

# 0258 (Lapa-Barroquinha)

*Alexandre Espinheira*

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

**Resumo:** Este trabalho resulta da análise da obra para piano solo intitulada *0258: Lapa-Barroquinha* sob a ótica da Teoria Pós-tonal visando demonstrar sua utilização como ferramenta para geração de material pré-compositivo. A peça está segmentada formalmente e a única classe de conjuntos empregada, 4-27 (0258), que dá título à peça, é identificada em suas variadas manifestações.

## 1- Da concepção

Trata-se de uma peça para Piano elaborada utilizando a Teoria Pós-tonal e o PCN para controlar o parâmetro das alturas. Apesar do uso de números e cálculos matemáticos parecer a priori um procedimento frio para o fazer musical, o que se deseja com essa obra, além da exploração desse universo, é, através da manipulação de outros parâmetros composicionais, conseguir uma música viva e fluida.

Como uma peça curta, aproximadamente três minutos de duração, foi escolhida uma única Classe de Conjuntos, a 4-27 (0258), que dá nome à peça. Essa Classe de Conjuntos (CC) foi pinçada entre os subconjuntos da CC 9-12 (01245689A), objeto da pesquisa de Mestrado ao qual esse trabalho está vinculado. O que chama atenção nessa CC (4-27) é que, apesar de possuir apenas quatro notas, todos os intervalos se fazem presentes, exceto o de segunda menor, como demonstra o seu Vetor Intervalar: 012111.

## 2- Dos aspectos formais

A peça tem 118 compassos divididos na seguinte forma: introdução, A, B, desenvolvimento e conclusão. A introdução tem 12 compassos, as seções A e B 25 compassos, o desenvolvimento 42 compassos e a conclusão 5 compassos. Entre as seções A e B, e B e C existem pequenas transições. Na parte A trabalha-se exclusivamente com transposições de 4-27, enquan-

to que na parte B somente com inversões. No desenvolvimento as transposições e inversões são trabalhadas conjuntamente assim como os materiais melódicos de ambas as seções anteriores fazendo um caminho de retorno até a conclusão. A introdução, seção A e conclusão têm compasso quaternário simples com andamento mais lento, aproximadamente 70 BPM, e nas seções B e desenvolvimento o compasso se alterna entre 7/8 e 5/8 com andamento em aproximadamente 160 BPM.

## 2.1 - Introdução

A introdução pode ser dividida em dois elementos: apresentação (comp. 1 a 5) e reiteração estendida (comp. 6 a 12). Cada um desses elementos também se pode seccionar em dois, com o mesmo conteúdo, mas com apresentações diferentes. Na primeira segmentação as notas Dó, Ré, Fá e Lá bemol, T<sub>0</sub> de 4-27, são apresentadas mais largamente ao longo de três compassos. Na segunda, o mesmo conteúdo é condensado em apenas dois compassos, ocorrendo também uma mudança de registro da nota Fá, como é mostrado no exemplo 1.

Exemplo 1: Exposição da Classe de Conjuntos 4-27 na introdução

Nota-se também nesse exemplo que o trítone, motivo que permeará toda a peça em diversos níveis, é apresentado no primeiro elemento em forma escalar e no segundo em forma cordal, como aparecerá nos motivos da seção A. A reiteração acontece quase que literalmente, a não ser pela repetição das notas Fá e Dó oitavas acima e a baixo respectivamente, no final da seção.

## 2.2 - Seção A

A seção A é construída sobre três pequenos motivos gerados a partir da utilização do trítone Ré-Lá bemol como centro da passagem. O primeiro motivo é a simples repetição cordal do trítone durante a passagem com

apenas algumas variações de registro. O segundo é gerado a partir do Ré e Lá bemol usados agora como notas comuns. O conjunto transposto a  $T_6$ , operação em que o trítono mapeia-se nele próprio, ao ser fundido com  $T_0$  gera um outro conjunto de seis notas excluindo-se as repetições. O motivo composto a partir dessa junção é modificado ao longo do trecho através de retrógradações e variações rítmicas, além de aparecer também em diferentes registros. O exemplo a seguir mostra os motivos.

Exemplo 2: Dois motivos da seção A

O terceiro motivo que compõe a seção A é também uma repetição contínua, desta vez num único registro, do complemento (Si, Dó, Fá e Fá sustenido) do conjunto de seis notas formado a partir do procedimento relatado anteriormente.

Exemplo 3: Os três motivos da seção A

## 2.3 - Seção B

A seção B é basicamente homofônica, formada por um duplo período paralelo de 16 compassos contendo quatro frases. Os dez compassos que se seguem compõem um gesto ascendente que culmina na transição para o desenvolvimento. A primeira frase do primeiro período (quatro primeiros compassos) começa com  $T_2I$ , que mantém duas notas em comum com  $T_0$ , empregado na seção A, e a segunda frase utiliza o conjunto transposto uma terça menor acima, a  $T_3I$ . No oitavo compasso da seção inicia-se a rerepresentação da primeira frase, que também começa com  $T_2I$ . A seguir, a quarta frase inicia-se em  $T_{11}I$  e segue o caminho transposicional uma terça

menor abaixo dessa vez, que continua, através de uma nova transposição ao intervalo 3, até  $T_8I$  no início do gesto final da seção. Nota-se no movimento das transposições do trecho um claro caminho em direção ao intervalo de trítono, entre  $T_2I$  e  $T_8I$ . Esse caminho é montado a partir dos intervalos de 4-27 (0258) e define a macro-estrutura da seção, considerando-se que inicia-se em  $T_0$ , na seção A. Na B, passa por  $T_2I$  e  $T_5I$  para alcançar  $T_8I$  (sendo que  $T_{11}I$ , que também faz parte desse caminho, é uma inversão de  $T_5I$  sobre o eixo que passa por 2 e 8), como mostra a figura abaixo.

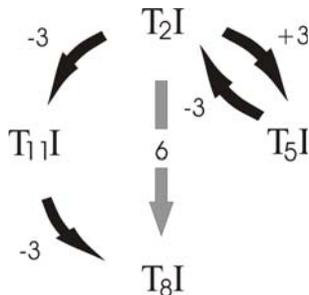


Figura 1: Caminho das transposições da seção B sobre 0258

Cabe citar também o elemento rítmico comum às seções B e desenvolvimento. O acompanhamento do trecho utiliza um ritmo muito comum no Candomblé, geralmente escrito em 12/8, que nesse caso foi escrito em compassos alternados de 5/8 e 7/8. Crê-se que, escrito dessa maneira, ressalta-se sua divisão regular como demonstra a figura a seguir.

## 2.4 - Desenvolvimento

No desenvolvimento verifica-se um procedimento similar ao da seção A. Na CC 4-27 existem duas transposições e duas inversões que têm o trítono como notas comuns (Dó e Fá sustenido dessa vez) são elas:  $T_4$ ,  $T_{10}$ ,  $T_2I$  e  $T_8I$ . Combinadas duas a duas, assim como em A, elas se sucedem durante o trecho enquanto o trítono em posição cordal é repetido num ostinato na mão direita. As duas primeiras vezes combinam-se  $T_4$  com  $T_8I$ , e  $T_{10}$  também com  $T_8I$ . A melodia é baseada num improviso de Rum (atabaque mais grave do Candomblé) e utiliza somente o complemento do conjunto formado pela junção dos outros dois, sendo que da união de  $T_{10}$  com  $T_8I$  é gerado um conjunto de apenas cinco notas, pois o Ré sustenido também se repete. No exemplo abaixo, a primeira ocorrência desse motivo.

primeiro período

Fase 1

segundo período

Fase 2

Fase 3

Fase 4

gesto final

Piano score showing five systems of music with various dynamics and phrasing markings.

Exemplo 4: Parte B – divisão fraseológica

Comparative notation of rhythmic patterns in 3/8 and 6/8 time signatures.

Figura 2: Comparativo do ritmo das partes B e C escrito em compassos alternados e em compasso composto.

Notas comuns

T4

T8I

Complemento

Piano score showing chordal and melodic elements with specific annotations.

Exemplo 5: Parte C – Primeira ocorrência do motivo

Na terceira e quarta vez estão combinados  $T_4$  com  $T_8I$ , e  $T_4$  com  $T_{10}$ , desta feita, a melodia já está baseada no motivo da parte A.

Exemplo 6: Parte C - quarta ocorrência – Motivo da parte A

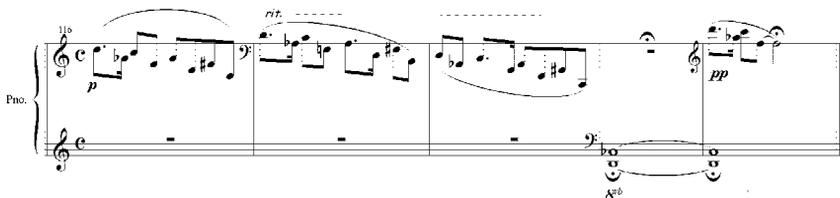
Nas quinta e sexta ocorrências, além do motivo da seção A, aparece também o motivo do gesto ascendente do final da seção B. Desta vez estão combinados  $T_{10}$  com  $T_2I$ , e  $T_{10}$  com  $T_4$ . Essa última combinação, uma transposição ao intervalo 4 daquela utilizada em A (o que aponta um retorno à sonoridade daquela seção), segue até o final do trecho onde retoma-se o gesto ascendente de B modificado, levando a um ponto culminante final que se dissipa preparando a conclusão.

Exemplo 7: Parte C – quinta ocorrência – Motivos das partes A e B

Exemplo 8: Gesto final da parte C

## 2.5 - Conclusão

A conclusão é simplesmente o retorno ao motivo da parte A, que combina  $T_0$  e  $T_6$ , repetido por três oitavas descendentes com pequenas variações rítmicas, finalizando com o trítone Ré-Lá bemol. Segue-se uma *codetta* com as quatro notas da Forma Prima da CC 4-27, evocando o início do motivo.



Exemplo 9: Conclusão e codetta

## 3 - Considerações finais

Visou-se com essa análise, além de explicitar a estrutura da peça em questão, tentar contribuir para a difusão da Teoria Pós-tonal, principalmente nos cursos de graduação das escolas de música brasileiras, que, como é sabido, é ainda ignorada, como comenta Bordini em sua tese de Doutorado:

No Brasil [...] não há nos currículos das escolas de música, disciplinas regulares dedicadas ao ensino não só da Teoria (com exceção dos alunos de composição que vêem alguns desses tópicos nas disciplinas de composição, e na maioria das vezes como técnicas isoladas, sem suporte teórico) mas de música do Século XX em geral.<sup>1</sup>

Por ser essa peça também fruto de um processo de aprendizagem, sendo ela o primeiro produto do contato do compositor com os procedimentos referentes à Teoria Pós-tonal comentados no artigo, crê-se ser um material interessante a ser apresentado a indivíduos que tem o primeiro contato com tais ferramentas, pela demonstração da aplicação de operações básicas dessa teoria, focando o aspecto compositivo, e exemplificações de procedimentos de fácil entendimento e bem explícitos durante a peça.

---

<sup>1</sup> Ricardo M Bordini. “A Teoria Pós-tonal e o Processador de Classes de notas aplicados à Composição Musical-Um Tutorial” (Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003), 34.

## Referências Bibliográficas

- Bordini, Ricardo M. “*A Teoria Pós-tonal e o Processador de Classes de notas aplicados à Composição Musical-Um Tutorial*”. Tese de Doutorado, Escola de Música da Ufba, Salvador, 2003
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6a. ed., rev. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1991. [5a. ed., rev., 1981] [1 ed., 1962].
- Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.
- Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2a. ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 2000.