

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes – Curso de Bacharelado em Música
Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso
Memorial Composicional

**Processo composicional de Hallelujah: A Intuição na criação
composicional e o uso de polirritmias guiadas por uma fotografia**

Flávio de Lana Pereira

Pelotas, 2019

Flávio de Lana Pereira

**Processo composicional de Hallelujah: A Intuição na criação
composicional e o uso de polirritmias guiadas por uma fotografia**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na
Universidade Federal de Pelotas, como requisito
parcial à obtenção do título de bacharel em Música
Composição Musical

Orientação: Prof. Dr. James Correa Soares

Pelotas, 2019

Flávio de Lana Pereira

**Processo composicional de Hallelujah: A Intuição na criação
composicional e o uso de polirritmias guiadas por uma fotografia**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Música, Composição
Musical

Data da Defesa: 19 / 06 / 2019

Banca Examinadora:

.....

Prof. Dr. Carlos Walter Soares

.....

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a DEUS por tudo.

Sou grato ao meu pai e a minha mãe por terem me influenciado e introduzido na divina arte da música.

E por fim, sou grato a todo corpo Docente do Bacharelado em música da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em especial, aos meus professores, Prof. Dr. Carlos Walter Soares, Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho, Prof. Me. Guilherme Campelo Tavares, e ao meu orientador, Prof. Dr. James Correa Soares, que por 11 semestres ininterruptos de parceria, me orientou e ensinou na expansão dos horizontes musicais nesse processo de aprendizagem composicional.

Grato a DEUS por ter colocado todas essas pessoas na minha vida.

Epígrafe

Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música.

Aldous Leonard Huxley

O necessário e mais difícil e mais importante na música é o ritmo.

Wolfgang Amadeus Mozart

Resumo

PEREIRA, Flávio de Lana. **Processo composicional de Hallelujah: A Intuição na criação composicional e o uso de polirritmias guiadas por uma fotografia**

72p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

O presente Memorial aborda a criação da composição Hallelujah, no que tange a questão rítmica baseada no uso da polirritmia, usando uma fotografia de um coral e uma orquestra sinfônica como guia. Esse trabalho discute o desenvolvimento de sistemas composicionais utilizando interações polirrítmicas entre os naipes de uma orquestra sinfônica e coro. A composição Hallelujah foi composta no período entre meados dos anos de 2017 e 2018.

Palavras-chave: Composição; Música; Polirritmia; Fotografia.

Abstract

PEREIRA, Flávio de Lana. **Processo composicional de Hallelujah: A Intuição na criação composicional e o uso de polirritmias guiadas por uma fotografia**

72p. Term Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

This paper is about the compositional process of Hallelujah. The main focus is the use of polyrhythmic lines using a photographic image of an orchestra and choir as a guide for its organization. This work discusses the development of new compositional systems using polyrhythmic interactions between the orchestral sections and the choir. Hallelujah was composed between 2017 and 2018.

Keywords: Composition; Music; Polyrhythmia; Photography.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Superposição divisão do tempo	18
Figura 2 – Relações Polirrítmicas Complexas.....	19
Figura 3 – Acento Deslocado.....	19
Figura 4 – Métrica Substituta.....	19
Figura 5 – Métrica Superposta.....	19
Figura 6 – Polimetria	20
Figura 7 – Webern: Variations for Piano Op. 27, II mm. I-4.....	20
Figura 8 – Polymeter - Kostka	21
Figura 9 – Fotografia guia	22
Figura 10 – Fotografia guia	22
Figura 11.1 – Partitura de primeiros violinos	24
Figura 11.2 – Corresponde a instrumentação da fig.11.1.....	24
Figura 12.1– Partitura de primeiros e segundos violinos.....	24
Figura 12.2 – Corresponde a instrumentação da fig.12.1.....	24
Figura 13.1 – Partitura de primeiros e segundos violinos violas e cellos	25
Figura 13.2 – Corresponde a instrumentação da fig.13.1	25
Figura 14.1 – Partitura de primeiros e segundos violinos, violas, cellos e contrabaixos.....	25
Figura 14.2 – Corresponde a instrumentação da fig.14.1	25
Figura 15.1 – Partitura com polirritmia entre madeiras e cordas graves	27
Figura 15.2 – Corresponde a interação polirrítmica da fig.15.1	27
Figura 16.1 – Partituras de interações polirrítmicas entre o naipe das madeiras	28
Figura 16.2 – Partituras de interações polirrítmicas entre o naipe das madeiras	28
Figura 17.1 – Intensificação das relações polirrítmicas entre os naipes	32
Figura 17.2 – Adensamento na partitura musical e na foto	33
Figura 17.3 – Continuação da partitura da fig.17.2	33
Figura 18.1 – Partitura com polirritmia entre os metais	35
Figura 18.2 – Corresponde a polirritmia da fig.18.1	35
Figura 19.1 – Representação do exemplo dos Pontos Salientes de Zamacois.....	37
Figura 20.1 – Partitura com polirritmia entre percussão e coro	38
Figura 20.2 – Partitura com polirritmia entre percussão e coro	39
Figura 20.3 – Corresponde a polirritmia da fig.20.1 e fig. 20.2	39
Figura 21.1 – Corresponde polirritmia entre metais, 2 tímpanos, bombo, caixa e as cordas	43
Figura 21.2 – Compreende dos compassos 78 – 83 / Caixa – Fio condutor – Pré Konnakol	44
Figura 21.3 – Corresponde a polirritmia da fig. 20.2	44
Figura 22.1 – Máxima expansão polirrítmica entre todos os naipes - Konnakol cordas	45
Figura 23.1 – Trecho extraído da composição do Konnakol BC Manjunath.....	46
Figura 23.2 – Trecho extraído do Konnakol da composição de BC Manjunath	46

Figura 24.1 – Partitura com Polirritmias adaptadas com o Konnakol	47
Figura 24.2 – Partitura com Polirritmias adaptadas com o Konnakol	47
Figura 25.1 – Trecho extraído da composição do Konnakol BC Manjunath	48
Figura 25.2 – Trecho extraído da composição do Konnakol BC Manjunath	48
Figura 25.3 – Partitura com polirritmia baseadas nas figs. 25.1 e 25.2	49
Figura 25.4 – Corresponde as polirritmias em Konnakol das fig. 25.3	50
Figura 26.1 – Partitura com polirritmia entre trompas, trombones, tuba, tímpanos, bombo/caixa ..	50
Figura 26.2 – Partitura com polirritmia entre Metais e percussão (Fio condutor)	51
Figura 27.1 – Polirritmia com trombones, órgão, piano e coro. Acento deslocado	52
Figura 28.1 – Trecho extraído da composição do Konnakol BC Manjunath	52
Figura 28.2 – Trecho dos Compassos 107 a 110	53
Figura 29.1 – Partitura com alta complexidade polirritmica com as estruturas do konnakol	54
Figura 29.2 – Corresponde a complexa polirritmia da fig.29.1.....	55
Figura 30.1 – Partitura com polirritmia entre coro e cordas	55
Figura 30.2 – Corresponde a polirritmia entre coro e cordas fig.30.1.....	56
Figura 31.1 – Compassos 125 e 126	56
Figura 32.1 – Polirritmia entre percussão e cordas	57
Figura 32.2 – Corresponde a polirritmia na fig. 32.1.....	57
Figura 33.1 – Compassos 132 – 135	59
Figura 33.2 – Polirritmias executadas na figura 33.1.....	59
Figura 34.1 – Trompas, trombones, órgão e piano/ Compassos 149 -155	60
Figura 34.2 – Corresponde a polirritmia da fig.34.1	60
Figura 35.1 – Interação polirritmica entre coro e cordas	61
Figura 35.2 – Corresponde a polirritmia da fig. 35.1	62
Figura 36.1 – Partitura com polirritmias entre todos os naipes - Compassos 165 – 167	63
Figura 36.2 – Partitura com polirritmias entre todos os naipes - Compassos 171 – 176	64
Figura 36.3 – Corresponde as fig.36.1 e fig.36.2 e o protagonismo de fio condutor da caixa	65
Figura 37.1 – Compassos 177 – 178 / Exclusividade do coro	65

Sumário

Agradecimentos	4
Epígrafe	5
Resumo	6
Abstract	7
1. INTRODUÇÃO	11
2. CONCEITO DE POLIRRITMIA	15
3. A COMPOSIÇÃO HALLELUJAH	22
3.1. Pontos Salientes	36
3.2. As concordâncias e discordâncias dos pontos salientes.....	36
3.3. Do Pré Konnakol ao Konnakol	40
4. CONCLUSÃO	66
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / INTERNET.....	70
6. ANEXOS	72

1. INTRODUÇÃO

Duas das muitas artes que me encantam para apreciação, uma é a música e a outra a fotografia, sendo que eu optaria pela música em primeiro lugar na minha preferência. As maiores influências que temos inicialmente por algumas coisas em nossas vidas, entendo que é a influência de nossa família. Trago na lembrança da minha infância, o meu pai indo às lojas de discos de Vinil em Belo Horizonte – MG/Brasil, adquirir discos dos mais variados temas/conjuntos: bandas militares, orquestras Sinfônicas (Carmina Burana / Carl Orff – Sinfonias, como a sinfonia Nº4, Piotr Ilitch Tchaikovsky; de gravadoras como Gramophone Company, EMI, entre outros), corais, conjuntos de choros, artistas como Jacob do bandolim, Altamiro Carrilho, Ray Conniff, e outros que não me recordo. Meu pai também foi meu primeiro professor de música, onde, no terraço de nossa casa ele nos lecionava a teoria musical, juntamente com meu irmão, no qual, hoje, é o Trombone Baixo (chefe de Naípe/ Principal trombone) na OSRP – Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto – SP/ Brasil.

Havia duas pequenas ações que eu gostava de praticar na infância: colocar os discos de música de concerto e ficar regendo com as batutas que pegava da caixinha do meu Pai; a outra era ficar recortando fotos de algumas revistas que havia em casa, e que possuísem uma foto qualquer de uma orquestra sinfônica, principalmente as que possuísem um enquadramento fotográfico localizado bem em cima da mesma. Um gosto talvez até um tanto diferente.

O que estou propondo com este relato sobre essas duas artes mencionadas, são as relações complementares que elas possuem, havendo várias possibilidades de se extrair as muitas ideias musicais através das fotografias. As composições podem trazer das fotografias algumas características como a profundidade, foco, o elemento das cores, e estabelecerem as mensagens sonoras/musicais desejadas com as mais variadas frequências. BATISTA E SILVA (2017).

Uma frase interessante de Richard Salked em 2014, passa uma mensagem, na qual mostra que: não encontramos significados no mundo, mas, nós “proporcionamos” significados através da linguagem (SALKED apud Batista e Silva 2017).

Richard Salkeld – É possível que o mundo seja apenas um conjunto de coisas sem significado – palavras e coisas

significam o que elas significam como resultado da maneira como olhamos para elas e as usamos. Fazer uma fotografia é uma forma de dar significado.

Ao iniciar o curso de composição na Universidade Federal de Pelotas, fiquei muito receoso com esta nova etapa em minha vida, pois sempre carregava comigo o pensamento de não poder estar no curso, devido ao fato de não ser um músico executante de instrumento harmônico, e somente melódico. Na minha memória trago a minha primeira aula de iniciação à composição I, com o professor Dr. James Correa, que havia requisitado uma pequena composição de instrumentação livre para ser demonstrada em sala, nas aulas que viriam a acontecer posteriormente, mesmo tendo a maior parte dos alunos daquela turma nunca terem tido composto qualquer peça, como eu mesmo.

A peça que eu compus naquele momento foi uma pequena peça para o meu instrumento, trompete solo, e a maior parte dela estava baseada em mínimas e semínimas, em compasso 4/4. Apesar do meu receio inicial, o professor Dr. James Correa nos passou apoio, suporte, e confiança, tanto no início do curso como no decorrer desses cinco anos.

Havia duas práticas sobre os processos de compor, que ele sempre nos recomendava como orientador: a composição tem 20% inspiração e 80% de transpiração; e a outra prática era sobre os alunos sempre buscarem ouvirem variados estilos musicais, pois, seriam essas, duas das várias formas do compositor trabalhar e desenvolver suas ideias musicais para começar a estabelecer suas composições. Um dos vários debates que presenciamos e discutimos em nossas aulas de composição, é que dentro da academia podemos observar que uma boa parte dos alunos não teriam o hábito de destinar uma parte do tempo diário para esse tipo de estudo (escuta musical vocal/instrumental diversificada). Até o presente momento tenho o Prof. Dr. James Correa como meu orientador.

Nesse memorial irei escrever sobre o processo composicional da peça Hallelujah para coro e orquestra, e uma das técnicas que mais me interessa em composição musical, que é a polirritmia. Inicialmente, a proposta desta peça era mostrar o meu desenvolvimento em produção composicional, trazendo a questão de construir uma tabela polirrítmica, o que no meu entender afetaria o meu processo de criação composicional.

Um gesto necessário para o desenvolvimento da composição com o uso das estruturas rítmicas musicais, mesmo sem o conhecimento prévio das diversas técnicas polirrítmicas que eu não possuía durante o período em que eu escrevia a primeira parte da composição, foi me atrelar à minha intuição empírica de compositor, para estabelecer no meu processo composicional as minhas ideias musicais que me contemplavam sonoramente. Somado a esse processo composicional, usei uma foto guia de uma orquestra e um coral para estabelecer as relações polirrítmicas entre os naipes.

Para continuar a construção da composição, posteriormente fui pesquisar em diversos sites acadêmicos, por livros e publicações sobre o tema “A construção da composição musical através de uma fotografia guia para elaboração de relações polirrítmicas”, e o resultado foi insatisfatório. A escolha da orquestração para essa peça, incluindo coro e orquestra, foi devido às minhas influências musicais com meu pai, um maestro de banda musical, e minha mãe, uma maestrina de coral, e as que eu adquiri dentro do aprendizado geral na academia.

Destaco quatro processos pensados sobre o termo pré-composicional nesta obra, para estabelecer a produção composicional final, buscando sempre estruturar das melhores formas possíveis as questões rítmicas entre os naipes: o primeiro processo é a posição espacial e disposição dos instrumentistas na fotografia, para se estruturar as relações de execuções das distintas espécies de polirritmos;

o segundo processo pensado para obra foi o modo Jônio. A intencionalidade neste modo é advinda da sistematização no ensino em música, que geralmente temos desde a infância, e na sua maioria estabelece o uso de formas cantadas de músicas com a escala de Dó, para que se aprenda os nomes de notas e as sequências delas. Um exemplo que eu destaco é a música “Minha Canção”, com letra de Sergio Bardotti, e música de Luis Enríquez Bacalov. Essa intencionalidade do modo jônio já é demonstrado no primeiro compasso da obra com uma escala de Dó Maior entre os violinos, como vocês verão e ouvirão;

o terceiro processo pré-composicional pensado foi a “direção de sentido musical” que a música estabelece (direção – percurso geométrico da execução musical que a peça segue no decorrer do tempo, numa forma crescente das linhas circulantes coloridas que vão preenchendo as sequências das fotos, e também todo o corpo

instrumental/orquestral até chegar ao coral; a começar pelos primeiros violinos, passando por todas as cordas, madeiras, metais, percussão, e finalmente o coro);

o quarto e último processo pensado com relação ao pré-composicional é consequência direta do terceiro, pois, a medida em que o sentido da geometria musical vai se ampliando passando por todos os naipes numa relação de execução de polirritmias, esta relação de execução musical entre os naipes vai se aprofundando num grau de maior dificuldade de exequibilidade, devido ao uso das hierarquias polirrítmicas, da mais simples às mais complexas, segundo meus critérios de avaliação composicional.

“Hallelujah” engloba as partes dos ensinamentos adquiridos na minha graduação pela UFPEL, com as disciplinas Rítmica I e II, ministradas pelo Prof. Me. Guilherme Campelo Tavares, tendo autores como José E. Gramani (livros Rítmica¹ e Rítmica Viva²), e ritmos diversos, tendo como ápice desse aprendizado, na disciplina Rítmica II, a introdução ao Konnakol, arte rítmica de realizar e/ou cantar palavras de percussão vocal na música indiana, ao invés de usar a notação musical, localizado no Sul da Índia. É o componente falado do “solkattu”, palavras faladas simultaneamente com a marcação das mãos. Konnakol tem sido referência como ferramenta na composição e improvisação rítmica³.

Sendo assim, neste memorial composicional vou abordar o caráter rítmico da peça “Hallelujah” - no que concerne a polirritmia - para coro e orquestra; essa questão rítmica foi composta baseada em uma foto imagem de um coro e orquestra sinfônica. Essa abordagem engloba uma divisão nos seguintes capítulos: O capítulo dois, “O conceito de polirritmia”; o capítulo três, “A composição Hallelujah”, sendo que este contém três subcapítulos: “Pontos Salientes”, “As concordâncias e discordâncias dos pontos salientes”, e “Do Pré-Konnakol ao Konnakol”, e após, tem-se a Conclusão.

¹GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas, SP. 2nd ed: editora Unicamp. 2008.

³<https://guitarpedia-blog.com.br/o-que-e-konnakol/>

2. O CONCEITO DE POLIRRITMIA

Dentre os livros e autores pesquisados, começo por José Eduardo Gramani, e o seu livro “Rítmica Viva – A consciência musical do ritmo”, em que ele esboça uma interrogativa dentro do capítulo “Um caminho ou um trilho”, e consequentemente sobre essa pergunta, ela já traz consigo uma resposta, “Fórmulas polirrítmicas? Não!”. O texto mostra um exemplo musical citado de um compasso 3/8, em que você queira cantar uma quiáltera de quatro colcheias, na qual é mostrada uma proposta de se mapear os três tempos do compasso, e ver onde se incidiria cada uma das colcheias da quiáltera. Dentro desse contexto ainda, o texto orienta que o processo musical exige que você sinta as duas ideias, ternária e quaternária, e que a ideia quaternária permanecerá inteira. Isso exprime a questão das fórmulas polirrítmicas não criarem um resultado musical, e sim, utilizando da fusão de duas ideias distintas, resultando num ritmo que reflete as duas ideias, mas descaracteriza uma delas, GRAMANI (2008).

Em Gardner Read, no seu livro “Music Notation – A Manual of Modern Practice”, ele esboça uma diferença entre quatro terminologias, que ainda desperta muitas dúvidas entre os estudantes de música: tempo, medida, andamento e ritmo. Read afirma haver imprecisão/dúvidas dos músicos quanto ao uso delas, endossando que as quatro expressões não são sinônimas, e que apenas há uma relação intercambiável entre as terminologias tempo e medida, por ambas referirem-se ao padrão de pulsação musical. Ele ainda nos deixa um exemplo, e eu cito uma de suas frases: “... um fragmento da música está na medida ternária ou no tempo 3/4⁴”. Assim, em 3/4, as pulsações estão ocorrendo com grupos de três semínimas (três batidas), a 1ª forte, e as demais fracas, seguindo esse padrão⁵, READ (1979).

É necessário traçar algumas considerações sobre a polirritmia. Pesquisando sobre o termo polirritmia, encontrei um número considerável de musicólogos e literaturas com suas variadas definições.

⁴“Hence we may accurately say that a piece of music is in triple meter, or in 3/4 time.”

⁵“Thus in meter $\frac{3}{4}$ meter, for example, there recurring groups of three quarter-notes (three beats- the first with a primary stress, the second and with less stress.

Este trabalho não se destina a aderir a qualquer vertente, mas trazer a pluralidade de diferentes ideias no que concerne em dar sentido a palavra polirritmia, que tem como significado etimológico (origem da palavra poli – do grego, polys – muitos). A seguir, AMIN (2017) nos traz três definições encontradas em dicionários europeus de música e as suas pequenas diferenças.

Polirritmia no dicionário Groove (língua inglesa), é mostrada como “a superposição de diferentes ritmos ou métricas⁶” (SADIE apud AMIN, 2017, p.14). Há uma salvaguarda em destaque no mesmo autor, informando que a polirritmia não pode ser confundida com cross-rhythm, que traduzido seria ritmo cruzado. (SADIE apud AMIN, 2017, p.14).

Nesse diálogo eu trago mais alguns aspectos sobre definições no sentido da palavra polirritmia. Na Itália, “Dizionario Ricordi della musica⁷” (em língua italiana), a polirritmia se deve “o uso simultâneo de partes diferentes de combinações rítmicas contrastantes³” (ALLORTO, apud AMIN, 2017, p.14).

Na França “No Dictionnaire de musique⁸” (em língua francesa), a definição de polirritmia apresentada é a similar ao do dicionário inglês “a superposição de várias fórmulas rítmicas diferentes, às vezes em compassos distintos” (CANDÉ, apud AMIN, 2017, p.14). Percebe-se que as três definições diferem entre si. AMIN (2017) traça uma breve comparação sobre essas três definições, a Inglesa, Italiana e Francesa:

Ao compararmos as três definições, observamos que a superposição – ato ou efeito de sobrepôr, acrescentar, unir – é citada em dois dos três dicionários. Ela não aparece no Dizionario Ricordi della musica, entretanto, “o uso simultâneo de partes diferentes”, encontrado na definição desse dicionário, pode nos dar um sentido semelhante ao da “superposição”. Se sobrepôr implica unir, “o uso simultâneo de partes diferentes” também é uma ação de superposição.

⁶“The superposition of different rhythms or metres”.

⁷“Uso contemporaneo in parti diverse di combinazioni ritmiche contrastanti”.

⁸“Superposition de plusieurs formules rythmiques différentes, parfois dans de mesures différentes”.

Os objetos da superposição, entretanto, variam ligeiramente entre as três definições: na primeira, são “diferentes ritmos ou metros”; na segunda, “várias fórmulas rítmicas diferentes”; e na terceira, “combinações rítmicas contrastantes”. Há um aspecto em comum nas três definições: todas fazem referência à diversidade dos objetos da superposição. Nesse sentido, entendemos que tais objetos são diferentes entre si. Mas O Dicionario Ricordi della música é o único a adjetivar os objetos como “contrastantes”, o que confere uma ideia mais específica de diversidade entre eles. (AMIN, 2017, p. 14).

Sara Cohen em um estudo desenvolvido e publicado em conjunto com Salomea Gandelman, nos “Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais – 2016”, com título “*Contribuições da psicologia experimental e da prática pedagógica de professores de piano para a performance da polirritmia*”, partiu de uma pesquisa mais ampla envolvendo a performance e o ensino da polirritmia, visou analisar as respostas a um questionário semiestruturado sobre o tema de professores de piano e percepção em cursos de bacharelado no Brasil. Segundo COHEN e GALDEMAN (2016) foram apresentadas algumas questões cognitivas:

Dentre essas questões cognitivas reiteradamente tratadas nesse referencial, cujo conhecimento pode facilitar a execução de polirritmos, foram destacadas as seguintes: concepção do polirritmo como um padrão único integrado ou dois padrões independentes, paralelos, observando questões cognitivas, perceptivas e motoras relacionadas ao desempenho de polirritmos, elas constataram que pianistas, na performance de movimentos bimanuais, adotam dois tipos de organização motora: em uma delas, as duas sequências temporais que constituem o polirritmo são integradas em um único padrão rítmico, enquanto na outra, tal integração não ocorre.

Neste caso, há um paralelismo, uma independência entre as mãos, sugerindo que elas produzem separada e simultaneamente cada parte envolvida no polirritmo, o que implica em dizer que somos capazes de realizar duas coisas ao mesmo tempo com independência dos dois movimentos. Na integração pressupõe-se uma representação dos dois padrões polirrítmicos como um todo integrado, isto é, as duas ações são combinadas em uma base temporal comum, de forma que a

tarefa se reduz a uma única sequência cuja performance é dividida entre as mãos, ao invés de duas sequências, cada uma delas realizada por uma das mãos. Nessa direção têm sido sugeridas duas formas de integração: uma na qual a polirritmia se reduz a um único ritmo a ser produzido pelas duas mãos (o ritmo resultante) e outra, na qual uma das mãos - em geral a mais rápida -, tem predomínio sobre a outra, provocando o encaixe da mão mais lenta.

O ritmo, segundo ZAMACOIS (1978), em seu sentido musical, é a relação que, em termos de valor, mantém entre si as notas que são executadas sucessivamente; já a polirritmia como sendo uma pluralidade de ritmos combinados, sendo ela homogênea ou complementária (ritmos confundem-se num todo) – resultantes de uma mesma divisão: metades, terços – e Heterogênea ou contraditória (cada um conserva sua personalidade).

GAUDIN (1997) elabora algumas definições com seis espécies de polirritmias, figs. [1 – 6] exemplificadas com suas respectivas características em escritas de notações musicais:

Superposição de divisões do tempo – Ambas as divisões simples e composta ocorrem ao mesmo tempo, o conhecido dois contra três. No entanto, a sensação do tempo permanece inalterada:



Figura 1 – GAUDIN (1997)

Além da “superposição de divisões de tempo” demonstrada em GAUDIN (1997), identifiquei outras espécies de polirritmias que teriam a mesma característica estrutural em sua essência, como por exemplo, a chamada polirritmia (3:2 – três contra dois), bem presente nas músicas para piano nos sécs. XVIII – XIX. Candé (1961, p.213), relata como sendo a forma mais simples e elementar de polirritmia, dentre outras nomenclaturas.

Relações polirrítmicas complexas – Segundo GAUDIN (1997) constituem-se de interpolações polirrítmicas com as vozes, no qual, coexistam simultaneidades de duas ou mais técnicas polirrítmicas:



Figura L – Schumann: “Eusebius” do Carnaval

Figura 2 - GAUDIN (1997)

Acento deslocado (contratempo) – O uso de sinais de acento ou sfzrando (sf ou sfz) no tempo fraco ou na subdivisão fraca do tempo, também cria conflito com o acento métrico normal:



Figura G (Haydn: Sinfonia N°104, Londres, III

Figura 3 - GAUDIN (1997)

Métrica substituta – Enquanto que, a substituição da divisão do tempo ocorre dentro do tempo, a métrica substitua ocorre no nível do tempo ou de múltiplos tempos, resultando num conflito métrico. Por exemplo, num compasso 2/4, quiálteras de três semínimas podem ser substituídas por um par de semínimas:



Figura J – Richard Strauss: Assim Falou Zaratrusta

Figura 4 - GAUDIN

Métrica superposta – Divisão do compasso 3/4 em quatro partes iguais (quatro colcheias pontuadas), sugerindo uma métrica quaternária sobreposta, ou quatro tempos no espaço de três, ou seja, tem uma métrica escrita, mas se ouve outra:



Brahms: Sonata para Clarinete em Fá menor, Op. 120, N°1, I

Figura 5 - GAUDIN (1997)

Polimetria – Interação simultânea de dois agrupamentos métricos diferentes:



Figura M – Gershwin “Fascinating Rhythm”

Figura 6 - GAUDIN (1997)

Finalizando o capítulo “O Conceito de Polirritmia”, destaque em Kostka (1999), a possibilidade de se compor música, em que o ouvinte não seja capaz de perceber o tipo de batida ou métrica escrita, uma prática comum na música do século XX.

Stefan Kostka: Of course, it is perfectly possible to compose music in such a way that the listener will not be able to perceive the notated beat type or meter type or both. [...] Contradictions between the way rhythm is heard and the way it is written are especially common in twentieth-century music. [...] Although written in a very fast simple duple, it seems to most listeners to be in a slower compound meter, with occasional odd-length beats thrown in. The beginning of the piece is seen in Webern's example, with the perceived rhythm notated below.

Kostka deixa um exemplo de Webern: Variations for Piano Op. 27, II, mm. 1-4.



Figura 7 - KOSTKA (1999)

Kostka (1999) ainda considera a polimetria um equivalente métrico da politonalidade, com o uso simultâneo de dois ou mais sons distinguíveis. Ocorre três possibilidades de polimetria: mesmo tempo de fórmula de compasso, mas deslocadas; fórmulas de compasso diferentes, com as barras de compasso coincidentes, e diferentes fórmulas de compasso, com barras de compasso não coincidente.

Segundo Kostka (1999), embora todas as três dessas combinações ocorram, a terceira talvez seja a mais intrigante e empregada com mais frequência. Lembre-se

de que, em cada caso, estamos nos referindo ao efeito auditivo, não à notação.
(Ver fig.8)

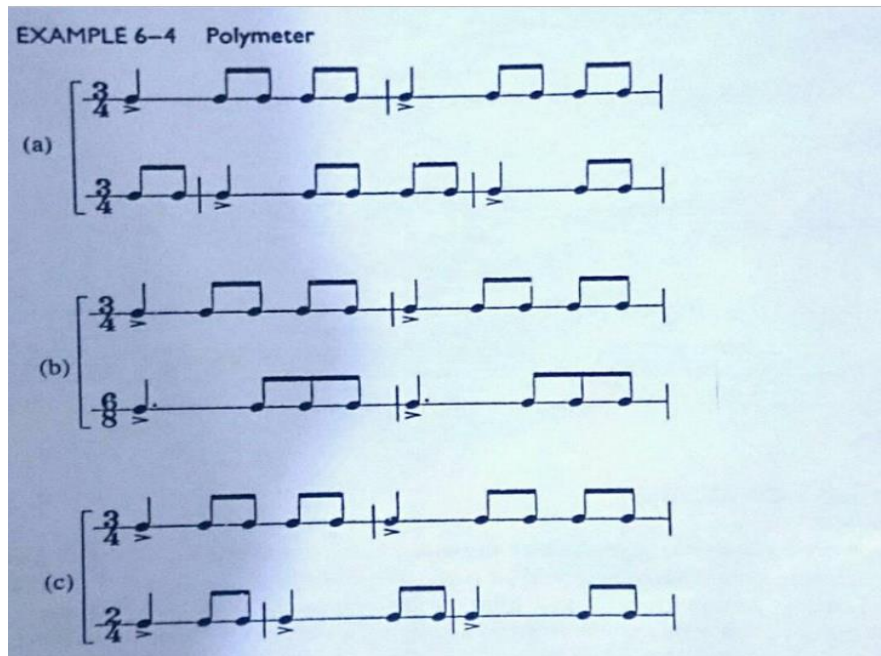


Figura 8 - KOSTKA (1999)

3. A COMPOSIÇÃO HALLELUJAH



Figura 9 – Fotografia⁸



Figura 10 – Fotografia⁹

As duas fotografias demonstradas acima são as bases para estabelecer as relações polirrítmicas entre os naipes da composição “Hallelujah”. A escolha da fotografia da Fig. 9 foi a primeira a ser escolhida para o meu projeto composicional. Eu estava ainda com um pouco de receio se prosseguiria com ela ou não, devido ao fato dela estar um pouco escurecida.

⁸ – ⁹Fotografias guias para a construção da composição “Hallelujah”; alguns dos instrumentos presentes na foto, não necessariamente estarão presentes na composição. Fotografia 8 (Créditos: Berliner Philharmoniker) - Fotografia 9 (Créditos: A&L Production)

Decidi então permanecer com ela, pois já havia criado a parte introdutória da peça, e que ela me contemplava naquilo que eu almejava, o formato do corpo de instrumentos e sua disposição no palco, principalmente ao fato da percussão possuir dois tímpanos. Com o passar do tempo busquei a outra fotografia, da Fig.10, para estabelecer algumas outras imagens derivadas dela, devido ao fator de sua clareza. Uma questão que eu quero ressaltar aqui, é que a parte da condução harmônica e harmonia não serão usadas aqui como objetos de análises, pois não é foco deste trabalho.

Anteriormente, eu havia citado quatro processos do meu período pré-composicional nas partes iniciais deste TCC, mais precisamente no fechamento da introdução. A partir do primeiro processo, que é a posição espacial e disposição dos instrumentistas na minha fotografia referência guia, me pautei na distribuição geométrica dos naipes para estabelecer o começo da construção da peça. Concomitantemente, percebe-se a aplicação do segundo processo pré-composicional, a intencionalidade da escolha tonal da obra na fig.11, no primeiro compasso.

Nas oito figuras a seguir, fig.11.1, fig.11.2, fig.12.1, fig.12.2, fig.13.1, fig.13.2, fig.14.1 e fig.14.2 [compassos 1 – 13], temos o início do desenvolvimento desse preenchimento no corpo orquestral. Demonstro como o meu processo composicional começou a ser concretizado. Vislumbrei que o preenchimento quantitativo por naipes e sua respectiva participação na obra, em que eles vão adentrando à peça, se daria a partir dos primeiros violinos, passando pelos segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Optei em não trazer polirritmias entre as cordas nesses trechos iniciais da peça.

Três aspectos e suas inter-relações são detectados já no início da peça em princípio: aspecto fotográfico, aspecto da escrita e aplicação da tonalidade escolhida, isso se perfazendo praticamente por toda a peça.

1º Violinos

Figura 11.1 - Compassos 1- 4



Figura 11.2 – Corresponde a instrumentação da fig.11.1

1º Violinos

2º Violinos

Figura 12.1 – Compassos 1 – 8



Figura 12.2 – Corresponde a instrumentação da fig.12.1

1ª Violinos *p*

2ª Violinos *p*

Violas *mp*

Violoncellos *mp*

Vlns.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Figura 13.1 – Compassos 1 – 13



Figura 13.2 - Corresponde a instrumentação da fig.13.1

1ª Violinos *p*

2ª Violinos *p*

Violas *mp*

Violoncellos *mp*

Contrabaixos

Vlns.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs. *f*

Figura 14.1 – Compassos 1 – 13



Figura 14.2 - Corresponde a instrumentação da fig.14.1

A partir do compasso 14, a peça nos mostra as primeiras interações polirrítmicas, a começar pelas madeiras (Flautim e Flautas), e cordas graves, Cellos/contrabaixos, na fig. 15.1 e fig.15.2. Pontuo aqui uma observação: as relações polirrítmicas entre os naipes são advindas de acordo com a relação sonora que a peça vai se desenvolvendo, portanto, priorizei o aspecto de afirmação da criatividade para estabelecer as polirrítmias, baseadas na questão do aspecto do som do conjunto, sem me ater inicialmente as definições teóricas das estruturas rítmicas delas, e não me restringindo as nomenclaturas teóricas citadas anteriormente no capítulo da teoria, e sim me ater à parte da intuição.

“Hallelujah” foi pensada de forma que, na primeira parte da peça, a polirrítmia fizesse sentido pelo viés da sonoridade, antes mesmo de me atentar e aprofundar às definições teóricas e estruturas rítmicas que a teoria de cada uma delas pudesse relatar. Após a composição terminada e proceder o início da pesquisa teórica sobre polirrítmia, consequentemente e/ou indiretamente percebi as teorias polirrítmicas englobadas dentro da minha composição. Isto pode ser notado nas próximas figuras 15.1 e 15.2, uma clássica polirrítmia 3:2 (três contra dois), pois nota-se uma execução em que as madeiras (Flautim e Flautas) executam três notas, contra duas notas das cordas graves (cellos e contrabaixos). Empiricamente o meu processo de criatividade composicional evidenciou uma das características da polirrítmia, demonstrada pela estrutura rítmica desenhada na partitura, pois se pensou antes na relação do comportamento sonoro, e depois me propus a buscar e aprofundar na teoria sobre a polirrítmia.



Figura 15.1 – Partitura com polirritmia entre madeiras e cordas graves – Compassos 14 - 16



Figura 15.2 - Corresponde a interação polirrítmica da fig.15.1

Quando comecei a estabelecer o início da peça, a minha primeira ideia era criar uma tabela com algumas polirritmias, possivelmente estreitaria assim o lado da criação composicional, logo abandonei esta ideia e me voltei a intuição.

Entre os compassos 17 - 21 eu dei ênfase ao naipe das madeiras, estruturando as interações polirrítmicas dentro desse naipe. Nota-se nas figuras 16.1, 16.2 a seguir, em que a polirritmia [3:2] vai se desenvolvendo em outras formas estruturais de divisão rítmica. No compasso 17 podemos ver um desses exemplos, nos quais, o clarinete e o clarinete Baixo, já estabelecem uma derivação do [3:2] em

simultaneidade com a flauta II. No compasso 19, fig.16.2, em que se constata essa derivação em um grau maior de interação, pois, ao notarmos o flautim derivar o 3, da polirritmia [3:2], por exemplo; também temos o corne inglês, o clarinete Bb I e o fagote I, derivar o 2, desse mesmo 3:2.

Figura 16.1 – Compassos 17 – 18

Figura 16.2 – compassos 19 – 21

Para não se estender demasiadamente nesta questão, ao realizar uma breve análise nas figuras 16.1 e 16.2, teremos outras possibilidades vistas com essas derivações do [3:2] dentro do naipe das madeiras, e com a participação de outros instrumentos dentro referido naipe. A peça possui cerca de 11 minutos e meio, mesmo reduzida, a análise é suficiente no atual contexto deste memorial.

Há passagens na peça que ocorre por um ou dois compassos, por exemplo, a participação de outros instrumentos não citados nos trechos em que ocorreram as polirritmias específicas – no caso das madeiras e as cordas graves – como as trompas e a caixa, por terem uma participação mínima nesse trecho da fig. 16.2. Estou desconsiderando a análise do naipe desses metais e a caixa, dentro da estrutura destacada anteriormente do [3:2], pois serão utilizados em outros pontos. Quero enfatizar que serão pontuados somente algumas passagens na peça a serem abordadas sobre o aspecto da polirritmia, e ainda, a peça está diversificada em toda sua constituição, contendo também sistema com notação de não uso de polirritmias.

Em determinadas regiões da peça, percebi, após algumas análises, que no meu processo intuitivo de criação composicional, momento em que eu compunha a peça, me mostrou a ocorrência simultânea de duas ou mais relações teóricas polirrítmicas encontradas na peça, ora entre os naipes, ou ora entre instrumentos dentro de um naipe em simultaneidade com outros naipes.

As figuras 17.1 e 17.2 a seguir mostram essas possibilidades teóricas encontradas durante a minha criação musical. Eu me voltei para a parte da percepção sobre a construção composicional, priorizando a audição do possível funcionamento da peça que me agradasse. Após a construção da peça busquei a parte teórica, e nisso, pude perceber com relação a teoria pesquisada depois, a presença da polimetria em sincronia com acento deslocado, e ainda, o [3:2] e suas derivações se afirmando simultaneamente no mesmo trecho do enredo musical. Ainda sobre esse mesmo trecho, eu poderia então deduzir aqui, que ocorrera uma outra técnica polirrítmica encontrada nas minhas pesquisas dentro da teoria em GAUDIN (1997), as “relações polirrítmicas complexas” (Ver p.17 – fig.2). Ocorre neste mesmo contexto musical, as trompas, trombones e tuba numa outra

polimetria, estabelecendo um 3/4 (ternário) dentro de um 4/4 (quaternário) compassos 25 – 27.

No compasso 26 o corne inglês e o fagote I desenvolvem uma linha melódica que nos mostra o acento deslocado, enquanto as cordas permanecem no 2 do [3:2], e também na variação do 2 do [3:2]

Na figura 17.1, dos compassos 25 – 28, a começar analiticamente pelas madeiras, flautim e flautas exercem a derivação do 3 no [3:2] e as cordas graves estabelecem o mesmo padrão inicial 2 do [3:2], com as mínimas. Ao mesmo tempo nesse compasso 25, pode-se perceber o oboé I estabelecendo um aspecto polirrítmico do acento deslocado, e um [3:2] com a variação do 2 no oboé II.

Observando a figura 17.1 e traçando um paralelo com a foto da fig. 17.3, na partitura e na foto, percebo primeiramente que, no fluir do tempo a peça vai se condensando com relação ao uso de interações polirrítmicas, juntamente com o aumento de participação de outros naipes, o que demonstra o meu propósito inicial, de mostrar o adensamento geométrico espacial do corpo orquestral com relação à progressão do tempo, e intensificando o grau de dificuldade de execução da peça(questões de divisões rítmicas destinados aos naipes ficam mais complexos). No compasso 28 já ocorre a presença de politemporalidade, semínima que inicialmente (compasso 1) era igual a 40, passa a ser igual 55, é a percepção clara da velocidade de superfície, segundo COHEN (2007):

“a polirritmia pode implicar na politemporalidade quando a interpretação dos elementos básicos de dois ou mais ritmos se presta à ambiguidade na percepção das velocidades. Diferentes velocidades são discriminadas, por um lado, pelas diferenças entre os valores rítmicos (velocidade de superfície). Assim, um mesmo compasso e andamento com valores rítmicos diferentes, bem como compasso ou andamento diferente, pode gerar a sensação de politemporalidade. Na Cantata BWV26, por exemplo, Bach estratifica as partes das vozes e da orquestra com a emissão de ritmos prevalentemente escritos a partir de uma mesma configuração [...] a orquestra projeta semicolcheias contínuas, ritmo resultante de todos os instrumentos, enquanto as vozes projetam colcheias, com exceção dos sopranos, que se destacam na projeção das mínimas. O resultado é a percepção de três velocidades diferentes, escritas no mesmo

compasso e no mesmo andamento. Por outro lado, diferenças de velocidade são percebidas pela percepção do pulso métrico, dependente ou não da noção de compasso, explícito ou subjacente (essa percepção é a que normalmente associamos ao conceito de andamento) ”.

Saindo da figura 17.1 e indo para 17.2, compassos 29 - 32, o término deste trecho estabelece um destaque com um sexteto de madeiras. Na sua composição eu estabeleci o Oboé I, em acento deslocado, está contraste com o 2 do [3:2] no oboé II; e ainda, tem um Corne Inglês e um fagote I na mesma estrutura rítmica do acento deslocado; o fagote II e o Contra fagote tecem uma variação no 2 do [3:2]. Complementar a este sexteto, tem-se simultaneamente o naipe de cordas que vem desde o compasso 25 da fig.17.1 permanecendo no [3:2], sendo assim, eu poderia ainda destacar novamente a ocorrência das “relações polirrítmicas complexas”, parte teórica mais uma vez encontrada na peça.

Há o que ressaltar sobre algumas passagens demonstradas até aqui através das figuras, como na partitura da figura 17.1, por exemplo, eu poderia ainda citar e/ou destacar alguns instrumentos e suas respectivas escritas e lhes atribuir outras terminologias da teoria da polirritmia. GAUDIN (1997) traz uma definição de Métrica Substituta, talvez eu poderia incluir o flautim ou as flautas nesse viés interpretativo para esta tal afirmação:

GAUDIN (1997): Métrica Substituta - Enquanto que, a substituição da divisão do tempo ocorre dentro do tempo, a métrica substitua ocorre no nível do tempo ou de múltiplos tempos, resultando num conflito métrico. Por exemplo, num compasso 2/4, quáteras de três semínimas podem ser substituídas por um par normal de semínimas.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. Ing. (Clarinet in G), Cl. Bb (Clarinet in B-flat), Cl. Baixo (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Cmbx. (Contrabassoon), Trom. F (Trumpet in F), Trom. F (Trumpet in F), Tpt. Pac. (Trumpet in C), Tpt. C (Trumpet in C), Tpt. C (Trumpet in C), Tbn. T. (Trombone in C), Tbn. T. (Trombone in C), Tbn. B. (Trombone in B-flat), Tu. C. (Tuba in C), Vln. (Violin), Vln. (Violin), Vln. (Violin), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is written in 2/4 time, with a tempo marking of 'Allegretto' (♩ = 55). The music features various dynamic markings, including 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is that of a classical orchestral score.

Figura 17.1 – Intensificação das relações polirrítmicas Compassos 25 – 28

Ob. *mp mp*

C. Ing.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Fgt

Cntbx. *mp*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for measures 29-32. It includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in Bass (Cl. Baixo), Flute (Fgt), and Contrabass (Cntbx.). The Oboe and Contrabass parts have a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide harmonic support.

Vlrs.

Vlrs.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for measures 29-32, focusing on the string section. It includes staves for Violins (Vlrs.), Violas (Vlas.), Cellos (Vcs.), and Contrabasses (Cbs.). The strings play a sustained harmonic accompaniment.

Figura 17.2 – Continuação da partitura da fig.17.1 Compassos 29 – 32

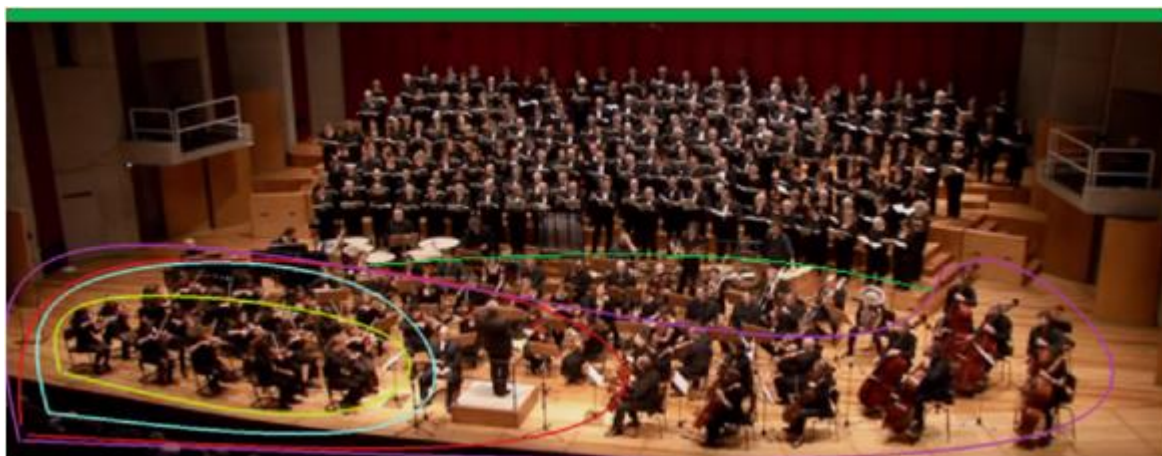


Figura 17.3 – Adensamento na partitura musical e na foto

Dando sequência ao preenchimento no corpo orquestral, os naipes vão adentrando a peça imbuídos de uma relação musical baseada na intensificação da contrametricidade, e agora temos os metais, que perfazem um trecho no qual tem uma escala de Dó Maior, fig.18.1, (sempre em algum momento ocorrerá este desenho com a escala de Dó Maior, visto anteriormente nos contrabaixos exercendo este mesmo aspecto no último compasso da fig. 14.1 e o início da fig.15.1), mas prevalecendo a polirritmia nos trompetes, juntamente com os trombones e tuba, em relação às trompas. Neste trecho da fig.18.1 compassos 33 - 44, os metais são os protagonistas.

É um outro ponto onde se ocorre a exposição da politemporalidade, com a semínima igual a 45, ou seja, mais um ponto onde ocorre a velocidade de superfície evidenciada. Na fig. 18.1, onde trompetes, trombones e tubas executam o aspecto polirritmico em relação às trompas, eu me voltei a teoria e identifiquei mais de uma forma da técnica teórica para encaixar aqui, pois no desenho da partitura e audição dessa passagem, o nosso senso de acento métrico é deslocado, meio tempo à frente ou meio tempo para trás, nos trompetes, trombones e tuba, nos compassos [38 – 39]. A fig. 18.2 está relacionada à fig. 18.1 em termos de complementariedade, pontuando a polirritmia demonstrada na partitura.

Ainda sobre a fig.18.1, eu destaco os compassos 43 e 44, onde gostaria de falar sobre um termo que encontrei lendo ZAMACOIS (1978), sobre um termo em que ele trata no seu livro e que é de uma fundamental importância para o meu trabalho, os pontos salientes, que também foram usados sem o prévio conhecimento teórico, serão abordados logo a seguir.

The image displays two pages of a musical score for a brass ensemble. The left page is marked with a tempo of $\text{♩} = 45$. The instruments listed on the left are Trombones F and C, Piccolo, Trumpets C, Trombones T and B, and Tubas. The right page continues the score for Trombones F and C, Piccolo, Trumpets C, Trombones T and B, and Tubas. The score features complex polyrhythmic patterns, particularly in the Trombone and Trumpet parts, with dynamic markings such as *f*, *ff*, *mp*, and *mf*. The Piccolo part includes triplets and a 'mute' instruction.

Figura 18.1 – Partitura com polirritmia entre os metais- Compassos [33 - 44]



Figura 18.2 – Corresponde a polirritmia da fig.18.1

3.1 Pontos Salientes

ZAMACOIS (1978) mostra em seu livro as características para se ter os pontos salientes:

Quando se escuta uma composição musical, elas adquirem perante nossos ouvidos e inteligência um significado *relieve* – a este *relieve* chamamos de Pontos Salientes - que pode obedecer 4 características:

- 1- Uma maior duração da nota em relação a nota anterior ou posterior
- 2- Uma maior intensidade de som resultante de maior força e ataque das notas e número de notas atacadas.
- 3- As diferenças de entonação
- 4- Diferença de timbre.

Segundo Zamacois (1978), somente a primeira destas quatro características citadas é de caráter rítmico; as outras são de cunho relacionados às propriedades que distinguem os sons entre si. Por isso que a entonação, intensidade e o timbre se consideram coeficientes do ritmo. Quando a música não é exclusivamente uma parte, os pontos salientes das várias partes envolvidas são percebidos no conjunto de uma forma mais ou menos manifesta de acordo com a sua importância.

Na fig.18.1 nos compassos 43 e 44, como já citado logo acima, temos um dos vários pontos salientes que a peça traz. Eu proporia uma reflexão sobre este ponto saliente de acordo com Zamacois, na questão da característica 1, de duração da nota em relação à nota anterior. Pode se notar que no compasso 42, saímos das semibreves das trompas e entramos numa subdivisão bem complexa nos trompetes; e ainda, com relação a característica 4, a textura dos timbres, já que, os trompetes, neste trecho, estão com o uso de surdinas, obtendo assim um timbre mais metalizado em relação aos compassos em que as trompas atuam.

3.2 As concordâncias e discordâncias dos pontos salientes.

Vale destacar aqui um processo que ZAMACOIS (1978) nos relata sobre algumas divergências sobre a ocorrência dos pontos salientes com a seguinte ideia:

Figura 19.1: As condições que convertem um ponto saliente a uma nota ou a uma simultaneidade de notas são independentes umas das outras. Quanto maior o número de notas reunidas, maior a importância das notas no caso e inversamente.

Em 1, (fig.19.1), as notas mi, fá, sol, lá, clave de Sol, formam ponto salientes por duração, por intensidade (acentuação), por entonação e por coincidir com elas o ataque dos acordes na clave de fá; daí um grande relieve. Em 2, (fig.19.1), as notas constituem pontos salientes somente por duração e entonação, pois a força de ataque (acentuação) recai nas notas da clave de sol e os acordes da clave de fá às vezes enfatizam algumas dessas notas; outras, qualquer uma dessas, e, outras frações rítmicas sem articulação de nota. O resultado é clareza, precisão e força rítmica em 1, todo contrário em 2:



Figura 19.1 - (Zamacois, 1978, 6nd.ed. Ch.VI p.98-104).

O processo expansivo do preenchimento do corpo orquestral vai se ampliando, mediante minhas intenções, demonstrando mais intensificação de relações polirrítmicas em simultaneidade de participação de mais naipes. A percussão participa pela primeira vez mais massivamente, juntamente com o coro. Analisando as partituras demonstradas nas fig.20.1 e fig. 20.2, que compreende entre os compassos [53 - 55], as interações de polirritmia se dão com o coro e a percussão, e entre os próprios instrumentos componentes da percussão.

Eu vou destacar a métrica superposta do Carrilhão, que, segundo GAUDIN (1997), essa técnica polirrítmica está sugerindo uma métrica quinária, sobreposta em um compasso de 4 tempos, ou seja, cinco notas no lugar de quatro. No exemplo encontrado em GAUDIN (1997), seria uma superposição semelhante, mas de 4 tempos dentro de um compasso ternário 3/4.

A fig.20.2 estabelece com a fig.20.1 uma relação do aspecto do preenchimento orquestral. Outro ponto que retomo, é a questão da temporalidade, agora não só com a velocidade de superfície, quando tem a semínima = 55, mas – retomando COHEN (2007) na p. 28 deste trabalho, quando ela cita um exemplo de

estratificação da peça de Bach, sobre o viés de temporalidade – quando vimos a fig. 20.1 e fig.20.2, logo a seguir, penso em pelo menos duas velocidades: a de superfície, e a velocidade implícita, em que há uma projeção de fusas no Glockenspiel contrapondo com a projeção das semínimas do carrilhão, evidenciando uma outra forma de sensação de politemporalidade. Vale ressaltar que o coro estabelece a construção da escala de Dó Maior entre os compassos 53 - 69.

The image displays two pages of a musical score, measures 53 and 54. The score is for a multi-instrument ensemble and a choir. The instruments listed on the left are: Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), Carr. (Carrilhão), Vib. (Vibração), Xil. (Xilofone), Bmb. (Bateria), Cax. (Caxexa), Cym. (Cimbal), Sop. Contralto (Soprano Contralto), and Ten. Baixo (Tenor Baixo). The tempo is marked as $\text{♩} = 55$. The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex polirhythmic texture. The Carrilhão (Carr.) plays a steady eighth-note pattern. The Glockenspiel (Glk.) plays a more complex, syncopated pattern. The choir (Sop. Contralto and Ten. Baixo) enters in measure 53 with the lyrics 'Ha - le - lu - jah' and continues through measure 54. The percussion instruments (Timp., Bmb., Cax., Cym.) provide a rhythmic foundation. The vocal parts are written in a way that suggests a slow, deliberate movement, contrasting with the faster instrumental rhythms.

Figura 20.1 – Polirritmia entre percussão e coro – Compassos 53 - 54

Figure 20.2 is a musical score for measures 54 and 55. The score includes staves for Timp., Glk., Carr., Vib., Xil., Bmb., Cax., Cym., Sop. Contralto, and Ten. Baixo. Measure 54 shows various instrumental parts, including a complex rhythmic pattern in the Glk. part. Measure 55 features vocal entries for Soprano Contralto and Tenor Baixo with the syllable 'Ha'.

Figura 20.2 – Compasso 55



Figura 20.3 – Polirritmia e suas expansões na figs.20.1 e 20.2

3.3 Do “pré-Konnakol” ao Konnakol

Após um breve e superficial conhecimento em aulas de Rítmica II, com o Prof. Me. Guilherme Campelo Tavares em 2017/2 sobre Konnakol, posteriormente, busquei outras fontes, como vídeos, e ainda, a tese de mestrado em performance musical de Lisa Young, na escola de artes da Universidade de Melbourne, Austrália. YOUNG (2010) mostra algumas questões como a oralidade, a imitação e memorização; esses aspectos estariam relacionados ainda ao caráter religioso, no que concerne à aprendizagem da tradição Carnática, no capítulo 1:

“LEARNING THE KARNATIC TRADITION - Classical Indian music is predominantly an oral traditional with students listening, imitating and then committing the syllabus to memory. Students rarely ask questions during lessons, rather they are devoted listeners. In the last 100 years or so, note books have been used as a memory aid for students, but they are not used in performance. Today, if students own a recording device they also record lessons to assist their progress. Traditionally in the study of Indian classical music there is a highly formal relationship between guru and student and it is considered an honour to receive lessons in music. Historically the system of gurukula existed, where the student would live with the guru as part of the family during the years of study. Today students rarely live with gurus (unless they are relatives) but the relationship remains formal and Indian teachers are very much revered”.

No capítulo 2 da mesma tese, YOUNG (2010) coloca em pauta duas questões, esclarecendo-as logo em seguida: a primeira, é a origem e desenvolvimento do Konnakol:

“ORIGINS AND DEVELOPMENT OF KONNAKOL - The origin of the Tamil word 'Konnakol' comes from the Telugu word (another Dravidian language) 'Koni' which means 'to recite' or 'to say'. This word was adopted in the Tamil language and put with the word 'Kol' which means 'to rule' or 'to reign'. Thus the word 'Konnakol' can be seen to imply that the manifestation of rhythmic intricacies by vocal recitation is the 'King' of all the percussion instruments. Although this is a subjective point of view, there is no doubt that as an artform Konnakol can demonstrate with great strength,

elegance and timbrel variation, the intense beauty of Laya (rhythm) (Venkataram 1994)”;

e a segunda, é o papel de referência vocal do Konnakol presente na música Carnática:

“THE ROLE OF KONNAKOL IN KARNATIC MUSIC - Konnakol is used as a vocal reference for all Karnatic percussion instruments. However, it is usual and appropriate to refer to Konnakol in relation to the mridangam, as the mridangam is considered the principle percussion instrument in Karnatic Music. As a language Konnakol has developed in vocal imitation of the percussion sounds and patterns played thus - each drum stroke has a corresponding vocal sound. Naturally the recited sounds of the human voice are different to the sounds produced by the percussion instrument. Over time and with the influence of many innovative artists, Konnakol has developed a language well beyond the scope of the sounds of the Mridangam. Aside from its merits as an individual artform, Konnakol is an integral part of the extensive training required to master the Mridangam -and all percussion instruments - providing the basis for understanding the rhythmic complexities of the Karnatic tradition. Musicians communicate rhythmic ideas to each other using Konnakol and they also use the vocal patterns to practice ideas whilst clapping the talam with their hands. Konnakol is the medium used for giving teaching instructions in percussion lessons, with corrections in lessons given vocally. The student then repeats the syllabus, both in Konnakol and on the drum.”

O Konnakol foi a única técnica aplicada à peça que teve as suas informações primeiramente pesquisadas/estudadas, (meu aprendizado foi bem superficial com relação a esta técnica, sem muito aprofundamento). Não quero aqui entrar e/ou aprofundar no cunho “teórico” dessa tradição musical vocal indiana, por ser algo extremamente complexo em relação à música ocidental.

Quero apenas pontuar um efeito trazido do Konnakol para dentro da minha peça, pois, vocês não ouvirão as pronúncias das palavras do “solkattu” - emitidas no Konnakol - pelo coro em “Hallelujah”, mas, o meu processo composicional se utiliza das divisões rítmicas das emissões dessas palavras através das talas (ciclos), e as transportam para a parte melódica e percussiva, principalmente.

A partir daqui quero adentrar no ponto em que considero um tipo de característica rítmica à parte na peça “Hallelujah”. A meu critério, a parte percussiva projeta-se bem atuante do compasso 75 até o final da composição; priorizei a percussão como uma espécie de fio condutor neste referido trecho da composição. Dentro desse fio condutor, o que eu destaco como sendo um instrumento propulsor e dinâmico na atuação rítmica musical nessa parte da peça, é a caixa.

Adentrando no compasso 75, fig.21.1 – uma região que considero como a região do “pré-Konnakol” – com a semínima igual 75, a caixa já estabelece uma afirmação rítmica de destaque, sendo essa retirada de exemplos rítmicos da tradição da oralidade do Konnakol da música do mestre BC Manjunath. A caixa em plena característica polirrítmica com os tímpanos e o bombo, ambos na mesma divisão rítmica, e também todos os naipes de metais, deslocando-se numa interação rítmica cada vez mais complexa, indo para uma única e futura modulação métrica, que se dará em seguida no compasso 83, dirigindo-se para a fórmula de compasso do 6/4, com outra evidência da recorrência de velocidade de superfície, semínima igual a 140.

Analisando algumas exibições em vídeos, e dentro da sala de aula com alguns exercícios, percebi o 6/4 como componente métrico bem recorrente nas adaptações de divisões rítmicas da música ocidental ao Konnakol, sendo assim, decidi escolher a fórmula de compasso 6/4 na modulação métrica. A fig. 21.1 dos compassos 75 - 77, e a fig. 21.2 dos compassos 78 - 83 a seguir demonstra esse desenvolvimento:



Figura 21.1 – Corresponde aos naipes de metais, 2 tímpanos, bombo, caixa e as cordas compassos 75 - 77

A fórmula de compasso do 6/4, no compasso 83, se dará a modulação métrica que seguirá até a parte final da peça. Nas partes iniciais desse trabalho fiz referência a questão da minha intuição de compositor ao se propor a peça com polirritmias, e que se estabeleceu pela intuição composicional, e posteriormente, fui até a parte teórica. O Konnakol se contrapôs a este meu gesto da intuição, primeiro se deu a busca pelas informações sobre a tradição indiana. Foi a parte a ser elaborada com um pouco mais de critério técnico de estrutura rítmica em relação a primeira parte da composição. Na introdução relato acerca do período de tempo de construção da peça, por volta de um ano, meados de 2017 e 2018.

A fig. 21.2 mostra um a panorama geral dos compassos 78 - 83, onde é a região do “pré-Konnakol”, e o que eu coloco como importante nessa imagem para ser destaque é o elemento propulsor da caixa até a fase da modulação métrica, com pequenas participações de todos os metais e cordas:

The image displays a musical score for a large ensemble, likely a symphony orchestra. The score is organized into five vertical columns, each representing a different section of the ensemble. The instruments listed on the left side of each column include Timpani (Tim.), Snare (Sp.), Bass (Ba.), and various string instruments (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings, indicating a highly detailed and rhythmic piece. The conductor's part is prominently featured in the center, with a large, bold 'C' marking the beginning of a section.

Figura 21.2 – Compreende dos compassos 78 – 83 / Caixa – Fio condutor



Figura 21.3 – Corresponde a polirritmia da fig.21.2

A fig. 22.1 (fotografia) a seguir, é a parte que simboliza toda a parte final da peça, entre os compassos 83 – 176 em interações rítmicas com variadas polirritmias juntamente com o Konnakol, principalmente. A foto traduz o ápice musical construído entre todos os naipes, ou seja, onde se dá a expansão máxima em termos de interatividades entre todos os naipes, com as mais complexas e variadas estruturas rítmicas de polirritmia, e a adaptação da música ocidental à música indiana, com estruturas rítmicas embasadas sobre a oralidade do Konnakol.

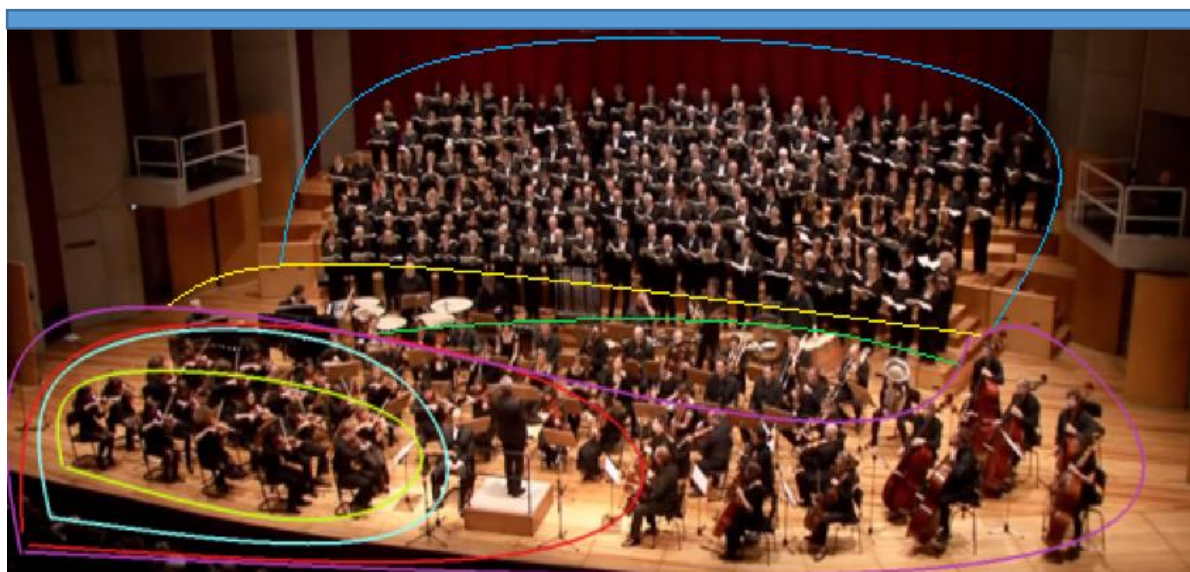


Figura 22.1- Máxima expansão polirrítmica entre todos os naipes - Konnakol

Ao destacar as sete figuras na sequência a seguir, fig.11.2, fig.12.2, fig.13.2, fig.14.2, fig.17.3, fig.20.3 e fig.22.1, percebemos a notória expansão de cores circulantes a partir da fig.11.2, que corrobora para a evidente sistematização, no que diz respeito ao uso gradativo e quantitativo da participação dos naipes na composição “Hallelujah”, concomitantemente, ocorrendo a progressão do grau de complexidade na exequibilidade dos sistemas polirrítmicos entre os instrumentos de todos os naipes. Quanto o maior o número de cores circulando parte das fotos, ocorre uma maior pluralidade rítmica e sonora da peça.

A região que segue daqui em diante, compasso 83 - 176, a região do Konnakol, teremos um destaque bem peculiar no campo das divisões rítmicas baseadas na tradição oral do Konnakol, e um protagonismo mais direcionado ao naipe de percussão. Uma das minhas referências para esta parte da composição foi um dos mais conceituados músicos indianos especialista em Konnakol, BC Manjunath, com

a sua composição Konnakol, que se baseia no padrão da sequência de Fibonacci: [1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21]¹¹.

Lembrando que o Konnakol é considerado uma tradição oral passada de mestre para o discípulo. O Konnakol não tem um sistema de notação musical definida, como na música ocidental. Mediante as fig.23.1 e fig.23.2 expostas a seguir, que mostra um recorte de um trecho musical da peça elaborada por BC Manjunath, nas quais, tem nas estruturas rítmicas as talas (ciclos). As colcheias voltadas à parte de cima do desenho, tem as pronúncias das palavras verbais onomatopeicas do “solkattu”; e na parte inferior estão as colcheias e semínimas em execução das batidas com as palmas, criando esses efeitos polirrítmicos.

Na música de Manjunath há uma constante modulação Métrica, o que eu não aplico sobre minha peça. Manjunath traz ao Konnakol as estruturas rítmicas musicais ocidentais, adaptando o mundo musical ocidental as circunstâncias rítmicas da tradição da oralidade indiana. Demonstro o meu processo de criação composicional mediante o aprendizado sobre o Konnakol, e logo transmito aos naipes da orquestra:



Figura 23.1 (trecho extraído da composição de BC Manjunath)

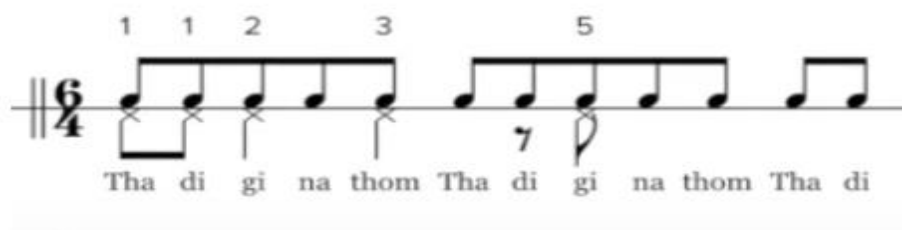


Figura 23.2(trecho extraído da composição de BC Manjunath)

¹¹<https://www.youtube.com/watch?v=mOMLRMfiYf0>

Nesta região dos compassos 85 – 86, nas fig.24.1, e fig. 24.2, já temos inicialmente os tímpanos e a caixa, estabelecendo as divisões rítmicas da oralidade das palavras do Konnakol, vistas nas fig.23.1 e fig.23.2, onde são demonstradas as talas e as pronúncias das palavras do “solkattu” executadas verbalmente por BC Manjunath. Na mesma região encontra-se todo o naipe das cordas sob a mesma célula rítmica, que, conseqüentemente executam a parte superior da estrutura rítmica das figuras do Konnakol mencionadas. Vale notar que eu não considerei as colocações numéricas representadas na fig.23.1 e fig.23.2, simbolizando a sequência de Fibonacci.

Proponho me ater somente ao teor musical expressivo das associações rítmicas, excluindo as relações numéricas da sequência de Fibonacci.

Figura 24.1 – Polirritmias adaptadas com o Konnakol – Compassos 85 - 86

Figura 24.2 - Cordas e percussão Konnakol – Compassos 85 – 86

A fig. 25.3 compassos 87 - 88, traz a mesma relação explicada nas figuras fig.24.1 e fig.24.2 anteriores, mas agora aplico outras características rítmicas do konnakol de Manjunath:

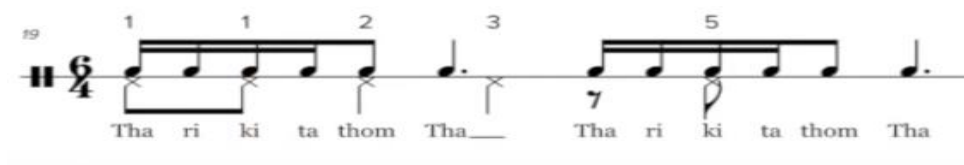


Figura 25.1 (trecho extraído da composição de BC Manjunath)

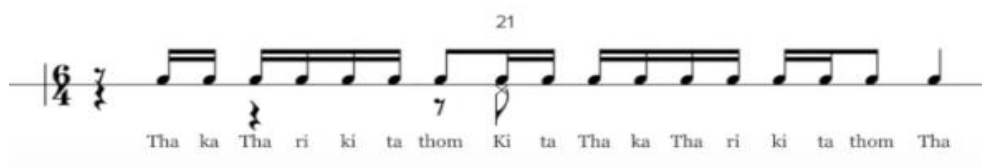


Figura 25.2 (trecho extraído da composição de BC Manjunath)

Note que, neste trecho há alguns elementos que optei por proporcionar pequenas variações. Quando estabelecemos uma comparação entre as fig. 25.2 e fig. 25.3, observamos que a composição de Manjunath na parte inferior da sua estrutura rítmica esboça pausas de semínimas, mas quando trazida esta parte para o interior de minha composição, procuro realocar esse trecho com notas nos lugares dessas pausas, e assim o carrilhão se incumbe de proceder essas tais variações no compasso 88.

Já na parte superior da mesma estrutura rítmica da fig.25.2, transporto o mesmo desenho rítmico da composição de Manjunath para o vibrafone, Xilofone, e ainda, o flautim e a flauta (ambos não estão expostos na foto da partitura, mas estabelecem o mesmo desenho rítmico-melódico do vibra fone e xilofone na passagem. Somente não os demonstrei por uma questão visual, para não ficar com uma exacerbação de imagens, evitando colocar alguns instrumentos que repetem a mesma divisão rítmica na mesma passagem musical da minha composição), mas proponho apenas em deixá-los mencionados no texto.

The image displays a musical score for measures 87 and 88. The score is organized into two main systems. The left system contains ten staves, with the first two showing rhythmic patterns in a 4/4 time signature. The right system contains thirteen staves, each labeled with an instrument or vocal part. The instruments include Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glc.), Cymbals (Cym.), Vibraphone (Vib.), Xylophone (Xil.), Bells (Bmb.), Caxexu (Cax.), Cymbal (Cym.), Soprano Continuo (Sop. Continuo), Tenor Bass (Ten. Baixo), Piano (Pno.), Organ (Org.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cbs.). The vocal parts are Soprano Continuo and Tenor Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Figura 25.3 – Compassos 87 - 88

Ainda sobre a fig. 25.3, além das relações polirrítmicas determinadas por minhas escolhas nesse ponto da peça advindas da música indiana, observe também que nesse trecho, as cordas estabelecem uma divisão rítmica que não está contemplada nos trechos das fig. 25.1 e fig.25.2. Esclareço que: sempre ocorrerá o uso das divisões rítmicas baseadas na tradição da oralidade do Konnakol, somadas às outras estruturas que não provém da específica estrutura rítmica da música indiana aqui utilizada, e que eu decidi colocar segundo o meu critério composicional.



Figura 25.4 – Naipes estabelecendo polirritmia de acordo com a fig. 25.3.

Na sequência proponho somente destacar através da imagem da partitura, fig.26.1 e fig.26.2, que compreende os compassos 90 – 96, o papel preponderante do naipe de percussão como fio condutor para essa parte final da composição, como se verá em outras partes finais de “Hallelujah”. As trompas e os trombones e a tuba trabalham numa passagem de polirritmia com toda a percussão, e a caixa se destaca ainda mais em relação a toda percussão como protagonista.

Figura 26.1 – Trompas, trombones, tuba, tímpanos, bombo e caixa. Compassos 90 - 94

The image displays a musical score for a percussion and metal ensemble. The staves are arranged vertically, with the following instruments from top to bottom: Trombone F, Trombone F, Trumpet Piccolo, Trumpet C, Trumpet C, Tuba T, Tuba T, Tuba B, Tuba C, Timpani, Timpani, Glockenspiel, Cymbals, Vibraphone, Xylophone, Bells, Caxex, and Cym. The score covers measures 95 to 96. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando), as well as articulations like *staccato*. The percussion parts are marked with 'x' for specific techniques. The woodwind parts (trumpets and tubas) play sustained notes with some articulation. The string parts (glockenspiel, cymbals, vibraphone, xylophone) play rhythmic patterns. The percussion parts (bells, caxex, cym) play sustained notes.

Figura 26.2 - Metais e percussão (Fio condutor) Compassos 95 – 96

A fig.27.1 compreende os compassos 99 - 106, em que se tem os trombones e tubas, juntamente com órgão e piano iniciando suas execuções no compasso 100, num deslocamento de acento, que resulta em uma polirritmia com os tímpanos e o coro (a partir do compasso 100 tem uma participação mais contrapontística e intensa em relação às outras passagens iniciais do coro na peça).

Fazendo uma observação nesta passagem, pode-se ver que não tem uma relação direta às rítmicas extraídas do Konnakol, fig.27.1; procurei nesse excerto não vincular a tradição da oralidade musical indiana, mas optei pela questão auditiva para escrever essa passagem polirrítmica.

Figura 27.1 – Polirritmia com trombones, órgão, piano e coro. Acento deslocado – Compassos 99 –106

Observando a fig.28.1 com sua tala (ciclo), destacamos as duas partes componentes dessa figura, a parte superior voltada às pronúncias das palavras, e a inferior, que é voltada às palmas, sendo elas também transportadas para dentro da minha composição. A primeira metade inferior desta tala, juntamente com a segunda metade superior são direcionadas a caixa. Crio um novo formato de distribuição rítmica, somando as duas partes para serem executadas dentro da minha peça, como poder ser visto na execução da caixa, no compasso 107, fig.28.2. Neste trecho note que por um período curto de tempo a grande parte da percussão está em repouso.

Figura 28.1 – Trecho extraído do Konnakol BC Manjunath

Notem que as cordas estão numa seção com um conjunto de incessantes quiálteras. Em contrapartida, eu estabeleci um outro movimento no coro, um acento

deslocado, no compasso 108. O que eu busquei reconstruir foi estabelecer mudanças na estrutura rítmica original da composição do Konnakol.

Figura 28.2 – Compassos 107 – 110

A percussão continua num papel participativo e fundamental. A fig.29.1, que compreende os compassos 114 - 115 tem uma alta complexidade polirrítmica com as estruturas do konnakol e as sonoras quiálteras do naipe de cordas. Aquela intenção inicial de se ir buscando a intensificação do processo de relações polirrítmicas entre os naipes vai se afirmando. O que vai dar mais sentido ao texto deste TCC, de forma ampla e geral, será a audição de toda execução da obra “Hallelujah”, além das imagens das partituras e fotos.

Ainda na fig.29.1, podemos ver direcionadas ao naipe de madeiras com o flautim, flautas, oboés, corne inglês e clarinete Bb, as partes extraídas e adaptadas de Manjunath da fig. 28.1, sendo a mesma divisão rítmica na percussão, com o xilofone e o vibra fone.

Nesse contexto o que percebemos sobre as cordas nesta passagem, é que elas não se baseiam em tradições da oralidade indiana utilizadas aqui, e sim numa

divisão simples de quáleras, que promovem no nosso ouvido uma sensação de deslocamento rítmico com os outros naipes que estão em execução.

The image displays a musical score for measures 114 and 115, characterized by high complexity polyrhythmic structures. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ing.), and Clarinet in B-flat (Cl. Bb.). The second system includes Timpani (Timp.), Gong (Glb.), Cymbals (Cym.), Vibraphone (Vib.), Xylorimba (Xil.), Bass Drum (Brd.), Snare Drum (Cax.), and Cymbal (Cym.). The third system includes Violins (Vlns.), Violas (Vlas.), Cellos (Cbs.), and Double Basses (Cbs.). The score features complex polyrhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, across all instruments.

Figura 29.1 - Alta complexidade polirrítmica com as estruturas do konnakol – Compassos 114 -



Figura 29.2 – Correspondente as polirritmias da partitura na fig. 29

Há um intervalo de compassos que se estende entre os compassos 117 - 125, no qual ocorre a execução musical em apenas dois naipes, coro e cordas. Quero propor aqui apenas a fig.30.1, referente aos compassos 123 – 125, pois temos nesse intervalo, do 117 ao 125, uma polirritmia no qual os dois naipes permanecem na mesma relação de padrão rítmico por nove compassos. Decidi assim então permanecer somente com os três últimos compassos desse intervalo.

Figura 30.1 – Polirritmia entre coro e cordas - Compassos 123 - 125



Figura 30.2 – Mostra a polirritmia entre coro e cordas na fig. 30.1

A partir do compasso 125 em diante, retoma-se a relação do fio condutor da percussão, na qual, a caixa é a protagonista nesta região da peça, delimitada como região do Konnakol. Ao analisar a partir da fig.31.1 a percussão esboça um intrincado momento rítmico, intercalando as formas rítmicas retiradas da música Indiana.

Figura 31.1 – Compassos 125 e 126.

A fig.32.1 nos mostra os compassos 127 - 131, onde vimos a percussão em seu protagonismo do Konnakol com a técnica polirrítmica da Métrica superposta, vista em GAUDIN (1997), na qual, todas as cordas e contra fagote comprimem as seis semínimas que seriam a unidade de tempo do compasso e tocam apenas uma série de 4 semínimas pontuadas, dando a ideia de quaternário dentro de um 6/4.



Figura 32.1 – Polirritmia entre percussão e cordas.- Compassos 127 - 131

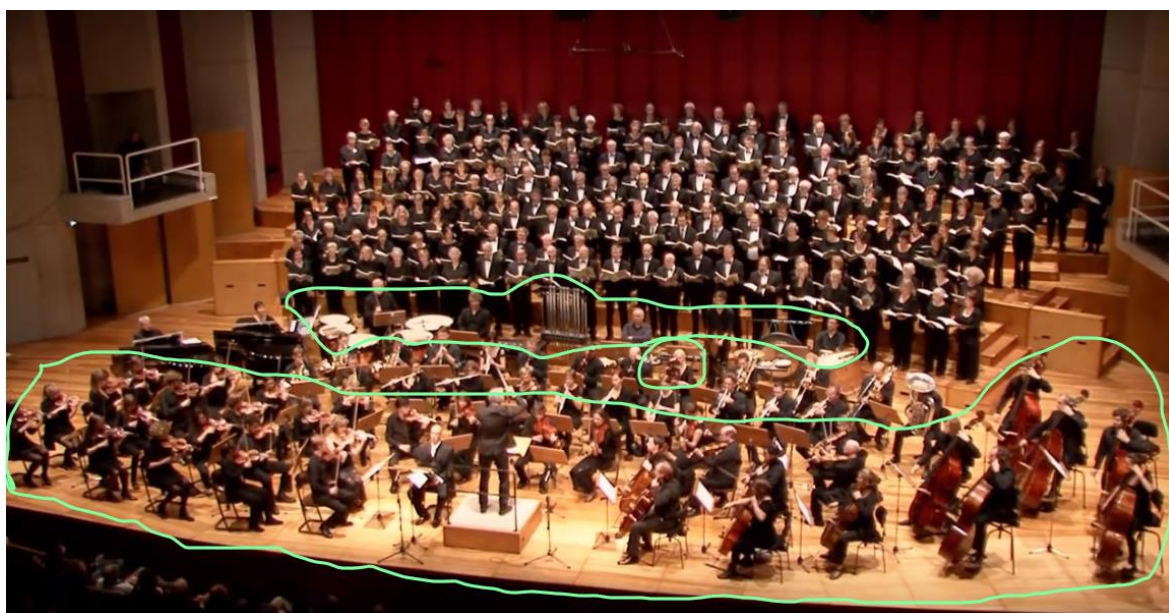


Figura 32.2 – Polirritmia entre Percussão, contra fagote e Cordas na fig. 32.1

Na fig.32.1 proponho o mesmo processo de não mostrar o contrafagote, pois ele executa a mesma divisão rítmica das cordas, em especial a dos contrabaixos. Seguindo, adentramos no compasso 132 da fig.33.1, onde os metais se aglutinam a essa estrutura que já estava presente nos compassos da fig. 32.1. Os metais perfazem um senso de deslocamento com as semibreves na passagem da fig.33.1, compassos 132 - 135, que traz uma contrametricidade mais acentuada no resultado do conjunto da obra em que esses naipes se relacionam.

Dentro deste cenário temos também o coro recitando seu “Hallelujah” em outra característica rítmica, que propus colocar para dar mais ênfase ao caráter plural de ritmos, e assim, vai se direcionando para as partes de mais intensificação.

Na fig.33.1 promovi uma inversão em relação ao que eu havia feito com os mesmos naipes, quando eles executavam a mesma partitura (contra fagote e cordas), e por critério de minimizar o uso de imagens da partitura, retirei a partitura do naipe de cordas, e coloquei agora o contra fagote, pois eles tocam as mesmas melodias e ritmos entre si.

O mesmo procede entre os instrumentos de percussão neste trecho, que foram suprimidos na imagem da partitura - e ficando só os tímpanos como referência - por terem a mesma estrutura rítmica melódica na referida passagem, e por serem iguais entre si.

Cantbx.
 Trom. F
 Trom. F
 Tpt. Pic.
 Tpt C
 Tpt C
 Tbn. T.
 Tbn. T.
 Tbn. B.
 Tu. C
 Timp.
 Timp.

Sop. Contralto
 Ten. Baixo

Ha - lle - lu jah

Figura 33.1 – Compassos 132 – 135



Figura 33.2 – Polirritmias executadas na figura 33

Nos compassos 149 –155, na fig. 34.1, tem-se o naipe coadjuvante da peça, as trompas, que possui um tema se reafirmando durante alguns pontos na peça. Em relação a esse tema do naipe de trompas, temos os deslocamentos de acento dos trombones, tuba, piano e órgão, que criam uma percepção bem evidente de polirritmia entre eles, e nesse ponto da peça, somente esses instrumentos citados estão em execução. Observando a figura 34.2, no compasso 155, verifica-se mais um outro ponto saliente e sem o caráter do Konnakol.

The image displays a musical score for measures 149 to 155. The score is divided into two systems. The first system (measures 149-154) includes parts for Trompa F (Trumpet F), Trompa C (Trumpet C), Trombone T (Trombone T), Trombone B (Trombone B), Tuba C (Tuba C), Sopranino Contralto (Soprano Alto), Tenor Baixo (Tenor Bass), Piano (Piano), Órgão (Organ), and Tambores (Drums). The second system (measures 155-155) includes parts for Trompa F, Trompa C, Trombone T, Trombone B, Tuba C, Sopranino Contralto, Tenor Baixo, Piano, Órgão, and Tambores. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics, with a 'Punto Saliente' marked at measure 155.

Figura 34.1 – Trompas, trombones, órgão e piano/ Compassos 149 -155



Figura 34.2 – Polirritmia em relação a fig.34.1

A fig.35.1 que mostra uma pequena passagem de uma polirritmia a partir do compasso 156, somente entre o coro e as cordas, e se estende até o compasso 161, mas por ser o mesmo aspecto rítmico, tanto no coro como nas cordas, não mostrei todos os compassos referentes a esse trecho na fig.35.1. Esse trecho 156 - 161 está dentro da região do Konnakol, mas nota-se outra vez, através da partitura, que este trecho não tem relação direta com o Konnakol.

O que se percebe aqui neste trecho da fig.35.1 é a questão de a polirritmia implicar a ambiguidade de percepção das velocidades através da politemporalidade, segundo COHEN (2007). Pela partitura há duas velocidades discriminadas, a velocidade de superfície, com semínima igual a 45, e ainda, a velocidade implícita, as cordas executando semicolcheias, enquanto o coro prevalece em sua maioria em mínimas e semínimas, ou seja, o mesmo compasso ou andamento com valores rítmicos diferentes, que foram novamente advindos do meu processo composicional da intuição auditiva e a fotografia. Na região determinada como o Konnakol ocorreu a mistura dos dois processos: o da intuição composicional, e o do estudo prévio anterior sobre o Konnakol.

O que foi determinante em passagens como essa foi meu processo de sempre me voltar a fotografia, e determinar os naipes participantes das execuções que eu escolhi, e a maneira de como fazê-los tocar em determinadas regiões da peça.

The image displays six staves of a musical score, organized into two rows of three. The top row features vocal parts: Soprano Contralto (Sop. Contralto) and Tenor Baixo (Ten. Baixo). The bottom row features string parts: Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Cellos/Double Basses (Cbs.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The score illustrates a complex polyrhythmic interaction between the vocal and string ensembles.

Figura 35.1 – Interação polirrítmica entre coro e cordas Compassos 156 - 159

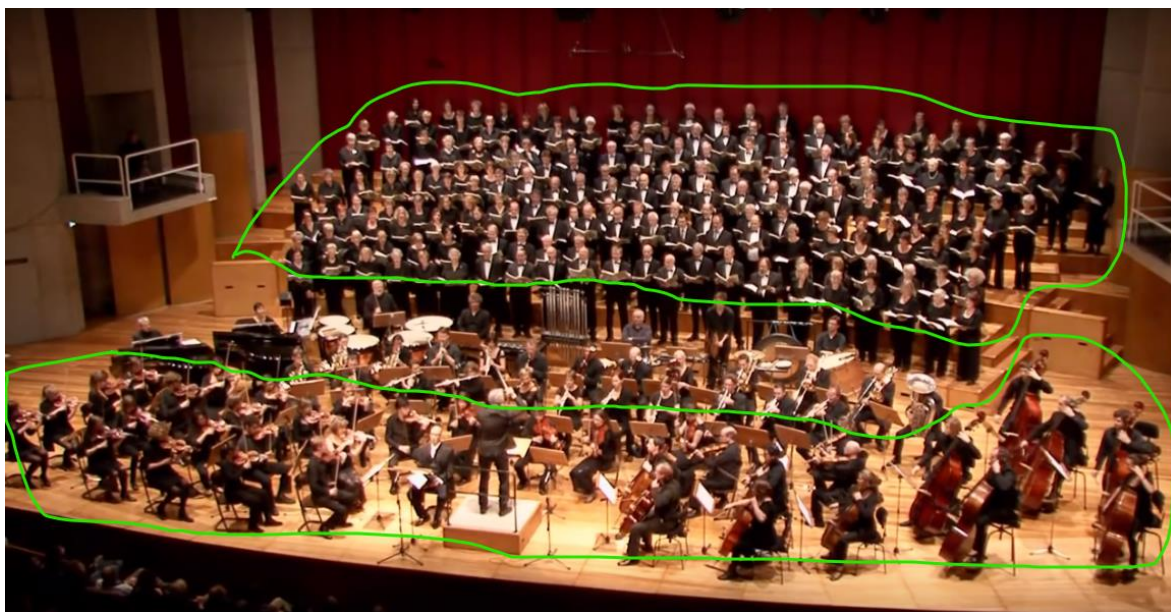


Figura 35.2 – Polirritmia em relação a fig.35.1

Nas fig.36.1 e fig.36.2 que mostram os compassos 165 - 176 e todos os instrumentos da orquestra e o coro, demonstro a finalização do meu processo composicional, no qual busquei estabelecer no final da peça esses dois critérios mencionados anteriormente: o processo composicional intuitivo mesclado com o estudo prévio da técnica da oralidade extraída da música Indiana.

Nestas mesmas figuras eu retomo e destaco aquele aspecto mencionado nas partes iniciais deste capítulo, com relação ao naipe de percussão, pois, através da partitura juntamente com o áudio, vocês perceberão auditivamente, a caixa exercendo o seu papel de fio condutor que estabeleci a ela.

Nas figs.36.1 e 36.2, mostro um recorte do final peça que demonstra bem o aspecto trazido no texto.

O coro termina em exclusividade nos penúltimo e último compassos da obra, com um fortíssimo declamatório, “Ha-lle-lu-jah”, com o acorde de Dó Maior, confirmando o aspecto da tonalidade elaborada no período pré-composicional, e ainda sobre a característica de acento deslocado. (ver fig.37.1)

The image displays a musical score for measures 165 through 167, organized into three systems. The instruments are listed on the left of each system.

System 1 (Measures 165-167):

- Flu.** (Flute): Measures 165-167.
- Fl.** (Flute): Measures 165-167.
- Cl. Bb.** (Clarinet Bb): Measures 165-167.
- Cl. Basso.** (Clarinet Basso): Measures 165-167.
- Ob.** (Oboe): Measures 165-167.
- C. Ing.** (Corn In): Measures 165-167.
- Fgt.** (Fagot): Measures 165-167.
- Carbo.** (Corno): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Tpt. Pic.** (Trumpet Piccolo): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. B.** (Trombone B): Measures 165-167.
- Tu. C.** (Tuba C): Measures 165-167.
- Sop. Contralto.** (Soprano Contralto): Measures 165-167.
- Tem. Basso.** (Tenor Basso): Measures 165-167.

System 2 (Measures 165-167):

- Flu.** (Flute): Measures 165-167.
- Fl.** (Flute): Measures 165-167.
- Cl. Bb.** (Clarinet Bb): Measures 165-167.
- Cl. Basso.** (Clarinet Basso): Measures 165-167.
- Ob.** (Oboe): Measures 165-167.
- C. Ing.** (Corn In): Measures 165-167.
- Fgt.** (Fagot): Measures 165-167.
- Carbo.** (Corno): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Tpt. Pic.** (Trumpet Piccolo): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. B.** (Trombone B): Measures 165-167.
- Tu. C.** (Tuba C): Measures 165-167.
- Sop. Contralto.** (Soprano Contralto): Measures 165-167.
- Tem. Basso.** (Tenor Basso): Measures 165-167.

System 3 (Measures 165-167):

- Flu.** (Flute): Measures 165-167.
- Fl.** (Flute): Measures 165-167.
- Cl. Bb.** (Clarinet Bb): Measures 165-167.
- Cl. Basso.** (Clarinet Basso): Measures 165-167.
- Ob.** (Oboe): Measures 165-167.
- C. Ing.** (Corn In): Measures 165-167.
- Fgt.** (Fagot): Measures 165-167.
- Carbo.** (Corno): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Trom. F.** (Trombone F): Measures 165-167.
- Tpt. Pic.** (Trumpet Piccolo): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Tpt. C.** (Trumpet C): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. T.** (Trombone T): Measures 165-167.
- Trm. B.** (Trombone B): Measures 165-167.
- Tu. C.** (Tuba C): Measures 165-167.
- Sop. Contralto.** (Soprano Contralto): Measures 165-167.
- Tem. Basso.** (Tenor Basso): Measures 165-167.
- Pan.** (Percussion): Measures 165-167.

System 4 (Measures 165-167):

- Pan.** (Percussion): Measures 165-167.
- Org.** (Organ): Measures 165-167.
- Timp.** (Timpani): Measures 165-167.
- Timp.** (Timpani): Measures 165-167.
- Glk.** (Glockenspiel): Measures 165-167.
- Car.** (Cymbal): Measures 165-167.
- Vib.** (Vibraphone): Measures 165-167.
- Xil.** (Xylophone): Measures 165-167.
- Bub.** (Bass Drum): Measures 165-167.
- Cac.** (Cymbal): Measures 165-167.
- Cym.** (Cymbal): Measures 165-167.
- Vln.** (Violin): Measures 165-167.
- Vln.** (Violin): Measures 165-167.
- Vln.** (Violin): Measures 165-167.
- Vcl.** (Violoncello): Measures 165-167.
- Obs.** (Oboe): Measures 165-167.

Figura 36.1 – Compassos 165 – 167

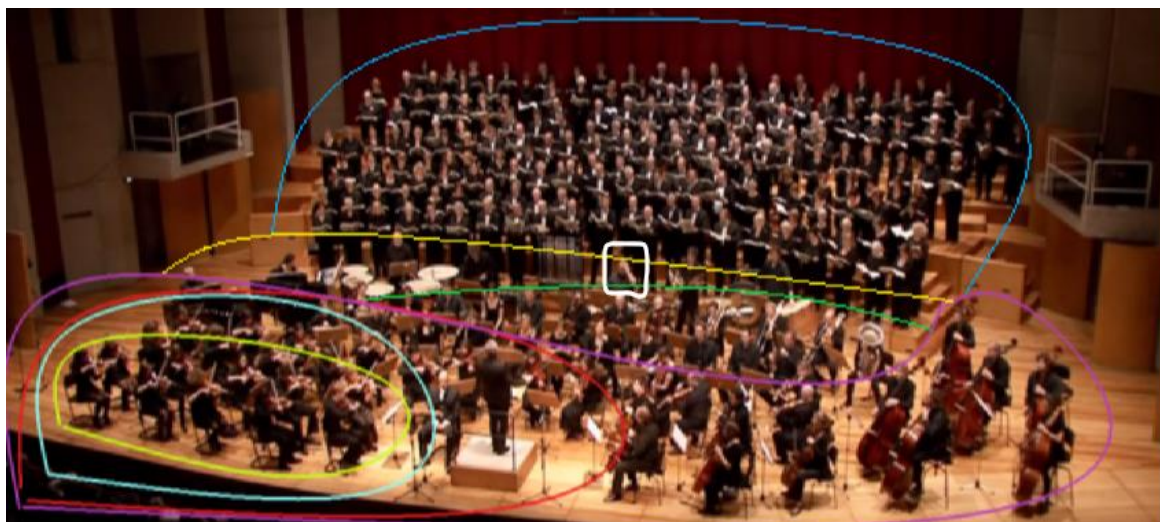


Figura 36.3 - Máxima expansão polirrítmica entre os naipes/ Caixa destaque como fio condutor principal

A minha referência para esse final de “Hallelujah”, na fig.37.1, é a obra de Claude Debussy, “Le Martyre de Saint Sébastien” (Lucerne Festival Orchestra, sob regência de Claudio Abbado)¹², mas sob outra óptica musical a que Debussy propôs em sua peça. Concluo a minha peça numa inversão em relação a Claude Debussy. Reservei o final para o coro, em vez da orquestra. Por ser um ataque no segundo tempo, encerro a obra sob a técnica polirrítmica do deslocamento de acento que está bem evidente no desenho, mesmo sem a participação de outros naipes para se oporem ao coral.

Figura 37.1 – Compassos 177 – 178. Exclusividade do coro.

¹²<https://www.youtube.com/watch?v=oG8T8twoVhg>

4. CONCLUSÃO

Sobre o meu processo de conclusão, gostaria de retomar alguns pontos pertinentes de todo esse processo de construção do memorial composicional. Nesse memorial abordei um tema, acredito eu, até um tanto pouco explorado, o de criar composição através de uma fotografia específica de um coro e uma orquestra, com objetivo de gerar relações e interações musicais baseadas em polirritmia. Até o presente momento não consegui identificar qualquer trabalho relacionado a este aspecto ainda.

Encontrei dificuldades nas buscas em alcançar alguns dados que me embasassem e fossem relacionados ao tema, para serem referências à minha pesquisa sobre o tecer uma composição estrategicamente voltada a multiplicidade de ritmos simultâneos, advinda de uma fotografia específica.

Mencionei o tempo de construção da peça que durou entre meados de 2017 e 2018, aproximadamente um período de um ano. Nesse tempo consegui enxergar alguns processos que se complementaram. Um desses processos foi compor a primeira parte da peça. Nessa parte eu não priorizei em buscar o conhecimento da parte teórica da técnica polirrítmica. O meu lado composicional através intuição proporcionou uma peça agradável e contemplativa à minha audição.

A partir dessa primeira parte “empírica”, construída sob a minha intuição composicional, dirigi-me para os estudos e pesquisas sobre a teoria polirrítmica, e pude extrair e encontrar, conseqüentemente, as várias nomenclaturas e técnicas polirrítmicas dentro da peça, após a primeira parte da composição estar previamente pronta. O que pude perceber também durante a construção deste memorial (TCC), é que novas relações vão se construindo, como estabelecer duas regiões para composição, aspectos que não notamos durante a construção da composição. Outra questão descoberta no conjunto desses trabalhos, mais especificamente o da composição, foi o meu processo de pensamento compositivo, encontrado em Chaves (2010); ainda que Hallelujah esteja previamente terminada, sempre retorno a ela, e procuro fazer mínimas alterações, estabelecendo a via de dois sentidos, o da composição à análise, e da análise à composição, destacado por CHAVES (2010).

Na “Introdução” relatei os meus quatros processos pré-composicionais pensados, que são as essências da obra, e me proporcionaram a construção dela. No primeiro processo estabeleci a posição espacial e disposição dos instrumentistas na fotografia, para se estruturar as relações de execuções das distintas espécies de ritmos. O segundo processo pensado para obra foi o modo Jônio (“Dó Maior”), por sua característica cultural nos ensinamentos em música que aprendemos na infância.

O terceiro processo pré-composicional pensado foi a direção do sentido musical (direção – percurso geométrico da execução musical que a peça - partitura e foto - segue no decorrer do tempo, como uma forma de preenchimento de todo o corpo instrumental/orquestral até chegar ao coral; essa ideia de preenchimento estabeleceu o processo evolutivo de intensificação das relações de polirritmia entre os naipes da peça). Esse terceiro processo pré-composicional tem relação direta com o quarto processo pré-composicional, pois, nesse quarto processo determinei que essa relação de execução musical entre os naipes se aprofundasse num grau de maior dificuldade de exequibilidade devido ao uso das hierarquias polirrítmicas junto com o Konnakol na medida que a peça fluísse, da mais simples às mais complexas, segundo meus critérios de avaliação composicional.

No capítulo “Conceito de Polirritmia” eu propus esclarecer e trazer ao conhecimento dos leitores as diferentes correntes de autores e suas definições sobre polirritmia – devido a um número excessivo de autores, optei em usar somente os que mais me contemplavam – e que o propósito desse capítulo foi mostrar que ocorre diversos conceitos elaborados por diversos autores, e que, a polirritmia, na mais simples de sua definição, pode-se resumir em combinações rítmicas distintas simultâneas pensadas verticalmente, ou ainda, pensar na etimologia da palavra polirritmia (polys – muitos), visto que a minha primeira parte da composição baseou-se na intuição para se chegar depois ao conteúdo da teoria, o que eu pude observar e fazer uma relação posterior em GRAMANI (2008), com seu livro “Rítmica Viva” e a sua indagação trazida num dos capítulos do livro, “Fórmulas Polirrítmicas? Não!”

A outra ideia que eu ainda propus com este capítulo, é mostrar os distintos pontos de vistas diversificados de variados autores a respeito de polirritmia, mas

propus-me permanecer um pouco imparcial às definições feitas por eles, e só evidenciar a diversidade de teorias a respeito do assunto.

No capítulo “A Composição Hallelujah” pude mostrar as características pontuais de determinadas passagens, iniciando com um processo composicional para gerar polirritmias entre os naipes de uma orquestra e um coro numa composição, feito através de uma fotografia. Sobre o aspecto de se compor através da intuição como foi mencionado anteriormente, pude constatar a descoberta de outra parte teórica que eu estruturei na peça sem ter conhecimento prévio, que foram os “Pontos Salientes”. Eles ocorreram por vários locais dentro da peça. Considero esse processo da teoria dos pontos salientes uma outra circunstância “empírica”, devido ao fato de conhecer essa técnica composicional nas minhas leituras e pesquisas posteriores em ZAMACOIS (1978), na biblioteca de ciências sociais da UFPEL.

Quero ainda salientar uma questão para que fique bem esclarecida, quanto a minha intuição composicional na primeira parte da peça. Ao proceder a composição, eu propus os quatros processos pré composicionais, e destacando o terceiro e o quarto processos quanto a partitura e a foto, houve momentos no trabalho, como nas figuras 15.1, ou 18.1, ou 21.2, dentre outras, que, foram pontos destacados em que ocorriam polirritmias específicas entre os naipes citados, simultaneamente dentro daquele processo de expansões das cores circulantes nas fotos, com o aumento da participação dos naipes e o aprofundamento no grau de exequibilidade das polirritmias. Dentro dessas mesmas características, houve passagens na peça que eu não mostrei nem partituras e nem fotos nesse memorial, devido ao fator de poder ficar extremamente extenso e exaustivo em imagens.

O meu contraponto na forma de compor a peça “Hallelujah” foi a região que determinei como Konnakol, ou seja, a segunda parte. Minha passagem pelas disciplinas de “Rítmica 1” e “Rítmica 2”, em especial a “Rítmica 2”, no curso de graduação em composição, pude conhecer superficialmente e ter acesso a técnica da oralidade do Konnakol, na qual, posteriormente eu destinei parte dessa técnica à minha composição, somada as características polirritmicas já usadas intuitivamente na primeira parte.

Na fig.21, nos compassos 75 – 77, pg.37, e na fig.21.1, compassos 78 – 82, pg.38, é uma parte que considerei a proposta de ser a região do “pré-Konnakol”,

pois a caixa já estabelece uma pequena estrutura rítmica de destaque, baseada na tradição da oralidade do Konnakol, mas, nessa região ocorre somente uma participação tímida da percussão com a caixa e tímpanos. Já na região dita como a do Konnakol, do compasso 83 até o final da peça, compasso 178, temos vários naipes com execução em Konnakol.

Considerarei konnakol como sendo o ápice desse meu processo composicional, mas, devo advertir que esta região não é exclusivamente dedicada a ele, e que há duas ocorrências nessa região: a parte intuitiva somada ao processo de estudo e pesquisa baseado na oralidade do Konnakol. E por fim, destaquei o coro nos dois últimos compassos da obra, como uma questão de influência musical implícita, por retratar uma foto imagem em minha mente - já que este é o tema abordado – que é uma das minhas influências musicais, a minha mãe, como uma maestrina de coral, até nos dias de hoje.

Uma questão refletida e construída durante essa peça, e até mesmo durante o redigir desse memorial, é que o compositor tem “n” processos composicionais para se estruturar sua própria música. Percebi que a obra depois de terminada, às vezes não termina. Esse trabalho foi fruto de um viés que muito me atrai, a polirritmia. Pude ter uma sensação de um vazio com conteúdo encontrado, no que tange ao tema que propus, e que, é necessário ainda abranger mais a pesquisa nesse campo da composição. Compositores como Igor Stravinsky, John Williams, Claude Debussy, John Rutter, entre outros, foram também minhas bases na forma de estabelecer a composição Hallelujah.

Um outro fator que destaco aqui, é a minha decisão de seguir nesta linha de pesquisa na pós-graduação com o mestrado, e buscar por outros dados relacionados às composições criadas com bases em fotografias orquestrais, e até mesmo com outras formações de conjuntos de câmaras, grupos ensembles e as mais diversas formações, visto que o conteúdo encontrado ainda é insuficiente, ou ainda, inexistente. Mediante o presente momento estou me propondo a uma futura e incessante busca sobre esta pesquisa, e ampliar o aspecto investigativo criando uma nova composição, agora sob outra formação fotográfica, feita para piano e naipe completo de percussão.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIN, Alexandre Gismonti Medeiros. **A Polirritmia no violão: Uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Música - Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

BATISTA, Bárbara Lobato, **Fotografia e música: uma relação interartes**
Modalidade: Pôster – Subárea: Música e Interfaces - In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas, 2017.

CHAVES, Celso Loureiro. **Por uma Pedagogia da Composição Musical**. In: FREIRE, Vanda Bellard (org). Horizontes da pesquisa em Música. Rio de Janeiro, 7 Letras, p. 92-93, 2010.

COELHO, Marcelo Pereira. **Suite I Juca Pirama: Criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao Jazz Modal de Ron Miller**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de artes, Universidade estadual de Campinas, Unicamp, 2008.

COHEN, Sara. **Polirritmos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. **“Contribuições da psicologia experimental e da prática pedagógica de professores de piano para a performance da polirritmia”** - Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. p. 133-137, 2016.

FRIDMAN, Ana Luisa. **Conversas com a música não ocidental: Da composição do século XX para a formação do músico da atualidade**. Revista DAPsquisa. Vol.8 p.355-371, Revista do centro de artes da UDESC, SC, 2012.

GAUDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. Rhythm and Metric II. EUA, New York: W. W. Norton. 1st ed., Ch.10, 1997.

GRAMANI, J.Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GRAMANI, J.Eduardo. **Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo**. Campinas, SP. 2nd ed: editora da Unicamp, 2008.

HOEING, Ari; Weidenmuller, Johannes. **Intro to Polyrhythms: Contracting and expanding Time within form**. Vol 01. Pacific: Mel Bay publications, 2009.

HOEING, Ari; Weidenmuller, Johannes. **Metric Modulation: Contracting and expanding Time within form**, Vol 2. Pacific: Mel Bay publications, 2009.

KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques of Twentieth-Century music**. Developments in Rhythm. EUA. Prentice-Hall Inc. Upper Sider River, New Jersey. 2nd ed. ch.6, p.113-137, 1999.

PAIVA, Rodrigo Gudin. e Pauli, Elvis. **Performance Musical**. Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí / SC, 2014.

READ, Gardner. **Music Notation – A Manual of Modern Praticce**. EUA. Published By Taplinger Publihing Co., Inc. New York, NY, 2nd ed. Ch.10 p.148-202, 1979.

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SILVA, Nathália Lobato, **Fotografia e música: uma relação interartes Modalidade: Pôster – Subárea: Música e interfaces** - In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas, 2017.

YOUNG, Lisa. **KONNAKOL The History and Development of Solkattu - the Vocal Syllables - of the Mridangam**. Melborne. Master's thesis in Music Performance, School of Music, Victorian College of the Arts, University of Melbourne. Ch. 1 p.6, Ch. 2 p.12. 2010.

ZAMACOIS, Joaquin, **Teoria De La Música. Libro II**. Editorial Labor. Barcelona, Esp, 6nd. ed. Ch. VI p. 98 -104, 1978.

Referências da Internet

<https://www.youtube.com/watch?v=oG8T8twoVhg> (Acessado em 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=MPjy55Y6hWU&t=307s> (Acessado em 2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=mOMLRMfiYf0> (Acessado no dia 07/ 08 / 2018)

<https://guitarpedia-blog.com.br/o-que-e-konnakol/> (Acessado no dia 29 / 03 / 2019)

6. ANEXOS

HALLELUJAH

For Symphonic Orchestra and Choir

Composed by

FLÁVIO DE LANA PEREIRA

(2017 – 2018)

Instrumentation

Symphony Orchestra & Choir

Piccolo

Flutes 1 & 2

Clarinets Bb 1 & 2

Bass Clarinet Bb

Oboes 1 & 2

Corne English

Bassoon 1 & 2

Contrabassoon

Horns 1 & 2

Horns 3 & 4

Piccolo trumpet

Trumpets 1 & 2

Trumpets 3 & 4

Trombones 1 & 2

Trombone 3

Bass Trombone

Tuba

Choir: Soprano; Mezzo Soprano; Contraltos 1 & 2; Tenores 1 & 2; Barítones; Baixos.

Pianoforte

Organ

Timpani 1 & 2

Glockenspiel

Orchestra chime

Vibraphone

Xylophone

Bass Drum

Cymbals

Violins 1 & 2

Violas

Violoncellos

Contrabass

Hallelujah

8 $\text{♩} = 40$

Flautim

Flauta

Clarinet Bb

Clarinet Baixo / Clarone

Oboé

Corne Inglês

Fagote

Contrafagote

Trompa em F

Trompa em F

Trompete Piccolo

Trompete em C

Trompete em C

Trombone Tenor

Trombone Tenor

Trombone Baixo

Tuba em C

Soprano/ Contralto

Tenor/Baixo

Piano

Órgão

Tímpano

Tímpano

Glockenspiel

Carrilhão de orquestra

Vibrafone

Xilofone

Bombo

Caixa

Pratos

1º Violinos

2º Violinos

Violas

Violoncelos

2

Contrabaixos

mp

mp

mf

mf

mp

mf

mf

f

ff

p

p

p

mp

mp

f

mp

mp

[illegible]

4

[illegible]

73

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt.

Chsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt. C

Tpt. C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bnb.

Cax.

Cym.

Vlns.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

74

83 8

Flt. *f*

Fl. *f*

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob. *ff*

C. Ing.

Fgt

Cbsn

Trom. F *ff*

Trom. F *ff*

Tpt. Pic. *f*

Tpt. C *f*

Tpt. C *f*

Tbn. T. *f*

Tbn. T. *f*

Tbn. B. *f*

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Tim. *ff*

Tim. *ff*

Glk. *ff*

Carr. *f*

Vib. *f*

Xil. *f*

Bmb. *f*

Cax. *ff*

Cym. *f*

Vlins. *mf* martelato *ff*

Vlins. *mf* martelato *ff*

Vlas. *mf* martelato *ff*

Vcs. *mf* martelato *ff*

Cbs. *mf* martelato *ff*

89

Flt. *tr*

Fl. *tr*

Cl. Bb *ff* *tr*

Cl. Baixo *ff* *tr*

Ob.

C. Ing. *ff* *tr*

Fgt *ff* *tr*

Cbsn *ff*

Trom. F *f* *ff*

Trom. F *f* *ff*

Tpt. Pic. *f* *ff*

Tpt C

Tpt C

Tbn. T. *f*

Tbn. T. *f*

Tbn. B. *f*

Tu. C *f*

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp. *fff*

Timp. *fff*

Glk. 15

Carr.

Vib.

Xil. 8

Bmb. *>*

Cax. *>*

Cym. *>*

Vlins. *mf*

Vlins. *mf*

Vlas. *mf*

Vcs. *mf*

Cbs. *mf*

1

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt

Cbsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt C

Tpt C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bmb.

Cax.

Cym.

Vlns.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

12

14

116 8

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt.

Cbsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt. C

Tpt. C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bmb.

Cax.

Cym.

Vlns.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Ha - lle - Lu - Jah

f

f

ff

ff

p

p

p

p

p

16

17

[illegible]

20

[illegible]

166

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt

Cbsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt. C

Tpt. C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C.

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bmb.

Cax.

Cym.

Vlins.

Vlins.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

179 8

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt

Cbsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt C

Tpt C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bmb.

Cax.

Cym.

Vlins.

Vlins.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

24

173 8

Flt.

Fl.

Cl. Bb

Cl. Baixo

Ob.

C. Ing.

Fgt

Cbsn

Trom. F

Trom. F

Tpt. Pic.

Tpt. C

Tpt. C

Tbn. T.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. C

Sop. Contralto

Ten. Baixo

Pno

Org.

Timp.

Timp.

Glk.

Carr.

Vib.

Xil.

Bmb.

Cax.

Cym.

Vlins.

Vlins.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Ha le Lu Jah

Ha le Lu Jah

25