

Elementos Idiomáticos na Linguagem Composicional de Antônio Celso Ribeiro na Obra para Piano Solo até 2006

*Daniela Carrijo Franco
Cristina Cappareli Gerling*

Resumo: Apresentação de elementos característicos da linguagem do compositor brasileiro Antônio Celso Ribeiro a partir de uma análise de suas obras para piano solo. Dentre os elementos idiomáticos, destacam-se a influência do neotonalismo e do neosimplismo, movimentos que surgiram em reação à vanguarda do século XX. Este trabalho busca colaborar na divulgação de obras contemporâneas para piano solo, bem como apresentar novas tendências que vêm sendo incorporadas por compositores brasileiros.

Palavras-chave: neotonalismo, neosimplismo, música brasileira

Idiomatic elements in Antônio Celso Ribeiro's compositional language in the work for solo piano up to 2006

Abstract: Discussion of characteristic elements which confer stylistic profile to the works of Brazilian composer Antônio Celso Ribeiro. The analyses of his works for solo piano seek to determine main idiomatic elements as well as the influence new tonalism and new simplicity - movements that appeared as a reaction to the XX century vanguard. This study aims at divulging contemporary works for solo piano and to present recently incorporated tendencies in the piano literature.

Key-words: new tonalism, new simplicity school, Brazilian music

Introdução

Antônio Celso Ribeiro, compositor mineiro nascido em 1962 na cidade de Pouso Alegre, vem provocando grande interesse por parte de intérpretes e pesquisadores. Como educador, “tem colaborado com diversos mestrandos e doutorandos do Brasil e exterior em projetos acadêmicos relacionados com a produção musical brasileira contemporânea para diversos instrumentos” (FARIA, 2007, p. 27). Graduado em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e orientado pelos professores Eduardo Juan Bértola e Oiliam Lanna. De 1995 a 2001, posteriormente residiu e atuou profissionalmente nos Estados Unidos como professor e compositor. Fez cursos de especialização em Síntese Sonora apoiado pelo CNPq e Literatura Musical Medieval em Fort Lauderdale (Flórida). É Mestre em Lingüística na área de Análise do Discurso pela Universidade do Vale do Sapucaí em Pouso Alegre – MG. Atualmente é professor no Conservatório Estadual de Música e na

Universidade do Vale do Sapucaí em Pouso Alegre/ MG (FRANCO e LANDIM, 2006, p. 19).

Seu catálogo de obras abrange diversas formações, como trilhas musicais, música-teatro, coro, quartetos, duos, instrumentos solos incluindo também obras para orquestras. Para piano solo, Antônio Celso Ribeiro escreveu 6 obras que estão editoradas em computador: *Solidão* (1985), *Totem* (1988), *Esther* (1996) *Dolores* (2002), *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* (2005) e *Le Bol du Mendiant* (2006). Neste trabalho iremos analisar as obras *Solidão* (1985), *Dolores* (2002), *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* (2005) e *Le Bol du Mendiant* (2006)¹.

O presente trabalho tem como objetivo analisar o repertório para piano solo de Antônio Celso Ribeiro, observando seu idioma musical a fim de discutir as novas tendências que o influenciam, o repertório brasileiro recente, além de contribuir para a difusão de obras contemporâneas para este instrumento. Para isto, o modelo analítico utilizado foi o modelo sugerido por Alex Sandra Grossi em seu trabalho “O idiomático de Camargo Guarnieri na obra para piano”. A autora seleciona cinco elementos idiomáticos para a análise: Harmonia, Forma, Aspecto Nacional, Textura e Caráter expressivo (GROSSI, 2004). Visto que o Aspecto Nacional não é uma característica presente nas obras selecionadas, este elemento foi substituído por Contribuição Extra Musical. Contando com depoimentos do próprio compositor e de acordo com a análise realizada por Faria (2007) da obra para piano a 4 mãos (*C'est une chanson triste déragée par lês bruits désirables, 2003*), optamos por incluir este aspecto preponderante como um dos norteadores da análise.

Análise das obras

Solidão:

Datada de 1985, *Solidão* é uma obra monotemática baseada no esquema formal ABA. O ambiente harmônico combina os modos maior e menor, apresenta tendências do jazz e não segue as convenções da harmonia

¹As obras *Totem* e *Esther* foram localizadas após o fechamento do trabalho. *Totem* que estava desaparecida foi encontrada recentemente. Já *Esther*, foi uma obra inicialmente composta para cantor/ ator/ narrador e piano, e que não fora terminada para este fim. Todavia, o compositor mantém uma versão para piano solo.

tradicional. A escrita delinea uma textura de melodia acompanhada e o acompanhamento apresenta-se em acordes quebrados, com notas presas que resultam em um efeito de ressonância por agregação.

Quanto à organização rítmica, a escrita contradiz a métrica assinalada. Apesar da métrica binária simples, trata-se de uma valsa e o agrupamento dos tempos na voz superior apresenta-se em defasagem com relação ao acompanhamento. Esta constatação suscita diversas possibilidades de condução rítmica e de interpretação.

Aludindo ao jazz, o compositor utiliza a bimodalidade², as dissonâncias nos acordes (6^a s e 7^a s), os cromatismos e a condução linear do baixo. No compasso 5, por exemplo, o acorde de Lá bemol com 6^a foi invertido, com a nota Dó no baixo, integrando uma linha descendente: Do-Si-Sib-La. (Fig. 1a). Também nos compassos 21 e 28 o acorde de Lá menor foi invertido, com a nota Mi no baixo e integra a linha ascendente: Re-Mib-Mi-Fa (Fig. 1b).



Fig.1: a) [5 a 10]



Fig. 1: b) [18 a 23]

O uso de seqüência, outra ferramenta de composição, ocorre nos compassos [10 – 16, 34 - 40, 48 – 53], delineando a escala de Sol Maior descendente: Mi-Re-Do-Si-La-Sol-Fa# (Fig. 2).

O contorno de Sol Maior descendente é acompanhado da nota pedal fá#, antecedendo a dominante que surge no compasso 16 (Fig. 2). Nesta passagem, a sensível (Fá#) é realçada e caracteriza a ocorrência da dominante [16].



Fig.2: [10 - 16]: Seqüência

² Por bimodalidade entendemos o uso concomitante de uma tonalidade na sua formação Maior e menor.

A bimodalidade é uma característica da obra, pois os acordes encontram-se distribuídos ora em maior, ora em menor, sem regras aparentes ou relações harmônicas tradicionais. No compasso 38, por exemplo, o compositor utiliza as duas modalidades ao mesmo tempo, tendo na mão direita um Si natural, enquanto que na mão esquerda se mantém o si bemol (Fig. 3a). O mesmo ocorre no acorde final (Fig. 3b).



Fig. 3 a) [37 – 38]: bimodalidade b) [54 – 56]: bimodalidade - acorde final

Dolores

Escrita em 2002, esta homenagem traz o nome da mãe do compositor. É uma obra monotemática com a textura baseada no uso de acordes, elemento preponderante constituído por uma seqüência distribuída entre as mãos. Esta simplicidade ou mesmo despojamento na escolha de materiais resulta, no entanto, em elevado teor de emocionalidade, religiosidade e sentimento de dor, que exige do intérprete mais expressividade e gestualidade do que virtuosidade. A execução requer um recolhimento, um toque firme, dramático e bastante expressivo. A utilização de toda a extensão do teclado requisita uma pedalização clara mesmo que os acordes devam soar ligados, fazendo todo o instrumento ressoar, principalmente nas seções em uníssono. No final, o pedal Dó no grave do instrumento faz com que haja um efeito de ressonância e uma busca por harmônicos.

É uma obra neotonal³, pois os acordes utilizados relacionam-se diretamente com a tônica.

No apogeu da prática tonal, ou seja, até o final do século XIX, o conceito de hierarquia tonal prevalece para criar uma clara distinção entre acordes estruturais e sonoridades ornamentais. Acordes estruturais são constituídos, via

³Por Neotonal entendemos toda obra que utiliza a tonalidade no estilo tradicional, seguindo as características do movimento neotonal, que prega a liberdade no uso da tonalidade, sem regras de condução vocal a serem seguidas.

de regra, por tríades ou acordes de sétima enquanto que sonoridades ornamentais podem ser formadas a partir de intervalos iguais, só terças maiores ou só terças menores, por exemplo. Na prática tonal tradicional, as sonoridades ornamentais desempenham um papel subordinado e seu status hierárquico é inferior. Na prática neotonal, como é o caso do presente repertório, esta distinção perde seu valor intrínseco e todas as tríades adquirem uma igualdade no seu encaminhamento ou resolução. De fato, o conceito de resolução fica por assim dizer suspenso. O ambiente harmônico é reduzido pela economia de meios e se baseia na seguinte progressão centrada em Dó menor: I – VI – I – III – VI – I (V) (Fig. 4). A partir desta construção harmônica, são estabelecidas micro variações com repetição de motivos. A peça contém 5 frases assimétricas sem fórmula ou barra de compasso. O tema é apresentado em uníssono (Fig. 4), e a cada frase são inseridos novos elementos, criando uma variação do tema e explorando a dinâmica que vai desde *ppp* ao *fff*. Nota-se que o pedal Dó na última variação ocorre reforçando a tônica.

The image shows a musical score for a theme in D minor. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is marked 'f molto espressivo'. The progression is I – VI – I – III – VI – I. The final chord is a D pedal point.

Fig. 4: Apresentação do tema: progressão centrada em Dó menor

Les Rêves et Désillusions d'un Funambule (Sonhos e desilusões de um equilibrista)

Baseada no texto “Le Funambule” de Jean Genet⁴ (1910 – 1986), *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* foi escrita em 2005. O texto foi dividido, por Antonio Celso Ribeiro, em 10 frases sendo que cada frase do poema resulta em uma seção da obra com feições e características individualizadas. A seqüência das seções resulta em uma suíte.

Nesta obra neotonal, algumas seções delineiam um conteúdo harmônico cromático (seções 5 e 6). Além disso, os ambientes harmônicos são centrados em coleções definidas de sonoridades que estabelecem atmosferas.

⁴Jean Genet (1910-1986) autor teatral francês cuja obra mais famosa “O Balcão” tem influenciado teatrólogos brasileiros.

Parafrazeando as danças antigas, a obra utiliza preponderantemente a região grave do piano, provocando um estado de espírito melancólico, triste, com alta carga emocional. A dança, a acrobacia é o elemento propulsor da obra, e por isso, o barroco foi a base para a composição deste trabalho. *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* é uma obra imagética que pede uma performance, quando possível, interativa, isto é, executada simultaneamente com uma bailarina, mímico ou ator que recite o poema de Genet ou ainda com projeção de vídeo ou slides que traduzem esta idéia de movimento.

Baseada nos critérios de simplicidade harmônica denota-se uma preocupação com processos de simplificação ao invés da complexidade. É classificada como neosimplista⁵ apesar da complexidade e das demandas ao intérprete. A partir desta obra, observa-se uma tendência em atenuar o nível de complexidade e uma opção pelo despojamento (FRANCO, 2007).

Seção 1: *Que nous importe (Que nos importa)* (tonalidade Sol m)

A primeira seção utiliza 2 acordes: Sol menor e Dó menor desenvolvidos como tema e variação. O tema é apresentado em 6 compassos (Fig. 5), e a cada repetição é adicionado um elemento novo, aumentando gradualmente a dificuldade e a densidade.



Fig. 5: [1 – 6] - Apresentação do tema

A nota Sol surge como pedal durante toda a seção, e é uma nota comum aos 2 acordes utilizados, provocando um reforço a tônica. O uso de acordes invertidos na mão direita, com a nota Sol sempre no baixo, além de ser uma afirmação da tônica, é uma maneira de fazer a melodia caminhar com a nota superior. Nota-se que os acordes escolhidos provocam uma cadência plagal I - IV-I.

⁵O movimento neosimplista prega a emocionalidade, religiosidade, o desapego das elucubrações formais em favor a essência musical, qual seja a expressividade estados afetivos e sentimentais ao invés de complexidade composicional.

Seção 2: *Tu seras* (Tu serás) (tonalidade Sibm)

Nesta seção, os acordes utilizados são: Sibm e Fá(m), o que mostra a preferência do compositor por ambientes harmônicos reduzidos. O acorde de V grau ocorre no compasso 7 (Vm), mas não tem a função de dominante. Toda esta seção é uma afirmação constante da tônica, pois o acorde de Sib menor é constante, com poucas mudanças no ambiente harmônico. Já a melodia se baseia na repetição de notas da tríade de Sib menor.

Utiliza notas repetidas, ritmo complexo e várias mudanças de compassos: 3/4, 5/4, 4/4, 6/4. Como influência do barroco, utiliza a 3ª de Picardia, terminando esta seção em Sib Maior.

Um elemento permanente na obra é a diminuição ou aumento na parte rítmica, como podemos observar nos compassos 2 e 6 desta seção (Fig 6).



Fig.6: a) [2] aumento rítmico



b) [6] diminuição rítmica

Seção 3: *Tu brûles* (Tu Queimas) (tonalidade Rém)

O ambiente harmônico utilizado é reduzido nos acordes de Rém, Lá, Fá, Sib. A seção inicia em Rém e transita pela relativa Fá e antirelativa Sib. Nesta seção em particular, não há mudança de compasso: está escrita em 3/4, mas já no início da seção [1 – 7], a nota pedal em ré (afirmação da tônica), provoca um deslocamento de métrica, pois é acionada de 4 em 4 tempos (Fig. 7). Isto acontece também nos compassos 23 a 25 (repetição). No compasso 10, a métrica pode ser entendida como ternária.



Fig. 7: [1 – 7]

O ritmo mais elaborado é um elemento de improvisação, colaborando na intenção de expressividade. Além disso, o caráter doloroso, o uso da região grave, dinâmica *f* e tonalidade menor, implicam também em uma forte intenção

de emocionalidade. A repetição de notas provoca tensão e reflete o texto (*Tu queimas*).

Também nesta seção, há o uso de diminuição rítmica, como podemos constatar na figura 8 [13].



Fig.8: [13]: diminuição rítmica

Por fim, na coda [26 – 32], a antirelativa de Ré, o Sib, surge como tônica, e, com o intervalo de 4J, a nota Fá ocorre como dominante para a cadência final, terminando esta seção em Sib (Fig. 9).



Fig.9:[29] Sib como tônica

Seção 4: *Tu es la foundre* (Tu és o raio) (tonalidade Mibm)

Nesta seção o ambiente harmônico constitui-se de Mibm, Sibm, Dób, Solb, Láb. A escrita rítmica apresenta-se bastante elaborada e exige do intérprete um nível elevado de expressividade através das indicações de movimento lento, caráter apaixonado, dinâmica *f* e exploração da região grave do piano.

Os intervalos de oitavas na mão esquerda definem a harmonia ao invés do uso de acordes. Além da aumentação rítmica (Fig. 10), as notas repetidas e quiáteras também são elementos presentes nesta seção.



Fig. 10: [28] – aumentação rítmica

Seção 5: *Encore un danseur solitaire* (Ainda um dançarino solitário)

Na seção 5 o compositor trabalha a junção de 2 tonalidades: Sim e Sibm, que gera uma escala cromática de 7ª (Sib, Si, Dó, Dó#, Ré, Mib, Mi, Fá, Solb,

Sol, Láb) e provoca a instabilidade na peça, pelo desenho cromático e agitado que ascende e descende por tom e semitom. Isto mostra também o ecletismo de linguagem – o cromatismo como recurso de colorido em uma seção de uma obra que é fortemente marcada por preceitos tonais.

Esta seção utiliza acordes menores associados à região grave, que conferem melancolia, além da dinâmica *ff* que reforça o caráter cruel indicado no início da seção, denotando a solidão aludida no texto (*ainda um dançarino solitário*). A melodia em terças combina com a mão esquerda em oitavas para formar os acordes e a fórmula de compasso, como em outras seções, varia entre 5/4, 4/4 e 6/4. O hibridismo⁶ da condução harmônica determina o caráter desde o início e se baseia na oscilação entre Si m e Sibm, prevalecendo o primeiro (Fig. 11).

Assim também, como característica do hibridismo, a obra, que se inicia em Si m, termina em Sibm.



Fig. 11: [1-2]: hibridismo

Seção 6: *Allumée je sais pas par quoi* (Iluminado eu não sei por quem)

A seção se inicia com o acorde de Sol menor e encaminha-se para Fá Maior no decorrer do discurso sem, no entanto, definir uma polaridade [1-13].

Esta seção forma um ABA com a anterior. A partir do compasso 17 existe uma concatenação de tonalidades: Si m e Sibm, como acontece na seção 5. Com este recurso, o compositor [19-23] replica em andamento mais calmo o que está esboçado nos compassos 1 a 5 da seção 5.

No compasso 17, como preparação para a volta do material temático da seção 5, é introduzido um acorde com as notas Si, Fá# e Mib, que soa Si Maior, acorde que se relaciona com o Si m que vai preparar a volta da seção 5 (Fig. 12).

São utilizados timbres graves e a harmonia é híbrida. O ambiente harmônico torna-se mais complexo pelo número e qualidade de tonalidades empregadas.

⁶Por hibridismo entendemos o que usualmente é chamado de tonalidade progressiva, como por exemplo, a 2ª Balada de Chopin que se inicia em Fá maior e termina em Lá menor.



Fig. 12: [17]

Seção 7: *C'est une misère terrible* (É uma miséria terrível) (tonalidade: Solm)

A seção 7 é um relembrar da primeira seção. Possui mesmo ambiente harmônico (Solm, Dóm) com o motivo delineado também em 3 compassos. A nota pedal Sol fixando a tônica, o uso de acordes invertidos com a nota Sol sempre no baixo resultando em uma melodia que se destaca na região mais aguda do acorde e as mudanças de compasso recorrem como na seção 1 (Fig. 13).



Fig. 13: a) seção 1: [1-3]



b) seção 7: [1-3]

Seção 8: *Qui te fais danser* (Que te faz dançar) (tonalidade: Mibm)

Esta seção possui harmonia neotonal com escrita formal em ABA'. Em "A", a mão esquerda é construída sob um motivo que se repete a cada compasso incansavelmente sob a harmonia centrada em Mib menor. O pedal Mib ocorre para reforçar a tônica, enquanto a melodia surge em oitavas. Na parte "B" a harmonia passa a ser mais ampla caminhando por Lábm, Dób, Réb, Solb, Sibm, e as oitavas passam a ser transferidas para a mão esquerda. No compasso 44 há um retorno ao "A" com o motivo da mão esquerda repetindo incansavelmente e introduzindo quiálteras na mão direita. É a primeira vez que o compositor utiliza nesta composição a região aguda do piano [44-71].

A diminuição rítmica também ocorre como elemento unificador da obra [39] (Fig.14).



Fig. 14: [39]

Destaca-se aqui a ocorrência de uma cadência perfeita [41]: IV – V – I (Láb, Sib, Mib). (Fig. 15). Também é a primeira vez que o acorde de dominante resulta em uma fórmula cadencial. Nas demais seções, os acordes de V grau ocorrem em modo menor, não tendo assim, a função de dominante.



Fig.: 15: [41] cadência perfeita

Seção 9: *Le public? Il n'y voit que du feu* (O público? Há apenas fogo) (tonalidade Mibm)

Esta seção é escrita em colcheias, sem demandas técnicas aparentes e a mão esquerda repete um único motivo durante toda a seção. Escrita em ABA, as fórmulas de compasso variam entre 5/8, 4/8, 6/8. Como característica do barroco, esta seção alude a giga, devido ao caráter presto e jocoso.

Nos compassos 57 aos 59, surge uma cadência implícita de V-I. Mesmo sem a terça do acorde, a função aparente é de dominante (Fig. 16).



Fig. 16: [57-59] - Cadência V-I

Seção 10: *Il applaudit l'incendie* (Aplauda o incêndio) (tonalidade: Solm)

Por fim, a seção 10 é um resumo e fechamento da suíte, e utiliza vários elementos encontrados no decorrer da obra. A tonalidade retorna a Solm, tonalidade inicial da suíte, além do uso de notas repetidas, mudança de compassos, quáleras, oitavas, terças, timbres graves e agudos e o uso da nota pedal Sol que surge como fixação da tônica.

Também a aumentação rítmica ocorre mais insistente, como pode ser constatado no compasso 8 (Fig. 17).



Fig. 17: [8]: aumento rítmica

O hibridismo ocorre nos compassos 10, 11 e 12, com contraste modal entre os acordes de Sol Maior e Sol menor (Fig.18).



Fig. 18: [10-12]: hibridismo

O acorde final retorna a Solm, tonalidade principal da Suíte evidenciando a preocupação com a unidade para esta composição. Além disso, pode-se notar a relação tonal entre cada seção (Tab.1).

Seção 01	Seção 02	Seção 3	Seção 04	Seção 05	Seção 6	Seção 7	Seção 8	Seção 9	Seção 10
Sol m	Sib m	Ré m	Mib m	Híb.	Híb.	Sol m	Mibm	Mibm	Sol m
I grau	III grau	Vm grau	VI grau	-	-	I grau	VI grau	VI grau	I grau

Tab.1: Relação tonal entre as seções

Le Bol du Mendiant (A tigela do mendigo)

Escrita em 2006, Le Bol du Mendiant foi inspirada em texto homônimo de Christine Lavant⁷ (1915 – 1973).

Dividida em 5 seções que se baseiam nas 5 partes do texto citado, esta obra apresenta-se com uma seqüência de movimentos identificados como “quadros” ou “cenas” que evocam algumas sensações, sentimentos e atitudes provocativas. Além disso, apresenta uma escrita despojada, característica que remete ao neosimplismo.

A tonalidade principal é Ré Maior (seção 1, seção 4 e seção 5), mas caminha por tonalidades menores em 3 seções: seção 2 (Fá#m – III grau), seção

⁷Christine Lavant (1915-1973) é escritora austríaca.

3 (Rém – Tonalidade homônima menor) e seção 4 (inicia em Sim – VI grau, e termina em Ré Maior). Todas as seções são escritas com relações harmônicas tradicionais, podendo, portanto, ser considerada uma obra neotonal.

Como podemos constatar em seguida, também é uma obra imagética, cujo texto compeliu o compositor a definir uma versão musical. A valorização do texto sobre a música é uma característica do movimento neosimplista.

Seção 1: (tonalidade Ré Maior)

Texto: *“Eu quero compartilhar pão com o louco, diariamente pegar um pedaço do grande terror, e também ouvir o sino destes corações, lá, onde se aninha a pomba e acha um magro abrigo no deserto sobre água”.*

Esta seção é escrita no esquema formal AABA, estando A em Ré Maior, enquanto B se encontra na região de Si menor. A introdução [1 - 2] apresenta o elemento que se repete por toda a seção: o destaque das notas Lá e Si em contraponto com a harmonia em acordes quebrados (Fig. 19).



Fig.19: [1]: mão direita

Observa-se que as notas estão escritas em semicolcheia, e não em colcheias, para que a nota seja somente destacada e não prolongada, gerando uma “falsa polifonia”. As mesmas notas são destacadas em seguida na mão esquerda [3] e vão se repetir nos compassos 11 e 22 (Fig. 20).



Fig. 20: [3]: mão esquerda

Na parte A, a harmonia aparece em acordes arpejados como acompanhamento enquanto a melodia se encontra na mão direita nas notas destacadas como contraponto, entre os acordes quebrados.

No compasso 4 há um acorde de empréstimo modal, entre a harmonia tonal: o acorde de Sol m, que é II – V de Fá (Solm – Dó7 para Fá), mas que

podemos considerar como uma cadência de engano, pois se resolve em V/ré (Lá7). A seqüência II – V ocorre também no compasso 7 (Mim, Lá7, Ré) e na sua repetição, no compasso 26. Também surge no compasso 5 (Lá, Ré7, Sol), e nas repetições [13 e 24]. Estas cadências mostram a relação dos acordes entre si e com a tônica, estando a obra escrita numa linguagem tonal.

Na parte B, região de Sim, a melodia ocorre em forma de acordes na mão direita. No compasso 21, a volta ao A traz o retorno à tonalidade de Ré Maior.

O ambiente harmônico desta seção é restrito, utilizando com maior freqüência os acordes de Ré Maior e Si menor. Isto também caracteriza a cadência plagal no final da seção: VI – I (Sim – Ré), que utiliza os 2 principais acordes da seção.

Em se tratando da expressividade, nesta seção o compositor solicita um caráter *apassionatto*.

Seção 2: (tonalidade: Fá#m)

Texto: “*Por muito tempo eu fui como pedra alojando no fundo das coisas. Mas eu ouvi o sino falado em voz baixa de meu mistério, o mistério dos peixes voadores*”.

Fá#m surge nesta seção como centro tonal. O ambiente harmônico é restrito e utiliza os acordes de Dó#m – Mi – Sim – Fá#m. A seção é cíclica e se desenvolve como tema e variação.

A introdução [1 – 6] (Fig. 21) desenvolve-se a partir de uma base harmônica que sustenta uma melodia introduzida no compasso 7 como tema na mão direita em quiálteras de 5 e utilizando a escala de Fá#m através da técnica de justaposição (Fig. 22). Na variação 1 [11 – 12] há uma repetição de parte do tema, que é transposta para outra região da harmonia, Fá#m (Fá#m – Lá – Dó#m – Mi7M), e a mão direita apresenta o tema utilizando a escala de Si Maior [12]. Já a variação 2 [13-16] utiliza o mesmo processo de variação, mas utiliza a escala de Si menor. A variação 3 [17-20] por sua vez, configura-se como uma repetição do tema com a inclusão de oitavas. Por fim, segue uma coda [21-25] que firma a tônica e a tonalidade de Fá#m.



Fig. 21: [1 – 6]: Introdução

Seção 3: (tonalidade Ré) **Rém)**

Texto: “A dura escuridão sobre o lugar atrai sua morte ao passar perto das cisternas em toda mão um machucado salgado em todo olho um figo açucarado e o tempo no fundo do palácio. Nos rochedos a flauta já brotou, na barraca da escuridão está já lá a corda, áspera, arduamente trançada, que amarra o caminho do retorno”.

Esta seção também é desenvolvida como tema e variação e busca explorar os diferentes planos sonoros e regiões do piano. O ambiente harmônico é restrito e utiliza os acordes de Ré, Sib, Solm, que são acordes próximos, pois possuem apenas uma nota não comum entre um acorde e outro.

O tema é apresentado nos primeiros 5 compassos, tendo a nota Ré como pedal, fixando a tônica (Fig. 23). O processo de variação é trabalhado através do acréscimo de elementos, tornando a passagem mais complexa a cada apresentação. Na variação 1 [6-13] há modificações mínimas, apenas com introdução de notas junto ao acorde de Ré menor. Na variação 2 [14-23] é introduzido o acorde de V grau: Lám. Nota-se que o compositor utiliza o acorde de V grau em modo menor e não com a função de dominante. Na variação 3 [24-29] ocorrem diferentes planos sonoros. O tema se encontra ainda na região média do instrumento enquanto as notas de preenchimento ocorrem na região aguda (Fig. 24). A coda [30-31] surge como uma afirmação da tônica.

Esta seção possui uma escrita despojada, utilizando economia de material temático.



Fig. 23: [1 – 5]: Apresentação do tema



Fig. 24: [24]: Planos sonoros

Seção 4: (tonalidade Ré Maior)

Texto: “Uma arte como a minha não passa de vida mutilada”

A seção 4 centra-se no acorde de Si m, relativa do tom principal da seção e da Suíte.

Podemos considerar que esta é uma variação da seção anterior, pois a melodia criada pelos acordes é semelhante à melodia da seção 3 (Fig. 25).



Fig. 25: a) Seção 3

b) Seção 4

Inserida como variação, esta seção também possui os processos de escrita se desenvolvendo como tema e variações. O tema é apresentado nos compassos 1 a 8. Em seguida ocorre uma falsa repetição, e que pode ser considerada uma variação [9 a 16].

Em relação à harmonia, podemos dizer que o compositor utiliza de ambigüidade harmônica num mesmo compasso, como podemos constatar a seguir nos compassos 2 e 3 e em sua falsa repetição no compasso 10 (Fig.26).

Considerando que o centro tonal é Sim (I grau) e que Mim7 (IV7) (Mi, Sol, Si, Re) [2] foi desmembrado em dois acordes (superposição de acordes: Mi menor e Sol Maior), no compasso 3, também podemos entender a superposição de acordes (Sol Maior e Lá Maior) como Sol com 9ª, 11ª, 13ª (VI grau). Isso remete a harmonia restrita aos I – IV – VI graus.

Podemos notar também, a forte presença da homofonia como princípio de composição, mais uma vez, nas obras deste compositor. A melodia é desenvolvida a partir da inversão de acordes.

A cadência final em Ré Maior, relativa maior do centro tonal da seção e tom principal da obra, surge como uma antecipação da tonalidade da próxima seção. A cadência final é novamente plagal VI – I (Sim – Ré).



Fig. 26: Compassos 1 a 3

Seção 5: (tonalidade Ré)

Texto: “Ninguém conversa comigo”

A seção 5 é uma repetição da seção 1 (Fig. 27), porém com escrita formal em AA, pois não há a parte B. Mais uma vez, a cadência final é plagal VI – I (Sib – Ré), mesmo com o uso de um acorde de empréstimo modal.



Seção 1:



Seção 5:

Fig. 27: Semelhança entre as seções:

Elementos idiomáticos do compositor

Harmonia – Neotonal

Solidão, datada de 1985, utiliza um ambiente harmônico bimodal, que transita por Sol Maior e Sol menor. O acorde da dominante Ré Maior já enfatizado na parte A, contribui para caracterizar o ambiente tonal da obra, mesmo quando a modalidade se encontra ambígua, como neste caso. O compositor utiliza a bimodalidade, como uma relação harmônica entre acordes em oscilação.

O hibridismo também é uma característica da harmonia utilizada nas obras de Antônio Celso Ribeiro, como podemos constatar na obra *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule*, nas seções 5, 6 e 10. É um recurso característico da tendência neosimplista.

O que nos chama a atenção nestas obras é o uso da tonalidade, sabendo que desde seus estudos de bacharelado em música, o compositor prioriza a música tonal (FRANCO, 2007). Por volta de 1995, Antônio Celso Ribeiro aderiu ao neotonalismo, movimento que surgiu em reação à vanguarda e à sua racionalidade, atentando para a comunicabilidade da obra de arte através da liberdade do uso da tonalidade (FRANCO e LANDIM, 2007).

O neotonalismo surgiu na Alemanha por volta de 1970, para resgatar uma tradição abandonada pelos compositores de vanguarda. Essa retomada ao tonalismo surgiu como uma revolução silenciosa pelos compositores que se diziam “rejeitados pelos amantes de Boulez, Berio e Stockhausen” (SAFATLE, 2007). O neotonalismo não veio negar elementos ou técnicas, mas sim libertar-se de sonoridades consideradas excessiva e agressivamente dissonantes. Os proponentes deste movimento assumem uma postura flexível na utilização de qualquer elemento mas priorizam sonoridades menos contundentes.

Este movimento também surgiu em busca de uma nova aproximação com o público, aspecto de menor importância para os compositores de vanguarda. No início do século XX, tríades maiores e menores eram consideradas como elementos indesejáveis e superados. A música preconizada durante o século XX consolidou-se entre o serial e o atonal, mas afastou o público de concertos. Os novos compositores neotonais objetivam resgatar o contato e a participação dos ouvintes.

De acordo com a Associação Espanhola de Compositores Neotonais, o neotonalismo é uma forma de composição que abarca todos os estilos, desde a Idade Média ao mundo contemporâneo. A tonalidade, as técnicas de vanguarda, as formas clássicas ou eletroacústicas, a música medieval e impressionista passam por uma fusão. (ASSOCIAÇÃO, 2007).

Outra característica importante de se notar nos ambientes tonais utilizados pelo compositor é a sua preferência por tons menores. Em *Solidão*, a harmonia híbrida transita por Sol Maior e Sol menor. *Dolores* é escrita em Dó menor. *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* é escrita em Sol menor, estando a maioria das seções escritas em tons menores. *Le Bol du Mendiant* é escrita em Ré Maior, variando nas seções os tons de Ré menor e Fá# menor. Além disso, o uso do V grau aparece na sua maioria como acorde menor, não obtendo a função, portanto, de dominante, com exceção da obra *Solidão*, como já mostramos anteriormente.

A preferência por cadências plagais, do tipo VI – I ou IV – I é uma característica das obras de Antonio Celso Ribeiro. Para ele “esta cadência traz uma sensação de leveza e despojamento, é uma cadência de personalidade própria” (FRANCO, 2007). Isto ocorre em *Dolores* (Lab – Dóm) desde a apresentação do tema na primeira frase até sua última variação, em *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* na seção 1 (Dóm – Solm) e em *Le bol du mendiant* no final da seção 1 (Sim – Ré), Seção 3 (Sib – Rém) , seção 4 (Sim – Ré) e seção. 5 (Sib – Ré). Além disso, o que nos mostra sua preferência por essas cadências menos marcantes é que na sua maioria, o compositor não utiliza, como cadência final, uma cadência V- I. Há ocorrência de cadência perfeita (*Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* – Seção 9 [41]), mas não ocorre como cadência final. Trata-se de uma exceção visto que não é encontrada outra cadência perfeita nas demais obras analisadas neste trabalho.

Forma

Os esquemas formais ternários com retorno da primeira parte caracterizam algumas destas obras para piano solo. Em *Solidão* a estrutura é ABA, sendo a parte A iniciada pela tônica enquanto a parte B se inicia pelo V grau menor. Nota-se que em B, não há material novo e, por isso, é uma obra monotemática. Por fim, a volta de A se dá pelo acorde da tônica Sol Maior.

Já em *Dolores*, *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* e em *Le Bol du Mendiant* o compositor utiliza de maneira mesmo implícita, os princípios de

Tema e Variações. Estes princípios são empregados devido à economia de meios no material temático e harmônico. Sua preferência por restringir o material o leva a utilizar variações sobre a idéia central. Em *Dolores*, o tema é apresentado na primeira frase, e segue de mais 4 variações que serão desenvolvidas nas 4 frases seguintes.

Outra estrutura presente em suas obras é semelhante às Suítes dos séculos XVII e XVIII, formadas por peças curtas que se tornam uma seqüência de “quadros” ou “cenas” e que são inspiradas em textos escolhidos por seu forte apelo imagético. Os quadros se interligam tematicamente havendo ocorrência dos princípios de tema e variações nos movimentos da Suíte.

Les Rêves et Désillusions d'un Funambule é uma Suíte, com 10 seções, e em cada seção encontramos outras estruturas formais, como por exemplo a estrutura ABA na seção 8, e tema e variações na seção 1.

Le Bol du Mendiant também é escrita como Suíte, com 5 seções, e traz elementos de tema e variações como é o caso da seção 3.

Nota-se que, independente da forma escolhida, há em suas obras uma unidade obtida por meio de utilização de elementos comuns, por variações ou pelo compartilhamento de ambientes sonoros.

Caráter expressivo – Neosimplismo

Uma característica deste compositor é a preferência por peças curtas e escrita despojada, com alto teor de expressividade e sem aparente preocupação com a virtuosidade. A obra de Arvo Pärt, baseada na simplicidade de meios exerceu forte influência sobre Antônio Celso Ribeiro a partir de 1995 e sua estadia nos EUA. O repertório de Arvo Pärt não se destaca quanto à complexidade rítmica. O que se encontra é um ritmo fluente e direto, um canto de reminiscências e uma gama de intervalos puros (MCGLAUGHLIN, 1998, p. 2).

A Nova Simplicidade, ou Neosimplismo, desenvolveu-se por iniciativa de compositores alemães, depois de 1970 como uma reação à vanguarda e contra a tendência da exacerbada objetividade praticada no século XX (FRANCO e

LANDIM, 2007). A intenção imediata visava a comunicação e a empatia do público, visto que em passado recente não havia a preocupação em conquistar platéias. Isso significou o uso de texturas simples, de formas tradicionais, da prioridade do texto sobre a música, da despreocupação com a virtuosidade, mas com peso na expressividade e na capacidade de comunicação da obra; a economia de elementos e o simplismo ao invés da complexidade do virtuosismo (RIBEIRO, 2004).

A simplicidade deixa espaço para a expressão, gestualidade, religiosidade, espiritualismo e afeto, o que faz gerar uma sonoridade pura e majestosa. Os seguidores deste movimento consideram que a gestualidade foi perdida com a presença de sintetizadores e eletrônicos, e o neosimplismo veio resgatar sua importância. Não se trata de entender a gestualidade como a movimentação corporal, mas como um movimento que busca expressar algo e colabora no poder expressivo da música, tanto para o instrumentista quanto para o ouvinte (IAZZETA, 1997).

Outros elementos que favorecem a expressividade são a frequência do uso de tonalidades menores e o caráter de tristeza e de melancolia poética tais como: *Solidão: “dolce”*; *Dolores: Molto espressivo*; *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule: Doloroso ed instabile, com passione, crudele, quase recitativo, desolato, etc*; e *Le Bol du Mendiant: molto appassionato, doloroso*.

O caráter expressivo de suas obras reflete-se na frequência de mudanças de compassos, ambigüidade métrica, diminuição e aumento rítmica e de quíalteras que utiliza como ferramenta em suas composições. São elas as responsáveis pelo caráter improvisatório das obras, o que possibilita uma grande capacidade de expressividade. Essas características nos remetem à música da baixa Idade Média, que apesar do rigor matemático na estrutura rítmica, trazem elementos improvisatórios. Esta improvisação aparece em especial nos desenhos nervosos e arabescos. Junto a isto, explora o timbre do instrumento, utilizando a dinâmica que vai desde *ppp* até *fff*.

Enfim, todos os recursos utilizados, incluindo a harmonia, a forma, a textura, os elementos extra musicais, são utilizados como meios para ressaltar o conteúdo expressivo e a comunicação mais direta com o ouvinte.

Textura – Homofonia

O predomínio da textura homofônica é uma outra característica do idiomático de Antônio Celso Ribeiro. Em *Solidão* a presença da homofonia ocorre nos acordes quebrados com notas presas que resultam em um efeito de ressonância por agregação de notas. Em *Dolores*, os acordes perfeitos são tocados em uníssono, com a função de ressoar os harmônicos. Em *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* os acordes também ocorrem desde a primeira seção. O ambiente harmônico restrito faz com que os acordes invertidos e as notas de passagens produzam uma sensação de movimentação harmônica. Em algumas seções, o acorde não ocorre na estrutura homofônica, mas como acorde quebrado, como é o caso, por exemplo, da seção 2 [1]. Também, em alguns casos, os acordes são substituídos por terças, em textura homofônica, como é o caso das seções 4 e 5. *Le Bol du Mendiant* possui também a textura homofônica, em especial nas seções 2, 3 e 4. Na primeira seção, além dos acordes em textura homofônica [17 - 20], há uma “falsa polifonia” causada pelas notas em semicolcheias destacadas na melodia. Os acordes quebrados estão presentes novamente na seção 1 e 5, em estilo alusivo a Chopin.

A predominância de acordes nos mostra que as ressonâncias são elementos importantes nas obras deste compositor e que a textura homofônica também é uma característica predominante da Nova Simplicidade.

Contribuições extra musicais

Outra característica do neosimplismo importante de se destacar, e que estão presentes nestas obras analisadas, é o uso de elementos extra musicais, ou seja, a inspiração a partir de textos, imagens ou sensações evocadas. Podemos considerar a obra de Antônio Celso Ribeiro com caráter programático, não à maneira do século XVIII ou XIX, contendo descrições de alguma cena ou situação. A aderência a um programa está associada aos elementos que evocam sensações e estados de espírito.

Solidão foi uma peça escrita em uma situação de despedida e a sensação causada no compositor. Também *Dolores* oferece uma sensação de dor e é uma obra que traz uma melancolia e um estado de tristeza. Além da homenagem à

mãe, também está imbuída de um sentimento de contemplação. *Les Rêves et Désillusions d'un Funambule* (Os sonhos e desilusões de um equilibrista) é baseada e inspirada no texto de Jean Genet chamado “Le Funambule”, que quer dizer “O equilibrista”. *Le Bol du Mendiant* (A tigela do mendigo) é inspirada no texto homônimo de Christine Lavant, que traz elementos altamente introspectivos e melancólicos.

São várias as obras de Antônio Celso Ribeiro em que as referências de texto literário ou imagético no texto musical permitem múltiplas leituras em sua obra (FARIA, 2007).

Para o compositor, que é especialista em Literatura Musical Medieval e Mestre em Lingüística na área de Análise do Discurso, cada língua tem uma sonoridade própria, e esta sonoridade se transforma em material musical a ser lapidado. Para Antônio Celso Ribeiro “junto a um bom texto surge uma boa imagem e conseqüentemente uma boa música. Quanto mais o intérprete conhecer da fonte de inspiração do compositor, melhor será sua interpretação” (FRANCO, 2007).

Conclusão

O neotonalismo e o neosimplismo são características importantes do idioma de Antônio Celso Ribeiro. Para alguns pesquisadores e/ou intérpretes o neotonalismo traz o efeito de uma música óbvia e previsível, como observado no trabalho de Faria (2007). A autora analisa a obra para piano a 4 mãos (*C'est une chanson triste dérangée par les bruits desirables*, 2003), e julga que o compositor “apresenta a melodia no piano I acompanhada por uma harmonia **previsível**, no piano II” (FARIA, 2007, p. 25 grifo nosso). O “previsível” soa imbuído de preconceito, devido ao uso de acordes perfeitos e de harmonia tradicional. Para Safatle (2007), o neotonalismo pode ser uma revolução “até certo ponto negligenciada, mas nem por isto é desprezível” (p. 1). A música pode até parecer previsível, mas este clichê harmônico, muitas vezes, tem a intenção de conduzir o ouvinte a um determinado lugar, clima, sentimento ou memória (FRANCO, 2007). Faz-se necessário não cair na tentação de desvalorizar ou menosprezar obras emolduradas pelo despojamento e pela simplicidade alegando uma suposta facilidade de execução. De fato, o desafio se encontra na

projeção de uma sonoridade pianística sofisticada e em uma interpretação convincentemente expressiva.

Por outro lado salientamos que esta tendência vem crescendo e influenciando novos compositores como é o caso de Ricardo Tacuchian, que também utiliza de elementos neotonais. É adepto ao uso de várias técnicas simultaneamente, podendo mesclar entre o erudito e o popular, entre o passado e o presente, entre o tonal e atonal. Para Tacuchian (1995),

esses compositores têm os olhos voltados para a nova sociedade pós industrial que reassume a preocupação básica da informação e da comunicação com o público, superando a dicotomia entre signos velhos e novos e propondo novos comportamentos estéticos, embora partindo da tradição. São compositores que compreendem o inexorável destino das artes, sempre em busca de novos caminhos sem, contudo, romper com uma rica tradição que deve lhes fornecer um suporte (p. 25).

Sendo assim, podemos concluir que Antônio Celso Ribeiro contribui com a história musical de nosso país, trazendo novas tendências e estéticas para a ampliação do universo das linguagens que vem sendo incorporadas no Brasil. Por fim, esperamos que este trabalho incentive o interesse na obra e idioma deste compositor, estimulando a inclusão deste repertório nos recitais e concertos de pianistas.

Referências bibliográficas

ASSOCIAÇÃO dos compositores espanhóis neotonais. Que é neotonalismo? Disponível em: <<http://www.neotonales.com/InicioEsp.htm>>. Acesso em 01/10/2007.

FARIA, Sandra Costa Almeida de Lino. Piano a quatro mãos: aspectos interpretativos e obras brasileiras para essa formação. Dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2007.

FRANCO, Daniela Carrijo. Entrevista não publicada de Antônio Celso Ribeiro em 20 de setembro de 2007. Uberlândia. Email.

FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. Projeto DuoBrasil: música erudita brasileira para flauta doce e piano – Catálogo de obras. Uberlândia: Zardo, 2006.

FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. Two baroque sadness y una vals “desvairada” para él de Antônio Celso Ribeiro. Revista Música Hodie. V. 7, n. 2. Goiânia, 2007.

GROSSI, Alex Sandra. O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano solo. Revista Opus, n. 10, p. 29-36, 2004.

IAZZETA, Fernando. Meaning in Music Gesture. In: International Association for Semiotic Studies VI International Congress, 1997. Disponível em <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm>. Acesso em: 03/10/2007.

MCGLAUGHLIN, Bill. Arvo Part and the New Simplicity. Disponível em <http://saintpaulsunday.publicradio.org/features/9810_part/index.htm>. Acesso em 20/05/2007.

RIBEIRO, Antônio Celso. New Complexity x New Simplicity. Texto não publicado. 2004.

RIBEIRO, Antônio Celso. La Bol du Mendiant. Para piano solo. Partitura. Pouso Alegre: Finale (ed. Antônio Celso Ribeiro, 2006), 2006.

RIBEIRO, Antônio Celso. Dolores. Para piano solo. Partitura. Pouso Alegre: Finale (ed. Antônio Celso Ribeiro, 2002), 2002.

RIBEIRO, Antônio Celso. Solidão. Para piano solo. Partitura. Pouso Alegre: Finale (ed. Antônio Celso Ribeiro, 1985), 1985.

RIBEIRO, Antônio Celso. Les Rêves et Désillusions d'un Funambule. Para piano solo. Partitura. Pouso Alegre: Finale (ed. Antônio Celso Ribeiro, 2005), 2005.

SAFATLE, Vladimir. A volta do tonalismo. Revista on line Trópico. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1627,1.shl>>. Acesso em 01/10/2007.

TACUCHIAN, R. Música pós moderna no final do século. Pesquisa e Música. n. 2, p. 25-40, 1995.

Currículo das Autoras

Daniela Carrijo Franco – Licenciada e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Uberlândia. Integra o DuoBrasil desde 2004, duo que realiza pesquisa, catalogação e difusão da música brasileira para flauta doce e piano. Atualmente coordena projetos e atividades da área de música no SESC-Tocantins no cargo de Técnica Especializada em Música.

Cristina Capparelli Gerling, pianista e pesquisadora, concilia uma intensa atividade artística com pesquisas em análise musical e interpretativa. Professora Titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Música. Suas gravações refletem seu interesse pelo repertório brasileiro e latino-americano. Frequentemente é convidada para ministrar aulas e conferências em instituições no Brasil e no exterior. Resultados parciais de suas pesquisas podem ser averiguados em www.ufrgs.br/gppi.