

Capítulo 2 Análise da obra *Três Movimentos para Clarinete e Orquestra*

A composição *Três Movimentos para Clarinete e Orquestra* explicita no seu título a formação instrumental geral e a estrutura básica tripartida. Na sua composição não houve uma preocupação especial em se explorar a virtuosidade ou os limites de possibilidades de técnicas de execução do instrumento solista. Tampouco buscamos trabalhar de modo sistemático o contraste entre solista e orquestra; em vez disso, o clarinete é de certo modo considerado como parte integrante da orquestra, e o contraste entre solista e orquestra é por vezes dissolvido na textura resultante. Por esses motivos decidimos não utilizar o termo “concerto” no título da obra. Não obstante, os três movimentos seguem o padrão tradicional da sequência rápido – lento – rápido.

A proposta composicional da obra é a investigação e a exploração da centricidade e de que modo – e em que medida – tal centricidade ajuda a articulá-la estruturalmente. Não há relação intencional entre a escolha da formação instrumental (e a característica de “concerto”) e a proposta composicional. A escolha da formação e o início da composição (especificamente a maior parte do segundo movimento) se deram numa etapa anterior ao ingresso no mestrado. Aproveitamos a estrutura em três partes da obra para adotar três atitudes distintas em termos de planejamento: o segundo movimento foi composto sem planejamento *a priori*; a composição do terceiro movimento se iniciou também sem planejamento formal, mas em função do material musical que foi “surgindo”, foi-se elaborando um plano formal; e, finalmente, o primeiro movimento teve sua estrutura parcialmente planejada de antemão. Parece-nos impossível seguir de modo inflexível qualquer planejamento sem que se sacrifique algo da natureza inerentemente criativa da composição musical. Por outro lado, algum planejamento – mesmo que pouco racional, ou pouco consciente – é também inerente ao esforço criativo. Devido a isso consideramos importante deixar claro que essas três atitudes adotadas em termos de planejamento são em algum grau artificiais e falaciosas. No entanto tais procedimentos nos pareceram úteis, tanto como exercício composicional quanto como experimento relacionado à proposta de investigação da centricidade.

No memorial a seguir, três abordagens distintas foram adotadas – uma para cada movimento. Na análise do primeiro movimento, o texto está organizado por tipo de ocorrências ou estruturas; os sub-tópicos são: ciclos de intervalos, poliacordes, e centricidade e coleções. Para o segundo movimento, apenas apontamos brevemente tipos de estruturas que caracterizam e unificam o movimento, notadamente conjuntos baseados na coleção hexatônica e procedimentos harmônicos que geram centricidade tonal. Para o terceiro movimento realizamos uma análise mais “cronológica”, que comenta a composição a cada trecho, examinando os procedimentos e estruturas na medida em que ocorrem.

2.1 Primeiro Movimento

O esquema formal do movimento está representado na Figura 90. As partes principais são designadas por letras maiúsculas acima do quadro. O tamanho das seções, no diagrama, é proporcional a suas durações. Letras minúsculas designam subseções, e cifras anglo-saxônicas representam os centros principais de cada trecho. Trechos em que não há centricidade clara são designados por um traço (-). Setas (➔) designam os trechos em que não há centricidade, mas nos quais há estruturas verticais baseadas em determinadas classes de notas; assim como ocorre em harmonias tonais modulantes, tais classes de notas são passageiras – não se fixam como centros. Essas classes de notas, no entanto, são designadas em seguida à seta.

	Introd.		A			B		C		
<i>Compassos</i>	1-28		29-61			61-90		91-188		
	1-16	17-28	29-40	41-50	51-61	61-80	81-90	91-142	143-167	167-188
<i>Subseções</i>	a	b	c	d	c'	e	f	F	h	I
<i>Centros</i>	A-E-A	F#-A	⇒ E-A- D-G#	(C)	⇒ C#- F-Ab- C#-A	-	-	⇒ F#-F/ -		
<i>Materiais</i>	en.3	en.3	en.3	en.3	en.3	en.3+1		crom.	en.3-crom.	crom.-en.3
<i>Forma</i>										
<i>Tempo</i>	0'00"	00'29"	0'47"	1'08"	1'25"	1'44"	2:18	2'32"	4'06"	4'44"

D		E	
189-224		225-279	
189-210	211-224	225- 232-263 231	264-279
j	j'	k l	m
ci's 1,5	ci's 1,5	en.3-	
5'21"	5:51	6:24 6:37	7:33

Figura 90: Esquema formal de *Três Movimentos para Clarinete e Orquestra - I*

No primeiro movimento há três ideias principais quanto à estruturação das alturas, e consistem na utilização dos seguintes elementos:

- 1 – o conjunto eneatônico⁸⁵
- 2 – poliacordes construídos com notas do conjunto eneatônico
- 3 – ciclos de intervalos, baseados principalmente nas classes de intervalos 1 e 5.

Na verdade pode-se considerar o uso da coleção eneatônica como o elemento principal, que abrange os outros dois. O segundo elemento se relaciona com o primeiro de maneira óbvia. A relação do terceiro elemento com a coleção eneatônica é menos evidente, e será demonstrada a seguir.

2.1.1 Ciclos de intervalos

Os ciclos baseados nas classes de intervalos (ci's) 1 e 5, diferentemente dos ciclos baseados nas outras classes de intervalos, geram apenas um conjunto: as onze notas da gama cromática⁸⁶. Ciclos construídos com as duas ci's alternadas, no entanto,

⁸⁵ Terceiro modo de transposição limitada de Messiaen.

⁸⁶ A escala cromática (ci1) e o ciclo das 4^{as}/5^{as} (ci5) (v. seção 1.3.1)

geram dois conjuntos distintos⁸⁷: um de quatro classes de notas – (0,1,6,7), que chamaremos de “ciclo A” – e um de seis classes de notas – (0,1,4,5,8,9), que chamaremos de “ciclo B” (Figura 91).

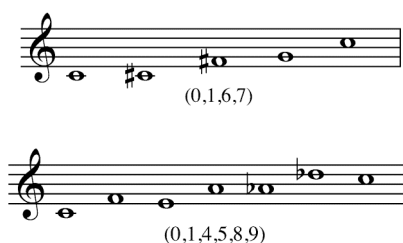


Figura 91: Ciclos das ci's 1 e 5

Nas Figuras Figura 92 e Figura 93 temos os dois ciclos representados no espaço de intervalos dual (EID)⁸⁸.

...	...	...	...	...	...	...
...	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	...
...	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	...
...	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	...
...	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	...
...	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	...
...	...	...	...	...	...	...

Figura 92: Ciclo das ci's 1 e 5 no EID (1)

⁸⁷ Obviamente todo conjunto construído a partir de ciclos de intervalos é simétrico.

⁸⁸ Ver seção 1.3.2.

...	...	...	...	...	...	...	...
...	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	...
...	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	...
...	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	...
...	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	...
...	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	...
...	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	...
...	...	...	...	...	...	...	...

Figura 93: Ciclo das ci's 1 e 5 no EID (2)

No EID percebe-se que os dois conjuntos se relacionam pela operação de inversão (sobre um eixo horizontal), sendo que o segundo, sendo maior que o primeiro, pode ser visto como acrescido de uma transposição que se sobrepõe parcialmente ao conjunto original ($T_{(-1-1)}$). O primeiro conjunto é um subconjunto da coleção octatônica, e o segundo é a coleção hexatônica – que é, como vimos, um subconjunto da eneatônica. O uso de ciclos baseados nessas duas ci's combinadas, portanto, pode ser considerado como um dos elementos de ligação entre os três conjuntos referenciais da obra – e por conseguinte entre os três movimentos, já que, como veremos, cada conjunto se liga a um determinado movimento: eneatônico (1º movimento), hexatônico (2º movimento) e octatônico (3º movimento)⁸⁹.

Outro tipo de ciclo que combina duas ci's é aquele gerado pela transposição de díades. No caso da combinação das ci's 1 e 5, os ciclos gerados cobrem a gama cromática⁹⁰. Nesse tipo de ciclo passam a ocorrer também duas ci's adicionais: uma consiste na soma das duas ci's, outra na subtração. No caso do ciclo ci1/ci5, as ci's adicionais são 6 ($5+1$) e 4 ($5-1$), como ilustrado na Figura 94.



Figura 94: Ciclos ci1/ci5

⁸⁹ Observemos também que o conjunto eneatônico consiste na soma de dois conjuntos hexatônicos a uma ci1 de distância.

⁹⁰ Como ocorre com qualquer ciclo desse tipo que contenha a ci1 ou a ci5, e como a maioria dos ciclos de intervalos combinados.

No EID esses conjuntos formam seções horizontais e verticais (Figura 95 e Figura 96). As ci's "secundárias" (4 e 6) se localizam entre células na diagonal (Figura 97).

G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb
C	C#/Db	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B

Figura 95: ci1/ci5 no EID (1)

C	C#/Db
F	F#/Gb
A#/Bb	B
D#/Eb	E
G#/Ab	A
C#/Db	D
F#/Gb	G
B	C
E	F
A	A#/Bb
D	D#/Eb
G	G#/Ab

Figura 96: ci1/ci5 no EID (2)

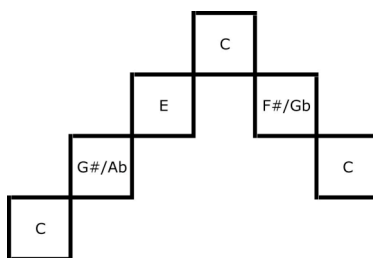


Figura 97: Seções diagonais do ci1/ci5 no EID

O ciclo da ci1 está presente nas linhas cromáticas descendentes que basicamente constituem a parte C (cps. 91-188, 2:32-5:21)⁹¹. O ciclo da ci5 também está presente na linha do clarinete solista durante toda a seção. O trecho dos cps. 110-115, por exemplo, (Figura 98), redução das partes do clarinete solista, violoncelos e contrabaixos), ilustra a importância das duas ci's. No pentagrama superior, os colchetes abrangem as notas que se relacionam pelas ci's referidas. O ciclo da ci1 está implícito no movimento cromático geral descendente do lá ao fá. As notas marcadas pelas setas são as classes de notas que compõem um trecho do ciclo da ci5 que vai do mi ao fá (Figura 99). No pentagrama inferior, uma linha segue o ciclo da ci5 (violoncelos) e outra o da ci1 (contrabaixos).



Figura 98: *Três Movimentos*, I (cps 110-115, redução)

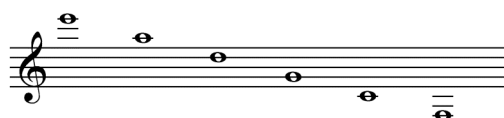


Figura 99: Trecho do ciclo da ci5

Na subseção **h** (143-167, 4:06-4:44) é retomado o cromatismo descendente no clarinete solista (cp. 148), acompanhado de um contraponto nas cordas baseado nas ci's 1 e 5. Em cada uma das oito “frases” do trecho entre os cps. 148-162, um grupo de classes de notas baseado no ciclo ci1/ci5 se expande enquanto é transposto, conforme ilustrado na Figura 100 (os números correspondem às frases).

⁹¹ Para facilitar a audição dos trechos da obra mencionados no texto, utilizamos referências temporais, no formato mm:ss (minutos:segundos), que se referem à gravação sintetizada da obra (em anexo).

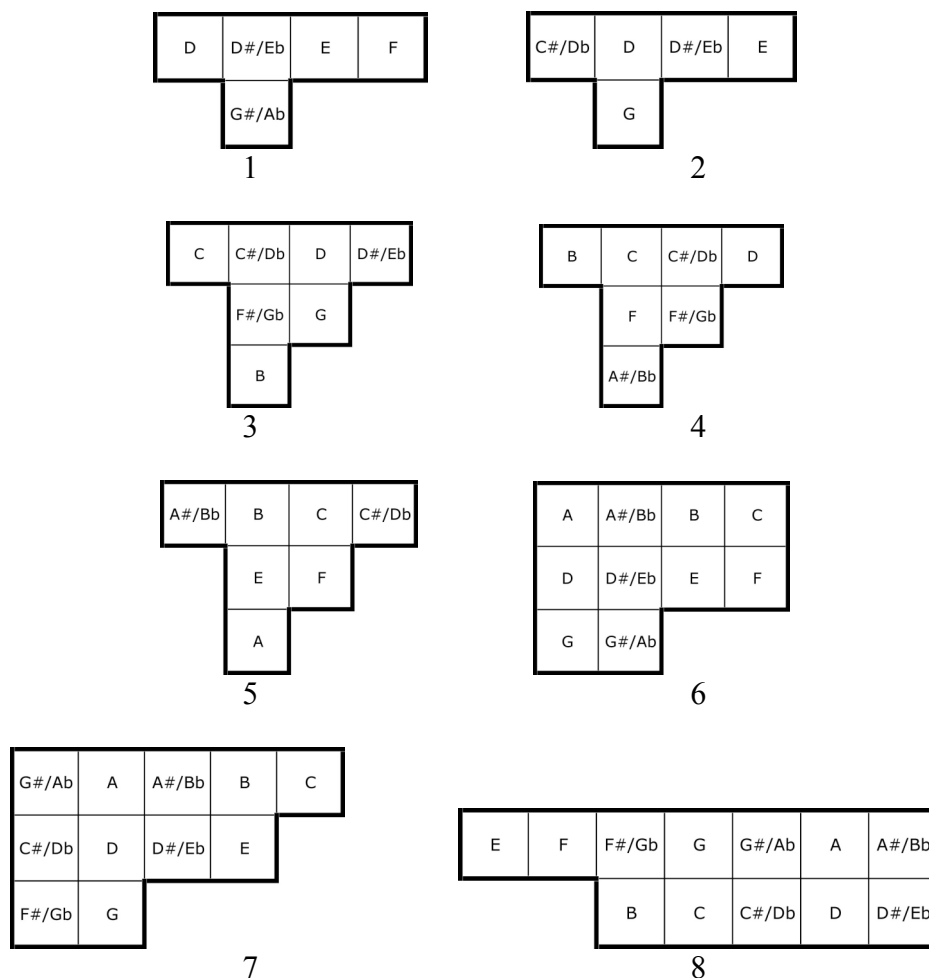


Figura 100: Transposições e expansões de conjunto na EID ci1/ci5

O ciclo B (coleção hexatônica) está presente no trecho entre os cps. 163-167. O clarinete solista inicia o ciclo a partir da nota sol (Figura 101), interrompe-o depois do sib, saltando uma 6ª menor ao invés da 5ª justa (“pulando” o mi $\flat$), e retoma o ciclo a partir daí, em outra transposição, usando a nota ré como “pivô” entre dois ciclos B (ilustrados no pentagrama inferior da Figura 101, e no EID na Figura 102).

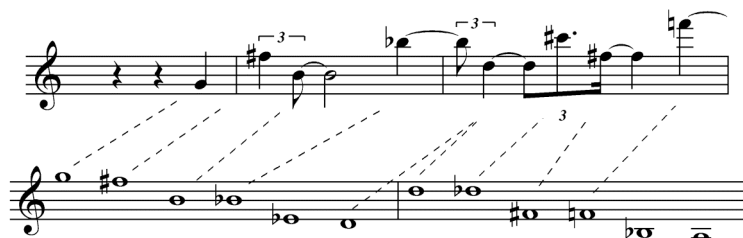


Figura 101: *Três Movimentos*, I (cps 163-165, clarinete solista)

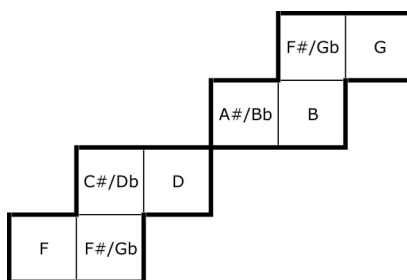


Figura 102: Notas do ciclo ci1/ci5 do clarinete solista (cps 163-165) no EID

O trecho da Figura 103 mostra a parte dos metais dos dois primeiros compassos do trecho da figura anterior (cps. 163 e 164), onde as mesmas classes de notas da frase do clarinete ocorrem como estrutura vertical.

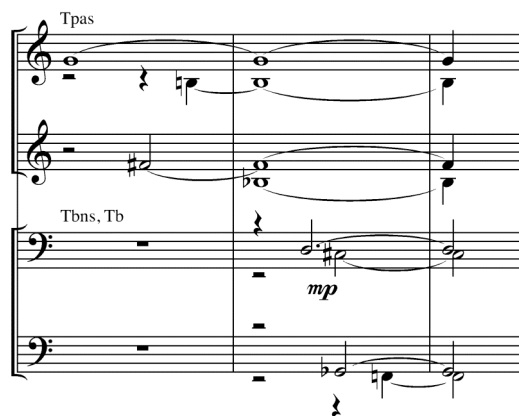


Figura 103: *Três Movimentos*, I (cps 163-164, metais – redução)

Quase toda a parte **D** (189-224) é baseada no ciclo ci1/ci5, sobretudo no conjunto (0,1,6) e em sua inversão intervalar, o (0,1,5), representados no EID, em algumas transposições, na Figura 104.

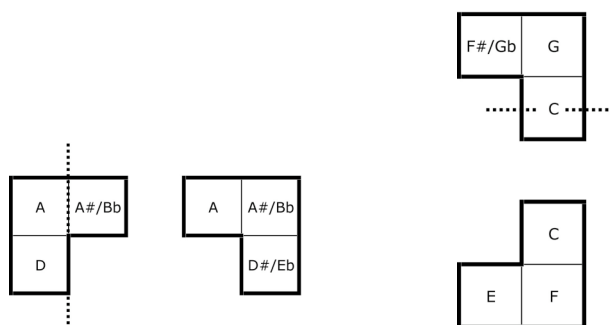


Figura 104: Transposições de (0,1,5) no EID ci1/ci5

O ciclo A ocorre entre as frases da subseção I. A Figura 105 ilustra uma das ocorrências (cps. 242 e 243 , piccolo e flauta), que combina dois ciclos A⁹².



Figura 105: *Três Movimentos*, I (cps 242-243, piccolo e flauta)

No EID pode-se visualizar a transposição – que também pode ser um intercâmbio intervalar em torno do eixo C#/Db (Figura 106).

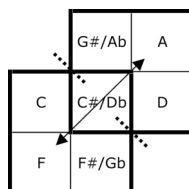


Figura 106: Transposição ou intercâmbio intervalar de conjunto no EID ci1/ci5

Ciclos de ci1/ci5 transversais em toda a parte D, baseados no motivo da Figura 107, geram relações de ci4, horizontais e verticais (Figura 108).



Figura 107: Célula-motivo da parte D

Figura 108: *Três Movimentos*, I, parte D – trecho (redução)

⁹² A classe de conjunto formada por essa combinação de dois ciclos A é a mesma formada pela combinação de dois ciclos B do exemplo anterior, e é um conjunto simétrico.

Toda a última parte do movimento (parte E, 225-279, 6:24-8:02) é baseada numa ordenação da coleção eneatônica baseada na ci5 (Figura 109), onde grupos de três notas (0,2,7) são seções do ciclo da ci5.



Figura 109: Célula motivica/coleção eneatônica da parte E

A Figura 110 abaixo reproduz a primeira frase do clarinete solista que utiliza esse padrão (cps. 234-236); neste caso ocorre uma retrogradação depois dos dois primeiros tricordes.



Figura 110: *Três Movimentos*, I (cps 234-236, clarinete solista)

Como representada no EID (Figura 111), a coleção eneatônica deixa clara sua estrutura como três transposições de uma seção de três classes de notas do ciclo da ci5 (o conjunto (0,2,7)). Esse conjunto, utilizado sob a forma vista acima, é a fonte de toda a estrutura das alturas da última parte do movimento.

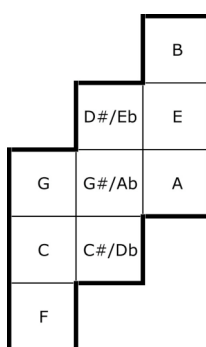


Figura 111: Coleção eneatônica no EID ci1/ci5

2.1.2 Poliacordes

Estruturas verticais com nove, oito e sete classes de notas, sempre pertencentes à coleção eneatônica, têm papel importante no movimento. Tais estruturas são organizadas basicamente como superposições de tétrades; por isso referimo-nos a elas como poliacordes. Esses poliacordes constituem-se numa espécie de “motivo harmônico” para o movimento, no qual muitas estruturas verticais e melódicas se baseiam.

O movimento se inicia com dois poliacordes em *staccato*; cada um é composto pelas nove notas do conjunto eneatônico 3⁹³ (Figura 112).



Figura 112: Poliacordes iniciais de *Três Movimentos*, I

O primeiro poliacorde consiste em um Bb7 com a nota dó acrescentada, superposto a um F#7(9#)⁹⁴; o segundo poliacorde inverte as posições dos acordes: F#7(9#) sobre Bb7, com o dó na voz mais grave.

Outros poliacordes⁹⁵ usados no movimento:

D7/Bb^o – com oito notas da eneatônica, uma transposição “simplificada” do primeiro poliacorde, arpejado pelo clarinete solista em sua entrada (cps. 2 e 3), com uma aproximação cromática no início da frase. A ausência de uma das notas, em relação ao poliacorde anterior, faz com que o acorde inferior se transforme numa

⁹³ O conjunto eneatônico possui quatro transposições. Usamos aqui os números de 1 a 4 para nos referir às transposições, da seguinte maneira: col. 1 - 0,2,3,4,6,7,8,10,11; col. 2 - 0,1,3,4,5,7,8,9,11; col. 3 - 0,1,2,4,5,6,8,9,10,11 e col. 4 - 1,2,3,5,6,7,9,10,11.

⁹⁴ O lá# está enarmonizado, como sib. Esse acorde também pode ser considerado um acorde maior-menor, em cujo caso a 9ª aumentada seria a 3ª menor.

⁹⁵ Representamos os poliacordes da seguinte maneira: dois acordes em cada lado da barra (/), sendo que o primeiro se posiciona acima do segundo. Bb7/A, por exemplo, representa um acorde de Bb7 (sib com sétima menor) acima de um A (lá maior) – e não apenas um “lá no baixo”, como na cifração anglo-saxônica tradicional.

tétrade meio-diminuta. As duas outras transposições desse poliacorde, pertencentes à col. eneatônica 3, são também usadas: F#7 sobre Dø e Bb7 sobre F#ø.

Bb7/Db7M(#5) – um poliacorde com sete notas (cps. 29-30, clarinete solista).

Bb7/F#m – uma simplificação, com sete notas, do primeiro poliacorde do movimento (cp 143, clarinete solista).

D7(b5)/Am – uma variação do acorde anterior (clarinete solista, cp. 145-146).

Bb7/A (dó acrescentado no baixo) – seguido de suas transposições D7/C# (mi acrescentado no baixo) e F#7/F (lá^b adicionado no baixo), fechando o ciclo de transposições possíveis desse poliacorde na eneatônica 3, e retornando à primeira transposição (cps. 144-147).

Bb7/D7 (dó no baixo), D7/Bbm7 – e uma de suas transposições, F#7/Dm7, no início da parte E. Esse poliacorde pertence à mesma classe de conjunto de Bb7/A (com dó acrescentado).

Algumas linhas do clarinete solista têm origem em alguns desses poliacordes, sendo variações ou fragmentos deles, como nos arpejos do trecho entre os cps. 177-185, por exemplo.

2.1.3 Centricidade, coleção eneatônica e outros conjuntos

As nove classes de notas que possuem papel cêntrico na introdução e na parte A são as notas da coleção eneatônica 3 (v. Figura 90).

Como vimos, além do poliacorde que contém as nove notas da coleção eneatônica, são usados também poliacordes com oito e sete notas. Alguns desses poliacordes são subconjuntos simétricos da eneatônica. O poliacorde D7/Bb^ø forma o subconjunto simétrico (0,1,2,4,5,6,8,10). O poliacorde Bb7/Db7M(#5), que contém sete notas, forma o conjunto simétrico (0,1,2,4,5,6,9) (v. cps. 29-30, clarinete solista).

Outro subconjunto importante no 1º movimento, de apenas três classes de notas, o (0,1,2), é característico da coleção eneatônica. As duas coleções nas quais se baseiam os outros movimentos, a hexatônica e octatônica, não o possuem como subconjunto. Ele contém apenas as ci's 1 e 2, com os quais a escala eneatônica é construída. Obviamente ele se relaciona também com a utilização do ciclo da ci1.

Outro subconjunto simétrico importante é o (0,1,4,5), muito utilizado sob a forma de duas terças menores a uma ci1 (em geral uma 7ª maior) de distância (v. cp.

7, clarinete solista)⁹⁶. Esse tipo de estrutura se relaciona com a ideia de poliacordes – alguns são compostos de duas tríades a uma *ci1* de distância, com uma ou duas notas adicionais.

As partes **A** e **B** utilizam quase exclusivamente classes de notas da coleção eneatônica 3⁹⁷. Na parte **A** as exceções são notas de passagem cromáticas; na parte **B** as exceções são mais significativas: as três notas que não pertencem à referida coleção surgem nas três frases da subseção **e** – uma em cada frase⁹⁸.

Na subseção **c** (cps 29-40, 0:47-1:08) os ciclos das *ci1* e *ci5* se manifestam em uma progressão não tradicional do ciclo de 5as, sobre notas da coleção eneatônica 3, sendo que a maioria dos “acordes” possui um par de classes de notas a um semitom de distância como “fundamentais”: *mi-fá*, *lá-sib*, *ré*, *sol#-lá*. Em **c'** (cps. 51-61, 1:24-1:43), numa reiteração do gesto anterior (dessa vez com a melodia na orquestra) essa progressão ocorre sobre as notas *dó#-ré*, *fá-fá#*, *sol#-lá*, *dó-dó#* – portanto enfatizando também a *ci4* –, culminando num ataque nas notas *dó* e *fá* no cp. 61. Nessa subseção as notas principais do clarinete solista perfazem o conjunto (0,1,4,6,9) – o mesmo conjunto das cinco notas inferiores do primeiro poliacorde do movimento.

A parte **B** é uma espécie de transição do universo eneatônico da parte **A** para o cromático da parte **C**.

Os dois ciclos B combinados, usados na subseção **h** (cp. 163, como visto acima – v. Figura 101), formam o conjunto [1,2,5,6,7,10,11] ((0,1,2,5,6,8,9) na forma prima), que é um subconjunto simétrico da col. eneatônica 4. O mesmo conjunto ocorre com a combinação de dois ciclos A, como nos cps. 242-243 (v. Figura 105).

Na parte **E** a coleção eneatônica volta a ser usada sob a forma de um conjunto semi-ordenado, como vimos, desse modo deixando de priorizar uma das coleções. Aqui ocorre uma “fusão” final entre os três elementos básicos quanto à estruturação das alturas no movimento: a eneatônica, o ciclo dual *ci1/ci5* e a ideia de acordes complexos, construídos pela superposição de sonoridades “convencionais”.

⁹⁶ Um subconjunto simétrico característico da col. eneatônica é o (0,1,2,4,5,6), que pode ser visto como três terças maiores a um intervalo de semitom.

⁹⁷ As exceções são: Trompa IV no cp. 30, clarinete no cp. 45, flauta 2 e fagote nos cps. 36 e 37, flauta 2 no cp. 54, violoncelos no cp. 62.

⁹⁸ 1ª frase: clarinete solista no cp. 69 (*si*); 2ª frase: clarinete solista nos cps. 73-75 (*mib*); 3ª frase: clarinete no cp. 78 (*sol*), clarinete solista no cp. 79 (*si* e *mib*).

2.2 Segundo Movimento

O material motivico que caracteriza o segundo movimento é simplesmente um arpejo ascendente – que é mais um gesto do que exatamente um motivo –, não desenvolvido, cujo conteúdo intervalar e contorno não são exatamente repetidos. Esse material retorna, quase sempre enunciado pelo clarinete solista, nas subseções **a** (Figura 113). Estas são numeradas, com exceção de uma delas (**a'**), que guarda maior similitude com a primeira subseção **a**. Essas subseções são intercaladas por outras (representadas com letras de **b** a **f**) com materiais motivicos distintos, o que confere à forma do movimento uma certa estrutura de rondó.

Compassos	1-69					70-101		
	1-9	10-36	37-44	45-61	62-69	70-89	80-92	93-101
Subseções	Introd.	a	b	a2	c	a3	d	a4
Centros	G/D	D	(D)	C/F# →	D-G-C (VdeF)	C-Gb- (Bb)	G-(Gb/Bb)	D
Tempo	0'00"	0'18"	1'07"	1'21"	1'52"	2'11	2'33"	2'58"

102-153			154-178		179-210	211-252	
102-119	120-135	136-153	154-160	161-178	179-210	211-222	222-252
e	a5	a6	a'	f	cadência	a7	a8(coda)
(G-C)	→	(G-Ab- F#)	D	→	(D)	C(Bb)	G
3'19	3'54	4'23	4'53	5'07	5'35	6'50	7'12

Figura 113: *Três Movimentos*, II – esquema formal

O que unifica o segundo movimento em termos de alturas, mais do que o material motivico, são os conjuntos e coleções, principalmente a coleção hexatônica e seus subconjuntos. Secundariamente, o movimento faz uso de estruturas ligadas à coleção octatônica e outras estruturas simétricas, bem como de conjuntos relacionados a estruturas diatônicas, notadamente o conjunto $(0,2,3,5)^{99}$. No entanto, em contraste com os outros dois movimentos, aqui se faz uso menos sistemático de coleções

⁹⁹ Um conjunto relacionado com a interação octatônica-diatônica, pois é uma seção de ambos os conjuntos escalares (octatônica modelo B e, por exemplo, o modo dórico).

escalares e de simetrias. Aqui a sugestão de centros ou campos tonais¹⁰⁰ ocorre por outros meios, sendo esse movimento o mais “tonalmente” cêntrico.

Existem quatro subconjuntos de quatro notas da coleção hexatônica:

(0,1,4,8) – Tríade menor c/ 7ª maior e tríade aumentada c/ 7ª maior.

(0,1,5,8) – tríade com 7ª maior, um conjunto simétrico.

(0,1,4,5) – duas terças maiores a cil de distância, também um conjunto simétrico.

(0,3,4,7) – tríade “maior-menor”; este conjunto é frequente e especialmente importante no movimento – e na obra como um todo – por ser subconjunto das coleções octatônica e hexatônica¹⁰¹

A hexatônica possui somente uma classe de subconjunto de cinco notas:

(0,1,4,5,8) – “maior-menor” c/ 7ª maior; acorde maior c/ 7ª maior e 6ª menor acrescentada.

Tais estruturas de quatro e cinco notas – e outras parecidas com estas – estão presentes durante todo o movimento; e estruturas de mais de seis notas que são frequentemente superconjuntos da coleção hexatônica¹⁰² também são abundantes.

Certas estruturas verticais adquirem características “tonais” ou cênicas através de ênfase em algumas classes de notas por dobramentos, pela posição nas extremidades da textura, e/ou pela disposição das notas. O primeiro acorde do movimento, por exemplo (cp. 1), possui oito notas, mas a disposição das notas e os dobramentos sugerem um acorde de sol maior com sétima maior e notas acrescentadas (6ª menor, 6ª maior, 9ª maior e 9ª aumentada). Esse agregado (0,1,2,4,5,7,8,9), além disso, é um superconjunto simétrico da hexatônica, cujo eixo passa entre as notas fá# e sol (e dó-dó#). A classe de nota sol é o centro principal do movimento (v. Figura 113). A ele se segue um acorde que é um subconjunto do acorde inicial (dó, ré sol, lá, mi e mi^b (0,1,2,4,7,9)); uma figuração descendente do vibrafone leva a um acorde com as notas ré, sol, lá, si^b e mi^b, com lá e ré como notas mais graves. Se esse acorde pode ser visto como um dominante (com 4ª suspensa e 13ª menor), a introdução consiste num I-V não convencional em sol.

¹⁰⁰ V. seção 1.2.3

¹⁰¹ E portanto também da eneatônica.

¹⁰² O conjunto hexatônico inteiro (014589) ocorre ocasionalmente como estrutura vertical, como no cp. 34 (num acorde que pode ser considerado um F7M/6b/9#).

A introdução prepara a entrada do clarinete, que inicia a figuração em arpejo ascendente que, como vimos, constitui o “tema” do movimento. Esse primeiro arpejo é uma tríade de sol maior com 6ª menor acrescentada – o conjunto (0,1,4,8). A última nota do arpejo ascendente do clarinete é acompanhada por um acorde de dó menor (com sétima menor e nona) nas cordas¹⁰³. Esse acorde conta com uma apojatura (láb) no 1º violino. Desconsiderando-se as outras notas acrescentadas, temos aqui basicamente outra tríade com 6ª menor adicionada – o conjunto (0,1,5,8), que possui três classes de notas em comum com o conjunto do arpejo do clarinete – e que também é um subconjunto da hexatônica, como visto acima.

Em termos de centricidade, temos aqui uma ênfase sobre duas classes de notas: o ré e o sol. Tonalmente, as inflexões 5-1 sugerem um centro em sol; em termos de classe de nota enfatizada, pode-se pensar num centro em ré. O ré é a nota inicial e final dos dois arpejos iniciais do clarinete, e está presente em vozes extremas nas cinco estruturas verticais que se seguem (cps. 12-20), sendo a única classe de nota do cp. 16¹⁰⁴.

O segundo material melódico/motívico do clarinete (cps. 22-23) é a mesma célula, transposta, do acompanhamento das cordas à primeira frase do clarinete (cps. 12-14), utilizando um subconjunto da octatônica – o conjunto (0,1,3,6,9) (sob a forma de um G7(b9)).

As linhas horizontais dos cps. 25 e 26 têm como resultado vertical o conjunto simétrico [056789T], cujo eixo é 7-8/1-2, corroborando o centro em ré.

Na subseção **b** (37-44, 1:07-1:21), apesar de serem usados conjuntos não relacionados com a hexatônica, há uma estrutura de segundo plano relacionada ao centro em ré e a uma seção da octatônica. As notas proeminentes do clarinete solo do cp. 37 ao cp. 40 delineiam duas transposições de (0,2,3,5); uma terceira transposição desse conjunto, à mesma classe de intervalo (4), completaria o espaço cromático e apontaria para o centro ainda em ré (Figura 114).

¹⁰³ O *mi* b não está presente no acorde, mas está de certo modo implícito na sonoridade, por ter sido tocado logo antes pelo clarinete.

¹⁰⁴ A ênfase em ré é corroborada pelo acorde do cp. 22, que pode ser interpretado como um ré menor com 7ª maior e 9ª, em 1ª inversão.



Figura 114: Transposições de (0,2,3,5) nos cps 37-40 de *Três Movimentos*, II

Tríades e tétrades com notas acrescentadas são usadas como estruturas verticais. A maioria dessas estruturas são subconjuntos da hexatônica (como vimos) e da octatônica, com duas ou três classes de notas em comum (por exemplo, (0,1,4,7) e (0,1,4,8)).

Nos primeiros compassos (45-53) da subseção **a2** (45-61, 1:21-1:52), um centro em dó é estabelecido por reiteração e pela posição dessa classe de nota como meta superior de frases. Em seguida fá# adquire uma breve primazia (cps. 55-56); no cp. 58 ocorre uma formação vertical que pode ser vista como um Bb7, que pode ser interpretado como um acorde de 6ª aumentada do ré maior que segue, no compasso seguinte. Essas últimas três classes de notas (fá#, sib e ré) formam a tríade aumentada (0,4,8), e são os três pólos cêntricos da hexatônica.

A harmonia que segue (cps. 59-61) é D7M, G7M, G/F#, C7M/Bb. Essa breve sequência de acordes resume de modo interessante os pólos cêntricos mais importantes do movimento (sol, ré, dó, sib e fá#). Esses pólos perfazem um subconjunto da octatônica (0,1,4,6,8), e estão embutidos nele um aspecto hexatônico e outro diatônico. O aspecto hexatônico compreende as classes de notas ré, fá# e sib – o conjunto que representa os três pólos cêntricos da hexatônica, como dito acima. O aspecto diatônico se revela em duas instâncias; a primeira é formada pelas classes de notas sol, dó e ré, e sugere fundamentais das três funções mais importantes do tonalismo: tônica, dominante e subdominante, com centro em sol (Figura 115).

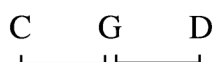


Figura 115: Tônica como centro tonal e de simetria

A segunda instância é formada pelas classes de notas sol, sib e fá#, que caracterizam uma coleção de sol menor, sendo fá# e sib os graus de sensível e de mediantes. Essas três classes de notas são frequentemente enfatizadas também num

plano intermediário, como por exemplo na linha do clarinete solista na subseção **d**, cps. 80-87 (Figura 116).



Figura 116: *Três Movimentos*, II (cps 80-87, clarinete solista)

Alguns trechos do movimento são francamente diatônicos, como toda a subseção **c** (cps. 62-69, 1:52-2:11), que tonaliza ré menor, sol menor e dó menor, e finalmente conclui com uma estrutura octatônica centrada em dó.

Centros e tonalizações são estabelecidos frequentemente com progressões e cadências não tradicionais, em muitos casos com acordes com notas acrescentadas. A Figura 117 exemplifica três sucessões de acordes que podem ser vistas como cadências não tradicionais (a primeira ocorre com alguns acordes intermediários; as duas últimas ocorrem nos cps. 103-105 e 239).



Figura 117: Cadências não tradicionais em *Três Movimentos*, II

Ocasionalmente a linha de baixo – ou a linha superior – confere centralidade a uma sucessão de acordes não tonalmente relacionados. Em **a4** (cps. 92-98), por exemplo, o baixo delineia parte de um conjunto escalar em ré, finalizando a frase com uma meia-cadência: C7M/F#, C7/F#, Am/Bb-F¹⁰⁵, Fm(9)/E, Dm7(9)(11), Eb+7(9)/C#.

Em alguns casos, partes de acordes seguem progressões tradicionais (como no ciclo das 5^{as}, por exemplo), enquanto notas acrescentadas, frequentemente no baixo,

¹⁰⁵ Lá menor com sib e fá nas vozes inferiores.

seguem outro padrão intervalar ou linhas distintas da outra parte do acorde, como exemplificado na Figura 118 (redução dos cps. 111-112).

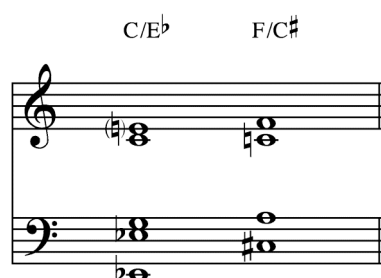


Figura 118: Progressão com notas acrescentadas (*Três Movimentos*, II (cps 111-112))

Na **coda** (cps. 222-252, 7:12-8:10) temos outra ocorrência de linha do baixo como elemento importante de definição de centros. Uma linha descendente (cps 225-238) (Figura 119) cadencia em sol no cp. 239 (v. Figura 117).



Figura 119: *Três Movimentos*, II (cps 225-238 – redução)

Simetrias estão presentes ocasionalmente em segundo plano, como na subseção **a6** (cps. 136-153, 4:23-4:53), onde os centros (solb, sol e láb) são simétricos em torno de sol.

O último acorde do movimento é composto pelas notas sol, lá, ré e *mi^b*; a ênfase em ré e *mi^b*, por dobramentos e posição na textura, indica a importância da classe de nota ré como centro no movimento (além de sol, que é o centro final), e aponta para duas classes de notas importantes do terceiro movimento (ré e *mi^b*), como veremos.

2.3 Terceiro Movimento

Além da ideia inerente de utilização de centricidade, nossas intenções básicas para o terceiro movimento são: a utilização de coleções octatônicas, a exploração de células motivicas aparentadas entre si e a utilização de conjuntos simétricos (subconjuntos ou não da coleção octatônica).

Na Figura 120 temos um diagrama da estrutura formal do movimento, que é constituído de quatro partes principais: **A**, **Transição**, **B**, e **A'**. Como nos diagramas anteriores, as subseções são representadas por letras minúsculas (com exceção das subseções “ponte”, representadas por um “P” maiúsculo em itálico). A divisão em subseções é largamente baseada em células motivicas, no sentido em que cada letra representa uma seção com motivo básico distinto. Seções com a mesma letra (**a** e **a2**, por exemplo), portanto, utilizam os mesmos motivos ou motivos muito assemelhados. As seções “ponte” (*P*), no entanto, não possuem necessariamente semelhança motivica entre si; elas consistem em trechos curtos que funcionam mais como ligações ou “interstícios” do que propriamente como subseções.

A										Trans.					
Compassos	1-101									74-101					
	1-3	3-11	12-20	21-27	28-35	36-47	48-55	55-67	68-73	71-75	76-80	81-85	86-90	91-99	
Subseções	Intro	a	a2	b	a3	c	c2	c3	P	P2 (intr	P3	intro'	e	f	
Centros	D-F	D-F	C-E	E-A	D-F	(D)	D	Ab/B/D/F	-	(A-Bb)	Eb	D-F	D(Bb-B)	D (F)	
Octat. (Mod. Col.)		B 1	B 2	(diat.)	B 1	B 3	1 B 1-3	B 1/2/3	B 1/2/3	B 2-3	B (A) 2	B/A 2	B 1(+dia)	A 2(+crom.)	
Tempo	0'00"	0'07"	0'21"	0'39"	0'53"	1'06"	1'22"	1'40"	2'10"	2'21	2'29	2'41	2'50	3'00"	

B					
102-176					
102-132		131-135		136-142 143-161	
162-169		170-174			
g (vivo)		P4	h	I	i2
F#(-G#)/0123-014(D/Eb)		C#/D#/F#	(G)/013	(0134/Bb/D)	0134
-		A 1/3	A 1	A 3-2	A 1-2
3'22"		4'19"	4'27"	4'40"	5'14"
					5'30"

A'						
177-231						
175-188		189-195		195-196 200-210		210-224 224-231
c3	P	P2 (intro)	P3'	a4	ah (final)	Coda
Ab/B/D/F	-	(A-Bb)	(Eb-D)	C#	G/Bb, 014	G/Bb 014
B 1/2/3	B 1/2/3	B 2-3	B (A) 2	A+B 1/3	A+B 1/2/3	A/B 3
5'39"	6'08	6'18"	6'26"	6'34	6'55"	7'28

Figura 120: *Três Movimentos*, III – esquema formal

Como nos diagramas anteriores, aqui também estão representados os centros principais de cada trecho. Quando um conjunto de classes de notas é considerado um centro, ou mais importante que um centro, ele é representado – sempre em sua forma prima. As coleções e modelos octatônicos estão representados com letras (A e B) e números (1, 2 e 3). Um traço entre símbolos (centros, coleções ou modelos) representa sucessividade; uma barra representa simultaneidade. Parênteses representam elementos secundários ou menos claramente definidos.

Seguem abaixo (Figura 121, Figura 122 e Figura 123) os motivos principais de cada subseção (ou grupo de subseções) do terceiro movimento.

Subseções	Motivos
Intro e intro'	
a	
a2 e a3	
b	
c, c2 e c3	
P	

Figura 121: *Três Movimentos*, III - motivos da parte A

P2



P3



e



f



Figura 122: *Três Movimentos*, III - Motivos da parte Transição

g



P4



h



i



i2



P5(c)



Figura 123: *Três Movimentos*, III - Motivos da parte B

a4



ag



Figura 124: *Três Movimentos*, III - Motivos da parte A'

2.3.1 Parte A

Já na introdução ocorre uma interação octatônica-diatônica e ambiguidade entre dois centros a uma terça menor de distância – típica de muitas estruturas octatônicas na literatura do século XX. Nos compassos 1 a 3 são combinados o diatonismo do modo lídio em fá (ou dórico em ré) e a implicação octatônica da téttrade diminuta que contém o fá e o ré, estabelecendo-se aí, por conta desses fatores, uma ambiguidade entre esses dois centros (fá e ré). Essa ambiguidade continua na subseção **a**, cujo motivo básico (que é uma simplificação do motivo da introdução – ver Figura 121) pode ser interpretado como os graus 6, 7 e 1 de fá (maior) ou 1, 2 e 3 de ré (menor). A interação octatônica-diatônica continua aí com a presença do lá natural; nos cps. 4 a 8, por exemplo, o baixo é composto das notas lá, *láb* e sol; sol e *láb* pertencem à coleção octatônica 1, e lá pertence à coleção diatônica (ré dórico ou fá lídio). Em termos de simetrias, o uso do ré dórico é significativo, já que tal coleção é simétrica em torno do ré. Uma meia-cadência não tradicional ocorre no cp. 11: um acorde composto pelas classes de notas *si_b*, *si* e dó (com ênfase na nota *si*, por dobramentos) prepara a subseção seguinte, que se inicia com um trecho centrado em dó.

Na subseção **a2** (cps 12-20, 0:21-0:39) é usado o motivo de **a**, transposto um tom abaixo. Aqui ocorrem duas frases no clarinete solo cujas harmonias poderiam ser ii-V-I em *mi_b*, na primeira, e ii-V-i em dó, na segunda (Figura 125); apesar de as linhas que acompanham essas frases não corresponderem a tais acordes, a melodia em *si* mesma indica a relação entre dois centros – desta vez dó e *mi*.

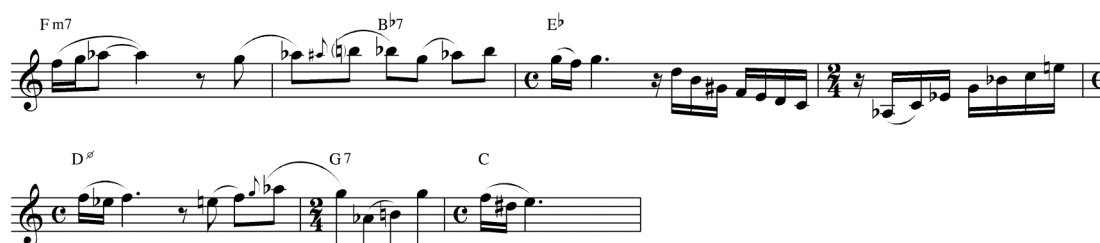


Figura 125: *Três Movimentos*, III (cps 12-18, clarinete solista)

A subseção **b** (cps. 21 a 27, 0:39-0:53) é uma das poucas cujo material motivico não deriva da coleção octatônica. Aqui a classe de nota *mi* é enfatizada pela posição

métrica e por sua localização nos finais de frases. No entanto o baixo (fagotes, trompas e cordas) parece sugerir um centro em lá (dórico ou eólio). Sendo o trecho muito curto para que se confirme um ou outro centro, consideramos esse trecho como possuindo uma ambiguidade cêntrica entre mi e lá.

A subseção **a3** (cps 28-35, 0:53-1:06) retoma a coleção octatônica, o centro em ré-fá (preparado por uma sugestão de vii^o de ré no final da seção anterior, no cp. 27), e o motivo de **a2**. No cp. 35 (1:03) há uma cadência não-tradicional em dó.

Na subseção **c** (cps 36-49, 1:06-1:22) uma nova coleção octatônica é introduzida (coleção 3¹⁰⁶), bem como a superposição de células pertencentes a duas coleções octatônicas distintas. Aqui ocorre também uma “contaminação” de notas que não pertencem a uma única coleção octatônica. Nos cps. 39 a 41, por exemplo, as notas do clarinete solista e do flautim pertencem à col. 3, que vinha sendo usada no trecho imediatamente anterior, enquanto todas as outras notas pertencem à col. 1. Nos cps. 44 e 45 volta a predominar a col. 3, e no cp. 45 ocorre uma cadência não tradicional em ré (Figura 126).

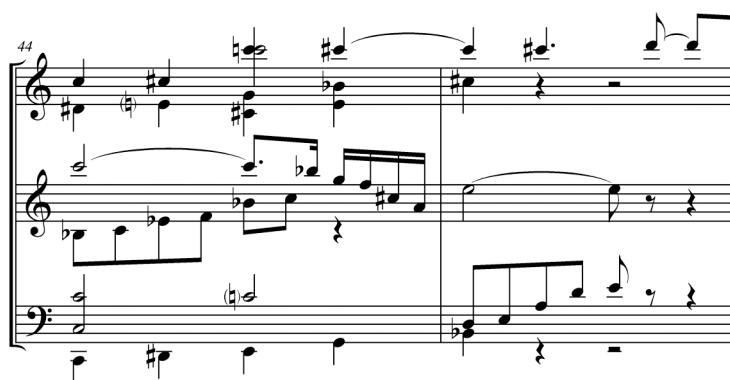


Figura 126: *Três Movimentos*, III (cps 44-45, redução)

Há um paralelo entre o motivo de **a** (que é fundamental para o movimento inteiro), particularmente sua célula motivica básica (graus 1-2-3 ou 3-2-3, ou ainda 1-7-1 – v. Figura 121), e os centros das subseções **a**, **a2**, **b** e **a3**. Tal paralelo pode também ser considerado com relação à alternância de coleções octatônicas na seção **c2**: a col. 3 se situa um semitom abaixo da col. 1, e sua alternância com esta faz um movimento “de bordadura” em que se pode ver uma analogia com a bordadura da célula motivica básica do movimento (Figura 127).

¹⁰⁶ Sempre segundo a classificação de Straus (v. Figura 54).



Figura 127: Relação entre centros e célula motívica de subseções da Parte A

A ocorrência simultânea de diferentes coleções octatônicas – vertical e horizontalmente – se intensifica na seção **c3** (cps 55-67, 1:40-2:10). Na Figura 128 (redução dos cps. 57-59) vemos a mistura das três coleções octatônicas na linha mais aguda (clarinete solista). As outras vozes também combinam notas pertencente às três coleções, com predomínio da 1 e da 2 – justamente as coleções que contêm a classe de nota ré.

Figura 128: *Três Movimentos*, III (cps 57-59 – redução)

Se considerarmos as notas da célula motívica das seções **c** (v. Figura 121) como consistindo nos graus 7, 1, 2 e 3 de uma escala menor, teremos uma sugestão de centro em *si $\flat$* . Nos cps. 58-61 (na subseção **c3**, 1:40) esse motivo ocorre em *lá $\flat$* (no clarinete solista) e em *si* (nas cordas e flauta); essas classes de notas são justamente as duas que, junto com *ré* e *fá*, perfazem os quatro centros associados à coleção octatônica 1 (modelo B). Os mesmos quatro centros são associados ao modelo A da coleção octatônica 2 (v. Figura 55 e Figura 56). Há em toda a subseção **c3** uma dupla polarização entre os quatro centros do modelo B da octatônica 1 e do modelo A da octatônica 2 (*ré*, *fá*, *lá $\flat$* e *si*). Nos cps. 60-63 a polarização ocorre sobretudo entre *fá* e *si*, que são classes de notas proeminentes no clarinete solista (Figura 129); nos cps 63-

65 a polarização é principalmente, mais uma vez, entre ré e fá, classes de notas proeminentes nos registros extremos da textura.



Figura 129: *Três Movimentos*, III, cps 60-63 (clarinete solista)

A subseção **d** (cps. 68-71, 2:10-2:21) tem um caráter de ligação devido a três fatores: sua brevidade, o fato de que é a última subseção da 1ª parte do movimento, fazendo uma ligação com a segunda parte (a **Transição**), e a ausência de centricidade clara. Aqui a superposição das três coleções octatônicas é mais intensa. Nos cps 68 e 69, por exemplo, a coleção 1 (com algumas classes de notas da col. 2) está presente na linha dos violoncelos, trombones e fagotes; notas da col. 3 constituem as linhas das violas, 2^{os} violinos, vibrafone, clarinetas e oboés; e as linhas do clarinete solista e dos 1^{os} violinos são constituídas por notas da col. 2.

2.3.2 Transição

A **Transição** é formada por cinco subseções curtas (**P2**, **P3**, **intro'**, **e** e **f**) e tem a “função” de conduzir da parte **A** à parte **B**.

Os dois primeiros compassos de **P2** (cps. 71 a 75, 2:21-2:29) consistem basicamente de duas linhas em contraponto, que utilizam uma modificação do material motivico da introdução. Aqui se sobrepõem duas coleções octatônicas, desta vez a um semitom de distância, ambas com o Modelo B: a linha inferior em lá (col. 2) e a superior em sib (col. 3). Esse trecho entretanto é mais instável que os anteriores: em poucos compassos, fragmentos de outras coleções (dó#, mi^b, lá, fá e sol, sempre no Modelo A) intervêm, até a subseção seguinte (**P3**).

Em **P3** (cps. 76-80, 2:29-2:41) vários *ostinati* superpostos compõem-se de fragmentos octatônicos. Agora predomina o modelo B em ré#, classe de nota enfatizada metricamente (no clarinete solista, nos 1^{os} violinos, nas flautas, no vibrafone e na marimba) e em finais de segmentos melódicos. Outros fragmentos, quase sempre compostos de duas notas a um tom de distância, pertencem a outras

coleções octatônicas (modelo B em ré e fá ou modelo A em ré# e fá#), nos oboés, clarinetes, trompas e violoncelos. Devido aos *ostinati* ocorre aqui um estatismo harmônico que prepara o retorno da introdução que vem a seguir. Com efeito, a estrutura vertical do cp. 80 pode ser considerada enarmonicamente como um acorde de mi $\flat$ maior (si $\flat$, ré#, sol) com três notas estranhas: lá $\flat$ (trompas e flauta), lá e ré (vibrafone). Se interpretamos a estrutura harmônica da introdução (que se repete agora nos cps. 81 e ss.) como tendo centro em ré, esse ré# maior (ou mi $\flat$ maior) pode funcionar como um dominante substituto (ou um acorde “napolitano”). O lá, uma das notas estranhas a essa tríade, pode ser considerada uma 11^a aumentada, e as outras notas – ré e lá $\flat$ – parecem ter a função de “antecipar” a sonoridade que vem a seguir, na subseção **intro'**. Tal conjunto de notas, além disso, é simétrico, com eixo que passa entre os pares de notas ré-mi $\flat$ e sol#-lá (Figura 130). Começa a se evidenciar aqui a importância da classe de nota 3, que crescerá ao longo do movimento, como veremos.

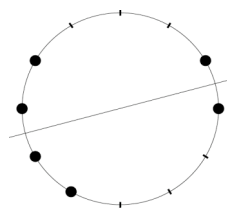


Figura 130: Conjunto simétrico de P3 no *clockface*

Os três primeiros compassos de **intro'** (cps. 81-85, 2:41 a 2:50) recapitulam a introdução, e os dois compassos que se seguem variam seu material melódico, transformando-o com o uso da col. octatônica (mod. A) em fá.

A subseção **e** (cps. 86-90, 2:50-3:00) é baseada em células repetitivas – quase *ostinati* –, e aí a interação octatônica-diatônica volta a ocorrer. As notas do dórico em ré estão distribuídas entre a flauta 2, com uma figuração que preenche o âmbito de ré a lá (com vibrafone em uníssono) e o oboé, com uma figuração de três notas – si, dó e ré, também um subconjunto octatônico. Essas três notas são a ligação entre o ré dórico e o modelo B da octatônica (col. 1, “em ré”), conjunto ao qual pertencem as notas da figuração do fagote (sol#, lá e si), além do fá# presente no clarinete solista (o único instrumento cuja figuração inclui notas de ambas as coleções – diatônica e octatônica). Temos aqui uma interação entre três elementos: as coleções octatônica e

diatônica baseadas em ré e a tríade de *si^b* no quase-*ostinato* da figuração do baixo (violoncelos e contrabaixos).

A ênfase, por reiteração, em ré e si (na figura do oboé, a mais aguda do trecho), indica uma ambiguidade entre esses centros, além do possível centro em sol# (célula do fagote); a conclusão da frase em ré, no entanto, com a presença do dó# de passagem, e as notas ré sustentadas na flauta 1 e no clarinete, reiteram a importância dessa classe de nota. A presença do ré na tríade de *si^b* na figuração do baixo, seu papel como elemento de ligação entre as coleções octatônicas e diatônicas e a terminação da frase (que é também o fim da subseção) com dobramentos em ré são fatores que apontam para essa classe de nota como o centro principal do trecho; si e *si^b* (e, num grau menor, sol#) podem ser considerados centros secundários.

Como vimos, em sua melodia da subseção e o clarinete mistura classes de notas das duas coleções baseadas em ré: o modo dórico e a coleção octatônica (modelo B). Isso introduz um cromatismo sem precedentes no movimento: conjuntamente, as duas coleções compreendem dez notas da escala cromática. A única classe de nota da combinação de tais conjunto (octatônica + dórico) ausente do trecho no clarinete é o *si^b* – exatamente a nota que, nessa subseção, só ocorre no baixo, sendo a nota mais grave, presente em todo o trecho. A única classe de nota da gama cromática ausente nessa seção é o *mi^b* – que foi o centro da seção imediatamente anterior. A presença dessa classe de nota implicaria numa certa quebra de ambiguidade, a quebra de um estado de “suspensão estática” no qual se encontram as células melódicas de e. Esse estado se deve não apenas ao caráter repetitivo das células individuais, mas também a um certo hibridismo ou ambivalência nas relações entre elas. Assim como a ausência do 6º grau da escala na célula da flauta (o “pentacorde” ré-mi-fá-sol-lá) faz com que essa célula se relacione tanto com o “tricorde” do fagote (si-dó-ré) quanto com a tríade do baixo (*si^b* maior) – através do modo dórico e do modo eólio, respectivamente –, a ausência do *mi^b* faz com que a célula do oboé (si-do-ré) se relacione tanto com a célula da flauta tanto com a do fagote – através do modo dórico e da octatônica, respectivamente. Além disso, o fragmento de escala do fagote (sol#-lá-si) perderia a ambiguidade, pois deixaria de poder pertencer a um possível conjunto diatônico que possui mi natural, e não *mi^b* (lá menor melódico, por exemplo).

Não obstante a presença de algumas células diatônicas, até aqui a coleção octatônica tem sido o principal material de alturas do movimento. A subseção f (cps. 91-99, 3:00-3:22) dá seguimento a um processo que se iniciou na subseção anterior: a

introdução do cromatismo na mesma linha melódica, levada a cabo pelo clarinete solista. Cada um dos dois pares de notas iniciais do clarinete solista (fá-sol, solb-láb) pertence a uma coleção da seção anterior: fá e sol pertencem a ré dórico, e solb e láb pertencem à coleção octatônica Modelo B em ré. O conjunto cromático gerado por essas notas, (0,1,2,3), é explorado pelo clarinete solista nesse trecho, que serve como uma ponte para a próxima parte do movimento. O material da orquestra nos cps. 91-93 no entanto é ainda basicamente diatônico/octatônico: o acompanhamento é formado por duas linhas ascendentes: uma linha diatônica nos violinos – ré dórico, com a adição de duas notas cromáticas entre o 6º e o 7º graus da escala, formando, com estes, o conjunto (0,1,2,3) e uma linha octatônica nos violoncelos, clarinetes, trompas e vibrafone (mod. A em fá).

A partir do cp. 94 o conjunto (0,1,2,3) passa a “contaminar” outros instrumentos (violinos, oboés, violas, trompas, etc.), e começa-se a abandonar temporariamente o predomínio da octatônica, em favor do cromatismo desse conjunto. As várias linhas cromáticas aqui se movem em direção a uma cadência em fá#, em cuja classe de nota um ataque em *forte* inicia a parte B do movimento.

2.3.3 Parte B

A parte B contrasta com a parte A sobretudo em textura, em andamento e em material básico de alturas. Aqui a coleção octatônica continua a ser temporariamente abandonada em favor de outros conjuntos – o que se iniciou na parte anterior, como vimos, com o (0,1,2,3). Nesse conjunto porém há o “germe” do ressurgimento da octatônica: ele é formado pela soma das células básicas dos dois modelos de octatônica: (0,2,3), do modelo A, e (0,1,3), do modelo B. Outro traço contrastante da parte B, no clarinete solista, é a presença de saltos melódicos maiores; o deslocamento de oitava é usado como recurso de transformação motivica através de mudança de contorno.

A subseção **g** (“*Vivo*”, cps. 102-132, 3:22-4:19) se inicia com um ataque em fá#, como vimos. Do cp. 100 ao cp. 117 é mantido, no acompanhamento, um pulso básico em semínimas, sempre utilizando o conjunto (0,1,2,3). O material de todos os outros instrumentos, incluindo o clarinete solista, consiste no mesmo conjunto ou em um de seus subconjuntos: (0,2), (0,1,2), (0,1,3) e (0,2,3).

O trecho do cp. 100 ao 104 parece manter o centro em $f\sharp$ através de dois fatores: primeiro, as classes de nota do clarinete solista e da voz mais aguda da textura (flauta piccolo), que articulam um tetracorde em $f\sharp$ ($f\sharp$, $sol\sharp$, $lá$ e si), e, segundo, a figuração em semínimas dos 2^{os} violinos e violas, que ocupam o espaço cromático entre o $lá\sharp$ e o $dó\sharp$ (3^a e 5^a da tríade de $f\sharp$ maior). A partir do cp. 105 a centricidade vai se tornando mais difusa, juntamente com uma tendência ascendente em várias linhas; no cp. 109 o limite superior do âmbito $lá\sharp$ - $dó\sharp$, da citada figuração em semínima das cordas, é rompido, chegando-se ao $ré$ e ao $mi\flat$ no cp. 110. Aí ocorre uma “exclamação” cujo ponto culminante é formado por dois ataques em *forte* no cp. 111 (3:40); o primeiro ataque é formado pelas notas $sol\sharp$, $lá$ e si , e o segundo pelas notas $ré$ e $mi\flat$. Temos aqui um conjunto de cinco classes de notas; se omitirmos a nota si , vemos que o conjunto que resta é totalmente simétrico (0,1,6,7); se adicionarmos a classe de nota si , a simetria se quebra; porém, ao adicionarmos a nota $f\sharp$ – que tem sido o centro desse trecho – temos novamente um conjunto simétrico. O eixo de simetria desse conjunto são os pares de classes de notas 2-3 e 8-9. Nessas quatro classes de notas têm se baseado importantes centros ao longo do movimento: $ré$ (intermitentemente ao longo de todo o movimento até aqui), $lá$ (na subseção **b**), $láb$ (na subseção **c3**) e $mi\flat$ (em **P3**).

Além disso, se observarmos a configuração no espaço circular de classes de notas (Figura 131), vemos que o conjunto forma graficamente uma configuração na qual a díade 2-3 ($ré$ - $mi\flat$), um dos lados do eixo de simetria do conjunto, é o “ponto focal”, sendo a díade mais distante dos outros pontos. Tal configuração reitera a importância das classes de nota $ré$ e $mi\flat$ como centros “tonais” e de simetrias do movimento.

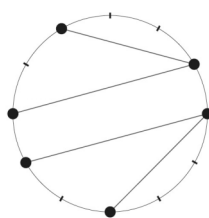


Figura 131: $ré$ e $mi\flat$ como ponto focal de simetria no *clockface*

A partir do cp. 114 começa um processo de “expansão” do conjunto (0,1,2,3), através de ocorrências de (0,1,3,4), (0,2,4) e (0,1,4). A classe de nota 4 é o “próximo

passo” natural, tanto do ciclo cromático quanto do modelo B da octatônica embutido no conjunto (0,1,2,3): 0-1-3-4. Concomitantemente, um centro em sol# passa a ser sugerido por algumas linhas¹⁰⁷. A partir do cp. 119 as linhas assumem mais claramente uma direção geral ascendente, culminando no fá# agudo (cp. 126). Nessa “cadência” são reiterados três fatores importantes: o fá#, que, como vimos, tem papel cêntrico importante no início da subseção, as classes de notas ré e mib (notas mais graves dos cps. 124-127), e o conjunto (0,1,4). A três classes de notas em questão (fá#, ré e mib) formam o (0,1,4), conjunto que também está presente nas notas-alvo da linha ascendente do clarinete (cps. 122-124), e o acorde “cadencial” do cp. 127 (ré, mib, fá, fá#, sol e sib (0,1,3,4,5,8)) contém quatro ocorrências do (0,1,4). Se acrescentamos a esse acorde a nota lá, que a flauta piccolo acabou de abandonar, teremos um conjunto simétrico em torno do fá# (2,3,5,6,7,9,A); na forma prima, (0,1,3,4,5,7,8), que contém seis (0,1,4). (Figura 132). A esse trecho se segue uma extensão de frase, baseada nos conjuntos (0,1,2,3) e (0,1,4), que fecha a subseção.

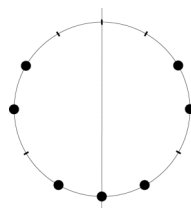


Figura 132 (2,3,5,6,7,9,A) no *clockface*

P4 (cps. 131-135, 4:19-4:27) é composto de algumas linhas simultâneas, todas construídas com o subconjunto octatônico (0,2,3,5) (v. Figura 123). As notas enfatizadas¹⁰⁸ deixam claro que aqui se utiliza o Modelo A. As linhas possuem três centros distintos: ré# (na linha do piccolo, glockenspiel e 1^{os} violinos e na linha dos violoncelos); dó# (na linha do fagote e violas e na linha do trompete) e fá# (na linha da tuba). Apenas a linha do vibrafone, que se estende para a próxima seção, não se encaixa no referido padrão intervalar; sua melodia usa notas da escala de fá# maior.

A subseção **h** (cps. 136-142, 4:27-4:40) consiste em um dueto de clarinete e vibrafone. As linhas são baseadas nas três primeiras notas do modelo B da octatônica. Do cp. 140 ao 143 as notas do clarinete (e as do vibrafone do cp. 139 ao 142)

¹⁰⁷ Flauta piccolo nos cps. 114-121 e oboé nos cps. 116-118.

¹⁰⁸ Notas mais frequentes, em torno das quais as frases revolvem.

pertencem a uma única octatônica: o Modelo A a partir da nota sol (col. 3), que é o centro, por ênfase, dessa subseção.

Em **i** (cps. 143-161, 4:40-5:14) se reitera o contraste com relação à parte **A**, que aqui é também motivico (v. Figura 123). A subseção utiliza sobretudo os conjuntos (0,1,3) e (0,1,4,8). Este último possui uma relação curiosa com a coleção octatônica: três de suas classes de notas são comuns ao Modelo B, e duas são comuns ao Modelo A: (0,1,4) e (0,8), respectivamente. A utilização do (0,1,4,8), portanto, oferece um certo contraste de sonoridade com relação ao material principal do movimento (coleção octatônica), enquanto guarda certo grau de parentesco com ele¹⁰⁹.

Essa subseção é composta de duas frases. A linha do clarinete solista na primeira frase (cps 143-154) pode ser reduzida a um movimento cromático descendente do sol ao ré, como ilustrado na Figura 133, nas notas pretas no pentagrama inferior.

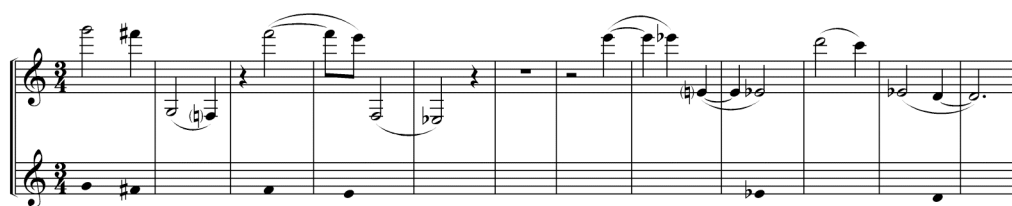


Figura 133: *Três Movimentos*, III - cps 143-154 (clarinete solista)

No final da frase (cp. 154) há uma resolução de trítone entre as vozes do clarinete solista (mi $\flat$ -ré) e do trombone (lá-sib). A adição de “notas estranhas” (mi, lá $\flat$, sol), o “retardo” na resolução mi $\flat$ -ré, e o arpejo ascendente do trombone delineando a tríade de lá maior, faz com que haja aqui uma resolução ambígua, polarizada entre sib e ré. Ao mesmo tempo é reiterada a importância das classes de nota mi $\flat$ e ré (que a voz inferior nos contrabaixos repete, em ordem invertida).

A segunda frase da subseção **i** (cps. 155-161) é uma transformação do motivo principal das seções **c**, **c2** e **c3** (v. Figura 121): trata-se da mesma sequência de notas com deslocamentos de oitavas (v. Figura 123). A Figura 134 mostra a redução do trecho, “comprimindo” verticalmente os saltos de oitavas, e horizontalmente os arpejos.

¹⁰⁹ A esse conjunto pertencem os acordes aumentado com sétima maior e menor com sétima maior, sonoridades importantes no segundo movimento, como vimos.



Figura 134: *Três Movimentos*, III - cps. 155-161 (redução)

Esta harmonia, de um cromatismo com sabor pós-romântico, pode facilmente ser interpretada tanto em ré quanto em sib – os dois centros recentes. As 5^{as} aumentadas favorecem a ambiguidade: se interpretado em sib, o trecho é composto pelos acordes seguintes (desconsiderando as inversões)¹¹⁰.

Bb	A7(b5)	Gb(b13)	F7(#5)
(I)	(V7/iii)	(Fr6+)	(V)

Se interpretados em ré, os acordes seriam (novamente desconsiderando as inversões):

Bb	A7(b5)	Bb7(#5)(#9)	A7(#5/b5) (#9)
(VI)	(V7)	(6+)	(V7)

O acorde que se segue a esse trecho, nos cps. 160-161, pode funcionar como um fá dominante ou como um lá dominante. O cp. 161, que fecha a subseção, consiste nas notas fá, fá# e lá; essas três notas (0,1,4), bem como as notas do cp. anterior, pertencem à octatônica Modelo B em ré. Consideramos, portanto, que se há centricidade nessa subseção, ela é de natureza dupla: há um centro na classe de conjunto (0,1,3,4) e um centro “tonal” na polaridade ré-sib.

As subseções **i2** (cps. 162-169, 5:14-5:30) e **P5** (cps. 170-174, 5:30-5:39) são preparações para a “re-exposição” da parte A¹¹¹. Os motivos de **i2** (v. Figura 123) são

¹¹⁰ Se aqui temos um motivo melódico claramente relacionado à coleção octatônica (0,1,3,4), sua harmonização, com acordes de 5^a aumentada e/ou diminuta, remete à escala de tons inteiros.

¹¹¹ A divisão em subseções, repetimos, está em grande parte relacionada ao aspecto motivico.

idênticos aos da subseção anterior: são transposições da mesma célula da Figura 134 (0,1,3,4), com deslocamentos de oitavas. A primeira das células desse trecho complementa as duas do trecho anterior, no sentido de que cada uma das três pertence a uma coleção octatônica (Figura 135).



Figura 135: Transposições de (0,1,3,4)

Há ainda três ocorrências da célula nessa subseção. Há uma elisão entre as próximas duas ocorrências, que pertencem à coleção 2; a terceira ocorrência, concluindo a subseção, pertence à col. 1 (Figura 136).

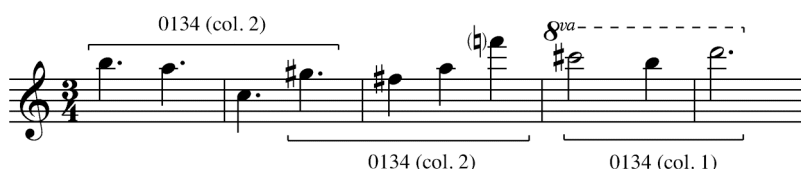


Figura 136: Células (0,1,3,4) sobrepostas

O final dessa terceira ocorrência da célula é porém harmonizado com notas estranhas à coleção octatônica, formando verticalmente um (0,1,4,5,8) – que contém três ocorrências do (0,1,4). As notas das células da Figura 135 são simétricas em torno do lá (Figura 137).



Figura 137: Estrutura simétrica formada por transposições de (0,1,3,4)

Se adicionarmos a nota lá ao conjunto (0,1,4,5,8), teremos a escala hexatônica, um dos eixos da qual passa pela diáde ré-mi $\flat$. (Figura 138).

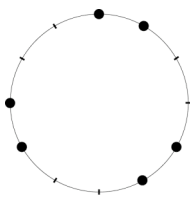


Figura 138: Hexatônica (0,1,4,5,8,9) no *clockface*

A linha formada pelas notas mais importantes do baixo, nessa subseção, ocupam o espaço cromático entre o ré# e o sol¹¹², sendo que as quatro primeiras notas formam um (0,1,3,4) (Figura 139); a 5ª nota (fá), que conclui a última frase, completa o conjunto cromático, sendo a nota central “que falta” no (0,1,3,4): o “2”.

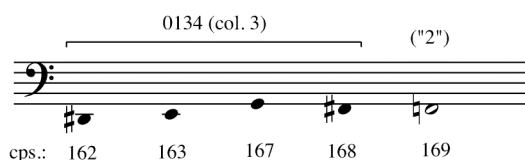


Figura 139: Redução da linha do baixo de i2

A subseção **P5** continua com o (0,1,3,4) nos motivos, retomando o contorno do motivo de **c**, na mesma transposição da ocorrência anterior, completando-a. O trombone antecipa o motivo que será usado em **ag**, encerrando a parte **B** e preparando a terceira e última parte do movimento.

2.3.4 Parte A'

A parte A', à guisa de recapitulação, repete literalmente as subseções **c3**, **P**, **P2**. Em seguida apresenta uma variação de **P3**¹¹³, uma nova subseção com material de **a** (**a4**), uma nova subseção que combina material de **a** e **g** (**ag**), e por fim uma **coda**.

P3' (cps. 195-199, 6:26-6:33) é idêntico a **P3**, mas sem a parte do clarinete solista e com a adição de dobramentos nos metais e material novo na figuração do vibrafone. Essa figuração usa quase exclusivamente o conjunto (0,1,6)¹¹⁴ – sol, láb e

¹¹² No espaço de classes de notas, ou seja, desconsiderando-se as oitavas.

¹¹³ **P2** e **P3** na verdade são subseções da Transição.

¹¹⁴ Mais um subconjunto da octatônica.

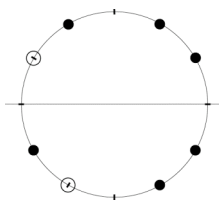


Figura 142: Estrutura simétrica de a4 adicionada de duas notas (*clockface*)

a4 termina com um *fortissimo* num acorde formado pelas notas dó, dó#, ré#, mi, fá#, sol e si. As sonoridades mais importantes, por dobramentos, são dó# e mi, seguidas pelo ré#. O acorde formado por essas notas, mais as notas sol e si, pode ser interpretado como um acorde de dominante não tradicional de ré.

Os motivos da subseção final (**ah**, cps. 210-224, 6:55-7:29), obviamente, remetem aos motivos das seções **a** e **h**. Nos cps 211 a 214 duas linhas em contraponto, com motivo relacionado ao **a**, possuem as seguintes polaridades cêntricas: dó#-sol, mib-lá, fá#-dó e, finalmente, lá-dó. Simultaneamente, o clarinete solista (com dobramentos no vibrafone e no oboé) usa material motivico relacionado ao material da subseção **h**, com centros em si e ré. As três coleções octatônicas estão presentes nessa que é a última frase do solista. Em **h** o motivo foi baseado no conjunto (0,1,3,4); aqui ele se baseia também no (0,2,3,5) (Figura 143).



Figura 143: *Três Movimentos*, III - cps 210-217 (clarinete solista)

Ocorre aqui portanto uma “policentricidade” baseada na escala octatônica. As classes de notas que constituem os centros das linhas baseadas em **a** formam o conjunto representado na Figura 144 abaixo.

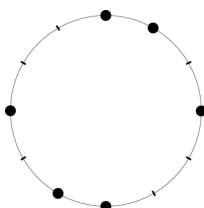


Figura 144: Centros das linhas baseadas em **a** no *clockface*

Se adicionarmos a esse conjunto as classes de nota 4 e 10 teremos a coleção octatônica 3, como vemos na Figura 145.

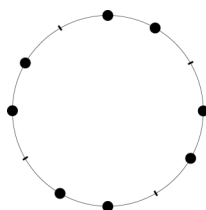


Figura 145: Octatônica 3 no *clockface*

Se ao conjunto anterior (da Figura 144) acrescentarmos as classes de nota que são os centros da linha do clarinete solista – si e ré –, teremos o conjunto representado na Figura 146 abaixo.

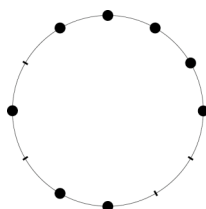


Figura 146: (0,1,2,3,6,7,9,B) no *clockface*

Se adicionarmos a esse conjunto as mesmas classes de nota que acrescentamos ao conjunto anterior (para que se tornasse um conjunto octatônico) – 4 e 10 –, teremos novamente um conjunto simétrico, como vemos na Figura 147.

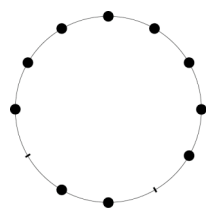


Figura 147: (0,1,2,3,4,6,7,9,A,B) no *clockface*

Vemos assim a importância das classes de nota 4 e 10 nesse trecho, no que se refere à completção de conjuntos simétricos, especialmente o conjunto octatônico. Tais classes de notas (4 e 10) estão presentes nas duas das três notas mais proeminentes da “cadência” final da frase do clarinete, nos cps. 218-221 (Figura 148). Ocorre aqui uma completção de padrão “em segundo plano” em termos de

centricidade. A terceira – e última – nota cadencial do clarinete, e que conclui a subseção, é o sol.

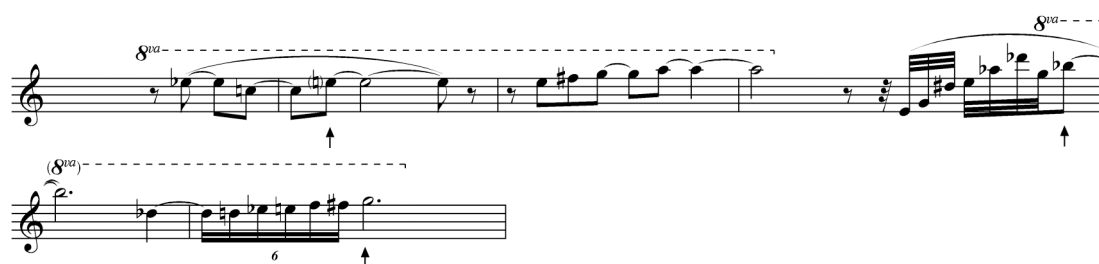


Figura 148: *Três Movimentos*, III - cps 218-221 (clarinete solista)

Observemos que fá#-sol são um dos dois pares de classes de nota que são o eixo do conjunto representado na Figura 147; as duas classes de nota terão grande importância no final do movimento, como veremos.

As outras linhas da subseção **ah**, em contraponto à do clarinete solista, baseiam-se nos conjuntos (0,1,3), (0,1,4), (0,1,3,4), (0,2,3,5) e (0,3,6) – que são subconjuntos da coleção octatônica – e em subconjuntos de outras coleções simétricas: (0,4,8) (subconjunto da escala de tons inteiros), (0,3,4,8) (subconjunto da escala hexatônica) e (0,1,2,3,4) (subconjunto da escala cromática)¹¹⁵.

As estruturas verticais dessa subseção, bem como da **coda** (cps 224-231, 7:28-7:46), apresentam subconjuntos da octatônica (como (0,1,6), (0,1,4) e (0,1,4,7)) e subconjuntos da octatônica com a adição de uma nota “estranha”. O conjunto (0,1,4,7,8), conforme ocorre no primeiro tempo do cp. 217 (dó, réb, fá, solb e lá) possui quatro notas em comum com a coleção 2 e quatro em comum a coleção 3. O acorde do cp. 216 (fá, fá#, sib e si, (0,1,5,6)), possui 3 notas em comum com a coleção 1 e três com a coleção 2. Da mesma maneira o acorde do 1º tempo do cp. 221 (fá, lá, sib e si, (0125)) se relaciona com as coleções 1 e 2 (três notas em comum). O acorde da cadência no cp. 223 (dó, ré#, fá#, sol, sib e si, (0,1,2,5,6,9)) possui cinco notas da coleção 3, mais o si natural.

¹¹⁵ Desses conjuntos, apenas o último e os dois primeiros não são simétricos. Estes ((0,1,3) e (0,1,4)), somados, formam o conjunto simétrico (0,1,3,4).

Como veremos a seguir, as estruturas verticais nesse final de movimento revelam relações importantes sob três aspectos: em sua ligação com a coleção octatônica 3, sob o aspecto dos conjuntos e sob o aspecto das simetrias.

Do cp. 222 (dois antes da coda) até o final, a maioria das verticalidades são compostas de subconjuntos da coleção octatônica 3, com adição, em cada estrutura, de uma nota não pertencente à coleção. O último acorde do movimento [02367TE] também consiste em um subconjunto da coleção 3, desta vez com adição de duas notas estranhas – ré e si (uma espécie de “reminiscência” das coleções 1 e 2, às quais as duas classes de nota pertencem).

A maioria das construções verticais desse trecho consiste em superconjuntos do (0,1,4). Os conjuntos (0,1,4,7,8) e (0,1,4,6,9) contém dois (0,1,4) cada um. O último acorde do movimento, (0,1,2,4,5,8,9), contém nada menos que sete (0,1,4) – e é um superconjunto de (0,1,4,7,8). O conjunto (0,1,4) tem a interessante propriedade de ser subconjunto das três coleções sobre as quais se baseiam o material de alturas de cada um dos três movimentos: o conjunto eneatônico (1º movimento), a escala hexatônica (2º movimento) e o conjunto octatônico (3º movimento). A presença desse conjunto nesse final da obra parece ter o papel de “resumir” um certo caráter sonoro comum às três coleções, e portanto aos três movimentos¹¹⁶. Isso se relaciona com o fato de que o último acorde do movimento também poder ser visto como um conjunto hexatônico com adição de uma nota; além disso, o acorde como um todo é um subconjunto da coleção eneatônica.

Os diversos conjuntos das estruturas verticais possuem interessante relação também no que diz respeito a simetrias. Obviamente que, tendo como coleção referencial um conjunto altamente simétrico como a coleção octatônica, hão de surgir muitos subconjuntos simétricos; mas as simetrias desse trecho vão além de sua relação com a octatônica, como veremos a seguir.

Lidamos aqui novamente com um processo de completção de padrões – os padrões, nesse caso, sendo determinados conjuntos simétricos. Tomando o conjunto (0,1,4) (Figura 149) como “semente” geradora de conjuntos maiores, vemos as relações entre os diversos conjuntos do trecho (todos os conjuntos relacionados a seguir são estruturas verticais que ocorrem entre o cp. 222 e o final do movimento).

¹¹⁶ O conjunto (0,1,4) ocorre seis vezes na coleção hexatônica, oito vezes na octatônica e treze vezes na eneatônica.

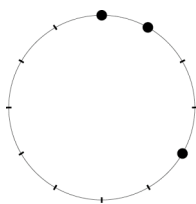


Figura 149: (0,1,4) no *clockface*

Para que construamos um conjunto simétrico a partir do conjunto (0,1,4) é preciso que se adicionem as classes de nota 7 e 8, obtendo assim um (0,1,4,7,8), que ocorre no cp. 217 sob a forma de [01569] (Figura 150), com eixo em *mib/lá*.

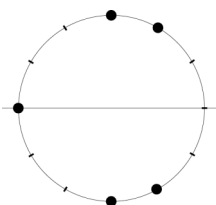


Figura 150: (0,1,5,6,9) no *clockface*

Se desse conjunto retiramos a classe de nota 7, teremos o (0,1,4,8)¹¹⁷ (Figura 151).

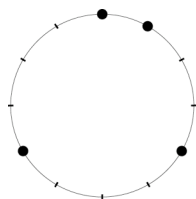


Figura 151: (0,1,4,8) no *clockface*

Se do conjunto (0,1,4,7,8) retiramos a classe de nota 4, temos o mencionado (0,1,5,6), que ocorre por exemplo no cp. 116, como um [56AB], cujo eixo é *ré/sol#* (Figura 152).

¹¹⁷ Conjunto importante no 2º movimento, como vimos.

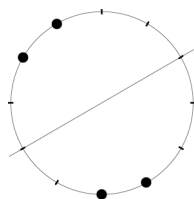


Figura 152: (5,6,A,B) no *clockface*

No último acorde do movimento predominam as notas *sol* e *sib*, por se situarem nas extremidades da textura e pelo maior número de dobramentos. O último acorde consiste no conjunto [02367TE]. Esse conjunto contém sete ocorrências do (0,1,4), e resume de modo interessante a sonoridade do movimento e até mesmo da obra como um todo: ele é um subconjunto da coleção eneatônica; se dele omitimos o dó, o conjunto restante é uma coleção hexatônica; além disso estabelece uma relação curiosa com as três coleções octatônicas: ele não é subconjunto de nenhuma das três, mas possui quatro classes de notas em comum com a col. 1, cinco com a col. 2 e cinco com a col. 3.

2.3.5 Considerações finais

Com relação à larga escala, podemos verificar alguns movimentos gerais, conforme segue. Há um movimento “de sensível” a partir do ré em direção ao *mi^b*: Na **Transição** o *mi^b* surge como centro pela primeira vez; a díade ré-*mi^b* (e a classe de nota *mi^b*) tem importância crescente a partir da parte **B**, inclusive como eixo de simetrias.

No que diz respeito ao uso das coleções, pode-se ver um movimento geral a partir da col. 1 em direção à col. 3. No **A** há um predomínio da col. 1; na **Transição**, a col. 2, misturada com estruturas diatônicas, é enfatizada; no **B** não é claro o predomínio de uma ou outra coleção, e no **A'** ocorre maior superposição, culminando com o predomínio da col. 3 no final. Tal movimento (col. 1 para col. 3) se relaciona com o movimento a partir do ré (que pertence às coleções 1 e 2) em direção ao *mi^b* (que pertence às cols. 2 e 3).

Há um movimento de “dominante-tônica”, do ré em direção ao *sol*, que também funciona como uma espécie de completação de padrão. Até a subseção **h**, na parte **B**, todas as classes de notas da gama cromática são sugeridas como centro ou como parte de polaridades cêntricas, exceto o *sol*, que é sugerido como centro aí, e se afirma no

final (**ah** e **coda**). Nesse sentido, o movimento descendente de sol a ré, no clarinete, que ocorre na subseção **i** (nos cps. 143 a 154) (ver Figura 133), pode ser considerado uma “meia-cadência” de larga escala.

No que diz respeito ao uso dos modelos A e B da octatônica, percebe-se um movimento a partir do mod. B (que é exclusivamente usada na parte **A**) em direção ao mod. A (na **Transição** se usam os dois modelos, na parte **B** somente o A), um retorno ao mod. B (primeira metade da parte **A'**), e finalmente uma mistura dos dois modelos (cp. 195 até o final).

Conclusão

Stravinsky – na opinião de Straus (1982b) o “principal compositor de música cêntrica não-funcional” – mencionou a “eterna necessidade de afirmar o eixo de nossa música e reconhecer a existência de certos pólos de atração” (Stravinsky, 1995), e disse que “toda música é nada mais do que uma sucessão de impulsos que convergem em direção a um ponto definido de repouso” (*ibid*). Qualquer que seja o significado dessas afirmações, em geral reconhece-se a necessidade do que Straus chama de “uma nova teoria, livre de associações tradicionais ou anacrônicas” (1982b), um “novo ramo de teoria que”, nas palavras de Berger, “não mais use a tonalidade como muleta (...), partindo do que a música é em si mesma, e não mais insista nos seus desvios em relação ao que a música era antes”¹¹⁸.

Quer seja possível ou não que uma única teoria cumpra esses objetivos, esperamos que este trabalho possa ter contribuído ao menos para que o leitor adquira uma visão abrangente de algumas das principais correntes que estão buscando interpretar a estrutura de música cêntrica de um modo que seja isento de premissas limitantes, tanto relacionadas à tonalidade “tradicional” quanto à “atonalidade” ou serialismo.

Quanto ao nosso conhecimento analítico, este estudo nos possibilitou uma maior compreensão e uma certa visão panorâmica de como a centricidade ocorre na música de concerto do século XX e início do século XXI. Esperamos que tenhamos propiciado uma experiência semelhante ao leitor. A partir dessa consciência – e estimulados por ela – novos aprofundamentos, estratégias e estudos, relacionados ou não a centricidade e forma certamente surgirão.

Com relação ao nosso processo composicional, este estudo certamente contribuiu para uma maior consciência de estratégias e procedimentos (para nós sempre em grande parte intuitivos), ligados tanto a “sintaxes” musicais quanto a procedimentos de estruturação formal. Como já dissemos, o processo criativo nos parece, em grande medida, inerentemente avesso a execuções rigorosas de

¹¹⁸ (...) an approach that would no longer use tonality as a crutch, a new branch of theory (...), starting from what music itself is, rather than dwelling upon its deviation from what music was previously.

planejamentos apriorísticos. Nossa intenção, na composição de muitos trechos da obra, foi também a de experimentar procedimentos livres, para que a análise posterior eventualmente revelasse, como de fato ocorreu, estruturas e aspectos não premeditados, ou não racionalizados, durante o ato da composição.

Apesar de a proposta composicional ter sido o uso da centricidade, nem sempre buscamos organizar, seja de antemão ou *a posteriori*, as relações entre seções, em termos de classes de notas cêtricas; antes, procuramos dar sentido ao fluxo musical, independentemente de tal planejamento, até para que verificássemos, na análise posterior, em que medida esse sentido se refletiria em eventuais relações entre centros, e em que medida essas relações contribuem para a articulação formal da obra.

Após ambas as empreitadas – o levantamento de ocorrências e abordagens teóricas e a feitura/análise de nossa composição –, parece-nos que algumas tendências se configuram, em termos de relações entre classes de notas que são centros significativos de diferentes seções:

- classes de notas que representam divisões da oitava em partes iguais (em relação de trítone, de ci3 ou de ci4);
- classes de notas que representam estruturas simétricas em torno de um eixo (eixo que por sua vez pode ter maior importância cêntrica na obra como um todo);
- classes de notas que representam classes de conjuntos que são um *composing-out*¹¹⁹ de conjuntos com importância motivica ou cêntrica local;
- classes de notas que correspondem a relações de vizinhança na tonalidade tradicional (tônica relativa, subdominante, dominante).

Outra tendência importante, no que diz respeito a princípios de organização não-tonal e não-serial, parece ser a do uso de ciclos de intervalos. Aqui é evidente a categorização dos intervalos da ci5 como uma classe à parte, já que a essa classe pertencem os únicos intervalos (5 e 7) que não dividem a oitava; além disso são os únicos intervalos, além dos da ci1, que geram o conjunto cromático dos doze sons em seus ciclos, como vimos¹²⁰. Curiosamente, justamente a ci5 (notadamente a 5ª justa) é talvez o intervalo “central” do tonalismo, como evidenciado nas relações de 5ª entre

¹¹⁹ (Straus, 1982a) (1982b).

¹²⁰ V. p. 19ss.

as fundamentais dos acordes de tônica, dominante e subdominante, e no fato de que o ciclo da *ci5* gera, em suas primeiras sete notas, a escala maior (e, na série harmônica, a 5^a justa é o primeiro intervalo formado, distinto da oitava). Parece-nos, portanto, que a *ci5* é, por assim dizer, uma espécie de elo de ligação entre as “síntaxes” tonal, “tonal-cromática”, atonal e cêntrica. Isso possivelmente se relaciona com o uso frequente das tríades e outros elementos ligados à tonalidade tradicional (tétrades, conjuntos escalares, etc.) em obras não-tonais de muitos compositores do século XX e do início do século XXI. Uma investigação mais aprofundada do uso de ciclos de intervalos como elemento estruturante certamente será objeto de um de nossos próximos estudos.