

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

Memorial de Composição

**Processos composicionais e a emancipação da escuta:
ações inter-complementares na criação musical.**

Carlos Bartnicki Tort

Porto Alegre, 2015

Carlos Bartnicki Tort

**Processos composicionais e a emancipação da escuta:
ações inter-complementares na criação musical.**

Volume 1

Memorial de Composição submetido como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Música, área de concentração: Composição.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre, 2015

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha família pelo apoio, carinho e compreensão com as adversidades e períodos de afastamento. Ao meu filho Yamandú, por ser tudo para mim, minha esposa Paulliny, a quem também agradeço por ser uma grande escritora e pela sua contação que faz brotar ideias, a minha mãe Maria Lurdes, pelo amor durante toda a vida e pela ajuda em Porto Alegre, a minha sogra Paula, pelo carinho e ajuda toda em Brasília, minhas tias Leda e Carla, meus tios Paulo e Jorge, ao Sérgio, primos e primas, a minha avó Yolanda, por ser uma luz para nós após todos esses anos.

Ao professor Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha, grande músico e artista inquieto, verdadeiro incentivador do potencial criador do aluno. Ao professor Dr. Eloy F. Fritsch, por mostrar-me um novo mundo de sons e possibilidades, responsável pela maior revolução da minha escuta musical nos últimos anos. Ao prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pela observação crítica de cada pensamento discutido em nossos encontros, pela sua paixão pelo ensino e pela arte.

Aos colegas compositores que contribuíram em vários níveis, do braçal ao intelectual: Júlio Herrlein, pela amizade e ajuda incansáveis em vários momentos de dúvida (e por vezes de desespero), Rodrigo Meine, Carlos Walter Soares, Bruno Ângelo, Lauro Pektor, Germán Enrique Grás, Diego Silveira, Daniel Mendes, Alexandre Fritzen.

Aos músicos Paulo Bergmann, Cláudia Schreiner, Samuel Oliveira, Diego Ramires, Jeferson Colling, Kainã Pereira. Aos músicos do PIAP/UNESP: Rogério Alves, Zacarias Maia e Aquim Sacramento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pelo apoio e direcionamento acadêmico de extrema responsabilidade, sobretudo pelo cuidado com o aluno e por terem acreditado em mim: Profa. Dra. Catarina Domenici, Profa. Dra. Luciana Del-Ben, Isolete Kichel. Ao Alexandre, técnico do CME, pela eterna disposição.

Ao meus velhos amigos de Porto Alegre, sempre presentes e com muito barulho, aos meus irmãos Chico, Ana Helena e Adriano, ao pessoal do Aplicação, do Projeto Prelúdio, Alexandre Vieira, meu eterno amigo e professor, ao pessoal da UFSM das minhas épocas...

Agradeço a Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro pela vivência, sobrevivência e convivência musical diárias e a Secretaria de Estado de Cultura do GDF.

Ao Grupo K-TZ, eterno laboratório de música e amizade.

Para minha avó, Yolanda.

RESUMO

Este trabalho relata uma trajetória particular de criação que envolve uma série de questionamentos estéticos, teóricos e técnicos que resultaram em uma coleção de obras musicais. Três delas foram escolhidas para compor este memorial: *Percusmática* (para sons eletroacústicos em 8.0), *Quatro Cenas para Piano* e *Quatro Cenas para Grupo de Câmara*, pois refletem a relação simbiótica entre a pesquisa bibliográfica, a experimentação em estúdio e a condução de processos composicionais por meios acústicos instrumentais e eletroacústico acusmático. O memorial divide-se em duas partes: a primeira aborda a pesquisa bibliográfica, as ideias e conceitos que foram propulsores do impulso criativo, como aqueles relacionados a escuta musical, o objeto sonoro, a composição pela sonoridade, a música especulativa e a processos composicionais formalizados. A segunda, procura descrever os processos composicionais realizados e as implicações das discussões teóricas acerca da sonoridade, composição e escuta musical em seu desenvolvimento, assim como a influência da escuta acusmática vivenciada na prática eletroacústica em estúdio. Algumas das referências composicionais e musicais derivam de conceitos e ideias da música eletrônica e concreta desenvolvida a partir dos anos 50, da música textural dos anos 60 e da música espectral no final dos anos 70, como: o objeto sonoro, classe de sons homogêneos, sons granulares, tipo de grão, textura de massa, densidade, envelope sonoro, contorno dinâmico, composição tímbrica e composição pela sonoridade.

Palavras chave: composição musical, escuta musical, objeto sonoro, música especulativa, sonoridade.

ABSTRACT

This work describes a particular path of creation that involves a series of aesthetical, theoretic and technic questions that resulted in a collection of musical works. Three of them were chosen to compose this paper: *Percusmática* (for electracoustics sounds in 8.0), *Quatro Cenas para Piano e Quatro Cenas para Grupo de Câmara*, because they reflect the symbiotic relationship between the bibliographical research, the studio experience and the leading of compositional processes in instrumental-acoustics and electracoustic-acusmatical means. This work is divided in two parts: first approaches the bibliographical research, the concepts and ideas that improved the creative impulse, as thus related to musical listening, sound object, composition through sonority, speculative music and formalized compositional processes. Second describes the compositional processes and the consequences of the theoretical discussions about sonority, composition and musical listening in their development, as the influence of the acousmatic listening experienced in the electracoustic routine in studio. Some of the compositional and musical references are derived from concepts and ideas of the concrete and electronic music of the fifties, the textural music of the sixties and the spectral music of the late seventies, like: the sound object, class of homogeneous sounds, granular sounds, type of grain, mass texture, density, sound envelope, dynamic contour, timbristic composition and composition through sonority.

Keywords: musical composition, musical listening, sound object, speculative music, sonority.

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Lista de Tabelas:

Tabela 1: Tabela de classes de textura de massa e timbre harmônico	35
Tabela 2: Classe de alturas e figuração rítmica associada	54
Tabela 3: As Cenas e seus seccionamentos estruturais	107

Lista de Figuras:

Figura 1: Início da <i>Sequenza VIIa</i> , para oboé, de Berio	24
Figura 2: <i>Cinco Movimentos para Quarteto de cordas, Heftig bewegt</i> , de Webern	25
Figura 3: Gráfico dos batigramas dos sete sons assimétricos	27
Figura 4: <i>Cena para Piano n° 1</i> , [3]-[5]	48
Figura 5: <i>Cena para Piano n° 1</i> , [6]-[8]	49
Figura 6: <i>Cena para Piano n° 1</i> , sequência de doze sons	50
Figura 7: <i>Cena para Piano n° 1</i> , quebra da sonoridade, [27]-[28]	50
Figura 8: <i>Cena para Piano n° 1</i> , sobreposição de entidades harmônicas, [27]	50
Figura 9: <i>Cena para Piano n° 1</i> , não direcionalidade, [31]-[32]	51
Figura 10: <i>Cena para Piano n° 1</i> , sequência transposta	52
Figura 11: <i>Cena para Piano n° 1</i> , focos auditivos estáticos (ostinato).....	52
Figura 12: <i>Cena para Piano n° 1</i> , compassos finais, [45]-[47]	53
Figura 13: <i>Cena para Piano n° 2</i> , sequência de doze sons	54
Figura 14: <i>Cena para Piano n° 2</i> , associação rítmica, [1]-[2]	55
Figura 15: <i>Cena para Piano n° 2</i> , sobreposição de entidades harmônicas, [23]-[24]	55
Figura 16: <i>Cena para Piano n° 3</i> , tema e contrasujeito, [1]-[4]	56
Figura 17: <i>Cena para Piano n° 3</i> , entrada da terceira voz no registro grave, [9]-[10]	57
Figura 18: <i>Cena para Piano n° 3</i> , [11]-[12]	57
Figura 19: <i>Cena para Piano n° 3</i> , variação do contrasujeito, [18]-[21]	58
Figura 20: <i>Cena para Piano n° 3, Stretto</i> , [23]-[26]	58
Figura 21: <i>Cena para Piano n° 3</i> , final, [30]-[31]	59
Figura 22: <i>Cena para Piano n° 4</i> , articulação rítmica derivada do texto, [1]-[2]	61
Figura 23: Sequência de doze sons e as seis entidades harmônicas derivadas	61

Figura 24: Entidades harmônicas e sua distribuição temporal, [1]-[2]	62
Figura 25: <i>Cena para Piano n° 4</i> , [8]-[9]	62
Figura 26: <i>Cena para Piano n° 4</i> , [16]	63
Figura 27: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , primeira estrutura harmônica	65
Figura 28: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [1]	66
Figura 29: As quatro notas duplicadas da primeira estrutura harmônica	66
Figura 30: Segunda estrutura harmônica	67
Figura 31: Condensação da atmosfera harmônica da Cena 1 em graus conjuntos	67
Figura 32: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [7]-[9]	68
Figura 33: Primeiro e segundo ciclos rítmicos	69
Figura 34: Primeira estrutura harmônica e sequência de oito notas não repetidas	70
Figura 35: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [20]-[25]	71
Figura 36: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [75]-[83]	72
Figura 37: Sequência X	72
Figura 38: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [85]-[88]	73
Figura 39: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 1</i> , [99]-[104]	74
Figura 40: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [105]-[107]	75
Figura 41: Primeira estrutura harmônica e sua variante invertida	76
Figura 42: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [111]-[114]	76
Figura 43: Parte da percussão, [120]-[128]	77
Figura 44: Sequência Y	78
Figura 45: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [125]-[130]	79
Figura 46: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [132]-[135]	80
Figura 47: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [143]-[145]	81
Figura 48: Ciclo rítmico derivado do primeiro e segundo ciclos	82
Figura 49: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 2</i> , [146]-[156]	83
Figura 50: Sequência X e suas três entidades harmônicas de quatro sons	83
Figura 51: Sequência Y	84
Figura 52: Sequência Z	84
Figura 53: Sequência Z transposta	84
Figura 54: Entidade harmônica A e permutações	85
Figura 55: Entidade harmônica B e permutações	85
Figura 56: Entidade harmônica C e permutações	85
Figura 57: Plano de organização de alturas, [146]-[156]	86

Figura 58: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 3</i> , [174]-[177]	87
Figura 59: Sequência Y	88
Figura 60: Entidades harmônicas quadrisônicas A e B derivadas da sequência Y	88
Figura 61: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 3</i> , [188]-[194]	89
Figura 62: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 3</i> , [195]-[198]	90
Figura 63: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [202]-[204]	92
Figura 64: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [210]-[212]	93
Figura 65: Sequência X e suas três entidades harmônicas derivadas	93
Figura 66: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [215]-[219]	94
Figura 67: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [223]-[228]	95
Figura 68: Sobreposição de entidades harmônicas, [223]-[224]	96
Figura 69: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [230]-[239]	98
Figura 70: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [250]-[258]	100
Figura 71: Sequência Y e as quatro entidades de três sons	100
Figura 72: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [272]-[281]	101
Figura 73: Entidades harmônicas dispostas temporalmente, [271]-[281]	101
Figura 74: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [296]-[299]	102
Figura 75: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [300]-[305]	104
Figura 76: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [312]-[315]	105
Figura 77: <i>Quatro Cenas para Grupo de Câmara, Cena 4</i> , [316]-[325]	106

SUMÁRIO

1 - Primeira Parte: Emancipação da Escuta

- Introdução: Duas frentes	11
1.1 - Imaginação, processos composicionais e escuta musical	11
1.2 - A sonoridade no contexto deste trabalho	12
1.3 - Processo investigativo	13
1.4 - Objeto de estudo	15
1.5 - Música Especulativa	16
1.6 - Consequências da caminhada histórica	17
1.6.1 - Consequências da caminhada histórica 2	19
1.7 - Dimensões conceituais para escuta musical	20
1.7.1 - Apontamentos fenomenológicos sobre o tempo musical	22
1.7.2 - Objeto sonoro	29
1.7.3 - A prática eletroacústica	30
1.8 - Características dinâmicas da sonoridade	31
1.8.1 - Gesto	31
1.8.2 - Textura	33
1.8.3 - Figura	36
1.9 - Formalização do processo composicional como ferramenta de expressão	37
1.9.1 - Formalização processual e perspectiva histórica	39
1.9.2 - Organização de alturas: estruturação harmônica da sonoridade	39
1.9.3 - Procedimentos rítmicos: estruturação temporal da sonoridade	41

2 - Segunda Parte: Olhares Sobre o Material

2.1 - <i>Percusmática</i> , para sons eletroacústicos (8.0)	43
2.2 - <i>Quatro Cenas para Piano</i>	46
2.2.1 - <i>Tocata Onírica</i>	48
2.2.2 - <i>Jogo</i>	53
2.2.3 - <i>Fuga a Três Vozes</i>	56
2.2.4 - <i>O Dragão Invisível</i>	60

2.2.5 - Unidade a partir da individualidade	63
2.3 - Quatro Cenas para Grupo de Câmara	64
2.3.1 - <i>Cena 1</i>	65
2.3.2 - <i>Cena 2</i>	74
2.3.3 - <i>Cena 3</i>	81
2.3.4 - <i>Cena 4</i>	91
3 - Considerações finais	107
4 - Referências bibliográficas	110

1 - Primeira Parte: Emancipação da escuta

Introdução: Duas frentes

Este memorial é o resultado de duas frentes de trabalho complementares e indissociáveis. A primeira abrange os questionamentos estéticos e conceituais que expandiram a imaginação musical, integrando os aspectos técnicos e teóricos os quais direcionaram os processos composicionais. Nesta etapa, estão inseridas atividades como a pesquisa bibliográfica e auditiva e os trabalhos exigidos nas disciplinas, especialmente os textos para o Seminário de Análise e Composição.

A segunda frente corresponde à consolidação prática de processos composicionais por meios acústicos e eletroacústicos. Estes processos refletem os estímulos teóricos e os questionamentos estéticos gerados pelo conjunto de atividades realizado na primeira frente. A estrutura deste memorial divide-se entre essas duas esferas de atuação.

O processo de composição, alimentado pela pesquisa bibliográfica, possibilitou uma perspectiva auditiva renovada sobre o fenômeno sonoro e, conseqüentemente, sobre o material musical. Além dos referenciais teóricos advindos da pesquisa bibliográfica, a vivência do processo composicional em estúdio, através da composição eletroacústica acusmática, foi fundamental para outra perspectiva da escuta musical.

A relação entre as duas frentes - uma voltada ao direcionamento estético e outra, ao desenvolvimento concreto de processos composicionais -, aliada à memória do compositor, à documentação oriunda dos processos e às reflexões acerca da escuta musical, conduziu o caminho para a elaboração do texto que segue.

1.1 - Imaginação, processos composicionais e escuta musical

Tanto a prática composicional instrumental como a eletroacústica refletem a pesquisa bibliográfica. Porém, o trabalho em estúdio permitiu uma vivência que abriu portas para que o material musical pudesse ser percebido sob outro prisma. Graças a esta experiência, surgiu, no decorrer do processo de pesquisa e composição, o interesse acerca da *problematização da escuta*. Isto derivou de minha iniciação com questões relativas à estética musical eletroacústica e, particularmente, do contato com os textos de Pierre Schaeffer.

A problematização da escuta passou a nutrir meus questionamentos acerca do fazer musical,

estimulando leituras, audições e experimentos composicionais. O processo composicional acusmático em estúdio expandiu minha imaginação musical relacionada aos processos composicionais instrumentais.

Parti da problemática da consolidação do material musical como sonoridade, fenômeno físico que traduz a imaginação musical do compositor. No contexto deste trabalho, a composição – abrangendo tanto a prática eletroacústica em estúdio como a composição instrumental – está relacionada à construção da sonoridade em diversos níveis, bem como ao encadeamento de materiais sonoros de distintos comportamentos dinâmicos, os quais estabelecem diferentes contextos e funcionalidades.

A partir da prática eletroacústica, a sonoridade passou a ser entendida como um significante sonoro cujo significado está ligado ao contexto de uma narrativa e a uma possível interpretação do ouvinte. Esta abordagem do material terminou por voltar-se para a composição instrumental.

O objetivo é imprimir às composições a perspectiva textural na elaboração das sonoridades, que se espelham em comportamentos dinâmicos, encontrados no ambiente, tais como: nuvens contínuas de sons, distintas qualidades de sons granulares, gestos de diferentes amplitudes, direcionamento e textura tímbrica, qualidades de ruído, envelopes sonoros. A escolha por esta abordagem conceitual da composição responde a uma necessidade pessoal de expressão.

1.2 - A sonoridade no contexto deste trabalho

O termo *sonoridade* pode ser entendido através do conceito de *unidade sonora composta*, elaborado por Didier Gigue, em seu livro "Estética da Sonoridade":

Formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até a obra inteira. Sempre será um múltiplo, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante. (GUIGUE, 2011, p.47- 48. Grifos do autor)

A sonoridade é o resultado da combinação e da interação de um número variável de elementos que, juntos, formam seu conteúdo e, por essa razão, se diz que ela é *composta*. O próprio conceito de timbre, outrora considerado uma das grandes áreas dos parâmetros do som, junto com altura, intensidade e duração, passa a ser entendido como uma sonoridade resultante da combinação destes três elementos que atuam e interagem a nível micro, na estruturação da sonoridade tímbrica:

Ao contrário do que vemos nos livros de acústica, afirmamos que o som possui como parâmetros específicos a altura, a intensidade e a duração, e que o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais parâmetros inter-relacionados entre si. E mais: os parâmetros distintos do som estão inseridos tanto no nível macroscópico do som, com relação a sua globalidade, quanto em sua estruturação microscópica. Serão, em síntese, as alturas dos parciais, suas amplitudes, suas durações e suas respectivas evoluções no tempo (seus comportamentos dinâmicos, diretamente associados à sua evolução no tempo de suas amplitudes) que, juntas, constituem aquilo que designamos por timbre resultante de um determinado som. (MENEZES, 2003, p. 95)

Pode-se concluir que a sonoridade compreende um gradiente que vai da composição tímbrica até a sonoridade holística de uma composição musical e que o pensamento composicional, que toma a sonoridade por elemento constituinte e articulador da narrativa sonora, refere-se à sua prática a partir de parâmetros e terminologias que descrevem suas características dinâmicas, como: textura tímbrica; fase de ataque/sustentação e ressonância; envelope de ataque e finalização; intensidade (dinâmicas); articulação; densidades (atividade rítmica, número de frequências envolvidas, seu registro e espaçamento). Dentro desta proposta, funcionalizar a sonoridade é captar as modalidades de sua interação com o meio (GUIGUE, p. 29).

1.3 - Processo investigativo

A proposta deste memorial é evidenciar o conjunto de atividades relacionadas ao processo de composição e, paralelamente, relatar como a pesquisa bibliográfica e a vivência de diversos processos composicionais desencadearam uma reformulação da escuta musical, abrindo portas para outra perspectiva estética sobre o fenômeno sonoro. São aqui examinados: documentação física; escritos musicais e partituras, textos nos quais foram esboçadas ideias conceituais e propostas sonoras a serem exploradas; arquivos digitais que foram se modificando de acordo com o andamento do processo composicional; gravações de áudio e vídeo provenientes do recital. Aliado ao resgate da memória, relato a experiência vivida durante o processo de composição e de ensaios para o recital de composição.

Para maior clareza no relato dos processos e de minhas impressões sobre o resultado da sonoridade das composições, utilizo, no decorrer deste texto, uma terminologia referente ao modelo tripartite de semiologia, aplicado à análise musical por Jean-Jaques Nattiez, a partir do modelo de tripartição semiológica de Jean Molino. O modelo tripartite divide o fenômeno musical em três estágios: o nível estésico, que remete ao processo de recepção do observador e à sua cadeia associativa de significados; o nível poiético, que faz referência ao processo, às escolhas composicionais sobre o material musical; o nível neutro ou imanente, no qual se procura perceber

a estruturação dos materiais musicais e suas propriedades de maneira acrônica¹. A análise do nível neutro utiliza, além da memória, a documentação física oriunda do processo composicional, como rascunhos, partituras, execuções e gravações. A elaboração deste memorial constitui-se na representação holística destas três dimensões, com pontuais observações que focam, de maneira mais detalhada, algum dos três níveis.

A descrição parte do nível estésico, em que a impressão da escuta é a primeira referência pela qual são percebidas as propriedades imanentes da composição. Busco utilizar as impressões da escuta na tentativa de descrever os materiais embrionários ao nível neutro, e o processo poético que deu forma às narrativas sonoras. Ao nível estésico, é construída uma rede de estímulos gerada pelo som e suas propriedades. O encadeamento de sonoridades conduz a sensação do tempo musical de uma narrativa sonora: uma sequência de eventos no tempo percebida como uma unidade estrutural.

Outro aspecto evidenciado pelo texto são eventuais falhas, dificuldades técnicas e erros de julgamento que resultaram em distorções conceituais ou insucessos estéticos - resultado sonoro que não é o almejado - bem como resultados sonoros obtidos não esperados que acabaram por abrir outros caminhos. Por meio deste filtro, identificando propriedades, problemas e possíveis correspondências e soluções encontradas a partir deles, pretendo elaborar a descrição sobre a *poiesis* das obras aqui discutidas, a partir da segunda parte. Sabendo que a percepção do compositor não deve ser confundida com a percepção do ouvinte, esta foi a alternativa encontrada diante do desafio de refletir sobre as composições. Conforme salienta Grás:

"... [o] analista partirá de um objeto externo acabado – embora possa, ou deva, indagar em cartas, esboços ou projetos, quando tenha acesso a tal documentação – e tentará chegar ao seu interior com o objetivo de construir uma visão o mais completa possível do objeto analisado, determinando os fatores por ele considerados orgânicos de uma dada peça. Já o compositor, tentando elaborar uma descrição de seu objeto, partirá de um objeto interno, que poderá ser, paralelamente ao caso anterior, acabado, mas que estará nutrido pela visão do mesmo objeto em estado inacabado." (GRÁS, 2010. p. 5)

¹ 1. A dimensão poética: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstruído; na maioria das vezes, o processo poético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.

2. A dimensão estésica: confrontados com uma forma simbólica, os 'receptores' atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. [...] Os 'receptores' não recebem a significação da mensagem, porém eles constroem em um processo ativo de percepção.

3. O nível neutro: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação. Trata-se realmente de um vestígio, porque o processo poético não é imediatamente inteligível nele [...] É possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes poéticos e estéticos agregados a ele. Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas (NATTIEZ, 2002. p.15-16).

Assumindo a importância da escuta para compreender a sonoridade como significante musical, o compositor deve se libertar de suas expectativas pré-concebidas, buscando ele mesmo transcender sua perspectiva estética para além do processo composicional. Talvez dessa forma, ele possa ir mais fundo em sua análise, confrontando a experiência estética do fenômeno sonoro com a memória e a documentação física do processo composicional em seus pormenores.

1.4 - Objeto de estudo

Foram desenvolvidas cinco composições no período de mestrado. São elas, por ordem de finalização:

- “*O Espelho Partido*” (2013), trio para teclados de percussão;
- “*Três Cenas para Clarinete*” (2013), para clarinete Bb solo;
- “*Quatro Cenas para Piano*” (2013/2014), para piano solo;
- “*Percusmática*” (2013/2014), para sons eletroacústicos em sistema de espacialização 8.0;
- “*Quatro Cenas para Grupo de Câmara*” (2013/2014), para sete instrumentistas.

Quatro composições foram apresentadas no Recital de Composição, à exceção de *O Espelho Partido*, interpretada pelo Grupo PIAP, em algumas oportunidades, entre 2013/14, com destaque para a performance no 48º Festival Música Nova, em Ribeirão Preto.

Para compor o objeto de estudo deste trabalho, foram selecionadas três composições que acredito melhor representarem os questionamentos estéticos e técnicos discutidos aqui:

- “*Percusmática*”
- “*Quatro Cenas para Piano*”
- “*Quatro Cenas para Grupo de Câmara*”

As composições para piano, eletroacústica e para grupo de câmara tiveram boa parte de seus processos composicionais sobrepostos². Estas três peças foram escolhidas pois apresentam pontos de confluência mais pronunciados. O primeiro deles está no plano conceitual, como afirma a proposta desta arguição: a composição pela sonoridade.

O processo de composição da obra eletroacústica foi o que mais se sobrepôs aos outros,

² *O Espelho Partido* e as *Cenas para Clarinete* tiveram seus processos iniciados antes da vivência em estúdio. Tanto o trio de percussão como as peças para clarinete já haviam sido concluídos, quando tive meu primeiro contato com o processo de composição eletroacústico. Todavia, as *Cenas para Clarinete* sofreram alterações posteriores, após a experiência em estúdio, o que não implicou alterações severas em relação às primeiras ideias musicais.

especialmente sobre os processos de composição das peças para piano e para grupo de câmara. O processo eletroacústico demandou o domínio de ferramentas tecnológicas não familiares e, principalmente, proporcionou-me a experiência empírica com a chamada composição pela sonoridade, no sentido estrito do termo: compor a sonoridade e, dentro de uma microperspectiva ainda mais sutil, compor o som. A música eletroacústica e a bibliografia que envolve algumas de suas questões foram decisivas para outra visão sobre a elaboração da sonoridade na música instrumental, tanto em sua estruturação rítmico-temporal como na formulação tímbrica-frequencial.

1.5 - Música especulativa

A arte musical especulativa, no contexto deste trabalho, requer algumas palavras. O termo *música especulativa*, empregado neste texto, pode ser compreendido através de duas classificações gramaticais associadas ao substantivo feminino *especulação*: uma como verbo, outra como adjetivo³.

Ao se tomar como referência a definição do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (3a. Edição), o verbo ‘especular’, do latim *speculare*, é definido (dentre outras acepções não pertinentes ao contexto deste trabalho) como: "examinar com atenção, averiguar minuciosamente, observar, indagar, pesquisar [...]. Cogitar, refletir: *especular* sobre uma hipótese. **Int.6.** Meditar, raciocinar, refletir, considerar [...]", ou ainda, uma "investigação teórica, especulação de natureza exploratória, sem apoio de evidência sólida". Como adjetivo, especular é uma característica "referente a, ou próprio de espelho. [...] Diz-se de uma superfície refletora". A música especulativa pode, portanto, ser entendida como a fusão destas duas definições, sendo tal termo bastante apropriado às intenções composicionais aqui apresentadas.

A composição, como fazer especulativo, trata a arte musical como um fenômeno a ser observado e analisado em sua essência, desde a gênese do material aos processos composicionais empregados em sua elaboração. A especulação ocorre desde um posicionamento crítico perante os elementos constituintes da música e, ao mesmo tempo, é uma incerteza estética que caracteriza o adjetivo, pois se trata de uma aposta criativa fundada em relações únicas e particulares ao compositor, sendo o resultado holístico⁴ da sonoridade o próprio reflexo do seu pensamento musical criativo.

³ Ver também "La música especulativa", artigo de Johann Hasler. Em: https://www.academia.edu/197556/La_música_especulativa. Acesso em 22/02/2015.

⁴ No sentido de totalidade do fenômeno sonoro.

A especulação musical ocorre através de um declarado processo de reflexão e análise da sonoridade, da qual não se exclui a intuição do compositor. Ao mesmo tempo, faz alusão a um processo criativo que se joga no além, que arrisca uma ideia, uma proposta estética, um fazer musical próprio ao artista. A especulação reflete o jogo de estabelecer, na obra musical, uma organização interna própria, uma estrutura única e autossuficiente.

Se trata, em certa medida de um universalismo musical da *coisa em si* que é a música (não a música do mundo, dos povos, das épocas ou das culturas; não a música que soa e sim a *ideia* da música, a música entendida segundo a perspectiva de um idealismo filosófico (GOLDWIN, *apud* HASLER. 2005, p. 259. Tradução nossa).⁵

1.6 - Consequências da caminhada histórica

A *composição pela sonoridade* pode ser compreendida como uma dimensão conceitual da composição que, gradualmente, modificou a perspectiva sobre o material musical na música do Ocidente à medida que se aproxima o século XX e à partir dele. Ela traz à luz um íntimo universo de possibilidades, no qual as ideias musicais traduzem uma leitura particular do fazer composicional: a síntese de uma expressividade inerente à personalidade e à intenção do compositor.

Um exemplo da inquietação a respeito da latente importância da elaboração da sonoridade, no pensamento musical do início do século XX, está no questionamento de Arnold Schoenberg a respeito da importância de se criar um sistema para a escolha de timbres, algo até então negligenciado na música em detrimento da organização de alturas. Ao enunciar a *Klangfarbenmelodien* (melodia de timbres), Schoenberg, ao final de seu livro “Harmonia”, coloca em evidência questionamentos que viriam a ser alentados bem mais tarde naquele século, somente através do amparo tecnológico e dos compositores espectrais.

Schoenberg questiona a falta de critério para as escolhas tímbricas:

A valorização da *sonoridade tímbrica* [*Klangfarbe* = cor do som), [...], encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valoração estética dessas harmonias nomeadas por último⁶. Apesar disso, ousa-se tenazmente alinhar e opor sonoridades meramente conforme ao sentimento, e ainda não ocorreu jamais a alguém exigir de uma teoria que ela estabeleça leis segundo as quais se possa fazê-lo. Por enquanto, isto simplesmente não é possível. E, como se pode ver, caminha-se sem isto. (SCHOENBERG, 2001. p. 578)

⁵ *Se trata, en cierta medida de un universalismo musical de la-cosa-en-si que es la música (no la música del mundo, de los pueblos, de las épocas o las culturas; no la música que suena sino la idea de la música, la música entendida según la perspectiva de un idealismo filosófico.*

⁶ Aqui Schoenberg refere-se aos acordes de seis ou mais sons, que são vistos no último capítulo do livro.

Schoenberg vai além, quando visualiza o poder psicológico da alternância tímbrica, que diz possuir a mesma capacidade expressiva e simbólica de uma melodia como vetor de uma narrativa sonora passível de significação, ressaltando as variações tímbricas da emissão sonora instrumental, conforme mudam as alturas produzidas pelo instrumento:

Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e como se expressa habitualmente. Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, um grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão, o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há também de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão - aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre - produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas." (SCHOENBERG, 2001. p. 578)

Schoenberg abriu uma saída para o impasse estético daquele período, especialmente no que concerne à organização de alturas, tornando-se uma das referências para boa parte da produção musical especulativa do século XX. Desde aquele momento, a harmonia passaria, cada vez mais, a ser estruturada por parâmetros ligados ao comportamento dinâmico da sonoridade e não mais segundo princípios hierárquicos tonais ou modais.

A ruptura de Schoenberg não foi a única e também não representava uma solução para todos os compositores. Naquele período da virada do século XIX para o século XX, muitos músicos buscavam declaradamente alternativas que pudessem suplantar o esgotamento da tonalidade e as amarras da hierarquização dos elementos musicais. Ressaltando-se, além de Schoenberg, nomes como Charles Ivès, Alexander Scriabin e Claude Debussy.

O ponto em comum aos processos composicionais especulativos, surgidos a partir do final do século XIX, que fecundamente proliferaram durante o século XX até os dias atuais, é ter a sonoridade como principal *modus operandi* pelo qual a composição é estruturada. Esta abordagem na criação musical é um indício que se vivencia uma mudança contínua da perspectiva sobre o material musical, ao longo dos tempos. Em termos atuais, a sonoridade inverteu seu papel em relação a pré-organização harmônico-melódica, deixando de ser uma ferramenta/vetor de um material preconcebido para tornar-se ela mesma o cerne de suas mutações e relações sintático-musicais.

No instante em que a música transcende a organização e as hierarquias dos materiais historicamente estabelecidas, a escuta musical passa a ter um papel tão importante quanto o fenômeno sonoro em si. No que concerne à música especulativa, é fundamental que a escuta

musical desempenhe um papel ativo, focada na constituição holística da sonoridade em diferentes níveis: contorno dinâmico, constituição tímbrica, direcionalidade, atmosfera do conjunto.

1.6.1 - Consequências da caminhada histórica 2

Mesmo sendo verdade que a singularidade é um dos traços maiores das obras de música contemporânea, a recentragem no som – focada igualmente por outros universos sonoros atuais – é o que elas têm em comum (SOLOMOS, 2011, p. 24).

Guigue faz uso da expressão *estética da sonoridade*⁷ para referir-se à música para piano de Debussy, identificando uma relação entre a abordagem do material musical por parte do compositor francês do final do século XIX e seus compatriotas espectrais 80 anos depois. Uma abordagem composicional que toma por base o comportamento da sonoridade no tempo, ou seja, parte das características espectro-morfológicas do som.

[...] a *sonoridade* se torna, plenamente, uma dimensão da sua escrita, o lugar de onde nasce e flui o *movimento* próprio ao seu pensamento musical concreto. Com isso ele (Debussy) inverteu o modelo dualista em vigor na música até então, em que a sonoridade, pelo viés das técnicas de instrumentação ou de orquestração, intervinha como suporte, como o vetor de um discurso elaborado previamente por meio da articulação de um material abstrato. Na sua música, ela não é mais a "vestimenta da linguagem", mas, antes, passa a ser "o próprio campo das suas mutações, onde se definem novas relações, desierarquizadas. (GUIGUE, 2011, p. 25-26)

Caberia a Webern, alguns anos depois, declarar definitivamente outra era na abordagem sobre o material, explorando um novo mundo na música ocidental de concerto. Ele elaborou micromomentos - aforismos - que condensam múltiplas direcionalidades, gestos e uma abordagem a níveis texturais microscópicos (composição tímbrica) com implicações macroscópicas (textura holística da sonoridade). São composições de profunda concisão, nas quais todo o floreio é suprimido e a proporcionalidade e a interação entre os elementos constituem uma estrutura perfeita, formalmente única e autossuficiente.

É como ampliar o *zoom* do tempo, concatenando uma multiplicidade de estímulos sonoros de distintas morfologias em um curto momento de tempo medido. Observa-se, segundo Adorno, no início dos anos quarenta, como a estética musical de Schoenberg (na qual incluo especialmente a de Webern) já estava inserida em uma narrativa musical que hoje se percebe como o resultado sonoro e formal da interação entre sonoridades, seus elementos musicais

⁷ Esta é uma expressão de Hughes Dufourt em artigo de 1979, para qualificar o que define como música espectral.

constituintes e seu comportamento dinâmico no tempo.

Os momentos do decurso musical se sucedem com independência, como os estados psicológicos, primeiramente como *shocks* e depois como figura de contraste. [...] Uma vez mais a música submete o tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças a construção onipresente, graças a uma suspensão de todos os momentos musicais. (ADORNO, 2007, p. 54)

Os desdobramentos deste pensamento composicional estenderam-se pelo século XX até os dias atuais. Makis Solomos fez uma interessante e concisa descrição do percurso da música neste período: do tom ao som. Muitos compositores passaram a pensar o som e suas características morfológicas como o cerne da composição, da qual ele emerge como a própria força de sua significação.

1.7 - Dimensões conceituais para escuta musical

A abordagem composicional a partir da sonoridade - que considera o comportamento interno de seus elementos constituintes e suas propriedades morfológicas - foi a principal dimensão conceitual sobre a qual orientei os processos composicionais realizados durante o mestrado. Nela existe uma referência à sintaxe musical eletroacústica na elaboração das narrativas sonoras para instrumentos acústicos. Foram exploradas articulações de momentos autossuficientes, em um possível diálogo da composição instrumental com conceitos oriundos do pensamento eletroacústico e da escuta acusmática, essencialmente focada nas características morfológicas do som.

Essas reflexões ocorreram, dentre outros fatores, pelo contato com os textos de Pierre Schaeffer. Através de seus textos, percebi o quanto minha escuta musical estava presa a uma pronta identificação dos sons envolvidos, o que evidencia a presença de certa expectativa na escuta. Minha percepção estava voltada excessivamente à concretude sonora em detrimento de uma significação abstrata - muito mais ampla e instigante - evocada pela sonoridade. Naquele momento, entendi que havia uma lacuna em minha abordagem criativa. Neste sentido, Schaeffer observa que:

O fenômeno musical possui então dois aspectos correlativos: uma tendência a abstração, na medida em que o jogo desloca as estruturas; a aderência ao concreto, na medida em que ele continua ligado as possibilidades instrumentais. Observamos a esse respeito que, segundo o contexto instrumental e cultural, a

música produzida é sobretudo concreta, sobretudo abstrata, ou mais ou menos equilibrada (SCHAEFFER, 1966. p. 46. Tradução nossa)⁸.

Os escritos de Schaeffer chamaram-me a atenção para a *problematização da escuta*. Percebi imediatamente que, para trilhar novos caminhos na criação musical, era preciso buscar uma nova perspectiva sobre a escuta do fenômeno sonoro. Esse sentimento foi reforçado pela vivência com o fazer eletroacústico e a escuta acusmática. O trabalho em estúdio levou-me a uma nova perspectiva estética em relação ao som e às possibilidades sonoras que podem integrar uma composição. Isto permitiu que novas propostas composicionais pudessem ser exploradas a partir daquele momento.

Para diferentes possibilidades em música, também se faz necessária outra escuta musical por parte do compositor. Mas como se significa o som?⁹ O século XX requereu bastante esforço por parte dos ouvintes. É preciso, porém, reconhecer que a música e os compositores cumpriram seu papel, buscando novos caminhos, assimilando novos e variados materiais musicais¹⁰, novos procedimentos composicionais, novas tecnologias, novos meios de realização, resultando em uma produção imensa e heterogênea.

Se para uma nova música se faz necessária uma nova escuta, o mesmo torna-se válido para repensar e potencializar a prática composicional. Entendi que minha escuta deveria focar o

⁸ *Le phénomène musical a donc deux aspects correlatifs: une tendance a l'abstraction, dans la mesure où le jeu dégage des structures; l'adhérence au concret, dans la mesure où il reste attaché aux possibilités instrumentales. On observe à ce sujet que, selon le contexte instrumental et culturel, la musique produite est surtout concrète, surtout abstraite, ou a peut près équilibrée.*

⁹ Sendo assim, cada instrumento, mesmo e sobretudo ocidental, não deveria mais ser reduzido ao registro estereotipado que rege sua utilização. Deve-se bem reconhecer seu aspecto concreto, apreciar as 'regras do jogo' que marcam o entendimento (também relacionado a escuta, a percepção) e os limites, o grau de liberdade que compete ao executante. [...] Não são, na verdade, nem o timbre, nem as intensidades, nem as durações, que devem ser precisadas ou corresponder estritamente a uma notação. Mas é, sobrepondo-se a essas três referências bastante aproximativas ou muito abstratas, a presença da intervenção do compositor e do instrumentista, que calibra definitivamente cada ser sonoro e lhe dá sua forma, sua dupla, tripla ou quádrupla originalidade: originalidade particular daquele violino, originalidade contingente e variada, mas vividamente reconhecida como 'bem-sucedida' ou 'fracassada', da execução de determinado objeto musical, entretanto atribuído ao estilo de determinado artista. Aqui vertido de uma ambivalência verdadeiramente maravilhosa de cada ser sonoro, deve necessariamente ser entendido como respondendo a valores fixos, e como suscetível, ao mesmo tempo, de ser de uma nota a outra, de uma execução a outra infinitamente variado (SCHAEFFER, 1966. p. 47-48. Tradução nossa).

Ainsi, chaque instrument, même et surtout occidental, ne devra plus être réduit à la registration stéréotypée qui régit son économie. Il faut bien reconnaître son aspect concret, apprécier les "règles du jeu" qui marquent l'étendue et les limites, le degré de liberté qu'il ménage à l'exécutant. [...] Ce ne sont, en vérité, ni le timbre, ni les intensités, ni les durées, qui doivent être précisés ou correspondre strictement à une notation. Mais c'est, superposée à ces repères très approximatifs ou trop abstraits, la présence d'une intervention du compositeur et de l'instrumentiste, qui calibre définitivement chaque être sonore et lui donne sa forme, sa double, ou triple, ou quadruple originalité: originalité particulière de tel violon, originalité contingente et variée, mais vivement reconnue comme "réussie" ou "ratée", de l'exécution de tel objet musical, mais cependant rapportée au style de tel artiste.) Et ceci vertu d'une ambivalence véritablement merveilleuse de chaque être sonore, qui doit nécessairement être entendu comme répondant à des valeurs fixes, et comme susceptible en même temps d'être, d'une note à l'autre, d'une exécution à l'autre, infiniment varié.

¹⁰ Em resumo: todo e qualquer tipo de som.

fenômeno sonoro e seu comportamento no tempo, onde as alturas e a estruturação rítmica estão submetidos à ideia maior da sonoridade como um todo. Como, porém, procurar esta almejada emancipação da escuta frente a expectativas e preferências musicais já interiorizadas? Pode-se dar à audição musical outro enfoque perceptivo? Acredito que algumas reflexões sobre tempo e música podem ser úteis para que o primeiro passo seja dado nesta direção.

1.7.1 - Apontamentos fenomenológicos sobre o tempo musical.

A música é, em sua essência e transcendência, uma arte do tempo. Tudo o que se vivencia durante o impacto estésico da escuta musical, acontece e torna-se significante no tempo e através dele (KRAMER, 1988. p. 1). A narrativa sonora tem apenas a experiência no tempo como referência de suas proporções estruturais em todos os níveis: a significação subjetiva e individual da sonoridade como elemento de expressão, cuja sequência de eventos apresenta marcos estruturais de maior ou menor estatura. Em música, esses marcos são essencialmente temporais. A escuta musical pode atingir dimensões peculiares sobre a percepção do fenômeno sonoro. A música, através da escuta concentrada, possui a faculdade de relativizar o tempo cronológico como é percebido, o transmutando em tempo musical.

A experiência temporal da escuta significa algo mais do que viver o tempo em sua abstração cronometrada. Ela permite sentir uma temporalidade paralela, induzindo a uma espécie de distorção da sensação do tempo vivido. A escuta atenta, concentrada sempre terá seu foco no tempo musical¹¹.

Considere-se *tempo* como o fluxo de eventos que dá referência de proporcionalidade sobre a experiência vivida. Igualmente, o tempo musical apenas existe se vivenciado através do fluxo de eventos no tempo. Este se constitui de um fenômeno empírico sobre o impacto estésico que a música - como arte do tempo - tem sobre o ouvinte. Ao se iniciar um processo concentrado de escuta musical, adentra-se em uma narrativa que começa no silêncio e nele se encerra, na qual a distância cronometrada que separa o silêncio inicial do silêncio final, é preenchida com sonoridades que moldam a sensação qualitativa do tempo musical durante o curso da narrativa.

A música, além de possibilitar transcender a sensação psicológica do tempo cotidiano – um dos fatores intrínsecos à *expressão* musical – permite experimentar diferentes percepções do tempo musical através de elementos sonoros que apresentam propriedades distintas, as quais se

¹¹ A escuta profunda permite transcender o tempo que a peça dura e entrar no tempo que ela evoca (KRAMER, 1988, p. 7. Tradução nossa). *Deep listening allows us to transcend the time the piece takes and enter the time it evokes.*

vai percebendo de acordo com o foco da escuta. O tempo musical e a percepção psicológica de sua existência imaterial está na vivência de um fluxo de eventos por parte do ouvinte. A sensação da qualidade do tempo vivido é causada pela proporção de espaçamento entre os eventos, misturados a seu perfil dinâmico e função contextual.

A manipulação do material a partir de parâmetros texturais pode ser um aspecto importante a ser trabalhado, se um dos objetivos do compositor é induzir distorções na percepção temporal. Através da minha experiência como ouvinte, percebi que induções temporais podem ser obtidas pela manipulação da densidade e pela articulação dos eventos sonoros. Por exemplo: uma sonoridade textural de considerável duração temporal dentro de uma narrativa pode induzir a uma sensação psicológica de suspensiva. Mesmo que o movimento interno dos componentes que formam a textura se articule em alta velocidade, não existe um direcionamento que esteja em evidência. Graças à desierarquização dos elementos musicais em uma sonoridade plena de movimento interno, contida em um relevo no qual nenhum elemento é destacado, pode contribuir para uma sensação suspensiva, através de um estado contemplativo de escuta, focado nas microvariações das relações internas da sonoridade.

O mesmo vale para o timbre. Tomemos como exemplo uma sonoridade menos complexa, como uma nota longa de um fagote no registro médio. Ela será resultado da combinação dos elementos frequenciais que compõem sua sonoridade tímbrica. Porém, é maior a possibilidade de o ouvinte perder rapidamente o interesse, trata-se, afinal, de um combinado restrito de frequências geradoras de uma textura tímbrica, cuja microrrelação entre seus elementos frequenciais constituintes é muito sutil para que seja percebida em todos os seus detalhes. Ela é percebida apenas como uma nota longa, timbricamente associada a um instrumento que é familiar. Difere de uma sonoridade textural proveniente de um conjunto de instrumentos, em que a textura holística da sonoridade pode ser melhor apreciada pela audição, que se vê capaz de perceber a articulação interna dos elementos musicais constituintes da textura, mantendo, por mais tempo, o interesse na escuta da sonoridade holística resultante.

Igualmente, é possível mergulhar na contemplação do som, emancipando a escuta de uma simples associação tímbrica e, conseqüentemente, ampliando as possíveis significações contextuais da sonoridade e a própria experiência estética. O início da *Sequenza VIIa* para oboé (1969) do compositor italiano Luciano Berio é um exemplo de como, através de reiterações variadas da mesma nota, se pode despertar um alto grau de foco na escuta.

Berio varia continuamente a textura tímbrica do instrumento através de diferentes articulações, intensidades extremas dos ataques, envelopes sonoros diferenciados, multifônicos, mesclando-os com o sutil acompanhamento de uma nota pedal (Si), executada por meios

eletroacústicos ou acústicos, à escolha do intérprete. A combinação destes elementos potencializa o fenômeno que Schaeffer designa por *anamorfose funcional*, no qual o resultado do comportamento espectro-morfológico das sonoridades envolvidas se misturam, elevando o patamar de escuta a um nível em que já não importa mais se, de fato, é ou não o som de um oboé: adentra-se completamente nas sonoridades obtidas a partir do mesmo centro frequencial, a mesma nota musical orquestrada texturalmente (Figura 1).

The image shows a musical score for Oboe, divided into two systems. The top system features a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a forte (fff) dynamic and includes a 'tenuto sino alla fine' instruction. Circled time markers are placed at 3'', 27'', 2'', 2'', and 2''. The bottom system continues the piece with various dynamics including sfz-ppp, pp, mf-p, f, ppp, f, pp, p, pp, f, pp, f, fff, p, and fff. Circled time markers are placed at 2'', 18'', 15'', 13'', 13'', and 1''. The score includes various articulations such as accents, slurs, and fingerings.

Figura 1: Início da Sequenza VIIa, para oboé. Diferentes roupagens texturais para a mesma nota: variação dos fatores de articulação, intensidade e ornamentações sobre um mesmo centro frequencial.

Pode-se atingir altos níveis de foco na escuta musical por outro ângulo: através da articulação de eventos que, graças à sua grande diversidade morfológica e velocidade de sucessão, apresentam uma textura holística composta por múltiplas sonoridades que interagem na linha do tempo. Este tipo de textura submete o ouvinte a um alto número de estímulos sonoros em um curto espaço de tempo medido ou cronometrado, o que causa uma impressão de compressão do tempo vivido. Menciono minha própria impressão auditiva, ao escutar¹² – pela primeira vez – os “Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas” de Anton Webern, quando o primeiro movimento logo me causou certa perplexidade¹³.

Tal foi meu arrebatamento, ao vivenciar o processo de escuta desta música, com uma duração aproximada de 2’ 20’’, que minha nítida sensação foi de haver vivenciado uma experiência de menor duração se comparada ao tempo cronometrado. O alto grau de atenção para as constantes mudanças de foco, a densidade de uma narrativa, na qual os elementos musicais estão totalmente interligados, condensados em um formato breve e autossuficiente, conseguiram transformar os poucos minutos do tempo ordinário em um momento ainda mais breve (Figura 2).

¹² A gravação tornou-se um fator indispensável no auxílio à assimilação da produção musical.

¹³ *Heflig bewegt*, Opus 5, 1909. Intérpretes: Arditti String Quartet.

The image displays a musical score for a string quartet, featuring four staves: I. Geige (Violin I), II. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncello (Cello). The score is written in 2/4 time and includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *fff*. It also features playing techniques like *pizz.* (pizzicato), *col legno* (col legno), and *arco* (arco). The score is divided into two systems, with a measure number '5' in a box at the beginning of the second system. The first system shows a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic shifts. The second system begins with a *rit.* (ritardando) marking and continues with similar rhythmic complexity and dynamic contrast.

Figura 2: Diferentes sonoridades em uma breve experiência temporal: dinâmicas extremas, diferentes timbres e qualidades de ataque. Foco auditivo conduzido através de múltiplos estímulos.

Schaeffer aborda esta problemática a partir de experimentos em que examina as implicações do tempo e da duração (*temps et durée*) sobre a percepção do ouvinte. Esta relativização do tempo medido, proporcionada pelo tempo musical, foi objeto de suas pesquisas, nas quais identificou e classificou o fenômeno como uma *distorção* da percepção do tempo e da duração. Este fenômeno de defasagem da temporalidade percebida em relação ao tempo cronometrado foi denominada *anamorfose tempo-duração*¹⁴ (idem, ibidem. P. 248). Em 1959, ele realizou um experimento a partir da identificação de sete tipos de sons musicais, intitulado “Experiência dos sete sons assimétricos”¹⁵. Assimétricos porque identifica duas propriedades não simétricas primordiais que compõem os sons musicais tradicionais.

Schaeffer identifica dois parâmetros temporais que constituem o que considera um som

¹⁴ *C'est phénomène de décalage de la durée perçue par rapport au temps physique que nous nommons anamorphose temps-durée.*

¹⁵ *Expérience des sept sons dyssymétriques.*

musical tradicional: o som sustentado e a percussão-ressonância. Em sua experiência, o ouvinte é submetido à audição de sons, através de uma fita gravada em condições acusmáticas por meio de alto-falantes. Schaeffer, considerado o pai da música concreta francesa, partindo do próprio campo de atuação, optou por utilizar sons compostos registrados em uma fita magnética, constituídos de uma fase de percussão, indo do ataque percutido até a sustentação do som do ataque, seguido de uma ressonância de menor ou maior duração.

Estas duas partes do som se distinguem nitidamente, ao mesmo tempo por qualidades diferentes e pela evidência de dois fatores distintos. Nenhum equívoco é possível em consequência da apreciação das durações respectivas da sustentação e da ressonância. A primeira corresponderia, por exemplo, à fricção de uma lâmina em uma placa de metal; a segunda, à ressonância desta mesma placa liberada do estímulo (SCHAEFFER, 1966. p. 247. Tradução nossa)¹⁶.

Os ouvintes deveriam comparar, em duração¹⁷, estas duas fases do fenômeno sonoro (o ataque/sustentação e a ressonância). É pedido ao ouvinte que procure apreciar a importância temporal¹⁸ uma em relação à outra. Isto através da audição de uma gravação em condições acusmáticas e sem nenhuma outra informação ou referência prévia. Foram então elaborados sete sons divididos em três grupos:

- sons 1 e 2 consistem de dois tipos de ataque-ressonância (ataque simples e ataque duplo com diferença de 40ms em média entre os ataques). Estes sons até extinção da ressonância duram entre 1,5 seg. e 3 seg. respectivamente;

- sons 3, 4 e 5 consistem de três rangidos com sustentação de ataque de 200ms, 250ms e 300ms, seguidos de ressonância, totalizando a duração medida do evento sonoro entre 1,5 seg. e 3 segundos;

- sons 6 e 7 consistem de dois tipos de sons sustentados, sendo o primeiro contínuo e o segundo reiterado (com vários ataques curtos friccionados): o primeiro com o ataque sustentado por cerca de um terço da ressonância e o segundo com o emprego dos ataques reiterados por uma duração ligeiramente superior aquela da ressonância, ambos seguidos de silêncio.

¹⁶ *Ces deux parties du son se distiguaient nettement, à la fois par des qualités différentes et par l'evidence de deux factures distinctes. Aucune équivoque possible par conséquent dans l'appréciation des durés respectives de l'entretien et de la résonance. La première correspondait, par exemple, au frottement d'un stylet sur un tôle, la seconde à la résonance de cette même tôle liberée de l'excitation.*

¹⁷ *En durée.*

¹⁸ *Importance temporele.*

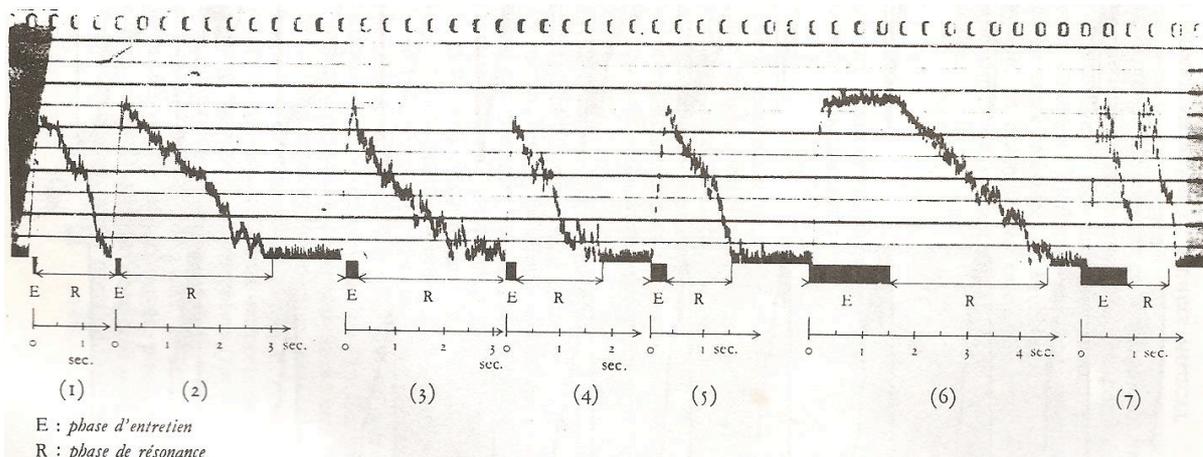


Figura 3: Gráfico dos batigramas dos sete sons assimétricos (SCHAEFFER, 1966, p.241). “E”- Fase de sustentação ou estímulo; “R” - fase de ressonância.

O relato sobre as impressões dos ouvintes revela que, para os dois primeiros sons, o ataque é seguramente muito importante. Percebe-se uma duração inferior à da ressonância, mas o ataque não pode ser medido em duração.

Nos sons 3, 4 e 5, percebe-se uma equivalência na duração das fases de ataque-sustentação e ressonância medidas. Nos sons 6 e 7, a duração do ataque sustentado (contínuo e reiterado), parece nitidamente superior à duração da ressonância que os segue.

Para os sons 1 e 2, os resultados mostram que um ataque simples ou duplo, cuja duração esta no limiar de 50ms, não é apreciado em duração em relação à ressonância¹⁹. Nos sons 3, 4 e 5, do momento da aparição de eventos que se prolongam para além do limite da percepção, o ouvinte aprecia a duração mais devido aos acontecimentos energéticos do que por suas durações temporais, considerando como equivalentes fases que, cronometricamente, variam de um quarto de segundo a três segundos. Nos sons 6 e 7, nos quais a proporção entre sustentação e ressonância é de um terço para um e de um para um, respectivamente, o ouvinte considera que a fase de sustentação é bem maior que a fase da ressonância.

Como interpretar tais resultados? [...] Os curtos instantes de ataque ou de sustentação fixam duplamente a atenção e, pela presença de uma casualidade em ação (realização) e pela importância das evoluções em que o som é a base (variação): o ouvido é então atrelado tanto à análise das causas quanto dos efeitos. No momento em que este primeiro evento termina, o ouvido percebe, ou presume, que todos os caracteres que se desenvolvem pela ressonância já pré-existiam na fase de sustentação. Na primeira fase, o esforço da atenção aumenta a sensação da

¹⁹ É o ‘poder separador’ do ouvido (ou ‘espessura do presente’ [...]): dois eventos sonoros que se sucedem dentro de um espaço de 50ms em geral não são distinguidos um do outro, contanto que eles não sejam muito diferentes. (SCHAEFFER, 1966. p. 207. Tradução nossa). *C'est le "pouvoir séparateur" de l'oreille (ou "épaisseur du présent [...]): deux événements sonores se succédant à l'intérieur d'une tranche de 50ms ne sont en général pas distingués l'un de l'autre, du moins s'ils ne sont pas trop dissemblables.*

duração do evento, no qual a memória guarda, aparentemente, um vestígio maior; a segunda fase não exige mais que uma atenção difusa, a curiosidade enfraquece: o vestígio é bem menos importante (SCHAEFFER, 1966, p. 249. Tradução nossa)²⁰.

Schaeffer sintetizou os resultados em uma proposição: a duração musical é função direta da densidade de informação²¹ (SCHAEFFER, 1966, p.248). Em observação a esta sentença, Menezes reforça a relatividade inerente ao tempo musical e incorpora uma nova situação – a memória da experiência vivida:

Ao contrário do que poderia se supor a partir de um pensamento lógico de índole mecanicista, esta relação é, no instante da percepção, *inversamente proporcional*: quanto maior a complexidade do evento, tanto mais curta parecerá ser a duração vivida no instante mesmo de sua recepção, e apenas o próprio passar do tempo é que se incumbirá de resgatar em termos de duração, as dimensões efetivas da complexidade da experiência, podendo até mesmo ultrapassar suas referências reais e criar a imagem memorial de uma extensão ainda maior do que a de fato experienciada lá atrás, naquele rico momento localizado do passado. (MENEZES, 2003, p. 188. Grifos do autor).

Messiaen já havia abordado este fenômeno ao propor suas leis da duração vivida:

1ª Lei – *sentimento da duração presente*: no presente, quanto mais o tempo for pleno de eventos, mais ele nos parecerá curto - quanto mais for vazio de eventos, mais longo ele nos parecerá.

2ª Lei, inversa da precedente – *apreciação retrospectiva do tempo passado*: no passado, quanto mais o tempo tiver sido pleno de eventos, mais ele nos parecerá longo agora – quanto mais tiver sido vazio de eventos, tanto mais ele agora nos parecerá curto. (MESSIAEN apud MENEZES, 2003, p.188).

Por tais constatações, verifica-se que o tempo musical pode causar grande impacto na experiência estética do ouvinte, caracterizando-se como um fenômeno potencializador da expressividade de uma obra musical. Potencializador porque é, antes de tudo, potencial: uma projeção especulativa por parte do compositor. Mesmo que a anamorfose-temporal seja um fator presente no planejamento da composição, assim como outros recursos tal qual o mascaramento da fonte sonora através da composição tímbrica e das técnicas estendidas, ela será potencial²², pois

²⁰ *Comment interpréter de tels résultats? [...] Les courts instants d'attaque ou d'entretien fixent doublement l'attention, et par la présence d'une causalité en action (facture), et par l'importance des évolution ou le son est le siège (variation): l'oreille est ainsi attelée aussi bien à l'analyse des causes qu'à celle des effets. Dès que c'est premier événement est fini, l'oreille sent, ou présume, que toutes les caractères qui se développent par résonance ont déjà préexisté dans la phase de entretien. Dans la première phase, l'effort d'attention accroît le sentiment de la durée de l'événement dont la mémoire garde, semble-t-il un trace majeure; la seconde phase n'exige plus qu'une attention diffuse, la curiosité faiblit: la trace est bien moins importante.*

²¹ *La durée musicale est fonction directe de la densité d'information.*

²² O compositor pode até fazer previsões sobre a maneira pela qual sua obra será ouvida, mas as estratégias perceptivas específicas dos ouvintes poderão acabar por frustrá-las. É por essa razão que a imaginação perceptiva do compositor pertence, de fato, ao processo poético” (NATTIEZ, 2002. p. 21-22).

depende de o ouvinte participar ativamente na construção do processo de escuta.

1.7.2 - Objeto sonoro

Aquilo que Schaeffer denominou *objeto sonoro* – o som-coisa, o evento sonoro autorreferencial – forma uma das bases da sonoridade e da sintaxe da música concreta. Ao se tomar, por referência, o gradiente entre a sonoridade aural e a sonoridade mimética, por definição, um objeto sonoro estará mais próximo de uma sonoridade aural não familiar à primeira audição. Durante o processo de composição eletroacústico, vivencia-se o jogo perceptivo instaurado pelo gradiente entre sonoridades aurais e miméticas. Desde esse momento, entra-se em outro patamar da escuta musical.

... a distinção que nós queremos estabelecer entre instrumento e objeto sonoro é ainda mais radical: se alguém nos apresenta uma fita sobre a qual é gravado um som do qual somos incapazes de identificar a origem, o que nós escutamos? Precisamente isso que chamamos objeto sonoro, independente de toda a referência causal designada pelos termos corpo sonoro, fonte sonora ou instrumento. (SCHAEFFER, 1966. p.95. Tradução nossa)²³.

O conceito de objeto sonoro é um caminho para o entendimento da sonoridade como entidade autossuficiente, o que traz implicações para a escuta musical. Ele propõe que o ouvinte direcione sua audição para os elementos de ordem superior, ligados às características morfológicas do som²⁴.

Schaeffer, ao propor uma investigação sobre a percepção do fenômeno sonoro em ambiente acusmático, demonstra que a interpretação do som pode compreender múltiplos significados, quando ele é isolado de sua associação a alguma fonte sonora.

A ideia conceitual acerca do objeto sonoro mostrou-me que a escuta da sonoridade emancipada de sua associação concreta pode contribuir muito à abordagem composicional. Mesmo utilizando timbres instrumentais individualmente passíveis de uma associação direta, os recursos composicionais relacionados à simultaneidade tímbrica (orquestração) ou aqueles referentes à descaracterização da referência tímbrica primária, através de técnicas expandidas, podem criar algo novo para a percepção. Existe um jogo instaurado, no qual a percepção

²³ [...] *la distinction que nous voulons établir entre instrument et objet sonore est encore plus radicale: si l'on nous présente une bande sur laquelle est gravé un son don nous sommes incapables d'identifier l'origine, qu'est-ce que nous entendons? Précisément ce que nous appelons un objet sonore, indépendamment de toute référence causale désignée, elle, par le termes de corps sonore, source sonore ou instrument.*

²⁴ O objeto sonoro está no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta (SCHAEFFER, 1966. p. 271. Tradução nossa).

L'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute.

desprende-se da concretude musical, da associação tímbrica direta. O foco da escuta volta-se para o contorno dinâmico e para o comportamento interno da sonoridade, que passa a ser considerada um objeto musical funcionalizado contextualmente.

O objeto sonoro é um experimento, uma investigação científica a respeito do impacto estésico causado por uma sonoridade não identificada em situação acusmática. É possível transferir este parâmetro conceitual para a composição instrumental. O material musical passa a ser compreendido e elaborado por outro prisma, que envolve desde a composição tímbrica até a resultante holística das sonoridades envolvidas na execução instrumental.

A partir do que a escuta em situação acusmática pode significar para outra perspectiva da escuta musical, pode-se construir um caminho potencial para a emancipação da escuta, na qual o som define o próprio som. Mais uma vez, aludindo ao impacto estésico das sonoridades eletroacústicas, em que os efeitos direcionais criados pela narrativa demandam que o ouvinte substitua os hábitos da escuta musical tradicional por outra escuta, sedimentada nos hábitos de interpretação dos eventos sonoros do mundo físico (SOUZA, 2010. p. 166).

1.7.3 - A prática eletroacústica

A vivência em estúdio possibilitou-me compreender empiricamente²⁵ o que havia lido em relatos de outros compositores e teóricos. O processo eletroacústico permitiu perceber os questionamentos a respeito do fenômeno sonoro surgidos das pesquisas que originaram ideias como a escuta reduzida, o objeto musical e a composição pela sonoridade. São escolhas composicionais relacionadas ao encadeamento dos eventos sonoros que se baseiam no perfil dinâmico da sonoridade.

Eu havia vivenciado a sonoridade e a sintaxe musical eletroacústica de duas maneiras: uma em concerto e audições privadas, outra como instrumentista, sendo intérprete de músicas para meios mistos, que combinam sons eletroacústicos gerados por circuitos eletrônicos analógicos ou digitais, tornados audíveis por alto-falantes e amplificadores (SOUZA, 2010. p. 149), mesclados com os sons instrumentais produzidos através das vibrações mecânicas de instrumentos acústicos (idem, 2010. p. 149).

A experiência de compor por meios eletroacústicos apresentou uma novidade não apenas em relação aos meios técnicos à disposição, mas também pela abordagem como se lidou com o material sonoro. Ele é concebido através da escolha dos sons para amostragem. Deste momento

²⁵ Graças ao trabalho junto ao estúdio do Centro de Música Eletrônica da UFRGS, sob a supervisão e orientação do prof. Dr Eloy F. Fritsch.

em diante, transmutam-se suas relações internas mais sutis, percorrendo o gradiente entre a auralidade e o mimetismo para, dessa forma, imprimir diferentes comportamentos dinâmicos à sonoridade. O processo eletroacústico envolve a manipulação das características da sonoridade, desde sua elaboração individual até seu encadeamento no fluxo da narrativa. Ao mesmo tempo, ele desperta para outras possibilidades na música para instrumentos acústicos relacionadas à composição tímbrica da sonoridade e também para aspectos energéticos do som: os diferentes comportamentos dinâmicos que podem ser explorados nas sonoridades obtidas a partir de um instrumento ou de um conjunto de instrumentos.

Cabe ao compositor perceber as propriedades imanentes do material da amostragem e das sonoridades dele extraídas, delimitando seu campo de atuação de modo que seja possível iniciar a elaboração de uma narrativa através do direcionamento adequado a suas ideias sonoras.

A composição eletroacústica acusmática, por ser de um meio de expressão que se realiza através da atenção total às propriedades morfológicas do som, necessita atuar com certas classificações para a sonoridade de acordo com seu perfil dinâmico. Para isso, é preciso que sejam definidos referenciais terminológicos para melhor descrever as características da sonoridade.

1.8 - Características dinâmicas da sonoridade

Destacam-se três elementos sonoros conceituais que auxiliam a descrever o comportamento dinâmico da sonoridade, podendo-se compreender estas características através dos direcionamentos virtuais caracterizados por gesto, textura e figura.

1.8.1 - Gesto

No contexto do presente estudo, um gesto musical pode ser assim definido: uma associação de elementos heterogêneos que atuam simbioticamente, através de uma direcionalidade comum, que será fruto da interação proporcional entre seus elementos constituintes²⁶. A combinação destes elementos fornece o impulso energético do qual se obtém o contorno dinâmico de determinada sonoridade. Normalmente, uma obra musical contém diferentes gestos, combinados de acordo com suas propriedades e as necessidade expressivas do compositor. Isto não significa, porém, que uma obra musical não possa ser o resultado de um único gesto sonoro expandido no tempo.

²⁶ O conceito de gesto implica a coesão de componentes sonoros heterogêneos através da percepção de uma *gestalt*, isto é, de uma forma dinâmica unificadora (GILLESPIE, 1999 p. 236, *apud* SOUZA).

O gesto é, então, uma sonoridade formada da ação temporalmente coordenada de diferentes componentes que terminam por moldar o perfil dinâmico de uma sonoridade gestual. O gesto possui, geralmente, energia cinética de caráter intervencionista, direcional e pode demandar grandes níveis de foco. No entanto, há possibilidade de ser também de uma sutileza indiferente, como um elemento que surge e se esvai, em um rápido instante, até o limite da percepção. De acordo com a envergadura do gesto, uma sonoridade de características gestuais pode também indicar rupturas estruturais no decorrer da obra, atuando como marco formal.

Mesmo estando o gesto associado a uma ideia de movimento, de energia direcional, a percepção a ele atribuída depende do ouvinte e do contexto da audição. Apesar da individualidade subjetiva, na música instrumental encontram-se gestos de contornos semelhantes em diferentes obras musicais, tais como: arpejos ascendentes e descendentes, um acorde dominante *ff* em *staccato*, um acorde de tônica em *pp*, ornamentações melódicas.

No caso da música eletroacústica, as propriedades imanentes da sonoridade são significadas por associações internas, abstratas e particulares ao ouvinte, já que o fenômeno sonoro não pode significar nada para além de si mesmo: é um estímulo físico, do qual se espera que as propriedades imanentes e o encadeamento das sonoridades despertem, no ouvinte, o foco necessário para que este identifique uma narrativa.

Ressalta-se que o gesto musical, além ser percebido e associado como tal por seu contorno dinâmico, talvez desperte, na escuta, o interesse para o comportamento interno de seus componentes, em uma perspectiva textural da sonoridade.

Num gesto nossa atenção é absorvida pela envoltória global do objeto sonoro, pela superfície do seu impulso dinâmico, enquanto numa textura nossa atenção concentra-se nos detalhes da massa sonora, na contemplação de seus movimentos internos, nas relações microscópicas entre as partes de um fluxo sonoro. Embora certamente não exista um gesto puro ou uma textura pura. É sempre possível focar nossa atenção para os componentes internos de um gesto, percebendo sua textura, assim como é possível focar a atenção na evolução da envoltória global de uma textura, ainda que lenta, percebendo sua gestualidade. Portanto, a dicotomia gesto versus textura é um processo dialético que depende da nossa percepção. Todavia, geralmente é possível distinguir os trechos em que prevalece um sentido gestual, daqueles em que prevalece o aspecto textural (SOUZA, 2010. p. 170).

A textura se faz presente em todos os níveis musicais, como uma imagem da qual é possível se distanciar ou se aproximar gradativamente, percebendo diferentes níveis de relevo. A textura se faz notar de acordo com a distância da qual se contempla o objeto.

1.8.2 - Textura

Textura é um termo bastante abrangente e de difícil definição nos dias de hoje. Tendo em vista as práticas musicais especulativas da atualidade, há possibilidade que ela opere em muitos níveis sutis. A textura pode estar associada a critérios de massa, como densidade, quantidade e espaçamento das frequências envolvidas, registro e intensidade. Igualmente ser percebida na composição tímbrica do som em seu microrrelevo (espectro), ou fazer referência a toda a perspectiva histórica sobre os diferentes estilos de hierarquia do material musical, utilizados na música ao longo dos séculos.

Conforme esta última definição, a textura pressupõe uma organização dos elementos musicais que identifica uma estrutura preestabelecida dos componentes frequenciais e rítmicos, por exemplo: monodia, homofonia, heterofonia, polifonia, melodia acompanhada, pontilhismo.

Muitas destas classificações podem implicar no reconhecimento da textura e, por vezes, da forma. Quando se faz referência a uma fuga, logo vem à mente em uma malha contrapontística polifônica que segue regras de elaboração tanto no nível primário (forma e hierarquia de materiais, sonoridade) quanto no secundário (organização de alturas e ritmo). Uma *toccata* faz referência à uma obra instrumental que possui uma estrutura harmônica, predominantemente horizontal em movimento contínuo. O *lied* é um exemplo característico de melodia acompanhada, enquanto a música de massa dos anos 1950 e 1960, a chamada música textural, remete a uma música elaborada a partir de manipulações de ordem estatística - como “Metastaseis” (1954), de Xenakis, “Threnody for the Victims of Horoshima” (1960), de Penderecki - produzindo nuvens de sons através da interação contínua e não hierárquica das sonoridades envolvidas em um *continuum* de eventos.

[...] fluxo sonoro formado por miríades de elementos de curta duração, com características espectro-morfológicas que lhe conferem uma similaridade global, variável dentro de uma certa gama, com tendências de transformação processual, e que desenha configurações típicas, ainda que não uma figuração regular identificável. (FERNEYHOUGH, apud SOUZA, 2010, p. 169-170)

O termo textura em música ainda pode ser associado à elaboração frequencial do som: a construção do timbre. A música eletroacústica, termo que define a música elaborada através de meios eletrônicos e reproduzida através de alto-falantes, foi decisiva para a compreensão do timbre como sonoridade composta por distintos elementos frequenciais, tanto pelos questionamentos fenomenológicos relacionados ao som – decorrência natural de sua estética musical – como pelo aparato tecnológico desenvolvido para análise e criação sonora.

A elaboração tímbrica da sonoridade através da sobreposição de ondas senoidais, nos *Studie I e II* (1953/54) de Stockhausen, e a manipulação concreta dos sons registrados e dispostos em fita por Schaeffer, como na composição de *Études des Bruits* (1948), mostram abordagens que se opõem conceitualmente no que se refere ao material sonoro empregado. No entanto, ambas as práticas, a música concreta e a eletrônica, compartilham dados empíricos sobre a composição elementar do som (o timbre): ele ocorre a partir da sobreposição de elementos frequenciais que, combinados, são responsáveis pelo comportamento espectro-morfológico.

Na apreciação dos sons instrumentais tradicionais, Schaeffer relata que os músicos tendem a descrever o som a partir de critérios relacionados à massa, em que se identifica uma *espessura do som*²⁷:

[...] Um músico dirá também de um som que ele é rico ou pobre. Estes qualitativos se aplicarão também ao timbre, com as mesmas ambiguidades que anteriormente. Uma cantora pode emitir sons rachados ou plenos, timbrados ou não. A flauta tem um timbre mais pobre que o do clarinete. O que dizer, se não que nós percebemos uma complexidade maior ou menor, um contexto mais ou menos carregado? (SCHAEFFER, 1966, p. 511. Tradução nossa)²⁸.

Conclui-se que a *sensação de massa* de uma sonoridade está relacionada à quantidade de componentes frequenciais em sua composição espectral. Sendo a densidade um dos parâmetros texturais pelos quais uma sonoridade pode ser percebida, torna-se possível dizer que o som tem sua constituição tímbrica e seu comportamento espectro-morfológico relacionados ao aspecto textural desde a sua formação: a sonoridade tímbrica é o resultado dos elementos frequenciais constituintes, atuando e interagindo a níveis microscópicos que fornecem auditivamente características de massa.

É possível que o critério de massa seja mais bem avaliado pelo ouvinte pela comparação entre sons homogêneos²⁹, que melhor se prestam como parâmetro, pois se pode escutá-los por um período maior de tempo, o que dá mais chances à sua análise. Denomina-se sons homogêneos

²⁷ *Épaisseur du son.*

²⁸ [...] *Un musicien dira également d'un son qu'il est riche ou pauvre. Ces qualificatifs s'appliqueront également au timbre, avec le même ambiguïtés que précédemment. Une chanteuse peu émettre des sons creux ou pleins, timbrés ou non. La flûte a un timbre plus pauvre que la clarinette. Qu'est ce à dire, sinon que nous percevons une complexité plus ou moins grande, une contexture plus ou moins chargée?*

²⁹ a) Critério de matéria: a massa. “Os sons *sem forma*, que se perpetuam idênticos a eles mesmos de um extremo a outro de sua duração, não apresentam nenhuma *dinâmica*, nenhuma *variação de matéria* [...]. É evidente que o estudo destes sons, que excluem toda a sorte de outros valores ou caracteres musicais, se refere aos *critérios de massa* (e de grão).” (SCHAEFFER, 1966, p. 500. Grifos do autor. Tradução nossa.)

a) *Critère de matière: la masse.*

Les sons sans forme, qui se perpétuent identiques à eux-mêmes d'un bout à l'autre de leur durée, ne présentent aucune dynamique, ni aucune variation de matière [...]. Il est évident que l'étude de tels sons, excluant toutes sortes d'autres valeurs ou caractères musicaux, se référerà aos critères de masse (et de grain).

aqueles que se perpetuam idênticos a eles mesmos através do tempo (SCHAEFFER, 1966. p. 509)³⁰. Eles não trazem nenhuma nova informação no curso de sua duração, sejam sons tradicionalmente musicais ou não, tônicos ou não. Uma onda senoidal é a unidade mínima de massa de um som homogêneo, pois é composta de apenas uma frequência. O ruído branco, no outro extremo, é constituído por todo o espectro de frequências e é considerado um som homogêneo, pois cada instante de sua escuta é semelhante ao instante precedente, por razões de ordem estatística (SCHAEFFER, 1966. p. 509)³¹. O som tônico referencial obstrui, em parte, a percepção das outras frequências componentes. Um exemplo elementar é uma nota de um instrumento de sopro, como um fagote no registro médio.

Entre um extremo e outro, existe um gradiente de componentes sonoros a serem percebidos e analisados. Uma linha contínua de transformação ocorre entre os extremos, mas é possível utilizar a classificação elaborada por Schaeffer para obter melhor compreensão do critério de massa dos sons homogêneos. Foram definidos sete sons homogêneos, que ajudam a ilustrar o caminho da complexidade espectral da mais simples à mais complexa, às quais denomina *texturas características de massa* (*textures des masses* - no *Tableau récapitulatif du solfège des objets musicaux*, em 34.4). Associada à textura de massa, está a textura do timbre harmônico, que é uma classe complementar à classe de massa. Aqui se reproduz uma parte da tabela de classes de texturas de massa e de timbre harmônico de Schaeffer (Tabela 1).

classes	textura de massa	textura do timbre harmônico
1	- som puro	- nulo
2	- som tônico	- tônico
3	- grupo tônico	- acanalado ou contínuo
4	- acanalado	- complexo ou contínuo
5	- grupo nodal	- complexo ou contínuo
6	- som nodal	- complexo ou contínuo
7	- ruído branco ou colorido	- nulo

Tabela 1: Tabela de classes de textura de massa e timbre harmônico (SCHAEFFER, 1966. p. 518).

Começa-se por definir as duas extremidades do gradiente, nas quais se situam o som de frequência pura (1) de uma onda senoidal e o ruído branco (7), que abrange todo o espectro de frequências. As classes intermediárias percorrem um caminho de complexidade gradativa, em que

³⁰ [...] *il faut des sons qui se perpétuent identiques à eux mêmes à travers le temps.*

³¹ [...] *chaque instant de son écoute est semblable à l'instant precedente pour des raisons d'ordre statistique.*

o acúmulo de frequências envolvidas atua no impacto estésico do ouvinte, o qual percebe a sobreposição frequencial a partir de intervalos simples, passando pela percepção de um som tônico (classe 2) que possui uma massa tímbrica, como a nota de um oboé. O som tônico pode então se tornar um grupo tônico (3), como um acorde, que pode adquirir complexidade suficiente para atingir o limiar do reconhecimento tônico.

O limite inicia com a relativização da percepção de certos sons complexos ou acanalados (4), que possuem fendas em seu comportamento espectromorfológico como sinos, placas de metal e gongos, cuja percepção se situa entre o reconhecimento, segundo o contexto sonoro de uma hierarquia frequencial a partir de uma escuta intervalar tradicional, e a apreciação, segundo algumas analogias de cor (SCHAEFFER, 1966. p. 518)³². Desde aí, adentra-se no grupo nodal, no qual se percebe um aglomerado sonoro em que os elementos nodais podem ser isolados (5), como rulos simultâneos em diferentes pratos suspensos. Um degrau abaixo do som branco, situa-se o som nodal, que não pode ser considerado como som branco, pois não ocupa toda a tessitura do espectro (6), como o rulo de caixa-clara com esteira, por exemplo.

Estas considerações procuram ilustrar a abrangência em que está inserido o termo textura na atualidade. Conforme esta perspectiva, a textura é uma característica inerente a todo e qualquer som. Ela está presente no gesto, na figura e no timbre, podendo ser interpretada por uma perspectiva histórica da hierarquia dos materiais e da sonoridade textural, que se caracteriza pela diluição hierárquica dos elementos componentes da sonoridade em um fluxo ininterrupto de eventos desierarquizados.

1.8.3 - Figura

A figura, no contexto deste estudo, é entendida como a junção de gesto e textura aplicada a sonoridades de núcleo constitutivo e perfil dinâmico comuns ou semelhantes, que tem a propriedade de criar instantes de referencialidade auditiva, ainda que sutilmente pronunciados, no decorrer da composição. Ela atua no âmbito eletroacústico e instrumental. Contudo, os referenciais auditivos propostos pela sonoridade figurativa não caracterizam marcos estruturais. A figura, neste caso, aproxima-se do conceito de motivo, entendido como uma sonoridade de contorno dinâmico característico, de pronta identificação. O objetivo da figura é promover organicidade e referencialidade internas durante a narrativa musical. O contexto sobre o qual pretendo utilizar a sonoridade figurativa ou motívica é, de certa forma, menos subjugado pela

³² *De tels sons sont justiciables en même temps d'une évaluation selon les intervalles traditionnelles et d'une appréciations selon les analogies de couleur. Nous les aplons sons cannelés.*

carga histórica de sua utilização e mais dado a suas possibilidades subjetivas.

Em seu cerne, sonoridade figurativa compreende reiteraões idênticas ou variadas de determinada combinação de sons, agrupados de forma a respeitar certas proporções de frequências e durações envolvidas, o que possibilita interpretar as sonoridades como signos sonoros idênticos, semelhantes, aparentados ou remotos. Está no limite subjetivo da proporcionalidade entre seus elementos constituintes, sendo possível ir além na elaboração e na utilização da sonoridade figurativa, buscando diferentes graus associativos.

1.9 - Formalização do processo composicional como ferramenta de expressão

A formalização do processo composicional pode ser compreendida como a aplicação de determinado conjunto de regras que conduzem a transformação do material, sendo a composição estruturada a partir do resultado obtido do processo formalizado. Para estabelecer uma prática composicional inserida em um contexto pessoal e especulativo, procurei adotar princípios de formalização processual, na tentativa de obter maior número de possibilidades sobre o material musical. Muitos dos resultados obtidos não seriam possíveis, caso seguisse exclusivamente minhas referências auditivas.

Formalizar o processo, procurando maneiras de combinar e recriar o material, foi a proposta que encontrei para quebrar hierarquias não apenas históricas, mas também pessoais. Os paradigmas e mecanismos de manipulação do material são utilizados na tentativa de levar para além de um processo composicional fundamentado unicamente na imaginação interna da sonoridade, no qual se corre o risco de atuar de maneira arbitrária e limitante.

O problema reside precisamente nas associações internas. Elas podem reproduzir um fazer musical vinculado a certos padrões de estrutura e comportamento já familiares ou estabelecidos, obtendo um resultado sonoro que não se distancia de práticas mais ou menos comuns ao meio ou ao próprio compositor. Não se estaria especulando verdadeiramente sobre o fazer musical. A especulação deve ser aplicada ao estilo de procura que caracteriza o processo, para que então possa conduzir a resultados diferentes daqueles possíveis de prever. Mesmo sofisticada, a abstração interna da sonoridade pode incorrer em relações elementares, tanto ritmicamente quanto no plano de organização das alturas. É uma tentativa de tornar a coisa musical o que ela é: uma entidade sonora com possibilidades de significação própria, graças às qualidades sonoras obtidas através de mecanismos processuais.

Há possibilidade de a formalização do processo composicional mostrar algo mais, pois possibilita atingir sonoridades inesperadas a partir do mesmo material, o que, para mim,

representa ir além de si mesmo. Contudo, reafirmo que esta forma de abordagem composicional não é a única empregada nas composições aqui apresentadas e tampouco significa que não se faça uso de grande dose de intuição e imaginação musical, durante os processos composicionais.

Em certos casos, algumas sessões ou composições inteiras foram desenvolvidas a partir de abstrações internas que não envolviam nenhum processamento específico do material. Foram utilizadas abordagens que empregavam a improvisação ou que reproduziam sonoridades formadas pela imaginação musical (abstração). Muitas vezes, o material musical, originado através deste impulso criativo, torna-se material de base para processamentos formalizados que constituem outras sonoridades a partir da mesma ideia³³. Uma narrativa de maior fôlego, como as “Quatro Cenas para Grupo de Câmara”, utiliza a junção de diferentes processos.

Partindo de uma proposta composicional de cunho pessoal e especulativo, acredito que a formalização processual pode levar mais longe na busca pelo inusitado particular. Porém, mesmo que se submeta o material musical a um processo formalizado de transformação, não quer dizer que se esteja isento do resultado – quer agrade ou não – ou que a intuição passe a ser um fator menos importante. Ao contrário, é justamente neste momento que o compositor torna-se ainda mais responsável: a intuição está sempre presente na escuta do material, no discernimento do resultado sonoro, em cada tomada de decisão a respeito de seu encadeamento e direcionamento.

Constatada a necessidade de uma perspectiva diferenciada da escuta musical, como ponto de partida para a renovação de minha abordagem composicional, agarrei-me a dois princípios: pensar a música a partir das propriedades imanentes da sonoridade e desenvolver processos formalizados de composição, que estabelecem paradigmas e mecanismos de manipulação do material que permitem ir além das referências auditivas internas.

A música passa a ser o resultado de processos a que o material está subordinado, mas que ela já não permite distinguir. (ADORNO, 2007, p. 55)

É possível entender a submissão do material musical a um processo formalizado de composição como uma forma de libertar o compositor de suas preferências, o que, por vezes, pode resultar em limitações no processo criativo. A formalização do processo pode originar caminhos não percebidos no primeiro momento, cujo resultado inesperado demanda a tomada de decisões fundada em possibilidades, em incertezas estético/sonoras. Daí a importância da intuição por parte do compositor durante a criação. Ela é um elemento determinante no processo composicional especulativo, em que é preciso estar sensível às forças imanentes do material.

³³ Observações específicas são dirigidas à experiência eletroacústica no devido momento.

1.9.1 - Formalização processual e perspectiva histórica

Com o propósito de alimentar os processos especulativos, procurei utilizar, na elaboração das narrativas, variadas ferramentas composicionais. Dentre elas, estão as que permitem construir um discurso musical que dialogue com formas e estilos historicamente estabelecidos, fazendo valer a perspectiva histórica sobre o processo composicional. O objetivo é estender a abordagem especulativa à perspectiva histórica, de modo que esta possa ser utilizada da maneira que melhor convier ao compositor, dando novos ares às formas e aos estilos musicais empregados durante séculos

Berio, com suas Folk Songs, é um exemplo, também o são Ligeti, com a “Sonata para Viola”; Bartók, com a “Sonata para dois Pianos e Percussão”; Stravinsky, em “Petrushka” ou “Les Noces”. Estas são obras que, por seu período de surgimento, foram e ainda podem ser incluídas como realizações musicais especulativas de seus compositores, embora nelas estejam contidas influências mais ou menos próximas de elementos estéticos, histórica e culturalmente identificáveis³⁴.

1.9.2 - Organização de alturas: estruturação harmônica da sonoridade

Ao ingressar no curso de mestrado, eu já possuía uma grande identificação com a música de autores da segunda metade do século XX, como Boulez, Berio, Ligeti, Xenakis, Stockhausen, Lutoslawsky e também Takemitsu, Saariaho – para nomear alguns. Contudo, a formatação de meu pensamento composicional, no que concerne à organização de alturas, ainda estava muito ligada a Schoenberg. Sentia-me obrigado a seguir sequências de doze notas em sua íntegra, talvez com o propósito de justificar a utilização de *alguma* técnica composicional. Havia um descompasso em relação à sonoridade harmônica que eu procurava e a maneira como eu estava utilizando o material harmônico, no caso, a sequência de doze sons.

Desde então, iniciei um período de pesquisa bibliográfica e de discussões determinantes. No primeiro momento, através da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte, percebi a possibilidade de organizar as alturas subdividindo a sequência de doze sons em conjuntos de notas de número variado, formando uma espécie de constelação de alturas ou o que denomino, doravante, *entidade harmônica*. A entidade harmônica pode ter seus comportamento e organização internos

³⁴ Mas esta transmutação do artesanato cotidiano que metamorfoseia os produtos triviais em meta-arte é um segredo (XENAKIS, 1963, p. 15. Tradução nossa).

Mais cette transmutation de l'artisanat quotidien qui métamorphose les produits triviaux en méta-art est un secret.

manipulados, de modo a tornar possível obter diversas variantes da sonoridade harmônica com o mesmo conjunto de notas.

Os conjuntos podem atuar individualmente, predominando determinado recorte temporal da composição, ou podem atuar simultaneamente, sobrepondo-se e interagindo de diferentes maneiras. Não segui os princípios da teoria nem os números de Forte para efetuar uma análise de conjuntos ou mesmo para compor. Tomei, para meu uso, a ideia de conjuntos de notas, aplicada à elaboração harmônica da sonoridade. A estrutura interna dos conjuntos é disposta de forma a atender as necessidades expressivas e as possibilidades técnicas instrumentais.

Uma das referências auditivas do emprego de entidades harmônicas é a obra do compositor Luciano Berio, um dos pioneiros na constituição de obras nas quais determinada entidade harmônica assume o papel de guia da escuta e alicerce estrutural do todo [...] (MENEZES, 2002. p. 296).

Percebida a possibilidade de elaborar conjuntos harmônicos a partir de uma sequência de doze sons, comecei a procurar, na bibliografia, referências a este tipo de prática. Encontrei dois conceitos que convergem para este ponto. Eles me ajudaram a expandir a expressividade do uso da sequência doze sons através de sua subdivisão em conjuntos, ampliando as possibilidades de exploração harmônica da sonoridade, através do mesmo conjunto de alturas como fio condutor. Ressalto que a estruturação harmônica da sonoridade pode influir também em seu contorno dinâmico, de acordo com a perspectiva estética do compositor frente ao material harmônico.

O primeiro conceito é o de unidade sonora composta, descrito anteriormente. Ele permitiu maior aproximação com uma prática composicional focada nas qualidades e características do som, o que demanda perceber e significar as propriedades imanentes da sonoridade também a partir da organização de alturas. Incorporar o ideal de composição focado na sonoridade, sua elaboração, comportamento e encadeamento no tempo foi um dos fatores que me ajudaram a soltar as amarras da organização de alturas.

A música passa ser um fluxo dinâmico de eventos, em que as notas são consideradas elementos constituintes de uma ideia sonora mais ampla. As sonoridades e suas estruturações harmônicas passam a ter uma identidade e uma função dentro do contexto da narrativa. Os processos descritos, neste memorial, buscam imprimir o foco nas propriedades morfológicas do som nas composições instrumentais, devendo o resultado conjunto da elaboração rítmica e da organização de alturas possibilitar a elaboração de sonoridades únicas, de contorno dinâmico característico.

O segundo conceito que veio de encontro aos meus questionamentos acerca de outras possibilidades harmônicas nas composições é o de *entidade harmônica*. A entidade harmônica

proporcionou-me maior liberdade e, ao mesmo tempo, controle sobre a elaboração das estruturas harmônicas e seu encadeamento no tempo musical.

Por *entidade harmônica* entende-se uma agregação intervalar (horizontal ou vertical, ou ambos ao mesmo tempo) de mais de dois elementos (notas, frequências), a qual institui alguma *singularidade constitutiva* do ponto de vista de sua *estruturação* (ou de sua estrutura harmônico-intervalar).

Duas notas são incapazes de constituir uma entidade; constituem, isto sim, um intervalo. A partir da terceira informação, a agregação atinge as condições mínimas necessárias para constituir uma entidade da harmonia [...] (MENEZES, 2006. p. 32-33. Grifos do autor.)

As entidades harmônicas, segundo Menezes, podem ser ou tornar-se arquetípicas, de acordo com a recorrência de sua utilização em outras obras do período ou mesmo de outras épocas. Um exemplo de entidade harmônica arquetípica são as estruturas harmônicas triádicas, encontradas na música tonal e modal: acordes maiores e menores. Entende-se por entidade arquetípica (ou arquétipo harmônico) as relações já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental (idem. *ibidem*, p. 34)³⁵.

1.9.3 - Procedimentos rítmicos: estruturação temporal da sonoridade

Quanto ao *impulso inicial* da composição, no qual o processo especulativo começa a se tornar significante através do som, as composições instrumentais apresentadas neste memorial³⁶ partem de dois fatores musicais pelos quais o processo se inicia: um relacionado às alturas formantes da sonoridade e outro, ao seu desenvolvimento temporal através do ritmo. As composições instrumentais têm, no ritmo, um vetor que faz acontecer a sonoridade no tempo, sendo a elaboração rítmica da sonoridade também diretamente responsável por sua direcionalidade e por seu contorno dinâmico. Aqui são utilizadas algumas estratégias rítmicas que geram não apenas direcionalidades, mas também distintas sensações de temporalidade musical (anamorfose tempo-duração), ao serem trabalhados parâmetros ligados à densidade de eventos e suas características morfológicas.

A primeira estratégia consiste na elaboração de um material rítmico de base. O material rítmico de base, ou mesmo a estrutura rítmica da composição, também pode surgir de um fluxo

³⁵ Todo arquétipo harmônico é uma entidade, mas nem toda entidade harmônica é um arquétipo. Em geral, uma agregação harmônica faz-se entidade por sua *recorrência* ou *insistência* significativa, durante o tempo de determinada composição; um arquétipo harmônico institui-se quando o tempo da entidade projeta-se *para fora* da obra da qual emerge, valendo-se de um tempo mítico, repertorial (idem, *ibidem*. p. 34)

³⁶ A obra acusmática desenvolvida durante o curso não se presta a estas reflexões, dado que um de seus preceitos é a inexistência de uma pulsação referencial, logo, as relações temporais não podem ser estão baseadas no ritmo, como empregado normalmente na música instrumental, e sim na temporalidade inerente a todo o som.

improvisatório, que termina por definir ou moldar uma ideia rítmica. Uma sequência rítmica originária deste processo pode gerar ciclos dos quais outros materiais rítmicos podem ser extraídos. A partir deste material, são utilizados recursos que implicam a disposição no tempo da sonoridade: diminuições, aumentações, movimentos contrários, recortes, permutações.

As transformações processuais têm como objetivo gerar um gradiente entre as temporalidades do gesto, da figura e do som textural, a partir do mesmo material rítmico. Este material se perpetua em maior ou menor proporção no tempo da narrativa, apresentando distintas direcionalidades e contornos dinâmicos associados a estas três características sonoras.

Foram utilizados outros processos formalizados também concebidos para distribuir temporalmente os elementos harmônicos da sonoridade. Um deles – empregado em “Cena para Piano nº2” – é o conceito de *figuração rítmica associativa*, na qual uma figura rítmica está associada a uma classe de altura ou *pitch class*. Cada nota de uma sequência de doze está relacionada a um valor rítmico dentro de uma escala de doze figuras rítmicas. Desta maneira, uma entidade harmônica de quatro notas pode ter sua elaboração rítmica derivada de quatro figuras rítmicas: sua disposição no tempo está restrita à manipulação destas figuras. Outro exemplo de paradigma composicional aplicado ao ritmo está em “Cena para Piano nº4”. Nela é utilizado um recurso extramusical do qual se extrai um ciclo rítmico: a divisão silábica de um texto. A partir da divisão silábica e do teor do texto, cria-se uma inflexão declamatória que distribui e faz interagirem, no tempo, as entidades harmônicas.

Uma terceira situação merece ser citada, ainda no que concerne ao aspecto rítmico: a utilização de práticas historicamente estabelecidas que implicam o uso de certo modo pré-formulado da elaboração rítmica. Dois exemplos desta prática estão em “Cenas para Piano 1 e 3”: o primeiro é uma tocata, na qual uma linha horizontal de subdivisão contínua é executada em movimento perpétuo; o segundo, uma fuga a três vozes, na qual a elaboração rítmica das vozes depende de certa homogeneidade para que se estabeleça um equilíbrio polifônico. Nestas duas situações, o emprego do ritmo é enunciado pelo estilo textural que caracteriza as duas práticas.

Em geral, a concepção rítmica das composições traz uma proposta que prima pela elaboração textural das sonoridades, em que o ritmo é um dos principais vetores junto com a organização de alturas e a estruturação tímbrica. Em sua constituição original e variada, os ritmos e os procedimentos aos quais são submetidos devem permitir a elaboração de diferentes contornos dinâmicos, direcionalidades e atmosferas sonoras.

Estes procedimentos são abordados doravante em situações específicas.

2 - Segunda parte: Olhares sobre o material

2.1 - Percussística, para sons eletroacústicos (8.0)

Esta composição foi elaborada no Centro de Música Eletrônica da UFRGS, sob orientação do professor Dr. Eloy F. Fritsch. O título da composição faz alusão aos instrumentos de percussão utilizados como amostragem sonora e à composição acusmática. Para a amostragem foram selecionados instrumentos cuja sonoridade provém da vibração de três tipos de fonte sonora: o metal, a madeira e a membrana. Optei por estes instrumentos por duas razões principais: por seu timbre de ataque e pelo comportamento do som durante a fase de ressonância.

Os ideofones de metal utilizados para amostragem foram cinco gongos tailandeses, três gongos de ópera chinesa, um sino tibetano e um carrilhão (*metal chimes*). Os ideofones de madeira foram cinco *woodblocks* de alturas diferentes e duas teclas de uma marimba (Db2 e Bb1)³⁷. O membranofone escolhido foi uma *darabuka*, tambor que possui casco metálico em forma de taça, encontrado em toda a região do Oriente Médio e norte da África. Dele foram extraídos três de seus toques básicos: o som grave ressonante, o som agudo (de borda) ressonante e o *slap* (tapa) abafado. A partir da amostragem, foram explorados *plug-ins* para processamento e elaboração de novas sonoridades. A composição foi realizada, na primeira etapa, no Laboratório de Música Eletrônica, utilizando o *software* Cubase 7. A segunda etapa, de finalização da composição e espacialização, foi feita na Sala dos Sons com o *software* Nuendo 4 e *plug-ins* do pacote Waves e GRM para processamento.

Dentre as diferentes práticas eletroacústicas em curso na atualidade, optei por desenvolver uma composição acusmática para sons eletroacústicos, especializados em 8.0. O inesgotável número de objetos e instrumentos para amostragem sonora de base, aliado às possibilidades de processamento oferecidas pelos *plug-ins*, torna praticamente impossível a elaboração de uma notação musical capaz de representar o altíssimo grau de diversidade das sonoridades envolvidas. Desenvolver um processo composicional que não se utiliza da referência gráfica da partitura foi uma experiência determinante para potencializar o impacto estético da escuta musical.

Pode-se grafar os eventos no tempo a partir de suas características sonoras – contorno dinâmico, som contínuo ou granuloso, o tipo de grão – mas este esforço em desenvolver uma partitura para os sons eletroacústicos só seria justificado se esta fosse uma composição mista com instrumentos acústicos, pois serviria de guia para o intérprete. Na composição acusmática, a

³⁷ Lá 440Hz = Lá 3

elaboração das sonoridades e seu encadeamento no tempo estão fundados na escuta reiterada do fenômeno sonoro e de suas propriedades imanentes, segundo a perspectiva estética do compositor.

Isto não significa que não escrever ou desenvolver uma grafia musical torne o caminho da composição mais fácil. Ao contrário, o processo de composição de uma obra acusmática requer exata precisão em sua elaboração, pois ele deve buscar o perfeito equilíbrio contextual entre as sonoridades envolvidas. Todos os detalhes devem ser pensados e experimentados para que a intenção do compositor possa ser traduzida de maneira precisa. O processo de composição baseou-se em numerosas escutas das sonoridades em tempo real, talvez o mais característico exemplo de *composição pela sonoridade* tal como discutido anteriormente, em que a sonoridade torna-se a principal referência através da qual são elaborados e transformados – por meio dos *softwares* e seus respectivos *plug-ins* – seus componentes elementares e, conseqüentemente, seu comportamento no tempo.

A escuta reiterada sobre o material ocorre desde o princípio da elaboração da sonoridade como entidade autônoma. À medida que o banco de arquivos sonoros passa a dispor de sonoridades consideradas interessantes para o compositor, inicia-se o processo elaborativo de suas articulações. Neste momento, contextualizam-se as sonoridades – elaboradas uma a uma a partir da amostragem – funcionalizando-as no transcorrer da narrativa sonora.

Esta primeira experiência com o fazer eletroacústico conduziu-me por um processo poético necessariamente fundado na perspectiva estética do material sonoro. A partir da escuta reiterada da sonoridade, lapida-se o material, moldam-se seus contornos, imprime-se direcionalidade e constrói-se o tempo musical. Para que a composição acusmática eleve ao máximo seu potencial expressivo, todos os parâmetros precisam ser controlados e ajustados, trabalhados exaustivamente em estúdio, até que o compositor perceba, por fim, ter dado algum sentido artístico para aquele material.

Neste quesito, o processo de composição acusmática difere do processo de composição para instrumentos acústicos. No processo acusmático, escuta-se a sonoridade em tempo real, no mesmo instante em que ela está sendo elaborada. Na composição por instrumentos, o resultado sonoro é ouvido e lapidado, durante o processo de composição, através da abstração interna (solfejo) ou de outros meios físicos, como o piano ou plataformas MIDI. A partitura também é uma ferramenta para a invenção da sonoridade, pois atua como referência visual do som para o compositor, que pode acrescentar ou retirar elementos de acordo com suas decisões.

Todavia, o resultado sonoro final da composição instrumental ocorre apenas desde os ensaios com os músicos. No ensaio, a escrita musical é finalmente testada, comprovando se, de

fato, ela consegue transmitir, a contento, a ideia musical do compositor, mesmo que tenham sido realizadas consultas prévias, individuais aos instrumentistas. Na experiência acusmática em estúdio, obtém-se o resultado auditivo concreto e imediato. O desafio é moldar a escultura sonora que se imagina ou que, aos poucos, se vai descobrindo, trabalhando as sonoridades em suas gradações entre mimetismo e auralidade.

Na música instrumental/vocal, o fator humano de variabilidade está sempre presente, tornando cada execução única, por maior que seja o nível de detalhamento de sua representação escrita. A grafia na música instrumental ajuda o compositor a estruturar a sonoridade e é com ela que se faz o primeiro registro passível de ser transmitido, entendido por outro músico que pode dar vida à manifestação física do som. A escrita musical é, simultaneamente, a representação gráfica da abstração sonora e o lugar de invenção da sonoridade, o palco de suas transformações.

No processo de composição, a partitura oferece a referência visual sobre a abstração auditiva que se está em vias de fazer. Ela mostra possibilidades, estruturas ainda vazias de sonoridades em construção que, aos poucos, vão sendo transmutadas para atender as intenções e as descobertas do compositor para determinada música. Contudo, embora considerada concluída a partitura, existirão sempre, mesmo após efetuadas as devidas correções depois das primeiras apresentações, novos ajustes a serem feitos para cada performance, seja por motivos acústicos, técnicos ou fisiológicos.

A composição acusmática não tem chance para ajustes nos termos da música instrumental, no entanto, existem outras possibilidades, podendo-se fazer adaptações na espacialização e no volume sonoro (intensidade), envelopes, de acordo com as disponibilidades técnicas de execução, levando em consideração a acústica da sala e o equipamento disponível para a performance.

À parte as minhas impressões sobre o processo acusmático de composição, “Percusmática” explora os sons da amostragem, através da transformação de seus elementos constituintes, com a finalidade de imprimir a estes materiais novas propriedades sonoras, características temporais e direcionais. Estruturalmente, identificam-se, auditivamente na composição, três grandes seções que possuem características específicas e outros micromomentos internos que compõem as grandes seções.

Seção A – de 0 até 3’50’’: o primeiro momento introduz as sonoridades envolvidas que vão surgir ao longo da composição. Ele possui micromomentos nos quais se misturam sonoridades estáticas e não direcionais, oriundas das fases de ressonância dos gongos tailandeses e dos gongos de opera chinesa, com aumento gradual de sonoridades que induzem as polarizações de foco e o direcionamento da narrativa.

Seção B – de 3’50’’ até 7’02’’: a seção central explora sonoridades obtidas através da fase de ressonância dos gongos tailandeses. Aqui predomina uma sensação de estaticidade através da exclusão dos ataques. São utilizados envelopes sonoros de entrada e saída extremamente sutis e prolongada sustentação temporal da fase de ressonância dos gongos, adicionando e retirando blocos frequências e, gradativamente, aumentando a proximidade entre as frequências (densidade). Este aumento da densidade de massa induz o início do direcionamento da narrativa, que culminará na transição para a última seção. São também utilizadas sonoridades pontuais, de curta duração e fase de ataque ligeiramente mais pronunciada, mas que não chegam a quebrar a sensação de estaticidade ou a imprimir alguma direcionalidade.

Seção C - de 7’02’’ até 9’50’’ (final): a última grande seção inicia-se em uma microseção de transição, na qual coexistem materiais das seções B e C, criando um som textural de grande atividade interna. Aos 8’13’’ estabiliza-se a terceira seção, que é o resumo das sonoridades empregadas ao longo da narrativa. Nela imprime-se o ápice da multidirecionalidade. Múltiplos focos podem ser percebidos, retomando a ideia sonora que aparece na última parte da seção A, com uma densidade de estímulos sonoros ainda maior, que, ao final, dilui-se de maneira repentina e encaminha a narrativa a seu término ou interrupção.

A respeito das sonoridades empregadas, identificam-se duas gradações que ajudam a compreender melhor suas características:

- o gradiente entre o som original da amostragem e processamentos que geram sonoridades miméticas até o distanciamento da referência tímbrica atingir a sensação de auralidade, quando se passa ao estágio perceptivo, no qual se lidamos com um objeto sonoro;
- o gradiente espectral da sonoridade, quando se percorre o caminho a partir do som original da amostragem até atingir a densidade de massa frequencial necessária para que se obtenham variações sutis de ruído.

2.2 – Quatro “Cenas para piano”

As “Cenas para Piano” formam um ciclo de composições concebidas entre os meses de outubro de 2013 e outubro de 2014. Durante este período, elas receberam eventuais correções relacionadas a diferentes questões composicionais, tais como reformulação ou novo rumo da manipulação do material musical, viabilidade da execução instrumental e questões concernentes à grafia e edição das partituras.

A principal motivação para esta série de peças foi o interesse em desenvolver e aprofundar

minhas ideias musicais acerca da composição pela sonoridade. Optei por escrever composições de curta e média duração - entre 1'30" e 6' - que possibilitassem a realização de exercícios de invenção. Esses exercícios têm por objetivo desenvolver a capacidade de elaborar e combinar sonoridades, empregando-as em diferentes contextos. Em si, cada cena é uma experiência de linguagem, uma proposta de combinação do material musical e da construção formal: um exercício de criação que toma por base a elaboração das sonoridades e seu encadeamento no tempo, como força motora da narrativa sonora.

Dentre os desafios composicionais propostos na elaboração das “Cenas para Piano”, um deles foi promover uma conexão subjetiva entre as peças, estabelecer uma aura que envolve as composições – caso sejam executadas em conjunto. As “Cenas para Piano” também são concebidas para serem apresentadas em concerto em diferentes formatos: em sequência, no qual a ordem pode ser escolhida pelo intérprete, de acordo com a necessidade do programa; alternadamente durante o recital; o intérprete pode optar por executar apenas algumas das “Cenas” ou somente uma.

Encontram-se alguns exemplos, na literatura do século XX, de obras para instrumento solista com características semelhantes, como os três cadernos de “Études pour Piano” de György Ligeti, as “Eight Pieces for Four Timpani” de Elliott Carter, os “12 Estudos para Violão”, de Heitor Villa-Lobos. Em todas as situações, cada cena/movimento/peça/estudo possui personalidade suficiente para ser interpretado individualmente e, ao mesmo tempo, seu conjunto tem a capacidade subjetiva de criar uma aura de pertencimento a um lugar comum. Quanto mais peças forem apresentadas ao ouvinte, tanto mais ele poderá ampliar a sensação de unidade.

Os processos composicionais peculiares a cada “Cena” têm a finalidade de construir sonoridades que possibilitem distintas narrativas musicais. Os ambientes sonoros característicos, protagonizados por cada uma delas, contribuem para que sejam autossuficientes. De outro modo, quando executadas em sequência, minha intenção é promover um contexto auditivo, uma unidade a partir da individualidade de cada cena sonora. Daí também a preferência pelo termo *cena*, como utilizado na dramaturgia, no sentido de uma unidade de ação de uma narrativa. Unidade pois, em si, é algo único, construída através da ação-relação dos personagens naquele momento-espço, podendo estar ou não atrelada a uma trama maior de eventos.

Durante o texto que segue, discorro sobre as particularidades de cada uma das quatro “Cenas”, seus processos composicionais e pretensões estéticas que impulsionaram sua concepção. Começo por descrever as características que fazem de cada “Cena”, uma composição independente.

2.2.1 - Tocata Onírica

A “Cena nº 1” caracteriza-se por um movimento contínuo, o qual exige do executante fluidez e regularidade. O subtítulo é uma referência às características do estilo *tocatta*: uma composição de caráter improvisatório em andamento rápido, com subdivisão rítmica regular e contínua. Aqui estas premissas estão aliadas a uma intenção de atmosfera: onírico, do mundo dos sonhos, que remete à nebulosidade, através da qual não é possível perceber imagens com nitidez.

A elaboração de um *moto perpétuo* revelou uma problemática composicional não percebida no primeiro instante: como estabelecer momentos ou seções distintos, na mesma composição, dentro de uma sequência ininterrupta de colcheias? Procurei explorar contrastes dentro deste contexto, onde passagens de grande movimentação linear (ascendente/descendente) e de afirmativa direcionalidade cedem lugar para momentos não direcionais, ainda que o fluxo das colcheias fique sempre presente. A estratégia utilizada foi alterar o foco da escuta, onde o fluxo de colcheias alterna sua evidência na textura sonora, situando-se, por vezes, em primeiro plano, por vezes, como segundo ou terceiro plano. O início da peça em uma e após duas notas gera uma sonoridade não direcionada, onde o foco da escuta se prende na relação espectro-morfológica das frequências componentes das duas notas do piano e da fase de ressonância potencializada pelo uso do pedal (Figura 4).

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef).
- System 1: Starts at measure 3. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and a 'Ped.' (pedal) marking. A long slur covers the first two systems.
- System 2: Starts at measure 4. The music continues with the same eighth-note patterns.
- System 3: Starts at measure 5. The music is marked with 'sempre legato' and a pianissimo (*pp*) dynamic. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 4: Compassos iniciais. Sonoridade não direcionada, onde o foco auditivo está nas microrrelações dos parciais componentes das duas notas, em conjunto com a fase de ressonância, [3]–[5].

A mudança vem na forma de intervenções melódicas curtas, subordinadas à fluidez das colcheias. Elas abrem o registro das frequências através do encadeamento linear das entidades harmônicas. O amplo uso da ressonância (pedal) contribui para a obtenção de uma sonoridade nebulosa, desfocada. Quando uma intervenção melódica termina, o retorno para uma única nota causa novamente um momento não-direcional e fica-se à espera do próximo evento. Aos poucos, as intervenções melódicas tornam-se maiores e mais intensas a ponto de desestabilizar a sonoridade estática vigente (Figura 5).

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and includes a *Ped.* (pedal) instruction. The first system (measures 6-7) shows a continuous melodic line in the right hand with a long slur. The second system (measures 7-8) features a melodic intervention in the right hand, marked with an *8va-* (octave down) and a dynamic of *f* (forte), while the left hand continues with a *pp* line. The third system (measures 8-9) returns to a continuous melodic line in the right hand with a long slur.

Figura 5: Estaticidade quebrada. Súbita ampliação do número de frequências e tessitura, [6]–[8].

No que tange à organização das alturas, utilizei uma sequência de doze sons dividida em quatro entidades harmônicas de três sons. As entidades harmônicas inicialmente respeitam a sequência da série. Porém, uma vez apresentados os conjuntos de notas (A, B, C e D), as entidades passam a não respeitar sua sequência interna, o que termina por desconstruir a sequência de doze notas. Tornam-se relevantes a permanência no tempo do grupo de notas e sua organização frequencial interna. Na “Cena para Piano nº1”, as entidades são utilizadas de modo a atender necessidades melódicas – e algumas vezes técnicas –, podendo a sequência das notas do conjunto ser alterada de acordo com a situação que melhor convier àquela determinada passagem (Figura 6).



Figura 6: Sequencia de doze sons e entidades harmônicas de três sons.

Mudança abrupta na sonoridade, no compasso 27: pela primeira e única vez durante a composição é excluído o uso do pedal, interrompendo o uso da ressonância (Figura 7).



Figura 7: Quebra da sonoridade, [27]–[28].

Mesmo trecho evidenciando a sobreposição de entidades harmônicas (Figura 8):

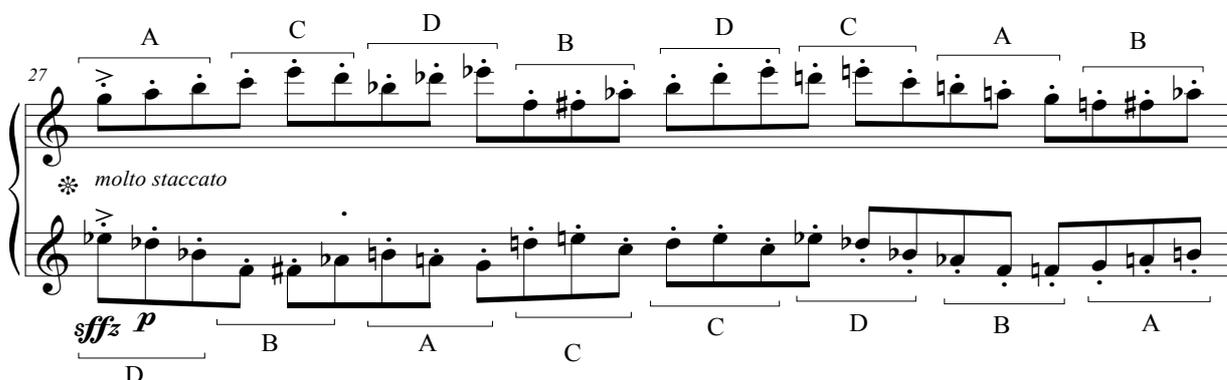


Figura 8: Sobreposição de entidades harmônicas, [27].

A segunda seção começa após o trecho em *staccato*. O *continuum* de colcheias é posto em um plano secundário e surgem novas sonoridades, distribuídas de forma mais espaçada na linha

do tempo. As novas sonoridades assumem o plano principal. O espaçamento temporal simultaneamente com o fluxo ininterrupto de colcheias ajuda a dissolver a sensação de pulso e direcionalidade, gerando uma atmosfera suspensiva, porém com maior atividade interior se comparada com os *ostinatos* de uma ou duas notas. A sonoridade estática do *ostinato* passa a ser composta por três notas. O *ostinato* rapidamente gera desinteresse frente à diversidade espectral-morfológica de contornos dinâmicos das sonoridades que começam a surgir. O foco auditivo desloca-se para as sonoridades ainda inéditas, que interagem de outra maneira: apresentam maior espaçamento no tempo, diferentes intensidades e amplitude de registro, criando uma textura pontilhística paralela que tem a propriedade de aumentar os planos de escuta através da diversidade morfológica dos eventos.

Este é um exemplo de simultaneidade entre sonoridades. A maior distância entre eventos trabalhados pontilisticamente, em conjunto com a monotonia gerada pelo *ostinato*, permite criar uma atmosfera sonora suspensiva, não direcionada (Figura 9).

The image shows two systems of musical notation for piano, measures 31 and 32. Each system consists of three staves: a right-hand treble clef staff, a left-hand bass clef staff, and a grand staff brace. In measure 31, the right hand has a continuous eighth-note ostinato starting on G4. The left hand has a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with dynamics *p*, *pp*, and *mf*. The word *cantabile* is written above the left hand. In measure 32, the right hand continues the eighth-note ostinato. The left hand has a melodic line starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with dynamics *p* and *ff*. The word *quasi* is written above the left hand.

Figura 9: A não direcionalidade obtida a partir do espaçamento de eventos e do *ostinato* por longo trecho na mão direita, [31]–[32].

Uma alteração do material harmônico também ocorre, nesta seção, no compasso 31. A sequência de doze sons é transposta uma quarta aumentada acima, mantendo as mesmas proporções intervalares das entidades harmônicas de três sons (Figura 10).



Figura 10: Sequência de doze sons transposta uma quarta aumentada acima, mantendo as relações intervalares das entidades harmônicas.

Percebe-se um acréscimo gradativo no número de frequências que compõem os focos auditivos estáticos. Começa-se com uma nota, agregando a segunda e, por fim, a terceira, tornando cada vez mais complexa a sonoridade do foco auditivo estático caracterizado pelo ostinato (Figura 11).

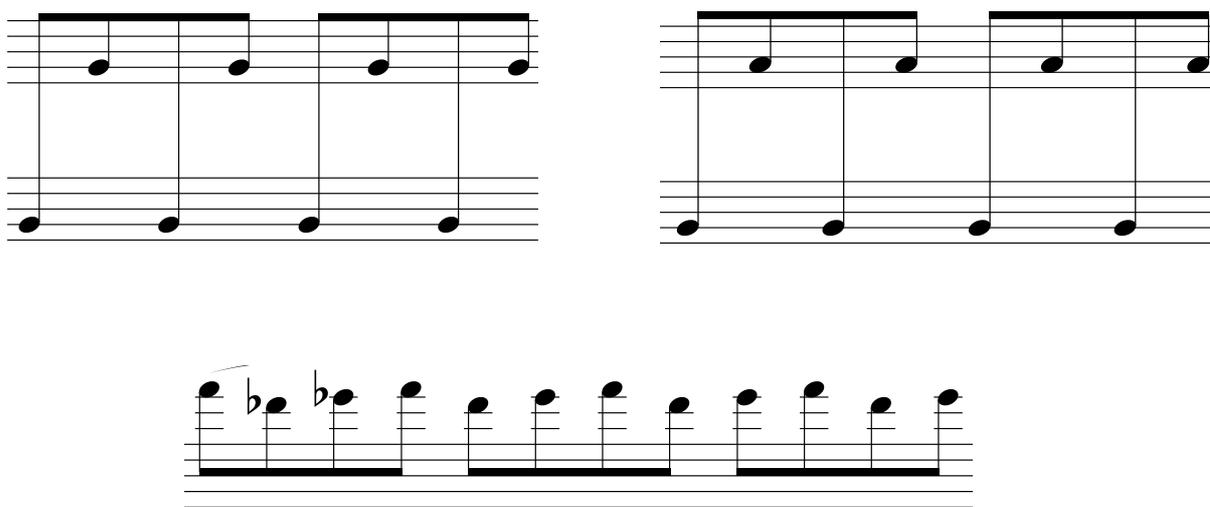


Figura 11: Exemplos de focos auditivos estáticos e o acréscimo gradual de componentes frequenciais ao ostinato.

No trecho final, o direcionamento melódico conduz ao ápice frequencial da “Cenas”, onde ocorre o derradeiro retorno a sonoridade não direcionada a partir da reiteração articulada de uma única frequência (Figura 12):

Figura 12: Momentos finais da “Cena nº1”. Retorno à sonoridade estática de nota única, como no início, [45]–[47].

2.2.2 - Jogo

Em caráter, a “Cena para Piano nº2” difere substancialmente da primeira. Nela coexistem maior incidência de sonoridades verticalizadas, maior variação de figurações rítmicas e maior número de seccionamentos em um tempo cronometrado ainda menor³⁸. A narrativa ocorre com maior dinamismo de interação entre os eventos, em contraste com a primeira peça.

A “Cena nº 2” tem sua narrativa derivada do encadeamento de blocos sonoros. Os blocos são constituídos por entidades harmônicas que apresentam microtexturas e comportamento interno variado por dois parâmetros: através do espaçamento dos intervalos e inversões de suas entidades harmônicas constituintes, diferenciando-as em seu *épaisseur du son*, e pela estruturação rítmica associativa, na qual um *pitch class* está associado a uma determinada figura rítmica. Uma tabela fornece a referência para a formação de blocos sonoros de distintas características morfológicas. Os blocos sonoros são elaborados e dispostos como um jogo de montar no tempo, com peças de características dinâmicas distintas.

³⁸ A mais curta de todas as “Cenas” (aproximadamente 1’45’’).

Os blocos sonoros são *sonoridades* de espectro-morfologia variada. Eles constituem-se de entidades harmônicas de quatro notas com subdivisão rítmica predeterminada de acordo com a primeira nota do conjunto a ser executada, caso faça parte de um gesto horizontalizado, ou a nota mais grave da entidade, quando disposta verticalmente. A subdivisão rítmica pode sofrer variações, desde que sejam derivadas da figura rítmica correspondente a classe de altura. As entidades harmônicas também atuam em simultaneidade, superpondo sonoridades derivadas das entidades e suas respectivas figurações rítmicas.

A construção rítmico-temporal da música é obtida conforme a Tabela 2.

NOTA	<i>Pitch Class</i>	FIGURA RÍTMICA
C	0	
C#	1	
D	2	
D#	3	
E	4	
F	5	
F#	6	
G	7	
Ab	8	
A	9	
Bb	10	
B	11	

Tabela 2: Classe de alturas e figuração rítmica associada.

A organização de alturas parte de uma sequência de doze sons dividida em três entidades harmônicas (A, B e C) de quatro notas (Figura 13).



Figura 13: Sequência de doze sons subdividida em entidades harmônicas de quatro sons.

As entidades harmônicas aparecem dispostas verticalmente ou horizontalmente. Quando a entidade aparece verticalmente, vale a nota mais grave (baixo) empregada pela entidade em determinada passagem. Quando aparece horizontalmente, vale a primeira na linha (Figura 14).

Figura 14: Início da peça. Entidade harmônica “A” apresenta a combinação de intervalos verticalizados e horizontalizados que são associados à nota Dó, gerando ritmos derivados da subdivisão por fusas, [1]–[2].

Passagens de maior tensão e multiplicidade de eventos utilizam o recurso de sobreposição de entidades harmônicas, estruturando temporalmente os blocos sonoros a partir das notas associadas a figuras rítmicas de menor valor (Figura 15).

Figura 15: Sobreposição de entidades harmônicas sobre diferentes notas base (nb.) associadas às suas respectivas figurações rítmicas, [23]–[24].

O jogo consiste em explorar possibilidades de estruturação harmônica e rítmica para obter diferentes sonoridades para este ambiente sonoro. O processo composicional segue os seguintes paradigmas: liberdade delimitada no parâmetro rítmico, que pode variar divisões rítmicas

unicamente a partir da mesma figura; liberdade delimitada no parâmetro de alturas, que deve manter a constituição da entidade harmônica; a escolha da disposição intervalar das alturas das entidades e a escolha das dinâmicas ficam a critério do compositor.

As decisões intuitivas sobre os aspectos não preestabelecidos foi outra ferramenta que utilizei para potencializar situações de direcionalidade e não direcionalidade à narrativa. Ao mesmo tempo em que se forma a imagem do quebra-cabeças sonoro, as peças vão sendo criadas e vice-versa: as peças vão sendo criadas e moldam a imagem do todo.

2.2.3 - Fuga a três vozes

A “Cena nº 3” apresenta uma atmosfera sonora que, mais uma vez, difere das anteriores. No entanto, ela possui um aspecto em comum com a primeira “Cena”: a tentativa de ressignificação de estilo e formas do período barroco, que atingiram seu apogeu histórico na música de Bach. A *toccat*a, um desdobramento do *prelúdio*, e a *fuga*, ápice da arte polifônica e das formas imitativas, confluência das conquistas contrapontísticas conquistadas na Idade Média e na Renascença.

A “Cena” segue grande parte dos procedimentos elaborativos e formais comuns aos de uma fuga tradicional bachiana. É uma fuga simples a três vozes, que inicia pela apresentação de um tema de dois compassos. O terceiro compasso traz o tema executado pela segunda voz, enquanto a primeira torna-se o contrassujeito (Figura 16).

♩ = 56

14 tema
mf

8vb-1
sfz

contrassujeito

16
mp

tema
mf

15mb-1
sfz

15mb-1
sfz

Figura 16: Tema e contrassujeito, [1]–[4].

Segue um episódio de quatro compassos até a entrada da terceira voz, que executará o tema de dois compassos (Figura 17).

Figura 17: Entrada da terceira voz no registro grave, [9]–[10].

Após este primeiro momento, o desenvolvimento traz elementos figurativos do tema e do contrassujeito, incorporando variações rítmicas e caminhos melódicos através do contraponto, além de outros dois importantes elementos figurativos: a nota *staccato* acentuada (X) e o trinado (Y). Estes dois elementos são extraídos da própria linha melódica, derivada da sequência de doze sons. Devido a certo exagero de caráter (trinados pronunciados e saltos extremos de registro em *ff*), eles se transformam em duas sonoridades capazes de desviar o foco auditivo da textura contrapontística (Figura 18).

Figura 18: Sonoridades desestabilizadoras da textura contrapontística: X, nota *staccato*, Y, trinado, [11]–[12].

Entre o final do desenvolvimento e o *stretto*, apresenta-se uma seção intermediária que rompe o que seria um caminho formal mais esperado [comp. 18-22]. Súbito, a trama contrapontística é interrompida e uma variação do contrassujeito é executada, isorritmicamente, por duas vozes separadas por três oitavas. Isso representa uma drástica ruptura e uma nova atmosfera. Mesmo o contrassujeito fazendo parte da estruturação temática da composição, a maneira como é apresentado rompe completamente com a sonoridade contrapontística vigente, pois utiliza-se da isorritmia, do mesmo direcionamento melódico separado em oitavas e do

emprego ainda mais pronunciado do trinado (Figura 19).

Figura 19: Seção intermediária. Variação do contrassujeito, [18]–[21].

Segue o *stretto* final. A sonoridade contrapontística é retomada e o tema reapresentado com a defasagem de um compasso, o que aumenta a densidade sonora e acrescenta em carga dramática no episódio final (Figura 20). A música termina em um ponto culminante, quando a densa textura contrapontística do *stretto* é interrompida com um evento inédito, que são as intervenções verticais no último compasso (Figura 21).

Figura 20: *Stretto*, [23] – [26].

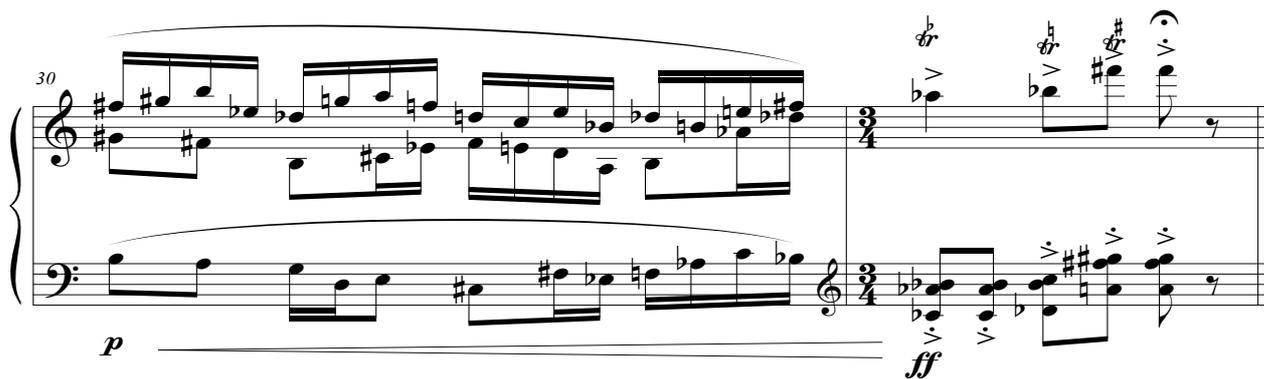


Figura 21: Final do último episódio em interrupção abrupta da textura contrapontística, [30] – [31].

É preciso examinar os fatores empregados que buscam ressignificar a tradição. Primeiramente, o tema desta fuga é uma série de doze sons, apresentada em sua forma original e retrógrada, o que torna impossível o contraponto a partir de um encadeamento ou perspectiva tonal. Ao contrário do pensamento harmônico das outras cenas, a série de doze sons não é dividida em entidades harmônicas, mas apresentada em sua sequência completa.

Dessa forma, procurei adaptar algumas regras básicas de condução de vozes derivadas do contraponto, como evitar oitavas e quintas paralelas, empregar saltos que atinjam intervalos de terça e sexta - quartas justas também são permitidas, em certas situações. São priorizados movimentos paralelos por intervalos de sextas ou terças e a utilização de movimentos contrários. O movimento contrário é utilizado após um salto intervalar superior a uma sexta. São evitados os intervalos de segunda menor entre as vozes.

Os dois elementos figurativos (X e Y) foram incorporados ao contraponto com a finalidade de desestabilizar o percurso auditivo. O elemento pontilhista X deriva das notas da sequência tocadas repentinamente em registros extremos, transferindo o foco do ouvinte por um instante muito breve. Mesmo fazendo parte da linha melódica originada da sequência de doze notas, a nota em registro grave/agudo extremo, articulada em *sfz staccatto*, adquire o *status* de elemento à parte, uma sonoridade autorreferencial.

O segundo elemento figurativo são os trinados, prática ornamental comum ao estilo. O trinado neste contexto – a exemplo do elemento X – adquire *status* de uma nova sonoridade. Sua função é atrair o foco do ouvinte. O elemento Y possui igualmente um papel harmônico na formação da sonoridade. O trinado é empregado em todas as notas com duração a partir de uma semínima. Esta maneira pronunciada de sustentar a nota transforma-se em mais um elemento figurativo, uma nova sonoridade incorporada ao magma contrapontístico de doze sons.

O resultado do contraponto é uma atmosfera harmônica que não evidencia atração para pólos frequenciais, graças ao material harmônico de doze sons, mas que utiliza, em certos gestos e

figuras, contornos melódicos que apresentam respingos tonais, como movimentos melódicos em terças e sextas, acordes maiores e menores que surgem e desaparecem na semicolcheia seguinte. A sucessão ininterrupta de encadeamentos intervalares gera um comportamento textural interno de permanente transformação. À exceção dos eventos temáticos (tema e contrassujeito), a duração das notas é estabelecida de modo a atender eventuais necessidades do contraponto, para que este mantenha o compromisso com a condução de vozes, segundo as regras estabelecidas, construindo uma atmosfera harmônica que cria e desfaz prontamente, instantes de polarização intervalar.

2.2.4 – “O Dragão Invisível”

Para esta nova “Cena”, minha intenção inicial fora uma imagem sonora de algo introspectivo, explorando registros graves em movimento movimento lento, utilizando amplamente a ressonância do piano na execução de blocos de notas. Era o início que imaginava. Naquele momento, faltava-me um estímulo para dar início ao processo. Lembrei-me de um conto que havia lido alguns anos antes, intitulado “O Dragão Invisível”, de Paulliny Gualberto. Doze anos após haver deixado a família para sobreviver à perseguição política do regime militar, um pai reencontra seu filho, que ainda era pequeno no momento do rompimento. O conto é breve e tem as características de uma cena dramática como definidas anteriormente: é um exemplo de unidade de ação de uma narrativa, que possui suficiente organização interna a ponto de constituir uma forma/estrutura autônoma.

O texto extraído do conto não serviu apenas como motivação extramusical. A partir dele foram extraídos o material rítmico da composição e imprimiu-se direcionalidade à narrativa. No plano rítmico, a composição reproduz uma sequência derivada da divisão silábica do trecho final do conto:

[...] Botei a vista no mar lá fora, carros e pessoas passavam indiferentes: o inimigo não estava lá e em nenhum lugar para onde eu olhasse. Pedro me tocou a mão e estremei. Era apenas dentro de mim que existia um dragão, desacostumado ao amor e as conversas. Esquecido das minúcias dos sonhos. (FERNANDES, 2008, p. 34)

Cada sílaba corresponde a uma articulação rítmica. É uma composição simples do ponto de vista rítmico, pois utiliza apenas dois valores de duração: colcheia e semínima. Os fatores de variação estão na velocidade de encadeamento dos eventos (andamentos, acelerandos, ritardandos), nas intensidades - utilizadas como elemento dinâmico de interação e contraste entre as sonoridades -, nas articulações de ataque. Esses parâmetros de variabilidade, somados as

respirações e fermatas, foram definidos para reproduzir a inflexão obtida de uma leitura dramática imaginária. A articulação rítmica conduz o encadeamento das entidades harmônicas através da estrutura do texto, respeitando pontos, vírgulas, dois pontos, parágrafo: uma possibilidade de inflexão dramática (Figura 22).

pesante e profundo ♩ = 56

26

Bo tei a vis ta no mar la fo ra car ros e pes so as pas sa vam in di fe ren tes

pp

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'pesante e profundo' with a quarter note equal to 56. The score starts at measure 26. The vocal line is written in a bass clef and includes lyrics: 'Bo tei a vis ta no mar la fo ra car ros e pes so as pas sa vam in di fe ren tes'. The piano accompaniment is in a bass clef and includes dynamic markings 'pp' and 'p'. The music features various rhythmic values and articulations, including slurs and fermatas, corresponding to the text's structure.

Figura 22: Articulação rítmica derivada das sílabas do texto a das inflexões de uma declamação imaginária, [1] – [2].

A estruturação harmônica da “Cena nº4” é obtida a partir de uma sequência de 12 notas dividida em três entidades harmônicas de quatro sons, nomeadas A, B e C. Para enriquecer as possibilidades combinatórias na elaboração harmônica, outras entidades foram criadas a partir da mesma sequência, deslocando seu início para a segunda nota e concluindo na primeira nota. Surgiram assim três novas entidades que diferem, em uma nota, das anteriores: A2, B2 e C2 (Figura 23).

28

A B C

A1 B2 C2

Detailed description: This musical score shows a sequence of 12 notes on a treble clef staff. The notes are grouped into three main entities: A (notes 1-4), B (notes 5-8), and C (notes 9-12). Below the staff, three smaller entities are shown: A1 (notes 2-5), B2 (notes 3-6), and C2 (notes 4-7). Each entity is represented by a bracketed line with a dot indicating its starting point.

Figura 23: Sequência de doze sons e as seis entidades harmônicas derivadas.

Durante toda a cena, predominam entidades harmônicas que atuam em blocos verticais, explorando sonoridades através da sua estruturação intervalar. Seguem exemplos de como essas entidades são manipuladas e combinadas, ressaltando-se, mais uma vez, que, definidas as entidades harmônicas, a disposição interna das alturas torna-se variável, sendo utilizada de acordo com a intuição e as necessidades expressivas do compositor (Figura 24).

The image shows a musical score for Figure 24, consisting of two systems of staves. The first system has a bass clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 8/8 time. Brackets labeled A, B, and C group notes across the staves. The first system shows A in the bass clef, B in the bass clef, and C in the treble clef. The second system shows A in the treble clef, C in the bass clef, and B in the bass clef. Dynamics include *pp* and *scad.*

Figura 24: Mesmo trecho do início, agora mostrando as entidades harmônicas e sua distribuição no tempo, [1] – [2].

Quanto à estruturação formal, ela corresponde ao trecho selecionado do conto apresentado duas vezes. Ou seja, o ciclo rítmico derivado da divisão silábica é apresentado duas vezes, ocorrendo, na segunda vez, pequenas variações em alguns trechos (Figura 25). A palavra ‘Pedro’ assume um importante papel de figuração motívica, transformando-se em marco estrutural. Ela sinaliza o último trecho do ciclo, o último parágrafo. Por fim, ela também aparece na *coda*, já fora da sequência do texto, sendo empregada como sonoridade culminante da narrativa sonora. O último momento termina por se esvaír com a ressonância (Figura 26).

The image shows a musical score for Figure 25, consisting of two systems of staves. The first system has a bass clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a bass clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 8/8 time. Brackets labeled A1, B1, and C1 group notes across the staves. The first system shows A1 in the bass clef, B1 in the bass clef, and C1 in the bass clef. The second system shows B1 in the bass clef, B1 in the bass clef, and C1 in the bass clef. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*. Tempo markings include *piú lento* and $\text{♩} = 50$. The word *scad.* is also present.

Figura 25: Retorno ao início do ciclo, que agora apresenta aumento na densidade de massa, [8] – [9].

Musical score for piano and voice, showing the final appearance of the 'Pedro' motif. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 15 with the lyrics "Pe dro es que ci do das mi nú cias dos so nhos". The piano accompaniment features a sequence of chords: C2, B2, and A-C2. The score is marked with dynamics: *fff*, *pp*, *dim.*, and *ppp*. There are also markings for "lunga!" and "l.v.".

Figura 26: Última aparição do motivo 'Pedro', utilizado já fora da ordem do texto. Ele possui uma função estrutural através da reiteração pronunciada, porém rarefeita e variada no decorrer da peça. Exemplo de combinação das entidades harmônicas verticalizadas e horizontalizadas [16].

2.2.5 – Unidade a partir da individualidade

Pode-se identificar fatores que ajudam a estabelecer uma conexão entre as “Cenas para Piano”. O primeiro deles está na elaboração de um conjunto de peças escrito para o mesmo instrumento solista. Nada mais óbvio, mas é preciso considerar que o timbre instrumental é um elemento unificador fortíssimo. A escolha do compositor de elaborar peças para piano cuja narrativa individual independa de um contexto mais abrangente pode estimular o ouvinte a estabelecer uma sensação de organicidade, a partir das diferenças estilísticas, elaboradas sob o prisma do mesmo compositor.

Outro fator unificador importante está na utilização de sequências de doze sons como princípio gerador da organização de alturas. O conceito de entidade harmônica – a divisão da série em grupos de notas – é utilizado em três das “Cenas”, porém com diferentes aplicações: melódica/horizontal (“Cena 1”), harmônico/vertical (“Cena 4”), mista (“Cena 2”). A “Cena 3” é a única que mantém a sequência das 12 notas sem subdividi-la, apresentando apenas a forma original e retrógrada, e fazendo uso de transposições destes modelos.

É comum a todas elas o tratamento harmônico que deixa margem para a elaboração de sonoridades de distintos contornos dinâmicos, com a propriedade de induzir momentos de maior ou menor força direcional. Por exemplo: a escolha de séries que permitam elaborar entidades harmônicas com maior incidência de intervalos neutros³⁹ (terças e sextas), em oposição a outras

³⁹ Como consequência, percebe-se, na audição das terças e suas inversões, as sextas, uma ‘coexistência pacífica’ de forças que se neutralizam e que, justamente por esta função neutralizadora, servem de *mediação* entre as potencialidades polares e as nitidamente apolares. [...] A função neutralizadora, coexiste muito bem, no entanto,

entidades que contêm maior número de intervalos de potencial desequilíbrio, como os intervalos polares⁴⁰ (oitava, quinta, quarta, sétima maior e segunda menor, em uma escala do mais polarizado ao menos polarizado) e intervalos apolares que contribuem para a desestabilização harmônica⁴¹ (segunda maior, sétima menor e trítone). Esta relação de forças polarizadoras entre os intervalos também se aplica à condução das vozes da Cena nº3.

Como compositor, para mim a principal característica unificadora entre as “Cenas”, que dá ao conjunto uma aura de unidade, de pertencimento, é a abordagem especulativa dos processos composicionais que buscam sonoridades e narrativas contrastantes para o mesmo timbre instrumental. A unidade a partir da individualidade

2.3 – Quatro Cenas para Grupo de Câmara

Assim como as “Cenas para Piano”, as “Cenas para Grupo de Câmara” são composições que estabelecem atmosferas sonoras características, com o objetivo de criar uma sensação de unidade a partir da individualidade. Nesta série de composições, a aura de unidade deve-se ao compartilhamento de materiais comuns, ao contrário das “Cenas para Piano”, que não possuem materiais musicais em comum. A proposta das “Cenas para Grupo” é compartilhar materiais rítmicos, melódicos e harmônicos, trabalhados de forma a expandir suas possibilidades sonoras individuais e contextuais.

O professor Borges-Cunha propôs a realização de uma peça para grupo de câmara, sugerindo-me, como referência, a formação instrumental de “Pierrot Lunaire”. Optei por fazer algumas modificações, tendo em vista as minhas ideias musicais e os instrumentistas de que poderia dispor. Mantive da formação de “Pierrot Lunaire” o violino, o violoncelo, o piano, a flauta e o flautim para o mesmo instrumentista e dois clarinetes – em Bb e A – para o mesmo clarinetista⁴². Optei por um trombone no lugar da voz recitante e acrescentei instrumentos de percussão de alturas definidas e não definidas: marimba e cinco tambores. As ideias musicais

com as funções polares, justamente por não as pôr de imediato em xeque [...] (MENEZES, 2002, p. 106-107. Grifos do autor).

⁴⁰ Na realidade, todos os intervalos polares [...] são intervalos que podem polarizar qualquer um dos dois de seus componentes, e tal dialética só pode ser esclarecida - polarizando, pois uma das de suas duas notas, em detrimento da outra - em meio ao contexto musical [...] (MENEZES, 2002, p. 106).

⁴¹ Aqui, os dois componentes do intervalo [...] brigam entre si pela hegemonia do trecho em questão, em um estado de repugnância recíproca que ocasiona uma decidida *instabilidade* acústica, uma verdadeira ‘dualidade de poder’, uma batalha entre forças antagônicas. Se os intervalos polares nos transmitem a sensação de estabilidade, e os de neutralização, de uma ambígua coexistência pacífica, aqui se tem, ao contrário dos primeiros e radicalizando os segundos, uma repulsa instável que tende ao dinamismo e que, caracterizando-se como as *tensões* do sistema tonal, direcionaram-se, no passado, a alguma resolutividade no decorrer da era tonal (MENEZES, 2002, p. 107-108. Grifos do autor).

⁴² Foram excluídos também da formação “Pierrot” a viola e o clarinete baixo.

começaram a surgir e os primeiros esboços datam de 29 de agosto de 2013. O processo composicional chegaria ao seu final em meados de dezembro de 2014.

Nas “Cenas para Grupo de Câmara”, os elementos harmônicos e rítmicos atuam como um código genético que produz distintas sonoridades adaptadas a seus respectivos ambientes, mas que são, ao mesmo tempo, similares em certos níveis elementares. Sendo assim, optei pelo elaboração de distintas “cenas sonoras” neste projeto de música de câmara, como continuação das pesquisas e especulações sobre os materiais e os processos, iniciados na série de “Cenas para Piano”.

2.3.1 - Cena I

O material musical que deu impulso à composição é uma relação de intervalos ascendentes. Esta relação de intervalos é denominada *primeira estrutura harmônica* (Figura 27).

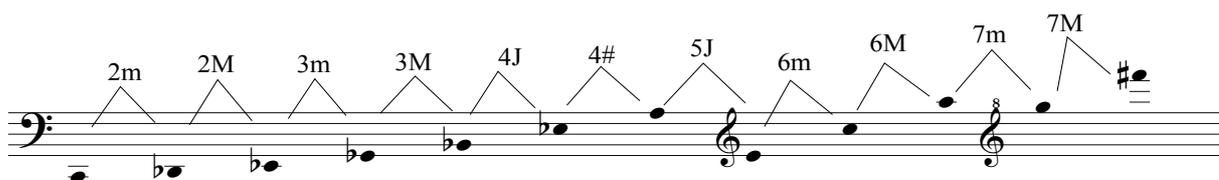


Figura 27: Primeira estrutura harmônica, ideia inicial para a organização de alturas.

A partir desta ideia inicial, comecei a explorar possibilidades ao nível da organização das alturas. Foi o momento em que se formaram, na imaginação do compositor, sonoridades de diferentes comportamentos dinâmicos: texturas, gestos e figuras. Estas sonoridades utilizam a relação intervalar das notas da primeira estrutura harmônica, originando o trecho inicial da composição. Deste momento inicial, que compreende os primeiros 17 compassos, foram extraídos alguns dos materiais utilizados durante as cenas. Este primeiro trecho se caracteriza por uma sonoridade textural, construída sobre a primeira estrutura harmônica. O primeiro compasso da Cena 1, mostra a utilização da primeira estrutura em toda a sua extensão frequencial (Figura 28).

Figura 28: Primeira estrutura harmônica em toda a sua amplitude frequencial, respeitando a distância intervalar entre as notas. Partitura em Dó, [1].

A primeira estrutura possui uma progressão intervalar de 12 notas em sequência, sendo quatro delas repetidas (Figura 29).

Figura 29: As quatro notas duplicadas da primeira estrutura harmônica formam o arquétipo de sétima diminuta: Dó-Mib-Fáb-Lá.

A primeira constatação é que os intervallos da primeira estrutura, quando dispostos em graus conjuntos, excluídas as notas repetidas, formam uma escala diminuta de oito sons iniciada por semitom. Utilizei o recurso de adicionar as quatro notas restantes que não fazem parte da escala

formada pela primeira estrutura harmônica: Ré, Fá, Lá^b e Si. Estas notas resultam em um arquétipo diminuto que é estranho à primeira estrutura. Desta forma, as doze notas são empregadas durante a primeira cena, mesmo que prevaleça a atmosfera harmônica fundada nas oito notas da escala diminuta que obtêm-se da primeira estrutura.

A *segunda estrutura harmônica* surge das quatro notas do arquétipo diminuto estranho à primeira estrutura. Mantendo como raiz a nota Dó, a estrutura harmônica que se encaixa dentro do arquétipo diminuto (Ré-Fá-Lá^b-Si) seria essa mostrada na Figura 30:

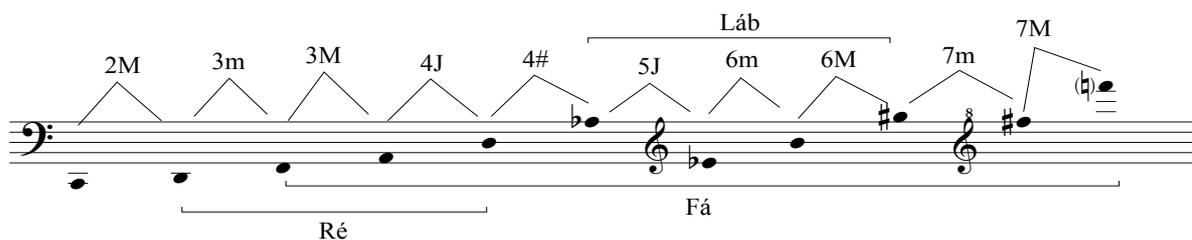


Figura 30: Segunda estrutura harmônica. Ela possui onze notas, das quais três se repetem, formando um arquétipo de tríade diminuta.

Pode-se condensar as notas utilizadas em graus conjuntos, o que resultaria na disposição mostrada na Figura 31.

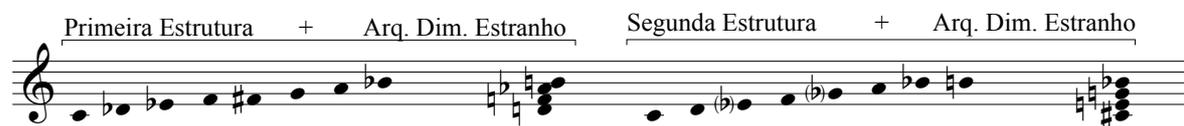


Figura 31: Condensação da atmosfera harmônica da “Cena 1” em graus conjuntos e arquétipo diminuto estranho às estruturas.

Apesar de ambas originarem uma escala diminuta, quando dispostas em graus conjuntos, identifica-se diferenças entre as duas estruturas. A segunda estrutura possui onze notas ao invés de doze. A sonoridade de suas cinco primeiras notas mais graves é consideravelmente mais estável que a primeira, pois possui intervalos polarizadores em torno da nota Ré: uma quinta justa, uma quarta justa e uma oitava. A nota Dó, uma segunda maior abaixo, é o único intervalo que estabelece uma disputa pelo foco auditivo. As cinco primeiras notas da segunda estrutura correspondem a um arquétipo triádico menor com sétima menor no baixo. Já na primeira estrutura harmônica, as relações intervalares das cinco primeiras notas mais graves dificultam associações arquetípicas, pois os intervalos não convergem para um mesmo pólo frequencial.

A “Cena 1” apresenta as estruturas harmônicas nestas situações: em seu distanciamento

intervalar original e na aproximação frequencial por graus conjuntos de suas notas constituintes. Foram surgindo imagens de sonoridades independentes, que atuam em conjunto, criando uma textura a partir da simultaneidade de eventos desierarquizados. A primeira estrutura, em sua organização intervalar original, é utilizada nas intervenções verticalizadas e no gesto descendente do piano. Entre as intervenções gestuais, a primeira estrutura é reorganizada em graus conjuntos nas cordas, que executam outra sonoridade de caráter horizontal. O *piccolo* completa a porção superior da primeira estrutura e o clarinete, o arquétipo diminuto estranho à esta. Eles formam uma textura a parte a partir de células motivicas (Figura 32).

Figura 32: Sonoridades horizontalizadas derivadas da escala diminuta de oito sons em graus conjuntos em diversos registros frequenciais – piano, cordas e marimba [7]–[8] – seguidas de intervenção verticalizada [9] da primeira estrutura harmônica no espaçamento intervalar original. *Piccolo* e clarinete formam uma sonoridade à parte, pois possuem características rítmicas e de articulação similares. Os dois instrumentos destacam o conflito harmônico entre a parte frequencial superior da primeira estrutura (Sol-Fá# soando uma oitava acima, no *piccolo*) e o arquétipo diminuto estranho à estrutura (Ré-Fá-Láb-Si, executado pelo clarinete), [7]–[9].

Esta primeira parte da composição é particularmente importante pois seu material harmônico e rítmico será base – em maior ou menor grau – para a composição de todas as “Cenas”, como se verá adiante. Explicadas as duas estruturas harmônicas principais da “Cena 1”,

é preciso esclarecer algumas informações relacionadas aos procedimentos rítmicos.

Os 17 primeiros compassos apresentam uma sonoridade textural, sob a perspectiva da interatividade ininterrupta e não hierárquica entre seus elementos. A atividade rítmica encontrada nestes 17 primeiros compassos, provém da imaginação musical do compositor estimulada pelo impacto estésico da escuta reiterada do material harmônico ao piano. O rítmico é responsável pela disposição no tempo das frequências envolvidas em determinados gestos e figuras. No entanto, a ideia rítmica dos compassos iniciais – e de outros momentos da composição – não diz respeito apenas a uma divisão métrica. A concepção rítmica está ligada à imaginação interna da sonoridade como um todo, onde também estão associados seus contornos dinâmicos característicos.

Dos primeiros 17 compassos, foram extraídos dois ciclos rítmicos, utilizados em todas as “Cenas”. Eles se encontram nas linhas do *piccolo* e do clarinete. Para melhor compreensão, os denomino primeiro ciclo e segundo ciclo, em alusão à disposição da flauta e do clarinete na partitura (Figura 33).

The image displays a musical score for piccolo and clarinet, consisting of 17 measures. The score is organized into five systems, each with two staves. The first system shows the piccolo (top staff) and clarinet (bottom staff) parts. The piccolo part begins with a rhythmic pattern of eighth notes, while the clarinet part starts with a similar pattern. The second system continues the rhythmic development, with the piccolo part showing a more complex pattern of eighth notes and the clarinet part maintaining a steady eighth-note rhythm. The third system shows the piccolo part with a pattern of eighth notes and the clarinet part with a similar pattern. The fourth system shows the piccolo part with a pattern of eighth notes and the clarinet part with a similar pattern. The fifth system shows the piccolo part with a pattern of eighth notes and the clarinet part with a similar pattern. The score is written in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth notes and sixteenth notes, with some measures containing rests. The notation includes stems, beams, and slurs, and the time signature is 2/4.

Figura 33: Primeiro e segundo ciclos rítmicos, derivados do *piccolo* e do clarinete respectivamente. Aqui estão dispostos, em sua forma original, tal como é apresentado nos 17 compassos iniciais da “Cena 1”.

Estes dois ciclos são utilizados de diferentes formas: isolados, alternando as linhas, seccionados, fragmentados em células menores e reconstruídos de forma permutada, simplesmente repetidos, variados por transposição métrica.

Quando a composição se encontrava adiantada em sua totalidade, pus-me a rever trechos anteriores e percebi lacunas na sonoridade de algumas seções. Tomei a decisão de preencher estas lacunas com ideias musicais surgidas posteriormente para as outras “Cenas”. Por exemplo: a partir do compasso 18 da “Cena 1”, é elaborada um sonoridade que encadeia, através do contraponto, blocos sonoros de cinco notas. Era a ideia original e única, até então, para aquele trecho. Algum tempo depois, ao revisitar a partitura, senti a necessidade de mais movimento, de uma nova sonoridade que pudesse deslocar o foco auditivo da sequência de semicolcheias (Figura 35).

Inseri uma sonoridade baseada na ideia rítmica que aparece nos tambores ao final da “Cena 2”. Para a “Cena 1”, a ideia rítmica foi adaptada para a marimba, que utiliza como material harmônico uma sequência de doze sons dividida em três entidades harmônicas de 4 sons. Esta atitude contribuiu para o intercâmbio de processos, conceitos e abordagens que foram surgindo em momentos distintos do processo de composição. Pode-se verificar o caminho inverso, a influência dos primeiros materiais musicais sobre o novo material harmônico. São criadas duas sequências de doze sons, formadas pelas oito notas não repetidas das duas estruturas harmônicas, completando com as quatro notas do arquétipo diminuto estranho à cada uma. A primeira estrutura originou a sequência Y (Figura 34):

The figure shows a musical staff in bass clef. The first section, labeled 'Primeira Estrutura Harmônica', consists of a sequence of notes: C2, B1, Bb1, Ab1, Gb1, Fb1, E1, D1. Above the final notes, there is an octave sign '8va' and a sharp sign '#'. The second section, labeled 'Seq. de notas não repetidas', is divided into three parts: A, B, and C. Part A contains notes C2, B1, Bb1, Ab1. Part B contains notes Gb1, Fb1, E1, D1. Part C contains notes C2, B1, Bb1, Ab1. Below part C is the label 'Arq. Dim.'.

Figura 34: Da primeira estrutura harmônica foi obtida a sequência Y, que consiste das oito notas não repetidas da estrutura, somadas ao arquétipo diminuto que não pertence a estrutura. Também um exemplo da subdivisão da sequência em três respectivas entidades de quatro sons.

Desta sequência, são extraídas as entidades harmônicas de quatro sons que, combinadas com o ritmo dos ciclos, distribuem temporalmente a sonoridade protagonizada pela marimba. O ritmo do ciclo é transposto metricamente no compasso 22: a relação métrica de cinco contra quatro colcheias (5:4), muda para três colcheias sobre duas colcheias (3:2) (Figura 35):

Figura 35: Ideias que se retroalimentam: primeira ideia sonora sobre semicolcheias sonoridade em simultaneidade com a sonoridade da marimba adicionada posteriormente, [20] –[25].

O solo de trombone entre os compassos 75–84 é um exemplo de utilização da segunda estrutura harmônica. Aqui, segundo uma perspectiva hierárquica dos materiais, é a segunda aparição de uma melodia acompanhada nesta mesma cena. A primeira vez ocorreu com a flauta executando uma linha melódica protagonista, alguns compassos antes, porém, ainda dentro das relações intervalares da primeira estrutura. O acompanhamento para a melodia, tanto para a flauta como para o trombone é estático, utilizando-se amplamente da ressonância do piano. Ao mesmo tempo, elementos frequenciais dos outros instrumentos contribuem de modo a ampliar a composição tímbrica da sonoridade que acompanha a melodia.

A Figura 36 mostra como a segunda estrutura harmônica é empregada. O piano a apresenta em sua forma original de maneira parcial, enquanto o trombone utiliza a sequência das notas da estrutura para a linha melódica. As madeiras e a marimba ocupam as três notas superiores da estrutura (Láb - Fá# - Fá) enquanto o violoncelo dobra frequências intermediárias (Mib - Láb). A utilização de harmônicos na flauta e no violino, juntamente com o trêmolo do violoncelo, realçam parciais superiores que acrescentam certa nebulosidade tímbrica à sonoridade. No compasso 80, o piano exhibe a segunda estrutura em sua totalidade (Figura 36).

The image shows a complex musical score for Figure 36, spanning measures 75 to 83. It features five systems of staves. The top staff is for flute, marked 'flauta' and 'senza sord'. The second staff is for a string instrument, marked 'mf' and 'p'. The third staff is for another string instrument, marked 'pp' and 'mf'. The fourth staff is for a third string instrument, marked 'ppp'. The fifth staff is for a fourth string instrument, marked 'ppp'. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*, along with performance instructions like 'senza sord' and 'flauta'. The tempo is marked as $\text{♩} = 46$. The time signature changes from 3/4 to 8/8 and back to 3/4.

Figura 36: Segunda estrutura, [75]–[83].

O ponto de ruptura acontece no compasso 85. A referência para organização das alturas fornecida pelas estruturas harmônicas é abandonada e uma sequência de doze sons é introduzida. Aqui, pela primeira vez na composição, é utilizado o conceito de entidades harmônicas. Esta nova sequência não deriva de nenhuma das estruturas harmônicas e é denominada sequência X (Figura 37).

The image shows a single staff of music for Figure 37, containing a sequence of twelve notes. The notes are grouped into three sections labeled A, B, and C. Section A contains the first four notes, section B contains the next four notes, and section C contains the final four notes. The notes are: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3.

Figura 37: Sequência X de doze sons empregada a partir do compasso 85 da “Cena 1”, com suas respectivas entidades harmônicas derivadas.

O momento de mudança do material harmônico, também simboliza a entrada de uma nova sonoridade, que se caracteriza por uma textura elaborada através de múltiplos estímulos sonoros, fugazes e multidirecionais, que apresentam diferentes comportamentos dinâmicos (Figura 38).

Musical score for Figure 38, showing a sequence of twelve sounds (X) divided into three harmonic entities of four sounds each. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Percussion (Perc.). The tempo is marked as quarter note = 84. The score is in 4/4 time and features various dynamics (p, mf, f, fp, ppp, sfz, mp) and articulations (slap tongue, sord., arco, bartok).

Figura 38: Rompimento com a atmosfera harmônica das estruturas e início da utilização da sequência de doze sons (X), dividida em três entidades harmônicas de quatro sons. Nova seção apresenta um aumento na diversidade espectro-morfológica e na velocidade de interação entre as sonoridades, [85]–[88].

A partir deste momento, as entidades adquirem liberdade para reorganizar suas relações intervalares internas, que resultam em maior ou menor instabilidade harmônica e ajudam a potencializar o contorno dinâmico de novos eventos (sonoridades pontuais). Caminhando para o final desta “Cena”, a superposição entre os eventos, gradualmente passa a construir uma direcionalidade comum, seguindo o direcionamento da linha melódica do trombone. A trama de eventos fora de hierarquia, formam um todo sonoro que conduz para um tensionamento da narrativa até o crescendo final do trombone (Figura 39).

The image displays a complex musical score for Figure 39, consisting of multiple staves. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and performance instructions. Key elements include:

- Staff 1 (Piccolo):** Starts with a *piccolo* marking and features a melodic line with a *ff* dynamic.
- Staff 2 (Trombone):** Shows a melodic line with dynamic markings ranging from *p* to *fff*, including a *sfz* marking.
- Staff 3 (Piano):** Features a rhythmic pattern with dynamic markings from *p* to *fff*.
- Staff 4 (Tuba/Euphonium):** Includes a *co.* marking and dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 5 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mf* to *ff* and the instruction *au talón*.
- Staff 6 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mf* to *ff* and the instruction *au talón*.
- Staff 7 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 8 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 9 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 10 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 11 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 12 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 13 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 14 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 15 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 16 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 17 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 18 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 19 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 20 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 21 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 22 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 23 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 24 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 25 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 26 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 27 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 28 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 29 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 30 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 31 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 32 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 33 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 34 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 35 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 36 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 37 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 38 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 39 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 40 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 41 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 42 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 43 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 44 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 45 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 46 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 47 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 48 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 49 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 50 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 51 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 52 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 53 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 54 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 55 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 56 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 57 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 58 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 59 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 60 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 61 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 62 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 63 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 64 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 65 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 66 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 67 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 68 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 69 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 70 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 71 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 72 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 73 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 74 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 75 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 76 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 77 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 78 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 79 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 80 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 81 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 82 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 83 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 84 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 85 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 86 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 87 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 88 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 89 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 90 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 91 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 92 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 93 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 94 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 95 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 96 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 97 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 98 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 99 (Tuba/Euphonium):** Features a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.
- Staff 100 (Tuba/Euphonium):** Shows a melodic line with dynamic markings from *mp* to *ff*.

Figura 39: Múltiplos eventos passam a construir uma direcionalidade comum que acompanha a linha melódica do trombone, culminando no fortíssimo final. Importante notar a reapresentação de contornos dinâmicos de ideias sonoras anteriores que ressurgem no final: blocos de semicolcheias, figuração rítmica derivada dos ciclos rítmicos e figuração motívica do *piccolo*. A linha melódica do trombone também deriva de divisões rítmicas e saltos intervalares já apresentados por ele mesmo entre os compasso 75 e 83, [99]–[104].

2.3.2 – “Cena 2”

A partir da “Cena 2”, os materiais musicais introduzidos na primeira “Cena” são recontextualizados. Como parâmetro para organização de alturas, são utilizadas, mais uma vez, a primeira e segunda estruturas harmônicas, juntamente com figurações rítmicas derivadas do primeiro e do segundo ciclos. Porém, mesmo se tratando dos mesmos materiais, a atmosfera sonora construída a partir deles é bem distinta. O início da “Cena 2” apresenta uma sonoridade textural, empregando grande amplitude de registro e acúmulo frequencial, que provém da sobreposição de sonoridades. A sonoridade inicial da composição apresenta grande densidade, pois utiliza amplo espectro de frequências: ressonância do piano, sonoridades de altura indefinida, recursos microtonais como glissandos e flutuações microtonais sobre algumas frequências, além da dinâmica em fortíssimo para todos os instrumentos (Figura 40).

Figura 40: Início da “Cena 2” mostra a primeira estrutura harmônica em sua total extensão. Rápida aparição da segunda estrutura no piano em bloco formado pelas notas que não se repetem [compasso 108]. Flauta e tambores utilizam ritmos derivados do segundo ciclo transposto metricamente. A flauta reproduz a sonoridade motívica do clarinete na “Primeira Cena”, enquanto os tambores utilizam o ciclo de forma fragmentada valendo-se da combinação de células isoladas, [105]–[107].

Passado este primeiro momento, é introduzida uma variação da primeira estrutura, apresentada sentido inverso, ou seja, a relação de intervalos ascendentes inicia com o maior salto intervalar da estrutura (7ª maior) na parte inferior e termina com o menor salto (2ª menor) na parte superior. A relação dos intervalos ascendentes é invertida, passando a ser do maior para o menor. A relação de intervalos está fundada sobre a última nota da primeira estrutura (Fá#), que se torna a primeira e mais grave (Figura 41).

harmônicas derivadas de alguma das duas estruturas ou na inversão intervalar da primeira estrutura. As estruturas aparecem, na maior parte das vezes, respeitando a disposição dos seus intervalos. No máximo, muda-se o registro das frequências, como na parte do piano que aparece na Figura 42. Porém, passadas as seções iniciais, nas quais a organização frequencial parte destes princípios, eles são abandonados para a entrada de um novo material harmônico, derivado de três sequências de doze sons divididas em entidades harmônicas. Duas das três sequências originam-se a partir das notas não repetidas da primeira e da segunda estruturas: sequência Y e sequência Z, respectivamente. A sequência X não deriva das estruturas. Estas três sequências são as únicas utilizadas em toda a composição. Na “Cena 1”, o momento de ruptura harmônica acontece no compasso 85 (Figura 38), onde também imprime-se maior fluxo de eventos de distintas propriedades espectro-morfológicas, em múltiplos focos auditivos combinados no tempo de maneira intuitiva.

Na “Cena 2”, existe igualmente o momento de ruptura harmônica, mas com um diferencial no que tange a elaboração rítmico-temporal das sonoridades. São utilizados os ciclos rítmicos em transposições métricas sobrepostas, seguindo a ideia da seção anterior entre os compassos 111 e 115 (ver Figura 42). Forma-se uma nova atmosfera, onde a sensação de pulso retorna. As sonoridades passam a se relacionar no tempo a partir deste referencial comum. Esta nova seção inicia no compasso 120, com os tambores⁴³ apresentando simultaneamente o primeiro ciclo rítmico no bongô e o segundo ciclo nos outros três membranofones mais graves (Figura 43).

The image shows a musical score for percussion, spanning measures 120 to 128. The tempo is marked as quarter note = 60. The score is written on a single staff with a treble clef. It features complex rhythmic patterns with various dynamics (pp, mp, mf, p) and includes 5:3 ratio markings. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Figura 43: Parte da percussão é construída a partir da simultaneidade dos dois ciclos rítmicos. Ressurge a sensação de pulso regular para que a polirritmia possa acontecer, criando uma atmosfera sonora holística do conjunto, a partir de temporalidades simultâneas, [120] – [128].

⁴³ Do grave ao agudo: surdo ou *gran cassa*, dois tom-tons ou duas congas e um par de bongôs (duas alturas).

A ruptura harmônica acontece com a flauta e o violino atuando com uma sequência de doze sons, obtida a partir das notas não repetidas da primeira estrutura, somadas ao arquétipo de sétima diminuta estranho à estrutura (Figura 44), chamada sequência Y, que originou o material de alturas mostrado na Figura 44.

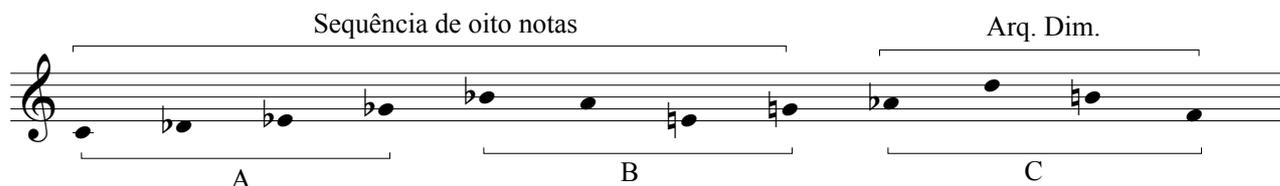


Figura 44: Sequência Y, derivada das oito notas não repetidas da primeira estrutura, seguidas das quatro notas do arquétipo de sétima diminuta que não pertencem à estrutura e respectivas entidades harmônicas (A, B e C).

Mesmo que transpareça a relação entre uma linha melódica acompanhada pela sonoridade dos tambores, este protagonismo só faz sentido graças ao contexto do acompanhamento. O *pizzicato* do violino tem pouca interferência. O timbre de ataque e o curto período de ressonância motivaram minha escolha tímbrica, cuja finalidade principal é ajudar a flauta a compor atmosferas harmônicas decorrentes do encadeamento das entidades da sequência Y.

A sonoridade da flauta reflete uma ideia de improvisação, impulsionada pelo caráter ritualístico da sonoridade dos tambores. A linha melódica é construída com a combinação horizontal das entidades harmônicas manipuladas internamente para atender intenções gestuais. O violino combina as mesmas entidades harmônicas, porém não apresenta necessariamente as entidades em sua totalidade, como a flauta. Ritmicamente, ele segue o padrão obtido da transposição métrica do primeiro ciclo rítmico para uma relação de tercinas de colcheia. Ele acompanha as alternâncias entre entidades harmônicas na parte da flauta. Isso faz com que o violino não toque necessariamente todas as notas de uma entidade. Dessa forma, ambos instrumentos executam a mesma entidade harmônica dentro de um recorte temporal (Figura 45).

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Percussion (Perc.). The score is divided into two systems, measures 125-130 and 128-130. The Flute part is characterized by complex, improvisatory melodic lines with various dynamic markings including *sfz p subito*, *gliss.*, *f*, *ff*, and *mp*. The Violin part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 3:3 ratio, marked with *mf* and *pizz*. The Percussion part consists of a complex rhythmic pattern with a 5:3 ratio, marked with *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 45: Sobreposição dos ciclos rítmicos nos tambores, simultaneamente com a transposição métrica do primeiro ciclo no violino e linha melódica de caráter improvisatório na flauta, [125]–[130].

A massa sonora adquire grande densidade a partir do final do solo da flauta, quando são introduzidos os demais instrumentos. Eles entram em conjunto, iniciando um trecho que apresenta a sobreposição de transposições métricas, obtidas a partir de uma variação do ciclo rítmico. O ciclo inicia no primeiro compasso do primeiro ciclo e passa para o segundo ciclo a partir do 4º compasso (ver Figura 33). São utilizadas, simultaneamente, transposições métricas para a figura de semicolcheias (peles e clarinete), para figura de tercinas de colcheias (violino), enquanto o piano e o violoncelo utilizam o ciclo transposto metricamente para relações de colcheias. O trombone completa as notas da sequência rítmica e harmônica do clarinete (Figura 46).

The image displays a musical score for measures 132 to 135. The score is arranged in five systems, each representing a different instrument: Clarinet A (Cl), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Violin (Vln), and Percussion (Perc). The time signature is 4/4. The Clarinet A part features a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *f*, including a section marked 'con sord.' and 'sfz'. The Trombone part is mostly silent, with some notes in measures 133 and 134 marked 'sfz'. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked 'mp'. The Violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked 'pizz' and 'mf'. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked 'mp' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 46: Simultaneidade dos ciclos rítmicos em distintas transposições métricas, [132]–[135].

A sonoridade que encerra esta “Cena” tem origem na “Cena 1”. Trata-se da sequência de semicolcheias que encadeia blocos de três a cinco notas (ver Figura 35). Apesar de compartilharem a mesma ideia sonora, existe uma diferença no material harmônico.

Na primeira “Cena”, os blocos são formados e encadeados em um contraponto que utiliza a escala diminuta de oito sons. Propus duas regras básicas para este contraponto. A primeira é não repetir a mesma nota, na mesma voz, em duas semicolcheias seguidas. A segunda é que os blocos de notas devem ser encadeados de modo que nenhuma nota se repita em outra voz em sua constituição harmônica. Na “Cena 2”, o mesmo procedimento contrapontístico é empregado, mas sobre a sequência Y, gerada pela primeira estrutura harmônica. As entidades harmônicas são mantidas na elaboração do contraponto, mantendo o princípio sobre a condução das vozes de não repetir a mesma nota na mesma voz, e não apresentar a mesma nota ou classe de altura (outra oitava de uma mesma nota), no mesmo bloco.

Dos compassos finais desta “Cena”, foi extraída a ideia rítmica utilizada na marimba nos compassos 20–25 da “Cena 1” (ver Figura 35). Aqui vemos a ideia sonora original: uma divisão rítmica nos tambores que flutua sobre a estaticidade das semicolcheias, transpondo metricamente as figuras do ciclo rítmico para relações temporais mais espaçadas, que são ainda mais desestabilizadoras, pois utilizam transposições métricas no decorrer da sonoridade e ornamentações (Figura 47).

The image shows a musical score for measures 143 to 145. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Percussion (Perc.). The music is characterized by dense, overlapping textures of semiquaver notes. Dynamic markings such as *cresc*, *f*, *mf*, and *p* are used throughout. The tempo is marked *sempre a tempo*. The percussion part includes specific rhythmic patterns with markings like *5:3* and *9:6*.

Figura 47: Sobreposição de três sonoridades: blocos de semicolcheias formam uma textura à parte, permeada pela ressonância do piano e pela flutuação métrica dos tambores, [143]–[145].

A partir destes exemplos, encontrados na “Cena 2”, torna-se mais fácil compreender a dialética entre os diferentes estágios do processo composicional. Estágios atuais do processo terminam por influenciar ou enriquecer ideias anteriores. Ao mesmo tempo, os processos já realizados trazem, para aquele estágio posterior, as primeiras ideias, matérias e diretrizes, que caracteriza a proposta da composição.

2.3.3 – “Cena 3”

A “Cena 3” representa uma ruptura em relação às duas “Cenas” anteriores. Dentre os aspectos que ilustram esta afirmação, o mais pronunciado deles é a própria sonoridade obtida da execução instrumental. Minha intenção era buscar uma atmosfera sonora delicada, que explorasse composições tímbricas para as entidades harmônicas, utilizando dinâmicas em um gradiente máximo de *mezzoforte* (em raríssimos trechos) ao limite do audível (*pppp*). Sonoridades etéreas nas quais predominam frequências a partir do registro médio (Dó 3) até o agudo (Fá# 6).

Durante o processo, percebi a importância de ampliar a utilização dos recursos tímbricos de cada instrumento, como forma de conceber a sonoridade de maneira mais profunda, em outros

níveis de detalhe. Entra em questão não apenas a disposição rítmico-temporal das alturas, mas também o foco em sua elaboração tímbrica (microtextura). Ao contrário das outras “Cenas”, a “Cenas 3” foca uma atmosfera única. A sonoridade etérea é obtida através da composição tímbrica, das dinâmicas, dos envelopes sonoros e do caráter de execução que, durante os ensaios, mostrou-se ser menos explícito do que nas outras três “Cenas”. De todas, a “Cena 3” foi a que mais demandou reflexão e diálogo entre músicos e compositor. Não era evidente trazer à tona os significados da partitura. Para criar esta nova atmosfera, era preciso atingir uma concepção sonora comum e o devido caráter e equilíbrio dos elementos musicais.

Início, pois, abordando seu aspecto rítmico. O ritmo é compreendido, no contexto deste trabalho, como a disposição da sonoridade no tempo, no sentido que ele não existe isoladamente, mas faz parte de uma estrutura maior, composta de vários outros elementos. Mais uma vez, o ritmo prevalece como material comum entre as “Cenas”. Na “Cena 3”, ele é utilizado da maneira como o foi anteriormente: um ciclo que se desenvolve no tempo, até que recomeça quando terminado seu fluxo. No entanto, a atmosfera sonora obtida a partir do encadeamento rítmico aqui é diferente. O ciclo é apresentado em subdivisões de colcheia, em um andamento lento que dilata sua relação temporal. Porém, o material rítmico comum pode se converter em um parâmetro para novas atmosferas, ao especular-mos sobre suas possibilidades de variação e contextualização.

A “Cena 3” não utiliza os ciclos rítmicos de maneira literal. Para este contexto, são excluídas as relações polirrítmicas menores, no caso, representadas pelas quiálteras de 5 fusas que compõem as figurações originais do segundo ciclo. As cinco notas da figuração polirrítmica são transformadas em subdivisões de colcheias (Figura 48).



Figura 48: Ciclo rítmico derivado do primeiro e do segundo ciclos, tal como utilizado no início da “Cena 3”. As figuras de quiálteras de cinco notas foram transformadas em cinco colcheias, tornando-se a menor subdivisão rítmica desta “Cena”. Este ciclo também é usado de trás para frente.

O ciclo é distribuído entre os instrumentos. Nem uma única célula rítmica é apresentada em uma mesma voz, como acontece normalmente nas outras três “Cenas”. A divisão rítmica do ciclo é enunciada pela entrada individual de cada instrumento. As entidades harmônicas são utilizadas através da sobreposição de alturas em notas sustentadas, em que envelopes de ataque e finalização são exatamente gradativos. Quase inexistem ataques percussivos neste contexto, a não ser os *pizzicatos* das cordas (Figura 49).

lento e delicado ♩ = 46

c/ chave de G#

Figura 49: Início da “Cena 3”. Busca por nova atmosfera sonora com o ciclo rítmico distribuindo temporalmente as alturas entre as vozes. Envelopes sonoros sutis e sobreposição de entidades, [146]–[156].

Em relação à organização de alturas, são utilizadas as duas seqüências de doze notas que aparecem nas duas “Cenas” anteriores, porém sem que em momento algum se faça qualquer referência às duas estruturas harmônicas. As “Quatro Cenas para Grupo de Câmara” utilizam um total de três seqüências de doze notas, as quais possuem três diferentes associações que caracterizam sua estruturação. Existe a primeira seqüência, que denomino seqüência X, cuja estruturação independe das duas estruturas harmônicas (Figura 50). À seguinte denomino seqüência Y, cuja estruturação provém da seqüência de oito notas não repetidas da primeira estrutura harmônica, seguida do arquétipo de sétima diminuta, estranho à escala diminuta (Figura 51). Por fim, surge a seqüência Z, oriunda das primeiras oito notas não repetidas da segunda estrutura harmônica, seguidas pelo arquétipo de sétima diminuta estranho à escala (Figura 52).

Figura 50: Seqüência X e suas três entidades harmônicas de quatro sons. Ela não é derivada das duas estruturas harmônicas, mas possui, entre suas entidades harmônicas, um arquétipo de sétima diminuta em suas quatro últimas notas, uma referência ao material anterior.

Figura 51: Sequência Y, derivada das notas não repetidas da primeira estrutura harmônica, seguida do arquétipo de sétima diminuto estranho à estrutura.

Figura 52: Sequência Z, derivada das oito notas não repetidas da segunda estrutura harmônica, seguida do arquétipo de sétima diminuta estranho à estrutura.

Com a finalidade de obter maior variabilidade do material harmônico, a sequência Z é utilizada na composição transposta uma quarta justa acima. Isso possibilita que as últimas quatro notas da sequência formem o terceiro arquétipo diminuto que existe no sistema temperado, diferenciando-se das últimas quatro notas da referida entidade arquetípica nas sequências X e Y.

Figura 53: Sequência Z, transposta uma quarta justa acima tem sua origem na relação de intervalos formada pelas notas não repetidas da segunda estrutura harmônica, seguidas pelo arquétipo de sétima diminuta estranho à escala diminuta. No caso, a terceira entidade harmônica arquetípica de sétima diminuta que existe na música tonal.

A “Cena 3” inicia utilizando, como referência harmônica para a organização de alturas, a sequência Z transposta. Optei por esta sequência pois ela origina arquétipos harmônicos que combinam intervalos de menor tensão e de polaridade mais evidenciada, que compõem as duas primeiras entidades (A e B). Se for incluída a entidade C, em uma rápida análise de suas disposições intervalares, verifica-se que as três entidades de quatro sons derivadas da sequência Z, assim como sua transposição uma quarta justa acima, formam entidades arquetípicas da prática

música ocidental.

Analiso separadamente as permutações possíveis entre as alturas que compõem as três entidades harmônicas derivadas da sequência Z transposta. Ao serem mantidas na disposição fechada, as quatro permutações possíveis das entidades terão como resultado sonoridades acórdicas conhecidas. No plano usual da sua utilização, eles são denominados acordes. Observam-se três formações arquetípicas das entidades da sequência Z: acorde menor com sétima menor (m7); acorde maior com sexta adicionada (add6); o acorde de sétima diminuta (m5b7 \emptyset) (Figuras 54, 55, 56).

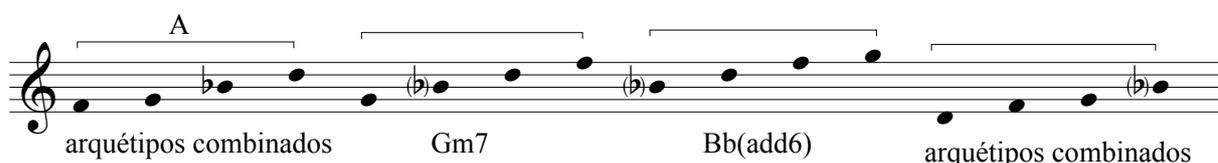


Figura 54: Entidade harmônica A e permutações.

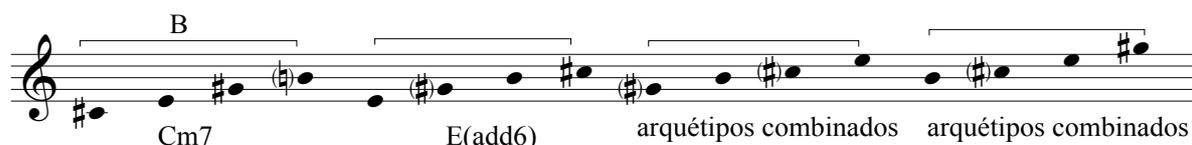


Figura 55: Entidade harmônica B (posição fechada) e permutações.



Figura 56: Entidade harmônica C e permutações.

A atmosfera não direcionada tem por objetivo de expressão o desenrolar sutil da sonoridade no tempo, inserindo elementos de maneira gradual. A entrada defasada das frequências, através de envelopes sonoros de baixa angulação, faz com que a verticalidade das alturas que compõem a sonoridade não fique evidenciada, apesar de a atmosfera sonora da “Cena” estar justamente calcada na sobreposição e no espaçamento dos intervalos. Isto, certa forma, torna a percepção textural ambígua, podendo ser encarada como uma combinação de linhas melódicas, como encadeamentos verticalizados, ou mesmo como ambos. Ao se subtraírem todas as indicações da partitura, com exceção das alturas e do ritmo, pode-se visualizar como as entidades harmônicas são distribuídas no tempo (Figura 57).

The image displays a musical score for five instruments: flute, clarinet, trombone, violin, and cello. The score is organized into five staves. Above the staves, three harmonic entities are labeled: A, B, and C. Entity A is represented by a bracketed group of notes, B by a bracketed group of notes, and C by a bracketed group of notes. The score shows the rhythmic and temporal arrangement of these entities across the instruments. The time signature is 3/8, and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems of four measures each. The first system shows the initial entry of the instruments, and the second system shows a more complex interaction of the harmonic entities.

Figura 57: Visualização do plano de organização de alturas do mesmo trecho do início da “Cena 3”. As entidades harmônicas e suas disposições rítmico-temporais, tal como distribuídas pelo conjunto instrumental (flauta, clarinete, trombone, violino e violoncelo), [146]–[156].

No início da “Cena 3”, as frequências componentes das entidades harmônicas tendem a se manifestar por um período de tempo delimitado, sobrepondo-se, de maneira discreta, ao início da manifestação sonora de uma outra entidade. Ocorre um adensamento dos elementos harmônicos e aumento da atividade rítmica, com a inclusão dos dois ciclos rítmicos simultâneos, a partir do compasso 168. São exploradas duas vias principais para a organização das alturas: a primeira é a disposição intervalar das entidades e o espaçamento entre os intervalos; a segunda é a utilização simultânea de mais de uma entidade que formam sonoridades harmonicamente mais complexas (Figura 58).

súbito a tempo ♩ = 46

Fl. *mf* *p* *pp* *pp* *mp*

Cl. *mf* *p* *pp* *pp* *mp*

Tbn. *mf* *pp*

Vln. *mf* *p* *pp* *p* *mp*

Vcl. *mf* *p* *pp* *mp*

Perc. *p*

Figura 58: Primeira intervenção da marimba no compasso 174. Este trecho apresenta um exemplo da fragmentação temporal das entidades harmônicas no decorrer da “Cena 3”, [174]–[177].

A porção final da composição, entre os compassos 188–198 (último), caracteriza-se por um momento de ruptura que sucede ao que denomino ponto culminante da narrativa no compasso 187, momento que ocorre a máxima simultaneidade dos elementos rítmicos e harmônicos. Neste ponto, os dois ciclos rítmicos completam suas sequências. Após um súbito contraste no patamar de dinâmicas, o ciclo rítmico original é rerepresentado, tal como no início, de forma solitária (ver Figura 48). Isto implica na diminuição da atividade rítmica e da densidade frequencial. É introduzido um novo substrato harmônico para a elaboração da sonoridade: a sequência Y (ver Figura 50), derivada da primeira estrutura harmônica, dividida em três entidades harmônicas de quatro sons. No momento em que a atividade rítmica se rarefaz, as alturas passam a ser sustentadas por um tempo maior, o andamento torna-se ligeiramente mais rápido e a delimitação temporal das entidades harmônicas é retomada como no início.

Verifica-se – utilizando o mesmo princípio da disposição por graus conjuntos – que as entidades harmônicas derivadas da sequência Y possuem propriedades bastante diversas das encontradas na sequência Z transposta. Existe maior instabilidade harmônica devido constituição frequencial das novas sonoridades. As entidades (A e B) já não formam arquétipos reconhecíveis ou familiares: eles mantêm-se como entidades harmônicas não arquetípicas (Figura 59).

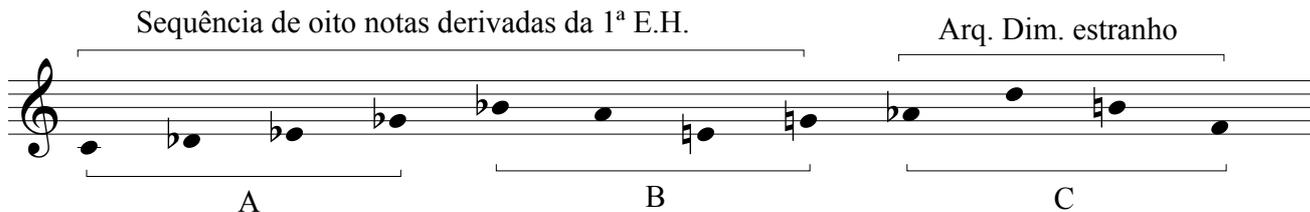


Figura 59: Sequência Y derivada das oito notas não repetidas da relação intervalar sequencial, oriunda da primeira estrutura harmônica (E.H)

Ao se analisar as inversões na posição fechada, verifica-se que as entidades A e B da sequência Y (salvo a entidade C, que sempre se constituirá de um arquétipo de sétima diminuta, assim como nas sequências X, Z e Z transposta), não formam estruturas intervalares que correspondam a um arquétipo harmônico (Figura 60).

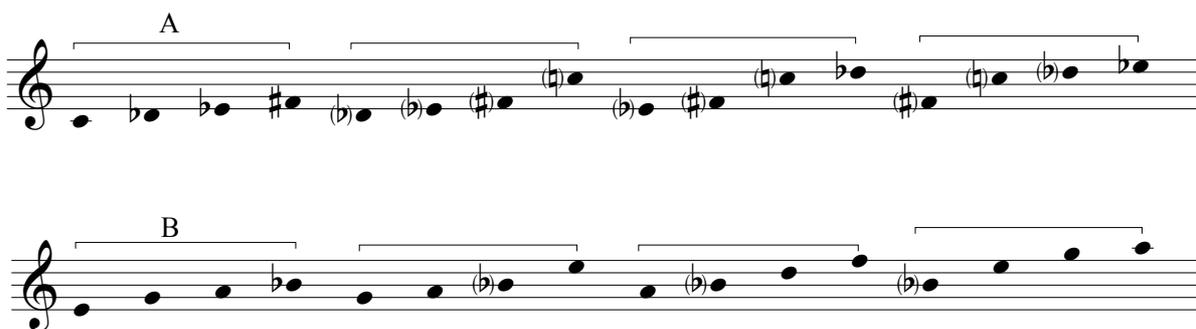


Figura 60: Entidades harmônicas de quatro sons A e B derivadas da sequência Y e suas respectivas permutações por graus conjuntos ou mais próximos. As permutações, assim com a entidade original, não são associadas facilmente a uma entidade arquetípica.

A retomada do ciclo rítmico apresenta novas combinações tímbricas e harmônicas através da alternância do material harmônico da sequência Z transposta para a sequência Y, gerando uma mudança na atmosfera sonora, mas com o cuidado de não promover uma sensação de ruptura da narrativa (Figura 61).

agitato ♩ = 66

Fl. *pp* *p* *mp* *ppp* *pp* *p* *mf* *mf*

Cl. *pp* *p* *ppp* *pp* *p* *mf* *mf*

Tbn. *pp* *ppp* *pp* *p* *mf*

Vln. *pp* *p* *mf* *mf*

Vc. *pp* *p* *ppp* *pp* *p* *pizz* *mf* *mf* *arco* *mf*

Perc. *ppp* *p* *ppp* *mp* *pp*

Figura 61: Retorno ao ciclo rítmico inicial distribuído entre a formação instrumental e delimitação temporal das entidades harmônicas. Mudança do material harmônico, com maior sustentação das frequências componentes das entidades, preenchendo, com som, espaços que antes eram pausas, [188]–[194].

Nota-se que esta mudança caracteriza um marco estrutural na composição. Ela acontece a poucos compassos do final, no compasso 188, o que corresponde a 20,4% do tempo medido restante da música. Contudo, este marco não leva a nada além. Percebe-se algo novo, mas que simplesmente não atende a uma expectativa de continuação. A narrativa é interrompida por uma espécie de movimento cadencial da sonoridade, em que o andamento é reduzido em duas etapas. Uma súbita sobreposição fragmentada de entidades é novamente utilizada, como forma de atender a questões de expressividade propostas para esta “Cena”: buscar uma atmosfera etérea através de mudanças gradativas na sonoridade. A percepção da estruturação harmônica é ambígua, pois não está evidente se os elementos frequenciais são estruturados por princípios horizontais ou verticais: ambas as perspectivas são possíveis (Figura 62).

Figura 62: Últimos quatro compassos da “Cena 3”. Retoma-se o recurso de fragmentação das entidades harmônicas da sequência Y que possibilita maior movimentação melódica. O término da narrativa (ou interrupção) traz um momento de nebulosidade tímbrica e harmônica, onde os timbres dos instrumentos (exceto o clarinete) são alterados por técnicas expandidas e o uso de surdina. O último compasso apresenta notas de todas as entidades harmônicas, porém nenhuma em sua totalidade, [195]–[198].

O processo de composição da “Cena 3” teve início antes mesmo da primeira nota ser escrita. Ele começou durante uma etapa de especulação em nível pré-composicional sobre o resultado sonoro: as combinações tímbricas, a projeção do comportamento das sonoridades no tempo e uma ideia mais ou menos definida sobre a atmosfera pretendida. Esta projeção estética pré-composicional não aconteceu de maneira tão evidente como nas outras “Cenas”. A “Cena 3” originou-se, antes de tudo, de um ideal de atmosfera sonora, concebida internamente, em um momento anterior ao processo. As demais “Cenas” tiveram, em grande parte, sua narrativa, suas sonoridades e seus contornos dinâmicos descobertos ao longo dos processos.

A “Cena 3” proporcionou outra perspectiva relacionada à forma, onde marcos sonoros de implicações formais tem seu impacto diluído na composição. No contexto da “Cena 3, não existem rupturas, ou grande um contraste que evidencia uma mudança de seção. Ao contrário, as pequenas alterações dos elementos componentes formam uma narrativa que tem sua sonoridade transformada gradualmente. A transformação foi conduzida de tal forma que os estágios da sonoridade não evidenciam seções delimitadas da composição, mas etapas de estruturação da sonoridade no tempo.

2.3.4 “Cena 4”

A “Cena 4” marca o retorno a uma estrutura formal fragmentada, delineada em seções caracterizadas por diferentes ambientes sonoros. As seções costumam apresentar um tipo de processamento aplicado ao material que termina por dar forma à estrutura interna daquela sequência de eventos, que encerram, em si, um contexto auditivo momentâneo. Algo bastante evidente nas “Cenas 1 e 2”.

A narrativa fragmentada da “Cena 4” mistura imagens sonoras de uma nova atmosfera com os materiais musicais rítmicos e harmônicos comuns a todas as “Cenas”. Nas “Cenas 3 e 4”, a atmosfera harmônica derivada das estruturas harmônicas, é abolida. A organização de alturas é unicamente trabalhada através das três sequências de doze sons utilizadas anteriormente (X, Y e Z transposta) e da combinação de suas entidades harmônicas derivadas. A “Cena 4” abandona a utilização do ciclo rítmico no primeiro momento, para depois retornar ao ciclo em um contexto no qual sua percepção também é diluída. Na “Cena 4”, são igualmente utilizados fragmentos rítmicos do ciclo: células rítmicas combinadas permutadamente e em sonoridades de caráter figurativo.

Outra fonte de estruturação rítmica provém das relações métricas, extraídas do primeiro trecho da seção inicial da “Cena 4” [199–214]. Como a “Cena 1”, a “Cena 4” fornece seu próprio material musical, a partir de suas relações sonoras internas e originais, extraídas da primeira atmosfera sonora que a “Cena” apresenta.

A imaginação musical sugeriu-me o entrecruzamento de linhas horizontais, formando sonoridades, cujo movimento de superfície sobrepõe-se como ondas em meio líquido: mesma intenção e direcionamento, porém deslocadas, com diferentes proporções e variações sutis de relevo, que procuram moldar-se às possibilidades instrumentais.

As linhas deveriam possuir movimento ascendente e descendente, completando-se em registro e gestualidade. Para que tal efeito fosse atingido, foram utilizadas figuras rítmicas velozes de subdivisão regular, que conduzem os movimentos horizontalizados. O contorno intervalar (relevo próprio da onda) é moldado pelo encadeamento horizontal das entidades harmônicas. Este é um exemplo de uma sonoridade peculiar a esta “Cena”. A este material original, é sobreposto um material comum. A figuração do trombone representa a síntese da sonoridade motívica executada pela flauta e pelo clarinete, nos primeiros compassos da “Cena 1”, da qual são extraídos os ciclos. Eles executam figurações – de duas e quatro alturas respectivamente – que, ao serem reduzidas à sua divisão rítmica sequencial, são fragmentadas em células que fornecem material rítmico para todas as “Cenas”.

No papel de porta-voz do material comum, o trombone se vale das figurações do ciclo de

forma fragmentada, recombinao as células para executar uma única nota a cada intervenção, simplificando ao máximo a figuração motívica (Figura 63).

Figura 63: Relevo de ondas melódicas sobrepostas, em conjunto com a sonoridade figurativa do trombone, variação da sonoridade figurativa da flauta e do clarinete que tem origem no primeiro movimento, [202]–[204].

Os primeiros dezesseis compassos da “Cena 4” utilizam, como material harmônico, apenas a sequência Z transposta quarta justa acima. As linhas melódicas são construídas através do encadeamento horizontal das três entidades harmônicas de quatro sons (A, B e C), derivadas da sequência. A entrada das cordas no compasso [210] evidencia uma nova organização harmônica e temporal das entidades. As entidades harmônicas aparecem delimitadas no tempo, não sendo utilizadas de maneira sobreposta. Isto reduz a complexidade harmônica, pois restringe a utilização das alturas para aquele determinado recorte temporal, mesmo que ele seja pequeno, como uma colcheia a 96 b.p.m. (Figura 64).

Figura 64: Entrada das cordas. Entidades harmônicas passam a ser delimitadas temporalmente, utilizando unicamente as alturas componentes da entidade durante determinado recorte temporal, eliminando a sobreposição, [210] –[212].

Todavia, se existe a redução no número de alturas simultâneas empregadas na elaboração da sonoridade, pode-se utilizar as entidades para que se obtenham, através de sua disposição vertical e horizontal, outras possibilidades harmônicas de expressão. Ao restringir o recorte temporal para que nele atuem unicamente as alturas componentes da entidade, é possível obter maior controle sobre a direcionalidade da narrativa, pois as entidades isoladas permitem combiná-las de acordo com as características intervalares que lhes são próprias.

O compasso [210] marca o início de um novo momento, ainda dentro do que se pode denominar primeira seção, a qual abrange os compassos de [199] a [228]. Mudanças são sentidas em alguns parâmetros. Primeiro no material harmônico: a sequência Z transposta, derivada da segunda estrutura harmônica, é substituída pela sequência X, que não deriva de nenhuma das estruturas (Figura 65).

Figura 65: Sequência X e suas três entidades harmônicas derivadas.

Este momento da primeira seção traz algo inédito nesta “Cena” e em toda a composição: uma atmosfera sonora momentânea, elaborada através da estabilização sobre uma única entidade de quatro sons. Este princípio já fora utilizado nos primeiros compassos da “Cena 3”, mas em um contexto bem diferente. Na “Cena 4”, esta estabilização sobre uma única entidade serve como suporte harmônico para uma linha melódica. Esta linha melódica, conduzida pelo trombone, tem o poder de imprimir direcionalidade à narrativa, fazendo uma alusão rítmica ao solo do instrumento durante a “Cena 1”, entre os compassos [75–84] (Figura 66).

The musical score for Figure 66 consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Percussion (Perc.). The tempo is marked 'poco meno mosso' with a quarter note equal to 88. The music is in 4/4 time and spans five measures. The Flute and Clarinet parts play a melodic line of quarter notes, starting with a dynamic of *ff:pp subito*. The Trombone part plays a melodic line of quarter notes, starting with a dynamic of *mf*. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, starting with a dynamic of *f*. The Percussion part plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, starting with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 66: Mudança do material harmônico e início da delimitação horizontal e verticimposta às. Estes cinco compassos são estruturados harmonicamente apenas com as quatro notas que compõem a entidade A da sequência X, [215]–[219].

No trecho da Figura 66, visualizam-se os quatro elementos sonoros que compõem, neste mesmo momento, a sonoridade holística do grupo instrumental. A sonoridade caracteriza-se por uma textura de melodia acompanhada, dentro de uma classificação historicamente definida. O acompanhamento melódico é formado por sonoridades em conjunto compõem uma sonoridade textural. Há, então, uma textura formada pelos trêmolos combinados da flauta e do clarinete em Lá, cuja textura interna apresenta uma característica sonora de granulação leve, com grãos que possuem um envelope sonoro de angulação pouco acentuada. Os trêmolos sobre as notas, espécie de som granular instrumental, são atenuados pela dinâmica em *pp* e pelo execução em *legato*, mantendo a coluna de ar por maior tempo possível.

Somada à sonoridade das madeiras, está outra formada pelo violino e pelo violoncelo. Ela

utiliza a figuração inicial de sextinas em *legato*, trazendo-as para um novo contexto. As cordas apresentam, por um momento relativamente breve, a utilização de um *ostinato* que, por si só, é uma nova textura. Ele contribui para uma relação orgânica entre os materiais, pois suas figuração e movimentação linear são a continuação das ideias surgidas no primeiro momento da “Cena”.

O terceiro elemento é a figuração motívica, que agora se transfere para a marimba. Ela logo cede espaço para a entrada do trombone, que assume o papel de linha condutora da narrativa. Através do protagonismo melódico, a ele imprime direcionalidade que resulta no ápice sonoro da seção. O ápice sonoro pode ser entendido como o maior grau de densidade de massa da sonoridade do conjunto. Ele é construído através de blocos de doze sons encadeados contrapontisticamente, de modo que não exista a repetição de notas em sua formação vertical. Esse procedimento tem a finalidade de empregar o maior número de alturas simultâneas em uma dinâmica extrema (*ff*), com a articulação carregada dos trinados, trêmulos e *frulato* (Figura 67).

poco meno mosso ♩ = 88 *(acidente do trinado sempre relacionado à nota diatônica superior)

The musical score for Figure 67 is a complex orchestral arrangement. It features seven staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Violin (Vln), Viola (Vcl), and Percussion (Perc). The tempo is marked 'poco meno mosso' at 88 beats per minute. The dynamic is 'ff' (fortissimo). The score is characterized by a high density of simultaneous notes, with complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes. The percussion part includes a marimba and a tuba. The woodwinds and strings play intricate melodic lines. The overall texture is highly complex and dense.

Figura 67: Encadeamento harmônico dos blocos de doze notas: sonoridade atinge o ápice de saturação de alturas, dinâmica e densidade. Sua articulação ocorre através de sons granulares instrumentais, oriundos dos trinados em segundas maiores das madeiras e das cordas, do rulo de duas alturas da marimba e do *frulato* no trombone, [223]–[228].

Os blocos de doze notas são encadeados contrapontisticamente, através da organização horizontal das três entidades de quatro sons que compõem a sequência X. Este processo tem por objetivo viabilizar um contraponto que evite a repetição de notas no encadeamento dos aglomerados de doze sons. No exemplo da Figura 68, visualiza-se a organização de alturas a partir do encadeamento das entidades harmônicas. São doze alturas por bloco e mais quatro, ao se considerarem as frequências resultantes da segunda maior superior do trinado na flauta, no clarinete, no violino e no violoncelo. Consideremos, para este nível de foco, apenas as notas base executadas pelos instrumentos, pois é a partir delas que se efetua o contraponto (Figura 68).

The image displays a musical score for Figure 68, illustrating the overlapping of harmonic entities A, B, and C across various instruments. The score is organized into three measures, with each instrument part showing how these entities are reorganized to create a contrapuntal texture. The instruments included are Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trombone (Tbn), Piano (Pno), Violin (Vln), Viola (Vc), and Percussion (Perc). Each instrument part is marked with brackets and labels (A, B, C) indicating the specific harmonic entities being played. The score demonstrates how these entities are reorganized to create a contrapuntal texture, with overlapping blocks of twelve notes across the instruments.

Figura 68: Sobreposição de entidades harmônicas. Ela são reorganizadas internamente, de modo a atender as necessidades do contraponto para que sejam encadeados os blocos sonoros de doze sons, [223]–[224].

Para estabelecer o equilíbrio harmônico da sonoridade, fez-se um encadeamento prévio das entidades harmônicas, de modo a obter proporcionalidade na sua distribuição entre grupo instrumental. Observa-se, no exemplo da Figura 68, que, durante um recorte temporal de quatro colcheias, coexistem sobrepostas quatro unidades de cada uma das entidades harmônicas A, B e C da sequência X.

Para trilhar um caminho melódico que possibilitasse manter a regularidade do espaçamento entre as frequências, encontrei dois casos em que as entidades harmônicas são divididas pela metade, invertendo sua continuidade melódica com a metade de outra entidade. Este recurso não desequilibra a sonoridade, pois a proporção de quatro linhas para cada entidade no recorte temporal de quatro colcheias é mantida. Dessa maneira, evitam-se grandes saltos intervalares e o espaçamento entre as frequências mantém um distanciamento regular.

Este ponto culminante marca o início de uma nova seção, na qual são abandonados os materiais musicais comuns, empregados ao longo das “Cenas”. A partir do compasso 230, ocorre a transformação da atmosfera sonora, através de um novo material. Ele constrói uma sonoridade de textura pontilhística, extraída da própria “Cena 4”. Este material propõe o abandono temporário do uso das sequências de doze notas, das entidades harmônicas e das relações rítmicas provenientes dos ciclos e suas figurações rítmicas.

Surge uma nova atmosfera protagonizada pela marimba, em que a sonoridade é elaborada a partir de três parâmetros referenciais, provenientes da seção inicial da “Cena 4”. A sonoridade das linhas melódicas ascendentes e descendentes, executadas por flauta, clarinete e piano, fornecem pontos de referência para a altura, para o ritmo e para a intensidade: todos estes parâmetros foram extraídos dos pontos extremos das linhas melódicas. Quando elas iniciam seu movimento horizontal ascendente, obtêm-se as notas mais graves, quando atingem a frequência mais aguda, fornecem as notas superiores. Como as linhas começam e atingem seu ponto culminante, pode-se selecionar uma gama de notas bastante abrangente em tessitura, que ultrapassa inclusive o alcance da marimba (4.3 oitavas). Dessa forma, algumas adequações em relação a oitavas tiveram de ser feitas, para que a marimba pudesse reproduzir a textura pontilhística.

No aspecto rítmico, respeitou-se a proporção da distância temporal entre uma e outra nota extrema das linhas horizontais. As indicações de dinâmica, salvo algumas adaptações, são as mesmas encontradas nas notas dos inícios e dos ápices frequenciais do movimento melódico.

Na Figura 69, podemos visualizar como a parte da marimba foi elaborada através do desenho melódico da seção inicial da “Cena 4” (Figura 69).

The image displays a musical score for a percussion ensemble, specifically focusing on the marimba. The score is organized into two systems, each with five staves. The instruments are labeled as follows: flauta (flute), clarinete A (clarinet A), piano, marimba (top staff), and marimba (bottom staff). The marimba parts are characterized by complex rhythmic patterns, often involving sixteenth and thirty-second notes, and are marked with dynamic levels such as *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *p*, and *mp*. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation, while the flute and clarinet A parts contribute to the overall texture. The marimba's role is highlighted as the protagonist of this section, creating a unique timbral sound through its intricate rhythmic and harmonic material.

Figura 69: Início da sonoridade protagonizada pela marimba. Material rítmico e harmônico inédito cria uma textura pontilhística [230]–[239].

A sonoridade obtida é única durante a composição, pois, pela primeira vez, a marimba assume o protagonismo da narrativa, assim como fizeram a flauta, o trombone, o piano e os tambores em outros momentos. Existe, porém, um diferencial. A marimba sugere a diretriz tímbrica da sonoridade desta seção. O timbre e a técnica de execução do instrumento funcionam excepcionalmente bem para um contexto pontilhístico. Há um exemplo da utilização deste recurso

por Pierre Boulez, em sua obra “Domaines”⁴⁴, na qual a marimba desenvolve uma sonoridade de textura pontilhística em conjunto com o *pizzicato* do contrabaixo. Tendo em mente a textura pontilhística da sonoridade e as peculiaridades tímbricas da marimba, as cordas em *pizzicato* combinam muito bem com o ataque-ressonância de curta duração, característico da marimba: ambas apresentam uma curta fase de ataque, seguida de uma fase ressonância breve, que dependerá do tamanho da barra, do comprimento da corda e da acústica do ambiente.

A entrada dos *pizzicatos* no compasso 250 marca o momento de sobreposição de elementos rítmicos. Os ciclos rítmicos retornam, executados pela marimba. Uma vez apresentada a sequência harmônica e rítmica original, extraída da “Cena 4”, a marimba volta a executar a mesma coleção de alturas, porém dispostas no tempo através das figurações rítmicas dos ciclos originais, como utilizado nos tambores durante a “Cena 2”, entre os compassos 123–141 (ver Figura 43). No caso da “Cena 4”, a relação métrica é transposta para relações de colcheias.

As cordas em *pizzicato* assumem, por sua vez, a figuração rítmica originada das relações temporais entre as notas de referência da “Cena 4”, tal como utilizadas na marimba, no primeiro momento. A sonoridade da marimba e dos *pizzicatos* fundem-se a partir da mesma coleção de alturas que atuam, simultaneamente, sobre três diferentes ideias rítmicas de caráter cíclico: duas para a marimba e uma para as cordas. Os timbres, embora distintos, complementam-se por suas características morfológicas proporcionais na relação entre ataque e ressonância. Por uma questão física, existe a necessidade de uma energia de ataque maior nas notas agudas. Por isso, acentos e dinâmicas em *f*, *ff* e *fff* privilegiam o registro agudo, para compensar uma fase de ataque e ressonância ainda menor (Figura 70).

⁴⁴ Versão para grupo instrumental de 1970. O original para clarinete solo data de 1968. No CD da série *Musique d'abord*. Em CD, Ensemble Musique Vivante, regente Diego Masson, Michel Portal (clarinete). Harmonia Mundi - Paris, 2001.

♩ = 96 *(acidente do trinado sempre relacionado à nota diatônica superior)

Figura 72: Distribuição do ciclo rítmico entre os instrumentos e organização de alturas a partir das entidades harmônicas oriundas da sequência Y, [272]–[281].

Pode-se utilizar este mesmo trecho para ilustrar como as alturas componentes das entidades e o ciclo rítmico são distribuídos entre os instrumentos (Figura 73).

Figura 73: Ciclo rítmico transpõe a relação polirrítmica de 5 ♩ sobre 3 ♩, para 4 ♩ sobre 3 ♩, [272]–[281].

O segundo ponto culminante de densidade de massa: *fermata* do compasso 299 (Figura 74).

Figura 74: Segundo momento de ápice de densidade de massa da “Cena 4”, [296]–[299].

Identificado o ápice da densidade de massa ao final desta seção, conduzida pelo direcionamento melódico do trombone, a sonoridade dos trinados se dissipa e dá lugar à ideia sonora inicial: a sobreposição de linhas horizontais em movimentos parabólicos ascendentes e descendentes, de maior ou menor amplitude. Dentre todas as “Cenas”, a “Cena 4” é a única que apresenta uma narrativa que reexpõe a primeira ideia musical, fechando uma sequência de eventos que retorna ao ponto inicial de maneira redimensionada.

Este redimensionamento acontece em duas esferas básicas: no material harmônico e na elaboração rítmica. Harmonicamente, ocorre o aumento elementos frequenciais. Para tanto, a última seção utiliza as três sequências de doze sons (X, Y e Z transposta) de duas maneiras. Dos 26 compassos finais, os primeiros doze utilizam as sequências, individualmente, por quatro compassos cada, iniciando pela sequência Z transposta, no compasso 300, mudando para sequência Y, no compasso 304, e para a sequência X, no compasso 308. Destaca-se que esta rápida alternância do material harmônico não havia ainda ocorrido na composição. A partir do

compasso 312, os 14 compassos restantes iniciam a sobreposição das sequências, que passam a atuar simultaneamente. Sendo assim, amplia-se o número de entidades harmônicas para 9. A sonoridade passa a ter um número maior de possibilidades de organização alturas e também maior densidade no espectro de frequências. Este é um exemplo do pensamento textural em torno da sonoridade. Ao se intencionar o adensamento da massa sonora, através do número de frequências, há consequências na composição tímbrica da sonoridade do conjunto instrumental.

Sobre a elaboração rítmica, a ideia é mais simples. Sua origem é puramente referencial. Ao contrário da uniformidade rítmica do início da “Cena 4”, a sobreposição das linhas melódicas é estruturada em alusão ao início da “Cena 1” (comp. 1–16), que utiliza a sobreposição de figurações rítmicas contínuas, porém distintas. As figurações rítmicas utilizadas são as mesmas em ambas as situações. Inclua-se a sonoridade figurativa derivada da combinação das células dos ciclos, que agora é executada pelos tambores (Figura 75).

SEQUÊNCIA Z TRANSPOSTA

tempo I ♩ = 96

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

lv. sempre até o próximo pedal

peles

SEQUÊNCIA Y

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

Figura 75: Primeiros seis compassos da última seção. Sobreposição de figuras rítmicas e alternância de material harmônico, que inicia com a sequência X, alternando para Y, no compasso 304. Figuração motívica do trombone transfere-se para os tambores, [300]–[305].

No momento em que as três sequências passam a atuar simultaneamente no compasso 312, procuro estabelecer um equilíbrio harmônico, mantendo o emprego proporcional das sequências. Todavia, o eventual aumento de densidade frequencial vem junto com a diminuição da atividade rítmica e da intensidade da dinâmica. Quatro compassos antes (comp. 308), o espaçamento entre eventos e a diminuição das dinâmicas vão sendo anunciadas. Ao adentrar no compasso 313, as linhas melódicas não ultrapassam o crescendo até *p*. Um último e amplo gesto musical, marca a dissolução final dos elementos (Figura 76).

Figura 76: início da utilização simultânea das três sequências no compasso 312: X, Y e Z transposta. Gestualidade incisiva de grande amplitude frequencial, simbolizando um derradeiro impulso de energia, que terminará por succumbir à irremediável dissolução da narrativa, [312]–[315].

A partir deste gesto, a atividade se rarefaz rapidamente, conduzindo a sonoridade ao registro grave em eventos espaçados, separados pela ressonância do piano, como um último grito antes do inevitável: a desintegração da narrativa e o esvanecimento da sonoridade na ressonância (Figura 77).

The musical score for Figure 77 consists of two systems, each with four measures. The instruments are Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The tempo is marked 'a tempo' at the beginning of each system. The score features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, and *pp*. Articulation marks (X, Y, Z, Lx) and slurs are used throughout. The first system shows the instruments playing a series of notes with dynamic markings and articulation marks. The second system continues the piece, with similar markings and dynamics. The final measure of the second system shows a return to the initial atmosphere with 'a tempo' marking.

Figura 77: Compassos finais após o gesto extremo. Rarefação da atividade com pausas preenchidas pela ressonância do piano, [316]–[325].

Sob o aspecto estrutural, ressalto duas peculiaridades que tornam única a narrativa desta “Cena”: ela possui um número maior de seccionamentos, nos quais são apresentadas ideias musicais distintas; ao final existe o retorno declarado a uma atmosfera sonora já apresentada ao ouvinte. Porém, o retorno à ideia sonora do início da “Cena 4” não significa necessariamente uma reexposição. O fluxo da narrativa traz a sonoridade em outro patamar e em novo contexto, sendo uma reformulação da textura sonora proposta anteriormente.

Mesmo que uma seção, parte integrante de uma macroestrutura, apresente oscilações na sonoridade holística que caracteriza sua atmosfera, no contexto deste trabalho, uma seção é delimitada ou identificada quando, de fato, há mudança substancial e duradoura na atmosfera sonora até o próximo marco estrutural da narrativa. Na “Cena 4”, assim como nas “Cenas 1 e 2”, os marcos estruturais de transição são evidentes e identificam claras mudanças de seção, ao

contrário da “Cena 3”, que possui uma narrativa contínua, sem fortes demarcações estruturais ou rupturas na sonoridade.

A última “Cena” possui um número levemente maior de seções contrastantes, o que torna sua estrutura formal mais fragmentada em relação às anteriores. Ao se aplicar o preceito de mudança efetiva da atmosfera sonora para identificar seções internas das “Cenas”, chega-se às subdivisões estruturais, mostradas na Tabela 3.

Seções	1	2	3	4
Cena 1	comp. 1-40	comp. 41-84	comp. 85-104	
Cena 2	comp. 105-122	comp. 123-145		
Cena 3	comp. 146-187	comp. 188-198		
Cena 4	comp. 199-228	comp. 229-271	comp. 272-299	comp. 300-325

Tabela 3: As “Cenas” e seus seccionamentos estruturais. Seções são identificadas conforme a manutenção de uma atmosfera sonora por mais tempo.

3 - Considerações finais

A junção da pesquisa teórica com a prática em estúdio foi determinante para o direcionamento dos processos composicionais. Dentre as leituras, saliento os textos de Pierre Schaeffer no que tangem à problematização da escuta e a perspectiva estética sobre o som: como ele se constitui, como é interpretado, classificado e contextualizado. A maneira como a música eletroacústica justifica seus meios, sua sonoridade e narrativa serviu de estímulo para a concepção e encadeamento da sonoridade na composição instrumental.

Dentre os questionamentos e as abordagens conceituais com as quais me identifiquei, durante o período do mestrado, este memorial ressalta aquelas que foram propulsoras dos processos criativos. Elas se tornaram os condutores conceituais das composições: a composição pela sonoridade, o objeto sonoro, a percepção do tempo musical, o gradiente de foco sobre a elaboração textural da sonoridade, a música especulativa, os processos formalizados para elaboração e variação do material musical.

A composição pela sonoridade passou a ser entendida como uma abordagem que contempla diferentes níveis sutis de elaboração do todo sonoro. Tudo corresponde ao comportamento textural em seu cerne constitutivo, desde a microtextura tímbrica – construção do timbre – até a textura holística da sonoridade – sua estruturação rítmico-freqüencial, sua disposição no tempo e

seu comportamento dinâmico.

Os processos composicionais aqui relatados estão inseridos em um contexto especulativo que obtém seus resultados a partir de duas modalidades geradoras da sonoridade: a imaginação musical, através de imagens sonoras e fluxos improvisatórios, e a submissão de um material musical preestabelecido a processamentos formalizados de transformação. A fusão destas duas abordagens, foi determinante para a minha imaginação musical adquirir maior liberdade para conceber a música de maneira mais plástica, pictórica, construída sobre outras relações do material, as quais podem ser sempre variadas e, graças aos processamentos do material, inesperadas.

As ideias musicais passaram a ser concebidas de acordo com parâmetros de intenção, impulso energético e contorno dinâmico, além de elaborações texturais de diferentes comportamentos e planos de escuta (perspectivas), tais como: gestos intervencionistas de diferentes características dinâmicas, paleta de frequências utilizada, espaçamento (densidade) entre essas frequências, maior ou menor atividade rítmica, maior ou menor sensação de pulso, gradações de contrastes entre as seções e seus momentos internos. Isto não seria possível se minha perspectiva estética sobre o material musical e seus elementos constituintes continuasse a mesma.

Outra experiência fundamental foi o período de ensaios e a realização do recital. Sendo o objetivo final do processo de composição a apresentação pública das obras musicais, é importante ter em mente que o trabalho do compositor está sempre imerso em um contexto de maior ou menor compartilhamento e de trabalho coletivo. Ele é produto da interação entre o compositor e os intérpretes e também com artistas de outras áreas, técnicos, produtores, pesquisadores, público e tudo mais que possa estar envolvido no processo, desde a concepção até a realização.

Aquilo que é puramente ligado ao contexto musical abstrato ou absoluto não pode existir sem todo o aparato extramusical, constituído por outros fatores relacionados à realização musical que não o som. A transversalidade do fazer musical está presente em sua própria manifestação física, quando uma ideia sonora imaterial se faz fisicamente perceptível para um receptor através da escuta.

[...] A música vive a transversalidade de sempre, tanto no plano concreto de suas realizações, como no plano conceitual e expressivo. [...] Por exemplo, para poder escutar uma nova composição são necessários muitos intermediários, especialistas que interagem entre si com diversas atividades: o compositor, naturalmente, que não sai do nada, o seguem o editor, o copista, a difusão, o intérprete, o produtor, o estúdio, o ensaio, a organização do concerto, o lugar da apresentação, a relação com o público e, finalmente, a audição da obra que pode ser reproduzida, difundida e vendida em

diversos meios. A música tem raízes muito profundas com o mundo das ideias, mas também uma relação muito articulada com o mundo do trabalho, com a técnica, com o pragmatismo da vida de todos os dias, e também com o mundo do consumo musical. (Elementos. Ciencia y Cultura No. 44, Vol. 8, Diciembre-Febrero 2002 p. 53-56. Entrevista de Luciano Berio à François Burkhardt. Tradução nossa)⁴⁵.

Transcorrido o período de composição e pesquisa bibliográfica, encontrei elementos que possibilitaram ir mais a fundo nos questionamentos acerca de meu fazer composicional. A elaboração do memorial possibilitou uma compreensão mais abrangente da minha prática, através do diálogo com ideias que foram ao encontro dos meus anseios especulativos na criação musical. Porém, dentre todos os resultados composicionais obtidos, somados às pesquisas sonoras em estúdio e às leituras, a procura por outra perspectiva e outro entendimento da sonoridade, a partir de uma renovação da escuta musical, foi a grande conquista deste período. Diferentes patamares da escuta influenciaram a elaboração das composições apresentadas aqui, sendo esta uma qualidade a ser desenvolvida continuamente durante a vida musical.

⁴⁵ [...] La música vive la transversalidad de siempre, tanto en el plano concreto de sus realizaciones, como en el plano conceptual y expresivo. [...] Por ejemplo, para poder escuchar una nueva composición se necesitan muchos intermediarios, especialistas que interactúan entre ellos con diversas actividades: el compositor, naturalmente, que no sale de la nada, le sigue el editor, el copista, la difusión, el intérprete, el agente, el estudio, el ensayo, la organización del concierto, el lugar de la ejecución, la relación con el público y, finalmente, la audición de la obra que puede ser reproducida, difundida y vendida en diversos medios. La música tiene raíces muy profundas en el mundo de las ideas, pero también una relación muy articulada con el mundo del trabajo, con la técnica, con el pragmatismo de la vida de todos los días, y también con el mundo del consumo musical. (Elementos. Ciencia y Cultura No. 44, Vol. 8, Diciembre-Febrero 2002 p. 53-56. Entrevista de Luciano Berio à François Burkhardt).

4 - Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERIO, Luciano. **Sequenza VIIa, für Oboe**. Partitura, Universal Edition, 1969.
- BURKHARDT, François. **Entrevista de Luciano Berio à François Burkhardt**. Elementos, Ciencia y Cultura, Vol. 8, No. 44, Vol. 8, p. 53-56. Diciembre-Febrero 2002.
- FERNANDES, Paulliny Michelly G. da Silva. **O dragão invisível**. Conto. Em: Prêmio Maximiano Campos de Literatura. Organização Antonio Campos, Fabiana Silva, Veronika Zidowicz. Recife: Bagaço, 2008.
- FRITSCH, Eloy F. **Música Eletrônica: Uma introdução ilustrada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- HASLER, Johan. **La música especulativa**. Ensayos, Historia y teoría del arte, nº 10. Bogotá D.C. 2005. Em: www.academia.edu/197556/La_musica_especulativa. Acesso em 09/03/2015.
- GRAS, Germán Enrique. **O compositor frente à sua peça**. Porto Alegre: Memorial de mestrado em composição defendido pelo PPG/MUS da UFRGS, 2010.
- GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade: A herança de Debussy na música para piano do séc. XX**. São Paulo: Perspectiva; CNPq; Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.
- KRAMER, Jonathan D. **The time of music: New meanings, new temporalities, new listening strategies**. Nova York: Schirmer Books, 1988.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. **Apoteose de Schoenberg**. Segunda edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **Música maximalista: Ensaio sobre a música radical e especulativa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- _____. *Parcours de l'Entité*. Partitura/CD. In: MENEZES, Flô. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. Ed. UNESP. São Paulo, 1999.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy**. Em: Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Musica. Rio de Janeiro, nº 6, p. 7-39, 2002.
- OLIVEIRA, João Pedro. **Peregrinação, quarteto de cordas**. Partitura, 1995.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

- _____ . **Pierrot Lunaire, Op. 21.** Partitura, Universal Edition, 1914.
- SOMOMOS, Maki. **Prefácio de “Estética da Sonoridade”.** São Paulo: Perspectiva; CNPq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Da interação entre sons instrumentais e eletrônicos.** Em Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar / Damián Keller (prefácio e organização), Rogério Budasz (organização e editoração) – Goiânia: ANPPOM, 2010.
- _____ . **Uma introdução as teorias analíticas da música atonal.** Em pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas, vol. I, p. 122-153 / Rogério Budasz (organizador) – Goiânia : ANPPOM, 2009.
- STRAUSS, Joseph Nathan. **Introduction to post-tonal theory.** Third Edition. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.
- WEBERN, Anton. **Fünf Sätze für Streichquartett, Op. 2.** Partitura, Universal Edition, 1922.
- XENAKIS, Iannis. **Musiques formelles:** Nouveaux principes formels de composition musicale. La Revue Musicale, Double numéro spécial, n° 253 et 254. Paris: Éditions Richard- Masse, 1963.