



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
ELDER DOS SANTOS OLIVEIRA JUNIOR

**A ESTRUTURAÇÃO FORMAL DA OBRA NOTURNO I:
FORMA CÍCLICA**

**PELOTAS
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
ELDER DOS SANTOS OLIVEIRA JUNIOR

**A ESTRUTURAÇÃO FORMAL DA OBRA NOTURNO I:
FORMA CÍCLICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial, para conclusão do Curso de Bacharelado em Música, Hab. Composição Musical, na Universidade Federal de Pelotas.

Orientador Prof. Dr. Rogério Tavares Constante

**PELOTAS
2013**

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha família pelo apoio à conclusão dos 5 anos de Bacharelamento em Música, pela Universidade Federal de Pelotas. Agradeço também aos meus orientadores Prof. Dr. Rogério Constante, Prof. Dr. James Correa e Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha pelo conhecimento que foi aplicado à minha formação musical.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Figura 1: Interface Granular Synthesis – Noturno I.....	10
2. Figura 2: Tempo e duração das seções.....	11
3. Figura 3 : Discursos Paralelos.....	13
4. Figura 4: Motivos característicos 1.....	15
5. Figura 5: Motivos característicos 2.....	18
6. Figura 6: O Motivo da Seção C.....	20

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2. PROCESSOS COMPOSICIONAIS DA OBRA NOTURNO I.....	8
3. A FORMA CÍCLICA.....	14
4. CONCLUSÃO.....	22
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	24
APÊNDICE 1- Partitura da obra Noturno I.....	25

1 INTRODUÇÃO

A Estrutura formal da peça Noturno I é considerada o parâmetro composicional de maior relevância. Segundo Arnold Schoenberg (1996, p. 27), a forma musical é diretamente relacionada à inteligibilidade da obra, “[...] sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro”.

Na Noturno I, optou-se por aplicar os princípios cíclicos na organização das seções. O material da última seção reintroduz o material da primeira seção, retornando às características motivicas da seção inicial. Este processo é repetido com frequência na obra.

A forma, sendo considerada o parâmetro composicional de maior relevância, foi estabelecida por meio de analogia ao enredo do filme “Hereafter”. Esse processo ocorreu antes da realização do estudo do referencial. Logo, pela relevância do assunto, buscou-se também trazer para este trabalho, como referencial teórico, a análise do Quarteto em Lá Menor op. 13 realizado por Taylor. Ele descreve a utilização da técnica cíclica de Mendelssohn, no Quarteto em Lá Menor op.13, composto por quatro movimentos: I. *Adagio, Allegro vivace*, II. *Adagio non lento*, III. *Intermezzo - Allegretto con moto*, IV. *Presto*.

Neste presente trabalho serão abordadas questões técnicas e motivicas que são relacionadas à forma cíclica e as motivações extra-musicais que contribuíram para a estrutura formal da obra Noturno I. O trabalho, de modo geral, será dividido em 3 grandes partes: os processos composicionais, a forma cíclica e as considerações finais.

Primeiramente, os procedimentos composicionais subdividem-se em duas grandes partes: instrumentação e forma. Assim sendo, a instrumentação se divide nas descrições dos procedimentos relacionados ao saxofone e aos sons eletrônicos e, a forma, subdivide-se em: durações e proporções, motivações extra-musicais e discursos paralelos.

Logo, a forma cíclica é dividida em 3 partes, descrevendo o desenvolvimento motivico de cada seção da peça Noturno I, assim, abordando a técnica que foi mais utilizada. Neste capítulo são abordados os desenvolvimentos de cada seção separadamente. Já no módulo 3.4 é citado o método de aplicação da técnica cíclica

na obra. No entanto, nesse módulo visa-se também relacionar esse método com a utilização de Mendelssohn, descrita por Taylor.

Concluo o trabalho reforçando as importâncias do presente trabalho, seja por meio do desenvolvimento técnico e por meio do conhecimento adquirido, seja pela possível contribuição que este trabalho oferece aos estudantes de música.

Em anexo segue a partitura da obra Noturno I, para Saxofone Alto e Live Electronics.

2. PROCESSOS COMPOSICIONAIS DA OBRA NOTURNO I

O processo composicional da obra *Noturno I*, criada em 2012, foi alicerçado em questões de estruturação formal. A forma, por ser o parâmetro composicional de maior relevância, neste caso, sustenta o discurso que foi desenvolvido e dividido em seções. Essas, que são propositadamente contrastantes, atribuem à obra discursos paralelos, nas quais o discurso se divide através das peculiares características de cada seção.

A coerência da obra pôde ser atingida a partir da organização de suas seções. A escolha dos motivos e sua utilização proporcionaram um grande nexo no interior de cada parte.

Por outro lado, o maior contraste foi obtido entre as seções. As diferenciações ocorrem por meio da utilização heterogênea de andamentos, associada às distinções entre as sonoridades adotadas e pela ausência ou presença do plano eletrônico. Como consequência, as diferenciações ocorrem também por meio da alternância de caráter gerada através do controle desses elementos considerados os componentes elementares para o reconhecimento formal.

A seguir, para se contextualizar a discussão, questões gerais de instrumentação e de forma serão abordadas. Entre elas: durações e proporções, motivação extra-musical e discursos paralelos.

Uma discussão aprofundada sobre questões de coerência e contraste entre as partes está reservada para o próximo capítulo, referente ao desenvolvimento motivico.

2.1 INSTRUMENTAÇÃO

Na obra *Noturno I*, a instrumentação foi pré-determinada e escrita para saxofone alto e sons eletrônicos. Nela, reconhece-se a interação entre os planos acústico e eletrônico, mas somente em determinadas seções da obra. Tal instrumentação foi escolhida por haver uma imensa gama de sonoridades expandidas no saxofone e por ser de conhecimento prático do compositor. Tais sonoridades puderam ser mais estendidas por meio do processamento de áudio digital, elaborado no programa MAX/MSP¹.

1 <http://cycling74.com/shop/individual-regular/>

2.1.1 Saxofone

Há diversas sonoridades expandidas presentes na obra Noturno I, dentre elas: multifônicos, diversos tipos de vibrato, o canto simultâneo com o sopro, sons percutidos, *jet blows* e super-agudos.

Os multifônicos, por exigir digitações especiais e por haver inúmeras possibilidades para a sua reprodução, foram consultados na obra de Kientzy, a qual apresenta diversas possibilidades e combinações. Algumas dessas variações, na embocadura do instrumento e na digitação, produzem alturas e sonoridades expandidas do saxofone.

Da mesma forma, outras 4 sonoridades estendidas foram utilizadas: as variações na velocidade dos vibratos que se distinguem em vibrato rápido e lento; o cantar simultâneo com o sopro que produz uma sonoridade brilhante, acrescentando parciais à fundamental produzida no saxofone; as sonoridades obtidas através da percussão das chaves; o ruído do sopro que percorre o corpo do instrumento.

2.1.2 Eletrônicos

As funções fundamentais atribuídas ao plano eletrônico são: efetuar a síntese granular do som do saxofone e a espacialização da sonoridade obtida por meio dessa síntese. Para isso foi feita uma adaptação do programa msp Granular Synthesis, de Nobuyasu Sakodna.

Desenvolvido no ambiente MAX/MSP, foram criados 16 *presets* para o controle dos parâmetros envolvidos na síntese, que são: duração, controle de altura, aleatoriedade das alturas e a quantização das alturas. Essas predefinições geram uma sonoridade resultante da síntese granular que se relaciona com o discurso do saxofone, assim geram dois discursos simultâneos desenvolvidos paralelamente.

Espacializada em 4 canais, com esse programa é possível padronizar o movimento do áudio, assim como essa pode ser controlada manualmente em tempo real. Segue abaixo a figura 1 que representa a interface do programa citado: Granular Synthesis.

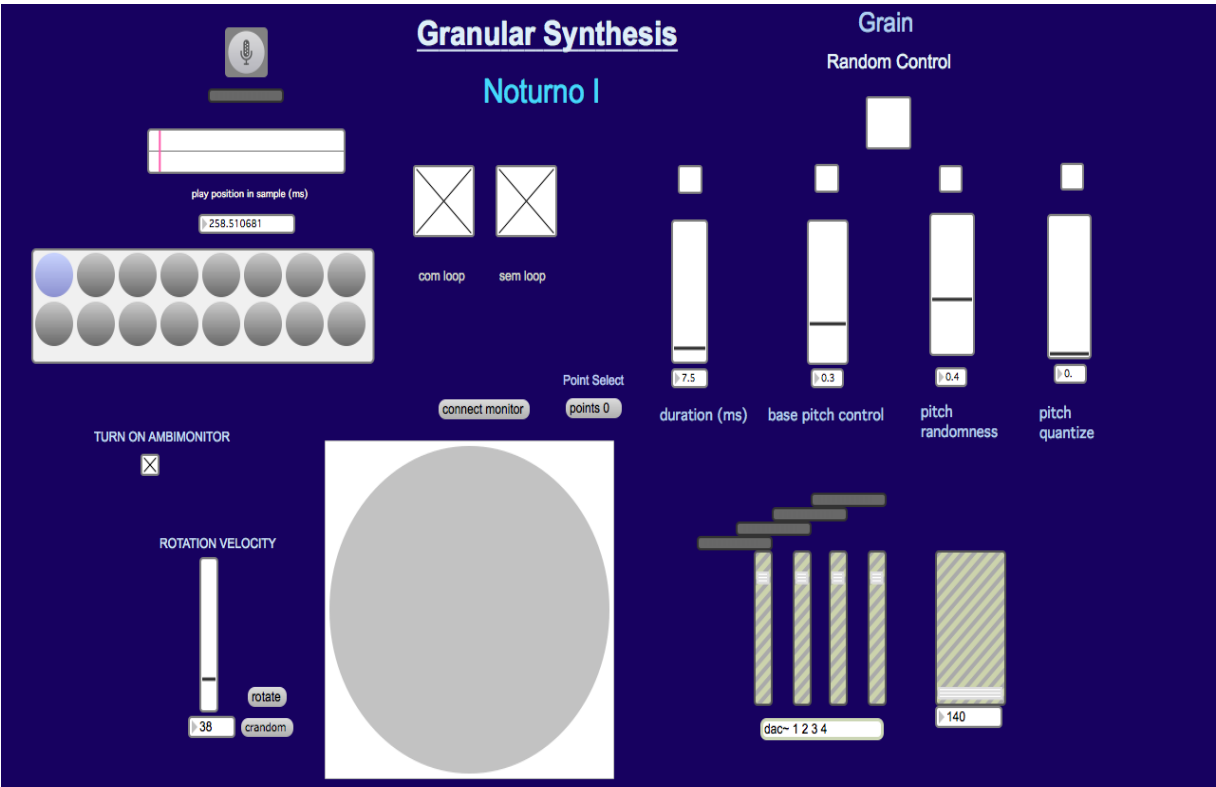


Figura 1: Interface Granular Synthesis – Noturno I

2.2 FORMA

Para favorecer a compreensão da forma do Noturno I, foram definidas as três seções da peça em **A**, **B** e **C** e suas variações em **A'**, **A''**, **A'''**, **B'** e **B''**. Essas, de diferentes durações, são organizadas em função de suas características motivicas e expressivas, conforme a tabela a seguir:

Forma	A	B	A'	A''	B'	C	A'''	B''
	Lento	Movido	Lento	Lento	Movido	Movido	Lento	Movido
	ad Libtum	Ritmado	ad Libtum	ad Libtum	Ritmado	Sítese	ad Libtum	Ritmado
	Melancólico	Con brio	Melancólico	Melancólico	Con Brio	Motívica	Melancólico	Con Brio

As durações e proporções, assim como os discursos paralelos, relacionam-se diretamente com essa organização. Nos módulos a seguir se tratará disso.

2.2.1 Durações e Proporções

A obra *Noturno I* apresenta 8 seções. Essas seções foram desenvolvidas com o auxílio de um plano pré-composicional que definia previamente as suas durações. Essas durações tornaram-se importantes para a busca de uma eficiência do plano dramático que é definida pela alternância irregular de caráter gerada por meio do imbrincamento das seções de diferentes durações.

As 3 seções principais têm a duração aproximada de: A: 3' 50", B: 1' 50" e C: 40". De acordo com o gráfico a seguir é possível perceber inicialmente uma diminuição da duração das seções. Essa diminuição acontece somente durante o início da obra, não seguindo a mesma razão de proporção nas seções seguintes. Segue a figura 2:

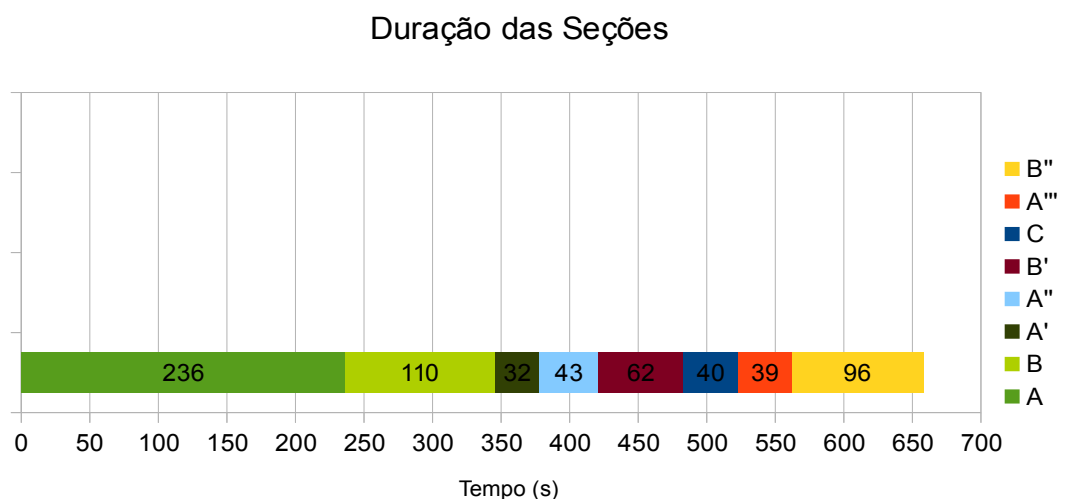


Figura 2: Tempo e duração das seções.

A inicial diminuição gradativa de duração – que corresponde da seção A à A' – proporciona direcionamento, intensificado pelo contraste entre as seções A e B. Nas seções seguintes há maior aceleração da mudança de caráter resultante do rápido encerramento das seções.

2.2.2 Motivação extra-musical

O trabalho pré-composicional da obra *Noturno I* foi diretamente relacionado às questões extra-musicais. Por meio de uma breve análise realizada pelo autor deste trabalho sobre a estruturação do discurso do filme “*Hereafter*”, dirigido por Clint Eastwood a partir de um roteiro criado por Peter Morgan, baseou-se a composição. As duas questões levantadas foram: 1. A analogia entre cenas e seção possibilitaria uma organização musical que estipulasse discursos paralelos? 2. Haveria a possibilidade de continuidade do discurso por meio da lembrança dos motivos característicos de cada seção?

O direcionamento obtido na obra é diretamente relacionado ao desenvolvimento e às relações entre as cenas do filme, estando conectadas por meio de uma temática principal: a morte. Essa, subdivide-se em três possibilidades no filme: a possibilidade de morrer, a morte de parente próximo e a comunicação entre vida e morte. Tais possibilidades são convertidas musicalmente em três seções distintas: A, B e C. Sabe-se que a relação com o filme é dada somente por meio da organização de suas partes. A temática não se relaciona com a obra *Noturno I*.

O estudo dos referenciais – que foi paralelo à criação da obra – direcionou à definição formal atribuída: a forma cíclica. De forma intuitiva foram aplicadas as técnicas definidas por Taylor para que se percebessem os discursos de desenvolvimento paralelo. Logo, a distinção dentre as seções foi o principal aspecto, definido pré-composicionalmente, que tornou possível a aplicação da técnica por meio da intuição.

2.2.3 Discursos Paralelos

A fluidez do discurso da obra *Noturno I* não está convencionalmente estabelecida, mas a continuidade ocorre apesar da interrupção contida entre as seções. No trecho final de cada seção, há o momento cadencial, dando início a uma nova seção com caráter distinto. Com o retorno das particularidades da seção inicial, torna-se perceptível o desenvolvimento motivico e a continuidade.

Na figura 3, a seguir, é possível analisar como a forma foi estruturada:

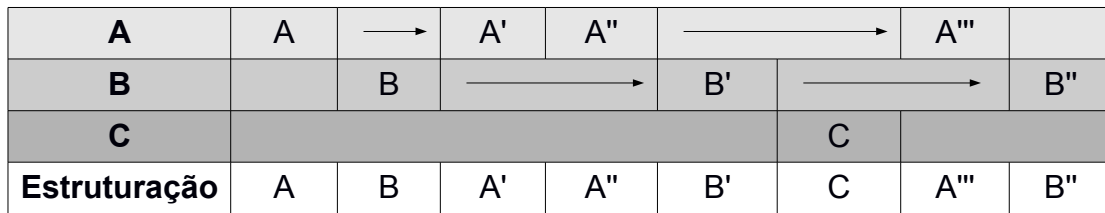


Figura 3 : Discursos Paralelos.

Observa-se, por meio da figura 3, que na peça Noturno I a continuidade entre as seções e suas variações existe apesar da interrupção, ao retomar de maneira cíclica os seus materiais característicos. O paralelismo no discurso ocorre ainda que com a existente interrupção e imbrincamento entre as seções. A percepção do proposto discurso é possível somente a partir do primeiro retorno motivico, onde dá-se a continuidade no discurso. No entanto, a maneira como foram aplicadas - a forma e as técnicas cíclicas - favorece a percepção dos discursos paralelos.

3. A FORMA CÍCLICA

Em 2010, Taylor descreve no seu artigo algumas técnicas cíclicas utilizadas por Mendelssohn no seu Quarteto em Lá Menor:

[...]Diferenciadas formas de técnicas cíclica são desenvolvidas na obra de Mendelssohn, Quarteto em Lá Menor, tais como: 1. “Moldura cíclica” oriunda da lembrança da introdução como coda para o finale; 2. O desenvolvimento e metamorfose dos materiais dentro e através dos movimentos; 3. E a citação literal de trechos dos movimentos iniciais no finale. (TAYLOR, 2010, p. 03, traduzido pelo autor).²

Na obra Noturno I, a aplicação da técnica de moldura cíclica é evidente, assim como o desenvolvimento e a metamorfose dos materiais dentro e através dos movimentos.

Nos sub-ítems a seguir, serão discutidos o desenvolvimento motivico de cada seção.

3.1 DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO DAS SEÇÕES A, A', A'', A'''.

3.1.1 Desenvolvimento motivico de A

Estão sendo considerados, na análise da obra, 3 materiais que são eixo para a estruturação interna de cada seção A. Esses materiais principais, representados pela figura 4, sofrem variações no decorrer do discurso musical. É possível perceber-se, conforme a figura 4a, a grande predominância do motivo 1. Esse motivo inicial, caracterizado pelo som multifônico, atribui maior coerência a esta seção por meio da sua recorrência, sofrendo variação somente em suas alturas e na sua duração.

Conforme figura 4a e 4b, o contraste entre os motivos 1 e 2 – que são mais recorrentes nesta seção A – proporciona certa distinção por meio da técnica de embocadura que alterna durante a performance. Estruturas de melodias raramente podem ser identificadas nesta seção. O motivo 3, representado pela figura 4c, é

2. “Several different strands of cyclicism interfuse in Mendelssohn’s A-Minor Quartet. These are, namely, the cyclic frame provided by the recall of the quartet’s introduction as the coda to the finale; the ongoing development and metamorphosis of material both within and across individual movements; and the literal (or near-literal) recall of music from earlier movements in the finale.[...]” (TAYLOR, 2010, p. 03)

3.1.2 Desenvolvimento motivico de A'

Apresenta-se novamente sons multifônicos sintetizados eletronicamente. Contudo, gestos rítmicos e rápidos são interpolados à essas sonoridades. O plano eletrônico age como elemento unificador dessas sonoridades distintas.

Predomina, em A', gestos rítmicos de desacelerandos em curto espaço de tempo. Esses gestos tem a duração média de 4 segundos e, com a junção desses com sons multifônicos é perceptível a formação de frases bem definidas. As frases são iniciadas por multifônicos e finalizadas por uma rápida desaceleração à chegada de sonoridades relacionadas aos multifônicos; o cantar simultâneo e o vibrato lento.

O encerramento da seção A' é marcado pela lembrança dos materiais de B e das sonoridades de percussão do saxofone. Essas que também são manipuladas eletronicamente. Tal acontecimento antecipa o procedimento aplicado na seção C.

3.1.3 Desenvolvimento motivico de A''

Há, em A'', o retorno do motivo 1 característico dessas seções. Torna-se possível a percepção dos dois motivos predominantes, novamente interpolados, e com a ausência das intervenções representadas pelo motivo 3. Contudo, percebe-se nessa seção A'' uma diminuição nas durações dos motivos com relação as durações dos mesmos motivos apresentados em A'. Dessa maneira, há maior movimentação no discurso musical.

No âmbito eletrônico, há a relação com o meio acústico por meio da ativação e alternância dos parâmetros que controlam a síntese granular. A alternância acontece assiduamente, proporcionando diversificadas alterações de timbre em cada predefinição que é acionada.

3.1.4 Desenvolvimento motivico de A'''

Concluindo o desenvolvimento motivico de A, na seção A''' há novamente a apresentação dos dois motivos principais. Esses estão conectados mais uma vez pelo plano eletrônico, que nessa seção, continua a transforma-los constantemente.

Contudo, a duração desta seção A''' sofre diminuição. Os materiais dessa seção continuam – da mesma forma em que A'' – compactos. Logo, a diminuição da seção se dá por um desenvolvimento motivico com uma quantidade ainda menor de variações.

3.2 DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO DE B, B', B''

Neste momento, o desenvolvimento motivico terá uma abordagem distinta comparada a análise feita perante os motivos de A, A', A'' e A'''. Estruturas também são definidas, no entanto, haverá maior abordagem fraseológica devido a característica das seções. Em B, B' e B'' novamente são apresentadas duas estruturas diferentes. Chamar-se-ão Estrutura 1 e Estrutura 2.

3.2.1 Desenvolvimento motivico de B

Em B, novamente são apresentadas duas estruturas diferentes. Chamar-se-ão Estrutura 1(c.1-3) e Estrutura 2 (c.4-6), como se observa na figura 5.

Predomina, nessa seção, o desenvolvimento motivico da estrutura 1. É apresentada uma frase inicial que delinea a característica do que será desenvolvido alternadamente no discurso musical. O primeiro desenvolvimento com os materiais da estrutura 1 dura 9 compassos (c. 7-15). As variações dessa estrutura (c. 7-15, 18-22, 26-37, 53-56) são interpoladas com os materiais derivados da estrutura 2 (c. 4-6, 16-17, 23-25, 38-52).

As características essenciais dos motivos da estrutura 1 são sempre preservadas para que seja perceptível a sua retomada. Nota-se que nos compassos 26-37 ocorre um segundo desenvolvimento dos materiais da estrutura 1. Esse desenvolvimento tem a duração de 12 compassos (c. 26-37). No final desse desenvolvimento há a reapresentação e um desenvolvimento dos materiais da estrutura 2. Logo, a obra é finalizada com uma pequena aparição dos materiais da estrutura 1.

A estrutura 2 é apresentada e interpolada aos motivos da estrutura 1. Pode-se observar que nos compassos 4-6, os motivos da estrutura 2 impulsionam – atribuindo função de ligação motivica - o desenvolvimento da estrutura 1. Observa-se uma intervenção da estrutura 2, compactada ao material da estrutura 1 (c.16-17).

Essa pequena intervenção é subitamente ligada ao material característico da estrutura 1.

Por fim, a estrutura 2 é desenvolvida durante 15 compassos (c. 38-52). Esse primeiro desenvolvimento da estrutura atribui outra importância ao material que não a de ligação e de intervenção. Esse desenvolvimento sofre uma pequena interferência dos motivos da estrutura 1 (c. 42-43). Contudo, por ser curta, tal interferência não descaracteriza o desenvolvimento da estrutura 2.



Figura 5: Motivos característicos 2.

3.2.2 Desenvolvimento motivico de B'

Nesta seção há maior equilíbrio entre as estruturas em relação à seção B. Em 17 compassos são apresentados materiais relacionados a estrutura 1 e, em 12 compassos, os materiais relacionados a estrutura 2.

Em uma frase inicial (c.1-6) são apresentados, durante 6 compassos, os materiais relacionados a estrutura 1. O desenvolvimento dos materiais dessa estrutura poderão ser observados novamente nos compassos 17-29.

A estrutura 2 é desenvolvida durante 10 compassos. Não há qualquer tipo de interferência dos materiais da estrutura 1 nesse desenvolvimento. Contudo a estrutura 2 é apresentada como interferência, interpolada ao material desenvolvimento da estrutura 1(c. 23-24).

3.2.3 Desenvolvimento motivico de B''

Em B'', seguindo as características de B e B', o maior desenvolvimento motivico acontece com a estrutura 1. É característico nessas seções B a apresentação dos materiais por meio de uma frase de abertura, essa que é relativamente contrastante com o discurso que a sucede. Contudo nessa seção B'',

há maior desenvolvimento dessa frase inicial. Essa frase tem a duração de 9 compassos (c. 1-9).

Durante esses 9 compassos são apresentados os materiais característicos da estrutura 1. Abruptamente esse desenvolvimento é interrompido. Nos compassos 21-31 há a retomada dos materiais que caracterizam a estrutura 1. Dividido em duas partes, essa retomada compreende uma conexão motívica e um desenvolvimento motivico. Dentre esses compassos, possuem a conexão motívica os compassos 21-25. Para efetivar essa função, utilizou-se o material final da seção B'. Para finalizar essa seção foram utilizados os semelhantes materiais que compreendem o final da seção B'.

Nessa seção há um maior desenvolvimento motivico da estrutura 2. Essa que não é mais apresentada como interferência. Após os 9 compassos iniciais, os materiais da estrutura 2 são desenvolvidos durante 11 compassos. Essa estrutura pode ser observada novamente durante 12 compassos (c. 32-43). Previamente, essa estrutura não era desenvolvida, assim, evidenciaria o desenvolvimento motivico da estrutura 1.

Há a incorporação de sonoridades expandidas no saxofone (c. 32/39). Tal evento não fora aplicado nas seções B e B'. Portanto, buscou-se nesta seção a lembrança momentânea das seções A, nas quais os materiais principais são os multifônicos.

3.3 DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO DE C

Nesse instante, serão abordadas questões motívicas que construíram a seção C. Parte-se do princípio que essa seção é a síntese motívica de A e de B, conforme a figura 6. Contudo, a seção C não assume uma importância composicional de ligação temática por possuir ambas características, de A e de B. A seção C, mesmo sendo a síntese de A e de B, preserva a sua autonomia principalmente por haver interferência eletroacústica.

Pode-se observar nos exemplos a seguir os motivos utilizados para a construção da seção C. Basicamente, foram utilizados sons multifônicos – extraídos da seção A – e sons naturais com ritmos característicos da seção B. Neste momento, buscou-se a junção dos materiais distintos. O plano eletrônico foi utilizado nessa seção como elemento unificador, proporcionando maior interação entre os

materiais que foram, anteriormente, desenvolvidos separadamente.

The image displays two musical staves for Alto Sax and Electronics. The top staff, labeled 'Preset 3', shows a melodic line in the Alto Sax with a dynamic of *pp* and a tempo of 110. The bottom staff, labeled 'Preset 6', shows a melodic line in the Alto Sax with a dynamic of *mf* and a tempo of 100. Both motifs are in 4/4 time and feature a melodic line in the Alto Sax and a rhythmic line in the Electronics.

Figura 6: Resultante da síntese: o motivo da Seção C.

3.4 TÉCNICAS CÍCLICAS

Para a estruturação da forma cíclica da obra Noturno I foram adotados procedimentos que compactuaram com os procedimentos e terminologias utilizadas por Macdonald e Taylor. As técnicas de Taylor descritas inicialmente neste texto (a “Moldura cíclica”; o desenvolvimento e metamorfose dos materiais dentro e através dos movimentos; a citação literal de trechos dos movimentos iniciais no finale) foram utilizadas, com distintos graus de relevância. Dentre elas, o desenvolvimento e a metamorfose motívica é a técnica que pode ser observada durante todo o discurso musical, portanto, possui maior relevância.

[...] Música na qual um movimento posterior reintroduz o material temático de um movimento anterior é dita estar na forma cíclica. Nesse estrito significado, tal musica retorna no seu final ao ponto inicial, como sugere a

música *There's a hole in my bucket*, produzindo um interminável processo de ciclos de rotações; mas na prática, os exemplos mais simples tem sido as obras como a sinfonia no. 31 em D, de Haydn, a Serenade op. 8, de Beethoven, a Terceira Sinfonia de Brahms e a Segunda Sinfonia de Elgar, cujos finais encerram com o material inicial da obra[...] (MACDONALD, 2001, [s.p.], traduzido pelo autor).³

Segundo Macdonald, a forma cíclica é caracterizada por movimentos que são apresentados com a função de reintroduzir materiais temáticos anteriores. Na Noturno I, optou-se por aplicar os princípios cíclicos utilizados em movimentos na organização em seções. As seções possuem seus motivos característicos organizados de forma em que cada seção possuísse grande coerência interna, podendo assim, haver a retomada dos motivos nas variações de cada seção.

A seção A sofre 3 variações: A', A'', A'''. Essas seções são imbricadas com as seções B (e suas variações B' e B'') e C. Esse processo de imbricamento é repetido com frequência. Estruturou-se assim a seguinte forma:

Estruturação	A	B	A'	A''	B'	C	A'''	B''
--------------	---	---	----	-----	----	---	------	-----

No interior de cada seção houve também a interpolação dos motivos. Pode-se, assim, caracterizar a técnica cíclica no interior das seções. Em B, por exemplo, observou-se as inúmeras interpolações que ocorriam entre as estruturas, ora como desenvolvimento motivico, ora como intervenção motivica. Já em A, mesmo havendo a predominância do motivo 1 (que consiste em sons multifônicos sintetizados eletronicamente), há também a interpolação dos motivos 1, 2 e 3.

Para contribuir com a coerência interna de cada seção, a organização dos parâmetros: altura, ritmo, andamento e dinâmica, geram uma organização motivica que também proporcionou coesão entre as seções. Assim, a forma cíclica existe de maneira clara unicamente a partir desta organização motivica.

3. "Music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement is said to be in 'cyclic form'. In its strict meaning such music returns at its end to the point whence it set out at the beginning, in the manner of the song *There's a hole in my bucket*, to produce an endlessly rotating cycle; but in practice the simplest examples have been works like Haydn's Symphony no.31 in D(*Hornsignal*), Beethoven's Serenade op.8, Brahms's Third Symphony and Elgar's Second Symphony, whose finales all close with the material of the beginning of the work." (MACDONALD, 2001, [s.p.])

4. CONCLUSÃO

Finaliza-se este Trabalho de Conclusão de Curso ressaltando a importância da aplicação dessas técnicas cíclicas na obra *Noturno I*. Salienta-se os resultados obtidos por meio dessa aplicação, apontando os pontos que contribuíram para a estrutura formal da obra. Ressalta-se também a compatibilidade da aplicação da técnica cíclica relacionando com a aplicação de Mendelssohn, no *Quarteto op. 13*. Percebe-se que o efeito permanece o mesmo, sendo aplicada em movimento ou em seções.

Desde os procedimentos pré-composicionais, a obra *Noturno I* estruturou-se em função do desenvolvimento motivico, da organização interna de cada seção e do contraste entre as seções. Conclui-se que a obra *Noturno I* se sustenta por meio dessa coerência interna de cada seção, atingida e reforçada por meio do forte contraste entre as seções.

O desenvolvimento motivico foi o principal procedimento para obter essa clareza formal. A interpolação das seções – pensamento que se desdobrou na interpolação dos motivos – estabeleceu os discursos paralelos e a continuidade no discurso musical. Essa continuidade no discurso ocorre por meio da lembrança dos materiais característicos de cada seção. Tal técnica gerou demasiado interesse para a aplicação em futuras composições.

À vista disso, é possível a contribuição deste material para o leitor que procura esclarecimentos técnicos e aplicações da técnica cíclica. Por meio de uma leitura da técnica – sugerida pelo autor deste trabalho – pode-se direcionar esse aos estudantes de composição musical que tenham interesse às situações expressivas que a forma cíclica provê. Não desconsidera-se a importância desta realização à performance da obra *Noturno I*. O conhecimento das motivações composicionais, assim como da organização das seções e de seus porquês poderia, desde incrementar, como conduzir à excelência da sua performance.

O estudo dos referenciais oportuniza diversas possibilidades técnicas e expressivas para futuras criações. Tal conhecimento não se contrapõe às diversificadas estruturações formais, mas sim, proporciona novas perspectivas para o abordar técnico frente à forma, técnicas cíclicas, desenvolvimento motivico – esse sendo vinculado ou não à técnica cíclica – e linearidade no discurso musical, sendo ou não proposto discursos paralelos.

Por fim, encerro este trabalho com uma breve citação de Whittall:

[...] composição não é sinônimo de uma seleção e ativação de padrões formais, e os compositores obrigam os críticos de música a confrontar a flexibilidade infinita da relação entre “forma” como uma categoria genérica (tais como ternário, cânone, sonata) e a obra musical como resultado único do desenvolvimento de materiais e processos particulares. A prática particulariza, assim como a teoria generaliza, e a discussão da forma musical tem sido especialmente vulnerável às tensões que surgem entre as diversas formas de pensamento (WHITTALL, 2001, [s.p.], traduzido pelo autor).⁴

A peça Noturno I representa a concretização da conexão entre a sua metodologia composicional e seu estro criativo. Inicialmente instigado com a estruturação de um filme, abdicou-se de diversos parâmetros e propunha-se à adoção de outros para impossibilitar uma simples representação estrutural de algo já existente. A Noturno I instigou – por meio do desenvolvimento de materiais e processos particulares - uma adequação formal frente às necessidades expressivas do compositor.

4. “[...] composition is not synonymous with the selection and activation of formal templates, and composers oblige writers on music to confront the infinite flexibility of the relation between ‘form’ as a generic category (such as ternary, canon, sonata) and the musical work as the unique result of the deployment of particular materials and processes. Practice particularizes, just as theory generalizes, and discussion of musical form has been especially vulnerable to the tensions which arise between these very different ways of thinking.” (WHITTALL, 2001, [s.p.])

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACDONALD, Hugh. **Cycle Form**. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1996.

TAYLOR, Benedict. **Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13**. In: The Musical Quarterly, February 2010.

WHITTALL, Arnold. **Form**. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2001.

Bibliografia Complementar

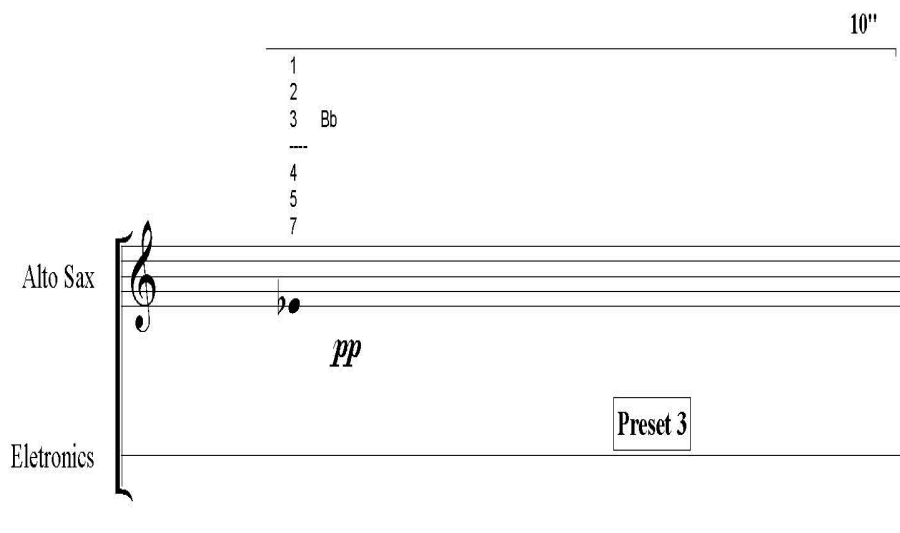
GOLDBERG, Luiz Guilherme. **Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Departamento de Música. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, v. 1, p. 130-139, 2007.

KIENTZY, Daniel. **Les sons multiples aux saxophones**. Paris: Salabert, 1981.

APÊNDICE 1- Partitura da obra Noturno I

Noturno I para Saxofone and Live Electronics

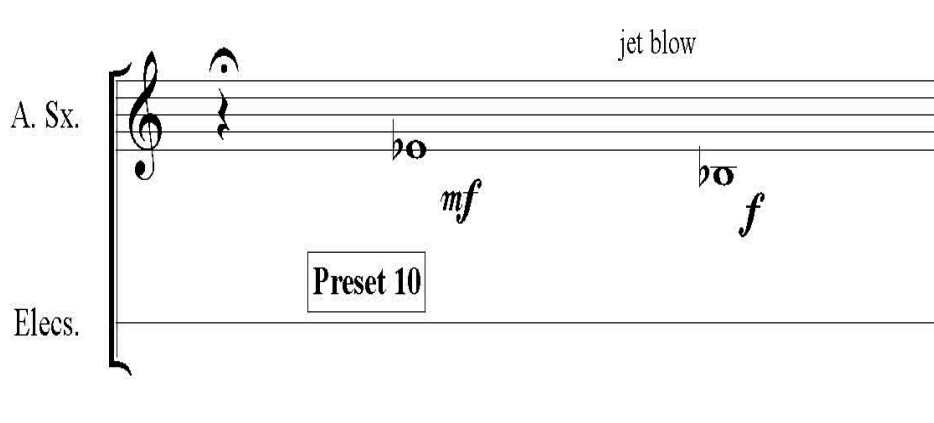
Na obra Noturno I, para saxofone alto e *live electronics*, foram pré-definidos 16 combinações dos parâmetros da síntese granular no ambiente de programação MAX/MSP. Tais parâmetros serão acionados e controlados em tempo real. A difusão e espacialização será em no mínimo 4 auto-falantes.



Na pauta superior há a indicação da digitação do saxofone alto para a realização de multifônicos com a respectiva fundamental da sonoridade. A escrita dos multifônicos fazem parte

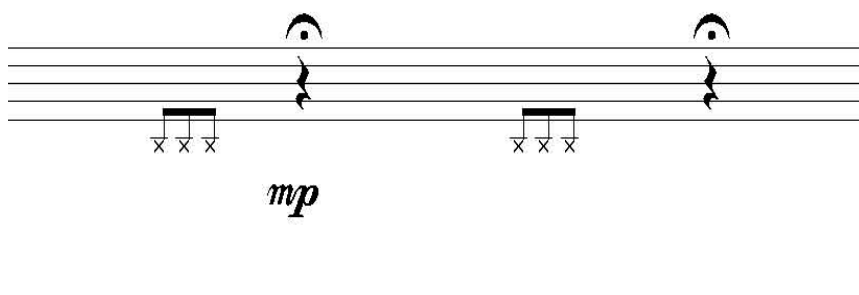
da catalogação de Daniel Kientzy, *Les sons multiples aux saxofones*.

Na pauta inferior há a indicação da ativação dos *presets*, onde o momento da ativação é indicado através do posicionamento da figura na linha de tempo.

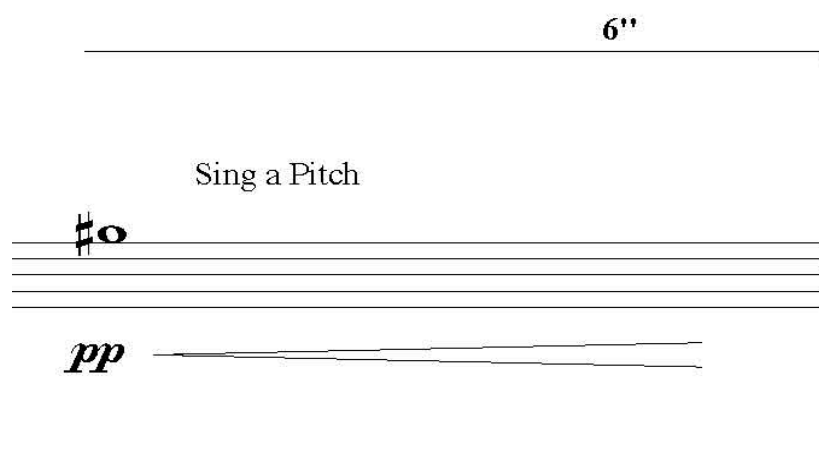


Jet Blow: Técnica onde o aproveitamento do ar é baixo, não explorando o som natural do saxofone, mas o atrito da coluna de ar com o corpo do instrumento. Manter a

coluna de ar constante, extraindo o som desejado.



Som da percussão das
chaves no corpo do
instrumento, de acordo com
a posição indicada na pauta.



Sing a Pitch: Cantar
simultaneamente com o
sopro. Qualquer altura é
permitida desde que seja
confortável para o interprete,
assim, mantem-se a coluna
de ar regular.

Noturno I

Elder Oliveira
2012

Alto Sax

10"

1
2
3 Bb

4
5
7

pp

p

mf

subito p

Eletronicos

Preset 3

Preset 5

A. Sx.

6"

1
2
3 Bb

4
5
7

f

Sing a Pitch

p

molto vib.

Elecs.

A. Sx.

8"

1
2
3 Bb

4
5
7

mp

Preset 10

mp

Preset 8

Elecs.

Noturno I

2

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

Elects.

Noturno I

3

1
2
3 Bb

4
5
6

6"

molto vib.

pp

Preset 5

6"

1
2
3 Bb

4
5
7

12"

A. Sx.

Elecs.

senza vib.

pp

Random

8"

1
2 B

4
5
6

6"

ff

6"

A. Sx.

Elecs.

S 2
3

4
5
6

4"

mf

6"

Sing a Pitch

pp

6"

A. Sx.

Elecs.

Noturno I

4

Elects.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody begins with a half note G4 (F#4 in the key signature), followed by a quarter note A4, and then a half note B4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The melody continues with a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The final measure of the melody is a half note A3. The score includes dynamic markings: 'pp' (pianissimo) under the first measure and 'mp' (mezzo-piano) under the fifth measure. There are also crescendo and decrescendo hairpins indicating changes in volume. The score ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

6

Leve ♩ = 100

6

6

mp

8

mf

p

f

p

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff in treble clef. It begins with a piano (p) dynamic marking. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur covers the next three notes: a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The time signature changes to 4/4 at the start of the second measure, which contains a half note G4 and a half note F#4. The third measure contains a half note E4 and a half note D4. The fourth measure contains a half note C4 and a half note B3. The fifth measure contains a half note A3 and a half note G3. The sixth measure contains a half note F#3 and a half note E3. The seventh measure contains a half note D3 and a half note C3. The eighth measure contains a half note B2 and a half note A2. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic marking and a triplet of three eighth notes: G3, F#3, and E3.

14

Musical notation for Example 14, showing a sequence of notes on a staff with various accidentals and a fermata.

Adagio ♩ = 50

A. Sx. 16 *p* 3 *mp* 6

A. Sx. 17 *pp* 3 *mp* 6

A. Sx. 19 *rit.* **Leve** ♩ = 100 *mf*

A. Sx. 22 **Andante** ♩ = 70 *mf* 3 6

A. Sx. 24 *f* 6 3 6

A. Sx. 25 **Leve** ♩ = 100 *mp* 6

A. Sx. 27

Detailed description of the musical score: The score is for an Alto Saxophone (A. Sx.) and consists of seven staves of music. The first staff (measures 16-18) is marked 'Adagio' with a tempo of 50 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff (measures 17-18) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a triplet and a sixteenth-note group. The third staff (measures 19-21) is marked 'Leve' with a tempo of 100 beats per minute and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring a 'rit.' (ritardando) marking. The fourth staff (measures 22-23) is marked 'Andante' with a tempo of 70 beats per minute and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring a triplet. The fifth staff (measures 24-25) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet and a sixteenth-note group. The sixth staff (measures 25-26) is marked 'Leve' with a tempo of 100 beats per minute and a mezzo-piano (*mp*) dynamic, featuring a sixteenth-note group. The seventh staff (measures 27-28) continues the piece with various note values and dynamics.

A. Sx. 29

mf

A. Sx. 31

mp *p*

A. Sx. 33

Leve ♩ = 120

pp

A. Sx. 35

accel. -----

f

A. Sx. 38

Andante ♩ = 70

fp

A. Sx. 41

pp

A. Sx. 44

♩ = 120

f *mf*

A. Sx. 47 **Rubato** ♩ = 100 *mf* *rall.*

A. Sx. 50 *p* *pp*

A. Sx. 54 *ppp* *mp*

The musical score for Alto Saxophone (A. Sx.) consists of three staves. The first staff (measures 47-50) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 47 contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter note (B) and a half note (C). Measure 48 contains a triplet of eighth notes (D, E, F#) followed by a quarter note (G) and a half note (A). Measure 49 contains a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E) and a half note (F#). Measure 50 contains a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C) and a half note (D). The second staff (measures 51-54) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 51 contains a triplet of eighth notes (E, F#, G) followed by a quarter note (A) and a half note (B). Measure 52 contains a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F#) and a half note (G). Measure 53 contains a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D) and a half note (E). Measure 54 contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter note (B) and a half note (C). The score includes dynamic markings (p, pp, ppp, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Rubato, rall.).

Alto Sax

Electronics

2 *slow vib.*

3 Bb

4 Tc

5

6

4"

3"

mp

mf

Preset 8

Sing a Pitch

1
2
3 Bb

4
5
7

5"

8"

A. Sx.

mf

slow vib.

Elecs.

Preset 10

3"

$\text{♩} = 80$

A. Sx.

senza vib.

f

pp

f

Elecs.

Preset 1

Preset 2

The musical score is organized into four systems, each with an Alto Saxophone (A. Sax.) staff and an Electronics (Elec.) staff. The notation includes various musical symbols and performance instructions.

- System 1:** The A. Sax. staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a half note Bb, marked *pp*. The second measure contains a half note Bb, marked *mp*. The third measure contains a half note Bb, marked *p*. The fourth measure contains a half note Bb, marked *mf*. The Elec. staff contains a box labeled "Preset 10". Above the staves, there are fingerings and breathings indicated by numbers 1-7 and Bb.
- System 2:** The A. Sax. staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a half note Bb, marked *mp*. The second measure contains a half note Bb, marked *pp*. The third measure contains a half note Bb, marked *pp*. The fourth measure contains a half note Bb, marked *pp*. The Elec. staff contains boxes labeled "Preset 8" and "Preset 3". Above the staves, there are fingerings and breathings indicated by numbers 1-7 and Bb.
- System 3:** The A. Sax. staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a half note Bb, marked *p*. The second measure contains a half note Bb, marked *cresc.*. The third measure contains a half note Bb, marked *pp*. The fourth measure contains a half note Bb, marked *pp*. The Elec. staff contains boxes labeled "Random" and "Preset 5". Above the staves, there are fingerings and breathings indicated by numbers 1-7 and B.
- System 4:** The A. Sax. staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a half note Bb, marked *mf*. The second measure contains a half note Bb, marked *mf*. The third measure contains a half note Bb, marked *pp*. The fourth measure contains a half note Bb, marked *pp*. The Elec. staff contains a box labeled "Preset 8". Above the staves, there are fingerings and breathings indicated by numbers 1-7 and B.

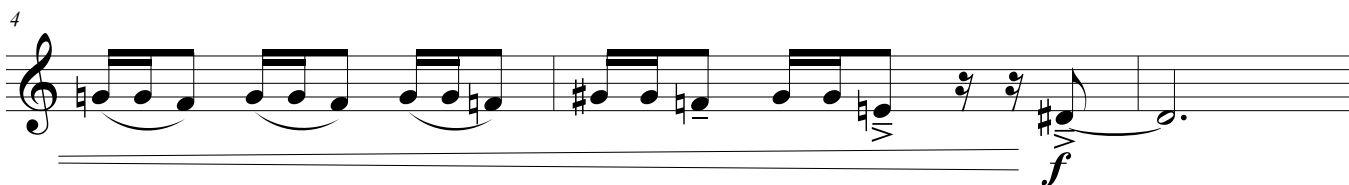
Presto ♩ = 140

Alto Sax



p

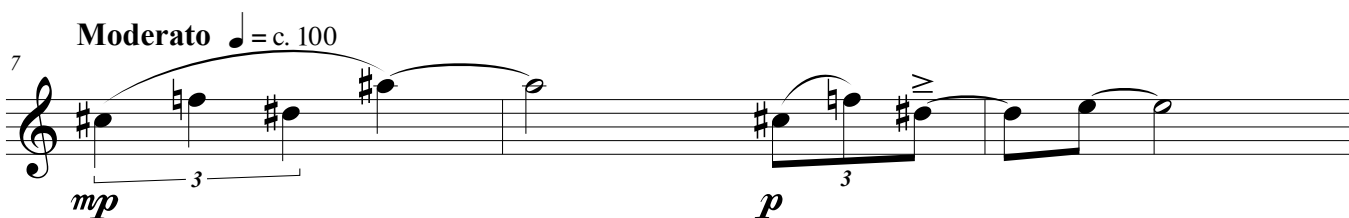
A. Sax.



f

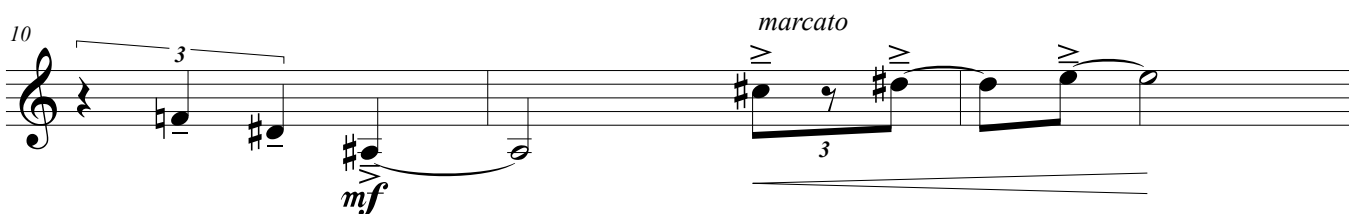
A. Sax.

Moderato ♩ = c. 100



mp *p*

A. Sax.



mf *marcato*

A. Sax.



f *subito p* ♩ = 80

A. Sax.

Leve ♩ = 100



pp *mp*

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

♩ = 110

Alto Sax

Eletronicos

A. Sx.

Elecs.

A. Sx.

Elecs.

mf

p

mp

mp

Preset 6

6

4"

1
2
3 Bb

4
5
6

mp

subito p

Preset 8

Preset 6

2"

3"

2"

2
S 3

4
5
6

2
S 3

4
5
6

2
3 Bb

4 Ta
5
6

mf

mf

mf

Preset 1

Preset 14

A. Sx.

Elecs.

jet blow

ord.

1

2

3 Bb

4

5

7

3"

subito *p*

Random

A. Sx.

Elecs.

p

Preset 1

mp

mp

Sing a Pitch

f

mp

3''

1
2
3 Bb

4
5
7

Alto Sax

mp

p

cresc.

dim.

vib.

Random

Preset 1

Electronics

8''

A. Sx.

Elevs.

4"

3"

4"

2

3 Bb

4 Tc

5

6

jet blow

f

p

f

p

Preset 2

Preset 6

2
3 Bb

4 Ta
5
6

3"

6"

5"

3"

jet blow

ord.
vib.

senza vib.

vib.

A. Sx.

mp

mp

p

Elects.

Preset 11

Preset 16

Presto ♩ = 140

Alto Sax

p *f*

A. Sax.

p *mp*

A. Sax.

mf *p* *pp*

A. Sax.

mp *mf*

A. Sax.

f *p*

A. Sax.

pp *mf*

A. Sx. ²⁰

f 6 3

A. Sx. ²²

mp *p* *p*

A. Sx. ²⁵

pp *p* *mp*

A. Sx. ²⁸

mf *p* *pp*

A. Sx. ³¹

mp

1
2
3 Bb
4
5
7

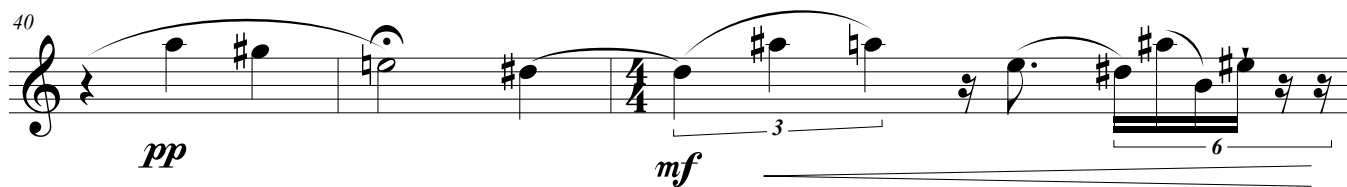
A. Sx. ³⁴

mf *f*

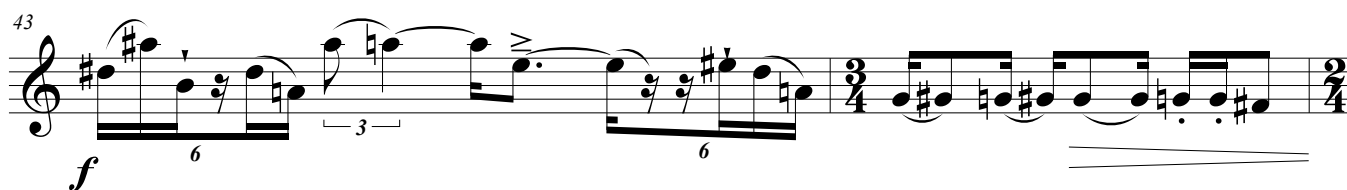
A. Sx.



A. Sx.



A. Sx.



A. Sx.

