

Luciano Maurizio Vicentini Pucci
GRR20163986

**Memorial de composição: peças de música de tonalidade aberta
com o uso de sintetizadores**

CURITIBA
2019

Luciano Maurizio Vicentini Pucci

GRR20163986

**Memorial de composição: peças de música de tonalidade aberta
com o uso de sintetizadores**

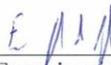
Monografia apresentada à disciplina
OA027Trabalho de Conclusão de Curso
Bacharelado como requisito parcial à conclusão
do Curso de Bacharelado em Música -
Departamento de Artes, Setor de Artes,
Comunicação e Design da Universidade Federal
do Paraná.

Orientador: Francisco Gonçalves de Azevedo.

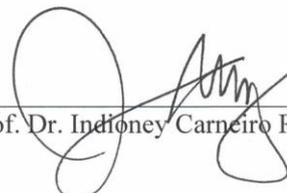
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Departamento de Artes
Coordenação do Curso de Música

**ATA DA 5ª ETAPA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO
CURSO DE GRADUAÇÃO**

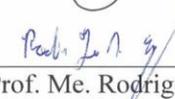
No dia 3 de dezembro de 2019, **Luciano Maurizio Vicentini Pucci** apresentou neste departamento o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado *Memorial de composição de peças pós-tonais para sintetizador*, tendo obtido nota 85
(oitenta e cinco).



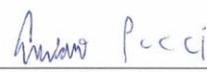
Prof. Dr. Francisco Gonçalves de Azevedo (orientador)



Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues



Prof. Me. Rodrigo Leite Souza Enoque



Luciano Maurizio Vicentini Pucci

RESUMO

O presente memorial retrata a composição de uma coleção de peças instrumentais que utilizam mesclas de técnicas de composição e de harmonia tonais e pós-tonais com instrumentação digital de VSTs. Busca-se, com essas peças, efetivar a mescla de elementos motivicos, harmônicos e composicionais de caráter tonal e pós-tonal com a disposição mais percussiva e eletrônica tanto do arranjo, quanto da instrumentação e timbres da música eletrônica popular moderna, no intuito de consumir a exequibilidade da fusão e interpolação de procedimentos composicionais tão discrepantes em seus âmbitos. O objetivo desse memorial é unir as estéticas contidas na teoria composicional de música de concerto tonal e pós-tonal com a instrumentação, arranjo e timbres da música popular atual. Como objetivos específicos serão estudadas a harmonia pós-tonal, a instrumentação digital e as estéticas de ambos os nichos.

Palavras-chave: harmonia pós-tonal, música eletrônica, música não-tonal

ABSTRACT

This memorial portrays the composition of a collections of instrumental pieces that utilize techniques of tonal and post-tonal harmony with digital instrumentation of VSTs. With these, pieces, it is sought to consolidate the mixing of the motivic, harmonic and compositional devices of tonal and post-tonal character with the percussive display of both the arrangement and the instrumentation and timbres coming from the modern, popular electronic music, in order to achieve the feasibility and interpolation of discrepant compositional procedures. The objective of this memorial is to put together the aesthetics contained in the compositional theory of tonal and post-tonal concert music with the instrumentation, arrangement and timbres of the current popular electronic music. As the specifci objectives will be studied the post-tonal harmony, the digital instrumentation and the aesthetics of both niches.

Keywords: post-tonal harmony, electronic dance music, non-tonal music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Progressão de acordes utilizada na primeira peça	12
Figura 2 – Oscilador A, sintetizador da primeira peça	12
Figura 3 – Oscilador B, sintetizador da primeira peça	13
Figura 4 – Oscilador C, sintetizador da primeira peça	13
Figura 5 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador da primeira peça	13
Figura 6 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador da primeira peça	14
Figura 7 – Progressão de acordes utilizada na primeira peça	15
Figura 8 – Oscilador A sintetizador 1 da segunda peça	16
Figura 9 – Oscilador B, sintetizador 1 da segunda peça	16
Figura 10 – Oscilador C, sintetizador 1 da segunda peça	16
Figura 11 – Oscilador D, sintetizador 1 da segunda peça	17
Figura 12 – Filtro do sintetizador 1 da segunda peça	17
Figura 13 – Filtro do sintetizador 1 da segunda peça	17
Figura 14 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 1 da segunda peça	18
Figura 15 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 1 da segunda peça	18
Figura 16 – Oscilador A do sintetizador 2 da segunda peça	18
Figura 17 – Oscilador B do sintetizador 2 da segunda peça	19
Figura 18 – Oscilador C do sintetizador 2 da segunda peça	19
Figura 19 – Oscilador D do sintetizador 2 da segunda peça	19
Figura 20 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da segunda peça	20
Figura 21 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da segunda peça	20
Figura 22 – Progressão de acordes utilizada na terceira peça	21
Figura 23 – Oscilador A do sintetizador 1 da terceira peça	22
Figura 24 – Oscilador B do sintetizador 1 da terceira peça	22
Figura 25 – Oscilador C do sintetizador 1 da terceira peça	23
Figura 26 – Oscilador D do sintetizador 1 da terceira peça	23
Figura 27 – Filtro do sintetizador 1 da terceira peça	23
Figura 28 – Filtro do sintetizador 1 da terceira peça	24
Figura 29 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 1 da terceira peça	24
Figura 30 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 1 da terceira peça	24
Figura 31 – Oscilador A do sintetizador 2 da terceira peça	24
Figura 32 – Oscilador B do sintetizador 2 da terceira peça	25
Figura 33 – Oscilador C do sintetizador 2 da terceira peça	25

Figura 34 – Oscilador D do sintetizador 2 da terceira peça	25
Figura 35 – Filtro do sintetizador 2 da terceira peça	26
Figura 36 – Filtro do sintetizador 2 da terceira peça	26
Figura 37 – Filtro do sintetizador 2 da terceira peça	26
Figura 38 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da terceira peça	26
Figura 39 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da terceira peça	27
Figura 40 – Progressão de acordes utilizada na quarta peça	28
Figura 41 – Oscilador A do sintetizador da quarta peça	29
Figura 42 – Oscilador B do sintetizador da quarta peça	29
Figura 43 – Oscilador C do sintetizador da quarta peça	30
Figura 44 – Oscilador D do sintetizador da quarta peça	30
Figura 45 – Filtro do sintetizador da quarta peça	30
Figura 46 – Filtro do sintetizador da quarta peça	31
Figura 47 – Filtro do sintetizador da quarta peça	31
Figura 48 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador da quarta peça	31
Figura 49 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador da quarta peça	31
Figura 50 – Progressão de acordes utilizada na quinta peça	33
Figura 51 – Oscilador A do sintetizador 1 da peça 5	34
Figura 52 – Oscilador B do sintetizador 1 da peça 5	34
Figura 53 – Oscilador A do sintetizador 2 da peça 5	35
Figura 54 – Oscilador B do sintetizador 2 da peça 5	35
Figura 55 – Oscilador C do sintetizador 2 da peça 5	35
Figura 56 – Oscilador D do sintetizador 2 da peça 5	36
Figura 57 – Filtro do sintetizador 2 da quinta peça	36
Figura 58 – Filtro do sintetizador 2 da quinta peça	36
Figura 58 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da peça 5	37
Figura 60 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da peça 5	37
Figura 61 – Oscilador A do sintetizador 3 da peça 5	37
Figura 62 – Oscilador B do sintetizador 3 da peça 5	38
Figura 63 – Oscilador C do sintetizador 3 da peça 5	38
Figura 64 – Oscilador D do sintetizador 3 da peça 5	38
Figura 65 – Filtro do sintetizador 3 da peça 5	39

Figura 66 – Filtro do sintetizador 3 da peça 5	39
Figura 67 – Filtro do sintetizador 3 da peça5	39
Figura 68 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 3 da peça 5	39
Figura 69 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 3 da peça 5	39
Figura 70 – Progressão de acordes utilizada na sexta peça	41
Figura 71 – Oscilador A do sintetizador da sexta peça	42
Figura 72 – Oscilador B do sintetizador da sexta peça	42
Figura 73 – Progressão utilizada na sétima peça	43
Figura 74 – Oscilador A, sintetizador 1 da sétima peça	44
Figura 75 – Oscilador B, sintetizador 1 da sétima peça	44
Figura 76 – Oscilador C, sintetizador 1 da sétima peça	44
Figura 77 – Filtro do sintetizador 1 da sétima peça	45
Figura 78 – Filtro do sintetizador 1 da sétima peça	45
Figura 79 – Oscilador A do sintetizador 2 da sétima peça	45
Figura 80 – Oscilador B do sintetizador 2 da sétima peça	46
Figura 81 – Oscilador C do sintetizador 2 da sétima peça	46
Figura 82 – Oscilador D do sintetizador 2 da sétima peça	46
Figura 83 – Filtro do sintetizador 2 da sétima peça	47
Figura 84 – Filtro do sintetizador 2 da sétima peça	47
Figura 85 – Filtro do sintetizador 2 da sétima peça	47
Figura 86 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 2 da sétima peça	47
Figura 87 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da peça 7	48
Figura 88 – Progressão de acordes utilizada na oitava peça	49
Figura 89 – Oscilador A do sintetizador 1 da oitava peça	49
Figura 90 – Oscilador B do sintetizador 1 da oitava peça	50
Figura 91 – Oscilador C do sintetizador 1 da oitava peça	50
Figura 92 – Filtro do sintetizador 1 da oitava peça	50
Figura 93 – Filtro do sintetizador 1 da oitava peça	51
Figura 94 – Oscilador A do sintetizador 2 da oitava peça	51
Figura 95 – Oscilador B do sintetizador 2 da oitava peça	51
Figura 96 – Oscilador C do sintetizador 2 da oitava peça	52
Figura 97 – Oscilador D do sintetizador 2 da oitava peça	52
Figura 98 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da oitava peça	52

Figura 99 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da peça 8	53
Figura 100 – Oscilador A do sintetizador 3 da peça 8	53
Figura 101 – Oscilador B do sintetizador 3 da peça 8	53
Figura 102 – Oscilador C do sintetizador 3 da peça 8	54
Figura 103 – Oscilador D do sintetizador 3 da peça 8	54
Figura 104 – Filtro do sintetizador 3 da peça 8	54
Figura 105 – Filtro do sintetizador 3 da peça 8	55
Figura 106 – Oscilador A do sintetizador 4 da peça 8	55
Figura 107 – Oscilador B, sintetizador 4 da peça 8	55
Figura 108 – Oscilador C, sintetizador 4 da oitava peça	56
Figura 109 – Oscilador D, sintetizador 4 da oitava peça	56
Figura 110 – Filtro do sintetizador 1 da sétima peça	56
Figura 111 – Filtro do sintetizador 1 da sétima peça	57
Figura 112 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 4 da oitava peça	57
Figura 113 – Oscilador de baixas frequências do sintetizador 4 da oitava peça	57
Figura 114 – Oscilador A do sintetizador 5 da oitava peça	58
Figura 115 – Oscilador B do sintetizador 5 da oitava peça	58
Figura 116 – Oscilador C do sintetizador 5 da oitava peça	58
Figura 117 – Oscilador D do sintetizador 5 da oitava peça	59
Figura 118 – Filtro do sintetizador 5 da oitava peça	59
Figura 119 – Filtro do sintetizador 5 da oitava peça	59
Figura 120 – Sucessão harmônica, peça 9	60
Figura 121 – Oscilador A do sintetizador da nona peça	61
Figura 122 – Oscilador B do sintetizador 1 da oitava peça	61
Figura 123 – Oscilador C do sintetizador 1 da oitava peça	61
Figura 124 – Oscilador D, sintetizador peça 9	62
Figura 125 – <i>LFO</i> do sintetizador da nona peça	62
Figura 126 – <i>LFO</i> do sintetizador da nona peça	62
Figura 127 – Progressão de acordes utilizadas na peça 10	64
Figura 128 – Oscilador A do sintetizador da décima peça	64
Figura 129 – Oscilador B do sintetizador da décima peça	65
Figura 130 – Oscilador C do sintetizador da décima peça	65
Figura 131 – Oscilador D do sintetizador da décima peça	65

Figura 132 – <i>Filtro</i> do sintetizador da peça 10	66
Figura 133 – <i>Filtro</i> do sintetizador da peça 10	66
Figura 134 – <i>LFO</i> do sintetizador da peça 10	66
Figura 135 – <i>LFO</i> do sintetizador da peça 10	66
Figura 136 – Progressão de acordes da peça 11	68
Figura 137 – Oscilador A do sintetizador 1 da peça 11	68
Figura 138 – Oscilador B do sintetizador 1 da peça 11	68
Figura 139 – Oscilador C do sintetizador 1 da peça 11	69
Figura 140 – Oscilador D, sintetizador 1 da peça 11	69
Figura 140 – <i>Filtro</i> , sintetizador 1 da peça 11	69
Figura 141 – <i>Filtro</i> do sintetizador 1 da peça 11	70
Figura 142 – <i>LFO</i> do sintetizador 1 da peça 11	70
Figura 143 – <i>LFO</i> do sintetizador 1 da peça 11	70
Figura 144 – Oscilador A, sintetizador 2, peça 11	70
Figura 145 – Oscilador B, sintetizador 2, peça 11	71
Figura 146 – Oscilador C do sintetizador 2 da peça 11	71
Figura 147 – Oscilador D do sintetizador 2 da peça 11	71
Figura 148 – <i>Filtro</i> do sintetizador 2 da peça 11	72
Figura 149 – <i>Filtro</i> do sintetizador 2 da peça 11	72
Figura 150 – <i>Filtro</i> do sintetizador 2 da peça 11	72
Figura 151 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da peça 11	72
Figura 153 – <i>LFO</i> , sintetizador 2, peça 11	73
Figura 154 – Progressão de acordes da peça 12	74
Figura 155 – Oscilador A do sintetizador 1 da peça 12	74
Figura 156 – Oscilador B do sintetizador 1 da peça 12	75
Figura 157 – Osc. C, sintetizador 1 peça 12	75
Figura 158 – <i>Filtro</i> do sintetizador1, peça 12	75
Figura 159 – <i>Filtro</i> do sintetizador 1, peça 12	76
Figura 160 – Oscilador A do sintetizador 2 da peça 12	76
Figura 161 – Oscilador B do sintetizador 2 da peça 12	76
Figura 162 – Oscilador C do sintetizador 2 da peça 12	77
Figura 163 – Oscilador D do sintetizador 2 da peça 12	77
Figura 164 – <i>Filtro</i> do sintetizador 2 da peça 12	77

Figura 165 – Filtro do sintetizador 2 da peça 12	78
Figura 166 – <i>Filtro</i> do sintetizador 2 da peça 12	78
Figura 167 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da peça 12	78
Figura 168 – <i>LFO</i> do sintetizador 2 da peça 12	78
Figura 169 – Progressão de acordes da peça 13	79
Figura 170 – Oscilador A do sintetizador da peça 13	80
Figura 171 – Oscilador B do sintetizador da peça 13	80
Figura 172 – Oscilador C do sintetizador da peça 13	80
Figura 173 – Oscilador D, sintetizador da peça 13	81
Figura 174 – Filtro, sintetizador da peça 13	81
Figura 175 – Filtro do sintetizador da peça 13	81
Figura 176 – <i>Filtro</i> do sintetizador da peça 13	81
Figura 177 – <i>LFO</i> do sintetizador da peça 13	82
Figura 178 – <i>LFO</i> , sintetizador da peça 13	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. REVISÃO DE LITERATURA	04
2. MEMORIAL	9
2.1 Primeira peça.....	9
2.2 Segunda peça.....	13
2.3 Terceira peça	19
2.4 Quarta peça.....	26
2.5 Quinta peça.....	30
2.6 Sexta peça.....	37
2.7 Sétima peça	39
2.8 Oitava peça.....	45
2.9 Nona peça.....	56
2.10 Décima peça	58
2.11 Décima primeira peça	63
2.12 Décima segunda peça.....	69
2.13 Décima terceira peça	74
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

O presente memorial foi motivado pelo meu crescente interesse na área de composição. Especialmente, um interesse na utilização de técnicas de harmonia e arranjo que envolvem o distanciamento de um centro tonal específico, através da relação intervalar de encadeamentos harmônicos, em detrimento de uma perspectiva funcional. A admiração pelo uso de sintetizadores e o manuseio de timbres digitais também se fez presente na inspiração deste memorial. A predileção por procedimentos que contrastam com a prática diatônica habitual, assim como a inclinação para o uso de timbres virtuais, pela sua versatilidade de manipulação para a significação da intenção composicional, se originam de diferentes áreas de interesse.

Processos composicionais que envolvem técnicas como superposição de fragmentos frasais, variação de dinâmica e timbres enquanto aspectos estruturais, desenvolvimento rítmico, motivico e de textura, descentralização de resoluções acórdicas, cromatismo e estruturações de encadeamento harmônico intervalar foram bastante explorados por compositores do século passado e do começo do atual. É usual que esses artefatos de criação sejam manifestados em obras de um caráter estético que alude bastante à música de concerto pós-tonal, pós-romântica e do século XX – primordialmente escrita para instrumentos orquestrais de cordas, teclas, sopros ou afins. Devido a essas idiosincrasias, fomenta-se a criação de determinadas espécies de arquétipos e estereótipos, referentes tanto à forma e ao arranjo, quanto à instrumentação, que contenha ou simule os instrumentos sinfônicos.

O intuito desta pesquisa é propor uma fusão desses processos de composição teórico musicais ao estilo e às nuances da música eletrônica popular, feita através de computadores, por serem procedimentos composicionais que usufruem de uma polifonia distinta e mais detalhada em relação à que geralmente se aplica no âmbito moderno. Pela perspectiva inversa, busca-se, também, a combinação dos timbres mais variáveis, versáteis e diversos dessa vertente musical atual com a estética oriunda das técnicas composicionais mencionadas, por serem mais elaborados e versáteis, em termos de modulação e mescla de frequências sonoras, comparados aos mais homogêneos e concretos dos instrumentos habituais do estilo.

O memorial procura demonstrar e implementar a fusão de processos comuns e ordinários de seus respectivos nichos em diferentes contextos e estilos. Procura-se, assim, unir práticas populares atuais a técnicas ainda hoje pouco tratadas em teoremas, comparadas a procedimentos composicionais mais tradicionais, como no caso da harmonia funcional. Com isso, há o intuito de explorar o usufruto de procedimentos teórico musicais diversificados em meios hoje mais abrangentes popularmente.

O projeto de pesquisa foi concebido e organizado a partir da intenção de fundir aspectos interessantes e cativantes, no que se refere a diversidade e abrangência, presentes em domínios remotos entre si, tanto em questão temporal, quanto em relação à orientação de seus respectivos públicos-alvo, no ideal da combinação do melhor de dois mundos. Diversas características de estilos e ramificações de segmentos musicais se deram a partir da fusão e derivação de elementos importados de outros gêneros ou estilos – e isso motivou a consolidação deste memorial.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho envolve a utilização de técnicas de desenvolvimento harmônico desvinculadas do uso tradicional da tonalidade, onde predominam relações de funcionalidade derivadas da utilização fiel de escalas e campos harmônicos. Aqui, privilegia-se o encadeamento de acordes através de uma perspectiva intervalar, de modo que a condução de vozes dos acordes ocorre de maneira não balizada pelo sistema triádico necessariamente. Não se dispensam por completo, porém, todos os aspectos advindos da tonalidade: a própria dualidade de tensão e relaxamento é atributo originário da prática convencional, ainda que aqui não seja aplicado apenas através de relações de dominante. A aglomeração e espaçamento de vozes, em si, como recurso para a execução desse contraste, ocorre de maneira vinculada à formação, em muitos momentos não triádica, dos acordes. Entre empilhamentos de vozes semelhantes aos do uso tradicional, mas que muitas vezes desvinculam-se de funcionalidades convencionais pelo contexto em que são inseridos – com relação a seus antecessores e sucessores – e acordes compostos por intervalos não usuais no meio tradicional, se desenvolvem as progressões. A presença de pontos cadenciais em finais de frases, como aspecto herdado da tonalidade tradicional, também ocorre, seja através da sonoridade resolutive oriunda de empilhamentos intervalares não convencionais ou por meio de cadências de dominantes. Acordes constituídos por intervalos triádicos ao mesmo tempo em que se fazem presentes notas como segundas e quartas, não podendo elas serem consideradas como suspensões pela perspectiva funcional, devido ao direcionamento de suas conduções de voz, são também recursos utilizados e contemplados no desenvolvimento das peças.

O presente trabalho é fragmentado na seguinte ordem de exposição: primeiramente, é feita uma revisão de literatura. Esta tem por função abranger conceitos, definições, características e usos dos procedimentos mencionados anteriormente, relativos ao que define o caráter tonal ou não de uma peça, maneiras pelas quais isso se concebe, regras e contextos nos quais se aplicam. Discorre também brevemente sobre os primórdios, a incorporação e o desenvolvimento do uso de mecanismos eletrônicos no processo de criação musical, passando pela música eletroacústica e pela influência de adventos elétricos, como o rádio, no mercado e na indústria da música popular. Em seguida, na parte do memorial, são descritos os processos composicionais percorridos para a criação de cada uma das miniaturas, de um total de 13

pequenas peças. Por fim, são apresentadas as considerações finais do trabalho, analisando e discorrendo sobre o processo como um todo.

1. REVISÃO DE LITERATURA

Várias são as vertentes musicais emergentes após a ruptura com a tonalidade nos fins do século XIX, tendo esta sido decorrente de uma grande expansão de conceitos harmônicos funcionais que acarretaram em sua própria dissolução, caindo, então, em desuso. Estruturações harmônicas e processos composicionais que envolvem técnicas como o uso quase que exclusivo de cromatismos, apojeturas, assimetrias em resoluções de tensões e relações de acordes oriundas de construções intervalares – em detrimento de campos harmônicos – passam a ser exploradas e a vigorar daí em diante. Variações dinâmicas e timbrísticas passaram, também, a ser exploradas como aspectos estruturais das obras. Conceitos como tonalidade expandida, tonalidade suspensa, tonalidade flutuante, tonalismo livre, pandiatonicismo, politonalidade e pantonalidade passaram a ser desenvolvidos e explorados em alternativa à tonalidade tradicional e ao atonalismo e o dodecafonismo. Nas peças contidas no presente memorial, procurou-se utilizar de técnicas composicionais análogas a estas, no intuito de se distanciar do vínculo com um centro tonal e usufruir de relações de encadeamentos de acordes que prescindam de associações com campos harmônicos. Como citado por Antenor, ao apontar características da tonalidade expandida,

Esse processo visa a evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra. Nesse processo, o relacionamento funcional é substituído pelo relacionamento acórdico. No relacionamento funcional os acordes são considerados pela relação que mantém para com o centro tônico da obra; no acórdico, as relações acontecem a partir da movimentação linear de entidade para entidade, envolvidas na passagem em questão (CORRÊA, 2005, p.156).

Não se ateuve apenas às características respectivas do que aqui se denomina como tonalidade expandida para a composição das peças, mas utilizou-se de procedimentos gerais que visam o ofuscamento da prática diatônica tradicional. As peças usufruem, também, em determinados momentos, de mecanismos como os citados pelo referido autor na definição da prática que denomina como tonalidade flutuante:

Processo composicional que não se atém a um único polo atrativo, mas “flutua” ao redor de várias tônicas sem se direcionar efetivamente para um centro exclusivo. Com isto, uma vagueza harmônica é impingida ao discurso musical. Pode haver o uso de harmonia triádica, embora sem sugerir subordinações a nenhuma tônica em especial (CORRÊA, 2005, p.160).

Como sistema de hierarquização de alturas e quanto à organização das relações das notas umas com as outras e seus respectivos graus de prioridade, ficam definidas como de igual nível de relevância e livre manuseio entre si, cabendo à situação contextual e ao enquadramento coerente justificar seus usos. Assim como referenciado por Vincent Persichetti,

Qualquer nota pode suceder qualquer outra nota, qualquer nota pode soar simultaneamente a qualquer outra nota ou notas, e qualquer grupo de notas pode ser seguido de quaisquer outros grupos de notas, do mesmo modo que qualquer grau de tensão ou nuance pode ocorrer em qualquer meio instrumental sob qualquer tipo de acento ou de duração. O planejamento bem-sucedido dependerá das condições formais e contextuais predominantes, assim como da habilidade e do espírito do compositor (PERSICHETTI, 1961, p.13).

Entre momentos em que busca-se o distanciamento de polos tonais atrativos e momentos em que busca-se uma pluralidade concomitante de ênfases a centros tônicos, não se restringindo apenas a um único direcionamento tonalizador, os processos de composição das peças se revesam. Ressalta-se, portanto, que o estabelecimento momentâneo de centros de atração não concede necessariamente um caráter tonal a uma determinada peça. O usufruto de progressões harmônicas funcionais e conduções convencionais de encadeamentos, todavia, é evitado. Contudo, aspectos como uma maior frequência de aparição de uma mesma nota ou ênfases a determinadas alturas através de meios como duração, registro, acento ou articulação podem estabelecer uma sensação de destaque e prioridade a uma determinada nota. Isto, porém, não caracteriza necessariamente uma peça como tonal. Como indicado por Joseph Straus,

Porque uma peça não é tonal, entretanto, não significa que ela não possa ter notas ou classes de notas como centro. Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de nota ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas, ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremo, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos (STRAUS, 1990, p.105).

Avançando um pouco mais a frente na história, ocorrem os adventos dos primeiros dispositivos de difusão sonora movidos a energia elétrica, possibilitados pelo progresso da tecnologia e, com sua incorporação aos processos de criação musical, são acarretados a origem e os primórdios da música eletroacústica. Ocorre, também, o princípio do desenvolvimento dos rádios e aparelhos de reprodução sonora, o que, mais além, viria a gerar todo um mercado baseado na distribuição musical, direitos autorais e afins. A inclusão dos recursos eletrônicos na música se desenvolve de tal modo que passa a influenciar diretamente nos métodos de composição, originando vertentes estéticas oriundas do manuseio espectral do material sonoro, a partir da incorporação de tais mecanismos elétricos. A recíproca é também verdadeira, no sentido de que ocorre também uma outra espécie de influência estética agora indireta. Esta ocorre através do surgimento de um mercado cultural suscitado pelo advento do rádio e pela distribuição musical assim iniciada, na medida em que estes passam a se desenvolver, direcionando a uma modelagem da música como produto de massa. Como citado por Julián Jaramillo,

Na primeira metade do século XX, a incorporação dos recursos eletrônicos ao trabalho em música foi um processo especulativo. O favorecimento das operações de difusão em detrimento das operações de geração deu lugar a que os recursos eletrônicos tivessem uma repercussão indireta no trabalho em música. Após um distanciamento histórico, podemos assinalar que o maior impacto do advento da eletricidade na vida musical foi de ordem sociocultural. O surgimento de um mercado de produtos culturais, agenciado pela difusão sonora, configurou um novo regime de trabalho para o criador musical. Ao mesmo tempo, a difusão sonora anunciou um novo lugar para o som na vida humana. A situação acusmática, implícita nos recursos que demandam amplificação, atingiu todas as camadas da sociedade. Lembremos que, antes da reprodução sonora, a música era um privilégio reservado a poucos, e a escuta musical, uma experiência insubstituível (ARANGO, 2005, p.96).

Através do surgimento de um mercado baseado em produtos culturais e sua subsequente expansão e desenvolvimento, foi incitada uma adaptação, dos compositores interessados na disseminação popular, a uma estética mais abrangente. A chamada cultura de massa, fruto advindo da indústria cultural, designa formas de expressão cultural com um intuito de grande alcance popular. Consequentemente, ocorre a aderência e a incorporação de elementos de uma estética de maior amplitude, com grande apelo aos padrões nela recorrentes. Como afirmado pelo autor referido acima,

Benjamin e Adorno identificaram o fato de que as produções artísticas começaram a ser elaboradas exclusivamente para as novas condições de divulgação massiva. Isto permitiu a fundação de conceitos como *cultura de massa* e *indústria cultural*, fundamentais para a compreensão social da produção artística do momento e para entender a reformulação da noção de popularidade. Os pensadores da escola de Frankfurt repercutiram enormemente no pensamento midiático e artístico. Nas concepções destes autores fundam-se os critérios que dividem a música em popular e erudita (ARANGO, 2005, p.99).

Mais à frente na história, após o estabelecimento do mercado de distribuição fonográfica e o desenvolvimento dos aparelhos a eletricidade, ocorre o desdobramento de invenções tecnológicas com finalidade exclusivamente musical. Dispositivos como os sintetizadores analógicos e, posteriormente, os digitais, assim como sua conseqüente incorporação às composições populares que aderem aos critérios estéticos industriais, proporcionam o desenvolvimento da música eletrônica. Esta, delineada pelos critérios estéticos da indústria, em um sentido um tanto quanto balizador, tende a tomar uma abordagem mais tonal e até minimalista. Em contrapartida, é também expandida em possibilidades no que se refere à questão da variedade timbrística, agora propiciada pela versatilidade dos instrumentos eletrônicos em ascensão. A tomar como exemplo a questão do gesto, que é algo muito utilizado na expressividade de intenção e de significação nas composições, Fernando Iazzetta denota que

Embora presente de diversas maneiras no processo musical, a questão do gesto só muito recentemente passa a receber alguma atenção dentro da musicologia. Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação

corporal ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento (IAZZETTA, 1997, p. 7).

Constatado isso, é possível averiguar alguns fatores aos quais a reprodução de um gesto são subordinados. O manuseio do instrumento pelo intérprete, assim como a maleabilidade e agilidade com que o corpo do instrumento permite que sejam reproduzidas as frases musicais concebem juntos a reprodução da gestualidade intencionada. A relação entre o corpo do instrumento e do instrumentista compõe grande parte da expressão de um gesto, tanto na questão da execução propriamente dita que produz o som, quanto na expressividade corporal do intérprete. Como mencionado pelo autor referido acima,

Um instrumentista sabe que de seus gestos dependem o controle de toda uma série de parâmetros musicais, das dinâmicas à articulação, do timbre ao fraseado. Existe também o gesto corporal, que é um gesto físico que não produz, mas acompanha o som. Um intérprete produz música e se expressa pelo corpo. A pouca importância dada a esse aspecto dentro da musicologia deve-se, em parte, ao fato de que o corpo nunca foi levado em consideração como suporte da realização musical. Foi preciso a eliminação do corpo do músico e do instrumento na música eletrônica e digital para que fosse notada a importância de sua presença. O corpo do instrumentista e seu instrumento atuam em simbiose na produção musical e o seu comportamento conjunto interfere na compreensão do resultado sonoro que produzem (IAZZETTA, 1997, p. 8).

Grande parte do que consiste um gesto, então, é advindo da constituição física do instrumento. Detalhes de seu funcionamento influenciam em detalhes de seu controle, que influenciam em detalhes da reprodução final do som proposto. Portanto, pode-se constatar que

Obviamente, cada instrumento permite um grau de interação e intimidade de controle. O órgão de tubo tem um funcionamento interno quase automático deixando pouco a ser controlado pelos gestos do intérprete. Por outro lado, instrumentos como o violino ou diversos tipos de tambores possibilitam a exploração de características sonoras extremamente sutis pela interação entre o corpo do instrumentista, seus gestos e o corpo do instrumento (IAZZETTA, 1997, p. 9).

Sons oriundos de instrumentos eletrônicos sem a intenção de simulação de instrumentos reais, conseqüentemente, dão margem a uma exploração distinta e possivelmente mais abrangente de representação de intenção e significação. Tal fato ocorre por estes carecem das nuances advindas da concretude do instrumento, assim como da relação direta do manuseio com o objeto. Abre-se, com isso, espaço para interpretações mais subjetivas da intencionalidade proposta. Uma vez que livres das minúcias definitivas e permanentes vindas das consistências dos instrumentos, pode-se abranger uma série de diferentes interpretações, sem deixar, contudo, de conter uma direção sugerida, através das idiossincrasias contidas na modelagem dos timbres.

Como endossado por Iazzetta,

Sons produzidos pelas tecnologias eletroacústicas (ao menos quando esses não são apenas uma imitação do som de instrumentos tradicionais) tornam-se, então, dúbios, difusos, revelando-se como aparência que oscila entre a existência no mundo real e a abstração de um mundo imaginário. Eventualmente o ouvinte pode associar um determinado som eletrônico a um tipo de

fonte ou evento geral – uma explosão, a fricção de um objeto metálico ou o movimento de uma substância líquida – o que resgataria de certa forma uma identidade sonora. Mas um dos valores da produção eletrônica reside exatamente na atitude oposta de gerar sons que resistem a qualquer tipo de referência aos eventos sonoros geralmente experienciados no meio ambiente (IAZZETTA, 1997, p. 11).

O intuito deste memorial é unir ambos os aspectos aqui citados. Estes referentes tanto à desvinculação com uma centralização tonal e a utilização de estruturas de funcionalidade relativa a campos harmônicos específicos, quanto à peculiaridade timbrística oriunda do usufruto de instrumentos virtuais e a possibilidade de alusão semântica por eles favorecida. Através da utilização de mecanismos como encadeamentos acórdicos de relação intervalar, conduções simultâneas de fraseados com cromatismos e estabelecimentos de diferentes polos momentâneos de atração, buscou-se a efetivação de um caráter não-tonal. Com a soma de tais aspectos à utilização de timbres advindos de sintetizadores digitais e o emprego dos detalhes de variação de dinâmica, de articulação e de intencionalidade por eles proporcionados, visou-se a conciliação de âmbitos usualmente discrepantes.

A separação contextual e histórica dos procedimentos aqui mencionados faz com que estes tenham origens distintas entre si. É importante lembrar e ressaltar que as estéticas manifestadas pelo uso original dos mecanismos composicionais em questão são ambas frutos de conjunturas que envolvem circunstâncias relativas aos momentos históricos, cenários e contextos em que foram principiados e desenvolvidos. A música repleta de dissonâncias, ascendente no período pós-guerra, carrega os emblemas e os estigmas de seu tempo, assim como a música eletrônica e industrial da época do incremento tecnológico carrega as respectivas características do período de crescimento do mercado musical e da cultura massificada.

É visada, com a composição das miniaturas deste memorial, a junção das estéticas oriundas de cada nicho, preservando as características de ambos através da utilização simultânea dos procedimentos. Tanto os elementos relativos às apojeturas e suspensões nas progressões harmônicas, aludindo à descentralização tonal, quanto as linhas percussivas em compasso quaternário, feitas com timbres de baterias virtuais, fazendo referência ao teor dançante e popular, estão enfatizados nas composições.

Busca-se uma maior assimetria e não-funcionalidade harmônica, requerida pelo âmbito da música não tonal, ao mesmo tempo em que recorre-se à repetição de padrões e a evidenciação melódica, demandada pela música eletrônica popular moderna. Procurou-se efetivar ambas as idiosincrasias sem que uma ofuscasse ou se sobrepusesse à outra, de uma maneira em que pudessem atuar conjuntamente e em simbiose. Em alguns momentos utilizou-se de timbres virtuais que fazem alusão remota a instrumentos reais, não como simulação literal, mas com uma sonoridade remetente, porém ainda claramente manipulada digitalmente, exibindo suas características virtuais.

2. MEMORIAL

2.1 Primeira peça

Na primeira peça deste memorial, foi utilizada como base uma progressão de acordes feita em um sintetizador que remete a um aspecto de teclas em seu timbre. Seus transientes e suas variáveis de formação de onda – referentes ao ataque, decaimento, sustentação e relaxamento – são direcionados, em intenção, a uma mescla da simulação de um instrumento de teclas percutidas, somado à sonoridade resultante de um envelope harmônico controlado e bastante preenchido. Esta conjuntura induz a produção de um som com uma clara intenção de simulação de teclas. Esta simulação, porém, não se prende apenas à imitação de um instrumento real, possuindo, também, o propósito de uma modelagem sonora artificial, de caráter especificamente virtual, através de seu envelope harmônico particular. Este timbre foi escolhido pela sua compatibilidade com os demais sintetizadores utilizados ao longo do arranjo, que também consistem em timbres de envelopes harmônicos digitalmente manipulados e que apresentam uma alusão a instrumentos reais.

O agregado de sintetizadores que remetem a sonoridades de instrumentos reais – de maneira não literal, mas alusiva – sem deixar de apresentar suas nuances digitais – mas, pelo contrário, enfatizando-as – visa atingir uma estética futurista para um arranjo de escritas idiomáticas. Os materiais harmônicos, rítmicos e melódicos dessa peça não ultrapassam os limites da exequibilidade performática manual, como em muitas composições modernas do nicho da música eletrônica que utilizam de sintetizadores, ou seja, é uma peça passível de ser executada ao vivo, sem a utilização de *loops* ou gravações preconcebidas, uma vez que divididas as vozes entre os intérpretes. Ainda assim, tratam-se de timbres digitais e eletrônicos, apesar da escrita de teor diretamente manuseável.

Há, nessa peça, também, um conjunto de *samples* de bateria eletrônica que, junto às teclas e a uma linha de baixo feita com um sintetizador que simula diretamente um baixo elétrico, harmonizam em um conjunto que remete à formação instrumental de músicas populares modernas. No decorrer do arranjo dessa peça, há outros sintetizadores que cumprem a função de ornamentação ou de carregar a melodia de primeiro plano que, por sua vez, aludem, de modo não completamente fiel, a timbres de instrumentos que, em um arranjo de formação popular, cumpririam uma função mais solista.

Quanto aos elementos harmônicos utilizados na progressão feita de base para o desenvolvimento da peça, foram estabelecidas conduções de vozes simultâneas a partir de um acorde inicial, derivando seus sucessores verticais a partir dos movimentos contrários e paralelos em que os respectivos fraseados horizontais repousam, determinando relações intervalares entre esses acordes, usufruindo da sonoridade individual de cada entidade, composta por seus

respectivos intervalos, como ponto de partida para a derivação de seus sucessores, levando em conta o encaminhamento melódico formado pelos saltos e graus conjuntos presentes nas conduções horizontais simultâneas das diferentes vozes que ocorrem em paralelo.

A maioria das entidades nesta peça, contudo, tem em sua constituição intervalos triádicos. Não se restringindo apenas a eles, os empilhamentos também possuem notas que seriam notas estranhas à harmonia se analisadas pela perspectiva funcional tradicional. Ao tentarse obter uma análise através do ponto de vista convencional, é possível listar entidades com a presença simultânea de segundas, terças e quartas, por exemplo, sendo todas estas constituintes de relevância dos acordes em seus contextos pelo direcionamento que se dão suas conduções melódicas. Denominações como suspensões implicam a condução de uma resolução específica que não ocorre nestes casos, assim como a terminação de apojetura, que dá a entender que determinada nota assim caracterizada é atuante externa a um determinado acorde, e não integrante dele constituinte, e estes casos são contrários aos que aqui ocorrem.

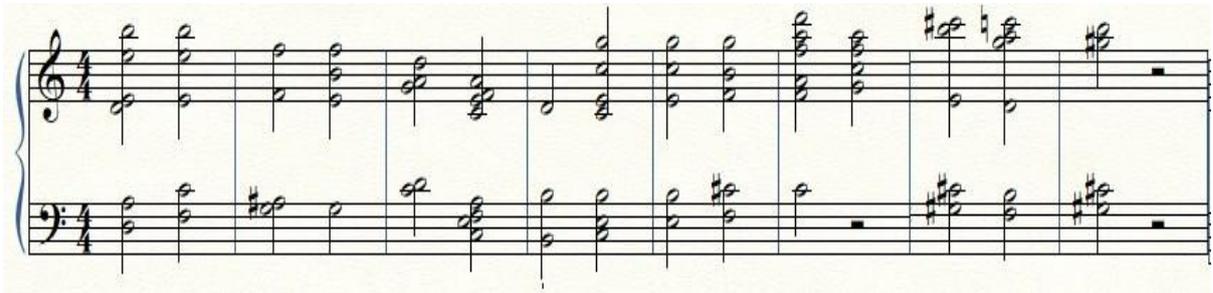
A progressão como um todo carrega aspectos de ambos os nichos referentes à tonalidade, tanto o mais convencional quanto o mais subvertido. A herança de uma forma mais condizente com a forma tradicional se manifesta ao evidenciar pontos cadencias culminando em finais de frases, concomitantemente a uma dicotomia bastante regular e intercalada entre tensão e relaxamento. Em contraste com um desdobramento que expõe e prolonga mais as tensões no âmbito da prática pós-tonal, evidenciando mais os cromatismos também e enfatizando isso como o principal aspecto das peças, aqui as aproximações cromáticas e assimetrias acórdicas geralmente ocorrem encobertas por um fraseado mais diatônico. Aspectos relativos ao papel de funcionalidade tradicional dos acordes são aqui omissos, uma vez que não seguem uma sucessão restrita à atribuição de graus como em campos harmônicos. Em muitos momentos, devido à forma como se dá o desdobramento das vozes as tensões aparecem em pontos onde a análise convencional não apontaria.

As tensões criadas através das relações acórdicas e melódicas não se prendem a uma tonalidade específica ou à busca por entidades como tônicas e dominantes, mas se dá através das dissonâncias criadas pelos intervalos simultâneos. Outros elementos do arranjo, como fragmentos frasais e melódicos sobrepostos a trechos onde ocorre a repetição do material harmônico de base, e ocupam, assim, o primeiro plano, advêm dos harmônicos formados pela conjuntura sonora desse determinado ponto – geralmente em oitavas superiores, para a ênfase do foco – estabelecendo, nesse local, seu início e derivando sua decorrência horizontal a partir dali, levando, também, em conta as durações das notas que acontecem concomitantemente, tendo elas suas respectivas extensões e subdivisões, de modo a formar alicerces não estáticos, mas também não concorrentes em quantidade de informação com os materiais ainda não apresentados.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 1 – Progressão de acordes utilizada na primeira peça

Fonte: Finale



Com essa peça, pretendeu-se ilustrar um sentimento celestial e uma ambiência de resplendor. A harmonia desregular mas ainda sonoramente límpida tem o intuito de representar a resplandecência luminosa e as fulguras do ardor de uma chama que um dia fora incinerante e incendiária. A conversão de um processo doloroso em uma luz reluzente e esclarecedora.

O timbre encarregado de executar o encadeamento harmônico utilizado como base para o desenvolvimento da peça é composto por um sintetizador de 3 osciladores divididos em um de onda senoide, um de onda triangular com 7 harmônicos ímpares e uma onda quadrada com 32 harmônicos ímpares. Nas imagens abaixo, são expostas as configurações sobre as quais seus parâmetros foram ajustados.

Figura 2 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 3 – Oscilador B: configurações dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

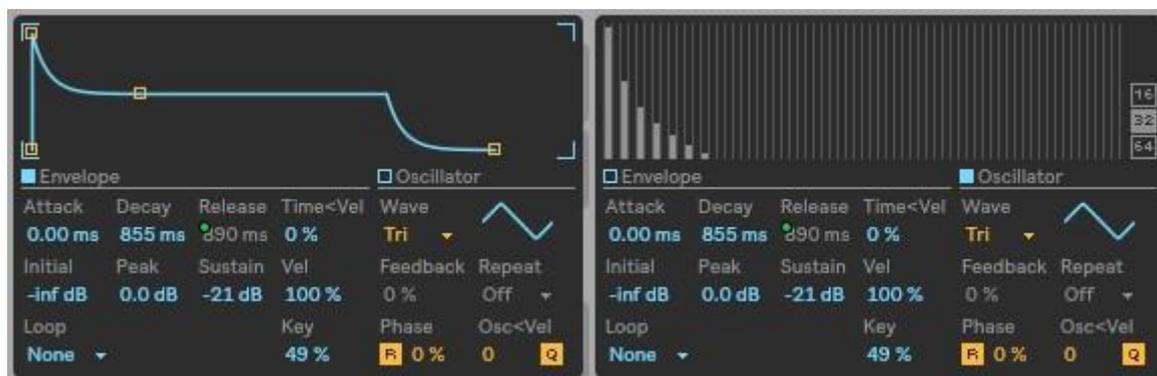
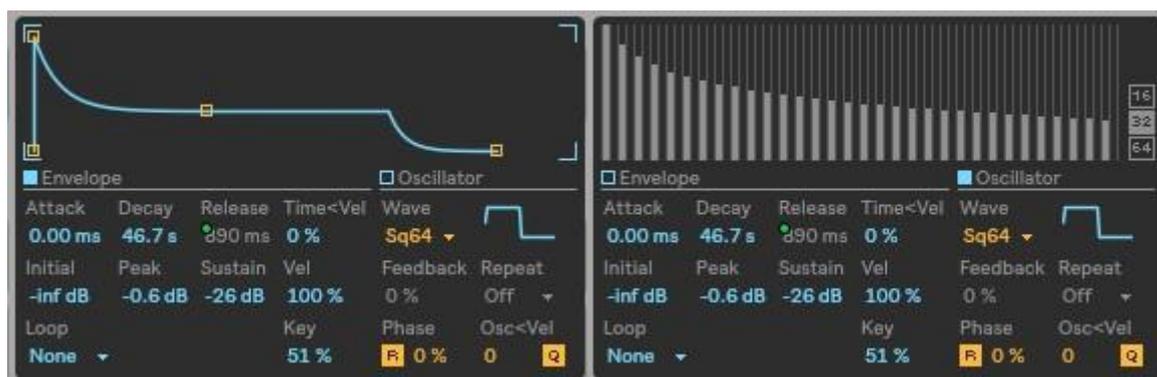


Figura 4 – Oscilador C: configurações dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Há também a presença de um oscilador de baixas frequências interferindo e modificando o timbre composto pelos 3 osciladores. Abaixo, suas configurações discriminadas em imagens.

Figura 5 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10

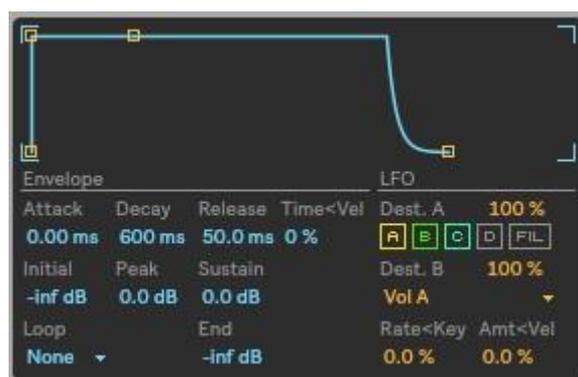


Figura 6 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



2.2 Segunda peça

A segunda peça do memorial foi desenvolvida a partir de um encadeamento harmônico realizado em um sintetizador de timbre mais evidentemente digital, porém com seus formantes de ondas relativamente similares aos do grupo de metais, no que se refere à capacidade de articulação das notas. Seu envelope harmônico, contudo, transparece sua inclinação virtual ao provocar uma sonoridade mais áspera e repleta de distorção. Este timbre foi selecionado pela coesão semântica que faz com a progressão harmônica proposta, que traz em si uma simultaneidade de diferentes vozes que se entrelaçam de maneira enérgica, compondo e evidenciando as dissonâncias verticais de maneira a enfatizar suas tensões vigorosamente, resultando em uma estética agressiva com o aspecto bruto do timbre em questão.

Outros sintetizadores são inseridos ao longo do desenvolvimento harmônico de modo a construir melodias, proeminentes à progressão acórdica de vozes horizontais, traçando arpejos e ornamentações de motivos e *ostinatos* que circundam os alicerces cadenciais, de modo a usá-los como fundamento de ênfase sônica.

Os timbres que compõe as melodias que assumem o primeiro plano adotam um caráter ostensivamente artificial, no intuito não da ênfase por si só, pois a disposição em que se dá o arranjo já dá conta da evidenciação desses trechos, mas na intenção de criar uma relação semântica não de contraste, até por não se tratar de uma sonoridade de caráter menos agressivo, mas de uma excentricidade sobreposta a hostilidade. Há, também, nessa peça, um movimento cadencial que ocorre no fim da progressão acórdica, antes que ela venha a se repetir junto a diferentes disposições de ornamentação. No momento desta cadência, acontece uma troca de timbres no qual o encadeamento harmônico acontece, de modo a enfatizar a intenção cadencial. O timbre se converte daquele em que havia um propósito agressivo a um outro sintetizador que remete à sonoridade dos badalares de um grande sino, no intuito estético de aludir à tragédia e ao épico.

No tocante ao material sonoro utilizado no encadeamento harmônico sobre o qual se desenvolveu a peça, foram utilizadas das relações intervalares formadas entre as vozes para o desdobramento das conduções. Entre processos de abertura e fechamento vertical entre as vozes

para colaborar com a criação das tensões, se desenvolvem as conduções melódicas simultâneas, formando, em muitos momentos, entidades não triádicas. Acordes sem terças compostos por segundas e quartas, segundas e quintas, quartas e sétimas, trítomos e sétimas e alguns com concomitância de terças e quartas e de terças e segundas são alguns dos casos presentes no encadeamento. Acordes formados por intervalos empilhados sobre determinadas notas em pontos onde ocorrem cromatismos nas conduções melódicas horizontais, desvinculando as sucessões de acordes de arquétipos preconcebidos em campos harmônicos, também ocorrem. Mesmo assim, ainda são presentes elementos análogos à tonalidade, como o teor diatônico das melodias em primeiro plano e mais evidentes, os pontos cadenciais em finais de fraseados – não necessariamente referindo-se a cadências perfeitas ou cadências de dominantes, mas ao destaque resolutivo entre duas entidades acórdicas – e a dualidade entre tensão e relaxamento ocorrente de forma interpolada e enfatizada sobre o ritmo quaternário. O processo de isorritmia entre as vozes, simultâneo a execução de movimentos contrários, foi também utilizado para uma maior coesão no encadeamento proposto e para que se evitasse uma excessiva concorrência entre os materiais.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias às entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 7 – Progressão de acordes utilizada na segunda peça

Fonte: Finale

The image displays a musical score for a chord progression, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains 8 measures, the second system contains 6 measures, and the third system contains 4 measures. The notation shows various chords and intervals, including triads and dyads, with some notes marked with sharps. The progression is presented in a reduced form, focusing on the chord structures and their durations and roles of support as they appear in the original score.

O timbre encarregado de executar a harmonia utilizada como base para o desenvolvimento da peça é composto por dois sintetizadores. O primeiro a ser aqui exposto é constituído por 4 osciladores, sendo, destes, dois de ondas senoidais e dois de ondas que possuem até o sétimo harmônico, com exceção do segundo. As configurações ajustadas neste primeiro encontram-se discriminadas nas imagens abaixo.

Figura 8 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 9 – Oscilador B: configurações dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

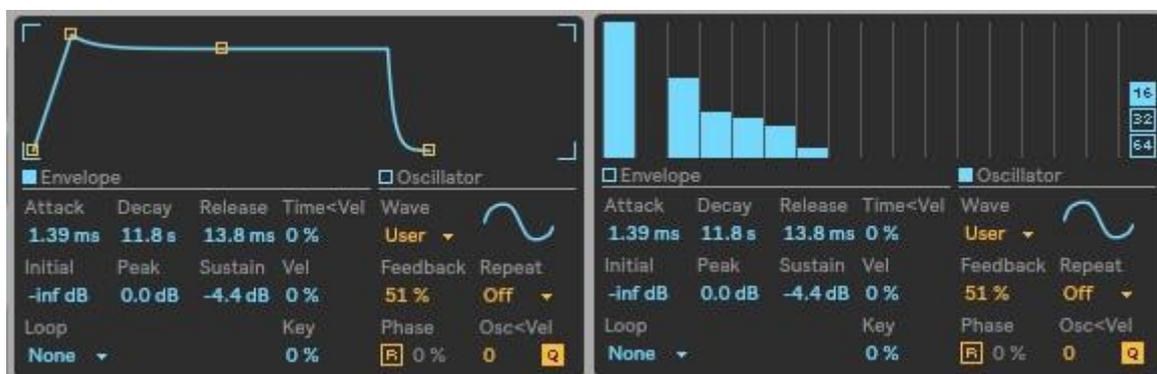


Figura 10 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

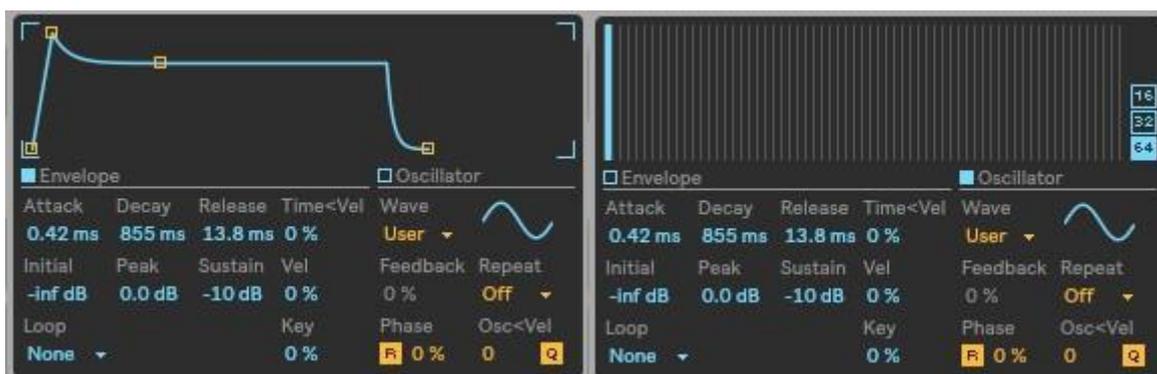
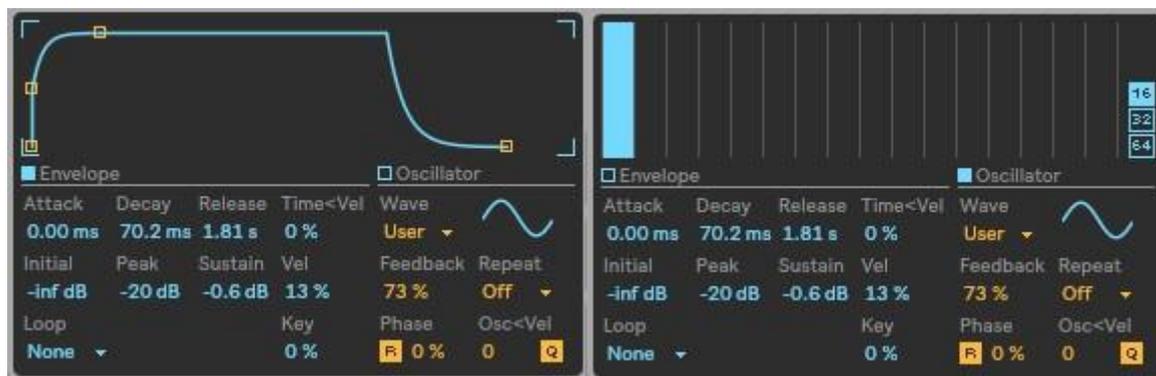


Figura 11 – Oscilador D: configurações dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há ainda um filtro e um oscilador de baixas frequências interferindo no timbre gerado pelos sintetizadores. Suas configurações estão expostas nas imagens a seguir.

Figura 12 – Configurações dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 13 – Configurações dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 14 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 15 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O segundo sintetizador constituinte do timbre responsável pelo encadeamento harmônico da peça é composto por 4 osciladores de senóides configurados segundo os parâmetros expostos nas imagens a seguir.

Figura 16 – Oscilador A: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

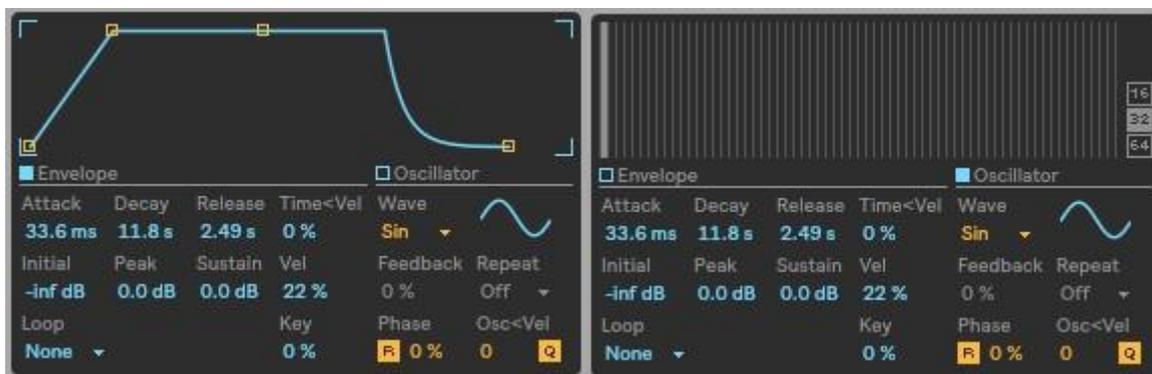


Figura 17 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

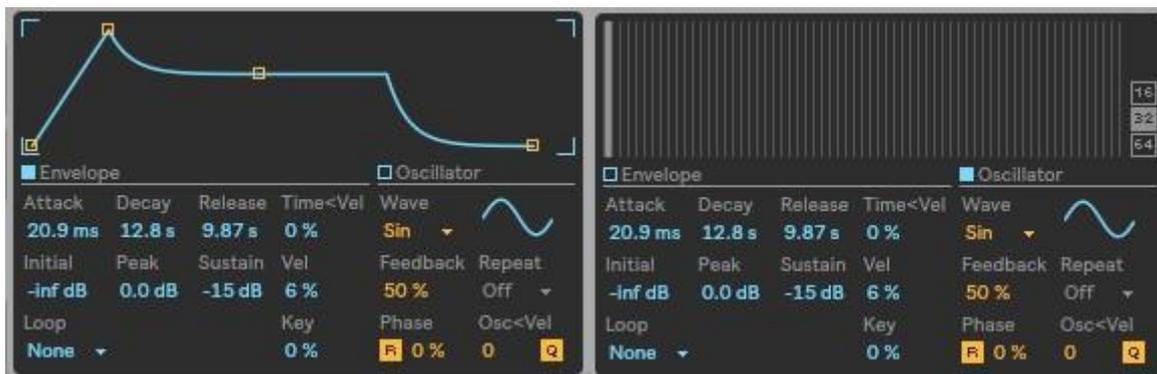


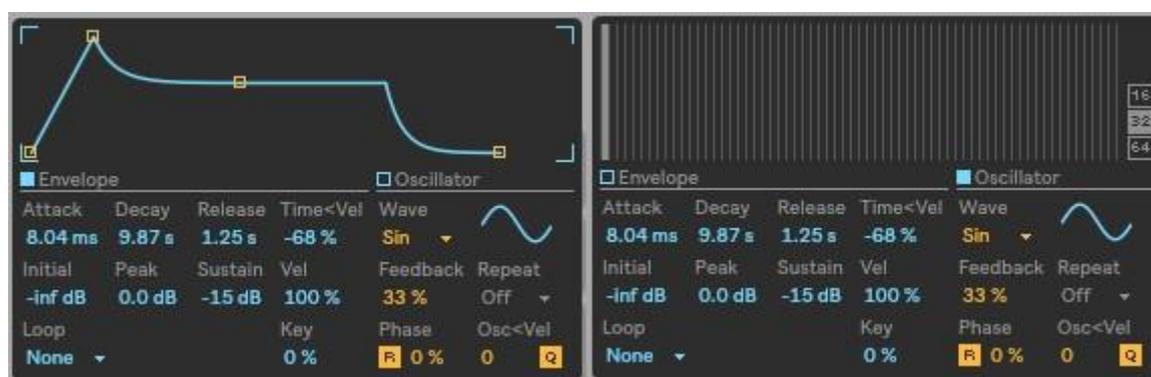
Figura 18 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 19 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Há neste sintetizador também a presença de um oscilador de baixas frequências interferindo no timbre. Suas configurações podem ser conferidas abaixo.

Figura 20 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10

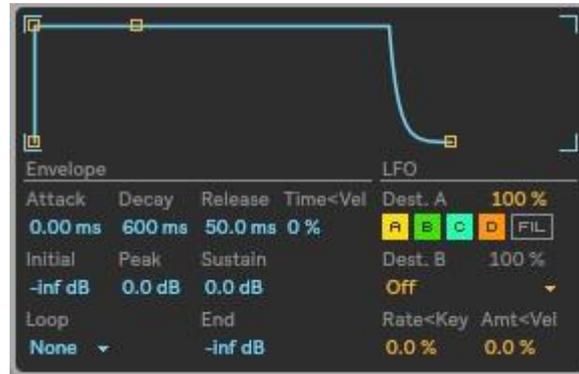


Figura 21 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



2.3 Terceira peça

A terceira peça do memorial foi composta utilizando, para seus âmbitos harmônicos e melódicos, um único sintetizador, o qual, devido a seu envelope harmônico bastante preenchido, dá conta de enfatizar as vozes superiores e inferiores com igual destaque. O direcionamento denso das vozes em simultâneo, com concomitância de células rítmicas tanto distintas quanto imitativas, busca retratar uma narrativa caótica, ao mesmo tempo que ainda inteligível.

As conjunturas verticais, constituídas pelos desenvolvimentos simultâneos das conduções de vozes, buscam, através da interpolação de dissonâncias e consonâncias – com ênfase nas primeiras em momentos de destaque – conjecturar um cenário apocalíptico. Uma vez que as dissonâncias adquirem mais evidência e têm seu propósito otimizado quando em contraposição com pontos de relaxamento e repouso, os fraseados horizontais apresentam com clareza seus inícios, progressos e desfechos. As conclusões das frases melódicas desenvolvidas em uma determinada voz coincidem com o desencadeamento do começo de uma nova frase de resposta, em uma outra voz de diferente registro, no intuito da permutação do foco.

O âmbito da harmonia dessa peça consiste na maior parte do arranjo da peça e se desenvolve utilizando acordes com simultaneidade ora de segundas e terças, ora de terças e quartas, assim como ocorre a presença de uma entidade não triádica próxima ao fim da progressão, que se repete quando acaba. As quartas e segundas presentes nos acordes não se

encaminham à resolução que as caracterizariam como apojeturas. As entidades progridem de uma a outra sem apresentar relações de dominante ou subdominante, assim como relações de funcionalidade tradicionais, deixando a construção de tensões, assim como seus relaxamentos, a encargo das relações de dissonância e consonância intervalares. Ocorrências de acordes compostos por notas cromáticas em relação às que viriam a compor um campo harmônico – o qual estaria sendo constantemente rechaçado – se insistida a interpretação funcional, também são presentes. Há ainda a presença de um acorde com uma terça maior e outra menor em relação a mesma nota, a qual poderia ser considerada uma segunda aumentada, mas cujo direcionamento melódico se mantém na próxima entidade. Apesar disso, é evidente ainda a forma como se desenvolve a dicotomia interpolada entre tensão e relaxamento, junto às sensações cadenciais, assim como as sonoridades resolutivas culminando em momentos em que se formam acordes triádicos, manifestando a ascendência da tradicionalidade em sua conjuntura.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 22 – Progressão de acordes utilizada na terceira peça

Fonte: Finale



A busca da densidade caótica por meio da pluralidade de fragmentos melódicos coexistentes encontra sua oposição nos momentos de consenso rítmico. Ou seja, há pontos em que, por um instante, as diferentes vozes – contrastantes entre si por movimentos contrários e divergências referentes a mobilidade e repouso – encontram um lugar-comum. Isso ocorre no intuito de representar a presença de algo em que diferentes partes podem concordar, apesar de todos os seus desacordos, conflitos e discrepâncias, por maior que seja a polarização entre elas. Um breve, porém, fervoroso momento de concordância entre componentes tão antagônicos, mesmo que, muitas vezes, este se trate apenas da veemência e impetuosidade com as quais são incorporadas condições tão opostas. Através disso como elemento semântico do arranjo e em

combinação com as tensões oriundas das relações intervalares de proximidade e distanciamento assimétrico como opacidade e de proporção e equilíbrio como limpidez, procura-se retratar o triunfante e o apoteótico.

O timbre utilizado foi escolhido com a intenção de enfatizar a hostilidade e a ardência da vanglória proposta com esses elementos. Com os formantes de onda similares aos dos metais, no que se refere à capacidade de articulação, o timbre traz, também, consigo a intensidade e o vigor da reprodução das notas, assim como os instrumentos deste grupo têm como características marcantes. Sem deixar, porém, de exclamar suas nuances digitais, seu envelope repleto de harmônicos traz o ardor e a sonoridade áspera da distorção.

O timbre que executa a harmonia de utilizada para o desenvolvimento da peça é composto por dois sintetizadores. O primeiro a ser aqui exposto é composto por 4 osciladores. Destes, dois são de ondas senoidais, um é de onda dente de serra com 64 harmônicos e um é de uma onda que contém apenas a fundamental e o quinto harmônico, assemelhando-se, por isso, a uma senoide. As configurações de seus osciladores podem ser conferidas nas imagens a seguir.

Figura 23 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

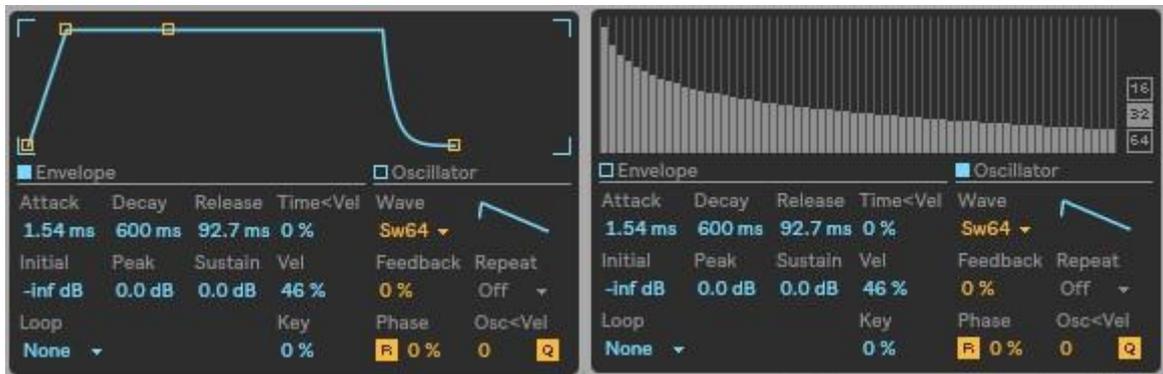


Figura 24 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton live 10



Figura 25 – Oscilador C: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

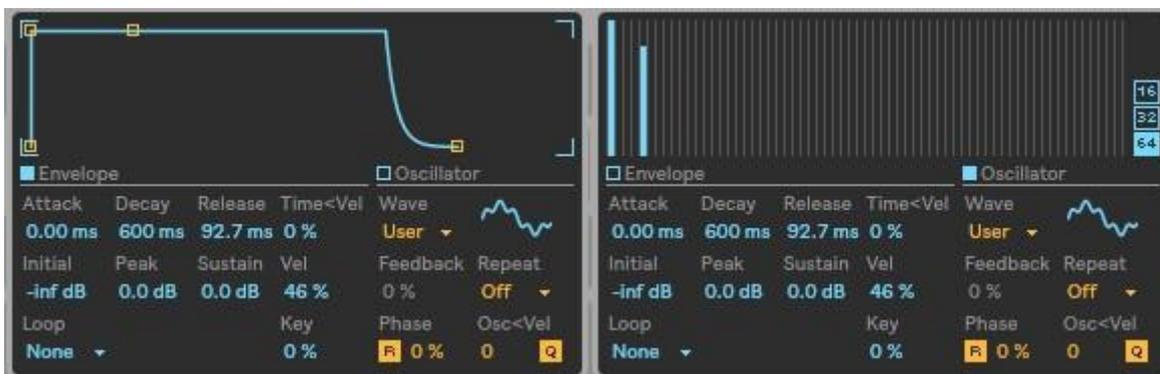
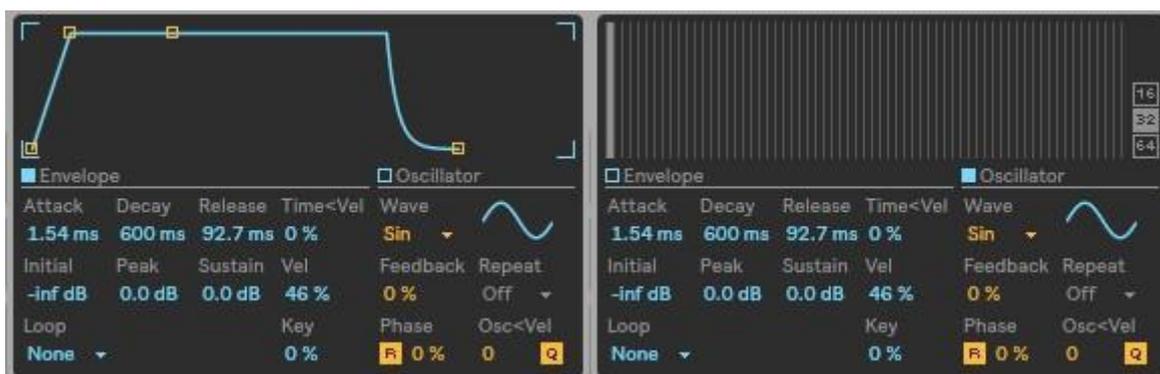


Figura 26 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Há, nesse sintetizador também, a presença tanto de filtro quanto de um oscilador de baixas frequências interferindo em seus timbres. Os ajustes de seus parâmetros podem ser conferidos nas imagens exibidas abaixo.

Figura 27 – Ajustes dos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10

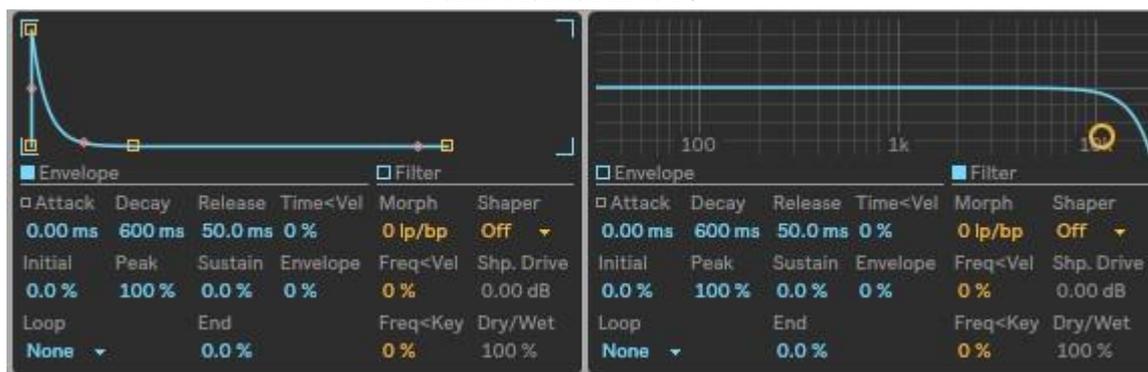


Figura 28 – Ajustes dos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 29 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 30 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O segundo sintetizador utilizado na constituição do timbre da harmonia da peça é também composto por 4 osciladores. Destes, 3 são de ondas dente de serra com 32 harmônicos e um é de onda senoidal. Abaixo, as configurações dos osciladores.

Figura 31 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

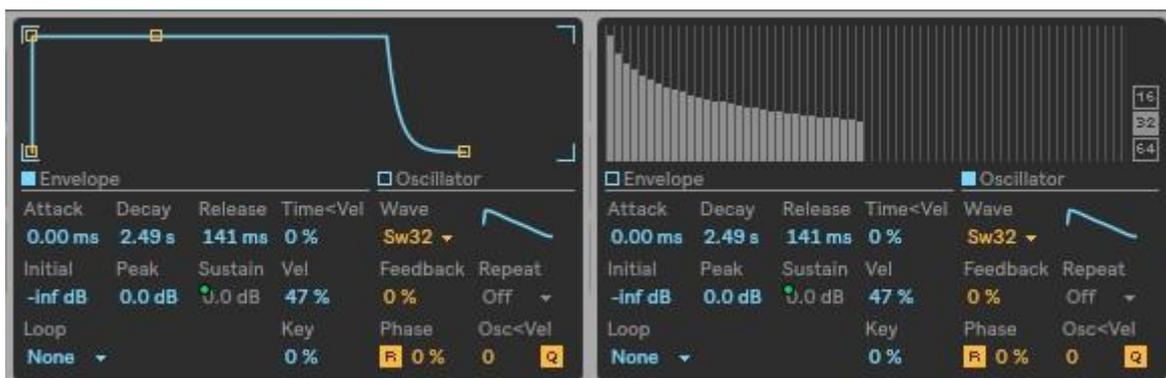


Figura 32 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

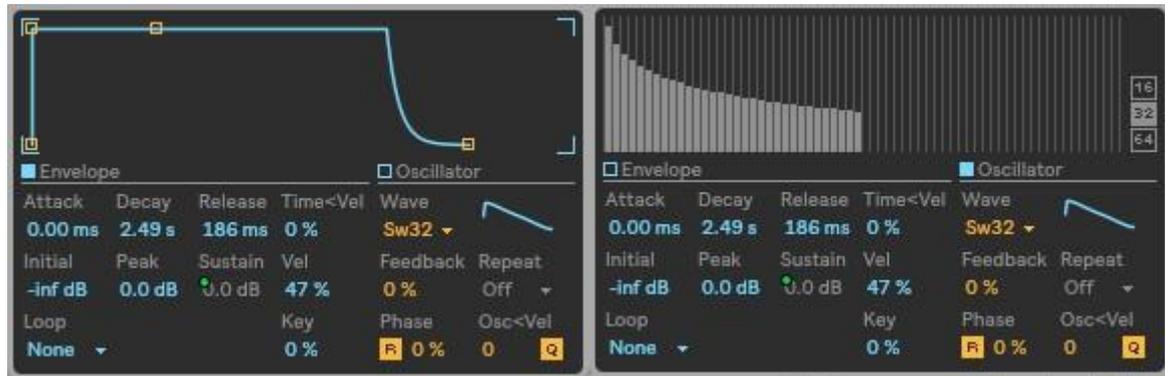


Figura 33 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

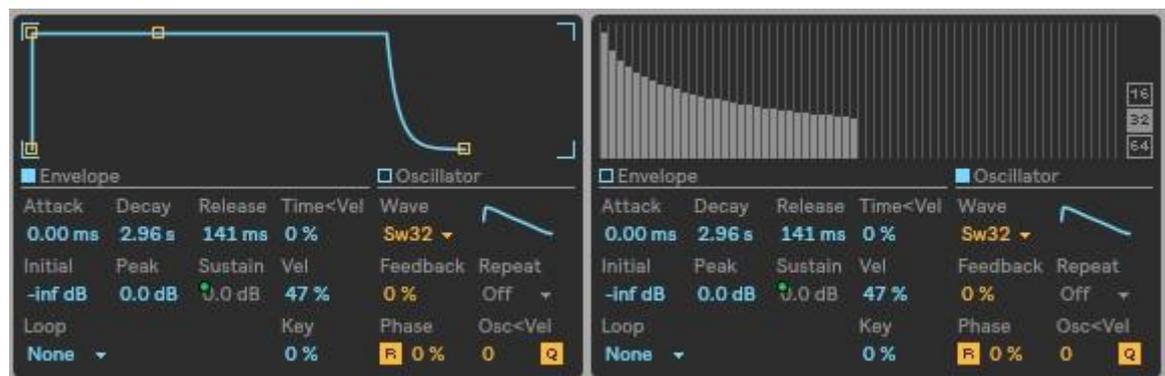
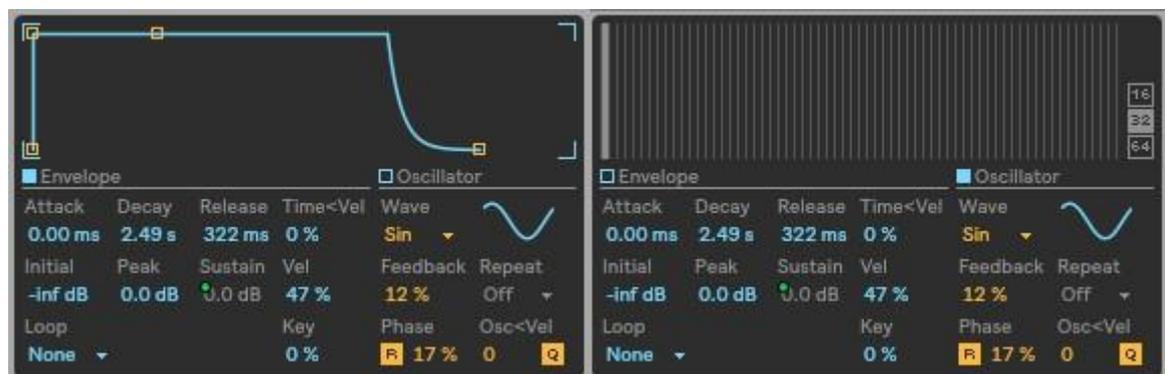


Figura 34 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10



Há, também, neste sintetizador, a presença de um filtro e de um oscilador de baixas frequências, configurados segundo os parâmetros expostos nas imagens abaixo.

Figura 35 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

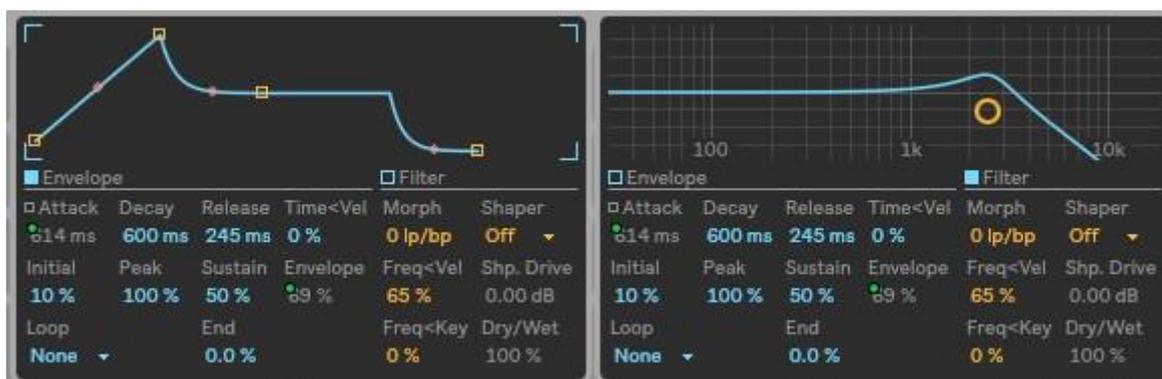


Figura 36 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 37 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 38 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 39 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.4 Quarta peça

A quarta peça deste memorial, foi composta utilizando-se de uma progressão harmônica carregada de cromatismos. Tais cromatismos, em determinados momentos, foram executados horizontalmente, por meio do desenvolvimento das linhas melódicas presentes nas diferentes vozes do encadeamento. Ocorre, também, a execução de uma polifonia de proximidade vertical, através dos muitos momentos em que se utilizam de relações de empilhamentos de segundas. Muitos acordes sem terças foram utilizados, assim como acordes com a presença de diferentes relações de segundas e relações de quartas. Alguns acordes com terças também atuando em sua composição estão presentes. Os intervalos não triádicos que geralmente ocorrem juntos a elas, contudo, não se desenvolvem de maneira alheia às entidades, como seriam em casos de apojeturas, mas atuam como parte integrante de sua sonoridade. O desenvolvimento em muitos momentos cromatizado das vozes internas contribui para o relacionamento majoritariamente não funcional – no sentido tradicional – dos acordes, uma vez que os empilhamentos levam em conta suas vozes verticais simultâneas e a associação entre as entidades passa a ser desvinculada da atribuição a graus de escalas. A maneira como se desenvolve a condução das vozes e o encadeamento harmônico progride, no entanto, de uma maneira muito análoga à da tonalidade. Isto ocorre visto que muito da prática pós-tonal, ao evidenciar e enfatizar as questões referentes a cromatizações, irregularidades e tensões, recorre também a desproporcionalidades rítmicas, à prática de gestos e a uma intenção de quebra de expectativa através da excentricidade de aspectos não melódicos também. Uma forma mais regular e estável unida a uma assimetria harmônica expõem a fusão dos dois universos.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias às entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 40 – Progressão de acordes utilizada na quarta peça

Fonte: Finale

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system consists of six measures, the second of six measures, and the third of six measures. The music is primarily chordal, with some melodic lines in the treble staff. The chord progression is complex, featuring various intervals and dissonances.

Buscou-se manter, apesar das dissonâncias resultantes dos cromatismos, uma sonoridade ainda límpida, na medida em que tais dissonâncias se alternam com intervalos como terças, oitavas, quartas e sextas. Com isso, obteve-se o intuito de ilustrar uma sensação de iminência de tragédia, através dos momentos de dissonância e proximidade excessiva. Ao mesmo tempo, procura-se remeter à predileção pelo combate à calamidade, em oposição a um mero conformismo, por meio dos momentos em que as consonâncias harmônicas endossam o desenvolvimento melódico.

Buscou-se remeter à valentia da escolha pelo embate como algo heroico, digno e virtuoso, ainda que não menos trágico, tendo em vista a necessidade de um ato destemido e de bravura como única alternativa a um desfecho desastroso. A dualidade de perspectivas sobre o mesmo fato inspirou a construção de uma sonoridade ácida e cheia de aglomerações, porém ainda comovente e afeiçoada. A ambiguidade contida na interpretação do martírio: uma união de extremos que dissolve a distância abissal presente entre a tragédia e a sublime glorificação do honroso e do heroico.

Com relação aos timbres utilizados, foi escolhido um único sintetizador, de

harmônicos bem presentes, com uma sonoridade consistente tanto no âmbito dos agudos quanto na região mais grave. O timbre foi escolhido no intuito de corresponder à necessidade de preenchimento vertical de material sonoro, oriunda da pluralidade de conduções de vozes e seu ocasional espaçamento em direção aos extremos, em momentos de tensionamento.

O timbre utilizado no sintetizador que carrega a harmonia da peça é composto por 4 osciladores, sendo 3 deles de ondas dente de serra com 32 harmônicos e um de onda senoidal. Abaixo seguem-se as configurações de seus parâmetros expostas em imagens.

Figura 41 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

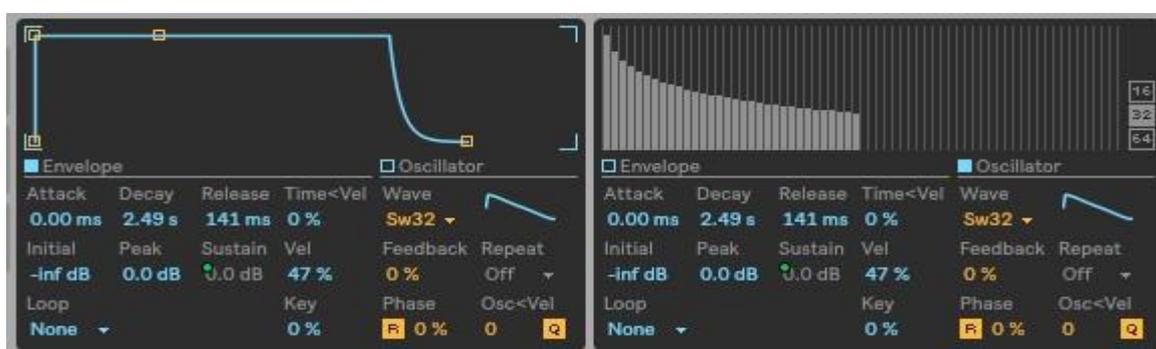


Figura 42 – Oscilador B: configurações correspondentes aos parâmetros de envelope e harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



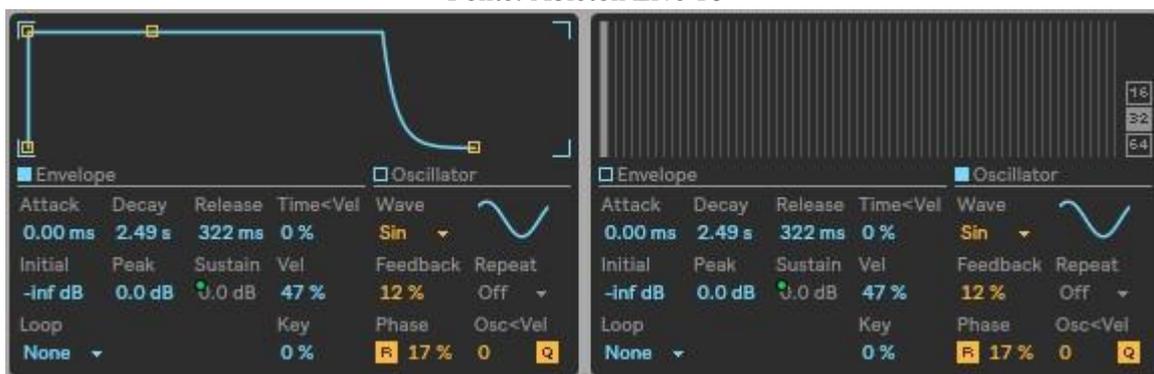
Figura 43 – Oscilador C: configurações dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 44 – Oscilador D: configurações dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há também a presença de um filtro e um oscilador de baixas frequências modificando o timbre gerado pela mescla dos 4 osciladores. Abaixo estão expostos os ajustes de seus parâmetros em imagens.

Figura 45 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10

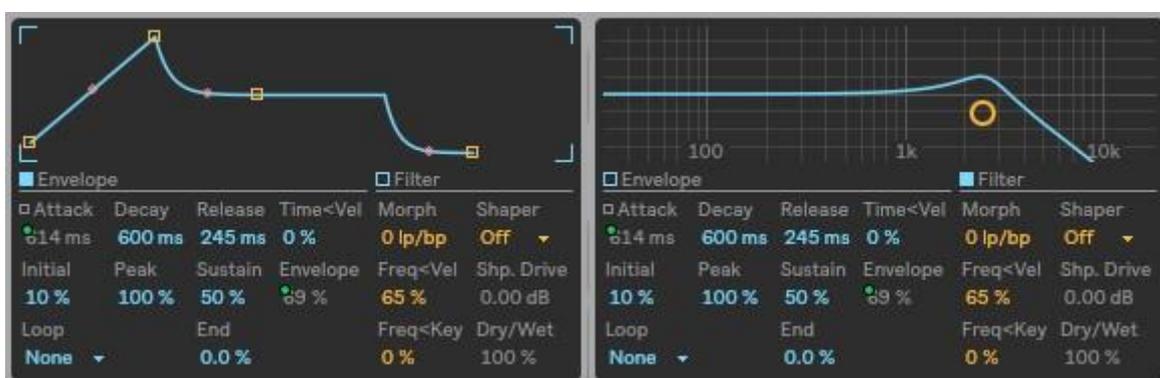


Figura 46 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 47 – Ajustes dos parâmetros correspondentes ao filtro presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 48 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10.

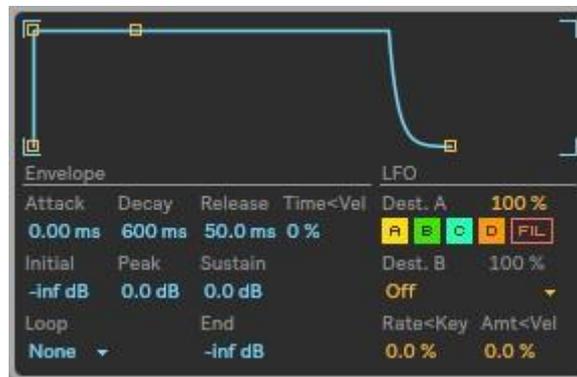


Figura 49 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.5 Quinta peça

Na composição da quinta peça deste memorial, buscou-se obter um caráter de abertura e introdução. Para tanto, ateu-se à procura pela sensação de expectativa e de iminência. Através de um desenvolvimento contínuo da melodia, das vozes contrapontísticas que ocorrem em simultâneo e da harmonia por elas formada, sem repetições motivicas ou retomadas temáticas, visou-se atingir este propósito.

Entre acordes triádicos, acordes não triádicos e acordes formados tanto por terças ou sextas como por intervalos a eles circundantes, o encadeamento da peça se desenvolve de maneira consideravelmente mais diatônica em relação a algumas das peças anteriores, porém possuindo notáveis episódios de ocorrência de cromatismos também. Algumas das entidades possuem uma configuração intervalar que não é capaz de ser definida e não pode ter funcionalidade determinada segundo a perspectiva tradicional, mas, ainda assim, desempenham papel de direcionamento de tensão ou resolução. A mescla do uso de acordes convencionalmente indetermináveis ora antecedendo, ora sucedendo acordes triádicos tradicionais se justifica pelo

próprio contexto em que eles se encontram, evidenciando o caráter fundamental que possui a condução de vozes realizada e por meio da qual foi consolidada a progressão.

Ainda que se desvincule em alguns aspectos da prática ordinária, são comportadas também muitas familiaridades com esse âmbito, a exemplo da própria simplicidade com a qual se dá o desenvolvimento rítmico da progressão, contrapondo-se à prática mais gestual do domínio pós-tonal, que acarreta em um usufruto mais intenso do material intervalar encontrado. Aqui, a simplicidade rítmica abre espaço para um desdobramento mais padronizado e fiel a expectativas, dando margem à formação de pontos cadenciais e constituindo, assim, uma forma mais esperada.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 50 – Progressão de acordes utilizada na quinta peça

Fonte: Finale

The image displays three systems of musical notation for a chord progression. Each system is written on a grand staff, featuring a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a sequence of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The second system continues the progression with more complex chordal textures. The third system shows a final cadence with sustained notes in the right hand and a final bass note.

Com elementos ora entrando, ora saindo do arranjo para alternância e intercalação do papel de primeiro plano, enfatizou-se a constância e a persistência do desenvolvimento temático

que não retoma ou regride a momentos já citados. Um único fraseado, longo e contínuo, que constrói uma variação constante de si mesmo, delegando a diferentes elementos do arranjo o papel da condução do foco. Visa-se, aqui, com a insistente continuidade da variação, não somente a representação de uma metamorfose onipresente e infinda, mas a sensação de expectativa por ela gerada que traga uma vagarosa iminência de uma grandiosa resposta. A cada novo movimento harmônico, busca-se a indagação de no que consistirá o próximo, como uma insaciável vontade de chegar a algum lugar que nem ao menos se sabe qual é, ou se vale a pena, apenas pela peculiaridade do caminho já percorrido. É visada uma sensação de abertura e de introdução para que se descubra, finalmente, que o percurso realizado é a própria resposta para inquietude da pergunta por ele mesmo fomentada. Para que se descubra que não houve preparação para nada além do trajeto até então realizado.

O timbre utilizado para a execução da harmonia responsável por compor o alicerce para o desenvolvimento da peça é constituído por três sintetizadores. O primeiro a ser aqui exposto é composto por dois osciladores de ondas que contém até o sétimo harmônico, com a exceção do segundo. As configurações desses osciladores podem ser conferidas nas imagens abaixo.

Figura 51 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos

Fonte: Ableton Live 10



Figura 52 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



O segundo sintetizador constituinte do timbre que executa a harmonia de base da peça é composto por 4 osciladores. Destes, dois são de ondas senoidais, um é de onda dente de serra com 64 harmônicos e o último é de uma onda que contém apenas a fundamental e o quinto harmônico. As configurações dos osciladores estão evidenciadas nas imagens abaixo.

Figura 53 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

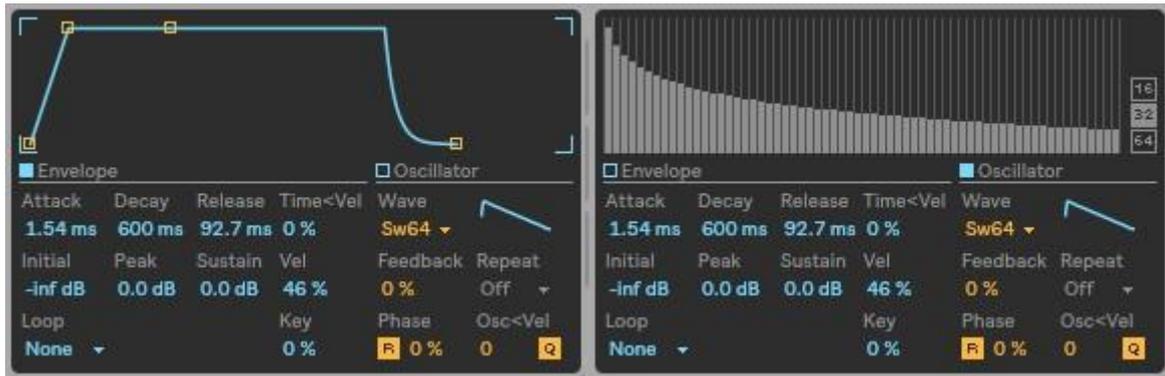


Figura 54 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

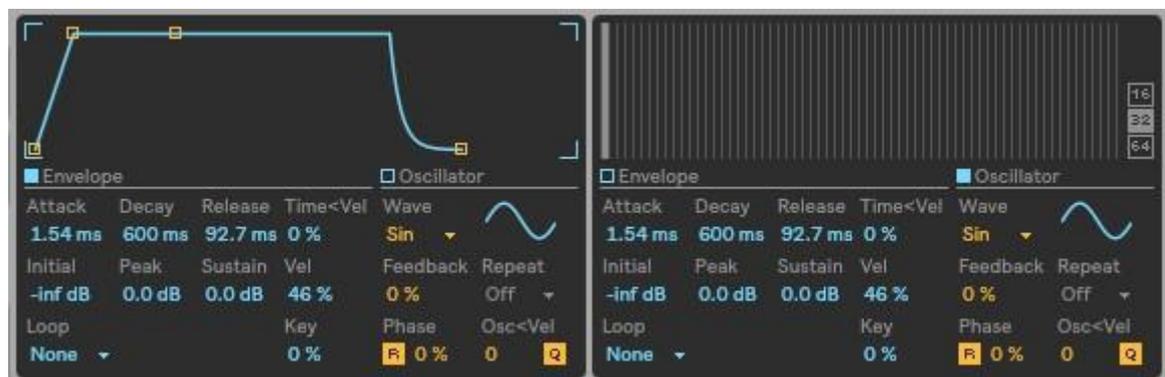


Figura 55 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 56 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, neste sintetizador, um filtro e um oscilador de baixas frequências interferindo em seu timbre. Abaixo, são expostas suas configurações.

Figura 57 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

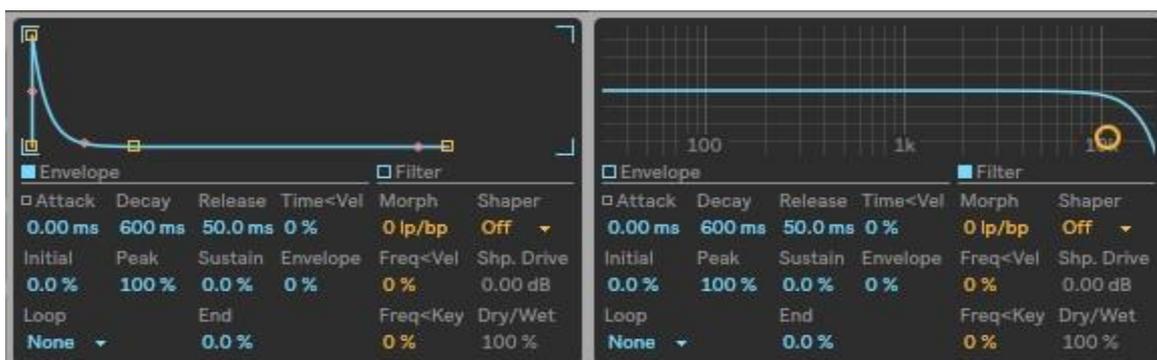


Figura 58 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 59 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no oscilador

Fonte: Ableton Live 10

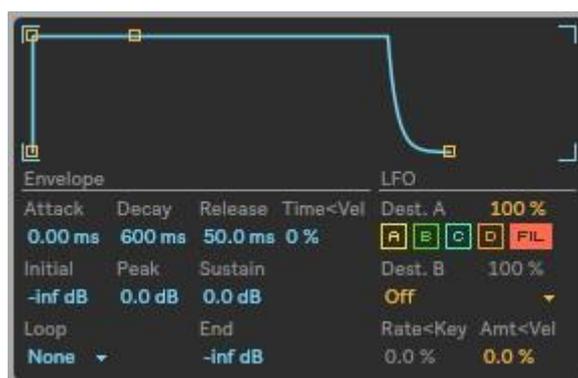


Figura 60 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no oscilador

Fonte: Ableton Live 10



O terceiro sintetizador componente do timbre da harmonia da peça é constituído por 4 osciladores, sendo, destes, 3 de ondas dente-de-serra com 32 harmônicos e um de onda senoidal. Abaixo, encontram-se as configurações dos osciladores em questão.

Figura 61 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 62 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 63 – Oscilador C: configurações dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

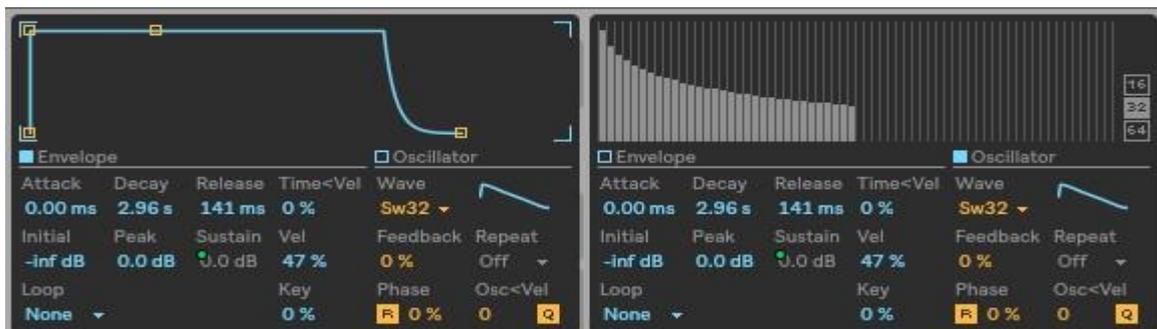
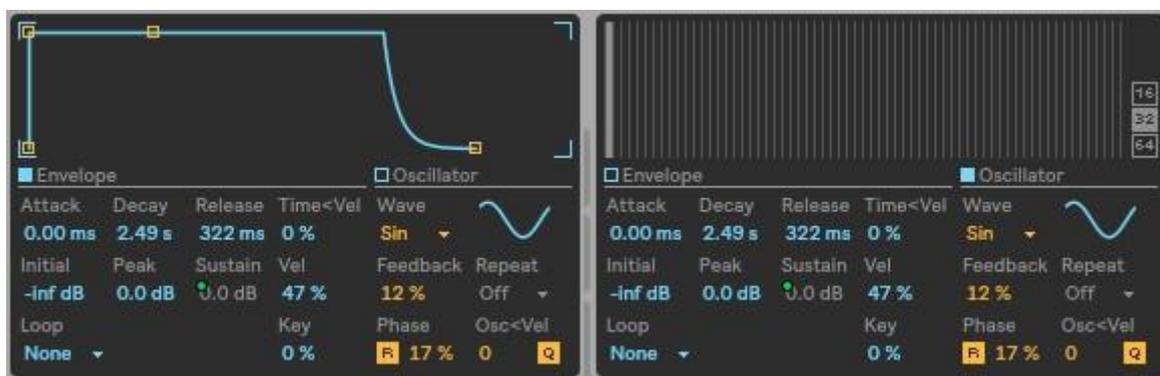


Figura 64 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há também neste sintetizador um filtro e um oscilador de baixas frequências interferindo em seu timbre. Abaixo encontram-se os ajustes de seus parâmetros.

Figura 65 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no oscilador

Fonte: Ableton Live 10

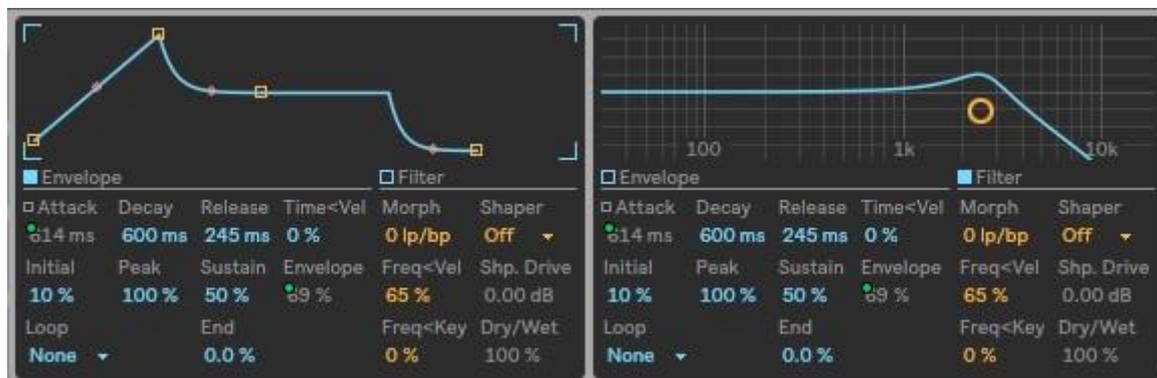


Figura 66 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no oscilador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 67 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no oscilador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 68 - Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 69 - Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.6 Sexta peça

Na sexta peça deste memorial buscou-se efetivar a representação de uma ambiência psicodélica em simultaneidade com o simbolismo de uma inevitável exuberância oriunda desta condição. A reprodução da psicodelia ocorre no intuito da alusão à loucura, em seu sentido de desconexão com o concreto. Ao mesmo tempo, se faz presente a representação do sentimento e do ímpeto de exacerbação e de inquietude, visando conotar uma coexistência e uma correlação entre tais afetos. Inspirou a composição desta peça a relação entre a desagregação com o sólido e material, proporcionada pela psicodelia, e a vigorosidade e o fervor das reflexões obtidas deste estado. A psicodelia não como algo ameno e cíclico, que vá gerar um transe através da morosidade e do contemplativo, ainda que se desenvolva, mas sim como uma ebulição e uma efervescência – um desassossego. A deformação da realidade como algo vigoroso, veemente e impetuoso. Uma deturpação caricaturadora dos aspectos palpáveis, no sentido de que enfatiza e exagera suas características e seus fatos, tanto em uma direção entusiástica e empolgante, quanto num possível sentido angustiante.

A progressão de acordes utilizada como base no desenvolvimento do arranjo comporta, ao longo de seu desdobramento, alguns acidentes e relações acórdicas desvinculadas de procedência de campos harmônicos convencionais. Entre intervalo triádicos, não triádicos e até algumas entidades compostas apenas por intervalos justos, transcorre-se a progressão. Os acordes que possuem terças são acompanhados de intervalos cuja designação através de uma perspectiva funcional não se faz possível. Entidades com simultaneidade de terças e segundas, terças e

segundas menores, terças e trítonos – muitos desses em detrimento das quintas –, acordes com trítonos e sem terças e quartas ao invés de terças são alguns exemplos aqui presentes. Tais intervalos aparecem através do direcionamento que se dão as linhas melódicas de suas respectivas vozes, não se preocupando em direcionar-se a terças e constituindo integridade da sonoridade do acorde como entidade de sustentação, não podendo, portanto serem considerados suspensões ou apojeturas.

A forma como se desenvolve a progressão em aspectos de duração e desenvolvimento rítmico não traz irregularidades métricas, excesso de figuras sincopadas ou um desdobramento exagerado de descontinuidade e assimetria. Do contrário, se desenvolve com muita familiaridade com as cadências rítmicas que ocorrem no âmbito tonal, com um movimento harmônico constante e regular. A interpolação das tensões e resoluções de maneira a acompanhar e enfatizar o movimento rítmico mais simples também se mostra como aspecto herdado da prática convencional.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 70 – Progressão de acordes utilizada na sexta peça

Fonte: Finale

The image displays a musical score for a chord progression. It is organized into three systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The third system consists of a single treble clef staff. The notes and chords are written in a way that illustrates the harmonic structure of the progression.

O timbre utilizado de base para a execução da harmonia sobre a qual se desenvolveu a peça é oriundo de um sintetizador com 2 osciladores de ondas que contém até o sétimo harmônico, com a exceção do segundo. As imagens abaixo mostram as configurações ajustadas.

Figura 71 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

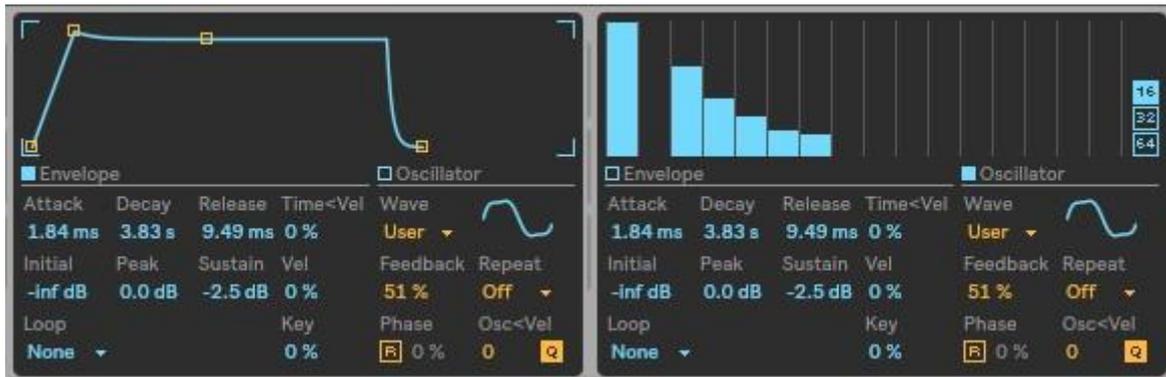


Figura 72 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



2.7 Sétima peça

No desenvolvimento da sétima miniatura presente neste memorial, utilizou-se de um encadeamento harmônico de caráter ambíguo para o alicerçamento das linhas melódicas. A sequência de acordes possui integrantes triádicos, assim como notas estranhas à harmonia no que se referiria à construção usual de um acorde tradicional. Dentre estas: utilização de nonas ou segundas em detrimento de terças, sextas no lugar de quintas e quartas em simultaneidade com a

presença das terças. Eventuais cromatismos se fazem presentes no âmbito do encadeamento acórdico, ao passo em que a melodia principal tende a evidenciar um caráter mais diatônico. Tais características encontradas na progressão de acordes ocorrem no intuito de endossar determinados momentos e notas específicas da melodia presente em primeiro plano. O ritmo da progressão de entidades tende a ocorrer de maneira simples e regular, enfatizando pontos de sensação cadencial e intercalando relações de tensão com seus respectivos momentos de resolução.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 73 – Progressão de acordes utilizada na sétima peça

Fonte: Finale

The image displays a musical score for a chord progression, presented in two systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The first system contains 8 measures. The right hand plays chords, while the left hand plays single notes. The second system also contains 8 measures, continuing the chord progression. The notation is clear, showing the notes and their vertical alignment across the staves.

Os timbres utilizados nos sintetizadores responsáveis pela harmonia que encarrega a melodia principal têm caráter percussivo nos momentos de ataque. Estes remetem à sonoridade de instrumentos de percussão de altura definida como o glockenspiel, porém com um relaxamento mais prolongado e um registro mais grave, evidenciando sua origem digital. Este timbre é, também, misturado com um outro que alude aos formantes de instrumentos de cordas pinçadas, como guitarras, também com um relaxamento extenso. Estes, mesclados em simultaneidade, reforçam a condição percussiva do material harmônico, ao mesmo tempo que proporcionam a cumprimento da duração dos acordes em seu período proposto.

Quanto ao sintetizador que se encarrega de executar a melodia principal, buscou-se utilizar de um timbre chamativo, apesar de a região em que ocupa no arranjo, localizada em um registro superior, já chamar a atenção para ela.

O timbre construído para reproduzir a harmonia utilizada como base para o desenvolvimento da peça é constituído por 2 sintetizadores. Um deles contém 3 osciladores e o outro contém 4. O primeiro a ser aqui exposto em imagens é composto por um oscilador de onda quadrada com 16 harmônicos, sendo estes apenas ímpares, e outros dois de ondas senoidais. Abaixo, os ajustes de seus parâmetros.

Figura 74 – Oscilador A: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 75 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 76 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, a presença de um filtro modificando o timbre composto pelos 3 osciladores acima expostos. Abaixo, suas configurações.

Figura 77 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 78 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O segundo sintetizador constituinte do timbre utilizado na harmonia de base da peça é composto por 4 osciladores de senoides. Abaixo, suas configurações explicitadas em imagens.

Figura 79 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 80 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 81 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos

Fonte: Ableton Live 10

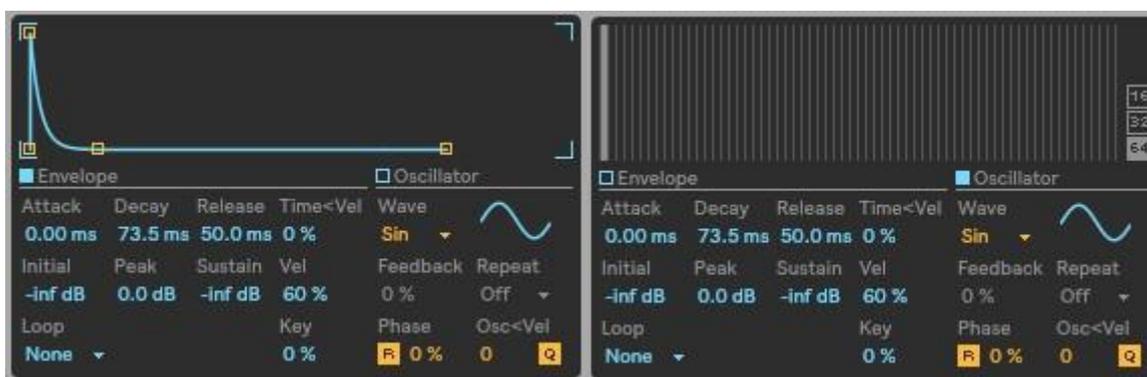
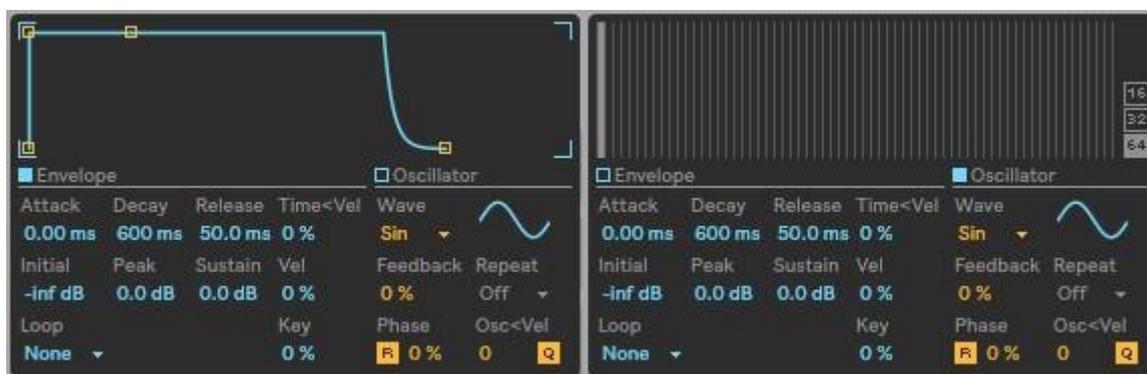


Figura 82 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há ainda a presença de um filtro e um oscilador de baixas frequências modificando o timbre gerado pelos osciladores. Abaixo, suas configurações expostas em imagens.

Figura 83 – Configurações dos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

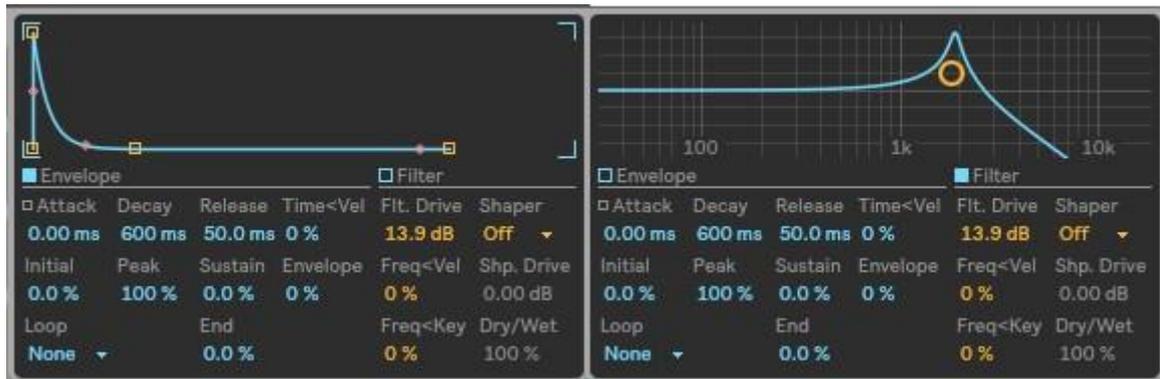


Figura 84 – Configurações dos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 85 – Configurações dos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 86 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 87 – Ajustes dos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



2.8 Oitava peça

Na oitava peça do memorial, foi utilizada, em um sintetizador cujas articulações do envelope sonoro se assemelham a um instrumento de teclas, uma progressão de acordes como alicerce. Tal progressão fora composta por relações intervalares advindas das conduções das vozes simultâneas que compõem as entidades. Entre intervalos de terças, trítonos e segundas menores, se decorrem os acordes do encadeamento. Em meio a inversões de algumas das entidades e junto a eventuais suspensões das terças presentes em algumas delas, assim como inserções notas estranhas à harmonia convencional, como quartas sustentadas e sextas menores, busca-se o ofuscamento do uso tradicional de um encadeamento tonal. Isto ocorre na intenção de compor um vínculo entre cada entidade como não sendo de saltos de quartas justas e quintas, o que endossaria uma funcionalidade mais tonal de relações de dominante. A progressão acórdica é encoberta em seu registro agudo por uma linha melódica principal que utiliza de cromatizações no decorrer de seu andamento. Tais cromatismos, porém, ocorrem de uma maneira não tão evidenciada como seria se fossem executados seguidamente. Do contrário, são utilizados desvios através de saltos melódicos, em uma intenção *cantabile*. A melodia exposta em primeiro plano possui um desenvolvimento com teor mais diatônico, apesar de conter cromatismos.

A simultaneidade de passagens com uma intenção mais diatônica e o desenvolvimento mais evidenciadamente cromático do encadeamento harmônico tem o intuito de atingir um uso contrastante com o uso tradicional da tonalidade, porém ainda com elementos a ela pertencentes. Pontos de sensação cadencial, assim como a própria construção de uma tensão que torna a ser resolvida, são alguns aspectos indissociáveis do uso tradicional da tonalidade que estão presentes na peça e tiveram o intuito de serem atingidos apesar do concomitante propósito de distanciamento da sonoridade clássica funcional. Estes aspectos foram visados e mantidos pelo efeito de dinamismo que provocam em coexistência com o conjunto percussivo e regular da bateria eletrônica, utilizado no arranjo.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 88 – Progressão de acordes utilizada na oitava peça

Fonte: Finale

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with complex chords and a bass clef staff with a simple bass line. The second system continues the same musical ideas.

A harmonia utilizada de base para o desenvolvimento dessa peça utiliza de uma mescla simultânea de 5 sintetizadores, sendo 4 compostos por 4 osciladores e um composto por 3 osciladores. Abaixo, a configuração em imagens do primeiro a ser aqui exposto, composto por 3 osciladores, sendo, destes, um de onda quadrada com 16 harmônicos e dois de onda senoidal.

Figura 89 – Oscilador A: configurações correspondentes aos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

The image shows the configuration for Oscillator A in Ableton Live 10. The left panel displays the Envelope and Oscillator settings, and the right panel shows the Harmonic spectrum.

Envelope				Oscillator			
Attack	Decay	Release	Time<Vel	Wave	Feedback	Repeat	
0.00 ms	652 ms	322 ms	0 %	Sq16	0 %	Off	
Initial	Peak	Sustain	Vel	Phase	Osc<Vel		
-inf dB	0.0 dB	-5.6 dB	58 %	0 %	0		
Loop	Key			Phase	Osc<Vel		
None	0 %			0 %	0		

Figura 90 – Oscilador B: configurações relativas aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

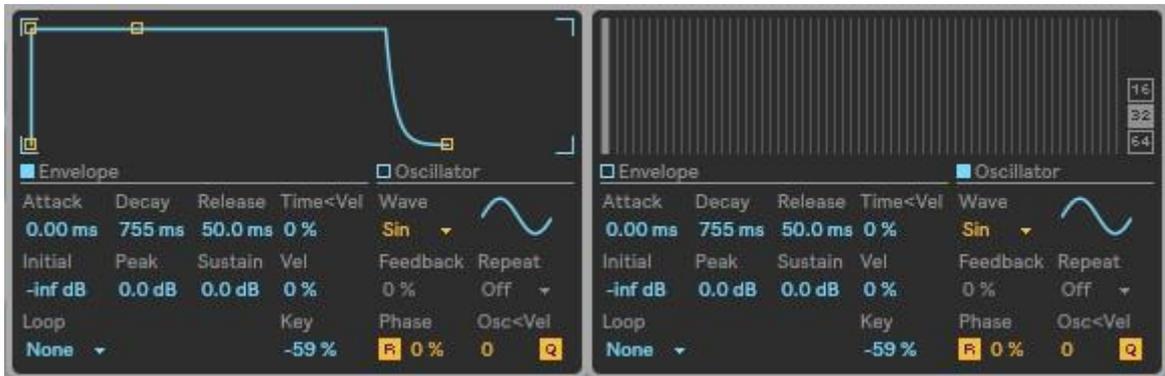


Figura 91 – Oscilador C: ajustes correspondentes aos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, nesse sintetizador, a presença de um filtro que interfere em seu timbre. Nas imagens abaixo são demonstradas as configurações utilizadas em seus parâmetros.

Figura 92 - Configurações correspondentes aos ajustes dos parâmetros do filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

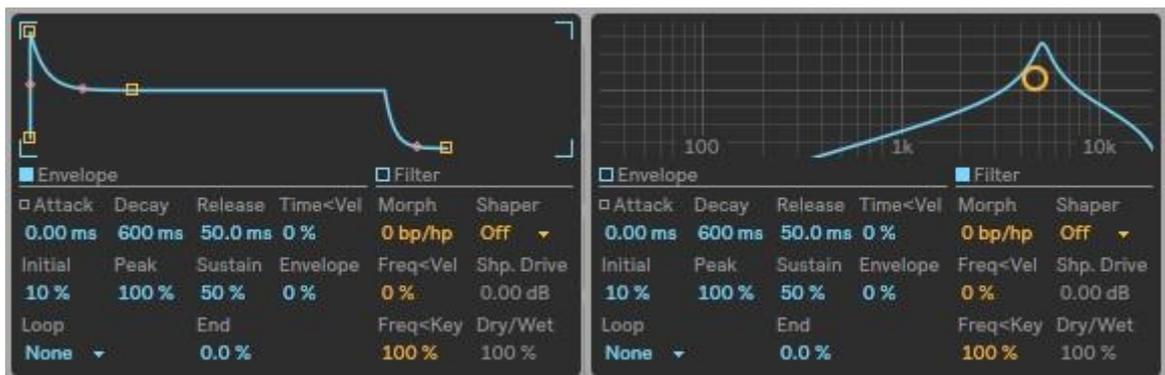


Figura 93 - Configurações correspondentes aos ajustes dos parâmetros do filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O segundo sintetizador a ser exposto aqui possui 4 osciladores, sendo, destes, um de onda triangular com 7 harmônicos – sendo estes apenas os ímpares – e três de ondas dente de serra com os três primeiros harmônicos. Nas imagens a seguir, é possível conferir suas configurações.

Figura 94 – Oscilador A: configurações referentes aos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

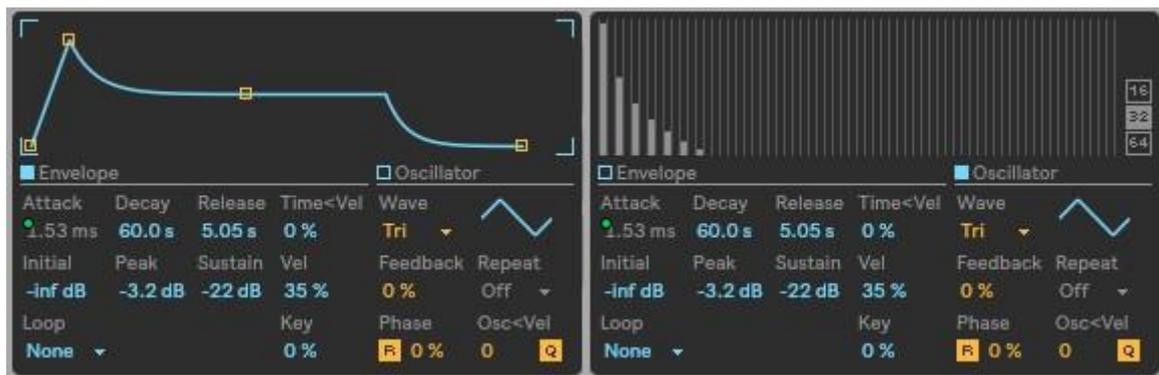


Figura 95 – Oscilador B: ajustes referentes aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 96 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 97 – Oscilador D: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, a presença de um oscilador de baixas frequências interferindo nas características timbrísticas do sintetizador. Abaixo, suas configurações.

Figura 98 - Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

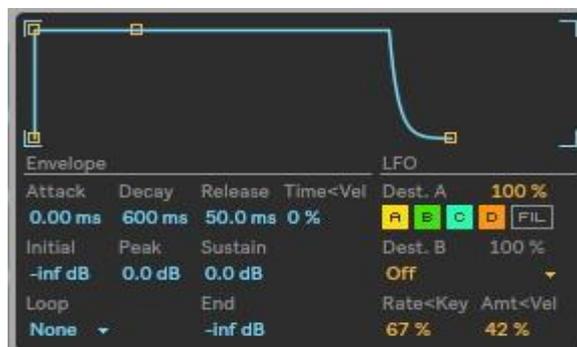


Figura 99 - Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O terceiro sintetizador constituinte do timbre utilizado na harmonia de base da oitava peça contém 4 osciladores, sendo, deles, 2 de senoides, um de onda dente de serra com 64 harmônicos e um cuja onda possui apenas o harmônico da fundamental juntamente com o quinto, se assemelhando, pela pouca quantidade de harmônicos, a uma senoide. Abaixo, suas configurações expostas em imagens.

Figura 100 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

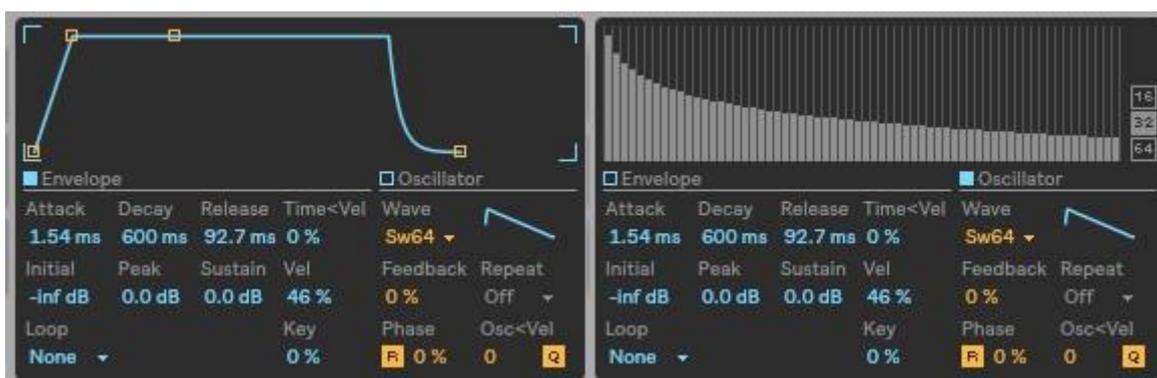


Figura 101 – Oscilador B: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e ao sintetizador, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

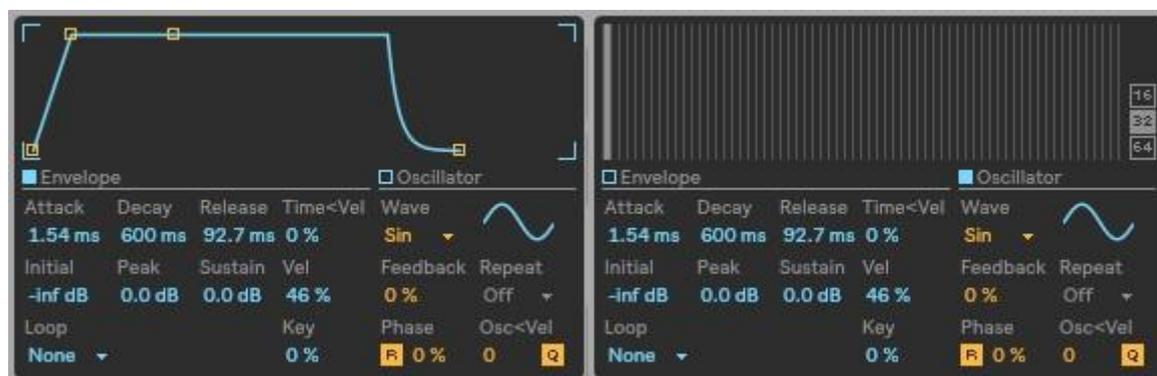


Figura 102 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

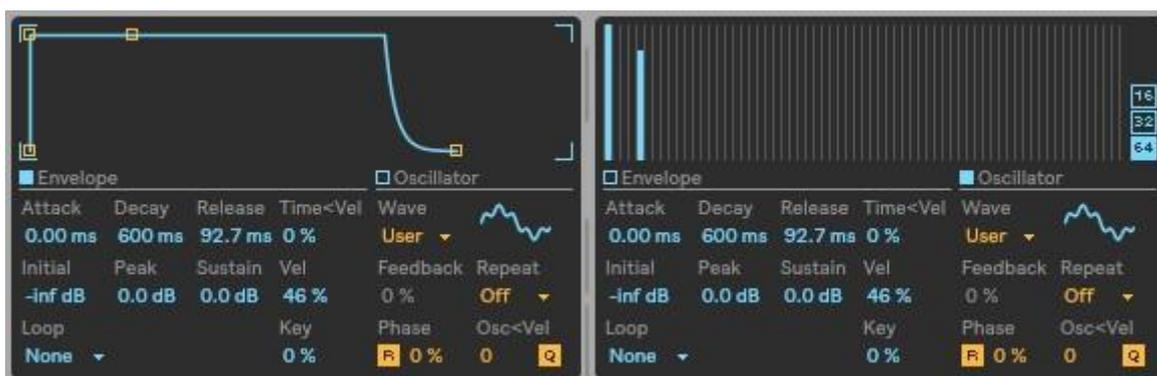
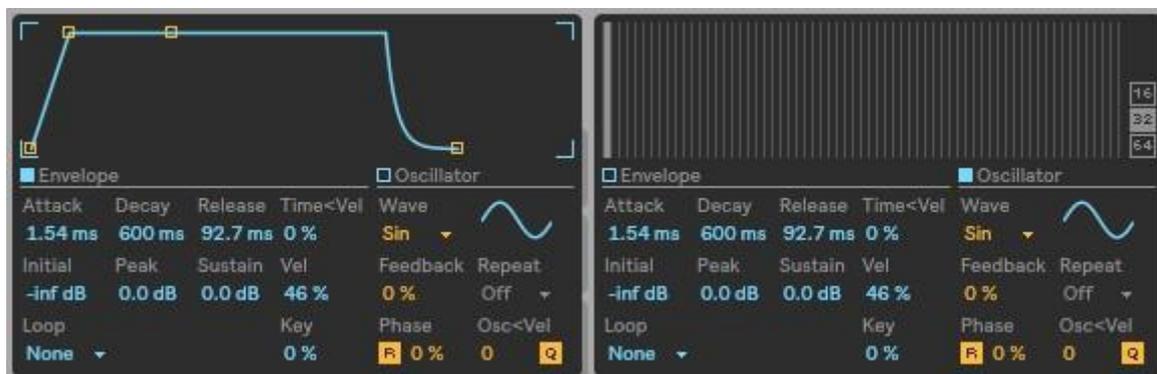


Figura 103 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, a presença de um filtro e um oscilador de baixas frequências interferindo no timbre do sintetizador. Abaixo, apresentam-se suas configurações.

Figura 104 – Configurações referentes aos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

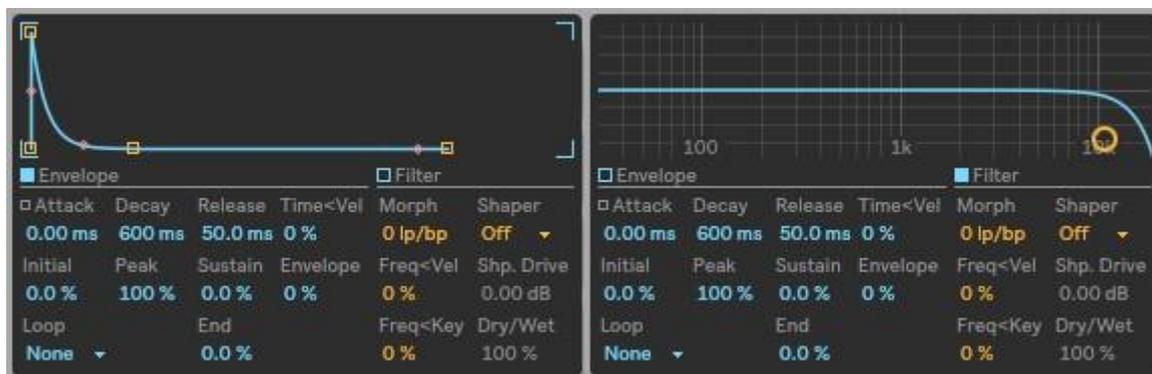


Figura 105 – Configurações referentes aos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O quarto sintetizador responsável por constituir a harmonia de base da peça possui 4 osciladores de senóides. Abaixo são expostas suas configurações em imagens.

Figura 106 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 107 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

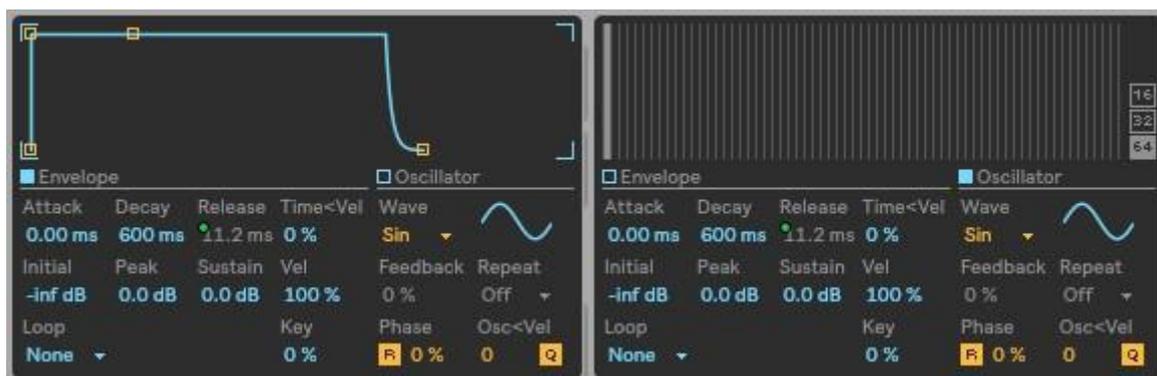


Figura 108 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

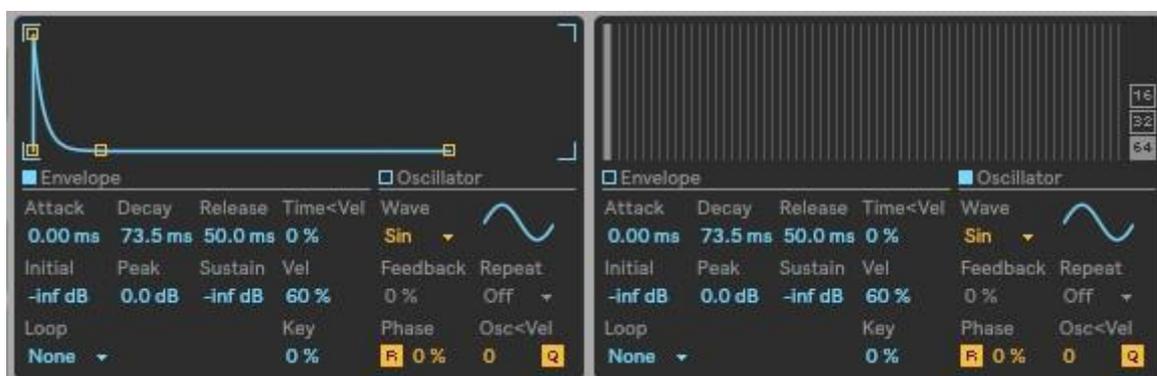


Figura 109 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda neste sintetizador, um filtro e um oscilador de baixas frequências interferindo em seu timbre. Abaixo, estão presentes suas configurações.

Figura 110 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

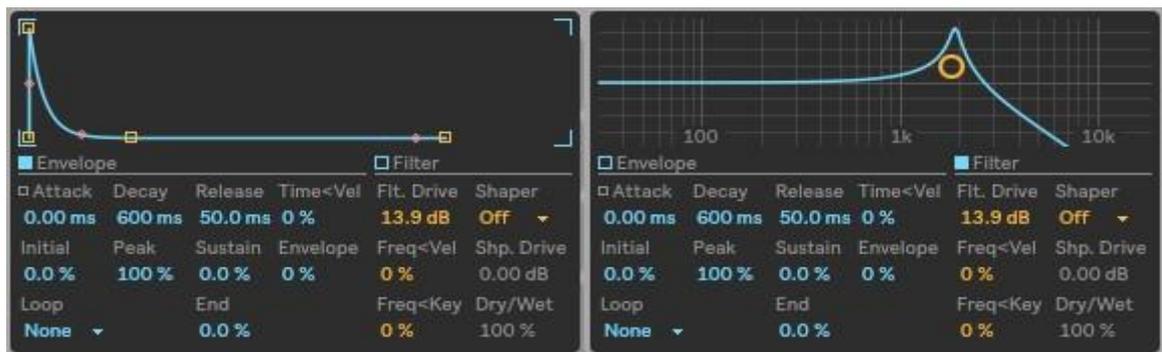


Figura 111 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 112 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 113 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador.

Fonte: Ableton Live 10



Por fim, o quinto sintetizador utilizado na construção do timbre constituinte da harmonia de base da oitava peça possui 4 osciladores. Destes, um de onda dente de serra com 6 harmônicos, um de senoide, um de senoide 8 bits e um com uma onda de 37 harmônicos, sendo que os 6 primeiros tem aproximadamente o dobro da quantidade de decibéis do resto. Abaixo, as configurações de seus osciladores.

Figura 114 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

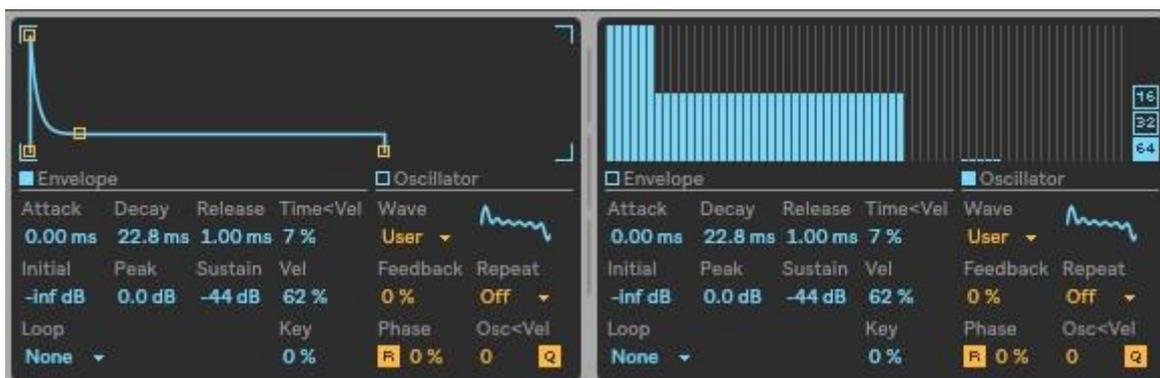


Figura 115 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

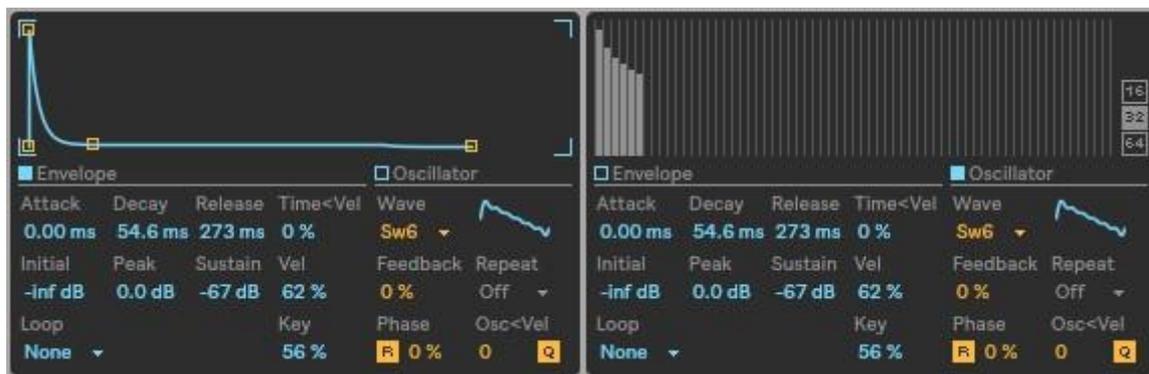


Figura 116 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 117 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, ainda, a presença de um filtro interferindo na sonoridade de seu timbre. Nas imagens abaixo estão contidas suas configurações.

Figura 118 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 119 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.9 Nona peça

A nona peça do memorial possui um encadeamento de acordes que se desenvolve por meio de um inter-relacionamento entre as entidades que ocorre de forma consideravelmente tonal. Dentre subdominantes, dominantes, cadências de engano, tônicas e dominantes relativas e algumas notas estranhas à harmonia que, neste contexto, podem ser consideradas como apojeturas, se transcorre o encadeamento. Algumas das entidades finais da progressão desvinculam-se da relação de campo harmônico estabelecida primordialmente no encadeamento. Isto ocorrendo ou por serem empilhadas a partir de notas cromáticas em relação àquelas pertencentes ao campo harmônico ou por, sendo integrantes do campo harmônico, prescindirem de relações usuais de funcionalidade.

A imagem a seguir exibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 120 - Progressão de acordes utilizadas na nona peça

Fonte: Finale

The image displays a musical score for a chord progression. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords in the right hand and bass line. The second system shows a continuation of the progression with some chords in the right hand and rests in the bass line.

O timbre utilizado na progressão acórdica composta e utilizada como base é constituído por 4 osciladores de senoides. Seus envelopes possuem ataques de duração não muito comprida, porém também não muito curta, caracterizando formantes não muito rígidos e sim razoavelmente elásticos, mas de teor ainda um pouco percussivo. A melodia principal é desenvolvida tanto pela

voz superior presente no encadeamento, quanto alternando-se com outros sintetizadores. Abaixo, a configuração dos osciladores presentes no sintetizador que executa a harmonia de base.

Figura 121 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

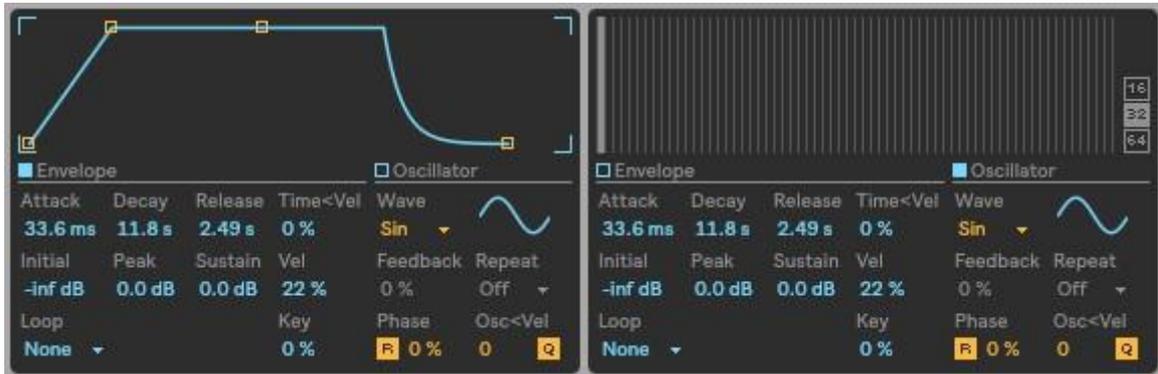


Figura 122 – Oscilador B: ajustes referentes aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Figura 123 – Oscilador C: configurações correspondentes aos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

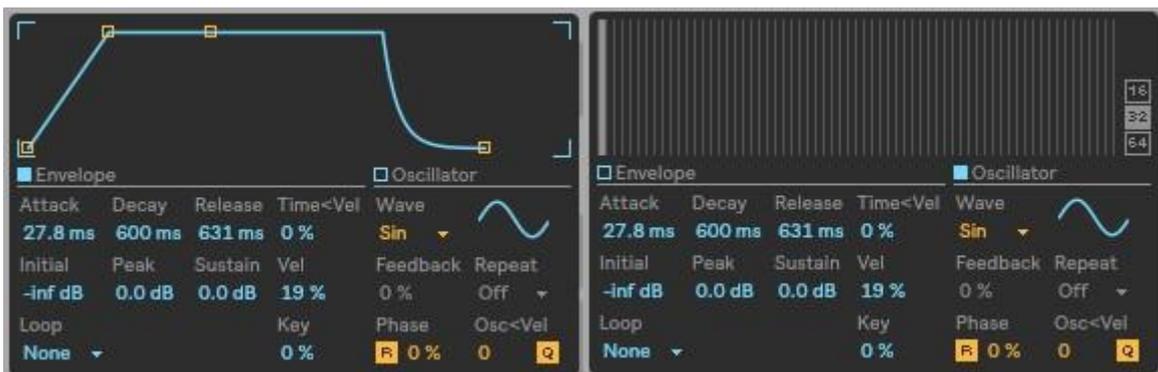
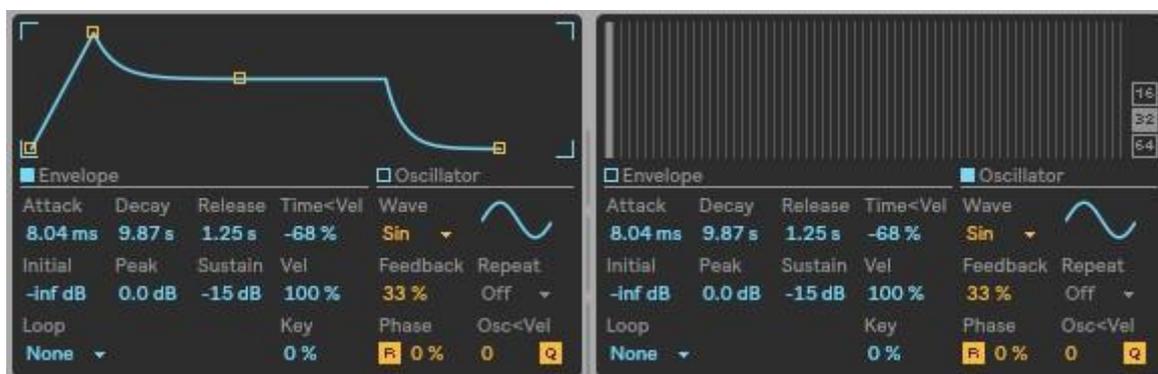


Figura 124 – Oscilador D: ajustes relativos aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Nesse sintetizador, há ainda a presença de um oscilador de baixas frequências que interfere em seu timbre. Abaixo, suas configurações expostas em imagens.

Figura 125 – Ajustes correspondentes aos parâmetros do oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 126 – Ajustes correspondentes aos parâmetros do oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.10 Décima peça

A décima peça do memorial utiliza de uma relação de acordes baseada na sonoridade advinda da associação simbiótica composta por seus intervalos. Gerada a partir dos vínculos

presentes entre as diferentes vozes constituintes dos acordes, algumas das entidades consistem em empilhamentos não triádicos. Em outros casos, onde são presentes terças, os empilhamentos verticais compõem agregados intervalares de igual relevância contextual, não atuando os intervalos maiores ou menores que terças como apojeturas, mas sim como componentes essenciais das entidades. Ao tentar-se analisar a progressão por uma perspectiva tonal, forçando-se a atribuição das entidades a determinações funcionais, como graus de um campo harmônico, obtém-se uma vagueza com relação ao papel de funcionalidade dos acordes. Através desse viés de interpretação, aparecem situações como relações de mediante cromática empilhamentos de notas cromáticas de fora do campo harmônico, que, com esforço interpretativo poderiam caracterizar empréstimos distantes, simultaneidades de quartas, terça e segundas, suspensões, etc. Os momentos em que ocorre maior tensão localizam-se em passagens em que se fazem presentes entidades não triádicas, entidades cromáticas não pertencentes ao campo harmônico a que se atribuiria o encadeamento – por maior viabilidade de interpretação funcional – e em acordes em que, pela análise de perspectiva tonal, caracterizariam a tônica.

As conduções das linhas horizontais das vozes simultaneamente componentes das entidades acórdicas são elementos essenciais para o desenvolvimento da tensão nos momentos citados, assim como da sonoridade atingida. O progresso de cada linha utilizando de propriedades de desenvolvimento melódico individual e coletivo, como saltos intervalares, graus conjuntos, movimentos contrários e movimentos paralelos, colabora para a organização dos empilhamentos verticais. Concomitantemente a isso, no âmbito do encadeamento acórdico, há a exposição das melodias de primeiro plano, que se revezam entre as vozes superiores da progressão e vozes de registro mais inferior executadas por outros sintetizadores ao longo do arranjo, assim como em vozes graves pelos sintetizadores que realizam a linha de baixo.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 127 – Progressão de acordes utilizada na décima peça



O sintetizador que executa a harmonia utilizada como alicerce para o desenvolvimento da peça é composto por 4 osciladores. Dentre estes, encontram-se dois cujas ondas por eles emitidas são senoidais, um que comporta uma onda dente de serra de 64 harmônicos e um último cuja onda possui a fundamental e o quinto harmônico. As configurações de seus envelopes e harmônicos são apresentadas nas imagens abaixo.

Figura 128 – Oscilador A: configurações dos parâmetros referente ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

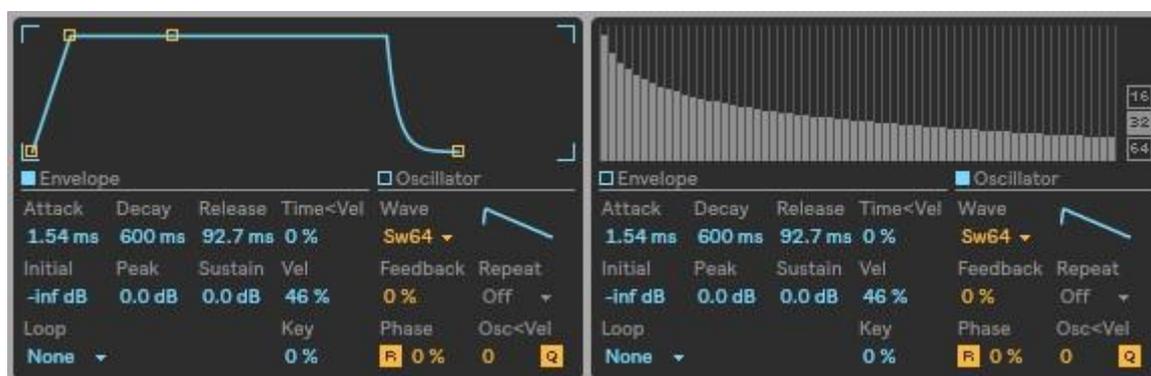


Figura 129 – Oscilador B: ajustes dos parâmetros relativos ao envelopee aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

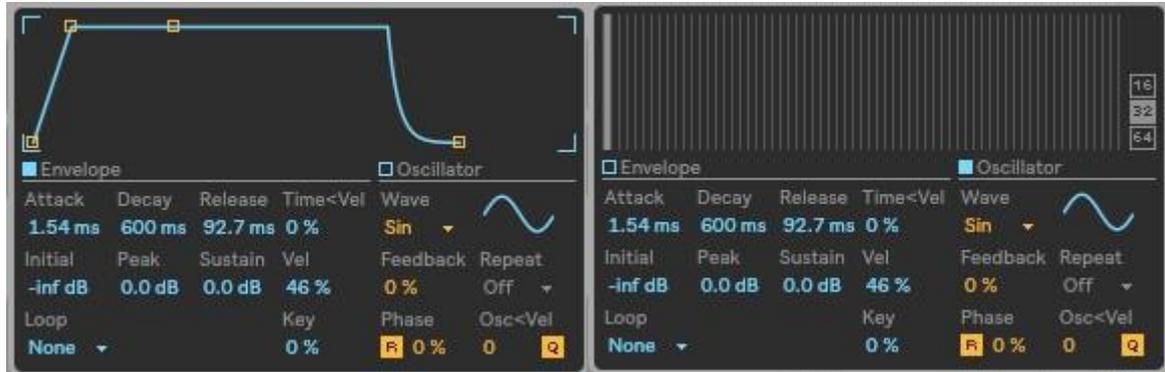


Figura 130 – Oscilador C: configurações dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

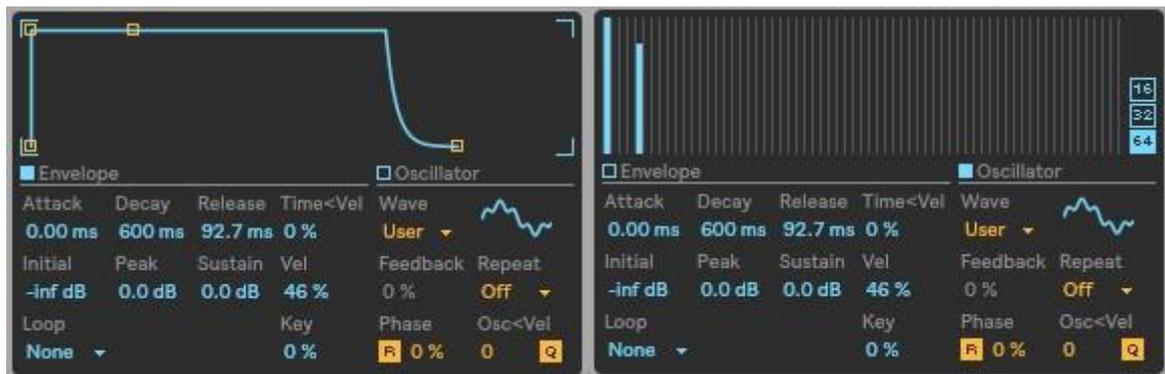
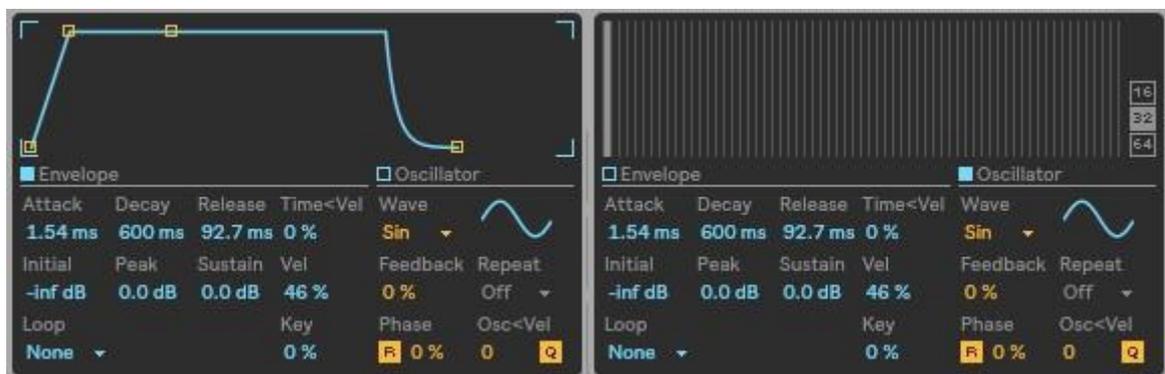


Figura 131 – Oscilador D: configurações relativas aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Ainda, neste sintetizador há a presença de um filtro e um oscilador de baixas frequências que interferem na sonoridade resultante dos 4 osciladores mesclados. As

configurações referentes aos parâmetros destes interferentes encontram-se discriminadas nas imagens abaixo.

Figura 132 – Ajustes referentes aos parâmetros que correspondem ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

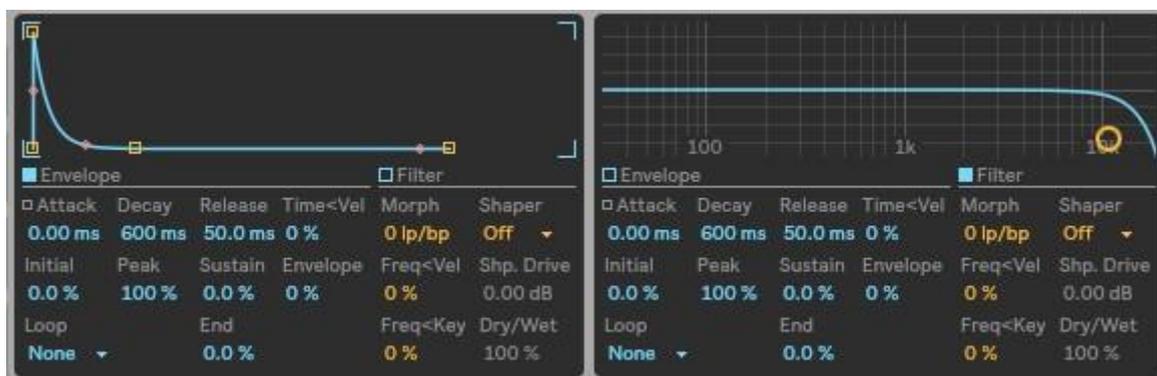


Figura 133 – Ajustes referentes aos parâmetros que correspondem ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 134 - Configurações presentes nos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências inserido no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 135 - Configurações presentes nos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências inserido no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.11 Décima primeira peça

O encadeamento utilizado como base para o desenvolvimento da décima primeira peça do memorial usufrui de alguns acordes em que não ocorre a presença de terças – não podendo eles, também, serem caracterizados como suspensões tradicionais, por não ocorrer sua resolução da forma como se decorre no uso convencional. Dessa mesma forma, são também presentes acordes que possuem intervalos de segundas, quartas e sextas simultaneamente à presença das terças, porém, constituindo parte integral da sonoridade dos acordes, devido a forma como são conduzidas as vozes em conjunto. Ainda, ocorre, também, o caso de um acorde onde são presentes tanto a terça maior, quanto a terça menor – a qual, com o esforço da interpretação funcional, poderia ser encarada como uma apojetura de segunda sustentada, porém, a nota se trata de um integrante de relevância do acorde devido à forma como se dá a resolução da linha melódica da qual é constituinte.

Ocorre, nesta peça também, uma distribuição de registros pelos quais se encaminham as passagens de primeiro plano, alternando-se entre trechos de registro superior e momentos de registro mais interno pelos quais se decorrem o foco melódico. A fração do arranjo que comporta os timbres de elementos percussivos, alusivos a uma bateria eletrônica, tem caráter de marcação de tempo, assim como uma certa estaticidade ocasionada pela repetição nele presente e pela homogeneidade de dinâmica e a carência de variação dos timbres ao longo do tempo. Tais elementos da estrutura obtêm um certo ânimo e uma ênfase de movimentação e dinamismo uma vez que constituem um alicerce para os pontos cadenciais e momentos de geração e alívio de tensão, ocasionados pela progressão acórdica descrita. Esses componentes intrínsecos tanto da peça como do uso tradicional de estruturas tonais de harmonia estabelecem, portanto, um vínculo entre estes aspectos. Ainda que sejam utilizados na peça relações entre estruturações harmônicas que diferem do uso convencional, certos elementos desse âmbito ainda são mantidos. Atributos imanentes à tradicionalidade como a criação de expectativa e o cumprimento resolutivo da tensão construída por entidades que, por sua vez, são usadas de maneira contrastante à convencional, geram este caráter de ambiguidade. Em técnicas e procedimentos composicionais que possuem uma intenção completamente pós-tonal, predomina a sonoridade de uma certa indeterminação de momentos resolutivos, assim como um estado de tensão mais latente e duradouro, o que distânciava a peça, já afastada do domínio convencional, deste âmbito também.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias às entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 136 – Progressão de acordes utilizada na décima primeira peça



A harmonia utilizada para o desenvolvimento da peça é executada em dois sintetizadores simultaneamente. O primeiro a ser aqui exposto possui 4 osciladores, sendo, destes, dois de ondas senoidais, um de onda dente de serra com 64 harmônicos e um com uma onda semelhante a uma senoide, uma vez que não é repleta de harmônicos, pois possui apenas a fundamental e o quinto harmônico. Abaixo, as configurações deste primeiro.

Figura 137 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

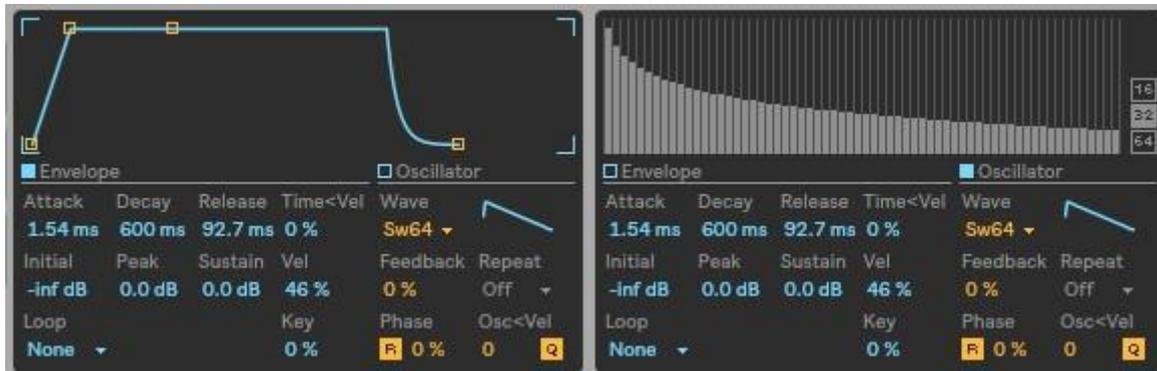


Figura 138 – Oscilador B: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

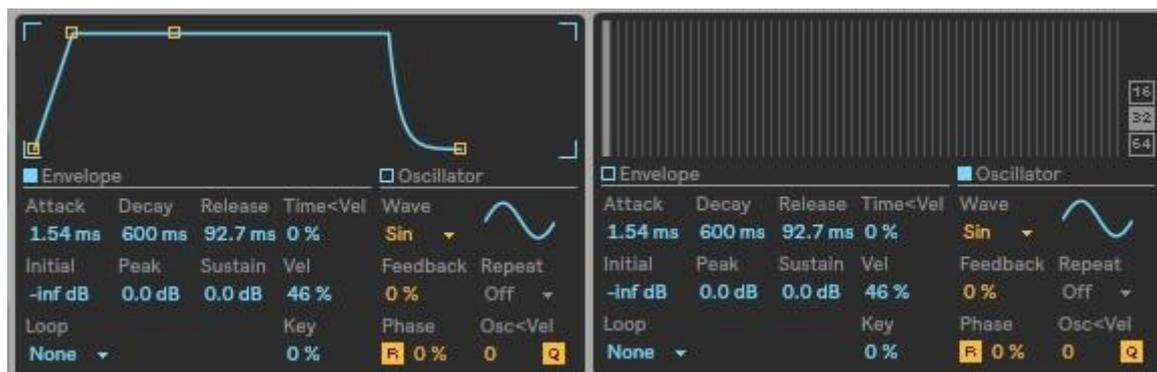


Figura 139 – Oscilador C: configurações relativas aos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

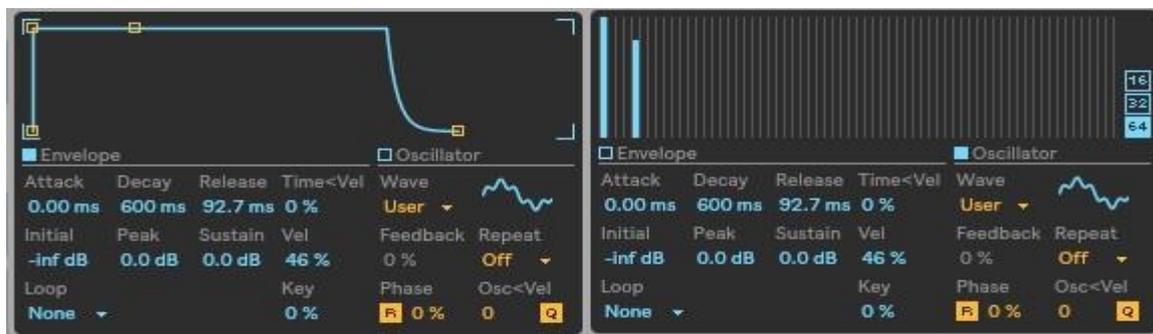


Figura 140 – Oscilador D: ajustes correspondentes aos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Nesse sintetizador são presentes também um filtro e um oscilador de baixas frequências (*LFO*), os quais intervêm no timbre constituído pela mescla dos 4 osciladores de modo a modificá-los. Suas configurações são determinadas nas imagens a seguir.

Figura 141 – Ajustes configurados nos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

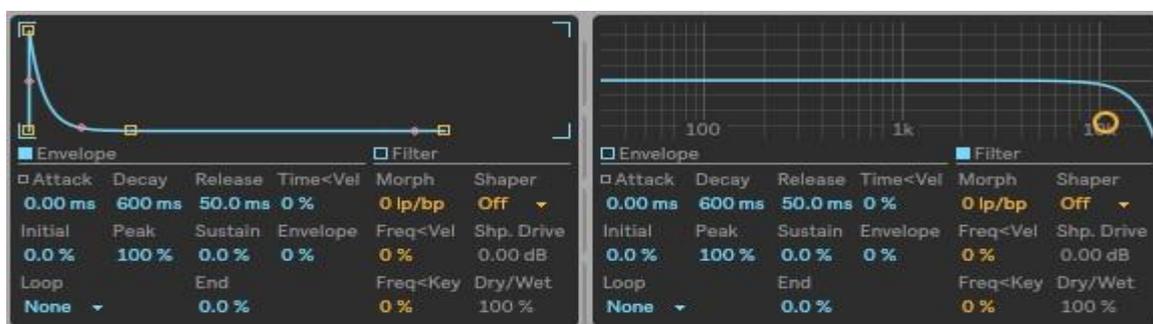


Figura 142 – Ajustes configurados nos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 143 – Configurações dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 144 – Configurações dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O outro sintetizador usado para execução da harmonia de base utilizada no desenvolvimento da peça funciona como uma dobra deste primeiro, porém com suas próprias configurações timbrísticas. Possui 4 osciladores, sendo 3 de ondas dente de serra com 32 harmônicos e um de onda senoidal. Abaixo, podem ser conferidos seus ajustes.

Figura 145 – Oscilador A: ajustes dos parâmetros relativos ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

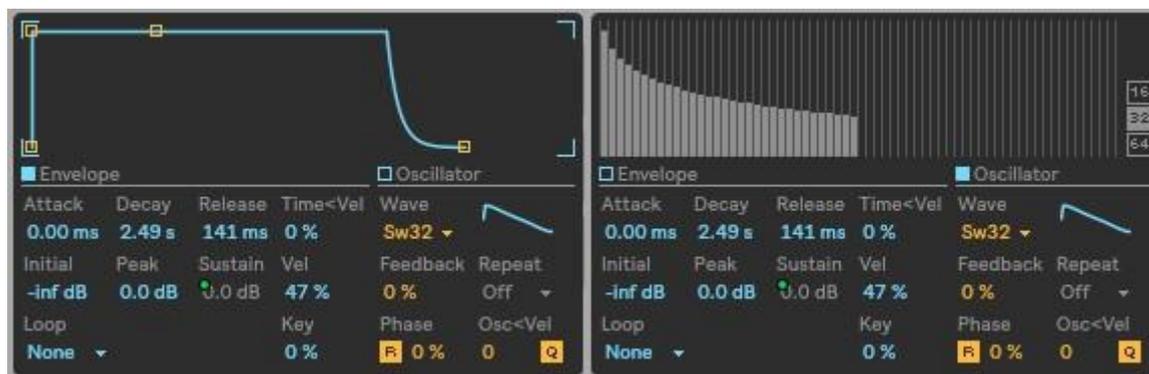


Figura 146 – Oscilador B: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente.

Fonte: Ableton Live 10

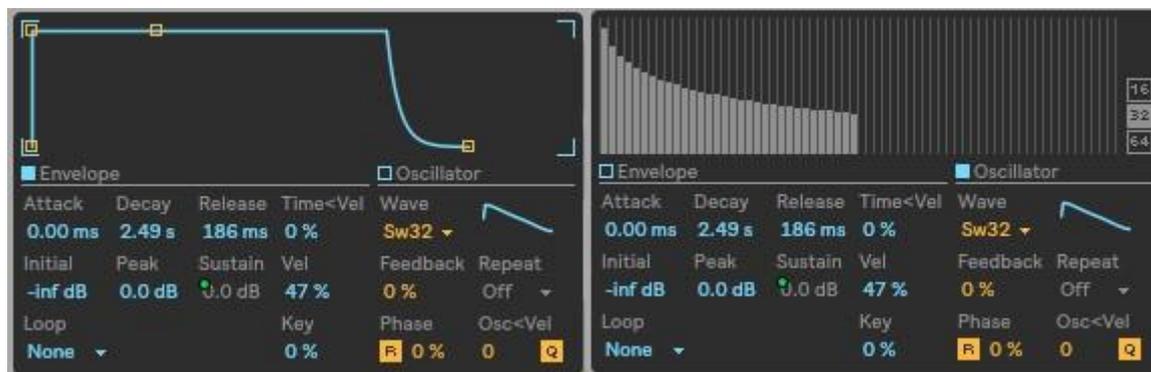


Figura 147 – Oscilador C: ajustes correspondentes aos parâmetros de envelope e de harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

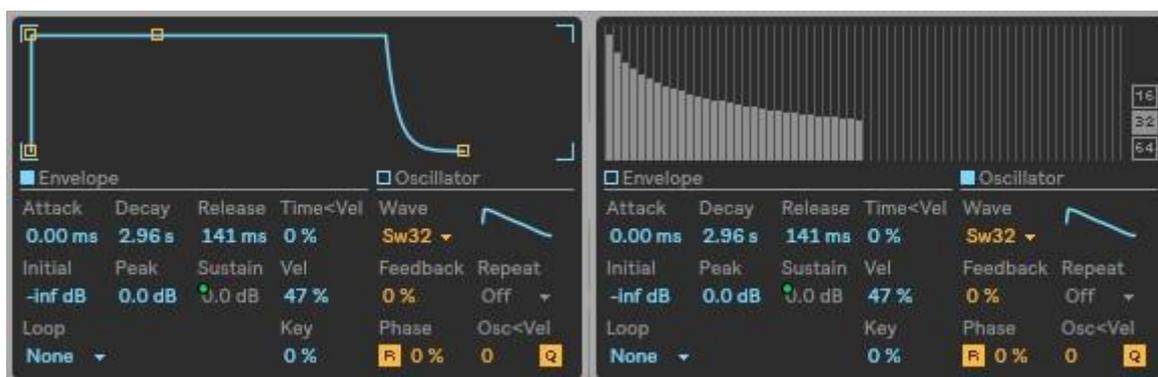
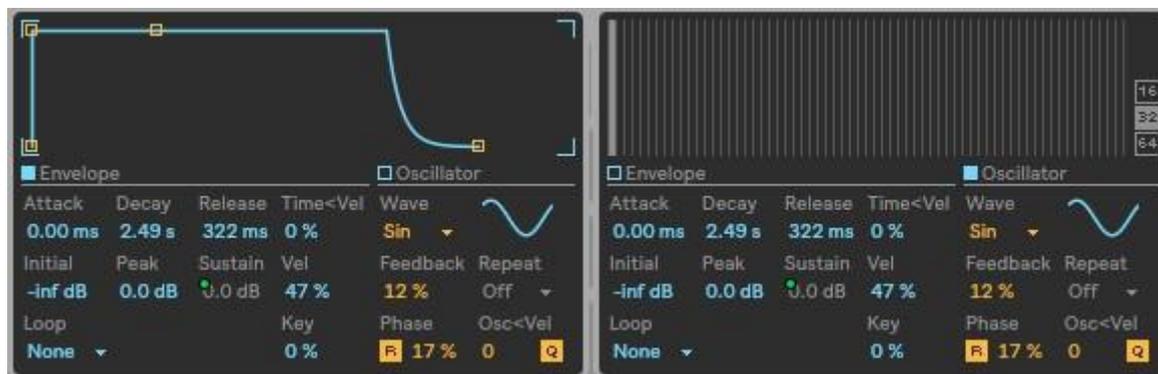


Figura 148 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Neste sintetizador há também a presença de um filtro e um oscilador de baixas frequências, os quais vêm a interferir no timbre resultante da mescla dos 4 osciladores acima expostos. Suas configurações e ajustes podem ser conferidos nas imagens abaixo.

Figura 149 – Configurações correspondentes aos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

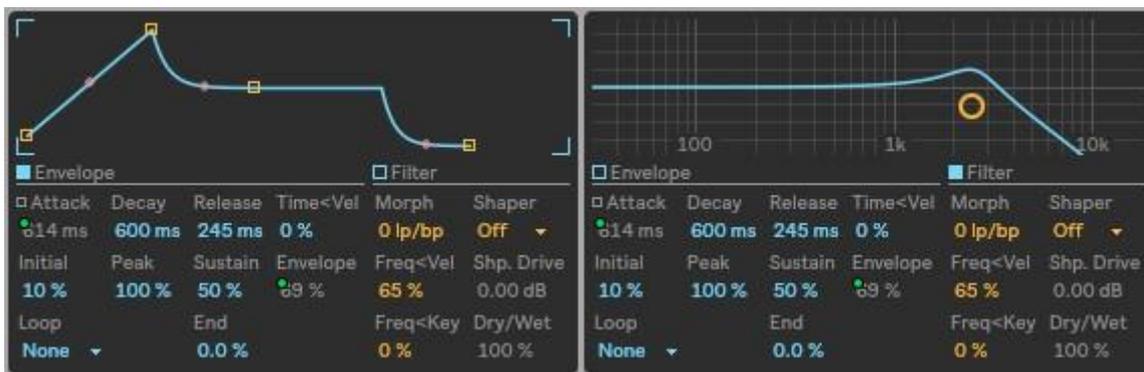


Figura 150 – Configurações correspondentes aos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 151 – Configurações correspondentes aos parâmetros relativos ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 152 - Ajustes correspondentes aos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 153 - Ajustes correspondentes aos parâmetros relativos ao oscilador de baixas frequências presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



2.12 Décima segunda peça

O encadeamento acórdico presente na décima segunda peça do memorial conta com entidades que se desenvolvem através de uma progressão essencialmente cromática dos acordes. Entre sucessões de acordes diminutos, saltos de entidade para entidade através de relações cromáticas, assim como através de relações de terças, indeterminações de papéis de funcionalidade e atribuições a graus de campos harmônicos para cada empilhamento, se decorre o encadeamento, através de uma construção completamente intervalar. Passagens em que são presentes ornamentações no entorno das entidades estabelecidas também apresentam e reforçam cromatismos. Distinguidas as notas ornamentais das notas de constituição dos acordes estabelecidos através da subdivisão e encaminhamento do desenho melódico de umas, em detrimento da estaticidade, durabilidade rítmica e papel de sustentação de outras, percebe-se o não pertencimento das notas utilizadas, em ambos os aspectos, a uma escala específica.

A desvinculação das entidades de quaisquer caracterizações de papéis de funcionalidade preconcebidas em relações de harmonias, advindas de empilhamentos em escalas, não afasta por completo, porém, a peça de atributos ainda consideravelmente tonais. Criando-se tensões através da aproximação e afastamento periódico das vozes simultaneamente conduzidas e entrelaçadas, assim como por meio das relações de dissonância e consonância intervalares entre si, é gerada uma dualidade de momentos de tensionamento e de relaxamento facilmente distinguível e intercalada regularmente. Tal aspecto, intrínseco a estruturas harmônicas convencionais, aproxima a peça de um teor análogo ao de uma tonalidade aberta, por mais longínquo que seja o caráter dos acordes e suas inter-relações em comparação à prática tradicional, assim como a proximidade com a prática posterior à original. A sonoridade resultante do hábito mais tardio de composição dispõe de um intuito de geração de tensão disposta de maneira mais dissimulada e constante, não deixando muito claro e evidente os momentos de relaxamento e resolução, ao contrário do que se propõe na presente peça.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 154 – Progressão de acordes utilizada na décima segunda peça

Fonte: Finale

The image shows a musical score for a chord progression. It consists of two systems of music. The first system has six measures, and the second system has six measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows a progression of chords: F#m, C#m, F#m, C#m, F#m, C#m. The second system shows a progression of chords: F#m, C#m, F#m, C#m, F#m, C#m.

A progressão harmônica executada nesta peça é realizada em dois sintetizadores distintos simultaneamente. Um deles contém 4 osciladores, sendo 3 de ondas dente de serra e um de onda senoidal. O outro é composto por 3 osciladores de ondas dente de serra. As imagens abaixo mostram as configurações ajustadas em seus parâmetros.

Figura 155 – Oscilador A: ajustes presentes nos parâmetros referentes a envelope e harmônicos, respectivamente, do sintetizador de 3 osciladores

Fonte: Ableton Live 10

The image shows a screenshot of the Ableton Live 10 interface, specifically the Envelope and Oscillator parameters for two oscillators. The parameters are as follows:

Envelope				Oscillator			
Attack	Decay	Release	Time<Vel	Wave	Feedback	Repeat	
0.15 ms	600 ms	3.83 s	0 %	Sw32	0 %	Off	
Initial	Peak	Sustain	Vel	Phase	Osc<Vel		
-inf dB	0.0 dB	0.0 dB	0 %	0 %	0		
Loop	Key						
None							

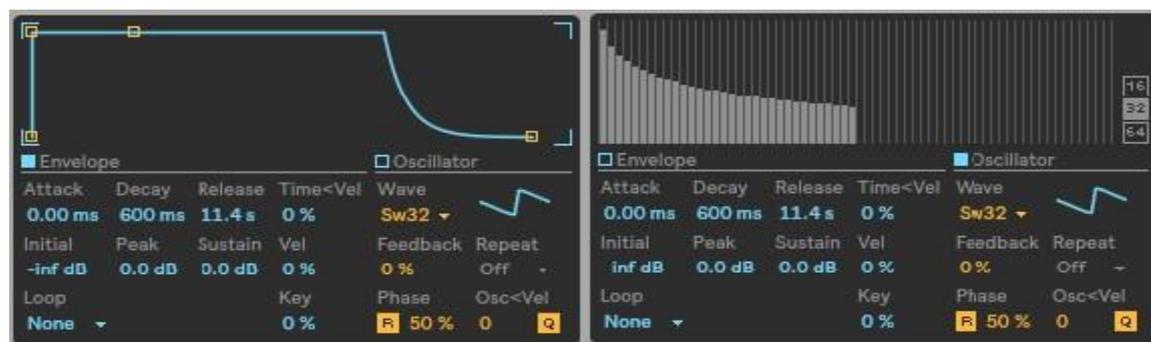
Figura 156 – Oscilador B: ajustes presentes nos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente, do sintetizador de 3 osciladores

Fonte: Ableton Live 10



Figura 157 – Oscilador C: ajustes presentes nos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente, do sintetizador de 3 osciladores

Fonte: Ableton Live 10



Há, nesse sintetizador também, a presença de um filtro modulador de frequências alterando o timbre gerado pelos osciladores. Suas configurações foram ajustadas segundo os parâmetros discriminados nas imagens abaixo.

Figura 158 – Configurações referentes aos parâmetros ajustados no filtro do sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

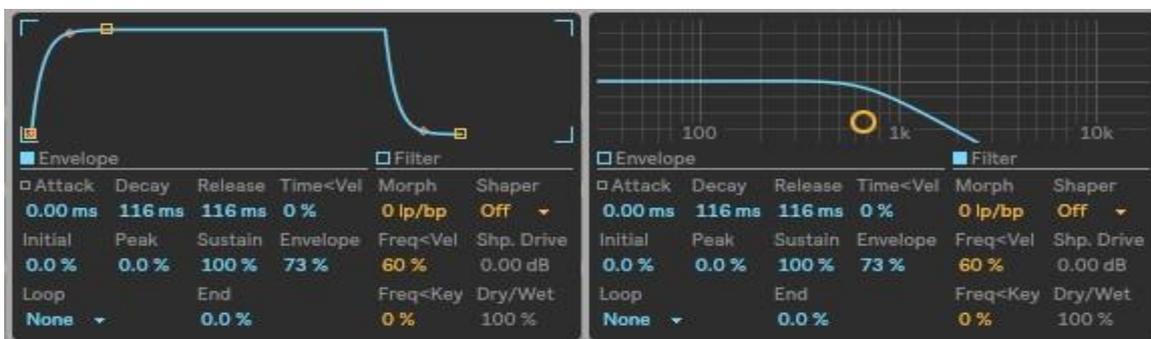


Figura 159 – Configurações referentes aos parâmetros ajustados no filtro do sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



O outro sintetizador também responsável pela execução da harmonia de base feita para o desenvolvimento da peça possui, assim como o primeiro, 3 osciladores contendo ondas dente de serra de 32 harmônicos, e agora mais um contendo onda senoidal. Este foi adicionado no intuito de gerar ênfase, enriquecimento e intensificação do timbre. Nas imagens a seguir, discriminam-se as configurações dos seus osciladores e dos efeitos que neles interferem.

Figura 160 – Oscilador A: parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

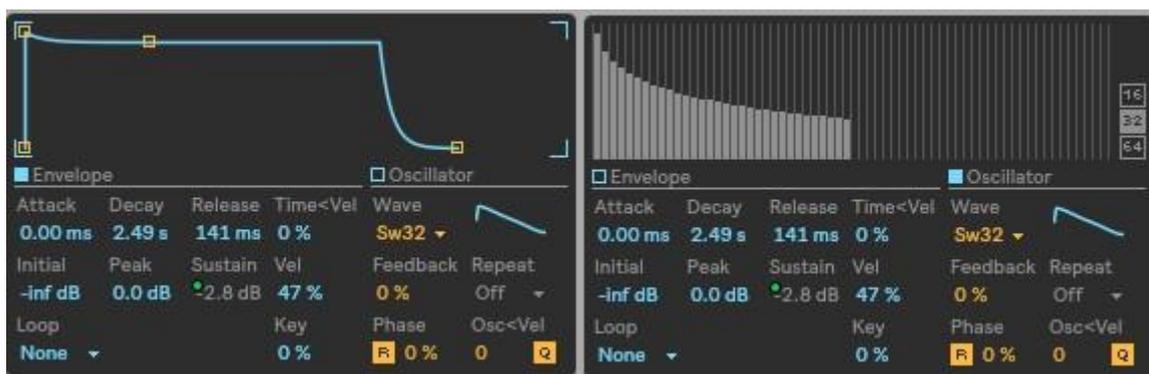


Figura 161 – Oscilador B: parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

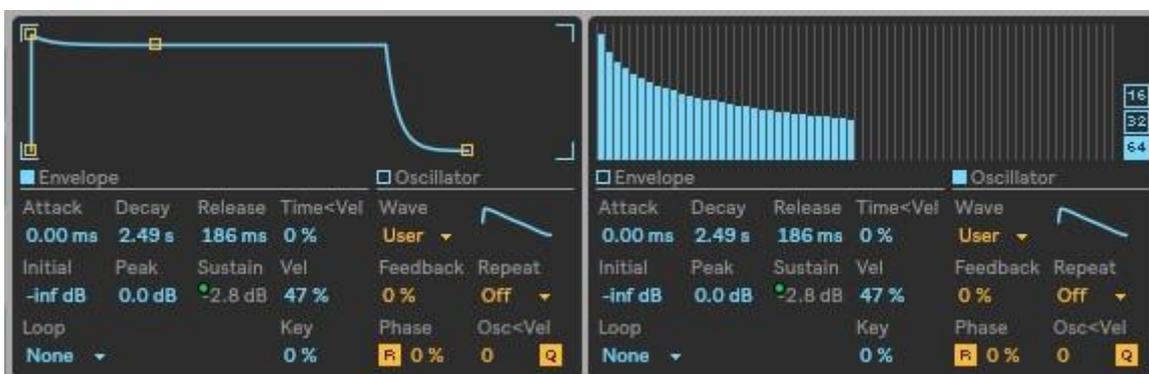


Figura 162 – Oscilador C: ajustes dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

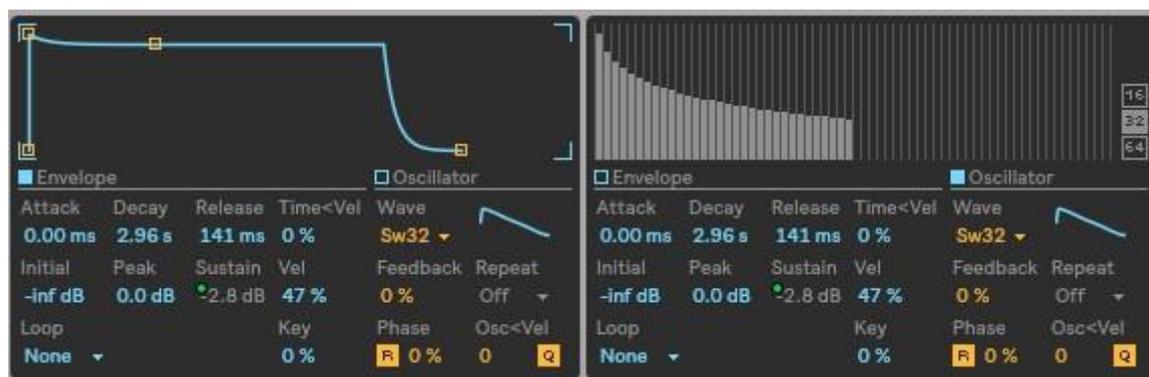


Figura 163 – Oscilador D: ajustes dos parâmetros correspondentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Neste outro sintetizador, se fazem presentes, também, tanto um filtro como um oscilador de baixas frequências, que interferem na sonoridade da mistura das ondas geradas pelos 4 osciladores acima ilustrados. O ajuste de seus parâmetros pode ser conferido nas imagens a seguir.

Figura 164 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10

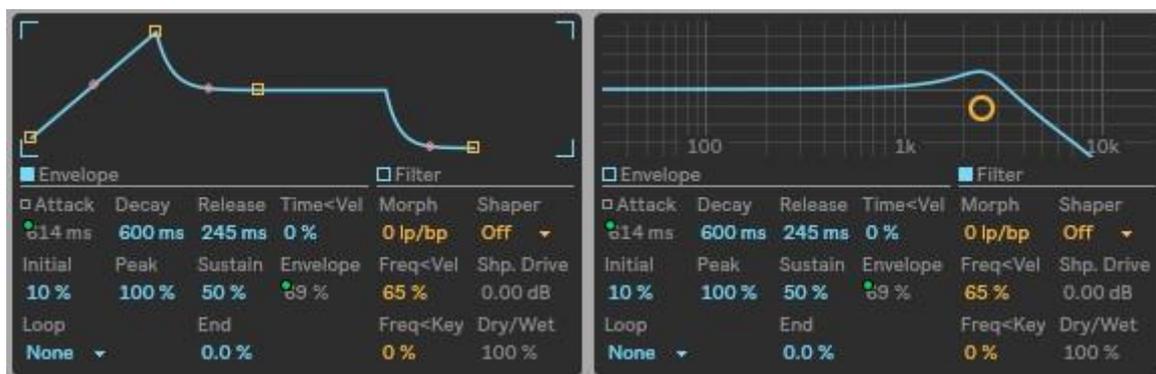


Figura 165 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 166 – Ajustes dos parâmetros referentes ao filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 167 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências do sintetizador em questão.

Fonte: Ableton Live 10



Figura 168 – Ajustes dos parâmetros referentes ao oscilador de baixas frequências do sintetizador em questão.

Fonte: Ableton Live 10



2.13 Décima terceira peça

A progressão de acordes utilizada como sustentação para o desenvolvimento melódico da décima terceira peça do memorial apresenta o uso de muitos *clusters*, gerando ambiguidades nas possibilidades de interpretação das entidades como acordes triádicos enfeitados. Se ainda forçada esta perspectiva de qualidade convencionalmente tonal, obtém-se sucessões de entidades não utilizadas nesse meio por não constituírem relações tradicionalmente funcionais, como saltos para entidades mediante. Ao impor-se essa perspectiva de interpretação tradicional das entidades, obter-se-iam acordes repletos de notas que, nesse contexto, seriam consideradas apojeturas, porém que não possuem esse caráter pelo direcionamento de suas resoluções, que distinguem da prática tradicional. Essas notas constituem parte igualmente relevante das entidades pelo direcionamento de sua condução de vozes. Há momentos, também, em que as mesmas notas triádicas de um acorde são mantidas e reiteradas, alternado-se as notas circundantes a elas de modo a gerar uma sonoridade resolutiva, através da alternância dessas notas não mantidas, o que viria a gerar, se insistida a análise de interpretação triádica, um acorde que resolve nele mesmo.

Ainda assim, pontos de tensão e relaxamento são claramente identificáveis e intercalados periódica e recorrentemente, o que caracteriza uma particularidade herdada da prática convencional do uso da tonalidade. Através da mistura de ambos estes elementos no desenvolvimento da composição da peça, busca-se atingir essa dualidade e ambiguidade de

interpretação, com aspectos oriundos de ambos os nichos – convencional e disruptivo –, juntando as características que contribuem tanto para o desenvolvimento estético desejado, quanto para ênfase com relação aos elementos dispostos no arranjo. Essa recorrência do contraste entre relaxamento e aglomeração é endossada pela repetitividade do âmbito dos sintetizadores percussivos presentes na peça, de modo a criar uma divergência de sonoridade – através de tensão e relaxamento – concomitante a algo que se mantém, característica essa oriunda da prática tradicional. Da mesma forma, busca-se a sonoridade mais dissonante e a estética mais agressiva do âmbito posterior à prática habitualmente convencional.

A imagem a seguir exhibe uma representação reduzida da progressão de acordes utilizada na peça, sem retratar as durações rítmicas reais e notas de fraseado melódico alheias as entidades, mostrando apenas as notas que constituem os acordes utilizados, segundo a duração e o papel de sustentação que realizam na escrita original, em suas alturas reais e na ordem de empilhamento utilizada.

Figura 169 – Progressão de acordes utilizada na décima terceira peça



O timbre utilizado no sintetizador que contém a harmonia de base da peça é composto por 4 osciladores, sendo, deles, três de ondas dente de serra, com 32 harmônicos e um de onda senoide. Abaixo, suas configurações.

Figura 170 – Oscilador A: configurações referentes aos parâmetros de envelope e de harmônicos, respectivamente. À esquerda, nota-se uma representação de número de harmônicos na horizontal por quantidade de decibéis na vertical

Fonte: Ableton Live 10

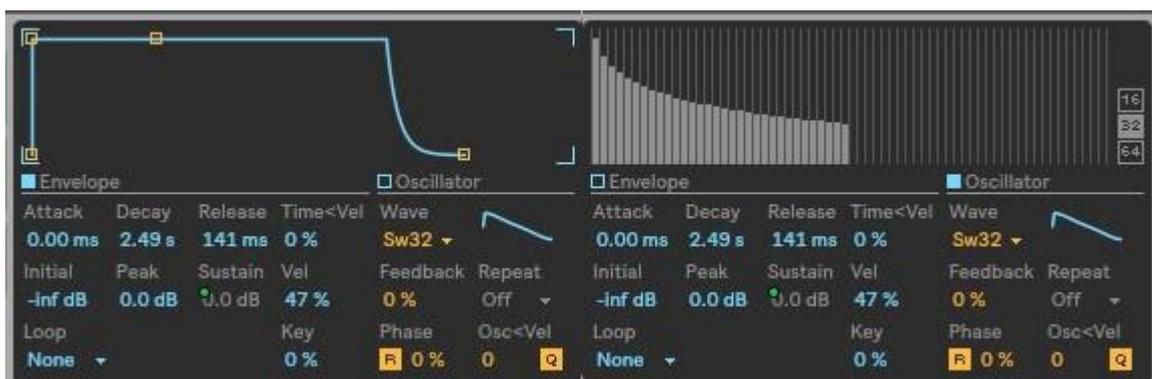


Figura 171 – Oscilador B: configurações referentes aos parâmetros de envelope e de harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

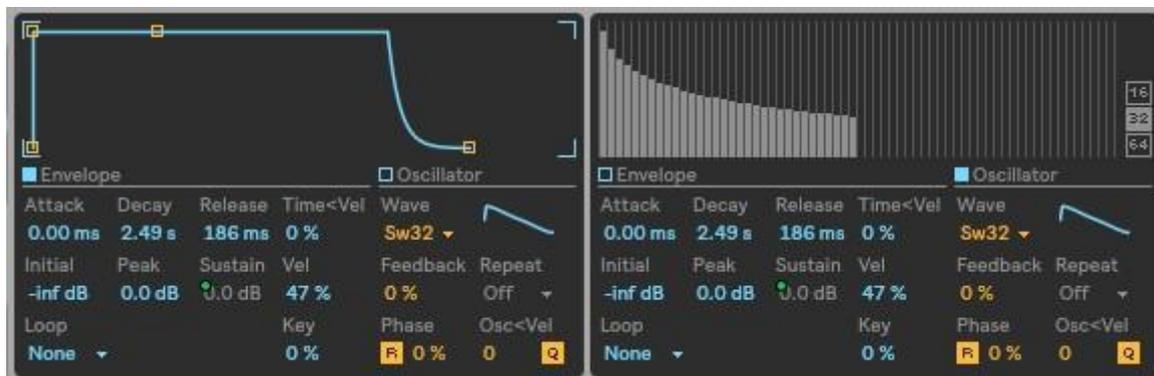


Figura 172 – Oscilador C: configurações dos parâmetros referentes ao envelope e aos harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10

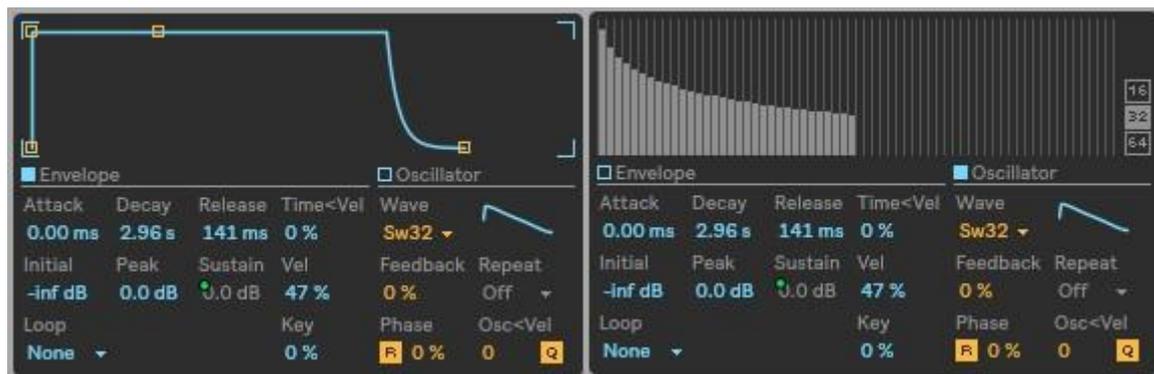
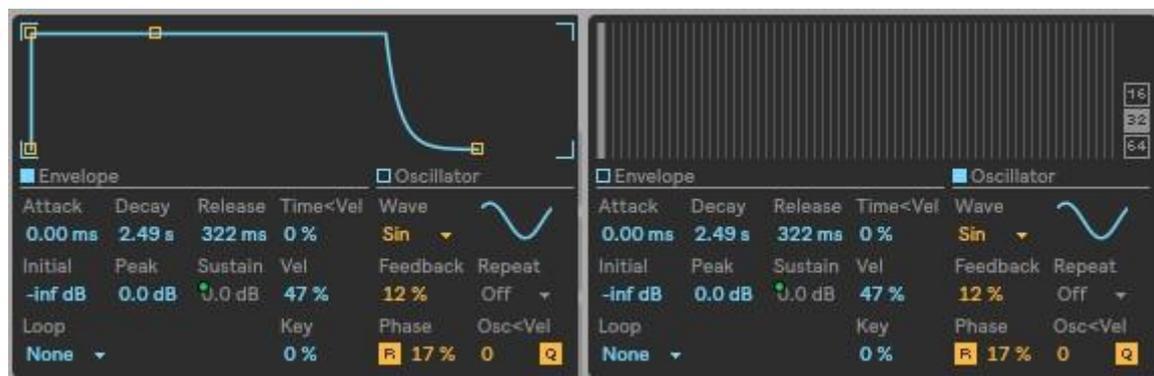


Figura 173 – Oscilador D: configurações referentes aos parâmetros de envelope e harmônicos, respectivamente

Fonte: Ableton Live 10



Há, também, um filtro modulador de frequências, uma certa quantidade de *cutoff* e a presença de um oscilador de baixas frequências (*LFO*) interferindo no timbre.

Figura 174 – Parâmetros referentes às configurações aplicadas no filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 175 – Parâmetros referentes às configurações aplicadas no filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 176 – Parâmetros referentes às configurações aplicadas no filtro presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 177 – Parâmetros referentes às configurações aplicadas no LFO presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



Figura 178 – Parâmetros referentes às configurações aplicadas no LFO presente no sintetizador

Fonte: Ableton Live 10



3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho ocorreu de forma enriquecedora ao longo de seu desenvolvimento. Tendo começado de uma perspectiva um tanto quanto crua, com denominações ambíguas e termos que davam a entender sentidos distintos dos quais se propusera. Muitas vezes caracterizando os artifícios utilizados nas peças, assim como as peças como um todo, objetivamente como pós-tonais, direcionava-se o entendimento da descrição das peças para um sentido distinto daquele em que ela realmente traçava. Desconsideravam-se, no âmbito da descrição das peças, os aspectos herdados da prática tradicional da convencionalidade tonal que estas possuem. Ao se denominar objetivamente como pós-tonal, pode-se dar a entender uma estética diferente daquela atingida. Muito da música pós-tonal envolve e explicita momentos que estendem as tensões construídas por longos períodos, evidenciando e enfatizando os cromatismos e as subversões da prática tradicional como principais aspectos das obras. Não apenas com a presença deles, mas com o destaque e a ostentação destes aspectos, acabando por interferir na própria forma das composições. A forma nas peças aqui apresentadas carrega uma grande relação com a prática convencional da tonalidade. Questões referentes a uma rítmica mais simples e um movimento harmônico constante, em detrimento da irregularidade e quebra de expectativa métrica do âmbito pós-tonal, são aqui presentes.

Passando-se a caracterizar o teor das peças como algo no meio do caminho entre um uso tradicional das práticas harmônicas, formais e composicionais e um emprego advindo de um contexto historicamente posterior, desvinculado e contestante das práticas convencionais, passou-se a chegar mais perto de onde realmente se está com as peças presentes neste memorial.

A busca pela efetivação de uma mescla entre aspectos de ambos os nichos mencionados foi o que inicialmente se visou no início do trabalho. Ao longo de seu desenvolvimento, através das diversas denominações e caracterizações atribuídas às peças de acordo com seus respectivos âmbitos de origem, assim como a procura pelo encaixe das obras dentro de tais parâmetros, pode-se constatar uma grande evolução no que se refere à exploração e designação dos procedimentos aqui envolvidos.

Aspectos textuais referentes à descrição dos timbres utilizados também foram amadurecidos. Descrições amplas, pouco objetivas e sem o uso de imagens e exemplos foram substituídas por demonstrações mais concisas do que fora utilizado para a construção das sonoridades propostas com as peças aqui presentes.

REFERÊNCIAS

- CORRÊA, A. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. ANPPOM, Campinas, v. 11, n. 11, Dezembro 2005. Disponível em: https://issuu.com/anppom/docs/opus_11_full. Acesso em: 06/09/2019.
- PERSICHETTI, Vincent. Harmonia no século XX: Aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 1961.
- STRAUS, Joseph Nathan. Introdução à Teoria Pós-tonal. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 2000.
- ARANGO, J. J. Homens, máquinas e homens-máquina: o surgimento da música eletrônica. 182 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- IAZZETTA, F. A música, o corpo e as máquinas. ANPPOM, Campinas, v. 4, n. 4, Agosto 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/4/showToc>. Acesso em: 06/09/2019.