

MÚSICA

**AINUNDALË: UMA COMPOSIÇÃO
INSPIRADA EM 'O SILMARILLION'
DE J.R.R. TOLKIEN, A PARTIR DE
ANÁLISES DE OBRAS DE A.
SCHNITTKÉ**

ESTÊVAN SILVEIRA DE OLIVEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AGOSTO DE 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



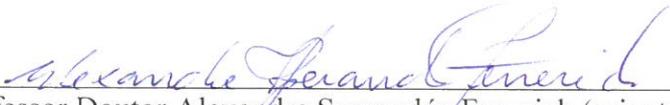
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

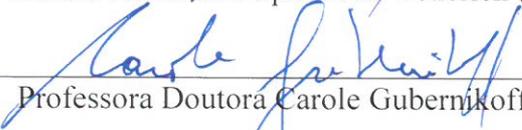
“AINUNDALË: uma composição inspirada em “O Silmarillion” de J.R.R. Tolkien, a partir da análise
de obras de A. Schnittke”
por

ESTÊVAN SILVEIRA DE OLIVEIRA

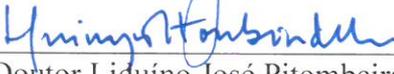
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Alexandre Sperandéo Fenerich (orientador)



Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professor Doutor Liduíno José Pitombeira de Oliveira

Conceito: Aprovado

AGIOSTO DE 2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S46 Silveira de Oliveira, Estêvan
Ainundalê: Uma composição inspirada em 'O Silmarillion' de J.R.R. Tolkien, a partir da análise de obras de A. Schnittke / Estêvan Silveira de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2019.
126 f

Orientador: Alexandre Sperandéo Fenerich.
Coorientador: NE NE.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

1. Composição Vocal/Instrumental. 2. Schnittke. 3. Poliestilismo. 4. Poema Sinfônico. I. Sperandéo Fenerich, Alexandre, orient. II. NE, NE, coorient. III. Título.

Oliveira, Estêvan. Ainundalë: Uma composição inspirada em “o Silmarillion” de J.R.R. Tolkien, a partir da análise de obras de A. Schnittke. 2019. Dissertação de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Este trabalho trata de uma composição coral/instrumental original chamada Ainundalë, baseada na narrativa musical descrita por J.R.R Tolkien em seu livro “O Silmarillion” e a partir da análise do poliestilismo de Alfred Schnittke nas obras “Concerto Grosso nº1” e “Requiem”.

Palavras chave: Composição vocal/instrumental, Schnittke, poliestilismo, poema sinfônico

Oliveira, Estêvan. Ainundalë: Uma composição inspirada em “o Silmarillion” de J.R.R. Tolkien, a partir da análise de obras de A. Schnittke. 2019. Dissertação de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

ABSTRACT

This work deals with an original choral/instrumental composition called Ainundalë, based on the musical narrative described by J.R.R. Tolkien in his book "The Silmarillion" and from the analysis of Alfred Schnittke's polystilism in the works "Concerto Grosso n°1" and "Requiem".

Keywords: vocal/instrumental composition, Schnittke, polystilism, symphonic poem.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – BREVE RESUMO DO COMPOSITOR	2
CAPÍTULO 2 – POLITEXTUALIDADE E DIALOGISMO EM SCHNITTKE.....	6
2.1. O Politestilismo: Citação/Alusão.....	7
2.2. Tema em Música	10
2.3. Cluster.....	11
CAPÍTULO 3 – CONCERTO GROSSO Nº1	17
3.1. I - Preludio	18
3.2. II – Toccata.....	19
3.3. III – Recitativo/ IV - Candenza	29
3.4. V – Rondo/ VI – Posludio	32
3.5. Conclusão da Análise do C.G.....	43
CAPÍTULO 4 - REQUIEM.....	46
4.1. I - Requiem: Indicando o uso de clusters	47
4.2. II – Kyrie	49
4.3. III – Dies Irae.....	55
4.4. XIII Credo	60
CAPÍTULO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS.....	65
CAPÍTULO 6 – AINUNDALË: PLANEJAMENTOS COMPOSICIONAIS.....	67
5.1 Processo Criativo – Seção A – Criação dos Ainur	70
5.2. Seção B – Tema de Eru	71
5.3. Seção C – Contestação de Melkor.....	77
5.4. Seção D – Variação do Tema de Eru.....	82
5.5. Seção E – 2º Contestação de Melkor.....	84
5.6. Seção F – Tema Final de Eru.....	92
5.7. Conclusões do Processo Criativo	97
CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS	100

ANEXO – PARTITURA DA OBRA.....102

INTRODUÇÃO

A inspiração primeira do processo criativo apresentado se deu ao conhecer a narrativa de J.R.R Tolkien presente no livro “O Silmarillion”, onde o escritor apresenta a criação do seu universo fantástico através da música criada pela divindade única chamada “Eru” (ou “Illúvatar” na língua dos elfos, criada por Tolkien), e os Ainur, seres espirituais criados por Eru (semelhante aos anjos bíblicos). Tal música é chamada por Tolkien como “Ainundalë” e este é o nome do capítulo no qual essa descrição está presente.

Nesta narrativa, Eru, depois de criar os ainur, propõe-lhes temas musicais e estes criam uma sinfonia a partir deste tema e isto começa a dar forma à criação do mundo. Entretanto, um dos ainur, detentor de maiores dons que os demais, chamado “Melkor” (semelhante ao Satanás bíblico), busca então entremear motivos de sua própria imaginação, confundido e causando dissonância na música. Após ver o caos que a música de Melkor causa, Eru então intervém e propõem um novo tema, buscando reestabelecer a harmonia, porém Melkor novamente o desafia, criando assim embates de sonoridades. Ao tentar imaginar que tipo sonoridade provavelmente poderia retratar tal narrativa, notou-se uma semelhança com o procedimento composicional de Alfred Schnittke, chamado por ele de “poliestilismo”, que reúne em um mesmo discurso musical, estilos diferentes e contrastantes que, de forma desafiadora, busca criar uma narrativa coerente e integrada entre os estilos. O uso dessa variedade de discursos é similar ao que o filósofo Russo Mikhail Bakhtin propõe na literatura e, tal similaridade entre eles será tratada nesse trabalho, buscando refletir sobre o uso da intertextualidade e (ou) dialogismo e sua aplicação na música de Schnittke.

Para compreender melhor como tal procedimento composicional funciona e sua possível origem, pesquisou-se de forma breve a biografia de Schnittke, onde se observa uma das principais características diferenciadas do seu poliestilismo com o estilo de outros compositores contemporâneos dele, tais como a presença de “temas musicais” e as influências que lhe propiciaram desenvolver seu estilo composicional, como a música popular e a música para cinema. Após uma melhor compreensão do poliestilismo de Schnittke, a análise da obra *Concerto Grosso nº1* se definiu como modelo de forma adotada na composição desenvolvida nesse trabalho, e análise da obra *Requiem* se definiu como modelo de condução vocal. Os elementos reunidos nesse trabalho resultaram nos conceitos e escolhas musicais adotadas na composição original homônima do capítulo de Tolkien: Ainundalë, a música dos Ainur.

CAPÍTULO 1 – BREVE RESUMO DO COMPOSITOR

Alfred Schnittke (1934-1998) é um dos grandes compositores russos do final do séc. XX, considerados por alguns estudiosos como o sucessor do legado de Shostakovich, dado a sua ousadia e inovação dentro do cenário russo da música de concerto. Sua música encontra uma gama de contrastes de estilos que acaba sendo um certo reflexo de sua vida: judeu de sangue alemão, que morou a maior parte de sua vida na Rússia.

Quando tinha 14 anos sua família muda-se para Moscou, lá ele se forma em piano e regência coral pelo Conservatório da cidade, onde posteriormente iria se tornar professor. Em sua formação composicional a música de Schostakovich foi a principal influência para Schnittke e a partir de 1954, com a liberação de entrada das partituras de músicos contemporâneos ocidentais na URSS como: Kodály, Hindemith, Orff e fundamentalmente as de Schoenberg, Webern e Berg, técnicas composicionais como o dodecafonismo e serialismo, puderam ser analisadas sem que isso fosse considerado uma atividade subversiva, pois antes dessa liberação, tais práticas composicionais eram proibidas pela União dos Compositores Soviéticos por conter recursos musicais complexos, de difícil assimilação e não dedicados às massas, tais compositores eram considerados formalistas. Apesar de ter mergulhado no universo desses compositores através de meticulosas análises de suas partituras, Schnittke, depois de exercitar e compor com o dodecafonismo, percebeu-o como insuficiente para representar um dos seus ideais como artista: o de escrever uma música livre de qualquer esquema pré-determinado, mas aos poucos foi experimentando e mesclando essas técnicas seriais, aleatórias e de colagem que serviram para o desenvolvimento do seu estilo composicional. Iváshkin, o seu principal biógrafo, comenta que Schnittke, dentro de sua própria compreensão das ideias dos compositores ocidentais, desenvolvia uma coexistência pacífica entre essa tradição musical com a da Rússia.

Ao assimilar as técnicas da música contemporânea, mesmo que tardiamente, essa geração de jovens dava origem a uma música não praticada até então, nem na Rússia, nem no Ocidente, ou seja, criavam o conceito de música russa contemporânea (BUENO, 2007, p.45).

Outro importante influencia para a formação de Schnittke foi a obra de Stravinsky. Nas suas palavras, dizia que o desenvolvimento musical de Stravinsky era consistente e completamente integrado, sendo admirável o fato do compositor jamais ter se rendido a tendências de época como o serialismo, por exemplo, preferindo uma assimilação e remodelamento do método. Outra característica que lhe agradava em Stravinsky era o caráter mais individualista das obras compostas a partir de 1940, onde era possível identificar período de equilíbrio em sua incansável tentativa de balanceamento de diferentes estilos.

Esse ‘paradoxo’ como uma forma de entender a lógica musical de Stravinsky, começa a se tornar frequente também na música de Schnittke, que passa a comportar de tal forma a ser possível identificar elementos musicais de vários períodos: do Classicismo (música tonal), do início do século XX (música atonal) e do período pós-Schoenberg (música serial). Apesar de presentes, esses elementos não formam parte de uma estrutura ou sistema pré-estabelecido, simplesmente refletem os momentos contrastantes do cotidiano (BUENO, 2007, p. 48 - 49).

Com peças já reconhecidas desde a sua graduação, como o Oratório “Nagasaki” composto para sua formatura, era notável o potencial do compositor, porém a dificuldade da execução das obras era algo desencorajador. Estando no segundo casamento com Irina Schnittke, que era pianista, Schnittke se viu com dificuldades financeiras, o que acabou lhe conduzindo a trabalhar como compositor de trilhas sonoras para filmes e desenhos animados para Mósfilm, uma empresa estatal que monopolizava a indústria cinematográfica soviética.

Desde Prokófiev, Schostakóvich, e Katchatuiian, até Schnitte, Gubaidúlina e Denisov, todos os músicos que sofreram com a censura imposta pela União dos Compositores, que desencorajava a execução, gravação ou publicação de partituras que não estivessem de acordo com a construção de uma sociedade soviética forte, refugiaram-se na criação de música para cinema. Além de garantir o pagamento pelo trabalho realizado, permitiam, com isso, a audição de sua criação. A possibilidade de dispor de uma orquestra sinfônica, independente da autorização da União dos Compositores (BUENO, 2007, p. 77).

A dedicação de Schnittke ao cinema foi tal, que certa vez afirmou que durante toda a sua vida, teve dúvidas entre tornar-se um compositor exclusivamente de trilhas sonoras ou um

compositor de música de concerto, pois durante sete meses do ano trabalhava para o cinema, restando pouco tempo para si mesmo.

Foi no seu contato com a música para cinema que Schnittke começou a desenvolver melhor o seu pensamento sobre uma mistura de estilos, visto as necessidades e limitações que seu trabalho exigia, como a sincronização exata entre música e imagem particularmente nas mudanças de cena. A música para cinema exigia algo menos abstrato, algo nítido, nada de fraseados amplos e contínuos, mas sim peças curtas e contrastantes, dando início assim a sua nova linguagem musical consistindo em colagens de diferentes estilos e justaposições de ideias diferentes, o que posteriormente iria chamar de “Poliestilismo”.

Após desenvolver esses pensamentos musicais a partir da sua produção com trilhas sonoras, Schnittke começou a implementar esses materiais em suas obras para concerto, inicialmente em sua Sinfonia nº1 composta em 1974, que causou um grande alvoroço na crítica musical da época, por apresentar um planejamento e uma performance nunca antes vista na União Soviética. Uma peça que começa com um caos sonoro, apenas um músico no palco, todos os outros instrumentistas entrando logo após o outro, tocando trechos improvisados (seguindo a partitura de Schnittke), onde o maestro entra após todos e cessa o caos, conduzindo a orquestra a apresentar um Dó em oitavas. Além de apresentar inúmeras referências, a bandas marciais, grupos de jazz, orquestra barroca (tema este que foi retirado de uma de suas trilhas sonoras) esta peça caminha desde a aleatoriedade, improvisos de jazz, até a temas barrocos e fanfarras, organizados simultaneamente e por justaposição.

Em sucessão a essa obra mais experimental, Schnittke começou aos poucos introduzindo essa ideia de colagem de estilos de uma forma mais frequente, em suas sonatas para violino e piano, quarteto de cordas, até culminar em sua obra de maior referência internacional, o Concerto Grosso nº1 (1977) composto em VI movimentos para 2 violinos solo, orquestra de cordas, cravo e piano preparado, onde o compositor utiliza-se da justaposição de estilos de uma forma icônica, principalmente em seu V movimento “Rondó” onde une uma sonoridade tipicamente de uma orquestra barroca, clusters oriundos de cânones cromáticos e um tango, todos presentes no mesmo universo musical.

Após isso, Schnittke continuou seu trabalho como compositor de trilhas sonoras e de música de concerto, escrevendo dentre elas: 6 Concertos grossos, 4 Concertos para Violino e Orquestra, 9 Sinfonias, Obras corais, obras para instrumento solo. Após um acúmulo grande de tensão e esforço Schnittke foi sofrendo com uma sucessão de AVC's, cujo o 5º foi fatal, e

acabou falecendo em agosto de 1998. Em suas obras podemos encontrar algo que faz parte do nosso contexto musical atual: uma pluralidade de estilos e essa tentativa de fazê-los dialogar em um mesmo universo. Esta premissa obtém um potencial de expressividade musical que vale a pena ser analisado a fim de potencializar essa versatilidade da escuta musical contemporânea dentro de uma obra.

CAPÍTULO 2 – INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO EM SCHNITTKE

A utilização da variedade de estilos musicais e citações, presentes na obra de Schnittke, é a sua mais notada característica como artista. Avaliando esse tópico de politextualidade, Gavin Dixon, em seu livro “Schnittke Studies” percebeu um paralelo com os trabalhos na literatura do seu contemporâneo russo Mikahil Bakhtin.

Schnittke era um ávido leitor de Dostoevsky e ele leu os “Problemas da Poética de Dostoevsky” de Bakhtin assim que foi publicado em 1963. Muitos dos artigos de Bakhtin apareceram em 1970 no jornal *Voprosy literatury* no qual Schnittke era assinante. Nós podemos inferir conexões entre a Teoria de Bakhtin e a prática de Schnittke, ambos em um nível específico, através do fato do compositor conversar com os escritos teóricos e, mais genericamente, através do senso comum de que as ideias de Bakhtin chegaram nos círculos intelectuais russos daqueles dias (DIXON, 2017: pág. 74).

Bakhtin (1895-1975) foi um filósofo russo e pesquisador da linguagem humana. Em seu trabalho Bakhtin se opunha ao monologismo, isto é: o ato de existir apenas uma voz em um discurso com um conteúdo pronto a ser transmitido, sem abertura para construção de um conhecimento coletivo. Para ele, esse tipo de discurso regia a cultura ideológica dos tempos modernos e entendia que isso ignorava a natureza do discurso, onde há sempre a possibilidade de múltiplas visões e interpretações. Em suas palavras isso era o mesmo que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida. Em resposta a esse modelo apresenta então o conceito de dialogismo, ou o que hoje mais comumente conhecemos como Intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva em 1969 (CORRALES, 2010, p. 8).

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e, até por si mesmo de complemento e de elaboração do sentido deste. A intertextualidade pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos

gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas. A intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade (BARROS; FIORIN, 1999).

O conceito de dialogismo concebe-se como o espaço de interação entre o “eu e o tu” ou entre o “eu e o outro”. Nessa perspectiva, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no “eu” nem no “tu”, mas no espaço criado entre ambos. A intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. Outro conceito que Bakhtin traz em seu trabalho é o de Polifonia, não a polifonia musical, mas textual, o que caracteriza um certo tipo de texto em que se deixam entrever muitas vozes e pontos de vistas diferentes do tema, dando uma ideia mais ampla do contexto tratado ao leitor.

O que Schnittke veio a chamar de poliestilismo é possível de se traçar um paralelo com o que Bakhtin chama de polifonia. O significado literário de “várias vozes simultâneas” propostas por Bakhtin assemelha-se a Schnittke quando utiliza vários estilos composicionais contrastantes em alternância, característica esta que rege as peças analisadas neste trabalho. Estas alternâncias de estilos que Schnittke utiliza em suas obras são guiadas por ferramentas de intertextualidade nascidas na literatura, tais como Citação e Alusão e, como estas se representam na sua música, veremos a seguir.

2.1. O Poliestilismo: Citação/Alusão

A ocorrência intertextual dá-se por meio de três processos, o da citação, o da alusão e o da estilização. A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é um elemento dentro de outro já existente. A alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado. Por fim, a estilização é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo. A citação intertextual destaca-se, aí, como um fenômeno temporal quando o Renascimento recitou a Idade Média, o

Barroco releu o Renascimento e os artistas do Surrealismo voltaram ao passado para completar seus sonhos imagéticos (ZANI, 2003, p.123).

Em seu artigo escrito em 1971 “Polystilistic Tentencies in Modern Music” (presente na obra de Ivashkin no livro: “*A Schnittke Reader*”, 2002 pág. 87-90) Schnittke analisa a variedade de estilos presentes na obra dos compositores modernos e traça dois processos de citações (agora musicais) muito semelhantes aos que Zani propõe no parágrafo acima sobre a obra de Bakhtin. Os processos seriam o princípio da citação, e o princípio da alusão.

Dentro do princípio de citação, Schnittke cita as obras de Schostakovich: Piano-Trio (o tema neoclássico passacaglia, que cita o estilo de música do século XVIII), Berg: Concerto para Violino (citação direta do coral de Bach) Penderecki: Stabat Mater (uma pseudo-citação de um canto gregoriano, o que dá a base para toda a obra), entre outros. Nesta mesma categoria, Schnittke inclui a técnica de adaptação, que seria a releitura de um estilo musical já conhecido, porém o compositor desenvolve o material segundo o seu próprio estilo, para estes Schnittke da os exemplos de Stravinsky: Pulcinella e Canticum Sacrum, Webern: Fuga (Ricerca), Pärt: Credo, entre outros.

No princípio de Alusão a citação não é sobre fragmentos musicais, mas da técnica de um estilo externo. Por exemplo, a reprodução da forma, ritmo e textura da música dos séculos XVII, XVIII e períodos anteriores, pelos neoclássicos (Stravinsky, Shostakovich, Orff, Penderecki). O que Schnittke vem a chamar de Poliestilismo era uma tendência já existente na música moderna a qual ele nunca se viu como inventor, vem da união e da expansão desses parâmetros de citações.

Uma das obras mais famosas por conter essa vasta gama de citações ou colagens, é a Sinfonia de Luciano Berio, da qual Schnittke analisou o 3º movimento em um artigo escrito em 1970, este também contido no livro “*A Schnittke Reader*” de Ivashkin. Nessa obra, existem inúmeras citações ou colagens das obras de compositores como: Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Brahms, Pousser, Hindemith entre outros. Schnittke vê a citação do Scherzo da 2ª sinfonia de Mahler como o “Cantus Firmus” da peça, que primeiramente “afunda debaixo d’água” mas permanece ininterrupto, flutuando até a superfície de tempos em tempos nos compassos necessários, como se fosse interrompido, mas meramente cessa por vezes de ser audível.

...mas então, sob a pressão das citações como acessórios, o fio se rompe; depois, os fragmentos do Scherzo que flutuam para a superfície parecem não estar mais ligados por uma conexão 'subaquática'. Agora o material musical polistilístico se intromete sem estar sintaticamente subordinado ao 'cantus firmus' agora quebrado. O ritmo muda e, até a transgressiva aparência do clímax do Scherzo de Mahler, uma massa emaranhada de citações acontece livremente, sem qualquer estrutura formal.

A forma musical sofre uma catástrofe (IVASHKIN, 2002, pág.224).

Sem dúvida a obra de Berio é rica em termos de citações e colagens, mas o que talvez mais diferencia a sua utilização com a música de Schnittke seja a forma como isso acontece. Schnittke se mantém muitas vezes fiel às formas tradicionais da música clássica/romântica e tende a trabalhar com o que podemos chamar de "temas musicais", diferente de Berg e outros compositores modernos. Bueno faz uma importante citação do filósofo e musicólogo alemão Theodor Adorno encontrada em seu ensaio "As descobertas de Berg na Técnica de Composição" buscando refletir sobre essas características dos compositores modernos:

Os compositores de hoje trabalham com 'áreas', em detrimento de temas ou complexos temáticos. Existe algo que une uma 'área' a outra, mas nada leva a uma inferência lógica ou resulta no seu predecessor (...) Essas 'áreas' são o protótipo do que a forma sinfônica está se transformando, já que a forma sonata (e o mais importante, o espírito da sonata) se exauriu

(BUENO, 2007,p. 90).

Com base neste ponto, é interessante investigar o que seria necessariamente um tema musical, sua importância dentro de uma obra e como ele se comporta nas composições de Schnittke a serem analisadas.

2.2. Tema em Música

Tema como era usado na antiga retórica e composição, geralmente se referia a uma ideia ou argumento proposto. Em música, “tema” é algo que aparenta ter diferentes significados ao longo do tempo.

Segundo Sadie (1980), tema seria usado primeiramente como termo musical por Zarlino em *La istitutioni harmoniche* (1558), significava uma melodia que se repete e se submete a variações ao decorrer da peça. Zarlino também teria contrastado "thema" com “soggetto”, que era uma linha subjacente à estrutura de uma peça, mas não interagia com as outras vozes - daí um *cantus firmus*. Já nos Séculos XVII e XVIII, muitos escritores usaram os equivalentes de "tema", "sujeito" e "invenção" como sinônimos. Bach, por exemplo, parece ter preferido chamar de tema os seus sujeitos de fuga, embora ele frequentemente usasse o latim *subjectum* para o segundo sujeito de uma fuga dupla, ou para um contra-sujeito mantido rigorosamente no decorrer do procedimento.

Em meados do século XIX, o "tema" tinha assumido três importantes atributos: não estava mais restrito ao início de um trabalho, mas poderia aparecer em qualquer parte de uma composição (daí as noções de primeiro tema, segundo tema); já tinha uma certa completude, um arredondamento, que o distinguia do motivo mais curto e mais elementar (tema e motivo frequentemente foram tratados como sinônimos no início do século XIX); e um tema era uma entidade reconhecível, algo que poderia ser usado para identificar uma obra (SADIE, 1980).

Já para a música moderna/contemporânea, Sadie define tema como sendo:

Material musical no qual parte ou todo o trabalho é baseado, geralmente tendo uma melodia reconhecível e, às vezes, perceptível como uma expressão musical completa em si, independente do trabalho ao qual pertence. Dá a um trabalho a sua identidade mesmo quando (como é frequentemente o caso em um tema e variações) não é original para o trabalho.

A busca por uma melhor definição do termo também se encontra presente na obra didática de composição de Schoenberg. Sendo a confusão entre tema e melodia uma das mais recorrentes, Schoenberg descreve em seu livro “Fundamentos da Composição Musical”:

A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas consequências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode ser mais profundo. Uma melodia pode ser comparada a um “aforismo”, em seu rápido avanço à solução do problema; mas um tema assemelha-se mais propriamente, a uma hipótese científica, que não convence sem que haja a apresentação de uma prova. A formulação de um tema implica ‘aventuras’ subsequentes que buscam uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um contraste (SCHOENBERG, 2012, pág. 130).

Schoenberg vê o tema como uma “melodia especial” na qual existe um potencial de desenvolvimento, mas precisa ser uma melodia de fácil reconhecimento, pois se for muito complexa, o ouvinte tende a encontrar dificuldades para compreendê-la. Por isso o uso de períodos e sentenças se tornaram tão comuns no classicismo onde a retórica era algo a ser conquistado, tendo como princípio o conceito bem definido da forma.

Na obra poliestilística de Schnittke, a percepção de temas, frases, períodos e sentenças estão muitas vezes firmadas nos conceitos das obras de Haydn, Mozart e Beethoven, isto é, quadraturas e frases regulares, mesmo que o estilo harmônico seja por vezes diferente, a utilização motívica e rítmica se mantém semelhantes aos expoentes clássicos/românticos, a fim de que um ou mais temas possam ser reconhecidos em meio a gamas de estilos, como o que ocorre no Concerto Grosso nº1 que será analisado neste trabalho.

2.3. Cluster

Talvez a característica harmônica mais importante nas obras de Schnittke seja a presença de grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente ou Cluster, e por isso deve-se ter o devido valor e atenção. Este talvez seja o recurso mais presente nas obras do compositor, de forma que também retrata um recurso composicional presente nas obras dos contemporâneos de Schnittke.

A utilização mais recorrente de clusters na história da música se dá a partir do séc. XX, apesar de notarmos alguns agrupamentos cromáticos por resultantes de movimentação de vozes e suspenções, como no caso de Bach (Figura 1 abaixo), ou simplesmente como empilhamento de notas a fim de crescer a densidade harmônica, no caso de Scarlatti (Figura 2), mas também de forma íntegra e direta, como o caso deste raro exemplo de Jean Féry (1666-1747) em *Le Cahos*, a abertura do ballet *Les Elémens* (1737-38), onde apresenta um acorde inicial de cluster bastante similar a expressividade musical do Séc XX (Figura: 3).

The image shows a musical score for J.S. Bach's Ricercare a 6, BWV 1079, measures 29-31. The score is in 4/2 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a complex texture with multiple voices and a prominent cluster of notes in the bass line.

Figura 1: J.S.Bach, Ricercare a 6 da Oferenda Musical BWV 1079, Comp. 29-31 (TONE CLUSTER, 2018).

The image shows a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata para Piano K 119, measures 143-168. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). It features a fast tempo (Allegro) and a dense texture of chords and clusters.

Figura 2: Domenico Scarlatti, Sonata para Piano K 119, Comp. 143-168 (TONE CLUSTER, 2018).

I. Cahos.

1. Violon.
Cluster Cromático

2. Violon.

Flûtes
Haute Contre
et Taille.

Clavecin.
Cluster Diatónico

Prebel,

point d'autre harmonique que des Octave triple jusqu'à ce qui est chiffré.

Figura 3: Le Cahos, Abertura do ballet "Les Elemens" (FERY, 1737)

O compositor norte americano Henry Cowell (1897-1965) apresenta, de forma inovadora, o cluster na sua obra *The Tides of Manaunaun* (1917, figura 4) funcionando como um novo timbre musical, ao invés de ser uma dissonância a ser resolvida nos compassos seguintes como no caso dos exemplos anteriores. Cowell também inovou a escrita onde ao criar uma bula, explica os símbolos que usa em sua partitura e como deverão ser executados (Figura 5), sendo cluster diatônico ou cromático, utilizando palma da mão ou o antebraço (dependendo da extensão do cluster).

Largo, with rhythm

Piano

smooth, full tone

pp

mp

p

Basso 16va with pedal.....

mf

mp poco a poco cresc.

Basso 16va.....

Figura 4: Henry Cowell, Tides of Manaunaun 1917, com 1-9.

It is seen therefore that the symbol  stands for 

the symbol  stands for 

the symbol  stands for 

Figura 5: Henry Cowell, Explicação dos Símbolos para a peça Tides of Manaunaun. 1917.

Resultado marcante da utilização de clusters também se encontra na obra do polonês Krzysztof Penderecki's (1933-) na obra *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* (1959, figura 6), onde a massa sonora de clusters construída na orquestra de cordas (52 instrumentistas em divisi) gerou um timbre único para a época e marcou a história da música, não apenas por sua sonoridade, mas também pela sua grafia e simbologia inovadora de técnicas expandidas. De forma semelhante, o compositor grego Iánnis Xenákis (1922-2001) na sua obra *Metastasis* (1953-4) para orquestra, apresenta resultado semelhante na utilização de clusters em grandes divises orquestrais logo nos primeiros compassos da peça. Inicialmente Xenákis constrói clusters partir de glissandos em semitons nas cordas, e posteriormente de forma mais estática

em termos de movimentação das vozes, porém crescendo em dinâmica e demarcando uma primeira área sonora da peça, gesto este que funcionará como coda ao fim da obra.

Outro compositor que utilizou de forma marcante o cluster na história da música do sec XX foi o húngaro György Ligeti (1923-2006), onde explora na sua dita “micropolifonia”, clusters a partir de movimentações e entradas defasadas das vozes produzindo uma sonoridade ímpar, que são umas das principais características de suas obras, como por exemplo *Lux Aeterna* (1966) para 16 vozes solistas e *Lontano* (1967) para orquestra. Apesar de Ligeti criar uma densidade harmônica pela construção de clusters, quando se aproxima do fim de cada gesto ou área musical, o compositor tem a preferência de ir pouco a pouco retirando as dissonâncias e deixando apenas um uníssono orquestral (ou oitavas) que, intrigantemente, acaba soando “dissonante” com o todo da obra.

Figura 6: Krzysztof Penderecki's, *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima*, 1959, comp. 67-69

A preferência de Schnittke pela sonoridade de clusters pode se dar pela praticidade de contraste harmônico e instabilidade instantânea em relação a harmonia da música dos

períodos de prática comum. Um timbre caótico, incluído em seu mundo de citações, pode proporcionar não somente uma nova atmosfera sonora, como também um possível recurso de transição entre os diferentes estilos a serem apresentados em suas obras, como a técnica dodecafônica ou mesmo notação aberta ou gestual, como veremos nas análises das peças analisadas a seguir: o *Concerto Grosso nº1* que é o principal modelo formal para a composição deste trabalho, e *Requiem* cuja análise da obra coral possibilitou a reflexão sobre uma melhor condução de vozes em justaposição de estilos.

Após compreender um pouco mais sobre essas características musicais que Schnittke trabalha em suas obras, veremos os procedimentos que o compositor utiliza no *Concerto Grosso nº1*, buscando refletir sobre como e porque funcionam na intenção composicional poliestilística, e tal reflexão serviu de base formal para a composição original deste trabalho.

CAPÍTULO 3 – CONCERTO GROSSO Nº1

Concerto Grosso nº1 foi uma obra composta em 1977 para o casal de violinistas Guídon Kremer e Tatiana Grindênko, sob encomenda dos mesmos, e traz à tona os moldes da música barroca. Apesar de conter 2 violinos solistas, uma orquestra de cordas e cravo, instrumentos tradicionais dos concertos barrocos, a peça detém modificações consideráveis, como caso de 6 movimentos ao invés de 3 ou 4 e o uso surpreendentemente de um piano preparado, uma sonoridade característica do século XX, totalmente alheia ao o estilo barroco e sendo usado pela primeira vez na música russa (BUENO, 2007, p.127). Sem dúvida esta é a obra mais conhecida de Schnittke ao redor do mundo e talvez a mais clara em demonstrar como seu procedimento de citações se desenvolve.

Schnittke a compôs em 6 movimentos: I - Preludio, II - Toccata, III - Recitativo, IV - Cadenza, V - Rondo e VI Posludio, onde do I ao IV propõe atmosferas musicais individuais entre si, o que é fundamental para o desenvolvimento e clímax da peça, este que se encontra no V movimento.

Este trabalho terá como foco analítico os momentos de transição de estilos, principalmente os de contraste tonal e atonal, visando compreender quais procedimentos o compositor efetuou na preparação (ou não) destas, principalmente no movimento V - Rondo, onde o poliestilismo é mais contrastante. Sendo necessário conhecer o conteúdo musical presente nos movimentos anteriores para uma compreensão mais aprofundada do mesmo, terei como apoio estudos já realizados da mesma obra por Tremblay (2007) e Bitondi e Iarovaia (2013).

Primeiramente será analisado o conteúdo musical utilizado por Schnittke nas obras previamente descritas e na conclusão será feito um resumo dos principais procedimentos que caracterizam as mesmas a fim de que tais métodos sejam aplicados na composição original deste trabalho.

3.1. I - Preludio

O primeiro movimento I – Preludio, inicia com o piano preparado apresentando o que Schnittke chamaria de “Tema do Relógio”, representando uma função simbólica de uma canção popular infantil tocada por um instrumento velho, quebrado e sem vida. Este tema que Schnittke propõe significaria o tempo, aquele que une todas as eras (BITONDI, pag.19).

The image shows the first five measures of the Preludio from Schnittke's Concerto Grosso n°1. The music is in 4/4 time, marked 'Andante' and 'p' (piano). The score is written for piano, with a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with chords and triplets. The bass staff contains a bass line with a dotted line indicating an octave shift (8vb) for the first measure.

Figura 7: Concerto Grosso n°1/ I Preludio - Compassos 1 a 5. (BITONDI, 2013 pág 19).

Logo após o “tema do relógio” (figura acima), Schnittke apresenta um dos principais motivos a ser trabalhados ao longo da peça, uma segunda menor originada de um contraponto espelhado em defasagem entre os 2 violinos solistas, após repetir um padrão por pelo menos 2 compassos, os intervalos vão se tornando mais largos e com pequenas variações de aumento e diminuição. Este motivo inicial dará origem e embasamento para os futuros clusters que ocorrerão nos movimentos posteriores.



Figura 8: Concerto Grosso n°1/ I Preludio - Compassos 12 a 20. (Tremblay, 2007 pág. 122).

Estas são as ideias geradoras de todo o evento musical do primeiro movimento, dando logo de cara uma referência harmônica/melódica e a atmosfera composta de clusters formados por contrapontos imitativos em divisi.

3.2. II – Toccata

“Se no primeiro movimento a referência ao Barroco se restringe a dados estruturais e a procedimentos, como o contraponto e o cânone, no segundo movimento finalmente entra em cena uma evidente alusão à sonoridade da música daquele período” (BITONDI 2013, pág 21).

Este movimento requer uma atenção especial pois apresenta a ideia do polietilístismo da peça como um todo e a técnica que Schnittke trabalha nele será novamente explorada no V movimento Rondó. O compositor apresenta um cânone em stretto de semínima entre os Violinos solistas, tema este que é uma variação do fragmento inicial do tema do relógio.



Figura 9: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 1 a 4.

Essa melodia canônica começa na tonalidade de Lá menor e, à medida que os primeiros acidentes de modulação começam a aparecer, os I e II violinos iniciam o cânone em divisi em 6 e em stretto agora por colcheias. A atmosfera inicialmente permanece sobre grupo de clusters mais diatônicos, mas conforme os compassos vão avançando a modulação vai alcançando mais instrumentos, a atmosfera cromática vai sobressaindo e a sonoridade do cluster fica cada vez mais evidente entre os compassos 6 a 13.

The image displays a musical score for Violins I and II, measures 9 to 12. The score is organized into four systems. The first system contains the staves for Violin I (VI 1º solo) and Violin II (VI 2º solo). The second system contains six staves for Violin I (I. 1-6). The third system contains six staves for Violin II (II. 1-6). The fourth system contains six staves for Violin I (I. 1-6). The music is in 6/8 time and features a canon in six parts. Dynamics range from *mp* to *mf*. The score shows a progression from a diatonic cluster to a more chromatic one.

Figura 10: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 9 a 12.

Após essa exposição, Schnittke intercala essa mesma textura agora em arpejos entre um divisi de violoncelos, violas, os violinos solistas e os I e II violinos, até o ponto em que une a orquestra (sem os solistas) em 2 gestos finais entre os compassos 24 a 30. No compasso 31 onde um novo tema surge. Depois de todo o caos cromático proposto pelos cânones, uma simples melodia em Dó# menor surge em cânone entre os 2 violinos solistas acompanhados pelo cravo tocando um tipo de “baixo de Alberti”, típico do período clássico, dando início a uma segunda seção do movimento.



Figura 11: Segundo Tema da II Toccata.

Essa melodia é clara e apresenta uma quadratura de 12 compassos contendo 3 frases de 4 compassos cada, sendo uma antecedente e 2 consequentes (sendo a frase 2ª consequente uma repetição variada da primeira). A progressão harmônica é a simples (i – iv - V – i, com pedal de dó# no cravo) e à medida que a primeira frase consequente é exposta (compassos 35 a 38), os violoncelos em divisi apresentam um cânone, em stretto de semínima, da melodia em intervalo de 2ª menor, formando um pequeno grupo de cluster no registro agudo (Mi, Mib, Ré, Réb) que aos poucos “polui” a atmosfera cristalina da tonalidade apresentada.

VI. 1.^o solo
 VI. 2.^o solo
 Cemb.
 1.
 2.
 3.
 4.
 VI. I
 1.
 2.
 3.
 4.
 VI. II
 1.
 2.
 3.
 4.
 Vle.
 1.
 2.
 3.
 4.

Imitação em Semitons

pizz. gliss. gliss.
 pp pizz. gliss. gliss.
 pp pizz. gliss. gliss.
 pp pizz. gliss. gliss.

Figura 12: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 34 a 39.

Na segunda frase consequente, os violinos I e II enfatizam esse mesmo cluster com o cânone dos solistas em stretto de colcheias, resultando assim em uma sonoridade mais dissonante, mas construída de forma gradual e dinâmica de acordo com a quadratura das frases, o que dá a ideia de uma melodia se desfazendo e perdendo pouco a pouco a própria referência, assim como no início do movimento.

O fim da segunda frase consequente não é conclusivo em virtude de os cânones dos violinos solistas simplesmente cessarem enquanto o cravo realça um arpejo incompleto de V com um dó# pedal no compasso 46.

A escuta tonal provavelmente esperaria uma finalização na tônica de dó# menor no compasso 47, reforçado pela escala descendente do 5º ao 2º que o I Violino solista executa no compasso anterior, porém é nessa irresolução que Schnittke vê como oportunidade de voltar a ideia de clusters apresentados anteriormente. Utilizando cânones em semitons, dos instrumentos graves para os agudos, culminando nos violinos, aludindo um contorno e um ritmo variado da melodia recentemente apresentada pelos solistas.

Após fragmentar e repetir o mesmo motivo em semicolcheias entre os 2 solistas, Schnittke abandona este cânone e retorna de forma abrupta a ideia inicial da peça em um tutti da orquestra em grande divisi, culminando em um grande acorde de Dó maior, os solistas mantem suas seções de arpejos em semicolcheias enquanto no plano de fundo o cravo cita uma variação do tema do relógio (exposto no I movimento) de forma aumentada. Isto soa como se um filtro de dissonâncias fosse posto perante a atmosfera sonora e pouco a pouco sendo retirado novamente, deixando ainda mais evidente o impacto das duas ideias harmônicas que regem esse movimento.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Schnittke's Concerto Grosso n°1, specifically measures 61 to 64. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two staves for solo violins (VI.1° and VI.2°), followed by a celesta (Cemb.). Below these are the staves for the string sections: VI. I (Violins I), VI. II (Violins II), Vle. (Violas), Ve. (Violas), and Cb. (Cellos/Double Basses). The solo violins enter at measure 12 with a melodic line marked 'f'. The string sections provide a complex, rhythmic accompaniment, with many parts marked 'p sub.' and 'f'. The score is written in a complex, multi-measure format with various articulations and dynamics.

Figura 13: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 61 a 64.

Como gesto final da segunda seção deste movimento, Schnittke atinge um grande cluster entre a orquestra (e glissandos entre os solistas) de forma parecida como o Dó maior nos compassos anteriores, deixando ainda mais forte essa dualidade e embate harmônico.

Já na terceira seção, o compositor apresenta um novo estilo dentro do II movimento: uma valsa dodecafônica. Composta de sobreposição de citações aparecem entre eles o motivo

de Bach no primeiro violino solista (si bemol [B], lá [A], dó [C], e si natural [H], segundo a nomenclatura germânica) iniciando uma série dodecafônica, uma escala cromática no segundo violino solista, possivelmente “aludindo ao cromatismo do Romantismo, característico de compositores como R. Wagner e G. Mahler” (BITONDI, 2013 pág. 23), e o cravo apresenta uma textura mais pontilista, com amplos intervalos.

The image shows a musical score for three instruments: Violino 1º solo, Violino 2º solo, and Cembalo. The score is annotated with red boxes and labels. In the first violin part, three measures are boxed and labeled with the interval sequence [0123] above them. Below these measures, the text 'Série Dodecafônica' and 'derivada de Webern Op. 24' is written. In the second violin part, a chromatic scale is boxed and labeled 'Escala cromática'. In the harpsichord part, a dotted rhythm is boxed and labeled 'Pontilismo'. The first violin part also has the notes 'B A C H' written below the first measure of the boxed section.

Figura 14: Concerto Grosso nº1/ II Toccata - Compassos 80 a 85.

Após expor essa frase de 4 compassos, Schnittke agora começa a intercalar as os estilos de forma mais corrente, saindo do dodecafonismo dos violinos solistas durante 3 interrupções de clusters em semicolcheias pela orquestra (estes inicialmente com as notas si [B] e lá [A], depois soma-se o dó [BAC], e finalmente o si natural na terceira interrupção [BACH]).

VI. 1^o solo

Motivo Toccata

Valsa Dodecafônica

VI. 2^o solo

Cemb.

Cluster BA...(CH)

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

div.

ff

div.

ff

div.

ff

div.

ff

div.

ff

Figura 15: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 86 a 89.

Pouco a pouco o compositor intercala, de forma justaposta, o motivo rítmico inicial da toccata com o estilo dodecafônico entre os solistas e logo após, a orquestra assume esta proposta de forma a colocar essas ideias em sobreposição. Os violinos em divisi continuam com a ideia do cluster em semicolcheias enquanto os violoncelos, também em divisi, assumem o motivo da melodia cromática formando pequenos clusters.

Figura 16: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compassos 103 a 106.

Schnittke termina a terceira seção do movimento reexpondo a frase consequente do segundo tema da toccata, em cânones de semitons entre os violinos solistas e inicia a quarta e última seção com uma variação deste mesmo tema entre a orquestra (sem divisi), repetindo o mesmo procedimento. Ao expor um período de 8 compassos desta variação, o compositor intercala a orquestra (segundo tema da Toccata em clusters) com os solistas (variação da série dodecafônica) de forma a acumular cada vez mais dissonâncias entre a orquestra enquanto o contrabaixo expõe uma variação do tema inicial do I – Preludio. Os 4 últimos compassos culminam em um gesto como de um relógio em crise (entre os violinos solistas e o cravo), pontuados por um grande cluster articulado da orquestra, deixando de certa forma as ideias suspensas.

22 33

VI. 1° solo

VI. 2° solo

Cemb.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

arco

ff

attaca

Figura 17: Concerto Grosso n°1/ II Toccata - Compasos 147 a 150.

3.3. III – Recitativo/ IV - Cadenza

O III movimento é o que apresenta uma estrutura harmônica mais similar e coerente do início ao fim (segundo Tremblay, 2007). Composto fundamentalmente sobre a ideia apresentada pelos violinos solistas no I movimento (figura 7, p. 19), a peça se resume a uma sonoridade lenta de clusters orquestrais.

Schnittke, de forma similar ao II movimento, utiliza a técnica de cânones em divisi entre a orquestra, porém desta vez não há interrupções de estilo de forma harmonicamente contrastante. O mais ocorrente neste movimento são variações de dinâmica, orquestração e desenvolvimento do tema proposto, sem nenhum contraste harmônico estrutural, ou seja, este é um movimento onde o cluster reina.

The image shows a musical score for the first six measures of the third movement, 'Recitativo', from Schnittke's Concerto Grosso n.º 1. The score is for Violins I and II, Violas, and Cellos. It is marked 'Lento' and features a canon structure with dynamics ranging from 'pp non vibr.' to 'mp'. The score is written in 3/4 time and consists of six measures. The first measure is marked 'pp non vibr.' and the second measure is marked 'pp non vibr.'. The third measure is marked 'pp non vibr.' and the fourth measure is marked 'pp non vibr.'. The fifth measure is marked 'mp' and the sixth measure is marked 'mp'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Figura 16: Concerto Grosso n.º1/ III Recitativo - Compassos 1 a 6.

O nome do II movimento “Recitativo”, dado por Schnittke, pode remeter-se a ideia dos recitativos barrocos das óperas e cantatas, cuja uma das principais funções era enriquecer a história tendo uma musicalidade mais livre e breve. É interessante notar que há apenas uma

ideia a ser desenvolvida no movimento, o que provavelmente demonstra que o compositor quer realçar a força que este tema terá para a narrativa da peça como um todo.

No gesto final do movimento, após alcançar, de forma gradual, uma grande densidade sonora de clusters (chegando até no uso de notação aberta ou gestual em alguns momentos), Schnittke faz citações de dois famosos concertos para violino, o de Tchaikovsky e Berg, nos compassos 102 a 105 no primeiro solista e no segundo solista, o compositor apresenta pequenas variações no motivo do concerto de Tchaikovsky, fazendo com que realce as notas do motivo de Bach. Após expor tais fragmentos, Schnittke termina o movimento com grande cluster orchestral de forma abrupta, buscando atingir as notas mais agudas de seus instrumentos, porém inicia o movimento seguinte IV Cadenza sem interrupção (indicação de ataque), retomando novamente o tema de segunda menor (figura 7, p. 19).

Figura 18: Concerto Grosso n°1/ III Recitativo - Compassos 102 a 106. (TREMBLAY, 2007, pág. 132)

O IV movimento é como o nome sugere, um movimento para os solistas à capela, onde o compositor demonstra o diálogo imitativo entre os violinos que perdura durante toda a peça. É um movimento curto onde Schnittke reutiliza de forma breve alguns materiais já trabalhado nos movimentos anteriores como motivo de Bach em pizzicatos, buscando realçar predominantemente os intervalos de semitons somados a quartas/quintas justas, e pouco a pouco aumentando a densidade rítmica e harmônica entre os solistas, chegando a utilizar improvisação, a fim de causar um grande contraste ao apresentar um “motivo de encerramento” uma variação da citação de Tchaikovsky.

Figura 19: Concerto Grosso n°1/ IV Cadenza - Compassos 1 a 15.

Saindo de uma atmosfera sem referência tonal, Schnittke expõe um grande acorde de Dó Maior (pela segunda vez na peça, assim como na figura 13, p. 24) entre os solistas e após uma cadência contendo empréstimos modais (I – i – IIb – IV- vii° - i), inicia-se então o V movimento e o clímax de eventos poliestilísticos da peça.

Figura 20: Concerto Grosso n°1/ IV Cadenza - Compassos 27 a 32.

3.4. V – Rondo/ VI – Posludio

“Após o caráter sombrio, introspectivo e contido do Recitativo e da Cadenza, o Rondo parece surgir como uma liberação das forças reprimidas até então” (BITONDI, 2013).

O movimento inicia de forma contrastante com todos os outros por conter uma harmonia tonal clara (Dó menor), apresentando de forma mais evidente a atmosfera dos concertos barrocos. A forma rondo se estabelece ao Schnittke apresentar o tema e retorna de forma variada intercalando aos episódios (3 ao total), podendo notar-se uma forma ABACAD.

O tema inicial do rondó se divide em 2 partes: solo (Violinos solistas e cravo com harmonia tonal) e tutti (orquestra compondo clusters). Inicialmente apresentado pelos violinos solistas, o tema é feito em imitação, sua melodia é construída a partir de um simples motivo contendo divisão de vozes internas, característico do período, em progressão harmônica $i - v - VI7M - V - i - V/III - III - V$ (com dó pedal). Contendo uma quadratura de 4 compassos, Schnittke divide o tema em 2 períodos, onde a sua principal variação do segundo período em relação ao primeiro é diminuir o tempo de defasagem entre os violinos solistas, utilizando apenas o mesmo motivo enquanto o acompanhamento arpejado do cravo se desloca oitava abaixo, deixando um pouco mais turva a sonoridade harmônica.

Ao terminar de expor o tema entre os solistas, Schnittke apresenta uma distorção do mesmo pela orquestra. Assim como a melodia inicial dos violinos solos continha um pequeno compasso introdutório de acompanhamento feito pelo cravo, o mesmo se aplica para a parte do tutti orquestral. Uma sonoridade de ostinato rítmico em quiálteras de 3 e 5 formado pelas violas e violoncelos em divisi formam clusters e aumentam a densidade harmônica à medida que o compasso avança. Os violinos, também em divisi, apresentam então o tema através de um cânone em semitons e em stretto de semínima, a mesma técnica utilizada no II movimento (figura 12, p. 22).

Agitato

VI.1º solo

VI.2º solo

Cemb.

53

VI.1º solo

VI.2º solo

Cemb.

VI.1º solo

VI.2º solo

Cemb.

VI.1º solo

VI.2º solo

Cemb.

VI. II 4.
5.
6.

1.

2.

3.

4.

1.

2.

3.

4.

Cb.

Construção Progressiva do Cluster

pizz.

Figura 21: Concerto Grosso n°1/ V Rondo - Compassos 1 a 16.

Após apresentar logo de cara esse embate de sonoridades, Schnittke repete a mesma ideia de alternância entre os solistas e tutti, porém diminui o tamanho das frases, fazendo com que o embate de sonoridades fique ainda mais contrastante e tenso. O cravo interrompe a

orquestra e os solistas com uma pequena citação do motivo de semitom do I movimento (figura 7, p. 19), a fim de preparar a transição e pontuar as frases do primeiro episódio pós-rondo.

Schnittke então utiliza os motivos e estilos apresentados nos movimentos anteriores para criar novas atmosferas contrastantes ao tema do rondo, iniciando com um cânone em semitons e uso de semicolcheias constantes pelos solistas formando clusters em conjunto com os trêmulos apresentados pela orquestra (figura 21). Após nova interrupção do cravo, a mesma ideia retorna, porém como uma valsa, uma união de 2 motivos existentes no II movimento (figuras 14 e 15, p. 25 e 26).

Figure 22 shows the musical score for measures 37 to 41 of the Concerto Grosso nº1, V Rondo. The score is arranged for six staves: VI.1º solo, VI.2º solo, Cemb., VI. I, VI. II, and Vle. The tempo changes from 'rit.' to 'a tempo'. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. Trills (*tr.*) are marked in the string parts.

Figura 22: Concerto Grosso nº1/ V Rondo - Compassos 37 a 41.

Figure 23 shows the musical score for measures 46 to 49 of the Concerto Grosso nº1, V Rondo. The score is arranged for five staves: Cemb., VI. I, Vle., Vc., and Cb. The tempo changes from 'rit.' to 'a tempo'. Dynamics include *p*, *mp*, and *f*. 'sul pont.' is marked in the string parts, and 'pizz.' is marked in the Cb. part.

Figura 23: Concerto Grosso nº1/ V Rondo - Compassos 46 a 49.

Para encerrar o primeiro episódio, é recapitulado o tema do relógio de forma variada e enérgica entre os solistas, gerando pequenos clusters utilizando diferentes armaduras (Dó Sustenido menor e Dó menor), enquanto o cravo os acompanha de forma similar, porém com as armaduras de Si menor e Ré bemol maior, gerando uma atmosfera harmonicamente confusa (figura 24). Após os solistas exporem tal tema, a orquestra imita gerando um eco em pizzicatos, a partir da mesma técnica canônica em semitons (figura 25), encerrando assim o primeiro episódio.

Figura 24: Concerto Grosso nº1/ V Rondo - Compassos 53 a 56. (BITONDI, 2013, pág. 29).

Figura 25: Concerto Grosso nº1/ V Rondo - Compassos 64 a 68.

O tema do rondó retorna então de forma contrastante e enérgica, onde o motivo principal está presente tanto no tema quanto no acompanhamento (agora com cravo e orquestra), e sem apresentar distorção ou clusters (figura 26).

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto Grosso n°1 by Prokofiev, specifically the Rondo section, measures 69 to 73. The score is arranged in two systems. The top system includes the first and second violins (VI.1º and VI.2º) and the cembalo (Cemb). The bottom system includes the string quartet, with staves for Violins I and II (VI.I. 1, 2, 3, 4), Violas (Vle. 1, 2, 3, 4), Violas (Vc. 1, 2, 3, 4), and Cello (Cb.). A red box highlights a specific melodic motif in the first violin part, which is then used as an accompaniment for the string quartet. The text "Aproveitamento do Motivo Melódico como Acompanhamento" is written in red above the string quartet staves. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and performance instructions like *arco* and *pizz.*

Figura 26: Concerto Grosso n°1/ V Rondo - Compassos 69 a 73.

Talvez uma das características mais ousadas de Schnittke se dá ao que acontece no segundo episódio do movimento: o aparecimento da música popular, neste caso o Tango (melodia apresentada seria a preferida de sua avó, segundo o próprio Schnittke). Este tango também está presente na obra cinematográfica “Agonia” (1973-75) do russo Elem Klimov cuja trilha foi composta por Schnittke, enfatizando o tratamento de igual seriedade que o compositor dava para suas obras de concerto e trilhas sonoras. Bitondi e Iarovaia (2013, pág. 30) destacam no trabalho de Ivachkin que o tango para Schnittke teria uma forte simbologia ao mal em sua música “pelo seu caráter envolvente, de fácil assimilação e sedutor” e tal característica seria explorada em outras obras do compositor, como por exemplo “A história do Doutor Fausto”.

O tango então inicia-se com a melodia do cravo em Mib menor (invertendo a modalidade do tema do rondó) e com os violinos tecendo comentários utilizando variações do motivo principal do tema (figura 27). Tal tema apresentado pelo cravo é uma variação ornamentada do motivo principal do rondó.¹

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto Grosso n°1, specifically the Rondo section, measures 90 to 104. The score is arranged in a system with staves for Violin I (VI. 1° solo), Violin II (VI. 2° solo), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), and Harpsichord (Cemb.). The Harpsichord part is highlighted with a red box and labeled 'Var. Tema do Rondó'. The score includes dynamic markings such as 'rall.', 'Meno mosso', 'mp', 'mf', and 'p', and a measure number '14' in a box.

Figura 27: Concerto Grosso n°1/ V Rondo - Compassos 90 a 104.

¹ É possível que o motivo gerador do Rondó tenha sido escrito do tango composto para o filme “Agonia” (1973-75), cronologicamente antes do Concerto Grosso n°1 (1977). Porém dentro da narrativa da peça, o tango soa como variação do motivo, o que pode ser uma inversão da ordem real dos eventos composicionais.

Após a entrada dos violinos, o cravo deixa a melodia e passa a fazer apenas acordes em ritmo de tango, enquanto os violinos solistas pouco a pouco modificam a sua sonoridade, incluindo ataques em pizzicatos (possivelmente remetendo a uma das passagens do IV movimento, figura 19, p. 31) e se afastando do motivo do rondó a fim de retoma-lo logo à frente.

O tema do rondó retorna de forma ainda mais enérgica, porém agora sem a presença dos solistas, a orquestra o assume um cânone em stretto, dos violinos ao contrabaixo, porém o tema está de forma reduzida. Após expor apenas 1 período, inicia-se o clímax formal da peça, o terceiro, último e mais longo episódio do movimento.

A orquestra expõe então um movimento imitativo em formato de pirâmide (saindo dos graves até os agudos e posteriormente o inverso), utilizando a mesma técnica do cânone em semitons, o que resulta em clusters, e posteriormente é respondido pelo movimento similar dos solistas em soma do cravo, enquanto pouco a pouco um motivo de acompanhamento do II movimento (figura 12, p. 22) retorna na orquestra, preparando o primeiro ponto culminante do episódio.

Este motivo então toma conta da orquestra, sendo contrastado por uma desfiguração do motivo principal do tema do rondó apresentado pelos solistas. Após pequenas interrupções e repetições, chega-se ao ponto culminante de toda a obra em termos poliestilísticos, onde Schnittke sobrepõem materiais desenvolvidos durante a peça, iniciando a caminhada para o fim (figura 29 abaixo):

Os solistas expõem o motivo do rondó (figura 21, p. 33);

O cravo expõe um cluster de Fá a Mi (atmosfera harmônica predominante da peça);

I violinos expõem o tema do tango (figura 27, p. 37);

II violinos expõem o tema da toccata (figura 9, p. 19);

Violas expõem o motivo de segunda menor do prelúdio em aumentação (figura 8, p. 19);

Violoncelos expõem o motivo de acompanhamento do II movimento (figura 12, p. 22).

rall. a tempo

VI. 1^o *ff* Tema Rondó

VI. 2^o Grande Cluster

Cemb. muta in pianoforte

VI.I 1. ord. *f* *ff* Tango

2. ord. *f* *ff*

3. ord. *f* *ff*

4. ord. *f* *ff*

5. ord. *f* *ff*

6. ord. *f* *ff*

VII 1. ord. *ff* Toccata

2. ord. *ff*

3. ord. *ff*

4. ord. *ff*

5. ord. *ff*

6. ord. *ff*

Vcl. 1. *ff* *p* *ff* Prelúdio

2. *ff* *p* *ff* ord.

3. *ff* *p* *ff* ord.

4. *ff* *p* *ff* ord.

Vc. 1. *ff* *p* *ff* Acomp. do 2^a tema do II Mov

2. *ff* *p* *ff* ord.

3. *ff* *p* *ff* ord.

4. *ff* *p* *ff* ord.

Figura 29: Concerto Grosso n°1/ V Rondo - Compassos 173 a 176.

Após esse grande momento poliestilístico, a música alcança um tom apoteótico, quando reapresenta o motivo de encerramento (figura 20, p. 31, porém agora em Dó# maior) tocado oitava acima pelos violinos, como se a consonância fosse finalmente reinar sobre os clusters, mas logo adiante, Schnittke retoma o tema do relógio com o piano preparado, voltando a ideia do início da sonoridade de um instrumento velho, enquanto a orquestra realiza um grande cluster em notas longas.

The image displays a page of a musical score for the Concerto Grosso n°1/ V Rondo, measures 185 to 190. The score is written for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is D major (two sharps). The score includes parts for two solo violins (VI. 1º and VI. 2º), piano (Pf.), Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Violas (Vle.), Cellos (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part is marked '(con amplificatore)'. The score shows a complex texture with long, sustained notes in the strings and a prominent piano part. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument section.

Figura 30: Concerto Grosso n°1/ V Rondo - Compassos 185 a 190.

Após esta exposição do tema do relógio, inicia-se o VI movimento Posludio, quem tem a função de ir pouco a pouco lembrando alguns fragmentos do I e II movimento, como memórias distantes. Este movimento apresenta também uma quebra de expectativa por não apresentar um final vibrante e vigoroso, como normalmente seria apresentado em final de Concerto Barroco, concluindo então a obra com um grande cluster entre a orquestra, que permanece estável e calmo até o fim.

3.5. Conclusão da Análise do C.G.

Ao analisar a obra, é notável algumas características base no Concerto Grosso nº1 a qual sua ausência quebrariam o discurso de Schnittke:

1º- Apesar de utilizar clusters, Schnittke constrói frases e períodos regulares de forma tradicional do período barroco/classico durante muitos momentos, dando ao ouvinte algo mais palpável em compensação a alternância e sobreposição de estilos, exemplo na Toccata onde se encontra frases com quadraturas de 2 ou 4 compassos enquanto a harmonia tonal se desfigura. Sua orquestração também ajuda a perceber tais padrões, alterando suas sonoridades fazendo com que a forma fique mais clara, como exemplo no Rondo onde as variações de estilos de forma justaposta só são obtidas em virtude de uma indução de padrão formal nos primeiros compassos do movimento. É importante notar que há momentos em que Schnittke faz uso de improvisações e frases irregulares durante a peça, porém isto mais se classifica como variações do que um material estrutural da obra.

2º - O aproveitamento máximo de motivos. Assim como a forma, a reutilização motívica que o compositor apresenta em sua obra dão a ela uma grande unidade e coerência formal, o que serve de guia ao ouvinte em todo instante, por mais confusa que a parte harmônica possa estar. A utilização de procedimentos técnicos similares em todos os movimentos também ajudam na presença de uma narrativa unificada, como no caso dos cânones, presentes em quase todos os movimentos.

Algo interessante de se notar é que o estilo de variação motivica e temática que compositores tradicionais como Bach, Mozart e Beethoven utilizavam (cada um com suas particularidades) tinha como base uma condução harmônica tonal, seja para uma nova tonalidade ou um desenvolvimento. Esta base, para Schnittke, seria apenas o motivo em si, podendo variar de forma mais livre a sua característica harmônica entre tonal ou atonal.

3º Clusters – Todos os eventos musicais foram permeados ou conduzido por eles durante a peça. É a característica harmônica predominante da obra sendo possível inclusive de ser chamada de a “Tônica” de Schnittke.

4º Poliestilismo como Tema Principal. Assim como Mikahil Bakhtin buscava no seu dialogismo, onde pluralidade de visões construía a narrativa como personagem principal da obra, percebe-se que na obra de Schnittke, a ideia de somar diferentes sonoridades em um mesmo contexto foi o fator gerador desta obra, como consta no programa da estreia da obra em 1977:

“Almejo a utopia do estilo único, em que fragmentos da música séria e música de entretenimento não sejam usados como recurso cômico e, sim como uma realidade musical multifacetada...” (BUENO, 2007, pág. 128).

Principais Características Analisadas no C.G	
Material temático apresentados por Frases e Períodos Regulares independentemente da estética utilizada.	Economia de motivos, possibilitando um maior destaque para as variações de estilos apresentados e unidade formal.
Clusters como "Tonica de Schnittke". Resultado Hamonico obtido por justaposição ou construído a partir de canones em stretto em semitons.	Poliestilismo como "Tema Principal" da obra, o fio condutor de todo o discurso motivico/melódico/harmonico da peça.

Tabela 1: Principais Características Analisadas no C.G.

É possível perceber que semelhante à Berio, segundo a citação de Adorno anteriormente mostrada (p. 9), Schnittke também trabalha com áreas ou blocos sonoros, porém, na construção inicial destes, opta por utilizar temas facilmente perceptíveis e muitas vezes de forma mais justaposta ao invés de uma soma de estilos simultâneos. Após observar o poliestilismo do compositor na obra C.G, que neste trabalho será usada como referência formal, veremos como tais procedimentos são aplicados na obra coral *Requiem*, capítulo seguinte, visando compreender como Schnittke pensou o uso do poliestilismo para uma execução coral, o que futuramente servirá de base para a condução e tratamento vocal na obra composta, esta que será apresentada nos capítulos posteriores.

CAPÍTULO 4 - REQUIEM

Esta obra de Schnittke, também composta nos anos 70 (1974-75 precisamente), seria uma entre outras obras compostas em homenagens póstumas dedicado em memória de sua mãe como seu Canon para Stravinsky e seu Quinteto para Piano, (BUENO, pág, 110). Assim como no Concerto Grosso nº1 onde Schnittke faz alusão a uma estrutura musical Barroca, no Requiem o compositor apresenta uma atmosfera dos cantos litúrgicos da Igreja Russa, e da mesma forma que se encontra um instrumento externo ao período barroco (piano preparado), em Requiem, Schnittke adiciona uma “rock band” (Guitarra elétrica, Baixo elétrico e bateria), tendo então um recurso de timbre externo aos gêneros citados (concerto grosso barroco e música litúrgica) em ambas as obras.

A composição é escrita para trompete, trombone, órgão, piano, celesta, guitarra elétrica, baixo elétrico, tímpano e três percussionistas, juntamente como um coro de câmara e solistas (quatro sopranos, mezzo soprano e tenor). Fato curioso desta peça é que Schnittke escreveu seu Requiem travestido de música incidental de uma das peças clássicas de Schiller, o *Don Carlos*, pelo Teatro Mossoviet de Moscou, para que assim não sofresse censura por se tratar de um gênero litúrgico, algo tido como propaganda anticomunista na URSS (segundo Bueno, pág. 120-121).

Dividida em 14 movimentos relativamente curtos: I- Requiem, II – Kyrie, III – Dies Irae, IV – Tuba Mirum, V – Rex Tremendae, VI – Recordare, VII – Lacrimosa, VIII – Domine Jesu, IX – Hostias, X – Sanctus, XI – Benedictus, XII - Agnus Dei, XIII – Credo, XIV – Requiem Aeternam, Schnittke opta por não apresentar todas as partes de um réquiem tradicional, estando ausentes movimentos como “Libera me” e “Lux Aeterna”, preferindo encerrar a obra com a repetição integral do primeiro movimento como o último, dando uma ideia de que tudo retorna ao início.

Nesta análise, será focado apenas nos movimentos I Requiem, II Kyrie, III Dies Irae, XIII Credo, que resumem o conteúdo poliestilístico trabalhado por Schnittke a ser reutilizado na composição deste trabalho e como esta se trata de uma obra coral, o foco também será dado nos tipos de procedimentos que Schnittke utiliza na condução de vozes, tendo como premissa que a execução de clusters por um coro tende a ser um desafio a ser considerado.

4.1. I - Requiem: Indicando o uso de clusters

Neste movimento, temos uma melodia tonal que se repete do início ao fim sem muitas alterações, contendo modulações cromáticas diretas, iniciando em Mi menor, variando para Mi maior em alguns momentos, Fá menor e retornando para Mi menor ao fim, retomando a atmosfera calma inicial. Schnittke constrói o clímax do movimento (Compassos 24 a 31) de forma progressiva em relação a orquestra e realça os intervalos de 2º menor (matéria prima de clusters) criando dissonâncias entre o coro, órgão e piano (baixo com linha cromática descendente), e sinos tubulares (tocando a 2ª menor de Mi e Fá entre os compassos 24 a 27).

The image shows a musical score for the first movement of a Requiem, measures 24 to 27. The score is written for a choir and an orchestra. The choir parts are for Soprano (S. I. II), Alto (A. I. II), Tenor (T. I), Tenor (T. II), Bass (B. I), and Bass (B. II). The lyrics are: "ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. do - na e - is. Re - qui - em ae - ter - nam Re - qui - em ae - ter - nam". The instrumental parts include Organ (Org.), Piano (Piano), Chimes (Chit.), Chimes (Chit. b.), Cymbals (Camp.), and Tom-toms (Tamt.). The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The organ part features a descending chromatic line in the bass register, and the piano part has a similar descending chromatic line in the bass register. The chimes and cymbals play a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 31: Requiem/ I Requiem - Compassos 24 a 27.

28 S.
Do - na e - is.

A.
Ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem.

T. I
De - us

CORO
T. II
do - na e - is, Do - mi - ne.

B. I
do - na e - is, Do - mi - ne.

B. II
do - na e - is, Do - mi - ne.

De - us

Org.
(f)

Piano
f

Chit.
f

Chit. b.
f

Camp.
f

Tamt.
f

Figura 32: Requiem/ I Requiem - Compassos 28 a 31.

Assim como no Concerto Grosso nº1, Schnittke inicia a sonoridade de clusters de forma gradual, o mesmo ocorre no início da obra Requiem, deixando claro que ao decorrer da obra este tipo de sonoridade estará presente. Sobre o cuidado de condução de vozes é notável que existem 2 ideias melódicas principais: uma sendo a melodia tema do réquiem, de fácil assimilação, que se repete entre as sopranos e a outra são linhas melódicas construídas

predominantemente por graus conjuntos (ora diatônicos e ora cromáticos) entre o restante do coro, o que facilita o processo de afinação.

4.2. II – Kyrie

No início do II movimento, vemos uma melodia de “Kyrie Eleison” e “Christe Eleison” construída em cima de uma série dodecafônica: si b, dó b, ré, dó #, lá, lá b, sol, fá, fa#, mi, dó, mi b (T, E, 2, 1, 9, 8, 7, 5, 6, 4, 0, 3 [dó = 0]) porém Schnittke a abandona logo após sua conclusão, usando uma linha cromática para concluir a frase. Assim como no Concerto Grosso (figura 14, p. 25), Schnittke cita o procedimento técnico dodecafônico, usando apenas aquilo que convém a sua linguagem e intenção.

Neste movimento se encontra 2 tipos de sonoridades: uma linha melódica serial e uma a condução cordal do coro em acordes estáticos e articulados. Logo após a exposição da série pelas sopranos e o órgão sustentando um cluster da série dodecafônica em contraponto, o restante do coro articula o “Kyrie Eleison” em acordes (dó maior, sol menor e um conjunto 0, 1, 6) formando sempre um intervalo de segunda menor em relação a tônica do acorde e à última nota das sopranos.

Soprano
 Ky-ri-e e - lei - son. Chri-ste e - lei-son, e - lei - son. Ky -

Alto
 Ky-ri-e e-lei-son.
f>mp

Tenore
 Ky-ri-e e-lei-son.
f>mp

Basso
 Ky-ri-e e-lei-son.
f>mp

CORO

Organo
 (*)
 (mp)

Piano

Vibrafono
f

Campane
f

Figura 33: Requiem/ II Kyrie - Compassos 1 a 6.

The musical score for measures 7 to 11 of the Requiem/ II Kyrie. It features a vocal choir (CORO) with parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with Piano and Vibraphone (Vibr.). The lyrics are "Ky-ri-e e-lei-son." and "son.". The score includes dynamic markings such as $f > mp$ and $ff >$. The Piano part has a $ff >$ marking. The Vibraphone part has a $ff >$ marking. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Figura 34: Requiem/ II Kyrie - Compassos 7 a 11.

Após este trecho, Schnittke faz uma pequena conclusão em um acorde articulado de dó maior pelos baixos em aumentação de colcheia e semínima e, de forma progressiva são adicionadas dissonâncias nas vozes superiores, formando simultaneamente um acorde de ré maior, ré bemol maior, e o sustentado dó maior pelos baixos resultando em um acorde politonal que se suspende até a chegada em mi bemol maior/menor (as duas 3^{as} estão presentes), concluindo com os acordes de fá sustenido maior e sol menor de forma sobreposta, como demonstra a figura abaixo.

Figura 35: Requiem/ II Kyrie - Compassos 19 a 23.

Nota-se que em algumas passagens, Schnittke tem o cuidado de formar clusters com o coral, a partir de movimentos por grau conjunto do mesmo, porém neste movimento notamos

alguns saltos, o que deixa relativamente mais complexo para o cantor (a). Consciente disso, Schnittke acrescenta dobramentos na orquestra, ora no piano, ora no vibrafone, e principalmente no órgão, o que ajuda tanto na afinação quanto na sustentação de sonoridades dissonantes.

Após concluir um pequeno trecho com um breve desenvolvimento da ideia de acordes articulados, Schnittke desenvolve a ideia do canto dodecafônico em cânone pelas três sopranos solistas iniciando pela transposição P1 (tendo a série inicial como P0), continuando com a P6, P11, onde a primeira nota da posterior é a última nota da anterior, o que facilita a assimilação e afinação por parte do cantor, visto que o contorno melódico se mantém.

	I ₀	I ₁	I ₄	I ₃	I ₁₁	I ₁₀	I ₉	I ₇	I ₈	I ₆	I ₂	I ₅	
P ₀	B \flat	B	D	D \flat	A	A \flat	G	F	G \flat	E	C	E \flat	R ₀
P ₁₁	A	B \flat	D \flat	C	A \flat	G	G \flat	E	F	E \flat	B	D	R ₁₁
P ₈	G \flat	G	B \flat	A	F	E	E \flat	D \flat	D	C	A \flat	B	R ₈
P ₉	G	A \flat	B	B \flat	G \flat	F	E	D	E \flat	D \flat	A	C	R ₉
P ₁	B	C	E \flat	D	B \flat	A	A \flat	G \flat	G	F	D \flat	E	R ₁
P ₂	C	D \flat	E	E \flat	B	B \flat	A	G	A \flat	G \flat	D	F	R ₂
P ₃	D \flat	D	F	E	C	B	B \flat	A \flat	A	G	E \flat	G \flat	R ₃
P ₅	E \flat	E	G	G \flat	D	D \flat	C	B \flat	B	A	F	A \flat	R ₅
P ₄	D	E \flat	G \flat	F	D \flat	C	B	A	B \flat	A \flat	E	G	R ₄
P ₆	E	F	A \flat	G	E \flat	D	D \flat	B	C	B \flat	G \flat	A	R ₆
P ₁₀	A \flat	A	C	B	G	G \flat	F	E \flat	E	D	B \flat	D \flat	R ₁₀
P ₇	F	G \flat	A	A \flat	E	E \flat	D	C	D \flat	B	G	B \flat	R ₇
	R _{I0}	R _{I1}	R _{I4}	R _{I3}	R _{I11}	R _{I10}	R _{I9}	R _{I7}	R _{I8}	R _{I6}	R _{I2}	R _{I5}	

Figura 36: Matriz Dodecafônica da Série usada em II Kyrie.

24 S.I P1
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e -

S.II P6
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - le - i - son.

S.III
Ky - ri - e e - lei - son,

Org. (mp)

Vibr. mf 3

Campe mp

Figura 37: Requiem/ II Kyrie - Compassos 24 a 29.

30 S.I P11
lei - son, Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e -

S.II
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - le - i - son.

S.III
Chri - ste e - le - i - son. Ky - ri - e e - lei - son.

Org.

Vibr.

Campe

Figura 38:Requiem/ II Kyrie - Compassos 30 a 35.

A transposição P11 acaba não sendo concluída pela interrupção da ideia dos acordes articulados dos compassos 20 a 23 (meio tom acima), e posteriormente conclui-se a obra

brevemente com um acorde articulado de “Kyrie Eleison” em dó maior, enquanto as sopranos reforçam dó#, persistindo ideia de 2ª menor em relação a tônica do acorde.

4.3. III – Dies Irae

Possivelmente este é o movimento mais agressivo no uso de clusters. Apesar de não apresentar nenhum conteúdo poliestilístico muito contrastante, é justo observar como Schnittke trabalha na preparação de sua sonoridade e como a constrói. Inicialmente é apresentada uma melodia que destaca o conjunto intervalar 0, 1, 2, 6 (um pequeno cluster somado a um trítono), posteriormente outra melodia com o conjunto 0, 1, 6, 7 (duas quintas justas separadas por semitons), concluindo o primeiro período com um grande cluster, o que acrescenta uma grande carga dramática a interpretação do texto “dia de ira”.

Figura 39: Requiem/ III Dies Irae - Compassos 1 a 7.

Figura 40: Requiem/ III Dies Irae - Compassos 8 a 16.

A seção seguinte do movimento é construída em cima do motivo inicial da peça, onde agora Schnittke o apresenta em imitação entre as vozes. Inicialmente no tenor, posteriormente no divide entre os baixos, contraltos e sopranos, de forma que a voz que entra terá outra voz

como guia, seja para cantar em uníssono, ou tendo a penúltima nota como referência, mantendo a relação intervalar do conjunto 0, 1, 2, 6.

17 S. *mf* Di - es i - rae,

A. *pp* Di - es i - rae, di - es il - la,

T. *pp* Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid

B. I. *pp* Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la,

B. II. *pp* Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - clum

Org.

Chit. b. *(pp)* *(p)* *mp*

Figura 41: Requiem/ III Dies Irae - Compassos 17 a 21.

Apesar do movimento cromático constante entre as vozes, o órgão sustenta um Dó pedal, que é também reforçado pelo divisi dos baixos de 2 em 2 compassos, dando pequenos pontos de encontro e repouso, percebendo que as vozes que entram mantêm um padrão melódico simultaneamente contrário à sua voz guia. Ao fim, Schnittke apresenta o mesmo padrão de condução de vozes, porém para as notas mais difíceis em termos de afinação e ataque, o compositor faz uso do dobramento no órgão, guitarra e no vibrafone, facilitando assim a referência para os coralistas.

Figura 42: Requiem/ III Dies Irae - Compassos 27 a 35

4.4. XIII Credo

O penúltimo movimento pode-se dizer que é o clímax da peça Requiem, tal qual foi o Rondó (também penúltimo) no concerto grosso. Ambos contêm características similares: a presença da música popular. Pode-se perceber que a base que Schnittke tem para utilizar seu poliestilismo é a construção de uma fraseologia clara, onde a variação motívica é pontuada pela orquestração, criando atmosferas diferentes e justapostas, demonstradas logo na primeira seção do movimento.

Inicialmente com uma linha melódica cantada pelos baixos em La no modo dórico, acompanhada de clusters pelo piano, Schnittke desenvolve sua frase de forma progressiva, ampliando pouco a pouco os intervalos melódicos e as notas adicionadas no cluster, fazendo uso de “word painting”² onde os baixos atingem sua nota mais alta quando se refere a “criador do céu”, e caem bruscamente em arpejo quando se refere à “e da terra”. Neste trecho, Schnittke “limpa” a harmonia da presença dos clusters, deixando os acordes mais claros, alternando entre acordes de si bemol menor (como 9^a) e lá maior (também com 9^a) onde a 3^a de ambos acordes são a mesma nota, juntamente com uma breve variação rítmica pelo uso de tercinas reforçadas pelos tímpanos, e concluindo a sentença do credo acompanhada pela bateria de forma inesperada, dando entrada a música citação da música popular em meio a alusão litúrgica do Credo.

² O uso de gestos musicais em um trabalho com um texto real ou implícito para refletir o significado literal ou figurado de uma palavra ou frase (CARTER, 2001).

Largo **poco rall.**

CORO

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Cre-do in u - num, cre-do in u - num De - um, fac - to - rem

Tromba in Sib
Trombone

Organo

Piano

Celesta

Chitarra elettrica
Chitarra bassa

Detailed description of the musical score: The score is for measures 1 through 4 of the XIII Credo from a Requiem. It features a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an instrumental ensemble (Tromba in Sib, Trombone, Organo, Piano, Celesta, Chitarra elettrica, Chitarra bassa). The tempo is marked 'Largo' and the performance instruction is 'poco rall.'. The lyrics are 'Cre-do in u - num, cre-do in u - num De - um, fac - to - rem'. The music is in 4/4 time. The piano part has a forte dynamic (f) and features a complex harmonic structure with chromaticism and accidentals. The guitar parts are also marked with forte dynamics.

Figura 43: Requiem/ XIII Credo - Compassos 1 a 4.

Figura 44: Requiem/ XIII Credo - Compassos 5 a 7.

Este trecho, assim como o período inicial do Concerto Grosso, funciona como uma síntese do material a ser desenvolvido no movimento: A variação de acordes cromáticos (cuja nota da 3ª do acorde se mantém em ambos acordes), a utilização da “rock band” como contraste estilístico, reforçando o início e fim de cada frase e o uso de clusters que são o material base para a seção contrastante.

A próxima seção é contrastante com a primeira por apresentar uma atmosfera menos movida e mais estática, contendo a formação de pequenos clusters entre as sopranos e

contraltos com o dobramento da celesta, guitarra e do baixo ajudando na afinação. Este trecho se destaca no movimento pois ele trata o cluster escuta principal, diferente do que acontece no início, onde a sua presença apenas acompanha uma melodia modal. Percebe-se também que neste trecho, similar aos outros clusters utilizado nos movimentos anteriores, são atingidos por movimentos de grau conjunto, sejam cromáticos ou diatônicos.

17 S. rit. a tempo

CORO

A. De - um de De - o,

T. *p sub.* et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

B. *p sub.* Je - sum Chri - stum.

Je - sum Chri - stum.

Org. (*pp*)

Cel. *p*

Chit. b. *pp*

23 S.

CORO

A. lu - men de lu - mi - ne, De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne.

lu - men de lu - mi - ne, De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne.

Cel. *ppp sim.*

Chit. *ppp*

Chit. b. *pp*

Tamt. *pp*

Figura 45: Requiem/ XIII Credo - Compassos 17 a 28.

Ao fim do movimento, Schnittke retoma a ideia do Credo inicial com um grande tutti da orquestra enquanto introduz de forma mais integral a sonoridade da Rock band, articulando-a de forma a criar um contraponto com a melodia do coro e assim concluindo.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS

No Requiem percebe-se que, assim como no Concerto Grosso nº1, Schnittke se manteve fiel às questões formais de frases, períodos e motivos dos períodos barroco/clássico/romântico, tendo consciência do cuidado necessário para com o uso de clusters em execução vocal. Todas as passagens cromáticas que resultam ou não em clusters são devidamente preparadas pela orquestração ou pela própria condução das vozes, priorizando os intervalos de graus conjuntos que possam ser cantados com maior precisão tendo um cluster como plano de fundo.

O uso de contraponto e cânones são uma das principais formas de desenvolvimento de material utilizado por Schnittke nessas peças e, visto que o uso limitado de motivos tende a trazer maior unidade a obra, então o compositor opta por criar contrastes a partir da harmonia e orquestração, estas que muitas vezes tem a função de citar ou aludir diferentes estilos musicais.

A técnica poliestilística que Schnittke desenvolve nestas obras se resume a um tratamento contrapontístico de estilos composicionais onde as ideias musicais não apenas se auto representam mas fazem menção a um gênero, época ou conjunto musical (concerto barroco, tango, rock band dos anos 70, canto litúrgico, trilhas sonoras de cinema), o que leva a escuta a uma nova dimensão. Há momentos em que Schnittke trata os estilos como pólos musicais independentes, criando uma transição progressiva entre ambos, como no caso da II Toccata, onde mantendo o mesmo motivo, a harmonia tonal varia gradualmente até virar um grande cluster, porém o compositor também utiliza diferentes estilos de forma justaposta para que juntos criem uma sentença, como no caso do V Rondó e XIII Credo, onde logo no início vemos uma variação muito contrastante em termos de orquestração ou harmonia.

Ao analisar tais peças, percebe-se que para o uso de estilos muito contrastantes colocados de forma justaposta, sem uma devida preparação ou transição, seria necessário que ambos fossem apresentados ao ouvinte como integrantes de uma mesma seção musical logo no início da obra, para que o ouvinte os perceba como complementares ou consequentes um do outro, e tal padrão precisa ser reutilizando ao decorrer da obra, caso contrário o resultado sonoro será de um desenvolvimento de material sem uma devida preparação e justificação durante a obra.

A obra de Schnittke é conduzida por este pensamento contrapontístico, porém com um repertório de variações, harmonias e contrastes que podem incluir toda e qualquer tipo de citação musical, dando a ela um tratamento coerente ao seu conjunto de modelamentos composicionais estabelecidos pelo compositor. Por fim, conclui-se que o poliestilismo de Schnittke se diferencia dos demais pela forma como conduz seu discurso, onde o compositor brinca com o senso de retórica, dando referências claras ao ouvinte quando necessário e tiras quando convém ao desenvolvimento do material, tornando a escuta uma grande viagem cujas somas de universos sonoros improváveis surpreendem e conquistam a admiração de muitos até hoje, inspirando novos trabalhos, como o que será apresentado a seguir.

Principais características das Análises	
Os contrastes musicais se dão principalmente pela harmonia (tonal x cluster x atonal) e orquestração, sob um padrão motivico que conduz a narrativa musical	Uso de contraponto imitativo e canones como um dos principais recursos de desenvolvimento e variação de material temático
Condução vocal entre os estilos guiada por graus conjuntos e saltos harmônicos, ou por auxílio de dobramentos quando melodias mais complexas	Justaposição de estilos logo no início da obra como sendo antecedente e conseqüente um do outro, criando um padrão temático poliestilístico

Tabela 2: Principais Características das Análises

CAPÍTULO 6 – AINUNDALË: PLANEJAMENTOS COMPOSICIONAIS

Ainulindalë: A canção dos Ainur, é o título da obra a ser desenvolvida neste trabalho, inicialmente serão apresentadas as bases de modelamentos composicionais (o que são e suas definições) e posteriormente como se sucedeu o processo criativo desta obra a partir das análises das peças de Schnittke.

A composição deste trabalho tem inspiração inicial no primeiro capítulo do livro *Silmarillion* de John Ronald R. Tolkien, grande escritor britânico do século XIX. Nesta obra ele narra a criação de um universo fantástico através da música produzida pela divindade única, Eru (também chamada de Ilúvatar) e os primeiros seres por ele criados, os Ainur. Um destes Ainur, recebe o nome de Melkor, resolve por vezes desafiar a sonoridade proposta por Eru, causando um embate de estilos sonoros, o que pela narrativa já se identifica a semelhança das obras de Schnittke. Para a metodologia composicional, serão utilizados os conceitos de planejamentos chamados como Modelamentos pelo livro “*Learning to compose*” de Larry Austin e Thomas Clark (1989), onde uma composição se dá pela união de três estruturas: modelamento narrativo, modelamento espacial e modelamento temporal.

O modelamento narrativo, é aquele que guia o caráter da peça, como um narrador a contar uma história de forma calma, acelerada, enérgica, viva, etc. Neste modelamento também pode-se definir logo qual o formato dos polos sonoros e seus desenvolvimentos: forma Binária, Ternária, Rondó, Sonata, Rondó Sonata, etc. Para tal modelamento, seguirei a narrativa guiada pela história de Tolkien, que resumidamente seria um ABCBDE (tal forma será posteriormente explicada). Tal escolha de modelagem já se diferencia da intenção musical de Schnittke nas obras analisadas, pois esse trabalho trabalhará com uma ideia narrativa baseada em um texto descritivo, podendo ser classificado como um poema sinfônico.³

O modelamento espacial determina tudo aquilo que interfere na questão do espaço sonoro: para qual ambiente, textura, densidade, quais grupos de instrumentos, se para orquestra, para um coral, uma peça solo, etc. Tal modelamento resultou ser fundamental para a compreensão e elaboração deste trabalho, pois a escolha dos instrumentos está diretamente ligada aos personagens apresentados por Tolkien, de forma semelhante ao que Prokofiev

³ Uma forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa ou ilustrativa (MACDONALD, 2001).

propõem em sua obra orquestral “Pedro e o Lobo”, os instrumentos retratarão personagens da história. Na narrativa de Tolkien percebe-se 3 diferentes personagens: Eru (a divindade), os Ainur (seres espirituais semelhantes aos anjos bíblicos) e Melkor (o ainur que desafia Eru, semelhante a Satanás), e para cada um é buscado um tipo de sonoridade ímpar.

A representação dos Ainur é feita por um coral SATB cantando em vocalizes, apesar de Tolkien descrever tal canto como sendo um coro com palavras. Tolkien até menciona em sua obra o idioma dos ainur, chamado “Valar”, porém não dá muitas informações a respeito deste, apenas algumas expressões, diferente do que faz por exemplo com o idioma Élfico que tem maior profundidade. Outra razão por optar por vocalizes é que a nível de atenção que a voz humana proporciona ao cantar um texto a ser alta, visto que busca compreender o que está sendo dito e isso possivelmente poderia deixar o violino (que nesta obra tem um tratamento solista) em segundo plano.

Na escolha do instrumento que representará Eru, optou-se por um órgão em um sintetizador. O órgão é um instrumento imponente e de grande ligação com a música sacra, por esta razão pareceu se encaixar bem tanto com a proposta de timbre quando de presença. A opção de ser um sintetizador, é a abertura intencional para que o performer tenha liberdade de desenvolver seu timbre único de órgão, a fim a voz da divindade possa ser um timbre único.

O sintetizador também representará a formação do mundo sendo criado pelo canto dos ainur, executando dobramentos do coro por um timbre (de escolha do performer) que contenha um ataque nítido, capaz de apresentar melodias de forma clara e criar ambiências dando suporte harmônico ao coral, porém a sustentação das notas não deve ultrapassar os limites da partitura. Tal timbre de sustentação normalmente é classificado em sintetizadores com o nome de “Pad”, que geralmente é usado para criar ambiências e atmosferas sonoras.

Já Melkor, (o satanás da narrativa de Tolkien) é descrito pelo autor como um dos ainur que recebera maiores dons de poder e conhecimento que os demais, podendo então atribuir a uma técnica mais virtuosística ao trato deste personagem, e para tal a escolha de um violino pareceu interessante por seu timbre penetrante, extensão vasta nos agudos e também visando futuras citações e alusões a serem por ele apresentadas durante a obra, como o famoso “tema do anel”, presente na obra de adaptação cinematográfica do livro “Senhor dos Anéis” (obra literária mais famosa de Tolkien) e também a um tango de Astor Piazzolla chamado “La Muerte del Angel”, citando assim não apenas estas duas obras descritas, mas o também o

procedimento de Schnittke ao incluir em suas peças citações de cinema e música popular, em especial o tango.

Concluindo as definições, existe também o modelamento temporal, aquele que como o nome já determina, administra tudo que detém uma duração no tempo, a ideia total de duração da obra e as melodias em seus respectivos andamentos. Dentre os demais, este tende a ser o último modelamento trabalhado nesta obra, visando que melodias e durações precisam corroborar com os modelamentos anteriormente pre-estabelecidos.

Figura 47: Modelamentos composicionais de Austin e Clark (1989) (PITOMBEIRA, 2011).

SEÇÕES	A (prelúdio)	B	C	D (B')	E (desenvolv.)	F
NARRATIVA DE TOLKIEN	Criação dos Ainur	Tema de Eru	Contestação de Melkor	Variação do Tema de Eru	2ª Contestação de Melkor	Tema Final de Eru
ESTILOS MUSICAIS	Cluster Diatônicos e Soma de Ostinatos	Canto Imitativo Tonal	Dodecafonismo e Clusters Sustentados	Canto imitativo Tonal mais Movido e Fragmentado	Justaposição de Estilos: Tonal/Atonal Tango/V.T. Eru Simbiose dos Temas de Melkor	Subjugamento das Manipulações de Melkor Por Eru

Figura 48: Esboço dos Modelamentos Narrativo e Espacial.

5.1 Processo Criativo – Seção A – Criação dos Ainur

Dentre a narrativa de Tolkien presente no livro *Silmarillion*, percebe-se que existe uma sequência de eventos musicais e a partir destes foi iniciada a criação dos modelamentos narrativo e espacial. O autor descreve inicialmente a divindade Eru (a ser representado pelo sintetizador/órgão) criando os Ainur (coro e violino) através da música, porém cada um dos ainur compreende apenas a sua própria voz, e a desenvolve de forma individual, não havendo inicialmente um diálogo entre eles. De forma gradual, passam a perceber as demais vozes iniciando pequenos diálogos uns com os outros, enquanto Eru apenas os observa.

Para representar tal sonoridade percebeu-se que a criação de Eru seria interessante iniciar com uníssonos e oitavas, dando uma referência estável e sustentando as demais vozes enquanto estas expandem seus intervalos e criam motivos próprios, lentamente gerando uma pequena densidade sonora de clusters diatônicos. Preferiu-se a utilização de uma harmonia diatônica neste trecho inicial, para que, nas partes de embates sonoros futuros, o cromatismo seja uma característica importante e contrastante com o restante da obra. Essa seção inicial (Seção A, figura 49) tem uma função de prelúdio ao total da obra.

The musical score for Figure 49 is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It consists of six staves: Violin, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Synth Organ. The Violin part begins with a *Senza Vibrato* marking and a *pp* dynamic. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with *pp* dynamics and 'Uh' syllables. The Synth Organ part starts with a *mf* dynamic and *pp* dynamics. The Alto part has a green annotation 'Vogais fechadas' above it. The score shows a gradual expansion of intervals across the vocal parts.

Figura 49: Preludio – Expansão intervalar inicial (compassos 1 a 11).

The musical score for Figure 50 consists of six staves. From top to bottom: Violin (Vln), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ. The Violin staff shows a melodic line with various intervals and slurs. The vocal staves (S, A, T, B) show a progression of notes, with the Soprano and Alto parts including the lyrics 'Oh!'. The Organ staff shows a series of sustained chords in the bass register, with a series of slurs under the notes.

Figura 50: Prelúdio – Expansão intervalar inicial (compassos 12 a 17).

Existe uma progressão na movimentação melódica do coro (os ainur), afim de que cada voz crie um ostinato para acompanhar os demais à medida que começam a se notar. Simultaneamente o violino (Melkor) se desenvolve mais rapidamente e busca sempre estar nas notas mais altas, tentando assumir uma função de solista e tecendo comentários aos motivos apresentados pelos outros ainur. Pouco a pouco, a vogal “uh” que o coro canta inicialmente vai se transformando em “Oh”, deixando o timbre vocal mais rico em harmônicos e mais “brilhante”.

5.2. Seção B – Tema de Eru

Continuando com a narrativa de Tolkien, Eru (órgão/sintetizador) percebe o desenvolvimento dos ainur e lhes propõe um tema musical a fim de que componham uma sinfonia. Tema este representando por uma harmonia tonal, cujas 4 notas iniciais

representarão o Acorde de Eru (conjunto [0, 2, 3, 7] uma tríade menor com 2ª maior), tal acorde estará presente nas cadências propostas pela divindade. Outro fator importante é que o Órgão se suspende à medida que a melodia é apreendida pelo coro, deixando a função de representação de Eru, e passando para a sonoridade de Pad, que representa a criação resultante da musicalidade dos Ainur, exercendo a função de auxiliar a sustentação das notas e dos clusters futuros.

Figure 51 shows a musical score for measures 29 to 33. The parts include Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a melodic line with a blue box highlighting a chord in measure 33, labeled "Conjunto de Eru (0, 2, 3, 7)". The Alto and Tenor parts have lyrics "Oh!" in measure 33. The Bass part has a melodic line. The Violin part is silent. The dynamic marking is *mp*.

Figura 51: Acorde de Eru: conjunto 0, 2, 3, 7 (compassos 29 a 33).

Figure 52 shows a single melodic line. A blue box highlights the first measure, labeled "Conjunto de Eru". A light blue box highlights the next four measures, labeled "Motivo variado ao fim da Sessão F".

Figura 52: Melodia do Tema de Eru (compassos 35 a 38).

The image displays a musical score for a section titled "Imitação do Tema de Eru" (Imitation of the Theme of Eru), spanning measures 39 to 47. The score is arranged in a system with six staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The score begins at measure 39 with a dynamic marking of *f* (forte) for the Violin and *mf* (mezzo-forte) for the vocal parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked with "Oh!" in green boxes. The Bass part includes the text "Vogais Abertas" in green. The Organ part is marked with a double slash (//), indicating it is not to be played. The score concludes at measure 47 with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) for the Violin.

Figura 53: Imitação do Tema de Eru (compassos 39 a 47).

Esta Seção da obra busca ter o mesmo peso temático dos movimentos iniciais do concerto grosso de Schnittke: criar uma identidade estilística facilmente reconhecível a fim de explorar contrastes e variações ao decorrer da obra, tendo em vista que a intenção composicional entre a seção B e C da obra é construir uma modulação de estilo de forma

gradual, saindo de um canto imitativo tonal para um trecho atonal, com solo do violino acompanhado de clusters vocais.

Após a seção contrapontística originada do Tema de Eru, pouco a pouco os motivos são desenvolvidos, o coro deixa seu timbre mais fechado pela vogal “Uh” e desencadeia na primeira citação externa da obra: o Tema do Anel, composto pelo compositor canadense Howard Shore (1946-) em 2001, tal tema é mundialmente conhecido pela obra cinematográfica que leva o nome do principal livro de Tolkien, cuja história faz parte do mesmo universo futuro de *Silmarillion: O Senhor dos Anéis*. Neste livro, Tolkien descreve que 20 anéis poderosos são criados, porém há um que é o mais poderoso e que governa todos os outros, o possuidor deste tem o nome de Sauron, que é discípulo de Melkor.

A utilização do tema do anel neste trabalho não busca representar o objeto anel, mas sim o desejo de cobiça e dominação que ele representa, e este desejo está presente em ambas as situações: Sauron em dominar o poder dos outros anéis, e Melkor (o Satanás desta obra) em dominar a música dos demais Ainur. Tal citação causa uma conexão proposital entre esta peça e o universo cinematográfico de *Senhor dos Anéis*, visto que existe uma conexão real na narrativa de Tolkien entre os personagens Melkor e Sauron. O tema também apresenta 4 notas em seu primeiro trecho, e tais notas formam o conjunto de Eru inicialmente apresentado nesta obra (0, 2, 3, 7), porém neste trabalho o tema do anel é citado em Dó menor (o tema original é composto por Shore é em Lá menor).

Este recurso de utilização de músicas conhecidas de cinema é uma prática presente nas obras de Schnittke, como por exemplo na sinfonia nº 1, onde no II movimento introduz uma de suas trilhas composta para o filme “Aventuras de um dentista” (1965) e ao já mencionado tango presente no Concerto Grosso nº1 oriundo do filme “Agonia” (1973-75). Isto traz ao poliestilismo de Schnittke uma nova camada de escuta, camada esta que busca ser explorada neste trabalho como demonstrado no parágrafo acima.

The image shows a musical score for 'Tema do Anel' (measures 58-62). The score is arranged in five staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The violin part starts at measure 58 with a *mp* dynamic and features a red box highlighting measures 58-61. A blue box within this red box indicates a 'Conjunto de Eru (0, 2, 3, 7)' interval. The vocal parts (S, A, T, B) feature 'Vocalização Fechada' (closed vocalization) with 'Uh!' syllables. The bass part has a 'Fragmento Tema de Eru' highlighted in red. Dynamics include *mp*, *p*, and *rubato* markings.

Figura 54: Tema do Anel (compasso 58 a 62).

A utilização do tema do anel, busca representar um impulso descrito por Tolkien:

...surgiu no coração de Melkor o impulso de entremear motivos da sua própria imaginação que não estavam em harmonia com o tema de Ilúvatar (Eru); com isso procurava aumentar o poder e a glória do papel a ele designado (TOLKIEN, 2017. p. 11).

Após este trecho, segue-se uma busca pelo retorno ao tema de Eru, por parte do coro (os ainur), enquanto o violino (Melkor) busca assumir a função de sustentação e referência, apresentando notas longas, similar ao órgão (Eru) no início da peça, assim “procurando aumentar a glória do papel a ele designado”. O violino sustenta notas longas, inicialmente presentes na tonalidade do trecho (mi menor), porém introduz um intervalo de sétima maior atingido por semitom (Fa-Mi) que confunde instantaneamente o senso tonal, quebrando expectativa uma vez que o trecho já é conhecido, o que possibilita uma variação harmônica gradual nas melodias em imitação de forma que tudo soe fluido, em virtude de ter sido gerado sem saltos bruscos. Este efeito é utilizado por Schnittke no I - Requiem (figura 31, p. 47),

porém o compositor o utiliza como uma breve tensão harmônica e posteriormente retorna a ideia tonal.

Tal trecho assume uma função pivô entre as seções, tendo efeito similar ao que Schnittke propõe no II mov. do Concerto grosso (Figura 9, p. 19), pois o movimento imitativo das melodias se mantém ininterruptamente em ambos os trechos, porém ao invés de ter um acúmulo de inúmeras vozes a fim de gerar um grande cluster. Tal efeito é atingido de forma mais direta, embora com preparação, visto que as notas longas do violino participam da harmonia por pelo menos 9 compassos, assumindo assim uma função secundária. Ao retomar o tema de Eru, a quebra da harmonia é feita em um momento intermediário onde se é possível reconhecer tal reexposição do tema em forma real (mantendo os mesmos intervalos e direcionamentos melódicos) o que inicialmente gera uma expectativa da reexposição fiel do tema, e esta, ao ser quebrada, gera interesse e atenção do ouvinte ao trecho seguinte.

The image shows a musical score for a section labeled 'Trecho Pivô' (Pivot Passage) from measures 70 to 74. The score is arranged in a system with six staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Pad. The Violin part starts with a tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic of *p*. A red box highlights a specific chord in measure 72, labeled 'Trecho Pivô'. The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics 'Oh!' and 'Eh!' with dynamic markings like *mf* and *p*. The Pad part provides a rhythmic accompaniment. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Figura 55: Trecho Pivô (compasso 70 a 74).

Uma vez que a escuta tonal se vê abalada, o ouvido então busca compreender o possível tipo de modulação ou direcionamento que os eventos musicais estão tomando. Neste momento as vozes desenvolvem melodias mais independentes entre si harmonicamente, com maior uso de cromatismos, culminando no Compasso 59 onde as vozes dão início à Seção C

da peça: a variação de Melkor. Outro recurso para reforçar a sonoridade e independência das vozes é que cada uma sustenta uma vogal diferente, deixando o timbre mais heterogêneo.

5.3. Seção C – Contestação de Melkor

A variação de Melkor tem como principal característica a deturpação da melodia inicial (Figura 52, p. 72) e do conjunto de Eru (0,2,3,7) diminuindo todos os seus intervalos em semitom, formando o conjunto (0,1,2,6), modificando um acorde de tríade menor com 2º menor agregada, para um pequeno grupo de cluster de três notas que se somam a um trítono. Tal conjunto também foi utilizado por Schnittke no *Dies Irae* (figuras 39 e 41, p. 56 e 58) e seu tratamento vocal neste movimento serviu de base para o tratamento dessa obra.

Partindo do conjunto de Melkor (0,1,2,6), inicia-se um breve trecho serial dodecafônico a partir de um uníssono em Fá. O coro sustenta o acorde de Melkor cujas notas são atingidas por soma de graus conjuntos. Esta intenção é semelhante ao prelúdio da peça (figuras 49 e 50, p. 70 e 71), representando o desejo de Melkor (violino) se tornar a referência de sua própria criação (dissonância) e prevalecer sobre ela. Esta linguagem é também semelhante ao que Schnittke utiliza no *Concerto Grosso* (figura 14, p. 25) quanto ao que diz respeito aos movimentos cromáticos e série dodecafônica. Importante destacar que o impacto da variação de Melkor neste trabalho busca ser estruturalmente da mesma forma que é a primeira deturpação que do tema *Rondó* do C.G. (figura 21, compassos 15 a 24 do *rondó*, p. 33), a fim de gerar tensão formal que será explorada poliestilisticamente de forma mais justaposta nas seções posteriores, tal como o *Rondó* de Schnittke.

	I ₀	I ₄	I ₁₁	I ₁₀	I ₉	I ₂	I ₆	I ₁	I ₅	I ₃	I ₈	I ₇	
P ₀	C	E	B	B \flat	A	D	G \flat	D \flat	F	E \flat	A \flat	G	R ₀
P ₈	A \flat	C	G	G \flat	F	B \flat	D	A	D \flat	B	E	E \flat	R ₈
P ₁	D \flat	F	C	B	B \flat	E \flat	G	D	G \flat	E	A	A \flat	R ₁
P ₂	D	G \flat	D \flat	C	B	E	A \flat	E \flat	G	F	B \flat	A	R ₂
P ₃	E \flat	G	D	D \flat	C	F	A	E	A \flat	G \flat	B	B \flat	R ₃
P ₁₀	B \flat	D	A	A \flat	G	C	E	B	E \flat	D \flat	G \flat	F	R ₁₀
P ₆	G \flat	B \flat	F	E	E \flat	A \flat	C	G	B	A	D	D \flat	R ₆
P ₁₁	B	E \flat	B \flat	A	A \flat	D \flat	F	C	E	D	G	G \flat	R ₁₁
P ₇	G	B	G \flat	F	E	A	D \flat	A \flat	C	B \flat	E \flat	D	R ₇
P ₉	A	D \flat	A \flat	G	G \flat	B	E \flat	B \flat	D	C	F	E	R ₉
P ₄	E	A \flat	E \flat	D	D \flat	G \flat	B \flat	F	A	G	C	B	R ₄
P ₅	F	A	E	E \flat	D	G	B	G \flat	B \flat	A \flat	D \flat	C	R ₅
	R ₁₀	R ₄	R ₁₁	R ₁₀	R ₉	R ₂	R ₆	R ₁	R ₅	R ₃	R ₈	R ₇	

Figura 56: Série Dodecafônica da Variação de Melhor (P0 iniciando em Dó).

Variação Serial do Tema de Eru

Vln. *mf*

S *f* lh!

A

T *f* Eh!

B *f* Ah!

Pad *f* Oh!

Heterogenia de Vogais

Conjuntos 0,1,2,6

Série P5

Série P8

Fragmento Serial

Figura 57: Variação de Melhor (compassos 75 a 79).

A partir deste momento qualquer resquício de tonalidade se esvai e os trechos seguintes, liderados pelo violino, reforçam essa ideia. Inicialmente parte-se da quátila de semicolcheias como unidade de compasso, realizando uma modulação métrica direta no compasso 80, causando uma brusca mudança de andamento, contendo uma exploração do fragmento final da série (compasso 79) apresentando-o em transposições reais a partir do conjunto de Melkor. As notas resultantes destas transposições são sustentadas pelo coro, formando um cluster de modo semelhante ao que Schnittke apresenta no Concerto Grosso (figura 12, p. 22) porém com notas sustentadas e não articuladas.

The image shows a musical score for measures 80 to 82. The score is written for Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pad). The time signature is 6/16, with a change to 3/16 in measure 81. The key signature is one flat. The score features a complex rhythmic structure with many sixteenth notes. Annotations include a blue box labeled 'Fragmento Serial' covering measures 80-81, a green box labeled 'Nota de Ornamento' in measure 81, and a red box labeled 'Conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6)' covering measures 81-82. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Figura 58: Fragmento da Série (compassos 80 a 82).

O trecho final da seção C é composto basicamente pelo mesmo padrão de variação, porém agora apenas com as notas do conjunto de Melkor em transposição e inversão (I7, P9, P7, I5)⁴. Neste trecho os dobramentos funcionam de forma semelhante ao início do Kyrie (Figura

⁴ Tais indicações de transposições e inversões (apenas) referentes à Melkor terão como referência a matriz da série dodecafônica (figura 56, p.78) para evitar confusão de nomenclaturas, visto que o conjunto de Melkor está incluso nas 4 primeiras notas da série e tal nomenclatura é visada com intuito de ajudar o leitor visualizar as notas de tal conjunto, levando em conta que a ordem das mesmas só é relevante nos momentos seriais.

33, p. 50), porém quem está responsável pela sustentação das notas nesse caso é o coro, enquanto o violino delimita as notas de referência.

Semelhante a variação de Melkor (figura 57, p. 78), ao fim da sentença apresenta-se um novo motivo de conclusão, porém desta vez tal motivo aparece brevemente nos compassos seguintes e mantém sua aparição suspensa até a seção E da obra.

The image shows a musical score for measures 83 to 88. The score includes parts for Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pad). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with several elements:

- Violin (Vln.):** Measures 83-88 are marked with a *rit.* (ritardando) and *mp* (mezzo-piano). The melody consists of eighth-note triplets. Annotations include *I7* and *P9* above the staff, and *P7* and *I5* below the staff. Red boxes highlight specific triplet groups.
- Vocal Parts (S, A, T, B):** The Soprano part has a vocalization *lh!* in measure 83. The Alto part has *Eh!* in measure 83. A red box labeled **Conjunto Melkor** encompasses the vocalizations *lh!* in measures 84 and 85 across the Soprano and Alto parts. The Bass part has *Uh!* in measure 86 and 87. A green box labeled **Contin. Heterogênea de Vogais (Uh e Ih) em duplas** highlights the *Uh!* in measure 86 and the *Ih!* in measure 87 across the Bass and Alto parts. A *p* (piano) dynamic marking is present below the Bass part in measure 86.
- Piano (Pad):** The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Figura 59: Explorando o Conjunto de Melkor (compassos 83 a 88).

5.4. Seção D – Variação do Tema de Eru

Essa nova seção tem início contrastante pela presença imediata e forte do órgão e do coro em vogais abertas “Ah” reforçando o acorde de Eru (figura 51, p. 72) em Mi menor sendo variado entre modo menor (com 2ªM adicional) e maior (com 4ªJ ad.) por meio da Inversão dos intervalos ([0, 2, 3, 7] e [0, 4, 5, 7]) nos compassos 99 a 102. O impacto causado por este contraste harmônico é também similar ao que Schnittke apresenta no fim dos IV e V movimentos do Concerto Grosso (figuras 20, p. 31, comp. 27 e fig. 30, p. 42, comp. 186), porém com inversão da alternância de modos. Logo em seguida apresenta-se a exposição da variação do tema de Eru em Si menor que consiste em uma fragmentação e maior exploração modal/tonal do conjunto inicial de Eru, se aproximando um pouco mais ao tratamento do motivo principal do Rondó do C.G.



Figura 61: Variação do Tema de Eru

O Coro então cria uma nova sinfonia com a nova melodia proposta pelo órgão modulando de Si menor para Ré dórico e desenvolve pouco a pouco o motivo gerador da variação do tema de Eru, em novo andamento e uma nova métrica em comparação ao tema inicial, soando como uma valsa angelical. O violino momentaneamente se abstém do discurso após a entrada do órgão mas retorna no compasso 126 dando início ao período de transição, apresentando novamente o Tema do Anel variado juntamente com o desenvolvimento do mesmo em simbiose com conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6), conduzindo assim para o fim da Seção D, esta que é atingida após uma modulação de Ré Dórico para Sol menor e ao fim conclui de forma inesperada no acorde Fa Maior, onde se esperaria um grande acorde de Mi maior após arpejo da tríade do mesmo (comp. 140 a 142), deixando assim o trecho em atenção suspensa até o início da Seção E.

Valsa Angelical dos Ainur a ser Retomada na Sessão E

Vln.

S

A

T

B

Organ

Doo Doo Doo Doo Doo Oh! Doo doo doo doo doo Oh

Figura 62: Desenvolvimento da variação do tema de Eru (compassos 119 a 127).

Var. Tema do Anel
+ Conjunto Melhor
(0,1,2,6) Inv: (0, 4, 5, 6)

Vln.

S

A

T

B

Organ

5 6 4

0

Figura 63: Modulação para Sol Menor, Manipulação de Melhor e cadência inesperada em Fa Maior (compassos 128 a 143).

5.5. Seção E – 2º Contestação de Melkor

O início da Seção E é marcada pela maior mudança estilística da peça: a presença do tango. Para justificativa de tal dança neste trabalho será tomado um breve momento. Assim como mencionado anteriormente na análise do Rondó no C.G. (pág. 30 deste trabalho), para Schnittke tal dança teria fator simbólico do mal em sua música pelo fator envolvente, de fácil assimilação e sedutor e, para este trabalho tal valor simbólico também foi adotado. O tango citado é a obra do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992) chamada “La Muerte Del Angel” e sua escolha se justifica por alguns paralelos possivelmente traçados entre ela e a temática do autor de “Silmarillion” e “Senhor dos Anéis”.

Tolkien era declaradamente católico e os paralelos de sua escrita com a narrativa bíblica são facilmente perceptíveis, visto que: ambas as narrativas apresentam ideia de um único Deus (Javé e Eru), seres espirituais criados (os anjos e os ainur) cujo um destes deseja ser como deus (Satanás e Melkor) e tal ser é punido e expulso da presença das regiões celestiais por tal desejo. Também o termo “morte”, na visão de muitos teólogos cristãos, tem como um dos principais significados a “separação”, não só entre corpo e alma, mas principalmente entre a criatura e o seu criador, no sentido de que a criatura agora é adversária de Deus. Nesse sentido, o nome da obra de Piazzolla se encaixa na narrativa de Tolkien pois Melkor seria como um anjo rebelde, que declara o seu desejo adverso e distinto da intenção musical de Eru.

Retornando aos eventos musicais, o Tango inicialmente aparece como se fosse desempenhar um papel de acompanhamento ao tema variado de Eru, porém logo nos compassos posteriores a situação se inverte ao aparecer por completo a frase do Tango de Piazzolla (com variação de cordas duplas, dando mais impacto na performance do violinista), simultaneamente o coro (representação dos ainur) segue afeiçoado ao tema de Eru, porém logo o baixo original do tango de Piazzolla toma voz e acompanha o seu tema original finalizando o primeiro período.

The image shows a musical score for the tango "La Muerte del Angel" from measures 145 to 154. The score is arranged for Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is annotated with various musical elements and dynamics. A red box highlights a "Breve prenúncio do tango" in the Vln. part. A blue box highlights a "Tema de Eru" in the S part. A green box highlights "Vogais Fechadas" in the T part. A red box highlights a "Melodia do Baixo de 'La Muerte del Angel'" in the B part. Other annotations include "Motivo revisitado na Sessão E" (orange box), "Repetição variada" (red box), "Frase consequente também originada da obra original" (red box), and "Conexão com o baixo" (blue box). Dynamics like *mf*, *f*, and *p* are indicated throughout the score.

Figura 64: Tango “La Muerte del Angel” (compassos 145 a 154).

De forma similar ao Concerto Grosso nos II e V mov. (figura 15, p. 26 e figura 21, p. 33 e também ao Requiem nos II e XIII mov. (figura 31, p. 47 e figura 43/44, p. 61 e 62 respectivamente) este início da Seção E apresenta mudanças estilísticas de forma mais justaposta: O tango de Piazzolla com uma variação atonal (similar ao contraste do Rondó do C.G) seguido pela reexposição breve de um dos trechos da valsa angelical dos Ainur. Este tipo de poliestilismo difere do restante da obra até então pois as mudanças anteriormente apresentadas foram preparadas por uma modulação gradual ou por cadência seguida de silêncio, porém, como a variação harmônica e os motivos intercalados já foram apresentados anteriormente nessa mesma obra (figura 60, p. 81, e figura 61, p. 82) há uma coerência formal que permite tal justaposição, criando assim um trecho mais intenso e mais rico poliestilisticamente.

Sobre essa justaposição, a intenção composicional é retratar eventos musicais que, em tese, poderiam estar acontecendo simultaneamente de forma diacrônica, funcionando assim

Após a breve interrupção do Tango pela Valsa angelical, a citação do tango de Piazzolla segue-se até a sua cadência original, por hora interrompido pela reaparição da valsa que se sustenta por mais tempo que aparição anterior. Seguida da cadência, a segunda melodia do tango de Piazzolla surge no violino (Melkor), mais lenta, doce e sedutora, buscando agradar os ouvidos dos Ainur a fim de corrompe-los logo em seguida.

Assim como as variações atonais anteriores, o segundo período da nova melodia do tango apresenta-se variado harmonicamente de forma a ressaltar ainda mais o conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6), tanto melodicamente quanto harmonicamente.

The musical score for Figure 66 is divided into two systems. The first system (measures 162-176) features a Violin part with a red box highlighting a melodic line. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have a red box labeled 'Cont. do Tango' and a blue box labeled 'Valsa Angelical'. The Organ part includes a 'Pad' box at measure 162 and a 'Motivo de encerramento original do tango que aparece de forma variada no comp. 97' annotation. The second system (measures 169-176) shows the Violin part with a red box labeled '2º Tema do Tango' and a blue box. The vocal parts have a red box labeled 'Cont. Baixo do Tango'. Dynamics like 'mp' and 'p' are used throughout. A 'rit.' marking and a tempo change to '♩ = 60' are also present.

Figura 66: Cont. Justaposição de Estilos e Novo Tema (compassos 162 a 176).

Variação do 2º Tema sobre o
Conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6)

Cont. 2º Tema do Tango

P1 P10

Cont. Baixo Tango

Pad

Figura 67: Variação Atonal do 2º Tema do Tango (compassos 177 a 181).

P7 P4 P2

♩ = 130

Expansão da Valsa Angelical

P1

p Uh!

f Oh!

f Oh!

f Oh!

f Oh!

f

Bm E Fm Bb Am Fm Gm

Figura 68: Expansão da Valsa Angelical (compassos 182 a 191).

Ao fim da variação atonal do tema do tango, retorna novamente em justaposição a valsa angelical, porém agora expandida, inicialmente buscando retratar a harmonia do modo

dórico pela progressão i – IV característica deste modo. Essa harmonia se torna mais obscura pela sucessão de acordes menores, intensificando os cromatismos e se aproximando cada vez mais ao conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6).

The musical score for Figure 69 consists of six staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Pad. The Violin part begins at measure 192 with a fermata. The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts follow with melodic lines. The Pad part provides harmonic support with chords. The chords are labeled as Abm, F°, and (0, 1, 2, 7*). The score includes measure numbers 192, 193, 194, 195, 196, and 197.

Figura 69: Cont. Expansão da Valsa Angelical (compassos 192 a 197).

Dada a fermata, o violino inicia então um processo de cânone atonal (intenção similar à que Schnittke apresenta no Kyrie nas figuras 33 e 34, p. 50 e 51) buscando pela primeira vez criar um diálogo imitativo com as demais vozes, diferente das manipulações anteriores onde solava sobre acordes sustentados. Em tal cânone, se encontra uma simbiose das principais manipulações de Melkor: O tema do anel (fig. 49), o conjunto de Melkor (0, 1, 2, 6), o Baixo do tango (fig. 60) e motivo de final de frase do tango (fig.59). Tal padrão se repete em 2 diferentes transposições, iniciando melodicamente em si, posteriormente em mi e por último em lá bemol.

Figura 70: Cântone Atonal (parte do violino, compassos 197 a 208).

As entradas das vozes são feitas em stretto de 1 compasso e a execução de tal é sem dúvida um dos trechos de maior desafio da peça, porém há alguns facilitadores como: o fato do cânone ser repetido com as mesmas alturas pelo coro (exigindo que o cantor preste maior atenção na voz que o antecede) e o movimento melódico se resumir em graus conjuntos e saltos de 4ªj.

Após a entrada de todos do coro, o motivo da melodia do tango é então fragmentado dos demais e reaproveitado em diálogo entre as vozes enquanto o violino sustenta um Trítono, delimitando os limites do acorde que busca conduzir, o conjunto de Melkor. Ao fim dessa manipulação, o baixo brevemente retoma o Tema de Eru, como uma busca pela volta da presença da divindade, no entanto, como resposta imediata, o violino retoma o trecho do tango apresentado no compasso 162 (figura 66, p. 87), onde o coro novamente responde com trecho da Valsa angelical, porém para conclusão do trecho com o motivo de encerramento, o mesmo retorna variado harmonicamente, ressaltando o trítono (a diferença intervalar entre o conjunto de Melkor e Eru) de forma obcecantemente repetitiva, como quem deseja vencer a disputa musical na insistência. Tal manipulação causa o caos no coro que em grupo cantam o conjunto de Melkor em movimentação cromática paralela até a novo e definitivo retorno de Eru (órgão).

Figura 71: Fim do Cãnone (compassos 205 a 211).

Figura 72: Fim do Cãnone (compassos 220 a 223).

Toda a Seção E foi inspirada no trecho descrito por Tolkien:

... a dissonância de Melkor cresceu em tumulto e o enfrentou (Eru). Mais uma vez houve uma guerra sonora, mais violenta do que antes...e Melkor pôde dominar (TOLKIEN, 2017. p. 11).

5.6. Seção F – Tema Final de Eru

A Seção F foi baseada no trecho:

Ergueu-se então novamente Ilúvatar, e os Ainur perceberam que sua expressão era severa. Ele levantou a mão direita, e vejam! Um terceiro tema cresceu em meio à confusão, diferente dos outros. Pois, de início parecia terno e doce, um singelo murmúrio de sons suaves em melodias delicadas; mas ele não podia ser subjugado e acumulava poder e profundidade. E afinal pareceu haver duas músicas evoluindo ao mesmo tempo diante do trono de Ilúvatar, e elas eram totalmente díspares. Uma era profunda, vasta e bela, mas lenta e mesclada a uma tristeza incomensurável, na qual sua beleza tivera principalmente origem. A outra havia agora alcançado uma unidade própria; mas era alta, fútil e infundavelmente repetitiva; tinha pouca harmonia, antes um som uníssono e clamoroso como o de muitas trombetas soando apenas algumas notas (TOLKIEN, 2017. p. 11).

Tal narrativa foi representada inicialmente com órgão então retornando e interrompendo o ostinato do violino, criando aos poucos o próprio ostinato juntamente com o coro de forma sinfônica, criando uma nova ambiência para o seu novo e último tema. Tal ostinato é criado a partir do conjunto original de Eru (0, 2, 3, 7), porém deixando o intervalo de segunda maior entre a 4ª e 5ª do acorde, e não mais entre a tônica e a 2ª, dando origem ao conjunto (0, 3, 5, 7) e suas transposições.⁶

Organ *mp*

Novo Conjunto de Eru
(0, ~~3~~, 5, 7)

Figura 73: Ostinato de Eru.

Após a criação do ostinato de Eru, iniciando com o Tema final de Eru e, similar a Seção E, tal trecho é composto por justaposições de intenções estilísticas. Ao fim da primeira frase, o violino inicia de forma justaposta a sua variação do tema recém apresentado ajustando

⁶ A nomenclatura das transposições dos conjuntos de Eru são sempre a partir do conjunto em si (sendo dó = 0), visto que a partir de tal conjunto não se desenvolve nenhuma série neste trabalho.

a melodia com o conjunto de Melkor, porém um embate imediato é feito pelo órgão que subjuga tal iniciativa do violino de deturpar a harmonia. Isto foi inspirado na descrição Tolkien sobre a música de Melkor:

...e (a música de Melkor) procurava abafar a outra música pela violência de sua voz, mas suas notas mais triunfais pareciam ser adotadas pela outra e entremeadas em seu próprio arranjo solene (TOLKIEN, 2017, p. 12).

The musical score for measures 239-244 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Features a melodic line with a red box highlighting a section labeled "Tango" (measures 239-240) and another red box labeled "Variação do Novo Tema de Eru Sob o Conjunto de Melkor" (measures 241-244). Dynamics include *p* and *mf*.
- S (Saxophone):** Plays an "Ostinato de Eru" (measures 239-244) with a dynamic of *mp*.
- A (Alto Saxophone):** Plays a melodic line with a dynamic of *mp*.
- T (Tenor Saxophone):** Plays a melodic line with a dynamic of *f*.
- B (Bass):** Plays a bass line with a dynamic of *f*, annotated as "Baixo desenvolvendo a progr. harm." (developing harmonic progression).
- Organ:** Features a "Conjunto inicial (0,2,3,7)" (measures 239-240) and a "Tema Final de Eru" (measures 241-244). A blue box highlights the "Harmonização Tonal da Variação de Melkor" (measures 241-244).

Figura 74: Tema Final de Eru (compassos 239 a 244).

A aparição inesperada por parte do órgão (Eru), faz com que o o violino (Melkor) retorne imediatamente a sua ideia inicial da seção percebendo que não obteve sucesso em sua manipulação, então tenta recuperar a confiança dos demais com o ostinato de Eru variado. O coro então absorve o tema final e o apresenta em construção sinfônica.

The image shows a musical score for Figure 75, titled 'Tema Final de Eru pelo Coro (compassos 245 a 249)'. The score is arranged in a system with six staves: Violin (Vln.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ. The music is in 4/4 time, changing to 6/8 time at measure 246. The violin part is labeled 'Cont. Var. Tema Final de Eru' and 'Ostinato de Eru Variado'. The vocal parts (S, A, T, B) are labeled 'Tema Final de Eru Construído em Sinfonia'. The organ part is also labeled 'Tema Final de Eru Construído em Sinfonia'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'mf [Ahl!]'.

Figura 75: Tema Final de Eru pelo Coro (compassos 245 a 249).

O trecho final é um resumo dos materiais temáticos da peça⁷ além de demonstrar a última tentativa de Melkor (violino) em conquistar e dominar os Ainur (coro). Tal tentativa se dá entoando os temas que anteriormente efetivaram tais funções, porém, os ainur permanecem afeiçoados aos motivos dos temas de Eru. Percebendo isto, busca então enfatizar seu trítono, semelhante ao trecho anterior a Seção F (figura 66, p. 80) e sua intenção permanece sustentada até o fim, visto que nenhuma de suas manipulações surtiram efeito após a interferência definitiva do Eru (órgão).

⁷ Assim como Schnittke apresenta em seu C.G. (figura 29, p. 41), porém de forma mais breve.

The musical score for measures 250-255 is presented in a multi-staff format. The top staff is for Violin (Vln.), followed by Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ. The score is annotated with several thematic elements:

- Violin (Vln.):** A red box highlights the first measure, labeled "Var. Tema do Anel". A second red box highlights measures 251-252, labeled "Simbiose: Fragmento Tema do Anel + Motivo Final do Tango + Conjunto de Melkor". A third red box highlights the final measure (255), labeled "Ostinato do Tango".
- Soprano (S):** A blue box highlights measures 250-251, labeled "2º Tema de Eru".
- Alto (A):** A blue box highlights measures 250-251, labeled "1º Tema de Eru". A blue box highlights measures 252-253, labeled "Tema Final de Eru".
- Bass (B):** A blue box highlights measures 252-253, labeled "Tema Final de Eru".
- Organ:** A blue box highlights measures 252-253, labeled "Tema Final de Eru".

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Performance instructions such as "Abrindo a vogal pouco a pouco" are present. The Organ part begins with a *mf* dynamic in the final measure.

Figura 76: Resumo Temático (compassos 250 a 255).

Ao presenciar tal caos gerado pelo violino (Melkor) o órgão então conduz o coro (os ainur) em uma passagem de acordes imponentes em fortíssimo, com vogais apertas, seguidos de um acúmulo de ostinatos que são encerrados após o Conjunto de Eru em um grande acorde na região grave, encerrando assim a música dos Ainur.

Este gesto final é inspirado ao que Tolkien descreve:

Ilúvatar (Eru) ergueu-se mais uma vez e sua expressão era terrível de ver. Ele então levantou as duas mãos, e num acorde, mais profundo que o Abismo, mais alto que o Firmamento, penetrante como a luz do olho de Ilúvatar, a Música cessou (TOLKIEN, 2017. p. 12).

264 **Ostinato do Tango** *rit.*

Vln.

S **Fragm. Tema de Eru**

A

T **Motivo do Primeiro tema de Eru**

B

Organ

Figura 77: Ostinatos finais (compassos 264 a 268).

269 $\text{♩} = 130$

Vln.

S *mp*

A *mp*

T *mp*

B

Organ *mp* Ah! **Conjunto de Eru** *f*

Figura 78: Acorde final (compassos 269 a 272).

5.7. Conclusões do Processo Criativo

Apesar de Tolkien não ter sido músico durante sua vida, percebe-se que sua ideia musical sobre a criação de seu universo é bastante rica em termos de detalhes e adjetivações musicais, e tais são claramente subjetivas a cada leitor. Este trabalho buscou desempenhar uma das possíveis interpretações musicais da obra literária de Tolkien, baseando-se na ideia da técnica poliestilística proposta por Schnittke em suas obras escolhidas para análise: Requiem e Concerto Grosso nº1 pois se aproximavam mais do resultado desejado para a composição da música dos Ainur.

Como mencionado anteriormente sobre a escolha de como conduzir a narrativa poliestilística, o texto de Tolkien possibilitaria uma outra abordagem, colocando de fato estilos mais simultâneos, porém tal abordagem poderia gerar complicações quanto a atenção dos ouvintes, o que não era desejada. Uma das possíveis interpretações quanto as justaposições de estilos ocorridas neste trabalho se dá a uma escuta direcionada para que os materiais temáticos sejam mais facilmente decifráveis e a retórica por parte dos ouvintes seja facilitada, ou seja: a obra aqui composta trata de uma possível interpretação de escuta da música dos Ainur e não necessariamente do contexto geral simultâneo da mesma.

Outra preocupação relevante ao processo composicional está associada a uma condução vocal acessível para os cantores, visto que o canto atonal tende a ser um desafio considerável e para tais soluções as análises do tratamento que Schnittke teve com o coro em suas obras analisadas serviram de excelente aprendizado e reflexão. A escolha dos vocalizes também pareceu se encaixar bem a proposta visto que não haveria base suficiente para se desenvolver qualquer texto relativo ao contexto descrito por Tolkien. As mudanças de vogais, ora heterogêneas, ora homogêneas também ajudaram a construir as justaposições de estilos, utilizando vogais fechadas nas partes onde o violino (Melkor) trazia suas manipulações causando uma ambientação mais obscura e misteriosa, e vogais abertas nas interações do órgão (Eru) enriquecendo os harmônicos dos acordes e deixando a atmosfera mais brilhante e clara.

Apesar da peça conter muitas identidades temáticas internas, o conceito do dialogismo apresentado por Bakhtin talvez seja o que melhor defina o verdadeiro tema geral da peça pois: de fato a música dos ainur não se trata de um conteúdo musical finalizado que Eru deseja

passar,⁸ nem algo derivado unicamente dos Ainur,⁹ nem o desejo possessivo de Melkor, mas sim do resultado final do somatório de todos. O resultado final acaba por se assimilar ao que Schnittke descreve em seus desejos composicionais onde a música de entretenimento (trilhas de cinema: Tema do Anel e músicas populares: tango de Piazzola) e a Música de séria possam fazer parte de uma mesma realidade multifacetada, sem discriminação, de forma que todas possuam voz e espaço para sua contribuição de expressão artística.

⁸ A narrativa de Tolkien deixa clara que a intenção de Eru era que os Ainur criassem e desenvolvessem uma sinfonia através de seus próprios dons a partir de um tema dado. Os temas de Eru não resumem a totalidade da música.

⁹ Assim como os alunos não poderiam gerar por si um tema de uma aula que não dominam, os ainur seriam incapazes de gerar por si só temas originais. A música dos ainur necessita dos temas de Eru.

CONCLUSÃO

Os assuntos abordados neste trabalho foram os que possibilitaram as reflexões e contribuições ao processo criativo da obra apresentada. Inicialmente ao conhecer um pouco mais sobre a vida e obra de Schnittke foi interessante observar que as intenções do compositor (que permanecem relevantes até hoje) se davam por uma busca de um estilo unificado sem discriminação de gêneros musicais, tal resultado que também era buscado na concepção inicial do projeto e aqui então finalizado.

O aprofundamento das maneiras de como trabalhar a intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, ajudou a ter uma melhor definição das manipulações e tipos de utilização de material musical externo ao composto para a obra, utilizando-os de forma justificada e buscando adquirir uma coerência formal. O pensamento de Bakhtin sobre o dialogismo, que segundo Dixon (2017) pode ter influenciado Schnittke a desenvolver ser método composicional, ajudou significativamente quando a forma de pensar e conceber a narrativa musical da obra aqui composta, tanto que foi possível traçar alguns possíveis paralelos quanto a intenção musical descrita por Tolkien e o pensamento polifônico de Bakhtin (vide último parágrafo do item anterior).

As análises das obras escolhidas também ajudaram significativamente a elaboração dos modelamentos poliestilísticos da composição aqui dissertada, tanto na questão dos recursos de variação e modulação de estilos quanto e, principalmente, na reflexão sobre o porquê tais procedimentos adquirem êxito formal (item 4.5). Apesar da proposta composicional ser de um poema sinfônico, esta inexistente nessas obras de Schnittke, as análises ajudaram bastante no modelamento narrativo, onde entre as seções B e C há uma modulação gradual de estilo harmônico, (similar ao II mov. do C.G) enquanto nas seções E e F os estilos aparecem de forma justaposta, formando um bloco sonoro temático da sessão de desenvolvimento (similar as peças do Requiem).

Quanto ao resultado final obtido, conclui-se satisfatório, visto que a proposta de unir a narrativa de Tolkien, a técnica poliestilística de Schnittke e uma linguagem composicional própria, puderam dialogar entre si resultando na composição “Ainundalë: a Música dos Ainur”. Esta obra dá luz musical a uma possível interpretação dessa bela narrativa da criação do universo fantástico de Tolkien, cujos admiradores do escritor relatam em ter acesso a qualquer tipo de produção musical relacionada a esse tema, o que faz deste trabalho uma composição musical rara sobre um dos livros de um dos escritores mais influente da literatura fantástica mundial.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3.ed. New York and London: Norton & Company, 2002.

ALWES, Chester L. *A History of Western Choral Music*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2016.

AUSTIN, Larry; CLARK, Thomas. *Learning to Compose: Modes, Materials and Models of Musical Invention*. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown, 1989.

BITONDI, Matheus; IAROVAIA, Daria. *A Síntese dos tempos: uma breve análise do Concerto Grosso nº1 de A. Schnittke*. 2013. Disponível em:
<http://www.academia.edu/4183386/A_s%C3%ADntese_dos_tempos_uma_breve_an%C3%Allise_do_Concerto_Grosso_no.1_de_A._Schinitke> Acesso em 02 de maio de 2017.

BUENO, Marco. *Schnittke música para todos os tempos*. São Paulo: Algoz Editora, 2007.

BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CARTER, Tim. *Word painting*. Oxford Music Online, 2001 Disponível em:
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030568>> Acesso em 06 de agosto de 2019.

CORRALES, Luciano. *A Intertextualidade e Suas Origens*. Porto Alegre: **10ª Semana de Letras**. EdiPUC-RS, 2010. Disponível em:
<<http://editora.pucrs.br/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>> Acesso em 29 de agosto de 2019.

DIXON, Gavin. *Schnittke Studies*. London and New York: Routledge. 2017.

FÉRY, Jean. *Les Eléments*, Paris: Le Clerc. 1737. Disponível em:

<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf> Acesso em 29 de agosto de 2019.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.

IVASHKIN, Alexander. *A Schnittke Reader*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

LOSADA, Catherine. *The Process of Modulation in Musical Collage*. Music Analysis: 2009.

Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1468-2249.2009.00285.x>> Acesso em 04 de dezembro de 2018.

MACDONALD, Hugh. Symphonic Poem. Oxford Music Online, 2001. Disponível em:

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000027250>> Acesso em 06 de agosto de 2019.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade.

Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v17n1/1518-7632-ld-17-01-00137.pdf>> Acesso em 29 de agosto de 2019.

PAYÁ, Luisa; SIMENTAL, Emília, *La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa*. Disponível em:

<<http://www.redesmusica.org/no3/pdfs/schnittke.pdf>> Acesso em 02 de maio de 2017.

PEARSALL, Edward. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. New York and London: Routledge, 2012.

PIEDADE, A. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, n.23, p.103-112. Belo Horizonte, 2011.

PITOMBEIRA, Liduino. *Paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI*. **Opus**, v. 17, n. 1, p. 39-50, jun. Porto Alegre, 2011.

ROSS, Alex. *Connoisseur of Chaos: Schnittke*. Disponível em

<http://www.therestisnoise.com/2004/05/schnittke_1992.html> Acesso em 02 de maio de 2017.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980

SCHNITTKE, Alfred. *Concerto Grosso*. Vienna: Philharmonia, 1976/77.

SCHNITTKE, Alfred. *Requiem*. Leipzig: Editon Peters, 1977.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical, 3ª ed.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TREMBLAY, Jean-Benoit, *Polystilism and narrative potencial in the music of Alfred Schnittke*. Disponível em:

<<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100526>> Acesso em 02 de maio de 2017.

VALE, Rosilei; MESSIAS, Rozana. *Um olhar bakhtniano sobre a questão do dialogismo X monologismo: MacabpDHDOLQDHPQ SURFHVVVRGHGHVFRQWLWXLomRGRHX´* **Calidoscópio**, v.12, n.2, p. 153-160. Unisinos, 2012.

TOLKIEN. John. *O Silmarillion*. Lelivros, 2017.

TONE CLUSTER. In: Wikipédia a enciclopédia livre. Wikimedia, 2018. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tone_cluster> Acesso em 18 de outubro de 2018.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: Considerações em torno do dialogismo*. **Em questão**, v.9, n.1, p. 121-132. Porto Alegre, 2003.

Ainundalë

A Música dos Ainur

Estêvan de Oliveira

Julho 2019

A ♩ = 60

Senza Vibrato

pp

pp Uh *pp* hi! *pp* hi!

pp Uh *pp*

pp Uh

pp Uh

mf *pp*

Organ

Organ & Pad

Vln.

S

A

T

B

Synth

Con Vibrato

104

Vln. *mf*

S *mf*

A *mf* Oh!

T *mf* Oh!

B *mf* Oh!

Synth

rit. ----- a tempo

21

Vln.

S *p*

A *p*

T *p*

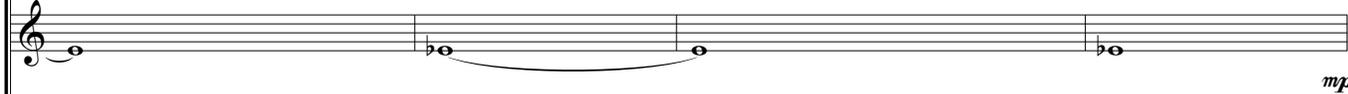
B *p*

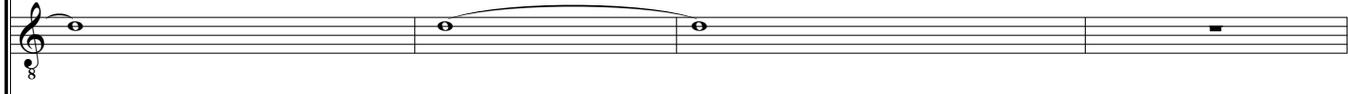
Synth *mf* *p*

B

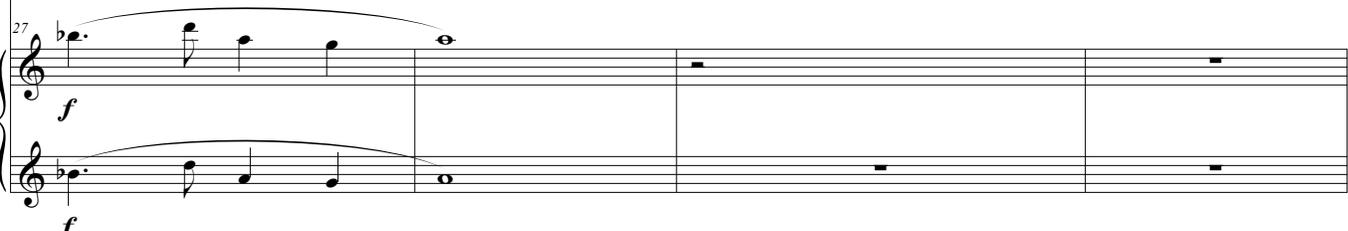
Vln. 

S 
mp

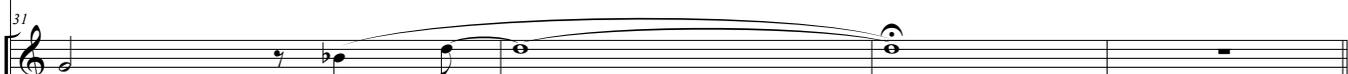
A 
mp

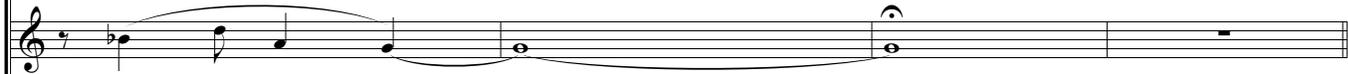
T 
8

B 

Synth 
f

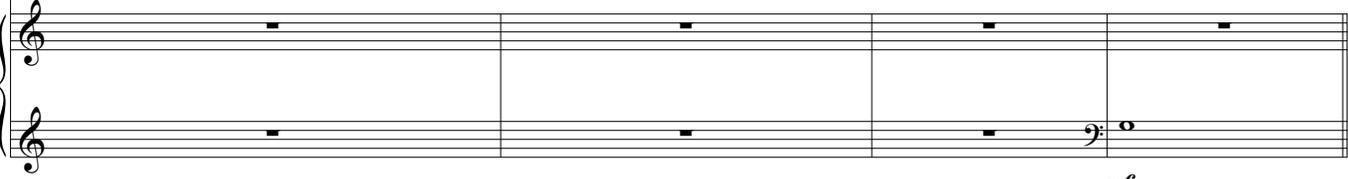
Vln. 

S 
mp

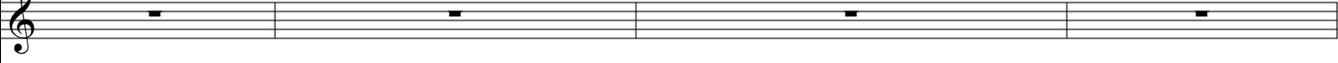
A 
Oh!

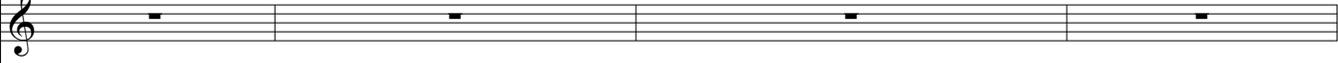
T 
8
mp Oh!

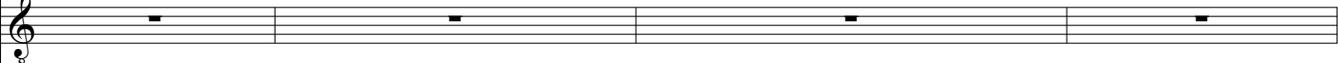
B 
mp

Synth 
mf

Vln. 

S 

A 

T 

B 

Synth 

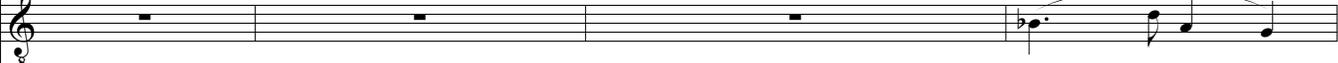
mp

D

Vln. 
f Oh! *mp*

S 
mf Oh!

A 
mf Oh!

T 

B 
Oh! *mf*

Synth 

43

Vln.

S

A

T

B

Synth

mp

48

Vln.

S

A

T

B

Synth

mf

Pad

E

Ah!

Ah!

Ah!

a tempo

60

Vln.

p

S

Uh!

mp Uh!

A

T

Uh!

B

Uh!

Synth

65

Vln.

p

G

$\text{♩} = 60$

S

A

mf Oh!

T

mp

B

mf Oh

Synth

mp

mf

110

Vln. *mp*

S *p* Eh! *mf*

A

T *mf* Oh!

B

Synth *mf*

H

Vln. *mf* *f*

S *f* Ih!

A *f* Eh!

T *f* Ah!

B *f* Oh!

Synth

I

$\text{♩}6 = \text{♩}$

79

Vln. $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$

S $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$ Ih!

A $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$ Eh!

T $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$ Ah!

B $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$ Oh!

Synth $\frac{6}{16} + \frac{5}{16} + \frac{2}{16}$

82

Vln. *rit.* $\text{♩} = \text{♩}$

S $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ Ih!

A $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ Eh!

T $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ Ah!

B $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Synth $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

J

112 ♩ = 60

Vln. *mp*

S *p* Ih!

A *p* Ih!

T *p* Uh!

B *p* Uh!

Synth

accel. -----

Vln.

S 17 Ih!

A Ih! Ih!

T Uh! Uh!

B Uh!

Synth

K

♩ = 80

♩ = 60

95

Vln. *f*

S *f* Oh! *ff* Ah!

A *f* Oh! *ff* Ah!

T *f* Oh! *ff* Ah!

B *f* Oh! *ff* Ah!

Synth *ff* Organ *ff*

L

♩ = 130

101

Vln. *mf* *mp*

S *mp* Eh!

A *mp* Eh!

T *mp* Eh!

B *mp* Eh!

Synth *mf*

109

Vln.

S

A

T

B

Synth

Oh! *mf* Oh!

Oh! *mf*

Oh! *mf* Oh!

Oh! Doo Doo Doo Doo (same)

mf

mf

117

Vln.

S

A

T

B

Synth

Oh!

Doo Doo Doo Doo Doo Oh!

124

Vln.

S

A

T

B

Synth

Doo doo doo doo doo Oh

132

Vln.

S

A

T

B

Synth

116

Vln. ¹⁴² *mf* *f* O

S ¹⁴² *mf* Uh!

A

T ⁸ *mf*

B

Synth

Vln. ¹⁴⁹

S ¹⁴⁹ *mf* Uh! *p*

A *p*

T ⁸ Uh! *p* Uh!

B *mf* Uh! *p*

Synth ¹⁴⁹

P

Vln. *mf*

S Uh!

A Uh! *f* Oh!

T *f* Oh!

B *f* Oh!

Synth *p* Pad *f* Organ

Vln. *f*

S *f* Oh!

A *mp* Uh! *f* Oh!

T *mp* Uh! *f* Oh!

B *mp* Uh! *f* Oh!

Synth *mp* Pad *f* Organ

166

Vln. *mp* *rit.*

S *mp* Uh!

A *mp* Uh! *p*

T *mp* Uh! *p*

B *mp* Uh! *p*

Synth

Q

♩ = 60

Vln. *mp*

S

A Uh! *p*

T Uh! *p*

B Uh! *p*

Synth *p* Pad

177

Vln. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

S *p* Uh!

A *p* Uh!

T 8

B

Synth

182

Vln. *3* $\text{♩} = 130$

S *f* Oh!

A *p* Uh! *f* Oh!

T 8 *p* Uh! *f* Oh!

B *f* Oh!

Synth *f*

S

120

rit.

$\text{♩} = 120$

Vln. *mf*

S *mf* Oh! Oh!

A

T *mf* Oh!

B *mf*

Synth

Vln.

S Oh!

A *mf* Oh! Oh!

T Oh! Oh!

B Oh! Oh!

Synth *mf*

206

Vln.

S

A

T

B

Synth

Oh!

Uh!

UH!

♩ = 130

212

Vln.

S

A

T

B

Synth

Ah!

Uh!

f Oh!

f Oh!

f Oh!

f Oh!

Organ

f

122

T

Vln. *mf*

218

S *mp* Oh!

A *mp* Oh!

T *mp* Oh!

B *mp* Oh!

Pad

Synth *p*

accel.

222

Vln. *accel.*

222

S

A

T

B

Synth

225 $\text{♩} = 150$

Vln. *f*

S

A

T

B

Synth *Organ* *p*

229 **U**

Vln. *mf*

S *mf* *Eh!*

A *mf* *Eh!*

T

B

Synth *mp* *mf*

234

Vln. *p*

S *mf* Eh!

A *mf* Eh!

T *mf* Eh!

B *mf* Eh!

Synth

238

Vln. *p*

S *mp*

A *mp*

T *mp*

B Eh! *mp* Eh! *f*

Synth

243 W

Vln. *mf*

S *mf* Ah!

A *mf* Ah!

T *mf* Ah!

B *mf* Ah!

Synth

248 X

Vln. *mf*

S *p* Uh!

A *p* Uh! *Abrindo a vogal pouco a pouco*

T *p* Uh! *Abrindo a vogal pouco a pouco*

B *p* Uh! *Abrindo a vogal pouco a pouco*

Synth

253

Vln. *p*

S *Abrindo a vogal pouco a pouco*
p Uh! Oh!

A Oh!

T Oh!

B Oh!

Synth *Pad*
mf

Y

257

Vln. *ff*

S *f* *ff* Ah!

A *f* *ff* AH!

T *f* *ff* AH!

B *f* *ff* AH!

Synth *Organ*
ff

263

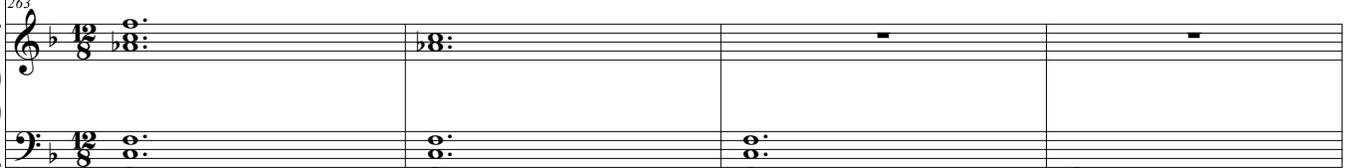
Vln. 

S 

A 

T 

B 

Synth 

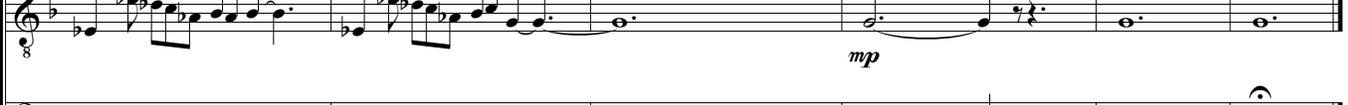
----- ♩ = 130

267

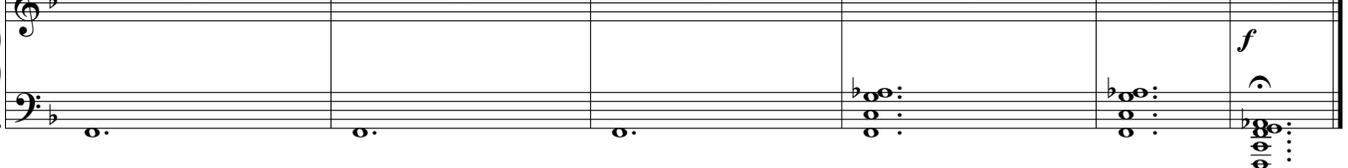
Vln. 
mp

S 
mp

A 
mp

T 
mp

B 
mp Ah!

Synth 
f