

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

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

**CONVERSANDO A GENTE SE ENTENDE:
IMPROVISACÃO E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS**

ADOLFO SILVA DE ALMEIDA JUNIOR

Porto Alegre

2009

ADOLFO SILVA DE ALMEIDA JUNIOR

**CONVERSANDO A GENTE SE ENTENDE:
IMPROVISACÃO E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS**

Dissertação submetida como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Música; área de
concentração: Composição.

Orientador

Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo meu orientador, Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, por procurar entender minha proposta, e colocar-se em sintonia com o resultado musical, colaborando no direcionamento da busca de soluções ou aprimoramentos, ou ainda na consecução de uma eficiência estético-musical composicional. Agradeço também aos professores Celso Loureiro Chaves, Eloy F. Fritsch e Luciana Del Ben que foram muito importantes como mestres e amigos.

Agradeço aos colegas fagotistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, que colaboraram comigo, permitindo que dedicasse parte do tempo ao curso de mestrado. Agradeço aos intérpretes que participaram no recital: Alexandre Birnfeld, André Mendes, Augusto Maurer, Daniel Benitz, Diego Grendene, Diego Silveira, Douglas Araújo, Hebert Moreira, Jocelei Boehrer, José Milton, Júlio Rizzo, Leonardo Winter, Martinez Nunes, Rodrigo da Rocha, Vagner Cunha, e Yanto Laitano. Assim como Andréa Menucci, que participou na performance ocorrida no concerto do Festival Contemporâneo, a qual tem sua gravação anexada à este Memorial, e ao monitor Abel Roland que operou recursos eletrônicos necessários no recital.

Agradeço à minha família, que suportou todo este período em que me ausentei ainda mais das atividades familiares para responder às exigências do curso, em acréscimo às atividades normais de músico instrumentista. Agradeço ainda ao meu pai e minha mãe, Adolfo e Lara, responsáveis pelo início da minha caminhada, que agora me trouxe até aqui.

Dedico este trabalho à minha esposa, Anelise, e aos meus filhos, Sara, Pedro e André.

RESUMO

Este trabalho apresenta o portfólio de composições, com partituras, gravações de áudio e vídeo, e descrição dos processos composicionais, integrado pelas peças: *Conversando a Gente se Entende*, para sexteto com flauta, clarineta, violino, violoncelo, piano e percussão; *Trova*, para viola, fagote e piano; *Oração*, para quarteto de trombones; *Trio para Madeiras*, para flauta, clarineta e fagote; e *Páscoa de San Juan*, para viola, baixo elétrico, fagote, voz, com movimentação cênica e parte gravada. As motivações que nortearam o processo composicional partiram do princípio da indeterminação, utilizando improvisação como ferramenta composicional. As peças resultaram de improvisações e planejamentos em diferentes níveis durante o processo composicional. São enfocados os procedimentos acrescentados à minha prática composicional, como o uso de pré-composição com planejamento da forma, e reaproveitamento de materiais oriundos de improvisação. São debatidos ainda alguns aspectos ligados ao uso de indeterminação e improvisação.

Palavras chave: processos composicionais, improvisação, indeterminação

ABSTRACT

This study aims at presenting a portfolio of compositions comprising worksheets, video and audio recordings, and the description of the composition processes of the following works: *Conversando a Gente se Entende* - flute, clarinet, violin, cello, piano, percussion; *Trova* - viola, bassoon, piano; *Oração* - 4 trombones; *Trio para Madeiras* - flute, clarinet, bassoon; and *Páscoa de San Juan* - viola, electric bass, bassoon, voice, scenic movement, and pre-recorded part. The motivational aspects found in the composition process are characterized by the principle of indetermination, through which improvisation is used as a tool in the process of composing. The works result from the use of improvisation and planning at different levels during the composition process. The present study also focus on the procedures added to my personal practice in composition, such as the use of pre-composition with shape planning, and the reuse of material found in improvisation. Moreover, it discusses some aspects related to the use of indetermination and improvisation.

Keywords: composition processes, improvisation, indetermination.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. REFLEXÃO ESTÉTICA.....	10
2.1. Intenções Expressivas	17
2.2. Motivações e Referências Musicais	20
2.3. Improvisação/Indeterminação	24
3. AS COMPOSIÇÕES E SEUS PROCESSOS COMPOSICIONAIS	30
3.1.1 Partitura de <i>Conversando a Gente se Entende</i>	32
3.1.2 Processo Composicional	65
3.2.1 Partitura de <i>Trova</i>	75
3.2.2 Processo Composicional	97
3.3.1 Partitura de <i>Oração</i>	102
3.3.2 Processo Composicional	112
3.4.1 Partitura de <i>Trio para Madeiras</i>	116
3.4.2 Processo Composicional	131
3.5.1 Partitura de <i>Páscoa de San Juan</i>	133
3.5.2 Processo Composicional	149
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
5. REFERÊNCIAS	159
6. GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO	162

1. INTRODUÇÃO

O presente memorial descreve as etapas do processo composicional envolvido na elaboração das peças compostas durante o curso de Mestrado em Composição 2007/2008, no PPG Música da UFRGS. O portfólio consiste das seguintes peças: *Conversando a Gente se Entende*; *Trova*; *Oração*; *Trio para Madeiras*; e *Páscoa de San Juan*, tendo em comum o uso de indeterminação no processo composicional, através da improvisação. A improvisação musical é o mecanismo de criação que permite a produção de um trecho ou uma peça de forma espontânea, sem composição prévia, valendo-se do conhecimento e experiência musical do improvisador que aplica alguns critérios de organização, reagindo instantaneamente aos resultados obtidos. O memorial enfatiza as ferramentas composicionais aplicadas no conjunto de peças, incluindo a indeterminação e sua inserção em diferentes etapas do trabalho de composição musical. São abordados os procedimentos e técnicas desenvolvidas durante o curso, como o planejamento da forma e reaproveitamento de materiais; sistemáticas que foram incorporadas ao acervo de recursos utilizados na minha prática composicional.

O trabalho se constituiu de uma apropriação de recursos tanto da indeterminação quanto procedimentos ordenadores, como o pré-planejamento da forma. Nos processos composicionais aconteceu um diálogo entre improvisação e estruturação. É deste diálogo que a música se alimenta, quebrando a dicotomia, fazendo conviver a diversidade.

O Memorial está organizado em três partes: Reflexão Estética; As Composições e seus Processos Composicionais; e Considerações Finais. A Reflexão Estética aponta alguns princípios que norteiam as decisões artístico-musicais, e está subdividida em Intenções Expressivas, Motivações e Referências Musicais, e Improvisação / Indeterminação. Apresento também algumas reflexões a respeito de diretrizes que embasaram conscientemente meu pensamento durante o trabalho de composição desenvolvido no período do curso de Mestrado que resultou no portfólio com cinco peças de câmara.

Em Intenções Expressivas são comentados meus propósitos como compositor, que enfatizam a veiculação de conteúdos que só podem ser comunicados através do som. Abordo também minha preocupação com o fato do compositor estar conectado com seu meio, referindo suas realidades no trabalho criativo. Nas

Motivações e Referências Musicais, é analisada parte da minha trajetória como estudante de composição, e também como músico profissional. Relato minha preocupação com a audição musical, e o aprofundamento da vivência musical que considero possível com a conscientização desta audição. Estabeleço qual meu interesse em improvisação, e como tem acontecido esta atividade em minha trajetória artística. São comentados alguns aspectos das peças, especialmente o uso da improvisação. São abordadas ainda as referências de outros compositores no meu trabalho. Em *Improvisação/Indeterminação* comento algumas peculiaridades do uso da indeterminação em música, apresentando também alguns procedimentos e implicações no uso da improvisação.

A segunda parte é intitulada *As Composições e seus Processos Compositivos* e contém as partituras e a descrição dos processos compositivos das peças que integram o portfólio. São destacados diferentes aspectos em cada peça, conforme a relevância para o seu processo de composição. Na parte referente ao sexteto *Conversando a Gente se Entende* para flauta, clarinete, violino, violoncelo, piano e percussão, são descritas as etapas do trabalho, que envolveu uma longa elaboração. Iniciando pela composição de seis peças solo que representam personagens e forneceram os materiais, o sexteto se desenvolveu com base em uma predefinição de forma que agrupa os personagens em diferentes tipos de conversa. *Trova*, para viola, fagote e piano, foi composta com materiais derivados de uma improvisação, tendo como referência a trova gauchesca. Em *Oração*, para quarteto de trombones, é exemplificada a reutilização de materiais. Em uma estrutura fruto de improvisação, foram inseridos solos que comentam o material improvisado com a intenção de acrescentar interesse. No *Trio para Madeiras*, para flauta, clarinete e fagote é novamente enfatizado o reaproveitamento de materiais provenientes de transcrições de improvisações. Com este procedimento foram acrescentados três movimentos com a função de gerar contraste. Na parte referente à peça *Páscoa de San Juan*, para viola, baixo elétrico, fagote, voz e parte gravada, são relatados vários detalhes de uma viagem realizada pelo grupo Ex-Machina¹ que serviu de *impetus* para a composição. Gravações de música de Frank Zappa e missas do século XX, projeção de fotos, improvisação, assim como movimentação cênica, fazem parte dessa peça.

¹ Grupo Ex-machina é um conjunto musical formado por compositores egressos da UFRGS, que executam composições próprias

Em Considerações Finais são observados alguns aspectos relativos ao resultado alcançado pelo trabalho, bem como possíveis perspectivas para a continuidade do mesmo. São comentadas as aquisições de procedimentos e técnicas no meu trabalho composicional, e a utilização da improvisação como ferramenta do processo de composição musical.

2. REFLEXÃO ESTÉTICA

...a experiência da música intuitiva constitui uma das lições mais preciosas da música verdadeiramente radical. (MENEZES, prefácio in MACONIE, 2009, p. 27)

Nesta reflexão apresento alguns aspectos que considero mais significativos na concepção do resultado do trabalho de composição musical que foi empreendido neste grupo de composições. Inicialmente destaco que valorizo de forma especial a arte enquanto está sendo elaborada, feita no momento, enquanto instantâneo-criativo, que em música acontece na improvisação, ou em graus variados com o uso da indeterminação, por exemplo. Conforme Sandra Rey, artista plástica e pesquisadora, professora do PPG de Artes Visuais da UFRGS, “A arte, sabemos, avança junto com as ciências, com a tecnologia e com os problemas colocados pelas injunções sociais e políticas das sociedades. Os artistas sempre se empenharam em contribuir, mesmo que por vezes de forma intuitiva, para desestabilizar o conhecimento prévio que temos das coisas.” (REY, 2008, p.39) Essa é uma visão com a qual compartilho e na qual se insere o uso da indeterminação e sua prática radicalizada através da livre improvisação. No meio musical da música de concerto, a livre improvisação é frequentemente interpretada como uma brincadeira e vista com desconfiança e até mesmo com desdém, quando é proposta como alternativa estético-criativa. A livre improvisação ainda representa uma espécie de afronta a todo estudo formal e escolástica estabelecida, que determina uma série de hierarquias e um modo considerado certo no fazer musical. Uma das metas dos compositores tem sido a busca por novas soluções, incluindo estéticas e de meios, que possam refletir e ampliar suas possibilidades sonoras e expressivas. O momento atual, marcado pela multiplicidade de informações, permite a convivência de várias possibilidades estéticas. Neste contexto, a retomada do uso

da indeterminação, e um aproveitamento consciente da improvisação, poderão servir como meio para a busca de resultados expressivos mais espontâneos, o que, ao lado, por exemplo, dos recursos eletrônicos, oferece imenso campo de possibilidades.

O termo improvisação abrange um espectro muito amplo de práticas da consecução musical instantânea, que tem por base a interferência direta do executante nos resultados sonoros que chegam ao ouvinte. Encontramos uma definição simples e precisa dada por Koellreutter em Terminologia de uma Nova Estética da Música: "Improvisação é a realização musical que deixa margem a interferências que não estão pré-determinadas." (KOELLREUTTER, 1990, p. 76). Cabe distinguir a diferença existente entre a improvisação chamada de idiomática, como acontece no jazz, na música barroca, ou no folclore, da livre improvisação, que pretende não estar identificada em nenhuma linguagem, porém dependente dos critérios do executante; distinção esta estabelecida por Derek Bailey e referida na tese de doutorado intitulada "O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação" de Rogério Costa defendida na PUC-SP em 2003:

Pensemos, conforme definição proposta por Derek Bailey (Bailey, 1993, p. xi) a partir de duas formas básicas de improvisação: de um lado a improvisação idiomática, que é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente como por exemplo, a improvisação na música hindú, e de outro a livre improvisação. Nesta última, supostamente, não há um sistema ou uma linguagem previamente estabelecida, no contexto da qual se dará a prática musical. (COSTA, 2003, p. 28)

A livre improvisação pode ser considerada um exercício prático do princípio da indeterminação. O improvisador tem a responsabilidade das escolhas e consequentes percursos que a música, ou o evento sonoro, assumem. A intenção de que a livre improvisação aconteça sem referências é uma utopia artística inalcançável, pois cada executante terá por referência sua biografia pessoal, mesmo que para ampliá-la ou negá-la. Quando coletiva, a livre improvisação consiste em um complexo jogo de intenções e expressividades que estabelecem as sonoridades resultantes, onde linguagens diversas, fruto das biografias individuais, se inter-relacionam. Mas pode ser considerado salutar que as diversas linguagens sirvam à costura que é tecida na improvisação, pois assim os improvisadores não precisam

ficar tão determinados a soar indeterminados, o que se constituiria em uma oposição ao objetivo de John Cage com a indeterminação, que é a não intenção.

Neste memorial o termo indeterminação abrange desde sorteios que o compositor poderia utilizar para decidir sobre aspectos do seu trabalho, até a livre improvisação, que poderá prescindir de referências, ou estar vinculada a um sistema. Como generalização também será usada a expressão obra aberta, como aquela que contém algum elemento de indeterminação intencional.

Examinando a história da música do século XX, encontramos a etapa onde a expansão de horizontes levou, também como consequência da serialização radicalizada, ao ensejo da indeterminação. A ideia foi introduzida no início dos anos 50 por John Cage, compositor norte-americano que estava entrando em contato com o orientalismo, estudando o princípio budista da não intenção. Tendo como seu principal entusiasta e divulgador o próprio Cage, e um dos mais importantes correspondentes na Europa, Karlheinz Stockhausen, este enfoque revolucionário trouxe novidade à história da música ocidental. Assim inicia o verbete Cage, John, na Enciclopédia da Música do Século XX, de Paul Griffiths:

Compositor americano. Com um simples passo - a negação da intenção como necessária a composição - ele mudou, mais radicalmente que qualquer outro músico do século, a maneira de se ver a música. Deixando que as decisões se fizessem por operações casuais, admitindo a indeterminação nos atos de composição e execução e abrindo sua música a todas as diversidades de materiais, produziu um conjunto de obras de admirável variedade. (GRIFFITHS, 1995, p. 36)

Para Stockhausen o termo mais adequado para designar a parcela de sua produção que se vale da livre improvisação dos intérpretes é “música intuitiva”. No livro Stockhausen, Sobre a Música, Palestras e Entrevistas Compiladas por Robin Maconie, consta na entrevista com o compositor realizada em 1981, respondendo sobre suposta ausência de tradição nas artes americanas:

...o expressionismo abstrato... se deu como resultado da influência da escola parisiense do tachismo. Foram os franceses que desencadearam a revolução com Pollocks e Klines e métodos de dripping (gotejamento)... começaram... com Wols, um pintor alemão que viveu em Paris... foi o primeiro a fazer pinturas usando gotejamento, rabiscos e métodos de acaso. Assim, a asseveração de que o expressionismo abstrato é um fenômeno inteiramente americano, que as pessoas agora tentam justificar filosoficamente com conversas sobre operações do acaso e o I Ching e o Zen-Budismo,... é só uma tentativa de estender uma fundação americana

para uma estrutura europeia que havia chegado pronta. (MACONIE, 2009, p.112)

No Brasil cabe destacar a atuação incansável de Hans Joachim Koellreutter que desenvolveu o princípio teórico-prático da estética relativista do impreciso e do paradoxal, como sustentação de um trabalho de integração entre o compositor e o intérprete improvisador na consecução musical.

Para fazer justiça devemos mencionar que em várias composições do início da década de 1930, Henry Cowell (1897-1965), solicitava livre improvisação dos intérpretes. Cowell foi uma personalidade importante para a música “moderna” ou “ultramoderna”, compondo com forte senso de experimentação, tendo sido o primeiro a utilizar clusters, ou blocos sonoros. “Uma atitude aberta e liberal parece ter sido fruto da costa oeste dos Estados Unidos, pois era compartilhada por dois outros músicos originários, como Cowell, da Califórnia: Harry Partch (1901-74) e John Cage” (1912-92). (GRIFFITHS, 1998, p. 106). Da mesma forma é importante mencionar que de acordo com o trabalho *Experimental Music Cage and Beyond*, de Michael Nyman, a segunda geração ligada à indeterminação, que produziu na década de 1960, valorizou mais a livre improvisação. Os compositores deste grupo, entre eles Cornelius Cardew (1936-1981), voltaram-se para a simplificação, procurando dispensar intérpretes especializados. Procuraram produzir música com instruções mais simples, para executantes não músicos. Um exemplo extremo é a peça para ouvinte só. Nas palavras de Cardew, a improvisação possibilita um som informal, que tem poder sobre nossas respostas emocionais. (NYMAN, 1999, p. 128)

No início dos anos 1970 o uso da indeterminação deixou de ser uma bússola, passando a representar um caminho que ao ser trilhado necessita cautela, pois se a ideia for aprofundada pode-se chegar ao questionamento da necessidade da música. Como disse Cage quando perguntado sobre qual música preferia ouvir, e respondeu que preferia ficar em silêncio e ouvir os sons casuais. A possibilidade da não intenção ficou como um farol indicando um ponto de referência, que delineou para sempre um mapa das possibilidades. Em parte isso se deve ao fato de que as posições assumidas por Cage muitas vezes mostraram radicalização, pois pretendiam estabelecer uma idéia. Esta noção aparece no Antepapo do livro *De Segunda a Um Ano de Cage*:

A razão pela qual estou cada vez menos interessado em música, não é só que eu acho os sons e ruídos que nos envolvem mais úteis

esteticamente do que os sons produzidos pelas culturas musicais do mundo, mas sim que, se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer. Eu acho isso uma forma pouco atrativa de fazer as coisas. Eu gostaria que nossas atividades fossem, assim, mais sociais e anárquicas. (CAGE, 1985, p. xxv)

Em outro trecho Cage diz que não se deveria perder tanto tempo estudando música, pois para isso há muito tempo, enquanto que para viver há pouco tempo. Mas quando confrontado com a proposta radical de um dos seus alunos dedicados, de que queimasse toda sua produção e deixasse apenas um epitáfio dizendo aqui esteve John Cage, ele objetou que isso seria muito dramático. Por outro lado se constata que o uso da indeterminação como experimentação parece ter se esgotado, tendo ido até onde seria possível. As composições mais radicais no uso da indeterminação solicitam do executante alguns extremos de condicionamentos, sem indicar, no entanto, nada de específico para os parâmetros objetivos do som a ser produzido. O que equivale a admitir a performance como uma livre improvisação realizada pelo instrumentista, que deixa de estar interpretando para criar, neste caso como consequência do texto, ou notação verbal. Vemos a seguir um exemplo de música indeterminada ou intuitiva, usando notação verbal. Trata-se de *Poeira de Ouro*, uma das últimas peças de *Aus den sieben Tagen*, de Stockhausen, composta em 1968.

Vive completamente só durante quatro dias
guardando jejum
em silêncio absoluto, com a possível imobilidade.
Dorme apenas o necessário,
pensa o menos possível.
Depois de quatro dias, bem tarde da noite,
sem prévia conversação
toca sons simples.
SEM PENSAR no que está tocando
fecha os olhos,
simplesmente ouve.

(GRIFFITHS, 1998, p. 168)

“Você quer saber o que estamos fazendo? Nós estamos quebrando as regras, inclusive as nossas próprias regras.” (CAGE, 1973, p. 197). Mesmo despertando polêmica sobre seus escritos, Cage marcou como divulgador de um conceito que passou a ser um ponto de referência na história da música ocidental. Ele demonstrou um princípio, mas possivelmente não almejando ver suas idéias seguidas com rigor ou radicalidade. Seu trabalho demonstra isso quando segue

criando, nunca submetido a uma única fórmula, mas inventando novas leis de organização a cada peça. A indeterminação integra seu trabalho, mas não como uma regra fixa. Encontramos o seguinte trecho no artigo Respostas sem Perguntas de Lívio Tragtenberg dentro do livro Artigos Musicais:

Apesar da tendência de regressão, de conservadorismo feliz (que também atende pelo nome de transvanguarda, new-expressionismo, etc) e do uso imitativo e vegetativo dos atuais recursos tecnológicos, os novos processos ainda são resultado de novas idéias. Por isso os compositores que copiam os processos que Cage utiliza trabalham sobre o nada, o vazio; não percebem que esses processos são só processo, pessoal. As operações com o acaso são um bom exemplo disso. O caminho que levou Cage ao I Ching e ao zen é pessoal e, como tal, intransferível. Nenhuma experiência é igual a outra. ...Ele acentua reiteradamente a importância da individualidade, da experiência como forma de trabalho e da ação: fidelidade ao improvável e ao risco. (TRAGTENBERG, 1991, p. 108)

O campo das possibilidades que afloram com o uso da indeterminação tem seu fascínio próprio. A possibilidade de termos obras abertas em algum grau para a imprevisibilidade, e a conseqüente novidade a cada nova performance é sedutora. A ideia de que a música só se completa durante a performance constitui-se em um salutar exercício artístico, onde o intérprete tem maior liberdade para criar ou simplesmente colocar em prática a imprevisibilidade pretendida pelo compositor. Desta forma cresce a responsabilidade do intérprete frente aos resultados musicais. A importância do engajamento do intérprete é fundamental, sendo um pressuposto permanente da sua atividade. Aplicando o pensamento de meu orientador pergunto: é possível ser intérprete sem estar engajado? Na obra aberta, em composições que enfatizam a indeterminação e improvisação, o intérprete atua também como coautor. A performance é essencial para a consecução musical, uma vez que somente no momento em que é realizada a indicação envolvendo alguma indeterminação é que a intenção artística está plenamente realizada. A ação do intérprete complementa e expande a ideia musical. Toda gravação passa a ser um registro de uma das consecuições em determinado momento, ou determinada ocasião, e não propriamente a obra, que só se realiza ao vivo. Assim escreveu Roland de Cande: "A gravação permite a repetição de uma mesma execução; mas ela nada mais é que uma informação sobre uma ação passada, ao passo que a própria essência da obra aberta é ser uma ação em curso, à descoberta de um futuro que ela ignora" (CANDE, 2001, p. 382). O advento da internet e da possível transmissão instantânea

traz uma mudança importante para o a indeterminação e a prática da improvisação: a possibilidade de pessoas não presentes no local da performance participarem da trama que é costurada entre os pontos de sustentação. Os pontos de sustentação da trama são todos os seus participantes, o que inclui os improvisadores e os ouvintes presentes ou conectados on-line.

Vivemos um momento ímpar, com o acesso relativamente fácil a tudo o que foi produzido em música, através dos meios eletrônicos, e com o consequente desgaste das linguagens musicais. Há um processo de alteração dos significados que advém do efeito da superexposição, causada pela industrialização do entretenimento. Este estado de coisas enseja a valorização daquilo que é mais próximo ao espontâneo, mais visceral e profundo, como a livre improvisação, que confia e valoriza o intérprete. A improvisação é uma das possíveis maneiras de mantermos vivo o envolvimento entre compositores, intérpretes e ouvintes, considerando que as atitudes da plateia também interferem nas motivações dos resultados obtidos no momento da realização espontânea. Além de que, assim atinge-se o objetivo primordial da arte, que é a expressão, e ainda mais: ao alcance de todos, como já se disse em meados dos anos 1950, mas ainda não absorvido adequadamente.

A livre improvisação é, para nós, uma possibilidade no mundo contemporâneo: cada vez mais integrado e onde as membranas – lingüísticas, culturais, sociais – e as fronteiras, devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis. (COSTA, 2003, p. 28)

Outro aspecto a salientar nesta reflexão é meu interesse por modelos encontrados na natureza. Valorizo a observação de paisagens com vegetação abundante, onde se distinguem vários matizes de cor e texturas compondo um todo harmônico. É bastante forte o paralelo existente entre a criação musical e a aparência da natureza, especialmente conjuntos de vegetação. Considero as paisagens de vegetação como um parâmetro estético para a composição musical. Neste caso temos um bom exemplo de que o acaso ou o aleatório também pode ter uma aparência harmoniosa. Encontramos no livro *Silence*, um trecho de uma conversa entre Cage e Earle Brown que comenta a declaração: “a função tradicional do artista é imitar a natureza na maneira como ela funciona”. (CAGE, 1971, p. 194).

O repertório estudado no Seminário de Análise e Composição serviu de referência e foi de significativa importância para a reflexão estética e para a expansão de técnicas composicionais. Este estudo formalizou uma atualização e reflexão sobre pontos de desenvolvimento da música do final do séc. XX. A obra *Aspern-Suite* de Salvatore Sciarrino mostrou riqueza de detalhes de instrumentação, e uma referência à cultura da Grécia antiga. De Iannis Xenakis estudamos a obra *Aïs*, de 1980, que confia ao barítono uma parte de forte expressividade. A obra *Time and Motion Study I*, para clarinete baixo solo, de 1971-7, composta por Brian Ferneyhough, consegue um resultado sonoro muito próximo de algumas improvisações livres. György Ligeti com seu *Concerto para Piano* demonstra ampla gama de intenções expressivas, incluindo humor com o uso de timbres não usuais, como da ocarina. Especialmente a obra *Symphony [Myths]* de Roger Reynolds, de 1995, representativa do final do séc. XX, que passou a ser referência nítida no meu modo de ver a construção musical. Também devo reconhecer que a leitura do livro “De segunda a Um Ano” de John Cage, tornou-se um marco no meu modo de pensar a arte, questionando, refletindo, repensando conceitos.

...
na era do pós-tudo
em pleno musicaos de produssumo
os livros de Cage
como sua própria música
são um i-ching de idéias e invenções
que nos fornecem
senão as respostas que procuramos
ao menos um novo estoque de perguntas
para nos abalar e rebelar.

Augusto de Campos

(CAGE, 1985, p. 32).

2.1 Intenção Expressiva

“Para Cage a música não é só uma técnica de compor sons (e silêncios) mas um meio de refletir e de abrir a cabeça do ouvinte para o mundo (até pata tentar melhorá-lo correndo o risco de tornar as coisas piores).” (CAMPOS, prefácio in CAGE, 1985, p. xvi)

Nós não temos mais de nos embalar na expectativa do advento de algum único artista que venha satisfazer nossas necessidades estéticas. Haverá em vez disso uma incrementação no volume e nas

espécies de arte, que serão ao mesmo tempo capazes de provocar perplexidade e alegria. (John Cage, 1985, p. 32)

O conjunto de peças incluídas neste memorial abrange uma variada gama de intenções expressivas. Como uma base sobre a qual o trabalho se desenvolve, existe um apelo fundamental da arte musical, que possibilita a veiculação de ideias não verbais, através de sua moldabilidade, e a conseqüente variedade infinita de caminhos possíveis. Minha intenção é realizar alguns desses caminhos, e compartilhar com os ouvintes; enquanto motivo o intérprete ou solicito até mesmo sua participação criativa. Outra intenção clara neste grupo de peças foi a utilização, em graus variados, do princípio da indeterminação. A maneira como vejo a arte musical e sua função básica, inclui o interesse pelo potencial de comunicação de conteúdos não racionais, que podem ser veiculados pela improvisação, que considero como o extremo da indeterminação.

Não quero ter compromisso com estéticas específicas. Quero ter liberdade de poder usar qualquer recurso que julgue útil ou necessário. Penso que os recursos expressivos estão num *deja vu* constante. “Ao criador de hoje resta um descompromisso com um conceito estático de tradição cultural unívoca e linear” (TRAGTENBERG, 1983, p. 50). Minha intenção é ser mais um a demonstrar caminhos possíveis, frutos de uma atividade de expressão não verbal, que deixa definidos alguns destes caminhos através da música.

Acredito que o compositor deve assumir a função de demonstrar através do som, alternativas possíveis do pensamento musical, livre de pré-julgamentos e comparações de valor. No livro *Poética Musical em 6 Lições* de Igor Stravinsky lemos:

É assim através do pleno exercício de suas funções que uma obra se revela e se justifica. Estamos livres para aceitar ou rejeitar esse exercício, mas ninguém tem o direito de questionar o fato de sua existência. Julgar, questionar e criticar o princípio da vontade especulativa que está na origem de toda criação é, assim, definitivamente inútil. Em seu estado puro, música é especulação livre. Artistas de todas as épocas fornecem um testemunho incessante a esse respeito. De minha parte, não tenho por que não tentar fazer o que eles fizeram. Eu próprio tendo sido criado, não posso deixar de ter o desejo de criar. O que põe esse desejo em movimento, e o que posso fazer para torna-lo fecundo? (STRAVINSKY, 1996, p. 52)

Há um aspecto a considerar: o fator beleza, ou leveza, que mesmo com toda trajetória percorrida pela história da música segue polarizando o fazer artístico. Os compositores precisam optar por um dos caminhos: agradável ou desagradável ao ouvinte, e seus estados intermediários. Nas sonoridades propostas estão expressas as durezas, os conflitos, os desacertos, as dificuldades, ou as suavidades, a concordância, os acertos, o prolongamento de uma sensação boa. O trabalho com a composição musical passa pelo direcionamento das decisões dentro de uma escala que interliga estes extremos. Toda composição é fruto destas escolhas, sendo conscientes ou não.

Tenho a intenção de não fazer uma música desagradável ao ouvinte, mas também não acho relevante procurar fazer uma música agradável. A música deve ser interessante antes de ser mera representação de beleza. Se uma obra musical conseguir ser interessante, pode também ser bonita ou feia, leve ou pesada, e de preferência que seja original, que tenha originalidade. Interessante e original é o objetivo primeiro de qualquer obra de arte. Tenho vontade de mostrar algo novo, ou que cause novas sensações; explorar novos nuances, ser alguém que brinca com os sons que serão replicados em apresentações e gravações. Todas estas noções não devem perder de vista o ensinamento deixado por John Cage: “O que eu penso e sinto pode ser minha inspiração, mas também pode ser meus óculos escuros. Para ver, deve-se ir além da imaginação, e para isso tem que ficar absolutamente quieto como se estivesse no meio de um salto.” (CAGE, 1971, p. 170)

Também integra minhas intenções expressivas, o fato de que tenho como preocupação constante procurar estar conectado, referindo no meu trabalho as peculiaridades que me cercam. As coisas próprias do meu lugar, história, circunstâncias, realidades. Como exemplo óbvio desta preocupação a composição da peça *Trova*, relacionada ao gauchismo, e *Páscoa de San Juan*, relacionada à história do grupo Ex-Machina. Mas se considerar as escolhas de instrumentação, usando trio de madeiras e quarteto de trombones, e o paralelo existente entre o sexteto *Conversando a Gente se Entende* mais os debates no Seminário de Análise e Composição, que coincidentemente envolviam seis pessoas, posso afirmar que em todas as peças houve a preocupação com minha realidade. Na obra *Symphony [Myths]*, de Roger Reynolds, sobre a qual debati alguns aspectos em um artigo não publicado, também existe este reflexo de circunstâncias pessoais e históricas que envolviam o autor no momento da composição.

Embora sabendo do uso da noção de ponto áureo pelos compositores, assim como da prática da pré-composição, ainda não havia adotado tais procedimentos em minha prática composicional. Foram fundamentais as explicações do meu orientador para a aplicação destes princípios, assim como o trabalho realizado no Seminário de Análise e Composição, com os professores Celso Loureiro Chaves e Antônio Carlos Borges Cunha, onde, através do exame das obras citadas anteriormente, chegamos ao entendimento da pré-composição como parte essencial do processo criativo.

A questão importante é o que é que é não somente belo mas também feio, não só bom, mas também mau, não só verdadeiro, mas também uma ilusão. Lembro-me agora que Feldman falou de sombras. Ele disse que os sons não eram sons, mas sombras. Eles são obviamente sons; é por isso que eles são sombras; tudo que existe é um eco de nada. A vida continua de modo muito parecido com uma peça de Morton Feldman. Alguém pode objetar que os sons que aconteceram não eram interessantes. Deixa falar. Da próxima vez, ele ouve a peça. (CAGE, 1985, p. 98)

2.2 Motivações e Referências Musicais

No informal, a regra não existe. O construtivo, característica da arte geometrizar, é deslocado pelo impulso destrutivo, e o intelectualismo extremado da assim chamada arte clássica, apolínea, concreta ou racionalista, cede ante o imperativo do instinto, ante as forças obscuras da natureza humana, ante a intromissão do acaso, do inesperado, do insólito, do dionisíaco. Pareceria que tudo isso nada mais é que uma espécie de escapismo, mas seria um julgamento pelas aparências. A rigor, seu fundamento e sua atitude são autênticos: suas profundas raízes adentram-se na crise de nosso tempo, entendida como estado de rebeldia contra a antiga tábua de valores, que o velho mundo ocidental, prestes a ruir, pretende impor-lhe. (PAZ, 1977, p. 518)²

Meu trabalho de compositor sempre incluiu indeterminação em grau considerável. Meu principal professor de composição foi Armando Albuquerque, que incentivava os avanços, as modernizações, e valorizava as propostas mais arrojadas, incluindo a improvisação. Não sei quanto à sua consciência sobre a utilização da improvisação no processo composicional. Lembro que ele relatava que ficava buscando sonoridades no piano durante a madrugada.

Em 1978 no Festival Arte-Bahia fui aluno de composição de Gerardo Gandini, que mostrou seu uso do dodecafonismo, e Ernest Widmer que mostrou um pouco da

² Juan Carlos Paz escreveu isso em 1968, em Introdução à Música do Nosso Tempo.

sua visão sobre composição, além de ouvir uma palestra de Walter Smetak. Em 1979 no Curso de Verão de Brasília fui aluno de Lindembergue Cardoso, que compôs junto com a classe de composição uma suíte que utilizava uma escrita mista, com determinação e indeterminação. Fiz dois cursos com H. J. Koellreutter que trouxe sua teoria da estética relativista e paradoxal, e um curso com Arrigo Barnabé que utilizava os princípios da técnica dodecafônica na composição de música popular brasileira.

Aliado a esta formação multifacetada, minha atividade profissional contribuiu de forma decisiva para meu aprimoramento como músico. Exerço a função de instrumentista de orquestra, sendo que nos últimos 17 anos atuei como primeiro fagotista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Ao lado disso tenho participado de inúmeros recitais de música de câmara, com grupos fixos e formações especiais, como foi o caso da *História do Soldado* de Igor Stravinsky. Participei em muitas estreias de obras, e recitais de Mestrado e de graduação em composição musical nesta universidade. Tenho experiências em música popular, muitas participações em gravações, e vinte anos de experiência com música para teatro, como compositor e diretor musical. Na minha atividade profissional básica que é a de instrumentista de orquestra, tive experiências marcantes de vivências musicais muito variadas e ricas. Nos últimos trinta anos vivenciei um repertório histórico, predominantemente clássico e romântico, com algumas obras da primeira metade do século XX.

Tenho a preocupação de exercitar constantemente o que chamo de audição consciente, que não é uma discriminação dos elementos musicais constituintes, mas uma atenção para as sensações, e sua moldabilidade conforme os elementos musicais introduzidos. Procuro vivenciar a obra que estou executando em processo de audição com observação constante e análise auditiva das sensações e seus encadeamentos. Todo o repertório que eu já toquei serve de referência para o meu fazer musical. Procuro captar a música de todos os compositores e vivenciá-las, numa profunda aprendizagem sobre os caminhos e ou soluções propostas em seu discurso musical. Posso aprender sempre que me proponho a trilhar o pensamento que direcionou os fatos musicais numa composição. Creio que este modo de me colocar em relação às músicas, criou como que um catálogo ou estudo das possibilidades, como se tivesse se desenvolvido uma fluência ou dinamismo no desbravamento, nas descobertas, nas sequências possíveis, no abrir portas do labirinto de sensações descortinadas pelo som. Este é o caso do método que utilizei para conhecer e adentrar na linha de pensamento

ou discurso sonoro das obras abordadas no Seminário de Análise e Composição. Convém destacar que este método apresenta algumas diferenças quando se está participando da execução, ou quando se está ocupando a posição de ouvinte. Assim comenta Stockhausen sobre audição: “A experiência de fechar os olhos completamente, algumas vezes por até 50 minutos, e ser apenas ouvidos: isso desenvolveu meus processos de audição enormemente.” (MACONIE, 2009, p.110)

Todas as obras estudadas no Seminário passaram a ser referência no meu processo criativo. Posso citar uma situação específica em *Trova*, na qual a ponte que é confiada ao piano, representando o acordeão dos trovadores gaúchos, foi elaborada com referência nas partes de violino de Salvatore Sciarrino na obra *Aspern-Suite*.

Por outro lado sempre me acompanhou o interesse pela improvisação musical e, após as aulas com Armando Albuquerque, a importância ou relevância desta prática se estabeleceu definitivamente. Conforme categorização utilizada por Costa em sua tese, pertenço a uma das classes de interessados na prática da livre improvisação:

O livre improvisador lida com vários sistemas simultaneamente ou - supostamente - com a ausência deles. Ele pode ser um músico proveniente do território do jazz que, em sua busca por novas formas de expressão e liberdade criativa acaba se deparando com um esgotamento dos antigos sistemas de referência. Para este músico não há mais nada de novo a dizer através dos antigos idiomas. Cabe ressaltar que o jazz é, essencialmente, uma música que se realiza através da improvisação e que quando todas as soluções pessoais parecem já não surpreender, todos os gestos do instrumentista parecem "dicionarizados" e previsíveis, a prática da improvisação se torna burocrática e perde a vitalidade. Este músico pode ser também o compositor/intérprete de música "eurológica" (erudita ocidental) que vivencia o esgotamento dos sistemas após o fim do tonalismo e se volta para novas (para ele...) formas de expressão que podem incluir as músicas étnicas, o jazz, etc. (COSTA, 2003, p. 28)

Assim como se aplica outro trecho onde Costa fala da atuação do solista improvisador:

Podemos assim, tentar definir as linhas de força do plano de consistência da improvisação solista: biografia (o músico enquanto meio: idiomas, condicionamentos físicos ligados às possibilidades naturais e ao aprendizado do instrumento), percepção, consciência (do e no momento mesmo da improvisação: avaliação do processo em tempo real, pensamento musical), invenção e imaginação (ligados à uma vontade de acontecimento, desejo do novo e do expressivo), acaso (surpresas, o imprevisível), interação (com o público), possibilidades do instrumento, condicionamentos do bloco

espaço/tempo específico da performance. O improviso solista garante ao músico a oportunidade de trabalhar todos os parâmetros da música, colocando em ação o pensamento musical “enformando” assim numa performance significativa um percepto musical efêmero. É uma demarcação de território. (COSTA, 2003, p. 95)

Minha postura atual é a de valorizar elementos de imprecisão, ou indeterminação, ou de improvisação dentro da música, porque reconheço neste princípio uma possibilidade expressiva muito rica e até surpreendente. Tenho me destacado em atividades artísticas que integram a criação livre ao trabalho de composição. Este é o caso da minha participação no trabalho do grupo Arthur de Faria & Seu Conjunto e no projeto Um Sopro de Brasil. Assim como devo ressaltar a receptividade alcançada pelo CD independente que publiquei em 2006, somente de música improvisada, intitulado Paradoxos para Todos, que obteve muito bom reconhecimento de vários intelectuais da música, como Júlio Medalha, Homem de Mello, Antônio Borges Cunha, e resenhas em revistas. Consequentemente toda produção neste período está impregnada com a ideia da improvisação em algum grau. Mesmo quando não está explícito, a improvisação é o motor gerador que funciona aliado à estruturação, à arquitetura musical, ao pensamento organizado e de controle dos elementos improvisados. Uma de minhas propostas básicas é utilizar indeterminação de forma integrada à composição musical, a partir da inserção em conformidade a parâmetros da composição, dentro do planejamento concebido na pré-composição. A indeterminação é utilizada como recurso expressivo e não como um fim em si mesma. Assim como escreveu Juan Carlos Paz: “ o acaso, situado e utilizado dentro de limites pertinentes, em vez de constituir-se em elemento desorganizador ou de eficácia problemática, pode transformar-se em gerador de energias espontâneas, ao mesmo tempo que múltiplas.” (PAZ, 1977, p. 517)

Creio que todo compositor pretenda ser reconhecido pelo seu trabalho e no seu trabalho, onde irão aparecer suas características, e não aquelas de outros criadores que eventualmente sejam referência para o seu pensamento artístico. Todo compositor pretende desenvolver seu trabalho próprio e independente, mas admito a admiração pelos encadeamentos de ideias em Beethoven, a força, contundência e invenção em Stravinsky, e o descortinar de possibilidades próprio de Villa-Lobos ou Roger Reynolds. Admiro e considero um exemplo a criatividade de Ligeti e Sciarrino.

2.3 Improvisação / Indeterminação

A intuição tem um tipo muito particular de velocidade, que não é de modo algum congruente com a velocidade da escrita. (STOCKHAUSEN, prefácio in MACONIE, 2009, p.102)

A improvisação tem o seu mundo próprio, necessariamente solto e amplo. (STRAVINSKI, 1999, p.95)³

Conforme escreveu John Cage a respeito de indeterminação: “Cada execução é única, tão interessante para compositores e executantes quanto para o público. Por isso, todos se tornam ouvintes. (CAGE, 1985, p. 134).

Cabe considerar que usualmente o termo indeterminação equivale a aleatório, e é associado ao uso de um tipo de notação que necessita a participação do intérprete em algumas decisões quanto ao que se ouve. Porém para Cage, indeterminação era só um princípio, que poderia ser levado a todos os parâmetros da composição, ensejando o que denominamos de livre improvisação. O interesse que leva todos os participantes em uma audição com indeterminação a tornarem-se ouvintes, está no fato de ninguém poder saber de antemão como é a obra, pois só é viável conhecê-la dispondo-se a ouvi-la no único momento possível: durante sua performance. Público, executantes e o próprio compositor, só podem conhecer o todo da obra no mesmo instante. Nisso reside a principal força da improvisação, que se traduz como um poder de alterar a realidade, demonstrando alternativas, desenhando caminhos. Assim como acontece durante o período em que se elabora a composição de uma obra sem indeterminação, ou durante a apresentação de qualquer arte performática, como dança, ou teatro. É a mesma força que existe durante o trabalho do artista plástico, e que se encerra quando a obra está terminada. É o poder da transformação. O poder da criação em execução ao vivo, em soluções instantâneas. Na improvisação pode-se observar o mundo das ideias musicais sem o enquadramento e delimitação próprios do trabalho elaborado. Mesmo assim, a noção de forma muitas vezes se impõe sobre o discurso livre:

Para o compositor, a noção de forma é a mais cara. É a mais difícil de lidar, de questionar, de abandonar. Mesmo quando é abandonada, ela mais uma vez se impõe, como na música indeterminada. Nesse caso, sua abdicação como requisito pré-composicional a transforma no próprio sujeito e objetivo da ação musical. Ela se torna um objetivo a ser alcançado durante o processo de jogo musical. (TRAGTENBERG, 1991, p. 205)

³ Neste trecho Stravinski comenta sobre o jazz em resposta a Robert Craft

O ato da improvisação livre, que é o máximo da indeterminação, requer um empenho extremo do executante:

é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica. (COSTA, 2003, p. 27)

É essencial manter um estado de atenção e introspecção no qual o músico pode sentir-se em uma situação imaginária; assim como em um exercício teatral, quando se assume determinada atuação de um personagem (alguém em alguma situação). Conforme Carlos Fregtman

Existem pressupostos internos e externos – sugere Rogers – que oferecem um substrato flexível com base no qual se constrói o ato criativo. Fatores como a liberdade ou a segurança psicológica constituem a formação de um ambiente externo estimulante, ao passo que o grau de abertura às vivências ou à própria capacidade lúdica são exemplos de pressupostos internos potenciais. (FREGTMAN, 1989, p. 173)

Stockhausen ao encerrar sua palestra “Música Intuitiva”, realizada em Londres em 1971, comenta sobre a dificuldade e a graça do fazer musical livre:

Há certas habilidades requeridas agora para tocar esse tipo de música que chamo de intuitiva, que o músico tradicional nunca aprendeu. ... Os músicos devem aprender a se tornar o oposto de egocêntrico; de outro modo, você toca apenas para si mesmo, e o si não é nada além de um grande saco de informação armazenada. Tais pessoas são sistemas fechados. Mas, quando você se torna o que chamo de rádio receptor, não está de modo algum interessado em si mesmo. Não há nada realmente para expressar. Então, você se surpreenderá com o que lhe acontece, quando esse estado for alcançado; quando se tornar ciente do que acontece por meio de você, mesmo por curtos momentos, você ficará bastante atônito. Você se torna um meio. (STOCKHAUSEN, 2009, p. 102)

A indeterminação pode ser utilizada como elemento de linguagem na peça composta, mas sempre participou do trabalho do compositor que evidentemente pode iniciar totalmente indeterminado, no sentido de que nada lhe é proibido a priori, porém dependendo da proposta e concepção de trabalho vai deixando de ser indeterminado desde as suas primeiras escolhas. Nesse conjunto de peças utilizei indeterminação no discurso musical apenas em *Conversando a Gente se Entende*, enquanto em *Trova e Páscoa de San Juan* é solicitado improvisação dos intérpretes.

Nas peças *Oração* e *Trio para Madeiras* houve improvisação do compositor que foi aproveitada de diferentes maneiras. Em *Trova* a transcrição de improvisações sucessivas tornou-se material para a composição.

O uso da indeterminação pode se dar de diversas formas, sendo que na composição pode se restringir a incluir sorteios para substituir as decisões em qualquer etapa do processo composicional. Outras formas são: estabelecimento de formas em móbile; a utilização em variados graus de grafismo; ou a substituição da partitura ou parte dela por partitura verbal ou por instruções em texto. Para o intérprete a realização se dá através da improvisação em graus variados de liberdade. Para o compositor, no entanto, a prática da livre improvisação pode se tornar fonte de materiais, de sonoridades, e até de ênfases emocionais impensadas, ou impensáveis para o trabalho planejado. Conforme Cande,

A música dita aleatória deve ser considerada uma tentativa de utilizar todas as possibilidades, sem exclusão a priori. O compositor dá-se por método improvisar uma escolha improvável no campo de possível. Assim para que o acaso seja fecundo na música, não deve haver nenhuma renúncia do homem em benefício do mais provável: o acaso deve ser controlado, recuperado pelo compositor, que extrai dele uma informação, uma novidade imprevisível. (CANDÉ, 2001, p. 376)

O uso da improvisação na composição abrange desde uma simples ideia do que se quer ouvir, e passa por referências a sons imaginados ou produzidos, pela criação de motivos, frases, ou o uso de trechos improvisados, ou de improvisação completa, podendo ser dirigida ou livre. Segundo Costa a prática de improvisação foi e continua sendo usada, muito mais do que se imagina, como um recurso intermediário para a composição.

John Cage estabeleceu a diferença entre indeterminação na composição e na execução. Conforme Paul Griffiths indeterminação é o “termo usado por Cage e por ele preferido para a composição aleatória. Cage fazia uma distinção entre obras “indeterminadas na composição” (p.ex., uma partitura convencional produzida por operações casuais) e as “indeterminadas na execução” (p.ex., a partitura deixa várias decisões para os músicos). A primeira é exemplificada pela *Music of Changes*” de 1951. (GRIFFITHS, 1995, p. 108) Dentro do paradigma de indeterminação na composição se insere este trabalho que utiliza a livre improvisação do compositor; que posteriormente transcreve e interfere no discurso improvisado através da composição. São vários os componentes envolvidos no uso da

indeterminação integrada à composição sendo mais ativos na improvisação. Eles abarcam desde uma concepção mais solta e dinâmica, até uma abrangência de elementos musicais eventualmente inatingíveis para o trabalho diretamente “no papel”. O principal aspecto é o da liberdade, que precisa ser usufruído com senso de equilíbrio apurado.

De forma geral a indeterminação na composição abrange as possibilidades que mencionei anteriormente. Os componentes envolvidos são variados, em decorrência das diferentes formas de aplicação da indeterminação na composição. O leque de possibilidades vai, como já foi dito, desde o uso de sorteios, quando o compositor pretende abdicar das decisões, e dá início ao processo de indeterminação, até a livre improvisação do compositor, quando ao contrário, sempre estará diretamente envolvido nas escolhas que resultam em sua criação. São portanto situações muito diferentes que utilizam do mesmo princípio. A esse respeito escreve Roland de Cande em sua História Universal da Música:

O acaso (ou melhor, a indeterminação) pode intervir de diferentes maneiras na composição. Uns apelam para a iniciativa imprevisível dos executantes: formas móveis, improvisações coletivas, clusters, miscelâneas ad libitum, glissandi livres, etc. Outros baseiam-se em leis estatísticas a que são submetidas as combinações aleatórias de um grande número de fatores. (CANDE, 2001, p. 376)

Neste trabalho nos concentramos na improvisação livre como ferramenta composicional. A improvisação pode ser total, parcial ou de motivos. Os componentes envolvidos são: a criação de um ambiente favorável, um meio de registro (memória), boa margem de flexibilidade para adaptações, eliminações ou acréscimos; capacidade de manipulação dos materiais gerados em improvisações. As implicações: a criação de um ambiente favorável à improvisação livre implica em dispor de um espaço que seja adequado e silencioso. Deve-se usar um meio de memória que implica em criar desenvoltura para diferentes tipos de registro como partitura, gravadores, sequenciadores, ou a própria memória do compositor. Ter uma boa margem de flexibilidade implica em ter uma postura de estrategista, estar aberto a renúncias de trechos criados ou de literalidade. E a capacidade de manipulação dos materiais gerados diz respeito ao trabalho de composição musical em si, que deve ser de domínio do compositor.

Acredito que a improvisação seja uma importante alternativa para, em diferentes graus, colaborar, somar, no trabalho do compositor. Desde o pequeno

improvisado de elementos base ou fragmentos temáticos, motivicos; assim como admite Igor Stravinsky “Começo procurando... diretamente pela improvisação de unidades rítmicas sobre uma sequência provisória de notas, que podem se tornar a sequência definitiva. Formo assim o meu material de construção.” (STRAVINSKI, 1999, p. 10) Até o compartilhamento da criação da obra, incluindo espaço para a imprevisibilidade através do intérprete, ou mesmo com utilização de recursos eletrônicos, como processamento em tempo real, que algumas vezes pode resultar, na prática, como uma improvisação.

O conjunto de peças abrangidas por este memorial tem diferentes gradações do uso da indeterminação. Esta utilização vai do sexteto *Conversando a Gente se Entende à Páscoa de San Juan*. No sexteto a indeterminação é aplicada na execução e houve a improvisação de motivos como Stravinski. Em *Trio para Madeiras* e *Oração* a improvisação do compositor foi transposta e posteriormente agregado material composto, geralmente derivado da improvisação. Em *Trova* a improvisação do compositor gerou materiais utilizados na composição, que deixa os intérpretes decidirem se preferem improvisar um trecho ou reproduzir a improvisação transcrita do compositor. Em *Páscoa de San Juan* foi utilizada a improvisação do compositor e agregado trabalho de composição, e deve acontecer improvisação dos intérpretes, além de haver movimentação cênica e imagens projetadas.

Em todas as peças compostas no período do curso está presente a improvisação. No quarteto de trombones *Oração*, foram improvisadas voz a voz resultando em estrutura de onze frases de oito compassos. Posteriormente a estrutura abriu espaço para solos que funcionam como comentários que estabeleceram ambientes de contraste para a textura do coral acrescentando noção de equilíbrio. No *Trio para Madeiras* foram improvisadas voz a voz resultando em estrutura de três movimentos de textura semelhante. Foram criados outros três movimentos para estabelecer contraste e valorização dos movimentos improvisados que geraram os materiais. Em *Trova* para viola, fagote e piano, a composição foi desenvolvida a partir de um bloco improvisado voz a voz, que gerou materiais e está integralmente citado em um momento da obra, que permite novas improvisações de futuros intérpretes. O sexteto *Conversando a gente se entende* foi composto a partir da criação/improvisação de pequenos elementos que serviram de base para o desenvolvimento de seis peças solo, cada uma com uma estrutura, posteriormente combinadas ao estilo improvisatório dentro da grande estrutura que utilizou

elementos, ou materiais de todas as peças solo, resultando na grande babilônia de conversas que não se entendem. *Páscoa de San Juan* é um híbrido que contém composição e improvisação, além de estabelecer um contraponto de situações musicais e outras visuais durante a performance. Pode ser considerada meta música: é uma arte mais abrangente, uma manifestação artístico-musical. É muito simbólica, tornando-se quase ritualística. É a única que exige improvisação dos intérpretes. Essa peça representa uma homenagem a John Cage, do qual li o livro *De Segunda a Um Ano*, e me apaixonei pelas ideias, pelo pensamento artístico. É um happening que festeja a indeterminação e festeja também os dez anos do grupo Ex-Machina.

Podemos observar que em duas delas (*Conversando a Gente se Entende e Trova*) a improvisação está na origem que depois foi elaborada. Em outras duas (*Oração e Trio para Madeiras*) a improvisação está transcrita em primeiro plano, mas se restringiu ao trabalho do compositor. Os intérpretes não têm espaço para improvisar exatamente nas duas em que houve mais improvisação do autor. A última (*Páscoa de San Juan*) é híbrida, houve planejamento e há a improvisação dos intérpretes, além de ter acontecido também na elaboração de materiais.

3. AS COMPOSIÇÕES E SEUS PROCESSOS COMPOSICIONAIS

Não devemos esquecer que analisar não quer dizer descrever e explicar uma obra musical, mas sim participar da inter-ação entre o mundo sonoro e o mundo em que vivemos. (KOELLREUTTER, 1990, p. 8)

Apresento a seguir as partituras e descrição dos processos composicionais das peças compostas no período entre março de 2007 e julho de 2008. As peças são apresentadas na ordem cronológica de composição, assim como na gravação de áudio. A gravação em DVD apresenta as peças na ordem em que foram apresentadas no recital de estréia.

Conversando a Gente se Entende, para flauta, clarineta, violino, violoncelo, piano e percussão, tem duração de 12 minutos.

Trova, para viola, fagote e piano, tem duração de 8 minutos.

Oração, para quarteto de trombones, tem duração de 6 minutos. É uma peça para explorar sonoridades do quarteto de trombones.

Trio para Madeiras, para flauta, clarineta e fagote, tem a duração de 7 minutos. A gravação que acompanha este memorial foi realizada em janeiro de 2009, para incluir a parte V, composta após o recital.

Páscoa de San Juan, para viola, fagote, voz sussurrada, base gravada, e brinquedos, tem duração de 21 minutos.

Conforme mencionado anteriormente, o princípio da seção áurea foi utilizado como parâmetro no ordenamento das proporções temporais de três das cinco composições que integram este portfólio. Devido à ampla bibliografia e utilização deste princípio em outros trabalhos, optamos por mencionar apenas um exemplo da vasta bibliografia que aborda o assunto: *The Time of Music* de Jonathan D. Kramer, onde encontramos todo detalhamento que embasa o uso das proporções da seção áurea na composição musical. Kramer estabelece o fundamento teórico da seção áurea e estuda sua utilização por diversos compositores, assim como da série numérica de Fibonacci, e a relação por aproximação entre elas. No memorial de composição de Birnfeld encontramos uma referência a Kepler, que considerava que a Geometria tinha dois grandes tesouros: um deles o teorema de Pitágoras, e o outro a divisão da linha na proporção áurea. (BIRNFELD, 2003, p. 13) Resumidamente seção áurea é a divisão de uma quantidade em duas partes, de

forma que a proporção entre as partes seja a mesma existente entre a parte maior e o todo.

Em algumas das composições está muito clara a noção de um princípio gerador para o qual utilizamos o termo *impetus*. Consiste na ideia que permeia e direciona o processo composicional. Assim se refere Roger Reynolds a noção de *impetus* gerador:

Pequena fonte ou semente generativa, este é o *impetus* do trabalho. A concentrada e radiante essência da qual o todo pode surgir e para qual a partir do momento em que a composição começou, o todo em evolução é continuamente feito receptivo e até responsável. O *impetus* cria a coerência do todo enquanto simultaneamente dirige a integridade do detalhe em acumulação. (REYNOLDS, 2002, p. 8)

7

Fl

mp *mf* *f*

Cl

Pno.

Perc

mf *mp*

VI

mp

Vc

mp *mp* *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Violin (VI), and Viola (Vc). The Flute part begins with a measure marked '7' and contains two phrases of eighth-note runs, with dynamics *mp*, *mf*, and *f* indicated by hairpins. The Clarinet part plays a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a sustained chord in the right hand and rests in the left hand. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*, followed by a *mp* section. The Violin part plays a melodic line with a dynamic of *mp*. The Viola part plays a rhythmic accompaniment with dynamics of *mp* and *mf*.

9

Fl *mp* *mf*

Cl *pp* *mp*

Pno.

Perc

VI

Vc *pp* *p* *mf* *mp* *pp*

12

Fl *>p* *mp*

Cl *mp*

Perc

VI

Vc *mp* *mf* *mp* *mf*

15

Fl *mf* *f*

Cl *mp*

Vi *sf* *p* *f* *harmônicos gliss.*

Vc *mf* *mp*

18

Fl *mp* *sfp* *mf* *mp* *mp* *mf*

Cl *pp*

Vi *mf*

Vc *p* *mf* *5:4*

21

Fl *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl *mp* *mf* *mp* *mf*

Vi *pp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vc *pizz.* *arco* *tr* *p* *mf* *mp* *f* *mf*

Detailed description of the musical score: The score is arranged in four systems, each containing four staves (Flute, Clarinet, Violin, and Violoncello).
 - **System 1 (Measures 15-17):** Flute starts with *mf* and moves to *f*. Clarinet has *mp*. Violin has *sf* and *p*. Violoncello has *mf* and *mp*.
 - **System 2 (Measures 18-20):** Flute has *mp*, *sfp*, *mf*, *mp*, *mp*, and *mf*. Clarinet has *pp*. Violin has *mf*. Violoncello has *p* and *mf*.
 - **System 3 (Measures 21-23):** Flute has *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. Clarinet has *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. Violin has *pp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*. Violoncello has *pizz.*, *arco*, *tr*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *mf*.
 - **Performance markings:** Includes accents, slurs, and dynamic hairpins. Specific techniques like *harmônicos gliss.* and *tr* (trills) are noted.

24

Fl *mp* *mf* *mf*

Cl *mf* *f* *mf*

Perc *pp* *p* *mp* *f*

VI *f* *pizz.*

Vc *f* *pizz.*

26

Fl *f* *ff*

Cl *f* *f*

Pno. *mf* *mf*

Perc *fp* *f* *mf*

VI *f*

Vc *arco* *mf*

28

Fl *f* *mf*

Cl *f* *mf* *tr*

Perc

VI *f* *mf*

Vc *mf* *pizz.*

Detailed description: This system contains measures 28 and 29. The Flute (Fl) part starts with a forte (*f*) dynamic and a rapid sixteenth-note run in measure 28, then transitions to a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 29. The Clarinet (Cl) part is silent in measure 28 and enters in measure 29 with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes, then moves to mezzo-forte (*mf*) and includes a trill (*tr*) on the final note. The Percussion (Perc) part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola (VI) part plays a melodic line starting in measure 28, moving from *f* to *mf*. The Violoncello (Vc) part provides a bass line with chords, marked mezzo-forte (*mf*) and pizzicato (*pizz.*) in measure 29.

30

Fl *mf* *mf*

Cl *mf*

Perc

VI *mf*

Vc *arco* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. The Flute (Fl) part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line with slurs. The Clarinet (Cl) part enters in measure 30 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line with slurs and triplets. The Percussion (Perc) part remains silent. The Viola (VI) part plays a melodic line with slurs and triplets, marked mezzo-forte (*mf*). The Violoncello (Vc) part is marked *arco* (arco) and plays a melodic line with slurs, marked mezzo-forte (*mf*) in measure 30, forte (*f*) in measure 31, and mezzo-forte (*mf*) in measure 32.

33

Fl *mf*

Cl *f*

VI *mp* *mf* *f*

Vc *p* *mf* *f* *tr*

36

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

Cl *mf* *mp*

Pno.

Perc

VI *mf* *mp* *ruído arco*

Vc *mf* *f* *mf* *mf*

39

Fl

Cl

Pno.

Perc

VI

Vc

mp

p

mf

mp

sf \rightarrow *mp*

42

Fl

Cl

Perc

VI

Vc

p

p

Detailed description: This musical score page contains two systems of music, measures 39-42. The first system (measures 39-41) features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Violin (VI), and Voice (Vc). The Flute part has a melodic line with some rests. The Clarinet part has a triplet of eighth notes starting in measure 40. The Piano part consists of a sustained, low-frequency chord. The Percussion part has a steady eighth-note rhythm. The Violin part has a melodic line with a crescendo. The Voice part has a melodic line with dynamic markings *sf* \rightarrow *mp* in measure 39, *mf* in measure 40, and *mp* in measure 41. The second system (measures 42) features the same six staves. The Flute part has a melodic line. The Clarinet part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Percussion part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Violin part has a melodic line. The Voice part has a melodic line.

50

Fl *mp* 3

Cl *mf* 3 *mp* 3

Pno.

Perc *mp*

VI *mf* *mf* pizz.

Vc pizz. *f* 5

54

Cl

Perc *mf*

VI arco

57

Fl *mf*

Cl *mf* *f*

Pno. *f*

Perc *f* *mf*

VI

Vc *mf* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 57 to 60. The Flute (Fl) part starts with a melodic line at *mf*. The Clarinet (Cl) part has a melodic line that starts at *mf* and crescendos to *f*. The Piano (Pno.) part features a sustained chord in the left hand at *f*. The Percussion (Perc) part has a rhythmic pattern starting at *f* and *mf*. The Violin I (VI) part has a melodic line. The Violoncello (Vc) part has a melodic line with a *mf* dynamic and a *f* dynamic section.

60

Fl *mf*

Cl *mf*

Perc *mf*

VI *mf*

Vc *mf* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 60 to 63. The Flute (Fl) part has a melodic line at *mf*. The Clarinet (Cl) part has a melodic line at *mf*. The Percussion (Perc) part has a rhythmic pattern at *mf*. The Violin I (VI) part has a melodic line at *mf*. The Violoncello (Vc) part has a melodic line with a *mf* dynamic and a *f* dynamic section.

62 *oscilar vibrato amplo e lento*

Fl *mf* *mp*

Cl *mp*

Pno. *mf* *mf* *mp*

Perc *mf* *mf* *mp*

Vi *mf* *mf* *mf*

Vc *mf* *f* *mf* *f* *mf* *mp*

65

Fl *f*

Cl *mf*

Pno. *mf*

Perc *sf* *f* *p* *ff* *f* *mf*

Vi *mf* *f*

Vc *sfmf* *f* *ff*

76

Cl

Pno.

Perc.

VI

Vc

mf

mf

f *mp* *mf*

p *f* *p* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76, 77, and 78. The Clarinet (Cl) part is mostly silent with rests. The Piano (Pno.) part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, both marked *mf*. The Percussion (Perc.) part includes a snare drum pattern with dynamics *f*, *mp*, and *mf*. The Violin (VI) and Viola (Vc) parts have long, sustained notes with dynamics *p*, *f*, *p*, and *mf* indicated.

79

Pno.

Perc.

VI

f *mp* *mf*

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

sf *p*

Detailed description: This system covers measures 79, 80, and 81. The Piano (Pno.) part has a complex texture with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked with dynamics *f*, *mp*, and *mf*. The Percussion (Perc.) part features a snare drum pattern with dynamics *f*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. The Violin (VI) part has a long, sustained note with dynamics *sf* and *p* indicated.

82

Piano score for measures 82-85. The piano part features a melody in the right hand with dynamics *mp* and *mf*, and a bass line with dynamics *mp* and *mf*. The percussion part includes a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *mp*.

86

Piano score for measures 86-89. The piano part features a melody in the right hand with dynamics *mp* and *mf*, and a bass line with dynamics *mf* and *mp*. The percussion part includes a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *mp*.

90

Musical score for measures 90-93. It includes parts for Clarinet (Cl), Piano (Pno), Percussion (Perc), and Viola (VI). The piano part features a melody in the right hand with dynamics *mp*, *mf*, and *f*, and a bass line with dynamics *f* and *mf*. The percussion part includes a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Viola part has a dynamic of *mp*.

93

Fl *mp*

Cl *mf* *mp*

Pno. *mp* *mf* *f*

Perc *mf* *mp* *mf* *mf* *mf* *mp* *f*

Vi *mf* *p*

Vo *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 93 to 96. It includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Violin (Vi), and Voice (Vo). The Flute part begins with a melodic line in measure 93, marked *mp*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment, marked *mf* and *mp*. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines, marked *mp*, *mf*, and *f*. The Percussion part has a steady rhythmic pattern, marked *mf*, *mp*, *mf*, *mf*, *mf*, *mp*, and *f*. The Violin part has a melodic line, marked *mf* and *p*. The Voice part has a single note in measure 93, marked *mf*.

97

Pno. *mf* *f* *mf*

Perc *f* *mp* *mf* *f* *f* *mf* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 97 to 100. It includes staves for Piano (Pno.) and Percussion (Perc). The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*, *f*, and *mf*. The Percussion part has a rhythmic pattern, marked *f*, *mp*, *mf*, *f*, *f*, *mf*, and *f*.

101

Pno.

Perc.

Vc.

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

6

104

Fl.

Cl.

Pno.

Perc.

VI

Vc.

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

107

Fl

Cl

Pno.

VI

Vc

p

mp

mf

mp

mf

mf

This system contains measures 107 and 108. The Flute (Fl) part features sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked with *mp*. The Clarinet (Cl) part has a continuous sixteenth-note pattern, starting with *p* and moving to *mp*. The Piano (Pno.) part consists of chords and triplets, with dynamics *mp* and *mf*. The Viola (VI) part includes triplets and sixteenth-note runs, marked with *mf*. The Violoncello (Vc) part has a melodic line with triplets, marked with *mf*.

109

Fl

Cl

Pno.

VI

Vc

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

This system contains measures 109 and 110. The Flute (Fl) part has melodic lines with sixteenth-note runs, marked with *mf* and *mp*. The Clarinet (Cl) part features triplets and sixteenth-note runs, marked with *mp* and *mf*. The Piano (Pno.) part includes chords and triplets, with dynamics *mp* and *mf*. The Viola (VI) part has melodic lines with triplets, marked with *mf*. The Violoncello (Vc) part has a melodic line with triplets, marked with *mp* and *mf*.

Musical score for measures 111-113, featuring Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Violin (VI), and Viola (Vc).

Measure 111:

- Flute (Fl):** Rest.
- Clarinet (Cl):** Sixteenth-note runs with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mp* to *mf*.
- Piano (Pno.):** Rest.
- Violin (VI):** Quarter notes with sixteenth-note triplets (3). Dynamics: *mp* to *mf*.
- Viola (Vc):** Quarter notes with sixteenth-note triplets (3). Dynamics: *mp* to *mf*.

Measure 112:

- Flute (Fl):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mf*.
- Clarinet (Cl):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mf*.
- Piano (Pno.):** Rest.
- Violin (VI):** Quarter notes with sixteenth-note triplets (3). Dynamics: *mf*.
- Viola (Vc):** Quarter notes with sixteenth-note triplets (3). Dynamics: *mf*.

Measure 113:

- Flute (Fl):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mf*.
- Clarinet (Cl):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mp*.
- Piano (Pno.):** Rest.
- Violin (VI):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mf*.
- Viola (Vc):** Quarter notes with sixteenth-note groups of six (6) and sixteenth-note groups of six (6). Dynamics: *mf* to *f*.

115

Fl *mp*

Cl *mf* *ff*

Perc *mf*

VI *f* *mf*

Vc *mf* *f* *sf*

117

Fl *mf*

Cl *frulato* *mf* *mf*

Pno. *f* *8va*

Perc *fpp* *p* *mp*

VI *f* *mf*

Vc *ff* *f* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 115 to 117. It features five staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Violin (VI), and Voice (Vc).
- Measure 115: Flute plays a melodic line with a *mp* dynamic. Clarinet has a *mf* dynamic with a triplet and a *ff* dynamic later. Percussion has a *mf* dynamic. Violin has a *f* dynamic with a triplet. Voice has a *mf* dynamic.
- Measure 117: Flute has a *mf* dynamic. Clarinet is marked *frulato* and has a *mf* dynamic. Percussion has dynamics *fpp*, *p*, and *mp*. Violin has a *f* dynamic. Voice has a *ff* dynamic with a triplet and a *f* dynamic.

Musical score for measures 119 and 120. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Violin (VI), and Viola (Vc). Measure 119 starts with a *mf* dynamic. Measure 120 features a *f* dynamic for the Violin and Viola. The Piano part includes markings for *8^{va}* and *8^{vb}*. The Percussion part has a steady eighth-note pattern. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with some trills and triplets. The Viola part has a triplet in measure 119 and a 7th fret marking in measure 120.

121

Fl *ff* *fff* *ff* *fff* *mp*

Cl *f* *ff* *frulato* *tr*

Pno.

Perc *f* *ff* *mf* *mp*

VI *f* *mf*

Vo *f* *ff* *f* *mf*

122

Fl

Cl *mp*

Pno.

Perc *mf* *f*

VI *mp* *mf*

Vo *mp* *mp* *mp* *ruido*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 121 and 122. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Viola (VI), and Voice (Vo). Measure 121 begins with a dynamic of *ff* for the Flute, which then reaches *fff* before returning to *ff* and *fff* again, finally settling at *mp*. The Clarinet plays a melodic line starting at *f* and reaching *ff*, with a *frulato* (flute) effect and a *tr* (trill) indicated. The Piano part has a triplet in the bass line. The Percussion part has dynamics *f*, *ff*, *mf*, and *mp*. The Viola part has dynamics *f* and *mf*. The Voice part has dynamics *f*, *ff*, *f*, and *mf*. Measure 122 shows the Flute and Clarinet playing sustained notes. The Clarinet has a *mp* dynamic. The Percussion part has dynamics *mf* and *f*. The Viola part has dynamics *mp* and *mf*. The Voice part has dynamics *mp*, *mp*, and *mp*, with a *ruido* (noise) effect indicated at the end.

125

Fl *f* *mf* *mp*

Cl *mp*

Pno.

Perc *mp*

Vi *mp* *mf* *mp*

Vc *f* *mf* *mp*

129

Fl

Perc *p* *f* *p* *p*

Vc *p* *f* *p*

138

Fl

Cl

Pno.

Perc

VI

Vc

mp

mf

mf

mf

141

Fl

Cl

Perc

VI

Vc

f

mf

arco

mf

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 141 to 143. The Flute (Fl) part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Clarinet (Cl) part has a melodic line with slurs and rests. The Percussion (Perc) part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Viola (VI) part begins with a forte (*f*) dynamic, then transitions to mezzo-forte (*mf*) and includes an 'arco' marking. The Violoncello (Vc) part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues with a melodic line.

144

Fl

Cl

Perc

VI

Vc

mf

mf

f

pp

mp

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 144 to 146. The Flute (Fl) part has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet (Cl) part features a complex rhythmic pattern with dynamics of mezzo-forte (*mf*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). The Percussion (Perc) part has a melodic line with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Viola (VI) part has a melodic line with dynamics of mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). The Violoncello (Vc) part has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

147

Fl *f* *mf* *mp*

Cl *mf*

VI *f* *mf* *f* *mf*

Vc *mf* *f* *mp* *mf* *tr*

149

Fl *mf*

Cl *f* *mf*

VI *mf* *f* *mp*

Vc *mf* *f* *mp* *tr*

151

Fl *mf* *f* *mf*

Cl *mf* *f* *mf*

VI *f* *mf*

Vc *mf*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for measures 147, 149, and 151. Each system includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (VI), and Viola (Vc). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measure 147 shows the Flute playing a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. The Clarinet has a complex rhythmic pattern with *mf* dynamics. The Violin and Viola play a fast sixteenth-note passage, with the Violin marked *f* and *mf*, and the Viola marked *f* and *mf*. The Viola part includes a trill (*tr*) in measure 148. Measure 149 features the Flute with *mf* dynamics. The Clarinet continues with *f* and *mf* dynamics. The Violin and Viola play triplets, with the Violin marked *mf* and *f*, and the Viola marked *mf* and *mp*. The Viola part includes a trill (*tr*) in measure 150. Measure 151 shows the Flute with *mf* and *f* dynamics. The Clarinet has *mf* and *f* dynamics. The Violin and Viola play triplets, with the Violin marked *f* and *mf*, and the Viola marked *mf*. The Viola part includes a trill (*tr*) in measure 152.

153

Flute (Fl) and Clarinet (Cl) parts start with a trill (tr) in measure 153. The Flute part has dynamics *mp* and *mf*. The Clarinet part has *mp*. The Violin (VI) part has a triplet of eighth notes with *mf*. The Viola (Vc) part has a quintuplet of eighth notes with *mf*.

155

Flute (Fl) part has dynamics *mp* and *mf*. Clarinet (Cl) part has a trill (tr) in measure 155 and dynamics *mf* and *mp*. Violin (VI) part has *mp* and *mf*. Viola (Vc) part has *mf* and *f*.

157

Flute (Fl) part has *mp*. Clarinet (Cl) part has *mp* and *mf*. Violin (VI) part has a triplet of eighth notes with *f* and *mf*. Viola (Vc) part has *mf* and *mf*.

159

Fl
Cl
Perc
VI
Vc

mf *f* *f* *mf* *mf*

3 *tr* 7 *mf* 7:8 *f* *mf* *mf* 3

Detailed description: This system contains measures 159 and 160. The Flute (Fl) part starts with a rest in measure 159 and enters in measure 160 with a *f* dynamic. The Clarinet (Cl) part has a triplet in measure 159 and a trill (*tr*) in measure 160. The Percussion (Perc) part has a rest in measure 159 and a 7-measure rhythmic pattern in measure 160. The Violin (VI) part has a 7-measure rhythmic pattern in measure 159 and a 7:8-measure rhythmic pattern in measure 160. The Viola (Vc) part has a rest in measure 159 and a melodic line in measure 160 with a triplet in the final measure.

161

Fl
Cl
Pno.
Perc
VI
Vc

f *f* *mf* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

5 3 *f* *mf* *f* *ff* 6 7 *ff* 11 7

Detailed description: This system contains measures 161 and 162. The Flute (Fl) part has a rest in measure 161 and enters in measure 162 with a *f* dynamic. The Clarinet (Cl) part has a 5-measure triplet in measure 161 and a 3-measure triplet in measure 162. The Piano (Pno.) part has a 3-measure triplet in measure 161 and a *ff* dynamic in measure 162. The Percussion (Perc) part has a 3-measure triplet in measure 161 and a 6-measure rhythmic pattern in measure 162. The Violin (VI) part has a 3-measure triplet in measure 161 and a 7-measure rhythmic pattern in measure 162. The Viola (Vc) part has a 3-measure triplet in measure 161 and a 7-measure rhythmic pattern in measure 162.

163

Fl

Cl

Pno.

Perc

VI

Vc

f

mf

f

mf

mf

mp

mf

s

7

3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 163 and 164. It includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno.), Percussion (Perc), Viola (VI), and Violoncello (Vc). The Flute part begins with a dynamic of *f* and features a slur over measures 163-164. The Clarinet part starts with *mf*, has a dynamic change to *f* in measure 164, and includes a slur and a '7' fingering. The Piano and Percussion staves are empty. The Viola part has a dynamic of *mf* and a slur. The Violoncello part starts with *mf*, changes to *mp* in measure 164, and includes a slur and a '3' fingering.

165

Fl

Cl

VI

Vc

mp

mf

mf

f

tr

3

7

3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 165 and 166. It includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Viola (VI), and Violoncello (Vc). The Flute part has a dynamic of *mp*. The Clarinet part starts with *mp*, includes a trill (*tr*) in measure 165, and has a dynamic change to *mf* in measure 166. The Viola part starts with *mp*, includes a slur and a '3' fingering, and has a dynamic change to *mf* in measure 166. The Violoncello part starts with *mf*, includes a slur and a '3' fingering, and has a dynamic change to *f* in measure 166.

167

Musical score for measures 167-168. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Violin (VI), and Voice (Vc). The Flute part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with a trill in measure 168. The Clarinet part has a *mp* dynamic, followed by a *mf* dynamic with a triplet and a *p* dynamic with a trill. The Percussion part has a *mf* dynamic with a rhythmic pattern. The Violin part has a *mp* dynamic and features a melodic line with a *mf* dynamic section. The Voice part has a *mf* dynamic and features a melodic line with a *mf* dynamic section.

Fl *mf* *mf* *mp*

Cl *mp* *mf* *p* *mp*

Perc *mf*

VI *mp* *mf*

Vc *mf* *mf* *mp*

169

Musical score for measures 169-170. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno), Percussion (Perc), Violin (VI), and Voice (Vc). The Flute part is silent. The Clarinet part has a *p* dynamic with an accent and a *mf* dynamic. The Piano part has a *mf* dynamic with a long note. The Percussion part has a *mf* dynamic with a note and a *p* dynamic with a note. The Violin part has a *p* dynamic with an accent and a *mp* dynamic with triplets. The Voice part has a *mf* dynamic with a note and a *mp* dynamic with a note.

Fl

Cl *p* *mf*

Pno *mf*

Perc *mf* *p*

VI *p* *mp*

Vc *mf* *mp*

171

Musical score for measures 171-172. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno), Percussion (Perc), Violin (VI), and Viola (Vc). The Flute part features a triplet of eighth notes marked *mp*. The Clarinet part has a single eighth note marked *mp*. The Piano part shows a long, sustained chord. The Percussion part has a continuous rhythmic pattern. The Violin part has a triplet of eighth notes marked *mp* and a phrase marked *mf*. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment marked *p*.

173

Musical score for measures 173-174. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pno), Percussion (Perc), Violin (VI), and Viola (Vc). The Flute part has a phrase marked *pp*. The Clarinet part has a trill marked *tr* and a phrase marked *p*. The Piano part is silent. The Percussion part has a rhythmic pattern marked *p*. The Violin part has a phrase marked *p* and another marked *mf*. The Viola part has a phrase marked *mf* and another marked *mp*.

3.1.2 Processo Composicional

A primeira peça composta foi *Conversando a Gente se Entende*, para sexteto: flauta, clarinete, violino, cello, piano e percussão. A peça resultou de um longo percurso de composição. O sexteto de aproximadamente doze minutos, composto durante o primeiro semestre de 2007, representa o início de uma nova etapa em minha produção como compositor. Todo material estudado no Seminário de Análise e Composição, e a visão exposta por meu orientador, confrontaram-me com práticas composicionais ainda não usuais em minha produção, principalmente a inclusão de planejamento da forma, reflexão sobre intenções expressivas, e delimitação de materiais. Inaugurando essa utilização de forma sistemática, foi proposta por meu orientador a composição de uma peça para conjunto misto. A ideia da instrumentação foi utilizar uma formação que pode ser considerada referência na música de câmara do século XX, utilizada por Arnold Schönberg em *Pierrot Lunaire*.

A proposta inicial de meu orientador com esta instrumentação foi a composição de uma peça-piloto de pequena duração, como uma prática preliminar, que utilizasse o planejamento da forma. A partir desse momento compreendi o amplo espectro de relações temporais que se descortinam com a aplicação das proporções da seção áurea para a organização do percurso temporal, e passei à sua aplicação. Nessa peça, intitulada *Ensaio para sexteto*, utilizei a noção de ponto áureo para definir momentos nos quais aconteceria um silêncio geral, como articulação da forma. Esses momentos se localizam de forma aproximada ao ponto áureo e em seu espelho, definido ao se considerar o percurso temporal em movimento retrógrado. A figura 1 mostra um trecho da partitura da peça *Ensaio para Sexteto* onde observamos os silêncios próximos aos pontos definidos pela seção áurea.

Figura 1: Trecho da peça Ensaio para sexteto, com pausa definida pela seção áurea.

Após a composição da peça-piloto, passei à elaboração de uma série de pequenas peças para cada um dos instrumentos que integram o sexteto. Cada peça, e portanto cada instrumento, representariam um personagem. Semelhante ao procedimento adotado pelo compositor Alexandre Birnfeld em seu trabalho *Polyakantos: Processos Compositivos*, de 2003. Parti de pequenas improvisações que funcionaram como tema ou motivo, ligado ao aspecto delineador do perfil de cada personagem que explico a seguir.

A peça para violino solo foi a primeira a ser composta. Procurei trabalhar com as características de luminosidade, lirismo e sonoridade penetrante, que escolhi como representativas de sua identidade. Para a definição da forma, utilizei uma estratégia que conheci no Seminário de Análise e Composição, estudando Roger Reynolds. A ideia de Reynolds foi utilizar em *The Behavior of Mirrors*, três materiais que se mesclam, mas que iniciam e terminam independentemente em momentos diferentes. Desses materiais, apenas um deles é exposto e depois desenvolvido, enquanto os outros dois desenvolvidos antes da apresentação do tema. A figura 2a mostra a representação gráfica do planejamento de Reynolds para a peça *The Behavior of Mirrors*, para violão solo, e a figura 2b apresenta o planejamento da peça para violino solo.

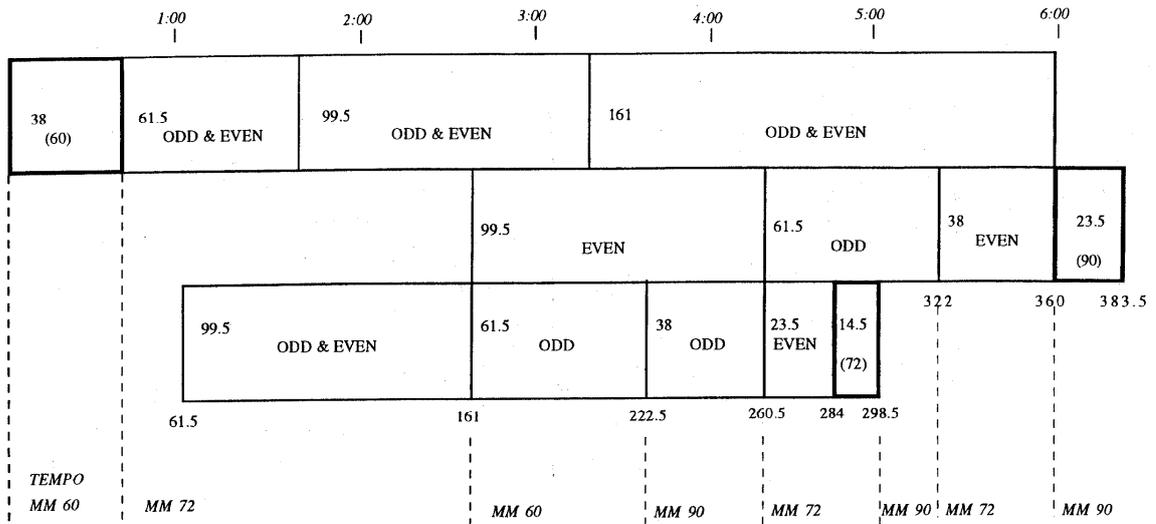


Figura 2a: Planejamento estrutural de Roger Reynolds para a peça *The Behavior of Mirrors*

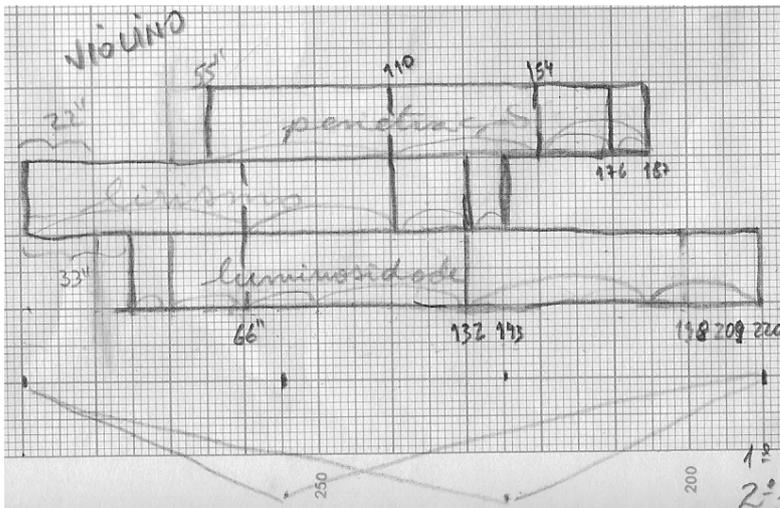


Figura 2b: Esquema para combinação dos três materiais que integram a peça para violino solo

Por sugestão de meu orientador, iniciei compondo três miniaturas, com os temas básicos que foram improvisados procurando representar as características do personagem violino. Em seguida desenvolvi um esquema formal a partir de observações do gráfico Reynolds, planejando a concatenação das diferentes etapas de desenvolvimento de cada uma das três ideias musicais. Ao me deparar com o problema de como mesclar os materiais, criei mecanismos de ordenação, com a pré-definição de princípios de ordem e limites. A concatenação geral dos três materiais

foi organizada de acordo com os princípios da seção áurea, definindo momentos de maior complexidade da trama destes materiais na composição.

O material de alturas consiste de duas escalas construídas com intervalos simétricos: para o tema da luminosidade, uma escala de seis sons, e para o lirismo, e penetração, uma escala de oito sons. As figuras 3 a, b e c mostram as escalas com intervalos simétricos. Na figura 4 vemos um trecho da peça para violino solo.

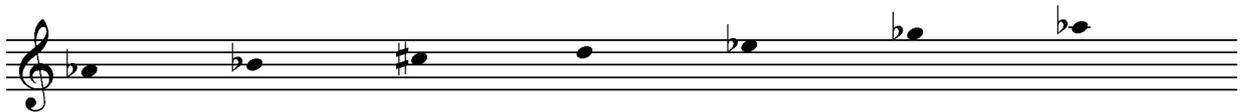


Figura 3a: Escala utilizada para a característica de luminosidade



Figura 3b: Escala utilizada para a característica de lirismo



Figura 3c: Escala utilizada para a característica de penetração

$\text{♩} = 60$

Figura 4: trecho inicial da peça para violino solo.

A segunda peça a ser composta foi para flauta solo, buscando explorar a ideia de dança e de canto, para expressar eloquência e lirismo, que foram as características delineadoras do seu personagem. Quanto à forma, partindo da constatação de que na música popular brasileira encontramos o uso intuitivo da noção de ponto áureo, desenvolvi um esquema formal referenciado no esquema do chorinho. Em um chorinho encontramos o esquema formal AABBACCA, no qual o 'C', em tonalidade diferente e com novos elementos rítmicos e melódicos inicia aproximadamente no ponto áureo da composição. A forma que desenvolvi na pré-composição foi ABAABBAACAABA, com trechos cronometrados de quinze segundos para 'A', de dez segundos para 'B', e de cinco segundos para 'C'.

Quanto ao material de alturas da peça para flauta, para a seção 'A', utilizei um motivo básico improvisado que enfatiza os intervalos de terça menor e terça maior, em padrões rítmicos que procuram sugerir dança. Esse material aparece sempre variado em cada exposição. Para a seção 'B' sons cantáveis com indefinição de direcionamento melódico, para representar o lirismo. As reexposições de 'B' consistem de transposições ou retrógrados. No ponto onde acontece o 'C', há um momento de uso da indeterminação, com a solicitação de uma sonoridade em fortíssimo, que pode ser escolhida pelo instrumentista. O flautista deve surpreender o ouvinte: usar a voz concomitantemente a um glissando, maior sonoridade do sopro, harmônicos, ou outro recurso sonoro à sua escolha. A figura 5 mostra o trecho em que é solicitado a intervenção do intérprete com uma sonoridade que surpreenda o ouvinte.

Figura 5: trecho onde o intérprete pode escolher a sonoridade para surpreender o ouvinte.

Na peça para clarinete solo procurei explorar os aspectos que defini como caracterizadores do seu personagem: um jeito de ser ora soturno, ora versátil e surpreendente. Sua organização formal se dá em três partes, representadas pelo esquema A-B-AB. Os silêncios são usados para articular os pontos de interseção: ponto áureo e seu espelho. O material de alturas é constituído de uma escala de tons inteiros em 'A', e de uma escala de terças menores em 'B'. Procurei explorar a fluidez do clarinete, em 'A', e sua capacidade de ser versátil, com a descontinuidade em 'B'. Após o ponto áureo estes elementos são misturados na parte final da peça, procurando mostrá-lo surpreendente. A figura 6a mostra trecho de A, a figura 6b mostra trecho de B, e a figura 6c, trecho de AB.



Figura 6a: trecho com fluidez em A.



Figura 6b: trecho com versatilidade e descontinuidade em B

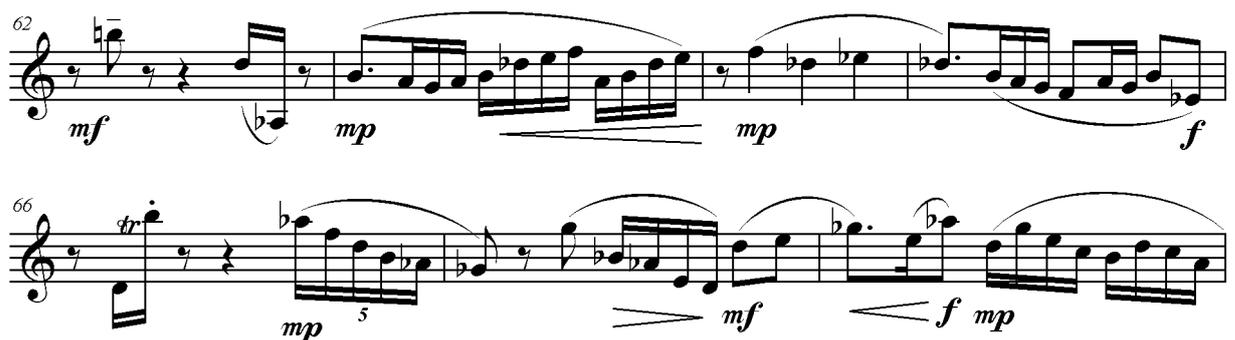


Figura 6c: trecho surpreendente combinando A e B em AB

Na peça para violoncelo solo o *impetus* foi a unicidade que surgiu na descrição em uma só palavra para a sonoridade do violoncelo: doçura. E assim a peça procura representar o personagem com uma só expressão, mesmo com variedade sonora. Durante a pré-composição planejei a forma com os pontos em espelho novamente como seus articuladores. Nestes pontos usei pizzicatos com glissandos

está também acompanhando a densificação que foi planejada de acordo com um arco com o maior raio no ponto áureo do transcurso temporal.

As dinâmicas reforçam a ideia de versatilidade e agilidade, exigindo muito controle do intérprete, como acontece no trecho entre 81" e 85" ou entre 5" e 30" quando as dinâmicas são independentes entre os dois instrumentos utilizados. A figura 9 mostra trecho onde as dinâmicas são independentes.

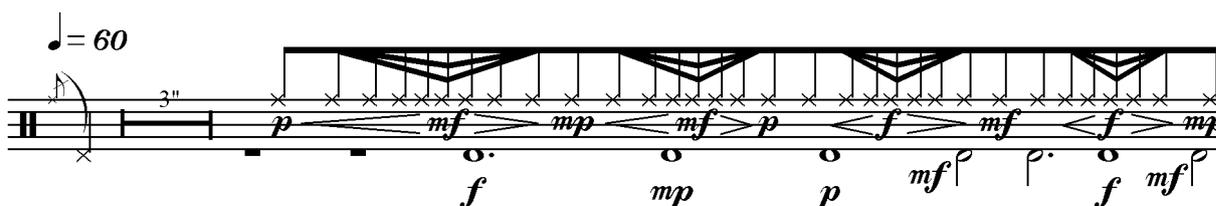


Figura 9: trecho inicial de *Percussão Solo* usando dinâmicas independentes

Após a conclusão das seis peças solo, passei à pré-composição da peça para sexteto, que juntaria os personagens representados nessas peças. Parti da ideia de que os personagens iriam conversar entre si, e desenvolvi uma estrutura que contempla diferentes situações de 'conversas', ou diálogos. São basicamente três tipos de diálogos: a conversa vazia, ou 'conversa pra jogar fora'; o diálogo propriamente dito, a troca de ideias, o seminário; e a discussão, a briga ou contenda. Mas paralelamente existe a noção de que mesmo com todas estas conversas, não há uma comunicação real, representado musicalmente no fato de que cada um utiliza só os materiais de sua peça solo, sua verdade individual.

A macro forma é articulada no ponto áureo e em seu espelho, locais em que acontecem os momentos de maior utilização da indeterminação. São momentos de maior movimentação e representam uma discussão generalizada, espécie de tumulto. Todos querem fazer valer suas opiniões. São pontos de maior tensão, que servem de articulação, e que evidenciam o quanto em realidade estes personagens não se entendem. A figura 10 mostra um dos pontos de maior tensão da peça.

Figura 10: um dos momentos de maior tensão da peça.

Os seis instrumentos foram divididos em três duetos de principais ‘conversadores’ para cada tipo de conversação. Piano e percussão ficaram com a conversa furada; flauta e violoncelo com a troca de ideias; enquanto violino e clarinete ficaram com a discussão, ou conversa agitada. Para cada momento da peça foi desenvolvido um pequeno esquema formal localizado, com seu ponto áureo próprio. Os materiais musicais utilizados (alturas e durações) foram retirados das peças solo, e organizados nos diferentes diálogos.

O procedimento consistiu em montar a partitura, desenhando todos os compassos, que foram preenchidos em ordem variada, considerando os trechos previstos na pré-composição. A forma resultante é de difícil representação, pois muitas vezes os materiais ocorrem concomitantemente aparentando ser uma nova seção. Os materiais são sempre os mesmos, mas são usados de acordo com a intenção da conversa local. Um esquema que talvez pudesse representar simplificada sua forma é: ABACADAEA. Onde A representa a conversa vazia; B é um dueto entre flauta e violoncelo, e E um diálogo entre violino e clarinete; enquanto C e D são momentos de densificação. Se fôssemos considerar as alternâncias dos tipos de diálogos ou situações musicais, então o esquema poderia ser ABCB-ACCA-BACAB-ACCA-BCBA, onde em alguns momentos o material é concomitante enquanto no esquema está separado. A elaboração da forma passou por um período de evoluções até uma

definição final. Na figura 11 podemos observar algumas etapas do processo de elaboração da forma de *Conversando a Gente se Entende*.

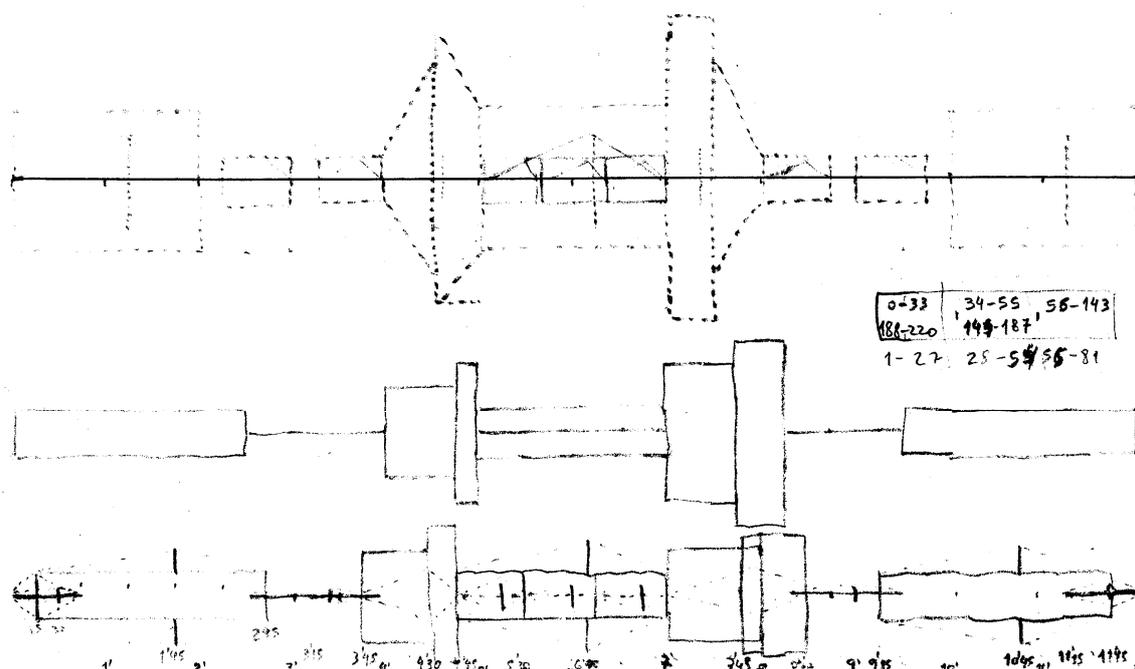


Figura 11: etapas da elaboração da forma da peça para sexteto.

O período de ensaios foi bastante difícil devido aos horários dos compromissos dos instrumentistas que se dispuseram a estreiar o sexteto. Inicialmente interagi pouco com os intérpretes, me limitando a responder dúvidas nas partes individuais. A obra foi executada no Recital de Mestrado e no Festival Contemporâneo, que aconteceu no Instituto Goethe. Nos ensaios para a segunda performance expus aos músicos alguns detalhes da organização da obra, como as características dos personagens representados nos instrumentos, e os diferentes tipos de conversas previstos na pré-composição. A gravação do áudio do sexteto que acompanha esse trabalho é a da segunda apresentação, quando os intérpretes estavam mais à vontade por terem consciência das intenções do autor.

Este trabalho passou por uma longa elaboração. O esquema de pré-composição foi fundamental para o equilíbrio e plasticidade da peça, e sua organização temporal. Esta é a peça do portfólio que utiliza notação de indeterminação, onde o intérprete tem maior liberdade e em alguns momentos maior responsabilidade, por ter que lidar com imprecisões que em geral não está habituado. O resultado foi satisfatório, tendo cumprido a função de resgatar ou vivificar a música aleatória, ou com indeterminação na execução, como diria Cage.

3.2.1 Partitura de Trova

TROVA

para viola, fagote e piano

♩ = 60

Adolfo Almeida Jr.

Bassoon
 Viola
 Piano

pp *p* *mp*

7

Bsn.
 Vla.
 Pno.

< p *mf* *mp* *pp*

12

Bsn.
 Vla.
 Pno.

mp *mf* *sfz* *mf* *p* *mp* *mf*

Trova

18

Bsn. *p mp p*

Vla. *mp mf*

Pno. *p mp p*

24

Bsn.

Vla. *f mf ff*

Pno. *f mf f*

29

Bsn. *mp*

Vla. *mp mf*

Pno. *mp mf*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Trova'. It consists of three systems of staves for Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 18 to 23. The second system covers measures 24 to 28. The third system covers measures 29 to 32. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Dynamic markings include *p*, *mp*, *f*, *mf*, and *ff*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and phrasing slurs.

Trova

31

Bsn. *p* *pp*

Vla. *p* *pp* *p* *mp*

Pno. *p* *mf* *pp* *pp* *mp*

35

Bsn.

Vla. *pp* *mp* *f* *p*

Pno. *p* *mp* *mf*

40

Bsn. *mp* *mf*

Vla.

Pno. *p* *mp* *mf* *p* *mp*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 31 through 40 of the piece 'Trova'. The score is arranged in three systems, each with three staves: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. Measure numbers 31, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The Bsn. part features a melodic line with dynamic markings *p*, *pp*, *mp*, and *mf*. The Vla. part has a more active line with dynamics *p*, *pp*, *f*, and *mp*. The Pno. part provides harmonic support with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Trova

44

Bsn.

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

Vla.

44

Pno.

mp *mf* *f* *mp*

48

Bsn.

mp *p*

Vla.

48

Pno.

p *mf*

52

Bsn.

52

Vla.

pp *p* *sfz* *p* *mf* *f* *mp*

Pno.

p *pp* *mp* *mf*

Trova

56

Bsn. *mp* *p* *mp* *p* *mf*

Vla. *mf*

Pno. *mp* *p* *mp* *mf*

60

Bsn. *f* *mp* *f* *mf* *mf*

Vla.

Pno. *p* *mp* *mf* *mp*

64

Bsn. *mp*

Vla. *mf* *f* *mf* *mp*

Pno. *p* *mf* *mf* *mp*

The image shows a musical score for three instruments: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (56, 60, and 64). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also accents and slurs. The Bsn. part has some triplet markings. The Pno. part has some sustained notes and slurs.

Trova

68

Bsn. *mf* *p*

Vla. *mf* *mf* *p*

Pno. *mf* *mf* *p*

71

Bsn. *f* *mf* *p* *mp*

Vla. *f* *mf* *p*

Pno. *mf* *p* *mp*

74

Bsn. *mf* *p* *mf* *f* *pp* *mf* *p*

Vla. *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Trova' and covers measures 68 to 74. It is arranged for three instruments: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music is divided into three systems. The first system (measures 68-70) features a complex rhythmic pattern with frequent rests and accents. The second system (measures 71-73) continues this pattern, with the bassoon part showing a dynamic range from forte (f) to mezzo-piano (mp). The third system (measures 74) concludes the passage with a final cadence, featuring a strong dynamic contrast between the piano and bassoon parts. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The piano part includes a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Trova

78

Bsn. *p*

Vla. *f mp mf p*

Pno. *mp p*

83

Bsn. *mp mf ff*

Vla. *mp mf f*

Pno. *mp mf p mf f*

87

Bsn. *mf f mp mf mp p mp*

Vla. *p*

Pno. *mf mp f p mp*

Detailed description of the musical score: The score is for three instruments: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). It is divided into three systems of measures. The first system covers measures 78-82, the second covers measures 83-86, and the third covers measures 87-90. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Dynamic markings include *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *ff*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piano part features complex chordal textures and moving lines in both hands.

Trova

91

Bsn. *mf* *p*

Vla. *f* *p* *mp*

Pno. *pp* *f* *mp*

94

Bsn. *mp* *mf* *f* *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp*

97

Bsn. *f* *mp* *p*³

Vla. *mf* *mp*

Pno. *f* *p* *mp*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 91 through 97 of the piece 'Trova'. The score is arranged in three systems, each with three staves: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. Measure 91 features a dynamic range from *pp* to *f* in the piano part, with *mf* and *p* in the woodwinds. Measure 94 shows a crescendo in the bassoon from *mp* to *f*. Measure 97 includes a *p*³ marking in the bassoon part. The piano part has a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 97.

Trova

100

Bsn.

Vla.

Pno.

103

Bsn.

Vla.

Pno.

105

Bsn.

Vla.

Pno.

mf

mf

ff

p

f

mp

mf

mf

mp

f

mf

f

mp

f

mf

f

ff

3

6

Detailed description: This page of a musical score for 'Trova' contains measures 100 through 105. It features three staves: Bsn. (Bassoon), Vla. (Viola), and Pno. (Piano). The music is in 3/4 time and consists of 12 measures. The Bsn. part has a melodic line with various dynamics and articulations. The Vla. part has a more rhythmic and melodic line. The Pno. part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics range from *mf* to *ff*. There are also articulations like *p* and *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 101, and a sextuplet of eighth notes is marked with a '6' in measure 105. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature.

Trova

107

Bsn.

Vla.

Pno.

109

Bsn.

Vla.

Pno.

111

Bsn.

Vla.

Pno.

The musical score for 'Trova' consists of three systems, each containing staves for Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 107-108):** The Bsn. part is mostly silent. The Vla. part begins with a *f* dynamic, followed by *mp* and *mf*. The Pno. part starts with *mf*, then *mp*, and ends with *p*.
- System 2 (Measures 109-110):** The Bsn. part features a trill (*tr*) at the start, marked *pp*, and later *mp*. The Vla. part has a trill (*tr*) marked *pp* and a *p* dynamic. The Pno. part is marked *pp*.
- System 3 (Measures 111-112):** The Bsn. part has *mp*, *f*, and *mf* dynamics, including a triplet of eighth notes. The Vla. part is mostly silent. The Pno. part has *p*, *mf*, and *f* dynamics.

Trova

114

Bsn. *mp*

Vla. *f* *mp*

Pno. *mp* *mf* *mp*

117

Bsn.

Vla. *p* *mf* *f* 3

Pno. *p* *mp*

119

Bsn. *mf* *f* *mp*

Vla.

Pno. *mf* *f*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'Trova'. Each system includes staves for Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The first system (measures 114-116) features a Bassoon part starting with a *mp* dynamic and a Viola part with a *f* dynamic. The Piano part has a *mp* dynamic in the first measure, followed by *mf* and *mp*. The second system (measures 117-118) shows the Bassoon part as a whole rest, the Viola part with dynamics *p*, *mf*, and *f*, and the Piano part with *p* and *mp*. The third system (measures 119-121) features the Bassoon part with dynamics *mf*, *f*, and *mp*, the Viola part as a whole rest, and the Piano part with *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Trova

121

Bsn. *mf* *f*

Vla.

Pno. *mp* *mf*

123

Bsn.

Vla. *mf* *f* *mf* *mp* *f*

Pno. *mp* *f*

125

Bsn.

Vla. *ff* *mp* *mf* *f*

Pno. *mp* *mf*

Trova

127

Bsn. *f* *mf* *mp*

Vla. 127

Pno. *f* *mf* *mp*

129

Bsn. *p* *mp* *mf*

Vla. 129 *mp* *f*

Pno. 129 *f* *mp* *mf*

132

Bsn. *mp* *p*

Vla. 132 *mp* *f* *mf*

Pno. 132 *fp* *mf*

Trova

135

Bsn.

Vla.

Pno.

Musical score for measures 135-137. The Bsn. part has a melodic line with dynamics *f*, *ff*, and *mp*. The Vla. part has a complex rhythmic pattern with dynamics *f*, *ff*, and *mp*. The Pno. part features a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand, with dynamics *f* and *mp*.

138

Bsn.

Vla.

Pno.

Musical score for measures 138-140. The Bsn. part is mostly silent. The Vla. part has a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mf* and *f*.

141

Bsn.

Vla.

Pno.

Musical score for measures 141-143. The Bsn. part has a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Vla. part is mostly silent. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mf* and *mp*.

Trova

The musical score for 'Trova' consists of three systems of staves for Bsn., Vla., and Pno. The first system covers measures 144-147. The Bsn. part begins with a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *mp*, then a *p* dynamic, and ends with a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The Pno. part features a *mf* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. The second system covers measures 148-150. The Bsn. part starts with a *ff* dynamic and a *mp* dynamic. The Pno. part features a *mf* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. The third system covers measures 151-153. The Bsn. part features a *mf* dynamic, a *mp* dynamic, and another *mp* dynamic. The Pno. part features a *mf* dynamic in the right hand and a *mp* dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Trova

Musical score for Trova, measures 154-161. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Bsn. (Bassoon), Vla. (Viola), and Pno. (Piano).

Measure 154: Bsn. plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4. Dynamics: *mf*. Vla. plays a whole note G3. Dynamics: *mf*. Pno. plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Measure 157: Bsn. plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4. Dynamics: *f*. Vla. plays a whole note G3. Dynamics: *f*. Pno. plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics: *mf* and *mp*.

Measure 161: Bsn. plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4. Dynamics: *f*, *mf*, and *mf*. Vla. plays a whole note G3. Dynamics: *mf* and *f*. Pno. plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics: *mf*.

Trova

Musical score for the piece "Trova", measures 165-172. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 165-168):

- Bsn.:** Starts at measure 165 with a *mp* dynamic. The line features a melodic phrase with a *mf* crescendo and a *mp* decrescendo.
- Vla.:** Starts at measure 165 with a *mf* dynamic, playing a sustained note with a *mp* decrescendo.
- Pno.:** Starts at measure 165 with a *mp* dynamic, playing a rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 169-171):

- Bsn.:** Starts at measure 169 with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
- Vla.:** Starts at measure 169 with a *mp* dynamic, playing a sustained note.
- Pno.:** Starts at measure 169 with a *mp* dynamic, playing a rhythmic accompaniment.

System 3 (Measures 172-174):

- Bsn.:** Starts at measure 172 with a *mf* dynamic, playing a melodic line with triplets.
- Vla.:** Starts at measure 172 with a *mp* dynamic, playing a sustained note.
- Pno.:** Starts at measure 172 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic accompaniment.

Trova

Musical score for the piece "Trova", measures 175-183. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 175-178):

- Bsn.:** Measures 175-178. A long melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3.
- Vla.:** Measures 175-178. A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3. Dynamics: *mp* (175), *mf* (176-177), *mp* (178).
- Pno.:** Measures 175-178. A rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

System 2 (Measures 179-182):

- Bsn.:** Measures 179-182. A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3. Dynamics: *mp* (179), *p* (180), *mf* (181), *mp* (182). Includes triplets in measures 179 and 181.
- Vla.:** Measures 179-182. A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3. Dynamics: *mp* (179), *mf* (180-181), *mp* (182).
- Pno.:** Measures 179-182. A rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

System 3 (Measures 183-186):

- Bsn.:** Measures 183-186. A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3. Dynamics: *mp* (183), *mp* (184-185), *mp* (186).
- Vla.:** Measures 183-186. A melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, ending with a half note D3. Dynamics: *p* (183), *mp* (184-185), *mf* (186). Includes triplets in measures 183 and 186.
- Pno.:** Measures 183-186. A rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Trova

187

Bsn. *mf* *mp*

Vla. *mp*

Pno.

191

Bsn. *mp* *mf*

Vla. *mf*

Pno. *mf*

194

Bsn. *mp* *mf*

Vla. *f*

Pno. *mp*

Trova

198 *mp* *mf*

198 *mf*

198 *mf*

201

201 *f*

201

204 *f* *mf* *mp*

204 *mp*

204

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system starts at measure 198. The Bsn. staff has a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with several triplet markings. The Vla. staff has a dynamic marking of *mf* and plays a sustained, arpeggiated accompaniment. The Pno. staff has a dynamic marking of *mf* and plays a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 201. The Bsn. staff has a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a triplet. The Vla. staff has a dynamic marking of *f* and plays a sustained, arpeggiated accompaniment. The Pno. staff has a dynamic marking of *f* and plays a rhythmic accompaniment. The third system starts at measure 204. The Bsn. staff has dynamic markings of *f* and *mf* and features a melodic line with a triplet. The Vla. staff has a dynamic marking of *mp* and plays a sustained, arpeggiated accompaniment. The Pno. staff has a dynamic marking of *mp* and plays a rhythmic accompaniment.

Trova

225

Bsn.

Vla.

Pno.

231

Bsn.

Vla.

Pno.

236

Bsn.

Vla.

Pno.

225

231

236

mp

p

mp

mf

p

mp

mf

mp

p

p

mp

p

p

mp

p

mf

mp

3.2.2 Processo Composicional

A segunda composição realizada durante o programa de pós-graduação recebe o nome de *Trova*, uma peça de câmara de aproximadamente 9 minutos e 20 segundos, para viola, fagote e piano. A instrumentação foi definida pela intenção de compor um trio para o grupo Ex-Machina, o qual integro, usando o piano como elo entre viola e fagote. Nesta composição está referenciada a cultura gaúcha, de uma forma irônica entre o explícito e o implícito.

O processo de composição de *Trova*, iniciou-se com uma conversa com meu orientador sobre a utilização da música regional gaúcha como fonte de materiais ou inspiração para a composição musical. Chegamos à conclusão de que as interferências no trabalho de composição, advindas da cultura regional, se revelam também subjetivamente, e não necessariamente com o uso direto de elementos musicais. Concordamos que os sentimentos veiculados pela música gaúcha são muito mais ricos expressivamente do que seus recursos técnicos musicais. Essa reflexão direcionou o trabalho para uma ênfase nos aspectos subjetivos da musicalidade gaúcha, em detrimento de uma utilização mais direta de elementos melódicos ou citações.

A ideia que serviu de *impetus* foi a de compor inspirado nas trovas gauchescas, onde dois trovadores se enfrentam com versos improvisados, com o acompanhamento de um acordeão, que repete o refrão instrumental enquanto os desafiantes se alternam.

Como experimentação passei a tocar no piano os elementos musicais básicos da trova gauchesca explorando suas possibilidades. Observei que a harmonização básica utilizada na trova poderia ser extrapolada incluindo as notas de passagem. É o que acontece quando a melodia passa pela nota F# com o acompanhamento segurando o acorde de Mi Maior, que assim poderia incluir uma nona, assim como o Dó# durante o acorde de Si Maior. Seguindo com estas experimentações de notas agregadas na harmonização, percebi que poderia considerar que a única diferença entre os dois acordes que poderiam acompanhar uma trova seria a nota Mi ou Ré#, com as outras notas se repetindo nos dois acordes (MI-Fá#-Sol#-Si-Dó# e Si-Dó#-Re#-Fá#-Sol#). Dessa forma cheguei a uma ambiência de incerteza que passei a

considerar que subjaz na trova gauchesca. A figura 12 mostra os acordes com as notas agregadas que poderiam fazer o acompanhamento de uma trova.

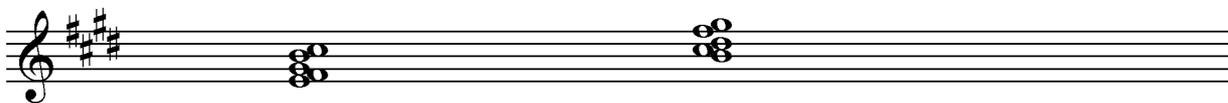


Figura 12: acordes de tônica e dominante com notas agregadas que geram ambigüidade.

Passei então para o exercício de uma improvisação realizada em um teclado que imita os timbres dos instrumentos e permite sequenciar, como num modo multitrack. Uma gravação inicial é feita, e permite a sobreposição de outras gravações, com outras vozes que são acrescentadas enquanto se pode ouvir o que foi gravado anteriormente. O resultado foi posteriormente notado e serviu como referência para o ambiente, que remete veladamente ao gauchismo, assim como a abordagem dada aos elementos musicais. A improvisação resultou em um híbrido que lembra uma milonga gauchesca, contendo notas cantadas ao extremo pela viola; no fagote movimentos mais duros, com um melodismo que imita a fala ou a declamação dos gaúchos e movimentos rítmicos; enquanto o piano apresenta um acompanhamento que parece híbrido e cambaleante, mantendo porém a base que identifica a milonga. A figura 13 mostra um trecho da transcrição da improvisação.

The image displays a musical score for three instruments: Bassoon (Bsn.), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each covering measures 169-172. The first system (measures 169-171) features a Bassoon part with eighth-note patterns, a Viola part with a long slur and a *mp* dynamic, and a Piano part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 172) shows the Bassoon part with triplet markings, the Viola part with a *mp* dynamic and a slur, and the Piano part with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Figura 13: trecho da transcrição do improviso.

O passo seguinte foi desenvolver um esquema de pré-composição que incorporasse os elementos básicos da trova, como o acompanhamento que é sempre igual, a alternância dos solistas e o clima de desafio. Desenvolvi uma forma organizada em quatro blocos de atividade, separados por pequenas pontes confiadas ao piano. Para a introdução e o final da peça, que consistem de alongamentos das pontes, usei um trêmulo no piano que enfatiza as duas notas que resumem harmonicamente a dialética da trova. Utilizei um esquema gráfico que estabelece as áreas de discurso de cada um dos solistas-trovadores definindo durações e alternâncias das suas atividades. Defini através das proporções com base no ponto áureo, que os blocos de atividade apresentariam um adensamento do discurso musical e seu retrocesso no último bloco. A quantidade de blocos foi

estabelecida considerando a prática dos trovadores em geral. Usualmente uma trova de mínima duração envolve a alternância de quatro blocos onde os desafiantes inicialmente fazem a apresentação, em seguida lançam farpas, em sequência trocam desaforos, e contornam acalmando para finalizar.

Os materiais referentes a durações e alturas foram derivados da transcrição da improvisação realizada no teclado. Foi eleita uma série dodecafônica para cada instrumento, derivada da improvisação transcrita. Obtive uma série dodecafônica seguindo a ordem em que as doze notas apareceram em cada voz. As figuras 14a, 14b, 14c mostram as três séries dodecafônicas e os intervalos que as compõe.



Figura 14a: Fagote, série com os intervalos 2m, 2m, 4J, 6m, 4J, 2m, 6m, 7M, 2M, 3M, 2m.

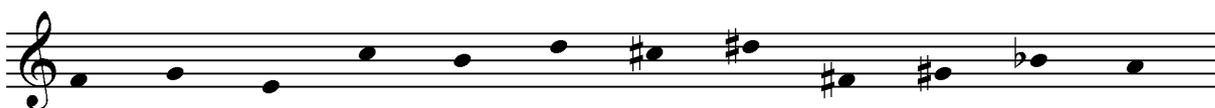


Figura 14b: Viola, série com os intervalos 2M, 6M, 6m, 7M, 3m, 7M, 2M, 3m, 2M, 2M, 7m.



Figura 14c: Piano, série com os intervalos 4J, 6m, 5J, 5J, 5J, 6M, 5J, 2M, 5J, 7m, (6M).

Podemos observar que existe relação entre os intervalos que compõem cada uma das séries dodecafônicas e o caráter musical de cada instrumento nessa peça. A parte desempenhada pelo fagote soa mais detalhista, sinuosa, extrovertida, variada, utilizando intervalos predominantemente de segundas menores que ressalta sua movimentação cromática. A parte da viola, com intervalos predominantemente melódicos e diatônicos, soa linear, contínua, moderada. Enquanto a parte do piano com predominância de quintas justas soa como suporte harmônico, servindo como sustentação. A combinação destas diferentes características se inter-relacionam, recriando o ambiente ambíguo que identifiquei na dicotomia aparente da trova gauchesca. O conteúdo expressivo é enriquecido com este jogo entre a ideia de competição da trova e sua ambiguidade musical. Os procedimentos composicionais que levaram este resultado participam na essência deste jogo, pois a aplicação de

séries dodecafônicas retiradas das partes improvisadas criou um outro ambiente harmônico para as durações que também foram transcritas.

As durações usadas como séries foram retiradas das partes improvisadas e utilizadas de forma livre, tendo sido transpostas (com o dobro ou com a metade do valor além do original) para definir níveis de atividade aplicados nos quatro blocos, a saber: nível de atividade 1 no primeiro e último bloco; nível de atividade 2 no segundo bloco; e nível de atividade 3 no terceiro bloco.

Durante o trabalho de composição optei por não incluir indeterminação no discurso, mas por reservar um momento na peça para uma improvisação a cargo dos intérpretes, com inspiração na trova gauchesca. Esta solicitação foi incluída no meio da penúltima ponte do piano, que acontece no meio do último bloco, quando os trovadores estão se acalmando, no compasso 151. Considerando que a prática da improvisação não é hábito de muitos instrumentistas, e que essa solicitação pode acarretar problemas para muitas performances, pois os executantes podem não estar em sintonia com a ideia veiculada na peça, resolvi incluir a partitura da improvisação fonte dos materiais como alternativa à improvisação livre. Esse trecho está colocado aproximadamente no ponto áureo. A peça foi apresentada com o trecho transcrito. Mesmo o grupo Ex-Machina optou por executar a improvisação do autor e não improvisar durante a performance. Agora refletindo sobre este fato o considero bastante curioso, pois mesmo com o autor entre os intérpretes o grupo decidiu não improvisar e tocar a improvisação transcrita. A opção de improvisação com inspiração na trova gauchesca ficou para performances futuras.

3.3.1 Partitura de Oração

Oração para quarteto de trombones

♩ = 72 Adolfo Almeida Jr.

Trombone 1
mp *p* *mp*³

Trombone 2
mp *p* *mp*³

Trombone 3
mp *p* *mp*³

Bass Trombone
mp *p* *mp* *p*

Tbn. 1
p *mp* *p* *mp*

Tbn. 2
mp *p* *mp* *p*

Tbn. 3
mp *mp* *mp* *mf*

B. Tbn.
mp *p*

Tbn. 1
p *mp*

Tbn. 2
mp *mp* *mp*

Tbn. 3
mp *p* *mf* *mp*

B. Tbn.
mp *mf* *mp*³ *mp*

Oração para quarteto de trombones

2

14

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

pp *p* *mp* *mf* *mp*

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

p *mp* *p* *mp* *p*

p

19

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *p* *pp* *mf* *mp*

27

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *mp* *mf* *mp*

mp *p*

mp *mf* *mf* *mp*

mp *mf* *mf* *mf*

Oração para quarteto de trombones

3

31

Tbn. 1
p *mp* *p*

Tbn. 2
mf *p*

Tbn. 3
mf *mf* *mp* *mp* *mp*

B. Tbn.
mf *mp* *mf* *mp* *p*

35

Tbn. 1
mf *mp* *mf* *mp* *mf* *p*

Tbn. 2
mp *mf* *mp* *p*

Tbn. 3
mp *mp* *mp* *p*

B. Tbn.
p *mp* *mp* *mp*

39

Tbn. 1
p

Tbn. 2
mp *mp* *mp*

Tbn. 3

B. Tbn.
mp *mp* *mp* *mp*

Oração para quarteto de trombones

4
43

Tbn. 1
mp *mp*

Tbn. 2
p *mp*

Tbn. 3
p *pp* *p*

B. Tbn.
p *mp* *p*

49

Tbn. 1
pp

Tbn. 2
p *pp*

Tbn. 3
p *pp*

B. Tbn.
mf *p* *mp* *f* *mp* *pp* *mp*

56

Tbn. 1
p *mp* *mf* *mp*

Tbn. 2
p *mp*

Tbn. 3
p *mf*

B. Tbn.
mp *p* *mp* *mf* ³

Oração para quarteto de trombones

5

60

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.

67

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.

75

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.

Oração para quarteto de trombones

6

78

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *mp* *mp*

mp

p *mp* *p*

p *mp*

81

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *mp* *f* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mp* *mf* *mp*

mf *mp* *mf* *mp*

85

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mp *p* *mp* *p*

mp

mp *p*

mf *mp* *p* *mp*

Oração para quarteto de trombones

7

Musical score for Trombone Quartet, measures 89-93. The score is written for four parts: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. Measure 89 starts with Tbn. 1 playing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat. Tbn. 2 has a triplet of eighth notes G, F, E. Tbn. 3 has a half note G. B. Tbn. has a triplet of eighth notes G, F, E. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*. There are hairpins and slurs throughout the passage.

Musical score for Trombone Quartet, measures 94-100. The score is written for four parts: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. The key signature is one flat and the time signature is 3/4. Measure 94 starts with Tbn. 1 playing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Measure 95 has Tbn. 1 playing a half note G, followed by quarter notes F, E, D, C, B-flat. Measure 96 has Tbn. 1 playing a half note F, followed by quarter notes E, D, C, B-flat. Measure 97 has Tbn. 1 playing a half note E, followed by quarter notes D, C, B-flat. Measure 98 has Tbn. 1 playing a half note D, followed by quarter notes C, B-flat. Measure 99 has Tbn. 1 playing a half note C, followed by quarter notes B-flat. Measure 100 has Tbn. 1 playing a half note B-flat, followed by quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. Dynamics include *mf*, *mp*, *mf*, *ff*, *f*, *ff*, *p*, *f*, and *p*. There are hairpins and slurs throughout the passage.

Musical score for Trombone Quartet, measures 101-105. The score is written for four parts: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. The key signature is one flat and the time signature is 3/4. Measure 101 has Tbn. 1 playing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Measure 102 has Tbn. 1 playing a half note G, followed by quarter notes F, E, D, C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Measure 103 has Tbn. 1 playing a half note F, followed by quarter notes E, D, C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Measure 104 has Tbn. 1 playing a half note E, followed by quarter notes D, C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Measure 105 has Tbn. 1 playing a half note D, followed by quarter notes C, B-flat. Tbn. 2, 3, and B. Tbn. are silent. Dynamics include *mf*, *fp*, *pp*, *sffz*, *p*, *sffz*, and *mp*. There are hairpins and slurs throughout the passage.

8

Oração para quarteto de trombones

108

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

112

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

117

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Oração para quarteto de trombones

9

120

Musical score for measures 120-122. The score is for a quartet of trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 120 features a triplet of eighth notes in Tbn. 1 and Tbn. 2, and a triplet of eighth notes in B. Tbn. Measure 121 continues the melodic lines. Measure 122 shows a dynamic shift to *f* for Tbn. 1 and Tbn. 2, and *f* for B. Tbn. Tbn. 3 has rests in all three measures.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *f* *mf* *f* *mf*

123

Musical score for measures 123-125. The score is for a quartet of trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 123 features a melodic line in Tbn. 1 and Tbn. 2, and a melodic line in B. Tbn. Measure 124 continues the melodic lines. Measure 125 shows a dynamic shift to *mp* for Tbn. 1, and *mf* for Tbn. 2 and B. Tbn. Tbn. 3 has rests in all three measures.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

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

126

Musical score for measures 126-128. The score is for a quartet of trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 126 features a melodic line in Tbn. 1 and Tbn. 2, and a melodic line in B. Tbn. Measure 127 continues the melodic lines. Measure 128 shows a dynamic shift to *f* for Tbn. 1 and Tbn. 2, and *mf* for Tbn. 3 and B. Tbn. Tbn. 3 has rests in all three measures.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mf *f* *mf* *mf* *f* *f* *mf* *mf*

Oração para quarteto de trombones

10

Musical score for Trombone Quartet, measures 130-132. The score is written for four parts: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. (Baritone Trombone). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure 130 starts with a dynamic of *mf* for Tbn. 1 and *mp* for Tbn. 2. Measure 131 features a crescendo for Tbn. 1 and Tbn. 2, reaching *mf*. Measure 132 continues with *mf* dynamics for Tbn. 1 and Tbn. 2, and *mf* for B. Tbn. There are slurs and accents throughout the passage.

Musical score for Trombone Quartet, measures 133-136. The score is written for four parts: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measure 133 begins with a dynamic of *mp* for Tbn. 2 and Tbn. 3. Measure 134 features a crescendo for Tbn. 2 and Tbn. 3, reaching *mf*. Measure 135 continues with *mp* dynamics for Tbn. 2 and Tbn. 3, and *mf* for B. Tbn. Measure 136 concludes the passage with *mp* dynamics for Tbn. 2 and Tbn. 3, and *mf* for B. Tbn. There are slurs and accents throughout the passage.

3.3.2 Processo Composicional

A terceira peça composta foi *Oração*, para quarteto de trombones. Destaco a conhecida influência que a presença do instrumentista que demanda estreias exerce sobre a produção musical. É o caso do trombonista Júlio Rizzo, radicado em Porto Alegre, que realizou duas estreias de obras para trombone de minha produção anterior a este curso. Devido a isto, desde o início do curso de Mestrado eu pretendia escrever alguma das peças para trombone solo, ou para um quarteto de trombones, e no período de férias, entre 2007 e 2008, me decidi pelo quarteto.

Nessa composição, e na seguinte, utilizei unicamente a improvisação como ferramenta no processo de pré-composição, enquanto que a composição propriamente dita ocorreu em etapa posterior, conforme detalhamento que segue. Utilizei como suporte um sequenciador, no qual posso programar os timbres e gravar diferentes vozes em diferentes pistas de gravação, ouvindo o material registrado nas outras pistas. Dessa forma fui sequenciando as vozes em improvisações sucessivas, gravadas uma após a outra. Busquei imaginar como se sentiria um trombonista em um grupo de trombones, e como seria sua parte, sua execução; e fui tecendo a malha das vozes procurando a fluidez e a eloquência no discurso sonoro. O clima é o resultante das vozes que se sobrepuseram em improvisação, numa ambientação calma e responsiva. Este procedimento gerou uma estrutura de onze períodos de oito compassos, com uma textura relativamente uniforme. Esse resultado foi transcrito com algumas pequenas adaptações.

Em processo de audição reiterada emergiu naturalmente a ideia de oração, devido a característica de súplica, de respeito, de introspecção e até de êxtase, observadas no discurso musical e na sonoridade da peça. (A expressão discurso musical aqui utilizada se refere a uma sucessão de eventos musicais de qualquer trecho que possam ser identificados como tal – como pertencentes e delineadores de uma linha de consequência.)

Quando apresentei a peça a meu orientador, já convencido da ênfase sobre a ideia de oração ou súplica, discutimos sobre uma possível limpeza de intervalos de segunda menor, que foi desaconselhada por meu orientador, que comparou estas sonoridades mais indefinidas, incluindo segundas menores, a temperos que enriquecem o sabor dos alimentos. Surgiu alguma dúvida quanto ao andamento em

que deveria ser executada. Finalmente concordamos em deixar um pouco mais lento do que o andamento da improvisação original.

Por sugestão de meu orientador foram introduzidos solos de cada uma das vozes, distribuídos ao longo da peça, que comentam ou refletem o material apresentado. Conferindo uma noção de equilíbrio e alternância de texturas, além de criar expectativa, eles acrescentam elementos de informação com o objetivo de despertar a atenção e manter o interesse do ouvinte. Em análise posterior verifiquei que a posição dos solos no transcurso temporal da peça coincide aproximadamente com os pontos chave do transcurso de tempo segundo a proporção áurea. O último solo é o mais longo e mais contrastante com o clima da peça e está colocado próximo ao ponto áureo, no meio do sétimo período de oito compassos. O segundo e terceiro solos estão equidistantes a quatro compassos do ponto áureo entre o último solo e o início da peça, no meio do quinto e sexto períodos. E o primeiro solo está próximo do ponto áureo entre este ponto do terceiro e quarto solos e o início da peça, no final do segundo período. Este mapeamento foi posterior e mostrou coincidências espontâneas surgidas durante o processo de escrita do memorial.

As dinâmicas foram definidas tendo por base a ideia que surgiu na audição da peça, que segue por seu ambiente sonoro algo introspectivo, que pode parecer sério. Como existe a referência dos madrigais/corais renascentistas, esta sonoridade remete à ideia de religiosidade, de um pedido insistente como súplica, ou a uma conversa com Deus. Predominantemente **p** e **mp**, o uso da dinâmica procura sublinhar entre as vozes os detalhes que parecem conduzir às sensações de lamento, de súplica e de introspecção verificadas. A figura 15 ilustra a utilização das dinâmicas em um trecho da peça *Oração*.

Figura 15: trecho de Oração onde as dinâmicas enfatizam o sentido de súplica

Fazendo um levantamento do número de vezes que são usados os intervalos, foi observado que houve um predomínio dos intervalos entre o uníssono e a quinta justa. Examinando os intervalos verificamos o ritmo harmônico que caminha de quatro em quatro compassos, passando a cada final de semi-frase por um momento com intervalos mais harmoniosos como consta no exemplo a seguir. A figura 16 mostra um trecho onde se pode observar um dos momentos com mais intervalos harmoniosos, que pontuam os períodos de oito compassos.

Figura 16: Trecho com intervalos harmoniosos que pontuam o discurso musical

Desta forma a estrutura intervalar se mostra como um elemento essencial para a projeção da lógica em frases, pontuando o discurso sonoro.

Importante para a realização musical da peça foi a colaboração dos intérpretes que durante os ensaios sugeriram que nos momentos dos solos o maestro não regesse, deixando a interpretação desses momentos mais livre, com caráter de recitativos. O resultado foi interessante, conferindo mais calma aos trechos referidos, e criando claramente uma noção de espaço, que a textura original da improvisação da peça não usa.

Posteriormente ao recital foi comentado por um músico presente à estreia, que os glissandos incluídos entre vários acordes durante a peça criavam uma sensação de estar torcendo sua percepção das sonoridades, dando uma “sensação de nó” no seu cérebro. Perguntou se isso não me incomodava, pois o incomodou um pouco. Fiquei contente em saber que manipulei sensações e estimulei impressões através do som da música que eu concebi.

3.4.1 Partitura de Trio para Madeiras

Trio para Madeiras
parte I

Adolfo Almeida Jr.

$\text{♩} = 72$

The score is divided into three systems of staves:

- System 1 (Measures 1-3):** Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bsn.). Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mp*.
- System 2 (Measures 4-5):** Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.). Dynamics: *p*, *mp*, *mp*.
- System 3 (Measures 6-8):** Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.). Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*.
- System 4 (Measures 9-12):** Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.). Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*, *mf*, *mp*.

Trio para Madeiras

The image displays a musical score for a woodwind trio, consisting of Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into four systems, each containing two measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system, starting at measure 11, is marked with a dynamic of *f* and includes a section titled "Trio para Madeiras" with a slur over measures 11 and 12. The second system, starting at measure 13, continues the piece. The third system, starting at measure 15, also continues. The fourth system, starting at measure 17, concludes the excerpt. Dynamics vary throughout, including *f*, *mf*, *mp*, and *p*. A triplet of eighth notes is indicated in measure 12 of the first system. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Trio para Madeiras

Musical score for Trio para Madeiras, measures 19-26. The score is arranged in three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

Measure 19: Flute (Fl.) starts with a melodic line marked *mf*. Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) provide accompaniment with *mf* and *mp* dynamics.

Measure 21: Flute (Fl.) has a melodic line with *mp* and *mf* dynamics. Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) continue with accompaniment, with *mf* and *mp* dynamics.

Measure 23: Flute (Fl.) has a melodic line with *mf* and *mp* dynamics. Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) continue with accompaniment, with *mp* and *mf* dynamics.

Measure 26: Flute (Fl.) has a melodic line with *p* and *mp* dynamics. Clarinet (B♭ Cl.) and Bassoon (Bsn.) continue with accompaniment, with *mp* and *p* dynamics.

Trio para Madeiras

Musical score for Trio para Madeiras, measures 20-37. The score is arranged in three systems, each with three staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

Measure 20: Flute (Fl.) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Dynamics: *mf*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note G3. Dynamics: *mf*.

Measure 21: Flute (Fl.) has a half note A4, followed by a quarter note B4, and a half note C5. Dynamics: *mf*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a triplet of eighth notes: A4, B4, C5. Dynamics: *mp*. Bassoon (Bsn.) has a half note A3. Dynamics: *mp*.

Measure 22: Flute (Fl.) has a half note B4, followed by a quarter note C5, and a half note D5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note B4. Dynamics: *p*. Bassoon (Bsn.) has a half note B3. Dynamics: *p*.

Measure 23: Flute (Fl.) has a half note C5, followed by a quarter note D5, and a half note E5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note C5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note C4. Dynamics: *mf*.

Measure 24: Flute (Fl.) has a half note D5, followed by a quarter note E5, and a half note F5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note D5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note D4. Dynamics: *mf*.

Measure 25: Flute (Fl.) has a half note E5, followed by a quarter note F5, and a half note G5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note E5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note E4. Dynamics: *mf*.

Measure 26: Flute (Fl.) has a half note F5, followed by a quarter note G5, and a half note A5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note F5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note F4. Dynamics: *mf*.

Measure 27: Flute (Fl.) has a half note G5, followed by a quarter note A5, and a half note B5. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note G5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note G4. Dynamics: *mf*.

Measure 28: Flute (Fl.) has a half note A5, followed by a quarter note B5, and a half note C6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note A5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note A4. Dynamics: *mf*.

Measure 29: Flute (Fl.) has a half note B5, followed by a quarter note C6, and a half note D6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note B5. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note B4. Dynamics: *mf*.

Measure 30: Flute (Fl.) has a half note C6, followed by a quarter note D6, and a half note E6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note C6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note C5. Dynamics: *mf*.

Measure 31: Flute (Fl.) has a half note D6, followed by a quarter note E6, and a half note F6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note D6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note D5. Dynamics: *mf*.

Measure 32: Flute (Fl.) has a half note E6, followed by a quarter note F6, and a half note G6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note E6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note E5. Dynamics: *mf*.

Measure 33: Flute (Fl.) has a half note F6, followed by a quarter note G6, and a half note A6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note F6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note F5. Dynamics: *mf*.

Measure 34: Flute (Fl.) has a half note G6, followed by a quarter note A6, and a half note B6. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note G6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note G5. Dynamics: *mf*.

Measure 35: Flute (Fl.) has a half note A6, followed by a quarter note B6, and a half note C7. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note A6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note A5. Dynamics: *mf*.

Measure 36: Flute (Fl.) has a half note B6, followed by a quarter note C7, and a half note D7. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note B6. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note B5. Dynamics: *mf*.

Measure 37: Flute (Fl.) has a half note C7, followed by a quarter note D7, and a half note E7. Dynamics: *f*. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a half note C7. Dynamics: *mf*. Bassoon (Bsn.) has a half note C6. Dynamics: *mf*.

intermezzo I

20

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

pp p mp p mp

pp p

Detailed description: This system contains measures 20 through 25. The Flute part starts with a whole rest in measure 20, then plays a half note G4 in measure 21 (p), followed by a half note F#4 in measure 22 (pp), and a half note E4 in measure 23 (p), which is tied to a half note D4 in measure 24 (mp). The B♭ Clarinet part has a half note G4 in measure 20 (pp), a half note F#4 in measure 21 (p), and a half note E4 in measure 22 (p), which is tied to a half note D4 in measure 23 (mp). The Bassoon part has a half note G4 in measure 20 (pp), a half note F#4 in measure 21 (p), and a half note E4 in measure 22 (p), which is tied to a half note D4 in measure 23 (p).

26

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

f ff mp mf mp

mp

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. The Flute part has a sixteenth-note run in measure 26 (f), a sixteenth-note run in measure 27 (ff), and a half note G4 in measure 28 (mp), which is tied to a half note F#4 in measure 29 (mf). The B♭ Clarinet part has a half note G4 in measure 26 (mp), a half note F#4 in measure 27 (mp), and a half note E4 in measure 28 (mp), which is tied to a half note D4 in measure 29 (mp). The Bassoon part has a half note G4 in measure 26 (mp), a half note F#4 in measure 27 (mp), and a half note E4 in measure 28 (mp), which is tied to a half note D4 in measure 29 (mp).

31

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

mp mf mp mf

< mf > mp

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The Flute part has a half note G4 in measure 31 (mp), a half note F#4 in measure 32 (mp), a half note E4 in measure 33 (mp), and a half note D4 in measure 34 (mp). The B♭ Clarinet part has a half note G4 in measure 31 (mf), a half note F#4 in measure 32 (mp), a half note E4 in measure 33 (mp), and a half note D4 in measure 34 (mf). The Bassoon part has a half note G4 in measure 31 (mf), a half note F#4 in measure 32 (mp), a half note E4 in measure 33 (mp), and a half note D4 in measure 34 (mp).

parte III

♩ = 64

Adolfo Almeida Jr.

This musical score is for three woodwind instruments: Flute, Clarinet in B♭, and Bassoon. It consists of four systems of staves, each system containing three staves for the respective instruments. The music is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 64. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *mf*, along with articulation marks like slurs and accents. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) throughout the piece. The first system (measures 1-3) shows the Flute starting with a triplet of eighth notes in measure 3. The second system (measures 4-6) features more complex rhythmic patterns and dynamics. The third system (measures 7-9) continues with intricate woodwind textures. The fourth system (measures 10-11) concludes the section with a final triplet in the Flute part.

Trio segundo movimento

Musical score for Trio second movement, measures 14-24. The score is arranged in four systems, each containing three staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

Measure 14: Flute has a melodic line with triplets and dynamics *mf*, *f*, and *mf*. B♭ Clarinet and Bassoon have accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, and *p*.

Measure 17: Flute has dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. B♭ Clarinet and Bassoon have accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.

Measure 20: Flute has dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. B♭ Clarinet and Bassoon have accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *p*.

Measure 24: Flute has dynamics *mf*, *mf*, *mp*, and *p*. B♭ Clarinet and Bassoon have accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.

Trio segundo movimento

Musical score for Trio second movement, measures 27-35. The score is arranged in four systems, each with three staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- Measure 27:** Flute starts with a half note (mp), followed by a half note (mf), and a sixteenth-note triplet (mf). Bass Clarinet and Bassoon play eighth-note patterns (mf).
- Measure 28:** Flute continues with a half note (mf), a half note (mf), and a sixteenth-note triplet (mf). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (mp).
- Measure 29:** Flute plays a sixteenth-note triplet (mf), a quarter note (mf), and a quarter note (p). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (p).
- Measure 30:** Flute plays a sixteenth-note triplet (f), a quarter note (f), and a quarter note (f). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (mp).
- Measure 31:** Flute plays a sixteenth-note triplet (mf), a quarter note (mf), and a quarter note (mp). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (mp).
- Measure 32:** Flute plays a sixteenth-note triplet (mf), a quarter note (mf), and a quarter note (mp). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (mp).
- Measure 33:** Flute plays a sixteenth-note triplet (mf), a quarter note (mf), and a quarter note (mp). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (mp).
- Measure 34:** Flute plays a sixteenth-note triplet (p), a quarter note (p), and a quarter note (p). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (p).
- Measure 35:** Flute plays a sixteenth-note triplet (p), a quarter note (p), and a quarter note (p). Bass Clarinet and Bassoon continue with eighth-note patterns (p).

parte IV

$\text{♩} = 102$

Adolfo Almeida Jr.

Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

mf

mf

f

mf

mf

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

mp

f

mf

mp

mp

mf

f

Fl.

B \flat Cl.

Bsn.

mp

mf

f

mp

p

pp

p < mf

intermezzo II

Fl. *p mp p*

B♭ Cl. *p mp mp p mp*

Bsn. *pp p mp p mp*

Fl. *mp p mp f mf mp*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Fl. *mf mf mp*

B♭ Cl. *mp mf p*

Bsn. *mp mp mf mp p*

Fl. *mp*

B♭ Cl. *mp mf ff mp*

Bsn. *mp*

Trio para Madeiras parte V

♩ = 122

flauta

clarinete

fagote

5

9

13

mf

mp

p

f

ff

mf

mp

f

mp

f

mp

f

mp

f

mf

mp

f

Trio para Madeiras parte VI

Adolfo Almeida Jr.

$\text{♩} = 92$

The musical score is divided into four systems, each containing three staves for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- System 1 (Measures 1-3):** Flute starts with a half note G4 (mf), followed by a half note A4 (mp), and a half note B4 (mf). Clarinet in Bb plays a rhythmic pattern of eighth notes. Bassoon plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a half note G2 (mp), followed by a half note A2 (p), and a half note B2 (mp).
- System 2 (Measures 4-6):** Flute has a half note G4 (mp), a half note A4 (f), and a half note B4 (mf). Clarinet in Bb continues its rhythmic pattern. Bassoon has a half note G2 (p), a half note A2 (mp), and a half note B2 (mf).
- System 3 (Measures 7-9):** Flute has a half note G4 (mf), a half note A4 (f), and a half note B4 (mf). Clarinet in Bb has a half note G4 (mp), a half note A4 (mf), and a half note B4 (mf). Bassoon has a half note G2 (mp), a half note A2 (mf), and a half note B2 (p).
- System 4 (Measures 10-12):** Flute has a half note G4 (mp), a half note A4 (mf), and a half note B4 (mp). Clarinet in Bb has a half note G4 (mp), a half note A4 (mf), and a half note B4 (p). Bassoon has a half note G2 (p), a half note A2 (mp), and a half note B2 (p).

Trioterceiro

24

FL. *mp* *mf* *mp* *mp*

B♭ Cl. *p* *mp* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mp* *p* *p* *mf* *mf*

Detailed description: This system contains measures 24 through 27. The Flute part starts with a melodic line in measure 24, marked *mp*, moving to *mf* in measure 25, *mp* in measure 26, and *mp* in measure 27. The B♭ Clarinet part has a more active role, starting with a *p* dynamic in measure 24, rising to *mp* in measure 25, *mp* in measure 26, and *mf* in measure 27. The Bassoon part provides a steady accompaniment, starting with *mp* in measure 24, *p* in measure 25, *p* in measure 26, and *mf* in measure 27.

28

FL. *mp* *mf* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *mp* *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. The Flute part has a long note in measure 28 (*mp*), followed by a melodic line in measure 29 (*mf*), a peak in measure 30 (*f*), and a final note in measure 31 (*mf*). The B♭ Clarinet part has a rhythmic accompaniment, starting with *mf* in measure 28, *mp* in measure 29, *mp* in measure 30, and *mf* in measure 31. The Bassoon part has a steady accompaniment, starting with *mp* in measure 28, *mf* in measure 29, *mp* in measure 30, *mf* in measure 31, and *mp* in measure 32.

21

FL. *mf* *mp* *mf* *mp*

B♭ Cl. *f* *mf* *mp* *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The Flute part starts with a melodic line in measure 21 (*mf*), followed by a triplet in measure 22, *mp* in measure 23, and *mf* in measure 24. The B♭ Clarinet part has a rhythmic accompaniment, starting with *f* in measure 21, *mf* in measure 22, *mp* in measure 23, *mp* in measure 24, and *mf* in measure 25. The Bassoon part has a steady accompaniment, starting with *mp* in measure 21 and *mf* in measure 22.

25

FL. *mp* *mf*

B♭ Cl. *mp* *mf* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The Flute part has a melodic line in measure 25 (*mp*) and a final note in measure 26 (*mf*). The B♭ Clarinet part has a rhythmic accompaniment, starting with *mp* in measure 25, *mf* in measure 26, and *mf* in measure 27. The Bassoon part has a steady accompaniment, starting with *mp* in measure 25 and *mf* in measure 26.

Trioterceiro

28

Fl. *mp* *p* *mp* *p*

B♭ Cl. *f* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mp* *mp* *mf*

31

Fl. *mf* *mf*

B♭ Cl. *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf* *mp* *mp* *p* *mp*

34

Fl. *mf* *mf* *mp*

B♭ Cl. *mf* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp* *mp*

3.4.2 Processo Composicional

Minha experiência como instrumentista permeia este trabalho em diversos graus. É o caso da composição *Trio para Madeiras*, um trio para flauta, clarinete e fagote, formação tão familiar à minha trajetória como músico instrumentista. No ano de 1984 eu e o professor Augusto Maurer fomos convidados por Kim Ribeiro a formar o Trio de Madeiras de Porto Alegre, primeiro grupo de câmara a lançar um CD em Porto Alegre, no ano de 1994. Cabe salientar que eu fui o elo que permaneceu sustentando o conjunto, que contou com outros dois clarinetistas e três flautistas, entre os quais se inclui o Professor Doutor Leonardo Winter.

A peça *Trio para Madeiras* teve três etapas até a definição final. A primeira quando foram improvisadas as 3 vozes organizadas em 3 movimentos. A segunda etapa quando foram inseridos dois intermezzos entre os movimentos, e a terceira, quando foi decidido incluir mais um movimento para criar contraste e expectativa antes do movimento final.

O clima básico foi o da ambientação imaginada na criação de cada um dos três movimentos iniciais. O primeiro: malandro, como que em jogo, com agilidade, um pouco dançante, alegre, esperto. O segundo é meloso, parecendo prolixo, um pouco intrincado harmonicamente, mais fraseado, algo lamentoso, genioso. O terceiro é brincalhão, um pouco infantil, mais leve, desprezioso, sem conflitos.

A peça para trio de madeiras é ao mesmo tempo instigante e delicada. Procurando referir o ambiente do repertório conhecido pelo trio de madeiras, fui tricotando em improvisações sucessivas, num intenso contraponto que integra as três vozes, uma textura que lembra a trama sonora que ouvimos em *Myths* de Roger Reynolds. As vozes parecem independentes demais, como que coexistindo e nunca se acompanhando. Sobre esse aspecto houve um comentário do professor Winter durante um dos ensaios. Ele relatou que parecia que os instrumentos estavam cada um em uma sala, tocando ao mesmo tempo mas sem relação. Na sequência dos ensaios esta sensação foi cedendo e dando lugar ao entendimento do intrincado diálogo entre as vozes.

A composição dos movimentos mais curtos e contrastantes aos improvisados se deu com a reutilização dos materiais surgidos nesses movimentos improvisados. É o caso das frases que os instrumentos solam na parte IV, que foram retiradas da

parte I. A figura 17a mostra o trecho da parte III de onde foi retirado material para o solo da flauta da parte IV, figura 17b.

Figure 17a shows a musical score for three staves. The top staff (treble clef, one flat) contains three measures of music with dynamics *mf*, *mf*, and *mp*. The middle staff (treble clef, two sharps) contains three measures with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The bottom staff (bass clef) contains three measures with dynamics *mf*, *mf*, and *mp*. There are triplets and slurs throughout the score.

Figura 17a: trecho da parte III onde o material está na parte do fagote.

Figure 17b shows a musical score for three staves. The top staff (treble clef, one flat) contains three measures of music with dynamics *mp*, *p*, and *mp*. The middle staff (treble clef, two sharps) contains three measures with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. The bottom staff (bass clef) contains three measures with dynamics *p*. There are slurs and rests throughout the score.

Figura 17b: trecho da parte IV onde aparece o solo de flauta.

Páscoa de San Juan

34 2'15" 2'30" 40

Vla. *p* *ff* *p* *pp* *p* *mp*

Zappa

grav.

42 2'45" 3' 3'15" 50

Vla. *mp* *p* *mf* *p*

E.B. *f* *mp*

Zappa

grav.

51 3'30" 55

Vla. *pp* *mp* *mf*

E.B. *p* *pp* *mf* *mp* *p*

v./pf

Zappa

grav.

Páscoa de San Juan

57 3'45"

Vla. *p* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

E.B. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

v./pf

grav. 60

63 4'15"

Vla. *mf* *f* *mf* *f*

E.B. *mf* *f* *mf* *f*

Zappa

grav. 65

69 4'45"

Vla. *mp* *mf* *mp* *mp*

E.B. *f* *mf*

Zappa

grav. 70 75

Páscoa de San Juan

The musical score is divided into three systems, each containing six staves. The instruments are Viola (Vla.), E.B. (Electric Bass), Bsn. (Baritone Saxophone), v./pf (violin/piano), Zappa (Zappa), and grav. (grave). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *mf'*, along with performance instructions like *pp* and *p* with a hairpin. Time signatures and measures are indicated throughout the score.

System 1 (Measures 76-80):
Vla.: Starts at measure 76, rests until 79, then plays a half note G₂ at 80. Dynamics: *pp*, *p*.
E.B.: Starts at measure 76, rests until 79, then plays a half note G₂ at 80. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*.
Bsn.: Starts at measure 76, rests until 79, then plays a half note G₂ at 80. Dynamics: *p*.
v./pf: Continuous sixteenth-note pattern from 76 to 80.
Zappa: Rests until measure 80, then plays a half note G₂.
grav.: Rests until measure 80, then plays a half note G₂.
Time signature: 5/15".

System 2 (Measures 81-85):
Vla.: Starts at measure 81, plays a half note G₂ at 81, then a half note A₂ at 82, then a half note B₂ at 83, then a half note C₃ at 84, and a half note D₃ at 85. Dynamics: *mp*, *mf*, *mp*, *mf*.
E.B.: Starts at measure 81, plays a half note G₂ at 81, then a half note A₂ at 82, then a half note B₂ at 83, then a half note C₃ at 84, and a half note D₃ at 85. Dynamics: *mp*, *mf*, *mp*.
Bsn.: Starts at measure 81, plays a half note G₂ at 81, then a half note A₂ at 82, then a half note B₂ at 83, then a half note C₃ at 84, and a half note D₃ at 85. Dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *p*.
Zappa: Rests until measure 85, then plays a half note G₂.
grav.: Rests until measure 85, then plays a half note G₂.
Time signature: 5/30".

System 3 (Measures 87-90):
Vla.: Starts at measure 87, plays a half note G₂ at 87, then a half note A₂ at 88, then a half note B₂ at 89, then a half note C₃ at 90, and a half note D₃ at 91. Dynamics: *mf*, *mp*, *p*, *mf*.
E.B.: Starts at measure 87, plays a half note G₂ at 87, then a half note A₂ at 88, then a half note B₂ at 89, then a half note C₃ at 90, and a half note D₃ at 91. Dynamics: *mf*, *mp*, *mf*, *p*.
Bsn.: Starts at measure 87, plays a half note G₂ at 87, then a half note A₂ at 88, then a half note B₂ at 89, then a half note C₃ at 90, and a half note D₃ at 91. Dynamics: *mf*, *mp*.
Zappa: Rests until measure 90, then plays a half note G₂.
grav.: Rests until measure 90, then plays a half note G₂.
Time signature: 5/45".

Páscoa de San Juan

93 6'15" 6'30"

Vla. *mp* *pp* *mp*

E.B. *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf* *pp*

v./pf 93 6'15" 95 6'30"

Zappa 93 95

grav. 93 95

99 6'45"

Vla. *mf* *p* *mf*

E.B. *mf*

Bsn. *mp*

Zappa 99 100

grav. 99 100

104 7' 105

Vla. *mp* *mf* *f* *mf*

E.B. *mp*

Bsn. *mp*

grav. 104 105

Páscoa de San Juan

109 7'15" 110 7'30"

Vla. *mp* *p*

E.B.

Bsn. *p*

Zappa

grav.

112 115

Vla. *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

E.B. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp* *mf* *mp*

grav. *mf* *mp* *mf* *mp*

116 7'45"

Vla. *mp* *p*

E.B. *f* *mf* *mp* *p*

Bsn. *mf* *mp* *p*

v./pf

Zappa

grav.

Páscoa de San Juan

120 8'

Vla. *mp* *mf* *mp*

E.B. *mp*

Bsn. *pp* *p* *mp*

Zappa

grav.

124 8'15"

Vla. *mf* *mp* *mf*

E.B. *mf* *mp*

Bsn. *mp*

Zappa

grav.

128 8'30"

Vla. *mp* *mf* *mf*

E.B. *mf* *f* *ff*

Bsn. *mp*

v./pf

Zappa

Páscoa de San Juan

133

Vla. *pp* *p* 9'

E.B. 133 *p* *mp* 135

Bsn. 133 *p* 135 9'

Zappa 133 135

grav. 133 135

137

Vla. *mp* *mf* *f* 9'15"

E.B. 137 *mf* *mp* *mf* *f* 140

Bsn. 137 140

v./pf 137 140

Zappa 137 140

grav. 137 140

Páscoa de San Juan

The musical score is divided into three systems, each with five staves: Viola (Vla.), E.B. (Euphonium/Bass), Bsn. (Baritone Saxophone), Zappa (Saxophone), and grav. (Gravestone). The first system (measures 141-144) features a Viola part with dynamics *pp* and *mp*, and a 930° marking. The E.B. part has dynamics *p* and *mp*. The Bsn. part has a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The Zappa part has a *v./pf* dynamic and a 930° marking. The grav. part has a long note with a fermata. The second system (measures 145-148) features a Viola part with dynamics *mf* and *f*, and a 945° marking. The E.B. part has dynamics *mf*, *f*, *mp*, and *mf*. The Bsn. part has a *p* dynamic. The Zappa part has a *v./pf* dynamic. The grav. part has a *v./pf* dynamic. The third system (measures 150-153) features a Viola part with dynamics *f*, *mf*, *f*, and *f*, and a 1015° marking. The E.B. part has dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Bsn. part has a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. The Zappa part has a *v./pf* dynamic. The grav. part has a *v./pf* dynamic.

Páscoa de San Juan

155 1030"

Vla. *mf*

E.B. *mf*

Bsn. *mp*

Zappa

160 10'45"

Vla. *mf*

E.B. *f*

Bsn. 5 3 3 5

v. p/f

Zappa

grav.

164 165 11' 11'15" 170 11'30" 175

Vla. Improvisar tendo por estímulo os movimentos do carrinho em sua direção

E.B. 165 11' 11'15" 170 11'30" 175

Largar o baixo, pegar o carrinho de brinquedo e brincar com ele no palco até 13'.

Bsn. 164 165 11' 11'15" 170 11'30" 175

Improvisar tendo por estímulo os movimentos do carrinho em sua direção

grav. 164 165 170 175

Resultado de processamentos sobre trechos de gravações de missas do século XX

Páscoa de San Juan

176 11'45" 180 12' 12'15" 185 12'30"

Vla.

E.B.

Bsn.

grav.

189 190 12'45" 195 13' 13' -

Vla. Improvisar sobre a ideia de quebra

E.B. Descer para a platéia

Bsn. Improvisar sobre a ideia de quebra

v./pf

grav.

200 200 205 210 14'

Vla.

E.B. Brincar com o carinho nos corredores da platéia

Bsn.

v./pf Brincar com os binguedos musicais aleatoriamente

grav.

Páscoa de San Juan

211 Inicia projeção de fotos, que trocam a cada seis segundos até chegar à marca de 16'. 220 225 15'

Vla. Improvisar com o estímulo das imagens projetadas

E.B. 211 215 220 225 15'

Bsn. Improvisar com o estímulo das imagens projetadas

v./pf 211 215 220 225 15'

grav. 211 215 220 225 15'

226 15'15" 230 15'30" 235 15'45"

Vla. 226 230 235 15'45"

E.B. Após o decrescendo na gravação, ir retornando ao palco Durante o crescendo na gravação, retornar ao seu lugar com o baixo

Bsn. 226 230 235 15'45"

v./pf 226 230 235 15'45"

Zappa 226 230 235

grav. 226 230 235

239 240 16' 16'15"

Vla. 239 240 16' 16'15"

E.B. 239 240 16' 16'15"

Bsn. 239 240 16' 16'15"

Zappa 239 240

Páscoa de San Juan

245 245 1630"

Vla. *mf* *mf*

E.B. *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf*

Zappa

249 250 16'45"

Vla. *mp* *f* *mf*

E.B. *f* *mf* *mp*

Bsn. *mp* *mf*

Zappa

253 17'

Vla. *mp* *mf* *f* *mf*

E.B. *mf* *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mp*

v./pf

Zappa

Páscoa de San Juan

258 1715" 260 258 258 258

Vla. *f* *ff*

E.B. *f* *ff*

Bsn. *mp*

v./pf 1715" 260

grav. 258 260

263 1730" 265 1745" 263 263 263

Vla. *p* *mp* *mf*

E.B. *mp* *mf* *mp*

Bsn. 3 265 3 5

grav. 263 265

269 270 18" 269 269 269

Vla. *mp*

E.B. *mf*

Bsn. *f*

Zappa 269 270

Páscoa de San Juan

273 18'15"

Vla. *mf* *mp*

E.B. *mp*

Bsn. *mp*

grav.

278 18'30" 18'45"

Vla.

E.B.

Bsn.

Zappa

284 19' 19'15"

Vla.

E.B. *mp* *mf*

v./pf

Zappa

grav.

Páscoa de San Juan

292 19'30" 295 19'45" 300 20'

Vla. *p* *mp* *p* *ppp* *pp*

E.B. *p* *mp* *p* *ppp* *pp*

Bsn. *p* *mp* *p* *ppp* *pp*

grav. *p* *mp* *p* *ppp* *pp*

301 20'15" 20'30"

Vla. *p*

E.B. *ff* Quebrar garrafa de vidro chocando-a contra garrafa do fagotista

Bsn. *ff* Quebrar garrafa de vidro chocando-a contra garrafa do baxista

v./pf

Zappa

grav. *f* *pp* *p* *mp* *mf* *f*

310 20'40" 20'45" 315 21'

Vla. *pp* *ppp*

E.B. *p* Remeter nos cacos de vidro com uma luva

Bsn. *p* Remeter nos cacos de vidro com uma luva

v./pf

Zappa

grav. *mp* *p* *pp* *ppp*

3.5 Processo Composicional

Composta para o grupo Ex-Machina, a peça *Páscoa de San Juan* utiliza viola, fagote, contrabaixo elétrico, voz, um carrinho de brinquedo acionado por controle remoto, e outros brinquedos musicais. Uma das motivações para desenvolver esta peça foi o fato de estar cursando a disciplina Música e Tecnologia com o professor Eloy Fritsch, outra foi a intenção de homenagear o grupo Ex-Machina, que completou dez anos de atividades, e ainda reverenciar John Cage, explorando indeterminação em uma peça ao estilo de happening. Assim escreve Griffiths em Enciclopédia da música do século XX: “happening: Insólita manifestação artística que muitas vezes envolve uma grande variedade de eventos numa situação incomum.” (GRIFFITHS, 1995, p. 96).

Essa foi a última peça composta durante o curso de Mestrado, tendo sido escrita após a leitura do livro *De Segunda a Um Ano* de John Cage. Ela se tornou a peça que mais incorporou o princípio da indeterminação nessa coleção, através da improvisação, e a mais impregnada de signos extra-musicais. Nessa composição o simbólico é trazido para a performance, num bombardeio de sensações em contraponto, provocadas por diferentes camadas de informações concomitantes. É trabalhada a dispersão como elemento que permeia a contextualização da peça. A intenção é fazer o público experimentar o desvio de atenção quando um acontecimento se sobrepõe a outro, e que por fim possa deixar fluir o contraponto de sensações. Neste momento acredito que o ouvinte seja levado a refletir sobre a diversidade e conseqüentemente a imprevisibilidade. Todo este aparato está em reflexo ao fato que será descrito a seguir, e que se tornou o *impetus* dessa composição. Foi um acontecimento marcante ocorrido com o grupo Ex-Machina, que decidi não divulgar o fato naquele momento. A escolha deste fato como ímpetus da composição é decorrente de sua forte expressão da imprevisibilidade, sendo utilizado como símbolo da indeterminação. Devido à relevância de vários detalhes de minhas lembranças sobre o acontecimento que relato a seguir para a consolidação do ímpetus da peça *Páscoa de San Juan*, passo a descrevê-los a seguir.

O grupo Ex-Machina foi convidado a participar de um festival de música contemporânea na Argentina, cidade de San Juan, próximo à Cordilheira dos Andes. Aceitamos o convite, mas não conseguimos apoio financeiro para passagens aéreas

e resolvemos viajar de automóvel. Planejamos um revezamento na direção que permitiu viajar sem paradas para descanso. Fomos bem recebidos e tivemos uma ótima estada em San Juan. Conhecemos músicos e compositores da cidade e tocamos no auditório que tanto os orgulha. Trata-se do Auditório Victória, que tem uma acústica excelente, mas que está ligado à história trágica da cidade. Em 1940 um terremoto que matou quatro mil pessoas, destruiu a cidade; e o coordenador da reconstrução era um aficionado por música que deu importância redobrada ao projeto do auditório. Tivemos dias de intensa atividade, pois precisávamos ensaiar nossa participação em algumas obras conjuntamente aos outros grupos. Alcançamos um bom resultado nos recitais, e estabelecemos contatos para futuros encontros, incluindo o Chile. No retorno da viagem, ocorreu um acidente no qual o automóvel em que o grupo viajava aquaplanou, cruzou a pista contrária em direção a outro veículo, e tombou deslizando de ré para dentro de um matagal. Foi uma experiência muito forte, e que se sobrepôs subitamente a toda sensação que trazíamos por ter participado do festival. Nossa euforia por ter conseguido realizar tudo com as próprias forças, sem patrocínios, de forma independente, foi substituída abruptamente pelo imprevisto. Essa surpresa no decorrer dos fatos é mencionada várias vezes no livro *De Segunda a Um Ano* de John Cage como demonstrativo da indeterminação.

Uma noite, não tendo nada o que fazer, eu estava caminhando pelo Hollywood Boulevard. Eu parei e olhei a vitrina de uma papelaria. Havia uma caneta mecanizada suspensa no espaço de tal forma que, quando um rolo mecânico passava por ela, executava os movimentos dos mesmos exercícios de caligrafia que eu havia aprendido quando criança, no terceiro ano. Colocado centralmente na vitrina, estava um anúncio explicando as razões mecânicas para a perfeição da operação da pena mecânica suspensa. Fiquei fascinado, porque tudo estava dando errado. A pena estava estraçalhando o papel e esparramando tinta por toda a vitrina e sobre o anúncio, que, apesar de tudo, permanecia legível. (CAGE, 1985, p. 134)

Na composição de *Páscoa de San Juan* foram utilizados vários elementos que se relacionam com o fato que serviu como ímpetus, como o tipo de música que ouvimos durante a viagem, referências à religiosidade que ocorreram em várias situações, citações de obras do repertório do Ex-Machina, e outros detalhes do histórico do ocorrido. Como exemplo, cito a ideia de que a peça deveria iniciar e terminar com uma longa nota lá, executada pela viola, porque entre minhas

recordações está o fato de que para verificar as possíveis consequências do acidente, o violista integrante do grupo, Martinez Nunes, conferiu o instrumento e disse: “a viola nem perdeu o lá” o que foi pra mim um sinal de bom agouro dentro daquele momento catastrófico. A ideia do perigo, da desatenção e até do risco envolvido no desafio está permeando toda a composição.

Em um dos dias da nossa estada visitamos as montanhas que estão em constante erosão, em um passeio fascinante e perigoso, pois incluía uma subida por uma trilha nas montanhas, sinalizada com pequenas cruces de madeira preta, nos locais onde já caíram pessoas que perderam a vida naquela aventura.

Desde que descrevi os fatos que eu pretendia transformar em música para meus professores Cunha e Eloy, a ideia foi considerada muito interessante, rica em motivações e de grande força. Meu orientador considerou que a carga expressiva que o *impetus* anunciava exigia uma peça de maior duração, em torno de 20 minutos. Passei à elaboração de um esquema de pré-composição e arbitrei o tempo de 21 minutos para a duração da peça.

Com a ajuda do professor Eloy montei uma base pré-gravada para ser executada durante a performance, e que serve de guia para os instrumentistas. Essa foi a estratégia imaginada para concatenar acontecimentos que estavam começando a fazer parte das intenções do trabalho. Eu tinha a convicção de que deveria utilizar algum tipo de carrinho de brinquedo, que pudesse fazer algum movimento ao acaso, e isso desencadeasse particularidades na execução da peça. Após algumas adaptações necessárias para a realização, como desistir de encontrar um piano de brinquedo e a substituição por brinquedos musicais variados como pandereta, a peça reuniu vários recursos. A sobreposição de acontecimentos sonoros e mesmo visuais, além das referências diretas à viagem, como fotos, pretendem mostrar os efeitos da imprevisibilidade durante a performance da peça, que remete à vida, e a reflete com eventos em contraponto.

O trabalho começou pela elaboração de um esquema formal que dividiu a peça em três blocos. O bloco intermediário está em torno do ponto áureo, e representa a disparidade, justamente o inesperado. No bloco inicial e final ouvem-se pequeníssimos trechos de músicas de Frank Zappa, processadas eletronicamente. Algumas músicas utilizadas foram *The Central Scrutin*, *Don't Eat the Yellow Snow*, *Bobby Brown* e *Twenty Small Cigars*, entre outras. O material foi processado de diversas formas dentro do programa Cubase SX, utilizando processos como

Reverse, ou plug-ins como Delay, ou tipos de Modulation como Chorus, Metalizer ou Ringmodulator, por exemplo. Além disso, para iniciar e terminar ouve-se um ruído branco em fade, que pretende transportar o ouvinte para o momento dos fatos referidos pela peça. O uso deste ruído branco em crescendos e decrescendos em momentos alternados da obra foi interpretado por pessoas do público como sendo o vento que corria durante o deslocamento do automóvel.

No bloco que está em torno do ponto áureo ouve-se diversas gravações de missas do século XX em sobreposições, recordando o momento do acidente, quando o grupo ouvia um disco comprado durante a viagem, de gravações de missas de autores argentinos. Gravação esta que seguiu tocando quando o carro parou de lado no meio da vegetação que cercava a estrada. Neste momento como que despertando em uma novíssima realidade, eu pedi que desligassem o som. Algumas peças utilizadas foram *Missa Brevis for 12 voices* de Brian Ferneyhough; *Kyrie* e *Sanctus* de Alberto Balzanelli; *O vos Omnis* e *Recordare* de *Lamentaciones de Jeremias Propheta* de Alberto Ginastera; *Kyrie* da *Berliner Messer* de Arvo Pärt. A utilização destas gravações está refletindo com o jogo de contrastes com as gravações de Zappa, o choque de situações que ocorreu no retorno do grupo. Além disso, houve várias situações em que surgiram implicações de natureza religiosa durante esta viagem, como passo a exemplificar: Nós partimos à meia noite de quinta para sexta-feira santa. Durante a viagem conversamos sobre crença e fé, porque alguém contou ter levado um talismã para proteção. Chegamos no sábado de aleluia e fomos hospedados em uma casa de retiro de freiras, em um ambiente austero, com capelas, imagens e quadros, ao lado de um bosque de oliveiras. No momento do acidente estávamos ouvindo uma missa, que funcionou como um pano de fundo lentíssimo para um evento rapidíssimo, no qual nossas vidas estiveram em risco pelo menos duas vezes. Estávamos todos ilesos, e com forte impressão de que parecia termos sido testados pelos “deuses” que jogaram conosco, sem nos machucar, mas expondo nossa fragilidade.

Durante toda a peça a parte confiada à viola funciona como um fio condutor, iniciando e terminando a música com uma longa nota lá. A participação do baixo elétrico comenta a viola e acrescenta uma rítmica mais movimentada, mais dançante. Enquanto isso a parte do fagote faz citações literais de pequenos trechos das partes de fagote de outras músicas do repertório do Ex-Machina (compostas por seus integrantes). A figura 18 mostra um trecho em que pode se observar uma das

citações que a parte do fagote contém, neste caso citando *Kasparov vs Deep Blue* de Yanto Laitano.

The image shows a musical score for six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Vla., E.B., Bsn., v./pf, Zappa, and grav. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. Time signatures like 90, 6', and 6'15" are present. The bassoon part (Bsn.) contains a specific melodic line that is identified as a quote from Laitano's work.

Figura 18: trecho onde a parte do fagote cita Laitano.

A voz é utilizada em pequenas interferências de narração em cochichos, que remetem ao disco *Joe's Garage* do Frank Zappa, que utiliza voz em cochichos, e o qual ouvimos diversas vezes durante a viagem. No bloco central a viola e o fagote improvisam tomando por estímulo os movimentos de um carrinho de controle remoto, acionado pelo músico do baixo que troca o instrumento pelo carrinho, e brinca com ele durante 2 minutos no palco e mais 3 minutos nos corredores entre a plateia acionando o brinquedo e causando dispersão. A ideia é a da brincadeira, da irresponsabilidade, da imprevisibilidade em relação ao que estava ocorrendo antes. Neste momento são projetadas algumas fotos da viagem e das situações de perigo que ocorrem em esportes radicais praticados em San Juan. Na figura 19 vemos uma das fotos utilizadas na projeção.



Figura 19: prática de esportes radicais em San Juan

Com estes eventos concomitantes é alcançado o estado de dispersão que precisa ser absorvido para que se possa “observar” o todo, sem deixar que particularidades nos tirem a “concentração”. No trecho final retornam as músicas de Frank Zappa, agora misturadas com trechos das missas em execução retrógrada. Chegando no final, quando falta para terminar a peça uma porcentagem igual àquela que faltava para terminar a viagem quando ocorreu o acidente, dois músicos quebram duas garrafas de vidro em um choque de uma contra a outra. O tilintar dos cacos de vidro sendo remexidos diretamente pelos músicos encerra a peça junto com o ruído branco em fade decrescente.

Páscoa de San Juan é uma peça que extrapola o conceito tradicional de música, sendo mais um acontecimento musical, um happening. E é um happening de procedimentos composicionais também. Tem improvisação, tem composição, utiliza tecnologia, teatro, fotografia, música pop, música religiosa, está baseada em um fato da história, questiona o destino, mexe com a capacidade de concentração, é

autobiográfica do grupo Ex-Machina, ilustra a irresponsabilidade e o descompromisso, e com tudo isso reverencia Cage.

Na progressão de acontecimentos a que nós chamamos vida surgem, ao lado de nossas reações a estes acontecimentos, muitas vezes, eventos que são imprevistos. O acaso se impõe sobre o previsível, o conhecido se torna novamente elemento do desconhecido. A inevitabilidade das mudanças através de processos de desintegração nos dá um modelo de realidade, em última instância, como improvisação. Quem diria que a realidade é pré-planejada?...há sempre a área cinzenta do desconhecido, da procura por respostas ou direção, ou o território do processo. Esse é o território da improvisação. (SMITH apud COSTA, 2003, p. 47)⁴

⁴ Texto da violista e teórica da livre improvisação LaDonna Smith, no qual procura estabelecer um paralelo entre a improvisação e o comportamento humano.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um compositor nunca esta pronto. A atividade de composição musical permite um desenvolvimento que permanece em constante processo de aprendizagem. Aprofundam-se algumas práticas, ao mesmo tempo em que se adquirem novos procedimentos. O trabalho que realizei durante o curso de Mestrado enriqueceu a minha atividade composicional e ampliou minha consciência sobre as questões que envolvem a prática e o estudo da música como um todo, e especificamente da composição. Todo este desenvolvimento reflete-se em uma relação de maior maturidade com o ato da composição musical. Ao ser confrontado com a prática do uso de pré-composição, que define contornos da forma incluindo as proporções da seção áurea aplicadas ao transcurso do tempo, passei à sua utilização imediatamente.

Recebi subsídios fundamentais para este processo de desenvolvimento pessoal no curso de pós-graduação, enriquecendo e consolidando procedimentos e reflexões que mostraram ser um incentivo ao processo criativo. O trabalho desenvolvido neste período incorporou novas práticas, que se mostraram ferramentas importantes, que somam no meu processo composicional e o aprimoram. É o caso da pré-composição e do planejamento da forma com sustentação nas proporções da seção áurea.

Durante o curso de Mestrado ocorreram duas importantes mudanças na maneira de ver o trabalho de composição musical. Na primeira delas a introdução de procedimentos de ordenação racionalizada e planejada, e na segunda o exercício de integrar improvisação a estes procedimentos. Constatei a eficácia do pré-planejamento da forma com a utilização da proporção áurea, que ampliou o controle sobre o trabalho de composição e a consciência sobre o mesmo. Verifiquei também que é possível aliar improvisação à composição musical, usando como suporte o sequenciamento, a transcrição, e a manipulação de materiais.

O trabalho de composição das peças do portfólio mostrou-se como um processo, onde a improvisação e a indeterminação dialogaram com procedimentos de ordenamento. O equilíbrio entre improvisação e aplicação de princípios de ordem foi construído durante a elaboração das peças. Em cada uma delas colaboraram diferentes proporções de planificação e improvisação. Na peça Conversando a

Gente se Entende, foram improvisados motivos que forneceram materiais para a elaboração de peças solo para os seis integrantes do sexteto. Após a definição de uma estrutura formal, o material das peças solo foi utilizado para caracterizar tipos de diálogos. Em Trova uma improvisação forneceu materiais e a referência ao tipo de abordagem que seria dado à música gaúcha. Após a estruturação formal houve a inserção de um momento para a improvisação, ou alternativamente para a execução da transcrição do improviso fonte dos materiais. Oração e Trio para Madeiras são transcrições de quatro improvisações elaboradas em um teclado, voz a voz, em sobreposições. O resultado foi transcrito e foram acrescentados solos de cada uma das vozes do quarteto de trombones, assim como foram acrescentados três partes compostas com materiais derivados das partes improvisadas no trio de madeiras.

O processo composicional de Páscoa de San Juan foi o mais diversificado, fazendo conviver a improvisação como fonte de materiais, com planificação da forma com base em proporção áurea, mais a criação e montagem de base pré-gravada, com a exigência de improvisação dos intérpretes com tempo controlado. Nesta peça ocorre efetivamente o diálogo proposto pelo trabalho entre improvisação e composição, através da planificação temporal e da pré-composição. Utilizando a classificação definida por John Cage, em Páscoa de San Juan houve indeterminação na composição, assim como há na execução.

A utilização de etapas com improvisação no processo composicional mostrou-se como uma possibilidade expressiva enriquecedora, e principalmente uma fonte de materiais para o trabalho de composição. Ficou demonstrado o quanto o conceito de indeterminação pode participar no trabalho do compositor, que pode incorporá-lo em diferentes etapas da composição, e em níveis ou graus ou quantidades variáveis. Os meios que se podem utilizar para alcançar um resultado musical são muitos, e a improvisação deve ser considerada como uma ferramenta importante, que pode conduzir a resultados por vezes inesperados, e muitas vezes muito eficientes. É uma prática própria do compositor que pode ser exercida por qualquer pessoa, em qualquer nível de conhecimento técnico-musical. O compositor, no entanto, servindo-se de sequenciamento e transcrições, tem na prática da improvisação uma ferramenta que possibilita a inserção de materiais impensados, ampliando o leque de opções para o desenvolvimento do seu trabalho.

Este Memorial de Composição fica como um registro dos procedimentos composicionais, intenções expressivas e motivações artísticas que ocorreram

durante a elaboração das cinco peças de câmara que compõe o portfólio apresentado. Fica também a expectativa de que possa servir como experiência e estímulo à busca de alternativas para uma maior humanização dos processos criativos para aqueles que futuramente o lerem.

5. REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BIRNFELD, Alexandre. *Polykanthos: Processos Compositivos*. Porto Alegre: Memorial de Composição, PPGM UFRGS, 2003

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Silence*. Middletown: *Wesleyan University Press*, 1973.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Vol 2, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Cage: Chance: Change. Prefácio. In: CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CORO ALBERTO GINASTERA, *Música Contemporânea Argentina*. Cosentino, 1997. 1CD (ca. 59 min.).

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo: PUC, 2003.

FERNEYHOUGH, Brian. *Time and Motion Study I*, para clarineta baixo solo, Londres: Peters, 1977. Partitura

FREGTMAN, Carlos. *Música Transpessoal*. São Paulo: Editora Cultrix, c1989.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KOELLREUTTER, Hans J. *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*, New York: Schirmer Books, 1988.

LIGETI, György. *Concerto para piano e orquestra*. Mainz: Schott, 1986. Partitura.

_____. *Ensemble Modern*. Sony Classical, 1994. 1 CD (ca. 56 min.). Faixa 1-2, Piano Concerto (ca. 15 min.)

MACONIE, Robin. *Stockhausen Sobre a Música*. São Paulo: Madras, 2009.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, Flo. Prefácio à Edição Brasileira. In: MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a Música*. São Paulo: Madras, 2009.

NYMAN, Michael. *Experimental Music, Cage and Beyond*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1999.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

REY, Sandra. O Real e o Virtual na Arte. In: *Revista Aplauso*, ano 10, 2008.

REYNOLDS, Roger. *The Behavior of Mirrors*. New York: Peters, 1986. Partitura.

REYNOLDS, Roger. *Symphony [Myths]*. New York: Peters, 1990. Partitura.

_____. *Form and Method The Rothschild Essays*. New York: Routledge, 2002.

SCIARRINO, Salvatore. *Aspern-Suite*, para soprano e instrumentos. Milão: Ricordi, 1979. Partitura.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Música Intuitiva. In: MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a Música*. São Paulo: Madras, 2009.

STRAVINSKI, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

XENAKIS, Iannis. *Aïa*, para barítono amplificado, percussão e grande orquestra, Paris: Edições Salabert, 1988. Partitura.

6. GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO

6.1 CD de áudio contendo:

Faixa 1- *Conversando a Gente se Entende* – gravada em 9 de novembro de 2008, no Festival Contemporâneo, realizado no auditório do Instituto Goethe de Porto Alegre. Regência: Jocelei Bohrer; Flauta: André Mendes; Clarineta: Diego Grendene; Violino: Vagner Cunha; Viloncelo: Andréia Menucci; Piano: Daniel Benites; Percussão: Diego Silveira.

Faixa 2- *Trova* * Viola: Martinez Nunes; Fagote: Adolfo Almeida Jr.; Piano: Yanto Laitano.

Faixa 3- *Oração* * Trombones: José Milton, Júlio Rizzo, Hebert Moreira e Rodrigo Rocha.

Faixa 4- *Trio para Madeiras* – gravada em estúdio, em janeiro de 2009, incluindo a parte V, composta após o Recital de Mestrado. Flauta: Leonardo Winter; Clarineta: Augusto Maurer; Fagote: Adolfo Almeida Jr.

Faixa 5- *Páscoa de San Juan* * Viola: Martinez Nunes; Fagote: Adolfo Almeida Jr.; Baixo Elétrico: Alexandre Birnfeld; Voz: Yanto Laitano.

* gravações realizadas durante o Recital de Mestrado em Composição, realizado em 28 de agosto de 2008, no Auditorium Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS.

6.2 DVD contendo:

Filmagem do Recital de Mestrado em Composição, realizado em 28 de agosto de 2008, no Auditorium Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS. Os intérpretes são os mesmos do CD de áudio, com exceção do Violoncelo: Douglas Araújo.

Faixa 1- *Trio para Madeiras* (sem a parte V, composta posteriormente ao recital).

Faixa 2- *Oração*

Faixa 3- *Trova*

Faixa 4- *Conversando a Gente se Entende*

Faixa 5- *Páscoa de San Juan*

(Operação de som e projeção de imagens: Abel Roland)