

Poéticas composicionais em peças estreadas na 21ª temporada do grupo Prelúdio 21

Compositional poetics in the première works of the 21st concert season of grupo Prelúdio 21

José Orlando Alves (UFPB)¹
jorlandoalves2006@gmail.com

Alexandre Schubert (UFRJ)²
alexandreschubert@gmail.com

Marcos Lucas (UNIRIO)³
marcos.lucas.unirio@gmail.com

Pauxy Gentil-Nunes (UFRJ)⁴
pauxy.contact@gmail.com

Submetido em 29/03/2020
Aprovado em 16/06/2020

1 Bacharel e Mestre em Composição Musical pela UFRJ e Doutor em Música pela UNICAMP. Professor Associado de Composição Musical da UFPB. Faz parte do grupo Prelúdio 21. Foi premiado em diversos concursos de composição no Brasil.

2 Professor de Harmonia, Análise e Composição do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ. Doutor em Composição pela UNIRIO. Mestre em Composição e Bacharel em Composição pela UFRJ. Compositor com diversas premiações, com obras executadas no Brasil e no Exterior.

3 Doutor em composição musical pela University of Manchester/Inglaterra. Dirigiu por 14 anos o grupo de música contemporânea GNU. Em 2017 Foi compositor visitante na Indiana University. Possui vários prêmios com destaque para o recente Franz Liszt Foundation (Torino/Italia). <https://orcid.org/0000-0002-3237-9575>

4 Compositor e flautista. Mestre em Composição e Doutor em Linguagem e Estruturação Musical. Professor na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem atividade contínua de criação, com obras musicais executadas e gravadas no Brasil e no exterior. <https://orcid.org/0000-0001-6810-9609>

Resumo

Este artigo apresenta aspectos das diferentes poéticas composicionais adotadas em peças estreadas durante a temporada 2019 do grupo Prelúdio 21. O objetivo é demonstrar a pluralidade de procedimentos, técnicas e recursos utilizados nas composições de quatro dentre seus seis membros, além de descrever, em linhas gerais, aspectos da sua criação e da 21ª temporada de concertos realizada em 2019. Para alcançar o objetivo proposto, os quatro compositores selecionaram uma das peças estreadas em 2019 para comentar e retratar características relevantes da poética composicional, a partir de uma metodologia descritiva específica para cada composição. Dentre os diferenciados procedimentos presentes nas peças comentadas, podemos citar o dodecafonismo, a melodia de timbres, a textura pontilhística, o modalismo, aspectos do teatro musical (*music theatre*), a utilização de intervalos característicos, a auto-intertextualidade, o uso de recursos eletrônicos e de remissão a culturas tradicionais de povos originários. Concluimos que, além da ampla produção composicional e da participação de intérpretes renomados durante seus 21 anos de existência, o trabalho em conjunto dos compositores membros atuando também como produtores musicais foi decisivo para a existência e manutenção das temporadas de concertos do grupo. Assim, esperamos que a experiência coletiva de 21 anos de trabalho composicional em conjunto, talvez inédita no panorama mundial da música contemporânea de concerto contemporânea, irá encorajar o surgimento de novos grupos.

Palavras-chave: Grupo de compositores; Prelúdio 21; poéticas composicionais; descrição de procedimentos.

Abstract

This article presents aspects of the different compositional poetics adopted in works premièred in the 2019 concert season of grupo Prelúdio 21. The objectives are to demonstrate the variety of procedures, techniques and resources used in works composed by four among the six members of the group, and to describe general aspects of their creation and of the 21st season, which happened in 2019. In order to tackle the proposed objectives, the four composers selected one of the pieces premièred in 2019 to comment and describe some of the relevant features of their poetics, through a specific methodology for each of the works. Among the different procedures featured in the works we can mention: twelve tone composition, modal writing, klangfarbenmelodie, use of pointilistic textures, aspects of instrumental theatre, characteristic intervallic usage, self-intertextuality, electronic resources and remission to traditional cultures by native peoples. We conclude that, besides the wide compositional output and the participation of renowned interpreters throughout its 21 years of existence, the joint work of the composer-members, who also acted as producers, was decisive for the existence and maintenance of the group's concert seasons. Thus we hope the collective experience of the 21 years of the group's joint compositional work, which is arguably unique in the world's contemporary concert music scene, will encourage the appearance of other similar groups.

Keywords: Composer's groups; *Prelúdio 21*; compositional poetics; procedure description.

Introdução

O grupo Prelúdio 21 comemorou em 2019 sua 21ª temporada com nove concertos programados no Teatro do Centro Cultural Justiça Federal do Rio de Janeiro (CCJF/RJ), sempre nos últimos sábados de abril a dezembro. Atualmente, o grupo é integrado pelos compositores Alexandre Schubert⁵, Caio Senna⁶, José Orlando Alves⁷, Marcos Lucas⁸, Neder Nassaro⁹ e Pauxy Gentil-Nunes¹⁰. Totalizando 54 interpretações¹¹ de peças compostas pelos membros do grupo, a temporada 2019 contou com intérpretes solistas, além de grupos. O objetivo deste artigo será detalhar aspectos da poética composicional presente em algumas das obras estreadas durante a referida temporada. Após a introdução, cada compositor traçará suas considerações diferenciadas para descrever as composições escolhidas, uma vez que “[...] o grupo Prelúdio 21, desde sua origem, descartou a ideia da interação dos integrantes em prol de uma única corrente estética ou, até mesmo, de uma mesma linguagem composicional. Assim, o grupo se caracterizou pela proposta de apresentar um mosaico dos diferentes estilos composicionais de seus membros” (ALVES; OLIVEIRA, 2011, p-68). Essa proposta, de não defender uma única premissa estética, garantiu a pluralidade de recursos criativos, procedimentos composicionais, poéticas e estilos, como veremos no decorrer do artigo.

5 Professor de Harmonia, Análise e Composição do Departamento de Composição da UFRJ. Doutor em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Bacharel e mestre em Composição pela UFRJ. Atualmente é chefe do Departamento de Composição da UFRJ. Compositor com diversas premiações, com obras executadas no Brasil e no exterior. Publicações de artigos nos Anais do Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação da UFRJ, no livro *Atualidades da Ópera*, vinculado ao Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, nos Anais do II Simpósio Nacional Villa-Lobos e do SIMPOM. Publicações de composições no Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música, no Projeto SESC Partituras e no Clube de Autores.

6 Natural de São Paulo, o compositor Caio Senna é doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É professor nessa mesma instituição, onde coordenou por dez anos projeto de extensão Música Nova na UNIRIO, dedicado à divulgação da produção musical contemporânea no Rio de Janeiro. Sua peça para cravo solo, *Convulsões Delicadas*, gravada pela cravista Rosana Lanzelotte, recebeu menção especial da crítica da revista *Veredas*, em 1999. Em abril de 2000, o compositor lançou seu primeiro CD, *Primeiro Diálogo*, pelo selo Uni-Rio. Em 2001, sua peça *Pulsar* foi classificada em primeiro lugar no Primeiro Concurso Nacional Funarte de Composição, na categoria Orquestra de Cordas. Em 2011 ganhou o Prêmio Icatú de Artes, que lhe ofereceu uma bolsa de residência artística de um ano na Cité Internationale des Arts em Paris, França, durante o período de agosto de 2011 a julho de 2012.

7 Bacharel e mestre em Composição Musical pela UFRJ e doutor em Música – Processos Criativos – pela UNICAMP (2005). Professor associado de Composição Musical da UFPB. Participou de diversos panoramas e bienais de música contemporânea brasileira. Premiado em 1º lugar no Primeiro Concurso FUNARTE de Composição, na categoria Duos. No VII Concurso Nacional de Composição Musical do IBEU, obteve o 1.º lugar com a obra *Quantum*, para quinteto de sopros. Em 2014, foi premiado no Concurso Funarte de Composições Clássicas com a obra *Concerto Grosso*, estreada na Bienal da Música Contemporânea Brasileira em 2015. Publicou artigos em diversas revistas (*Hoodie, OPUS, Debates, Claves*) e em diversos anais dos congressos da ANPPOM.

8 Marcos Lucas é compositor e membro do grupo Prelúdio 21 desde 2005. É doutor em composição musical pela University of Manchester (Inglaterra). Desde 2002 leciona Composição, Harmonia e Análise na UNIRIO, onde ainda dirigiu por 14 anos o Grupo de Música Contemporânea (GNU). Em 2017, foi compositor visitante na Indiana University, como bolsista da Fulbright Foundation. Dentre sua produção composicional, destacam-se suas óperas *O Pescador e Sua Alma* (CCBB 2006/7) e *Stefan and Lotte in Paradise* (BBC Media City UK). Possui vários prêmios, com destaque para o recente Franz Liszt Foundation (Torino/Itália).

9 Neder Nassaro concluiu o Doutorado em Composição pela UNIRIO em 2011, atua como arquivista do TMRJ e, entre outros prêmios, podemos citar o primeiro lugar no VI Concurso Nacional de Música IBEU 2002.

10 Compositor e flautista, Pauxy Gentil-Nunes é mestre em Composição e doutor em Linguagem e Estruturação Musical. Professor de Harmonia, Análise e Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1993, tem atividade contínua de criação, com obras musicais executadas e gravadas no Brasil e no exterior. Membro do grupo de pesquisa MusMat, focado em aplicações de modelos matemáticos em composição, do ABSTRAI Ensemble desde 2011 e do grupo de compositores Prelúdio 21 desde 2019.

11 Em todos os nove concertos da temporada 2019, foram interpretadas peças dos seis compositores integrantes do grupo, totalizando então 54 interpretações.

Desde sua criação, o número de membros do grupo variou entre seis e oito:

O concerto de estreia do grupo ocorreu na Sala Villa-Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no dia 04 de novembro de 1998 [ALVES, 2017/2020]. Ainda com o nome inicial de “Novos Compositores”, o grupo contava com oito membros, todos vinculados à UNIRIO. A ideia da sua criação partiu da necessidade de ampliar o número de apresentações das obras produzidas pelos próprios membros, com intérpretes diferentes em cada concerto. (ALVES; OLIVEIRA, 2011, p-68).

As duas citações anteriores foram retiradas do artigo “Grupo Prelúdio 21: uma retrospectiva”, de autoria do compositor J. Orlando Alves em parceria com o compositor Sergio Roberto de Oliveira¹², que resume a contextualização histórica da criação do grupo, com a descrição dos seus fundadores, a perspectiva de continuação das atividades composicionais e interpretativas do grupo, a descrição de onde e como foram realizados os primeiros concertos, os primeiros grupos de intérpretes que estrearam peças, alguns registros iconográficos até o início da terceira temporada de nove concertos que ocorreu em 2010¹³.

O primeiro concerto da temporada 2019, realizado no dia 27/4, foi dedicado às obras compostas para piano com a participação dos intérpretes: Pablo Panaro, Caio Senna¹⁴, Thalyson Rodrigues, José Wellington, Raquel Paixão e Marina Spoladore. No concerto do dia 25/5 foram convidados diferentes intérpretes com instrumentação variada¹⁵: Fábio Adour (violão), Maria Spoladore, Tamara Ujakova e Caio Senna (piano), música eletroacústica com difusão de Neder Nassaro. A pianista Lúcia Barrenechea, o flautista Sérgio Barrenechea e o violoncelista Hugo Pilger integraram um trio que participou do concerto do dia 29/6. No quarto concerto da temporada (27/7), o trompista Sávio Faber foi convidado para estrear peças compostas para trompa solo e trompa e eletrônica. O concerto de agosto (31/8) contou com a participação do violonista Fábio Adour. O *Trio Ágora*, formado pelos violinistas Ayran Nicodemo e Thalita Vieira e pela violista Ana Luiza Lopes, foi convidado para participar do concerto realizado no dia 28/09. Em outubro (26/10), contamos com a participação do Scherzo *Trio* (Erick Soares – flauta, José Máximo Pereira – viola e Ingrid Barancoski – piano). No oitavo concerto da temporada, realizado em novembro (30/11), os intérpretes foram os violoncelistas Paulo e Ricardo Santoro. O último concerto, sempre realizado no segundo domingo do

12 O compositor fundador Sergio Roberto de Oliveira faleceu em 2017, aos 47 anos de idade. É importante registrar aqui a importância desse compositor para a existência do grupo: sua determinação e empreendedorismo, quase uma fixação com a projeção e continuidade das atividades do grupo, com a realização de concertos, convites de intérpretes, entrevistas, programas de rádio, dentre outros aspectos, foram essenciais para o desenvolvimento e afirmação do grupo no cenário da música de concerto brasileira contemporânea. A trajetória do compositor Sergio Roberto, entrelaçada com a existência do Grupo Prelúdio 21, seria objeto para outro artigo.

13 A 21ª primeira temporada do grupo, contada desde sua criação em 1998, abrange outros espaços de concertos, além do Centro Cultural Justiça Federal do RJ (CCJF/RJ), como, por exemplo, o Salão Dourado do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, a sala de concertos do Conservatório Brasileiro de Música, a Sala Villa-Lobos (UNIRIO), dentre outros. No CCJF/RJ foram realizadas, até 2019, onze temporadas com nove concertos anuais.

14 O compositor Caio Senna interpretou sua própria obra.

15 O referido concerto tem a denominação de De volta às origens, onde cada compositor convida seu intérprete, prática utilizada nos primeiros concertos do grupo.

mês de dezembro em todas as onze temporadas (que ocorreu no dia 14/12/2019), contou com a participação da soprano Doriana Mendes e do violonista Marco Lima.

Nos próximos tópicos, cada compositor escolherá, dentre a(s) peça(s) estreada(s) durante a temporada 2019, aquela(s) que será(ão) abordada(s), traçando aspectos gerais macro ou microestruturais, comentários sobre a origem/motivação para a criação da(s) composição(ões), comparações com outras obras (do próprio compositor ou não), dentre outras possíveis questões ilustrativas das poéticas composicionais diversas¹⁶.

Alexandre Schubert: aspectos seriais e texturais na poética da criação da peça *Prisma*

Na temporada de 2019, foram estreadas três obras de minha autoria: *Prisma* para flauta, viola e piano, *Burlesca* para trompa solo e *Trio* para dois violinos e viola. As três obras foram escritas em 2019, dentro do prazo estipulado pelos intérpretes para a entrega das composições. Cada uma delas se originou de diferentes motivações, o que resultou em peças com linguagens contrastantes. Em *Prisma* utilizei a linguagem serial. Na *Burlesca* explorei elementos que sugerissem humor e no *Trio*, o aspecto formal associado a uma linguagem pandiatônica foi o foco. Vou abordar aqui a peça *Prisma*, que foi a primeira peça a ser composta em 2019, dedicada ao Scherzo *Trio*, que realizou a sua estreia no concerto do dia 26/10. A peça é uma recomposição de outra de mesmo nome que compus para o recital de conclusão de meu mestrado, em 1998¹⁷. Nessa primeira versão, os instrumentos utilizados foram a flauta, a viola, o vibrafone e o piano. A exclusão da parte do vibrafone na nova versão acarretou inúmeras modificações na escrita dos demais instrumentos.

A ideia inicial da composição de *Prisma* deriva de outra peça, no caso, *Cristais*, para violino, violoncelo e piano, composição de minha autoria de 1991, quando ainda era estudante de composição da UFRJ, na classe da professora Marisa Rezende. Um prisma é um sólido geométrico construído de diversos tipos de material, dentre os quais o cristal, pelo qual, ao transpassá-lo, a luz branca é decomposta em um espectro de cores. Ao compor *Cristais* pensei em criar motivos que refletissem as simetrias encontradas em moléculas de minerais. Em *Prisma* a ideia foi criar uma metáfora em que as diferenças entre os timbres dos instrumentos representassem as cores, enquanto as alturas, derivadas de uma série dodecafônica, representariam a luz branca.

Prisma foi estruturada em cinco partes, divididas em pequenas seções. O esquema formal é o seguinte: A (a1, a2, a3, a4, a5, a6, a7) B (b1, c1, b2, c2, b3) C D A' (a1').

Utilizei uma série dodecafônica (Fig. 1) como material básico para as alturas da peça, pois desejava explorar as possibilidades de uma escrita de textura pontilhista, em

16 Optamos pela descrição dos procedimentos estruturais das peças (decisões composicionais), ao invés de abordar questões relacionadas à percepção dos autores sobre o resultado final das obras, do ponto de vista interpretativo. A abordagem dos aspectos estéticos, dentro da proposta da tripartição semiológica de Molino/Nattiez, poderá ser objeto de um futuro artigo.

17 O recital ocorreu no dia 01/12/1998 e a peça teve os seguintes intérpretes: Pauxy Gentil Nunes (flauta), Cecília Mendes (viola), Edmere Ferreira (vibrafone), Daniela Carvalho (piano).

suas primeiras seções, bem como estabelecer simetrias intervalares e rítmicas na estruturação dos motivos. Como podemos observar, a série é formada basicamente por intervalos de 2ª (maiores e menores), 4ª aumentada e 3ª menor.

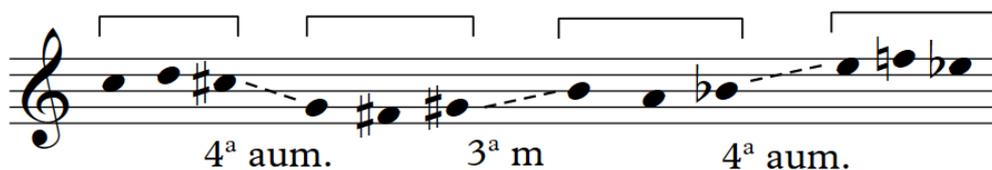


Fig. 1: Série original de *Prisma*. Fonte: Schubert (2019).

Um aspecto importante da peça é o timbre. A formação instrumental do Scherzo *Trio* (flauta, viola e piano) me encantou, desde o primeiro momento em que tive a oportunidade de escutá-lo em um dos concertos da temporada do grupo Prelúdio 21 de 2018, o que me incentivou a escrever para eles. Nos primeiros compassos, apresentei o motivo inicial, formado pelas primeiras notas da série, como uma **melodia de timbres**¹⁸, entre a flauta, a viola em *pizzicato* e o ataque e ressonância do piano em uníssono com os outros instrumentos (Fig. 2).

Lento ♩ = 48

Fig.2: Compassos iniciais de *Prisma* (SCHUBERT, 2019), onde podemos observar a “melodia de timbres”, apresentada pela flauta e pela viola, com os ataques e ressonâncias do piano.

Na parte B, como uma forma de contraste a essa escrita de textura pontilhista, utilizei uma ideia de fusão dos timbres da flauta e da viola, contrastando com o motivo extraído de um fragmento da série, apresentado na região aguda do piano em *staccato*, como podemos observar na Fig. 3. Nessa seção, apresento os instrumentos individualmente, em pequenas cadências de caráter virtuosístico (c. 49 e seguintes).

18 Encontramos no último capítulo do *Tratado de Harmonia*, de Schoenberg (1911/1979, p. 501) considerações sobre a **melodia de timbres** e seu uso em obras futuras, o que realmente se concretizou em Webern e inúmeros outros compositores do século XX.

Fig. 3: Parte B de *Prisma* (SCHUBERT, 2019), onde se observa a fusão dos timbres da flauta e da viola e o motivo destacado do piano (c. 45-47), seguido do solo.

Elaborei na parte C a ideia das fusões de timbres presentes na parte anterior, incluindo o piano, criando uma textura polirrítmica, em dinâmica pianíssimo, baseada nas alturas próximas (segundas maiores e menores) presentes na série básica da peça, que é interrompida subitamente por motivos interpolados, com uma maior amplitude intervalar e em dinâmica fortíssimo. Na Fig. 4, podemos observar (no c. 62.1) a estrutura polirrítmica seguida pelo motivo interpolado (c. 62.2). A estrutura segue repetida (c. 63-64) e outra interrupção desse discurso é articulada juntamente com a interpolação de outro motivo (c. 65). A ideia poética é sugerir a imagem de uma nuvem em que surgem, subitamente, raios de luz.

Fig. 4: Parte C de *Prisma* (SCHUBERT, 2019), com as interpolações de motivos em fortíssimo na textura polirrítmica em pianíssimo.

Na parte D, criei uma textura monódica, com um fluxo de semicolcheias em dinâmica pianíssimo, sendo, como na parte anterior, interpolado por motivos em dinâmica forte, como podemos observar na Fig. 5. Nessa parte, existe um aumento no andamento, o que exige um grande entrosamento dos intérpretes na execução da peça.

Fig. 5: Parte D de *Prisma* (SCHUBERT, 2019), com o fluxo de semicolcheias em textura monódica em dinâmica pianíssimo e a interpolação de motivo em dinâmica forte.

Para concluir a peça, retornei com a variação da ideia presente no início, uma vez que, após o momento inicial dessa parte, existe a inclusão da interpolação do material oriundo da parte anterior.

Marcos Lucas: a utilização do modalismo e do conceito de *instrumental theatre* na estruturação poética de *Ágora*, para trio de cordas.

Ágora foi composta entre julho e agosto de 2019 e dedicada ao trio homônimo, formado pelos violinistas Ayran Nicodemo e Thalita Vieira e pela violista Ana Luiza Lopes, que a estreamam no concerto da temporada 2019 da *Série Grupo Prelúdio 21: Música do Presente*, realizado em 28/9/2019, no CCJF/RJ. Inicialmente, como acontece com frequência nos períodos de **gestação** de uma obra, fui movido pela curiosidade sobre o nome do grupo e, eventualmente, conhecer o sentido da palavra me levou a escolhas e processos sobre a própria estrutura da peça.

A palavra grega *Ágora*, cunhada por Homero, significa o lugar de encontro, espaço público ou praça onde, na pólis grega, aconteciam reuniões ou assembleias. É nela que o cidadão grego convivia com o outro para comprar coisas nas feiras, onde ocorriam as discussões políticas e os tribunais populares. Era, portanto, o espaço da cidadania, um símbolo da democracia na qual todos os cidadãos tinham igual voz e direito a voto.

No que diz respeito à música, busquei minha própria interpretação do conceito como o espaço das discussões e decisões musicais coletivas, sendo a música um importante espaço para a prática da democracia e da livre expressão de ideias. Pensei em desenvolver na peça algum elemento dramático onde os músicos se encontrassem gradualmente no espaço do palco, para exporem suas *ideias*, por vezes contrastantes, conflitantes, numa relação dialética. A "dramaturgia" da peça então se inicia com um solo de violino, em modo frígio em Si. O violinista o toca caminhando pelo corredor, do fundo do teatro, atrás do público, até o palco (Fig.6). Quando então chega ao palco (a *Ágora*), o segundo violino e a viola são convidados a tomar parte.

ÁGORA

Lento, Processional ♩ = 52

Caminhando em direcção ao palco (Vln II e Viola escondidos na coxia)

Violino I arco con sord. *mp*

Vno.1 8 2. pizz. arco *mf*

Vno.1 13 1. 2. pizz. *sfz*

Più mosso ♩ = 78 ♩ = ♩

Vln I no palco (Vln II e Viola ainda escondidos na coxia)

Vno.1 17 arco senza sord. (na repetição sempre sul pont.) *sfz*

Vno.1 21 *p*

Vno.1 23 (ord.) *f*

Fig. 6: *Ágora* (LUCAS, 2019, c. 1-27). O exemplo demonstra o solo do violino 1, que se desloca gradualmente do teatro ao palco.

Após algumas mediações e intervenções – aqui representadas por texturas, harmonias e melodias contrastantes das diferentes seções – chega-se a um desfecho aberto, onde o percurso, o diálogo é mais importante que o desfecho. Neste momento (c. 103 ao fim), o 2º violino e a viola saem gradualmente do palco pela coxia, deixando somente o violinista. A viola, a partir do c. 88, retoma o motivo do solo do início, aqui em modo lócrio, gradualmente deslocando-o para o grave, enquanto os violinos ascendem (Fig.7).

6

Lento, Processional (Tempo Primo $\text{♩} = 48$)

daqui em diante os violonistas vão saindo pela coxias (ou descendo pelas laterais em direção a saída) deixando somente o violista no palco.

Fig. 7: *Ágora* (LUCAS, 2019, compassos finais), demonstrando o retorno do motivo do tema inicial na viola (c. 88) e a gradual separação dos instrumentistas no espaço físico do teatro, concomitantemente à sua separação melódica em registros instrumentais.

Ágora é uma obra de escrita tradicional e não faz uso de técnicas expandidas. Mas sua concepção estética e sua estrutura compartilha ideias do chamado **teatro instrumental**, vertente possivelmente derivada do *music theatre* (teatro musical), que busca explorar a teatralidade implícita no movimento, no gestual e na performance dos intérpretes. Segundo Paul Griffiths,

A ideia de músicos em movimento foi outra noção prezada nos anos 1960 e início dos 1970: esta foi posta em efeito, por exemplo, por Berio em *Circles* (talvez a primeira obra nesta categoria), por Boulez em seus *Domaines*, para um clarinetista deslocando-se entre seis *ensembles*, e por Stockhausen em seu *Harlekin* para clarinetista dançante (1975), uma obra que talvez tenha instigado sua projeção dos instrumentistas como personagens em seu ciclo operático *Licht*. Mas a ideia mais fundamental, que talvez venha da música que Cage compôs para

David Tudor, foi a de que a performance musical é por sua natureza dramática, e que um solista em sua roupa de concerto tocando num palco é um ator¹⁹. (GRIFFITHS, 1995, p.181, tradução nossa).

Quanto à sua realização, ela também se abre a diferentes possibilidades interpretativas, no que tange ao movimento em sua relação com o local de concerto. A princípio a obra foi pensada para o espaço físico do Teatro do CCJF/RJ, local onde acontecem os concertos do grupo Prelúdio 21, mas outras propostas podem surgir em diferentes espaços.

J. Orlando Alves: intervalos característicos e auto-intertextualidade na composição de *Insistências III* e *Memorie III*

Das quatro peças de minha autoria estreadas na temporada 2019, vou discorrer sobre a poética composicional de duas: as peças *Insistências III* para flauta, violoncelo e piano (interpretada pelo flautista Sérgio Barrenechea, o violoncelista Hugo Pilger e a pianista Lúcia Barrenechea no concerto do dia 29/6) e *Memorie III* para trompa solo (interpretada pelo trompista Sávio Faber no concerto do dia 27/7). As outras duas peças estreadas foram: *Pantomimas VI*, na versão para duo de violinos e viola²⁰ (interpretada pelo *Trio Ágora*: Ayran Nicodemo e Thalita Vieira – violinos e Ana Luiza Lopes – viola) e *Intermitências IV*, na versão para flauta, viola e piano²¹ (interpretada pelo *Scherzo Trio*: Erick Soares – flauta, José Máximo Pereira – viola e Ingrid Barancoski – piano).

A composição do ciclo das peças com o título *Insistências* teve início em 2013. A primeira peça foi dedicada ao *Trio Capitu*, que fez sua estreia no dia 29/6/2013, na temporada do grupo *Prelúdio 21* daquele ano²². *Insistências II* foi composta em 2018 para oboé, fagote e piano²³ e estreada no mesmo ano. O ano da composição e da estreia da terceira peça do ciclo foi 2019, interpretada pelo trio citado no parágrafo anterior durante o concerto do mês de junho (29/6) da 21ª temporada do grupo Prelúdio 21. A característica que reúne as três peças no mesmo ciclo é a persistência, quase uma **obsessão** ou **fixação** em determinado motivo, célula rítmica ou fragmento melódico com ou sem variações.

19 Original: "The idea of musicians in movement was another cherished notion of the 1960s and early 1970s: it was put into effect, for instance, by Berio in *Circles* (perhaps the first such work), by Boulez in his *Domaines* for a clarinetist strolling among six ensembles, and by Stockhausen in his *Harlekin* for dancing solo clarinetist (1975), a work that perhaps instigated his projection of instrumentalists as characters in his operatic cycle *Licht*. But the more fundamental idea, which perhaps come out of the music that Cage composed for David Tudor, was that musical performance is by nature dramatic, and that a solist in concert dress, playing on a platform, is an actor".

20 A versão original foi composta em 2014 para flauta, violino e violoncelo, formação instrumental do grupo *GNU* (*Grupo Novo da Unirio*) daquele ano. O concerto de estreia foi no dia 25/10/2014, programado na temporada 2014 do grupo *Prelúdio 21*.

21 A versão original e inédita foi composta em 2012 para clarineta, violoncelo e piano.

22 A peça também foi gravada no CD *Novos Ventos*, lançado em 2015, pelo referido trio.

23 A peça foi dedicada aos intérpretes: Ravi Shankar (oboé), Heleno Feitosa (fagote) e Lucas Bojikian (piano), que estrearam durante o Primeiro Workshop de Música de Câmara do Recife, no dia 8/10/2018, no Conservatório Pernambucano de Música, Auditório Cussy de Almeida.

No caso da terceira peça, o aspecto da insistência ocorre inicialmente na utilização obsessiva dos intervalos de trítano de semitom²⁴. Essa utilização não ocorre somente nessa peça, é um aspecto característico da minha poética composicional desde 2005. Conforme descrito no artigo “Os intervalos característicos na composição do Concerto Breve para Corne Inglês e Cordas” (ALVES, 2019), os intervalos de trítano e semitom são denominados aqui de **intervalos característicos**, conforme a definição proposta por Edson Hansen Sant’Ana (2013), após 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).

O conceito proposto por Sant’Ana se aproxima bastante da utilização que faço dos dois intervalos citados anteriormente nas minhas composições, principalmente quanto à possibilidade de “materializar a base de uma estrutura condutora de organicidade”. Porém, se afasta quando Sant’Ana identifica outros intervalos genéricos presentes no discurso sonoro de Almeida Prado: “A projeção do(s) “intervalo(s) característico(s)” nos outros intervalos genéricos é uma espécie de construção microscópica da poética de contraste” (SANT’ANA, 2017, p.74). No caso da peça em questão (*Insistências III*), se existirem **intervalos genéricos** são poucos e não propiciam a **poética de contraste** como ocorre nas *Cartas Celestes I*.

Outro aspecto da **insistência** na terceira peça é a elaboração e repetição de contornos melódicos²⁵ a partir de diferentes utilizações sucessivas dos intervalos característicos. Basicamente, na primeira seção (c. 20-30) existem dois padrões de contorno com a disposição linear melódica dos intervalos característicos que transitam pela peça. O padrão original está presente na parte do violoncelo (c. 20) e, em seguida, na parte do piano (mão direita), conforme demonstrado na Fig. 8. Logo após, a flauta apresenta o contorno com a disposição intervalar invertida. Surgem outros elementos melódico-harmônicos *coadjuvantes* (todos construídos a partir dos intervalos característicos) que pontuam o acompanhamento do contorno original articulado pela flauta (c.26-28).

24 “A Teoria Pós-Tonal é o modelo analítico apropriado aqui para traçar considerações e conclusões sobre a organicidade do discurso musical a partir da utilização dos dois intervalos. A referida teoria foi o foco de análises e aplicações composicionais publicadas por mim” (ALVES, 2017, p. 2). Porém, a proposta deste trabalho não é traçar aspectos analítico-estruturais da peça *Insistências III*, via Teoria dos Conjuntos, mas, sim, demonstrar a elaboração motivica a partir dos intervalos característicos.

25 A Teoria dos Contornos é um referencial para essa abordagem, porém a referida teoria não foi utilizada de forma sistemática durante o processo composicional da peça. “Os fundamentos da Teoria dos Contornos surgiram há menos de quarenta anos e vários autores e pesquisadores se debruçaram na consolidação de seus princípios e evolução. Morris (1987; 1993), no entanto, é o autor referenciado como principal no estudo dessa teoria, pelo volume e importância de seus trabalhos a respeito. A sua definição sobre o Contorno Musical enfatiza que tal conceito toma como premissa básica a ‘percepção da altura, anterior ao conceito de nota ou classe de altura, por estar fundamentada só na habilidade do ouvinte em escutar as alturas como relativamente mais aguda, igual ou mais grave, sem discernir as exatas diferenças entre elas’ ”(MORRIS, 1993, p.205, *apud* LIMA; ALVES, 2019, p. 135, tradução nossa).

Fig. 8: Padrão original e invertido e do contorno melódico utilizado insistentemente na peça *Insistências III* (ALVES, 2019), construído a partir da utilização dos intervalos característicos, além de outros elementos com a função de acompanhamento.

Após a introdução que explora aspectos tímbricos (portamentos, bariolagens²⁶, *frulatos* e harmônicos naturais na flauta, harmônicos artificiais e *pizzicatos* de unha no violoncelo, além de *glissandos* e cordas pinçadas na parte interna do piano), a primeira seção (A) de caráter **vivo** inicia no compasso 20 e termina no compasso 30 (Fig. 9), como uma antecipação, em poucos compassos, da mesma seção variada (A') que surge no final da peça. Logo após, a seção intermediária (B), de caráter **andante expressivo**, tem início com a recapitulação dos aspectos tímbricos explorados na introdução. Nessa seção ocorre a repetição insistente de elementos melódicos que antes **desempenhavam papéis coadjuvantes** na seção A e que agora são articulados em primeiro plano, como elementos principais. Existe um novo contorno que surge no violoncelo que utiliza somente o intervalo de semitom. Como podemos observar na Fig. 9 esses elementos melódicos são articulados de forma alternada entre os instrumentos e deslocados temporariamente, gerando algo semelhante a um **looping**.

26 “Bariolagem ou trinado de harmônicos ou trinado tímbrico são variações microtonais em uma mesma nota, realizada através de dedilhados adicionais, onde o intérprete busca uma nota harmônica para trinar com uma nota fundamental.” (ONOFRE; ALVES, 2012, p. 211)

The image shows three systems of musical notation for a chamber ensemble. Each system includes staves for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).
 - System 1 (measures 49-51): Flute has a rest followed by a melodic phrase starting at measure 51. Violoncello and Piano play accompaniment. Dynamics: *mf* for Vc. and Pno., *mf* for Fl. at the start of its phrase.
 - System 2 (measures 52-54): All instruments continue. Dynamics: *f* for Fl. and Vc., *mf* for Pno.
 - System 3 (measures 55-57): All instruments continue. Dynamics: *mf* and *f* for Fl. and Vc., *mp* and *mf* for Pno.

Fig. 9: Elementos-melódicos, presentes na seção intermediária da peça *Insistências III* (ALVES, 2019), elaborados através de novos contornos.

A seção A' tem início no compasso 90 e segue até o final da peça. Os contornos melódicos apresentados na Fig. 8 são retomados e acrescidos daqueles presentes na seção intermediária, ou seja, a parte final da peça sintetiza, em andamento rápido, todos os elementos melódicos utilizados na peça. A Fig. 10 ilustra esse procedimento.

The image shows a single system of musical notation for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).
 - Measure 143 is marked with a fermata over the first note.
 - Flute (Fl.): Melodic line with dynamics *mf*, *mf*, and *f*.
 - Violoncello (Vc.): Accompaniment with dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*.
 - Piano (Pno.): Accompaniment with dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*.
 - The system ends at measure 147, indicated by a double bar line and the number 11.

Fig. 10: Trecho da seção final da peça *Insistências III* (ALVES, 2019), que representa a síntese dos elementos melódicos articulados em toda a peça.

O ciclo *Memorie* (recordações, traduzida para o italiano) tem como característica básica a **reutilização criativa**²⁷ de temas ou motivos presentes em outras obras autorais. Assim, o processo de reelaboração se relaciona com a auto-intertextualidade²⁸. A primeira peça do ciclo foi composta em 2013 para trompa, violino e piano²⁹. A estreia ocorreu no dia 15/04/2014, interpretada por Radegundis Tavares (trompa), Ronedilk Dantas (violino) e Durval Cesetti (piano). *Memorie II* foi composta para violino solo e teve sua estreia no dia 25/08/2018 na interpretação do violinista Ayran Nicodemo, durante a temporada do grupo Prelúdio 21 daquele ano³⁰. *Memorie III*, dedicada a Robson Gomes da Silva, foi composta em 2019 e estreada no concerto do dia 27/7/2019 pelo referido trompista, como citamos anteriormente.

O trecho inicial de *Memorie III* (Fig. 11) teve sua origem na peça *Fantasia para Metais e Piano*³¹ (composta em 1997) para quatro trompetes, quatro trompas, dois trombones tenores, um trombone baixo, uma tuba e piano, com algumas modificações intervalares e métricas. Os intervalos característicos de trítono e semitom substituíram os dois intervalos de terças menores no inciso inicial (Fig. 12), primeira ornamentação melódica. Essa mesma substituição ocorre nas apogiaturas ornamentais presentes no segundo compasso. Existem alterações nas figuras rítmicas (as colcheias do primeiro compasso da *Fantasia* são substituídas por semínimas e a semibreve do segundo compasso, por uma mínima) e na métrica que, na *Fantasia* é expressa inicialmente no compasso 7/4, e na peça *Memorie III*, temos as indicações 6/4 e, em seguida, 5/4. A repetição (c. 3), um semitom acima (c.2) do trecho anterior, não existe na *Fantasia*. Em linhas gerais, apesar das modificações listadas, é claro e perceptível que a ideia inicial da peça solo teve sua origem na “citação” intertextual da peça para grupo de metais.

27 A “reutilização criativa” pressupõe o reaproveitamento de temas ou motivos com modificações, sejam elas rítmicas, intervalares, métricas, com acréscimo ou decréscimo de notas, dentre outros procedimentos, preservando o contorno, ou outros aspectos que permitam a identificação da ideia melódica original.

28 Basicamente, “A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operando por um texto centralizado, que detém o comando do sentido [...]. O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que se instala na linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento deslocado e originário de um sintagma esquecida” (JENNY, 1979, p. 21 e 22, apud LIMA, 2011, p. 32). No caso, a auto-intertextualidade se refere a citações musicais de conteúdos existentes em outras obras autorais do compositor.

29 A interpretação da primeira peça realizada durante o concerto “Mostras Individuais do Compomus” (Laboratório de Composição da UFPB), no dia 10/8/2006, na Sala Radegundis, pelo trio formado por Radegundis Tavares (trompa), Ramon Feitosa (violino) e Glauco Tássio (piano) (ALVES, 2006).

30 A peça *Memorie II* foi interpretada por Vinicius Amaral, no concerto “Mostras Individuais do Compomus”, realizado no dia 24/10/2018, na Sala Radegundis (ALVES, 2019).

31 A referida peça teve sua estreia no dia 15/06/1999, na Sala Leopoldo Miguez da UFRJ, com a interpretação do grupo Metal Transformação, durante o Recital de Conclusão do Curso de Mestrado em Composição (ALVES, 2013).

Memorie III

Partitura Transposta (dedicado ao trompista e amigo Robson Gomes da Silva) J. Orlando Alves
(Maio - 2019)

Solene ♩ = 70

Fig. 11: Trecho inicial da peça *Memorie III*, de autoria de J. Orlando Alves, (2019).

FANTASIA PARA METAIS E PIANO
Dedicado ao Grupo Metal Transformação

J. ORLANDO ALVES
(1997)

Lent ♩ = 69

Fig. 12: Trecho inicial da peça *Memorie III* (ALVES, 2019).

A forma da peça *Memorie III* é expressa em três seções contrastantes. A primeira seção foi composta em andamento lento (semínima = 70); a segunda, em andamento mais lento que a primeira (semínima = 50); a terceira, de caráter vivo, contrasta com as anteriores. Podemos encontrar o mesmo procedimento da **reutilização criativa**, descrito acima, que caracteriza a primeira seção, nas outras duas, obviamente com outros motivos ou fragmentos melódicos retirados de outras obras de minha autoria e adaptados ao novo contexto **sintagmático** da peça para trompa solo.

Pauxy Gentil-Nunes: diálogo entre semântica e poética na obra *Ika*, para trompa e eletrônica ao vivo.

Ika, para trompa e eletrônica ao vivo, de Pauxy Gentil-Nunes (GENTIL-NUNES, 2019/2020), foi uma das 9 obras inéditas produzidas pelo compositor durante a temporada de concertos do grupo Prelúdio 21 em 2019. O título da obra remete à flauta sagra-

da mais importante da cultura bororo, povo originário situado ao norte do Mato Grosso, no município de Meruri. Os Bororo são considerados por antropólogos e etnógrafos como uma das mais importantes culturas originárias do território nacional, tendo também sido referência para o antológico livro de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*³².

A proposta de tematizar esse instrumento musical decorre de experiência pessoal do autor com a tribo, com a qual conviveu por 20 dias, a convite da Missão Salesiana da aldeia Meruri, uma das cinco aldeias da reserva bororo (AMÉRICO, 2002). Essa missão é coordenada até o momento pelo padre Ochoa, figura referencial na salvaguarda da cultura bororo (MISSÃO SALESIANA DE MATO GROSSO, 2019).

O Centro de Cultura Padre Rodolfo Lunkeinben, situado na aldeia Meruri, recebeu em 2001 equipamentos de gravação e processamento de áudio diretamente do Vaticano e precisava de um professor de tecnologia musical para ensinar a nativos e seminaristas alguns procedimentos básicos de gravação e processamento de áudio, suficientes para que pudessem digitalizar registros de rituais e músicas armazenados em fitas de rolo e cassetes que estavam deteriorando, depois de muitas décadas de acondicionamento precário.

O contato foi realizado pelo compositor carioca, residente em Cuiabá, Roberto Victorio (LANZELOTTE, 2020), que há anos já frequentava a aldeia, tendo como tema de sua tese de doutorado uma abordagem aprofundada da música, ritualística e religião bororo (VICTORIO, 2003). Pauxy Gentil-Nunes e Roberto Victorio compareceram juntos à aldeia em 2012 para cumprir a tarefa de digitalização das mídias do centro de cultura.

O trabalho musical conjunto de Victorio e Gentil-Nunes foi também uma das razões para a viagem a Meruri. Victorio compôs, nos anos de 2000 e 2001, a obra *Trilogia Bororo* (VICTORIO, 2001/2020), onde se propôs a fundir a sonoridade dos instrumentos bororo com instrumentos da música de concerto, produzindo uma música híbrida, em que os instrumentos tradicionais assumem articulações e gestos da cultura bororo, gerando assim uma nova forma expressiva em sala de concerto. A obra também explora a fusão e superposição de diferentes temporalidades, tanto brancas quanto bororo. Nessa Trilogia, dedicada a instrumentistas muito específicos, Gentil-Nunes teve a oportunidade de, como um dos intérpretes, ser o primeiro homem branco a tocar algumas das flautas sagradas, principalmente a *Ika*, que nunca havia sido ouvida ou vista fora dos rituais Bororo, mesmo por alguns membros da aldeia³³. Essa realização composicional de Victorio só foi possível devido à intimidade, ao respeito e à amizade que desenvolveu em anos de convivência com o povo originário, com seus caciques e mestres de canto.

A execução e o aprendizado das flautas bororo (além da *Ika*, as flautas *Poari*, *Parira* e *Panna*) foram construídos, em um primeiro momento, a partir de gravações, principalmente o álbum clássico *Bororo Vive* (IDEIA LIVRE, 1990), uma vez que as estreias da Trilogia Bororo se deram em 2000 e 2001, e a viagem a Meruri se deu apenas poste-

32 *Tristes tropiques* (LEVI-STRAUS, 1955/2012).

33 O acesso aos instrumentos funerais é restrito aos homens adultos, sendo as mulheres, adolescentes e crianças terminantemente proibidos até de os ouvirem. A interdição se dá por proteção do contato com o mundo post-mortem, que pode ter consequências espirituais, de acordo com a cosmogonia Bororo.

riormente, em 2002. A complementação desse aprendizado, diretamente com Helinho Bororo, mestre de canto da tribo, foi a segunda motivação para o encontro na aldeia.

A conexão que a flauta *Ika* estabelece com um instrumento de concerto - a trompa, no caso - se dá a partir da técnica de emissão. A *Ika* é um instrumento de madeira, alongado, e que se toca transversalmente, em uma posição muito próxima da flauta de concerto. No entanto, os lábios se encaixam direta e frontalmente no bisel, de forma semelhante à embocadura de um *didgeridoo* ou de um instrumento de metal europeu, como o trompete ou a trompa. O registro da *Ika*, no entanto, não deixa dúvida: é um instrumento grave que tem um timbre de caça ou de condução, como o berrante matto-grossense e, finalmente, como a trompa. Na *Ika*, não há chaves ou mesmo orifícios - o som é fixo. Modula-se apenas a articulação e a emissão, através de várias técnicas de língua e lábios. Uma delas, inclusive, que remete ao som de um relinche de cavalo, tem uma emissão muito singular, que envolve a vibração da língua entre os lábios, sem similar na música de concerto.

A poética da obra *Ika* ganhou uma dimensão semântica mais profunda depois do assassinato, durante o processo de composição, de dois líderes originários: Emyra Wajãpi e Willames Machado Alencar, o **Onça Preta**. As mortes se deram respectivamente, em 13 de junho de 2019 e 22 de julho de 2019 e tiveram grande impacto sobre o processo de criação. A segunda morte se deu quatro dias antes da estreia da obra, em 26 de julho de 2019, cuja performance foi dedicada ritualmente, por essa razão, a estes dois caciques, vítimas de grileiros e ruralistas (FIGUEIREDO, 2019). Foi justamente neste ano que se registrou o maior número de mortes de lideranças indígenas na história do país até aquele momento. A dimensão política não fazia parte do planejamento composicional, no início do processo, mas acabou integrando-se à obra de forma definitiva.

The image shows a musical score for two pieces: 'Litania' and 'Choro Bororo'.
 - **Litania (♩ = 72)**: Features Trompa (F) and Sons Eletrônicos. The Trompa part is marked '(mute)' and 'pp muito sentido, triste'. The Sons Eletrônicos part is also marked 'pp muito sentido, triste'.
 - **Choro Bororo (ca. 10*)**: Features Hn. (Horn) and EL (Electronic). The Hn. part starts with 'Senza sord.' and has dynamics: n, mp, cresc., f, p, mf. The EL part has dynamics: n, mp, cresc., f, p, mf. There is a 'C2' marking in the EL part.

Fig. 13: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019): *Litania* e *Choro Bororo* (c. 1-12).

Nesse contexto, a obra constituiu-se em torno de dois *samples* principais, retirados do álbum *Bororo Vive* (IDEIA LIVRE, 2020). O primeiro é o **choro ritual** (MING, 2020a), lamento estilizado de forte intensidade emocional, entoado por uma anciã durante o

ritual funerário, e depois pela tribo como um todo, produzindo uma textura-sonoridade complexa, em vários registros e com ritmos diferenciados, como uma litania carpideira (Fig. 13). O segundo é o *Pobo Makudu* (MING, 2020b), canto de eleição do chefe substituto. A ideia foi reencenar o luto pelas mortes e a luta pela renovação e continuidade de vida da etnia.

No ínterim dos dois *samples*, a *Ika* surge como o elemento sagrado, transcendente, que faz a transmutação da dor para a ação. O áudio da *Ika* em si não é incluído em nenhum momento da peça: é a trompa que cumpre esse papel, presencialmente. Desta forma, é solicitado ao instrumentista várias articulações, timbres e gestos próprios da *Ika*. A parte eletrônica expande e desenvolve timbricamente essas articulações e gestos, na maior parte do tempo por similaridade, produzindo distintas heterofonias. Há um diálogo constante entre o personagem *trompa* e o personagem *Ika*, ambos interpretados pelo trompista (Fig. 14). Savio Faber, a quem a peça foi dedicada, entendeu perfeitamente essa dimensão, dando à performance do concerto como um todo uma amplitude ritualística, com o uso de uma série de recursos cênicos e de iluminação. A obra tem a participação da eletrônica com o performer no palco, em duo com o trompista.

Fig. 14: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019). Trabalho de *mimesis* e desenvolvimento tímbrico da flauta *Ika* tanto pela trompa quanto pela eletrônica.

Funções →		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
Camadas	I	0	0	B	1	2	4	5	2	2	1	3	4	5	4
	II	7	8	6	7	9	B	0	9	A	7	8	9	B	0
	III	2	1	1	3	4	5	6	5	3	2	4	5	6	7
	IV	9	A	7	8	A	9	A	0	A	9	1	0	B	2
	V	4	3	2	4	5	2	1	3	0	B	9	B	8	9

Quadro 1: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019), Carrossel.

As seções que têm alturas definidas foram organizadas a partir de uma técnica chamada pelo compositor de Carrossel. Consiste no uso de uma tabela cíclica de altu-

ras, com características de distribuição muito específicas³⁴. Resumidamente, consiste na organização prévia das alturas que serão utilizadas na peça em um arranjo bidimensional, onde a dimensão horizontal é composta apenas por intervalos adjacentes de grau conjunto ou estruturas *gap-fill*, ou seja, saltos que são preenchidos posteriormente pelas alturas intermediárias (MEYER, 1956, p.130-135). A dimensão vertical, por outro lado, é composta exclusivamente por saltos (intervalos iguais ou maiores que três semitons) em células adjacentes (Quadro 1)³⁵. Uma terceira condição é que o final de cada uma das camadas (função N) tem sequência, por grau conjunto ou prolongamento, no início de uma das outras camadas (função A), formando assim uma estrutura espiralada. Desta forma, estabelece-se um ciclo infinito, que é tratado como uma série assimétrica de 70 sons, resultantes de 14 funções (colunas) e 5 camadas (Fig.15).

Fig. 15: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019). Série de 70 sons derivada do Carrossel. As funções são indicadas por letras (A-N) e as camadas por números romanos (V-I).

Essa série recorre de forma automática na obra toda, por várias vezes, sem sofrer nenhuma transformação canônica – ou seja, de forma sempre literal³⁶, alterando apenas as maneiras como cada função é apresentada – parcial ou integralmente, e em ordens verticais diversas (devido às inversões cordais que derivam do funcionamento automático da série de sonoridades). Desta forma, a série de 14 x 5 sons reúne todas as probabilidades de transição entre alturas, tanto harmônicas quanto melódicas, funcionando como fonte para uma matriz de transição de uma cadeia de Markov (Fig. 16)³⁷.

34 Uma revisão detalhada sobre os conceitos envolvidos e características práticas da técnica é oferecida em artigo separado (GENTIL-NUNES, 2020).

35 A questão da pertinência estética do limite entre grau conjunto e saltos tem extensa discussão em bibliografia e está fora do escopo do presente trabalho. A opção pelo limite de três semitons, nesse caso específico, tem caráter puramente poético.

36 A literalidade e fidelidade a uma sequência original multi-camada é importante, pois diferencia radicalmente o **Carrossel** das técnicas seriais mais clássicas, que são baseadas em uma camada única de alturas/intervalos que sofre transformações canônicas durante o processo composicional.

37 Cadeias de Markov são sistemas de transições de estados, onde os estados são representados em termos de seus vetores probabilísticos, que podem variar no espaço temporal (discreto ou contínuo), e as transições entre estados são probabilísticas e dependem apenas do estado corrente (GAGNIUC, 2017, p.5). No caso do Carrossel, os estados são as próprias alturas dentro da série, e seus vetores probabilísticos se dão a partir da frequência de suas possíveis transições, definidas na matriz do Carrossel.

A qualidade estatística do sistema decorre das decisões texturais e formais (que são tomadas fora do sistema de alturas), que articularão as potencialidades predefinidas no sistema de alturas, com velocidade variável, de acordo com o número de eventos por período de tempo. Quanto maior a duração da peça e mais ampla a sua diversidade textural, mais próximas dos vetores probabilísticos “ideais” serão as proporções entre as frequências de ocorrência dos intervalos harmônicos e melódicos do Carrossel.

A matriz de transição da série derivada do Carrossel apresenta uma ênfase em duas transições específicas, no caso <E F> e <A A#>, ambas com cinco ocorrências em cada ciclo do Carrossel. Certas alturas, como o F#, por exemplo, têm poucas soluções de chegada e saída, e ocorrerão mais raramente durante toda a peça. Essa assimetria define para a peça um modo que não se baseia em uma escala, mas simplesmente na distribuição estatística, com pesos distintos para cada altura.

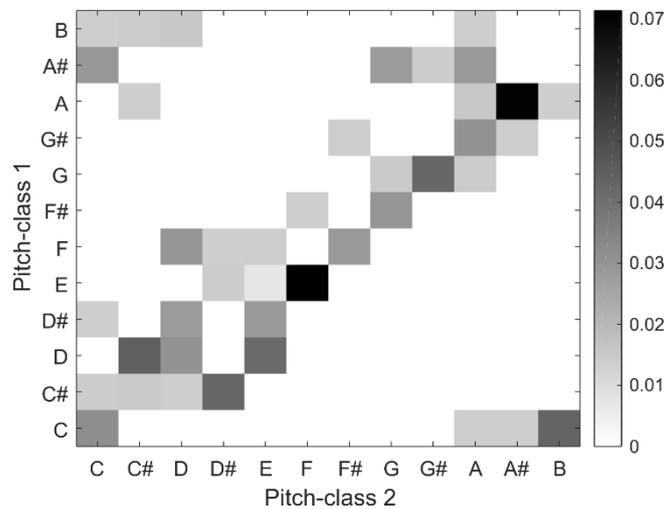


Fig. 16: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019). Carrossel: matriz de transição das conduções parcimoniosas de alturas intracamadas. As transições mais enfatizadas na peça são <E F> e <A A#>.

Os trechos com alturas definidas funcionam como interlúdios atemáticos que se alternam às seções de trabalho em cima da articulação e timbre da *Ika* em si. Durante a parte central da peça, esses dois campos (os interlúdios e o trabalho tímbrico) vão se fundindo gradualmente.

No final da obra os músicos tocam sincronizados com o ritmo do *Pobo Makudu* (Fig. 16), um *sample* que reúne os timbres insólitos dos instrumentos bororo com o canto de restauração.

Fig. 17: *Ika* (GENTIL-NUNES, 2019), *Pobo Makudu*, excerto (c. 115-127).

Conclusão

O grupo Prelúdio 21 comemorou 21 anos de existência no final da 11ª temporada de concertos no CCJF/RJ (Centro Cultural Justiça Federal do RJ)³⁸. Durante esses 21 anos, o grupo se destacou no cenário da música erudita brasileira contemporânea através da intensa produção composicional e da participação de diversos intérpretes consagrados nas estreias dessa produção, com um total aproximado de 400 espectadores por temporada, que inclui nove concertos de abril a dezembro. Durante esses 21 anos, foram compostas peças para as mais diversas formações instrumentais, incluindo solos, duos, trios, quartetos, quintetos, orquestra de câmara, peças corais e para quarteto vocal. O reconhecimento internacional ocorreu com a indicação ao prêmio Grammy Latino, na categoria Melhor Álbum de Música Clássica, em 2012, com o CD *Prelúdio 21 – Quartetos de Cordas*, lançado em parceria com o quarteto Radamés Gnattali.

Neste artigo, por meio do registro de aspectos da poética composicional de obras estreadas durante a temporada 2019, buscamos ilustrar para o leitor a diversidade de poéticas e procedimentos composicionais adotados pelos membros, principal característica do grupo Prelúdio 21, desde sua criação em 1998. Abordamos os procedimentos adotados pelo compositor Alexandre Schubert na criação da peça *Prisma*, com a utilização de linguagem serial, texturas pontilhistas, “melodia de timbres”, dentre outros recursos, para enfatizar a imagem metafórica da luz branca se decompondo em um espectro de luz ao passar por um prisma. Marcos Lucas descreveu aspectos da criação

38 Lembrando ao leitor que as temporadas no CCJF/RJ tiveram início em 2008, totalizando 11 temporadas nesse local até 2019. No entanto, desde a criação do grupo, que ocorreu em 1998, totalizam 21 temporadas de concertos.

da peça *Ágora*, com ênfase na busca pela equivalência musical equiparada à proposta semântica implícita no título, que resultou na utilização do conceito de *music theatre* (teatro musical). J. Orlando Alves abordou a poética adotada na criação das peças *Institências III* e *Memorie III*. Na primeira, a ênfase foi demonstrar como ocorreu a elaboração motivica por meio da utilização dos intervalos característicos de trítomo e semitom. Na segunda, o autor descreveu como a peça foi composta a partir do conceito de auto-intertextualidade. O compositor Pauxy Gentil-Nunes abordou a relação entre poética e semântica no processo de planejamento e elaboração de sua obra, *Ika*, para trompa e eletrônica, com ênfase no aspecto estético e conceitual.

As peças comentadas no presente artigo ilustram o mosaico criativo, expresso em poéticas composicionais diversas adotadas pelos membros do grupo Prelúdio 21. O registro aqui desse mosaico é importante não só do ponto de vista da demonstração das diferentes poéticas, mas também para evidenciar a importância do trabalho conjunto, com os compositores atuando como produtores musicais, outra característica do grupo desde sua criação. Essa atuação inclui diversas funções: convidar os intérpretes, gerenciar as datas da temporada, intermediar as necessidades dos intérpretes para a realização do concerto (estantes, cadeiras, transporte de instrumentos, por exemplo), o envio do *release* para elaboração dos programas, a divulgação dos concertos por meio das redes sociais em parceria com a assessoria de imprensa, dentre diversas outras tarefas. O intercâmbio dessa experiência de 21 anos, inédito em território nacional e talvez internacional, visa incentivar o surgimento de novos grupos, ampliando e aprimorando ainda mais a música brasileira erudita de concerto.



Fig. 18: Membros atuais do Grupo Prelúdio 21. Da esquerda para direita: Pauxy Gentil-Nunes, Neder Nassaro, Alexandre Schubert, Marcos Lucas, J. Orlando Alves e Caio Senna.

Referências

ALVES, José Orlando; OLIVEIRA, Sergio Roberto de; Grupo Prelúdio 21: uma retrospectiva. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.11, n. 1, 67-86, 2011. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21667>. Acesso em: 21 jun. 2020.

ALVES, José Orlando. Os intervalos característicos na composição do *Concerto Breve para Corne Inglês e Corda*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29. 2019, Pelotas. *Anais [...]* Pelotas: ANPPOM, 2019, p.1-10. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5742>. Acesso em: 21 jun. 2020.

ALVES, J. Orlando. *Insistências III* (J203). Flauta, violoncelo e piano. 10p. 2019. Partitura. Acesso ao documento através do endereço de e-mail do autor

ALVES, J. Orlando. *Memorie III* (J200). Trompa solo. 2p. 2019. Partitura. Acesso ao documento através do endereço de e-mail do autor

ALVES, J. Orlando. *Fantasia para Metais e Piano* (J036). 4 trompetes em sib, 4 trompas, 2 trombones tenores, 1 trombone baixo, tuba, piano. 49p. 1997. Partitura. Acesso ao documento através do endereço de e-mail do autor.

ALVES, José Orlando. *Fantasia para Metais e Piano* (J036). 1 vídeo (11 min). Intérprete, regente: Zdenek Svab. Diversos intérpretes. Publicado pelo canal José Orlando Alves. Rio de Janeiro: Salão Leopoldo Miguez (UFRJ), 15 jun. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRclNOVrjgo>. Acesso em: 24 jun. 2020.

ALVES, José Orlando. *Memorie I* (J151). 1 vídeo (9 min). Intérprete, trompa: Radegundis Tavares. Intérprete, violino: Ramon Feitosa e intérprete, piano: Glauco Tássio. Publicado pelo canal José Orlando Alves. João Pessoa: Sala Radegundis Feitosa (UFPB), 10 ago. 2016. Disponível em: [Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GuUcsE0Jlb8](https://www.youtube.com/watch?v=GuUcsE0Jlb8). Acesso em: 24 jun. 2020.

ALVES, José Orlando. *Memorie II* (J169). 1 vídeo (5 min). Intérprete, violino: Vinícius Amaral. Publicado pelo canal José Orlando Alves. João Pessoa: Sala Radegundis Feitosa (UFPB), 24 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GuUcsE0Jlb8>. Acesso em: 24 jun. 2020.

ALVES, José Orlando. *Primeiro concerto da Série "Novos Compositores": origem do Grupo Prelúdio 21*. 1 vídeo (79 min). Publicado pelo canal José Orlando Alves. Rio de Janeiro: Sala Villa-Lobos (Unirio), 4 nov. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucOptDiF9GU>. Acesso em: 25 jun. 2020.

AMÉRICO, James. Sinfonia de um sonho. *Caderno Meruri*, Centro de Cultura Padre Rodolfo Lunkenbein, jun. de 2002.

FIGUEIREDO, Patrícia. Número de mortes de lideranças indígenas em 2019 é o maior em pelo menos 11 anos, diz Pastoral da Terra. G1, 10 dez. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/12/10/mortes-de-liderancas-indigenas-batem-recorde-em-2019-diz-pastoral-da-terra.ghtml>. Acesso em: 27 mar. 2020

GAGNIUC, Paul. *Markov Chains: from Theory to Implementation and Experimentation*. New Jersey: Wiley, 2017.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Ika*. Trompa e sons eletrônicos. 2019. Partitura. Disponível em: <https://pauxy.net/ika-op-52/>. Acesso em: 24 jun. 2020.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Ciclos harmônicos e a técnica do Carrossel na peça Variações para fagote e orquestra. In: Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 15., 2020, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/coloquio-de-pesquisa-do-ppgm-ufrj/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Directions since 1945. Oxford: Oxford University Press, 1995.

IDEIA LIVRE. *Bororo Vive*. Mato Grosso: Ideia Livre, 1990. 1 LP.

JENNY, L (org.). *A Estratégia da Forma*. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literária. Trad. de Clara Crabbér Rocha, Coimbra, Almedina, 1979.

LANZELOTTE, Rosana. *Musica Brasilis - Roberto Victorio*. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/roberto-victorio>. Acesso em: 27 mar. 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. New York: Penguin Classics. 2012 [1955].

LIMA, Flávio F. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. 2011. 239f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

LIMA, Flávio F; ALVES, José O. Teoria dos Contornos e a abordagem paramétrica do frevo de rua: planejamentos e realizações musicais. *Revista Música Teórica*, Salvador, v.3, n.2, p. 135-158, 2019. Disponível em: <http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/86/77>. Acesso em: 21 jun. 2020.

LUCAS, Marcos. *Ágora*. 2019. Partitura. Acesso ao documento através do endereço de e-mail do autor.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 2008 [1956].

MING, Wu. *Bororo Vive*. 1 vídeo (42 min). Ponto de tempo: 32:37. Publicado pelo canal Wu Ming. Disponível em: <https://youtu.be/-u7UUIrkY94?t=1958>. Acesso em: 27 mar. 2020 (2020a).

MING, Wu. *Bororo Vive*. Ponto de tempo: 39:27. Disponível em: <https://youtu.be/-u7UUIrkY94?t=2368>. Acesso em: 27 mar. 2020 (2020b).

MISSÃO SALESIANA DE MATO GROSSO. Padre Gonzalo Ochoa: exemplo de vida religiosa e vocação sacerdotal. *Boletim Salesiano*, Rede Salesiana Brasil, 2019. Disponível em <https://www.boletimsalesiano.org.br/materias/acao-social/item/10379-padre-gonzalo-ochoa-exemplo-de-vida-religiosa-e-vocacao-sacerdotal.html>. Acesso em: 27 mar. 2020.

MORRIS, Robert D. New directions in the theory and analysis of musical contour. *Music Theory Spectrum: The Journal of the Society for Music Theory*, v. 35, n. 2, p. 205-228, 1993.

ONOFRE, Maria L. L. C.; ALVES, José Orlando. Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza*, de Salvatore Sciarrino. *OPUS*, São Paulo, v.18, n.1, p.203-224, 2012. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/183/163>. Acesso em: 21 jun. 2020.

SANT'ANA, Edson Hansen. Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas Cartas Celestes I. *Opus*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 61-91, 2017. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/458>. Acesso em: 21 jun. 2020.

SCHOENBERG, Arnold *Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1979.

SCHUBERT, Alexandre. *Prisma*. 8p. 2019. Partitura completa. Acesso ao documento através do endereço de e-mail do autor

VICTORIO, Roberto. *Tempo e despercepção: Trilogia e música ritual Bororo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VICTORIO, Roberto. *Trilogia Bororo*. Ensembles variados. 2001. Álbum do Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0ISlc1yQEiNQ96ZupCWyav>. Acesso em: 27 jun. 2020.