

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Felipe Mendes de Vasconcelos

**PERCURSO DE CRIAÇÃO MUSICAL:
DA CONCEPÇÃO ÀS COERÊNCIAS**

Porto Alegre/RS

2014

Felipe Mendes de Vasconcelos

**PERCURSO DE CRIAÇÃO MUSICAL:
DA CONCEPÇÃO ÀS COERÊNCIAS**

Memorial de Composição submetido como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música pelo o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre/RS

2014

Agradecimentos

A Deus,

À Família e amigos que, mesmo à distância, concederam apoio integral.

Ao Professor Orientador Celso Loureiro Chaves

Ao Professor Eloi Fritsch

Aos Músicos que aceitaram participar do recital: Jeferson Colling, Martinês Galimberti e Paulo Bergmann.

Aos Professores Antônio Carlos Borges Cunha, Luciana Del-Ben, Regina Finck, Catarina Domenici. À Isolete, Alexandre e demais funcionários da UFRGS. Aos colegas de Curso.

Ao Pr. Renato e família, e Cristiano e Isolda que me acolheram em Porto Alegre.

Ao CNPq.

RESUMO

Neste memorial, descrevo o processo de composição de quatro obras produzidas entre 2012 e 2014: *Oblação*, *Dimensões entrelaçadas: cortejo a Walter Smetak*, *Ezra*, e *Nalgum lugar nos limites do terceiro céu*. Os dois capítulos do memorial seguem um conceito schoenberguiano: a ideia, que não carece de coerência, e sua apresentação coerente. O primeiro capítulo discute a ocorrência da ideia composicional e como esta assume dimensões mais amplas (ideia geral) ou mais pontuais (ideias pontuais), através de um processo de tomada de decisões que leva à materialização da obra. Sugiro cinco tipos de ideias musicais, segundo a forma como surgem: selecionada, transdutora, transformada, solicitada ou procurada. Em relação às dimensões, são descritas decisões que foram tomadas no âmbito da ideia geral (instrumentação, repertório, duração total/ divisão das partes, afeto/ texto/ imagem, ferramentas e estratégias composicionais) e no contexto das ideias locais (orquestração, soluções inspiradas, tempo dramático/ articulação, metáforas semânticas e sinestésicas, manipulação da matéria e engendramento de materiais). No segundo capítulo, as obras incluídas neste memorial são investigadas quanto à sua apresentação. Nelas, ressalto dois caminhos de composição: um percurso linear, que abrange processos composicionais que se sucedem da concepção à conclusão da peça; e um percurso não-linear que consiste em composição de ilhas passíveis de se integrarem a um todo.

ABSTRACT

This paper describes the process of composition of four works composed between 2012 and 2014: *Oblação*, *Dimensões entrelaçadas: cortejo a Walter Smetak*, *Ezra*, and *Nalgum lugar nos limites do terceiro céu*. It is divided into two chapters, according to the Schoenbergian concept that states how the idea does not need coherence, and how it acquires coherence throughout the compositional process. Chapter 1 focuses on five usual ways by which a musical idea is engendered: selection, transduction, transformation, solicitation, and search. It highlights also the dimensions of an idea both in general topics of composition (instrumentation, repertoire, duration/parts, affection/text/image, tools and compositional strategies) and also in local topics (orchestration, inspired solutions, dramatic time/articulation, semantic and synesthetic metaphors, materials manipulation and engendering). Chapter 2 focuses on an investigation of four works. This investigation stresses their linear compositional strategy, with a clear chronological path from the conception of the work to its conclusion, and their non-linear compositional strategy, through the composition of musical “isles” that may become part of a larger work.

SUMÁRIO

1. PREÂMBULO.....	7
2. APRESENTAÇÃO.....	9
3. IDEIAS MUSICAIS.....	10
3.1. IDEIA GERAL.....	15
3.1.1. INSTRUMENTAÇÃO.....	16
3.1.2. REPERTÓRIO.....	16
3.1.3. DURAÇÃO TOTAL/DIVISÃO DAS PARTES.....	18
3.1.4. AFETO/TEXTO/IMAGEM.....	20
3.1.5. FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS.....	21
3.2. IDEIAS LOCAIS.....	23
3.2.1. ORQUESTRAÇÃO.....	23
3.2.2. SOLUÇÕES INSPIRADAS.....	26
3.2.3. TEMPO DRAMÁTICO/ARTICULAÇÃO.....	28
4. APRESENTAÇÃO DA IDEIA.....	31
4.1. MODOS DO PERCURSO DE CRIAÇÃO MUSICAL.....	31
4.2. CRESCIMENTO DA PEÇA.....	32
4.3. FUNÇÃO.....	34
4.4. IMPLICAÇÕES DE COERÊNCIA	36
5. PORTFÓLIO ABERTO.....	39
5.1. OBLAÇÃO.....	39
5.1.1. INSTRUMENTAÇÃO E ORQUESTRAÇÃO	39
5.1.2. REPERTÓRIO.....	40
5.1.3. TEMPO TOTAL/DIVISÃO DAS PARTES E TEMPO DRAMÁTICO/ ARTICULAÇÃO.....	41
5.1.4. FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS E MANIPULAÇÃO DA MATÉRIA E ENGENDRAMENTO DE MATERIAIS.....	42
5.2. DIMENSÕES ENTRELACADAS EM PALAVRAS.....	47
5.2.1. CORTEJO: IDEIA GERAL.....	48
5.2.2. ENTRELACANDO ALGUMAS IDEIAS LOCAIS	49
5.3. AS INTERTEXTUALIDADES DE EZRA	51

5.3.1 PRIMEIRO, O SEGUNDO MOVIMENTO	52
5.3.2. VISLUMBRES DO PRIMEIRO MOVIMENTO.....	55
5.4. NALGUM LUGAR NOS LIMITES DO TERCEIRO CÉU.....	58
5.4.1. O ESPAÇO NALGUM LUGAR.....	59
5.4.2. TIPOS DE MOVIMENTO.....	60
7. REFERÊNCIAS.....	67
8. ANEXOS.....	71
8.1. FICHA TÉCNICA DO CD.....	71
8.2. CD DE AUDIO.....	72
8.3. PARTITURAS.....	73

1. PREÂMBULO

Um memorial de composição faz parte dos métodos autobiográficos de pesquisa, e, como estratégia de pesquisa na área da composição, deve trazer reflexões a respeito do compositor (eu) em seu (meu) processo criativo, visando alcançar seus (meus) objetivos e tendo como referência primordial sua (minha) própria obra. Para tanto, junto ao memorial há um portfólio de composições, cujo conteúdo é analisado no decorrer do memorial, servindo de exemplo do meu processo criativo.

Neste memorial, refaço os percursos de criação musical vivido como mestrando do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2012-2014). Ainda, são destacadas influências anteriores do curso de graduação em Música (habilitação em Composição) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O trabalho busca materializar, através das obras apresentadas, memórias do que foi aprendido e reflexões sobre o fazer musical. A apresentação de um processo pessoal de aprendizagem aliado à documentação do meu processo de criação, tem por objetivo devolver à Academia e à sociedade em que se insere um percurso possível; uma perspectiva individual de um processo multidimensional orientado pelo estado da arte em Composição. Afinal,

“(...) se nós somos, se todo indivíduo é, a reapropriação singular do universal social e histórico que o rodeia, podemos conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de umas práxis individual” (Ferrarotti, 1988).

Neste memorial, apresento quatro obras compostas durante os anos 2012 e 2013: *Oblação* (2013) para duo de violino/piano; *Ezra* (2013) para viola; *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* (2013), peça eletroacústica (acusmática) para oito canais; e *Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak* (2013) para orquestra. O processo de criação dessas peças foi observado e descrito atentamente: concepção inicial, desencadeamento e todo o comportamento envolvido na composição até sua conclusão. Como se esperaria de um memorial, o método de observação empregado foi a introspecção. Ou seja, o exame pessoal dos meus próprios pensamentos e sentimentos, a autorreflexão (BORING, 1953). A

introspecção provê acesso privilegiado aos estados mentais (p.ex., processos sensoriais, corporais, cognitivos, emocionais etc) que, quase sempre, não podem ser acessados pela observação externa (GILLESPIE, 2007).

Neste memorial traço alguns paralelos entre e a minha graduação e o mestrado, mostrando algumas influências daquele período sobre minha composição atual, e também ressaltar a mudança do pensamento composicional. Como por exemplo a escolha de alturas que deixa de ser uma questão prioritária e passa a ser uma das bases de questões afeitas ao material musical (CHAVES, 2010). Eu, como compositor, tenho a carreira relativamente curta, sendo que as minhas primeiras peças foram executadas somente a partir do ano 2009 com as peças *Poesias Nórdicas* (para marimba e grupo de percussões) e o *Réquiem aos Imortais* (para violão) e culminando no recital de formatura (2011) onde foi apresentadas *Room* (para percussão múltipla), *Soturnos* (para violoncelo) e *7 Mundos* (septeto: flauta, oboé, clarinete, trompete, violino, viola e percussão) concluindo a graduação sob orientação do professor Oiliam Lanna.

2. APRESENTAÇÃO

Embora a introspecção possa representar um processo único, não generalizável, neste trabalho foi possível identificar em meu percurso de criação conceitos e ideias expostas por outros autores. Nesse sentido, este memorial dialoga com o trabalho de Salles (2009), que apresenta uma visão geral do processo criativo nas artes, de Chaves (2010), que ressalta um pensamento pedagógico da composição musical; com o memorial apresentado por Menezes (2013), o trabalho de Schoenberg (1994), e também de Ferraz (2005), o qual dirige para as interações entre os materiais musicais.

Os imbricamentos de trilhas que caracterizam os percursos de criação musical, têm uma constante: partem da concepção às coerências.

Na difícil tarefa de falar de si – e ainda contribuir academicamente com a área – remonto o meu processo criativo afim de colaborar com as investigações no campo da composição. Para tanto, estruturei este memorial em partes discriminadas objetivando o melhor entendimento do todo.

Este trabalho é dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo é dividido em duas partes. A divisão segue um conceito schoenberguiano: a ideia e sua apresentação. Schoenberg (1994) diz que a ideia não precisa de coerência, mas sua apresentação sim. Portanto, a primeira parte analisa acontecimentos isolados e fora do seu contexto, ao passo que, na segunda parte, reflito sobre as relações entre os elementos e suas formas de interação. A primeira parte compreende a concepção, como eu encontro ideias musicais, define ideia geral e ideias locais e as subdivisões dessas. A segunda parte trata da apresentação das ideias, traz os modos de percurso de criação musical, o crescimento da obra, relações, funções e coerências. O segundo capítulo destina-se a cada peça individualmente, passando pelos conceitos postulados e tocando em assuntos particulares de cada uma das composições do portfólio. As partituras e um CD com os áudios das peças analisadas encontram-se no anexo.

3. IDEIAS MUSICAIS

Neste capítulo, procuro expor os pontos de partida para as minhas peças, onde reside o primeiro ímpeto que conduz à composição em vias de fatos. Essa origem de um trabalho de criação musical será, neste memorial, definido por: concepção, o momento no qual o compositor se depara com uma ideia musical e vê, a partir dessa ideia, a possibilidade e/ou necessidade de expressão artística. O momento anterior àquele onde se encontra uma ideia musical, ou seja, anterior a concepção, é o único momento genuinamente pré-composicional. A partir da concepção tudo compõe o percurso de criação musical.

O termo *concepção (conception)* foi utilizado por Deryck Cooke (1989), também voltado para a gênese de um trabalho de composição. Entretanto, Cooke acrescenta a *inspiração (inspiration)* como parte desse processo. Para o autor, ora a concepção vem primeiro, ora a inspiração, e, há outros momentos em que acontecem simultaneamente (ver COOKE 1989 p.170). Neste trabalho, esses termos da visão de Cooke estão enquadrados no conceito de ideias.

Segundo Cooke, uma ideia musical surge na mente do compositor, principalmente de 4 formas:

(1) A partir de um texto literário que o compositor tem impulso de colocar em música (missas, hinos, algumas óperas e oratórios). (2) A partir de uma ideia "literária", que o compositor tem o impulso usar como base para uma composição vocal e instrumental (algumas óperas e oratórios) ou como um programa para um trabalho puramente instrumental (poemas sinfônicos e sinfonias programáticas como a Sinfonia Fantástica de Berlioz). (3) A partir de um ideal ou conceito ao qual o compositor é atraído para usar como base de um trabalho puramente instrumental, sem um programa específico (Sinfonia Heroica de Beethoven, ou a Inextinguível de Carl Nielsen). (4) A partir de um "impulso puramente musical" - o desejo, por exemplo, de escrever "uma grande sinfonia" (a nona de Schubert) (COOKE, 1989, pp 168-169)¹

O estágio seguinte, para Cooke, é a inspiração: "a súbita materialização de uma ideia musical na mente do compositor". Segundo esse autor, inspiração não é algo que surge do nada, mas é fruto de um acúmulo de experiências sobre as

1 - (1) From a *literary text* which the composer feels an urge to set to music (masses, anthems, some operas and oratorios). (2) From a "*literary*" *idea* which the composer feels an urge to use either as a basis for a vocal and instrumental composition (some operas and oratorios) or as a programme for a purely instrumental work (symphonic poems, and programme-symphonies like Berlioz *Symphonie Fantastique*). (3) From a *ideal or concept* which the composer feel drawn to use as the basis of a purely instrumental work without a specific programme (Beethoven's *Eroica* Symphony, or Carl Nielsen's *Inextinguishable*). (4) From a "*purely musical impulse*" - the desire, say, to write "a great symphony" (Schubert's Ninth)(COOKE, 1989, pp. 168-169)

músicas de outros compositores, tanto os antigos como seus contemporâneos (e até de sua própria obra), retidas num inconsciente. “Em outras palavras, é uma reformulação criativa de materiais já existentes na tradição” (op. cit. p. 171).

Em outros domínios artísticos, também há interesse por uma discriminação dos diversos tipos de *ideia*, segundo sua origem. Comparato (1995), tomando o quadro de ideias do roteirista Lewis Herman, traz alguns tópicos mostrando de onde podem vir as ideias, sobretudo para criação de roteiros (ver quadro abaixo).

Quadro 1. Origem de ideias para Roteiros (COMPARATO, 1995)

Ideia Seleccionada	Este tipo de ideia provém da nossa memória ou da nossa vivência pessoal. Independente de outras pessoas ou fatores externos.
Ideia verbalizada	Surge daquilo que alguém nos conta, um caso, um comentário, um pedaço de história.
Ideia lida – ideia grátis	Encontramos ao ler um jornal, uma revista, um livro ou mesmo um folheto dado na rua.
Ideia Transformada	Nasce de outras obras, de uma ficção, um livro, um filme. Diferentemente de um plágio, utiliza-se uma mesma ideia porém de maneira diferente.
Ideia Solicitada	Nos é encomendada. Um produtor propõe-nos um roteiro.
Ideia Procurada	Encontramos por meio de um estudo feito para saber qual o tipo de filme que o mercado quer.

O compositor, a partir de uma concepção, se coloca em um estado estésico, no qual sua mente permanece sensível, alerta a elementos que possam contribuir com o processo de composição. Considerando os conceitos propostos por Cooke e adicionalmente a forma como usualmente minhas ideias musicais surgem, adaptei o quadro de Comparato (quadro 1) dirigindo-o para o universo musical (quadro 2). Em seguida, descrevo melhor como cada “tipo” de ideia musical estaria presente nas composições alvo deste memorial.

Quadro 2. Origem de ideias para Músicas (adaptação do quadro 1)

Ideia selecionada	<i>Este tipo de ideia provém da nossa memória ou da nossa vivência pessoal. Independente de outras pessoas ou fatores externos. Todas as ações de composição veem da vivência do compositor. (Ideia primariamente por Inspiração implícita).</i>
Ideia transdutora	Surge daquilo que não é necessariamente musical, mas desperta no compositor o interesse em “traduzir” para música. Pode ser um livro, um quadro, um lugar ou somente o afeto envolvido nesses e em outros contextos.
Ideia transformada	Parte de uma obra musical preexistente, da qual se tira novas concepções. Inspiração consciente, explícita.
Ideia solicitada	<i>Nos é encomendada.</i> Demanda externa. Proposta por meio de um instrumentista ou grupo, por um professor, por meio de concursos etc.
Ideia procurada	Encontramos por meio de uma pesquisa e estudo. Seja para encontrar os intérpretes, técnicas, tendências, instrumentações, busca pelo ineditismo, mercado etc.

Ideia selecionada: Vem da própria mente do compositor. Embora essa esteja permeada de outros compositores, como declara Cooke, a inspiração é implícita e remodelada na cabeça do artista. Em relação às obras que apresento no memorial, o tema inicial de *Oblação* não teve, de forma consciente, qualquer inspiração em outro compositor. As flautas que abrem *Dimensões Entrelaçadas*, os *tremolos* com glissandi de *Ezra* ou algumas sonoridades de *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* também se enquadram como ideia selecionada.

Ideia transdutora: Transdução para a Física é quando ocorre “transformação de uma energia numa energia de natureza diferente”. Na música, é quando o compositor, respeitando os limites de cada linguagem, busca em outras artes, no cotidiano, na matemática, na natureza, meios que desencadeiem materialidades musicais. Lembro de me deparar com o drama da lista dos exilados que voltaram a Jerusalém nos tempos do profeta Esdras, esse fato guiou alguns pensamentos na peça *Ezra*; ou de buscar nas palavras de Smetak meios de sobrepujar os planos e entrelaçar dimensões, assim compor *Dimensões Entrelaçadas*. O percurso de

criação através de uma ação transdutora revela-se como um documento sensível da realidade que o alimenta (SALLES, 2009, p.143).

Ideia transformada: são as composições inspiradas de forma consciente por obras de outros compositores. Geralmente, acontece quando o compositor ouve uma peça musical ou mesmo surge da leitura de uma partitura. Esse processo pode ser voluntário (o compositor busca ativamente uma obra) ou involuntário, acontecendo quando o autor despreziosamente se depara com uma obra.

Ideia sugerida: São as ideias que vem de uma sugestão ou solicitação de outra pessoa. Essas sugestões podem vir de intérpretes, de um professor, colegas, concursos etc. A ideia de fazer um primeiro movimento para *Ezra* veio do intérprete, o final de *Oblação* voltar para o monólogo de violino foi sugestão do professor orientador, assim como outras alterações relevantes para o contexto da obra.

Ideia procurada: Envolve uma pesquisa. Lembro-me que meu orientador sugeriu que eu ouvisse compositores que estão “na crista da onda”, ou seja, os compositores aclamados, no momento. Em certo sentido, isso seria procurar a sonoridade da atualidade. A instrumentação de *Oblação*, por exemplo, foi uma ideia procurada dentro da minha obra. Busquei ativamente suprir uma deficiência do meu percurso, pois ainda não havia escrito nada para piano; também, dentro das formações possíveis, o mercado de violino e piano oferece mais opções de intérpretes o que, conseqüentemente, favorece a execução. Outro exemplo foi o tratamento dos metais de *Dimensões Entrelaçadas*, pois o mesmo foi realizado quando pesquisei soluções em outros compositores como Varèse e Dallapiccola.

Nas obras presentes no portfólio deste memorial, as ideias musicais foram dos mais diversos tipos. Ao longo do trabalho, serão narrados episódios que ilustram como as ideias que deram origem às obras compostas surgiram.

Neste trabalho, ideias musicais têm duas dimensões: a ideia geral e as ideias locais. Elas definem o modo como eu me introduzo e prossigo em um percurso de criação musical. Por *percurso de criação musical* entende-se todo o processo de composição, desde a concepção à conclusão.

A ideia geral – o denominador comum do todo da obra – é, geralmente, buscada e decidida no início do percurso, gera visões amplas, como um todo da peça em potencial, ela se fragmenta em ideias locais – orientadoras de decisões e soluções pormenores – as quais são onipresentes do princípio até o fim do

processo. Paraphraseando Boulez (1972), são “duas ordens de qualidade: qualidades gerais que indicam a colocação, qualidades específicas das quais resulta a produção” (op. cit. p. 121).

A concepção pode partir de qualquer tipo de ideia e ter sua gênese em qualquer uma das dimensões apresentadas. Ou seja, a concepção pode dar-se através de uma ideia local e, a partir desta, construir os alicerces da ideia geral. Todavia, os elementos da ideia geral são mais urgentes e carecem – geralmente – de uma definição ainda na parte inicial do percurso de criação.

Eu divido a ideia musical em cinco partes, cada repartição é uma possibilidade de deflagração do processo criativo seja na concepção ou no decorrer da composição. Desta forma, ideia geral e ideias locais têm subdivisões equivalentes, sendo que as decisões composicionais apontam sempre para a relação sintagmática entre elas.

Quadro 3: Divisões equivalentes da ideia musical

Ideia Geral	Ideias Locais
Instrumentação	Orquestração
Repertório	Soluções inspiradas
Duração total/Divisão das partes	Tempo dramático/Articulação
Afeto/Texto/Imagem	Metáforas semânticas e sinestésicas
Ferramentas e estratégias composicionais	Manipulação da matéria e engendramento de materiais

Nas obras alvo de análise deste memorial, podemos observar que a concepção passa sempre por alguma ou algumas dessas subdivisões, seja como ideia geral ou ideias locais. À medida em que existe uma decisão sobre qualquer um desses itens, a peça em potencial começa a mover-se rumo a concretização.

Cada uma dessas subdivisões são decisões que precisam, necessariamente, serem tomadas. A partir da concepção – que por uma ou mais dessas vias desencadeia o processo criativo – as demais subdivisões exigem escolhas que firmarão a ideia geral como polo para o qual todas as ideias locais devem apontar. Deste modo, eu como compositor procuro ter consciência de cada

uma dessas subdivisões dentro do meu processo e trazê-las como questões, as quais me farão adentrar mais profundamente no conhecimento da obra à medida em que soluções são propostas. Portanto, o percurso de criação musical se faz de tomadas de decisões. Tais decisões são a partir de opções fornecidas por ideias (gerais e locais), e se concretizam na materialidade sonora.

3.1. IDEIA GERAL

A ideia geral engloba as questões da obra como um todo. Normalmente, essas questões são resolvidas antes de um começo efetivo de escrita. Como *começo efetivo de escrita* não estou considerando esboços e arcabouços isolados de ideias locais notados como auxílio à memória, os quais podem ser feitos sem que, necessariamente, se tenha soluções para todas subdivisões da ideia geral do projeto composicional, ou mesmo aqueles casos em que ainda não existe um projeto composicional. Por ser muito abrangente, a ideia geral não deixa transparecer por completo a unicidade de uma obra. A ideia geral orienta decisões que não são unas, e, de uma mesma ideia geral pode-se compor muitas obras distintas.

A ideia geral se configura em impor questões as quais desencadeiam um processo de tomada de decisões. Esse processo, por sua vez, irrompe o percurso de criação musical. Suas subdivisões – instrumentação, repertório, tempo total/divisão das partes, afeto/texto/imagem, e ferramentas e estratégias composicionais – atuam umas sobre as outras, cada decisão a respeito de um desses tópicos facilita ou influencia as escolhas em outros. Ou seja, a escolha por um afeto pode influenciar a escolha por uma instrumentação, um repertório, ou estratégias composicionais, por exemplo.

3.1.1. INSTRUMENTAÇÃO

(...) um instrumento musical é por si mesmo uma parte da linguagem musical. (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.78).

A escolha da instrumentação é, normalmente, uma das primeiras decisões que tomo. Em todos os trabalhos apresentados no portfólio deste memorial, a instrumentação foi decidida de antemão e está compreendida logo na concepção dessas peças.

Em meus trabalhos de composição as ideias de instrumentação são definidas no momento da concepção ou próximo dela. A instrumentação das peças do portfólio deste memorial variam em: solo (*Ezra* – para Viola), câmara (*Oblação* – para duo de violino/piano), orquestral (*Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak* – para orquestra sinfônica) e eletroacústica (*Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* – acusmática (8.0)).

O problema da decisão pela instrumentação se amplia quando se opta pela música eletroacústica. Os instrumentos geralmente não estão prontos. Na UFRGS tive maior contato com a música eletroacústica, e lembro sair das aulas do Prof. Dr. Eloi Fritsch ouvindo os sons do mundo pronto a captar qualquer som que pudesse dar vazão as minhas concepções. Com isso, em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, criou-se um catálogo de sons em estado “bruto”. Esse catálogo foi dividido em sons eletrônicos e sons concretos. A partir desse catálogo elaborei timbres e atribui comportamentos gerando novos sons, os quais foram usados como instrumentos. Essas questões serão exemplificadas no próximo capítulo.

3.1.2. REPERTÓRIO

É importante para o compositor saber com quem sua obra em formação dialoga. Como outros compositores utilizaram as mesmas ideias. Se é fazer uma música “contemplativa”, quem são os outros que já fizeram, como organizaram os elementos musicais e as relações entre eles. Mas, mais do que isso, é um verdadeiro reconhecimento do “estado da arte”.

Sob esse ponto de vista, a composição é de natureza extremamente dialógica. O conhecimento dessas inter-relações e interinfluências pode levar o

compositor ao maior conhecimento de seu próprio processo criativo. No contexto deste memorial, é o “estabelecimento do repertório com o qual dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções.” O estabelecimento dessas interlocuções é parte indispensável de qualquer composição, uma vez que propõe vínculos que estendem o trabalho individual para o coletivo (ver CHAVES, 2010).

O contato com uma literatura precedente pode ser por meio das outras subdivisões da ideia geral. Ou seja, a escolha por uma instrumentação, as dimensões e divisões da peça, os afetos envolvidos e as técnicas composicionais podem aproximar a peça em formação de outras já compostas.

O conhecimento do repertório e o uso que se faz de tal conhecimento estabelece uma rede de interconexões que localiza o compositor e contribui para a produção de conhecimento.

É extremamente importante para mim dar-me conta do aspecto inelutável das obras escritas pelos predecessores ilustres, constar que depois de certas obras é impossível escrever como antes, que essas peças não podem tocar-nos apenas como acidentes pessoais, mas como verdadeiros cataclismos geológicos que alteraram inteiramente a configuração do pensamento musical. (SCHOENBERG in CHAVES, 2010)

A pesquisa de repertório situa o compositor em seu tempo. O meu receio confesso é de compor uma música “antiga”, não por desgosto desta mas pelo prazer da inovação. É uma tarefa que o compositor, sobretudo na academia, deveria levar consigo. É onde a prática composicional se aproxima da pesquisa.

A honestidade intelectual, ingrediente indispensável à receita da criação autêntica, não consiste no *conhecimento* das técnicas passadas e presentes; este subsidia a autenticidade da criação, fazendo transparecer na obra de gênio a substancialidade responsável diante do transcurso histórico da linguagem. A honestidade intelectual consiste, isto sim, no *reconhecimento* do aprendizado adquirido na observância das energias criativas que fizeram emergir tantas técnicas que nos propusemos a abordar, potencializando em nós o gosto pela especulação, sem o qual não teríamos direito de sermos artistas. (MENEZES, 2013, p. 150)

O repertório tem implicações durante o percurso de criação musical, por exemplo: (1) para entender a própria obra e, assim, ter uma opinião crítica e embasada, da sua interferência no social; (2) olhar a própria peça sobre a ótica de

outra peça, de outro compositor; (3) dialogar com esses; (4) apontar erros ou ações *démodé*. (5) encontrar em outras peças a solução para concretização de uma nova ideia.

O conhecimento do repertório me permite concordar, contrariar e debater com outros compositores mesmo separados por séculos. O segundo movimento de *Ezra* é um claro diálogo com a música de Bach. É impossível chegar ao mesmo resultado sem conhecer, ao menos, uma parte da obra de Bach. Não foi algo pensado previamente, mas a partir do momento em que este compositor “se dá conta” da voz de Bach intermeando a composição, é mister o diálogo. O extremo contato culmina no uso da citação de uma obra daquele compositor.

Como precisava de um cortejo em *Dimensões Entrelaçadas*, busquei ouvir novamente *Rituais do Tempo:...cortejo...memória*, peça do meu professor na graduação Oiliam Lanna (UFMG), afim de apreender daquela peça o comportamento musical referente ao rito fúnebre. Além disso, foi um período em que ouvi muitas obras de Edgard Varèse e Sofia Gubaidulina. Da mesma maneira esses dois compositores aparecem como repertório de contato com minha peça orquestral. Evidentemente, outras ações na mesma peça são influenciadas por diferentes repertórios.

3.1.3. DURAÇÃO TOTAL/DIVISÃO DAS PARTES

Como parte do meu processo criativo, tento estabelecer previamente a duração total da peça. Definir o tamanho do recorte temporal no qual a nova peça se inserirá me ajuda a pensar a estrutura. Por estrutura entende-se a divisão do todo em partes. Por “partes” entende-se “todos elementos que perfazem o todo”, como definem Chaves e Nunes (2003). Contudo, não tomo essas divisões como um pré-estabelecimento definitivo e definidor. A duração total e divisão da partes devem ser maleáveis abertas para ideias incorporadas ao longo do percurso.

A forma sonora em construção é erguida sobre uma estrutura disforme pois está ainda ausente de conteúdo. À medida em que cresce em conteúdo, a forma começa a se desenhar. Duas peças diferentes podem ter a mesma estrutura, mas, nunca a mesma forma. Por essa razão, Schoenberg afirma que o único ponto em que pode perceber a forma é na conclusão, pois a forma é uma característica

individual de cada peça.

Dentro do percurso de criação musical, ter uma visão do tempo do trajeto auxilia na seleção e/ou rejeição de determinadas ideias locais.

Um compositor proeficiente sempre tem uma concepção clara do que a sua peça deve tornar-se, de sua extensão, e de seu caráter. Ele sabe quando ele vai escrever uma peça curta para piano, um quarteto de cordas, ou uma grande sinfonia, assim como um arquiteto sabe se ele está construindo uma casa ou um castelo. (SCHOENBERG, 1994, p 33.)²

Oblação foi pensada para ter de dez a doze minutos de duração. Como divisões das partes, o intento foi apresentá-las como uma espiral no sentido que a peça gira em torno de material, novidade/variação e retorno/variação, tudo isso num processo acumulativo. Mais detalhamento encontra-se no tópico 3.2.1.5 *ferramentas e estratégias composicionais*.

Em *Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak*, pretendi uma peça de doze a treze minutos. Previ um grande corte estrutural no compasso 100, como forma de homenagem ao centenário do compositor suíço radicado no Brasil. Logo, pensei em demarcar esse compasso como a seção áurea da peça. De fato, a seção subjacente – onde há uma grande atividade da orquestra, sobretudo dos metais –, situa-se por volta da razão 0,618/1 da marcação cronométrica da peça.

Já a peça *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, a projeção foi uma duração total de dez a onze minutos. A estruturação foi pensada como algo que seguisse a série de Fibonacci. Essa intenção foi abandonada à medida que a peça crescia. De toda forma, serviu para organizar algumas partes como, por exemplo, a parte central. Como nessa peça os elementos não foram compostos na ordem em se apresentam, uma ideia básica de estrutura permitiu estabelecer pontos de chegada em determinada posição cronológica. Essa peça tem seu principal seccionamento na metade, separando duas imagens de um espelho.

O pensamento prévio sobre o tempo total da peça me permitiu pensar com antecedência seus possíveis cortes estruturais. Os limites temporais demarcam o espaço no qual a nova forma sonora ocupará.

2 - An accomplished composer always has a clear conception of what his piece should become, of its length, and of its character. He knows when he will write a short piano piece, when a string quartet, and when a large symphony, just as an architect knows whether he is buiding a house or a castle. (SCHOENBERG, 1994, p. 33)

3.1.4. AFETO/TEXTO/IMAGEM

Para Salles (2009), “a criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas” (op. cit. p. 56). Ou seja, o Afeto está constantemente guiando o ato criador, uma vez que, mesmo as ideias mais aleatórias lhes são concernentes. É partindo do afeto que se pretende voltar a ele.

Falamos de técnicas, de transtextualidade, de operações cuidadosamente elaboradas, de estratégias intervalares e espaciais, de constituições harmônicas, configurações, de todo tipo de peripécia construtiva. Mas jamais nos esqueçamos das dimensões *afetivas* da música, e quando iniciamos nossa abordagem com mergulho fundo na filosofia que permeia o ato de criação musical, prenunciávamos que de certo modo tornaríamos, ciclicamente, àquele ponto inicial que se situa aquém e além de todos meandro escriturais e, mais que isso, à dimensão que se instaura e condiciona mesmo todos esses recursos poéticos: o *sentido* da música. (MENEZES, 2013 p. 213)

Afetos, textos e imagens nos quais os compositores podem escorar-se para dar vazão ao processo criativo, são os elementos musicais que não são sonoros em materialidade, contudo, são percebidos através do som.

O afeto é um ponto importante – antes, durante e depois – da composição, e, embora sempre pensasse a respeito disso nas minhas composições passadas, é algo que me detive para refletir somente durante o mestrado. Mesmo sendo, praticamente, um assunto inerente a qualquer obra musical, a reflexão sobre “afeto” pode acarretar ganhos durante o processo criativo, sua melhor compreensão a um direcionamento consciente da escrita.

O estudo do afeto é muito amplo, pesquisadores do assunto concordam ser necessário um “método de múltiplas abordagens” (*multi-method approaches*) para entender essas implicações afetivas (VÄSTFJÄLL in JUSLIN, 2010, p. 255), desta forma, não é objetivo deste trabalho esgotar seu entendimento. Todavia, me permito escrever essas reflexões pois julgo parte importante do meu aprendizado durante o mestrado e voltar um pouco a atenção a esse tema espelha o modo de preocupação com ele em minha produção recente. O afeto é parte sólida dentro do conceito de ideia neste memorial e, conseqüentemente, parte importante do percurso de criação musical descrito neste trabalho.

Maheirie (2003) coloca que, tanto no ouvir como no fazer musical, o primeiro campo a ser atingido é o campo dos Afetos:

A música, de forma geral, nos aborda num primeiro momento de maneira espontânea, e, neste estado específico, ela nos atinge no âmbito da afetividade, predominando esta esfera do humano no ouvir e, até mesmo, no fazer musical. Mas convém compreender melhor o que significa afetividade. Em primeiro lugar, podemos dizer que ela contempla as emoções e os sentimentos (op. cit.).

Menezes eleva o conceito e aproxima-se da intenção deste memorial para com o assunto: de que os afetos também são componentes essenciais em uma composição musical, porém componentes musicais não sonoros.

O *ideário* de uma obra permanece sedimentado, ainda que irradiando seu potencial de influência na concepção de obras que a ela se sucedem (do mesmo criador ou de outros que o admiram), na obra a qual serviu de esteio semântico; este conteúdo inabalável, tido por “extramusical”, é parte consistente da música mesma, ou ainda melhor, é parte substancial da obra musical consistente. A grande obra não se resume, portanto, às suas aquisições técnicas; ela almeja e necessita de um forte teor de significação humana, e por tal razão a música, em que pense todos seus cálculos, jamais abdica de sua condição essencial: uma *matemática dos afetos*. (MENEZES, 2013, p. 150)

Sensações são as vias pelas quais se percebe o afeto. A mensagem musical é estritamente sensível. O código pode arrastar detrás de si a mais severa racionalidade ou ideologia, porém a mensagem trilha pelas veredas do afeto. A música não expressa só emoções que são percebidas pelo ouvinte, ela também evoca emoções no ouvinte. (JUSLIN, 2010, p. 83)

3.1.5. FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS

Ferramentas e estratégias composicionais são os meios utilizados para a elaboração da matéria sonora. Elas definem, de modo geral, um “sotaque” para a peça. Inclui-se, aqui, ferramentas e estratégias que orientam a estruturação formal, de organização de alturas, de ritmo, bem como a organização de tudo que diz respeito às propriedades do som.

Exemplifico este tópico alicerçado sobre o tripé das questões materiais, como salienta Chaves. A começar pelas alturas:

(...) uma dentre as várias questões que se pode buscar no processo compositivo; a escolha de alturas é a questão mais vital da tomada decisões e integra junto com forma/estrutura e tempo, um tripé de questões afeitas diretamente aos *materiais* do ensino compositivo e da composição como exercício didático. (CHAVES, 2010)

Menezes, da mesma forma, exalta esse parâmetro:

Entre todas as dimensões musicais, a *harmônica* sempre foi, é e sempre será a mais significativa. É na *harmonia*, em seu mais amplo sentido – *relações entre notas ou frequências em dado contexto, que podem ocorrer sincronicamente (no plano vertical), diacronicamente (no plano horizontal), ou em ambos os estados (no plano diagonal, ou seja, em ambos os planos simultaneamente)* –, que agrupamentos de elementos que instituem os mais diversos significados. (MENEZES, 2013, p. 41)

Neste trabalho, o campo das alturas é mais uma das bases “de questões afeitas diretamente aos *materiais*”, e não “a mais significativa”, embora tenha grande relevância em minhas composições. Mesmo sendo “uma questão vital”, há momentos do percurso de criação musical em outros fatores – como timbre, ritmo, dinâmica – se tornam mais importantes que a seleção das alturas.

Isso significa, por exemplo, que é pensar não a expressividade em função dos acordes, mas os acordes em função da expressividade. E o que Chaves (2010) ainda escreve sobre a escolha de alturas pode se estender as quaisquer ferramentas ou estratégias composicionais:

A multiplicidade de possibilidades de escolhas de alturas é quase paralisante e, às vezes, leva à aplicação de certos preceitos que, composicionalmente, são um beco sem saída, pois desprovidos de qualquer conotação expressiva. (op. cit.)

Muito se fala também da organização estrutural segundo a Proporção Áurea, número ϕ (fi), série de Fibonacci. De fato, a organização estrutural segundo esses princípios pode resultar em uma divisão de partes equilibrada, mas essa estruturação, por sua vez, é da mesma maneira destituída de qualquer expressividade. A música não se encontra nas posições dos cortes mas no jogo conteúdo/forma. Essas ferramentas e estratégias não podem comunicar musicalidade sem a mão astuta do compositor conduzindo os materiais. A série Fibonacci me serviu em vários momentos, pelo menos, para deflagrar algum processo criativo ao estabelecer metas como já dito no tópico *duração total/divisão das partes*.

Em *Oblação* utilizei como estratégia um princípio da série de Fibonacci sem que ela estivesse de fato presente na estruturação (pelo menos, não na concepção) mas na maneira como trato os materiais. Na série de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... etc) os números estão sempre em relação de dependência com seu

predecessor, de modo que, o próximo número é sempre a soma dos dois números anteriores. Sendo assim, todos os números dessa sequência matemática, carregam em si a gênese da operação. Para composição do meu duo de violino/piano – *Oblação* –, pensei como estratégia inserir um tema em que a ele fosse se somando novidades, mas que, de certo modo, sempre retornasse ao eixo – o tema. Esse movimento lembra uma espiral. Nessa peça não foram utilizadas exatamente as proporções oferecidas pelas razões dos números, mas tão somente a sensação dessas proporções como um trajeto para um percurso.

É em busca dessa expressividade que utilizo como estratégia a citação no segundo movimento de *Ezra*. A citação não foi algo pensado previamente, foi uma necessidade, todavia aparece como ideia geral, como uma ferramenta e estratégia composicional.

O ritmo nas peças aqui apresentadas tende ao irregular. Minha escrita rítmica procura, na maior parte das vezes, ocultar o pulso regular por detrás. Se assemelha, assim, a um *rubato* ou um *accelerando* escritos.

Nos trabalhos apresentados neste memorial volto-me à qualidade dos materiais. O quanto cada um deles suporta transformações e se sustentam como portadores de uma expressividade

3.2. IDEIAS LOCAIS

As decisões pontuais são tomadas a partir de ideias locais concebidas para solução de uma parte específica no todo e, assim, impelem a atividade composicional para diante (para *decisões pontuais* ver CHAVES, 2010).

São as ideias locais que conduzem à concretização, são elas que preenchem de conteúdo e, conseqüentemente, moldam a forma.

A seguir é apresentada a materialização das ideias locais em minha obra.

3.2.1. ORQUESTRAÇÃO

Controle dos timbres envolvidos e da interação entre eles, a orquestração é o modo como é trabalhada a instrumentação no sentido de quais timbres atuam em um momento específico.

A orquestração pode ser vista como escolha do meio adequado para deixar

transparecer por completo o potencial de cada ideia. Sob esse ponto de vista, a escolha dos timbres envolvidos em determinado trecho devem ressaltar a interação do material com o afeto do momento. Em “Ideia e Estilo”, Schoenberg (1950) fala – em forma de questões – dessa adequação da Orquestração ao intento expressivo:

O material é adequado ao meio, e vice-versa? São atribuídos temas heroicos a instrumentos não-heroicos, como flauta, violão ou bandolim? Uma sonata para violino deveria expressar emoções apaixonadas adequadas para uma sinfonia? Um instrumento tão imóvel quanto um contrafagote é solicitado a executar uma barcarola graciosa? (Schoenberg, 1950, p. 190)³

Na minha peça orquestral, o violoncelo, sobretudo nos momentos solo, foi apropriado para expressar uma melancolia. O primeiro momento em que aparece o violoncelo como solo, [27], utilizei uma espécie de filtro onde o violoncelo solo se desprende do naipe e, aos poucos, fica só, sem nenhuma atividade na orquestra. A ideia de filtro também foi utilizada em *Oblação*, pensando mais em um filtro de frequências. Em [34-36] o ataque forte no grave deixa a ressonância de uma nota atacada ao mesmo tempo porém com uma dinâmica menor.



Figura 1: Ideia de filtro de ressonância pela dinâmica

Nessa mesma peça, outras duas maneiras de se fazer um filtro podem ser vistas em [80-82], uma mantendo uma nota pressionada enquanto deixa de pressionar as outras [82], e outra com auxílio do pedal [81] onde é feito um gesto todo *pedalizado*, em seguida pressiona-se um nota sem produzir som, a mantém, e depois solta-se o pedal deixando somente o som da nota pressionada.

3 - Is the material adequate with respect to the medium, and vice-versa? Are heroic themes ascribed to unheroic instruments, such as flute, guitar or mandolin? Is a violin sonata supposed to express passionate emotions adequate for a symphony? Is an instrument as immobile as a contrabassoon required to play a gracious barcarolle? (Schoenberg, 1950, p. 190)

Figura 2: Filtro de ressonância com auxílio do pedal

A peça *Ezra*, apesar de ser para viola solo, também tem suas implicações de orquestração. No início do primeiro movimento isso já pode ser observado, as notas sol e lá bemol ganham requinte timbrístico pelo *tremolo* e pelas alterações no ponto de contato do arco.

Ezra
I - Vislumbre a Reedificação do Templo

♩ = 55

pouca pressão no arco

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

Viola

*pp sempre
todas inflexões de dinâmicas
devem ser entre ppp-p*

Figura 3: Orquestração das notas sol e lá bemol

Outro procedimento orquestral de transformação timbrística encontra-se no [53], o som de pizzicato acelerando se transforma em sons percussivos sobre o tempo da viola.

Figura 4: Transformação de timbre em *Ezra*

Em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* há também momentos de

transformação timbrística, em [1'46" – 1'50"] (por ser uma obra eletroacústica, os exemplos referentes a essa peça são localizados pela marcação cronométrica) o desacelerando após um ataque é que vai transformando o timbre.

3.2.2. SOLUÇÕES INSPIRADAS

O conhecimento do repertório com o qual se dialoga permite, para este compositor, encontrar soluções musicais para uma peça em construção. A partir da obra de outro confeccionar materiais próprios e obter resultados inéditos e, assim, resolver algum trecho específico.

Ezra buscou em *Espiral de Luz*, composição de João Pedro de Oliveira (2005), sua melhor notação para o ponto de contato do arco nas cordas da viola:

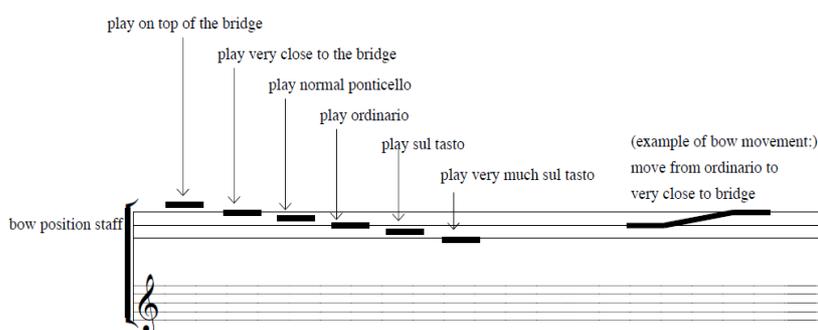


Figura 5: Bula de *Espiral de Luz* - João Pedro de Oliveira

Antes do que uma melhor escrita, é na realidade a preocupação com o timbre resultante da posição do arco nas cordas. Essa preocupação foi levada em conta durante o percurso de criação musical de *Ezra*.

Algumas soluções de orquestração e material em *Dimensões Entrelaçadas*, por exemplo, foram inspiradas em outras obras. Quando decidi escrever um cortejo logo me veio a mente *Rituais do Tempo* de Oiliam Lanna, peça orquestral dividida em dois momentos: *...memória ...cortejo*. Para demarcar a seção central de sua peça, Lanna utiliza o piano como um “sino” – ataque forte com ressonância mantida no pedal. Esse mesmo procedimento levei para *Oblação*, peça que comecei a compor antes de *Dimensões Entrelaçadas*.

Em *Oblação*, após o primeiro “badalar” do piano no comp.18 esse gesto torna-se material importante para toda a peça, até o fim quando se vê afastando do

violino (comp.127-134). Posteriormente, ao compor minha peça orquestral, a correspondência dos subtítulos (...*cortejo* e :*Cortejo a Walter Smetak*) me fez voltar aos “sinos” no piano para o momento derradeiro de *Dimensões Entrelaçadas* (comp.154-157). *Dimensões Entrelaçadas* começa com uma predominância das cordas, e quando senti a necessidade de uma imponência dos metais fui buscar em Varèse e Dallapiccola, como esses compositores tratam essa família de instrumentos. No período em que compunha minha peça, me “embriaguei” de ouvir *Variazioni per Orchestra* (Dallapiccola), *Hyperprism* e *Arcana* (Varèse).

The image displays a musical score for brass instruments. On the left, three parts for Cors en fa (1., 2., 3.) are shown. The first part has dynamics *sf molto* and *sf*, with markings *rall. pesantissimo* and *lunga*. The second and third parts have dynamics *fff* and *sf molto*. On the right, three parts for Tpa. 1 e 4, Tpa. 2 e 5, and Tpa. 3 are shown, featuring triplet patterns. The score is in 4/4 time and includes various dynamic and performance markings.

Figura 6: solução inspirada em *Hyperprism* de Varèse (à esquerda) para os metais em *Dimensões Entrelaçadas* (à direita).

Os blocos homorrítmicos e ênfase em uma nota específica são típicos do tratamento que Varèse costumeiramente faz nos metais. Alguns ataques dos metais foram inspirados diretamente na segunda peça das *Variazioni* de Dallapiccola. Como, por exemplo, os ataques triplos dos trompetes, sendo que lá (*Variazioni*) a última nota é prolongada, e aqui (*Dimensões Entrelaçadas*) todas são em *staccato*:

The image shows a musical score for a brass section. It consists of seven staves. The top three staves are for trumpets (Tpa. 1 e 4, Tpa. 2 e 5, Tpa. 3) and the bottom four are for trombones and tuba (Tpt. 1 e 2, Tpt. 3 e 4, Tbn. 1, Tbn. 2 e 3, Tbn. B Tuba). The score is written in 2/4 time and features various dynamic markings (sfz, pp, mp, p) and articulation (triplets, slurs). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic attacks.

Figura 7: Ataques nos trompetes inspirados em Dallapiccola

Da mesma forma, os ares lúgubres que pretendia dar a uma seção dessa peça, os fui encontrar no solo de tuba de *The Light of the End* (2003) de Gubaidulina. Então, coloquei esse instrumento como solista (comp. [119-135]).

Outras soluções inspiradas podem ser ouvidas em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*. Os graves com repercussões sísmicas – ataques em frequências baixas que têm consequências nos demais registros e/ou em outros elementos subsequentes – foi uma ideia que tive ao ouvir *Aphar* (2007) de João Pedro de Oliveira, e a granulação presente em toda minha peça foi instigada pelas audições de *Cipher* (2006) de Diana Simpson.

3.2.3. TEMPO DRAMÁTICO/ARTICULAÇÃO

A Música é uma das artes do tempo, afirmação não tão óbvia quanto parece e não tão óbvia – ou imprecisa – quanto a afirmação de que a música é a arte do som. (CHAVES, 2010)

O tempo dramático cuida da sensação de como o tempo passa em cada parte da peça. A despeito da duração total que cerca uma continuidade medida

cronometricamente, o tempo dramático pretende jogar com o relógio no sentido em que sugere um percepção subjetiva do tempo:

Um material complexo desenvolve no seu próprio interior uma noção de tempo que não será sempre compatível com o tempo-envelope que vai ligar no interior de uma organização global os fenômenos sonoros uns aos outros. (CHAVES, 2010)

Ao compositor é delegado o controle do tempo. Ele controla, na realidade, o fluxo das redundâncias e novidades e assim demarca um caminho – uma partida e uma chegada – e decide o tempo desse trajeto. Segundo Chaves (2010) “os impulsos que jogam o compositor para diante são o controle do tempo e o desenrolar da ideia no tempo”.

“Bach nem precisa mais se preocupar, ele brinca com a forma, mas o jogo está em fazer e desfazer o tempo, compor e decompor os ciclos”. (FERRAZ, 2005, p. 105)

Elegendo o tempo como estratégia básica para suas elaborações, a música, quando complexa, revela seu caráter fictício por meio de uma persistente deformação, aproximando-se da estrutura mítica. Elege o tempo como veículo de suas formulações, mas procura disfarçá-lo em meio às costuras de sua trama complexa. Dele se vale apenas para deslegitimá-lo. (MENEZES, 2013, p. 34)

Messiaen comenta pelo menos duas leis acerca do tempo dramático:

- a) *Sentimento da duração presente*. Lei: no presente, quanto mais o tempo for pleno de eventos, mais ele nos parecerá curto; quanto mais vazio de eventos, mais longo nos parecerá.
- b) *Apreciação retrospectiva do tempo passado*. Lei inversa da precedente: no passado, quanto mais o tempo tiver sido pleno de eventos, mais ele nos parecerá longo agora; quanto mais vazio de eventos, tanto mais agora ele nos parecerá curto. (MESSIAEN, 1994, p. 10, tradução: MENEZES, 2013, p. 35)

Entretanto, além do controle do fluxo entre redundância e novidades o compositor deve cuidar das proporções diante do todo. A inserção paulatina de novidades em *Oblação* mescladas as variações dos mesmos materiais faz o tempo passar mais lentamente para a percepção do que o tempo real. Também deve ser cuidada a quantidade de eventos dentro de um recorte temporal de que fala Messiaen. Isso pode ser evidenciado em *Dimensões Entrelaçadas*, quando se compara uma seção plena eventos como aquela dos comp. [101-116] com a seção

que se segue com menos mobilidades [117-133]). Nas proporções corretas, um elemento de contraste pode ressaltar a disparidade, porém, em grande diferença de proporção, os elementos contrastantes podem ofuscar e mesmo anular o que já foi ouvido. *Ezra: Vislumbre a Reedificação do Templo* deveria ter o tempo suficiente de firmar o clima da seção A, e que a seção B o tempo de fazer esquecer a seção A, mas só por um momento, pois a seção C deveria restabelecer de imediato a memória da seção A.

Faz parte deste tópico a construção de articulações entre as partes, as quais se enquadram numa decisão orientada por ideias locais. Para explicitar os tipos diferentes de articulações nas minhas peças, tomo como modelo a análise articulatória segundo Dante Grela (1987) a qual prevê cinco principais modos articulatórios:

- 1 – Separação – quando, entre a conclusão de uma unidade formal e o começo da seguinte, utiliza-se um silêncio de qualquer magnitude
- 2 – Justaposição – quando duas unidades se sucedem sem que exista descontinuidade sonora entre o final de uma e o começo da outra
- 3 – Elisão – quando um elemento ou um grupo final de elementos de uma determinada unidade funciona também como começo da unidade seguinte.
- 4 – Superposição – quando a textura é constituída por mais de um “plano sonoro” (ou “extrato”) uma nova unidade formal começa em um destes, antes que a unidade anterior tenha concluído em outro ou outros “planos sonoros”
- 5 – Inclusão – quando, em uma textura constituída por mais de um “plano sonoro”, um destes começam e terminam suas unidades formais dentro do tempo que abarcam as unidades formais em outros extratos, começando portanto depois, e terminando antes destas últimas.

4. APRESENTAÇÃO DA IDEIA

4.1. MODOS DO PERCURSO DE CRIAÇÃO MUSICAL

As ideias vão se estabelecendo em materialidade. Já é possível, nessa altura do percurso, observar certos materiais cristalizados.

Observei dois caminhos possíveis em meu percurso de criação musical. Um linear – quando se começa a compor do início da peça, e a sequência da composição acompanha o crescimento da peça (*through-composition*) –, e outro não-linear – de composição de acontecimentos isolados que, por fim, se juntarão, ou não, para compor um todo.

Há pelo menos duas maneiras de entender *through-composition*, uma como forma musical, outra como técnica composicional. Essas duas maneiras estão compreendidas na composição de *Ezra*. Como forma musical, pode ser entendido como aquele própria de algumas canções em que há um diferente conteúdo musical para cada estrofe do texto. É exatamente como vejo a *Meditação sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém*, apesar de não haver texto, suas estrofes (seções) possuem conteúdos musicais distintos.

Já a *through-composition* como técnica de composição – um modo linear de percurso de criação musical – abrange aqueles processos composicionais cujas ações de compor atuam cronologicamente da concepção à conclusão da peça, tal como ocorreu na composição *Ezra. Oração*, da mesma forma, foi composta de modo linear. A ideia geral da estrutura em *Oração* foi propícia a esse modo de percurso, embora seu início tenha sido modificado posteriormente.

O modo não-linear consiste em composição de ilhas, pequenas porções com conteúdos passíveis de se integrarem a forma, mesmo sem que se saiba com certeza qual posição ocuparão no todo. As ilhas podem ter diferentes tamanhos e consistem em ideias musicais isoladas rodeadas por um mar de vazio, o modo de percurso não-linear trata de compor essas ilhas e preencher os vazios unindo as porções separadas. É um processo mais comum no meu processo criativo. A partir da concepção de uma peça, uma “chuva de ideias” me invade a mente. Essas ideias são materializadas como forma de registro, como possibilidades expressivas. Nesse modo não-linear compus *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu e Dimensões*

Entrelaçada: Cortejo a Walter Smetak. Na composição de *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, a ânsia de aprender a utilizar as ferramentas dos softwares e plug-ins me possibilitou criar materiais interessantes, porém desconexos. Muitos materiais foram rejeitados, outros foram reformulados à medida que minha habilidade ao computador crescia. Foi somente após um ano de trabalho que a peça ficou pronta. *Dimensões Entrelaçadas* foi composta mais rapidamente. Ideias que eu tinha certeza que usaria já foram sendo grafadas, mesmo sem saber a posição certa que ocupariam. O solo de trompete, [143-147], por exemplo, durante boa parte do meu percurso de criação musical, situava-se próximo dos primeiros compassos. Aos poucos, sua posição passou do começo para a região próxima do final. Daí, posteriormente foi estendido o timbre de trompete como protagonista [148-152]. Da mesma forma, o sino no piano do final, [154-157], não deveria ser as badaladas de despedida nas quais se transformou. Alguns materiais, como os agudos dos violinos e viola, [138-141] mesmo prontos, não tinham lugar certo. Já outros materiais, como as intervenções dos metais e percussão, [101], estavam prontos e tinham lugar certo. Nesses casos a tarefa foi a de compor conexões.

4.2. CRESCIMENTO DA PEÇA

O desdobrar da forma sonora no correr do tempo leva em conta a sequência em que os materiais estão dispostos. Mas não é somente isso. Os tempos dramáticos das partes articulados uns aos outros, a condução dos afetos envolvidos e o jogo com os sentimentos – que é justamente a “percepção acompanhada da memória” (LEIBNIZ, 2004, p. 155) – se colocam num processo de *trançagem* em função do tempo, deixando atrás de si a trama musical.

O modo de composição linear acompanha o crescimento da peça, sendo assim, o crescimento é pensado junto com cada novo compasso escrito. Já por um modo não-linear, é preciso prever e organizar esse crescimento *a posteriori*. Embora *Ezra e Oblação* tenham sido compostas com o mesmo modo de percurso de criação musical, o crescimento é distinto entre essas peças. Enquanto uma tem suas partes bem definidas e diferentes entre si, outra tem o crescimento similar à espiral da concha do náutilo e seus materiais se enredam.

Se a forma é percebida como uma continuidade, o crescimento é um fluxo de continuidades, a vazão das direções das forças envolvidas que perfilam o tempo.

A impressão de sonoridades no tempo, a cada instante, deixa nele um relevo em forma de sensações. O crescimento revela-se mutuamente como: a maneira como uma forma sonora passa no tempo, e como o tempo passa numa forma sonora. Assim, no ato composicional, o processo de crescimento dá-se na concatenação dos fragmentos na ordem como irão se apresentar ao ouvinte. Essa reunião de fragmentos, tanto em nível macro como em nível micro, deve ser controlada pelo compositor quem deve imputar direções, destinos e metas, criando, como diz Boulez, um “fraseado”:

Num conjunto dirigido, essas diversas estruturas devem ser obrigatoriamente controladas por “fraseado” geral, devem comportar sempre uma sigla inicial em um signo final, devem ainda apelar para certas espécies de “plataformas” de bifurcação; isto para evitar uma perda total do sentido global da forma e também para impedir que caia numa improvisação determinada apenas pelo livre-arbítrio. (BOULEZ 2008, p. 50)

O “fraseado” do qual Boulez fala é a condução das direcionalidades. Em *Meditação sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém*, que tem seções distintas, tomei para mim a preocupação de Boulez:

Não se vai cair num dos defeitos mais prejudiciais à composição propriamente dita, defeito que consiste na justaposição de “seções” centradas em si mesmas? (op. cit., ibidem)

Para não “cair nesse defeito composicional”, foi preciso pensar num “fraseado indispensável à inter-relação das estruturas de natureza diversa” (op. cit., p.51). As partes do segundo movimento de *Ezra* se conectam somente pelos seus caracteres. E, numa visão teleológica, pretendi ser cada vez mais tenso. Penso ter conseguido isso de uma maneira curiosa, pois, olhando as parte individuais, os materiais parecem ter cada vez menos elementos de tensão: a seção A⁴ tem dissonâncias harmônicas/melódica e um ritmo irregular, a seção B mantém intervalos melódicos dissonantes e o ritmo irregular, a seção C o ritmo ganha uma regularidade, e a seção D é tonal (citação de Bach). No entanto, do ponto de vista da minha percepção, sinto nessa peça um crescente na tensão, e sinto a viola cada vez mais amargurada, apesar de estar “voltando para casa/Jerusalém”.

4 As divisões das seções de *Ezra* podem ser encontradas na página 51 deste memorial.

4.3. FUNÇÃO

Cada parte adquire uma função dentro de um “fraseado”. Se estamos falando de um “fraseado geral”, estamos falando das funções atribuídas às seções. Função é a relação das partes dentro de um contexto e de acordo com um propósito geral.

As seções podem ter variadas funções, dentre as quais ressalto aquelas propostas por Grela (1987, p. 8) e redefino frente à realidade das minhas peças:

- a) Exposição – São partes “estáveis” onde um material ou vários materiais são apresentados, por isso pode ser visto como uma apresentação. Ex: A primeira seção de *Ezra: Vislumbre a Reedificação do Templo* [1 – 44].
- b) Transformação – quando se constrói uma unidade formal a partir de estruturas sonoras que já apareceram na obra, tomando de forma parcial ou total os componentes e/ou relações predecessoras e construindo uma nova unidade. Ex: A última seção de *Ezra: Vislumbre a Reedificação do Templo* [56 – 74].
- c) Transição - “cumprirá esta função aquela unidade que se presta para conduzir paulatinamente (ou seja mediante um 'cambio contínuo') desde uma unidade formal com determinadas características, até outra unidade com características diferentes.” Mas não é só isso. A transição deve ter o caráter instável/suspensivo e uma meta de chegada. As partes em torno devem ter materiais mais sólidos e mais marcantes do que a unidade de transição. Ex: *Ezra: Meditação Sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém* [22 – 30].
- d) Introdução - “Cumprem essa função as unidades que, sendo instáveis em algum aspecto pelo menos, precedem unidades formais com outro tipo de função, para as quais conduzem, como uma anacruse ao ponto de apoio. Portanto, dependem da unidade para a qual conduzem, mas não daquelas que as precedem.” Ex: *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* do começo aos [0'18"].
- e) Interpolação - “... quando certa unidade é interrompida por outra (a unidade interpolada), e logo que essa última conclui, retoma seu desenvolvimento”. Ex: *Dimensões Entrelaçadas* nos comp. [3 – 6].
- f) Extensão – “... prolongam outras unidades formais das quais é dependente”.

Ex: *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu* da marcação cronométrica [4'45" a 5'00"]

g) Conclusão – conduzem para o fim de algum ciclo, seja de parte ou do todo da forma sonora. Ex: *Dimensões Entrelaçadas* nos comp. [153 - 159]

h) Interjeição – é uma função de tipo exclamativo que provoca uma interrupção no sentido discursivo da forma sonora. Ex: *Oblação* (comp. [107-108])

As funções são conduzidas pelo “fraseado” determinando o crescimento da obra. O controle das direcionalidades e o estabelecimento de linhas de forças devem ser as metas do compositor. Outros exemplos da análise funcional serão mostrados em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, pois essa peça reúne todos exemplos apresentados:

Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu

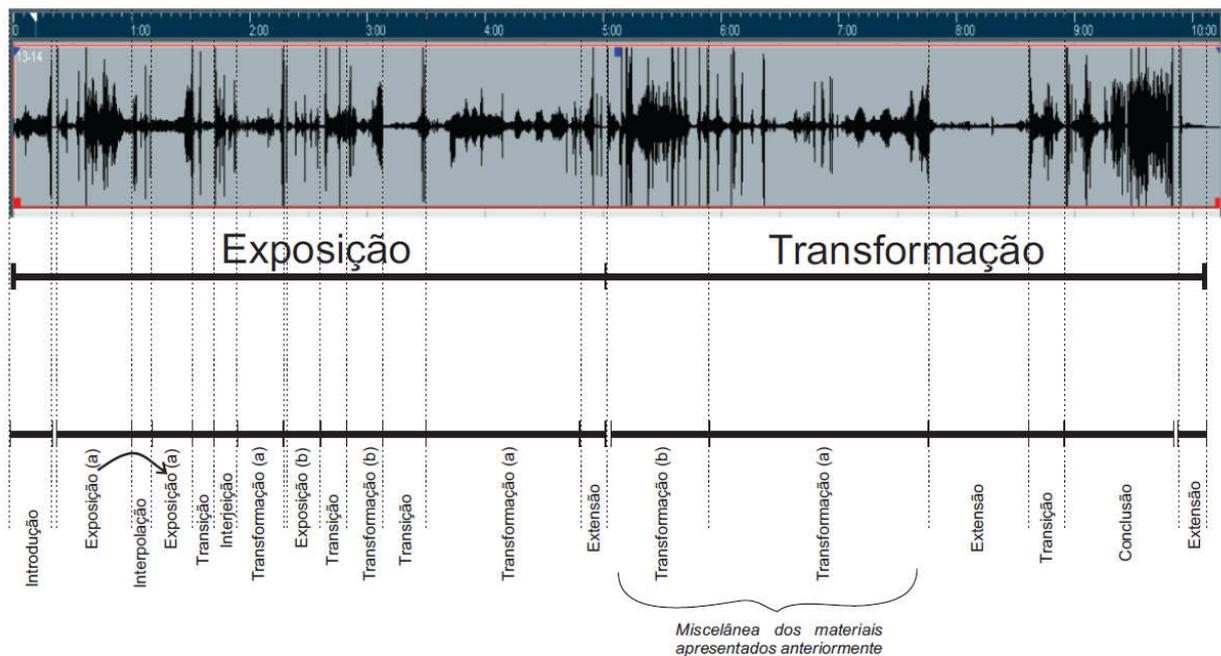


Figura 11: Mapa das Funções em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*

Neste mapa podem ser observadas as funções das partes em minha peça electroacústica. Num primeiro nível dividi a peça ao meio, com o principal corte estrutural aos [5'00"]. Este corte permite ver a peça como um espelho deformador onde a segunda parte é um reflexo transformado da primeira. No segundo nível, com mais cortes estruturais, é possível observar, num ponto de vista mais

pormenorizado, o encadeamento das funções.

4.4. IMPLICAÇÕES DE COERÊNCIA

Para Schoenberg (1994), coerência é o que liga um fenômeno individual à forma⁵. Boulez, citado por Chaves (2010), coloca que mesmo “o som em si não é nada, é a versatilidade e a coerência que vão permitir que ele se integre ao processo da obra”. Com isso pode-se atribuir à coerência uma qualidade unificadora.

Segundo Schoenberg (1994, p.63), os elementos assumem coerência – observando suas relações – de acordo com o quadro abaixo:

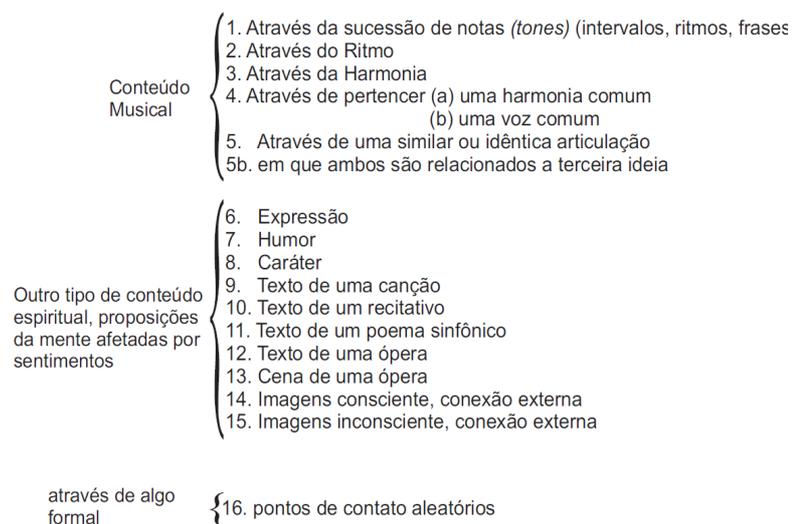


Figura 12: Modos de coerências segundo Schoenberg (1994)

Todo esse quadro pode ser compreendido nas ideias geral e locais expostas neste trabalho. Sendo assim, a coerência reside na confluência das ideias (geral e locais) frente ao propósito expressivo do compositor, no modo como são organizadas e no modo como se relacionam.

A coerências se faz no diálogo que existe entre o compositor e a obra.

À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as leis que passam a regê-la e, naturalmente, conhece o sistema em formação.

5 “Coherence is what binds individual phenomena into forms” (SCHOENBERG, 1994)

Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita (SALLES, 2009, p.135).

As leis de coerências não existem previamente. São leis construídas. Nascem junto com a peça e duram tanto quanto essa.

Durante o percurso de criação musical é preciso recorrer às leis e, ao determiná-las, moldá-las frente a uma necessidade própria do universo daquela peça. São as leis impostas à peça e as outras leis próprias da peça que, ao longo do processo composicional, duelam e concordam em favor da intenção do compositor.

O artista dá forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que os traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma “forma nova”. Nesse sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas. (SALLES, 2009, p. 138)

Nas palavras de Valéry (1998), é o “arbitrário criando o necessário”.

O processo de coerências está ligado ao processo de criar verdades nessas novas realidades. Sartre, como escreve Maheirie (2003), fala de um mundo imaginário onde é possível encontrar as emoções que não estão presentes no mundo real naquele momento. Salles coloca como uma “realidade construída”:

A construção de verdades ficcionais está, por outro lado, necessariamente, ligada ao engendramento de novas formas, ou seja, à construção de um novo objeto que tem sua própria realidade. Não se pode portanto falar de uma verdade na arte desatada de uma verdade construída (SALLES, 2009, p.141).

A verdade construída, por sua vez, ressoa no mundo real. No campo dos afetos, as emoções evocadas pela música não diferem, no cérebro, das emoções do cotidiano (ver JUSLIN, 2010). As coerências na obra de arte devem ter em vista o estabelecimento de verdades em seu universo ficcional e o controle do seu reflexo nas realidades externas. Salles reafirma a interação entre a realidade construída e as realidades externas:

A obra de arte nos arrasta para seu mundo; no entanto, é uma revelação sobre a realidade que nos rodeia. Os universos ficcionais não pertencem à realidade externa à obra; no entanto, oferecem seu mais autêntico testemunho. Pois a arte se aproxima da complexidade das “tessituras inabordáveis” dessa realidade. (idem, p.143)

Ideias geral e locais constroem sob a regência da coerência uma teia de relações ao longo do processo de seu crescimento. A nova peça influencia e é influenciada pelas realidades que lhes são externas.

No percurso de criação musical, os fatores que dão coerência aos elementos num todo podem ser as relações entre as ideias (geral e locais), mas devem-se também às relações que favorecem uma continuidade, à coexistência de eventos sonoros percebidos como partes de uma forma e transportadoras de uma verdade. Autores como Boulez (1972) e Ferraz (2005), concordam em desvincular a ideia de coerência de somente uma composição generativa onde todos materiais são oriundos de um mesmo material gerador. Boulez coloca que a composição está além de uma mecanicidade do ofício:

Parece-me, com efeito, ilusório querer obrigatoriamente ligar todas as estruturas gerais de uma obra a uma mesma estrutura de engendramento global, da qual decorreriam necessariamente para assegurar coesão e unidade – tanto quanto unicidade – da obra. Esta coesão e esta unicidade não poderiam, a meus olhos, obter-se tão mecanicamente; (BOULEZ, 1972, p. 99)

Nas palavras de Ferraz:

... como compositor, o interesse está mais naquele dado que desenhe a música, sem estar atado a uma tradição, mas também sem estar fincado a uma ideia como a de unidade, de princípio unificador, ou mesmo a de variação – ideias para as quais nem todas as produções musicais são condizentes (e que mais falam do recurso abstrato de unificação e coerência do que da coexistência e consistência de um fato musical). Mas, ao mesmo tempo, pensar a música é não se livrar de tais ideias (FERRAZ, 2005, p. 67)

As verdades artísticas apregoadas neste memorial devem ser vistas nas coexistências e consistências dos materiais, nas intenções afetivas, e na lógica das relações entre as partes.

No próximo capítulo escrevo sobre cada peça, é possível observar leis de coerências e verdades próprias de cada uma.

5. PORTFÓLIO ABERTO

Passo a analisar individualmente as peças que exemplificaram este trabalho até aqui, com o objetivo de expor particularidades que ressaltam delas.

5.1. OBLAÇÃO

Iniciei meu percurso de criação musical dessa peça em 2012, concluindo-a em 2013. A seguir, demonstro, panoramicamente, esse percurso passando pela ideia geral e pelas ideias locais descritas no capítulo anterior.

5.1.1. INSTRUMENTAÇÃO E ORQUESTRAÇÃO

Com a formação clássica de duo de violino/piano, procurei estabelecer um diálogo no qual os instrumentos não falam as mesmas coisas e onde não exista subordinação, mas concordância sem uma reiteração óbvia, discordância sem uma divagação.

Utilizei o violino *solo* como ideia local de orquestração para o início de *Oblação*. Contudo, mesmo com o violino solo, busquei maneiras para obter mais de um timbre, como em [5-7] (pizzicato de mão esquerda e arco) e em [139-143] (trinado junto com notas lisas). Também no piano há esse procedimento: em [34-36] as vozes se desprendem (ataques *staccatos*, fortes e graves junto a uma melodia que se desenha em notas ressonantes descendentes, em *mezzo forte*); em [109-115], encontram-se três vozes: o trinado, os rompantes graves quase percussivos, e o arpejo ascendente. Também destaco os momentos de interação, onde a orquestração conta com os dois instrumentos. Em [83-84], os ataques do piano são combinados ao violino: piano no grave com violino em *tremolo* numa dinâmica *piano*, e, também, piano no agudo com violino em pizzicato numa dinâmica *forte*. A combinação também ocorre de modo horizontal, como em [104-105], onde a melodia (mi, mi bemol, dó) é repartida com a primeira nota no pizzicato do violino e as outras duas no piano, sendo que há uma base de *tremolo* do violino.

5.1.2. REPERTÓRIO

Ao compor *Oblação*, minha pretensão foi integrá-la ao repertório tradicional de duo de violino/piano. Para tanto, ouvi peças de épocas variadas para esse duo, como também outras peças em que se destacam esses instrumentos. Dentre essas peças posso citar o Tema para violino e a Fantasia para violino e piano de Messiaen, o Dueto para violino e piano de Ustvolskaya, a Fantasia para violino e piano de Schoenberg, além de peças impressionistas, sonatas românticas, quartetos de cordas (como os da Gubaidulina), peças para piano solo (como *Splinters* de Kurtág). São peças que alimentam o processo criativo, e podem estar presentes com mais ou menos intensidade em *Oblação*.

Algumas soluções vieram de minhas próprias obras. Em 2011 compus *Soturnos*, para violoncelo, na qual utilizo a técnica de pizzicato de mão esquerda sobre um *tremolo* e essa mesma técnica foi utilizada no violino de *Oblação*

a)

The image shows two musical excerpts. Excerpt (a) is for Cello, featuring a wavy line labeled 'sul G' with a 13" measurement, followed by a section with 'molto pont.' and 'deixar a ressonância da corda ligar com o tremolo' (12" measurement), and another 'molto pont.' section with 'pp' and 'mp' dynamics (10" measurement). Excerpt (b) is for Violin, starting at measure 29, with dynamics 'p', 'f', 'pp', and 'mf'.

b)

Figura 13: Trecho de *Soturnos* para Violoncelo (a) e *Oblação* (b).

5.1.3. TEMPO TOTAL/DIVISÃO DAS PARTES E TEMPO DRAMÁTICO/ ARTICULAÇÃO

Comecei a compor *Oblação* projetando uma peça de aproximadamente dez minutos. Não pensei previamente em quantas partes estruturais poderia ter, mas sim numa espiral em que elementos com tendências a repetição se alternam com materiais novos. Os principais cortes estruturais viriam como consequência.

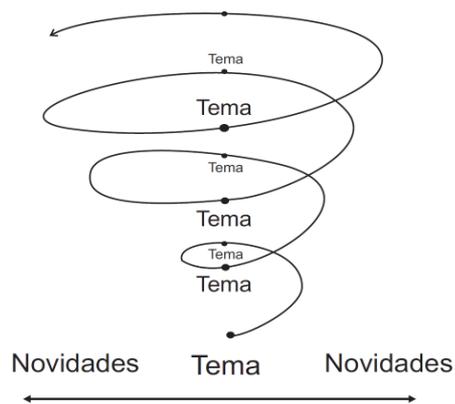


Figura 14: Pensamento formal de *Oblação*

Esta estrutura reserva algumas peculiaridades. Os dois primeiros cortes principais, [41] e [82], têm o mesmo tamanho, seguido por dois cortes menores. Os tamanhos dos cortes mostram um padrão entre seus tamanhos: os cortes tendem a diminuir a duração das partes. Isso, visualmente, é o contrário do crescimento da espiral, a qual cresce das partes menores para as maiores.

Os dois cortes de tamanho igual da segunda linha, refletem-se, por exemplo, em [82], [98], [108], [117] e, novamente, em [117], [127], [135] e [143].

Oblação

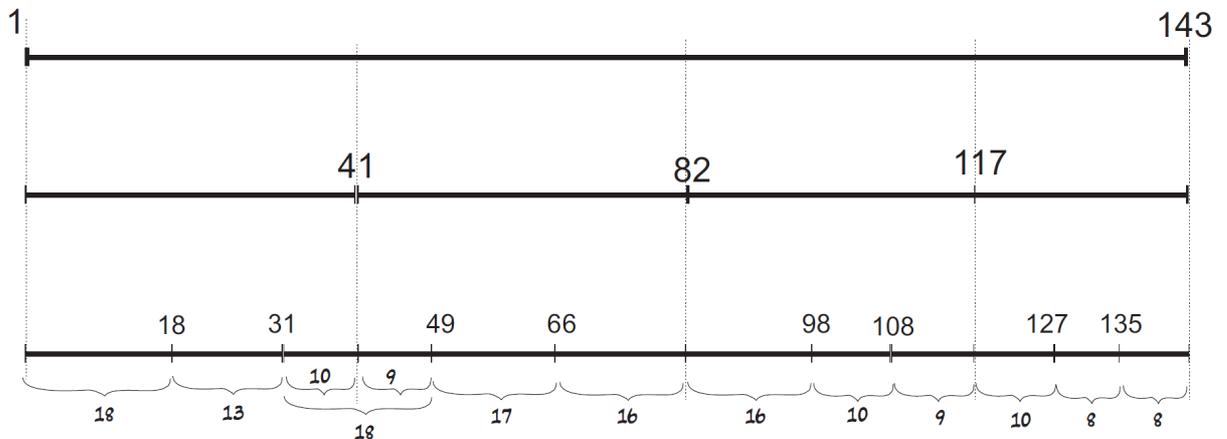


Figura 15: Cortes estruturais de Oblação

Esse tipo de corte estrutural é condizente com a seção áurea que prevê a *catabasis* após, aproximadamente, dois terços da peça. A região de [82] funciona como essa seção áurea e se encontra logo após a seção de maior atividade de toda a peça ([66-82]).

As articulações são as mais variadas: separação ([41]), justaposição ([82]), sobreposição ([120-121]), e elipse ([98]).

5.1.4. FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS E MANIPULAÇÃO DA MATÉRIA E ENGENDRAMENTO DE MATERIAIS

Para Chaves (2010) forma/estrutura, tempo e escolha de alturas formam “um tripé de questões afeitas diretamente aos *materiais*”. Esse tripé também sustentou o percurso de criação musical em *Oblação*.

As estratégias referentes a forma e estrutura já foram reveladas bem como a preocupação com o tempo. No campo das alturas amplificado, essa peça se preza primeiramente pelos perfis, depois pelos registros e, só então, pelas alturas, conjuntos e classe de altura.

Ao partir para o engendramento de materiais, compus as primeiras frases acreditando que aquela sequência seria, de fato, o início da peça. Verdadeiramente, esses materiais geraram a maior parte do que ficou na versão definitiva, porém, como se pode verificar, [1] e [2] foram excluídos, e o [5] foi alterado.

♩ = ca 46

Violin

pizz. *ff* *ff* *mf* *com liberdade* *arco* *mf* *p*

Versão antes de finalizado (documento de processo)

♩ = ca 46

Violin

mf *com liberdade* *pp*

Versão definitiva

Figura 16: Comparação de um documento de processo e da versão definitiva de *Oblação*.

O compasso [5] original serviu como material, e foi variado e desenvolvido ao longo de toda peça e, com propósito de evitar certa obviedade da frase que se formou, preferi deixar a nota fá sozinha, alongando-a e causando uma espécie de incerteza. A melodia original forma o conjunto de forma prima (014). O conjunto é repetido sob inversão em [22].

22

mp *p*

Figura 17: compasso 22 de *Oblação*

A mesma sequência de classes de alturas pode ser notada em [62]. O ritmo foi reelaborado afim de colocar a nota sol suspenso (antes lá bemol) como parte da frase seguinte. Sol suspenso, lá e fá formam o mesmo conjunto (014), e, excluindo-se o sol suspenso, tem-se as mesmas classes de alturas daquele compasso alterado.

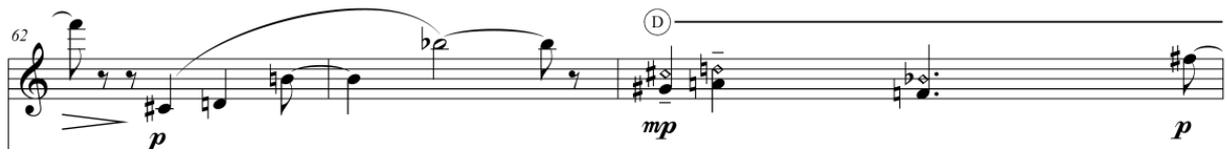


Figura 18: sequência de elaboração dos materiais

Esses mesmos tricordes reaparecem em [103] no piano como sons *étouffe*⁶, e em [104 -105] transitando do violino para o piano.

Figura 19: Duas aparições do tricorde (014) segundo a teoria dos conjuntos de classes de alturas

Já o tema ascendente (dó sustenido, ré, si, si bemol, lá bemol) permaneceu como tema principal da peça. Antes das alturas ou conjuntos, o que mais caracteriza esse tema é seu perfil. O movimento altamente direcional cria uma rápida relação com quaisquer outros elementos que tenham o mesmo movimento. Sabendo disso, explorei a obstinação, levando esse gesto para toda a peça. A insistente ação em direção ao agudo só pode ser refreada por elementos que tenham uma força de contraste equivalente. Abaixo coloco alguns compassos se relacionando com o tema principal.

(página a seguir) Figura 20: Mapa de relações com o tema principal de Oblação

6 – Na gravação foi tocado como cordas pinçadas, a intenção é aproximar o piano do timbre do violino em pizzicato

Outras relações podem ser notadas como, por exemplo, o retrógrado do tema iniciado em [74] onde, partindo do fá no violino tem-se lá bemol, si bemol, si, ré concluindo no dó sustenido do piano ([78]). Olhando pelo reverso, dó sustenido é, agora, a altura mais aguda .

A nota longa também se configura como material importante ao longo da peça, já como parte final do tema principal e também criando certa independência. A nota longa está presente ao longo da peça e gera novos materiais.

Figura 21: Junção de materiais em *Oblação*

O trecho exemplificado na figura, mostra a junção dos vários materiais: a nota longa no violino, os ataques secos e graves no piano, o conjunto (014) com as notas dó no violino e mi bemol e mi no piano. Os compassos que se seguem ([40-41]) trazem o tema principal e um arpejo descendente.

À medida que materiais são colocados em convivência, materiais que em outros momentos eram separados ou tinha uma sequência diferente, eles se sobrepõem ou justapõem. Esse procedimento pode ser visto também em *Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak*.

5.2. DIMENSÕES ENTRELAÇADAS EM PALAVRAS

Em agosto de 2013, eu havia acabado de escrever uma peça para orquestra, da qual haviam restado muitas ideias que não foram aproveitadas. Decidi revisitar essas ideias e aproveitá-las numa nova composição destinada ao Concurso Nacional de Composição Walter Smetak. No entanto, as ideias foram sendo novamente rejeitadas, uma a uma, e a peça foi se construindo totalmente sobre materiais inéditos. Isso se deu, principalmente, pela razão de que as peças inscritas no Concurso deveriam, de alguma forma, se associarem ao pensamento musical de Smetak, em caráter de homenagem.

Primeiro, tive que conhecer melhor Walter Smetak, seu pensamento inovador e espírito inquieto de criação. O que ressalta da obra de Smetak são suas plásticas sonoras, seus novos instrumentos construídos como arte visual e como meio musical. Smetak declara que:

Na estreia da música concreta por H. J. Koellreutter na Bahia, surgiu a ideia de criar novos instrumentos. A mim coube a parte dos instrumentos de cordas [...]. Naquela vez alguma coisa vindo do abstrato se fez de concreto. (apud SCARASSATTI, 2008, p. 46)

Scarassatti (2008) atribui à Plástica Sonora um espelho da alma do artista:

No caso de Smetak, suas Plásticas Sonoras, evidentemente, encerram em si uma possível leitura do conjunto de significações impulsionadas pela hibridização de forma-cor-som. Entretanto, estando imerso, como referido anteriormente, nesse processo de eterno vir a ser e, considerando o aspecto da atitude de criação multi, inter e transdisciplinar do compositor, bem como suas declarações sobre a impulsão de sua criação em território baiano, torna-se impossível ignorar toda a fundamentação filosófica calcada numa trajetória pessoal em que se inter-relacionam vida, pensamento e produção desse autor. (op. cit., p. 78)

Tal declaração pode ser transportado para qualquer artista. É justamente o propósito de um memorial como este: “torna-se impossível ignorar toda a fundamentação filosófica calcada numa trajetória pessoal em que se inter-relacionam vida, pensamento e produção” deste autor.

5.2.1. CORTEJO: IDEIA GERAL

As soluções para os diversos tópicos da ideia geral tiveram como ponto de partida a instrumentação definida no edital do Concurso:

18 violinos, 06 violas, 07 violoncelos, 07 contrabaixos, 01 harpa, 03 flautas (02 flautins), 02 oboés, 03 clarinetes (01 requinta e 01 clarone), 03 fagotes (01 contrafagote), 05 trompas, 04 trompetes, 03 trombones, 01 trombone baixo, 01 tuba, 01 piano, 05 percussionistas*.

* *Instrumental disponível para percussão:*

1 marimba de 4 oitavas e um terço, 1 vibrafone (sem motor), 1 xilofone, 1 glockenspiel, 4 tímpanos, 1 tímpano Piccolo, 1 bateria completa, 3 congas, 2 pares de bongôs, 4 concert tom-toms (sem pele de resposta) 6," 8", 10"e 12", 2 tom-toms com pele de resposta: 13"e 14", 1 caixa- clara, 1 caixa militar, 1 bombo sinfônico, 1 tam-tam, 1 par de pratos sinfônicos de choque, 2 pratos suspensos de 20", 2 pratos crash: 15"e 16", 3 triângulos sinfônicos, 1 chicote de madeira, 1 reco-reco, 1 zabumba, 1 surdo de samba 20", 1 cuíca, sinos tubulares (ou campana), 1 pandeiro sinfônico, wood blocks.
Pequenos efeitos (caxixi, agogô, etc) podem eventualmente ser providenciados por músicos da OSBA.

Tive como repertório de diálogo quatro peças principais: *Light of the End* (Sofia Gubaidulina), *Rituais do Tempo* (Oiliam Lanna), *Variazioni* (Luigi Dallapiccola), *Arcana* (Edgard Varèse), e também, pelo muito ouvir, as peças orquestrais de Henri Dutilleux.

Projetei essa peça para ter uma duração total em torno de doze minutos. A princípio pensei em fazer um corte audível de divisão das partes em [100].

No campo do afeto, a ideia foi fazer um cortejo como homenagem póstuma, mas não somente isso. Busquei nas palavras de Smetak algo de que pudesse me alimentar durante o percurso de criação musical:

"Nesta briga nos planos concluí que não existem planos, mas sim, dimensões entrelaçadas por razões que a consciência não ocupa espaço, mas justamente dimensões que o espaço oculta." (Walter Smetak⁷)

e dessa imagem (quase inimaginável) vem o conteúdo e o título da peça.

No que diz respeito a ferramentas e estratégias composicionais, decidi abstrair a noção do pulso criando ritmos mais fluidos com a negação do apoio coincidente com o uma pulsação; da mesma forma a métrica fica maleável com a constante mudança de fórmulas de compasso. No campo das alturas, privilegiei alguns intervalos melódicos como segundas e sétimas, e também o trítono. Alguns

7 - Ouvida numa gravação em sítio eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=PXCSZgijCeI>

acordes são oriundos de uma pré-seleção como, por exemplo, o conjunto de forma prima (0146) nos dois acordes nas cordas de [76], o encadeamento entre esses conjuntos (0146) que se repete em [91-92]. Esse mesmo conjunto é horizontalizado no agudo de cordas e madeiras (si, lá, mi bemol, ré).

5.2.2. ENTRELAÇANDO ALGUMAS IDEIAS LOCAIS

Nesta parte, é minha intenção demonstrar como minhas soluções composicionais estão interligadas.

(1) Os compassos [1-3] [7-8] [12-13] [16] [115-117] [138-141] apresentam o mesmo material com orquestrações diferentes. Esse material foi uma solução inspirada na música *Indiferenciações* de Smetak, onde também há, nos agudos, movimentações próximas de um comportamento aleatório. Como afeto, esses trechos tem um caráter de inquietação, próprio do homenageado. A não coincidência rítmica produz uma tensão e dá a sensação de embaraçamento. A duração real varia, porém o tempo dramático garante sua presença forte; as características proeminentes desse material o prolonga e o fixa na memória.

(2) Nos compassos [51-55] e [115-118], a orquestração foi pensada em ataque-ressonância, todavia, essa ressonância é uma granulação provocada pelos pizzicati que têm, da mesma forma do material citado acima, uma movimentação interna – uma mobilidade não evolutiva para falar como Dante Grela⁸. Essa foi uma solução inspirada em um procedimento que utilizo na minha peça eletroacústica (*Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*), peça essa que concluí durante o percurso de *Dimensões Entrelaçadas*. Esse tipo de figura, metaforicamente, é como se eu estivesse derramando os pizzicati, os quais, de fato, têm uma vazão.

(3) O timbre do trompete (assim como o violoncelo já citado anteriormente) é um material estruturante. Na primeira aparição ([62-67]) o trompete tem um caráter marcial e provoca um sentimento de

⁸ Tirado da experiência pessoal com o professor argentino, em um seminário de análise musical UFMG (2008).

afirmação, já o outro momento ([144-147]) refere o “Trompete Cretino”, uma das plásticas sonoras de Smetak, por isso peço a surdina *harmon* que pode ter um caráter jocoso como o instrumento inventado por Smetak; entretanto, o trecho é triste e de reflexão, como se aquele “Trompete Cretino” ganhasse mais corpo e, no ritual fúnebre, executasse ali seu próprio toque de silêncio.

(4)O piano em [41], [64-65], [90], [141-146] e [154-157] tem o ataque rápido no agudo porém com ressonância de pedal. Na peça, esses ataques podem ser visto como uma variação do acorde arpejado de [3], orquestrados de maneiras diferentes. Em [64-65] o piano está sozinho, porém em [90] o ataque é acompanhado de prato suspenso e tímpano; em [141] o piano se junta ao triângulo, e em [143] unem-se piano, triângulo e tamtam. Esses trechos podem ser vistos como uma solução inspirada nos ataques semelhantes em *Rituais do Tempo* de Lanna. Suas implicações afetivas também variam. O compasso [41] tem dinâmica fraca e soa como uma memória se esvaindo; já em [90] deve haver sentido de “atenção”, e aqueles ataques de [141-146] e [154-157] são, de fato, sinos fúnebres.

Os momentos descritos acima, além de demonstrar como todas as ideias locais estão interligadas em um material, descrevem também meios de coerências entre eles (materiais e afetivas). No entanto, como salientado no capítulo anterior, a música não se faz somente de materiais com alguma ideia comum, mas também da concatenação de elementos de naturezas diferentes, de acordo com as pretensões expressivas do compositor. Para tanto, o drama se desenha pela maneira como esses elementos são colocados juntos.

5.3. AS INTERTEXTUALIDADES DE EZRA

Comecei a compor *Ezra* sem muitas pretensões. Tinha que dar vazão a muitas ideias que me vieram ao compor para o violino em *Oblação*, mas não pretendia escrever para violino novamente, por isso preferi, como instrumento solo, a viola. Nesse mesmo período, ainda com a peça inacabada, fui questionado pelo violista Martinês Galimberti se eu tinha alguma composição para viola. Com um instrumentista interessado em executar, elevei as pretensões dessa composição.

A composição dessa peça foi concomitante à leitura do livro bíblico de Esdras. A princípio, não havia qualquer relação consciente entre o texto lido e o material musical aos poucos sendo escrito. No entanto, o drama que se desenhava na composição – primeiramente no segundo movimento – me fez ligá-la ao evento narrado na Bíblia.

É a única peça do portfólio em mais de um movimento. Desde a concepção, era meu intuito fazer essa peça em dois movimentos distintos entre si. A organização estrutural pode ser observada na figura.

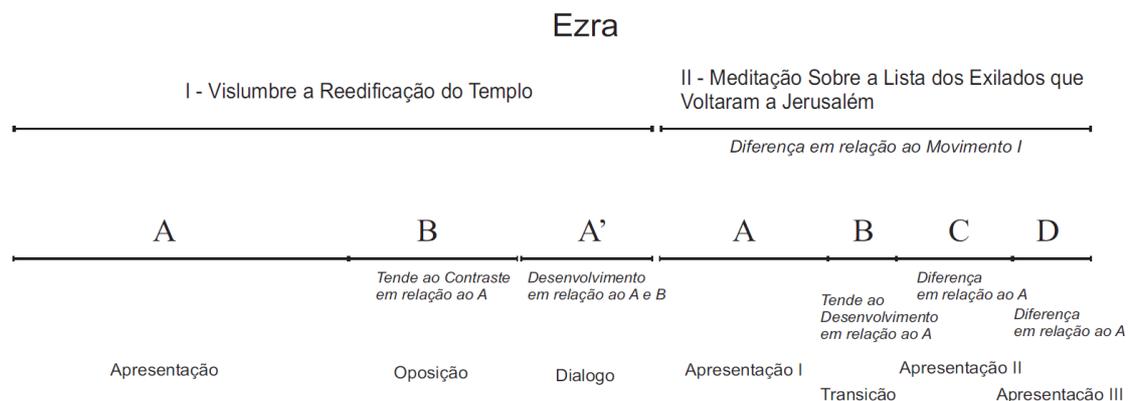


Figura 22: Estruturação, funções e relações entre as seções de *Ezra*

O primeiro movimento compreende uma estrutura básica onde duas seções contrastantes são expostas para interagirem numa terceira seção. Os materiais que dão corpo à seção A [1- 44] são o *tremolo* constante sobre as notas sol e lá bemol alternadamente, os glissandi e os pizzicati compostos de um ataque isolado e uma série de repetições em outra nota. A seção B [45 - 55], em oposição à seção A, não tem uma nota constante e, está permeada de silêncios; os pizzicati têm mais mobilidade e a percussão sobre o tampo da viola se apresenta como um novo material. A seção seguinte pode ser vista com A' [56 – 74], uma vez que retomo o

som constante, e nela encontra-se novamente a alternância de semitons (agora dó e ré bemol), os glissandi e pizzicati da seção A. Contudo, a seção B pode ser representada nessa última seção com os golpes sobre o tampo [61] e [74]. O segundo movimento é dividido em quatro partes, seção A [1-21], seção B [22-30], seção C [31-43] e seção D [43-50]. As seções mantêm a relação de diferença entre elas; as seções A, C e D tem função de exposição enquanto a seção B soa como uma transição. Os movimentos também mantêm uma relação de diferença entre eles, pois são dois momentos diferentes da mesma história. A seguir, descrevo particularidades de cada movimento.

5.3.1 PRIMEIRO, O SEGUNDO MOVIMENTO

O segundo movimento – *Meditação Sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém* – foi composto primeiro. Não houve qualquer ideia prévia sobre a estruturação. Ainda assim, havia a ideia geral sobre a duração total de toda a Peça (7' - 9') e deste movimento (4' – 5'). Com isso, compus através de um modo linear de percurso de criação musical, onde o crescimento desse movimento foi pensado cronologicamente junto a cada concretização escrita na partitura.

Nesse Movimento, a seção A foi inspirada em outra peça minha – *7 Mundos: Comentário sem Palavras Sobre as Viagens do Pequeno Príncipe* (2011) – onde a viola também executa um “quase coral” – harmonia (intervalos, no caso da viola) caminhando em blocos – . *7 Mundos* é um septeto (Flauta, Oboé, Clarinete, Trompete, Violino, Viola e Percussão) em que cada instrumento é um mundo dentro das aventuras do viajante, personagem de Saint-Exupéry.

Curiosamente, também foi minha primeira peça a utilizar a citação, com um “quase coral.”



Figura 23: “Quase Coral” em *7 Mundos*

Este “quase coral” teve a intenção de me remeter ao Bach e, quando percebi que o tema da *Fuga em Fá menor* do primeiro volume do *Cravo Bem*

Temperado gerava o mesmo conjunto de classes de alturas (5-6 da lista de Forte) que vinha utilizando como base harmônica, não hesitei em incorporá-lo.



Figura 24: J.S. Bach: Fuga em Fá Menor, Primeiro Volume do Cravo Bem-Temperado.



Figura 25: Apropriação do Material bachiano em *7 Mundos*

O coral dessas duas peças, *7 Mundos* e *Ezra*, transmitem um saudosismo, seja de um estilo composicional localizado num período da história da música, seja de um povo distante da sua terra; são dimensões semânticas e sinestésicas em forma de metáforas sonoras da carga afetiva dessa seção.

A seção B tem alguns elementos remanescentes da seção A, são as colcheias dos comp. [8], [14] e [16]. Essa seção tem uma maior inserção do silêncio. Esse Silêncio intercalado tem duas funções principais: causar expectava e dificultar a escuta do pulso. Pela função de expectava e seu Tempo Dramático relativamente curto, essa seção funciona como uma transição. Nela pensei em criar dois planos um no registro médio da viola e outra, com harmônicos, no registro agudo. Essa ação foi inspirada no Estudo nº1 – *Beside the Brigde* – do conjunto *Viola Space* de Garth Knox. Os momentos são distintos, porém, Knox também cria dois planos entre notas “ordinárias” e notas produzidas “atrás do cavalete”.

Ezra traz também a desolação de uma marcha que rumo a uma Jerusalém destruída. Esses passos podem ser sentidos na Seção C, a partir do comp. [31]. Os judeus têm o costume de dizer que ao ir para Jerusalém sempre se sobe, mesmo

estando geograficamente numa altitude maior. Em oposição a esse costume, os passos, incorporados nas colcheias, tem perfil descendente, e se aproximam de um profético *passus duriusculus* pela *via Crucis*. Algo semelhante acontece na Sonata III para violino de Bach. E, mesmo que eu não tenha pensado na peça de Bach no instante da composição, o diálogo entre as duas peças emergiu.

SONATA III.



Figura 26: Excerto da Sonata III de J.S. Bach

Essa seção é seguida por uma citação bachiana (Seção D). Trata-se do solo de oboé – extraído e transportado para viola – da aria para Baixo da cantata: *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem (Eis que subimos à Jerusalém)* [BWV 159].

Até pouco antes de ingressar no curso de mestrado, não me atinha muito às citações.

Segundo Cope (2005, p. 129), “Citação frequentemente envolve uma duplicação exata de altura e/ou ritmo” de um material preexistente. Rodrigues (2012) propõe três tipos de citação:

Citação dentro de colagens – Considerando que na colagem o discurso consiste na montagem de referências, pressupõe-se que exista certa heterogeneidade nos materiais ou, ao menos, no tratamento que se dispense a eles. A citação dentro de colagens consistiria na distinção das diferentes referências ou do diferente tratamento dado às referências tanto quando ocorre a sobreposição como quando ocorre a justaposição das referências de uma colagem. Cada referência constitui uma citação e aponta para um sintagma diferente, um sintagma de sintagmas.

Citação alusiva – é aquela que não fornece os materiais da peça em que se insere. É simplesmente uma ocorrência em meio a um discurso independente. Ela pode até causar consequências no discurso da peça em que se insere, mas sua função não é conferir unidade material e motívica.

Citação temática – é aquela que provém o material temático que dá origem à peça. A citação continua fazendo referência ao seu contexto original, mas também dá origem às ideias da nova peça através de relações intervalares, motivos rítmicos, ideias timbrísticas ou do uso das dinâmicas. (op. cit. pp. 28-29)

De acordo com essas definições, a citação em *Ezra* trata-se de uma “citação alusiva”.

De Bonis (2010) evoca a pesquisadora polonesa Zofia Lissa para expor algumas características da boa citação:

Em um extenso artigo sobre o tema publicado originalmente em 1966, a musicóloga polonesa Zofia Lissa (1908-1980) elenca critérios para a efetividade da citação musical, entre os quais: ela estabelece uma relação metonímica com a obra citada; ela não deve ser muito longa, de modo a não perturbar o transcorrer do discurso, nem muito curta, a ponto de não ser perceptível; introduz um momento de surpresa e afeta a percepção das fases sucessivas da mesma. Em seguida, a autora reflete sobre as funções estéticas que podem ser exercidas pela citação: ela poderia funcionar como um símbolo de caráter expressivo; como uma forma de associação semântica, como uma alusão extra-musical; ou como efeito paródico. (op. cit., p. 34)

É na busca por um “caráter expressivo” e visando uma “associação semântica” com uma realidade “extra-musical” que recorri à citação. Esse caráter expressivo apreendi do texto de Chaves a respeito de sua peça *Balada para um avião que deixa um rastro de fumaça no céu*:

Um falso ruído de afinação inicia a *Balada para um avião que deixa um rastro de fumaça no ar* e em poucos instantes o ouvinte é apresentado à orquestração (três violas, contrabaixo, harpa, piano e percussão) e também a ancora sonora da peça, a nota si (“Introdução”). Uma quase improvisação (...) dá início aos procedimentos. Nada se cristaliza ainda: a harpa fornece o ambiente e as cordas a fúria. Só aí surgem fiapos de memória: a lua nasce no terceiro ato de *Wozzeck* de Alban Berg, a celesta insistente do terceiro movimento da *Música para Corda, s Percussão e Celesta* de Béla Bartók e a rememoração de uma canção minha, *Plang* sobre versos de Stella Leonardos, enunciada por viola e tambor. (CHAVES, 2013, no encarte do seu CD)

de modo que a opção pelo uso da citação vem mais de compositores que utilizam essa técnica (como meu professor e orientador Celso Chaves) do que propriamente do compositor citado (Bach).

5.3.2. VISLUMBRES DO PRIMEIRO MOVIMENTO

Antes de compor o primeiro movimento – *Vislumbre a Reedificação do Templo* –, compus algo que pretendia ser o primeiro movimento, mas que foi logo rejeitado pois apresentava alguns problemas formais, e, sobretudo, não era o que eu queria naquele momento. Esse projeto, até substancial, foi “engavetado” e aguarda a reabertura do meu processo criativo para sua lapidação.

Ezra

Viola Solo

♩ = c. 85

I - The Invasion of Jerusalem

Viola

mf

pppp \leftarrow *mf*

mf

ppp

mf

mp

ppp \leftarrow *p*

Figura 27: Trecho do movimento rejeitado para Ezra

Como o segundo movimento seria a “lista dos exilados que voltaram”, pensei fazer do primeiro a *Invasão de Jerusalém*, trazer para a linguagem musical o afeto/texto/imagem do momento que o império babilônico invade Jerusalém e levam cativos seus moradores. Porém, ao expor o trabalho para o orientador e para a classe de composição da pós-graduação, detectamos algumas inconsistências composicionais. Isso me levou a abandonar esse movimento. Analisando hoje mediante a distância temporal, vejo porque pude abandonar o pretense primeiro movimento com uma certa facilidade.

Além das inconsistências composicionais, percebo que o afeto também não era condizente com o momento. Explico: a narrativa da tomada de Jerusalém não se encontra no livro de Esdras, também, apesar de ser um episódio aparentemente feliz, trata-se de uma caminhada tensa de caráter pesaroso uma vez que o Templo, símbolo importantíssimo do judaísmo, estava destruído. Com isso resolvi apresentar apenas um movimento em meu recital. Entretanto, sob o incentivo do intérprete, fui persuadido a repensar um primeiro movimento. *Ezra*, de um modo geral, foi um Percurso de Criação Musical rápido, levando pouco tempo da Concepção à conclusão.

As possibilidades *tímbricas* do Quarteto de Cordas *Espiral de Luz* de João Pedro de Oliveira despertou em mim as primeiras projeções de uma peça para viola solo. Não há muito em comum entre os materiais das duas peças, exceto por alguns

glissandi e timbres resultantes da posição do arco nas cordas, no entanto, o estado estésico da minha mente captou o necessário para dar início ao que viria a ser o verdadeiro primeiro movimento.

A seção B do *Vislumbre a Reedificação do Templo* foi inspirada nas *Danças Percussivas* (para Violão) de Kampela (1995). Pensando um pouco na minha prática instrumental decidi estudar a primeira dança. Naturalmente, sem qualquer pensamento prévio, os sons de percussão no tampo do instrumento migraram para a composição de *Ezra*. Os sons percussivos na viola não foram tratados com tanta veemência quanto Kampela usa em suas Danças, mas me satisfiz.

Depois, – conscientemente – na seção C, busco no próprio repertório de viola o timbre “calado” do arco na madeira. *Ghosts*, um dos estudos do *Viola Space* de Knox foi a inspiração, obviamente remodelada aos materiais da minha composição. Nesse momento elementos expostos na seção A e B são reelaborados, e atuam em diálogo.

O subtítulo do movimento veio em seguida. Primeiramente, era só *Reedificação de Templo*, depois passou para *Vislumbre e Reedificação do Templo*. Porém eu mesmo não fazia ideia do valor semântico dessas palavras dentro da composição. Somente depois fui associá-las. Na edificação do primeiro templo, ainda na época do rei Salomão, não se ouviu barulho de construção pois as coisas eram feitas fora e trazidas somente para o encaixe.

E edificava-se a casa com pedras preparadas, como as traziam se edificava; de maneira que nem martelo, nem machado, nem nenhum outro instrumento de ferro se ouviu na casa quando a edificavam. 1 Reis 6:7

A dinâmica solicitada no começo: *pianíssimo* com todas inflexões variando de *pianíssíssimo* a *piano* permite a metáfora semântica da solenidade que foi aquela construção. Isto é reafirmado pelo contraste, uma vez que o instrumento parece estar em outro lugar, assim como o ruído da construção era afastado do templo. A seção B tem justamente os sons percussivos de operários de uma obra de construção civil. A seção C, mostra exatamente aquelas pedras ou madeiras talhadas fora do arraial sendo trazidas e sendo utilizadas um *pianíssimo* solene. Porém não passa de um vislumbre.

As intertextualidades musicais podem ser vistas na figura abaixo:

Vislumbre a Reedificação do Templo

*Meditação Sobre a Lista dos Exilados
que Voltaram a Jerusalém*

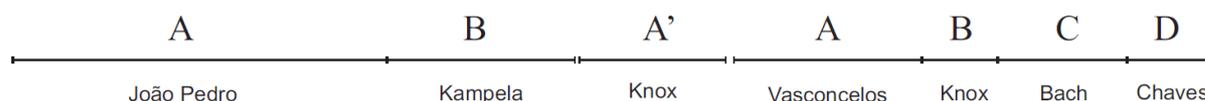


Figura 28: Repertório: compositores presentes no pensamento composicional de *Ezra*

5.4. NALGUM LUGAR NOS LIMITES DO TERCEIRO CÉU

No último ano da minha graduação (2011), tive minha primeira experiência com a composição eletroacústica, sob as orientações do Prof. João Pedro de Oliveira. Contudo, como resultado musical, criei apenas uma peça pequena (2'40"), e em moldes de exercício, requisito para a aprovação na matéria.

Já na UFRGS, decidi aprimorar os estudos da música eletroacústica com o Prof. Eloi Fritsch. Nesse momento, o desafio era maior: compor uma peça com uma duração que se aproximasse dos dez minutos de duração total.

Essa peça demorou cerca de um ano para ser finalizada (Agosto/2012 a Julho/2013). Meu aprendizado sobre a composição eletroacústica caminhava *paripassu* com meu aprendizado sobre as demandas técnicas que exigem uma composição ao computador, ambos através de um Percurso de Criação Musical. Em vias de concluir o trabalho, o Prof. Eloi Fritsch incentivou a submeter minha composição ao *4º Concurso Latinoamericano de Composición Electroacústica y Electrónica Gustavo Becerra Schmidt 2013*. Nesse momento, seguindo as orientações do professor e conselhos composicionais, concluí a peça e a enviei ao concurso no qual ela foi premiada com o 1º lugar na categoria Música Acusmática.

O percurso de criação musical de *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, deixa atrás de si a trilha de migalhas que demarca o caminho dos meus estudos da composição eletroacústica. Primeiro (1), estudos complementares sobre a física do som e síntese sonora. *Complementares* pois já tinha a bagagem desses

estudos em Belo Horizonte. Depois (2), prática de confecção dos sons/instrumentos, primeiramente sons eletrônicos e, em seguida, sons concretos. Softwares proporcionaram a criação de uma série de instrumentos eletrônicos. Para conseguir sons concretos, meus ouvidos estavam atentos aos sons do mundo, e, a partir de uma sonoridade imaginada/idealizada, estavam prontos a captar qualquer som que coincidissem com minhas pretensões musicais. Dentre os sons selecionados estão, principalmente, ruídos de gravetos se quebrando (captados pelas minhas caminhadas no parque Redenção em Porto Alegre), ruído da tampa e garrafas de suco de uva artesanal (tipicamente gaúcho), moedas friccionando umas com as outras, água enchendo o copo, moedas caindo na água..., (3) Os sons obtidos – tanto eletrônicos como concretos – foram classificados segundo as propostas de Smalley adaptadas no texto de Souza (2010) quanto a tipologia espectral (nota, nó, ruído) e tipologia morfológica (ataque impulso, ataque decaimento, continuação gradual), como também pelo movimento virtual que são os gestos, figuras e texturas (ver op. cit.). Para cada gesto musical foi pensada a melhor espacialização (4). Segundo as próprias características, a localização ou trajetória de cada som foi pensada e definida. É sobre este último item que me deterei.

5.4.1. O ESPAÇO NALGUM LUGAR

Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu traz uma perspectiva espacial. O título é posterior a composição, porém, em todo o momento do Percurso de Criação Musical tive a sensação de estar visitando um lugar em que nunca estivera anteriormente.

Conheço um homem em Cristo que há catorze anos (se no corpo, não sei, se fora do corpo, não sei; Deus o sabe) foi arrebatado ao terceiro céu. E sei que o tal homem (se no corpo, se fora do corpo, não sei; Deus o sabe) foi arrebatado ao paraíso; e ouviu palavras inefáveis, que ao homem não é lícito falar. 2 Coríntios 12:2-4

O texto acima trata-se do apóstolo Paulo falando de si mesmo na terceira pessoa. Em sua descrição, ele revela que, sem saber se em sonho (fora do corpo) ou se literalmente (no corpo), estivera no terceiro céu. Esse relato quase onírico coincide com os afetos incorporados ao percurso de criação musical de *Nalgum*

Lugar nos Limites do Terceiro Céu.

Essa peça foi concebida para um sistema de espacialização sonora em oito canais.



Figura 29: Disposição dos monitores de áudio na sala de concerto

Cada som captado, cada instrumento construído, e cada interação entre eles foi analisada cuidadosamente para apreender de cada um a melhor trajetória no espaço. Nessa peça o espaço é tratado com elemento compositivo, e, as relações entre os materiais também podem ser vistas através de seus deslocamentos no espaço.

5.4.2. TIPOS DE MOVIMENTO

As verdades criadas em *Nalgum Lugar dos Limites do Terceiro Céu* ora respeitam as leis naturais deste mundo, e ora as rejeita. Os elementos musicais agem uns sobre os outros e, com auxílio da espacialização, os efeitos dessas interações podem ser ouvidas deslocando-se pela sala de concerto.

Exemplifico com alguns trechos:

- 1) Fluxo sonoro espacializado: ações são percebidas em pontos diferentes do espaço, porém esses elementos fecham entre si uma *gestalt* que permite ouvi-los como um fluxo sonoro. Isso pode ser ouvido aos [1'00" - 1'10"] e

também aos [1'43" – 1'53"]

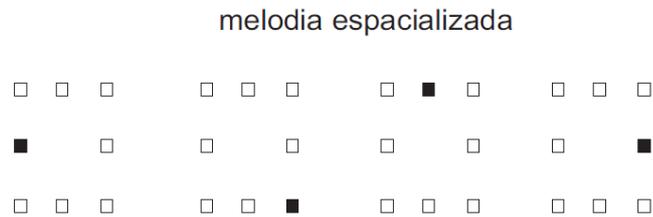


Figura 30: Exemplo hipotético de fluxo sonoro espacializado

2) Aproximadamente aos [1'15"] até [1'36"] um timbre áspero percorre os monitores de audio em um movimento de rotação, mas, alguma coisa acontece no monitor “direita atrás” que detém a trajetória por um instante e, em seguida, a faz correr em sentido contrário, cada vez mais rápido até que ocorre um choque no monitor “esquerda frente”; o acúmulo de energia e a inércia levam estilhaços desse som em direção para “atrás”

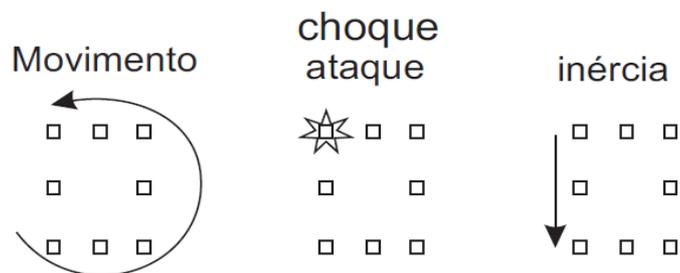


Figura 31: Trajetória do som: Movimento, choque e inércia

Após essa sequência, algo passa pelos estilhaços, deixando atrás de si um vácuo que suga esses fragmentos.

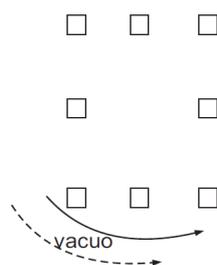


Figura 32: Trajetória do som: vácuo

(3) No minuto [2'16"] os sons são concentrados no monitor “esquerda atrás” e são liberados transformados em [2'17"] no “lado direito”

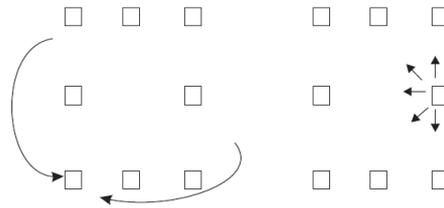


Figura 33: Trajetórias dos sons: concentração e expansão

(4) Transformações sonoras envolvendo o espaço também podem ser ouvidas em [6'21"] quando um som aquoso escorre pelos monitores da “frente” para “atrás” e, ao chegar “atrás” parece estar em processo de solidificação. Da mesma forma em [7'45"] após um acúmulo de sons há uma colisão sonora no “centro frente”. Sons vindos das duas direções se chocam e deixam como rastros outros sons:



Figura 34: Trajetórias dos sons: movimento e transformação

A espacialização como parte importante da concepção serviu de material e criou relações diversas dentro da peça, conduzindo para as coerências. O tratamento espacial deu características de lugar imaginário onde as leis são apreendidas através de verdades artísticas. Coerências podem ser percebidas pelas relações de proximidade entre os materiais e também pelas relações de afastamento; contudo, também podem ser percebidas pelo caráter onírico onipresente e pelas leis próprias dos sonhos que me permitiram uma aproximação aos limites do terceiro céu.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de criação musical consiste em encontrar uma ideia e apresentá-la de maneira conveniente (CHAVES, 2010; SCHOENBERG, 1994). Essa afirmação se mostrou propícia para que eu pudesse apresentar aqui meus percursos de criação musical.

As ideias musicais podem ser obtidas de maneiras variadas. Neste memorial, me ocorreram cinco possibilidades adaptadas: ideia selecionada, ideia transdutora, ideia transformada, ideia sugerida e ideia procurada. Uma vez presentes, as ideias alimentam o processo criativo em duas dimensões: uma geral (faz irromper decisões acerca da instrumentação, repertório, duração total/ divisão das partes, afeto/texto/imagem, estratégias e ferramentas composicionais) e ideias de dimensões locais (desencadeiam decisões acerca de orquestração, soluções inspiradas, tempo dramático/ articulações, metáforas semânticas e sinestésicas, elaboração da matéria e engendramento de materiais). Essas divisões foram eficazes para detalhar meu percurso de criação, uma vez que salientam as minhas principais preocupações no ato composicional.

Diante dessas várias ideias musicais, é preciso pensar como elas se apresentam para o ouvinte. A organização e ordenação das partes se configura como o crescimento da peça. É nesse momento que mostro como se dá a interação entre as partes, evidenciando que “força” e “energia” musical não residem nos objetos, mas entre objetos (FERRAZ, 1998, p. 239). Assim, é preciso ressaltar que:

A combinação de crescimento e execução, que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos. A construção de cada aparente fragmento atua dialeticamente sobre a outra. (SALLES, 2009, p. 80)

Os objetos ou eventos sonoros formam nervos entre si, verdadeiras articulações que os unem, ao passo que já não podem ser percebidos como completos em si, senão partes de um todo. Partes interligadas em *forma* de um *organismo* vivo. “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é 'organizada', isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo” (SCHOENBERG, 2008, p.27). Para que essa forma se apresente de maneira conveniente, Schoenberg acrescenta:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (op. cit. Ibidem).

São inesgotáveis as maneiras para o entrelaçamento de ideias, um processo intrincado descrito por Menezes (2013):

(...) das [ideias] em curso podem restar certos traços, reverberações que rebatem as formulações nas paredes do novo ambiente, em que persistem como vagas reminiscências evanescentes; novas ideias podem adentrar aos poucos as que estão em curso e em vias de abandono, intrometendo-se cuidadosamente em formulações calejadas e em plena maturidade; fragmentações, tanto das formulações em curso quanto das que emergirão, podem interceptar ou entremear os meandros da sonoridade. (...) [ou] quando o término de uma ideia engata-se ao início da ideia seguinte. (MENEZES, 2013, p.76)

Contudo, no memorial aqui proposto procurei descrever as peculiaridades do meu processo de tomada de decisões, desde as seleções das ideias até a maneira como elas vão se encadear, imprimindo um estilo decisório individual. Nesse percurso, é possível reconhecer que cada decisão dá lugar à continuidade, permitindo a cada uma a sua reabertura e reavaliação quando necessário (CHAVES 2010). Através das quatro obras investigadas, torno público um longo, mas frutífero, processo de aprendizagem que se encerra com este trabalho. Mais do que isso, incorporo ao meu trabalho uma consciência inaugurada do meu processo criativo o qual, como me parece, tem o compromisso com o belo e atual, sem divorciar-se de influências marcantes (as quais são, evidentemente, creditadas).

Expor o meu processo de composição revelou para mim mesmo influências e rotinas implícitas que, uma vez desveladas, me impelem a criação consciente e sistemática sem, no entanto, desvencilhar-me da inventividade. O percurso descrito neste memorial vai além daquele próprio de cada peça e abrange minha obra composicional como um todo, desta forma, transparece o meu trajeto de formação desde a UFMG (graduação) à UFRGS (mestrado). Além disso, ao revisitar esse trajeto na forma deste memorial, me possibilitou uma aproximação maior da minha obra vendo-a como e compositor e analista, assim, em posição privilegiada, detectar pontos positivos e negativos que diagnosticam e estabelecem projeções do meu processo criativo e expressão artística para o futuro.

As peças aqui expostas, além de uma obra artística, me serviu como

ferramenta de aprendizado e como instrumento para consolidar minha formação até o momento presente.

Em *Oblação* existe o desafio de escrever um duo de violino/piano, instrumentação que possui um repertório vasto. Nessa peça ressaltou-se de maneira clara o “tripé de questões afeitas ao material” musical, que são as escolhas de alturas, do tempo e da estrutura/forma (CHAVES, 2010). A escolha das alturas passou pela alto direcionamento melódico, pela reutilização de várias classes de alturas e pela reutilização de conjuntos selecionados. Em *Oblação* eu trouxe um novo pensamento de organização formal que consiste em pensar em uma espiral calculada segundo a série de Fibonacci. Nessa série cada número que se segue contém seus dois números predecessores, na minha peça isso é refletido na obstinação do tema que, de alguma forma, está sempre retornando.

Ezra permitiu uma consciência clara das influências que recebo de outros compositores e de mim mesmo no meu percurso de criação musical. Evidenciar um repertório de contato corrobora com a *inspiração* apregoada por Cooke (1989). Essa peça para viola solo estabelece uma série de compositores com os quais dialogo durante o percurso de criação, suas vozes, em mais ou menos intensidade, podem ser ouvidas através da minha. A presença de outros compositores em *Ezra* culminou com a experiência da citação musical que conclui a *Meditação Sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém*.

Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak traz para mim a experiência da primeira execução de uma peça para orquestra sinfônica. O manejo de um grande número de instrumentos proporciona grandes possibilidades timbrísticas as quais foram usadas como materiais estruturais dessa peça. A proximidade e evidenciação das dimensões afetivas é outro fator salientado. A intenção de levar para a música as emoções de um cortejo e depois descrevê-las neste memorial me fez pensar com maior profundidade no assunto e aproximar mais em meu processo os elementos musicais sonoros daqueles não-sonoros, comumente chamados “extra-musicais”.

Por fim, em *Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu*, minha primeira peça eletroacústica, está contido o trabalho de um ano de percurso. Essa peça me proporcionou uma aproximação da estrutura do som. Foi um trabalho meticuloso para cada fragmento sonoro desde o seu ataque/comportamento/decaimento à sua trajetória no espaço. O estudo do som me levou a pensá-lo mais cuidadosamente e

apreciar tanto os sons que eu posso criar como aqueles que encontro pronto no mundo.

Com base nessa experiência adquirida da minha obra e com os ensinamentos oferecidos pelos professores durante o curso de mestrado, encerro neste memorial um aprendizado fértil, com frutos para além daqueles aqui destacados. Esses frutos se traduzem em novas inquietações e novas ideias composicionais que me impõem seguir adiante nesse ofício de compositor e pesquisador.

7. REFERÊNCIAS

BERIO, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. Entrevista a Rossana Dalmonte

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. João Almeida de Oliveira revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BORING, Edwin G. (1953). "A history of introspection". *Psychological Bulletin* 50 (3): 169–189. doi:10.1037/h0090793. PMID 13056096. Retrieved 2009-07-17.

BOULEZ, Pierre. Apontamentos de um Aprendiz. São Paulo: UNESP. 1995.

_____. Música Hoje. São Paulo: Perspectiva, 1972, 151p.

CHAVES, Celso Loureiro. Porto Alegre: Fonomídia, 2013, 1 CD, (29'08"). Estéreo. 38972604-22

_____. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard (org.). Horizonte da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 82-95

CHAVES, Celso Loureiro; NUNES, Leonardo Assis. Armando Albuquerque e os Poetas. PER MUSI: Revista de Performance Musical - v 8, pág. 66-73, jul - dez - 2003.

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro: ed. Revista e atualizada com exercícios práticos. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, 487p.

COOKE, Deryck. *The Language of the Music*. Nova York: Oxford University Press, 1989, 289p.

COPE, David. *Computer Models of Musical Creativity*. Massachusetts: MIT press, 2005, 462p.

DALLAPICCOLA, Luigi. *Variazioni per Orchestra*. Partitura. Edizioni Suvini Zerboni, Milão, s/d.

_____. *Variazioni per Orchestra*. Gravação de áudio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGG9W7BamwE>

DE BONIS, Maurício Fúncia de. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “Aporia” e “Apodíctica”*. São Paulo, Annablume. 2010.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: Nóvoa, António; Finger, Mathias. *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades: (Notas Dispersas Sobre Composição)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 127p.

_____. *Música e Repetição: Aspectos da Diferença na Música do Sec. XX*. São Paulo: EDUC/Fapesp. 273p.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

GILLESPIE, Alex (2007). Valsiner, Jaan & Rosa, Alberto, ed. *The social basis of self-reflection*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 678–691.

GRELA, Dante. Serie 5: la musica en el tiempo. Rosário: [s.n.], 1987. 48p.

GUBAIDULINA, Sophia. Ligth of the End. Gravação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53J-XH1HF1Y>

GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade. São Paulo: Perspectiva, 2011, 424p.

HONING H, Ladinig O. Exposure influences expressive timing judgments in music. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*. 2009 Feb;35(1):281-8. doi: 10.1037/a0012732.

JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. Handbook of Music and Emotion. Oxford University Press, 2010, 975p.

KNOX, Garth. Viola Spaces: Contemporary Viola Studies. Schott Musik Intl Mainz. 2009

LANNA, Oiliam. Rituais do Tempo: memórias... cortejo.... Partitura. Arquivo pessoal.

LEIBNIZ, G. W. Discurso de metafísica e outros textos. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 163 p.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de Criação no Fazer Musical: uma Objetivação da subjetividade, a Partir dos Trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003

MENEZES, Flo. Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2013, 310p.

RODRIGUES, André. Três usos da Citação Musical no Século XX: uma Análise das Peças Dream-Images Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano Nº 1 de Willy Corrêa. 2012. 145p. Dissertação (mestrado em música) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística. 4 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form. Nebraska: University Nebraska Press, 1994, 135p.

_____. Style and Idea. Nova York: Philosophical Library, 1950, 224p.

_____. Fundamentos da Composição. São Paulo, EDUSP, 2008.

SCARASSATTI, Marcos. Walter Smetak: O Alquimista do Som. São Paulo, Perspectiva, 2008.

SOUZA, Rodolfo Coelho. Da interação entre sons instrumentais e eletrônicos. Criação Musical e Tecnologias: teoria e prática interdisciplinar. Goiânia: v. 2, p. 149-179, 2010.

VARÈSE, Edgard. Hyperprism. Partitura. Colfranc music Publishing, Nova York, 1961.

8. ANEXOS

8.1. FICHA TÉCNICA DO CD

CD contendo as gravações das peças apresentadas neste memorial

1. Obleção (2013)

Violino: Jeferson Colling

Piano: Paulo Bergmann

Recital de mestrado 16/12/2013. O Auditório Tasso Corrêa, Porto Alegre-RS

Gravação: Rodrigo Avellar

2. Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak (2013)

OSBA – Orquestra Sinfônica da Bahia

Regência: Carlos Prazeres

“2º Prêmio no Concurso Nacional de Composição Walter Smetak”

07/11/2013, Teatro Castro Alves, Salvador-BA

3. Ezra: Vislumbre a Reedificação do Templo (2013)

Viola: Martinês Galimberti

Recital de mestrado 16/12/2013. O Auditório Tasso Corrêa, Porto Alegre-RS

Gravação: Rodrigo Avellar

4. Ezra: Meditação sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém (2013)

Viola: Martinês Galimberti

Recital de mestrado 16/12/2013. O Auditório Tasso Corrêa, Porto Alegre-RS

Gravação: Rodrigo Avellar

5. Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu (2013)

(Versão Estéreo)

Acusmática, original para oito canais

Estreia 09/12/2013, Orquestra de alto-falantes da UFRGS Sala dos Sons, Porto Alegre-RS

“1º Prêmio no 4º Concurso Latinoamericano de Composición Electroacústica y Electrónica

Gustavo Becerra Schmidt”

8.2. CD DE AUDIO

- 1 – Oração
- 2 – Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak
- 3 – Ezra: Vislumbre a Reedificação do Templo
- 4 – Ezra: Meditação sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém
- 5 – Nalgum Lugar nos Limites do Terceiro Céu

8.3. PARTITURAS

Oblação

para duo de violino/piano

**Felipe Mendes de Vasconcelos
(2013)**

Oblação

Score

Felipe Mendes de Vasconcelos

Violin

$\text{♩} = \text{ca } 46$
com liberdade

mf *pp*

(D) (A) (A) (E)

Piano

Vln.

f *p* *arco* *mf* *p*

Pno.

Vln.

pizz. *arco* *pizz.* *sul tasto*

mp *p*

(D)

Pno.

Vln. 18 *ff* *pp* *mf* *mp* *p* (A) (A) (G) (D)

Pno. 18 *ff* *ff*

Red. sempre

Vln. 23 *mf* *fp* pizz. arco

Pno. 23 *f* [3] [3]

(Red.)

Vln. 29 *p* *pp* *mf* + +

Pno. 29 *f* *f* [3]

(Red.) *

34

Vln.

Pno.

mf

f

Red.

38

Vln. arco

Pno.

p *ppp* *mp* *mf*

f *mf* *mp* *mf*

8vb

Red. sempre

41

Vln.

Pno.

ff

Pesante

pp *f*

Red.

8vb

Red. sempre *pp*

45

Vln. *arco* 3 *mf espress.* (D) (D)

Pno. *mf* *p* *pp* (8^{vb}) (Led.) *Led.

50

Vln. (A) (A) (E)

Pno. *dolce* *p* *mp* *mf* *mp* *p* 3 5

52

Vln.

Pno. *p* *mf* *mp* *ppp* *mf* *f* 3 5 *Led.

65

Vln.

Pno.

p *ppp* *pp* *f*

tr *tr*

3 *3*

3 *5* *5* *3*

** Ped.* ***

67

Vln.

Pno.

mf *p*

tr *tr* *tr*

mf *mp*

tr *tr* *tr*

3 *3* *3* *3* *3*

(D) (A) (E)

69

Vln.

Pno.

mf *f* *f* *ppp*

tr *tr* *tr*

8va *p*

3 *3* *3* *5*

tr *tr*

mp

71

Vln. *mf* *p* *f* 5

Pno. *p* *mp* *pp* 3 *Red. sempre* *8vb*

73

Vln. *ppp* *mp* *p* (D)

Pno. *f* 5 *p* *Red.* 3

76

Vln. *pp* *p*

Pno. *8va* *8va* *loco* 5 6 6 *8vb*

Vln. 79

Pno. 79

pp *mf* *loco* *f*

deixar pressionada *abaixar sem produzir som* *deixar pressionada*

8vb *8vb* *8vb* *8vb*

ℒed. *ℒed.*

Vln. 82

Pno. 82

pont. *pizz.* *p* *sfz* *mp* *p* *mp*

8vb *8vb* *8vb* *8vb*

ℒed. *8vb* *8vb* *8vb* *8vb*

Vln. 87

Pno. 87

jete *arco* *pizz.* *arco* *mp*

8vb *8vb* *8vb* *8vb*

ℒed. *8vb* *8vb* *8vb*

92

Vln.

Pno.

(Ped.)

8vb-----

97

Vln.

Pno.

(Ped.)

loco *mf*

pp < *p* >

f

pont.

100

Vln.

Pno.

(Ped.)

ppp < *p* >

pp < *p* >

mp

mf

sfz

p

pont. --

ord.

mf Sons étouffe
abafando com uma das
mãos sobre as cordas

mf

(Ped.)

10

sul tasto

Vln. 106 *ff*

Pno. 106 *mp* *étouffe* *3* *ff* *8va* *pp*

(Ped.) *ff* *

Ped.

Vln. 110

Pno. 110 *p* *p sempre* *(p)*

pppp *fff* *

(Ped.) Ped.

Vln. 112

Pno. 112 *(p)* *mp* *3* *(p)*

pppp *fff* *

(Ped.) Ped.

114

Vln.

Pno.

(p)

(p)

(Ped) *pppp* *fff*

115

Vln.

Pno.

tranquilo

deixar pressionadas

mf

8va

ppp < p >

(Ped) *pp* Ped. sempre

118

Vln.

Pno.

15ma

3

5

5

ppp < >

p

(Ped)

12

Reflexivo

molto espressivo

arco

Vln.

120

Pno.

120

**Leg.* **Leg.* **Leg. sempre*

Vln.

124

Pno.

124

pp < *p* > *ppp*

p

(*Leg.*)

Leg. Até o Fim

Vln.

129

Pno.

129

p

pp

ppp

134

Vln.

Pno.

139

Vln.

Pno.

pppp

liso

p

3

5

3

3

3

Dimensões Entrelaçadas:

Cortejo a Walter Smetak

Felipe Mendes de Vasconcelos
(2013)

Peça premiada (2º Lugar) no Concurso Nacional de Composição Walter Smetak

"Nesta briga nos planos concluí que não existem planos, mas sim, dimensões entrelaçadas por razões que a consciência não ocupa espaço, mas justamente dimensões que o espaço oculta."

Walter Smetak

Dimensões Entrelaçadas

Cortejo a Walter Smetak

Instrumentação:

1 Flautim
2 Flautas
2 Oboés
2 Clarinetes Sib
1 Clarone
2 Fagotes
1 Contrafagote

5 trompas
4 trompetes em Dó
3 trombones
1 Trombone Baixo
1 Tuba

Tímpanos

4 Percurssionistas*

1 Harpa

1 Piano

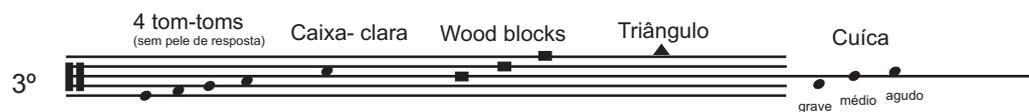
Cordas

Duração Aproximada: 12' 30"

Percussão

* Disposição dos instrumentos

1º Vibrafone e Glockenspiel



Dimensões Entrelaçadas

Partitura em Dó

Cortejo a Walter Smetak

Felipe Mendes de Vasconcelos

♩ = c. 50

Flautim
Flautas 1 e 2
Oboes 1 e 2
Clarinetes em Si^b 1 e 2
Clarete
Fagotes 1 e 2
Contrafagote

♩ = c. 50

Trompas 1 e 4
Trompas 2 e 5
Trompa 3
Trompetas 1 e 2
Trompetas 3 e 4
Trombone 1
Trombone 2 e 3
Trombone Baixo e Tuba

♩ = c. 50

Timpani
Percussão 1
Percussão 2
Percussão 3
Percussão 4

♩ = c. 50

Harp
Piano

♩ = c. 50

Violinos 1A
Violinos 1B
Violinos 2A
Violinos 2B
Violas A
Viola B
Célio A
Célio B
Contrabaixo A
Contrabaixo B

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top systems include Flute (Fl.), Flute 1 & 2 (Fl. 1 e 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib. 1 e 2), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fgt. 1 e 2), Bassoon (C. Fgt.), Trumpet in C (Tpa. 1 e 4), Trumpet in C (Tpa. 2 e 5), Trumpet in C (Tpa. 3), Trumpet in E-flat (Tpt. 1 e 2), Trumpet in E-flat (Tpt. 3 e 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 & 3 (Tbn. 2 e 3), Trombone Bass (Tbn. B. Tubu.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Harp (Hp.), and Piano (Pno.). The bottom systems are for Violins (Vln. 1A, Vln. 1B, Vln. 2A, Vln. 2B), Violas (Vla. A, Vla. B), Cellos (Vc. A, Vc. B), and Double Basses (C.B. A, C.B. B).

Key performance instructions include dynamics such as *mp*, *f*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *p*. Specific techniques are noted, including *com legno battuto* for strings, *arco* (arco) and *gliss.* (glissando) for strings and woodwinds, and *over pression* for strings. The score also includes first and second endings (1. and 2.) and a section marked "Por Surd." (Permute).

*over pression: Exagerada pressão no arco, produzindo um som ruidoso

This page of the musical score, titled "Dimensões Entrelaçadas", page 3, contains the following parts and markings:

- Flu.** Flute part with dynamic markings *pp* and *ppp*.
- Fl. 1 e 2** Flute 1 and 2 parts.
- Ob. 1 e 2** Oboe 1 and 2 parts.
- Cl. SP 1 e 2** Clarinet in C sharp 1 and 2 parts.
- CLB** Clarinet Bass part.
- Fgt. 1 e 2** Bassoon 1 and 2 parts.
- C. Fgt.** Bassoon part.
- Tpa. 1 e 4** Trumpet 1 and 4 part.
- Tpa. 2 e 5** Trumpet 2 and 5 part.
- Tpa. 3** Trumpet 3 part.
- Tpt. 1 e 2** Trombone 1 and 2 parts.
- Tpt. 3 e 4** Trombone 3 and 4 parts.
- Tbn. 1** Trombone 1 part.
- Tbn. 2 e 3** Trombone 2 and 3 parts.
- Tbn. B** Trombone Bass part.
- Tuba** Tuba part.
- Timp.** Timpani part with **Friction Roll (Thumb Roll)** and **Ord.** markings.
- Per. 1** Percussion 1 part with **Y-ban fine** marking.
- Per. 2** Percussion 2 part with **Scraping** and **Pos. de Choque** markings.
- Per. 3** Percussion 3 part with **Friction Roll (Friction on Prims)** and **Triângulo** markings.
- Per. 4** Percussion 4 part with **Cúpula** and **Ord.** markings.
- Hrp.** Harp part with **Friction Roll (Friction on Prims)** and **Friction Roll (Thumb Roll)** markings.
- Pno.** Piano part with dynamic markings *p*, *mp*, and *p*.
- Vln. 1A** Violin 1A part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vln. 1B** Violin 1B part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vln. 2A** Violin 2A part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vln. 2B** Violin 2B part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vla. A** Viola A part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vla. B** Viola B part with dynamic markings *ppp* and *p*.
- Vc. A** Violoncello A part with dynamic markings *mp* and *mp*.
- Vc. B** Violoncello B part with dynamic markings *mp* and *mp*.
- C.B. A** Contrabasso A part.
- C.B. B** Contrabasso B part.

This page contains the musical score for the fourth page of the piece "Dimensões Entrelaçadas". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flute:** Flute 1 & 2, Flute 3 & 4
- Oboe:** Oboe 1 & 2
- Clarinet:** Clarinet in B-flat 1 & 2
- Clarinete Baixo:** Clarinet in Bass
- Bassoon:** Bassoon 1 & 2
- Trompa:** Trumpet 1 & 4, Trumpet 2 & 5, Trumpet 3
- Trompete Baixo:** Trompete 1 & 2, Trompete 3 & 4
- Trombone:** Trombone 1, Trombone 2 & 3, Trombone B (Tuba)
- Timpani:** Timpani (Friction Roll / Thumb Roll)
- Percussão:** Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, Percussion 4 (Bongos, Tomons)
- Harp:** Harp
- Piano:** Piano
- Violino:** Violin 1A, Violin 1B, Violin 2A, Violin 2B
- Viola:** Viola A, Viola B
- Cello:** Cello A, Cello B
- Baixo:** Double Bass A, Double Bass B

The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (pp, p, mp, f), and performance instructions such as "over-pressure gliss." and "Solo". The percussion parts include specific instructions for "Bongos" and "Tomons". The string parts include detailed bowing and fingering indications.

**Com la Mano Battuto: Percutir com a mão direita

This musical score page, titled "Dimensões Entrelaçadas", features a complex orchestration. The instruments listed on the left include Flute (Flu.), Flute 1 & 2 (Fl. 1 e 2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1 e 2), Clarinet in B-flat 1 & 2 (Cl. S^b 1 e 2), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon 1 & 2 (Fgt. 1 e 2), Bassoon (C. Fgt.), Trumpet 1 & 4 (Tpa. 1 e 4), Trumpet 2 & 5 (Tpa. 2 e 5), Trumpet 3 (Tpa. 3), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1 e 2), Trumpet 3 & 4 (Tpt. 3 e 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 & 3 (Tbn. 2 e 3), Trombone B (Tbn. B), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Per. 1), Percussion 2 (Per. 2), Percussion 3 (Per. 3), Percussion 4 (Per. 4), Harp (Harp.), Piano (Pno.), Violin 1 A (Vln. 1 A), Violin 1 B (Vln. 1 B), Violin 2 A (Vln. 2 A), Violin 2 B (Vln. 2 B), Viola A (Vla. A), Viola B (Vla. B), Violoncello A (Vc. A), Violoncello B (Vc. B), Contrabass A (C.B. A), and Contrabass B (C.B. B). The score is written in a 3/4 time signature and includes a variety of dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. Performance instructions like *gliss.*, *leggero duro*, *arco*, *pizz.*, and *over pression* are used throughout. A specific instruction for the Percussion 3 part reads "[Caixa]". The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks across all staves.

This page of a musical score, titled "Dimensões Entrelaçadas", features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. SP), Clarinet in Bb (Cl. B), Bassoon (Fgt.), and Contrabassoon (C. Fgt.). The brass section consists of Trumpets (Tpa. 1-3), Trombones (Tbn. 1-3), and Tuba. Percussion includes four different types (Perc. 1-4) and Timpani (Timp.). The string section is represented by Violins (Vln. 1A, 1B, 2A, 2B), Violas (Vla. A, B), Cellos (Vc. A, B), and Double Basses (C.B. A, B). A Piano (Pno.) part is also present. The score is marked with various dynamics: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. Performance instructions such as *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) are used throughout. The page is numbered 41 at the top left and 7 at the top right.

This page of a musical score, titled "Dimensões Entrelaçadas", page 8, features a full orchestral arrangement. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. SP), Clarinet in Bb (Cl. B), Bassoon (Tbn.), and Bass Tuba (Tbn. B). The brass section includes Trumpets (Tpa. 1-4, 2-5, 3), Trombones (Tpt. 1-2, 3-4), and Tuba. The percussion section consists of four different types of percussion instruments (Perc. 1-4), with the first part of Perc. 1 marked as "glockenspiel". The string section includes Harp (Harp.), Piano (Pno.), Violins (Vln. 1A, 1B, 2A, 2B), Violas (Vla. A, B), Cellos (Vcl. A, B), and Double Basses (C.B. A, B). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *mp*, and *p*. It also features performance instructions like "arco" (arco) and "gliss." (glissando). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns. The harp and piano play accompanimental figures. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests.

This page contains the musical score for the piece "Dimensões Entrelaçadas", page 9. The score is divided into two systems, each with a tempo change from $\text{♩} = c. 60$ to $\text{♩} = c. 50$. The instruments and parts include:

- Woodwinds:** Flute (Flu.), Flute 1 & 2 (Fl. 1 e 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. SP 1 e 2), Clarinet in B-flat (CLB), Bassoon (Fgt. 1 e 2), and Bassoon (C. Fgt.).
- Brass:** Trumpet 1 & 4 (Tpa. 1 e 4), Trumpet 2 & 5 (Tpa. 2 e 5), Trumpet 3 (Tpa. 3), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1 e 2), Trumpet 3 & 4 (Tpt. 3 e 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 & 3 (Tbn. 2 e 3), and Tuba (Tbn. B Tuba).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), and Percussion 4 (Perc. 4). Percussion 3 includes the instruction "Sem Escieira". Percussion 1 includes the instruction "[glockenspiel] L.V.". Percussion 4 includes the instruction "2 soli".
- Strings:** Violin 1A (Vln. 1A), Violin 1B (Vln. 1B), Violin 2A (Vln. 2A), Violin 2B (Vln. 2B), Viola A (Vla. A), Viola B (Vla. B), Violoncello A (Vc. A), Violoncello B (Vc. B), Contrabasso A (C.B. A), and Contrabasso B (C.B. B).
- Piano:** Piano (Pno.).

The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ppp*. It also includes performance instructions like "gliss.", "over pression", and "gliss.". The percussion parts include specific rhythmic patterns and textures.

This page contains the musical score for the piece "Dimensões Entrelaçadas". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1 e 2, Ob. 1 e 2, Cl. SP 1 e 2, CLB, Fgt. 1 e 2, C. Fgt., Tpa. 1 e 4, Tpa. 2 e 5, Tpa. 3, Tpt. 1 e 2, Tpt. 3 e 4, Tbn. 1, Tbn. 2 e 3, Tbn. B (Tuba), Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Hrp., Pno., Vln. 1 A, Vln. 1 B, Vln. 2 A, Vln. 2 B, Vla. A, Vla. B, Vc. A, Vc. B, C. B. A, and C. B. B.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions. Specific techniques for the percussion section are labeled: "Friction Roll (Thumb Roll)", "Cúpula", "Friction Roll (Friction on Prong)", and "Scraping". The harp part includes chord diagrams for E₂ F₂ G₂ A₂ and B₂ C₂ D₂. The string parts feature markings for "gliss.", "2 soli", "over pizz", and "div.". The score is divided into measures, with a section starting at measure 77.

This musical score is for the piece "Dimensões Entrelaçadas" and spans 11 pages. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. SP 1 e 2), Bassoon (Cl. B), Bass Clarinet (Cl. Bb), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Harp (Harp.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (C.B.). The score features a variety of musical notations, including dynamics (ppp, pp, mf, mp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions such as "Solo", "Friction Roll (Thumb Roll)", "vibrafone", "gliss.", "over pression", "Ord. gliss.", "pizz.", and "arco". The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first system. The overall style is contemporary and complex, with intricate textures and dynamic contrasts.

This page of a musical score, titled "Dimensões Entrelaçadas", features a variety of instruments. The score is divided into several systems, each with a tempo marking of $\text{♩} = c. 80$. The instruments and their parts include:

- Flutes:** Fl. 1 e 2, Ob. 1 e 2, Cl. SP 1 e 2, Cl. B.
- Woodwinds:** Fgt. 1 e 2, C. Fgt., Tpa. 1 e 4, Tpa. 2 e 5, Tpa. 3, Tpt. 1 e 2, Tpt. 3 e 4, Tbn. 1, Tbn. 2 e 3, Tbn. B. (Tuba).
- Percussion:** Timp. (with "Friction Roll" and "Orcl." markings), Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4.
- Keyboard:** Hip., Pno.
- Strings:** Vln. 1 A, Vln. 1 B, Vln. 2 A, Vln. 2 B, Vla. A, Vla. B, Vc. A, Vc. B, C. B. A, C. B. B. (with "arco" marking).

The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *fff*, as well as performance instructions like "Sem Escala" and "arco". The notation is complex, with many notes, rests, and articulation marks.

This page contains the musical score for the 13th page of the work "Dimensões Entrelaçadas". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Flute 1 and 2 (Fl. 1 e 2), Oboe (Ob.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1 e 2), Clarinet in B-flat (Cl. SP 1 e 2), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fgt. 1 e 2), Bassoon (C. Fgt.), Trumpet 1 and 4 (Tpa. 1 e 4), Trumpet 2 and 5 (Tpa. 2 e 5), Trumpet 3 (Tpa. 3), Trumpet 1 and 2 (Tpt. 1 e 2), Trumpet 3 and 4 (Tpt. 3 e 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 and 3 (Tbn. 2 e 3), Trombone B (Tbn. B Tuba), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Harp (Harp.), Piano (Pno.), Violin 1A (Vln. 1A), Violin 1B (Vln. 1B), Violin 2A (Vln. 2A), Violin 2B (Vln. 2B), Viola A (Vla. A), Viola B (Vla. B), Violoncello A (Vcl. A), Violoncello B (Vcl. B), Contrabasso A (C.B. A), and Contrabasso B (C.B. B). The score features various musical notations such as dynamics (mf, f, ff, pp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Com Escrita" and "pizz." (pizzicato). The music is written in a 4/4 time signature and includes complex rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

This page contains the musical score for the piece "Dimensões Entrelaçadas". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flute (Fl. 1 e 2):** Features melodic lines with dynamic markings of *f* and *p*, and a tempo change from $\text{♩} = c. 60$ to $\text{♩} = c. 50$.
- Clarinet (Cl. SP 1 e 2):** Remains mostly silent in this section.
- Trumpet (Tpa. 1 e 4, 2 e 5, 3):** Plays rhythmic patterns, with Tpa. 1 e 4 and Tpa. 2 e 5 having a tempo change to $\text{♩} = c. 50$.
- Trombone (Tbn. 1, 2 e 3):** Provides harmonic support with rhythmic patterns.
- Tuba (Tbn. B):** Enters with a melodic line marked *p* and includes a *Surd.* (surdul) effect.
- Percussion (Perc. 1-4):** Includes a section for *Sinos Tubulares* (Tubular Bells) and various rhythmic patterns.
- Harp (Harp):** Features arpeggiated figures marked *pp*.
- Piano (Pno.):** Plays a complex, multi-layered texture with *p* dynamics.
- Violin (Vln. 1A, 1B, 2A, 2B):** Violins 1A and 1B play a melodic line with *mf* dynamics and *pizz.* (pizzicato) markings. Violins 2A and 2B play a rhythmic accompaniment.
- Viola (Vla. A, B):** Plays a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics and *pizz.* markings.
- Violoncello (Vc. A, B):** Remains mostly silent.
- Contrabasso (C.B. A, B):** Remains mostly silent.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *pp*, *mf*), articulation (*pizz.*), and performance instructions like *Surd.* and *Sinos Tubulares*. The tempo changes are clearly marked at the top of the score.

This page of the musical score, titled "Dimensões Entrelaçadas", page 15, contains the following instruments and parts:

- Flu.** Flute
- Fl. 1 e 2** Flute 1 and 2
- Ob. 1 e 2** Oboe 1 and 2
- Cl. SP 1 e 2** Clarinet in Soprano 1 and 2
- CLB** Clarinet in Bass
- Fgt. 1 e 2** Bassoon 1 and 2
- C. Fgt.** Contrabassoon
- Tpa. 1 e 4** Trumpet 1 and 4
- Tpa. 2 e 5** Trumpet 2 and 5
- Tpa. 3** Trumpet 3
- Tpt. 1 e 2** Trombone 1 and 2
- Tpt. 3 e 4** Trombone 3 and 4
- Tbn. 1** Trombone 1
- Tbn. 2 e 3** Trombone 2 and 3
- Tbn. B** Trombone Bass
- Tuba** Tuba
- Timp.** Timpani
- Perc. 1** Percussion 1
- Perc. 2** Percussion 2
- Perc.** Percussion
- Perc. 4** Percussion 4
- Hrp.** Harp
- Pno.** Piano
- Vln. 1 A** Violin 1 A
- Vln. 1 B** Violin 1 B
- Vln. 2 A** Violin 2 A
- Vln. 2 B** Violin 2 B
- Vla. A** Viola A
- Vla. B** Viola B
- Vc. A** Violoncello A
- Vc. B** Violoncello B
- C.B. A** Contrabaixo A
- C.B. B** Contrabaixo B

The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, mp), articulation (acc), and performance instructions like "arco" and "Solo".

This page contains the musical score for measures 211 to 216 of the piece "Dimensões Entrelaçadas". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. SP), Clarinet in C (CLB), Bassoon (Fgt.), Contrabassoon (C. Fgt.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tbn. B), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 4 (Perc. 4), Harp (Harp.), Piano (Pno.), Violin 1A (Vln. 1A), Violin 1B (Vln. 1B), Violin 2A (Vln. 2A), Violin 2B (Vln. 2B), Viola A (Vla. A), Viola B (Vla. B), Violoncello A (Vcl. A), Violoncello B (Vcl. B), Contrabass A (C.B. A), and Contrabass B (C.B. B).

Key performance instructions and markings include:

- Flute (Fl.):** *p* (piano) at the end of the section.
- Trumpet 1 (Tpt. 1 e 2):** *Solo* and *Súrd. Harmón* markings.
- Percussion 1 (Perc. 1):** *mf* (mezzo-forte) and *ppp* (pianissimo) markings.
- Percussion 2 (Perc. 2):** *Sinos Tubulares* (Tubular Bells) and *Friction Roll (Thamb. Roll)* markings.
- Piano (Pno.):** *L.V.* (Left Hand) and *f* (forte) markings.
- Violins (Vln.):** *over pressio* and *gliss.* (glissando) markings.
- Violas (Vla.):** *Solo* and *mf* markings.
- Violoncellos (Vcl.):** *mf* and *p* markings.
- Contrabasses (C.B.):** *pp* (pianissimo) and *p* markings.

The score features a variety of musical notations, including dynamics, articulation, and performance techniques like glissando and friction rolls.

This musical score page, titled "Dimensões Entrelaçadas" (page 17), features a large ensemble of instruments. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments represented by a staff. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Flute 1 and 2 (Fl. 1 e 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1 e 2), Clarinet in B-flat 1 and 2 (Cl. SP 1 e 2), Clarinet in B-flat (ClB), Bassoon 1 and 2 (Fgt. 1 e 2), Bassoon (C. Fgt.), Trumpet 1 and 4 (Tpa. 1 e 4), Trumpet 2 and 5 (Tpa. 2 e 5), Trumpet 3 (Tpa. 3), Trumpet 1 and 2 (Tpt. 1 e 2), Trumpet 3 and 4 (Tpt. 3 e 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 and 3 (Tbn. 2 e 3), Trombone Bass (Tbn. B Tuba), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Harp (Hrp.), Piano (Pno.), Violin 1A (Vln. 1A), Violin 1B (Vln. 1B), Violin 2A (Vln. 2A), Violin 2B (Vln. 2B), Viola A (Vla. A), Viola B (Vla. B), Violoncello A (Vc. A), Violoncello B (Vc. B), and Contrabass A (C.B. A) and Contrabass B (C.B. B). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ppp*, *mf*, *f*), and articulation marks. A specific section for the Harp and Piano is marked with "Ord." (Ordinary) and includes a list of notes: E₂ F₂ G₂ A₂ B₂ C₃ D₃. The page is filled with complex musical notation, including slurs, ties, and dynamic markings, indicating a highly detailed and expressive composition.

Fl. 1 e 2 *pp sub.* *mp* *mp* *Rall.*

Ob. 1 e 2 *pp sub.*

Cl. SP 1 e 2 *pp sub.*

CLB *pp* *mp*

Fgt. 1 e 2 *pp sub.*

C. Fgt. *pp* *mp*

Tpa. 1 e 4 *mf* *f* *Rall.*

Tpa. 2 e 5 *mf* *f*

Tpa. 3 *pp* *mp*

Tpt. 1 e 2 *> pp*

Tpt. 3 e 4 *> pp*

Tbn. 1 *pp* *mp*

Tbn. 2 e 3 *pp* *mp*

Tbn. B Tuba *pp* *mp*

Timp. *pp* *f* *pp* *Rall.*

Per. 1

Per. 2

Per. 3 *mf*

Per. 4 *mp* *p* *pp*

Hrp. *pp* *mf* *Rall.*

Pno. *mf* L.V. *mf*

Vln. 1A *pp sub.* *com legno battuto* *mp* *Rall.*

Vln. 1B *pp sub.* *com legno battuto* *mp*

Vln. 2A *pp sub.* *com legno battuto* *mp*

Vln. 2B *pp sub.* *com legno battuto* *mp*

Vla. A *pp sub.* *com legno battuto* *mp*

Vla. B *pp sub.* *com legno battuto* *mp*

Vc. A *pp sub.* *f* *mp*

Vc. B *pp sub.* *f* *mp*

C.B. A *mp* *arco* *pp* *p*

C.B. B *mp* *arco* *pp* *p*

Ezra

I - Vislumbre a Reedificação do Templo

II - Meditação sobre a Lista dos Exilados que Voltaram a Jerusalém

Felipe Mendes de Vasconcelos
(2013)

Ezra

I - Vislumbre a Reedificação do Templo

♩ = 55

pouca pressão no arco

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

Viola

pp sempre
todas inflexões de dinâmicas
*devem ser entre **ppp** - **p***

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

7

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

12

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

17

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

23

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

27

Pont.
Ord.
Sul Tasto.

32

Pont.
Ord
Sul Tasto.

36

Pont.
Ord
Sul Tasto.

41

gliss.

Mão direita livre
sem o arco

(Percussivo)
Tampo

♩ = 65 - 68 pizz.

45

fff *mf* *mf*

Tampo

48

p *f*

Tampo

50

mp

Tampo

52

f *mf* *pp* *f* *pppp*

ambas as mãos sobre o tampo
percutir com os dedos rapido possibile

livremente

5"

Tampo

pppp *mf* *p*

Borda(corner) com polegar
Próximo a região do «C»

Pont. _____
 Ord. _____
 Sul Tasto. _____

= 55

corner com polegar

Pegar o arco

Borda (corner) Superior com arco

pp

Pont. _____
 Ord. _____
 Sul Tasto. _____

60

corner com arco

pp

percutir mão esquerda tampo

mp

Pont. _____
 Ord. _____
 Sul Tasto. _____

64

gliss.

gliss.

Pont. _____
 Ord. _____
 Sul Tasto. _____

70

gliss.

gliss.

spazzolato

percutir mão esquerda tampo

Viola Solo

Ezra

Meditação sobre a lista dos exilados que voltaram a Jerusalém

Lent ♩ = 50

Viola

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

molto espressivo
molto vibrato

gliss.
lentement

Aussi plus lent ♩ = c. 42

Ezra

33

p *mf* *p*

36

mf *mp*

39

p

Désolé/Lontano ♩ = c. 35

43

con sord.

ppp

:Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem
(J.S. Bach, BWV 159)

47

al niente