Os intervalos característicos na composição do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

José Orlando Alves
Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – jorlandoalves2006@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda o planejamento e a criação motívica na composição do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas* com a utilização dos intervalos de trítono, semitom e tom. Tais intervalos foram denominados de "intervalos característicos", conforme definição e exemplificação analítica propostas por Sant'Ana (2017). Conclui-se que o discurso sonoro, estruturado a partir dos três intervalos, conferiu unidade e identidade à realização musical, além de propiciar um desafio composicional.

Palavras-chaves: Intervalos característicos. Criação motívica. Planejamento composicional. Organização das alturas.

The characteristic intervals in the Composition of the *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*

Abstract: This paper addresses the compositional planning and motivic creation of the *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*, by the exclusive usage of tritone, semitone, and whole-tone intervals. According to Sant'Ana's (2017) definition and analytical exemplification, these intervals are referred to as "characteristic intervals." We conclude that the sounding discourse, as structured by the consistent employment of said intervals, granted unity and identity to the musical fruition, as well as providing a compositional challenge.

Keywords: Characteristic intervals. Motif creation. Compositional planning. Organization of pitch-classes.

1. Introdução

A elaboração do presente trabalho tem como objetivo detalhar e exemplificar a utilização dos denominados "intervalos característicos" na concepção do *Concerto Breve para Corne Inglês e Corda*s, obra composta em 2017 pelo autor desta comunicação. A denominação "intervalo(s) característico(s)" foi proposta por Sant'Ana (2017) em artigo publicado na revista OPUS, a partir de análises que retratam a concepção intervalar utilizada na peça *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado:

> O(s) "intervalo(s) característico(s)" compõe(m) um processo efetivo, produzindo na estrutura composicional de Almeida Prado uma malha condutora que lhe dá um caráter orgânico. Essa "concepção intervalar" tanto materializa a base de uma estrutura condutora de organicidade como também abre caminhos com grande índice de inovação e possibilidades tímbrico-harmônicas. (SANT'ANA, 2017, p. 74).

Como se verá no segundo tópico deste trabalho, a estruturação intervalar característica do referido concerto é rígida e econômica, visto que existem somente três

classes de intervalos[1] na elaboração motívica: o semitom, o tom e o trítono. Essa característica da elaboração motívica, presente na "malha condutora [do discurso musical] que lhe dá um caráter orgânico", difere da sua utilização em Almeida Prado.

> A projeção do(s) "intervalo(s) característico(s)" nos outros intervalos genéricos é uma espécie de construção microscópica da poética de contraste. Há uma expansão dessa poética que vai das menores estruturas para as grandes estruturas na organização de sua obra nas fases pós-ruptura. (SANT'ANA, 2017, p. 74).

Na estruturação intervalar planejada para o concerto, não existem intervalos genéricos, além dos intervalos característicos já citados (trítono, semitom e tom). Também não existe o *background* tonal comentado por Sant'Ana[2]. Até mesmo a questão da dissonância em potencial do intervalo de trítono deixa de ocorrer no contexto da sua utilização sistemática e recorrente, em um discurso musical em que não existem outros intervalos passíveis de "resolução" e polarização[3].

> É difícil classificar o trítono e a quarta justa fora do contexto musical. O trítono divide a oitava ao meio e é o menos estável dos intervalos [temperados]. Antes de tudo, soa neutro em passagens cromáticas e instável em passagens diatônicas (PERSICHETTI, 1985, p. 8).

A Teoria Pós-Tonal[4] é o modelo analítico apropriado aqui para traçar considerações e conclusões sobre a organicidade do discurso musical. A referida teoria foi o foco de análises e aplicações composicionais publicadas pelo autor desta comunicação (ALVES, 2003, 2017). Porém, a proposta deste trabalho **NÃO É** traçar aspectos analíticos do concerto, via Teoria dos Conjuntos, mas, sim, detalhar a elaboração motívica a partir dos intervalos característicos presentes no planejamento composicional e na consequente realização musical, que abordaremos no próximo tópico.

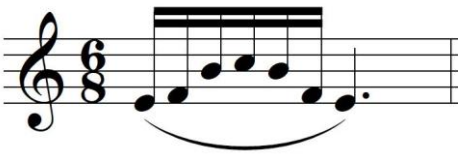
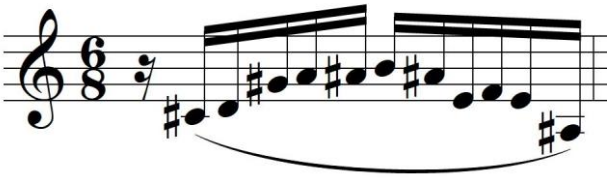
Para evitar uma abordagem descritiva e endógena, poderíamos propor um diálogo com outros autores que utilizaram a Teoria Pós-Tonal na composição, como Espinheira (2011) que, na sua tese, busca elaborar um guia de sugestões compositivas utilizando a referida teoria como ferramenta para a composição musical. Bordini (2003) propõe exercícios de composição na sua tese, utilizando conceitos da Teoria Pós-Tonal. Santana (2010) compõe seu poema sinfônico "Na Noite" a partir da aplicação composicional da referida teoria. No entanto, o foco do presente trabalho não é elaborar um painel exemplificando diversas aplicações da referida teoria na composição, não existiria nem espaço físico nas dez páginas exigidas para a formatação do trabalho. A questão aqui é a descrição específica da elaboração

motívica a partir da utilização dos intervalos de trítono, tom, semitom no planejamento composicional do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*.

2. Planejamento composicional e realização musical

O *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas* foi composto em 2017, dedicado à Ravi Shankar, que interpretou a parte solista. A estreia ocorreu no dia 10 de novembro de 2017, com a participação da Orquestra Sinfônica da UFPB (OSUFPB), com regência de Thiago Santos, na Sala Radegundis Feitosa[5].

O concerto tem a duração de nove minutos, concebido em um único movimento e composto a partir de um planejamento macroestrutural prévio. Durante a etapa do planejamento, foi prevista a utilização da forma binária (AB e coda), precedida por uma breve *Introdução*, com características específicas para cada seção, inclusive com a determinação prévia de quais intervalos característicos seriam utilizados na elaboração motívica das duas seções. A Tabela 1 relaciona os motivos que serviram de base para a estruturação de todo o concerto.

Intervalos Característicos	**Motivos**	**Seções**
Semitom e trítono	1)	A
	2)	A e B
	3) 	A
	4)	A
	5) 	A e B

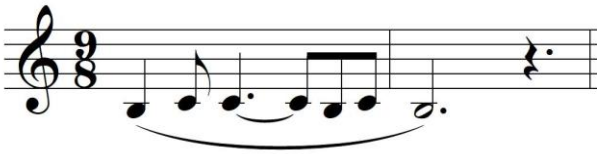
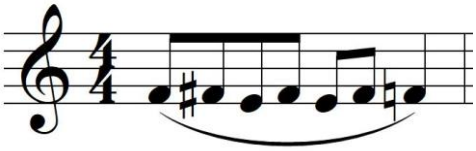
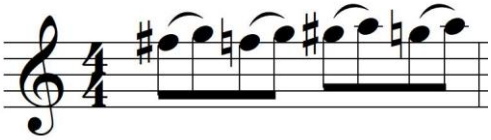
Semitom	6) 	A
Tom e semitom	7) 	B
	8) 	B

Tabela 1: relação dos motivos elaborados durante o planejamento composicional para cada seção.

Pode-se observar, na Tabela 1, que existem transposições concebidas para um motivo já na sua idealização. Por exemplo, a segunda figuração em quatro semicolcheias do segundo motivo é a transposição da primeira um semitom acima. A mesma transposição ocorre com a segunda figuração de cinco semicolcheias no quarto motivo e com as últimas quatro colcheias no oitavo motivo. O quinto motivo (acéfalo) foi derivado do terceiro (tético), preservando a ordem intervalar ascendente. O oitavo motivo foi derivado da primeira parte do sétimo (as quatro primeiras colcheias), preservando os mesmos intervalos e alterando a articulação. O terceiro motivo foi criado em forma de palíndromo[6], tendo como eixo a nota mais aguda.

A primeira seção tem início no compasso 33, após a breve introdução e ao término da primeira cadência[7] designada para o solista. O término da seção A ocorre no compasso 97, inserida na seção B, que tem início no comp. 98 e termina no comp. 152, antes do início da segunda e última cadência virtuosística. A coda tem início no comp.172.

A característica da primeira seção, prevista no planejamento macroestrutural, foi a utilização dos intervalos de trítono e semitom na elaboração motívica. A alternância entre a métrica binária composta e a simples (a modulação métrica[8], com a colcheia como unidade de tempo em comum) também foi determinada no planejamento como uma das características dessa seção inicial, com o propósito de gerar instabilidade em oposição à estabilidade métrica presente na segunda seção. O intervalo de tom foi inserido na elaboração dos motivos 7 e 8 como um elemento a mais para caracterizar a segunda seção e conferir unidade sonora. Nessa segunda seção, como foi dito anteriormente, não ocorre a modulação métrica, permanecendo a

indicação única do compasso quaternário até a breve recapitulação de elementos da primeira seção em poucos compassos antes do início da segunda cadência virtuosística.

Na Figura 1, são mostrados os três compassos iniciais da introdução do concerto, onde se pode observar a utilização do primeiro motivo (v. Tabela 1), apresentado pelo corne inglês, seguido pela modulação métrica e pelas figurações em semicolcheias, nas cordas, que representam as transposições do segundo motivo.

Figura 1: compassos iniciais do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*, composto pelo autor deste trabalho, com a utilização dos intervalos característicos de trítono e semitom, além da modulação métrica.

Ainda na primeira seção, o sexto motivo apresentado pelo instrumento solista, utilizando somente o intervalo de semitom, ocorre inicialmente no comp. 37 (v. Figura 2), acompanhado pelas figurações em semicolcheias presentes nas cordas, características do terceiro motivo, estruturadas em trítonos e semitom.

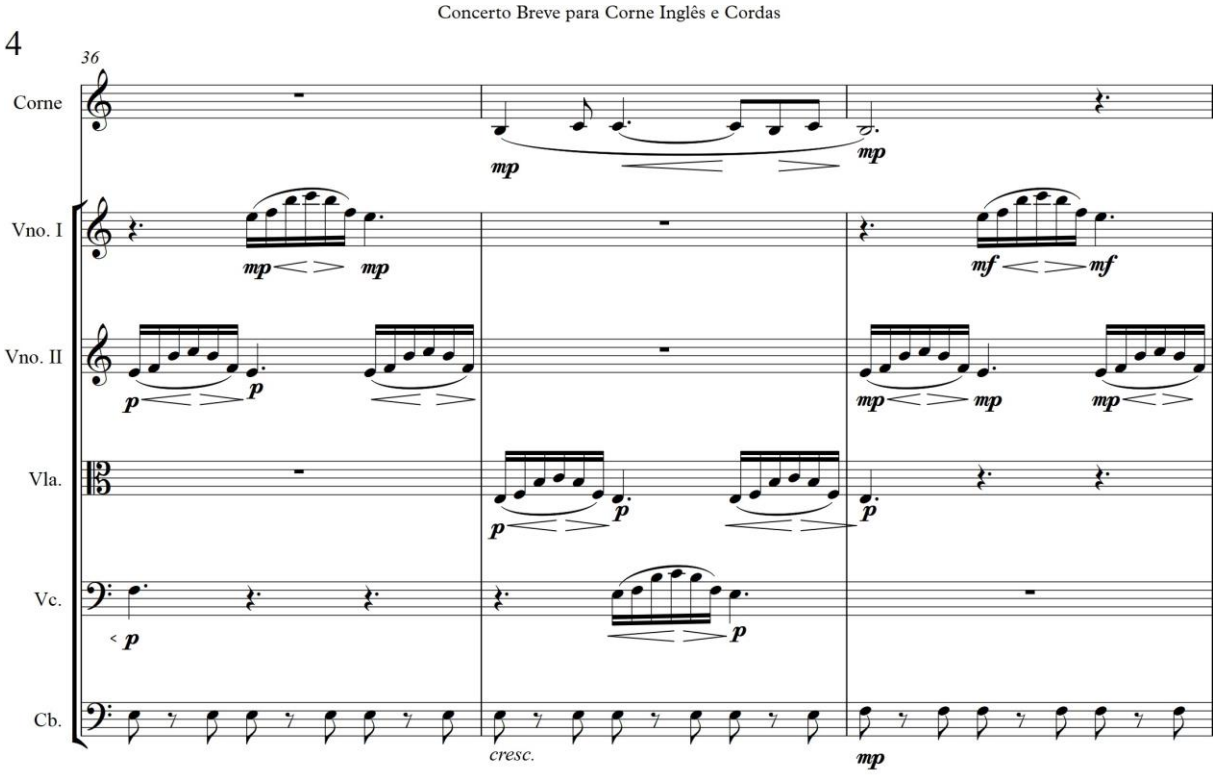


Figura 2: trecho da seção A do concerto, com a articulação do sexto motivo pelo corne inglês acompanhado pelas figurações em semicolcheias (terceiro motivo).

O sétimo motivo apresentado pelo instrumento solista, estruturado agora a partir dos intervalos de tom e semitom, ocorre no comp. 107, no início da seção B (v. Figura 3). O oitavo motivo, derivado do sétimo, é articulado pelos primeiros violinos. A figuração em semicolcheias, presente no acompanhamento desse sétimo motivo, foi previamente anunciada no comp. 3 da introdução (v. Figura 1). As bordaduras, inicialmente indicadas na parte dos violoncelos e, depois, na parte das violas, não estão relacionadas na Tabela 1. Isso porque não foram concebidas durante o planejamento, e sua utilização ocorre somente na seção B como um acréscimo à figuração do acompanhamento.

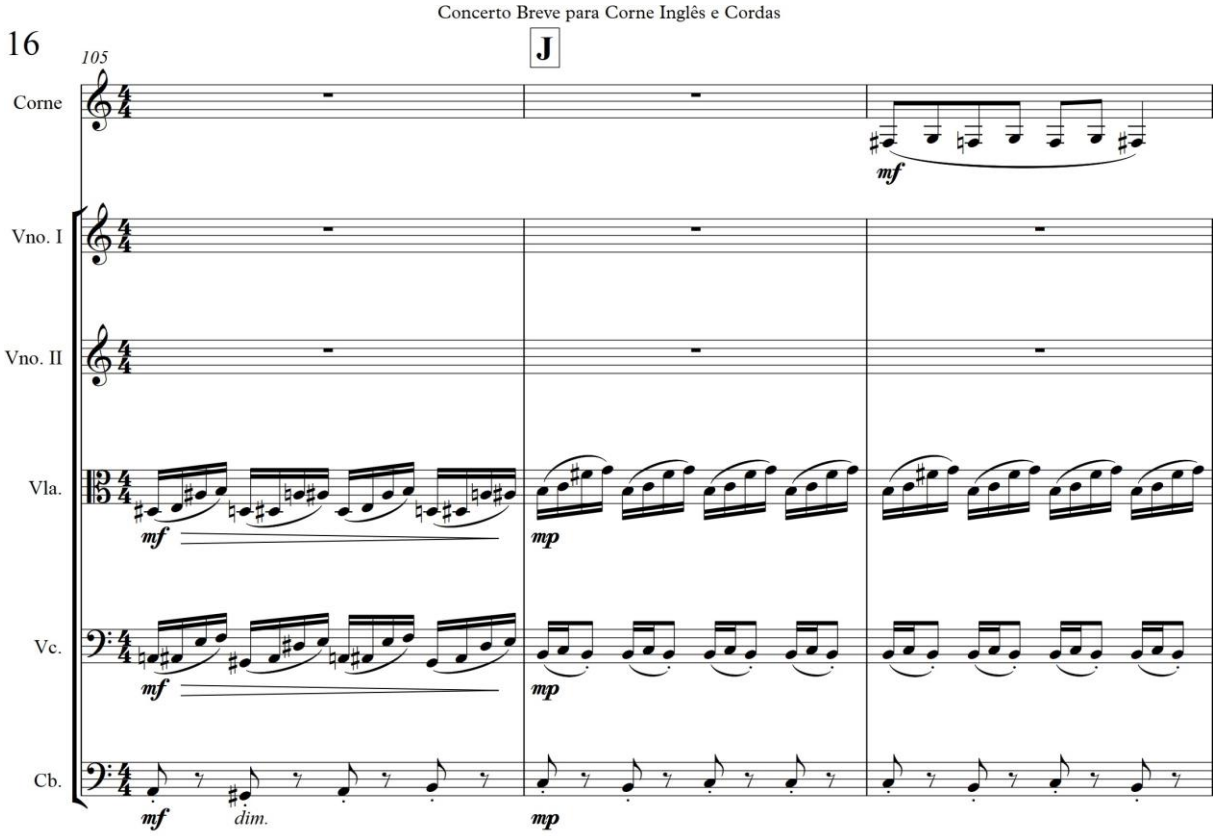


Figura 3: trecho inicial da seção B do concerto, com a articulação do terceiro motivo principal pelo corne inglês acompanhado pelas figurações em semicolcheias, estruturadas em trítonos e semitons.

A Figura 4 apresenta os compassos finais do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*. A característica inicial da coda é a sobreposição do primeiro motivo, agora por aumentação (dentro da métrica ternária simples), à figuração em semicolcheias, característica do segundo motivo. Pode-se observar também a breve recapitulação do quarto motivo nos compassos 185 e 187, com o sétimo motivo interpolado (comp. 186). Esse mesmo sétimo motivo finaliza o concerto, agora em *pizzicato* nas cordas.

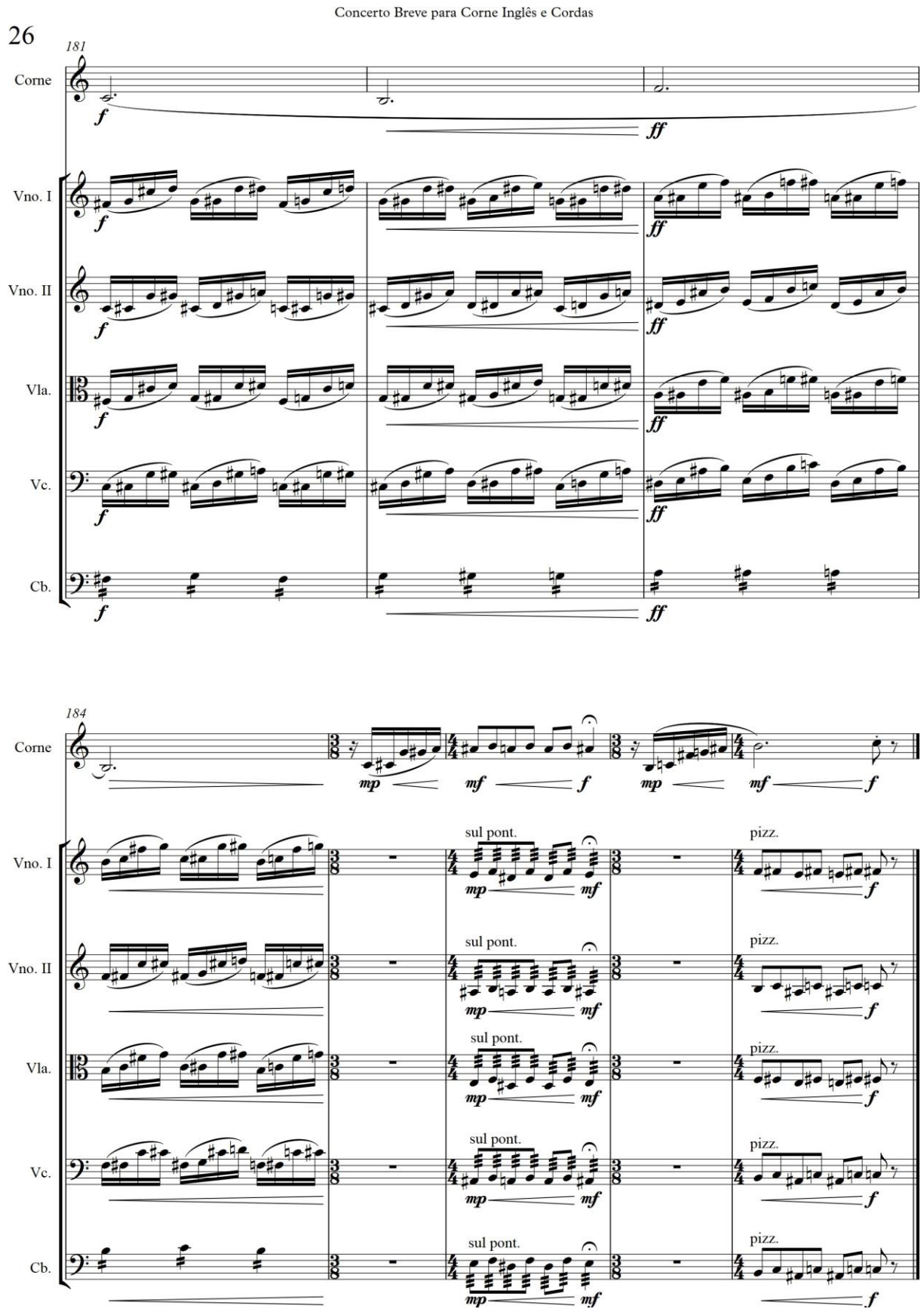


Figura 4: últimos compassos do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*.

Conclusão

O presente trabalho apresentou uma breve descrição da utilização dos três intervalos característicos (semitom, tom e trítono) no planejamento e na elaboração motívica do *Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas*, além da exemplificação de trechos musicais que evidenciam essa utilização. Poderíamos traçar diversas perspectivas críticas e analíticas sobre a composição, mas que fugiria o propósito dessa breve descrição, limitada, no máximo, a dez páginas. A organização das alturas centrada nesses três intervalos contribuiu para conferir unidade e identidade, claramente perceptíveis, ao discurso musical. O desafio composicional foi alcançar diversidade na criação motívica e textural, com tais recursos limitados, para a efetiva condução do discurso sonoro, propiciando interesse musical e estímulo ao ouvinte. Um desafio aceito que impulsionou a composição não só do referido concerto, como também de várias outras peças de câmera e orquestrais.

Referências:

ALVES, José Orlando. *Invariâncias e Disposições Texturais: do planejamento composicional à reflexão sobre o processo criativo.* Campinas, 2005. 234f. Tese (Doutorado em Processos Criativos). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005.

_____. *Aspectos da Aplicação da Teoria dos Conjuntos na Composição Musical.* Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Composição Musical). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2000.

_____. O planejamento composicional parametrizado aplicado às alturas na composição das *Invariâncias* para piano solo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 14, 2003, Porto Alegre. *Anais...* UFRGS: 2003, 621-631.

_____. Aspectos da Teoria Pós-Tonal aplicada na composição das *Invariâncias* para piano solo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL (TeMA), 2, 2017, Florianópolis. *Anais...* UDESC, 31-41.

BABBITT, Milton. Set Structure as a Compositional Determinant. *Journal of Music Theory*, New York, v. 5, n. 1, p. 72–94, 1961.

BORDINI, Ricardo Mazzini. A teoria pós-tonal e o processador de classes de notas aplicados à composição musical – um tutorial. Salvador, 2003.127f. Tese (Doutorado em composição musical). Escola de Música da UFBA, Salvador, 2003.

COOK, Nicholas. *Guide to Musical Analysis*. New York: W. W. Norton, 1987

ESPINHEIRA, Alexandre. A teoria pós-tonal aplicada à composição: um guia de sugestões compositivas. Salvador, 2011. 177f. Tese (Doutorado em composição musical). Escola de Música da UFBA, Salvador, 2011.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale UP, 1973.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton, 1989

MORRIS, Robert Daniel. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press, 1987.

NEWBOULD, B. *Palindrome*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. XXVI, p. 2 e 3. London: MacMillan Publishers, 2001.
OLIVEIRA, João Pedro P. de. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e práticos*. São Paulo: Editora Música Viva, 2012.
ROIG-FRANCOLI, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2008.
SANTANA, Hermilo Pinheiro. Aplicação da teoria pós-tonal do poema sinfônico "Na noite". Salvador, 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em composição musical). Escola de Música da UFBA, Salvador, 2010.
SANT'ANA, Edson Hansen. Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas Cartas Celestes I. *Revista Opus*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 61-91, 2017.
STRAUS, Joseph N. Introdução à Teoria Pós-Tonal. Tradução por Ricardo M. Bordini. 1ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

Notas

[1] "Um intervalo não ordenado entre classes de notas é também denominado de classe de intervalos. Assim como cada classe de notas contém várias notas individuais, também cada classe de intervalos contém vários intervalos entre notas individuais. Por causa da equivalência de oitava, intervalos compostos – intervalos maiores do que uma oitava – são considerados equivalentes às suas contrapartes dentro da oitava." (STRAUS, 2013, p.8).

[2] "A estrutura sincrônica atonal do(s) intervalo(s) característico(s), como índice de maior dissonância potencial intervalar no total cromático, é contrastada e outra vez potencializada no interior e no contexto dos intervalos genéricos ligados ao *background* tonal." (SANT'ANA, 2017, p. 74).

[3] Apesar da ausência da polarização, existem procedimentos que induzem a uma ideia ou sensação cadencial (mesmo em um discurso musical baseado na utilização somente dos trítonos, semitons e tons), como, por exemplo, o espaçamento dos acordes, em que a passagem de intervalos próximos para uma disposição afastada pode induzir a essa sensação de repouso.

[4] Essa teoria surgiu na década de 1960, a partir de elaborações e conceitos definidos por Babbitt (1961) e sistematizados por Forte (1973). Foi amplamente utilizada, como recurso analítico, por diversos autores como Cook (1987), Morris (1987), Straus (1990), Lester (1989), Oliveira (1998), entre outros (ALVES, 2000 e 2005).

[5] A gravação em vídeo da estreia está disponível no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=qTVY8VcTMfs

[6] "Uma peça ou passagem no qual um retrógrado prossegue a partir do original (ou modelo) do qual é derivado. [...]. Palavras e sentenças palindrômicas não mudam quando são lidas de trás para frente" (NEWBOULD, 2001, p. 3).

[7] A primeira cadência virtuosística ocorre logo após a introdução (comp. 10) e é expressa em nove compassos.

[8] Roig-Francoli (2008, p. 264) define modulação métrica, referindo-se a este procedimento largamente empregado nas composições de Elliott Carter, nas quais "a música se move de uma marcação metronômica precisa para uma outra, através de uma série de passos intermediários [...]", incluindo a escolha de uma unidade de tempo em comum às duas métricas.