

ROGÓSÂNTI DE JAMES WOOD: ASPECTOS RELATIVOS À ANÁLISE EM UMA PRIMEIRA ABORDAGEM¹

JAMES WOOD'S ROGÓSÂNTI: ASPECTS OF THE ANALYSIS IN A FIRST APPROACH

Eliana C. M. G. Sulpicio

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo
elianasulpicio@usp.br

Ricardo Bologna

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
ricardobologna@gmail.com

Resumo

O presente artigo apresenta algumas considerações iniciais a respeito da peça *Rogósânti* de James Wood. Escrita em 1986 para múltipla percussão e dedicada ao percussionista Steven Schick, esta peça se configura em um grande “percurso tripartido”, onde o compositor apresenta dois motivos principais baseados em células rítmicas da música indiana. Nesta primeira etapa da análise apresentamos algumas hipóteses relativa a uma possível “inspiração” ligada ao conceito de *personagens rítmicos* de Oliver Messiaen.

¹ Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOXoCo?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnj6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

Palavras-chave: percussão; múltipla percussão; análise; práticas interpretativas

Abstract

This article presents some initial considerations on the James Wood's composition *Rogósanti*. Written in 1986 for multiple percussion and dedicated to the percussionist Steven Schick, this piece is shaped into a large "tripartite route", where the composer presents two main reasons based on rhythmic cells of Indian music. In this first stage of this analysis, we present some hypotheses concerning a possible "inspiration" linked to the concept of rhythmic characters of Oliver Messiaen.

Keywords: percussion; Multiple percussion; analysis; interpretative practices

Introdução

Nas civilizações mais antigas os instrumentos de percussão eram comumente considerados sagrados. Quase sempre estavam imbuídos de um poder mágico de encantamento e de cura. Em ilhas do sul da Ásia e na China, o *gongo*, por exemplo, tem poder de cura e a capacidade de afugentar os maus espíritos. Para estas culturas, aqueles que recebem as ressonâncias de um gongo têm os estados de suas almas transformados. No Sri Lanka, o tambor *Kandyani*², usado em rituais religiosos, também tem poderes curativos. É neste contexto que se integra a obra *Rogósanti* do compositor James Wood.

De acordo com Wood, a palavra *Rogósanti* tem suas origens no Sânscrito e seu significado está ligado à cura de uma doença, a uma busca que almeja acalmar um estado doentio, a um espírito doen-

² Tambor cerimonial tocado com as mãos característico do Sri Lanka e usado sobretudo em danças rituais.

te que deve ser possuído, derrotado ou transformado por um espírito bom e saudável. Estas influências de culturas do oriente estão sempre presentes nas composições de Wood³.

Escrita para múltipla percussão⁴ solo e dedicada ao percussionista Steven Schick⁵, a obra apresenta muitas mudanças de timbres que acontecem em um percurso gradual associado a duas células rítmicas de origem indiana, recriando um ritual de cura imaginário. Neste contexto, a percussão múltipla sempre ofereceu aos compositores inúmeras possibilidades sonoras, pois nesta modalidade, vários instrumentos de percussão podem ser executados por um único músico. Ao escrever para percussão múltipla, o compositor pode contar com inúmeras possibilidades e combinações sonoras que são praticamente infinitas. A decisão de quais instrumentos utilizar fica totalmente a critério do compositor, podendo variar de dois a inúmeros instrumentos de percussão. Essas possibilidades sonoras, com uma imensa gama de timbres e recursos a serem explorados, fez com que este grupo de instrumentos fosse amplamente utilizado no século XX (SULPICIO e SULPICIO, 2012, p. 152):

A múltipla percussão como uma força a ser considerada na música contemporânea começou no mesmo momento em que a tonalidade tornou-se menos dominante. No final do século XVIII e durante o século XIX, os instrumentos de percussão serviam essencialmente a um simples propósito, que era dar dramaticidade e enfatizar com cores a estrutura do movimento harmônico. A natureza da linguagem tonal praticada pelos compositores europeus no Classicismo e Romantismo mostrava que os sons dos instrumentos de percussão tinham que se limitar à retórica timbrística, rítmica e melódica da orquestra. A dissolução da harmonia

³ http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood_Rogosanti.php (acessado em 10/6/14).

⁴ Múltipla percussão: um grupo de instrumentos de percussão que pode variar de dois até a quantidade de instrumentos desejada pelo compositor e que é tocada por um percussionista.

⁵ Steven Schick: professor, regente e autor nascido em Iowa, EUA. Leciona na Universidade da Califórnia, em San Diego.

tonal como um meio de construção em grande escala da arquitetura musical significou a libertação dos instrumentos de percussão com papel apenas de suporte (SCHICK, in BECK, 1992, p. 257).

Em *Rogôsanti*, os instrumentos utilizados variam entre instrumentos feitos de madeira (idiofones), metal (idiofones) e tambores (membranofones). No decorrer do texto, nos referiremos aos tambores por “peles”, por possuírem uma membrana, feita de pele animal ou de material sintético, que vibra ao ser percutida por uma baqueta ou mão.⁶

James Wood

James Wood estudou composição com Nadia Boulanger em Paris e percussão e regência na Royal Academy of Music de Londres. Em 1981, fundou o *New London Chamber Choir*, cujo repertório abrange compositores da Idade Média, Renascença e contemporâneos. Seu interesse pela música microtonal o levou a criar o *Centro de Música Microtonal* de Londres, em 1991, onde, desde então atua o grupo *Critical Band*, especializado nessa linguagem. Wood também estuda aspectos da música africana, principalmente no que se refere às questões rítmicas. Entre 2002 e 2005 Wood compôs seu trabalho de maior

⁶ Estas combinações são possíveis, porque, diferentemente de outros instrumentos, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos falando de uma vasta quantidade de instrumentos que são muito distintos entre si. Esses instrumentos são feitos de diferentes materiais, com variadas formas estruturais, diferentes características timbrísticas, diferentes maneiras de execução e diferentes princípios acústicos (SULPICIO e SULPICIO, 2012, p. 152). Baseando-se na classificação dos instrumentos utilizada por Sachs (2006), podemos inserir os instrumentos de percussão em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Idiofones são instrumentos cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas; aerofones são instrumentos cujos sons são produzidos pela vibração de uma coluna de ar; membranofones são instrumentos cuja produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” que pode ser percutida ou friccionada e cordofones são instrumentos cuja produção sonora é obtida pela vibração de uma corda (FRUNGILLO, 2003). Portanto, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos tratando de inúmeros instrumentos pertencentes a uma dessas quatro categorias.

escala: uma ópera baseada nos textos e visões de Hildegard Von Biden.

Da análise

A análise musical relaciona-se com diversas outras áreas de estudo da música.

“Sem que exista qualquer perda de autonomia, a análise musical relaciona-se com áreas de estudo como a teoria da música, a teoria da composição, a estética musical, a crítica, a história da música, a composição e a performance musical” (MOREIRA, 2008, p. 225).

Para o performer, é muito importante conhecer de forma mais completa a obra que se pretende executar: “A análise [musical] está implícita no trabalho do intérprete, por mais intuitivo e não sistemático que possa parecer” (MEYER, *apud* SILVA, 2012: p. 271), e caracteriza-se em uma importante ferramenta para a construção da performance musical:

A análise musical é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram o todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos, possibilitando esclarecer quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte (CORRÊA, 2006, p. 33).

Milani e Santiago (2012), no texto *Signos, interpretação, análise e performance*, enfatizam a relevância da análise para o performer. Apontam, através da citação de vários autores que para validar as escolhas interpretativas necessita-se de um aprofundamento maior que vai além do puro empirismo. De acordo com Guerchfeld (*apud* MILANI e SANTIAGO, p. 145-146):

É necessário dar-se conta que interpretar uma obra musical através de um instrumento é na verdade o resultado

de um processo extremamente complexo, de natureza interdisciplinar, que inclui múltiplas etapas e que, portanto, embute em si mesmo uma intensa e extensa atividade de pesquisa. A decodificação de um texto musical em todos os seus níveis e o preparo técnico para a execução abrangem a tomada de uma série de decisões que são o resultado de profunda elaboração intelectual (GUERCHFELD, 1996, p. 62, apud MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 145-146).

Para o intérprete, o ponto de partida é a obra grafada, no entanto, a cada nova obra, o intérprete se depara com muitas possibilidades de escolha, uma vez que a partitura é limitada (MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 144).

Ao mesmo tempo em que a escrita pode ser suporte para compositores veicularem seu pensamento e para os intérpretes balizarem suas escolhas, a notação musical é limitada. O registro sonoro deixa de ser um referencial no momento em que o pensamento do compositor não pode ser fielmente grafado e no momento em que as informações históricas, pertinentes a execução da obra, são perdidas no tempo. Esta ideia está presente nos escritos de Koellreutter, que considera dentro do processo de composição estágios evolutivos diferentes; a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do material musical e a estruturação. Na concepção da ideia o compositor trabalha com o mundo extramusical, geral e indefinido e com o material sonoro que se revela limitado (KOELLREUTTER, in MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 144)

Milani e Santiago (2012, p. 147) enfatizam ainda que “encontra-se na análise um dos canais para inter-relacionar os elementos musicais contidos no texto, sua interpretação e comunicação musical através da performance”.

A análise possibilita ao intérprete romper com modelos de expressão pré-estabelecidos e concepção de unidade formal, possibilitando o uso de novas propostas timbris-

ticas, efetivando potencialmente o processo de criação na interpretação e na performance (MILANI e SANTIAGO, 2012, p. 148).

A análise musical enquanto atividade autônoma se estabeleceu apenas no final do século XIX (cf. MOREIRA, 2008, p. 228). Neste contexto, através da história diversos autores cunharam e forneceram conceitos para o termo *análise musical*, tendo sido desenvolvida inúmeras técnicas de procedimento e diferentes ferramentas analíticas que variam de acordo com o objeto a ser analisado⁷.

Como técnica e construção da análise musical de *Rogósanti*, estabelecemos como referencial teórico alguns conceitos apresentados em *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg, - embora tenha sido concebida para compositores, segundo Moreira (2012, p. 244), constitui-se ainda hoje em um manual de análise; conceitos apresentados por Jonathan Dunsby e Arnold Whittall em *Análise musical na Teoria e na Prática* e por Leonard Meyer, em *The Rhythmic Structure of Music*.

Da forma

O termo *forma* significa que a peça é organizada, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

Em *Fundamentos da Composição Musical*, a *forma* a qual Schoenberg se refere está totalmente voltada para a música tonal (DUNSBY e WHITTAL, 2011, p. 136). No entanto, para o entendimento de *forma* estabelecido para a análise de *Rogósanti*, que não se trata de música tonal, nos apoiamos no conceito de Schoenberg, uma vez

⁷ Para maiores informações, consultar Moreira, 2008.

que o autor “não exclui a possibilidade de analogias entre as formas de composições tonais e atonais” (DUNSBY e WHITTAL, 2011, p. 137).

Meyer (1963, p. 147-148) aponta “a *forma* é um tipo de continuidade”. Continuidade em música é o senso de conexão entre qualquer parte da música, ela existe em todos os níveis arquitetônicos e surge de uma melodia ou harmonia, de um ritmo, de uma nova *forma*, ou mesmo da combinação de alguns ou de todos estes elementos.

Para Koellreutter “*forma* é a maneira pela qual os meios expressivos se organizam em função do princípio estético da unidade na variedade” (KOELLREUTTER, 1987, p.30). Neste sentido, em um entendimento mais amplo da estrutura formal de *Rogósānti*, tem-se a percepção de um grande “percurso tripartido”, onde as partes estão delimitadas pelos diferentes timbres empregados. Este “percurso” inicia-se com a voz do percussionista, seguido primeiramente por instrumentos de “contendo melodias microtonais realizadas pelo *glockenspiel* dilui-se gradativamente e encerra o “percurso”.

A disposição dos instrumentos nesta múltipla percussão é feita em função da gradual transformação dos timbres no decorrer da peça. Wood dispõe os instrumentos em formato de um semicírculo, posicionando as “peles” à esquerda (com exceção do tímpano que aparece à direita), os instrumentos de madeira ao centro e os instrumentos feitos de metal à direita. A própria disposição dos instrumentos tem uma relação direta com a forma tripartida da peça.

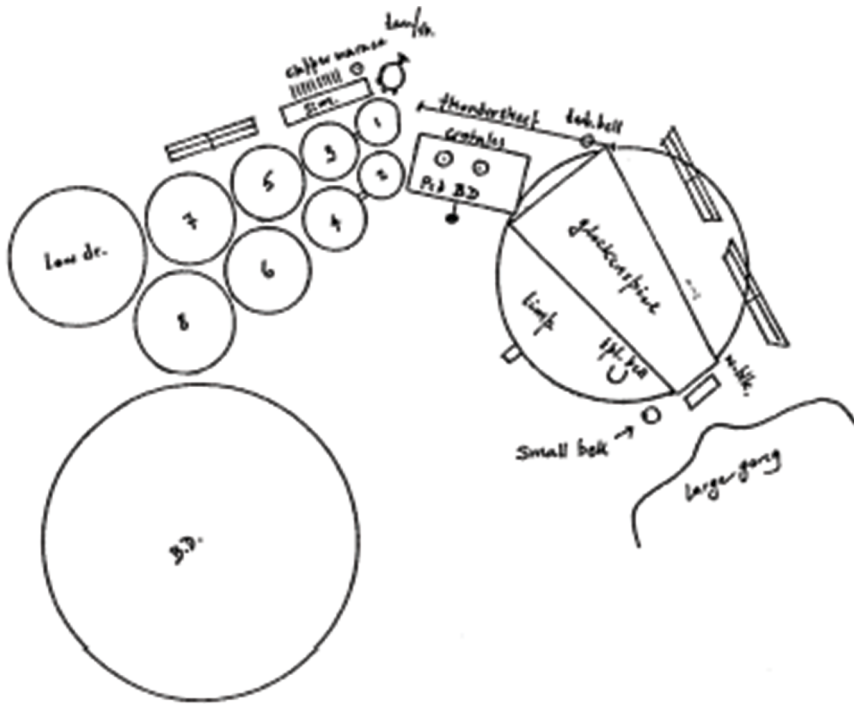


Figura 1: disposição dos instrumentos de percussão

São utilizados ao todo, 18 instrumentos de percussão. Para registrar estes 18 instrumentos na partitura (Figura 2), Wood não os dispõe em função da altura dos instrumentos, como comumente encontramos em partituras para múltipla percussão. A disposição dos instrumentos na partitura é realizada em função da localização dos instrumentos de percussão na montagem, conforme visto na figura 1. Isto auxilia muito a execução do intérprete, contribuindo assim com aspectos da eficiência visual de leitura e movimentação do intérprete nos instrumentos de percussão.

Grande Gong
(em la_1 ou $dó_1$)

Temple bell japonês
sobre um tímpano 32'

Wood-block

Glockenspiel

Sino tubular (sib)

(1)Crótalo (si)
(2)Pequeno sino
(3)Crótalo(si)
(4)Placa de metal

(1)Maracas
(2)Pequeno pandeiro
(3)Bambo clapper
(4)Simantra

2 pares de bongos (1-4)
4 congas (5-8)

Tambor grave
Bombo
Bombo com pedal

glockenspiel

bongos

congas

Figura 2: notação dos instrumentos na partitura

O *glockenspiel* necessita de uma afinação especial que inclui algumas notas com diferenças de $1/4$ e $3/4$ de tom (Figura 3 e 4).

Apresentamos a seguir, um quadro evidenciando as três seções que fazem desta peça um longo “percurso tripartido”:

COMPASSOS	MACRO-SEÇÕES	INSTRUMENTAL & TIMBRE
1 – 204	SEÇÃO A: Predomínio dos instrumentos de “pele” e de madeira.	Voz solo; peles e madeiras e voz com percussão. Uma única nota do <i>crotáles</i> no compasso 201 (primeiro som de instrumento de metal que surgiu na peça).
205 – 227	SEÇÃO B: (TRANSIÇÃO) Aumenta a densidade dos instrumentos de metais. Antifonias dos instrumentos de madeira e peles com a entrada gradual dos instrumentos de metal.	Peles, madeiras, metais e voz pontual nos compassos 208 ao 212.
228 – 263	SEÇÃO C: Inicia-se a partir do compasso 228, com a entrada do <i>glockenspiel</i> .	Instrumentos de metal, muitas ressonâncias; <i>wood block</i> ; ressonâncias do tímpano, sobre o qual é colocado um <i>temple bell</i> .

Personagens rítmicos

Wood utiliza na construção de *Rogósanti* duas células rítmicas de origem indiana que são desenvolvidas ao longo da peça. Essas células, constituem-se em dois *motivos*. Para Schoenberg “o motivo aparece geralmente de uma maneira marcante e característica no início de uma peça”, “trata-se do ‘germe’ da ideia” (SCHOENBERG, 1991, p. 35) e estes motivos apresentados por Wood, assemelham-se ao conceito de *personagens rítmicos* estabelecido por Oliver Messiaen. Embora os procedimentos de composição não sejam exatamente os mesmos apresentados por Messiaen, acreditamos que possa ter havido algum tipo de “inspiração” ou “influência” proveniente deste conceito.

Os primeiros pensamentos de Messiaen sobre os aspectos ligados aos *personagens rítmicos* é dado em seu artigo de 1939 *Le rythme chez Igor Stravinsky*. Nos sete volumes *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*⁸, pode-se encontrar maiores detalhes sobre o assunto:

Em linguagem teatral, quando um personagem, por seus sentimentos ou ações influencia os sentimentos ou ações de outros, diz-se que este personagem domina a cena. Se o primeiro personagem influencia um segundo personagem, então a primeiro está atuando de forma ativa, o segundo é movido pelo primeiro; o primeiro assume um papel de excessiva importância, o segundo decai. Imagine um terceiro personagem passivo, sem ação, que apenas observa o conflito sem intervir - permanecendo mesmo sem fala no fundo do palco - temos então três principais atitudes no palco. Transponha tudo isso para a esfera rítmica: três ritmos que se repetem alternadamente. A cada repetição, o primeiro ritmo cresce em números de figuras, tornando-se maior, ou seja, ele cresce. Este tem caráter dominante. A cada repetição, as figuras do segundo ritmo diminuem, tornando o segundo ritmo mais curto, ou seja, ele decresce. É o personagem pego, influenciado, movido e dominado pelo outro. A cada repetição, o terceiro ritmo se mantém idêntico: ele nunca muda. Este é o personagem sem ação (MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 1995, v. 2, p. 112, apud, HEALEY, 2004, p. 10).

Em um exemplo, Healey (2004, p. 11) demonstra três células rítmicas: célula A, célula B e célula C (Figura 6).



Figura 6: personagens rítmicos

⁸ Compilação dos escritos de Messiaen desde 1949, editados por Alain Louver e Yvonne Loriod.

A célula A, *personagem rítmico* A, cresce em número de semínimas, a célula B, *personagem rítmico* B, decresce em número de semínimas e a célula C, *personagem rítmico* C, permanece inalterado (Figura 7).



Figura 7: personagens rítmicos

“Messiaen foi o primeiro a evidenciar e postular a existência de *personagens* na *Sagração da Primavera*, acreditando que isto tenha sido a grande inovação de Stravinsky” (*Traité*, vol. 2, p. 97, apud HEALEY, 2004, p.11). Os *personagens rítmicos* são encontrados, de acordo com Messiaen, em várias partes da *Sagração*, sendo um aspecto crucial do ponto de vista composicional, sendo que na *Dança do Sacrifício*, eles aparecem de forma mais enfática (*Traité*, vol. 2, p. 93-147, apud HEALEY, 2014, p. 13).

Em *Rogósanti*, predominam dois motivos provenientes da música indiana. De acordo com Wood:

Um espírito ruim é representado por uma célula rítmica do norte da Índia chamada *Ata Trisra* (3.3.2.2) e está associado aos tambores e instrumentos de madeira. Um espírito bom está representado por uma célula proveniente do sul da Índia, chamada *Dhamar Tala* (5.2.3.4) e está associada aos instrumentos de metais. Para a cura ser alcançada o espírito ruim precisa ser sucumbido pelo espírito bom⁹.

Logo nos primeiros compassos da peça surge o primeiro *motivo*. Este *motivo*, que se apresenta na forma de um *personagem rítmico*, é composto por um agrupamento de semicolcheias na sequência

⁹ Disponível em http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood_Rogosanti.php (acessado em 29.8.14).

“3.3.2.2” (Figura 8).



Figura 8: motivo rítmico ou personagem rítmico em Rogósânti

Este motivo está ligado a um espírito maligno e doentio que na partitura está associado aos instrumentos de percussão feitos de madeira e “peles”, que predominam durante a primeira e segunda seção da peça. Ao pronunciar o ritmo acima em duas alturas indeterminadas, o percussionista faz uso de duas sílabas - *KUNG* e *TAK*, que estão associadas à sonoridade de línguas orientais. A palavra *KUNG* está associada à colcheia pontuada, a palavra *TAK* à colcheia.

Wood cria com esta fala rítmica um forte caráter teatral e este motivo se torna um *personagem rítmico*. Cinco variações deste motivo são apresentadas nos compassos seguintes. Estas variações são realizadas através da alternância da ordem em que se apresentam as colcheias e as colcheias pontuadas, como pode ser visto no exemplo abaixo (Figura 9).



Figura 9: cinco variações do primeiro motivo

Do compasso 1 ao 40, Wood estabelece várias combinações para as sequências de semicolcheias pontuadas e semicolcheias que segue um padrão lógico, como ser visto abaixo:

Compassos 1 ao 7:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 7 ao 14:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 15 ao 20:

<2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3>

Compassos 21 ao 28:

<2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>

Compassos 29 ao 34:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 35 a 40:

<3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>

Do compasso 15 ao 20, as palavras *TAKETE* e *KUNTEKE* são introduzidas através de três semicolcheias em tercinas (Figura 10).



Figura 10: palavras inseridas no motivo rítmico

Do compasso 7 ao 14, o motivo rítmico (*personagem rítmico*) apresentado nos primeiros compassos aparece agora na “voz” do *simantra*¹⁰, diluído com o som dos outros instrumentos de percussão (Figura 11).

The image shows a musical score for measures 7 to 14. It features two staves: TALAS (top) and Simantra tambores (bottom). The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 72. The score includes rhythmic notation with triplets and accents, and fingerings (3, 2, 3) are indicated above the notes. The Simantra part is marked with a double bar line and a repeat sign.

Figura 11: compassos 7 ao 14, com a *Ata Trisra* no timbre do Simantra

As figuras iniciais do motivo se subdividem em proporções menores (Figura 12).

The image shows three rhythmic figures labeled A, B, and C. Figure A is a quarter note with a triplet '3' above it. Figure B is an eighth note with a triplet '3' above it. Figure C is a quarter note with a triplet '3' above it. The notation is on a single staff with a double bar line at the beginning and end.

Figura 12: figuras menores a partir do compasso 7

¹⁰ Simantra: Instrumento de percussão que pode ser feito de madeira ou de metal (no caso de *Rogósanti*, feito de madeira), usado em serviços litúrgicos da Igreja Ortodoxa. Seus harmônicos são mais ricos que os da marimba e do xilofone,

Do compasso 15 ao 20, a voz, novamente apresenta a tala contendo uma variação na última colcheia (Figura 13).

Figura 13: compassos 15, 16 e 17

Do compasso 21 a 28 novamente o *simantra* é usado de forma sistemática apresentado as proporções da Tala. Novamente as figuras iniciais do motivo se subdividem em proporções menores, com quartilhas, quintinas além das tercinas.

Do compasso 29 ao 40 temos pela primeira vez a sobreposição da voz com os instrumentos de percussão. Aparecem dois novos elementos onomatopaicos executados pela voz (Figura 14).

Figura 14: dois novos elementos onomatopaicos pela voz

Apesar da sobreposição dos elementos apresentados pela voz com os elementos apresentados pelos instrumentos de percussão, a escrita da peça sugere mais uma forma linear dos acontecimentos sonoros do que uma maneira “polifônica” de escrita. O que, de certa maneira, indica muito mais uma escrita linear próxima das talas indianas do que da sobreposição de polirritmias africanas.

Do compasso 41 ao compasso 125 temos uma longa seção

onde os elementos temáticos são retrabalhados sugerindo um desenvolvimento que culminará com ataque fortíssimo do *bombo a pedal* (Figura 15).

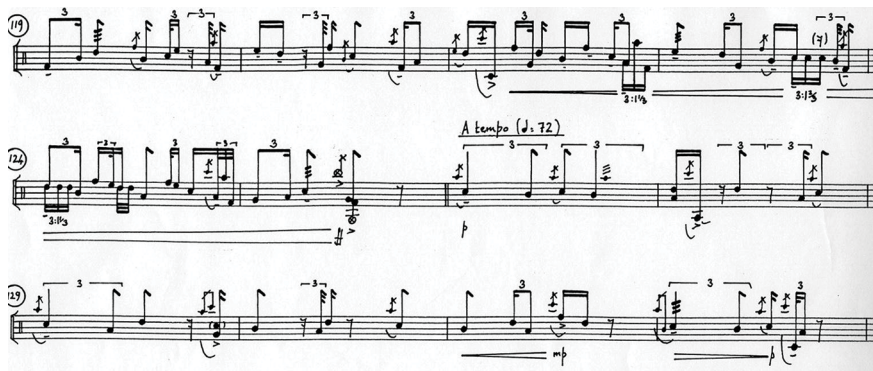


Figura 15: ataque fortíssimo do gongo no compasso 125

A partir do compasso 126 a densidade sonora torna-se um pouco mais liquefeita. Do compasso 166 ao 181 temos a sonoridade do *Simantra* que predomina e prepara o surgimento de novos elementos temáticos timbrísticos tais como glissandos em o som do tímpano grave de 32", sobre o qual ressoa um *temple bell*, segunda sonoridade metálica introduzida na peça, a partir da qual se dará uma gradual introdução dos timbres metálicos.

A próxima grande articulação da peça se dará no compasso 205, com a introdução da sonoridade da *maraca*, instrumento de pajelança dos indígenas de todas as américas. Com a entrada da *maraca*, tem-se a impressão que este instrumento, com seu longo *rulo* de sustentação "chama" pelo "espírito bom", que aos poucos vai surgindo através do som dos *crotales*. Surgem outras sobreposições da voz com novos valores rítmicos e um ataque forte de um *gongo*, no compasso 219, que por alguns segundos ressoa sendo seguido de sons metálicos e algumas pequenas interferências da voz.

A partir do compasso 228, inicia-se a última seção da peça (seção C). A partir deste compasso ouve-se apenas os instrumentos de metal, que vão aos poucos ficando cada vez mais rarefeitos, até os últimos compassos, onde permanece apenas o som do *crotáles*.

Considerações finais

Nesta primeira abordagem analítica levantamos algumas questões a respeito da construção de *Rogósãnti*, com o intuito de entender de maneira mais profunda a obra a que se pretende executar, tendo como ponto de partida a obra grafada. Neste sentido, chegamos a percepção de uma *forma* que se configurou em um grande “percurso tripartido”, onde as partes estão delimitadas pelos diferentes timbres empregados. O timbre, está portanto, diretamente relacionado à *estrutura formal* em *Rogósãnti*.

Wood utiliza na construção de *Rogósãnti* duas células rítmicas de origem indiana que são desenvolvidas ao longo da peça. Essas células, constituem-se em dois *motivos*, que estão ligados à um “espírito bom” e à um “espírito ruim”. A princípio, aproximamos esta ideia ao conceito de *personagens rítmicos* estabelecido por Messiaen, supondo que, embora os procedimentos de composição não sejam exatamente os mesmos apresentados por Messiaen, possa ter havido algum tipo de “inspiração” ou “influência” proveniente deste conceito.

Em uma reflexão sobre a análise musical, Nagore (2004, apud LARSEN, 2012, p. 125) “identifica o problema não nos métodos analíticos, mas na compreensão da música como objeto de análise” e apresenta três principais tendências da análise atual, onde a primeira seria “a análise tradicional, que considera a obra em sua autonomia e estuda a partir dela as técnicas composicionais subjacentes” (cf. LARSEN, 2004, p. 125).

Neste sentido, para esta abordagem inicial da análise propos-

ta em *Rogôsãnti*, nos identificamos com a primeira tendência apontada por Nagore. No entanto, estudos subsequentes serão desenvolvidos para que possamos chegar a uma compreensão ainda mais profunda desta obra, uma vez que vários questionamentos permanecem em estudo.

Referências

CORREA, Antenor. "O sentido da análise musical." In Revista Opus n. 12, 2006, p. 33-53.

CORRÊA, A. F. / KERR, D. M. "Rumos da Análise Musical". In: XVI Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). 2006, Brasília.

DUNSBY, J. / WHITTAL, A. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

KERR, D. M. / CARVALHO, A. R. / CORREA, A. F. / GIMENEZ, R. / BAI, S. / KOBAYASHI, A. L. / TOMAZELA, C. / SILVA, F. / SARMENTO, L. / DOMINGOS, N. / SARMENTO, V. "Rumos da Análise Musical". Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_GPO1.pdf (acessado em 10.1.14).

KOELLREUTTER, J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

LARSEN, J. "Teoria e Análise no Brasil: perspectivas a partir do estabelecimento de uma área". In Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*. Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, The Univer-

sity of Chicago Press, 1963.

MOREIRA, Adriana L. C. Oliver Messiaen. *Inter-relação entre Conjuntos, Textura Rítmica e Movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP. Campinas, 2008.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Ed. da USP, 1991.

SILVA, F. A. V. "Análise para Intérpretes da Sonata Op. 15/b de Fernando Sor". In: Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*. Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

SULPICIO, C. / SULPICIO, E. C. M. G. "Duo para percussão e trompete: um novo gênero de música de câmara". In Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*". Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

WOOD, James - *Rogósanti*. James Wood Edition, 1986

Sites consultados

<http://www.jstor.org/stable/832625>

<http://cnx.org/content/m15861/latest/>