

TEMAS, TEXTURAS E MATERIAIS: COMENTÁRIOS ANALÍTICOS DA SESSÃO “O PRÍNCIPE”, CONSTANTE DA “SINFONIA APOCALIPSE”, DE ALMEIDA PRADO E PAIVA NETTO

Autor

Giovanni Cristhian Porfirio Silverio
giovanni.cristhian@gmail.com

Orientador

Achille Guido Picchi
achillepicchi@gmail.com

Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho (Unesp)

Data de Submissão: 13/02/2020

Data de Aprovação: 06/04/2020

RESUMO

O presente artigo oferece um breve histórico da peça, onde informa para qual circunstância fora encomendada, onde foi estreada, o número de performances registradas e uma curta biografia das principais personagens desta peça. Para a análise, são usadas as ferramentas da teoria dos conjuntos e de análise por textura, que se complementam para a interpretação do discurso transtonal, termo cunhado por Almeida Prado, também descrito no trabalho, para designar um tipo de música que pensa na série harmônica e no timbre.

PALAVRAS-CHAVE

Análise. Almeida Prado. Paiva Netto. Composição. Música contemporânea.

ABSTRACT

The present article offers a brief history of this piece, informing the circumstances in which it was commissioned, where it was premiered, the number of recorded performances and a short biography of the main characters of this piece. For the analysis, the tools of pitch class theory and texture analysis are used, which complement each other for the interpretation of transtonal discourse, a term coined by Al-

meida Prado, also described in this work, to designate a type of music that thinks of the harmonic series and timbre.

KEYWORDS

Analysis. Almeida Prado. Paiva Netto. Composition. Contemporary music.

INTRODUÇÃO

Em comemoração aos 30 anos de estreia da Sinfonia Apocalipse, que conta com apenas dois registros de performances (a primeira estreia no Brasil e a segunda na Bulgária), o presente artigo se propõe a analisar e dar destaque a essa peça tão importante para o repertório orquestral contemporâneo brasileiro. Aqui, seguir-se-á aplicação da técnica de análise da Teoria dos Conjuntos (STRAUSS, 2013) e de Textura (BERRY, 1987), a fim de destacar o pensamento tímbrico e transtonal.

A transtonalidade, termo criado pelo próprio Almeida Prado a partir do contato deste com diversos estilos de composição, se propõe a utilizar de forma consciente a série harmônica. Essa técnica leva em consideração a combinação de diferentes estéticas composicionais em que a resultante sonora é guiada pelo pensamento racional da organização das

ressonâncias destes harmônicos. A respeito disso, encontramos escrito em seu doutorado:

As Cartas Celestes, para a música contemporânea se propõem como uma tentativa de organizar a matéria sonora através de um novo posicionamento: nem tonal, nem atonal. Seria um novo caminho. Um sistema baseado na organização das ressonâncias. (PRADO, 1985, p. 29).

Para essa geração de compositores, além da busca pelo controle da série harmônica e das ressonâncias, a pesquisa a respeito da harmonia relacionada ao timbre também é nitidamente presente. A respeito disso, escreve Carole Gubernikoff (1999):

Quando Almeida Prado chegou à França em 1970, o apogeu do serialismo integral já havia passado e os compositores jovens que participavam das classes de Messiaen procuravam maneiras de se expressar que levassem em conta não apenas as relações abstratas, mas também os fatores perceptivos. Para esta geração, da qual fazem parte Almeida Prado e Tristan Murail, o maior ensinamento de Messiaen foi de caráter harmônico-timbrístico. (GUBERNIKOFF, 1999, p. 186).

Por se tratar de um trabalho em que o foco da análise é a harmonia e, quando

possível, menções ao timbre, a ferramenta metodológica usada é a teoria dos conjuntos, que auxilia na determinação de quais conteúdos intervalares e conjuntos de alturas foram usados e, a partir disso, conectar ideias sonoras umas às outras. Portanto, faz parte do artigo identificar os agregados e compará-los. Dessa forma, pelo número de ocorrências, será possível identificar similaridades e progressões entre cada conjunto, revelando, dessa maneira, a conectividade das alturas ao timbre.

De forma breve, pode-se explicar que a teoria dos conjuntos se propõe, dentro de um contexto da pós-tonalidade, a fornecer ferramentas de análise para esse tipo de repertório. Para isso, substitui os nomes das alturas (dó, ré, mi, etc.) por números de 0 a 11; o cálculo ocorre de forma ascendente a partir de 0, que pode ser fixo ou móvel. Neste artigo é usado o móvel.

Quanto aos comentários sobre a textura do trecho musical selecionado, foi adotada a análise textural, do compositor norte-americano Wallace Berry, na qual o analista utiliza as progressões texturais quantitativa (números) e qualitativa (traços) como ferramentas que descrevem a presença de tensão e distensão.

QUEM É JOSÉ ANTÔNIO REZENDE DE ALMEIDA PRADO (1943-2010)

Almeida Prado foi um dos principais compositores brasileiros do século XX. Teve aulas com Camargo Guarnieri (1907-1993), tomando contato com a música nacionalista brasileira, e posteriormente com Gilberto Mendes (1922-2016), um dos líderes do movimento Música Nova. Formou-se no Conservatório de Santos e no Conservatório de Paris, onde estudou com Olivier Messiaen (1908-1992), Nadia Boulanger (1887-1979) e foi colega dos compositores que se utilizam da técnica espectral Tristan Murail (1947) e Gérard Grisey (1946-1998). Ainda na Europa, tem aulas com Ligeti (1923-2006) e Stockhausen (1928-2007).

Diante das variadas abordagens técnicas dos mestres com que Almeida Prado tomou contato ao longa da vida, revela-se, neste compositor, a adoção de diferentes sistemas composicionais (do tonal ao pós-tonal) para diferentes obras. Almeida possui sete fases composicionais, organizadas por ele próprio, que constam no livro *Sinfonia Plural*, de Achille Picchi:

1 - Infantil: de 1952 a 1959;

2 - Nacionalismo, com Guarnieri;

3 - Autodidata (de 1965 a 1969): orientação informal do amigo Gilberto Mendes - atonalismo livre;

4 - Europa (1969 - 1973): Messiaen e Nadia Boulanger. Aprendizado rítmico, serial e timbrístico;

5 - (1973 - 1983) - ecologia, astronomia - transtonalismo. A flora, a fauna brasileira;

6 - (1983 - 1993) - Pós-modernismo - mistura de tudo, ecletismo total. Lirismo;

7 - Atual- tonalismo livre - simplicidade. (PICCHI, 2012, p. 106).

A peça Sinfonia Apocalipse, para orquestra, encontra-se como culminância da quinta à sexta fases.

QUEM É JOSÉ SIMÕES DE PAIVA NETTO (1941):

José de Paiva Netto (1941) é jornalista, escritor, radialista, poeta, compositor e diretor-presidente da LBV (Legião da Boa Vontade) – organização não governamental brasileira de cunho social, educacional e de abrangência internacional, com atuação na ONU desde 1994. Conta com o status consultivo geral no Conselho Econômico e Social (Ecosoc).

Teve contato com a música desde

criança, a começar com Dorival Caymmi, que fora o padrinho de casamento de seus pais, e quando aluno do professor Homero Dornelas (1901- 1990), assessor do notável Villa-Lobos (1887-1959). Como compositor, apresenta amplo repertório, dentre as principais obras: Poema Sinfônico Argentina, Sinfonia Apocalipse, Negrada – Jesus, o Grande Libertador!¹, dentre outras.

HISTÓRICO

A peça, encomendada e composta em 1987, regida por Achille Picchi e interpretada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, uma das principais do país, teve estreia em 21 de outubro de 1989 durante a inauguração do TBV (Templo da Boa Vontade)² e posteriormente gravada pela Bulga-

¹ Francisco Mignone, importante compositor brasileiro, escreveu sobre esta última: “É uma obra genialmente original, que soberanamente enriquece o patrimônio da contribuição negra na música brasileira”. Disponível: <https://www.paivanetto.com/pt/>. Acesso em: 03 jan. 2020.

² Tem o objetivo de ser um espaço que recebe pessoas de diferentes religiões e filosofias, incluindo ateus; possui variados ambientes para visitação, meditação, contato com a história da instituição e experiências artísticas e culturais, além de ser o ponto turístico mais visitado na capital federal, contando com cerca de 100 mil visitantes por mês, de acordo com dados

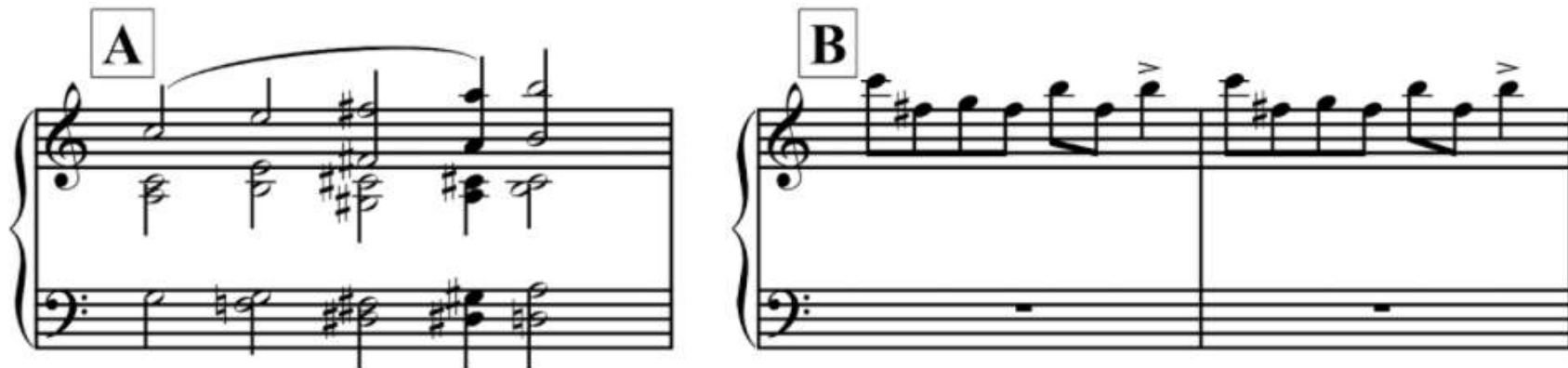
rian National Radio Symphony Orchestra e pelo Bulgarian National Radio Mixed Choir, sob regência de Ricardo Averbach. Conta com temas melódicos e motivos oriundos do “Poema Sinfônico Argentina”, de Paiva Netto, peça assim nomeada pelo fato deste país sul-americano ter sido o primeiro a acomodar, com o apoio da comunidade local, instalações autônomas da LBV.

PLANO DA OBRA

A partir do material de Paiva Netto oferecido a Almeida Prado, criou-se, então, um esquema formal, a fim de relacionar as principais melodias e motivos aos movimentos e variações. Abaixo os encontramos, em suas respectivas ordens de aparição ao longo da peça:

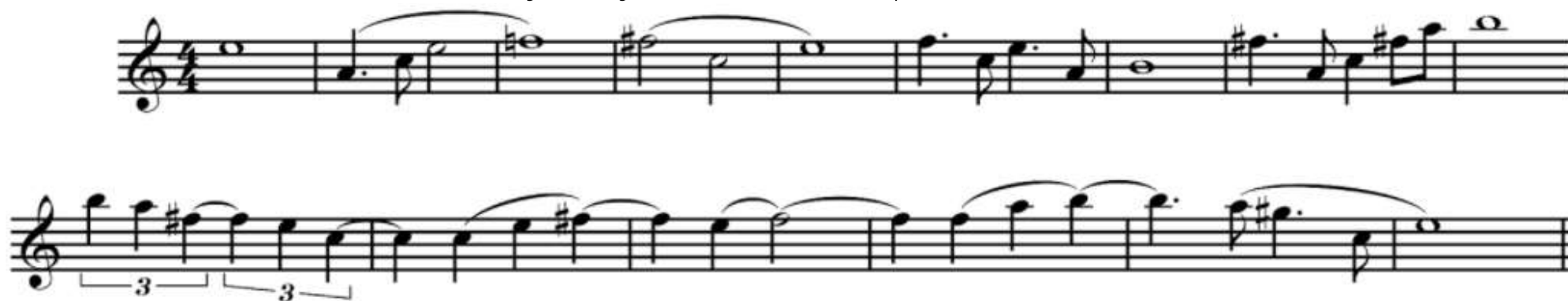
da Secretaria de Turismo do Distrito Federal (Setur-DF). Disponível em: <http://www.turismo.df.gov.br/tbv-comemora-24-aniversario/>. Acesso em: 28 jul. 2019. O local é em forma de pirâmide de sete faces, situado na Asa Sul do DF; conta ainda com a maior pedra de cristal puro do mundo, localizada no pináculo da nave, local de entrada principal, onde o piso fora construído com granito em formato de espiral em cores claras e escuras.

Figura 1 – Primeiro Movimento: Temas da Ilha de Patmos (A e B)



Fonte: partitura original, 1987.

Figura 2 – Segundo Movimento: Tema dos Anjos



Fonte: partitura original, 1987.

Figura 3 – Primeira variação – Arcanjo Gabriel: Flecha e oriente (motivos secundários)



Fonte: partitura original, 1987

Figura 4 – Quinta variação – Anjo do Abismo: Tema do Abismo



Fonte: partitura original, 1987

Figura 5 – Terceiro e quarto movimento: Tema da Jerusalém Celeste



Fonte: partitura original, 1987

Estes são os temas e materiais que estruturam toda a Sinfonia. Vale ressaltar que cada um dos nomes designados aos materiais fora referenciado pelos compositores a partir do livro sacro do Apocalipse. Observe o seguinte esquema e visualize a qual movimento pertence cada melodia:

Introdução;

I Movimento - A Ilha de Patmos: Temas da Ilha de Patmos (A e B), Figura 1

II Movimento - A Visão dos Sete Anjos: Tema dos Anjos, Figura 2:

1ª Variação - Arcanjo Gabriel: Flecha e oriente (motivos secundários), Figura 3

2ª Variação - Arcanjo Rafael

3ª Variação - Arcanjo Miguel

4ª Variação - O Anjo do Oriente

5ª Variação - O Anjo do Abismo: Tema do Abismo, Figura 4

6ª Variação - O Anjo do Tempo

7ª Variação - Interlúdio - E Vi novo céu e uma Nova Terra

III Movimento - Jerusalém Celeste: Tema Jerusalém Celeste, Figura 5

IV Movimento - A Ceia do Cordeiro de Deus: Tema Jerusalém Celeste, Figura 5

A sessão O Príncipe, inserida no quarto e último movimento da Sinfonia Apocalipse, é apresentada como trecho central do movimento, pois conecta as demais sessões. Como tema da exposição e reexposição da sinfonia, tem-se o tema da Jerusalém Celeste (Figura 5), que também é citado de forma fragmentada em outros movimentos.

Sessão O Príncipe, comentários fraseológicos:

Para a elaboração da análise deste trecho musical, foram delimitados segmentos de frase (segmentos 1, 2 3 e 4) calcados nas frases musicais, considerando as cadências e respirações aqui presentes (Figura 6), além de um acorde de tensão entre o segundo e terceiro segmento, que os conecta harmonicamente. Como a referida seção possui uma “lembrança tonal” dentro da pós-tonalidade, é possível comparar esta estrutura (Figura 6) com a estrutura do período clássico, em que há a noção de uma pergunta por meio do antecedente (segmentos 1 e 3) e a resposta por meio do consequente (segmentos 3 e 4). No livro “Fundamentos da Composição Musical”, de Arnold Schoenberg, encontramos a seguinte explanação sobre a construção periódica:

Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um consequente de quatro cada um, separados por uma cesura no quarto compasso. Esta cesura, que é uma sorte de pontuação musical comparável à vírgula ou ao ponto-e-vírgula, é realizada tanto pela melodia quanto pela harmonia. (SCHOENBERG, 1990, p. 51).

Figura 6 – Partitura “O príncipe”

The musical score for "O príncipe" features three vocal parts and five instrumental parts. The vocal parts (Alto, Tenor, and Baixo) all sing the same lyrics: "É o Príncipe Senhor Se...". The instrumental parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) provide accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and various musical notations like slurs, accents, and fingerings. Below the vocal parts, there are several bracketed numbers: [0,2,3,5,8], [0,2,5], [0,4,6,7], [0,2,4,6], [0,2,7], [0,2,6,9], and [0,2,4,7]. Below the instrumental parts, there is a bracketed number: [0,3,7].

Fonte: partitura original, 1987.

Figura 7 – Partitura “O príncipe”

acorde de tensão: segmento de frase 3:

511

S. co - ra - ções *f* E - le é o Pão da Vi da, o a - li - men - to mo - *p*

A. nhor *f* E - le *f* JE - - - SUS mo - *p*

T. nhor *f* E - le *f* JE - - - SUS mo - *p*

B. nhor *f* E - le *f* JE - - - SUS mo - *p*

[0,2,4,7] [0,2,4,6] [0,2,3,7] [0,2,7] [0,2,4,7] [0,1,3,5,7] [0,1,3,7]

segmento de frase 4:

516

S. ral das Na - ções *p* E - le faz bri - lhar o Seu ros - to so - bre to - dos to - dos nós!

A. ral das Na - ções *p* faz bri - lhar o Seu ros - to so - bre to - dos to - dos nós!

T. ral das Na - ções *p* faz bri - lhar o Seu ros - to so - bre to - dos to - dos nós!

B. ral das Na - ções *p* faz bri - lhar o Seu ros - to so - bre to - dos to - dos nós!

[0,1,3,7] [0,2,4,5,8] [0,3,4,8] [0,2,4,8] [0,2,3,6] [0,2,4,6,8]

Fonte: partitura original, 1987.

Figura 7 – Conjunto de notas em forma normal

a) segmento de frase 1: [0,2,3,5,8] *b)* [0,2,5] *c)* [0,4,6,7] *d)* [0,2,4,6] *e)* [0,2,7]

f) segmento de frase 2: [0,2,6,9] *g)* [0,2,4,7] *h)* [0,3,7] *i) acorde de tensão:* [0,2,4,6]

j) segmento de frase 3: [0,2,3,7] *k)* [0,2,7] *l)* [0,2,4,7] *m)* [0,1,3,5,7] *n)* [0,1,3,7] *o)* [0,1,3,7]

p) segmento de frase 4: [0,2,4,5,8] *q)* [0,3,4,8] *r)* [0,2,4,8] *s)* [0,2,3,6] *t)* [0,2,4,6,8]

Fonte: partitura original, 1987.

Desta forma, constatamos que os segmentos 3 e 4 obedecem à construção de número de compassos observada por Schoenberg, ao passo que os segmentos 1 e 2 são exceções a esta regra, pois são compostos por dois compassos cada.

Ainda sobre a regularidade, também

observamos sua presença na quantidade de acordes neste trecho (Figura 7³), pois temos

³ A forma normal (normal form, no inglês) é o jeito mais compacto de se escrever um conjunto de classes de alturas, pois facilita a visualização de atributos essenciais e compará-los com outras sonoridades. Funciona como uma abstração, assim como, em comparação ao sistema tonal, uma tríade, sem, no entanto, oferecer hierarquia. Por convenção, estabeleceu-se

5 acordes nos segmentos 1 e 4 – ou seja, no início e no fim da sessão, 3 acordes no segmento 2 e 6 acordes no segmento 3, sendo, portanto, a quantidade de acordes no segmento 3 a multiplicação por 2 dos presentes no segmento 2.

que a forma normal é a mais compacta à esquerda.

Sessão 0 Príncipe, a relação entre classes de alturas – vetor intervalar:

Para a elaboração dos vetores, que são tabelas que ressaltam as relações intervalares de cada conjunto de altura, foram selecionados 2 agregados do primeiro (a e e), do segundo (f e g) e do terceiro segmento (k e m), o acorde de tensão (l) e mais 3 agregados do quarto segmento (p, s e t), conforme Figura 7. Os conjuntos aqui designados foram escolhidos por terem importância significativa na estrutura deste trecho, assim como é apontado no livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, de Joel Lester (1989):

Qualquer grupo de classes de alturas pode, teoricamente, ser reunido num conjunto de classes de alturas, mas quando analisamos uma passagem ou uma peça, não estamos simplesmente buscando conjuntos de classes de alturas. Estamos procurando aqueles conjuntos que melhoram nossa escuta e compreensão da peça. (LESTER, 1989, p. 89).

Com base na Tabela 1, podemos observar que, logo no primeiro conjunto de alturas (a), há um total de ocorrências em cada conteúdo intervalar, assim como ocorre no agregado m, que é apresentado no segmento de frase 3 (Figura 7). Vale ressaltar, também,

que ambos os agregados possuem a mesma somatória de número de ocorrências, 10, mas não são iguais no conteúdo intervalar.

Tabela 1 – Vetor Intervalar

Conteúdo intervalar	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Número de ocorrências						
a	1	2	3	1	2	1
e = k	0	1	0	0	2	0
f	0	1	2	1	1	1
g	0	2	1	1	2	0
i	0	3	0	2	0	1
j	1	1	1	1	2	0
k = e	0	1	0	0	2	0
m	1	3	1	2	2	1
p	1	2	2	3	1	1
s	1	1	2	1	0	1
t	0	4	0	4	0	2

Fonte: elaborada pelo autor, 2019.

Existem mais quatro conjuntos de alturas com o mesmo número de ocorrências, se levada em consideração a somatória de cada conteúdo intervalar na horizontal, cujo resultado é o número seis. Tais conjuntos de altura são f, g, i e s. Destes, f, s e mais p – que ainda não havia aparecido na análise – são conjuntos presentes em cinco das seis colunas de conteúdo intervalar. Os conjuntos e e k são idênticos no conteúdo intervalar e no número de ocorrências. Soma-se a isso o fato de estarem ligados à cadência do primeiro segmento e ao início do terceiro segmento, respectivamente.

Tomando como base a Tabela 1, constata-se que o conteúdo intervalar com maior porcentagem de aparecimento no trecho selecionado é a classe de altura 2, pois aparece em todos os conjuntos da Tabela 1, e que está presente em todos os conjuntos escolhidos para a representação na tabela. Tal intervalo encontra seu apogeu nas classes intervalares i, onde o acorde i carrega uma “lembrança tonal” e, comparativamente, seria um lá maior com sétima, (dominante de ré menor, acorde de resolução que é apresentado logo em seguida na peça) e t, que é o acorde de tensão e o conjunto que faz a cadência do quarto segmento, nesta ordem (conforme Figura 6). Tais agregados são clusters de segundas maiores,

se analisados na forma normal, e nos revelam o pensamento timbrístico dos vetores, ao determiná-los com o coro a capella em uma distância de classe de altura 6 e por fazer uso de classes de alturas distantes dos primeiros parciais harmônicos na série harmônica em um âmbito de trítono; assim, podemos observar o pensamento da transtonalidade.

Com base na lista de classes de conjuntos, Strauss (2013, p. 282) apresenta tetracordes que partem do conjunto (0123) e vão ao conjunto (0369), elevando as classes de altura gradativamente. A partir disso, observamos que os tetracordes f, g, i, j e s estão próximos não apenas na Tabela 1, mas também na lista de conjuntos intervalares apresentada por Strauss (trecho apresentado na Tabela 2). Isso nos revela a proximidade timbrística entre cada um dos conjuntos, pois existem pequenas variações entre as alturas destes. Importante observar também a disposição em que os acordes são apresentados no discurso da obra se comparados à Tabela 2, pois os acordes da Tabela 1 estão organizados em ordem de aparecimento na peça e em ordem alfabética, enquanto, na Tabela 2, do mais compressivo ao mais distensivo, resultando na exata retrogradação em que estes 5 tetracordes estão presentes na peça e de maneira contrária à ordem alfabética.

Tabela 2 – Vetores Intervalares Comuns

s	(0236)	4-12	112101
j	(0237)	4-14	111120
i	(0246)	4-21	030201
g	(0247)	4-22	021120
f	(0248)	4-24	020301

Fonte: elaborada pelo autor, 2019.

Sessão 0 Príncipe, comentários texturais

Aqui encontramos a única parte da música na qual o coro canta a capella. A transição para esta sessão ocorre no compasso 507 (conforme Figura 6), em que as cordas (naípe oriundo da parte anterior da música), que encontravam-se em textura polifônica, atacam o acorde [0,3,7], e em seguida o coro canta esta mesma classe de alturas, sendo somadas outras notas. Observa-se, assim, uma transferência timbrística das cordas para vozes, o que se sobrepõe às alturas da sessão anterior e inaugura a nova seção da música.

Tomando como base a proposta de


análise metodológica de Wallace Berry⁴, tem-se os seguintes esquemas de análise quantitativa e qualitativa para a sessão de “O Príncipe”:


- Progressão textural quantitativa, segundo Berry, dos segmentos de frase de 3 a 4:

$$\begin{array}{cccccccc} 1 & \underline{1} & \underline{1} & \underline{4} & \underline{1} & \underline{4} & \underline{4} & \underline{4} \\ \hline & 3 & 3 & & 3 & & & \end{array}$$

⁴ Diz respeito ao acúmulo de vozes na sua relativa progressão e recessão numérica (quantitativa) ou gráfica (qualitativa). São número de componentes sonoros e reais em cada ponto de mudança significativa do discurso; em outras palavras, cada número acrescentado diz respeito a uma voz. O acúmulo e perda de vozes diz respeito à relativa direcionalidade vertical e horizontal. Onde estão números maiores que 1, significa figuração isorrítmica ou não polifônica, com vozes cantando em movimento paralelo ou contrário à melodia principal, e o número 1 diz respeito à uma única linha melódica.

- Progressão textural qualitativa, segundo Berry, dos segmentos de frase 3 a 4:

1)  : Curva de qualidade (conforme condicionada por mudanças na independência-interdependência)

2)  : Curva de quantidade (número-densidade)

Podemos observar, tanto na análise quantitativa quanto na qualitativa, que há um adensamento das vozes, que vão para as extremidades opostas umas das outras à medida em que a melodia progride. Isso acontece pois a melodia começa no soprano de forma monofônica (1, de acordo com a análise quantitativa); em seguida somam-se contralto, tenor e baixo com rítmica igual entre as vozes, mas o soprano permanece com figuração rítmica distinta, caracterizando o caráter homofônico destes compassos ($\frac{1}{3}$, onde 1 representa a soprano e 3 as demais vozes), e logo no fim desta sessão as quatro vozes caminham de forma isorrítmica até a cadência final (4).

O acorde de tensão, presente no compasso 512, tem caráter conectivo entre as frases do respectivo discurso musical, entre os segmentos de frase 2 e 3 (Figura 6). Isto se

deve ao fato de que este agregado, i [0,2,4,6], carrega uma lembrança tonal, como mencionado anteriormente, pois rememora a função dominante do discurso tonal. O mesmo acorde possui um trítone entre as notas externas do agregado, que estão organizadas em distância de um tom (classe de altura [2]) entre as vozes internas. E, a respeito da densidade, Berry escreve:

Além disso, a densidade tem claramente uma relação com a coloração; assim, duas notas simultâneas com forte compressão (por exemplo, uma segunda maior separada) projetarão graus variados de intensidade, dependendo da homogeneidade relativa da coloração (por exemplo, dois clarinetes, forte) em oposição a uma coloração diferente, na qual a proximidade no espaço musical parece atenuada pela separação implicada na disparidade de cores.⁵ (BERRY, 1987, p. 184, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa análise está longe de ser uma análise completa e definitiva da sessão O Príncipe, tampouco de todo o último movi-

⁵ Texto original: “Furthermore, density clearly has a relation to coloration; thus, two simultaneous pitches sounding in tight compression (say, a major 2nd apart) will project varying degrees of intensity depending on relative homogeneity of coloration (e.g., two clarinets, forte) as opposed to dissimilar coloration in which the proximity in musical space seems attenuated by the separation implied in the disparity of color.”

mento. Aqui, o uso da teoria dos conjuntos procurou ressaltar o pensamento harmônico e timbrístico da peça. A princípio, a busca pelos vetores intervalares e os conjuntos propriamente ditos foi feita com o objetivo de encontrar agregados ou conteúdos intervalares similares e, a partir daí, conectá-los uns aos outros, buscando elementos comuns em cada um destes conjuntos.

Nesse sentido, a técnica composicional da transtonalidade (sistema proposto por Almeida Prado e explicado no início do trabalho) faz-se presente também aqui, na Sinfonia Apocalipse. É possível identificar o transtonalismo a partir da análise harmônica realizada com a teoria dos conjuntos, pois há o uso de agregados que reforçam a projeção das ressonâncias dos harmônicos superiores, como por exemplo as classes de altura [0,2,3,4,6]. Por se tratarem de notas que correspondem aos primeiros parciais harmônicos da série harmônica e a voz humana ser rica nos respectivos parciais, auxiliam na projeção das ressonâncias.

Posteriormente a esta etapa, a análise harmônica dos vetores intervalares apontou semelhanças nos conjuntos, justamente por haver classes de alturas comuns aos agregados, o que fica evidente se levadas em consideração as tabelas aqui descritas. O mesmo

ocorre quando a análise textural menciona a questão das semelhanças e diferenças, ao tratar das texturas e transferências de alturas para naipes distintos (cordas para vozes).

Portanto, a metodologia da teoria dos conjuntos auxiliou não apenas a definir os grupos de classes de altura como também a encontrar os vetores intervalares e, assim, observar o pensamento transtonal, pois são utilizados agregados dos mais harmônicos (inclusive com materiais triádicos) aos inarmonônicos, progressivamente. Observamos a mesma direcionalidade ao falar das texturas, pois estas, assim, progridem das tensivas às distensivas; bem como a disposição das alturas nos agregados, que são apresentados da forma mais aberta à mais compacta; e, por fim, a linguagem transtonal, em que os agregados reforçam os primeiros parciais harmônicos a fim de enaltecer a ressonância dos harmônicos superiores, pois a projeção dos mesmos se dá pela disposição dos conjuntos aqui descritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. 2 ed. New York: Dover Publications, 1987.

GUBERNIKOFF, Carole. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80. **Revista Música**, São Paulo, v. 10, p. 183-209, 1999.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York: W. W. Norton, 1989.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

PICCHI, Achille. **Sinfonia plural: ensaios e texturas**. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

PRADO, Almeida. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 1985.

PRADO, Almeida. PAIVA NETTO, José de. Encarte do CD Sinfonia Apocalipse. Bulgária. Brasil. Gravadora Som Puro. 1990.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo, USP, 1990.

STRAUS, Joseph. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2013.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos.

Metodologia da pesquisa. 2. ed. Curitiba, PR: IESDE, 2008.