

Associações referenciais como base para o planejamento composicional de obras musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição

Liduíno José Pitombeira de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
pitombeira@musica.ufrj.br

Resumo. O presente artigo tem como objetivo descrever o planejamento composicional da obra *Rio: Concerto para duas clarinetas e orquestra de cordas*, construída a partir de associações referenciais (GAULDIN, 1999) com a cidade do Rio de Janeiro. A obra é composta por quatro movimentos, cada um examinado com respeito ao seu planejamento composicional, focalizando aspectos formais, harmônicos e texturais. O autor destaca a importância das associações referenciais como base para o planejamento composicional de obras musicais, sendo tais associações entendidas como um conjunto de técnicas composicionais que utilizam elementos extramusicais, como imagens, textos, lugares e memórias, para guiar o processo criativo. Além disso, o autor enfatiza a importância da colaboração com os instrumentistas durante os estágios de planejamento e composição da obra, com o intuito de verificar questões como idiomatismo, articulações, dinâmicas e técnicas estendidas próprias à clarineta. Por fim, o autor conclui que o uso de associações referenciais se mostrou eficaz para o planejamento composicional de *Rio*, permitindo o estabelecimento de uma conexão mais profunda com o material musical e de definição formal e sonora para a obra em estágios pré-composicionais.

Palavras-chave. Associações referenciais, Planejamento composicional, Composição musical.

Referential Associations as a Basis for Compositional Planning

Abstract. This article aims to describe the compositional planning of the work *Rio: Concerto para duas clarinetas e orquestra de cordas*, built from referential associations (GAULDIN, 1999) with the city of Rio de Janeiro. The work is composed of four movements, each one examined with respect to its compositional planning, focusing on formal, harmonic and textural aspects. The author highlights the importance of referential associations as a basis for the compositional planning of musical works, such associations being understood as a set of compositional techniques that use extramusical elements, such as images, texts, places and memories, to guide the creative process. In addition, the author emphasizes the importance of collaborating with the performers during the planning and composition stages of the work, with the aim of verifying issues such as idiomatic writing, articulations, dynamics and extended techniques specific to the clarinet. Finally, the author concludes that the use of referential associations can be an effective technique for the compositional planning of musical works, allowing the composer to establish a deeper connection with the musical material and establish a formal and sound definition for the work still in the early pre-compositional stages.

Keywords. Referential associations, Compositional planning, Musical composition.

1. Introdução

Associação referencial é um conceito que se relaciona com o uso de fontes extra ou intramusicais para criar conexões com outras obras artísticas (incluindo obras musicais), bem como associações com ideias, emoções ou eventos históricos e localizações geográficas específicas. A associação referencial pode ser usada de várias maneiras, desde citações ou alusões relativamente óbvias até conexões mais sutis que só são aparentes por meio de escrutínio analítico.

Robert Gauldin (1999) discute o uso de associações referenciais através do emprego de centros tonais associativos, acrônimos, citações e paródias no *Vier Lieder*, obra escrita por Berg entre 1908 e 1910. Ele argumenta que essas técnicas são usadas por Berg para criar uma complexa teia de referências e associações. O artigo fornece uma análise detalhada de cada uma das quatro canções do ciclo, examinando as maneiras específicas com que Berg usa essas técnicas para criar conexões associativas. As técnicas utilizadas por Berg são:

1. Centros tonais associativos: Berg usa tonalidades específicas para criar associações com outras obras ou ideias. Por exemplo, a primeira peça do ciclo, *Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen*, inicia em Ré menor, uma tonalidade associada com Helene Nahowsky, a quem a obra é dedicada. Segundo Gauldin (1999, p.37), Berg se referia a Helene, como que se casaria em 1911, como sua “mais gloriosa Sinfonia em Ré menor”.

2. Acrônimos: Berg usa acrônimos para criar referências musicais a pessoas ou ideias. Por exemplo, a segunda obra do ciclo, *Schlafend tragt man mich*, utiliza as notas Lá- Si \equiv - Si \exists , como referência associativa aos nomes Alban Berg e Helene, uma vez que as notas em alemão seriam abreviadas por A-B-H.

3. Citações: Berg cita outras obras de música ou literatura para criar associações com essas obras. Por exemplo, a terceira peça do ciclo, *Nun ich der Riesen*, faz diversas referências à ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner: “gestos melódicos e harmonias citadas em suas alturas originais e extraídas do Prelúdio ao 1º Ato, o Dueto do Amor, no 2º Ato, e a transfiguração final de Isolda” (GAULDIN, 1999, p.38).¹

¹ No original: “Melodic gestures and harmonies cited at their original pitch levels and drawn from the Prelude to Act I, the A \equiv Love Duet in Act II, and Isolda's final transfiguration ("Liebestod") occur in each of the last three songs”.

4. Paródia: Berg usa a paródia para criar associações com outras obras ou estilos de música. Por exemplo, “a terceira canção do ciclo pode representar a recomposição de uma passagem estendida do Ato II de *Tristão*” (GAULDIN, 1999, p.38).²

Neste artigo, descrevemos o planejamento composicional da obra denominada *Rio: Concerto para duas clarinetas e orquestra de cordas*, uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro. Detalharemos o planejamento composicional de cada movimento, com especial foco nos aspectos estruturais (macro e micro), harmônicos e texturais, e no uso de três técnicas de associações referenciais: a primeira, não abordada no artigo de Gauldin (1999), realiza uma associação musical com pontos geográficos da cidade do Rio (denominaremos esse tipo de associação, que é uma contribuição original do presente trabalho, de Tipo 5); a segunda, também não abordada por Gauldin, consiste na utilização de arquétipos composicionais associados a um determinado compositor (denominaremos essa associação referencial original de Tipo 6); a terceira é a técnica do acrônimo (Tipo 2), que foi empregada no último movimento.³

É importante salientar que este texto não trata da análise pós-composicional da obra *Rio*, mas sim do seu planejamento composicional. Descreve, portanto, uma atividade *a priori*, a exemplo de um projeto arquitetônico. O autor considera que a pesquisa em composição musical deve focar predominantemente no planejamento composicional ou na descrição de processos e procedimentos que conduzem à construção de uma nova obra musical, enquanto a atividade analítica deve ocorrer, na maioria dos casos, no âmbito da musicologia sistemática.

Rio foi planejada como uma obra em quatro movimentos, sendo cada um deles nomeado a partir de um ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro que tem no nome alguma marca musical. Desta forma, o primeiro movimento é um largo e intitula-se *Largo do Machado*; o segundo, além de ser em métrica 5/8, utiliza exhaustivamente o intervalo de quinta justa e chama-se *Quinta da Boa Vista*; o terceiro, outro largo, chama-se *Largo da Lapa*; e, finalmente, o último movimento faz uma alusão ao carnaval e ao samba cariocas e intitula-se *Sambódromo*. A duração total da obra é aproximadamente 12 minutos, tendo cada movimento a duração aproximada de três minutos. O Quadro 1 mostra a especificação de cada movimento em termos de duração, andamento, métrica e número de compassos. Nas seções seguintes, os

² No original: “The third song of the cycle may represent the recomposition of an extended passage from Act II of *Tristan*”.

³ Em um trabalho anterior já utilizamos o conceito de associações referenciais (ou referenciais associativos) no planejamento composicional de uma obra musical (DANTAS; PITOMBEIRA, 2011)

planejamentos composicionais dos movimentos são mostrados em detalhes. Deve-se enfatizar aqui que durante a composição propriamente dita, ou seja, o ato de produzir as instruções na partitura, alguns elementos foram acrescentados, retirados ou modificados com relação ao plano, visando tanto reforçar a coerência do texto musical como viabilizar uma maior adequação idiomática ao instrumento. Nesse último caso, foram realizadas reuniões com os instrumentistas, aos quais a obra foi dedicada, com o intuito de verificar questões como idiomatismo, articulações, dinâmicas e, principalmente, técnicas estendidas próprias à clarineta. A literatura utilizada para esse último ponto foi Farmer (1982), Rehfeldt (1994), bem como as páginas da internet de Heather Roche (2022) e Gregory Oaks (2022) especializadas em multifônicos para clarineta.

Quadro 1. Informações de duração, andamento e métrica de cada movimento de Rio

Movimento	Duração	Andamento	Métrica	Compassos
Largo do Machado	03:00	$\text{♩} = 60$	3/4	60
Quinta da Boa Vista	03:10	$\text{♩} = 90$	5/8	114
Largo da Lapa	02:40	$\text{♩} = 60$	4/4	40
Sambódromo	03:26	$\text{♩} = 105$	7/8	103
	12:16			

Fonte: Autor

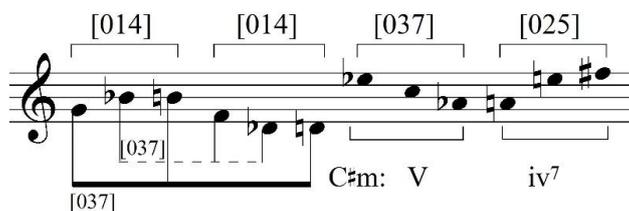
2. Largo do Machado

Largo do Machado foi inicialmente planejado como um movimento em forma ternária (A B A'), cujos materiais referentes ao parâmetro altura são prioritariamente derivados de uma série de doze notas: $\langle 7AB512308946 \rangle$.⁴ A escolha de uma série de doze notas como ponto de partida para o movimento tem um simbolismo arquitetônico. Uma edificação histórica importante que se situa no Largo do Machado é a Igreja de Nossa Senhora da Glória, cuja imagem contém uma coroa de doze estrelas, possivelmente como uma referência a uma passagem bíblica.⁵ Dessa forma, se implementou neste movimento uma associação referencial geográfica (Tipo 5).

⁴ Neste trabalho, utiliza-se a notação numérica de Forte (1973) e Straus (2013) para as classes de alturas, com as seguintes diferenças: 1) As classes de alturas $B\flat$ e $B\sharp$ são representadas respectivamente pelas letras A e B, quando houver risco de ambiguidade; 2) Sequências ordenadas são colocadas entre *chevrons*; 3) Formas normais são representadas entre parênteses; 4) Formas primas são representadas entre colchetes; e 5) Conjuntos quaisquer, onde a ordem não seja um fator fundamental, são representados entre chaves. Classes de conjuntos são representadas sem encapsulamentos.

⁵ Apocalipse 12:1: "Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas".

Figura 1. Anatomia da série dodecafônica de *Largo do Machado*



Fonte: Autor

A série de doze notas tem uma estrutura que também contém um simbolismo extramusical (Figura 1) e uma associação referencial do Tipo 6 (arquétipos composicionais). Os dois tricordes iniciais são da classe [014], um dos arquétipos de Anton Webern (HIPPEL; HURON, 2020, p.117) que podem ser associados a fenômenos sobrenaturais (COHN, 2004).⁶ O hexacorde formado por esses dois tricordes, (AB1257) [013479], é combinatorial em R e RI e pode ser compreendido como o entrelaçamento de dois tricordes [037] com relação de mediantes cromáticas entre si: Sol maior (I) e Sib menor (biii). Os dois últimos tricordes são [037] e [025], os quais podem ser compreendidos como o V e iv7 de Dó# menor. Observa-se então, na estrutura tricordal, uma raiz tonal dessa série, em termos léxicos.

Todos os gestos harmônicos e melódicos utilizados neste movimento derivam tanto da matriz dodecafônica da série, mostrada no Quadro 2, como também de usos não ordenados dessa série enfatizando seus aspectos léxicos tonais supramencionados. Esses usos serão denominados respectivamente de agregados/staccatos e gestos tonais.

O movimento foi planejado em termos gráficos partindo de sua macroforma (A B A'). Na Figura 2, apresenta-se um diagrama textural (com sua legenda abaixo). Cada uma das seções é dividida em dois momentos. A seção A tem um momento em que todos os instrumentos contribuem para o estabelecimento de agregados, considerando um compasso como janela de observação. Como o movimento todo tem 60 compassos, esse primeiro momento de A tem dez compassos. O segundo momento de A também é formado por agregados, mas, dessa vez, eles são construídos por um diálogo alternado entre as clarinetas tendo como pano de fundo as cordas agudas (dois violinos e viola). Nesse momento a clarineta ativa produz agregado por

⁶ Cohn (2004) traça a evolução do simbolismo do hexacorde [014589], formado por dois tricordes [014], desde Gesualdo passando por diversos compositores do período tonal de prática comum. Esse hexacorde pode ser compreendido como o acoplamento de dois acordes em relação de mediantes cromáticas (I, bvi), por exemplo Dó# - Lám.

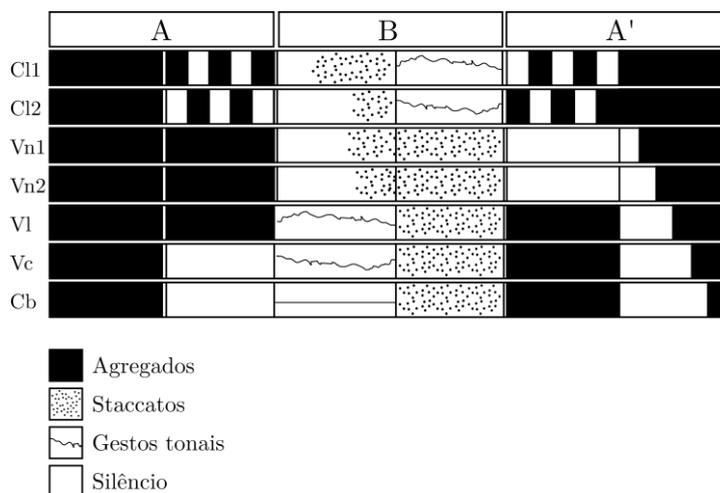
combinatoriedade entre as formas seriais. Por exemplo, a primeira clarineta inicia com a série I₉, que produz combinatoriedade trivial com a série RI₉, a qual é distribuída entre os dois violinos (primeiro hexacorde no primeiro violino e segundo hexacorde no segundo violino). A viola complementa livremente o que falta para produzir agregados por compasso, uma vez que as séries são distribuídas em dois compassos. A distribuição das formas seriais na seção A é mostrada no Quadro 3. Nesse quadro, as regiões em cor cinza correspondem às classes de alturas que não são oriundas da matriz, mas contribuem para a formação de agregados.

Quadro 2. Matriz dodecafônica da série utilizada em *Largo do Machado*

	I ₇	I ₁₀	I ₁₁	I ₅	I ₁	I ₂	I ₃	I ₀	I ₈	I ₉	I ₄	I ₆	
P ₇	7	10	11	5	1	2	3	0	8	9	4	6	R ₇
P ₄	4	7	8	2	10	11	0	9	5	6	1	3	R ₄
P ₃	3	6	7	1	9	10	11	8	4	5	0	2	R ₃
P ₉	9	0	1	7	3	4	5	2	10	11	6	8	R ₉
P ₁	1	4	5	11	7	8	9	6	2	3	10	0	R ₁
P ₀	0	3	4	10	6	7	8	5	1	2	9	11	R ₀
P ₁₁	11	2	3	9	5	6	7	4	0	1	8	10	R ₁₁
P ₂	2	5	6	0	8	9	10	7	3	4	11	1	R ₂
P ₆	6	9	10	4	0	1	2	11	7	8	3	5	R ₆
P ₅	5	8	9	3	11	0	1	10	6	7	2	4	R ₅
P ₁₀	10	1	2	8	4	5	6	3	11	0	7	9	R ₁₀
P ₈	8	11	0	6	2	3	4	1	9	10	5	7	R ₈
	RI ₇	RI ₁₀	RI ₁₁	RI ₅	RI ₁	RI ₂	RI ₃	RI ₀	RI ₈	RI ₉	RI ₄	RI ₆	

Fonte: Autor

Figura 2. Diagrama textural de *Largo do Machado*



Fonte: Autor

Quadro 3. Distribuição das séries e agregados na seção A de Largo do Machado

	Momento 1										Momento 2									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cl1	P ₇		P ₀		P ₅		P ₁₀				I ₉				I ₁₁				I ₁	
Cl2							P ₅						I ₁₀				I ₀			
Vn1											RI ₉		RI ₁₀		RI ₁₁		R ₀		R ₁	
Vn2																				
VI																				
Vc																				
Cb																				

Fonte: Autor

Em B, a textura, assim como o material sonoro, muda drasticamente. Essa seção tem também dois momentos. No primeiro as cordas graves (e aqui se insere também a viola) executam gestos melódicos “tonais” efetivados pela rearrumação das classes de notas da série P₇, enquanto as clarinetas e as cordas agudas executam gestos em *staccato* (segundo a matriz dodecafônica) tendo como base a nota pedal Sol, executada pelos contrabaixos. Um material temático (b), executado inicialmente pela viola, atua como um contraponto à série P₇’ (série P₇ com modificação na ordenação em 50% das classes de alturas). A viola e o violoncelo nesse primeiro momento da peça se constroem pelo diálogo em contraponto invertido e pela transposição dos materiais, finalizando com uma sequência que toma o conteúdo do compasso 28 de ambos os instrumentos e o transpõe cromaticamente em terças menores descendentes. No segundo momento, as clarinetas rememoram os gestos tonais acompanhados por gestos em *staccato* em todas as cordas. A distribuição das formas seriais e dos gestos melódicos “tonais” da seção B são mostrados no Quadro 4. Observe-se que as formas seriais do tipo P (originais) são apresentadas em formato canônico (imitação defasada) e aumentado (expansão duracional). A forma serial do tipo I (inversão) são restritas ao segundo violino e apresentam no final uma aumento.

Finalmente, na seção A’ ocorrem inversões em diversos níveis: essa seção inicia-se pelo segundo momento da seção A, dessa vez tendo na base as cordas graves, e o diálogo entre as clarinetas se invertem tanto na ordem de apresentação quando na estrutura intervalar. O segundo momento da seção A’, que conclui o movimento, é apresentado como uma estrutura textural piramidal, na qual as entradas das cordas se acumulam gradativamente, servindo de base aos gestos das clarinetas originalmente mostradas na seção A, rerepresentados dessa vez com pequenas variações rítmicas. Um resumo da estrutura da seção A’, com as indicações dos materiais utilizados, é mostrado no Quadro 5.

Quadro 4. Distribuição das séries e gestos melódicos “tonais” na seção B de *Largo do Machado*

Momento 1										
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Cl1			P7		P4	P0		P9	P2	
Cl2							P8	P0		P5
Vn1								P7		P4
Vn2								I5	I8	
VI	b		P7'		T ₅ I (b)		T ₅ I (P7')			
Vc	P7'		T ₋₁₀ (b)		T ₅ I (P7')		T ₃ I (b)		T ₋₃ (c.28)	T ₋₃ (c.29)
Cb	Nota pedal (Sol)									
Momento 2										
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Cl1	T ₋₄ (c.21—30)									
Cl2	T ₋₄ (c.21—30)									
Vn1	P0		P9	P2	P0	__P10		P8	__P6	
Vn2	I3	I1 1	I5		I1	I6	__I4		I7 aum	
VI	_P0		_P9	_P2	__P0		P10	__P8	__P0	
Vc	__P0		__P9	__P2		P0	__P10		P8 aum	
Cb	P0 aum			P9 aum			P2 aum		P0 aum	

Fonte: Autor

Quadro 5. Distribuição das séries e agregados na seção A' de *Largo do Machado*

Momento 1											Momento 2										
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	
Cl1											P ₇		P ₀		P ₅		P ₁₀				
Cl2	↓↑ T7I (c.11—20)																	P ₅			
Vn1																					
Vn2																					
VI	R ₁₀		R ₉		R ₈		R ₇		R ₆												
Vc																					
Cb																					

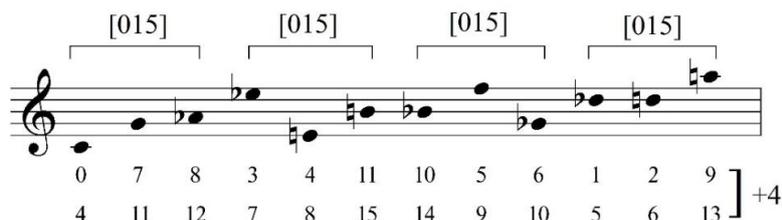
Fonte: Autor

3. Quinta da Boa Vista

O segundo movimento de *Rio* também se estrutura a partir de uma série (Figura 3): (07834BA56129). No caso desse movimento, a série é construída a partir de seis intervalos de quinta justa ascendente (conectados por segundas menores ou sétimas maiores), como uma alusão ao lugar homenageado, configurando uma associação referencial do Tipo 5 (associação geográfica). Essa série tem uma estrutura palindrômica na perspectiva dos intervalos ordenados de classes de alturas, uma vez que é construída pela alternância de somente dois intervalos: 7 e 1. É também uma série derivada, uma vez que é formada pela concatenação de um único tricorde (015). Isso resulta em uma matriz dodecafônica com apenas 24 versões, ou seja, metade das

possibilidades.⁷ O uso de séries palindrômicas e derivadas se constituem também como uma associação referencial do Tipo 6 (arquétipo composicional), considerando o uso que Webern fez desse tipo de recurso (vejam-se, por exemplo, sua *Sinfonia*, Op.21 e o seu *Concerto*, Op.24).

Figura 3. Anatomia da série dodecafônica de *Quinta da Boa Vista* indicando o tricorde gerador (parte superior da figura), as classes de alturas (linha superior da parte inferior) e o número de compassos de cada seção da obra (numerais na linha inferior)



Fonte: Autor

A série derivada do tricorde 015 além de determinar a ordenação de classes de alturas (através de sua matriz dodecafônica, mostrada no Quadro 6) também define as durações (em termos de número de compassos) das doze seções em que se divide a estrutura do movimento. Para efetivar essa definição, foram tomados os números correspondentes às classes de altura da série às quais são adicionados o número 4 para que o total produza 114 compassos, que em um andamento de 90 semínimas por minuto na métrica de 5/8, resulta em 190 segundos (3 minutos e 10 segundos). Vale salientar que os dois hexacordes que compõem a série são da classe 014589, o que mantém uma relação simbólica com o movimento anterior (fenômenos sobrenaturais). Esse hexacorde também pode ser compreendido como a justaposição de dois tricordes [014].

O movimento inicia com uma apresentação da série P_0 nos primeiros violinos, enquanto as demais cordas se adequam tonalmente, sendo a estrutura harmônica escolhida livremente durante a composição. Essa primeira seção dura 4 compassos. A segunda seção consiste no diálogo entre as clarinetas (utilizando as diversas formas da série indicadas no Quadro 7), enquanto as cordas continuam com o apoio tonal, mas com uma textura que cresce e decresce a densidade-número. A seção encerra com um *tutti* crescente envolvendo solistas e orquestra. O Quadro 7 ilustra os procedimentos e materiais adotados na primeira e segunda

⁷ Como se pode observar na matriz dodecafônica da série (Quadro 6), $P_0 = RI_9$ e $I_0 = R_3$. Essa equivalência se aplica aos incrementos nos índices, ou seja, $P_1 = RI_{10}$ e $I_1 = R_4$.

seções. O número na parte inferior desse quadro indica a quantidade de compassos de cada seção, observando que esse número é determinado pela série (veja a Figura 3).

Quadro 6. Matriz dodecafônica de *Quinta da Boa Vista*

	I ₀	I ₇	I ₈	I ₃	I ₄	I ₁₁	I ₁₀	I ₅	I ₆	I ₁	I ₂	I ₉	
P ₀	0	7	8	3	4	11	10	5	6	1	2	9	R ₀
P ₅	5	0	1	8	9	4	3	10	11	6	7	2	R ₅
P ₄	4	11	0	7	8	3	2	9	10	5	6	1	R ₄
P ₉	9	4	5	0	1	8	7	2	3	10	11	6	R ₉
P ₈	8	3	4	11	0	7	6	1	2	9	10	5	R ₈
P ₁	1	8	9	4	5	0	11	6	7	2	3	10	R ₁
P ₂	2	9	10	5	6	1	0	7	8	3	4	11	R ₂
P ₇	7	2	3	10	11	6	5	0	1	8	9	4	R ₇
P ₆	6	1	2	9	10	5	4	11	0	7	8	3	R ₆
P ₁₁	11	6	7	2	3	10	9	4	5	0	1	8	R ₁₁
P ₁₀	10	5	6	1	2	9	8	3	4	11	0	7	R ₁₀
P ₃	3	10	11	6	7	2	1	8	9	4	5	0	R ₃
	RI ₀	RI ₇	RI ₈	RI ₃	RI ₄	RI ₁₁	RI ₁₀	RI ₅	RI ₆	RI ₁	RI ₂	RI ₉	

Fonte: Autor

Quadro 7. Esquema da primeira e segunda seções de *Quinta da Boa Vista*

	Seção 1				Seção 2														
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15				
Cl1					I ₀				I ₁₀				I ₅		I ₉				
Cl2						P ₁				P ₅				I ₁₁	I ₉				
Vn1	P ₀																		
Vn2	Tonal																		
VI																			
Vc																			
Cb																			
					4				11										

Fonte: Autor

A terceira seção (Quadro 8), após o *tutti* da seção anterior, esvazia a textura e reduz a sensação de velocidade do trecho ao utilizar gestos alongados. Nessa seção, as quintas apresentam uma proeminência importante: as cordas apoiam gestos seriais das clarinetas com um bloco cumulativo de quintas. A quarta seção (Quadro 8) acentua ainda mais a importância das quintas, uma vez que as clarinetas apresentam gestos livres elaborados a partir de intervalos de quintas, ao mesmo tempo em que as cordas apresentam acordes construídos pelo

empilhamento de quintas. A seção se encerra com gestos formados pela justaposição de tricordes [015].

Quadro 8. Esquema da terceira e quarta seções de *Quinta da Boa Vista*

	Seção 3											Seção 4								
	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	
Cl1	R ₅												Gestos em Quintas							
Cl2			I ₁₀																	
Vn1											Fá#		Acordes em quintas [015]							
Vn2										Si										
Vla							Mi													
Vc				Lá																
Cb	Ré																			
	12											7								

Fonte: Autor

Na quinta seção (Quadro 9) as clarinetas ficam em silêncio e o protagonismo é dado às cordas: os primeiros violinos executam duas formas da série (P₉ e P₇) acompanhados por gestos tonais livres das demais cordas. Na sexta seção (Quadro 9) as clarinetas retomam executando formas da série relacionadas por intervalos de quarta ou quinta justas enquanto as cordas realizam um acompanhamento livre tonal formando um ciclo quaternário (4/8) no âmbito do compasso 5/8. A seção termina com a repetição ampliada do gesto final da segunda seção meio tom acima.

Quadro 9. Esquema da quinta e sexta seções de *Quinta da Boa Vista*

	Seção 5												Seção 6														
	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57				
Cl1									P ₁₁				I ₇			P ₉			P ₈								
Cl2									P ₄				I ₂			P ₄			P ₁								
Vn1	P ₉			I ₇					Tonal Livre Ciclo de 4/8 em 4 compassos																		
Vn2	Tonal livre																										
Vla	Tonal livre																										
Vc	Tonal livre																										
Cb	Tonal livre																										
	8												15														

Fonte: Autor

Na sétima seção (Quadro 10) a primeira clarineta inicia com a série RI₁₀ utilizando repetições de notas (antes do aparecimento de uma nova nota). O segundo clarineta repete em oitava no segundo e quarto compassos de ocorrência da série, seguido pelas cordas que completam agregados. Logo após essa passagem as clarinetas realizam as séries RI₃ e I₃, retrógradas em termos de altura e ritmo e as cordas acumulam um bloco de quintas justas cumulativamente.

A oitava seção (Quadro 10) dá proeminência às cordas, principalmente às cordas graves que ganham papel de destaque com solos de violoncelo e contrabaixo (esse dobrado pelas clarinetas em oitavas). A seção conclui com um *tutti* executando a série I₉ com blocos defasados (clarinetas + violinos de um lado; viola + violoncelo + contrabaixo de outro).

Quadro 10. Esquema da sétima e oitava seções de *Quinta da Boa Vista*

	Seção 7														Seção 8									
	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	
Cl1	RI ₁₀				RI ₃				..P ₇			R ₇						P ₂			P ₉			
Cl2					I ₃				P ₇			R ₇						P ₂						
Vn1															Dó		Si _b							
Vn2															Dó		Si _b							
Vla															Dó		Si _b				P ₉			
Vc															P ₄			Si _b						
Cb																		P ₂						
	14														9									

Fonte: Autor

A nona seção (Quadro 11) inicia com o *fade-out* piramidal de um Si (resolução melódica descendente do compasso anterior) e pelo emprego da Série P₉ em multifônicos alternando as duas clarinetas. A série é completada por um tricolorde executado pelas cordas. A décima seção (Quadro 11) apresenta somente as cordas executando duas formas combinatoriais da série (P₉ e I₆, que é idêntica à R₉) enquanto as demais cordas formam agregados a cada compasso. Esses agregados são predominantemente formados por quintas justas em cada instrumento (a viola, no entanto, executa trechos melódicos nos três últimos compassos). A seção encerra com um acorde suspenso de Dó# maior que é construído pela sobreposição de um acorde de Si menor com sétima menor à nota do baixo (Dó#).

Quadro 11. Esquema da nona e décima seções de *Quinta da Boa Vista*

		Seção 9									Seção 10					
		81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95
Cl1	Si	Série (P ₉) incompleta em multifônicos (cordas com as 3 últimas notas)														
Cl2																
Vn1	Si									P ₉						
Vn2	Si									I ₆						
Vla	Si															
Vc	Si															
Cb	Si															
		10									5					

Fonte: Autor

Quadro 12. Esquema das duas últimas seções de *Quinta da Boa Vista*

		Seção 11						Seção 12												
		96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114
Cl1								P ₁₁		P ₁₁		Ostinato 2 ^{as}					Final da seção 6 variada			
Cl2									I ₈		P ₁									
Vn1	Fá#							P ₁₁			I ₄ '									
Vn2	Fá#							Violino imitado em quintas justas				P ₇								
Vla	P ₁₀ '											I ₇								
Vc	P ₆				P ₂ '							Pedal								
Cb	Fá#											Con. Cromat.								
		6						13												

Fonte: Autor

A décima-primeira seção (Quadro 12) mantém ainda somente as cordas: violinos e contrabaixo executam uma nota pedal (Fá#) enquanto viola e violoncelo executam formas da série predominantemente com pequenas alterações (P₁₀ com a última nota alterada e P₂ incompleta). A última seção inicia com as clarinetas executando formas combinatoriais da série (P₁₁ e I₈) enquanto as cordas executam a mesma forma da série da primeira clarineta com expansão duracional. Em seguida, após um gesto de quintas justas em movimento contrário executado pelas clarinetas, as cordas executam formas da série evidenciando um diálogo entre as cordas agudas (violinos) e as graves (viola e cello), enquanto as clarinetas executam um ostinato de segundas maiores e o contrabaixo acompanha com um ostinato na classe de alturas Sol. Após uma transição que enfatiza gestos cromáticos (c. 109—110), o movimento encerra com uma recorrência variada da sexta seção.

4. Largo da Lapa

O terceiro movimento de *Rio* é, como o primeiro movimento, um largo. Dessa vez, faz-se referência à Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro, bairro que abriga equipamentos importantes para a cultura do país (como a Sala Cecília Meireles, a Escola de Música da UFRJ etc.) e que tem uma intensa vida noturna. Mas, o que o movimento tenta retratar é a melancolia do pós-festa, as caminhadas solitárias (e muitas vezes arriscadas) nas calçadas da Lapa em direção à Glória e ao Catete. Neste movimento, também se utilizou a associação referencial do Tipo 5 (associação geográfica).

Quadro 13. Estrutura de Largo da Lapa

Compassos	Seção	Subseção	Características
01—03	A	a1	Harmonia de bossa nova e jazz Participação de todos os instrumentos em toda a seção A
04—06		a2	Técnicas estendidas nos clarinetes Harmônicos, pizzicatos e trêmolos nas cordas
07—08		a1'	Harmonia de bossa nova e jazz
09—12	B	b1	Clarinete + voz / cordas graves em pizz.
13—16		b2	Cordas agudas com mesmo material dos clarinetes e cordas graves com nota pedal
17—19	A'	a1''	Harmonia de bossa nova e jazz Clarinetes e cordas agudas e no final tutti
20—22		a2'	Técnicas estendidas nos clarinetes Harmônicos, pizzicatos e trêmolos nas cordas
23—24		a1'''	Harmonia de bossa nova e jazz
25—28	B	b1'	Clarinete + voz / cordas em <i>planning</i> descendente
29—32		b2'	Cordas graves com mesmo material dos clarinetes e cordas agudas com nota pedal em harmônicos
33—35	A'	a1''''	Harmonia de bossa nova e jazz Clarinetes e cordas sem o contrabaixo e no final tutti
36—37		a2''	Técnicas estendidas nos clarinetes Cordas em harmônicos
38—40		a1'''''	Harmonia de bossa nova e jazz

Fonte: Autor

Este movimento combina uma sonoridade harmônica da bossa-nova e do jazz com as técnicas estendidas associadas à prática comum contemporânea: 1) *Lip-bend* portamento; 2) *jazz-vibrato* largo; 3) *smorzato*⁸; 4) *Fruato*; 5) Dente na palheta; 6) *Slap tongue*; 7) Cantar e tocar a mesma nota, ou com deslocamentos de oitava (observando a devida transposição do

⁸ Um efeito gerado através de flutuações no volume de ar controlado pelo queixo e pelos lábios, sem necessitar de ajustamentos por parte do diafragma. O queixo move-se para cima e para baixo sucessivamente, para criar um efeito semelhante ao vibrato. É geralmente utilizado em notas de maior duração (PAIVA, 2019, p.65)

instrumento); e 8) *Pitch-bend*. A forma pode ser compreendida como um rondó com variações nos refrões. A tendência palindrômica se manifesta também internamente na seção A e em suas recorrências, conforme se observa no Quadro 13.

5. Sambódromo

O último movimento de *Rio* faz uma referência a um espaço onde se comemora o samba, gênero visceralmente associado à cidade do Rio de Janeiro. O movimento tem uma estrutura ABA'+coda e nasce a partir do motivo Bach, que é uma estrutura motivica formada pela associação das letras de J. S. Bach a classes de alturas: Si \equiv , Lá, Dó, Si \exists . Esse motivo surge literalmente no segundo compasso do movimento, enunciado pela viola (um dos instrumentos preferidos de Bach). A utilização desse acrônimo, como associação referencial ao Rio de Janeiro, se justifica através do nome Sebastião, presente tanto no nome de fundação da cidade (São Sebastião do Rio de Janeiro) como no nome de Bach (Johann Sebastian Bach). Portanto, neste movimento foram utilizados dois tipos de associações referenciais: Tipo 5 (associação geográfica) e Tipo 2 (acrônimo).

Quadro 14. Estrutura de Sambódromo.

Compassos	Seção	Subseção	Características
001—011	A	a1	Motivo Bach, textura piramidal
012—016		a2	Tonal (Ré menor)
017—022		a3	Solo contrabaixo
023—032		a4	Octatônico/tonal
033—040	B	b1	Cadência dos clarinetes
041—048		b2	Cadência + intervenção das cordas
049—053		b3	Germe do final
054—061		b4	Ostinato com motivo <i>Bach</i>
062—073		b5	Série derivada do motivo <i>Bach</i>
074—080	A'	a1'	Inversão intervalar de a1
081—085		a3'	Transposição + Cãnone com clarinetes
086—095		a4'	Transposição
096—103	Coda	(b1')	

Fonte: Autor

Toda a subseção inicial (a1) em textura piramidal com dinâmica crescente é construída a partir desse motivo. As articulações próprias do samba (porém em compasso de 7/8) imprimem às cordas que surgem a sensação de aproximação gradual de uma escola de samba durante os tradicionais desfiles carnavalescos no sambódromo do Rio de Janeiro. O

trecho a1 é foi elaborado com foco na textura, ou seja, não há uma tonalidade definida, embora o contrabaixo realize um trabalho de conferir centricidade à algumas classes de alturas. Esse trecho cadencia em um acorde de Lá menor com sétima menor (c.11), anunciando o trecho tonal (Ré menor) que se segue (a2). As figurações de semicolcheia se reduzem para a colcheia na subseção a3, na qual o contrabaixo é a personagem melódica principal. A seção A encerra com um trecho octatônico/tonal (subseção a4) à qual se segue uma cadência para as duas clarinetas (b1), com suaves intervenções das cordas (b2 e b3). Na subseção b3 é apresentado o germe do gesto final: uma resposta das cordas a um gesto apresentado pelas clarinetas (c.51—52). Na subseção b4 o motivo Bach é utilizado como um ostinato pelo primeiro violino e, em seguida, pela viola, sobre o qual se desenvolve uma atmosfera tonal. A subseção b5 traz uma série derivada com motivo Bach — ⟨2143A90B6587⟩ — apresentada na forma original (pelas cordas) e inversa (pelas clarinetas) e ambientada tonalmente. Essa subseção serve de transição para o retorno da seção A variada. Essa última seção apresenta três subseções (a1', a3' e a4'). A obra conclui com uma coda construída a partir dos gestos da subseção b1, como se fosse um falso retorno à seção B. O resumo da estrutura do quarto movimento de *Rio* é mostrado no Quadro 14.

6. Considerações finais

Neste trabalho, descrevemos em detalhes o planejamento composicional da obra *Rio: Concerto para duas clarinetas e orquestra de cordas*, construída a partir de associações referenciais com a cidade do Rio de Janeiro. Foram utilizadas três tipos de associações referenciais: Tipo 2 (acrônimo), Tipo 5 (associação geográfica) e Tipo 6 (arquétipo composicional). Os dois últimos tipos são contribuições originais do presente trabalho para essa teoria. As associações referenciais se constituem em um corpo de técnicas que torna o planejamento composicional mais eficaz, uma vez que confere um objetivo e uma definição formal e sonora para obra já em sua fase pré-composicional. Cada movimento foi examinado com respeito ao seu planejamento composicional (realizado *a priori*), focalizando aspectos formais, harmônicos e texturais. Uma partitura e uma renderização MIDI da obra estão disponíveis neste link.⁹ Ao revelarmos em pormenores o plano composicional dessa obra, esperamos ter contribuído de alguma forma para a pedagogia da composição musical,

⁹ <https://www.dropbox.com/scl/fo/udxtspexbs3z3sl6dbiqc/h?rlkey=stvbe95iiqenze6zlxufr4lm&dl=0>

especialmente com a linha que trabalha com representação simbólica no âmbito de procedimentos pré-compositivos.

7. Referências

COHN, Richard. Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age. *Journal of the American Musicological Society*, v. 57, n. 2, p. 285-324, 2004.

DANTAS, W. R. S. ; PITOMBEIRA, Liduino. Planejamento Musical a partir de Referenciais Extra-Musicais e Intertextuais. In: Congresso da ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais [...]* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 1 – 8.

FARMER, Gerald J. *Multiphonics and other contemporary clarinet techniques*. Rochester, N.Y.: SHALL-u-mo Publications, 1982.

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

GAULDIN, Robert. Reference and Association in the Vier Lieder, Op. 2, of Alban Berg. *Music Theory Spectrum*, v. 21, n. 1, p. 32-42, 1999.

HIPPEL, Paul T. von; HURON, David. Tonal and “Anti-Tonal” Cognitive Structure in Viennese Twelve-Tone Rows. *Empirical Musicology Review*, v.15, n.1-2, p.108-118, 2020

OAKS, Gregory. *Clarinet Extended Techniques*. Disponível em <https://www.gregoryoakes.com/multiphonics/>. Acesso em 14.06.22.

PAIVA, João André Oliveira. *As técnicas expansivas no clarinete para o Ensino Especializado de Música em Portugal*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, 2019.

REHFELDT, Phillip. *New directions for clarinet*. Berkeley: University of California Press, 1994.

ROCHE, Heather. *On Multiphonics*. Disponível em <https://heatherroche.net/>. Acesso em 14.06.22

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. Trad. Ricardo Bordini. São Paulo: Editora UNESP, 2013.