

O MINIMALISMO NA ABERTURA ISSA, DE GILBERTO MENDES

Rita de Cássia Domingues dos Santos*

RESUMO: Este artigo demonstra como o Minimalismo é utilizado por Gilberto Mendes (1922) em sua *Abertura Issa* (1995). Justifica-se este tema porque, apesar da relevância do conjunto de obras deste compositor contemporâneo brasileiro, sua vertente minimalista ainda foi pouco estudada. A metodologia empregada foi a análise motívica, precedida por um breve histórico do Minimalismo. Conclui-se que, na obra em tela, foram usadas técnicas minimalistas em sua quase totalidade, porém com o paralelismo de outras linguagens, característico do idiomático de Gilberto Mendes.

PALAVRAS-CHAVE: Minimalismo; Análise Motívica; Música Brasileira; Gilberto Mendes.

ABSTRACT: This paper shows the way the Minimalism is employed by Gilberto Mendes (1922) in his *Abertura Issa (Issa Overture)* (1995). This subject is justified because, despite of the relevance of the body work by this contemporary Brazilian composer, his minimalist side has been, so far, little studied. The methodology used was the motivic analysis, preceded by a short history of the Minimalism. To conclude, it is showed that in this piece was utilized minimalist techniques in nearly its totality, but adding the paralelism from other languages, that is typical of the Gilberto Mendes idiomatic writing.

KEYWORDS: Minimalism; Motivic Analysis; Brazilian Music; Gilberto Mendes.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é verificar como o minimalismo é utilizado por Gilberto Mendes em sua *Abertura Issa*. Para tanto, importa situar algumas transformações musicais ocorridas na segunda metade do século XX.

O sistema composicional ocidental pode ser considerado um sistema de prioridades no qual ordena-se as relações dualistas e antagônicas entre os componentes, e onde a lógica é definida em termos desta oposição: alto/baixo, ascensão/queda, rápido/lento, melodia/acompanhamento, denso/textura aberta, *solo/tutti*, mobilidade/imobilidade, som/silêncio, um existe em termos do outro. Esta prioridade do sistema estabelecia uma série de funções. (NYMAN, 1981, p. 24)

Após a Segunda Guerra Mundial a inovação e o experimento eram dominantes, ensejando entre outros, o indeterminismo, a música eletrônica e o ecletismo. (SIMMS, 1986, p. 420). O experimentalismo nova-iorquino teve seu precursor em John Cage (1912-1992) e prosseguiu com Morton Feldman (1926 – 1987) e Christian Wolff (1934), dentre outros.

Na segunda metade do século XX, vários compositores em toda a Europa procuraram novas soluções composicionais: Olivier Messiaen (1908 – 1992) elaborou uma arquitetura sonora estática, concebida após incursões pelo canto gregoriano e pelas rítmicas grega e hindu; György Ligeti (1923) construiu densas texturas sonoras em obras como *Atmospheres* (1961); o realismo socialista manifestou-se na música dos poloneses como Krzysztof Penderecki (1933) e Witold Lutoslawski (1913 – 1994). Segundo Gubernikoff, “A música ocidental se acreditava universal e histórica e baseava sua produção nessas premissas. As músicas do século XX, com a multiplicação das tendências e o reconhecimento das músicas de outras culturas mostraram como pode haver inúmeras possibilidades de se produzir música”. (GUBERNIKOFF, 1992, p. 14)

* Mestre em Musicologia pela ECA – USP. Graduada em Composição e Regência pela UNESP e professora de Educação Musical no Colégio Benjamin Constant.
Endereço eletrônico: rita.domingues@gmail.com

Neste contexto, ainda nos setenta, surge o conceito “Minimalismo” e que diz respeito inicialmente às artes visuais. (SANTOS, 2004, pp. 49-50) Destaca-se o trabalho pioneiro de artistas tais como Sol Le Witt, Carl André, Richard Serra, Robert Morris, Donald Judd, Phillip King, além de John McCracken. Um outro predecessor foi o movimento da “concept art” que, com La Monte Young (1935), concebia a obra musical apenas como conceito. (BUCKINX, 1988, p. 34)

De acordo com Nyman, La Monte Young era atraído por aspectos das composições de Anton Webern (1883 – 1945) similarmente àqueles que interessavam a Christian Wolff, sendo que o clima estático que ele viu em Webern, também encontrou na música fora da tradição ocidental. (NYMAN, 1981, p. 119)

Conforme Kostka, a música minimalista, também denominada por este autor de música processual, música sistêmica e música repetitiva, teve raízes em alguns trabalhos que Cage, Wolff e Feldman compuseram nos anos 50. (KOSTKA, 1999, p. 296) Ainda sobre este tema, Grout e Palisca:

A partir de 1956, Cage foi se aproximando cada vez mais da abertura total em todos os aspectos da composição e da execução, construindo as partituras por métodos inteiramente aleatórios (...) O termo entropia, da termodinâmica e da ciência da informação, é por vezes utilizado para caracterizar a organização absolutamente aleatória que é um dos extremos da música indeterminada. O oposto é a redundância, a redução ao mínimo de informação através da igualização e da repetição extremas. Foi este o caminho que tomou uma corrente musical denominada minimalismo. (GROUT & PALISCA, p. 751)

Este termo, minimalismo, foi aplicado em relação à música na década de setenta referindo-se a várias práticas composicionais utilizadas desde o início dos anos sessenta, em particular em Nova York e São Francisco, e cujas características (harmonia estática, ritmos e repetição padronizados) buscavam reduzir a gama de elementos compositivos. (SADIE, 1994, p. 607) Seus precursores foram o já citado La Monte Young, além de Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937). O idiomático por eles empregado é freqüentemente chamado minimalismo, muito embora se afigure inadequado um único termo para descrever estilos diversos como os deles. Todavia, as características unificadoras de suas composições são: repetição e ostinato (portanto “mínima” em materiais composicionais), melodias e harmonias diatônicas, improvisação controlada e longa duração. (SIMMS, 1986, pp. 421-422)

Segundo CerVO, no Modernismo, há dois movimentos que defendem modos de compor exclusivistas: o serialismo e o minimalismo. Através de comparações, observa-se que eles são relacionados por oposição. O serialismo procura evitar, de forma sistemática, um centro, trabalhando com o princípio da não-repetição e foi considerado por alguns um desenvolvimento irreversível da trajetória da música ocidental. Por outro lado, o minimalismo procura afirmar incessantemente um centro, utiliza exaustivamente a repetição, tendo introduzido conceitos musicais do Oriente, que diferiam frontalmente da visão do mundo ocidental. (CERVO, 2005, p. 26)

Há autores que enfatizam o caráter processual da música minimalista, como por exemplo Mertens, segundo o qual, no minimalismo a idéia da obra é substituída pela idéia de processo, pois este tipo de música não seria estruturada na forma de uma narrativa nem tampouco expressaria subjetividade (expressionismo). (MERTENS, 1983, p. 88)

De acordo com Simms:

Minimalismo tem exercido enorme influência entre outros americanos e compositores europeus da década de 80. Na Inglaterra, Gavin Bryars e Michael Nyman tem utilizado elementos minimalistas para continuar o espírito de improvisação de Cage e Cardew. A música do compositor holandês Louis Andriessen (incluindo *De Staat*, *De Tijd* e *Hoketus*) usa ostinatos minimalistas, e Glenn Branca e Paul Dresher fazem a fusão dos estilos minimalista e rock. (SIMMS, 1986, p. 428)

Neste contexto, acerca da influência exercida pelo minimalismo, também em compositores brasileiros, a *Abertura Issa* merece especial destaque, haja vista suas características. O compositor Gilberto Mendes declarou em entrevista para Tatiana Catanzaro:

“Você ouve o minimalismo, é a volta ostensiva da periodicidade. Melodia? Está farta aí de novo.(...) A periodicidade é uma coisa muito forte na música, em todos os tempos, a eliminação da periodicidade em música traz uma ausência de suporte para quem ouve muito grande, um desconforto muito grande, como também a ausência do vocabulário.(...)” (CATANZARO, 2003, p. 268)

Este será o foco sobre o qual incidirá a pesquisa, que investigará como este compositor brasileiro se posiciona frente ao minimalismo. Assim, faz-se necessário a utilização de ferramentas de análise para obter-se uma compreensão abrangente da linguagem do compositor e da estrutura da obra em questão.

Quanto à fundamentação teórica, esta pesquisa foi embasada principalmente nos seguintes autores:

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Neste trabalho pioneiro Cervo elucida a influência do minimalismo na produção musical atual brasileira, além de fixar conceitos e fornecer uma base teórica para estudos de obras minimalistas, sendo a primeira explanação mais aprofundada a respeito deste assunto no meio acadêmico brasileiro.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Neste livro, Nyman apresenta compositores que revolucionaram a música nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta, abarcando obras de Cage com o uso do acaso, indeterminação, trabalhos eletrônicos de Steve Reich e obras de diversos autores como La Monte Young, Christian Wolff e Morton Feldman, numa abrangente discussão sobre as raízes do experimentalismo americano, do qual, por sua vez, derivou o que se pode considerar minimalismo.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seicman. Este livro apresenta a fundamentação teórica da chamada “sintaxe musical” – classificando as idéias musicais de acordo com sua importância e função. A compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivos - e suas variações, no entendimento da lógica e da coerência da correlação entre as mesmas

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Não é apresentada neste artigo a partitura completa da *Abertura Issa* por falta de espaço, uma vez que a partitura digitalizada conta com 17 páginas. No entanto, foi traçado um breve histórico do minimalismo, sendo que os pilares desta contextualização foram, basicamente, os livros de Nyman e o de Cervo; e como substrato teórico para análise utilizou-se os princípios estabelecidos por Schoenberg (1874 – 1951).

RESULTADOS E DISCUSSÃO: ANÁLISE DA ABERTURA ISSA

A orquestração indicada pelo compositor nesta obra é: duas flautas transversais, dois oboés, dois clarinetes em *si bemol*, dois fagotes, quatro trompas em *fá*, dois trompetes em *dó*, tímpanos, piano e cordas. Como é uma abertura com características minimalistas, sua divisão foi realizada de acordo com os novos eventos sonoros emergentes.

A intensa atividade rítmica da superfície na primeira parte desta obra (que compreende Introdução e seções de A a G), sugere atmosfera musical vivaz, numa espécie de *moto continuo* e um fluxo intermitente de figurações rítmicas. Esses padrões geralmente são mantidos por largos períodos de tempo, sendo algumas vezes superpostos, defasados (como no caso das vozes do piano), ou ainda gradualmente modificados. O compositor utilizou-se, de acordo com a nomenclatura proposta por Warburton, do *textural additive process*. A técnica de processo aditivo (subtrativo) textural, de acordo com Cervo, consiste em:

(...) adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa (...)
A idéia de uma textura que se incrementa (ou se extingue) gradualmente têm muitos antecedentes na música ocidental, mas a maneira pontual como os compositores Minimalistas a utilizaram, subjugando a técnica a um processo gradual, e sempre em combinação com outras técnicas de variação gradual, criou efeitos tímbricos de grande variedade, riqueza e sofisticação, como por exemplo na obra *Music for Eighteen Musicians* (1974 – 6) de Reich. Assim, o timbre ganha uma importância estrutural de relevância na música Minimalista, já que ele é um elemento que pode variar de forma bastante rica e complexa, enquanto os outros elementos de um processo de repetição permanecem estáticos. (CERVO, 2005, p.41)

No minimalismo, as obras normalmente apresentam longa duração e há a utilização de processos de repetição, claros e perceptíveis, que são coordenadores da **micro**, **média** e **macro forma** da obra. A forma geral deriva deste processo que se articula de maneira gradual e quase imperceptível.

MACRO FORMA

A abertura pode ser dividida em três grandes partes: Primeira parte - compassos 1 a 167, compreendendo a Introdução e seções A, B, C, D, E, F e G; Segunda parte - compassos 168 a 189, seção H; Terceira parte - compassos 190 a 218, seção I e Coda.

A primeira parte exibe construção minimalista, tendo basicamente quatro motivos. Apresenta estrutura formal contínua e textura rítmica que gradualmente se modifica até o compasso 165, final da seção G, quando é aplicada uma grande pausa, gesto característico de obras minimalistas, que ocorre como finalização abrupta e inesperada, sugerindo a idéia de “parada”.

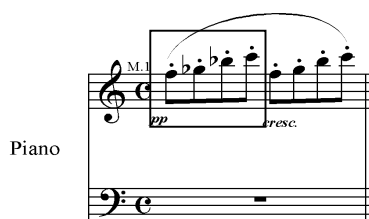


Fig. 1 Motivo 1



Fig. 2 Motivo 2



Na segunda parte se insere mudança de andamento e caráter (seção H), ocasião em que é executado pelo oboé (solo) o segundo elemento estrutural da obra, uma frase que poderia presumir-se em modo mixolídio a partir da nota *sol* (compassos 176 a 182).



Porém esta hipótese é obliterada pelo acompanhamento, pois este apresenta a quinta aumentada (ré #) nos fagotes I e II, piano e violinos I (compassos 176 a 182).

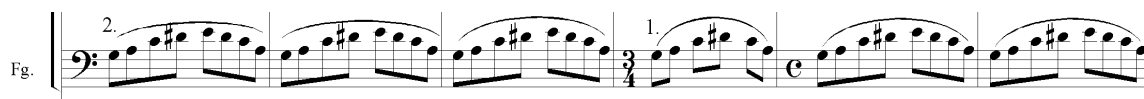


Fig. 5.1 Acompanhamento

Na terceira parte (início da seção I) as trompas executam o terceiro elemento estrutural da obra, que presume-se derivado da escala *Ritsu* do *Gagaku*.



Chega-se a esta hipótese pela comparação deste elemento estrutural com a escala *Ritsu* do *Gagaku*.



Fig. 6.1 Escala *Ritsu* do *Gagaku*¹ (PRADO, 2004, p.32)

Esta escala é pentatônica a partir da nota *ré*, mas como o compositor constrói a frase com a sétima maior no terceiro compasso da seção I (*dó suspenido*, compasso 192), cria uma reminiscência tonal, que logo é esmaecida pelos contornos vagos da frase, apresentando assim o sincretismo característico do pós-moderno: “O que ocorre hoje, porém, é uma intensificação das identidades sincréticas, geradas pelas migrações internacionais, e que refletem/são refletidas nas produções artísticas.” (KAMINSKY, 2002, p. 190 – 1)

Outro fato digno de nota é que o protagonista da ópera é o poeta Issa (1763 - 1828), grande hacaísta japonês, além do que esta abertura foi composta em 1995, um ano após o compositor escrever seu livro, onde ele cita: “(...) Estou pensando no *Gagaku*, a velha música da corte imperial japonesa, que no passado era interdita ao povo em geral, música reservada, só para os iniciados em sua linguagem, depois de fazerem um curso para sua compreensão e prática.” (MENDES, 1994, p. 61)

MÉDIA FORMA

Pode-se dividir a obra em dez seções: primeira seção - compassos 1 a 30 (introdução); segunda seção - compassos 31 a 57 (seção A); terceira seção - compassos 58 a 74 (seção B); quarta seção - compassos 75 a 95 (seção C); quinta seção - compassos 96 a 104 (seção D); sexta seção - compassos 105 a 121 (seção E).

Na sétima seção, que equivale aos compassos 122 a 141 (seção F), a orquestração é rarefeita (**efeito subtrativo**) estabelecendo-se um “diálogo” entre as vozes das trompas e as vozes das flautas transversais nos compassos 122 a 129. Na oitava seção, que perfaz os compassos 142 a 167 (seção G), a partir do compasso 144 surge um movimento em terças executado pelos oboés, remetendo a uma escala de *dó suspenido menor*, até o compasso 147. Neste, ocorre a única aparição da fórmula de compasso 5 por 4, com grande pausa nos dois últimos tempos, para em seguida soarem os tímpanos pela primeira vez, pontuando as notas *mi bemol* e *lá bemol* até a grande pausa um compasso antes da seção H, onde encerram sua presença nesta obra. Na nona seção, que compreende os compassos 168 a 189 (seção H) é introduzido o segundo elemento estrutural da obra, ao compasso 176, uma frase apresentada pelo oboé. Para construir este tema o compositor usou as mesmas relações intervalares do início da obra, meio tom abaixo. Nos compassos 179 e 186 ocorre a única aparição da fórmula de compasso 3 por 4. A partir desta seção, a obra abandona o caráter minimalista, apresentando-se o tema como melodia acompanhada. A décima seção, que contém os compassos 190 a 218 (seção I e Coda) apresenta o terceiro elemento estrutural, uma longa frase executada pelas trompas. O caráter oriental da melodia se deve a seus dois primeiros compassos, que lembram a escala *Ritsu* do *Gagaku*, já vista anteriormente.

¹ Para maiores detalhes sobre as escalas do *Gagaku*, ver a pesquisa de Maria Yuka de Almeida Prado, onde este tema é amplamente tratado.

Finaliza a obra com um acorde menor com sétima menor, só que meio tom abaixo do anterior. Este cromatismo harmônico é muito caro a Gilberto Mendes:

Aprendi com Cole Porter o cromatismo que evoca paragens e estados de alma distantes, que também encontramos em Kurt Weill e, pasmem, Schubert, que acabaria resultando em música havaiana de Hollywood...O Friedrich Hollaender 'von Kopf bis Fuss' utiliza (não ele, na verdade, mas o fabuloso arranjador Peter Kreuder, ao piano...) uma concatenação de acordes também utilizada por Hanns Eisler em *Vom Sprengen des Gartens*, marcante no estilo musical da época. (MENDES, 1994, p. 22-3)

MICRO FORMA

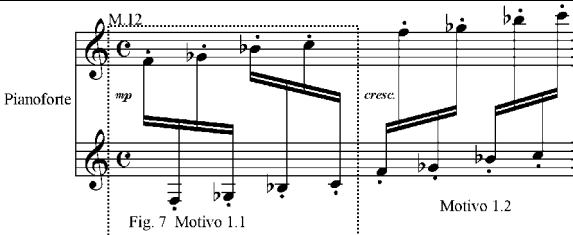

De acordo com Gubernikoff, algumas das transformações composicionais que surgiram a partir do século XX apontaram para a utilização do motivo como célula geradora da estrutura.

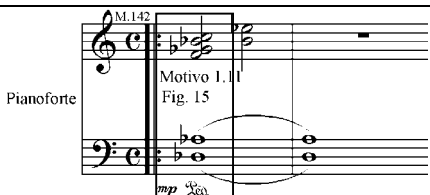
Até o final do século XIX a relação da música com seus receptores se dava de maneira imediata, e também a relação da composição com suas “mediações” com os sons e os sistemas. Do ponto de vista composicional, quando esta imediaticidade começa a ser ameaçada tanto pela multiplicação das idéias, como pela desestruturação do sistema, o motivo aparece como salvaguarda da identidade. (...)

A idéia de motivo, ou de célula geradora, deixa de ser uma questão do reconhecimento configuracional para ser ampliada e incorporada à própria estrutura, passando do nível sensível da superfície para seu nível profundo da estrutura (...) (GUBERNIKOFF, 1992, p. 14)

Desta forma, optou-se pela análise dos motivos através da concepção delineada por Schoenberg em seu livro *Fundamentos da composição musical*. A seguir tabelas com as variações dos quatro motivos básicos que já foram apontados na macro forma.


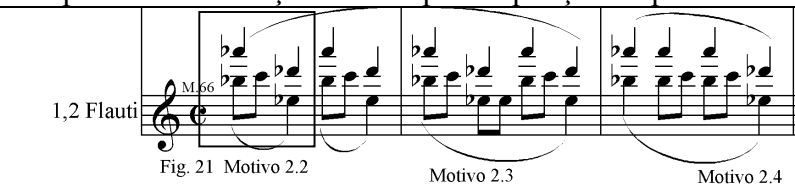
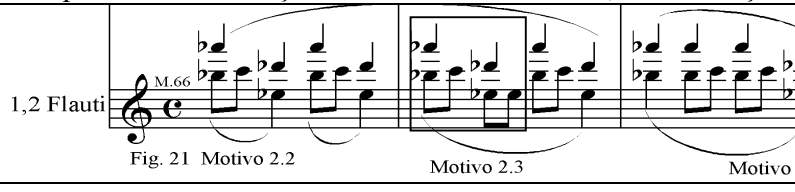
VARIAÇÕES DO MOTIVO BÁSICO 1

<p>Motivos 1.1 e 1.2 – compasso 12 Motivos apresentados em oitavas diferentes com variação rítmica e de articulação, com adição de contratempos e repetição de elementos.</p>	 <p>Fig. 7 Motivo 1.1</p> <p>Motivo 1.2</p>
<p>Motivo 1.3 – compasso 31 Variação rítmica, melódica e timbrística, apresentada nos primeiros violinos.</p>	 <p>Fig. 8 Motivo 1.3</p>

<p>Motivo 1.4 – compasso 41</p> <p>Fragmento do motivo básico mediante eliminação de notas. Variação rítmica e timbrística apresentada nas violas.</p>	 <p>Viola</p> <p>Fig. 9 Motivo 1.4</p>
<p>Motivo 1.5 – compasso 47</p> <p>Fragmento do motivo básico mediante eliminação de notas. Variação rítmica e timbrística, nos segundos violinos.</p>	 <p>Violini II</p> <p>Fig. 10 Motivo 1.5</p>
<p>Motivo 1.6 – compasso 79 - Variação no tratamento dos intervalos, de melódicos para harmônicos, e adição de outros sons (<i>lá bemol, mi bemol e si</i>).</p>	
 <p>Pianoforte</p> <p>Fig. 11 Motivo 1.6</p> <p>Motivo 1.7</p>	
<p>Motivo 1.7 – compasso 85 - Variação do motivo 1.6, com defasagem no ataque da voz superior do piano. Variação no tratamento dos intervalos, de melódicos para harmônicos, e adição de outros sons (<i>lá bemol, mi bemol e si</i>).</p>	
 <p>Pianoforte</p> <p>Fig. 11 Motivo 1.6</p> <p>Motivo 1.7</p>	
<p>Motivo 1.8 – compasso 96</p> <p>Variação do motivo 1.1, uma oitava acima.</p>	 <p>Pianoforte</p> <p>Fig. 12 Motivo 1.8</p>
<p>Motivo 1.9 – compassos 116 e 117</p> <p>Variação melódica com a adição de <i>mi bemol</i>. Variação rítmica, iniciando-se o motivo no quarto tempo do compasso.</p>	 <p>Pianoforte</p> <p>Fig. 13 Motivo 1.9</p>
<p>Motivo 1.10 – compasso 130</p> <p>Variação melódica e timbrística, apresentada pelos dois clarinetes.</p>	 <p>Clarineti 1,2</p> <p>Fig. 14 Motivo 1.10</p>
<p>Motivo 1.11 – compasso 142</p> <p>Variação do motivo 1.6, com a adição de outros sons (<i>ré bemol e lá bemol</i> na voz inferior do piano).</p>	 <p>Pianoforte</p> <p>Motivo 1.11</p> <p>Fig. 15</p>

<p>Motivo 1.12 – compasso 168</p> <p>Variação timbrística apresentada pelos primeiros violinos, piano, um clarinete e uma flauta.</p> <p>Em relação ao motivo básico 1, somente a flauta apresenta o motivo na mesma oitava, sendo que os outros instrumentos apresentam o motivo uma oitava abaixo.</p>	 <p>Fig. 16 Motivo 1.12</p>
<p>Motivo 1.13 – compasso 173 – Variação melódica do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo.</p>	<p>Meno mosso subito $\text{♩} = 96$</p>  <p><i>p</i> Fig. 17 Motivo 1.13</p>
<p>Motivo 1.14 – compasso 176</p> <p>Variação melódica e timbrística do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo. Compõe o início da frase do oboé.</p>	 <p>Fig. 18 Motivo 1.14</p>
<p>Motivo 1.15 – compasso 179 - Variação do motivo 1.14, retrógrada com omissão de <i>mi</i> e adição de <i>dó</i>. Compõe a continuação da frase do oboé</p>	 <p>Fig. 19 Motivo 1.15</p>

VARIAÇÕES DO MOTIVO BÁSICO 2

<p>Motivo 2.1 – compasso 58</p> <p>Fragmento do motivo básico 2, repetido quatro vezes, no mesmo instrumento e na mesma oitava.</p>	 <p>Fig. 20 Motivo 2.1</p>
<p>Motivo 2.2 – compasso 66 - Variação rítmica por ampliação na primeira flauta.</p>  <p>Fig. 21 Motivo 2.2 Motivo 2.3 Motivo 2.4</p>	
<p>Motivo 2.3 – compasso 67 – Variação rítmica do motivo 2.2, com redução na 2ª flauta.</p>  <p>Fig. 21 Motivo 2.2 Motivo 2.3 Motivo 2.4</p>	

Motivo 2.4 – compasso 68 – Variação rítmica e melódica do motivo 2, com a omissão de dois sons (*ré bemol* e *mi bemol*).

1,2 Flauti

M.66

Fig. 21 Motivo 2.2 Motivo 2.3 Motivo 2.4

Motivo 2.5 – compassos 75 e 76
Variação rítmica e melódica do motivo básico, com ampliação dos valores das figuras.

Flauti 1,2

M.75

Fig. 22 Motivo 2.5

Motivo 2.6 – compassos 113 a 117 – Variação total no ritmo e na melodia. *Dó* é apresentado uma oitava abaixo. Ampliação dos valores das figuras, com acento no segundo tempo, e mudança da seqüência das notas.

Flauti 1,2

M.113

Fig. 23 Motivo 2.6

Motivo 2.7 – compassos 118, 119 e 120 – Variação rítmica por ampliação e variação melódica com supressão das notas *si bemol* e *mi bemol* da segunda flauta.

Flauti 1,2

M.118

Fig. 24 Motivo 2.7

Motivo 2.8 – compasso 127 – Variação rítmica por ampliação nas duas flautas, com omissão do segundo *lá* na primeira flauta e repetição do *dó* na segunda flauta.

Flauti 1,2

M.127

Fig. 25 Motivo 2.8

Motivo 2.9 – compassos 142 e 143

Fragmento com variação timbrística.
Ampliação rítmica do motivo básico.

Pianoforte

M.142

Fig. 26 Motivo 2.9

VARIAÇÕES DO MOTIVO BÁSICO 3

Motivo 3.1 – compassos 96 a 101 – Variação por seqüência (devido à barra de repetição) com repetição do primeiro inciso do motivo e ampliação rítmica da segunda metade do segundo inciso do motivo.


Trombe 1,2

M.96

Fig. 27 Motivo 3.1

<p>Motivo 3.2 – compassos 102 a 104 Variação rítmica com deslocamento do início do motivo para o segundo tempo.</p>	 <p>Trombe 1,2 M.102 sf 2x1 Fig. 28 Motivo 3.2</p>
<p>Motivo 3.3 – compassos 106 a 109 – Variação rítmica do motivo 3.1 com deslocamento do início do motivo para o segundo tempo. Variação do motivo básico por seqüência.</p>	 <p>Trombe 1,2 M.106 f p Fig. 29 Motivo 3.3</p>
<p>Motivo 3.4 – compassos 110 a 112 – Variação rítmica do segundo inciso do motivo básico e deslocamento do início do motivo para o quarto tempo.</p>	 <p>Trombe 1,2 M.110 sf Fig. 30 Motivo 3.4</p>
<p>Motivo 3.5 – compassos 116 e 117 Fragmento do motivo básico com deslocamento para o segundo tempo e omissão de duas quartas.</p>	 <p>Trombe 1,2 M.116 sf Fig. 31 Motivo 3.5</p>

MOTIVO BÁSICO 4 - CITAÇÃO TONAL

<p>Motivo 4: Motivo descendente em terças que remetem à escala de dó sustenido menor.</p>	
 <p>Oboi 1,2 M.144 sf decrec. Fig. 32 Motivo 4</p>	
<p>Motivo 4.1 – Fragmento do motivo básico com derivação cromática no terceiro tempo e omissão de terças, transformando o padrão melódico.</p>	
 <p>Oboi 1,2 sf Fig. 33 Motivo 4.1</p>	

CONCLUSÃO

Gilberto Mendes é um dos mais profícuos compositores do Brasil, expoente vivo do cenário musical brasileiro, sendo inegável sua contribuição para a composição erudita mundial. Criador de extensa obra, abarcando desde repertório para instrumentos solistas, voz e piano, musica de câmara, peças corais e orquestrais, não optou pela

insistência em uma única poética² (PAREYSON, 2001, p. 17), mas, sim, preferiu a riqueza da diversidade.

Observa-se o emprego do minimalismo na primeira parte desta abertura através das variações dos motivos. Do início da composição até o compasso 179 faz quinze graduais variações do motivo 1; do compasso 58 ao compasso 143 faz nove variações graduais do motivo 2 e do compasso 96 ao compasso 117 faz cinco variações do motivo 3. O compositor usa eficazmente a técnica denominada por Warburton de “processo aditivo (subtrativo) textural”, na maioria das vezes de forma aditiva, porém em alguns trechos através do efeito subtrativo, como na seção F.

Ele trabalha com a idéia de processo, sendo que, assim, o ouvinte não aciona os conceitos tradicionais de memória auditiva, necessitando de uma escuta diferenciada. É possível ouvir o processo acontecendo através do fluxo de toda extensão desta primeira parte.

Na segunda parte da obra se insere mudança de andamento e caráter, ocasião em que é executado pelo oboé o segundo elemento estrutural da obra. Para construir esta frase o compositor usou as mesmas relações intervalares do primeiro motivo através de duas variações transpostas, sendo a última retrógrada.

Na terceira parte as trompas executam o terceiro elemento estrutural da abertura, a melodia derivada da escala *Ritsu* do *Gagaku*, já que o protagonista da ópera é o poeta japonês Issa. Tanto na segunda como na terceira parte a obra abandona o caráter minimalista, apresentando-se o tema como melodia acompanhada.

Esta abertura não se baseia em processos sistemáticos de repetição em sua totalidade, muitas vezes limitados a partes ou trechos, combinando técnicas composicionais do minimalismo americano com linhas melódicas expressivas.

Pode-se notar, desta forma, que Gilberto Mendes usa o minimalismo de forma não ortodoxa, com o ecletismo inerente ao seu idiomático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCKINX, B. *O Pequeno Pomo*. Tradução Álvaro Guimarães. São Paulo: Ed. Giordano, 1998.

CATANZARO, T. O. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CERVO, D. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, [s.d.].

GUBERNIKOFF, C. *Música e representação das durações aos tempos*. 1992. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

² De acordo com Pareyson: “(...) poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte.”

- KAMINSKY, R. Aspectos da Arte Globalizada. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE - EMBAP, 1., 2002, Curitiba. *Anais....* Curitiba, 2002. p. 189.
- KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- MENDES, G. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/ Art Déco*. São Paulo: EDUSP; Editora Giordano, 1994.
- MERTENS, W. *American minimal music*. New York: Alexandre Broude, 1983.
- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. NY: Schirmer Books, 1981.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PRADO, M. Y. A. *O entardecer em Akatonbo, de Kōsaku Yamada, e Bachianas nº 5, de Heitor Villa-Lobos: Aspectos Musicais e Literários*. 2004. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SADIE, S. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SIMMS, B. R.. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. NY: Schirmer Books, 1986.