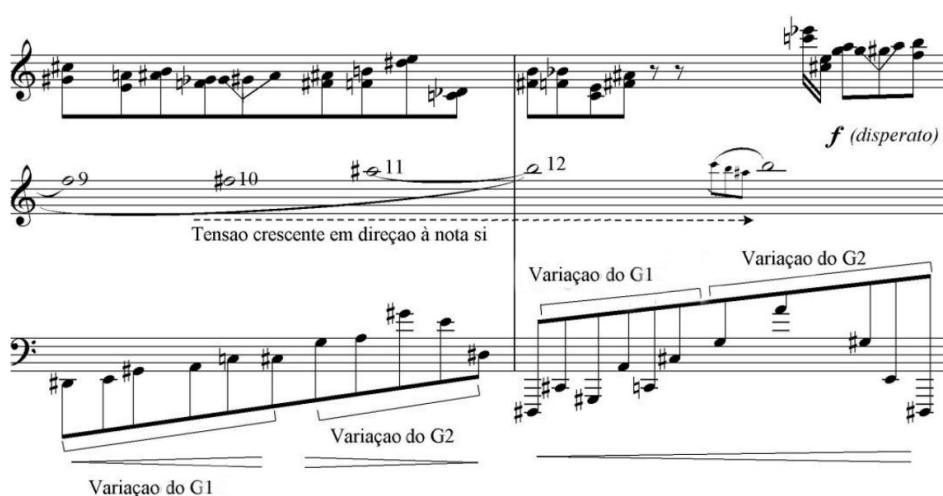


Fig. 6.3. Adaptado de Rodrigues (2012, p.87).

Observamos que nesse começo de B a harmonia de tons inteiros, as terças, e a ausência de polarização na qual esses três acontecimentos desenrolam-se fluidamente, em uma notável simultaneidade de tempos (quíaltera de 10:9 na mão direita contra quíaltera de 11:10 na mão esquerda), cria, em sua configuração polifônica no piano, um momento similar à polifonia de Debussy:



Fig.6.4. C.10-12 do *Prelúdio II* do Livro I de Debussy.

A seguir, o desenvolvimento da melodia em seu eixo de terças¹⁹ Fá-Fá# e Lá-Lá#, constituído pelas notas complementares à melodia de A (notas 8, 9, 10, 11 e 12 da série, cf. Fig.6.2. e Fig.6.3.), transita para a polarização da nota Si no c.11⁵ e encerra essa primeira parte de B. Cabe ressaltar que na constituição no discurso do Prelúdio essa seção inscreve-se em uma proposta de recuperação da sintaxe do classicismo, pois todos os seus componentes são um desenvolvimento dos da seção contrastante de A: as apojeturas sobre a melodia, as díades (de terça maior e quarta), as notas do arpejo (haja vista sua formulação no c.5 também a partir da nota Ré#, afastando-se da figura inicial exposta no c.3) e também o seu envelope dinâmico²⁰. Reconfigura-se, portanto, a polifonia de A - constituída pelos arpejos e díades inscritos no arco melódico - pela proposta harmônica de B, e mantém-se, em um nível de maior abstração, a unidade para com a *Mazurka* de Chopin. Quanto às características que definem B como uma seção com sentido próprio, como um não-A em dialética com seu ser A constitutivo, observamos alguns desenvolvimentos que lançam outra luz sobre o material, realizando o contraste. No pentagrama central a melodia constituída pelas notas complementares à melodia de A propõe um eixo de terças a partir da nota Ré (Fá-Fá# acima e Si-Lá# abaixo, vide Fig.6.2. e 6.3.) que difere da maior presença de quartas na melodia de A; a harmonia dos cc.8 a 10 suspende as polarizações (vide Fig.6.2.), explorando as mesmas terças de A até alcançar intervalos diferentes (como segundas menores e trítomos) e afirmando um contraste harmônico pelos tons inteiros já existente em potencial na seção contrastante de A; e a variação do motivo desenvolvida no baixo que sintetiza os grupos 1 e 2 da melodia de A em uma figura repetida ao longo de seis compassos (cc.9 a 14) que frequentemente inicia com a nota Ré#, observe-se a diferença desta figura para com a do c.5 (de A) devido ao uso extensivo do material. Esse último caso exemplifica o procedimento característico de B em trabalhar recursivamente os materiais de A, desdobrando sua textura em um discurso musical fluído oposta à segmentação de A.

A continuidade da figura do baixo liga os primeiros compassos de B a uma transição para A calcada na reformulação do motivo inicial e na retomada da harmonia de A, interiorizando seus materiais na configuração elaborada em B. Uma primeira síntese que exemplifica isso são as díades de B (Fá#-Lá#) que evoluem no c.12 para uma exposição, no pentagrama superior, das seis notas do Grupo 1 em acordes:

¹⁹ A polarização em Ré# no arpejo do baixo não nos parece suficientemente forte para se afirmar frente ao restante do conjunto.

²⁰ Essa mesma figura está presente em A, entre os c.3 e 5, no c.3 em *crescendo* (*pp* para *mf*), no c.4 estabilizada em *p*, no c.5 em *decrescendo* (*mf* para *p*); em B a encontramos nos c. 7 a 9, no c.7 em *decrescendo* (*mf* para *pp*), no c.8 em estabilidade simétrica em torno do *mf* circunscrita pelo *p*, e no c.9 em *crescendo* (*mf* para *f*). Note-se, para os cinco casos, o papel de liame das intensidades desempenhado pelo *mf*.

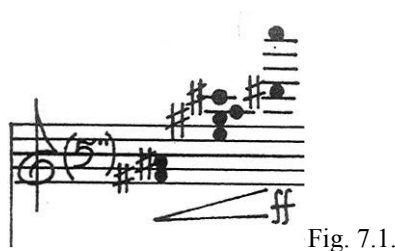


Fig. 7.1.

Nessa transição a melodia de A reaparece reformulada: primeiro o motivo inicial, índice do Grupo 1, tem seu perfil invertido; depois a exposição do Grupo 2 tem as durações reduzidas, estando mais próxima de sua configuração original; e por fim, repete-se as três notas finais do Grupo 2 (Sol-Ré#-Mi) seguida do Fá, o qual completa o cromatismo de segunda maior entre as notas Ré#-Mi e assim, rima com o cromatismo de Sol-Sol#-Lá exposto na granulação do pentagrama superior (cf. Fig.7.3.):

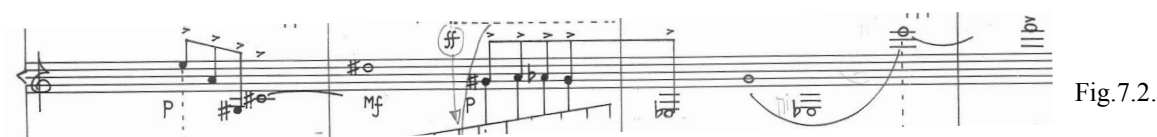


Fig. 7.2.

Já as notas do Grupo 2 são dissolvidas em diferentes combinações de granulações no pentagrama superior, mesclando trilos, trêmolos e repetições das nota dos acordes. Cabe observar que as notas do *cluster* de Sol-Sol#-Lá que ocorrem em granulação constituem um elemento comum entre A e B, pois podem constituir tanto as quatro primeiras notas do Grupo 2 (vide Fig.1.2.), quanto a complementação cromática das terças constituintes da melodia de B (veja-se o fechamento das díades de Lá#-Si e Fá-Sol b em Sol-Sol#-Lá no primeiro compasso do pentagrama superior da Fig.6.3.):

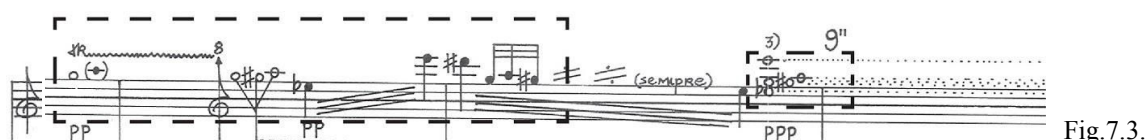


Fig. 7.3.

O adensamento da granulação do Grupo 2 no pentagrama superior do c.15, veja-se o final da Fig.7.3., rima com o acorde rebatido, construído pela sobreposição das notas do motivo exposto logo a seguir no pentagrama central.

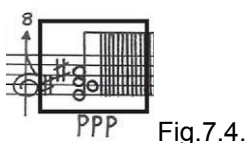


Fig. 7.4.

A sobreposição desses dois distintos materiais de A indicam o seu retorno, o qual é também assinalado pelas quartas veiculadas indiretamente no último arpejo do baixo, que, em arco, fecha a transição com esse intervalo característico da harmonia A:

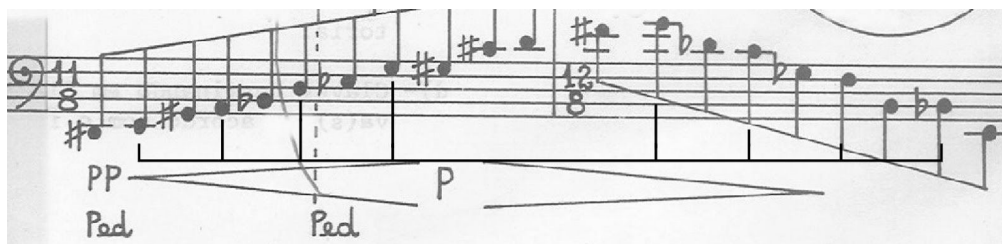


Fig.7.5. Notas indicadas pelo colchete articulam o intervalo de quarta a partir do desdobramento do motivo inicial.

A condensação com que os materiais de A são recapitulados após essa transição, unificando o trecho dos cc.1 a 3 com o contraste do c.4, ao mesmo tempo em que os articula com elementos de B, define os compassos 16 a 19 como um A' mais próximo que B ao universo da Mazurka de Chopin²¹. Realiza-se aqui uma aproximação vertiginosa dos materiais de A, recombinao-os fora de sua ordem original de exposição; no c.16 as díades, material pertencente à seção contrastante de A (cf. c.5), são expostas primeiro, mas variadas pela internalização do motivo (Mi-Lá e Sol # -Dó #, o que também lembra a sua exposição em B, no c.10), a mesma situação ocorre com o acompanhamento de acordes rebatidos citados da *Mazurka*, os quais, retirados da seção contrastante de A, vide c.4, também são expostos logo no começo do A' em polifonia com as díades (vide Fig.8.1.). Em A', apesar de se manter a ordem original na exposição da melodia, com o Grupo 1 seguido do Grupo 2, os dois agrupamentos trocam entre si os elementos constitutivos de sua polifonia, pois para a melodia do Grupo 1 (cc.1 a 3) encontramos as díades e os acordes rebatidos que, em A, abarcavam a melodia do Grupo 2 (c.4), e vice-versa. Assim, durante a exposição melódica do Grupo 2 (cf. Fig.8.2.), nos cc.19-20, reencontramos o baixo do c.3 remodelado pela exposição da série da peça (única em todo o *Prelúdio*) em que primeiro é exposto o segundo segmento, característico de B, e depois o primeiro, característico de A, vide Fig.8.2., o que corrobora a inversão na ordem da polifonia que envolvia a exposição dos Grupos 1 e 2 da melodia; reencontramos também, junto à melodia do Grupo 2, o trilo dos c.2 e 3, oriundo da primeira seção de A, mas agora remodelado pelas propostas de B, haja vista sua abertura que se desenvolve a partir das notas da melodia de B (primeiro o Ré que é ressaltado pela apojatura cromática de B²², e depois as notas Sol # no c.18, e a seguir as notas Fá-Fá # -Lá # -Si) até desembocar no motivo principal (Mi-Lá-Sol # -Dó #). Outro material de B que recorta esse A' são as apojaturas que incidem na

²¹ Poder-se-ia ver, em um plano simultâneo ao do desenrolar do discurso, um movimento de onda de afirmação, distanciamento e retorno quanto à referencialidade que o *Prelúdio* faz à *Mazurka*, até o momento de máxima simpatia entre as duas obras na fusão na *Coda* final, quase que em identidade de fase.

²² Vide o Dó # -Mi e o Dó-Mi b do c.11, pentagrama superior, e Dó # -Mi b do c.8, no pentagrama central.

exposição do Grupo 2, recolocando, em um segundo nível, as apojeturas apontadas já na seção contrastante de A, localizada no c.4.

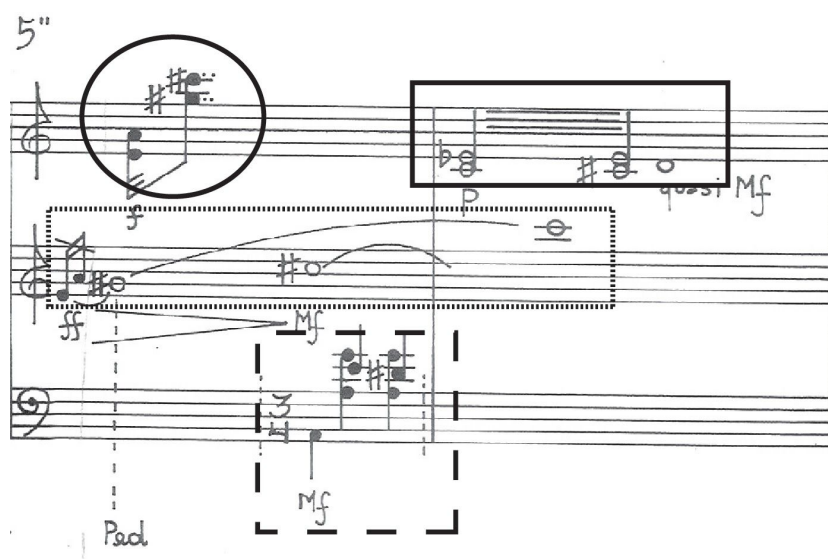


Fig.8.1.: Elipse indica díades formadas pelo motivo; retângulo com pontos curtos muito próximos o Grupo 1 exposto melodicamente; retângulo com traços espaçados a citação de Chopin (cf. c. 49 da *Mazurka*); retângulo inteiriço o trilo que polariza Ré, lembrando B (c.11).

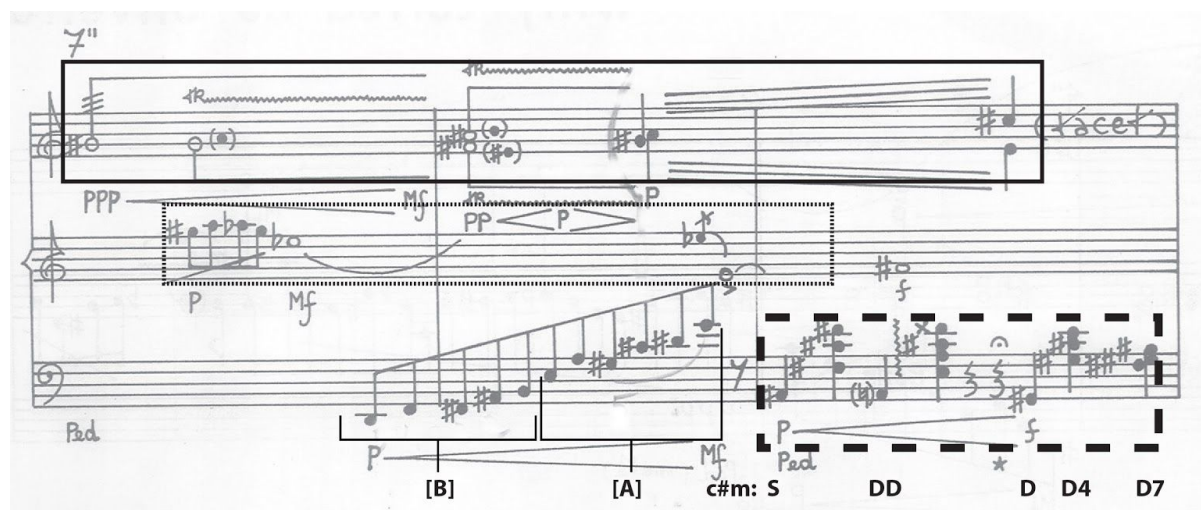


Fig.8.2. Retângulo com pontos curtos muito próximos indica o Grupo 2 exposto melodicamente; retângulo com traços espaçados a citação de Chopin (cf. cc.61-63 da *Mazurka*); retângulo inteiriço o trilo que parte do pólo de A (Sol#), alcança cromaticamente as alturas principais de B (Fá-Fá#-Lá#-Si) e termina com as do motivo; e os colchetes inferiores, as seções originárias das notas expostas em arpejo.

A fim de clarificar nossa argumentação sobre as sínteses realizadas em A', propomos o seguinte esquema formal para o *Prelúdio*:

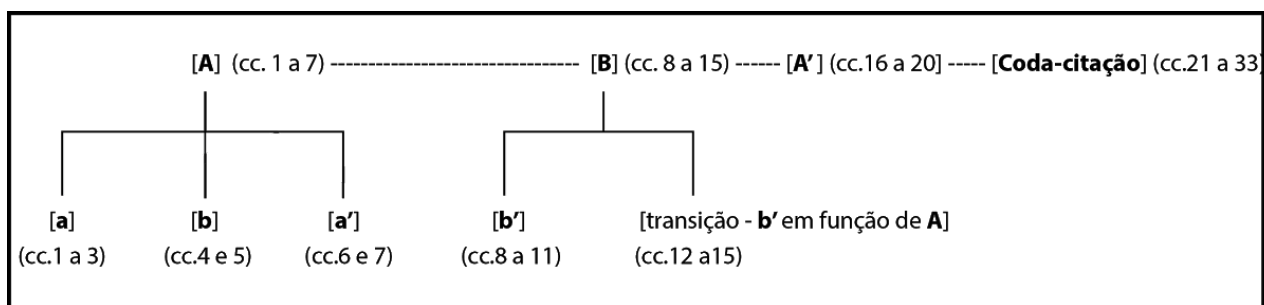


Fig.8.3. Esquema formal do *Prelúdio*.

O resumo de A de sete para quatro compassos através da incorporação de materiais harmônicos de B²³, somado à justaposição de variantes muito distantes do motivo inicial que sintetizam suas possibilidades de uso desenvolvidas no discurso do *Prelúdio* (veja-se sua exposição melódica e em díades no c.16, como trilo cadencial nos cc.19 e 20, e como parte do arpejo no c.19), levam a um ponto de alta condensação da peça, sintetizando sua proposta de refacção da *Mazurka* de Chopin em sua elaborada exploração polifônica do instrumento. Ao sintetizar nesses cinco compassos todos os procedimentos composicionais pelos quais o motivo passa ao longo do *Prelúdio*, o A' encerra o arco discursivo da peça e esgota a sintaxe praticada pela abstração atonal da *Mazurka*; isso viabiliza a transição para a citação literal da Coda, que explicita, através das aproximações da harmonia entre as duas peças sugerida no c.4 e 16, e concretizada no c.20, essa possibilidade posta teleologicamente desde o começo do *Prelúdio* na origem metalinguística e nas constantes sínteses dos materiais históricos. Dentre os caminhos pelos quais a harmonia do A' se aproxima do campo harmônico de Dó# menor da *Mazurka* de Chopin, ressaltamos as notas Fá#-Lá# (próprias de B) que compõem sua harmonia de Subdominante Maior e são alcançadas pelo longo trilo de A', e a retomada do pólo de Sol# (altura símile da Dominante da *Mazurka* em Dó# menor). Além da harmonia, essa elisão também é corroborada pela proximidade dos elementos do *Prelúdio* com os da cadência citada, como por exemplo os acordes ao grave que constituem uma variação de massa e a abertura cromática do trilo que coincide com a dos acordes rebatidos que alcançam a 6ª Aum. Por fim, há que se observar, como fator de continuidade entre as duas obras, o paralelismo temporal com que os mesmos materiais ocorrem, pois, guardando-se as diferenças no modo de jogo entre um discurso tonal e outro erigido a partir da abstração desse sistema de referência, tanto o A' da *Mazurka* como o do *Prelúdio* começam com o mesmo acorde (cf. c. 49 na *Mazurka* e 16 no *Prelúdio*) e terminam com os mesmos três acordes cadenciais (Subdominante maior, Dominante da Dominante como Sexta Alemã e Dominante da tonalidade de Dó# menor, vide cc.61-63 na *Mazurka* e c.19 no *Prelúdio*).

²³ Observemos a simetria de procedimentos entre a Transição e A', aquela reformula os materiais de A a partir da proposta de B, já esta reformula B a partir dos materiais de A.

Esse instante, funcionalmente análogo no discurso das duas obras²⁴; é uma chave para enxergarmos o paralelismo na forma de ambas as peças e daí para a ressignificação da Coda da *Mazurka*; afinal, a seção de máxima polifonia da *Mazurka* de Chopin²⁵ que Willy escolheu citar encadeia-se com o discurso anterior do *Prelúdio* à maneira de uma variação, como se se tratasse de uma modulação dos mesmos elementos pelo tonalismo: a melodia, os acordes rebatidos (que incluem as díades), e a variação motivica. Logo, por constituir um acréscimo tonal intimamente ligado ao discurso atonal do *Prelúdio*, podemos enxergar a incorporação da citação de Chopin à sintaxe do *Prelúdio* também como sua *Coda*. Aqui a profunda operação com os fundamentos estruturais da linguagem realizada por Willy ao longo do *Prelúdio* leva-o a coincidir, em sua busca de clareza formal - notavelmente dificultada pela ausência de um código musical - com a forma ABA'Coda estruturada por Chopin em sua *Mazurka*, escrita em um momento histórico de prática social da linguagem, portanto de existência do código.

Ao longo deste texto temos destacado a autonomia da sintaxe do *Prelúdio* de Willy para com o passado, o que assegura ao seu discurso a interpretação em função de seus próprios dados, e, portanto, independentemente das relações que ele trave com o de Chopin (por mais ricas que elas sejam enquanto operação metalinguística). Nesse sentido, a simetria formal observada entre a abstração do *Prelúdio* de Willy e a manipulação mais direta sobre o código efetuada por Chopin não torna dependente o discurso daquele para com este, antes, demonstra que a dialética elaborada na diferença dos modos de jogo e projetos harmônicos, e na semelhanças de materiais entre as seções (eles mesmos quase em analogia funcional, de modo que encontramos os mesmos materiais do A e A' da *Mazurka* no A do *Prelúdio*, em menor grau, do B da *Mazurka* no B do *Prelúdio*, e por fim a identificação completa na Coda de ambas as peças) enriquece o plano sintático com outro nível de significação, dialetizando-o.

Um outro ponto levantado pela citação da Coda é a adulteração de seu final, em que foram “apagados” pela borracha do copista o penúltimo compasso e o primeiro tempo do último compasso, consequentemente, a alteração da clave de Sol para clave de Fá não existe e a cadência final que seria o Lá maior com 6ª Aum (Dominante da Dominante – II grau com fundamental omissa) resolvendo cromaticamente em Sol# maior (Lá e Fáx → Sol#, Dominante – V grau) seguido de Dó# menor (Tônica – I grau) não ocorre, ficando a harmonia suspensa no acorde de Lá maior (Tônica anti-relativa – VI grau).

À maneira de uma *Coda* para esta análise, propomos uma semântica para o *Prelúdio*. No *Prelúdio*, o movimento de exposição, abstração e síntese dos materiais históricos realizado nas seções A, B e A' da peça, respectivamente, leva à crescente saturação semântica destes por meio

²⁴ A nosso ver, analogia já indicado pela citação do c.49 da *Mazurka* no c.4 do *Prelúdio*.

²⁵ De “polifonia de polifonias” (OLIVEIRA apud RODRIGUES, 2012, p.93).

das operações indiciais realizadas ao longo do discurso. Estabelece-se, portanto, uma tensão dialética entre o passado (fonte dos materiais) e o presente (especulação) acirrada pela extrema condensação do A' que se resolve na citação da *Mazurka*, uma espécie de cadência que explicita a origem histórica dos materiais fundamentais do *Prelúdio*. Mas a suspensão da resolução tonal da *Mazurka* no final do *Prelúdio* rompe com essa expectativa, criando um estranhamento potencializado pelo único silêncio da obra e pela reincidência do pólo de Lá - que nas duas obras sinalizava um momento de invenção harmônica. Logo, se ao longo do *Prelúdio* estabeleceu-se uma estratégia composicional de refacção do passado como uma solução particular do compositor para a sua criação em meio à situação crítica da música erudita contemporânea, essa mesma relação com o passado - que na época de Chopin já vivencia os germes desse problema - é colocada criticamente²⁶, sem deixar de explicitar os problemas de época do compositor e que ainda persistem em nosso tempo. Dentre os questionamentos que essa operação pode levantar, ressaltamos o porquê dessa necessidade comum a diversos compositores do século XX comprometidos com o estado da música a seu tempo (como Berio e Pousseur, e até mesmo Webern, em sua recuperação da Renascença) em aprofundar suas raízes no passado, e o da organização social que torna o presente cada vez mais nefasto, levando esse tipo de solução a ser uma saída eficaz para a criação atual.



Fig. 9.1.. Fim do *Prelúdio*, adulteração da citação da *Mazurka*.

²⁶ Enquanto sintagma, esse acorde final pode ser lido como uma incorporação final da citação à sintaxe do *Prelúdio*, afinal ele contém três das notas do motivo cuja importância para a estrutura foi muito maior do que na *Mazurka*.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CAUDWELL, Christopher. **Studies & Further Studies in a Dying Culture**. New York: Monthly Review. 1971.
- COSTÈRE, E. **Mort ou transfigurations de l'harmonie**. Paris: PUF, 1962. (Bibliothèque internationale de musicologie).
- DE BONIS, Maurício. **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira**: “aporia” e “apodíctica”. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. **Tabulae Scriptae**: a Metalinguagem e as Trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- GIRARDI, Giulio. **Educar**: para qual Sociedade?. Trad. Alexandre Barbosa de Souza, Marcelo Martorelli Vessoni, Silvia Balzi & Willy Corrêa de Oliveira. Disponível em: <http://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf>. 2011. Acessado em: 22-08-20.
- _____. **Educare**: per quale società? Assisi: Cittadella, 1975.
- LEIBOWITZ, René. **Schoenberg et son École**: l'Étape contemporaine du langage musical. Paris: J. B. Janin. 1947.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo. 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. **O capital**. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980
- POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e Outros Ensaios**. Traduzido por Flo Menezes e Maurício Ayer. São Paulo: UNESP. 2009.
- RODRIGUES, André De Cillo. **Três usos da citação musical no século XX**: uma análise das peças Dream Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano no 1 de Willy Corrêa. Dissertação de Mestrado em Música apresentada à Escola de Comunicação e Artes (ECA). São Paulo: USP. 2012.
- OLIVEIRA, Willy C. de. **Beethoven**: proprietário de um cérebro. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Caderno de Biografia**. São Paulo: Edusp. 2019a. (Cadernos, 2)
- _____. **Caderno de Ensaios**. São Paulo: Edusp. 2019b. (Cadernos, 5)
- _____. **Caderno do Pânico**. São Paulo: Edusp. 2019c. (Cadernos, 4)

- _____. **Caderno do Princípio e do Fim**. São Paulo: Edusp. 2019d. (Cadernos, 1)
- _____. **Cinco advertências sobre a Voragem**. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.
- _____. Enteléquias. Acervo pessoal do compositor, ainda não publicado. 2018.
- _____. Telefonema. Acervo pessoal do compositor, ainda não publicado. 2020.
- _____. Webern serve ao imperialismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1984. Ilustrada, p.59.
- SARTRE, J.-P. Préface. In: LEIBOWITZ, R. **L'artiste et sa conscience**: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique. Paris: L'arche, 1950, p.9-38.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. Londres: Faber and faber. 1970
- _____. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.
- _____. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, INC. 1950.
- _____. **Structural Functions of Harmony**. New York: Norton & Company. 1969.
- TABLE [s. a.]. Table ronde autour de Pousseur. **Circuit**: musiques contemporaines, Montréal, v.12, n.1, p.44-71, 2001.
- ULBANERE, Alexandre. **Willy Corrêa de Oliveira**: por um ouvir materialista histórico. Anexos. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. São Paulo. 2005.
- ZERON, C. A. de M. R. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Materiais Multimeios:

OLIVEIRA, Willy C. de. Encarte do disco **Willy Corrêa de Oliveira: o presente**, editado pelo selo Água Forte. 2006.

5. ANEXOS - PARTITURAS

5.1. Prelúdio 1

preludio 1

willy correa de oliveira

Copyright © 1977 by MCA DO BRASIL EDITORA MUSICAL, LTDA., São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

MCA - 3021

7"

PPP MF P MF P PP P P P MF P Ped

Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped *

MCA - 3021

5.2. Mazurka Op. 63 n.3 de Chopin.

6 (98)

Chopin's Werke.

Band III. N^o 41.

Allegretto.

№ 3.

[illegible]

C. III. 41.

Musical score for piano, consisting of six systems of staves with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "ten.". Below the staves, there are rhythmic markings: "2w." followed by an asterisk, and "2w." followed by a double asterisk. The piece concludes with a double bar line.

C. III. 41.

PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES – VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO (8543380)

2013 – *Revoluções de um tetraedro iluminado* (fl., cl., ob. e fg.) (4')

2014 – *O so'lhaz de deus no leste* (sax. sop.) (5'30'')

Gótica I (violão) (4')

2015 - *Signo austral* (2 fl., cl., tbn., tuba, piano e cello) (4')

2017 - *Para o coração em Leandro Ferreira* (6 violinos) (2'40'')

2019 – *Concretismo 1* (acusmática) (1')

Concretismo 2.2 (acusmática) (3')

Às alturas a direção (acusmática) (1')

2020 – *Эксперимент 2* (acusmática) (1')

Revoluções de um tetraedro iluminado

Vitor Ramirez (1993)

Moderato $\text{♩} = 78 - 82$

Flauta

Oboé

Clarinete em Bb

Fagote

Ob.

Cl. Bb

Fag.

Segurar ar por 4 s.

p tranquilo

p 3 tranquilo

Segurar ar por 4s. *mp*

7

mf

A

Allegro molto $\text{♩} = 130$

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

f marcato

pp

f marcato

pp

f marcato

pp

f marcato

dolce

f

dolce

f

22

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

f *mp* *f*

28

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

p *ff* *sfz* *f* *mp* *mp*

B

Allegro ma non troppo

32

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

mp *rall.* *p* *f* *p*

$\text{♩} = 98 - 100$

38

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fag.

sfz *f* *p* *pp* *p*

47

Fl. *pp*

Ob. *mf* *p* *pp*

Cl. Bb *pp* *mp* cantável e sereno

Fag. *pp*

56

Cl. Bb *pp* *sf* *p* *mf*

62

Cl. Bb *p* *ff* *expressivo* *mp*

C
Allegro animato

♩ = 95 - 105

68

Fl. *f* subito

Ob. *f* *mf*

Cl. Bb *p* *f* subito

Fag. *p* *f* subito

75

Fl. *f* *mf* *f*

Ob. *f*

Cl. Bb *f*

Fag. *f* *mf* *fp* *cresc. molto*

79

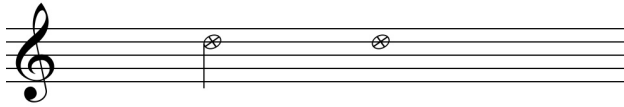
Fag. *f*

f Segurar ar por 4 s.

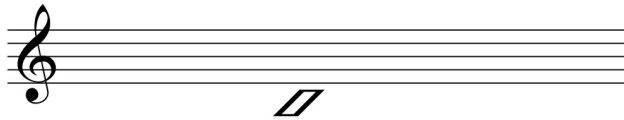
BULA

NOTE: All of the durations specified are approximately, they work as a break from the calculated time of the first section (A).

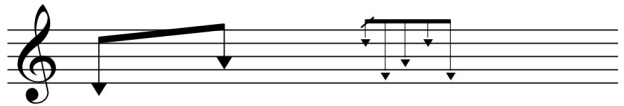
Also, the times indications too, but if one varies much, it's necessary to vary all of the rest proportionally.



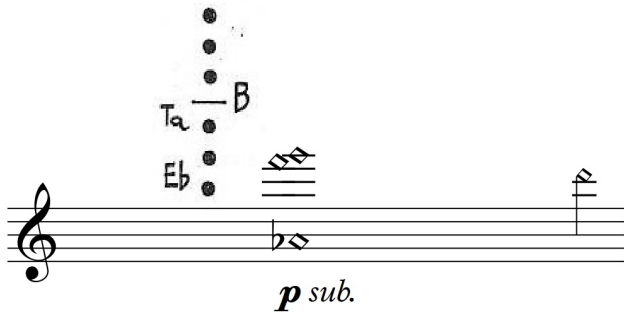
= Air note (50% air)



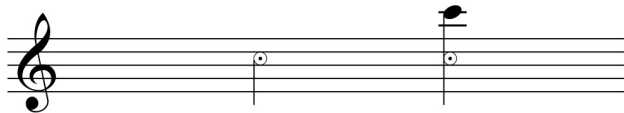
= Blow the instrument (100% air)



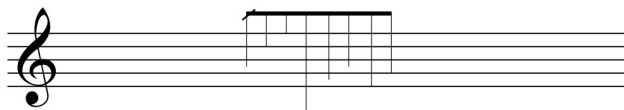
= Slap tongue



= Multiphonics with their positions aside
or harmonics (only when nothings it's written)



= Sang note, isolated or while playing another tone.



= Play more fast as possible,
always take time from the previous note.



O So'lar de Deus no Leste

Vitor Ramirez

Soprano Saxophone

A $\text{♩} = 60$, but a little unstable

senza vib. 4"

al niente **pp** *smooth, without accent, very legato*

2 *accel. poco a poco* *rit.*

sfz **pp** 5 *sfz* **pp** sub 3 3 3 3 3 *cresc. expr.* **mf**

3 $\text{♩} = 72$, deep, shadowy *rall...* $\text{♩} = 60$

gliss. *gliss.* *gliss.*

ppp, more key than note **mf** **p** **pp** 3 3 3 7 5 3 *non legato, ord.*

4 3 5 7 5 *sfz* **pp** 5 5

5

mp *3* *pp* *rit. exp.* 3

6

pp, extremely even *f* ♩ = 60, religious, molto espressivo

7

pp *p* *p* *mp* *p* *mp* *f* *mp* *p* 3" 8 B Bb 5"

8

ppp, almost blow *mf* 4" 3" 3" 8

9

p *pp* *mp* *f*

10

più p *pp*, *cresc. poco a poco*

11

mp *f* *p sub.* *mp* *f* *f*

12

> ppp, *glissando* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *ppp*

13

3"

al niente

p

mf

IMPROMPTU

(1'30" - 1'50")

In this impromptu the player must down micortonal from F# to D low (quarter-tone below). So, it's important to utilise materials from A section, searching a analogy between A and the impromptu (like a A').

While the player improvises, someone take the score and rip it, synchronizing the rip with the *appoggiaturas* played by the interpreter. After this, the pieces of the score must be distributed by the public and the person who ripped the score, takes one pieces and mimics the consumation of catholic's mass Ostia.

ORIENTATIONS:

1)Sideslip:

Tessitur:

2) Play *p* or *pp* and always legatoavoid to play in the pulse.

3) Use complex tuplets:

Play this kind of subdivision:

4) Sometimes, make use of *appoggiaturas*:

f or p

f or p

Vitor Ramirez

Gótica I

Gtr.

8"

IMPROVISO (40" - 45")

vide instruções em anexo

mp ————— *f*

Gtr.

5"

Lento, meditativo

(Eb)

12"

pp ————— *mp* > *p* *mp* *pp* < *p*

Gtr.

♩ = 62 - 66

♩ = 66 - 68

7

p; expressivo pp *p* *pp* ————— *p* *pp*

Gtr.

morrendo

mp ————— *pp*

p

Signo Austral (Revisão)

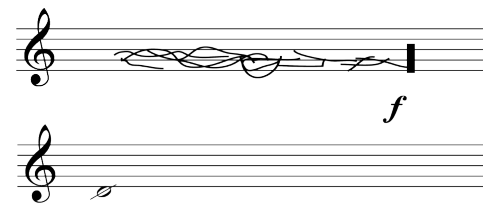
Camerata Profana

- Reelaboração do Gêmeos (Tierkreis) de K. H. Stockhausen -

Instrumentação: 2 Fl, Cl. B, Trbn., Tuba, Piano e Cello

São Paulo, 2015

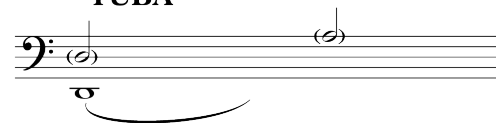
PIANO



= Com a mão aberta, massagear as teclas formando clusters na região especificada, o retângulo negro indica um único ataque de clustes nesse registro

= Raspar corda com instrumento metálico.

TUBA



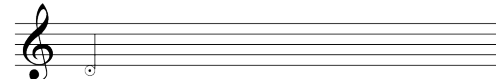
= As notas entre parênteses indicam os multifônicos a serem executados enquanto se toca a nota pedal no grave. Quando houver mais de um multifônico escrito, o instrumentista deve optar por um de acordo com sua tessitura vocal.

10 TROMBONE



= Executar glissando de vara, no tempo da primeira nota, aproximar esta e que está entre parênteses até a próxima nota em grafia ordinária.

MADEIRAS E METAIS



= Somente som de ar

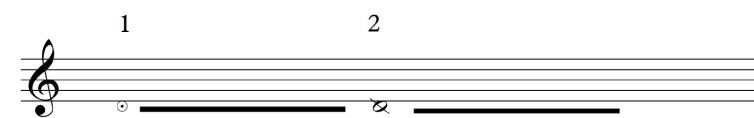


= Tocar trilos aleatórios no registro aproximado e na direção definida



= O primeiro sustenido alterado significa 1/4 de tom acima da nota o bemol alterado 1/4 de tom abaixo da nota e o segundo sustenido 3/4 de tom acima da nota

GERAL



= Por meio da indicação numérica, o regente controla a ordem de entrada dos músicos. Assim, o intérprete deve executar o som indicado quando o regente mostrar-lhe seu respectivo número.

...

Andante ♩ = 84 - 90

Meno mosso, articulado ♩ = 76 - 82

Tempo primo

Flauta

Flauta 2

Clarinete em B

Trombone

Tuba

Piano

Violoncello

A

p *f* *mf* *ff* *pp* *sfz* *f* *mp* *p* *mf* *ff* *pizz.* *arco*

sord. *senza sord.*

7/8 4/4 3/4 4/4 3/4

8 **3/4** **3/4** **3/4** **3/4** **2/4** **4/4** **B** Um pouco mais lento (♩ = 68 - 74) **3/4**

Fl. *f* *mf* *f* *ff*

Fl. 2 *f* *mp* *mp* *f*

Cl. *mp* *p* *f* *p* *sfz*

Tbn. *mp* *mp* *p* *f* *p* *mf*

Tuba *p* *p*

Piano. *f*, deciso

Vc. *p* *ff esp.*

*glissar em movimentos sinuosos no sentido indicado e parando nos batimentos encontrados

27

Fl. 1

Fl. 2

Cl.

Tbn.

Tuba

Piano.

Vc.

4/4

2/4

5/8

4/4

3/4

Tranquilo (♩ = 60)

D

rall.

pp, dolce

pp

ppp

p

mf

p sub

f

ppp, una corda

ppp

p

6

E

Vigoroso (♩ = 74)

24474

Fl.

Fl. 2

Cl.

Tbn.

Tuba

Piano.

Vc.

35

fp

mf

p

f

(vara)

(boca)

gliss.

tr

sfz

mp

f

sfz sempre,
molto esp.

ff

p

f

deciso

5

39

4/4

Fl.

$p < f$

3

3

4/4

3

4/4

3

7

Fl. 2

f

3

6

Cl.

mp

f

3

3

f

5

6

Tbn.

mf

3

(vara)

p

f

3

f

3

Tuba

mf

3

3

p

f

3

3

Piano.

f

6

ff

3

f

ff

f

8va

Vc.

4/4

f

3

4/4

5

sfz

mf

Improvisar alternando entre pizz bártok e pizz ord.; tocar em ritmo e acentos irregulares; qualquer registro é possível, desde que o som seja curto e forte

**** Fl. 1 e 2 e Cl. improvisam entre si**
dentro das alturas especificadas;
frases curtas, variação abrupta de dinâmica.

H Ágil e deciso, penetrante ♩ = 80 - 88

*** No intervalo especificado, improvisar sobre o trilo.

I

5"

Fl. 1 TACET

Fl. 2 TACET

Cl. TACET

Tbn.

Tuba

Piano.

Vc. TACET

H'

I

IMPROVISO SOBRE RUÍDOS:

Dialogar com ataques do piano e do restante da camerata:
Dinâmica *p*,
eventuais ataques curtos em *ff*

- Camerata -

(Continua)

J

20''

6

16''

10

Fl.

Fl. 2

Cl.

Tbn.

Tuba

Piano.

Vc.

50

ppp

2

TACET

ppp

4

TACET

ppp

4

TACET

ppp

3

TACET

ppp

10''

10''

TACET

fp

fp simile

mf

5

ppp

J

1

pp, molto sul ponticello

Para o Coração em Leandro Ferreira

Compositor: Vitor Ramirez

Andante comodo, ma con molta instabilità

Com amor, a Ana Clara Gonçalves Pamplona

Violino 1

Sul G ————— Sul D

con ardor, molto appassionato

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Violino 2

Sul G ————— Sul D

con ardor, molto appassionato

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Violino 3

tr *ff* *ff* III

Violino 4

tr *pizz* *arco* *p* *sfz* *tr*

Violino 5

sord. 6 6 *pizz.* 5 *f*

Violino 6

scordatura *pp* *tr* *pp*

trilar fa#/harmônico de dó# na corda IV

2

Vln. 1

tr *pont.*

mp *dolce, lamurioso, como uno portamento*

simile

Vln. 2

tr

mp *dolce, lamurioso, como uno portamento*

simile

Vln. 3

tr

mp *dolce, lamurioso, como uno portamento*

simile

Vln. 4

tr *3:4* *mf* *sfz* *tr* *3:4* *sfz* *tr* *3:4* *sfz*

Vln. 5

arco *

f

Sul D e A

Vln. 6

Sul G *pizz.* **

f

Sul D e A

6

* Tocar todas as alturas inscritas entre as inscritas nas barras repetindo o mínimo possível as durações e as alturas. Para o asterisco *, tocar com o arco, para os dois asteriscos **, com *pizz.*

♩ = 63

Vln. 1 *tr* *mp* 3

Vln. 2 *tr* *mp* 3

Vln. 3 *♩* = 63
sord., sul tasto, pouca pressão de arco
*colla parte violino 4** 6 6 3 6 6

Vln. 4 *♩* = 63
sord., sul tasto, pouca pressão de arco 6 6 3 6 6

mp, como uma litania do interior de minas; nasalado e delicado, fúnebre

Vln. 5 *♩* = 54 - 56
Sul G arco 6 6 *p* *simile*

Vln. 6 *♩* = 54 - 56
Sul G arco 6 6 *p* *simile*

4

Vln. 1

quase f

arco

quase f

Vln. 2

quase f

pizz.

quase f

p

Vln. 3

senza sord., ord.

Tranquilo, cantabile, sul tasto

sfz

sfz

p

sfz

sfz

mf

ff

Vln. 4

senza sord., ord.

Tranquilo, cantabile, sul tasto

quase f

p sub

f

mf

ff

Vln. 5

quase f

mf, con delicateza

p sub

Vln. 6

quase f

mf, con delicateza

p sub

* Abafar gradualmente o *pizz.*, as linhas indicam a tessitura que a abertura do *pizz.* percorre.

sord. *com um curto atraso para com o vln. 2*

Vln. 1 *mf*, colla parte vln. 5 *mp*, colla parte vln. 3

Vln. 2 *mf*, colla parte vln. 5 *mp*, colla parte vln. 3

Vln. 3 *mf*, colla parte vln. 5 *p* *mf* *p*

Vln. 4 *mf*, colla parte vln. 5 *p* *mf*, colla parte vln. 3 *p*

Lento, tranquillo ♩ = 50 **Con delicateza**

Vln. 5 *mf* *poco f* *mp, dolce*

Vln. 6 *mp* *mf*, colla parte vln. 5 *mp*

Vln. 1

sord. pizz. *arco* **6** **5** *ppp* *cresc.*

pp p pizz *in rilievo*

Vln. 2

arco **6** *pizz.* *arco* *cresc.*

pp *più p* *ppp* *in rilievo*

Vln. 3

battere col legno, getatto

Vln. 4

battere col legno, getatto

Vln. 5

sord. decresc. **3** *p* **3** *pp* **3** *senza sord.*

Vln. 6

sord. *decresc.* *mp* *p* *Sul G* **5** *pp* *senza sord.*

senza sord.

Vln. 1

f, deciso

pizz.

p sub

f, deciso

senza sord.

Vln. 2

f, deciso

p sub

f, deciso

Vln. 3

pizz.

arco

Vln. 4

pizz.

tocar pizz. bártok, quantos forem possiveis

arco

Vln. 5

mf

Vln. 6

mf, deciso

mp, delicado

Score for Violins 1 through 6, featuring various dynamics and articulations.

Vln. 1

- f* (forte)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- p* (piano)

Vln. 2

- sfz* (sforzando)
- f* (forte)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- p* (piano)

Vln. 3

- f* (forte)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- sfz* (sforzando)
- p* (piano)

Vln. 4

- f, brutal* (forte, brutal)
- p, dolce* (piano, dolce)
- 3:2* (trill)
- 3:2* (trill)
- 3:2* (trill)
- 3:2* (trill)

Vln. 5

- mp, delicado* (mezzo-piano, delicato)
- mp, in rilievo* (mezzo-piano, in rilievo)

Vln. 6

- mp, in rilievo* (mezzo-piano, in rilievo)

São Paulo - SP 7/11/2017