

Em resposta à solicitação de Ligia Amadio, regente da Orquestra Sinfônica Nacional, de obras minhas, dei-me conta de quão pouco tenho escrito para orquestra. Concitado pela oportunidade que a Ligia me prodigava, pus-me em marcha.

Decidi-me por um trabalho mais experimental, que me livrasse para toda classe de experiências sem as limitações que uma IDÉIA muito precisa impusesse sobre a realização do destino de seu desenvolvimento correto. Nesta hora, mais interessado eu estava na orquestra (como instrumento) de que no encarecimento de um discurso determinado, alentado, por mais rico que me parecesse. Não anelava por qualquer compromisso que pudesse me desviar de um diálogo salvo, espontâneo, com a orquestra num palco de cristal, a platéia na penumbra, vazia: a disponibilidade de improvisar, delibando-me com cada achado.

E surgiu a idéia do **Álbum de Bagatelas para orquestra**. Um caderno novo, aberto para acolher toda sorte de iluminações, insinuações que a orquestra – como um instrumento irreduzível, me sugerisse. Passei a passar horas entressonhando uma orquestra fantástica, coruscante; e aguardava, atento, o que aquela quimera me dizia. E anotava.

Tal alumbramento, mesmo assim, não anuviou a consciência que tenho de que escrever música orquestral é, particularmente, difícil. Compreendo que música concebida para orquestra não se reduz a Princípios de Orquestração: como se um “pintor” se dispusesse a colorir seus bicos-de-pena. Tampouco deveriam ser imitações de obras dos séculos XVIII, XIX, com suas operações datadas pelo tonalismo, suas retóricas (historicamente justificáveis então) rãncidas agora, e modernizadas pela aplicação de quaisquer dissonâncias disseminadas aqui, ali. Quase como faz o aprendiz de pintor nos museus... mas o aprendiz sabe que aquele apego ao passado é um exercício escolar. O músico, não me parece esteja de aviso de que o arremedo do passado que ele perpetra não é caminho para se chegar à linguagem. Na História da Música não há sequer um caso como o de Van Meegeren. Mas a orquestra que o músico conhece – que todos conhecemos – persiste até hoje com o mesmo efetivo praticado há mais de cem anos, bem mais. Estas instituições estratificadas em função das músicas de antanho – espécie de museu de artes antigas – atendidas por virtuosos e especialistas esquisitamente trajados como *maître* de restaurante elegante, encontram-se muito distantes de nós. E não há tradição viva que nos sirva de caução. Todavia, este estado de coisas não foi obstáculo para que se vislumbresse uma orquestra arrojada, cheia de vida como a *Sagração da Primavera*, como as invenções de Shostakovich, de Webern, de Debussy, de Liszt. De Liszt! Bem, este assunto pode ir longe demais. Melhor retornar, rapidamente – ao **Álbum de Bagatelas**: enquanto ainda me lembro do que me dispus a escrever aqui.

As peças que integram esta coleção não funcionam como um todo unívoco, indivisível, posto que não partem de um princípio unificador comum. Podem ser executadas separadamente, ou em grupos, ou mesmo todo o **Álbum de Bagatelas** pode ser – eventualmente – apresentado. Mesmo algumas das obras que formam pares, podem ser destacadas: a presença de uma não obriga a presença da outra. Mas a ordenação final da sucessão das Bagatelas em concerto deve ser decidida pelo/a regente sem necessária consideração pela ordem que ocupam nas páginas do Álbum. O número indicativo de cada Bagatela não indica nem mesmo a sequência cronológica de sua concepção, diz somente da ordem de realização das partituras. Que a sequência de apresentação das Bagatelas, em grupos ou no todo, esteja de acordo com uma estratégia estabelecida pela/o regente.

E finalmente, para que não se diga que eu só faço o que eu digo, participa do **Álbum de Bagatelas**, também, uma orquestração (segundo princípios nem tão principescos) de um trabalho anterior e originalmente pensado para outro suporte, a Bagatela Nº 3.

Willy Corrêa de Oliveira  
São Paulo, 8 de março de 2007.

Willy Corrêa de Oliveira

## Álbum de Bagatelas para orquestra

Bagatela Nº 1 (Signal)

Bagatela Nº 2 (Mobile desde um quadro de Orlando Marcucci)

Bagatela Nº 3 (Evocação no Recife)

Bagatela Nº 4a (Sem título)

Bagatela Nº 4b (Iluminura)

Bagatela Nº 5a (Toques de silêncio)

Bagatela Nº 5b (Instantes depois)

Bagatela Nº 6 (Nocturne)

Bagatela Nº 7 (14 de Juillet à Toulon)

Bagatela Nº 8 (Air de Toulon – Giorgio Morandi in memoriam)

Bagatela Nº 9 (Spectra – Michelangelo Antonioni in memoriam)

Bagatela Nº 10 (Laterna Magica – Ingmar Bergman in memoriam)

Bagatela Nº 11 (Sem título)

Bagatela Nº 12 (L'homme qui marche – Alberto Giacometti in memoriam)

# Bagatela Nº 1 (Signal)

Willy Corrêa de Oliveira

Fließend, äußerst zart (♩=ca 60)

Clarinetto\* *ppp* rit. ----- tempo

Tromba\* *sord.* *dolce* *pp* 3 *sord.* *dolcissimo* 3 *pp* sehr gebunden

Trombone *sord.* *dolcissimo* 3 *pp* sehr gebunden

Tamburo

Mandolino *dolce* *Zeit lassen* *p* 3

Vibrafone *pp*

Piano *Vivace* *p* *poco riten.*

Celesta *Fließend, äußerst zart* (♩=ca 60)

Violino solo

Viola solo *sord.* *pp*

\* todos os instrumentos soam como escritos.



rit.----- tempo

Cl. *trb* *ppp*

Tba.

Tbn.

Tamb. *ppp*

Mdn. *pp*

Vib. *pp*

Pno.

Cel. *ppp* *pp*

Vln. solo *sord.* *wie ein Hauch* *ppp*

Vla. solo

## Bagatela N° 2 (Mobile desde um quadro de Orlando Marcucci)

Willy Corrêa de Oliveira

Para a realização desta peça – de aproximadamente 3' de duração total – o/a regente dispõe de nove blocos (numerados de I a IX com algarismos romanos), mais uma Coda (para a conclusão, somente).

**Da escrita:** Cada bloco dura 10''; quando da necessidade de precisão das durações no interior do bloco, a escrita é tradicional; quando não se impõe rigoroso controle, apenas se delimita expressamente a duração global do bloco: no interior do qual os instrumentistas acomodam-se o melhor possível para uma ideal realização.

Cada bloco, com seu perfil particular (instrumentação, figura e movimento, densidade). Todos com duração de 10 segundos (excluindo-se – por certo – suas possíveis e quase sempre necessárias repetições para a conformação da peça) foram concebidos para a troca de informações entre si: tanto em suas múltiplas sobreposições, quanto ao nível de suas justaposições mais insuspeitas.

Em resposta a determinado sinal do/a regente, os músicos responsáveis pelo bloco convocado devem repeti-lo – *da capo*, indefinidamente como um *loop* até que o/a regente sinaliza (de volta) que devem parar (silenciar).

Outro sinal (convencionado) do/a regente pode requerer que o bloco seja executado uma única vez (sem repetição nenhuma).

### Modo de operações:

**1)** Para iniciar a peça todos os blocos devem ser executados em *loop* (com repetições ininterruptas), simultaneamente: o conjunto dos nove blocos, o mais *mezza voce* possível (para a equalização ideal frente às dificuldades instrumentais particulares) durante cerca de 30'' (trinta segundos), pouco menos, pouco mais.

Nota: Neste estágio inicial as dinâmicas prescritas para cada bloco devem ser substituídas por um *p* válido para todos, porém no interior de cada bloco os músicos devem **manifestar** algo próximo das intenções das intensidades prescritas para seus instrumentos, algo que caracterize particularmente seu bloco em meio à *mezza voce* generalizada. [Eis algo dificilmente trabalhoso para o/a regente].

**2)** Continuando com todos os blocos soando *mezza voce* e simultaneamente em *loop* como já se estabeleceu em **1)**, trazer para o **primeiro plano** um dentre os blocos: subitamente, ou através de um *crescendo*. Quando em **primeiro plano** tornam-se válidas as prescrições de intensidades próprias do bloco: apenas que as intensidades menos fortes devem ser alçadas para um nível algo acima da dinâmica geral (*mezza voce*) dos demais blocos. A um outro sinal (convencionado) o/a regente indica que o bloco deve voltar para o **plano de fundo** (*mezza voce*) em comum com os outros: de modo abrupto, ou *decrecendo* gradativamente. Outro bloco, então, deve ser convocado para o **primeiro plano** e deve permanecer até que o/a regente decida quando deve voltar a re-integrar-se no **plano de fundo**; e assim sucessivamente: podendo – inclusive – suceder que ainda enquanto um dos blocos submerja para o **plano de fundo** já outro venha emergindo para o **primeiro plano**. Às vezes pode acontecer que a sucessão entre **primeiro plano** e **plano**

**de fundo** e nova entrada de outro bloco em **primeiro plano** seja tão rápida e algo hesitante que algumas estranhas polifonias possam ser almejadas pelo/a regente. A duração de **2)** fica a critério do/a regente.

Nota: Para todo este processo (e para os seguintes) é necessário que o/a regente estude cada bloco (e sua adjetivação particular) e sua relação com os demais: quer quanto às afinidades encontráveis, quer quanto às suas diferenças (os contrastes de toda ordem) pertinentes.

**3)** Agir como anteriormente, mas agora, cada bloco que vem para o **primeiro plano**, assim deve permanecer até o final deste procedimento (**3)**). Sucessivamente os outros blocos vão sendo chamados e acumulam-se no **primeiro plano**: até que se complete a soma dos nove blocos: mesmo as dinâmicas naturalmente menos fortes – no interior de cada bloco – devem ser contrastadas de tal modo que sejam percebidas com certa distinção. Uma curta *pausa* para toda a orquestra finaliza esta fase **3)** da obra.

Nota: Mesmo que haja certo lapso de tempo entre uma e outra das convocações de alguns dos blocos para o **primeiro plano**, mesmo assim esta fase não se prolonga demasiadamente, acreditamos.

**4)** Nesta nova etapa do trabalho o regente esculpe com adições e subtrações de blocos. Agora não há mais lugar para **plano de fundo**. A densidade é extremamente variável e de máxima importância nesta fase **4)**. Agora: tanto se pode escutar um único dos blocos, como conjuntos variáveis de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 blocos simultâneos: em qualquer sorte de combinações de simultaneidades. Pode ser até aconselhável a alternância de solo de um dos blocos (ou fragmento dele) com polifonias de blocos (de diversas magnitudes). Certas pausas (de diferentes e eloqüentes durações) podem significar muito nesta etapa da realização.

Nota: Os blocos podem ser interrompidos em qualquer momento de suas estruturas. O bloco interrompido pode até voltar a ser re-tomado várias vezes e a cada volta combinado com o acompanhamento de diferentes outros blocos. Um mesmo bloco, ao ser interrompido (pausa), pode voltar a ser re-tomado exatamente a partir do ponto em que havia sido interrompido; para tanto, um sinal particular deve ser estabelecido pelo/a regente.

**5)** Quando o/a regente decidir que a **improvisação** chegou ao término, por volta dos 3 minutos decorridos desde o início, deve (a partir do sinal devido) recorrer à **Coda** para estabelecer a conclusão final do trabalho.

Willy Corrêa de Oliveira  
Ste. Anne d'Evenos  
28 de março de 2006

# Bagatela Nº 2 (Mobile desde um quadro de Orlando Marcucci)

Willy Corrêa de Oliveira

## Bloco I 10 "

Fl. 1 *mf* *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *mf* *p*

Cl. 1\* *flatt.* *mf* *f* *mf* *f*

Ob. 1 *legatissimo*

Ob. 1

## Bloco II (obs.: *bouché* quando não estiver em 1º plano)

Cor. 1\* *f* *espressivo* 5 7:8

Cor. 3\* *f* *espressivo*

Cor. 2\* 5 3 3 3 *f* *espressivo*

## Bloco III (harmon mute)

Tba. 1\* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tba. 2\* *flatt.* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tba. 3\* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

\* todos os instrumentos soam como escritos.

## Bloco IV 10 "

straight tin mute 

Tbn. 1

cap mute 

Tbn. 2

mega mute 

Tbn. 3



**Bloco V ★** (obs.: os instrumentistas de corda, quando ouvirem um ataque da trompa a cerca de meio-tom da sua nota correspondente (ou incidindo sobre sua nota), devem reagir com um subito *sf>*)

$\text{♩} = 60$

Cor. 4

*f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p*

div. a 10 (cluster ¼ tom)

Vln. I

*p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p*

div. a 9 (cluster ¼ tom)

Vln. II

*p f>p f>p f>p f>p f>p f>p f>p*

div. a 6 (cluster ¼ tom)

Vle.

*p sul G f>p*

Bassi

*p sul D*



**Bloco VI ★** (A mesma composição do cluster do bloco V; sempre tremolo; a duração e a intensidade antedem à especificação do/a regente)

div. a 10 (cluster ¼ tom)

Vln. I

*p*

div. a 9 (cluster ¼ tom)

Vln. II

*p*

div. a 6 (cluster ¼ tom)

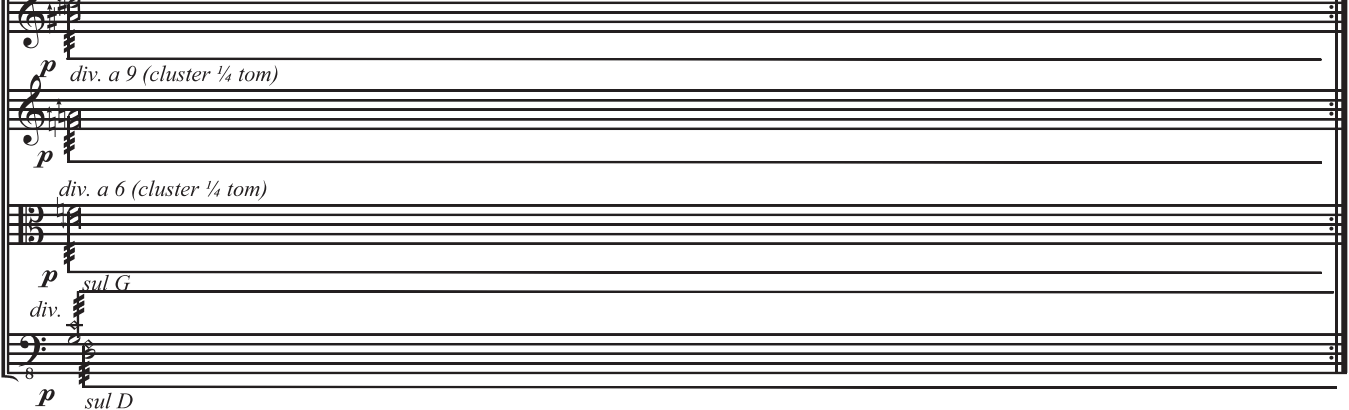
Vle.

*p sul G*

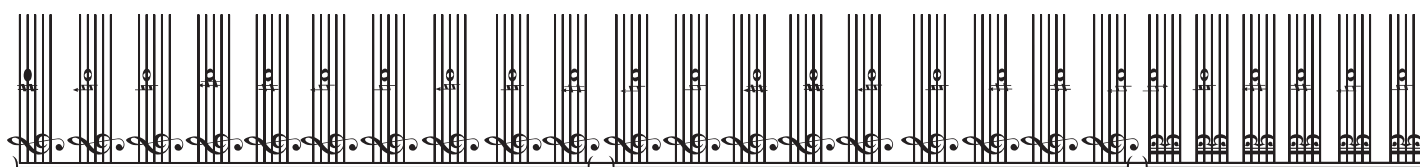
div.

Bassi

*p sul D*



★ Composição do cluster das cordas tal como ocorre nos Blocos V, VI e Coda:



Vln. I div. a 10

Vln. II div. a 9

Vle. div. a 6

## Bloco VII

♩ = 60

Celli  
div. a 6

## Bloco VIII

♩ = 60

Fag. 1,2,3

O fag. 1: si<sup>b</sup> lá<sup>b</sup> lá<sup>b</sup> sol<sup>b</sup>; o fag. 2: si<sup>b</sup> lá<sup>b</sup> sol<sup>b</sup> fá<sup>#</sup>; o fag. 3: lá<sup>b</sup> lá<sup>b</sup> sol<sup>b</sup> fá<sup>#</sup>

Cada fagotista dispõe de quatro notas e deve tocá-las aleatoriamente, evitando (ao máximo) repetições sucessivas de qualquer sorte de modelo (ao modo de um ostinato). Variar sempre. O conjunto dos 3 fagotes (na clave de sol) deve resultar em uma "granulação" extremamente móvel, como um "corpo" do ataque (na clave de fá) que precede.

## Bloco IX

Para cinco percussionistas

A, B, C, D, E (vide texto explicativo anexo)

**Coda** (obs.: o cluster tem a mesma composição do Bloco V; ainda sobre o som das cordas dar entrada para o solo de trompa)

♩ = 56

Cor. 1

Tba. 1

Vln. I

Vln. II

Vle.

Bassi

Cor. 1



## Bloco IX

Para 5 percussionistas em 5 diferentes funções **A**, **B**, **C**, **D**, **E**. O percussionista que se responsabiliza pela função **D** (p. ex.) pode trocar de função com outro colega, desde que este tome para si a função **D**, sem prejuízo da continuidade da obra, durante uma performance.

Caso haja outro consenso para a execução, cada função terá que ser desempenhada por um único instrumentista do princípio ao fim do trabalho.

### - Das funções:

**A:** opera com um conjunto de: 3 bronze temple bells: 1 agudo, 1 médio, 1 grave  
3 crótalos: 1 agudo, 1 médio, 1 grave  
3 triângulos: 1 agudo, 1 médio, 1 grave

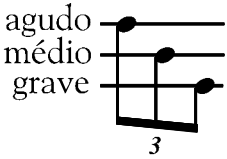
**B:** trabalha com um conjunto de: 3 temple wood chimes: 1 agudo, 1 médio, 1 grave  
3 wood blocks: 1 agudo, 1 médio, 1 grave  
3 claves: 1 agudo, 1 médio, 1 grave

**C:** executa em um conjunto de 4 pratos suspensos: 1 sobre-agudo, 1 agudo, 1 médio, 1 grave, mais um gongo grave [5 instrumentos].

**D:** utiliza um conjunto de 4 tom-toms: 1 sobre-agudo, 1 agudo, 1 médio, 1 grave.

**E:** toca instrumentos de sons contínuos como: 1 sonagliera de sininhos de bronze, 1 sonagliera de conchas (Japanese shell chimes), várias e variadas maracas de diversos portes. Esses instrumentos devem ser manipulados de modo a obter um som ininterrupto, sem brusquidades.

### - Modo de operações:

**A:** dispõe unicamente de uma célula ternária:  a ser trabalhada

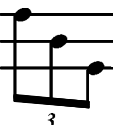
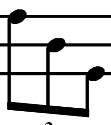
em dois níveis: do tempo e do timbre.

Quanto ao tempo: em *ostinato* ininterrupto, a partir de cerca de  = 60 e variando no tempo até o limite máximo, mas com desembaraço e flexibilidade, sem, é claro, correr o risco de desnaturá-la.

Não descansar preguiçosamente sobre um determinado tempo (andamento), mas também não se mover tanto, o tempo todo, de maneira a se tornar enfadonho. Praticar *accel.* e *ritard.*, sim, e certas hesitações próprias do *rubato* de uma célula tão exígua: porém: que tudo seja feito em direção ao resultado a ser alcançado pelo grupo como um todo. Sempre esteja atento para o que os outros instrumentistas estejam logrando pois só na simultaneidade com os outros instrumentistas: só aí você se encontra.

Quanto ao timbre: A célula pode ser executada só sobre um conjunto determinado de instrumentos iguais, só nos bronze temple bells, por exemplo, como também pode ser tocada (a célula) sobre combinações de diferentes conjuntos, por ex:

|                          |            |                          |
|--------------------------|------------|--------------------------|
| bronze temple bell agudo | ou, p. ex. | triângulo agudo          |
| crótalo médio            |            | triângulo médio          |
| triângulo grave          |            | bronze temple bell grave |

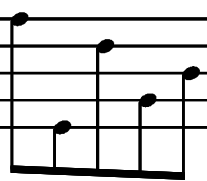



O importante é manter a qualidade fundamental da célula.

Eventualmente pode ser efetuada a leitura do **retrógrado** da célula: a nota grave (primeiro), a média (a seguir), e a aguda (por último).

**B:** Utiliza as mesmas instruções prescritas para **A**; posto que está obrigado a trabalhar com a mesmíssima célula, porém a natureza e o timbre de seus instrumentos mudam! Mas é sumamente importante que não coincidam sobre o mesmo andamento; a não ser que se deva à coincidência de um mesmo ato de vontade (em atendimento a uma recôndita necessidade da causa).

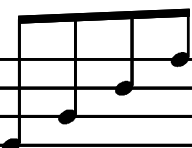
**C:** A célula (quintina) deve ser tocada como um *ostinato*:

|                            |                                                                                     |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| prato suspenso sobre-agudo |  |
| prato suspenso agudo       |                                                                                     |
| prato suspenso médio       |                                                                                     |
| prato suspenso grave       |                                                                                     |
| gongo bem grave            |                                                                                     |

desde 5:4 (♩ = 52 circa) até velocidades mais rápidas. Não se deve permanecer por longo tempo sobre um mesmo andamento e sim praticar *ritard.*, *accel.*, de diversos calibres: à procura de um movimento **ideal** do conjunto do Bloco IX (como um todo). Sempre – também – à busca de uma flutuação do tempo com respeito aos demais, belamente.

Para evitar o enfado, pode – ocasionalmente – proceder à leitura retrogradada da célula.

**D:** A célula de 4 colcheias:

|                     |                                                                                      |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| tom-tom super agudo |  |
| ou tambor bem agudo |                                                                                      |
| tom tom agudo       |                                                                                      |
| tom tom médio       |                                                                                      |
| tom tom grave       |                                                                                      |

como um *ostinato*, e de andamentos variadíssimos, desde  $\frac{2}{4}$  ♩ = 60 até possível *presto*. Para que você saiba em que tempo deve estar se colocando, escute sempre o que ocorre com os colegas de bloco. Tente um tempo flutuante no âmbito do conjunto. Esteja sempre em movimento: *accel.*, *ritard.*, certos *rubatos*, e que a música que o grupo IX produza soe de modo plástico e envolvente, algo como uma esfera de tempo flutuante, ondulante.

**E:** O *ostinato* destinado ao executante **E** é a continuidade irrepreensível – sem bruscos choques – da sonagliera de sininhos que ele deve manter soando com uma das mãos. Com a outra mão, o instrumentista move outra sonagliera, de outras espécies (como uma de conchas – de *shell chimes* – ou de pecinhas de madeira), ou mesmo maracas

diversas. Importa que estejam somados sons contínuos diversos, sempre mutantes (a despeito da sonagliera de sinos que deve ser mantida todo o tempo, mas combinada diferentemente com outros sons contínuos) que aparecem, desaparecem e cedem o lugar para outros timbres, de modo progressivo: evoluindo de timbre para outro, sem brusquidades.

**- Generalidades:**

Toda e qualquer ação do Bloco IX requer a simultaneidade dos 5 músicos (A, B, C, D, E): e que sejam mui precisos no ataque e nas pausas de conjunto: sem a mais mínima defasagem. E que: nenhum ato isolado provoque estranheza à estrutura do conjunto, ou cause hiatos notórios durante a ação.

Toda ação ou silêncio do Bloco IX obedece ao comando do/a regente; embora gozem, no interior do bloco, de independência relativa (devido ao caráter improvisacional).

Ao sinal devido do/a regente, os 5 executantes tocam: cada qual no andamento que elegeu – independentemente uns dos outros – e que só após a tomada de consciência do que ocorre como um todo, é que cada um (individualmente) modifica (ou não) sua ação pessoal imediata para que o bloco (em sua totalidade) se beneficie da mais plena harmonia das trocas de informações.

O Bloco IX é um **mobile musical**, sempre em desenvolvimento. Aberto.

O/A regente deve se abster de marcar qualquer sugestão de andamento ao se dirigir ao Bloco IX. Os sinais de entrada, de silêncios, e regulação das dinâmicas são da alçada do/a regente, e só. A despeito de sua especificidade, o Bloco IX é para o/a regente como qualquer outro entre os demais.

---

# Bagatela Nº 3 (Evocação no Recife)

Willy Corrêa de Oliveira

**Tempo de Frevo  
con fuoco**

Oboe

*f e deciso!*

Tromba 1\*

*f e deciso!*

Tromba 2\*

*f e deciso!*

Tromba 3\*

*f e deciso!*

sord. *senza sord.*

Trombone 1

*f e deciso!*

Trombone 2

*f e deciso!*

Trombone 3

*f e deciso!*

Tuba

*f e deciso!*

**Tempo de Frevo  
con fuoco**

Violini I

div. *f e deciso!*

Violini II

div. *f e deciso!*

Viole

*f e deciso!*

Celli

div. *f e deciso!*

Contrabassi

*f e deciso!*

\* todos os instrumentos soam como escritos.

Ott.

*f e deciso!*

Fl. 1, 2

*f e deciso!*

Ob.

C. I.

*f e deciso!*

Cl. 1, 2, 3

*f e deciso!*

Cor. 1

*f e deciso!*

Cor. 2, 3, 4

*f e deciso!*

Tbe. 1, 2, 3

*f e deciso!*

Tbn. 1, 2, 3

*f e deciso!*

Tuba

*f e deciso!*

Vle.

*f e deciso!*

Vc.

*f e deciso!*

Cb. (div a 6)

*f e deciso!*

ancora poco più mosso

13

Ott.

Fl. 1, 2

Ob.

C. I.

Cl. 1, 2

Cor. 2, 3, 4

Tbe. 1, 2

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

3,2,4.

sord. (straight tin mute)

senza sord.

*pp subito*

*cresc.*

*p*

*p cresc.*

5

5

6

ritardando

Meno agitato (ma non troppo)  
più leggero

Ott. (lunga)  
 Ob. *mf*  
 C. I. *mf*  
 Cl. 1, 2 *mf*

Cor. 1, 2, 3 1,3,2.  
 Tbe. 1, 2, 3 *mp* *mf cresc.* *f* (lunga)  
 Tbn. 1 *mf*  
 Tuba *f* *mf*

Xyl. *f* *mf*  
 Vib. *f* *[on]*

Vln. I *div.* *uniss.* *f* (lunga)  
 Vln. II *div.* *uniss.* *f*  
 Vle. *al* *f*  
 Vc. *al* *f* *pizz.* *mf* *arco*  
 Cb. *al* *f* *pizz.* *mf* *arco*

27

Tbe. 1, 2, 3 *a3* *a3* *1,2.*  
 (1.)  
 Tbn. 1, 2, 3  
 Tuba  
 Xyl.  
 Vib. *mf*  
 Vle.  
 Vc. *non div.*  
 Cb.

32

Tbe. 1, 2, 3 *a3* *a3* *ritard. al poco meno mosso*  
 1. *3. solo*  
 Tbn. 1, 2, 3  
 5 Vln. soli\* *mf* *loco* *pizz.*  
 Vln. I *mf* *pizz. 3*  
 Vln. II *mf* *(l.v.)*  
 Vle.  
 Vc.  
 Cb.

\* 5 Vln. soli: em segundo plano, mas bem audíveis!



unesp

[illegible]

[illegible]

Fl. 1, 2, 3 *ff*

Ob. *f*

C. I. *f*

Cor. 1, 2, 3 *f* 1. 1,3. 2.

Tbe. 1, 2, 3 1. *f* 1. 1. 3.

Tbn. 1, 2, 3 (1.) *f* 3.

Tuba *f* 8vb

3 Trgl. *f*

Crt. *f*

Ptto. Clash *f* (l.v.) *ff* (l.v.)

Gng. (l.v.)

W. T. Bl. *f*

W. Bl. *f*

S.Dr. 3 3

T.T. *f*

B. Dr. *f*

unesp

77

7"30

2"

3"

7"

Subito:  
Molto lentamente  
*sognando*

10 Vln. I soli

1 *pp* *glissando* *lento*

2 *pp* *glissando* *lento*

3 *pp* *glissando* *lento*

4 *pp* *glissando* *lento*

5 *pp* *glissando* *lento*

6 *pp* *glissando* *lento*

7 *pp* *glissando* *lento*

8 *pp* *glissando* *lento*

9 *pp* *glissando* *lento*

10 *pp* *glissando* *lento*

Subito:  
Molto lentamente  
*sognando*

9 Vln. II soli

1 *pp* *glissando* *lento*

2 *pp* *glissando* *lento*

3 *pp* *glissando* *lento*

4 *pp* *glissando* *lento*

5 *pp* *glissando* *lento*

6 *pp* *glissando* *lento*

7 *pp* *glissando* *lento*

8 *pp* *glissando* *lento*

9 *pp* *glissando* *lento*

Subito:  
Molto lentamente  
*sognando*

6 Vle. soli

1 *pp* *glissando* *lento*

2 *pp* *glissando* *lento*

3 *pp* *glissando* *lento*

4 *pp* *glissando* *lento*

5 *pp* *glissando* *lento*

6 *pp* *glissando* *lento*

## 82

unesp

Ob. *p*

C. I.

Cl. 1, 2, 3 (1.) 1. a3 Cl. 3 muta in Cl. B.

Cor. 1, 2, 3 1. 4:6 *pp*

Tbe. 1, 2 sord. (straight tin mute) *p* senza sord.

Cel. *p*

Vln. I uniss. *pp* *mf*

Vln. II uniss. *pp* *mf*

Vle. arco *pp*

Vc. *pp* *mf*

Cb. pizz. *pp*

riten. allarg.



*sognando*  
**come prima****ritardando**

CL.B. *f* *p*

Fag. 1 *f* *p*

Cor. 4

Tuba *p*

Xyl. *f* *p*

Vib. *f* *p*

Cel. *f* *p*

*sognando*  
**come prima**

**ritardando**

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Cb. *f* *p* *arco*

*cadenza!*

**subito**  
**Tempo de frevo**

94 *cadenza!*

*subito*  
Tempo de frevo

Fl. 1, 2, 3

Ob.

C. I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fag. 1, 2, 3

1.

1,2.

*f*

*tacet*

Cl. B muta in Cl. 3

a3

*f*

***cadenza!***

*subito*  
Tempo de frevo

Tba. 1  
 Tbn. 1  
 Xyl.  
 Vib.  
 Cel.

1.  
 1.  
*tacet*  
*fp*  
*tacet*  
*tacet*

***cadenza!***

*subito*  
**Tempo de frevo**  
*tutti*

Violin I: *solo* (first measure), *tacet* (second measure), *tutti* (third measure).

Violin II: *tacet* (first measure), *tutti* (second measure).

Cello: *tacet* (first measure), *f* (second measure).



**poco meno mosso**  
(corta) (come un "chorinho", ma anche Frevo)

**molto meno  
mosso ancora**

**sciolto:**  
*virtuosistico*

Cl. 1  
 Cl.B.  
 Fag. 1  
 Cor. 1  
 Tuba  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vle.  
 Vc.  
 Cb.

(corta) (come un "chorinho", ma anche Frevo) mosso ancora virtuosistico  
 f p p p p  
 (corta) poco meno mosso molto meno mosso ancora sciolto: virtuosistico  
 (come un "chorinho", ma anche Frevo)

**riten.**

**rall. poco**

Fl. 1

Cl. 1

Fag. 1

Cor. 4

Tba. 1

Tuba

riten. rall. poco

This musical score shows measures 1 through 5 of a section from 'The Swan' in Act I of Swan Lake. The instrumentation includes Flute 1, Clarinet 1, Bassoon 1, Cor Anglais 4, Trombone 1, and Tuba. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and brass parts are primarily melodic, with some rhythmic accompaniment from the Tuba. The score includes performance markings 'riten.' and 'rall. poco'.

117

**a tempo!** *con fuoco*

Ob. *sempre f come prima*

C. I. *sempre f come prima*

Tbe. 1, 2 *f subito*

Tbn. 1, 2, 3 *f subito*

Tuba *sempre f come prima*

[illegible]

come prima

2,4.

coi padiglioni alzati

subito tranquillo

Cor. 1, 2, 3, 4

Xyl.

S. Dr.

B. Dr.

Cel.

come prima

arco

subito tranquillo

Cb. (div a 6)

a tempo subito

subito come un Frevo  
(marcia, malinconico)

Ott.

Fl. 1, 2

Fag. 1

Fag. 2

a tempo subito

subito come un Frevo  
(marcia, malinconico)

Cor. 1, 3

Tbn. 1

Vln. I

142

Ott. *p* *cresc.*

Cor. 1, 2, 3, 4 (1.) *cresc.* 1,3,2. 3,2,4.

Tbn. 1, 2, 3 (1.) *cresc.*

Xyl. *p* *cresc.*

Vib. *p* *cresc.*

Cel. *p* *cresc.*

Vln. I *cresc.*

146

**subito con fuoco!**  
(*ma p come una fiamma*)

ritard.

**Lentamente:**  
**ma non troppo**  
**come un sogno!**

Fl. 1 *p*

Cor. 2, 3, 4

Tba. 1 *p*

Vib. *p*

Clv. *p*

W. T. Bl. *p*

Tamb. *p*

T.T. *p*

Br. T. Bls. *p*

Trgl. *p*

Ptti. *p*

Gng. *p*

sord. (straight tin mute)

*sotto voce sognando*

Fl. 1

C. I.

Cor. 1

Tba. 1

Tbe. 2, 3

Vib.

Cel.

9 Vln. soli

Vle.

Vc.

Cb.

*sotto voce sognando**senza sord.**senza sord.**sotto voce sognando**sotto voce sognando**8va**div.**div.*



8

Ott.

Ob.

C. I.

Tba. 1

Tbe. 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

Ptto. Clash

S.Dr.

T.T.

B. Dr.

[illegible]

## A tempo (di Freno)

rall.

Ott. / Fl. 3

, muta in Ott.

muta in Fl. 3

Fl. 1, 2

Ob.

C. I.

Cl. 1

Fag. 1, 2, 3

## A tempo (di Freno)

rall.

Cor. 1, 2, 3, 4

Tba. 1

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

Ptti.

Gng.

Xyl.

Vib.

Cel.

## A tempo (di Freno)

rall.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Fl. 1, 2, 3



Fag. 1, 2, 3



Vln. I



Vln. II



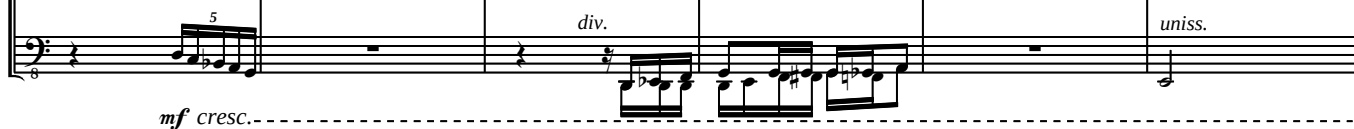
Vle.



Vc.



Cb.



Ott. *ff* *8va* *sempre f fino al fine*

Fl. 1, 2 *ff* *1.* *sempre f fino al fine*

Ob. *sempre f fino al fine*

C. I. *sempre f fino al fine*

Cl. 1 *sempre f fino al fine*

Cl. B. *ff* *Cl. B muta in Cl. 3* *sempre f fino al fine*

Fag. 1 *ff* *5* *5* *5* *5*

Fag. 2 *ff* *5* *5* *5* *5*

Cor. 1, 2, 3, 4 *a4* *pad. alzatti* *a4* *pad. alzatti* *a4* *pad. alzatti*

Tbe. 1, 2, 3 *1.* *sempre f fino al fine* *a3* *a3* *sempre f fino al fine*

Tbn. 1, 2, 3 *sempre f fino al fine*

Xyl. *sempre f fino al fine* *5* *5* *5* *5*

1 *sempre f fino al fine* *5* *5*

2 *sempre f fino al fine* *5* *5*

3 *sempre f fino al fine* *5* *5*

4 *sempre f fino al fine* *5* *5*

5 *pizz.* *3* *sempre f fino al fine* *3* *3*

Vln. I solo *pizz.* *3* *sempre f fino al fine* *arco sord.* *fff*

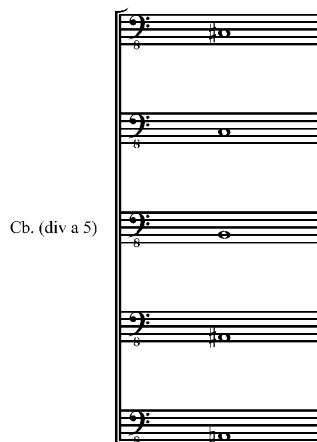
Vle. *ff* *3* *3* *sempre f fino al fine* *fff*

Vc. *ff* *sempre f fino al fine*

[illegible]

## Bagatela Nº 3 (Evocação no Recife)

Composição do cluster (cp. 198):



\* *alea* (escalas): cada executante, individualmente, executa escalas descendentes, *prestissimo* o quanto possível, a partir de qualquer altura (e mesmo seria bom: a partir de qualquer quarto de tom: mas baixando de acordo com um dos modelos existentes): maiores e menores de todo tipo e escalas exóticas várias.

Nota: a defasagem entre cada executante (mesmo por diferenças de centésimos de segundos) deve ser incentivada pelo/a regente.

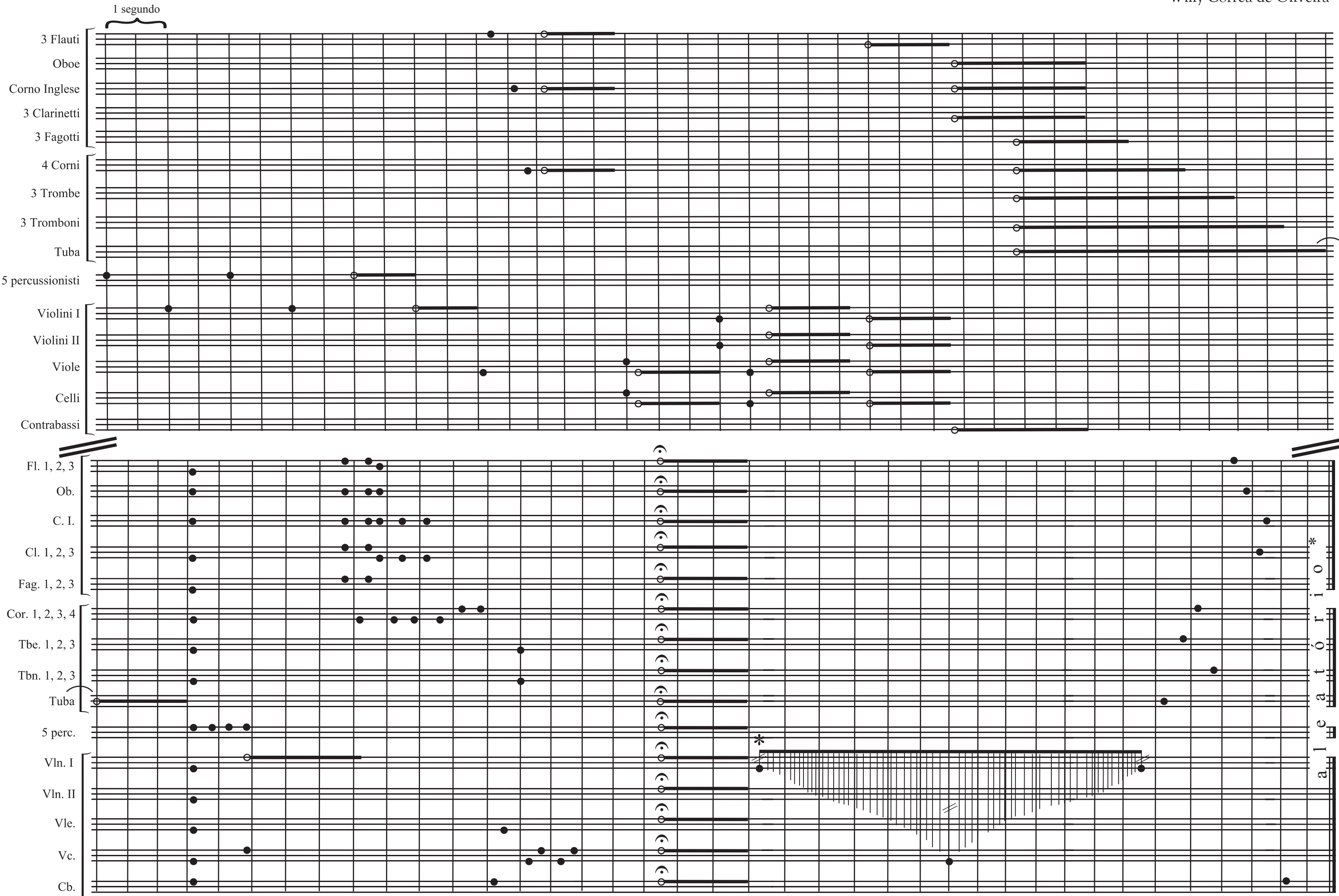
Durante os 2 penúltimos compassos, segurando ainda a tensão das subdivisões do **Tempo de Frevo**, de costas para o público, o/a regente leva as mãos aos olhos e principia a esfregá-los (como se estivesse acordando de um sonho estranho) e durante a grande *fermata* do compasso final, já de frente para a platéia, esfrega mais os olhos (diante do público, agora) e deixa que as mãos tombem: só então agradece.

Obs.: Caso aconteçam palmas, o/a regente deve agir como se não houvessem; só quando caem as mãos desde os olhos, é que ele/a se curva e agradece, encarando a assistência de modo visivelmente atônito.

Willy Corrêa de Oliveira  
Toulon, 24 de abril de 2005

Bagatela Nº 4a (sem título)

Willy Corrêa de Oliveira





# Bagatela Nº 4a (sem título)

Neste trabalho os músicos da orquestra só utilizam latas de refrigerante de alumínio como instrumento.

- = uma nota preta equivale a um movimento brusco, único, seco, de amassar a lata (como uma única nota em stacc.)  
Ou: no caso de uma latinha já amassada devidamente, usar ambas as mãos que seguram fortemente a latinha amassada e, com um só golpe (conjunto), decidido, tentar estirá-la de novo.

○———— = a nota redonda prolongada por uma linha, equivale a um som prolongado: o ataque e o corpo efetuado através de múltiplos ataques repetidos, sem hiatos. Com o empenho de ambas as mãos agindo sobre a lata (amassando-a e tentando estirá-la [desamassá-la] de modo contínuo pode ser obtido algo semelhante a um som prolongado).

●○———— = *tutti*: todos os componentes do naipe em uníssono

●○———— = *solo*: um único componente do naipe como solista. Os demais membros do naipe silenciam [*tacet*]

●○———— = quando se trata do caso de um único instrumentista requisitado.

- \* = Desde a última estante dos Vln. situada na fileira de perfil para a platéia, nesta fileira (e só), cada músico, com um só golpe (● = equivalente a uma nota em stacc.) executa uma única nota de uma série, que deve ser instantaneamente imitada pelo próximo músico à sua frente e pertencente à mesma fileira de cadeiras e logo imediatamente (e em continuidade, sem hesitações) também imitado pelo seguinte da sua frente e na mesma fileira e assim sucessivamente até atingir a última estante dos celli no lado extremo-direito oposto do palco (sempre correspondendo à linha da mesma fileira) e voltar ao ponto de partida do lado esquerdo de onde, anteriormente, se encontra o violinista que deu início à série de notas (e que deve concluí-la).  
Ensaiai para que se consiga uma estereofonia clara e precisa de um som que corre veloz e em linha reta pelo espaço e volta ao lugar de onde partiu. Da esquerda (ponto de vista da platéia) para a direita e retornando à esquerda exatamente no ponto em que se iniciou o processo.

\*  
a l e a t o r i o  
i m p r o v i s o  
Durante o IMPROVISO executado pelos instrumentistas da orquestra, a/o regente interpreta - com todo o empenho - uma orquestra imaginária que lhe responde encatatoriamente, os compassos de 39 a 42 do 3º Movimento da Sinfonia nº 1 de Mahler.  
Concluído o fragmento, e como quem volta à realidade, a/o regente torna à orquestra à sua frente, e conclui a obra.

Rit. a tempo. Ziemlich langsam.

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Rit. a tempo. Ziemlich langsam.

Cor. 1, 2, 3, 4

Tbe. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

5 perc.

Rit. a tempo. Ziemlich langsam.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*aber ausdrucks-  
drucksvoll*

*pp* *p subito*

*ausdrucks-  
voll*

*1,2.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

1 segundo

3 Flauti

Oboe

Corno Inglese

3 Clarineti

3 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

5 percussionisti

Violini I

Violini II

Viole

Celli

Contrabassi

Fl. 1, 2, 3

Ob.

C. I.

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2, 3, 4

Tbe. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

5 perc.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Respondendo a este sinal da/o regente, os músicos - cuidadosamente - pegam a caixa de fósforos - o fósforo previamente separado - e a vela e aguardam (recolhidamente)

Respondendo a este outro sinal da/o regente, os músicos - em uníssono irreprochável - riscam o fósforo (de um só golpe) [●] e aguardam o avivamento da chama do palito [♯]

Respondendo a este terceiro sinal da/o regente, cada músico encosta atentamente a chama de seu palito ao pavio da vela para acendê-la.

a u l e a t ó r i o \*



Bagatela Nº 5a (Toques de silêncio)

Willy Corrêa de Oliveira

1 segundo

3 Flauti

2 Oboi

3 Clarinetti

3 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

5 percussionisti

Violini I

Violini II

Viole

Celli

Contrabassi

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2, 3, 4

Tbe. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

5 perc.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

“Oh!”

“Ah!”

(I)

(II)

(III)

A/o regente faz claro sinal para a orquestra demandando o silêncio e atenção que antecedem o ataque de uma obra.

Estes 4” de silêncio seguintes devem ser marcados pela/o regente com gestualidade expressiva (e clara também para o público).

Attaccare: os instrumentistas executam o fragmento da 1ª Sinfonia de Mahler da pg. seguinte.

Rit. a tempo. Ziemlich langsam.

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2, 3, 4

Tbe. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

5 perc.

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*aber ausdrucksvoll*

*pp*

*p subito*

*ausdrucksvoll*

*1,2.*

*p*

*pizz.*

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

St. Anne d'Evenos 30 abril 2006

## Bagatela Nº 5a (Toques de silêncio)

Neste trabalho, a orquestra fala (em vez de tocar). Cada membro da orquestra deve falar monotonicamente, nem alto (*f*), nem baixo (*p*), numa intensidade média, sem alterações relevantes.

Falar - aqui - equivale a dizer (de modo contínuo) palavras quaisquer: o músico, neste contexto, tanto pode estar lendo (de qualquer sorte de livro), como pode recitar (de memória), contar piadas, soltar palavras ao acaso.

Nota: só em dois instantes obrigamos os músicos a um uníssono impecável: um “Oh!” e um “Ah!”

Porém, desde o início da peça os músicos devem ter presentes seus instrumentos respectivos, prontos para usá-los. Assim deve acontecer - mais ao final da obra - por alguns segundos, tal como transcrito para esta partitura.

 = *tutti*: todos os componentes do naipe em uníssono.

 = *solo*: um único componente do naipe fala como solista.  
Os demais membros do naipe silenciam [*tacet*].

 = quando se trata do caso de um único instrumentista requisitado.

V = sinal de pausa (veemente), já que a ausência de sinais também têm o valor de silêncios.



= As flechas são sempre seguidas de suas rubricas particulares, mas as ocorrências determinadas devem estar mensuradas no tempo, com precisão.

Bagatela Nº 5b (Instantes depois)

Willy Corrêa de Oliveira

1 segundo

3 Flauti

2 Oboi

3 Clarineti

3 Fagotti

4 Corni

3 Trombe

3 Tromboni

Tuba

5 percussionisti

Violini I

Violini II

Viole

Celli

Contrabassi

Adagio

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2, 3

Fag. 1, 2, 3

Cor. 1, 2, 3, 4

Tba. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

1 segundo

Attaccare\*

A/o regente faz claro sinal para a orquestra demandando o silêncio e atenção que antecedem o ataque de uma obra.

St. Anne d'Evenos 30 abril 2006



### Bagatela Nº 5b (Instantes depois)

Ao sinal do regente para o início da peça, cada instrumentista responde com seu respectivo silêncio. Isto dura angustiadamente - ou tediosamente - o tempo que for necessário até o ataque da primeira nota.

□ = cada instrumentista, independentemente, respira de modo o mais audível possível.

○ \_ \_ \_ = continuar respirando dentro do mais absoluto silêncio.

 = *tutti*: todos os componentes do naipe em uníssono.

 = *solo*: um único componente do naipe fala como solista.  
Os demais membros do naipe silenciam [*tacet*].

 = quando se trata do caso de um único instrumentista requisitado.

= As flechas são sempre seguidas de suas rubricas particulares, mas as ocorrências determinadas devem estar mensuradas no tempo, com precisão.

*Attaccare*<sup>\*</sup>

A partir deste momento a/o regente interpreta - com todo o empenho - uma orquestra imaginária que lhe responde encatatoriamente, os compassos de 39 a 42 do 3º Movimento da Sinfonia nº 1 de Mahler, enquanto os músicos permanecem silentes e imóveis até o sinal de conclusão da/o regente.

[illegible]

## Bagatela N<sup>o</sup> 6 (Nocturne)

Willy Corrêa de Oliveira

[illegible]

\* todos os instrumentos soam como escritos.

● : a nota prolonga-se até que a linha espessa cesse, sempre na proporção do espaço-tempo expresso graficamente.



4"

5"

5,5"

6"

2

Cor. 1, 3

Cor. 2, 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Timp.

Vln. I solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

*fff**fff**gliss.**ff**fff**gliss.**f**ff**fff**f**ff**fff**f**flatt.**fff**gliss.**f**fff**gliss.**f*

6 soli

*f*

©

div. a 4 (cluster ½ tom)

*fff**f*

div. a 9 (cluster ½ tom)

*fff**f*

div. a 6 (cluster ½ tom)

*fff**f*

4 soli

*fff**f*

2 soli (div.)

come prima

*fff**f*



8

Ott. *p sempre* ★

Fl. 1, 2 *p sempre* ★

Ob. 1, 2 *p sempre* ★

Cl. 1, 2, 3 *p sempre* ★

Fag. 1, 2, 3 *p sempre* ★

Cor. 1, 2, 3, 4 *p sempre* ★

Tbe. 1, 2, 3 *p sempre* ★

Tbn. 1, 2, 3 *p sempre* ★

Vib. *p sempre* ★

Vln. I solo *mf* < > *p espres.*

Vln. I *quasi p*

Vln. II *quasi p*

Vle. *div. a 2* *div. a 3* *pizz.*

Vc. *div. a 3* *pizz.* *3 soli* *p sempre* ★ *arco*

Cb. *p sempre* ★ *div. a 5 (cluster 1/2 tom)* *div. a 3* *pizz.*

8

*p sempre* ★

*muto in Fl. 3*

*1.*

*1.*

*1.*

*1.*

*1,2.*

*3,2,4.*

*1,3,2.*

*straight tin mute*

*senza sord.*

*sord.*

*motor on*

*motor on*

*5*

*mf* < >

*p espres.*

*quasi p*

*quasi p*

*div. a 2*

*div. a 3*

*pizz.*

*div. a 3*

*pizz.*

*3 soli*

*p sempre* ★

*arco*

*div. a 5 (cluster 1/2 tom)*

*div. a 3*

*pizz.*

8

(1.)

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3, Cl. B.

Fag. 2

Cor. 1

Tbe. 1, 2, 3

Tuba

Mand.

Vib.

Timp.

Cel.

Vln. I solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Fl. 3 muta in Ott.

1.

1.

quasi *mf* *p*

muta, in Cl. B.

*pp*

quasi *f* *p*

solo 1.

straight tin mute

quasi *mf* *p*

quasi *mf*

*p* sempre ★

quasi *pp*

quasi *pp*

quasi *pp*

pizz. 3

pizz. 3

div. a 3

pizz.

*p* sempre ★

div. a 3

pizz.

div. a 3

pizz.

div. a 3

pizz.

arco

uniss. 3

*mf*

al niente

Score for page 6, featuring the following instruments and parts:

- Ott.** (Oboe): *p*, *quasi f*, *quasi mf*
- Fl. 1** (Flute 1): *quasi f*, *quasi mf*
- Ob. 1, 2** (Oboe 1, 2): *p*, *1. solo*, *quasi mf espres.*, *p*
- Cl. 1, 2, 3** (Clarinet 1, 2, 3): *1. solo*, *quasi mf espres.*, *p*
- Fag. 1** (Bassoon 1): *1. solo*
- Cor. 1, 2, 3** (Coronet 1, 2, 3): *straight tin mute*, *sord.*, *waw*, *waw*, *1,3,2.*
- Tbe. 1, 2, 3** (Trumpet 1, 2, 3): *waw*
- Tbn. 1, 2, 3** (Trombone 1, 2, 3): *waw*
- Vib.** (Vibraphone)
- Timp.** (Timpani)
- Cel.** (Cello): *arco solo*
- Vln. I** (Violin I): *pizz.*, *arco solo*, *div. a 3 pizz.*, *quasi mf*, *pizz.*, *arco*, *quasi mf*
- Vln. II** (Violin II): *pizz.*, *div. a 3 pizz.*, *quasi mf*
- Vc.** (Violoncello): *div. a 3*, *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *solo*
- Cb.** (Double Bass): *div. a 3*, *pizz.*, *arco*, *pizz.*

Ott. / Fl. 3  
 Fl. 1, 2  
 Ob. 1, 2  
 Cl. 1, 2  
 Fag. 1  
 Fag. 2, Cfg.  
 Cor. 1, 2  
 Cor. 3, 4  
 Tbe. 1, 2, 3  
 Tbn. 1, 2, 3  
 Tuba  
 Vib.  
 Cel.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vle.  
 Vc.  
 Cb.  
 Ott.  
 Fl. 1  
 Tuba

muta in Fl. 3  
 muta in Ott.  
 Ob. 2 muta in C. I.  
 p quasi pp  
 p quasi pp  
 waw  
 a3 gliss. ★★ waw  
 motor on  
 poco più *f* che le flauti  
 arco div. a 3  
 solo  
 tutti pizz.  
 quasi *f*  
 solo  
 tutti pizz.  
 quasi *f*  
 solo  
 tutti pizz.  
 quasi *f*  
 pp espres.

★ ★ vale dizer que entre as duas notas os trombonistas - cada qual independentemente - fazem *glissandi* de mínimas distâncias e com pequenas durações. Mesmo dentro de duração assim curta, mesmo assim que cada trombonista possa efetuar mais de um *glissando* durante o compasso. Deve soar como uma banda espessa de frequências (pela soma dos instrumentos) e mui móvel.

Ott. / Fl. 3 *muta in Fl. 3* *lunga* *fff*  
 Fl. 1, 2 *lunga* *quasi mf* *al niente*  
 Ob. 1 *sfz > mf > p* *al niente* *muta in Ob. 2* *lunga* *quasi mf* *al niente*  
 C. I. / Ob. 2 *sfz > mf > p* *al niente* *lunga* *quasi mf* *al niente*  
 Cl. 1, 2 *lunga* *quasi mf* *al niente*  
 Tba. 1 *sfz > p* *lunga* *flatt. fff*  
 Tba. 2 *sfz > p* *lunga* *stacc. fff*  
 Tba. 3 *sfz > p* *lunga* *fff*  
 Ptto. médio  
 Gng. agudo  
 Snare Drum  
 Vln. I *(E) div. a 10 (cluster ¼ tom)* *p* *lunga*  
 Vln. II *arco* *div. a 9 (cluster ¼ tom)* *p* *lunga*  
 Vle. *(F) arco* *div. a 6 (cluster ¼ tom)* *p* *lunga* *al niente*  
 Vc. (div. a 7) *arco* *gliss.* *p* *lunga*  
 Cb. *arco* *div. a 5 (cluster ¼ tom)* *p* *lunga* *sempre f*

SP 5 dez 2006

## Bagatela Nº 6 (Nocturne)

### Composição dos clusters

**A**

Vln. I (div. a 10)

Vln. II (div. a 9)

**D**

Cb. (div a 5)

**B**

Vln. I (div. a 9)

Vln. II (div. a 9)

Cb. (div a 6)

**C**

Vln. I (div. a 4)

Vln. II (div. a 9)

Vle. (div. a 6)

Cb. (div a 6)

**E**

Vln. I (div. a 4)

Vln. II (div. a 9)

Vle. (div. a 6)

Cb. (div a 6)



(E)

The musical score is divided into two main sections: Vln. I (div. a 10) and Vln. II (div. a 9). Each section contains multiple staves with complex rhythmic patterns, including triplets and long notes. The score is marked with dynamic indications such as *p* (piano) and *f* (forte), and the instruction *lunga* (long). The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals, indicating a highly technical and expressive piece.

(F)

Vle. (div. a 6)

Vc. (div. a 7)

Cb. (div a 5)

This musical score is divided into three systems, each containing five staves. The first system is for Violins (Vle.), the second for Violas (Vc.), and the third for Cellos and Double Basses (Cb.). Each staff begins with a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The first system (Vle.) features a melody that starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic, and then a decrescendo to a piano (*p*) dynamic. The second system (Vc.) features a melody that starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic, and then a decrescendo to a piano (*p*) dynamic. The third system (Cb.) features a melody that starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic, and then a decrescendo to a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by long, sustained notes and a slow, steady tempo. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *sempre f* (always forte). The tempo is marked as *larga* (large). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (Vle.) has a tempo marking of *larga* and a dynamic marking of *p*. The second system (Vc.) has a tempo marking of *larga* and a dynamic marking of *p*. The third system (Cb.) has a tempo marking of *larga* and a dynamic marking of *p*. The score is written for a string ensemble and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Bagatela Nº 7 (14 de Juillet à Toulon)

Noite. Na avenida da Rade de Toulon (onde se encontra a Prefeitura) a multidão compacta, de frente para o mar, mais precisamente olhando para o céu que envolve o mar – na expectativa de deslumbrar-se com a queima de fogos de 14 de julho. Nisto, vislumbro uma pequena barca achatada, mais clara que o negror do mar noturno, deslizando da esquerda para a direita, e sobre a embarcação, de pé, tal como aparece no quadro de Watteau, o Gilles (o mesmo ar, a mesma indumentária da tela do Louvre) tocando um instrumento grave e ponderoso. A princípio pensei em clarone, oficlíde ou coisa parecida, só mais adiante distingui melhor e ouvi tratar-se de um fagote. Mais pelo som de que pela figura. Durante as faíscas feéricas dos fogos, a barca com o Gilles e sua música pálida, decorria – paralela à linha do horizonte (e indiferente à festa nos ares), para a esquerda e para a direita, por três vezes: sem nitidez, tal o alarido das gentes, a escuridão veludosa das águas, e, no céu: o alumbramento a clarear a noite tácita. Não havia socorro para a música do Gilles. Pipocos, danças luminosas, corais de interjeições da assistência fascinada. Ia esquecendo de anotar que sobre o Gilles descia um foco preciso e ténue de luz pálida como de lua a sufocar-se em meio às cintilações dos fogos.

A partitura desta peça dispõe o solo de fagote cercado de suficiente espaço para anotações; e em folhas separadas, os 15 fogos de artifício para grupos instrumentais diversos. Cada fogo de artifício foi concebido de modo a adequar-se a qualquer combinação com outros dos fogos, ou mesmo para execução em TUTTI.

O solo de fagote (a música do Gilles) deve ser tocado 4 vezes seguidas. Só a partir do início da segunda vez é que principia a queima de fogos. Inscrito na primeira apresentação do solo de fagote há a sobreposição do piano (Mozart) que dificulta a audição plena da música do Gilles por inteira. A verdade é que o solo de fagote tem que ser ouvido, sem ingerência de qualquer outro som – indefectivelmente – uma vez: assim estava previsto, pressentido; e que – apesar disso – logo em sua primeira exposição confrontou-se com o piano (do Concerto K503). O trecho da música sob o piano deverá ser ouvido em solo ao longo das repetições subseqüentes; não necessariamente de uma só vez. Como já indicado anteriormente, desde a 2ª retomada do solo de fagote tem início a queima de fogos, de modo que o regente tem que interromper a exibição dos fogos quando entender que o trecho da música do Gilles (concomitante ao piano) na primeira vez, deve, agora, então ser escutada com a orquestra em silêncio. Ao regente cabe a decisão do momento oportuno\*.

Cabe ao Maestro, também, a programação da EXIBIÇÃO PIROTÉCNICA (a ordem de apresentação dos fogos e suas combinações (simultâneas) ao longo das 3 repetições da música do Gilles). Que o/a diretor/a analise cuidadosamente cada fogo de artifício e suas possibilidades de combinações privilegiáveis, assim como o momento em que os fogos devem cessar no céu do palco para permitir à música do Gilles sua complementação (como exposto no parágrafo anterior\*). É forçoso que todos os fogos sejam escutados no decorrer de cada apresentação da obra.

---

\* Se escutado de uma só vez no curso de uma única das repetições, a interrupção (assim prolongada) da exibição de fogos pode criar uma situação desinteressante. Porém se o regente compõe um roteiro da queima de fogos que pontifique tal interrupção, cremos que há de ser interessante. Em todo caso, o/a regente pode dividir o mencionado trecho do fagote (que na primeira apresentação da música do Gilles estivera sob o piano mozartiano) e disseminá-lo em porções ao longo das repetições, um pouco de cada vez.

É obrigatório, pois, que todos os 15 fogos aconteçam em cada execução. Mesmo que alguns dos fogos tenham sido negligenciados (dentro da estratégia concebida pelo/a regente) terá de haver uma ocasião em que aqueles que não foram queimados sejam amostrados – ainda que no corpo de um TUTTI (porém há que considerar que alguns instrumentistas tocam mais de um fogo, o que implica na impossibilidade de um TUTTI integral dos fogos). Por outro lado, um dos fogos de artifício pode ser repetido (como um ostinato) tanto quanto o/a regente deseje ao longo da duração da peça (que é delimitada pelas 4 repetições ininterruptas do solo de fagote).

O/a pianista dispõe de 6 fogos, indicados de a a f. Ao/À diretor/a da orquestra cabe indicar ao/à pianista quando ele/a toca, ou pára de tocar. O/a pianista escolhe o fogo de artifício que estime o mais adequado. No caso do/a pianista não ser sinalizado/a para parar de tocar, ele/a deve seguir executando um fogo após outro na sequência que ache oportuna (e não necessariamente na ordem alfabética; como consta na partitura). O que importa é que a atuação do piano contribua para o melhor empenho e brilho da exibição pirotécnica em conjunto com a orquestra. O/a pianista pode – caso creia necessário – utilizar quaisquer dos fogos de sua partitura como OSTINATO. O/a regente pode silenciá-lo/a se julgá-lo/a inoportuno. Em todo caso: não é necessário que todos os fogos atribuídos ao piano sejam mostrados; mas é obrigatório que o piano intervenha em duas ocasiões (pelo menos!), ao longo da mostra fogueteira.

A alguns grupos de instrumentos são confiados mais de um fogo de artifício, mas nesse caso, é da alçada do/a regente indicar (por sinal a convencionar) qual dos fogos será o fogo a queimar.

O fragmento denominado SIGNO (3 trompetes) só pode ser tocado uma única – e necessária – vez no decorrer do desenvolvimento da peça: o/a regente decide sobre este momento (no contexto de sua programação para a queima de fogos).

Como pode ser notado, não prescrevi dinâmicas específicas para os fogos. Fogos de artifício, de modo geral são esplendentes, brilhosos, veementes, portanto a intensidade média deles é o *f* (forte). O/a regente deve conseguir dinâmicas menos vistosas dos fogos mais potentes quando em concomitância com outros mais delicados: uma sorte de equilíbrio básico que não prejudique a intensidade viva do conjunto, mas que permita a audição dos mais débeis.

Alguns parágrafos atrás escrevi que havia deixado espaço suficiente para anotações na partitura contendo o solo de fagote. Este espaço é reservado para uso exclusivo do/a regente: aí ele/a registra o roteiro de sua interpretação do **14 de Juillet à Toulon** através de signos e rubricas a ser utilizado como partitura da polifonia final, de sua responsabilidade.

Willy Corrêa de Oliveira  
São Paulo, 3 de maio de 2007

## Bagatela N° 7 (14 de Juillet à Toulon)

# Willy Corrêa de Oliveira

**Allegro Maestoso**

♩ = 60  
**Moderato (e mesto)**

*solo* 5  
*mf*

Piano *mf*

Fagotto 1

<eventualmente a citação pode chegar até este limite>

Corno 1\*  
*p*

Trombone 1  
*p* < > *f* > *p*

Tuba  
*p* < > *f* > *p*

Contrabassi  
*p* < > *f* > *p*

\* todos os instrumentos soam como escritos.

**Moderato (e mesto)**

Bagatela Nº 7 (14 de Juillet à Toulon) - *continuação*

Fag. 1

Musical score for Fag. 1, measures 1-16. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations including notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *p*, *f*). Fingerings (5, 3) and articulations (accents, staccato) are indicated. The score is divided into four systems of four measures each.

São Paulo, 3 de maio de 2007



Piano: Feux d'artifice

A

B

C



D

*Incisif et rapide*

Quasi cadenza

6

8

*f* *ff* *pp* *p* *cresc. molto* *f*

F

Mouv. élargi

8

*f* *éclatant*

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> 1

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> 1

E

*Incisif*

6

*f* *più. f*

*f* *più f* *ff* *p subitp*

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> 1

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> 1

8a. bassa

*f*

8

*più f e cresc.*

Nota: O/a pianista dispõe de 6 fogos, indicados de a a f. Ao/À diretor/a da orquestra cabe indicar ao/à pianista quando ele/a toca, ou pára de tocar. O/a pianista escolhe o fogo de artifício que estime o mais adequado. No caso do/a pianista não ser sinalizado/a para parar de tocar, ele/a deve seguir executando um fogo após outro na sequência que ache oportuna (e não necessariamente na ordem alfabética; como consta na partitura). O que importa é que a atuação do piano contribua para o melhor empenho e brilho da exibição pirotécnica em conjunto com a orquestra. O/a pianista pode caso creia necessário utilizar quaisquer dos fogos de sua partitura como OSTINATO. O/a regente pode silenciá-lo/a se julgá-lo/a inoportuno. Em todo caso: não é necessário que todos os fogos atribuídos ao piano sejam mostrados; mas é obrigatório que o piano intervenha em duas ocasiões (pelo menos!), ao longo da mostra fogueteira.

# Flauti: Foguetes com cascata

The musical score is for three flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), Piccolo (Picc.), and Bassoon (Fag.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system is marked '2\"

Nota: os compassos estão indicados por segundos, ou por uma *appoggiatura*.

- por segundos: os executantes devem seguir as sugestões da partitura quanto à distribuição das figuras musicais no tempo. Quando do aparecimento de uma *appoggiatura* seguida do sinal de repetição (//): isto vale dizer que a *appoggiatura* (em sua máxima velocidade) deve ser repetida continuamente até que se cumpra o tempo prescrito em segundos.

- por *appoggiatura*: as figuras devem ser executadas, com total independência uma das outras (quanto ao desempenho virtuosístico), mas uma pequena acomodação sobre o trinado (tal como sugerida pela partitura) deve ocorrer antes que se passe para o próximo compasso. Significa que por um átimo os 3 instrumentistas tocam juntos os trinados que concluem cada figura; quem termina antes espera (tocando o seu trinado) até que o próximo também chegue ao seu, até que os 3 trinem juntos.



## Oboi, Clarinetti & Tromba: Girândolas

17 "

Ob. 1

Ob. 2

Tba. 4

Cl. 1

Cl. 2

★ cada figura prescrita (incluindo suas diferenças de articulações) deve ser repetida continuamente até o esgotamento do tempo previsto (de 17 segundos). Cada músico move-se com total independência, mas esforçando-se por um desempenho o mais virtuosístico possível.

★★ algumas repetidas vezes em *legato* e outras repetidas vezes em *stacc.* (alternadamente), porém sempre o mais rápido possível no campo de cada articulação.

## Fagotti & Percussione: Chuvas de Prata

4 " 12 "

Fag. 2, 3

gliss.

fff

Piatti { agudo  
sospesi ↑  
grave

Tam-tam

ff abafando

tacet

### Instruções:

► = atacar *sfz* > *p* qualquer frequência aleatoriamente entre o  $fa^3$  e o  $si^3$  - de preferência buscando (intencionalmente) notas não temperadas e baixando a seguir "cerca" de meio-tom com simulação deliberada de um *glissando*. A cada novo ataque variar - ao máximo - as alturas no interior do trítono, posto que a nota seguinte ligada distará sempre de cerca de meio-tom obrigatoriamente.

★ = do *pppp* (ainda praticamente inaudível) *cresc.* durante os 4" prescritos até o *fff* enquanto tenta galgar (por *gliss.*) cerca de uma sexta.

★★ = após o ataque do tam-tam o instrumentista executa o diminuendo através do abafamento da ressonância à total extinção durante 3" (♩ = 60 ♩.)

Piatti

sospesi = utilizar 5 pratos suspensos (do grave ao agudo), mas será desejável que o mais grave possa ser contado desde o limite de um *piatto* médio. Trabalhar com baquetas de nylon percutindo próximo da cúpula.

# Corni, Tromboni & Violino solo: Carré magique lumineux

♩ = 60 circa

1  
3  
2  
4

Corni

1  
2  
3

Tromboni 1-3

Violino solo

sord.

sord.

sord.

sord.

glissando

(gliss.)

glissando

### 3 trombe: Girândolas

15 "

harmon mute

Tba. 1

harmon mute

Tba. 2

harmon mute

Tba. 3

: Cada trompetista tem à sua disposição a proposta de uma figura musical que deve ser executada o mais rapidamente possível (como *appoggiatura*) e repetível sem interrupção durante os 15" indicados. Cada instrumentista toca sua figura independentemente dos outros; o que é desejável é a soma das partes para o conjunto (girar belamente).

### 3 trombe: Signo

Marziale (con spirito)

senza sord.

Tba. 1

senza sord.

Tba. 2

senza sord.

Tba. 3

## Tuba & Timpani: Busca-pés e Foguetes rasteiros

♩ = 60 circa molto esplosivo

The musical score for Tuba and Timpani is presented in three systems. The Tuba part features a series of rests and melodic lines, while the Timpani parts include glissando markings and rhythmic patterns. The tempo is marked as '♩ = 60 circa molto esplosivo'.

### Tímpanos:

- uma possibilidade: um só executante sentado aciona com os pés ambos os tímpanos (por movimento contrário e aproximadamente na medida de tempo sugerida) e com as mãos manipula as baquetas (no tempo prescrito, e no instrumento apontado pelo x da haste) como indicado na partitura, resultando em cada tímpano notas *gliss.* ao acaso do jogo dos pedais.
- outra possibilidade: o conjunto deve ser posto a funcionar através do concurso de dois instrumentistas (sentados ou em pé). Sugerimos, outrossim, que apenas um dos executantes maneje as baquetas.

# Glockenspiel, celesta, sonagliera: Chuvas doiradas

Vivace

The musical score is written for three instruments: Glockenspiel, Celesta, and Sonagliera. It is divided into three systems. The first system shows the Glockenspiel with a melodic line and fingerings (8, 6, 5, 5, 5, 5, 7), the Celesta with a cluster of notes and a glissando, and the Sonagliera with a continuous wavy line. The second system shows the Glockenspiel with a melodic line, the Celesta with a cluster of notes, and the Sonagliera with a continuous wavy line. The third system shows the Glockenspiel with a melodic line and fingerings (5, 5), the Celesta with a cluster of notes, and the Sonagliera with a continuous wavy line.

## Nota:

- Celesta: articular velocemente os dedos de ambas as mãos sobre todas as notas contidas no *cluster* indicado de modo a obter o efeito de granulação "estatística da banda de frequências" (compreendida no âmbito do *cluster* de tritono). De acordo com as indicações da partitura o instrumentista desloca (paulatinamente) a banda granulada, ou salta repentinamente da banda de um *cluster* para outro, sempre através do efeito de granulação. Quanto ao tempo, o instrumentista orienta-se pela ocorrência do glockenspiel.
- Sonagliera: a partir de movimentos contínuos e nervosos (através de puxões seguidos) o instrumentista deve manter a sonagliera soando *f* (forte) e ininterruptamente até a conclusão da parte do glockenspiel.

## Tamborim, repiniques, bass drum: Traques & Bombas

**Allegro**

Tamborim\*  
Repiniques\*  
Bass drum

**5/7 " Alea**

Nota: O que está escrito sob **Alea** não passa de uma sugestão, improvisada, e que gostaríamos que funcionasse apenas como estímulo. Que o resultado obtido por vocês seja mais eficaz e pleno de informações.

\* Nos referimos a dois instrumentos próprios de Escolas-de-Samba: o tamborim de samba e dois repiniques (de Samba): um grave e o outro bem mais agudo; baquetas triplas de nylon sempre percutindo nas bordas (*always rim shot*).

# Xilofone, temple blocks, woodblocks, piatto: Étincelles et cascade

15/17 "

The musical score is written for five instruments: Xilofone, Xilo, 5 temple blocks, Piatto clash, and Woodblock. The tempo is marked as 15/17. The Xilofone part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 15/17 time signature. It features a complex melodic line with many accidentals. The Xilo part is also in treble clef with a 15/17 time signature and a key signature of one sharp. It consists of a series of eighth notes. The 5 temple blocks part is in treble clef with a 15/17 time signature and a key signature of one sharp. It consists of a series of eighth notes. The Piatto clash part is in treble clef with a 15/17 time signature and a key signature of one sharp. It consists of a single note with a forte (ff) dynamic and a 'l.v.' (lascia vibrare) marking. The Woodblock part is in treble clef with a 15/17 time signature and a key signature of one sharp. It consists of a single note with a forte (ff) dynamic and a 'l.v.' (lascia vibrare) marking.

Nota: é notório que a parte de xilofone para cumprir-se dura praticamente o tempo requerido de 15/17". A figura proposta para os *temple blocks* deve ser repetida continuamente até a conclusão do tempo de 15/17" indicado. O *clash* do *piatto* (*lascia vibrare*). A figura requerida para o *woodblock* deve ser reiterada até o final dos 15/17".

Nota final: os instrumentistas de *Étincelles et cascade* devem combinar quanto ao momento da conclusão.



# 18 Violini (I & II): Carré magique lumineux

♩ = 60

5 Vln. *senza vibrato*

5 Vln. *senza vibrato*

Vln. 1 *senza vibrato*

Vln. 2 *senza vibrato*

Vln. 3 *senza vibrato*

Vln. 4 *senza vibrato*

Vln. 5 *senza vibrato*

Vln. 6 *senza vibrato*

Vln. 7 *senza vibrato*

Vln. 8 *senza vibrato*

## 18 Violini (I & II): Estrelas variegadas

♩ = 60 circa

18 Vln.

① = O gliss. (de 1 tempo) deve ser percorrido de tal modo que a soma dos 18 violinistas conclua o compasso com um cluster de espessura semelhante à sugestão do gráfico na partitura, o que vale dizer que cada violinista individualmente atinge o topo do cluster em frequências diferentes. Força é trabalhar o conjunto para a obtenção de tal resultado.

② = O cluster dó# - sol# deve ser dividido em quatro clusters menores abrangendo uma terça cada um,

a saber: e para cada grupo de cerca de 4 instrumentistas deve ser atribuído um dos clusters de terças. A cada violinista só é permitida a utilização do cluster que lhe é designado. No âmbito do cluster com o qual o violinista deve operar, ele executa em *pizz. f, sonoro*, qualquer frequência contida no dito cluster (e não só as notas da escala cromática - toda sorte de altura localizada em microtons são desejáveis). Ele toca um *pizz.* após outro (se possível sem repetições das mesmíssimas frequências já executadas), de maneira clara, sem atropelos, mas na sequência a mais rápida, sonora, possível. Durante esse compasso, cada violinista deve - por uma só vez - abandonar o seu cluster e tanger (igualmente em *pizz.*) qualquer frequência entre o  $la^b^2$  e o  $si^b^2$  independentemente (sempre) uns dos outros.

③ = Durante este compasso de  $\frac{6}{4}$ , cada violinista (sempre independentemente um do outro) ao executar o *pizz.* deixa mais tempo para que a mão esquerda dedilhe uma ornamentação:

(mordentes). Assim, cada *pizz.* requer um pouco mais de tempo, conferindo ao conjunto uma densidade mais baixa, mas mais colorida, melismática. Durante este compasso os músicos só trabalham com a sua terça específica, sem adição de *pizz.* graves, como no compasso anterior.

**A** Em qualquer momento da execução dos mordentes do compasso de  $\frac{6}{4}$  o violinista deve tocar - com o arco - um grupeto\* a partir de qualquer frequência contida na 3ª maior que lhe cabe, uma oitava ou duas oitavas acima, escolhendo uma cor específica (*sul tasto, sul pont., legato* ou *stacc.*). Com destreza evite hiatos desnecessários entre os mordentes, o grupeto, e o retorno aos mordentes até a conclusão do compasso (por ex.: tanto do  $\sharp$  como do  $\flat$  )

\* cujo modelo é aquele da 6ª parte do *Das Lied von der Erde*, de Mahler: *Der Abschied* (Schwer).

## Viola: Cintilações

2 "

17 " scintillante

Viola  
div. a 6

The musical score is for a Viola part, divided into six parts (div. a 6). It consists of two main sections. The first section, labeled '2"', features a trill (trinado) marked 'pizz.' and 'fff'. The second section, labeled '17" scintillante', features a trill marked 'arco' and 'f'. The trills are represented by wavy lines on the staves. The score is for a piece titled 'Bagatela Nº 7 (14 de Juillet à Toulon)'.

Cada instrumentista, executando o seu trinado ao longo dos 17", deve interrompê-lo em duas ocasiões - segundo sua vontade e intenção - para passar a tocar quaisquer dos trinados correspondentes aos demais colegas de naipe, uma ou duas oitavas mais grave (até ao limite - quanto ao âmbito do trinado - da nota mais grave do seu instrumento, certamente). Tais trinados (ocasionais\*) devem durar cerca de 3" (três segundos) cada, devendo, nas duas ocasiões, o violista retornar ao seu trinado de origem - à maneira de um rondó individual.

\* A escolha do trinado (ocasional), assim bem como de oitava a ser tocado, e da cor apropriada (*sul pont., sul tasto, tremolo* etc.) deve ser motivada pelo ato de vontade do músico em interferir ativamente em prol do resultado do conjunto, a saber: a densidade com relação às incidências no campo de tessitura, a cor conveniente, a movimentação geral do conjunto na ocasião.

# Bassi & Celli: Éclats

Vivo (energico, con fuoco)

Celli

Bassi

1 e 2

3 e 4

Celli  
div. a 7

5 e 6

7

Bassi

pizz.

pizz.

poco più mosso

rall.

come prima

div. a 4  
(cluster ¼ tom)

div. a 3  
(cluster ¼ tom)

♩ : a indicação de compasso por uma *appoggiatura* deixa a necessária liberdade de tempo para a execução simultânea e defasada das *appoggiature* (de acordo com a destreza individual), mas com desfecho conjunto, como sugerido pela partitura.

★ o grupo de instrumentistas, ao executar a mesma figura, não deve soar em uníssono, e sim cada qual na velocidade mais rápida que puder (resultando em defasagem)

★★ os contrabaixistas, só eles tocam em uníssono, e como só executam quatro notas, devem distribuí-las ao longo do tempo geral necessário aos cellistas.

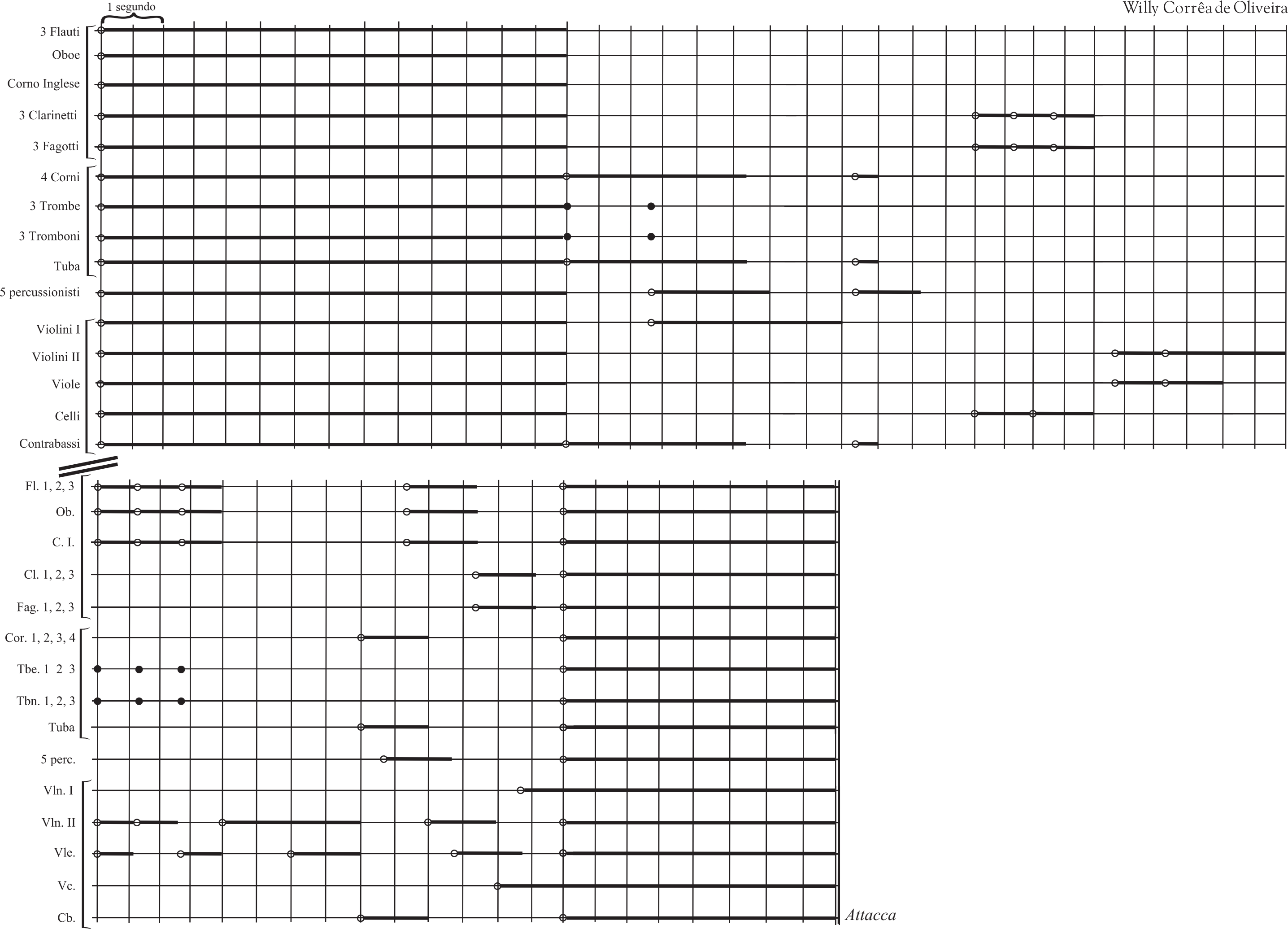
★★★ formação dos clusters de quartos de tom:

Celli

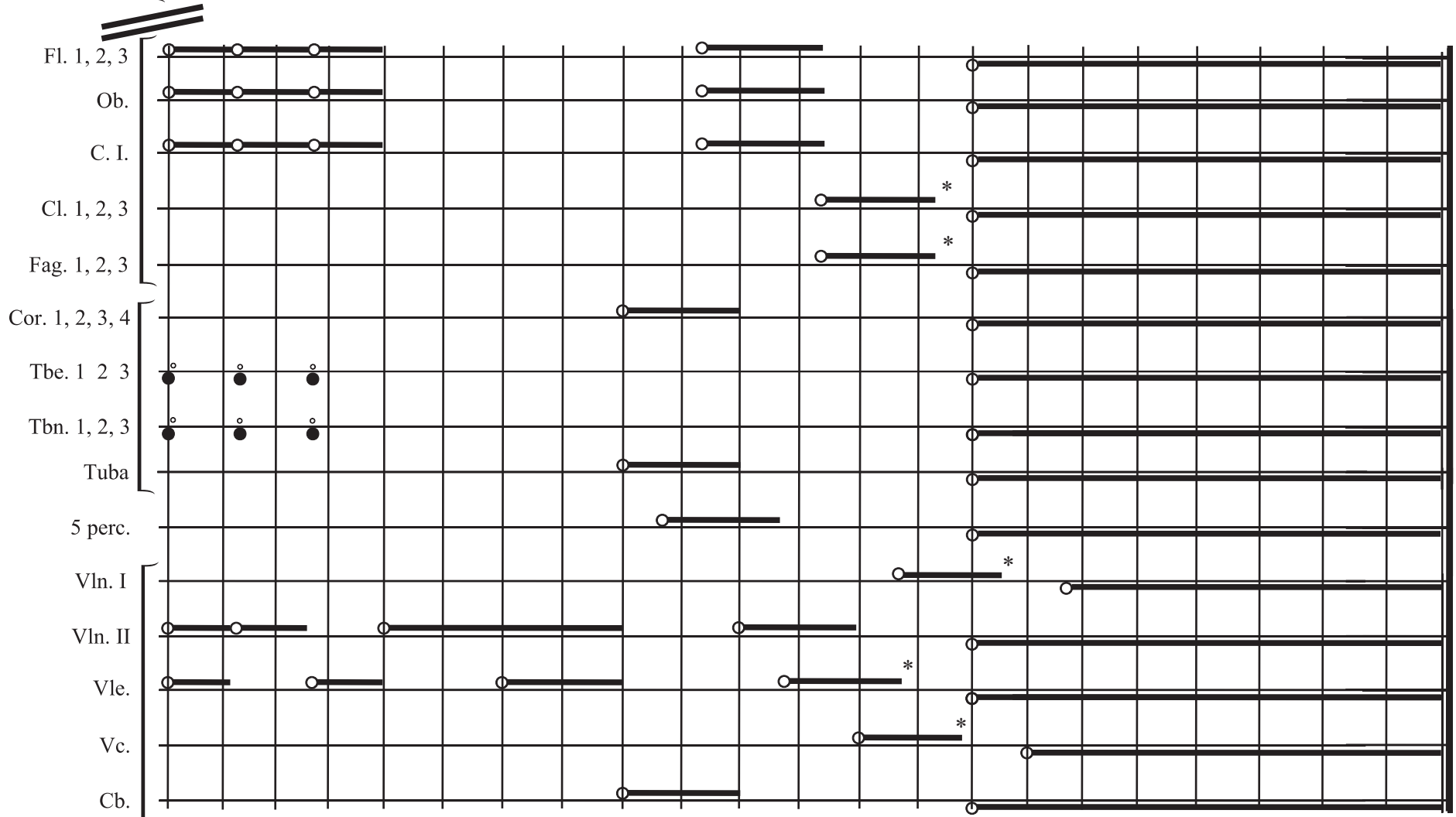
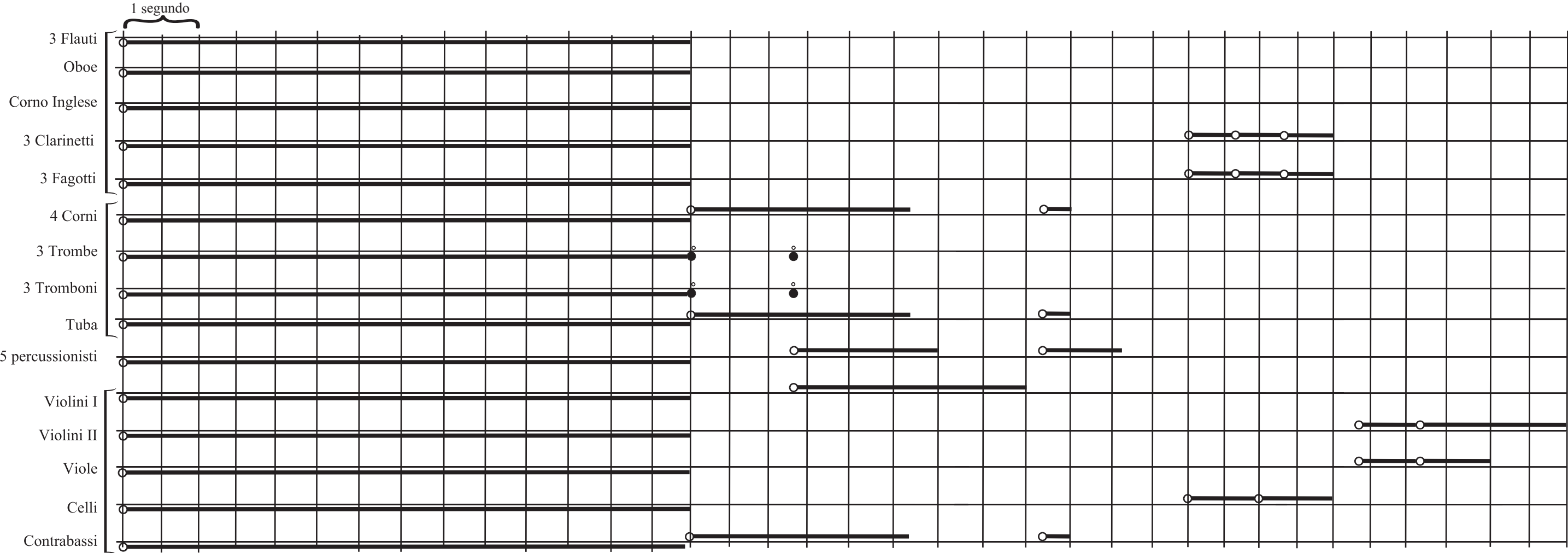
Bassi

Bagatela Nº 8 (Air de Toulon - Giorgio Morandi in memoriam) - Parte A

Willy Corrêa de Oliveira



Bagatela Nº 8 (Air de Toulon - Giorgio Morandi in memoriam) - Parte B



\* cada músico deve estar (no momento da troca de garrafas - dado o pouco tempo disponível) com ambas garrafas: uma em cada mão.

Bagatela Nº 8 (Air de Toulon – Giorgio Morandi in memoriam)

Cada músico toca 3 garrafas:  $\alpha$ ,  $\Omega$ , e  $\Delta$ . A garrafa  $\alpha$  (grave, vazia) está escrita tangencialmente sob a linha (monograma, em vez do pentagrama usual) correspondente ao seu instrumento na orquestra; a  $\Omega$  (aguda) contendo certa quantidade de água para a produção de sons mais agudos, está escrita tangencialmente sobre a linha (monograma) correspondente ao seu instrumento na orquestra; e a  $\Delta$  (ver instruções mais adiante) está escrita na linha (monograma) correspondente ao instrumento prescrito na partitura. Portanto, a cada naipe (ou instrumento solo quando é o caso) corresponde um monograma na partitura.

As garrafas podem ser de qualquer tipo de material (vidro, plástico etc.), de qualquer formato, desde que adequada à utilização requerida por este trabalho (e que passaremos a especificar a seguir).

Da execução de garrafas

Soprar cuidadosamente o bocal (do gargalo) de uma garrafa usando uma embocadura semelhante à que se emprega para a flauta transversal e lograr o som mais pleno possível. Experimente com diferentes tipos e tamanhos de garrafas; exercite-se com diligência e você conseguirá.

Da garrafa  $\alpha$

A garrafa  $\alpha$  (grave) deve ser escolhida dentre as garrafas de 2L até aproximadamente 1L, e que, vazia, não produza som mais agudo que o  $\text{ré}^2$  (); todavia, qualquer nota da oitava 1, quanto mais grave e plena, mais desejável. Por natural, as notas emitidas com as garrafas  $\alpha$  são de pouca intensidade. O músico deve esforçar-se para a execução da maior intensidade possível, sem mascarar demasiado a nota com o ruído do sopro. Posto que a duração da nota grave é bastante longa, cada músico (alternadamente uns com os outros) pode fazer mínimas interrupções para respirar, quando necessário. O conjunto é que deve dar a aparência de continuidade.

A garrafa  $\alpha$  com o sinal de harmônico sob a nota indica que se sopra *fff*, de modo a obter o harmônico mais agudo e intenso possível, em *stacc*. Com a ponta da língua entre os dentes da frente, sopra com brusquidade (como se fora cuspir com rompante para atingir alvo à distância) de um só golpe súbito, e assim produza o mais agudo dos harmônicos que você alcance, sem esforço. Pratique com paciência.

Da garrafa  $\Omega$

A garrafa  $\Omega$  corresponde à utilização de duas garrafas distintas. Uma = entre 500mL e 600mL; e a outra: de 250mL (de vidro)<sup>1</sup>. Jamais devem estar vazias.

A seguir as proporções de líquido que as garrafas  $\Omega$  de 500mL e 600mL devem conter, e a indicação dos instrumentistas que devem executá-las. A mesma proporção é válida para garrafas de 600mL, ou pouco inferiores a 500mL. As diferentes frequências resultantes são, aqui, bem soantes.

$\Omega$  [de 500mL]

| Proporção de líquido da capacidade da garrafa | Instrumentistas               |
|-----------------------------------------------|-------------------------------|
| $\frac{3}{4}$                                 | 3 flautistas e 2 oboístas     |
| $\frac{2}{3}$                                 | Vls. II (9 instrumentistas)   |
| $\frac{1}{2}$                                 | Vlas. (6 a 7 instrumentistas) |
| $\frac{1}{3}$                                 | 3 clarinetistas, 3 fagotistas |
| $\frac{1}{4}$                                 | Celli (6 a 8 instrumentistas) |
| $\frac{1}{10}$                                | Vls. I (10 instrumentistas)   |

$\Omega$  [de 250mL, de vidro]

Para as garrafas de 250mL, de vidro, afinações mais rigorosas fazem-se necessárias.

Encha a garrafinha até a base do gargalo e tente emitir o  $\text{ré}^5$  () , e caso esguiche água, significa que um algo mínimo de líquido deve ser necessariamente despejado fora. Ao cabo de algumas tentativas mais, procedendo a deitar fora o algo excessivo que impede a consecução do intento de afinação, você alcançará com nitidez o anelado  $\text{ré}^5$ , em pouquíssimo tempo. A partir do  $\text{ré}^5$  conseguido, afine mais 10 garrafinhas idênticas (o que se torna bem mais fácil dada a experiência com a primeira garrafinha, e a visualidade da medida de líquido conveniente), para obter em escala descendente por quartos de tom (aproximadamente) desde o  $\text{ré}^5$  da primeira até o  $\text{lá}^4$  da 11ª garrafinha.



As garrafinhas assim prontas para uso, são repartidas (1 para cada músico): 6 contrabaixistas, 4 trompistas, 1 tubista.

A partir do  $\text{lá}^4$  da 11ª garrafinha (supra mencionada) uma nova série de 6 garrafinhas devem ser afinadas em

escala descendente com cerca um quarto de tom entre cada uma desde o  $\text{lá}^4$  até o  $\text{fá}^\sharp4$ . Cada um dos 6 percussionistas deve fazer uso de uma das 6 garrafinhas.



Da garrafa  $\Delta$

Cada músico escolhe para si uma terceira garrafa  $\Delta$ , dentre garrafas e frascos de qualquer tamanho (capacidade em mL), de qualquer material, de qualquer formato, vazia ou com líquido, desde que produza o som característico em uma frequência qualquer também de sua escolha (necessariamente obtida por meio da embocadura do tipo da flauta transversal já mencionada). Com esta terceira garrafa  $\Delta$  o instrumentista executa a **Parte A** da obra, de acordo com a prescrição da partitura<sup>2</sup>. É recomendável que cada instrumentista conserve sua escolha como uma espécie de senha pessoal: que venha a ser revelada – apenas – por ocasião da execução pública da obra. Para os ensaios sugerimos que os músicos utilizem – inadvertidamente – uma das garrafas  $\alpha$  ou  $\Omega$ .

Willy Corrêa de Oliveira  
São Paulo, 19 de maio de 2007

<sup>1</sup> Segundo minhas experiências como virtuose da execução de garrafas (cheias e/ou vazias) posso atestar que a garrafinha de 250mL de Schweppes é a que emite o som agudo  $\text{ré}^5$  mais distinto e de melhor predicado.

<sup>2</sup> Na **parte A** da peça os instrumentistas só fazem uso da garrafa  $\Delta$ ; na **parte B** cada músico utiliza 2 garrafas: 1  $\alpha$  e 1  $\Omega$ .

\*\* A mais mínima pausa possível para a retirada das sordinas dos metais antes do *Attacca* do compasso seguinte.



10

Tempo giusto. ♩ = 50

♩. = 72

Fl. *ppp* — *ff*

Eng. Hn. *p subito* *p espress.*

Cl. II. *p subito*

Bsn. I - II. *ppp* — *ff* *p subito*

Hn. I - II *p espress.*

Hn. III - IV *ppp* — *ff*

Tpt. I - II *ppp* — *ff* *p subito*

Tpt. III *p subito*

B. Tbn. Tba. B. Tbn. *p subito*

Perc. 5 suspended Cymbals *L.V.* *mf*

Tub. B. *L.V.* *mf*

Glock. *L.V.* *ff* *f*

Vib. *L.V.* *ff* *f*

Cel. *L.V.* *ff* *f*

Tempo giusto. ♩ = 50

♩. = 72

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *ppp* — *ff* *f* *p*

Vc. *f* *p espress.*

Cb. *ppp* — *ff* *f*

non div. *f*

tutti non div. *f*

non div. *f*

tutti non div. *f*

15<sup>ma</sup> div. a 4 *f* *p*

15<sup>ma</sup> div. a 2 *f* *p*

15<sup>ma</sup> div. a 2 *f* *p*

unesp

[illegible]

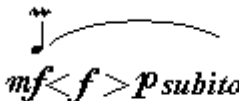
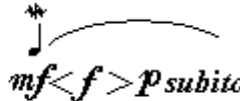
# Spectra

## Instruções:

As dinâmicas prescritas (na partitura) devem ser moduladas para situações de mais equilíbrio entre os diversos instrumentos, posto que alguns desses instrumentos na execução de um sinal de dinâmica comum soam com intensidades mui diferentes, tais como: um harmônico de cordas e trombones ao executarem um fortíssimo.

Durante o segundo compasso de 10"/12" sinalizado por [w/w]: **mordentes** devem ocorrer.

O/A regente ao apontar um instrumentista, ou para o naipe (por inteiro), dependendo do sinal a ser convencionado, deve obter como resposta: um só **mordente**. O sinal deve também especificar se se trata de um **mordente** à nota inferior ou à nota superior.

Cada mordente:  ou 

bem disposto: claro, saliente do conjunto; uma vez alcançado o **p subito**, o músico que efetuou o mordente reintegra-se ao corpo de orquestra.

Mordentes à nota superior, ou à nota inferior, no caso que nos ocupa, devem ser praticados até à distância máxima de meio-tom da nota principal; mas é desejável que os mordentes sejam (em maioria) à distância de quarto de tom superior, ou inferior à nota principal (dependendo do caso).

Ao músico que for requerido a execução de um mordente, ele deve utilizar como nota principal aquela que ele já está tocando como parte do acorde.

Quando um mordente é pedido a um naipe completo, isto tanto pode significar um uníssono, como um “acorde em mordentes”, posto que cada músico usa como nota principal aquela que já vem emitindo na orquestra. À/Ao regente a ciência daquilo que necessita para aquela específica ocasião.

O compasso para a improvisação de mordentes com diferentes densidades deve ser dividido em três partes iguais, idealmente. Em uma das partes pode ocorrer um ou dois mordentes (apenas); na outra; três ou quatro mordentes; e na outra ainda: entre seis e nove mordentes. A ordem de apresentação (sem interrupções) dos **três terços** de diferentes densidades de mordentes deve ser de responsabilidade da/o regente; assim como tudo o que se refere aos timbres e suas combinações, e também quanto à questão de solo, uníssonos, e “acordes de mordentes”. Cada apresentação (mesmo nos ensaios) deve propor soluções diferentes e memoráveis.

OBS. Trompetes devem utilizar a sordina Wawa: alternando o “W” e o “A”, ou “A” e “W”, (da sord. Wawa) para cada das notas constituintes de um mordente.

Bagatela nº10

Willy Correa de Oliveira.

## Moderato

\*Nesta peça, qualquer simultaneidade no naípe das cordas deve sempre ser resolvida por divisi.

anão entra no palco



8

flauto dolce

*dolce*

Fl.

Ob.

Eng. Hn.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I- III

Hn. II - IV

C Tpt. I - II

Tpt. III - IV Bb

3 Tbn.

Tba.

Timp.

Xyl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*poco rit.*

<sup>8</sup>Tropo I:

[illegible]

20

Ob.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tba.

Xyl.

Cel.

Vlns. soli

Cb.

Score for measures 20-23 of "The Rose Tree". The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), Horn (Hn.), C Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Xylophone (Xyl.), Cello (Cel.), Violins solo (Vlns. soli), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score shows the following details:

- Ob.:** Plays a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- Hn.:** Plays a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- C Tpt.:** Plays a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- Tbn.:** Plays a sustained chord of G2-B2-D3 in measures 20-21, then a sustained chord of G2-B2-D3 in measures 22-23.
- Tba.:** Plays a melodic line starting on G2, moving stepwise up to D3 in measures 20-21, then down to G2 in measures 22-23.
- Xyl.:** Plays a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- Cel.:** Plays a complex melodic line with many accidentals, starting on G4 and moving up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- Vlns. soli:** Plays a melodic line starting on G4, moving stepwise up to D5 in measures 20-21, then down to G4 in measures 22-23.
- Cb.:** Plays a sustained chord of G2-B2-D3 in measures 20-21, then a sustained chord of G2-B2-D3 in measures 22-23.



unesp 

29 *rit. per finire*

Hn. I - III

Hn. II - IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

T. Bl.

Tom-t.

Xyl.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

$\text{♩} = 46 \text{ ca.}$

*molto f*

The musical score for measures 29-33 is as follows:

- Measures 29-32:**
  - Hn. I - III:** Melodic lines in treble clef, mostly quarter and eighth notes.
  - Hn. II - IV:** Melodic lines in treble clef, mostly quarter and eighth notes.
  - Tbn. I, II, III:** Bass clef parts with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.
  - T. Bl. / Tom-t.:** Trumpet/Bell and Tom-tom parts. The Tom-tom part has a 'molto f' dynamic marking in measure 33.
  - Xyl. / Vib.:** Xylophone and Vibraphone parts with rhythmic patterns.
  - Pno.:** Piano part with complex chords and arpeggios, marked with '8va' and '1'.
  - Vc. / Cb.:** Violoncello and Contrabass parts in bass clef, mostly quarter and eighth notes.
- Measure 33:**
  - Hn. I - III:** Rest.
  - Hn. II - IV:** Rest.
  - Tbn. I, II, III:** Bass clef parts with rhythmic patterns.
  - T. Bl. / Tom-t.:** Trumpet/Bell and Tom-tom parts. The Tom-tom part has a 'molto f' dynamic marking.
  - Xyl. / Vib.:** Xylophone and Vibraphone parts with rhythmic patterns.
  - Pno.:** Piano part with complex chords and arpeggios, marked with '8va' and '1'.
  - Vc. / Cb.:** Violoncello and Contrabass parts in bass clef, mostly quarter and eighth notes.



34

Molto Più mosso →

Attacca Tropo III

Hn. I - III

Hn. II - IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

T. Bl.

Tom-t.

Xyl.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

accel sempre, poco a poco al fine

Molto Più mosso →

Attacca Tropo III

Vc.

Cb.

unesp

12Tropo III:

41  $\text{♩} = 46$

3 Flutes *p* *espress.* I, II (Gb) III (F#)

Oboe *p* *espress.*

English Horn *p* *espress.*

2 Clarinets in Bb

Bass Clarinet in Bb

3 Bassoons *a2*

Horns I - III in F *p* *espress.*

Horns II - IV in F

Trumpets I - II in C Harmon mutes *p* *espress.*

Trumpets III - IV in Bb Harmon mutes *p* *espress.*

Trombone I *p* *espress.*

Trombone II *p* *espress.*

Trombone III *p* *espress.*

Tuba *p* *espress.*

Timpani

Tubular Bells *p* *espress.* (Xyl.)

Vibraphone e Xylophone *p* *espress.*

Celesta *f* *S<sup>ma</sup>---*1

Violin I *p* *espress.* *S<sup>ma</sup>---*1 *sul pont.* *ord.* *S<sup>ma</sup>---*1

Violin II *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *f* *S<sup>ma</sup>---*1 *S<sup>ma</sup>---*1 *pizz.*

Viola *p* *espress.* *S<sup>ma</sup>---*1 *pizz.*

Violoncello *p* *espress.*

Contrabass *p* *espress.*

13

unesp 

Anão exeunt.

Durante este compasso Piano e Cello devem ser silenciados.

São Paulo 23 de Agosto de 2007

## *Laterna Magica*

### **Instruções:**

Além da orquestra definida, três outros participantes são imprescindíveis para a realização da *Laterna Magica*: pianista, cellista, e um anão.

No lado direito do prosccênio – do ponto de vista da/o regente – deve ser instalado um piano de pequena dimensão (de costas ou de viés para a platéia). E no lado esquerdo do prosccênio uma cadeira e um atril destinados à/o cellista.

Quando os músicos entram no palco para ocupar seus lugares na orquestra, tanto pianista, quanto cellista devem dirigir-se para suas posições em ambos os lados do prosccênio. Desde o início da execução da peça, estes dois músicos acompanham –concentrados – as partituras de orquestra que cada um dispõe em seu atril.

Na oportunidade de suas contribuições (marcada por flechas na partitura de orquestra) ambos tocam suas respectivas músicas: Piano: a fuga número 08 do primeiro volume do Cravo bem temperado de Bach, que só deve ser interrompida quando instado pela/o regente; Cello: sem obediência aos sinais de repetição, executa a Sarabanda da Suíte V para Cello desacompanhado de Bach até que a/o regente lhe indique que deve parar. Ambos os músicos devem estar treinados para que a concentração e a independência de suas interpretações não sofram influências externas (de qualquer espécie): Dois acontecimentos simultâneos, no tempo e na vizinhança, como se um desconhecesse a existência do outro. O sinal para silenciar os dois instrumentistas tem que ocorrer antes do compasso de pausa final, e deve acontecer um (logo) após o outro, com o regente gesticulando como se estivesse apagando duas velas, com os dedos interrompendo a chama do pavio de cada uma. Ambos instrumentistas devem permanecer imóveis, os ademanos (todos) congelados, até que a/o regente sinalize o ponto final da obra.

### **Do Anão**

De acordo com a flecha indicativa de sua entrada (como consta na partitura orquestral), o Anão, de calça colorida espalhafatosa e camisa branca impecável, com gravata borboleta, sai de dentro do palco para o prosccênio, desde o lado esquerdo, e com passos firmes (mas cuidando contra os ruídos), atravessa até o lado oposto, para segredar uma única palavra a quem se encontra ao piano (que atenciosamente agacha o ouvido para ouvi-lo, logo tornando à partitura em seu atril); e desde aí o anão cumprimenta a/o regente com uma continência militar, e caminha para a borda do prosccênio de onde tenta – com esforço aparente – localizar alguém na platéia... sem êxito, desiste, e vai até à/o cellista, para lhe confidenciar – também outra palavra (bem próximo ao seu ouvido). Vira-se para a/o regente e acena um adeus com largo lenço branco, e segue de volta para o fundo do palco, de onde surgiu, e desaparece. A permanência do anão, em cena, não deveria chegar até ao compasso de pausa com fermata.

### **Tropo I**

Do compasso 16 ao 23 deve ocorrer uma polifonia de andamentos simultâneos (de proporção irracional entre suas velocidades).

Para a execução do trecho que tem início no compasso 16 (e estendendo-se até o compasso 23), cada instrumentista deve – previamente – escolher para si um andamento qualquer (situado entre m.m.  $\text{♩}=40$  e pouco mais m.m.  $\text{♩}=60$ ), e tocar o pequeno tema prescrito no andamento de sua escolha e ainda enriquecido de *accel.* e *rit.* próprios do estilo do fragmento em questão. Porém: trombones e contrabaixos trabalham sob comando direto da/o regente que escolhe para eles o andamento mais lento ( $\text{♩}=40$  ca.) posto que devem concluir juntamente com o instrumentista que terminar por último.

Que cada músico desconheça a escolha de andamentos dos outros músicos envolvidos. Salvo trombones e contrabaixos como já explicitamos. Cada um deve cuidar (conscientemente) para não se deixar perturbar, ou influenciar pelos demais.

Ouvido o compasso 16, logo da tomada de consciência dos andamentos expressos pelos instrumentistas, a/o diretor/a da orquestra deve – se necessário – interferir na execução com o objetivo expresso de conduzir individualmente este e/ou aquele outro músico para outros andamentos mais aptos para a simultaneidade do maior número possível de divisões metronômicas de proporções irracionais entre suas velocidades. Especial atenção por parte da/o regente deve ser devotada aos instrumentistas que tocam muito próximos na mesma faixa (banda de oitava).

À medida que os músicos (devido às diferenças de andamentos propostos) concluem suas partes, devem aguardar em silêncio até que todos os envolvidos cheguem (igualmente) ao final do Tropo I; só então, sem hiatos, a/o regente “*attacca*” o Tropo II.

## Tropo II

Cada voz do cânone tem suas próprias indicações de mudança de andamento básico independente uma das outras.

A solução de independência de cada voz do cânone (com respeito às mobilidades dos tempos) não apresenta dificuldade maior posto que deve ser resolvida individualmente. Só no caso das trompas (as quatro formando uma só voz) é que um dos instrumentistas fica com o cargo de conduzir os demais colegas de naipe.

Em caso de necessidade, quaisquer das vozes do cânone pode sinalizar à/ao regente pedindo sua intervenção direta.

O/a regente indica o andamento durante os quatro primeiros compassos do Tropo II, e a seguir só deve interferir em caso da demanda de ajuda.

Ao final do Tropo II, o/a regente “*attacca*” sem interrupção o Tropo III.

## Tropo III

Idealmente entre o compasso 41 e o compasso 50 deve acontecer uma polifonia de andamentos (de proporções irracionais entre suas velocidades) através das movimentações das três vozes implicadas na realização do estreito cânone proposto. Idealmente.

As indicações metronômicas para cada uma das três vozes do cânone devem servir – apenas – como sugestão para a realização, e não como obrigações diante de uma execução prática da obra.

A/o regente inspirada/o pela proposta metronômica inscrita na partitura de orquestra deve procurar no momento vivo da execução – confeccionar o resultado o mais próximo possível da intenção de uma polifonia de andamentos (de proporções irracionais entre suas velocidades). Assim: que a voz inicial mantenha-se no andamento proposto (m.m.  $\text{♩}=46$ ), enquanto uma segunda voz encaminha-se para um andamento algo mais rápido (de proporção irracional entre as velocidades), e a terceira voz retarde um pouco para andamento mais lento de que a voz inicial.

Com a ajuda de Çiva, esperamos ardentemente que a/o regente encontre a mais viável das soluções para tamanha façanha a ser consumada em duração tão exígua.

## Das vozes do cânone – Tropo III

Cada das três vozes do cânone tem espessura e cor próprias, e diversificáveis. A 1ª voz: é constituída por um acorde de quatro notas à distância de três quintas seguidas e tem a cor básica difundida pelo conjunto de 4 trompetes com “harmon mute”<sup>1</sup>; a 2ª voz: é produzida por um acorde de 5 notas (trítone, 2ª menor, 2ª maior, 2ª maior) e sua cor básica é proposta pelos primeiros violinos<sup>2</sup>; a 3ª voz é perfeita por acordes perfeitos menores que se movem aproximadamente por quartos de tom no registro grave através de trombones e pizz. dos Bassi, somados ao Xilofone que se desincumbe da melodia em seu estado original (na oitava 5) compondo necessariamente um todo.

Willy Correa de Oliveira  
São Paulo, Agosto 30, 2007.

**P.S.** Estas notas só se tornam claras em confronto com a partitura de orquestra; por outro lado a partitura sem estas notas é de mui pouca valia.

<sup>1</sup> Mais indicações passageiras de outros instrumentos da orquestra que contribuem para modular nuances da cor básica.

<sup>2</sup> Idem.

Bagatela Nº 11  
para orquestra

Cada músico da orquestra escolhe para si um tema musical que deverá ser repetido durante todo o desenvolvimento da Bagatela Nº 11, sem mais. O TEMA escolhido pode ser colhido em qualquer obra da História da Música Ocidental – de qualquer época – (não necessariamente do repertório de seu instrumento – desde que citável); também o TEMA eleito pode ser um canto folclórico de qualquer região do mundo (desde que adaptável ao seu instrumento na orquestra); igualmente é praticável que o TEMA de sua escolha seja sacado da música popular urbana (de entretenimento) de toda e qualquer origem. É desejável que a cada execução desta Bagatela – quer em ensaio, ou em apresentação pública – um tema diverso (obrigatoriamente sempre uma citação) seja experimentado.

Iniciada a Bagatela Nº 11, cada músico, ao encetar a interpretação do TEMA de sua escolha, escuta atentamente seus vizinhos, podendo então (só neste instante) alterar parcialmente seu TEMA (se julgar necessário): com o afã de gerar estranhamento. Com tal propósito dois procedimentos de modificações são permitidos: I) a proposição de seu TEMA em qualquer outra oitava possível em seu instrumento; II) a transposição de seu TEMA para qualquer outra “tonalidade”. Caso o instrumentista haja alterado o seu TEMA por imposição de sua ânsia de estranhamento, siga repetindo-o sem mais modificações até ao fim da execução.

O material básico deste trabalho resulta do acúmulo de citações das mais diversas origens em plena simultaneidade – ocasionando esquisita e caótica “polifonia” dividida em seis fases (PASSAGENS) de intensidades contrastantes que esclareceremos a bom tempo. Na última PASSAGEM (a VIª), só um único dentre todos os instrumentos da orquestra estará a cargo da conclusão da obra, e esse instrumento só será determinado por SORTEIO – que deve anteceder cada execução.

Para o SORTEIO, 21 pequenos pedaços de papel (do mesmo tamanho) devem ser providenciados. Em cada pedaço de papel deve constar o nome de um instrumento arrolado no elenco seguinte: *ottavino, flauto, oboe, c. inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba piccola, tromba, trombone, tuba, campane tubolare, piano, violino I, violino II, viola, cello, contrabasso*. Os 21 pedacinhos de papel (cada um com a prescrição de um único instrumento) devem ser dobrados do mesmo modo e colocados numa caixa; e a caixa bem sacolejada (para que os papeluchos se confundam), e somente um dos papeluchos deverá ser retirado sem cumplicidade do olhar e, desdobrado, revelará qual (afinal) o instrumento que será ouvido na PASSAGEM VI.

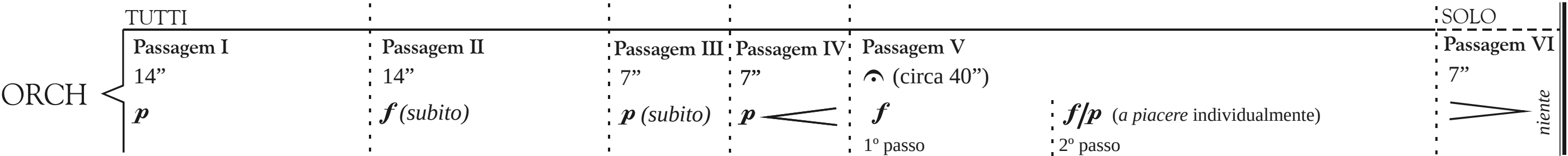
À direção da orquestra cabe a tarefa de oferecer aos músicos sinais de direção quanto às dinâmicas e durações de cada uma das Passagens. Vide a partitura-guia e descrições dos acontecimentos:

Na Passagem I a orquestra deve soar *p* impecável durante 14 segundos; a Passagem II precisa provocar SUSTO devido ao *f* (*subito*) que segue infalível por 14 segundos; a Passagem III deve produzir – a princípio – um sentimento de vertigem, causado pela imediata substituição do *f* (anterior) pelo *p* (*subito*) que vige agora, estático, por 7 segundos; na passagem IV: um *cresc.* bem mensurado (por sete segundos) na continuidade asfixiante que vai do *p*  $\rightarrow$  *f* deve gerar tensão, algo espectável; A passagem V está indicada por uma  $\curvearrowright$  e não deve ultrapassar consideravelmente 40 segundos: e está subdividida em dois passos, o primeiro sendo obrigatoriamente mais breve de que o segundo. Descendo do estrado a/o regente dá início ao 1º passo da Passagem V que dura até que ela/e com passadas decididas chegue o mais próximo possível do instrumento sorteado. Todos os instrumentistas continuam tocando *f* sempre. Diante do instrumento sorteado, e no caso de mais de um executante, o/a regente designa aquele que será o responsável, mais adiante, pela Passagem VI, ergue os braços (bem visíveis) para o alto significando o início do 2º passo da Passagem V. Neste instante os membros da orquestra (salvo aquele que tocará o instrumento sorteado e que deve continuar tocando *f*) passam a alternar seguidamente (*a piacere*) cada um independente dos demais entre *f subito* e *p subito*, produzindo o conjunto estranhas ondulações na orquestra. Em seguida ao sinal dado para o 2º passo, o/a regente retorna para o estrado, agora com menos precipitação – dando a impressão de inebriar-se com as raras, esquisitas ondulações da orquestra. Sobe ao podium e sinaliza o silêncio da orquestra: com exceção para o músico do instrumento sorteado. Começa a Passagem VI com a orquestra em silêncio, e o solista esforçando-se para obter um inesquecível DIMINUENDO *fino al niente* durante sete, oito segundos finais da Bagatela.

Nota 1: O número de instrumentistas a cargo de cada instrumento (constante do rol especificado nesta obra) fica a critério da/o regente: tanto quanto às suas expectativas, quanto ao número efetivo dos músicos da orquestra. Em nosso trabalho, observamos, posto que cada executante responde individualmente por sua “parte”, que o acúmulo de músicos por instrumento não acarreta desequilíbrios específicos.

Nota 2: Contrastes violentos entre o *p* e o *f* (e vice-versa) devem ser exageradamente sublinhados. Mas importa que todos os instrumentos estejam bem presentes no magma sonoro originado na orquestra como um todo: no *f*, como no *p*: Que os instrumentos menos possantes sirvam de limite para o máximo de intensidade; E que as dificuldades de emissão no *p* (próprias de certos instrumentos) funcionem como baliza para a menor intensidade possível em *p*.

Willy Corrêa de Oliveira  
São Paulo, 11 de fevereiro de 2008





# L'homme qui marche (*in memoriam Giacometti*)

## Bagatela N° XII

Willy Corrêa de Oliveira

Pelas salas do Kunsthaus Zürich dedicadas a Giacometti, intempestivamente, a determinação de por por escrito uma peça orquestral a partir daquela arte: seu desespero de chegar a um milésimo daquilo que não via (que ninguém nunca havia posto os olhos), mas pressentia há vários anos, e da qual cada vez mais se avizinhava (embora mais inacessível a cada tentativa), como trágica compulsão. A cada nova busca, prova, resultava a mesma desesperação, a agonia da esperança, desmantelado, disperso, esparso. Na ânsia de figurar o desconhecido, o incôscio e obsessivo pressentimento: o modelo - a um passo da vista - ele relutava, refutava, porque o modelo por mais próximo: ele só enxergava através: miragem. Na sofreguidão de apreendê-lo, captá-lo - nunca se tratou, para Giacometti, "de uma cópia do natural"; quando, porém alcançava um trâmite substancial, de imediato desfigurava com acréscimos aflitivos como se tentasse apagar os vestígios. "Não, não" repetia entre dentes comprimidos, o abano negativo, tenso, com a cabeça de um lado para o outro, de um lado para o outro, diante do aturdimento do modelo, e corriam horas, dias, meses. Irrealizável a conclusão do trabalho, esgotado, o desfecho era mais uma vez outra variante, ali, esqualida soledade, inconsolável, sombria, erma, hórrida, mendicante. Mais um Giacometti. Olho para aquelas peças e me penso se ele carecia de Diego, de Annette, de Yanaihara, de cão, gato... Possivelmente era necessário o sofrimento de não dizer o modelo (como todo mundo) para, no final, cara a cara com o feito (que se impunha inapelável apesar do "motivo"): ele que se obstinava em achar que era o modelo que teria querido transpor para o papel, a tela, a escultura.

Vendo-o trabalhar, a gente tem a impressão de uma criança perdida dedilhando lama, lodo, fezes, prazeroso, galhofeiro e olhava pra ti como se pedindo desculpas. Aquela criança grisalha, Alberto, moldando sentimentos, paixão tátil, fazendo surgir novos residentes na Terra: como escombros, entulhos, clamando, invectivando: CAPITALISMO FACÍNORA. Muito semelhantes porque oriundos da hecatomba, descarnadas das vaidades. Humanas em demasia: tanto u'a mão espalmada quanto um cão, uma amada, Diego. Arte inclinada, iminente para a Filosofia, Economia. Conivente com elas.

Para a minha peça, concentrei mais a atenção em focar a tatilidade da moldagem, da matéria densa monocromática (pois que de tão misturadas as cores, nas telas (hesitações), esbranquecem-se)<sup>+</sup>, também para a penúria das arestas, rebarbas, dissonâncias, a continuidade que a armação em ferro propicia. Consciente, porém, que a música é simultaneidade à outrance, alturas, estruturas, senso, imaterialidade.

<sup>+</sup> E nos desenhos; o paroxismo dos traços destroçam (pondo em riscos) as similitudes do modelo, sublinhando mais o que ele via através, inexoravelmente.

### MEMO PARA O/A REGENTE:

Para melhor apreensão  
do HOMEM QUE CAMINHA,  
dispomos em apêndice a partitura  
reduzida para dois pentagramas, de tal modo  
que seja mais nítido o que deve ser conseguido da  
orquestra: o desenvolvimento da linha espessa pelo campo  
de tessitura: assim, as demarcações de frases e semi-frases mostram-se  
mais explícitas, bem como a movimentação geral das figuras na secção "B".



L'homme qui marche

Bagatela nº XII

(in memoriam Giacometti)

para Maurício De Bonis\*

Willy Corrêa de Oliveira

Lentamente

Oboe

Corno Inglese (Fa)

Fagotto 1

Corni (Fa) 1,3

Corni (Fa) 2,4

Tromba 1 (Si♭)

Tromba 2 (Si♭)

Tromba 3 (Si♭)

Tromba 4 (Si♭)

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Xylophone

Tubular Bells

Piano

Violini I e II

Viole

Violoncelli

3 Contrabassi soli

\* como agradecimento pela ajuda inestimável em ajudar o homem a andar.

L'homme qui marche

rit. a tempo

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob.

C. I.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Tba. 1

Tba. 2

Tba. 3

Timp.

Trgl.

T.T.

Ptti.

Glk.

Xyl.

Cel.

Pno.

Vln. 1,2

Vln. 3,4

Vln. 5,6

Vln. 7,8

Vln. 9,10

Vln. 11,12

Vln. 13,14

Vln. 15,16

Vln. 17,18

Vln. I/II

Vle.

Vc.

Cb.

p

sord.

muta in Clarinetto Basso (sb)

arco

harm.

rit.

a tempo

pizz.

col legno battuto

uniss.

19

Cl. B.

arco

uniss.

Vln. I

Vln. II

C

pizz.

arco

Vle.

senza sord.

arco

uniss.

Vc.

uniss.

senza sord.

Cb.

5

3

3

div.

27

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cfg.

Cor. 1,3,5

Cor. 2,4,6

Tba. 1

senza sord.

Tba. 2

senza sord.

Tba. 3

senza sord.

Tba. 4

senza sord.

Tbn. 1

gliss.

Tbn. 2

gliss.

Tbn. 3

gliss.

Tbn. 4

gliss.

Tuba

p

Pno.

3

5

3

6

6

7

5

6

Vln. I/II

1

Q

3

pizz.

col legno battuto

Vle.

div.

3

col legno battuto

Vc. 1,2

pizz.

col legno battuto

Vc. 3,4

pizz.

col legno battuto

Vc. 5,6

pizz.

col legno battuto

Vc. 7,8

pizz.

col legno battuto

6 Vc. soli

5

pizz.

Cb.

div.

Q

5

Vc. (tutti)

arco

Q

gliss.

lentamente

3

pizz.

f

gliss.

lentamente

3

pizz.

f

gliss.

lentamente

3

pizz.

f

unesp

37

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob.

C. 1

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Fag. 1, 2

Cfg.

Cor. 1, 2

Cor. 3, 5

Cor. 4, 6

Tba. 1

Tba. 2

Tba. 3

Tba. 4

Tbn. 4

Tuba

Timp.

Trgl.

T.T.

Ptti.

Glk.

Xyl.

Cel.

Pno.

Vln. 1, 2

Vln. 3, 4

Vln. 5, 6

Vln. 7, 8

Vln. 9, 10

Vln. 11, 12

Vln. 13, 14

Vln. 15, 16

Vln. 17, 18

Vle.

Vc.

Cb.

*p*

*a2*

*sord.*

*harmon mute*

*senza sord.*

*p*

*arco*

*pizz.*

*tutti (I/II)*

*harm. arco*

*div. pizz. C Q*

*arco sord.*

*col legno battuto*

*gli altri solo*

*harm.*

*harm.*

6 Vln. soli

## L'homme qui marche

2

The image displays a comprehensive musical score for a symphony, likely by Gustav Mahler, given the title "L'homme qui marche" (The Man Who Walks). The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is dense and detailed, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical techniques, such as glissandos, harmon mutes, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The overall structure of the score suggests a complex and expressive musical work.

Modo de jogo:

Os 3 fragmentos apógrafos dispostos na partitura desta seção (cada qual devendo fluir no espírito e no tempo próprios de suas origens) têm início simultâneo. Decorridos 5 segundos, o regente sinaliza uma interrupção: permanecendo em silêncio durante 3 segundos. Novo sinal do regente propicia a retomada (desde o início) dos 3 fragmentos simultâneos, prolongando-se desta feita, por 10 segundos; nova interrupção estabelece um silêncio de 5 segundos. Da capo uma terceira vez: agora, cada um dos fragmentos é executado até seu respectivo final (da citação transcrita para esta partitura) devendo permanecer em silêncio até que o fragmento mais longo chegue a seu final. Attacca.

Nota: além dos sinais de início, retomadas e interrupções, o regente deve auxiliar (caso necessário) nos ajustes de tempo, dinâmicas.



**L'Allegretto**

Vln. I/II

Vle.

Vc.

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

*div. sord.*

*div. 5*

*div. 5*

*sf > p*

*sf > p*

*sf > p*

*pizz.*

*senza sord.*

unesp 



São Paulo, out/2010



*p espress.*

*sf*

*legatissimo* 21

*sf*

Moderato ♩ = 80

*mf* *f*

\* Modo de jogo: vide partitura orquestral.

Lentamente

*p*

*p*

Lentamente

rit.

a tempo

*harm.*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

## Bagatela 13 - Longo Hai Kai para Akutagawa

Willy Corrêa de Oliveira

## Lento (orientale)

**Lento (orientale)**

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Contrabassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tuba

Timpani

Snare Drum

Xylophone

Harp 1

Harp 2

Harp 3

Violin solo

Violin solo

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass



Picc. *p* *poco più che p* *gliss.* *gliss.* *gliss.*  
 Fl. *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.*  
 Ob. (1.) *poco più che p*  
 Eng. Hn. *quasi mf* *3 2* *3 2*  
 Cl. 1. *7:6* *p* *3* *gliss.* *gliss.* 2. *p*  
 B. Cl. *7:6*  
 Bsn. 1. 2. 3. *gliss.* *quasi mf* 1.  
 Hn. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. *ff*  
 Tba. *ff*  
 Rt. *ff*  
 W.B. *ff*  
 W.B. *ff*  
 Taiko D. *ff*  
 Vln. *p* *3 2* *3 2* *gliss.* *gliss.*  
 Vln. *p* *3 2* *3 2* *gliss.* *gliss.*  
 Vln. 1. *ff*  
 Vln. 2. *ff*  
 Vla. *ff*  
 Vc. *ff*  
 Cb. *ff*



26 \*

Picc. *più p sempre*

Fl. 1 *più p sempre*

Fl. 2 *più p sempre*

Cl. 1 *più p sempre*

Cl. 2 *più p sempre*

Alto Cl. *più p sempre*

Vln. 2 (non div.)

Vla. (non div.)

Vc. (non div.)

Cb. (non div.)

29

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Alto Cl.

2 Tri. *lv.*

4 Cym.

Bigorn.

Gong.



32

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Alto Cl.

Tba.

Escola de Samba.

S. D.

Bass Drum

Tom-t.

Vln.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

8/4

sul A

il più *f* possibile

sul A

il più *f* possibile

sul A

div.'

div.'

div.'

div.'

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It features staves for the following instruments: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Alto Clarinet, Contrabass, Horn 1, Horn 3, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone, Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The Piccolo part starts with a forte 'f' dynamic. The Flute 1 and Flute 2 parts also start with a forte 'f' dynamic. The Clarinet 1 and Clarinet 2 parts start with a forte 'f' dynamic. The Alto Clarinet part starts with a forte 'f' dynamic. The Contrabass part starts with a forte 'f' dynamic. The Horn 1 and Horn 3 parts start with a forte 'f' dynamic. The Trumpet 1, Trumpet 2, and Trumpet 3 parts start with a forte 'f' dynamic. The Trombone part starts with a forte 'f' dynamic. The Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass parts start with a forte 'ff' dynamic. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

36

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Cl. 1 *ff*

Cl. 2 *ff*

Alto Cl. *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 3 *ff*

Tba. *ff*

8<sup>va</sup>

Violin 2 *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Contrabass *ff*



unesp

*ritardando molto (poco a poco)*

52

Fl.1 *ff* *p*

Ob.1 *ff* *p*

Cl.1 *ff* *p*

1 *p* *f* *p*

Hn. 3 *p* *f*

2 *p* *f*

1 *ff* *p*

Tpt. 2 *p*

3 *p*

1 *p* *f > mf*

Tbn. 2 *p* *f > mf*

3

Tba. *f*

*ritardando molto (poco a poco)*

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff* *p*

Vla. *ff*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb. *p* *mf* *f*

**♩ = 60**

Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time, marked with a tempo of 60. It features a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic range from ppp to f. The score is divided into two systems, each with a repeat sign.

## Lento (Tempo Primo)

65 1. *p* *al niente* solo *p* *sf* *p* 3

Ob. 2.3. *fff* *fff* *fff*

Eng. Hn. 1.2. *p* *al niente* *fff* *fff* 3

Bsn. *fff* *fff* *fff*

Hn. 1. *p* 2.4. (d in original) *fff* *fff* 3

Tbn. *fff* *fff* 1. *p*

## Lento (Tempo Primo)

Vln. *p* *gliss.* *fff* *fff* 3

Vln. *p* *gliss.* *fff* *fff* 3

Vln. 1. *fff* *fff* 3

Vln. 2. *fff* *fff* 3

Vla. *fff* *fff* 3

Vc. *fff* *fff* 3

Cb. *fff* *fff* 3

68 Picc. 1. *pp* *p* *fff* *fff* 3 2

Fl. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2

Ob. 2.3. *pp* *p* *fff* *fff* 3 2

Eng. Hn. *pp* *p* *fff* *fff* 3 2

Bsn. 1.2. *fff* *fff* 1. *pp* *p* 3. *pp* *p* 1. cup mute 3 2

Hn. *pp* *p* *fff* *fff* 3 2

Tpt. *pp* *p* *fff* *fff* 3 2

Tbn. (1.) *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *quasi mf* *subito pp* *fff* *fff* 3 2

Vln. 1. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2

Vln. 2. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2

Vla. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2

Vc. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2

Cb. *fff* *fff* *fff* *fff* 3 2





76

Fl.

quasi *mf*

2.

quasi *mf*

3.4.

*mf*

Ob.

1.2.

*mf*

3.4.

*mf*

Eng. Hn.

*mp*

Cl.

1.

*mf*

2.

*mf*

3.

*mf*

Bsn.

1.

*mf*

Hn.

(1.)

1.2.3.4

*mf*

5.6.7.8

*mp*

con sord. harmon

1.

*f* > *p*

1.2.

*mf*

2. con sord. mute

*f*

*p*

3.4.

*mf*

5.6.

*p*

1.

*gliss.*

poco più che *p*

2.

*gliss.*

poco più che *p*

Tbn.

*mp*

Tba.

*mp*

Pno.

*f*

Vln. 1

*mf*

*mp*

Vln. 2

*mf*

*mp*

Vla.

*mf*

*mp*

Vc.

*mf*

*mp*

Cb.

*mf*

*mp*

*mf*

*mf*

*mp*

# Bagatela n. 14

Aos queridos amigos Lilian e Burak, na Turquia

*in memoriam Hikmet*

E muore e nasce a tutta forza  
albero stella uomo  
virus eccetera eccetera

un tumulto uno strepito  
speranza malinconia  
nostalgia  
e nasce e muore  
a tutto vapore.

Decidido o poema de Hikmet para esta Bagatela, comecei por trabalhar no “eccetera eccetera”. Sem razão consciente, o salto de décima do Menuet D moll do Notenbuchlein für Anna Magdalena Bach que toquei quando criança transpareceu como o núcleo do que se busca dizer como aquele “eccetera eccetera”: o quanto está alcançado e avaliado em singeleza e abrangência. Com o eccetera eccetera estabelecido, voltei ao início do poema, e, confesso: estanquei diante da palavra “muore”; e, logo a seguir: cantar a palavra “nasce”? Ao cabo de algumas tentativas desesperantes, decretei uma pausa para o trabalho. Ao retornar, não consegui argumentos que me desvanecessem de utilizar para “nasce” as mesmíssimas notas da cantiga de ninar com a qual fui ninado. Mesmo correndo o risco de trazer para o trabalho um objeto estranho. E, conseqüentemente, “muore” incorporou uma pequena canção que – na infância – eu evitava até de lembrá-la, por pavor da morte. Mais um objeto estranho instalava-se no trabalho. Mas, anteparado pela aliteração que ressonava com “nasce” e por um suporte intervalar do salto de décima do “eccetera”. Suponho que posso até justificar – por causa das entonações de “muore” e “nasce” a entrada (em cena) de uma antiga cantiga que se deve cantar no conto infantil tradicional Capineiro de Meu Pai, que ouvia – com frequência – no Recife. Para “albero” escrevi uma variante de uma fronde que simbolizava “árvore” em uma canção que havia escrito há anos... Como se turbado pela linguagem verbal. “Stella”, mais que uma proposição melódica, concebi-a como um timbre na abóbada da peça. Pareceu-me bem trovada a estrela e seu brilho. Para “uomo” intentei um ideograma composto simultaneamente por uma alusão à Internacional, e à palavra Menschen desde uma cantata de Bach e ainda à oitava do Comendador no início da cena do Finale do Don Giovanni. “Virus” tinha que vir da terra. E veio de Das Lied von der Erde de Mahler e contagiou lindamente minha Bagatela. Para “un tumulto” e “uno strepito” utilizei uma notação simples – apenas indicativa – tal um símbolo verbal: e procedi a conceber para a orquestra, uma série de equivalentes de música pura para estrépitos e tumultos muito fragorosos (e variados) que é o fundamento da enunciação orquestral desde o início da obra, a unificar a peça inteira. “Speranza”, “malinconia” e “nostalgia” têm em comum: um eixo harmônico e similaridades das enunciações, quase rimas musicais. E, aparentados estreitamente às formulações musicais de “a tutta forza” e “a tutto vapore”. Foi como me deu cantar Hikmet, e trazê-lo para soar na orquestra com o piano (de entremeio) e com a soprano (porta-voz) do poeta.

São Paulo, Janeiro de 2012  
Willy Corrêa de Oliveira

## NOTA EXPLICATIVA:

•  Os músicos executam suas partes estritamente no afã de manter a coerência do grupo ao qual pertencem, e seguem repetindo (da capo) como um **Ostinato** até que o regente sinalize um corte (abrupto) ao cabo dos 10 ou 12 segundos indicados. Ao sinal do regente os músicos devem parar instantaneamente no ponto em que estiverem em seus ostinatos.

O fagotto e a celesta tocam os compassos seguintes como se nada tivesse acontecido, como se estivessem numa rua deserta, as casas desabitadas, na madrugada.

Aos queridos amigos Lilian e Burak, na Turquia

*in memoriam Hikmet*

[illegible]



13

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob.

Ca.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Bsn. 1

Bsn. 2

Bsn. 3

Hrn. 1

Hrn. 3

Hrn. 2

Hrn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tuba

Timp. 1

Timp. 2

Timp. 3

T. Bells

T. Blocks

T. Cym.

Tri.

Gong

SD

BD

Cel.

Soprano

Pn.

12 Violins

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.



unesp 

[illegible]





unesp 

## Tempo primo

[illegible]









