

Amoris Divini et Humana Antipathia para piano de Antônio Celso Ribeiro: ecos e ressonâncias da *Neue Einfachheit* na música brasileira do século XXI

Ernesto Frederico Hartmann

Resumo: No presente artigo investigo as relações entre a obra *Amoris Divini et Humana Antipathia* (2008) para piano do compositor mineiro Antônio Celso Ribeiro (1962) e a Escola da Nova Simplicidade – *Neue Einfachheit*. De forma a esclarecer estas relações, inicio com uma breve biografia do compositor e da Escola da Nova Simplicidade, seguindo com a contextualização das principais técnicas e fundamentos conceituais atribuídos a esta escola. A partir da revisão dessa literatura, estabeleço uma tabela com as técnicas e paradigmas da linguagem delimitando-as em três dimensões – Idiomática, Estilística e Transcendente. Realizo então uma análise de cada uma das sete peças da Suíte, associando os principais processos encontrados às técnicas composicionais da escola definidos nas dimensões. Por fim, concluo que a obra *Amoris Divini et Humana Antipathia* é representativa da estética autoproclamada pelo compositor em seus depoimentos.

Palavras-chave: Escola da Nova simplicidade. *Neue Einfachheit*. Antônio Celso Ribeiro. Técnicas composicionais. Música contemporânea para piano.

Antonio Celso Ribeiro's *Amoris Divini et Humana Antipathia* for piano: echoes and resonances of the *Neue Einfachheit* in Brazilian 21st Century music

Abstract: In this paper I compare the Brazilian composer Antonio Celso Ribeiro's work for Piano *Amoris Divini et Humana Antipathia* (2008) and the paradigms of the New Simplicity School of composition – *Neue Einfachheit*. In order to do so, I begin with a brief biography of the composer followed by a contextualization of the main techniques and aesthetic perspectives of the School. Then I organize all the elements of this style according to the

examined literature in a three dimension table: Idiomatic, Stylistic and Transcendent. Further, I propose an analysis that relates those techniques with the facts on the musical text, concluding that the work is, indeed, a relevant representative of the New Simplicity School in Brazil such as mentioned by the composer himself in many interviews.

Keywords: New Simplicity School. Neue Einfachheit. Antônio Celso Ribeiro, Compositional techniques. Brazilian Contemporary Music for Piano.

Introdução

O compositor Antônio Celso Ribeiro

O Compositor Antônio Celso Ribeiro nasceu em 1962 na cidade de Pouso Alegre, sul do estado de Minas Gerais. Ingressou no Conservatório de sua cidade natal aos 14 anos. Em 1982, ao frequentar as aulas de análise musical do prof. Marcos Câmara, decidiu estudar composição com o mesmo. Durante esses encontros, realizavam-se análises de obras de Brahms, Bartok e do próprio Marcos Câmara. Simultaneamente, passou a estudar piano com a professora portuguesa Leonor Alvim que também o incentivou a compor permitindo que Antônio Celso inclusive realizasse recitais com suas obras. Durante esse período inicial de formação o compositor também teve contato com o compositor Rodolfo Coelho de Souza e com o Filósofo Olavo de Carvalho em cursos esporádicos. Em 1988 ingressou na Escola de Música da UFMG, graduando-se em 1993. Nesta instituição frequentou as aulas de composição dos professores Eduardo Bértola e Oiliam Lanna. Antonio Celso residiu de 1995 até 2001 nos EUA onde atuou como professor e compositor, estando neste período em maior contato com a obra do compositor estoniano Arvo Pärt, assim como a de outros compositores (incluindo minimalistas) que influenciaram sua “conversão” ao então ainda designado Neo-tonalismo.

Ao retornar ao Brasil, trabalhou como professor de música no Conservatório de Música de Pouso Alegre/MG, na Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR) (Três Corações/MG) e desde 2013 é professor de composição na Universidade Federal do Espírito Santo. Em 2016 Antônio Celso Ribeiro se doutorou pelo programa de Pós-Graduação em Música da UFMG.

Durante todo este período a produção de Antônio Celso tem sido quantitativamente e qualitativamente expressiva, compondo para as mais diversas formações, sem, contudo, desprezar a produção para piano solo. Selecionei para este trabalho a obra composta em 2008 denominada *Amoris Divini et Humana Antipathia*, de específico interesse, pois, como será demonstrado, é paradigmática da escola de composição denominada Nova Simplicidade, ilustrando sua influência no Brasil. A obra em questão é dedicada ao pianista mineiro Wagner Sander Delmondes, tendo sido estreada em 2011 por Jonathan Aquino Franco. Trata-se de uma peça ou (Suíte) em sete curtos movimentos cuja duração total é aproximadamente onze minutos. O seu título se refere a uma obra do escritor flamengo Ludovicus van Veuven, que viveu na Holanda no sec. XVII. Ele disserta em quatro idiomas simultâneos, sobre os 7 tipos de amor devotados ao Divino (alma) e à natureza humana (paixões):

1. *Natura amoris* (amor à natureza)
2. *L'amour divin* (amor divino)
3. *L'amour humain* (amor humano)
4. *Sanatio amoris* (amor que cura)
5. *Babylon amoris* (amor à Babilônia [amor carnal])
6. *Hierusalem amoris* (amor à Jerusalém [amor espiritual])
7. *Et humani antipathia* (a antipatia humana)

O sentido da palavra "antipatia" relaciona-se à sua origem grega *antipathéia* onde anti = contra e pathéia = afeição - então entendo a "humana antipatia" apenas como algo "carnal, erótico, bruto, e selvagem", sem apego ou sentimento. A respeito da realização desta incursão textual, o próprio Antonio Celso se manifesta,

Musicalmente, procurei traduzir um estado apático, insensível e ao mesmo insistente na melodia da mão direita, onde o desenho vai acelerando aos poucos até chegar a um "climax" e se esvaziar rapidamente. A 'chacona' - bloco de acordes que se repetem exaustivamente na mão esquerda, também faz alusão à indiferença, insensibilidade, mesmice ... (Depoimento do Compositor ao autor, Dez. 2017)

Já em meados dos anos 2000, em um artigo a respeito de sua obra pianística, Faria (2007) e Franco e Gerling (2008) destacavam a relevância do compositor e sua obra no cenário musical nacional

Antônio Celso Ribeiro, compositor mineiro nascido em 1962 na cidade de Pouso Alegre, vem provocando grande interesse por parte de intérpretes e pesquisadores. Como educador "tem colaborado com diversos mestrados e doutorandos no Brasil e exterior em projetos acadêmicos relacionados com a produção musical brasileira contemporânea para diversos instrumentos" (FARIA *apud* FRANCO E GERLING, 2008, p.141).

A Escola da Nova Simplicidade

Antônio Celso Ribeiro identifica seu próprio estilo composicional como de acordo com os princípios da escola da Nova Simplicidade (*Neue Einfachheit*). De fato, alguns trabalhos sobre sua obra e sua linguagem como Franco e Gerling (2008), Delmondes (2013), além do próprio Antônio Celso Ribeiro (2016) corroboram e testemunham esse depoimento. Delmondes (2013), ao dissertar sobre o ciclo de canções *Cheiro de Terra Molhada* do compositor, afirma, sobre a ideia de simplicidade contida nesta proposta estilística, que, “A simplicidade na música emerge em diversos momentos na sua história, e em cada um deles os motivos são inerentes às necessidades e desdobramentos temporais” (Delmondes, 2013, p.17).

Todavia, questiona-se a homogeneidade de uma escola consolidada de composição que poderia vir a ser denominada como *Nova Simplicidade*. A definição do *Grove Dictionary* está inscrita no verbete *Neue Einfachheit*, cujo termo *Einfachheit* se origina no adjetivo *Einfach*, que significa simplicidade, singeleza ou mesmo os adjetivos fácil, básico ou único. A tradução para o português de *Neue Einfachheit* surge como uma readequação do problemático termo vertido para inglês *New Simplicity*. Problemático em virtude de sua anterior associação com o Minimalismo (outrora também denominado como *New Simplicity*) e cuja redução a tal não traduz os verdadeiros ideais de alguns dos compositores associados a esta perspectiva estética, tampouco o mesmo recorte cronológico.

De acordo com o dicionário *Grove*, *Neue Einfachheit* foi um movimento pontual que floresceu no final da década de 1970 e início da década de 1980 que,

buscou uma relação mais imediata e (i)mediada por planos pré-composicionais complexos entre o seu impulso criativo e sua expressão musical, e, por conseguinte, entre a música e o ouvinte. Essa

intencional objetividade de expressão foi um eco do “*Einfachheit*”, para qual os autores germânicos das canções dos séculos XVIII e XIX aspiravam, porém, mais geralmente representado nas obras da *Neue Einfachheit* através de uma nova interação com a linguagem tonal e gestual da música romântica tardia alemã, interação essa viabilizada pelo retorno do uso de grupos instrumentais mais tradicionais como o quarteto de cordas e a orquestra sinfônica, além de, em obras envolvendo textos, o frequente uso de temáticas especificamente germânicas¹ (GROVE Verbete *Neue Einfachheit*, 1981).

Delmondes (2013, p.17) menciona que o termo surge pela primeira vez em Janeiro de 1979, associado a um grupo de jovens compositores germânicos de vanguarda (*Jung Avantgarde*) que se identificou como tal (Novos “Simplistas”) para a célebre revista alemã *Neue Zeitschrift für Musik*. O grupo era constituído pelos compositores Hans-Jürgen von Bose (n. 1953), Hans-Christian von Dadelsen (n. 1948), Detlev Müller-Siemens (nascido em 1957), Wolfgang Rihm (n. 1952), Wolfgang von Schweinitz (n. 1953), Manfred Trojahn (n. 1949) e Ulrich Stranz (nascido em 1946). Stranz a partir da década de 1990 abandonou

¹ They sought a more immediate relationship, unmediated by complex precompositional planning, between their creative impulse and its musical expression and, by extension, between their music and its listeners. This intended directness of expression was an echo of the ‘Einfachheit’ to which the authors of the 18th- and 19th-century German lied had aspired, but it was most usually represented in works of the *Neue Einfachheit* by a re-engagement with the gestural and tonal language of late Romantic German music, by a return to more traditional instrumental groupings, such as the string quartet and symphony orchestra, and, in works involving text, often by the use of specifically German subject matter.

o grupo tendo sido substituído por Peter Michael Hamel (nascido em 1947).

A propósito da confusão com algumas definições nominais iniciais do Minimalismo, também o verbete informa que diversos outros termos foram empregados como sinônimos do grupo. Entre eles foram utilizados também os termos *Neue Innigkeit* (Nova Introspecção), *New Romanticism* (Novo Romantismo) e *New Tonality* (Nova Tonalidade).

Esta profusão de termos denota o destaque a determinadas características propostas por este estilo, e eis a fundamentação para o questionamento da homogeneidade, posto que diversas técnicas fundamentais à linguagem da nova simplicidade advêm de compositores com distintas perspectivas estilísticas e que, de modo algum, estavam associados ao grupo mencionado pela *Neue Zeitschrift* em 1979, tampouco se assemelham entre si, tais como John Cage e Arvo Pärt, apenas para citar dois exemplos.

Entretanto, a confusão terminológica e de nomenclatura (cuja natureza generalizante e reducionista acarretaria inexoravelmente na inadequação de alguns compositores ao rótulo de Novos Simplistas) não é de todo desprovida de sentido. Essencialmente, todos esses movimentos (mesmo que paradoxalmente como no caso do termo Novo Romantismo) representaram uma forte reação ao extremo formalismo imposto pelo aprofundamento das técnicas seriais (Serialismo Integral). Se por um lado o Minimalismo surge na América – constituído por uma geração de americanos nativos como reação à escola lá fundada pelos compositores germânicos, que lecionaram no período pós-guerra (com destaque a Schoenberg na UCLA), por outro, na Europa, como resposta à influência de Darmstadt surge a *Neue Einfachheit*.

Vale ressaltar que, mesmo que mais flexibilizado do ponto de vista do controle estatal sobre a cultura, nas décadas da guerra-fria os países alinhados à URSS denominados então como a “cortina de ferro”, ainda, em maior ou menor grau, estavam sujeitos a severas ações

repressivas por parte do estado comunista. A produção dos artistas era ainda altamente controlada. Esse fato se deu tanto como continuidade tardia do Zhdanovismo e toda a política cultural Stalinista da década de 1940, assim como cumprimento da perspectiva original de perseguição à religião e desestímulo à criação de arte de vanguarda que não representasse o ideal publicitário do partido e do movimento revolucionário. Neste contexto, não é surpreendente que os movimentos de reação tenham nascido, florescido e se associado por se caracterizarem como oposição ao mesmo objeto (de um lado formalismo e excessiva complexidade, e de outro propaganda ideológica), tanto em países do Leste Europeu, como em repúblicas Bálticas da URSS, e, sobretudo na própria Alemanha, dividida então pelo Muro de Berlim.

A propósito das diferenças entre o Minimalismo e a *Neue Einfachheit*, Delmondes aponta precisamente para a problemática da segunda ser ou não uma escola de composição, sobretudo por indagar se ela própria é, em si mesma, um movimento estético. Segundo o autor, a diferença consiste no fato de que,

o *minimalismo* pode ser considerado um movimento estético, por conter diversas características técnico/composicionais comuns entre seus principais representantes, enquanto que a *Neue Einfachheit* segue mais uma tendência de volta ao passado, com o uso de formas típicas do romantismo, como sonata, trios etc., e o uso do tonalismo, que não chega a constituir uma escola com estilo e fundamentos definidos e direcionados para um determinado caminho. (Delmondes, 2013, p17).

Uma das características mais relevantes da obra analisada neste trabalho reside no processo de fusão das diversas técnicas que, *a priori*, constitui o repertório de ferramentas composicionais da *Neue*

Einfachheit e que são manipuladas de forma original pelo compositor, gerando uma sonoridade singular e particular, sem, contudo se afastar do ideal da escola a que ele clama pertencer nesse seu período produtivo. Doravante, dissertarei sobre algumas das principais técnicas que compõem esse repertório, prosseguindo com a identificação e discussão delas no contexto da obra *Amoris Divini et Humana Antipathia*.

Repertório de técnicas da “Nova Simplicidade”

Ao compreendermos a definição mais corrente de técnica: “um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como meio para se atingir uma determinada meta”, torna-se possível estabelecer um conjunto de procedimentos que são correntes na música dos compositores que mantêm algum grau de identificação com a *Neue Einfachheit*.

Estes procedimentos, ou como referi-los-ei – essas técnicas, naturalmente almejam a comunicação objetiva, referindo, não infreqüentemente, às texturas e sonoridades verticais (acordes) tipicamente codificadas pela escuta ocidental. Devido a isso, elas podem ser associadas a um retorno às formas tradicionais. Contudo, essa associação, via de regra, não se sustenta para além dos aspectos meramente superficiais do fenômeno. Ao buscar procedimentos composicionais no período medieval, por exemplo, o compositor, mesmo que de posse de uma tríade que possa sugerir uma determinada tônica, abre mão da direcionalidade do sistema tonal, posto que este se define muito claramente pela sucessão de determinadas e específicas entidades harmônicas e não pela entidade em si isolada. Assim sendo, o uso de uma tríade de Mi Maior, por exemplo, não configura por si só o uso do sistema tonal, mesmo que, simbolicamente, essa tríade, no

contexto do século XXI, possa representá-lo. Essa situação é presenciada com extrema frequência ao longo do emprego destas técnicas.

Dentro das técnicas mais empregadas se destacam algumas já de amplo uso por Debussy e mesmo pelos minimalistas como a repetição sistemática. Todavia, a repetição em si não é um recurso fundamental na Nova Simplicidade, fato que a difere radicalmente do Minimalismo.

A seguinte lista compila dezessete das principais características de uma possível “escola da Nova Simplicidade” apontadas por GANN (1987 e 2006), BETTENDORF (2009) e DELMONDES (2013). É interessante observar que algumas dessas características estilísticas facilmente se confundem com técnicas específicas deste estilo, questão que tratarei adiante.

	Característica	Natureza
1	Neo-tonalismo/neo-modalismo	idiomática
2	Diatonicismo/Cromatismo esporádico	idiomática
3	Homofonia/Ênfase melódica	idiomática
4	Uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal	idiomática
5	Pouco uso de modulações	idiomática
6	Uso de paradoxismos rítmicos (uso ou total ausência de compasso)	idiomática
7	Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares	idiomática
8	Uso predominante de tríades (transtonalizadas ²)	idiomática
9	Transparência e objetividade	estilística
10	Gestualidade imprescindível	estilística
11	Predileção pelas formas antigas/ Estruturas composicionais claras	estilística
12	Predominância de um único ou poucos elementos composicionais	estilística
13	Música tecnicamente acessível, porém não necessariamente direcionada aos iniciantes (pouca inclinação ao virtuosismo monumental)	estilística
14	Processos de rarefação e Condensação como desenvolvimento	estilística

² Sem função tonal específica.

15	Composições cíclicas (reaproveitamento temático interobras)	estilística
16	Religiosidade e misticismo	transcendente
17	Alto grau de referencialidade através do uso de fontes extramusicais (outras artes)	transcendente

Na tabela proponho a divisão das características em três grupos distintos: Idiomático, Estilístico e Transcendente. Os dois primeiros grupos contém procedimentos que se imiscuem com técnicas propriamente ditas. Essencialmente, eles materializam o próprio conceito de técnica aqui exposto: um conjunto de regras ou protocolos com a finalidade de se atingir uma meta. Essa meta está mais bem definida na natureza estilística, pois substantivos como “transparência e objetividade” não representam uma ação em si e sim a finalidade de uma determinada ou de um conjunto de ações. Na terceira categoria, a natureza transcendental se refere às características que visam relacionar a música a elementos e ou fatores extrínsecos, sejam eles, indiferentemente, físicos ou metafísicos.

Delmondes (2013) ainda propõe as seguintes técnicas, especificamente para a música de Antonio Celso, objeto de sua pesquisa: O uso de ressonâncias, Procedimentos composicionais medievais e “Barroquismos”.

A propósito do uso de ressonâncias, o autor afirma que,

O primeiro tipo trabalha com resíduos sonoros deixados por um cluster, que se transforma imediatamente após o ataque, em consonâncias, tocados ao piano ... o segundo tipo trabalha com a consonância ou dissonância resultante do ato de se prender (segurar) as teclas do piano após a nota ser tocada. Em conversa informal com o compositor, ele mencionou outros dois tipos de ressonâncias: um tipo que trabalha com vibrações simpáticas, no qual determinadas teclas são

abaixadas sem serem tocadas enquanto outras teclas são acionadas de modo a fazer vibrar simpateticamente as notas das teclas que estão abaixadas ... e um quarto tipo que acontece quando as teclas são abaixadas sem serem tocadas e a outra mão toca diretamente nas cordas do piano (Delmondes, 2013. p.27).

Sobre os procedimentos medievais,

Ainda, segundo o compositor, referindo-se aos procedimentos relacionados à Nova Simplicidade que emprega em suas obras algumas das técnicas Composicionais da Idade Média são resgatadas para criar interesse e beleza ao trabalho. Entre estas técnicas está o uso de notação polifônica ... imitação e contraponto ... policronia - vários tempos ou andamentos distintos ocorrendo ao mesmo tempo, melodias típicas de danças ..., uso de retrógrados ..., acompanhamento instrumental em forma de *hocquetus* ..., e melodia em estilo de cantochão (Delmondes, 2013, p.28).

E a respeito dos “barroquismos”,

Outro elemento bastante utilizado pelo compositor é realizado através da revivificação dos ornamentos utilizados na música barroca como trinados, grupetos, mordentes, floreios, apogiaturas, aciacaturas, glissandos e portamentos ... Também é posto em evidência o espírito da suíte barroca, fazendo algumas alusões às texturas Handelianas e Bachianas (Delmondes, 2013. p.27).

Por fim, outra técnica de essencial relevância para a Nova Simplicidade (talvez a mais emblemática de todas), por permitir um grau de variedade e mobilidade melódica sem comprometer a não direcionalidade estática da fixação da tônica, é a Tintilabação (*Tintilabull*). Introduzida na célebre peça para piano do compositor estoniano Arvo Pärt (1935) *Für Alina* de 1976, consiste na harmonização de uma linha melódica (geralmente diatônica/modal) que se move em grau conjunto exclusivamente com as notas de uma tríade.

Essa técnica é importante na composição de *Amoris Divini et Humana Antipathia*, particularmente na 6ª peça *Hierusalem amoris*, porém Antônio Celso flexibiliza as regras criadas por Pärt sem, contudo, desconstruir os paradigmas gerais do estilo ao qual se propõe. Detalharei mais sobre essa situação na oportunidade de análise das obras mais à frente neste trabalho.

Amoris Divini et Humana Antipathia para piano – análise

Descreverei brevemente as estruturas formais de cada um, atendo-me aos detalhes e relacionando-os sempre que possível com as características e técnicas elencadas e categorizadas como idiomáticas, estilísticas e transcendentais.

1 – natura amoris – Puis que l'Amour est Dieu e cause de soy meme – Mínima = 60

- a) Forma geral – AB, porém com compartilhamento de motivos.
- b) Idioma – Coleção com Diatonismo em Mi e Lá.
- c) Textura – Homofonia (coral), quase que na sua totalidade com dobramentos da linha melódica em 3ªs, 6ªs e 8ªs.

A primeira peça da Suíte ou grupo é integralmente escrita na clave de Sol (ambas as mãos). Sua divisão fraseológica já aponta para uma das mais interessantes características (derivada da escola em discussão) do compositor – a ideia de fluxo ou irregularidade métrica, que é provocada pelo uso sistemático de frases de durações contrastantes. Essencialmente, a peça tem onze pequenas frases pontuadas por breves cadências. Levando em consideração a notação da armadura (quatro sustenidos, convencional) e as orientações cadenciais, pode-se dividi-la (em termos de polaridade) em duas partes, sendo que a primeira engloba as cinco primeiras frases e a segunda as seis restantes.

Na primeira parte as cadências repousam respectivamente na tríade de Lá Maior (c.1/2), na tríade de Si Maior (c.3), na tríade de Mi Maior (c.5), na Tríade de Dó# Menor (c.8), e no pentacorde de Mi com Sétima Maior e Nona Maior (com Ré# – a terça do pentacorde no baixo, formando uma fusão entre as tríades de Mi Maior e Si Maior no c.10). Esta primeira parte se caracteriza por uma adesão à coleção diatônica correspondente à armadura proposta, sendo que a partir do c.10 o Ré# é definitivamente substituído (com cada alteração notada, sem mudança de armadura) pelo Ré natural, ocasionando um deslocamento da coleção diatônica.

Nesta segunda parte, as cadências se concentram, respectivamente na tríade de Lá Maior com adição da 2ª Maior Si (c.12), Lá Maior (c.14), Ré Maior (c.16,18 e 20), e por fim, na Quinta Justa Lá–Mi acrescida do Fá# (c.22)

Em virtude das frequentes alterações de compasso, a numeração não se apresenta como o melhor indicador para se perceber as assimetrias das frases, assim sendo, utilizo na tabela abaixo a unidade de semínima para contabilizar o tamanho de cada frase que pode ser comparada com suas vizinhas anterior e posterior:

Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase	Frase
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
10 □	6 □	14 □	8 □	10 □	8 □	10 □	8 □	8 □	8 □	10 □

A propósito do fato de que três das quatro últimas frases aparentam uma simetria, o que seria contraditório com o que afirmo aqui, saliento que a direção do motivo, assim como as ligaduras de inflexão (c.19 e c.20), produzem um efeito que pode sugerir, ao invés de quatro frases, apenas três, estabelecendo a seguinte divisão: 8+8+18. De todo modo, mesmo com um número reduzido de durações de frases (efetivamente 6,8,10 e 14), a sua distribuição se dá de forma a promover a mencionada assimetria, gerando um efeito de fluxo, onde em cada onda o motivo é reelaborado em seu contorno, obedecendo o plano geral do polo da composição dentre as duas coleções diatônicas.

Esse procedimento é bem apropriado ao subtexto da composição: *Pois que o amor é Deus e causa de si mesmo*. O desenvolvimento do motivo, alterando seu contorno, invertendo-o, fragmentando-o, é uma representação desta incursão textual, cuja própria razão de ser esta de acordo com as características transcendentais do estilo “Alto grau de referencialidade através do uso de fontes extra-musicais (outras artes)”.

As figuras 1 a3 ilustram os motivos x e y (este segundo um fragmento do motivo x) e as transformações que eles sofrem no decorrer desta breve peça:

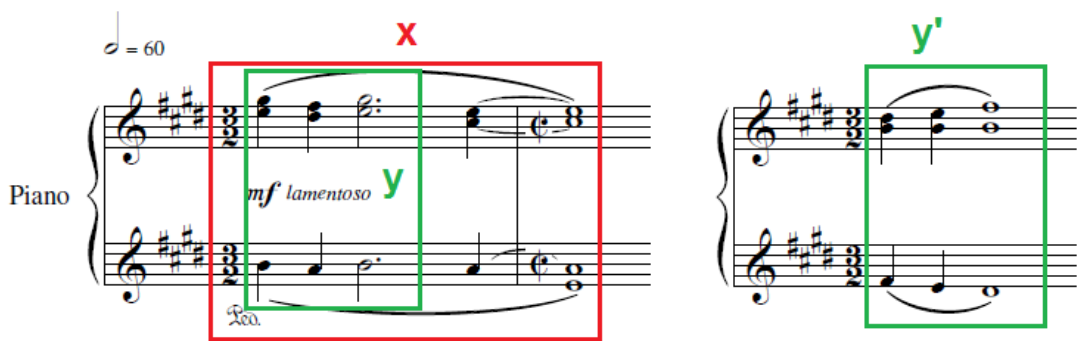


Fig. 1: *Natura Amoris* – Motivo x e y (c.1) e sua primeira derivação y' em c.3 onde a direção do contorno e da terceira nota são invertidas gerando um contorno unidirecional.



Fig. 2: *Natura Amoris* – Motivo y (c.4) repetição da primeira nota e inversão de direção da última nota



Fig. 3: *Natura Amoris* – Motivo y (c.7 e c.9) Inversão do motivo e inserção de notas (entre parênteses)

A segunda parte da peça é marcada – além do deslocamento de polo/coleção – pela rarefação da textura. A melodia, nas duas frases, não está mais dobrada em terças. O motivo y aparece invertido. A figura

4 ilustra esse procedimento e seu imediato desenvolvimento no compasso 13.



Fig. 4: *Natura Amoris* – Motivo y (c.11 e c.13) Inversão do motivo e inserção de notas (entre parênteses)

As figuras 5 e 6 reproduzem as últimas quatro frases da peça, onde se percebe que o processo de ornamentação (o motivo y em si é um ornamento, uma bordadura) e de manipulação motívica vai se tornando mais complexo (sem, contudo, se distanciar dos princípios básicos de transparência e objetividade e de desenvolvimento de um número reduzido de ideias musicas, essencialmente o motivo y).

A “quase” ligação direta entre a penúltima e última frase (viabilizada pela negação métrica do término da penúltima frase – articulação de todos os tempos do compasso), assim como a mudança de tessitura no c.21 (súbito corte do registro para oitava inferior de onde se enunciava a melodia), indicam um gesto de fechamento, pela rarefação da textura e compactação do espaço textural, além de representar uma forma de recapitulação de um dos principais processos composicionais da peça, a ideia de ampliação motívica e de textura (já exemplificado no início da segunda parte).

Destarte, todas as características idiomáticas estão presentes nesta pequena peça.

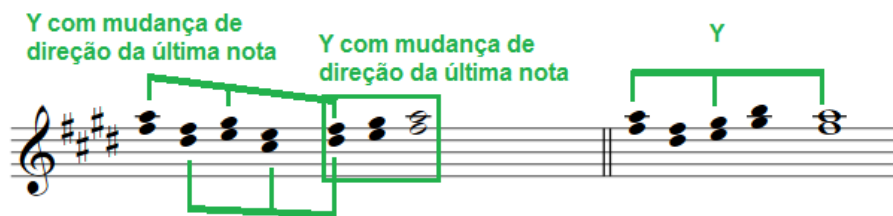


Fig. 5: *Natura Amoris* – Motivo y (c.15) – elaboração mais complexa do motivo y.

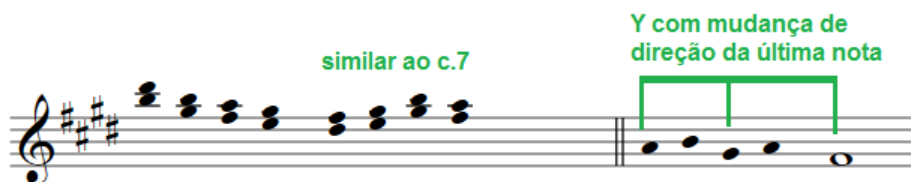


Fig. 6: *Natura Amoris* – Motivo y (c.19) – compactação textural e rarefação da linha melódica.

*2 - l'amour divin - Un feu perpetuelle um ardeur eternelle*³–
Semínima = 60

- Forma geral – a-a-b-b (quatro frases de 4 + 4 + 2 + 2 compassos cada).
- Idioma – francamente tonal em Ré Menor com alteração simples Fá# c.2 e 6.
- Textura – Homofônica.

A própria definição de um centro tonal (Ré Menor) que perdura por toda a curta peça de aproximadamente um minuto de duração – ao total são apenas 13 compassos de extensão – já estabelece um contraste com sua antecessora.

³ Um fogo perpétuo com ardor eterno.

Essencialmente, a peça elabora um único motivo, definido pela sua principal característica – o contorno melódico. A figura 7 ilustra a linha melódica (que em contraste com a primeira peça é escrita em seus três primeiros sistemas quase que integralmente na clave de Fá) que define este contorno. Ele é formado pelos intervalos de 2^a descendente, 2^a ascendente, 3^a ascendente, 2^a descendente e 2^a descendente respectivamente, e sofre transposição segunda abaixo nos próximos dois compassos sucessivamente, sendo variado no c.4 de forma a articular uma cadência, dando termino à primeira frase. Esta cadência se estrutura sobre o acorde de V⁹ de Ré Menor delimitando a primeira frase.



Fig. 7: *l'amour divin*. C.1 – contorno melódico do motivo principal.

A segunda frase é uma repetição literal da primeira em seus três primeiros compassos sendo alterada somente no c.8, onde articula uma nova cadência sobre V⁹ de Ré Menor, porém, com variação do perfil melódico em relação ao c.4. Simultaneamente, substitui a articulação *legato* por acentos em cada uma das notas, promovendo uma nova articulação métrica que caracteriza a terceira e a quarta frase.

A figura 8 demonstra como o compositor desloca em uma colcheia o contorno melódico para iniciar a ideia central das duas frases finais, articulando um baixo ora na I, ora na V no primeiro tempo de cada compasso. O contorno dessa ideia, evidentemente, é uma elaboração do contorno do motivo principal. A sequência de notas a partir da segunda colcheia é idêntica a do primeiro compasso, sendo apenas excluída a nota Dó e alterado o registro.



Fig. 8: *l'amour divin*. C.9 - contorno melódico do motivo principal deslocado.

Como outra característica estilística, *Composições cíclicas (reaproveitamento temático interobras)*, o contorno que gera o motivo principal é utilizado em outras peças ao longo da Suíte. A figura 9 destaca algumas destas ocorrências nas duas peças seguintes:

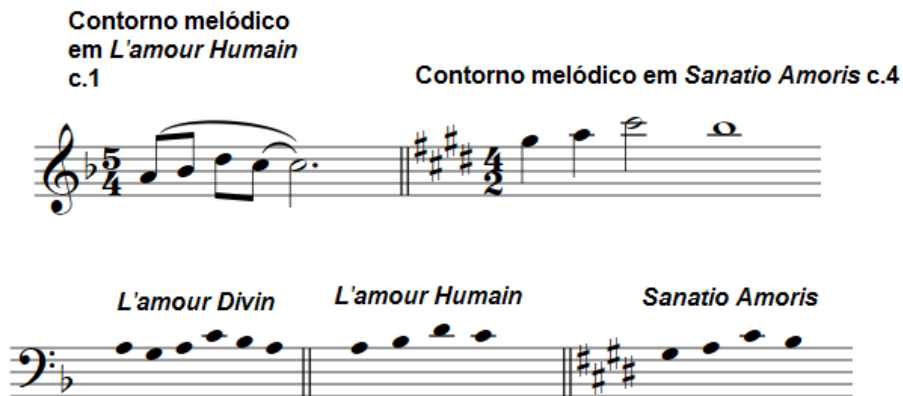


Fig. 9: Contorno melódico do motivo principal da segunda peça reiterado em outras peças da mesma suíte.

A sutil diferenciação entre a textura das duas primeiras frases em relação a terceira e a quarta (além da também sutil diferenciação métrica entre elas) é digna de nota. O uso controlado das dissonâncias de segunda (Majores e Menores) pode ser demonstrado pelo isolamento dos acordes na figura 10,



Fig. 10: *L'amour Divin* – acordes dissonantes nas frases iniciais e finais respectivamente.

Assim como pela sucessiva proximidade dos eventos nos cinco compassos finais. Nas duas primeiras frases as dissonâncias de segunda ocorrem a cada compasso, na parte fraca do primeiro tempo (2ª colcheia) ao passo que a partir da terceira frase (c. 9 em diante) ocorrem no terceiro tempo – parte forte (c.9) terceiro tempo parte fraca (c.10) – ambas de segunda menor), em cada parte forte do tempo (c.11) e em todas as divisões do segundo e terceiro tempo do penúltimo compasso, que repousará em uma consonância de 3ª Menor no compasso final. Eis que descreve um processo claro ao longo da peça na perspectiva de adensamento e rarefação dos elementos mais básicos da composição, característica estilística essa já mencionada como constituinte da Nova Simplicidade.

3 – l'amour humain – l'cy veiois tu mortel, depeints les pere et mere, de ce follastre, Amour autheur de ta misere – Semínima = 60

- a) Forma geral – Binária
- b) Idioma – Tonal/Neomodal com áreas bem definidas em Fá Maior e, posteriormente, em Ré Eólio. Apresenta apenas uma única alteração cromática no c.5 (Si natural) e bem tipificada como apojetura inferior (ornamento)
- c) Textura – Melodia acompanhada de acordes longos

O processo de ornamentação melódica se aprofunda nessa peça, sendo ela, concernente a essa característica, mais complexa que suas antecessoras. Uma vez já demonstrado o contorno melódico do motivo principal, motivo esse quase exclusivo nessa obra (elementos composicionais simples e derivados de um ou poucos motivos – característica estilística da Nova Simplicidade), importa aqui, inicialmente, destacar o processo sistemático de variações que ele sofre, de forma a atingir sua forma mais remota no c.8, especificamente, o ponto de inflexão de mudança entre a tonalidade e o modo.

A figura 11 ilustra esse processo:

The figure illustrates the progressive variation of a melodic motif through three staves of music:

- Staff 1:**
 - c.1 - Motivo principal - contorno melódico:** Shows the initial melodic motif.
 - c.2 Repetição e ampliação do motivo:** Shows the motif repeated and expanded. A red box highlights a **Fragmento escalar** (scalar fragment) added to the end. A green box highlights the **Bordadura** (ornamentation) at the end of the phrase.
- Staff 2:**
 - c.6 Transposição do fragmento do motivo:** Shows the scalar fragment transposed to a higher register, highlighted by a blue box.
 - c.5 Inversão de direção e transposição do fragmento do motivo:** Shows the scalar fragment inverted and transposed, highlighted by a green box.
- Staff 3:**
 - c.8 Inversão do motivo:** Shows the entire motif inverted, highlighted by a red box, with the label **Fragmento escalar** below it.
 - c.10 Retrogradação do contorno do motivo:** Shows the motif in retrograde, highlighted by a green box.

Fig. 11: *L'amour Humain* – processo progressivo de variação do motivo

O motivo principal, além da repetição (literal em c.4 – transposta oitava acima e sutilmente re-harmonizada – apenas alterando a tríade final de Fá Maior para Lá Menor na 2ª Inversão – em c.9), sofre os tradicionais processos de repetição, inversão e retrogradação. Contudo, em sua primeira reiteração (c.2) ele é acrescido de um fragmento escalar que é responsável pela gênese dos três últimos compassos (que se resumem a um fragmento escalar descendente em tríades – figura 12).

Ainda, sua inversão acrescida do fragmento escalar também invertido (ascendente) ocorre não somente no ponto culminante (seção áurea), mas, sobretudo, como marcador da mudança de polo e idioma (tonal para modal), fato relevante, em virtude do alto grau de diatonismo presente nesta peça.



Fig. 12: *L'amour Humain* - c.11-13 - compassos finais - fragmento escalar harmonizado em tríades consonantes.

A forma, então, pode ser intuída na perspectiva do desenvolvimento do próprio motivo, pois é a ele que ela serve, sendo Binária na perspectiva do idioma, porém uma sucessão de onze apresentações dos motivos da peça (contorno melódico apresentado em c.1 e fragmento escalar em c.2).

Os três últimos compassos representam também um notável contraste de textura. Se nas seis primeiras frases (parte A, c.1-7) prevalecia uma textura em três camadas com um acompanhamento em acordes muito consonantes e muito próximos a um baixo e uma linha melódica claramente destacada pelo ritmo e pelo registro, no decorrer da peça, a camada mais baixa desaparece (c.8-10) e, por fim, prevalece uma harmonia homorrítmica, onde o fragmento escalar é harmonizado em tríades consonantes.

A figura 13 destaca três momentos específicos que ilustram isso, c.1, c.8 e c.11 respectivamente. Obviamente se trata de um processo, no caso inverso ao tratamento do motivo que vai do mais simples ao mais complexo. A textura percorre o caminho do mais complexo para o mais simples, sempre, porém levando em conta as características do estilo em

jogo de transparência e objetividade, que, para serem contempladas, exigem que os procedimentos sejam bastante sutis.



Fig. 13: *L'amour Humain* – Texturas progressivamente mais simples.

4 – *sanatio amoris* – *Celle qui m'ayme et me possede, treuve a seus maux tout le remede* – Mínima = 50

- a) Forma geral – Binária (uma Introdução e dois Períodos contrastantes)
- b) Idioma – Completamente diatônico (coleção diatônica de Mi) com tônica fixa (Mi³)
- c) Textura – Melodia com pedal

Sanatio Amoris, a quarta peça da suíte é integralmente composta sobre o pedal de Mi e se centra nesta polaridade (não tonalidade, posto que qualquer encadeamento funcional ante o pedal encontra-se enfraquecido).

Além de sua textura, resumida a este pedal e uma melodia simples em valores longos, sua forma se atém à simplicidade. Essencialmente, trata-se de dois Períodos de duas Frases cada (Binários) separados por dois compassos que operam tanto como Introdução, separador dos Períodos e Coda. Esses dois compassos são ilustrados na figura 14. Eles são compostos por um intervalo de 3^a maior (10^a) a partir do Mi³ e um compasso de ataques em cada tempo do pedal.



Fig. 14: *Sanatio Amoris*, c.7 - Compassos de introdução, separação e Coda.

Dada a estabilidade e uniformidade da textura e polaridade da peça, o compositor optou por utilizar recursos de recombinação e troca da ordem das alturas e do ritmo dos motivos que ele vai articulando ao longo da peça. A reunião destes motivos articula cada uma das Frases de acordo com a seguinte sequência:

Frase antecedente - c.3-4 - composta de quatro pequenos fragmentos de sete semínimas, sete semínimas, oito semínimas, oito semínimas respectivamente. De seus dezesseis intervalos que compõem sua ordenação melódica, nove são ascendentes, o que a caracteriza com um perfil ascendente. Não apresenta um perfil cadencial nítido e claramente definido, porém, seus sucessivos repousos em parte fortes de tempo e na consonância de Quinta Justa Mi-Si (c.3.3 e c.3.7) sugerem uma sensação de repouso da Frase.

Frase consequente c.5-6 - composta de três fragmentos melódicos de oito semínimas, oito semínimas e dezesseis semínimas, um exemplo típico da técnica de Antonio Celso de criar a assimetria em uma Frase ou Período, dividindo-o ou duplicando-o em seu tamanho (o caso em questão). Esta Consequente apresenta um perfil nitidamente descendente donde em seus onze intervalos melódicos oito têm direção descendente. Similarmente, sua cadência não é claramente articulada, dependendo o repouso da posição métrica e da natureza do intervalo harmônico que ela realiza com o pedal. Portanto, há dois pontos

cadenciais possíveis, c.5.7 – onde se articula um intervalo de Quinta Justa Mi–Si de forma similar à Antecedente e o segundo, que encerra o movimento descendente com a resolução da dissonância Mi–Fá# em c.6.5 pela Terça Maior Mi–Sol#.

Fig. 15 – *Sanatio Amoris*, c.7–12 – Compassos finais e Segundo Período

Após a repetição dos dois primeiros compassos se inicia o Segundo Período – contrastante com o primeiro e em c.9, logo, definido uma estrutura Binária no que diz respeito à organização fraseológica. Mantendo a característica de assimetria das frases e estrutura, o compositor articula uma Frase Consequente e uma Frase Antecedente que agora se aproximam (diferente da do Período anterior onde se contrastavam pelo perfil melódico) em seu perfil melódico, posto que ambas compartilham de uma quase idêntica seqüência de ordem das alturas. Não obstante, pela organização rítmica distinta a primeira tem a duração de dezesseis semínimas organizado em dois grupos, um de seis semínimas e um de dez semínimas, ao passo que a segunda, principalmente pela sua última nota durar um compasso inteiro tem trinta e duas semínimas organizadas em dois grupos, um de dez e outro de vinte e duas semínimas de duração. A figura 15 ilustra os últimos compassos da peça (c.7–12) com a íntegra do Segundo Período.

O processo principal desta peça se manifesta nessa organização. A utilização de sequências de alturas que sofrem a permutação ou supressão de algum de seus elementos e sua reorganização rítmica. Tudo isso emoldurado na forma Binária entrecortada pelos dois compassos introdutórios e conclusivos e que também têm no uso do espaço textural outro parâmetro de contraste. O primeiro Período desenvolve sua melodia em um espaço de um intervalo composto, uma Décima segunda Justa (Fá^{#3}–Dó^{#5}), enquanto o Segundo Período o faz no mesmo intervalo, porém, como Quinta Justa (Fá^{#3}–Dó^{#5}). Em ambos os casos, o limite inferior do espaço textural é o Pedal do Mi³, articulado por toda a peça.

A respeito das reorganizações rítmicas e melódicas das sequências, elas ocorrem em três momentos:

- a) no c.4 com supressão da nota Si³ (terceira da ordem) e a duplicação da duração do quarto som da ordem (Dó[#]) figura 16.



Fig. 16: *Sanatio Amoris*. c.4 – em vermelho supressão da nota Si³.

- b) no c. 5–6 com a transposição por oitava abaixo e alteração das durações dos quatro primeiros elementos da série e supressão (Mi⁴) entre o terceiro e o quarto membro, figura 17.



Fig. 17: *Sanatio Amoris*, c.5-6 – supressão de notas.

- c) manutenção da mesma ordem de notas, porém com alteração rítmica significativa, figura 18.



Fig. 18: *Sanatio Amoris*, c.9-10 – alteração significativa das durações com manutenção da ordem das alturas (Fá#, Là, Sol#, Si, Dó#, Lá).

A característica mais evidente desta obra é o pedal constante. Contudo, como é possível perceber, o compositor utilizou um interessante processo similar às peças anteriores, onde os parâmetros de espaço textural e durações se tornam proeminentes, sem em nenhum momento abrir mão da clareza melódica e da inteligibilidade da estrutura fraseológica. Logo, o processo descrito em a), b) e c) representa a transformação através da alteração melódica - alteração melódica e rítmica - alteração rítmica de forma sistemática, corroborando, mais uma vez, para a ideia da peça, e conseqüentemente da forma, como um processo de manipulação dos elementos mais primordiais e simples. Mais uma vez, uma característica marcante do estilo da Nova Simplicidade.

*5 - babylon amoris - Voilá pauvre mortel, la fin de tant des charms -
Mínima = 90*

- a) Forma geral - A-B-A ou Intro - aba - Coda.
- b) Idioma - Neomodal.
- c) Textura - Homofonia x Melodia acompanhada.

Nesta peça estão marcadamente presentes três características idiomáticas já mencionadas: o uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal; Pouco uso de modulações e Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares. Igualmente, o processo de ornamentação é decisivo na construção da peça. Aqui, essa ornamentação tem um papel primordial na construção das ideias temáticas, e, sobretudo na articulação da forma.

Essencialmente são quatro ideias (a, b, c e d) que se apresentam sucessivamente e que, mesmo dentro de um compasso claramente estabelecido (4/2), impõem um processo de aceleração motívica e métrica. Essas ideias são precedidas e sucedidas por uma estrutura que tanto serve de introdução, como (com mínimas alterações) de Coda. Essa sim apresenta instabilidade de compasso (3/2-4/2;3/2/5/2;4/2-3/2-3/2;3/2-4/2 - esses dois últimos reprodução idêntica dos dois primeiros). A figura 19 ilustra como esta estrutura é construída a partir da ornamentação da Terça Maior $Dó^3-Mi^3$ e de sucessivas apojeturas da tríade de Si Menor, tríade essa de importância central na definição dos polos de cada subdivisão da peça.



Fig. 19: *Babylon amoris* - c.1-9, Introdução

O ritmo pontuado em síncope (figura 20) aliado à dinâmica *f* *Crudelle* conferem dramaticidade e gravidade a esta Introdução e Coda.

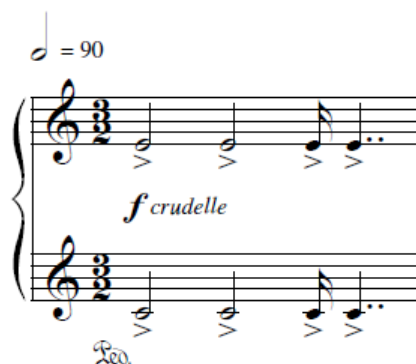


Fig. 20: *Babylon amoris* - c.1 - ritmo pontuado

As ideias a, b, c e d, ou, propriamente a peça, também derivam de um processo de ornamentação e de motivos construídos por fragmentos escalares. Elas são apresentadas na seguinte ordem: a, b, c, d, a', b', sendo que a' e b' são variações extremamente similares aos originais. A ideia a (c.10–13 e c.26–29) é um fragmento escalar descendente sobre um pedal da nota Si² em torno da tríade de Si Menor. A ideia b é uma *cambiata* que ornamenta a tríade de Lá Menor e a ideia c duas formas diferentes de apojetura da Tríade de Si Menor. Assim sendo, a progressão estrutural de toda essa sequência é uma apojetura inferior da Tríade de Si Menor pela Tríade de Lá Menor, o que, aliado à Introdução e à Coda, faz da própria apojetura o motivo central da peça. A figura 21 demonstra essas relações,



Fig. 21: *Babylon amoris* - estruturas das ideias a, b e c

Essas três ideias estão acompanhadas de uma ornamentação em colcheias a maneira de um *moto perpetuo*, de contorno sinuoso que articula a coleção diatônica de (Si, Do, Ré, Mi, Fá#, Sol e Lá) e que, pela ausência de progressões definidas, realça os polos de Si Frígio ambíguo com Mi Eólio (ambíguo, posto que o pedal em que se sustenta é o da nota Si, transformando a tríade de Mi Menor em um acorde de segunda inversão, logo, tonalmente fraco), Lá Dórico e Sol Jônico.

A ideia d mantém a proposta de ornamentação, porém ocorre uma quebra do *moto perpetuo*, que agora apresenta um ritmo mais impulsivo à semínima (*con decisione*) conforme pode ser visto na figura 22:

Fig. 22: *Babylon amoris*, c. 20–25 – ideia d.

Aliado a esse processo, a aceleração métrica – utilização sistemática de motivos progressivamente mais curtos – tem sua culminância justamente na ideia d. a tabela seguinte estabelece a correspondência entre as ideias, o processo e o modo, distribuindo-as por compasso nas colunas:

Si Frígio/Mi Eólio				Lá Dórico		Sol Jônico				Si Eólio							
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20	21	22	23	2	2	2	2
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9					4	5	6	7
a		a		b	b	c	c	c	c	d	d	d	d	d'	d'	d'	d'
														d	d	d	d
														”	”	”	”

A própria sequência dos polos dos modos, além de articular duas coleções muito próximas – destacando a característica de realizar poucas modulações (Si, Do, Ré, Mi, Fá#, Sol,. Lá e Si, Do#, Ré, Mi, Fá#, Sol,. Lá) –, é ela mesma, um fragmento de escala. A soma destas duas coleções acrescidas do Fá presente na Introdução e na Coda compõem a totalidade de alturas utilizadas nesta peça, a segunda mais longa da Suíte.

Também, o contorno melódico do *motto perpetuo* obedece a um sistemático contraste. Na ideia a o contorno é sinuoso prevalecendo a conjunção melódica, na ideia b é ascendente e descendente, mantendo a sinuosidade apenas nas quatro últimas notas, na ideia c prevalece a disjunção combinada com a sinuosidade e na ideia d, o movimento unidirecional descendente, embora não exclusivo prevalece.

6 – *hierusalem amoris – Ne te degoustes pas de ce sentier d’espines qui si changeans bien tost, em fleur de Lys divins – Semínima = 60*

- a) *Forma geral – Ternária.*
- b) *Idioma – Neotonal/Neomodal (Mi Maior – Lá Maior – Fá# Eólio).*
- c) *Textura – Tintilabação com pedais apresentando um esboço de textura polifonica em seu final.*

Se na peça anterior o processo de aceleração motívica imputava ao ritmo um papel primordial sem prejuízo da elaboração melódica, na sexta peça, pela sua maior liberdade (não há indicação de compasso e as estruturas fraseológicas apresentam alto grau de assimetria), paradoxalmente é a linha melódica quem define a estrutura formal.

Novamente, fiel aos elementos idiomáticos e estilísticos da Nova Simplicidade, o motivo é construído por um fragmento escalar.

Ao destacar o perfil melódico da peça clarifica-se a divisão estrutural e o deslocamento da coleção de Mi Maior para a de Lá Maior/Fá# Eólio. A figura 23 ilustra esse destaque sinalizando as divisões da forma:

The figure displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).
 Staff A: A melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C#8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C#9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C#10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C#11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C#12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C#13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C#14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C#15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C#16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C#17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C#18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C#19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C#20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C#21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C#22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C#23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C#24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C#25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C#26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C#27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C#28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C#29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C#30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C#31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C#32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C#33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C#34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C#35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C#36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C#37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C#38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C#39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C#40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C#41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C#42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C#43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C#44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C#45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C#46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C#47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C#48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C#49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C#50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C#51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C#52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C#53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C#54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C#55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C#56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C#57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C#58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C#59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C#60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C#61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C#62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C#63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C#64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C#65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C#66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C#67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C#68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C#69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C#70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C#71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C#72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C#73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C#74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C#75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C#76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C#77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C#78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C#79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C#80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C#81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C#82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B81, C#83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B82, C#84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B81, C#85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B80, C#86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B79, C#87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B78, C#88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B77, C#89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B76, C#90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B75, C#91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B74, C#92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B73, C#93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B72, C#94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B71, C#95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B70, C#96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B69, C#97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B68, C#98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B67, C#99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B66, C#100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B65, C#101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B64, C#102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B63, C#103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B62, C#104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B61, C#105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B60, C#106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B59, C#107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B58, C#108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B57, C#109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B56, C#110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B55, C#111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B54, C#112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B53, C#113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B52, C#114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B51, C#115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B50, C#116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B49, C#117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B48, C#118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B47, C#119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B46, C#120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B45, C#121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B44, C#122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B43, C#123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B42, C#124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B41, C#125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B40, C#126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B39, C#127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B38, C#128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B37, C#129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B36, C#130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B35, C#131, D131, E131, F#131, G#131, A131, B34, C#132, D132, E132, F#132, G#132, A132, B33, C#133, D133, E133, F#133, G#133, A133, B32, C#134, D134, E134, F#134, G#134, A134, B31, C#135, D135, E135, F#135, G#135, A135, B30, C#136, D136, E136, F#136, G#136, A136, B29, C#137, D137, E137, F#137, G#137, A137, B28, C#138, D138, E138, F#138, G#138, A138, B27, C#139, D139, E139, F#139, G#139, A139, B26, C#140, D140, E140, F#140, G#140, A140, B25, C#141, D141, E141, F#141, G#141, A141, B24, C#142, D142, E142, F#142, G#142, A142, B23, C#143, D143, E143, F#143, G#143, A143, B22, C#144, D144, E144, F#144, G#144, A144, B21, C#145, D145, E145, F#145, G#145, A145, B20, C#146, D146, E146, F#146, G#146, A146, B19, C#147, D147, E147, F#147, G#147, A147, B18, C#148, D148, E148, F#148, G#148, A148, B17, C#149, D149, E149, F#149, G#149, A149, B16, C#150, D150, E150, F#150, G#150, A150, B15, C#151, D151, E151, F#151, G#151, A151, B14, C#152, D152, E152, F#152, G#152, A152, B13, C#153, D153, E153, F#153, G#153, A153, B12, C#154, D154, E154, F#154, G#154, A154, B11, C#155, D155, E155, F#155, G#155, A155, B10, C#156, D156, E156, F#156, G#156, A156, B9, C#157, D157, E157, F#157, G#157, A157, B8, C#158, D158, E158, F#158, G#158, A158, B7, C#159, D159, E159, F#159, G#159, A159, B6, C#160, D160, E160, F#160, G#160, A160, B5, C#161, D161, E161, F#161, G#161, A161, B4, C#162, D162, E162, F#162, G#162, A162, B3, C#163, D163, E163, F#163, G#163, A163, B2, C#164, D164, E164, F#164, G#164, A164, B1, C#165, D165, E165, F#165, G#165, A165, B0, C#166, D166, E166, F#166, G#166, A166, B-1, C#167, D167, E167, F#167, G#167, A167, B-2, C#168, D168, E168, F#168, G#168, A168, B-3, C#169, D169, E169, F#169, G#169, A169, B-4, C#170, D170, E170, F#170, G#170, A170, B-5, C#171, D171, E171, F#171, G#171, A171, B-6, C#172, D172, E172, F#172, G#172, A172, B-7, C#173, D173, E173, F#173, G#173, A173, B-8, C#174, D174, E174, F#174, G#174, A174, B-9, C#175, D175, E175, F#175, G#175, A175, B-10, C#176, D176, E176, F#176, G#176, A176, B-11, C#177, D177, E177, F#177, G#177, A177, B-12, C#178, D178, E178, F#178, G#178, A178, B-13, C#179, D179, E179, F#179, G#179, A179, B-14, C#180, D180, E180, F#180, G#180, A180, B-15, C#181, D181, E181, F#181, G#181, A181, B-16, C#182, D182, E182, F#182, G#182, A182, B-17, C#183, D183, E183, F#183, G#183, A183, B-18, C#184, D184, E184, F#184, G#184, A184, B-19, C#185, D185, E185, F#185, G#185, A185, B-20, C#186, D186, E186, F#186, G#186, A186, B-21, C#187, D187, E187, F#187, G#187, A187, B-22, C#188, D188, E188, F#188, G#188, A188, B-23, C#189, D189, E189, F#189, G#189, A189, B-24, C#190, D190, E190, F#190, G#190, A190, B-25, C#191, D191, E191, F#191, G#191, A191, B-26, C#192, D192, E192, F#192, G#192, A192, B-27, C#193, D193, E193, F#193, G#193, A193, B-28, C#194, D194, E194, F#194, G#194, A194, B-29, C#195, D195, E195, F#195, G#195, A195, B-30, C#196, D196, E196, F#196, G#196, A196, B-31, C#197, D197, E197, F#197, G#197, A197, B-32, C#198, D198, E198, F#198, G#198, A198, B-33, C#199, D199, E199, F#199, G#199, A199, B-34, C#200, D200, E200, F#200, G#200, A200, B-35, C#201, D201, E201, F#201, G#201, A201, B-36, C#202, D202, E202, F#202, G#202, A202, B-37, C#203, D203, E203, F#203, G#203, A203, B-38, C#204, D204, E204, F#204, G#204, A204, B-39, C#205, D205, E205, F#205, G#205, A205, B-40, C#206, D206, E206, F#206, G#206, A206, B-41, C#207, D207, E207, F#207, G#207, A207, B-42, C#208, D208, E208, F#208, G#208, A208, B-43, C#209, D209, E209, F#209, G#209, A209, B-44, C#210, D210, E210, F#210, G#210, A210, B-45, C#211, D211, E211, F#211, G#211, A211, B-46, C#212, D212, E212, F#212, G#212, A212, B-47, C#213, D213, E213, F#213, G#213, A213, B-48, C#214, D214, E214, F#214, G#214, A214, B-49, C#215, D215, E215, F#215, G#215, A215, B-50, C#216, D216, E216, F#216, G#216, A216, B-51, C#217, D217, E217, F#217, G#217, A217, B-52, C#218, D218, E218, F#218, G#218, A218, B-53, C#219, D219, E219, F#219, G#219, A219, B-54, C#220, D220, E220, F#220, G#220, A220, B-55, C#221, D221, E221, F#221, G#221, A221, B-56, C#222, D222, E222, F#222, G#222, A222, B-57, C#223, D223, E223, F#223, G#223, A223, B-58, C#224, D224, E224, F#224, G#224, A224, B-59, C#225, D225, E225, F#225, G#225, A225, B-60, C#226, D226, E226, F#226, G#226, A226, B-61, C#227, D227, E227, F#227, G#227, A227, B-62, C#228, D228, E228, F#228, G#228, A228, B-63, C#229, D229, E229, F#229, G#229, A229, B-64, C#230, D230, E230, F#230, G#230, A230, B-65, C#231, D231, E231, F#231, G#231, A231, B-66, C#232, D232, E232, F#232, G#232, A232, B-67, C#233, D233, E233, F#233, G#233, A233, B-68, C#234, D234, E234, F#234, G#234, A234, B-69, C#235, D235, E235, F#235, G#235, A235, B-70, C#236, D236, E236, F#236, G#236, A236, B-71, C#237, D237, E237, F#237, G#237, A237, B-72, C#238, D238, E238, F#238, G#238, A238, B-73, C#239, D239, E239, F#239, G#239, A239, B-74, C#240, D240, E240, F#240, G#240, A240, B-75, C#241, D241, E241, F#241, G#241, A241, B-76, C#242, D242, E242, F#242, G#242, A242, B-77, C#243, D243, E243, F#243, G#243, A243, B-78, C#244, D244, E244, F#244, G#244, A244, B-79, C#245, D245, E245, F#245, G#245, A245, B-80, C#246, D246, E246, F#246, G#246, A246, B-81, C#247, D247, E247, F#247, G#247, A247, B-82, C#248, D248, E248, F#248, G#248, A248, B-83, C#249, D249, E249, F#249, G#249, A249, B-84, C#250, D250, E250, F#250, G#250, A250, B-85, C#251, D251, E251, F#251, G#251, A251, B-86, C#252, D252, E252, F#252, G#252, A252, B-87, C#253, D253, E253, F#253, G#253, A253, B-88, C#254, D254, E254, F#254, G#254, A254, B-89, C#255, D255, E255, F#255, G#255, A255, B-90, C#256, D256, E256, F#256, G#256, A256, B-91, C#257, D257, E257, F#257, G#257, A257, B-92, C#258, D258, E258, F#258, G#258, A258, B-93, C#259, D259, E259, F#259, G#259, A259, B-94, C#260, D260, E260, F#260, G#260, A260, B-95, C#261, D261, E261, F#261, G#261, A261, B-96, C#262, D262, E262, F#262, G#262, A262, B-97, C#263, D263, E263, F#263, G#263, A263, B-98, C#264, D264, E264, F#264, G#264, A264, B-99, C#265, D265, E265, F#265, G#265, A265, B-100, C#266, D266, E266, F#266, G#266, A266, B-101, C#267, D267, E267, F#267, G#267, A267, B-102, C#268, D268, E268, F#268, G#268, A268, B-103, C#269, D269, E269, F#269, G#269, A269, B-104, C#270, D270, E270, F#270, G#270, A270, B-105, C#271, D271, E271, F#271, G#271, A271, B-106, C#272, D272, E272, F#272, G#272, A272, B-107, C#273, D273, E273, F#273, G#273, A273, B-108, C#274, D274, E274, F#274, G#274, A274, B-109, C#275, D275, E275, F#275, G#275, A275, B-110, C#276, D276, E276, F#276, G#276, A276, B-111, C#277, D277, E277, F#277, G#277, A277, B-112, C#278, D278, E278, F#278, G#278, A278, B-113, C#279, D279, E279, F#279, G#279, A279, B-114, C#280, D280, E280, F#280, G#280, A280, B-115, C#281, D281, E281, F#281, G#281, A281, B-116, C#282, D282, E282, F#282, G#282, A282, B-117, C#283, D283, E283, F#283, G#283, A283, B-118, C#284, D284, E284, F#284, G#284, A284, B-119, C#285, D285, E285, F#285, G#285, A285, B-120, C#286, D286, E286, F#286, G#286, A286, B-121, C#287, D287, E287, F#287, G#287, A287, B-122, C#288, D288, E288, F#288, G#288, A288, B-123, C#289, D289, E289, F#289, G#289, A289, B-124, C#290, D290, E290, F#290, G#290, A290, B-125, C#291, D291, E291, F#291, G#291, A291, B-126, C#292, D292, E292, F#292, G#292, A292, B-127, C#293, D293, E293, F#293, G#293, A293, B-128, C#294, D294, E294, F#294, G#294, A294, B-129, C#295, D295, E295, F#295, G#295, A295, B-130, C#296, D296, E296, F#296, G#296, A296, B-131, C#297, D297, E297, F#297, G#297, A297, B-132, C#298, D298, E298, F#298, G#298, A298, B-133, C#299, D299, E299, F#299, G#299, A299, B-134, C#300, D300, E300, F#300, G#300, A300, B-135, C#301, D301, E301, F#301, G#301, A301, B-136, C#302, D302, E302, F#302, G#302, A302, B-137, C#303, D303, E303, F#303, G#303, A303, B-138, C#304, D304, E304, F#304, G#304, A304, B-139, C#305, D305, E305, F#305, G#305, A305, B-140, C#306, D306, E306, F#306, G#306, A306, B-141, C#307, D307, E307, F#307, G#307, A307, B-142, C#308, D308, E308, F#308, G#308, A308, B-143, C#309, D309, E309, F#309, G#309, A309, B-144, C#310, D310, E310, F#310, G#310, A310, B-145, C#311, D311, E311, F#311, G#311, A311, B-146, C#312, D312, E312, F#312, G#312, A312, B-147, C#313, D313, E313, F#313, G#313, A313, B-148, C#314, D314, E314, F#314, G#314, A314, B-149, C#315, D315, E315, F#315, G#315, A315, B-150, C#316, D316, E316, F#316, G#316, A316, B-151, C#317, D317, E317, F#317, G#317, A317, B-152, C#318, D318, E318, F#318, G#318, A318, B-153, C#319, D319, E319, F#319, G#319, A319, B-154, C#320, D320, E320, F#320, G#320, A320, B-155, C#321, D321, E321, F#321, G#321, A321, B-156, C#322, D322, E322, F#322, G#322, A322, B-157, C#323, D323, E323, F#323, G#323, A323, B-158, C#324, D324, E324, F#324, G#324, A324, B-159, C#325, D325, E325, F#325, G#325, A325, B-160, C#326, D326, E326, F#326, G#326, A326, B-161, C#327, D327, E327, F#327, G#327, A327, B-162, C#328, D328, E328, F#328, G#328, A328, B-163, C#329, D329, E329, F#329, G#329, A329, B-164, C#330, D330, E330, F#330, G#330, A330, B-165, C#331, D331, E331, F#331, G#331, A331, B-166, C#332, D332, E332, F#332, G#332, A332, B-167, C#333, D333, E333, F#333, G#333, A333, B-168, C#334, D334, E334, F#334, G#334, A334, B-169, C#335, D335, E335, F#335, G#335, A335, B-170, C#336, D336, E336, F#336, G

com contorno descendente e coleção Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó#; 10+6 – articulando a Frase Consequente com contorno em arco (ascendente e descendente) e coleção Fá#, Sol#, Lá. Parte B: 5+4+4+5 (simetria/palíndromo) + 3+3+6 (exemplo de elaboração motívica por duplicação, conforme já mencionado), pontuando o deslocamento da coleção pela reiterada utilização do Ré natural e abandono definitivo do Ré# e se desenvolvendo em um espaço textural mais amplo (Sol#³ – Fá#⁴), além de apresentar um perfil melódico mais inclinado à disjunção e Parte A' 4+4+5+13, onde se retorna à compressão do espaço textural de A (acrescido do Ré⁵) e o perfil conjuntivo descendente.

A polaridade desta peça corresponde às notas empregadas no pedal, que, ao se articularem em homorritmia com a melodia, em um registro próximo, geram um efeito intermediário entre a Tintilabação e o uso convencional do pedal. Essencialmente, estas polaridades são tonais e modais: Mi Maior na Frase Antecedente de A, Mi Maior/Si Mixolídio (ambíguo, posto que não há encadeamentos fortes que definem a tonalidade e os sucessivos repousos na tríade de Si Maior enfraquecem seu potencial dominante) na Frase Consequente de A, Lá Maior no decorrer da Parte B e Fá# Eólio (inclusive com uma clara cadência plagal no final) na Parte A'.

7 – et humana antipathia – Breve = 30

- a) *Forma geral – Chacona com progressiva aceleração ao clímax e decréscimo com uso de ornamentos.*
- b) *Idioma – Tonal com oposição Maior x Menor.*
- c) *Textura – Polifônica.*

A sétima e última peça da suíte é também a maior em duração. Como o próprio compositor a definiu, trata-se de uma *Chacona* – série de variações sobre um baixo (*Ground*) que se repete sem qualquer alteração por vinte vezes. O baixo em questão é uma simples sequência

de quatro Tríades (a primeira representada somente pela Consonância Perfeita de Quinta Justa Ré-Lá) claramente centradas em Ré, porém, cuidadosamente ordenadas de forma que prevaleçam ambiguidades entre a tonalidade e os modos que tenham o Ré como polo e sua Terça menor.

A polaridade se dá pela condução interna de uma das vozes que caminha do Lá em direção ao Fá, sempre sustentada pelo Ré. Esse processo fica mais evidente quando se inverte a última tríade da sequência a título de exemplo, como pode ser observado na figura 24

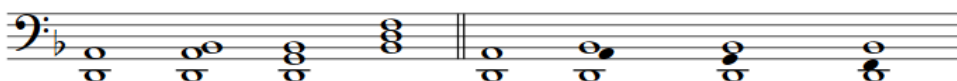


Fig. 24: *Et Humana Antipathia* – Condução interna das vozes da sequência do baixo, polarizando o Ré.

As ambiguidades são exploradas pelo compositor ao utilizar as seguintes coleções para cada um dos conjuntos de variações (sete variações ao total):



Fig. 25: *Et Humana Antipathia* – Coleções utilizadas. – inicia-se no Lá para facilitar a visualização das alterações. Os compassos onde ocorrem estão indicados na figura.

Ao analisar o conjunto de coleções empregadas na obra se percebe que há apenas quatro alturas que se mantêm inalteradas e que são em todos os momentos utilizadas: Ré, Sol, Lá e Si^b. As alturas restantes da coleção diatônica de Ré sofrem alterações podendo mesmo, até serem momentaneamente excluídas gerando não só modos sintéticos, como também escalas de cardinalidade cinco ou seis.

Os modos escalares empregados corroboram a organização rítmica, que superficialmente determinam a forma e as fronteiras de cada variação, o que é bastante evidente dado o caráter de *moto perpetuo* das cinco primeiras. Nesse sentido, o processo de aceleração é unidirecional e bastante claro. Iniciando-se com divisões do tempo em cinco colcheias, passando a sete, nove, doze, e, por fim, dezesseis (estas últimas já semicolcheias). As duas varrições finais mesclam diferentes figuras rítmicas, mas sem falhar em dar prosseguimento ao processo ao utilizar como figuras ornamentais, valores de semicolcheia em quiáltera de três e fusa, respectivamente.

Todavia, ao examinarmos mais detalhadamente o contorno melódico e os modos escalares (figura 26 – 32), percebe-se que as duas primeiras variações (que se contrapõem a quatro repetições da sequência do baixo – 4 compassos cada uma) operam como *Variações Duplas*, posto que o perfil dos dois primeiros compassos difere dos dois seguintes em cada caso.

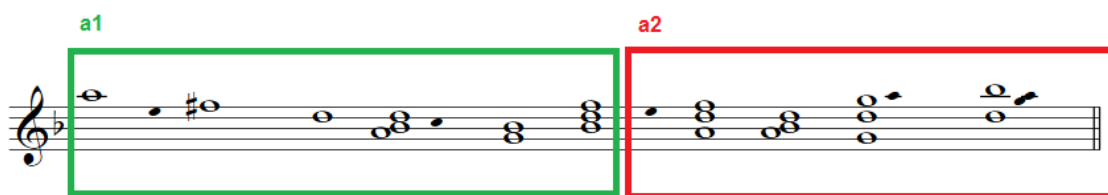


Fig. 26: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da primeira Variação c.5-12.

The image shows a musical score for the second variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef. The first segment, labeled 'b1' in green, is enclosed in a green box and contains the first four measures. The second segment, labeled 'b2' in red, is enclosed in a red box and contains the next four measures. The music is primarily composed of chords.

Fig. 27: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da segunda Variação c. 13-20

The image shows a musical score for the third variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef, with a bass clef appearing in the middle. The entire score is enclosed in a green box and labeled 'e1' in green. The music features a mix of chords and single notes.

Fig. 28: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da terceira Variação c. 21-24

The image shows a musical score for the fourth variation of *Et Humana Antipathia*. It consists of a single staff in treble clef. The entire score is enclosed in a green box and labeled 'c1' in green. The music is primarily composed of chords.

Fig. 29: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da quarta Variação c. 25-28.



Fig. 30: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da quinta Variação c. 29-32.

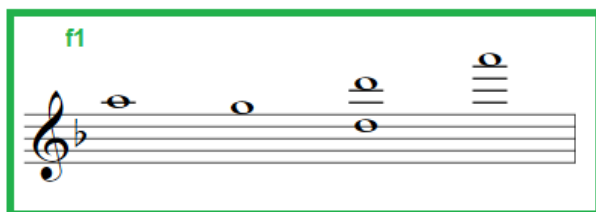


Fig. 31: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da sexta Variação c.33-36.

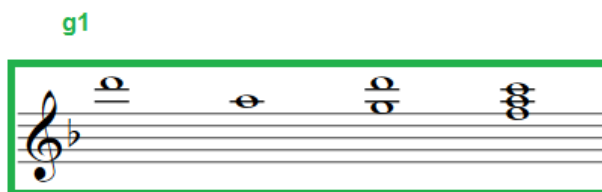
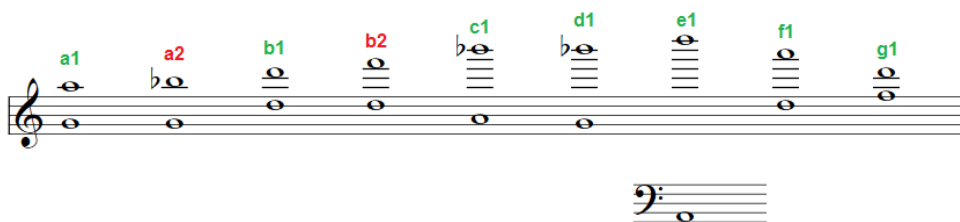


Fig. 32: *Et Humana Antipathia*. Contorno melódico da sétima Variação c. 37-41.

As Variações IV e V são, na verdade, escalas sinuosas que não ornamentam nem destacam especificamente nenhum motivo que não a divisão rítmica em si. Naturalmente, essa escolha do compositor se presta para destacar o processo rítmico em andamento na obra em primeiro plano – nesse caso, a escolha de um elemento “neutro” como temático, a escala, corrobora essa afirmação.

Consequentemente, há reflexos desta diferença de contorno e modo no espaço textural de cada grupo (figura 33).

Fig. 33: *Et Humana Antipathia*. Espaço textural das variações

A reunião destes fatores estabelece, considerando as estruturas ilustradas, a1, a2, b1, b2, etc..., a seguinte forma:

c.1-4	c.5-12		c.13-20		c.21-24	c.25-28	c.29-32	c.33-36	c.37-41
Intro	Var. I		Var. II		Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII
	a1	a2	b1	b2	c1	d1	e1	f1	g1
Divisão rítmica									
Cardinalidade da coleção	7	6	6/7	6/9 4	6/7	7	7	5	5/7
Coleção ⁵	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Mi, Fá	Dó,F [#]	Mi ^b , Fá [#]	Mi, Fá	Dó, Mi, Fá	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Fá	Mi/Dó, Mi, Fá
Espaço textural	9 ^a	10 ^a	8 ^a	10 ^a	16 ^a	17 ^a	31 ^a	12 ^a	6 ^a

Além da forma, a tabela oferece uma clara visão dos processos simultâneos aos quais diversos parâmetros da obra são submetidos:

- Processo de aceleração rítmica e motívica – conforme já visto em outras peças dessa obra, a aceleração–redução dos motivos e das frases é uma estratégia frequente na composição de *Amoris Divini*. Contudo, se anteriormente o compositor tinha liberdade

⁴ Considerando as notas de passagem.

⁵ Notas utilizadas além do Pentacorde fixo.

de escolha da duração e tamanho das frases, pelo fato de existir um baixo *ostinato* e regular, o processo, aqui, se dá pelo uso da Variação Dupla. Pela análise do contorno melódico, ficou demonstrada a divisão de cada grupo em duas partes de quatro compassos cada. Na terceira variação, há apenas um grupo promovendo esse processo. Nas duas variações seguintes o perfil motivico é completamente anulado por uma figura escalar neutra (porém com a função de ampliação do espaço textural) e, nas duas variações finais, cada grupo corresponde a dois compassos, ou seja, exatamente a duração da sequência do baixo. Todos esses fatores promovem em conjunto com a aceleração rítmica um claro direcionamento ao final, sendo o trilo no compasso 33 o ponto culminante da peça, o ápice do processo de divisão métrica.

- b) Processo de expansão e retração textural – não se trata de um processo linear, mas sim uma leve contração e uma grande dilatação até a Variação V, particularmente no compasso 31, onde todo o registro da Trigésima primeira é articulado ao longo da escala ascendente. As duas últimas variações reduzem drasticamente o espaço para o mais compacto dentro da peça (variação VII) o intervalo de Sexta.
- c) Processo de expansão e retração da cardinalidade das coleções e de desvio da diatonalidade – a cardinalidade também sofre um processo, reduzindo de sete para seis na segunda variação e ampliando para nove (levando em consideração as notas ornamentais empregadas no trecho) em sua segunda parte (b2). A partir daí, a cardinalidade se reduz até atingir cinco (uma escala Pentatônica), que, em sua Variação final (g1), em função dos dobramentos harmônicos, reestabelece o modo diatônico heptacordal. Esse processo deve ser examinado em conjunto com o desvio da diatonalidade. Entende-se por coleção referencial

diatônica de Ré (7–35⁶) o equivalente a escala de Ré Menor Natural ou Ré Eólio. Alterações impostas constituem novos modos e são considerados desvios da diatonalidade de forma a mensurar este parâmetro. O compositor altera as notas Dó (sempre ascendente como Dó[#]), Fá (idem, como Fá[#]) e Mi descendente (como Mi^b). Destas alterações resultam as seguintes possíveis combinações:

Dó, Mi-Fá	Dó, Mi, Fá [#]	Dó Mi ^b , Fá	Dó Mi ^b , Fá [#]	Dó [#] , Mi, Fá	Dó [#] , Mi, Fá [#]	Dó [#] , Mi ^b , Fá	Dó [#] , Mi ^b , Fá [#]
d1, g1	(sem Mi) b1		b2		a1, e1		

A tabela utiliza a cor vermelha para a combinação não utilizada, verde para a utilizada e amarela para utilizada com restrições (uma nota é omitida). A linha superior mostra a combinação e a inferior o local onde ela ocorre. A combinação Dó[#] e Mi^b nunca ocorre, porém, é em a1, b2, e e1 onde ocorrem os maiores desvios da diatonalidade. e1 particularmente interessa nesse caso, pois é marcado (assim como seu início a1 e sua primeira variação b2, que apresenta choque de modos entre o baixo e o contraponto) exatamente por esse desvio, que, associado aos outros processos simultaneamente em andamento, empresta a essa variação o maior nível de tensão da peça, representando seu ponto culminante.

Uma questão interessante, mas que não será aprofundada aqui por se tratar de assunto passível de uma investigação específica em toda a obra, diz respeito a esta peça final da obra – sete Variações na sétima peça do grupo. Evidentemente, posto que o número sete seja emblemático de uma série de significados (totalidade, perfeição, intuição, vontade, espiritualidade, etc...), sua presença constante (inclusive como cardinalidade do modo escalar inicial e final da peça)

⁶ Vide Forte, 1973 para a nomenclatura da Teoria dos Conjuntos.

representa uma das características mais importantes do estilo da Nova Simplicidade: a natureza transcendente – religiosidade e misticismo.

Conclusões

Após a breve análise das obras componentes da Suíte, concluo que todos os oito elementos idiomáticos estão presentes já desde a primeira peça da suíte: a) Neo-tonalismo/neo-modalismo, b) Diatonicismo/Cromatismo esporádico, c) Homofonia/Ênfase melódica, d) Uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal, e) Pouco uso de modulações, f) Uso de paradoxismos rítmicos (uso ou total ausência de compasso), g) Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares e h) Uso predominante de tríades.

Não obstante, a Suíte contém não só esses elementos assim como igualmente os estilísticos e transcendentes.

Destacando as principais características de cada uma das sete peças componentes da Suíte temos:

I – A ideia de fluxo ou irregularidade métrica, que é provocada pelo uso sistemático de frases de durações contrastantes;

II – A aplicação do processo ou *Composições cíclica (reaproveitamento temático interobras)*, uma vez que o contorno que gera o motivo principal dessa segunda peça é utilizado em outras peças ao longo da Suíte;

III – Processo de elaboração temática e progressiva simplificação da textura;

IV – A transformação através da alteração melódica – alteração melódica e rítmica – alteração rítmica de forma sistemática como um processo de manipulação dos elementos mais primordiais e simples;

V – O reiterado uso de Tônicas Fixas (Drones)/Progressões harmônicas fracas ou simples enfraquecendo a direcionalidade tonal; Pouco uso de modulações e Melodias compostas por fragmentos de arquétipos escalares e o processo de que desempenha um papel primordial na construção das ideias temáticas e da forma;

VI – A notável construção do motivo derivado de um fragmento escalar;

VII – O destaque para o processo de aceleração rítmica como destaque ao processo composicional colocado em primeiro plano.

Por estas características definidas na análise realizada se conclui que a ideia de processo composicional – traço marcante da *Neue Einfachheit* – está sempre presente, caracterizada por:

- a) A ambiguidade e complementariedade entre controle direcional (tonalidade) x fluxo (modalismo) utilizado ora em oposição, ora optando por um ou outro denotam a característica de uso de elementos simples de harmonia e tonalidade (diatonismo e uso recorrente de estruturas verticais consonantes), uso esse claramente definido na *Neue Einfachheit*.
- b) O uso de formas simples (geralmente binárias ou ternárias) ou que viabilizem a exploração de diversos processos de elaboração motivica como a *Chacona* (Peça nº 7) não só remetem ao Barroco (elemento por si só característico da escola) como também permitem

a manipulação rítmica e textural – mesmo que transparentes e simples, posicionando o processo composicional em primeiro plano (outra característica).

Amoris divini et humana antipathia, indubitavelmente, se presta a uma análise mais detalhada de seus significados, seus símbolos e, sobretudo, da forma como o compositor tentou representá-los musicalmente. Essa representação de elementos extramusicais é parte essencial do estilo em questão. No presente artigo tratei da análise a partir das características mais marcantes elencadas após a revisão da literatura sobre a *Neue Einfachheit*.

Referências

BETTENDORF, Carl Christian. *Regaining music as language: an introduction to the Neue Einfachheit movement in Germany*. New York: Columbia University, 2009.

DELMONDES, Wganer Sander. *Cheiro de Terra Molhada de Chuva para voz feminina e piano de Antonio Celso Ribeiro: uma abordagem interpretativa com ênfase em dinâmica e pedal*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2013, 200p.

FISK, Josiah. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 394–412, DOI: 10.2307/3851788 disponível em: URL: <http://www.jstor.org/stable/3851788>, acessado em 11/set/2017.

FARIA, Sandra Costa Almeida de Lino. *Piano a quatro mãos: aspectos interpretativos e obras brasileiras para essa formação*. Dissertação de

mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

FORTE, Allan. *The Structure of Atonal Music*. London: Yale University Press, 1973.

FRANCO, Daniela Carrijo; GERLING, Cristina Cappareli. Elementos Idiomáticos na Linguagem Composicional de Antônio Celso Ribeiro na Obra para Piano Solo até 2006. *Revista do Conservatório de música da UFPEl*, nº 1 (2008), Pelotas, p.141-165.

GANN, Kyle. "Let X = X: Minimalism vs. Serialism." *Village Voice* (24 February): 76., 1987.

GANN, Kyle Music *Downtown: Writings from the Village Voice*. University of California Press, 2006.

RIBEIRO, Antônio Celso. *Amoris divini et humana antipathia*. Partitura editorada pelo compositor, Pouso Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=A14580A5235713CC832579DC006EDD54&part=99B2FBA28545FE8D832579DC006F14A7>, acessado em 11/set/2017.

RIBEIRO, Antônio Celso. *A Teia e o Labirinto*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2016, 293p.

RIBEIRO, Antônio Celso. Depoimento concedido à XXXXX em Dezembro de 2017.