

***Quassus* para clarineta solo de Eli-Eri Moura (Parte 1): contexto e análise do Primeiro Movimento**

Quassus for clarinet solo by Eli-Eri Moura (Part 1): context and analysis of the First Movement

Gueber Pessoa Santos

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil
gpspostal1@hotmail.com

Pedro Robatto

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
probatto@ufba.br

Eli-Eri Moura

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil
elierimoura@hotmail.com

Resumo: Parte 1 do estudo analítico em duas partes abordando os aspectos estruturais de *Quassus* para clarineta solo de Eli-Eri Moura. Nesta Parte 1 da pesquisa, introduzimos os objetivos do trabalho, justificamos a importância da pesquisa, apresentamos a trajetória musical de Moura e os processos composicionais utilizados por ele na peça e, finalmente, realizamos uma análise do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Palavras-chave: *Quassus* de Eli-Eri Moura; música brasileira para clarineta solo; análise musical.

Abstract: Part 1 of the analytical study in two parts about structural aspects of *Quassus* for solo clarinet by Eli-Eri Moura. In this first article, we introduce the work's main aims, justify the survey's relevance, present the Moura musical ways and explain the compositional processes used by Moura in the piece and, finally, provide a structural analysis of *Quassus* first part.

Keywords: *Quassus* by Eli-Eri Moura; Brazilian music for solo clarinet; musical analysis.

Submission date: 13 February 2017

Final approval date: 24 May 2017

1 - Introdução

A música folclórica brasileira ganhou os palcos da música de concerto no Brasil e em outros países do mundo a partir do século XX, por meio do nacionalismo. Heitor Villa-Lobos, principal representante desse nacionalismo, é reverenciado em todo o mundo, não apenas por universalizar a música folclórica de seu país, mas principalmente por dar início a uma escola de composição brasileira (assim como fizeram Dvořák, Grieg, Albeniz, Granados e Manuel de Falla em seus respectivos países) deixando seguidores como Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri,

José Siqueira, Guerra Peixe, dentre outros que continuaram a valorizar e reverenciar a música folclórica de seu país, geração após geração, até os dias de hoje.

Nesse contexto e com o objetivo de estabelecer, num plano composicional, novas relações entre música de concerto e música tradicional (folclórico-popular), o compositor paraibano Eli-Eri Luiz de Moura busca a criação de uma música contextualizada, que se origina a partir da interação com elementos de uma cultura local, indo além do nível superficial da música que simplesmente estiliza melodias, ritmos e outras fontes folclóricas. Essa é uma abordagem da música que vai do universal ao regional, ao contrário da música de Moura, que segue em direção contrária – uma transcendência do regional para o universal. Nesse mesmo sentido Béla Bartók, por exemplo, unificou num nível pré-composicional e estrutural sua tonalidade expandida com a música tradicional húngara. Assim, para unificar a música de concerto e a música tradicional brasileira sob novas relações e obter uma transcendência do regional para o universal, Moura associa um processo composicional particular que denomina ‘Processo Composicional de Desfragmentação’¹ com algumas manifestações musicais populares encontradas no nordeste brasileiro.

Em *Quassus*, objeto de estudo do presente trabalho, podemos perceber o uso do referido processo de ‘Desfragmentação’ em todo o Segundo Movimento da obra, enquanto que Moura utiliza sua ‘Concepção Circular’² para fundamentar o Primeiro Movimento da peça, conforme veremos nas linhas que se seguem. Assim, o presente trabalho é o resultado do estudo realizado sobre a obra *Quassus* para clarineta solo, encomendada ao compositor pelo clarinetista e pesquisador Gueber Pessoa Santos. Em função dos questionamentos que naturalmente surgem a partir do processo de estudo, execução e interpretação de uma obra musical, essa pesquisa tem por objetivo compreender como o conhecimento acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* contribui para a sua *performance*. Portanto, sua importância se justifica por buscar oferecer subsídios que possam auxiliar o intérprete em suas escolhas interpretativas e por tornar a difusão desse repertório mais abrangente e dinâmica. Além disso, o presente estudo deixa a sua contribuição ao acrescentar mais uma obra ao campo da literatura brasileira para clarineta solo e ao possibilitar a difusão dessa modalidade instrumental, bem como da produção artística do compositor Eli-Eri Moura.

2 - Sobre o compositor Eli-Eri Moura

Eli-Eri Moura é compositor, pesquisador, regente e professor dos programas de Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui os títulos de *Master of Music* e *Doctor of Music* em composição pela *McGill University* em Montreal no Canadá. Moura costuma participar de importantes festivais no Brasil e no exterior, e suas trilhas sonoras já obtiveram diversos prêmios em festivais brasileiros. Várias de suas obras para coro encontram-se publicadas nos Estados Unidos pela editora *Cantus Quercus* e o seu trabalho no campo da teoria da música tem sido divulgado em importantes periódicos nacionais e internacionais. Bastante solicitado para realizar palestras e cursos em diversas

1 Sobre esse conceito ver SANTOS (2012, p.44-55).

2 Sobre esse conceito ver SANTOS (2012, p.30-43).

universidades nacionais, como também em algumas universidades estrangeiras, Moura contribui intensamente com a divulgação da música brasileira de concerto, tanto no Brasil quanto no exterior, e a escolha de uma de suas obras como objeto de estudo do presente trabalho se deu em função de sua importância no cenário nordestino e brasileiro de composição musical.

Atualmente Eli-Eri Moura tem sido cada vez mais requisitado para compor música incidental: trilhas sonoras para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes; como também para compor, sob encomendas específicas, músicas dentro do sistema tonal/modal, pertencentes aos mais variados estilos. Entretanto, em sua produção de música contemporânea de concerto, costuma concentrar sua pesquisa na composição de 'música cíclica' e 'intertextual'³, além da 'música desfragmentada', resultado de seu próprio processo composicional. Sua música de concerto é frequentemente apresentada no Brasil e no exterior por importantes intérpretes e seu catálogo inclui mais de 100 títulos. Contudo, constatou-se a inexistência de peças para clarineta solo em sua produção musical, o que motivou a encomenda de *Quassus*, obra que figura atualmente como sua única composição para essa formação instrumental.

3 - Sobre a obra *Quassus*

Encomendada ao compositor pelo clarinetista e pesquisador Gueber Pessoa Santos, a obra *Quassus* (2012), para clarineta solo, representa um retorno de Moura à produção de música contemporânea de concerto, após um período de intensa produção de música incidental, com trilhas sonoras para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes; e além de encomendas específicas para compor dentro do sistema tonal/modal e em determinados estilos, a exemplo da ópera *Dulcinéia e Trancoso*, primeira ópera em estilo 'Armorial'⁴ da história.

O termo *Quassus* vem do latim e alude a choque, agitação, tremor. Seu uso é por conta da referência cultural do Segundo Movimento da peça, o 'frevo' de Pernambuco. A palavra frevo vem de *ferver*, *frigir*, ou *frege*, que, por corruptela (*frever* e *frevedouro*), passou a indicar agitação, efervescência, confusão, rebuliço, como nas aglutinações de massa popular em vai-e-vem, que desde a segunda metade do século XIX, cresciam em torno dos blocos, durante o carnaval do Recife (LEAL, 2008, p.108).

A obra *Quassus* encontra-se dividida em dois movimentos, sendo o primeiro uma espécie de preparação para o Segundo Movimento da peça. Moura declara que sua inspiração para compor a obra sob tal perspectiva se originou a partir do seu conhecimento acerca de algumas das obras

3 O termo intertextual é relativo ou pertencente à intertexto, que se refere a um texto literário preexistente a outro texto (FERREIRA, 1986, p.960). Desse modo, a música intertextual refere-se à criação de uma música a partir da absorção e transformação de outras músicas preexistentes.

4 O Movimento Armorial de Pernambuco foi fundado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna e lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970 com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas realizados na Igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, no Pátio de São Pedro, localizado no bairro de São José, no centro da cidade do Recife. O Movimento foi promovido pela Universidade Federal de Pernambuco e seu objetivo foi o de criar uma arte brasileira erudita a partir da cultura popular do nordeste brasileiro. O Movimento Armorial divide-se em três fases: Experimental (1970 a 1975), Romançal (1975 a 1995) e Arraial (1995 em diante) e atinge repercussão nacional antes mesmo de completar o seu primeiro ano de existência. O Movimento Armorial difunde-se fortemente em variadas formas de arte a exemplo das artes plásticas, música, literatura, dança e artes cênicas: no cinema, teatro e televisão (MAGA MULTIMÍDIA, 2008, Disponível em CD-ROM). A ópera *Dulcinéia e Trancoso* de Moura representa a primeira obra do gênero no Movimento.

do compositor Witold Lutoslawski⁵, mais precisamente sua *Sinfonia N° 2*, na qual um primeiro movimento estático (*Hesitant*) funciona como uma espécie de preparação para um Segundo Movimento de caráter mais movido e direcionado (*Direct*).

Em *Quassus*, alguns pontos específicos são almeçados pelo compositor como, por exemplo, o uso de sua ‘concepção circular’ para fundamentar o primeiro movimento da obra; o uso (no Segundo Movimento da peça) de uma fonte de referência inédita em sua produção (o ‘frevo’ de Pernambuco); a utilização do processo de ‘Desfragmentação’ em todo o Segundo Movimento da obra; e finalmente, uma abordagem intertextual em duas frentes: a) autofagia⁶ musical tendo como intertexto, no primeiro movimento, uma de suas obras anteriores (*Nouer IV* para viola e piano) e b) citação de um fragmento melódico de quatro compassos do frevo *Marquinhos no Frevo*, em homenagem ao seu autor, Maestro Duda⁷.

4 – Análise Estrutural do Primeiro Movimento de *Quassus*

No presente tópico, temos por objetivo realizar uma análise acerca da estrutura formal do Primeiro Movimento de *Quassus*, levando em consideração a ‘concepção circular’ do compositor. Inspirado por diferentes fontes e referências, a exemplo da formação dos anéis de Saturno por blocos de gelo, da música do compositor Johann Sebastian Bach (*Invenção N°4 a Duas Vozes em Ré Menor* e sua ‘concepção circular’) e do Efeito Doppler⁸, percebido com os carros em rápido movimento durante as corridas de Fórmula 1, Eli-Eri Moura concebe a sua ‘música cíclica’ baseado numa contínua agregação e desagregação de notas, como se fossem partículas, cubos de gelo (em sentido metafórico), fragmentos sonoros de diferentes tamanhos que se movem em “círculos”. No fluxo temporal, esses fragmentos se movem em diferentes velocidades: em âmbitos maiores, para formar massas sonoras de maiores dimensões, que podem corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra; e em âmbitos menores, para formar

5 Compositor polonês nascido na cidade de Varsóvia em 25 de janeiro de 1913. Estudou com Maliszewski no Conservatório de Varsóvia entre os anos de 1932 e 1937, logo deixando sua marca como pianista e compositor. Escreveu música para piano, música de câmara, música para voz com orquestra e música orquestral, tendo escrito três sinfonias, das quais a Segunda (1967) e Terceira (1983) se apresentam de forma plenamente cromática, requintadamente orquestrada, desenvolvendo-se através de uma oposição entre texturas aleatórias e métricas. Lutoslawski exerceu também atividades internacionais como professor e regente de sua própria música e faleceu em 7 de fevereiro de 1994, também na cidade de Varsóvia (GROVE, 1994, p.555-556).

6 O termo autofagia, ao pé da letra, significa nutrição à custa de componentes ou reservas do próprio organismo; ação, resultado de alimentar-se da própria substância, da própria carne (FERREIRA, 1986, p.202). Desse modo, no presente trabalho a expressão autofagia musical refere-se à utilização de uma obra anterior do próprio Moura (*Nouer IV* para viola e piano) como intertexto para a composição do primeiro movimento de *Quassus*.

7 José Ursicino da Silva, Maestro Duda, nasceu em 23 de dezembro de 1935 na cidade de Goiana, Pernambuco. Regente, compositor, arranjador e instrumentista, o Maestro Duda compôs choros, sambas, frevos e várias outras obras de frequência regular no repertório de bandas de todo o país. Começou a estudar música aos 8 anos de idade e logo integrou a banda de sua cidade, onde interpretou o frevo *Furacão*, sua primeira autoria. Em 1950, aos 15 anos de idade, mudou-se para o Recife, onde integrou a *Jazz Band Acadêmica* e a Orquestra Paraguari, da Rádio Jornal do Comércio. Em 1953 assumiu a direção do departamento musical da TV Jornal do Comércio. Vencedor de vários festivais e prêmios nacionais enquanto compositor e arranjador, viajou com sua orquestra para Miami em 1984, inaugurando o primeiro de muitos vãos internacionais do Frevo. Sua música já recebeu destaque na crítica nacional e internacional a exemplo do jornal *The Washington Post* em 1990. Em 1998 foi eleito para ocupar a cadeira 19 da Academia Pernambucana de Música, cujo patrono é Capiba. O Maestro Duda é sogro do compositor Eli-Eri Moura e costuma dedicar algumas de suas obras a familiares e amigos, sendo o frevo *Marquinhos no Frevo* um exemplo disso. Assim, a referida obra foi composta em 1984 e dedicada ao seu neto Marcos José Dantas Carneiro, filho do músico Marcos Carneiro da Silva, trompetista das orquestras sinfônicas do Recife e da Paraíba.

8 O Efeito Doppler é a mudança na frequência de uma onda observada quando a fonte e/ou o detetor se move em relação ao meio transmissor (por exemplo, o ar). Para o som, a frequência observada f' tende a ser maior para o movimento de aproximação e menor para o movimento de afastamento entre a fonte e o detetor (HALLIDAY *et al.*, 2006, p.171). No caso das corridas de Fórmula 1, o Efeito Doppler pode ser percebido quando os carros se aproximam e velozmente se afastam do espectador da corrida, gerando assim um contraponto de sons contínuos que oscilam entre o agudo e o grave a depender da posição do observador. A sensação sonora que este evento produz no espectador é semelhante a círculos que formam uma espécie de espiral, em função dos diversos carros que se aproximam do espectador, em diferentes tempos e instantes durante o circuito da corrida.

pequenos grãos, que podem envolver até mesmo uma simples oscilação entre duas alturas apenas. (MOURA, 2011a, p.72).

Enquanto a formação dos anéis de Saturno por blocos de gelo e o Efeito Doppler, das corridas de Fórmula 1, representam suas referências e inspirações extra musicais, Moura busca sua referência musical na obra de Bach, mais precisamente na *Invenção N°4 a Duas Vozes em Ré Menor*, para fundamentar sua ‘concepção circular’, como demonstra a Figura 1:

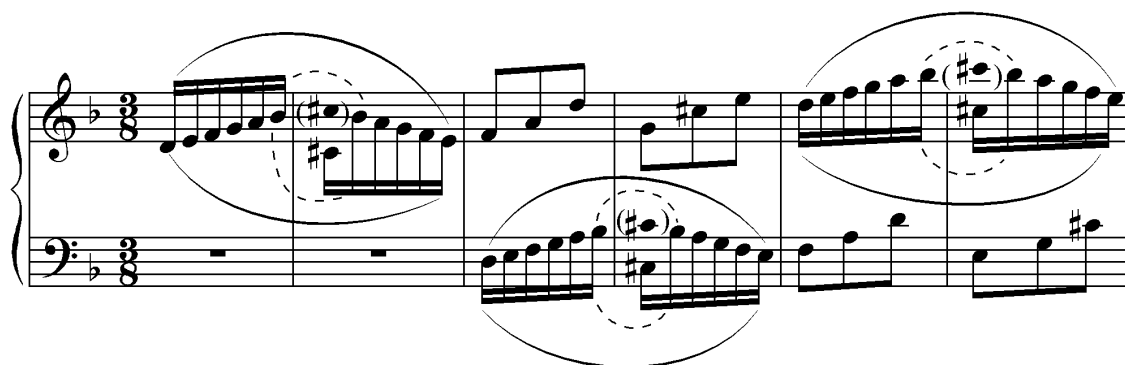


Figura 1: ‘Concepção circular’ na *Invenção N° 4 a Duas Vozes em Ré Menor* de Johann Sebastian Bach, c.1-6.

Pode-se perceber, por meio da Figura 1, que o compositor “quebra” a direção da frase quando utiliza o Dó#3 ao invés do Dó#4 no segundo compasso, e quando inverte novamente a sua oitava no quarto e sexto compassos da obra. Assim, Bach faz uso desse recurso de oitavas durante toda a peça com o objetivo de disfarçar o fluxo das notas e tornar o tema mais interessante ao ouvinte, sem abrir mão de sua ‘concepção circular’. Cabe ressaltar que, no trecho musical da Figura 1, também ocorre a presença da ‘concepção circular’ em âmbitos menores, envolvendo, por exemplo, uma simples oscilação entre as alturas Sib e Dó# no centro de cada frase.

Em tempo, essa mesma ‘concepção circular’ originou e nomeou algumas das obras do repertório de música contemporânea de concerto de Moura, a exemplo de *Circumsonantis* (1999), *Circumversus* (2005) e *Orbitales* (2010), e sua forte reincidência em cada uma delas, assim como no Primeiro Movimento de *Quassus*, demonstra um dos processos composicionais largamente utilizados por Moura e, conseqüentemente, aspectos estruturais capazes de relacionar as obras de sua produção musical enquanto compositor.

Nas obras *Circumsonantis* (1999) e *Circumversus* (2005), por exemplo, é possível percebermos a ‘concepção circular’ de Moura já por meio do radical latino *circum*, presente no título de ambas as obras. Da mesma forma, o título da obra *Orbitales* (2010) nos transmite a ideia de órbitas, círculos.

Na prática, Moura concebe sua ‘música cíclica’ baseado numa contínua agregação e desagregação de notas, como se fossem partículas, fragmentos sonoros de diferentes tamanhos que se movem em “círculos” e que, em âmbitos maiores, podem corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra. Em *Quassus*, por exemplo, podemos perceber, no decorrer do Primeiro Movimento, os fragmentos da ‘concepção circular’ de Moura em diversos âmbitos,

como pequenos grãos que envolvem uma simples oscilação entre duas alturas, conforme demonstra a Figura 2:



Figura 2: Oscilação entre duas alturas formando os pequenos grãos da 'concepção circular' de Moura, presente no Primeiro Movimento da obra *Quassus*.

Esses pequenos grãos se aglutinam para formar fragmentos sonoros de maiores dimensões, como demonstra a Figura 3:

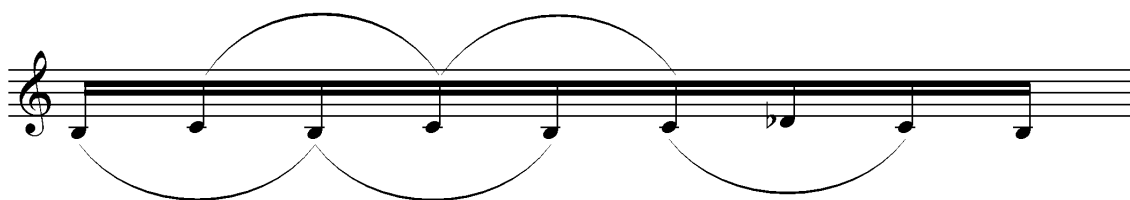


Figura 3: Formação de fragmento sonoro a partir da aglutinação de pequenos grãos.

Tais fragmentos, por sua vez, se agrupam para formar massas sonoras de maiores dimensões, que podem corresponder a uma frase musical, como nos mostra a Figura 4:



Figura 4: Massa sonora formada pelo agrupamento de fragmentos sonoros.

Com isso podemos perceber que, numa direção do micro para o macro, os pequenos grãos da 'concepção circular' de Moura se aglutinam para formar fragmentos sonoros de maiores dimensões, que por sua vez, se agrupam para formar massas sonoras de proporções ainda maiores. Essas massas sonoras, construídas a partir de uma contínua agregação e desagregação de notas, podem corresponder a um trecho musical, ou em âmbitos maiores, vir a corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra.

Desse modo, no Primeiro Movimento de *Quassus*, dividimos formalmente o seu discurso musical em sete seções, levando em consideração os momentos em que há uma forte incidência dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da 'concepção circular' de Moura; e os momentos em que estes pequenos grãos e fragmentos praticamente inexistem. Cabe ressaltar que as seções que apresentam uma baixa incidência de fragmentos "circulares" constituem transformações graduais das seções em que há uma larga incidência destes fragmentos e assim, funcionam

como uma espécie de transição entre essas seções. Por essa razão, optamos por definir aproximadamente o momento em que se inicia e finaliza cada seção, pois as sete partes deste discurso musical se interligam formando uma grande massa sonora, um grande “círculo” que, conforme ilustra a Figura 5, corresponde a toda estrutura formal do Primeiro Movimento da obra e se fecha, ao término deste, com o intuito de criar no ouvinte uma expectativa para o início do Segundo Movimento da peça.

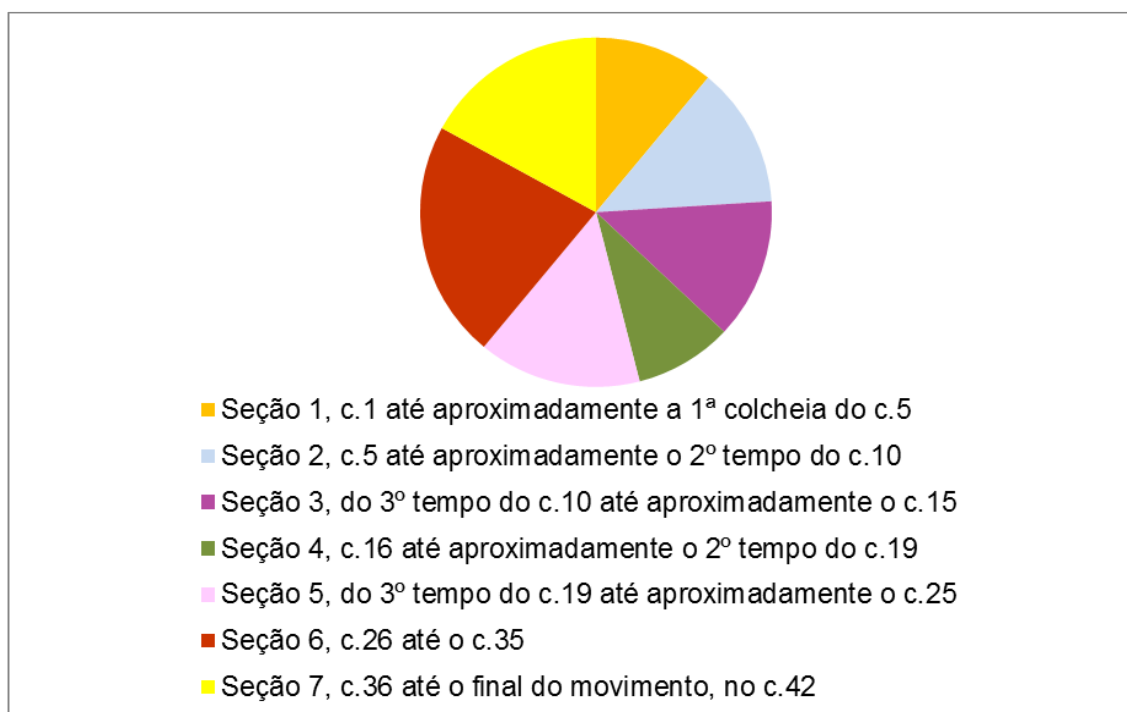


Figura 5: Ilustração contendo a segmentação formal do 1º movimento de *Quassus*.

Diante dessa informação, nas linhas que se seguem buscamos realizar uma análise estrutural estudando cada uma dessas seções a fim de resolvermos as possíveis dificuldades a serem encontradas pelo executante e percebermos os aspectos estruturais que proporcionam coesão ao discurso musical de *Quassus*.

Embora a obra tenha início com a nota Si₂, os dois primeiros tempos do c.1 realizam uma oscilação sonora entre as notas Si₂-Dó₃-Ré₃ e sugerem a nota Dó₃ como centro sonoro dessa oscilação. Essa questão simétrica acontece em função dos pequenos grãos e fragmentos da ‘concepção circular’ de Moura, que também podem ser interpretados como sucessivas bordaduras superiores e inferiores (vide Figura 3). Assim, o terceiro tempo do c.1 retoma a nota Si₂ e utiliza esses pequenos grãos e fragmentos para conduzir a obra cromaticamente até a nota Sol₂ do c.2, conforme demonstra a Figura 6:

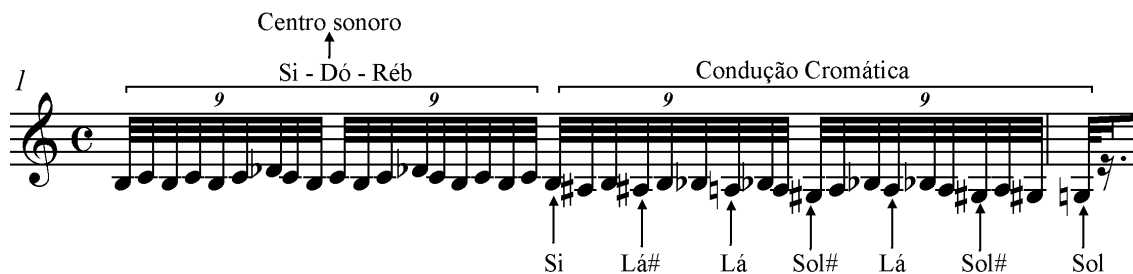


Figura 6: Centro sonoro e condução cromática no trecho entre os c.1-2 de *Quassus*.

Proseguindo nossa análise, podemos perceber que o primeiro tempo do c.2 reconduz a obra por cromatismo ascendente da nota Sol² até a nota Dó³, no início do segundo tempo, e que essa nota (Dó³) mais uma vez figura como centro sonoro, dessa vez, apenas nesse segundo tempo. O terceiro tempo do c.2, assim como o terceiro tempo do c.1, retoma a nota Si², porém, dessa vez, utiliza os pequenos grãos e fragmentos da ‘concepção circular’ de Moura como bordaduras cromáticas para conduzir a obra de forma ascendente do Si² até o Fá³ do segundo tempo do c.3. Cabe ressaltar que, inseridas nessa progressão sonora, destacam-se como pontos de apoio e centros sonoros simétricos as notas Si²–Dó³–Mib³–Fá³. Chamamos a atenção para o fato de que essa progressão sonora possui um âmbito intervalar de trítono (três tons inteiros), importante relação sonora para a música pós-tonal, por se tratar de um intervalo que divide a escala cromática exatamente ao meio e um recorrente intervalo na estrutura formal do Primeiro Movimento de *Quassus*, como demonstra a Figura 7 e conforme veremos no decorrer da presente análise:

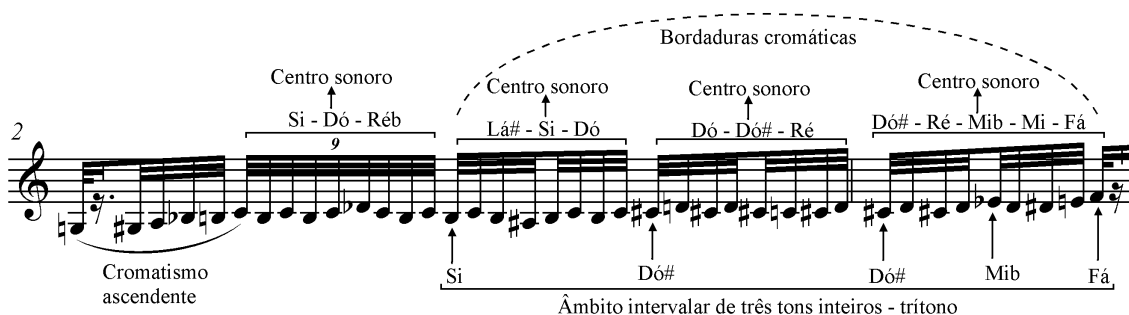


Figura 7: Cromatismo, centros sonoros e progressão sonora por meio de bordaduras cromáticas, com âmbito intervalar de trítono, no trecho entre os c.2-3 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

A partir do segundo tempo do c.3, o compositor inicia uma progressão sonora ascendente, que combina intervalos de 2^am (cromatismo) com intervalos de 2^aM (tons inteiros) e que conduz a obra até o Sol^{#4} do início do c.5, finalizando assim a primeira seção desse movimento da peça. Podemos observar também que essa progressão ascendente teve como ponto de partida a nota Ré³, atingindo seu ápice na nota Sol^{#4}, e que essas alturas pertencem às classes de alturas Ré e Sol[#], que mantém mais uma vez a relação intervalar de trítono entre si, conforme demonstra a Figura 8:

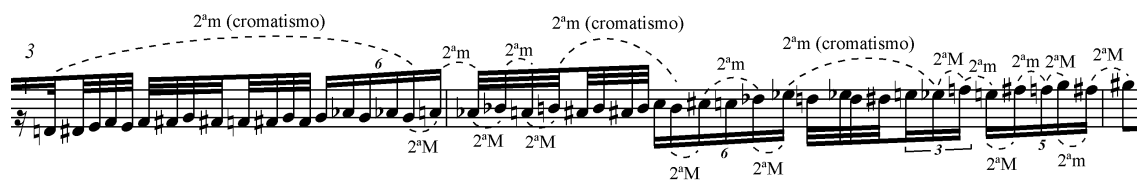


Figura 8: Progressão ascendente combinando intervalos de 2ªm e 2ªM entre os c.3-5 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Desse modo, chamamos a atenção para o fato de que a Seção 1 conduziu a obra da altura Si2 (primeira nota da peça) até o Sol#4 (primeira nota do compasso 5) e que as classes de alturas referentes a essas notas mantêm entre si um intervalo de 6ªM (ou 3ªm, se considerarmos sua inversão). Caso consideremos que, apesar da nota Si2 se apresentar como primeira nota da peça, o centro sonoro de seu início seja o Dó3 (conforme foi visto na Figura 5), obteremos uma relação intervalar de 6ªm (ou 3ªM, se considerarmos sua inversão). Vale ressaltar que, associada ao desenvolvimento dessa seção, Moura realizou uma gradativa expansão dos níveis de dinâmica, iniciada no c.1 da obra em *pp*, atingindo o *p* no c.3, crescendo até o *mp* no c.4 e chegando ao *mf* no c.5, final dessa seção.

A primeira nota da Seção 2 é o Mi4 (segunda nota da tercina do primeiro tempo do c.5) que forma um intervalo de 3ªM (ou 6ªm, se considerarmos sua inversão) com a última nota da Seção 1 (Sol#4). Conforme já foi mencionado, nós dividimos o discurso musical do Primeiro Movimento de *Quassus* em sete seções, separando-as pela incidência dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da 'concepção circular' de Moura. Também dissemos que as seções em que estes elementos praticamente inexistem representam transformações graduais das seções que apresentam uma forte incidência destes. Desse modo, a Seção 2 representa uma gradativa transformação da Seção 1 e, por conta disto, apresenta elementos que foram utilizados por Moura na construção da primeira seção como, por exemplo, conduções melódicas por cromatismo, trítonos e progressões sonoras utilizando intervalos de 2ªm e 2ªM, conforme demonstra a Figura 9:

The image shows three staves of music for Section 2, measures 5 through 9. The first staff (measures 5-6) features a chromatic run starting with a triplet of G#4, F#4, and E4, followed by D4, C#4, and B3. A tritone relationship is indicated between G#4 and C#5. The second staff (measures 7-8) continues with a chromatic run starting with a triplet of A3, G3, and F3, followed by E3, D3, and C3. A tritone relationship is indicated between A3 and C#4. The third staff (measures 9-10) features a chromatic run starting with a triplet of B2, A2, and G2, followed by F2, E2, and D2. A tritone relationship is indicated between B2 and D#3. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*, and various articulations like triplets and slurs.

Figura 9: Trítonos e condução cromática na Seção 2, c.5-9.

Chamamos a atenção para o fato de que a Seção 2 conduziu a obra da nota Mi4, do primeiro tempo do c.5, até o Dó5 do segundo tempo do c.10 e que as classes de alturas referentes a essas notas estabelecem mais uma vez entre si a relação intervalar de 6ªm (ou 3ªM, se considerarmos sua inversão), assim como ocorreu com a relação intervalar entre o centro sonoro do início da Seção 1 (Dó) e sua última altura (Sol#), conforme demonstra a Figura 10:

The image shows two parts of a musical score, labeled 'a)' and 'b)'. Part 'a)' shows the beginning of Section 2 (measure 5) and its end (measure 10). A dashed line connects the first note (Mi4) and the last note (Dó5), with the label 'Relação intervalar (6ªm)'. Part 'b)' shows the beginning of Section 1 (measure 1) and its end (measure 4). A dashed line connects the first note (Dó) and the last note (Sol#), with the label 'Relação intervalar 5ªAum. (6ªm)'. The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and various articulations like triplets and slurs.

Figura 10: Relação intervalar entre a primeira e a última nota nas seções 1 e 2.

A Seção 3 se inicia no terceiro tempo do c.10 com uma forte ênfase no trítono Ré5–Sol#4 (primeira vez que ocorre a indicação de forte na obra). Após a afirmação desse intervalo de trítono, Moura parte do trítono Fá#4–Dó5 para realizar uma contração de intervalos, na qual podemos perceber a simulação de duas vozes que se movimentam de forma descendente, sendo uma inferior por cromatismo (do Fá#4 ao Mib4) e outra superior combinando intervalos de 2ªm e 2ªM (do Dó5 ao Sol4). Associada a essa contração intervalar, o compositor realizou, em sentido contrário, uma expansão dos níveis de dinâmica, do *f* ao *ff*, conforme demonstra a Figura 11:

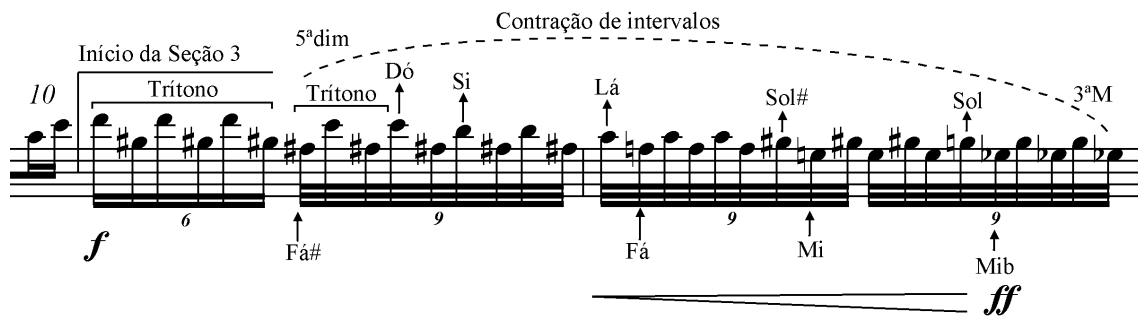


Figura 11: Formação de trítonos, contração de intervalos e expansão de dinâmica entre os c.10-11 do Primeiro Movimento de *Quassus*, início da Seção 3.

A partir do terceiro tempo do c.11, Moura toma novamente o intervalo de trítono (Mib4 – Lá4) e parte da nota que divide esse intervalo exatamente ao meio (Fá#4) para realizar uma efêmera expansão e contração de intervalos, que figura entre o terceiro tempo do c.11 e o segundo tempo do c.12. Durante esse trecho, mais uma vez o compositor realiza uma simulação de duas vozes que se movimentam, mas dessa vez, sendo uma superior por cromatismo (do Lá4 ao Dó5) e outra inferior combinando intervalos de 2ªm e 2ªM (do Mib4 ao Sol4), ambas de forma ascendente. Associada a essa rápida expansão e contração intervalar, Moura realiza uma contração dos níveis de dinâmica, do *ff* ao *mf*, conforme demonstra a Figura 12:

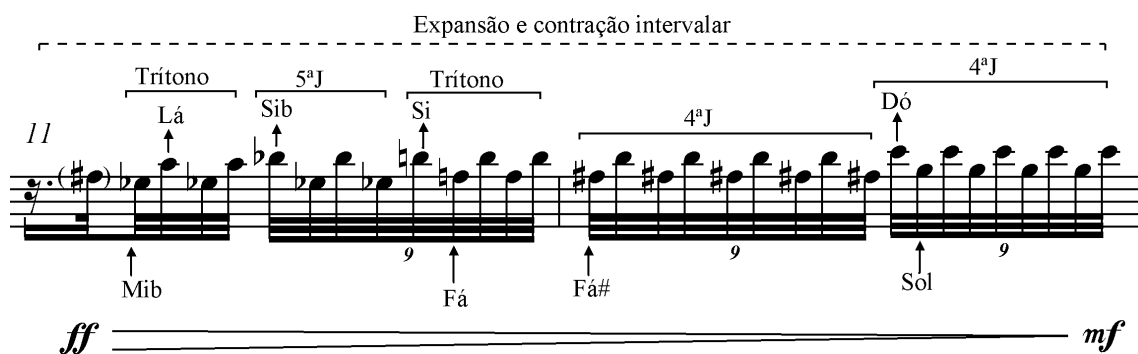


Figura 12: Formação de trítonos, rápida expansão e contração intervalar, e contração de dinâmica entre os c.11-12 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Chamamos a atenção para o fato de que, a partir do terceiro tempo do c.12, Moura elege a nota Dó#5 como centro sonoro, uma espécie de pedal que se mantém até o fim dessa seção, e realiza a partir desse momento uma contínua contração de intervalos com a voz inferior, que se movimenta de forma cromática e ascendente até a nota Dó5 no c.14, e que se fecha no trinado

que figura entre os c.14-15, encerrando assim esta contração de intervalos e, conseqüentemente, a Seção 3 da obra. Associada a essa contração de intervalos, o compositor realizou, no mesmo sentido, uma gradativa contração dos níveis de dinâmica, que partiu do *mf* e chegou até o *n* (*niente* em italiano, que em português significa “nada”) conforme demonstra a Figura 13:

The figure displays two musical staves. The upper staff, starting at measure 12, shows a chromatic ascent of eighth notes: Sol#, Lá, Lá#, and Si. Above the staff, a dotted line indicates the pitch contour, with labels 'Dó#' above the first measure and 'Si' above the fourth measure. Below the staff, a horizontal line indicates the dynamic level, starting at *mf* and gradually decreasing to *mp*. The lower staff, starting at measure 14, shows a chromatic ascent of eighth notes: Réb (Dó#) and Dó. Above the staff, a dotted line indicates the pitch contour, with labels 'Réb (Dó#)' above the first measure and 'Dó' above the second measure. Below the staff, a horizontal line indicates the dynamic level, starting at *p* and gradually decreasing to *n*.

Figura 13: Centro sonoro por meio de pedal, simulação de duas vozes e contração intervalar por meio de cromatismo ascendente na voz inferior entre os c.12-15 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Após dois tempos de pausa (que ratificam a finalização da Seção 3), a Seção 4 se inicia no c.16 e se apresenta de forma muito semelhante à Seção 1. Nela, Moura torna a utilizar os pequenos grãos e fragmentos de sua ‘concepção circular’ a fim de conduzir a obra cromaticamente. Porém, ao compararmos os trechos iniciais dessas duas seções, podemos perceber algumas diferenças entre estes como, por exemplo, o fato das células rítmicas do início da Seção 4 pertencerem à subdivisão binária, enquanto que as células rítmicas do início da Seção 1 pertencem à subdivisão ternária (ver Figura 14). Assim, essa diferenciação nos transmite a sensação de que o início da Seção 1 seja mais rápido que o início da Seção 4, embora ambos possuam o mesmo andamento.

Outra diferença entre essas duas seções diz respeito ao âmbito intervalar percebido nesses trechos. Enquanto que o trecho inicial da Seção 1 possui um âmbito intervalar de três tons inteiros (trítono) entre sua nota mais aguda (Réb3) e sua nota mais grave (Sol2), o trecho inicial da Seção 4 possui um âmbito intervalar de dois tons e meio (4ª) entre sua nota mais aguda (Sol3) e sua nota mais grave (Ré3). Apesar de aparentemente não haver tanta diferença entre os âmbitos intervalares nesses dois trechos, podemos observar que, a movimentação que ocorre no início da Seção 1 nos transmite uma sensação de direção, em função da condução cromática que figura a partir do terceiro tempo do primeiro compasso, enquanto que o trecho inicial da Seção 4 nos transmite uma sensação de hesitação, algo que se movimenta em torno de si mesmo e não possui uma direção evidente, conforme demonstra a Figura 14:

a) Início da Seção 4

$\text{♩} = 60$

Movimentação hesitante

Células rítmicas pertencentes à subdivisão binária

Nota mais grave

Nota mais aguda

16

pp

Âmbito intervalar (4^{a}J)

b) Início da Seção 1

$\text{♩} = 60$

Movimentação direta

Células rítmicas pertencentes à subdivisão ternária

Nota mais aguda

Nota mais grave

1

pp

Si Lá# Lá Sol# Lá Sol# Sol

Condução cromática

Âmbito intervalar (trítono)

Figura 14: Comparação entre os trechos iniciais de (a) Seção 4 e (b) Seção 1.

Conforme supramencionado, apesar de constarmos algumas diferenças entre o trecho inicial da Seção 4 e o trecho inicial da Seção 1, essas duas seções se apresentam de forma muito semelhante. Em ambas as seções, podemos perceber a utilização dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da ‘concepção circular’ de Moura, como bordaduras cromáticas a fim de conduzir a obra por meio de uma progressão ascendente, que envolve cromatismo e tons inteiros. Assim, associada a essas progressões ascendentes, Moura realiza, em ambas as seções, uma mesma expansão em níveis de dinâmica, que parte do *pp* e passa gradativamente pelo *p* e *mp* até atingir o *mf* no final de cada seção (conferir a partitura da obra).

Chamamos a atenção para o fato de que a progressão sonora que abrange todo o discurso musical da Seção 4 culmina no c.19 com um intervalo de trítono (Si 4 – Fá 5). Isso acontece associado ao término da expansão dos níveis de dinâmica e, conseqüentemente, da Seção 4, conforme demonstra a Figura 15:

Término da Seção 4

Trítono

Início da Seção 5

19

6

mf

3

mf

6

Figura 15: Término da Seção 4 com a execução de um intervalo de trítono no segundo tempo do c.19.

Ainda no c.19, mais precisamente a partir de seu terceiro tempo, indicamos o início da Seção 5. No decorrer dessa seção, podemos perceber a incidência de alguns intervalos de trítonos, como também de algumas conduções cromáticas (conforme veremos a seguir), porém o que mais a diferencia das demais seções que apresentam uma forte incidência dos pequenos grãos e fragmentos da 'concepção circular' de Moura (Seções 1, 3, 4 e 6) é que nela, assim como ocorre na Seção 2, o compositor realiza uma expansão desses fragmentos circulares, que ao invés de apresentarem uma oscilação entre duas alturas apenas, apresentam um agrupamento entre três, quatro, ou cinco alturas, conforme demonstra a Figura 16:

Início da Seção 5

Expansão dos pequenos grãos e fragmentos para agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas



Figura 16: Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas, formados a partir da expansão dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura, nos c.19-20 da Seção 5.

Cabe ressaltar que coexistem diversas possibilidades de se interpretar esses agrupamentos sonoros, formados a partir da expansão dos pequenos grãos e fragmentos da 'concepção circular' de Moura. Com isso, afirmamos que um determinado intérprete possa vir a agrupar essas alturas diferentemente da forma como apresentamos na Figura 16, sem que uma análise represente a verdade absoluta em detrimento da outra. Desse modo, em nossa análise, levamos em consideração as articulações utilizadas pelo próprio compositor como sendo uma forte informação auxiliar no momento de agruparmos as alturas desse trecho (vide Figura 16).

Conforme já foi dito anteriormente, podemos perceber a incidência de alguns intervalos de trítonos, como também de algumas conduções cromáticas inseridas nesses agrupamentos sonoros. Tais elementos têm permeado, até o presente momento de nossa análise, todas as seções da peça e, por conta disto, afirmamos que estes se apresentam como fatores que oferecem coesão ao discurso musical da obra. Assim, a Figura 17 nos apresenta uma condução cromática, na qual ocorrem alguns intervalos de trítonos, que figura entre os c.21-22 da Seção 5:

Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas

The image shows a musical staff starting at measure 21. A large bracket above the staff spans from measure 21 to 22, labeled 'Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas'. Three circular callouts highlight specific sound groupings. The first callout is around measure 21.5. The second callout is around measure 22, with arrows pointing to notes labeled 'Réb', 'Ré', 'Ré#', 'Mi', and 'Mib', with the text 'Condução cromática' below them. The third callout is around measure 22.5. Above the staff, there are two 'Tritono' labels with arrows pointing to intervals. There are also three '3' markings above the staff, indicating triplets. At the end of the staff, there is a '6' marking, likely indicating a sextuplet.

Figura 17: Agrupamentos sonoros e condução cromática contendo intervalos de tritono entre os c.21-22 da Seção 5.

Recapitulando nossa análise, podemos perceber que Moura expandiu os pequenos grãos e fragmentos sonoros de sua 'concepção circular' fazendo com que estes, ao invés de apresentarem uma oscilação entre duas alturas apenas, passassem a apresentar um agrupamento de notas. Agora, a partir do terceiro tempo do c.22, Moura começa a realizar uma fragmentação nesses agrupamentos sonoros, utilizando pausas e também ritmos irregulares, conforme demonstra a Figura 18:

Fragmentação dos agrupamentos sonoros utilizando pausas e ritmos irregulares

The image shows a musical staff starting at measure 22. A large bracket above the staff spans from measure 22 to 25, labeled 'Fragmentação dos agrupamentos sonoros utilizando pausas e ritmos irregulares'. The staff contains several groups of notes with irregular spacing and rests. Dynamic markings are placed below the staff: *mf*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. There are also three '3' markings above the staff, indicating triplets.

Figura 18: Fragmentação dos agrupamentos sonoros, utilizando pausas e ritmos irregulares, a partir do terceiro tempo do c.22.

Podemos perceber que Moura mantém essas fragmentações até o final da seção no c.25, quando em seu último tempo, realiza uma abrupta ruptura com esse procedimento, utilizando as notas Sol-Sol#-Lá (cromatismo) de forma repetida. Chamamos a atenção para o fato de que essa é a primeira vez na obra em que o compositor utiliza notas repetidas e que essas notas apresentam um caráter incisivo, enfatizado por sua dinâmica em *ff* e por sua articulação *pesante*, conforme demonstra a Figura 19:

Final da Seção 5

Figura 19: Ruptura com o procedimento de fragmentação dos agrupamentos sonoros no final da Seção 5, c.24-25.

Assim, para finalizar a análise dessa seção, chamamos a atenção para o fato de que a Seção 5 apresentou os momentos de maiores contrastes de dinâmica, como também para o fato de que esta seção representa o trecho de maior tensão no Primeiro Movimento da obra, que figura entre o terceiro tempo do c.22 e o c.25. Vale ressaltar que as notas cromáticas repetidas no final do c.25 (vide Figura 19) possuem tanto a função de provocar uma brusca ruptura com as fragmentações da Seção 5, quanto a função de nos “transportar” repentinamente para o início da Seção 6.

A sexta seção tem início no c.26. Já em seu primeiro tempo, Moura torna a utilizar os pequenos grãos e fragmentos de sua ‘concepção circular’, como sucessivas bordaduras superiores e inferiores, a fim de conduzir a obra cromaticamente até o segundo tempo desse compasso, onde o compositor realiza uma espécie de escala que combina intervalos de 2^am (cromatismo) e 2^aM (tons inteiros). Cabe ressaltar que a relação intervalar entre a primeira nota dessa escala (Dó#3) e sua última nota (Lá3) constitui um intervalo de 6^am, como também que a última nota dessa escala estabelece uma relação intervalar de oitava com a primeira nota do compasso (Lá2). Chamamos a atenção para o fato de que, a partir da anacruse do terceiro tempo, Moura mais uma vez utiliza os pequenos grãos e fragmentos de sua ‘concepção circular’ a fim de realizar uma progressão cromática ascendente, que se inicia com a nota Fá#3 e que possui como nota mais aguda nesse compasso a nota Dó4, proporcionando novamente um âmbito intervalar de três tons inteiros (trítano), conforme demonstra a Figura 20:

Início da Seção 6

Figura 20: Utilização dos pequenos grãos e fragmentos da ‘concepção circular’ de Moura; progressão cromática ascendente, criada a partir destes pequenos grãos e fragmentos; relações intervalares; e âmbito intervalar de trítano no c.26, início da Seção 6.

No primeiro e segundo tempo do c.27 podemos perceber a finalização da progressão sonora que se iniciou no c.26. Observe, por meio da Figura 21, que o primeiro tempo do c.27 é

constituído unicamente por cromatismo em sua primeira parte, e possui uma escala ascendente que combina intervalos de 2^am (cromatismo) e 2^aM (tons inteiros) em sua segunda parte, até culminar na nota Dó5 do segundo tempo. Chamamos a atenção para o fato de que, assim como ocorreu com os dois primeiros tempos do c.26 (vide Ex.20), a relação intervalar entre a primeira nota dessa escala (Mi4) e sua última nota (Dó5) constitui um intervalo de 6^am, como também para o fato de que a última nota dessa escala (Dó5), mais uma vez estabelece uma relação intervalar de oitava com a primeira nota do c.27 (Dó4). Vale ressaltar que a progressão sonora realizada por Moura entre os c.26-27 teve início na altura Fá#3 e finalizou-se na altura Dó5, e que essas alturas pertencem às classes de alturas Fá# e Dó, que mais uma vez apresentam a relação de trítono no decorrer da peça, conforme demonstra a Figura 21:

Progressão sonora com âmbito intervalar de trítono entre sua primeira e última nota

26

Nota inicial

2ªm (cromatismo) 2ªM; 2ªm; 2ªM

Nota final

6

Mi4 - Dó5 (6ªm)

Dó4 - Dó5 (8ªJ)

Figura 21: Progressão sonora com intervalos de 2^am (cromatismo) e 2^aM (tons inteiros); relações intervalares; e âmbito intervalar de trítono entre os c.26-27, Seção 6 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Logo após a essa progressão sonora trazida pela Figura 21, Moura realiza, assim como realizou na Seção 3, uma sucessiva contração e expansão de intervalos, por meio da qual podemos perceber a simulação de duas vozes, sendo uma superior e outra inferior, que se movimentam, ora de forma descendente, ora de forma ascendente, ora por cromatismo, ora combinando intervalos de 2^am e 2^aM. Cabe ressaltar que, o intervalo que inicia essa sucessiva contração e expansão intervalar, que ocorre a partir do segundo tempo do c.27, trata-se de um intervalo de 6^am, e que esse intervalo reaparece em diversos momentos desse trecho musical (ver Figura 22).

Observe também que a nota Dó5 compreende uma altura recorrente durante toda a movimentação melódica desse trecho, ora funcionando como ponto de partida, ora funcionando como ponto de chegada para cada momento dessa movimentação, mas chamamos a atenção para o fato de que, a partir do terceiro tempo do c.32, Moura elege finalmente a altura Dó5 como centro sonoro, uma espécie de pedal que se mantém até o fim dessa seção e realiza, a partir desse momento, uma contínua contração de intervalos com a voz inferior, que se movimenta de forma ascendente até se fundir ao Dó5 no quarto tempo do c.35, encerrando assim esta contração de intervalos e, conseqüentemente, a Seção 6 da obra, conforme demonstra a Figura 22:

Figura 22: Contração e expansão de intervalos; simulação de duas vozes, que se movimentam por cromatismo e tons inteiros; forte incidência do intervalo de 6ªm; e utilização da altura Dó5 como pedal na sexta seção entre os c.27-35.

Ainda por meio da Figura 22, podemos observar que, associada a essa contração e expansão de intervalos, o compositor realizou, no mesmo sentido, uma gradativa contração dos níveis de dinâmica, que partiu do **p** no c.27 e chegou até o **ppp** no segundo tempo do c.34 e, em sentido contrário, uma gradativa expansão de dinâmica que partiu deste **ppp** no c.34 e cresceu até o final dessa seção, atingindo o **mf** ao terceiro tempo do c.36, já no início da Seção 7, conforme veremos a seguir no decorrer da presente análise.

Assim, o efeito de *rallentando* que é obtido com a expansão temporal das notas Si4 e Dó5 a partir do segundo tempo do c.34 e no c.35 (vide Figura 22), funciona como uma espécie de transição para a sétima e última seção desse movimento, que tem início no c.36 e que representa uma gradativa transformação da seção anterior. Dessa maneira, podemos perceber que, na Seção 7, Moura torna a realizar uma expansão nos pequenos grãos e fragmentos sonoros de sua ‘concepção circular’ e assim, podemos observar que a oscilação entre as alturas Si4 e Dó5, que ocorreu entre os c.34-35, últimos compassos da Seção 6, agora sofre uma gradativa expansão intervalar, e que os pequenos grãos, que antes oscilavam entre duas alturas apenas, começam a formar agrupamentos sonoros envolvendo 3 ou 4 alturas, conforme demonstra a Figura 23:

Seção 7 (arremate e síntese de elementos estruturais importantes do movimento)

Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas

Hemiola horizontal

Tritono

Expansão do âmbito intervalar

Ambiguidade: Fechamento do I Mov.

mf

36

38

f *f* *mf* *mp* *p*

Expectativa de continuidade

Gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica

attacca
Mov. II

Figura 23: Agrupamentos sonoros; expansão de âmbito intervalar; gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica; hemíola horizontal; incidência de trítono; e caráter ambíguo na Seção 7, c.36-42.

Desse modo, afirmamos que a Seção 7 representa um arremate do Primeiro Movimento da obra, como também uma espécie de síntese de elementos estruturais importantes desse movimento, a exemplo da 'hemíola horizontal'⁹ (que esteve presente em todas as seções), da expansão do âmbito intervalar, da gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica e da incidência de trítonos, além da expansão dos pequenos grãos e fragmentos, formando assim agrupamentos sonoros (vide Figura 23). Com isso, chamamos a atenção para a presença de um caráter ambíguo nessa última seção da obra pelo fato desta, ao mesmo tempo em que sintetiza e provoca o fechamento do Primeiro Movimento da peça, transmite também uma sensação de que este ainda se encontra em aberto, criando assim uma expectativa de continuidade para o Segundo Movimento da obra. Dessa forma, atribuímos essa expectativa, em especial, à última nota do Primeiro Movimento (Láb5), que transmite, nesse contexto, a sensação de algo inacabado; como também à indicação do próprio compositor na partitura para que o intérprete ataque imediatamente o Segundo Movimento da obra (vide Figura 23); e finalmente, ao fato do primeiro compasso desse Segundo Movimento se encontrar indicado na partitura como c.43, ao invés de c.1.

Por fim, com o intuito de sintetizar as principais informações levantadas durante o presente tópico de nossa análise (referente ao Primeiro Movimento da obra), elaboramos um quadro que reúne as características predominantes de cada seção e as apresenta de forma sucinta na Figura 24:

⁹ O termo hemíola, em sua essência, corresponde à proporção 3:2 e posteriormente, no moderno sistema métrico, passou a significar o deslocamento da acentuação de dois compassos em tempos ternários para que estes soem como se fossem três compassos em tempos binários (GROVE, 1994, p.423). Desse modo, a proporção 3:2 da hemíola é concebida por Moura em âmbitos menores, por meio de uma visão micro, podendo ocorrer até mesmo dentro do espaço métrico de um único tempo. Assim, podemos percebê-la presente nas variações rítmicas criadas pelo compositor dentro de uma mesma linha melódica, alternando células de subdivisão binária e células de subdivisão ternária e, dessa forma, proporcionando ao ouvinte certa instabilidade no padrão rítmico da obra por meio do que se denomina 'hemíola horizontal' (SANTOS, 2012, p.40-41).

Seções	Compassos	Pequenos grãos e fragmentos sonoros	Níveis de dinâmica	Cromatismo	Trítono
Seção 1	c.1 até aproximadamente a 1ª colcheia do c.5	Forte incidência	Gradativa expansão do pp ao mf	Forte incidência	Presença nos âmbitos intervalares
Seção 2	c.5 até aproximadamente o 2º tempo do c.10	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Súbitos contrastes Gradativa expansão do mp ao f	Baixa incidência	Incidência entre os c.6-7; e nos c.8-9
Seção 3	Do 3º tempo do c.10 até aproximadamente o c.15	Forte incidência	Gradativa expansão do f ao ff Gradativa contração do ff ao n	Forte incidência inserida na simulação de duas vozes	Forte ênfase no c.10 Incidência No c.11
Seção 4	c.16 até aproximadamente o 2º tempo do c.19	Forte incidência	Gradativa expansão do pp ao mf	Forte incidência	Incidência no 2º tempo do c.19
Seção 5	Do 3º tempo do c.19 até aproximadamente o c.25	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Súbitos contrastes	Baixa incidência	Incidência nos c.19-22 e nos c.24-25
Seção 6	c.26 até aproximadamente o c.35	Forte incidência	Gradativa contração do ff ao ppp	Forte incidência, inclusive na simulação de duas vozes	Presença em âmbitos intervalares Incidência nos c.28 e 33
Seção 7	c.36 até o final do mov. no c.42	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Gradativa expansão do mf ao f Gradativa contração do f ao p	Baixa incidência	Incidência no c.36

Figura 24: Quadro contendo a segmentação formal e síntese das características predominantes em cada seção do 1º movimento de *Quassus*.

Por meio da Figura 24, é possível percebermos mais claramente a forma como se organizam as sete seções do Primeiro Movimento de *Quassus*, como também, as principais características que cada seção possui e os elementos estruturais que as relacionam e proporcionam, dessa maneira, coesão ao discurso musical da obra. A análise estrutural do Segundo Movimento de *Quassus* e as considerações interpretativas sobre a peça serão apresentadas na Parte 2 desta pesquisa

(SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.1-31), com base nos procedimentos composicionais utilizados por Moura.

Referências

1. ÁGATA TECNOLOGIA DIGITAL LTDA. Circumsonantes para quarteto de cordas (1999) In: **Eli-Eri Moura: música instrumental**. João Pessoa: Ágata Tecnologia Digital, 2010. Disponível em CD.
2. BACH, Johann Sebastian. Invenção N° 4 a Duas Vozes em Ré Menor. In: **Invenções para Piano a Duas Vozes**. Revistas, com texto ilustrativo e análise da forma por Bruno Mugellini. Tradução portuguesa de Luciano Gallet. Milano: Edição Ricordi, 1930, 50p.
3. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. (1994) Editado por Stanley Sadie; editora- assistente Alison Latham; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições.
4. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1986) **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed., revista e aumentada – 41 reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1838p.
5. SANTOS, Gueber Pessoa; ROBATTO, Pedro; MOURA, Eli-Eri. (2017) *Quassus* para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura (Parte 2): análise do Segundo Movimento e considerações interpretativas. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, p.1-31.
6. HALLIDAY, David; RESNICK, Robert; WALKER, Jearl. (2006) **Fundamentos de Física**: gravitação, ondas e termodinâmica. Tradução de Flávio Menezes de Aguiar e José Wellington Rocha Tabosa. 7ª ed., v.2, Rio de Janeiro: LTC, 292p.
7. LEAL, Weydson Barros. (2008) **Olinda**: 100 anos de frevo. Fotografias de Hans Von Manteuffel; (*et al.*). 1ª ed., Recife: Publikimagem, 152p.
8. MAGA MULTIMÍDIA. (2008) **Movimento Armorial**: regional e universal. 1ª ed. Recife: Maga Multimídia. Disponível em CD-ROM.
9. MOURA, Eli-Eri. (2005) **Circumversus para flauta, clarinete, violino e violoncelo**. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/compomus/>> Acesso em: 28 mar. 2011.
10. MOURA, Eli-Eri. (2007) Compositional Process of Defragmentation. In: **Observatoire International de la Crèation Musicale (OICM) da Université de Montréal no Canadá**. Disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 16 fev. 2011.
11. MOURA, Eli-Eri. (2009) Entrevista com Eli-Eri Luiz de Moura. In: **Músicos do Brasil**: uma enciclopédia instrumental. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011.
12. MOURA, Eli-Eri. (2010) Nouer IV para viola e piano. In: SANTOS, Gueber Pessoa. (2012) **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 120p.
13. MOURA, Eli-Eri. (2011) Orbitales. In: **Novos Caminhos da Flauta Doce**. Barros, Daniele Cruz (Org.) Recife: Editora Universitária da UFPE, 92p.
14. MOURA, Eli-Eri. (2006) Processo Composicional de Desfragmentação. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), ANAIS... Brasília**, p.843-849. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sess_ao05/07COM_TeoComp_0503> Acesso em: 16 fev. 2011.

15. MOURA, Eli-Eri. (2012) *Quassus* para Clarineta Solo. In: SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012, 120p.
16. SANTOS, Gueber Pessoa. (2012) **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 120p.
17. SILVA, José Ursicino da. (1984) *Marquinhos no Frevo*. In: SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012, 120p.

Leitura Recomendada

1. COOK, Nicholas. (1994) **A Guide to Musical Analysis**. Oxford: Oxford University Press, 376p.
2. COOK, Nicholas. (1999) *Analyzing Performance and Performing Analysis*. In: **Rethinking Music**. Cook, Nicholas; Everist, Mark (Orgs.). New York: Oxford University Press.
3. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (2007) **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 5ª ed., Rio de Janeiro: Gradiva, 759p.

Notas sobre os autores

Gueber Pessoa Santos é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) e músico titular da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR). Doutor e Mestre em Execução Musical (Clarineta) pela UFBA; licenciado *cum laude* em Música pela UFPE; formado pela Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical- ETECM, antigo Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife; e formado pelo Conservatório Pernambucano de Música. Atua como músico convidado no Festival Virtuose (PE), integra o quarteto de clarinetas Sopros de PE e o quinteto Sopro Brasil.

Pedro Robatto é Chefe de Naípe da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) e Professor da UFBA, onde concluiu seu Doutorado, Mestrado e Graduação em Clarineta. Estudou na Universidade de Victoria (Canadá), com Patricia Kostek e em Karlsruhe (Alemanha), com Wolfgang Meyer. Além de atuar como solista e camerista, participa como professor de clarineta de vários festivais de música em Brasília, Rio Grande do Sul, Paraná, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Sergipe. Destaca-se a publicação de um artigo na revista da Associação Brasileira dos Clarinetistas e outro na revista *Ictus*, além da gravação dos CDs: *Outros Ritmos*; *Duo Robatto e Fuxico*.

Eli-Eri Moura é compositor e leciona no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde fundou o COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical) e liderou a implantação da área de composição. Sua obra abrange a música contemporânea de concerto e a música incidental. É Doutor em Composição pela McGill University, Canadá.